

– 10 –

BIBLIOTHECA PHOENIX

Marino Alberto Balducci

Il Genio della Vittoria
e il segreto delle due morti
nell'opera di Michelangelo

BIBLIOTHECA PHOENIX

by



in affiliation with

The University of Connecticut

MMI

© Copyright by *Carla Rossi Academy Press*
in affiliation with the University of Connecticut - U.S.A.

Firenze - Monsummano
www.rossiacademy.uconn.edu

MMI

ISBN 978-88-6065-007-0

Marino Alberto Balducci

Il Genio della Vittoria *e il segreto delle due morti* *nell'opera di Michelangelo*

Il *Genio della Vittoria* è l'enigmatico capolavoro di Michelangelo che è possibile ammirare nel salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio, a Firenze.

L'opera fu donata a Cosimo I da Leonardo Buonarroti e collocata nella sala medicea nel 1565. Questo gruppo scultoreo risale ad un periodo non ben definito, dal 1532 al 1534, e costituisce uno degli esempi più eloquenti della visione platonico-cristiana dell'artista, nello svolgimento drammatico di un discorso che si articola intorno ai *tópoi* della schiavitù e della libertà, della sottomissione e del trionfo, del vincolo materico e dello scioglimento rituale di questo.

È importante ricordare come il *Genio* fosse stato concepito per la sepoltura di papa Giulio II, completata poi in maniera diversa. Il tema dello schiavo imprigionato assume così, nell'originario ambito funereo, un valore profondo che si lega al dramma dell'oblio dell'Essere nell'universo dei fenomeni.

Da un punto di vista frontale, vediamo la figura di un giovane uomo coronato di ghiande e foglie di quercia che possono ben indicare, come è stato detto¹, l'emblema araldico dell'estinto — un membro della famiglia della

¹ Cfr. U. Baldini, *L'opera completa di Michelangelo scultore*, Milano, 1973, p. 107.

Rovere — ma anche, da un punto di vista simbolico universale, il potere della fede che determina il superamento dell'ostacolo o meglio il suo trascendimento².

L'eroe protagonista del duello ha sottomesso la sua vittima, rappresentata come uno stanco guerriero, un vecchio combattente dalla lunga barba che, opponendo un ultimo sforzo, è al fine completamente soggiogato.

Nel corso del combattimento, un'ampia fascia, che il bellissimo vittorioso portava appoggiata sulle spalle, si è sciolta nella parte inferiore, ricadendo verso il basso.

La gamba destra del giovane, che è distesa, e quella piegata del vecchio sono entrambe rimaste impigliate e quasi unite da quel vincolo della fascia che il vincitore cerca di slacciare, in alto, per liberarsi dalla stretta (Tav. I).

Questo particolare suggerisce l'idea che le due figure siano intimamente legate, esprimendo bene il senso di una virtuale e faticosa soluzione di quella tragica dicotomia che da sempre anima la sensibilità michelangiolesca.

Leggiamo nelle *Rime*:

Vivo al peccato, a me morendo vivo;
vita già mia non son, ma del peccato:
mie ben dal ciel, mie mal da me m'è dato,
dal mie sciolto voler, di ch'io son privo.

Serva mie libertà, mortal mie divo
a me s'è fatto. O infelice stato!
a che miseria, a che viver son nato³!

² Cfr. G. Ferguson, *Signs & Symbols in Christian Art*, New York, 1954, p. 35: "Long before the Christian era, ancient Celtic cult of the Druids worshipped the oak. As was often the case with pagan superstitions, the veneration of the oak tree was absorbed into Christian symbolism and its meaning changed into a symbol of Christ or the Virgin Mary. The oak was one of the several species of trees that were looked upon as the tree from which the Cross was made. Because of its solidity and endurance, the oak is also a symbol of the strength of faith and virtue, and the endurance of the Christian against adversity."

³ Michelangelo, *Rime*, XXXII.



Tav. I: *Genio della Vittoria* (visione frontale), Firenze, Palazzo Vecchio.

Sull'ideale laurenziano dell'impossibile congiunzione fra la
“vita voluttuosa e la grave”⁴, corroborato dall'esaltazione

Per questo e per i successivi testi poetici michelangiolieschi citati, facciamo riferimento all'edizione a c. di E. Barelli, Milano, 1975.

⁴ È questa la definizione famosa di Machiavelli, a proposito della inconsueta specificità del Magnifico. Cfr. *Istorie fiorentine*, VIII, 36, in N. Machiavelli, *Opere*, a c. M. Bonfantini, Milano-Napoli, 1954, p. 979: “Questo suo modo di vivere, questa sua *prudenza* e *fortuna*, fu dai principi non solo di Italia ma longinqui da quella con ammirazione cognosciuta e stimata: fece Mattia re di Ungheria molti segni dello amore gli portava, il Soldano con i suoi oratori e i suoi doni lo vicitò e presentò, il gran Turco gli pose nelle mani Bernardo Bandini del suo fratello ucciditore. Le quali cose lo facevano tenere in Italia mirabile. La quale reputazione ciascuno giorno per la prudenzia sua cresceva, perché era nel discorrere le cose eloquente e arguto, nel risolverle savio, nello eseguirle presto e animoso. Né di quello si possono addurre vizi che maculassero tante sue virtù, ancora che fusse nelle cose veneree

ficiniana alla concordia psico-fisica dell'essere⁵, si addensano, per Michelangelo, le inquietudini diffuse dai roghi delle vanità e dall'enfasi apocalittica di Savonarola.

Il problema di un necessario, inevitabile trascendimento del terrestre e dei suoi limiti non produce più, quindi, un'immanente rappresentazione del mondo, ricostituito e redento, *hic et nunc*, dall'artista-mago, nell'ambito di un sublimante razionalismo prospettico.

meravigliosamente involto e che si diletta di uomini faceti e mordaci, e di giuochi puerili più che a tanto uomo non pareva si convenisse: in modo che molte volte fu visto intra i suoi figliuoli e figliuole intra i loro trastulli mescolarsi. Tanto che a considerare in quello e la vita voluttuosa e la grave, si vedeva in lui essere due persone diverse, quasi con impossibile coniunzione congiunte. Visse negli ultimi tempi pieno di affanni causati dalla malattia che lo teneva meravigliosamente afflitto, perché era da intollerabili doglie di stomaco oppresso: le quali tanto lo strinsono che di aprile nel 1492 morì, l'anno quarantaquattro della sua età. Ne morì mai alcuno, non solamente in Firenze ma in Italia, con tanta fama di prudenza né che tanto alla sua patria dolesse”.

⁵ Si vedano, ad esempio, alcuni celebri passi del *De Vita*: “Senza la salute infatti noi non riusciremo mai a toccare le eccelse porte delle Muse o certamente busseremo ad esse invano, a meno che non ci conduca ad esse e ce le apra Dio onnipotente, con un suo straordinario intervento. Noi invero vogliamo che questa nostra dissertazione medica prenda in considerazione come tema in particular modo questo, che se per acquistare la sapienza si deve evidentemente ricercare con impegno la salute del corpo, tanto più si deve ricercare la salute della mente, che sola può acquistare e possedere la sapienza. Del resto tutti quelli che cercano di acquistare la sapienza con una mente non sana, ricercano la scienza in modo affatto sbagliato. La salute del corpo la promette invero Ippocrate, quella dell'animo Socrate. Ma la vera salute di entrambi l'assicura solo colui che esclama: «Venite a me voi tutti che siete affaticati ed oppressi, ed io vi ristorerò. Io sono la via, la verità e la vita» (I,1). “Non è lecito infatti coltivare solo il servo dell'animo, cioè il corpo, e trascurare invece l'animo, signore e re del corpo, specialmente pensando che secondo i Magi e Platone tutto il corpo dipende dall'animo tanto che, se l'animo non sta bene, il corpo non può star bene. E per questo motivo Apollo, inventore della medicina, giudicò più sapiente non Ippocrate, sebbene fosse nato dalla sua stirpe, ma Socrate, poiché quanto Ippocrate si è interessato della salute del corpo, altrettanto Socrate di quella dell'animo, sebbene solo Cristo sia riuscito a compiere quello che entrambi hanno tentato.” (I, 26). Cfr. M. Ficino, *Sulla vita*, a c. di A. Tarabocchia Canavero, Milano, 1995.

La chiarezza dell'estetica donatelliana che pone l'osservatore davanti all'immagine definita dell'oggetto, purificato e ristrutturato dall'arte, cade senza rimedio nell'oblio, con lo svolgersi di un discorso fortemente paratattico, in cui prende sempre più campo la dialettica del finito / non-finito, formale / informale.

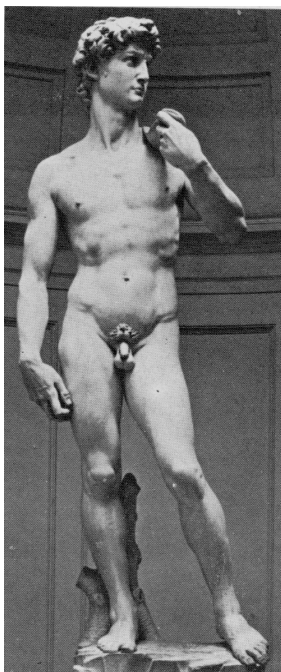
L'accento non viene quindi posto sul risultato, vale a dire la redenzione magica del mondo, la bellezza recuperata nella sua tranquilla e sublime armonia formale, perfettamente risolta nell'equilibrio della composizione, ma piuttosto sul processo, su quel faticoso, doloroso, snervante tentativo di resurrezione di una materia malata che può ricostituirsi, solo a patto di fronteggiare l'enigma di un'angoscia infinita, nel cui alveo si prepara il rito di un'ulteriore rinascita⁶.

