

La formazione di Michelangelo. Le suggestioni formali e spirituali del mondo classico

Fra i principali artefici dello stile rinascimentale maturo è un altro toscano, **Michelangelo Buonarroti** (1475 – 1564), nato a **Caprese** (provincia di Arezzo) nel **1475** e **formatosi** come Leonardo nella **Firenze medicea**.

Le **prime esperienze**, dei **due artisti**, sono molto diverse e, insieme agli **opposti caratteri**, concorrono ad alimentare, **tra loro**, un'ostilità che sarebbe durata per sempre.

A **bottega** dal **Ghirlandaio** nel **1488**, Michelangelo non sembra interessarsi alla pittura contemporanea, e si dedica invece con passione allo studio dei fondamenti della moderna arte toscana, **Giotto** e **Masaccio**: dalla copia, degli **affreschi** della **Cappella Brancacci**, egli ricava una lezione di **semplicità**, **monumentalità** e **plastica fermezza**, come è evidente nel **disegno** con la figura di **San Pietro**, ancor più statuaria dell'originale masaccesco.



Michelangelo, *San Pietro*, disegno a penna e sanguigna su carta, 1488-1490 circa, Staatliche Graphische Sammlung.

È un particolare tratto dal **Tributo** di **Masaccio** per la Cappella Brancacci, dove è rappresentato San Pietro che paga il gabelliere.

Masaccio, *Pagamento del tributo*, Affresco, 1425 circa, chiesa di Santa Maria del Carmine, Firenze



Non ancora sedicenne, il giovane Michelangelo passò sotto l'ala protettrice di **Lorenzo il Magnifico**, il quale, nel **giardino di San Marco**, realizzò una delle prime **Accademie d'Arte d'Europa**, dove i giovani artisti potevano formarsi, studiando e copiando opere delle **collezioni medicee**.

All'età di 16 anni, Michelangelo iniziò a elaborare una serie di immagini, che sono **meditazioni sull'antico**, con lo stupore della giovinezza, come la '**Madonna della Scala**', bellissima **Madonna a bassorilievo**, in cui si sente il suo rapporto con Donatello.



Michelangelo Buonarroti,
Madonna della Scala,
1490, Bassorilievo,
marmo, 55,5 cm×40 cm.
Casa Buonarroti, Firenze.

Donatello, *Madonna delle nuvole*, 1430,
Bassorilievo, marmo, 33,1×32 cm. Museum of
Fine Arts, Boston.





Michelangelo Buonarroti, *Madonna della Scala*, 1490, Bassorilievo, marmo, 55,5 cm×40 cm. Casa Buonarroti, Firenze.

Nella **Madonna della Scala** l'artista riprese da **Donatello** la tecnica dello **stiacciato**, creando un'immagine di tale monumentalità da far pensare alle **steli classiche** (Stele: Lastra di pietra o di marmo infissa verticalmente nel terreno, con iscrizioni e decorazioni, avente significato di monumento funebre o commemorativo, o anche di oggetto votivo: stele funeraria, stele votiva).

La figura della **Madonna**, che occupa tutta l'altezza del rilievo, si staglia vigorosa, tra **notazioni di vivace naturalezza**, come il **Bambino** assopito di spalle e i **putti**, sulla scala, da cui prende il nome il rilievo, **occupati nell'insolita attività di tendere un drappo**.



Stele della Daunia, Museo Nazionale Archeologico di Manfredonia.



Stele della Daunia, Museo Nazionale Archeologico di Manfredonia.

Negli anni **Sessanta del Novecento**, l'archeologo toscano **Silvio Ferri** riportò alla luce un **tesoro**, che avrebbe cambiato la percezione storica del territorio della Capitanata: le **stele daunie**.

La **civiltà dei Dauni** è la popolazione che, **a partire dal 1000 a.C.**, abitò un territorio ben più grande dell'attuale provincia di Foggia.

Questi **manufatti straordinari**, realizzati tra il **VII e il VI secolo a.C.**, rappresentano l'**apice dell'arte litica** (della pietra) delle popolazioni indigene **dell'Italia preromana**, rendendo la **Daunia** una protagonista assoluta della storia antica.

Oggi il **Museo Nazionale Archeologico di Manfredonia**, situato nel suggestivo **Castello Svevo Angioino**, ospita oltre duemila esemplari di queste **stele**.

Sono **lastre rettangolari** e, perlopiù a forma di **lastra parallelepipedo**, da cui **sproge superiormente la testa**.

Le dimensioni variano tra i 40 e i 130 cm di altezza, e, conseguentemente, tra i 20 e gli 80 cm di larghezza; gli spessori sono compresi tra 3 e 12 cm. **di calcare tenero**, estratto dalle cave del Gargano, vicino a Monte Sant'Angelo.

Ogni stele è un **racconto inciso nella pietra**: figure maschili e femminili emergono con tratti raffinati, adornate da abiti elaborati, gioielli preziosi e simboli di rango che svelano la complessità sociale dell'epoca.

Ancora di dubbia interpretazione, le loro superfici sono interamente **decorate**.

Rappresentano scene di vita quotidiana, e spesso forme di antichi rituali, di cui non tutto possiamo ancora sapere.

Anche l'**indirizzo pratico-scientifico** delle attività di bottega, così determinante nella formazione di Leonardo, **non sollecita il giovane Buonarroti**, che **lasciò ben presto il Ghirlandaio**.

Per il suo **precoce talento**, egli viene accolto dal **Magnifico** (1489-1490) e, **nell'ambiente intellettuale** di **Palazzo Medici**, compie le **esperienze fondamentali**, per la sua **formazione**: libero da necessità economiche, egli può dedicarsi interamente allo **studio** delle **collezioni medicee d'arte antica**, il cui **significato culturale** gli è rivelato dalla **frequentazione** degli **Umanisti**, della cerchia di Lorenzo.

Oggetto di curiosità e ammirazione, l'**antichità** era **considerata** dagli artisti contemporanei a Michelangelo, come un **repertorio di forme suggestive**, a cui attingere liberamente per la **creazione di opere moderne**.

Ciò che gli **Umanisti** rivelano a Buonarroti è, invece, il **significato originario** delle **fonti antiche** e il **valore** che la **civiltà classica**, nella sua globalità, riveste per la **cultura del Rinascimento**: nel **programma ideale** di una **rinascita complessiva** del **mondo classico**, il **compito** consapevolmente assunto dall'**artista** è quello di una vera e propria **emulazione dell'antico**, assimilato nelle forme artistiche e compreso nei **contenuti spirituali**.

Nello studio dell'arte **Michelangelo** fu sostanzialmente un **autodidatta**, e fin dagli esordi, il suo interesse si rivolse alla **scultura**.



Michelangelo Buonarroti, *Battaglia dei centauri o Centauromachia*, altorilievo marmoreo (84,5x90,5 cm), 1491 circa, Casa Buonarroti a Firenze.



La **Centauro-machia** è il tema mitologico della **lotta tra i Lapiti e i Centauri**, simbolo del **confitto tra civiltà e barbarie**: è un soggetto artistico fondamentale nell'arte greca (es. fregi del Partenone).

A parte l'**ispirazione mitologico-letteraria**, è chiaro che a Michelangelo interessava soprattutto esplorare il **tema del nudo umano**, analizzato in **pose diverse** e in **differenti situazioni di tensione muscolare**, che divenne in seguito **uno dei temi principali** della sua arte, basti pensare al *Giudizio Universale*.

Michelangelo Buonarroti, *Battaglia dei centauri o Centauromachia*, altorilievo marmoreo (84,5x90,5 cm), 1491 circa, Casa Buonarroti a Firenze.

Secondo Ascanio Condivi e Vasari, l'opera, la **prima di una lunga serie di incompiuti**, fu eseguita per **Lorenzo il Magnifico**, su un soggetto proposto da **Agnolo Poliziano** (poeta, umanista e filologo classico, autore di opere in latino, in greco e in volgare).

La **lastra**, inquadrata da una **fascia irregolare**, mostra una **massa di figure impegnate in una confusa lotta**.

Al **centro** spicca un **giovane**, con il **braccio alzato**, nella posizione, che nei **sarcofagi romani** era riservata ai **generali a cavallo**.

Attorno a lui si sviluppa un **groviglio di corpi** che, nelle figure più sporgenti, crea una sorta di **piramide visiva**, che ha il **vertice** proprio nella sua **testa**.

Le figure **si confondono**, le une con le altre, talvolta **emergendo con forza** dallo sfondo, talvolta **appena sporgenti**, con una straordinaria **abilità** nello sfruttare le **potenzialità del marmo** per creare diversi piani spaziali.



Michelangelo Buonarroti, *Battaglia dei centauri o Centauromachia*, altorilievo marmoreo (84,5x90,5 cm), 1491 circa, Casa Buonarroti a Firenze.

Per questo rilievo, Michelangelo si rifece, sia ai sarcofagi romani, sia alle formelle, dei pulpiti di Giovanni Pisano, e guardò anche al contemporaneo rilievo bronzeo di Bertoldo di Giovanni, suo maestro al giardino di San Marco, con una *Battaglia di cavalieri* (oggi al Bargello), a sua volta ripreso da un sarcofago del Camposanto di Pisa.



Giovanni Pisano, Pulpito del Duomo di Pisa, marmo, 1302 – 1311, Altezza 461 cm.



Michelangelo Buonarroti, *Battaglia dei centauri o Centauromachia*, altorilievo marmoreo (84,5x90,5 cm), 1491 circa, Casa Buonarroti a Firenze.

Giovanni Pisano, Pulpito del Duomo di Pisa, Particolare, Formella con la "Strage degli Innocenti", marmo, 1302 – 1311, Altezza 461 cm.





Bertoldo di Giovanni, *Battaglia di cavalieri*, bassorilievo, bronzo, 1480-1485, Museo del Bargello, Firenze

Il bassorilievo di Bertoldo era originariamente **collocato** sopra il **camino** di Palazzo Medici, in Via Larga; in tal luogo è infatti ricordato **nell'inventario del Magnifico del 1492**.

La critica è stata sempre propensa a riconoscere nel bassorilievo la **sintesi di spunti tratti da alcuni sarcofagi romani**.



Il **Sarcofago di Portonaccio** è uno dei più belli esempi di scultura privata della **seconda metà del II secolo d.C.**, appartenuto ad un generale romano, che fu impegnato nelle campagne di Marco Aurelio. La cassa reca scene di combattimento tra Romani e Barbari.

È un **sarcofago romano** rinvenuto nel 1931 in via delle Cave di Pietralata, nei pressi di **Portonaccio**, un quartiere di Roma, ed oggi conservato al **Museo Nazionale Romano**. È alto 1,53 metri ed è databile attorno al 180 d. C. circa

**Michelangelo Buonarroti,
*Battaglia dei centauri o
Centauroromachia*, altorilievo
marmoreo (84,5x90,5 cm),
1491 circa, Casa Buonarroti a
Firenze.**

Comunque, appare evidente, che per Michelangelo, i **modelli**, soprattutto quelli **antichi**, non sono un repertorio, in cui pescare per imitare, bensì il **frutto di miti e passioni umane**, la cui espressione, attualizzata con consapevolezza, gli permetteva di **ricreare l'antico, con stupefacente virtuosismo**.

I riferimenti sono, dunque, sorpassati dal giovane artista, che esalta il **dynamismo** e **l'anatomia**, con gesti fluidi e una notevole efficacia compositiva.





Michelangelo Buonarroti,
*Battaglia dei centauri o
Centauromachia*, altorilievo
marmoreo (84,5x90,5 cm),
1491 circa, Casa Buonarroti
a Firenze.

Questo rilievo **prefigura numerosi aspetti**, dell'opera futura, di Michelangelo, e soprattutto, annuncia quello che diventerà il **motivo dominante** della sua arte: la **figura maschile nuda in movimento**.

Continuando la propria **ricerca classicista**, egli scolpisce un *Ercole*, un *Cupido* e un *Apollo* oggi perduti, e un ***Bacco* (1496)**.

Lorenzo il Magnifico muore nel 1492 e Michelangelo è costretto a lasciare la casa dei Medici, dove era stato accolto tra i figli di Lorenzo.

Non è chiaro se i suoi eredi, in particolare il **primogenito Piero** mantennero l'ospitalità al giovane Buonarroti: indizi sembrano indicare che **Michelangelo si ritrovò improvvisamente senza dimora**, con un difficile ritorno alla casa paterna.

Piero di Lorenzo de' Medici, succeduto al padre anche nel **governo della città**, è ritratto dai biografi michelangioleschi come un **tiranno "insolente e soverchievole"**, con un **difficile rapporto con l'artista**, che era di appena tre anni più giovane di lui.

Nonostante ciò, i fatti documentati non lasciano alcun indizio di una **rottura plateale tra i due**, almeno fino alla **crisi dell'autunno del 1494**.

Mentre **cresceva lo scontento** per il progressivo **declino politico ed economico** della città, in mano a un ragazzo, **Piero de' Medici**, poco più che ventenne, la situazione esplose in occasione della **calata in Italia dell'esercito francese (1494)** capeggiato da **Carlo VIII** nei confronti del quale Piero adottò un'impudente politica di assecondamento, giudicato eccessivo.

Appena partito il monarca, la **situazione precipitò** rapidamente, aizzata dal **predicatore** ferrarese **Girolamo Savonarola**, con la cacciata dei Medici e il **saccheggio del Palazzo e del giardino di San Marco**.

Poco prima del **precipitare della situazione**, nell'ottobre 1494, **Michelangelo**, nella paura di rimanere coinvolto nei disordini, quale possibile bersaglio, poiché protetto dai Medici, **fuggì dalla città di nascosto**, abbandonando Piero al suo destino.

Per **Michelangelo** si trattava del **primo viaggio fuori Firenze**, con una prima tappa a **Venezia**.

Si diresse poi a **Bologna**, in cui venne accolto, trovando ospitalità e protezione, dal **nobile Giovan Francesco Aldrovandi**, molto vicino ai Bentivoglio, che allora dominavano la città.

Primo soggiorno romano (1496-1501)

Michelangelo, nel **1496** accettò senza indugio l'invito a **Roma** del cardinale **Raffaele Riario**: il cardinale mostrò a Michelangelo la sua collezione di **sculture antiche**, chiedendogli se se la sentiva di fare qualcosa di simile.

Neppure dieci giorni dopo, **l'artista** iniziò a scolpire una **statua a tutto tondo** di un **Bacco** (oggi al Museo del Bargello), raffigurato come un adolescente in preda all'ebbrezza, in cui è già leggibile il **rapporto con la statuaria classica**.



Michelangelo Buonarroti, Bacco, scultura marmorea (h. 174 cm, 203 con la base), 1496-1497, Museo Nazionale del Bargello, Firenze.

L'opera, una delle pochissime di Michelangelo a **soggetto profano**, venne commissionata dal **cardinale Raffaele Riario**, durante il **primo soggiorno romano** di Michelangelo, verso il **1496**.

La **statua** evoca il **mito pagano di Bacco**, qui rappresentato come un "giovane dio ebbro", che **barcolla**, sostenendo una **coppa**, mentre **dietro di lui** un piccolo **satiro**, seduto su un tronco, **approfitta furbescamente** della sua ebbrezza, per **assaggiare l'uva** che **tiene** con la **sinistra**.

Sul **capo**, porta una **ghirlanda di pampini** (foglie di vite) e di **grappoli d'uva**; con la **mano sinistra**, regge una **pelle di tigre o di leopardo**, animali cari a Bacco, che indica la **liberazione dell'anima**, dalla umana condizione terrena.

Il **dettaglio del satiro**, che ha una **funzione statica** e invita lo spettatore ad **allargare la visione frontale**, verso il **lato**, venne ampiamente **lodata** da tutti gli scultori del tempo, poiché il **piccolo satiro** sembra davvero mangiare dell'uva, con **grande realismo**.



Michelangelo Buonarroti, *Bacco*, scultura marmorea (h. 174 cm, 203 con la base), 1496-1497, Museo Nazionale del Bargello, Firenze.

Il *Bacco* è reso in maniera naturalistica, come un giovane che incede con incertezza, per via dell'**ebbrezza**, con un **modellato fluido** che evidenzia gli attributi di un'**acerba virilità sensuale**, e con **effetti illusivi e tattili**, nel **marmo**, che rendono l'opera in grado di gareggiare con i **modelli** della **scultura ellenistica**.

La posa, a **contrapposto**, è **vivace e sciolta**, il **volto espressivo**, la **sensualità evidente**: nel complesso non hanno equivalenti nell'arte del tempo.

Posa a contrapposto: è una formula compositiva usata in scultura, che consiste nella **disposizione** secondo un particolare **ritmo**, detto "chiastico", teso a **risolvere** il problema dell'**equilibrio** della **figura eretta**, di modo che questa è **ritratta** con un **arto inferiore flesso** e l'**arto superiore del lato opposto teso**, e viceversa.

Il **Doriforo** ("portatore di lancia") è una **scultura marmorea** databile dalla fine del **II secolo a.C.** all'inizio del **I secolo a.C.** circa, conservata presso il **Museo Archeologico Nazionale di Napoli**.

La scultura è la **miglior copia romana**, ritrovata a Pompei, di un **originale Doriforo bronzeo**, di età classica, eseguito da **Policleto** e databile intorno al **450 a.C.**

Il **Chiasmo di Policleto** (o **contrapposto**) è un principio compositivo scultoreo, teorizzato nel suo perduto "**Canone**", che crea equilibrio dinamico attraverso la disposizione incrociata di arti in tensione e a riposo, tipica del suo **Doriforo**, dove una gamba tesa corrisponde a un braccio flesso e viceversa, **generando una torsione che dà vita alla figura e unisce stasi e movimento**



Il **Bacco** è una delle poche opere perfettamente finite di Michelangelo e, dal punto di vista tecnico, segna il **suo ingresso nella maturità artistica**.

A Roma, grazie sempre all'intermediazione di Jacopo Galli (intermediario del cardinale Riario), Michelangelo ricevette altre importanti commissioni in ambito ecclesiastico, tra cui una **Pietà** in marmo per la chiesa di Santa Petronilla, oggi nella **Basilica di San Pietro**.

Quest'opera, che suggellò la definitiva consacrazione di Michelangelo nell'arte scultorea - ad appena ventidue anni - era stata **commissionata** dal **cardinale francese Jean de Bilhères de La Groslaye, ambasciatore di Carlo VIII**, presso **papa Alessandro VI**, che desiderava forse adoperarla **per la propria sepoltura**.

Il contatto tra i due dovette avvenire nel novembre 1497, in seguito al quale l'artista partì alla volta di Carrara, per scegliere un blocco di marmo adeguato; la **firma del contratto vero e proprio si ebbe poi solo nell'agosto del 1498**.



'Michelangelo Buonarroti, *Pietà* (Vaticana), scultura marmorea (altezza 174 cm., larghezza 195 cm, profondità 69 cm), 1497-1499, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano.

'Michelangelo Buonarroti, Pietà (Vaticana), scultura marmorea (altezza 174 cm, larghezza 195 cm, profondità 69 cm), 1497-1499, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano.

Così scrive Sgarbi: "A Roma, il giovane Michelangelo, con una prestazione inarrivabile, dal blocco di marmo estrae l'anima della 'Pietà'.

Il corpo di Cristo, adagiato sulle ginocchia della madre, è di una perfezione apollinea, che nega la condizione del dramma propria dei compianti, in cui Cristo soffre sulla croce e viene deposto il suo corpo ferito.

Nella 'Pietà' Vaticana, invece, Cristo ha un corpo integro, lontano da ogni forma espressionista di dolore.

La Madonna di Michelangelo non soffre, contempla, medita, elabora un pensiero sull'incarnazione di Cristo.

E, oltre a vincere il dolore – a essere al di là del dolore, in una condizione anomala rispetto a quella di una madre che assiste alla morte del figlio – c'è un altro elemento che trasfigura in astrazione la 'Pietà' di Michelangelo;

la Madonna ha ancora il volto giovane della madre di Gesù bambino; è una ragazza di 18 anni, non è la madre di un Gesù trentatreenne.

Senza i segni del tempo, al contrario di quanto accade, per esempio, nella Madonna di Mantegna.





Andrea Mantegna, *Cristo morto*, 1470-1474 circa o 1483 circa, tempera su tela (68x81 cm), Pinacoteca di Brera, Milano

Nel 'Cristo morto' di Mantegna, conservato a Brera, Maria ha il volto di una donna anziana, mentre nella 'Pietà' di Michelangelo, la Madonna è certamente giovane, priva di dolore, coetanea di suo figlio. È un'immagine straordinaria, il cui senso profondo è quello di una madre che, nello stesso tempo, genera un figlio e lo offre alla redenzione dell'umanità. Al di là del fatto che quest'opera sia di un artista così compiuto, perfetto, con una tecnica inarrivabile rispetto all'approssimazione di Leonardo, mi sembra interessante che l'obiettivo raggiunto da Michelangelo sia lo stesso di quello di Leonardo nel 'Cenacolo, al culmine del suo periodo milanese: l'arte è prima di tutto pensiero e "cosa mentale".

'Michelangelo Buonarroti, *Pietà (Vaticana)*, scultura marmorea (altezza 174 cm, larghezza 195 cm, profondità 69 cm), 1497-1499, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano.'



La frase di Leonardo "L'arte è cosa mentale" significa che la pittura, e l'arte in generale, nasce da un processo intellettuale e interiore: prima si forma nella mente dell'artista attraverso l'osservazione e il pensiero, e solo dopo viene trasferita sulla tela con le mani, rendendo l'artista un creatore di mondi e sensazioni, non solo un imitatore della natura, ma un "signore" di infinite possibilità creative, capace di esprimere i "moti mentali" e le emozioni.

Processo mentale e scientifico: Per Leonardo, la pittura è una scienza, un "discorso mentale" che collega l'occhio, la natura e la mente, per poi tradursi in opera tramite le mani, combinando osservazione, matematica e creatività.

Creazione di mondi: L'artista non si limita a riprodurre ciò che vede, ma può generare liberamente paesaggi, figure, emozioni, spazi e persino mostruosità, diventando creatore.

Espressione interiore: L'arte diventa un modo per comunicare i "moti mentali" (le emozioni, i pensieri) del soggetto e dell'artista stesso, come si vede nei suoi ritratti.

Sfidare Dio: L'atto creativo è visto come un tentativo di competere con Dio, di superare i limiti del tempo e della morte, rendendo l'artista quasi un demiurgo, un creatore che si misura con il divino, come evidenziato da **Vittorio Sgarbi**.

Vittorio Sgarbi in "Leonardo, il genio dell'imperfezione" conferisce una dimostrazione di come sia possibile, attraverso le categorie della filosofia, comprendere l'arte del genio fiorentino.

Sgarbi attinge alla **filosofia di Hegel** che, come noto, ritiene che la compiutezza dello *Spirito* si realizi in un viaggio nella realtà che è sempre imperfetta, sconcia.

Ma la *tensione* è il momento più aulico del pensiero: il fatto stesso di tendere lo sforzo verso la perfezione, di voler superare l'imperfezione, il *travaglio del negativo*, di ricercare l'Assoluto, rende l'artista unico.

E così era Leonardo, agognava la perfezione, ne era assolutamente proteso: comprendere fino in fondo le ragioni della vita, l'origine del mondo, ovvero Dio, il principio che aveva messo in moto l'universo in cui noi siamo, scrive Sgarbi.

Leonardo intende l'arte come una "cosa mentale", non occorre che l'opera sia fatta con le mani dall'artista che l'ha concepita: le mani in Leonardo erano un soccorso, spesso insufficiente, di un pensiero infinito.

Non gli importava nella **Gioconda** di rendere il ritratto di una donna persona, ma esprimere la figura dell'essere donna sul piano concettuale.

Nella sua opera è importante il principio che la fa esistere.

Leonardo è arrivato alla conclusione che ciò che caratterizza Dio è la creazione del mondo.

L'artista nello stesso modo aumenta la bellezza del mondo, dispiega Dio nel creato: l'architettura, la pittura, la scultura, la musica sono creazioni di Dio attraverso l'uomo creatore.

Michelangelo Buonarroti, *Pietà (vaticana)*, scultura marmorea (altezza 174 cm, larghezza 195 cm, profondità 69 cm), 1497-1499, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano.

Così scrive Vittorio Sgarbi: "La Pietà vaticana, opera di un ragazzo di 23 anni, che è già nella perfezione della maturità, viene concepita nel 1498, esattamente quando Leonardo, che ha poco meno di 50 anni, sta dipingendo il "Cenacolo". Due opere assolute, negli stessi anni, una a Roma, l'altra a Milano.

La novità 'dell'Ultima Cena' è che tutti i personaggi si agitano, perché sentono uscire dalla bocca di Gesù parole che non vorrebbero sentire «Ma ecco, la mano di chi mi tradisce è con me, sulla tavola».

La reazione degli apostoli è varia: alcuni si guardano, altri rimangono increduli, altri si inquietano.

È la prima 'Ultima Cena' psicologica: domina il dubbio, l'interrogazione, come avviene nelle "Madonne con il Bambino" di Leonardo.

Anche la Pietà di Michelangelo è un'opera nuova. Non è ispirata alla scultura di Donatello o dei maestri possibili della scultura toscana del Quattrocento.

È ispirata a Dante. Credo che Michelangelo dialogasse con Dante, in particolare nel passaggio del XXXIII canto del Paradiso, nella Preghiera alla Vergine: «Vergine madre» - lei è vergine e madre - «figlia del tuo figlio»





Michelangelo Buonarroti, *Pietà (vaticana)*, scultura marmorea (altezza 174 cm, larghezza 195 cm, profondità 69 cm), 1497-1499, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano, Roma.

Questa Pietà, commissionata da Jean de Bilhères, Ambasciatore di Carlo VIII presso il papa Alessandro VI, ha qualcosa che richiama la forza di una Maternità, di una madre con il bambino piccolo, un bambino che è diventato grande, ma che sta sulle sue ginocchia, senza ferite, senza dolore. La Madre è certa che il Figlio non è morto, che non morrà.

Non c'è niente di più importante nella nostra vita di una madre, e la madre ha rispetto al proprio figlio l'atteggiamento di considerarlo sempre bambino.

Michelangelo dà forma a questo concetto: la Madonna non ha il volto di una donna che piange, che soffre per la morte del figlio, non è un'immagine tragica, è una donna giovane di 17 o 18 anni.

In nessuna Pietà la madre è più giovane del figlio.

«Figlia del tuo Figlio» scriveva Dante e lei, qua, ha l'età di quando aveva quel bambino in braccio, come in tante Maternità della pittura antica e lo guarda come se fosse ancora quel bambino: il suo amore non è mutato. Lui è intatto, ha un corpo apollineo e lei – naturalmente composta e seria – sta meditando.

Rispetto alle precedenti Pietà, dove la madre ha l'età corretta, forse 50 anni, e il volto sgualcito, qui, invece, il volto è quello di una giovane fanciulla, che non sta guardando un morto, ma sta guardando un bambino, che tiene sulle ginocchia. Non è una Pietà: è una Maternità”.



Michelangelo Buonarroti, *Pietà (vaticana)*, scultura marmorea (altezza 174 cm, larghezza 195 cm, profondità 69 cm), 1497-1499, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano, Roma.

Durante il **soggiorno romano**, fra il **1497** e il **1499**, Michelangelo lavora a un'opera, che segna il suo **abbandono della tematica classicista**: si tratta di una grande **statua a tutto tondo**, raffigurante la **Pietà**, eseguita per l'**ambasciatore di Carlo VIII**, presso papa Alessandro VI, con cui lo scultore conquista la piena affermazione professionale.

Si tratta del **primo capolavoro**, dell'allora poco più che ventenne Michelangelo, considerata **una delle maggiori opere d'arte**, che l'Occidente abbia mai prodotto.

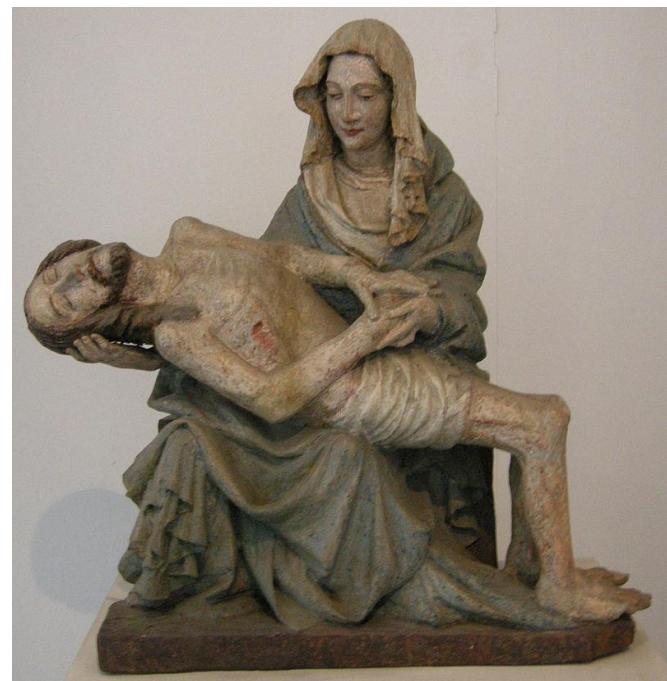
È anche l'unica opera da lui firmata, sulla **fascia a tracolla**, che regge il **manto della Vergine**:
**MICHEL.A[N]GELVS BONAROTVS
FLORENT[INVS] FACIEBAT** ("*Lo fece il fiorentino Michelangelo Buonarroti*").



Michelangelo Buonarroti, *Pietà (vaticana)*, scultura marmorea, 1497-1499, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano, Roma.

Il soggetto del gruppo scultoreo è definito nel contratto: «*Una Pietà di marmo, cioè una Vergine Maria vestita con un Cristo morto nudo in braccio*».

I gruppi scultorei della *Pietà*, prima di Michelangelo, erano **su supporto essenzialmente ligneo** e diffusi soprattutto in **area nordica (Europa del Nord)**: col nome di *Vesperbild*), dove erano collegati alla **liturgia del Venerdì Santo**, ma piuttosto rari in Italia, tutt'al più presenti in **area ferrarese**: ciò fa pensare a un'**esplicita richiesta "speciale"** del committente, da cui anche la chiarificazione del soggetto nel contratto.

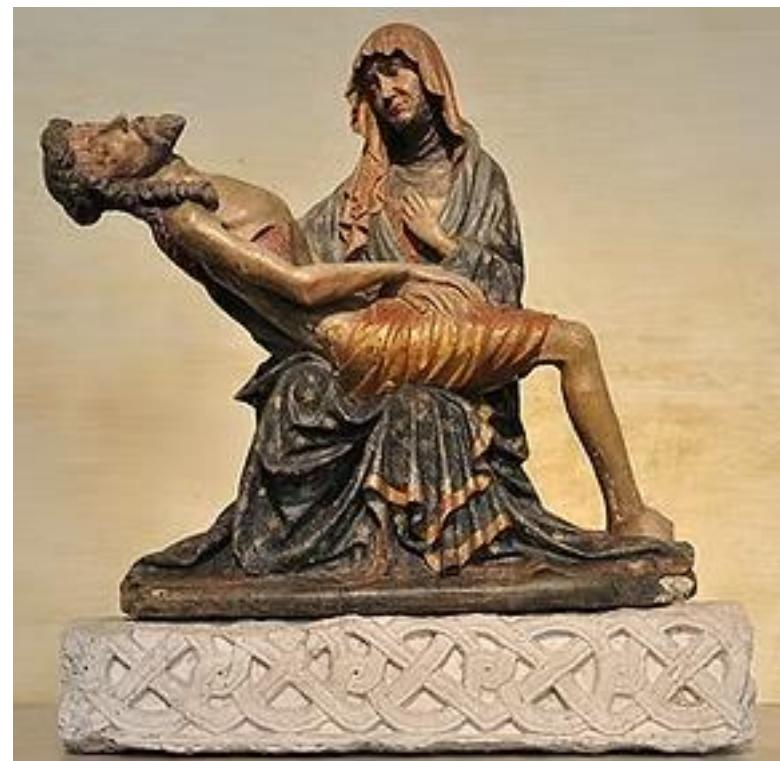




Una *Vesperbild* nordica, 1420 circa, Scultura lignea, Museo diocesano, Klagenfurt.

L'iconografia della *Pietà* veniva tradizionalmente risolta in uno schema piuttosto rigido, con la **contrapposizione**, tra il **busto eretto e verticale** di Maria e il **corpo irrigidito in posizione orizzontale** di Gesù: tale organizzazione influenzava anche la pittura, come si vede ad esempio nella *Pietà* di Pietro Perugino (1483-1493 circa)

Vesperbild, Pietra arenaria, Basilica di Santa Maria Assunta, Aquileia, prima metà XV secolo.





Pietro Perugino, *Pietà*, olio su tavola (168x176 cm), 1483-1493 circa, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Lo schema della *Pietà* riprende quello dominante delle *Vesperbilder* tedesche con il corpo di Gesù irrigidito e orizzontale e la Madonna seduta in posizione verticale.

Il corpo morto di Cristo si staglia chiarissimo e irrigidito in tutta la lunghezza della pala, retto a sinistra da Giovanni evangelista e a destra da Maria Maddalena.

Chiudono ai lati, in posizioni elegantemente ritmate, un santo giovane con le mani giunte al petto e lo sguardo rivolto in alto (**Nicodemo**) e un santo anziano con le braccia distese, le mani intrecciate e lo sguardo rivolto in basso (**Giuseppe d'Arimatea**).

Michelangelo Buonarroti, Pietà (Vaticana), scultura marmorea, 1497-1499, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano, Roma.

Michelangelo **innovò**, invece, la **tradizione**, concependo il **corpo di Cristo**, come **mollemente adagiato**, sulle **gambe di Maria**, con **straordinaria naturalezza**, privo della rigidità delle rappresentazioni precedenti e con un'**inedita compostezza di sentimenti**.

Le **due figure** sembrano fondersi, in un **momento di toccante intimità**, dando origine a un'originale **composizione piramidale**, raccordate dall'**ampio panneggio** sulle **gambe di Maria**, dalle **pieghe pesanti e frastagliate**, generanti profondi effetti di chiaroscuro.

Fortemente espressivo è anche il **gesto della mano sinistra**, che pare **invitare lo spettatore a meditare**, sulla rappresentazione davanti ai suoi occhi.

La **Vergine** siede su una **sporgenza rocciosa**, qui ben finita con **piccole fessure** ad arte (a differenza di altre opere dell'artista in cui era semplicemente l'avanzo della sbozzatura del marmo), che **simboleggia la sommità del monte Calvario**.





Michelangelo Buonarroti,
Pietà (Vaticana),
Particolare del Cristo.
scultura marmorea, 1497-
1499, Basilica di San Pietro,
Città del Vaticano, Roma.

La mano della Madonna
sembra mostrare il figlio
morto ai presenti.

Il livello di finitezza
dell'opera è estremo,
soprattutto nel modellato
anatomico del corpo di
Cristo, con effetti di
levigatura e morbidezza,
degni della statuaria in cera,
come il dettaglio della
carne tra il braccio e il
costato, modificata dalla
salda presa di Maria
opposta al peso del corpo
abbandonato.

La bellezza della statua
risiede forse proprio nel
naturalismo,
straordinariamente virtuoso
della scena, fuso con
un'idealizzazione e una
ricerca formale, tipica del
Rinascimento maturo, e un
notevole spessore
psicologico e morale.



Michelangelo inoltre non voleva rappresentare la scena con lo scopo di narrare un episodio (la morte di Cristo) ma era principalmente interessato all'aspetto simbolico: Maria è rappresentata giovane come quando concepì Gesù Cristo.

La Pietà di Michelangelo non rappresenta il dolore della Madonna o lo strazio del corpo martoriato di Cristo: l'una e l'altro, la vita e la morte, riuniti insieme, raggiungono insieme, appunto, la perfezione divina.

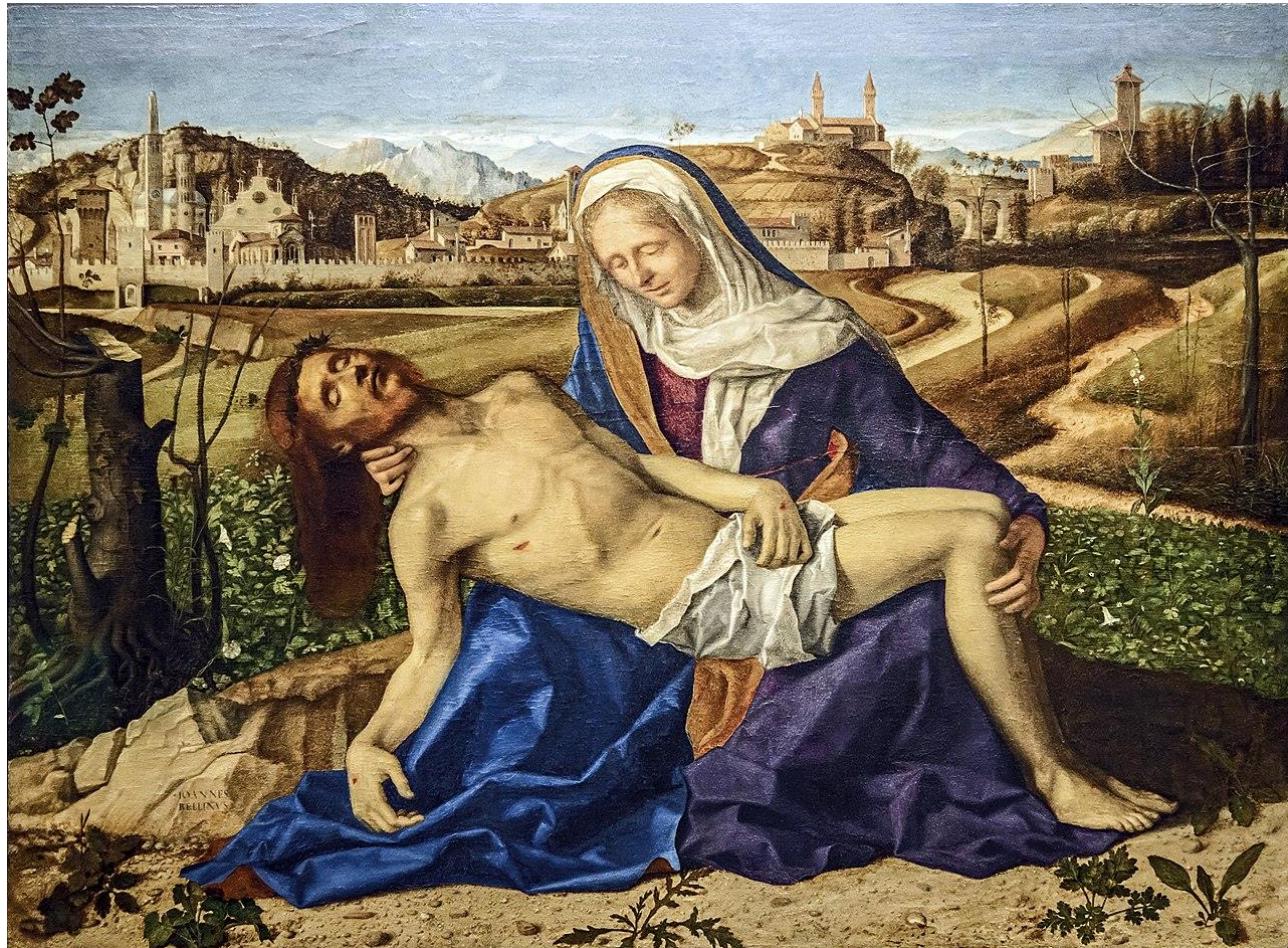
Michelangelo Buonarroti, *Pietà (Vaticana)*, Particolare, scultura marmorea, 1497-1499, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano, Roma.

Il fatto che la Madonna fosse molto giovane suscitò delle critiche.

Michelangelo, come scrisse il suo biografo Ascanio Condivi, sostenne che "*La castità, la santità e l'incorruzione preservano la giovinezza*".

Lo stesso Vasari riporta questa opinione nel confutare le critiche alla scelta dell'artista: «*Se bene alcuni, anzi goffi che no, dicono che egli abbia fatto la Nostra Donna troppo giovane, non s'accorgono e non sanno eglino che le persone vergini senza essere contaminate si mantengono e conservano l'aria de 'l viso loro gran tempo, senza alcuna macchia, e che gli afflitti come fu Cristo fanno il contrario? Onde tal cosa accrebbe assai più gloria e fama alla virtù sua che tutte l'altre dinanzi*

L'estrema giovinezza della madre, in confronto al figlio, è stata scelta da Michelangelo proprio per rendere al meglio la castità di lei.



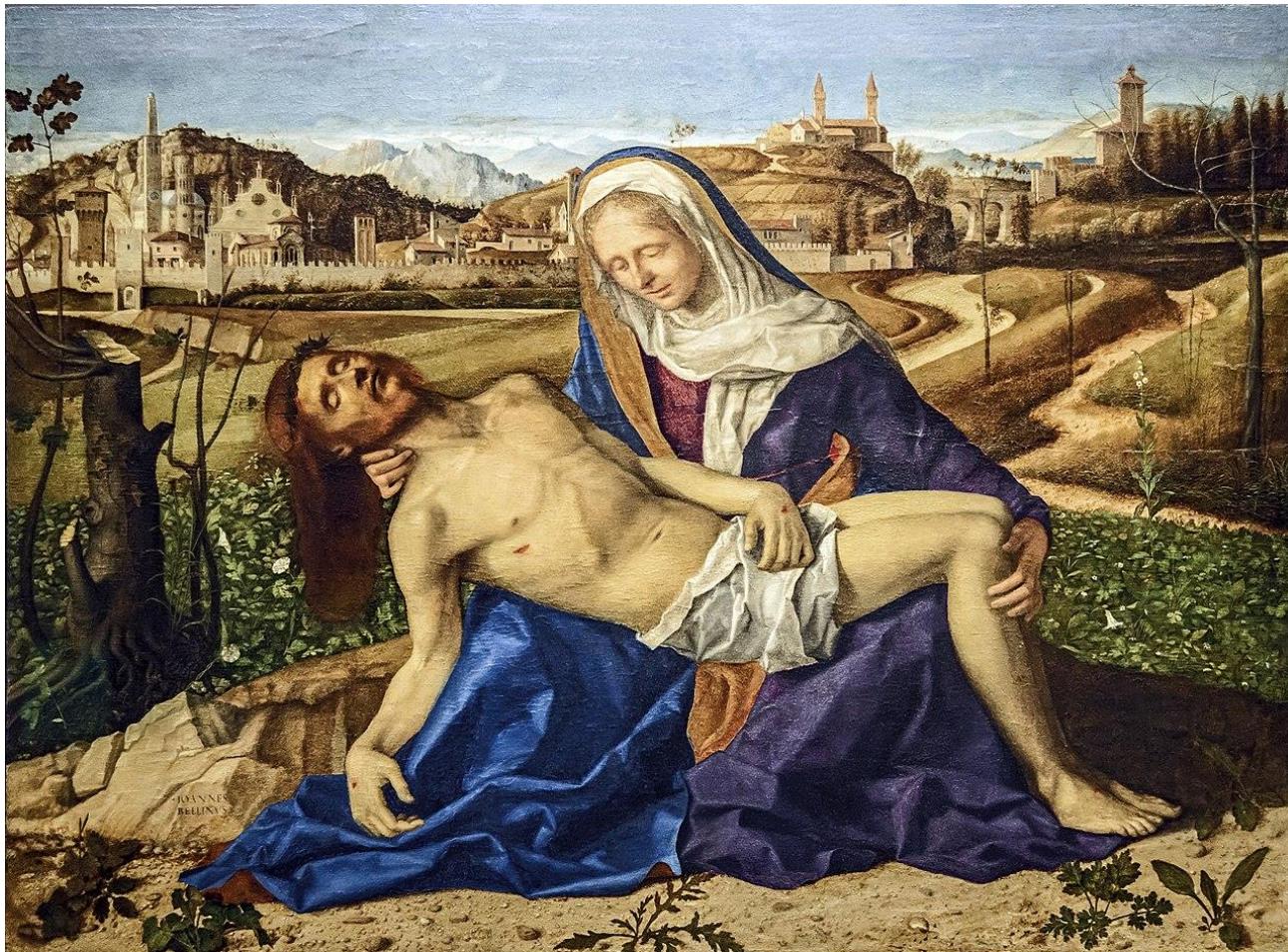
Giovanni Bellini, *Pietà Marinengo*, 1505, olio e tempera su tavola, 65×87 cm., firmato IOANNES / BELLINUS, Gallerie dell'Accademia, Venezia. Denominata *Pietà Martinengo* in relazione ai precedenti possessori.

