CAPITOLO

11

Michelangelo

«Sì come per levar, donna, si pone / in pietra alpestra e dura / una viva figura, / che là più cresce u' più la pietra scema». Come togliendo si mette, in una pietra di montagna e dura, una figura viva, che cresce tanto più quanto più la pietra diminuisce. — Michelangelo, Rime 152 (parafrasi della redazione)

OBIETTIVI

1. Ricostruire la vita di Michelangelo fra Firenze e Roma e la sua idea della scultura «per forza di levare».
2. Leggere con la scheda le opere principali: la *Pietà*, il *David*, la volta della Sistina, il *Giudizio universale*.
3. Riconoscere il programma della volta e la composizione del *Giudizio*, con le loro fonti bibliche e dantesche.
4. Discutere le modifiche, lo stato di conservazione e il restauro del *Giudizio universale*.
5. Spiegare le novità dell'architettura di Michelangelo: la Laurenziana, il Campidoglio, San Pietro.

INDICE DEL CAPITOLO

11.1 Uno scultore tra Firenze e Roma 2
11.2 Dalla Pietà al David 4
11.3 La tomba di Giulio II e le tombe medicee 6
11.4 La volta della Cappella Sistina 8
11.5 Il Giudizio universale 12
11.6 Michelangelo architetto 15

Storia dell'arte 4 · Parte III · Il Cinquecento: la «terza maniera», il Manierismo, Venezia · versione 1.0
Capitolo 11: Michelangelo · pagine 273–294 del volume completo · estratto per lo studio

Nel 1550 Giorgio Vasari pubblicò le *Vite* e fece una sola eccezione alla regola di raccontare artisti già morti: l'ultima biografia, il culmine della «terza maniera» (cap. 9), era quella di un vivente, Michelangelo Buonarroti. La sua vita va dalla Firenze di Lorenzo il Magnifico alla Roma del Concilio di Trento, ed egli vi è scultore, pittore, architetto e poeta. Il capitolo segue alcuni problemi: che cosa vuol dire scolpire, come si dipinge una volta immensa, come si inventa un'architettura nuova con il linguaggio dei classici. Al centro c'è il *Giudizio universale* della Sistina, il caso che le Indicazioni nazionali scelgono per parlare di modifiche, conservazione e restauro.

11.1 Uno scultore tra Firenze e Roma

11.1.1 Le origini e il giardino di San Marco

Michelangelo nasce il 6 marzo 1475 a Caprese, nell'alta valle del Tevere, dove il padre Ludovico è podestà, ma cresce fra Firenze e Settignano, il paese degli scalpellini. Vasari gli fa dire, per scherzo, che dal latte della balia, moglie di uno scalpellino, aveva preso «gli scarpegli e 'l mazzuolo con che io fo le figure». Nel 1488 entra nella bottega di Domenico Ghirlandaio (cap. 6), dove impara il disegno e l'affresco; poco dopo frequenta il giardino di San Marco, dove Lorenzo il Magnifico raccoglie sculture antiche, e viene accolto in casa Medici, fra i letterati e i filosofi della sua cerchia. Le prime opere sono due rilievi in marmo della Casa Buonarroti di Firenze: la *Madonna della scala* (c. 1490), uno stiacciato che guarda a Donatello (cap. 3), e la *Battaglia dei centauri*. Secondo il biografo Ascanio Condivi fu Angelo Poliziano a suggerirgli il soggetto della *Battaglia dei centauri* (c. 1492, marmo; Casa Buonarroti, Firenze), un groviglio di corpi nudi che guarda ai sarcofagi romani.

Nel 1494, poco prima della cacciata dei Medici, Michelangelo va a Bologna, dove studia i rilievi di Jacopo della Quercia (cap. 1); nel 1496 è a Roma. Da allora vive fra due città: Firenze, dove torna per il *David* e per i cantieri medicei di San Lorenzo, e Roma, dove si stabilisce nel 1534 e muore il 18 febbraio 1564, a quasi ottantanove anni; il corpo è portato a Firenze e sepolto in Santa Croce. I contemporanei sentivano nelle sue figure qualcosa di grandioso e quasi minaccioso: Vasari, davanti al *Giudizio*, parla della «terribilità e grandezza dell'opera», e la critica ha chiamato **terribilità** questa forza tesa e sovrumana dei suoi corpi.

11.1.2 «Per forza di levare»

Nel 1547 il letterato Benedetto Varchi chiese ad alcuni artisti se fosse più nobile la pittura o la scultura: è il *paragone* delle arti già affrontato da Leonardo (cap. 9). Michelangelo rispose con una lettera che Varchi stampò nel 1549 con le sue *Due lezzioni*: «Io intendo scultura, quella che si fa per forza di levare: quella che si fa per via di porre, è simile alla pittura». La scultura vera

lavora **per forza di levare**: toglie materia da un blocco finché ne esce la figura, senza poter rimediare a un errore. Quella che lavora **per via di porre**, modellando argilla o cera come si fa per preparare un bronzo (cap. 3), somiglia alla pittura. La lettera conclude che le due arti vengono «da una medesima intelligenza», ma contiene una frecciata contro chi aveva scritto che la pittura è più nobile, nella quale molti riconoscono Leonardo.

Levare è un lavoro lungo e fisico. Michelangelo sceglie i blocchi nelle cave di Carrara, dove nel 1505, secondo Vasari, resta otto mesi. Poi lavora con una sequenza di ferri: la **subbia**, uno scalpello a punta battuto con il mazzuolo, sbozza la massa; la **gradina**, con il taglio a denti, lascia solchi paralleli e modella le forme; lo scalpello piano definisce i contorni; raspe e pomice lisciano. Nelle opere incompiute i segni della gradina, incrociati in più direzioni, si vedono ancora, come il tratteggio di un disegno.

Molte sue opere sono rimaste a metà. Gli storici chiamano **non finito** lo stato di un'opera in cui parti levigate convivono con parti appena sbozzate. Dal Romanticismo in poi è stato letto come una poetica, l'anima che lotta per liberarsi dalla materia: una lettura suggestiva, da verificare opera per opera.

ERRORE FREQUENTE

«Michelangelo lasciava le opere incompiute di proposito». Non si può dire in generale. Il *San Matteo* della Galleria dell'Accademia di Firenze fu abbandonato quando fu sciolto il contratto per gli apostoli del Duomo; molte statue della tomba di Giulio II rimasero sbozzate perché il progetto fu ridotto; la Sagrestia Nuova si fermò quando Michelangelo lasciò Firenze. Solo in alcune opere tarde, come la *Pietà Rondanini*, l'incompiutezza sembra far parte del pensiero dell'artista. Decidono i documenti, non un'idea romantica del genio.

COLLEGAMENTI

Filosofia e Italiano: il «concetto» nel marmo. «Non ha l'ottimo artista alcun concetto / c'un marmo solo in sé non circonscriva / col suo superchio, e solo a quello arriva / la man che ubbidisce all'intelletto» (*Rime* 151, vv. 1–4). *Parafrasi*: il miglior artista non ha idea che un marmo non contenga già, sotto la materia in eccesso; e a quell'idea arriva solo la mano che obbedisce all'intelletto. Il **concetto** è l'idea della figura, che esiste in potenza nel blocco: un pensiero vicino al Neoplatonismo di Ficino (cap. 6). Ma il sonetto è una poesia d'amore, e il marmo è un paragone per la donna amata. Nel 1547 Varchi lo commentò in una lezione pubblica all'Accademia Fiorentina: un artista vivente letto come un classico.

11.2 Dalla *Pietà* al *David*

11.2.1 Roma: la *Pietà*

A Roma Michelangelo si misura con le statue antiche. Il *Bacco* (1496–1497, marmo; Museo Nazionale del Bargello, Firenze), un dio ebbro dal passo malfermo, finì nel giardino del banchiere Jacopo Galli, fra le sculture antiche della sua collezione. Proprio Galli fa da garante, nel 1498, per il contratto con il cardinale francese Jean de Bilhères, che vuole un gruppo per la sua cappella funeraria nell'antica San Pietro: la *Pietà* (1498–1499, marmo; Basilica di San Pietro, Città del Vaticano). La **Pietà** è l'immagine della Vergine che tiene in grembo il Figlio morto, un tema nato nel Nord Europa e ben noto al committente. Michelangelo ne fa una piramide: l'ampio panneggio di Maria allarga la base e accoglie senza sforzo il corpo adulto di Cristo; il volto della Madre è giovane e quieto, il dolore è affidato al gesto della mano sinistra aperta; la superficie è levigata come in nessun'altra sua opera.

È l'unica opera che Michelangelo abbia firmato, sulla fascia che attraversa il petto della Vergine. Vasari racconta che l'artista aveva sentito alcuni visitatori lombardi attribuirla a «il Gobbo nostro da Milano», e che tornò di notte a incidere il suo nome. La firma, in latino abbreviato, dice che «Michelangelo Buonarroti fiorentino *faceva*» l'opera: il verbo è all'imperfetto, *faciebat*.

