

Marino Alberto Balducci

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

BIBLIOTHECA PHOENIX

by



CARLA ROSSI ACADEMY PRESS

Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies

MMXVII

Questo studio è stato recensito
da
Arturo Verna
Istituto di Scienze Religiose “Mater Gratiae”, Ascoli Piceno - Italia
e
Alfredo Luzi
Università di Macerata - Italia

© Copyright by *Carla Rossi Academy Press*
Carla Rossi Academy – International Institute of Italian Studies
Monsummano Terme – Pistoia
Tuscany - Italy
www.cra.phoenixfound.it
All Rights Reserved
Printed in Italy
MMXVII
Seconda edizione

ISBN 978-88-6065-058-5

COLOPHON

PRIMA EDIZIONE

LIMITATA

A

TRENTATRE ESEMPLARI

CON TIMBRO

E

VIDIMAZIONE UFFICIALE

CRA-INITS

Volume n° III / XXXIII

*in formato 21/29,7
composto con il carattere*

Times New Roman

e stampato

su carta bianco latte

in fibra di

Eucalyptus Globulus

con inchiostro

India.

Ogni pubblicazione

CRA-INITS PRESS

è rilegata artigianalmente

ha caratteristiche da collezione per bibliofili

e presenta copertina semirigida

in cartoncino rustico

Lanagraphic Grain Bordeaux

spillata con graffe tipo 'Lebez' in acciaio zincato.

Marino Alberto Balducci

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

Seconda edizione riveduta e accresciuta

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 funerario, un valore profondo che si lega al dramma dell'oblio dell'Essere nell'universo dei fenomeni¹.

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 detto², l'emblema araldico dell'estinto — un membro della famiglia della Rovere — ma anche, da un punto di vista simbolico universale, il potere della fede che determina il superamento dell'ostacolo o meglio il suo trascendimento³. 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 infatti a questo proposito 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 nato⁴!

¹ Cfr. M.A. Gonzales, *Michelangelo*, Milano, Mondadori Arte, 2007.

² Cfr. U. Baldini, *L'opera completa di Michelangelo scultore*, Milano, 1973, p. 107.

³ 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».

⁴ Michelangelo, *Rime*, XXXII. Per questo e per i successivi testi poetici michelangioleschi citati, facciamo riferimento all'edizione a c. di E. Borelli, Milano, 1975.



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

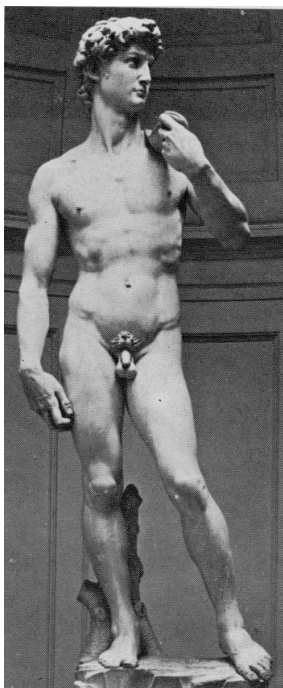
Sull'ideale laurenziano dell'impossibile congiunzione fra la «vita voluttuosa e la grave»⁵, corroborato dall'esaltazione ficiniana alla concordia psico-fisica dell'essere⁶, si addensano per Michelangelo le inquietudini diffuse dai roghi delle vanità e dall'enfasi apocalittica di Savonarola. Il problema 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. E dunque 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

⁵ 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 meravigliosamente involto e che si dilettaesse 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».

⁶ Si vedano, in questo senso, alcune celebri considerazioni ficiniane: «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 particolar 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.

redenzione magica del mondo, la bellezza recuperata nella sua tranquilla e sublime armonia formale, perfettamente risolta nell'equilibrio della composizione), ma 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 rinascita⁷.

Nell'ambito delle prime opere mirabili dell'artista, la sproporzione delle mani e della testa del *David*⁸ (Tav. II), tanto per citare 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.



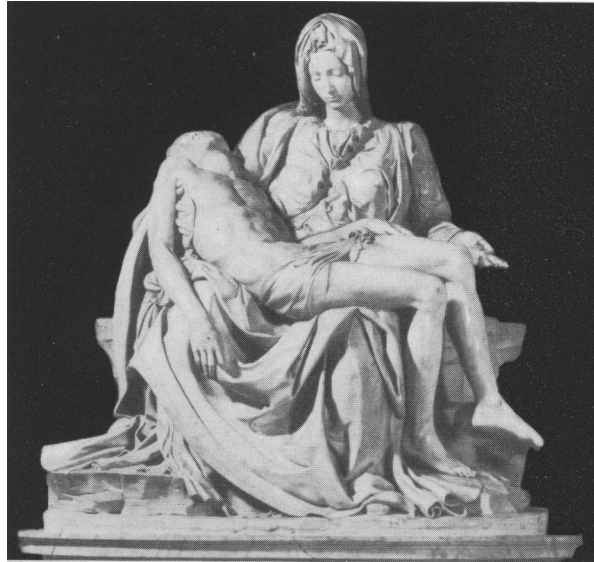
Tav. II *David*, Firenze, Galleria dell'Accademia.

La perfezione del bello incarnato viene allora colta e, allo stesso tempo, la 'licenza'⁹ del genio impone di travalicare il canone: è un oltraggio, un'esagerazione emblematica che indica inesorabile ansia di infinito.

⁷ 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 cupa di un 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 sua stessa fine.

⁸ 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 cristiano 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 simboli 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 nella fede si lascia guidare, che ascolta e diventa strumento dell'Altro. Cfr. G. de Nysse, *La création de l'homme*, tr. de J. Laplace, Paris, 1944, p. 107.

⁹ 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



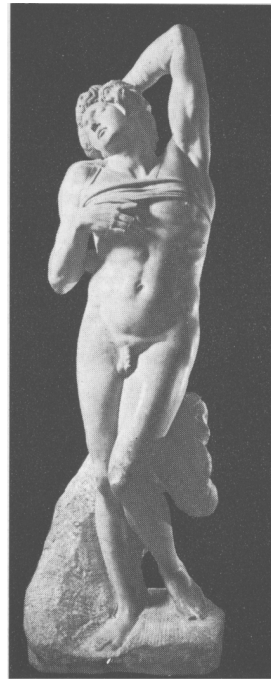
Tav. III *Pietà*, Roma, Basilica di San Pietro in Vaticano.

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. In maniera paradossale quindi, 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 dunque a suggerire al lettore-osservatore la possibilità di una serie innumerevole di punti di vista e di una quantità indefinibile di percorsi ermeneutici.

