

Finalmente
credo che
Sua Santità,
spirata
da Dio,
si risolverà
dimandare
per
Michelangelo

(G. Vasari)

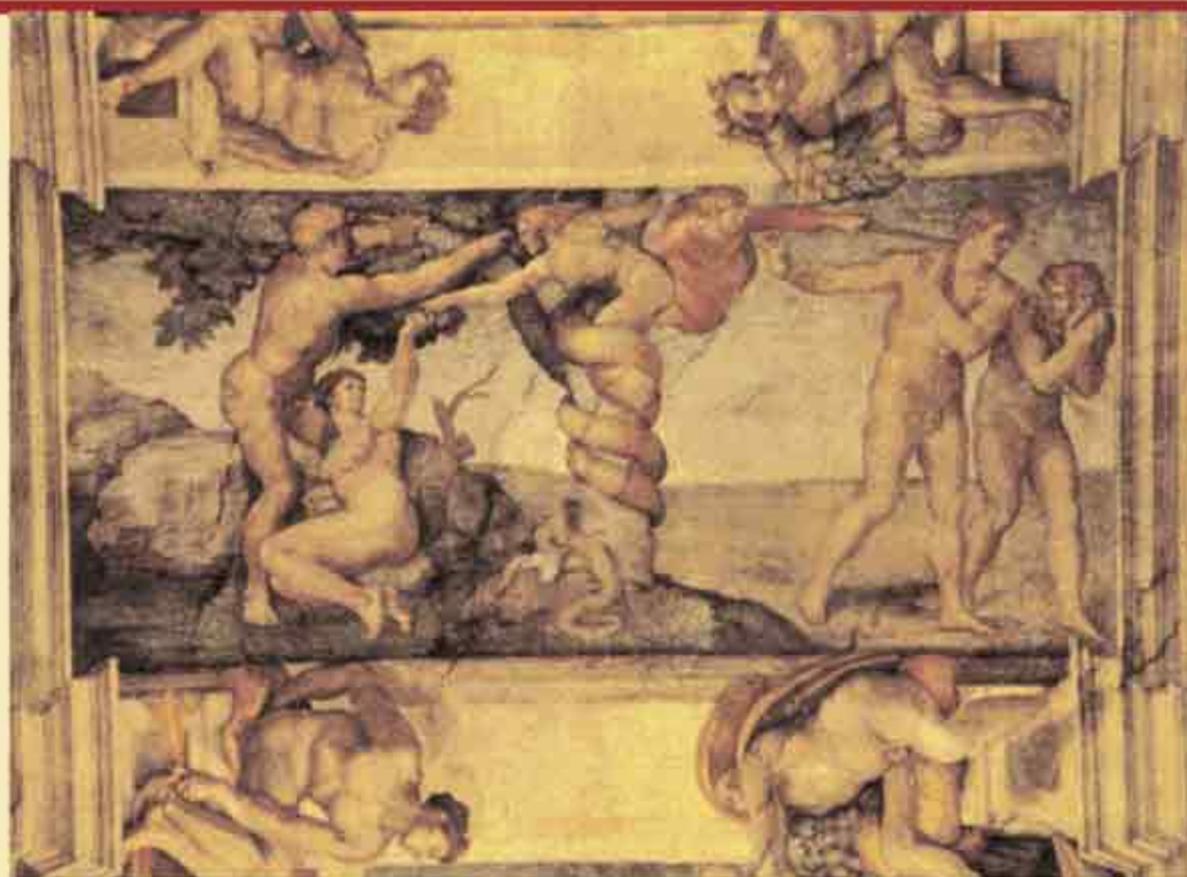
(1)

È la fine del 1546 quando, dopo la morte di Giuliano da Sangallo il giovane, e dopo il tentativo dei suoi seguaci di affidare i lavori della basilica a Giulio Romano, anch'egli morto nel novembre dello stesso anno, Papa Paolo III impone a Michelangelo di accettare l'incarico, nonostante la resistenza di molti nell'ambiente della fabbrica e dello stesso Michelangelo. Il maestro fiorentino all'epoca è settantunenne, ed ha alle sue spalle cinquant'anni di esperienza artistica senza eguali nella storia.

La sua fortuna era iniziata proprio in San Pietro nel 1497 con la "Pietà" commissionatagli dal cardinale Jean Bilheres de Lagranles, ambasciatore del re di Francia Carlo VIII presso la corte pontificia, scultura destinata alla cappella della Madonna della Febbre nell'antica Basilica Costantiniana. La sua prima opera pubblica è l'unica opera da lui firmata, forse per farsi conoscere al pubblico che attribuiva il capolavoro ad altri artisti. È grazie alla straordinarietà di quest'opera e a quelle che porta a termine una volta tornato in Toscana (soprattutto il David e il cartone della battaglia di Cascina) che Papa Giulio II nel 1505 propone a Michelangelo di realizzare il proprio mausoleo per la Basilica Vaticana. In quegli anni lavoravano alla costruzione della nuova Chiesa Bramante e Raffaello. Il progetto prevedeva la tomba come un mausoleo isolato a struttura piramidale articolato in piattaforme digradanti che avrebbero ospitato 40 statue in marmo e bronzo tra cui i Prigioni da collocarsi al centro della zona absidale del coro del Rossellino, di fronte alla tomba di Pietro. Il Papa dopo aver approvato il progetto di Michelangelo cambia parere improvvisamente abbandonando l'ambizioso programma che avrebbe stravolto l'aspetto della Basilica previsto da Bramante. Michelangelo lascia Roma adirato con il Papa con il quale si riconcilia un anno dopo a Bologna dove, dice, mi fu forza andare là con la chorreggia al chollo a chiedergli perdonanza.

In una lettera a Giuliano da Sangallo riguardo al motivo della sua partenza da Roma, l'artista imputa la sua decisione al fatto che il Papa avesse rifiutato di riceverlo in udienza, ma scrive: fu pure altra cosa la quale non voglio scrivere; basta ch'ella mi fe pensare s'i stavo a Roma, che fussi fatto prima la sepultura mia, che quella del Papa.

In un altro scritto dice ancora:
tutte le discordie che nacquono tra Papa Julio e me, fu la invidia di Bramante e di Raffaello da Urbino.



Michelangelo, Cappella sistina



Michelangelo,
la Pietà

Finalmente
credo che
Sua Santità,
spirata
da Dio,
si risolvè
dimandare
per
Michelangelo
(G. Vasari)

(II)