Nell'ambito delle prime opere mirabili, la sproporzione delle mani e della testa del *David*⁷ (Tav. II), tanto per citare

⁶ In questo senso, possiamo dire che Michelangelo ascolti quel sentimento del dinamismo irrisolto, teso e patetico, che costella di sé le opere dell' "età argentea" donatelliana, a partire dai turbamenti di Padova, per culminare poi, tramite il tragico di *Giuditta* e della *Maddalena*, nei fermenti dolorosi e funerei degli incompiuti *Pulpiti di San Lorenzo*. È in quest'ultima fase che, anche in Donatello, avvertiamo quasi l'ombra di un cupo presagio, la necessità di un rinnegamento di sé, l'ansia di una diversa maniera che l'artista non potrà, fino in fondo sviluppare, per la progressiva paralisi degli arti e l'inesorabile avvicinarsi della morte.

⁷ Tali caratteristiche ci sembrano andare ben oltre la rappresentazione naturalistica dell'adolescente o dell'eroe giovane, non ancora in perfetto possesso delle proporzioni dell'uomo maturo. Il plasticismo del *David* risente piuttosto di un latente simbolismo deformante che, riassorbendo in maniera personalissima l'impronta trasfiguratrice del canone bizantino e del suo anti-naturalismo, offre un segno visibile della sovrumana sapienza dell'eroe — nata dall'umile abbandono della mente (la testa) al vento dello Spirito — che si propone come prefigurazione del Cristo. Anche le mani e le estremità in genere dai volumi accentuati, in quanto organi di conoscenza sensibile, ci riportano emblematicamente al *tópos* della "visione/veggenza", ad una superiore capacità di conoscere, dovuta proprio all'umile attitudine del soggetto che si lascia guidare, che ascolta, che diventa strumento dell' "altro". Cfr. Gregoire De Nysse, *La création de l'homme*, tr. de J. Laplace, Paris, 1944, p. 107.

alcuni esempi, così come la sovrabbondanza pre-barocca e pre-berniniana della *Pietà di San Pietro* (Tav. III) col suo levigatissimo panneggio, sono tutti segni di un linguaggio estetico che tende a specificare l'opera d'arte e il valore della sua "visione", al di là di una razionale *proportio* e di una eufonica, logica armonia.



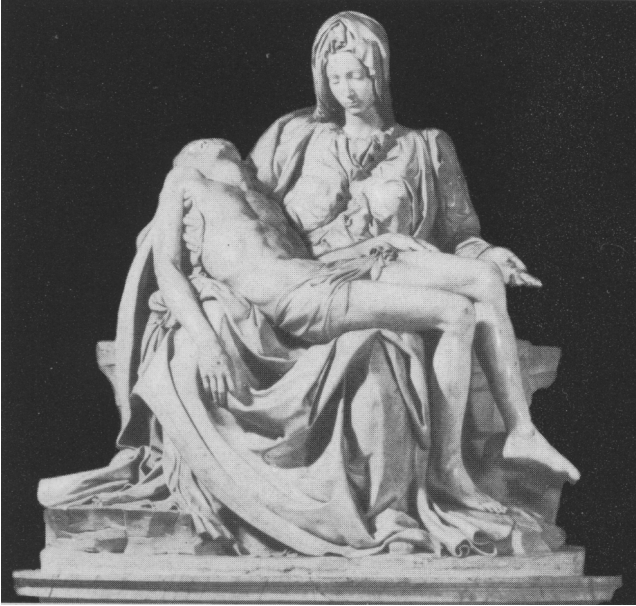
Tav. II: *David*, Firenze, Galleria dell'Accademia.

La perfezione del bello incarnato viene colta e, allo stesso tempo, la "licenza"⁸ del genio impone di travalicare il

⁸ È Vasari a parlare del concetto di "licenza" e a svilupparlo in modo personalissimo. Si veda, ad esempio, il proemio alla terza parte delle *Vite*, e la presentazione della nuova maniera tipica del Rinascimento maturo: "Mancandoci ancora nella regola una licenza che, non essendo di regola, fusse ordinata nella regola e potesse stare senza fare confusione o guastare l'ordine, il

quale aveva bisogno di una invenzione copiosa di tutte le cose e d'una certa bellezza continuata in ogni minima cosa, che mostrasse tutto quell'ordine con più ornamento. Nelle misure mancava uno retto giudizio, che senza che le figure fussino misurate avessero in quelle grandezze, ch'elle eran fatte, una grazia che eccedesse la misura" (p.540). Più oltre, in questo stesso luogo, Michelangelo è celebrato come il vincitore degli antichi: "Ma quello che fra i morti e vivi porta la palma e trascende e ricuopre tutti è il divino Michel Agnolo Buonarroti il qual non solo tien il principato di una di queste arti, ma di tutte tre insieme. Costui supera e vince non solamente tutti costoro, che hanno quasi che vinto già la natura, ma quelli stessi famosissimi antichi, che sí lodatamente fuor d'ogni dubbio la superarono: et unico giustamente si trionfa di quegli, di questi e di lei, non imaginandosi appena quella cosa alcuna sí strana e tanto difficile, che egli con la virtù del divinissimo ingegno suo, mediante la industria, il disegno, l'arte, il giudizio e la grazia, di gran lunga non la trapassi. E non solo nella pittura e ne' colori, sotto il qual genere si comprendono tutte le forme e tutti i corpi retti e non retti, palpabili et impalpabili, visibili e non visibili, ma nella estrema rotonditade ancora de' corpi: e con la punta del suo scarpello e de le fatiche di così bella e fruttifera pianta son distesi già tanti rami e sí onorati, che oltra lo aver pieno il mondo in sí disusata foggia de' più saporiti frutti che siano, hanno ancora dato l'ultimo termine a queste tre nobilissime arti con tanta sí maravigliosa perfezzione, che ben si può diree sicuramente, le sue statue in qual si voglia parte di quelle, esser più belle assai che le antiche. Conoscendosi nel mettere a paragone teste, mani, braccia e piedi formati da l'uno e da l'altro, rimanere in quelle di costui un certo fondamento più saldo, una grazia più interamente graziosa et una molto più assoluta perfezzione, condotta da una certa difficoltà sí facile nella sua maniera, che egli è impossibile mai veder meglio. Il che medesimamente per conseguenza si può credere de le sue pitture. Le quali, se per avventura ci fussero di quelle famosissime greche o romane da poterle a fronte a fronte paragonare, tanto resterebbono in in maggior pregio e più appariscono le sue sculture superiori a tutte le antiche" (p. 543). E proprio a lui viene attribuita la capacità suprema di avvalersi della "licenza". Vediamo la descrizione della *Sacrestia nuova*: "Facevi dentro quattro sepolture per ornamento delle facce, per li corpi dee' padri de' due papi, Lorenzo Vecchio e Giuliano suo fratello, e per Giuliano fratel di Leone e per il Duca Lorenzo suo nipote. E perché egli la volle fare ad imitazione della sagrestia vecchia, che Filippo Brunelleschi aveva fatto, ma con altro ordine di ornamenti, vi fece dentro un ornamento composito, nel più vario e più nuovo modo che per tempo alcuno gli antichi et i moderni maestri abbino potuto operare; perché nella novità di sí belle cornici, capitelli e basi, porte, tabernacoli e sepolture, fece assai diverso da quello che di misura, ordine e regola facevano gli uomini secondo il comune uso e secondo Vitruvio e le antichità, per non volere a quello aggiungere. La quale licenza ha dato grande animo a questi che hanno veduto il far suo di mettersi a imitarlo, e nuove fantasie si sono vedute poi alla grottesca più tosto che a ragione o regola, a'

canone: è un oltraggio, un'esagerazione emblematica che indica inesorabile ansia di infinito.



Tav. III: *Pietà*, Roma, Basilica di San Pietro in Vaticano.

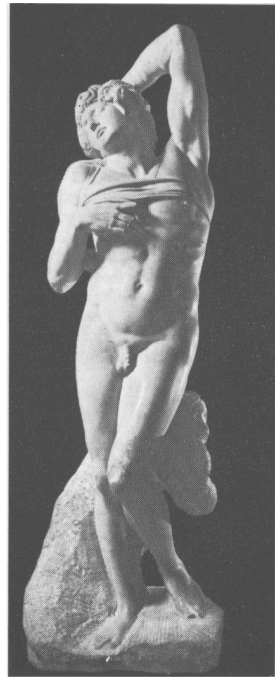
La sproporzione, l'eccesso, il 'gigantismo', la figura incompiuta rappresentano sempre un riconoscimento dell'impossibilità formale di esprimere l'essenza avvertita direttamente dal cuore. E mostrano quindi, ineluttabile, il ricorso alla formula del diniego: una sorta di teologia negativa in cui il "bello" divino e assoluto viene affermato, ma solo nella rinuncia ad una definizione coerente, lucida e tangibile.

loro ornamenti. Onde gli artefici gli hanno infinito e perpetuo obbligo, avendo egli rotti i lacci delle cose, che per via d'una strada comune eglino di continuo operavano" (p. 901). Cfr. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, a c. di L. Bellosi e A. Rossi, Torino, 1986.

