

ART
DOSSIER

MICHELANGELO

Gli anni giovanili

Cristina Acidini Luchinat
Elena Capretti
Kathleen Weil-Garris Brandt



GIUNTI



La scultura

Cristina Acidini Luchinat
Kathleen Weil-Garris Brandt



Qui sopra:
scuola fiorentina,
Busto di satiro
(fine XV secolo);
Firenze,
Museo nazionale
del Bargello.

Nella pagina a fianco:
Pietà
(1498-1499);
Città del Vaticano,
basilica di San Pietro.

C

OME SI ADOPERÒ PER

confondere le tracce del suo apprendistato di pittore, così Michelangelo preferì che rimanessero nel vago le sue prime mosse di scultore: e a chi lo interrogava, raccontano i biografi, soleva rispondere un po' «motteggiando» e un po' sul serio di aver succhiato l'inclinazione alla scultura col latte della nutrice, che era figlia e moglie di scalpellini a Settignano⁽¹⁾.

Fu comunque fondamentale per la sua formazione nella scultura l'ingresso in ambienti e luoghi di assoluta eccellenza a Firenze, vale a dire la cerchia di Lorenzo de' Medici e dei suoi familiari. Se le collezioni dei Medici erano ospitate nel palazzo di via Larga, più specificamente al settore della statuaria ed epigrafia antica, e alla creazione di scultura moderna era dedicato il giardino di Lorenzo, adiacente a un edificio di sua proprietà detto il Casino medico dopo gli ampliamenti dei Medici del Cinquecento, di fronte al fianco occidentale della chiesa di San Marco. Il Condivi, e più ancora il Vasari, presentarono il giardino di San Marco come un vivaio di giovani promettenti artisti, che Lorenzo il Magnifico per suo lungimirante mecenatismo incoraggiava e stipendiava, mettendoli sotto la guida dell'anziano Bertoldo di Giovanni, allievo e aiutante di Donatello, a studiare e praticare la scultura. L'immagine, certo amplificata a scopo encomiastico, di una vera e propria scuola artistica nel giardino è stata fin troppo messa in dubbio da una parte della critica del Novecento; ma si sa che essa poggia su un solido nucleo di verità, sostenuto da lettere e documenti del tempo, e che nel giardino – dove anche Leonardo era stato presente con una sua non meglio nota, precedente attività – Michelangelo frequentò l'anziano Bertoldo, che fu il suo tramite per la scultura di Donatello, insieme con giovani come l'amico Granacci e Pietro Torrigiano, rimasto nella storia michelangiotesca soprattutto per avergli rotto il naso in una lite, sfigurandolo per sempre⁽²⁾.

Nel periodo del giardino e della vicinanza a Lorenzo il Magnifico (e per cui si veda il relativo box nelle pagine precedenti) si colloca il celeberrimo aneddoto della testa di un *Fauno*: Michelangelo infatti avrebbe copiato in marmo una testa antica,

raffigurante un fauno anziano, barbuto e ridente, con la bocca corrosa dall'antichità e perciò indistinta. Vista la testa nuova, dove la bocca aperta si mostrava completa, Lorenzo l'apprezzò, ma non senza muovere una critica scherzosa: essendo il fauno vecchio, osservò, avrebbe dovuto mancargli qualche dente. Michelangelo, rimasto solo, si affrettò a cavare un dente trapanando poi la gengiva per simulare che «se ne fosse uscito colla radice», secondo il racconto del Condivi. Di questo *Fauno* non si ha traccia, fatta salva una ricorrente proposta di identificarne la copia in un mascherone nel Musco nazionale del Bargello a Firenze¹⁷.

Il *Fauno*, secondo i biografi, fu determinante per il successo di Michelangelo come scultore nel giardino, dove egli amava tanto studiare e lavorare, da trascurare la bottega del Ghirlandajo; è da credere invece che il ragazzo concludesse regolarmente il triennio 1488-1491 di apprendistato con i Bigordi, e, avendo magari appreso i rudimenti della scultura in una bottega – per la quale si fa il nome di Benedetto da Maiano – passasse sotto l'egida di Bertoldo per acquisire una formazione completa di scultore. Proprio il Condivi, del resto, situava il periodo trascorso con il Magnifico nel 1491-1492, essendo Michelangelo «d'età d'anni quindici in sedici».

Nell'esaltare la qualità intellettuale dell'esperienza del giardino, spesso i critici tralasciano il ricordo, trasmesso dal Condivi, che il giardino non era solo un ritrovo di letterati, una mostra di marmi antichi e un laboratorio di scultura, ma anche un cantiere dove prosaicamente si lavoravano i «conci», ovvero i blocchi di marmo per la costruzione di una «libreria» destinata ad accogliere i numerosi codici medicei: la futura Biblioteca Laurenziana, che Lorenzo fece in tempo soltanto a incominciare. Non sembra un caso che Michelangelo fosse poi coinvolto, sotto il pontefice Clemente VII Medici, nella costruzione di quella libreria sui cui marmi, forse, si era esercitato da giovanissimo rubando agli scalpellini i segreti del mestiere. In effetti il padre Ludovico, che malvolentieri aveva accettato l'inclinazione di pittore del figlio, ancor peggio accolse il suo passaggio alla scultura, che certo considerava, con Leonardo da Vinci, arte più faticosa e vile, vicina alle meccaniche: «non giovando al Granacci – riferì il Condivi – dichiarargli quanta differenza fosse tra scultore e scarpellino». Oltre che con Lorenzo, il quale coltivava il talento dell'adolescente mostrandogli le collezioni e il tesoro di antichità e gemme in via Larga, Michelangelo fu in buoni rapporti col figlio di lui Piero, e con il cugino Lorenzo di Pierfrancesco «minor», detto in seguito Popolano.

Nel breve ma felice periodo del giardino, Michelangelo creò le sue prime, straordinarie prove di rilievo in marmo: la *Madonna della scala* e la *Battaglia dei centauri*, entrambe in Casa Buonarroti a Firenze. La *Madonna della scala* è la scultura giovanile che mostra con maggior chiarezza il debito di Michelangelo nei confronti di Donatello, già riconosciuto a quel tempo come il massimo scultore del Quattrocento, pari agli antichi. Si tratta di un'opera tutto sommato poco studiata in passato, addirittura ignorata nelle prime bio-

Qui sotto:
Donatello,
*Madonna
Del Pugliese-Dudley*
(1440 circa);
Londra,
Victoria and Albert
Museum.



In basso:
Donatello,
Banchetto di Erode
(1435 circa);
Lille,
Musée
des Beaux-Arts.



Madonna della scala
(1490 circa);
Firenze,
Casa Buonarroti.



