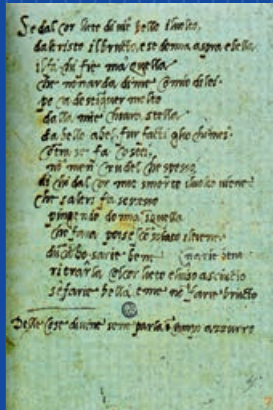


Grazia Dolores Folliero-Metz
Susanne Gramatzki
(Hrsg./Cur.)

**Michelangelo Buonarroti:
Leben, Werk und Wirkung**
**Michelangelo Buonarroti:
Vita, Opere, Ricezione**

Positionen und Perspektiven
der Forschung
Approdi e prospettive della
ricerca contemporanea

Mit Beiträgen von:
Enzo Noè Girardi
Michael Engelhard
James Saslow
Angelika Kovačić-Laule
Claudio Scarpati
Grazia Dolores Folliero-Metz
Susanne Gramatzki
Giorgio Masi
Maria Chiara Tarsi
Barbara Stoltz
Oscar Schiavone
Franziska Kraft
Martin Blawid
Berthold Hub
Toni Hildebrandt
Stefan Trinks
Wolfgang Leist
Alina Mendoza Cantú
Steven Stowell
Gianluca Tedaldi
Elena Filippi
Andrew Leach
Giuliana Scotto
Philippe Jarjat
Alessandra Pagliano
Giulia Ceriani Sebregondi
Eva Hanke
Monika Melters
Gerald Schröder
Michaël J. Amy



Folliero-Metz/
Gramatzki (Hrsg./Cur.)
Michelangelo Buonarroti: Leben, Werk
und Wirkung / Vita, Opere, Ricezione

Grazia Dolores Folliero-Metz
Susanne Gramatzki
(Hrsg. / Cur.)

Michelangelo Buonarroti: Leben, Werk und Wirkung

Michelangelo Buonarroti: Vita, Opere, Ricezione

Der Band bilanziert den in den vergangenen Jahren erarbeiteten Kenntnisstand zu Leben und Werk Michelangelo Buonarrotis und ergänzt ihn durch aktuelle Forschungsperspektiven. Die Beiträge aus der Literatur- und Kunstwissenschaft geben einen umfassenden Einblick in das vielfältige künstlerische Schaffen Michelangelos im Kontext seiner Epoche. Durch den interdisziplinären Ansatz werden die Querverbindungen zwischen ästhetischer Theorie und künstlerischer Praxis und zwischen den unterschiedlichen Ausdrucksformen Dichtung, Malerei, Skulptur und Architektur bei Michelangelo deutlich.

La miscellanea di studi interdisciplinari sulla vita, persona ed opera complessiva di Michelangelo Buonarroti esce a poco più di quarant'anni dall'ultima edizione critica delle Rime michelangelolesche (1960) ed anticipa il prossimo grande anniversario della morte dell'artista (1564-2014). Vi si presentano posizioni consolidate della ricerca contemporanea, integrate da nuove prospettive aperte dalla critica più recente. I diversi contributi di storia della letteratura, storia e teoria dell'arte permettono un ritratto a tutto tondo della poliedrica personalità

ed opera michelangelolesca nel contesto della propria epoca, nonché evidenziano l'influsso da lui esercitato su artisti ed epoche successive.

Die Autoren / Gli autori

Grazia Dolores Folliero-Metz ist Italianistin und Komparatistin. Ihr Interesse gilt Fragen der Ästhetik in Verbindung mit intermedialen Studien zu Literatur und Kunst.

Grazia Dolores Folliero-Metz è Italianista e Comparatista. Il nucleo dei suoi interessi è dato da questioni di Estetica, da lei coltivate tramite ricerche interdisciplinari di letteratura e di arte.

Susanne Gramatzki ist Romanistin mit Schwerpunkt französische und italienische Literaturwissenschaft. Ihre Forschungsinteressen gelten u. a. der italienischen Renaissance und den Beziehungen zwischen Literatur und Bildender Kunst.

Susanne Gramatzki è una studiosa di Romanistica, particolarmente di letteratura francese e italiana. Si occupa in modo specifico del Rinascimento e delle relazioni fra la letteratura e l'arte figurativa.

ISBN 978-3-631-62990-1



MITTELALTER UND RENAISSANCE
IN DER ROMANIA 6

Hrsg. von Lidia Becker/
Elmar Eggert/Susanne Gramatzki
und Christoph Oliver Mayer

Grazia Dolores Folliero-Metz
Susanne Gramatzki
(Hrsg./Cur.)

**Michelangelo Buonarroti:
Leben, Werk und Wirkung**
**Michelangelo Buonarroti:
Vita, Opere, Ricezione**

Positionen und Perspektiven
der Forschung

Approdi e prospettive della
ricerca contemporanea



PETER LANG
EDITION

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Abbildungen auf dem Umschlag:

Die Sixtinische Kapelle. Die Deckenfresken. Mit einer Einführung von Carlo Pietrangeli. Zürich und Düsseldorf: Benziger, 1993 (S. 137)

Michelangelo. Grafia e biografia: Disegni autografi del maestro. Hg. von Lucilla Bardeschi Ciulich e Pina Ragionieri. Florenz: Mandragora, 2002 (S. 71)

Gedruckt auf alterungsbeständigem, säurefreiem Papier.

ISSN 2194-3001

ISBN 978-3-631-62990-1

© Peter Lang GmbH

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Frankfurt am Main 2013

Alle Rechte vorbehalten.

Peter Lang Edition ist ein Imprint der Peter Lang GmbH.

Peter Lang – Frankfurt am Main · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien · Warszawa

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

www.peterlang.de

*Michelangelo Buonarroti: Leben, Werk und
Wirkung.*

Positionen und Perspektiven der Forschung

*Michelangelo Buonarroti: Vita, Opere, Ricezione.
Approdi e prospettive della ricerca contemporanea*

*Per Enzo Noè Girardi
Maestro di Studi michelangioleschi*

*Für Edward Reichel, meinen akademischen Lehrer,
der mich die Gedichte Michelangelos entdecken ließ*

Susanne Gramatzki

Vorwort der Herausgeberinnen

Der sechste Band der Reihe *Mittelalter und Renaissance in der Romania* (MIRA) ist einem der bekanntesten Künstler der Renaissance, Michelangelo Buonarroti (1475-1564), gewidmet. Ziel des Bandes ist es, den in den letzten Jahren erarbeiteten Kenntnisstand zu Leben und Werk Michelangelo Buonarrotis zusammenzuführen und durch aktuelle Forschungsperspektiven zu ergänzen. Wir haben uns dabei von der Prämisse leiten lassen, den Bildhauer Michelangelo nicht vom Dichter zu trennen, den Architekten nicht vom Maler, sondern mit einer möglichst großen Vielfalt von literatur-, kunst- und kulturwissenschaftlichen Beiträgen einen transdisziplinären Überblick über das gesamte – malerische, skulpturale, architektonische und dichterische – Werk Michelangelos zu geben. Somit versteht sich dieser Band auch als Beitrag zu einer interdisziplinär orientierten Forschung, die die Methoden und Ergebnisse unterschiedlicher Fächer in einen konstruktiven Dialog treten lässt.

Ein besonderer Dank gebührt Gianluca Tedaldi, der seine von Michelangelos Werk inspirierten Zeichnungen diesem Band zur Verfügung gestellt hat: Uns erschien es angebracht, die aktuellen Forschungsperspektiven auch von zeitnahen Zeichnungen begleiten zu lassen.

Grazia Dolores Folliero-Metz, Susanne Gramatzki

Inhaltsverzeichnis / Indice Generale

Grazia Dolores Folliero-Metz / Susanne Gramatzki:

Einleitung: Michelangelo Buonarroti. Positionen und Perspektiven der Forschung /
Introduzione: Michelangelo Buonarroti. Approdi e Prospettive della ricerca..... 13

I. Werkkoordinaten / Coordinate dell'Opus michelangiotesco

Briefe und Dichtungen / Lettere e Rime

Enzo Noè Girardi: *Sulle Lettere di Michelangelo* 53

Michael Engelhard: *Der Dichter Michelangelo* 75

Die vielen Gesichter der einen Liebe / I molti Amori

James Saslow: *Sexual Variance, Textual Variants: Love and Gender in*
Michelangelo's Poetry..... 99

Angelika Kovačić-Laule: „*Occhio, luc'e splendore*“: *Liebe im Zeichen der*
Transzendenz..... 119

Claudio Scarpati: *Dalla poesia d'amore alle rime spirituali* 137

Ästhetik und Kanon / Estetica michelangiotesca e Michelangelo

Canone figurativo

Grazia Dolores Folliero-Metz: *Die Ästhetik des Ideal-Schönen in der*
italienischen Renaissance am Beispiel Michelangelos 169

Susanne Gramatzki: *Selbstvergewisserung der ästhetischen Moderne.*
Eugène Delacroix, die Renaissance und Michelangelo..... 203

II. Von der Dichtung zur bildenden Kunst: Michelangelos komplexes Opus / Da un difficile Linguaggio Poetico ad una Opera Figurativa difficile

Zwischen Tradition und Innovation: Michelangelos *Rime* / Tradizioni linguistiche e poetiche, Traduzioni e Tradimenti

Giorgio Masi: *Il "gran restauro": altre proposte di esegesi poetica*
michelangiotesca 235

Maria Chiara Tarsi: *Suggestioni "laurenziane"*
nella poesia di Michelangelo..... 261

Barbara Stoltz: *Michelangelos Rime und die Kunsttheorie Dantes* 281

Oscar Schiavone: <i>L'arte delle Rime. La lingua poetica di Michelangelo</i>	301
Franziska Kraft: <i>Die deutschen Michelangelo-Übersetzungen im 19. Jahrhundert. Guastis Edition als Epochensignatur</i>	321

Das liebende Auge des Künstlers / Amore e l'Occhio dell'Artista

Martin Blawid: „ <i>L'amor, la fede e l'onesto desio</i> “: <i>Zur Konzeption von ‚Liebe‘ und ‚Schönheit‘ in Michelangelo Buonarrotis Sonett Nr. 83 (Veggio nel tuo bel viso, signor mio)</i>	343
Berthold Hub: „ <i>La beltà, che muove e porta al cielo ogni intelletto sano</i> “: <i>Liebe dichten und Kunst denken</i>	357
Toni Hildebrandt: „ <i>Platonisierende Erotik</i> “ – <i>Thomas Mann, Michelangelo Buonarroti und Marsilio Ficino</i>	381

Annäherungen an Michelangelos Werk / Approcci nuovi e antichi all'Opera figurativa di Michelangelo

Wolfgang Leist / Stefan Trink: <i>Michelangelo und das Reimen der Formen</i>	397
Alina Mendoza Cantú: <i>Desnudez y hábitos santos en dos "autorretratos" de Buonarroti</i>	421
Steven Stowell: <i>Michelangelo and the Theory of Allegory in Sixteenth-Century Literature on Art</i>	445
Gianluca Tedaldi: <i>Le 'macro' nel Giudizio: Immagini nascoste e influssi danteschi nell'affresco di Michelangelo</i>	463

III. Das bildkünstlerische Werk Michelangelos: Analysen und Thesen / L'Opera Figurativa Michelangiolesca: Ricezioni, Analisi, Ipotesi

Der Blick der Moderne auf Michelangelo / I Moderni e Michelangelo: Ispirazione, confronto, relazione

Elena Filippi: <i>Un ponte crollato fra il Medioevo e i Moderni: Michelangelo nella teoria artistica di Fritz Burger</i>	481
Andrew Leach: <i>Modern Architecture and the Actualisation of History: Bruno Zevi and Michelangiolo Architetto</i>	501
Giuliana Scotto: <i>Classicità e modernità di Michelangelo. Lo Scalone del Ricetto nella Biblioteca Laurenziana alla luce della riflessione di Martin Heidegger sull'opera d'arte quale lotta di terra e mondo</i>	517
Philippe Jarjat: <i>Les bibliographies de Michel-Ange comme „super-cadres“</i>	535

**Zur künstlerischen Praxis Michelangelos / Come lavorava
Michelangelo? Ipotesi e metodi di lavoro**

Alessandra Pagliano: <i>Il Disegno nella bottega rinascimentale</i>	553
Giulia Ceriani Sebregondi: <i>Michelangelo e le „seste negli occhi“: Prassi architettonica e capacità aritmetiche del Cinquecento a confronto</i>	565
Eva Hanke: <i>Malerei in der Skulptur. Domenico Ghirlandaio und Filippo Lippi als Quelle für Michelangelos frühe bildhauerische Werke</i>	591

**Entwurf und Vollendung / Opere figurative e un ‘non finito’
(politico)**

Monika Melters: <i>Idea und disegno: Bild, Wort und Geschichte in Michelangelos Entwurf für das römische Kapitol</i>	617
Gerald Schröder: <i>„Wunder der Schöpfung“ – Zur Inszenierung des Unvollendeten bei Michelangelo</i>	637
Michaël J. Amy: <i>Lorenzo il Magnifico’s Façade for the Cathedral of Florence and Michelangelo’s Apostle Statues, with an Addendum on the St. Matthew in 1515</i>	667
Index Nominum	733
Index Rerum	740

Einleitung: Michelangelo Buonarroti. Positionen und Perspektiven der Forschung

Grazia Dolores Folliero-Metz / Susanne Gramatzki

Für die Forschung zu den Gedichten Michelangelos markiert das Jahr 1960 den Beginn der bis heute gültigen, philologisch korrekten Lektüre der Rime Michelangelos, die sich der von Enzo Noè Girardi in der Reihe Scrittori d'Italia im Verlag Laterza herausgegebenen Rime-Ausgabe verdankt. Die beiden Herausgeberinnen des vorliegenden Bandes möchten mit dieser Aufsatzsammlung an die bedeutende Edition von Girardi erinnern, die eine Zäsur in der Michelangelo-Forschung darstellt. Neben dem Jahr 1960 soll aber auch bereits das nächste Michelangelo-Jahr 2014, der 450. Todestag des toskanischen Künstlers, in den Blick genommen werden.

Die Wahrnehmung der michelangelesken Dichtungen wurde lange Zeit nicht nur durch die übermächtige Präsenz des Malers, Bildhauers und Architekten Michelangelo verstellt, sondern auch durch die komplizierte Editions-geschichte, die eine verspätete, z.T. auch missverständliche Rezeption der Rime zur Folge hatte. Gemeinsam mit seinem engen Freund und Berater Luigi del Riccio plante Michelangelo noch zu Lebzeiten, wenn nicht die Veröffentlichung eines Teils seiner Gedichte, so doch zumindest ein ‚Presentation Manuscript‘. Dieses Projekt gelangte allerdings niemals zur Ausführung, spätestens mit dem Tod del Riccios im Jahre 1546 scheint Michelangelo die Idee endgültig aufgegeben zu haben. Sie belegt jedoch, dass er neben seiner Tätigkeit als bildender Künstler auch ein dichterisches Selbstverständnis entwickelt hatte und sich eine über das unmittelbare private Umfeld hinausgehende Rezeption seiner Werke vorstellen konnte.

Diese wurde erstmals 1623 möglich, als Michelangelos Großneffe Michelangelo Buonarroti il Giovane, Komödienautor und Mitglied der Accademia della Crusca, aus verschiedenen Handschriften eine erste – allerdings inhaltlich und sprachlich purgierte – Druckfassung von Gedichten seines berühmten Vorfahren zusammenstellte. Es dauerte bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, ehe mit der Herausbildung und Institutionalisierung der Philologie als wissenschaftlicher Disziplin die Grundlage für eine quellentreue Erschließung der Gedichte Michelangelos gegeben war. Zu nennen sind hier zum einen die 1863 erschienene Ausgabe von Cesare Guasti, der textkritisch die Autographen vergleicht und Gedichtvarianten anführt, und zum anderen die Edition von Carl Frey (1897), die bis zur Neuauflage der Rime durch Girardi das maßgebliche Referenzwerk für die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Lyrik Michelangelos bildete.

