

IRVING LAVIN

Estratto dal volume:

IL RITRATTO NELL'EUROPA
DEL CINQUECENTO

Atti del Convegno
(Firenze, 7-8 novembre 2002)

a cura di
ALDO GALLI
CHIARA PICCININI
MASSIMILIANO ROSSI

MICHELANGELO, MOSÈ E IL 'PAPA GUERRIERO'



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMVII

IRVING LAVIN

MICHELANGELO, MOSÈ E IL 'PAPA GUERRIERO'^{*}

Più di cento anni fa, in un articolo quasi del tutto dimenticato, un grande storico del Rinascimento italiano, Alessandro Luzio, colse un lato inaspettato e notevolmente rivelatore della personalità del grande e terribile Giulio II, il 'papa guerriero' (1503-1513). Luzio aveva scoperto un breve brano, contenuto incidentalmente in un dispaccio inviato, nel 1510, da Bologna, dove il papa si trovava convalescente in seguito a un'malattia che gli era stata quasi fatale: «Mentre la salute del Nostro Santo Padre sta constantemente migliorando, diceva il rapporto, egli intende diventare un esperto di Dante: tutte le sere Bramante, il più dotto architetto [di San Pietro], gli legge Dante e glielo spiega». Luzio aveva capito che questa informazione fornita *en passant* offriva la rara visione di una personalità concentrata, meditativa e persino devota, conosciuta per aver rivestito il ruolo di successore di Pietro, vicario di Cristo sulla terra, nel modo più aggressivo e brutale. L'implicazione spiazzante era che la leggendaria fierazza di autocrate di Giulio poteva esser stata qualcosa di più di una negativa inclinazione caratteriale; la strategia di intimidazione perseguita dal papa poteva esser stata deliberatamente intesa, nello spirito tutto machiavelliano «del meglio essere temuto che amato», a raggiungere fini nobili e ideali. Ecco che Luzio trovava la prova di questo elevato obiettivo negli sforzi indefessi di Giulio, durante l'intero suo regno, di ispirare e condurre una crociata contro i Turchi per riguadagnare la Terra Santa alla Cristianità. Il suo scopo preciso era quello di scacciare i 'barbari' (termine usato da Giulio per gli invasori francesi, spagnoli e tedeschi) e unificare l'Italia sotto le

* Versione preliminare di un contributo che verrà pubblicato, con il dovuto apparato di note, nella serie delle «Mellon Lectures» da me tenute alla National Gallery di Washington nell'aprile-maggio 2004. Una prima stesura è stata presentata in occasione del Convegno *Intorno al Mosè di Michelangelo*, Roma, giugno 2001.

insegne papali per poi portare la pace tra i principi cristiani e convogliare le forze unite dell'Europa Cattolica contro Costantinopoli, da allora Istanbul, dove il papa sognava di celebrare una solenne messa pontificale nella chiesa di Santa Sofia.

La scena del papa guerriero che, convalescente, medita sulla *Divina Commedia* insieme al brillante architetto del nuovo San Pietro sottolinea il profondo e provocatorio paradosso insito nel carattere di questo terrificante guerrafondaio, che fu anche il mecenate di una delle più grande fioriture culturali della storia europea, inclusi, contemporaneamente, i capolavori di Bramante, Raffaello e Michelangelo. Spesso svalutata come una maschera che camuffava le sue personali e mondane ambizioni politiche, l'ambizione di Giulio di estendere e rafforzare il potere temporale della Chiesa era in realtà funzionale a un'osessione religiosa e squisitamente oltramondana connessa alla missione ecumenica della Cristianità. La redenzione politica e spirituale della Terra Santa fu l'obiettivo finale di un programma coerente di azione che ispirò il regno di Giulio dall'inizio alla fine. Infatti, come vedremo, la passione monomanica con cui perseguì questo programma telologico-politico può essere meglio compresa alla luce di un voto solenne, fatto quando, nel 1503, come frate francescano consacratosi a povertà, obbedienza e castità, egli fu elevato al trono di San Pietro.

Raffaello sembra aver centrato questo aspetto privato e meditativo nel famoso ritratto del papa alla National Gallery di Londra, dipinto al tempo della malattia menzionata nella lettera riesumata da Luzio (1511-12): ci si può davvero immaginare Giulio che ascolta tranquillo e attento Bramante, meditando sul glorioso benché arduo processo di redenzione configurato nella *Divina Commedia*.

Incaricato pochi anni prima di erigere una monumentale statua bronzea di Giulio II sopra la porta principale della cattedrale di Bologna, Michelangelo aveva sottolineato l'immagine pubblica del papa: immagine più grande del vero di una personalità più grande del vero. Il bronzo, che commemorava la vittoria militare del papa sul tiranno di Bologna, fu collocata nel 1508 per essere distrutta nell'ottobre del 1511 quando i Bentivoglio ri-conquistarono temporaneamente la città. Vasari descrive l'occasione all'origine della commissione in un brano che offre un tipico esempio dei sentimenti forti anche se precari che legavano il pontefice all'artista e apre uno squarcio suggestivo su come doveva apparire la perduta immagine. Avendo inavvertitamente offeso il papa mentre lavorava alla volta della Sistina

(1508-12), Michelangelo, con molta trepidazione, fece visita a Giulio a Bologna, dove fu introdotto da un certo vescovo che si sentì in dovere di scusare l'artista:

[...] diceva a Sua Santità che tali uomini sono ignoranti e che da quell'arte in fuora non valevano in altro, e che volentieri gli perdonassi. Al papa venne collora, e con una mazza che avea ristrutò il vescovo dicendogli: «ignorante sei tu che gli di' villania, che non gliene dician noi». Così dal palafrenieri fu spinto fuori il vescovo con frugoni, e partito, et il papa sfogato la collora sopra di lui, benedì Michelagnolo, il quale con doni e speranze fu trattenuto in Bologna tanto, che Sua Santità gli ordinò che dovesse fare una statua di bronzo a similitudine di Papa Giulio, cinque braccia d'altezza; nella quale usò arte bellissima nella attitudine, perché nel tutto avea maestà e grandezza, e ne' panni mostrava ricchezza e magnificenza, e nel viso animo, forza, pronteza e terribilità [...] et andato Sua Santità a vedere, né sapeva che se gli porre nella man sinistra alzando la destra con un atto fiero, che 'l papa dimandò s'ella dava la benedizione o la maladizione. Rispose Michelagnolo che l'annunziava il popolo di Bologna, perché füssi savio; e richiesto Sua Santità di parere se dovesse porre un libro nella sinistra, gli disse: «Mettivi una spada, che io non so lettere».