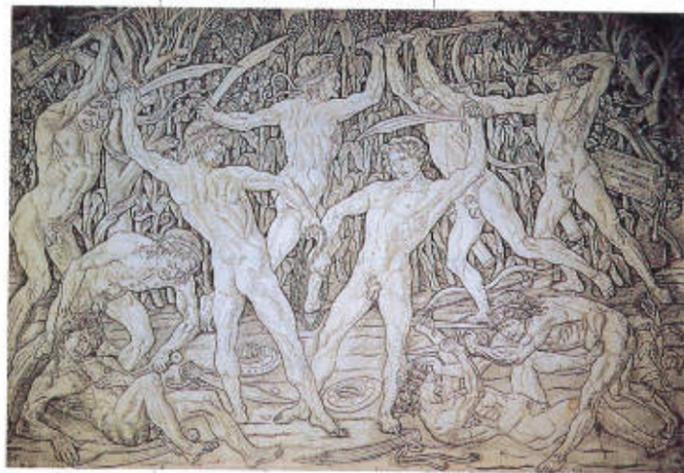
grafie. La ricordò per la prima volta il Vasari nel 1568, in quanto Leonardo Buonarroti la donò a Cosimo I dopo la morte dello zio; si trova in casa Buonarroti dal 1616, quando Cosimo II la restituì alla famiglia, che stava allestendo in casa memorie e apparati celebrativi del grande congiunto.

La lastra marmorrea mostra la Madonna seduta di profilo, in atto di allattare il Bambino Gesù, che volge le spalle. A destra si innalza una ripida rampa di scale, dalla quale un putto si sporge, sorreggendo insieme con un compagno all'estrema destra una sorta di drappo. Altri due bambini si scorgono sul

pianerottolo, in alto a sinistra, vicini fino a toccarsi.

Tanto il significato complessivo della composizione, quanto i suoi dettagli hanno creato e creano infiniti quesiti, a cominciare dall'atteggiamento di remota astrazione della Vergine nutrice, la posa stranamente attorta del Bambino (che ha la muscolatura risentita di un piccolo Ercole), la presenza certo simbolica della scala, la funzione dei putti indaffarati. Non mancano tratti sproporzionati dell'anatomia e incertezze nella prospettiva, elementi questi che denotano la gioventù e l'inesperienza dell'autore, che sappiamo tra l'altro insopportabile dei lunghi studi prospettici. Nel contempo però la *Madonna della scala* rivela una profonda ed estesa conoscenza della scultura fiorentina del Quattrocento, non limitata a Donatello; anche se da quest'ultimo Michelangelo prese e reinterpretò la tecnica dello "stacciato", consistente nella lavorazione del rilievo in spessori sottilissimi che permette di introdurre nella limitata profondità fisica di una lastra l'indeterminata profondità dello spazio illusorio. Pur nella sua precocità, e forse incompiutezza, la *Madonna della scala* annuncia motivi ricorrenti nella produzione matura, come la costruzione monumentale della figura umana, la potenza anatomica, la fiera torsione dei corpi nel "contrapposto".

La *Battaglia dei centauri* non fu citata dal Vasari nel 1550; il Condivi nel 1553 la ricordò come *Ratto di Deianira e zuffa dei centauri*, il Vasari nel 1568 come *Battaglia di Ercole con i centauri*. Secondo Paola Barocchi, Michelangelo non si attenne a una fonte precisa, ma «creò piuttosto un mito arbitrario»⁶⁴. Era stato però Agnolo Poliziano, a detta del Condivi, a istruire minuziosamente il giovane artista sul soggetto, tradotto nell'altorilievo di marmo come una mischia di corpi in cui a fatica si distinguono le forme umane da quelle semiferine dei centauri, i maschi dalle femmine, i vincitori dai vinti. I moti dei combattenti, che si affrontano a colpi di pietre o con le sole mani, permettono a Michelangelo di cimentarsi nelle più diverse pose del nudo: l'espressione delle emozioni è violenta e drammatica. La riquadratura della lastra



Qui sotto: Antonio Pollaiuolo, *Battaglia di nudi* (1460 circa); Chiari (Brescia), fondazione Morcelli-Repossi.

Sotto: sarcofago con scene di battaglia, epoca romana; Pisa, Camposanto.

Qui sotto: Piero di Cosimo, *Battaglia di Lapiti e centauri* (ultimo decennio del XV secolo), particolare; Londra, National Gallery.

Il dipinto di Piero di Cosimo mostra, in alcuni particolari, una stretta corrispondenza con la *Battaglia dei centauri*.



A destra: *Battaglia dei centauri* (1490-1492); Firenze, Casa Buonarroti.

In basso: Bertoldo di Giovanni, *Scena di battaglia* (1479 circa), particolare; Firenze, Museo nazionale del Bargello.



marmorea e il fondo restano volutamente indeterminati.

Che il rilievo non fosse finito, fu osservato fin dal Cinquecento. Le ricerche degli ultimi anni, fondate su ripetute e ravvicinate indagini sul pezzo, hanno inoltre permesso di confermare l'ipotesi del Longhi di almeno una rielaborazione più tarda del rilievo, riconoscendo nelle figure non una sola, ma varie successive fasi di lavorazione: segno che Michelangelo almeno un'altra volta mise mano più volte alla lastra, che considerava paradigmatica non solo della sua giovinezza, ma dell'intera sua carriera di scultore⁶⁵. E infatti, le figure così numerose e così variamente modellate della *Battaglia*, che vanno dalle teste appena rilevate dal fondo ai corpi quasi interamente spiccati del primo piano, rappresentano un campionario di invenzioni alle quali Michelangelo non cessò di attingere: «il programma di un'intera vita», secondo la definizione di Johannes Wilde⁶⁶.

Tra i precedenti della *Battaglia* michelangiolesca si considera il rilievo della *Battaglia* in bronzo di Bertoldo, nel Museo nazionale del Bargello, che a sua volta ebbe una fonte d'ispirazione in uno dei sarcofagi romani antichi conservati nel camposanto di Pisa.

Il Condivi fa coincidere la fine (o la sospensione) del lavoro alla *Battaglia* con la morte di Lorenzo il Magnifico, che fu l'8 aprile 1492, e il conseguente ritorno di Michelangelo, addolorato e sconvolto, a casa del padre.