Aber es soll nicht nur der Dichtung Michelangelos gedacht werden: Da sich die gesamte künstlerische Produktion Michelangelos aus einer spezifisch ‚michelangiölesken‘ Sicht auf die Wirklichkeit speist, erschien es unangemessen, die (quantitativ geringere) poetische Produktion von der (größeren) bildkünstlerischen zu trennen, weshalb das Gedenken an die Girardi-Edition auch zum Ausgangspunkt für einen Blick auf die zeitgenössischen Forschungen zu Michelangelo und seinem Umfeld insgesamt geworden ist.

Aus der Lektüre der Beiträge ergibt sich ein typisches Charakteristikum der Kunst Michelangelos: Sie entzieht sich nicht nur einer eindeutigen Definition, sondern lässt vielfältige, bisweilen sogar widersprüchliche Lesarten zu. Wir präsentieren daher im vorliegenden Band keine

eindimensionale, glatt polierte Relektüre, sondern eine Sammlung von zum Teil gegensätzlichen Sichtweisen auf das Werk von Michelangelo.

So gibt es die traditionelle neuplatonische Sicht und die ihr entgegengesetzte postmoderne Perspektive der Wiederentdeckung des Fleisches und des Begehrens; sowohl die Untersuchung vollendeter Werke als auch gleichzeitig Studien, die der Frage nachgehen, warum einige Werke niemals vollständig realisiert worden sind. Ein endgültiges Fazit aus diesen Beiträgen zu ziehen, ihre ‚Wahrheit‘ oder ‚Unwahrheit‘ festzustellen, ist unmöglich: Alle diese Lesarten sind zulässig, was aber nicht heißen soll, dass ‚anything goes‘, sondern dass sich jedem Leser die Frage stellt, welchen Michelangelo er für sich entdecken will in der Fülle des sich immer wieder einer endgültigen Interpretation entziehenden und immer wieder neuartigen künstlerischen Werks. Zu sagen, dass sich Michelangelo einem eindeutigen Verständnis entzieht, bedeutet jedoch nicht zu vergessen, dass er ein bildender und ein dichtender Künstler gewesen ist, beides Künste, die auf eine Botschaft, einen Ausdruck zielen und nicht auf den Rückzug von der Verpflichtung zum Ausdruck. Aber es gilt auch die unglaubliche Polarisierung zu beachten, die schon zu Michelangelos Lebzeiten stattgefunden hat: Man hat ihn mit den bewundernden Augen eines Condivi oder eines Vasari gesehen, mit den missgünstigen und sarkastischen eines Aretino oder Dolce, mit den feindlichen der Faktion Sangallo und schließlich mit den ‚kollegialen‘ Augen eines Leonardo oder Raffael.

Dieser grundsätzlichen Dichotomie der Michelangelo-Rezeption scheinen sich noch nicht einmal die heutigen Leser und Forscher entziehen zu können. Man gewinnt den Eindruck, dass Michelangelo zu unendlich vielen und gegensätzlichen Lektüren, Interpretationen und Legenden inspiriert. Jenseits jeder eindeutigen Zuweisung zu einer Schule – auch wenn er hierfür in Anspruch genommen werden kann – bleibt er eine Enzyklopädie seiner Zeit, ein Autor, der nicht nur zu den höchsten Sphären strebt, sondern auch die Komplexität des Wirklichen sieht und umfasst, unendlich viele Mikrokosmen in einem Werk hervorbringend, das wie ein einziger großer, faszinierender Makrokosmos der Kunst wirkt.

Kurz und gut: Auch heute ist es unmöglich, sich der Faszination und der Anziehungskraft der Kunst Michelangelo Buonarrotis zu entziehen. Dieser Faszination verdankt sich nicht zuletzt auch die vorliegende Aufsatzsammlung, die dem Gesamtwerk des großen Renaissancekünstlers gewidmet ist.

Wir haben im Folgenden auf ‚kreative‘ Art und Weise die einzelnen Beiträge kurz zusammengefasst, indem wir nicht nur herausstellen, was wir in ihnen gesehen haben, sondern auch, was wir in ihnen zu sehen glaubten und / oder sehen wollten. Wir hoffen, dass die AutorInnen und LeserInnen uns dies gestatten.

Es wäre möglich gewesen, den vorliegenden Band in drei Teile zu gliedern, jeweils dem Dichter Michelangelo, der Ästhetik bzw. Kunsttheorie Michelangelos und dem bildenden Künstler Michelangelo gewidmet. Diese drei Aspekte erweisen sich jedoch im größten Teil der Beiträge als untrennbar, da sie bereits im Menschen und im Künstler Michelangelo, in der Einheit seines Temperamentes und seiner Ästhetik, miteinander verbunden sind. Wegen der – unabhängig von der eigentlichen Fragestellung der Beiträge – häufigen Wiederkehr bestimmter Themen und Konzepte halten wir es für sinnvoll, das Buch als eine, wenn auch facettenreiche, Einheit zu präsentieren, die der vielseitigen künstlerischen Produktion Michelangelos gewidmet ist. Wir beginnen daher mit einer Gruppe von sieben Arbeiten (Girardi, Engelhard, Saslow, Kovačić-Laule, Scarpati,

Folliero-Metz, Gramatzei), die etablierte Forschungsperspektiven präsentieren bzw. grundsätzlichen Charakter für den Band haben. Es folgen, in thematisch zusammenhängenden Unterabschnitten, Beiträge, die sich einzelnen Fragestellungen oder neuen Forschungsperspektiven widmen. Der Reihenfolge nach behandeln diese Unterabschnitte: – die dichterische Produktion Michelangelos: Dazu gehören im Einzelnen philologische Fragen, der Einfluss der vorausliegenden poetischen Tradition, das Zusammenwirken von Kunst und Schrift in der Formensprache und Kunsttheorie Michelangelos und die über die deutschen Übersetzungen vermittelte Rezeption des Dichters Michelangelo (Masi, Tarsi, Stoltz, Schiavone, Kraft); – die vielfach variierte Thematik der Liebe und des Künstler-Auges, die von Michelangelo bis hin zu Thomas Mann reicht (Blawid, Hub, Hildebrandt); – die historisch-theologisch-kulturelle Komplexität der bildkünstlerischen Produktion in der Epoche der Gegenreformation (Mendoza-Cantú, Stowell), die den Übergang zu neuen Lektüremöglichkeiten des Jüngsten Gerichts von Michelangelo erlaubt, eines Werkes, das in vielfältiger Weise von der gegenreformatorischen Spiritualität geprägt ist (Tedaldi, Leist / Trinks); – die unterschiedlichen Formen des Michelangelo-Verständnisses in der Moderne (Filippi, Leach, Scotto, Jarjat); – die Arbeitsmethoden Michelangelos und die eventuelle Rezeption der zeitgenössischen Malerei durch den Bildhauer Michelangelo (Pagliano, Sebregondi, Hanke); – die Interpretation einzelner Kunstwerke Michelangelos und eine detaillierte Studie der politischen Hintergründe im Florenz des späten Quattrocento und frühen Cinquecento, die zu einem weiteren unvollendeten Werk Michelangelos führten (Melters, Schröder, Amy).

Sektion 1: Koordinaten der Kunst Michelangelos

Die erste Sektion des Bandes behandelt die Briefe und Gedichte des Künstlers, die verschiedenen Facetten seiner Liebeskonzeption und die Frage, inwieweit Michelangelos Werk einen Wendepunkt in der Geschichte der bildenden Kunst darstellt.

Enzo Noè Girardi hat uns gestattet, unseren Band mit einem seiner Aufsätze über die Briefe Michelangelos zu eröffnen, womit sofort die menschlichen, sozialen, politischen, künstlerischen und religiösen Koordinaten einer zweifellos exzeptionellen Künstlerpersönlichkeit benannt sind, „die es verstand oder nicht umhin konnte, in allen ihren Äußerungen Künstler zu sein“. Girardi zufolge „nehmen die Briefe Michelangelos den gleichen Rang ein wie seine Gedichte, [sie bilden die] parallele und komplementäre Ausdrucksform des ‚Autors‘ Michelangelo [...] aufgrund ihrer bemerkenswerten Eigenschaft, in symbolischer und erkenntnistmässiger Hinsicht das Gegebene der eigenen poetischen Erfahrung zu transzendieren“. Diese Parallelität zwischen den Gedichten und den Briefen wird schon bei einem Vergleich der Namen und Dinge sichtbar, die, quasi als Wasserzeichen, beide Textsorten durchziehen (in beiden tauchen Dante und Petrarca, Tommaso Cavalieri und Vittoria Colonna auf, es drohen die Schatten von Päpsten und Auftraggebern, man fühlt sich der Sixtinischen Kapelle, den Statuen, den letzten, in Bleistift oder Stein ausgeführten Pietà nahe). Aber, fährt Girardi fort, auch wenn die Gedichte und die Briefe das dramatische Bild desselben Mannes und seiner Welt bieten („Fleisch und Geist, Realität und Idealität, Qual und Glückseligkeit, die Opazität der Materie und die Transparenz der Form spielen ihren ewigen Gegensatz aus“), bleiben sie doch Dokumente, die unterschiedliche Entstehungsgeschichten von Michelangelos Werken vermitteln: „während sich in den Gedichten [...] das Drama innen abspielt, [...] nimmt es in den Briefen materielle und sichtbare Dimension an [...]. Wenn also die

Gedichte abgrundtiefe Wunden vor dem Hintergrund innerer Spannungen öffnen, in denen die Neigung zur Schönheit verwurzelt ist [...], so bleiben die Briefe das Zeugnis ihrer historischen und physischen Entstehung, mit dem ungeheuren Gewicht der Anstrengung und Erschöpfung dieser Entstehung“.

Darüber hinaus manifestiert sich das Hauptcharakteristikum der michelangelesken Ästhetik, ihre Duplizität und Ambiguität, in der Alltäglichkeit der Briefe, die der Erschöpfte über seine Arbeit schreibt: „ein bisschen hochmütiger und unbezähmbarer Titan [...], ein bisschen gedemütigter und mutloser Sisyphos: [...] Ich sterbe vor Leidenschaft [...]. Ich sterbe vor Schmerz“. Typische Themen des florentinischen bürgerlichen Humanismus tauchen in persönlicher Form in den an die Verwandten gerichteten Briefen auf, die nicht nur „ökonomische, sondern auch und vor allem moralische, bürgerliche und religiöse Handlungsanweisung“ sind. Wenn schließlich der letzte Brief, mit zitternder Hand geschrieben, dem Neffen mitteilt, dass er zukünftig nicht mehr in der Lage sein wird, ihm persönlich zu schreiben, sondern ihn nur noch über Dritte über seinen Gesundheitszustand informieren kann, „wissen wir, dass seine Hand ihm noch diente, ein paar Meißelhiebe an seiner letzten Statue anzubringen, der Pietà Rondanini, dem letzten Zeugnis des Unglücks und der Größe des Menschen, der letzten Rekapitulation der Lebensmühe, als Sühne dargeboten dem Schöpfer des Lebens und seines Rätsels.“

Wenn man die Briefe und Gedichte in einem deutsch-italienischen Gemeinschaftswerk als die beiden Pfeiler einer Brücke betrachtet, bildet der Text von Michael Engelhard, Übersetzer der Rime ins Deutsche, ein ideales Pendant zu dem Beitrag von Girardi. Im Nachwort zu seiner Gesamtübersetzung, das wir hier abdrucken, beleuchtet Engelhard die künstlerisch wie menschlich existenzielle Intensität, aus der heraus die Gedichte entstanden sind. Engelhard präsentiert den von der Schönheit besessenen Michelangelo, den tragischen, weil kompromisslosen Künstler und den unterschätzten Dichter.

Daran schließt sich die vielfältige Auseinandersetzung Michelangelos mit dem Thema der Liebe an. Die Pluralität der Liebe, aus der die typische Polysemie der Rime Michelangelos entsteht, kennzeichnet den folgenden Block, in dem sich zum einen James Saslow, der englische Gesamtübersetzer der Rime, mit den Gedichten beschäftigt, die an einen männlichen Adressaten gerichtet sind und ihre ausgeprägte semantische Ambiguität untersucht, während sich zum anderen Claudio Scarpati den Gedichten der höchsten Liebe widmet, gewissermaßen „in vita e in morte“ von Vittoria Colonna (Michelangelo entdeckt im Alter die Gattung der spirituellen Gedichte).

In seinem innovativen Beitrag postuliert Saslow, dass die Liebe das Thema ist, das die poetische Originalität Michelangelos am stärksten geprägt hat. Er zeigt uns das andere Gesicht des ‚offiziellen‘, leicht lesbaren Dichters, ähnlich wie die 1988 in Florenz entdeckte Zeichnung einer entstellten Kleopatra auf der Rückseite einer klassisch komponierten Kleopatra uns erlaubt, das entgegengesetzte, nicht-offizielle Bild der sterbenden Königin zu sehen. Saslow zufolge wird die traditionelle petrarkische Sprache verwendet, um ein Gefühl der Liebe ebenfalls bis zu jenem anderen Punkt gleichzeitig auszudrücken und zu verbergen. So sind beispielsweise die mögliche Doppeldeutigkeit von „amore/ Amore“ oder „signore/ Signore“, die Ambiguität der dritten Person und des „chi“ im Italienischen alles Elemente, die von Michelangelo geschickt eingesetzt werden, um das Objekt seiner Liebe zur selben Zeit zu entdecken und zu verdecken. Abschließend plädiert Saslow für das petrarkische Schema der Trionfi, um die aufeinanderfolgenden Stadien

der Liebe bei Michelangelo zu bezeichnen (Liebe, Keuschheit, Tod, Ruhm, Zeit, Ewigkeit). Die letzte Liebe Michelangelos ist nach Saslow die christliche: Diese Schlussfolgerung erlaubt den Übergang zu den Beiträgen von Angelika Kovačić-Laule und Claudio Scarpati.

Angelika Kovačić-Laule hat in ihrer Dissertation (1978) das Profil eines platonisch inspirierten Dichters Michelangelo freigelegt und damit wichtige Anregungen für die nachfolgende Forschung gegeben. Ihre Arbeit zeichnet sich durch eine genaue Kenntnis der antiken und zeitgenössischen Quellen und durch eine sorgfältige Argumentation aus. Der hier publizierte Auszug aus ihrer Qualifikationsschrift zeigt anhand der für Michelangelos Liebeslyrik zentralen Konzepte ‚Liebe‘ und ‚Schönheit‘ die Korrespondenzen zwischen dem Dichter Michelangelo Buonarroti und dem Philosophen Marsilio Ficino auf: Hierzu gehören die Überwältigung des Ich durch die Ausstrahlung eines schönen Gesichtes, die Konzeptionierung der Liebe als Kreisbewegung von Anziehung und Hinwendung und als mehrstufiger Erkenntnisprozess, schließlich die durch die liebende Übereinstimmung zwischen Erkenntnissubjekt und Erkenntnisobjekt ausgelöste Transzendenzerfahrung. Die Nähe zwischen den Rime und Ficanos Gastmahlkommentar mag Michelangelos bewusster Wiederanknüpfung an die in jungen Jahren gemachte Begegnung mit der neuplatonischen Philosophie entspringen, sie kann der Vermittlung durch Baldassare Castigliones Libro del Cortegiano zu verdanken sein, sie kann auf Michelangelos schöpferische Auseinandersetzung mit eigenen Erfahrungen zurückgehen – ebenso ist eine Kombination der Faktoren denkbar –, entscheidend ist, dass Michelangelo (auch) platonisch denkt und dichtet.

