Mentre gli industriosi et egregii spiriti col lume del famosissimo Giotto e de gli altri seguaci suoi si sforzavano dar saggio al mondo de 'l valore che la benignità delle stelle e la proporzionata mistione degli umori aveva dato a gli ingegni loro … ancora che indarno si affaticavano, il benignissimo Rettor del Cielo volse clemente gli occhi a la terra e, veduta la vana infinità di tante fatiche, gli ardentissimi studii senza alcun frutto e la opinione prosuntuosa degli uomini, assai piú lontana da 'l vero che le tenebre da la luce, per cavarci di tanti errori si dispose mandare in terra uno spirito, che universalmente in ciascheduna arte et in ogni professione fusse abile, operando per sé solo a mostrare che cosa siano le difficultà nella scienza delle linee, nella pittura, nel giudizio della scultura e nella invenzione della veramente garbata architettura…Nacque dunque in Fiorenza l'anno mcccclxxiiii un figliuolo a Lodovico Simon Buonaroti, al quale pose nome al battesimo Michele Agnolo, volendo inferire costui essere cosa celeste e divina piú che mortale. E nacque nobilissimo, percioché i Simoni sono sempre stati nobili et onorevoli cittadini Michele Agnolo, il quale, molto da se stesso nella sua fanciullezza, attendeva a disegnare per le carte e pei muri…

Cresceva la virtú e la persona di Michele Agnolo di maniera che Domenico (Ghirlandaio) stupiva, vedendolo fare alcune cose fuor d'ordine di giovane, perché gli pareva che non solo vincesse gli altri discepoli de i quali aveva egli numero grande, ma ch'e' paragonasse in molte le cose fatte da lui come maestro. Ora advenne che, lavorando Domenico la cappella grande di Santa Maria Novella, un giorno ch'egli era fuori si mise Michele Agnolo a ritrarre di naturale il ponte con alcuni deschi, con tutte le masserizie dell'arte, et alcuni di que' giovani che lavoravano. Per il che, tornato Domenico, e visto il disegno di Michele Agnolo, disse: “Costui ne sa piú di me”; e rimase sbigottito della nuova maniera e della nuova imitazione che, dal giudizio datogli dal cielo, aveva un simil giovane in età cosí tene|ra, ch'invero era tanto quanto piú desiderar si potesse nella pratica d'uno artefice che avesse operato molti anni. .

Nasce a Caprese (Arezzo) il 6 marzo 1475 uno dei più grandi scultori, pittori, architetti e poeti di tutti i tempi, Michelangniolo Buonarroti, comunemente chiamato Michelangelo, definito "il divino" per la bellezza dei suoi capolavori.

- Già all’età di 6 anni ha inizio la sua passione per la scultura e a 10 anni non fa altro che abbozzare disegni dei grandi dell’arte. Infatti, abbandona ben presto il suo paese natale e si reca a Firenze dove, essendosi fatto notare per una naturale predisposizione al disegno, entra nello studio del Ghirlandaio
- A 15 anni abbandona il maestro ed entra a far parte della corte di Lorenzo de’ Medici, uno dei più grandi mecenati, che lo accoglie come un figlio e gli commissiona opere e scultore per il giardino di San Marco.

In questo periodo eseguì la sua prima opera, la *Madonna della Scala*, che esprimeva l'archetipo della donna creatrice della vita e insieme custode della morte che saranno alla base degli aspetti più drammatici della poetica michelangiolesca.

MADONNA DELLA SCALA – CASA BUONARROTI – FIRENZE 1490/1492

LA Madonna di cui non si conoscono menzioni durante la vita di Michelangelo, viene citata per la prima volta nell'edizione giuntina (1568) delle Vite di Giorgio Vasari, dove si riferisce che l'opera era stata donata "non è molti anni" da Leonardo Buonarroti, nipote dell'artista, al duca Cosimo I, "il quale la tiene per cosa singularissima". Prima di questo dono, molto probabilmente l'opera era sempre rimasta nella casa dell'artista in via Ghibellina, dove tornò nel 1616, quando il granduca Cosimo II la restituì a Michelangelo il Giovane, come segno di riconoscimento per l'opera di glorificazione del grande avo che si stava avviando in quegli anni nelle sale monumentali del piano nobile. Nonostante le dimensioni limitate, l'opera ha un respiro monumentale, con la figura femminile che occupa tutta l'altezza del rilievo, da un margine all'altro. Rimane ambiguo il significato sia della scala che dà il nome al rilievo sia dell'azione dei bambini: due in atteggiamento di danza e due che sembrano tendere un drappo dietro la Madonna.