Per la considerazione di quest'opera perduta, della quale abbiamo una certa conoscenza grazie a resoconti del tempo e a più tardi testimonianze, è essenziale ricordare che la statua bronzea era stata preceduta da un'altra scultura di Giulio, eseguita in stucco da un artista sconosciuto e posta sulla facciata del municipale Palazzo degli Anziani il 17 dicembre del 1506, raffigurante il papa con una chiave nella mano sinistra mentre benediva con la destra. Le due statue di Giulio furono chiaramente intese come *pendants*, rappresentando il papa rispettivamente come il governatore secolare ed ecclesiastico della Città, ritratto trionfalmente in trono sopra la porta della facciata principale su due lati adiacenti di Piazza Maggiore. Una tale giustapposizione di tipologie complementari spiega perché il ritratto di Michelangelo per San Petronio fosse stato inizialmente concepito con un libro nella sinistra. L'egemonia papale sarebbe risultata in questo modo completa e senza precedenti: mai prima di allora un governante, secolare o ecclesiastico, aveva imposto la propria immagine così pesantemente su entrambi i prospetti della scena urbana.

Un notevole riflesso dell'invenzione di Michelangelo appare nel disegno di uno dei suoi seguaci, Baccio Bandinelli, per la tomba di Clemente VII (1523-34): la mano destra del papa, alzata, scaglia una benedizione come Zeus il fulmine; la sinistra tiene un libro (fig. 1). Alla fine, Michelan-

gelo aveva ubbidito attribuendo a Giulio l'equivalente ecclesiastico della spada, cioè la chiave che Cristo aveva dato al suo vicario Pietro come simbolo dell'autorità divina del papa – traslando così anche nella sfera religiosa di San Petronio il simbolo del potere temporale del pontefice. Questa grandiosa immagine bolognese di Giulio trasformava la rigida, iconica tradizione del ritratto papale in una potente arma di propaganda psicologico-politica.

Ritengo che l'origine del concetto di Michelangelo, seppure appropriato alla furiosa faziosità della situazione politica di Bologna, sia da rintracciare a Roma, sulle pareti della cappella Sistina, dipinte dalla generazione di artisti precedente a Michelangelo. La cappella fu costruita dallo zio di Giulio, papa Sisto IV, da qui il nome della cappella, che era anche frate francescano, e decorata sulle pareti lunghe da due cicli ad affresco che, scena dopo scena, presentano affrontati episodi tratti dalla vita di Mosè e da quella di Cristo, avendo realizzato quest'ultimo le promesse del primo. Il programma accuratamente orchestrato illustra la storia della legge divina che ordina e governa il mondo intero, la *Lex Scripta* incisa sulle Tavole della Legge ebraica e la *Lex Evangelica* (dalla parola greca che significa 'buona novella') predicata da Cristo e dai discepoli. Il gesto, concepito da Michelangelo per l'immagine bronzea del dominio pontificio su Bologna, riecheggia l'affresco di Cosimo Rosselli con Mosè che dà agli Ebrei le Tavole della Legge nella parete sud, opposta alla scena del *Discorso della montagna* (fig. 3). Mosè distrugge la prima serie di Tavole, ma poi, avendo implorato Dio 'faccia a faccia', porta al suo popolo il dono divino del Decalogo. La scultura di Michelangelo combinava evidentemente i due episodi in un'unica azione, mettendo a confronto i faziosi bolognesi con il loro terrificante papa 'mosaico', nel ruolo di arcilegislatore, il cui gesto, volutamente ambiguo, insieme male e benidecente, li ammoniva e incoraggiava a essere 'savi'. Allo stesso tempo, l'osservazione di Giulio in merito alla propria scarsa cultura poteva veramente alludere al suo ruolo di successore di Cristo nell'energica promulgazione della *Lex Evangelica*. L'eredità lasciata dalla terribile espressione di Giulio nel monumento bolognese può essere riscontrata nella statua con cui il papa giurista Gregorio XIII, anch'egli nativo di Bologna, dove aveva studiato legge, stabilì la propria egemonia sul Senato romano in Campidoglio (fig. 5). La scultura, opera di Pietro Paolo Olivieri (1576-77), rimossa dal Palazzo Senatorio e collocata nel 1876 in Santa Maria all'Aracoeli, è in genere considerata un va-

no tentativo di emulare il *Mosè* di Michelangelo, tuttavia la relazione tra le due statue ripropone, in modo ovviamente deliberato ma comunque sofisticato, l'allusione michelangiolesca al papa, visto come reincarnazione del legislatore biblico.

Ma è ben più importante che l'imperiosa immagine papale di Michelangelo a Bologna riflettesse una delle scene della Creazione dipinte da Michelangelo sulla volta della cappella Sistina, esattamente prima di andare a Bologna: Dio crea il sole e la luna, che la *Genesi* chiama «i due grandi luminari» (fig. 4); la Sua furia nel compiere questa duplice azione è chiarita dal proposito divino, come dice la *Genesi* (1, 16-18):

16 Dio fece due grandi luminari: il luminare maggiore per presiedere al giorno e il luminare minore per presiedere alla notte e le stelle.

17 E Dio li pose nel firmamento del cielo per illuminare la terra,

18 e per presiedere al giorno e alla notte e [...] distinguere la luce dalle tenebre. E Dio vide che ciò era buono.