COLLEGAMENTI

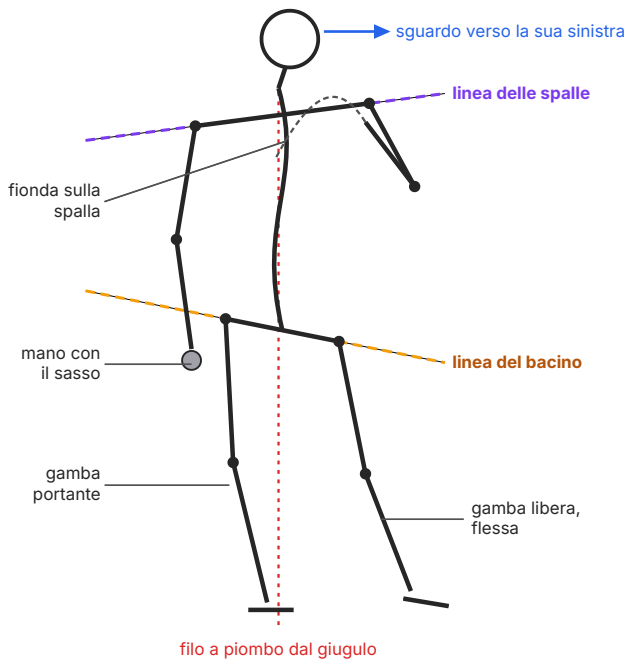
Latino: perché *faciebat*. Plinio il Vecchio ricorda che i grandi artisti greci firmarono «*absoluta opera et illa quoque, quae mirando non satiamur, pendenti titulo inscripsisse, ut APELLES FACIEBAT aut POLYCLITUS, tamquam inchoata semper arte et inperfecta*»: «anche le opere compiute, anche quelle che non ci stanchiamo di ammirare, le firmarono con un'iscrizione in sospeso, come "Apelle faceva" o "Policleto", come se l'arte fosse sempre cominciata e incompiuta» (*Naturalis historia*, praefatio 26, traduzione della redazione). L'imperfetto lasciava all'artista la possibilità di correggersi. Gli umanisti leggevano Plinio con passione, e la firma della *Pietà* si inserisce in questa tradizione: un giovane scultore si presenta, con orgogliosa modestia, come un nuovo Policleto. Che Michelangelo conoscesse direttamente il passo non è documentato.

11.2.2 Il «Gigante»

Nel 1501 l'Opera del Duomo di Firenze affida a Michelangelo un enorme blocco di marmo che tutti chiamavano «il Gigante»: decenni prima era stato sbozzato da Agostino di Duccio e poi da Antonio Rossellino, e giaceva nel cantiere della cattedrale. Ne nasce il *David* (1501–1504, marmo; Galleria dell'Accademia, Firenze), ricavato senza aggiungere un solo pezzo. Il 25 gennaio 1504 una commissione di artisti e cittadini, fra cui Leonardo, Botticelli e Perugino, discute dove collocarlo: si sceglie l'ingresso di Palazzo Vecchio, al posto della *Giuditta* di Donatello. Il giovane che abbatte il gigante diventa il simbolo della Repubblica, che ha cacciato i Medici. Per

Vasari quest'opera «ha tolto il grido a tutte le statue moderne et antiche, o greche, o latine» (*parafrasi*: ha superato in fama tutte le statue moderne e antiche).

Il David di Donatello (cap. 3) ha già vinto, con la testa di Golia ai piedi. Quello di Michelangelo è colto prima della lotta: lo sguardo è fisso sul nemico, la fionda pende dalla spalla sinistra, il sasso è chiuso nella mano destra. Il corpo nudo, eroico come un atleta antico, segue la ponderazione e il chiasmo dell'arte greca (Figura 11.1). Testa e mani sono grandi: secondo una spiegazione diffusa, Michelangelo le aveva calcolate per una statua da vedere da lontano e dal basso, perché all'inizio era destinata a uno degli sproni del Duomo.



Ponderazione e chiasmo

Lato destro della statua
gamba portante, tesa
anca più alta
spalla più bassa, braccio abbassato

Lato sinistro della statua
gamba libera, flessa e avanzata
anca più bassa
spalla più alta, braccio sollevato

Le due linee divergono: il corpo si torce intorno al filo a piombo, che cade sul piede portante.

destra e sinistra sono quelle della statua

Figura 11.1 La ponderazione del *David* (schema). Il peso grava sulla gamba destra; le linee delle spalle e del bacino si inclinano in senso opposto e il filo a piombo dal giugulo cade sul piede portante. Lo schema riduce la statua a un sistema di assi e non ne riproduce le forme.

CONSERVARE E RESTAURARE: LA PIETÀ E IL DAVID

La *Pietà*. Il 21 maggio 1972 un uomo colpì la statua con un martello, rompendo il braccio sinistro della Vergine, il naso e una palpebra. I restauratori dei Musei Vaticani ricollocarono i frammenti recuperati e integrarono le lacune con un impasto a base di polvere di marmo. Da allora la statua è dietro un cristallo antiproiettile: proteggerla ha voluto dire allontanarla dai visitatori.

Il *David*. Per oltre tre secoli rimase all'aperto: nel 1527, durante i tumulti contro i Medici, un oggetto lanciato dal palazzo gli spezzò il braccio sinistro, poi ricomposto. Nel 1873 fu portato nella Galleria dell'Accademia; dal 1910 in piazza c'è una copia. Nel 1991 un uomo ne colpì un piede con un martello. Spostare un'opera per proteggerla ne cambia il significato: il David era nato per la piazza della Repubblica, oggi è il capolavoro di un museo.

11.3 La tomba di Giulio II e le tombe medicee

11.3.1 La «tragedia della sepoltura»

Nel 1505 Giulio II chiama Michelangelo a Roma per il proprio monumento funebre. Il primo progetto, secondo Condivi, era un monumento isolato con «sopra quaranta statue» e rilievi in bronzo. Ma il papa sposta denaro e attenzione sulla nuova San Pietro (cap. 10), e nel 1506 lo scultore, offeso, fugge a Firenze. Dopo la morte di Giulio (1513) gli eredi firmano nuovi contratti che riducono ogni volta il progetto (Tabella 11.1): Condivi chiamò questa vicenda la «tragedia della sepoltura».

Tabella 11.1 Le tappe principali della tomba di Giulio II.

Anno	Che cosa accade
1505	primo progetto: monumento isolato, con più di quaranta statue (Condivi)
1513	morte di Giulio II; nuovo contratto con gli eredi: la tomba si appoggia a una parete
1516	il progetto viene ridotto
1532	ulteriore riduzione; la sede prevista è San Pietro in Vincoli
1542	ultimo contratto: molte statue affidate agli aiuti
1545	la tomba è montata in San Pietro in Vincoli, con il *Mosè* al centro

La statua principale è il *Mosè* (c. 1513–1515, ritoccato nel 1542; marmo; San Pietro in Vincoli, Roma). Il profeta siede con le tavole della Legge sotto il braccio e la mano nella barba; la testa si volta di scatto, secondo una lettura diffusa verso il popolo che adora il vitello d'oro. Le due pic-

cole corna sul capo vengono dalla Bibbia latina, la *Vulgata*, che chiama «cornuto» il volto di Mosè dove il testo ebraico parlava di un volto raggiante.

Per le versioni precedenti della tomba Michelangelo aveva scolpito i *Prigioni*, nudi maschili che si torcono come legati: due, finiti, sono al Louvre (c. 1513–1516); quattro, più tardi e appena sbozzati, nella Galleria dell'Accademia di Firenze, dove i corpi sembrano emergere a fatica dalla pietra. Vasari li indica come modello del metodo di Michelangelo: è come se una figura di cera, distesa in una conca d'acqua, venisse sollevata poco a poco; prima appaiono le parti più rilevate, poi le altre (Figura 11.2). Lo scultore, cioè, avanza dal fronte del blocco verso il fondo, per piani paralleli.

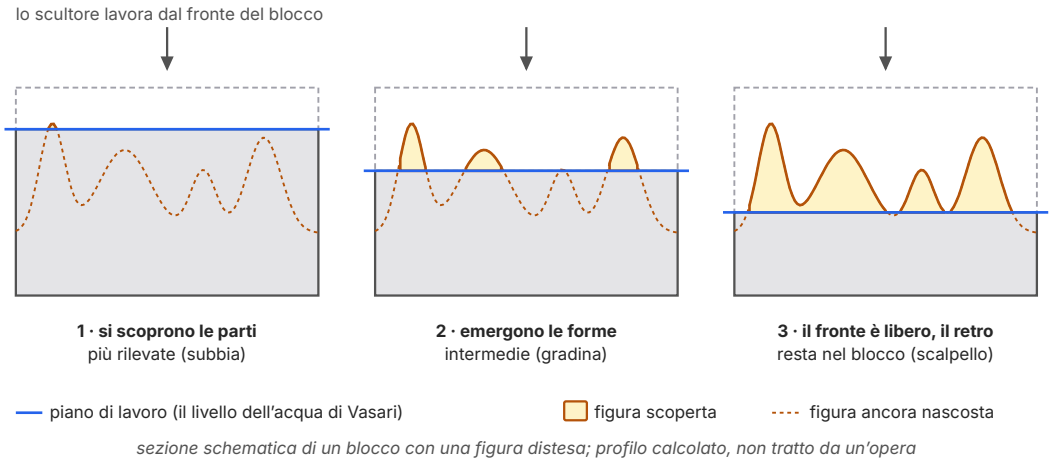


Figura 11.2 **Per forza di levare: la figura che emerge dal blocco.** Sezione schematica di un blocco con una figura distesa: abbassando il piano di lavoro dal fronte, come l'acqua nel paragone di Vasari, si scoprono prima le parti più rilevate, poi le altre. Nei *Prigioni* dell'Accademia il lavoro si è fermato alla seconda o alla terza fase.