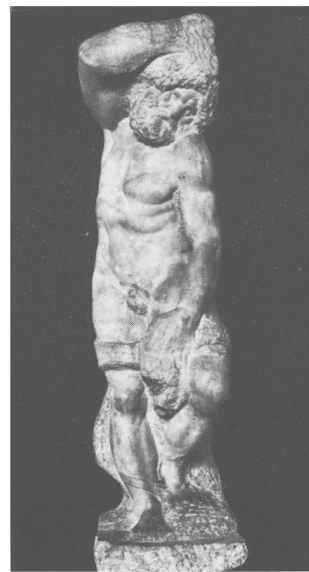
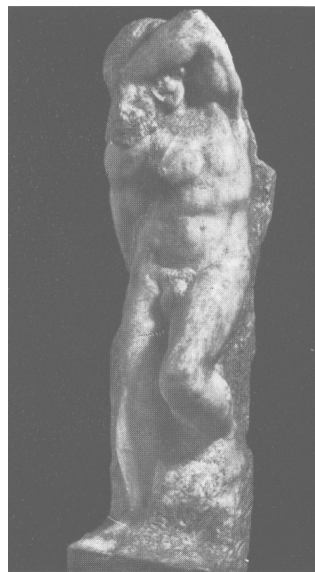
avessero in quelle grandezze, ch'elle eran fatte, una grazia che eccedesse la misura» (p.540). Più oltre, in questo stesso luogo, Michelangelo è celebrato come il vincitore degli antichi: «Ma quello che fra i morti e vivi porta la palma e trascende e ricuopre tutti è il divino Michel Agnolo Buonarroti 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 queglii, 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 rotonditate ancora de' corpi: e con la punta del suo scarpello e de le fatiche di cosí 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 fossero di quelle famosissime greche o romane da poterle a fronte a fronte paragonare, tanto resterebbono in in maggio 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' 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.

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

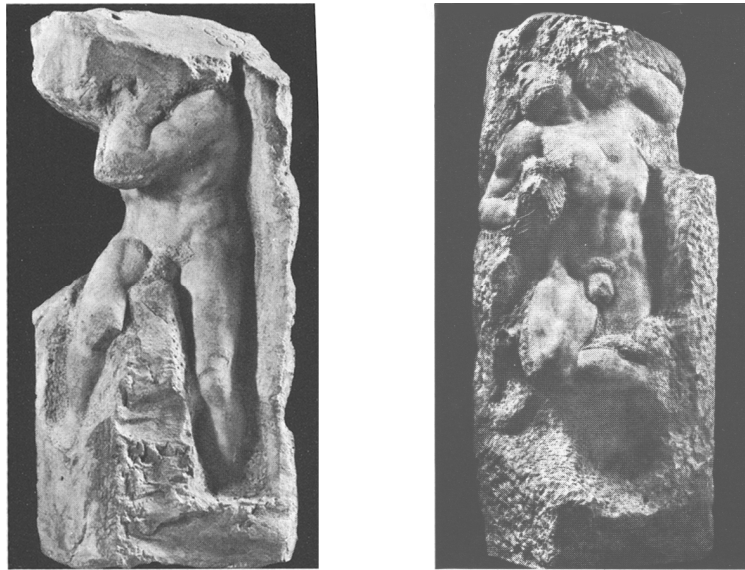
Si faccia in questo senso riferimento ai *Prigioni*, in particolare, e si noti come essi siano di tutto ciò, senza dubbio, l'emblema più eloquente (Tavv. IV-IX).



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, altro non è che l'illusorio volere umano a cui si riferisce Boezio: una volontà che, nel suo svincolarsi dal Bene assoluto e nello scegliere i molti 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 angoscia¹⁰. La libertà, umanamente intesa come 'licenza', si sviluppa dunque, creando vincoli sempre più stretti e avvolgenti. Il barbaro ribelle si trasforma, inglobato suo malgrado nella bontà del canone, riflesso dall'unica legge. Diventa così uno schiavo fiaccato, una larva sottoposta ai tormenti dal suo medesimo demone interiore.

È questa la volontà che nega o, se vogliamo ricorrere ad una definizione tomistica, la *voluntas secundum quid*¹¹, che solo si concentra su beni transitori: quella forza sostanzialmente

¹⁰ 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 obluctari 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 soltanto a un volere che sia 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 produnt, 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».

¹¹ 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 aliquid bonum acquirimus; et sic ipsa voluntas assumit poenam nullum bonum nobis

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 è privato della facoltà di sussistere nel bene, condannandosi ad una permanenza umiliante fra le ombre del vero, in un'oscura caverna.

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

[...] mie mal da me m'e dato,
dal mie sciolto voler, di chi'io son privo.
Serva mie libertà, mortal mie divo
a me s'è fatto[...]¹²

Eppure, esiste ancora uno spazio per il fenomenizzarsi della luce. L'umanità decaduta, nel travaglio dell'esperienza amorosa intravede alcuni barlumi della gioia eternale. 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 cristiano inquietante, già ampiamente presago della Controriforma e, per così dire, delle ossessioni di Sant'Anna e degli spettri del Tasso.

Leggiamo ancora, tra i versi del maestro:

La ragion meco si lamenta e dole,
parte ch'i' spero amando esser felice;
con forti esempi 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 muore¹³.

Le due morti, a cui si allude in questo passo, sono riferibili all'annullamento di una speranza metafisica che unisca la gioia del corpo, da un lato e, dall'altro, la capacità di compiere appieno un itinerario spirituale verso l'*unio mystica* e la perfetta identificazione del Vero. Il dramma dell'artista nasce proprio dall'impossibilità di conciliare materia e spirito, il positivo terrestre con quello celeste, il volere dei sensi — il piacere — 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 dell'universo spirituale. Sono queste ugualmente potenti, unite di continuo, in un crudele cimento, dal vincolo d'amore, da quel signore misterioso che si trova al centro di quella lotta — nel mezzo — così come il testo poetico ci 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 più tempestoso: proprio su un tale limite magico tra il dicibile e l'ineffabile si erge il capolavoro scultoreo di Palazzo Vecchio, in tutte le sue produttive contraddizioni, e

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*».

¹² Michelangelo, *Op. cit.*, vv. 3-6.

¹³ *Ivi*, XLIII.

soprattutto in base a un vincolo esoterico: il nodo di quella fascia che il *Genio della Vittoria* sembra in procinto di sciogliere.

Con questa ultima opera, al termine estremo di un duello-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 allora, nella metafora, mostrano un movimento ossimorico: egli promette gioia piena, ma sempre la nega comunque, almeno sul piano terrestre. Si sviluppa così un supplizio tremendo, di fronte alla scelta dei due percorsi — ugualmente indesiderabili — che ci promettono soddisfazione del desiderio, ma solo in spazi che appaiono affatto contrari alla coscienza dell'individuo operante 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 della coscienza che la mente rifiuta, proprio perché non riesce a comprendere e non può includere dentro di sé, attraverso un completo abbandono mistico che lasci esplodere i più angusti confini dell'io. Allora l'uomo indietreggia per la paura, è 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 tutto mistero, si rivolge altrove. E è qui che sfugge ad ogni distinta significazione.

