

Michelangelo prima e dopo il Sacco di Roma

Christoph Luitpold Frommel

1. Gli anni prima del Sacco

Michelangelo, che dal 1516 vive a Firenze, non è una vittima diretta del Sacco di Roma, tuttavia la sua produzione degli anni '30 si distingue essenzialmente dalle opere precedenti e dobbiamo quindi chiederci perché. Per ben 59 anni, dall'inizio del 1505 fino alla sua morte nel 1564, egli lavora per i papi, il cui destino ha ripercussioni immediate sulla sua vita e sulla sua arte. Egli ama Giulio II, ma stabilisce un rapporto molto più intimo con Clemente VII¹, di tre anni più giovane di Michelangelo. Clemente, ovvero Giulio de' Medici, è figlio illegittimo di Giuliano, ucciso dai Pazzi poco prima della sua nascita nel 1478, e nipote di Lorenzo il Magnifico, che sceglie per lui come padrino Antonio da Sangallo il Vecchio, fratello di Giuliano da Sangallo, suo futuro architetto. Giulio abita per i suoi primi sette anni in casa di Antonio, il quale potrebbe già aver suscitato in lui il suo insolito interesse per l'architettura. Verso il 1485 Lorenzo lo accoglie nel suo palazzo dove, dal 1490 ca., vive anche il giovane Michelangelo, perciò entrambi crescono in un ambiente profondamente intriso di cultura umanistica e neoplatonica. Lorenzo decide di destinare il nipotino alla carriera ecclesiastica, come il suo secondogenito Giovanni, futuro papa Leone X, che viene creato cardinale nel 1492, appena quattordicenne, poco prima della morte del padre. Nel '94 i Medici subiscono l'esilio e si trasferiscono a Roma dove, fino al 1513, i due cugini e intimi amici vivono quasi sempre insieme a Palazzo Madama, in stretto contatto con la corte papale e probabilmente anche con Michelangelo, che negli anni 1498-1501 e 1505-1516 lavora proprio nell'Urbe. Non sono ricchissimi e non sembrano molto attivi come committenti delle arti visive, ma le cose cambiano dopo l'elezione di Leone X nel '13, quando il nuovo papa crea subito il cugino arcivescovo di Firenze e cardinale. Proprio in quel periodo Michelangelo assume l'impegno di dedicarsi esclusivamente al mausoleo di Giulio II².

Lo scultore del *David*, simbolo della libertà della Repubblica, si trasforma in un artista di corte già all'inizio del 1505, quando progetta la monumentale tomba del papa al prezzo fino a quel momento inaudito di 10.500 d. Egli cerca in tutti i modi di glorificare il suo committente, che non è un principe qualsiasi, ma il vicario di Cristo, a cui ogni credente deve ubbidire, benché per l'artista non sia sempre facile, come dimostrano i pochi episodi noti del suo rapporto

con Giulio II. Il ruolo di protagonista assoluto della sua arte è rivestito dal giovane corpo maschile: il corpo degli eroi biblici e mitologici, come *David* ed *Ercole*; il corpo incatenato dei *Prigioni* della tomba papale; il corpo di Adamo nella triade centrale della volta della Sistina e il corpo degli angeli nudi della stessa volta come specchio della bellezza divina. Ma soprattutto il corpo di Cristo, vivo, morto e risorto, come quello delle tante *Pietà*, quello di Santa Maria sopra Minerva, quello del disegno per la Cappella Medicea e quello del *Giudizio Universale*. Gesù risorge con il suo corpo, col quale ascende al Cielo, così come promesso ai fedeli, secondo Sant'Agostino, nel giorno del Giudizio Finale. Michelangelo è profondamente convinto, come pochi altri, che il corpo umano non sia qualcosa di effimero e transitorio, ma un eterno e divino dono di Dio, che infatti ricorre come tale anche nelle sue poesie, in particolare negli epitaffi dedicati all'amato Cecchino Bracci³.

Queste idee trovano corrispondenza anche nei progetti per il mausoleo di Giulio II. Il primo che si è conservato, risalente al febbraio-marzo 1505, prevede ancora una tomba parietale con un programma iconografico relativamente tradizionale (fig. 53), ma il defunto con le vesti del pontefice viene benedetto dal Bambino Gesù, stretto tra le braccia della Madonna interceditrice⁴. Ella è rappresentata in scala maggiore e discende dal cielo sopra le nuvole avvicinandosi al papa – un gruppo che anticipa la *Madonna Sistina* di Raffaello (fig. 54)⁵. Diversamente dai progetti precedenti, qui due angeli sollevano il corpo del pontefice per condurlo in Paradiso. Il rilievo del registro inferiore raffigura una scena allegorica in cui le ghiande del rovere araldico di Giulio cadono e nutrono il popolo eletto, come la manna biblica che nutre gli israeliti di Mosè.

Si tratta solo della resurrezione dell'anima, ma non del corpo, che anche nel caso dei santi potrà risorgere solo nel Giudizio Finale. La scelta di distinguere la figura del papa è difficilmente giustificabile e risale probabilmente proprio al volere di Giulio, che infatti impone lo stesso motivo anche nei progetti successivi.

Tuttavia, la tomba parietale non soddisfa ancora le ambizioni del papa cesareo. Nel progetto dell'aprile 1505 (fig. 55), ricostruibile con approssimazione, il sepolcro deve sorgere al centro del coro della nuova basilica di San Pietro e rivaleggiare con la celebre tomba del re Mausolo ad Alicarnasso⁶. I pilastri trionfali agli angoli del pianterreno, dove era prevista una cappella ovale con le spoglie mortali del pontefice, sono articolati da un ordine di erme femminili, a cui si antepongono le statue dei *Prigioni*. Le nicchie sono occupate da vittorie che trionfano sui nemici, sottomessi ai loro piedi. Tra i pilastri dei lati lunghi sono collocati grandi rilievi che rievocano le vittorie di Giulio. Nel registro superiore sono invece previste le statue di Mosè, di san Paolo e delle personificazioni della vita attiva e della vita contemplativa, in quanto rappresentazioni allegoriche delle sue qualità politiche e spirituali. Sulla sommità compare il papa, trasportato da due angeli, secondo Condivi, o dalle personificazioni del *Cielo* e della *Terra*, secondo Vasari.

Anche nei progetti del 1513, in cui il numero delle statue è già ridotto, Michelangelo separa la zona di Dio da quella del mondo terreno e, pur tornando

alla tipologia della tomba parietale con la Madonna e il Bambino benedicente, sceglie di conservare il registro inferiore con le Vittorie e i *Prigioni*.

Nel 1516, Leone X costringe gli eredi di Giulio II a concedere al maestro un'ulteriore riduzione delle dimensioni della tomba poiché vuole che egli abbia tempo di lavorare anche per lui. Ora Michelangelo elimina le erme femminili e sostituisce le vittorie con vincitori maschili e i giovani nudi con i *Prigioni* atletici e sofferenti dell'Accademia di Firenze (fig. 56)⁷. In uno schizzo, gli angeli non trasportano più il pontefice, ma estraggono il cadavere dalla tomba, mentre un altro schizzo mostra Giulio che apre da solo il suo sarcofago, come nei rilievi orvietani di Lorenzo Maitani (figg. 57, 58). Ora il papa è vivo e deve aspettare anch'egli, come tutti, il Giudizio Finale.

Nel 1516-1517 il cardinale Giulio de' Medici, poco prima di essere nominato vicescancelliere di Leone X, inizia la sua attività di committente d'arte in grande stile: incarica Raffaello di progettare Villa Madama e di dipingere la *Trasfigurazione*, altra opera in cui la zona celeste si contrappone a quella terrena. Giulio aiuta Michelangelo a ottenere la commissione della progettazione della facciata di San Lorenzo a Firenze, chiesa funeraria dei Medici, e nel 1519, dopo la morte di Lorenzo di Piero de' Medici, capostipite della casata, Leone nomina il cugino legato e signore di Firenze. Nel 1515 Leone rifonda l'Accademia neoplatonica, tra i cui membri compare come unico artista Michelangelo, e pone a capo dell'Accademia stessa il filosofo Francesco Cattani da Diacceto, che pronuncia il discorso funebre in onore di Lorenzo⁸. Nel suo *Panegirico allo Amore*, scritto nel 1508 e pubblicato a Firenze nel 1526, Diacceto si ispira al *Fedro* di Platone e si oppone all'idea della resurrezione del corpo spiegando che l'uomo corrisponde alla sua anima, mentre il suo corpo ne è soltanto l'immagine effimera e, in confronto all'eternità del cosmo stellato, non importa se il corpo muoia prima o dopo.