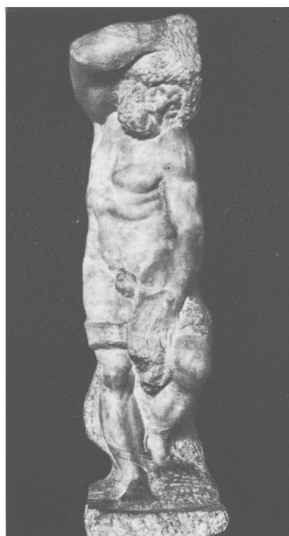
In maniera paradossale, proprio evitando all'oggetto dell'arte l'eventualità di una rappresentazione chiara e distinta, Michelangelo eleva quest'ultimo ad emblematica superficie, ad uno specchio, su cui si avvicendano le riverberazioni infinite proiettate dall'uomo che osserva ed è chiamato a interpretare.

Impedire all'arte una forma compiuta, servirà quindi a suggerire al lettore-osservatore la possibilità di una serie innumerevole di punti di vista e di una quantità indefinibile di percorsi ermeneutici.

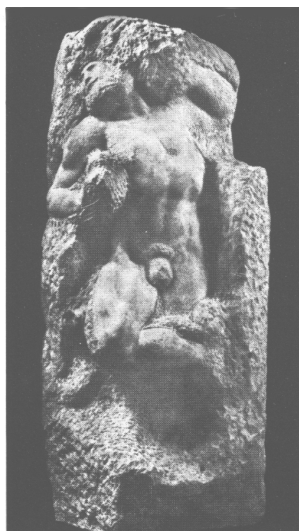
Si considerino i *Prigioni*, in particolare, e si noti come essi siano di tutto questo, senza dubbio, l'emblema più eloquente (Tavv. IV-IX).



Tavv. IV-V: *Schiavo ribelle* e *Schiavo morente*, Parigi, Musée du Louvre.



Tavv. VI-VII: *Giovane schiavo* e *Schiavo barbuto*,
Firenze, Galleria dell'Accademia.



Tavv. VIII-IX: *Schiavo "Atlante"* e *Schiavo che si ridesta*, Firenze,
Galleria dell'Accademia.

Il volere “sciolto”, di cui si parla nel frammento di sonetto già citato, non è altro che l’illusorio volere umano a cui si riferisce Boezio, è un volere che, nel suo svincolarsi dal Bene assoluto e nello scegliere i contrasti della materia, crede vanamente di poter stabilire la propria autonomia, condannandosi invece alla perpetua schiavitù del desiderio, soggiogato da un istinto irrazionale che produce angoscia⁹.

⁹ Questa volontà sbagliata si concentra su beni parziali e imperfetti, determinando la frattura del concetto unitario del vero Bene. Cfr. *Consolatio philosophiae*, III, 8: “Atqui video, inquam, nec opibus sufficientiam nec regnis potentiam reverentiam dignitatibus nec celebritatem gloria nec laetitiam voluptatibus posse contingere. An etiam causas, cur id ita sit, deprehendisti? Tenui quidem veluti rimula mihi videor intueri, sed ex te apertius cognocere malim. Atqui promptissima ratio est. Quod enim simplex est indivisumque natura, id error humanus separat et a vero perfecto ad falsum imperfectumque traducit. An tu arbitraris, quod nihilo indigeat, egere potentia? Minime, inquam”. In questo senso, il volere malvagio conduce l’individuo ad una cessazione del rapporto con l’Essere e, quindi, ad una cessazione del proprio stesso essere: “Ex quo fit, quod huic obiacet, ut [idem] scelesti idem viribus omnibus videantur esse deserti. Cur enim relicta virtute vitia sectantur? Inscitiane bonorum? Sed quid enervatius ignorantiae caecitate? An sectanda noverunt, sed transversos eos libido praecipitat? Sic quoque intemperantia fragiles, qui oblectari vitio nequeunt. An scientes volentesque bonum deserunt, ad vitia deflectunt? Sed hoc modo non solum potentes esse, sed omnino esse desinunt; nam qui communem omnium, quae sunt, finem relinquunt, pariter quoque esse desistunt”. (IV, 2). Il fondamento della libertà umana deve dunque, per Boezio, essere riconosciuto ad un volere libero da qualsiasi condizionamento appetitivo. Cfr. *In Lib. Arist. de interpretatione ed. sec.*, III, 9: “Nos autem liberum voluntatis arbitrium non id dicimus quod quisque voluerit, sed quod quisque *iudicio* et *examinatione* collegerit. Alioquin multa quoque animalia habebunt liberum voluntatis arbitrium. Illa enim videmus sponte quaedam refugere, quibusdam sponte concurrere. Quod si velle aliquid vel nolle hoc recte liberi arbitrii vocabulo teneretur, non solum hoc hominum, sed ceterorum, quoque animalium, quibus hanc liberi arbitrii potestatem abesse quis nesciat? Sed est liberum arbitrium, quod ipsa quoque vocabula produunt, liberum nobis de voluntate iudicium. Quotiescumque enim imaginationes quaedam concurrunt animo, et voluntatem irritant, eas ratio perpendit, et de his iudicat, et quod ei melius videtur, cum arbitrio perpenderit et iudicatione collegerit, facit. Atque ideo quaedam dulcia et speciem utilitatis monstrantia spernimus, quaedam amara, licet nolentes, tamen fortiter sustinemus; adeo non in voluntate sed in iudicatione voluntatis liberum constat arbitrium, et non in ipsius imaginationis perpensione consistit”.

La libertà, umanamente intesa, si sviluppa, creando vincoli sempre più stretti e avvolgenti. Il barbaro ribelle si trasforma, inglobato suo malgrado nella bontà del canone e al riflesso dell' unica legge. Diventa così uno schiavo fiaccato, una larva sottoposta ai tormenti dal suo stesso demone interiore. È questa la volontà che nega o, se vogliamo ricorrere ad una definizione tomistica, la "voluntas conditionata"¹⁰, che si concentra su beni transitori: quella forza sostanzialmente cieca che, nel suo ribellarsi, si lega e sceglie l'effimero, anche se ugualmente mossa, come tutte le cose viventi, da anelito infinito.

Il servo-arbitrio è dunque un volere che si priva della facoltà di sussistere nel bene, condannandosi ad una permanenza umiliante fra le ombre del vero, nell'oscura caverna.

Ed è proprio questo che la lirica michelangiolesca sottolinea con dolore:

[...] mie mal da me m'è dato,
dal mie sciolto voler, di chi'io son privo.
Serva mie libertà, mortal mie divo
a me s'è fatto¹¹ [...]

Eppure, esiste ancora uno spazio per il fenomenizzarsi della luce. L'umanità decaduta, nel travaglio dell'esperienza amorosa intravede alcuni barlumi della gioia eternale.

¹⁰ Cfr. *Summa theologiae*, III, Suppl. Append. II, 2: "Aliquid dicitur voluntarium dupliciter. Uno modo *voluntate absoluta*; et sic nulla poena est voluntaria, quia ex hoc est ratio poenae, quod voluntati contrariatur. Alio modo dicitur aliquid voluntarium *voluntate conditionata*; sicut ustio est voluntaria propter sanitatem consequendam. Et sic aliqua poena potest esse voluntaria dupliciter: uno modo, quia per poenam aliquod bonum acquirimus; et sic ipsa voluntas assumit poenam nullum bonum nobis accrescat, tamen sine poena ad bonum pervenire non possumus, sicut patet de morte naturali; et tunc voluntas non assumit poenam, et vellet ab ea liberari; sed eam supportat, et, quantum ad hoc, voluntaria dicitur. *Et sic poena Purgatorii est voluntaria*".

¹¹ Michelangelo, *Op. cit.*, vv. 3-6.

Purtroppo, il cammino è costellato di dolori; il percorso che il mistero erotico definisce si presenta infatti con i tratti del martirio, nei termini di un neoplatonismo inquietante, già ampiamente presago della Controriforma, delle ossessioni di Sant'Anna e degli spettri di Tasso.

Leggiamo ancora, tra i versi del maestro:

La ragion meco si lamenta e dole,
parte ch'i' spero amando esser felice;
con forti esempli e con vere parole
la mia vergogna mi rammenta e dice:
— Che ne riporterà dal vivo sole
altro che morte? e non come fenice. —
Ma poco giova, ché chi cader vuole,
non basta l'altru' man pront' e vittrice.
I' conosco e' mie danni, e 'l vero intendo;
dall'altra banda albergo un altro core,
che più m'uccide dove più m'arrendo.
In mezzo di duo mort' è 'l mie signore:
questa non voglio e questa non comprendo:
così sospeso, el corpo e l'alma muore¹².

Le due morti, a cui si allude in questo passo, sono riferibili all'annullamento di una speranza metafisica che si unisca alla gioia del corpo, da un lato e, dall'altro, all'estinzione del piacere sensorio che l'itinerario spirituale, il transito verso l'*unio mystica* dovrebbe senza dubbio concedere.

