

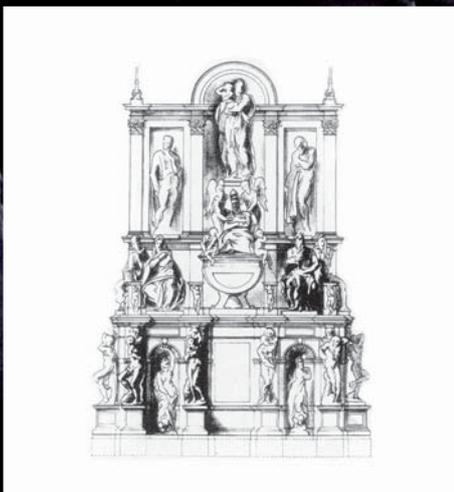
Michelangelo> Progetto del 1505
in fronte, (secondo Charles de Tolnay)



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



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



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



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

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

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

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

La tomba di Giulio II e la Sagrestia Nuova

sezione 3 > pannello 28

1505>1542

1519>1534



Lo schiavo barbuto

marmo, h. cm. 262
Firenze, Galeria dell'Accademia



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



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

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

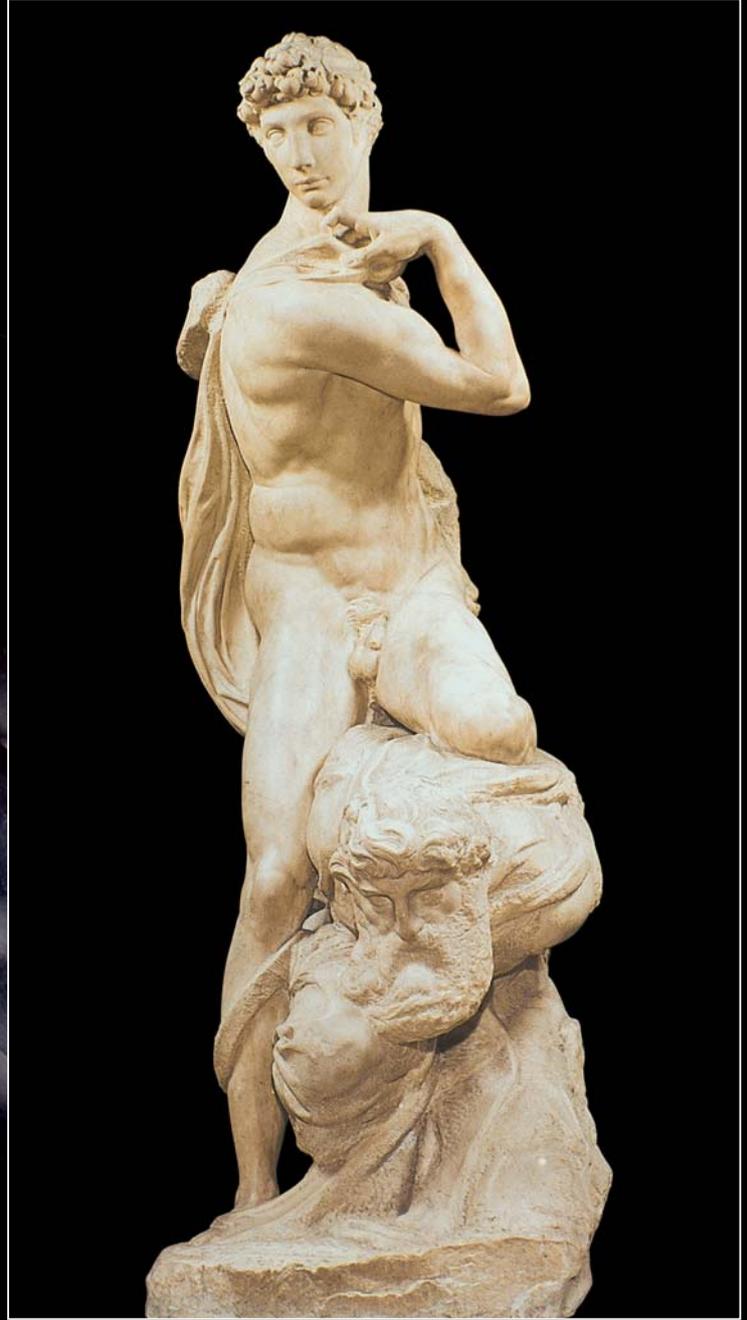
maestro che prima studia, con assoluta precisione, anatomia e proporzioni del corpo umano, e poi muove la figura in scorcio e torsioni animati da un moto interiore che ricorda gli *Ignudi* della volta Sistina. Ma qui il risveglio alla vita è subito contrastato da forti impedimenti: lo struggimento si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