Così scrive Vittorio Sgarbi: " Circa sei anni dopo la *Pietà Vaticana*, nel 1505, Giovanni Bellini si ispira al più giovane Michelangelo e crea un capolavoro intensissimo, la *Pietà Martinengo*. Pur avendo superato i 70 anni, il pittore dipinge questa immagine fortissima, ma insieme dolcissima. La Madonna è anziana, eppure, malgrado il Cristo adulto, la composizione è la stessa di una *Madonna con il Bambino*.

È una Pietà, che non è puro volume, ma abita lo spazio di una città, di un paesaggio: la pittura dice qualcosa di più della scultura, perché crea un ambiente e, in questo ambiente, Bellini pone una Pietà, che dipende direttamente da quella di Michelangelo in Vaticano.

Michelangelo Buonarroti, *Pietà (Vaticana)*, scultura marmorea, 1497-1499, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano, Roma.





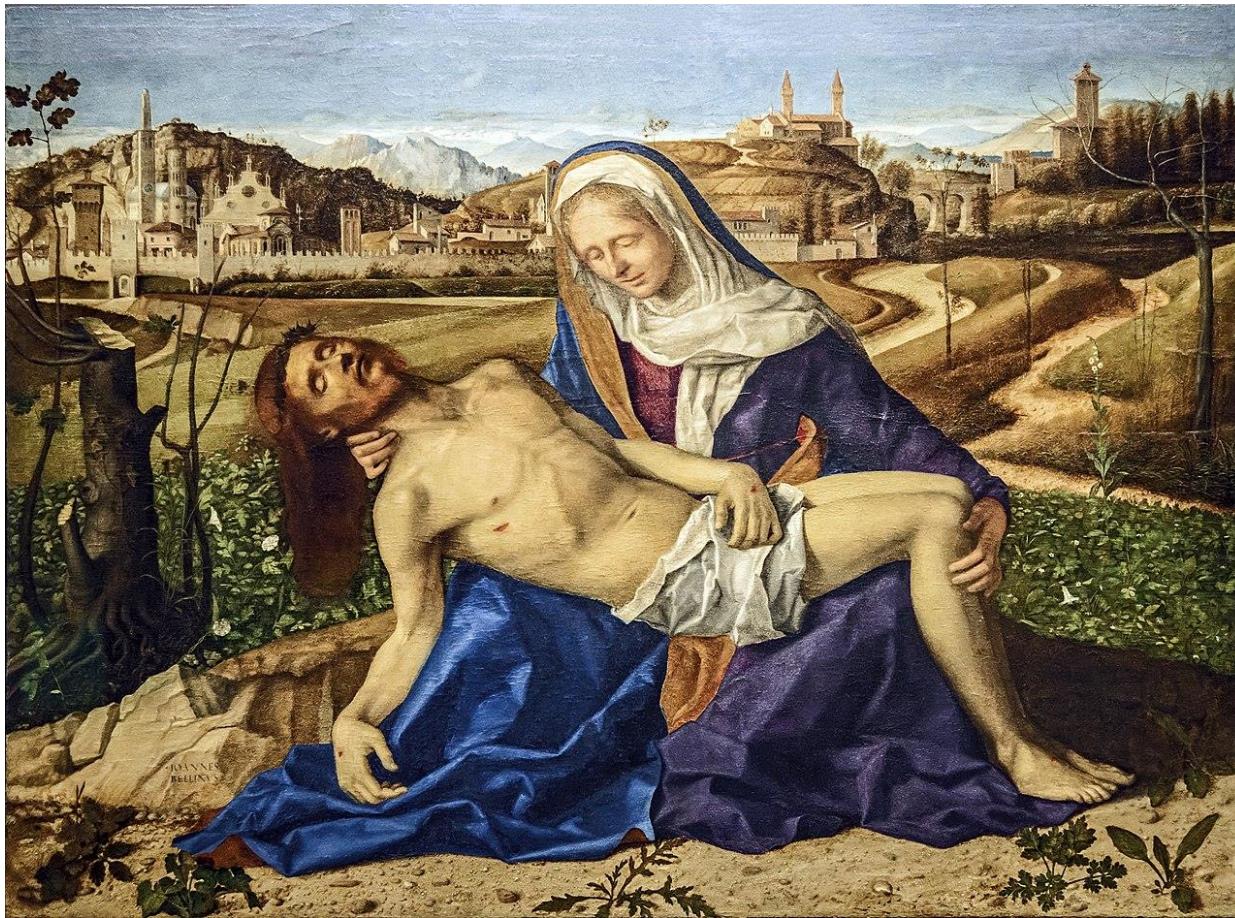
Michelangelo Buonarroti, *Pietà (Vaticana)*, scultura marmorea, 1497-1499,
Basilica di San Pietro, Città del Vaticano, Roma.

Giovanni Bellini, *Pietà Marinengo*, 1505,
olio e tempera su tavola, 65×87 cm., firmato
IOANNES / BELLINUS, Gallerie
dell'Accademia, Venezia. Denominata
Pietà Martinengo in relazione ai precedenti
possessori.

*Bellini ha visto la Pietà di Michelangelo,
o ne ha ascoltato i racconti e, a memoria,
li traduce in pittura, come si vede
soprattutto nel bellissimo panneggio blu,
marrone, viola, che viene dal panneggio
libero di Michelangelo e, nel tema del
braccio che cade, sicuramente desunto
dalla scultura del Vaticano.*

*Tutta l'iconografia precedente della
Madonna con Cristo in braccio mostrava
un Cristo rigido: con Michelangelo il
braccio inizia a cadere.*





Giovanni Bellini, *Pietà Marinengo*, 1505, olio e tempera su tavola, 65x87 cm., firmato IOANNES / BELLINUS, Gallerie dell'Accademia, Venezia. Denominata *Pietà Martinengo* in relazione ai precedenti possessori.

"Nella Pietà di Bellini, Gesù spontaneamente si abbandona e Maria ha un meraviglioso drappeggio, che, in qualche modo, è il corrispondente pittorico del panneggio della scultura di Michelangelo, così ampio, spazioso e comodo.

Una delle caratteristiche della pittura di Giovanni Bellini, come sappiamo, è l'elemento caratterizzante della natura. In mancanza di elementi architettonici e sepolcrali, il soggetto è rappresentato in un paesaggio dolce. La Vergine è probabilmente seduta su una roccia, circondata da una vegetazione rigogliosa, con una bellissima città sullo sfondo.

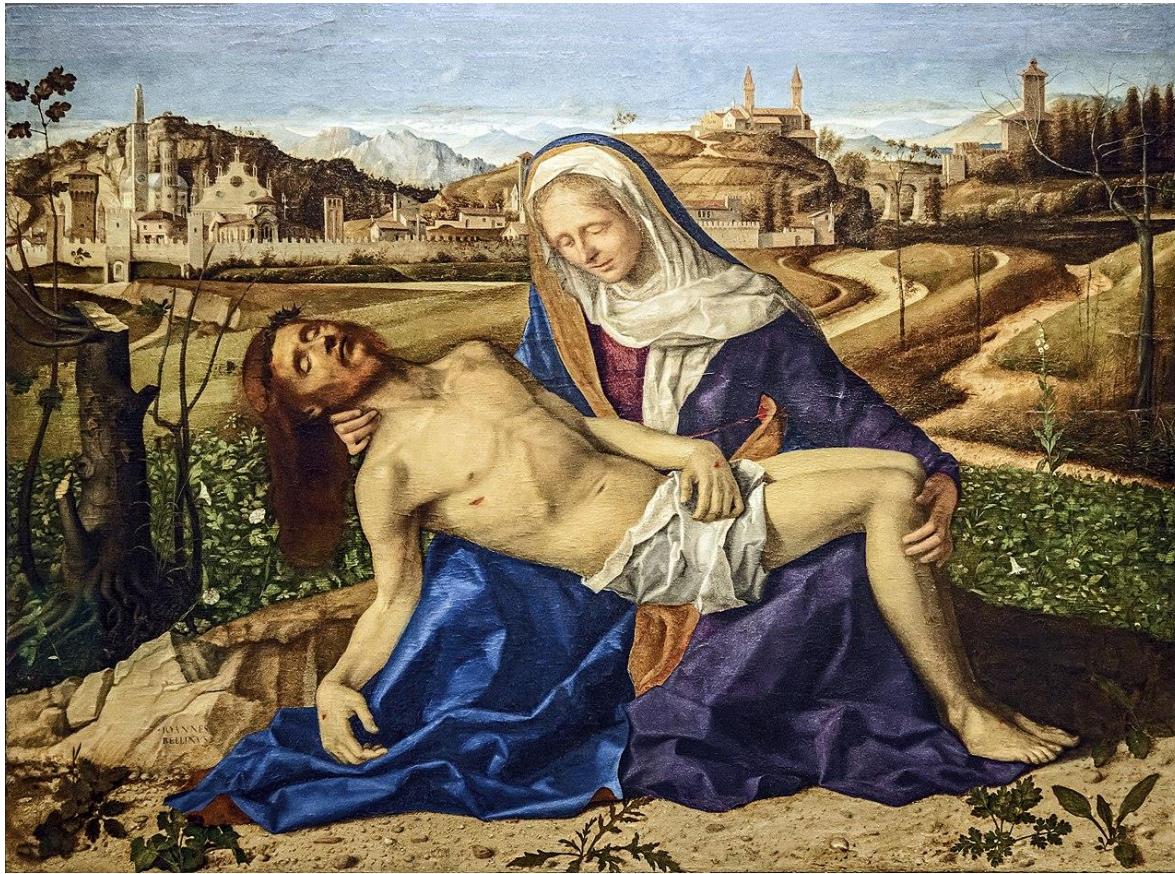
Il corpo umano e la figura divina prevalgono ancora sulla natura, ma lo scenario è pronto a risolversi in un paesaggio puro, in qualcosa che può esistere per se stesso".

"Il pittore colloca il dramma della Pietà divina in una natura infinitamente consolante, inserendo però alcuni riconoscibili elementi di realtà.

Nella città rappresentata sulla sinistra si distingue il Duomo di Vicenza, mentre la copertura verde alle sue spalle è quella di una Basilica, che l'architetto Palladio renderà in seguito più classica e nobile.

Il campanile circolare ricorda invece quelli di Sant'Apollinare in Classe e Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, a dimostrazione di un accostamento di elementi reali, ma appartenenti a luoghi diversi, intesi come punti di riferimento.

Sappiamo con certezza la data dell'opera, 1505. Sei anni dopo la Pietà Vaticana, ma c'è un elemento, uno solo, di variante sostanziale".



Giovanni Bellini, *Pietà Marinengo*, 1505, olio e tempera su tavola, 65×87 cm., firmato IOANNES / BELLINUS, Gallerie dell'Accademia, Venezia.
Denominata *Pietà Martinengo* in relazione ai precedenti possessori.

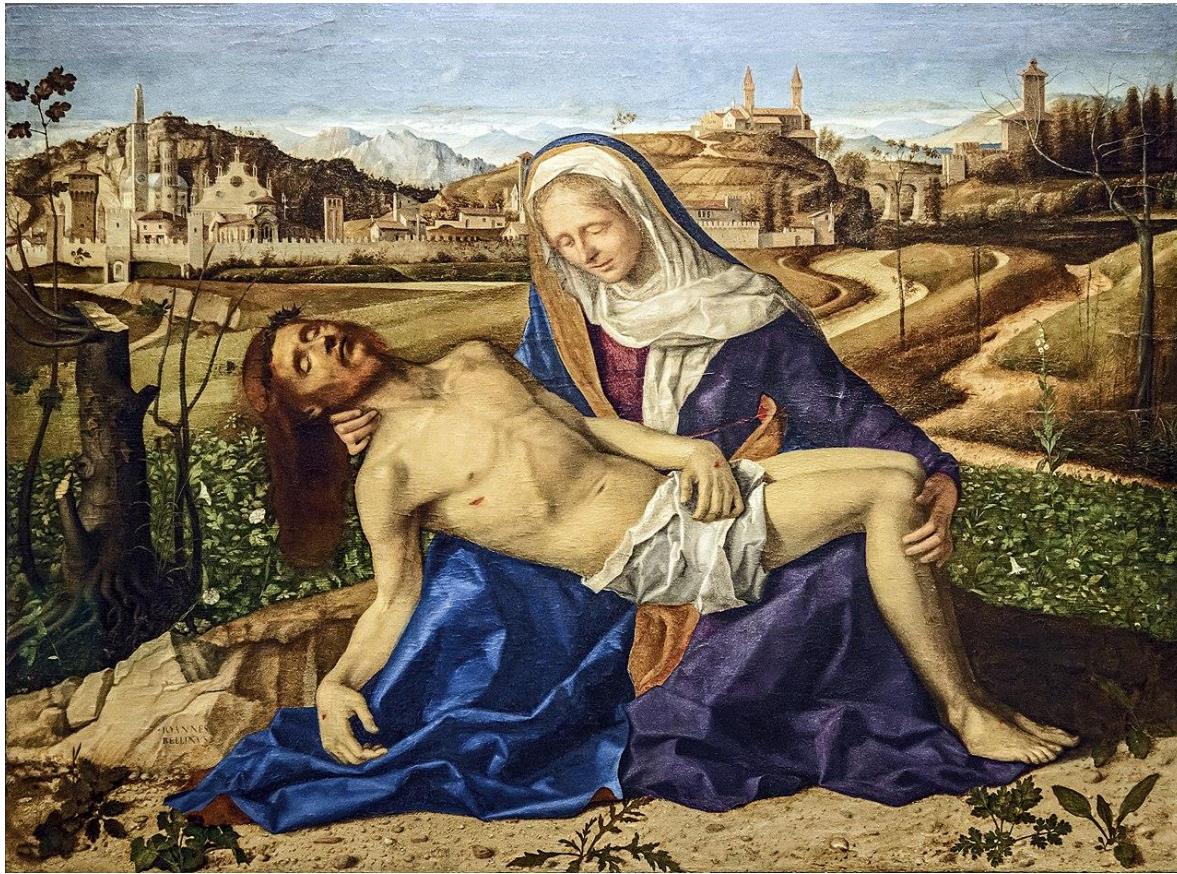
"Bellini non può accettare, non può tollerare di rappresentare qualcosa "contro natura": dunque, pur avendo perfettamente compreso e adottato la bellezza del movimento ampio, del panneggio, della disposizione del corpo di Cristo sulle ginocchia, propri del giovane Michelangelo, non accoglie l'invenzione, secondo cui la Madonna è una giovane di 18 anni, attribuendole la sua età biologica.

Ecco la forza di questa meravigliosa immagine: quella Madonna ha i 50 anni, che ha la madre del Cristo trentatreenne.

Per sua sensibilità, Bellini non può non dare il giusto tempo al tempo, non può adeguarsi ad una operazione concettuale, come quella di Michelangelo".

Michelangelo Buonarroti, *Pietà (Vaticana)*, scultura marmorea, 1497-1499, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano, Roma.





Giovanni Bellini, *Pietà Marinengo*, 1505, olio e tempera su tavola, 65×87 cm., firmato IOANNES / BELLINUS, Gallerie dell'Accademia, Venezia. Denominata *Pietà Martinengo* in relazione ai precedenti possessori.

"La visione di Bellini è reale, una donna reale con suo figlio. Ha però, una caratteristica che ci riporta a Michelangelo, ossia che Maria, nella sua giusta età, non soffre, perché anche lei sa che il Cristo non morirà e ha la stessa attitudine psicologica, la stessa distanza, la stessa serenità della giovane donna di Michelangelo.

Questa è la forza spirituale di Bellini: Maria non prova dolore, non soffre, ha il volto di una donna segnata dalla vita, ma l'espressione e l'interpretazione della sua condizione interiore sono identiche a quelle di meditazione e contemplazione della Pietà di Michelangelo".

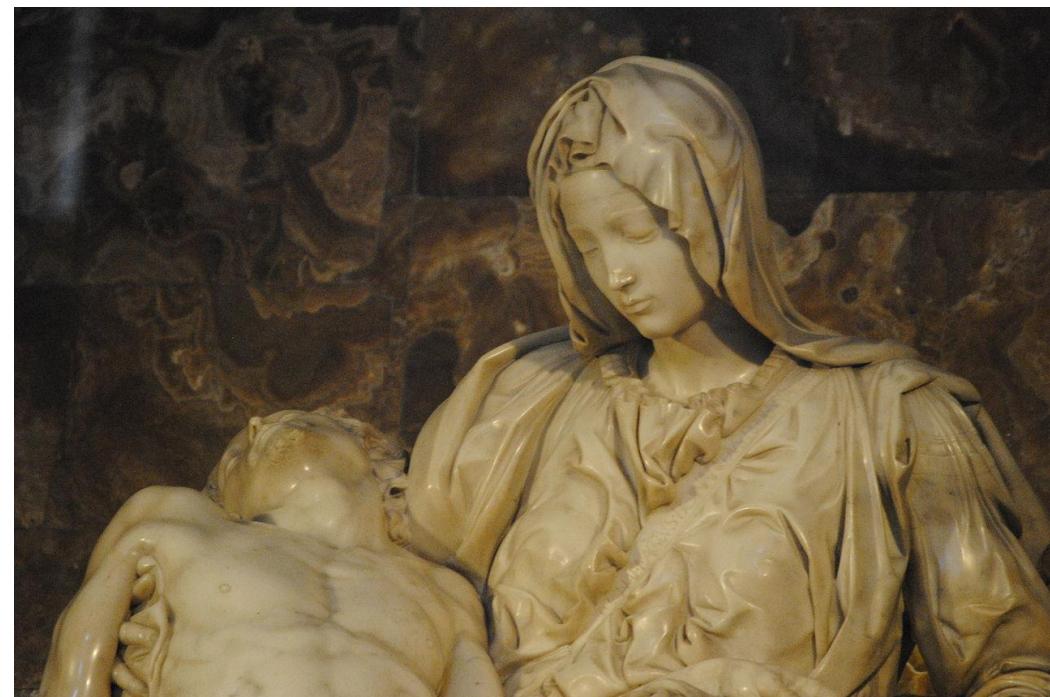
Michelangelo Buonarroti, *Pietà (Vaticana)*, scultura marmorea, 1497-1499, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano, Roma.





“È commovente questa Madonna serena, che sembra nutrire un sentimento di infinita dolcezza verso quel Bambino, che è diventato adulto ed è morto.

Bellini non è meno grande di Raffaello e di Michelangelo, perché in lui percepiamo la sofferenza di una donna matura per il figlio che sta morendo e avvertiamo che la natura partecipa a quella sofferenza insieme a tutti gli uomini”.





Giotto, *Compianto sul Cristo morto*, affresco, 200x185 cm., 1303 – 1305 ca.
Cappella degli Scrovegni, Padova

Michelangelo Buonarroti, *Pietà (Vaticana)*, scultura marmorea, 1497-1499,
Basilica di San Pietro, Città del Vaticano, Roma.

“È significativo che questo capolavoro sia del 1499, ovvero al limite del secolo, al culmine dell’arte moderna che, nel Trecento, superando l’arte bizantina, ha inteso dare espressione ai sentimenti, agli stati d’animo, alla verità interiore.

L’arte moderna comincia con Giotto, con la Cappella degli Scrovegni a Padova, nella potenza di quegli affreschi dipinti fra il 1303 e il 1305, dove si rappresentano sentimenti umani, che noi sentiamo nostri ancora oggi.

Giotto inaugurava, nel Trecento, un mondo nuovo”.





Michelangelo Buonarroti, *Pietà (Vaticana)*, scultura marmorea, 1497-1499, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano, Roma.

"Con la 'Pietà' del Vaticano siamo sulla soglia del nuovo secolo, che si aprirà con un'altra opera di Michelangelo: il 'David'.

Dunque, Michelangelo chiude e apre un secolo nuovo.

Ma Michelangelo, come Leonardo e come Raffaello, scavalcava i secoli e giunge sino a noi.

Su questa idea formidabile, incarnata nella 'Pietà', che sospende il tempo, in età contemporanea si è esercitato Jan Fabre, un artista ospite della Biennale di Venezia del 2011".



Michelangelo Buonarroti, *David*, scultura, marmo (altezza 517 cm incluso il basamento di 107 cm), 1501- 1504, Gallerie dell'Accademia, Firenze.



L'artista belga, Jan Fabre, nel 2011, durante la Biennale di Venezia, ha proposto una sua personale rilettura della *Pietà* di Michelangelo con l'opera intitolata "*Sogno compassionevole (Pietà V)*"

Così scrive Sgarbi: "*Fabre portò una copia perfetta della "Pietà" di Michelangelo.*

Copia, non replica, perché è identica e diversa insieme.

Identico è il meraviglioso panneggio, che un marmo bianco può riprodurre.

Ma, ciò che vuole esprimere l'artista fiammingo Jan Fabre è quello che Michelangelo aveva omesso nel suo meraviglioso paradosso di una "madre figlia di suo figlio" e cioè il tempo.

Jan Fabre, avendo compreso il paradosso di Michelangelo, reintroduce il fattore tempo e dopo più di cinquecento anni scolpisce un'immagine uguale e diversa.

È la stessa Madonna che, trascorsi 500 anni, è diventata scheletro, teschio.

Cristo è vestito come noi, con giacca, cravatta, pantaloni: è nostro contemporaneo.

Quindi, il tempo si è impossessato di questa 'Pietà' e l'ha sottratta alla condizione atemporale, a cui Michelangelo l'aveva destinata: Fabre ha avuto un'intuizione straordinaria, che rese quest'opera oggetto di discussione alla Biennale del 2011, ma certamente è una mirabile interpretazione del senso della 'Pietà' michelangolesca".



Michelangelo Buonarroti, *David*, scultura, marmo (altezza 517 cm incluso il basamento di 107 cm), 1501- 1504, Gallerie dell'Accademia, Firenze.

Quando nel **1501** Michelangelo fa ritorno a **Firenze**, dopo un'assenza di quasi 5 anni, egli è ormai un **maestro affermato**.

La sua **fama di scultore** e le sue **convinzioni repubblicane** gli procurano **importanti commissioni civiche**, la prima delle quali risale proprio al **1501** e consiste in una gigantesca statua di ***David*** da realizzare in un **blocco di marmo** già **abbozzato** da **Agostino di Duccio** nel 1463-1464 e poi da **Antonio Rossellino** nel 1476, ma poi era stato **abbandonato** da **entrambi** per le **caratteristiche** non ottimali del pezzo, anche perché era stato **sgrossato rozzamente** e questo limitava le possibilità di intervento.

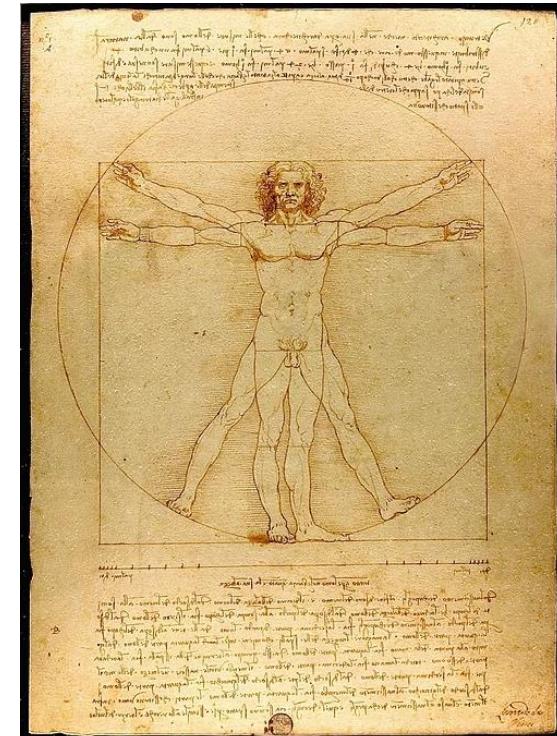
Il ***David*** ritrae l'**eroe biblico** nel momento in cui si appresta ad affrontare Golia; originariamente la statua fu collocata in Piazza della Signoria come **simbolo della Repubblica fiorentina**, vigile e vittoriosa contro i nemici.

Il ***David*** è da sempre considerato l'**ideale perfetto di bellezza maschile nell'arte**, così come la ***Venere*** del **Botticelli** è considerata il canone perfetto di **bellezza femminile**.



Michelangelo Buonarroti, *David*, scultura, marmo (altezza 517 cm incluso il basamento di 107 cm), 1501- 1504, Gallerie dell'Accademia, Firenze.

Così scrive Sgarbi: «Se la 'Pietà' è un'opera che chiude il XV secolo, tra il 1501 e il 1504, Michelangelo apre il secolo successivo dandoci un nuovo paradigma, il 'David' Il David è l'idea dell'Uomo Vitruviano' di Leonardo, un uomo dominatore del mondo, più grande del vero, dall'anatomia compiuta, in posizione giganteggiante, come un Apollo, come una divinità antica. Michelangelo dà inizio al Cinquecento con questa scultura ed è come se volesse fornirci la sintesi di un grande mondo, che in essa rinasce: il Rinascimento. Il Rinascimento è essenzialmente in questa immagine, nella sua forza. Una forza che si esprime, non solo nella potenza del corpo e nella prodigiosa misura delle forme, ma anche nella dimensione interiore, tutta raccolta nel volto e nello sguardo, uno sguardo pieno di pensiero. Davide compie la grande impresa di colpire il nemico Golia e il suo sguardo manifesta il senso di una volontà, di una determinazione per l'azione decisiva. La mano e il braccio sono tesi, il sasso, una volta posto sulla fionda, consentirà a Davide di uccidere Golia.



Leonardo da Vinci, *Uomo Vitruviano*, 1490 ca., penna e inchiostro su carta, 34,4x24,5 cm. Gallerie dell'Accademia, Venezia.

Marco Vitruvio Polione è stato un architetto e scrittore romano, attivo nella seconda metà del I secolo a.C., considerato il più famoso teorico dell'architettura di tutti i tempi.

Il suo trattato *De Architectura* è stato il fondamento dell'architettura occidentale fino alla fine del XIX secolo



Michelangelo Buonarroti, *David*, scultura, marmo (altezza 517 cm incluso il basamento di 107 cm), 1501- 1504, Gallerie dell'Accademia, Firenze.

"Tutto è ponderato. Il pensiero è profondo, intenso, la concentrazione è assoluta. Il corpo poggia su una sola gamba, determinando una posizione elastica, che richiama la misura antica, quella della scultura classica, di Policleto".



Doriforo, Copia di epoca romana da originale bronzeo della metà del V secolo a.C. di Policleto.

Portatore di lancia: appoggiato sulla gamba destra e con la gamba sinistra arretrata; braccio destro, lungo il corpo, e sinistro flesso. Sostegno cilindrico presso la gamba destra.



Michelangelo Buonarroti, *David*, scultura, marmo (altezza 517 cm incluso il basamento di 107 cm), 1501- 1504, Gallerie dell'Accademia, Firenze.

*“Ma Michelangelo vedeva molto in avanti: il David è tanto più sublime, perché incredibilmente prefigura un’opera che noi conosciamo, ma Michelangelo non poteva conoscerne.
Quello che lui riproduce c’era stato, ma lui non poteva saperlo: si tratta di uno dei “Bronzi di Riace”.*

Bronzi di Riace (V secolo a.C.; bronzo, 198 cm la Statua A - a sinistra - , 197 cm la Statua B - a destra; Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale





Michelangelo Buonarroti, *David*, scultura, marmo (altezza 517 cm incluso il basamento di 107 cm), 1501- 1504, Gallerie dell'Accademia, Firenze.

"L'unico precedente che Michelangelo poteva aver presente era il 'David' di Donatello, che però non è nella condizione della premonizione dell'atto, ma dell'atto già compiuto, dopo aver ucciso Golia.

Anche il 'David' Donatello – opera che precede di circa sessant'anni il 'David' di Michelangelo – poggia su una sola gamba, si compiace di tenere la testa di Golia sotto il piede, il suo sguardo è soddisfatto, di quanto ha compiuto. La sua è una posizione di riposo, non di tensione.

Michelangelo, invece, introduce una dinamica nuova, un'energia controllata, ma pronta allo scatto e quindi, pur considerando gli elementi di consonanza, la gamba soprattutto, è opportuno sottolineare questa diversità: la testa del 'David' di Donatello è quella di un giovane, che ha portato a termine un'impresa.

Non possiamo perciò dire che la concentrazione del David di Michelangelo derivi da Donatello".

Donatello, *David*, bronzo dorato, 1440 ca., 158 cm., Museo del Bargello, Firenze.





Bronzi di Riace, V secolo a.C.; bronzo, 198 cm. la Statua A - a sinistra - , 197 cm. la Statua B - a destra; Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale.

"L'attaccatura delle gambe al busto, la postura degli arti inferiori, il movimento del braccio che, in origine, doveva tenere in mano uno strumento, sono assimilabili a quelli del David.

Allora Michelangelo ha visto i 'Bronzi di Riace' e ne ha derivato la sua idea di Rinascimento?

No, il David nasce senza un modello conosciuto. Questo capolavoro è tanto più formidabile, perché nasce presumendo quello che non si conosceva, diventando una reinterpretazione, una rinascita di qualcosa, di cui non era nota la nascita.

Pertanto, la relazione tra le due sculture – i 'Bronzi di Riace' e il David – è inevitabile, ma ha un carattere non decisivo. Non è un rapporto reale, perché il rapporto è impossibile.

Michelangelo Buonarroti, *David*, scultura, marmo (altezza 517 cm incluso il basamento di 107 cm), 1501- 1504, Gallerie dell'Accademia, Firenze.





Bronzi di Riace, V secolo a.C.; bronzo, 198 cm la Statua A - a sinistra - , 197 cm la Statua B - a destra; Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale.

I ‘Bronzi di Riace’ sono stati ritrovati e recuperati dal mare, nel 1972, ed esposti pubblicamente, restaurati, nel 1980, a Firenze, nel Museo Archeologico.

Nel 1981, grazie all’intelligenza del Presidente Pertini, furono esposte al Quirinale, per tre settimane, per divenire ‘Patrimonio Universale dell’Uumanità’.

Poi, essendo state ritrovate in Calabria, lì furono riportate.

Michelangelo non aveva mai visto i ‘Bronzi’ e, dunque, deriva un’immagine da un’immagine, che non conosceva: questa è la sua grandezza, la sintesi formidabile del Rinascimento”.



Bronzi di Riace, V secolo a.C.; bronzo, 198 cm. la Statua A - a sinistra - , 197 cm. la Statua B - a destra; Reggio Calabria, Museo Archeologico Nazionale

Michelangelo Buonarroti, *David*, scultura, marmo 1501- 1504, Gallerie dell'Accademia, Firenze.





Michelangelo Buonarroti, *David*, scultura, marmo (altezza 517 cm incluso il basamento di 107 cm), 1501- 1504, Gallerie dell'Accademia, Firenze.

Il soggetto del *David*, fortemente radicato nella tradizione figurativa fiorentina, venne rielaborato evitando gli schemi compositivi consolidati, scegliendo di rappresentare il momento di concentrazione prima della battaglia.

I muscoli del corpo sono **poderosi** ma ancora a **riposo**, tuttavia capaci di trasmettere il **senso** di una straordinaria potenza fisica.

L'espressione accigliata e lo sguardo penetrante rivelano la forte **concentrazione mentale**, manifestando quindi la **potenza intellettuale** che va a sommarsi a quella fisica.

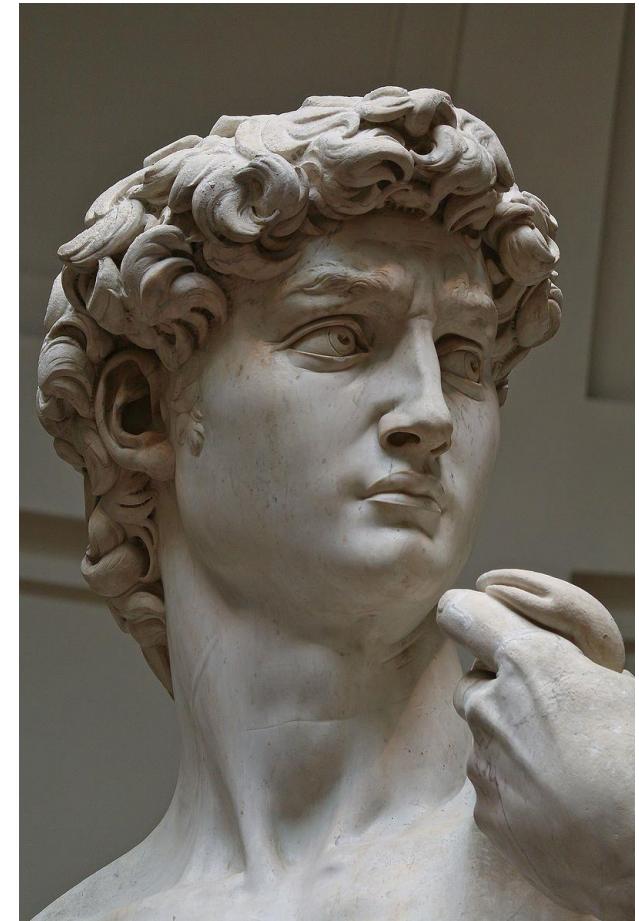




Michelangelo Buonarroti, *David*, scultura, marmo (altezza 517 cm incluso il basamento di 107 cm), 1501- 1504, Gallerie dell'Accademia, Firenze.

L'eroe biblico è rappresentato nel **momento** in cui si appresta ad affrontare **Golia**, il gigante filisteo; nella **mano destra**, infatti, stringe il **sasso** con il quale sconfiggerà il nemico da lì a poco, e nella **mano sinistra**, la fionda.

Lo sguardo fiero e concentrato è rivolto al **nemico**, con le **sopracciglia aggrigate**, le **narici dilatate** e una **leggera smorfia** sulle **labbra** che forse tradisce un sentimento di **disprezzo** verso Golia.





Michelangelo Buonarroti, *David*, particolare, scultura, marmo (altezza 517 cm incluso il basamento di 107 cm), 1501- 1504, Gallerie dell'Accademia, Firenze.

Nella **realizzazione** degli occhi, Michelangelo **perfezionò** la **tecnica** di **perforare** le **pupille**, affinché potessero evitare la luce e creare un gioco di ombre che rende gli occhi molto più penetranti.



Michelangelo Buonarroti, *David*, scultura, marmo (altezza 517 cm incluso il basamento di 107 cm), 1501- 1504, Gallerie dell'Accademia, Firenze.

Difficile è dire perché Michelangelo **rompe** con la tradizione, che vuole **Davide** rappresentato con la testa di **Golia tagliata**, oltre che non possente e muscoloso, ma come un adolescente minuto (nelle opere di **Ghiberti, Donatello e Verrocchio**).

Davide: Un giovane uomo che sconfigge un gigante: gioca d'astuzia, lo uccide scagliandogli una pietra in fronte e lo decapita con la sua stessa spada.

Morale della storia: l'intelligenza, la *virtus*, vince contro la forza bruta.

Un **episodio biblico** dall'esito prevedibile.

Eppure da un **racconto** così ordinario sono scaturite centinaia di **interpretazioni**, che di volta in volta hanno sottolineato un aspetto diverso della vicenda.

In ogni caso, **Michelangelo non ha lasciato nessuno schizzo o documento, né altre opere del periodo, che testimonino le motivazioni delle scelte fatte**, tra l'altro in autonomia, perché l'incarico non era per una statua di tale "grandezza", né per essere posizionata davanti a Palazzo Vecchio.



Donatello, *David*, bronzo dorato, 1440 ca., 158 cm., Museo del Bargello, Firenze.

Verrocchio, *David*, scultura bronzea (altezza 126 cm), 1472-1475 , Museo del Bargello a Firenze.





Una delle formelle della **Porta del Paradiso** di **Lorenzo Ghiberti** (1425-1452) mostra il giovane eroe nell'atto di mozzare la testa di Golia.

Il momento più sanguinario dell'intero episodio.

Forse perché fa parte di una più ampia scena di scontri tra le due fazioni opposte.



Michelangelo Buonarroti, *David*, veduta laterale, scultura, marmo (altezza 517 cm incluso il basamento di 107 cm), 1501- 1504, Gallerie dell'Accademia, Firenze.

Per evitare di porre il peso della statua sulla parte sinistra del blocco, più debole, Michelangelo **appoggia tutto il peso sulla gamba destra**, rafforzata da un **piccolo tronco** che ha una **funzione** essenzialmente **statica**, come nella **statuaria antica**.

La **posa** è quella tipica del **contrapposto**, che, tramandata anche nel Medioevo, derivava dal **Canone** di **Policleto**.

Infatti il **braccio destro** e la **gamba sinistra** sono **rilassate**, al contrario delle **altre due estremità**.

Il **Canone** (in greco antico: Κανών², 'regola') è un trattato perduto sulle proporzioni dell'anatomia umana scritto dallo scultore **Policleto** verso il **450 a.C.** Noto solo da accenni in opere successive, è considerato il **primo trattato che teorizza i temi della bellezza e dell'armonia** ed ebbe uno straordinario impatto, ispirando anche le ricerche sul modulo architettonico. Con **Policleto e il suo Canone**, l'arte greca entrò nel culmine artistico di equilibrio e razionalità, definito "classico".



Doriforo, Copia di epoca romana da originale bronzo della metà del V secolo a.C. di Policleto.

Portatore di lancia: appoggiato sulla gamba destra e con la gamba sinistra arretrata; braccio destro, lungo il corpo, e sinistro flesso. Sostegno cilindrico presso la gamba destra

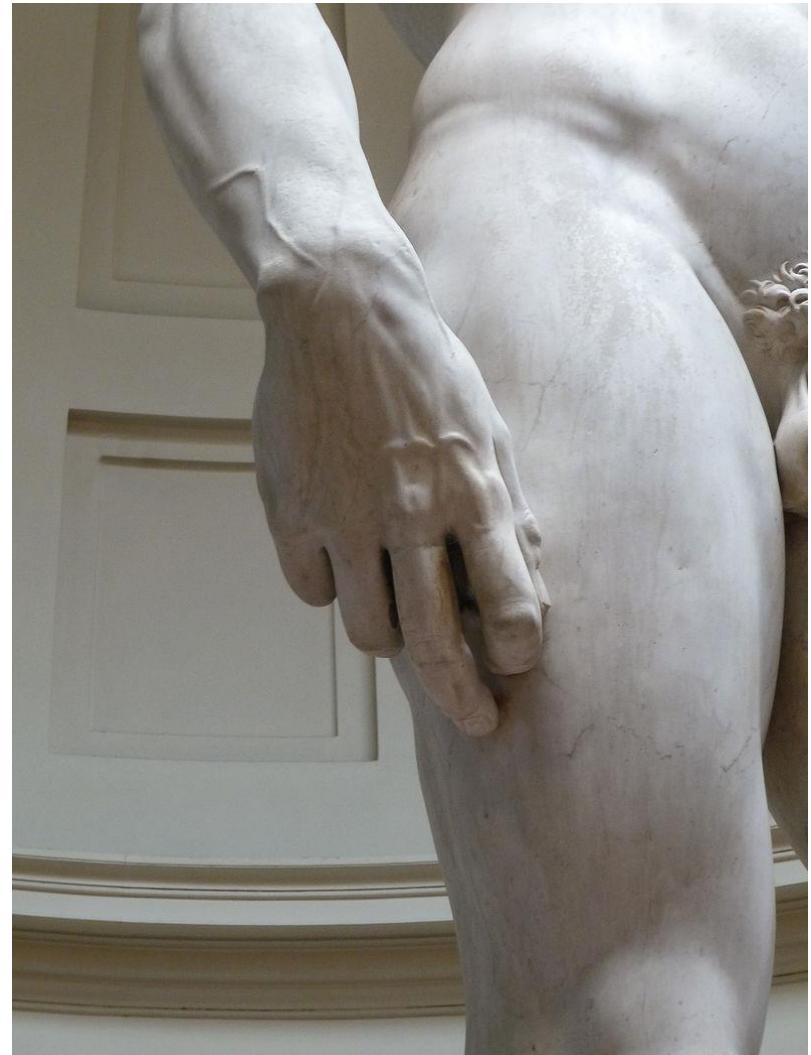


Michelangelo Buonarroti, *David*, veduta laterale, scultura, marmo (altezza 517 cm incluso il basamento di 107 cm), 1501- 1504, Gallerie dell'Accademia, Firenze.

Se l'esattezza anatomica di un'opera come il *David*, può riallacciarsi alla tradizione scientifica dell'arte fiorentina e agli studi sull'antico, la potenza creatrice e la novità espressiva di Michelangelo si manifestano nel vigore plastico del corpo e nella fierezza del volto dell'eroe, umanisticamente padrone del proprio destino.



Il **corpo atletico**, al culmine della **forza giovanile**, si manifesta tramite un **accuratissimo studio** dei **particolari anatomici**, dalla **torsione del collo** attraversato da una **vena**, alla **struttura dei tendini**, dalle **venature su mani e piedi**, alla **tensione muscolare** delle **gambe**, fino alla **perfetta muscolatura** del **torso**.





Michelangelo Buonarroti, *David*, scultura, marmo (altezza 517 cm incluso il basamento di 107 cm), 1501- 1504, Gallerie dell'Accademia, Firenze.

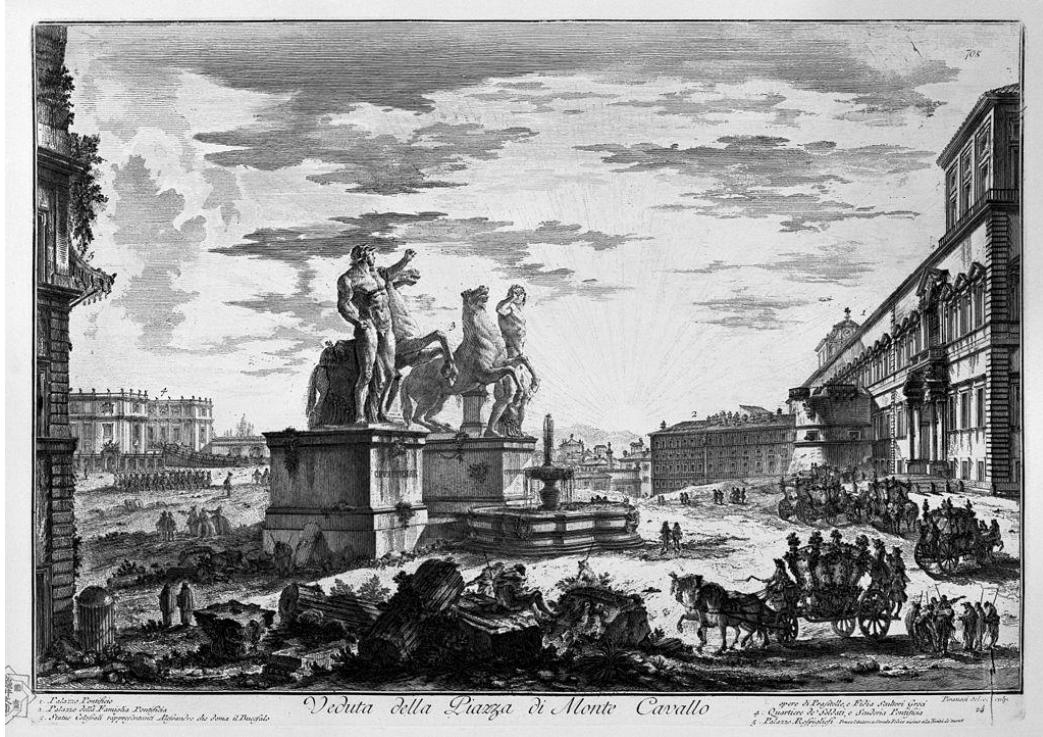
Sin dai tempi della sua prima apparizione, la **statua del *David*** venne **celebrata**, come l'**opera** capace di **mutare il gusto estetico del suo tempo** e di affermarsi, quale **espressione ideale del Rinascimento**, grazie all'applicazione dello **studio anatomico**.

