

MICHELANGELO

A cura di Antonella Jelitto

www.aj-arte.com

LA GIOVINEZZA

MICHELANGELO BUONARROTI nacque il 6 marzo 1475 a **Caprese**, presso Arezzo, da una famiglia di una certa importanza, in quanto il padre, fiorentino di nascita, era il podestà di Caprese.

I suoi primi studi artistici si svolsero nella bottega del pittore fiorentino **Domenico Ghirlandaio**. In realtà, Michelangelo si considerò sempre uno scultore e gli studi che effettivamente lo formarono artisticamente furono quelli condotti nel **Giardino mediceo di San Marco**, dove il giovane artista, come altri giovani talentuosi, copiava antichi reperti appartenenti alle collezioni medicee.

Fu proprio con quegli studi che nacque la grande passione di Michelangelo per la classicità. Ad ogni modo, nella bottega del Ghirlandaio egli apprese la tecnica dell'affresco

Lorenzo De' Medici, che aveva notato il suo talento, lo accolse nella propria casa e lo fece educare insieme ai suoi stessi figli. In questo ambiente coltissimo, Michelangelo entrò in contatto con letterati, artisti ed intellettuali che ne influenzarono il pensiero con le teorie della filosofia neoplatonica.



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

LA BATTAGLIA DEI CENTAURI

Questa lastra fu scolpita dal giovane Michelangelo tra il 1490 ed il 1492. Il **Condivi** nella biografia scritta sull'artista afferma che il tema di quest'opera è il *"Ratto di Dejanira e zuffa dei centauri"*.

Condivi racconta che Michelangelo fu influenzato, nella scelta di questo tema classico, dal letterato **Angelo Poliziano**, precettore dei figli di Lorenzo de' Medici.

Molto probabilmente il racconto mitologico fu soltanto lo spunto per rappresentare un tema caro alla **filosofia neoplatonica**, vale a dire la lotta fra la parte animale e quella spirituale dell'essere umano.

Sicuramente questo soggetto fu soprattutto uno spunto per trasporre in arte gli studi che l'artista compiva sull'**anatomia umana**. I corpi nudi dei Lapiti e dei Centauri si contorcono e si aggrovigliano, atteggiandosi nelle pose più disparate.

Il fondo è rimasto indefinito e la cornice manca perché Michelangelo interruppe la lavorazione di questa lastra subito dopo la morte di **Lorenzo de' Medici**, quando, sconvolto, fece ritorno alla casa paterna.



Michelangelo, "Lotta di centauri", Casa Buonarroti, Firenze.

Come ci fa notare il critico d'arte italiano **Giulio Carlo Argan**, in quest'opera si evidenzia non tanto il contrasto tra spazi vuoti e spazi pieni, quanto piuttosto **il contrasto tra la materia inerte e passiva e la materia animata dal moto**.

✳ I punti fermi dell'ideale artistico di Michelangelo furono sempre: armonia del nudo, moto e grandiosità.

LA PIETA' IN SAN PIETRO

Nel 1498 MICHELANGELO si trovava a Roma. In quell'occasione il cardinale francese **Jean Bilhères de Lagraus**, ambasciatore del re di Francia Carlo VIII presso il papa Alessandro VI, gli commissionò una scultura che avrebbe dovuto ornare la sua tomba situata nella cappella di Santa Petronilla annessa alla basilica costantiniana di San Pietro, andata perduta.

La tipologia della Pietà non era tipicamente italica, bensì nordica; si trattava di raffigurare la Madonna che tiene il figlio morto in grembo e lo compiange. Nella versione michelangiotesca il gesto della mano sinistra della Vergine sembra invitare l'osservatore a prendere parte al suo dolore.

Quest'opera è probabilmente l'unica che reca **la firma dell'autore**, il quale la incise nella fascia posta diagonalmente sul busto della Vergine. Si legge: **“Michaelangelus Bonarotus florent(inus) faciebat”**.



Michelangelo, "Pietà", Basilica di San Pietro, Città del Vaticano.

La composizione in questa scultura segue uno schema piramidale di origine classica e solitamente utilizzato dal più anziano **Leonardo**. Michelangelo ricrea in tale composizione un perfetto equilibrio tra la **verticalità** suggerita dal corpo della Vergine e la **orizzontalità** del corpo del Cristo morto, che si articola in una successione di angoli, conferendo movimento e ritmo alla composizione.

La Vergine è rappresentata come una fanciulla dall'espressione malinconica; troppo giovane per essere la madre di un uomo trentenne. Se ne desume che la scena vuole essere più simbolica che verosimile.

Ascanio Condivi, uno dei due biografi di Michelangelo (insieme al Vasari), racconta che lo scultore sosteneva che le donne caste restano giovani più a lungo. L'artista vuole dunque alludere alla **verginità della Madonna**, alla sua purezza.

Altri pittori, in precedenza, avevano rappresentato Maria addolorata e piangente, ma Michelangelo non intende presentarci una donna mortale: soltanto il suo capo chino ci rivela la sua sofferenza per la morte del figlio.

La resa dei **particolari anatomici** è impeccabile.

Il **marmo**, proveniente dalle cave di Carrara e selezionato personalmente da Michelangelo, è levigato alla perfezione e la sua superficie è talmente lucida da sembrare alabastro; questa rifinitura crea **un intenso gioco di luci**, intensificato dal panneggio elaborato della veste della Madonna.



Michelangelo, "Pietà", Basilica di San Pietro, Città del Vaticano, particolare.

il troppo finito del marmo estremamente levigato serve a concepire figure che appartengono ad una dimensione che va al di là di quella naturale.

Così si esprime **G.C. Argan**: *"Il troppo-finito michelangiolo è dunque l'opposto metafisico del fisico sfumato di Leonardo. Michelangelo vuole andare al di là del reale, Leonardo vuole penetrarvi a fondo."*

IL DAVID

Nel 1501, al suo ritorno da Roma quale artista già affermato, Michelangelo ottenne dalla REPUBBLICA FIORENTINA **l'incarico** di scolpire una statua monumentale che raffigurasse l'**eroe biblico** che, dopo aver sconfitto il gigante Golia, divenne re di Israele.

La statua avrebbe dovuto essere collocata su di uno dei contrafforti di **Santa Maria del Fiore**, per cui doveva essere di grandi dimensioni per essere vista bene dal basso.

La statua fu terminata da Michelangelo nel 1504, ma la sua bellezza e la sua grandiosità colpirono così tanto i committenti che si decise di istituire una Commissione di artisti (di cui fece parte lo stesso Leonardo) che scegliesse una nuova collocazione.

La Commissione optò per **Piazza della Signoria**, dove la statua sarebbe stata un simbolo delle **virtù civiche** (libertà ed indipendenza) della REPUBBLICA FIORENTINA.

L'**iconografia** del David è differente da quella degli esempi precedenti realizzati da **Donatello** e dal **Verrocchio**, dove l'eroe è raffigurato come un adolescente esile che indossa una veste leggera, calzari, elmo e spada, ed ai cui piedi vi è la testa di Golia.



Michelangelo, "David", Galleria dell'Accademia, Firenze.

Michelangelo, invece, lo raffigura come un giovane muscoloso e forte, totalmente **nudo come un'antica statua greca** e nell'attimo che precede l'azione. Inoltre, le proporzioni della scultura sono colossali: è alta ben 410 cm, cioè più di quattro metri.