Avrebbe iniziato poco dopo, diciassettenne indipendente da scuole e botteghe artistiche, una fase di approfondimento dedicata allo studio della figura umana attraverso l'anatomia, grazie all'accoglienza del priore del convento agostiniano di Santo Spirito, Niccolò di Giovanni di Lapo Bicchiellini, certo anche con i buoni uffici di Piero de' Medici, che era, come già suo padre, "Operaio" della chiesa. Il priore gli permise di utilizzare una stanza del complesso per studiare i cadaveri provenienti dall'ospedale del complesso scorticandoli e forse dissezionandoli: pratiche queste che sarebbero entrate nel tirocinio dei giovani artisti nel pieno Cinquecento, ma che alla fine del Quattrocento si svolgevano ancora in regime semiclandestino. La chiesa di Santo Spirito, splendida e moderna pinacoteca sacra, diede probabilmente al giovane artista occasione di aggiornamento sulle ultime tendenze della pittura fiorentina, oltre a rimanergli in mente per la sua architettura interna paradossalmente fitta di colonne, che con uno dei suoi motti penetranti e ironici ebbe poi a definire un «canneto»⁷². La frequentazione di Santo Spirito da parte di Michelangelo sembra da collocare fra l'aprile del 1492 e, al massimo, l'ottobre del 1494: in questi diciotto mesi, dunque, cade la sua esecuzione di un *Crocifisso* ligneo grande «poco meno che 'l naturale» (come dice il Condivi) in segno di gratitudine per il priore.

Il *Crocifisso* stette in una chiesa, prima d'esser relegato in ambito conventuale; nel 1963 fu identificato da Margaret Lisner in un'opera che in seguito è stata data in deposito ed esposta a Casa Buonarroti, e che sarà ricollocata in Santo Spirito⁷³. Non sono mancate controversie sull'attribuzione a Michelangelo. Tuttavia, con il procedere degli studi, il *Crocifisso* trova affinità stilistiche nella produzione giovanile dell'artista, oltre a rivelarsi, grazie al restauro iniziato nel 1999, come lavoro di qualità straordinariamente alta. È anche da tenere in conto che, non conoscendosi altre sculture lignee di mano di Michelangelo, manca ogni possibile termine di confronto tecnico. L'esile corpo del Cristo, poco più che adolescente, sembra ispirarsi alla predicazione del Savonarola, che esortava a raffigurarsi l'inerte vulnerabilità del Redentore; il modellato esteriormente delicato della scultura ha però un vigore interno che si esprime nella avvertibile torsione della figura e nella sua tensione verso l'alto. La policromia, che il restauro in corso sta ritrovando nelle sue intonazioni originarie, merita di essere annoverata tra le poche prove pittoriche di questo periodo, magistralmente risolta nella trasparenza livida dell'incarnato, così come nella conduzione finissima dei capelli e delle gocce di sangue.

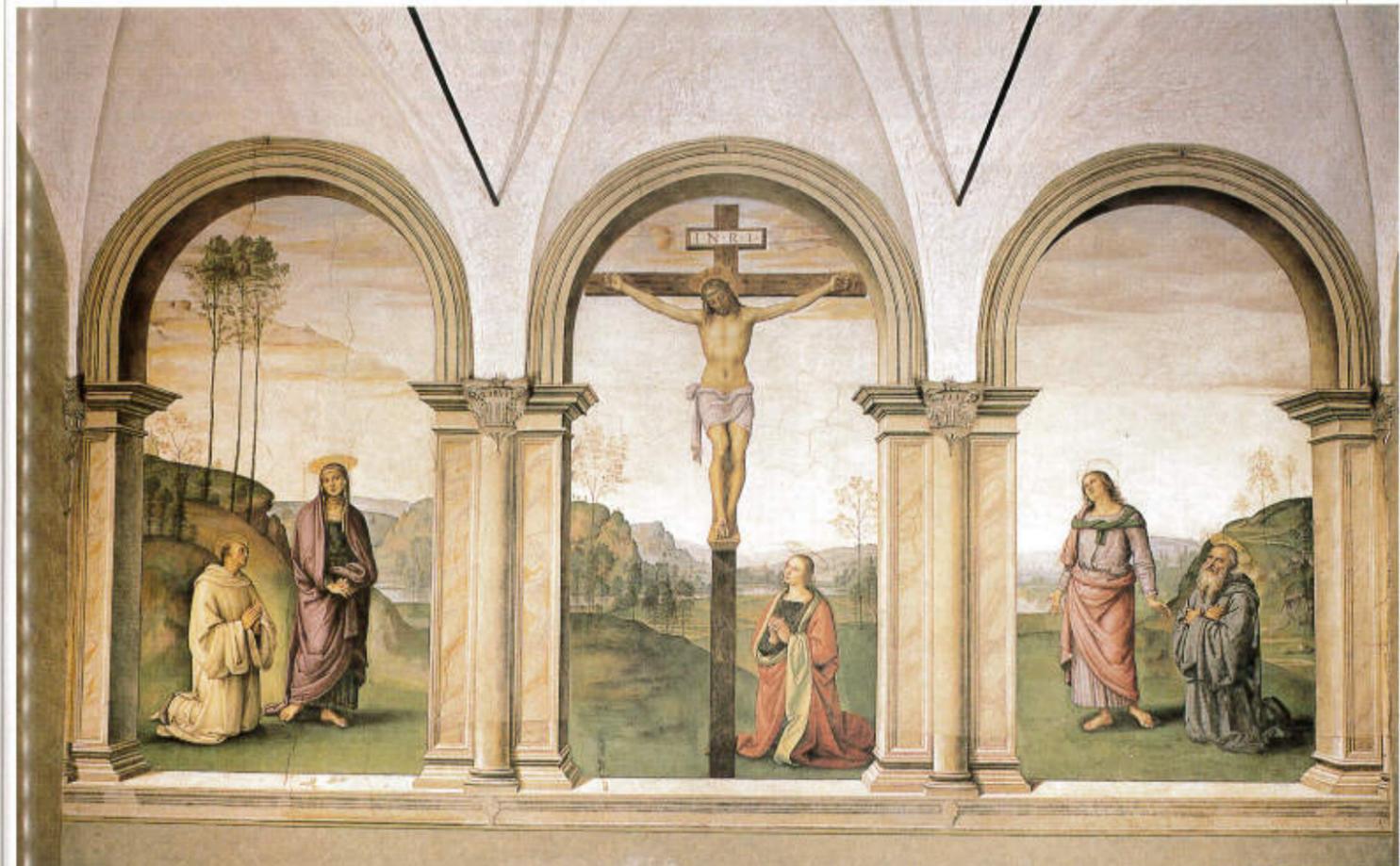
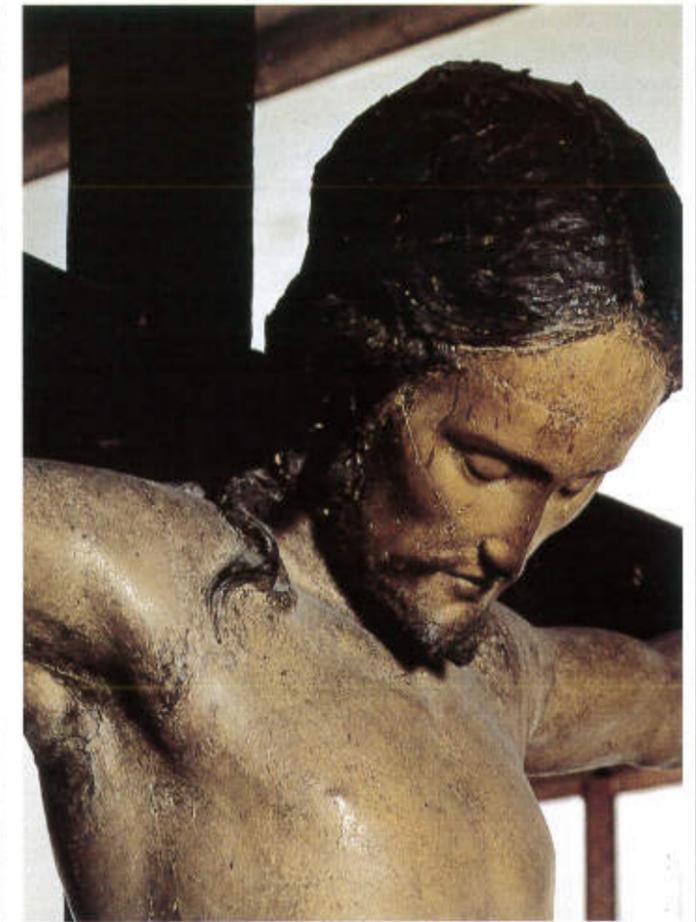
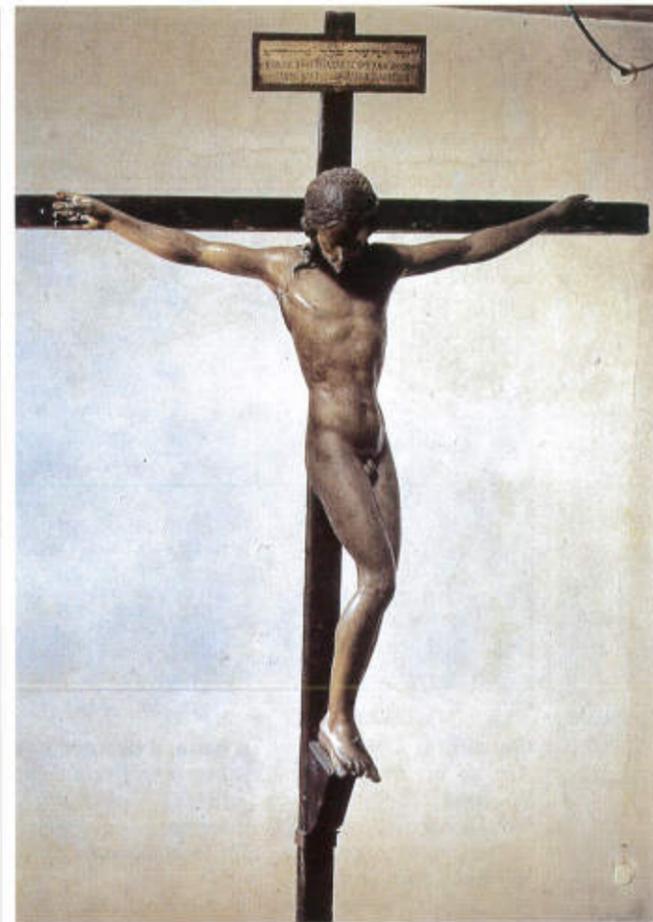
Tra il 1492 e il 1494 Michelangelo continuò a frequentare i Medici: Lorenzo di Pierfrancesco e Piero di Lorenzo il Magnifico, che attraverso il Condivi ricordò come «insolente e superchivo», dal quale ricevette incarichi, purtroppo corrispondenti a opere perdute o effimere: un *Ercole* marmoreo e una statua di neve.