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

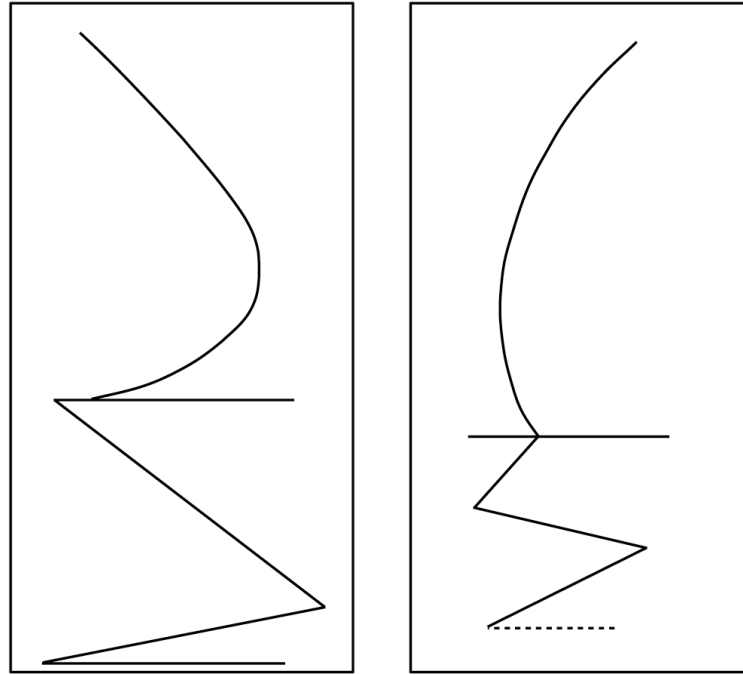
Il personaggio barbuto — se osservato lateralmente, da entrambe le parti — si dispone con chiaro movimento a zig-zag che coinvolge anche la gamba sinistra del giovane, nel suo atto di schiacciare il nemico a terra. L'istanza superiore dell'uomo, l'anima razionale sta qui opprimendo l'istinto selvaggio. E dunque, simbolicamente, sotto il giogo viene posto il nostro 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 sua posizione in sé 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 di quercia. Il contrasto dell'angolo acuto si scioglie qui in una linea flessuosa 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 (nel tempo umano, nel transeunte), l'ambrosia sublime. Comunque l'idea rappresentata da Michelangelo non è idea classica esclusivamente platonica: è invece cristiana, ci parla di svelamento del Dio, del Figlio nascosto nel cuore dell'uomo e rivelato dalla coscienza individuale dentro la carne che muore, umilmente.

Si può dire quindi che l'anima razionale, soggiogando a questo punto la sterile *voluptas*, ritorni in sé, autofecondandosi, producendo armonia proporzionata nel fenomenico, ma anche mirando, allo stesso tempo, ad un ideale e necessario trascendimento assoluto. La ragione si amplifica allora, divorando se stessa; e trova nella lotta un punto di equilibrio (il pilastro del soggiogato), per poi tendere ancora a qualcosa che è integralmente diverso, volgendo lo sguardo oltre quello che era considerato una conquista suprema: il razionale controllo degli istinti nella visione lucida del mondo.

Spiritualmente si preannuncia a questo punto nell'arte michelangelolesca la grande metafora di Giordano Bruno e 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 folli
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 fieri¹⁴ .

Per così dire infatti, anche nell'ispirazione creativa di Michelangelo il 'cacciatore' è come confuso con la sua stessa 'preda': nel momento in cui le membra nude di Diana (bellezza assoluta e verità) sono contemplate di nascosto dall'indomabile *curiositas* di Atteone. Siamo di fronte a una cruciale metafora di una ricerca estrema, pericolosa: ricerca che qui determina la percezione tragica di un assoluto pieno di rischi.

L'Essere si oggettivizza, diventa allora fenomeno — per un attimo — nel prodigioso spazio di un 'eventualizzarsi'. In tutto questo comunque, una tale assolutezza si vela e si nega assieme dentro lo stesso evento. Non può essere vista (e allora inclusa, compresa) da sguardo umano. Dunque la psiche dell'uomo viene come distrutta in tutti i suoi lucidi schemi: la vittima si trasforma perciò (come Atteone) in un cervo incosciente, una bestia... in fuga oltre i limiti sacri. Diana non si concede: e quindi l'eroe, troppo arrogante, rimane sconfitto dalla sua stessa follia.

Il dualismo umano e divino (con la percezione del piano mortale imperfetto, rispetto a quello immortale) non può risolversi nel mondo antico. Invece la metamorfosi rituale del cacciatore Atteone assume altre valenze profondamente complesse in ambito platonico-cristiano. In questo simbolo di regressione pauroso, il Rinascimento — come si vede in Giordano Bruno — avverte pure l'allusività di una pausa feconda e 'ri-creante', l'emblema di una possibile e transumana riedificazione. Imbestiamento, allora, come rito di passaggio assolutamente necessario, verso la misteriosa conquista di una percezione totale dell'Essere transumana, in cui gli opposti si accordino, entro lo spazio-concetto di quella sovrazionale unità che apparentemente, dal nostro mero punto di vista orizzontale, umano-sensibile, è irrazionale.

Tutto questo è evidente nella tensione espressiva del *Genio della Vittoria*. Ed è interessante pure notare come in esso l'universo materico (il barbaro sottomesso), domato con forza dal giovane eroe, venga quasi riaccolto in un misterioso oltremondo estetico, che noi possiamo avvertire d'un tratto, al di là del cimento, oltre i termini ultimi di una gloriosa vittoria. La mano arcuata del genio, infatti, ci pare come bloccarsi, nell'atto di sciogliere quella stessa fascia che gli aveva già consentito di imprigionare il nemico ribelle. E, nella lotta, la stessa gamba destra del vincitore è come rimasta carpita dentro spire serpentine del laccio. Così si svela, nascosto, un inevitabile legame tra i segni diversi: è una fusione sacra che nel duello traluce, una fusione tra vittima e carnefice, tra il cacciatore e la caccia. Infatti, l'ideale supremo non è qui rappresentato dall'estinzione dell'altro-da-sé, attraverso l'annichilimento della preda (e del suo mondo selvaggio) che ora si doma, ma questo stesso ideale diventa segno piuttosto di una stranita pietà, di un compassionevole vincolo che, al di là della vita e della morte, ricostituisce una forma integrata. Il Cristianesimo infatti non mira all'annichilimento del male, del demoniaco, bensì alla sua inevitabile riconversione, a liberare quella sua forza impazzita che si dirige nel basso, per farla quindi naturalmente salire e incoraggiarla a una conversione.