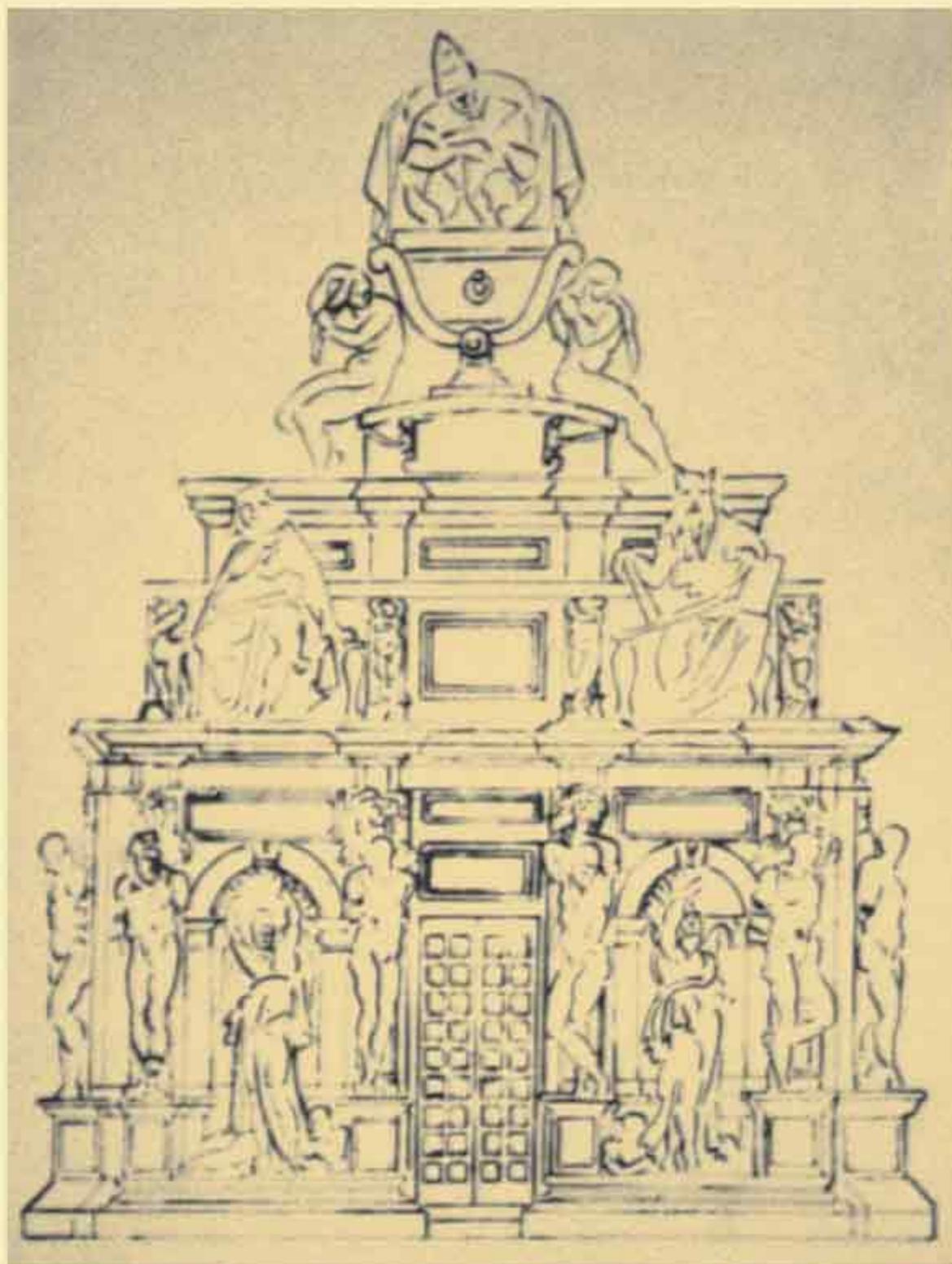
La travagliata realizzazione della Tomba di Giulio II si protrarrà per oltre quarant'anni con il susseguirsi di varie ipotesi e progetti che via via ne ridimensioneranno la grandiosità fino alla versione attuale collocata in San Pietro in Vincoli ma è

comunque interessante che questo intervento, che occuperà per così lungo tempo Michelangelo, sia legato ad un'immagine della Nuova San Pietro che il maestro già aveva molti anni prima dell'incarico affidatogli da Paolo III.

Altra grande realizzazione in Vaticano che consacra l'artista anche come pittore, è l'affresco della Magna Cappella Sacri Palatii, o Cappella Sistina, terminata nel 1513, e del Giudizio Universale eseguito vent'anni dopo. Ancora Giulio II gli conferisce l'incarico di affrescare la volta della cappella continuando l'opera del suo predecessore Sisto IV, con l'intento di riaffermare solennemente il principio del primato del Pontefice Romano e della "Potestas Ecclesiae". L'incarico è accolto da Michelangelo con riluttanza e a particolari condizioni di autonomia. La preoccupazione del maestro era data dalla vastità e difficoltà del lavoro, dal fatto che si considerasse scultore e "poco esperto" nel dipingere, dall'opposizione di Bramante che lo considerava incapace di portare a termine l'opera e forse dalla delusione ricevuta dall'ambiente romano.

Anche in quest'occasione, così come sarà per l'incarico della Fabbrica, Michelangelo è chiamato a contribuire all'affermazione del Primato di Pietro. Paradossalmente è nelle diverse incomprensioni con Giulio II e con altri papi per i quali lavorerà, che l'artista, combattuto tra ciò che la sua indole orgogliosa e indipendente gli suggeriva e la coscienza di essere strumento attraverso cui Dio manifesta la sua gloria, mette la propria genialità a servizio della Chiesa. Ultimamente Michelangelo accetta le sfide degli incarichi Papali, soprattutto quello della fabbrica di San Pietro, perché capisce che la sua genialità è totalmente esaltata non dalla sua capacità di produrre capolavori, ma nella sua obbedienza al Papa. È solo così che quell'uomo irascibile, autoritario, orgoglioso, tirchio e presuntuoso della sua bravura, è umile. Michelangelo non porterà a termine la basilica ma idealmente compie ciò che Bramante aveva immaginato e fondato. Compie la chiesa perché ama la Chiesa ed è profondamente genio perché segue la strada già tracciata per completare l'opera.

Che poss'io Signor se a me non vieni con l'usata ineffabil cortesia. (Michelangelo).



Michelangelo,
Schizzo per la tomba di Giulio II

Michelangelo

Per amor di

Dio

(I)

Alla richiesta di Paolo III di lavorare alla fabbrica di San Pietro, Michelangelo inizialmente risponde che non vorrebbe perché l'architettura non era l'arte sua ma infine accetta per amor di Dio. Egli è ufficialmente assunto come architetto capo della fabbrica il 1 gennaio del 1547 e lavora alla costruzione della Basilica per diciassette anni, fino alla morte, il 18 febbraio 1564. Sono anni di fatica e di malattia; per più volte egli accenna alla certezza di una morte vicina e dice di prepararsi ad acconciare le cose mie dell'anima e del corpo.

E' continuamente conteso tra il Papa e il Duca di Firenze che vorrebbe tornasse nella città natale e lavorasse per i Fiorentini. Vasari in una lettera al Duca di Firenze Cosimo I scrive che Michelangelo lotta fra il desiderio di rivedere la patria e i parenti, la paura dell'onore del mondo, e il timore di offendere Dio: sta fra la speranza e il timore.