I **Fiorentini si immedesimarono** con l'**aspetto atletico e fiero** del giovane eroe, interpretandolo come espressione della **forza** e della **potenza** della **città stessa**, nel momento del suo massimo splendore; per i **sostenitori** della **Repubblica** divenne il **simbolo** della **vittoria della democrazia sulla tirannide**, esercitata in precedenza dalla **famiglia Medici**.

Tra i riferimenti a statue precedenti, gli storici colsero analogia coi *Dioscuri di Montecavallo*.

La fontana dei Dioscuri in un'incisione di Giovanni Battista Piranesi





La fontana dei Dioscuri in un'incisione di Giovanni Battista Piranesi



La **fontana**, cosiddetta, **dei Dioscuri**, si trova a Roma, al centro della **Piazza del Quirinale**, di fronte all'ingresso del Palazzo.

Càstore e **Pollùce** sono due personaggi della mitologia greca, etrusca e romana, figli gemelli di Zeus e di Leda, conosciuti soprattutto come i **Dioscuri** ossia "*figli di Zeus*", ma anche come **Càstori**.

Erano considerati **protettori dei navigatori** nelle **tempeste marine** e sempre uniti nel compiere le loro gesta.



La fontana, cosiddetta, dei Dioscuri, Roma,
Piazza del Quirinale.

La fontana, cosiddetta, dei Dioscuri, particolare, Roma,
Piazza del Quirinale.

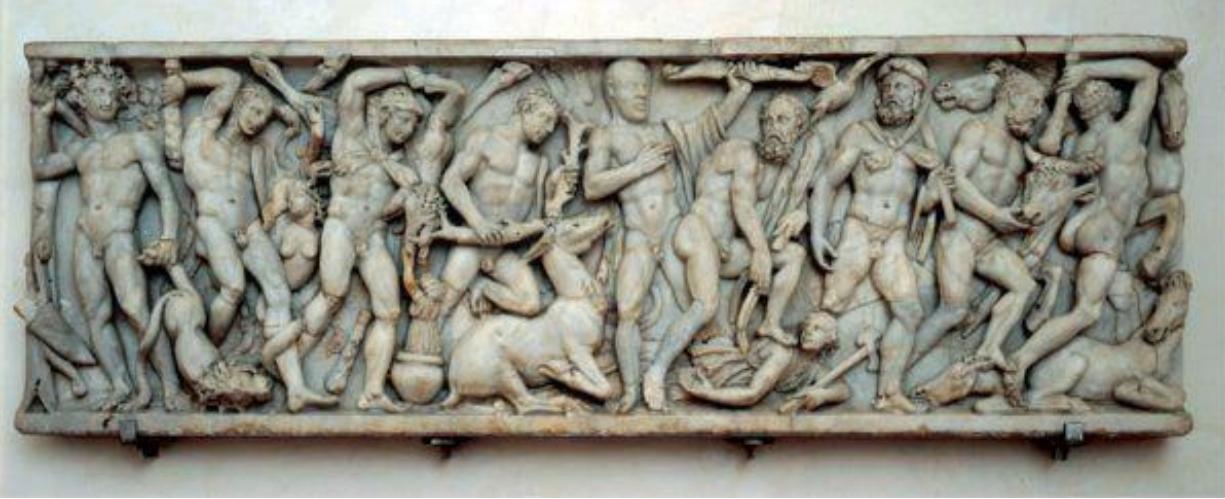
Nella piazza si trovava, proveniente dalle vicine Terme di Costantino, l'imponente gruppo marmoreo dei Dioscuri (ma, secondo una recente interpretazione, si tratterebbe di un gruppo scultoreo del III secolo d. C., rappresentante Alessandro Magno giovane, col suo indomabile cavallo Bucefalo, in duplice versione), composto dalle due figure maschili, che tengono a freno i loro cavalli (probabilmente copie di originali greci), voltati verso il sito delle antiche Terme (l'inizio dell'attuale via Nazionale).

Domenico Fontana (1543-1607) ne dispose il restauro, li trasportò in posizione più centrale nella piazza, in modo da chiudere lo scenario della lunga via Pia (le attuali via del Quirinale e via XX Settembre) e li girò in modo che fossero rivolti verso il Palazzo, quindi collocò la nuova fontana ai piedi del gruppo, posto su un alto piedistallo.





La fontana, cosiddetta, dei Dioscuri, particolare, Roma, Piazza del Quirinale.



Fronte di sarcofago, con le fatiche di Ercole
Roma, Museo Nazionale Romano in Palazzo Altemps.

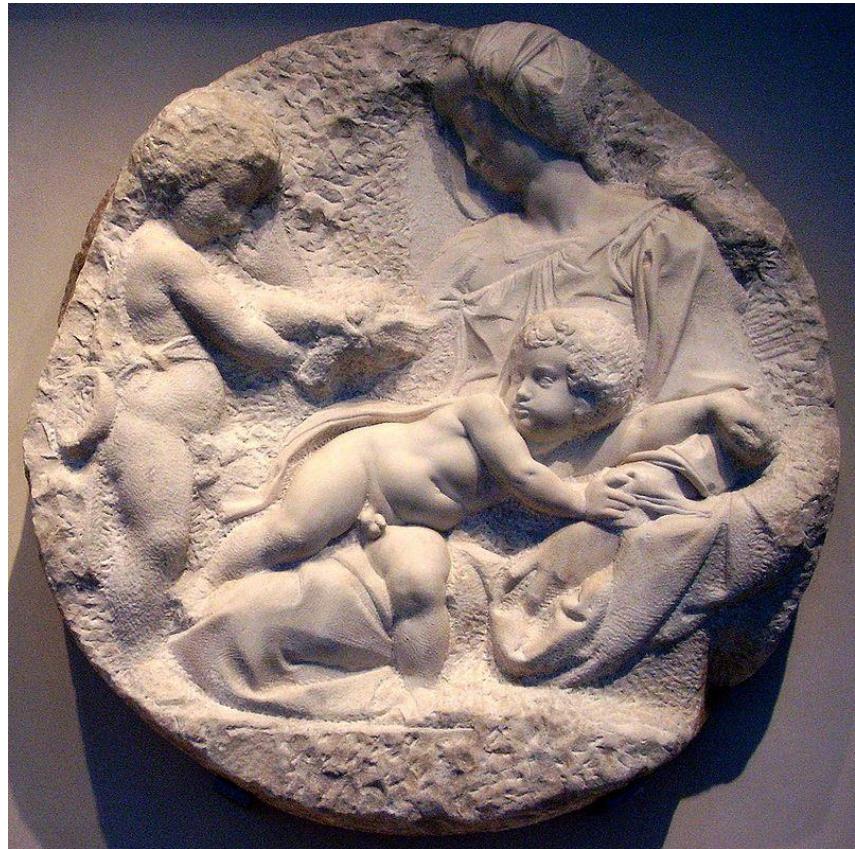
Tra i riferimenti a sculture precedenti, gli storici colsero **analogie**, anche con le rappresentazioni di **Ercole** su **sarcofagi romani** o sul **pulpito** del Battistero di Pisa di **Nicola Pisano**.



Confronto con Leonardo e riaffermazione di plasticità e movimento

Subito dopo, o meglio durante l'elaborazione del **David** (la cui immagine è presente in **disegni di Leonardo**, paralleli agli studi per la **Battaglia di Anghiari**), **Michelangelo** è indubbiamente **colpito** – volente o nolente, considerando le sue posizioni di rivalità polemica tramandateci dalle fonti – dalle idee e presumibilmente dai **cartoni o studi di Leonardo** per il gruppo della **Sant'Anna con la Madonna e il Bambino e San Giovannino**.

Ne sono prova evidente, lungo la prima metà del primo decennio del Cinquecento, i due tondi a bassorilievo stiacciato **Pitti e Taddei** e la tavola del **Tondo Doni**.



Michelangelo, *Tondo Taddei*, bassorilievo marmoreo (109x109 cm), 1504-1506 circa, Royal Academy, Londra.



Michelangelo, *Tondo Pitti*, bassorilievo marmoreo (85x82 cm), 1503-1504 circa, Museo Nazionale del Bargello, Firenze.



Michelangelo, *Tondo Pitti*, bassorilievo marmoreo (85x82 cm), 1503-1504 circa, Museo Nazionale del Bargello, Firenze.

Nel tondo, si vedono **Maria** che, con un **libro aperto** sulle **ginocchia**, distoglie lo sguardo in lontananza, come **meditando** sulla sorte del **figlio**, appena letta nelle profezie delle Sacre Scritture, il **Bambino**, appoggiato a lei, in un vivace **contrapposto**, e, sullo sfondo appena visibile, **San Giovannino**.

Sicuramente Michelangelo dovette essere influenzato dalla **visione**, del **cartone** di **Sant'Anna**, di **Leonardo da Vinci**, esposto all'Annunziata proprio in quegli anni, cercando un maggior legame e interazione tra le figure e **graduando i piani** dello **stacciato**, alla ricerca di quel **legante atmosferico** tipico di **Leonardo**.

Gli stessi **contorni non levigati**, dovuti al **carattere non-finito** dell'opera, accentuano questo effetto.



Leonardo da Vinci, *Cartone di sant'Anna (Sant'Anna, la Madonna, il Bambino e san Giovannino)*, disegno a gessetto nero, biacca e sfumino su carta (141,5x104,6 cm), 1498-1505 circa, National Gallery di Londra.

Michelangelo, *Tondo Pitti*, bassorilievo marmoreo (85x82 cm), 1503-1504 circa, Museo Nazionale del Bargello, Firenze.





Michelangelo, *Tondo Taddei*, bassorilievo marmoreo (109x109 cm), 1504-1506 circa, Royal Academy, Londra.

Come nel *Tondo Pitti*, da alcuni indicato come leggermente anteriore, da altri leggermente posteriore, i **protagonisti** sono la **Vergine**, il **Bambino** e San **Giovannino**.

In questo caso, la **composizione** si basa sul **gesto** di San Giovanni, che mostrando un **cardellino**, simboleggiante la **Passione** e posto al **centro** del tondo, **impaurisce** il **Bambino**, che va a **rifugiarsi** tra le **braccia** della **madre**, che contempla serena il loro gioco.

La **scena** è quindi ispirata alla **vivace quotidianità**, presa come spunto per creare un **insieme dinamico**.

Anche per quest'opera, alcuni critici hanno notato un **parallelismo**, tra i **contorni non levigati**, dovuti al carattere **non-finito** dell'opera, e la **pittura atmosferica** di **Leonardo da Vinci**, allora più che mai popolare, quando il pittore espose il **cartone di Sant'Anna**, di Leonardo da Vinci, nella Santissima Annunziata.



Michelangelo, *Tondo Taddei*, bassorilievo marmoreo (109x109 cm), 1504-1506 circa, Royal Academy, Londra.

Gesù, in particolare, con le **braccia protese**, ricorda la **posa** di quello nella **tavola leonardesca** della *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnellino*, probabile derivazione del cartone.

Leonardo da Vinci, *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnellino*, olio su tavola, (168x130 cm), 1510 circa, Museo del Louvre, Parigi.





Michelangelo Buonarroti, *Tondo Doni*, dipinto a tempera grassa su tavola (diametro 120 cm), 1504 circa, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Conservato nella **cornice originale**, probabilmente disegnata dallo stesso Michelangelo, è l'unica opera su **supporto mobile**, certa e compiuta, dell'artista.

Il dipinto, di fondamentale importanza nella storia dell'arte, poiché **pone le basi** per quello che sarà il **Manierismo**, è sicuramente uno dei dipinti più emblematici ed importanti del Cinquecento italiano.

La **Sacra Famiglia** è composta come un **gruppo scultoreo**, al **centro** del tondo: la **Madonna**, in **primo piano**, contrariamente a tutta l'iconografia antecedente, **non ha il Bambino in primo piano**, ma si volta, con una **mirabile torsione**, per riceverlo da **Giuseppe**, dietro di lei.

La **Madonna**, accoccolata a terra, ha appena **spresso di leggere il libro**, che ora è **chiuso** e abbandonato sul suo manto fra le gambe.



Michelangelo Buonarroti, *Tondo Doni*, dipinto a tempera grassa su tavola (diametro 120 cm), 1504 circa, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Così scrive Sgarbi: *"Michelangelo rinnoverà ancora le forme della rappresentazione della Madre e del Figlio, qualche anno più tardi della Pietà Vaticana, nel 1504."*

Due esponenti della ricca borghesia fiorentina, Agnolo Doni e Maddalena Strozzi, rappresentati in maniera mirabile in due ritratti di Raffaello, commissionano a Michelangelo un "tondo", che proprio dai committenti prende il nome.

Il Tondo Doni è una pittura di straordinaria evidenza, che tenta di competere con la scultura, è una scultura dipinta.

Il volume, la torsione, il movimento dei corpi sono grande scultura, una scultura che trova rappresentazione nella pittura e che è il punto di partenza di quanto si vedrà negli affreschi della volta della Cappella Sistina.

È una composizione inedita. Non siamo di fronte a una Sacra Famiglia, con San Giuseppe, la Madonna e il Bambino al centro, ma a un San Giuseppe, che sta affidando il Bambino alle mani della Madre, la quale si gira in una mirabile torsione.

È un gesto formidabile, che dà il senso di un movimento e fa sentire che, al centro di questo tondo, c'è una dimensione, che non è quella della pittura, ma della scultura.

Anche i nudi, che compaiono sul fondo, servono per creare questa percezione scultorea dell'opera.



Sandro Botticelli, *Madonna della melagrana*, 1487 ca., tempera su tavola,
Diametro 143,5 cm., Uffizi Firenze.

Da dove viene questa idea di una pittura così plastica?

Il punto di partenza per il Tondo Doni di Michelangelo sono le opere del grande maestro Sandro Botticelli, la "Madonna della melagrana" e la "Madonna del Magnificat"

Nel primo tondo, il gruppo di angeli sta alle spalle della Vergine, creando una nicchia, dentro cui lei viene proiettata, e il Bambino ha un movimento plastico, tridimensionale.

E, quanto vediamo nella 'Madonna della melagrana', troviamo, amplificato, nella 'Madonna del Magnificat' degli Uffizi: gli angeli, in quest'ultima, non occupano tutto il fondo, ma lasciano spazio a un paesaggio lontano e il movimento circolare si fa più accentuato.

Anche in queste due opere la forma del tondo determina il senso di volume nella postura della Madonna, accentuato dagli angeli, che incoronano la Vergine e dal peso, dalla carne del Bambino, così plastici.



Sandro Botticelli, *Madonna del Magnificat (Madonna con il Bambino e cinque angeli)*,
tempera su tavola (diametro 118 cm), 1483 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.



Sandro Botticelli, *Madonna del Magnificat* (*Madonna con il Bambino e cinque angeli*), tempera su tavola (diametro 118 cm), 1483 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.

Sandro Botticelli, *Madonna della melagrana*, 1487 ca., tempera su tavola, Diametro 143,5 cm., Uffizi Firenze.

Lo stesso principio è ancora più evidente nel ‘Bambino con la melagrana’ in grembo alla Madonna, posta al centro di una “pioggia” di luce, che scende da una pagoda emisferica.

E, alla forma dell’emisfero contribuiscono anche gli angeli alle spalle della Madonna, per sostenerla.

Di Maria si sente il corpo, essa è scultorea, plastica. In questi tondi Botticelli sperimenta ciò che Michelangelo porterà a compimento.





Michelangelo Buonarroti, *Tondo Doni*, dipinto a tempera grassa su tavola (diametro 120 cm), 1503-1504 circa, Galleria degli Uffizi, Firenze.

Il piccolo Gesù gioca con i capelli della mamma, e quest'ultima, ha da poco chiuso il libro, che stava leggendo (il testo simboleggia probabilmente le profezie legate alla prematura morte di Gesù), per giocare con il piccolo bambino.

Maria ha una corporatura molto virile e mascolina, visibile soprattutto nelle braccia.

Degna di nota è la torsione di Maria, che trasmette un senso di movimento, completamente innovativo, e che culmina nella testa di Giuseppe; allo stesso modo, una piramide inversa è formata dalle teste e dalle braccia della Sacra Famiglia.

Spostando lo sguardo in secondo piano, è possibile notare, sulla destra, il piccolo San Giovanni Battista, mentre ancora più dietro, si trovano diversi gruppi di nudi, appoggiati a delle rocce; ad incorniciare questi gruppi, c'è un ambiente naturale, costituito da un lago, un prato e delle montagne.



Michelangelo Buonarroti,
Tondo Doni, dipinto a
tempera grassa su tavola
(diametro 120 cm), 1503-
1504 circa, Galleria degli
Uffizi, Firenze.

A proposito degli **ignudi**, che si trovano sullo **sfondo**, facendo bene attenzione, è possibile notare, che la **muscolatura** di questi ultimi è molto **simile**, a quella dei **3 personaggi**, in **primo piano**.

Per rendere ancor più **vivace** l'intera **composizione** del *Tondo*, c'è il **netto contrasto**, tra l'andamento **orizzontale**, in **secondo piano** e quello **verticale**, della Sacra Famiglia in **primo piano**.



Gli ignudi citano **statue antiche**, che l'artista poté vedere a Roma: il giovane in piedi ricorda, ad esempio, l'**Apollo del Belvedere**, mentre nell'uomo seduto, subito a destra di Giuseppe, si ravvisa un richiamo al **Gruppo del Laocoonte**, rinvenuto nel gennaio 1506 alla presenza di Michelangelo stesso, citazione che confermerebbe la datazione al 1506-1507.



L'**Apollo del Belvedere**, è una celebre statua marmorea risalente al **periodo post-ellenistico (seconda metà del II secolo d.C.)** quando i Romani avevano conquistato tutta la Grecia. È tutt'oggi considerata, per l'armonia delle proporzioni, **una delle più belle opere di tutta l'antichità**.



Nell'uomo seduto, subito a destra di Giuseppe, si ravvisa un **richiamo** al **Gruppo del Laocoonte**, probabile copia marmorea eseguita tra I secolo a.C. e I secolo d.C. di un originale bronzeo del 150 a.C. circa





Michelangelo Buonarroti, *Tondo Doni*, dipinto a tempera grassa su tavola (diametro 120 cm), 1503-1504 circa, Galleria degli Uffizi, Firenze.

I colori sono audacemente vivaci, luminosi e squillanti.

I corpi sono trattati in **maniera scultorea**, chiaroscurati e spiccano dal **fondo** della tavola, tramite una **linea di contorno netta e decisa**:

del resto, Michelangelo riteneva che la migliore pittura fosse quella che maggiormente si avvicinava alla scultura, cioè quella che possedeva il più elevato grado di plasticità possibile.

Si tratta anche di uno **sconvolgente superamento dell'unità prospettica**, dell'arte quattrocentesca, segnando un **punto di partenza del Manierismo**.

Questa **scelta figurativa**, sicuramente voluta, è legata alla volontà, da parte dell'autore, di conferire **monumentalità** alla **Sacra Famiglia**, ma anche di differenziare le zone figurative, contrapposte per significato.



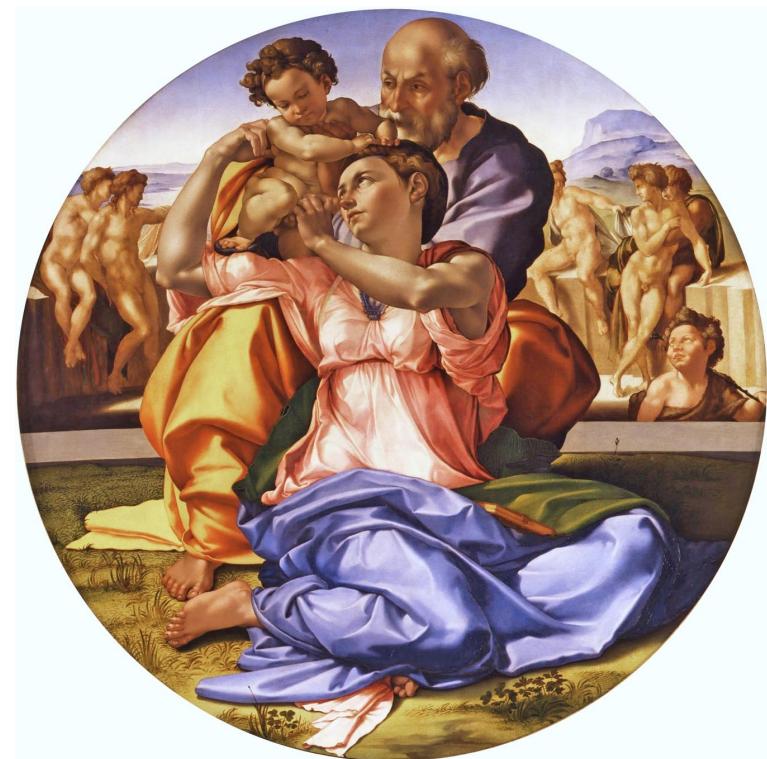
Michelangelo Buonarroti, *Madonna di Bruges*, Marmo, 1503 – 1505 ca., Altezza 128 cm., Chiesa di Nostra Signora, Bruges.

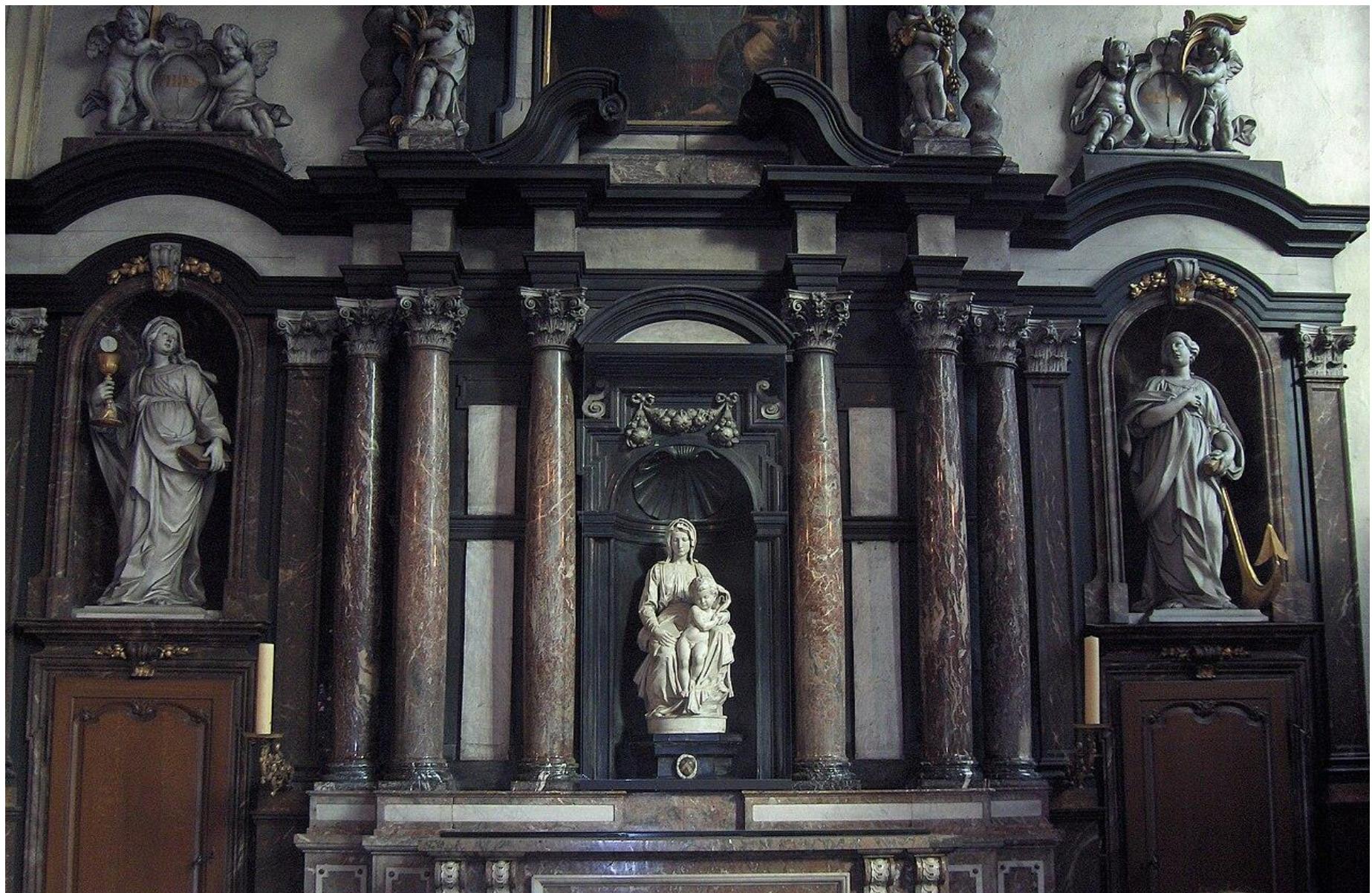
Così scrive Sgarbi: “Negli stessi anni, nelle Fiandre, viene commissionata a Michelangelo una meravigliosa Madonna con il Bambino. Il Bambino, in realtà, è un giovane ragazzo, che sta fra le gambe della madre, caratterizzato da una potente volumetria; è un corpo, che sta dentro lei, e lei, distante, guarda in basso, senza essere turbata.

I capelli del Bambino della Madonna di Bruges, la morbidezza delle sue carni, sono come dipinti: Michelangelo con la pittura fa scultura e con la scultura fa pittura.

E l'affinità fra il Tondo Doni e la Madonna di Bruges ci suggerisce che Michelangelo è riuscito a superare il limite della materia: è il concetto, l'idea che gli interessano, e li può raccontare in modo equivalente, con la pittura e con la scultura. Egli riesce a darci la stessa emozione, con l'una e con l'altra tecnica”.

Michelangelo
Buonarroti, *Tondo
Doni*, tempera
grassa su tavola,
1503-1504 circa,
Galleria degli Uffizi,
Firenze.





L'opera nel complesso architettonico barocco in cui è conservata - Chiesa di Nostra Signora, Bruges.



Michelangelo Buonarroti, *Madonna di Bruges*, Dettaglio, Marmo, 1503 – 1505 ca., Altezza 128 cm., Chiesa di Nostra Signora, Bruges.

Lei guarda verso il basso e non verso il figlio, con un'espressione pensierosa, come se già sapesse quale sia il suo destino, che ha potuto intravedere nella lettura delle profezie delle Sacre Scritture, alle quali rimanda il libretto chiuso, che tiene nella mano destra. Il piccolo Gesù invece è quasi in piedi, come se stesse per camminare verso l'umanità.

Dunque, c'è il contrasto tra la fredda compostezza di Maria e il dinamismo del Bambino, che tende a proiettarsi verso lo spettatore, caricandosi anche di significati simbolici.

Gesù è in piedi, quasi senza sostegno, tenuto lievemente dal braccio sinistro della madre e pare che stia per muovere i primi passi verso il mondo.

Michelangelo Buonarroti, *Tondo Doni*, Dettaglio, tempera grassa su tavola, 1503-1504 circa, Galleria degli Uffizi, Firenze.





Michelangelo Buonarroti, *Madonna di Bruges*, Dettaglio, Marmo, 1503 – 1505 ca., Altezza 128 cm., Chiesa di Nostra Signora, Bruges.

Così scrive Sgarbi: «Il Bambino è mirabile, plastico, e la Madonna è sorella della Madonna della ‘Pietà Vaticana’, non tiene più in grembo il Cristo morto, ma il Cristo ancora Bambino, e il volto – motivatamente giovane, in questo caso – è ugualmente indifferente, distaccato, assorto in un pensiero profondo.

Come quello della ‘Pietà’, questo volto non manifesta né soddisfazione, né dolore, né compiacimento. È il volto di una riflessione ultima, di un’intuizione premonitrice, che vede il futuro del Bambino, che vede nell’anima ciò che non si vede con gli occhi.

Michelangelo Buonarroti, *Pietà (Vaticana)*, scultura marmorea, 1497-1499, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano.





Michelangelo Buonarroti, *Madonna di Bruges*, Dettaglio, Marmo, 1503 – 1505 ca., Altezza 128 cm., Chiesa di Nostra Signora, Bruges.

Torna alla mente "l'Annunciata" di Antonello da Messina, capolavoro di 30 anni prima (1476), in cui l'angelo non si vede, eppure si percepisce nella concentrazione del pensiero di Maria.

Antonello da Messina, *Annunciata*, 1476, olio su tavola, 45×34,5 cm.
Galleria regionale di Palazzo Abatellis, Palermo





Michelangelo Buonarroti, *Madonna di Bruges*, Dettaglio, Marmo, 1503 – 1505 ca., Altezza 128 cm., Chiesa di Nostra Signora, Bruges.

Michelangelo riproduce l'intensità di Antonello, nei volti di queste sue Madonne, colme di pensiero, perse in una meditazione così verticale, alta, che le fa essere distanti da noi, non soddisfatte e non dolenti.

Questa "sorella" della Madonna della 'Pietà' è tanto più significativa, perché mostra, nel suo distacco dalla gioia della maternità, la stessa 'atarassia' (imperturbabilità) rispetto al momento del dolore.

Michelangelo Buonarroti, *Pietà (Vaticana)*, scultura marmorea, 1497-1499, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano.

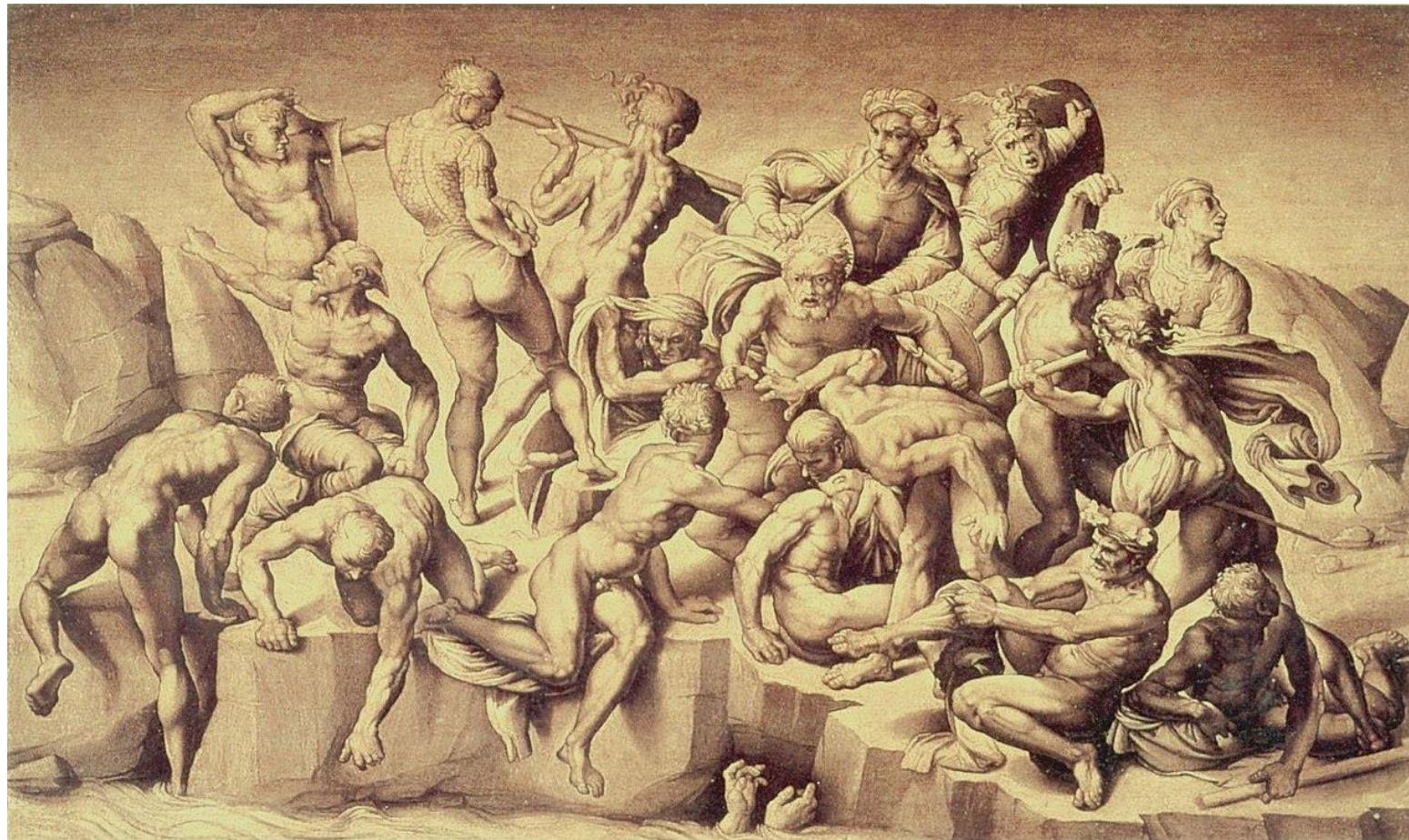
Antonello da Messina, *Annunciata*, 1476, olio su tavola, 45×34,5 cm. Galleria regionale di Palazzo Abatellis, Palermo



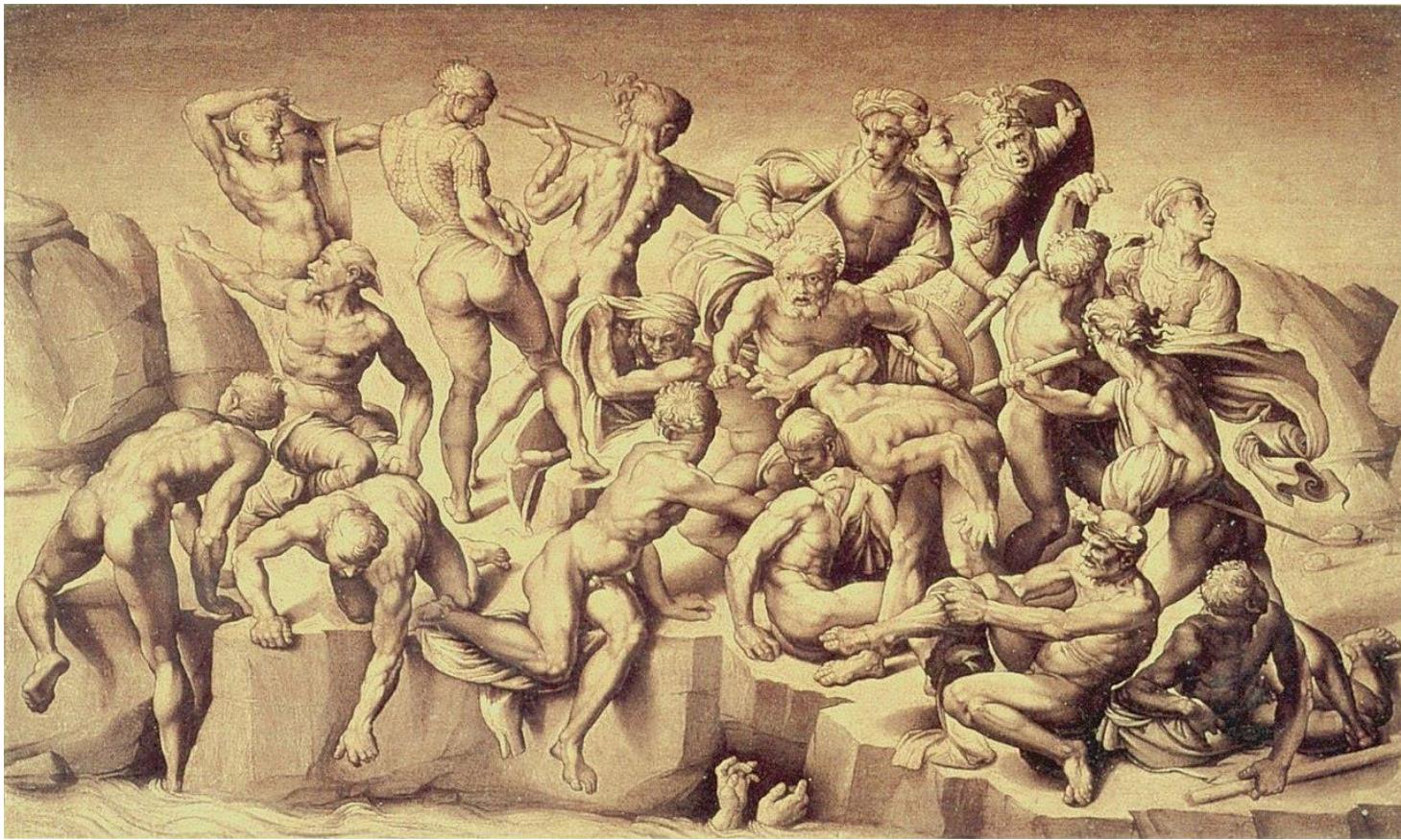
L'esasperazione della ricerca sul movimento delle figure

L'esigenza che si afferma con Michelangelo, di **possedere una propria inconfondibile cifra stilistica**, sarà gravida di **conseguenze**, per lo sviluppo dell'arte del Cinquecento: col **prevale**re del problema dello **stile**, l'arte diventerà sempre più uno **strumento di espressione individuale** (la "maniera" dell'artista) e si **allontanerà** da quel **rapporto** con la **natura**, che era stato un filo conduttore durante il Rinascimento.

Un'analogia volontà di **dimostrazione**, della "virtuosità" dell'artista, è presente nel **più importante lavoro** realizzato da **Michelangelo**, durante questi anni fiorentini, il **cartone** per la **Battaglia di Cascina**.



Aristotele da Sangallo,
Battaglia di Cascina, 1542 ca.
copia del cartone di Michelangelo, 1505-1506, cartone per affresco, 76,4 cm×130,2 cm., Collezione privata del conte di Leicester, a Holkham Hall, Norfolk, England.



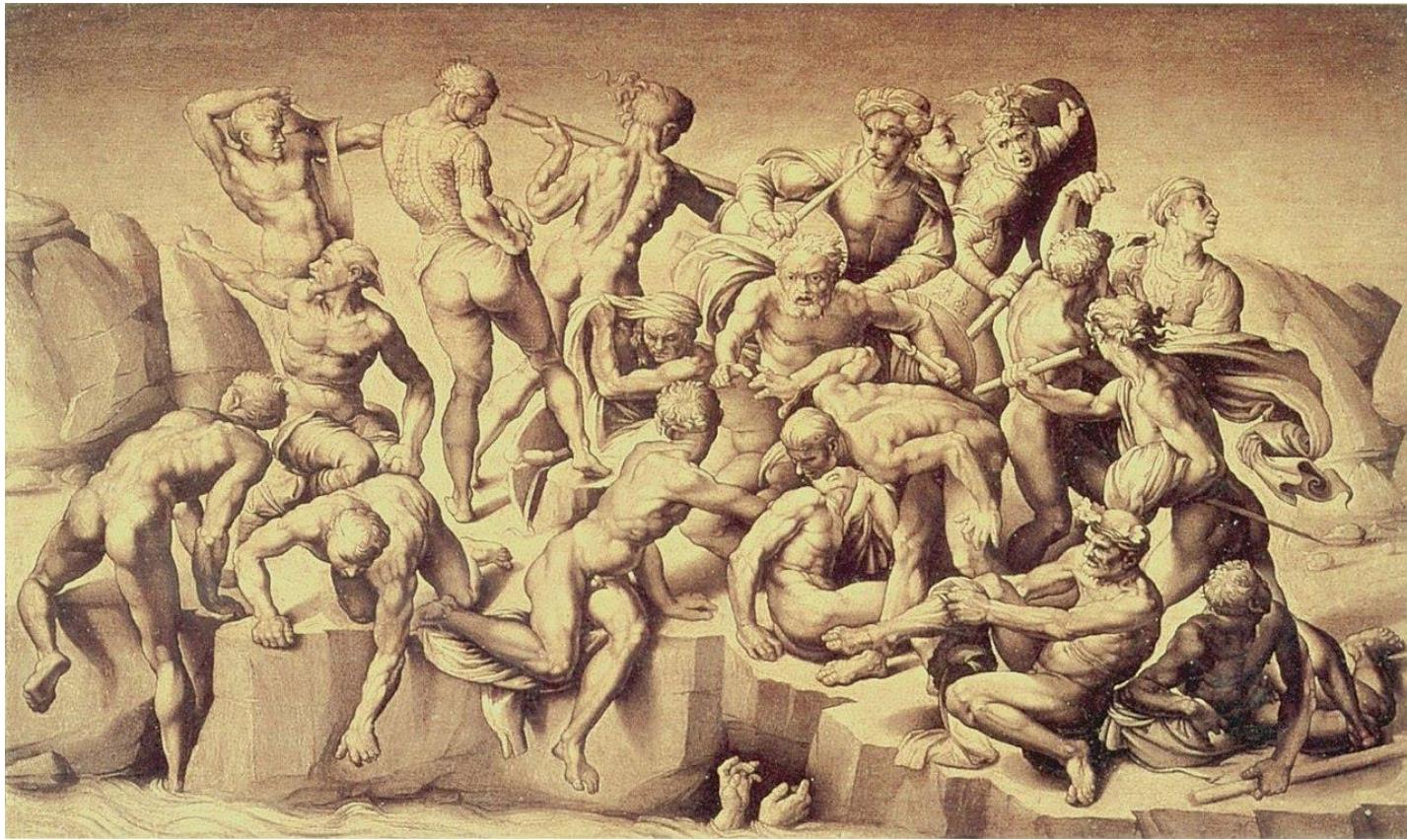
Aristotile da Sangallo,
Battaglia di Cascina, 1542
ca., copia del cartone di
Michelangelo, 1505-1506,
cartone per affresco, 76,4
cm×130,2 cm., Collezione
privata.

La *Battaglia di Cascina* sarebbe stato un **affresco** di Michelangelo, da collocare nella **fiorentina sala del Maggior Consiglio** (poi detta *Salone dei Cinquecento*) di Palazzo Vecchio, a Firenze. Ne venne realizzato solo un **perduto cartone** nel 1505-1506 circa, conosciuto da **studi e copie antiche**, tra cui la migliore è quella di **Aristotile da Sangallo**, databile al **1542** circa

Agli **inizi del Cinquecento**, il gonfaloniere a vita Pier Soderini, maturò l'idea di **far decorare** il grande **Salone** in **Palazzo Vecchio**, fatto costruire da **Savonarola** nel **1494**, in seguito alla sua riforma partecipativa del governo cittadino e, secondo i principi promossi dal frate, fino ad allora **molto spoglio**, di **austerità quasi monastrale**.

Favorito dalla felice congiuntura, che vide **due dei più grandi maestri fiorentini** presenti contemporaneamente in città, dopo grandiosi successi in altri stati italiani, egli **riuscì a coinvolgere** nell'impresa sia **Leonardo da Vinci**, che **Michelangelo Buonarroti**.

Il **tema** scelto, fu quello delle **vittorie dell'esercito fiorentino**, all'insegna di una **glorificazione** della rinata Repubblica e del suo trionfo contro i nemici, protetta da Dio e dal valore dei suoi uomini.



Aristotile da Sangallo,
Battaglia di Cascina, copia di
1542 ca., del cartone di
Michelangelo, 1505-1506,
cartone per affresco, 76,4
cm×130,2 cm., Collezione
privata.

A Leonardo, nell'aprile del
1503, venne affidata la
Battaglia di Anghiari ((29
giugno 1440 contro gli Sforza),
per la quale l'artista si mise
subito a lavoro, sperimentando una
tecnica singolare,
l'**encausto**, tramandato da
Plinio, che tuttavia si rivelò
drammaticamente **inadatta**,
sciupando irrimediabilmente la
pittura, già in uno stato
avanzato sul muro.
Nel dicembre **1503** l'artista
sospendeva il lavoro, in realtà
per non riprenderlo mai più.