I due luminari furono dunque creati perché Dio potesse regnare su di loro e, insieme all'idea di dominio inerente all'atto della Creazione, il brano finì per giocare un ruolo essenziale per il fondamento giuridico dell'ideologia del primato pontificio sopra i sovrani secolari. Una volta identificato il firmamento del cielo nella Chiesa universale, il testo fu invocato per dimostrare la superiorità del papa sugli altri regnanti:

Nel firmamento del cielo, che è la Chiesa universale, Dio creò due grandi luminari, cioè due grandi dignitari, l'autorità papale e il potere regale. Ma colui che regna di giorno, ossia sulle questioni spirituali, è superiore; quello che regna di notte, cioè sulle questioni terrene, è inferiore. Nella differenza fra il sole e la luna si può riconoscere quella tra il papa e il re.

Formulato in questo modo da Innocenzo III, in una lettera posta in appendice alle *Decretali* di Gregorio IX, il passaggio fu incorporato nel diritto canonico. Questa interpretazione della *Genesi* (1, 16-18) deve dunque aver ispirato sia il papa sia Raffaello, che, nella *Stanza della Segnatura*, dipinse Giulio II nei panni di Gregorio IX mentre riceve le *Decretali*, contrapponendolo al ritratto meno imponente del suo corrispettivo secolare, l'imperatore Giustiniano che riceve le *Pandette*.

Le tenebre che ricoprivano l'abisso (*Gen. 1, 2*), dissipate dai due grandi luminari, erano associate tradizionalmente alla cacciata degli angeli ribelli, evocata dalla terribile maledizione di Isaia (14, 12-15):

12 Come sei caduto dal cielo, o astro del mattino, figlio dell'aurora? Come sei stato gettato a terra tu, il vincitore dei popoli?

13 Tu che dicevi nel tuo cuore: «Salirò fino al cielo, innalzerò il mio trono sopra le stelle di Dio; mi assiderò sul monte dell'adunanza nelle estremità settentrionali.

14 Salirò sulle alture delle nuvole, sarò simile all'Altissimo!»

15 Invece sei precipitato nel regno dei morti, nelle profondità dell'abisso.

Lucifero è certamente l'avversario invisibile immaginato da Michelangelo, cui alludono l'espressione fiera e il gesto imperioso di comando del Signore, quel dito di Dio che Cristo invoca per assicurare alle genti che la salvezza è giunta: «Ma se io caccio i demoni col dito di Dio, è segno che il regno di Dio è giunto in mezzo a voi» (*Luca* 11, 20). Non c'è da dubitare che la persona di Dio qui evocata sia stata chiaramente echeggiata nello «animo, forza, prontezza e terribilità» descritti da Vasari nel volto del nuovo, grande istitutore dell'ordine divino che Michelangelo aveva creato a Bologna.

Quando il bronzo di Michelangelo e la figura in stucco di Giulio furono distrutte, rispettivamente il 22 maggio e il 30 dicembre 1511, gli avversari del papa mostraron ironicamente di averne compreso perfettamente il messaggio. Sostituirono infatti l'immagine in stucco con un dipinto di Dio Padre corredata da un brano tratto dal *Salmo* 99, 3, a mo' di vendetta per aver usurpato a fini personali le prerogative del Signore: «Scitote quondam Dominus ipse est Deus» (Riconoscete che il Signore è Dio: egli ci creò e noi siamo suoi, noi suo popolo e gregge del suo ovile). La tragica perdita della statua bronzea di Giulio poche settimane dopo che Michelangelo aveva completato la volta della Sistina, può aver costituito un importante fattore nell'assumere, negli anni seguenti (ca. 1513-15), sostanzialmente la stessa *persona* del papa per l'immagine di Mosè, la figura principale che egli realizzò per quell'altra grande tragedia della sua vita, la tomba di Giulio (fig. 2). Commissionata nella primavera del 1505, la tomba era stata progettata come un'enorme struttura a tre piani da collocarsi isolata all'interno della basilica di San Pietro, con l'effige del papa alla sommità e la figura di Mosè posta sull'angolo anteriore destro del secondo livello, in linea con san Paolo all'angolo sinistro, e con le personificazioni della Vita attiva e contemplativa sui corrispondenti angoli posteriori. Morto il papa nel 1513, questo progetto titanico, che comprendeva più di quaranta sta-

tue, venne progressivamente rivisto e ridotto da Michelangelo e dai suoi assistenti finché fu collocato, esattamente quarant'anni dopo, nella chiesa di San Pietro in Vincoli, come tomba parietale con la figura di Mosè quale fulcro visivo.

Dio, dicono, sta nei dettagli, e il mio proposito nel resto di questo contributo, è di focalizzare ancor più precisamente un dettaglio posto al centro di quest'opera forse fin troppo nota, là dove si dovrà cercare se non Dio, certamente molto di più di quanto colpisca l'occhio. Mi riferisco alla straordinaria barba di Mosè e all'ancor più straordinario evento che le avviene dentro e intorno.

Ci sono stati due studi importanti sull'atto di tirare la barba nella storia artistica, uno, di H. W. Janson, intitolato *The Right Arm of Michelangelo's Moses* (1968), è dedicato specificamente ai precedenti e al significato di questo notevole motivo, e offre il retroterra storico-artistico e la comprensione di un gesto che Freud spiegava notoriamente in termini freudiani. Il secondo contributo, dello studioso israeliano Zehava Jacoby, *The Beard Pullers in Romanesque Art: An Islamic Motif and Its Evolution in the West* (1987), ne sottolinea l'eredità mediorientale, assai importante, come vedremo. Il materiale raccolto dai due autori chiarisce che gli esempi dell'atto di tirare la barba ricadono in due distinte categorie, il tirarsi la barba con una mano o con due, aventi distinti significati. Tirarsi la barba con due mani è sempre associato a dispute, battaglie, conflitti. Almeno una mano tira sempre la barba di qualcun altro; nessuno si tira mai la barba con entrambe le mani. Capitelli romanici con figure mostruose spesso raffigurano tali alterchi in forme grottesche che dichiarano la loro origine diabolica. In inglese si dice ancora, in relazione a persone che stanno litigando per futili motivi, *pulling each other's beards*. Al contrario, nessuno che si tira la barba con una mano lo fa con rabbia. Piuttosto il motivo esprime sorpresa, confusione, costernazione, meditazione, imbarazzo, persino un'illuminazione improvvisa. Gli Ebrei sono spesso ritratti mentre si tirano la barba poiché essi sono colpiti, confusi, costernati, sbalorditi, specialmente dall'enormità della Crocifissione. Gli Ebrei che sono raffigurati in questo modo nella *Crocifissione* di Nicola Pisano nel suo pulpito del Battistero pisano devono essere stati una delle fonti principali di ispirazione per Michelangelo, non solo per il motivo del tirarsi la barba, ma per la generale concezione del terribile e terrificante patriarca con la sua venerabile, ampia, barba.