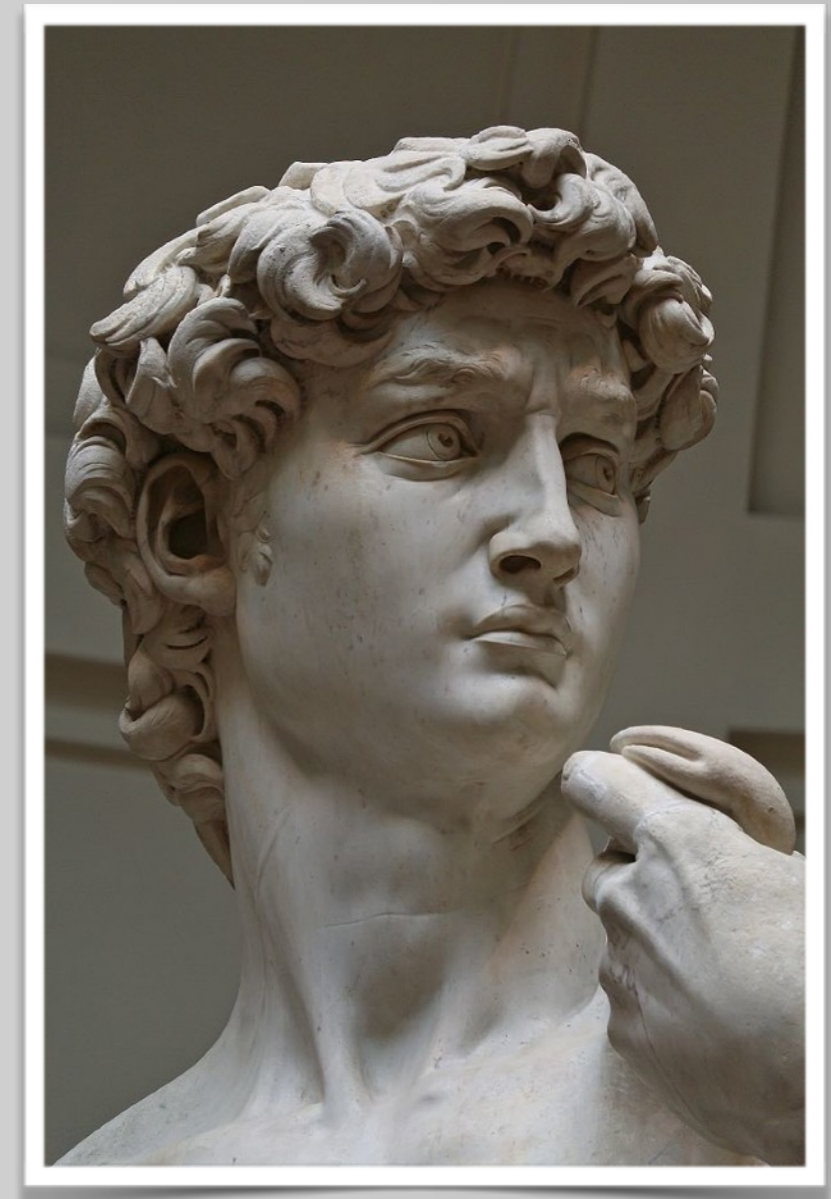
La fronte corruciata e l'espressione assorta e pensosa dell'eroe ricordano il San Giorgio di **Donatello** del Bargello. Michelangelo non rappresenta l'azione, ma la tensione interiore e la volontà che la precedono.

La resa dell'**anatomia** del corpo di David è perfetta, il frutto dei lunghi studi compiuti dall'artista. La scultura, inoltre, è fatta per essere ammirata da tutti i lati e non soltanto per essere vista frontalmente, come in genere avveniva per le sculture quattrocentesche.

La posa dell'eroe riprende quella delle sculture classiche, dove le membra si corrispondono secondo un **rapporto chiastico**, per cui le parti in azione e quelle a riposo si corrispondono secondo uno schema incrociato.

L'opera presentava notevoli difficoltà tecniche in quanto fu ricavata da un blocco di marmo che era stato sbizzato da **Agostino di Duccio** quarant'anni prima, per realizzare una scultura, dalla figura stretta e lunga alla maniera quattrocentesca, per l'esterno del duomo.

✱ Una curiosità: **le pupille dell'eroe hanno la forma di un cuore.**



Michelangelo, "David", Galleria dell'Accademia, Firenze, particolare.

Un particolare che non si nota molto è quello della **fionda**, che Michelangelo rappresenta come un lungo e ampio nastro che scorre sulla schiena dell'eroe, di cui un capo è tenuto dalla sua mano destra e l'altro, arrotolato, è tenuto dalla mano sinistra.

IL TONDO DONI

A Firenze, nel 1504 Michelangelo dipinse una tavola di forma circolare che rappresenta una **Sacra Famiglia**.

L'opera è nota come **Tondo Doni** poichè apparteneva al ricco mercante fiorentino **Agnolo Doni**, il quale, secondo il racconto di Giorgio Vasari, non accettò il dipinto di buon grado.

La **sacra famiglia** è rappresentata in primo piano, su di un prato erboso. Il gruppo familiare è caratterizzato da un **saldo plasticismo** e da **contorni netti** e precisi.

I colori sono accesi e vivaci e il **chiaroscuro** costruisce figure solide e volumetriche, come se fossero sculture. Michelangelo affermava che **“la pittura mi pare più tenuta buona, quanto più va verso il rilievo”** e che la scultura è “la lanterna della pittura”.



Michelangelo, “Sacra Famiglia” (Tondo Doni), tempera grassa su tavola, Galleria degli Uffizi, Firenze.

In questo dipinto *la Madonna* è rappresentata come una donna dal corpo massiccio, con braccia e piedi nudi, e ci appare più un'eroina che una figura materna.

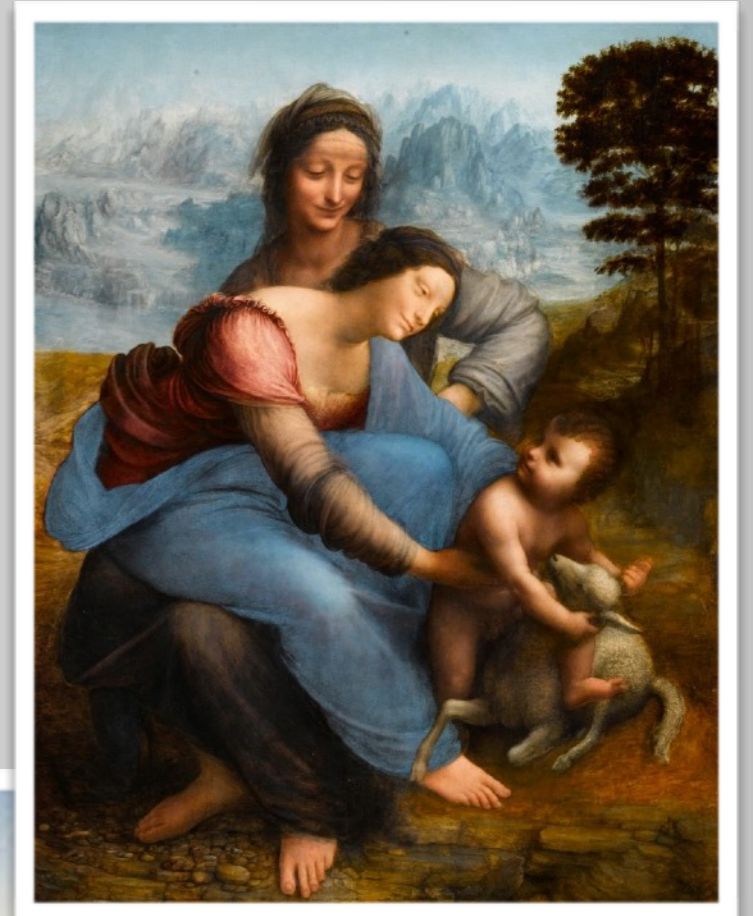
La Vergine, collocata in primo piano, con la sua **figura serpentinata**, che si avvita su se stessa, riesce a conferire un **senso di moto** all'intera scena. Sembra che Michelangelo intendesse raccogliere in uno spazio ristretto la massima intensità di movimento.

Forse, l'intenzione dell'artista era quella di superare il più anziano **Leonardo**, il quale aveva da poco esposto il cartone per il dipinto della **"Vergine col bambino e Sant'Anna"**, che aveva riscosso un grande successo.

Michelangelo riprese, difatti, l'idea di creare un gruppo compatto di figure, che sono quasi compenstrate l'una nell'altra, servendosi, come Leonardo, di uno **schema piramidale di stampo classico**, ma la posa della Vergine è molto più complessa e dinamica.