Nella seconda metà del 1504, il **Soderini**, intanto, diede l'incarico a Michelangelo di realizzare una **seconda Battaglia**, quella di **Cascina**, combattuta il **29 luglio 1364** contro i **Pisani** e riferita dallo storico e cronista **Giovanni Villani**.

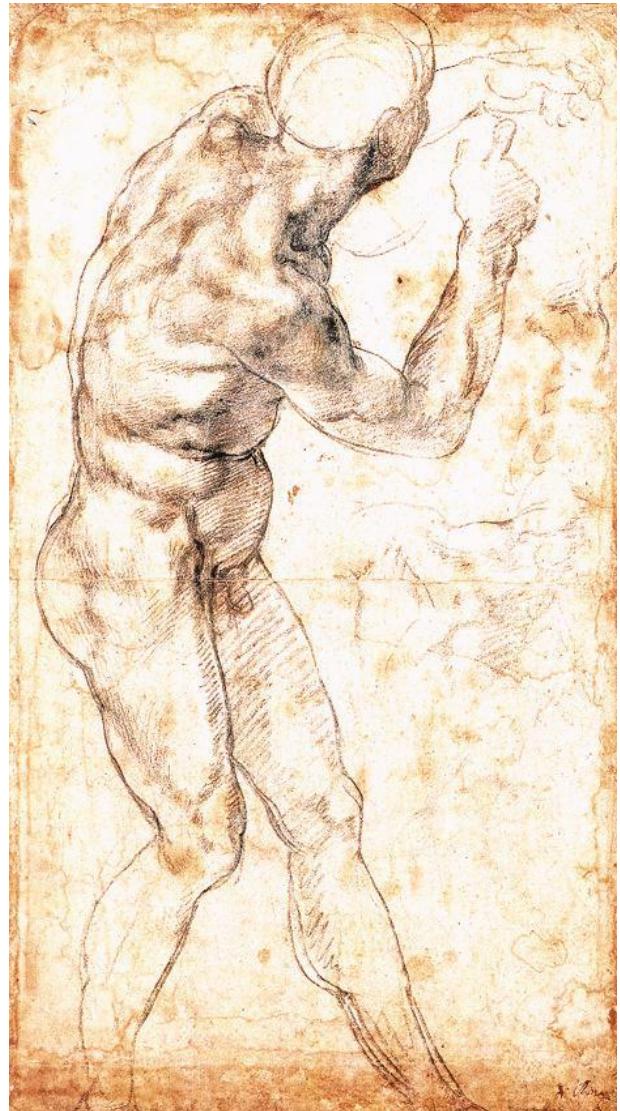
L'**episodio**, su cui, in particolare, si soffermò Michelangelo, è quello delle **truppe fiorentine** che, stabilitesi a **sei miglia da Pisa** "ne' borghi di **Càscina**", per via del **caldo**, sono indotte in larga parte a **disarmarsi** e a fare un **bagno** nell' **Arno**, quando all'improvviso Mario Donati, vedendo profilarsi un attacco dei Pisani, dà l'allarme: ricompostisi in fretta, sotto la guida di Galeotto Malatesta, vanno in battaglia uscendone vittoriose.

Il soggetto permetteva a Michelangelo di rappresentare uno dei temi più cari alla sua arte, cioè corpi "ignudi" in movimento vorticoso.



Studio per un nudo, Casa Buonarroti.

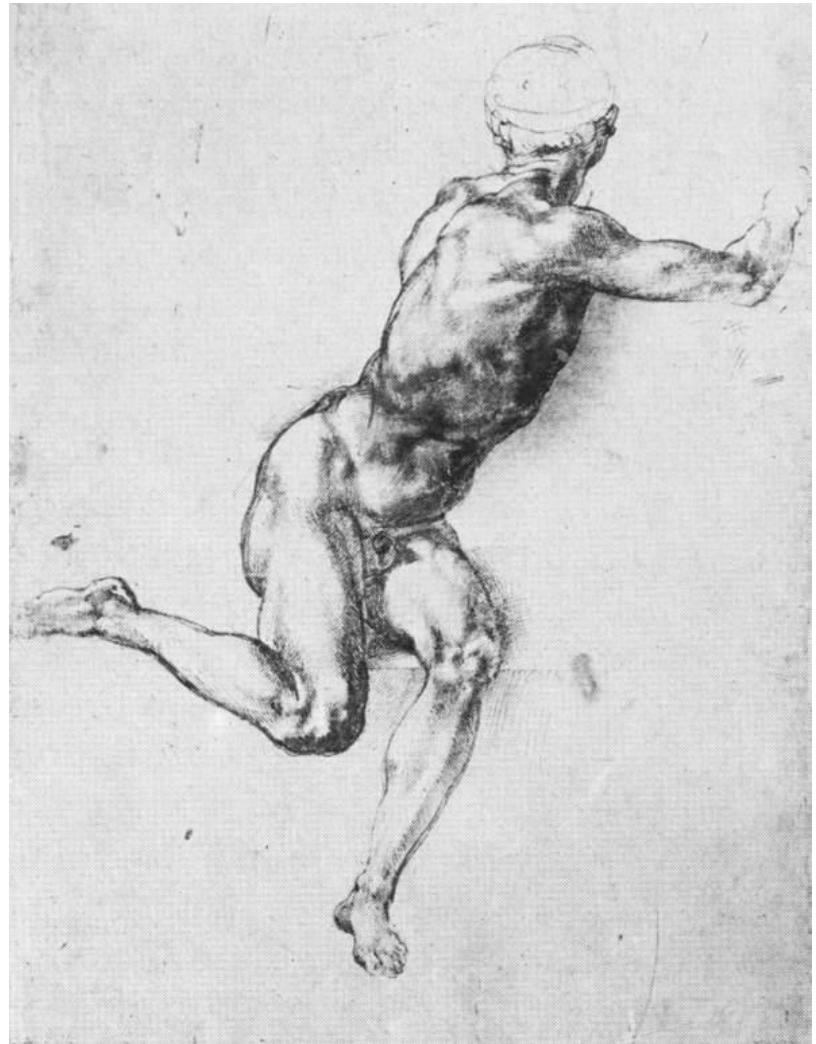
Nudo di uomo, Museo Teylers, Haarlem, Paesi Bassi.





Nudo di uomo, Museo Teylers, Haarlem, Paesi Bassi

Studio di una figura della battaglia, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Firenze.





Michelangelo, *San Matteo*, scultura marmorea (h 216 cm), 1506 circa, Galleria dell'Accademia, Firenze.

Michelangelo non portò mai a termine la *Battaglia di Cascina*, perché, con decisione sorprendente e coraggiosa, nel **1505**, abbandonò Firenze, per trasferirsi a **Roma**, su invito di **Giulio II**.

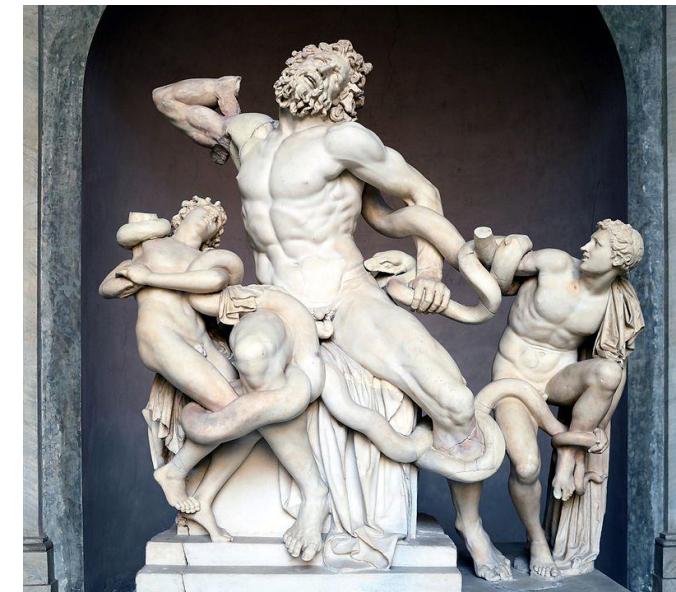
Tra le **opere**, che lasciò **incompiute**, vi era una **statua di San Matteo**, il primo di una serie di **12 apostoli**, commissionatigli nel **1503** e destinati ai **pilastri della cupola del Duomo**.

Differentemente da altri casi, **ritornato a Firenze** l'anno dopo, per gravi dissidi col Papa, Michelangelo **riprese a scolare quella statua**, lasciandola poi allo **stato di lavorazione** in cui si **trova ora**.

Oltre al *Laoocoonte* (forse), il *San Matteo* si ispirava al *Sacrificio di Isacco* di Donatello e al *Pasquino*: l'apostolo è infatti colto in una **vigorosa torsione**, piena di **pathos**, col **capo girato di profilo** e il corpo spinto da una vigorosa forza interna, che sembra spingerlo verso l'alto.

Lo stato "non finito" accentua questa manifestazione energetica, **come se la figura, con immane fatica, stesse emergendo dalla massa informe della roccia, in un eroico gesto primordiale di vittoria sul caos**.

Laocoonte e i suoi due figli lottano coi serpenti, scultura greca della scuola di Rodi (I secolo d. C.), Museo Pio-Clementino, musei Vaticani





**Donatello, *Sacrificio di Isacco*, 1421,
marmo, 188×56 cm., Museo
dell'Opera del Duomo, Firenze.
Proveniente dalle nicchie del terzo
ordine del Campanile di Giotto.**



**Michelangelo, *San Matteo*, scultura
marmorea (h 216 cm), 1506 circa,
Galleria dell'Accademia, Firenze.**



La statua di Pasquino, III secolo a.C., Piazza Pasquino, Roma.

Pasquino è la più celebre **statua parlante** di Roma, divenuta figura caratteristica della città, fra il XVI ed il XIX secolo. Ai piedi della statua, ma più spesso al collo, si appendevano, nella notte, **fogli contenenti satire in versi, dirette a pungere anonimamente i personaggi pubblici più importanti**.

Erano le cosiddette "**pasquinate**", dalle quali emergeva, non senza un certo spirito di sfida, il **malumore popolare nei confronti del potere** e l'avversione alla corruzione ed all'arroganza dei suoi rappresentanti.



**Michelangelo, San Matteo,
scultura marmorea (h 216 cm),
1506 circa, Galleria
dell'Accademia, Firenze.**

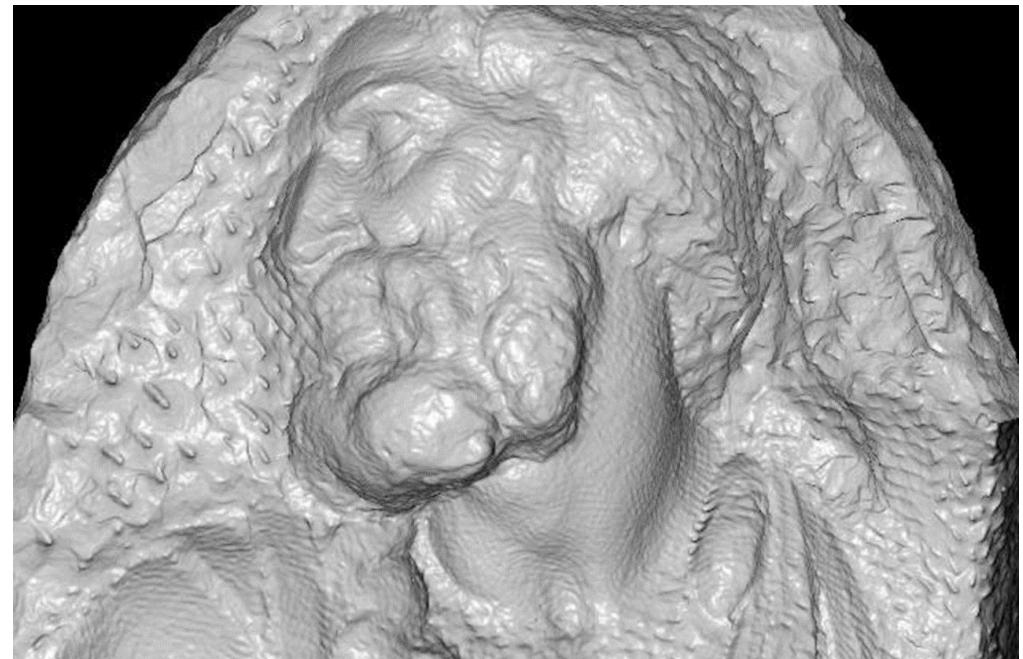


Michelangelo, *San Matteo*, scultura marmorea (h 216 cm), 1506 circa, Galleria dell'Accademia, Firenze.

Il principio tecnico-stilistico del **non-finito** è connesso con la **visione filosofico-religiosa** di Michelangelo, che concepisce l'**attività artistica**, non più come un processo conoscitivo, ma come un **impegno etico**, di tutto il proprio essere.

Secondo la **concezione Neoplatonica**, infatti, la **forma, imprigionata** nel suo **involucro**, come l'**anima** nel carcere terreno del **corpo**, viene **estratta** dal suo involucro, mediante un'**operazione**, che è tutt'uno con la titanica **lotta** dell'uomo, per la **propria liberazione**, dal peso della **materia**.

Michelangelo, *San Matteo*, particolare del volto, scultura marmorea (h 216 cm), 1506 circa, Galleria dell'Accademia, Firenze.



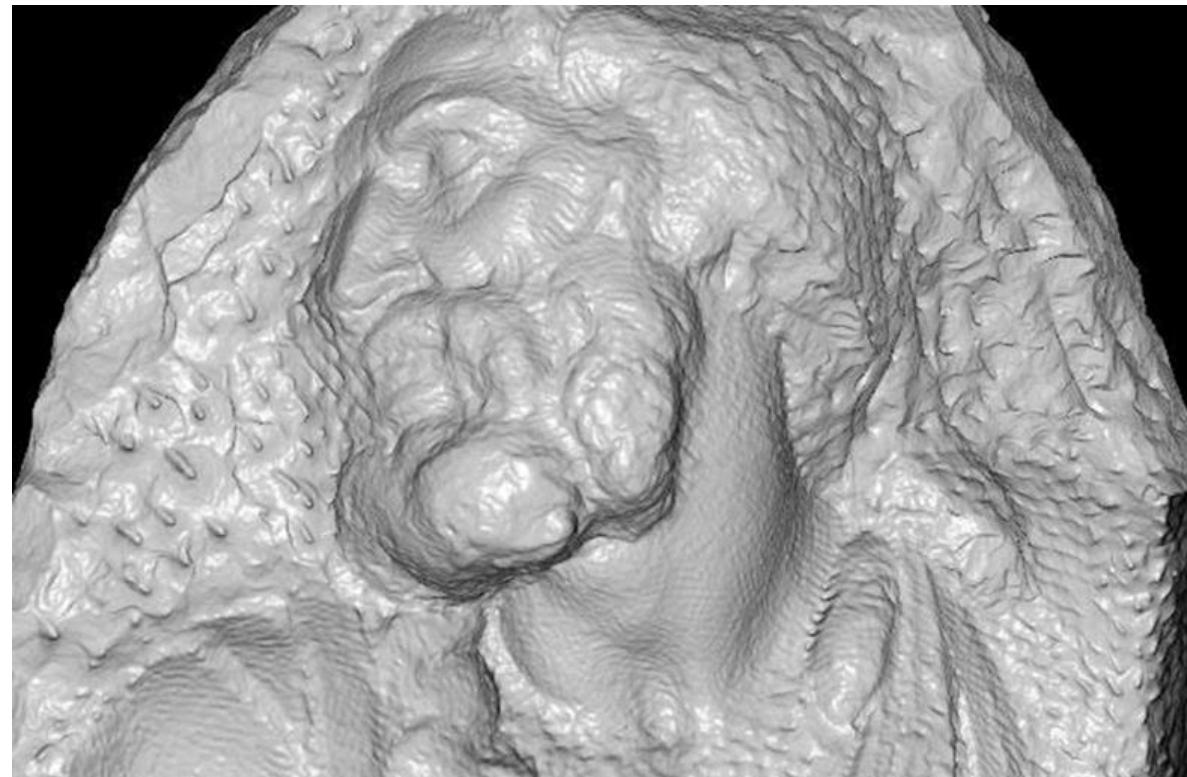


Michelangelo, *San Matteo*, scultura marmorea (h 216 cm), 1506 circa, Galleria dell'Accademia, Firenze.

Così scrive Sgarbi: « *Michelangelo intuisce che dal blocco di marmo esce un corpo parlante, vivente, animato, quanto meno è finito e levigato. Lui non ha lasciato in sospeso l'opera, ma ha dato forma a un'idea estetica: il 'non finito' dice di più del 'finito'* ».

Il volto di Matteo, in coincidenza con la luce, mostra un'espressività e un'intensità interiori assolute.

Nel 'non finito' Michelangelo ottiene un risultato identico a quello del San Giuseppe del 'Tondo Doni', tanto che è opportuno osservare le due figure affiancate».





Michelangelo, *San Matteo*, scultura marmorea (h 216 cm), 1506 circa, Galleria dell'Accademia, Firenze.

Se, infatti, si guarda con attenzione il San Giuseppe del 'Tondo Doni' che pure sembra tutt'altra cosa rispetto al San Matteo scolpito e non finito, pare quasi di vederlo, con l'occhio affetto da miopia.

È come se Michelangelo l'avesse "allontanato" per dare la sensazione di una pittura non pienamente finita, con un alone, oppure dietro un velo, o un "felliniano tulle".

Ecco, quest'immagine velata allo sguardo, dalla barba, dalla pelle non nitide, ha lo stesso senso del 'non finito' nella scultura.

Queste due figure indicano una dimensione interiore, non c'è soltanto la bellezza e la pienezza della forma, ma anche il tentativo di cogliere uno stato d'animo e uno spirito, che sono dentro la scultura e che, in questo caso, la pittura emula.

Quindi, anche qui constatiamo – al di là della 'querelle' inaugurata da Benedetto Varchi – la convergenza tra scultura e pittura: due tecniche diverse, ma un effetto analogo».



Meglio la pittura o la scultura? La risposta nella lettera che Michelangelo ha scritto a Benedetto Varchi il 31 marzo 1547

Meglio la pittura o la scultura? Il dibattito al tempo era aperto e se ne parlava parecchio sia nelle corti d'Europa che fra artisti e letterati.

Benedetto Varchi spedì un libretto a Michelangelo, in cui cercava di rispondere al quesito a modo suo. Benedetto Varchi sosteneva attraverso le sue tesi che le cose con uno stesso fine si equivalgono.

Michelangelo così riteneva: *"In parte è vero ma giustappunto solo in parte e volli mettere nero su bianco qualche precisazione in più"*.

Così Michelangelo prese carta e penna e il 31 marzo del lontano 1547 scrisse al Varchi ciò che pensava del confronto delle due arti: la pittura e la scultura.

«Messer Benedecto, perché e' paia pur che io abbia ricievuto, com'io ò, il vostro Librecto, risponderò qualche cosa a quel che e' mi domanda, benché igniorantemente.

Io dico che la pictura mi par più tenuta buona quante più va verso il rilievo, e el rilievo più tenuto cattivo, quante più va verso la pictura però a me soleva parere che la scultura fussi la lanterna della pictura, e che da l'una a l'altra fussi quella differentia che è dal sole a la luna.

Ora, poi che io ò lecto nel vostro Librecto dove dite che, parlando filosoficamente, quelle cose che ànno un medesimo fine sono una medesima cosa, io mi son mutato d'openione e dico che, se maggiore g[i]udicio e difficoltà, impedimento e fatica non fa maggiore nobilità, che la pictura e scultura è una medesima cosa; e perché la fussi tenuta così, non doverrebbe ogni pictore far manco di scultura che di pictura e 'l simile lo scultore di pictura che di scultura.

Io intendo scultura quella che si fa per forza di levare; quella che si fa per via di porre è simile a la pictura. Basta, che, venendo l'una e l'altra da una medesima intelligentia, cioè scultura e pictura, si può far far loro una buona pace insieme e lasciar tante dispute; perché vi va più tempo che a far le figure. Colui che scrisse che la pictura era più nobile della scultura, se gli avessi così bene intese l'altre cose che gli à scritte, l'arebbe meglio scritte la mie fante.

Infinite cose, e non più decete, ci sare' da dire di simile scientie; ma, come ho decto, vorrebon troppo tempo, e io n'ò poco, perché non solo son vechio, ma quasi nel numero de' morti. Però prego m'abbiate per iscusato.

E a voi mi rachomando e vi ringratio quanto so e posso del troppo onor che mi fate, et non conveniente a me. Vostro Michelagniolo Buonarroti in Roma».

Michelangelo a Roma e la sepoltura di Giulio II

Al tempo del **primo soggiorno** di Michelangelo, (1496-1501), Roma offriva agli artisti possibilità di **studio diretto**, delle **opere antiche**, ma ancora limitate possibilità di lavoro.

È soltanto con **Giulio II** e con i suoi **progetti di opere d'arte grandiose**, che Roma diventa il **centro di produzione artistica più importante d'Italia**, richiamando a sé gli artisti italiani di maggior spicco. Tra essi **Michelangelo**, che lasciò Firenze nel 1505.

Egli era stato invitato a **Roma**, poiché il **pontefice** voleva affidargli l'**esecuzione** del proprio **Monumento funerario**, parte integrante del grandioso progetto di **riedificazione** della **Basilica di San Pietro**, che avrebbe dovuto rappresentare il **monumento più alto** della glorificazione del papa regnante e la celebrazione della **Chiesa universale**.



Michelangelo, **Monumento funerario di Giulio II**,
1505-1545, marmo, Roma, San Pietro in Vincoli.



Michelangelo, *Monumento funerario di Giulio II*, 1505-1545, marmo, Roma, San Pietro in Vincoli.

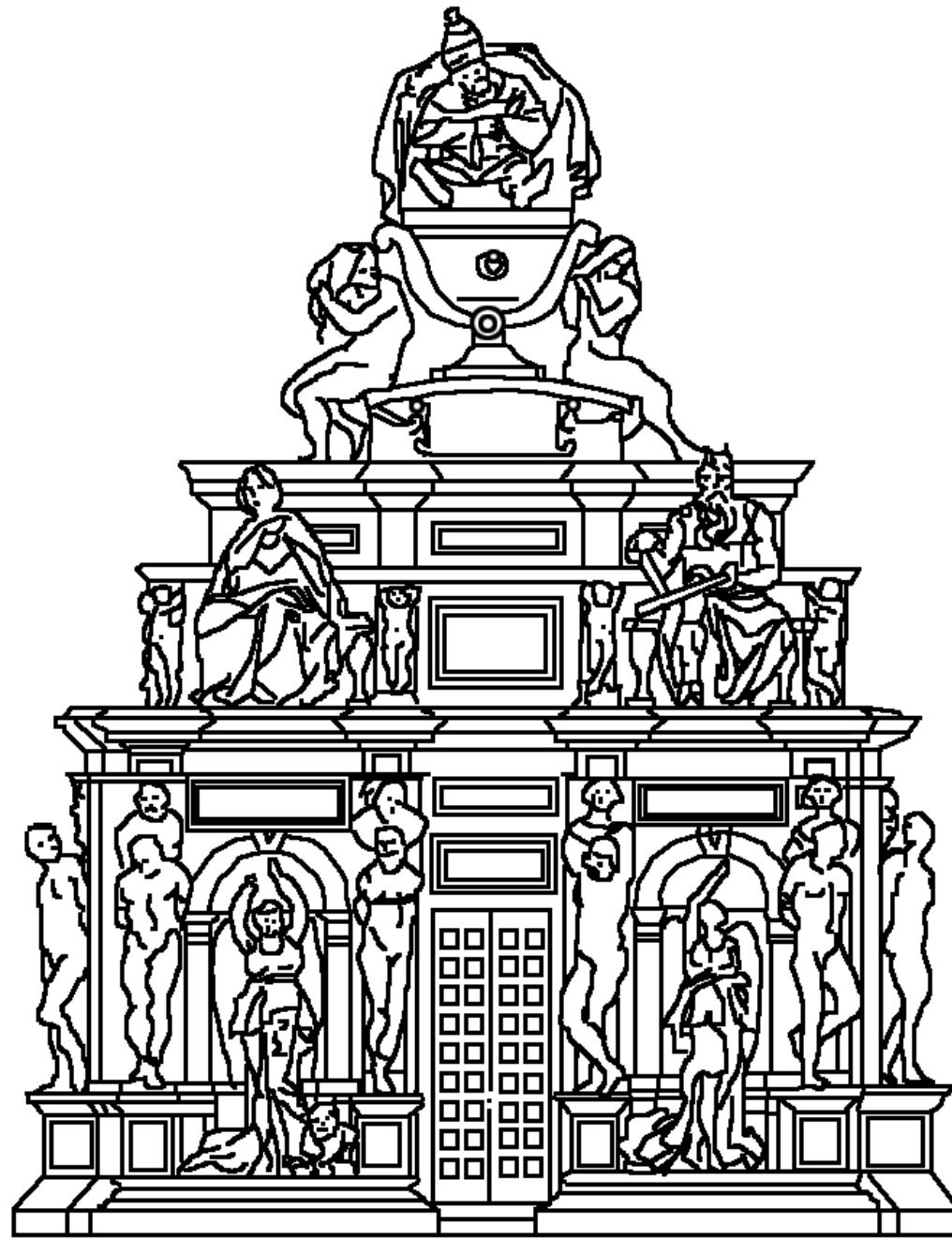
La **tomba di Giulio II** è un **progetto architettonico e scultoreo** di Michelangelo che, nella sua **versione definitiva**, ma ridotta, è collocato nella **Basilica di San Pietro in Vincoli** a Roma.

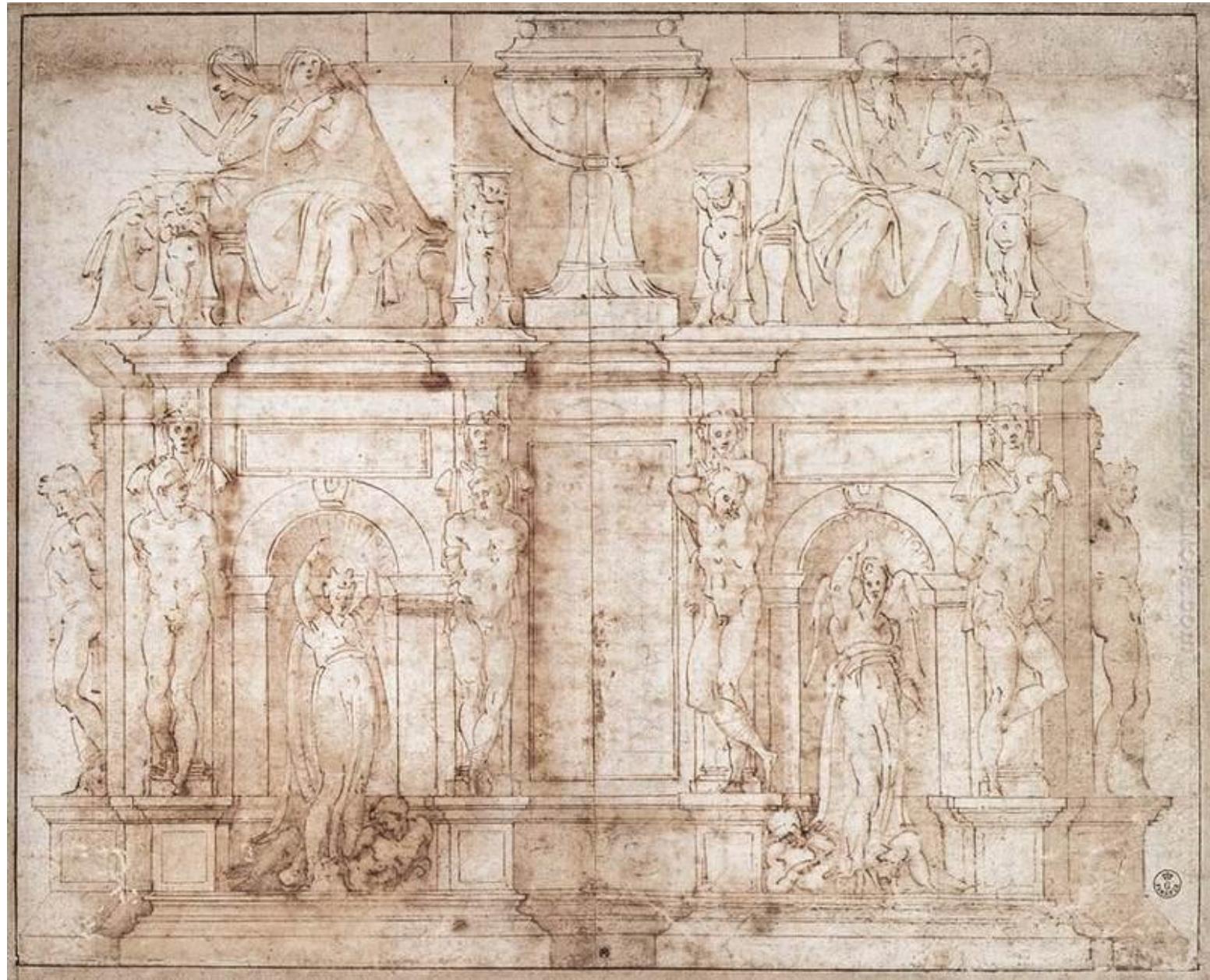
Lo scultore viene incaricato, dal Papa stesso, della costruzione del proprio monumento sepolcrale, nel **1505**, data che vede il rinvio dell'inizio dei lavori, fino al **1544**: in tutto questo periodo di "stallo artistico", Michelangelo vive una **profonda sensazione di irrequietezza**, delusione ed avvilimento, preceduto dalla **forte esaltazione** del periodo romano, della prima commissione.

Lui stesso non esitò a riferirsi a **questo progetto**, come la "tragedia della sepoltura", un autentico calvario, che fino agli ultimi giorni della sua vita, **fu fonte di inesauribili accuse, tormenti e rimorsi**.

Da un **monumentale mausoleo** a pianta **rettangolare**, con più di **quaranta statue** (**primo progetto**, 1505), si finì per arrivare a un **monumento addossato a una parete**, di una **basilica secondaria romana** (1545), con appena **sette statue**, di cui solo tre, di Michelangelo, e **una sola** (*il Mosè*) **degna della sua fama**: l'artista, ormai estenuato, avrebbe poi fatto scrivere al suo biografo che **"questa sola statua è bastante a far onore alla sepoltura di Papa Giulio II"**.

Ricostruzione ipotetica del
progetto del 1505





Michelangelo, Disegni dal secondo progetto per la *Tomba di Giulio II*, 1515-1516, Kupferstichkabinett, Berlino.



Michelangelo, *Mosè*, marmo (altezza 235 cm), 1513-1515 circa, ritoccata nel 1542, Tomba di Giulio II, Basilica di San Pietro in Vincoli, Roma.

Tra le **prime scolpite**, per il progetto del mausoleo, del papa, fu anche l'**unica**, tra quelle pensate fin dall'inizio, ad essere usata nel **ridimensionato risultato finale**, che vide la luce, solo **dopo quarant'anni** di tormentate vicende.

Il **profeta** viene rappresentato in **posizione seduta**, con la **testa barbuta** rivolta a **sinistra**, il **piede destro** posato per terra e la **gamba sinistra** sollevata, con la sola **punta** del **piede** posata sulla **base**.

Il **braccio sinistro** è **abbandonato** sul **grembo**, mentre quello **destro** regge le **tavole della Legge**, mentre la **mano arriccia** la lunga **barba**.

Curiosamente, le **tavole della legge** risultano **rovesciate**, come se fossero scivolate dalle **braccia** del **Mosè**.

La **statua**, nella sua composizione, **esprime** la **solennità** e la **maestosità** del **personaggio biblico**.

Celebre lo **sguardo** del **Mosè**, definito come **"terribile"**: esso è stato interpretato come **espressione** del **carattere** di Michelangelo, irascibile, orgoglioso e severo, per il quale è stato coniato il termine **"terribilità"**.



Michelangelo, *Mosè*, marmo (altezza 235 cm), 1513-1515 circa, ritoccata nel 1542, Tomba di Giulio II, Basilica di San Pietro in Vincoli, Roma.

Per quest'opera, Michelangelo si rifece a **esempi quattrocenteschi**, come il *San Giovanni Evangelista* di Donatello, e antichi come il *Torso Belvedere* e le antiche divinità fluviali.

Da Donatello, in particolare, riprese la **carica di energia trattenuta**, soprattutto nel **volto contratto e concentrato**, ma amplificata da una **maggior carica dinamica**, grazie allo **scatto contrario** della testa rispetto al corpo.



Donatello, *San Giovanni Evangelista*, marmo (210x88x54 cm) 1408-1415, scolpita per l'antica facciata del Duomo di Firenze, oggi è custodita nel Museo dell'Opera del Duomo.



Michelangelo, *Mosè*, marmo (altezza 235 cm), 1513-1515 circa, ritoccata nel 1542, Tomba di Giulio II, Basilica di San Pietro in Vincoli, Roma.

Le **corna sul capo** del *Mosè*, tipiche della sua **iconografia**, sono probabilmente dovute ad un **errore di traduzione**, del **Libro dell'Esodo** (34-29), nel quale si narra che **Mosè**, scendendo dal monte Sinai, avesse **due raggi** sulla fronte.

L'ebraico "*karan*" o "*karnaim*" - "raggi" - potrebbe essere stato confuso con "*keren*" - "corna".

All'errore può aver contribuito anche il fatto che, nel **Medioevo**, si riteneva che, **solo Gesù**, potesse avere il **volto** pieno di luce.

È legato a questa scultura, l'**aneddoto** secondo il quale Michelangelo, contemplandola al termine delle ultime rifiniture e **stupito**, egli stesso, dal **realismo** delle sue **forme**, abbia esclamato «*Perché non parli?*» percuotendone il ginocchio con il martello che impugnava.

A proposito della **maestosa barba** del *Mosè*, il Vasari disse, che è **scolpita** con una **perfezione** tale, da sembrare più «*opera di pennello che di scalpello*».



Michelangelo, *Mosè*, marmo (altezza 235 cm), 1513-1515 circa, ritoccata nel 1542, Tomba di Giulio II, Basilica di San Pietro in Vincoli, Roma.

Così scrive Sgarbi: "Questa figura formidabile, datata 1513 – 1515, costituisce un'interpretazione non solo della fisicità, della potenza del profeta, ma una rappresentazione della sua forza interiore, del suo ruolo di guida del popolo ebraico.

Lo sguardo è fisso, ipnotico, ossessivo, analogo allo sguardo del 'David'.

Michelangelo Buonarroti, *David*, particolare, scultura, marmo (altezza 517 cm incluso il basamento di 107 cm), 1501- 1504, Gallerie dell'Accademia, Firenze.





Michelangelo, *Mosè*, marmo (altezza 235 cm), 1513-1515 circa, ritoccata nel 1542, Tomba di Giulio II, Basilica di San Pietro in Vincoli, Roma.

"Michelangelo intende esprimere qualcosa oltre la forma fisica, un'espressione, uno stato dell'anima – lo stato d'animo è ciò a cui sempre tende la rappresentazione di Michelangelo."

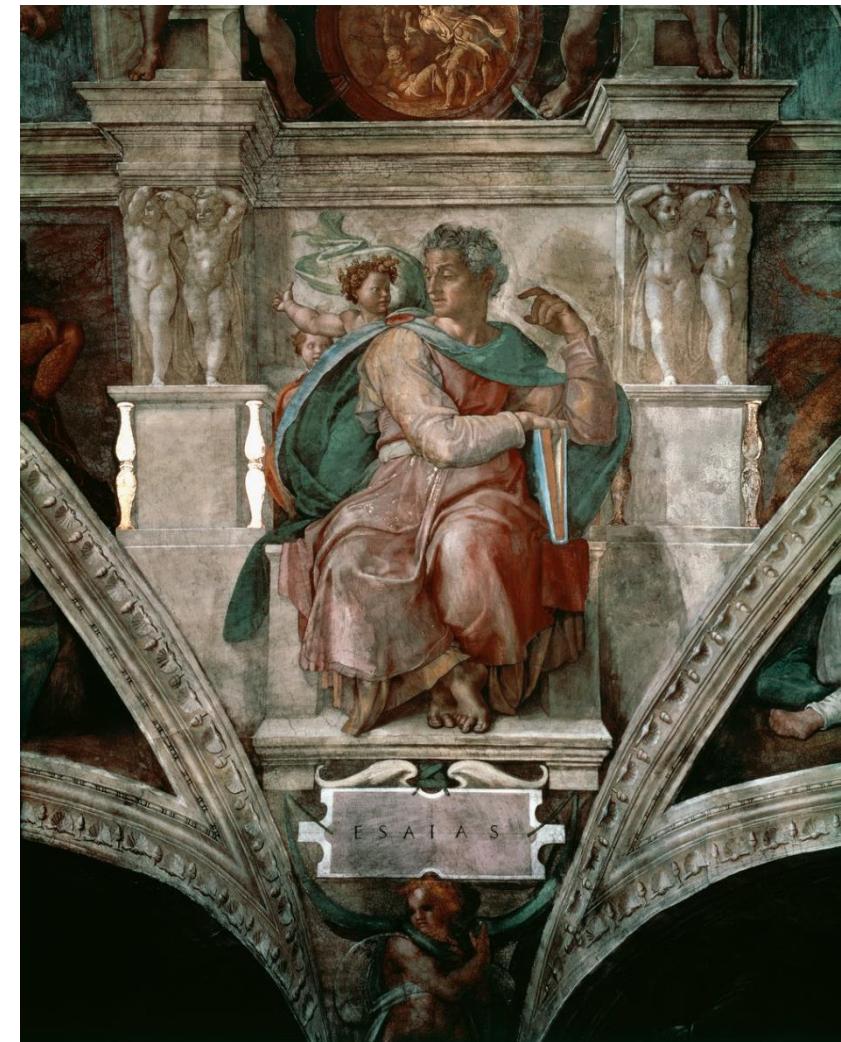
Il movimento del panneggio, le vene delle mani, la morbidezza della barba rendono il 'Mosè' l'equivalente plastico dei 'Profeti' e delle 'Sibille' della Volta della Cappella Sistina".

Michelangelo, *Il profeta Gioele*, affresco, Soffitto della Cappella Sistina in Vaticano, affresco, 1508-1512.





Michelangelo, *Sibilla Eritrea*, affresco, Soffitto della Cappella Sistina in Vaticano, 1508-1512.



Michelangelo, *Il profeta Isaia*, affresco, Soffitto della Cappella Sistina in Vaticano, affresco, 1508-1512.

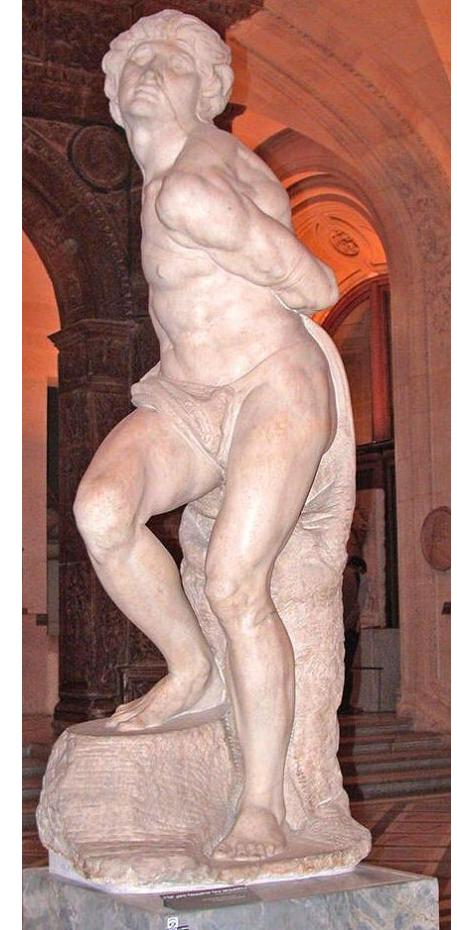
I **Prigioni** sono un gruppo di **sei statue** di Michelangelo Buonarroti eseguite per la **tomba di Giulio II**: due di essi, del 1513 circa (secondo progetto), sono **finiti** e si trovano oggi al **Louvre a Parigi**, mentre gli **altri quattro**, databili al **1525-1530 circa**, sono vistosamente "non-finiti" e sono conservati nella **Galleria dell'Accademia a Firenze**, vicino al *David*.

Pare che fin dal **primo progetto** per la **tomba di Giulio II** (1505) nel **registro inferiore** fossero previsti una serie di "**Prigioni**", cioè una serie di statue a grandezza superiore al naturale di **figure incatenate** in varie pose come **prigionieri**, appunto, da addossare ai pilastri che inquadравano nicchie.

I **primi** della serie, di cui si trovano tracce nel carteggio di Michelangelo, sono i due **Prigioni** di Parigi, detti dal XIX secolo "**Schiavi**": lo **Schiavo morente** e lo **Schiavo ribelle**.

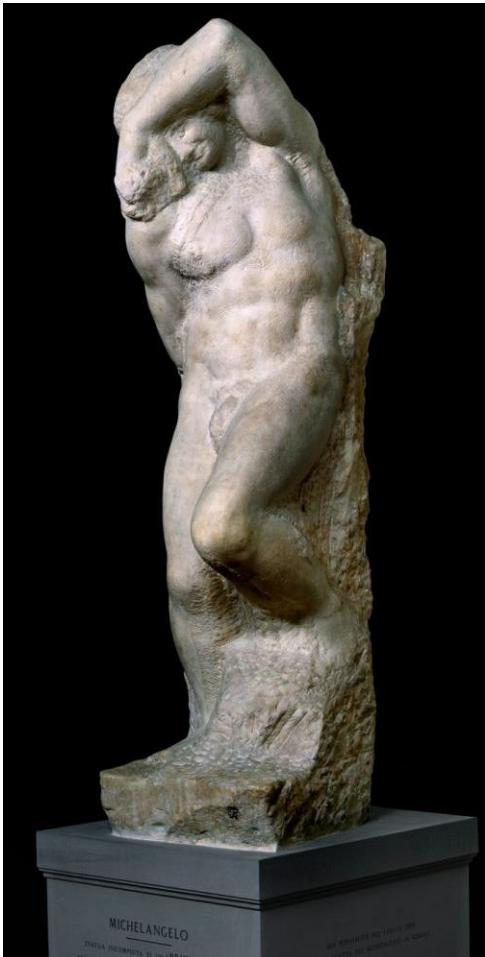


Michelangelo,
Schiavo morente,
marmo (h 215 cm),
1513, Museo del
Louvre, Parigi.

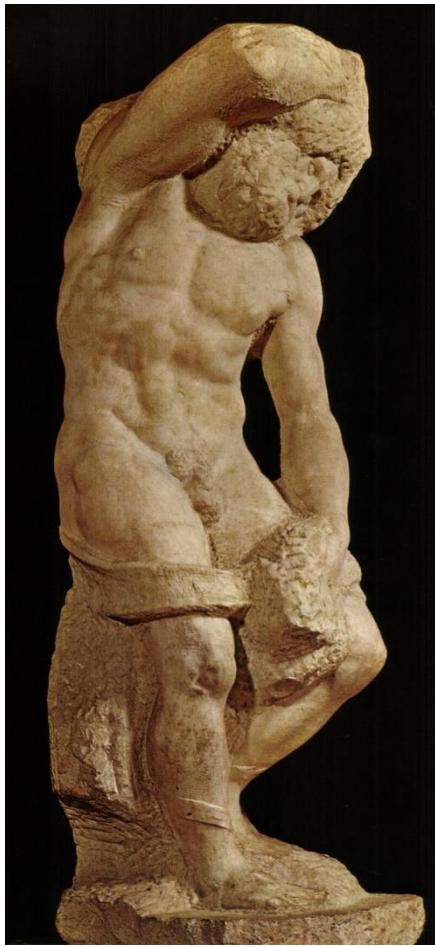


Michelangelo, *Schiavo ribelle*, marmo (altezza 209 cm), 1513 circa,
Museo del Louvre, Parigi.