Il viaggio, o fuga, a Venezia nell'ottobre del 1494, che precedette di poche settimane la cacciata di Piero, lo portò sulla via del ritorno a fermarsi a Bologna per circa un anno; qui finalmente incontriamo tre statue dell'artista, al tempo ventenne, sulla cui attribuzione si è sempre registrata la totale concordia degli studiosi. Grazie alla mediazione del gentiluomo Gian

Nella pagina a fianco, in alto:
Crocifisso
(1492-1493 circa),
intero e particolare;
Firenze,
Casa Buonarroti.

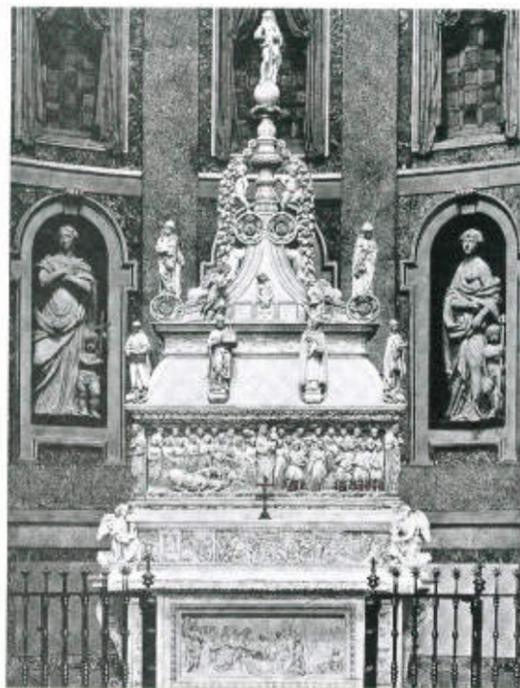
In basso:
Pietro Perugino,
Crocifissione
(1493-1496);
Firenze,
Santa Maria
Maddalena de' Pazzi.

Nel Trattato dell'amore di Gesù Christo di Girolamo Savonarola, del 1492, viene indicata una precisa tipologia dell'immagine di Cristo crocifisso; tale tipologia corrisponde strettamente a quella adottata sia nel *Crocifisso* michelangiolesco che dal Perugino nel suo affresco in Santa Maria Maddalena de' Pazzi.



