CAPITOLO

12

Michelangelo

«Non ha l'ottimo artista alcun concetto / c'un marmo solo in sé non circonscriva.» — Michelangelo, Rime, 151

OBIETTIVI

1. Ricostruire la vita di Michelangelo nei suoi luoghi e con i suoi committenti, distinguendo le fonti dagli aneddoti.
2. Spiegare l'idea della scultura «per via di levare» e il non finito, e leggere la Pietà vaticana e il *David*.
3. Descrivere la struttura della volta della Sistina e il passaggio al *Giudizio universale*.
4. Riconoscere nella Sagrestia Nuova e nella Laurenziana un uso nuovo degli ordini classici.
5. Spiegare il progetto del Campidoglio e il ritorno alla pianta centrale in San Pietro, con l'ordine gigante e la cupola.

INDICE DEL CAPITOLO

12.1 Gli anni della formazione e la prima fama 3

12.2 Lo scultore: «levare» il marmo e la tomba di Giulio II 5

12.3 La volta della Cappella Sistina 7

12.4 Firenze: San Lorenzo e l'architettura 10

12.5 Roma: il Giudizio, il Campidoglio, San Pietro 12

Disegno e Storia dell'arte 3 · Parte V · La «terza maniera» · versione 1.0
Capitolo 12: Michelangelo · pagine 335–360 del volume completo · estratto per lo studio

Nel capitolo 11 hai visto Leonardo e Bramante aprire quella che Giorgio Vasari chiamò la «terza maniera», la maniera moderna. Il terzo protagonista di questa stagione visse più a lungo di tutti e attraversò quasi un secolo: nacque nel 1475, quando Lorenzo il Magnifico governava Firenze, e morì nel 1564, un anno dopo la chiusura del Concilio di Trento. In mezzo ci sono la Pietà di San Pietro e il *David*, la volta della Cappella Sistina, le tombe dei Medici, il *Giudizio universale*, la piazza del Campidoglio e la cupola di San Pietro.

Michelangelo Buonarroti si considerò sempre prima di tutto uno scultore, ma fu anche pittore, architetto e poeta. Questo capitolo segue la sua vita in quattro tempi, che corrispondono a quattro luoghi: la giovinezza tra Firenze e Roma; la grande impresa della Sistina; gli anni fiorentini di San Lorenzo; gli ultimi trent'anni a Roma, dedicati soprattutto all'architettura. La linea del tempo della Figura 12.1 ti aiuta a non perdere il filo.

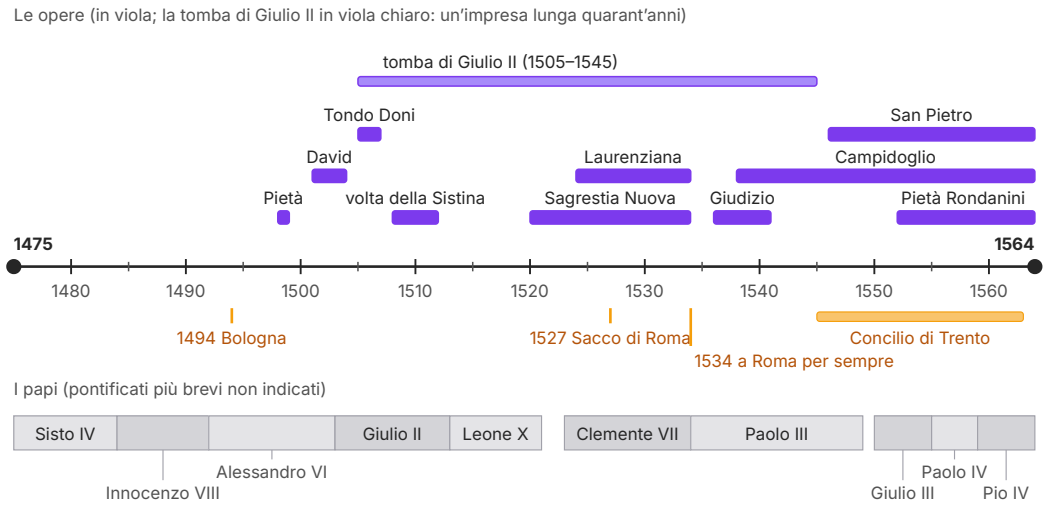

Figura 12.1 La vita di Michelangelo e le sue opere su una scala proporzionale degli anni (1475–1564). In alto le opere del capitolo; al centro alcuni eventi; in basso i papi, che furono i suoi principali committenti a Roma. Le date sono quelle usate nel testo; per il Tondo Doni la datazione è discussa.

12.1 Gli anni della formazione e la prima fama

12.1.1 Firenze: la bottega e il giardino

Michelangelo nacque il **6 marzo 1475** a **Caprese**, nell'alta valle del Tevere, dove il padre, cittadino fiorentino, era podestà per pochi mesi; crebbe a Firenze. Nel **1488** entrò come apprendista nella bottega di **Domenico Ghirlandaio**, uno dei pittori di affreschi più richiesti della città (cap. 10): un accordo del padre, che Vasari dice di aver letto, prevedeva tre anni di tirocinio. Lì imparò il disegno e la tecnica dell'affresco, e copiò Giotto e Masaccio nelle cappelle di Santa Croce e del Carmine.

Secondo la tradizione raccolta dai suoi primi biografi, il ragazzo passò presto al **giardino di San Marco**, dove Lorenzo il Magnifico conservava sculture antiche e dove il vecchio scultore Bertoldo di Giovanni, allievo di Donatello, seguiva i giovani (cap. 10). Gli si attribuiscono a quegli anni due rilievi conservati a **Casa Buonarroti**, a Firenze: la *Madonna della Scala*, in un rilievo bassissimo che ricorda lo stiacciato di Donatello (cap. 7), e la *Battaglia dei centauri*, un groviglio di corpi nudi in lotta. Già qui c'è il tema di tutta la sua vita: il corpo umano in tensione, studiato sugli antichi e sul vero.

Dopo la morte di Lorenzo (1492) e la cacciata dei Medici (1494) Michelangelo lasciò Firenze. A **Bologna** scolpì tre piccole statue per l'arca di San Domenico e studiò, secondo molti studiosi, i rilievi di Jacopo della Quercia sulla Porta Magna di San Petronio (cap. 5). Nel 1496 era a **Roma**, dove scolpì un *Bacco* (oggi al Museo Nazionale del Bargello di Firenze) e ricevette la commissione che lo rese famoso.

12.1.2 La Pietà vaticana

La **Pietà** (1498–1499; marmo; Città del Vaticano, basilica di San Pietro) fu commissionata da un cardinale francese, Jean de Bilhères, ambasciatore del re di Francia presso il papa; il contratto, firmato alla fine di agosto del 1498, prometteva l'opera entro un anno. La **Pietà** è un tema nato nella devozione del Nord Europa: la Madre che tiene sulle ginocchia il corpo del Figlio morto. In Italia era raro nella scultura monumentale.

Michelangelo risolve un problema difficile: far stare un uomo adulto disteso sulle ginocchia di una donna seduta senza che il gruppo sembri goffo. Lo fa con una **composizione piramidale**, chiusa e stabile, che ha il vertice nella testa di Maria: l'ampio manto della Vergine forma la base, il corpo di Cristo vi si adagia in diagonale. Il volto della Madre è giovanissimo, sereno; il dolore è trattenuto, affidato al gesto aperto della mano sinistra. Il marmo è lavorato fino alla levigatezza della pelle e alla finezza delle pieghe.

È l'unica opera che Michelangelo abbia firmato: il suo nome è inciso sulla fascia che attraversa il petto di Maria. Vasari racconta che lo scultore la firmò di notte dopo aver sentito alcuni visitatori lombardi attribuirla a uno scultore milanese, «il Gobbo»: è un aneddoto, ma dice

bene quanto il giovane artista tenesse alla propria fama. Oggi la Pietà è nella prima cappella a destra della navata di San Pietro, dietro un vetro protettivo, dopo che nel 1972 fu colpita a martellate da uno squilibrato e restaurata.

ESEMPIO SVOLTO

Scheda di lettura: la *Pietà* vaticana.

1. Dati. Michelangelo Buonarroti, *Pietà*, 1498–1499; marmo; Città del Vaticano, basilica di San Pietro, prima cappella a destra. Commissionata dal cardinale Jean de Bilhères, che la destinava alla cappella di Santa Petronilla, nell'antica basilica.

2. Soggetto. Maria tiene sulle ginocchia il corpo di Cristo deposto dalla croce. Non è un episodio dei Vangeli, ma un'immagine di meditazione: invita a guardare a lungo e in silenzio.

3. Composizione e forma. Un gruppo piramidale, pensato soprattutto per una visione frontale. Il corpo di Cristo, abbandonato, forma una diagonale dolce che si oppone alla verticale della Madre; le pieghe profonde del manto creano forti contrasti di luce e d'ombra, mentre il corpo nudo è levigato e luminoso. Le proporzioni sono adattate al racconto: la Vergine, se si alzasse in piedi, sarebbe molto più grande del Figlio, ma l'occhio non se ne accorge.

4. Stile. Bellezza ideale dei volti, anatomia esatta, dolore composto: è il classicismo del giovane Michelangelo, ancora vicino alla grazia del Quattrocento fiorentino.

5. Contesto. Un artista fiorentino di ventitré anni lavora a Roma per la corte papale; l'opera gli dà la fama che lo riporterà a Firenze con la commissione del *David*.

12.1.3 Il David

Nel **1501** l'Opera del Duomo di Firenze e l'Arte della Lana affidarono a Michelangelo un gigantesco blocco di marmo di Carrara rimasto da quasi quarant'anni nel cantiere: lo avevano già sbozzato altri scultori (Agostino di Duccio nel 1464, poi Antonio Rossellino) per farne una statua da collocare in alto, su uno degli sproni della cattedrale. Michelangelo vi lavorò dal settembre 1501 all'inizio del 1504. Il risultato, il **David** (1501–1504; marmo; Firenze, **Galleria dell'Accademia**), è alto circa 4,10 m; con il basamento supera i 5 m.

