

**Curatori:**  
Alessandro Rovetta, Marco Rossi

**Con la collaborazione di:**  
Agnese Arrigoni, Martino Astolfi, Paola Bacuzzi, Clara Castaldo, Arianna Cazzaniga, Caterina Colozzi, Giovanni Colozzi, Cristina Di Giovanna, Francesco Ferrari, Valentina Guarco, Francesca Lari, Maria Elisa Le Donne, Daniele Ludovici, Stefano Margutti, Maria Michela, Marta Parravicini, Francesca Ponzini, Francesco Schiavello, Alessandra Squizzato, Cecilia Torchiana, Giulia Valcamonica, Gianluigi Valerin, Manuela Villani, Valentina Zanetti

**Si ringraziano:**  
Roberto Buggio, Sergio Colombo, Simone Colombo, Rolando Limonta, Arnaldo Passeri, Enrico Rimoldi, Achille Lanzarini



**Grafica:**  
Multimedia Mission

**Stampa:**  
Millennium

# Michelangelo

*“Gli occhi mie vaghi delle cose belle  
e l’anima insieme della suo salute”*

La mostra è realizzata in occasione della XXIV edizione del Meeting per l'amicizia fra i popoli, articolata manifestazione culturale, in cui si svolgono convegni, dibattiti, testimonianze, mostre, spettacoli e avvenimenti sportivi. Si tiene a Rimini dal 1980, nell'ultima settimana del mese di agosto. È un grande momento pubblico, occasione di confronto, di incontro e dialogo fra uomini di culture e fedi diverse, a conferma dell'apertura e dell'interesse a tutti gli aspetti della realtà che caratterizza l'esperienza cristiana. È un momento di grande vivacità reso possibile ogni anno da oltre duemila volontari di varie età e provenienza, che contribuiscono all'unicità di questo avvenimento nel panorama internazionale.

*La giovinezza*

sezione 1

*La volta della Cappella Sistina*

sezione 2

1508>1512

*La Tomba di Giulio II e la Sagrestia Nuova*

sezione 3

1505>1542

1519>1534

sezione 4 1536>1541

*Il Giudizio*

sezione 5 1538>1564

*Le Crocifissioni e le Pietà*

sezione 6

*Michelangelo architetto*





# La giovinezza

sezione 1

## Michelangelo

"Gli occhi mie vaghi delle cose belle  
e l'anima insieme della suo salute"

*La giovinezza*

sezione 1 > pannello 1

*La volta della Cappella Sistina*

1508>1512

sezione 2

*La Tomba di Giulio II e la Sagrestia Nuova*

1505>1542

1519>1534

sezione 3

sezione 4

1536>1541

*Il Giudizio*

sezione 5

1538>1564

*Le Crocifissioni e le Pietà*

sezione 6

*Michelangelo architetto*



## La giovinezza

1475, 6 Marzo Nasce a Caprese, nell'aretino.

1487 Dopo un breve periodo trascorso presso una famiglia di scalpellini di Settignano, inizia l'apprendistato presso la bottega dei pittori Domenico e Davide del Ghirlandaio, attivi presso S. Maria Novella.

1490 A Firenze è accolto nel Giardino di San Marco, dove Lorenzo il Magnifico raccoglieva i marmi antichi e ammetteva i giovani perché si formassero sull'esempio dell'arte classica. A questo periodo appartengono la *Madonna della Scala* e la *Battaglia dei Centauri*, un *Ercole* e il *Crocifisso* ligneo.

1494 Dopo la caduta dei Medici e l'instaurazione della Repubblica del Savonarola, lascia per la prima volta Firenze per recarsi a Venezia e Bologna.

1496 Giunge a Roma, dove il cardinale Raffaele Riario gli commissiona il *Bacco*.

1498 Realizza la *Pietà* Vaticana.

1501 Inizia una pala d'altare con il *Seppellimento di Cristo*, non conclusa, per il repentino ritorno in Toscana. Tornato a Firenze, comincia a scolpire in un blocco di marmo il *David*, ora conservato all'Accademia.

1503 Riceve l'incarico per un *David* in bronzo e per le statue dei dodici *Apostoli* da collocare in Duomo. Nel dicembre di quell'anno, un mercante fiammingo richiede all'artista una *Madonna col Bambino* in marmo per la propria cappella nella cattedrale di Bruges.

1504 Affresca su una parete della Sala Grande del Consiglio un episodio della *Battaglia di Cascina*, di fronte alla *Battaglia d'Anghiari*, già avviata da Leonardo. Il progetto è interrotto per la partenza dell'artista per Roma. A questo periodo risalgono anche i due tondi marmorei raffiguranti la *Madonna col bambino* e *San Giovannino* scolpiti per Taddeo Taddei e per Bartolomeo Pitti, e quello dipinto con la *Sacra Famiglia* per Agnolo Doni.

## *Firenze alla fine del Quattrocento*

Quando Michelangelo iniziò a frequentare la corte umanistica di Lorenzo il Magnifico le personalità di spicco erano il poeta Angelo Poliziano e il filosofo Pico della Mirandola. Entrambi aprirono le proprie riflessioni su un orizzonte enciclopedico, teso tra antichità e presente, poesia e teologia, nel tentativo di sperimentare, in termini personali e moderni, l'urgenza e la profondità della conoscenza umana. Il giovane artista dovette rimanere affascinato da Pico che descriveva l'identità dell'uomo, creato a immagine e somiglianza del suo Creatore, in termini di centralità cosmica e libera determinazione. Mentre il gruppo mediceo immaginava Firenze come una Nuova Atene, Girolamo Savonarola la voleva trasformare nella Nuova Gerusalemme, scagliandosi proprio contro la "rinascita del paganesimo". Da posizioni contrastanti la città si trovò così investita da una straordinaria tensione ideale. Nel 1493, a un anno dalla morte del Magnifico, la discesa di Carlo VIII favorì la caduta dei Medici, salutata con entusiasmo da Girolamo Savonarola, sostenitore di una repubblica teocratica che potesse contrastare la mondanità della Roma di Alessandro VI Borgia.



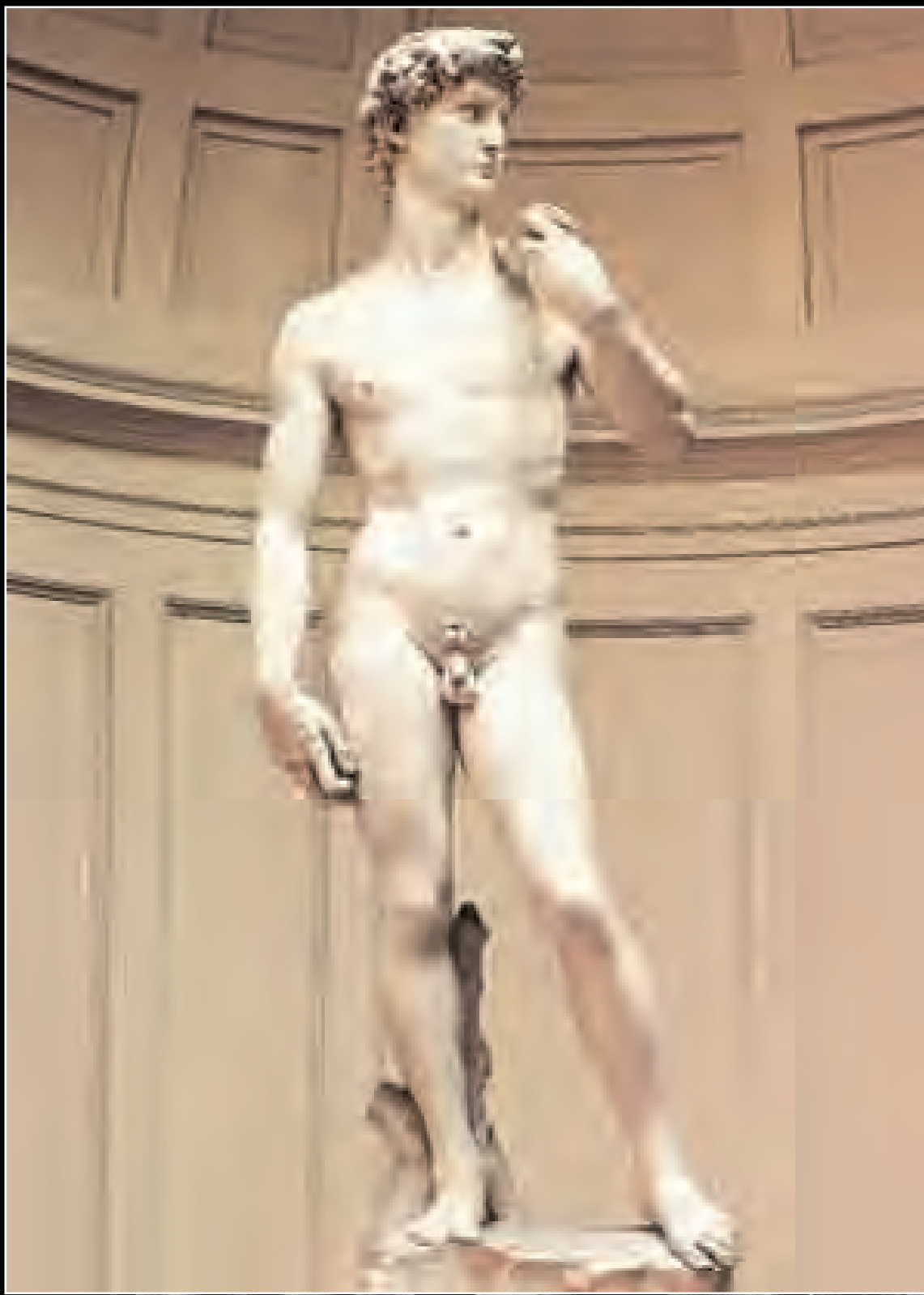
Giotto > *Ascensione di S. Giovanni Evangelista* \_ (part.), ca 1315-1320, Firenze, S. Croce, Cappella Peruzzi



Masaccio > *Tributo* \_ (part.), ca 1425 Firenze, S. Maria del Carmine, Cappella Brancacci