11.3.2 La Sagrestia Nuova

Nel 1520 Leone X e il cugino cardinale Giulio de' Medici, futuro Clemente VII, commissionano a Michelangelo la cappella funeraria della famiglia in San Lorenzo: la **Sagrestia Nuova** (1520–1534; Museo delle Cappelle Medicee, Firenze). Riprende la pianta della Sagrestia Vecchia di Brunelleschi (cap. 2), un quadrato con la scarsella e la cupola su pennacchi, ma la alza di un piano e la copre con una cupola a cassettoni. Sulle pareti laterali, una di fronte all'altra, stanno le tombe di Giuliano duca di Nemours e di Lorenzo duca d'Urbino. Ciascuno siede in una nicchia, in armatura all'antica: non ritratti, ma figure ideali. Sotto di loro, sui coperchi a volute dei sarcofagi, si adagiano la *Notte* e il *Giorno* (Giuliano), l'*Aurora* e il *Crepuscolo* (Lorenzo): il tempo che consuma la vita (Figura 11.3). In un appunto Michelangelo le fa parlare: «Noi abbiàno col nostro veloce corso condotto alla morte el duca Giuliano». Di fronte all'altare siede la *Madonna Medici*.

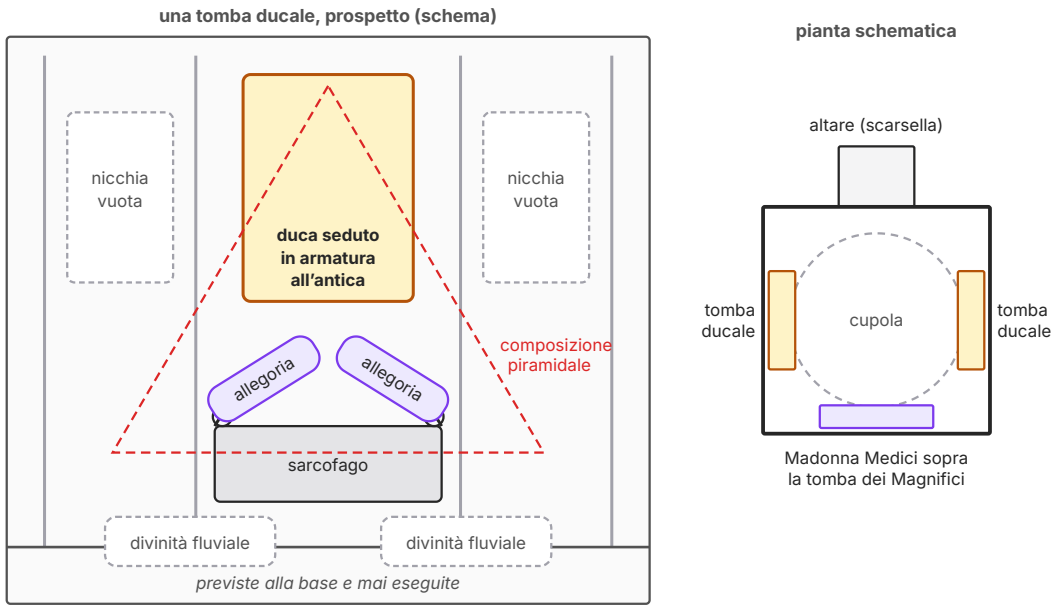


Figura 11.3 **Una tomba della Sagrestia Nuova (schema) e la pianta della cappella.** Il duca siede in alto; sul coperchio spezzato del sarcofago si adagiano due allegorie del tempo (*Notte* e *Giorno* per Giuliano, *Aurora* e *Crepuscolo* per Lorenzo), in una composizione piramidale. Le divinità fluviali previste alla base non furono mai tradotte in marmo.

La cappella rimase incompiuta. Durante l'assedio di Firenze del 1529–1530 Michelangelo lavorò alle fortificazioni della Repubblica; nel 1534, ostile al duca Alessandro de' Medici, lasciò la città per sempre. Quando un poeta lodò la *Notte* dicendo che, se svegliata, avrebbe parlato, Michelangelo rispose facendo parlare la statua: «Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso, / mentre che 'l danno e la vergogna dura; / non veder, non sentir m'è gran ventura; / però non mi destar, deh, parla basso» (*Rime* 247). Il «danno» e la «vergogna» sono, con ogni probabilità, la fine della libertà fiorentina.

11.4 La volta della Cappella Sistina

11.4.1 Un pittore suo malgrado: il *Tondo Doni*

Michelangelo dipinse poco su tavola. L'opera maggiore è il *Tondo Doni* (c. 1505–1507, tempera su tavola; Gallerie degli Uffizi, Firenze), per il mercante Agnolo Doni, ritratto anche da Raffaello (cap. 10); conserva la cornice originale, intagliata con teste che sporgono dal giro del legno. Un **tondo** è un dipinto o un rilievo circolare, adatto alle case private. Il soggetto è una **Sacra Famiglia**, Maria, Giuseppe e Gesù bambino: la Madonna, seduta a terra, si torce per passare il Bam-

bino a Giuseppe, e i tre corpi formano un blocco che ruota a spirale; dietro, giovani nudi rappresentano forse l'umanità prima della Legge. I corpi sono modellati come statue, i colori brillanti; le vesti usano il **cangiante**, una stoffa che nelle luci ha un colore e nelle ombre un altro. Nel 1504 Michelangelo preparò anche il cartone della *Battaglia di Cascina*, da affrescare in Palazzo Vecchio di fronte alla *Battaglia di Anghiari* di Leonardo (cap. 9): l'affresco non fu mai eseguito e il cartone è perduto.

11.4.2 Il cantiere: 1508–1512

Nel 1508 Giulio II affida a Michelangelo la volta della Cappella Sistina, le cui pareti erano state affrescate nel 1481–1482 (cap. 6); la volta era un cielo stellato. Al posto dei dodici apostoli previsti, Michelangelo progetta un'architettura dipinta che divide la volta in campi e cornici (Figura 11.4):

- al centro, nove **storie della Genesi**, dalla separazione della luce all'ebbrezza di Noè, alternate fra riquadri piccoli e grandi;
- ai lati, su troni, sette **profeti** e cinque **sibille**, profetesse pagane che secondo la tradizione cristiana avevano annunciato Cristo: Ebrei e pagani insieme attendono il Salvatore;
- nelle vele sopra le finestre e nelle lunette, gli **antenati di Cristo** del Vangelo di Matteo;
- nei quattro pennacchi angolari, quattro **salvezze miracolose** d'Israele: Giuditta, David, la punizione di Aman, il serpente di bronzo;
- accanto alle storie piccole, gli **ignudi**: venti giovani nudi seduti sui plinti della finta architettura.

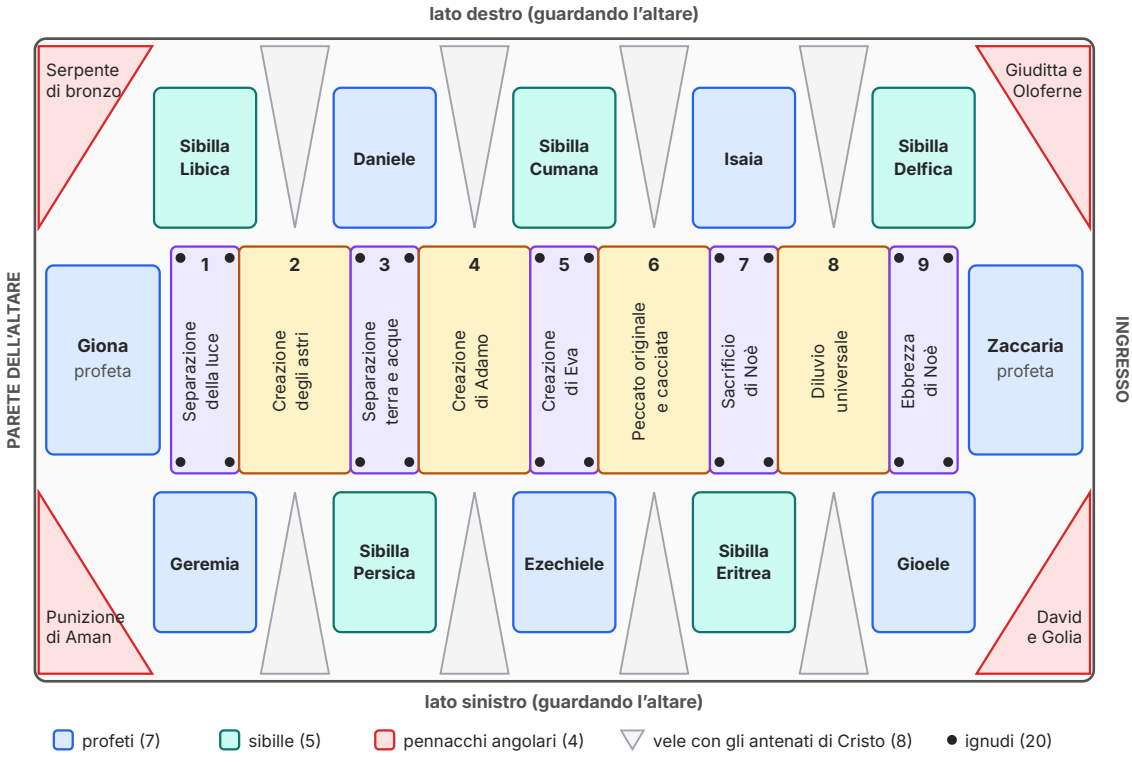


Figura 11.4 **La volta della Sistina: lo schema del programma.** Proiezione schematica in pianta, con la parete dell'altare a sinistra. Le nove storie della Genesi (1–9, alternate fra campi piccoli e grandi) partono dall'altare; profeti e sibille siedono accanto ai campi piccoli, Giona sopra l'altare e Zaccaria sopra l'ingresso. Gli ignudi stanno ai quattro angoli di ogni storia piccola.