La statua era troppo bella per stare in alto, lontana dagli occhi. Nel gennaio 1504 una commissione di artisti (vi sedevano tra gli altri Leonardo, Botticelli, Perugino, Giuliano da Sangallo) discusse dove metterla; si scelse il posto più politico della città, l'ingresso di **Palazzo Vecchio**, sede del governo della Repubblica, dove il *David* fu collocato nel 1504. Il giovane che ha appena deciso di affrontare il gigante divenne il simbolo della Repubblica fiorentina, che si sentiva piccola ma libera di fronte a nemici più potenti. Nel **1873** la statua fu trasferita, per proteggerla, nella Galleria dell'Accademia, in una tribuna costruita apposta; in piazza della Signoria dal **1910** c'è una copia in marmo.

Confrontalo con i *David* del Quattrocento (cap. 7 e cap. 10): quello in bronzo di Donatello e quello di Verrocchio sono ragazzi già vincitori, con la testa di Golia ai piedi. Michelangelo sce-

glie il momento *prima* della lotta: il corpo è in riposo, con il peso sulla gamba destra e la sinistra libera, secondo la ponderazione degli antichi (*Disegno e Storia dell'arte 1*, cap. 13), ma la testa è voltata di scatto, le sopracciglia aggrottate, le vene della mano tese. È una calma piena di energia: quella forza concentrata che i contemporanei chiamarono la **terribilità** di Michelangelo.

Vasari, che scrisse la vita di Michelangelo quando l'artista era ancora vivo, chiude la descrizione con un giudizio senza mezze misure: «questa opera ha tolto il grido a tutte le statue moderne et antiche, o greche, o latine che elle si fussero» (G. Vasari, *Le vite*, 1568, *Vita di Michelagnolo Buonarruoti*). «Togliere il grido» vuol dire togliere la fama: è la stessa espressione che Dante usa per Giotto (*Disegno e Storia dell'arte 2*, cap. 15).

> **ERRORE FREQUENTE**
> **Due Accademie diverse.** Il *David* e i *Prigioni* fiorentini sono nella **Galleria dell'Accademia** di **Firenze**. Le **Gallerie dell'Accademia**, al plurale, sono a **Venezia** e conservano la pittura veneta (cap. 15) e il disegno dell'*Uomo vitruviano* di Leonardo (cap. 11). In una verifica scrivi sempre la città.

12.1.4 Il Tondo Doni e la gara con Leonardo

Negli stessi anni il mercante Agnolo Doni gli chiese un dipinto rotondo, un **tondo**, per la sua casa: è il **Tondo Doni** (c. 1505–1507, la data è discussa; tempera su tavola, diametro 120 cm; Firenze, Gallerie degli Uffizi), con la Sacra Famiglia. È il solo dipinto su tavola di Michelangelo finito e sicuro. Maria, seduta a terra, si torce per prendere il Bambino che Giuseppe le porge: i tre corpi formano un unico blocco a spirale, come se fossero scolpiti. I colori sono chiari, netti, cangianti; dietro, separati da un muretto, stanno alcuni giovani nudi, che molti leggono come l'umanità prima della legge di Cristo. Il dipinto conserva la sua cornice originale, intagliata.

Nel 1504 il governo della Repubblica affidò a Michelangelo una grande pittura murale per la sala del Gran Consiglio in Palazzo Vecchio, la **Battaglia di Cascina** (una vittoria fiorentina sui Pisani del 1364), accanto alla *Battaglia di Anghiari* di Leonardo (cap. 11). Michelangelo non scelse il combattimento, ma il momento in cui i soldati, sorpresi mentre fanno il bagno nell'Arno, corrono a rivestirsi: un'occasione per mostrare decine di nudi in movimento. Ne preparò soltanto il cartone (*Disegno e Storia dell'arte 2*, cap. 12), che fu studiato dai giovani pittori e poi andò distrutto; lo conosciamo da copie. Nel 1505 il papa lo chiamò a Roma.

12.2 Lo scultore: «levare» il marmo e la tomba di Giulio II

12.2.1 Il concetto nascosto nel blocco

Michelangelo scrisse versi per tutta la vita: le sue *Rime*, sonetti e madrigali, sono una delle voci più alte della poesia del Cinquecento. In uno dei sonetti più noti spiega la scultura con un'im-

magine che è diventata la sua definizione:

«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.» (Michelangelo, *Rime*, 151, vv. 1–4)

Parafrasi: il miglior artista non ha nessuna idea che un blocco di marmo non contenga già dentro di sé, avvolta dal materiale in eccesso (il «superchio»); e a quell'idea arriva soltanto la mano guidata dall'intelletto. Il **concetto** è l'immagine interiore dell'opera, che l'artista «vede» nella pietra prima di scolpirla. In un madrigale vicino (*Rime*, 152) Michelangelo dice che la figura viva, in una pietra dura, «là più cresce u' più la pietra scema»: cresce dove la pietra diminuisce. La scultura è dunque l'arte che procede **per via di levare**, togliendo materia, a differenza del modellare la creta o la cera, che aggiunge.

Questa idea ha radici nella filosofia neoplatonica che Michelangelo aveva respirato nella Firenze di Lorenzo (cap. 10): la forma vera è spirituale, e la materia la nasconde come un involucro. Si capisce allora perché molte sue sculture siano rimaste incompiute. Il **non finito** michelangiolesco, le figure che sembrano emergere dal blocco ancora grezzo, ha cause molto concrete (commissioni interrotte, troppi impegni, blocchi difettosi); ma agli occhi dei posteri è diventato un'immagine potente della fatica di liberare la forma dalla materia. Non bisogna però credere che Michelangelo lasciasse le opere a metà per scelta estetica: le sue opere finite, come la Pietà, sono levigatissime.

COLLEGAMENTI

Letteratura e filosofia. Il sonetto 151 continua in modo inatteso: dopo la prima quartina sulla scultura, il poeta paragona la donna amata al blocco di marmo, che contiene insieme «il mal ch'io fuggo, e 'l ben ch'io mi prometto». L'immagine dello scultore serve a parlare d'amore, come nella lirica di Petrarca che studi in italiano. Benedetto Varchi gli dedicò due lezioni pubbliche, stampate a Firenze nel 1549: un segno di quanto la poesia di Michelangelo fosse letta e discussa già nel Cinquecento. In filosofia ritroverai l'idea di forma e materia in Aristotele e il rapporto tra idea e copia sensibile in Platone e nei neoplatonici.

12.2.2 La «tragedia della sepoltura»

Nel **1505** papa **Giulio II** della Rovere chiamò Michelangelo a Roma per la propria **tomba**, da collocare nella nuova basilica di San Pietro (cap. 11). Il primo progetto era un mausoleo isolato, su più piani, con più di quaranta statue. Ma il papa sospese i lavori, Michelangelo fuggì sdegnato a Firenze, e cominciò una storia lunga quarant'anni, fatta di contratti sempre più ridotti, che lo scultore chiamò la «tragedia della sepoltura». L'opera finale, completata nel **1545**, è una parete addossata al transetto di **San Pietro in Vincoli**, a Roma: non contiene il corpo del papa, sepolto in San Pietro, ed è quindi un **cenotafio**, un monumento funebre senza la salma.

Al centro siede il **Mosè** (c. 1513–1515, rilavorato nel 1542; marmo), unica statua del primo progetto rimasta nella tomba: il profeta che ha appena ricevuto le tavole della Legge, con la

barba fluente tra le dita, il corpo frontale e la testa girata di scatto, ha la stessa energia trattenuta del *David*. Ai lati, *Rachele* e *Lia*, scolpite più tardi, simboli della vita contemplativa e attiva. Per la tomba Michelangelo aveva scolpito anche alcuni **Prigioni**, figure di uomini nudi legati o in lotta con il proprio corpo: i due finiti sono al **Musée du Louvre** di Parigi; quattro, appena sbozzati, sono alla Galleria dell'Accademia di Firenze, accanto al *David*, e sono l'esempio più eloquente del non finito.

12.3 La volta della Cappella Sistina

12.3.1 Uno scultore costretto a dipingere

La **Cappella Sistina**, costruita sotto Sisto IV, è un'aula rettangolare di circa 40,9 × 13,4 m, coperta da una volta a botte ribassata. Le sue pareti erano state affrescate nel 1481–1482 da Perugino, Botticelli, Ghirlandaio e altri (cap. 10); la volta era un cielo stellato. Nel **1508** Giulio II affidò a Michelangelo la nuova decorazione della volta. L'artista accettò malvolentieri: si sentiva scultore, e aveva lavorato poco ad affresco. Eppure in quattro anni, con pochi aiuti fiorentini all'inizio e poi quasi da solo, dipinse l'intera superficie curva della volta. La volta fu scoperta il **31 ottobre 1512**, alla vigilia di Ognissanti.

Lavorava in piedi su un ponteggio di legno sospeso, che si era progettato da sé, piegato all'indietro con la testa rivolta in alto. Lo descrive lui stesso, con ironia amara, in un sonetto mandato all'amico Giovanni da Pistoia: «La barba al cielo, e la memoria sento / in sullo scrigno, e 'l petto fo d'arpia, / e 'l pennel sopra 'l viso tuttavia / mel fa, gocciando, un ricco pavimento» (*Rime*, 5, vv. 5–8). Cioè: ho la barba rivolta al cielo, sento la nuca schiacciata sulla gobba della schiena, il petto incurvato come quello di un'arpia, e il pennello, gocciolando continuamente sopra il viso, me ne fa un ricco pavimento di colori.