Il dramma dell'artista nasce proprio dall'impossibilità di conciliare materia e spirito, il positivo terrestre con quello celeste, il volere dei sensi con la comprensione della verità, da parte dell'anima razionale e divina.

L'uomo, in cui Michelangelo si identifica, è l'individuo e la sua crisi, è il singolo in una situazione di rischio fra le due istanze della carne e dello spirito. Sono queste ugualmente potenti, unite di continuo, in un crudele

¹² *Ivi*, XLIII.

cimento, dal vincolo d'amore, da quel signore misterioso che si trova al centro della lotta — nel mezzo — come il testo poetico propone.

Questo è uno spazio doloroso, una sorta di purgatoriale *medietas*, da cui si liberano, molteplici, le immagini più sconcertanti di Michelangelo e del suo impeto creativo: proprio su quel limite magico tra il dicibile e l'ineffabile che si trova ad essere congiunto, in tutte le sue produttive contraddizioni, da un vincolo esoterico, dal nodo di quella fascia che il *Genio della Vittoria* sta per sciogliere.

Con quest'opera, al termine estremo di un martirio, Michelangelo raffigura lo stato umano e l'enigma della vita separata tra la miseria di una condizione conosciuta e i segreti di un "oltre" metafisico.

Eros è qui, tormentando la carne e lo spirito dell'uomo.

Le sue fiaccole mostrano un movimento ossimorico: egli infatti promette gioia piena, ma la nega, sempre e comunque, almeno sul piano terrestre.

Si sviluppa così un supplizio tremendo, di fronte alla scelta dei due percorsi — ugualmente indesiderabili — che promettono entrambi soddisfazione del desiderio, ma solo in spazi che appaiono contrari alla coscienza dell'uomo che opera nel mondo.

Primo è l'itinerario che impone la morte dell'anima, come ragione e spirito, nella scelta della *voluptas* ("questa non voglio"); la seconda strada, per via sentimentale, mostra una possibilità di avere gioia piena, ma solo nell'estinzione più completa dei sensi.

È questo uno scarto fideistico, un moto folle dell'anima che la mente rifiuta, proprio perché non comprende.

È così che il singolo indietreggia per paura, sgomento di fronte alla seconda strada.

Complessa è la composizione del *Genio*: impedisce di vedere nelle due figure, in maniera troppo semplicistica, lo

spirito e i sensi, la carne domata e la rinascita a vita nuova prodotta dalla fede.

Una componente sensuale e materica viene ben proiettata sulla figura del nemico abbattuto: grumo pesante e petroso, brutalità formale, appena sbazzata. Ma la presenza dell'eroe giovane, nella sua torsione scattante, culmina in uno sguardo che è mistero, si rivolge altrove: ed è qui che sfugge ad ogni significazione.

La parte inferiore della figura, nella posa fortemente antitetica (la gamba dritta e quella flessa), ci parla di grandi contrasti: nella lotta, partecipa alle tensioni che, latenti, animano la figura del sottomesso con le braccia bloccate dietro la schiena (Tav. X).

Il personaggio barbuto — se osservato lateralmente, da entrambe le parti — si dispone con chiaro movimento a zig-zag che coinvolge anche la gamba sinistra del giovane, nel suo atto di schiacciare il nemico a terra.

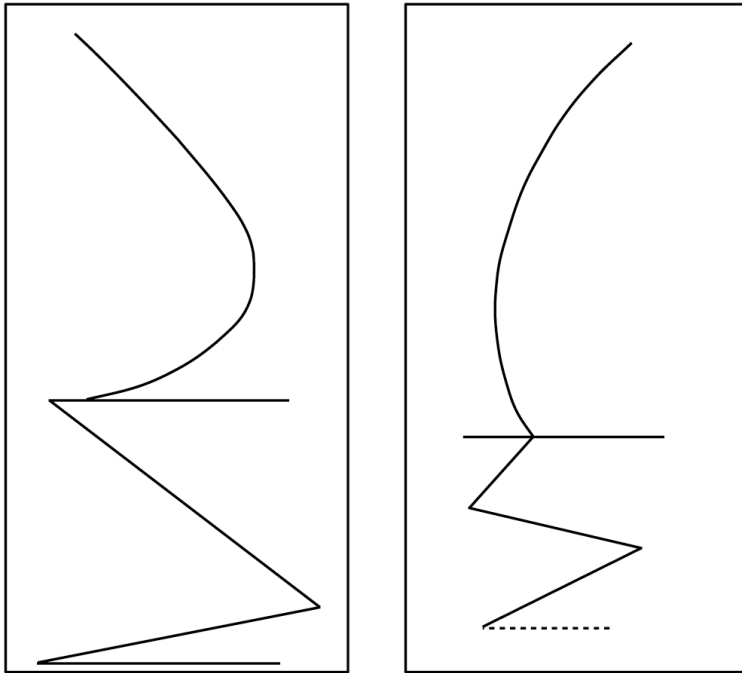
L'istanza superiore dell'uomo, l'anima razionale sta qui opprimendo l'istinto selvaggio. Sotto il giogo viene posto lo smodato desiderio che si rivolge all'effimero, con l'estasi breve della carne.



Tav. X: *Genio della Vittoria* (Visione laterale destra),
Firenze, Palazzo Vecchio.

Ed è proprio nel sottomettere che, lottando, l'eroe recupera un equilibrio stabile, pur nella posizione squilibrata. Tutto ciò si verifica dal momento che il vecchio prigioniero — nel suo doloroso piegarsi — giunge a rappresentare per lui uno stabile pilastro.

Visualizzando ora, tramite grafici di sintesi, la posizione del gruppo osservato da sinistra e da destra, notiamo chiari mutamenti morfologici della parte superiore, rispetto a quella inferiore (Tavv. XI-XII).



Tavv. XI-XII: Astrazione del dinamismo del gruppo scultoreo, osservato dal lato sinistro e destro.

Dal segno nervoso, contraddittorio dello zig-zag, tipico della zona bassa, passiamo ad un disporsi curvilineo, di cui sono protagoniste assolute il busto e la testa dell'eroe dalla forte corona.

Il contrasto dell'angolo acuto si scioglie qui in una linea fluissima che suggerisce l'assoluta regolarità della curva del cerchio. È questa una forma perfetta, emblema di armonie celestiali che, per un attimo, si fanno carne e si lasciano scoprire, nell'intuizione immediata del giovane guerriero, nel suo sguardo sorpreso che si rivolge ad un altrove mistico e ne assapora, nel tempo, l'ambrosia sublime.

Si può dire quindi che l'anima razionale, soggiogando la sterile *voluptas*, ritorni in sè, autofecondandosi, producendo

armonia proporzionata nel fenomenico, ma anche mirando, allo stesso tempo, ad un ideale e necessario trascendimento assoluto. La ragione si amplifica, divorando se stessa; e trova nella lotta un punto di equilibrio (il pilastro del soggiogato), per poi tendere a qualcosa di diverso, per poi volgere lo sguardo oltre quello che, fino ad allora, era considerata la conquista suprema: il razionale controllo degli istinti e la visione lucida del mondo.

Si preannuncia a questo punto, nell'intuizione del genio, la grande metafora di Bruno, la metafora degli *Eroici furori*.

Alle selve i mastini e i veltri slaccia
il giovan Atteon, quand' il destino
gli drizz' il dubbio ed incauto camino,
di boscarecce fiere appo la traccia.
Ecco tra l'acqui il più bel busto e faccia,
che veder poss' il mortal e divino,
in ostro ed alabastro ed oro fino
vedde; e 'l gran cacciator dovenne caccia.
Il cervio ch' a' più folti
luoghi drizzav' i passi più leggieri ,
ratto vorârò i suoi gran cani e molti.
I' allargo i miei pensieri
ad alta preda, ed essi a me rivolti
morte mi dàn con morsi crudi e fieri¹³.

Il cacciatore si confonde con la sua stessa preda: nel momento in cui le membra di Diana sono contemplate di nascosto dall'indomabile *curiositas* dell'eroico Atteone.

È questa una ricerca estrema che determina la percezione tragica di un assoluto.

¹³ G. Bruno, *De gli eroici furori*, dialogo IV, in *Opere di Giordano Bruno e di Tommaso Campanella*, a c. di A. Guzzo e di R. Amerio, Milano-Napoli, 1956, p. 605.

L'Essere si fa dunque fenomeno — per un attimo — nello spazio di un “eventualizzarsi” prodigioso. In tutto ciò comunque, una tale assolutezza si vela e si nega, proprio dentro l’ “evento”.

La psiche dell'uomo viene come distrutta nei suoi lucidi schemi: la vittima si trasforma in un cervo incosciente, e la bestia è in fuga, oltre i limiti sacri.

La metamorfosi rituale del cacciatore, assume infatti, valenze complesse, in ambito platonico-cristiano. In questo simbolo di regressione pauroso, si nota però tutta l'allusività di una pausa ricreante, l'emblema di una completa e trans-umana riedificazione.

Imbestiamento, quindi, come rito di passaggio verso la conquista di una percezione totale dell'essere, in cui gli opposti si accordino, nello spazio-concetto di una sovrarazionale unità. Tutto questo è evidente nel *Genio della Vittoria*.