La tomba di Giulio II e la Sagrestia Nuova

sezione 3 > pannello 29 1505>1542 1519>1534



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



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

La tomba di Giulio II e la Sagrestia Nuova

sezione 3 > pannello 30

1505>1542

1519>1534



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

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

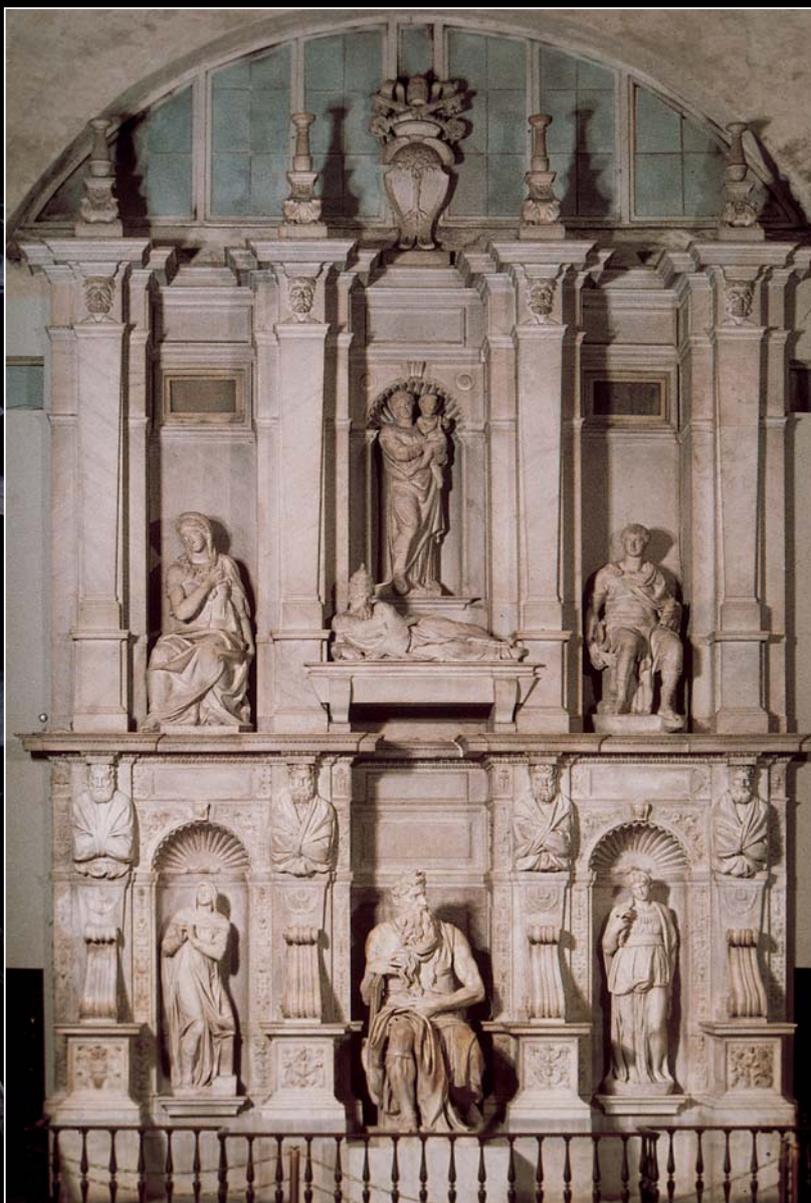
bellezza e perfezione condotte, e le gambe appresso, et i ginocchi et i piedi sono di sì fatti calzari accomodati, et è finito talmente ogni lavoro suo che Mosè può più oggi che mai chiamarsi amico di Dio" (Vasari).

La tomba di Giulio II e la Sagrestia Nuova

sezione 3 > pannello 31

1505>1542

1519>1534



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

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

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

La tomba di Giulio II e la Sagrestia Nuova

sezione 3 > pannello 32

1505>1542

1519>1534



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

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

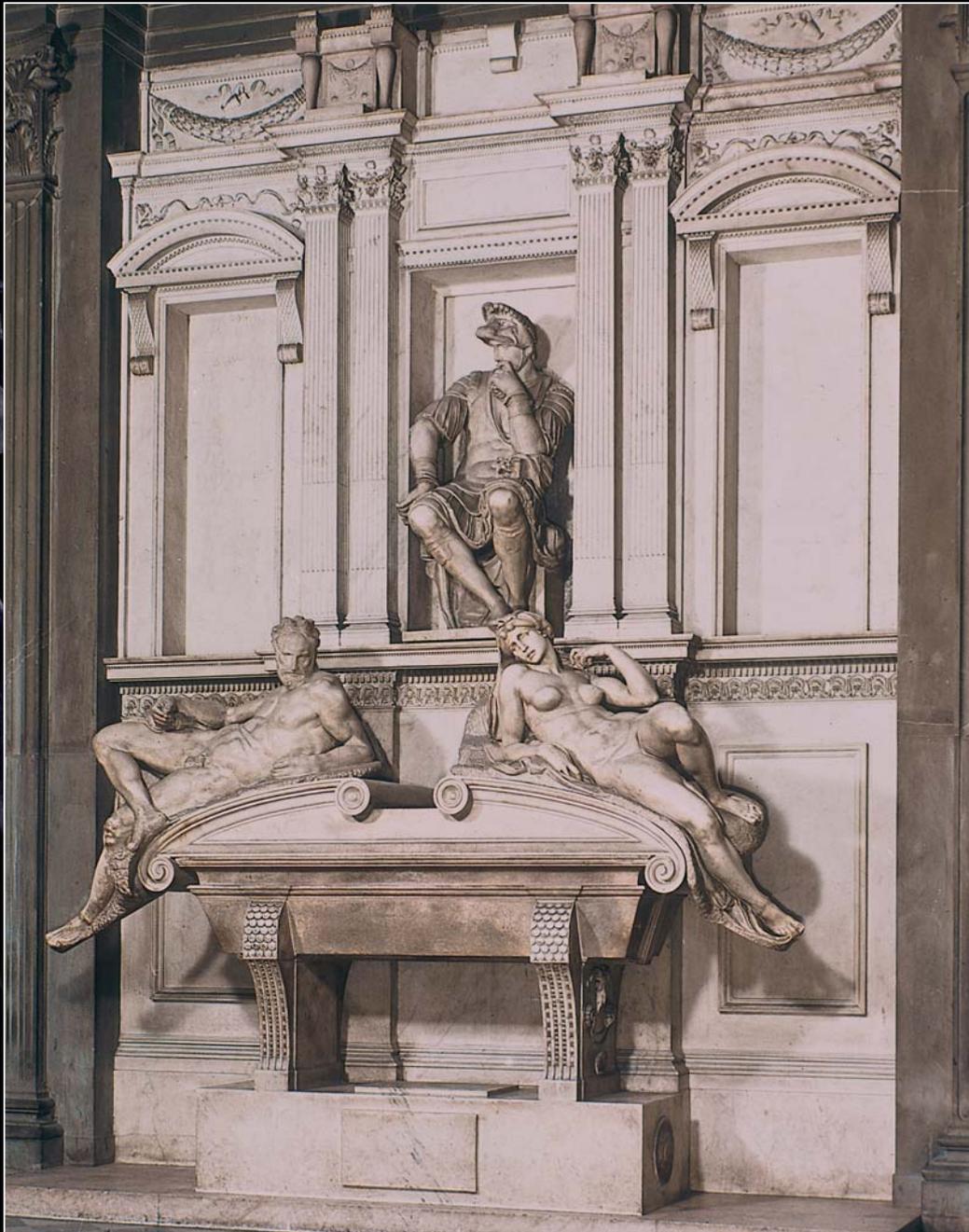
prevedeva nella zona inferiore figure allegoriche rappresentanti l'universo - divinità fluviali, pianeti, fasi del tempo - che l'anima immortale trascende nell'apoteosi riservata dopo la morte. Le uniche tombe ad essere completate furono quelle dei giovani Duchi: delle figure allegoriche restarono solo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