A nome del papa, ma probabilmente su propria iniziativa, il cardinale Giulio incarica Michelangelo di progettare la cappella funeraria dei Medici presso San Lorenzo, ovvero la Sagrestia Nuova, che dovrà costare molto più della Tomba di Giulio II e della facciata di San Lorenzo stesso, abbandonata dal maestro poco dopo⁹. La cappella deve ospitare le tombe di Lorenzo di Piero e di Giuliano, fratello del papa, e dei Magnifici Lorenzo e Giuliano, padri dei due cugini. Durante la costruzione, Michelangelo scolpisce la seconda versione del *Cristo* per Santa Maria sopra Minerva (fig. 59)¹⁰. La statua, prevista per una cappella laterale della basilica, viene invece collocata, forse su esplicita richiesta di Leone X, accanto all'altar maggiore. Gesù col suo corpo vigoroso e nudo è appena risorto, come dimostra il sudario che sta ricadendo dietro le sue gambe. La sua resurrezione fisica anticipa la resurrezione di tutti i fedeli nel giorno del Giudizio Universale, dando loro speranza di tornare nei propri corpi dopo la morte e di incontrare ancora in Paradiso i loro cari defunti, per i quali pregano. Cristo porta con sé i trofei della Passione e scende dalla collina rocciosa della tomba per incontrare gli uomini conosciuti nei trentatré anni della sua vita terrena.

Quando nel dicembre 1521 muore Leone X, Michelangelo ha già terminato la

cappella con i suoi ordini e le sue finestre inferiori di pietra serena, ma i lavori si fermano fino all'elezione di Clemente VII, che avviene alla fine del novembre 1523. Solo ora l'intimo rapporto tra l'artista e Giulio de' Medici si rispecchia anche nell'arte del maestro. Poco dopo Michelangelo si reca dal papa e gli presenta forse già progetti per i rivestimenti marmorei dell'interno della cappella, che devono essere molto diversi da quelli previsti dai progetti del 1519. I due disegni eseguiti in chiaroscuro dal maestro forse con l'aiuto di un suo allievo si avvicinano all'opera realizzata e risultano ancor più trionfali e ricchi dei progetti per il sepolcro di Giulio II, da cui differiscono soprattutto le tombe dei duchi (figg. 60, 61).

Le tombe congiunte dei Magnifici e le statue della Madonna interceditrice e dei santi medicei sono previste per la parete di fronte all'altare, mentre i duchi sono i protagonisti delle tombe laterali. Il disegno mostra il duca ancora nudo, ma indossa l'elmo e stringe la lancia che lo identificano come gran capitano, a cui infatti rimandano anche i trofei e i termini vittoriosi dell'attico nel progetto preparatorio, mentre manca qualsiasi riferimento diretto alla religione cristiana.

Michelangelo non realizza dei ritratti e, infatti, le fisionomie non somigliano a quelle dei duchi. Le due figure indossano le sottili corazze degli imperatori romani, che lasciano trasparire il loro corpo. Un guerriero trionfante non è facilmente interpretabile in senso neoplatonico, perciò è probabile che Michelangelo abbia pensato piuttosto a un principe ideale, come quello celebrato da Machiavelli nel suo famoso *Il Principe* del 1513, che voleva dedicare proprio al duca Giuliano: un principe erede della storia romana, senza scrupoli e pronto a tutto pur di realizzare i suoi progetti, ma giusto con i sudditi, come i due papi medicei¹¹.

Michelangelo non è un repubblicano coerente, ma ha un'acuta sensibilità e reagisce, anche nella sua arte, a ciò che vede e vive. Naturalmente, egli avverte l'avvicinarsi dell'assolutismo in Italia e accetta la figura del principe totalitario, ma solo se è un sovrano legittimo, giusto e fedele, come Giulio II. L'uomo di carisma e bellezza che domina la scena diventa uno dei suoi soggetti preferiti – come lo era già stato per l'ultimo Raffaello nella Sala di Costantino¹².

Il progetto preparatorio mostra il duca Giuliano fiancheggiato da nicchie con le personificazioni della *Terra* e del *Cielo*, la cui esecuzione sarà affidata nel 1533 da Michelangelo al Tribolo, che però non le realizzerà¹³. La *Terra* nel disegno piange per la perdita di un uomo così grande e il *Cielo* si rallegra per il suo arrivo, come nella descrizione vasariana della tomba di Giulio II.

Le personificazioni del *Giorno*, della *Notte*, del *Crepuscolo* e dell'*Aurora* sono distese sui sarcofagi e simboleggiano non tanto l'effimero quanto l'eterna transitorietà e ciclicità della natura, a cui partecipano le figure dei fiumi, che in origine devono giacere ai lati delle tombe. I fiumi sono parte della Terra, il tempo è parte del Cielo ed essi, a loro volta, sono parte del cosmo. Solo dopo il 1530, poco prima degli schizzi iniziali per il *Giudizio Universale*, egli disegna la *Resurrezione di Cristo* per la lunetta della cappella al di sopra della statua della Madonna (fig. 62)¹⁴.

2. *Il Sacco di Roma e la crisi degli anni 1527-1532*

Dieci giorni dopo il Sacco di Roma, i fiorentini sfruttano la debolezza dei Medici per cacciarli e distruggono le loro immagini. In quel momento Michelangelo, che si era dedicato esclusivamente alle tombe dei duchi fino al maggio 1527, si unisce al partito antimedicco e viene incaricato di modernizzare le difese della città contro eventuali attacchi della casata¹⁵. Ciononostante, nel marzo 1528 il pontefice gli invia da Orvieto 500 d. affinché continui a realizzare la cappella. Nel frattempo, Clemente VII e Carlo V si riappacificano e decidono di destinare il ducato di Toscana ad Alessandro de' Medici, presunto figlio del papa, che deve sposare Margherita d'Austria, figlia naturale dell'imperatore. A fine giugno 1529 le loro truppe iniziano ad assediare Firenze e il 21 settembre Michelangelo fugge a Venezia per paura di un saccheggio e di una tassa d'emergenza sulle proprietà dei più abbienti¹⁶. Il timore che i suoi beni, in quanto proprietà d'un traditore, vengano confiscati contribuisce probabilmente al suo rientro a Firenze già a fine anno. Le fortificazioni non resistono al lungo assedio e dopo la resa della città, avvenuta il 30 agosto 1530, egli si nasconde per paura di eventuali rappresaglie da parte dei partigiani medicei. A novembre il pontefice gli concede la grazia, a condizione che riprenda i lavori della biblioteca e della cappella e, dopo questa pausa di circa un anno e mezzo, egli ricomincia infatti a occuparsi della Sagrestia Nuova, restando sempre fedele al papa fino alla sua morte nel '34.

Nel febbraio 1531 si spegne il venerato padre¹⁷, a cui Michelangelo dedica un'affettuosa poesia nella quale piange la sua perdita ed esprime invidia per il fatto che egli sia già salito in Cielo¹⁸. La pressione del duca di Urbino, nipote ed erede di Giulio II, diventa sempre più minacciosa e in questo momento l'artista inizia a temere la prigione. Nella primavera del '32, egli è costretto, dopo più di sette anni, a tornare a Roma, dove osserva i disastrosi effetti del Sacco e il deplorabile stato in cui versa la propria abitazione. In questo momento si impegna a terminare il sepolcro di Giulio II entro sette anni, ma Clemente VII vuole Michelangelo solo per sé, perciò gli concede un'ulteriore drastica riduzione delle dimensioni della tomba.

Dopo la battaglia di Pavia, la politica medicea di controbilanciare la Spagna e l'impero attraverso la Francia si dimostra definitivamente fallita. L'Italia e il papa sono nelle mani di Carlo V e il periodo degli stati italiani autonomi sta giungendo a conclusione. La tragedia del Sacco viene interpretata come punizione di Dio per il paganesimo rinascimentale e per la vita dissoluta dei romani da molti contemporanei, tra cui i sostenitori della riforma luterana, che trova vasta risonanza in Italia. Al tempo stesso, nascono e crescono anche i movimenti controriformistici che tentano di arginare l'ascesa dei luterani, promuovendo cambiamenti all'interno della Chiesa. È quasi impossibile distinguere il loro influsso su Michelangelo da quello esercitato dal catastrofico Sacco di Roma.

3. Il progetto definitivo per la Tomba di Giulio II e il Giudizio Universale

Per raggiungere il numero di sei figure autografe stabilite per la Tomba di Giulio II dal contratto del 1532, Michelangelo vuole collocare nelle nicchie del pianterreno i due *Prigioni* del Louvre, ora forse interpretati in senso neoplatonico come anime imprigionate nel carcere terreno del corpo (fig. 63). Egli pone al centro del pianterreno, per il quale non era prevista inizialmente alcuna figura, la statua di Mosè, che nei progetti precedenti era solo il *pendant* della sibilla, mentre ora diventa il protagonista assoluto della tomba (fig. 64). Il profeta sta usando tutti i suoi sensi e perfino le corna per tentare di cogliere un segnale da Dio e per eseguire i suoi ordini: in questo sembra che Michelangelo arrivi addirittura ad identificarsi con Mosè stesso. L'artista vede il profeta anche come saggia guida del popolo, come capo potente, che talvolta è costretto a essere crudele, come fondatore di uno Stato e come autore di una nuova costituzione. Proprio come Machiavelli, anche Michelangelo vede in Mosè un uomo superiore ai re e agli imperatori pagani poiché è l'unico ad aver parlato con Dio¹⁹. In quanto capo del popolo eletto, egli è principe dei principi e precursore dei papi e di Giulio II. Michelangelo ormai non glorifica più i sovrani del suo tempo, ma cerca gli eroi tra i protagonisti della sua religione. Non realizza altri mausolei per papi o principi e rinuncia perfino a scolpire il ritratto dell'amato Cecchino Bracci per la sua tomba.

