

Chiara Franceschini

# Le ore di Michelangelo: tempi del lavoro, notte e *vigilantia* nella Sagrestia Nuova

**Abstract:** This essay explores the Evangelical theme of vigilance in relation to the meaning and the making of the sculptures in the New Sacristy. Beginning with Erwin Panofsky and Noé Girardi, the semantics of the night and of time “consuming everything” (Condivi) have always been at the centre of studies on the New Sacristy (as well as of Michelangelo’s poetic interests, especially in the series of the so-called “sonetti della notte”). However, the theme of the alternation of the liturgical hours and of nocturnal wake and work in relation not only to liturgy, but also to the times of the artist’s work, have been underestimated. I argue that the focus on the execution and pairing of the four sculptures of the *Hours*, which, at a certain point in the development of the project, probably between 1524 and 1526, overcame the making of other sculptures that were planned but never executed, is to be understood in relation with both the specific liturgical functions of the Medici funerary chapel dedicated to the Resurrection of Christ and the work-driven state of constant vigilance as well as the acute sense of the passing of time, which, according to several contemporary sources, characterises Michelangelo’s working habits in several phases of his life. Connections with the wider meaning of Michelangelo’s vigilance in an age of religious crisis are offered at the end of the paper.

## Introduzione

E questo si è che Michelagnolo suo ischultore è più mesi no l’avevo veduto, rispetto a l’essere suto in chasa per paura de la peste, e da ttre settimane in qua è venuto dua volte la sera, per un pocho di pasatempo, a trovarmi a chasa chol Bugiardino e chor Antonio Mini mio nipotte e suo diciepolle. Dopo molti ragionamenti de l’arte, rimasi d’andare a vedere le dua femine, e chosì feci altro di, e in fati sono chosa di grande maraviglia: e so che Vostra Signoria vide la prima ighura per la notte cho la luna in chapo e ’l cielo not-

---

**Note:** The research leading to this article has received funding from the European Research Council (ERC) under the European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme (grant agreement n. 680192/SACRIMA). Ringrazio i curatori di questo volume e tutti i partecipanti al convegno “Capricci Luterani” per la ricchissima discussione delle idee presentate in questo saggio. Sono grata a Katharina Vukadin, autrice di alcune delle foto presentate, per l’aiuto prestatomi nell’acquisizione delle immagini.

turno. A presso, questa sichonda la pasa per tutti e' chonti di beleza, chosa mirabilissima. E di presente finiva uno di que' vecchi, che io non credo si posa vedere meglio. E perché dito Michelangelo mi parse molto istenuato e diminuito de le charne, l'altro di col Bugiardino e Antonio Mini a lo stretto ne parliamo, e' qualli sono chontinovi cho lui, e infine faciemmo un chonputo che Michelagnoliò viverà pocho, se non si rimedia; e questo è che lavora asai, mangia pocho e cativo, e dorme mancho, e da u' mese in qua è forte impedito di ciesa e di dolore di testa e chapogiri; e infine – ritrato ttuto da' detti – egli à dua impedimenti, uno a la testa e l'altro al cuore, e a ciaschuno è de' rimedi, perch'è sano; e dicono la causa.<sup>1</sup>

Scrivendo a Bartolomeo Valori perché ne riferisca a Clemente VII, Giovan Battista Mini fotografa la situazione in cui Michelangelo – qui definito come scultore del papa (“suo ischultore”) – si trovava alla fine del settembre 1531 rispetto ai lavori nella Sagrestia Nuova della chiesa medicea di San Lorenzo. Sovrapponendosi inizialmente ai lavori per la facciata, voluti da Leone X, i lavori per il nuovo spazio architettonico erano cominciati nel 1519 per impulso dell'allora cardinale Giulio de' Medici, al tempo arcivescovo e governatore della città Firenze, poi eletto come Clemente VII nel novembre del 1523. A seguito della morte dell'ultimo rampollo della famiglia, Lorenzo duca d'Urbino, Giulio aveva concepito già nel giugno del 1519 il progetto di una sagrestia gemella a quella brunelleschiana, che doveva fungere da “cappella” per i “molti sepolcri” dei defunti di casa Medici dove officiarvi, quindi, messe in loro onore.<sup>2</sup> Dodici anni dopo, nel settembre del 1531, l'architettura era già stata ultimata (col completamento della volta e il posizionamento della palla poliedrica sulla lanterna nel 1526, Fig. 1), ma l'allestimento interno e le tombe che erano state progettate restavano incompiute. Due figure femminili erano terminate: la prima, ci dice Mini, rappresenta la notte, ma la seconda, non nominata, è considerata molto più bella; una delle altre due personificazioni maschili (“uno di que' vecchi”, forse il *Crepuscolo*) è sul punto di essere finita; la statua della Madonna deve ancora essere terminata, mentre quella del duca Lorenzo è ancora da fare; nessuna delle sculture è stata ancora montata, per quanto il Mini

---

1 Giovan Battista Mini a Bartolomeo Valori, 29 settembre 1531 (*Il carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di Paola Barocchi e Renzo Ristori, Firenze 1973, III, p. 329). Nella prima trascrizione della lettera, pubblicata da Giovanni Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze 1839–1840, II, p. 228 e seguenti la trascrizione del passo è diversa: “vide la prima, che figura per la notte” (mentre nell'edizione citata si segnala “un tratto cancellato” dopo le parole ‘la prima’).

2 Secondo le ricordanze del priore di San Lorenzo Giovanni Battista Figiovanni, Giulio de' Medici gli confidò di avere in animo di fare una nuova “sacrestia, in compagnia di quella già fatta et nome harà di cappella, dove molti sepolcri da seppellirvi li antenati mancati di vita che sono in deposito” e i lavori iniziarono il 4 novembre 1519: Alessandro Parronchi, “Una ricordanza inedita del Figiovanni sui lavori della Cappella e della Libreria Medicea”, in: *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi*, Firenze/Roma 1964, pp. 322–342, qui pp. 324–326.

suggerisca la possibilità di mettere in opera le statue (finite o ammezzate) e completare quindi le sepolture al più presto.<sup>3</sup> Michelangelo è sfinito: lavora assai (“lui vuole lavorare e amazasi”), mangia poco e dorme ancora meno, tanto che la sua salute preoccupa gli amici. Degli stessi giorni è una lettera indirizzata all’artista di Giovanni Battista Figiovanni, priore di San Lorenzo e provveditore dei lavori nella cappella fino al 1526, sul retro della quale Michelangelo annota due frammenti poetici.<sup>4</sup> Nel primo si allude alla Fenice “ch’alla luce del sol resurgie e rriede”, dunque al tema del sorgere del sole in relazione a una resurrezione, mentre l’attacco del secondo frammento ammonisce che “Chi di notte cavalca, el dì conviene / ch’alcuna volta si riposi e dorma”. Nei due frammenti, la semantica del giorno e della notte e la menzione del rovesciamento del ritmo sonno/veglia si legano al discorso amoroso con allusioni erotiche;<sup>5</sup> nelle lettere degli amici di Michelangelo, invece, i disturbi del sonno sono molto più concretamente riferiti a una situazione di iper-lavoro, legata alla necessità impellente di concludere i lavori nella Sagrestia Nuova.

Questo saggio si propone di esplorare la possibilità che le scelte figurative e scultoree operate nella Cappella Medici, e in particolare la focalizzazione lavorativa sulle figure delle *Ore*, che, a un certo punto dello sviluppo del progetto, probabilmente tra il 1524 e il 1526, presero forma rispetto ad altre sculture mai eseguite, abbiano una qualche relazione non solo con le funzioni liturgiche e l’iconografia funeraria della cappella, come già sottolineato da molti studi, ma anche con i tempi del ‘lavoro’ dell’artista, caratterizzato da uno sconvolgimento dei normali ritmi sonno/veglia. A partire da Erwin Panofsky e Noè Girardi, e sino ad oggi, la semantica della notte e del tempo “che consuma tutto” sono sempre stati al centro degli studi sulla Sagrestia Nuova (così come degli interessi poetici di Michelangelo, specialmente nella serie dei cosiddetti “sonetti

---

3 “E’n questo verno, in ditta sagrestia si potrebe murare e’ lavore del quadro de le sepolture e chominciare a metervi sù le figure finite e anche le mezate” (*Il carteggio*, III, pp. 329–330, da cui sono tratte anche le altre citazioni nel seguito di questo paragrafo). La statua del *Giorno* e quella del duca Giuliano, che era stata già cominciata (come si deduce dalla lettera di Michelangelo a Giovan Francesco Fattucci del 17 giugno 1526, per cui si veda nota 60), non sono menzionate.

4 Michelangelo, *Rime*, a cura di Matteo Residori, Milano 1998, pp. 87–88 (nn. 52–53); Michelangelo Buonarroti, *Rime e lettere*, a cura di Antonio Corsaro/Giorgio Masi, Milano 2016, pp. 403–404 (Frammenti e abbozzi, 25–26). D’ora innanzi le citazioni dalle *Rime*, ove non diversamente indicato, si riferiscono all’edizione curata da Residori, che segue la numerazione critica dell’edizione di Noè Girardi (uso l’abbreviazione *Rime* seguita dal numero d’ordine).

5 Matteo Residori nota come il verbo *cavalcare* sia “tradizionale metafora per il possesso carnale” (Michelangelo, *Rime*, p. 88, n. 1–2); cfr. anche Michelangelo Buonarroti, *Rime e lettere*, p. 404.



**Fig. 1:** Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova, cupola.

della notte”).<sup>6</sup> I significati dell’*alternanza* delle ore e del passaggio del tempo in relazione, non solo, alle funzioni liturgiche di questo spazio, ma anche ai tempi del lavoro dell’artista, sono stati invece sottovalutati.

<sup>6</sup> Erwin Panofsky, “The mouse that Michelangelo failed to carve”, in Lucy Freeman Sandler (a cura di), *Essays in Memory of Karl Lehmann*, New York 1964, pp. 242–251; Noè Girardi, “La notte di Michelangelo: scultura e poesia”, in: *Letteratura italiana e arti figurative* 2 (1988), pp. 473–483; Giorgio Masi, “La poesia notturna di Michelangelo (e gli animali ‘vili’)”, in: *Studi Rinascimentali* 7 (2009), pp. 39–50; Matteo Residori, “‘Mia oscura notte’: Il tempo nelle rime e nella Sagrestia Nuova”, in: *1564/2014. Michelangelo. Incontrare un artista universale*, Roma, Musei Capitolini/Palazzo Caffarelli, 27 maggio–14 settembre 2014, Firenze/Milano 2014, pp. 119–125, qui p. 121.

## Vigilanza di Michelangelo

Fonti e testi di diverso tipo, come la lettera sopra citata e altre dello stesso artista che accennano a pratiche lavorative incessanti,<sup>7</sup> ma anche rielaborazioni letterarie composte a posteriori dai suoi biografi, ci parlano delle attività notturne di Michelangelo, talvolta descritte dai biografi come una vera e propria *lucubratio*, ovvero un lavoro continuo svolto al lume di lucerna. Queste pratiche sembrano avere a che fare con un'alterazione del normale ritmo giorno/notte, in cui l'ossessione per il lavoro assume talvolta una coloratura quasi religiosa.<sup>8</sup> Nel celebre brano della sezione finale della *Vita* di Michelangelo, in cui il carattere 'cristiano' e il "modo del viver" dell'artista vengono (ri)costruiti e presentati al lettore, Giorgio Vasari insiste, nel 1568, sulla "sobrietà" del Buonarroto, che lo faceva essere "vigilantissimo e di pochissimo sonno."<sup>9</sup> La scelta di riferirsi alla 'sobrietà' e alla 'vigilanza' come caratteri particolari e virtù dell'artista non sembra casuale, in questo brano che segue immediatamente, non solo, la menzione della relazione e degli scambi poetici e figurativi con l'amica Vittoria Colonna, ma anche il riferimento alla grande familiarità di Michelangelo con la Bibbia e la sua "venerazione" degli scritti di Girolamo Savonarola ("dilettosissimi molto della Scrittura Sacra, come ottimo cristiano che egli era"). In effetti, le scelte lessicali di Vasari non sembrano casuali se consideriamo il fatto che proprio 'sobrietas' e 'vigilantia' sono due parole accoppiate in almeno due passi evangelici. In particolare, la coppia ricorre nella *Lettera ai Tessalonicensi*, dove Paolo esorta i cristiani alla vigilanza morale e alla sobrietà, ricordando loro che sono "figli della luce e del giorno" e non preda della "notte e delle tenebre".<sup>10</sup> Proprio simili aspre opposizioni tra luce e oscurità, corrispondenti a quelle tra sole e luna, risuonano a più livelli nell'arte e nella poesia di Michelangelo, mescolandosi a *topoi* amorosi. Per esempio, in *Rime* 104, uno dei cosiddetti *Sonetti*

7 Per esempio, il 10 novembre 1507, scrive al fratello Buonarroto da Bologna, mentre sta lavorando alla difficile statua di Giulio II: "perché sto qua chon grandissimo disagio e chon fatiche istreme e non actendo a altro che a llavorare el dì e lla nocte, e ò durata tanta fatica e duro, che, se io n'avessi a rifare un'altra, non chrederrei che lla vita mi bastassi" (*Il carteggio*, I, p. 55).

8 Per una prima trattazione e un inquadramento metodologico di questa problematica rimando a Chiara Franceschini, "Working at Night: Remarks on the Vigilant Artist", in: *Zeiten der Wachsamkeit*, a cura di Arndt Brendecke/Susanne Reichlin, Boston/Berlin 2023, pp. 79–103.

9 Giorgio Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da Paola Barocchi, Milano/Napoli 1963, I, p. 121.

10 1 *Thessalonicenses* 5, 5–8; e inoltre 1 *Petrus* 58: "sobrii estote, vigilate quia adversarius vester diabolus tamquam leo rugiens circuit quaerens quem devoret."