Il racconto si legge dall'altare verso l'ingresso, ma Michelangelo cominciò dall'ingresso, con le storie di Noè. Nel 1510 il lavoro si fermò a metà; quando poté vedere la prima parte dal basso, cambiò misura: nella seconda metà le figure sono più grandi e meno numerose, le scene più semplici. Sopra l'altare il profeta Giona, rimasto tre giorni nel ventre del pesce e quindi figura della risurrezione, si getta all'indietro come per sfondare la volta. La volta fu scoperta il 31 ottobre 1512.

La tecnica è il buon fresco che conosci dal terzo anno. Michelangelo progettò un ponteggio ancorato alle pareti sopra le finestre, che lasciava libero il pavimento per le funzioni, e trasferì i disegni sull'intonaco con lo spolvero e incidendo i contorni del cartone. Lavorò con pochi aiuti, e descrisse la fatica in un sonetto comico: «I' ho già fatto un gozzo in questo stento, / coma fa l'acqua a' gatti in Lombardia» (*Rime* 5, vv. 1–2; *parafrasi*: questa fatica mi ha fatto venire il gozzo, come l'acqua lo fa venire ai gatti in Lombardia). Più avanti la barba punta «al cielo» e il pennello, gocciolando, gli fa del viso «un ricco pavimento».

ERRORE FREQUENTE

«Michelangelo dipinse la volta sdraiato sulla schiena». È una leggenda tarda. Il sonetto descrive un uomo in piedi, piegato all'indietro «com'arco», con la barba verso l'alto e il colore che gli cola sul viso; nel foglio autografo un piccolo schizzo a margine mostra una figura in piedi che dipinge verso l'alto.

IN SINTESI

La volta in numeri. 9 storie della Genesi (5 piccole e 4 grandi); 7 profeti e 5 sibille; 4 pennacchi angolari; 8 vele e le lunette con gli antenati di Cristo; 20 ignudi. Buon fresco, 1508–1512; restaurata nel 1980–1989.

ESEMPIO SVOLTO

Scheda di lettura: la *Creazione di Adamo*.

1. **Dati.** Michelangelo, *Creazione di Adamo*, c. 1511; affresco; volta della Cappella Sistina, Città del Vaticano (Musei Vaticani). È il quarto riquadro della Genesi, il primo grande della seconda metà.
2. **Descrizione e iconografia.** Genesi 1, 27: Dio crea l'uomo a sua immagine. A sinistra Adamo è disteso sulla terra nuda, il braccio alzato e abbandonato; a destra Dio arriva in volo, avvolto in un ampio mantello pieno di angeli. La figura femminile sotto il suo braccio è identificata con Eva, non ancora creata, o con la Sapienza divina: la questione è aperta. Il soffio del racconto biblico diventa un gesto: le due dita stanno per toccarsi.
3. **Analisi formale.** Due masse si fronteggiano: la figura immobile appoggiata alla terra e il gruppo dinamico nell'aria. Le braccia tracciano una diagonale, e il centro della composizione è il piccolo vuoto fra le dita. Adamo è modellato come una statua; lo sfondo è quasi vuoto.
4. **Funzione e committenza.** La scena appartiene al programma voluto da Giulio II per la cappella dei papi, luogo delle cerimonie solenni e del conclave.
5. **Contesto.** Negli stessi anni, a pochi metri, Raffaello dipinge la Stanza della Segnatura (cap. 10).
6. **Conservazione.** La pulitura del 1980–1989 ha tolto il fumo e le colle che scurivano la scena, rivelando colori chiari. Il dettaglio delle mani è diventato una delle immagini più riprodotte al mondo, spesso staccato dal suo contesto.

Che cosa abbiamo imparato. L'affresco più celebre della volta è una tappa di un programma che va dalla creazione al Giudizio; la sua forza nasce da pochi elementi disposti con esattezza.

11.5 Il *Giudizio universale*

11.5.1 Un incarico nuovo, in un mondo cambiato

Più di vent'anni dopo, Clemente VII chiede a Michelangelo di dipingere la parete dell'altare della Sistina; morto lui nel 1534, Paolo III Farnese conferma l'incarico. Nasce il *Giudizio universale* (1536–1541, affresco; Cappella Sistina, Città del Vaticano), scoperto il 31 ottobre 1541. Il **Giudizio universale** è il tema iconografico della fine dei tempi, quando Cristo tornerà a giudicare i vivi e i morti (Matteo 25, 31–46). Nelle chiese medievali, come nella Cappella degli Scrovegni studiata nel terzo anno, occupava la controfacciata; qui sta sopra l'altare, davanti al papa.

Per fare spazio Michelangelo distrusse gli affreschi del Perugino sulla parete, con la pala dipinta dell'*Assunta* e le prime scene dei cicli di Mosè e di Cristo, e due lunette dipinte da lui stesso per la volta; le due finestre furono murate. Al loro posto nasce un'unica immagine senza cornici né architetture, con quasi quattrocento figure su un cielo azzurro di lapislazzuli. Fra la volta e il *Giudizio* ci sono la Riforma (1517) e il Sacco di Roma (1527) (cap. 12): alla fiducia serena della volta subentra un'umanità nuda e sola davanti al giudice.

11.5.2 La composizione

La Figura 11.5 aiuta a leggere la parete. Nelle lunette gli angeli portano gli strumenti della Passione: la croce e la corona di spine, la colonna. Al centro Cristo giudice, giovane, senza barba, atletico, alza il braccio destro: è il gesto che mette in moto la scena; accanto a lui Maria si raccoglie. Intorno, santi e martiri mostrano gli strumenti del loro martirio: san Lorenzo la graticola, san Bartolomeo il coltello e la propria pelle, nel cui volto deformato molti riconoscono un autoritratto di Michelangelo. Sotto, gli angeli suonano le trombe e mostrano due libri, uno piccolo con i nomi dei salvati e uno grande con quelli dei dannati.

In basso a sinistra i morti risorgono dalla terra; a sinistra gli eletti salgono, aiutati dagli angeli; a destra i dannati precipitano, trascinati dai demoni. Il movimento è una grande rotazione: su alla destra di Cristo, giù alla sua sinistra. Nell'angolo in basso a destra Caronte batte con il remo i dannati, e Minosse, con un serpente avvolto al corpo, li attende: due figure prese dall'*Inferno* di Dante.

COLLEGAMENTI

Italiano: Dante nella Sistina. Il Caronte dipinto viene da *Inferno* III 109–111: «Caron dimonio, con occhi di bragia, / loro accennando, tutte le raccoglie; / batte col remo qualunque s'adagia». Il Minosse da *Inferno* V 4–6: «Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia: / essamina le colpe ne l'intrata; / giudica e manda secondo ch'avvinghia».

Vasari aggiunge un aneddoto. Il maestro delle cerimonie del papa, Biagio da Cesena, disse che tanti nudi «non era opera da cappella di papa, ma da stufe e d'osterie» (le «stufe» erano i bagni pubblici); Michelangelo, per vendicarsi, gli diede il volto di Minosse. Vero o no, l'episodio mostra che le critiche ai nudi cominciarono subito.

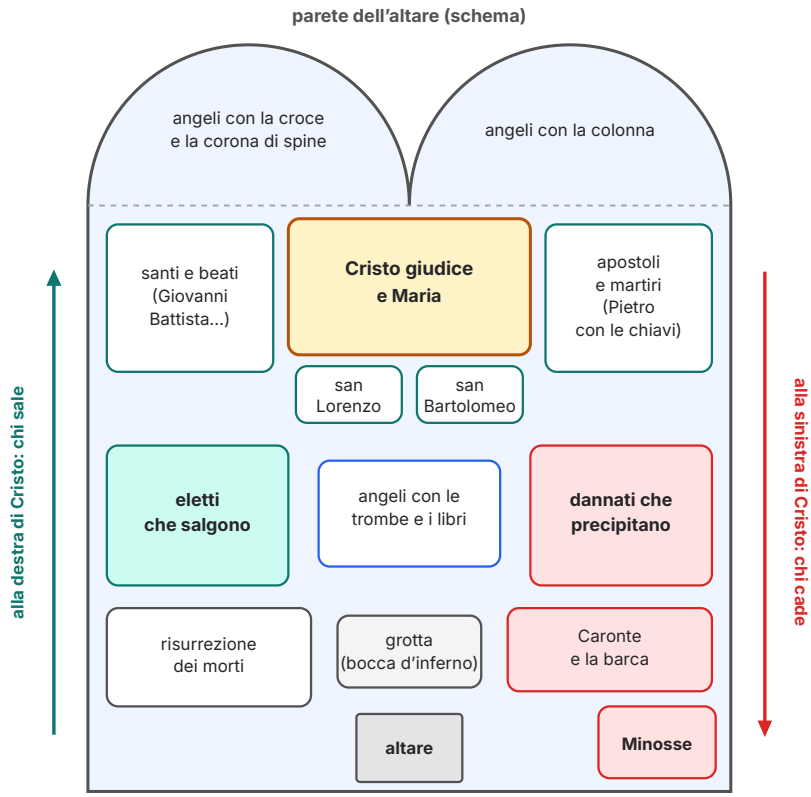


Figura 11.5 **Il *Giudizio universale*: le zone della parete (schema).** Al centro Cristo giudice; a sinistra (alla sua destra) i morti che risorgono e gli eletti che salgono, a destra (alla sua sinistra) i dannati che precipitano verso Caronte e Minosse. Sopra l'altare si apre la grotta che conduce agli inferi.