Francesco Aldrovandi, Michelangelo ottenne l'incarico di completare l'*Arca di San Domenico*, ovvero il monumentale sepolcro marmoreo del santo nella chiesa a lui dedicata, che era stato iniziato da Nicola Pisano nel XIII secolo, e trasformato nel XV dallo scultore meridionale Niccolò, soprannominato per questo "dell'Arca". Morto quest'ultimo nel 1494, fu Michelangelo a scolpire le tre statue mancanti: *San Petronio*, *San Procolo*, l'*Angelo* inginocchiato col candelabro. Nel rispetto delle proporzioni stabilite da Niccolò, Michelangelo diede alle sculture decisi accenti personali. Il suo *Angelo* non ha niente dell'eleganza tardogotica del "pendant" dovuto al predecessore, ricco di ricci e di drappeggi: piuttosto, austero e solido come un giovane atleta, nella pienezza di volumi compatti si ricollega al romanico classicheggiante di Nicola Pisano, e del Duecento toscano in generale. Il *San Petronio*, avvolto nel manto vescovile, si integra così pienamente nella linea stilistica stabilita da Jacopo della Quercia da risultare, delle tre statue, quella che maggiormente sfugge a una caratterizzazione michelangelolesca, tanto che alcuni critici hanno pensato che il blocco di marmo fosse stato già intaccato da Niccolò, e che il giovane scultore fiorentino risentisse di quel condizionamento.

Al contrario, il *San Procolo* porta l'originale e netta impronta dell'inventiva del suo autore. Il giovane santo guerriero abbigliato in foggia moderna (e oggi privo della lancia che doveva stringere) sembra arrestarsi bruscamente nel corso di un complesso e vigoroso moto in avanti, che percorre tutta la persona sbilanciandola, e sottoponendo tutte le parti del corpo a varie, diverse torsioni. «Questa articolazione del movimento [...] è un'idea stilistica dotata di forte percentuale d'innovazione, destinata a sviluppi futuri che saranno centrali nell'arte del Cinquecento»⁹⁹. Quel che colpisce poi è l'espressione del viso forte e risentito, un'espressione contratta e quasi feroce, specialmente per la fierazza terribile dello sguardo sotto le sopracciglia ag-



Qui sopra:
Arca di San Domenico,
Bologna,
San Domenico.

In basso a sinistra:
Niccolò dell'Arca,
Angelo reggicandelabro
(1469-1473);
Bologna,
San Domenico.

In basso a destra:
Michelangelo,
Angelo reggicandelabro
(1494);
Bologna,
San Domenico.



Qui sopra:
San Petronio
(1494);
Bologna,
San Domenico.

Nella statua del santo sono palesi i caratteri della tradizione scultorea fiorentina quattrocentesca, tanto da risultare un'opera meno "aggiornata" e dunque meno accostabile alla mano di Michelangelo, perlomeno in parte.

A destra:
San Procolo
(1494);
Bologna,
San Domenico.

Al contrario del suo "pendant", poco caratterizzato dall'impronta michelangelolesca, il *San Procolo* è stato ritenuto una "prova generale" del *David*.



grottate: un motivo al quale non fu forse estraneo il ricordo del bronzeo *Colleoni* del Verrocchio, che aveva appena visto a Venezia. Come più volte, e giustamente, è stato osservato, il *San Procolo* bolognese rappresenta una tappa determinante verso il *David*, quasi un'anticipazione in piccola scala di una tipologia eroica e arcigna cui apparterranno anche il *Bruto* e il *Mosè*.

Di ritorno a Firenze alla fine del 1495 o ai primi del 1496, Michelangelo si riavvicinò a Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, per il quale scolpì un *San Giovannino*, finora non reperito. È in questo periodo che ha luogo il celebre episodio del *Cupido dormiente* (per cui si veda anche il box *Michelangelo e due giovani di casa Medici: Piero e Lorenzo «minor»*), che il giovane scultore, attraverso il mercante Baldassarre Del Milanese, vendette a Roma al cardinal Riario come pezzo romano antico, dopo averlo invecchiato probabilmente su consiglio del Popolano.

La scoperta della contraffazione da parte del cardinale (che volle il rimborso della somma pagata) non sminuì l'ammirazione per l'artista, il quale anzi fu invitato a Roma e vi rimase, entro la cerchia del Riario e dei banchieri fiorentini. Il *Cupido dormiente* non è stato finora identificato: ma poiché fu inserito anni dopo da Isabella d'Este nella sua collezione a Mantova, e nel XVII secolo le raccolte artistiche dei Gonzaga furono in gran parte vendute alla corona inglese, si crede che la scultura



di Michelangelo sia andata distrutta nell'incendio di Whitehall Palace (1698). Si considera un riflesso abbastanza fedele dall'originale il *Cupido dormiente* della collezione Corsham Court, Wiltshire: un robusto amorino addormentato tra i fiori su una pelle di leone, che tiene una face ancora accesa.

A Roma il cardinal Riario fece lavorare ancora Michelangelo, richiedendogli una statua che però fu scolpita, e infine rimase, nel giardino dell'altro protettore dell'artista, il banchiere Jacopo Galli, che, come molti giardini romani, raccoglieva statue e frammenti antichi a formare un impressionante e drammatico "antiquarium": ne sono vivida testimonianza i disegni cinquecenteschi che lo rappresentano, specialmente quelli del fiammingo Maarten van Heemskerck.

La statua era il *Bacco*, oggi nel Museo nazionale del Bargello a Firenze. Ai primi di luglio del 1496 Michelangelo, già provvisto di un blocco di marmo acquistato all'uopo, poteva mettersi all'opera e concludere la statua in un anno. Il gruppo raffigurante Bacco, ebbro e barcollante, affiancato da un satiro bambino che con espressione di ridente malizia morde l'uva di nascosto, rappresenta lo splendido risultato dell'incontro dello scultore poco più che ventenne con l'onnipotente e maestosa bellezza dell'antico in Roma. Quel che a Firenze aveva conosciuto per frammenti e opere piccole nel giardino di San Marco e nei tesori medicei, e che aveva intravisto a Pisa nei corrosi sarcofagi del camposanto, probabilmente senza neppure potersi affacciare (per carenza di tempo) all'embrionale "antiquarium" della Serenissima in Venezia, gli si offriva allo sguardo e allo studio con varietà e dovizia: tanto che il *Bacco*, nell'accostarsi alla statuaria antica, risente particolarmente di certi tratti della scultura ellenistica.

Fatto per esser visto da più di un lato, il gruppo statuario articola un complesso rapporto spaziale tra il dio del vino e il suo piccolo accompagnatore, che lo avvicina furtivo dal tergo. Mentre Bacco incede col corpo carnoso e morbido proteso in avanti e sbilanciato, quasi inseguendo la coppa di vino che inalza a portata dello sguardo dilatato, il satiretto si torce in un ardito contrapposto che fa ruotare la metà superiore della figura di ben oltre novanta gradi rispetto alle gambe caprine. La lavorazione delle superfici varia da parte a parte, con effetti di grana ruvida nel satiro, e di levigata politezza sull'epidermide del dio, di cui già le fonti notavano la mollezza effeminata, composta di tratti maschili e femminili.