*della notte* (101–104) datati a prima del 1546, egli parte dalla descrizione della creazione divina del tempo come un’opposizione, o un’alternanza, tra giorno e notte per poi ascrivere se stesso interamente al “tempo bruno”, secondo un dramma in cui l’amore umano e divino (forse per Febo dal Poggio, equiparato al sole) si intersecano davanti al soggetto/artista impotente (il poeta, che appartiene alla notte).<sup>11</sup>

Il Nuovo Testamento, così come la liturgia della messa (specialmente quella di Pasqua) o i sermoni (per esempio quelli di Agostino) offrono poi altri riferimenti al “vigilare”, in relazione alla morte, alla Resurrezione o alla venuta di Cristo.<sup>12</sup> Nell’italiano del Cinquecento, “vigilare” è sempre legato a “vegliare”, cioè un’alterazione del ritmo fisiologico giorno/notte con implicazioni morali e spirituali (più che fisiologiche). *Vegliare* non è mai una semplice assenza fisica di sonno – è sempre, anche, un’attività dello spirito, con un senso spesso spirituale, se non quasi penitenziale.<sup>13</sup> Anche la qualità di Michelangelo di essere “vigilantissimo” non sembra dunque definibile solo come un’insonnia fisiologica, ma sembra implicare un’alterazione del ritmo del sonno, che tuttavia non è fine a sé stessa: può essere definita come un particolare stato di allerta individuale che mira a fini sovra-individuali, in questo caso legati al raggiungimento della perfezione o alla preminenza artistica.<sup>14</sup> Le diverse attività notturne di Michelangelo sembrano avere vari scopi e connotazioni, che cambiano nel tempo e nelle diverse situazioni: anzitutto, la sobrietà e la vigilanza sono descritti da

---

**11** *Rime*, n. 104: “Colui che fece, e non di cosa alcuna, / il tempo, che non era anzi a nessuno, / ne fe d’un due e die ‘l sol alto all’uno, / all’altro assai più presso diè la luna. // Onde ‘l caso, la sorte e la fortuna / in un momento nacquer di ciascuno; / e a me consegnar il tempo bruno, / come a simil nel parto e nella cuna. // E come quel che contrafà se stesso, / quando è ben notte, più buio esser suole, / ond’io di far ben mal m’affliggo e lagno. // Pur mi consola assai l’esser concesso / far giorno chiar mia oscura notte al Sole / che a voi fu dato al nascer per compagno.” Per l’interpretazione qui riassunta si veda Residori, ‘Mia oscura notte’, p. 121.

**12** Per esempio, *Marcus*, 13,33: “Videte, vigilate, et orate: nescitis enim quando tempus sit”, che nella Bibbia Malermi nota a Michelangelo (qui consultata nell’esemplare di Oxford, Bodleian Library, Douce 244) è volgarizzato in: “Vedete & vigilate & orate: imperho che non sapete quando sarà el tempo”, con riferimento alla venuta di Cristo (*Biblia vulgare istoriata*, Venezia 1490, f. Ciiiir).

**13** Il primo significato di ‘vigilare’ (verbo intransitivo) in Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino 1961–2009, XXI, p. 861 è “vegliare, star sveglio, per svolgere un’attività, come pratica penitenziale, ecc.” e la prima citazione riportata è tratta da un volgarizzamento della Bibbia del quindicesimo secolo.

**14** Per una definizione più ampia e articolata della nozione di “vigilanza” rimando al lavoro collettivo in corso presso la Ludwig-Maximilian-Universität München, nell’ambito del SFB “Vigilanzkulturen”; in relazione alla storia dell’arte e a Michelangelo, cfr. Franceschini, “Working at Night”.

Vasari come suoi tratti caratteriali; in secondo luogo, emerge da alcuni aneddoti della gioventù (in particolare quello relativo alla firma notturna sulla *Pietà* vaticana) l'idea che per un giovane artista sia necessario “vigilare” sul proprio lavoro (in termini di segretezza e di *authorship*); infine, la vigilanza dell'artista comporta un'intensificazione della pratica lavorativa che assume, specialmente nei racconti relativi alla vecchiaia dell'artista, tratti quasi penitenziali ed esistenziali.<sup>15</sup> In particolare, l'alterazione dettata dal lavoro del normale ritmo fisiologico, che ha anche a che fare con l'esaurimento della propria vita, è un tema che caratterizza l'aneddoto notturno legato alla creazione della *Pietà* Bandini, che descrive Michelangelo mentre lavora di notte a questa statua, al lume della lucerna, che diventa anche metafora di una vita che si spengerà.<sup>16</sup>

Vorrei argomentare qui come una sorta di “drammatizzazione” della *vigilantia*, in termini di alternanza tra notte e giorno, sonno e veglia e incessante passaggio delle ore, sia anche uno dei temi centrali della decorazione scultorea della Sagrestia Nuova. Come cercherò di dimostrare, questo tema si sposa perfettamente con la funzione liturgica di questa cappella, che già diversi studiosi hanno individuato come il più importante aspetto generativo dell'iconografia di questo spazio.<sup>17</sup>

## Forma e significato

La questione qui trattata si inserisce in maniera ‘obliqua’ nel dibattito più ampio di cui questo volume rende conto: in quale rapporto stanno forme e significati nell'opera di Michelangelo, ovvero di un artista che, tra Firenze e Roma, attraversò tutte le crisi religiose e politiche dell'Italia del Cinquecento dal momento savonaroliano, alle successive crisi politiche fiorentine, fino al confronto con le idee della Riforma e al Concilio di Trento? Intorno a questa domanda, centrale negli studi sull'artista, si sono confrontati molti studiosi, che hanno affrontato il tema dalle prospettive più diverse. Alcuni hanno seguito un'impostazione legata all'idea di un artista sempre spinto dall'impulso

<sup>15</sup> Ibid., anche per i relativi riferimenti bibliografici.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> A partire da Frederick Hartt, “The Meaning of Michelangelo's Medici Chapel”, in: *Beiträge für Georg Swarzenski zum 11. Januar 1951*, Berlin 1951, pp. 145–55 e, soprattutto, dal fondamentale saggio di Leopold D. Ettlinger, “The Liturgical Function of Michelangelo's Medici Chapel”, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 22 (1978), pp. 287–304.

di dare forma ad alcune fondamentali idee religiose di tipo tradizionale;<sup>18</sup> altri, concentrandosi sul periodo degli anni Quaranta, hanno esplorato gli intrecci tra i suoi temi visivi e poetici e il discorso portato avanti da coloro che credevano in una prospettiva di riforma religiosa in Italia;<sup>19</sup> in particolare, sono state esplorate in modo molto convincente le sovrapposizioni e giochi semantici tra i temi e i linguaggi del dibattito interconfessionale del tempo e le pratiche e la socialità artistica in particolare nella Roma degli anni Quaranta;<sup>20</sup> ancora, sono state adottate prospettive di tipo contestuale che, di volta in volta e nei diversi periodi della vita dell'artista, hanno cercato di individuare il rapporto tra le invenzioni di Michelangelo e le costrizioni o anche gli spunti derivanti da sollecitazioni esterne che, intrecciandosi con dati di senso comune e con temi religiosi diffusi, portarono l'artista a inventare e proporre forme sempre nuove che talvolta si imposero come innovativi modelli, ma altre volte rimasero iterazioni uniche.<sup>21</sup>

Lavori più o meno recenti hanno sottolineato come, anzitutto, le forme e i significati delle sue opere talvolta scaturiscano gli uni dalle altre;<sup>22</sup> in secondo luogo, come sembrano quasi sempre inscindibili dai tempi e dalle concrete pratiche e condizioni lavorative dell'artista, così come strettamente legati alle tante pressioni concomitanti, da parte di patroni potenti ed esigenti (specialmente, i papi regnanti per i quali Michelangelo voleva lavorare), che agirono sul suo lavoro con richieste sempre più pressanti, in particolar modo dopo il grande exploit della volta Sistina. La “tragedia della sepoltura” così come le vicende della Cappella Medici sono due imprese che si dipanano ciascuna su lunghi archi temporali, che furono messe in opera in forme ridotte non corrispondenti ai piani iniziali, e che, quindi, devono necessariamente essere lette tenendo conto

---

**18** Si vedano per esempio gli equilibrati studi raccolti in *Michelangelo's "Last Judgment"*, a cura di Marcia B. Hall, Cambridge 2005.

**19** Cfr. Maria Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali". Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma 2009.

**20** Alexander Nagel, “Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna”, in: *The art bulletin* 79 (1997), pp. 647–668.

**21** Questo è l'approccio che ho seguito in Chiara Franceschini, *The Nudes in Limbo. Michelangelo's Doni Tondo reconsidered*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 73 (2010 [2011]), pp. 137–180.

**22** Creighton E. Gilbert, “Texts and Contexts of the Medici Chapel”, in: *Art Quarterly* 34 (1971), pp. 391–409, p. 392: “Michelangelo was certainly evolving the shapes and the iconography simultaneously” (a proposito delle quattro *Ore*); Gunther Neufeld, “Michelangelo's Times of Day: A Study of Their Genesis.” In: *Art Bulletin* 48 (1966), pp. 273–284, p. 277, suggerisce, per esempio che, nel caso delle *Ore* siano le forme sorte dal disegno a suggerire i significati: “forms do suggest, and engender, meaning.”

della complessità dell'intreccio tra tanti fattori diversi (richieste dei patroni, idee dell'artista, condizioni materiali e contingenze, sovrapposizioni con altri progetti, etc.).<sup>23</sup> In tutti i diversi cantieri diretti dall'artista, i problemi più complicati da risolvere sembrano avere spesso a che vedere, non solo, con un rapporto controverso nei confronti dei patroni e dei "compiti prestabiliti" (Jacob Burckhardt) a lui affidati, non sempre coincidenti con le intenzioni dell'artista, ma anche con l'organizzazione materiale e giornaliera del tempo lavorativo dell'artista.<sup>24</sup> In un tale intreccio di questioni, sembra insomma molto difficile estrapolare precise dottrine teologiche o significati allegorici dalle sue opere senza considerare al tempo stesso le condizioni, le costrizioni e i rapporti sociali, ma anche gli spazi di libertà (unici nel caso di Michelangelo) entro i quali i molteplici lavori a lui affidati, e spesso da lui condotti in parallelo, interrotti e ripresi nell'arco di anni a seconda delle circostanze, presero forma.<sup>25</sup> Queste condizioni valevano anche per altri artisti, ma nel caso di Michelangelo la ricchezza delle fonti che abbiamo a disposizione ci permette, talvolta, di entrare nei suoi cantieri e ritmi di lavoro come non avviene in altri casi. Per gran parte delle opere a lui affidate, si ha inoltre l'impressione che le sue invenzioni si siano sviluppate in maniera relativamente libera a partire da alcune idee o principi organizzativi e formali di fondo, nati certo da esigenze dei committenti o comunque da elementi contestuali spesso coincidenti con credenze e idee molto diffuse, che venivano poi declinate formalmente dall'artista in direzioni molto personali, ma sempre adatte ai diversi contesti semantici.<sup>26</sup>

---

**23** Per una lettura della Cappella Medici che si concentra soprattutto sulle concrete pratiche lavorative dell'artista si veda ora *Michelangelo. Arte – Materia – Lavoro*, a cura di Alessandro Nova/Vitale Zanchettin, Venezia 2019. La sovrapposizione tra i lavori per la tomba di Giulio II e quelli per le sepolture Medici emerge chiaramente dall'epistolario dell'artista, per esempio dalla sua lettera dell'aprile 1523 a Giovan Francesco Fattucci ora in Andrea Felici, *Michelangelo a San Lorenzo (1515–1534). Il linguaggio architettonico del Cinquecento fiorentino*, Firenze 2015, pp. 208–209 (riportando, nelle note che seguono, i testi delle lettere da questa recente nuova edizione ho ommesso i segni diacritici che indicano scioglimento di abbreviature).

**24** L'espressione qui tradotta con "compiti prestabiliti" è in Jacob Burckhardt *Archivium*, 207, *Randglossen zur Skulptur der R*, 1894–95, pubblicata in Max Seidel, "Solely Artistic Ideas: The Significance of Michelangelo in Jacob Burckhardt's "Kunst der Renaissance", in: id., *Italian art of the Middle Ages and the Renaissance*, Venezia 2002, II, pp. 777–820, qui pp. 818–19, n. 176: "Anfangs hatte er noch gestellte Aufgaben gelöst, mit der Zeit aber schafft er seine Themata."

**25** In una lettera di Michelangelo a Clemente VIII (fine di gennaio o primi di febbraio 1525), Michelangelo scrive, per esempio: "che non mi dia nell'arte uomini sopra chapo, e che mi presti fede, e diemi libera chommissione" (*Il carteggio*, III, pp. 131–132).

**26** Un'indicazione in questo senso è suggerita, per esempio, da come Ascanio Condivi descrive l'iconografia della volta Sistina, menzionando le partizioni e le scene principali e dichiarando che anche gli elementi apparentemente secondari sono tutti "approposito" della storia

Isolando dunque solo alcuni aspetti di questioni complesse, la domanda di fondo affrontata qui riguarda le possibili interferenze, nel caso dei lavori per la Sagrestia Nuova, tra sfera figurativa, sfera religiosa e ritmi lavorativi, che, come emerge dalle fonti coeve, sembrano caratterizzati da un'ansia lavorativa che comportava talvolta un'alterazione dei ritmi sonno/veglia definibile come 'vigilanza' dell'artista. Per affrontare questo tema all'incrocio tra pratiche lavorative e significati visivi, cominciamo anzitutto col chiederci se e come immagini legate a questa nozione compaiano nell'opera di Michelangelo o di suoi collaboratori. Dedicandoci a questo esercizio incontriamo anzitutto un dipinto, eseguito da Sebastiano del Piombo su disegno di Michelangelo, che esprime al meglio il senso della *vigilantia* evangelica, già prima (e in modo più essenziale) di ciò che vediamo nella Sagrestia Nuova.