Nel piano superiore del mausoleo di Giulio, è ancora previsto probabilmente l'altorilievo della Madonna col Bambino benedicente, che deve dominare al di sopra del papa ed essere fiancheggiata da un profeta e una sibilla. Il progetto del 1532 per la tomba di Giulio rappresenta il primo tentativo di conciliare elementi già realizzati con elementi nuovi, ma solo negli anni successivi Michelangelo riesce a conseguire il risultato di un'opera più omogenea e meglio corrispondente ai nuovi impulsi della sua anima (fig. 65). Nel '38 sostituisce l'altorilievo con una nicchia occupata dalla statua della Vergine Maria in forme classicheggianti. La figura della Madonna è più piccola della precedente e si rivolge al Bambino Gesù, che non è più colto nell'atto di benedire il papa, ma mostra nella mano il cardellino della Passione.

La figura del pontefice, che risale agli stessi anni, non è più sollevata dagli angeli e non fuoriesce dalla tomba, come negli schizzi del '17, ma si sta risvegliando con il busto eretto e gli occhi ancora chiusi dal sonno della morte, in attesa del Giudizio Finale (fig. 66). Questo è il primo vero ritratto concepito da Michelangelo e sembra ispirato a Raffaello, che per Santa Maria del Popolo aveva rappresentato il papa barbuto, anziano, malato e quasi del tutto privo di idealizzazione²⁰. Ora la sua resurrezione dipende dalla grazia di Dio e dal suffragio della Madonna. Sembra che Michelangelo abbia ora superato non solo il trionfalismo dei progetti precedenti, ma anche l'idea dei privilegi ultraterreni che un tale papa può aspettarsi dopo la morte. Adesso l'artista rappresenta l'ammirato Giulio II nell'umile fragilità d'un vecchio che si è appena risvegliato e che ha come unica e vera compagna la speranza.

Nel 1542, subendo certamente l'influsso anche di Vittoria Colonna e della

Riforma, Michelangelo decide di sostituire perfino le figure dei due *Ignudi* con quelle di *Rachele* e *Lia*, anch'esse tratte dal Vecchio Testamento²¹. L'artista rende il programma interamente religioso, non a caso, proprio quando l'Inquisizione riprende la sua caccia agli eretici. Come nel canto XXVIII del *Purgatorio* dantesco, *Lia* personifica la vita attiva e *Rachele* la vita contemplativa²²: due opposti che il vero principe è capace di conciliare.

Il 17 luglio 1533, poco dopo la partenza dell'artista da Roma per Firenze, dove è ancora impegnato a lavorare nella Cappella Medicea, Sebastiano del Piombo gli scrive: «[il papa vuole] farvi contrato de tal cossa che non ve lo sognasti mai»²³. Il 22 settembre, quando il pontefice è di passaggio a San Miniato al Tedesco, Michelangelo va a fargli visita e in quell'occasione i due devono aver parlato del progetto del *Giudizio Universale*²⁴. Poco dopo egli torna a Roma per continuare i lavori alla Tomba di Giulio II e il papa gli permette di interrompere l'impegno romano soltanto per un soggiorno fiorentino di pochi mesi, poiché vuole affidargli l'incarico di realizzare l'affresco. Il 20 febbraio 1534 il ponteggio è già allestito e il 26 marzo il duca di Urbino, allarmato dalle notizie del nuovo progetto, inizia a insistere affinché Michelangelo rispetti puntualmente il contratto. Nel giugno 1534 l'artista conclude i lavori alla Cappella Medicea, chiude la casa in via Mozza a Firenze e prepara il trasferimento definitivo a Roma, dove arriverà il 23 settembre 1534, alla vigilia della morte di Clemente VII, per non tornare mai più in patria.

Paolo III, eletto il 13 ottobre 1534, sarebbe andato, secondo la testimonianza di Condivi e Vasari, a fare visita a Michelangelo presso la sua casa romana di Macel de' Corvi, per vedere il cartone del *Giudizio Universale*, le statue per la tomba «e minutamente ogni cosa».

L'incarico di affrescare la Sistina col *Giudizio* viene affidato a Michelangelo all'inizio del 1536 da Paolo III, che deve aver meditato sulla salvezza della propria anima e sulle conseguenze spirituali della sua politica catastrofica per la Chiesa, per lo Stato e per Roma, ma che aspira anche ad essere ricordato come grande committente.

Nel primo disegno per il *Giudizio*, risalente al 1533-1534 ca., Michelangelo segue ancora la tradizione, mentre in quelli successivi la composizione e il gesto di Cristo ricordano quelli di Giove nella *Caduta di Fetone* presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia, che l'artista realizza poco prima per Tommaso de' Cavalieri (figg. 68, 69). Già questi disegni si ispirano probabilmente agli affreschi della *Caduta dei giganti*, realizzati tra il 1531 e il 1533 sia da Giulio Romano che da Perin del Vaga, pittori ambedue stimatissimi da Clemente VII (fig. 67)²⁵. L'interesse comune a tre grandi artisti per l'ira distruttrice di Dio sembra che possa nascere anche dalla recente catastrofe del Sacco di Roma.

Per rivaleggiare con Giulio e Perino, Michelangelo deve allontanarsi non solo dalle precedenti rappresentazioni artistiche del *Giudizio Universale*, come quelle di Signorelli e Fra Bartolomeo, ma anche dalla narrazione apocalittica di Sant'Agostino. Solo papi come Clemente VII e Paolo III avrebbero potuto permettere certe libertà in un periodo particolare come quello alla vigilia del Concilio di Trento (fig. 70). Come Giove nella *Caduta di Fetonte* e nella *Caduta*

dei giganti di Giulio e Perino, così il Cristo del *Giudizio* è l'unico protagonista. Senza l'aiuto di san Michele, che appare ancora nel primo disegno, e della sua bilancia delle anime, il Figlio di Dio giudica gli uomini da solo ed esilia le figure corporee dei peccatori nell'oscurità. Nel *Ratto di Ganimede*, disegnato come la *Caduta di Fetonte* per Tommaso de' Cavalieri, l'aquila conduce a Dio solo l'anima, mentre nel *Giudizio* salgono al Cielo anche i corpi dei risorti. Le anime che stanno risorgendo sono pesanti poiché riunite al corpo, come dimostra la scena in cui una figura muscolosa deve usare la forza per sollevare con un rosario due fedeli. L'artista permette perfino ai condannati di arrivare – ma non si capisce come – fin sotto le nuvole, per poi precipitare ancor più crudelmente.

Michelangelo rinuncia a uno spazio profondo per poter riunire le figure in diversi gruppi entro una composizione relativamente simmetrica e bilanciata, che deve aver concepito non senza difficoltà. Nell'angolo in basso a sinistra gli scheletri fuoriescono dalle tombe, si liberano dai sarcofagi e si riappropriano dei loro corpi. Caronte trasporta con la sua barca i condannati sull'Acheronte verso la caverna dell'inferno, dove bruciano le fiamme.

Cristo domina la scena al centro di un semicerchio formato dalle figure a lui più vicine, che riprendono anch'esse il loro corpo nel Giudizio Finale. Non somigliano agli angeli, come vuole Sant'Agostino, ma a persone del tutto umane, come vecchi, calvi e individui riconoscibili. La figura di Gesù è la più grande, la più atletica e la più bella tra tutte. Egli si erge sulle nuvole colmo d'ira per i peccatori e gli infedeli, che esilia all'inferno col gesto potente del braccio destro sollevato, mentre l'indice della mano sinistra indica la vicina Vergine Maria e una parte dei fedeli che hanno ottenuto la salvezza.

L'immagine di Cristo si distingue fundamentalmente da tutte le rappresentazioni anteriori al 1530. È imberbe come quello della *Resurrezione*, di poco precedente, ma è meno androgino e ancor più atletico e virile. Per la prima volta la fisionomia di Cristo somiglia, perfino nei dettagli della chioma, a quella dell'*Apollo del Belvedere* (figg. 71, 72). Secondo san Paolo, le anime condannate sono morte, ed infatti Apollo, come sa Michelangelo, non è solo il dio del sole e del canto, ma anche un punitore spietato che ha ucciso col suo arco, tra gli altri, i figli della blasfema Niobe. Il processo di ideazione del *Giudizio Universale* inizia quindi con Giove che condanna Fetonte e culmina con un Cristo apollineo. Per Michelangelo, dopo il suo ritorno a Roma, l'antico diventa una fonte d'ispirazione ancora più importante rispetto al passato, non solo per le forme classicheggianti, ma anche per la ricerca dell'uomo e del divino – come già nel caso del *Mosè* per la Tomba di Giulio II.