Riferiamoci ancora alla parola poetica del maestro:

¹⁴ 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.

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

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 trasforma¹⁵.

Allora nel *Genio della Vittoria*, di fronte ai nostri occhi, non è il risultato finale. Noi qui dispersi nel mondo e confusi possiamo vedere soltanto l'attesa del culmine: è un doloroso preludio che parla tragicamente di un'estinzione, ma insieme ci suggerisce distacco da ciò che deve essere, da ciò che si mostra inevitabile. L'uomo barbuto è ancorato alla terra, lui sta guardando la terra che per la sua orizzontale coscienza omerica è il mezzo unico di sussistenza e pure l'unico fine concesso, disperatamente, al nostro destino mortale. Intanto il giovane osserva di fronte a sé stesso, lucidamente scindendo gli opposti nella coscienza affilata. E qui egli supera ormai la postura a compasso del noto *San Giorgio* donatelliano con tutto il suo equilibrio ponderatissimo e miracoloso; si torce invece all'interno della spirale che idealmente l'avvolge. Lui percepisce l'altrove, un indicibile altrove di fronte al quale si ferma. Ora è sulla soglia dell'informale, potrebbe annichilirsi e scomparire ad un tratto. Eppure, come ci insegna un altro verso famoso michelangiolesco:

Chi vive di morte, mai non muore¹⁶.

Questo è il senso profondo, questa è l'intuizione suprema dell'arte poetico-estetica del Buonarroti. È necessario restare inchiodati su un margine critico, fra la morte fisica — voluta dalla coscienza per liberarsi, eppure negata dai sensi — e quella dell'anima, che si attualizza, costante, nel desiderio peccaminoso dei corpi, in quello stesso libero giuoco che dentro la mente noi rifiutiamo, per vagheggiare nel tempo una permanenza eterna, perfetto soddisfarsi e dunque una critica resurrezione-divinizzazione. A questo punto, è lungo un simile margine critico che Michelangelo sosta e produce esteticamente la sua bellezza tremenda, la quale è ricomposto sconvolgimento, è percezione di un crollo, cioè una catastrofe che egli lascia intuire come esclusiva possibilità ricreante per il travaglio dell'anima. E tutto questo può svilupparsi solo attraverso il dolore: quello che è generato da un'impossibile scelta tra il bello sensualmente inteso (eroticamente, omoeroticamente) e la sua inevitabile distruzione a favore del Bello supremo. Nella poesia dell'amore e nell'arte — da Adamo a San Sebastiano, ai Prigioni e al Genio della Vittoria — è sempre lui che si mostra, che si rivela: l'uomo perfetto e l'amante, Tommaso de' Cavalieri¹⁷, e ancora di più la sua forma ideale, l'idea che lo precede da prima del tempo storico di quella sua incarnazione romana, l'idea che lo attende eternamente al di là degli inganni di questa vita.

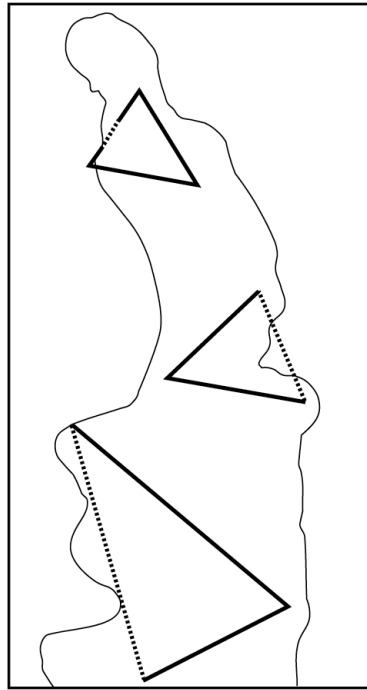
È in una simile e prodigiosa 'zona magica' di ambigui contrasti che il *Genio della Vittoria* si trova. Con questo gruppo scultoreo Michelangelo blocca la visione della lotta nel momento ideale e sintetico, carpendone 'magicamente' la forza creativa: e tutto questo in un attimo che — e non è certo un 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 infatti da questo punto di vista privilegiato che un molteplice schema triangolare investe e compone i tre livelli diversi dell'opera: l'uomo barbuto accasciato, in ginocchio, la parte inferiore del corpo del giovane duellante, con la sua gamba piegata, in atto di comprimere l'avversario, e il braccio sinistro, nella parte superiore (Tav. X).

¹⁵ Michelangelo, *Op. cit.*, LIII.

¹⁶ *Ivi*, LXXIV, v. 8.

¹⁷ R. Doliner, B. Blech, *I segreti della Sistina. Il messaggio proibito di Michelangelo*, Milano, RCS Libri, 2008, pp. 304-306.

La complessità di una tale postura è chiara e rivela anche altri interessanti rapporti. È appunto nel suo torcersi 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).

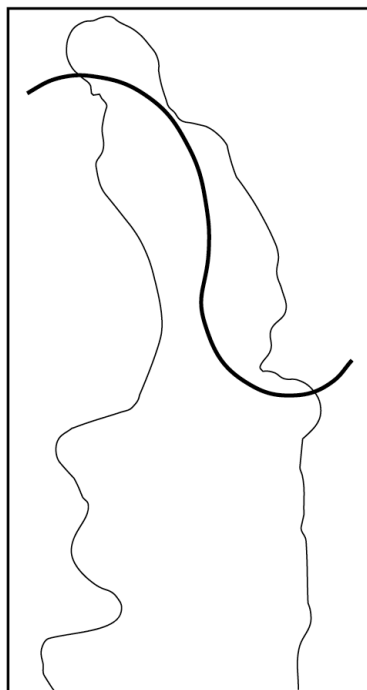


Tav. XIII: La composizione dei triangoli nel *Genio della Vittoria*.

Anche in quest'opera michelangelolesca e, in particolare, nel punto alto del corpo del giovane siamo di fronte al segreto suggerimento di una esoterica *coincidentia oppositorum*: è una combinazione che si sviluppa proprio lungo quella precisa linea flessuosa che, a ben vedere, proiettando il suo dinamismo sul piano, denuncia il segno privilegiato della 'voluta': un segno 'magico' che, architettonicamente, già nel Quattrocento, con la *Lanterna* di Brunelleschi e la famosa facciata albertiana di *Santa Maria Novella*, ci rivelava il tracciato emblematico di una speciale conciliazione degli opposti¹⁸.

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 quella specifica posizione che ha una centrale importanza ermeneutica.

¹⁸ Si consideri la natura ancipite della 'voluta', come tracciato simbolico. È questa una retta infatti che, nel procedere, appare incurvarsi formando agli estremi due cerchi, o meglio due spirali di orientamento diverso.