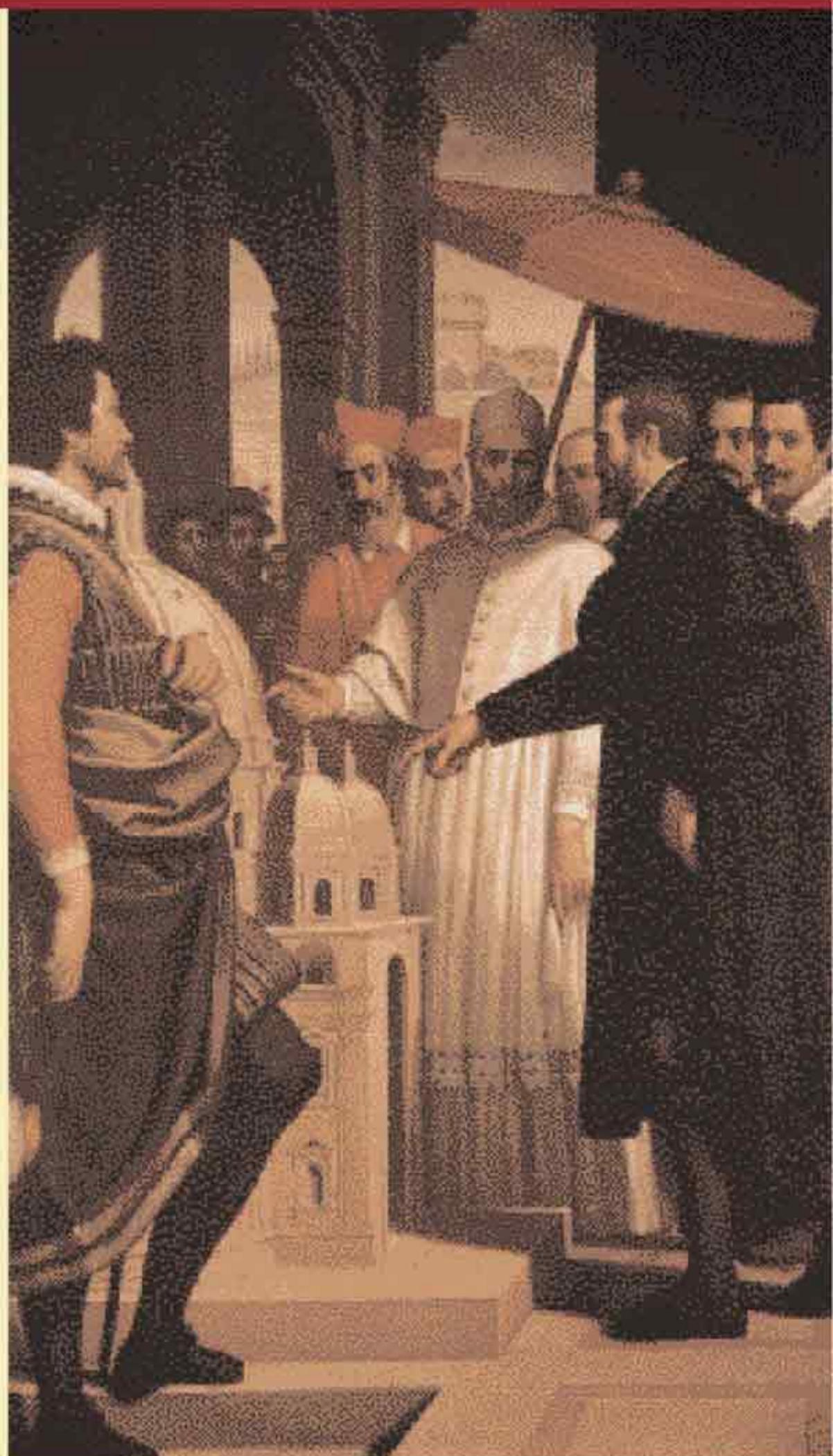
In una sua lettera al Nipote Lionardo del giugno 1557 Michelangelo spiega la sua situazione e perché non possa tornare a servire il Duca:

Ci rca l'esser mio, sto male della persona, cioè con tutti i mali che sogliono avere i vecchi; della pietra, che non posso urinare; del fianco, della schiena, in modo che spesso non posso salir la scala; e peggio è; perché son pieno di passione perché lasciando le comodità ch'io ò qui a mie mali, non ò ancora a viver tre di: e non vorrei perder per questo la grazia del Duca, nè vorrei mancar qua alla Fabbrica di Santo Pietro, nè mancare a me stesso. Prego Dio che m'aiuti e mi consili; e se mi venisse male, cioè febbre di pericolo, subito manderei per te. Ma non ci pensare e non ti mettere a venire, se non ai mia lettera che tu venga.

E ancora, in due lettere del settembre del 1555 e del luglio del 1557 scrive:

Io fui messo a forza nella fabbrica di San Pietro e ho servito circa otto anni non solamente in dono, ma con grandissimo mio danno e dispiacere: e ora che l'è avviata e che c'è denari da spendere, e che io son per voltare presto la cupola, se io mi partissi, sarebbe la rovina di detta fabbrica, sarebbemi grandissima vergogna in tutta la Cristianità.

Io vorrei più presto la morte che essere in disgrazia del Duca. Io in tutte le mie cose m'ingegno d'andare in verità e se io ho tardato di venir costà come ho promesso, io ha sempre inteso con questa condizione di non partire di qua, se prima non conduco la fabbrica di San Pietro a termine che la non possa esser guasta ne mutata della mia composizione, e di non dare occasione di ritornarvi a rubare come solevano e come ancora aspettano i ladri: e questa diligenza ò sempre usata e uso, perché come molti credono e io ancora, esservi stato messo da Dio. Mal venire al detto termine di detta fabrica non m'è ancora, per essere mancati i denari e gli uomini, riuscito. Io perché son vecchio e non avendo a lasciare altro di me, non l'ò voluta abbandonare, e perché servo per l'amor di Dio e in Lui ho tutta la mia speranza.