Dietro la sacra famiglia vi è un **muretto**, al di là del quale sono raffigurati dei fanciulli nudi seduti su un rilievo roccioso; sono i cosiddetti **Ignudi**, la rappresentazione simbolica del mondo pagano.

Vicino al muretto il **San Giovannino** rappresenta il tramite tra questi due mondi. Il paesaggio sul fondo è appena accennato, come in molti dipinti dell'artista.



LA TOMBA DI GIULIO II

Nel 1505 Michelangelo fu chiamato a Roma da papa **Giulio II**, il quale gli chiese di progettare il suo **mausoleo funebre**. In realtà la fase progettuale di quest'opera fu lunga e travagliata.

Michelangelo realizzò un **primo progetto** monumentale che prevedeva un vero e proprio mausoleo a quattro facciate che doveva essere adornato da 40 statue.

Al primo progetto ne seguirono altri, a causa di contrasti con lo stesso papa e, dopo la sua morte, con i suoi eredi. Nel 1513 Michelangelo realizzò un nuovo progetto e stipulò un nuovo contratto; lo stesso accadde nel 1526, nel 1532 e infine si giunse al progetto e al contratto definitivo nel 1542.

Il **progetto definitivo** segnò la riduzione del monumento ad una facciata addossata alla parete, con soltanto sette statue. Inoltre, l'opera fu realizzata non più in San Pietro, come era previsto in origine, ma nella chiesa secondaria di **San Pietro in Vincoli**, e principalmente da **aiuti**, sotto la guida dell'artista.

Per la seconda versione del progetto Michelangelo realizzò le splendide sculture del **Mosè**, dello **Schiavo morente** e dello **Schiavo ribelle**. Delle tre statue soltanto il Mosè fu collocato nel monumento sepolcrale.



IL MOSE'

Questa grandiosa opera fu eseguita da Michelangelo nel 1513 per il monumento sepolcrale di **Giulio II**, dove effettivamente fu collocata.

Il PROFETA EBREO, liberatore del popolo d'Israele, è raffigurato seduto con **le tavole della legge** dettategli da Dio sotto il braccio destro. La posa delle gambe e la torsione della testa suggeriscono che Mosè si stia per alzare improvvisamente. Anche in quest'opera Michelangelo vuole raffigurare ***l'istante che precede un'azione***.

Il volto dall'espressione severa è incorniciato da una folta e lunga **barba** dalle ciocche arricciate ben evidenziate. Sulla testa l'artista raffigurò **due corna** che derivano da una errata traduzione del testo biblico. Difatti, nel passo in cui si racconta come il profeta scese dal monte Sinai con le tavole della legge, lo si definisce **"raggiante"**; ma questo termine ebraico fu erroneamente tradotto in latino con il termine **"cornutus"**.

Anche in questa scultura i particolari anatomici della figura umana sono evidenziati e resi con dovizia di particolari; la superficie del marmo è levigata e lucida in quasi tutte le sue parti.



LA MATURITA'

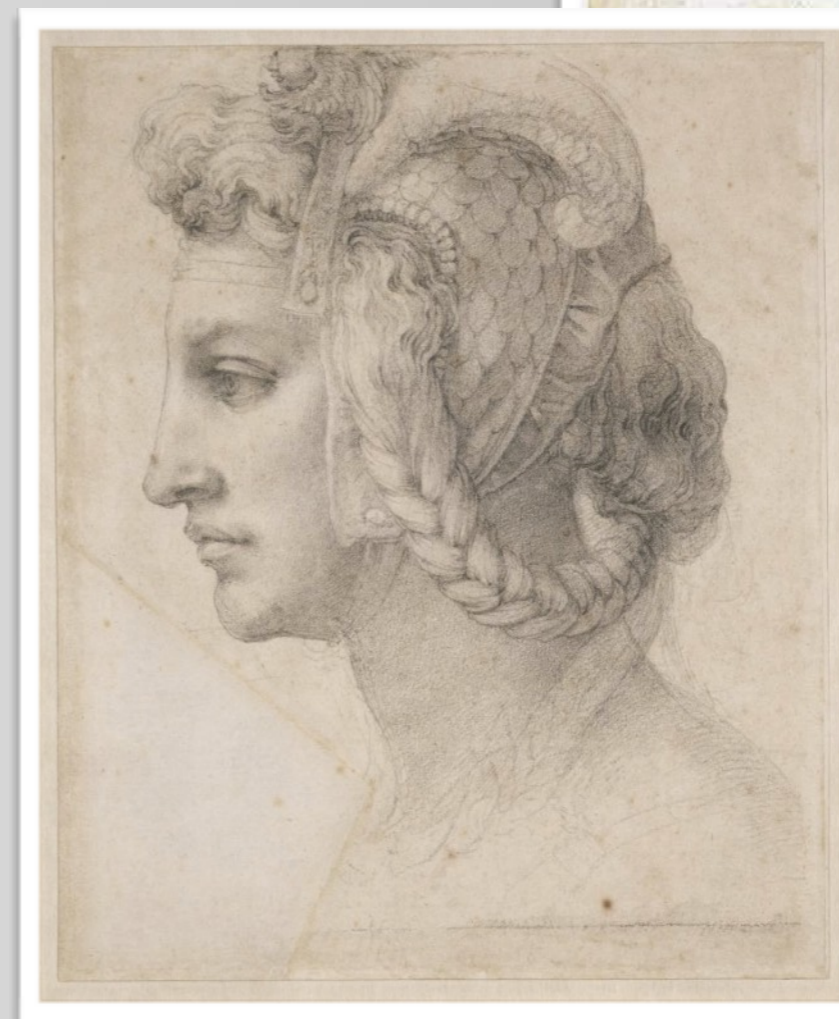
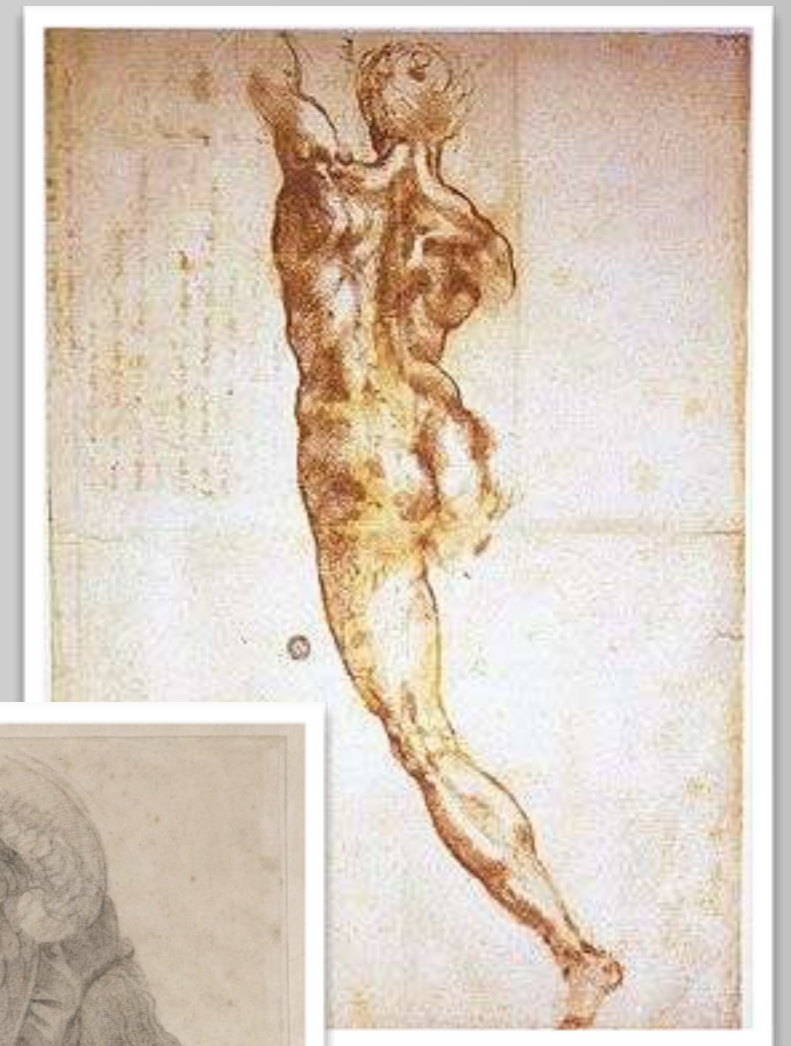
Nel 1496 Michelangelo dovette fuggire da Firenze, dopo che i Medici furono cacciati dalla città; l'artista si trasferì a ROMA, dove realizzò gli affreschi nella volta della Cappella Sistina per papa **Giulio II**.