11.5.3 Le modifiche: le braghe

Le critiche crebbero, anche per voce di Pietro Aretino in una lettera del 1545. Il Concilio di Trento, nel decreto sulle immagini del 3 dicembre 1563 (cap. 12), chiese che le immagini sacre evitassero ogni lascivia; nel gennaio 1564, poche settimane prima della morte di Michelangelo, si decise di coprire le nudità del *Giudizio*. Il compito toccò a Daniele da Volterra, amico e seguace del maestro, che nel 1565 dipinse drappi e veli sulle parti giudicate indecenti: le **braghe**, da cui il soprannome di «Braghettone». Il gruppo di san Biagio e santa Caterina fu invece ridipinto da capo, rifacendo l'intonaco: lì l'originale è perduto. Nei secoli successivi si aggiunsero altre coperture, mentre il fumo delle candele e la polvere scurivano le pareti, e i restauratori, per ravvivare i colori, vi stendevano colle animali che a loro volta ingiallivano.

11.5.4 Il restauro del 1990–1994 e la conservazione oggi

Il grande restauro della Sistina, condotto dal laboratorio dei Musei Vaticani sotto la guida di Gianluigi Colalucci e finanziato da una televisione giapponese in cambio dei diritti fotografici, cominciò nel 1980 dalle lunette, proseguì sulla volta fino al 1989 e si concluse con il *Giudizio* fra il 1990 e il 1994. L'operazione principale fu la **pulitura**: rimuovere depositi e strati estranei all'originale (fumo, polvere, colle, ridipinture) senza intaccare la pellicola pittorica, dopo analisi e con una documentazione fotografica di ogni passaggio.

Il risultato fece discutere in tutto il mondo. Alcuni studiosi sostennero che sulla volta fossero state asportate anche velature a secco dello stesso Michelangelo; i restauratori e la maggior parte degli specialisti risposero che la volta era dipinta quasi tutta a buon fresco e che lo strato scuro era fatto di fumo e di colle più tarde. Riapparvero colori chiari e cangianti: un Michelangelo colorista, che aiuta a capire anche i colori accesi della generazione successiva (cap. 12).

CONSERVARE E RESTAURARE: TOGLIERE O TENERE LE BRAGHE?

Un restauro deve scegliere quale storia dell'opera conservare. Togliere tutte le coperture avrebbe restituito in parte il *Giudizio* del 1541, ma avrebbe cancellato il documento di un altro momento storico, la Controriforma; e in alcuni punti sotto non c'era più nulla di Michelangelo. I restauratori conservarono le braghe dipinte da Daniele da Volterra nel 1565, come testimonianza storica, e rimossero molte delle coperture più tarde.

Che cosa insegna. Un restauro non riporta un'opera «com'era»: interpreta. Ogni scelta va motivata, documentata e, per quanto possibile, resa reversibile.

Oggi il nemico non sono più le candele, ma le persone: ogni anno milioni di visitatori portano nella cappella calore, umidità, polvere e anidride carbonica. Nel 2014 sono entrati in funzione un nuovo impianto di climatizzazione, che controlla temperatura, umidità e ricambio dell'aria,

e un'illuminazione a LED che non scalda le pareti. La conservazione non finisce con il restauro: continua ogni giorno. La Città del Vaticano è dal 1984 nel patrimonio mondiale dell'UNESCO.

APPROFONDIMENTO

La Cappella Paolina. Dopo il *Giudizio*, Paolo III affidò a Michelangelo i due affreschi della sua cappella privata in Vaticano: la *Conversione di Saulo* e la *Crocifissione di san Pietro* (1542–1550). Sono le sue ultime pitture: spazi spogli, figure pesanti, colori sordi; Pietro, inchiodato a testa in giù, solleva il capo e guarda lo spettatore. La cappella non è aperta al pubblico; gli affreschi sono stati restaurati e presentati di nuovo nel 2009.

11.6 Michelangelo architetto

11.6.1 La Biblioteca Laurenziana

Dal 1524, per Clemente VII, Michelangelo progetta la **Biblioteca Laurenziana**, sopra il chiostro di San Lorenzo, per i manoscritti dei Medici. Si entra da un vestibolo, il **ricetto**, alto e stretto come un pozzo e occupato da una grande scala. Le pareti rovesciano le regole di Brunelleschi e di Alberti: le colonne, invece di stare davanti al muro, sono incassate a coppie nella parete; sotto di loro grandi mensole sembrano sostenerle, ma pendono nel vuoto; le finestre sono cieche. Gli elementi sono classici, il loro rapporto è teso e contraddittorio. La scala fu costruita nel 1559 da Bartolomeo Ammannati sul modello in argilla inviato da Michelangelo; la biblioteca aprì nel 1571. È una radice dell'architettura manierista (cap. 12).

11.6.2 Il Campidoglio

Nel 1538 Paolo III fa portare sul Campidoglio la statua equestre di Marco Aurelio, che conosci dal terzo anno. Da qui nasce il progetto della piazza (Figura 11.6). Michelangelo trasforma il colle, irregolare e ingombro di edifici medievali, in una piazza che volta le spalle al Foro e si apre verso la città moderna: sul fondo il Palazzo Senatorio, con una doppia scala; ai lati il Palazzo dei Conservatori, di cui rifà la facciata, e il Palazzo Nuovo, costruito nel Seicento come suo gemello. L'angolo del Palazzo dei Conservatori esistente era obbligato, e Michelangelo ne fa una regola: i due fianchi divergono verso il fondo e la piazza è un trapezio. Per chi sale dalla cordonata i lati che si allargano compensano la convergenza prospettica: la piazza appare regolare e il Palazzo Senatorio più vicino e imponente.

Le facciate laterali usano in modo sistematico l'**ordine gigante**: paraste corinzie che salgono per due piani, mentre un ordine minore di colonne ioniche regge il portico al piano terra. Al centro, intorno alla statua, un ovale con una stella a dodici punte, realizzato sul disegno di Michelangelo solo nel 1940. Il Marco Aurelio originale, restaurato fra il 1981 e il 1990, è nei Musei Capitolini; dal 1997 in piazza c'è una copia.

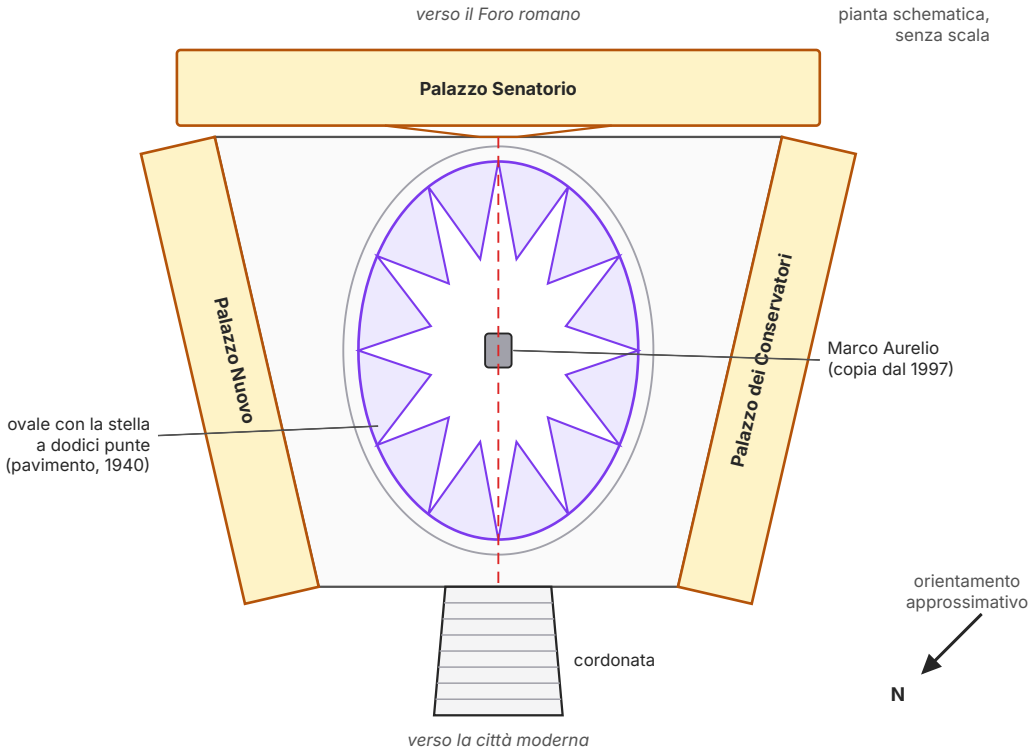


Figura 11.6 **La piazza del Campidoglio: pianta schematica.** Il trapezio dei tre palazzi si allarga verso il Palazzo Senatorio; l'ovale con la stella a dodici punte è centrato sulla statua di Marco Aurelio, sull'asse che sale dalla cordonata. Disegno senza scala, con orientamento approssimativo.