BATTAGLIA DEI CENTAURI – CASA BUONARROTI – FIRENZE – 1492

Mentre la biografia del Condivi testimonia che l'opera fu eseguita per Lorenzo il Magnifico, su un tema suggerito da Agnolo Poliziano, nell'edizione del 1568 delle Vite Giorgio Vasari inserisce la battaglia nella descrizione del Giardino di San Marco a Firenze, celebre palestra di esercizio per alcuni giovani artisti, tra cui Michelangelo adolescente.
Il soggetto, definito dal Condivi "il ratto de Deianira e la zuffa de Centauri" e dal Vasari "la battaglia di Ercole coi Centauri", ha suscitato molte discussioni e resta non perfettamente definito: infatti il giovanissimo Michelangelo, pur riferendosi a una tematica già utilizzata nella cultura figurativa fiorentina dell'ultimo ventennio del Quattrocento, appare interessato a comunicare un'impressione di forza e di azione più che a illustrare un preciso episodio mitologico.
Il rilievo è, come scriveva l'agente dei Gonzaga, "principiato" ma "non finito". Le figure in primo piano rimangono attaccate al fondo con pezzi di marmo che dovevano essere rimossi. Tutti i personaggi mostrano i segni dello scalpello. Per quanto riguarda la striscia superiore, si può solo congetturare che cosa Michelangelo prevedesse di rappresentare.
E' molto probabile che la Battaglia sia stata lasciata incompiuta da Michelangelo a causa della morte, nella primavera del 1492, di Lorenzo il Magnifico.

CROCEFISSO DI SANTO SPIRITO – SAGRESTIA BASILICA DI SANTO SPIRITO – FIRENZE- 1493

Lorenzo il Magnifico, protettore di Michelangelo, nel 1492 morì, lasciando l'artista sotto protezione all'interno del convento di Santo Spirito. In questo luogo, il Buonarroti poté approfondire i propri studi, andando a conoscere soprattutto l'anatomia, grazie alla possibilità di poter studiare da vicino i cadaveri provenienti dall'ospedale. Per ringraziare il priore Niccolò di Lapo Bichiellini per averlo protetto ed avergli permesso di poter proseguire nella carriera artistica, Michelangelo realizzò questo Crocifisso, da collocare sull'altare maggiore. Stilisticamente il crocifisso è molto interessante: Cristo è rappresentato in un atteggiamento sofferente, con la testa posta verso sinistra e le gambe sovrapposte l'una sull'altra verso destra, dando una forte sinuosità alla composizione.

Realizzando l'opera in questo modo, Michelangelo permette di ammirare tale crocifisso non solo dal fronte, ma anche dal lato; il forte realismo di questa opera è dato dall'eccezionale resa dei capelli soffici, ma anche dalla resa dei peli del pube. Il corpo di Cristo è debole e gracile, simboleggiando l'assenza di difese davanti alla morte.

La Croce lignea non è originale, ma venne aggiunta probabilmente al momento della ridipintura, tra il XVIII e la prima metà del XIX secolo. Il *titulus crucis* è invece originale, sebbene venne riappeso al rovescio: infatti la triplice scritta, in ebraico, greco e latino è scritta da destra verso sinistra, in ossequio alla tradizione delle reliquia del *titulus* conservata nella basilica di Santa Croce in Gerusalemme a Roma e ispezionato nel 1492, spargendosi la notizia immediatamente fino a Firenze.

BACCO – MUSEO NAZIONALE DEL BARGELLO – FIRENZE 1496/97

Il Cardinale Riario aveva ricevuto in dono da un mercante un Cupido Dormiente, fattogli recapitare come reperto archeologico. Una volta scoperto che era falso però volle conoscere l'autore che aveva realizzato con estrema abilità l'opera e così si scoprì che si trattava dello stesso M. Chiarita la questione, il Cardinale gli commissionò il Bacco cioè il dio romano identificato con Dioniso. Il dio, giovinetto, tiene in mano una coppa mentre è già visibilmente ubriaco, quasi traballante e il satiro, dietro di lui, ne approfitta per mangiare di nascosto dell'uva. Nella mano sinistra, Bacco tine una pelliccia di felino (tigre o leopardo) che allude al distacco e alla liberazione dell'anima dalla vita terrena degli uomini. Sul capo, una ghirlanda di pampini cioè foglie di vite. La statua è resa in maniera naturalistica, come un fanciullo che incede con incertezza per via dell'ebbrezza, con un modellato fluido che evidenzia gli attributi di un'acerba virilità sensuale, e con effetti illusivi e tattili nel marmo.