## Veglia dipinta: la *Pietà* di Viterbo come precedente iconografico

Secondo le *Vite* di Giorgio Vasari, già nell'edizione del 1550, Michelangelo “fece fare a Sebastiano un Cristo morto con una Nostra Donna che lo piagne. Della quale opera Michelangelo fece il cartone, e Sebastiano di colorito con diligenza lo finì; et in quello fece un paese tenebroso, che fu tenuto bellissimo.”<sup>27</sup> Commissionato probabilmente intorno al 1512 per la chiesa di San Francesco di Viterbo dal chierico di camera Giovanni Botonti, il dipinto fu eseguito da Sebastiano del Piombo tra il 1512 e il 1516.<sup>28</sup> L'opera offre l'immagine di una veglia 'vigile' (Fig. 2). Il dipinto precede sicuramente l'epoca dei dibattiti suscitati da Lutero, ma è notevole per almeno due ragioni, entrambe importanti in questa sede.<sup>29</sup> Anzitutto, per la sua costruzione innovativa: il tipo nordico del *Vesperbild* è tra-

---

principale: “però brevemente me ne son passato, volendo solamente dare un poco di luce più tosto del tutto, che specificar le parti” (Condivi, *La vita*, p. 33).

**27** Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Paola Barocchi e Rosanna Bettarini, Firenze 1966–87, V, p. 89.

**28** Enrico Parlato, “Durata e persistenza della visione nella *Pietà* di Viterbo”, in: *La Pietà di Sebastiano a Viterbo. Storia e tecniche a confronto*, a cura di Costanza Barbieri, Enrico Parlato e Simona Rinaldi, Roma 2009, pp. 42–49, p. 45.

**29** Interessante notare che prima del ritrovamento dei documenti che ne stabiliscono con certezza il termine *ante quem* al 1517, l'opera fosse stata datata, per la sua iconografia, a un periodo successivo (*ibid.*, p. 45, note 8).



Fig. 2: Sebastiano del Piombo, Pietà, Viterbo, Museo Civico.

sformato nell'immagine di una veglia funebre. In secondo luogo, per il modo in cui questo dipinto rappresenta il passaggio del tempo e delle ore.<sup>30</sup>

La veglia è, in questo caso, la vigilia notturna sul corpo di Cristo, che descrive il tempo tra la Discesa dalla Croce e la Resurrezione – una veglia, che è anche rappresentata simbolicamente dalla liturgia pasquale, come spiegato, ad esempio, da Agostino nel suo Sermone 221, *De nocte sancta* (sulla veglia di Pasqua): “quia ille dormivit ut vigilemus, qui est mortus ut viveremus” (“egli infatti dormì perché noi vigilassimo, lui che era morto perché noi vivessimo”).<sup>31</sup> Essendo il committente Giovanni Botonti un amico personale del generale degli

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 49: “nella Pietà il tempo esiste”. Si veda questo articolo di Enrico Parlato anche per le sue considerazioni sulla datazione del dipinto.

<sup>31</sup> Costanza Barbieri, “*Sacra vigilia*. An Augustinian Interpretation of the Viterbo Pietà”, in *Michelangelo and Sebastiano*, a cura di Matthias Wivel, London 2017, pp. 56–74, qui pp. 72–73.

Agostiniani Egidio da Viterbo (oltre che inserito strettamente nella cerchia di Giulio II), alcuni interpreti della *Pietà di Viterbo* hanno legato questo dipinto (e in particolare la presenza in posizione rispettivamente asimmetrica della luna e del sole) ad alcune delle idee politiche di Egidio, da lui espresse, in particolare, nei due discorsi tenuti al Quinto Concilio Lateranense del 1512, dove si era discusso dei pericoli di scisma che minacciavano la Chiesa.<sup>32</sup> Nel suo discorso introduttivo, Egidio aveva menzionato “divinam sponsam a sponso derelictam” (cioè, la Vergine che rappresenta la Chiesa, abbandonata dal suo sposo, ovvero Cristo), che è talvolta accostata alla grande figura della Vergine dipinta da Sebastiano. In un discorso tenuto dopo la Terza Sessione di questo Concilio, Egidio aveva anche detto:

Scrivono gli astronomi che quando si congiungono gli astri maggiori, il sole e la luna, bisogna attendersi eventi grandi e nuovi. Che cosa, perciò, dobbiamo aspettarci noi, per quanto riguarda l'unità della chiesa, se non qualcosa di grande, bello, felice, dal momento che non i lumi soltanto ma, come è proprio del quarto giorno, addirittura i più grandi si uniscono e non per un mese in una parte della costellazione o per un altro breve spazio, ma in perpetua amicizia? Che dire poi, questi si sono alleati con il massimo consenso della natura, che specie di somiglianza dimostreranno?<sup>33</sup>

Nel discorso di Egidio, gli astri maggiori, e in particolare il sole e la luna, corrispondono ai potenziali agenti dell'unità o dello scisma interno alla Chiesa (rispettivamente papa Giulio II e l'imperatore Massimiliano). Il conciliarismo promosso da Egidio da Viterbo voleva infatti offrire una risposta a queste minacce contro l'unità della Chiesa di Roma, che erano presenti all'interno della Chiesa ben prima della Riforma.

Per quanto l'ipotesi di associare questo particolare dipinto ai temi politici ed ecclesiologici presenti nel discorso di Egidio da Viterbo sia un'idea suggestiva, è di fatto impossibile stabilirne l'effettiva veridicità. In mancanza di documenti che comprovino questa o un'altra proposta interpretativa, ci resta solo ciò che ci dice il dipinto. Quando lo guardiamo, ci chiediamo se la figura più importante sia “il cristo a terra desolatamente solo nella morte”<sup>34</sup> o l'imponente e mascolina figura della madre, parente, ma non sorella, delle Vergini dei nordici *Vesperbilder* che certamente Michelangelo conosceva.<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Ingrid Rowland, “Agostino Chigi and Viterbo”, in *La Pietà di Sebastiano*, pp. 17–26, a p. 23.

<sup>33</sup> Egidio da Viterbo, *Orazioni per il Concilio Lateranense V*, a cura di Fabio Troncarelli, Giulia Troncarelli e Maria Paola Saci con la collaborazione dei padri agostiniani Antonio Lombardi e Rocco Ronzani, Roma 2012, p. 61.

<sup>34</sup> Mauro Lucco, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, Milano 1980, pp. 104–105.

<sup>35</sup> *Vesperbild: alle origini delle “Pietà” di Michelangelo*, a cura di Antonio Mazzotta e Claudio Salsi con la collaborazione di Agostino Allegri e Giovanna Mori, Milano 2018.

È stato suggerito che questa Vergine assai insolita sia legata a una personificazione della speranza, che si trova in un affresco quattrocentesco proprio a Viterbo (Fig. 3). Tuttavia, bisogna notare che, nell'iconografia più diffusa, Speranza prega verso il sole (si veda, per esempio, anche nel frontespizio dalla raccolta di *Rime spirituali*, qui studiata da Marc Föcking). Invece, la mascolina figura creata da Sebastiano e Michelangelo si volge verso la luna. Possiamo quindi pensare che l'attitudine di Maria non alluda tanto alla speranza, quanto invece alla vigilanza che opera di notte: Maria veglia, in effetti, da sola nel "paese tenebroso" di impostazione veneziana, più tardi lodato da Vasari come "bellissimo". Allo stato attuale delle conoscenze, è impossibile stabilire (ed è quindi forse inutile chiederselo) se davvero questa veglia notturna abbia qualcosa a che vedere col Concilio Lateranense V e con le minacce di scisma e i turbamenti che già scuotevano la Chiesa. È invece certo che, guardando quest'opera, si ha la forte impressione che si tratti di un invito a restare spiritualmente svegli insieme a Maria attraverso una contemplazione prolungata del dipinto stesso che rappresenta il lento passare delle ore notturne sul corpo morto di Cristo, in attesa della sua resurrezione.



Fig. 3: Viterbo, Palazzo Spreca, affresco: Speranza.

Per quanto molto diversa, una rappresentazione delle *Ore*, o meglio (come cercherò di dimostrare) del loro passaggio in relazione a uno stato di veglia, è anche ciò che caratterizza lo spazio della Sagrestia Nuova. Poiché la cappella funebre dei Medici era in effetti, anch'essa, dedicata alla Resurrezione di Cristo

appare promettente indagare anche qui la possibile rilevanza del tema della *vigilantia*, all'incrocio tra significati iconografici o religiosi e pratiche lavorative.

## Vigilanza nella Sagrestia Nuova

Stando alla descrizione della Cappella Medici che i proto-turisti di Firenze potevano leggere nel 1591, e poi in versione aggiornata nel 1677, ne *Le Bellezze della città di Firenze*, la statua di Giuliano de' Medici, Duca di Nemours (Fig. 4), è “figurata per la vigilanza” (secondo l'indice del 1677 compilato da Cinelli).<sup>36</sup> La guida spiega che “con grave considerazione e da filosofo più tosto, che da scultore, sopra due sepolture ha figurate il Buonarroto quattro figure, le quali tutte e quattro significano il Tempo”; “secondo quello, che comunemente si dice, ha [. . .] con la figura del Giorno, della Notte, del Crepuscolo e dell'Aurora, quasi con vaga perifrasi, espresso il Tempo, da cui, seguendo la morte, è la vita nostra consumata”.<sup>37</sup> La figura non finita chiamata “Giorno” sulla destra del sepolcro di Giuliano è colta “in atto fiero e svegliato”. Qui

ha messa vivezza il Buonarroto gagliarda molto nella testa e nelle membra con gran ragione. Perché si come adopera l'uomo, mentre che è giorno, et in quello, mentre che dura, è vigilante; così di azzioni vive e di fattezze virili ha di bisogno nostra vita, come con mirabil senno in questa figura è stato espresso. Egli sembra di svegliarsi vivamente e volgendo la testa verso chi il mira, piega le membra in tale attitudine etc.<sup>38</sup>

La *Notte*, continua il testo, “è scolpita nella forma di una donna che dorme”, la cui posa e attributi vengono successivamente descritti nel testo.

L'idea di Cinelli, non ripetuta da nessun altro commentatore precedente o successivo, che la statua di Giuliano rappresenti la vigilanza sembrerebbe, almeno a prima vista, essere stata originata a posteriori come considerazione sorta osservando il posizionamento dell'insieme delle tre sculture, ovvero il fatto che Giuliano presiede letteralmente sopra l'*alternanza* tra *Giorno* e *Notte*, con un'attitudine sveglia e attiva, che sottolinea il suo carattere sempre all'erta (“il vivo avviso, che si scorge nel volto”). D'altra parte, la posa di Lorenzo che medita sopra l'alternanza delle due ore più melanoliche, identificate con *Crepuscolo* e *Aurora*, è descritta nella stessa guida come rappresentante “il Pen-

<sup>36</sup> Francesco Bocchi/Giovanni Cinelli, *Le bellezze della città di Firenze dove a pieno di pittura, di scultura, di sacri templi, di palazzi, i più notabili artifizi, e più preziosi si contengono*, Firenze 1677, p. 528.

<sup>37</sup> Ibid., p. 524.

<sup>38</sup> Ibid., p. 525.



Fig. 4: Michelangelo, Tomba di Giuliano de' Medici, Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

siero”, definizione che si addice appunto alla posizione del mento che poggia sulla sua mano (Fig. 5).

Il fatto che Francesco Bocchi e poi Giovanni Cinelli potessero pensare alla virtù, in questo caso declinata in senso politico, della “vigilanza” nel descrivere la tomba di Giuliano non è mai stato commentato nella bibliografia specialistica, probabilmente anche perché il paio *Vigilanza/Pensiero* fu più tardi sorpassato, ma anche banalizzando, da coppie ermeneutiche più fortunate, come per esempio quella suggerita da Milton, che aveva descritto le due figure come “l’Allegro” e “il Penseroso”.<sup>39</sup> Propongo qui non di seguire alla lettera la pro-

---

<sup>39</sup> La sola commentatrice che dedica alcune righe a questa interpretazione di Giovanni Cinelli è Paola Barocchi nel suo commento alla *Vita* vasariana di Michelangelo.

posta di Bocchi e Cinelli, ma di sfruttare il potenziale valore euristico di questa lettura, che offre uno spunto interpretativo non superfluo per la lettura delle quattro statue pensate per questo spazio. Penso che sia possibile sostenere che l'alternanza delle ore non restituisca solo e semplicemente il senso del “destructive power of Time”<sup>40</sup> (interpretazione fondata sul passo di Ascanio Condivi: “il Tempo che consuma tutto”), ma abbia a che vedere anche col senso del passaggio e l'avvicinarsi delle ore che caratterizza la liturgia della Resurrezione (in questo senso, quindi, non un tempo che distrugge, ma un tempo che porta a una rinascita). D'altra parte, bisogna chiedersi perché lo scultore si concentrò su queste statue e non su altre, e tra queste quattro statue più su alcune che su altre, e se questo abbia avuto a che vedere solo con impedimenti materiali (i blocchi di marmo per le statue dei *Fiumi* che non arrivavano, come lamentato da Michelangelo in una lettera del 24 ottobre del 1525)<sup>41</sup> o anche con un interesse specifico per queste figure in particolare.

Nella letteratura storico-artistica specialmente anglofona si parla di “strati di significato” (“layers of meaning”) per riferirsi ad atti di interpretazione, che non coincidono necessariamente con le iniziali “intenzioni” dell'artista o dei committenti. Come possiamo qui solo brevemente accennare, nel caso della Cappella Medici è particolarmente difficile determinare quali possano essere state nei dettagli queste intenzioni iniziali, visto il lungo e complesso sviluppo del progetto e la sua sistemazione postuma, che gli esecutori avrebbero comunque voluto attuare secondo le idee originarie.<sup>42</sup> Ricapitoliamo anzitutto alcuni elementi fattuali relativi ai lavori nella cappella funebre dei Medici voluta da Giulio de' Medici già dal giugno 1519.

Michelangelo lavorò all'architettura e alla decorazione di questo spazio, dirigendo un vasto gruppo di aiuti, intagliatori e scalpellini, tra il novembre del 1519 e il 1534 attraverso un complesso processo di progettazione ed evoluzione di idee che si succedettero in varie fasi, interrompendosi solo tra il 1526 e l'autunno del 1530, durante il periodo della Seconda Repubblica.<sup>43</sup> Con il definitivo

<sup>40</sup> Panofsky, “The mouse”, p. 242.