Nel 1501 tornò a FIRENZE come artista famoso e affermato e qui risiedette e lavorò fino al 1505, quando fu richiamato a Roma da papa Giulio II.

Dal 1505 al 1534 Michelangelo viaggiò e lavorò sia a Roma che in altre città, in particolar modo a Firenze.

Nel 1513 fu eletto papa **Leone X**, appartenente alla famiglia Medici, che commissionò all'artista il progetto per la facciata della chiesa di San Lorenzo in FIRENZE, purtroppo mai realizzato. Tuttavia, sempre su incarico del papa, in quegli anni Michelangelo realizzò la Sagrestia Nuova in San Lorenzo.

Dal 1534 al 1564, anno della sua morte, l'artista rimase definitivamente a ROMA.



LE TOMBE MEDICEE

Papa **Leone X**, che apparteneva alla FAMIGLIA MEDICI, diede a Michelangelo diverse commissioni riguardanti la **Chiesa di San Lorenzo** a Firenze, sita nel quartiere mediceo, dove sorgeva il loro palazzo.

Nel 1520 Leone X chiese all'artista di realizzare, all'interno di tale chiesa, la **cappella di famiglia**, quale pendant della più antica cappella, progettata da Brunelleschi, collocata nella Sagrestia vecchia.

Nella nuova cappella dovevano essere sepolti il grande **Lorenzo il magnifico**, insieme al fratello **Giuliano**, ucciso in una congiura, e i nuovi esponenti della famiglia morti da poco, **Giuliano duca di Nemours** (figlio di Lorenzo e fratello del papa) e **Lorenzo duca d'Urbino** (nipote del papa). Delle quattro tombe previste furono realizzate soltanto le due dei Medici più giovani.

La nuova cappella fu edificata sul lato opposto del transetto della chiesa, rispetto a quella realizzata da Brunelleschi, della quale riprendeva lo schema a **pianta quadrata** con copertura a **cupola** e membrature architettoniche in **pietra serena**. Tuttavia, la cappella michelangelolesca è molto più complessa ed enigmatica di quella del Brunelleschi.



La tomba di Giuliano duca di Nemours

Michelangelo si discostò dal tradizionale schema del monumento funebre a parete, con il sarcofago e la figura del defunto distesa sopra di esso e sculture raffiguranti le virtù, mantenendone, tuttavia, lo **schema compositivo piramidale**.

Al di sopra del sarcofago (dal profilo insolitamente curvilineo), non collocò il defunto giacente bensì due figure allegoriche delle ore del giorno e non rappresentò le virtù. Inoltre, il defunto è rappresentato vivo, seduto entro una nicchia, con abiti e atteggiamento da condottiero.

Michelangelo evidenzia la personalità dei due defunti: **Lorenzo** è raffigurato in atteggiamento meditativo e fu chiamato dal Vasari "**il pensieroso**", mentre **Giuliano**, che guarda verso la sua sinistra, ha la stessa dignità di un imperatore romano e indossa la corazza e lo scettro.

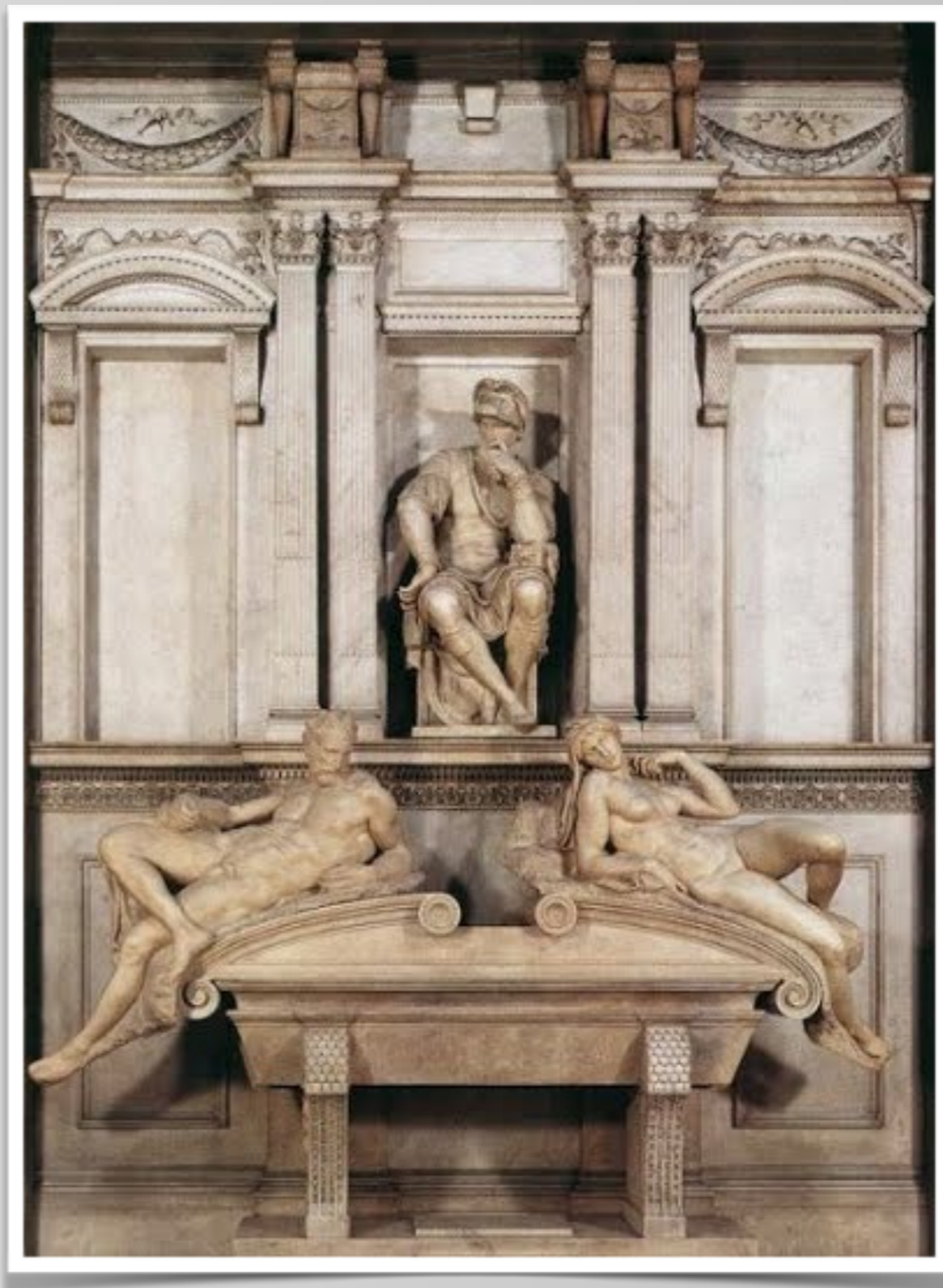


La tomba di Lorenzo duca di Urbino

La cappella presenta un programma iconografico che si può comprendere facilmente se si prendono in esame le teorie neoplatoniche. Michelangelo volle rappresentare **le tre dimensioni dell'universo**.

In basso, dove avrebbero dovuto esserci le raffigurazioni dei fiumi, è raffigurato simbolicamente **l'inferno**; al livello del sarcofago, ove sono collocate le figure allegoriche delle ore del giorno è rappresentato **il mondo terreno**; in alto, dove sono i due defunti, è rappresentata **la dimensione celeste**.

Sui loro sarcofagi sono raffigurate figure allegoriche; su quello di Lorenzo vi sono **il Crepuscolo** e **l'Aurora**; su quello di Giuliano **la Notte** ed **il Giorno**.