PIETA' – BASILICA DI SAN PIETRO – ROMA – 1499

Nel 1497 Michelangelo ricevette dal cardinale Jean Bilhères de Lagraulas l'incarico di scolpire "una Vergene Maria Vestita, con un Christo morto in braccio, grande quanto sia uno homo giusto". Jean Bilhères era cardinale di Santa Sabina e governatore di Roma per conto del re francese Carlo VIII. Commissionò la statua della Pietà per collocarla nella cappella di Santa Petronilla, in Vaticano. Questa chiesa apparteneva ai re di Francia e si trovava al lato del transetto della vecchia Basilica di San Pietro. Si stavano avvicinando le celebrazioni per il giubileo del 1500 e molti pellegrini francesi avrebbero visitato la cappella: la Pietà gli sarebbe stata presentata come un capolavoro offerto da un loro conterraneo. Il Michelangelo scultore era incredibilmente esigente nella scelte delle materie prime ed impiegò ben nove mesi per scegliere il blocco di marmo e trasportarlo dalle cave di Carrara a Roma. La Pietà vaticana è l'unica opera che lo scultore abbia mai firmato. C'è un episodio piuttosto fantasioso riportato dal Vasari nel suo *Le vite*, in cui viene rivelata la ragione di questa firma, incisa su una fascia trasversale sopra il petto della Vergine. Alcuni gentiluomini lombardi stavano ammirando la bellezza della statua della Pietà e, dopo averne tessuto le lodi, cercarono di identificarne l'autore. Alla fine si convinsero che fosse opera di un loro conterraneo, il Gobbo di Milano. Michelangelo, che aveva ascoltato la discussione, si nascose nella chiesa e di notte intagliò il suo nome sulla statua. È più probabile che in realtà Michelangelo avesse seguito l'usanza dei pittori toscani dell'epoca, che successivamente decise di abbandonare. Nonostante la Pietà avesse destato fin da subito un'enorme ammirazione, vennero mosse delle critiche all'aspetto giovanile del volto della Vergine, che sembra un'adolescente. Questa fu una scelta consapevole del Michelangelo, che come specificato dai suoi biografi, fu di natura teologica. La Vergine incorrotta, l'Immacolata Concezione, è il simbolo di una giovinezza cristallizzata, che non può appassire; l'artista si rifà anche ai versi del paradiso di Dante: "Vergine madre, figlia del tuo figlio". La statua della Pietà ha un'altra particolarità, più difficile da notare: il Cristo ha un dente in più, un quinto incisivo. Questo dente è soprannominato "il dente del peccato" e nelle opere di altri artisti rinascimentali è prerogativa di personaggi negativi. Il Cristo della Pietà, invece, dovrebbe esserne stato dotato perché, con la sua morte, prende su di sé tutti i peccati del mondo.

MICHAEL·AGLVS·BONARDVS·FIORENTACEBAT

DAVID – GALLERIA DELL'ACCADEMIA – FIRENZE – 1501

Michelangelo ha colto l'eroe biblico nel momento prima di affrontare il Gigante. La tensione del giovane pastore è rappresentata con intensa espressione degli occhi, i muscoli contratti e le vene in rilievo, nel momento del culmine della concentrazione che precede l'azione. Nella sorprendente interpretazione di Michelangelo, la statua non presenta quindi né spada né testa decapitata di Golia, come invece avevano rappresentato Ghiberti, Donatello e Verrocchio prima di lui nello stesso soggetto. Altra grande scelta di Buonarroti è stata quella di rappresentare un David completamente nudo, armato di solida Fede in Dio, razionalità e intelletto, oltre che di fionda e sasso. La statua s'ispira certamente ai canoni estetici della cultura classica, ma con potente forza morale e razionale, incarna l'uomo-eroe del Rinascimento, protagonista della storia e consapevole delle proprie potenzialità. Michelangelo riuscì a cogliere la figura del David nella perfezione del corpo umano, attraverso una bellezza maschile idealizzata. Il corpo, dalla muscolatura possente, sembra pronto a muoversi, a lanciarsi contro Golia.

L'espressione del volto indica la forza morale del personaggio e la superiorità della ragione umana rispetto alla forza bruta irrazionale. David sta pensando, prima di attaccare il suo nemico. Il suo sguardo penetrante è intenso e concentrato, valorizzato dalla presenza delle pupille attentamente scavate: Michelangelo in questo dettaglio coglie alla lettera il Libro di Samuele in cui viene citato che David aveva occhi bellissimi: "yafe enaim vetov roi" (Samuele 6:12).

Grande attenzione viene anche posta sulle mani e sulla testa, che sono leggermente sproporzionate rispetto al resto del corpo. Secondo alcuni studiosi, queste sproporzioni derivano dal fatto che Michelangelo aveva considerato la collocazione in alto sui contrafforti del Duomo. In tale luogo sopraelevato, queste sproporzioni avrebbero corretto le deformazioni prodotte da una visione dal basso verso l'alto. Un'altra spiegazione potrebbe riguardare la volontà dell'artista di sottolineare l'intelligenza, la concentrazione massima nella testa e il valore dell'azione ponderata attraverso la mano destra.

SAN PAOLO – CATTEDRALE DI SANTA MARIA ASSUNTA – SIENA – 1501/1504

Le statue che dovevano completare l'altare nella cappella dei Piccolomini nel Duomo dovevano essere in tutto quindici e vennero commissionate a Michelangelo nel 1501 dopo che l'artista precedentemente designato, Pietro Torrigiani, aveva lasciato l'incarico scolpendo una sola statua. Michelangelo lavorò alle statue da Firenze, inviandone all'incirca una all'anno, con un massiccio impiego di aiuti, fino al 1504.

Il *San Paolo* fu sicuramente quella meglio riuscita, col personaggio avvolto da un ampio mantello dal drappeggio ampio e pesante, in stile «bagnato» permettendo di risaltare l'anatomia del corpo e di sfruttare il chiaroscuro per rendere più realistica la raffigurazione, e con una posa contrapposta in cui lo scarto a destra della testa evidenzia una tensione energetica ben percepibile, sull'esempio di Donatello. I capelli folti e ricciuti, il volto dall'espressione concentrata e ferma sono tutti elementi già impiegati nel *San Procolo* di Bologna e che anticipano il *David*, sebbene in scala minore.