Der Aufsatz von Scarpati zeichnet die Entwicklung von Michelangelos künstlerischem Humanismus, bis zur Aufhebung der Grenze zwischen Gedicht und Gebet in seiner späten Lyrik, nach. Michelangelos letzte Wahl hat meditativen Charakter, nachdem er zuvor alle Möglichkeiten der Kunst erprobt hat. Scarpati verweist in seinem Beitrag auf die so genannte Pietà fiorentina, wodurch sich eine Querverbindung zu dem Aufsatz von Alina Mendoza Cantú ergibt.

Der folgende Block widmet sich der vielseitigen Ästhetik Michelangelos, seiner Bedeutung als Wendepunkt der bildenden Kunst und dem Fortwirken seines Einflusses auch in der Kunst jener Epochen, die ihn ablehnten ... Grazia Dolores Folliero-Metz arbeitet bei ihrer Untersuchung des lyrischen und bildnerischen Werks von Michelangelo mit dem Schema „Exitus-Reditus“ einen weiteren wichtigen Ansatz heraus, mit dem sich der eigentümliche makrostrukturelle Doppelcharakter der künstlerischen Produktion Michelangelos erfassen lässt.

Susanne Gramatzki untersucht in ihrem Beitrag am Beispiel des französischen Malers Eugène Delacroix das Verhältnis der ästhetischen Moderne zum „divino artista“. Delacroix, von Baudelaire zur Symbolfigur der modernen Kunst erkoren, hat sich sowohl künstlerisch als auch schriftstellerisch intensiv mit Leben und Werk Michelangelos beschäftigt. Vor dem Hintergrund einer (für die französische Romantik typischen) heroisch idealisierten Renaissance und einer dazu komplementären Skepsis gegenüber dem bürgerlich-industriellen Zeitalter entwirft Delacroix ein Michelangelo-Porträt, das auch seine eigenen Züge trägt. In der Auseinandersetzung mit dem Renaissancekünstler erforscht Delacroix die Möglichkeiten und Grenzen der historischen Erinnerung und der künstlerischen Imagination. Seine Reflexionen über Michelangelo und die Kultur der Renaissance stehen im Dienst der Selbstvergewisserung – des Künstlers und der ästhetischen Moderne.

Sektion 2: Komplexität der dichterischen und bildkünstlerischen Formensprache

Die folgende Sektion, die sich in mehrere Blöcke gliedert, widmet sich der schwierigen poetischen Sprache Michelangelos, den Quellen seiner poetischen Schulung und schließlich den verschiedenen theoretischen und sprachlichen Traditionslinien, denen er zugeordnet werden kann. Neben den (deutschen) Übersetzungen darf natürlich auch die besondere Anregung nicht fehlen, die die deutsche Dekadenzliteratur mit Thomas Mann in Michelangelo gefunden hat.

Giorgio Masi zeigt die Tatsache, dass sich sowohl das philologische als auch das interpretatorische Verständnis der poetischen Texte Michelangelos als permanenter ‚work in progress‘ vollzieht, vermittelt eines Querschnitts durch dessen Gedichte auf; im Einzelnen wählt er „ein antikerikales, ein Liebes-, ein spirituelles (in Form eines Gebetes) und ein Gelegenheitsgedicht“. Die exemplarischen Untersuchungen ermöglichen dem Leser, den Weg nachzuvollziehen, der bisweilen nötig ist, um die Texte selbst und die vielen „dem unmittelbaren Verständnis entgegenwirkenden Punkte“ zu klären. Die vier von Masi betrachteten Beispiele verbinden sich dabei gerade deshalb mit den anderen Beiträgen, weil sie spezifische Themen aus dem Canzoniere Michelangelos darbieten. Hinsichtlich des poetischen Stils hebt Masi die besondere Vermischung von burlesken Begriffen und spirituellem Niveau hervor, die Michelangelo vornimmt; in Bezug auf die Ästhetik weist Masi u.a. auf die absichtlich unübliche Bildung der Satzstruktur, die besondere Ausdruckskraft der Verse und ihre rhythmisch-binäre Architektur hin.

Maria Chiara Tarsi fokussiert in ihrem Aufsatz die Lehrzeit Michelangelos in der Dichterwerkstatt Lorenzos des Prächtigen. Der Beitrag macht deutlich, wie wichtig die Erfahrung des Florenz von Lorenzo de' Medici für den jungen Michelangelo ist, insofern er dort auf vielfältige Anregungen stößt, von den Koordinaten der Welt Ficinos bis zu denen der Welt Savonarolas, die er sich später zu eigen machen wird, sie dabei auf äußerst individuelle Art und Weise weiterentwickelnd. Schon von Anfang an tritt die typische poetische Tonalität Michelangelos hervor: „die Betonung des qualvollen Aspektes der Liebe in intensiven und paradoxen Tönen“. Tarsi zeigt auch den Raum auf, den bereits die Autoren des Quattrocento der Religiosität gaben: ein interessanter Ansatz, insofern er erlaubt, den der Renaissance inhärenten Wandel zu sehen, der in Richtung eines zukünftigen kulturellen Primats der Religion verlaufen sollte, sowohl im reformatorischen Umfeld als auch im territorialen Einflussbereich des Trienter Konzils (vgl. hierzu auch die Beiträge von Mendoza Cantú und Stowell).

Auch der Beitrag von Barbara Stoltz fokussiert wie die Studie von Angelika Kovačić-Laule die beiden Aspekte ‚Liebe‘ und ‚Schönheit‘, letzterer wird hier explizit auf die Kunst bezogen. Als Ergänzung zu der platonisch-ficinianischen Traditionslinie arbeitet Stoltz den Einfluss von Dantes Divina Commedia auf die Rime heraus. Michelangelo wurde von seinen Zeitgenossen als „dantista“ respektiert: Neben seinen Sonetten über den exilierten Dichter bezeugen u.a. Benedetto Varchis Lezione über „Non ha l'ottimo artista“ und Donato Giannottis Dialogi [...] de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio die Auseinandersetzung des Künstlers mit seinem berühmten Landsmann. Nicht zu vergessen, dass sich Michelangelo laut Condivi zeitweilig als Dante-Vorleser in Bologna verdingte ... Michelangelos Bewunderung für Dante, das zeigt Stoltz auf, ist im Kontext einer wiedererstarkten Aufmerksamkeit für den Dichter zu verorten, dessen Jenseitsepos nach dem Wellental humanistischer Ge-

ringschätzung nun im Cinquecento als Wissens- und Bildungsquelle rezipiert wurde. Der Beitrag von Stoltz konzentriert sich auf das Problem der Wahrnehmung und stellt auf der Grundlage einer genauen Textkenntnis der Divina Commedia dar, welche erkenntnis- und kunsttheoretischen Konzepte Dantes Eingang in die Rime gefunden haben. In Bezug auf Michelangelos Auffassung der „idea“ bzw. des „concetto“ gelangt Stoltz zu dem gleichen Ergebnis wie Melters anhand der Architekturentwürfe des Künstlers (vgl. weiter unten).

Oscar Schiavone analysiert die Sprachvielfalt Michelangelos und den Kampf gegensätzlicher Elemente, der bereits in der Struktur der Sprache angelegt ist: „Die Gedichte sind das Ergebnis des Gegensatzes zwischen dem Ausdruck und dem Widerstand der Sprache“. Neben der sprachlichen Vielfalt Michelangelos unterstreicht Schiavone die Entwicklung, die ein offener und bereits in Auflösung befindlicher Petrarkismus in den Rime durchläuft, und den nicht zu unterdrückenden Beitrag des figurativen Elements – wenn auch in diesem Fall nur linguistisch – für die Existenz tout court der poetischen Produktion Michelangelos. Die Sprache der bildenden Kunst stellt ein Element des Gleichgewichts in der Poesie Michelangelos dar, insofern sie sie von einem hohen, aber auch weitaus dramatischeren Stil zu dem ‚prosaischeren‘ der Kunst führt, der gerade wegen seiner Nähe zur handwerklichen Arbeit eine größere Ruhe ausstrahlt.

Franziska Kraft gewährt einen instruktiven Einblick in die deutsche Übersetzungsgeschichte der Rime im 19. Jahrhundert. Ähnlich wie im 20. Jahrhundert durch die Arbeit Enzo Noè Girardis, so wurde auch im vorhergehenden Jahrhundert die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Dichter Michelangelo wesentlich durch eine editorische Einzelleistung befördert. Hatte sich Gottlob Regis bei seiner 1842 erschienenen Gesamtübersetzung noch auf den von Michelangelos Großneffen bearbeiteten Gedichtkorpus gestützt, so lag ab 1863 mit Cesare Guastis Rime di Michelangelo pittore, scultore e architetto eine mit Hilfe philologischer Kriterien erstellte Edition vor, die in der zweiten Jahrhunderthälfte in Deutschland für einen wahren Rezeptions- und Übersetzungsschub sorgte. Zur Riege der Übersetzer zählen Herman Grimm, Verfasser einer erfolgreichen, die Ausmaße einer Burckhardtschen Kunst- und Kulturgeschichte der Renaissance annehmenden Michelangelo-Biographie, und Karl Witte, Begründer der Dante-Gesellschaft. Kraft beleuchtet den Forschungsdisput, der sich zwischen den beiden Gelehrten über die Vorzüge und Mängel der Guasti-Edition entzündete, und stellt bündig die Unterschiede zwischen den nachfolgenden deutschen Gesamtübersetzungen heraus. Die Vielzahl der entstandenen Übersetzungen erstaunt dabei ebenso wie der bisweilen recht eigenwillige Umgang der Übersetzer mit den Texten Michelangelos. Als Erkenntnis – und Desideratum – festzuhalten bleibt, dass sorgfältig erstellte Editionen die unverzichtbare Grundlage wissenschaftlicher Arbeit bilden und daher auch heute ihre Berechtigung haben.

Die Beiträge von Michael Blawid und Berthold Hub schließen an die von Angelika Kovačić-Laule vorgegebene Interpretationslinie an. Michael Blawid liefert die präzise platonistische Auslegung eines einzelnen Gedichtes, „Veggio nel tuo bel viso, signor mio“. In seiner Interpretation der geistigen Liebe schließt der Beitrag einerseits an die Deutungsentwürfe der ersten Sektion an, stellt sich aber andererseits auch in produktive Opposition zu Saslow. Ausgehend von dem genannten Sonett untersucht Blawid das Zusammenspiel von Liebe, Schönheit und Göttlichkeit, jener drei Konzepte also, die in paradigmatischer Weise Michelangelos Gedankenwelt und seine Kunstschöpfungen charakterisieren. Steht Michelangelo bei seiner Poetisierung der Liebe unverkennbar

unter dem Einfluss der petrarkistischen Lyrik und der ficinianischen Philosophie, so knüpft sich seine Originalität als Dichter – unter anderem – wesentlich daran, dass in seinen Texten ein männliches Du angesprochen wird. Michelangelo gelingt es, das bestürzende Erlebnis maskuliner Schönheit, das seine Bildwerke prägt, in eine diesseitige Transzendenzerfahrung umzudeuten, so dass sich die Trias ‚Liebe, Schönheit, Gottesnähe‘, wie von Blawid vorgeschlagen, als „l'amor, la fede e l'onesto desio“, dem achten Vers des analysierten Gedichtes, transkribieren lässt.

Berthold Hubs Beitrag möchte – damit gegen eine in der neueren Forschung vertretene Position argumentierend – „die Frage nach der Bedeutung des Neuplatonismus für Michelangelo rehabilitieren“. Besondere Relevanz kommt hierbei dem Motiv der Augen zu, die in der neuplatonischen Philosophie sowohl Erscheinungsmedium als auch Wahrnehmungsorgan der transzendenten Schönheit sind und damit die liebende Anziehung zwischen Gott und den Menschen erst ermöglichen. Der Aufsatz zeichnet in einem ersten Schritt nach, wie Ficino antike Sebstrahlentheorie, platonische Dialoge und christliche Glaubensgehalte zu seiner Theorie der Liebe amalgamiert, und zeigt in einem zweiten Schritt anhand zahlreicher Gedichtbeispiele, auf welche Weise sich die ficinianische Konzeption in Michelangelos Rime widerspiegelt. Michelangelos poetische Anverwandlung neuplatonischen Gedankenguts, die Hub überzeugend darlegt, lässt auch interpretatorische Rückschlüsse auf die bildkünstlerischen Werke zu, insofern diese in ihrer von allem Äußeren nahezu abstrahierenden Konzentration auf die Schönheit des menschlichen Körpers wie eine Initialzündung für den stufenweisen Aufstieg zur Schau des Göttlichen wirken.

Auch Toni Hildebrandt widmet sich dem Thema des Auges und schlägt einen Bogen von Michelangelo zu Thomas Mann. Hildebrandt lässt die dekadenten Elemente dieser narzisstischen ‚Michelangelo-Interpretation‘ des deutschen Schriftstellers anschaulich werden, die auf das ethisch-politische Pathos der Renaissance gänzlich verzichtet. Mann gehört wie beispielsweise auch Rainer Maria Rilke zu den Schriftstellern, die sich von dem Künstler Michelangelo – seiner Terribilità, seiner Melancholie, seiner Schönheitssehnsucht – faszinieren ließen und diese Faszination literarisch umzusetzen versuchten. Dem berühmten deutschen Schriftsteller und Nobelpreisträger dient Michelangelo, so Hildebrandt, vor allem als Projektionsfläche für die therapeutisch distanzierende Versprachlichung eigener Wünsche, Hoffnungen und Enttäuschungen. Unversehens gerät Manns Essay über Michelangelo in seinen Dichtungen daher zum literarisch-philosophisch stilisierten Selbstporträt. Angeregt wurde der Text durch den Zusammenfall zweier Ereignisse im Leben Thomas Manns im Jahre 1950, der Begegnung mit dem jungen Kellner Franz Westermeyer, über die Mann in seinen Tagebüchern berichtet, und der Lektüre der Gedichte Michelangelos, vermittelt durch die Übersetzung von Hans Mühlestein. Unter dem Eindruck von Michelangelos Rime und der neuplatonischen Liebeskonzeption gestaltet Mann die Westermeyer-Episode zum daseinerschütternden Erlebnis. Die Tragik der Situation resultiert daraus, dass der Auslöser des Begehrens, die jugendliche Schönheit des Mannes, zugleich dessen Unerfüllbarkeit bedingt. Allerdings bietet, wie Hildebrandt darlegt, der Topos der hoffnungslosen Altersliebe Thomas Mann die Möglichkeit, die narzisstische Kränkung literarisch zu überwinden und sich selbst gleichermaßen michelangelesk wie goetheanisch zu inszenieren.

Der Aufsatz von Wolfgang Leist und Stefan Trinks dient aufgrund seiner Thematik als Bindeglied zwischen der dichterischen und der bildenden Kunst Michelangelos. Wie der Beitrag von Eva Hanke (vgl. Sektion 3) transgrediert die Studie von Leist / Trinks die traditionellen

Gattungsgrenzen: Während Hanke innerhalb des Mediums Bildende Kunst formale Parallelen zwischen den Skulpturen Michelangelos einerseits und florentinischen Gemälden andererseits herausarbeitet, untersuchen Leist / Trinks das zeichnerische und malerische Werk Michelangelos – in Umkehrung des Horazischen Diktums – nach dem Prinzip des Ut Poesis Pictura. Unter dem Stichwort „Das Reimen der Formen“ zeigen sie auf, dass sich eines der wichtigsten Bestimmungsmerkmale lyrischer Texte – Kohäsion durch Rekurrenz bestimmter Strukturen – sowohl an den Zeichnungen als auch an der Malerei Michelangelos aufweisen lässt. Prominentestes Beispiel hierfür ist die Ausmalung der Sixtinischen Kapelle: Die parallelisierende Wiederholung formaler Elemente knüpft die bildliche Textur des sich über Decke und Altarwand erstreckenden Monumentalwerkes dichter zusammen. Die berühmte Midas-/Minos-Darstellung im Jüngsten Gericht, das satirische Porträt des päpstlichen Zeremonienmeisters Biagio da Cesena, lässt sich, wie die Autoren darlegen, als „gemalter Metaphern-Reim“ auffassen. Die im Beitrag von Leist / Trinks durchgeführte transgeneristische bzw. transmediale Betrachtungsweise wird der artistischen Praxis im Allgemeinen und der Universalität des Künstlers Michelangelo im Besonderen gerecht. Die beiden Autoren machen die Poetizität der Kunst Michelangelos sichtbar, die Poesis im aristotelischen Sinne ist, nämlich produktiv-hervorbringendes Schaffen und zugleich flagrant dichterische Schöpfung.