> **ERRORE FREQUENTE**
>
> **Michelangelo non dipinse sdraiato.** L'immagine del pittore disteso sulla schiena sotto la volta è un mito moderno. Il ponteggio gli permetteva di lavorare in piedi, con il capo piegato all'indietro, come racconta il sonetto citato; e il disegno che accompagna il manoscritto della poesia lo mostra proprio così. Quando studi un'opera, distingui sempre ciò che dicono le fonti da ciò che si ripete per abitudine.

12.3.2 L'architettura dipinta e le zone della volta

Il primo problema era la forma. La volta non è una superficie semplice: sopra ogni finestra delle pareti lunghe la botte è incisa da piccole volte che formano spicchi triangolari, e agli angoli le superfici si incurvano in quattro grandi raccordi. Il papa aveva pensato a dodici apostoli in un reticolo di riquadri; Michelangelo, come racconterà egli stesso in una lettera del 1523, ottenne di fare a modo suo e propose un programma molto più ricco e inventò un'**architettura di-**

pinta (*Disegno e Storia dell'arte 2*, cap. 16) che organizza tutto: finte cornici, finti pilastri e finte sculture in marmo che dividono la volta in zone, come una struttura reale (Figura 12.2).

- **Al centro**, lungo la sommità, nove riquadri con le **Storie della Genesi**, alternativamente più piccoli e più grandi.
- **Ai lati dei riquadri piccoli**, giovani nudi seduti, gli **ignudi** (venti in tutto), che reggono medaglioni e ghirlande con foglie di quercia, l'albero dello stemma dei Della Rovere.
- **Sui troni** tra gli spicchi, sopra i pilastri delle pareti, dodici figure gigantesche di **veggenti**: sette profeti di Israele e cinque sibille, le profetesse del mondo pagano che, secondo la tradizione cristiana, avevano annunciato la venuta di Cristo. Giona sta sopra l'altare, Zaccaria sopra l'ingresso.
- **Nei quattro pennacchi** agli angoli, quattro salvezze miracolose del popolo d'Israele: Giuditta e Oloferne, Davide e Golia, la Punizione di Aman, il Serpente di bronzo.
- **Negli spicchi e nelle lunette** (cap. 9), le superfici a mezzaluna sopra le finestre, gli Antenati di Cristo, cioè le generazioni elencate all'inizio del Vangelo di Matteo, in figure di famiglie in attesa.

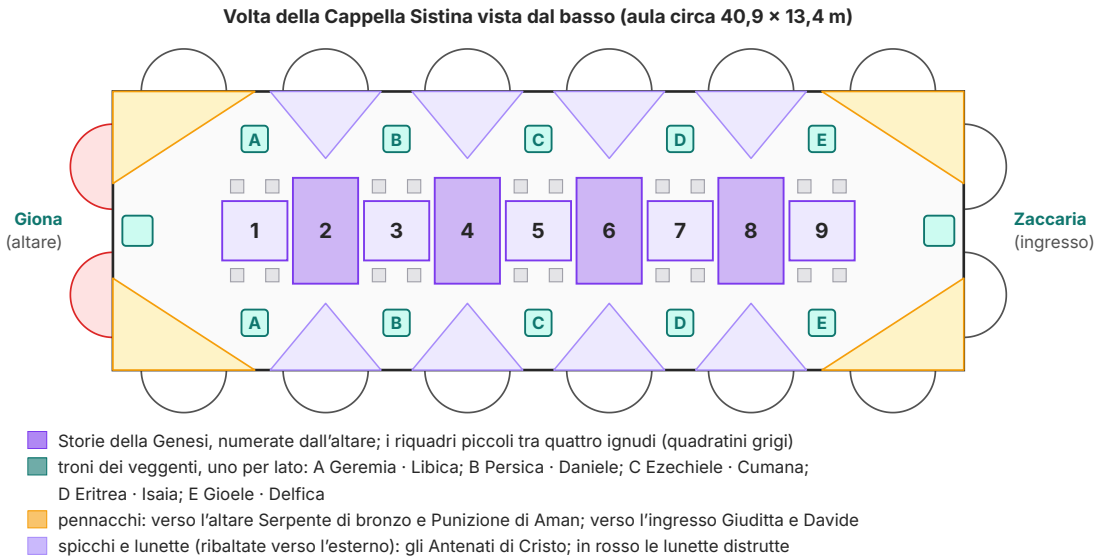

Figura 12.2 La volta della Cappella Sistina: schema delle zone, visto dal basso con l'altare a sinistra (non in scala; aula di circa 40,9 × 13,4 m). I numeri 1–9 danno l'ordine delle Storie della Genesi a partire dall'altare; le lettere A–E indicano le coppie di veggenti che si fronteggiano sui due lati, dall'altare verso l'ingresso. Le due lunette della parete dell'altare furono distrutte per far posto al Giudizio universale.

12.3.3 Le Storie della Genesi

Le nove storie, lette dall'altare verso l'ingresso, raccontano la creazione e la caduta: 1) la *Separazione della luce dalle tenebre*; 2) la *Creazione degli astri e delle piante*; 3) la *Separazione della terra dalle acque*; 4) la *Creazione di Adamo*; 5) la *Creazione di Eva*; 6) il *Peccato originale e la cacciata dal Paradiso terrestre*; 7) il *Sacrificio di Noè*; 8) il *Diluvio universale*; 9) l'*Ebbrezza di Noè*. Tre gruppi di tre: Dio crea il mondo; Dio crea l'uomo, che pecca; l'umanità dopo la caduta, con Noè.

Michelangelo però le dipinse nell'ordine inverso, partendo dall'ingresso, campata dopo campata. E lo si vede: le prime storie, quelle di Noè, sono affollate di figure piccole; a metà lavoro, quando il ponteggio fu smontato e la prima metà della volta mostrata (agosto 1511), l'artista la vide dal basso, a una ventina di metri, e capì che bisognava semplificare. Le ultime storie, verso l'altare, hanno poche figure enormi, e Dio vi appare come una forza che vola, si torce, divide la luce dal buio con un gesto solo. Nella *Creazione di Adamo* il corpo del primo uomo, ancora inerte, sta per ricevere la vita da un dito che non lo tocca: lo spazio vuoto tra le due mani è il centro della scena.

Il restauro concluso nel 1994 (la volta e le lunette furono pulite negli anni Ottanta) ha tolto secoli di fumo di candele, colle e vernici, e ha rivelato colori chiari, accesi, «cangianti»: verdi che diventano gialli, rosa che diventano azzurri. Il Michelangelo «scuro» che i manuali descrivevano era in gran parte un effetto dello sporco. Il restauro fu anche molto discusso: alcuni studiosi temevano che si fossero tolte velature stese a secco dall'artista. È un buon esempio di come la conservazione delle opere sia una questione aperta (*Disegno e Storia dell'arte 1*, cap. 7).

Per Vasari quest'opera «è stata et è veramente la lucerna dell'arte nostra» (*Le vite*, 1568, *Vita di Michelagnolo Buonarruoti*): la lampada che illumina la pittura. Da allora generazioni di artisti, a cominciare da Raffaello (cap. 13), andarono a studiare i corpi della Sistina.

DA RICORDARE

La volta della Sistina in cinque righe.

- Committente: Giulio II; 1508–1512; affresco; Città del Vaticano, Musei Vaticani.
- Struttura: un'architettura dipinta divide la volta in zone; al centro nove storie della Genesi.
- Figure: 12 veggenti (7 profeti, 5 sibille), 20 ignudi, 4 pennacchi, gli Antenati di Cristo in spicchi e lunette.
- Esecuzione: dall'ingresso verso l'altare; figure sempre più grandi e semplificate.
- Restauro concluso nel 1994: colori chiari e cangianti.

12.4 Firenze: San Lorenzo e l'architettura

12.4.1 La Sagrestia Nuova

Nel 1513 diventò papa un Medici, **Leone X**, figlio del Magnifico; dopo di lui, nel 1523, il cugino Giulio, **Clemente VII**. Per loro Michelangelo lavorò a Firenze, nel complesso di **San Lorenzo**, la chiesa di famiglia dei Medici costruita da Brunelleschi (cap. 6). Dal **1520** costruì la **Sagrestia Nuova**, cappella funeraria per alcuni membri della famiglia, simmetrica alla Sagrestia Vecchia di Brunelleschi dall'altra parte del transetto e simile a essa nella pianta: un vano quadrato coperto da una cupola, con una piccola cappella per l'altare. Oggi fa parte del Museo delle Cappelle Medicee.

Il confronto tra le due sagrestie è istruttivo. Brunelleschi aveva usato la pietra serena per disegnare sull'intonaco bianco una griglia chiara di paraste, archi e cornici, in cui ogni elemento ha un ruolo e una misura. Michelangelo riprende la stessa bicromia, ma moltiplica i piani: sulle pareti, divise in tre campate da grandi paraste in pietra serena, inserisce un secondo sistema in marmo bianco, fatto di porte vere e finte, edicole, nicchie e finestre che si stringono verso l'alto (Figura 12.3). Gli elementi classici sono usati con libertà nuova: timpani che poggiano su mensole, nicchie senza statue, finestre rastremate che sembrano spingere lo sguardo verso la cupola a cassettoni, ispirata al Pantheon (*Disegno e Storia dell'arte 1*, cap. 16).

