

la rivista di **en**gramma
ottobre **2017**

150

Zum Bild, das Wort II

La Rivista di Engramma
150

La Rivista di
Engramma

150

ottobre 2017

Zum Bild, das Wort II

a cura della Redazione di Engramma

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma flipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, danielle pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 150 | ottobre 2017

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

ISBN pdf 978-88-94840-53-9

ISBN carta 978-88-94840-29-2

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

SOMMARIO

- 9 | Zum Bild, das Wort
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 11 | Vermeer is back! Il peso dell'assenza misurato in parole
ANTONELLA HUBER
- 37 | Ninfa diabolica
RAOUL KIRCHMAYR
- 65 | Immagini, parole e ritornanze mitiche nei Libri di Oz di L. Frank
Baum
CHIARA LAGANI
- 75 | Mappe, liste e classificazioni
LAURA LEUZZI
- 85 | “Chi te po rafigurare”. Immagini e scritte
FABRIZIO LOLLINI
- 101 | Architettura Esemplificante (exemplifying architecture)*
SERGIO LOS
- 141 | Immagini e parole
GIANCARLO MAGNANO SAN LIO
- 157 | Montaggio ‘surreale’ del rapporto parole-immagini
BARNABA MAJ
- 173 | L'architettura dell'autobiografia scientifica
SARA MARINI
- 181 | “La bellezza è un taglio”
PEPPE NANNI

- 195 | La rappresentazione cinematografica dei disturbi alimentari
CLIO NICASTRO
- 201 | Morte e resurrezione delle maschere
NICOLA PASQUALICCHIO
- 219 | Ares vs. Ares
ALESSANDRA PEDERSOLI
- 233 | *La Cosa* di John Carpenter, ovvero il *sex appeal* del disorganico
MARINA PELLANDA
- 239 | L'allegoria dell'Occidente
ROLF PETRI
- 259 | "E se tal serpe ultra la usanza onoro"
GIANNA PINOTTI
- 289 | Un'ingombrante presenza marginale
ELENA PIRAZZOLI
- 301 | Versatilità delle immagini del mito
ALESSANDRO POGGIO
- 315 | Γράφω
SERGIO POLANO
- 319 | "Repliche". Quesiti aperti, e sospesi, su due inediti di Guido Reni e
Antoon van Dyck
LIONELLO PUPPI
- 331 | Cinema astratto e sinestesia
MARIE REBECCHI
- 347 | Dalla parola all'immagine, dall'immagine alla parola
GIORGIO REOLON
- 369 | Un teatro senza paraventi
STEFANIA RIMINI
- 379 | Una rabbia "non catalogabile"
MARIA RIZZARELLI
- 393 | L'aria della città rende liberi
MARCO ROMANO
- 399 | La parola all'immagine: facciamo il nostro gioco
ANTONELLA SBRILLI

- 407 | La sopravvivenza della tradizione classica nella geografia medievale
ALESSANDRO SCAFI
- 413 | Tempesta
SIMONA SCATTINA
- 427 | Palabra y Pintura en la obra de la artista surrealista Remedios Varo
AMPARO SERRANO DE HARO
- 441 | Le metamorfosi di Diane de Poitiers. Un percorso iconografico
CLAUDIA SOLACINI
- 457 | The Siracusa Tragedy-Vase: Oedipus and his Daughters?
OLIVER TAPLIN
- 465 | Danze fuori dal buco
STEFANO TOMASSINI
- 481 | *Favete linguis* e molto altro
MARIO TORELLI
- 493 | Il romanzo grafico di Eric Drooker
SILVIA VEROLI
- 499 | Un'immagine dalla preistoria del fumetto
HARTMUT WULFRAM
- 507 | Il linguaggio come virus
MATTEO ZADRA

“E se tal serpe ultra la usanza onoro”

Il Cupido dormiente di Michelangelo alla corte di Urbino
Nuove dinamiche storico artistiche riguardanti la scultura eseguita da
Buonarroti a Firenze nel 1496 e appartenuta al Duca Guidobaldo da
Montefeltro sino al 1502

Gianna Pinotti

PREMESSA. IL *CUPIDO DORMIENTE* DI MICHELANGELO, *DAIMON* ERMETICO
OMO- E BI-SESSUALE

In questo saggio desideriamo discorrere in particolare del contesto urbinate ove approdò il *Cupido dormiente* scolpito da Michelangelo a Firenze tra 1495 e 1496, riferendoci a quello già da noi assegnato alla paternità di Buonarroti (Pinotti 2005), ossia il *Cupido dormiente con due serpi* – erote che presenta attributi ‘daimonici’, ermetici, omo- e bi-sessuali [Fig. 1]. Prima di addentrarci in ambito montefeltrino, ove l’opera di Michelangelo aderì a un meraviglioso clima artistico, cerchiamo di descrivere la scultura michelangiotesca nata in ambiente neoplatonico, riassumendo brevemente alcuni risultati delle nostre ricerche svolte nell’ultimo decennio.

Premettiamo dunque che il *Cupido dormiente* si presenta come una pietra miliare che segna la fine del Quattrocento pur annunciando le novità dell’epoca moderna: in quest’opera l’esaltazione di Cupido, che a nostro parere segue straordinariamente la dottrina di Platone ripresa da Marsilio Ficino, per cui Eros è il *daimon* che possiede le tre arti, sagittaria, medica e oracolare (Plat. *Symp.* XIX, 197ab; Ficino *Sopra lo Amore ovvero Convito*



1| Michelangelo, *Cupido dormiente*, marmo di Carrara, già collezione Gonzaga, 1496, Mantova Museo della Città, Palazzo di San Sebastiano.

di Platone V, XIII), simboleggiate rispettivamente da arco e frecce, coppia di vipere e sonno oniromantico (Pinotti 2014, 16), diviene anche ritratto di un fanciullo androgino ovvero ermafrodito, omo- e bi-sessuale, per la compresenza dei caratteri maschili e delle morbide forme femminee, degli attributi mercuriali e afrodisiaci (i serpenti ermetico-taumaturgici e la coroncina di rose canine), e per la coppia di serpi in amore che si richiamano a quelle battute da Tiresia, che conobbe sia l'amore maschile sia quello femminile e divenne indovino, immagine dantesca (*Inferno* XX, 40-45) che Michelangelo bene conosceva: le due speculari vipere del *Cupido*, indistinguibili nei loro sessi e collegabili all'omofilia, esemplificano dunque anche la bisessualità come inclinazione amorosa per l'uno e l'altro sesso, siglando la paternità della scultura (Pinotti 2014, 51-52).

Il *Cupido dormiente* buonarrotiano scaturisce dunque dalla elaborazione e sintesi dell'iconografia tipo dell'Erote dormiente classico, improntato a una infantile serenità, e di quella del Cupido medievale, potenza cieca e bendata o artigliata e rapace (Panofsky [1939] 1975, 153-183), mantenendo da un lato la puerizia e dall'altro la ferinità, e ritraendo il *daimon* d'amore di ascendenza platonica ripreso dalla filosofia ficiniana, che ha sviluppato al massimo le sue potenzialità semantiche, e di conseguenza morfologiche, di semidio intermediario tra divinità e uomo, tra bellezza e il suo contrario, tra buono e malo (Plat. *Symp.* XXIII, 202e-203a; Ficino *Sopra lo amore* VI, II). Così la scultura ritrae un Eros filosofico, demone mediatore fra i divini e i mortali, ovvero un Eros orfico che, immerso nel sonno e nella sua stessa attitudine divinatoria attraverso la quale Iddio parla agli uomini, dà l'impressione di essere svenuto o morto, con il capo pesantemente reclinato ovvero disarticolato, poiché l'*ekstasis* o *mania* o *furor* (il *furor amoris*) conduce alla perdita di sé nel nome dell'amato in una condizione simile al morire, nel momento in cui l'anima viene rimossa dal corpo e 'rapita' dal divino. Erwin Panofsky aveva evidenziato queste caratteristiche a proposito del *Ganimede* michelangiolesco, che disegna il giovane coppiere degli dèi rapito dall'Aquila nella quale si è trasformato Giove per amore (Panofsky [1939] 1975, 298); così dopo avere accuratamente confrontato le due opere, possiamo considerare il *Cupido dormiente* come evidente e logica prefigurazione del giovane Ganimede rapito e in *trance* [Fig. 2, Fig. 3], figura emblematica della pederastia (Pinotti 2014, 43-44).

Il tema dei quattro furori – il *furor* poetico legato alle Muse, il sacerdotale a Bacco, il profetico ad Apollo e il *furor amoris*, legato a Venere e Cupido, consistente nell'abbandono alle forze irrazionali della quarta *mania*, considerata da Platone la migliore (Plat. *Phaedr.*, 249d) – verrà ripreso da



2 | Michelangelo, *Cupido dormiente* (particolare), 1496.

3 | Michelangelo, *Il ratto di Ganimede* (particolare), matita nera, circa 1532, Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum.

Ficino nel *De Divino Furore* e in particolare nel libro *Sopra lo Amore*, in cui egli discorrerà della stessa attrazione verso gli adolescenti e i maschi come di un Amore celeste (Ficino, *Sopra lo Amore* VI, XIV), motivi che emergeranno nelle *Rime* michelangelolesche.

A proposito delle fattezze androgine del *Cupido*, cogliamo l'occasione per osservare che Giorgio Vasari descrivendo il *Bacco ebbro*, scolpito appena un anno dopo l'Amore dormiente, sottolineava del *Bacco* la stessa caratteristica morfologica da noi rilevata per il *Cupido*, ossia la commistione di forme maschili e forme femminili [Fig. 4, Fig. 5]. Vasari sostiene che il Maestro nel *Bacco*:

[...] ha voluto tenere una certa mistione di membra meravigliose, e particolarmente avergli dato la sveltezza della gioventù del maschio e la carnosità e tondezza della femina: cosa tanto mirabile, che nelle statue mostrò essere eccellente più d'ogni altro moderno (Vasari, *Vita di Michelangelo*, VII, 118).