In ihrem dichten Beitrag, der Michelangelos Jüngstes Gericht und seine so genannte Florentiner Pietà im Zusammenhang mit der letzten Sitzung des Konzils von Trient und der auf die heiligen Bilder bezüglichen Passagen des Dekrets fokussiert, analysiert Alina Mendoza Cantú die künstlerische Entwicklung Michelangelos in jenen Jahren, die einerseits von der Freundschaft zu Vittoria Colonna und andererseits von wütenden Polemiken gegen sein Werk geprägt waren. Mendoza Cantú konzentriert sich auf zwei Schlüsselbegriffe für die Untersuchung der Epoche: die Sorge des Konzils um das ‚Decorum‘ wegen der „Funktion der Bilder als Handlungsmodelle“ sowie die ‚Doppelbödigkeit‘ bestimmter Botschaften Michelangelos. So zum Beispiel, wenn sich im Jüngsten Gericht das angebliche Porträt Pietro Aretinos auf dem Balg des Heiligen Bartholomäus, der lebendig gehäutet wurde und seine Haut Christus zeigt, als heimliche Rache Michelangelos interpretieren lässt, insofern das Gesicht auf der abgezogenen Haut als Selbstporträt lesbar ist, quasi um zu sagen: „Seht, wie man mir bei lebendigem Leib mit Unterstellungen die Haut abgezogen hat“ (es war nämlich Aretino, der das Gerücht über Michelangelos Homosexualität in Umlauf gebracht hatte; die sonderbare Ähnlichkeit der abgezogenen Haut wurde zum ersten Mal 1925 von Francesco La Cava, einem italienischen Mediziner, bemerkt). Mendoza Cantú fügt dieser heute allgemein anerkannten Identifikation eine weitere hinzu, nämlich dass die Identität von Aretino und Michelangelo – soweit beide als Bartholomäus dargestellt sind – es gestattet, auch eine besondere Identität zwischen Ankläger und Angeklagtem zu vermuten: „eine beunruhigende Identifizierung des Angeklagten mit seinem Ankläger, deren Nebeneffekt darüber hinaus eine gewisse geheime Übereinstimmung des Malers mit der Kritik Aretinos ist“. Die Aufmerksamkeit, die Mendoza Cantú den Selbstbildnissen Michelangelos (der Nikodemus der Pietà und der genannte Aretino) widmet, erlaubt die Verknüpfung mit Tedaldis Ausführungen zu den angeblichen kryptischen Porträts des Jüngsten Gerichts.

Steven Stowell beschäftigt sich anhand von vier Texten, von L. Dolce, A. Gilio da Fabriano, G. Paleotti und G. Comanini, mit den Bedeutungen des Begriffs „Allegorie“ und seinen Impli-

kationen für das malerische Werk Michelangelos. Ähnlich wie Mendoza Cantú zeigt Stowell die Ernsthaftigkeit und Tiefe der verschiedenen Positionen, inbegriffen die des Konzils, auf. Beispielsweise hatte Kardinal Paleotti, auch wenn er einige Elemente in Michelangelos Jüngstem Gericht kritisierte, kein Verbot der Allegorie an sich im Visier, sondern gemäß den Weisungen des Konzils die Vermeidung von Verwirrung in Bildern mit religiösem Thema: „dass in heiligen Bildern nichts zu sehen sein sollte, was entgegen der Ordnung oder in unziemlicher oder verwirrender Weise angebracht ist“. Die Freiheit und Autonomie der Kunst, damit auch die unbeschränkte schöpferische Freiheit der großen Meister (Dichter und Maler), die die Entdeckung von Dante und die Stärke der italienischen Renaissance war, gingen so verloren. Die Kunst war nicht mehr Domina, sondern Ancilla, der es oblag, bei der malerischen Behandlung biblischer Ereignisse den Sensus Litteralis und die historische Wahrheit zu respektieren, um dem Ganzen einen etwaigen allegorischen Sinn zu verleihen. Aber der Fall eines Caravaggio, der die nachtridentinische Forderung nach Realismus in religiösen Kunstwerken erfüllte, bestätigt, dass man nicht von bloßer ‚Dekadenz‘, sondern eher von einer Veränderung der kulturellen Paradigmen sprechen kann.

Gianluca Tedaldi prüft „in drei Gruppen mit abnehmender Evidenz“ (Gewissheit, Hypothese, Annahme) die von einem Teil der Kritik postulierten Krypto-Bilder im Jüngsten Gericht Michelangelos. Diese möglichen Lektüren angeblicher Botschaften, verborgen in einem Geheimscode unter der oberflächlichen Betrachtung und den offiziellen Deutungen des Jüngsten Gerichts, werden heute im Vergleich zur Vergangenheit sicherlich als plausibler wahrgenommen, insofern sie von zumindest zwei Faktoren bekräftigt werden: einerseits 1988 in Florenz die bereits oben erwähnte Entdeckung einer sterbenden, verzweifelten Kleopatra auf der Rückseite einer Zeichnung mit der heiteren Kleopatra, andererseits das Interesse für angebliche Geheimbotschaften, verborgen in bekannten und allgemein zugänglichen Kunstwerken, das durch den Bestseller The Da Vinci Code (2003) geweckt wurde. Tedaldi präsentiert sowohl Interpretationen von Krypto-Formen, die Michelangelo und seiner Ästhetik weitgehend fern stehen, als auch solche, die Michelangelo näher liegen und einen Bogen schlagen von Vasari (vgl. die Karikatur von Biagio da Cesena) bis zu einer kürzlich durchgeführten Computeranalyse der oben erwähnten Haut des heiligen Bartholomäus und der darin erkennbaren Physiognomie Michelangelos. Die von Tedaldi formulierte Analogie zwischen der Funktion der Terzine in der Divina Commedia und den Nackten des Jüngsten Gerichts („Die Terzine Dantes bildet eine Struktur, innerhalb deren jede Realität Gestalt annimmt; der von Michelangelo gemalte menschliche Körper ist ein Bild, das jede Gemütsregung, jede Tugend und jedes Laster zum Ausdruck bringt. Die Nackten des Jüngsten Gerichts stellen das Äquivalent der Danteschen Terzinen dar, die beständige Wiederholung eines Modelles, das, indem es sich konkretisiert, sich in unbestimmter Weise verändert und an jeden Kontext anpasst“), schlägt den Bogen zurück zu dem Beitrag von Leist / Trinks, der am Beginn dieses thematischen Blocks steht.

Sektion 3: Das künstlerische Werk Michelangelos: Aneignungen und Analysen

Wir kommen nun zu ‚historisierenden‘ Lektüren Michelangelos (in dem Sinne, dass jeder der behandelten Autoren Michelangelo durch die Brille seiner Epoche sieht): Deshalb zeigen diese

Beiträge die ‚Kanonisizität‘ Michelangelos, eines derart vielseitigen Künstlers, dass er nahezu von jeder Generation auf neue Art und Weise gelesen werden kann. Die Vielfalt und die Ambiguität der Kunst Michelangelos geben hier Hand in Hand und unterstützen sich gegenseitig, was ihn zu einem kanonischen Künstler macht.

Die ersten drei Artikel dieser Sektion (Filippi, Leach, Scotto) verbindet und charakterisiert eine ‚starke‘ Interpretation der Kunstgeschichte in dem Sinne, dass dem Kunstwerk auch eine semantische Valenz zugesprochen wird, ohne sich darauf zu beschränken, daraus lediglich eine Geschichte der formalen Herleitungen oder strukturellen Einflüsse zu machen. Der Aufsatz von Jarjat schließlich erlaubt nachzuvollziehen, dass jedes Verständnis in dem Maße gelenkt wird, wie es durch die Wahrnehmung der eigenen Zeit gefiltert wird (vgl. auch den Beitrag von Hildebrandt zu Thomas Mann), wozu auch die technisch-mediale Rezeption unserer Zeit gehört.

Elena Filippi fasst den kurzen, aber äußerst intensiven Weg von Fritz Burger – Kunsthistoriker, Kritiker und expressionistischer Künstler, der mit gerade 38 Jahren im Ersten Weltkrieg in der Nähe von Verdun gestorben ist – in der Formel zusammen: „von den Modernen zu Michelangelo und wieder zurück“. Insbesondere drei der von Filippi vorgestellten Zitate Burgers können eine Vorstellung davon vermitteln, wie bemerkenswert Burgers Entwicklung war: „Die Wahrheit stützt sich auf die Vitalität der künstlerischen Einheit“; „Palladio steht ungefähr so zu Michelangelo wie Boileau und Racine zu Shakespeare“; „Als Sohn der Renaissance ist Michelangelo unter dem Gewicht dieses Wissens zusammengebrochen. Die modernen Zeiten machen ähnliche Erschütterungen durch“ (jeweils übersetzt nach Filippi). Indem er sich dem beruhigenden Glauben an den dekorativen Wert der Kunst und an die Sicherheit durch die unbedingte Treue gegenüber der Tradition entgegenstellte, verstand Burger (der seine persönliche Entwicklung damit beschloss, wieder expressionistischer Künstler, d.h. Akteur der Gegenwartskunst, zu sein) die Kunst als existenziell starke Aktivität, die sich zwischen „Gestalt und Gestaltung“ abspielte, „zwischen Kanon und Intention [in einem] tragischen und widersprüchlichen Raum, für den Michelangelo das Paradigma war, ein Beispiel [...], auf das man in der schöpferischen Unruhe der Moderne schauen konnte“. Die wiederholte Aufmerksamkeit Burgers auf den Aspekt des „Wollens“ in Michelangelo ist sowohl Zeichen für die post-schopenhauerianische und post-nietzscheanische Interpretation, die Burger vornimmt, als auch Zeichen für die Pluralität der Lektüren, für die sich Michelangelo selbst anbietet. Gerade der ‚anti-klassizistische‘ Michelangelo, auf dem Burger insistiert, kehrt in der Arbeit Bruno Zevis wieder, der im Beitrag von Andrew Leach betrachtet wird.

Andrew Leach erinnert an die 1964 aufgeflamte Architekturdiskussion und den Versuch, Michelangelo auf transepoche (‚transhistorically‘) Weise zu betrachten. Zevi „versuchte, die Relevanz der Geschichte für die zeitgenössische Architekturkultur herauszudestillieren“, insbesondere, um zu untersuchen, inwieweit die Lektion des intellektuellen Künstlers Michelangelo auf unsere Zeiten übertragbar war und ist (beispielsweise kann das Non Finito als eine offene, nicht dogmatisch geschlossene Struktur gelesen werden); inwieweit seine Vorstellung des (urbanen) Raums als operatives Modell brauchbar war und heute noch ist. Zevis Lektüre brachte in Michelangelo einen den Nachkriegsarchitekten ähnlichen, sogar parallelen Autor zum Vorschein, in dem Maße, wie sich die Krisen, mit denen man in der letzten Nachkriegszeit und in der Spätrenaissance konfrontiert war, ähnelten. Insbesondere gegen das Primat des skulpturalen Elements –

das rein ornamental ist – in der Lektüre der Architektur Michelangelos gab Zevi wieder dem Raumkonzept in der Architektur Michelangelos Bedeutung zurück (insoweit es für die Konstruktion der Umgebung funktional ist); Zevi hob außerdem, gegen die Restriktionen der post-albertianischen klassizistischen Architektur, das Primat der Erfindung und der Freiheit im architektonischen Werk Michelangelos hervor. Auf diese Weise kann auch das Non Finito als operative Strategie Michelangelos zur Eroberung von Freiheitsräumen gedeutet werden (zu Alberti vgl. auch Filippi).

Giuliana Scotto interpretiert in einem Beitrag auf der Grenze zwischen Kunstgeschichte und Gegenwartsphilosophie und unter Rückgriff auf Martin Heideggers Studie über den Ursprung des Kunstwerks die Treppe und den Ricetto der Biblioteca Laurenziana in Florenz. Im Gegensatz zu den Kraft-, Form- und Willenskrise unserer Epoche hebt der Aufsatz die dezidierte Kraft der Zeichnung Michelangelos für diese Treppe hervor („den Einbruch von etwas Dichtem und Flüssigem, das den Raum des Vestibüls durchdringt und ihn unterwirft“). Ausgehend von der alltäglichen Wahrnehmung des Ortes und des Werkes, die jedem Besucher zugänglich sind, und gleichzeitig in Übereinstimmung mit der klassischen Deskription De Tolnays tritt in der Beschreibung der Treppe und des Ricetto durch Scotto ein typischer Zug der Ästhetik Michelangelos hervor: „ein Gefühl der Niederdrückung und der Erhebung, das uns durchdringt“. „Indem sie es aus einem Ort hervorholen, den es in der Natur nicht gibt, stellen die Skandierungen der Wände des Ricetto das zur Schau, was nur uns zu eigen ist [...]. In der Treppe findet man das Vorherrschen der gebogenen, abgerundeten Formen wieder, wie man es auch ohne weiteres in der Natur finden kann“. An diesem Punkt kommt Heidegger ins Spiel: Er hilft, den Ricetto als Welt (der menschlichen Kultur) und die Treppe als Erde (d.h. als griechische, dem Menschen vorausgehende *Fúsis*) zu verstehen. Da sich nach Heidegger Welt und Erde in einem beständigen Kampf miteinander befinden, gelangt Scotto zu einem existenziellen Verständnis dieses Michelangelo-Werkes, indem sie dort die bewussten Zeichen des Künstlers für diesen ewigen Kampf zwischen den beiden Gegensätzen, Erde und Welt, sieht, von dem wir selbst ein Teil sind. Auf die Frage von Wittkower antwortend („Er ist der Vorgänger von allen barocken Treppenhäusern, aber ist der Ricetto auch ein barockes Werk?“), taucht in dem Beitrag von Scotto, als Gegensatz und Ergänzung zu Leachs Verständnis des Barock als Phantasie, alles das auf, was im Barock Ausdruck der Krise ist.

Philippe Jarjat nähert sich der Rezeptionsgeschichte der Werke Michelangelos aus dem Blickwinkel der Fotografie und der fotomechanischen Reproduktion. Seit ihrer Erfindung 1839 (durch die Einführung des Daguerrotypie-Verfahrens) ist die Fotografie ständige Begleiterin der Kunst und hat deren Entwicklung wesentlich mitbestimmt: Was sie ihr an Funktionen und Prestige nahm, gab sie ihr an kreativen Herausforderungen und Freiräumen wieder zurück. Schnell avancierte die neue Technik auch zum unverzichtbaren Verbreitungs- und Popularisierungsmedium von Kunstwerken; Eugène Druets ebenso sensible wie eigenwillige fotografische Annäherungen an Rodins Skulpturen sind hierfür ein frühes prominentes Beispiel. Jarjat verfolgt in seiner Studie über einen Zeitraum von gut hundert Jahren (1839-1944) die Herausbildung der fotografisch-visuellen Identität der in der Cappella Sistina und der Cappella Paolina befindlichen Fresken Michelangelos. Zu diesem Zweck wertete er die beiden Michelangelo-Bibliographien von Ernst Steinmann / Rudolf Wittkower (1927) und Luitpold Dussler (1974) aus. Jarjat liefert damit

einen methodischen Ansatz für die systematische Untersuchung von visuellen Repräsentationskanons, die durch Selektion, Kombination und Disposition des Bildmaterials und nicht zuletzt durch dessen verbale Kommentierung entstehen.