Ed è interessante notare come in esso l'universo materico, domato con forza dal giovane eroe, venga quasi riaccolto in un misterioso oltremondo, che si avverte d'un tratto, al di là del cimento, oltre i termini della gloriosa vittoria.

La mano arcuata del genio, infatti, sembra come bloccarsi, nell'atto di sciogliere quella stessa fascia che gli aveva consentito di imprigionare il nemico ribelle. Nella lotta, la stessa gamba destra dell'eroe vincitore è rimasta carpite dalle spire serpentine del laccio. Tutto questo rivela, nascosto, un inevitabile legame tra i segni diversi: è una fusione sacra che nel duello traluce, tra la vittima e il carnefice, il cacciatore e la caccia.

Infatti, l'ideale supremo non è qui rappresentato dall'estinzione dell'altro-da-sé, dall'annichilimento della preda che si doma, ma questo stesso ideale si fa segno

piuttosto di un compassionevole vincolo che, al di là della vita, al di là della morte, ricostituisce una forma integrata.

Riferiamoci ancora alla parola poetica del maestro:

Chi di notte cavalca, el di conviene
c'alcuna volta si riposi e dorma:
così sper'io, che dopo tante pene
ristori 'l mie signor mie vita e forma.
Non dura 'l mal dove non dura 'l bene,
ma spesso l'un nell'altro si trasforma¹⁴.

Qui, di fronte ai nostri occhi, non è il risultato finale. Noi possiamo vedere soltanto l'attesa del culmine: un doloroso preludio che parla tragicamente di estinzione, ma insieme suggerisce distacco da ciò che deve essere, da ciò che non si può sfuggire.

Il vecchio è ancorato alla terra, sta guardando la terra che per lui — per la sua coscienza omerica — è strumento unico, ed unico fine. Il giovane osserva, di fronte a sé stesso, lucidamente scindendo gli opposti, con la sua coscienza affilata. Ma egli supera ormai la postura a compasso del *San Giorgio* donatelliano; si torce piuttosto, all'interno della spirale che idealmente l'avvolge, percependo l'altrove, l'indicibile altrove di fronte al quale si ferma. Ed è ora sulla soglia dell'informale, sui confini del non detto.

Infatti:

Chi vive di morte, mai non muore¹⁵.

Questo il senso, questa l'intuizione suprema dell'arte di Michelangelo.

Rimanere inchiodati su un margine critico, fra la morte fisica — voluta dalla coscienza, negata dai sensi — e quella

¹⁴ Michelangelo, *Op. cit.*, LIII.

¹⁵ *Ivi*, LXXIV, v. 8.

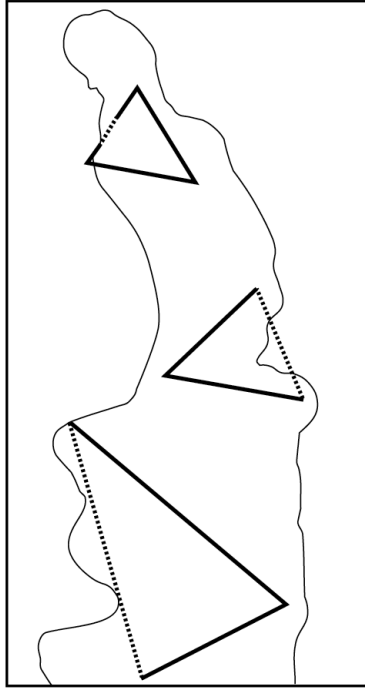
dell'anima, che si attualizza, costante, nel desiderio dei corpi, in quel libero giuoco che la mente rifiuta, vagheggiando nel tempo una permanenza eternale.

Ma è proprio su un simile margine critico che il maestro sosta e produce la percezione di un crollo, di una catastrofe che lo spirito presenta come unica possibilità ricreante per il travaglio dell'anima. E tutto questo si sviluppa nel dolore, generato da un'impossibile scelta tra il bello sensualmente inteso e la sua distruzione, a favore del Bello supremo.

È in una simile zona magica di ambigui contrasti che il *Genio della Vittoria* si trova. E con questo gruppo scultoreo Michelangelo blocca la visione della lotta nel momento ideale e sintetico, in un attimo che — e non è certo un caso — si contraddistingue in senso ternario/trinitario, soprattutto sul lato sinistro, in cui il passaggio dal nervoso zig-zag alla curva si fa ampio, evidente.

È da questo punto di vista privilegiato che un molteplice schema triangolare investe e compone i tre livelli diversi dell'opera: il vecchio accasciato, in ginocchio, la parte inferiore del corpo del giovane, con la gamba piegata, in atto di comprimere l'avversario, e il braccio sinistro, nella parte superiore (Tav. X).

La complessità di una tale postura è chiara e rivela anche altri interessanti rapporti. È proprio nel suo torcersi, infatti, che il genio vittorioso si trova a formare triangoli, variamente orientati, con gli arti diversi del corpo (il braccio, la gamba) appartenenti ai lati opposti, sinistro e destro, del gruppo scultoreo (Tav. XIII).



Tav. XIII: La composizione dei triangoli nel *Genio della Vittoria*.

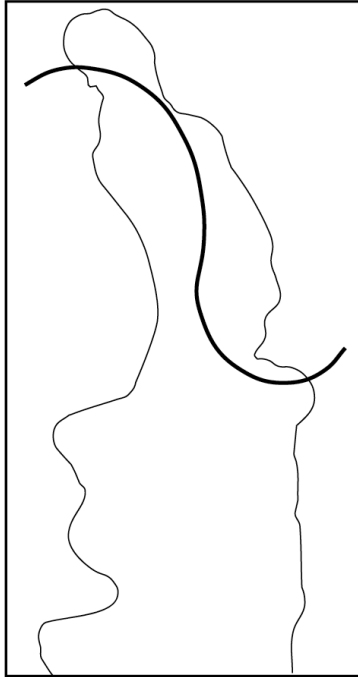
Anche in quest'opera michelangiotesca e, in particolare, nel punto alto del corpo del giovane ci troviamo di fronte al segreto suggerimento di una *coincidentia oppositorum*: una combinazione che si sviluppa proprio lungo quella linea flessuosa che, a ben vedere, proiettando il suo dinamismo sul piano, denuncia il segno privilegiato della voluta: un segno che, architettonicamente, già nel Quattrocento, con la *Lanterna* di Brunelleschi e la famosa facciata albertiana di *Santa Maria Novella*, si mostrava come tracciato emblematico di una virtuale conciliazione degli opposti¹⁶.

¹⁶ Si consideri la natura ancipite della “voluta”, come tracciato simbolico. È questa una retta, infatti, che nel suo procedere si incurva, formando agli estremi due cerchi o meglio due spirali di orientamento diverso.

Metamorfosi della linea nel cerchio e sviluppo della curva in senso rettilineo: è evidente che ci troviamo davanti ad una proiezione mentale, alla grande utopia delle nozze sacre fra la terra e il cielo.

Tutto questo si svela, nella voluta e nel suo enigma (Tav. XIV).

Tutto questo Michelangelo cattura, mostrandoci il giovane in una posizione specifica di centrale importanza ermeneutica.



Tav. XIV: Il segno della voluta, proiettato idealmente sul *Genio della Vittoria*.

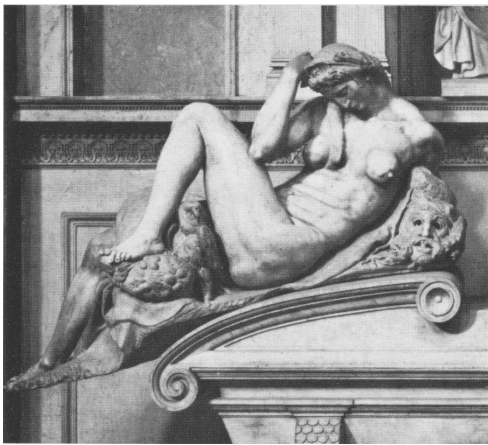
Tale posizione, analogamente a quanto il maestro ci presenta in altre opere, si arricchisce poi di un plusvalore ambiguo, quando gli arti piegati dissimulano i caratteri

degli attributi maschili, nella parte inferiore e in quella superiore del corpo.

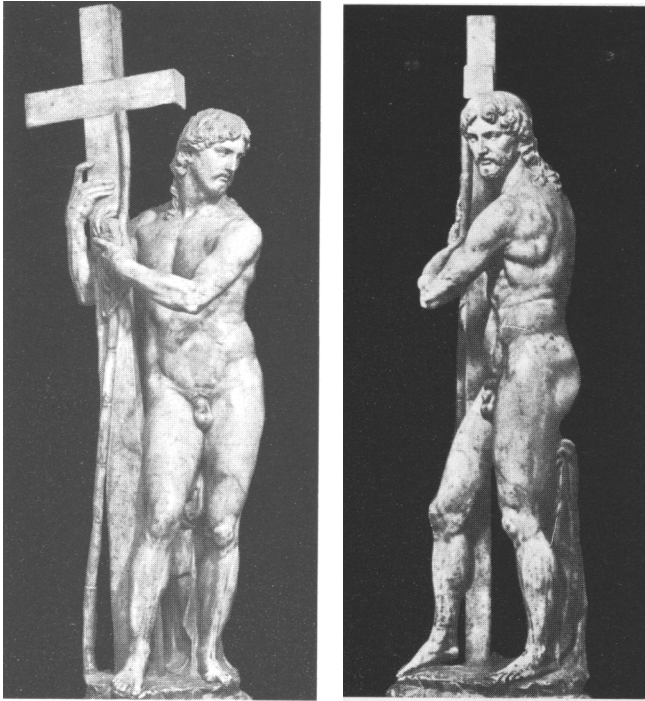
Possiamo contemplare, ancora una volta, quella esaltazione dell'androgino che costituisce una caratteristica evidente dell'impronta estetica michelangiolesca. Il riferimento alla *Notte* (Tav. XV), della Sacrestia nuova, è obbligatorio; ma giova anche ricordare l'esempio meno noto, eppure ugualmente prodigioso in questo senso, del *Cristo risorto* della Minerva (Tavv. XVI-XVII).