Viceversa, lo stesso tipo di reazione spontanea può suggerire un tema positivo, in forma di timore e meraviglia, come quando Giovanni l'Evan-

gelista è ispirato a scrivere il Vangelo. Un bronzetto, del tardo XII secolo, dimostra che il motivo era da lungo tempo associato a Mosè, e che, come indica lo sguardo rivolto verso il cielo, nel rivelare le Tavole della Legge, egli è ispirato da Dio (fig. 6). Quel che è certo, come suggerisce Jacobi, è che allora, come oggi era presente, in questi contesti, una stretta associazione della barba con l'Oriente, o meglio con il Medio Oriente, soprattutto con gli Ebrei e i Musulmani. Maometto stesso convinse i suoi seguaci a farsi crescere la barba.

Viene spesso trascurato il fatto che il Mosè di Michelangelo afferra la sua barba non con una ma con tutt'e due le mani; e che non tira la barba ma la tocca delicatamente, infilandovi le dita della destra e avvolgendola a quelle della sinistra, in una sorta di abbraccio amoroso, si potrebbe dire persino riverente. In parte penso che il gesto significhi esattamente quel che si potrebbe supporre, ossia che Michelangelo nel ritratto del Legislatore abbia voluto alludere a entrambi gli aspetti della tradizione del 'tirarsi la barba'. La comprensione di questo importantissimo dettaglio centrale comporta la relativa comprensione della figura stessa, soggetto di interpretazioni fortemente contrastanti. Una visione tradizionale del *Mosè* lo vede nei termini enfatici del racconto biblico, nell'atto di esprimere aggressivamente l'ira nei confronti del suo popolo sorpreso ad adorare il Vitello d'oro. Una interpretazione alternativa, rispettosa della tradizione filosofica in cui si era formato Michelangelo, vede Mosè nell'atto di sperimentare, in modo intenso seppure passivo, il *furor poeticus* dei neoplatonici, al contempo ispirato e atterrito dalla visione di Dio.

Da questo punto di vista, entrambe queste concezioni, Mosè aggressivo, Mosè misticamente ispirato, sono in parte rafforzate da ciò che deve essere stato senza alcun dubbio il modello diretto dell'invenzione di Michelangelo. Mi riferisco a una delle due famose medaglie acquistate nel 1402 dal Duca di Berry da un mercante fiorentino che viveva a Parigi. Una rappresenta Costantino il Grande a cavallo, con una scena simbolica sul rovescio, mentre l'altra, la sola che ci interessa, mostra Eraclio, imperatore d'Oriente, di profilo sul diritto (fig. 7) e su di un carro sul rovescio. Sebbene il loro autore sia sconosciuto, queste opere straordinarie hanno giocato un ruolo importante nella storia della cultura europea, anche perché fino al Cinquecento inoltrato furono ritenute realmente antiche. Al loro tempo furono molto note; verso la fine del Quattrocento vennero copiate nell'ambito della grande serie di ritratti numismatici in marmo alla base della facciata della Certosa di Pavia. All'inizio del XVI secolo, la medaglia

di Eraclio fu pubblicata per la prima volta in un trattato sugli imperatori romani dell'umanista viennese Johannes Cuspinianus (1473-1529), il quale riteneva che essa fosse antica e ne possedeva un esemplare; più tardi, nel medesimo secolo, la stessa immagine fu incastonata in una parete del cortile di Palazzo Antici-Mattei a Roma.

Al di là della loro importanza storica, il significato delle medaglie 'de Berry' risiede nel loro soggetto e nel proposito per il quale furono eseguite. Commemorano le due vittorie imperiali in nome della Cristianità, di importanza storica mondiale, quella di Costantino su Massenzio nel 313 che sancì l'istituzione della nuova religione, e quella di Eraclio sul re persiano Cosroe II nel 628-629, che riscattò la Vera Croce e riconquistò Gerusalemme strappandola agli invasori pagani. Sul rovescio della medaglia di Eraclio, l'imperatore rivolge lo sguardo a un fascio di raggi di luce mentre afferra la sua imponente barba con entrambe le mani: l'unico precedente conosciuto per la soluzione di Michelangelo. Le iscrizioni e la luna crescente al di sotto chiariscono che la sua vittoria sugli infedeli fu ispirata da Dio; la scena sul rovescio illustra l'"entrata" trionfale in Gerusalemme dell'imperatore che vi riportava la Croce.

Ero già rimasto affascinato e poi ossessionato dal significato di questa clamorosa relazione, chiaramente voluta, tra la grande scultura di Michelangelo a Roma e la quasi (non pseudo) antica medaglia di Eraclio, quando ho scoperto, che, ai suoi tempi, la stessa barba di Eraclio, era stata un fenomeno importante e famoso.