I **Prigionieri fiorentini**, invece, conservati nella **Galleria dell'Accademia a Firenze** (*Schiavo giovane*, *Schiavo barbuto*, *Atlante*, *Schiavo che si ridesta*) vistosamente "non-finiti" potrebbero essere stati scolpiti nella **seconda metà degli anni Venti**, mentre il maestro era impegnato a San Lorenzo a Firenze (ma gli storici hanno proposto datazioni che spaziano dal **1519** al **1534**).



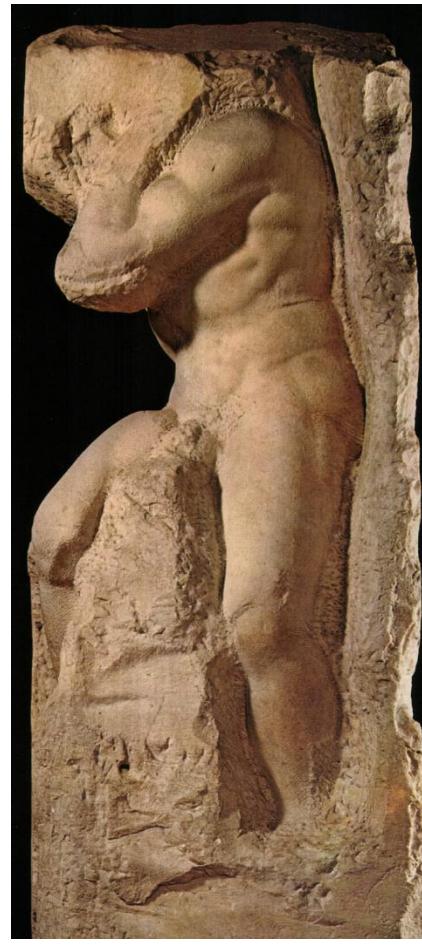
Michelangelo Buonarroti, *Schiavo giovane*, 1525 – 1530 ca., marmo, h. 256 cm. Gallerie dell'Accademia, Firenze.



Michelangelo, *Schiavo barbuto*, marmo (altezza 263 cm), 1525 circa, Gallerie dell'Accademia, Firenze.



Michelangelo, *Schiavo che si ridesta*, marmo (altezza 267 cm), 1525 circa, Gallerie dell'Accademia, Firenze.



Michelangelo, *Atlante*, marmo (altezza 277 cm), 1525 circa, Gallerie dell'Accademia, Firenze.



Michelangelo Buonarroti, *Schiavo giovane*, 1525 – 1530 ca., marmo, h. 256 cm. Gallerie dell'Accademia, Firenze.

Così scrive Sgarbi : "Ciò che l'opera avrebbe dovuto essere è invece sublime e vive per frammenti, che hanno la loro autonoma esistenza: sono i 'Prigionì' esposti tra il Louvre e la Galleria dell'Accademia di Firenze.

Se consideriamo uno dei 'Prigionì' dell'Accademia, lo 'Schiavo giovane', notiamo che esso ha un'anatomia compiuta, una placida morbidezza delle membra, che esce dal blocco di pietra, di cui rimane soltanto la parte grezza del sostegno".

Le quattro sculture "non-finite" dei Prigionì, datate tra il 1519 e il 1534, commissionate originariamente per decorare il grande mausoleo ideato per Papa Giulio II della Rovere, a seguito del ridimensionamento del grandioso progetto, rimasero nello studio di Michelangelo e, alla sua morte, furono donate al Granduca Cosimo I de' Medici.

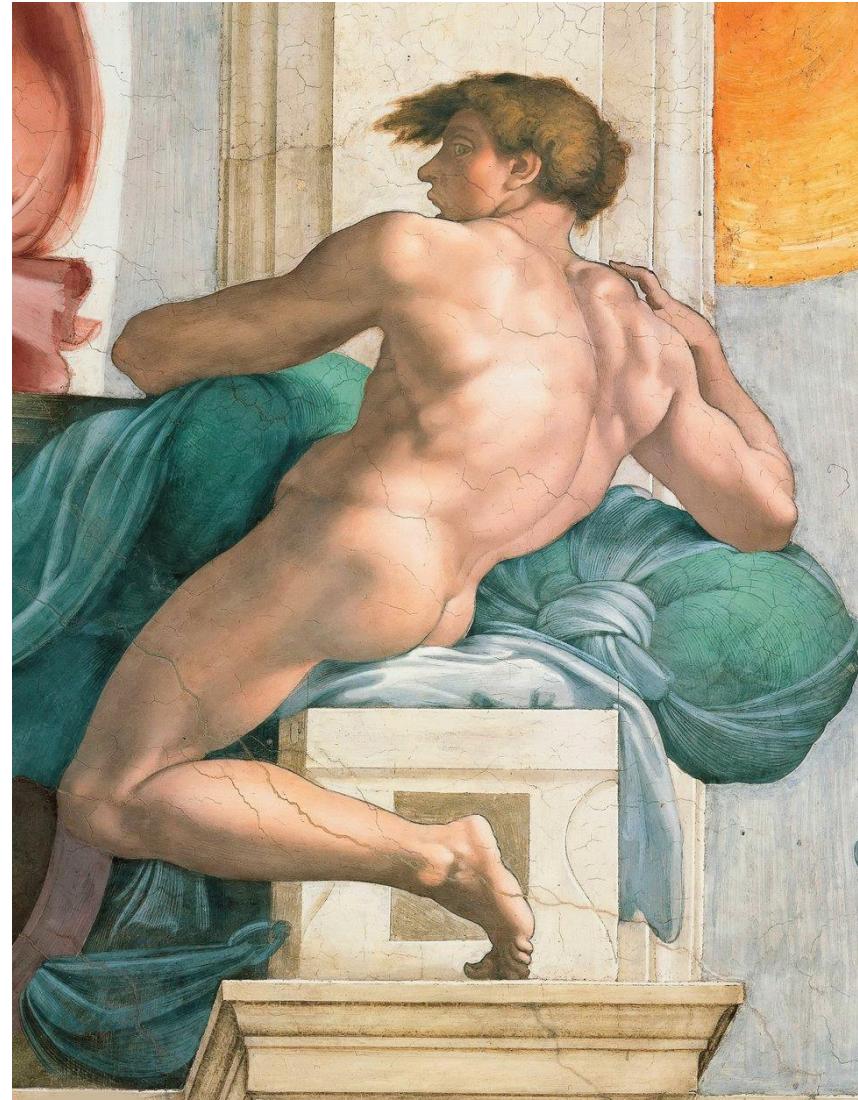
Questi le collocò nella Grotta del Buontalenti nel Giardino di Boboli, dove rimasero fino al 1909, quando furono trasferite alla Galleria dell'Accademia ed esposte nel corridoio principale che porta alla Tribuna.

Il *Prigione Giovane* è rappresentato con le gambe leggermente flesse, il braccio sinistro sollevato a coprire in parte il volto, mentre il braccio destro rimane piegato e nascosto dietro la schiena, in una torsione che ricorda le figure dei 'Nudi' che Michelangelo aveva affrescato sulla volta della Cappella Sistina.



Michelangelo Buonarroti, *Ignudo*, particolare, affresco, Soffitto Cappella Sistina, 1508-1512.

Michelangelo Buonarroti, *Ignudo*, particolare, affresco, Soffitto Cappella Sistina, 1508-1512.





Michelangelo Buonarroti, *Schiavo giovane*, 1525 ca., marmo, h. 256 cm. Gallerie dell'Accademia, Firenze.

Nella **parte superiore** la scultura erompe completamente dal blocco di marmo, anche se **la testa rimane appena sbozzata** e l'intera superficie è segnata dalle tracce degli utensili usati da Michelangelo per la lavorazione.

Così scrive Sgarbi: "*Siamo quindi di fronte, ancora una volta, a un'opera a tutto tondo 'non finita', ma pienamente finita. Un corpo vivo nella materia.*

Michelangelo ha un'intuizione folgorante, visibile in un'altra più intensa, più poetica, più intima immagine: lo 'Schiaovo morente', conservato al Louvre, il quale presenta una meravigliosa anatomia, ma anche una certa fragilità, una morbidezza, come di chi sta svenendo, perdendo i sensi, con la mano che sostiene il capo, che sta cadendo all'indietro.



Michelangelo, *Schiavo morente*, marmo (h 215 cm), 1513, Museo del Louvre, Parigi.



Michelangelo, *Schiavo morente*, marmo (h. 215 cm), 1513, Museo del Louvre, Parigi.

"Il gesto meraviglioso della mano sul petto sembra volto ad ascoltare gli ultimi battiti, misurare gli attimi che stanno portando lo 'Schiavo morente' fuori dalla vita fisica, verso una vita spirituale".



Michelangelo, *Schiavo morente*, marmo (h 215 cm), 1513, Museo del Louvre, Parigi.

Lo ***Schiavo morente*** è abbandonato in una **posa languida**, con i **lacci**, che gli attraversano il **petto**, **scostati** appena da una **mano**, mentre il **braccio sinistro** è **piegato** in alto, a **reggere la testa**, mollemente in caduta.

La **sensazione** che doveva **trasmettere** era quella di **scivolare lungo il pilastro**.

Attraverso il **lento snodarsi delle membra**, l'opera dà **l'idea del risveglio e del ritorno** a una **coscienza consapevole**, **dopo il sonno**.

Lo ***Schiavo morente***, in particolare, avendo **ai piedi** un **abbozzo di scimmia**, sarebbe una **personificazione della pittura**, definita ***ars simia naturae***, e quindi avvallerebbe la tesi del Condivi (1525-1574), secondo cui, i due **"Schiavi"** simboleggerebbero le **Arti rese prigioniere, dopo la morte del pontefice**.

Tuttavia, il **complicato modulo compositivo** delle **figure** e il **moto arrestato** dei loro **atti**, esprimono un uguale **sforzo di liberazione**, da **oscure potenze negative**, condensate nell'immagine della **fascia**, che stringe il petto dello ***Schiavo morente*** e allusivo alla **prigione terrena dell'anima**.

Vittorio Sgarbi, a proposito di Michelangelo, nei suoi scritti **Io inseguo nello stupore della bellezza**, indaga le ombre della sua personalità inquieta, e pagina dopo pagina la storia del più grande di tutti diventa una **storia che ci riguarda, il racconto del genio che ha mostrato al mondo l'anima dell'uomo**.

"Michelangelo evoca fantasmi. Nelle sue opere non c'è soltanto la bellezza e la pienezza della forma, ma anche il tentativo di cogliere uno stato d'animo e uno spirito che sono dentro la scultura e la pittura.

Questa è la sua grandezza, la sintesi formidabile del Rinascimento".



Michelangelo, *Schiavo ribelle*, marmo (altezza 209 cm), 1513 circa, Museo del Louvre, Parigi.

Lo '*Schiavo ribelle*' e lo '*Schiavo morente*' del Louvre, risalgono al **secondo progetto**, per la **tomba di Giulio II**, quello concordato con gli eredi Della Rovere, nel maggio **1513**.

Sebbene fosse stato accantonato il gigantesco mausoleo iniziale, l'**opera era ancora molto monumentale**, con un **corredo scultoreo decisamente ricco**, e Michelangelo si mise subito all'opera. Tra le **prime opere completate** ci sono appunto i due *Prigionieri*, ribattezzati "*Schiavi*" solo nell'**Ottocento**, destinati alla **parte inferiore** del monumento funebre.

Michelangelo, *Schiavo morente*, marmo (h 215 cm), 1513, Museo del Louvre, Parigi.





Michelangelo, *Schiavo ribelle*, marmo (altezza 209 cm), 1513 circa, Museo del Louvre, Parigi.

I due “*Schiavi*” dovevano essere posizionati a **ridosso**, dei **pilastri**, che incorniciano le nicchie, con le **Vittorie**: la **loro posa**, quindi, doveva **potenziare plasticamente** l’architettura e, per questo, hanno una **veduta principale di grande effetto**.

Lo *Schiavo ribelle* è ritratto mentre **cerca di liberarsi** dai **legacci**, che gli imprigionano le mani, dietro la schiena, **contorcendosi e ruotando il busto** e la **testa**.

La sensazione che doveva trasmettere era quella di conferire **ulteriore spazialità** al **monumento**, avvicinandosi suggestivamente verso lo spettatore, sia con la **spalla**, che col **ginocchio sollevato**, appoggiato su uno scalino.



Michelangelo, *Schiavo ribelle*,
dettaglio, marmo (altezza
209 cm), 1513 circa, Museo del
Louvre, Parigi.



Michelangelo, *Schiavo ribelle*, marmo (altezza 209 cm), 1513 circa, Museo del Louvre, Parigi.

Il significato iconologico delle **due figure** è probabilmente legato al motivo dei *Captivi* (i "Prigionieri": commedia del commediografo latino **Plauto**, composta, probabilmente, nel 193 a.C.) nell'arte romana.

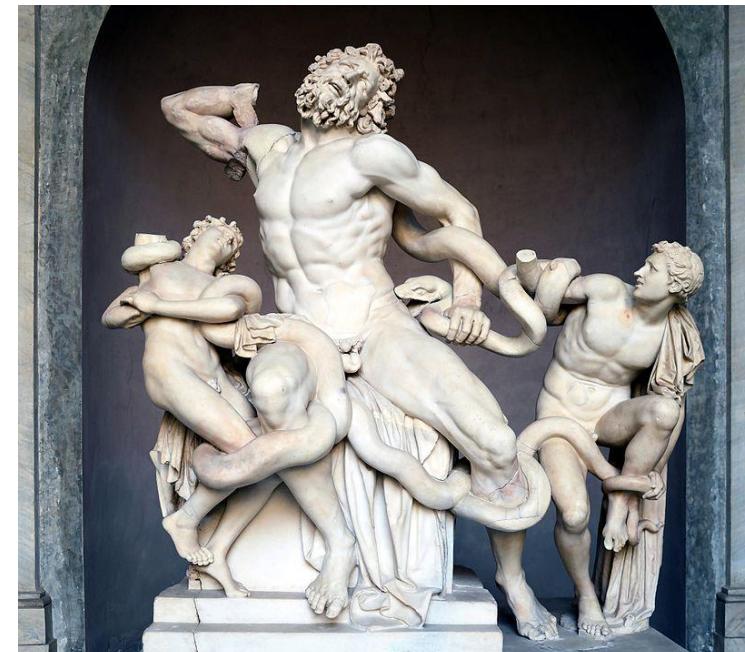
Vasari li identificò, come personificazioni delle **Province** controllate da **Giulio II**; per il **Condivi**, invece, simboleggerebbero le **Arti**, rese **prigioniere**, dopo la morte del pontefice.

Lo *Schiavo ribelle*, in particolare, poteva rappresentare la **scultura** o l'**architettura**, ma si tratta di congettura.

Altre letture sono state proposte, di carattere **filosofico-simbolico** o legate alla **vita personale** dell'artista e i suoi "tormenti".

Da un punto di vista stilistico, essi si rifanno alla **statuaria antica**, in particolare **ellenistica**, come il *Gruppo del Laocoonte*, scoperto nel 1506, alla presenza proprio di Michelangelo, ma anche le **raffigurazioni** sugli **archi di trionfo** a Roma o anche le **rappresentazioni** di *San Sebastiano*, anche quelle pittoriche.

Laocoonte e i suoi due figli lottano coi serpenti, probabile copia marmorea eseguita tra I secolo a.C. e I secolo d.C. di un originale bronzo del 150 a.C. circa, **Museo Pio-Clementino, musei Vaticani**.





Michelangelo, *Schiavo ribelle*, marmo (altezza 209 cm), 1513 circa, Museo del Louvre, Parigi.

Andrea Mantegna, *San Sebastiano*, 1506 circa, tempera su tela (213x95 cm), Ca' d'Oro, Venezia.





Michelangelo, *Schiavo ribelle*, marmo (altezza 209 cm), 1513 circa, Museo del Louvre, Parigi.

San Sebastiano in un dipinto da Il Sodoma, 1525



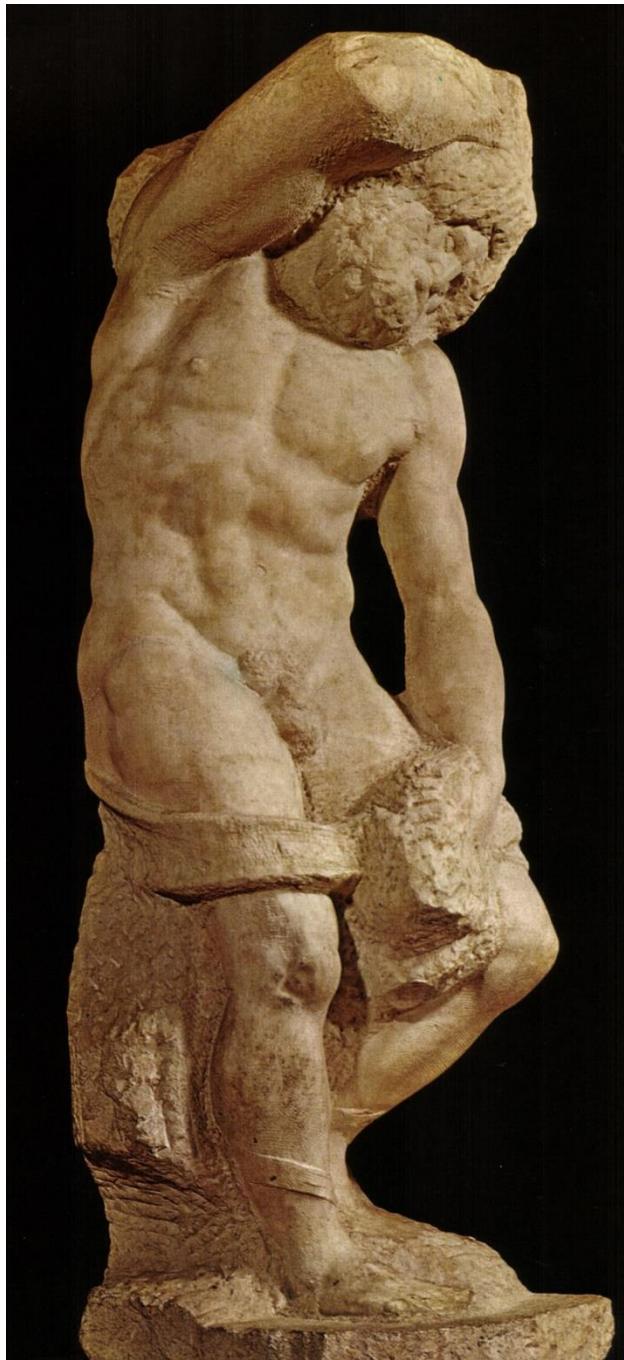
Michelangelo, *Schiavo barbuto*, marmo (altezza 263 cm), 1525 circa, Gallerie dell'Accademia, Firenze.

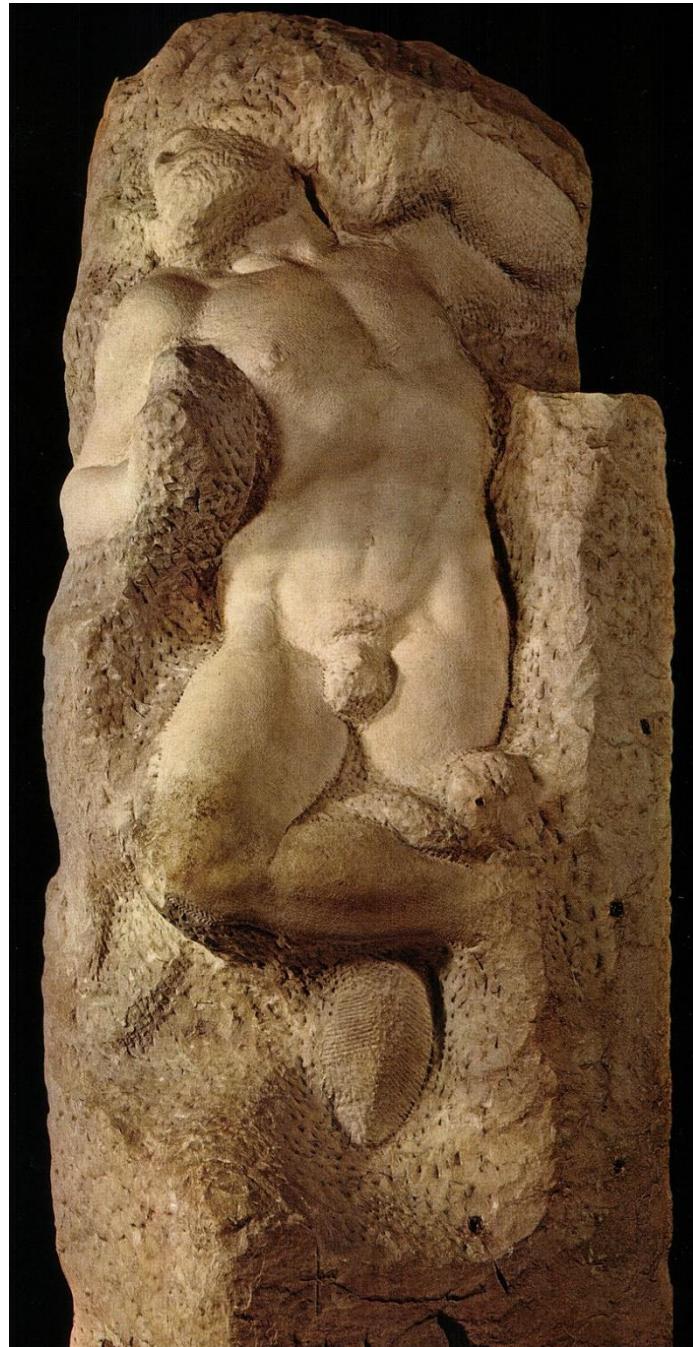
Così scrive Sgarbi: «"Molti sono i pensieri che nascono dalla visione dello 'Schiavo barbuto': vediamo le gambe e la testa parzialmente coperte da un braccio e sentiamo che urge qualcosa, che è pura vita, è vita che esce dalla forma, ma non ha bisogno di essere finita.

Le opere non sono incompiute perché l'artista non è arrivato a finirle, ma perché si ferma, ritenendo di aver espresso tutto, anche limitando l'esecuzione dell'opera.

Questa tecnica si estende al laccio, che costringe le cosce dello 'Schiavo', come se fosse una corda, al blocco di pietra, che non è sbizzato, a una parte della gamba, alla testa.

Questo 'Prigione' è una delle più esplicite rappresentazioni del 'non-finito' michelangiolesco.





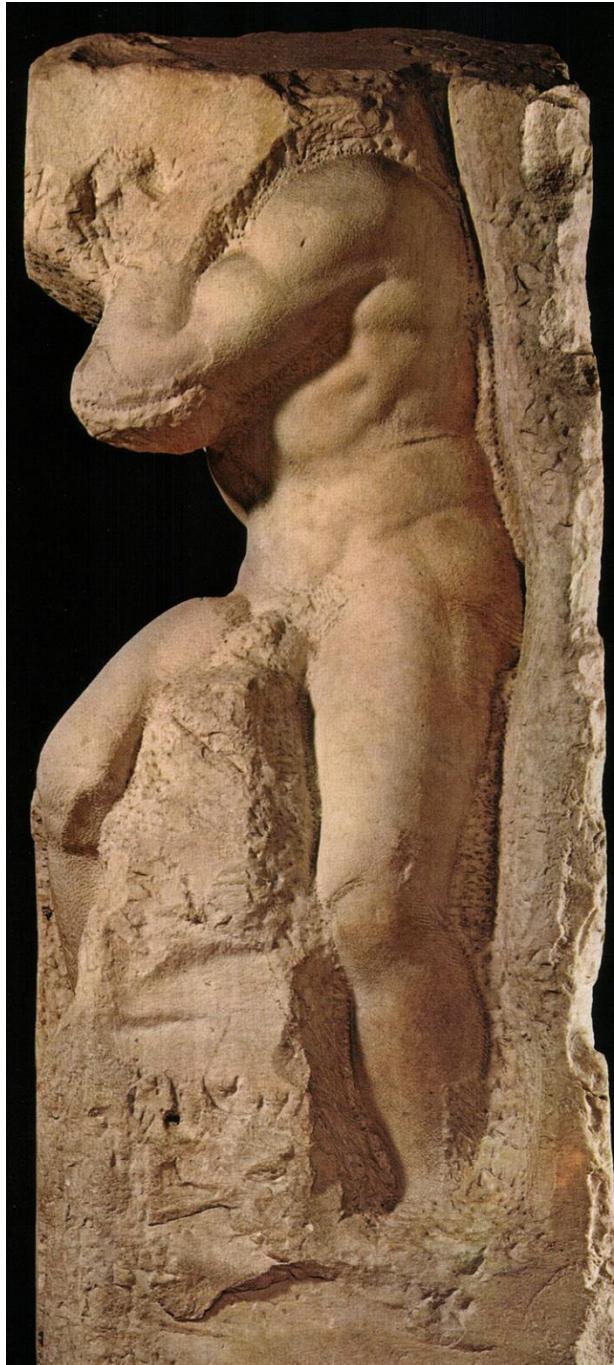
Michelangelo, *Schiavo che si ridesta*, marmo (altezza 267 cm), 1525 circa, Gallerie dell'Accademia, Firenze.

Fa parte della serie dei *Prigionì "non-finiti"* per la tomba di Giulio II.

"Michelangelo arriva all'estrema manifestazione di questa visione, tra il 1525 e il 1530, nello 'Schiavo che si ridesta', conservato, come lo 'Schiavo barbuto' a Firenze:

il blocco di marmo fa quasi da parete alla figura, di cui emerge una parte del bacino, le gambe e la testa (appena una sporgenza).

Ma si sente che c'è una forza che preme, una capacità espressiva superiore a qualunque compiutezza".



Michelangelo, *Atlante*, marmo (altezza 277 cm), 1525 circa, Gallerie dell'Accademia, Firenze.

Lo Schiavo detto "Atlante" fa parte della serie dei Prigionieri "non-finiti" per la tomba di Giulio II.

"Il percorso di Michelangelo, attraverso la tecnica del 'non-finito', prosegue fino ad arrivare al capolavoro assoluto, oltre qualunque opera contemporanea.

Nessuno scultore astratto, nessuno scultore 'Informale' avrebbe potuto immaginare un 'Atlante' con quel blocco di marmo al centro, tra le gambe, da cui la coscia si staglia appena, mentre il resto del corpo rimane implicito, compreso il membro; e poi, la testa, sulla quale poggia il mondo, non c'è, scompare schiacciata dal peso della pura materia.

Pur non essendoci né la testa, né la forma del mondo che la sovrasta, avvertiamo la pesantezza, la forza della gravità.

Un'opera assoluta, quanto di più alto si potesse concepire attraverso il 'non-finito', che comunica la potenza e l'energia di 'Atlante', senza aver bisogno della finitezza del modellato".



Tiziano Vecellio, *Punizione di Marsia* (*Supplizio di Marsia*), 1570 – 1576, olio su tela, 212×207 cm. Castello nel Museo Arcivescovile di Kroměříž, Repubblica Ceca

"Al 'non-finito' voluto, come scelta estetica, arriverà anche, qualche anno dopo, l'equivalente di Michelangelo a Venezia: Tiziano.

Il Tiziano tardo, degli anni Sessanta e Settanta del Cinquecento dipinge opere quasi 'Informali', senza disegno, con un colore in evoluzione.

Nella 'Punizione di Marsia' la forma del corpo di Apollo inginocchiato, il cagnolino che lappa il sangue, che sgorga copioso dal corpo dilaniato di Marsia, le figure dei satiri, che si dimenano in una specie di frenesia cromatica, tutto tende all'indefinitezza.

È una pittura che anticipa l'arte 'Informale' del Novecento e rende Tiziano un premonitore di quella tendenza.

È la stessa direzione intrapresa da Michelangelo: entrambi raggiungono la piena espressione, pur non arrivando a compiere l'opera nella misura classica.

Questo capolavoro di figura, di forma non determinata, né predeterminata, precorre l'artista Jackson Pollock, l'Action Painting', l'arte del Novecento.



Jackson Pollock, Foresta incantata, 1947, pittura a olio, smalto alchidico su tela, Palazzo Venier dei Leoni, Venezia.

L'opera è un esempio dello stile astratto della maturità dell'artista, ottenuto versando, sgocciolando (Dripping è una tecnica pittorica caratteristica dell' Action painting americana.) e spruzzando il colore su grandi tele senza telaio.

"Da 'Forest Incantata' (1947) a 'Pali blu' (1952) di Pollock emerge l'energia cosmica, assoluta, che era già stata, in qualche modo, profetizzata e anticipata nel dipinto di Tiziano".

Jackson Pollock, Pali blu, 1952. Olio, duco, colori ad alluminio su tela, 2,10 x 4,88 m. Canberra, National Gallery of Australia.





Medardo Rosso, *Ecce puer*, 1906, cera gialla su gesso, Galleria nazionale d'Arte Moderna, Roma.

"L'idea del 'non-finito', dell'Informale, si ritrova anche nella scultura del Novecento più debitrice a Michelangelo, in particolare in un autore, che i Futuristi amavano moltissimo, Medardo Rosso, che nel 1906 diede alla luce 'Ecce puer':

una scultura di cera colata, di cui non si distinguono le forme e soltanto la luce radente riesce a insinuarsi tra le linee, conferendo espressività al volto, rivelando gli occhi, il naso, la bocca, creando un'analogia tra il blocco di cera e il blocco di marmo.

Per intuire la forma è necessario conquistare un punto di vista, che non è più di quello che gira intorno alla statua, ma quello indicato dalla luce, che incide sull'opera e la rende viva.

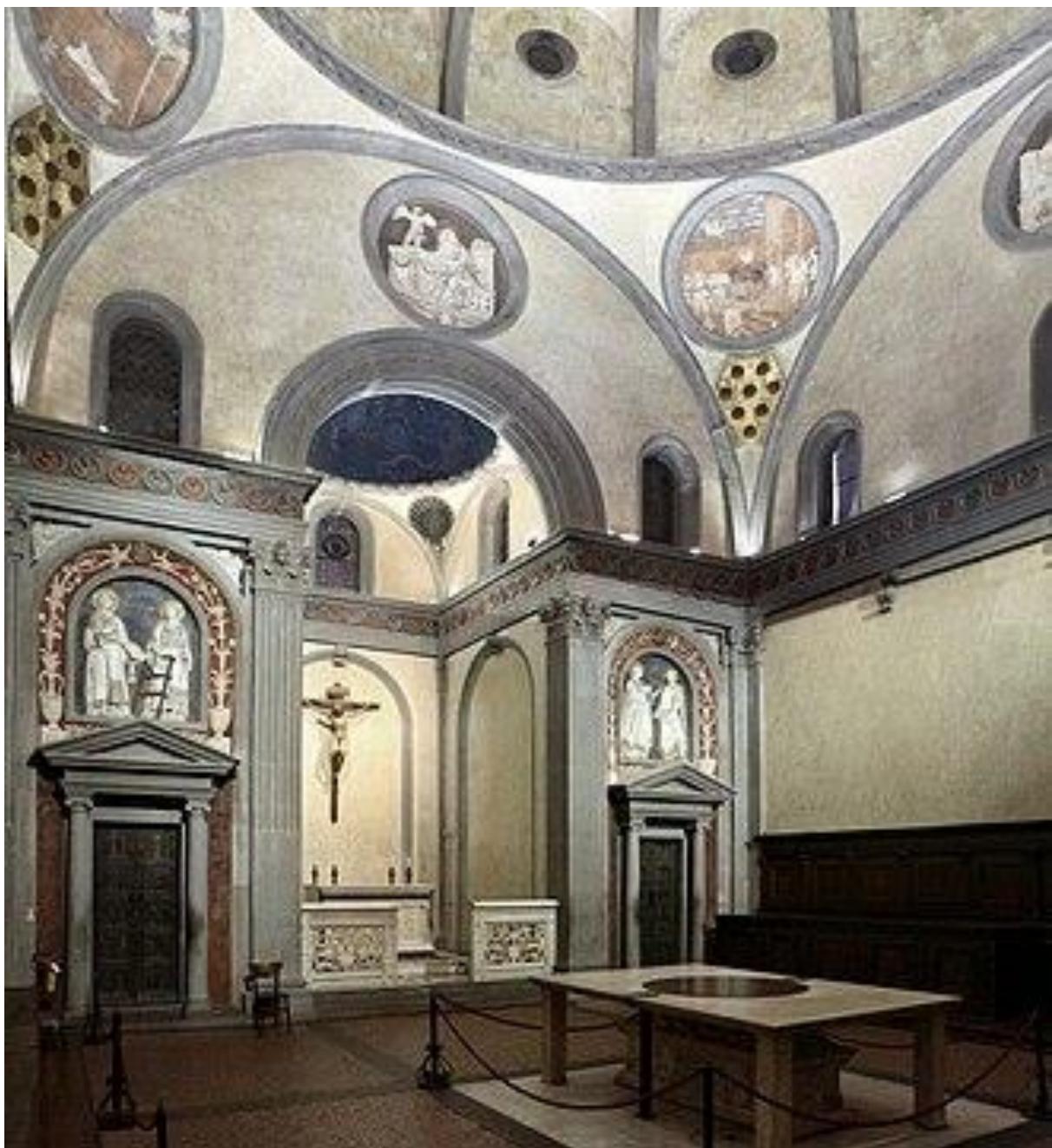
Questo volto parla. Medardo Rosso persegue il 'non-finito' michelangiolesco, attraverso l'incidenza luminosa.

È un'ulteriore testimonianza di come l'idea di Michelangelo determini, in età 'Postimpressionista', in età moderna, la cifra stilistica di uno dei grandissimi artisti dei primi del Novecento, in Italia.



"Anche nelle Tombe Medicee, all'interno della 'Sagrestia Nuova' della Basilica di San Lorenzo, dove Michelangelo è architetto e scultore, egli adotta la tecnica del 'non-finito'.

La 'Sagrestia Nuova' è un ambiente della Basilica di San Lorenzo di Firenze, tra i capolavori di Michelangelo come architetto e come scultore. Nata come *pendant* alla Sagrestia Vecchia di Brunelleschi e Donatello, oggi fa parte del complesso museale delle Cappelle Medicee.



Filippo Brunelleschi, *Sagrestia Vecchia*,
Basilica di San Lorenzo, Firenze.

È uno dei capolavori di Filippo Brunelleschi e dell'architettura del primo Rinascimento in generale.

Vi ha lavorato con importanti contributi scultorei anche Donatello.

La **struttura** venne completata tra il **1419** e il **1428**, mentre la **decorazione scultorea** è databile tra il **1428** e il **1443**.

La **chiesa di San Lorenzo** era il luogo di **sepoltura della famiglia Medici** da un secolo, ma all'epoca non erano disponibili spazi, in cui creare un nuovo complesso monumentale: la storica cappella di famiglia, la **Sagrestia Vecchia** di Brunelleschi e **Donatello**, era un insieme di sobrio e misurato equilibrio, in cui non potevano essere aggiunte altre decorazioni senza compromettere l'insieme.

La cripta, dove si trovano alcuni esponenti familiari, non era all'altezza dei desideri di fasto e celebrazione dei committenti.

Nemmeno per **Lorenzo il Magnifico** e suo **fratello Giuliano** era stata ancora predisposta una degna sepoltura, per cui dovette apparire naturale la **necessità di realizzare un nuovo ambiente**, in cui sistemare le **spoglie dei due "duchi"** (o "capitani").

"Nella Sagrestia Nuova di Michelangelo, le statue dei due duchi, Lorenzo e Giuliano de' Medici sono 'finite' per quanto riguarda l'armatura, sublime.



Michelangelo, *Tomba di Giuliano de' Medici*, Duca di Nemours, con le figure del 'Giorno' e della 'Notte', 1533, marmo, Sagrestia Nuova , Basilica di San Lorenzo , Firenze.



Michelangelo, *Tomba di Lorenzo de' Medici duca di Urbino*, con le figure del 'Crepuscolo' e dell'Aurora', 1524-1534, marmo, Sagrestia Nuova , Basilica di San Lorenzo , Firenze



Michelangelo, Tomba di Lorenzo de' Medici duca di Urbino, , con le figure del 'Crepuscolo' e 'dell'Aurora', 1524-1534, marmo, Sagrestia Nuova , Basilica di San Lorenzo , Firenze.

"Lorenzo assume la posizione di un guerriero stanco, pensoso, che rinuncia all'azione e medita sui 'pensier che il memore ultimo dì non muta', poggiando la testa sulla mano, in una posa tipica della malinconia.

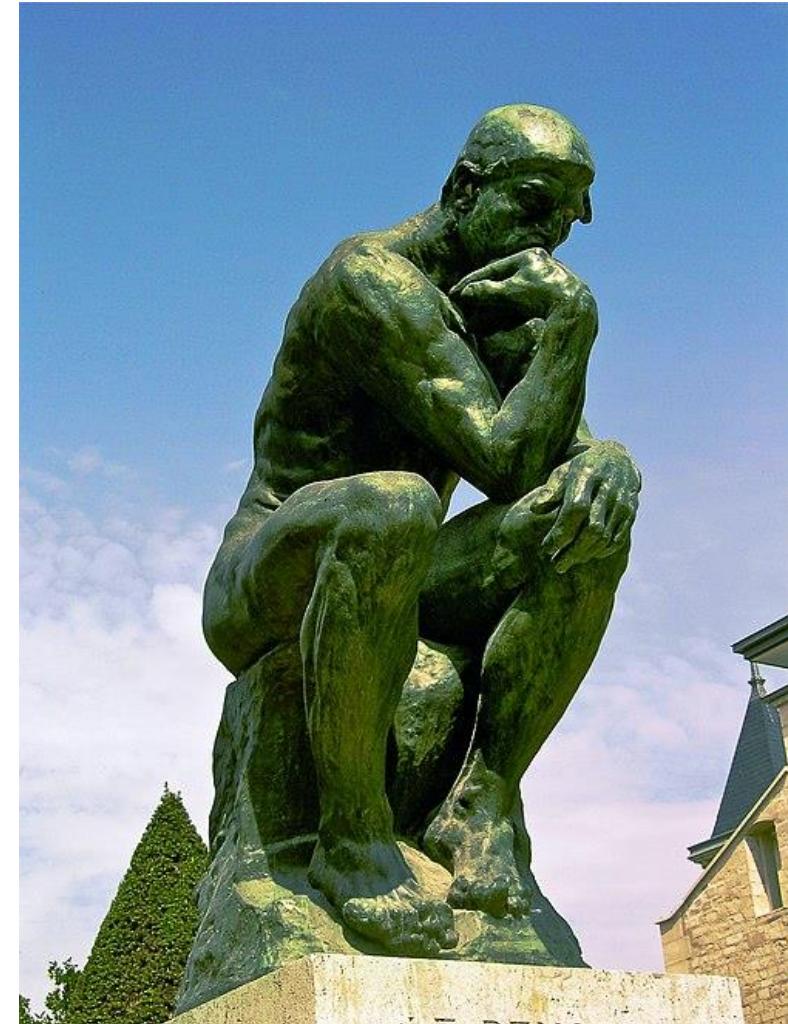




Michelangelo, *Tomba di Lorenzo de' Medici duca di Urbino*, particolare, 1524-1534, marmo, Sagrestia Nuova, Basilica di San Lorenzo, Firenze.

"Ed è un'immagine tanto meravigliosa e tanto importante, che la medesima postura di meditazione, con la mano che sostiene il mento e il volto, sarà ripresa dal grande scultore Auguste Rodin, alla fine dell'Ottocento: il celebre 'Pensatore' assumerà lo schema michelangiolesco, nella potenza anatomica e nel gesto della mano, richiamando, oltre a Lorenzo de' Medici, anche il 'Prigione', lo 'Schiavo giovane'

Auguste Rodin,
Pensatore, 1880-1902,
bronzo, Museo Rodin,
Parigi

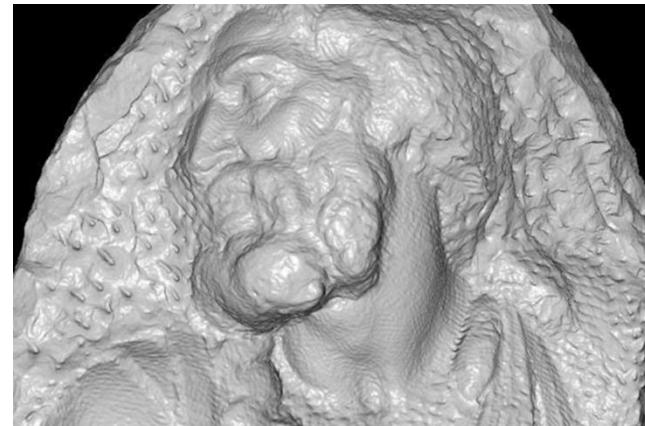




Michelangelo, *Tomba di Lorenzo de' Medici duca di Urbino*, particolare, 1524-1534, marmo, Sagrestia Nuova , Basilica di San Lorenzo , Firenze.

"La finitezza dell'anatomia e dell'armatura, però, non esclude il 'non-finito': il piede è ancora dentro il blocco di marmo; la testa, meravigliosamente sfocata, non definita, come quella del 'San Matteo' di Firenze e quella del 'San Giuseppe' del Tondo Doni.

Michelangelo, dunque, utilizza il 'non-finito' pienamente, come nell'ultimo dei 'Prigionieri' 'Atlante' o, anche contemplando, in una stessa opera, 'finito e non-finito', una tecnica mista.



Michelangelo, *San Matteo*, particolare, scultura marmorea (h 216 cm), 1506 circa, Galleria dell'Accademia, Firenze.



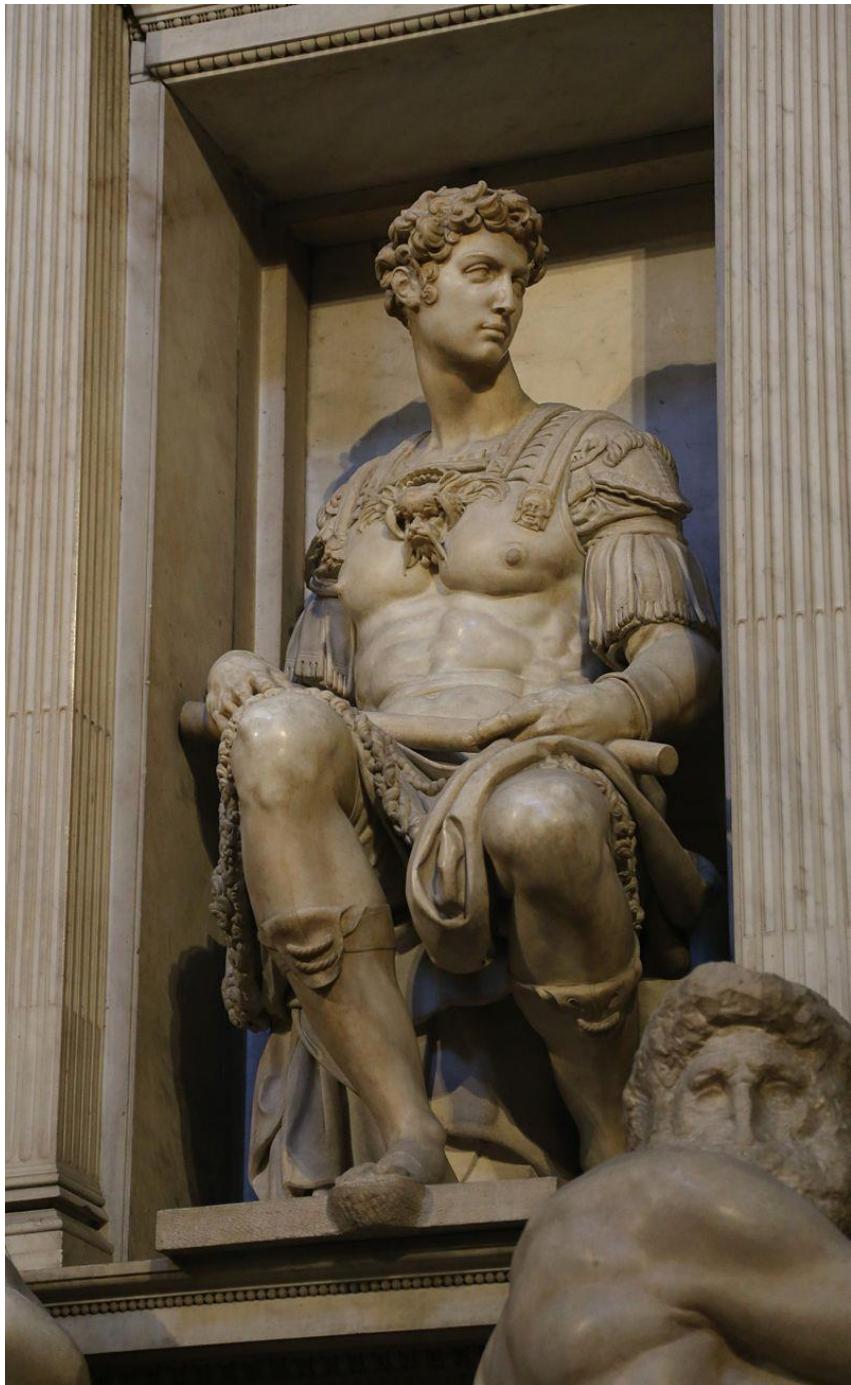
Michelangelo Buonarroti, *Tondo Doni*, particolare, tempera grassa su tavola, 1503-1504 circa, Galleria degli Uffizi, Firenze.