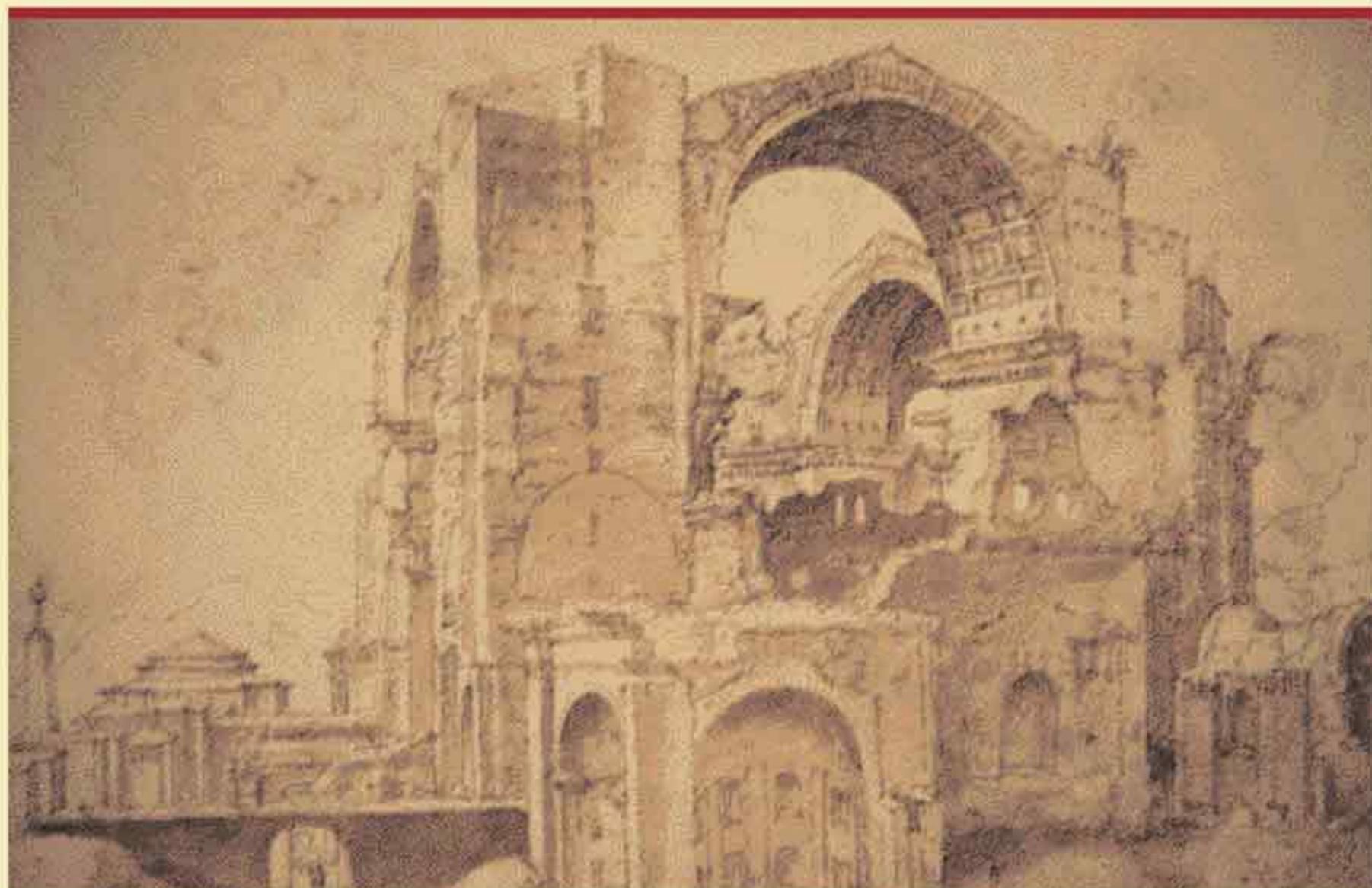


D. Cresti, Michelangelo presenta a Paolo IV il modello del completamento dell'edificio.

Michelangelo

Per amor di Dio

(II)



M. van Heemskerck, Veduta da nord della fabbrica vaticana (1555)

A rendere più difficile il suo lavoro sono i continui attacchi che riceve da quella che il Vasari chiama "setta sangallescà": tutti gli attendenti alla fabbrica e uomini della chiesa che erano legati al suo predecessore Giuliano da Sangallo e che vogliono a tutti i costi dare seguito al suo operato, che invece Michelangelo, fin dall'inizio giudica negativamente.

Afferma infatti che l'edificio del Sangallo avrebbe interferito con i palazzi esistenti richiedendone la demolizione, che la chiesa era cieca di lumi e con tanti risalti, aguglie e tritume di membri, teneva molto più dell'opera tedesca che del buon modo antico e della bella e vaga maniera moderna; infine che si poteva adottare uno schema con maggior disegno di ordine e più maestà e grandezza.

Michelangelo accusa gli amministratori del cantiere di corruzione dicendo che la fabbrica era diventata per chi ci lavorava più interessante per la possibilità di facili guadagni che per la costruzione della Chiesa di Pietro.

Sappiate per cosa certa che io avrei caro di riporre queste mie ossa a canto a quelle di mio padre, come mi scrivete, se partendo ora di qua, non fossi causa d'una

gran rovina della fabbrica di San Pietro ma come si sia stabilita tutta la posizione che non possa essere mutata, spero far quanto mi scrivete se già non è peccato...parecchi ghiottoni ch'aspettano che io mi parta presto. (Lettera a Vasari, settembre 1554).

Le cose mie di qua non vano troppo bene: io dico circa la fabbrica di Santo Pietro, perché non basta ordinare le cose bene, ch'è i capomastri, o per ignoranza o per malizia, fanno sempre il contrario, e a me tocca la passione dell'error mio. (Lettera al nipote Lionardo, agosto del 1555).

L'insistenza della setta sangallescà costringe Michelangelo, quasi ossessionato, a nascondere i suoi progetti perché non vengano manomessi o spiati e a giustificare continuamente le sue scelte.

Tale situazione obbligano prima Papa Paolo III poi Giulio III, ad intervenire pubblicamente affinché il maestro avesse la libertà d'azione necessaria.

Con il Breve dell'ottobre 1549 il Papa afferma che Michelangelo dilectus filius, familiaris continuus commensalis noster rinnoverà la forma della fabbrica secondo il suo modello e lo nomina commissarium prefectum operarum et architectorem quoad vixerit.

Gli conferisce totali poteri sulla fabbrica tanto che nessuno possa mai in futuro modificare il suo progetto.

Michelangelo

Per via di levare

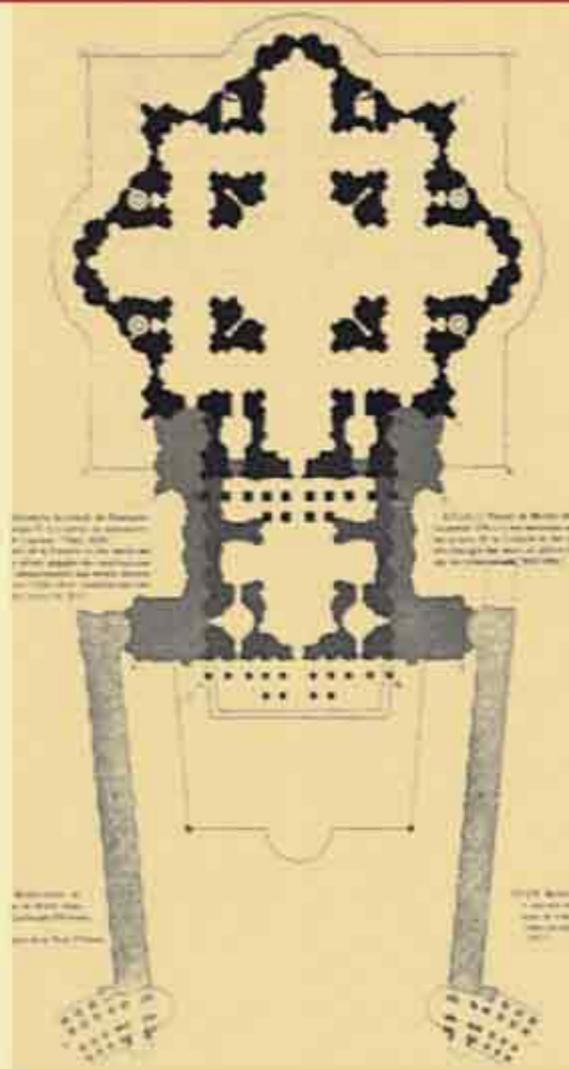
La pianta

Secondo l'interpretazione di Argan, Michelangelo era preoccupato di ridurre il vano trionfismo del sontuoso e complicato progetto sangallescò e di rendere visibile nella forma architettonica la vera dottrina. Concetto chiave per capire il suo intervento in San Pietro è l'idea di unità: anche l'unità del corpo architettonico della madre di tutte le chiese doveva testimoniare l'unità dell'Ecclesia, fondata sul primato di Pietro.

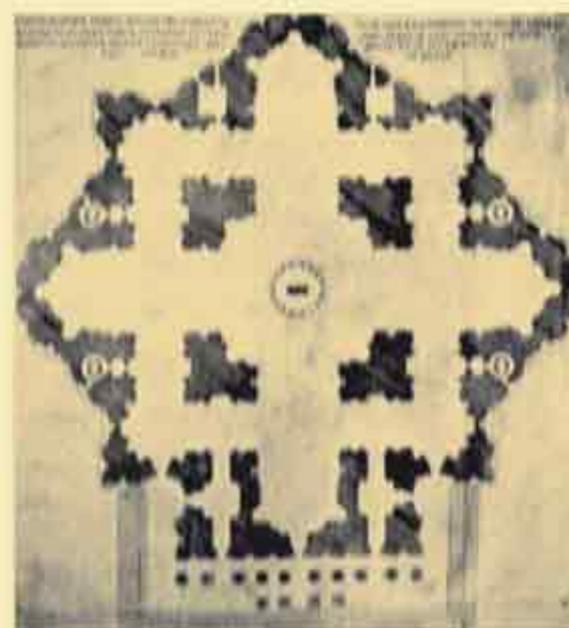
Michelangelo voleva che ogni membro architettonico, conservando la propria singolarità portasse in sé la totalità dell'opera, come se l'edificio fosse una statua; non si poteva vedere contemporaneamente il davanti e il dietro, il dentro e il fuori, ma il visibile doveva rendere intuibile il non visibile.