<sup>41</sup> Michelangelo a Giovan Francesco Fattucci, 24 ottobre 1525 in Felici, *Michelangelo*, p. 220.

<sup>42</sup> Il 29 febbraio 1563, pochi mesi prima della morte di Michelangelo, Vasari gli scrisse per chiedere, da parte del Granduca, quali fosse stata l'“intenzion sua o di Clemente” rispetto al “titolo della capella” e quale fosse l'“invenzione delle figure” che non erano state eseguite, “perché Sua Eccellenza non vole che si faccia niente prima senza l'ordine suo” (*Il carteggio*, V, pp. 298–305, lì datata 17 marzo, ma anticipata al 29 febbraio nell'edizione online Memofonte).

<sup>43</sup> L'interruzione dei lavori a causa della crisi politica è narrata nel diario del priore di San Lorenzo, Giovanni Battista Figiovanni, per cui si veda Parronchi, “Una ricordanza inedita”, pp. 324–327: dopo che il 12 agosto 1530 i commissari papali firmarono il contratto con i fioren-



Fig. 5: Michelangelo, Tomba di Lorenzo de' Medici, Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

\_\_\_\_\_

tni, nell'autunno Michelangelo torna a lavorare per Clemente VII ("e così riaprimo la fabrica l'anno 1530"). Recenti messe a punto della cronologia, dei tempi di progettazione ed esecuzione delle statue per la cappella, in relazione, rispettivamente con i disegni disponibili e con considerazione pratiche relative all'esecuzione materiale, sono offerte da: Carmen Bambach, *Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*, New York 2018, pp. 112–129, p. 112; Claudia Echinger-Maurach, "E si rinasce tal concetto bello". Michelangelo e la genesi delle sculture nella Sagrestia Nuova, in *Michelangelo. Arte – Materia – Lavoro*, pp. 198–216 (entrambe con bibliografia precedente). In particolare per il primo periodo di progettazione si veda Johannes Wilde, "Michelangelo's Designs for the Medici Tombs", in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 18 (1955), pp. 54–66.

abbandono di Firenze da parte dell'artista nel 1534 (e la morte di Clemente VII il 25 settembre 1534), la fabbrica di San Lorenzo, inclusa la Cappella Medici, rimase incompiuta (scrive il Figiovanni che l'opera non si sarebbe più ridotta "alla sua perfezione"): solo le figure sedute dei due Capitani erano state installate nelle loro nicchie, mentre le quattro personificazioni delle *Ore* non erano state montate.<sup>44</sup> Per impulso di Cosimo I i lavori furono ripresi nel 1546: si deve a Tribolo (Niccolò di Raffaello dei Pericoli) la sistemazione definitiva delle quattro allegorie delle ore del giorno a coppie di due sui sarcofagi marmorei.<sup>45</sup> Successivamente, l'aspetto generale della cappella (come lo videro Francesco Bocchi e Giovanni Cinelli, e come lo vediamo ancora noi oggi) fu definito sotto il coordinamento di Giorgio Vasari, che mettendo mano allo stato di abbandono in cui lo spazio versava, lo portò all'attuale aspetto in due tempi diversi: 1554–1559 e 1563–1564.<sup>46</sup>

Le statue portate a compimento, con diversi livelli di finitura, da Michelangelo (le quattro *Ore*, le statue dei due Duchi e la Madonna lasciata incompiuta) e solo parzialmente da lui allestite alla fine dei quindici anni di lavoro (1519–1534) non corrispondevano a tutto ciò che era stato inizialmente pianificato. Sappiamo per certo che, almeno inizialmente, le tombe monumentali dovevano essere quattro e non solo due, che i monumenti dovevano essere accompagnati da allegorie di quattro fiumi (dei quali si conserva un bozzetto), che dovevano esserci stucchi (forse in parte eseguiti, ma poi distrutti) e affreschi, e che il progetto originario comprendeva diversi altri elementi strutturati su differenti livelli.<sup>47</sup> Per questo, in un importante saggio, Estelle Lingo ha spostato l'attenzione dal 'programma' iniziale al lungo 'processo' creativo, attraverso il quale il progetto fu lentamente sviluppato.<sup>48</sup> Gli storici

---

**44** Emanuela Ferretti, "Vasari, Ammannati e l'eredità di Michelangelo nei cantieri di San Lorenzo", in *Ammannati e Vasari. Per la città dei Medici*, a cura di Cristina Acidini e Giacomo Pirazzoli, Firenze 2011, pp. 35–47, qui pp. 36–42.

**45** *Ibid.*, pp. 37–38.

**46** *Ibid.*, p. 39–41 e Eliana Carrara e Emanuela Ferretti, "'Il bellissimo Bianco' della Sacrestia Nuova: Michelangelo, Vasari, Borghini e la tradizione fiorentina come nuova identità medicea", in *Opus Incertum*, 2 (2016), pp. 58–73.

**47** È impossibile riassumere qui tutta la bibliografia in proposito ma si vedano almeno: Anny E. Popp, *Die Medici-Kapelle Michelangelos*, München 1922; Wilde, "Michelangelo's Designs for the Medici Tomb", pp. 54–66; C. De Tolnay, *Michelangelo*, III (The Medici Chapel), Princeton 1970 (prima edizione: 1948); in particolare per i progetti di decorazione pittorica, oltre allo studio di Anny Popp, Paul Joannides, "The Magnifici Tomb and the Brazen Serpent", in *Master Drawings* 34 (1996), pp. 148–167 and Carrara/Ferretti, "'Il bellissimo Bianco'" pp. 60–62.

**48** Estelle Lingo, "The Evolution of Michelangelo's Magnifici Tomb: Program versus Process in the Iconography of the Medici Chapel", in: *Artibus et Historiae*, 35 (1997), pp. 91–100.

dell'arte hanno di conseguenza cercato di ricostruire, non solo, quale fosse l'idea iniziale,<sup>49</sup> ma anche tutti gli scivolamenti semantici e le metamorfosi del progetto; quali fossero i significati della sistemazione finale, oltreché il funzionamento del cantiere nelle sue varie fasi; infine, quali siano stati i tempi esatti di esecuzione e quali siano le parti scultoree eseguite dai collaboratori, inclusi il fregio con le maschere e i due candelabri (Fig. 6)<sup>50</sup>.

La domanda se l'allestimento finale ci restituisca solo un frammento della concezione iniziale dell'artista, o se invece l'insieme abbia un qualche senso compiuto è rimasta sempre aperta. Moltissime interpretazioni iconografiche si sono succedute, improntate ai più diversi metodi e orientamenti della storia dell'arte e dell'iconografia: da letture fondamentalmente liturgiche, a interpretazioni neo-platoniche,<sup>51</sup> cosmologiche, o politiche.<sup>52</sup> Rileggendo oggi le diverse interpretazioni è difficile non condividere l'impressione già espressa dal canonico Domenico Moreni nel 1813,<sup>53</sup> che questo sia uno spazio polisemico se non anche uno spazio generatore di significati (non necessariamente tutti presenti nelle intenzioni iniziali). Per alcuni interpreti, inoltre, si tratta anche di un'opera di svolta dal punto di vista stilistico che, per usare le parole di Frederick Hartt, riunì intorno a sé, lungo gli anni della sua creazione e poi nella sistemazione postuma, anche la "crisi emozionale" dell'arte fiorentina.<sup>54</sup>

La questione di fondo riguarda, insomma, se e come sia possibile leggere in termini di significati prefissati o invece di forme e significati in costante trasformazione una cappella la cui genesi è chiaramente legata a una crisi dinastica (la morte dei due ultimi rampolli di casa Medici), ma i cui lavori furono accompagnati (e anche interrotti) da tutte le altre crisi religiose e politiche che si dipanarono tra Roma e Firenze in quegli anni: concepita nel 1519 poco prima che

---

49 Già Ettliger, per esempio, scrive all'inizio del suo pur fondamentale saggio che è importante non partire da ciò che si vede, ma da ciò che era stato progettato inizialmente.

50 William E. Wallace, "Drawings from the Fabbrica of San Lorenzo during the Tenure of Michelangelo", in: *Studies in the history of art*, 33 (1992), pp. 117-141; Marco Campigli, "Silvio Cosini e Michelangelo", in: *Nuovi studi*, 11 (2006 [2007]), pp. 85-116; Dario Donetti, "Modelli, produzione, variazioni. L'organizzazione del lavoro nel cantiere della Sagrestia Nuova", in: *Michelangelo. Arte - Materia - Lavoro*, pp. 217-232.

51 De Tolnay, *Michelangelo*; Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, Princeton 1939.

52 Hartt, "The meaning".

53 Come già notato da Domenico Moreni, *Delle tre sontuose Cappelle Medicee situate nell'imperiale basilica di San Lorenzo in Firenze*, Firenze 1813, p. 48: "l'allegorico significato delle due predetti è di molti significati suscettibile."

54 Hartt, "The Meaning", p. 155: "The Medici Chapel is the central monument of Florentine art between 1520 and 1534. Around it the gathering emotional crisis of Florentine Mannerism gains shape and direction."



**Fig. 6:** Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova, candelabro.

Leone X scomunicasse Lutero, fu eseguita in un arco di tempo che vide, a Roma, la crisi del Sacco (1527) e quindi, a Firenze, la crisi del regime mediceo con la cacciata del duca Alessandro e la Seconda Repubblica, di cui lo stesso Michelangelo fu un sostenitore. La lettera citata in apertura appartiene al periodo della restaurazione medicea quando Clemente VII richiamò Michelangelo a Firenze perché finisse i lavori, poi rimasti interrotti con la definitiva partenza per Roma e la morte del papa nel 1534.

Di conseguenza, anche il tema di se e come la sistemazione finale corrisponda o meno alle intenzioni dell'artista è stato ampiamente dibattuto.<sup>55</sup> Sulla base della documentazione superstite di abbozzi, disegni e testi autografi dell'artista, nonché delle fonti relative all'allestimento successivo, è possibile essere ragionevolmente sicuri che l'assetto dato alle tombe dei due Capitani rispettasse le intenzioni dell'artista. Per testare l'ipotesi qui proposta, ovvero che la focalizzazione sulle figure delle *Ore* avesse a che fare con un interesse personale di Michelangelo – interesse che si veniva a sposare perfettamente con le funzioni della cappella – conviene quindi ripartire da alcuni dati certi:

- (i) la Sagrestia Nuova è l'unico caso in tutta l'opera dell'artista in cui possediamo annotazioni manoscritte e testi autografi che elaborano sul possibile significato allegorico di alcuni elementi e sculture della cappella.<sup>56</sup> Si tratta di note dallo statuto difficilmente definibile che senza dubbio precedono la messa in opera delle figure. La più antica di queste annotazioni è stata definita come una “meditazione” sul tema della fama che è posta sotto al disegno di un primo progetto che non fu proseguito.<sup>57</sup> La seconda annotazione riguarda invece la configurazione poi messa in opera delle due statue reclinate sul sepolcro di Giuliano e insiste in particolar modo sul tema del dialogo tra il giorno e la notte. Si tratta della famosa nota autografa sul foglio di Casa Buonarroti 10A, scritta sopra tre studi di basi di pilastri per la stessa Sagrestia, in cui “el dì” e “la nocte” parlano tra loro a proposito della morte del duca Giuliano (Fig. 7).<sup>58</sup> Per quanto, come vedremo più avanti, si tratti di un testo di difficile interpretazione, la nota, comunemente data al 1524, attesta l'interesse di Michelangelo per l'avvicinarsi del giorno e della notte in relazione al tema funebre della cappella.
- (ii) il 24 ottobre del 1525, “le quattro figure” (quelle delle *Ore*) erano “conciate”, ma non erano “anchora finite, e è vi da fare anchora assai”; invece

55 Richard Trexler, “True light shining: vs. obscurantism in the study of Michelangelo's New Sacristy”, in: *Artibus et historiae* 21 (2000), pp. 101–117, sostenne, per esempio, che i due sepolcri di Giuliano e di Lorenzo dovevano essere invertiti.

56 Dato già sottolineato da Gilbert, “Texts and Contexts”, pp. 392–393: “Finally, coming to Michelangelo's own notes about the tombs, I would propose to define the Medici Chapel as that one work of Michelangelo's about which he wrote iconographic notes”. Proprio per questo motivo la Cappella Medici riveste un ruolo speciale negli studi di indirizzo iconografico.

57 London, British Museum, 1859-5-14-823 (Charles de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Novara 1975–80, 189r).

58 De Tolnay, *Corpus*, 201r. Cfr. Luciano Berti, *Michelangelo: i disegni di Casa Buonarroti*, schede critiche di Alessandro Cecchi e Antonio Natali, Firenze 1985, p. 103.

- “le quatro altre per fiumi non sono chominciate perché non ci sono e marmi”;<sup>59</sup>
- (iii) da una lettera di Michelangelo del 17 giugno 1526, sempre indirizzata a Giovanni Francesco Fattucci, probabilmente perché ne riferisse a Clemente VII che voleva veder finiti i lavori, emerge l’ansia per la consapevolezza di dover finire (“io lavoro el più che posso”). La lettera fornisce un termine certo *ante quem* per la concezione definitiva dell’allestimento, di cui sono dati anche alcuni dettagli cruciali: Michelangelo intende far coprire le figure che si trovano abbozzate nella Sagrestia per lasciar lavorare gli scarpellini “a murare l’altra sepultura a rrischontro di quella che è murata, che è squadrata tucta o poco manca”. Ciò significa che a questa data la tomba di Giuliano era già stata murata. L’artista intende poi “far cominciare” l’altro “chapitano” (Lorenzo) nel giro di quindici giorni; a quel punto solo “e’ quatro fiumi” saranno ancora da fare. Le figure che Michelangelo vorrebbe “fare di [sua] mano” sono in tutto undici: “le quatro figure in su’ chassoni, le quatro figure in terra che sono e’ fiumi, e’ dua chapitani e la Nostra Donna che va nella sepultura di testa”. Tuttavia di queste undici figure, a questa data Michelangelo ne aveva iniziate solo sei.<sup>60</sup>
- (iv) i quattro *Fiumi*, menzionati nelle due lettere precedenti (e di cui ci resta un bozzetto) dovevano essere di mano di Michelangelo ma non furono mai eseguiti. Gli altri elementi scultorei indipendenti che furono poi allestiti nella sistemazione finale furono il Cosma e Damiano di Giovanni Angelo Montorsoli e di Baccio da Montelupo e la coppia di candelabri, almeno uno dei quali si ritiene quasi certamente eseguito da Silvio Cosini.<sup>61</sup> Se l’idea dei *Fiumi* fu del tutto abbandonata, si può pensare che ci fosse consapevolezza che le figure delle *Ore* bastassero a produrre un senso compiuto una volta associate a coppia sui due sepolcri dei Duchi, le cui statue furono impostate in modo da avere i volti girati verso la statua della Madonna. In questo senso, la lettura postuma e di senso comune di Bocchi e Cinelli ci può aiutare

<sup>59</sup> Lettera di Michelangelo a Fattucci, citata sopra nota 41.