Michelangelo realizzò un *Cupido dormiente* dove confluì tutta la dialettica che egli avrebbe di seguito sviluppato a proposito dell'Eros (maschile e femminile, celeste e terrestre, vitale e assassino, rigenerativo e mortale,



4 | Michelangelo, *Cupido dormiente*, 1496.

5 | Michelangelo, *Bacco ebbro*, marmo di Carrara, 1497, Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

curativo e velenoso, virtuoso e vizioso, sacro e profano, pagano e cristiano) e di conseguenza tutte le immagini sincretiche visuali e poetiche ad esso collegate.

Fra queste spicca quella dell'ambigua serpe, nella cui muta si trasfigurerà, sotto la spinta dell'amore, il ringiovanimento periodico dell'artista e anche la sua progressiva trasformazione spirituale e mutazione finale in vista della comunione divina in chiave cristiana. D'altronde la vipera, velenosa e taumaturgica al tempo stesso, quale attributo di *Cupido*, diviene per Michelangelo l'animale che riesce a farsi eletto simbolo della ferita e della cura, della volgarità e della sapienza, o dei due Amori platonici figli delle due Veneri, la carnale e la celeste, la generazionale e la spirituale, dunque di un dualismo insito nella stessa Creazione percepibile nella sua unità ricomposta in Eros, "principio cosmogonico unico e unificatore [...] dal carattere bisessuale" (Calame 1992, 138-159); e se da un lato l'amore può colpire come fa la serpe, dall'altro il suo morso può essere neutralizzato dalla stessa forza dell'Amore che tutto vince: il *Cupido* con le serpi sembra insomma ricordare che solo l'Amore, a cagione della sua doppia natura, può dominare l'amore.

L'iconografia del serpente 'erotico' legato all'androginia, alla morte e rinascita, sarà ripresa da Michelangelo anni dopo il *Cupido dormiente*, ossia nel disegno *Testa di Cleopatra* dove, come abbiamo osservato in più occasioni, la regina d'Egitto sta per morire ad opera della vipera che a sua volta sta uscendo dalle sue *exuviae*, tornando a nuovi colori e custodendo gli oscuri segreti della rinascita dell'artista stesso, che nelle *Rime* si identifica con la serpe in muta; in questo disegno d'omaggio a Tommaso de' Cavalieri ricompare la stessa vipera del *Cupido* (per l'identificazione della vipera rimando a Pinotti 2005, 20) e la regina Cleopatra, che sembra



6 | Michelangelo, *Testa di Cleopatra*, matita nera, ca 1533, Firenze, Casa Buonarroti (in giallo abbiamo evidenziato la Y ossia il Rebis).

7 | Michelangelo, *Ritratto di Andrea Quaratesi*, carboncino, ca 1534, Londra, British Museum, inv. 1895-9-15-519.

8 | *Alberto Magno addita il Rebis*, da Michel Maier, *Symbola aureae mensae*, ediz. di Francoforte, 1617.

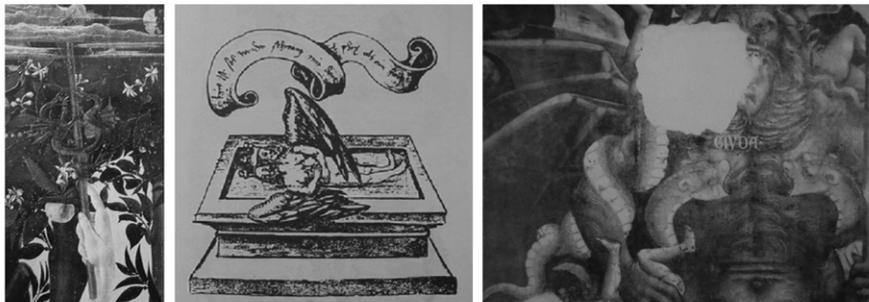
celare i tratti di Andrea Quaratesi al quale il Maestro fu legato da appassionata amicizia, diviene sintesi del maschile e del femminile: d'altra parte la treccia dei suoi capelli forma con la vicina serpe il Rebis ossia la Y, simbolo alchemico dell'androgino, della fusione dei due principii, per la conquista dell'oro filosofale, ossia della sublimazione erotica [Fig. 6/ Fig. 7/ Fig. 8] (Pinotti 2014, 50).

Dunque il ritratto del *daimon* spinge l'artista a realizzare un'immagine che esprima naturalmente la convivenza delle contrarie e complementari polarità, poiché l'Amore, che con il suo morso mortale e con le sue saette colpisce ogni essere vivente, tutto può anche vincere e sanare proprio grazie alla sua forza totalizzante: straordinariamente Buonarroti nelle *Rime*, oltre a sostenere che l'amore vincerà ogni ritrosia dell'amata, traducendo peraltro l'immagine del suo stesso *Cupido dormiente* ("l morso il ben servir toglì a' serpenti"), giungerà a descriversi come colui che, dotato di qualità antiofidiche, resterà immune dalle serpi, assimilandosi a un 'teurgo' o a un 'sampaolaro' che per grazia ricevuta ha acquisito l'incolumità dagli animali velenosi, neutralizzandone magicamente il morso con la propria saliva ("col mie sputo sano ogni veleno"), come facevano anche le antiche stirpi guaritori (Pinotti 2016, 155-157).

Inoltre nella elaborazione e sintesi operate da Michelangelo dell'iconografia tipo dell'Erote dormiente classico e di quella del Cupido medievale, questo *daimon* d'amore di ascendenza platonica, semidio intermedio tra *bono* e *malo*, avvinghiato dalle due serpi arriva ad assommare in sé la tradizione iconografica medievale toscana del serpente legato alla morte al peccato e a Lucifero – alla quale Michelangelo ebbe modo di at-

tingere direttamente attraverso gli affreschi di Andrea e Nardo di Cione (Pinotti 2007) – non disgiunta, come dicevamo, dalla tradizione dantesca e infine da quella ermetica tutta fiorentina, a cui fanno riferimento immagini con cui lo scultore pure familiarizzò, come quella del caduceo taumaturgico, che con i due serpenti avvolti nell’atto di unirsi diviene lo strumento in grado di aprire cielo e terra, di donare la vita e la morte, e la piena corrispondenza con il cosmo, e dell’androgino alchemico alato e volatile nel quale i due principii si congiungono, il solare e il lunare, tendendo all’alto, ossia all’elevazione celeste e al compimento dell’Opera, che è l’opera dello spirito [Fig. 9, Fig.10, Fig. 11], principii peraltro trasfigurati in alcune *Rime* amorose michelangelolesche di ispirazione neoplatonica e in una lirica in particolare dove l’artista si identifica con la luna e la notte, mentre l’amato è definito solare e diurno (per la lettura astrologica della *Rima* si vedano le interpretazioni di Cambon 1991, 39-40; Pinotti 2014, 20-28).

D’altronde le opere michelangelolesche, in particolare quelle strettamente legate al tema amoroso (disegni e poesie), discendono dalle scelte contenutistiche ed estetiche fatte dall’ancor giovanissimo artista durante l’esecuzione del *Cupido dormiente*, scultura autobiografica che dunque si fa tramite tra i contenuti della filosofia ficiniana e le stesse *Rime* della maturità, dove ritroviamo tutti i motivi che vengono compresi nella meravigliosa scultura, quali: l’impresa ‘daimonica’ di mediazione tra il mondo celeste e il mondo terrestre; il tema del *furor amoris* o della perdita di sé nel nome dell’amato; i temi del sogno come oracolo e del sonno come “ombra del morir”; la fusione alchemica degli amanti alla ricerca del “casto amor” e la loro elevazione celeste “con pari ale”; il tema del-



9 | Andrea di Cione detto l’Orcagna, *Inferno* (particolare), affresco, circa 1350, Firenze, Museo dell’Opera di Santa Croce.

10 | Sandro Botticelli, *La Primavera*, dettaglio del caduceo di ermetico, tempera su tavola, circa 1482, Firenze, Galleria degli Uffizi.

11 | *Androgino alchemico*, incisione da Arnold de Villanova, *Rosarium Philosophorum*, ms. 394a, XVI secolo, Stadt-Bibliothek di Saint-Gall (Svizzera).

la complementarità erotica; quello dell'omofilia come amore celeste e dell'attrazione amorosa per entrambi i sessi.

Il *Cupido* è uno scrigno prezioso nel quale si trovano racchiusi, quasi stipati, i motivi che Michelangelo libererà nelle opere successive, anche visuali, e per questa ragione il prezioso marmo ci suggerisce vie interpretative dell'intera opera buonarroiana, tutta improntata a tradurre la 'teurgia' salvifica dell'Amore.

IL *CUPIDO DORMIENTE* ACCONCIATO COME ANTICO

Desideriamo immediatamente mettere in luce alcuni fatti importanti che solitamente non risaltano a proposito del *Cupido dormiente* di Michelangelo, cioè che esso non ebbe un committente e che solo una volta terminato esso venne acconciato dallo scultore come un pezzo di antichità. Inoltre il Cupido venne reputato 'antico' per un certo tempo, sino al 1502 quando, dopo essere giunto a Mantova presso Isabella d'Este, verrà riconosciuto come "cosa moderna": l'inganno si perpetuò a cagione dell'anticazione e per il fatto che Michelangelo, come abbiamo ricordato, aveva ripreso un soggetto diffuso in epoca ellenistica, seppur con innovative e rivoluzionarie modifiche. Si noti inoltre che Buonarroti, negli anni in cui la sua scultura aveva iniziato a interessare i collezionisti, non poteva ancora definirsi un artista rinomato, mentre la fama della bellezza del *Cupido* superò quella del suo artefice. Ma procediamo per gradi.