La bellezza anticheggiante di *Cristo* nel *Giudizio* si spiega anche con il pensiero neoplatonico, che per Michelangelo assume un significato esistenziale ancor più profondo dopo l'incontro con l'adolescente Tommaso de' Cavalieri nel 1532. Il ragazzo discende da un ramo degli Orsini, strettamente imparentati con i Medici, perciò è di rango nobile, quasi come Vittoria Colonna. Le tante poesie che l'artista gli dedica in questi anni dimostrano l'influenza diretta esercitata su Michelangelo dal *Panegirico allo Amore* di Diaceto²⁶ che, seguendo i

suoi maestri Marsilio Ficino e Pico della Mirandola e soprattutto Platone, descrive Dio come fonte di ogni suprema bellezza. Nell'amore per il bello l'anima immortale si ricorda con nostalgia delle sue origini divine, alle quali desidera tornare. Chi non è capace di amare il bello è condannato. Come i suoi maestri, anche Diacceto tenta quindi di rendere le idee platoniche direttamente compatibili con la religione cristiana.

In una delle poesie dedicate a Tommaso, Michelangelo esprime in forma più personale idee analoghe, tanto che il suo amico Berni, morto nel 1535, ricorda d'aver letto negli scritti di Platone pensieri simili a quelli espressi dall'artista nelle sue rime²⁷. Osservando il bel viso di Tommaso, l'artista vede la sua anima condotta a Dio e dedica al giovane un disegno nel quale l'aquila di Giove rapisce Ganimede, simbolo dell'anima. Solo il mito antico può offrirgli le giuste immagini per illustrare queste idee, ma perfino nelle poesie Michelangelo pensa al Giudizio Universale:

Veggio nel tuo bel viso, Signior mio,
 Quel che narrar mal puossi in questa vita:
 L'anima, della carne ancor vestita,
 Con esso è già più volte asciesa a Dio.
 [...]

A quel pietoso fonte, onde sian tucti,
 S'assembra ogni beltà, che qua si vede,
 Più c'altra cosa alle persone acorte,
 Ne altro saggio abbian ne altri fructi
 Del cielo in terra; e chi v'ama con fede
 Trascende a Dio e fa dolce la morte.²⁸

L'espressione del volto di *Cristo* nel *Giudizio*, soprattutto quella della bocca e degli occhi, è però più animata, mite e benigna rispetto a quella dell'*Apollo del Belvedere*. Il suo Gesù è più virile, ma meno duro e crudele di Apollo: se si fosse ispirato al viso di Tommaso – il più divino che egli avesse mai visto – sarebbe stata una scelta per Michelangelo tutt'altro che blasfema. Alcuni tratti della fisionomia del *Cristo*, infatti, differiscono dall'ideale classico dell'*Apollo*: la bocca è più dolce e incorniciata da fossette, mentre il naso è più pronunciato, con la punta leggermente pendente, e il mento insolitamente corto.

Non conosciamo ritratti documentati di Tommaso. Al ritratto proveniente dalla collezione di Palazzo Farnese (oggi al Musée Bonnat di Bayonne), identificato con quello di cui parla Vasari²⁹, manca la grande bellezza celebrata nella poesia di Michelangelo. Non è però escluso che la sua fisionomia appaia in altri suoi disegni di questi anni.

La Madonna, che dopo la morte è assunta in Cielo col corpo, è l'unica figura del *Giudizio* a essere posta a fianco di Cristo ed è fisicamente così vicina al nuovo Adamo che sembra voler tornare alla platonica unità androgina e indivisa dei sessi, precedente alla creazione della donna. Ella è profondamente triste e incrocia le braccia sul petto in un gesto di protezione, ma anche di sottomissione alla volontà divina³⁰. L'indice della mano destra è puntato con angos-

scia verso il proprio volto, come se perfino lei si sentisse una peccatrice. Non chiede più la grazia per i peccatori, ma volge lo sguardo in basso, forse ai fedeli, che sembrano ascendere con le loro sole forze.

Perfino le figure attorno a Gesù sono intimidite dal suo gesto e per questo sembrano voler giustificare la loro presenza esibendo gli attributi, come se non fossero più sicure di meritare il Paradiso. Allo stesso tempo, tutti sono affascinati dal carisma e dalla bellezza apollinea di Cristo, che li attrae come un magnete. Questo non è ancora il Paradiso, ma l'ultimo giorno della storia umana che lo prepara. Per il massimo cultore del bello, il *Giudizio Universale* non è però solo il terrificante *dies irae* dell'Apocalisse, ma anche il desiderato giorno del ritorno dell'anima al suo corpo, alle sue origini e alla compagnia dei cari defunti. Infatti, nell'affresco la figura di una figlia abbraccia sua madre e due amici si baciano.

4. La Cappella Paolina

Anche la *Conversione di san Paolo* e la *Crocifissione di san Pietro*, che l'artista dipinge per Paolo III dopo il *Giudizio*, rappresentano grandi figure di santi che sono, come il *Mosè* michelangiolesco, eroi della fede. Essi compaiono nella cappella del conclave come modelli esemplari, a cui i cardinali dell'epoca devono guardare durante l'elezione dei papi. Lo stretto rapporto con Vittoria Colonna porta Michelangelo a concentrarsi sempre più sulla fede e a interiorizzare l'immagine di Cristo. Infatti l'artista, sotto l'influsso della nobile amica, sceglie nella *Conversazione di san Paolo* (fig. 73) di rappresentare Gesù come figura tradizionale, barbuto e vestito, invece di ripetere il Cristo di bellezza neoplatonica della *Resurrezione* e del *Giudizio*³¹. La mano destra del Salvatore emana un raggio di luce che acceca l'apostolo, lo fa cadere da cavallo e lo converte, mentre la mano sinistra indica la vicina Damasco, verso cui il santo viene guidato. Paolo è qui vecchio e somiglia più a Michelangelo che al papa, rimasto in fondo anche per Michelangelo stesso un Saulo. L'artista, sopravvissuto a pericolose malattie, si sente nelle mani di Dio. Dopo aver depersonalizzato i duchi della Cappella Medicea, egli conferisce ai volti di *Mosè*, di *Cristo* e di *Paolo* i tratti di uomini che hanno avuto un ruolo deciso nella sua vita e, forse, addirittura i suoi stessi tratti.

Egli però resta anche fedele alla sua formazione neoplatonica e infatti nel 1546, dopo la scomparsa di Cecchino Bracci, morto appena sedicenne nel '44, l'artista consola lo zio Luigi del Riccio dicendogli che il nipote sarà il ragazzo più bello del Paradiso poiché era stato il più bello sulla Terra. L'adorazione del bello non contrasta nel pensiero di Michelangelo con la sua religiosità sempre più profonda e, grazie alla ricerca dell'assoluto, egli riesce a superare la nuova crisi, da cui ne esce spiritualmente ed emotivamente arricchito.

La controparte tradizionale della *Conversione di san Paolo* sarebbe stata la *Consegna delle chiavi*, che nella Cappella del Conclave avrebbe assunto un significato particolare. Michelangelo sceglie invece di rappresentare la *Crocifissione di san Pietro* (fig. 74), che però è una scena simbolica, poiché l'artista

non dipinge i chiodi, che verranno aggiunti solo dopo la sua morte e mai rimossi, neppure in occasione dell'ultimo restauro³².

La scena è dominata nuovamente da un eroe della fede che è, come il Cristo del *Giudizio*, molto più grande delle altre figure. I carnefici stanno erigendo la croce capovolta, che è ancora in posizione diagonale. Pietro non sembra un uomo sofferente, ma un umile servo del Signore, che solleva e volta la testa per fissarci con lo sguardo più intenso mai visto nella produzione di Michelangelo e per ricordare ai cardinali elettori il loro dovere. Non sembra essere un ritratto, ma appare talmente vivo che è come se lo fosse.

Nei quarant'anni intercorsi tra la Tomba di Giulio II e la Cappella Paolina, l'arte e il pensiero di Michelangelo cambiano continuamente, eppure si può notare una chiara differenza tra le opere prima e dopo il Sacco. Prima del 1527, egli glorifica Giulio II e i Medici in maniera quasi cortigiana, conferisce alla Madonna interceditrice un ruolo dominante e rende Cristo, risorto nello spirito e anche nel corpo, una figura trionfante. Solo dopo le esperienze traumatizzate degli anni 1527-1532, egli cambia l'immagine di Gesù, della Madonna e di Mosè. Nelle nuove interpretazioni di Cristo e di Mosè, l'artista si affranca dalla tradizione e li rende ancor più belli, più potenti, più carismatici e più dominanti rispetto ai precedenti principi. Inoltre li personalizza, facendo sì che essi riflettano la propria vita, e al tempo stesso riduce il ruolo della Madonna. Ora Michelangelo, forse anche perché consapevole della sua età avanzata e delle sue forze più limitate, non concepisce più profeti, sibille, vittorie, ignudi, personificazioni di fiumi e del tempo o altre rappresentazioni allegoriche in serie, ma solo poche figure di carattere più particolare e personale. Rende i suoi programmi iconografici più religiosi e la sua arte è dominata quasi esclusivamente da figure sacre. Dopo aver evocato la resurrezione corporea di Gesù, che dalla morte arriva alla luce eterna, egli separa il Paradiso dal Giudizio Universale, così da poter illustrare dettagliatamente la resurrezione corporea dei morti, il terrificante Cristo giudice che condanna i peccatori e l'ascesa dei giusti. Infatti, non è un caso che soprattutto la resurrezione del corpo sia per Michelangelo molto più importante che per altri artisti. Gli stessi principi degli apostoli, che sperano d'essere legittimati davanti a Gesù, tornano poi nella Cappella del Conclave, dove Michelangelo sembra identificarsi con Paolo e Pietro crocifisso. Quest'ultimo non sembra un futuro papa, ma esemplifica la fede incondizionata, esortando i credenti e i cardinali elettori a emularlo. Quindi l'artista non segue tanto la dottrina della Chiesa e del Concilio di Trento, quanto la propria convinzione maturata negli anni della crisi. Né Clemente VII né Paolo III osano intervenire in merito alle sue opere e rispettano le sue intuizioni, anche laddove non corrispondono ai dogmi.