A Jacopo Galli pervenne un'altra statua in marmo a grandezza naturale di Michelangelo, variamente definita dalle fonti *Apollo* o *Cupido*, di cui lo studioso cinquecentesco Ulisse Adrovandi ricordò due dettagli importanti: aveva un vaso ai piedi, attributo insolito per ciascuno dei due dèi, ed era privo d'ali. Grazie a studi recenti, dovuti principalmente a Kathleen Weil-Garris Brandt e James Draper, si profila l'ipotesi che il pezzo possa riconoscersi nel cosiddetto *Fanciullo arciere*, oggi collocato nella palazzina Whitney di proprietà dei Servizi culturali francesi a New York, ma notoriamente passato per le mani del grande antiquario fiorentino Stefano Bardini all'inizio del Novecento, e da questi attribuito a Michelangelo; un'attribuzione che per molto tempo fu accettata dal solo Alessandro Parronchi pur non avendo visto l'originale. La statua di esile giovinetto con una faretra a tracolla, oggi gravemente mutila e corrosa



Dall'alto: copie di statue di Cupido dormiente dal *Busts and Statues in Whitehall Garden* (XVII secolo); Windsor, Royal Library.

Cupido dormiente (età romana); Firenze, Uffizi.

Cupido dormiente (XVI secolo?); Wiltshire, Corsham Court.

Pur se celebre e documentata, il Cupido di Michelangelo è un'opera assolutamente enigmatica: sembra che il suo ricordo si trovi tra le copie disegnate dalla collezione di Whitehall Palace.



Dall'alto: Maarten van Heemskerck, *Il giardino di casa Galli a Roma* (1532-1535); Berlino, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

Etienne Dupérac, *Panorama di Roma dal tetto della Cancelleria* (1567); Roma, Biblioteca apostolica vaticana.

A destra: *Bacco* (1496-1497); Firenze, Museo nazionale del Bargello.



In basso, da sinistra:
Fanciullo arciere
(prima del 1494),
particolare e intero;
New York,
Services Culturels
de l'Ambassade
de France.

Jean-Robert Ango,
Fanciullo arciere
(1756 circa);
New York,
National Design
Museum,
Smithsonian
Institution.

Michelangelo giunse alla notorietà con la scultura seguente, la *Pietà* che il cardinale francese Jean Bilhères de La-Graulas gli richiese per la propria tomba in Santa Petronilla nel 1497, e che era finita nel 1500, un anno dopo la morte del cardinale. Il gruppo statuario, probabilmente destinato a una nicchia, secondo il contratto doveva raffigurare «una Pietà di marmo cioè una Vergine Maria vestita con Cristo morto nudo in braccio»: un tipo di rappresentazione di origine tedesca, che si era diffusa anche in Francia e nelle Fiandre. Lo scultore si recò di persona a scegliere il blocco di marmo a Carrara, e il suo viaggio d'andata, il soggiorno e il ritorno, con il difficile trasporto del pezzo (di qualità eccellente) per carro e poi per vie d'acqua, occuparono complessivamente nove mesi⁽¹⁹⁾. Il blocco in origine era spesso due braccia fiorentine ovvero poco più di un metro: eppure Michelangelo riuscì a conferire alle due figure profondità e sostanza di volume con una lavorazione per spessori attentamente controllati, che faceva tesoro anche delle invenzioni donatelliane.

Il gruppo che riempì di stupefatta ammirazione i contemporanei non cessa oggi di esercitare su di noi un'attrazione magnetica, al punto da suscitare in personalità disturbate, come purtroppo i fatti hanno dimostrato, la reazione distorta e violenta dell'atto vandalico; così che, per ragioni di sicurezza, nella basilica vaticana (dove si trova dal XVI secolo) lo si vede solo attraverso la protezione di uno schermo vitreo.

Per la descrizione conviene lasciare la parola al Condivi, certo fedele al dettato di Michelangelo, che evidentemente concentrò la sua attenzione sulla madre al punto da definire il gruppo «statua di nostra Donna»: e la descrisse con asciutta efficacia «a sedere sul sasso, dove fu fitta la Croce, col figliuol morto in grembo, di tanta e così rara bellezza, che nessun la vede che dentro a pietà non si commuova».

Dunque, la Madonna siede su uno scabro sperone roccioso che dovremmo interpretare come la sommità del monte Calva-

Il Fanciullo arciere
compare
per la prima volta
sul mercato
antiquario nel 1902,
proveniente
da una vendita
all'asta di opere
di Stefano Bardini.
La documentazione
che accompagnava
la scultura
ne indicava
un ambito
genericamente
michelangiolesco
e una precedente
collocazione
nel «museo Borghese
di Roma». Nonostante
i prestigiosi
riferimenti,
la scultura risultò
invenduta, e – dopo
decenni di silenzio –
riscoperta solo
alla fine degli anni
Sessanta
dal Parronchi,
cui fece seguito
l'interesse di diversi
studiosi.

Pietà
(1498-1499);
Città del Vaticano,
basilica di San Pietro.



rio, e tiene sulle ginocchia il corpo inerte di Cristo senza toccarlo direttamente, giacché la mano destra sostiene il torso sotto l'ascella interponendovi un tratto di stoffa del sudario, mentre la sinistra si apre allargandosi in un gesto quietamente dimostrativo, a richiamare l'attenzione del riguardante sulla tragedia del figlio, che pure la madre stessa accetta e contempla con compostezza. Le poche parole del Condivi puntano al complesso e in fondo misterioso incrocio di fattori estetici, emotivi e devozionali che esaltandosi l'uno con l'altro determinano l'eccezionalità di quest'opera. È la «rara bellezza» che commuove, anche più del «pathos» del monito religioso, che si



concentra nel gesto rassegnato e discreto della Vergine.

A quest'ultima appunto Michelangelo teneva particolarmente, tanto da riversare nella biografia del Condivi un brano lungo e appassionato in cui, confutando le critiche riguardanti il suo aspetto troppo giovanile in rapporto all'età, argomentava che dal punto di vista fisico le «donne caste» mantengono maggior «freschezza e fior di gioventù» di quelle non caste, e che dal punto di vista teologico si poteva presumere l'intervento divino, affinché anche la giovinezza inalterabile della madre comprovasse la sua verginità e purezza.