Nel 1496 l'opera, una volta terminata, era stata abilmente contraffatta da Michelangelo su consiglio di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici il Popolano, al quale era stata mostrata:

Per mezzo di Baldassarri del Milanese fu mostro a Pierfrancesco per cosa bella, che giudicatolo il medesimo gli disse: "Se tu lo mettesti sotto terra son certo che passerebbe per antico, mandandolo a Roma acconcio in maniera che paresse vecchio, e ne caveresti molto più che a venderlo qui". Dicesi che Michelagnolo l'acconciò di maniera che pareva antico, né è da meravigliarsene perché aveva ingegno da far questo e meglio. Altri vogliono che 'l Milanese lo portassi a Roma e lo sotterrassi in una sua vigna (Vasari, *Le Vite* VII, 117).

Dalla narrazione vasariana veniamo a conoscenza che l'opera, con l'intermediazione del mercante, venne mostrata "per cosa bella" al Medici. Come dicevamo, la mancanza di un vero e proprio committente non può essere assolutamente trascurata poiché il *Cupido dormiente* risulta opera

straordinariamente libera e autobiografica, assai vicina in spirito a quelle opere eseguite “per amore e non per obrigo”, come l’artista dichiarava riferendosi ai disegni d’omaggio per gli amati e le amate. Il Medici, una volta considerata la particolare qualità dell’opera, gli consigliò di contraffarla e di venderla a Roma. Dunque Michelangelo solo in un secondo tempo “l’acconciò di maniera che pareva antico”, per venderlo, sempre attraverso il mercante, a Roma, come consigliava il Medici, ossia lontano dalla Firenze savonaroliana dove le opere a tema pagano si erano svalutate essendo difficilmente collocabili. Sottolineiamo infatti che questa particolarissima scultura non solo si pone in una fase decisiva nell’ambito del percorso esistenziale e creativo buonarroiano ma, più in generale, in un cruciale momento di transizione dal punto di vista storico e culturale, quando la filosofia neoplatonica, raggiunto il proprio apice, stava ripiegando in se stessa, nel passaggio dalla Signoria dei Medici alla Repubblica Fiorentina, teatro dell’accesa predicazione del Savonarola e della conseguente iconoclastia nei confronti delle immagini pagane. In quel particolare contesto l’artefice si risolse a contraffare il marmo per venderlo a Roma e ricavarne più denaro.

Il Medici consigliò a Michelangelo di sotterrare il *Cupido*, e probabilmente così avvenne. Come ci hanno insegnato alcuni grandi Maestri della scultura (Wildt 1921), le componenti chimiche contenute nel terreno, o nell’urina umana e nello sterco animale, avrebbero intaccato il marmo in modo da farlo sembrare antico, usurato dalle ingiurie del tempo e dagli agenti atmosferici.

LA VENDITA A ROMA DEL *CUPIDO DORMIENTE*: TANTI COLTI UOMINI INGANNATI

Così, spacciato per reperto, venne venduto dal mercante Baldassarre del Milanese al Cardinale Raffaele Riario, che, scoperto il raggio – e anche la truffa perpetrata ai danni del giovane artefice al quale il mercante aveva fatto credere di avere guadagnato molto meno di quello che in realtà ne ricavò – lo restituì al mercante, ma si interessò al Buonarroto, mandando a Firenze il banchiere Jacopo Galli, sua persona di fiducia, per conoscere l’artefice del *Cupido*. Poco dopo Michelangelo partì per Roma portando con sé diverse lettere di presentazione di Lorenzo di Pierfrancesco indirizzate allo stesso Riario e ai banchieri fiorentini residenti nella città pontificia. Osserviamo che il Cardinale non fu l’unico a credere che la scultura fosse un pezzo antico. Infatti l’opera, a metà del 1496, venne di nuovo messa in vendita nella città papale: il mercante aveva esposto il *Cupido* nel

palazzo del Cardinale Ascanio Sforza, zio di Caterina, cognata di Riario, e proposta per 200 Ducati al Conte Antonio Pico della Mirandola, agente di Isabella d'Este a Roma. Il Conte della Mirandola scriveva a Isabella una lettera parlando del Cupido come di un'opera perfetta, pur non sapendo se il marmo fosse antico o moderno, dunque non conoscendo affatto il nome dell'artefice:

Un Cupido, che si ghiace e dorme posato in su una mano, è integro et è lungo circa IIII spanne quale è bellissimo. Chi lo tene per antiquo e chi moderno. Qualunque se sia, è tenuto et è perfectissimo (Lettera di Antonio Pico della Mirandola a Isabella d'Este del 27 giugno 1496 in Brown 2002, 112, n. 6a).

Oltre al fatto importante che il Conte non sa giudicare se l'opera è antica o moderna, questa sua lettera ha fornito le misure dell'opera di Michelangelo: "circa quattro spanne" che corrispondono a circa settantasei centimetri; inoltre egli riferisce che il *Cupido* è "posato in su una mano" come in verità si presenta, ossia posato a sinistra.

Quasi contemporaneamente a questa missiva di Antonio Pico, il giovane Michelangelo scriveva da Roma al Medici, riferendogli di avere cercato di riavere l'opera. Secondo noi è un elemento significativo che l'artista cerchi di riprendersela attraverso diverse vie. Tuttavia i tentativi di Buonarroti risultavano vani, dal momento che il mercante aveva deciso di non restituirla. Michelangelo così scriveva a Lorenzo di Pierfrancesco:

Dipoi dètti la lettera a Baldassarre, e domanda'gli el bambino, e ch'io gli renderia e' sua danari. Lui mi rispose molto aspramente, e che ne fare' prima cento pezi, e che el bambino lui l'aveva comperato e era suo [...] Ora fo conto di fare per via del Cardinale: che così sono consigliato da Baldassarre Balducci (Lettera di Michelangelo da Roma a Lorenzo di Pierfrancesco de Medici del 2 luglio 1496, in Michelangelo, *Le Lettere*).

In quel medesimo frangente, il conte della Mirandola spediva un'altra lettera a Isabella, avvertendola che l'opera in oggetto non era reperto antico, ma la scultura moderna di un artista che in quel momento là dimorava:

Quel Cupido è moderno et lo maestro che l'ha facto è qui venuto, tamen è tanto perfecto che da ognuno era tenuto antiquo, et dapoì che è chiarito moderno, credo lo daria per manco pretio, ma non lo volendo la signoria vostra, non essendo antiquo, non ne dico altro (documento in Brown 2002, 112, n. 6b).

Dunque Isabella, essendo venuta a sapere che l'opera non era antica, non si interessa più all'acquisto, che sollecita invece la brama di Cesare Borgia; questi acquista il *Cupido* come “cosa antica” pagandolo 200 Ducati, somma richiesta da Baldassarre del Milanese (Baldini 1965, 87; Valeri 2004, 56-57).

BORGIA ACQUISTA IL *CUPIDO* E LO CEDE A GUIDOBALDO DUCA DI URBINO: I POSSIBILI MOTIVI DEL DONO

Cesare Borgia, acquistato il *Cupido dormiente* lo donò a Guidobaldo da Montefeltro Duca di Urbino (1472-1508) mentre questi dimorava a Roma alla fine del 1496, secondo l'opinione di Richter, appoggiata da Venturi e da Müntz (Luzio, Reiner 1893, 171). D'altronde il figlio di papa Alessandro VI cercava spesso di lusingare Guidobaldo per le mire sul suo Ducato, irretendolo con profferte d'affetto, persino nel 1502 quando in realtà stava tramando di tradirlo e spodestarlo.

Il dono fatto da Cesare a Guidobaldo non è affatto da sottovalutare, dal momento che si tratta di uno scambio tra i più colti uomini del tempo. A questo punto cerchiamo di capire gli ancora insondati motivi per cui Cesare donò la scultura al Duca di Urbino: riteniamo infatti che la singolare iconografia del *Cupido dormiente* di Michelangelo abbia giocato un ruolo decisivo nel passaggio alla collezione dei Montefeltro. Cesare, spregiudicato ma sagace, senz'altro aveva visto nella scultura un'attinenza con le vicende biografiche del Duca: è infatti probabile che il figlio del Papa, essendo stato a conoscenza dell'impotenza di Guidobaldo, emersa già dai primissimi tempi del matrimonio – della quale peraltro ci sono giunte significative testimonianze come quella del Cardinale Pietro Bembo ospite della corte urbinata (Centanni 2013) – abbia visto in questo *Cupido dormiente* che giace come morto avvinghiato dalle vipere, il soggetto ideale a suggerire la condizione di impotenza, o forse di castità alla quale era improntata la vita intima della coppia dei Duchi di Montefeltro. È la stessa Elisabetta Gonzaga, sposata a Guidobaldo dal 1488, che nel 1502 confermeva come il loro matrimonio non fosse mai stato consumato (Sanudo, *Diari* IV, 568) ossia nel momento in cui Guidobaldo aveva fatto balenare al Borgia di una sua rinuncia al Ducato compensata con la porpora cardinalizia che avrebbe permesso l'annullamento del matrimonio per far sì che la moglie convolasse a nuove nozze; Elisabetta si opporrà con forza all'idea del marito, mostrando di essergli affezionata e devota: la Duchessa “rinunciò quindi, ripetutamente, all'annullamento del matrimonio, perfino quando questa opportunità le viene offerta, consenziente Guidobaldo, per ragioni politiche e di salvaguardia personale” (Centanni 2013).