In quest'ultima opera, sono due i punti di vista fondamentali suggeriti dall'artista. Quello frontale, di chiara e marcata robustezza virile; ma anche quello laterale, di scorcio, che si coglie concentrandosi sullo sguardo della statua. In questo caso la situazione muta. E non ci sono dubbi: ci troviamo di fronte a un corpo che svela nei fianchi rotondità femminili, ed in questo un morbido ventre si incurva, gravido di pienezza feconda.

La parte superiore del corpo, poi, con il braccio piegato, copre d'un tratto il petto virile, lasciando sospettare altre forme.



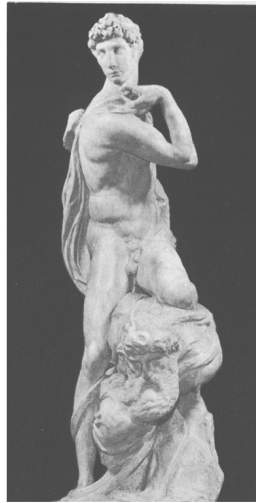
Tav. XV: *Notte*, Firenze, San Lorenzo.



Tavv. XVI-XVII: *Cristo risorto*, Roma, Santa Maria sopra Minerva.

Su questa stessa linea, si articola il duplice linguaggio del *Genio della vittoria* (Tavv. XVIII-XXI).

Anche in esso, nel nascondimento del petto, così come nelle ombre della zona inguinale, si mostra l'ambigua allusione di cui abbiamo discusso: l'accento ad una bellezza sintetica, in grado di trascendere in sé gli opposti materici.



Tavv. XVIII-XIX-XX-XXI: *Genio della Vittoria*
(Principali punti di vista), Firenze, Palazzo Vecchio.

È questo l'ideale di un superamento dei contrasti che si formalizza nel tempo, nel corso di un immaginario processo di rotazione della figura oppure nel reale movimento che

l'osservatore compie attorno all'opera d'arte, esponendosi alle suggestioni molteplici dei punti di vista.

La fusione suprema è accennata così, dall'opera di Palazzo Vecchio, ed è subito nascosta. Il miracolo si è offerto; ma poi, in un attimo, è scomparso nel nulla.

In questo modo, nel misterioso intrecciarsi della composizione, Michelangelo commenta gli stati d'animo del giovane eroe, la sua angosciata scoperta del limite invalicabile e della temporaneità di una vittoria terrena, ma, soprattutto, l'intuizione di un subitaneo lampo percettivo: la necessità del vivere-di-morte. Non è possibile, infatti, liberarsi dal gravame soggiogato: è necessario, invece, custodirlo in profondo, lasciarlo continuamente vivere, per poi farlo morire e rivivere ancora, di continuo, nell'eterno riflusso dell'avventura umana.

Torna ora alla mente la tragica sequenza del *Frontone orientale del tempio di Zeus* (Tav. XXII), ad Olimpia, dove lo sconosciuto maestro ritraeva le lotte furenti tra i Lapiti e i Centauri. Al centro, lo scontro crudele: è qui che si fonda la lotta tra le forze dell'istinto e quelle della razionalità dispiegata. La figura di Apollo, con il braccio alzato, è in atto di controllare il tumulto; ma non lo placa, distruggendo l'estremo ferino e lasciando poi libero spazio al trionfo dell'umano. C'è una tensione fra i due poli diversi; e questa deve essere mantenuta, per arcana necessità.



Tav. XXII: *Frontone orientale del tempio di Zeus*, Olimpia.

Il dolore e la lotta sono necessari per lo stesso proseguire della vita e del tempo. È solo in questo travaglio che si possono compiere quei momenti aurei in cui l'umanità si perpetua, divinamente.

Sono questi i trionfi che agli eroi concedono corone di alloro.

Nel *Genio della vittoria* di Michelangelo, il senso delle figure di Olimpia si trova come riassunto, in una sintesi piena.

Nella torsione dinamica, il gruppo rivela la pesantezza dei sensi: la bestia, ma anche l'umano e, certamente, l'intuizione del divino.

La gamba del giovane eroe si impiglia nel viluppo che imprigiona il nemico, e la sua mano indugia nello sciogliere i lacci. È qui che il suo sguardo si perde nella sacralità di lontananze ineffabili, dove tutto si ricompone in un assoluto concorde.

Questa la meraviglia, questo il segreto eterno della Bellezza e della Verità, che il giovane eroe contempla stupito, senza poterlo abbracciare.

In fondo, perché liberarsi dal nemico? È questa una vera necessità? Ma poi è veramente possibile?

Del resto, non esisterebbe vincitore senza vinto, eroe senza duello, cacciatore senza preda.

Non rimane che accettare la lotta. L'anelito alla ricomposizione non può aver pace nell'universo dei fenomeni.

Vivere-di-morte quindi, come necessità di coesistere dolorosamente con il nemico, come necessità di domarlo nei suoi momenti di furia, senza comunque pretendere di sconfiggerlo e ucciderlo.

Seguendo la meditazione neoplatonica agostiniana, dobbiamo riconoscere che il negativo non è un'autonoma

potenza; ma è piuttosto deformazione o, se vogliamo, privazione, assenza del contrario lucente¹⁷.

Inevitabile è la furia del male.

Essa permette la lotta; obbliga l'uomo all'impegno per la vita, a quell'impegno che affina i sensi, la mente, lo spirito.

La sua energia, una volta domata e riconvertita, permette la conquista dell'oro, nel perfetto inverarsi dell'opera alchemica.

Chi vive-di-morte conosce l'umile segreto. Non pretende più di ricomporre l'universo nella purezza della piramide visiva. Ha travalicato l'ingenuità del Quattrocento, l'inconsapevole orgoglio della prospettiva e l'idea della ricostituzione di un mondo perfetto *sub specie geometrica*.

Michelangelo riconosce come l'arte non possa dare immagine sensibile dell'assoluta Verità e Bellezza, in base ad un linguaggio positivo, chiaro e distinto. Il barbaro sottomesso non può essere redento dall'ispirazione.

Non è come il drago di San Giorgio, custodito da una dolce fanciulla o il gigante abbattuto dal giovane musicista.

Il sogno di Donatello e dell'epoca aurea si è perduto per sempre, dopo la morte del Magnifico, tra le fiamme dei roghi delle vanità. Nel nuovo tempo, si vanifica l'entusiasmo dell'artista-mago, collaboratore del progetto divino, capace di aprire, nell'opera d'arte, i cancelli del cielo.

È l'ora in cui la ragione prospettica vede tutto il suo limite: il cristallo si oscura e il sortilegio non ha più luogo.

Si compie così la parabola dell'arte indefinita e dinamica che il Cinquecento maturo aveva a tratti avvertito e proposto, fin dalle nebbie gravide di enigmi e di attesa, negli sfondi leonardeschi, per giungere poi al doloroso

¹⁷ Si vedano, a questo proposito, i passi fondamentali della discussione canonica: *Confessiones*, VII, 5, 11-12, 16; *De vera religione*, XIV, XV, XX; *De libero arbitrio*, I, 1.

delirio di Tiziano, alle catastrofi della “pennellata fiammeggiante”.

Michelangelo allora, in senso pre-barocco, non ci porrà più davanti ad un concetto di bellezza inteso come esito statico e sensibile di un risolutivo atto estetico.

Il suo interesse si focalizza piuttosto sul processo, sul movimento, sull’anelito.

L’artista non chiede più alla ragione una parola che salvi.

Si rivolge piuttosto ai sensi e all’avvertimento sentimentale di ciò che non si dice. Lottare, quindi, desiderare. Desiderare continuamente, di fronte a un miraggio di verità che per il genio creativo è percezione tragica di ciò che traluce in un istante, e non si offre, si mostra e, nel mostrarsi, si nega.

Il *Genio della vittoria* diventa così chiarissimo emblema di questi stati d’animo, ma anche di una verità che viene proposta nel tempo e sempre viene divorata, senza rimedio e senza sosta, nei diversi percorsi della vita.