Michelangelo, *Tomba di Lorenzo de' Medici duca di Urbino, con le figure del 'Crepuscolo' e 'dell'Aurora'*, 1524-1534, marmo, Sagrestia Nuova, Basilica di San Lorenzo, Firenze.

"Impeccabile è l'immagine femminile sotto la statua di Lorenzo, dai seni perfetti, turgidi, con le cosce potenti e un'indolenza che la porta ad essere l'allegoria dell'Aurora: la giornata inizia e lei è in procinto di svegliarsi".





Michelangelo, *Ritratto di Giuliano de' Medici*, Particolare, *Tomba di Giuliano de' Medici*, Duca di Nemours, con le figure del 'Giorno' e della 'Notte', 1533, marmo, Sagrestia Nuova , Basilica di San Lorenzo , Firenze.

"*Giuliano de' Medici*, invece, è rappresentato come una sorta di 'scanzonato vitellone', che tutto esprime, fuorché eroismo, che porta lo scettro, ma non ha la tensione del pensiero di Lorenzo.

È un'immagine molto finita, ma come disarmata. Sotto di lui, nel sepolcro, ci sono altre due allegorie: a sinistra, la 'Notte' e a destra, il 'Giorno'.

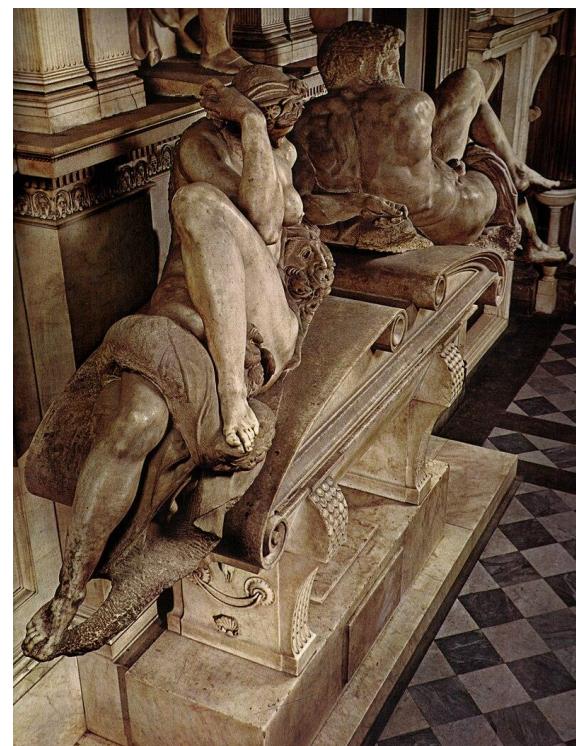
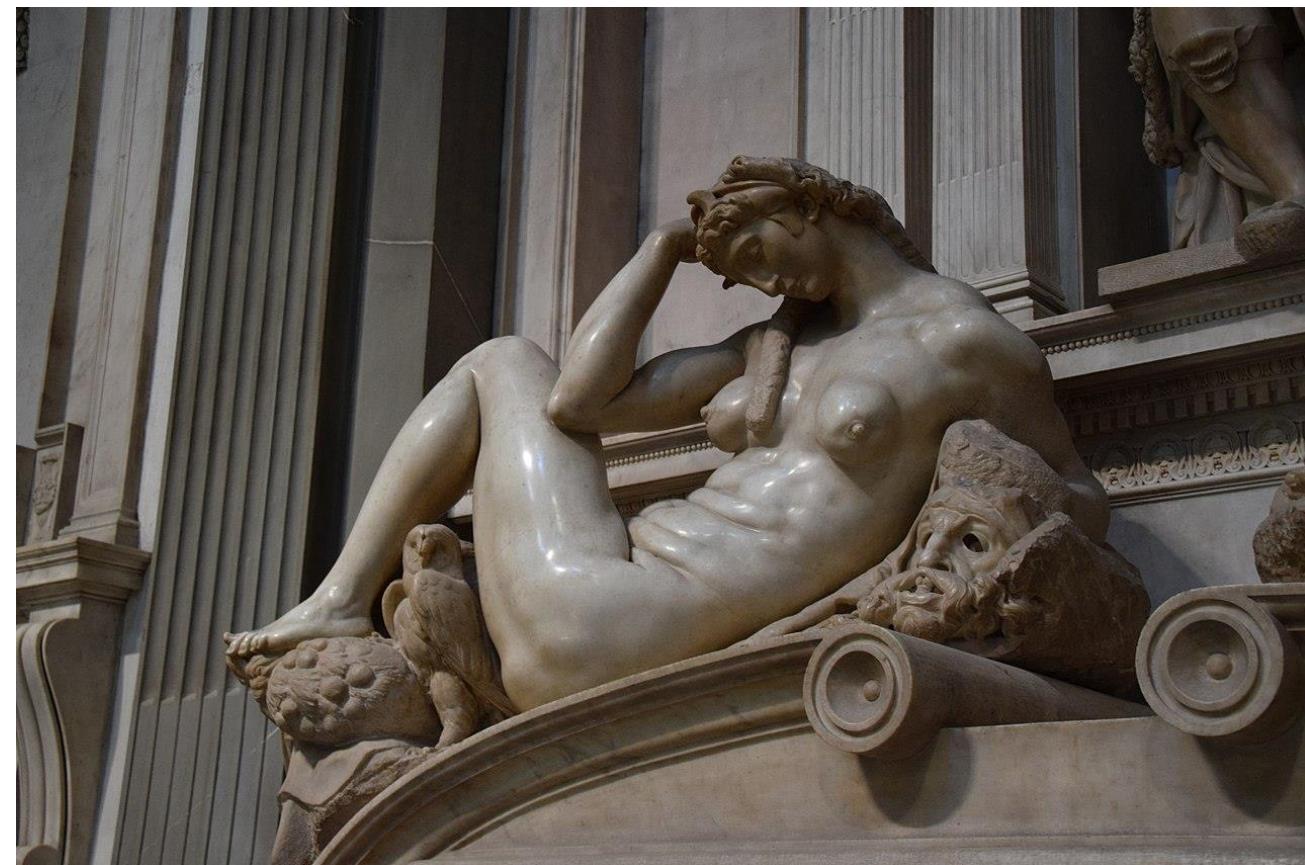




Michelangelo, le figure del 'Giorno' e della 'Notte', Particolare, *Tomba di Giuliano de' Medici*, Duca di Nemours, 1533, marmo, Sagrestia Nuova , Basilica di San Lorenzo , Firenze.

**Michelangelo, la 'Notte', particolare,
Tomba di Giuliano de' Medici, Duca di
Nemours, con le figure del 'Giorno' e della
'Notte', 1533, marmo, Sagrestia Nuova ,
Basilica di San Lorenzo , Firenze.**

*"A sinistra, la 'Notte' china la testa, perché
si addormenta, nella piena compiutezza
dei volumi".*



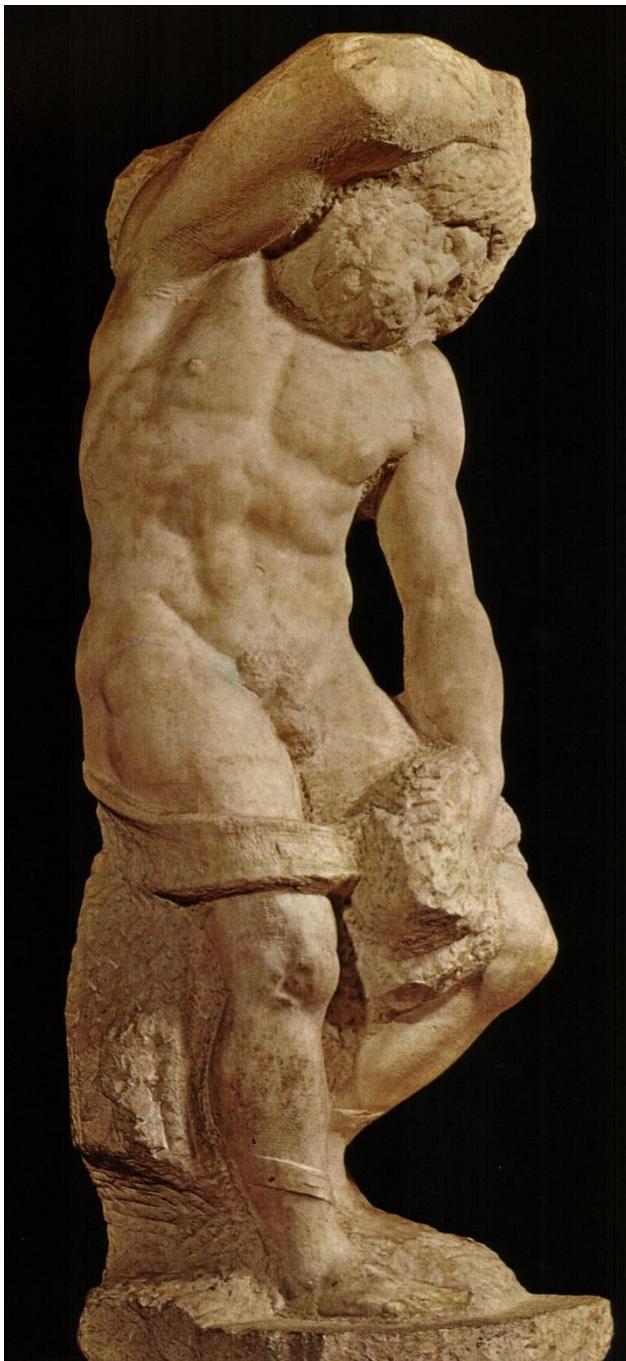


Michelangelo, il 'Giorno', particolare, *Tomba di Giuliano de' Medici*, Duca di Nemours, con le figure del 'Giorno' e della 'Notte', 1533, marmo, Sagrestia Nuova , Basilica di San Lorenzo , Firenze.

"A destra, invece, nel 'Giorno', Michelangelo adotta la tecnica del 'non-finito', ma – come è stato già detto – nel senso che il 'non-finito' è compiuto pienamente.

Quando vediamo queste sculture non pensiamo che manchino in qualcosa.

Esse sono perfette così come sono, come si vede nel blocco di pietra, da cui emerge la gamba e nel volto indefinito, che richiama quello dello 'Schiavo barbuto'.



Michelangelo, *Schiavo barbuto*, marmo (altezza 263 cm), 1525 circa, Gallerie dell'Accademia, Firenze.

Michelangelo, il 'Giorno', particolare, *Tomba di Giuliano de' Medici*, Duca di Nemours, con le figure del 'Giorno' e della 'Notte', 1533, marmo, Sagrestia Nuova , Basilica di San Lorenzo , Firenze.



Michelangelo e gli affreschi della Cappella Sistina

In seguito alle ripetute **insistenze di Giulio II**, nel marzo del 1508, **Michelangelo** acconsente a tornare a **Roma** e, pur dichiarandosi poco esperto di pittura, **accetta** dal papa l'**incarico di affrescare il soffitto della Cappella Sistina**.

Insoddisfatto di un primo progetto, ancora legato alla voga delle partizioni geometriche, sul tipo delle decorazioni di Pinturicchio, Michelangelo **si libera**, nella versione definitiva, **da ogni legame**, con le **consuetudini tradizionali** e concepisce quello che può essere considerato, il **più grandioso ciclo di affreschi dell'arte occidentale**.

Le invenzioni elaborate, per la sepoltura di Giulio II e frustrate dal rifiuto del papa, emergono ora negli **Affreschi della Cappella Sistina**, concepiti come una **colossale struttura architettonica**, popolata di **figure monumentali, nudi virili e scene figurate**.



Cappella Sistina,
interno.

Quando Michelangelo inizia ad affrescare la Cappella Sistina, nel 1508, è un artista affermato.

La **bellezza sublime** della **Pietà** di San Pietro (1499) lo aveva consacrato a soli ventiquattro anni massimo scultore del suo tempo, conteso dai grandi committenti: a Firenze scolpisce il **David** ed è incaricato di affrescare una parete della **sala del Consiglio di Palazzo Vecchio**.

Nel 1505 Giulio II lo vuole a Roma perché realizzi la sua tomba, progetto che entusiasma l'artista.

Fra i due però avviene una **rottura clamorosa**.

Il papa – racconterà Michelangelo – «si mutò d'opinione e non la volse più fare», cacciandolo quando gli chiede denari.

L'artista abbandona Roma.

L'insofferenza di Giulio II non nasce solo dal suo carattere impetuoso: **ha sborsato ingenti cifre che l'artista in parte ha usato per il sepolcro, distraendone il resto in investimenti immobiliari**.

Se Giulio II non ha più interesse verso il suo sepolcro, vuole però che Michelangelo lavori per lui. Dopo essersi fatto erigere a Bologna una statua in bronzo (**1508**), **lo richiama subito a Roma per un nuovo progetto: l'affresco della volta della Cappella Sistina**.

Nel **1508** la **Roma di Giulio II** è uno straordinario cantiere. Bramante è impegnato nella ricostruzione della Basilica di San Pietro e nei lavori del Palazzo Vaticano.

Raffaello affresca le **stanze del papa**.

E per la **Sistina** il **papa Della Rovere** vuole a tutti i costi **Michelangelo**, che manca però di esperienza: **da ragazzo aveva conosciuto la tecnica della pittura murale nella bottega del Ghirlandaio, ma non l'aveva mai praticata**.

Per l'affresco fiorentino della **Battaglia di Cascina** era arrivato solo ai **cartoni**. Più volte proclama che la **sua arte** è la **scultura**, non la pittura.

Nelle **lettere ai familiari**, esprime la «grandissima fatica», ma anche lo sconforto per la difficoltà «**non sendo**», scrive, «**io pictore**».

Pure non rinuncerà alla potente sfida che lo assorbirà per quattro anni e mezzo.



La **Cappella Sistina**, dedicata a **Maria Assunta in Cielo**, è la **principale cappella** del **Palazzo Apostolico**, nonché uno dei più famosi tesori culturali e artistici della **Città del Vaticano**, inserita nel percorso dei Musei Vaticani.

Fu **costruita** tra il **1475** e il **1481**, all'epoca di **Papa Sisto IV** della **Rovere**, da cui prese il nome. Gli **affreschi** di **Michelangelo** ricoprono la **volta** (**1508-1512**) e la **parete di fondo** (del **Giudizio universale**) sopra l'altare (**1535-1541**).



È considerata forse la **più completa e importante**, di quella “**teologia visiva**”, che è stata chiamata ***Biblia pauperum*** (*Bibbia dei poveri*)

Le **pareti**, inoltre, conservano una **serie di affreschi**, di alcuni dei più grandi **artisti italiani**, della **seconda metà del Quattrocento** (Sandro Botticelli, Pietro Perugino, Pinturicchio, Domenico Ghirlandaio, Luca Signorelli, Piero di Cosimo e altri).



Il programma generale della **decorazione** pittorica, della cappella, fu articolato su **tre registri**, dal basso verso l'alto: lo **zoccolo**, con **finti arazzi**, il **secondo ordine**, con **scene** del Vecchio Testamento (scene della vita di **Mosè**) e del **Nuovo Testamento** (scene della vita di **Cristo**) e infine, l'**ordine più alto**, con la **rappresentazione** di **pontefici martirizzati**.



Una parete della Cappella Sistina

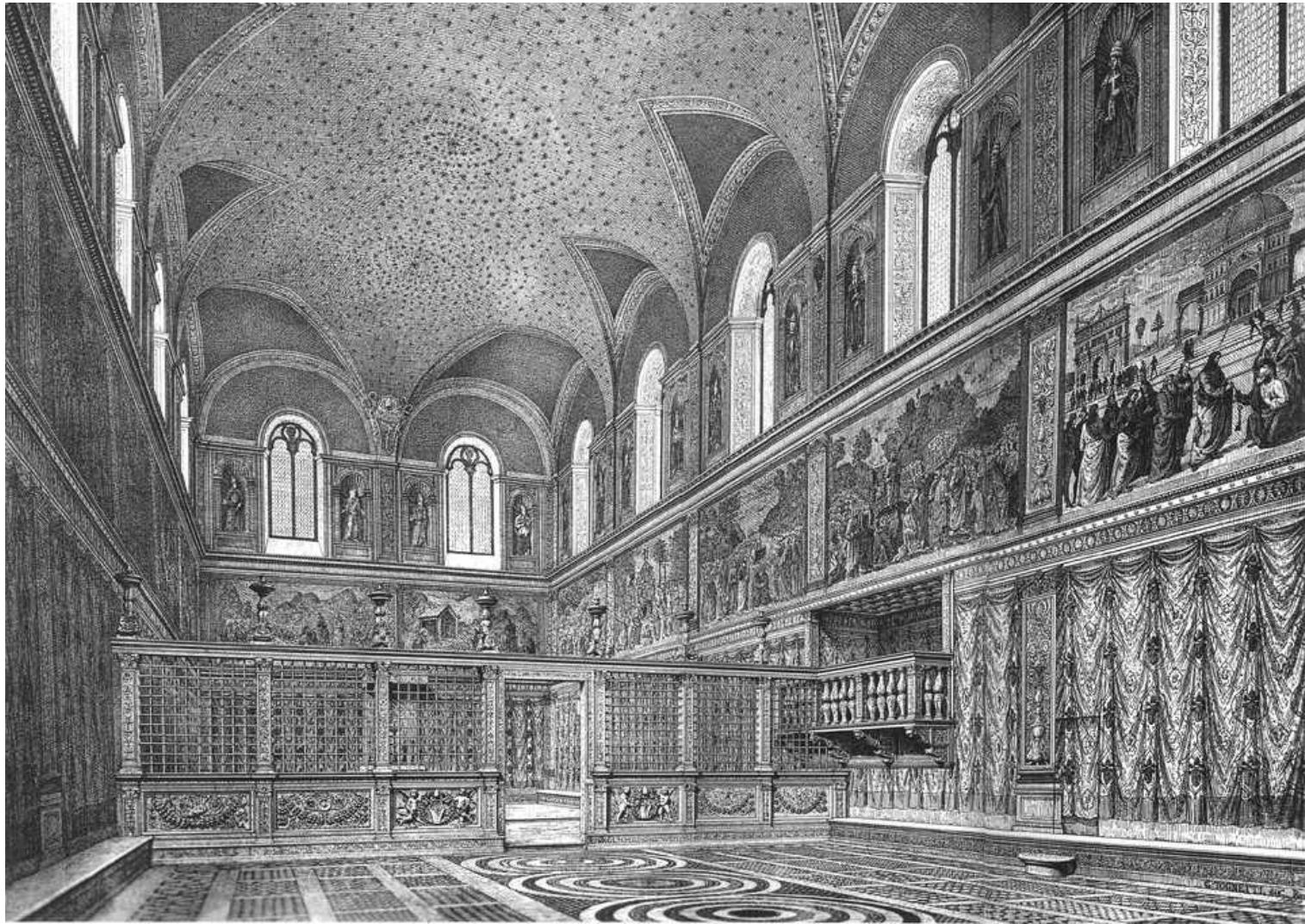


Cappella Sistina, interno.

Botticelli, Sisto II

Sisto II, nato in Grecia, è stato il 24º vescovo di Roma e **Papa** della Chiesa cattolica, dal 30 agosto **257**, fino alla morte, avvenuta l'anno successivo, **nel 258**.

È venerato come **santo** dalla Chiesa cattolica e dalle Chiese ortodosse.



Stampa del XIX secolo.

Ricostruzione dell'aspetto della Sistina, prima degli interventi di Michelangelo.

La **decorazione pittorica** venne **avviata**, nella **parete dietro l'altare** (quella oggi del *Giudizio*), dal **Perugino**, il quale aveva già lavorato per il papa, nella distrutta Cappella della Concezione, nell'**antica Basilica di San Pietro, in Vaticano** e che realizzò anche la **pala d'altare**, raffigurante la **Vergine Assunta**.

La **volta** fu decorata da un **cielo stellato**, di **Piermatteo d'Amelia**, seguendo una tradizione medievale.



Nel frattempo, il signore di Firenze, **Lorenzo de' Medici**, nell'ambito di una **politica riconciliativa**, con gli avversari, che avevano appoggiato la **Congiura dei Pazzi** (1478), **tra cui lo stesso papa**, propose l'**invio** dei **migliori artisti**, presenti allora sulla **scena fiorentina**, quali ambasciatori di bellezza, armonia e del primato culturale di Firenze.

L'offerta venne accettata e il **27 ottobre 1480**, Sandro Botticelli, Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandaio e i rispettivi collaboratori, **partirono per Roma**, dove sono **documentati all'opera**, dalla primavera del **1481**.



Ghirlandaio, *Vocazione dei primi apostoli*, affresco, Cappella Sistina, interno,



Perugino, *Consegna delle chiavi*, affresco, Cappella Sistina, interno,



Botticelli, *Punizione dei ribelli*, affresco, Cappella Sistina, interno,



Sandro Botticelli, *Episodi della vita di Mosè*, affresco, Cappella Sistina, interno



Cosimo Rosselli, *Consegna delle tavole della Legge*, affresco, Cappella Sistina, interno



Luca Signorelli e Bartolomeo della Gatta, *Ultimi atti della vita di Mosè*, 1482, affresco, Cappella Sistina, interno



Il risultato, fu un ciclo di grande omogeneità, nonostante la partecipazione di artisti, dalle personalità marcatamente diverse.

Ciò fu possibile, grazie all'adozione di una **medesima scala dimensionale** delle **figure**, all'impaginazione e strutturazione ritmica simile, alle **medesime tonalità dominanti**, tra cui spicca l'abbondanza di **rifiniture in oro**, che **intensificano la luce**, con effetti che dovevano apparire particolarmente suggestivi, nel **bagliore** delle **fiaccole** e delle **cande**le.

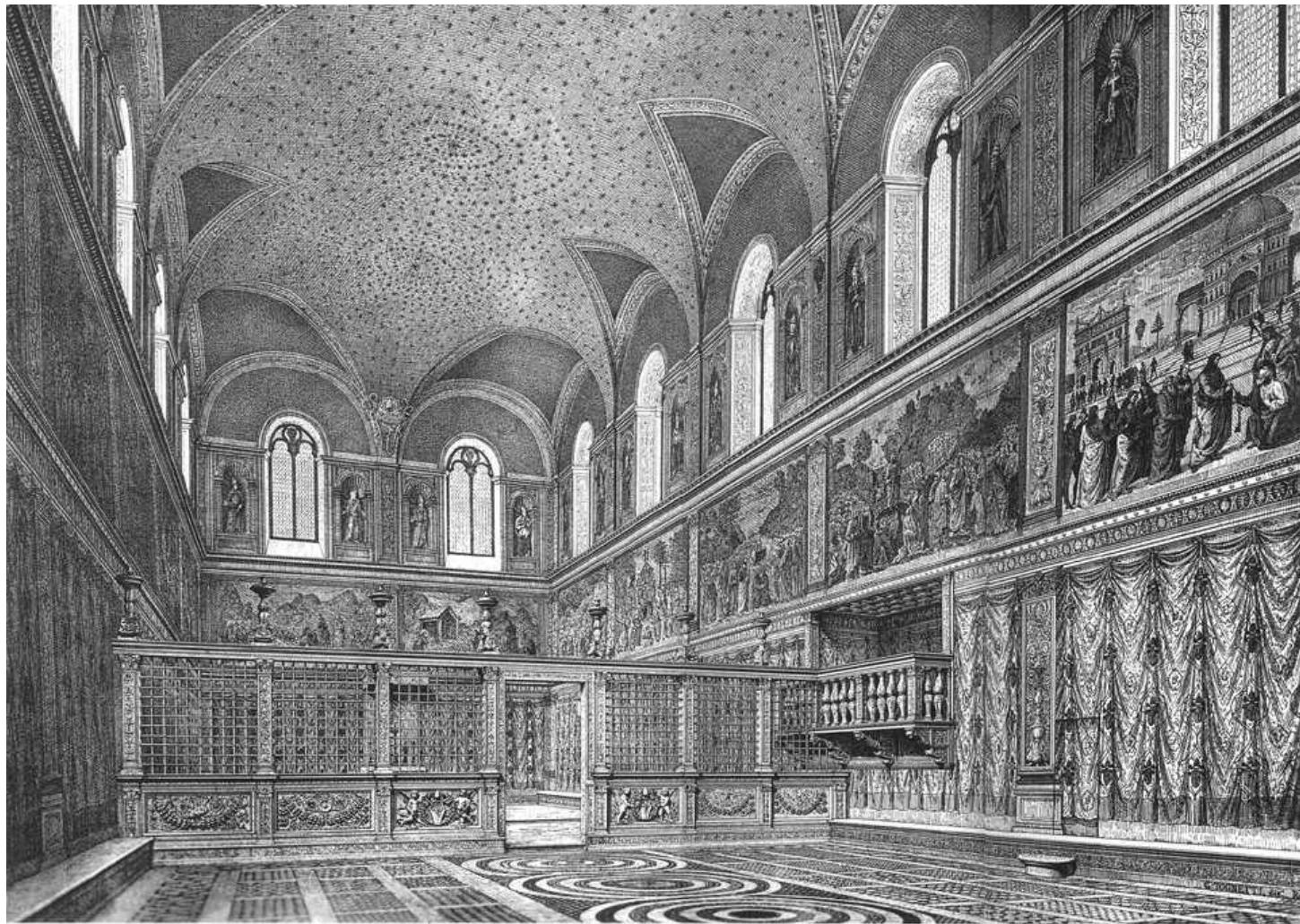


Stampa del XIX secolo

Ricostruzione dell'aspetto della Sistina prima degli interventi di Michelangelo.

Lo splendido complesso, voluto da **Sisto IV**, fu, anche nei decenni successivi, al centro degli interessi dei pontefici, con interventi che costituiscono pagine fondamentali, dell'arte del pieno Rinascimento.

Nella primavera del **1504**, la particolare natura del terreno, su cui sorge la cappella, determinò probabilmente, un **inclinamento della parete meridionale** che, in seguito ad assestamenti, lasciò una vasta e minacciosa **crepa sul soffitto**, che necessitò una sospensione, di tutte le funzioni nella cappella, in via precauzionale.



Stampa del XIX secolo

Ricostruzione dell'aspetto della Sistina prima degli interventi di Michelangelo.

Giulio II della Rovere fece restaurare la **volta**, con **catene**, sia **sopra** la **volta principale**, sia negli **ambienti inferiori**, rendendola di nuovo agibile, solo dopo la metà di ottobre.

La **lunga crepa**, che si è scoperta, a partire dall'angolo nord-est, venne **tamponata**, con l'inserimento di **nuovi mattoni**, forse nell'estate del **1504**.

La **decorazione** della **volta**, di **Piermatteo d'Amelia**, risultò così **danneggiata** irreparabilmente.



Michelangelo, volta della Cappella Sistina.

L'idea di **far rifare** la decorazione della volta, a **Michelangelo Buonarroti**, dovette venire a **papa Giulio II**, nell'aprile del **1506**, come testimonia una lettera, inviata allo stesso Michelangelo, dal capomastro fiorentino, Piero Rosselli: nel **1508**, quindi, l'artista tornò a **Roma** e sottoscrisse il **contratto**; il lavoro venne **completato** entro il **31 ottobre 1512**.

La **decorazione** della **volta** incontrò numerose **difficoltà**, tutte brillantemente **superate** dall'artista e dai suoi collaboratori.

Per essere in grado di **raggiungere il soffitto**, Michelangelo necessitava di una **struttura di supporto**; la **prima idea** fu del **Bramante**, che volle costruire, per lui, una **speciale impalcatura**, sospesa in aria, per mezzo di funi.

Ma Michelangelo temeva, che questa soluzione, avrebbe lasciato dei buchi, nel soffitto, una volta completato il lavoro, così **costruì un'impalcatura da sé**, una semplice **piattaforma in legno**, su sostegni ricavati da fori nei muri, posti nella parte alta, vicino alle finestre.



Michelangelo,
volta della
Cappella
Sistina

Inizialmente, Michelangelo era stato incaricato di dipingere solo **dodici figure**, gli **Apostoli**, ma quando il lavoro fu finito, ve ne erano presenti più di trecento.

Dell'impresa restano **numerosi disegni**, che rappresentano un **documento molto prezioso**.

I nove pannelli della volta della Cappella Sistina raccontano la creazione del mondo e dell'uomo secondo la Genesi

La volta della Cappella Sistina di quasi 500 metri quadri è lunga 40 metri e larga 13 metri.

Sono numerosi i temi che sono stati affrescati da Michelangelo nella volta della Cappella Sistina .

I pannelli principali, posizionati al centro, raffigurano scene del **Libro della Genesi**, della Creazione e della **Caduta dell'uomo**, subito dopo il **diluvio di Noè**.

Su **entrambi i lati**, accanto a ciascuna di queste scene, ci sono i grandi ritratti degli indovini ebrei chiamati **Profeti** e quelli pagani detti **Sibille**, che avevano previsto la venuta del Messia. **Queste figure** sono rappresentate su dei **monumentali troni marmorei**.

Nelle **lunette** sono raffigurati gli **antenati di Gesù** e le **storie della tragedia del popolo ebraico**.

Inoltre ci sono **figure più piccole** con putti e venti giovani nudi detti **Ignudi**. In totale ci sono **più di 300 figure dipinte sul soffitto**.



Dal punto di vista figurativo **tutta la volta è un inno al corpo umano, alla sua forza, bellezza, capacità espressiva.**

Ogni tipo di torsione viene sperimentato, ogni muscolo messo in evidenza come in una rappresentazione scultorea.

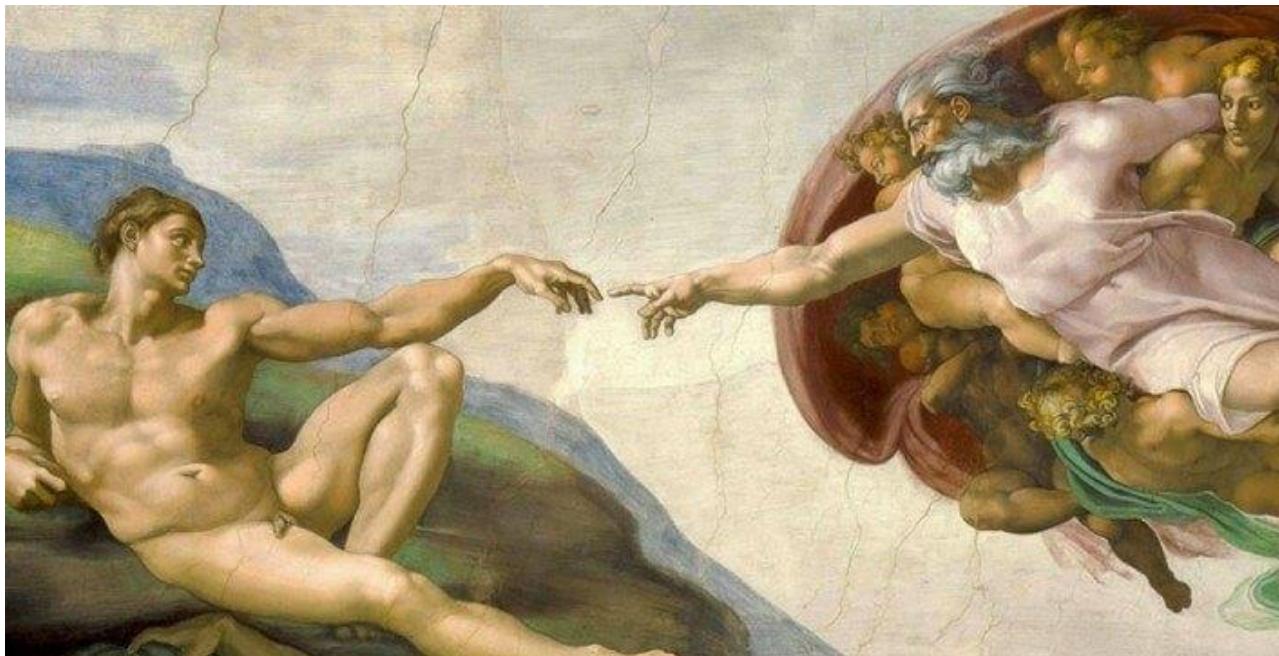
Il nudo è indagato in tutte le sue forme, mentre il paesaggio naturale e lo sfondo architettonico passano del tutto in secondo piano.

I colori sono accesi, brillanti e cangiantei.



Fulcro della volta è, però, la famosissima ***Creazione di Adamo***, l'alba del mondo, il momento in cui il **contatto a distanza**, delle **dita**, imprime una **scintilla di vita e di energia nell'uomo**.

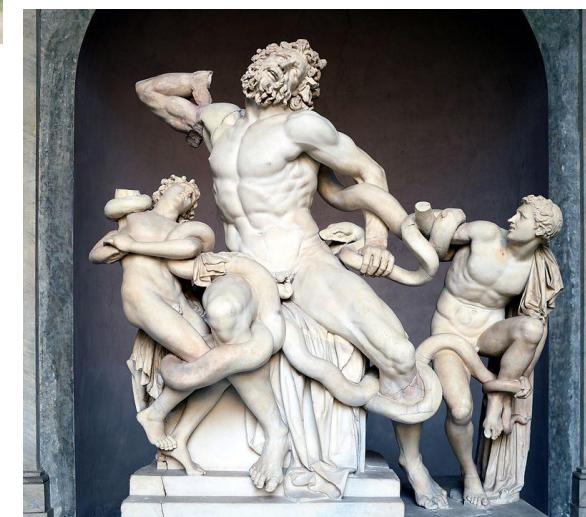
Qui, Michelangelo ha reso **l'uomo a immagine e somiglianza di Dio**, ispirandosi per le **anatomie**, così simili, al **Laocoonte**, il cui gruppo scultoreo era stato **recuperato nel 1506** ed aveva riscosso grande ammirazione presso gli artisti rinascimentali.

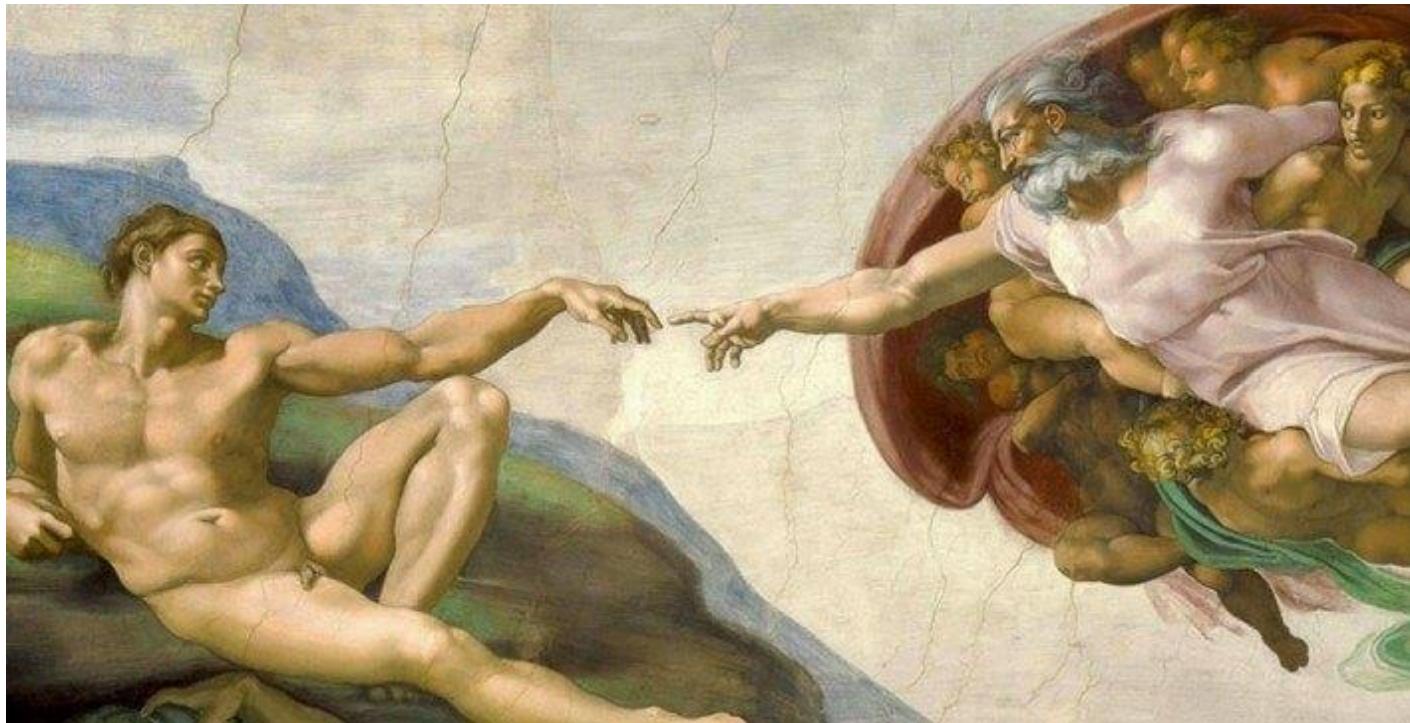


Michelangelo, *Creazione di Adamo*,
Affresco, particolare, 1511. Volta,
Cappella Sistina

Questo celebre affresco rappresenta Dio nel momento in cui trasmette il soffio vitale al primo uomo

Laocoonte e i suoi due figli lottano coi serpenti, probabile copia marmorea eseguita tra I secolo a.C. e I secolo d.C. di un originale bronzo del 150 a.C. circa, Museo Pio-Clementino, musei Vaticani.





Michelangelo, *Creazione di Adamo*, Affresco, particolare, 1511. Volta, Cappella Sistina.

La Cappella Sistina è veramente il Michelangelo, che realizza il sogno del Cinquecento: l'uomo al centro.

La **possanza** delle sue forme e la **globalità** della sua presenza diventano lo strumento per affermare la scoperta dello sviluppo storico in atto.

Eppure, quell'uomo al centro non è un uomo senza Dio; al contrario, è veramente uomo, forte e insuperabile, perché guarda a Dio e questi gli è vicino.

Non è un Dio assente, ma un Dio vicino, che rende l'uomo veramente grande.

La "Creazione" ci viene presentata nella sua grandiosità e in quelle due dita, che Vittorio Sgarbi genialmente commenta:

«*Una distanza minima, ma netta e incolmabile. Le due dita non si toccheranno mai, perché ciò che si comunica è qualcosa di immateriale. Quella distanza è come l'infinito*»

Il genio di Michelangelo non avrebbe mai potuto descrivere quella pagina di 'Genesi' dove si dice che "lo Spirito aleggiava sopra le acque", come una colomba, così come tutti hanno fatto nel corso dei secoli.

Michelangelo conosceva e cantava il "*Veni Creator Spiritus*".

Quel dito che crea la vita poteva essere solo il "*digitus paternae dexteræ!*" Il dito della destra del Padre è lo Spirito Santo presente nella creazione; è lui che dà la vita e rende la creatura immagine del 'Creatore'.



Guarigione dello storpio, uno dei cartoni di Raffaello per gli arazzi della Sistina, Victoria and Albert Museum, Londra.

In seguito, anche Leone X desiderò legare il proprio nome, all'ineguagliabile prestigio della Sistina, fino ad allora patrocinata da pontefici della famiglia Della Rovere.

Decise allora di donare una serie di **preziosi arazzi**, intessuti a Bruxelles, su **disegno di Raffaello Sanzio alla fine del 1514**.

Michelangelo Buonarroti e Il Giudizio Universale

Michelangelo è ormai un uomo di **sessantun'** anni ma la sua grinta non si è affievolita. Un altro **papa, Paolo III**, al secolo Alessandro Farnese, vuole mettere mano alla Cappella Sistina per **rinnovare completamente la parete d'altare**. Il grande artista non si tira indietro.

'L'Assunzione della Vergine' e le prime due scene dei cicli di Mosè e Cristo spariscono per sempre dietro la nuova parete che viene costruita a ridosso di quella originale per ospitare la mirabolante scena del **Giudizio Universale**.

Sono anni complessi: con la **Riforma Protestante** il mondo cristiano occidentale ha vissuto il **dramma dello scisma** e ora la **chiesa romana** è costretta a ripensare se stessa, **siamo nell'età della Controriforma** e da lì a pochi anni si aprirà il **Concilio di Trento (1545 – 1563)** sotto l'egida dello stesso papa. Questo clima si rispecchia anche nell'arte figurativa: non c'è più posto per le favole antiche e per quella rassicurante idea di fusione tra valori classici e moderni.

Il Rinascimento è finito, ha ceduto il passo alla tensione e al dramma della 'Maniera'.





Michelangelo Buonarroti, *Giudizio universale* (1535-1541), affresco, 1535 - 1541, Cappella Sistina.

Fu realizzato su **commissione di Papa Clemente VII**, per decorare la **parete dietro l'altare**, della **Cappella Sistina** (Musei Vaticani, Roma).

Si tratta di una, delle **più grandiose rappresentazioni** della **parusia**, ovvero dell'**evento** dell'**ultima venuta**, alla fine dei tempi, di **Cristo**, per inaugurare il **Regno di Dio**, nonché il più grande capolavoro dell'arte occidentale in generale.

Il **Giudizio universale** segnò la **fine** di un'**epoca** e costituì uno **spartiacque**, della **storia dell'arte** e del **pensiero umano**: all'uomo forte e sicuro dell'Umanesimo e del primo Rinascimento, che Michelangelo stesso aveva esaltato negli ***Ignudi*** della volta, subentra una **visione caotica e angosciata**, che investe, tanto i **dannati**, quanto i **beati**, nella totale **mancanza di certezze**, che rispecchia la deriva e le insicurezze della **nuova epoca**.

Sull'enorme superficie della parete Michelangelo **pone al centro della scena, ancora una volta, il corpo umano**.

Adesso però i volti e le membra sono mossi a esprimere tutti i sentimenti legati alla terribilità della situazione.

Intorno al Cristo giudice si agitano centinaia di corpi ritratti nella loro umanità.

A stagliarsi nudi sul **cielo blu** di lapislazzuli **non sono solo, come di consueto, i dannati, ma anche i salvati, i dotti della Chiesa, i santi privi delle loro aureole e gli angeli senza ali.**



Michelangelo Buonarroti, *Giudizio universale* (1535-1541), affresco, 1535 - 1541, Cappella Sistina.

La parete che Michelangelo affresca tra il 1536 e il 1541 si presenta come un grande vortice azzurro che travolge anche lo spettatore.

Tutto parte dal centro dove Cristo, come un direttore d'orchestra, sollevando il braccio destro sembra dare impulso al movimento.