MADONNA DI BRUGES – CHIESA DI NOSTRA SIGNORA – BELGIO 1503/1505

L'impegno ufficiale del David non impediva all'artista di dedicarsi anche a un nutrito gruppo di committenti privati, fiorentini e non, tra i quali figurava anche la famiglia dei Mouscron (italianizzati in "Moscheroni"), mercanti fiamminghi di tessuti. Per i loro affari in Italia, i Mouscron erano clienti della banca di Jacopo Galli, amico e protettore di Michelangelo, che dovette fare da intermediario. La *Madonna di Bruges* venne realizzata pochi anni dopo la celeberrima *Pietà vaticana*, con la quale dimostra di avere più di un punto in comune, a partire dalla fisionomia e la posizione della testa della Vergine, che guarda verso il basso, nonché riguardo alla foggia e al trattamento della veste. Il rapporto madre/figlio è qui immaginato con estrema originalità, con la trovata dinamica di rappresentare il Bambino nell'atto di scivolare dal grembo materno, aiutato dalla mano sinistra della Vergine e dall'appoggio offerto da una piega della veste tesa tra le ginocchia di Maria. La composizione diventa così animata dalla posa instabile, con una marcata torsione del corpo del fanciullino. Gesù è in piedi, quasi senza sostegno, tenuto lievemente dal braccio sinistro della madre, e pare che stia per muovere i primi passi verso il mondo. Al contempo, lo sguardo di Maria non è rivolto al figlio, ma pare assente e rivolto verso il terreno, come se lei già fosse a conoscenza del destino di Gesù, che ha potuto intravedere nella lettura delle profezie delle Sacre Scritture, alle quali rimanda il libretto chiuso che tiene nella mano destra. Ciò è sottolineato dal contrasto tra la fredda compostezza di Maria e il dinamismo del Bambino, che tende a proiettarsi verso lo spettatore, caricandosi anche di significati simbolici.

TONDO PITTI – MUSEO NAZIONALE DEL BARGELLO – FIRENZE – 1503/1504

Questo tondo, dal punto di vista artistico vede protagonisti la vergine Maria, Gesù Bambino e San Giovannino. La Vergine sta guardando in lontananza, mentre sulle ginocchia ha un libro (probabilmente le Sacre Scritture), pensando al tenebroso e triste destino del figlio, e lo stesso Gesù Bambino invece è appoggiato dolcemente a lei, mentre alle spalle si intravede il piccolo San Giovanni. Una delle caratteristiche più importanti è la connessione tra le tre figure, tutte legate tra loro anche se appartenenti a piani diversi, che ricorda molto lo stile di Leonardo da Vinci; altro elemento importante è il celebre *non finito* tipico nella sua produzione, qui identificabile nei contorni non elaborati dell'opera. Maria, che occupa gran parte dello spazio, sembra quasi piegarsi su se stessa per cercare di rientrare all'interno del Tondo, ma nello stesso tempo, sembra anche che stia cercando di emergere con forza, per liberarsi dall'angusto spazio, girandosi verso sinistra con il volto ed anche con le spalle. Sulla sua fronte è presente un Cherubino, ovvero un angelo, che questa volta simboleggia la consapevolezza delle profezie (e quindi della morte di Gesù) da parte della Vergine.

TONDO TADDEI – ROYAL ACADEMY – LONDRA – 1504/1506

Nella composizione i protagonisti sono la Vergine, Gesù Bambino e San Giovannino: sulla sinistra si trova il piccolo Giovanni che sta mostrando un cardellino (simbolo della Passione) a Gesù, il quale impaurito, scappa subito tra le braccia di Maria sulla destra per proteggersi, mentre quest'ultima guarda i due piccoli bambini giocare tra loro serenamente.

Secondo molti studiosi, questo Tondo sarebbe un'opera che risente dell'influsso dei lavori di Leonardo da Vinci, soprattutto per quanto riguarda la somiglianza tra il "non-finito" del bassorilievo e lo sfumato tipico dei lavori di Leonardo da Vinci. Altro collegamento tra i due artisti potrebbe esservi grazie allo schema di causa-effetto presente nei lavori di Leonardo, riportati in questo bassorilievo grazie alla divisione in vari piani tra i diversi protagonisti, accentuando la profondità di tutta la scena.

SCHIAVO MORENTE – MUSEO DEL LOUVRE – PARIGI – 1510/1513

I due "schiavi" del Louvre risalgono al secondo progetto per la tomba di Giulio II, quello concordato con gli eredi Della Rovere nel maggio 1513. Sebbene fosse stato accantonato il gigantesco mausoleo iniziale, l'opera era ancora molto monumentale, con un corredo scultoreo decisamente ricco, e Michelangelo si mise subito all'opera. Tra le prime opere completate ci sono appunto i due *Prigioni*, ribattezzati "Schiavi" solo nell'Ottocento, destinate alla parte inferiore del monumento funebre, a ridosso dei pilastri che incorniciano le nicchie con le *Vittorie*. Lo *Schiavo morente* è abbandonato in una posa languida, con i lacci che gli attraversano il petto, scostati appena da una mano, mentre il braccio sinistro è piegato in alto a reggere la testa mollemente in caduta. Attraverso il lento snodarsi delle membra l'opera dà l'idea del risveglio e del ritorno a un coscienza consapevole dopo il sonno.