La concezione propria di Michelangelo scultore era che l'opera è già in qualche modo contenuta nel blocco di marmo e prende forma per via di levare, togliere cioè il superfluo dal blocco stesso, liberandone la figura viva che il blocco idealmente imprigiona. Analogamente per l'architettura, Michelangelo rifiuta l'idea di un involucro formato dalla sovrapposizione e dall'assemblaggio di corpi congiunti in favore di una unità di forma, di volume e dell'intero organismo della Chiesa. In questo senso va letta la sua decisione di inserire tra le tre absidi e i bracci della croce delle facce oblique, in modo tale che gli spigoli risultino fusi come in fasci di muscoli tesi a innalzare la cupola. Per recuperare questa idea di unità, Michelangelo decide di demolire i ridondanti deambulatori del Sangallo e negare il prolungamento del corpo anteriore progettato da quest'ultimo così da ribadire l'impianto centrale. Ed è così convinto delle sue scelte da sottoporsi alle facili critiche di chi fino a qualche anno prima aveva lavorato per l'erezione di parti importanti della chiesa e ora si trova a doverle distruggere.

Non solo, ma dove prima per ordine di Bramante e poi del Sangallo, si facevano otto tabernacoli, Michelangelo ridusse questi a tre, con la volta sopra di travertino e ordine di finestre vive di luce (Vasari); Michelangelo capisce che per portare a termine una così grandiosa opera e ridonare una lettura chiara e univoca di uno spazio così complesso, è necessario semplificarne l'impianto. Tale impianto prevede tre absidi rispettivamente nelle terminazioni laterali e posteriore della croce greca, mentre l'ingresso doveva essere segnato da un pronao colonnato. Le proporzioni della cupola con l'intero complesso basilicale erano già definite dalla costruzione dei quattro pilastri e dagli arconi realizzati su progetto di Bramante.



Sovrapposizione del progetto di Michelangelo con gli ampliamenti successivi



Duperac, Pianta del progetto michelangiolesco, incisione

Michelangelo, Prigione



Michelangelo comprende, per primo dopo Bramante, il senso dello spazio tutto determinato da quei quattro immensi pilastri e dalla cupola che dovevano sostenere, vero simbolo della Chiesa. Secondo la sua immagine della Basilica, fin dall'ingresso si mostrava ai visitatori l'imponenza della cupola percepibile anche da ogni punto interno della chiesa.

Michelangelo

Maggior forma e minor grandezza

Absidi



A. Robert, schizzo di una
nicchia dell'abside

L'esterno

Del progetto di Michelangelo le uniche parti costruite prima della sua morte – oltre al tamburo, ossia l'imposta della cupola – furono le zone absidali. Le testimonianze grafiche indicano che Michelangelo pensò anche ad una soluzione per la facciata senza mai definirla nel particolare forse perché non poteva immaginarla slegata dalla cupola e quindi subordinata alla sua realizzazione. Comunque, le sue idee per la facciata indicano già a cosa Michelangelo mirasse: la visibilità della cupola, la sottolineatura dell'unico ingresso, contemporaneamente ad uno stretto legame con i differenti prospetti laterali.

Come rendere questo legame? Come ribadire l'unità dell'organismo?

Bramante aveva già definito l'aspetto architettonico all'interno, stabilendo un ordine gigante di paraste corinzie (elementi verticali squadrate, come delle lesene, non solo con funzione decorativa ma anche di rinforzo strutturale) che Sangallo nega utilizzando per l'esterno un sistema di ordini sovrapposti.

Michelangelo decide di riproporre l'ordine Bramantesco anche all'esterno e di ripeterlo per tutto il perimetro della chiesa così da ribadire ancora una volta l'organicità del complesso, l'unità tra interno ed esterno e lungo tutto lo sviluppo del volume.

Come tutto questo risulta leggibile?

Ogni parasta dal basamento al capitello è alta più di 27 m, come un palazzo di nove piani, ogni capitello è alto 3.5 m circa. I parapetti delle finestre balconate sono alti 2 m, quasi quanto un'intera finestra di un balcone comune. Nonostante le dimensioni esagerate si ha come l'impressione che da un momento all'altro qualcuno possa affacciarsi a quei balconi. Ci si accorge dell'enormità dell'edificio e della sproporzione con la nostra misura abituale guardando la chiesa in rapporto alla sacrestia adiacente: gli elementi architettonici utilizzati sono gli stessi e sono in ugual rapporto con il resto della composizione, ma una sola nicchia michelangiolesca conterrebbe l'intero piano della sacrestia.

C'è un paradosso: tanto quest'opera è incommensurabile e grande nelle dimensioni, quanto la composizione che la costituisce è misurabile dall'osservatore.

Lo studio tipico di tutto il Rinascimento è sulle misure degli elementi architettonici che rispecchiano le proporzioni del corpo umano. Bramante porta all'estremo la ricerca di una misura universale sperimentandola sull'infinitamente piccolo (San Pietro in Montorio) come sull'infinitamente grande (San Pietro in Vaticano).