Egli si presenta come giudice, mostrando secondo le scritture le ferite delle mani e del costato.

Accanto a lui Maria che sembra ritrarsi ma che rivolge lo sguardo verso il basso, verso quelli che la invocano nel suo ruolo di mediatrice.

Intorno a questo nucleo centrale la folla dei santi martiri, quelli cioè che si sono già guadagnati di diritto il posto in paradiso.

Molti di loro mostrano l'oggetto con cui sono stati uccisi e torturati: lo strumento di morte che diventa strumento di salvezza.

Subito sotto gli angeli che soffiano potentemente nelle trombe per risvegliare i morti. E infatti i morti si risvegliano. Eccoli che escono dalle tombe nell'angolo in basso a sinistra.

Alcuni si sollevano leggeri, altri sono trainati dal potere della preghiera che prende visivamente la forma di una fune.



Michelangelo Buonarroti, *Giudizio universale* (1535-1541), affresco, 1535 - 1541, Cappella Sistina.

In basso a destra il movimento opposto di chi non si salva.

Demoni trascinano corpi verso il basso e li conducono all'inferno che è una perfetta citazione dantesca.

Nelle lunette in alto gli angeli mostrano e conducono in gloria gli strumenti della passione.

Il sacrificio di Cristo è necessario alla salvezza dell'uomo



Michelangelo Buonarroti, *Giudizio universale* (1535-1541), affresco, 1535 - 1541, Cappella Sistina.

Pur nel mantenimento di elementi essenziali della tradizione iconografica, non c'è più l'organizzazione spaziale gerarchica e rassicurante in cui l'angosciante visione dei tormenti dei dannati è controbilanciata da schiere ordinate di santi aureolati e angeli alati.

Ogni uomo è investito dal giudizio di Dio.

Manca la Chiesa, con le sue istituzioni e i suoi riti, con la sua mediazione.

E forse è questo a fare scandalo, insieme e più della nudità.



Michelangelo Buonarroti, *Biagio da Cesena ritratto come Minosse, Particolare, Giudizio universale* (1535-1541), affresco, 1535 - 1541, Cappella Sistina.

Così scrive Sgarbi: "Il ceremoniere Biagio da Cesena, a proposito degli affreschi della volta, così si esprese:

«Disse essere cosa disonestissima in un luogo tanto onorato avervi fatto tanti ignudi, che così dishonestamente mostrano le lor vergogne e che non era opera da cappella di papa, ma da stufe e d'osterie».

Si può immaginare la reazione di Michelangelo, di cui era ben noto il carattere, per nulla accomodante e per nulla accondiscendente con il potere.

Vasari ce la racconta: «Michelangelo, volendosi vendicare, subito che fu partito (Biagio da Cesena) lo ritrasse di naturale senza averlo altrimenti innanzi, nello Inferno, nella figura di Minòs (Minosse), con una gran serpe avvolta alle gambe, fra un monte di diavoli».

Michelangelo annota che, essendo Biagio sodomita, la serpe gli mangia il pene. E non ci fu modo di far retrocedere il Buonarroti. Nulla poté neppure il papa Paolo III. Michelangelo era tanto adirato che, essendo caduto da un'impalcatura e fattosi male a una gamba, "per la collera", dice Vasari, non permise a nessuno di curarlo e per un certo tempo si rinchiese in casa.

Ma il risultato di tanta fatica e tanti conflitti fu inequivocabile. Michelangelo, racconta Vasari, non solo in questo 'Giudizio' ebbe la meglio, mostrò di essere il primo pittore fra tutti quelli che l'avevano preceduto, ma «volse vincere se stesso», volle superarsi, volle fare meglio di quanto aveva fatto nella Sistina.



Michelangelo Buonarroti,
Giudizio universale (1535-1541),
affresco, 1535 - 1541, Cappella
Sistina.

"La parete del 'Giudizio' compie una curva, come se si svolgesse una tela, dentro la quale vi è un racconto formidabile, il passaggio dalle tombe al cielo e poi all'inferno, che è quanto accade nel giudizio universale, con la dottrina della resurrezione della carne."

I corpi escono dalle tombe, riprendono forma e vengono chiamati dalle trombe degli angeli che, poste al centro, evocano i corpi, affinché escano dagli avelli e salgano.

Di lato ci sono altri angeli, con gli strumenti della passione: la colonna 'dell'ecce homo', la croce, la corona di spine.



Michelangelo Buonarroti, *Cristo e la Vergine*, Particolare, *Giudizio universale* (1535-1541), affresco, 1535 - 1541, Cappella Sistina.

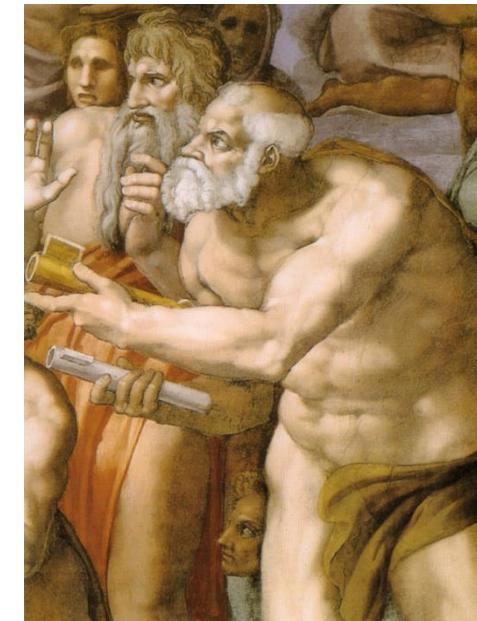
"Il Cristo, al centro, è un direttore d'orchestra, ha il moto di chi governa i movimenti degli orchestrali, indica a ognuno il suo posto.

Si rovescia il rapporto con la Vergine, quella Vergine che era stata vista al culmine del Paradiso, quindi proprio qui, da Bernardo, nel XXXIII canto del 'Paradiso' di Dante.

La Vergine non tiene in braccio suo Figlio, come nella primitiva Pietà (Vaticana): questa volta è protetta e incuneata sotto il suo braccio potente, il braccio che dà un nuovo e definitivo ordine al mondo nel 'Giudizio Universale'

Bernardo prega: «Vergine Madre, figlia del tuo figlio ... e il figlio è lì che la protegge e, mentre la protegge, chiama intorno a sé tutti i beati e i santi. Uno dei più vicini è San Pietro, con le chiavi della Chiesa.

Michelangelo Buonarroti,
San Pietro, Particolare,
Giudizio universale (1535 -
1541), affresco, 1535 -
1541, Cappella Sistina.





Michelangelo Buonarroti, *San Pietro*, Particolare, *Giudizio universale* (1535-1541), affresco, 1535 - 1541, Cappella Sistina.

*"Subito dietro San Pietro, c'è San Giovanni battista e poi c'è San Lorenzo, protomartire, arso sulla grata.
E, ancora, San Bartolomeo, che fu martirizzato, scuoiaato e, infatti, esibisce la sua pelle, come proprio attributo.*

Michelangelo Buonarroti, *San Lorenzo e San Bartolomeo*, Particolare, *Giudizio universale* (1535-1541), affresco, 1535 - 1541, Cappella Sistina.





Michelangelo Buonarroti, *San Bartolomeo*, Particolare, *Giudizio universale* (1535-1541), affresco, 1535 - 1541, Cappella Sistina.

“È una meravigliosa invenzione di Michelangelo, dipinta con una tecnica impressionistica, con grande velocità, quasi un monocromo.

Al posto del volto di Bartolomeo, Michelangelo dipinge la propria testa, come in un quadro espressionista – e con il naso ammaccato, per la rissa giovanile con Torrigiani, in Santa Maria del Carmine.

Questo coro di santi viene chiamato, nel momento del giudizio, a stare in prossimità di Dio.

Daniele da Volterra, *Ritratto di Michelangelo*, 1545 ca, olio su tavola, Metropolitan Museum of Art, New York.





Michelangelo Buonarroti, *San Sebastiano*, Particolare, *Giudizio universale* (1535-1541), affresco, 1535 - 1541, Cappella Sistina.

"Subito sotto vediamo, tra gli altri, San Sebastiano, che la tradizione ha sempre rappresentato con il corpo trafigto dalle frecce, eppure bello, come un Apollo, ma cristiano.

Michelangelo non si adeguava alla consuetudine e dipinge un San Sebastiano, come un atleta, sul punto di correre, con le frecce in mano. È, quella del 'Giudizio', una delle rare iconografie, in cui San Sebastiano non viene raffigurato nel momento, in cui è colpito dalle frecce.

E tutto questo mondo, di straordinaria varietà, si muove al ritmo di quel gesto di Cristo, che dà ordine e misura a tutti i personaggi presenti, fino a quelli che vengono fatti precipitare nella voragine dell'inferno.





Michelangelo Buonarroti, *Caronte*, Particolare, *Giudizio universale* (1535-1541), affresco, 1535 - 1541, Cappella Sistina.

Non manca Caronte, che traghetti dall'altra parte le anime perdute.

Vasari ci conferma quanto Michelangelo avesse in mente l'amato Dante, nella composizione dell'affresco «Caron dimonio, con occhi di bragia, lor accennando, tutte le raccoglie; batte col remo qualunque si adagia»



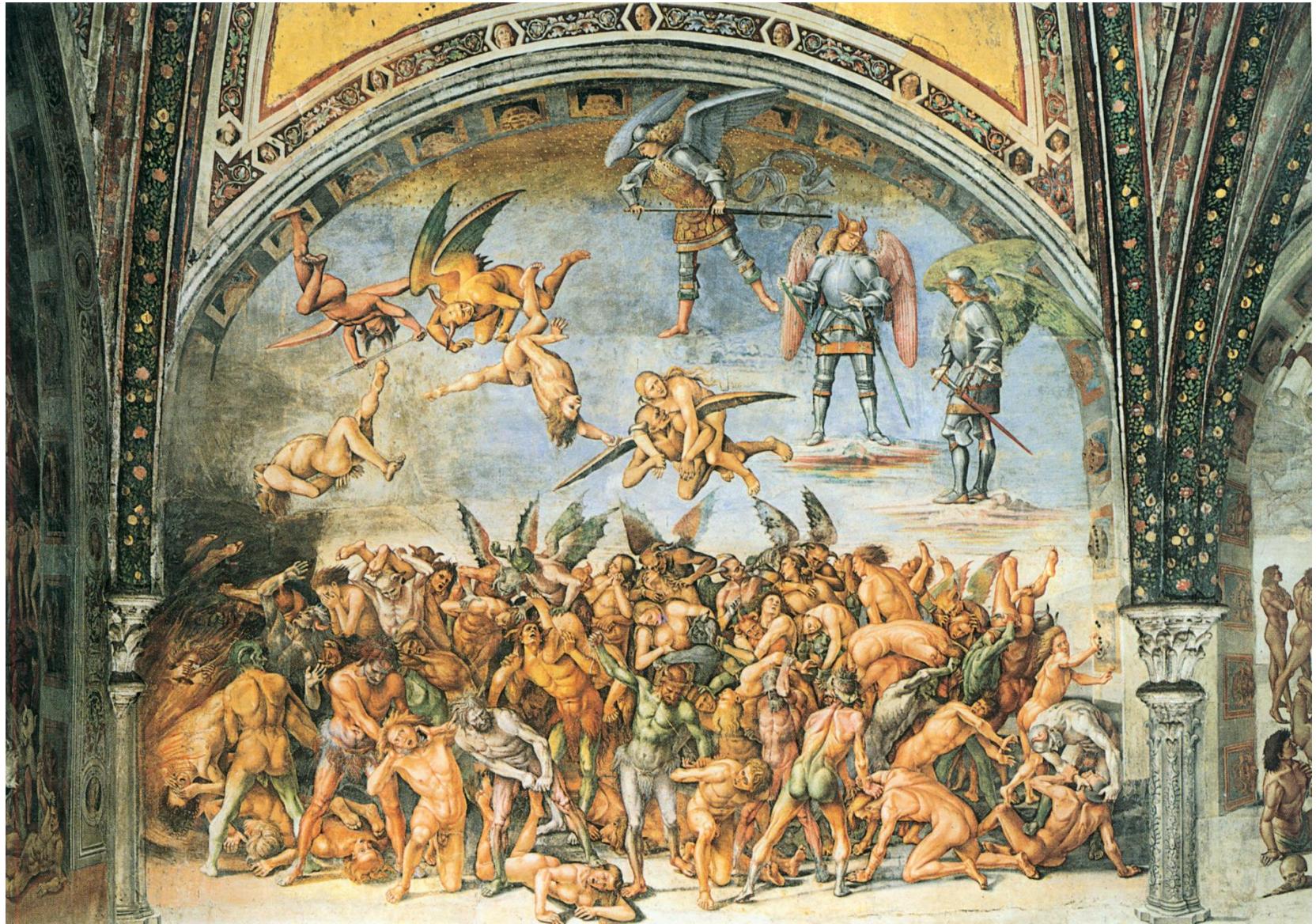


Michelangelo Buonarroti, *Caronte*, Particolare, *Giudizio universale* (1535-1541), affresco, 1535 - 1541, Cappella Sistina.

"Corpi meravigliosi, statuari, lezioni di anatomia, come il dannato che si copre un occhio, o i demoni.

Ma c'è anche un modello artistico, oltre che poetico.

Molte di queste figure sono direttamente desunte, aumentandone ancora gli effetti anatomici, da una fonte importante, il 'Giudizio Universale' nella Cappella di San Brizio, della Cattedrale di Orvieto, a cui Luca Signorelli lavora tra il 1499 e il 1503".



Luca Signorelli, I dannati all'inferno, particolare, Giudizio Universale, affresco, 1499-1502, Cappella di San Brizio, Duomo di Orvieto

"Signorelli dipinge corpi potenti, che Michelangelo deve aver guardato con attenzione. Inoltre, il 'Giudizio' di Michelangelo, per studio e curiosità, ricorda anche il mondo germanico, le opere di Dürer, di Schongauer, di Bosch.



Albrecht Dürer, *Il mostro marino e la Bestia con il corno dell'agnello*, Xilografia, 1497-1498, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.

C'è l'eco dei loro mostri, che procedono verso il sottostante abisso di fuoco.

Jeronymous Bosch, *Visioni infernali*, particolare, *Trittico del fieno*, olio su tavola, 1500





Michelangelo Buonarroti, *Giudizio universale* (1535-1541), affresco, 1535 - 1541, Cappella Sistina.

Nell'inferno del 'Giudizio' troviamo un Michelangelo deformante, espressionista, terribilista, che con questa parete compie in pittura quello che Dante aveva compiuto con le tre cantiche della 'Divina Commedia'.

Il poeta è per Michelangelo uno stabile riferimento.



Michelangelo Buonarroti, *Giudizio universale* (1535-1541), affresco, 1535 - 1541, Cappella Sistina.

Sebbene il *Giudizio Universale* affronti temi dottrinali ed esprima un fervente sentimento religioso, **Michelangelo Buonarroti non rinuncia al nudo**, che diventa anzi un mezzo indispensabile per manifestare la resurrezione della carne. **Nel clima austero della Controriforma** quei corpi però non godono più del favore d'inizio secolo.

Qualcuno grida allo scandalo prima ancora che l'opera sia compiuta e dopo la morte dell'artista (1564) si invoca perfino l'abbattimento.

Le figure più "indecenti" vengono quindi in più fasi coperte da panneggi.

Celebre l'intervento su alcune figure del pittore Daniele da Volterra che pur essendo un artista di grande talento, nonché uno dei più importanti seguaci del maestro Buonarroti, sarà sempre ricordato come il "**braghettone**".

Ironia a parte, questa operazione, eseguita per altro con rispetto e timore reverenziale, ha quasi certamente salvato l'opera dalla distruzione.



Un particolare del "Giudizio Universale" di Michelangelo con i 'braghettoni' dipinti da Daniele da Volterra, 1564.

Dopo il Concilio di Trento, nel 1564, la Chiesa voleva addirittura cancellare i capolavori di Michelangelo nella Cappella Sistina, perché quei corpi esibiti anche nella loro sensualità avrebbero corrotto la morale cristiana.

Il povero **Daniele da Volterra** (Daniele Ricciarelli), che era uno degli allievi prediletti del maestro, si assunse l'ingombrante onere di rivestire le donne e gli uomini con le famose **braghe**, che gli valse, per la Storia, l'offensivo soprannome di '**Braghettone**', riuscendo così a salvare, però, quelle opere meravigliose.

In realtà, lui non fu l'unico a mettere le mutande ai santi e quella censura continuò anche nei secoli successivi.

Per fortuna Michelangelo era già morto, il 18 febbraio del 1564.

Nella maggior parte dei casi le **braghe** che ricoprivano le vergogne furono **dipinte a tempera**.



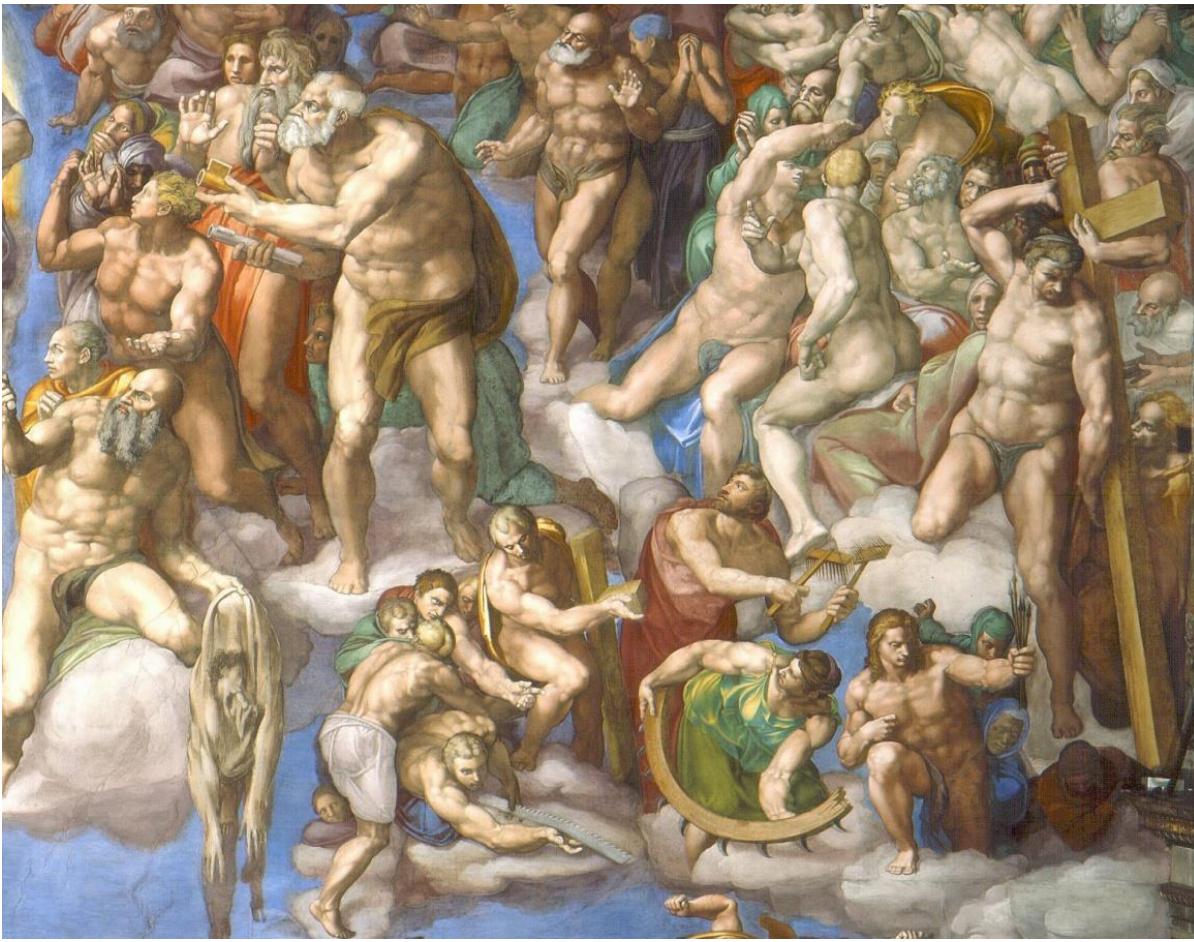
Michelangelo Buonarroti, *Giudizio universale* (1535-1541), dettaglio, affresco, 1535- 1541, Cappella Sistina.

Ancora prima, che l'affresco fosse completato, iniziarono a registrarsi **reazioni contrastanti**:

da una parte, una **sconfinata e incondizionata ammirazione**,

dall'altra, **bersaglio di aspre critiche**, scandali e addirittura **invettive**, sia sul piano morale, che formale.

Le **accuse di oscenità**, di mancanza di decoro, di **tradimento** della **verità evangelica**, di errori dottrinali, piovvero su Michelangelo, sia **dall'interno**, che **dall'esterno**, della corte papale.



Michelangelo Buonarroti,
Giudizio Universale, particolare,
Cappella Sistina, 1537-1541

Finché fu in vita **Paolo III**, ma anche il suo successore **Giulio III**, le critiche non ebbero alcun effetto.

Ma la **situazione mutò**, ai tempi di **Paolo IV e Pio IV**, quando Michelangelo corse seriamente il rischio, di finire **davanti al Santo Uffizio**.

Il *Dialogo della Pittura* di Ludovico Dolce (1557), facendo proprie le critiche, mosse dall'Aretino e da ampi settori dell'ambiente artistico, soprattutto veneto, definì l'opera del Buonarroti come mancante «*di una certa temperata misura e certa considerata convenevolezza, senza la quale niuna cosa può aver grazia néistar bene*», in contrapposizione con gli ideali di armonia, grazia e varietà della pittura di Raffaello.

La rappresentazione del corpo umano in movimento, in infinite pose, che per Vasari, era il massimo segno della "perfezion dell'arte", veniva bollata, come una monotona esibizione di virtuosismo anatomico: «*Chi vede una figura di Michelangelo le vede tutte.*»

Nella seconda edizione delle *Vite* (1568), Vasari allora **rispose alle critiche**, mettendo maggiormente in risalto, la **prepotente plasticità** e la **particolare visione** dei **moti** e delle **attitudini**, delle **figure**, come in un'**unitaria architettura** di personaggi e sentimenti.



Michelangelo Buonarroti, *Giudizio Universale*, particolare, Cappella Sistina, 1537-1541

L'Ultimo Michelangelo

Così scrive Sgarbi: "Dopo il suo capolavoro, il punto più alto, l'apice, costituito dal 'Giudizio Universale', Michelangelo lavora nella 'Cappella Paolina', tra il 1542 e il 1550, chiamato dallo stesso Paolo III, il quale «deliberò che Michelagnolo vi facessi due storie grandi in due quadroni», scrive Vasari, per dipingere gli episodi della 'Conversione di Saulo' e della 'Crocifissione di San Pietro'.

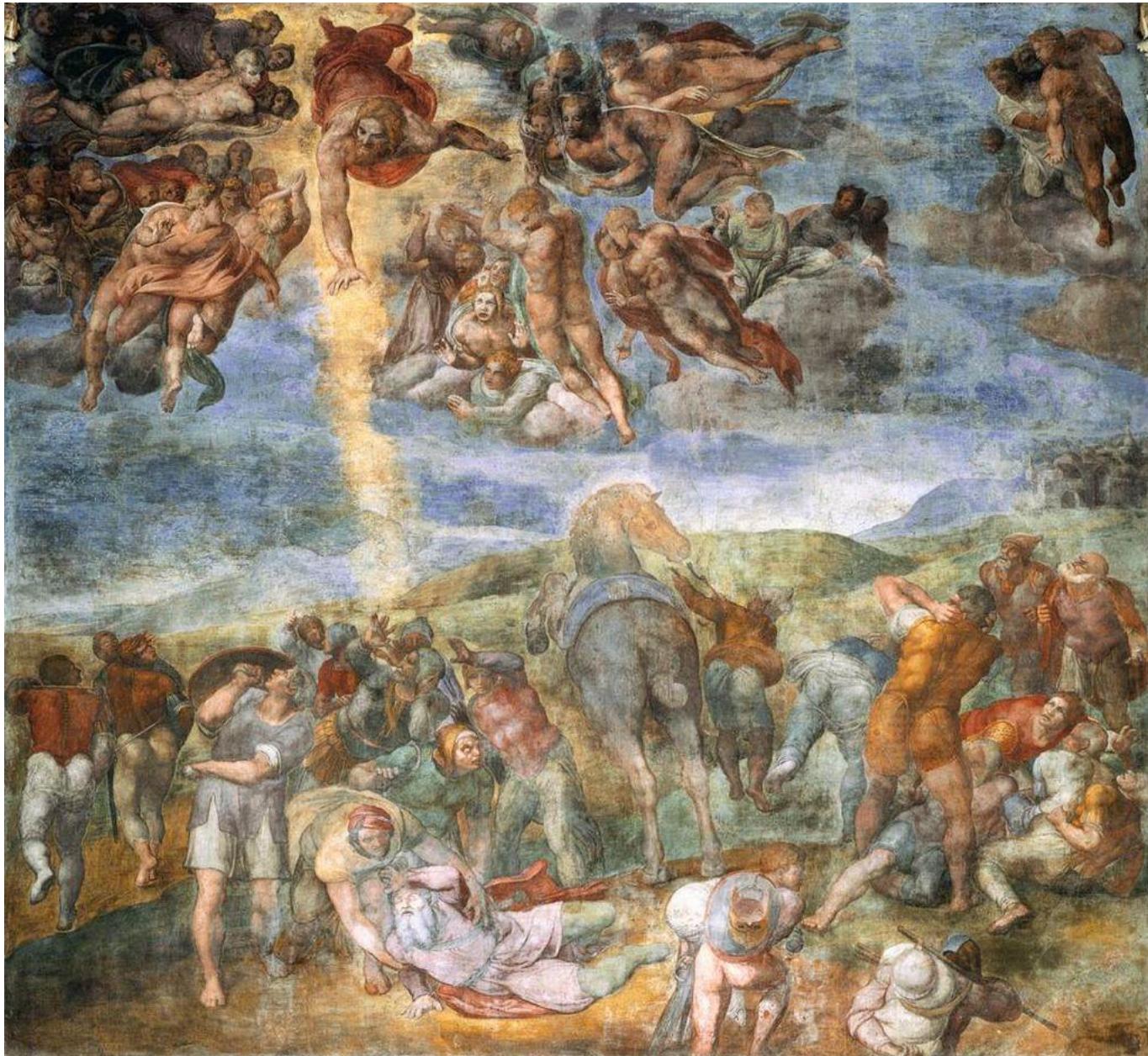
Michelangelo qui appare goffo, imbolsito, affaticato. Lo accenna lo stesso Vasari: «Queste furono l'ultime pitture condotte da lui d'età d'anni settantacinque, e secondo che egli mi diceva con molta sua gran fatica: avenga che la pittura passato una certa età, e massimamente il lavorare in fresco, non è arte da vecchi».



Michelangelo, *Conversione di Saulo*, 1542-1545, affresco, 625×661 cm., Cappella Paolina, Vaticano.



Michelangelo, *Crocifissione di San Pietro*, 1545-1550,, affresco, 625×661 cm., Cappella Paolina, Vaticano. È l'ultimo affresco realizzato da Michelangelo.



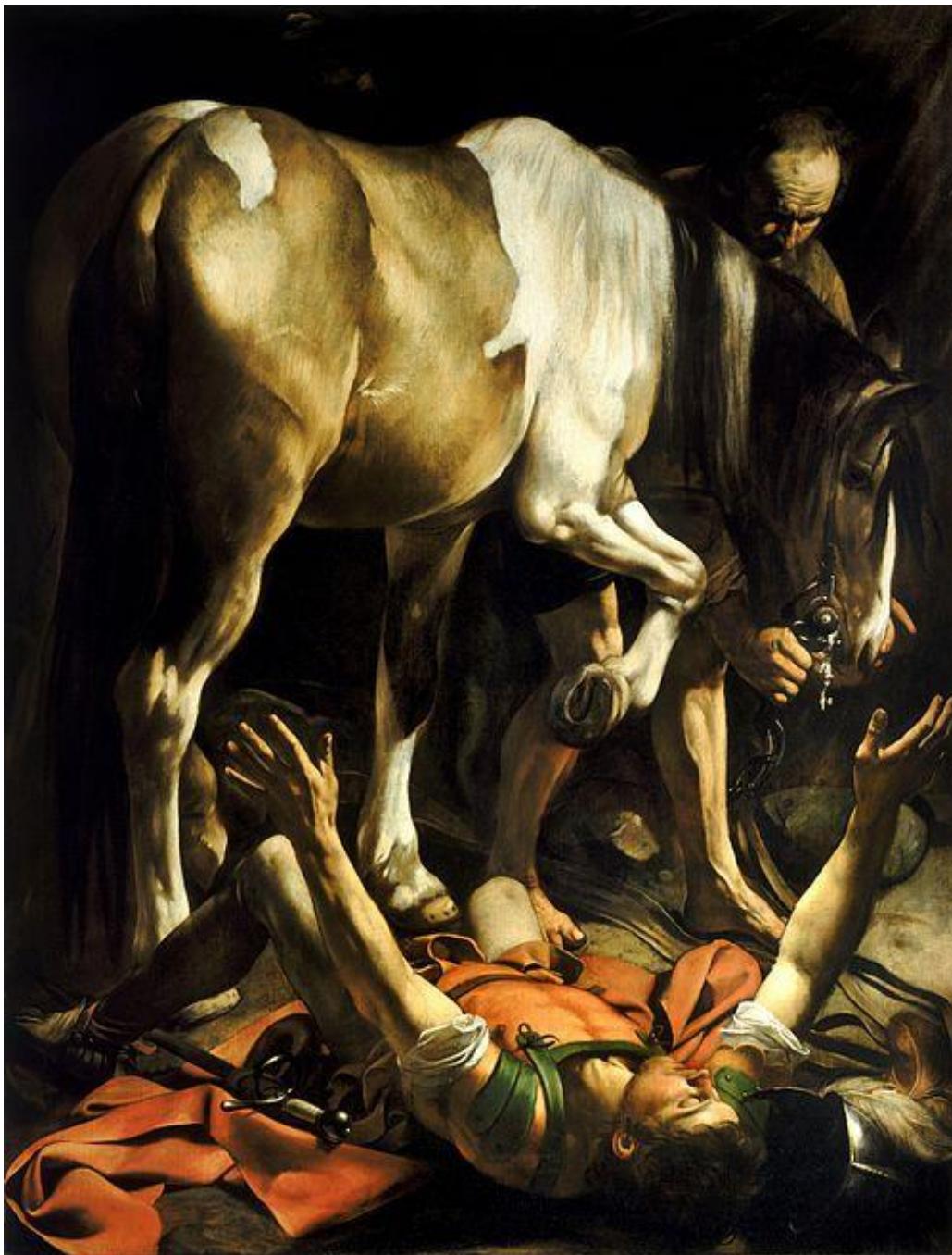
Michelangelo, *Conversione di Saulo*, 1542-1545, affresco, 625x661 cm., Cappella Paolina, Vaticano.

Paolo di Tarso, nato con il nome di 'Saulo' e noto come **San Paolo**, per il culto tributatogli , è stato uno dei primi santi e martiri della Chiesa Cristiana, venendo equiparato agli Apostoli.

Così scrive Sgarbi: "Nella 'Conversione di Saulo' le figure si affollano, il santo cade, altri lo soccorrono, dall'alto incede il Cristo circondato da figure nude.

Nel complesso, è un'opera dall'andamento un po' confuso.

Peraltro, questa sensazione è accentuata dal fatto che, cinquant'anni dopo, partendo proprio da questo episodio raccontato nella Cappella Paolina, viene chiamato Caravaggio a lavorare nella Cappella Cerasi di Santa Maria del Popolo.



Caravaggio, *Conversione di San Paolo*, 1600-1601,
olio su tela, 230×175 cm.,
Cappella Cerasi, Basilica di Santa Maria del Popolo,
Roma.

Caravaggio, non meno grande di Michelangelo, dà una soluzione del soggetto talmente innovativa, che scavalca inesorabilmente l'ultimo Michelangelo pittore.

La sua 'Conversione di San Paolo' mostra non trenta figure, ma tre, di cui quella più importante è il cavallo, che diventa dominante, una sintesi mirabile nata dallo sguardo di Caravaggio sulla realtà:

protagonista del dipinto non è Dio, non è il cielo, non è Cristo (che sono assenti), ma un grande cavallo appena uscito da una stalla, che ci mostra il "posteriore".

*C'è buio, la luce rischiara appena, Saulo alza disperatamente le braccia al cielo, ma nessuno può rispondere e il cavallo lo sovrasta.
Saulo è stato disarcionato e poi sopraffatto.*

La forza drammatica di questo capolavoro del 1601, nel rapporto con Michelangelo, mostra un pensiero nuovo, un pensiero libero, un pensiero che torna a guardare la realtà.

C'è molta più energia in Caravaggio, di quanta non ve ne sia in Michelangelo, che fa 'Maniera' di sé, contemporaneamente ai primi 'Manieristi', che facevano 'Maniera' di lui.



Michelangelo, *Crocifissione di San Pietro*, 1545-1550, affresco, 625x661 cm., Cappella Paolina, Vaticano.

"L'altro episodio dipinto da Michelangelo nella 'Cappella Paolina' è la 'Crocifissione di San Pietro a testa in giù.'

Anche qui c'è una grandiosa confusione di soggetti. I colori sono belli.

La figura inarcata sotto la croce scava un buco, per inserire la croce.

La maestosità della Cappella Sistina stride con Pietro che, inchiodato sulla croce, sente ormai il peso dell'età e la fragilità del proprio corpo nella 'Cappella Paolina'.

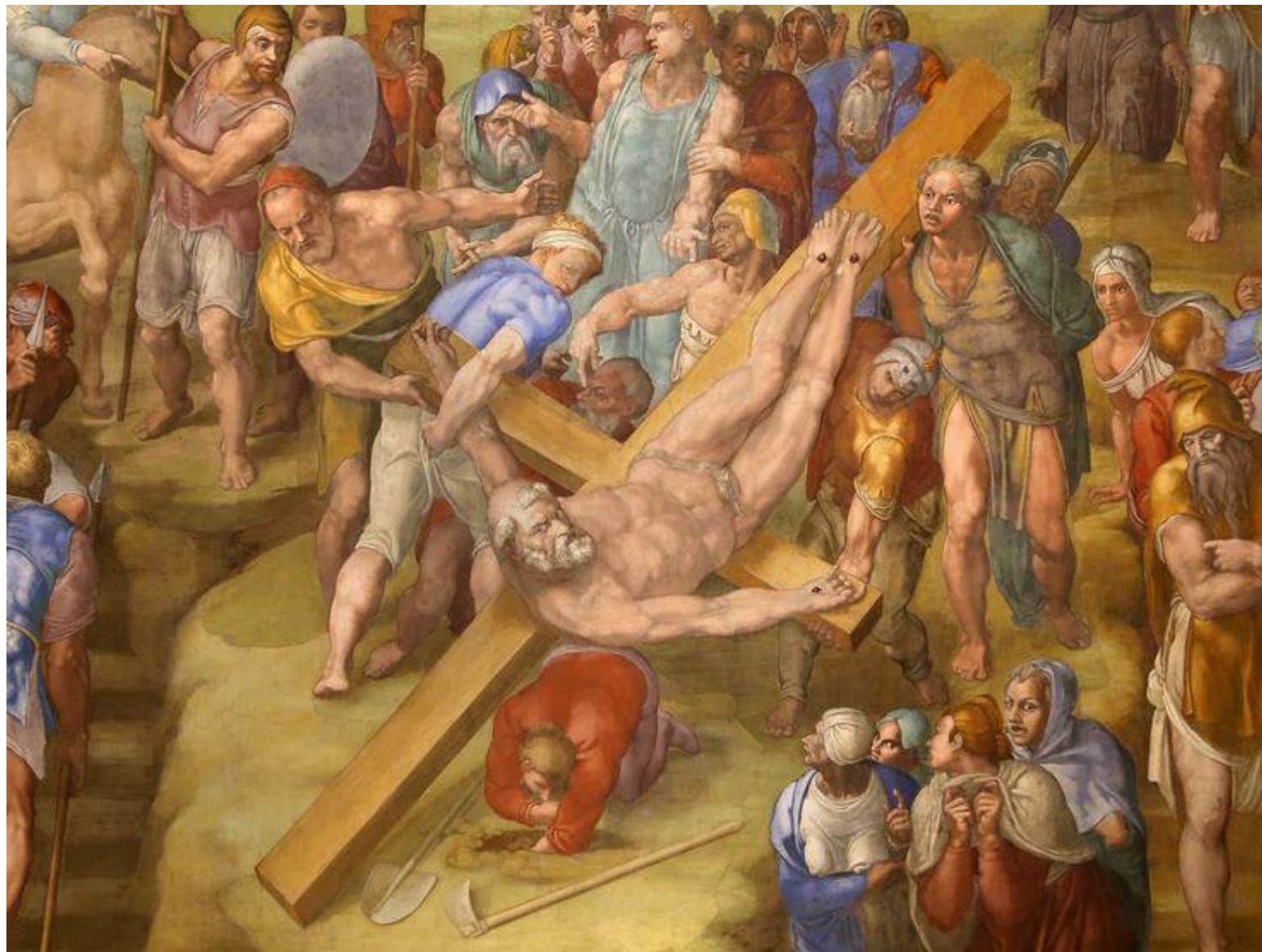
Michelangelo ritrae se stesso. In Pietro imprime il suo stesso volto, che manifesta il suo carattere e la sua straordinarietà.

Si rimane impietriti, perché ancora una volta Michelangelo è impietoso: lui, un uomo libero fino alla fine della vita, tocca con mano quanto il corpo sia sottoposto alla debolezza progressiva e in quello sguardo si nota nello stesso tempo lo smarrimento, per quanto potrà accadere e la tenacia di essere giunto fino alla fine, nella sequela del proprio progetto di vita.



Michelangelo, *Crocifissione di San Pietro*, Particolare, 1545-1550, affresco, 625×661 cm., Cappella Paolina, Vaticano.

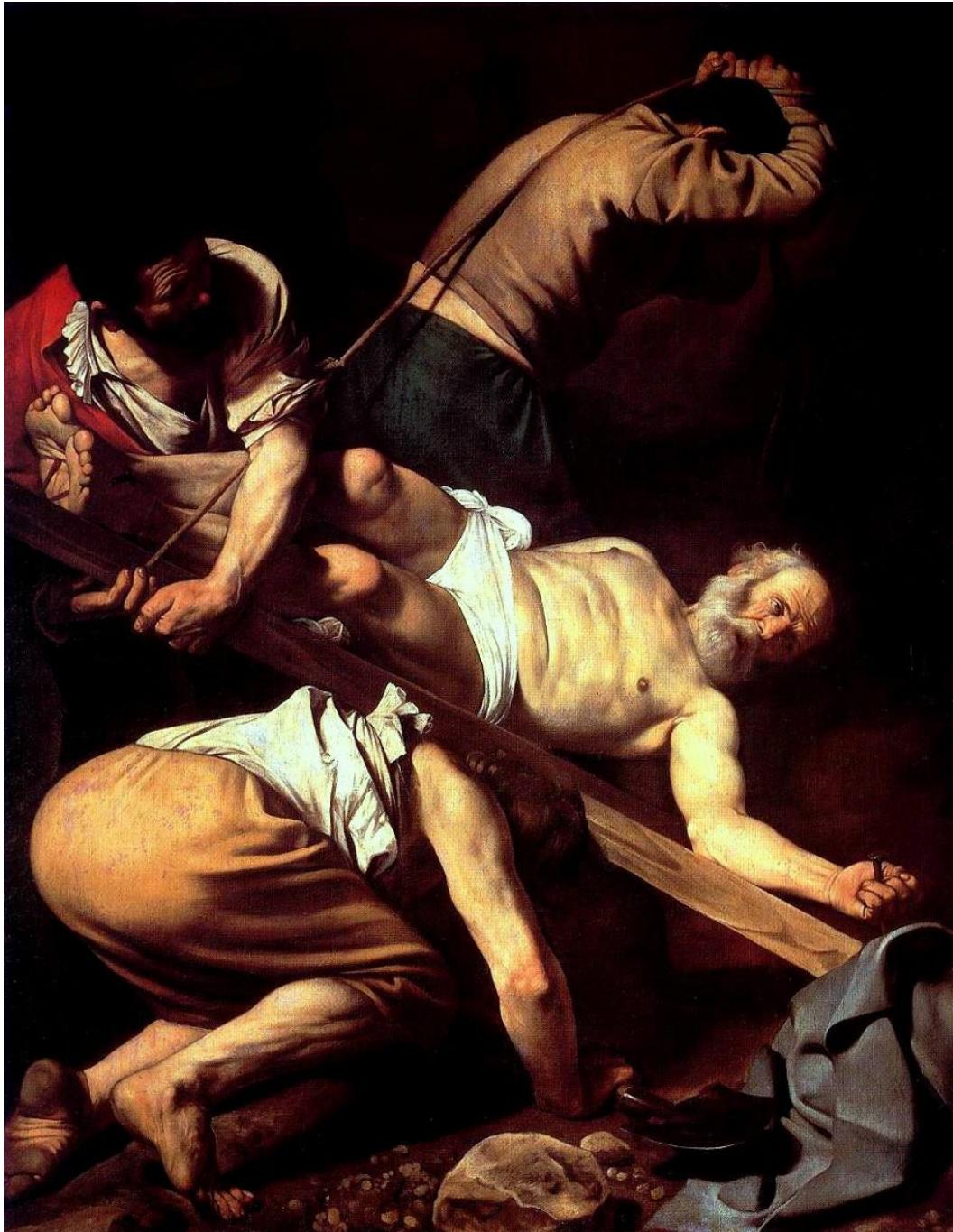
Vasari ne sottolinea l'unicità compositiva: *San Pietro «confitto ignudo sopra la croce [...] è una figura rara»*



Michelangelo,
Crocifissione di San Pietro, Particolare,
1545-1550, affresco,
625×661 cm.,
Cappella Paolina,
Vaticano.

Le pie donne hanno l'aria allucinata e, più che essere, loro, fonte per i 'Manieristi', ci sembrano derivate dall'artista 'Manierista' Pontormo, come se il genio Michelangelo guardasse al suo "allievo".

Anche qui, Michelangelo sembra stanco, ammorbidente, tanto più se osserviamo, in confronto, lo stesso episodio dipinto cinquant'anni dopo da Caravaggio.



Caravaggio, *Crocifissione di San Pietro*, 1600-1601, olio su tela, 230×175 cm., Cappella Cerasi, Basilica di Santa Maria del Popolo, Roma.