Il confronto del giovane Michelangelo con la tradizione pittorica fiorentina si appunta su Giotto e Masaccio. Lo studio si concentra sulla figura umana e diventa subito immedesimazione sia nel soggetto raffigurato sia

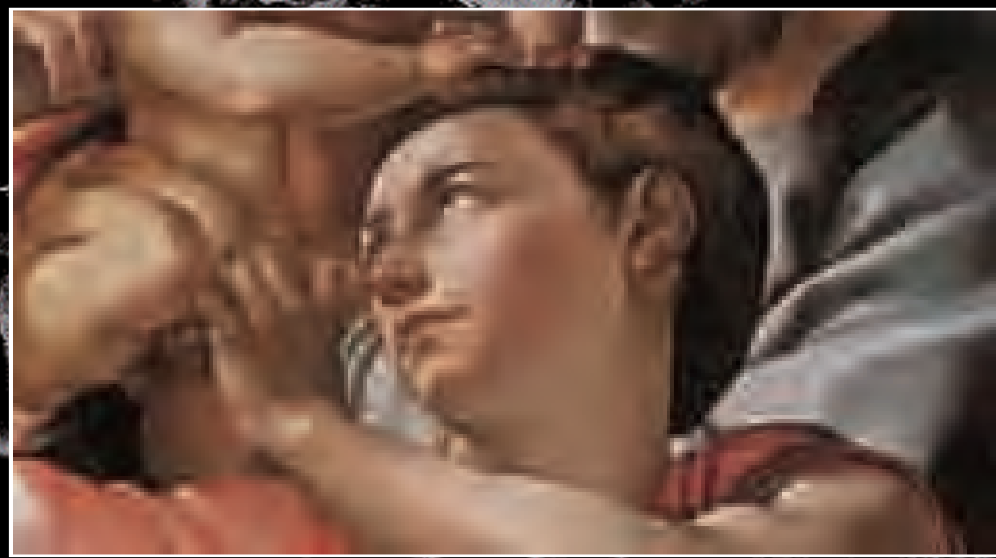
nell'esperienza creativa dei due artisti. Il disegno trasforma il modello in senso plastico accentuandone la presenza fisica e la tensione morale.



Michelangelo > *David* \_ 1501-1504, marmo h cm. 410, Firenze, Galleria dell'Accademia



*Sarcophago di Sidamara*  
(part.) - Costantinopoli



Michelangelo > *Tondo Doni* \_ (part.), 1506-1507, tempera su tavola, cm. 120 Firenze, Galleria degli Uffizi

La statuaria antica attrae Michelangelo per il suo ideale di perfezione formale. Da alcuni modelli, come il *Dioscuoro* del primo foglio, trae i principi fondanti - misura, rapporti, composizione - e poi li trasfigura in situazioni umane di forte intensità, come nel *David*. Nel disegno preparatorio Michelangelo accentua movimento e tensione, permeandone l'intera figura, che sembra trascinata

da un inconsapevole moto interiore. Nell'esecuzione scultorea semplifica il dinamismo fermando la figura nell'istante immediatamente successivo all'azione, caricando lo sguardo di consapevole concentrazione. Alcuni motivi provati nel disegno torneranno in altre opere, dal *Tondo Doni* ai *Prigioni*.





Bastiano da Sangallo > *Copia dal cartone della Battaglia di Cascina* \_ ca.1542, incisione  
Holkham Hall (Norfolk), Collezione Leicester



*Sarcofago con scene di battaglia* \_ inizio III sec. a.C., marmo, cm 240x97, Pisa, Camposanto



Michelangelo > *Battaglia dei centauri* \_ ca 1492 marmo, cm. 84,5 x 90,5  
Firenze, Casa Buonarroti

La richiesta di affrescare in Palazzo Vecchio la *Battaglia di Cascina*, da affrontare alla *Battaglia di Anghiari* affidata a Leonardo sulla parete opposta, diventa l'occasione per tornare allo studio di gruppi di figure in movimento, già intrapreso nella *Centauromachia*. Come per il *David*, Michelangelo fissa un istante di grande drammaticità: Manno Donati finge il sopraggiungere improvviso dei nemici mentre i soldati fiorentini fanno il bagno in Arno. Così costringe le figure a girarsi, radunarsi e tendere verso

un unico punto d'attrazione, segnando un dinamismo che, nella particolare sospensione suggerita dal disegno, anticipa sorprendentemente il *Giudizio*: "chi tirava su uno, e chi calzandosi affrettava lo armarsi per dare aiuto a' compagni; altri affibbiarsi la corazza, e molti mettersi altre armi addosso..." (Vasari). Contemporaneamente lavora alle singole figure, colte con grande padronanza anatomica, provando scorci difficili e movimenti complessi. Né Michelangelo né Leonardo riusciranno e realizzare le due pitture murali.



Leonardo da Vinci > *S. Anna, Madonna, Bambino e S. Giovannino*  
1498, matita su cartoncino, cm. 159 x 101, Londra, National Gallery



Michelangelo > *Madonna con Bambino (Madonna Medici)*  
1521-1534, marmo, h cm. 226, Firenze, S. Lorenzo, Sacrestia Nuova

Il confronto di Michelangelo con Leonardo trova una significativa espressione nel disegno con *S. Anna, la Madonna e il Bambino* ispirato al cartone vinciato conservato alla National Gallery di Londra. Pur nella diversità di concezione artistica e di temperamento personale, Michelangelo è evidentemente colpito dal tema della generazione espresso

dal gruppo leonardesco: ma lo slancio affettuoso e la distensione compositiva che animano le figure di quest'ultimo si concentrano nel disegno di Michelangelo in una soluzione più tesa e vibrante, già drammaticamente cosciente del destino che attende quel bimbo in braccio alla Madre.





Michelangelo > *Madonna della Scala*, marmo, cm. 55,5 x 40, Firenze, Casa Buonarroti



Donatello > *Madonna Pazzi*  
1418-1422  
Berlino, Staatliche Museen



Michelangelo > *Madonna con Bambino*  
1503-1504, marmo, h cm. 94  
Bruges, Notre Dame

Michelangelo si applica nello studio di soggetti animati da intense corrispondenze affettive che si tramutano in dinamiche e complesse raffigurazioni di gruppo, come nella serie di fogli giovanili dedicati alla maternità di Maria. La forma compositiva e la qualità del tratteggio suggeriscono spesso la tecnica e la materia che nella mente dell'artista viene a concepirsi come la più adatta all'esecuzione: in questo caso domina

l'impressione del rilievo per il deciso imporsi delle figure nello spazio, come se emergessero da un blocco marmoreo. Non a caso il motivo dei volti affrontati della Vergine e del Bambino derivano dalla *Madonna Pazzi* di Donatello, il più autorevole precedente per Michelangelo scultore, e molte soluzioni si ritroveranno nella *Madonna della Scala* e nella *Madonna Bruges*.

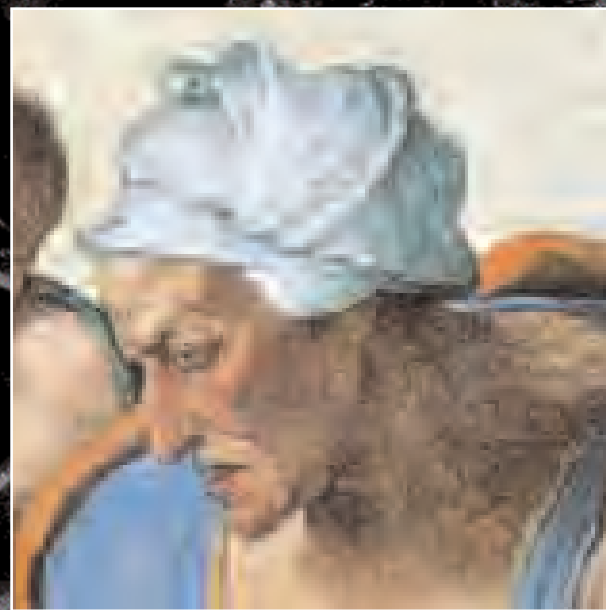




Michelangelo > *Tondo Pitti* \_ 1503-1506 marmo, cm. 85,5 x 82, Firenze, Museo Nazionale del Bargello



Giovanni Pisano > *Sibilla*  
part. del pulpito, 1301  
Pistoia, S. Andrea



Michelangelo > *Sibilla Cumana*  
(part.), ca. 1510  
affresco, cm. 357 x 380  
Roma, Cappella Sistina, volta

La rappresentazione di più figure in uno spazio circolare, il "tondo", è compreso da Michelangelo in termini di contrazione e di scorcio che paradossalmente dilatano le possibilità compositive ed espressive, mantenendo la figura corporea nella sua interezza. E' forse questa dinamica

di costrizione e approfondimento che fa venire alla mente di Michelangelo la figura tesa della *Sibilla* di Giovanni Pisano, sentito come il corrispettivo storico di Giotto in scultura.





Michelangelo > *Tondo Doni* \_ 1504-1507, tempera su tavola, cm. 120, Firenze, Galleria degli Uffizi

I disegni di Michelangelo non si possono definire semplicemente preparatori all'esecuzione di un'opera, ma spesso costituiscono il percorso di riflessioni diverse e indipendenti, sollecitate da un particolare tema figurativo. All'interno di uno stesso foglio, le immagini si connettono e si coinvolgono reciprocamente rendendo visibile, con impressionante

modernità, l'itinerario combinato della memoria e dell'invenzione. Nelle opere finite alcuni motivi figurativi si isolano e si chiarificano, imprimendo forma e significato al soggetto, così nel *Tondo Doni* la dinamica affettiva degli sguardi muove la forma avvolgente e "serpentinata" del gruppo familiare.





Michelangelo > *Pietà* (part.), 1498-1499, marmo, h cm. 174, Roma, S. Pietro

Nella *Pietà* Vaticana l'ideale di bellezza, che anima tutto il cammino formativo del giovane Michelangelo, sembra raggiunto e compiuto, ma ben presto questo straordinario esito di perfezione formale non basterà a reggere la drammatica esigenza conoscitiva e creativa dell'artista.