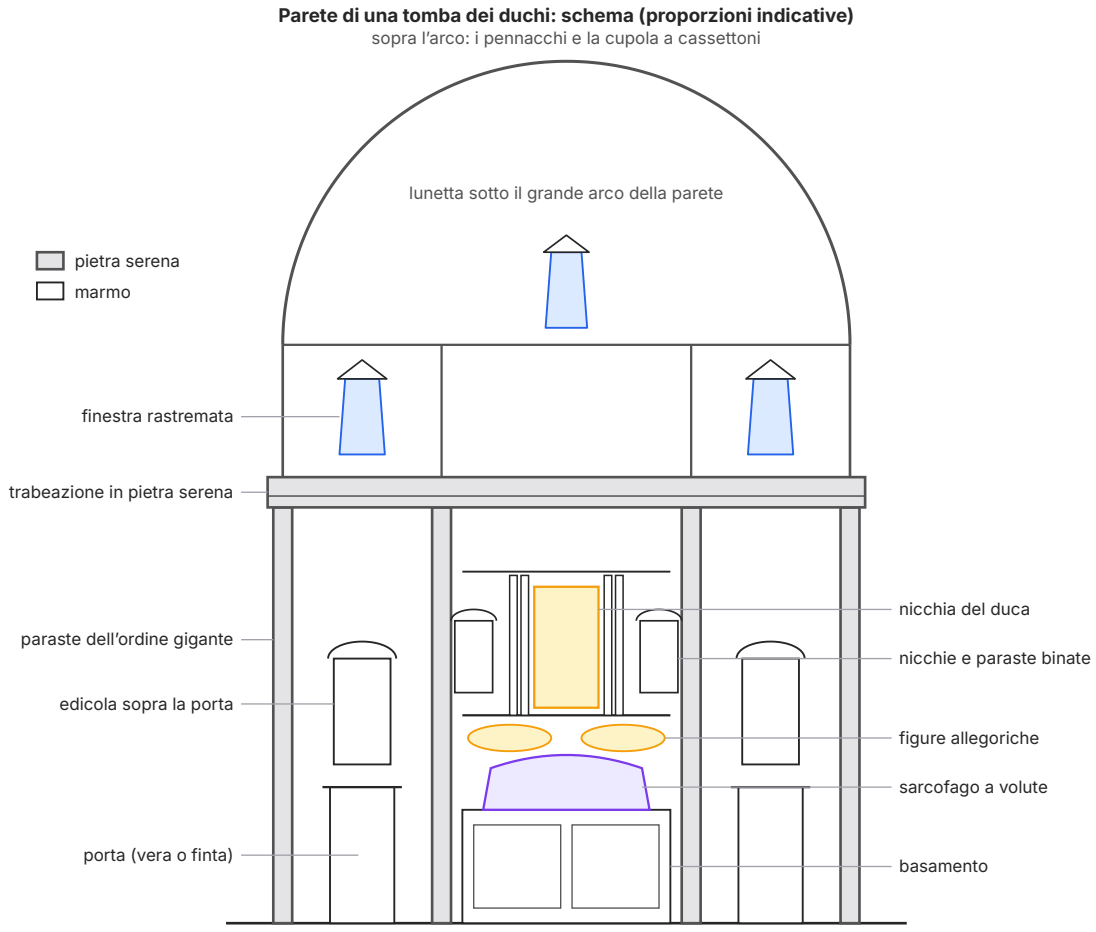

Figura 12.3 Sagrestia Nuova, Firenze: schema di una delle due pareti con le tombe dei duchi (proporzioni indicative, nessuna figura riprodotta). La pietra serena disegna la struttura (paraste dell'ordine gigante, trabeazione, il grande arco che inquadra la lunetta); il marmo bianco forma un secondo sistema di porte, edicole, nicchie e la tomba al centro.

Sulle pareti laterali stanno le tombe di due giovani Medici morti da poco, **Giuliano duca di Nemours** e **Lorenzo duca di Urbino**. Ognuna ha la stessa struttura: in alto, in una nicchia, la statua del defunto, seduto e vestito all'antica, idealizzato più che somigliante; sotto, su un sarcofago dal coperchio a volute, due figure allegoriche distese del **Tempo** che consuma la vita. Sulla tomba di Giuliano la *Notte* e il *Giorno*, su quella di Lorenzo l'*Aurora* e il *Crepuscolo*. Le figure maschili sono in parte non finite. Sulla parete d'ingresso c'è la *Madonna Medici*, anch'essa incompiuta: il programma non fu mai completato.

La *Notte* ebbe subito fama. Un letterato le dedicò una quartina in cui diceva che sembrava addormentata ma viva; 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 repubblicana di Firenze: nel 1527, dopo il Sacco di Roma, i fiorentini avevano cacciato i Medici, e nel 1529–1530 Michelangelo stesso diresse le fortificazioni della città assediata dalle truppe dell'imperatore e del papa. Caduta la Repubblica, tornò a lavorare per i Medici, ma nel **1534** lasciò Firenze per sempre.

12.4.2 La Biblioteca Laurenziana

Accanto alla chiesa, sopra il chiostro, Michelangelo progettò per Clemente VII la **Biblioteca Medicea Laurenziana**, che doveva custodire i manoscritti della famiglia (lavori diretti da lui dal **1524** al 1534; completata dopo la sua partenza e aperta al pubblico nel 1571). Si compone di due ambienti in sequenza. La **sala di lettura** è lunga e luminosa, scandita da finestre regolari, con i banchi di legno inclinati, i **plutei**, disegnati da Michelangelo, su cui i codici erano incatenati e consultati.

Prima della sala si entra nel **ricetto**, il vestibolo: un vano alto e stretto, quasi un pozzo, occupato da una grande **scala** in pietra serena che si apre in tre rampe e sembra colare verso il basso. Fu realizzata solo più tardi da Bartolomeo Ammannati, su un modello in argilla che Michelangelo mandò da Roma nel 1558. Le pareti del ricetto sono il manifesto di un uso «disobbediente» degli ordini: le colonne binate, invece di stare davanti al muro e reggere qualcosa, sono incassate in nicchie del muro e poggiano su grandi mensole che sembrano non portare nulla; le finestre a edicola sono cieche. Gli elementi dell'architettura classica sono gli stessi di Brunelleschi e di Alberti, ma vengono smontati e ricombinati per creare tensione invece che quiete. È uno dei punti di partenza del Manierismo in architettura, che studierai nel capitolo 14.

12.5 Roma: il Giudizio, il Campidoglio, San Pietro

12.5.1 Il Giudizio universale

Tornato a Roma, Michelangelo affrescò la parete dietro l'altare della Sistina con il **Giudizio universale** (1536–1541; affresco), voluto da Clemente VII e confermato dal suo successore **Paolo III** Farnese. Per fargli posto furono distrutti tre affreschi di Perugino (la pala dipinta con l'*Assunta* e le prime storie di Mosè e di Cristo) e le due lunette che lo stesso Michelangelo vi aveva dipinto più di vent'anni prima. La parete diventa un unico spazio senza architettura, un cielo azzurro in cui centinaia di corpi nudi ruotano attorno a **Cristo giudice**, giovane e atletico, che alza il braccio destro; accanto a lui la Madre si stringe nel manto. A sinistra (per chi guarda) i beati salgono, a destra i dannati precipitano verso la barca di Caronte, in basso i morti risorgono dalla terra: un'immagine che ricorda l'*Inferno* di Dante.

Lo spazio non ha più un punto di vista unico, né una prospettiva centrale (capp. 3–4): le figure in alto sono più grandi di quelle in basso, per essere leggibili da lontano. L'ottimismo della

volta, con i suoi corpi perfetti, ha lasciato il posto a una visione drammatica, in cui nessuno sembra sicuro della salvezza: sono gli anni del Sacco di Roma (1527) e delle lacerazioni religiose dell'Europa. I nudi furono subito criticati; dopo il Concilio di Trento (1545–1563), che chiese immagini sacre decorose, il pittore **Daniele da Volterra** fu incaricato di coprirne alcuni con panneggi (1564–1565) e fu soprannominato «il Braghettone». Una parte di quelle aggiunte è stata conservata dal restauro, come documento della storia dell'opera (cap. 14).

12.5.2 La piazza del Campidoglio

Negli ultimi trent'anni Michelangelo lavorò soprattutto come architetto. Il primo grande incarico fu la sistemazione del **Campidoglio**, il colle che fin dal Medioevo era la sede del governo cittadino di Roma. Nel **1538** Paolo III vi fece trasportare dal Laterano la statua equestre in bronzo di **Marco Aurelio** (*Disegno e Storia dell'arte 1*, cap. 17), e Michelangelo ne studiò la collocazione; poi disegnò l'intera piazza. Il luogo era irregolare: due vecchi edifici, il **Palazzo Senatorio** sul fondo e il **Palazzo dei Conservatori** a destra, formavano tra loro un angolo di circa 80°, non retto. Invece di demolire, Michelangelo accettò quell'angolo e lo raddoppiò: progettò un **Palazzo Nuovo** simmetrico ai Conservatori, così che la piazza diventò un **trapezio** che si allarga verso il Palazzo Senatorio (Figura 12.4a).