Fin dal Vasari si accostava alla *Pietà* il passo del *Paradiso* di Dante (autore a lui familiarissimo) in cui san Bernardo si rivolge alla Madonna esaltando la circolarità della relazione con Cristo: «Vergine Madre, Figlia del tuo Figlio».

Il Vasari inoltre si diffuse in elogi per il corpo di Cristo, sottolineandone la perfezione anatomica non solo nelle singole parti, ma nelle connessioni di queste («appiccature e congiunture») e nei dettagli epidermici di «polsi e vene».

Altre caratteristiche non sfuggirono all'occhio attento del biografo, che nell'espressione «panni divini» sintetizzò il variato trattamento delle stoffe: la veste della Vergine increspata e diffusa in pieghe, il perizoma di Cristo, il sudario ricadente in ampi drappeggi. Per il trattamento del materiale, il Vasari mo-



strò di apprezzare soprattutto l'alto grado «di finitezza, pulitezza, e di strafarare il marmo»: e in effetti, ciò che colpisce è lo splendore delle superfici levigate e lustrate.

Nel condurre il marmo – il bruto “sasso” originario – a una tale virtuosistica perfezione Michelangelo sembra aver mirato a un suo personale traguardo, raggiungendolo appieno per poi superarlo e distaccarsene per sempre, come da un esperimento ben riuscito che non è necessario ripetere: un atteggiamento compatibile con il percorso inquieto e stilisticamente avventuroso dei suoi primi venticinque anni.

In realtà, il trattamento del marmo è anche più diffe-

Da sinistra:
Sandro Botticelli,
*Compianto sul Cristo
morto*
(1495 circa);
Milano,
museo Poldi Pezzoli.

Aiuto
di Michelangelo,
Pietà (1499?);
Roma,
Galleria nazionale
di arte antica
di palazzo Barberini.

Pietà
(1498-1499),
particolare;
Città del Vaticano,
basilica di San Pietro.



renziato che nel *Bacco*⁽¹⁾, con zone ruvide e opache specialmente nel basamento naturalistico, con le rocce e il tronco d'albero.

Fra i tanti aspetti eccezionali della *Pietà* vaticana vi è quello della firma, l'unica che Michelangelo abbia mai apposto a una sua opera. Nella fascia che attraversa il petto della Vergine, trattenendo e organizzando le pieghe della veste, si legge infatti in lettere capitali e con numerose abbreviazioni «MICHAELANGELVS BONAROTVS FLORENT[INVS] FACIEBAT». Secondo il Vasari, l'artista si ritrovò quasi costretto a firmare la *Pietà*, dopo che era stata creduta opera di un artista lombardo,

Cristoforo Solari detto il Gobbo. E in effetti, come ha dimostrato l'attenta contestualizzazione dell'episodio da parte di Agosti⁽¹²⁾, il predominio consolidato degli scultori lombardi a Roma nell'ultimo quarto del Quattrocento rendeva possibile che si attribuisse a uno di loro il capolavoro di un artefice fiorentino emergente, ma ancora poco noto.

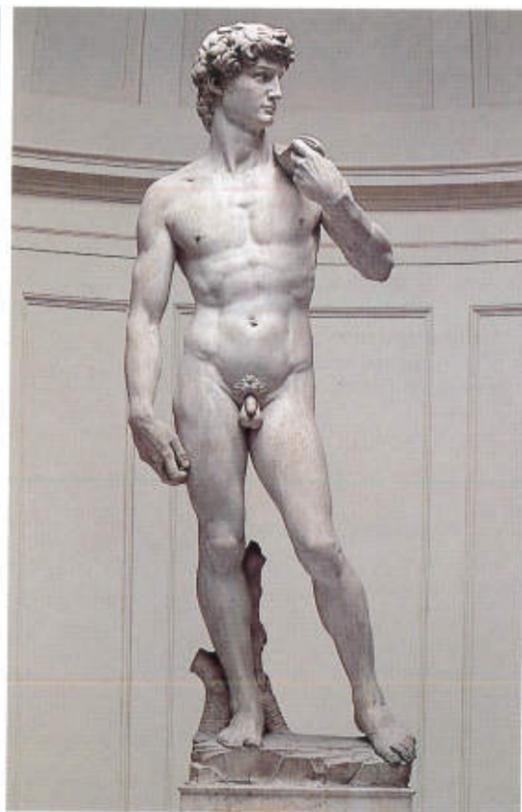
Il ritorno a Firenze, nel 1501, se crediamo al ricordo michelangiolesco riportato dal Condivi fu dovuto a «domestici negozi», il che è verosimile, vista la cura che l'artista dovette dedicare per tutta la vita alle cose della famiglia. In ogni modo, il rientro in patria coincise con una serie di incarichi importanti, a dimostrare che la fama acquisita a Roma sortiva il suo effetto.

Tra le opere, tuttavia, ancora collegate al momento romano e dunque alla svolta fra il periodo giovanile e la piena maturità professionale, vanno considerate le quattro statue di Siena che eseguì a richiesta dal cardinale Francesco Todeschini Piccolomini, nipote di Pio II, per le nicchie dell'altare marmoreo che Andrea Bregno aveva ultimato nel 1485 in cattedrale. In base al contratto firmato nel giugno 1501 il cardinale, che certo aveva conosciuto e apprezzato la produzione romana di Michelangelo, si aspettava dall'artista ben quindici statue. Ma questa commissione era destinata a finire quasi subito alla periferia, anzi ai margini dei suoi interessi.

Il 16 agosto di quell'anno 1501 ebbe l'incarico per il colossale *David*, e ben presto si infittirono richieste del calibro del *David* di bronzo per il maresciallo francese Rohan-Giè, e poi il *Tondo Pitti*, il *Tondo Taddei*, la *Battaglia di Cascina* in Palazzo vecchio, la *Madonna di Bruges*, dodici *Apostoli* in marmo per la cattedrale di Santa Maria del Fiore, il *Tondo Doni*. Non tutti questi lavori giunsero a compimento, anche in ragione della tendenza di Michelangelo a lavorare da solo; e con il 1505, data del suo temporaneo ritorno a Roma per ricevere da Giulio II l'incarico della tomba monumentale – incominciava la «tragedia della sepoltura» – sarebbero rimasti irrealizzati potenziali capolavori come la *Battaglia di Cascina*, di cui era pronto il solo cartone, e la serie dei dodici *Apostoli*, essendo eseguito unicamente il *San Matteo*, oggi nella Galleria dell'Accademia.