"Fra le cose belle che vi sono, oltre ai panni divini suoi, si scorge il morto Cristo, e non si pensi alcuno di bellezza di membra e d'artificio di corpo

vedere uno ignudo tanto divino, né ancora un morto che più simile al morto di quello paia. Quivi è dolcissima aria di testa, et una concordanza ne' muscoli delle braccia e in quelle del corpo e delle gambe, i polsi e le vene lavorate che.....certo è un miracolo che un sasso da principio, senza forma nessuna, si sia mai ridotto a quella perfezione che la natura a fatica suol formar nella carne" (Vasari)



*Gli occhi mie vaghi delle cose belle  
e l'anima insieme della suo salute  
non hanno altra virtute  
c'ascenda al ciel, che mirar tutte quelle.  
Dalle più alte stelle  
discende uno splendore  
che 'l desir tira a quelle,  
e qui si chiama amore.  
Né altro ha il gentil core  
che l'innamori e arda, e che 'l consigli,  
c'un volto che negli occhi lor somigli.*

(rima 107)

*“[...] Ora il blocco lo chiamava a gran voce, offrendoglisi interamente. Gli scalpelli di Michelangelo s'addentrarono nelle sue carni con una tremenda penetrazione, cercando i gomiti e le cosce e il petto e l'inguine e le ginocchia della figura ancora occulta. I candidi cristalli che avevano dormito un così lungo sonno si arrendevano teneramente ad ogni tocco, dalla più lieve carezza al colpo spietato in cui la punta dello strumento saliva dalla caviglia al sommo della gamba senza fermarsi, in mezzo all'abituale alternarsi di sforzo e respiro che costituiva il ritmo dell'opera dello scultore [...].*

*Questa era la sua più splendida esperienza. Non aveva mai potuto costruire una figura di così vaste proporzioni, di così semplice disegno; mai si era sentito posseduto da questo senso di precisione, di potenza, di profonda passione. Non poteva più pensare a nient'altro, non poteva più interrompersi per mangiare o cambiarsi. Per venti ore al giorno saziava la sua fame di marmo, mentre la polvere gli si coagulava nelle narici, i capelli gli si facevano bianchi come quelli del vecchio Marsilio Ficino, le vibrazioni del marmo passando attraverso gli strumenti gli si propagavano fino alle spalle, gli scendevano al petto, nei lombi e nelle ginocchia, continuando a fargli pulsare il corpo e il cervello anche lungo tempo dopo che si era gettato sul letto, esultante ed esausto. Quando aveva le mani stanche, passava il mazzuolo nella sinistra, lo scalpello nella destra, continuando a lavorare con la stessa precisione e la stessa delicata esplorante sensibilità. Scolpiva anche di notte, a lume di candela, in perfetta solitudine e in mezzo a un assoluto silenzio”.*

I. Stone, *Il tormento e l'estasi*





# La volta della Cappella Sistina

1508 > 1512

sezione 2

## Michelangelo

"Gli occhi mie vaghi delle cose belle  
e l'anima insieme della suo salute"

La giovinezza

sezione 1

La volta della Cappella Sistina

1508 > 1512

sezione 2 > pannello 13

sezione 5

Le Crocifissioni e le Pietà

1538 > 1564

La Tomba di Giulio II e la Sagrestia Nuova

1505 > 1542

1519 > 1534

sezione 3

sezione 6

Michelangelo architetto

sezione 4  
1536 > 1541  
Il Giudizio



## *A Roma per Giulio II: la volta della Sistina*

- 1505** Giunto a Roma, il pontefice Giulio II propone all'artista di realizzare il proprio mausoleo. L'ambizioso progetto non riesce a concretizzarsi anche per l'avvio della nuova fabbrica di S. Pietro sotto la direzione di Bramante; Michelangelo, amareggiato, abbandona Roma.
- 1506** A Bologna avviene la difficile riconciliazione tra l'artista e il pontefice.
- 1508** Tornato a Roma, riceve l'incarico di decorare ad affresco la volta della Cappella Sistina. L'impresa è portata a termine, praticamente dal solo Michelangelo, entro il 1512.

### *La Roma di Giulio II (1503-1513)*

Papa Giulio II Della Rovere perseguì con ogni mezzo l'affermazione politica della Chiesa. Alla spregiudicatezza delle sue iniziative militari affiancò un ambizioso mecenatismo artistico, dalle Stanze di Raffaello alla Sistina di Michelangelo. Con tale magnificenza Giulio II voleva celebrare la vitalità e la grandezza della Chiesa, ma autorevoli voci, come quella di Erasmo da Rotterdam, contestarono quella che veniva reputata un'autocelebrazione mondana priva di ogni preoccupazione spirituale. L'impresa più audace e significativa fu la nuova fabbrica di San Pietro, affidata a Bramante: molti cardinali si scagliarono contro la distruzione dell'antica basilica costantiniana. Giulio II non si fermò e a sostegno della fabbrica promulgò un'indulgenza su scala continentale che scatenò la reazione di Martin Lutero. Il papa riuscì comunque a dominare tensioni e contraddizioni e sapendo coinvolgere e motivare gli straordinari talenti artistici del tempo, diede a Roma e alla Chiesa una rinnovata immagine monumentale.





Michelangelo > *Ignudi* \_ Roma, Cappella Sistina, volta



Il motivo degli *Ignudi* percorre tutta la volta, separando la sequenza delle *Sibille* e dei *Profeti* dalle *Storie della Creazione* e di *Noè*. Ad esse Michelangelo sembra affidare il concetto di un'umanità primigenia la cui possente fisicità, altrimenti inerte, viene animata da un moto interiore, improvvisamente sollecitato da un principio spirituale esterno, immaginato

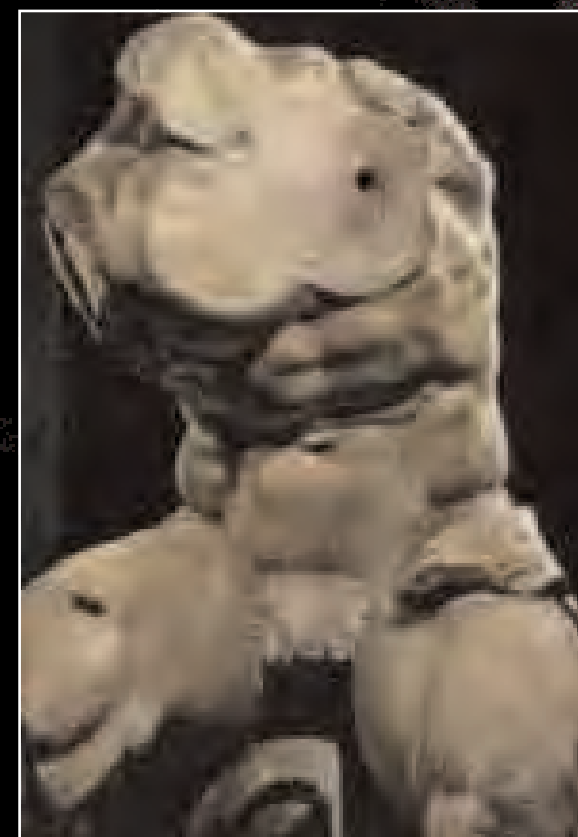
come un soffio di vento che scompiglia i capelli e gonfia il panneggio. La varietà delle espressioni e degli atteggiamenti rivela i diversi temperamenti delle figure, tutte impegnate a reggere medaglie bronzee con le *Storie dei Libri dei Re* e dei *Maccabei*, dove si adombra, nel tema del condottiero ispirato da Dio, la figura del Papa.



Michelangelo > *Ignudi* \_ Roma, Cappella Sistina, volta



Michelangelo > *Ignudi* \_ (part), Roma, Cappella Sistina, volta



Anonimo > *Torso del Belvedere* \_ I sec. a.C., Roma, Musei Vaticani

Negli studi per gli *Ignudi* Michelangelo si concentra sulla definizione dinamica e scorciata dei corpi - "la perfezione degli scorti, la stupendissima rotondità dei contorni, che hanno in sé grazia e sveltezza" (Vasari) - ripassando con insistenza l'andamento ritmico dei profili e accentuando in senso plastico e

chiaroscuro la muscolatura con un tratteggio che ha il segno dello scalpello nel marmo. L'artista poi isola le teste, prese dal naturale, trattandole con maggior morbidezza e semplicità per avvicinarsi al tono generale dell'esecuzione pittorica, più chiara e distesa.





Michelangelo > *Sibilla Eritrea* - Roma, Cappella Sistina, volta

Le *Sibille* per il mondo classico e i *Profeti* per il Vecchio Testamento sono coloro che più si sono avvicinati, per ispirazione divina, al mistero dell'Essere. La loro presenza sulla volta, resa nell'atto dell'apprendimento e della comunicazione, si può interpretare come il livello più alto raggiunto

dalla conoscenza umana, prima della venuta di Cristo. I volti, fin dagli schizzi preparatori, sono più caratterizzati ed espressivi; le figure, sempre mosse e scorciate, si coprono di ampi panneggi, che i disegni cercano di rendere nella loro piena consistenza di materia e di luce.