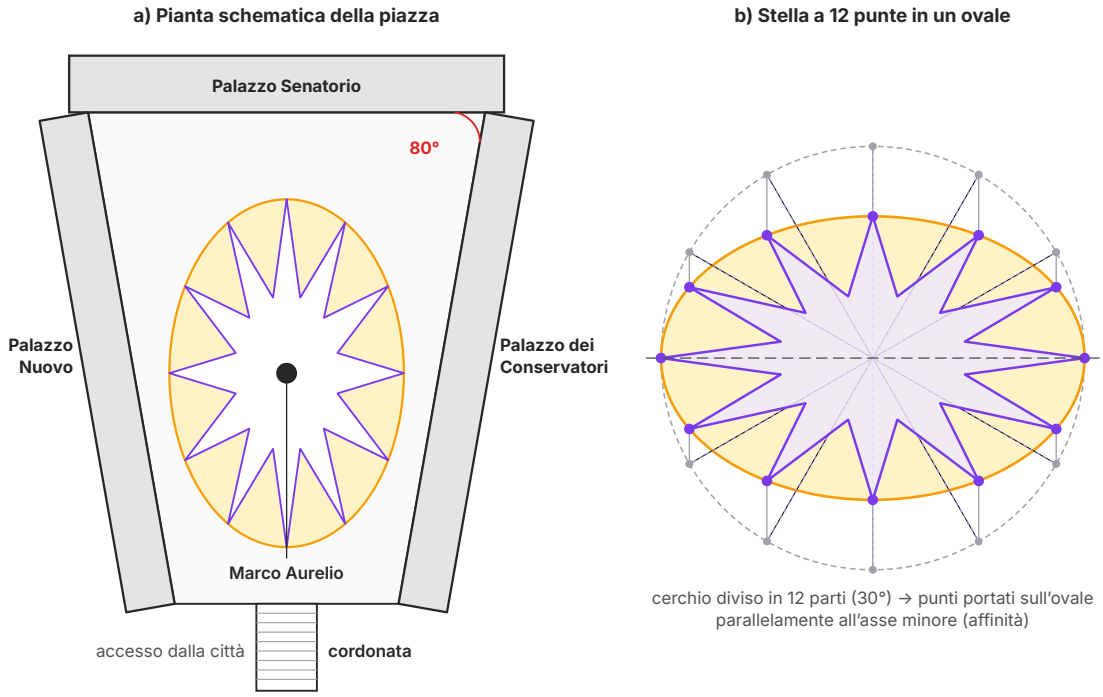

Figura 12.4 Il Campidoglio di Michelangelo. a) Pianta schematica, non in scala: il Palazzo Senatorio forma un angolo di circa 80° con il Palazzo dei Conservatori; il Palazzo Nuovo ripete l'angolo dall'altra parte, e la piazza diventa un trapezio che si allarga verso il fondo. b) Schema geometrico della stella a dodici punte in un ovale (qui un'ellisse): i dodici punti, presi su un cerchio diviso in 12 parti uguali, sono portati sull'ellisse parallelamente all'asse minore. Il disegno reale del pavimento è più complesso: lo schema ne mostra solo la geometria di base.

La piazza fu girata verso la città moderna e verso San Pietro, voltando le spalle al Foro antico; vi si sale con una grande rampa a gradini bassi e larghi, la **cordonata**. Il centro è un **ovato**, una figura ovale leggermente rialzata a guscio, con al centro la statua; nel pavimento un disegno a stella con **dodici punte** intrecciate si irradia dal basamento verso i palazzi. Ovale e trapezio lavorano insieme con la prospettiva, secondo una lettura diffusa: chi sale dalla cordonata vede la piazza «aprirsi» verso il fondo, e il Palazzo Senatorio sembra più vicino e più grande.

Le facciate dei due palazzi laterali sono il primo grande esempio di **ordine gigante** in un edificio pubblico: paraste corinzie alte quanto i due piani della facciata reggono un'unica trabeazione coronata da una balaustra con statue, mentre al piano terreno colonne più piccole reggono l'architrave del portico (Figura 12.5). È il contrario degli **ordini sovrapposti** di Palazzo Rucellai (cap. 8), dove ogni piano ha il suo ordine. Il risultato è una facciata unitaria e grandiosa, adatta alla scala di una piazza.

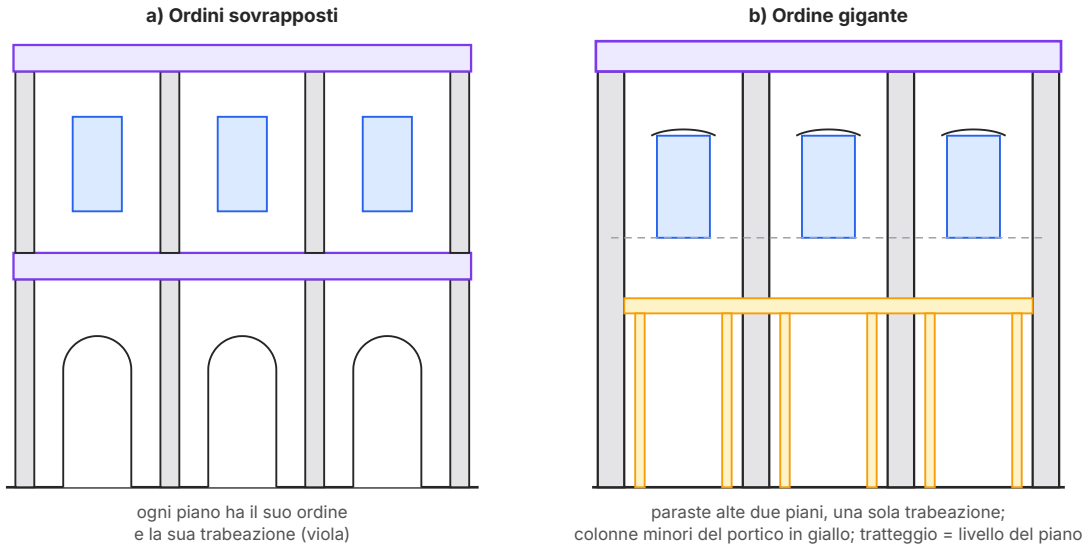

Figura 12.5 Ordini sovrapposti e ordine gigante: schema di due facciate a tre campate, non in scala. a) Ogni piano ha il suo ordine di paraste e la sua trabeazione, come in Palazzo Rucellai (cap. 8). b) Grandi paraste attraversano i due piani e reggono un'unica trabeazione; al piano terreno un ordine minore di colonne regge l'architrave del portico, come nei palazzi del Campidoglio.

Michelangelo vide realizzata solo una piccola parte del progetto: la doppia scalinata del Palazzo Senatorio. Le facciate furono costruite dopo la sua morte da **Giacomo della Porta** e altri, il Palazzo Nuovo nel Seicento; il disegno del pavimento fu eseguito soltanto nel **1940**, ricavandolo da un'incisione di Étienne Dupérac che riproduceva il progetto. Oggi i due palazzi laterali ospitano i **Musei Capitolini**, aperti al pubblico nel 1734, dove si conserva anche il Marco Aurelio originale; sulla piazza ne è collocata una copia.

ESEMPIO SVOLTO

Dodici punte su un ovale. Vuoi tracciare uno schema della stella del Campidoglio in un'ellisse con semiasse maggiore $a = 60$ mm e semiasse minore $b = 40$ mm (Figura 12.4b). Come trovi i 12 punti, e a che distanza dall'asse maggiore stanno i punti più alti?

Soluzione. Disegna il cerchio di raggio $a = 60$ mm con lo stesso centro e dividilo in 12 parti uguali con il compasso: il raggio riportato sei volte dà l'esagono, e le bisettrici degli angoli danno gli altri sei punti (*Disegno e Storia dell'arte 1*, cap. 3). Da ogni punto del cerchio scendi perpendicolarmente all'asse maggiore e riduci la distanza nel rapporto $b : a = 40 : 60 = 2 : 3$. È l'**affinità** che trasforma il cerchio nell'ellisse, la trasformazione che hai incontrato in *Disegno e Storia dell'arte 2*, cap. 3, studiando l'assonometria. Il punto del cerchio sull'asse verticale sta a 60 mm dall'asse maggiore e diventa il vertice dell'ellisse, a $60 \cdot 2/3 = 40$ mm. I punti a 60° e a 120° sul cerchio stanno a un'altezza pari all'altezza del triangolo equilatero di lato 60 mm, cioè $60 \cdot \sqrt{3} / 2 \approx 52{,}0$ mm (Pitagora: $\sqrt{(60^2 - 30^2)} \approx 52{,}0$); sull'ellisse diventano $52{,}0 \cdot 2/3 \approx 34{,}6$ mm. Unendo ogni punto con i due punti interni della stella (presi a metà strada tra due punte, più vicino al centro) ottieni la stella.

12.5.3 San Pietro e la cupola

Nel **1546**, morto Antonio da Sangallo il Giovane, Paolo III nominò Michelangelo, ormai settantunenne, architetto della **Fabbrica di San Pietro**. Il cantiere, aperto da Bramante quarant'anni prima con la prima pietra del 18 aprile 1506 (cap. 11), era passato per molte mani e molti progetti: a Bramante erano succeduti Raffaello (cap. 13), Peruzzi, Sangallo, che aveva fatto costruire un enorme modello in legno con una pianta complicata, a metà tra croce greca e croce latina.

Michelangelo giudicò quel progetto oscuro e dispersivo e tornò alla **pianta centrale** di Bramante, ma più compatta (Figura 12.6). Conservò ciò che era già costruito e non si poteva cambiare, i quattro enormi pilastri della crociata che reggono la cupola; eliminò gli ambulacri e gli ambienti minori, ridusse il perimetro a un quadrato con gli angoli smussati da cui sporgono le absidi, e progettò sul lato d'ingresso un portico a colonne. Le pareti esterne sono rivestite da un ordine gigante di paraste che lega tutto l'edificio in un solo corpo. Per rendere irreversibili le sue scelte, fece costruire per prime le parti che le fissavano: un'abside del transetto, le cappelle d'angolo, il tamburo della cupola.