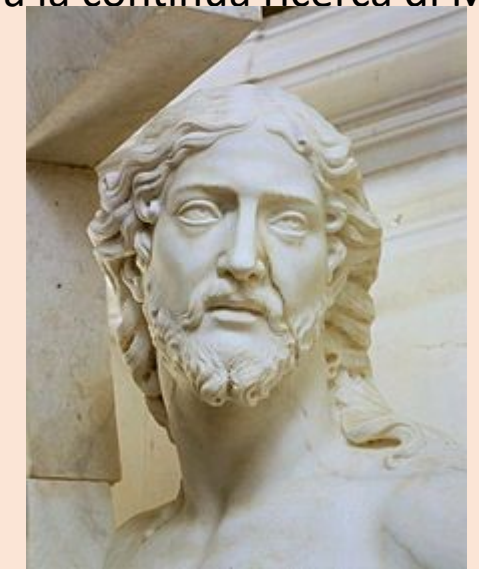
Il significato iconologico simboleggierebbe le Arti rese prigioniere dopo la morte del pontefice. Lo *Schiavo morente* in particolare, avendo ai piedi un abbozzo di scimmia, sarebbe una personificazione della pittura, definita *ars simia naturae*.

SCHIAVO RIBELLE – MUSEO DEL LOUVRE – PARIGI – 1510/1513

Tutti i *Prigioni*, che rimasero nello studio dell'artista, vennero eliminati dal monumento nel progetto finale del 1542. Nel 1546 Michelangelo donò le due opere del Louvre a Roberto Strozzi, per la generosa accoglienza ricevuta nella sua casa romana durante le malattie del luglio 1544 e del gennaio 1546. Quando lo Strozzi fu esiliato a Lione, per la sua opposizione a Cosimo I de' Medici, si fece inviare le due statue. Nel 1632 furono regalate da Enrico II di Montmorency al cardinale Richelieu, che le fece mettere nel suo castello di Poitou, dove vennero viste da Gianlorenzo Bernini in viaggio, che ne fece anche un'illustrazione.
Nel 1749 l'allora Duca di Richelieu le fece portare a Parigi, nel Pavillon de Hannovre. Furono sequestrate nel 1793, quando la vedova dell'ultimo dei marescialli di Richelieu tentò di metterle in vendita, diventando di proprietà governativa e confluendo nelle collezioni che oggi sono al Louvre.
Lo *Schiavo ribelle* è ritratto mentre cerca di liberarsi dai legacci che gli imprigionano le mani dietro la schiena, contorcendosi e ruotando il busto e la testa. La sensazione che doveva trasmettere era quella di conferire ulteriore spazialità al monumento, avvicinandosi suggestivamente verso lo spettatore, sia con la spalla che col ginocchio sollevato, appoggiato su uno scalino.

CRISTO RISORTO – BASILICA SANTA MARIA SOPRA MINERVA – ROMA – 1519/1520

L'artista lavorò alla statua con solerzia dal 1514, ma una sgradevole venatura nera comparve proprio sul viso del Cristo, invalidando l'intera opera.
Nel frattempo rientrato a Firenze, Michelangelo mise mano a una seconda versione alla scadenza dei quattro anni previsti dal contratto, completandola e inviandola a Roma nel marzo del 1520.
Cristo è raffigurato in piedi appoggiato a una croce (simbolica, senza le dimensioni di quella del martirio), mentre tiene anche la canna e la spugna con cui gli venne porto l'aceto e con il volto guarda nella direzione opposta. Il corpo, dal perfetto modellato anatomico, era originariamente nudo al completo: il drappeggio in bronzo dorato venne infatti aggiunto solo dopo il Concilio di Trento nel 1563. La posa è estremamente studiata, con una torsione complessa ma efficace che dimostra la continua ricerca di Michelangelo verso nuove soluzione compositive.



MOSE’ – SAN PIETRO IN VINCOLI – ROMA – 1513/1542

Il Mose’ venne realizzato nel 1513, durante le prime modifiche del progetto della tomba di Giulio II e venne completata in poco tempo. La statua venne sostanzialmente modificata circa 25 anni dopo dallo stesso Michelangelo, il quale, per motivazioni religiose, ruotò la testa del Mosè, andando così a girare di conseguenza anche il corpo del protagonista.