LA CAPPELLA SISTINA

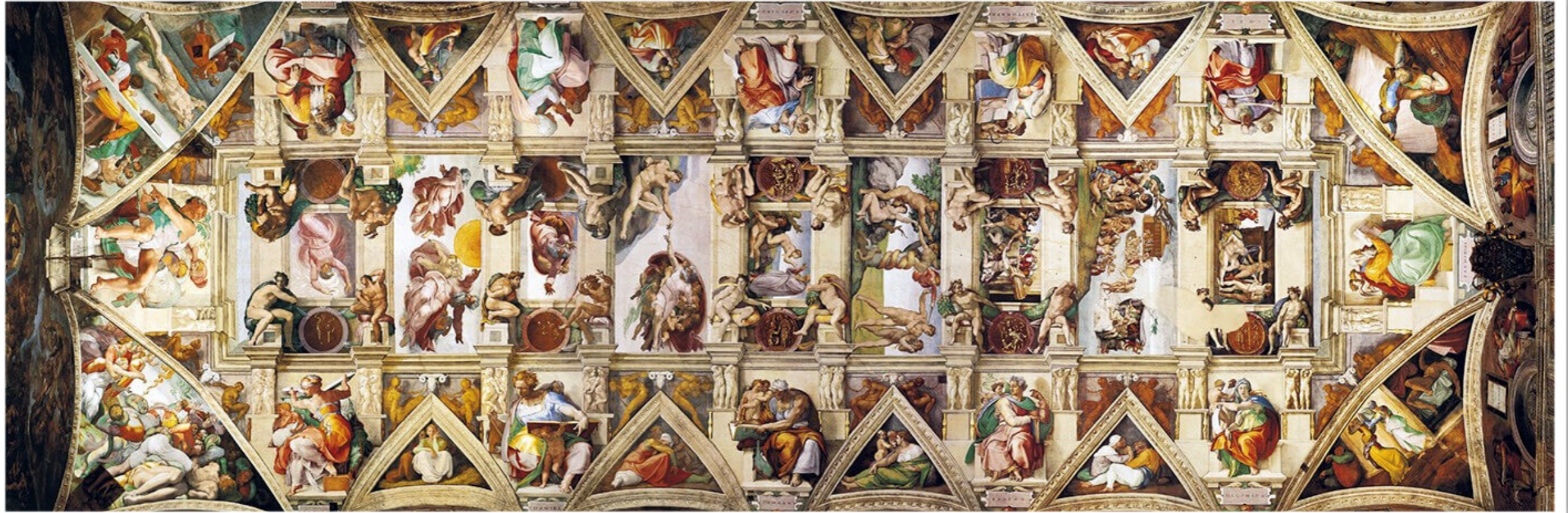


LA VOLTA DELLA SISTINA



Nel 1508 Papa **Giulio II** affidò a Michelangelo il compito di riaffrescare la volta della cappella papale. La precedente decorazione, realizzata da **Pier Matteo d'Amelia**, consisteva in un cielo notturno stellato, ma era stata danneggiata da una crepa apertasi nel soffitto.

MICHELANGELO, che si è sempre considerato uno scultore, inizialmente rifiutò l'incarico, ma in seguito fu costretto ad accettarlo, seppur controvoglia, poiché, come scrisse al padre poco dopo aver iniziato i lavori "*non essere mia professione*". L'artista condusse i lavori da solo e celermente, nonostante avesse rifiutato di avere dei collaboratori, e l'inaugurazione ufficiale ebbe luogo nel 1512.



Il **programma iconografico** avrebbe dovuto essere molto semplice: nelle vele e nei pennacchi laterali andavano raffigurati dodici apostoli, mentre al centro un ornato architettonico.

MICHELANGELO riuscì a convincere il papa che un'iconografia con soltanto le figure degli apostoli era troppo scarna ed inventò un'iconografia molto complessa che aveva lo scopo di rappresentare la storia dell'umanità, a partire dal caos primordiale fino all'annuncio della venuta di Cristo.

Molto probabilmente, per redigere questo elaborato programma iconografico ed ideologico, l'artista collaborò con dei **dotti teologi** della Corte Pontificia



Michelangelo creò una **finta struttura architettonica**, che si sovrappone a quella reale; lo spazio della volta risulta, in tal modo, suddiviso in campate da finte lesene.

Si deve notare che questa complessa finta architettura intende superare la concezione rinascimentale di spazio unitario, in quanto esistono **diversi punti di vista**, uno per ogni finta campata, al fine di seguire il percorso dell'osservatore, e manca, inoltre, una condizione uniforme di luce (vi sono molteplici fonti di luce).

Questa finta griglia architettonica è **monocroma**, vale a dire dipinta con il bianco e tonalità di grigio chiaro per dare maggior risalto alle molteplici figure che la animano.

Le finte lesene che suddividono la volta in finte campate sono sorrette da **finte mensole marmoree**, decorate con putti.

In ogni **finta campata** vi è al centro una scena che narra **una storia della Genesi**: in tutto sono nove. Ai lati di ognuna di tali storie bibliche sono rappresentati **profeti** (in tutto sette) e **sibille** (in tutto cinque), cioè coloro che hanno profetizzato la discesa di Cristo sulla terra, seduti su dei troni.

Agli estremi della fascia centrale con le nove storie bibliche, tra i pennacchi laterali, vi sono il profeta Giona ed il profeta Geremia.

Al di sopra delle finte mensole con putti Michelangelo dipinse i cosiddetti **ignudi**, venti rappresentazioni di giovani molto belli, seduti su dei plinti di forma cubica, posti ai lati delle cinque scene centrali con storie della genesi, di dimensioni minori rispetto alle altre quattro scene. Queste figure giovanili sono nude in quanto rappresentano il mondo pagano; difatti, esse volgono le spalle alla volta, che deve intendersi come la dimensione celeste che non possono vedere, “*ma nell’agitazione che li anima, ne intuiscono la presenza*” (G.C. Argan).