La tomba di Giulio II e la Sagrestia Nuova

sezione 3 > pannello 33

1505>1542

1519>1534



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

La tomba di Giulio II e la Sagrestia Nuova

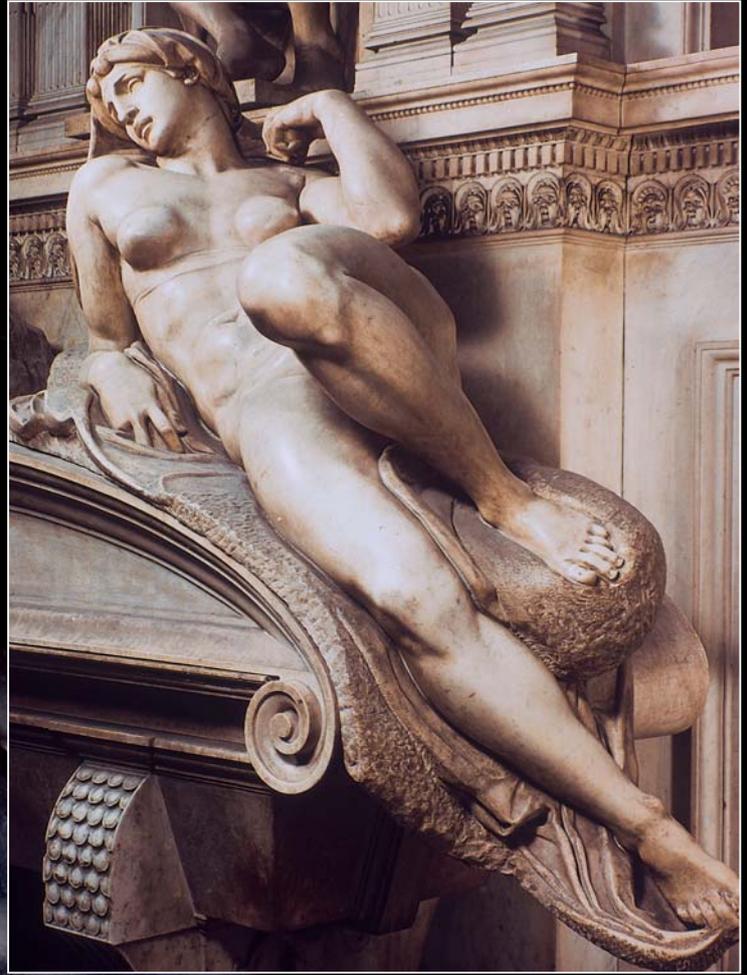
sezione 3 > pannello 34

1505 > 1542

1519 > 1534



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



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

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

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

La tomba di Giulio II e la Sagrestia Nuova

sezione 3 > pannello 35

1505>1542

1519>1534



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



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

La tomba di Giulio II e la Sagrestia Nuova

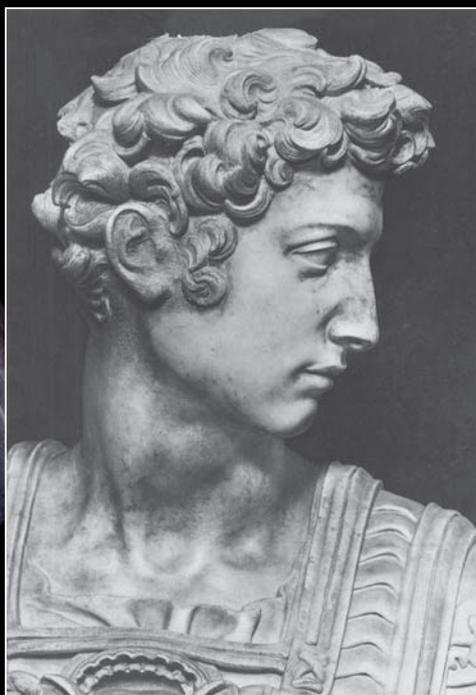
sezione 3 > pannello 36

1505 > 1542

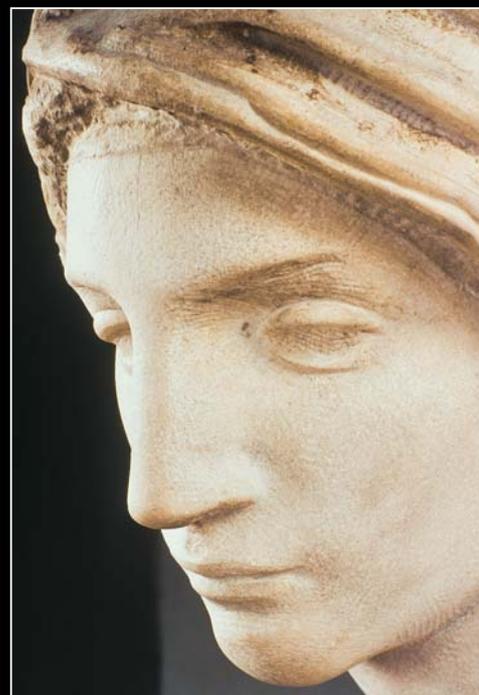
1519 > 1534



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



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



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

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

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

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

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

La tomba di Giulio II e la Sagrestia Nuova

sezione 3 > pannello 37

1505>1542

1519>1534

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

(rima 46)

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

Michelangelo Buonarroti a papa Paolo III, 20 luglio 1542



Il Giudizio

sezione 4

1536 > 1541

Michelangelo

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

La giovinezza

sezione 1

La volta della Cappella Sistina

sezione 4

1508 > 1512

La Tomba di Giulio II e la Sagrestia Nuova

sezione 3

1505 > 1542

1519

sezione 4 pannello 39

1536 > 1541

Il Giudizio

sezione 5

1538 > 1564

Le Crocifissioni e le Pietà

sezione 6

Michelangelo architetto





Il Giudizio Universale

1534 Abbandonati i vari cantieri attivi presso il complesso fiorentino di S. Lorenzo (facciata, Sacrestia Nuova e Biblioteca Laurenziana) si stabilisce definitivamente a Roma.