11.6.3 La cupola di San Pietro

Nel 1546, morto Antonio da Sangallo il Giovane, Paolo III affida a Michelangelo la **Fabbrica di San Pietro**, l'istituzione che amministra il cantiere della basilica. Michelangelo giudica il progetto di Sangallo complicato e buio e torna alla pianta centrale di Bramante (cap. 10), semplificandola (Figura 11.7): ingrossa i pilastri della cupola, elimina i giri di corridoi, chiude l'edificio in un blocco compatto dagli angoli smussati e lo avvolge con un ordine gigante che corre senza interruzioni. Vede costruire il tamburo e prepara un modello in legno della cupola, che sarà voltata da Giacomo della Porta e Domenico Fontana nel 1588–1590, con un profilo più slanciato. All'inizio del Seicento Carlo Maderno aggiunge navata e facciata (1607–1614): la basilica torna a croce latina e la pianta di Michelangelo si legge ormai solo dalla parte delle absidi. La storia continua con Bernini (cap. 15). Per Pio IV Michelangelo disegnò anche la **Porta Pia** (dal 1561), una porta urbana trattata come una facciata, con elementi classici liberamente ricomposti.

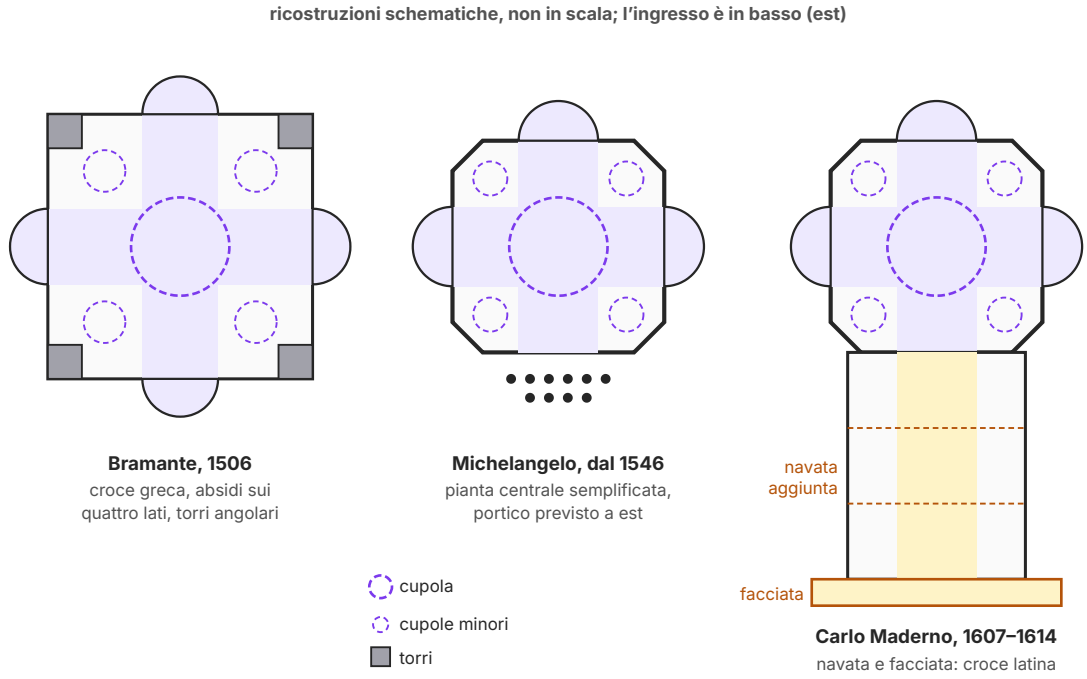


Figura 11.7 **San Pietro: tre progetti a confronto.** Il progetto di Bramante (1506), la pianta centrale semplificata di Michelangelo (dal 1546) e la navata con la facciata aggiunte da Carlo Maderno (1607–1614). Ricostruzioni schematiche, non in scala, con l'ingresso in basso.

11.6.4 Gli ultimi anni

Negli ultimi anni Michelangelo scrive soprattutto poesie religiose e torna sul tema della Pietà. La *Pietà Rondanini* (c. 1552–1564, marmo; Castello Sforzesco, Milano) lo occupò fino a pochi giorni prima della morte: Cristo e la Madre sono così assottigliati da sembrare una sola figura, e un braccio staccato resta da una versione precedente. Qui il non finito è la forma di una meditazione sulla morte. Michelangelo è anche il primo artista con due biografie da vivo: dopo quella di Vasari (1550) uscì nel 1553 la *Vita* di Condivi, scritta sotto la sua sorveglianza; Vasari ne tenne conto nella seconda edizione (1568).

SINTESI

- Michelangelo Buonarroti (1475–1564) si forma a Firenze, nella bottega di Ghirlandaio e nel giardino di San Marco di Lorenzo il Magnifico; lavora fra Firenze e Roma, dove si stabilisce nel 1534.
- Per lui la scultura vera si fa «per forza di levare»: la figura, già contenuta nel blocco come «concetto», viene liberata togliendo il superfluo, con subbia, gradina, scalpello e raspa.
- Molte sue opere sono «non finite»: a volte per vicende esterne (contratti, committenti, partenze), a volte per una scelta legata alla riflessione tarda.
- La *Pietà* vaticana (1498–1499) è l'unica opera firmata, con un *faciebat* che richiama Plinio; il *David* (1501–1504), simbolo della Repubblica, fu spostato nella Galleria dell'Accademia nel 1873.
- La tomba di Giulio II, ridotta da un progetto con oltre quaranta statue alla parete di San Pietro in Vincoli (1545), è la «tragedia della sepoltura»; ne restano il *Mosè* e i *Prigioni*.
- Nella Sagrestia Nuova (1520–1534) le tombe di Giuliano e di Lorenzo de' Medici uniscono architettura e scultura in una meditazione sul tempo e sulla morte.
- La volta della Sistina (1508–1512) è un'architettura dipinta: nove storie della Genesi, sette profeti, cinque sibille, gli antenati di Cristo, i pennacchi e gli ignudi.
- Il *Giudizio universale* (1536–1541) sostituisce affreschi precedenti; è una rotazione di corpi intorno a Cristo giudice, con Caronte e Minosse presi da Dante.
- Dopo il Concilio di Trento Daniele da Volterra coprì i nudi (1565); il restauro del 1990–1994 ha conservato le sue braghe come documento storico e rimosso molte aggiunte più tarde.
- Oggi la Sistina si conserva controllando clima e luce (nuovi impianti nel 2014) davanti a milioni di visitatori.
- In architettura Michelangelo inventa il ricetto della Laurenziana, la piazza trapezoidale del Campidoglio con l'ordine gigante, la pianta e il tamburo di San Pietro, la cui cupola è chiusa nel 1588–1590.

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Nella lettera a Benedetto Varchi Michelangelo definisce la scultura come l'arte che si fa:
   - **A.** per via di porre, aggiungendo materia
   - **B.** per forza di levare, togliendo materia
   - **C.** con il colore e la luce, come la pittura
   - **D.** fondendo il bronzo in una forma

2. ● L'unica opera che Michelangelo abbia firmato è:

   A. il *David*
   B. il *Mosè*
   C. il *Bacco*
   D. la *Pietà* vaticana

3. ● Nel 1504 la commissione che discute la collocazione del *David* sceglie:

   A. l'ingresso di Palazzo Vecchio
   B. uno sprone del Duomo
   C. il cortile di Palazzo Medici
   D. la piazza del Battistero

4. ● Al centro della volta della Sistina sono dipinte:

   A. le storie di Mosè e di Cristo
   B. i dodici apostoli
   C. nove storie della Genesi
   D. gli antenati di Cristo

5. ●● Nella volta della Sistina le sibille sono:

   A. sante martiri dei primi secoli
   B. personificazioni delle virtù
   C. profetesse pagane che avrebbero annunciato Cristo
   D. le muse della poesia antica

6. ●● Le braghe del *Giudizio universale* furono dipinte da Daniele da Volterra:

   A. dopo il Concilio di Trento, nel 1565
   B. su ordine di Paolo III, nel 1541
   C. durante il restauro del 1990–1994
   D. nel Settecento, per volere di un papa

7. ●● Nel *Giudizio universale* Minosse:

   A. guida gli eletti verso il cielo
   B. ha il volto di Giulio II
   C. siede accanto a Cristo giudice
   D. è nell'angolo in basso a destra, avvolto da un serpente

8. ●● Nella Sagrestia Nuova la *Notte* e il *Giorno* stanno sulla tomba di:

   A. Lorenzo duca d'Urbino
   B. Giuliano duca di Nemours
   C. Lorenzo il Magnifico
   D. papa Clemente VII

9. ●●● Diventato architetto di San Pietro, Michelangelo:
   - **A.** disegna la navata longitudinale
   - **B.** progetta la facciata attuale
   - **C.** torna alla pianta centrale di Bramante, semplificandola
   - **D.** costruisce la cupola fino alla lanterna

Lessico dell'arte

10. ● Definisci in una o due righe: *non finito*; *ignudi*; *ricetto*.

11. ● Abbina ogni ferro dello scultore al suo uso. 1) subbia; 2) gradina; 3) scalpello piano; 4) raspa e pomice. a) lisciare la superficie; b) sbozzare la massa con colpi di mazzuolo; c) definire i contorni; d) modellare le forme lasciando solchi paralleli.

12. ● Completa: l'immagine della Vergine con il Figlio morto in grembo si chiama _____ ; un dipinto di forma circolare si chiama _____ ; Maria, Giuseppe e Gesù bambino formano una _____ .

13. ●● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. a) L'ordine gigante abbraccia con un solo ordine due o più piani di un edificio. b) Un colore cangiante è un colore che nell'ombra diventa semplicemente più scuro. c) La pulitura consiste nell'aggiungere colore per ravvivare un dipinto. d) La Fabbrica di San Pietro è l'istituzione che amministra il cantiere della basilica.