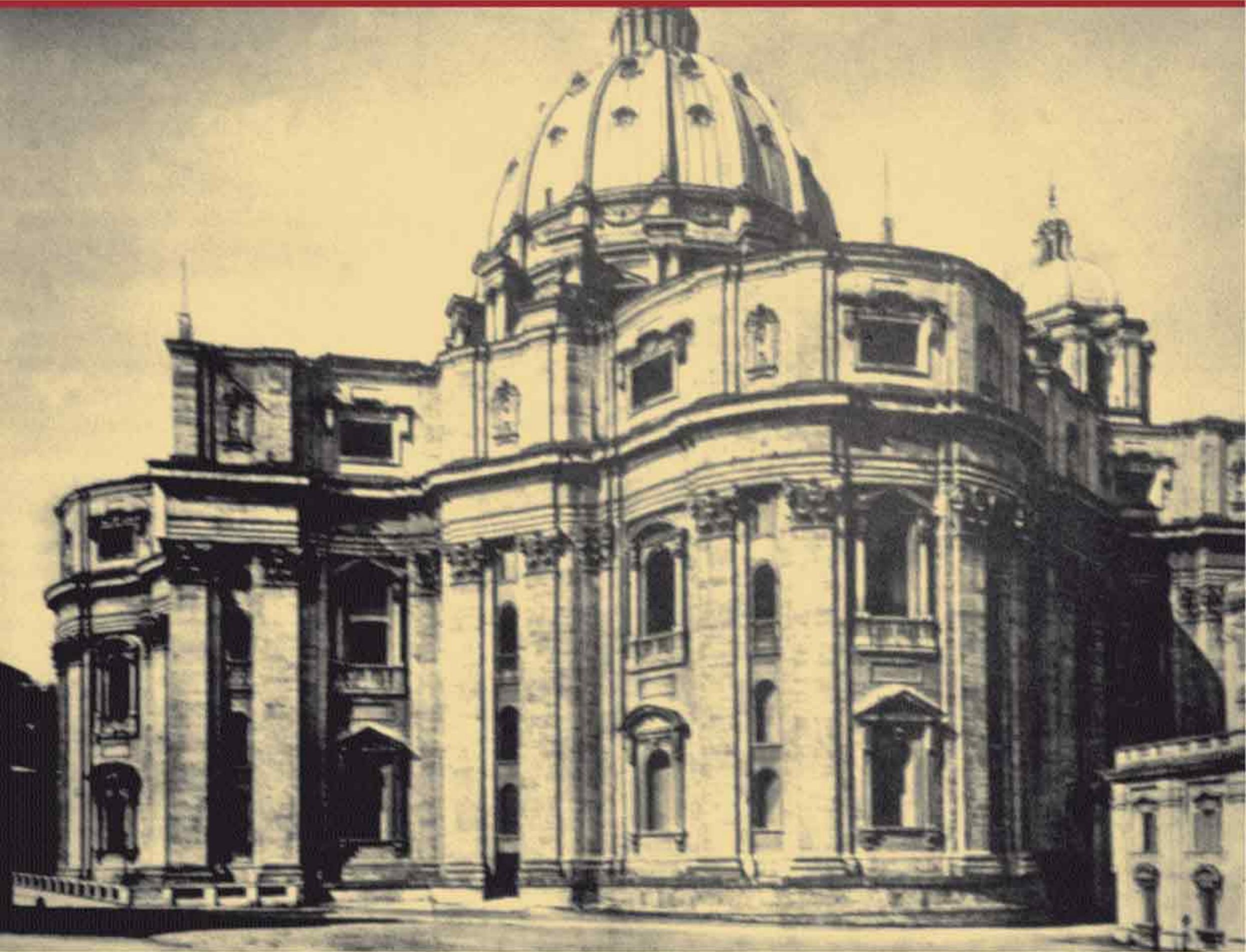
Ma il problema posto da Bramante in San Pietro rimane irrisolto fino a Michelangelo: la regola classica delle proporzioni umane non regge per una così grande dimensione. Sangallo torna ad una concezione che Michelangelo definisce gotica, quella cioè di una infinita sovrapposizione di elementi finiti per coprire una infinita dimensione. Michelangelo introduce uno studio nuovo del rapporto tra le parti e il tutto, compiendo e superando la regola classica. Mentre la trabeazione è proporzionata alle paraste che la reggono, l'attico è smisuratamente alto rispetto all'insieme e sembra introdurci alla dimensione ancor più grande della cupola come se il prospetto fino all'attico costituisse un immenso piedistallo per la grande statua della cupola.

Michelangelo propone a chi osserva, il continuo contrasto tra misura "umana" e misura "infinita". Questo rapporto risulta evidente osservando le piccole nicchie sovrapposte alternate a quelle immense tra le paraste.

È certo che Michelangelo voleva che le nicchie, ora vuote, ospitassero delle statue, così come sedici statue erano previste sui contrafforti della cupola e altre in facciata. La funzione compositiva di questi gruppi scultorei doveva essere ancora una volta quella di fare da ponte tra l'osservatore e l'architettura gigante e mantenere quest'ultima commensurabile per l'osservatore.



Natale Bonifacio,
Giovanni Guerra,
Facciata di San Pietro



Abside con scorcio
della sacrestia

Michelangelo

Tanto ampia da coprire tutte e' popoli cristiani

(1)

Michelangelo nell'ideare il progetto per la Basilica e l'elemento più significativo, la cupola, ha certamente presente le due più grandiose cupole allora esistenti: il Pantheon e Santa del Fiore.

Conosce le leggi che le sostengono ma vuole evincerle per superarne maestosità e bellezza.

Allo scopo di cogliere la straordinarietà e innovazione tecnologica introdotta da Michelangelo, vogliamo mostrare il comportamento statico e l'unicità delle due strutture.

Il Pantheon

I romani sono stati i primi a sperimentare la costruzione di strutture voltate in muratura.

L'edificio più rappresentativo pervenutoci che ci mostra la loro sapienza costruttiva è il Pantheon di Roma. Tale imponente costruzione risale al regno di Adriano nel II secolo d.C. che vuole erigere questo tempio per celebrare tutti gli dei, la cui dimora è rappresentata dalla cupola che all'interno si presenta emisferica. Osservandone la sezione notiamo l'oculo aperto al vertice e un ispessimento della muratura alle imposte dell'arco. Questi accorgimenti costruttivi impediscono la rottura dell'arco a tutto sesto che, caricato eccessivamente alla sommità, si rompe a livello delle reni secondo angoli complementari di 60 e 30 gradi. Di conseguenza, dall'esterno non percepiamo la cupola come una forma geometrica pura (semisferica), ma la vediamo sminuita nella sua imponentza.

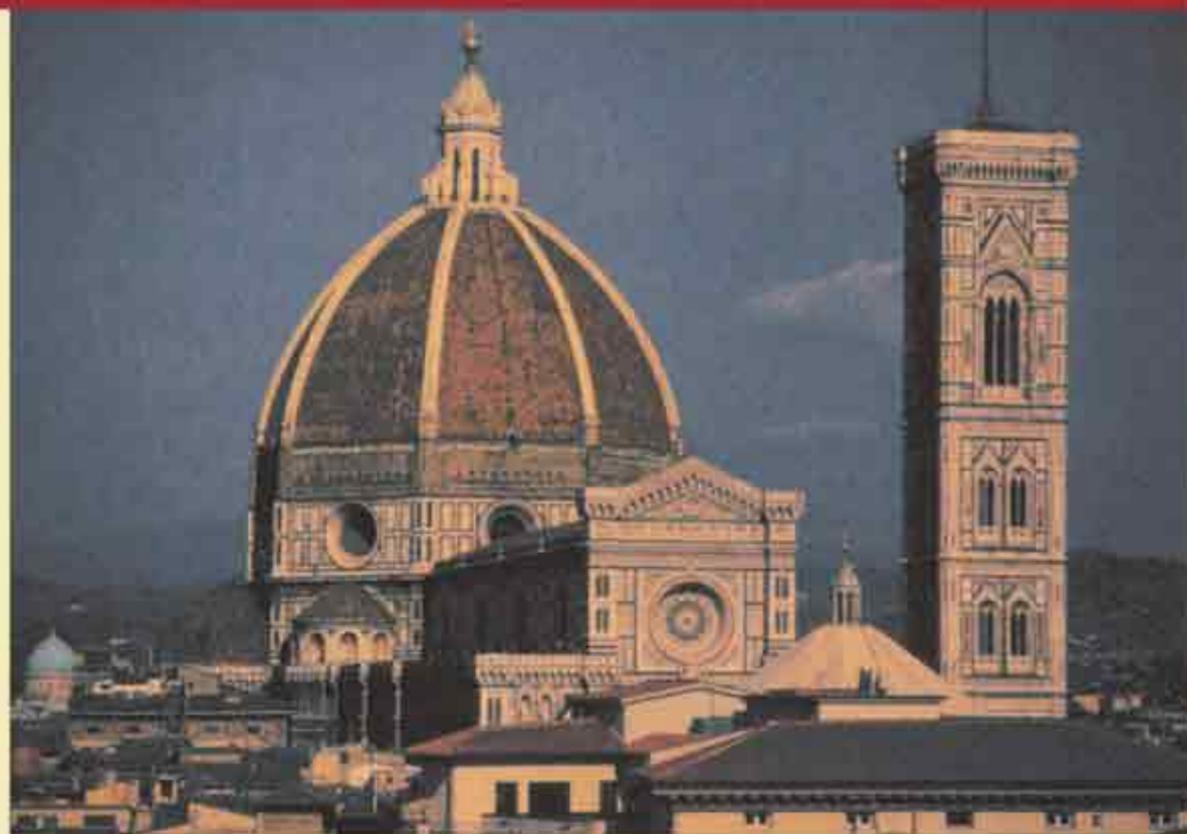
Santa Maria del Fiore

Dopo milleduecento anni dal Pantheon, Filippo Brunelleschi deve portare a termine il Duomo di Firenze voltando il grande spazio del tiburio rimasto scoperto. L'imposta della cupola era a 55 m di altezza e il diametro del tiburio di 46 m: questo comportava l'impossibilità di costruire impalcature così alte per l'elevata instabilità e deformabilità del legno; inoltre non esistevano centine in grado di sostenere il peso di una così gran cupola.