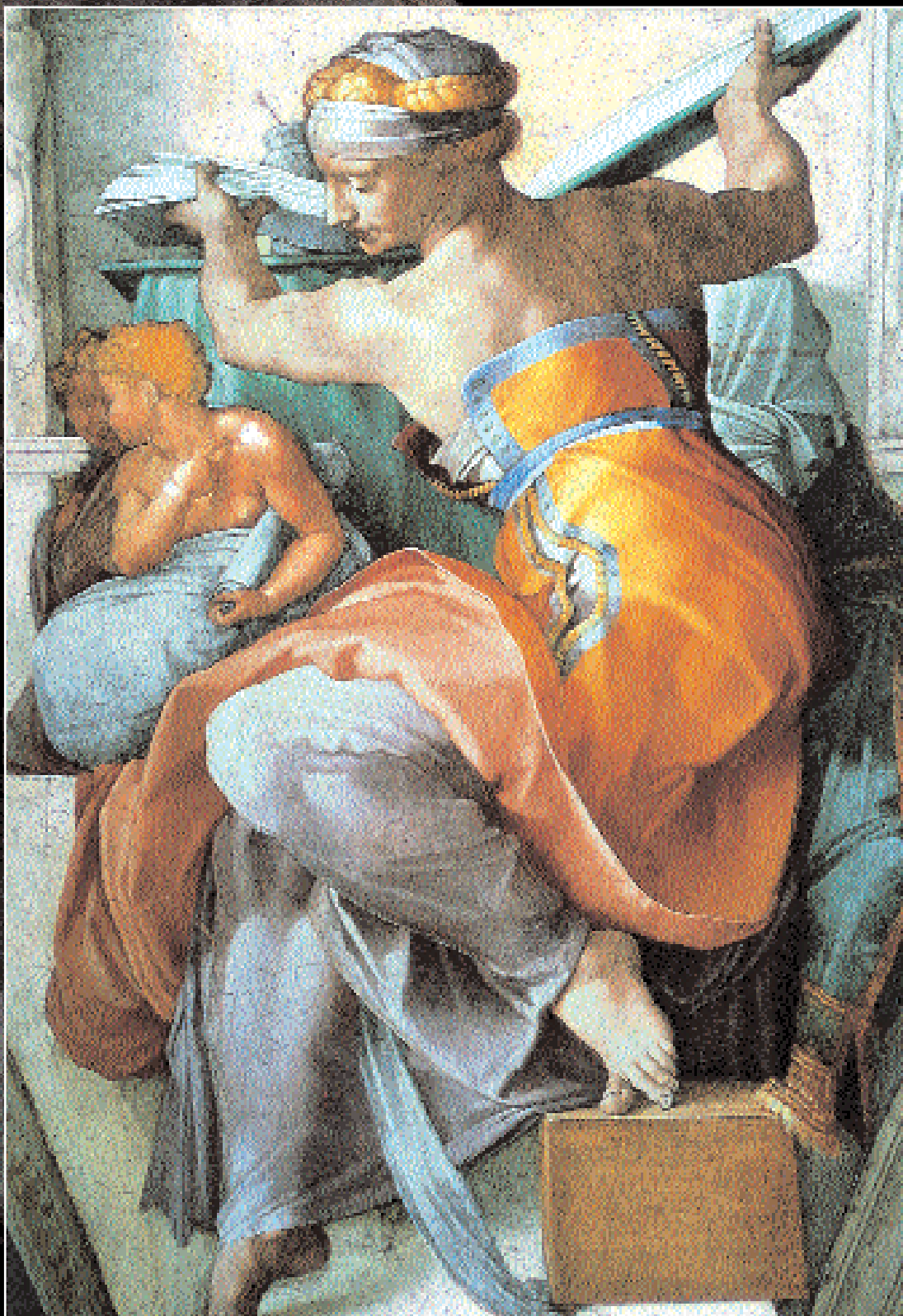


Michelangelo > *Sibilla Cumana* - Roma, Cappella Sistina, volta

In questi personaggi, di cui evidenzia il variare delle età e dei temperamenti, Michelangelo vuole rappresentare dei tipi umani, conferendo quindi un valore universale al significato dalla raffigurazione: il desiderio del vero e l'avventura della conoscenza sono i tratti distintivi di ogni uomo.

Per questo parte da modelli naturali, spesso scelti tra i suoi collaboratori di bottega, impegnati in difficili torsioni e intense espressività. Il disegno ne accentua gli effetti di sforzo e di tensione, che poi il dipinto stempera in una sciolta naturalezza.





Michelangelo > *Sibilla Libica* \_ Roma, Cappella Sistina, volta



“La bellissima figura della Libica, la quale, avendo scritto un gran volume tratto da molti libri, sta con un’attitudine donnesca per levarsi in piedi, et in

medesimo tempo mostra volersi alzare e serrare il libro: cosa difficilissima per non dire impossibile ad ogni altro che al suo maestro” (Vasari).





Michelangelo > *Giona* - Roma, Cappella Sistina, volta

L'ultima figura della serie delle *Sibille* e dei *Profeti* è quella biblica di Giona, prefigurazione della morte e risurrezione di Cristo per i tre giorni trascorsi nel ventre di una balena dopo essere stato gettato in mare. Forse per questo Michelangelo lo colloca al di sopra dell'altare della cappella, in corrispondenza della parete sulla quale avrebbe dipinto il *Giudizio*. Lo scorcio e la torsione del corpo si oppongono alla curvatura della volta che,

travolta visivamente dall'impeto della figura, "pare che veramente si pieghi in dietro" (Vasari). Soprattutto la posizione centrale e il potente movimento connettono Giona con le sovrastanti scene degli inizi del mondo, culminanti nella *Creazione di Adamo*, e preparano la venuta finale di Cristo nel *Giudizio* sottostante, quasi fosse già nella mente del maestro trent'anni prima della sua realizzazione.





Michelangelo > *Punizione di Amman* \_ Roma, Cappella Sistina, volta

Nei quattro angoli della volta Michelangelo dipinge episodi biblici che narrano di punizioni inflitte ai nemici di Israele. Tra essi c'è Amman colpevole di aver voluto sterminare i Giudei: la figura è colta di slancio, quasi in moto aereo, con uno scorcio "straordinariamente condotto" (Vasari). I disegni mostrano come il maestro abbia studiato le singole membra nella loro peculiare tensione per

poi assemblarle nella figura intera con una sorprendente progressione di invenzioni e riflessioni formali. Anche se il racconto biblico ricorda che Amman venne impiccato ad un palo, Michelangelo segue l'immagine che ne aveva dato Dante "Poi piovve dentro a l'alta fantasia / un crucifisso, dispettoso e fero / ne la sua vista, e cotal si moria". (Dante)



Michelangelo > *Creazione di Adamo* \_ Roma, Cappella Sistina, volta



Michelangelo > *Sacrificio di Noè* (part.), Roma, Cappella Sistina, volta

Il centro figurativo e tematico della volta è la *Creazione di Adamo*, dove l'origine dell'uomo è tutta nell'immagine e somiglianza del suo Creatore che da ultimo gli infonde lo spirito della vita senza il quale anche la bellezza più evidente sarebbe immobile materia. Sui fogli usati per studiare il *partimento* architettonico della volta, Michelangelo schizza, quasi

facendolo vibrare, il braccio di Adamo attratto dall'impetuosa azione creativa di Dio, nella quale l'artista inevitabilmente si immedesima: "porge la mano destra a uno Adamo, figurato di bellezza, di attitudine e di dintorni di qualità che e' par fatto di nuovo dal sommo e primo suo creatore, più tosto che dal pennello o disegno d'uno uomo tale" (Vasari)





Michelangelo > *Creazione di Adamo* \_ (part.), Roma, Cappella Sistina, volta



Michelangelo > *Crepuscolo* \_ Firenze, S. Lorenzo, Sagrestia Nuova

«Non ha tratto forse anche Michelangelo precise conclusioni dalle parole di Cristo "Chi ha visto me ha visto il Padre?" Egli ha avuto il coraggio di ammirare con i propri occhi questo Padre nel momento in cui proferisce il *fiat* creatore e chiama all'esistenza il primo uomo. Adamo è stato creato a immagine e somiglianza di Dio (Gen. 1, 26). Mentre il Verbo eterno è

l'icona invisibile del Padre, l'uomo - Adamo ne è l'icona visibile. Michelangelo si sforza in ogni modo di ridare a questa visibilità di Adamo, alla sua corporeità, i tratti dell'antica bellezza. Anzi con grande audacia trasferisce tale bellezza visibile e corporea allo stesso invisibile Creatore"» (Giovanni Paolo II).



Masaccio > *Cacciata dal Paradiso* \_ ca 1425, Firenze, S. Maria del Carmine, Cappella Brancacci



Michelangelo > *Cacciata dal Paradiso* \_Roma, Cappella Sistina, volta

Il *Peccato originale* è sentito da Michelangelo come l'altro centro tematico della volta, dal quale scaturisce la coscienza del male e il bisogno di salvezza che caratterizzano l'esistenza umana. L'artista descrive la caduta ponendo in continuità compositiva e formale i due poli estremi della tentazione e della punizione. Per la cacciata dal Paradiso torna sul prediletto Masaccio, ritrovando tra i suoi fogli giovanili una copia presa alla cappella Brancacci,

dove già aveva raccolto la tragica drammaticità di quel momento che inevitabilmente si riflette su tutta la storia umana e, più sentitamente, sulla sua stessa vita. "...e nell'attitudine di Adamo il dispiacere del suo peccato, insieme con la paura della morte; come nella femmina similmente si conosce la vergogna, la viltà e la voglia del raccomandarsi..." (Vasari).