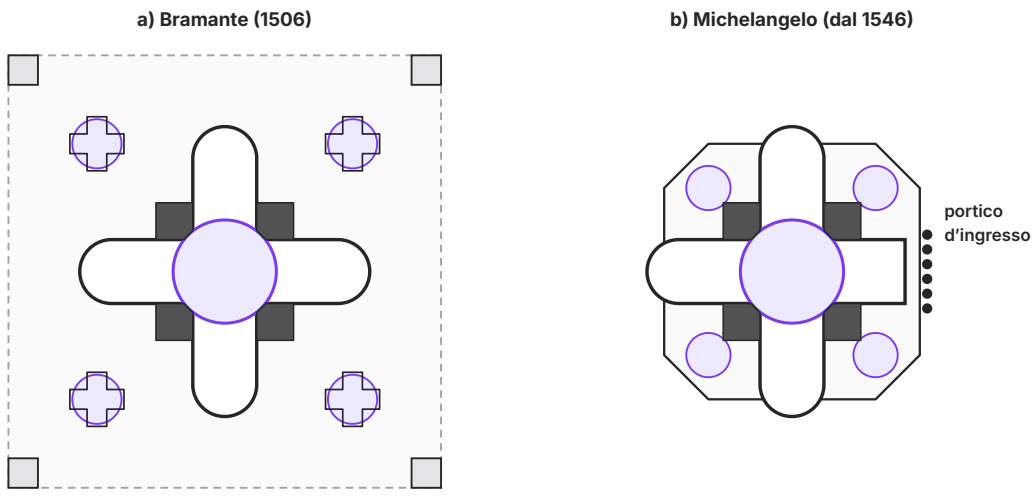

Figura 12.6 Due progetti per il nuovo San Pietro: piante schematiche alla stessa scala, con la stessa cupola centrale (diametro interno circa 42 m) e gli stessi quattro pilastri della crociata. a) Bramante: croce greca con absidi, quattro cappelle minori a croce greca con le loro cupole, torri agli angoli di un grande quadrato (ricostruzione schematica del progetto). b) Michelangelo: croce greca in un quadrato con gli angoli smussati, absidi sporgenti, quattro cupole minori, portico d'ingresso (ricostruzione schematica). La facciata attuale e la navata lunga sono del Seicento.

La **cupola**, che ha un diametro interno di circa 42 m, quasi come quella di Brunelleschi (cap. 6), fu l'opera degli ultimi anni. Michelangelo ne fece fare un modello in legno, che ancora si conserva; alla sua morte il **tamburo**, con le coppie di colonne sporgenti come contrafforti, era quasi finito. La calotta fu voltata da **Giacomo della Porta** con **Domenico Fontana** nel **1588–1590**, con un profilo più slanciato, rialzato rispetto alla semisfera che compare nelle incisioni del progetto. Nel Seicento Carlo Maderno allungò la basilica verso est con una navata e costruì la facciata: per questo, da piazza San Pietro, la cupola di Michelangelo si vede meno di quanto lui avesse immaginato.

COLLEGAMENTI

Disegno e architettura. L'ordine gigante del Campidoglio e di San Pietro avrà una lunga fortuna: lo ritroverai in Palladio, che lo usa nelle facciate delle chiese veneziane e di alcuni palazzi (cap. 16), e nell'architettura barocca che studierai il prossimo anno. Per capirlo, ridisegna la Figura 12.5 in scala: noterai che con l'ordine gigante le paraste diventano più alte e insieme più larghe: il rapporto tra altezza e larghezza dell'ordine resta lo stesso, cambia solo la scala. In San Pietro, inoltre, Michelangelo dovette fare i conti con un vincolo che conosci dalla geometria: la cupola è un solido di rotazione che poggia su un tamburo cilindrico, e il tamburo su quattro archi; la pianta «tutta in funzione della cupola» è la traduzione architettonica di un'idea di centro e di simmetria.

12.5.4 Le ultime opere

Gli ultimi anni di Michelangelo sono segnati da una religiosità profonda, nutrita dall'amicizia con la poetessa **Vittoria Colonna** e dal circolo di credenti che chiedevano una riforma interiore della Chiesa. Nella cappella privata del papa, la Cappella Paolina, dipinse due grandi affreschi (1542–1550). Per la propria tomba lavorò a una Pietà, detta *Bandini* (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo), che poi spezzò e abbandonò. L'ultima scultura è la **Pietà Rondanini** (Milano, Castello Sforzesco): la Madre, in piedi, sorregge il corpo del Figlio, e le due figure, scavate e rifatte più volte, sono così assottigliate da sembrare una sola. Secondo le fonti vi lavorò fino a pochi giorni prima di morire.

Michelangelo morì a Roma il **18 febbraio 1564**, a quasi ottantanove anni. Il nipote portò il corpo a Firenze, dove fu sepolto in **Santa Croce** con solenni esequie. Era stato il primo artista a vedere scritta, ancora vivo, la propria biografia: Vasari lo aveva messo a coronamento delle *Vite* già nel 1550, e nel 1553 il suo allievo Ascanio Condivi aveva pubblicato una *Vita di Michelagnolo Buonarroti* scritta con l'aiuto del maestro.

APPROFONDIMENTO

L'artista come «divino». Nel Quattrocento il pittore e lo scultore erano ancora artigiani iscritti a una corporazione, che lavoravano a contratto in una bottega (cap. 10). Con Michelangelo l'immagine cambia: i contemporanei lo chiamano «divino», i papi lo trattano quasi da pari, i suoi disegni sono regalati e collezionati come opere autonome, i suoi versi commentati in pubblico. Le due biografie scritte mentre era vivo, quella di Vasari (1550, ampliata nel 1568) e quella di Condivi (1553), costruiscono il mito dell'artista solitario e tormentato, in lotta con i committenti e con la materia. Leggile come fonti preziose ma di parte: Condivi scrive anche per difendere Michelangelo nella lunga lite per la tomba di Giulio II, e Vasari per celebrare l'arte toscana. Dietro il mito c'erano anche aiuti, collaboratori, una bottega e una grande abilità nel trattare con i potenti.

COLLEGAMENTI

Approccio diretto all'opera. Le opere di questo capitolo sono quasi tutte visibili nel luogo per cui furono fatte o in un museo pubblico. A **Roma**: la Pietà in San Pietro; il Mosè in San Pietro in Vincoli; la volta e il Giudizio nella Cappella Sistina, nei Musei Vaticani; la piazza del Campidoglio e i Musei Capitolini. A **Firenze**: il *David* e i *Prigioni* alla Galleria dell'Accademia; il Tondo Doni agli Uffizi; la Sagrestia Nuova nel Museo delle Cappelle Medicee; la Biblioteca Laurenziana a San Lorenzo; i rilievi giovanili e molti disegni a Casa Buonarroti. A **Milano**: la Pietà Rondanini al Castello Sforzesco. Molti di questi musei pubblicano in rete riproduzioni ad alta risoluzione: usale per i lavori della pagina degli esercizi, e, quando puoi, vai a vedere le opere dal vero. I centri storici di Firenze e di Roma e la Città del Vaticano sono nella Lista del Patrimonio mondiale dell'UNESCO.

IN SINTESI

Le opere del capitolo. Le opere principali del capitolo, con date, tecniche e luoghi, sono riassunte nella Tabella 12.1.

Tabella 12.1 Le opere di Michelangelo studiate nel capitolo.

Opera	Data	Tecnica	Luogo
Pietà	1498–1499	marmo	Città del Vaticano, basilica di San Pietro
David	1501–1504	marmo	Firenze, Galleria dell'Accademia (copia in piazza della Signoria)
Tondo Doni	c. 1505–1507	tempera su tavola	Firenze, Gallerie degli Uffizi
Volta della Cappella Sistina	1508–1512	affresco	Città del Vaticano, Musei Vaticani
Mosè (tomba di Giulio II)	c. 1513–1515; tomba compiuta nel 1545	marmo	Roma, San Pietro in Vincoli
Sagrestia Nuova	dal 1520	architettura e scultura in marmo	Firenze, San Lorenzo (Museo delle Cappelle Medicee)
Biblioteca Laurenziana	dal 1524 (scala dopo il 1558)	architettura	Firenze, San Lorenzo
Giudizio universale	1536–1541	affresco	Città del Vaticano, Cappella Sistina
Piazza del Campidoglio	dal 1538	architettura	Roma
San Pietro: pianta e cupola	dal 1546; cupola compiuta nel 1588–1590	architettura	Città del Vaticano
Pietà Rondanini	c. 1552–1564	marmo	Milano, Castello Sforzesco

SINTESI

- **Michelangelo Buonarroti** (Caprese 1475 – Roma 1564) fu scultore, pittore, architetto e poeta; si formò nella bottega di Ghirlandaio e, secondo la tradizione, nel giardino di San Marco.
- La **Pietà vaticana** (1498–1499), l'unica opera firmata, ha una composizione piramidale e un dolore composto; il **David** (1501–1504) fu posto davanti a Palazzo Vecchio come simbolo della Repubblica.
- Per Michelangelo la scultura procede «per via di levare»: l'artista libera dal blocco il «concetto» che vi è racchiuso (*Rime*, 151). Il **non finito** nasce da cause concrete ma è diventato un'immagine della sua arte.
- La **tomba di Giulio II**, progettata nel 1505 con più di quaranta statue, fu compiuta nel 1545 in forma ridotta in San Pietro in Vincoli, con il **Mosè**.
- La **volta della Sistina** (1508–1512) è organizzata da un'architettura dipinta: nove Storie della Genesi, dodici veggenti, venti ignudi, quattro pennacchi, gli Antenati di Cristo. Michelangelo la dipinse in piedi, dall'ingresso verso l'altare.
- Nella **Sagrestia Nuova** (dal 1520) un sistema in marmo si sovrappone alla struttura in pietra serena; le tombe dei duchi hanno le figure del Tempo (Notte, Giorno, Aurora, Crepuscolo).
- Nel **ricetto della Laurenziana** colonne incassate, mensole e finestre cieche usano gli ordini contro la loro logica: è un punto di partenza del Manierismo.
- Il **Giudizio universale** (1536–1541) abbandona l'architettura e la prospettiva per un vortice di corpi; dopo il Concilio di Trento alcuni nudi furono coperti (1564–1565).
- Al **Campidoglio** (dal 1538) Michelangelo trasforma un luogo irregolare in un trapezio con al centro un ovale e la statua di Marco Aurelio; le facciate usano l'**ordine gigante**.
- Architetto di **San Pietro** dal 1546, torna alla pianta centrale di Bramante in forma compatta; la cupola fu completata da Giacomo della Porta e Domenico Fontana nel 1588–1590.
- Vasari (1550 e 1568) e Condivi (1553) ne scrissero la vita mentre era vivo: nasce l'immagine dell'artista «divino».