1536 Secondo i desideri di Clemente VII, si dedica alla realizzazione del monumentale affresco della parete d'altare della Cappella Sistina con il *Giudizio Universale*, terminato cinque anni più tardi.

1539 L'artista lavora nei luoghi più rappresentativi per il nuovo pontefice

1564 Paolo III, tra cui la piazza del Campidoglio, Palazzo Farnese e, soprattutto, la basilica di S. Pietro.



Il sacco di Roma (1527)

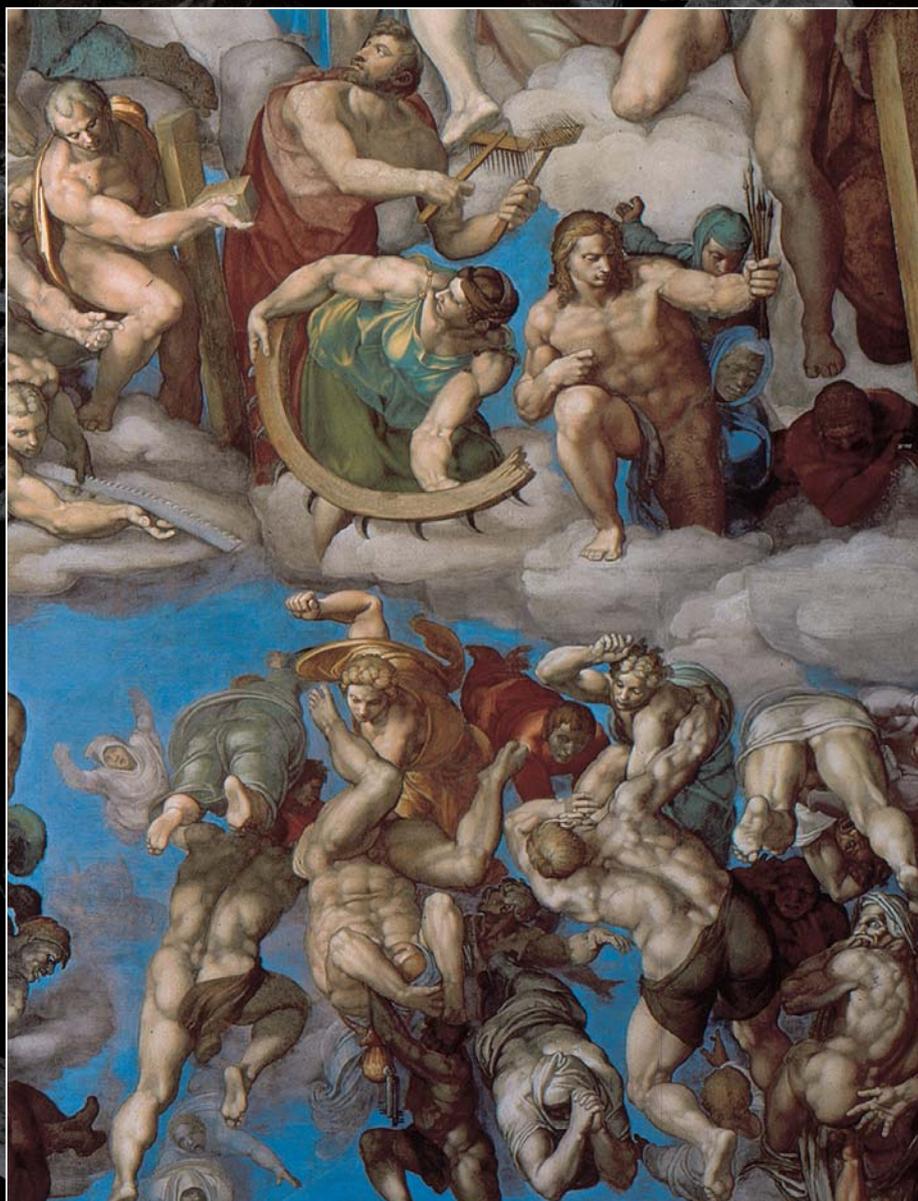
Sotto un altro papa Medici, Clemente VII, Roma subì l'invasione e il sacco da parte degli Spagnoli e dei Lanzichenecchi al servizio del cattolicissimo Carlo V. Per la città e per la Chiesa fu un trauma materiale e spirituale di grandi proporzioni: nessuno avrebbe pensato a tanta audacia nell'aggressore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



Michelangelo > Giudizio Universale, 1511-1541, Roma, Cappella Sistine

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

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



Michelangelo > *Giudizio Universale* _ (part.)