*I' ho già fatto un gozzo in questo stento,  
come fa l'acqua a' gatti in Lombardia,  
o ver d'altro paese che sia,  
c'a forza 'l ventre appicca sotto 'l mento.  
La barba al cielo, e 'lla memoria sento  
in sullo scrigno, e 'l petto fo d'arpia,  
e 'l pannel sopra 'l viso tuttavia  
mel fa, gocciando, un ricco pavimento.  
[...]*

(rima 5)

*“[...] Io ancora sono 'n una fantasia grande, perché è già uno anno che io non ò avuto un grosso da questo Papa, e no' ne chiego, perché el lavoro mio non va inanzi i' modo che a me ne paia meritare. E questa è la difichultà del lavoro, e anchora el non esser mia professione. E pur perdo il tempo mio senza fructo. Idio m'aiuti. [...]”*

Michelangelo Buonarroti al padre Lodovico, 27 gennaio 1509





# *La Tomba di Giulio II e la Sagrestia Nuova*

1505>1542

1519>1534

sezione 3

## Michelangelo

*"Gli occhi mie vaghi delle cose belle  
e l'anima insieme della suo salute"*

*La giovinezza*

sezione 1

*La volta della Cappella Sistina*

1508>1512

sezione 2

*La Tomba di Giulio II e la Sagrestia Nuova*

1505>1542

1519>1534

sezione 3 > pannello 26

sezione 4  
*Il Giudizio*

1536>1541

sezione 5  
*Le Crocifissioni e le Pietà*

1538>1564

sezione 6  
*Michelangelo architetto*

sezione 6





## La tomba di Giulio II e la Sacrestia Nuova dei Medici

- 1513** Alla morte di Giulio II, segue un nuovo contratto per la tomba del pontefice stipulato con gli eredi. Per questo stadio del progetto, ridimensionato nella sua originaria grandiosità, l'artista esegue le due statue degli *Schiavi* e il *Mosè*, senza giungere però ad un'effettiva collocazione.
- 1516** Il nuovo pontefice Leone X, della famiglia Medici, richiede la presenza dell'artista a Firenze per realizzare il progetto della facciata di S. Lorenzo, che dopo tre anni di lavoro viene abbandonato.
- 1519** Inizia a lavorare al progetto per la Sacrestia Nuova, destinata ad ospitare le tombe del Magnifico, di Giuliano e di due duchi recentemente scomparsi, collocandolo sul lato opposto alla brunelleschiana Sacrestia Vecchia.
- 1524** Iniziano i lavori per la Biblioteca Laurenziana.
- 1527** A seguito del Sacco di Roma, i Medici vengono nuovamente cacciati da Firenze, ove s'instaura un regime repubblicano. Michelangelo abbandona i lavori in S. Lorenzo e aderisce al nuovo governo, disegnando molti progetti per le fortificazioni a difesa delle mura fiorentine.
- 1530** I Medici ritornano in città.
- 1532** Ripresi i contatti con gli eredi di Giulio II, l'artista scolpisce per
- 1534** il nuovo progetto della tomba i quattro *Prigioni* e la *Vittoria* di Palazzo Vecchio.
- 1545** Si conclude la "tragedia della sepoltura": nella chiesa di S. Pietro in Vincoli a Roma viene allestita una soluzione che affianca alla statua del *Mosè* altre figure, tra cui *Vita Attiva* e la *Vita Contemplativa*.



## *Il pontificato di Leone X: Roma, Firenze e lo scisma luterano (1513-1521)*

Salutato da Erasmo da Rotterdam come pacificatore, Leone X in realtà perseguì, con l'abilità diplomatica ereditata dal padre, Lorenzo il Magnifico, gli stessi obiettivi che Giulio II aveva cercato di ottenere con la forza. Inizialmente seppe conquistarsi la fiducia della città e molti si auguravano che desse seguito alle decisioni prese dal concilio lateranense a favore del rinnovamento spirituale della Curia e del compito pastorale della Chiesa. Ma il monito conciliare di Egidio da Viterbo – “è lecito che gli uomini vengano cambiati dalla religione e non la religione dagli uomini” – non trovò riscontro. Nonostante i molti allarmi, il temperamento indeciso e dilatorio del papa lasciò spazio all'azione scismatica di Lutero, ormai inarrestabile (1517). Raffinato umanista, cresciuto alla scuola di Poliziano, Leone X incrementò ulteriormente il livello artistico di Roma. Dopo la morte di Bramante (1513), Raffaello divenne il protagonista indiscusso dei cantieri della città: a lui il papa affidò la stesura della celebre lettera che definiva la rinascita di Roma imperiale nella Roma cristiana e rinascimentale del suo pontificato. La morte prematura di Raffaello nel 1520 fu per la città un triste presagio.



Michelangelo > *Progetto del 1505*  
in fronte, (secondo Charles de Tolnay)



Michelangelo > *Progetto del 1505*  
in lato, (secondo Charles de Tolnay)



Michelangelo > *Progetto del 1513*  
in fronte, (secondo Charles de Tolnay)



Michelangelo > *Progetto del 1513*  
in lato, (secondo Charles de Tolnay)



Per la tomba di Giulio II Michelangelo elaborò tra il 1505 e il 1542 una serie di progetti che documentano le continue interruzioni e riprese di quella che definì "la tragedia della sepoltura". La prima idea fu quella di un grandioso mausoleo piramidale, libero sui quattro lati, da collocare al centro del coro occidentale della nuova Basilica di San Pietro progettata da Bramante.

Il monumento - "che di bellezza e di superbia e di grande ornamento e ricchezza di statue passava ogni antica e imperiale sepoltura" - doveva celebrare nella zona inferiore la vittoria della Chiesa sul mondo pagano (*Prigioni-Schiavi e Vittorie*); in quella mediana il fondamento della vera fede sul Vecchio e Nuovo Testamento (*Mosè e San Paolo*) e la nuova vita da essa generata (*Vita attiva e contemplativa*); al vertice l'apoteosi della Chiesa apostolica (*Terra, Cielo, Papa*).

Entro tale programma iconografico Michelangelo portò anche l'immagine della progressiva liberazione dello spirito dalla condizione materiale, secondo i principi del neoplatonismo cristiano dell'epoca. I *Prigioni* e le *Vittorie* vengono quindi a rappresentare la prigionia dell'anima nel corpo, nella duplice accezione di asservimento alle passioni, da parte dell'istinto, e di ricerca di liberazione, da parte della ragione. *Mosè e San Paolo*, la *Vita Attiva* e la *Vita Contemplativa* raffigurano, come personificazioni storiche e allegoriche, i due aspetti complementari della *mens* (o *intellectus angelicus*) che può attingere alla vittoria eterna ed essere liberata dopo la morte.

I progetti successivi (1513, 1516, 1525, 1532) sono tutti per una tomba addossata alla parete, che l'artista dovette continuamente rivedere e semplificare, fino alla redazione conclusiva (1542) allestita in San Pietro in Vincoli.

## La tomba di Giulio II e la Sagrestia Nuova

1505 > 1542

1519 > 1534



*Lo schiavo barbuto*

marmo, h cm. 267  
Firenze, Gallerie dell'Accademia





Michelangelo > *Prigione detto Schiavo ribelle* \_ ca 1513, marmo, h cm. 215, Parigi, Louvre

Nell'intero complesso iconografico della tomba di Giulio II, i *Prigioni* costituiscono per Michelangelo un punto di particolare immedesimazione, rappresentando la condizione di asservimento dell'anima nella prigione del corpo e, allo stesso tempo, il liberarsi della bellezza ideale dall'informe materia marmorea. La coscienza personale e la vocazione artistica coincidono, drammaticamente. I disegni preparatori dimostrano il percorso creativo del



Michelangelo > *Prigione detto Schiavo morente* \_ ca 1513, marmo, h cm. 229, Parigi, Louvre

maestro che prima studia, con assoluta precisione, anatomia e proporzioni del corpo umano, e poi muove la figura in scorcì e torsioni animati da un moto interiore che ricorda gli *Ignudi* della volta Sistina. Ma qui il risveglio alla vita è subito contrastato da forti impedimenti: lo struggimento si percepisce nella resa di un'impareggiabile bellezza colta mentre subisce la contraddizione del limite e insieme cerca ansiosamente la sua libertà.



Michelangelo> *Lo schiavo detto Atlante* \_ ca. 1530 - 1534, marmo, h cm. 208, Firenze, Gallerie dell'Accademia



Michelangelo> *Vittoria* \_ ca 1532-1534, Firenze, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento

*La tomba di Giulio II e la Sagrestia Nuova*

1505>1542

1519>1534





Michelangelo > *Mosé* \_ ca 1515, marmo, h cm. 235, Roma, chiesa di S. Pietro in Vincoli

“Finì un Moisè [...] che ha certo aria di vero santo e terribilissimo principe [...] et ha sì bene ritratto la divinità che Dio aveva messo nel sacratissimo volto di quello, oltre che vi sono i panni traforati e finiti con bellissimo girar di lembi, e le braccia di muscoli, e le mani di ossature e nervi sono a tanta

bellezza e perfezione condotte, e le gambe appresso, et i ginocchi et i piedi sono di sì fatti calzari accomodati, et è finito talmente ogni lavoro suo che Moisè può più oggi che mai chiamarsi amico di Dio” (Vasari).



Michelangelo > *Tomba di Giulio II* \_ Roma, chiesa di S. Pietro in Vincoli

Il tormentato percorso della tomba di Giulio II si concluse in San Pietro in Vincoli nel 1542. Nella soluzione definitiva l'immagine centrale è quella di Mosè, sopra la quale sono la figura del Papa coricata sul sarcofago e la Madonna col Bambino. Le figure laterali sono, in basso la *Vita Contemplativa*

la *Vita Attiva*, in alto una *Sibilla* e un *Profeta*. La scelta dei soggetti dipende dagli ultimi accordi intervenuti tra i Della Rovere, eredi di Giulio II, e Michelangelo, che fino all'ultimo sembra aver voluto conferire al monumento un concetto unitario.

### *La tomba di Giulio II e la Sagrestia Nuova*

1505 > 1542

1519 > 1534





Michelangelo > *Tomba di Giuliano de' Medici* \_ Firenze, Basilica di S. Lorenzo

Per la Sagrestia Nuova di San Lorenzo, Michelangelo progetta sia l'impianto architettonico sia i monumenti funerari che dovevano celebrare le ultime generazioni medicee: i due Magnifici, Lorenzo e Giuliano, e i due giovani duchi, anch'essi Lorenzo e Giuliano; in alcune fasi del progetto si pensò di collocarvi anche le tombe dei due committenti, Giovanni, al tempo papa Leone X, e Giulio, futuro Clemente VII. Il programma iconografico originario

prevedeva nella zona inferiore figure allegoriche rappresentanti l'universo - divinità fluviali, pianeti, fasi del tempo - che l'anima immortale trascende nell'apoteosi riservata dopo la morte. Le uniche tombe ad essere completate furono quelle dei giovani Duchi: delle figure allegoriche restarono solo la *Notte* e il *Giorno*, il *Vespro* e l'*Aurora*, accoppiate sui sarcofagi; nelle nicchie centrali vennero collocate i ritratti di *Giuliano* e di *Lorenzo*.