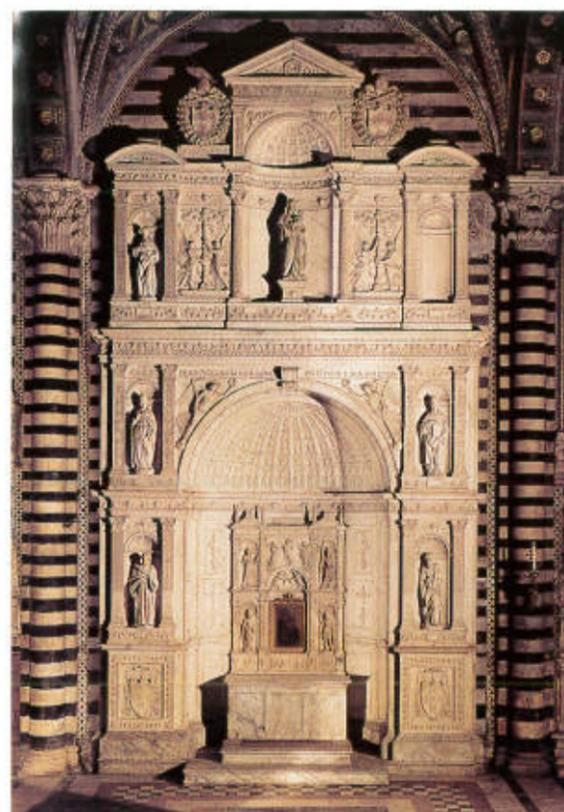
Torniamo dunque alla commissione Piccolomini: siamo nel giugno del 1501. Probabilmente Michelangelo non l'avrebbe accettata se avesse saputo d'essere alla vigilia di una tale crescita professionale, trattandosi per di più di sculture di piccolo formato (circa m 1,30, meno del naturale), e da inserire in un apparato architettonico altrui; anche se poté forse intervenire personalmente, come ha suggerito lo Hirst⁽¹³⁾, nelle due edicole in basso ai lati.

Fornì le quattro statue tuttora «in loco», i *Santi Pio e Gregorio*, gli *Apostoli Pietro e Paolo*, prima della morte del Piccolomini nel 1503; e sebbene rinnovasse il contratto con gli eredi di lui l'11 ottobre 1504, obbligandosi a consegnare le undici statue rimanenti entro due anni, abbandonò del tutto l'impresa, a costo di trascinarsi fino in vecchiaia il debito e il rimorso. Delle quattro statue, è stata di recente ribadita autorevolmente l'autografia⁽¹⁴⁾, ma non senza constatare la loro riuscita meno felice, in confronto con i capolavori che le precedono e le seguono nella cronologia michelangiolesca, e la loro discontinuità qualitativa. Infatti i santi *Pio e Gregorio* mostrano un'impostazione tradizionale e un trattamento semplificato, il *San*



In alto:
David
(1501-1504);
Firenze,
Galleria
dell'Accademia.

Qui sopra:
Tondo Pitti
(1503 circa);
Firenze,
Museo nazionale
del Bargello.



Qui sopra:
Andrea Bregno,
Altare Piccolomini
(1483-1485);
Siena,
duomo.

A destra:
San Paolo
(1501-1504);
Siena,
duomo,
altare Piccolomini.



Pietro ha la testa poco più che abbozzata e come innestata a forza sul busto.

Nel *San Paolo*, assai più curato dall'artista nella posa dinamica del corpo e nella ampie ricadute dei panneggi, l'espressione concentrata e severa attua un collegamento col *San Procolo* bolognese e rivela, forse, i pensieri in corso per il *David*. Come è stato osservato, Michelangelo rimedita su Donatello e Verrocchio per elaborare infine «una sintesi geniale, che costituisce il punto più avanzato della scultura premanierista»⁽¹⁵⁾.

È in questo breve giro di anni, dal *Bacco* al *David*, che si giocano gli sviluppi futuri non solo della straordinaria carriera artistica di Michelangelo, ma della scultura toscana, con riflessi nell'intera penisola italiana e infine Oltralpe.

L'immenso patrimonio d'invenzioni, risorse formali e sapienza tecnica in scultura dall'antichità al Rinascimento quattrocentesco, passando per i grandi maestri romanici e gotici, trova in Michelangelo un crede e interprete, in grado però di superarlo, aprendo a una nuova visione della scultura fondata su una nuova, ed eroica, visione dell'umanità.

(1) K. Weil-Garris Brandt, *The Nurse of Settignano: Michelangelo's Beginnings as a Sculptor*, in *The Genius of the Sculptor in Michelangelo's Work*, catalogo della mostra, Montréal 1992.

(2) C. Acidini Luchinat, in "Per bellezza, per studio, per piacere", Lorenzo il Magnifico e gli spazi dell'arte, a cura di F. Borsi, Firenze 1991; Il giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo, catalogo della mostra di Firenze, Cinisello Balsamo 1992; N. Baldini, in *Giovinanza di Michelangelo*, catalogo della mostra di Firenze 1999-2000, Firenze-Milano 1999.

(3) Ch. I. Frommel, in *Giovinanza di Michelangelo*, cit., pp. 226-227.

(4) P. Barocchi, *La vita di Michelangelo nelle redazioni*

del 1550 e 1568, II, Milano-Napoli 1962, pp. 100-101.

(5) K. Weil-Garris Brandt, in *Giovinanza di Michelangelo*, cit., p. 188.

(6) Cf. M. Hirst, in *Il Giardino di San Marco*, cit., pp. 52-62; K. Weil-Garris Brandt, *Leonardo e la scultura*, Firenze-Vina 1999.

(7) C. Acidini Luchinat, *Dal Brunelleschi al Bernini*, attraverso Michelangelo: il "canneto", in *Settanta studiosi italiani*. Scritti per l'Istituto germanico di Storia dell'arte di Firenze, Firenze 1997.

(8) *Il Crocifisso è tra le opere capitali della mostra Giovinanza di Michelangelo* (1999).

(9) G. Bonsanti, in *Giovinanza di Michelangelo*, cit., p. 294.

(10) K. Weil-Garris Brandt, *Michelangelo's Pietà for the Cappella del Re di Francia*, in «Il se vendi en Italie». *Etudes offertes à André Chastel*, Parigi-Roma 1987, pp. 87-108.

(11) C. Elam, A. Hughes, *Michelangelo* (Buonarroti), in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, XXI, Londra 1996, pp. 431-460.

(12) G. Agosti, *Michelangelo e i lombardi a Roma, attorno al 1500*, in "Studies in the History of Art. National Gallery of Art", Washington 1988.

(13) M. Hirst, J. Dunkerton, *Making and Meaning*, cit., p. 81, n. 58.

(14) C. Bonsanti, in *Giovinanza di Michelangelo*, cit., pp. 308-310.

(15) *Ivi*, p. 310.