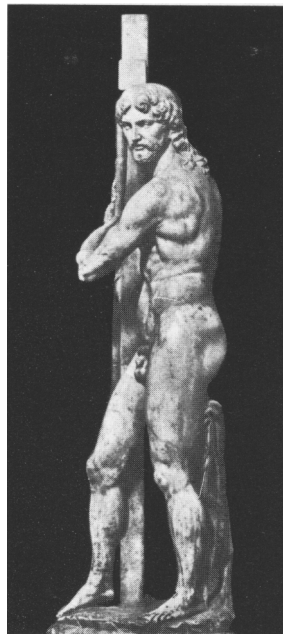
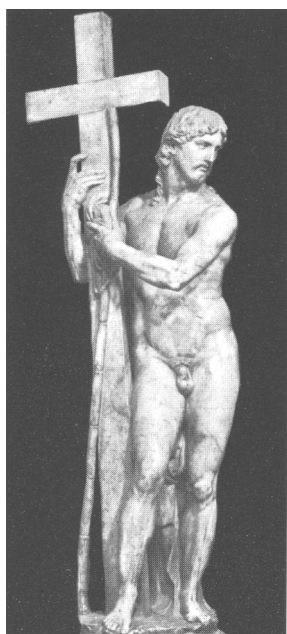


Tav. XIV: Il segno della voluta, proiettato idealmente sul *Genio della Vittoria*.

Tale postura, analogamente a quanto il maestro ci presenta in altre opere, si arricchisce poi di un plusvalore ambiguo determinante: e questo avviene quando gli arti piegati dissimulano i caratteri degli attributi maschili, nella parte inferiore e in quella superiore del corpo. Possiamo così 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 certo i punti di vista essenziali suggeriti dall'artista. Quello frontale, di chiara e marcata robustezza virile; ma anche quello laterale, di scorcio, che noi si coglie concentrandosi sullo sguardo della statua e poi, gradualmente, spostandoci a destra. In questo la situazione muta. E poco a poco noi non abbiamo più dubbi: infatti adesso siamo al cospetto di un corpo che svela nei fianchi rotondità femminili e, in esso, un morbido ventre si incurva, quasi che fosse gravato di una pienezza feconda di vita nuova. E pure la parte superiore del corpo, col braccio piegato, copre d'un tratto il petto virile... e lascia così immaginare altre forme.



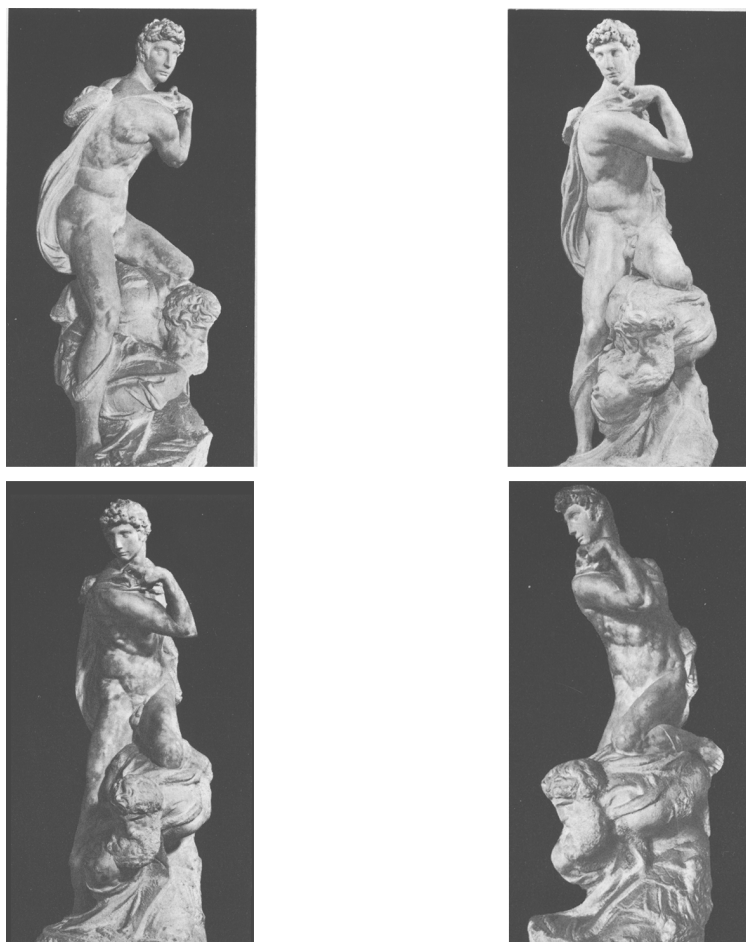
Tav. XV: *Notte*, Firenze, San Lorenzo.



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

Su questa stessa linea, si articola pure il duplice linguaggio del *Genio della vittoria* (Tavv. XVIII-XXI). Anche qui, nel nascondimento del petto, così come assieme nelle ombre diffuse sulla sua zona inguinale, si mostra l'ambigua allusione di cui abbiamo discusso: l'accento a una bellezza sintetica, in grado di unire il maschio e la femmina, nel suo trascendere magicamente gli opposti materici, nel suo integrarli.

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



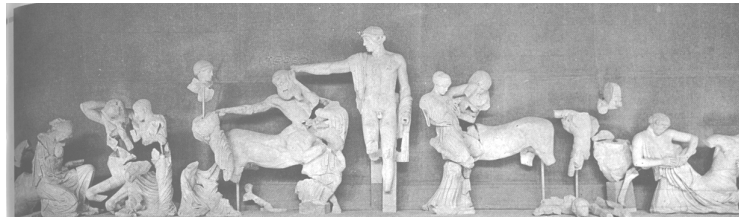
Tavv. XVIII-XIX-XX-XXI: *Genio della Vittoria* (Principali punti di vista), Firenze, Palazzo Vecchio.

È questo certo l'ideale di un superamento dei contrasti che si formalizza nel tempo, nel corso di un immaginario processo di rotazione della figura, oppure in quel reale movimento che l'osservatore compie attorno all'opera d'arte, esponendosi alle suggestioni molteplici dei vari punti di vista. Siamo davanti a un atleta virile che svetta nell'aria al nostro cospetto; ma nella torsione che ricopre il petto e i genitali appare anche dell'altro, e ci sconvolge: è suggestione di donna... è *Venus pudica*.