### *La tomba di Giulio II e la Sagrestia Nuova*

1505 > 1542

1519 > 1534



Michelangelo > *Tomba di Lorenzo de' Medici* \_ Firenze, Basilica di S. Lorenzo

*La tomba di Giulio II e la Sagrestia Nuova*

1505 > 1542

1519 > 1534





Michelangelo > *Il Giorno* \_ (part.) Firenze, Basilica di S. Lorenzo, tomba di Giuliano de' Medici



Michelangelo > *L'Aurora* \_ (part.) Firenze, Basilica di S. Lorenzo, tomba di Lorenzo de' Medici

I disegni preparatori per il *Giorno* si concentrano sui punti di maggior difficoltà: la torsione del busto che mette in scorcio la schiena, quasi distaccando sul fondo la testa, e il piegamento della gamba sinistra che verrà ad accavallarsi sulla destra, rendendo inverosimile l'equilibrio del corpo. Nel disegno Michelangelo studia in modo più analitico l'aspetto anatomico, quasi a verificare l'articolazione dello sforzo fisico che poi tratterà con maggior distensione nelle parti finite della scultura. Ma il dato

più sorprendente è la corrispondenza tra il non-finito del disegno e quello dell'esecuzione: alle parti lasciate indeterminate sul foglio riscontrano le parti appena sbozzate del marmo, dalle quali la forma corporea sembra emergere in torsione, non per trovare stabilità, ma per riuscire a liberarsi dalla materia. L'interesse di Michelangelo è tutto nel farsi della forma più che nel suo compiersi; l'opera coincide con l'esperienza della sua invenzione.



Michelangelo> *Madonna col Bambino* \_ 1521 - 1534, marmo, h cm. 226, Firenze, Basilica di S. Lorenzo



Michelangelo> *Madonna col Bambino* \_ (part.), 1521 - 1534, marmo, h cm. 226, Firenze, Basilica di S. Lorenzo



Michelangelo > *Notte* \_ (part.)  
Firenze, Basilica di S. Lorenzo, tomba di Giuliano de' Medici



Michelangelo > *Tomba di Giuliano de' Medici* \_ (part.)  
Firenze, Basilica di S. Lorenzo



Michelangelo > *Madonna col Bambino* \_ (part.)  
Firenze, Basilica di S. Lorenzo, tomba di Giuliano de' Medici

Anche nell'affrontare le fisionomie di personaggi realmente esistiti, come il giovane duca Lorenzo, Michelangelo rinuncia alla caratterizzazione individuale e cerca di definire un tipo, pur desumendone spesso le fattezze da un modello naturale, generalmente un garzone della sua bottega.

Questi disegni, quasi tutti eseguiti negli anni delle tombe medicee, hanno una delicatezza particolare, anche quando il tratteggio è più sommario e veloce.

Michelangelo accentua gli elementi di profilo con linee tese e continue, evitando di ripassarle, come faceva per le altre parti del corpo, e poi sfuma con morbidezza gli incarnati, quasi cercando la levigatezza del marmo finito.

Nel volto i contrasti si stemperano e la tensione, tutta interiore, è affidata allo sguardo.



*Se 'l mie rozzo martello i duri sassi  
forma d'uman aspetto or questo or quello,  
dal ministro che 'l guida, \_veva\_ e tiello,  
prendendo il moto, va con gli altrui passi.  
Ma quel divin che in cielo alberga e stassi,  
altri, e sé più, col propio andar fa bello;  
e ·sse nessun martel senza martello  
si può far, da quel vivo ogni altro fassi.  
E perché 'l colpo è di valor più pieno  
quant'alza più se stesso alla fucina,  
sopra 'l mie questo al ciel n'è gito a volo.  
Onde a me non finito verrà meno,  
s'or non gli dà la fabbrica divina  
aiuto a farlo, c'al mondo era solo.*

(rima 46)

*“[...] aveva\_do\_a a fornire le tre statue di sua mano, cioè un Moises et dua prigioni, le quali tre statue sono quasi fornite. Ma perché li detti dua prigioni furno fatti quando l'opera si era disegnata che fussi molto maggiore, dove andavano assai più statue [...], messer Michelagnolo per non mancare a l'honore suo, dette cominciamento a dua altre statue, che vanno dalle bande del Moises, la Vita contemplativa et la attiva, le quali sono assai bene avanti, di sorta che con facilità si possono da altri maestri fornire. Et essendo di nuovo detto messer Michelagnolo ricerco, et sollecitato da la deta Santità di Nostro Signore papa Paulo Terzo a lavorare et fornire la sua cappella, come di sopra è detto, la quale opera è grande et \_veva\_d la persona tutta intera et \_veva\_do\_a da altre cure, essendo detto messer Michelagnolo vecchio et desiderando servire Sua Santità con ogni suo potere, essendosene alsì da quella astretto e forzato, né \_veva\_do farlo se prima non si libera in tutto da questa opera di papa Iulio, la quale lo tiene perplesso della mente e del corpo; [...]. Tutte le discordie che naquono tra papa Iulio e me fu la invidia di Bramante et di Raffaello da Urbino; et questa fu causa che non e' seguitò la sua sepoltura in vita sua, per rovinarmi. Et avevane bene cagione Raffaello, ché ciò che aveva dell'arte, l'aveva da me”.*

Michelangelo Buonarroti a papa Paolo III, 20 luglio 1542



# Il Giudizio

1536 > 1541

sezione 4

## Michelangelo

"Gli occhi mie vaghi delle cose belle  
e l'anima insieme della suo salute"

La giovinezza

sezione 1

La volta della Cappella Sistina

1508 > 1512

sezione 4

La Tomba di Giulio II e la Sagrestia Nuova

1505 > 1542

sezione 3

sezione 4 pannello 39 1536 > 1541

Il Giudizio

sezione 5 1538 > 1564

Le Crocifissioni e le Pietà

sezione 6

Michelangelo architetto



## *Il Giudizio Universale*

- 1534** Abbandonati i vari cantieri attivi presso il complesso fiorentino di S. Lorenzo (facciata, Sacrestia Nuova e Biblioteca Laurenziana) si stabilisce definitivamente a Roma.
- 1536** Secondo i desideri di Clemente VII, si dedica alla realizzazione del monumentale affresco della parete d'altare della Cappella Sistina con il *Giudizio Universale*, terminato cinque anni più tardi.
- 1539** L'artista lavora nei luoghi più rappresentativi per il nuovo pontefice Paolo III, tra cui la piazza del Campidoglio, Palazzo Farnese e, soprattutto, la basilica di S. Pietro.
- 1564**





### *Il sacco di Roma (1527)*

Sotto un altro papa Medici, Clemente VII, Roma subì l'invasione e il sacco da parte degli Spagnoli e dei Lanzichenecchi al servizio del cattolicissimo Carlo V. Per la città e per la Chiesa fu un trauma materiale e spirituale di grandi proporzioni: nessuno avrebbe pensato a tanta audacia nell'aggressore e a tanta vulnerabilità nella vittima. Di fatto, Roma fu distrutta e saccheggiata; in breve tempo si diffusero epidemie, tutti i cantieri vennero sospesi e molti artisti abbandonarono la città. Benché dovuto alle incertezze del papa e alla perdita di controllo della situazione da parte dell'imperatore, molti videro nel tragico avvenimento un chiaro segno dei tempi. Nel 1533 Clemente VII contatta Michelangelo per affrescare il Giudizio sulla parete di fondo della Sistina.





Michelangelo > Giudizio Universale (part.), 1536-1541, Roma, Cappella Sistina

"La storia è prudente e ben pensata. [...] 'l tutto essendo diviso in parte destra e sinistra, superiore ed inferiore e di mezzo, nella parte di mezzo dell'aria, vicini alla terra, sono li sette angioi descritti da San Giovanni nell'Apocalisse, che colle trombe alla bocca chiamano i morti al Giudizio dalle quattro parti del mondo; tra li quali ne son due altri con libro aperto in mano, nel quale ciascheduno leggendo e riconoscendo la passata vita, abbia quasi da se stesso giudicarsi. Al suono di queste trombe si vedono in terra aprire i monumenti ed uscire fuore l'umana specie in vari e meravigliosi gesti [...]. Qui è dilettevol cosa a veder alcuni con fatica e sforzo uscir fuori della terra, e chi colle braccia tese al cielo pigliare il volo, chi di già averlo preso, elevati in aria, chi più, chi meno, in vari gesti e modi. Sopra gli agnoli delle trombe è il Figliuolo di Dio in maestà, col braccio e potente destra elevata, in guisa d'uomo che irato maledica i rei e gli scacci dalla faccia sua al fuoco eterno, e colla sinistra distesa alla parte destra par che dolcemente raccolga i buoni. [...] si vede Caronte colla sua navicella, tal quale lo descrive Dante nel suo Inferno nella palude d'Acheronte, il quale alza il remo per battere qualunque anima lenta si dimostrasse; e giunta la barca alla riva, vi

veggion tutte quelle anime, della barca a gara gittarsi fuora spronate dalla divina giustizia, sì che la tema, come dice il Poeta, si volge in disio. Intorno al Figliuolo di Dio nelle nubi del cielo, nella parte di mezzo, fanno cerchio o corona i beati già resuscitati; ma separata e prossima al Figliuolo la Madre sua, timorosetta in sembiante, e quasi non bene assicurata dell'ira e secreto di Iddio, trarsi quanto più può sotto il Figliuolo. Dopo lei il Battista e li Dodici Apostoli, e Santi e Sante di Iddio, ciascheduno mostrando al tremendo giudice quella cosa per mezzo della quale, mentre confessa il suo nome, fu di vita privo: [...] San Bartolomeo la pelle, [...] San Bastiano le frecce, San Biagio i pettini di ferro, Santa Caterina la ruota, ed altri altre cose, per le quali da noi possin essere riconosciuti. Sopra questi al destro e sinistro lato, nella superior parte della facciata, si veggion gruppi d'agnoletti, in atti vaghi e rari, rappresentare in cielo la croce del Figliuolo di Iddio, la spugna, la corona di spine, i chiodi, la colonna, dove fu flagellato [...]" (A. Condivi)





Michelangelo > *Giudizio Universale* \_ (part.)