Postscriptum

Nel suo libro sul Sacco di Roma, Chastel tenta di teorizzare uno "stile clemenetino"³³, ma non parla degli ultimi affreschi della Sala di Costantino e della volta di Perin del Vaga nella Sala dei Pontefici, le due maggiori commissioni

pittoriche di Clemente prima del Sacco. Non parla neppure delle architetture di Giulio Romano e di Raffaello, che Michelangelo vede per la prima volta nel dicembre 1523 e che esercitano sulla sua opera un influsso decisivo. Per illustrare lo “stile clementino”, egli prende invece il via dalle pochissime opere romane di Rosso Fiorentino e Parmigianino, nessuna delle quali commissionate da Clemente VII.

È quasi impossibile stabilire la portata dell’influsso del papa sulla sorprendente evoluzione del linguaggio di Michelangelo dopo la visita del '23. In quel momento il maestro ha per la prima volta occasione di studiare le ultime opere di Raffaello, di Peruzzi, di Jacopo Sansovino e in particolare del giovane Giulio Romano, che già sotto Leone X osa rompere così provocatoriamente «i lacci e le catene» del dogma vitruviano. Infatti, nella Biblioteca Laurenziana sono evidenti i riflessi delle facciate di Palazzo Alberini e Palazzo Stati, ma anche di Villa Madama e Villa Lante³⁴.

Giulio lascia Roma qualche mese dopo l'elezione di Clemente VII per trasferirsi a Mantova, dove trova un clima più favorevole e cambia subito il suo linguaggio architettonico in senso più cortigiano. Diversamente da Giulio, Michelangelo non si accontenta di violare le norme vitruviane, tanto che nelle tombe dei duchi si sente libero di riprendere e variare perfino i dettagli fantasiosi e innovativi di Donatello. Nella produzione successiva al suo trasferimento a Roma nel 1534 e in particolare nelle opere dei suoi ultimi anni, come San Pietro, San Giovanni dei Fiorentini e il Campidoglio, Michelangelo si avvicina al Rinascimento bramantesco più di quanto non avessero fatto l'ultimo Raffaello e il primo Giulio Romano. Solo nella “zona franca” delle finestre e delle nicchie si permette di offrire deroghe alla norma, ma molto meno capricciose di quelle degli ultimi anni fiorentini. Già la teorizzazione del Manierismo come stile epocale si è rivelata problematica, così abbiamo forse superato i tempi in cui si avvertiva la necessità di inventare etichette per portare un minimo d'ordine nella storia dell'arte.

NOTE

¹ FROMMEL 2014, pp. 48-50. Per Clemente VII, si veda PROSPERI 1982.

² FROMMEL 2014, pp. 36-42.

³ FROMMEL 2007.

⁴ FROMMEL 2014, pp. 19-24.

⁵ FROMMEL in corso di stampa.

⁶ FROMMEL 2014, pp. 24-27.

⁷ Ivi, pp. 42-45.

⁸ FROMMEL 1979.

⁹ Per la facciata di San Lorenzo, si veda SATZINGER 2012.

¹⁰ FROMMEL 2020.

¹¹ INGLESE 2006.

¹² FROMMEL 2017, pp. 67-75.

¹³ FROMMEL 2014, p. 53.

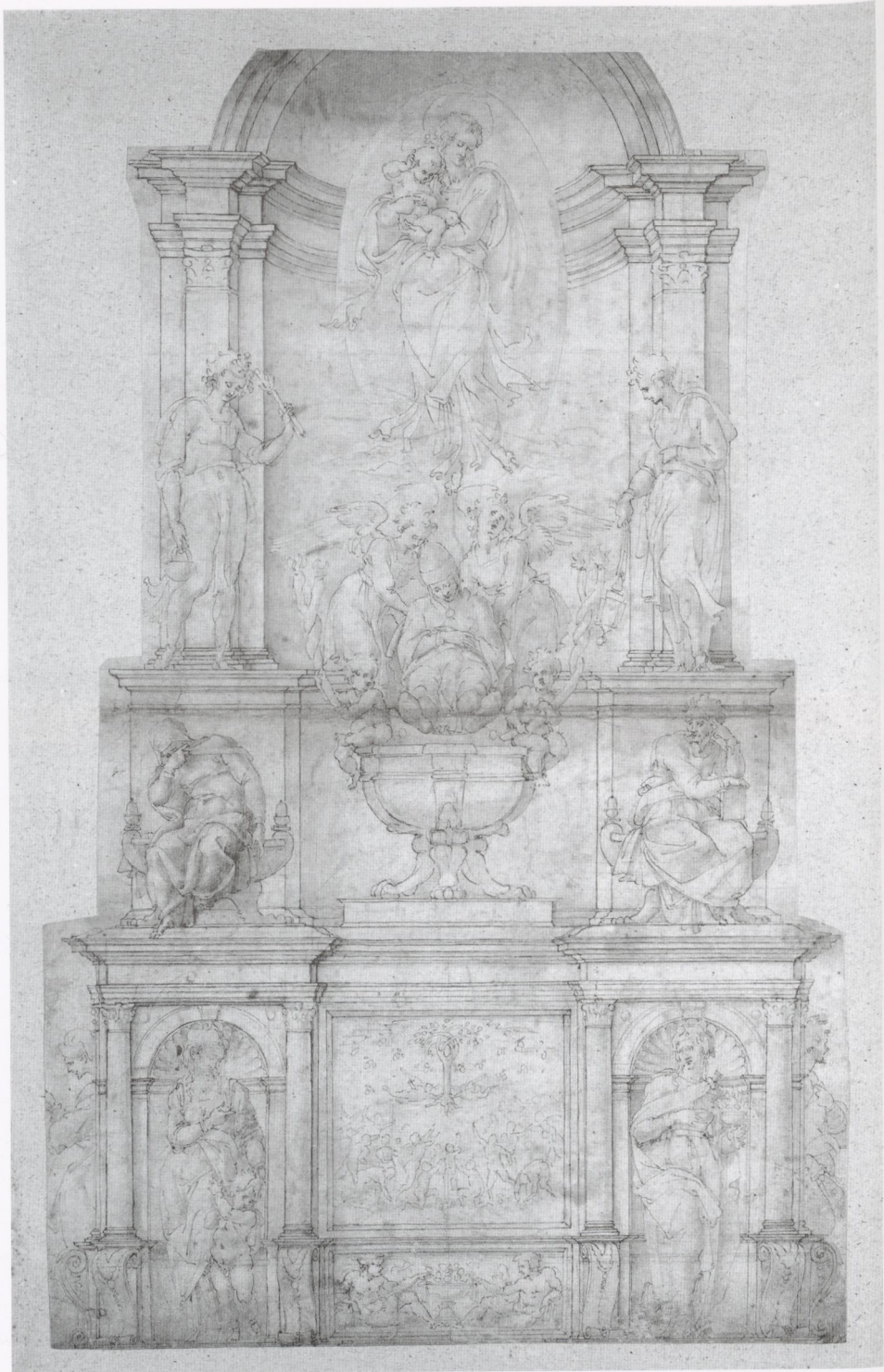
¹⁴ London, British Museum, inv. 1859-6-25-5-551; Paris, Louvre, 691bis *recto*; Firenze, Casa Buonarroti, 32 Fr; Windsor Castle, Royal Library, inv. n. 12767r-v; Firenze, Casa Buonarroti, *Autografi*, vol. I, 74, c. 203v; Firenze, Casa Buonarroti, 62 Fr; London, British Museum, inv. n. 1860-6-16-133r; DE TOLNAY 1975-1980, vol. II (1976), 252bisr, 253r, 254r, 255r-v, 256v, 257r, 258r.