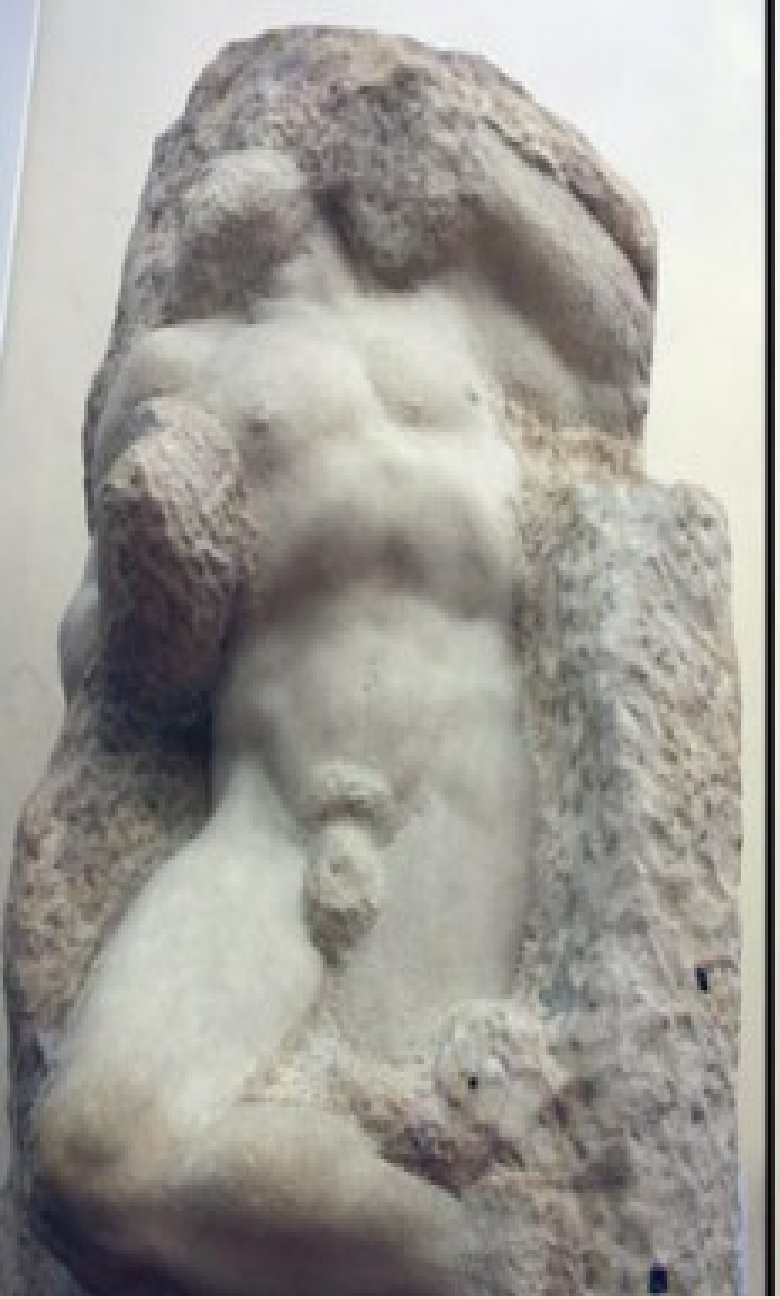
L’operazione di modifica fu imponente e causò non pochi problemi al Buonarroti, ma abbassando in un primo momento il trono su cui è seduto di qualche centimetro e spostando anche il ginocchio, alla fine la statua è stata modificata con successo.

Mose’ viene rappresentato mentre è seduto sul trono, con il piede destro che tocca terra, mentre quella sinistra è alzata. Il braccio sinistro è appoggiato sul grembo, mentre con l’altro regge le tavole su cui sono incisi i Dieci Comandamenti, e la stessa mano destra è incespicata nella lunga barba dello stesso protagonista.

Facendo bene attenzione, è possibile notare sulla testa di Mosè Michelangelo un paio di corna: la presenza di questo curioso elemento è dovuto ad una traduzione errata del Libro dell’Esodo, e precisamente nel passo nel quale Mosè sta scendendo dal Monte Sinai, nel quale pare avesse due raggi sulla fronte; il termine “raggi” in ebraico è detto “Karan”, ma probabilmente è stato erroneamente scambiato con

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

È legato a questa scultura l'aneddoto secondo il quale Michelangelo, contemplandola al termine delle ultime rifiniture e stupito egli stesso dal realismo delle sue forme, abbia esclamato «Perché non parli?» percuotendone il ginocchio con il martello che impugnava.
A proposito della maestosa barba del Mosè, il Vasari disse che è scolpita con una perfezione tale da sembrare più *«opera di pennello che di scalpello».*



SCHIAVO CHE SI RIDESTA SCHIAVO GIOVANE SCHIAVO BARBUTO SCHIAVO DETTO ATLANTE

LE QUATTRO PRIGIONI – GALLERIA DELL'ACCADEMIA – FIRENZE – 1525/1530

Iniziati dallo scultore per il faraonico progetto della tomba per il Papa Giulio II della Rovere nel 1505, avrebbero dovuto essere posti alla base del monumento, la cui collocazione prevista era all'interno della Basilica di San Pietro. Michelangelo impegnò da subito denari ed energie per selezionare personalmente puro e luminoso marmo bianco di Carrara, marcando ogni blocco con tre cerchi. L'entusiasmo iniziale fu presto frenato purtroppo da un contrordine del papa che ordinò di accantonare la commissione nel 1506 in favore di altri progetti. Le sculture non-finite dei Prigioni avrebbero dovuto simboleggiare l'allegoria dell'Anima imprigionata nel Corpo, schiava delle debolezze umane.