12 | Adriano di Giovanni de' Maestri detto Adriano Fiorentino, *Medaglia per Elisabetta Gonzaga, 1495, rovescio.*

Così il *Cupido dormiente con serpi* nella collezione montefeltrina avrebbe potuto alludere all'Eros di Guidobaldo: un Amore casto e spirituale, o anche avvelenato e morto, ovvero fiacco e spossato, impotente e disarmato, attributi che prendono forma nei versi dedicati al *Cupido dormiente* di Michelangelo del poeta di corte prediletto dai Duchi, Serafino Aquilano, dei cui sonetti avremo modo di parlare tra breve più approfonditamente.

D'altra parte, a proposito di biografia per immagini, è di appena qualche tempo prima, ossia del 1495, la medaglia di Adriano Fiorentino per Elisabetta dove la nobildonna è raffigurata come Danae con il motto HOC FULGIENTI FORTUNAE DICATIS [Fig. 12], i cui significati si collegherebbero alla condizione 'vedovile' e in particolare ad una maternità miracolosa invocata a dispetto della sorte, come è stato sottolineato da Monica Centanni nello studio relativo alla medaglia, che evidenzia, tra l'altro, come Danae divenga "*alter ego* mitico" di Elisabetta, e:

[...] la chiave dell'allegoria stia non solo (e non tanto) nella castità, nella pudicizia e insomma nelle virtù caratteristiche dell'onestà femminile che la Duchessa di Urbino sceglierebbe per autorappresentarsi, ma stia piuttosto nel fatto mitico: la miracolosa fecondazione di Danae, avvenuta per intervento divino [...] nel 1495 Elisabetta Gonzaga poteva sperare, come Danae, di afferrare un'occasione miracolosa della Fortuna fugiens, sperare che accadesse a lei quel che era accaduto a Danae, sperare di divenire davvero "aurea vergine" come la chiama l'amico Pietro Bembo il quale, rivolgendosi a lei con questo epiteto, non poteva non aver presente la fanciulla mitica che la Duchessa aveva scelto come figura della sua impresa. Immagine e motto sul verso della medaglia di Adriano



13 | Raffaello, *Ritratto di Elisabetta Gonzaga Duchessa di Urbino*, olio su tavola, 1504-1505, Firenze, Galleria degli Uffizi.

Fiorentino, di cui Elisabetta nelle lettere al fratello e a Isabella si mostra tanto entusiasta, fissavano così, in sintesi icastica, la sua condizione e la sua speranza (Centanni 2013).

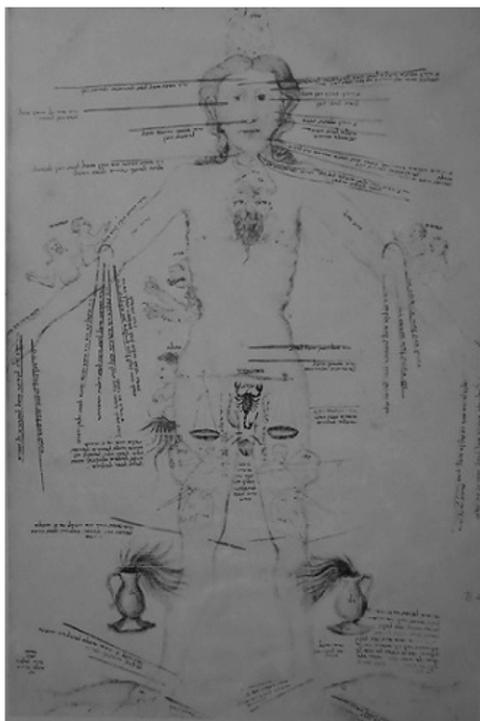
Lo stesso Scorpione indossato dalla Duchessa come ornamento da lenza, elemento tipico delle acconciature femminili del tempo, nel ritratto eseguito da Raffaello [Fig. 13] qualche tempo dopo il trasferimento del *Cupido dormiente* alla corte di Mantova, è interpretabile, come hanno osservato Lorenzo Bonoldi e Monica Centanni, “alla luce delle tristi vicende coniugali di Elisabetta, e soprattutto in relazione alla sterilità della sua unione con l’impotente Guidobaldo”; secondo gli studiosi:

[...] si può ipotizzare una lettura dell’ornamento della lenza alla luce della fede negli astri: nella teoria della *melothesia* (la disciplina medica che teorizzava i legami intercorrenti tra i segni dello zodiaco e il corpo umano) il segno zodiacale dello Scorpione è infatti preposto all’apparato riproduttivo. Il gioiello in forma di scorpione di Elisabetta Gonzaga potrebbe quindi essere una sorta di talismano, incaricato di invocare le forze celesti per coadiuvare la Duchessa nel difficile – e in realtà impossibile – compito della nobildonna di dare un erede al ducato di Urbino (Bonoldi, Centanni 2010).

Vogliamo dunque mettere in evidenza come la scultura del *Cupido con serpi* di Buonarroti venisse ad assumere valenze profonde in relazione al destinatario del dono, legandosi a un contesto culturale assai colto attorno al quale ruotava la vicenda dei Duchi di Montefeltro che avevano conosciuto le insidie di Eros, i velenosi incantesimi di Cupido, nutrendo la speranza in un risveglio del ‘capriccioso’ Amore e cercando soluzioni alternative alla procreazione della carne, come insegnava il neoplatonismo ficiniano, di cui si faceva promulgatrice la corte stessa urbinata.

LE VIPERE DEL *CUPIDO* E LO SCORPIONE: ANIMALI PARALLELI DELLA SFERA MEDICA, EROTICA ED ERMETICA

Desideriamo approfondire a questo punto la lettura relativa all’interessante talismano propiziatorio indossato da Elisabetta, composto da una pietra incastonata tra le chele di uno Scorpione; come la vipera del *Cupido* michelangiotesco, infatti, anche lo Scorpione assume un duplice valore, tossico e taumaturgico, in relazione alla sfera erotica alla quale in questo caso viene riferito. Come noto, secondo l’astrologia medica ad ogni parte del corpo umano presiedeva un segno zodiacale, e il segno dello Scorpione corrispondeva ai genitali e all’apparato riproduttivo: così tro-



14 | *L'uomo astrologico*, da un manoscritto ebraico del 1181, Parigi, Biblioteca Nazionale, Dipartimento manoscritti orientali.

viamo attestato anche nell'uomo zodiacale nel *Fasciculus de Medicina* di Johannes de Ketham del 1493 o in un manoscritto ebraico del XII secolo dove notiamo che lo Scorpione si assimila alla Y o al Rebis, sintetizzando in modo emblematico gli apparati riproduttivi maschile e femminile [Fig. 14], ragione per cui lo scorpione alchemico è considerato anche simbolo dell'ermafrodito, fatto che lo accomuna ulteriormente al *Cupido con due serpi* michelangiolesco.

Nelle corti italiane del Quattrocento, e dunque anche presso i Gonzaga, si riteneva che lo Scorpione avesse straordinarie virtù terapeutiche e che fosse sua caratteristica, una volta ucciso, medicare con varie modalità le piaghe velenose da lui stesso inflitte, come si tramandava dall'antichità (Celso nel *De Re Medica*, opera del 13 dopo Cristo, stampata da Manuzio nel 1528, scriveva “Ad Scorpionis ictum Scorpione ipse est pulcherimum medicamentum”): dunque, come dicevamo, questa sua proprietà curativa lo assimilerebbe alla serpe erotica del *Cupido*, per le fortissime virtù medicinali che, dagli Egizi sino al Rinascimento e oltre, sono state attribuite al veleno, alla pelle e al sangue della vipera.

Vorremmo a questo punto rivolgere la nostra attenzione anche alla presenza della pietra nel talismano di Elisabetta e segnalare un argomento di rilievo di cui disserta lo studioso Teodoro Katinis a proposito della medicina e filosofia ficiniane: l'uso dell'immagine dello Scorpione che, in associazione alla pietra bezoar, viene considerata da Ficino un rimedio contro i veleni e contro la peste, come si legge nel suo *Consilio* contro la pestilenza pubblicato nel 1481, testo nel quale il filosofo, parlando delle virtù curative della pietra bezoar, considerata nella medicina orientale e medievale un efficace controveleno, ne descrive il suo utilizzo come concrezione su cui scolpire l'immagine dello Scorpione a scopo terapeutico:

Hahamed dice che si mecta in anello et scolpiscasi in essa l'immagine dello Scorpione, quando la Luna è in Scorpione et risguardi l'Ascendente. Dipoi si suggelli con essa l'incenso quando la Luna è in Scorpione, imperché decto incenso dandolo bere trito giova ai veleni come decta pietra (Ficino, *Consilio* 48 in Katinis 2007, 123).

Infatti, come lo studioso André Chastel aveva messo in evidenza, Ficino nel *De Vita* (III, 12), stabilendo la teoria dei temperamenti in funzione della scienza astrale, disserta della medicina dei talismani che ne risultano, sostenendo che se si intende stimolare un organo in particolare, si dovrà ricercare l'aspetto del cielo da cui esso dipende e si dovranno

conoscere gli esseri, gli animali, le piante che esso direttamente ispira per concentrare le loro energie con i mezzi appropriati. Ficino parla dunque anche delle pietre dotate di proprietà occulte, smeraldo, zaffiro, topazio, rubino, corno di unicorno e della pietra che gli Arabi chiamano lapis bezzar, sostenendo dunque che la sua qualità deriva dalle stelle e ribadendo la sua utilità contro i veleni. Chastel ricorda inoltre il piccolo trattato dedicato alla magia delle pietre *Speculum lapidum* pubblicato a Venezia nel 1502 dal marchigiano Camillo Leonardo da Pesaro, amico di Lorenzo Bonicontri (membro del circolo ficiniano e in contatto con la corte montefeltrina), un trattatello che sviluppa le teorie esposte da Ficino: la virtù del talismano dipende dall'accordo tra la natura della pietra e l'immagine che vi è incisa (Chastel 1996, 88).