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

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

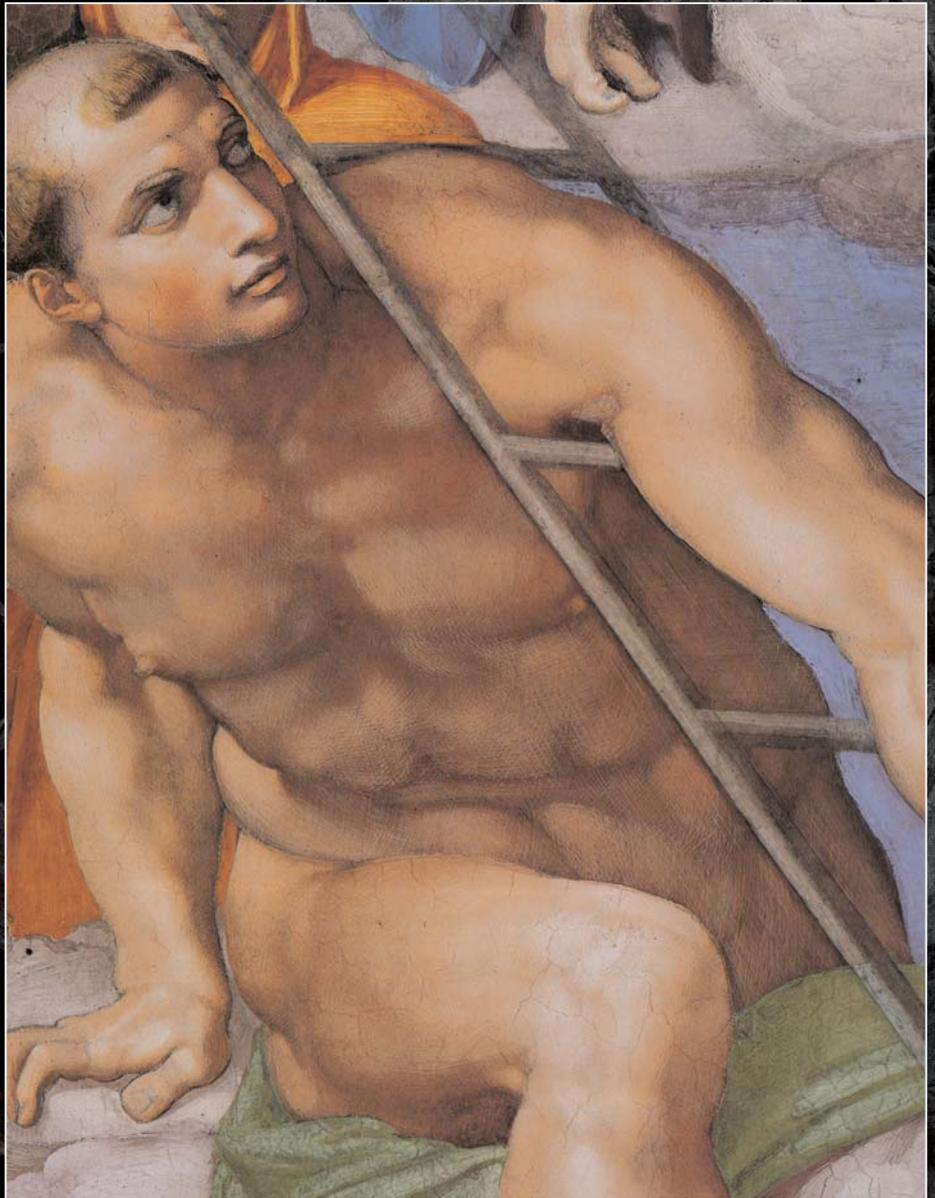
1536-1541

Il Giudizio

sezione 4 > pannello 43



Michelangelo > *Giudizio Universale* _ (part.)



Michelangelo > *Giudizio Universale* _ (part.)

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

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

1536-1541

Il Giudizio

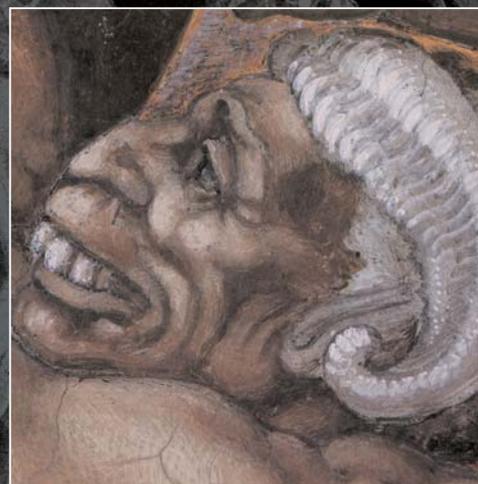
sezione 4 > pannello 44



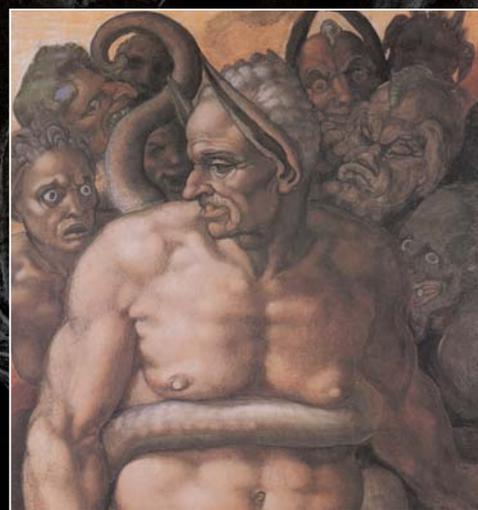
Michelangelo > *Giudizio Universale* (particolari)



Caron dimonio, con occhi di bragia
loro accennando, tutte le raccoglie;
batte col remo qualunque s'adagia.
Dante > *Inf.*, III, 109-111



Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:
essamina le colpe ne l'intrata;
giudica e manda secondo ch'avvinghia
Dante > *Inf.*, V, 4-6