Alessandra Pagliano widmet sich der Etablierung des disegno als „autonomen Ausdrucksmittel“ bei Leonardo, Raffael und Michelangelo. Erwarben die zukünftigen Künstler in den Werkstätten ihrer jeweiligen Meister „eine perfekte Technik und die absolute Beherrschung des graphischen Mittels“, so ist es doch Leonardo, der die Zeichnung endgültig aus der „beschränkten Rolle handwerklicher Praxis“ befreit, indem er ihr eine Reihe von Funktionen zuweist: Darunter fällt vor allem „das Konzept der Zeichnung als Entwurf, als erste und spontane Ausdrucksform der Intuition“, außerdem soll sie „Mittel zur Überprüfung und Herausarbeitung der Ideen“ sein. Raffael gelang es, in seiner Werkstatt Mitarbeiter von hohem Niveau zu versammeln, die in verschiedenen Bereichen spezialisiert waren, so dass sie große Gemeinschaftswerke herzustellen vermochten, in denen Raffaels besonderes „Ideal des Schönen als Enthüllung der universalen Ordnung“ angemessenen Ausdruck fand. In absolutem Kontrast zur Harmonie Raffaels situiert sich der Furor Michelangelos und seiner Kunst, der „in seinen Figuren die Intensität der Geste und die Spannung der Bewegung“ bestimmt, „Muskelkraft in Aktion auch ohne eine präzise erzählerische Absicht“. So sind seine Zeichnungen, sowohl die Presentation Drawings als auch die Entwürfe für die Fresken, nicht wiederholbar, da sie stets das Ergebnis einzigartiger Schöpfungsakte und als solche nicht identisch reproduzierbar sind. Das Fehlen eines allgemeinen Schönheitskonzepts charakterisiert die Kunst Michelangelos, eine Kunst, die, um es mit Argan zu sagen, mit der Erfahrung und der Existenz selbst des Künstlers gleichzusetzen ist und daher erst mit seinem Tod zur Vollendung findet (vgl. hierzu auch den Beitrag von Engelhard).

Giulia Ceriani Sebregondi untersucht in einem kunstphilologischen Beitrag „einige technische Aspekte der Architekturplanung der Renaissance“, die Bestandteil eines „in der täglichen beruflichen Praxis verankerten Anwendungswissens“ sind. Im Unterschied zu den Quasi-Zeitgenossen Baldassare Peruzzi und Antonio Sangallo dem Jüngeren ist nicht geklärt, ob Michelangelo in seiner Jugend eine Rechenschule besucht hat oder nicht. Während die Zeichnungen von Peruzzi und Sangallo einerseits reich an Ziffern und Rechenoperationen sind, die von einer großen Vertrautheit mit den indo-arabischen und römischen Zahlen (Peruzzi) zeugen, andererseits reich an Summen mit Brüchen, Divisionen und Berechnungen des Umfangs (Sangallo), sind die Architekturzeichnungen von der Hand Michelangelos ganz ohne Berechnungen und beinahe auch ohne Zahlen, als Bestätigung seiner „typisch figurativen Art zu zeichnen und zu entwerfen“, mit „Angleichungen ad sensum oder nach Augenmaß“. Sowohl für Additionen als auch Multiplikationen griff Michelangelo auf ein relativ „kompliziertes visuell-geometrisches“ System zurück, wie jemand, der „nicht in der Lage war, Multiplikationen arithmetisch durchzuführen“. Das Desinteresse Michelangelos für Zahlen könnte seinen Ursprung in seiner mangelnden Vertrautheit mit ihnen haben, andererseits könnte gerade das Bestreben Michelangelos, die Wahrnehmung des Künstlers vom bescheidenen Horizont des Handwerkers zu entfernen, ihn gleichgültig gegenüber praktischen Tätigkeiten gemacht und seine Haltung verstärkt haben, „den Zirkel in den Augen und nicht in der Hand zu haben“.

Eva Hankes Beitrag liest sich als Plädoyer für eine transgeneristische Betrachtungsweise, die sich bei einem Universalkünstler wie Michelangelo geradezu anbietet, in der Forschung aber er-

staunlich selten in dieser Konsequenz durchgeführt wird. Hanke's Studie profiliert Michelangelo als ‚Malerbildhauer‘, dessen plastische Werke die Auseinandersetzung mit piktoralen Vorbildern verraten. Neben Ghirlandaio, bei dem Michelangelo das Malerhandwerk erlernte und dessen Einfluss sich in der Pietà des Petersdoms zeigt, ist es vor allem Filippo Lippi, der Malermönch, von dem Michelangelo formale Anregungen übernahm. Überzeugend arbeitet Hanke anhand einzelner Motive – der Strukturierung von Gewandfalten, dem Einsatz von Bändern und Tüchern – heraus, wie Michelangelo vorhandene Bildformeln in seinen Skulpturen adaptiert und variiert haben könnte. Die Selbstverständlichkeit, mit der sich der Bildhauer Michelangelo im Florenz des Quattrocento von den Werken anderer Künstler inspirieren ließ, ist Beispiel einer zu allen Zeiten gängigen interartistischen Praxis, die von der Forschung aufgrund von Gattungs- und Disziplinargrenzen aber erst allmählich erfasst wird.

Die beiden folgenden kunsthistorischen Beiträge, von Monika Melters und Gerald Schröder, lenken den Blick von der modernen Rezeption zurück auf den zeitgeschichtlichen Entstehungskontext der Werke Michelangelos:

Monika Melters dekonstruiert in ihrer Untersuchung des Entwurfs für das römische Kapitol den Mythos von Michelangelo als autonomem, nur der eigenen Eingebung folgenden Künstler. Michelangelos erste Biographen Vasari und Condivi hatten in ihren stellenweise hagiographisch anmutenden Lebensbeschreibungen des Florentiners den Grund für die Vorstellung vom Divino Artista gelegt, vom einsam und unermüdlich tätigen Gott-Künstler. Michelangelos Identität als Künstler ist indessen unendlich viel komplexer; komplex und zudem häufig intrikat ist die Werkgeschichte seiner großen Aufträge, man denke etwa an das Grabmal für Papst Julius II. Der Kapitolsplatz in Rom bildet einen vielschichtigen und prestigeträchtigen Ort, aufgeladen mit unterschiedlichsten politisch-kulturellen Symbolgehalten. Michelangelo konnte, als er den Auftrag für die Neugestaltung des Platzes bekam, nicht ex nihilo schöpferisch tätig werden, sondern hatte die baulichen und ideellen Voraussetzungen zu beachten. Melters zeichnet unter Rückgriff auf schriftliche und bildliche Quellen anschaulich den Kontext für Michelangelos Entwurf nach und zeigt, dass dieser weniger eine ‚genialische‘ Idee als vielmehr ein Work in Progress war, mit dem Michelangelo der urbanistischen, architektonischen und machtpolitischen Komplexität des Platzes gerecht zu werden versuchte.

Gerald Schröder beschäftigt sich mit den so genannten Boboli-Sklaven, vier unvollendet gebliebenen Skulpturen, die ursprünglich für das Grabmal Julius II. vorgesehen waren, in dessen reduktionistischer Neukonzeptionierung aber keine Verwendung mehr fanden. Nach dem Tode Michelangelos gelangten sie in den Besitz der Familie Medici und wurden für die Ausschmückung der Boboli-Gärten in Florenz genutzt. Der Beitrag ist ein gelungenes Beispiel dafür, wie mit neuen, überraschenden Fragestellungen ebenso neue, überraschende Ergebnisse erzielt werden können. Schröder untersucht die Boboli-Sklaven nicht unter Maßgabe ihres geplanten Bestimmungskontextes, sondern unter der Perspektive ihres tatsächlichen Aufstellungsortes. Ferner lässt er sich nicht auf die kontrovers geführte und häufig rein spekulative Diskussion über die Gründe für das Non Finito bei Michelangelo ein, sondern geht anhand eines konkreten Beispiels der Frage nach, wie die Fragment gebliebenen Werke des als „göttlich“ apostrophierten Künstlers im 16. Jahrhundert rezipiert wurden. Mit der Boboli-Grotte wurde ein nahezu idealer Aufstellungs-ort für die Sklaven gefunden, insofern gerade die Nicht-Vollendung der Figuren produktiv in das

Architektur- und Bildprogramm der künstlich angelegten Höhle einbezogen wurde. In der Tradition der Meraviglia-Ästhetik stehend, inszeniert die von Menschenhand geschaffene Tropfsteinhöhle über das raffinierte Zusammenspiel von artifiziiellen und natürlichen Elementen die scheinbare Verlebendigung des Steins. So werden Staunen, Bewunderung und Vergnügen auf Seiten der Betrachter erzielt, zugleich wird aber auch, so Schröder, dem Herrscherhaus der Medici gehuldigt und dessen dynastische Ansprüche durch subtile Anspielungen auf Fruchtbarkeit und Fortpflanzung bekräftigt.

Der Band schließt mit einem Beitrag, der dem Nichtgelungenen, Unvollendeten und Aufgegebenen Michelangelos nachforscht. Michaël J. Amy zeichnet in seiner Studie unter Rückgriff auf teils handschriftliche Dokumente die Geschichte der zwölf überlebensgroßen Apostelstatuen für den Dom von Florenz nach, für die Michelangelo am 24. April 1503 den Auftrag erhalten und die er, bis auf den Entwurf für den Matthäus, niemals ausgeführt hat. In dieser besonderen Geschichte eines Non Finito, das zum Teil ein Scheitern ist, versucht Amy zu rekonstruieren, was sich hinter diesem außergewöhnlichen Auftrag verborgen hat und warum er von Michelangelo aufgegeben wurde. Laut Amy zwangen die damaligen Operai ihre zukünftigen Kollegen der Opera del Duomo geradezu, eine neue Fassade für den Dom von Florenz zu errichten, an der das kolossale Werk des damals berühmtesten Bildhauers angebracht werden konnte: „Ich vermute, dass – um die zukünftigen Operai zu zwingen, endlich das Problem der Fassade zu lösen – eine Anzahl wirklich außergewöhnlicher Statuen gemeißelt werden musste, die nirgends so gut hinpassen würden wie auf eine Fassade all’antica“. Die Statuen scheinen daher auf das Problem eines Entwurfs für eine neue Fassade für Santa Maria del Fiore zurückzuführen, eines Projekts, das seit langem Lorenzo il Magnifico beschäftigte, dessen Tod allerdings alle Aktivitäten in dieser Richtung zum Erliegen brachte. Hinter dem Auftrag an Michelangelo scheint sich daher in mehreren Phasen der Schatten der Medici zu verbergen: vom omnipräsenten, wenn auch bereits verstorbenen Lorenzo (mit seinem seit kurzem anerkannten Talent auch als Architekt) über Papst Leo bis zu Großherzog Cosimo. Die fluktuierenden Zeiten und Parteien ließen die ursprüngliche Idee der Medici allmählich obsolet werden. Michelangelo wurde von der republikanischen Regierung zunächst mit anderen Arbeiten beschäftigt, dann siedelte er endgültig nach Rom über, so dass die mediceische Idee nicht nur von ihm beiseite gelegt wurde, sondern sogar Condivi und Vasari ihr in ihren jeweiligen Lebensbeschreibungen des Künstlers aus Caprese wenig oder gar keine Aufmerksamkeit schenkten.

Introduzione: Michelangelo Buonarroti. Posizioni e Prospettive della ricerca

Per gli studiosi della poesia michelangiotesca il 1960 è l'anno d'inizio della contemporanea lettura filologicamente corretta delle Rime di Michelangelo Buonarroti. Ciò si deve all'edizione curata da Enzo Noè Girardi per la Collana degli Scrittori d'Italia della Laterza. Le due editrici del presente volume hanno voluto ricordare con questa miscellanea l'importante edizione girardiana, vero spartiacque dei Michelangelo Studies del giorno d'oggi, tenendo contemporaneamente presente oltre al 1960, il prossimo anno michelangiotesco del 2014, 450esimo anniversario della morte dell'Artista toscano.

La recezione della poesia michelangiotesca fu per molto tempo complicata non solo dal primato del pittore, scultore ed architetto Michelangelo sul poeta, ma soprattutto dalla peculiare e problematica storia editoriale delle Rime (Habent sua fata libelli!), che gravò sulle stesse, provocandone una recezione lacunosa e distorta. In collaborazione infatti con Luigi Del Riccio Michelangelo aveva fatto copiare a metà degli anni Quaranta del Cinquecento una scelta dei propri componimenti da lui stesso riveduti a tal fine, ma al più tardi a partire dalla morte dello stesso Del Riccio nel 1546 il progetto si arenò senza giungere a termine e senza che il suo scopo preciso sia stato a tutt'oggi completamente chiarito. Pur essendo rimasto un Non Finito, l'intenzione dietro al lavoro ci rivela l'acquisita autocoscienza michelangiotesca del valore della propria opera poetica, oltre a quella ovviamente figurativa, nonché la sua disponibilità a diffonderla. Nel 1623 si arrivò finalmente ad una prima edizione a stampa, allorché il Bisnipote dell'artista, Michelangelo Buonarroti il Giovane, letterato ed Accademico della Crusca, dopo una attenta ricerca di manoscritti del prozio, ne redasse una versione, purtroppo previamente rimaneggiata e 'purgata' di quanto sia dal punto di vista del contenuto, sia dal punto di vista linguistico 'suonasse male' per i lettori puristi dell'epoca. Si dovette così aspettare fino alla seconda metà dell'Ottocento, allorché la Filologia, da poco costituitasi a disciplina scientifica autonoma, offrì lo strumentario metodologico per redigere una versione delle poesie di Michelangelo fedele agli originali. In questo contesto vanno menzionate l'edizione data alle stampe nel 1863 da Cesare Guasti, anche lui Accademico della Crusca, in cui i singoli manoscritti vennero confrontati e le varianti testuali vennero considerate, nonché l'edizione di Carl Frey (1897), che fino all'edizione di Girardi è rimasta basilare per lo studio della lirica michelangiotesca.

Nella presente miscellanea non ci occuperemo della sola opera poetica del Nostro. Essendo infatti la complessiva produzione artistica del Buonarroti indubbiamente nata da una visione propriamente "michelangiotesca" del reale, non ci è sembrato opportuno scindere la produzione poetica (cosiddetta minore) da quella figurativa, per cui la commemorazione dell'edizione girardiana è diventata anche il punto di partenza per uno sguardo sugli studi contemporanei centrati su Michelangelo e dintorni. Dai contributi qui presentati si evince un carattere tipico dell'arte michelangiotesca: di essere talmente sfuggente ad una definizione univoca, al punto da prestarsi a interpretazioni non solo plurime, bensì talvolta addirittura antitetiche delle opere in questione. È così che in questo lavoro non presentiamo una rilettura univoca, bensì una miscellanea delle opposte comprensioni odierne dell'opera michelangiotesca.