Nel pendente della lenza di Elisabetta Gonzaga vediamo uno Scorpione che tiene tra le chele incastonata una pietra la cui natura non può essere certo casuale; tanto meno casuale sarà il taglio della pietra, che si presenta tagliata a piramide [Fig. 15], la figura geometrica tridimensionale che sin dall'antichità egizia era ritenuta la più importante per l'interazione tra la sua forma e l'energia circostante, fungendo da amplificatore, accumulatore, o schermo a seconda del suo orientamento (sulla piramide si veda almeno Tresoldi 2002, 267-269). Il pendente sarebbe stato per la Duchessa un oggetto magico che esercitava, probabilmente in concomitanza ai transiti astrali favorevoli, la sua funzione specifica sul tessuto sottile e invisibile della realtà; e la esercitava ancor più efficacemente, gra-



15 | Raffaello, *Ritratto di Elisabetta Gonzaga*, particolare del pendente con lo Scorpione.

zie all’associazione dell’animale con la pietra appropriata, dal taglio che agevolava la trasmissione di energie celesti. È così che il talismano, che assumeva a questo punto anche un carattere apotropaico, si sarebbe fatto tramite delle energie astrali legate allo Scorpione che presiede all’apparato riproduttivo, secondo il principio analogico spiegato da Ficino, per il quale la magia si esercitava attraverso il potere di precise immagini, per cui la figura chiama a sé la figura:

Quam vim habeant figurae in caelo atque sub caelo; quales coelestium figuras antiqui imaginibus imprimebant, ac de usu imaginum (De Vita III, 17-18).

Dunque possiamo anche comprendere con quale spirito sia stato realizzato il ritratto raffaellesco, attraverso il quale Elisabetta sembra avvalorare ulteriormente il proprio talismano con cui si trova in assoluta empatia, accrescendone la potenza attraverso l’immagine. Un talismano che di conseguenza diviene l’emblema personale con il quale la Duchessa di Urbino decide di farsi immortalare, poiché, come spiegava Chastel, a proposito del rapporto tra la filosofia ficiniana e l’arte, anche l’opera d’arte possiede il potere di tradurre il volto invisibile delle potenze astrali, diventandone uno strumento:

L’œuvre d’art traduit le visage invisible des puissances astrales. Il y a là comme l’esquisse d’une philosophie des formes sous le vêtement d’une pseudo-science. Ficin [...] recommande d’interroger les symboles antiques, les hiéroglyphes, tous les témoins des sciences “sacerdotales” de l’Orient,



16 | Statuette della dea Selkis, cassa canopica esterna appartenente al Tesoro funerario di Tutankhamon, Cairo, Museo Egizio.

qui guident et favorisent l'intuition, de même, il considère la mythologie comme le répertoire des relations obscures qui animent le cosmos, l'instrument du savoir positif (Chastel 1996, 84).

E a proposito di scienze filosofico-astrologiche, possiamo notare che Elisabetta, indossando lo Scorpione come ornamento da lenza che ricade al centro della fronte, sembra richiamarsi a un contesto strettamente ermetico. Infatti Selkis, dea della fertilità e della natura, della magia e del morso degli animali velenosi, veniva rappresentata come scorpione con volto di donna, o come donna con lo scorpione stilizzato sul capo [Fig. 16], esattamente come Iside, sua compagna di peregrinazioni: la dea Selkis possedeva infatti poteri magici e taumaturgici, esercitati tramite maghi e incantatori e i suoi sacerdoti erano medici.

Sappiamo quanto il culto dell'Egitto e dell'ermetismo nel corso del Quattrocento si sia diffuso grazie al grande contributo di Ficino – la cui filosofia aveva esercitato una forte influenza sulla cultura urbinata sin dal 1472 (Pernis [1990] 1996, 25-43) – sebbene “sin dalla fine del XIII secolo si fosse trasmesso per più vie” (Wittkower [1977] 1992, 43-81), come testimoniano la vita e l'opera di un altro membro dell'Accademia fiorentina e familiare della corte di Urbino, Leon Battista Alberti, le cui opere, anche letterarie, mostrano che in lui “il fascino per i misteri ermetici si congiunge col fascino per l'antico Egitto” (Dezzi Bardeschi 1974, 33-68) [Fig. 17].

L'interesse per la cultura ermetica ed egizia coinvolse la corte dei Montefeltro, come altre corti italiane e gli stessi Borgia che vantavano la discendenza mitica dal dio Api, e proprio questa potrebbe essere una delle ragioni che hanno spinto la nobildonna a fregiarsi proprio il



17 | Matteo de' Pasti, *medaglia di Leon Battista Alberti*, ca 1448, rovescio.



18 | *Mensa Isiaca* o *Tavola bembina* (particolare con lo scorpione umanizzato), I secolo dopo Cristo, Torino, Museo Egizio.

capo con lo Scorpione che assume valenza apotropaica; lo stesso amico Pietro Bembo si era tanto appassionato di cultura egizia da acquistare la *Mensa Isiaca*, tavola di epoca romana ispirata ai geroglifici, dove si ripresenta l'immagine dello scorpione umanizzato [Fig. 18]. Alla corte dunque si coltivava un grande interesse per i misteri ermetici e la magia, e ricordiamo che il tutore di Guidobaldo, che crebbe orfano di madre e successe al padre a soli dieci anni, era lo zio Ottaviano Ubaldini della Carda, noto come alchimista e tanto esperto di astrologia che i suoi contemporanei lo consideravano addirittura come il primo degli astrologi (Michellini Tocci 1986): Bembo, nella sua versione latina dell'elogio funebre a Guidobaldo, lo avrebbe descritto come l'artefice della malia che aveva stregato il Duca rendendolo impotente, (Bembo, *Opere* IV, 299 in Centanni 2013), manipolando dunque le sue energie psichiche per mezzo di un qualche sortilegio, fatto che ci induce anche a sospettare che egli possa avere giocato un qualche ruolo in relazione alle cause dell'infermità del nipote.

Dunque la Duchessa di Urbino, che nell'emblematico ritratto sembra voler mostrare la propria vocazione sacerdotale in campo amoroso, potrebbe rappresentare a questo punto il contrappeso dell'Ubaldini: la nobildonna, che peraltro esercitava un grande fascino sui poeti che frequentavano

il suo palazzo, era descritta dall'Aquilano come colei alla quale *Cupido* aveva ceduto le armi (Aquilano, *Sonetti XII*) e da Bernardo Accolti "miracolosa" (per questa testimonianza si veda Centanni 2013). La Duchessa era considerata un'ammaliatrice, come si legge in un suo interessante ritratto scolpito in forma di parole dello stesso Accolti, peraltro figlio di quel Benedetto, membro dell'Accademia di Careggi, che Ficino faceva rientrare tra i "*familiares confabulatores*" (Pernis [1990] 1996, 27); il componimento è documento chiave che spiega ulteriormente il clima culturale e artistico urbinato:

Io che son sculta in marmo humido, e basso,
 dal Spirto di fuor, son simile a la viva,
 Acqua da me, da lei pianto deriva,
 lei dora e fredda, io duro e feddo sasso.
 Io ogni viator stupido lasso;
 lei ogni servo suo di senso priva;
 lei è candida più, che rosa estiva;
 et io col candor mio la neve passo.
 Lei d'ogni amator suo fraudà il desio;
 et io, che mostro esser viva, e confondo
 chi cerca indarno il concubito mio.
 Qual lei ridendo mia durezza aseconde,
 qual lei miro ciascun con volto pio;
 ma se chiami, qual lei non ti rispondo.
 Accolti, *Della Duchessa di Urbino SCOLPITA*

Questa poesia, che fa parlare la donna in prima persona, ha un spessore magico e alchemico, poiché composta di materie, qualità e misteriosi umori che giocano tra loro e attraverso i quali Accolti racconta le attitudini di Elisabetta.

Ricordiamo a questo punto che anche la straordinaria Biblioteca dei Duchi, che, come dicevamo, si distinguevano per il loro elevatissimo livello culturale e per i forti interessi astrologici ed esoterici (al tredicenne Guidobaldo l'astrologo Paul de Middelbourg aveva dedicato l'opera *Prognostica ad viginti annos* e Aldo Manuzio nel 1499 a lui aveva dedicato una propria edizione di testi astronomici di Firmico Materno, Manilio, Arato e Proclo) era uno scrigno di testi preziosi, tra cui compariva oltre al *De Amore* di Ficino, ovvero la traduzione e il commento al *Convito* di Platone, altre importanti opere raccolte grazie al bibliotecario fiorentino Vespasiano da Bisticci che fu al servizio del Duca Federico (Chastel [1959] 1991, 354); tra i testi ermetici spiccava la tradu-

zione di Ficino del *De Potestate et Sapientia Dei* di Hermes Trismegisto (Pernis 1997, 59).

Dunque non ci stupisce affatto che Elisabetta fosse appassionata di quelle antiche dottrine, senza le quali peraltro per lei non sarebbe stato possibile coltivare un rapporto intellettuale e affettivo col marito e magari sperare di propiziarsi energie astrali positive esercitando anche favorevoli influenze al fine di sollevare l'*Amore dormiente* “ponderoso e vile”, come lo descrive l'Aquilano.