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

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

1536-1541

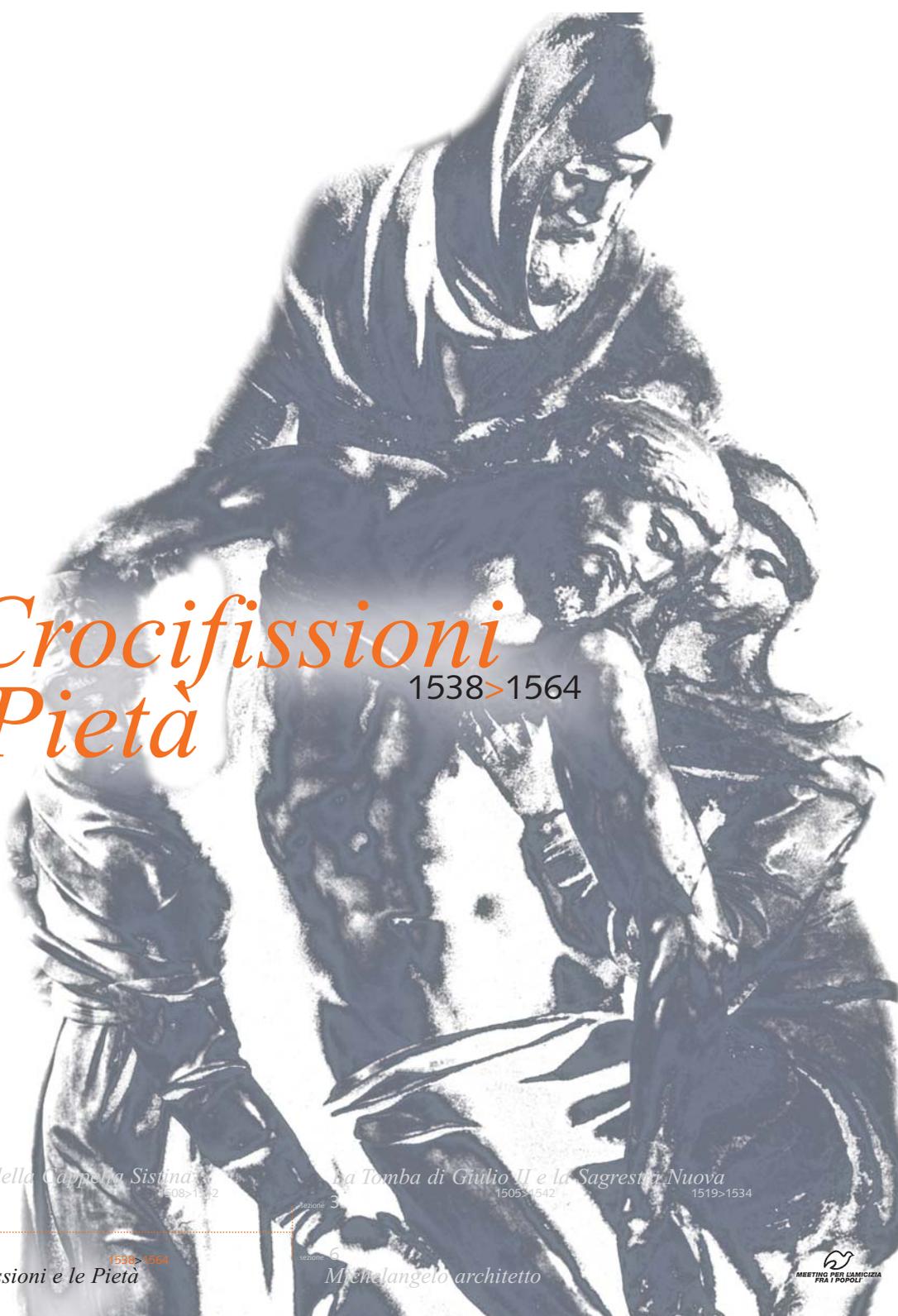
Il Giudizio

sezione 4 > pannello 45



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

(rima 288)



Le Crocifissioni e le Pietà

1538 > 1564

sezione 5

Michelangelo

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

La giovinezza

sezione 1

La volta della Cappella Sistina

1508 > 1512

sezione 2

La Tomba di Giulio II e la Sagrestia Nuova

1505 > 1542

1519 > 1534

sezione 3

sezione 4
1536 > 1541
Il Giudizio

sezione 5 pannello 47
1538 > 1564
Le Crocifissioni e le Pietà

sezione 6
Michelangelo architetto

La fabbrica di S. Pietro e le ultime sculture

1542 Sempre su richiesta di Paolo III, affresca nella Cappella Paolina la

1550 *Conversione di San Paolo* e la *Crocifissione di San Pietro*.

1546 Morto Antonio da Sangallo il Giovane, Michelangelo diviene architetto della fabbrica di San Pietro, acquisendo quel titolo che era stato anche di Raffaello e prima ancora di Bramante.

Egli dedica alla Basilica l'ultimo periodo della sua vita, concependo la sua opera come un servizio alla Chiesa. La fabbrica si arresta al tamburo, mentre cupola e lanterna verranno concluse da Giacomo Della Porta.

1550 Inizia a scolpire un gruppo di quattro figure raccolte in *Pietà*, destinato alla sua stessa sepoltura, ma quasi subito abbandonato e completato da Tiberio Calcagni, suo discepolo. Ora l'opera è conservata al Museo del Duomo di Firenze.

Negli stessi anni comincia un'altra *Pietà*, la cosiddetta *Pietà Rondinini*, a cui lavorerà fino a pochi giorni prima della morte.

1559 L'unico impegno che il maestro si prende con il duca Cosimo I,

1560 che lo vorrebbe nella sua Firenze, è la progettazione della chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini a Roma.

1560_{ca} Progetta la Cappella Sforza in S. Maria Maggiore.

1561 Lavora alla trasformazione delle Terme di Diocleziano nella Basilica

1564 di S. Maria degli Angeli e ai disegni per Porta Pia.

1564, 18 Febbraio Muore quasi novantenne nella sua casa romana, assistito dagli amici più cari, tra cui Tommaso Cavalieri e Daniele da Volterra.