Dall'opera di Palazzo Vecchio, viene accennata ad un tratto una fusione suprema. Si offre il miracolo e dopo, appena in un attimo, esso 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, l'appercezione improvvisa del 'vivere-di-morte', che è in fondo il nostro comune destino. Non è possibile infatti liberarsi davvero, qui ed ora, dal gravame soggiogato: è necessario invece custodirlo in profondo, lasciarlo continuamente vivere, per poi farlo morire e poi farlo rivivere ancora, continuamente, in quell'eterno riflusso dell'avventura umana, in quel dolore che è nostro, è inevitabile qui, nella nostra materia, ma pure può essere usato a creare arte: per la sua forza e magia che è infatti la forza divina creatrice, la forza dell'arte, quella che è espressa la prima volta dal Padre Creatore plasmando la terra del primo uomo, di Adamo.

In questo senso ci può tornare alla mente un esempio classico, cioè la tragica sequenza famosa di quel *Frontone orientale del tempio di Zeus* ad Olimpia (Tav. XXII), dove lo sconosciuto maestro greco rappresentava le lotte furiose tra i Lapiti e i Centauri. Al centro, lo scontro crudele: è qui che si fonda la lotta tra le forze nere d'istinto e quelle lucenti della ragione. Qui la figura di Apollo, con il braccio alzato, è in atto di controllare il tumulto; ma non

lo placa, lui non distrugge l'estremo ferino, lasciando libero spazio al trionfo umano¹⁹. C'è una tensione fra i due poli diversi. È sacra: deve essere mantenuta, per un'arcana necessità.



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

Il dolore e la lotta sono difatti necessari per lo stesso proseguire della vita e del tempo. È solo in questo travaglio che ogni giorno si possono compiere quei momenti aurei in cui l'umanità si perpetua, divinamente, artisticamente. Son questi i trionfi che danno agli eroi profumate corone di alloro.

Nel *Genio della Vittoria* di Michelangelo, il senso delle figure di Olimpia si trova come riassunto, in una sintesi piena. E ora nel tempo cristiano michelangiolesco non più solo Apollo — cioè il piano eterno, divino, a cui partecipano anche gli umani (ma solo in attimi effimeri, quelli impregnati di una pienezza di gloria) — bensì ogni stesso uomo, morente dentro la storia, assume pieno diritto di essere Figlio immortale e dominare magicamente i contrari con la sua arte: quella che svela un mondo creativo perfetto — originario, cioè edenico, antecedente alla colpa — una bellezza che qui traluce nel simbolo estetico e che ci attende come possesso perenne, a conclusione del nostro ultraterreno processo di graduale catarsi spirituale.

Nella torsione dinamica, il gruppo ci svela la pesantezza dei sensi, la bestia, ma anche l'umano e, certamente, l'intuizione del divino (l'appercezione cristica, cioè il sentimento della presenza divina nel cuore umano) negli emblematici tre 'triangoli' e nella 'voluta'. Ora la gamba del giovane eroe resta impigliata entro il viluppo che imprigiona il nemico, e la sua mano indugia a sciogliere i lacci. Qui il suo sguardo si perde: è immerso in sacralità di lontananze ineffabili, e tutto si ricompone in assoluta concordia... ma non si vede. Questa è la meraviglia, questo è il segreto eternale della Bellezza e Verità. Il giovane eroe lo contempla stupito, senza poterlo abbracciare e poterlo comunicare direttamente.

— In fondo, perché liberarsi dal nemico? È questa davvero una necessità? Ma poi è veramente possibile?... Del resto, non esisterebbe un vincitore senza vinto, eroe senza duello e cacciatore senza una preda. —

A noi qui nel mondo non resta che accettare la lotta. L'anelito ad una ricomposizione non può avere 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 mai di sconfiggerlo o anche di ucciderlo. Seguendo la meditazione neoplatonica agostiniana, dobbiamo infatti riconoscere che il negativo non è un'autonoma potenza; ma è piuttosto deformazione o, se vogliamo, è privazione, assenza del suo contrario lucente²⁰.

Inevitabile è sulla terra la furia del male. Essa permette la lotta; obbliga l'uomo all'impegno per la sua vita, a quell'impegno che affina i sensi, la mente, e poi lo spirito. La sua energia, una volta domata e riconvertita, concede la chiara conquista dell'oro, con il perfetto inverarsi dell'opera alchemica. Chi 'vive-di-morte' conosce allora l'umile segreto... che è preziosissimo. Lui non pretende oramai di ristrutturare l'universo nella purezza della piramide visiva. Ha

¹⁹ R. Bianchi Bandinelli, Enrico Paribeni, *L'arte dell'antichità classica. Grecia*, Torino, UTET Libreria, 1986, pp. 56-57.

²⁰ 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.

travalicato l'ingenuità del Quattrocento, l'inconsapevole orgoglio della prospettiva brunelleschiana e dunque l'idea di una essenziale e perfetta ricostituzione del mondo *sub specie geometrica*. Michelangelo riconosce come l'arte non possa dare immagine sensibile dell'assoluta Verità e Bellezza trascendentale attraverso un linguaggio che sia positivo, chiaro e distinto. Il barbaro sottomesso non può allora mai venire redento dall'ispirazione. Non è come il drago di San Giorgio, custodito da una dolce fanciulla, oppure il gigante abbattuto dal giovane musico David. Il sogno di Donatello e dell'epoca aurea si è ormai perduto per sempre, dopo la morte dell'ispiratore Magnifico, tra quelle fiamme dei roghi delle vanità invocate dal Savonarola. Nel nuovo tempo, si è tutto esaurito quell'entusiasmo dell'artista-mago, collaboratore nel mondo al progetto divino, capace di aprire e mostrarci nell'opera d'arte i cancelli del cielo. È l'ora in cui la ragione prospettica rivela tutto il suo limite: nei nuovi tempi il cristallo si oscura e il sortilegio non ha più luogo.