<sup>60</sup> Michelangelo in Firenze a Giovan Francesco Fattucci in Roma, 17 giugno 1526 in Felici, *Michelangelo*, pp. 221–222: “Io lavoro el più che io posso, e infra quindici di farò chominciare l’altro chapitano; poi mi resterà, di chose d’importanza, solo e quatro fiumi. Le quatro figure in su’ chassoni, le quatro figure in terra, che sono e fiumi, e dua chapitani e la Nostra Donna che va nella sepultura di testa sono le figure che io vorrei fare di mia mano: e di queste n’è chominciate sei; e bastami l’animo di farle in tempo chonveniente, e parte far fare anchora l’altre che non importano tanto.”

<sup>61</sup> Campigli, “Silvio Cosini.”

a ricostruire questo senso compiuto nella misura in cui, includendo il riferimento sopra citato alla “vigilanza” con una ammirata descrizione di tutti gli altri elementi, compresi i due candelabri, ci restituisce l’eloquenza complessiva di questo frammento, nonostante il suo stato ‘non finito.’



Fig. 7: Michelangelo, Tre studi di basi di pilastri, Firenze, Casa Buonarroti, 10A.

Grazie alla messe di studi sulla successione dei disegni, abbozzi e studi grafici di Michelangelo è oggi possibile sapere quando e come presero forma e senso le “quattro figure in su’ chassoni”, due delle quali, come abbiamo visto, sono già battezzate come “il di” e “la notte” da Michelangelo (e già nel 1531, Mini nomina la *Notte*), mentre le altre vengono identificate con *Aurora* e *Crepuscolo* da altri, in particolare da Anton Francesco Doni in una lettera allo stesso Miche-

langelo del 1543<sup>62</sup> e da Benedetto Varchi (1549).<sup>63</sup> Ascanio Condivi, nel 1553, parla di nuovo de il *Giorno* e la *Notte*, senza tuttavia menzionare le altre due *Ore*.<sup>64</sup> Nonostante che solo due nomi siano menzionati direttamente da Michelangelo, è insomma fuori di dubbio che le quattro figure venissero identificate con rappresentazioni dei quattro intervalli di tempo del giorno, identificabili con: notte, giorno, mattina (o *Aurora*), sera (o anche “il brusco”, poi divenuto *Crepuscolo* nei testi letterari).<sup>65</sup>

Secondo Claudia Echinger-Maurach, la coppia *Giorno* e *Notte*, corrispondente alle due figure già presenti nel piccolo studio di Casa Buonarroti, 88A, datato 1520–21 (Fig. 8), fu materialmente iniziata tra l’agosto e l’ottobre 1524, quando si cominciò a lavorare il blocco per la *Notte*.<sup>66</sup> Gli altri disegni noti per le sculture delle quattro *Ore*, generalmente datati dagli studiosi 1524–1526, sarebbero da datare tra l’aprile e l’ottobre del 1524.<sup>67</sup> Certamente, vista la lettera sopra citata del 24 ottobre 1525, quattro delle sculture per la cappella (probabilmente le quattro *Ore*) furono “chonciate”, a diversi livelli di avanzamento, tra l’agosto 1524 e l’ottobre 1525, dunque, sottolinea Echinger-Maurach, con un ritmo di tre mesi e mezzo a figura, che “non è davvero molto”.<sup>68</sup> Le quattro figure, anche se forse concepite già a partire dal 1521, sarebbero quindi state portate a un certo livello di finitura in tempi molto compressi, tra il 1524 e l’ottobre 1525 (periodo al quale viene datato anche il foglio con le righe di Michelangelo sul dialogo tra il “di” e la “notte”, che fissa l’idea dell’accoppiamento delle figure a due a due). Il lavoro sulle statue dovette, però, continuare anche dopo, giacchè sappiamo che nel 1531 i due “vecchi” non erano ancora finiti. Le “sei figure” che al 17 giugno 1526 Michelangelo diceva di aver “chominciate”

---

62 Anton Francesco Doni a Michelangelo Buonarroti, 12.01.1543 (*Il carteggio*, IV, 1979, pp. 160–163): “la sagrestia di San Lorenzo nostro, non pure fa maravigliare gli spiriti, ma rubba l’anime di coloro che la mirano, et di più quella Aurora fa lasciare delle più belle et più divine donne che si vedesser mai per abbracciare et baciar lei.”

63 Benedetto Varchi, *Due lezioni di M. Benedetto Varchi*, Firenze 1549, p. 117.

64 Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, a cura di Giovanni Nencioni, Firenze 1998, p. 41.

65 L’Anonimo Magliabechiano le descrive come: “la Notte, la Aurora, il Brusco <. . .> e il Giorno” (Barocchi, *La vita*, III, p. 953). Della statua della *Notte* Michelangelo parla anche in un più tardo componimento, questa volta a sfondo politico (*Rime*, n. 247: “Caro m’è il sonno, e più l’esser di sasso”).

66 Echinger-Maurach, “E si rinasce”, p. 205.

67 *Ibid.*, p. 215, nota 63, e p. 209.

68 *Ibid.*, p. 204.

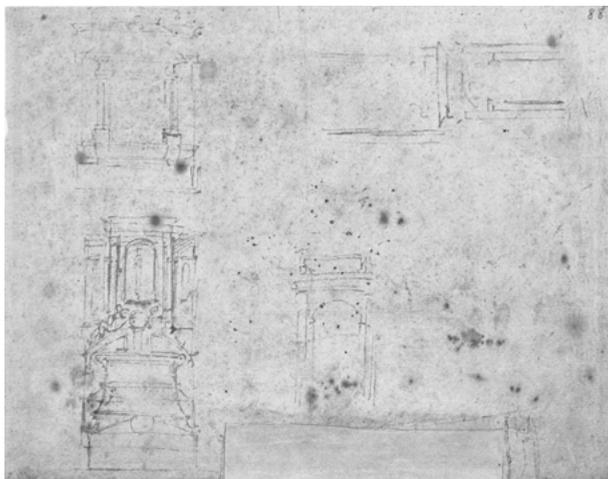


Fig. 8: Michelangelo, Studi per le tombe della Sagrestia Nuova, Firenze, Casa Buonarroti, 88A.

comprendevano, quindi, oltre le quattro *Ore del giorno*, forse la *Madonna* e un *Duca*.<sup>69</sup>

Da questa ricostruzione si desume qualcosa che emerge anche dall'epistolario: il passare del tempo e il senso di una scadenza incombente si intersecarono con l'idea (o il compito) di scolpire figure rappresentanti proprio lo scorrere del tempo. Forse concepite sin dal 1521, le quattro figure furono "chonciate" in un arco di tempo molto ristretto (1524–1525). L'idea che le sculture fossero state eseguite "in pochi mesi" trova conferma in un passo della biografia di Ascanio Condivi (che però è collocato cronologicamente dopo la richiamata di Michelangelo a Firenze da parte di Clemente VII).<sup>70</sup> Facendo l'esercizio di leggere in sequenza le lettere di questo periodo (e fino al 1534), il senso dello scorrere del tempo in relazione all'esecuzione materiale delle statue sotto la pressione del volere del committente viene del tutto confermata, specialmente a partire dall'aprile del 1523, ovvero qualche mese prima che Giulio de' Medici fosse eletto papa. Tra la fine di settembre e l'ottobre del 1521, Michelangelo scrive, rispetto ai "casi delle sepolture", di essere "parato ogni ora a mmectere la persona e la vita, quando bisognassi, per el chardinale de'

<sup>69</sup> Ibid., pp. 203–205.

<sup>70</sup> Condivi, *Vita*, p. 41: "con tanto studio si messe a tale impresa, che in pochi mesi fece tutte quelle statue che nella Sagrestia di San Lorenzo si veggiono, spinto più dalla paura che dall'amore."

Medici”.<sup>71</sup> Nell’aprile del 1523, afferma di promettergli, specialmente se lo “libererà” dagli impegni presi a Roma per la sepoltura di Giulio II, di “lavorare per lui senza premio nessuno tucto ’l tempo che io vivo” e di ingegnarsi comunque a fare qualcosa “di mia mano in dette sepolture”, in caso il cardinale non fosse riuscito, o non avesse voluto, liberarlo dall’impegno romano (“se lui non mi vuole liberare”).<sup>72</sup> Tra il 12 e il 18 luglio del 1524, Michelangelo, dichiara di non essere “inanzi chon l’opera” quanto dovrebbe, a causa dei ritardi nella consegna di marmi buoni, e di trovarsi per questo in “tanto afanno”.<sup>73</sup> Negli stessi giorni, scrive a Meo delle Corte, uno dei suoi scalpellini, di essere “di nuovo sollecitato che io lavori e che io mandi più presto che io posso a richavare e marmi che non sono buoni”: in questa lettera lo prega di presentarsi il giorno dopo, all’alba, per ispezionare alla luce rada della mattina, “innanzi che ’l sole ci dia noia”, gli eventuali difetti dei marmi che già si trovavano sulla piazza di San Lorenzo.<sup>74</sup> Nella già citata, importante, lettera del 17 giugno 1526 scrive “io lavoro el più che io posso”.<sup>75</sup> E ancora dalle lettere dei suoi collaboratori e amici, per esempio ancora in quella di Francesco da Sangallo a Michelangelo, probabilmente del 1530, come in quella citata in apertura, emerge la costante impressione che Michelangelo fosse letteralmente sotto pressione per terminare l’opera.<sup>76</sup>

Mentre per Gunther Neufeld “the Times of Day were an afterthought” (introdotta forse in seguito all’aver capovolto uno studio precedente, datato al 1521) che “defies interpretation”,<sup>77</sup> vorrei qui suggerire che l’interesse per le quattro statue delle *Ore* sia stato il risultato di due forti spinte convergenti: da un lato, uno stretto legame con la nozione evangelica di veglia e vigilanza le-

---

71 Felici, *Michelangelo*, p. 207 (Michelangelo in Firenze a Domenico Buoninsegni in Roma, tra la fine di settembre e gli inizi di ottobre 1521).

72 *Ibid.*, p. 209 (Michelangelo in Firenze a Giovan Francesco Fattucci in Roma).

73 *Ibid.*, p. 213–214 (Michelangelo in Firenze a Giovan Francesco Fattucci in Roma, 12–18 luglio 1524): “Perché se fussi inanzi cho l’opera più che io non sono, forse che ’l Papa arebbe achoncio la chosa mia e sarei fuora di tanto afanno”.

74 *Ibid.*, pp. 214–215 (Michelangelo in Firenze a Meo delle Corte in Firenze, 12–18 luglio 1524): di questa lettera esistono tre redazioni diverse (due minute, e una spedita e sottoscritta): in tutte e tre è ripetuto l’ordine di presentarsi “domactina, un pocho a migliore ora che l’usato, a San Lorenzo, accio che ’l sole non ci dia noia, a vedere e’ mancamenti de’ marmi” (p. 215).

75 *Ibid.*, p. 221 (Michelangelo in Firenze a Giovan Francesco Fattucci in Roma).

76 Michelangelo, *Carteggio*, III, p. 294: “più settimane sono che io vi ho voluto parlare per mio conto, e mai non ho potuto; quando non siete istato inn casa, e quando aliqua volta, la sera, che io sono venuto, quando avete lavorato, e quando non m’è istanto risposto, tanto che mai v’ò potuto parlare.”

77 Neufeld, “Michelangelo’s Times of Day”, p. 273.

gata alla Resurrezione di Cristo, in un senso simile a quello illustrato attraverso la *Pietà* di Viterbo; dall'altro, un interesse specifico dell'artista per il tema del passare delle ore e del tempo. Riflettendo su quale sia stato l'impulso che spinse a concentrarsi proprio su queste figure (oltre che su quelle principali dei Capitani, poi portate a termine, e della statua di culto, che, pur essendo l'elemento focale in una cappella religiosa, restò incompiuta) e non sulle altre idee, ovvero le allegorie dei quattro fiumi, che pure sono ancora menzionate nella lettera del 1526 tra le "chose d'importanza" da eseguire di propria mano "in tempo chonveniente", appare chiaro che le "quatro figure in su' chassoni" assunsero priorità rispetto a queste ultime (mente tutte le altre, come ulteriormente specificato nella lettera del 17 giugno 1526, "non importano tanto").