CARLA ROSSI ACADEMY PRESS



**Carla Rossi Academy - International Institute of Italian Studies
(CRA-INITS)**

www.cra.phoenixfound.it/ipubbf.htm

Carla Rossi Academy Press è la casa editrice di Carla Rossi Academy - International Institute of Italian Studies (CRA-INITS) e pubblica i contributi di affiliati, ricercatori e allievi specializzandi. I suoi interessi principali riguardano dantologia, poesia e ermeneutica del testo letterario, critica d'arte, architettura, progettazione del paesaggio, museografia e scenografia. La sua collana *Bibliotheca Phoenix* accoglie anche alcuni testi di Giorgio Luti, Mario Luzi e Sergio Moravia, oltre a molte opere del direttore dell'istituto Marino Alberto Balducci. CRA-INITS offre inoltre una serie amplissima di pubblicazioni elettroniche liberamente scaricabili dal suo portale (<<http://www.cra.phoenixfound.it/ipubbf.htm>>). Alcune opere di Carla Rossi Academy Press sono state nel tempo pubblicate in collaborazione con la casa editrice milanese *MJM* e la casa editrice *Le Lettere* di Firenze.

Carla Rossi Academy-International Institute of Italian Studies (CRA-INITS) è un istituto educativo privato internazionale. A partire dall'anno accademico 1993-1994, si occupa principalmente di ermeneutica dantesca e studi rinascimentali. Fondato in affiliazione con la University of Connecticut – USA, è diventato autonomo per lo Stato Italiano nel 2004, come "Ente Non-Profit di Formazione Universitaria e Ricerca". Creato in memoria della colta benefattrice, ha sede legale in Toscana, in quella stessa 'valle delle nebbie' del territorio pistoiese della Valdiniievole storicamente legata alle ruberie del personaggio infernale Vanni Fucci e al leggendario ponte dantesco. Appassionata di letteratura, musica e arte (e in particolare di Virgilio, Dante e D'Annunzio), negli anni Quaranta del secolo scorso, Carla Rossi era stata a Firenze allieva di Giacomo Devoto, Attilio Momigliano e Giuseppe De Robertis. *Villa Rossi 'La Fenice'* era la sua casa. Qui, dall'inizio, l'ente creato in suo nome ne commemora l'intelligenza e i valori morali. Dal 1998, CRA-INITS organizza programmi formativi specifici per *Harvard University*. L'ente collabora anche con altre università italiane e straniere (Bard College, U.S.A. - Brown University, U.S.A. - Columbia University, U.S.A. - Escuela Nacional de Antropología e Historia/University of Mexico City, MEXICO - Georgetown University, U.S.A. - Jagiellonian University in Krakow, POLAND - Johns Hopkins University, U.S.A. - La Trobe University, AUSTRALIA - McGill University, CANADA - Pennsylvania State University, U.S.A. - Saints Cyril and Methodius University, MACEDONIA - San Francisco State University, U.S.A. - Università di Catania, ITALIA - Università di Firenze, ITALIA - Università di Genova, ITALIA - Università di Lecce, ITALIA - Università di Milano, ITALIA - Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, ITALIA - Università di Napoli, ITALIA - Università di Palermo, ITALIA - Università La Sapienza di Roma, ITALIA - Università di Torino, ITALIA - Università di Urbino, ITALIA - University of Connecticut, U.S.A. - University of Delhi, INDIA - University of Pittsburg, U.S.A. - University of Wisconsin, U.S.A. - Temple University, U.S.A. - Tufts University, U.S.A. - Yale University, U.S.A.). Per corsi di studio e programmi di ricerca, CRA-INITS accoglie ogni anno circa 20 studenti e/o studiosi. Con il patrocinio del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali

(MIBAC), in Italia e all'estero, Carla Rossi Academy crea inoltre programmi di conferenze-spettacolo & performance art denominati 'Evocazioni Dantesche. Un viaggio nella *Divina Commedia*', coinvolgendo varie discipline artistiche che si confrontano con il testo poetico per attualizzarne i contenuti profondi. *Evocazioni Dantesche* fa parte del *Divine Comedy Project* © che prevede la realizzazione del *Divine Comedy Museum & Garden* ® e la pubblicazione in tre romanzi di una libera versione in prosa poetico-interpretativa della *Divina Commedia*. CRA-INITS è *Membro Benemerito dalla Società Dantesca Italiana – Firenze*, e *Life Member of the Dante Society of America*.

INDEX

BIBLIOTHECA PHOENIX

Critica ermeneutica e scrittura creativa (*Quest'ultima è indicata da un asterisco **)

ANNO I

- 1 Massimo Seriacopi, *Un riscontro testuale inedito per "dal ciel messo"* («Inferno» IX, 85), Novembre 1999, pp. 1-31.
- 2 Marino A. Balducci, *Il preludio purgatoriale e la fenomenologia del sinfonismo dantesco. Percorso ermeneutico*, Novembre 1999, pp. 1-133.
- 3* Marino A. Balducci, *Rapsodie Indiane. Un viaggio interiore verso le origini di Verità e Bellezza*. Presentazione di Mario Luzi, Novembre 1999, pp. 1-189.
- 4 Marino A. Balducci, *Classicismo dantesco. Miti e simboli della morte e della vita nella Divina Commedia*. Introduzione di Sergio Moravia, Dicembre 1999, pp. 1 - 297.

ANNO II

- 5 Loredana De Falco, *Apollo e le Muse* (CRA-INITS Research Paper 1999), Gennaio 2000, pp. 1 - 27.
- 6 Marco Giarratana, *Canuto come il mare. Studio sull'Ulisse di Luigi Dallapiccola*, Settembre 2000, pp. 1-49.
- 7* Marino A. Balducci (Traduzione poetica), Pindaro, *Olimpica I - A Hieron di Siracusa vincitore nella corsa del cocchio*, Settembre 2000, pp. 1-25.
- 8 Silvio Calzolari, *Un viaggio iniziatico*, Dicembre 2000, pp. 1-13.
- 9 Mario Luzi, *L'onestà di un libro poetico*, Dicembre 2000, pp.1-11.

ANNO III

- 10 Marino A. Balducci, *Il Genio della vittoria e il segreto delle due morti nell'opera di Michelangelo*, Ottobre 2001, pp. 1-47.

ANNO IV

- 11 Elisabetta Marino, "Who's American?": *Comparing Ethnic Groups in Gish Jen's Collection of Short Stories Entitled Who's Irish*, Marzo 2002, pp. 1-23.
- 12 Giorgio Luti, *L'impegno ricostruttivo di Rapsodie indiane*, Marzo 2002, pp. 1-11.
- 13* Riccardo Giove, *Momenti*, Aprile 2002, pp. 1-38.
- 14 Marino A. Balducci, *L'essenza ermeneutica*, Aprile 2002, pp. 1-19.

- 15* Marino A. Balducci, *Quartine d'amore*, Maggio 2002, pp. 1-116.
16* Marino A. Balducci, *Risveglio a Benares. Frammento inedito di una Rapsodia indiana*, Luglio 2002, pp. 1-17.

ANNO V

- 17 Massimo Seriacopi, *La figura di Bonifacio VIII nel poema dantesco*, Febbraio 2003, pp. 1-75.
18 Lino Bandini, *Misericordia e Carità La manifestazione della grazia nella Divina Commedia* (CRA-INITS Research Paper 2001), Febbraio 2003, pp. 1-77.
19 Lorenzo Bellettini, *Dalle isole Barbados all'harem del sultano Saggio di letteratura comparata sulla diffusione della materia americana di Inkle e Yariko nelle letture europee*, Marzo 2003, pp. 1-21.
20* Francesca Lotti, *Poesie*, Marzo 2003, pp. 1-53.
21* Massimo Seriacopi, *Piccole danze*, Marzo 2003, pp. 1-55.
22 Lorenzo Bellettini, *Note esegetiche su "Il terremoto in Cile" di Heinrich von Kleist*, Aprile 2003, pp. 1-29.
23 Elisabetta Marino, *Looking at America from the Eyes of Asian American Children*, Aprile 2003, pp. 1-25.
24 Elgin K. Eckert, *Il sogno nelle similitudini della Divina Commedia* (CRA-INITS Research Paper 2002), Settembre 2003, pp. 1-29.

ANNO VI

- 25 Marino A. Balducci, *Narciso, Dafne, Medusa e il concetto di "humilitas" nel Canzoniere di Petrarca*, Maggio 2004, pp. 1-65.
26 Marino A. Balducci, *Caravaggio: la Madonna dei pellegrini e un passo di danza*, Maggio 2004, pp. 1-39.
27 Marino A. Balducci, *Rinascimento e Anima. Petrarca, Boccaccio, Ariosto e Tasso: spirito e materia oltre i confini del messaggio dantesco*, Novembre 2004, pp. 1-436.

ANNOVII

- 28 Sharmistha Lahiri, *Poetry of Giacomo Leopardi Between Romanticism and Modernity. Readings on the Canti*, Novembre 2005, pp. 1-67.

ANNO VIII

- 29 Sergio Moravia, *Civiltà cristiana e tradizione classica in Dante*, Luglio 2006, pp. 1-15.
30 Marino A. Balducci, *La menzogna infernale. Francesca, Ulisse, sinfonismo, terremoti e «ruine»: percorsi ermeneutici nella Divina Commedia*, Luglio 2006, pp. 1-485.
31 AA. VV., *The "D.C. Project"*, Luglio 2006, pp. 1-47.
32 Marino A. Balducci, *Il sorriso di Ermete. Studio sul metamorfismo dannunziano*, Luglio 2006, pp. 1-126.
33 Sergio Moravia, *Gli studi filosofico-letterari e la prospettiva ermeneutica della Carla Rossi Academy*, Luglio 2006, pp. 1-15.
34 Marino A. Balducci, *La morte di re Carnevale, Studio sulla fisionomia poetica dell'opera di Giuseppe Giusti*, Settembre 2006, pp. 1-167.