Si compie allora una parabola inevitabile, entro i misteri del bello michelangiolesco, quella dell'arte indefinita e dinamica che il Cinquecento aveva a tratti avvertito e proposto, fin dalle nebbie gravide di attesa dei più famosi sfondi leonardeschi, per poi raggiungere il doloroso delirio di Tiziano e le catastrofi di quella sua imprevedibile e allucinata '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 che abbia valore catartico e spieghi il mondo divino agli umani. Il suo interesse si focalizza piuttosto intorno al processo verso un Altrove, sul movimento e sull'anelito. L'artista non chiede più alla ragione una parola che salvi e che sia definitiva. Lui si rivolge al dinamismo dei sensi piuttosto, al suo corpo, agli aculei del desiderio carnale inapprovato e all'avvertimento sentimentale di un Oltre che non si può dire. 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. Tommaso, Amore e la sua Bellezza sono nel centro per Michelangelo fra le due morti: quella del corpo e del nostro piacere e quella della coscienza individuale ansiosa (e pure paurosa) di scomparire nell'Infinito. Lui rappresenta — esteticamente e non teoreticamente — l'incarnazione di un segno e di un mistero sintetico e magico, una fusione trinitaria che non si dice, non si può dire nel tempo, qui sulla terra dove il piacere si lega sempre al dualismo, a una scelta — che è dolorosa — fra entrambe le nostre morti e, dunque, fra il corpo e lo spirito. Al centro fra queste morti è dunque l'arte, la creatività che procede da appassionata contemplazione del bello sensibile e genera un bello estetico-poetico che prefigura simbolicamente il bello trascendentale del mondo divino, della città nuova e Gerusalemme Celeste. Il corpo umano nell'arte di Michelangelo celebra ansiosamente e continuamente il dogma della resurrezione della carne e ci introduce al miracolo di una diversa materialità rinnovata, purificata e capace di rispecchiare la perfezione androgenica originaria: «maschio e femmina li creò»²¹, come dice la *Genesi*... In essa, cioè a dire nell'espressione michelangiolesca, traluce un sentimento dell'essere a noi sconosciuto: è questo infatti un piacere psicofisico (che è 'gloria' del paradiso, in senso tutto cristiano) diverso dal nostro qui sulla terra, che è effimero e sempre gravato da un più o meno esplicito senso di colpa, dopo l'esilio dall'Eden. E un tale piacere *hic et nunc* noi lo possiamo soltanto desiderare, ma mai realizzare in compiutezza nell'esistenza. Il *Genio della Vittoria* diventa così un chiarissimo emblema, artistico emblema, dei più diversi stati d'animo al limite dell'inespresso, ma anche di una Verità superiore, conciliatrice e ternaria ('triangolare') che viene sempre proposta nel tempo e sempre e comunque nella nostra vita nella materia è destinata a morire e scomparire, senza rimedio e senza sosta, per l'odio che è generato dal nostro egoismo.

²¹ Gn. I, 27.



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. Carla Rossi Academy-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 Non Profit Organization) Ente Privato di Formazione Universitaria e Ricerca Villa La Fenice Via Garibaldi 2/12 51015 Monsummano Terme - Pistoia Tuscany - Italy Telephone (+39) 0572-51032 Facsimile (+39) 0572-954831 www.cra.phoenixfound.it www.evocazionidantesche.it www.divinecomedymuseum.it Contact: c.rossiacad@cra.phoenixfound.it Carla Rossi Academy - International Institute of Italian Studies (CRA-INITS) is a private Italian cultural non-profit institution founded in 1993/1994. In the last twenty years, CRA-INITS has organized research projects and seminars for students coming from various international universities (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. - Guangdong University of Foreign Studies, CHINA - Jagiellonian University in Krakow, POLAND - Johns Hopkins University, U.S.A. - La Trobe University, AUSTRALIA - Luxun Academy of Arts in Jinshitan/Dalian, CHINA - McGill University, CANADA - Monash University of Melbourne - AUSTRALIA - Pennsylvania State University, U.S.A. - Pontifical University of John Paul II in Krakow, POLAND - Saints Cyril and Methodius University, MACEDONIA - San Francisco State University, U.S.A. - Università di Catania, ITALY - Università di Firenze, ITALY - Università di Foggia, ITALY - Università di Genova, ITALY - Università di Lecce, ITALY - Università di Milano, ITALY - Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, ITALY - Università Federico II di Napoli, ITALY - Università di Palermo, ITALY - Università di Pisa, ITALY - Università La Sapienza di Roma, ITALY - Università di Torino, ITALY - Università di Urbino, ITALY - University of Ankara, TURKEY - University of Connecticut, U.S.A. - University of Delhi, INDIA - University of Istanbul, TURKEY - University of Pittsburg, U.S.A. - University of São Paulo "Julio de Mesquita Filho", BRASIL - University of Stettin, POLAND - University of Wisconsin, U.S.A. - University of the Witwatersrand/Johannesburg, SOUTH AFRICA - Temple University, U.S.A. - Tufts University, U.S.A. - Yale University, U.S.A.). From 1994 to 2003 the institute was in affiliation with the University of Connecticut, U.S.A. From 1998 to 2010, CRA-INITS, enrolled in its courses on Dante Hermeneutics, Italian Literature, Medieval and Renaissance Art graduate and undergraduate students of Harvard University (Harvard University Graduate Program in Italian Studies / Harvard Summer Program Abroad). The most important results of the CRA-INITS research on Dante and Italian Renaissance art are published by the electronic service Carla Rossi Academy Press and Casa Editrice Le Lettere of Florence. Since 2007, a CRA-INITS cycle of lecture-performances on Dante's Divine Comedy Evocazioni Dantesche is organized in Italy, Switzerland and India in collaboration with Società Dantesca Italiana - Florence, Centro Dantesco F. M. C. - Ravenna, Società Dante Alighieri - Rome, under the tutelage of the Italian Ministry of the Cultural Heritage (Ministero per i Beni e le Attività Culturali - MIBAC). The CRA - INITS main centre is at Villa Rossi 'La Fenice' in Tuscany. www.cra.phoenixfound.it

INDEX BIBLIOTHECA PHOENIX

Critica ermeneutica e scrittura creativa

Quest'ultima è indicata da asterisco (*)