Guardiamo quindi nuovamente da vicino e nello spazio della cappella le quattro figure delle *Ore* (Fig. 9–12) mettendo in relazione questi due fatti: i tempi del lavoro dell'artista e i tempi del giorno rappresentati nello spazio liturgico della Sagrestia. Tutti gli interpreti (dai sostenitori di un'interpretazione neoplatonica a quelli propensi a letture di tipo cosmico, geografico o liturgico, fino a coloro che suggeriscono una successione di regni nella cappella, o che si focalizzano su significati politici e dinastici) considerano come imprescindibile per qualsiasi lettura delle quattro figure e in generale dello spazio di questa cappella un confronto con il significato fissato nel brano di Ascanio Condivi di 1553, quando le due sepolture erano ormai state allestite: "l'arche son poste dentro a certe cappelle, sopra i coperchi delle quali iaceno due figuroni maggiori del naturale, cioè un omo e una donna, significandosi per queste il Giorno e la Notte, e per ambi due il Tempo che consuma tutto."<sup>78</sup> La considerazione di Condivi è cruciale non solo per il fatto di nominare le due figure, in un modo che coincide con ciò che leggiamo nel frammento testuale di Michelangelo su "el dì" e "la notte", ma soprattutto perché Condivi dichiara che, per produrre il loro significato, le due figure vanno considerate insieme (*per ambi due*). A prescindere da qualsiasi considerazione sul progetto originario, il dato dal quale dobbiamo partire è che l'idea finale fu quella di produrre un certo significato attraverso due mosse: la creazione di quattro ore e il loro accoppiamento simmetrico a due a due "in su' cassoni" dei due duchi (con opposizioni femmina/maschio, luce/buio, giovane/vecchio). Anche se il battesimo della seconda coppia di personificazioni come *Aurora* e *Crepuscolo* è dovuto ad altri autori (rispettivamente ad Anton Francesco Doni nel 1543 e Benedetto Varchi nel 1549, cioè in date che, comunque, precedono il testo di Condivi), è chiaro che lo scorrere del tempo, o meglio la *scansione* del tempo e la successione

---

<sup>78</sup> Condivi, *La vita*, p. 41.



**Fig. 9:** Michelangelo, *Notte*, Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.



**Fig. 10:** Michelangelo, *Giorno*, Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

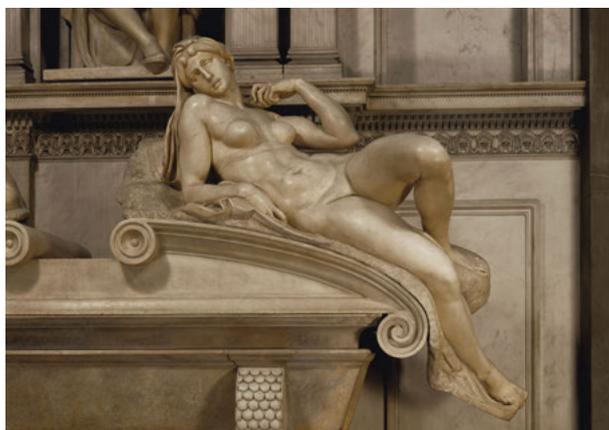
(“veloce corso” scrive Michelangelo nella sua nota) di intervalli temporali opposti tra ore diurne e ore notturne (notte/giorno; aurora/crepuscolo) era d’interesse per l’artista, rimanendo, alla fine, l’elemento portante dell’invenzione allegorica (nella stessa descrizione di Condivi le figure dei due Capitani sono menzionate solo dopo, quasi come elementi meno importanti e scontati: “ci son poi altre statue, che rappresentano quelli per chi tai sepolture sono fatte”).<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Ibid.



**Fig. 11:** Michelangelo, Crepuscolo, Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.



**Fig. 12:** Michelangelo, Aurora, Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

A questo punto, ricordiamo i dati messi in evidenza da Leopold Ettlinger nel 1978:

- (i) nel 1519 Giulio de' Medici aveva inteso fondare una "cappella", ovvero uno spazio munito di altare che doveva ospitare messe in onore di coloro che dovevano esservi sepolti, cioè i defunti di casa Medici.<sup>80</sup> Tuttavia, la lun-

---

<sup>80</sup> Ettlinger, "The liturgical function", pp. 288 e 301. Sulla struttura liturgica delle "cappelle" e gli obblighi di celebrarvi messe, attraverso l'istituzione di una o più cappellanie, si veda

ghezza dei lavori e lo stato di cantiere aperto che caratterizzò questo spazio per i quindici anni in cui Michelangelo ci lavorò non permisero per lungo tempo di usare la cappella per le celebrazioni alle quali era destinata.

- (ii) Solo con una bolla del 14 novembre 1532 Clemente VII istituì ufficialmente la liturgia speciale che doveva esservi celebrata: una lampada doveva essere costantemente accesa, notte e giorno nella cappella; dovevano essere eletti quattro nuovi cappellani che recitassero all'altare ogni giorno “alle ore dovute” tre messe in suffragio delle anime dei defunti membri della famiglia Medici; infine, quotidianamente, con la sola interruzione delle messe, doveva esservi recitato da due cappellani e, quando volessero, anche dai canonici, il Salterio *die noctuque sine intermissione*.<sup>81</sup> Non implementata finché la cappella non fu terminata e resa agibile, questa particolare liturgia è ricordata ancora da Vasari nella sua lettera a Michelangelo del marzo 1563, in cui si discute di come il duca Cosimo avesse preso l'iniziativa di portare a compimento i lavori della cappella: “delibera ora che in detto luogo continuamente si celebra, e che con la perpetua orazione del giorno e della notte si loda Dio, come desiderava Papa Clemente VII;”<sup>82</sup> lo stesso concetto è ripetuto in una successiva missiva da far recapitare a Caterina de' Medici.<sup>83</sup>

---

Chiara Franceschini/Steven Ostrow/Patrizia Tosini, “Chapels. An Introduction”, in: *Chapels of the Cinquecento and Seicento in the Churches of Rome: Form, Function, Meaning*, a cura di Chiara Franceschini, Steven Ostrow e Patrizia Tosini, Milano 2020, pp. 9–14.

**81** “Statuimus, et ordinamus, quod Prior pro tempore, et Capitulum ad minus unam lampadem in dicta cappella diu, noctuque accensam, et ardentem manuteneant, nec non ultra quatuordecim Cappellanos nunc existentes, quatuor alios Cappellanos ad eorum nutum ponendos et amovendos [. . .] et ad illius altare in eadem Cappella Missas singulis diebus debitus horis per Sacristam ipsius Ecclesiae S. Laurentii pro tempore ordinandis celebrare, sic quod uni eorum iuxta providam ordinationem Prioris, et Capituli desuper faciendam liceat a celebratione quiescere, ita tamen quod nullo modo praetermittatur, quin inibi tres Missae per dictos quatuor cappellanos singulis diebus celebrentur, et quiescens illo die alibi non celebret, et in eorum Missis Orationem pro Defunctis, vel, praeterquam in Festis duplicibus, et solemnibus generaliter, ac Dominicis diebus, Missas ipsas de Defunctis dicere, et in choro dictae Ecclesiae deservire, ac Horis Canonicis, Missis, et aliis divinis Officiis sicuti ceteri illius cappellani [. . .]” (Moreni, *Delle tre sontuose Cappelle*, pp. 153–154).

**82** Karl Frey/Herman Walther Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München 1923–1940, II, pp. 736–740, alle pp. 737–738.

**83** “Morto papa Leone, e Giuliano suo fratello, Duca di Nemors, et Lorenzo, Duca d'Urbino, suo nipote e genitore della Serenissima Regina, et assunto al pontificato papa Clemente settimo, il quale [. . .] volse ancora far memoria de duoi duchi, et per tale effetto fece fare la bellissima fabbrica della sagrestia nuova per le mani di Michelagnolo Buonarruoti in Firenze a questa onorata chiesa di San Lorenzo, nella quale, finita, si messe nelle casse di marmo l'ossa del duca Giuliano et del felicissimo duca Lorenzo, che poi vi fu messo accanto a lui, drento, il corpo del duca Alessandro, fratello della Serenissima Reggente; et non solo per l'anime di que-

(iii) Dalla stessa bolla del 1532 apprendiamo che la cappella era stata fondata sotto il titolo della Resurrezione di Cristo.<sup>84</sup>

Nel 1532, a circa un anno dalla ripresa dei lavori, il Papa sperava evidentemente di riuscire a mettere in funzione la cappella, che tuttavia non riuscì a vedere terminata. Anche se non è possibile sapere esattamente quando questa particolare liturgia fosse stata pianificata (la bolla di Clemente VII fu promulgata dopo che le statue erano state concepite), la dedica alla Resurrezione di Cristo, che risaliva alla fondazione della cappella, fornisce il contesto liturgico entro il quale anche la disposizione delle statue a coppie di ore alternate diventa del tutto appropriata. Come abbiamo già visto, la veglia e il passaggio delle ore tra notte e giorno è l'elemento cruciale della liturgia pasquale, che qui diventa anche una liturgia perpetua, con le tre messe al giorno e il canto ininterrotto del Salterio, in suffragio delle anime dei Medici defunti.

Nel Sermone 221 di Agostino, ovvero il *Sermone sulla Notte Santa* che ho già menzionato sopra in relazione alla *Pietà* di Viterbo, troviamo la seguente menzione del passaggio delle ore in attesa della Resurrezione di Cristo:

Deinde sabbati *dies*, a sua *nocte* incipiens, finitus est *vespere* incipientis noctis, quae pertinet ad *initium Dominici diei*; quoniam eum Dominus suae resurrectionis gloria consecravit.<sup>85</sup>

---

sti Illustrissimi Signori di questa citta ordinò entrate ferme et durabili per quattro cappellani, che ogni giorno celebrino in quella tre messe, et uno si riposi, et volle che salmeggiando continuamente giorno et notte dua cappellani, et di due ore in due ore scambiandosi, facendo orazioni continue per quelle anime, dando di più loro duo cherici, che stieno al servizio di detti cappellani, servendo al culto di detta sagrestia; et di più al Capitolo per onore di detta chiesa volse che vi stesse del continuo un maestro di musica, che insegnassi a detti cherici, con 80 scudi l'anno di salario, oltre ai lumi et lampane che abbrusciano il dì et la notte alle sante reliquie, che egli donò a quella chiesa, e vasi di pietre finissime e preziosissime, dove stessino drento quelle, che vagliano un prezzo inestimabile." (Vasari a Pier Gondi, 5.10.1569: Frey, *Der literarische Nachlass*, II, 685, p. 461).

**84** "Inter alia Cappella noviter in ipsa Ecclesia ex opposito illius Sacristiae per Nos olim tunc in minoribus constitutos magno sumpto, et summo studio constructa, et fundata sub titulo Resurrectionis D(omini) N(ostr)i I(esu) C(hristi) nuncupanda, et ad illius Altare Missas singulis diebus sub certis modo, et forma, tunc expressis celebrare" (Domenico Moreni, *Memorie istoriche dell'Ambrosiana r. basilica di S. Lorenzo di Firenze, continuazione, dalla erezione della chiesa presente a tutto il regno Mediceo*, Firenze 1816–1817, II, p. 467).

**85** Agostino d'Ippona, *Sermo 221: De Nocte Sancta*, 4 (qui citato dall'edizione dei *Sermones* della Nuova Biblioteca Agostiniana e Città Nuova Editrice disponibile online nel sito web [www.augustinus.it](http://www.augustinus.it)). Mia sottolineatura.

In ordine temporale sono nominati: la notte precedente il Sabato santo (tra Venerdì santo e il Sabato), il giorno del Sabato santo, il vespro del sabato sera all'inizio della notte e infine l'aurora della Domenica (*initium Dominici diei*), ovvero il giorno della Resurrezione. Non c'è alcuna evidenza che suggerisca che questo testo abbia costituito una fonte diretta per la disposizione delle statue; tuttavia costituisce un suggestivo parallelo, visto l'esplicito riferimento alla "notte" (*a sua nocte incipiens*), al "giorno" (*Sabbati dies*), al "vespro" (*finitus est vespere incipientis noctis*) e all'aurora della domenica di Resurrezione (*initium Dominici Diei*). La comune liturgia pasquale del Triduo, ovvero dei tre giorni che precedono la Pasqua, è basata sull'opposizione tra buio e luce che culmina con l'accensione del cero pasquale la domenica mattina, simboleggiante la Resurrezione di Cristo.<sup>86</sup> Un passo come quello sopra citato dei Sermoni agostiniani descrive la durata e il passaggio delle ore del giorno e della veglia pasquale nel Triduo, e in particolare tra il sabato e la domenica, riferendosi agli stessi quattro intervalli di tempo che vediamo nella cappella: notte (prima del sabato), giorno (del sabato), crepuscolo (del sabato), aurora (della domenica). Il sermone fa inoltre diretta eco a un passo del *Vangelo di Marco*, anche questo dedicato alla scansione delle ore:

Vigilate ergo, (nescitis enim quando dominus domus veniat: sero, an media nocte, an galli cantu, an mane), ne, cum venerit repente, inveniat vos dormientes.<sup>87</sup>

Un invito a "vigilare" costantemente durante ciascuna di queste ore (sera o crepuscolo, notte fonda, canto del gallo o aurora, e mattina o giorno), in modo che il Signore, arrivando (ovvero risorgendo o venendo a giudicare), non trovi i fedeli addormentati. Questi intervalli temporali corrispondono a ore liturgiche, con le quali sappiamo che lo stesso Michelangelo aveva familiarità.<sup>88</sup>

Una tale enfasi sulla successione di intervalli temporali e sul passaggio delle ore – nella *Pietà* di Viterbo così come, in modo molto più evidente, nella Sagrestia Nuova – agiscono visivamente, anche se diversamente nei due contesti, come inviti visivi ad una veglia vigile in attesa della Resurrezione di Cristo.

<sup>86</sup> Per una breve sintesi sul tema si veda Chiara Franceschini, "Light and Darkness: Visual Arts", in: *Encyclopedia of the Bible and its Reception*, vol. 16, Boston/Berlin 2018, pp. 689–691.

<sup>87</sup> *Marcus*, 13: 35–36.

<sup>88</sup> Lo nota Gilbert, "Texts and Contexts of the Medici Chapel", p. 407, n. 5, dove è citato "the only record of any kind of Michelangelo's names for four times of day", ovvero il madrigale "La nuova beltà d'una" dove "Michelangelo uses the same terminology in naming the four times of day in a later madrigal, known in a manuscript of 1547 but believed by Girardi to have been composed earlier." Le ore citate da questo Madrigale (*Rime*, 263) sono "terza", "nona", "vespro" e "sera" (citate per enfatizzare il passaggio del tempo che rende vecchi: "né sol pasato è terza, / ma nona e vespro/ e sera").