- 35 Marino A. Balducci, *La dialettica del cerchio e del quadrato nell'opera di Filippo Brunelleschi*, Settembre 2006, pp.1-95.
- 36 Marino A. Balducci, *Il preludeo purgatoriale e il sinfonismo dantesco*, Settembre 2006, pp. 1-133.
- 37* Marino A. Balducci, *Il mare di latte*, Settembre 2006, pp. 1-83.
- 38 Marino A. Balducci, *The call of the ancient. Dialogo con il passato nell'abbandono della "modernità": una prospettiva italiana e americana*, Settembre 2006, pp. 1-25.
- 39 Marino A. Balducci, *Inferno V. Gli spiriti amanti e l'egoismo dell'amore*, Settembre 2006, pp. 1-81.
- 40 Marino A. Balducci, *Il quadrato e il cerchio Studi sull'arte e la letteratura del Rinascimento italiano*, Settembre 2006, pp. 1-243.
- 41 Marino A. Balducci, *Romanticismo, D'Annunzio e oltre. Da Foscolo a Palazzeschi: studi letterari sul XIX e sul XX secolo*, Settembre 2006, pp. 1-319 .
- 42 Marino A. Balducci, *Elementi simbolici e fonosimbolici nel velo delle Grazie foscoliano*, Settembre 2006, pp. 1-46.
- 43 Marino A. Balducci, *Una breve nota critica su Giuseppe Giusti e la sua prospettiva politico-morale*, Settembre 2006, pp. 1-14.
- 44 Marino A. Balducci, *D'Annunzio interprete di Dante e le metamorfosi*, Settembre 2006, pp. 1-40.

ANNO IX

- 45 Raffaella Cavalieri, *Il viaggio dantesco come proposta dell'immaginario*, Marzo 2007, pp. 1-31.
- 46 Elisabetta Marino, *Exploring the Complexity of the "National versus Ethnic" Discourse in Syed Manzurul Islam's Burrow (2004)*, Marzo 2007, pp. 1-21.
- 47 Francesca Lane Kautz, *Un tragitto simbolico verso la vera conoscenza: il canto XIII del Paradiso di Dante*, Marzo 2007, pp. 1-43.
- 48 Sharmistha Lahiri, *The Family Lexicon of Natalia Ginzburg: Re-living Life in Words*, Maggio 2007, pp. 1-35.
- 49 Anna Brancolini, *Forme, materiali e suoni per un dialogo. Possibili percorsi nell'arte di Andrea Dami*, Novembre 2007, pp. 1-177.
- 50 Marino A. Balducci, *Il nucleo dinamico dell'imbastimento. Studio su Federico Tozzi*, Novembre 2007, pp. 1-205.
- 51 Maria Maślanka-Soro, *Il dramma della redenzione nella Divina Commedia*, Novembre 2007, pp. 1-47.
- 52 Roberta Rognoni, *Vista, malavista, veggenza e profezia nella Divina Commedia. Inf. I, II, III, VIII, IX, X, XX*, Aprile 2007, pp. 1-81.
- 53* Roberto Bianchi, *Gnomizio Filòs. Regole di saggezza per giovani lettori*, Novembre 2007, pp. 1-123.
- 54 Veronica Ferretti, *L'uomo davanti alla complessità del mondo. Il capovolgimento nella Divina Commedia ed altri temi iconografici*, Novembre 2007, pp. 1-39.
- 55 Mark Rinaldi, *L'abbandono all'oscuro: trattamento dei personaggi del mito troiano nella Divina Commedia*, Novembre 2007, pp. 1-29.
- 56 Dimitra Giannara, *Figura Promethei Petrarca, Kazantzakis e la speranza*, Novembre 2007, pp. 1-29.

ANNO X

- 57 Sebastiano Italia, *Dante figura di Enea Riscontri intertestuali*, Aprile 2008, pp. 1-27.

- 58 Erika Papagni, *Miseria della condizione umana Sintesi introduttiva al De contemptu mundi di Lotario di Segni*, Aprile 2008, pp. 1-37.
- 59 Elisabetta Marino, *Voicing the Silence: Exploring the Work of the "Bengali Women's Support Group" in Sheffield*, Aprile 2008, pp. 1-23.
- 60 Albert Daring, *Il mare di Matilde Santin Una riscoperta di Dante, nel dolore-vita*, Aprile 2008, pp. 1-19.
- 61 David Marini, *Isaiah Berlin e il suo 'inconsapevole' Machiavelli controcorrente. Tentativo di isolare filosoficamente il nucleo centrale del Principe*, Aprile 2008, pp. 1-53.
- 62 Vasco Ferretti, *Thomas Stearns Eliot e Dante Alighieri. Due poetiche a confronto*, Settembre 2008, pp. 1-33.

ANNO XI

- 63 Marino Alberto Balducci, *Inferno Scandaloso mistero*, Marzo 2010, pp. 1-754.
- 64 James Goldschmidt, *Dante: visto da occhi moderni*, Settembre 2010, pp. 1-25.
- 65 Marino A. Balducci, *La satira tradizionale e l'originalità proto-umoristica di Giuseppe Giusti*, Settembre 2010, pp. 1-17.
- 66 Molly Dektar – Brandon Ortiz, *Una libera versione in prosa moderna della 'Divina Commedia'*, Settembre 2010, pp. 1-15.
- 67 Elena Guerri, *La rappresentazione dell'Africa ne Il Costume antico e moderno di Giulio Ferrario e ne Le Avventure e Osservazioni sopra le Coste di Barberia di Filippo Pananti*, Settembre 2010, pp. 1-45.
- 68 Marino A. Balducci, *Vanni Fucci: la bestia, l'esule e il bestemmiatore nei canti XXIV–XXV dell'Inferno di Dante*, Settembre 2010, pp. 1-25.
- 69* Mario Cortigiani, *"Bestia funesta..."*, Settembre 2010, pp. 1-67.
- 70 Marino A. Balducci, *Dante e l'acqua*, Settembre 2010, pp. 1-
- 71* Margarita Halpine, *The Cyclist*, Settembre 2010, pp. 1-13.

ANNO XII

- 72 Alessandra Calcagnini, *Città*, Giugno 2011, pp. 1-49.
- 73 Sharmistha Lahiri, *Il Sempione strizza l'occhio al Fréjus. Attesa e progetto della città ideale in Elio Vittorini*, Novembre 2011, pp. 1-29.
- 74 Sharmistha Lahiri, *La città delle donne di Messina di Elio Vittorini*, Novembre 2011, pp. 1-27.
- 75 AA.VV., *La Chiocciola di Giuseppe Giusti nell'esperienza interdisciplinare dello Harvard University Summer Program*, Dicembre 2011, pp. 1-43.

ANNO XIII

- 76 Dante, *Inferno, a c. Marino A. Balducci, con 155 illustrazioni originali di Marco Rindori e traduzione in inglese di H. W. Longfellow*, Gennaio 2012, pp. 1-260.

ANNO XIV

- 77 AA.VV., *ConoScersi per RiTrovarsi. Programma Educativo di Carla Rossi Academy International Institute of Italian Studies & Soroptimist International d'Italia Club Pistoia-Montecatini Terme 16 Ottobre / 5 Novembre 2011 - 1ª Edizione a c. di Arianna Bechini*, Febbraio 2013, pp. 1-87.

STUDIO ANTHESIS
Architettura dei giardini

ANNO I

- 1 Arianna Bechini, *Un progetto per il Giardino e il Museo di Casa Giusti*, Settembre 1999, pp. 1- 50.

ANNO II

- 2 Arianna Bechini, *Il giardino Garzoni e la sua struttura idrica. Evoluzione storica e ipotesi di restauro*, Luglio 2001, pp. 1-188.

ANNO III

- 3 AA. VV., *The "D.C. Project"*, Luglio 2006, pp. 1-47.

© CRA- INITS Carla Rossi Academy Press
Carla Rossi Academy - International Institute of Italian Studies (CRA-INITS)
[Ente Non-Profit di Formazione Universitaria e Ricerca,
collaboratore di Harvard University – U.S.A. dal 1998]
Villa La Fenice , Via Garibaldi 2, 51015 Monsummano Terme - Pistoia,
Tuscany, Italy.
Telephone e Facsimile 0572 – 954831
E-mail <crapress@craphoenixfound.it>
www.cra.phoenixfound.it

Le pubblicazioni CRA-INITS
sono registrate presso le autorità competenti dello
Stato Italiano.

The Carla Rossi Academy Press Index
viene inviato annualmente
a biblioteche ed
istituti universitari specializzati
negli Stati Uniti d'America
e in Argentina, Australia, Brasile, Canada,
Europa, India, Messico,
Nuova Zelanda e Sud-Africa.

Questo volume è
liberamente consultabile in formato elettronico
<www.cra.phoenixfound.it>

Finito di stampare per conto della
Carla Rossi Academy Press
in affiliation with the University of Connecticut - U.S.A.
nel mese di ottobre
MMI