Abbiamo la visione classica di scuola neoplatonica e l'opposta scuola postmoderna di riscoperta della carne e del "Desire"; abbiamo lo studio di opere completate, e contemporaneamente studi che indagano perché alcune opere non siano mai state attuate. Tirare un facit dogmatico su questi contributi, stabilirne la 'verità' o 'falsità' è impossibile: sono praticamente tutte lecite, il che non vuol però dire che "anything goes", bensì che resta il compito produttivo di ogni lettore, stabilire quale Michelangelo egli voglia ritrovare per sé al fondo della complessissima, sfuggente, e sempre nuova opera artistica buonarrotiana. Dire che Michelangelo sfugga ad una facile comprensione non implica dimenticare che il Nostro sia stato un artista figurativo e lirico, entrambe attività che mirano ad un messaggio, ad una espressione, e non ad una ritrazione dal compito espressivo. Bisogna poi tenere conto dell'incredibile polarizzazione che ebbe luogo già durante la vita del Nostro: lo si vedeva con gli occhi ammirati del Condivi e del Vasari o con quelli invidiosi, acri e sarcastici dell'Aretino e del Dolce, con gli occhi dei colleghi artisti Leonardo e Raffaello, o con quelli degli anti-collegi della setta sangallescica. A questa dicotomia di fondo nella ricezione michelangiolesca non sembrano potersi sottrarre neppure i lettori e studiosi contemporanei. Il Nostro insomma, sembra voler alimentare infinite e opposte letture, interpretazioni e leggende. Al di là di ogni scuola univoca, a cui pure lui dà adito, egli è e resta una enciclopedia del suo tempo, un autore che oltre la sfera che più alto gira, vede la complessità del reale e lo abbraccia tutto entro e sotto di sé, riproducendo infiniti microcosmi in un'opera che è come un grande, affascinante, macrocosmo artistico. Insomma: neanche oggi è possibile sottrarsi al fascino e al richiamo dell'opera di Michelangelo Buonarroti. E a tale richiamo si deve non in ultimo anche la presente miscellanea, dedicata appunto all'opera complessiva del grande artista rinascimentale.

Abbiamo qui steso in modo 'creativo' un breve sommario dei singoli contributi, sottolineando non solo quanto vi abbiamo visto, ma anche quanto abbiamo creduto e/o voluto vedervi. Speriamo che Autori e Lettori ce lo consentano.

Sarebbe forse stato possibile dividere il presente volume in tre parti rispettivamente dedicate a Michelangelo scrittore, all'estetica o alla teoria dell'arte di Michelangelo, e a Michelangelo artista figurativo. Queste tre componenti si sono però presentate come inscindibili nella maggior parte dei singoli contributi, essendo coesistenti già nell'uomo e nell'artista Michelangelo, nell'unità del suo temperamento e della sua estetica. A causa del frequente ripresentarsi di determinate questioni o concetti, e questo indipendentemente dai temi oggetto dei singoli contributi, abbiamo ritenuto opportuno presentare il libro come un'entità unica, anche se sfaccettata, dedicata alla poliedrica produzione artistica di Michelangelo. Abbiamo pertanto iniziato con una rosa di sette lavori (Girardi, Engelhard, Saslow, Kovačić-Laule, Scarpati, Folliero-Metz, Gramatzki), che presentano orizzonti affermati della ricerca contemporanea, o elementi di fondo del presente lavoro. Seguono poi, divisi in microsezioni tematicamente aggregantesi, contributi dedicati a questioni singole, o addirittura a prospettive nuove di ricerca. Queste successive microsezioni trattano nell'ordine – la produzione poetica di Michelangelo: alcune questioni filologiche, le influenze della precedente tradizione poetica, la confluenza di arte e scrittura nel linguaggio e nella teoria michelangiolesca dell'arte, la ricezione di Michelangelo poeta nelle traduzioni in tedesco (Masi, Tarsi, Stolz, Schiavone, Kraft); – la tematica di Amore e dell'Occhio dell'Artista, che mediata da Michelangelo si ripresenta in vario modo addirittura sino a Thomas Mann, (Blawid, Hub, Hildebrandt); – la complessità storico-teologico-culturale della produzione artistica figurativa nell'epoca della Controriforma, che emerge opportunamente sfumata e in modo nuovo (Mendoza-Cantú, Stowell),

permettendo inoltre il passaggio a prospettive originali di lettura del Giudizio Universale di Michelangelo, un'opera per tanti versi intrisa di spiritualità controriformista (Tedaldi, Leist / Trinks); – le diversissime, a volte drammatiche, a volte distese comprensioni di Michelangelo da parte della Modernità (Filippi, Leach, Scotto, Jarjat); – i metodi lavorativi di Michelangelo e la possibile recezione dell'opera pittorica a lui contemporanea da parte di Michelangelo scultore (Pagliano, Sebregondi, Hanke). Infine, last not least, chiudono il lavoro una sezione dedicata all'interpretazione di singole opere figurative michelangiolesche, e uno studio accurato dei retroscena politici nella Firenze del tardo Quattrocento e d'inizio Cinquecento, che portarono ad un ulteriore incompiuto michelangiolesco (Melters, Schröder, Amy).

Prima sezione: Coordinate della vita e dell'arte michelangiolesca

La prima sezione del volume tratta epistolario e rime del Nostro, Michelangelo tra Amore e amori, Michelangelo quale crocevia dell'Arte figurativa e non.

Di Enzo Noè Girardi in apertura di volume è il saggio sulle lettere di Michelangelo e con ciò si hanno subito le coordinate umane, sociali, politiche, artistiche e religiose di una indubbiamente eccezionale "personalità d'artista che seppe essere o non poté non essere artista in tutte le sue manifestazioni esteriori". Secondo Girardi "l'epistolario buonarrotiano si colloca allo stesso livello del canzoniere, espressione parallela e complementare del Michelangelo 'scrittore' [...] per una notevole disposizione a trascendere in senso simbolico e sapienziale i dati della propria esperienza poetica". Questo parallelismo fra le rime e le lettere è visibile già solo al confrontare i Nomi o le Cose che ricorrono in filigrana nelle due scritture (ritornano in entrambe Dante e Petrarca, Tommaso Cavalieri e Vittoria Colonna, incombono le ombre di Papi e di committenti, ci si sente vicini alla Sistina, alle statue, alle ultime Pietà, sia a matita, sia in pietra). Senonché, continua Girardi, pur offrendo rime e lettere la rappresentazione drammatica dello stesso uomo e del suo mondo ("carne e spirito, reale e ideale, fatica e beatitudine, opacità della materia e trasparenza della forma vi giocano il loro eterno contrasto"), esse restano documenti di genesi diverse delle sue opere d'arte: "mentre nelle rime, [...] il dramma è tutto interiore, [...] nelle lettere esso si manifesta esplicitamente nella sua dimensione materiale e visibile [...]. Così, se le rime aprono squarci abissali sul fondo [...] di tensioni interiori in cui si radica la vocazione alla bellezza [...], le lettere restano [...] documento della genesi storica e fisica di questi, con l'immane peso di fatica e tedio di tale genesi". Addirittura la caratteristica di fondo dell'estetica michelangiolesca, ossia la sua duplicità, e ambiguità, si manifesta già nella quotidianità delle lettere di lavoro dell'uomo affaticato: "un po' titano orgoglioso e indomabile [...] un po' Sisifo umiliato e sconfortato: [...] Io muoio di passione [...] Io muoio di dolore". Temi tipici dell'umanesimo civile fiorentino ritornano poi personalizzati nelle lettere ai famigliari: "governo, non soltanto economico, ma anche e soprattutto morale, civile e religioso." Infine se l'ultima lettera, scritta con mano tremante informa il nipote che non sarà più in grado di scrivergli di persona, ma solo di raggiungerlo sulla propria salute tramite terzi, in tal modo "sappiamo che la mano gli serviva ancora per qualche colpo di scalpello alla sua ultima statua: la Pietà Rondanini, ultima affermazione della miseria e della grandezza dell'uomo, ultimo riepilogo della fatica di vivere offerta in espiazione all'autore della vita e del suo mistero."

Se lettere e rime vanno considerate come i due piloni di un unico ponte, in un lavoro italo-tedesco, il testo di Michael Engelhard, traduttore dell'intero corpus delle Rime in lingua tedesca,

fa da pendant ideale al contributo girardiano. Engelhard infatti prende in considerazione l'intensità esistenziale, artistica e umana da cui sono nate le rime, presentandoci Michelangelo uomo incorruttibile, poeta misconosciuto, artista tragicamente ossessionato dalla bellezza.

Si passa poi alle molteplici esperienze michelangiottesche di Amore. La pluralità di Amori per Michelangelo, che ingenera la tipica polisemia delle rime, contraddistingue la sezione successiva, in cui da un lato James Saslow, il traduttore inglese dell'intero corpus delle Rime, si occupa delle poesie indirizzate ad un corrispondente maschile e alla loro fortissima ambiguità semantica, mentre dall'altro lato Claudio Scarpati si dedica alle rime di altissimo Amore, per così dire in vita e in morte di Vittoria Colonna (Michelangelo scopre in vecchiaia il genere delle rime spirituali).

Nel suo contributo Saslow afferma che l'amore sia stato il tema che ha più movimentato l'originalità poetica di Michelangelo e ci presenta l'opposta faccia del Michelangelo poeta 'ufficialmente' leggibile, così come il disegno da poco scoperto a Firenze (1988), di Cleopatra scomposta sul retro del foglio su cui è rappresentata la stessa regina classicamente composta, ci permette di vedere il volto opposto e non ufficiale di Cleopatra morente. Il tradizionale linguaggio petrarchesco viene secondo Saslow adattato ad esprimere e contemporaneamente a nascondere un amore fino a quel momento diverso. Per esempio la possibile duplicità di amore/Amore, signore/Signore, l'ambiguità della terza persona in italiano e del "chi", sono tutti elementi sapientemente utilizzati da Michelangelo per scoprire e coprire allo stesso tempo l'oggetto del suo amore. A conclusione Saslow opta per lo schema petrarchesco dei Trionfi, per connotare gli stadi successivi degli amori michelangiotteschi (Amore, Castità, Morte, Fama, Tempo, Eternità). L'ultimo Amore michelangiottesco è per Saslow quello cristiano, e questa conclusione permette il passaggio ai contributi di Angelika Kovačić-Laule e di Claudio Scarpati.

Angelika Kovačić-Laule ha contribuito in maniera decisiva in Germania alla riscoperta delle componenti platoniche della poesia michelangiottesca (1978), dando l'abbrivo a ulteriori ricerche. Il suo lavoro si segnala per la precisa conoscenza delle rispettive fonti antiche e moderne, nonché per la forza argomentativa. Il contributo da noi qui presentato mostra la corrispondenza tra il poeta Michelangelo Buonarroti e il filosofo Marsilio Ficino sui temi dell'Amore e della Bellezza. Ricorda la sconfitta dell'Io per mezzo della irradiazione di un bel viso, la concettualizzazione dell'amore sia come movimento circolare di attrazione e di attenzione, sia quale processo graduale di conoscenza, infine l'esperienza della trascendenza messa in moto dalla concordanza d'amore tra il soggetto e l'oggetto conoscitivo. La prossimità tra le Rime e il ficiniano Commentarium in Convivium Platonis potrebbe essere la connessione cosciente di Michelangelo con la propria giovanile iniziazione filosofica al neoplatonismo del Quattrocento toscano, così come potrebbe essere dovuta alla mediazione del Libro del Cortegiano del Castiglione; plausibili sono anche le ipotesi di una creativa riflessione michelangiottesca sulle proprie esperienze; o di una combinazione sincretica di questi diversi motivi: in ultima analisi è però solamente decisivo che Michelangelo pensa e scrive (anche) in modo platonico.

Il saggio di Claudio Scarpati mostra il percorso dell'umanesimo artistico di Michelangelo, fino all'annullamento del confine fra poesia e preghiera nelle sue ultime liriche. La scelta michelangiottesca finale si configura come meditativa, questo dopo avere però esplorato tutte le possibilità dell'arte. Scarpati accenna anche alla tarda Pietà fiorentina, il che a sua volta permette una connessione ideale al saggio di Alina Mendoza Cantú.

La successiva sezione è dedicata alla poliedrica estetica michelangiolesca, e a Michelangelo quale crocevia dell'arte figurativa, ossia al suo permanere nell'arte di epoche che pur lo negarono... Grazia Dolores Folliero-Metz studia alcuni elementi dell'opera poetica e figurativa di Michelangelo, individuando nel modello denominabile di "Exitus-Reditus" una ulteriore chiave per affermare la peculiare 'doppiezza' macrostrutturale della produzione artistica buonarrotiana.

Nel suo contributo centrato sul pittore francese Eugène Delacroix, Susanne Gramatzki studia la relazione tra l'estetica della Modernità ed il "divino artista". Delacroix, prescelto da Baudelaire a figura simbolo dell'arte moderna, si è occupato intensamente sia dal punto di vista figurativo che letterario, della vita e dell'opera michelangiolesca. Partendo dalla prospettiva, tipica per il Romanticismo francese, di una idealizzazione eroica del Rinascimento complementare allo scetticismo verso la propria età industrial-borghese, Delacroix disegna un ritratto del Buonarroti, in cui si evincono in filigrana anche i tratti del ritrattista, oltreché del modello. Confrontandosi con l'artista rinascimentale, Delacroix studia le possibilità ed i limiti della memoria storica e dell'immaginazione artistica, così le sue riflessioni su Michelangelo e sulla cultura del Rinascimento condurranno in ultima analisi all'autocomprensione artistica ed estetica della stessa Modernità.

Seconda sezione: Complessità del linguaggio della forma in poesia e in arte figurativa

Il successivo blocco di saggi, articolato in diverse microsezioni è dedicato al difficile linguaggio poetico michelangiolesco, alle sue fonti di apprendistato poetico, e infine alle diverse tradizioni teoriche e linguistiche cui ricondurlo. Oltre alle traduzioni (tedesche) da Michelangelo, non poteva mancare la peculiare ispirazione che con Thomas Mann il Decadentismo tedesco trovò in Michelangelo.

Giorgio Masi mostra la persistente situazione di 'comprensione in corso' dei testi poetici michelangioleschi (comprensione indissolubilmente filologica e interpretativa) alla luce di uno spaccato dei componimenti buonarrotiani: "un testo di polemica anticuriale, uno amoroso, uno spirituale (nella forma della preghiera) e uno d'occasione e di corrispondenza". Questi quattro casi di esegesi ed ecdotica permettono al lettore di vedere il percorso spesso necessario per chiarire i testi stessi e i tanti "punti ostici alla comprensione immediata". I quattro esempi presi in considerazione da Masi si legano ai restanti contributi proprio perché offrono temi propri del canzoniere michelangiolesco, Masi vi segnala la peculiare commistione michelangiolesca, a livello di stili poetici, di termini burleschi e piano spirituale; a livello di estetica Masi segnala inoltre la sintassi slittante, l'efficacia dei versi michelangioleschi e la loro architettura ritmicamente binaria.

Maria Chiara Tarsi incentra il suo contributo sulla fase dell'apprendistato poetico di Michelangelo presso la bottega poetica di Lorenzo il Magnifico. Il saggio permette di vedere quanto sia importante l'esperienza della Firenze del Magnifico per il giovane artista che vi incontra molteplici suggestioni, dalle coordinate del mondo ficiniano a quelle savonaroliane che farà poi sue, sviluppandole in modo individualissimo. Infatti sin dagli inizi emerge la tonalità poetica tipica di Michelangelo: "accentuazione dell'aspetto tormentato di amore nei toni più accesi e paradossali". Tarsi mostra anche lo spazio dato già dagli autori quattrocenteschi all'accento religioso, elemento interessante questo, in quanto permette di vedere la maturazione intrinseca al Rinascimento stesso, in direzione del futuro primato culturale della Religione, sia in ambito luterano, sia nell'ambito territoriale d'influenza tridentina (Vd. Mendoza Cantú e Stowell).