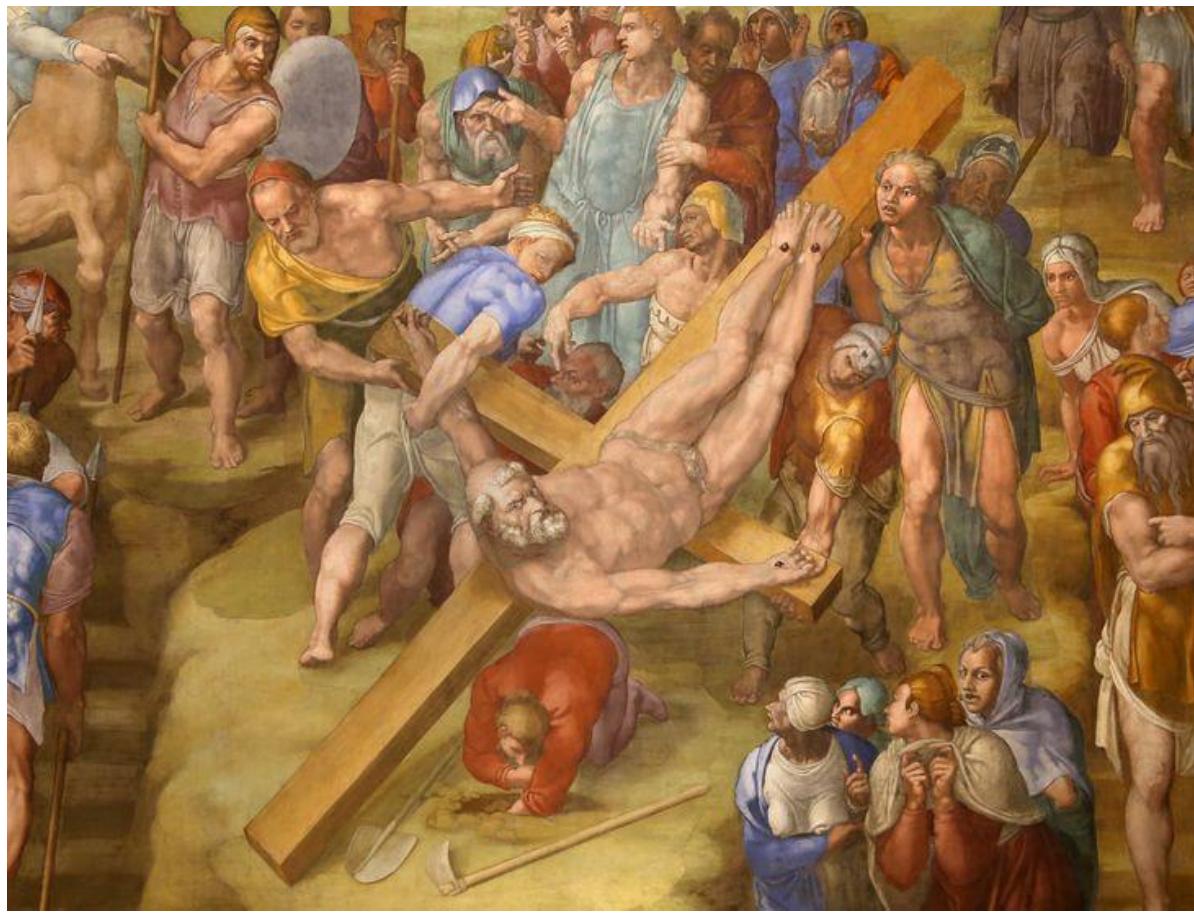
“È evidente che Caravaggio abbia guardato a Michelangelo:

San Pietro assume la stessa posizione, stessa testa con la barba, stessa posizione della croce, analogo il personaggio sotto di essa, ma Caravaggio rende la sua ‘Crocifissione’ più vitale e più vera.

La figura che sostiene la croce ci mostra ‘il posteriore’ (come il cavallo della ‘Conversione di Saulo’); i piedi sono sporchi, la vanga è un elemento realistico e funge da leva per drizzare la croce.

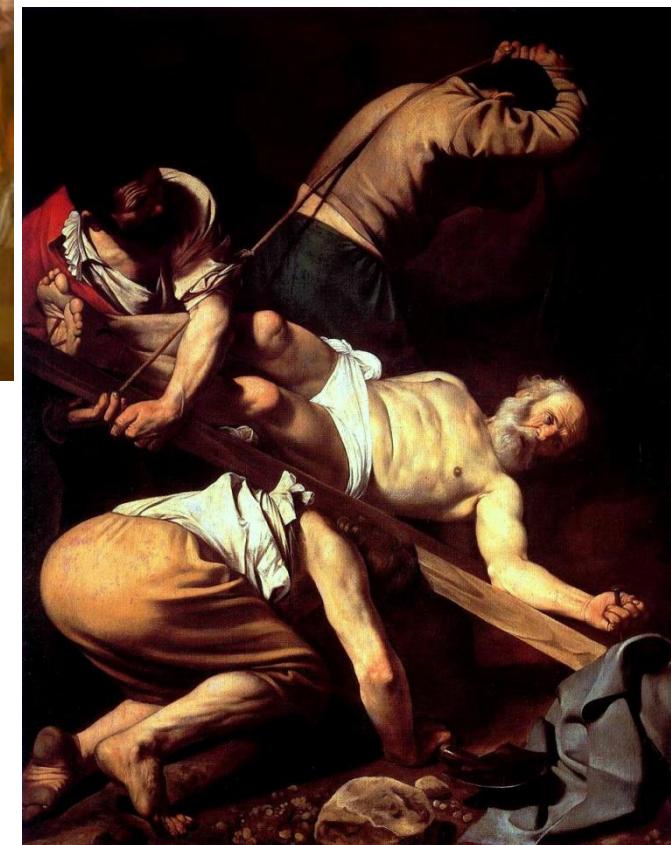
È un’immagine di tale concentrazione, di tale verità, di tale drammaticità, che Caravaggio supera il ‘maestro’, entrando nella realtà, mentre Michelangelo rimane ancorato a una composizione molto articolata, “manierata”.

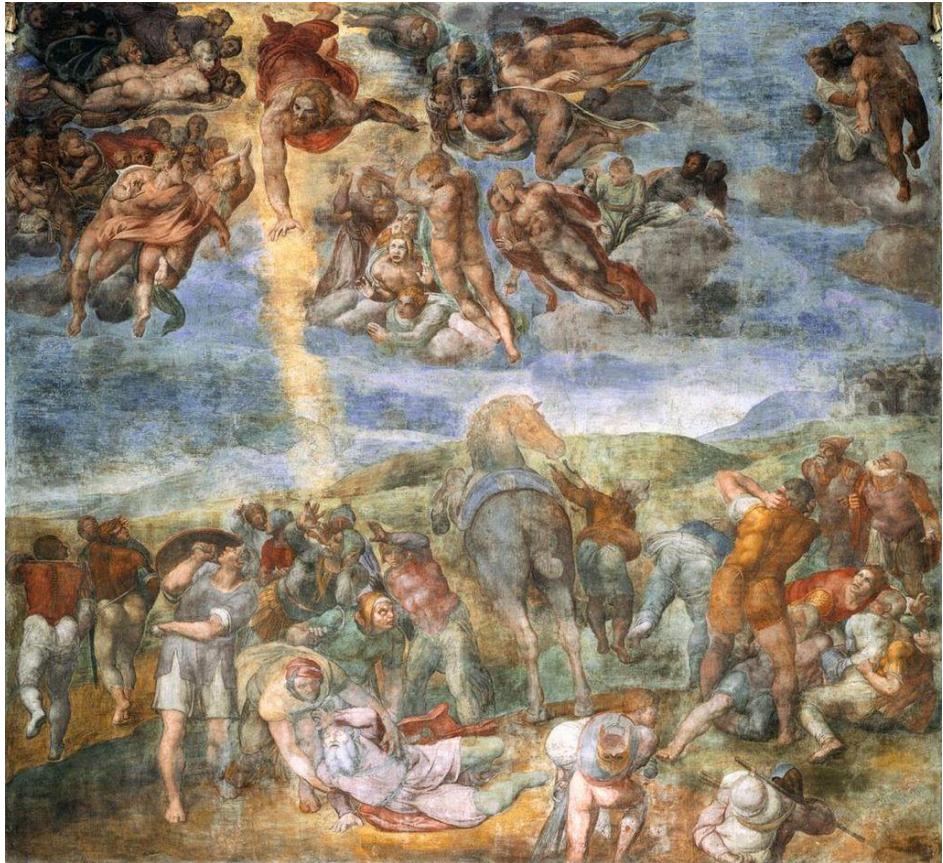
In apertura del Seicento, Caravaggio fa una rivoluzione..



Michelangelo, *Crocifissione di San Pietro*, Particolare, 1545-1550, affresco, 625x661 cm., Cappella Paolina, Vaticano.

Caravaggio, *Crocifissione di San Pietro*, 1600-1601, olio su tela, 230x175 cm., Cappella Cerasi, Basilica di Santa Maria del Popolo, Roma.





Michelangelo, *Conversione di Saulo*, 1542-1545, affresco, 625×661 cm., Cappella Paolina, Vaticano.

La ‘Cappella Paolina’, con i soggetti relativi alla vocazione di san Paolo e al martirio di san Pietro, mette in evidenza la fragilità dell’essere umano.

I corpi appaiono svuotati, privi di quell’energia dei muscoli e dell’architettura fisica celebrata da Michelangelo, nella sua produzione precedente.

Sono dipinti che esaltano la decadenza del corpo umano e, prima ancora che con il disegno – cioè dal punto di vista dell’anatomia, con una dimensione più legata alla caducità della carne – la esaltano tramite un diverso trattamento della superficie pittorica, molto più attenuata, molto più attutita.

È un Michelangelo notturno, un Michelangelo che inclina verso l’interiorità e rimedia dentro se stesso e che quindi porta a un’ulteriore conseguenza quelle ricerche del ‘Manierismo’, che in lui hanno radice.



Michelangelo, *Crocifissione di San Pietro*, 1545-1550, affresco, 625×661 cm., Cappella Paolina, Vaticano.

Così scrive Sgarbi: "Al 'Manierismo' dei pittori che imitano il Michelangelo della Cappella Sistina, infatti, va aggiunto quello che Michelangelo stesso fonda, con la decorazione di quest'altra straordinaria cappella (Paolina), dove l'uomo è visto nel sentimento della fine, nel sentimento della decadenza del corpo, dove tutto è legato all'immagine di qualcosa, che non può vincere il tempo e che non può essere esaltato nella certezza dei valori del corpo.

Per molti anni, questo periodo estremo e decadente del Michelangelo pittore è stato guardato con indifferenza e con un minore interesse, rispetto a quello trionfale e solare della volta della Cappella Sistina e del 'Giudizio Universale'.

Eppure, esso rappresenta un aspetto altrettanto importante dell'artista. Appunto, nel contrasto tra giorno e notte, tra cielo e terra, tra luce e ombra, egli persegua l'elemento fondamentale, per la definizione di un pensiero, che trovasse unità assoluta attraverso tutte le possibili forme ed espressioni dell'arte, cioè tanto nelle testimonianze della scultura, della pittura e dell'architettura (dalla celebre cupola di San Pietro, alle decorazioni della Biblioteca Laurenziana, in quelle finestre, che sono un monumento di architettura manieristica), quanto in quelle della poesia.

La poesia di Michelangelo, infatti, è una celebrazione del contrasto tra l'anima e il corpo, della possibilità che il corpo, nella sua esaltazione, si sublimi fino a bruciare in quel fuoco di spirito, in cui l'anima trova il proprio senso".

Giunto è già 'l corso della vita mia

Giunto è già 'l corso della vita mia, con tempestoso mar, per fragil barca, al comun porto, ov'a render si varca conto e ragion d'ogni opra trista e pia.

Onde l'affettuosa fantasia che l'arte mi fece idol e monarca conosco or ben com'era d'error carca e quel c'a mal suo grado ogn'uom desia.

Gli amorosi pensier, già vani e lieti, che fien or, s'a duo morte m'avvicino? D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia.

Né pinger né scolpir fie più che quieti l'anima, volta a quell'amor divino c'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia.



Michelangelo, *Pietà Bandini*, scultura marmorea (h. 277 cm), 1547-1555 circa, Firenze - Museo Opera del Duomo.

Così scrive Sgarbi: "Un'ulteriore, estrema, riflessione di Michelangelo sulla figura della madre si realizza nella sua ultima produzione."

La Pietà Bandini viene eseguita tra il 1547 e il 1555. Dopodiché Michelangelo conduce il senso del "non finito" alle estreme conseguenze, con la Pietà Rondanini, un'opera lentamente meditata, compiuta tra il 1552 e il 1564, anno della sua morte".



Michelangelo Buonarroti,
Pietà Rondanini, 1552-1564,
marmo, h. 195 cm., Castello
Sforzesco, Milano.



Michelangelo Buonarroti, Pietà Bandini, scultura marmorea (h. 277 cm), 1547-1555 circa, Firenze - Museo Opera del Duomo.

Si tratta di **una delle ultime sculture** dell'artista, rimasta incompleta, nella quale si pensa inserì il suo **autoritratto** nella **figura di Nicodemo**. La serie delle **Pietà senili** di Michelangelo fu avviata in un **periodo di grande sconforto dell'artista**, dopo la scomparsa dell'amica Vittoria Colonna nel **1547**, quando ormai settantenne **sente avvicinarsi la morte** e inizia a fare progetti per la propria sepoltura.

La **Pietà Bandini** fu scolpita probabilmente a **partire proprio dal 1547**, incontrando dall'inizio notevoli difficoltà.

Secondo A. Parronchi il **blocco** usato era uno di quelli avanzati per la **tomba di Giulio II** (conclusa nel 1548), destinato probabilmente a un ritratto del pontefice emergente dal sepolcro e sorretto da quattro Angeli.

Questo blocco, come ricorda anche Vasari, era pieno di impurità ed estremamente duro.







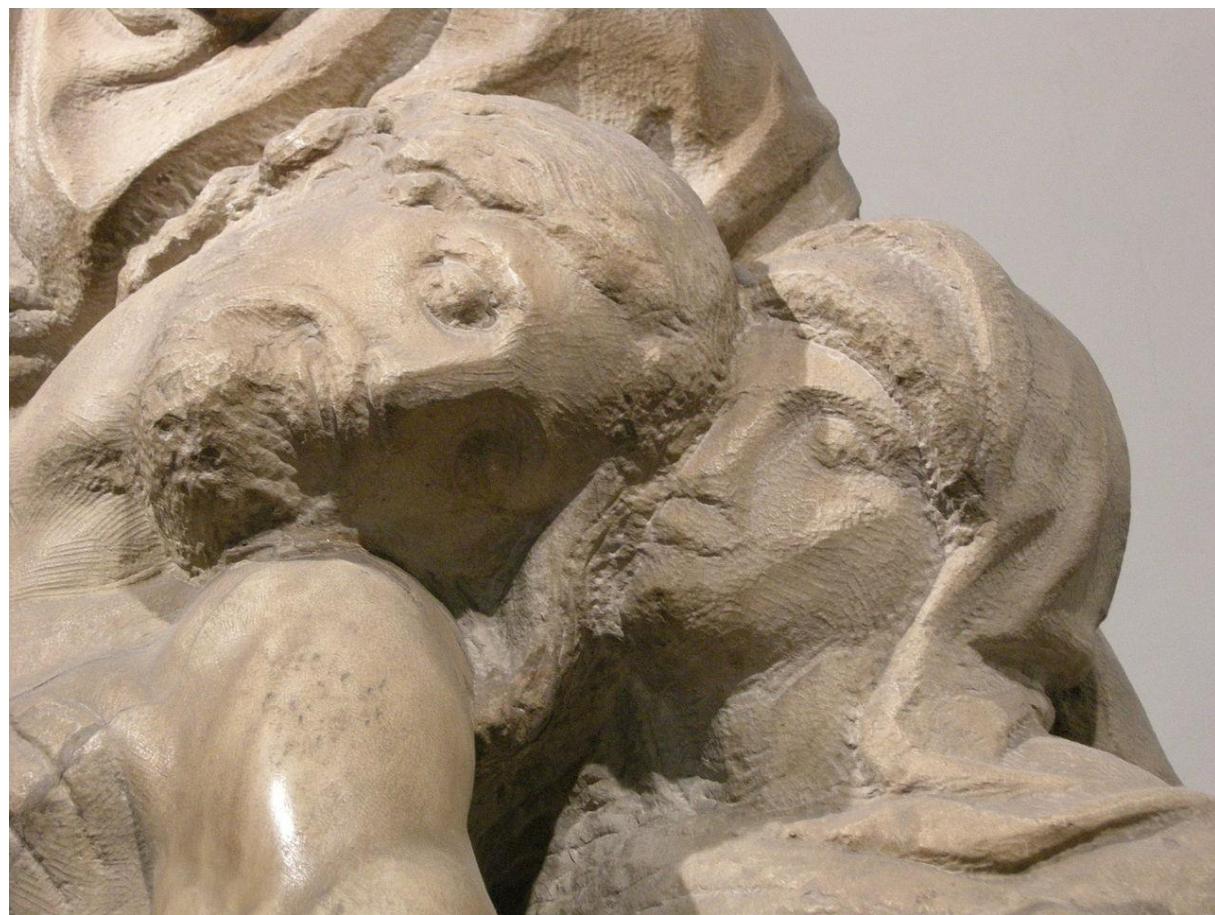
Michelangelo Buonarroti, Pietà Bandini, scultura marmorea (h. 277 cm), 1547-1555 circa, Firenze - Museo Opera del Duomo.

Nel **1553** era sicuramente ancora in lavorazione, quando **Vasari**, recandosi una sera a visitare l'artista, ebbe l'impressione che Michelangelo esitasse a mostrargliela poiché in corso d'opera, **facendo cadere forse di proposito la lucerna**, che si spense.

Chiamato il servitore, il fedele Francesco Amadori detto l'Urbino, per farsene portare un'altra, si lamentò di essere ormai tanto vecchio da sentirsi tirare "per la cappa" dalla morte:

"per farmi andare con lei, e questa mia persona cadrà un giorno come questa lucerna, e sarà spento il lume della vita".

L'episodio testimonia le crisi depressive del Buonarroti che, nel corso degli anni, erano diventate abituali e sempre più gravi e che, verso il **1555**, portarono l'artista a **tentare di distruggere la statua**.



Michelangelo Buonarroti, Pietà Bandini,
dettaglio, scultura marmorea (h. 277 cm), 1547-1555 circa, Firenze - Museo Opera del Duomo.

Tentando in seguito di variare la posizione delle gambe di Cristo, una venatura nel marmo ne provocò la rottura, suscitando una grande frustrazione nell'artista, aggravata dalle continue sollecitazioni dell'Urbino a finire la scultura, tanto che Michelangelo, ormai fuori di sé, la prese a martellate, rompendola in più punti: segni di rottura si vedono ancora oggi sul gomito, sul petto, sulla spalla di Gesù e sulla mano di Maria; la gamba sinistra di Gesù, che avrebbe dovuto accavallarsi a quella di Maria, è completamente assente





Michelangelo Buonarroti, Pietà Bandini, scultura marmorea (h. 277 cm), 1547-1555 circa, Firenze - Museo Opera del Duomo

L'opera, ormai inutilizzabile, venne **venduta nel 1561** allo scultore e architetto fiorentino **Francesco Bandini** per duecento scudi, tramite l'intermediazione dell'allievo **Tiberio Calcagni**, che si offrì di restaurarla e integrarla con la **Maria Maddalena** alla sinistra, di evidente scarto qualitativo inferiore e sproporzionata.

Alla **morte** dell'artista nel **1564**, si provò senza successo a portare la statua a Firenze per la sepoltura di Michelangelo in Santa Croce.

Restò invece nella vigna dei Bandini a **Montecavallo** (Roma) ben oltre la morte di Francesco (1564), dove la vide anche Gian Lorenzo Bernini.

Nel **1674** venne poi acquistata dal granduca **Cosimo III de' Medici** e portata a **Firenze**.

Egli la destinò ai **sotterranei di San Lorenzo**, luogo di sepoltura di casa Medici.

Nel **1722** venne poi trasportata in **Santa Maria del Fiore**, per decorare lo spazio dietro l'altare maggiore.

Dal **1933** venne posta nella prima cappella di destra della tribuna nord e nel **1981** fu infine destinata al **Museo dell'Opera del Duomo**.

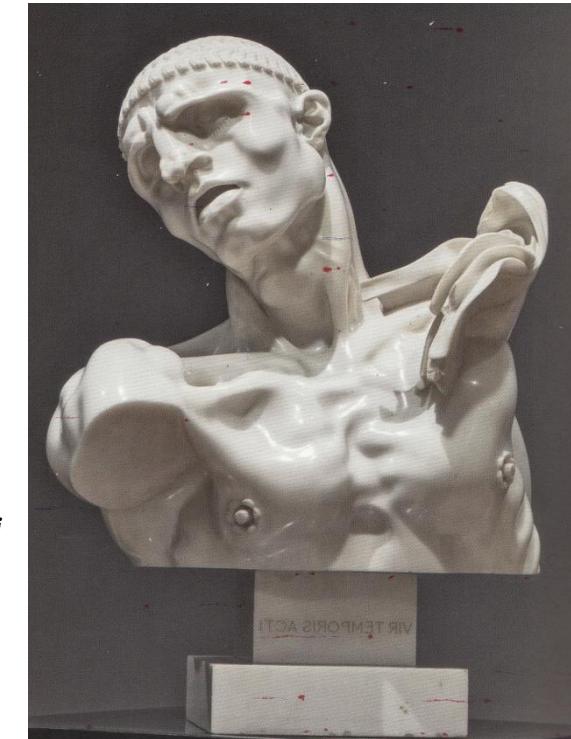


Michelangelo Buonarroti, Pietà Bandini, scultura marmorea (h. 277 cm), 1547-1555 circa, Firenze - Museo Opera del Duomo

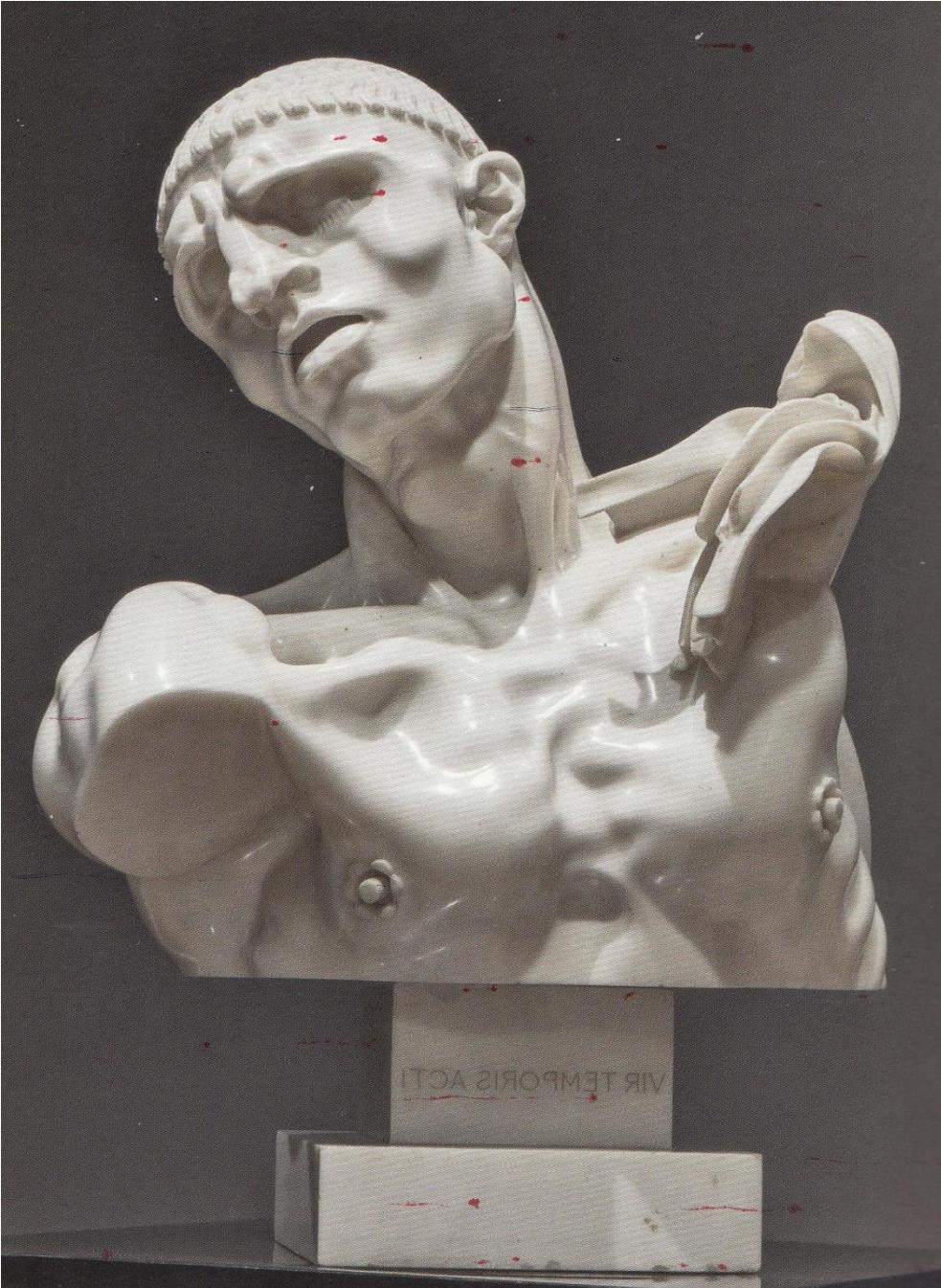
Così scrive Sgarbi: “Nella ‘Pietà Bandini’ tornano a incrociarsi due motivi, che abbiamo già visto altrove, per esempio, nelle ‘Tombe Medicee’ di San Lorenzo: la compiutezza assoluta, un po’ ipnotica e forse anche rigida, nella figura della donna dolente, a destra del Cristo, e la parte meravigliosa del ‘non-finito’, i volti di Cristo e della Madre.”

Il che ci conduce a un ulteriore collegamento con l’arte del Novecento, con uno dei grandi artisti italiani, il milanese Adolfo Wildt (1868-1931).

Come Michelangelo, Wildt trasfigura la materia in altro, cerca di raggiungere, nella materia, una dimensione spirituale ed è stato finalmente rivalutato negli anni recenti, proprio per questa sua capacità di dire qualcosa di più, della rappresentazione naturalistica. Lo si vede in “Vir temporis acti” (Uomo antico/del tempo passato).



Adolfo Wildt, *Vir Temporis Acti* (*Uomo antico/del tempo passato*), busto marmoreo, 1910-1911, Collezione privata.



Adolfo Wildt, *Vir Temporis Acti* (*Uomo antico/del tempo passato*), busto marmoreo, 1910-1911, Collezione privata.

"Il capezzolo sporgente assomiglia ad una manopola, quasi da radio Déco, l'acconciatura e le sopracciglia antinaturalistiche, rigide, rendono la rappresentazione diversa dalla realtà che vediamo.

Il marmo diventa un pensiero e questa è una delle conseguenze della presenza viva di Michelangelo in lui.



Michelangelo
Buonarroti,
Pietà Bandini,
1547 - 1555 ca



Michelangelo, *Pietà Bandini*, marmo, 1547 – 1555 ca.
Museo dell'Opera del Duomo, Firenze.

"Interessante, nella 'Pietà Bandini' è anche la composizione a piramide, che culmina nella figura di Nicodemo.

Nicodemo, nella sua superficie scabra, non levigata, nell'incompiutezza del volto, mostra una dolcezza, un'intimità, una profonda meditazione spirituale.

Sta osservando il dialogo tra madre e figlio, quasi con commozione.

Vasari descrive la 'Pietà Bandini' con grande poesia e ammirazione.

Tutte le figure intorno a Cristo si aiutano, ciascuna è vinta dal dolore e dalla fatica, condividendo la debolezza di Cristo: Michelangelo crea, così, una composizione nuovissima, come nessuno, neppure lui stesso, aveva mai tentato.

«Opera faticosa, rara in un sasso e veramente divina»
(Vasari)



Michelangelo Buonarroti, *Pietà Rondanini*, 1552-1564, marmo, h. 195 cm., Castello Sforzesco, Milano.

Scolpita nel 1552-1553 (prima versione) e rilavorata dal 1555 circa al 1564: si tratta dell'ultima opera dell'autore che, secondo le fonti, vi lavorò fino a pochi giorni prima di morire, conducendo il senso del 'non-finito' alle estreme conseguenze.

Negli ultimi anni della sua vita Michelangelo si era dedicato alla scultura solo occasionalmente e per scopi quasi esclusivamente personali. In particolare, stando a quanto riportano i suoi biografi **Condivi** e **Vasari**, era desiderio dell'artista **completare una Pietà da collocare sulla sua sepoltura**, che in un primo momento venne pensata in Santa Maria Maggiore a Roma e, forse, in seguito ripensata a Firenze.

L'avvio di una **nuova Pietà** viene fatto risalire agli anni immediatamente successivi, verso il **1552-1553**, quando l'artista scolpì un gruppo che probabilmente comprendeva **la sola Vergine Maria che sostiene, da dietro, il figlio reggendolo da sotto le ascelle**.

Una copia di questa versione venne indicata, da Charles de Tolnay, nella **Pietà degli angeli** di Federico Zuccari (su un modello anteriore di Taddeo Zuccari) alla Galleria Borghese.

Federico Zuccari, *Pietà degli Angeli (Cristo morto fra gli angeli)*, olio su tela, anni '60 del XVI sec., cm 232 x 142





Michelangelo Buonarroti, Pietà Rondanini, 1552-1564, marmo, h. 195 cm., Castello Sforzesco, Milano.

Dal **1554** circa, Michelangelo elaborò una **nuova versione**, rimettendo in discussione l'intera statua: dal **corpo di Maria** ricavò una **nuova figura di Cristo** (della figura precedente mantenne solo le gambe piegate), mentre **dalla spalla sinistra e dal petto del vecchio corpo di Cristo trovò lo spazio per ricavare un nuovo corpo per Maria**.

A questa **Pietà** lavorò fino a pochi giorni prima di morire, come testimoniano due lettere di Daniele da Volterra scritte rispettivamente a Giorgio Vasari e a Leonardo Buonarroti.

L'opera venne infatti rinvenuta nello studio di Michelangelo dopo la sua morte e inventariata così: "**Statua principiata per un Cristo et un'altra figura di sopra, attaccate insieme, sbozzate e non finite**"

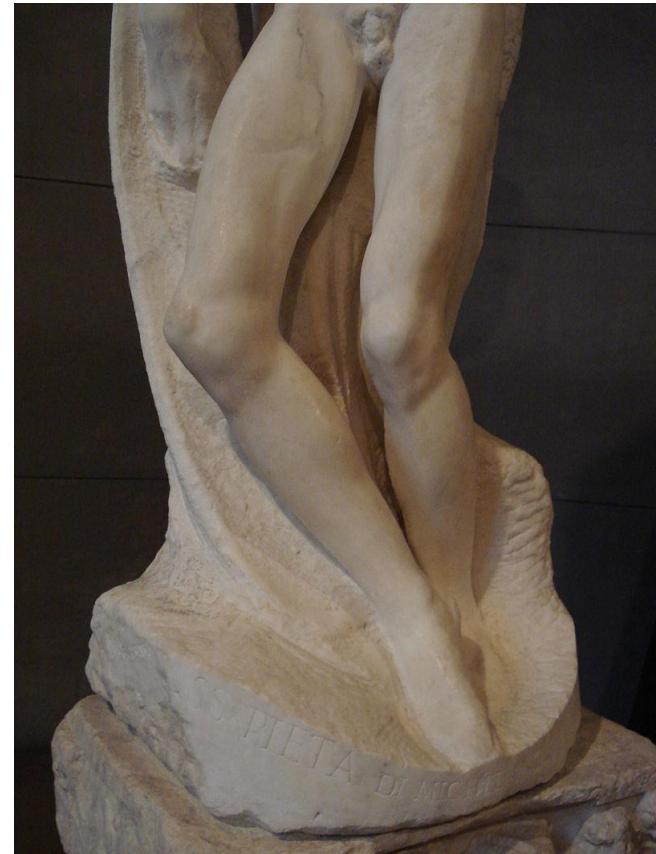




Michelangelo Buonarroti, *Pietà Rondanini*, 1552-1564, marmo, h. 195 cm., Castello Sforzesco, Milano.

La nuova **composizione in verticale** fu altamente innovativa e dimostrò le capacità inventive dell'artista ormai ottantenne. Nel gruppo si alternano **parti condotte a termine**, riferibili alla prima stesura, e **parti non finite**, legate ai ripensamenti della seconda versione mai compiuta.

Le **parti condotte a termine** sono un **braccio destro di Cristo**, staccato dal resto del corpo e rotto a un'altezza poco sopra il gomito, le **gambe del Redentore** e tracce di un diverso orientamento del volto della Vergine.





Michelangelo Buonarroti, *Pietà Rondanini*, 1552-1564, marmo, h. 195 cm., Castello Sforzesco, Milano.

Le **parti** relative alla **nuova elaborazione** sono invece il **nuovo volto** e il **corpo della Vergine**, il **torso magrissimo** e la **testa di Cristo**.

Tutta l'attenzione dell'artista è concentrata sul **rapporto tra madre e figlio morto**.

Il **torso del Salvatore**, leggermente piegato in avanti, è schiacciato contro il corpo della Vergine quasi a formare un toccante tutt'uno, con una **grande tensione emotiva**.

A questo proposito ha scritto Luigi Serenthà: un «**movimento inarrestabile del corpo del Cristo morto dentro il corpo della Madre, [...] genialmente fusi nel sublime non finito**».

Maria infatti non sembra più reggere il figlio, ma i **due sembrano piuttosto unirsi in un abbraccio** che comunque non riesce a trattenere il corpo di Cristo, il quale sembra scivolare via inerme, come rivela la progressiva e inevitabile piega delle gambe.

La stessa Maria mostra una figura aerea e senza peso, che non si sforza di trattenere il corpo del figlio.



Michelangelo Buonarroti, *Pietà Rondanini*, 1552-1564, marmo, h. 195 cm., Castello Sforzesco, Milano.

Se guardata di lato, la statua appare **curva in avanti**: questa curvatura dà un senso di **slancio verso l'alto**, come per intendere la **morte di Cristo prossimo alla Resurrezione**.

Ultima opera, ‘**non finita**’, di Michelangelo Buonarroti (1475-1564), la *Pietà Rondanini* è testamento e **meditazione** del vecchio artista sulla **morte e la salvezza dell'anima**.

In quest’opera lo scultore rinuncia alla perfezione del corpo e alla sua eroica bellezza, trasformando il **Cristo morto in emblema di sofferenza**.

La posizione dei corpi di **Maria e Gesù ad altezze diverse** sembra suggerire l’intrecciarsi di **più momenti** della vicenda di Cristo: **depositone dalla Croce, seppellimento, addirittura Resurrezione**, nel dissolvimento del corpo del Figlio nell’abbraccio materno.





Michelangelo Buonarroti, *Pietà Rondanini*, 1552-1564, marmo, h. 195 cm., Castello Sforzesco, Milano.

Così scrive Sgarbi: *"Oltre 10 anni per realizzare un'opera sola. L'opera della vita e della morte dell'artista. Un'opera sublime, che il destino vuole sia a Milano.*

Il più grande capolavoro del Rinascimento italiano, e non solo del Rinascimento, che condivide la sua gloria con il Cenacolo di Leonardo, che è degli stessi anni della Pietà Vaticana di Michelangelo.

L'artista sembra essere consapevole della delicatezza, della fragilità di Cristo di fronte alla morte, nel momento della morte.

Non è un Cristo eroico, o quello finitissimo, forbitissimo, della Pietà Vaticana, è un Cristo debole, le cui gambe non hanno la forza di reggerlo in piedi, sono compiute, ma cadono. Il suo corpo non è definito.

Una figura, alla sinistra di Gesù, forse fu scolpita e poi staccata, perché tutto doveva ridursi, senza nessun'altra presenza, alla suprema dignità del rapporto tra madre e figlio.

Maria sta dietro Gesù, come per sostenerlo, pare offrire al figlio l'ultima forza, le ultime energie.

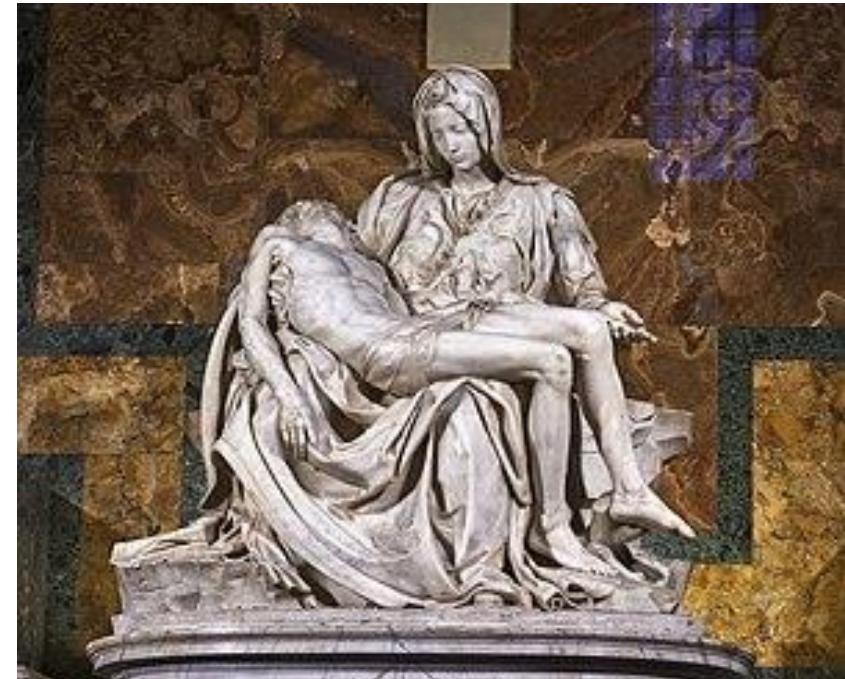
Michelangelo mostra di essere assolutamente contemporaneo nel non finito dei 2 volti, dei quali non riusciamo a leggere i lineamenti, sembra che egli non scolpisca corpi, ma anime, non Gesù e Maria, ma ognuno di noi di fronte al mistero della morte e dell'essere madri e figli.



Michelangelo Buonarroti, *Pietà Rondanini*, 1552-1564, marmo, h. 195 cm., Castello Sforzesco, Milano.

Si rende chiara la volontà, sin dalla prima Pietà, di rappresentare ciò che è ineffabile, ciò che è irrappresentabile, ciò che è dentro di noi. Comprata nel 1952 dal Comune di Milano – uno dei più grandi acquisti, che una città potesse fare – la Pietà Rondanini ci parla dell'anima dell'uomo, ci parla di Dio, ci parla dello spirito, ci parla dell'essenza; ci parla di qualcosa che, alla fine della sua vita, questo meraviglioso artista riesce a raggiungere: rappresentare quello che non è rappresentabile; lo spirito, non la carne.

Qui siamo passati dalla meravigliosa Vergine, con il Bambino, che è diventato grande, ma è rimasto bambino e che dorme sulle sue gambe, della Pietà Vaticana, a questa drammaticissima immagine, in cui la parte sinistra viene spezzata, eliminando così la figura di quello che, con tutta probabilità, doveva essere Nicodemo, lasciando soltanto la Madre con il Figlio.



Michelangelo,
Pietà (Vaticana),
marmo, 1497-
1499, Basilica di
San Pietro,
Vaticano



Michelangelo Buonarroti, *Pietà Rondanini*, 1552-1564, marmo, h. 195 cm., Castello Sforzesco, Milano.

Cosa sta capitando in questo momento? La Madre è dietro di lui, in verticale, non più in orizzontale.

Cristo fa sentire la fragilità delle gambe, che non riescono più a tenerlo in piedi, il resto poi è un busto non finito e i volti, che stanno molto vicini.

La Vergine qui fa qualcosa di sovrumano: avverte che il Figlio sta morendo e non vuole farlo morire, diventa la sua spina dorsale: l'intuizione di Michelangelo è che la morte non c'è, perché la Madre trasmette la sua vita al Figlio, lo affianca con una carezza sulla testa e lo sostiene alle spalle, per impedirgli di cadere. Non può morire. Non è morto.

Questa intuizione è la più straordinaria invenzione che un artista abbia mai concepito: l'arte vince la morte.

Non solo perché l'arte sopravvive ai suoi autori, ma perché questa Madonna vuole impedire a suo figlio di morire e vuole trasmettere a lui la sua vita, divenendo una cosa sola.

Questa scultura non ha tempo, nessun artista ha mai più concepito una forza di spirito, così alta da farci capire che Dio c'è.

Michelangelo ci dice che Dio esiste, perché l'amore della Madre è tale da impedire che la morte possa andare avanti.

E allora ecco che questa composizione, nella sua assolutezza, rappresenta il punto di arrivo di quel percorso di perfezione, in cui tutto era perfetto e non c'erano dubbi sul fatto che Cristo sarebbe risorto, che porta al dubbio: un dubbio profondo per il quale è bene che Cristo non muoia neppure con il corpo.

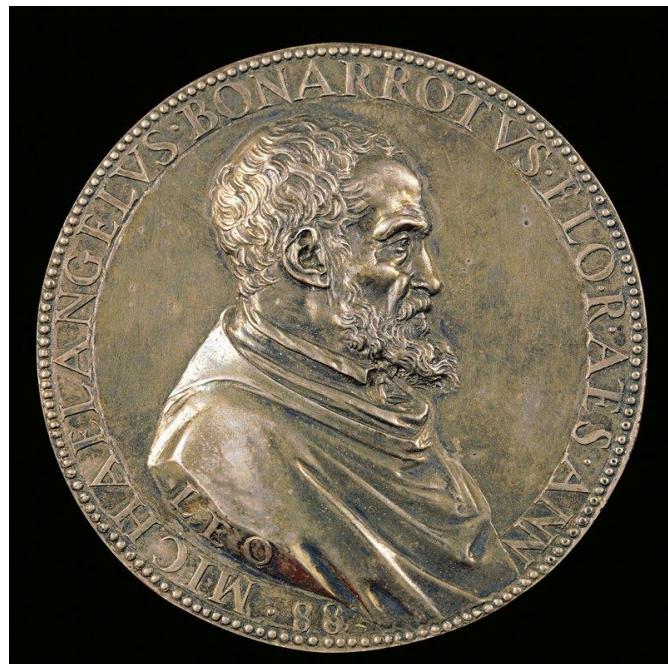
La sua resurrezione è invece la Madre stessa, che non vuole consentirgli di morire”.

Per Vittorio Sgarbi, quella di Michelangelo è la “*parola di un artista predestinato – narrata da Vasari nelle Vite con l’ammirazione che già suscitava nei contemporanei – capace di realizzare tra Firenze, Bologna e Roma una sequenza di capolavori che lo affermano come un maestro assoluto, venerato, copiato, rispettato per tutti i secoli a venire, fino ai giorni nostri*”.

Le parole di Sgarbi guidano lo sguardo alla ricerca delle fonti e delle consonanze che le opere, opportunamente interrogate, ci suggeriscono: “*così sentiamo nostro il dolore muto e senza tempo della Madonna della Pietà vaticana, la forza interiore del David, proviamo la stessa vertigine provata da Raffaello nella Cappella Sistina, di fronte al gesto assoluto che unisce e allontana Dio e l’Uomo. Ancora vibriamo dell’energia che la pietra trasmette ai Prigionieri, al Mosè, all’estremo abbraccio tra la madre e il figlio nella Pietà Rondanini.*

E in questo viaggio Michelangelo non ci appare mai solo: egli studia e rivoluziona la lezione dei maestri del passato – Masaccio, Donatello, Antonello da Messina –, si confronta con gli artisti coevi – Niccolò dell’Arca, Bellini, Mantegna –, e dialoga con i pittori e scultori successivi su cui eserciterà la sua influenza, dai ‘manieristi’ che ne subiranno il mito, a Tiziano, Caravaggio, Picasso, Pollock, fino all’arte contemporanea”.

Vittorio Sgarbi insegue Michelangelo nello stupore della bellezza, indaga le ombre della sua personalità inquieta, e pagina dopo pagina la storia del più grande di tutti diventa una storia che ci riguarda, il racconto del genio che ha mostrato al mondo l’anima dell'uomo.



Leone Leoni, *Medaglia di Michelangelo*, 1561, recto (dritto), Casa Buonarroti, Firenze.

La medaglia, opera di Leone Leoni, raffigura Michelangelo a 85 anni.

La medaglia conservata a Casa Buonarroti è in piombo ed è quindi un esemplare diverso dalle quattro, in argento e bronzo, che Leone Leoni inviò a Michelangelo, con la lettera del 14 marzo 1561.

L'esemplare mostra sul dritto il ritratto di Michelangelo di profilo, rivolto verso destra e sul margine corre l'iscrizione
“Michaelangelus Bonarrotus FLOR[entinus] AET[atis] S[uae]
ANN[orum] 88.

L'età indicata non è corretta, perché Michelangelo è nato nel 1475. Sotto il busto è riportata la firma dell'autore “LEO”.