

**MICHELANGELO
E LA PIETRA**

**LA MADONNA
E IL BAMBINO**

Miché Lagrèolo

LA MADONNA MEDICEA

Nella *Madonna col Bambino* della Cappella Medicea, Michelangelo riprende per l'ultima volta il tema iconografico della maternità divina e umana di Maria, portandovi a maturità il frutto delle precedenti esperienze. Diversamente, però, dalle altre quattro sculture di cui s'è detto finora, questa non è stata concepita come opera d'arte a sé stante, ma per essere posta di fronte all'altare nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo, incominciata a costruire dal Buonarroti nel 1521, quale Pantheon di Casa Medici. Senza dilungarsi a narrare le complesse vicende di questa sua prima opera architettonica e della sua decorazione scultorea, conviene tuttavia ricordare che l'edificio a pianta quadrata, coperto a cupola, con elementi strutturali in pietra serena su fondo bianco — di uno stile inconfondibilmente fiorentino — è ispirato alla Sagrestia Vecchia, costruita nella stessa basilica da Filippo Brunelleschi. Entrando nel sacello, si vede a sinistra il sepolcro di *Lorenzo*, duca d'Urbino, con la statua del defunto (il *Pensieroso*) seduto entro una nicchia, in alto, e le figure dell'*Aurora* e del *Crepuscolo*, ignude, adagate sul sarcofago ai suoi piedi. In modo identico son collocati sulla parete opposta la statua di *Giuliano*, duca di Nemours, con le allegorie del *Giorno* e della *Notte*. La campata di faccia all'ingresso fa da sfondo al piccolo altare, volto *versus populum*, mentre nell'altra un semplice cassone di marmo racchiude le salme del Magnifico Lorenzo e di Giuliano, suo fratello, di cui il monumento non fu mai eseguito. Su questa sorta di podio venne collocata molto più tardi — e forse dal Vasari — la *Madonna Medicea*, fra le statue dei *Santi Cosma e Damiano*, mediocrissime cose del Montorsoli e di Raffaello da Montelupo, fatte su modelli michelangioleschi. Negli Uffizi si conserva la copia di un disegno perduto del Buonarroti per il terzo sepolcro, rimasto allo stato di progetto [Kriegbaum, tav. 94]. La struttura architettonica è simile a quella degli altri, e la Vergine vi sarebbe stata posta nella nicchia centrale. In questo mausoleo bianco e grigio, bagnati in un freddo chiarore, i duchi morti e i simulacri del Tempo che li ha spenti, sembrerebbero marmoree larve d'un oltretomba pagano, rassegnate al Fato e senza speranza alcuna, se la *Madonna col Figlio*, unico elemento cristiano della Cappella, non desse loro una coloritura diversa.

Il Vasari, in ambedue le edizioni delle sue *Vite*, descrive con esatta brevità: « la Nostra Donna, la quale nella sua attitudine sedendo manda la gamba ritta addosso alla manca, con posar ginocchio sopra ginocchio; ed il putto, inforcando le cosce in su quella che è più alta, si storce con attitudine bellissima inverso la madre, chiedendo il latte; ed ella con tenerlo con una mano, e con l'altra appoggiandosi, si piega per dargliene: et ancora che non siano finite le parti sue, si conosce nell'essere rimasta abbozzata e gradinata, nella imperfezione della bozza, la perfezione dell'opera » [Vasari, VII, 195].

La più antica notizia di questa scultura si può leggere in un atto notarile del 23 di aprile 1521, con cui due scarpellini carraresi danno ricevuta a Michelangelo di 50 ducati d'oro, quale caparra per la lavorazione di certi marmi dei quali si obbligano a cavarvi, fra l'altro, « una figura di Nostra Donna a sedere secondo è disegnata, et più altre figure secondo dicte misure ». Si può quindi presumere che il Buonarroti cominciasse a scolpire la statua nei mesi estivi del 1521; vi lavorò poi attorno in modo saltuario, sino alla sua definitiva partenza per Roma, nel 1534, lasciandola incompiuta. La *Madonna dei Medici*, scolpita in un sol blocco di marmo alto m. 2.27, appare seduta su un dado di pietra rialzato da una pedana posta a sua volta sopra la base. Codesti accorgimenti le conferiscono un cadenzato slancio verso l'alto di straordinaria eleganza, rafforzato dalla piccolezza del capo e dalla compattezza della figura (con le braccia aderenti al corpo). Il moto ascendente è appena frenato da pochi elementi orizzontali, quali la doppia cinghia stretta sotto il petto ed alla vita, la gamba sinistra del Bambino, e le larghe spalle della Madre. Trionfa qui il « contrapposto serpentinato » del Buonarroti: ogni mossa di linea o di volume ne incontra un'altra che, contrastandola, ne esalta il vigore, e con ciò stesso acquista forza nuova. Certamente voluto è anche il graduale trapasso dallo stupendo groviglio dei panni, attraverso la zona meno tormentata del fanciullino, alla composta mestizia della testa di Maria, di cui il velo, posto un po' di sghembo, accentua la inclinazione, scoprendo parte della folta chioma. I suoi grandi occhi, anche qui, guardano senza veder nulla.