Il contributo di Barbara Stoltz mette a fuoco, come già Angelika Kovačić-Laule, 'Amore' e 'Bellezza', quest'ultima riferita esplicitamente all'arte. In aggiunta alla tradizione platonico-ficiniana, la Stoltz rivaluta l'influsso della Divina Commedia sulle Rime, non a caso Michelangelo venne considerato un "dantista" dai suoi contemporanei. E il dialogo a distanza fra il Buonarroti e l'Alighieri ci viene attestato, oltreché dai suoi stessi sonetti dedicati all'Exul immeritus, anche dalla Lezione di Benedetto Varchi sul sonetto "Non ha l'ottimo artista", nonché dai Dialogi di Donato Giannotti [...] de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio. Infine non va dimenticato l'aneddoto del Condivi di Michelangelo fine lettore e dicttore dantesco a Bologna. Barbara Stoltz mostra come l'ammirazione michelangiotesca per Dante sia da collocarsi nel contesto cinquecentesco di una rinata attenzione per il poeta trecentesco e il suo poema, visto come fonte di sapere e di formazione, dopo la fase di minore attenzione nutrita nei suoi confronti da parte di alcuni umanisti. Il contributo di Stoltz si concentra sul problema della percezione (Wahrnehmung) e in base a un confronto serrato con la Divina Commedia espone i modelli di teoria della conoscenza e di teoria dell'arte comuni a Dante e alle Rime. Riguardo alla concezione michelangiotesca di "idea", ovvero di "concetto", Stoltz arriva per proprie vie allo stesso risultato di Melters, passata invece per gli schizzi architettonici del Nostro (vedi sotto).

Oscar Schiavone analizza il plurilinguismo michelangiotesco, la lotta e compresenza di elementi contrari già nella struttura linguistica: "Le rime sono il risultato del contrasto fra l'espressione e la resistenza del linguaggio". Schiavone sottolinea inoltre la parabola del petrarchismo già aperto e ormai disgregato (Della Casa, Tarsia) nelle Rime michelangiotesche, l'insopprimibile apporto dell'elemento figurativo, anche se solo linguistico, per l'esistenza tout-court della produzione poetica buonarrotiana. Il linguaggio dell'arte figurativa è un elemento di equilibrio della poesia michelangiotesca, in quanto la fa passare da uno stile poetico alto, ma anche più drammatico, a quello prosaico dell'arte, più tranquillo proprio per la sua vicinanza alla manualità.

Franziska Kraft presenta uno scorcio sulla tradizione di traduzione delle Rime dell'Ottocento tedesco. Così come è successo nel Novecento dopo il lavoro editoriale di Enzo Noè Girardi, allo stesso modo nel secolo precedente la discussione scientifica con Michelangelo poeta è stata essenzialmente implementata da una fatica editoriale solitaria. Mentre Gottlob Regis nella sua traduzione completa apparsa nel 1842 si era ancora servito del corpus poetico michelangiotesco rimangiato dal Bisnipote, a partire dal 1863 l'edizione filologicamente più attendibile di Cesare Guasti delle "Rime di Michelangelo pittore, scultore e architetto", diede il via in Germania ad un vero e proprio incremento di studi e di traduzioni del Buonarroti poeta. Vanno qui ricordati Herman Grimm, autore di una biografia michelangiotesca di successo e dalle dimensioni culturali e storico-figurative di dimensione burckhardtiane, nonché Karl Witte, fondatore della società tedesca di studi danteschi. La Kraft illustra l'acceso dibattito scientifico fra i due eruditi riguardo ai pregi e ai difetti dell'edizione del Guasti e mette a fuoco le differenze fra le successive traduzioni tedesche complete. Stupisce il proliferare delle traduzioni che videro la luce all'epoca, così come l'approccio quasi arbitrario dei traduttori al testo michelangiotesco. Dal contributo si evince l'importanza delle edizioni testuali di alto profilo per la ricerca scientifica successiva, un risultato questo, che oggi come in passato si cristallizza quasi ad assioma culturale.

I contributi di Michael Blawid e di Berthold Hub si riallacciano ancora una volta alla linea interpretativa di Angelika Kovačić-Laule.

Michael Blawid presenta una precisa esegesi platonica del componimento no. 83 (afferente all'Amore e alla bellezza). Questo articolo, reso interessante dalla decisa interpretazione di amore d'anima (derivato da Enzo Noé Girardi), si configura come derivante dal ramo di Saslow, pur essendo, in quanto ad interpretazione, in opposizione a Saslow. Partendo dal suddetto sonetto Blawid analizza l'interazione tra Amore, Bellezza e Divinità, tre temi caratteristici per il mondo interiore e l'arte michelangiolesca. Se Michelangelo nella sua trattazione poetica dell'amore si situa inconfondibilmente in prossimità e in derivazione dalla lirica petrarchesca e dalla filosofia ficiniana, contemporaneamente però (vedi Saslow), la sua originalità come poeta si manifesta anche per il fatto che nei suoi testi venga apostrofato un Tu maschile. A Michelangelo, continua Blawid, riesce di tradurre l'esperienza sconvolgente della bellezza maschile, che informa la sua opera figurativa, in una esperienza intramondana della trascendenza, così che la triade 'Amore, Bellezza, Vicinanza a Dio' si lascia riformulare dall'ottavo verso del componimento analizzato, come "l'amor, la fede e l'onesto desio".

Il contributo di Berthold Hub, argomentando contro una posizione della ricerca più recente, mira invece a "riabilitare la questione della rilevanza del Neoplatonismo per Michelangelo". Una particolare importanza viene attribuita al motivo degli 'Occhi', che nella filosofia neoplatonica sono sia il tramite dell'apparizione sensibile, sia l'organo della bellezza trascendente e pertanto rendono possibile l'attrazione amorosa tra Dio e l'uomo. L'articolo delinea in un primo passo come Ficino nella sua teoria dell'Amore amalgami teorie antiche dei raggi visivi, dialoghi platonici e contenuti di fede cristiana. In un secondo passo mostra poi con esempi testuali, in quale modo la concezione ficiniana si rifletta nelle Rime michelangiolesche. La trasformazione poetica del pensiero neoplatonico, esposta convincentemente da Hub, permette anche riferimenti interpretativi alle opere figurative, nella misura in cui queste nella loro concentrazione pressoché esclusiva sulla bellezza del corpo umano, agiscono come una accensione iniziale in vista dell'ascensione graduale fino alla visione del divino.

Toni Hildebrandt presenta ancora una volta il tema dell'occhio, arrivato via Michelangelo fino a Thomas Mann. Hildebrandt fa ben vedere gli elementi ossessivamente soggettivistici e narcisistici di questa "Michelangelo-Interpretation" dello scrittore tedesco e premio Nobel, oltretutto priva del pathos etico-politico del Rinascimento. Thomas Mann appartiene, come per esempio anche Rainer Maria Rilke, a quella schiera di letterati affascinati da Michelangelo artista, dalla sua terribilità, dalla sua melanconia, dalla sua nostalgia per la Bellezza, e che provarono a tradurre questo loro sentimento in scrittura. Secondo Hildebrandt Michelangelo servì a Mann soprattutto come superficie di proiezione per una scrittura che, con funzione terapeutica, lo distanziasse dai propri desideri, speranze e delusioni. Lo scritto di Mann su Michelangelo si sviluppa perciò inaspettatamente nelle sue poesie ad autoritratto letterario-filosofico dell'autore. Due eventi curiosamente contemporanei mossero nel 1950 Thomas Mann a scrivere: l'incontro con il giovane cameriere Franz Westermeier, di cui Mann ci narra nei suoi diari, e la lettura delle poesie di Michelangelo, nella traduzione di Hans Müblestein. Sotto l'impressione delle Rime michelangiolesche e della concezione neoplatonica dell'amore, Mann plasmò "l'episodio Westermeier" a esperienza esistenzialmente sconvolgente. La tragicità della situazione, risultò per lui dal fatto che il fattore scatenante il desiderio, la bellezza del giovane uomo, ne condizionasse contemporaneamente l'inesaudibilità. D'altro canto, come spiega Hildebrandt, proprio il Topos dell'Amore senza speranza in vec-

chiaia, permise a Thomas Mann di superare letterariamente il vulnus narcisistico e di atteggiarsi in un modo contemporaneamente michelangiotesco e goethiano.

Lo studio congiunto di Wolfgang Leist e Stefan Trinks, come anche il contributo di Eva Hanke, supera i tradizionali confini fra le materie: mentre Hanke (vd. la terza Sezione) all'interno della storia dell'arte indaga su parallelismi formali fra le sculture di Michelangelo e diversi dipinti fiorentini, Leist e Trinks studiano l'opera pittorica e grafica di Michelangelo ribaltando il detto oraziano in un "Ut Poesis Pictura". All'insegna del "Rimare le forme" i due mostrano come uno dei più importanti contrassegni della lirica, ossia la coesione dovuta alla ricorrenza di determinate strutture, si lasci applicare anche alla pittura michelangiotesca. L'esempio più prominente a ciò è l'affresco della Cappella Sistina: l'evidente iterazione di determinati elementi formali lega più strettamente insieme il tessuto d'immagini dell'opera monumentale che abbraccia il soffitto e la parete dell'altare principale. Nel Giudizio Universale il famoso ritratto satirico del cerimoniere papale Biagio da Cesena presentato sotto le spoglie di Mida-Minosse, secondo gli autori può essere definito una "rima metaforica dipinta". La trattazione transdisciplinare operata da Leist e Trinks nel loro contributo si rivela particolarmente adatta per l'arte figurativa in generale e Michelangelo artista universale in particolare. Entrambi gli autori rendono visibile la 'Poieticità' dell'arte di Michelangelo, nel senso aristotelico del termine, essendo produzione contemporaneamente figurativa e poetica.

Alina Mendoza Cantú in un saggio molto denso focalizzato sul Giudizio Universale di Michelangelo e sulla Pietà dell'Opera del Duomo in relazione all'ultima sessione del Concilio di Trento ed al passaggio decretale relativo alle immagini sacre, analizza l'evoluzione artistica di Michelangelo di quegli anni, accompagnati dall'amicizia di Vittoria Colonna e dalle feroci polemiche contro la sua opera. La Mendoza Cantú centra due parole chiave per lo studio dell'epoca: la preoccupazione conciliare per il "decoro" a causa della "función de las imágenes como paradigmas del actuar", nonché la 'doppiezza' di certi messaggi michelangioteschi. Per esempio nel Giudizio Universale il presunto ritratto di Pietro Aretino sotto le sembianze di S. Bartolomeo, il santo scorticato vivo, che mostra la sua pelle a Cristo, può forse essere interpretato come una criptovendetta di Michelangelo, in quanto il viso della pelle scuoiata è leggibile come un suo autoritratto, quasi a dire: 'guardate come m'hanno scuoiato vivo con insinuazioni' (era stato proprio l'Aretino a mettere in circolazione la voce dell'omosessualità di Michelangelo e la curiosa identità della pelle scuoiata venne notata per la prima volta nel 1925 da Francesco La Cava, un medico italiano); la Mendoza Cantú aggiunge però a questa identificazione oggi comunemente accettata, una seconda, ossia che l'identità di Aretino e Michelangelo, - nella misura in cui entrambi sono raffigurati come S. Bartolomeo -, permetterebbe di ipotizzare qui anche una peculiare identità fra accusatore e accusato: "una inquietante identificación del acusado con su acusador cuyo corolario sería además, cierta adeptación íntima de las críticas aretinianas por parte del pintor". L'attenzione della Mendoza Cantú per gli autoritratti michelangioteschi (Nicodemo nella Pietà e il suddetto Aretino) ci permette il collegamento alla nota di Tedaldi sui presunti ritratti criptici del Giudizio Universale.

Steven Stowell si occupa delle accezioni del termine di "allegoria" e delle sue implicazioni per l'opera pittorica michelangiotesca, in quattro testi, rispettivamente di L. Dolce, A. Gilio da Fabriano, G. Paleotti e G. Comanini. Analogamente a Mendoza Cantú, Stowell mostra la serietà e profondità culturali delle diverse posizioni, comprese quelle conciliari. Per es. il cardinal Paleotti,

pur criticando alcuni elementi del Giudizio michelangiolesco, non aveva di mira un divieto dell'allegoria in sé, ma conformemente alle direttive conciliari, della confusione nei dipinti di argomento sacro: "that there be nothing seen that is disorderly, or that is unbecomingly or confusedly arranged in sacred images". La libertà e autonomia dell'arte, pertanto la piena libertà creativa dei Maestri (poeti e pittori), che era stata la scoperta di Dante e l'appannaggio del Rinascimento Italiano andarono così perse. L'Arte non fu più una Domina, ma un'Ancilla, che nella trattazione pittorica di eventi biblici doveva rispettare il Sensus Litteralis e la verità storica, e solo poi infondervi un eventuale senso allegorico. Ma il caso di un Caravaggio, che rispetterà il criterio postridentino del realismo delle opere d'arte religiose, ci conferma come non si possa parlare di pura 'decadenza', bensì piuttosto di mutamento di paradigmi culturali.

Nel Giudizio Universale di Michelangelo Gianluca Tedaldi passa in rassegna "in tre sezioni di decrescente livello di evidenza" (certezze, ipotesi, illazioni) le criptoimmagini proposte da parte della critica. Queste possibili letture di presunti messaggi, nascosti in codice sotto alla percezione primaria e alle interpretazioni ufficiali del Giudizio, sono sicuramente oggi avvertite come più plausibili rispetto al passato, in quanto avvalorate da almeno due dati di fatto: da un lato il summenzionato ritrovamento a Firenze nel 1988 del disegno di una Cleopatra che muore disperata, sul retro del foglio con il disegno di Cleopatra serena, dall'altro l'interesse per i presunti criptomessaggi sottostanti ad opere d'arte conosciute ed accessibili a tutti, risvegliati dal bestseller di fantacultura "The Da Vinci Code" nel 2003. Tedaldi presenta sia interpretazioni di criptoforme sufficientemente lontane da Michelangelo e dalla sua estetica, sia quelle più vicine a Michelangelo, in un arco di tempo, che va dal Vasari (vd. la caricatura di Biagio da Cesena) sino ad una recente analisi computerizzata della succitata pelle di S. Bartolomeo e della fisionomia di Michelangelo da essa ricavabile. Un'analogia formulata da Tedaldi tra la funzione della terzina all'interno della Divina Commedia e i nudi del Giudizio: "La terzina dantesca è struttura entro la quale ogni realtà prende corpo; il corpo umano dipinto da Michelangelo è immagine che interpreta ogni moto dell'animo e ogni virtù o vizio. I nudi del Giudizio sono l'equivalente delle terzine dantesche, la continua ripetizione di un modello che, nel farsi concreto, muta indefinitamente e si attaglia ad ogni contesto", permette a sua volta il ritorno ideale al contributo di Wolfgang Iser e Stefan Trinks, il cui saggio all'inizio di questa microsezione fa da cerniera fra la poesia e l'arte figurativa michelangiolesca.

Terza sezione: Appropriazioni e analisi

Si passa ora a delle letture storizzate di Michelangelo (nel senso che ognuno degli autori trattati vi vede Michelangelo con le lenti della propria epoca) e pertanto proprio questi contributi mostrano la "Canonicità" di Michelangelo, un artista talmente ricco, da poter essere riletto quasi da ogni generazione in modo sempre nuovo. La ricchezza e l'ambiguità dell'arte michelangiolesca vanno qui di pari passo e si sostengono a vicenda, onde rendere quest'autore appunto Canone.

I primi tre articoli di questa sezione (Filippi, Leach, Scotto) sono accomunati e contrassegnati da una interpretazione 'forte' di storia dell'arte, nel senso che l'opera d'arte viene caricata anche di una valenza semantica con cui si discute senza limitarsi a fare una sola storia di derivazioni formali, o di influenze strutturali. Jarjat permette poi di capire come ogni comprensione, inclusa quella tecnico-mediale dei nostri tempi, venga influenzata, nella misura in cui viene filtrata dalla ricezione del proprio tempo (vd. sopra Hildebrandt e Thomas Mann).