CAPPELLA MEDICEA – BASILICA DI SAN LORENZO – FIRENZE – 1521/1533

La Cappella Medicea, anche nota come sacrestia nuova di San Lorenzo (per distinguerla dalla Sagrestia Vecchia di Brunelleschi), è stato il principale lavoro di scultura realizzato a Firenze da Michelangelo, nel periodo successivo al soggiorno romano che lo aveva visto all'opera nella Cappella Sistina. La Cappella doveva essere un piccolo Pantheon della famiglia Medici, e nel periodo che vi lavorò, Michelangelo realizzò, oltre al progetto architettonico, soprattutto due monumenti funebri: la tomba di Lorenzo e la tomba di Giuliano de' Medici. In entrambi i casi i monumenti presentano analoga tipologia: in una nicchia, ricavata in un paramento architettonico, sono inserite i ritratti dei due personaggi; in basso vi è il sarcofago sui quali sono collocate due figure allegoriche.

I ritratti dei due personaggi, più che seguire la fedeltà fisionomica, sono due immagini allegoriche: Giuliano rappresenta l'uomo d'azione e di potere; Lorenzo, invece, l'uomo riflessivo e di pensiero..

Incassati nelle due pareti laterali si trovano i sepolcri monumentali dedicati a Giuliano duca di Nemours e a suo nipote Lorenzo duca d'Urbino. Inizialmente dovevano essere scolpite fino a cinque sculture per tomba, ma poi si ridussero a tre. Per i monumenti funebri posti ai due lati della cappella Michelangelo creò le *Allegorie del Tempo*, che simboleggiano il trionfo della famiglia dei Medici sul trascorrere del tempo. Le quattro Allegorie sono adagiate sopra i sepolcri, ai piedi dei duchi. Per la tomba di Giuliano de' Medici scelse il *Giorno* e la *Notte*; per quella di Lorenzo il *Crepuscolo* e l'*Aurora*. Anche i quattro Fiumi, mai realizzati, dovevano richiamare lo scorrere permanente e inarrestabile del tempo. Tutte le Allegorie sono caratterizzate da allungamenti e torsioni, e figurano "non-finite" in alcune parti. Sono particolarmente belle la posizione emblematica del *Giorno*, girato di schiena che mostra solo l'espressione misteriosa degli occhi in un volto appena sbozzato, oppure il corpo della *Notte* che rappresenta perfettamente l'abbandono durante il sonno. L'*Aurora* poi sembra colta nell'atto di svegliarsi e di accorgersi, con dolore, che gli occhi di Lorenzo sono chiusi per sempre. Le figure femminili, come accade anche negli affreschi delle volte della Cappella Sistina a Roma, hanno tratti mascolini, come le spalle grandi o i fianchi muscolosi: il corpo maschile in movimento è infatti il soggetto ricorrente di tutta la produzione di Michelangelo, anche quando si tratta di raffigurare delle donne.

Per quanto riguarda i ritratti dei duchi Michelangelo li scolpì seduti in due nicchie sopra i rispettivi sepolcri, uno di fronte all'altro, vestiti entrambi come condottieri romani. Queste sculture, curate nei minimi dettagli, sono idealizzate e non riproducono le fattezze reali, ma hanno comunque un forte carattere psicologico (Giuliano seduto in fiera postura con il bastone del comando è più altero e deciso, mentre Lorenzo, in posa pensierosa, è più malinconico e meditativo). Una tradizione popolare racconta che qualcuno mosse critiche circa la poca somiglianza del ritratto con le vere fattezze di Giuliano, Michelangelo, conscio che la sua opera si sarebbe tramandata nei tempi, rispose che di lì a dieci secoli nessuno se ne sarebbe potuto accorgere. Giuliano impersona la vita attiva, una delle due strade che conducono a Dio. Il suo scettro allude al potere regale, caratteristica dei nati sotto il segno di Giove. Le monete sono un simbolo di magnanimità e indicano come l'uomo attivo ami "spendere" se stesso nell'azione. Lorenzo, conosciuto con l'appellativo "pensoso", rappresenta l'attitudine contemplativa. Il volto in ombra richiama la *facies nigra* di Saturno, protettore dei melanconici. L'indice sulla bocca ricalca il motivo saturnino del silenzio. Il braccio reclinato è un topos iconografico dell'umore melanconico. Lo scrigno chiuso e poggiato su una gamba è un'allusione alla parsimonia, qualità tipica dei temperamenti saturnini. Entrambe le statue guardano verso la parete della cappella dove Michelangelo realizzò e pose una *Madonna col Bambino*. Volgendo il loro sguardo alla rappresentazione sacra i duchi esprimono le inclinazioni religiose dell'artista, secondo il quale, quando le glorie terrene passano, solo la spiritualità e la religione riescono a dare sollievo alle inquietudini degli uomini.