Gli esperti di numismatica hanno distinto tre diversi tipi di ritratti di questa figura grande non solo per la storia bizantina ma per quella di tutta l'Europa. L'imperatore appare sui propri coni, che erano naturalmente il mezzo principale di propaganda politica, all'inizio con la barba corta, fino a che improvvisamente si verifica una prodigiosa esplosione e la barba diventa prolissa e lunga fino al petto senz'alcun precedente nella tradizione degli imperatori cristiani (fig. 8). In Persia, al contrario, tra i re sasanidi, una tale magnifica esibizione di virilità si era configurata come simbolo di sovranità consolidata, diffusa e veramente sacrale. Eraclio si era evidentemente appropriato del simbolo fisiognomico del potere persiano volendo commemorare la sua vittoria su Cosroe II, la quale, a sua volta, emulava l'archetipica vittoria su Massenzio di Costantino, destinato in seguito a fondare quella propaggine orientale dell'impero che sarebbe stata Bisanzio. Nel 630 Eraclio entrò secondo un preciso ceremoniale a Gerusalemme e innalzò la Santa Croce, concludendo vittoriosamente quella che è sta-

ta chiamata 'la prima grande guerra santa della Cristianità'. Questi avvenimenti sono celebrati sia dalla Chiesa d'Oriente che da quella d'Occidente con la festa dell'Esaltazione della Croce (14 settembre), liturgia che la medaglia 'de Berry' riflette in molteplici modi.

L'iscrizione alla sinistra dell'effige di Eraclio porta in lettere greche il nome latino del dio del sole Apollo, e i raggi dall'alto suggeriscono che il volto di Eraclio riflette veramente la gloria dell'Onnipotente, come il volto di Mosè quando discese dal Sinai con le Tavole (episodio all'origine delle famose corna, in realtà raggi di luce, che si protendono dalla testa di Mosè). L'occasione di questa ispirazione divina è messa in evidenza dall'iscrizione latina sulla luna crescente posta al di sotto del ritratto dell'imperatore-sole: «sopra le nostre ombre farò guerra ai gentili» (*Super tenebras nostras militabor in gentibus*, che richiama *Luca 22, 53*: «cum cotidie vobis cum fuerim in templo non extendistis manus in me sed haec est hora vestrata et potestas tenebrarum»), ovvio riferimento al nemico persiano di Eraclio, seguace di Zoroastro, il cui simbolo della luna crescente, dal 1400, era passato all'Islam contemporaneo.

Al di là dello spirito cristianamente ecumenico reso evidente dall'iscrizione sulla medaglia tanto in greco che in latino, l'inventore della medaglia di Eraclio si appropriò di un'altra universale tradizione islamica. Proprio come Eraclio aveva fatto sua l'orgogliosa barba del nemico, in quanto trofeo del suo trionfo, così il nostro medaglista s'impadronì di quella che ancora oggi è la forma più sacra e solenne di impegno: giurare sulla barba del Profeta. Inoltre combinò la tradizione del 'tirarsi la barba' con una o due mani, cosicché Eraclio si rivela qui, alludendo già, ne sono convinto, a Mosè, non solo divinamente ispirato ma anche divinamente aggressivo.

La ragione di questa sovrapposizione senza precedenti risiede certamente nel messaggio che la medaglia doveva trasmettere: spingere, cioè, le Chiese d'Oriente e d'Occidente a 'stringersi la mano' sotto le insegne di Dio, prendere la Croce, e seguire Mosè e Eraclio nella lotta contro il comune nemico.

Questa ragione può essere compresa considerando le circostanze in cui le medaglie furono realizzate. Esse furono create – da un grandissimo artista che deve ancora essere identificato con sicurezza – in connessione con il celebre viaggio, del 1400-02, dell'imperatore bizantino Manuele II Paleologo, in Italia e in Francia fino a Parigi. L'intento della visita era quello di promuovere la riunificazione delle Chiese d'Oriente e d'Occidente e di sollecitare aiuto nel momento della lotta epocale contro i Turchi sempre

più incombenti. Manuele II era al contempo un uomo notevole – poeta, studioso di importanti testi di filosofia e teologia, nonché riguardanti il dibattito intellettuale con l'Islam – e il sovrano molto amato del suo minacciato Impero. Manuele fu descritto incredibilmente bello, dotato di barba copiosa («barba prolixa undique ornata»), e lasciò un'indimenticabile impressione a Parigi, evidente in molte delle illustrazioni contenute nei manoscritti miniati dai fratelli Limbourg per il duca di Berry, in cui l'imperatore e il suo *entourage* sono evocati, e, come si è suggerito, forse persino ritratti. Nelle illustrazioni dei mesi dell'anno liturgico nel calendario costituito dalle *Tres Riches Heures*, l'imperatore procede sul carro, tramutato in Febo-Apollo, come se fosse ispirato dal disco dorato del sole.

Chiunque sia stato ad aver disegnato e realizzato le medaglie 'de Berry', sono convinto che il genio ispiratore sia da individuare nello stesso imperatore Manuele II: solo lui aveva la competenza necessaria, l'intelligenza e la cultura umanistica che queste opere rispecchiano. Non è un caso che la data dell'acquisto delle medaglie 'de Berry' sia stata il 2 novembre del 1402 e che l'imperatore abbia lasciato Parigi per tornare a Costantinopoli – a mani vuote, vista l'inutilità del suo fascino – il 21 novembre del medesimo anno.

Manuele non fu né il primo né l'ultimo imperatore bizantino a offrire alle potenze occidentali concessioni politiche e ideologiche in cambio di aiuto finanziario e di protezione militare. Una tale strategia diplomatica per contrastare la minaccia dell'Islam era iniziata nel XIII secolo e proseguita per tutto il XV e il XVI, sempre con lo stesso risultato negativo. L'urgenza di coordinare un contrattacco all'Islam da Oriente a Occidente continuò a crescere nei decenni seguenti, e nel 1438-39 un grande concilio fu riunito a Firenze, mentre il figlio di Manuele, Giovanni VIII Paleologo, ne attendeva l'esito. Le medaglie 'de Berry' ispirarono allora una nuova coppia di medaglie commemorative, le prime realmente moderne, cioè rinascimentali, nella tradizione degli antichi, dovute a Antonio Pisano, detto Pisanello. Questa coppia si completava vicendevolmente esattamente nello stesso modo di quella 'de Berry' e per la stessa ragione. Ancora una volta vi era una combinazione di iscrizioni, in greco e in latino. Entrambe portavano il famoso ritratto di Giovanni VIII con il suo copricapi da Paleologo.