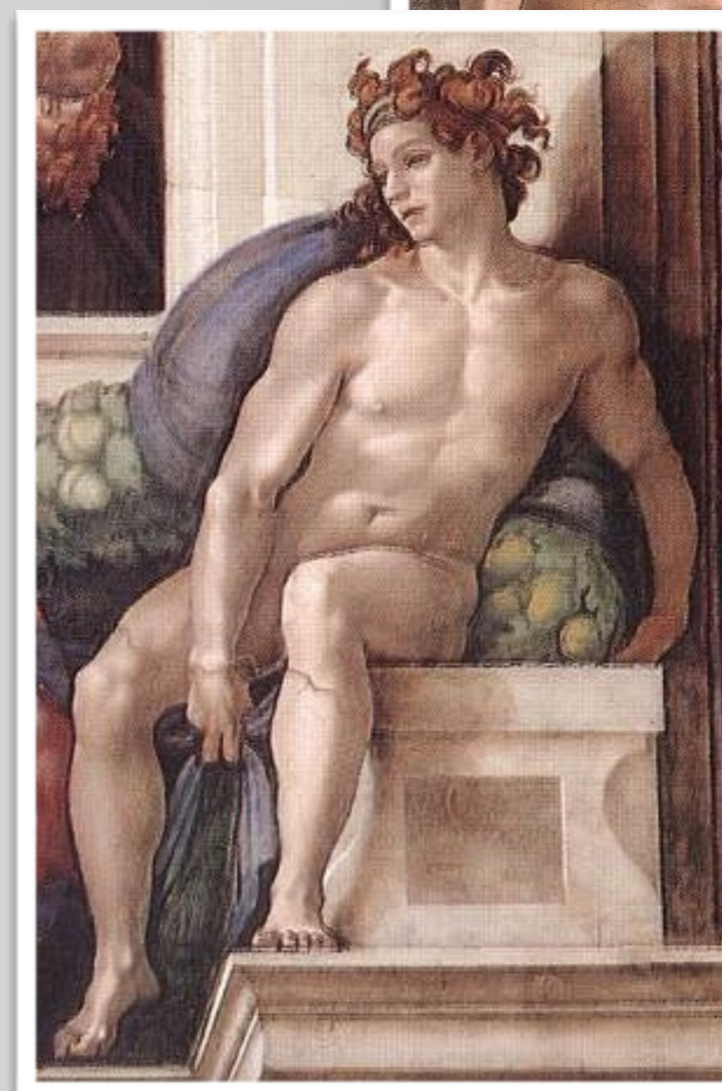
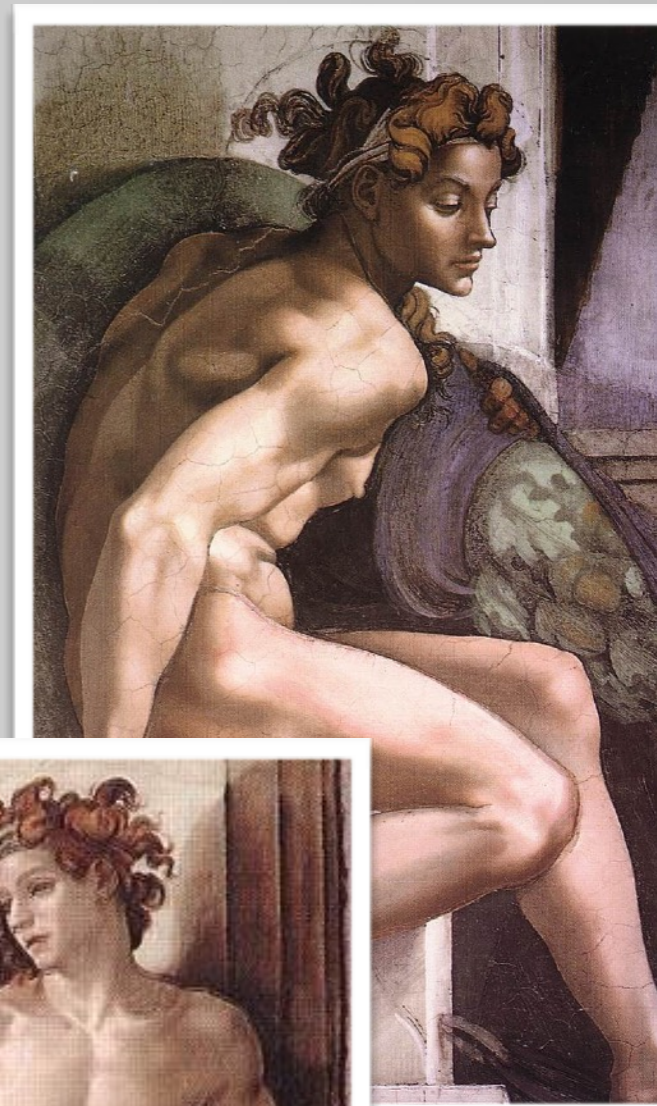
Gli ignudi sono il riflesso di quell’**ideale della perfezione del corpo umano** che guidò l’attività artistica del maestro toscano per quasi tutta la sua vita. Tutte queste figure sfoggiano pose e sentimenti tra i più diversi, quali malinconia, terrore, rassegnazione, rappresentando la reazione emotiva degli esseri umani al misterioso disegno divino, che li rende schiavi del peccato. Tra un ignudo e l’altro sono raffigurati degli **scudi in bronzo dorato**, di forma circolare, con storie narrate nella Bibbia.

Nei **quattro pennacchi laterali** (collocati agli angoli) sono rappresentate **quattro scene di miracolose salvazioni** nella storia di Israele:

Il castigo di Aman, Il serpente di bronzo,

David e Golia, Giuditta e Oloferne

La volta presenta **otto vele** in cui sono raffigurate otto scene con le storie degli **Antenati di Cristo**.



Due Ignudi

Michelangelo dimostrò in questa formidabile opera di possedere una infinita padronanza della forma del corpo umano e delle strutture architettoniche, tramite la quale riuscì a creare **un sopramondo abitato da un'umanità gigantesca ed eroica**.

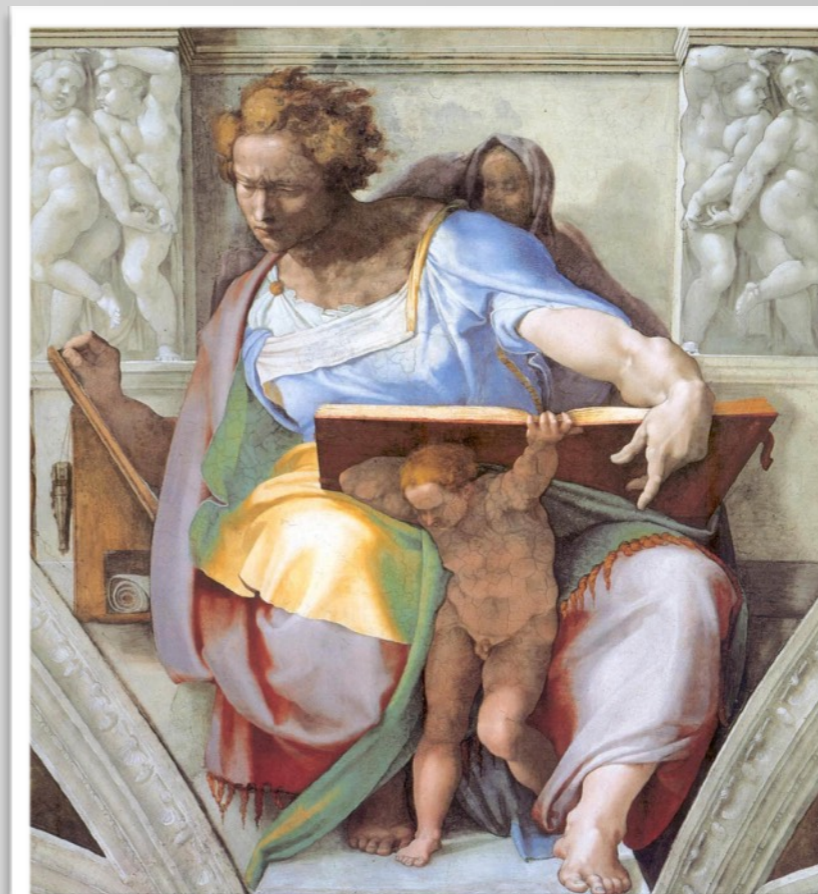
È evidente in tutte le figure dipinte l'utilizzo di un **contrapposto** di origine classica tra le varie parti del corpo, caratterizzato da torsioni del busto che contrastano con un andamento opposto della testa e delle gambe. Michelangelo si servì, dunque, di una **forma serpentinata** che fu imitata da moltissimi artisti cinquecenteschi, artefici del fenomeno artistico denominato **Manierismo**.

Al di sotto del finto cornicione dipinto si alternano figure di SIBILLE e PROFETI, seduti su dei troni affiancati da pilastri. I **profeti**, individuati dalle scritte entro i cartigli, avevano profetizzato la venuta di un Messia (di Cristo) e simboleggiano la speranza nella futura redenzione dell'umanità. Le **sibille** avevano doti di indovine, ma appartenevano al mondo pagano.

Si arguisce, dunque, che Michelangelo volesse rappresentare simbolicamente **l'intera umanità in attesa della salvezza finale**. Tali figure sono accompagnate da **putti** che assistono all'atto profetico.



La Sibilla Delfica



Il Profeta Daniele

Le storie della Genesi

Michelangelo creò tre gruppi di scene che narrano le storie della Genesi.

Il PRIMO GRUPPO ha come unico protagonista **Dio Padre**, che appare in cielo con la sua energia creatrice; gli episodi scelti dall'artista sono la **Separazione della luce dalle tenebre**, la **Creazione degli astri e delle piante**, la **Creazione degli animali**.

Nel SECONDO GRUPPO compaiono **le figure umane**, che con la loro fragilità si contrappongono alla grandezza divina. Gli episodi narrati sono la **Creazione di Adamo**, la **Creazione di Eva** e la **Tentazione e cacciata dal Paradiso terrestre**.