Elena Filippi riassume il breve ma estremamente intenso percorso di fine Ottocento di Fritz Burger, storico dell'arte, critico, artista espressionista morto in guerra appena trentottenne vicino al fronte di Verdun, nella formula "dai Moderni a Michelangelo e ritorno". In particolare tre citazioni burgeriane presentate dalla Filippi possono dare un'idea della densità del percorso di Burger: "La verità riposa nella vitalità dell'unità artistica"; "Palladio sta a Michelangelo all'incirca come Boileau e Racine stanno a Shakespeare"; "In quanto figlio del Rinascimento Michelangelo è crollato sotto il peso di quella consapevolezza. I tempi moderni attraversano sconvolgimenti analoghi". Opponendosi alla fede rassicurante nel valore decorativo dell'arte, e alle sicurezze date dalla fedeltà assoluta alla tradizione, Burger, che chiuse la sua parabola ritornando ad essere artista espressionista, cioè attore dell'arte a lui contemporanea, comprese l'arte come attività esistenzialmente forte, che si gioca "fra Gestalt e Gestaltung, fra canone e intenzione [in uno] spazio tragico e contraddittorio, di cui Michelangelo fu paradigma, un esempio [...] al quale guardare nell'ansia creativa della modernità". La ripetuta attenzione burgeriana al momento del "Volere" in Michelangelo, è per noi un segnale della storicità non asettica della rilettura postschopenhauriana e postnietzscheana fatta dal Burger, ma anche della pluralità di riletture a cui si presta Michelangelo stesso, e proprio il "Michelangelo anticlassicista", su cui insiste Burger, ritorna nello studio di Bruno Zevi preso in considerazione nel contributo di Leach.

Andrew Leach ricorda la discussione di architettura fiorita in occasione del 1964, e il tentativo di considerare Michelangelo in modo transepocale ("transhistorically"). Zevi "sought to distil the relevance of history for contemporary conditions in architectural culture", in particolar modo per studiare quanto la lezione di Michelangelo artista intellettuale fosse (e sia) trasportabile ai nostri tempi (per es. il Non Finito può essere letto come una struttura aperta e non dogmaticamente chiusa); quanto il suo concetto di spazio (urbano) fosse e sia utilizzabile ancor oggi come modello operativo. La lettura di Zevi portò a vedere in Michelangelo un autore per così dire analogo, parallelo agli architetti contemporanei del II dopoguerra, nella misura in cui le crisi con cui bisognava confrontarsi nell'ultimo dopoguerra e nel tardo Rinascimento erano simili. In particolar modo, contro il primato dell'elemento scultoreo — che è solo ornamentale — nella lettura dell'architettura michelangiolesca, Zevi ridiede importanza al concetto di spazio, (in quanto funzionale alla costruzione di ambienti) nell'architettura di Michelangelo; Zevi inoltre mise in risalto, contro le restrizioni dell'architettura classicistica postalbertiana, il primato dell'invenzione e della libertà nell'opera architettonica michelangiolesca. È così che anche il non finito assurge a strategia operativa michelangiolesca alla conquista di spazi di libertà. (Su Alberti si vd. ancora Filippi).

Giuliana Scotto, in un lavoro tra storia dell'arte e filosofia, presenta e interpreta Scalone e Ricetto della Biblioteca Laurenziana a Firenze alla luce di un saggio filosofico di Martin Heidegger su "L'origine dell'opera d'arte". In contrasto alla crisi di forze, di forme e di volontà della nostra epoca, il contributo sottolinea la voluta forza del disegno michelangiolesco di questo scalone, ("[un]'irruzione di qualcosa di denso e di liquido, che invade lo spazio del vestibolo e lo soggioga"). Partendo dalla normale percezione del luogo e dell'opera, accessibili ad ogni osservatore, e contemporaneamente in armonia con la classica descrizione di De Tolnay della stessa opera, nella descrizione dello Scalone e del Ricetto fatti dalla Scotto emergono subito i tratti dell'estetica di Michelangelo: "il senso di schiacciamento ed elevazione che ci pervade". "Le scansioni delle pareti del ricetto esibiscono, tirandolo fuori da un luogo che in natura non è dato, ciò che è soltanto no-

stro [...]. È nello scalone che si rinviene la predominanza di profili curvi, arrotondati, come in natura è ben possibile trovare.” Heidegger subentra a questo punto, aiutando a comprendere il ricetto come il Mondo (della cultura umana) e lo scalone come la Terra, (vale a dire la *Fúsis* greca, antecedente all'uomo). Dato che per Heidegger Mondo e Terra restano in lotta l'uno contro l'altro, la Scotto assurge ad una comprensione esistenziale di quest'opera michelangiotesca, vedendovi i segni voluti dall'artista di quella perenne lotta fra quei contrari, la Terra e il Mondo di cui noi stessi facciamo parte. Rispondendo alla domanda di Wittkower, (“It is the ancestor of all Baroque staircase halls, but is the Ricetto a Baroque work?”) emerge poi nel saggio della Scotto, in modo opposto e complementare alla comprensione di Leach del Barocco come fantasia, tutto ciò che nel barocco è espressione di crisi.

Philippe Jarjat si avvicina alla storia della recezione delle opere michelangiotesche dalla prospettiva della fotografia e delle riproduzioni fotomeccaniche. Sin dalla sua invenzione, permessa nel 1839 dalla tecnica della dagherrotipia, la fotografia è stata una assidua accompagnatrice dell'arte, determinandola anche in parte: se le aveva tolto alcune funzioni e prestigio, le restituiva però sfide creative e spazi liberi. La nuova tecnica avanzò ben presto a mezzo di diffusione delle opere d'arte: esemplari al proposito sono gli altrettanto ispirati quanto eccentrici approcci fotografici di Eugène Druet alle sculture di Rodin. Jarjat nel suo studio lungo l'arco di più di un secolo (1839-1944) insegue la cristallizzazione dell'identità fotografico-visiva degli affreschi michelangioteschi della Cappella Sistina e della Cappella Paolina. A ciò egli analizza le due bibliografie michelangiotesche di Ernst Steinmann / Rudolf Wittkower (1927) e di Luitpold Dussler (1974). Con il suo contributo Jarjat fornisce un metodo per lo studio sistematico dei canoni di rappresentazione visiva che risultano dalla selezione, combinazione e disposizione del materiale visivo in aggiunta al commento scritto.

Alessandra Pagliano centra la sua attenzione sulla fondazione moderna del Disegno, “come mezzo espressivo autonomo” in Leonardo, Raffaello e Michelangelo. Se era nelle botteghe dei rispettivi maestri, che i futuri artisti acquisivano “una tecnica perfetta e l'assoluta padronanza del mezzo grafico”, è però Leonardo a sottrarre definitivamente il disegno al “limitativo ruolo di pratica di mestiere”, assegnandogli una serie di funzioni: prime fra tutte “il concetto del disegno come abbozzo, prima e spontanea forma espressiva dell'intuizione”, poi esser “mezzo di verifica e messa a fuoco di idee”. Raffaello riuscì a formare una bottega di collaboratori di alto livello, specializzati in settori differenti, tali da riuscire insieme a fornire grandi opere collettive, in cui il suo peculiare “ideale del bello come rivelazione dell'ordine universale” trovasse espressione adeguata. In assoluto contrasto con l'armonia raffaellesca si situa il Furor dell'uomo Michelangelo e della sua arte, che determina “nei suoi personaggi l'intensità del gesto e la tensione del movimento [...] sforzo muscolare in atto anche in assenza di un preciso scopo narrativo.” È così che i suoi disegni, tanto i Presentation Drawings, quanto gli studi per gli affreschi non sono replicabili, essendo sempre frutto di atti creativi unici e non riproducibili in modo identico. La mancanza di un concetto generale del bello caratterizza l'arte michelangiotesca, un'arte che, per dirla con Argan, s'identifica con l'esperienza e l'esistenza stessa dell'artista, e che pertanto potrà dirsi compiuta solo con la sua morte. (Vd. qui Engelhard.)

Giulia Ceriani Sebregondi in un contributo di filologia dell'arte studia “alcuni aspetti tecnici della progettazione architettonica del Rinascimento”, che fanno parte della “cultura operativa radicata nella prassi quotidiana professionale”. A differenza dei quasi coetanei Baldassarre Peruzzi

zi e Antonio Sangallo il Giovane, non è chiaro se Michelangelo abbia in gioventù frequentato una scuola d'abaco o meno. Mentre i disegni di Peruzzi e di Sangallo sono rispettivamente ricchi l'uno di cifre e di operazioni di calcoli scritti comprovanti una grande familiarità con i numeri indo-arabi e romani, e l'altro di somme con frazioni, divisioni "a galera", calcoli con perimetri di circonferenze, i disegni di architettura di mano di Michelangelo sono invece del tutto privi di calcoli, e pressoché privi di numeri, a riprova del suo "modo di disegnare e progettare prettamente figurativo", con "aggiustamenti ad sensum o giudizio dell'occhio". Sia per le addizioni sia per le moltiplicazioni Michelangelo ricorreva ad un sistema abbastanza "macchinoso di tipo visuale-geometrico", come uno che "non fosse in grado di svolgere le moltiplicazioni aritmeticamente." Il disinteresse michelangiotesco per le cifre potrebbe avere origine nella sua insufficiente dimestichezza con esse, dall'altro canto proprio il desiderio di Michelangelo di allontanare la percezione dell'artista dall'umile orizzonte dell'artigiano, potrebbe averlo disamorato per attività pratiche e rafforzato la sua attitudine ad avere "le Seste negli occhi e non in mano".

Il contributo di Eva Hanke può esser letto come un'appassionata perorazione per un metodo intersettoriale di lavoro, particolarmente adeguato nel caso di un artista universale come Michelangelo, eppure raramente seguito con la dovuta consequenzialità. Lo studio di Hanke prende Michelangelo in considerazione come "pittor-scultore" ("Malerbildhauer"), le cui opere plastiche rivelano il confronto con modelli pittorici. Oltre al Ghirlandaio, presso cui Michelangelo fece il suo apprendistato e la cui influenza si rivela a Roma nella Pietà in S. Pietro, fu soprattutto il monaco pittore Filippo Lippi, a offrire a Michelangelo stimoli formali. Sulla base dell'analisi di singoli motivi l'analisi di motivi singoli (la struttura delle pieghe delle vesti, l'inserimento di nastri e panni) Hanke mostra come Michelangelo nelle sue sculture adattasse e mutasse gli esistenti modelli iconografici nelle sue sculture. L'ovvietà con cui lo scultore Michelangelo nella Firenze del Quattrocento si sarebbe fatto ispirare dalle opere dei pittori, è un esempio della sempre esistita prassi interartistica, colta però con molta più gradualità dalla ricerca, a causa dei confini fra generi e discipline scientifiche.

I due successivi contributi di storia dell'arte di Monika Melters e di Gerald Schröder, riportano il lettore dalla recezione moderna di Michelangelo al contesto storico coevo alla nascita delle sue opere.

Monika Melters smonta nella sua ricerca sul progetto per il Campidoglio romano il mito di Michelangelo quale artista autonomo, che seguiva solo la propria ispirazione. Se i primi due biografisti michelangioteschi, Vasari e Condivi, nelle loro a tratti agiografiche descrizioni della sua vita, avevano posto le fondamenta per la concezione del solitario ed instancabile artista, quasi lui stesso un Dio, l'identità michelangiotesca è invece molto più complessa, così come altrettanto intricata è la storia delle grandi opere a lui commissionate, basti qui pensare al Monumento funebre di Giulio II. La Piazza del Campidoglio a Roma è un luogo stratificato, prestigioso e polivalente, carico di contenuti simbolici politico-culturali. Michelangelo non poteva certo, allorché ricevette l'incarico per la risistemazione della Piazza diventare attivo ex nihilo, bensì doveva attenersi ai presupposti architettonici ed ideali del luogo. Ricorrendo a fonti scritte ed iconografiche, Melters delinea il contesto del progetto michelangiotesco e dimostra come questo sia stato ben poco frutto di una idea geniale, quanto piuttosto un work in progress, per mezzo del quale Michelangelo provò a tener debitamente conto della complessità urbanistica, architettonica e realpolitica della Piazza.

Gerald Schröder si occupa dei cosiddetti Prigioni di Boboli, quattro sculture Non Finite, originariamente destinate alla Tomba di Giulio II, e che non vi trovarono più una destinazione d'uso nel progetto definitivo. Dopo la morte di Michelangelo passarono in possesso dei Medici e vennero utilizzati per la decorazione del Giardino di Boboli a Firenze. Il contributo mostra bene come domande nuove portino a risposte nuove, Schröder non studia infatti i Prigioni di Boboli partendo dal luogo della loro destinazione iniziale, bensì dal loro luogo effettivo di esposizione, inoltre non si sofferma ad indagare le ragioni per il loro Non Finito, bensì passa alla ricezione concreta di quest'opera frammentaria. Con la Grotta di Boboli venne trovato un luogo pressoché ideale per le quattro statue, nella misura in cui proprio l'incompiutezza delle figure venne incorporata produttivamente nel programma architettonico e iconico della grotta artificiale. Frutto dell'estetica della Meraviglia, l'artificiale grotta a stalattiti gioca con elementi naturali e non, mettendo inoltre in scena l'apparente "incarnazione" della pietra. Ne risultano la meraviglia, l'ammirazione e il diletto dello spettatore, e nel contempo viene reso omaggio alla casata dei Medici e alle loro pretese dinastiche con sottili allusioni al tema della fertilità e della procreazione.

Il libro si chiude infine con un contributo di scuola postmoderna, alla ricerca del non riuscito, dell'incompiuto e dell'abbandonato michelangiolesco. Michaël J. Amy nel suo lavoro, lungo il filo conduttore offerto da documentazioni in parte ancora manoscritte, traccia una storia delle dodici statue di Apostoli, di grandezza superiore all'originale, commissionate a Michelangelo il 24 aprile 1503 per la Cattedrale di Firenze e, all'infuori dell'abbozzo del S. Matteo, mai eseguite. In questa storia particolare di un Non Finito che in parte è un insuccesso, Amy cerca di ricostruire cosa si nascondesse dietro a questa insolita commissione e perché essa venisse abbandonata da Michelangelo. Per Amy, tramite questa commissione, gli Operai dell'epoca volevano di fatto forzare i futuri colleghi dell'Opera del Duomo a costruire addirittura una nuova facciata di cattedrale a Firenze, onde situarvi tale colossale lavoro del più famoso scultore del momento: "I suggest that in order to compel future Operai to finally resolve the dilemma of the façade, a number of truly outstanding statues needed to be carved that would fit nowhere as well as upon a façade all'antica". Le statue sembrano pertanto riportare al problema del disegno di una nuova facciata per S. Maria del Fiore, un progetto che intrigava da tempo Lorenzo il Magnifico, la cui morte ne impedì la realizzazione. Dietro alla commissione michelangiolesca sembra pertanto celarsi in più fasi l'ombra dei Medici: dall'onnipotente, benché già defunto Lorenzo, con il suo da poco riscoperto talento di architetto, a Papa Leone, al Granduca Cosimo. Il fluttuare dei tempi e dei partiti a Firenze resero però l'iniziale idea medicea poco a poco obsoleta, Michelangelo venne dapprima occupato dal governo repubblicano in altri lavori, poi si trasferì definitivamente a Roma, per cui l'idea non solo venne da lui accantonata, ma persino Condivi e Vasari nelle loro rispettive Vite dell'artista caprese le dedicarono poca o nessuna attenzione.