Una versione lo mostra sul rovescio sempre come cavaliere, ma non orgoglioso conquistatore bensì pellegrino che attraversa un paesaggio scabro volto a adorare umilmente la Croce. L'altra medaglia mostra sul rovescio l'emblema di due mani, che rappresentano le Chiese d'Oriente e d'Occidente.

cidente (unite nell'innalzare la Croce). Questa versione è ora perduta, ma il suo emblema fu più tardi assunto come insegna personale da Giovanni Bessarione, il rappresentante della Chiesa bizantina presso il Concilio, zelante promotore della riunificazione e della crociata. Mentre era a Firenze Bessarione si convertì al cattolicesimo romano e quasi immediatamente fu fatto cardinale, ma non abbandonò mai i suoi abiti orientali e la lunga barba greca. Egli fu il firmatario di un ulteriore documento di accordo tra Oriente e Occidente che, ancora una volta, ebbe vita breve.

E nel momento in cui i sovrani europei non riuscirono di nuovo a riunire le loro forze in vista della crociata, Costantinopoli cadde in mano ai Turchi nel 1453. Non può essere stato un caso che, dopo che Bessarione ne era divenuto il cardinale protettore nel 1458, l'Ordine francescano abbia adottato quella che è ancora la sua celebre insegna: le braccia incrociate di Cristo e di san Francesco con in mezzo la Croce. Bessarione si recò a Roma e da lì, come legato pontificio, viaggiò per la Francia, la Germania e l'Austria, cercando di costituire una consistente forza militare, ma sempre senza successo, se non per il fatto di aver tenuto vivo il significato religioso e politico della missione con la sua divisa araldica avente il 'motivo crociato' delle due mani. Lo si vede in suo ritratto in cui egli protende con entrambe le mani, palladio della sua impresa, una reliquia della Vera Croce che aveva salvato dalla conquista di Costantinopoli, dunque nello spirito in cui Eraclio afferra la sua barba nella medaglia 'de Berry' (fig. 9).

Grazie al cardinal Bessarione le tradizioni che abbiamo ripercorso furono saldamente stabilite a Roma. Ma il personaggio che più probabilmente fu direttamente responsabile del fatto che a Michelangelo e a Giulio risultassero note fu il successore di Bessarione, Egidio da Viterbo, frate dell'Ordine degli Agostiniani Eremiti, teologo, storico, padrone di molte lingue che includevano l'Ebraico e il Greco. Egidio è stato indicato come l'intellettuale ispiratore di molti progetti di Giulio, inclusa la volta della Sistina di Michelangelo. Soprattutto Egidio fu un celebre predicatore e, durante il pontificato di Giulio, ebbe gli incarichi di principale portavoce e di redattore dei discorsi pubblici. In numerose occasioni tenne prediche in cui propose la crociata contro i Turchi come un giustificabile *casus belli*. Risulta di qualche interesse, dal nostro punto di vista, che Egidio abbia esibito una lunga barba fluente alla maniera dei Greci, senza dubbio per emulare Bessarione. È particolarmente interessante, comunque, che un'elaborata ricerca genealogica di carattere antiquario abbia convinto Egidio che egli era veramente membro della famiglia dei Paleologhi, l'ultima dinastia regnante a Bisanzio, che si supponeva aver avuto origine a Viterbo

nel XIII secolo. Egidio si fece chiamare Egidio Paleologo e questa eredità bizantina, dopo che era stato fatto cardinale, contribuì a rafforzare le sue mire di succedere a Bessarione come patriarca di Costantinopoli.

Sono convinto che Michelangelo e Giulio abbiano capito tutto quel che c'era da capire sulla famosa medaglia e che, in questo caso, il significato coincida esattamente con quello che si vede: il *Mosè* di Michelangelo ritrae il papa come novello Eraclio, un giusto e battagliero legislatore ispirato da Dio.

Sono inoltre persuaso che Michelangelo sia stato convinto a emulare la medaglia da Giulio stesso, il quale, durante la medesima malattia in cui ascoltava Dante esposto da Bramante, si era fatto crescere una barba monumentale, spessa e prominente, immortalata nel grande ritratto di Raffaello. La barba produsse un vero scandalo: sorprese tutti e dispiacque a molti contemporanei, un po' perché sembrava sporca, un po' perché notoriamente associata a Greci e Musulmani. Il papa si fece crescere la barba dall'ottobre del 1510, al tempo della malattia a Bologna quando ascoltava Bramante che gli esponeva Dante, e la tenne finché fu visto di nuovo sbarbato il 15 marzo del 1512. Furono date molte spiegazioni: un voto durante la malattia; la sua indisposizione; l'ira in battaglia; l'ira contro la Francia; dispetto per aver perduto Bologna; o semplicemente la moda greca. La crescita della barba aveva anche avuto un antico precedente in una famosa decisione presa dal suo imperiale omonimo Giulio Cesare, il quale, sconfitto in battaglia, si era fatto crescere la barba come segno di fedeltà ai suoi seguaci e di determinazione nel vendicare lo scacco subito. Per quanto potessero sembrare diverse, tutte queste opinioni avevano un comune denominatore. Come faceva per qualunque altra cosa, Giulio si era fatto crescere la barba intenzionalmente, per dimostrare cioè la sua determinazione nel difendere la Chiesa dai suoi nemici, purgarla da coloro che dubitavano della sua dottrina e abusavano dei privilegi che essa concedeva e estendere la sua egemonia.

In effetti, Giulio aveva fatto formale e anzi sacro giuramento in questi esatti termini al momento della sua elezione nel 1503. Nella curia papale era invalsa la tradizione di una specie di contratto di pre-elezione, formulato e condiviso prima che la votazione iniziasse, al quale tutti i cardinali era previsto che aderissero. Il documento, detto Capitolazione, diviso in cinquanta *capitula* intendeva circoscrivere il potere assoluto di cui il papa

godeva, in base alla teoria ecclesiastica, come vicario di Cristo sulla terra. Il fine era quello di proteggere gli interessi privati dei cardinali contro le tendenze predatorie di alcuni papi e di assicurare loro, collettivamente, un ruolo importante negli affari della Chiesa. Uno dei capitoli principali definiva la missione del futuro pontefice in questi termini: «Poiché indire al più presto un concilio generale è auspicabile per la pace tra i Cristiani, la riforma della Chiesa, la riduzione di molte tasse, e la campagna contro le orde degli infedeli, egli promette, giura e si vota a proclamarne uno entro due anni dalla sua elezione». I cardinali giuravano unanimemente e, al momento della sua elezione, Giulio aveva diligentemente ribadito, sotto giuramento, la sua adesione alla Capitolazione.