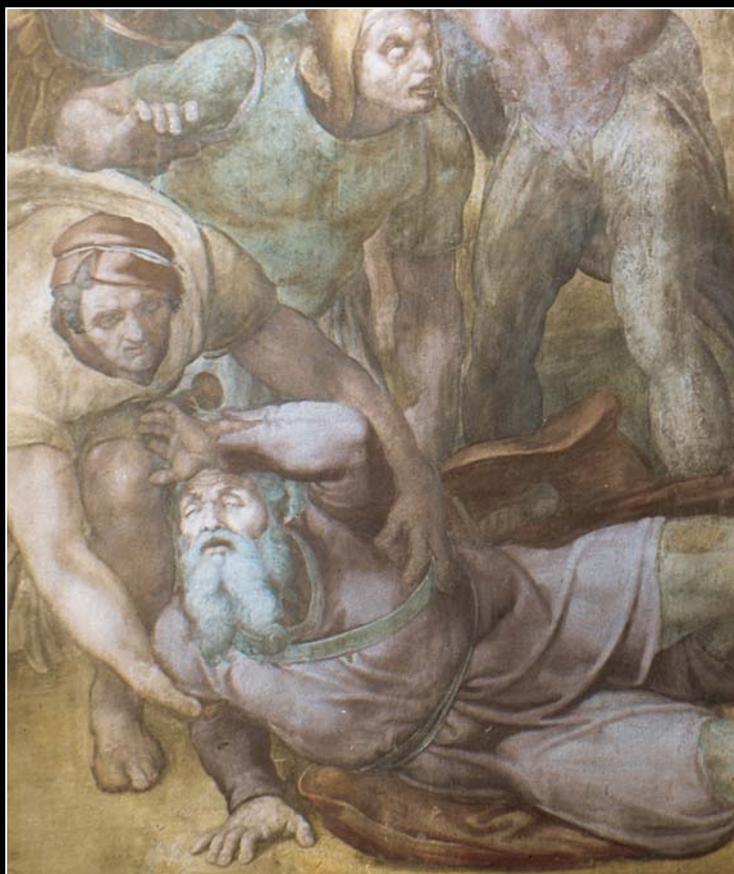
Paolo III, gli “spirituali” e il Concilio di Trento

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

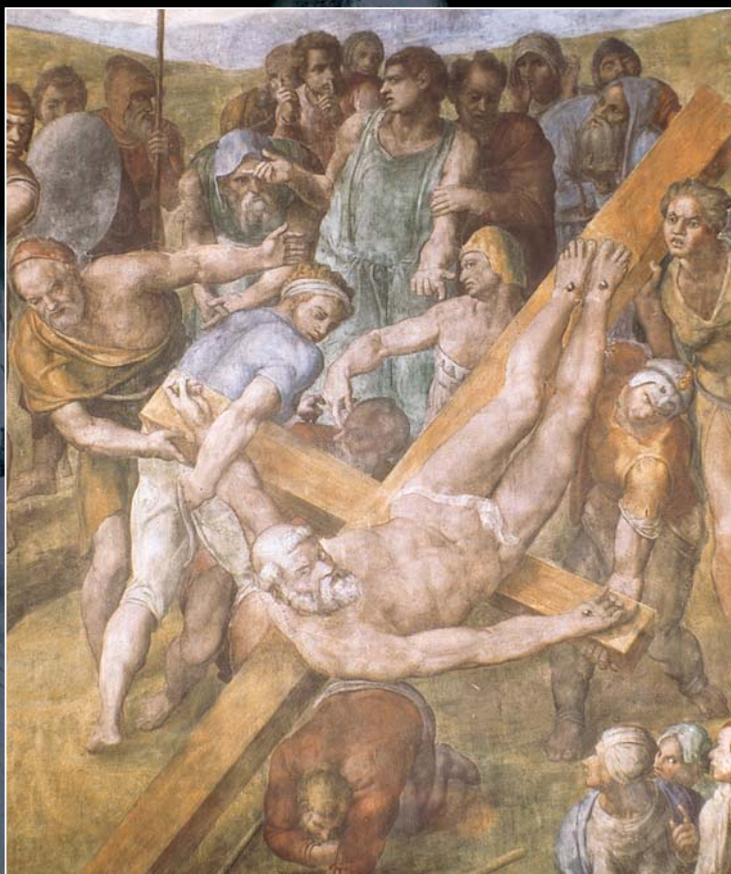
I due prelati frequentavano la ‘Scuola’ di San Silvestro al Quirinale, animata da Vittoria Colonna, confidente di Michelangelo, e dal frate predicatore Bernardo Ochino. Testo di riferimento della confraternita era *Il beneficio di Cristo* che meditava sul “beneficio” guadagnato dalla Passione di Cristo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