Michelangelo si prepara all'esecuzione del Giudizio muovendo i suoi studi in diverse direzioni, difficilmente controllabili in sicure sequenze cronologiche. Il punto generatore di tutta la composizione è la figura di Cristo che nel suo gesto imperioso crea attorno a sé un movimento vorticoso di attrazione per i beati e di repulsione per i dannati.

Il tema dominante è quello dei gruppi, definiti da un moto interno di reciproca interazione tra le figure e da un moto esterno impresso dall'azione giudicatrice di Cristo. Man mano, come statue da un blocco di marmo appena sbalzato, vengono a distinguersi alcuni soggetti, segnalati dai tradizionali attributi iconografici.

1536>1541

## Il Giudizio

sezione 4 > pannello 43





Michelangelo > *Giudizio Universale* \_ (part.)



Michelangelo > *Giudizio Universale* \_ (part.)

“Et oltra a ogni bellezza straordinaria è il vedere tanta opera sì unitamente dipinta e condotta, che ella pare fatta in un giorno [...] E nel vero la moltitudine delle figure, la terribilità e grandezza dell’opera è tale, che non si può descrivere, essendo piena di tutti i possibili umani affetti e avendogli

tutti maravigliosamente espressi [...]. E vedesi nei contorni delle cose girate da lui, per una via che da altri non potrebbero esser fatte, il vero giudizio la vera dannazione e resurrezione” (Vasari)

1536>1541

## *Il Giudizio*

sezione 4 > pannello 44



Michelangelo> *Giudizio Universale* \_ (particolari)



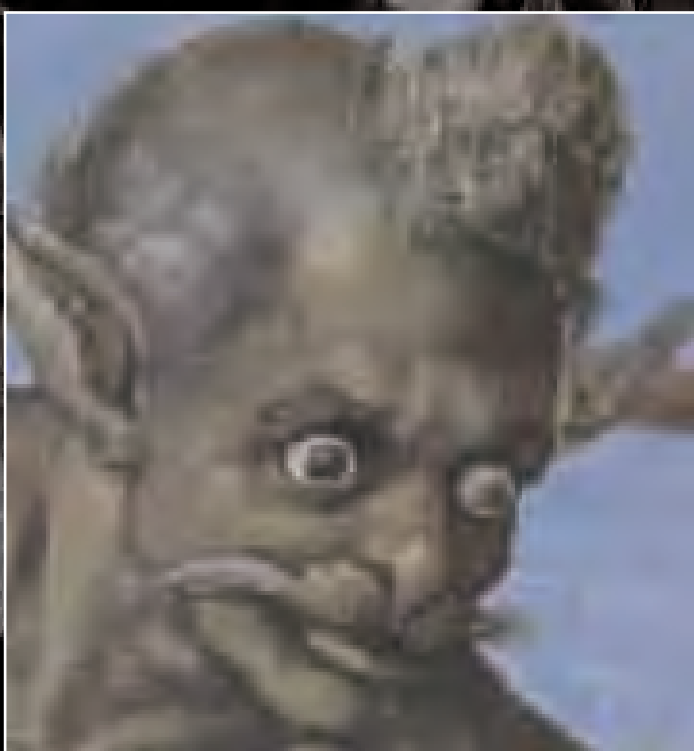
Caron dimonio, con occhi di bragia  
loro accennando, tutte le raccoglie;  
batte col remo qualunque s'adagia.

Dante> *Inf.*, III, 109-111



Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:  
essamina le colpe ne l'intrata;  
giudica e manda secondo ch'avvinghia

Dante> *Inf.*, V, 4-6



Il rapporto con Dante, coltivato fin dall'età giovanile, come era consuetudine nella formazione umanistica a Firenze, raggiunge il suo punto più significativo nel *Giudizio*, sia come sensibilità immaginativa sia come immedesimazione della coscienza di sé e del proprio tempo nell'invenzione artistica. La forza poetica di entrambi è richiamata da Vasari quando commenta il *Giudizio* con "il detto di Dante: Morti li morti e i vivi parean vivi". Nei dettagli figurativi è soprattutto

*l'Inferno* ad essere continuamente richiamato alla mente: da Caronte, il "nocchier de la livida palude, / che 'ntorno a li occhi avea di fiamme rote", a Minosse. Ma ancora più calzanti sono le numerose immagini di "diavoli cornuti", orrendi, tra il beffardo e lo sguaiato, bestie feroci e grottesche, quasi caricature, che riportano alla memoria l'atmosfera sulfurea delle Malebolge, gli "unghioni", i "raffi" che "arruncigliano" i dannati di Malacoda, Libicocco, Graffiacane.

*Le favole del mondo m'hanno tolto  
il tempo dato a contemplare Iddio,  
né sol le grazie suo poste in oblio,  
ma con lor, più che senza, a peccar volto.  
Quel c'altri saggio, me fa cieco e stolto  
e tardi a rricoscer l'error mio;  
manca la speme, e pur cresce 'l desio  
che da te sia dal propio amor disciolto.  
Amezzami la strada c'al ciel sale,  
Signor mie caro, e a quel mezzo solo  
salir m'è di bisogno la tuo 'ita.  
Mettimi in odio quante 'l mondo vale  
e quante suo bellezze onoro e colo,  
c'anzi morte caparri eterna vita.*

(rima 288)







# *Le Crocifissioni e le Pietà*

1538 > 1564

sezione 5

## Michelangelo

*"Gli occhi mie vaghi delle cose belle  
e l'anima insieme della suo salute"*

*La giovinezza*

sezione 1

*La volta della Cappella Sistina*

sezione 2

*La Tomba di Giulio II e la Sagrestia Nuova*

sezione 3

sezione 4  
*Il Giudizio*

1536 > 1541

sezione 5 pannello 47  
*Le Crocifissioni e le Pietà*

1538 > 1564

sezione 6  
*Michelangelo architetto*

1508 > 1512

1505 > 1542

1519 > 1534

## La fabbrica di S. Pietro e le ultime sculture

- 1542** Sempre su richiesta di Paolo III, affresca nella Cappella Paolina la
- 1550** *Conversione di San Paolo* e la *Crocifissione di San Pietro*.
- 1546** Morto Antonio da Sangallo il Giovane, Michelangelo diviene architetto della fabbrica di San Pietro, acquisendo quel titolo che era stato anche di Raffaello e prima ancora di Bramante. Egli dedica alla Basilica l'ultimo periodo della sua vita, concependo la sua opera come un servizio alla Chiesa. La fabbrica si arresta al tamburo, mentre cupola e lanterna verranno concluse da Giacomo Della Porta.
- 1550** Inizia a scolpire un gruppo di quattro figure raccolte in *Pietà*, destinato alla sua stessa sepoltura, ma quasi subito abbandonato e completato da Tiberio Calcagni, suo discepolo. Ora l'opera è conservata al Museo del Duomo di Firenze. Negli stessi anni comincia un'altra *Pietà*, la cosiddetta *Pietà Rondinini*, a cui lavorerà fino a pochi giorni prima della morte.
- 1559** L'unico impegno che il maestro si prende con il duca Cosimo I,
- 1560** che lo vorrebbe nella sua Firenze, è la progettazione della chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini a Roma.
- 1560<sub>ca</sub>** Progetta la Cappella Sforza in S. Maria Maggiore.
- 1561** Lavora alla trasformazione delle Terme di Diocleziano nella Basilica
- 1564** di S. Maria degli Angeli e ai disegni per Porta Pia.
- 1564, 18 Febbraio** Muore quasi novantenne nella sua casa romana, assistito dagli amici più cari, tra cui Tommaso Cavalieri e Daniele da Volterra.

## Paolo III, gli “spirituali” e il Concilio di Trento

Paolo III Farnese nominò nel 1535 una commissione per “purificare Roma per poi purificare gli altri”. Ne facevano parte i cardinali Gaspare Contarini e Reginald Pole ai quali erano legate le attese di una riforma che partisse dall’interno della Chiesa.

I due prelati frequentavano la ‘Scuola’ di San Silvestro al Quirinale, animata da Vittoria Colonna, confidente di Michelangelo, e dal frate predicatore Bernardo Ochino. Testo di riferimento della confraternita era *Il beneficio di Cristo* che meditava sul “beneficio” guadagnato dalla Passione di Cristo e sulla perfezione che l’anima raggiungeva sposando Cristo. Il tema più discusso del momento – la salvezza per merito della fede o delle opere – veniva qui risolto sollecitando ad una fede viva che rendesse efficace la carità.

Il documento che concluse i lavori della commissione, il *Consilium de emendanda Ecclesia*, venne presto tacitato perché indirettamente confermava le accuse di corruzione mosse al papato dai luterani. Nel tempo si impose la linea del cardinal Carafa preoccupata di sopprimere ogni indizio eretico o scismatico: nel 1542 venne fondata l’Inquisizione che attaccò diversi esponenti della ‘Scuola’.

Nel 1541 a Ratisbona era fallito il tentativo di sanare lo scisma protestante; nel 1545 si apre il Concilio di Trento. Due anni dopo Michelangelo è ufficialmente incaricato di completare la fabbrica di San Pietro. Nel 1550 escono le *Vite* che affermano il primato assoluto dell’artista e della “maniera moderna”. Nel 1563 si chiudono i lavori conciliari; l’anno dopo Michelangelo muore: il suo testamento sono la cupola di San Pietro e la Pietà Rondinini, entrambe incompiute.





Michelangelo > *Cappella Paolina* \_ (part.), 1546-1550, Palazzi Vaticani, Roma



Michelangelo > *Cappella Paolina* \_ (part.), 1546-1550, Palazzi Vaticani, Roma

Nella *Conversione di S. Paolo* e nella *Crocifissione di S. Pietro* della Cappella Paolina, Michelangelo sviluppa la dinamica concezione compositiva del *Giudizio* creando uno spazio in cui l'azione nasce dal dipanarsi di linee vorticosi generate dalle figure dei due Apostoli. Così è anche nel disegno della *Cacciata dei Mercanti*, pensato per la

lunetta d'ingresso alla cappella, dove Cristo è l'unico protagonista. Non si può non intravedere al fondo la volontà del Maestro di confrontarsi con il tema della riforma interna della Chiesa: al centro di ogni tentativo sta la figura giudicatrice di Cristo, perno di ogni azione.