ESERCIZI

Comprendere e ricordare

1. ● Michelangelo nacque nel 1475 a:
   - **A.** Firenze;
   - **B.** Caprese;
   - **C.** Settignano;
   - **D.** Arezzo.

2. ● L'unica opera firmata da Michelangelo è:
   - **A.** il *David*;
   - **B.** il *Mosè*;
   - **C.** il Tondo Doni;
   - **D.** la Pietà vaticana.

3. ● Nel 1504 il *David* fu collocato:
   - **A.** su uno sprone della cattedrale;
   - **B.** nella Galleria dell'Accademia;
   - **C.** davanti a Palazzo Vecchio;
   - **D.** nel cortile di Palazzo Medici.

4. ● Nella volta della Sistina, le Storie della Genesi sono:
   - **A.** sette;
   - **B.** dodici;
   - **C.** venti;
   - **D.** nove.

5. ●● I veggenti della volta sono:
   - **A.** sette profeti e cinque sibille;
   - **B.** dodici apostoli;
   - **C.** quattro evangelisti e otto profeti;
   - **D.** venti giovani nudi.

6. ●● Michelangelo dipinse le Storie della Genesi:
   - **A.** dall'altare verso l'ingresso, nell'ordine del racconto;
   - **B.** partendo dalla Creazione di Adamo, al centro;
   - **C.** dall'ingresso verso l'altare, cioè dall'ultima storia alla prima;
   - **D.** tutte insieme, su un ponteggio che copriva l'intera volta per quattro anni.

7. ●● Le figure della *Notte* e del *Giorno* stanno:
   - **A.** sulla tomba di Giuliano duca di Nemours;
   - **B.** sulla tomba di Lorenzo duca di Urbino;
   - **C.** sulla tomba di Giulio II;
   - **D.** ai lati del *Giudizio universale*.

8. ●● Nel ricetto della Biblioteca Laurenziana le colonne:
   - **A.** reggono l'architrave di un portico;
   - **B.** sono incassate nel muro e poggiano su mensole;
   - **C.** sono ioniche e sovrapposte a colonne doriche;
   - **D.** sono di marmo bianco su intonaco grigio.

9. ●●● La piazza del Campidoglio è un trapezio perché Michelangelo:
   - **A.** conservò l'angolo di circa 80° tra due palazzi esistenti e lo ripeté con il Palazzo Nuovo;
   - **B.** volle imitare la piazza di Pienza;
   - **C.** dovette adattarla al pendio del colle;
   - **D.** la disegnò per essere vista dal Foro Romano.

10. ●●● La cupola di San Pietro fu voltata:
    - **A.** da Michelangelo, tra il 1546 e il 1564;
    - **B.** da Bramante, prima del 1514;
    - **C.** da Giacomo della Porta e Domenico Fontana nel 1588–1590;
    - **D.** da Carlo Maderno nel Seicento.

Lessico dell'arte

11. ● Spiega in due righe che cosa intende Michelangelo con *concetto* nel sonetto 151 e che cosa significa scolpire *per via di levare*.

12. ● Definisci: *ignudi*, *veggenti*, *lunetta*.

13. ●● Vero o falso? Correggi le affermazioni false. a) Il *non finito* è sempre una scelta estetica di Michelangelo. b) La tomba di Giulio II in San Pietro in Vincoli è un cenotafio. c) La cordonata è il disegno a stella del pavimento del Campidoglio. d) Nell'ordine gigante le paraste abbracciano due o più piani.

14. ●● Abbina ogni termine alla definizione: 1 ricetto; 2 pluteo; 3 tondo; 4 ovato; 5 terribilità. a) dipinto o rilievo di forma circolare; b) vestibolo della Laurenziana con la grande scala; c) forza fisica e morale concentrata delle figure di Michelangelo; d) banco inclinato per leggere i codici; e) figura ovale al centro della piazza del Campidoglio.

15. ●● Completa: la Pietà è un tema nato nella devozione del _____ Europa; la composizione della Pietà vaticana è _____, con il vertice nella testa della _____.

16. ●●● Spiega che cosa significa «architettura dipinta» nella volta della Sistina e a che cosa serve. Usa almeno tre elementi della Figura 12.2.

Collocare nel tempo e nello spazio

17. ● Metti in ordine cronologico e scrivi la data: *Giudizio universale*; *David*; Pietà vaticana; volta della Sistina; Michelangelo architetto di San Pietro; inizio della Sagrestia Nuova.

18. ● Abbina opera e luogo di conservazione: 1 *David*; 2 *Mosè*; 3 Tondo Doni; 4 Pietà Rondanini; 5 *Prigioni* finiti. a) Milano, Castello Sforzesco; b) Firenze, Gallerie degli Uffizi; c) Parigi, Musée du Louvre; d) Roma, San Pietro in Vincoli; e) Firenze, Galleria dell'Accademia.

19. ●● Per ognuno di questi papi indica un'opera che Michelangelo realizzò per lui o sotto il suo pontificato: Giulio II, Leone X o Clemente VII, Paolo III.

20. ●● Michelangelo lavorò soprattutto a Firenze e a Roma. Per ciascuna delle due città indica due opere e il periodo; poi spiega dove fu scolpita la sua ultima scultura e dove si trova oggi.

Leggere l'opera

21. ●● Leggi il *David* con lo schema di lettura: soggetto, materiale, dimensioni, luogo d'origine e luogo attuale, composizione (ponderazione), espressione, funzione e committenza, significato politico.

22. ●● Osserva in una riproduzione la *Creazione di Adamo* e descrivi in dieci righe: composizione (due gruppi, la diagonale), spazio (paesaggio quasi assente), il vuoto tra le mani, il colore dopo il restauro.

23. ●● Descrivi la parete di una tomba della Sagrestia Nuova con la Figura 12.3: che cosa è in pietra serena, che cosa in marmo; dove sta la statua del duca; dove le figure del Tempo. Confronta in tre righe con la Sagrestia Vecchia di Brunelleschi (cap. 6).

24. ●●● Leggi il *Giudizio universale* come composizione: dove sta il centro, come si muovono le figure (salita, caduta, rotazione), perché non c'è una prospettiva centrale, perché le figure in alto sono più grandi.

Collegare e confrontare

25. ●● **Disegno.** Disegna in scala 1 : 100, su un foglio A4 orizzontale, il prospetto schematico di una facciata di tre campate con ordine gigante: campate larghe 6 m, paraste larghe 1,4 m e alte 14 m, trabeazione alta 2 m, al piano terreno un portico con architrave all'altezza di 5 m. Quanto misurano sul foglio la larghezza totale (tra gli assi delle paraste estreme) e l'altezza fino alla sommità della trabeazione? Che rapporto c'è tra l'altezza e la larghezza delle paraste?

26. ●● **Matematica e disegno.** Nell'esempio svolto sulla stella del Campidoglio, l'ellisse ha semiassi 60 mm e 40 mm. Calcola a che altezza dall'asse maggiore stanno sull'ellisse i punti che sul cerchio sono a 30° e a 150°, e a che distanza dal centro stanno, sull'asse maggiore, i punti a 0° e a 180°.

27. ●● **Storia dell'arte.** Confronta il *David* di Michelangelo con quello in bronzo di Donatello (cap. 7): materiale, dimensioni, momento della storia, ponderazione, destinazione. Che cosa cambia nel significato politico?

28. ●●● **Italiano.** Rileggi la quartina della *Notte* (*Rime*, 247) e i versi di Dante su Giotto (*Disegno e Storia dell'arte 2*, cap. 15). Spiega che cosa hanno in comune Dante e Michelangelo come poeti che parlano di arte, e perché la statua «preferisce» dormire.

Verso la verifica

29. ●●● **Tema (15–20 righe).** «Per via di levare.» Spiega l'idea di scultura di Michelangelo partendo dalla quartina del sonetto 151 e applicala ad almeno tre opere (una finita, una non finita, una a tua scelta).

30. ●●● **Tema (15–20 righe).** Michelangelo architetto: dalla Laurenziana al Campidoglio e a San Pietro. Mostra come usa gli elementi dell'architettura classica (ordini, colonne, paraste, cupola) e in che cosa si distingue da Brunelleschi e da Alberti.

PER APPROFONDIRE

- [VAS] G. Vasari, *Le vite*: la *Vita di Michelagnolo Buonarruoti* nell'edizione del 1568, la più lunga di tutta l'opera, con la descrizione della Sistina e il racconto della cupola.
- [GOM] E. H. Gombrich, *La storia dell'arte*: il capitolo sulla Toscana e Roma all'inizio del Cinquecento, per collocare Michelangelo accanto a Leonardo e a Raffaello.
- [WIT] R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*: per confrontare l'idea di pianta centrale nel Quattrocento e nel Cinquecento, da cui nasce il San Pietro di Bramante e di Michelangelo.

Glossario del capitolo

Cenotafio
Monumento funebre che non contiene il corpo della persona ricordata.

Concetto
Per Michelangelo, l'immagine interiore dell'opera che l'artista vede già racchiusa nel blocco di marmo prima di scolpirla.

Cordonata
Rampa a gradini bassi e larghi, percorribile anche dagli animali da soma; quella del Campidoglio sale dalla città alla piazza.

Ignudi
I venti giovani nudi dipinti da Michelangelo ai lati dei riquadri minori della volta della Sistina.

Non finito
Stato di un'opera lasciata incompiuta, con parti ancora grezze; in Michelangelo è diventato un'immagine della forma che emerge dalla materia.

Ordine gigante
Ordine di colonne o paraste alto quanto due o più piani di una facciata, con un'unica trabeazione.