Va detto che un tale proponimento era stato sovente onorato solo a parole, esattamente come fece Giulio, solo che le sue ragioni di procedere in questo senso risiedevano in una delle più grandi crisi della storia della Chiesa, alla vigilia della Riforma protestante. Si è supposto spesso che Giulio trascurasse uno dei principali obblighi imposti dalla Capitolazione, la convocazione di un concilio entro due anni, per evitare interferenze da parte della gerarchia episcopale nel momento in cui persegua i propri personali, megalomani fini espansionistici. Che volesse evitare opposizioni, questo è certo, ma è anche chiarissimo che Giulio spese realmente il suo intero pontificato e la sua prodigiosa energia nel cercare di conseguire gli obiettivi previsti dalla Capitolazione, anche se in base a direzioni radicalmente, per non dire eversivamente nuove. Gli obiettivi che si pose nell'adempiere al suo giuramento furono essenzialmente tre: scacciare gli invasori stranieri, — francesi, spagnoli e imperiali — e sopprimere l'indipendenza della città-stato italiane — Bologna, Milano e Venezia — in modo da unificare tutta l'Italia in un unico Stato, un ideale che fu raggiunto solo nel XIX secolo; portare la pace tra i sovrani europei; infine riformare e rinnovare la Chiesa, ripulendola dagli abusi endemici e dalla corruzione di cui era ovunque e a giusto titolo accusata. Com'era suo solito, iniziò prendendo di petto il problema ed eliminò la pratica della simonia (la vendita dei voti) in occasione delle elezioni episcopali che rendevano considerazioni finanziarie e altre di carattere personale parte essenziale dei negoziati tra i cardinali per la scelta di un nuovo papa.

Sebbene egli perseguisse tutti questi fini 'domestici' contemporaneamente, Giulio li considerava come passi necessariamente preliminari verso l'obiettivo finale, la crociata grazie alla quale le potenze occidentali avrebbero cessato di darsi battaglia e, avendo unito le forze sotto le inse-



1. BACCIO BANDINELLI, *Papa benedicente*, particolare, Parigi, Musée du Louvre. 2. MICHELANGELO, *Mosè*, Roma, San Pietro in Vincoli. 3. COSIMO ROSELLI, *Storia di Mosè*, particolare, Roma, Cappella Sistina.



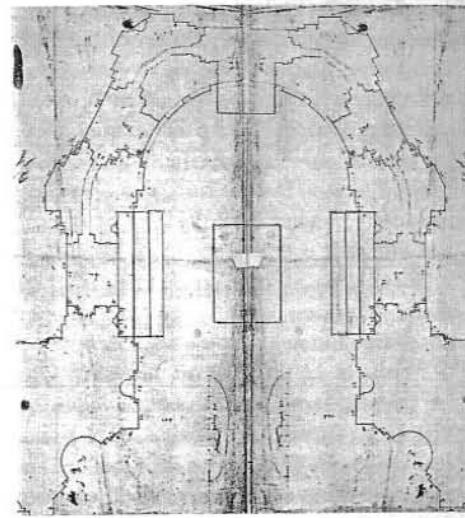
6



9



7



8

7. *Eraclio*, medaglia, Washington, National Gallery of Art. 8. *Eraclio con barba lunga ed Eraclio Costantino*, Washington, Dumbarton Oaks. 9. *Giovanni Bessarione*, reliquiario della Vera Croce, Venezia, Gallerie dell'Accademia. 10. ANTONIO DA SANGALLO IL GIOVANE, coro bramantesco di San Pietro con la presunta collocazione della tomba di Giulio II (da C. FROMMEL, *Capella Iulia: Die Grabkapelle Papst Julius' II in Neu-St. Peter*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», XL, 1977, p. 35, fig. 5).

MICHELANGELO, *Separazione della luce dalle tenebre*, particolare, Roma, Cappella Sistina. 5. PIER PAOLO VERRI, *Gregorio XIII*, Roma, Santa Maria in Aracoeli. 6. *Mosè*, bronzo, Oxford, Ashmolean Museum.

gne del papa, ormai alla testa di uno Stato unificato (il papa intendeva mettersi alla testa dell'impresa) avrebbero riconquistato la Terra Santa alla Cristianità.

Inevitabilmente i piani di Giulio incontrarono fiere resistenze da parte di alcune delle più forti potenze europee e tra i loro rappresentanti nel collegio cardinalizio. Da qui il rinvio della convocazione del Concilio e la reazione dei suoi nemici, ugualmente inevitabile: quando Luigi XII di Francia decise di aggiungere al suo attacco contro la supremazia temporale di Giulio anche l'attacco a quella spirituale, il re e un gruppo di cardinali che la pensavano allo stesso modo convocarono un concilio di loro iniziativa, al quale Giulio avrebbe dovuto sottomettersi oppure essere sostituito da un altro papa, visto che aveva trascurato di adempiere ai suoi giuramenti. Il Concilio scismatico di Pisa fu indetto il 16 maggio del 1511. In effetti, la crisi costituì uno degli episodi più drammatici, nonché l'ultimo, nella lunga storia della lotta per il controllo della Chiesa tra papi egemonici e il collegio dei cardinali. La reazione di Giulio fu prevedibilmente veemente e tutt'altro che sottomessa: il 18 giugno dell'11, convocò immediatamente un concilio generale molto più grande, il Quinto Concilio Lateranense, da cui furono esclusi i cardinali scismatici, scomunicati e colpiti da anatema. Il concilio era ancora in seduta quando il papa morì, il 21 febbraio del 1513.