- ¹⁵ DUSSLER/GIRARDI 1972, p. 167; FROMMEL 2014, pp. 48-49.
- ¹⁶ BAROCCHI/RISTORI 1965-1983, vol. III (1973), p. 268.
- ¹⁷ HIRST 2011, pp. 3-7, 253-255.
- ¹⁸ BUONARROTI 1960, pp. 49-51.
- ¹⁹ MACCHIAVELLI 1532, cap. 6, 28; ID. 1531, I, c. 9, II, c. 8; HANKINS 1991; VERSPOHL 2004, p. 180, n. 72.
- ²⁰ FROMMEL 2014, pp. 59-60.
- ²¹ Ivi, pp. 65-67.
- ²² *Ibid.*
- ²³ BAROCCHI/RISTORI 1965-1983, vol. IV (1979), p. 18.
- ²⁴ BAROCCHI/BARDESCHI CIULICH 1970, p. 278 (l'autenticità del documento è incerta).
- ²⁵ Per Michelangelo, non c'è contraddizione tra figura giudaico-cristiana e figura pagana (come profeti e sibille, Davide ed Ercole o Apollo, Dio e Giove): cfr. FROMMEL 1979, pp. 91-96; ID. 2014, p. 68. Per le tre versioni autografe della *Caduta di Fetonte* di Michelangelo, si veda MARONGIU 2013. Per la *Caduta dei giganti* di Giulio Romano a Palazzo Te a Mantova e quella di Perin del Vaga nella villa di Andrea Doria a Genova, si vedano: BELLUZZI 1998, vol. I, pp. 128-129; pp. 446-458, n. 864; pp. 454-456, nn. 896-899; vol. II, pp. 440-501, figg. 863-935; PARMA 1997, pp. 111-117, figg. 122-130; pp. 122-123, 272-273; CASTELLETTI 2019, pp. 21-22.
- ²⁶ *Supra*, p. 135.
- ²⁷ FROMMEL 1979, p. 35.
- ²⁸ FREY 1883, p. 53.
- ²⁹ HIRST 2011, pp. 263, 375-376, nota 90.
- ³⁰ Per il gesto delle braccia incrociate sul petto, si veda CASTELLETTI 2019, pp. 13-14.
- ³¹ DE TOLNAY 1960, pp. 70-78, 135-147.
- ³² PAOLUCCI/DANESI SQUARZINA 2016.
- ³³ CHASTEL 1983.
- ³⁴ FROMMEL 2012.

BIBLIOGRAFIA

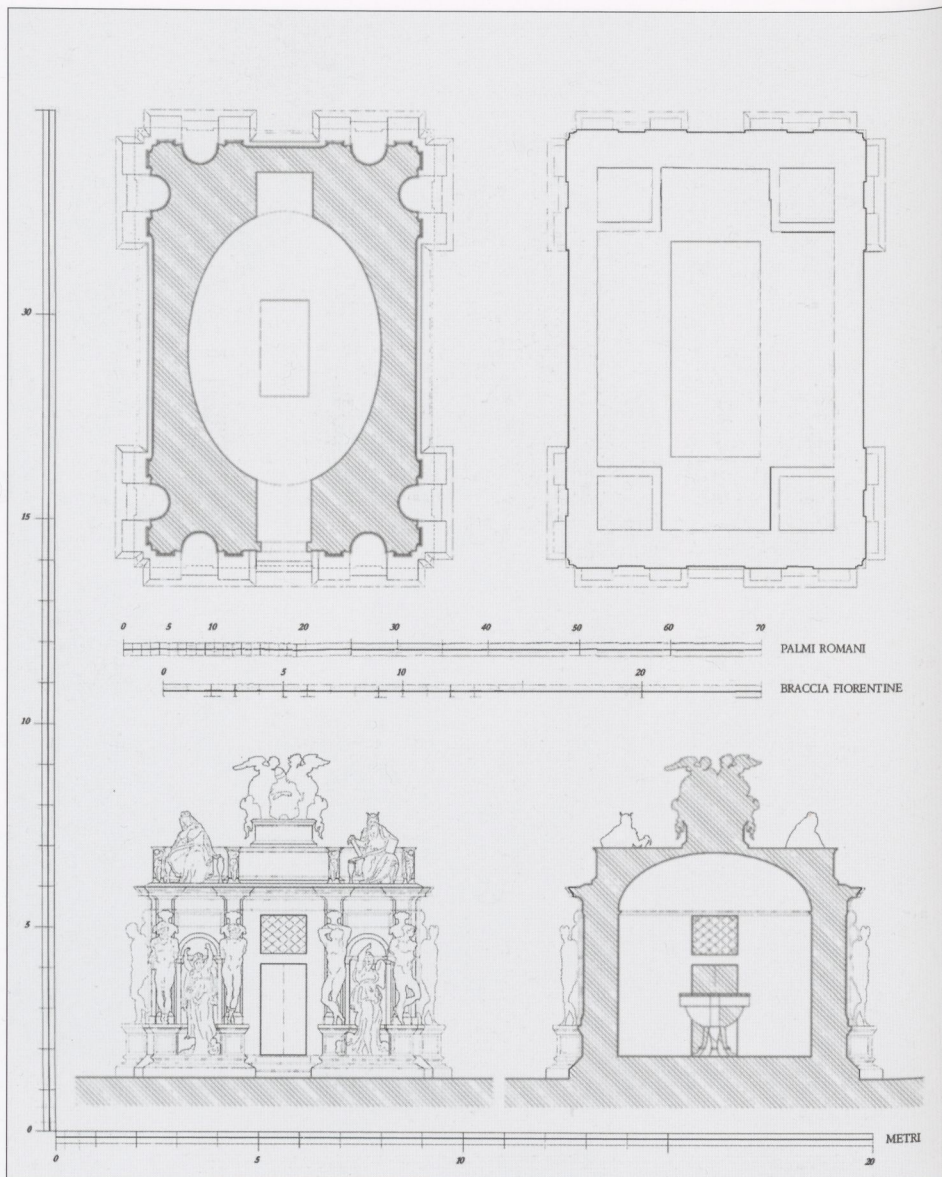
- BAROCCHI/BARDESCHI CIULICH 1970: P. Barocchi, L. Bardeschi Ciulich (a cura di), *I ricordi di Michelangelo*, Firenze 1970.
- BAROCCHI/RISTORI 1965-1983: P. Barocchi, R. Ristori (a cura di), *Il Carteggio di Michelangelo*, ed. postuma di G. Poggi, 5 voll., Firenze 1965-1983.
- BELLUZZI 1998: A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, 2 voll., Modena 1998.
- CASTELLETTI 2019: C. Castelletti, *Captivi barbari come Stützfiguren dall'Antichità alla metà del '500. Metafore politico-visive e schemata gestuali*, in: S. Frommel, P. Migasiewicz, con la collab. di C. Castelletti (a cura di), *La sculpture au service du pouvoir dans l'Europe de l'époque moderne*, Roma 2019, pp. 11-38.
- CHASTEL 1983: A. Chastel, *Il sacco di Roma 1527*, Torino 1983 (ed. or. ing. Princeton 1983).
- DE TOLNAY 1960: C. de Tolnay, *Michelangelo*, vol. v, *The final period. Last Judgement, frescoes of the Pauline Chapel, last Pietas*, Princeton 1960.
- DE TOLNAY 1975-1980: C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-1980.
- DUSSLER/GIRARDI 1972: L. Dussler, E.N. Girardi, s.v. Buonarroti, *Michelangelo*, in: *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. xv, Roma 1972, pp. 161-178.
- FREY 1883: K. Frey, *Die Gedichte des Michelangelo Buonarroti im Vaticanischen Codex*, I, II, «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», IV (1883), pp. 40-47, 108-117.
- FROMMEL 1979: C.L. Frommel, *Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri*, Amsterdam 1979.

- FROMMEL 2007: C.L. Frommel, *Michelangelo und das Grabmal des Cecchino Bracci in S. Maria in Araceli*, in: J. Myssok, J. Wiener (a cura di), *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, Münster 2007, pp. 263-277.
- FROMMEL 2012: C.L. Frommel, *La tomba di Giulio II e gli inizi dell'architettura trionfale di Michelangelo (1506-1516)*, in: G. Maurer, A. Nova (a cura di), *Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura*, Atti del Convegno (Firenze 30 gennaio-1° febbraio 2009), Venezia 2012, pp. 120-139.
- FROMMEL 2014: C.L. Frommel, *La tomba di papa Giulio II: genesi, ricostruzione e analisi*, in: Id., *Michelangelo, il marmo e la mente. La tomba di Giulio II e le sue statue*, a cura di R. Cassanelli, Milano 2014, pp. 19-69.
- FROMMEL 2017: C.L. Frommel, *Raffaello. Le Stanze*, Milano 2017.
- FROMMEL 2020: C.L. Frommel, *Michelangelo e le statue del Cristo Risorto a Roma e Bassano: ripensamenti e rettificazioni*, in: F. Bellini (a cura di), *Michelangelo Buonarroti, 1475-1564. L'architettura e le altre arti*, Atti del Convegno Internazionale (Roma 20-21 novembre 2014), Roma 2020 [«Accademia Nazionale di San Luca. Annali delle Arti e degli Archivi. Pittura, Scultura, Architettura», IV (2018)], pp. 35-47.
- FROMMEL in corso di stampa: C.L. Frommel, *La Galatea e la Madonna Sistina: due figure ideali nell'opera di Raffaello*, in corso di stampa.
- HANKINS 1991: J. Hankins, *The myth of the Platonic Academy of Florence*, «Renaissance quarterly», XLIV (1991), pp. 429-475.
- HIRST 2011: M. Hirst, *Michelangelo. The achievement of fame, 1475-1534*, New Haven 2011.
- INGLESE 2006: G. Inglese, s.v. *Machiavelli, Niccolò*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXVII, Roma 2006, pp. 81-97.
- MACCHIAVELLI 1531: N. Macchiavelli, *Discorsi sopra la prima deca di Tito Livio*, Roma 1531.
- MACCHIAVELLI 1532: N. Macchiavelli, *Il principe*, Roma 1532.
- MARONGIU 2013: M. Marongiu, *Le tre versioni della Caduta di Fetonte. Cronologia e contesto*, in: C. Echinger-Maurach, A. Gnann, J. Poeschke (a cura di), *Michelangelo als Zeichner*, Atti del Convegno (Wien 19-20 novembre 2010), Münster 2013, pp. 329-343.
- MICHELANGELO 1960: Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di E.N. Girardi, Bari 1960.
- PAOLUCCI/DANESI SQUARZINA 2016: A. Paolucci, S. Danesi Squarzina (a cura di), *Michelangelo e la Cappella Paolina. Riflessioni e contributi sull'ultimo restauro*, Atti del Convegno (Roma 26 maggio 2010), Città del Vaticano 2016.
- PARMA 1997: E. Parma, *Perin del Vaga. L'anello mancante*, Genova 1997 (ed. or. 1986).
- PROSPERI 1982: A. Prosperi, s.v. *Clemente VII, papa*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXVI, Roma 1982, pp. 237-259.
- SATZINGER 2012: G. Satzinger, *“Le fatiche durate da lui”. I disegni per la facciata di San Lorenzo*, in: G. Maurer, A. Nova (a cura di), *Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura*, Atti del Convegno (Firenze 30 gennaio-1° febbraio 2009), Venezia 2012, pp. 120-139.
- VERSPOHL 2004: F.-J. Verspohl, *Michelangelo Buonarroti und Papst Julius II. Moses – Heerführer, Gesetzgeber, Museenlenker*, Göttingen 2004.