L'Aurora. Sepolcro di Lorenzo duca di Urbino

La Notte. Sepolcro di Giuliano duca di Nemours

Il Crepuscolo. Sepolcro di Lorenzo duca di Urbino

Il Giorno. Sepolcro di Giuliano duca di Nemours

GENIO DELLA VITTORIA – PALAZZO VECCHIO – FIRENZE - 1534

L'assegnazione al progetto della tomba e la datazione si basa su elementi stilistici che legano l'opera ai *Prigioni*, come la torsione del corpo e l'anatomia vigorosa. Inoltre sulla testa ha una corona di foglie di quercia che alluderebbe allo stemma Della Rovere.
La scultura non rappresenta un momento di lotta, essendo un'allegoria, ma rappresenta lo stato del vincitore, che domina lo sconfitto tenendolo sottomesso con agilità, con una gamba che blocca il corpo del sottomesso, ripiegato e incatenato. Il giovane che rappresenta il *genio* è bello ed elegante, mentre il dominato è vecchio e barbuto, con un fisico flaccido e un'espressione rassegnata. lasciare il ricordo della pesante pietra di cui è fatto.
Secondo alcuni studiosi, il Genio avrebbe le fattezze di Tommaso de' Cavalieri giovane nobile romano conosciuto da Michelangelo a Roma nel 1532, del quale il Buonarroti si sarebbe invaghito e a cui dedicò molte rime amorose; il vecchio, invece, succube del Genio, alluderebbe allo stesso Michelangelo, vinto dalle armi della bellezza di Tommaso.

PIETA' BANDINI (O DEPOSIZIONE) – MUSEO DELL'OPERA DEL DUOMO – FIRENZE - 1547

Il Buonarroti inizia a lavorare alla *Pietà Bandini,* dal nome del primo proprietario, nel 1547 pensandola come monumento funerario per la propria sepoltura.
L'abbozzo del gruppo scultoreo rappresentava il corpo di Cristo, appena deposto dalla croce, circondato e sorretto da tre figure: la Maddalena alla sua destra, Nicodemo, a cui lo scultore ha prestato il proprio volto, al centro, e la Vergine a sinistra.
All'incompiutezza dell'opera venne ad aggiungersi il danno causato dal maestro stesso nel 1555 quando, fuori di sé, decise di distruggere la statua prendendola a martellate.
Come spiega il Vasari, sono tre i motivi che spinsero Michelangelo a compiere questo gesto disperato: la durezza e le impurità del blocco di marmo, l'insoddisfazione tipica dell'artista e l'assillante insistenza di un servitore che lo incitava a finire l'opera. La vittima più importante dell'aggressione michelangiolesca fu la gamba sinistra del Cristo, scalpellata via dopo esser stata scolpita, ma anche le braccia delle figure vennero spezzate. La mano sinistra di Cristo è girata in fuori, uno stilema usato dall'artista per simboleggiare l'abbandono del corpo nel sonno o nella morte.

PIETA' RONDANINI – CASTELLO SFORZESCO – MILANO – 1552/1564

Ultima opera, non finita, di Michelangelo, la Pietà Rondanini è testamento e meditazione del vecchio artista sulla morte e la salvezza dell'anima. In quest'opera lo scultore rinuncia alla perfezione del corpo e alla sua eroica bellezza, trasformando il Cristo morto in emblema di sofferenza. La posizione dei corpi di Maria e Gesù ad altezze diverse sembra suggerire l'intrecciarsi di più momenti della vicenda di Cristo: deposizione dalla Croce, seppellimento, addirittura Resurrezione, nel dissolvimento del corpo del Figlio nell'abbraccio materno. Lasciata incompiuta per la morte di Michelangelo.

Michelangelo Buonarroti, pittore, architetto, poeta e scultore, intuì come la scultura, più di qualsiasi altra forma artistica, abbia la capacità di restituire visivamente una intensa tensione emotiva tramite la materia senza alterare la forza poetica. Michelangelo considerava la scultura come l'arte del *togliere* per svelare tutto ciò che nella materia, la pietra, già di per sé vi è contenuto.

Il "**Non-Finito**" potremmo definirlo come la condizione interiore, la presa di coscienza destinata a svilupparsi nella mente dell'artista man mano che il suo pensiero matura in consapevolezza su quanto l'esperienza umana sia frammentaria, abbia un termine. Un percorso concettuale seppur irripetibile nel quale sia impossibile indicare un punto di arrivo preciso.

Dentro ai blocchi di marmo Michelangelo sente la vita e quindi la morte.

È nel "Non-Finito" che Michelangelo stabilisce il suo punto di contatto con l'assoluto. Il suo percorso stilistico raggiunge e supera tanti artisti del Novecento che pensavano di aver segnato un'avanguardia spostando lo sguardo dal reale e dal modello tipicamente classico alla più personale e articolata ricerca psicologica. Il Non-Finito è la profonda suggestione tra forma, soggetto e proiezione psicologica dell'artista.