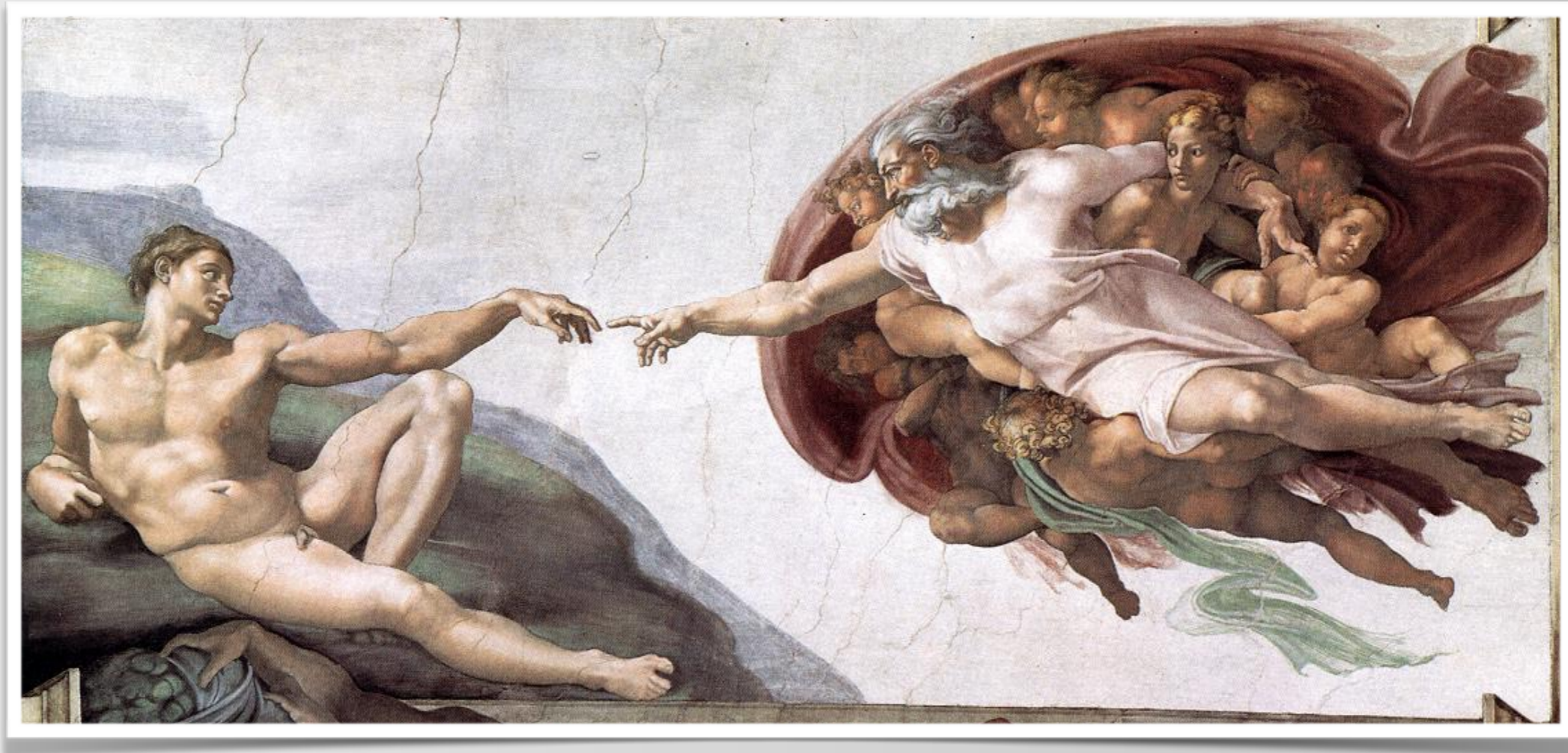
Nel TERZO GRUPPO il protagonista delle tre storie è **l'Umanità** e gli episodi narrati riguardano Noè; il significato della narrazione è la salvezza dopo il peccato. Si tratta del **Sacrificio di Noè**, del **Diluvio Universale** e della **Ebbrezza di Noè**.



Tentazione e Cacciata dal Paradiso terrestre.



Diluvio Universale.



La Creazione di Adamo è sicuramente la scena della Genesi più conosciuta. La composizione si struttura in due blocchi: sulla sinistra **Adamo**, sdraiato su di una roccia si sta animando come sospinto da una forza magnetica generatasi dal gesto creatore di Dio; sulla destra **Dio padre** circondato da Angeli si libra nello spazio infinito.

La terra dipinta dietro la figura di Adamo ed il drappo rosso gonfiato dal vento posto dietro la figura di Dio fungono da fondo scuro capace di dare maggiore risalto alle figure, il cui **forte plasticismo**, derivato da un chiaroscuro deciso e da una resa perfetta dell'anatomia, le fa sembrare **sculture dipinte**. Il fulcro della rappresentazione è rappresentato dalle **due dita** che si avvicinano e quasi si sfiorano, affinché si realizzi l'azione creatrice di Dio attraverso quel gesto.

Considerazioni finali sulla volta della Cappella Sistina



Come sosteneva il grande critico d'arte novecentesco **Heinrich Wölfflin**, Michelangelo nelle sue opere intendeva asserire che **“non esiste altra bellezza al di fuori del corpo umano”**.

Michelangelo ha creato una complessa struttura in cui **la figura umana** è al centro di ogni cosa: i paesaggi sono quasi assenti e quando sono presenti sono ridotti all'essenziale. Ad esempio, il paradiso, nella scena del peccato originale, è indicato soltanto da un albero e da alcune rocce.

Del resto **la natura** è vista come una forza minacciosa, ad esempio nel Diluvio, o insidiosa, come nella scena del Peccato originale.

Tra le molteplici figure umane rappresentate vi è una sorta di **gerarchia**, poiché a partire dalle figure gigantesche dei profeti e delle sibille, le dimensioni diminuiscono nelle figure degli ignudi e divengono ancora più piccole in diverse scene bibliche della fascia centrale.

La diversificazione tra le figure dipinte, talvolta, è anche cromatica, poiché alcune hanno il colore della pietra, altre quello del bronzo.

Ogni più minimo spazio della colossale rappresentazione pittorica è colmato da figure umane, grandiose e possenti come eroi o divinità, caratterizzate da una bellezza ideale di ispirazione classica

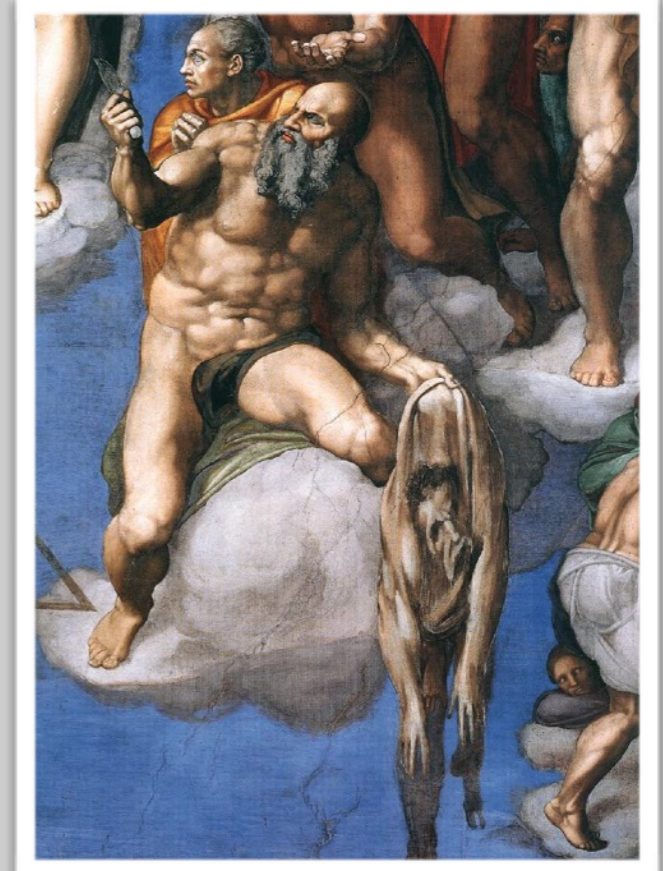
IL GIUDIZIO UNIVERSALE

Papa **Paolo III** commissionò a Michelangelo la realizzazione di un dipinto murale che doveva completare la decorazione della Cappella Sistina. Nel 1536 l'artista iniziò l'opera, che aveva come soggetto un **Giudizio universale**, tema che in verità apparteneva più alla tradizione medievale che a quella rinascimentale. L'affresco fu completato nel 1541.