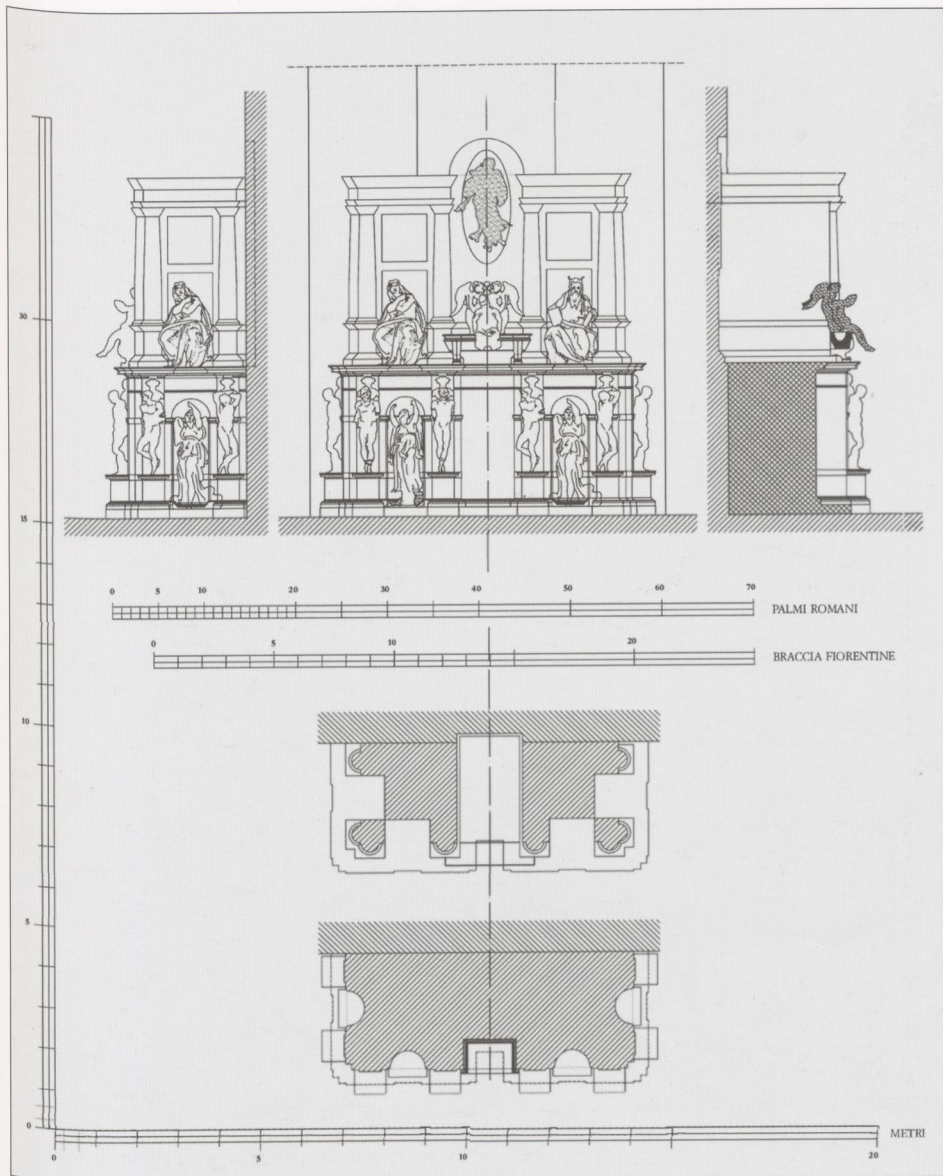




53. Michelangelo, *Progetto per la tomba parietale di Giulio II*, New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, inv. 62.93.1
54. Raffaello, *Madonna Sistina*, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister, inv. 93



55. Ricostruzione della tomba libera di Giulio II secondo il progetto dell'aprile 1505 (da FROMMEL 2014, p. 268, tav. 241)



56. Ricostruzione della tomba parietale di Giulio II secondo il progetto del 1516 (da FROMMEL 2014, p. 274, tav. 250)



57. Michelangelo, *Il papa con due angeli*, Firenze, Casa Buonarroti, inv. 43A^v



58. Michelangelo, *Il papa apre il suo sarcofago*, Firenze, Casa Buonarroti, inv. 21Fr





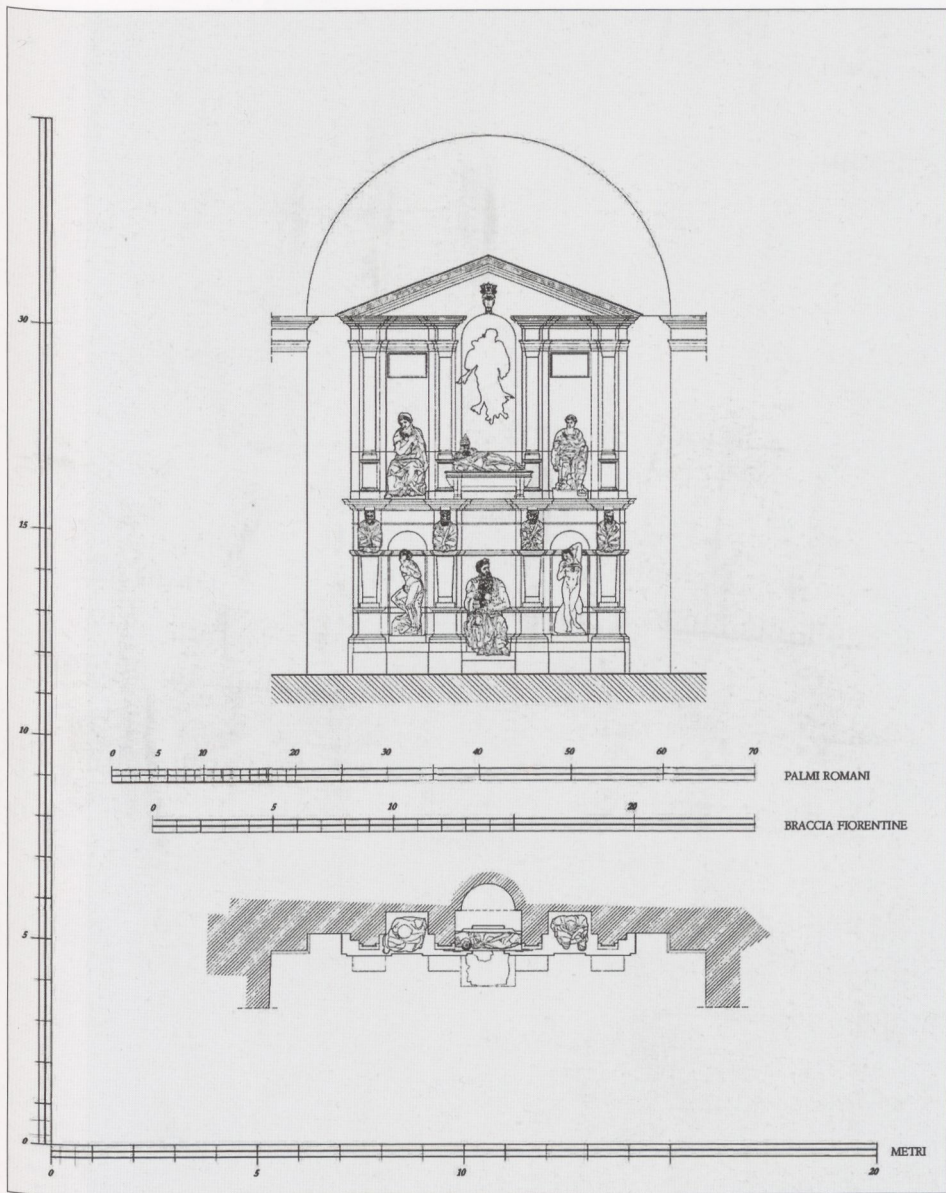
59. Michelangelo, *Cristo risorto*, Roma, Santa Maria sopra Minerva