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

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



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

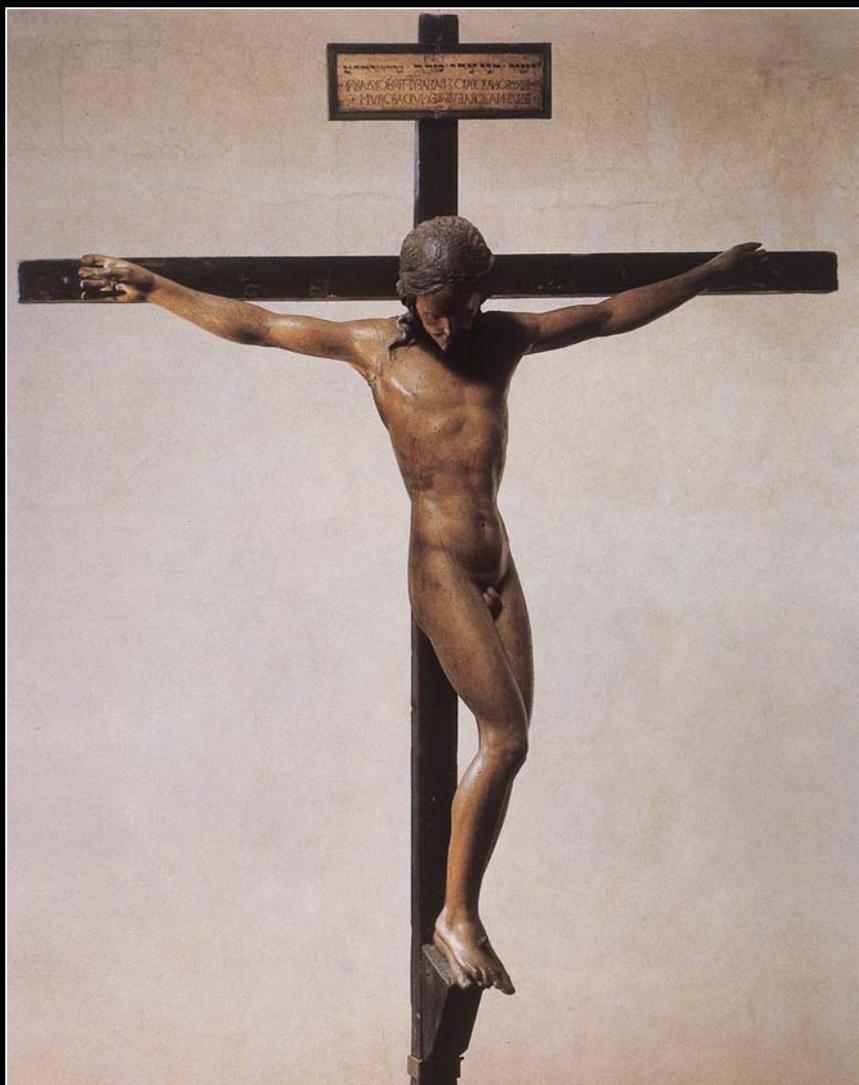


Michelangelo > *Cappella Paolina* (part.), 1546-1550, Palazzi Vaticani, Roma

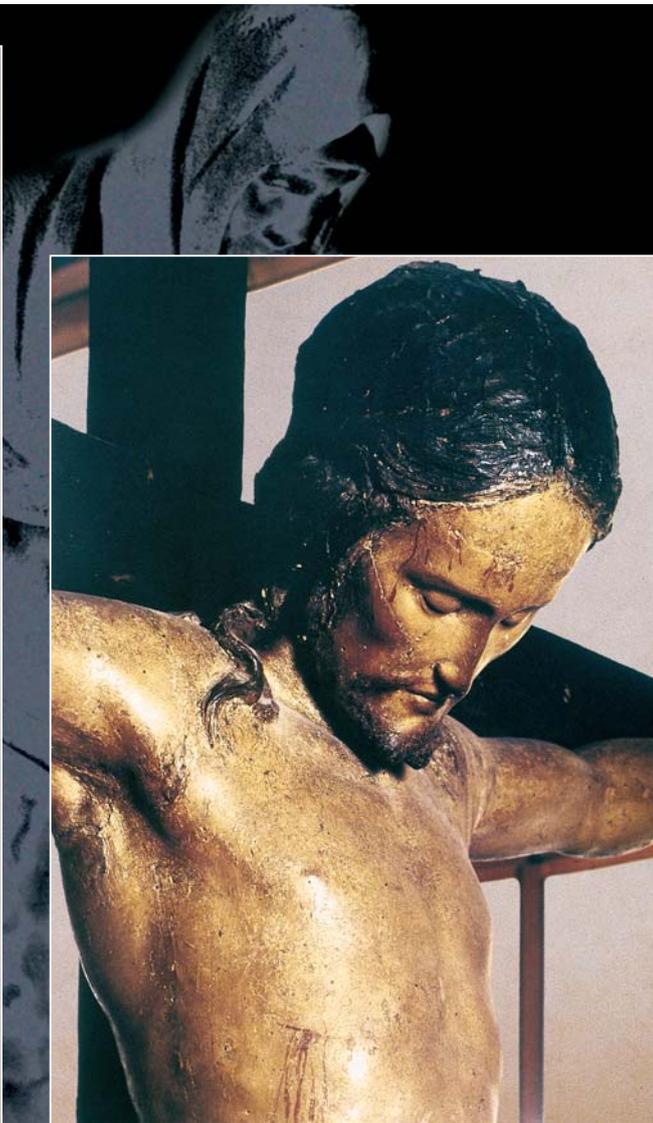
Nella *Conversione di S. Paolo* e nella *Crocifissione di S. Pietro* della Cappella Paolina, Michelangelo sviluppa la dinamica concezione compositiva del *Giudizio* creando uno spazio in cui l'azione nasce dal dipanarsi di linee vorticosi generate dalle figure dei due Apostoli. Così è anche nel disegno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

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

1538-1564
Le Crocifissioni e le Pietà



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



Michelangelo > *Crocefisso* (part.)

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

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

1538-1564
Le Crocifissioni e le Pietà

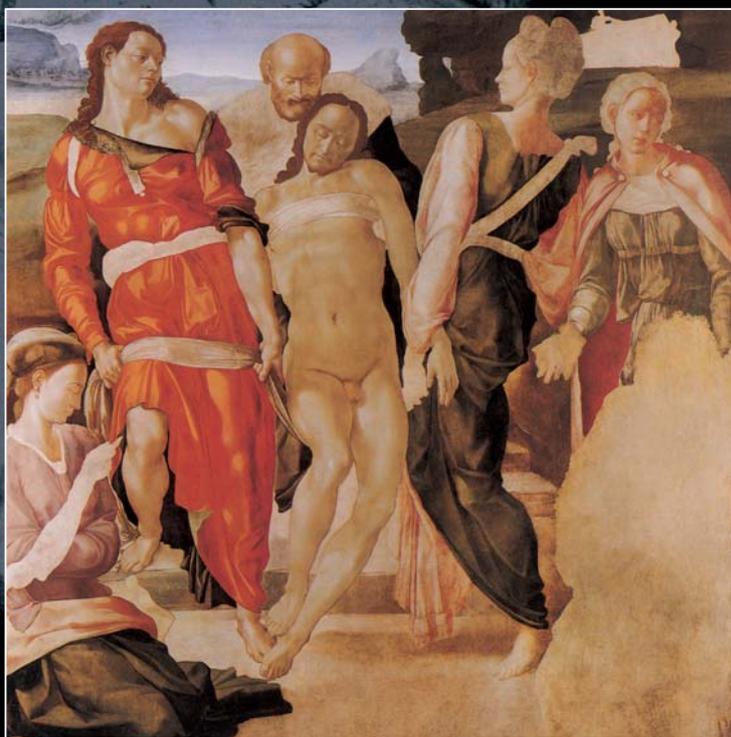
sezione 5 > pannello 51



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



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



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

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

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

1538-1564
Le Crocifissioni e le Pietà



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

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

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

Le Crocifissioni e le Pietà

1538 > 1564

sezione 5 > pannello 54