14. ●● Spiega la differenza fra scultura «per forza di levare» e «per via di porre», con un esempio per ciascuna tratto da questo capitolo o dai capitoli 1 e 3.

15. ●● Che cosa si intende per «terribilità» di Michelangelo? Davanti a quale opera Vasari parla della «terribilità e grandezza dell'opera»?

Collocare nel tempo e nello spazio

16. ● Metti in ordine cronologico, indicando le date: *Giudizio universale*; *Pietà* vaticana; inizio della Sagrestia Nuova; *David*; volta della Sistina; chiusura della cupola di San Pietro.

17. ● Abbina ogni opera al luogo dove si conserva oggi. 1) *Bacco*; 2) *Prigioni* finiti; 3) *Pietà Rondanini*; 4) *Tondo Doni*; 5) *Mosè*; 6) *Battaglia dei centauri*. a) Milano, Castello Sforzesco; b) Roma, San Pietro in Vincoli; c) Firenze, Casa Buonarroti; d) Firenze, Museo Nazionale del Bargello; e) Parigi, Louvre; f) Firenze, Gallerie degli Uffizi.

18. ●● Firenze o Roma? Per ciascuna opera indica la città e il periodo: tomba di Giulio II; Biblioteca Laurenziana; Campidoglio; *David*; Sagrestia Nuova; *Pietà* vaticana. Che cosa cambia nel 1534?

19. ●● Osserva la Figura 11.4. Quali figure siedono accanto alla *Creazione di Eva*? Quali pennacchi sono vicini alla parete dell'altare? Perché Giona è proprio sopra l'altare?

Leggere l'opera

20. ●● Leggi con la scheda la *Pietà* vaticana: dati, iconografia, analisi formale (la piramide, il rapporto fra le due figure, la superficie), funzione e committenza, contesto, conservazione.

21. ●● Con l'aiuto della Figura 11.1 descrivi la ponderazione del *David*. Quale momento della storia biblica rappresenta? In che cosa si distingue dal David in bronzo di Donatello?

22. ●●● Descrivi il *Giudizio universale* seguendo la Figura 11.5: le zone, il movimento d'insieme, le figure prese da Dante. Perché si può dire che la scena «ruota»?

23. ●● Osserva la Figura 11.3. Come è composta una tomba ducale della Sagrestia Nuova? Quale significato hanno le figure distese sul sarcofago? Che cosa mancò per completare il progetto?

Le fonti

24. ●● **Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, praefatio 27.** «*Quare plenum verecundiae illud, quod omnia opera tamquam novissima inscripsere et tamquam singulis fato adempti. Tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta ILLE FECIT.*» Traduci il passo (*verecundia*: «modestia»; *adimo*: «portar via»). Quale differenza c'è fra *fecit* e *faciebat*? Perché la firma della *Pietà* usa il secondo verbo?

25. ●● **Giorgio Vasari, *Vite* (1568), sui *Prigioni*.** «se e' si pigliassi una figura di cera o d'altra materia dura, e si mettessi a diacere in una conca d'acqua, la quale acqua essendo per sua natura nella sua sommità piana e pari, alzando la detta figura a poco a poco del pari, così vengono a scoprirsi prima le parti più rilevate et a nascondersi i fondi». Volgi il passo in italiano moderno. Che cosa corrisponde, nel lavoro dello scultore, all'acqua che si abbassa? Collega il passo alla Figura 11.2.

26. ●●● **Vulgata, Esodo 34, 29.** «*Cumque descenderet Moyses de monte Sinai, tenebat duas tabulas testimonii, et ignorabat quod cornuta esset facies sua ex consortio sermonis Domini.*» Traduci il passo (*consortium sermonis*: «l'aver parlato con»). Quale particolare del *Mosè* di Michelangelo spiega? Quali altri attributi del profeta, citati nel versetto, ritrovi nella statua?

Collegare e confrontare

27. ●● Dal Pantheon, che conosci dal terzo anno, al Tempietto di Bramante (cap. 10) fino alla San Pietro di Michelangelo: ricostruisci in dieci righe la storia della pianta centrale coperta da una cupola. Perché alla fine la basilica fu completata a croce latina?

28. ●● Disegna a mano libera la pianta schematica del Campidoglio a partire da questi dati: un palazzo sul fondo; due palazzi uguali ai lati che divergono verso il fondo; al centro un ovale con una statua equestre; una rampa a gradini sull'asse, dalla parte opposta al palazzo di fondo. Segna l'asse principale e spiega quale effetto ha il trapezio su chi entra dalla rampa.

29. ●● Latino, Italiano e arte: nel capitolo hai incontrato Plinio (la firma della *Pietà*), Dante (il *Giudizio*) e Poliziano (la *Battaglia dei centauri*). Per ciascuno spiega in tre righe che cosa Michelangelo prende dal testo e che cosa aggiunge.

Verso la verifica

30. ●●● Il *Giudizio universale* della Sistina: modifiche, stato di conservazione, restauro. Scrivi un testo di 10–15 righe che risponda a queste domande: che cosa fu distrutto per dipingerlo? Che cosa fu cambiato dopo il Concilio di Trento? Perché il restauro del 1990–1994 ha conservato alcune braghe? Quali sono oggi i rischi per la cappella e come si affrontano?

31. ●●● «Per forza di levare»: dal *David* ai *Prigioni* alla *Pietà Rondanini*. Scrivi un testo di 10–15 righe sul modo in cui Michelangelo concepisce la scultura, usando almeno una fonte del capitolo.

PER APPROFONDIRE

- [VAS] G. Vasari, *Le vite*, nella vita di Michelagnolo Buonarruoti (1568): la fonte principale, da leggere insieme alla *Vita* di Ascanio Condivi (1553).
- [ARG] G. C. Argan, *Storia dell'arte italiana*: le pagine su Michelangelo scultore e architetto.
- [GOM] E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: il capitolo sulla «terza maniera», per un quadro d'insieme.
- Visita: la Galleria dell'Accademia, la Casa Buonarroti e il Museo delle Cappelle Medicee a Firenze; la Cappella Sistina nei Musei Vaticani e la piazza del Campidoglio a Roma; il Museo della Pietà Rondanini al Castello Sforzesco di Milano.

Glossario del capitolo

Braghe
Drappi e veli dipinti per coprire le nudità del *Giudizio universale*, eseguiti da Daniele da Volterra nel 1565.

Cangiante
Colore di una stoffa dipinta che nelle luci ha una tinta e nelle ombre un'altra, invece di essere solo più chiaro o più scuro.

Concetto
Per Michelangelo, l'idea della figura nella mente dell'artista, che il blocco di marmo contiene già in potenza.

Fabbrica di San Pietro
L'istituzione che amministra il cantiere della basilica di San Pietro; Michelangelo la diresse dal 1546.

Giudizio universale
Tema iconografico della fine dei tempi: Cristo torna a giudicare i vivi e i morti e separa i salvati dai dannati.

Gradina
Scalpello con il taglio a denti, che lascia sulla pietra solchi paralleli e serve a modellare le forme.

Ignudi
I venti giovani nudi seduti sui plinti della finta architettura della volta della Sistina.

Non finito
Stato di un'opera in cui parti rifinite convivono con parti appena sbozzate; frequente in Michelangelo.

Ordine gigante
Ordine architettonico, di solito di paraste, che sale per l'altezza di due o più piani di un edificio.

Per forza di levare
Il modo di scolpire togliendo materia da un blocco; per Michelangelo è la vera scultura.

Per via di porre
Il modo di modellare aggiungendo materia (argilla, cera); per Michelangelo è simile alla pittura.

Pietà
Tema iconografico della Vergine che tiene in grembo il corpo del Figlio morto.

Pulitura
Fase del restauro che rimuove depositi e strati estranei all'originale senza intaccare la pellicola pittorica.

Ricetto
Vestibolo; in particolare quello della Biblioteca Laurenziana, alto e stretto, occupato dalla scala.

Sacra Famiglia
Tema iconografico che riunisce Maria, Giuseppe e Gesù bambino, a volte con altri santi.

Sibilla
Profetessa del mondo pagano che, secondo la tradizione cristiana, annunciò la venuta di Cristo.

Subbia
Scalpello a punta, battuto con il mazzuolo, usato per sbozzare il blocco.

Terribilità
La forza grandiosa, tesa e quasi minacciosa che i contemporanei e la critica riconoscono nelle figure di Michelangelo.

Tondo
Dipinto o rilievo di forma circolare, destinato di solito alle case private.

Soluzioni

1. B. «Io intendo scultura, quella che si fa per forza di levare»; quella «per via di porre» è simile alla pittura.

2. D. Il nome corre sulla fascia che attraversa il petto della Vergine.

3. A. Il *David* è collocato all'ingresso di Palazzo Vecchio, al posto della *Giuditta* di Donatello.

4. C. Nove storie della Genesi, dalla separazione della luce dalle tenebre all'ebbrezza di Noè.

5. C. Profetesse del mondo pagano che, secondo la tradizione cristiana, annunciarono Cristo.

6. A. Le coperture furono decise nel gennaio 1564, dopo il decreto di Trento del 1563, e dipinte nel 1565.

7. D. Minosse, preso da Dante (*Inferno* V), è nell'angolo in basso a destra, con un serpente avvolto al corpo.

8. B. *Notte* e *Giorno* su Giuliano duca di Nemours; *Aurora* e *Crepuscolo* su Lorenzo duca d'Urbino.

9. C. Torna alla pianta centrale di Bramante semplificandola; navata e facciata sono di Maderno (1607–1614), la cupola fu chiusa da Giacomo della Porta e Domenico Fontana (1588–1590).