Insomma, con tutte queste considerazioni vogliamo mettere in evidenza come l'eccezionale scultura del *Cupido con serpi* di Michelangelo fosse in grado di tradurre, e anche di influenzare, un contesto culturale neoplatonico e artistico dove la filosofia veniva esplicitata per immagini, giocando un ruolo primario in relazione alle vicende personali di Guidobaldo e di Elisabetta, per i quali solo un contravveleno erotico, ovvero un miracoloso concepimento, o un'alchimia mistica sarebbero divenuti l'antidoto e l'equo riscatto della loro privativa condizione ‘carnale’, sollevandoli a una sfera magica e spirituale dove, come i principi maschile e femminile, avrebbero potuto sondare fusioni alternative. Dunque, il *Cupido dormiente* ermetico veniva a collocarsi in un contesto ricco di frammiste suggestioni tratte dalle antiche dottrine, divenendo un'opera importante della corte montefeltrina, un ambiente ricettivo che guardava alla bellezza e alla magia delle parole: il colto esteta e sensibile Guidobaldo, che aveva persino rifiutato di sposare Maddalena, sorella di Elisabetta, “per non esser bella”, e che amava moltissimo la letteratura “leggendo i testi in greco e parlando come un Greco” (Benzoni 2004), poteva ben apprezzare un ritratto del *daimon*, maestro dell'arte medica e custode della cura dalle sue stesse insidie erotiche, un *Cupido* per cui la procreazione della carne aveva ceduto il passo al parto dello spirito; un Eros che avrebbe potuto ricordare e al contempo sublimare l'impossibilità *coeundi*.

“E SE TAL SERPE ULTRA LA USANZA ONORO”: IL CUPIDO DI MICHELANGELO NELLE RIME DI SERAFINO AQUILANO.

Alla corte di Urbino soggiornò il poeta Serafino, nato a L'Aquila nel 1466 e morto a Roma nel 1500, del casato de' Ciminelli. L'Aquilano a fine Quattrocento, fu sia a Urbino che a Mantova presso la cognata di Elisabetta, Isabella d'Este moglie del marchese Gianfrancesco II Gonzaga, e di quest'ultima fu pure tra i prediletti poeti (Rossi 1980). L'Aquilano, secondo i documenti e la corrispondenza intercorsa tra le due corti (Luzio,

Reiner 1893) soggiornò a Urbino negli anni 1498 e 1499, proprio nel periodo in cui il *Cupido dormiente* di Michelangelo fu di proprietà di Guidobaldo e di Elisabetta. Alla Duchessa, il Ciminelli era molto affezionato e per lei nutriva particolare dedizione, dedicandole versi d'amore.

Gli studiosi in passato hanno rilevato come nelle *Rime* l'Aquilano svolga il tema del Cupido marmoreo, ispirandosi al *Cupido dormiente* di Buonarroti, precisamente nel sonetto XI (Luzio, Reiner 1893,171) dove, come nel sonetto XII, "viene illustrato un tête-à-tête fra la donna e amore" (Rossi 1980, 47). Ma un terzo sonetto, il XIX, sino ad oggi trascurato, ha attirato il nostro interesse, poiché in questa lirica Amore, parlando in prima persona sotto forma di Cupido marmoreo, suggerisce di non stupirsi se, diversamente dalla sua usanza, tiene "un serpe in man". Dunque analizziamo con ordine e più dettagliatamente le liriche. Il sonetto XI, *Quel nimico mortal de la natura*, così recita:

Quel nimico mortal de la natura
 Che ardi ferir più volte omini e dei
 In marmo è qui converso da costei,
 Che col dolce mirar gli animi fura,

Ferir la volse un di senza aver cura
 A quelli ardenti sguardi medusei,
 Et a questi alti monti, che per lei
 D'omini son conversi in pietra dura.

Quanto amore ha variato stile
 Qui freddo iace, e fu si fiero ardore,
 Fu lieve spirto, or ponderoso e vile.

Ma un tale exempio a ognun metta terrore
 Né sia già mai nisiun tanto sottile
 Che non presuma aver superiore.

In questo sonetto possiamo osservare che Amore "freddo iace", annichilito dalla donna che lo ha trasformato in marmo coi suoi "ardenti sguardi medusei"; Cupido è dunque "ponderoso" ossia pesante, quando un tempo è stato invece "lieve". Questo pesante e freddo giacere del Cupido marmoreo michelangiotesco richiama naturalmente il sonno di Eros, ma anche l'abbandono al proprio peso, poiché il termine latino *iacere* indica anche il giacere abbandonati, soccombendo a malattia e a morte. Il termine "vile" è interpretabile come pauroso o timoroso, in contrapposizione

al “fiero ardore” del coraggio, e potrebbe alludere alla stessa infermità di Guidobaldo. A elogio di Elisabetta il poeta canta la potenza della donna che con gli sguardi mette in fuga gli animi e fa impietrire gli uomini. Infatti nel successivo sonetto XII, *Quel fier Cupido assiduo e tenace*, ai versi 7-8 leggiamo che il Cupido *dormendo iace*, così da non poter causare altre ferite ai mortali, poiché, seppur sia giunto armato per vincere la donna, stanco ha ceduto a lei le proprie armi, esaltando il poeta i poteri di lei: “E da quel dì per più sicuro starse / Lei far officio, e lui dormendo iace”.

Nel sonetto XIX, che risulta per noi fondamentale ai fini dell’indagine storico artistica e filologica sul *Cupido dormiente* michelangiolesco, possiamo leggere che il Cupido dichiara di non meravigliarsi se egli tiene “un serpe in man de tanta alta bellezza”, serpe che per amore perde “i crudi morsi”. Amore sostiene che chi ama disprezza anche “i serpenti” oltre agli altri animali feroci; e se Cupido “tal serpe ultra altra usanza” onora, questo accade perché il rettile può essere animale in cui si è tramutato Giove per amore, come altre volte ha fatto, trasformandosi in cigno per amore di Leda, o in toro per rapire Europa:

Non te admirar, Fidel, se già mi torsi,
Da che non era mia natura avezza,
Che un serpe in man de tanta alta bellezza
Perde l’ardire, el tosco e i crudi morsi.

Questo mi vinse in lei che prima scorsi
Che ha vinto amore e tanta sua durezza,
E chi fa quello assai facil desprezza
I serpenti, i leoni, i tigri e gli orsi.

E se tal serpe ultra la usanza onoro
Esser può Iove in tal forma mutato
Come altre volte in bianco cigno in toro;

Non voglio già da me resti indignato,
Né pien d’ardir lui con Madonna adoro
Che l’uno e l’altro mi può far beato.

È interessante osservare come l’Aquilano, già nella prima quartina, scriva del serpe che per Amore perde il “tosco”, che sta per ‘tossico’ ossia ‘veleno’ (per l’uso di “tosco” si veda anche Tasso *Opere* II, 158: “la testudine alhor, che’l fero tosco/della serpe l’ancide, e dentro serpe/il pasciuto

velen, salute, e vita/dell'origano cerca, e non indarno"); si tratta dunque della vipera che, nelle mani di Amore vincitore di ogni selvaticità, "perde i crudi morsi"; il poeta introietta ed esplicita i contenuti del *Cupido dormiente* michelangiolesco, dichiarando "quanto amore ha variato stile", onorando il serpe "ultra la usanza", tenendo un serpe "da che non era sua natura avvezza". Possiamo inoltre notare che il poeta, facendo parlare lo stesso Amore, giustifichi la presenza dell'animale come un'ipotetica metamorfosi del dio Giove, che conviene onorare; trattasi dunque di un *Cupido dormiente* rapito dal rettile dall'ambigua identità, velenosa e divina, e, come Giove si era trasformato in cigno per amore di Leda o in toro per rapire Europa, ora lo stesso Amore dichiara che il dio può essersi trasformato in serpe per rapirlo, "ultra la usanza": si tratta di una insolita metamorfosi per Giove che era disceso come pioggia d'oro per amare Danae, nella quale peraltro si identificava la Duchessa stessa alla quale l'Aquilano dedica il sonetto ("Madonna"). Risulta doveroso a questo punto osservare il fatto che il poeta inventi una storia mitologica che possa motivare l'insolita iconografia del *Cupido*, ossia essere calzante all'opera materiale e al contesto artistico in cui viene a collocarsi, una storia che sembra fare il paio con il mito di Danae, che Elisabetta aveva scelto nel 1495 per la propria medaglia rappresentativa. E se come ha stabilito Monica Centanni esiste "l'analogia tra le vicende del mito e la biografia della Duchessa di Urbino, per cui Elisabetta sceglie Danae come sua figura emblematica [...] come suo *alter ego* mitico" (Centanni 2013), allora, secondo noi potrebbe esistere anche una corrispondenza tra l'invenzione del mito di Giove / serpe e la biografia di Guidobaldo, e dunque è plausibile che dopo i sonetti XI e XII, ove nel *Cupido* che "iace" avrebbe potuto essere trasfigurata la soccombente *cupiditas* stessa del Duca, l'Aquilano crei un'immagine più aulica dove la serpe diviene presenza divina, da adorare insieme a "Madonna". Il motivo della vipera legata a Cupido e quello dell'ipotetico rapimento di Cupido da parte di Giove tramutato in serpe, risultano per l'Aquilano prolifici: è questo il caso in cui l'opera materiale trasporta contenuti visuali innovativi e rivoluzionari nella poesia coeva.

ISABELLA, BRAMOSI DI ANTICHITÀ, SI FA CONSEGNARE IL *CUPIDO DORMIENTE* DA CESARE BORGIA E FINALMENTE SCOPRE CHE L'OPERA È MODERNA. GUIDOBALDO NE RICHIEDE LA RESTITUZIONE

Come dicevamo, il *Cupido dormiente* di Michelangelo, spacciato per antico, si era camuffato così bene agli occhi di tanti colti uomini e collezionisti, dal Cardinale Raffaele Riario al conte della Mirandola, da Cesare Borgia

a Isabella d'Este, che solo dopo il suo arrivo a Mantova la Marchesa lo riconosce per moderno.