- 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. 1-105.
- 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.
- 5 Loredana De Falco, *Apollo e le Muse* (C.R.A.-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.
- 10 Marino A. Balducci, *Il Genio della vittoria e il segreto delle due morti nell'opera di Michelangelo*, Ottobre 2001, pp. 1-47.
- 11 Elisabetta Marino, "Who's American?": *Comparing Ethnic Groups in Gish Jen's Collection of Short Stories Entitled Who's Irish*, Marzo 2002, pp. 1-21.
- 12 Giorgio Luti, *L'impegno ricostruttivo di Rapsodie indiane*, Marzo 2002, pp. 1-11.
- 13* Riccardo Giove, *Momenti*, Aprile 2002, pp. 1-36.
- 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*, Luglio 2002, pp. 1-17.
- 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* (C.R.A.-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. 1-39.
- 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. 1-23.
- 24 Elgin K. Eckert, *Il sogno nelle similitudini della Divina Commedia* (C.R.A.-INITS Research Paper 2002), Settembre 2003, pp. 1-29.
- 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.
- 28 Sharmistha Lahiri, *Poetry of Giacomo Leopardi Between Romanticism and Modernity. Readings on the Canti*, Novembre 2005, pp. 1-67.
- 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 preludio purgatorio e il sinfonismo dantesco*, Settembre 2006, pp. 1-135.
- 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. 1-38.
- 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. 1-19.
- 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'imbestiamento. Studio su Federigo Tozzi*, Novembre 2007, pp. 1-205.
- 51 Maria Mašlanka-Soro, *Il dramma della redenzione nella Divina Commedia*, Novembre 2007, pp. 1-47.
- 52 Roberta Rognoni, *Vista, malavista, vegggenza e profezia nella Divina Commedia. Inf. I, II, III, VIII, IX, X, XX, Aprile 2008, pp. 1-81.*
- 53* Roberto Bianchi, *Gnomio 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.
- 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. 1-21.
- 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. 1-47.
- 62 Vasco Ferretti, *Thomas Stearns Eliot e Dante Alighieri. Due poetiche a confronto*, Settembre 2008, pp. 1-33.
- 63 Marino Alberto Balducci, *Inferno Scandaloso mistero*, Marzo 2010, pp. 1-630.
- 64 James Goldschmidt, *Dante: visto da occhi moderni*, Settembre 2010, pp. 1-25.
- 65 Marino Alberto 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. 1-79.
- 68 Marino Alberto Balducci, *Vanni Fucci: la bestia, l'esule e il bestemmiaio nei canti XXIV – XXV dell'Inferno di Dante*, Settembre 2010, pp. 1-31.
- 69* Mario Cortigiani, *Bestia Funesta*, Settembre 2010, pp. 1-125.
- 70 Marino Alberto Balducci, *Dante e l'acqua*, Settembre 2010, pp. 1-.....
- 71* Margarita Halpine, *The Cyclist*, Settembre 2010, pp. 1-13.
- 72 Alessandra Calcagnini, *Città*, Giugno 2011, pp. 1-61.
- 73 Sharmistha Lahiri, *Il Sempione strizza l'occhio al Fréjus. Attesa e progetto della città ideale*, Novembre 2011, pp. 1-47.
- 74 Sharmistha Lahiri, *La città delle donne di Messina*, Novembre 2011, pp. 1-43.
- 75 AA.VV., *La Chiocciola, nell'esperienza interdisciplinare dello Harvard University Summer Program*, Dicembre 2011, pp. 1-41.
- 76 Alighieri Dante, *Inferno*, curatore Marino Alberto Balducci, illustratore Marco Rindori, Gennaio 2012, pp. 1-260.
- 77 AA.VV., *ConoscerSi per RiTrovarsi I edizione*, Febbraio 2012, pp. 1-87.
- 78 Simonetta Ada Ines Biagioni, *Georg Büchner: scienza e metafora*, Dicembrer 2013, pp. 1-147.
- 79 AA.VV., *Gli angeli senza ali: Dante e Michelangelo*, Aprile 2014, pp. 1-35.
- 80 Marino A. Balducci, *Elementi simbolici e fonosimbolici nel velo delle Grazie foscoliano*, II edizione, Dicembre 2015, pp. 1-55.
- 81 József Nagy, *Il canto I dell'Inferno*, Maggio 2014, pp. 1-45.
- 82 Jerzy Żywczyk, *Marcel Proust et Louis-Ferdinand Céline. Quelques convergences inattendues dans le style et dans la vision du monde*, Gennaio 2015, pp. 1-31.
- 83 Santa Ferretti, *La novela femenina en la posguerra española*, Ottobre 2015, pp. 1-27.
- 84 AA.VV., *ConoscerSi per RiTrovarsi II edizione*, Ottobre 2015, pp. 1-85.
- 85 Marino Alberto Balducci, *Ugolino e il male assoluto. La discussione demonologica sul dinamismo del negativo in Inferno XXXIII*,

- Novembre 2016, pp. 1-37.
- 86 Marino Alberto Balducci, *Usura, protocapitalismo e Giotto nel canto XVII dell'Inferno di Dante*, Novembre 2016, pp. 1-29.
- 87 Marino Alberto Balducci, *Virgilio Mago e il quinto elemento nella Divina Commedia*, Novembre 2016, pp. 1-63.
- 88 Marino Alberto Balducci, *L'etica dantesca e il sentimento cristiano del liberalismo risorgimentale in Giuseppe Giusti*, Novembre 2016, pp. 1-47.
- 89 Marino Alberto Balducci, *La falsa eternità dell'Inferno nella Divina Commedia*, Novembre 2016, pp. 1-51.
- 90 Marino Alberto Balducci, *Adulterio e omosessualità nella Divina Commedia. Considerazioni in margine all'esortazione apostolica «amoris laetitia» di Papa Francesco*, Dicembre 2016, pp. 1-59.
- 91 Marino Alberto Balducci, *Baghdad, Samarra e la città di Dite nella divina commedia*, Dicembre 2016, pp. 1- 33.
- 92 Marino Alberto Balducci, *Quotidiana Divina Commedia. Articoli danteschi per il Blog Spiritualità di «Donna Moderna.com/Mondadori»*, Dicembre 2016, pp. 1-77.
- 93 Marino Alberto Balducci, *Inferno. Scandaloso mistero, II edizione*, Marzo 2017, pp. 1-787.
- 94 AA.VV., *ConoscerSi per RiTrovarsi II edizione*, Marzo 2017, pp.1-87.
- 95 Alessandra Calcagnini, Serie: *vento, neve, fiori*, Luglio 2017, pp. 1-37.
- 96 Simone Barletta, *La metamorfosi in albero nella storia della letteratura da Dafne ad Astolfo*, Luglio 2017, pp. 1-31.
- 97 Marino Alberto Balducci, *Usura, protocapitalismo e Giotto nel canto XVII dell'Inferno di Dante*, Luglio 2017, pp. 1-29.
- 98 Marino Alberto Balducci, *La falsa eternità dell'Inferno nella Divina Commedia*, Luglio 2017, pp. 1-53.
- 99 Marino Alberto Balducci, *Adulterio e omosessualità nella Divina Commedia. Considerazioni in margine all'esortazione apostolica «amoris laetitia» di Papa Francesco*, Luglio 2017, pp. 1-59.
- 100 Marino Alberto Balducci, *Ermeneutica Dantesca*, Novembre 2017, pp. 1-257.
- 101 Marino Alberto Balducci, *Il Genio della Vittoria e il segreto delle due morti nell'opera di Michelangelo*, Seconda edizione riveduta e accresciuta, Novembre 2017, pp. 1-37.

STUDIO ANTHERESIS
Architettura dei giardini

- 1 Arianna Bechini, *Un progetto per il Giardino e il Museo di Casa Giusti*, Settembre 1999, pp. 1- 57.
- 2 Arianna Bechini, *Il giardino Garzoni e la sua struttura idrica. Evoluzione storica e ipotesi di restauro*, Luglio 2001, pp. 1-190
- 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 2/12 , 51015 Monsummano Terme - Pistoia,
Tuscany, Italy.
Tel. 0572 – 51032 - Fax. 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
alle maggiori biblioteche ed
istituti universitari specializzati internazionali.

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

Finito di stampare per conto di
Carla Rossi Academy
International Institute of Italian Studies
nel mese di novembre
MMXVII