La genialità di Ser Filippo è stata quella di pensare a una cupola autoportante, che non necessita di strutture lignee di supporto.

L'autoportanza è garantita da diversi aspetti che concorrono alla statica della struttura:

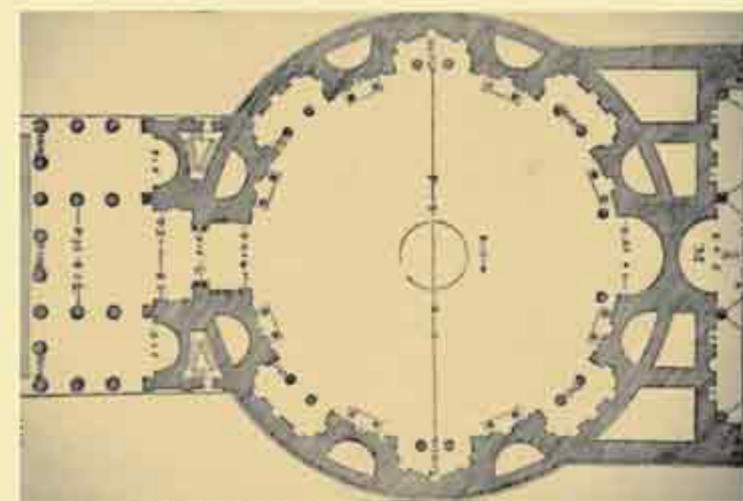
- quello geometrico consiste nella pianta ottagonale della cupola e nella sezione a sesto acuto composta dall'accostamento di due archi sottesi ad angoli di 60 gradi;
- quello costruttivo consiste in una struttura piena messa in opera sovrapponendo piani di mattoni, utilizzando il metodo della corda blanda e piattabanda, posati secondo la spina di pesce;
- quello di un equilibrio dinamico che si ottiene con due fattori: una forza e uno spostamento conseguente. La forza è data dal peso dei mattoni che, scivolando verso l'interno della cupola, si incuneano tra loro. Più la costruzione aumenta in altezza, più il peso aiuta il consolidamento dell'intera struttura.



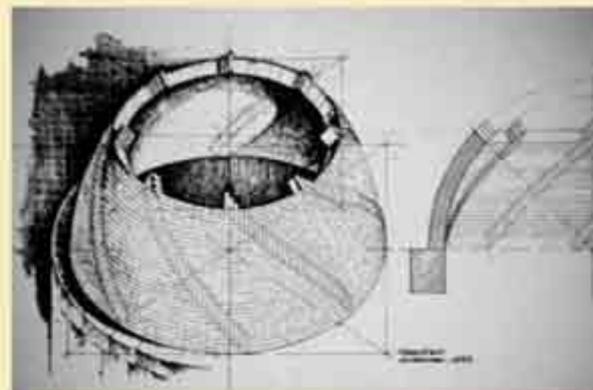
Santa Maria del Fiore, Firenze



Palladio, Sezione del Pantheon



Palladio, Pianta del Pantheon



Santa Maria del Fiore: schizzo con spaccato di cupola a spinapesce



Santa Maria del Fiore: sezione della cupola e del tamburo

Michelangelo

Tanto ampia da coprire tutte e' popoli cristiani

(II)

Fin dai primi mesi del suo incarico per la basilica Michelangelo è ossessionato dal problema della cupola e cosciente della grandiosità dell'impresa cui è chiamato ma anche del compito affidatogli:

rappresentare la chiesa visibile.

Pur riferendosi ai più illustri esempi della tradizione gli offriva, il Pantheon e Santa Maria del Fiore, il maestro riesce a immaginare una cupola dalla concezione totalmente nuova che Vasari definirà cosa bizzarrissima e straordinaria.

Vorrei che per mezzo di Giovan Francesco tu avessi l'altezza della cupola di Santa Maria del Fiore, da dove comincia la lanterna insino in terra, e poi l'altezza di tutta la lanterna e mandassimela: e mandami segnato in su la lettera un terzo del braccio fiorentino. Lettera al nipote Lionardo del luglio 1547

...la cupola di Santa Maria del Fiore è ampia sì da coprire tutte e' popoli toscani. La mia sarà ampia da coprire tutte e' popoli cristiani.

Nel periodo in cui attende alla costruzione della basilica egli produce quattro modelli di cui due sicuramente riguardano lo studio della cupola.

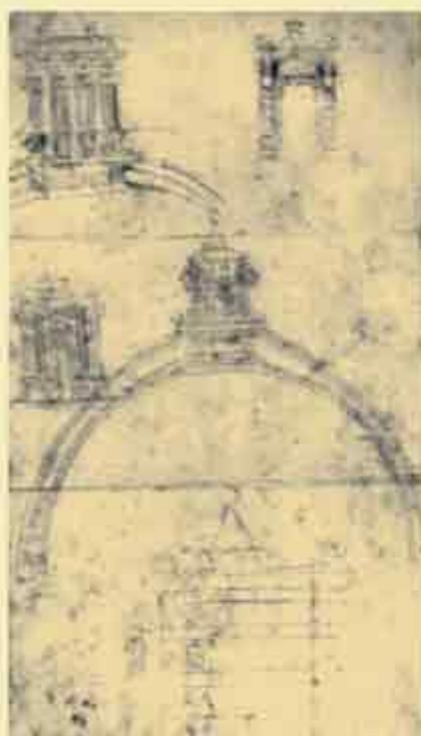
Dato che intorno al 1556 i lavori alla Fabbrica rallentano sensibilmente in occasione della guerra tra Papa Paolo IV e la Spagna, Michelangelo è costretto a fare un modello perché rimanesse chiara la sua idea della cupola. Nel 1557 è pagato un primo modello in creta sulla base del quale, tra il 1558 e il 1561, viene realizzato quello in legno del tamburo e della cupola.

Sicuramente in un primo tempo il maestro aveva immaginato una cupola a sesto rialzato forse per rendere più evidente l'idea di un elemento in elevazione. Come racconta il Vasari e come testimoniano alcune incisioni però, Michelangelo sceglie definitivamente una cupola emisferica sia all'interno che all'esterno.