10. *Non finito*: stato di un'opera in cui parti rifinite convivono con parti appena sbozzate. *Ignudi*: i venti giovani nudi seduti sui plinti della volta della Sistina, accanto alle storie piccole. *Ricetto*: il vestibolo della Biblioteca Laurenziana, alto e stretto, occupato dalla scala.

11. 1-b; 2-d; 3-c; 4-a.

12. Pietà; tondo; Sacra Famiglia.

13. a) Vero. b) Falso: il cangiante cambia tinta, ha un colore nelle luci e un altro nelle ombre. c) Falso: la pulitura toglie depositi e strati estranei all'originale, senza aggiungere colore. d) Vero.

14. Traccia: per forza di levare si toglie materia da un blocco (marmo, pietra, legno) e non si può rimediare a un errore: il *David*, la *Pietà*. Per via di porre si modella aggiungendo materia (argilla, cera), come per preparare la fusione di un bronzo: i rilievi di Ghiberti per il concorso del 1401 e le porte del Battistero (capp. 1 e 3), i bronzi di Donatello. Per Michelangelo il secondo modo «è simile alla pittura».

15. Traccia: la forza tesa, grandiosa e quasi minacciosa dei corpi di Michelangelo, che i contemporanei sentivano come sovrumana; Vasari parla della «terribilità e grandezza dell'opera» a proposito del *Giudizio universale* (e chiama «terribilità» anche quella del *Giona* sulla volta).

16. *Pietà* (1498–1499); *David* (1501–1504); volta della Sistina (1508–1512); inizio della Sagrestia Nuova (1520); *Giudizio universale* (1536–1541); chiusura della cupola di San Pietro (1588–1590).

17. 1-d; 2-e; 3-a; 4-f; 5-b; 6-c.

18. Tomba di Giulio II: Roma, 1505–1545. Biblioteca Laurenziana: Firenze, dal 1524 (scala 1559). Campidoglio: Roma, dal 1538. *David*: Firenze, 1501–1504. Sagrestia Nuova: Firenze, 1520–1534. *Pietà*: Roma, 1498–1499. Nel 1534 Michelangelo lascia Firenze, governata dal duca Alessandro de' Medici, e si stabilisce per sempre a Roma; i lavori fiorentini restano affidati ad altri.

19. Accanto alla *Creazione di Eva* siedono il profeta Ezechiele e la Sibilla Cumana. Vicino alla parete dell'altare ci sono i pennacchi della *Punizione di Aman* e del *Serpente di bronzo*. Giona, rimasto tre giorni nel ventre del pesce, prefigura la morte e la risurrezione di Cristo: per questo sta sopra l'altare, dove si celebra la messa.

20. Traccia: dati (1498–1499, marmo; Basilica di San Pietro; commissionata dal cardinale Jean de Bilhères per la sua cappella funeraria, garante Jacopo Galli). Iconografia: la Pietà, tema nordico della

Madre con il Figlio morto in grembo. Analisi formale: composizione piramidale; il panneggio di Maria allarga la base e accoglie il corpo adulto; volto giovane e quieto, dolore contenuto nel gesto della mano; superficie levigatissima; firma sulla fascia. Funzione: monumento funebre in una cappella. Contesto: primo soggiorno romano, confronto con l'antico. Conservazione: l'aggressione del 21 maggio 1972, il restauro con i frammenti recuperati, la lastra antiproiettile.

21. Traccia: il peso sulla gamba destra, la sinistra libera e avanzata; anca destra più alta, spalla destra più bassa: le linee di spalle e bacino divergono; filo a piombo sul piede portante; testa girata verso sinistra. È il momento che precede la lotta: sguardo concentrato, fionda sulla spalla, sasso nella mano destra. Donatello mostra invece un ragazzo che ha già vinto, con la testa di Golia ai piedi; Michelangelo un eroe adulto, nudo come un atleta antico, nella tensione della scelta.

22. Traccia: lunette con gli strumenti della Passione; Cristo giudice al centro, con Maria; santi e martiri con gli strumenti del martirio (Pietro, Lorenzo, Bartolomeo); angeli con le trombe e i libri; risurrezione dei morti in basso a sinistra; eletti che salgono a sinistra; dannati che cadono a destra; Caronte e Minosse in basso a destra, da *Inferno* III e V. La scena «ruota» perché il movimento sale a sinistra e scende a destra intorno al gesto di Cristo, senza architetture né orizzonte che lo fermino.

23. Traccia: in alto il duca seduto in una nicchia, in armatura all'antica, figura ideale e non ritratto; ai lati nicchie vuote; sotto il sarcofago con il coperchio a volute e due allegorie distese (Notte e Giorno; Aurora e Crepuscolo); composizione piramidale. Le figure rappresentano il tempo che consuma la vita («col nostro veloce corso» dice l'appunto di Michelangelo). Mancarono le divinità fluviali previste alla base e le statue delle nicchie: il lavoro si interruppe con la partenza di Michelangelo nel 1534.

24. Traduzione: «Perciò è pieno di modestia il fatto che firmarono tutte le opere come se fossero le ultime e come se la morte li avesse portati via da ciascuna. Soltanto tre, non di più, credo, si tramandano firmate in modo compiuto "il tale fece"». *Fecit* (perfetto) presenta l'opera come compiuta; *faciebat* (imperfetto) come un lavoro ancora in corso, che l'artista avrebbe potuto migliorare. La firma della *Pietà* usa l'imperfetto alla maniera dei grandi artisti greci ricordati da Plinio: è insieme una professione di modestia e un modo di presentarsi come loro erede.

25. Parafrasi: se si prendesse una figura di cera o di un altro materiale solido e la si mettesse distesa in una vasca d'acqua, poiché la superficie dell'acqua è per natura piana e orizzontale, sollevando la figura un poco alla volta, restando sempre in piano, verrebbero fuori per prime le parti più sporgenti, mentre resterebbero nascoste quelle più profonde. All'acqua che si abbassa corrisponde il piano di lavoro dello scultore, che avanza dal fronte del blocco verso il fondo: prima emergono le parti più rilevate, poi le altre (Figura 11.2, fasi 1–3).

26. Traduzione: «E quando Mosè scendeva dal monte Sinai, teneva le due tavole della testimonianza, e non sapeva che il suo volto era cornuto per aver parlato con il Signore». Il versetto spiega le due piccole corna sul capo del *Mosè*: la Vulgata traduce «cornuta» un'espressione ebraica che indicava il volto raggiante. Nella statua ritroviamo anche le tavole della Legge, tenute sotto il braccio.

27. Traccia: il Pantheon unisce pianta circolare e cupola; Bramante, nel Tempietto e nel progetto di San Pietro, assume la pianta centrale come forma perfetta, «antica e moderna»; Michelangelo torna alla croce greca di Bramante, la semplifica, la chiude in un blocco unitario e prepara la grande cupola su tamburo, chiusa nel 1588–1590. La navata di Maderno (1607–1614) riporta la croce latina, per le esigenze delle grandi cerimonie e per occupare l'area dell'antica basilica.

28. Traccia: il disegno deve mostrare un trapezio con il lato maggiore verso il palazzo di fondo, i due palazzi laterali divergenti, l'ovale centrato sulla statua, la rampa sull'asse. Il trapezio che si allarga verso il fondo corregge la prospettiva: i fianchi divergenti compensano la convergenza apparente, la piazza sembra regolare e il palazzo di fondo appare

più vicino e monumentale (l'effetto opposto di un corridoio che si restringe, che sembra più profondo). L'angolo dei fianchi era imposto dal Palazzo dei Conservatori già esistente.

29. Traccia: da Plinio la formula *faciebat*, cioè la modestia orgogliosa degli artisti antichi, applicata alla propria firma. Da Dante le figure di Caronte e di Minosse, tradotte in corpi possenti; Michelangelo aggiunge il ritratto polemico di Biagio da Cesena. Da Poliziano (e, dietro di lui, dal racconto di Ovidio sulla lotta dei Lapiti e dei Centauri) il soggetto mitologico; Michelangelo lo trasforma in un intreccio di corpi nudi dove la storia conta meno della forma.

30. Traccia: distrutti gli affreschi del Perugino e due lunette dello stesso Michelangelo, murate le finestre (1536). Critiche ai nudi (Biagio da Cesena, Aretino); decreto di Trento (1563) e decisione del gennaio 1564; braghe di Daniele da Volterra (1565) e rifacimento di san Biagio e santa Caterina; coperture successive, fumo, colle. Restauro 1990–1994: pulitura documentata, braghe del 1565 conservate come documento storico, molte aggiunte più tarde rimosse; il dibattito sulla pulitura della volta. Oggi: milioni di visitatori, calore, umidità, polvere; impianti di climatizzazione e illuminazione a LED dal 2014; manutenzione continua.

31. Traccia: la lettera a Varchi («per forza di levare»); il sonetto sul «concetto» contenuto nel marmo; la scelta dei blocchi a Carrara e i ferri (subbia, gradina, scalpello). Il *David*: una figura ricavata da un blocco già intaccato, senza aggiunte. I *Prigioni*: il lavoro dal fronte per piani, descritto da Vasari con la figura di cera nell'acqua; il non finito come stato di lavoro. La *Pietà Rondanini*: le figure assottigliate, la riflessione sulla morte; il non finito come esito di una meditazione.