Ovato
Figura ovale; al Campidoglio, lo spazio ovale e leggermente rialzato al centro della piazza, con il disegno a stella a dodici punte.

Per via di levare
Modo di procedere della scultura in pietra: la forma si ottiene togliendo materia, a differenza della modellazione, che aggiunge.

Pietà
Tema iconografico della Madre che tiene sulle ginocchia o sorregge il corpo del Figlio morto.

Pluteo
Banco inclinato per leggere i codici, con il sedile; nella Laurenziana i manoscritti vi erano incatenati.

Ricetto
Il vestibolo della Biblioteca Laurenziana, con la grande scala; per estensione, un ambiente di ingresso.

Terribilità
Forza fisica e morale concentrata, energia trattenuta e grandezza che i contemporanei riconoscevano nelle figure di Michelangelo.

Tondo
Dipinto o rilievo di forma circolare, diffuso nelle case fiorentine del Quattrocento e del primo Cinquecento.

Veggenti
Nella volta della Sistina, le dodici figure di profeti e sibille che annunciano la venuta di Cristo.

Soluzioni

1. B. A Caprese, nell'alta valle del Tevere, dove il padre era podestà; la famiglia era fiorentina.

2. D. La firma è incisa sulla fascia che attraversa il petto della Vergine.

3. C. Davanti a Palazzo Vecchio, sede del governo della Repubblica; all'Accademia fu trasferito nel 1873.

4. D. Nove riquadri, in tre gruppi di tre, dalla Separazione della luce dalle tenebre all'Ebbrezza di Noè.

5. A. Sette profeti di Israele e cinque sibille. I dodici apostoli erano il progetto iniziale del papa; i venti nudi sono gli ignudi.

6. C. Cominciò dalle storie di Noè, sopra l'ingresso, e procedette verso l'altare: perciò le figure crescono di dimensione verso le prime storie.

7. A. Sulla tomba di Giuliano; su quella di Lorenzo stanno l'*Aurora* e il *Crepuscolo*.

8. B. Sono colonne binate incassate in nicchie del muro, su grandi mensole: un uso degli ordini contro la loro funzione portante.

9. A. Accettò l'angolo non retto tra Palazzo Senatorio e Palazzo dei Conservatori e lo ripeté simmetricamente; la piazza fu girata verso la città moderna, non verso il Foro. Pienza (cap. 8) è un precedente utile per il confronto, ma non la ragione.

10. C. Alla morte di Michelangelo il tamburo era quasi finito; la calotta fu voltata da Della Porta e Fontana, con un profilo rialzato.

11. Il concetto è l'immagine interiore dell'opera, l'idea che l'artista vede già racchiusa nel blocco. Scolpire per via di levare significa togliere materia (il «superchio») fino a liberare la forma, a differenza del modellare, che aggiunge.

12. Ignudi: i venti giovani nudi seduti ai lati dei riquadri minori della volta, che reggono medaglioni e ghirlande. Veggenti: le dodici figure di profeti e sibille che annunciano la venuta di Cristo. Lunetta: superficie a mezzaluna sopra una finestra o una porta; nella Sistina ospita gli Antenati di Cristo.

13. a) Falso: nasce soprattutto da cause concrete (commissioni interrotte, impegni, difetti del marmo); è stato poi letto come immagine della sua arte. b) Vero: il papa è sepolto in San Pietro. c) Falso: la cordonata è la rampa a gradini bassi e larghi che sale alla piazza; il disegno a stella è nell'ovato. d) Vero.

14. 1 b; 2 d; 3 a; 4 e; 5 c.

15. Nord; piramidale; Vergine (Maria).

16. Traccia: finte cornici, pilastri, troni e sculture dipinti dividono la volta in zone (il nastro centrale con le storie, i troni dei veggenti tra gli spicchi, i pennacchi agli angoli, gli spicchi e le lunette sopra le finestre). Serve a dare ordine a una superficie irregolare, a creare una gerarchia tra le figure e a collegare la volta alle pareti reali della cappella.

17. Pietà (1498–1499); David (1501–1504); volta della Sistina (1508–1512); Sagrestia Nuova (dal 1520); Giudizio universale (1536–1541); architetto di San Pietro (1546).

18. 1 e; 2 d; 3 b; 4 a; 5 c.

19. Giulio II: la tomba (1505) e la volta della Sistina (1508–1512). Leone X / Clemente VII (Medici): Sagrestia Nuova (dal 1520), Biblioteca Laurenziana (dal 1524), e per Clemente VII l'incarico del Giudizio. Paolo III: Giudizio universale (1536–1541), Campidoglio (dal 1538), nomina ad architetto di San Pietro (1546).

20. Firenze: *David* (1501–1504), Sagrestia Nuova e Laurenziana (anni 1520–1534). Roma: Pietà (1498–1499), volta della Sistina (1508–1512) e *Giudizio* (1536–1541), Campidoglio e San Pietro (dal 1538 e dal 1546). L'ultima scultura, la Pietà Rondanini, fu scolpita a Roma, dove Michelangelo vi lavorò fino

agli ultimi giorni; oggi è a Milano, al Castello Sforzesco.

21. Traccia: David prima della lotta con Golia; marmo di Carrara, un blocco già sbozzato; circa 4,10 m (oltre 5 con la base); nato per uno sprone del Duomo, posto davanti a Palazzo Vecchio (1504), dal 1873 alla Galleria dell'Accademia. Ponderazione: peso sulla gamba destra, sinistra libera; testa voltata, sguardo concentrato, mano tesa: energia trattenuta (terribilità). Committenti: Opera del Duomo e Arte della Lana; poi scelta della collocazione da parte di una commissione; simbolo della Repubblica che difende la libertà contro nemici più forti.

22. Traccia: a sinistra Adamo disteso su un pendio, inerte; a destra Dio in volo, avvolto in un manto con angeli; le due braccia si avvicinano lungo una diagonale che attraversa il riquadro; lo spazio è ridotto a terra, cielo e figure; il centro è il piccolo vuoto tra le dita; colori chiari e netti, l'incarnato luminoso contro il fondo.

23. Traccia: pietra serena per la struttura (paraste dell'ordine gigante, trabeazione, arco superiore); marmo per porte, edicole, nicchie e tomba. Il duca siede in una nicchia nella fascia mediana, tra paraste binate e nicchie laterali; sotto, sul sarcofago a volute, le due figure allegoriche. Brunelleschi usa un solo sistema chiaro e misurato; Michelangelo sovrappone due sistemi e usa gli elementi classici con libertà (timpani su mensole, nicchie vuote, finestre rastremate).

24. Traccia: centro in Cristo giudice, in alto al centro, con la Madre; a sinistra i beati salgono, a destra i dannati precipitano, in basso i morti risorgono e la barca di Caronte: un movimento rotatorio intorno a Cristo. Non c'è architettura né un punto di vista unico: lo spazio è un cielo senza misura. Le figure alte sono più grandi per essere leggibili da lontano, contro la regola prospettica della diminuzione.

25. In scala 1 : 100, 1 m = 10 mm. Larghezza tra gli assi delle paraste estreme: 3 · 6 = 18 m → 180 mm. Altezza fino alla sommità della trabeazione: 14 + 2 = 16 m → 160 mm. Portico: architrave a 5 m → 50 mm. Le paraste: 1,4 m → 14 mm di larghezza, 14 m → 140 mm di altezza; rapporto 14 : 1,4 = 10, quello di un normale ordine corinzio: l'ordine gigante ingrandisce tutto l'ordine, non lo allunga, e infatti le sue paraste sono molto più larghe di quelle di un ordine alto un solo piano. Il disegno sta comodamente nel campo utile di un A4 orizzontale (277 × 190 mm).

26. Sul cerchio i punti a 30° e a 150° stanno a metà del raggio dall'asse maggiore (lato opposto all'angolo di 30° nel triangolo con angoli di 30°, 60°, 90°, che è metà di un triangolo equilatero): 60/2 = 30 mm. Sull'ellisse: 30 · 2/3 = 20 mm. I punti a 0° e 180° stanno sull'asse maggiore e non si spostano: restano a 60 mm dal centro (sono i vertici dell'ellisse).

27. Traccia: Donatello, bronzo, figura poco più piccola del vero, adolescente già vincitore con la testa di Golia ai piedi, per una casa (Palazzo Medici); Michelangelo, marmo, colosso, giovane prima della lotta, in tensione, per la piazza del governo. Il secondo diventa il simbolo pubblico della Repubblica che vince con l'intelligenza e il coraggio.

28. Traccia: entrambi usano la poesia per dare un giudizio sull'arte e sulla fama; Michelangelo però fa parlare l'opera stessa. La statua preferisce il sonno e l'essere di pietra per non vedere «il danno e la vergogna», cioè, con ogni probabilità, la fine della libertà fiorentina: la scultura diventa voce politica.

29. Traccia: concetto racchiuso nel marmo, superchio, mano e intelletto; radice neoplatonica. Opera finita: Pietà vaticana, levigata, composizione chiusa. Non finito: i Prigioni dell'Accademia o le figure della Sagrestia Nuova; cause concrete del non finito e sua fortuna. Terza opera: il David (un blocco già sbozzato da altri: la forma trovata dentro un limite), o la Pietà Rondanini, scolpita e riscolpita.

30. Traccia: Laurenziana, ordini usati contro la loro funzione (colonne incassate, mensole, finestre cieche); Campidoglio, l'irregolarità accettata e trasformata in trapezio, l'ovato, l'ordine gigante al posto degli ordini sovrapposti di Alberti; San Pietro, ritorno alla pianta centrale di Bramante ma più compatta, ordine gigante esterno, cupola su tamburo. Brunelleschi e Alberti cercano la misura e la chiarezza; Michelangelo cerca la tensione, la grandezza e l'unità plastica, quasi da scultore.