Nella Cappella Medici, il discorso visivo sulla veglia e la vigilanza perpetua si lega a una speranza di salvezza e di resurrezione che riguarda in particolare i defunti membri della famiglia Medici, sepolti nella cappella (e che continuarono a essere depositati lì fino alla costruzione della Cappella dei Principi).

L'insistenza sul passare del tempo, e in particolare sulla veglia notturna, nelle due invenzioni michelangelolesche (*Pietà* di Viterbo e Sagrestia Nuova) corrisponde certamente al fatto, già notato dagli storici della letteratura (per esempio, da Matteo Residori), che la produzione poetica di Michelangelo sia "dominata dal tema del tempo".<sup>89</sup> Tuttavia, qui, non si tratta di un tempo astratto e indiviso, ma proprio della scansione ciclica del tempo del giorno attraverso quattro intervalli orari.

Nella Sagrestia Nuova, le scansioni temporali e la vigilanza sono figurati attraverso la combinazione delle due coppie femmina/maschio che, a diversi livelli di finitezza e politura, rappresentano i quattro intervalli temporali del giorno, posti in coppie che enfatizzano in entrambi i casi l'alternanza tra sonno e veglia, adattandosi ai rispettivi Capitani, come rappresentati dai loro gesti. Come notato da Cinelli, il carattere di Giuliano, che appare come attivo e sveglio, presiede sull'alternanza di *Notte* e *Giorno*: tra queste due statue, la prima è in assoluto la più finita e levigata, mentre il secondo è quello lasciato nel maggior stato di non finito (non sapremo mai se di proposito, o solo per ragioni indipendenti dalla volontà dell'artista). Il contrasto tra le due figure non è dato solo dal soggetto che rappresentano, dall'opposizione di genere e di età, e dalle posizioni alternate (la *Notte* che si offre agli osservatori; il *Giorno* che volge loro le spalle), ma anche dal contrasto di finitura e di trattamento materiale, che restituisce una serie di chiasmi. La notte è di marmo lucente, mentre il giorno di marmo opaco; la notte è finita e definita in tutti i suoi dettagli, mentre il volto non finito del giorno restituisce l'impressione che il suo viso sia accecato dalla luce. È suggestivo guardare questa statua pensando a ciò che Michelangelo aveva scritto a Meo delle Corte in merito al sole che da "noia" a chi voglia osservare le imperfezioni dei blocchi marmo. Il duca Lorenzo, rappresentato in attitudine più malinconica, non solo per la posizione della testa appoggiata sul braccio, ma anche perché l'elmo che porta in testa proietta un'ombra sul suo sguardo (Fig. 13) presiede, invece, sull'alternanza tra le due ore più 'malinconiche' e liminali, identificate con l'aurora e il tramonto. Le due rispettive statue presentano più o meno lo stesso livello di finitura. Insieme, appaiono un poco più chiare rispetto alla statua del Giorno e, essendo anche atmosfericamente più

---

<sup>89</sup> Residori, "Mia oscura notte", p. 121.



**Fig. 13:** Michelangelo, Lorenzo de' Medici, Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

simili tra di loro, contrastano tra loro molto meno di quanto non facciano il *Giorno* e la *Notte*. *Aurora* sembra in attitudine di svegliarsi, mentre *Crepuscolo* in quella di addormentarsi: tutto in questa cappella fa insomma pensare al ciclo sonno/veglia.

Per chi si trovi nella cappella, esistono poi diverse possibili sequenze di percezione delle sculture, anche se, come stabilito dagli studi d'impostazione liturgica, il punto di vista privilegiato doveva essere quello dei sacerdoti (quattordici cappellani) officianti a turno dietro l'altare (ma dobbiamo considerare che la cappella doveva ospitare anche i cantori, che non sappiamo esattamente dove fossero posizionati). Se ci poniamo davanti a ciascuna delle due sepolture (Fig. 4, 5), l'ordine in cui vediamo le sculture è *Notte/Giorno*, da un lato; *Crepuscolo/Aurora* dall'altro. Dall'altare invece (Fig. 14), ovvero dal punto di osservazione dei sacerdoti, le figure sono percepite secondo un diverso ordine. Guardando

verso la cappella nella direzione principale della statua della Madonna, la prima delle quattro figure che salta all'occhio, proprio a causa della sua maggior politezza e lucentezza, ma anche della sua posizione volta verso l'altare, è sempre inevitabilmente la *Notte*, che è posta alla sinistra dell'osservatore; dopodiché l'occhio si sposta sulla figura che è davanti a lei, ovvero sull'*Aurora* alla destra dell'altare. In effetti, anche nella lettera citata in apertura "le dua femine", che Mini andò a vedere di persona la mattina dopo aver passato la serata con Michelangelo a "ragionare d'arte", sono definite rispettivamente come "prima" figura e seconda figura ("questa sichonda"). Seguendo quest'ordine, e sempre guardando dall'altare, lo sguardo si posa, dunque, prima su *Notte*, poi su *Aurora*, poi può tornare sul *Giorno* e infine chiudere sul *Crepuscolo*, per ricominciare da capo attraverso lo spazio della cappella.



Fig. 14: Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova, veduta dell'interno dall'altare.

La sequenza corrispondente al principio ordinatore creato dalle due tombe si ritrova nel sermone *De nocte santa* di Agostino (*Notte, Giorno, Crepuscolo, Aurora*) mentre l'altra sequenza possibile (*Notte, Aurora, Giorno, Crepuscolo*), alla quale si può aggiungere anche quella corrispondente al passo di Matteo (*Sera, Notte, Aurora, Giorno*) possono essere percepite attraverso lo spazio architettonico della cappella. Ora, come ha scritto ancora Leopold Ettlinger, riprendendo

una suggestione di Charles De Tolnay, “visitors are always struck by the remarkably even light which fills the room. This is so, because Michelangelo consciously chose an arrangement of the windows – consciously, because it differs from that of the Old Sacristy – which gives at all times of day and in all weathers a mild and unchanging illumination without any strong shadows. In fact, it is impossible to guess the time of day when one is inside the chapel.”<sup>90</sup> Lo spazio è illuminato da quattro finestroni (Fig. 1), posti ciascuno su una parete in alto: insieme alla famosa e celebrata lanterna, le finestre illuminano lo spazio e le statue a tutte le ore del giorno e della notte, contribuendo con la luce naturale a restituire l’idea del passaggio circolare del tempo (anche se oggi questa percezione è falsata dalle lampade elettriche). Essendo questa principalmente una cappella funebre, la scansione del tempo e il tema dell’opposizione luce/buio e sonno/veglia è poi naturalmente legata al tema funerario di morte e resurrezione. Bisogna anche ricordare che “semper” era uno dei motti dei Medici, che avevano deciso di elevare questo tempio alla loro famiglia proprio quando la morte prematura dei loro ultimi rappresentanti laici (Giuliano nel 1516 e Lorenzo nel 1519) aveva minacciato la sopravvivenza della famiglia.<sup>91</sup>

Il passaggio delle ore scandito visivamente dall’avvicinarsi delle sculture marmoree che scivolano reclinate sui coperchi curvi dei due sepolcri si sposa insomma perfettamente con l’istituzione delle tre messe giornaliere e del canto perpetuo del Salterio, che doveva svolgersi in questa cappella notte e giorno senza interruzione. Visto che le statue delle *Ore* furono concepite certamente prima dell’istituzione ufficiale della liturgia clementina in questa cappella, potrebbe anche essere possibile pensare che addirittura le statue stesse abbiano fornito lo spunto per la precisazione liturgica relativa al canto del salterio nel testo della bolla e poi del messale.

Torniamo quindi, infine, sull’annotazione di Michelangelo, descritta come “perplexing” da Leonard Barkan e datata 1524 circa, in cui il testo scritto si intreccia con disegni per questo spazio (secondo la relazione tra testo e immagine che ancora Barkan efficacemente descrive come di natura “radically disjunctive”) creando un dialogo tra il “di” e la “notte”. Leggiamo ancora una volta questo famoso brano:

<sup>90</sup> Ettliger, “Liturgical function”, p. 301.

<sup>91</sup> Cristina Acidini Luchinat, “Michelangelo and the Medici”, in: *The Medici, Michelangelo, and the art of late Renaissance Florence*, a cura di Cristina Acidini Luchinat, New Haven 2002, pp. 9–24, p. 14. Nei progetti iniziali la concezione scultorea doveva anche alludere al tema della “fama” come emerge dalla meditazione scritta dallo stesso Michelangelo posta in calce a uno dei primi disegni per questa cappella: “la fama tiene gli epitaffi a giacere” (*Rime*, 13).

El Dì e la Notte parlano, e dicono: – Noi abbiàno col nostro veloce corso condotto alla morte el duca Giuliano; è ben giusto che e' ne facci vendetta come fa. E la vendetta è questa: che avendo noi morto lui, così morto ha tolta la luce a noi e cogli occhi chiusi ha serrato e nostri, che non risplendon più sopra la terra. Che avrebbe di noi dunche fatto, mentre vivea?<sup>92</sup>

Giuliano, essendo morto, ha portato via la luce da noi e, con il chiudere i suoi occhi, ha “serrato” i nostri. Se guardiamo la statua, tuttavia, gli occhi di Giuliano appaiono spalancati. Osservando la disposizione delle statue, come furono messe in opera, notiamo un intenso gioco di sguardi, diverso da quello descritto nel frammento di dialogo: gli occhi chiusi (o semichiusi?) della Notte contrastano con gli occhi spalancati del duca “vigilante”, mentre lo sguardo del Giorno sembra accecato dalla luce del sole (Fig. 15). Non sappiamo se Michelangelo avesse pianificato di collocare le statue esattamente così, tuttavia è certo che la *Notte* è la figura sulla quale egli lavorò di più: è la più finita e levigata delle quattro, la più lucida e luminosa. In effetti, non è semplicemente una figura addormentata, ma, come scrive Wallace, è piuttosto “poised ambiguously between sleep and wakefulness”.<sup>93</sup> *Notte* è anche l'unica figura alla quale Michelangelo ha dato degli attributi, che evocano ulteriormente l'oscurità, il sonno, la morte e la vigilanza:<sup>94</sup> il diadema lunare, il mazzo di papaveri (o di melagrani?), una maschera, ma anche una civetta vigilante. Nell'intenso gioco di sguardi che caratterizza questo insieme, gli unici ‘occhi’ che guardano verso di noi sono appunto quelli della maschera e quelli della civetta, simbolo della vigilanza notturna (Fig. 16).

Per concludere, sottolineo due punti. Anzitutto, qualsiasi cosa si possa pensare della suggestione di Cinelli, è difficile negare che le quattro figure reclinate mettono in scena una sorta di “drammatizzazione” ciclica della vigilanza, che va affiancata all'idea che le figure si riferiscano solo al potere “distruttivo” del tempo. Essendo l'attesa vigile e l'alternanza delle ore liturgiche un tema cruciale in relazione alla Resurrezione di Cristo a cui la cappella è dedicata, è anche possibile ammettere che la figura di Giuliano, che con i suoi occhi bene aperti presiede attivamente sopra *Notte* e *Giorno*, possa essere letta come “figura di vigilanza” (con uno slittamento dal senso religioso, a quello politico ed

<sup>92</sup> *Rime*, n. 14; Casa Buonarroti 10A (De Tolnay, II, pp. 37–38, tav. 201; Barocchi, *Michelangelo e la sua scuola*, Testo, n. 61, pp. 84–86). Leonard Barkan, *Michelangelo: A Life on Paper*, Princeton 2011, pp. 28–30, fig. 1–24.

<sup>93</sup> William E. Wallace, *Michelangelo: the artist, the man, and his times*, Cambridge 2010, p. 150.

<sup>94</sup> Barocchi, *La vita*, III, p. 972.



**Fig. 15:** Michelangelo, Giuliano de' Medici, Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

eroico, pure presente nella concezione dei due sepolcri). In secondo luogo, l'inusuale (per Michelangelo in questa cappella) finitezza e sovrabbondanza semantica della *Notte* indica un interesse speciale dello scultore per questa figura, che non solo è delle quattro la più finita, ma sembra anche essere la prima della serie dal punto di vista dell'esecuzione e da quello percettivo di chi si trova a osservare le quattro statue da diversi punti di vista dentro la cappella. Senza dubbio “the celebrated sculptures representing the Times of Day fit perfectly into this Christian context”.<sup>95</sup> Questo vale in molti diversi sensi: non solo per-

<sup>95</sup> Ettliger, “The Liturgical Function”, p. 300.



**Fig. 16:** Michelangelo, *Notte* (dettaglio con la civetta), Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

ché le quattro figure sono personificazioni dello “earthly time” al quale i Medici, come tutti i mortali, furono soggetti, ma anche in quanto il passaggio delle ore è un tema centrale della liturgia della Resurrezione, evocato, come scoperto da Ettliger, proprio a metà del Salterio clementino.<sup>96</sup> I quattro finestroni della cappella e la lanterna, sui dettagli della quale Michelangelo lavorò con grande attenzione, permettono alla luce e al buio naturali di entrare a tutte le ore del giorno nello spazio della cappella, corrispondendo allo scorrere del giorno rappresentato dalle statue marmoree (Fig. 17). Queste, con il loro alternarsi a diversi livelli di finitura, oltre a diventare modelli artistici, dovettero in effetti diventare anche parte delle orazioni perpetue che, pur modificate nel tempo da consecutive ordinanze papali, si tennero nella cappella fino al 1629 (quando Urbano VIII abolì

<sup>96</sup> “Exactly in the middle of the psalter, after the 75th psalm, occurs a prayer asking God for an understanding of the resurrection and the Last Judgment: ‘. . . a montibus eternis descendat illuminatio tua super nos mirabiliter, ut resurrectionis tuae gloriam suscipiamus, et futuri iudicii ignominia careamus, per Christum Dominum nostrum” (Ettliger, “The liturgical function”, p. 301).