1538 > 1564

## Le Crocifissioni e le Pietà





Michelangelo > *Crocefisso*  
1492-1493, legno policromato, cm. 139 x 135  
Firenze, chiesa di Santo Spirito (deposito presso Casa Buonarroti)



Michelangelo > *Crocefisso* \_ (part.)

Il *Crocefisso* giovanile rivela, nelle proporzioni allungate, nella ricercatezza dei tratti del volto, nella perfezione plastica del nudo, la ricerca di un ideale formale di bellezza, che liberi da ogni tormento.

Nella serie tarda delle *Crocifissioni* affiora invece il dramma di tutta una vita vissuta di fronte a Cristo: l'incapacità di dargli una forma definitiva e l'aspirazione ad un ideale che realmente porti Salvezza.

1538 > 1564

## Le Crocifissioni e le Pietà





Michelangelo> *Pietà* \_ 1550-1555, marmo, h cm. 226, Firenze, Duomo di Santa Maria del Fiore



Michelangelo> *Pietà* \_ (part.), 1546-1550, Palazzi Vaticani, Roma



Michelangelo> *Cristo portato al sepolcro* \_ ca 1500-1501, olio su tavola, cm. 162 x 150, Londra, National Gallery

La riflessione sulla morte di Cristo accompagna tutta la ricerca artistica e umana di Michelangelo. Nella tavola giovanile il corpo di Cristo, dalle forme perfette, viene sollevato per essere offerto alla meditazione: è la sacralità dell'icona. Nella *Pietà* del Duomo di Firenze un dolore

incontenibile spezza mortalmente la persona di Cristo e "accorpa" a lui quanti lo accompagnano, come un unico nodo di membra appena distinguibili. Anche l'imperfezione della materia, scabra e non finita, sembra partecipare al senso tragico dell'opera.

1538>1564

## Le Crocifissioni e le Pietà





Michelangelo > *Pietà Rondanini* \_ (part.), 1552-1564, marmo, h cm. 195, Milano, Civici Musei del Castello Sforzesco

E' questa l'ultima opera del Maestro, l'esecuzione della quale si protrae fino ad una settimana prima della morte. Venendo meno l'idea di una composizione complessa, Michelangelo si concentra sull'essenziale: la Madre e il Figlio, in tutto assimilati, sono fusi insieme. Chi poteva reggere con tale accorata tenerezza il corpo morto di Dio fatto uomo se non colei

che l'aveva generato? Il gruppo sembra elevarsi da terra, come già attratto dal mistero della Risurrezione, e i profili appena abbozzati nella materia grezza, come gli aloni indefiniti delle *Crocifissioni*, suggeriscono una dimensione immateriale.

1538 > 1564

*Le Crocifissioni e le Pietà*

sezione 5 > pannello 54





*Pietà Rondanini*  
1552-1564, marmo, h. cm. 195  
Milano, Civici Musei del Castello Sforzesco

1538>1564

Le Crocifissioni e le Pietà

sezione 5 > pannello 55





*Pietà Rondanini*

1552-1564, marmo, h. cm. 195  
Milano, Civici Musei del Castello Sforzesco

1538>1564

Le Crocifissioni e le Pietà

sezione 5 > pannello 56

*Giunto è già 'l corso della vita mia  
con tempestoso mar, per fragil barca,  
al comun porto, ov'a render si varca  
conto e ragion d'ogni opra trista e pia.  
Onde l'affettüosa fantasia  
che l'arte mi fece idol e monarca,  
conosco or ben com'era d'error carca,  
e quel c'a mal suo grado ogn'uom desia.  
Gli amorosi pensier, già vani e lieti,  
che fien or, s'a duo morte m'avicino?  
D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia.  
Né pingere né scolpir fie più che quieti  
l'anima, volta a quell'amor divino  
c'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia*

(rima 285)

*“[...] Io dico che la pictura mi par più tenuta buona quante più va verso il rilievo, e el rilievo più tenuto cactivo, quante più va verso la pictura: però a me soleva parere che la scultura fussi quella differentia che è dal sole a la luna. [...] io mi son mutato d'openione e dico che, se maggior g[i]udicio e difficoltà, impedimento e fatica non fa maggiore nobiltà, che la pictura e scultura è una medesima cosa; e perché la fussi tenuta così, non doverrebbe ogni pictore far manco di scultura che di pictura: e 'l simile lo scultore di pictura che di scultura. Io intendo scultura quella che si fa per forza di levare; quella che si fa per via di porre è simile alla pictura. Basta, che, venendo l'una e l'altra da una medesima intelligentia, cioè scultura e pictura, si può far far loro una buona pace insieme e lasciar tante dispute; perché vi va più tempo che a far le figure [...].”*

Michelangelo Buonarroti a Benedetto Varchi, aprile – giugno 1547

1538-1564

Le Crocifissioni e le Pietà

sezione 5 > pannello 57





# Michelangelo architetto

sezione 6

## Michelangelo

"Gli occhi mie vaghi delle cose belle  
e l'anima insieme della suo salute"

La giovinezza

1

La volta della Cappella

2

La

>1512

La Tomba di Giulio II e la Sagrestia Nuova

3

1505-1542

1519-1534

sezione 4

1536-1555

Il Giudizio

sezione 5

1538

Le Crocifissione e la Pietà

sezione 6

pannello 58

Michelangelo architetto

## *Firenze tra cadute e rinascite dei Medici*

Divenuto papa un anno dopo il rientro mediceo a Firenze, Leone X intese sfruttare il potere pontificio per rafforzare la posizione della sua famiglia tornata al governo della città toscana.

Il mito dell'originaria fratellanza di Roma e Firenze trovava il suo segno più efficace nello stesso papa, figlio di un Medici e di una Orsini.

Da qui nacque la politica di riqualificazione di Firenze e, in particolare, del complesso di San Lorenzo. Mentre a Roma dominava Raffaello, a Firenze l'artista di fiducia dei Medici divenne Michelangelo.

Le simpatie repubblicane del Buonarroti lo portarono a sostenere il nuovo governo insediatosi nel 1527 all'ennesima caduta dei duchi; Michelangelo divenne addirittura architetto militare della città.

Per questo non gli fu facile riconquistarsi le simpatie della famiglia al suo nuovo rientro.





Basilica di San Pietro - Veduta del capocroce di San Pietro, con la cupola, da sud-est.

Sono sopravvissuti pochi disegni di Michelangelo per la basilica di San Pietro, di cui diresse la fabbrica dal 1547 fino alla morte, e quasi tutti relativi alla cupola. Il suo progetto complessivo prevedeva il recupero della pianta centrale (croce greca inscritta in un quadrato) del primo disegno di Bramante, semplificando e dilatando al massimo gli spazi invasi dalla luce, lasciando come uniche strutture interne i quattro grandi pilastri che sorreggono la cupola. Ottenne così "minor forma e maggior grandezza" (Vasari). Il perimetro viene scandito senza soluzione di continuità dall'ordine gigante, che alternativamente contrae e proietta lo sviluppo cruciforme della fabbrica, cercando la massima intensità visiva delle

membrature, segno della presenza fisica, energetica e universale, della Chiesa. La cupola era chiamata a raccogliere e compiere tutte le tensioni sottostanti: i disegni mostrano come all'inizio Michelangelo si muovesse sul modello di S. Maria del Fiore per la calotta esterna e del Pantheon per quella interna, studiando con grande cura la lanterna, punto di raccordo tra cielo e terra, sempre in termini di forma architettonica e di filtro luminoso. Alla fine sembra si fosse deciso per una cupola perfettamente emisferica sia all'interno che all'esterno, immagine del compimento perseguito per tutta la vita e ormai prossimo ad essere raggiunto. La cupola venne poi voltata da Giacomo della Porta con un profilo rialzato.

*Gl'infiniti pensier mie d'error pieni,  
negli ultim'anni della vita mia,  
restringer si dovrien 'n un sol che sia  
guida agli eterni suoi giorni sereni.  
Ma che poss'io, Signor, s'a me non vieni  
coll'usata ineffabil cortesia?*

(rima 286)

*“[...] non si può negare che Bramante non fussi valente nella architectura quante ogni altro che sia stato dagli antichi in qua. Lui pose la prima pianta del Santo Pietro, non piena di confusione ma chiara e schietta, luminosa e isolata a torno [...]; e fu tenuta cosa bella, come ancora è manifesto; in modo che chiunche s'è discostato da decto ordine di Bramante, come à facto il Sangallo, s'è discostato dalla verità; e se così è, che à ochi non appassionati, nel suo modello lo può vedere. Lui, con quel circolo che e' fa fuori, la prima cosa toglie tucti i lumi a la pianta di Bramante; e non solo questo, ma per sé non à ancora lume nessuno; e tanti nascondigli fra di sopra e di socto, scuri, che fanno comodità grande a 'nfinite ribalderie [...]”.*

Michelangelo Buonarroti a Bartolomeo Ferratino, fine 1546 o primi del 1547

*“[...] Io in tucte le mie cose m'ingegno d'andare in verità e se io ò tardato di venire costà chome ò promesso, io ò sempre inteso in questa conditione, di non partire di qua se prima non conduco la fabrica di Santo Pietro a termine che non la possa essere guasta né mutata della mia compositione, e di non dare occasione di ritornarvi a rubare, come solevano e come ancora aspectano i ladri. E questa diligentia ò sempre usata e uso, perché, come molti credono e io ancora, esservi stato messo da Dio. Ma 'l venire al decto termine di decta fabrica non m'è ancora, per esser mancati i danari e gl'uomini, riuscito. E io, perché son vechio e non avendo a lasiare altro di me, non l'ò voluta abandonare, e perché servo per l'amor di Dio e in lui ò tucta la mia speranza [...]”.*

Michelangelo Buonarroti a Leonardo Buonarroti, 1 luglio 1557