Michelangelo illustrò tale tema in modo differente rispetto alla volta. In questo gigantesco affresco è del tutto assente l'intelaiatura architettonica utilizzata nella volta e i molteplici personaggi, uniti in GRUPPI, fluttuano nello spazio vuoto di **un cielo blu**.

Michelangelo, inoltre, abbandonò l'iconografia tradizionale del Giudizio Universale che prevedeva la rappresentazione in alto di Dio e della sua corte di Angeli e Santi, ed in basso, a destra i salvati ed a sinistra i dannati.

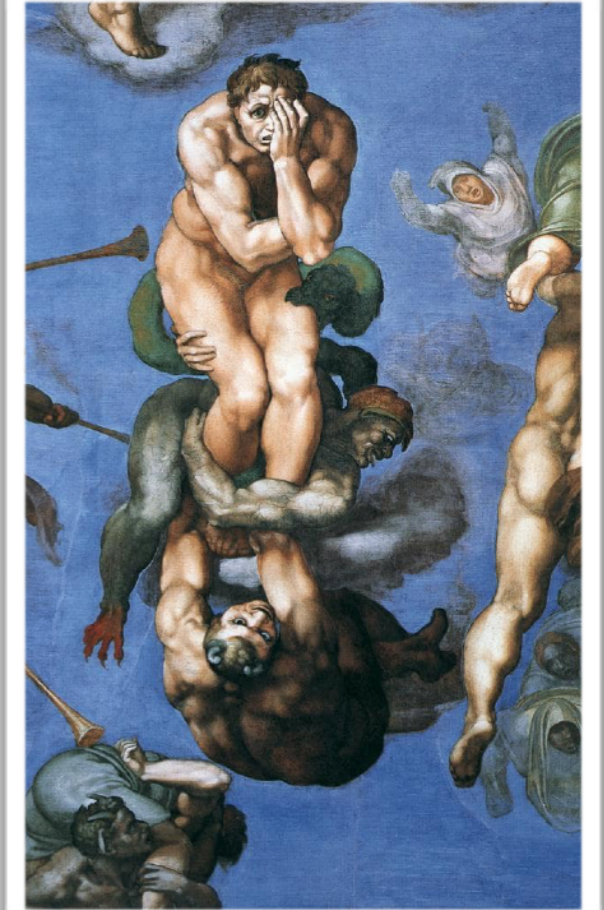




L'artista, invece, creò una composizione basata su di **un movimento vorticoso di masse**, un movimento suscitato dal gesto imperioso del braccio destro di **Cristo** e che sospende le figure in uno spazio infinito.

La figura di **Cristo Giudice** giganteggia al centro della **fascia superiore**; è una figura nuda e atletica, raffigurata secondo la tipica **forma serpentinata**, che fu molto imitata dai cosiddetti 'manieristi'. Vicino a Cristo vi sono **la Vergine** e **gli eletti**, tra cui i Santi Martiri privi di aureola, ma che possiamo riconoscere dagli oggetti che li contraddistinguono (attributi).

Sembra che l'artista abbia raffigurato **San Pietro** con le fattezze di Paolo III e **San Bartolomeo** (foto a destra) con quelle dello scrittore Pietro Aretino, mentre la pelle del santo martire avrebbe il volto dello stesso Michelangelo.



Nella **fascia mediana** sono raffigurati angeli con le trombe del Giudizio (al centro), i beati che ascendono in paradiso sollevati da angeli senza ali (a sinistra) ed i dannati che precipitano all'inferno (a destra).

Nelle **lunette** in alto l'artista raffigurò **Angeli** che trasportano la **croce** e gli **strumenti della passione**.

Soltanto nella **fascia inferiore** vi è un accenno di paesaggio. In questa fascia sono raffigurati la **resurrezione dei morti** (a sinistra) e l'**inferno** (a destra), con Caronte che traghetta le anime dei dannati e Minosse che li giudica. Sono evidenti i riferimenti alla **Divina Commedia** di **Dante**.

I dannati cercano invano di liberarsi dalla stretta dei diavoli, altri sono stipati nella barca di Caronte, mentre alcuni si gettano in acqua; tutti esprimono il loro sgomento per il destino che li attende.

Il rapporto con Vittoria Colonna

Michelangelo nel 1534 era rientrato a **Roma**, ma trovò la città profondamente cambiata, in quanto dopo il sacco del 1527 erano crollati i miti della sua grandezza e della sua inviolabilità.

Il papa per cui l'artista lavorò in quegli anni era **Paolo III**, che diede inizio alla **Controriforma**, la quale mirava non solo a contrastare il protestantesimo ma anche a riformare la morale cattolica.

In quel periodo Michelangelo intensificò il proprio sentimento religioso; inoltre, strinse amicizia con **Vittoria Colonna**, aristocratica romana, che frequentava intellettuali legati alle idee di "riforma cattolica" del mistico spagnolo **Juan de Valdes**.

Vi fu un'intensa corrispondenza epistolare tra Michelangelo e Vittoria Colonna, che probabilmente lo influenzò da un punto di vista religioso; l'artista le dedicò dei componimenti poetici.

Vittoria Colonna fu sospettata ma mai accusata ufficialmente di eresia; sembra che Michelangelo abbia aderito al **circolo degli Spirituali**, riuniti intorno alla figura del cardinale **Gasparo Contarini**, ma non vi sono prove a riguardo

Nel 1564, anno della morte di Michelangelo, un documento del Concilio di Trento stabilì che i nudi del Giudizio, considerati osceni, fossero coperti da "braghe" e l'artista **Daniele da Volterra**, seguace del maestro, ne fu incaricato.



Sebastiano del Piombo, "Ritratto di Vittoria Colonna", 1520, Barcellona, Museo Nazionale d'arte della Catalogna.



LA CUPOLA DI SAN PIETRO

L'antica basilica costantiniana di San Pietro, risalente al IV secolo, fu demolita per volere di papa **Giulio II**, il quale la fece riedificare in stile rinascimentale.

Nel 1546, durante il pontificato di papa **Paolo III** Farnese, Michelangelo divenne direttore della Fabbrica di San Pietro. Il suo progetto per la basilica riprese lo ***schema a pianta centrale*** precedentemente proposto dall'architetto **Bramante**, mentre il progetto per la colossale cupola a doppia calotta si rifaceva a quello del **Brunelleschi** per la cupola di Santa Maria in Fiore a Firenze.

Il diametro interno della cupola misura 41,50 metri, mentre quello esterno misura 58,90. L'altezza esterna totale, dal piano stradale alla sommità della croce, misura circa 133 metri.

Quando Michelangelo morì nel 1564 la cupola era stata costruita solo fino al tamburo. Fu terminata nei decenni successivi dagli architetti **Giacomo della Porta** e **Domenico Fontana**. Rispetto al progetto michelangeloesco la cupola fu da essi realizzata con un profilo più allungato, che rispecchia un gusto più manieristico.



BIBLIOGRAFIA

- * G.C. Argan, “Storia dell’arte italiana”, volume terzo, ed. Sansoni, 1982, Firenze.
- * AA VV, “Michelangelo e Raffaello in Vaticano, ed. Musei Vaticani, 1995, Città del Vaticano.
- * G. Cricco, F. P. Di Teodoro, “Itinerario nell’arte”, versione arancione, terza edizione, ed. Zanichelli, 2011, Bologna.
- * P. Murray, L. Murray, “L’arte del Rinascimento”, ed. Rusconi, 1989, Milano.
- * L. Venturi, “La pittura del Rinascimento”, ed. Skira, 1989, Roma.
- * H. Wölfflin, “L’arte classica. Introduzione al Rinascimento italiano”, ed. Abscondita, 2007, Milano.