Nel momento più oscuro delle sue fortune politiche, quando la sua salute sembrava ormai compromessa, preso di mira per non aver indetto un concilio, credo che Giulio si sia fatto crescere la barba per riaffermare pubblicamente l'impegno solenne che esprimeva i valori fondamentali del suo pontificato e la sua personale *raison d'être*. Valori che, dopo tutto, sono sottesi alle scene che includono il papa nelle Stanze di Raffaello, dove egli appare sempre con la barba lunga: la *Messa di Bolsena* in cui i dubbi di un titubante prete tedesco furono miracolosamente dissipati dalla presenza del papa; la *Cacciata di Eliodoro dal Tempio*, cui il papa presenzia, e la *Consegna delle Decretali* in cui Giulio assume la veste di Gregorio IX, che canonizzò san Francesco nel 1226. In sostanza, la barba di Giulio, come quella di Eraclio, divenne l'equivalente visivo di un giuramento sacro. Ho il sospetto, allora, che la medaglia di Eraclio, il grande guerriero di Cristo, in cui è raffigurato esattamente lo stesso voto come un'adesione individuale, profondamente sentita, a un ideale ispirato da Dio, possa aver influenzato Giulio stesso non meno che Michelangelo.

Si possono comprendere altri aspetti della scultura di Michelangelo alla luce del particolare modo di Giulio di impersonare il legislatore Mosè.

Mosè siede su un blocco cubico di pietra. Questo inusuale sedile non allude semplicemente alla vocazione scultorea di Michelangelo, né semplicemente al vicario scelto da Cristo, san Pietro (*Petrus-petra*), la roccia sopra la quale avrebbe costruito la sua chiesa. In questo caso, posta sotto il legislatore, la pietra è anche *sedes sapientiae* da cui, discendendo da Dio attraverso Mosè fino a Pietro e al papa, emana la Verità. A proposito del papato, il grande vescovo di Chartres, Pierre de Celles, noto anche come architetto, descriveva la relazione tra Mosè e san Pietro in questi termini: «Questa è la sede di Pietro, la pietra su cui poggia il trono di Mosè, la legge immacolata di Dio che converte le anime, colpisce e annienta i deboli conciliaboli degli eretici». Non ho dubbi che questo impegno sorprendentemente opportuno sia stato noto sia a Giulio che a Michelangelo.

In ultimo, la caratteristica forse più eloquente del legislatore Mosè è che egli non tiene aperte le Tavole della Legge, esibendole davanti all'osservatore com'era tradizione e come Michelangelo stesso sembra aver previsto nel suo primo progetto per la tomba di Giulio. Al contrario, l'evento di cui è protagonista la barba mette in secondo piano la canonica esibizione delle Tavole, che sono visibilmente chiuse ma poco visibilmente messe a fianco di Mosè. Il modo in cui è concepita la figura è completamente paradossale e, a mio avviso, può essere compreso solo in relazione a Mosè-Giulio che adempie al suo voto. In questo senso è un personaggio minaccioso (e mi associo alla tradizionale opinione di chi riconosce anche nel *Mosè* le attitudini e il significato della ritrattistica giovanile di Michelangelo, inclusi il bellicoso *San Procolo* e il *David*, temibili e accigliati). Mosè, comunque, non minaccia di spezzare le Tavole; anzi le custodisce e le protegge, sfidando coloro che non hanno visto il volto di Dio, per attingere alla luce. Molti anni dopo, divenne chiaro che Michelangelo non sarebbe stato capace di finire il progetto, a causa delle vicissitudini che costituiscano quella che il suo biografo chiama la «tragedia» della sepoltura. In un contratto del 1542 viene stabilito che la tomba sarà completata da altri scultori, operanti con la supervisione dell'artista, nella sua forma presente, assai ridotta rispetto al progetto originale. Michelangelo consentiva a rifinire la testa del ritratto del papa. Sebbene Giulio l'avesse portata per poco più di un anno e se la fosse tagliata un anno prima di morire, la barba manteneva, almeno agli occhi di Michelangelo, il suo mistico potere.

In conclusione, voglio suggerire che questa grande dinamica di interazione tra la più profonda trasfigurazione del legislatore michelangiolesco e lo spazio esterno sarebbe stata attuata anche tramite la collocazione prevista per la figura, vista dal basso nell'angolo anteriore destro del livello

superiore del monumento nella Cappella Giulia all'interno dell'abside bramantesca di San Pietro (fig. 10). Il visitatore che si avvicinava avrebbe visto così Mosè-Giulio dal basso, girandogli attorno per confrontare il lato nord con quello a est. Quando si considera che, nel 1510-11, esattamente nel momento in cui Giulio si faceva crescere la barba penitenziale, Martin Lutero, frate agostiniano, compiva la visita fatale a Roma, presentando le sue proteste al fratello di fede Egidio da Viterbo, priore generale dell'Ordine, e che l'invasione turca era praticamente arrivata al mare Adriatico, precisamente queste, il nord e l'est, erano le direzioni da cui i grandi nemici della Chiesa stavano giungendo. Vista in questa prospettiva, la scultura sembra riflettere le esatte parole di Giulio nel primo paragrafo della Bolla del 18 giugno 1511, con la quale convocava il Concilio Lateranense (sospetto ispirato da Egidio, che tenne il discorso d'apertura). Giulio gettava l'anatema sui nemici della Chiesa nei termini fulminanti che echeggiavano di nuovo il medesimo testo di Isaia riflesso nel volto di Dio Padre della Sistina, quando disperde le potenze dell'oscurità: con le parole del profeta, Giulio maledice Lucifer che aveva cercato di porre il suo trono sopra quello di Dio:

Isaia 14, 12-15

Come sei caduto dal cielo, o astro del mattino, figlio dell'aurora? Come sei stato gettato a terra tu, il vincitore dei popoli?

Tu che dicevi nel tuo cuore: «Salirò fino al cielo, innalzerò il mio trono sopra le stelle di Dio; mi assiderò sul monte dell'adunanza nelle estremità settentrionali.

Salirò sulle altezze delle nuvole, sarò simile all'Altissimo!»

Invece sei precipitato nel regno dei morti, nelle profondità dell'abisso.