60. Michelangelo e bottega, *Progetto per la tomba dei duchi nella Cappella Medicea di San Lorenzo a Firenze*, Parigi, Cabinet des Dessins, inv. 838 (C. 186r)

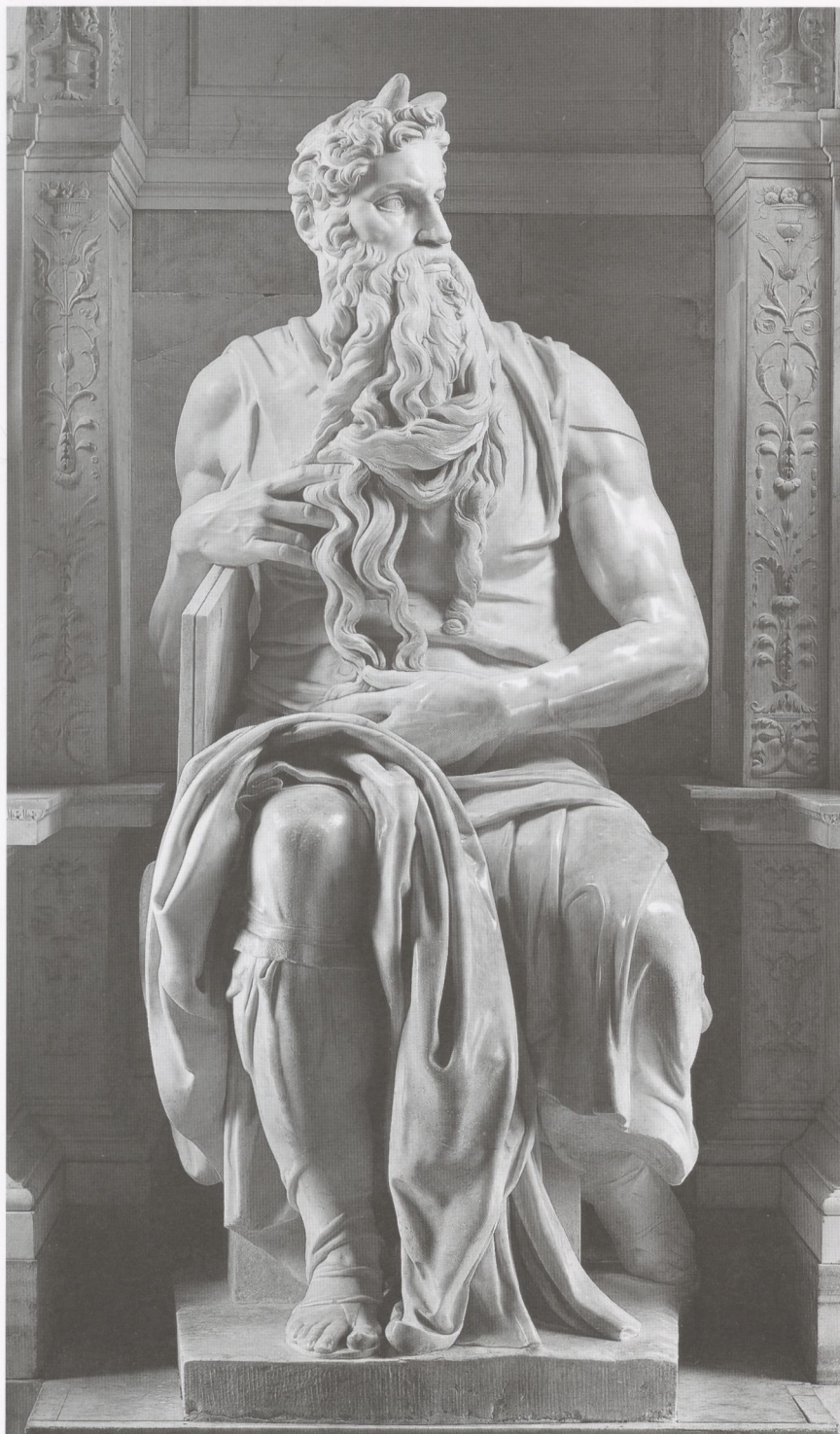
61. Michelangelo e bottega, *Progetto per la tomba dei Magnifici nella Cappella Medicea di San Lorenzo a Firenze*, Parigi, Cabinet des Dessins, inv. 837 (C. 194r)



62. Michelangelo, *Resurrezione di Cristo*, Londra, British Museum, inv. 1860-6-16-133r



63. Ricostruzione della tomba parietale di Giulio II secondo il progetto del 1532 (da FROMMEL 2014, p. 276, tav. 252)





64. Michelangelo,
Mosè, Roma,
San Pietro in
Vincoli, Tomba
di Giulio II

65. Michelangelo,
Tomba di
Giulio II, Roma,
San Pietro in
Vincoli

66. Michelangelo,
Giulio II, Roma,
San Pietro in
Vincoli, Tomba
di Giulio II





67. Giulio Romano e aiuti, *Sala dei Giganti*, particolare, Mantova, Palazzo Te

68. Michelangelo, *Caduta di Fetonte*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 177

69. Michelangelo, *Cristo Giudice e altre figure*, Bayonne, Musée Bonnat, inv. 1217r



70. Michelangelo, *Giudizio Universale*, Roma, Palazzi Vaticani, Cappella Sistina



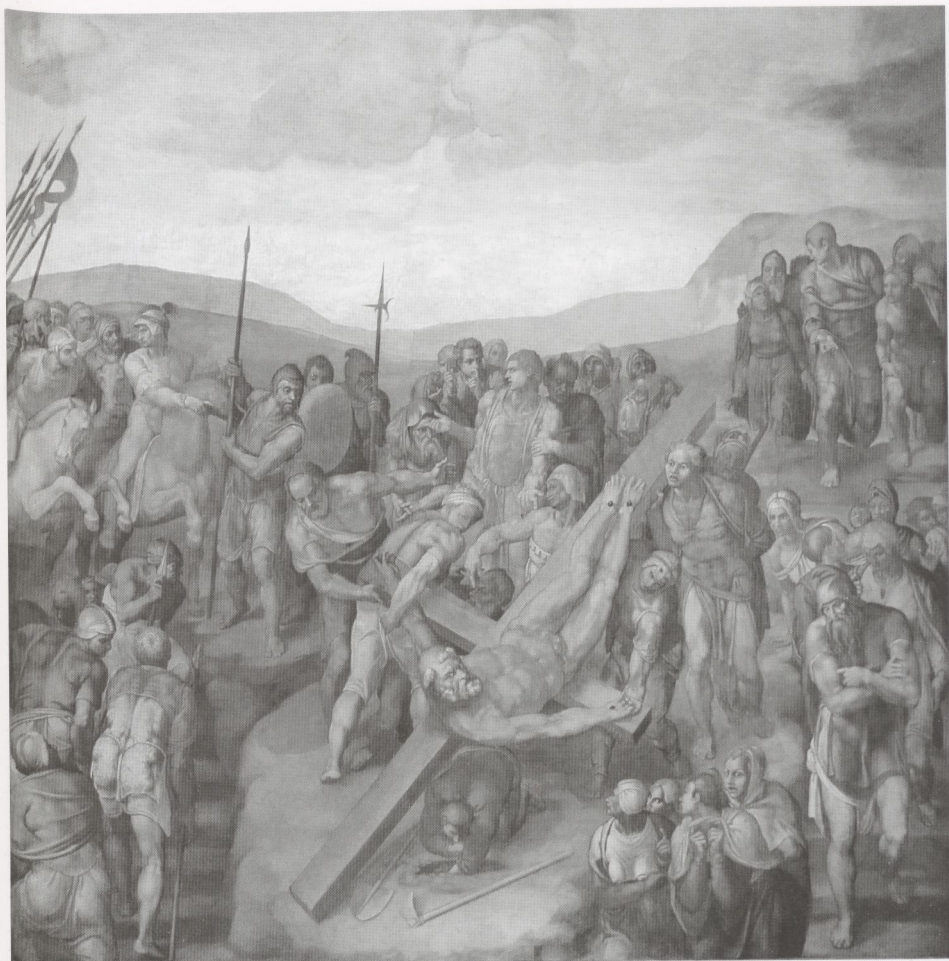
71. Michelangelo, *Cristo nel Giudizio Universale*, Roma, Palazzi Vaticani, Cappella Sistina



72. *Apollo del Belvedere*, particolare, Roma, Musei Vaticani, Cortile ottagonno, inv. 1015



73. Michelangelo, *Conversione di san Paolo*, Roma, Palazzi Vaticani, Cappella Paolina



74. Michelangelo, *Crocifissione di san Pietro*, Roma, Palazzi Vaticani, Cappella Paolina