Infatti Cesare Borgia nel 1502 durante l'assedio di Urbino si riprese la scultura (assieme a tutti i domini, i beni e i tesori ducali) e proprio in quel frangente il *Cupido dormiente* venne da lui ceduto a Isabella, in cambio dell'ospitalità da lei concessa a Mantova ai suoi cognati durante i saccheggi del loro palazzo. Anche Isabella, facendo esplicita richiesta di avere la scultura dal Duca di Romagna, parla del *Cupido dormiente* come di un'opera antica; citiamo a questo proposito la lettera scritta al fratello Cardinale Ippolito d'Este tramite il quale domanda la scultura:

Lo S. Duca de Urbino mio cognato haveva in casa soa una Venere antiqua de marmore piccola ma molto bona secundo la fama soa et cosi un Cupido quale li donò altre volte lo Illmo S. Duca de Romagna. Son certa che questi insieme cum le altre cose siano pervenute in la mane de lo predicto S. Duca de Romagna in la mutatione de lo stato de Urbino. Io che ho posto gran cura in raccogliere cose antique per honorare el mio studio desideraria grandemente haverle ne me pare inconveniente pensiere intendendo che la E. S. non ne delecto molto de antiquità et che per questo facilmente ne compiacerà altri [...] (Lettera di Isabella Marchesa di Mantova al Cardinale da Este del 30 giugno 1502 in D'Arco 1859, 49).

Possiamo notare che Isabella insiste per avere queste due opere “de antiquità”, la *Venere* e il *Cupido*, senza sapere che il *Cupido* è di Michelangelo ma precisando che si tratta di quello che Borgia aveva in precedenza donato al Duca Guidobaldo. Orbene, non appena il *Cupido* giunge a Mantova nel 1502, la Marchesa sembra accorgersi dell'equivoco, riconoscendolo “cosa moderna”, scrivendo così al marito il 22 luglio:

Non scrivo de la bellezza della Venere perché credo che V.S. l'habbi veduta, ma il Cupido per cosa moderna non ha pari (Lettera di Isabella al Marchese Francesco del 22 luglio 1502, in D'Arco 1859, 7).

Isabella avrebbe potuto essere stata informata della modernità dell'opera dallo stesso cognato, che forse, ad un certo momento, si era reso consapevole della reale qualità del marmo, oppure da qualche atro intenditore. In ogni caso il *Cupido dormiente*, che portò certo fortuna al giovane scultore fiorentino che esordì nel 1496 sulla movimentata scena romana, si riappropria della modernità e della paternità nell'ambito della collezione gonzaghesca nel momento in cui anche Michelangelo rivela al pubblico il proprio genio, divenendo via via più celebre negli anni successivi. Sarà

bene ricordare, infatti, che ancora nel 1502 Buonarroto era uno scultore senza notorietà, sebbene si fosse fatto conoscere in taluni ambienti romani e avesse già lavorato per prestigiosi committenti. Solo nell'*Inventario Stivini*, stilato dopo la morte della Marchesa nel 1542, leggeremo il nome di Michelangelo (Campbell 2004, 92).

È interessante notare che quando Guidobaldo da Montefeltro venne reintegrato nel suo Ducato, cercò di recuperare le opere disperse da Borgia e dunque domandò a Isabella d'Este la restituzione del *Cupido*. L'8 dicembre 1503 Giovanni Lucido Cattanei chiese esplicitamente a Isabella la restituzione del *Cupido dormiente* ma la nobildonna rifiutò, scrivendo una lettera in cui si faceva forte del consentimento al dono accordato dallo stesso Duca di Urbino (Luzio-Reiner 1893, 171).

IL *CUPIDO DORMIENTE* DI MICHELANGELO “PAREA CHE FOSSE MORTO”

Così, nel 1502, Isabella d'Este si fece recapitare da Urbino il *Cupido dormiente* conoscendone certo la qualità e la bellezza, ma ignorando che fosse del Buonarroto. Ricordiamo che proprio Isabella, nel 1496, aveva rinunciato ad acquistare quello stesso *Cupido* quando aveva saputo da Antonio Pico della Mirandola, suo agente a Roma, che si trattava di scultura di un certo autore moderno, e lei stessa, nel 1502, aveva insistito per ottenerlo da Cesare Borgia pensando fosse una scultura antica: evidentemente Isabella ignorava che si trattava dello stesso *Cupido dormiente* di autore moderno (Michelangelo) visto dal suo agente a Roma, agente che ad un certo punto l'aveva avvertita del fatto che si trattava di un pezzo non antico. Dunque la Marchesa, avendo avuto occasione di apprezzare, direttamente e attraverso le testimonianze letterarie, la celebre scultura che si trovava ad Urbino dai parenti, desiderava acquisirlo per la propria collezione. È questo uno dei casi in cui la fama dell'opera che circola tra le corti vince quella del suo stesso artefice, rimasto nell'anonimato per tutto quel torno d'anni.

A conclusione di questo saggio, desideriamo citare almeno due documenti di ambito mantovano che parlano del *Cupido dormiente* di Michelangelo con le caratteristiche mortuarie sue proprie, peculiarità già emersa nei versi dell'Aquilano. Il primo è una lirica del 1502 del poeta mantovano Paride da Ceresara (1466-1532), ideatore dei temi mitologici e allegorici per i dipinti destinati al celebre Studiolo isabelliano. Paride scrisse componimenti erotici, e in particolare un sonetto, i cui versi risultano assai preziosi, pare ispirato al *Cupido dormiente* di Michelangelo:

Trovai un giorno Amor chera si lasso
Che dormento pareo che fosse morto.
Et io col stral pian pian timido e smorto
Larcho gli furo: e il spezco i' cima a un sasso.
Col pianto, e coi sospiri, poi che nel basso
D'il cuor e gli occhi amaramente i porto
A spenachiar costui chino m'abasso.
Ma dal dolor svegliossi e ritrovando
L'armi sue rotte, a tanta offesa, e perse
Si volse al ciel di rabbia lachrymando
E da sue luce rigide e perverse
Si trasse il velo, et a me corse e quando
Con quel mi strinse, alhor lui gli occhi aperse.
Paride da Ceresara, *Sonetto LIV*, pubblicato in Campbell 2004, 330

Il poeta mantovano impernia la lirica sul carattere mortuario del *Cupido* abbandonato al sonno. Questa immagine va accostata a una seconda testimonianza di molto posteriore, quella di Fra Leandro Alberti che nel 1550 visita la Grotta di Isabella, dove il *Cupido dormiente* di Michelangelo è collocato di fronte al *Cupido dormiente* di Prassitele, acquisito nel 1506 (l'allora segretario di Isabella, Mario Equicola, nel suo libro *Sulla natura dell'Amore* lo descriveva come l'“Eros tespiense dono per Frine”): i due Eroti formavano una coppia ed erano collocati ai due lati della finestra, come descrive l'Inventario Stivini nel 1542 stilato alla morte della Marchesa. Leandro Alberti, confrontando le due sculture, descrive il *Cupido* di Michelangelo come “animal morto”:

Nel superbo Palagio dei signori si scorge quel nobile luogo nominato la Grotta, pieno di preciosissime cosa della signora Isabella, consorte già del marchese Francesco ultimo. Quivi sono molte cose antique et rare da far meravigliare ogni grande ingegno, et tra l'altri due Cupidini, uno antico et l'altro moderno. Questo prima vedendolo pare cosa maravegliaosa, ma paragonandolo al primo, tanto par mancare di riputatione quanto manca un animal morto da un vivo (Alberti, *Descrittione di tutta Italia*, il documento è pubblicato in Schizzerotto 1981, 91).

La descrizione di Alberti conferma quanto Michelangelo si sia allontanato dal modello classico e in particolare dal *Cupido dormiente* prassitelico che, descritto dalle fonti come dolce e libero sonno, doveva ispirare serenità per alleggerire gli affanni dell'animo umano (Söldner 2014, 142-143, 207-209). D'altronde il *Cupido* di Michelangelo è il *daimon* che ha perso i sensi, pur restando minaccioso e scostante, poiché le serpi divengono metafora dell'inavvicinabilità del *puer* divino, ispirando reticenza e pudore.

Per questa ragione anche Alessandro Lamo, nel 1584 vedendo il *Cupido con serpi* alla corte gonzaghesca di Sabbioneta ne elogerà la bellezza ma non parlerà affatto delle vipere che disorientano l'osservatore, poiché, come inusuali attributi di Eros, creano un'ambiguità e un paradosso, accrescendo il mistero dell'immagine, instillando ancora oggi un sentimento di mestizia commisto a una profonda sorpresa.

CONCLUSIONE: IL *CUPIDO DORMIENTE* CORONATO DI SPINE

Il *Cupido* di Michelangelo è in posizione supina e le vipere danno l'impressione di averlo colpito mortalmente, eppure è il dio dell'Amore che, abbandonato a un sonno estatico, ha vinto il morso dei pericolosi rettili. È infatti la presenza delle due serpi che fa della scultura un *unicum* nella storia degli Eroti dormienti, come avevamo rilevato ancora in occasione della nostra ipotesi attributiva (Pinotti 2005).

La studiosa Magdalene Söldner, nella sua immane e puntigliosa opera di catalogazione degli Eroti dormienti nell'arte ellenistica e romana, aveva d'altra parte collocato il *Cupido con serpi* tra gli "Eroti a parte" per la singolare iconografia con le serpi che, come la studiosa notava, "in antico non si spiegano come attributi di Eros". Söldner in quell'occasione osservava che la coroncina di rose indossata da *Cupido* è sostanzialmente una coroncina di spine (Söldner 1986, 706-707).