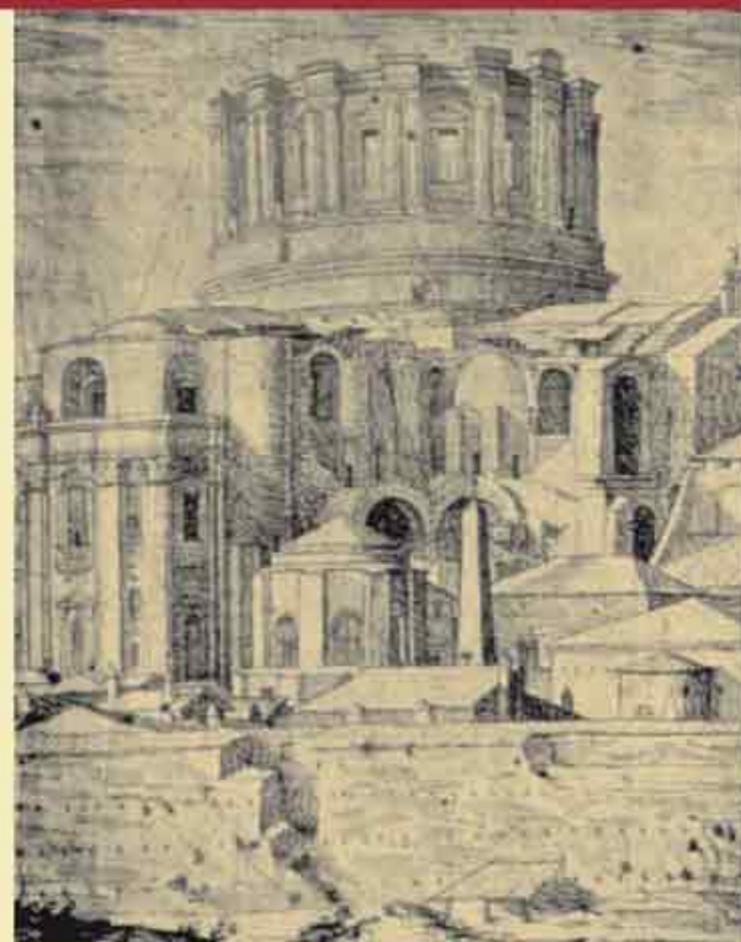
Anche se alla morte di Michelangelo, nel 1564, la costruzione della basilica è giunta solo all'imposta della cupola, il tamburo, ultima parte da lui edificata, già rivela la sua straordinaria idea: una cupola costruita da elementi strutturali, i sedici costoloni, e da elementi di tamponamento, le calotte. È evidente come Michelangelo si ispiri alla struttura del corpo umano formato da ossa e da membra.

Questa soluzione permette lo scarico strutturale delle murature, così da consentire l'apertura nel tamburo di grandi finestre.

È la prima volta che si sostituisce alla muratura piena, l'idea di uno scheletro portante e una struttura di riempimento; questa innovazione geniale fonda una nuova concezione tecnica che gli architetti della fine del Cinquecento hanno adottato e che finora è rimasta immutata.

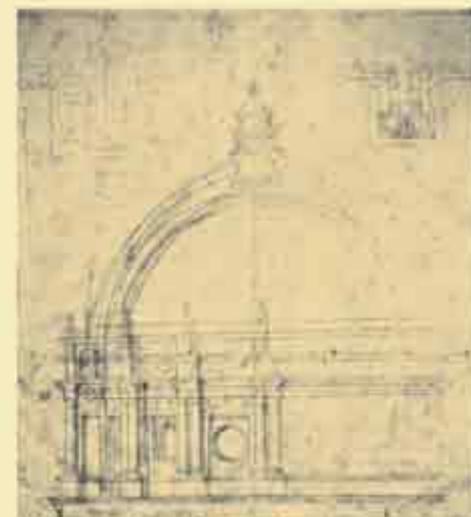


Michelangelo, Particolare della cupola

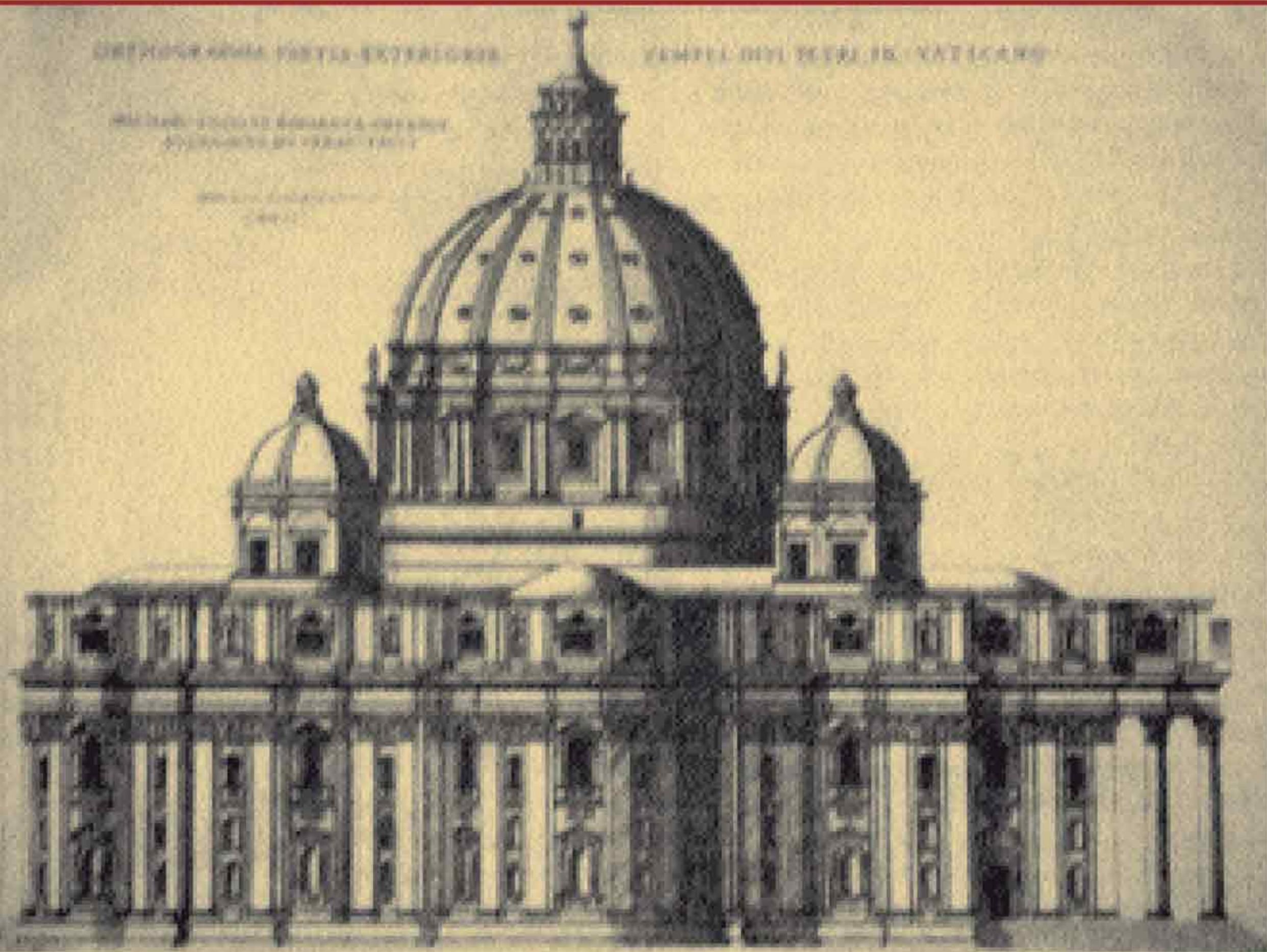


Anonimo, Veduta di San Pietro da sud-est

Dosio, Veduta della crociera di San Pietro



Michelangelo, schizzo per la cupola



Duperàc, incisione del prospetto
del progetto michelangiolesco