**Fig. 17:** Michelangelo, Tomba di Lorenzo de' Medici, Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova (immagine con la luce naturale alle ore 9:10 del mattino, 4 luglio 2022).

la recita notturna del salterio) e poi fino al 1807, quando il Capitolo ottenne una riduzione della recita del Salterio a una volta sola al mese, divisa in sei tornate.<sup>97</sup> Al tempo stesso, l'insistenza sulla 'notte vigile' e un acuto senso del passaggio del tempo, sempre sottoposto a scadenze lavorative spesso disattese, sembrano temi che interessano personalmente Michelangelo, e che emergono anche nei suoi scritti poetici. Il tempo, quindi, non è mai 'annullato' in questa cappella,<sup>98</sup> ma è sempre riaffermato nel suo incessante scorrere in maniera ritmicamente scandita.

<sup>97</sup> Moreni, *Delle tre sontuose cappelle*, pp. 155–56.

<sup>98</sup> Residori, "Mia oscura notte", p. 122, ha scritto suggestivamente che "rappresentare e insieme annullare il tempo è anche l'ambizione che domina il programma allegorico delle tombe medicee di San Lorenzo."

## “D’ora in ora”: tra lavoro notturno e attesa evangelica

Da un lato ho tentato di leggere la scelta di concentrarsi sulle statue delle *Ore* come qualcosa che interessava particolarmente all’artista, e che per questo prese forma (accanto alle statue principali dei Capitani, e a quella della Madonna che rimase interrotta); dall’altro, ho inserito questa lettura nell’ambito di un lavoro più ampio legato al tema del lavoro notturno di Michelangelo attraverso i diversi periodi della sua vita. Ho accennato al fatto che la “vigilanza dell’artista”, nel caso di Michelangelo, opera ad almeno quattro livelli, che riassumo qui:<sup>99</sup> (i) un’intensificazione del lavoro, che lo rende *vigilantissimo*, uno stato che è strumentale al raggiungimento di uno scopo superiore (incluso il conseguimento della perfezione, la vittoria in una competizione e la padronanza su un campo estremamente competitivo); (ii) la vigilanza è necessaria anche per vegliare sulla propria opera, sulla proprietà artistica e sui metodi di lavoro, in altre parole: per difendere sia la paternità che la segretezza, che, nel caso di Michelangelo, divenne proverbiale; nell’aneddoto relativo alla firma intagliata sulla superficie della cintura della Vergine nella *Pietà* vaticana, per esempio, l’esercizio della vigilanza diventa un’arma necessaria in un campo estremamente competitivo ed è legato all’affermazione del giovane artista su un nuovo scenario, ovvero a Roma tra rivali di altra provenienza; (iii) da indagare sono poi i lati creativi, indisciplinati, ma anche pericolosi delle attività notturne, che ho qui lasciato in disparte;<sup>100</sup> (iv) infine le fonti biografiche insistono su un lato più spirituale ed esistenziale della “vigilanza”, che diventa una sorta di veglia sulla fine della propria vita: negli aneddoti relativi alla vecchiaia dell’artista, il lavoro al lume di lucerna sulla *Pietà* Bandini, come raccontato da Vasari, assume una coloratura

<sup>99</sup> Riprendo e riassumo questa sezione dal già citato articolo “Working at night.”

<sup>100</sup> Questo ulteriore lato dell’indagine dovrebbe considerare anche i pericoli della notte, che sembrano essere esplicitamente evocati per esempio in una lettera di Leonardo del Sellaio a Michelangelo del 14 dicembre 1521: “Altro nonn ò da dire, salvo richordarvi nonne a[n]dare di notte e lasc[i]are le pratiche nocive all’animo e al chorporo”. I pericoli della notte con le sue *pratiche nocive* per l’anima e per il corpo fanno anche pensare al più tardo disegno, comunemente datato 1533 circa, designato da Vasari come “il sogno”, allusivo al tema dei vizi, ma anche, evidentemente, a nozioni di sonno, veglia, o meglio risveglio, forse causato dal suono di uno strumento a fiato, e amore. Gli interpreti del disegno hanno messo in relazione questo disegno con *Rime*, 262, che fu probabilmente scritto per Tommaso Cavalieri, dove i temi del risveglio e dell’allerta sono centrali: ‘*amore isveglia e desta*’. Cfr. Maria Ruvoldt, *The Italian Renaissance Imagery of Inspiration: Metaphors of Sex, Sleep, and Dreams*, Cambridge 2004).

“bruna” che mescola ancora segretezza lavorativa con metafore esistenziali (lo spegnimento della lucerna, e dunque la fine del lavoro, come fine della vita). In questo contesto, l’auto-identificazione, in questa scultura, con un’altra figura notturna, quella di Nicodemo, potrebbe offrire terreno per ulteriori discussioni, che non posso affrontare qui. Una moltitudine di questioni restano aperte: (i) come leggere gli aneddoti di Vasari e se Vasari abbia enfatizzato troppo i significati ‘penitenziali’, rispetto ad altri lati delle attività notturne dell’artista? (ii) quanto era effettivamente produttiva la tensione tra l’aspetto spirituale e il lato pericoloso o oscuro della notte per Michelangelo? È proprio questa tensione a permettere lo stato di ‘vigilanza’ necessario alla creazione, che è in opera anche nella creazione delle figure per la Sagrestia Nuova? (iii) come materialmente si svolgeva il lavoro di notte e con quali strumenti, per esempio nel caso del disegno? C’è un rapporto tra queste pratiche lavorative e lo stato non finito di molte sculture? (iv) infine, come cambiano nel tempo le attività notturne e la ‘vigilanza’ di Michelangelo, in relazione agli sconvolgimenti politici, religiosi e personali che si susseguirono nel corso della sua lunga vita?

*Vigilantia* non è solo lo stato di chi vive nell’attesa dell’ultima ora o della venuta di Cristo o della sua Resurrezione.<sup>101</sup> È, anche, la virtù di chi deve rimanere sveglio in attesa di un rinnovamento della Chiesa in tempo di crisi: una condizione costante, durante la vita di Michelangelo che attraversò tutte le crisi del tempo, dall’epoca savonaroliana, al Concilio Lateranense, alla crisi della Chiesa apertasi con la Riforma che fu vissuta da vicino dalle persone che Michelangelo frequentò a Roma dopo aver lasciato definitivamente Firenze nel 1534. In questo contesto, proprio il tema dell’attesa vigile è restituito da una lettera del 21 dicembre 1549, spedita da Roma al nipote a Firenze, a poco più di un mese dalla morte di Paolo III, quando una parte della cerchia dell’artista aspettava l’elezione di un nuovo papa che, nelle speranze del gruppo, avrebbe potuto favorire una riconciliazione, se non un rinnovamento, della Chiesa:

Lionardo, per risposta de l’ultima tua. Egli è vero che i’ ò avuto grandissimo dispiacere e non manco danno della morte del Papa, perché ò avuto bene da Sua Santità e speravo ancora meglio. E così piaciuto a Dio bisogna aver patientia. La morte sua è stata bella,

---

**101** Anche in *Matthaeus*, 24: 29–42: “Statim autem post tribulationem dierum illorum sol obscurabitur, et luna non dabit lumen suum, et stellae cadent de caelo, et virtutes caelorum commovebuntur: et tunc parebit signum Filii hominis in caelo: et tunc plangent omnes tribus terrae: et videbunt Filium hominis venientem in nubibus caeli cum virtute multa et maiestate. Et mittet angelos suos cum tuba, et voce magna: et congregabunt electos ejus a quatuor ventis, a summis caelorum usque ad terminos eorum. [. . .] Vigilate ergo, quia nescitis qua hora Dominus vester venturus sit.”

con buon conoscimento insino a l'ultima parola. Idio abbi misericordia dell'anima sua. Altr[o] non mi achade circa questo. [. . .] Circa l'esser mio, io mi sto col mio male il me' ch'i' posso, e a rispetto agli altri vecchi non ò da dolermi, gratia di Dio. Qua s'aspecta d'ora inn ora il Papa nuovo. Iddio sa 'l bisogno de' Cristiani. E basta [. . .]. Altro non m'achade.<sup>102</sup>

Si tratta di una lettera importante per il tema di questo volume, essendo una delle poche in cui l'artista accenna direttamente, anche se assai brevemente, a questioni religiose che sembrano alludere, anche se vagamente, alle lotte in corso all'interno della Chiesa romana. Come tipico delle sue lettere, Michelangelo mescola qui questioni pratiche e di lavoro (il dispiacere e il danno derivante dal fatto di aver perso, con Paolo III, un buon patrono) con informazioni sulla sua salute e brevi aggiornamenti sugli eventi in città. In questo caso l'evento chiave è appunto il conclave in corso, che fu il più lungo del Cinquecento e che alcuni storici considerano “il più straordinario” del secolo: quello in cui il cardinale d'Inghilterra Reginald Pole, nella cui cerchia gravitavano anche gli amici di Michelangelo, “entrò papa” ma “ne uscì cardinale”.<sup>103</sup> Ricordiamo che Vasari nomina il Pole come primo tra gli amici dell'artista (“suo amicissimo”), aggiungendo che Michelangelo era “innamorato [. . .] delle virtù e bontà di lui.”<sup>104</sup>

Le laconiche parole usate da Michelangelo nella lettera del 1549 sono molto suggestive: “Qua si aspetta d'ora in ora il Papa nuovo. Iddio sa 'l bisogno de' Cristiani”. Non ci sono riferimenti precisi, ma la lettera descrive un'attesa vigile (“di ora in ora”), condivisa in città o almeno nella cerchia di Michelangelo, per l'elezione di un “papa nuovo” che fosse in grado di mettere mano ai molti problemi della Chiesa in quegli anni e specialmente allo scisma che divideva la Cristianità (il “bisogno de' Cristiani”). Nel momento in cui Michelangelo scrive (dicembre 1549), poteva sembrare che il cardinale d'Inghilterra Reginald Pole, apertamente riformatore e sostenuto dal partito dei Farnese nonché dall'imperatore Carlo V, potesse avere ancora qualche possibilità di essere eletto. Alcune settimane prima, nel voto del 5 dicembre, Reginald Pole era infatti riuscito ad ottenere i due terzi dei voti dei presenti, tra i quali tuttavia non si trovavano i cardinali francesi. Volendo essere eletto dalla maggioranza effettiva di due

<sup>102</sup> *Il carteggio*, p. 337.

<sup>103</sup> Adriano Prosperi, “Michelangelo e gli ‘spirituali’”, introduzione a Antonio Forcellino, *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*, Torino 2002, p. xxxv; Frederic J. Baumgartner, “Henry II and the Papal Conclave of 1549”, in: *Sixteenth Century Journal* 16:3 (1985), pp. 310–314, qui p. 310.

<sup>104</sup> Barocchi, *La vita*, I, p. 118.

terzi, Pole cominciò tuttavia a perdere terreno, quando anche i cardinali francesi, a lui ostili, cominciarono ad arrivare per partecipare al ballottaggio. Ma, ancora a dicembre, chi sperava in questa elezione poteva credere in una sua vittoria: e questa era forse la posizione di Michelangelo in questa lettera. Negli altri suoi scritti degli stessi anni Quaranta ricorrono parole che sembrano riferirsi ai temi religiosi dibattuti al tempo: la grazia, le opere, lo spreco di danari e le guerre fatte in nome di Cristo (questo già nel sonetto riferibile alla Lega santa del 1512 ca.),<sup>105</sup> ma, nonostante gli sforzi fatti da più di uno storico,<sup>106</sup> non è possibile dedurre una precisa posizione, teologicamente definita. Come ha scritto Adriano Prosperi, nell'opera di Michelangelo, "religione e arte restano quantità non commisurabili, non immediatamente traducibili l'una nell'altra."<sup>107</sup> È innegabile che gli scambi di lettere, di poesie e di disegni tra Michelangelo e i più stretti appartenenti alla sua cerchia romana giocassero, quantomeno, con i concetti religiosi più discussi all'epoca, quali appunto la grazia, il dono di Dio, il sangue versato per la salvezza dell'umanità, la fede salvifica, la speranza di salvezza etc.<sup>108</sup> Tuttavia, questi scambi sembrano rientrare più in una particolare pratica artistica, poetica e sociale, più che restituire precisi interessi teologici. Inoltre, è anche inevitabile chiedersi se, nell'elezione del Pole, Michelangelo non vedesse anche la possibilità di avere un papa, finalmente, davvero "amico". Quale piega avrebbero preso le committenze papali se Pole fosse stato eletto?

Tornando all'argomento principale di questo saggio, la ricerca qui proposta intorno al tema della *vigilantia* di Michelangelo apre a diverse piste di indagine che possono condurre a riconsiderare sotto questo particolare angolo alcuni temi iconografici e religiosi, ma anche lavorativi e psicologici, nelle diverse fasi della vita dell'artista. Il tentativo specifico di leggere nella particolare invenzione scultorea e concentrazione sulle quattro personificazioni delle *Ore* per la Cappella Medici un nesso (oltre a quelli già identificati dalla critica), non solo, col tema evangelico della *vigilantia* in attesa della Resurrezione, ma anche con l'acuto senso del tempo e delle scadenze lavorative (specialmente rispetto agli

**105** "Qua si fa elmi di calici e spade/e 'l sangue di Cristo si vend'a giumentelle" (*Rime*, 10).

**106** Cfr. Maria Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali". Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma 2009, pp. 43–52 (tentativo di sovrapporre la religiosità di Michelangelo con quella delineata nel *Beneficio di Cristo*); su tutta la questione rimando al saggio di Massimo Firpo in questo volume per una precisazione definitiva dei rapporti di Michelangelo con la cerchia degli "spirituali".

**107** Prosperi, "Michelangelo e gli 'spirituali'", p. XII.

**108** Si vedano, in particolare su questo punto, i fondamentali contributi di Alexander Nagel e di Una Roman D'Elia.

impegni presi con committenti influenti e papi regnanti) di un artista continuamente sotto pressione, non ha inteso tanto fornire una lettura aggiuntiva per questo spazio polisemico. Questa ricerca intende piuttosto contribuire a illuminare il costante intreccio tra costrizioni materiali e contestuali, ansie lavorative e aspirazioni poetiche e spirituali, offrendo un'ulteriore chiave per interrogare il complesso mondo delle invenzioni visive di Michelangelo nelle diverse fasi della sua lunga vita.