Vogliamo dunque concludere questo saggio collegandoci a questa preziosa osservazione, poiché riteniamo che, in piena armonia con le ambiguità semantiche che caratterizzano l'opera michelangiotesca e con la polisemanticità dell'immagine delle vipere, anche la coroncina di rose celi un doloroso aspetto pungente e fatale. Si tratta di un Cupido ferito dalle spine nascoste dai folti e riccioluti capelli così finemente ornati da rose profumate, spine insanguinate che ci ricordano il doppio volto della bellezza, sorgente di letizia e beatitudine ma anche di dolore e sacrificio, conducendoci straordinariamente dall'ambito pagano a quello cristiano, ossia ricordando il casco di spine di Gesù, che si è sacrificato per Amore per l'umanità tutta, di cui Michelangelo verseggerà ampiamente nelle *Rime* spirituali.

Nessuno può incarnare l'altissimo Amore come Cristo e in tal senso nel *Cupido dormiente* può trasformarsi un Gesù bambino: il semidio svenuto con il capo reclinato può essere visto come una prefigurazione del Cristo morto della *Pietà* vaticana, realizzata due anni dopo, immerso nello stesso sonno divino [Fig. 19, Fig. 20].



19 | Michelangelo, *Cupido dormiente* (particolare), 1496.

20 | Michelangelo, *Pietà* (particolare), marmo, 1498-1499, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro.

D'altra parte il *Cupido* è successivo di qualche anno a quell'eccezionale esperienza giovanile di morte che Buonarroti fece votandosi allo studio dell'anatomia e sezionando cadaveri, ospite del priore agostiniano di Santo Spirito a Firenze, per il quale scolpì nel 1492 il *Crocifisso* ligneo.

BIBLIOGRAFIA

Baldini 1965

U. Baldini, *La Scultura*, in *Michelangelo artista pensatore scrittore*, Novara 1965, 73-147.

Benzoni 2004

G. Benzoni, *Guidobaldo I da Montefeltro, Duca di Urbino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Tomo 61, 2004.

Bonoldi, Centanni 2010

L. Bonoldi, M. Centanni, *Catena d'onore, catena d'amore. Baldassarre Castiglione, Elisabetta Gonzaga e il gioco della 'S'*, "La Rivista di Engramma" n. 86 (dicembre 2010).

Brisson 1986

L. Brisson, *Neutrum utrumque. La Bisexualité dans l'antiquité gréco-romaine*, in *L'Androgyne*, Paris 1986, pp. 31-61.

Brown 2002

C. M. Brown, A. M. Lorenzoni, S. Hickson, *Per dare qualche splendore a la gloriosa città di Mantua. Documents for the Antiquarian Collection of Isabella d'Este*, Roma 2002.

Calame 1992

C. Calame, *I Greci e l'Eros. Simboli, pratiche e luoghi* [*Poétiques d'Eros en Grèce antique*] traduzione di Maria Rosaria Falivene, Bari 1992.

Cambon 1991

G. Cambon, *La poesia di Michelangelo. Furia della figura* [*Michelangelo's Poetry. Fury of form*, Princeton 1985], traduzione di Paola Ternavasio, Torino 1991.

Campbell 2004

S. J. Campbell, *The Cupids by Michelangelo and "Praxiteles"*, in S. J. Campbell, *The Cabinet of Eros. Renaissance mythological painting and the Studiolo of Isabella d'Este*, Yale 2004.

Chastel [1959] 1991

A. Chastel, *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnifico* [*Art et Humanisme a Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1959] traduzione di Luis López Jiménez y Luis Eduardo López Esteve, Salamanca 1991.

Chastel 1996

A. Chastel, *Marsile Ficini et l'Art*, Ginevra 1996.

Centanni 2013

M. Centanni, *Elisabetta Gonzaga come Danae nella medaglia di Adriano Fiorentino (1495)*, "La Rivista di Engramma" n. 106 (maggio 2013).

D'Arco 1859

C. D'Arco, *Delle Arti e degli Artefici di Mantova*, vol. II, Mantova 1859.

Luzio, Reiner 1893

A. Luzio, R. Renier, *Mantova e Urbino. Isabella d'Este ed Elisabetta Gonzaga nelle relazioni famigliari e nelle vicende politiche*, narrazione storica documentata, Torino-Roma, 1893.

Katinis 2007

Teodoro Katinis, *Medicina e filosofia in Marsilio Ficino: il Consilio contro la pestilenza*, Roma 2007.

Michelini Tocci 1986

L. Michelini Tocci, *Storia di un mago e di cento castelli*, Pesaro 1986.

Panofsky [1939] 1975

E. Panofsky, *Studi di Iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento* [*Studies in Iconology*, New York 1939], Torino 1975.

Pinotti 2005

G. Pinotti, *Michelangelo ritrovato, Il Cupido dormiente con serpi di Mantova: un percorso tra iconologia e storia*, Mantova 2005.

Pinotti 2007

G. Pinotti, *Firenze ispirò il Cupido a Michelangelo. Trionfo dell'Amore e Trionfo della Morte danno vita al Cupido*, "La Cronaca di Mantova", 5 gennaio 2007.

Pinotti 2014

G. Pinotti, *Michelangelo e l'Amore tra letteratura e Bibbia*, Firenze 2014.

Pinotti 2016

G. Pinotti, *Michelangelo teurgo d'Amore*, in L. Al Sabbagh, D. Santarelli, D. Weber (a cura di), *Eretici, Dissidenti, Inquisitori. Per un dizionario storico mediterraneo*, Volume 1, Roma 2016, 145-161 (versione on line: <http://www.eticopedia.org/michelangelo>).

Pernis 1997

M. G. Pernis, *Le Platonisme de Marsile Ficini et la Cour d'Urbino*, Paris 1997.

Rossi 1980

A. Rossi, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia 1980.

Schizzerotto 1981

G. Schizzerotto, *Mantova 2000 anni di ritratti*, Mantova 1981

Söldner 1986

M. Söldner, *Untersuchungen zu liegenden Eroten in der hellenistischen und römischen Kunst*, 2 voll., Frankfurt-New York 1986.

Söldner 2014

M. Söldner, *Praxiteles aus Athens*, in S. Kansteiner, *Der Neue Overbeck. Die antiken Schriftquellen zu den bildenden Künsten der Griechen*, III, Spätclassik, Berlino 2014, 142-143 e 207-209.

Tresoldi 2002

R. Tresoldi, *Enciclopedia dell'esoterismo*, Milano 2002.

Valeri 2005

S. Valeri, *Materiali per una storia della storiografia dell'arte in Italia. Adolfo Venturi*, Napoli 2005.

Vasari 1550-1568

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, VII, Milano 1962.

Wittkower [1977] 1992

R. Wittkower, *La migration des symboles* [ed. or. *Allegory and the Migration of Symbols*, 1977] traduzione di Michèle Hecht, Parigi 1992.

ENGLISH ABSTRACT

This essay addresses an underappreciated aspect of the history of Michelangelo's *Sleeping Cupid*, now conserved in the Civic Museum of St. Sebastiano Palace in Mantua. It reveals the esoteric and mysterious meanings of the work in relation to Buonarroti's universe. The paper examines the reasons why Cesare Borgia, after having bought the *Sleeping Cupid* in 1496 as an ancient marble, gave the sculpture to Duke Guidobaldo da Montefeltro, after which it remained in Urbino until 1502. In this neoplatonic and hermetic ambit, the literary description found of Michelangelo's *Cupid* by Serafino Aquilano, poet at the court of Urbino, resonates: in Aquilano's verses, the *Sleeping Cupid* suggests the reader not be surprised seeing Love with its hand on a divine snake. At the beginning of the 16th-century, when the famous marble arrived at the court of Mantua, Isabella d'Este realized that it was a modern work, and the sculpture is described with mortuary characteristics. The paper argues that Michelangelo's 'queer' *Sleeping Cupid* with two snakes, a platonic daimon with oracular, nightly, and hermetic attributes—a demigod go-between earth and sky, chaste hermaphroditus born of fusion of masculine and feminine principles—is a key work through which to discover the secret visual and poetic developments of Michelangelo's universe. In this universe, Love is felt as poisonous strength, but is also the only celestial way of elevating the soul and caring for its earthly passions.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • gennaio 2020

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

ottobre **2017**

150 • Zum Bild das Wort II

con saggi di

Sara Agnoletto, Aldo Aymonino, Cristina Baldacci, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Stefano Bartezzaghi, Maddalena Bassani, Elisa Bastianello, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Marco Biraghi, Alberto Biuso, Renato Bocchi, Federico Boschetti, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandro Canevari, Guido Cappelli, Andrea Capra, Franco Cardini, Olivia Sara Carli, Alberto Giorgio Cassani, Paolo Castelli, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Giovanni Cerri, Gioachino Chiarini, Luca Ciancabilla, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Fernanda De Maio, Silvia de Laude, Marcella De Paoli, Agostino De Rosa, Georges Didi-Huberman, Massimo Donà, Valerio Eletti, Alberto Ferlenga, Kurt W. Forster, Susanne Franco, Massimo Fusillo, Paolo Garbolino, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Maurizio Guerri, Antonella Huber, Raoul Kirchmayr, Chiara Lagani, Laura Leuzzi, Fabrizio Lollini, Sergio Los, Giancarlo Magnano San Lio, Barnaba Maj, Sara Marini, Peppe Nanni, Clio Nicastro, Nicola Pasqualicchio, Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda, Rolf Petri, Gianna Pinotti, Elena Pirazzoli, Alessandro Poggio, Sergio Polano, Lionello Puppi, Marie Rebecchi, Giorgio Reolon, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Marco Romano, Antonella Sbrilli, Alessandro Scafi, Simona Scattina, Amparo Serrano de Haro, Claudia Solacini, Oliver Taplin, Stefano Tomassini, Mario Torelli, Silvia Veroli, Hartmut Wulfram, Matteo Zadra