IL TONDO TADDEI

Gli anni trascorsi a Firenze fra il 1501 ed il 1505 furono per il giovane Buonarroti un periodo d'intensa attività, nel campo della scultura come in quello della pittura. Sono di allora, oltre alla *Nostra Donna di Bruges*, il *David* di marmo e quello, smarrito, di bronzo; il perduto *Cartone della Battaglia*, ed i due Tondi in marmo — comunemente noti come « *Madonna Taddei* » e « *Madonna Pitti* » — entrambi databili tra il 1504 e la fine del 1505, e contemporanei, quindi, alla *Madonna di Bruges*. Mentre il Condivi ne tace, Giorgio Vasari ci dà la più antica notizia intorno al *Tondo Taddei* in ambedue le stampe delle sue biografie, pur senza indicarne il soggetto: « Ed ancora in questo tempo [cioè negli anni del *David*: 1501-1504] abbozzò e non finì due tondi di marmo, uno a Taddeo Taddei, oggi in casa sua ed a Bartolomeo Pitti ne cominciò un altro » [Vasari, VII, 157].

Nel 1729, alla morte di Giovanni, ultimo di casa Taddei, il marmo passò ai Quarantesi, suoi cugini. Dai loro discendenti lo acquistò il pittore Wicar, portandolo a Roma, dove per mezzo del Canova fu comprato nel 1822 da Sir George Beaumont, un ricco amatore inglese, che alla sua morte nel 1827, lo lasciò per testamento alla Reale Accademia delle Belle Arti di Londra, che lo accettò nel 1830, e dove è tuttora alloggiato.

La *Madonna Taddei* è scolpita in un tondo di marmo, dalla forma approssimativamente circolare e del diametro di m. 1,17. Manca una parte dell'orlo nella zona inferiore destra del tondo. Maria è seduta a terra, con il busto rivolto di tre quarti verso lo spettatore, il dorso poggiato a una roccia, e la testa girata di profilo a sinistra. Le sue gambe son ripiegate per non oltrepassare l'orlo del clipeo. E' vestita d'una tunica con maniche e sbuffi, dalla scollatura squadrata, coperta di un manto sorretto da una cinghia nascosta sotto le pieghe, che passa in diagonale dall'omero sinistro sotto l'ascella destra. In capo ha un turbante ripiegato con arte, di cui un lembo sciolto fa da sfondo al delicato profilo. Con la mano destra, appena accennata, accarezza il viso del san Giovannino per trattenerne la infantile irruenza, mentre regge con l'altra una falda della cappa. Il Figliuolo, scavalcando la gamba della Madre, si slancia verso destra, quasi fosse spaventato dall'uccellino starnazzante che il piccolo Battista gli presenta con mossa brusca, come per scherzo, ritto dalla parte sinistra del tondo, e riconoscibile dalla ciotola appesa al perizoma gettato sulla spalla.

Si distinguono qui — nettamente e tutti insieme — i gradi successivi del lavoro del marmo, eseguito sin dalla prima fase non da uno scalpellino, ma dallo stesso artista, che toglie il « soverchio » alla pietra, facendo affiorare l'immagine contemplata nella fantasia. Questa platonica liberazione dell'idea racchiusa nell'opaca materia, era per Michelangelo un aspetto vivo, seppure transitorio, del suo « non finito », che forse, nelle opere giovanili e in quelle dell'età matura, diremmo con maggior esattezza « non ancora finito ».

Nella *Madonna Taddei* par quasi di assistere a questo graduale del « concetto », alla nascita della opera d'arte. Il fondo del rilievo, la sua cornice appena sgrossata e la sommaria figura del Precursore, ci mostrano il primo abbozzo, fatto con lo scalpello e il mazzuolo, a furia di « levare » — come dice egli stesso in un'altra poesia — sicché la « viva figura là più cresce u'più la pietra scema » [Girardi, n. 152]. Nella testa della Vergine, sul suo esile collo, nel panneggio, e nelle estremità del Bambino, compare il prezioso lavoro di gradina (quasi una firma), condotto in maniera simile al tratteggio di certi suoi coevi disegni a penna, come — per citarne uno a caso — l'*Apollo-Mercurio* del Louvre [Dussler, n. 209]. Infine, nel torso del Figliuolo, la parte più elaborata della scultura, il marmo raggiunge una finitezza non inferiore a quella del *David*.

Questa scenetta idilliaca riflette una pausa di serenità nell'arte di Michelangelo. Poteva piacere, e infatti piacque, a Raffaello, il quale ebbe modo di vederla in casa Taddei, e ne ritrasse in un disegno (Louvre) il gruppo della Madre col Bambino, di cui riprese poi a rovescio la elegante mossa nella *Madonna Bridgewater* (Collezione Ellesmere, Londra), dipinta fra gli anni 1506 e 1507. Non pochi hanno rilevato in questa scultura la vicinanza di Leonardo da Vinci, con cui il Buonarroti era allora impegnato nel certame pittorico delle due *Battaglie* per la Sala del Gran Consiglio di Firenze.

Si tratta però di un genere d'influsso ben diverso da quello donatelliano della sua prima fase stilistica: di qualcosa d'indefinito, sensibile soprattutto. « nel modo raffinato di concepire la intierezza dell'organismo estetico ».

Con maggiore evidenza, ci sembra di poter ravvisare un'eco leonardesca nel tenue sorriso della Madre: di tutte le Madonne scolpite da Michelangelo, questa del *Tondo Taddei* è la sola che sorride, sia pur lievemente e attraverso un velo di mestizia, come distratta per un istante dall'ignaro giuoco dei due fanciulli.

IL TONDO PITTI

In uno con la *Madonna Taddei* — e del pari senza indicarne la data né il soggetto — il Vasari (VII, 157) ricorda, nel già citato brano, il « tondo di marmo » che Michelangelo « cominciò » per Bartolomeo Pitti. Si tratta di un bassorilievo circolare di cm. 85 di diametro, rappresentante la Vergine col Bambino e san Giovannino. Don Miniato Pitti, avutolo in eredità da Bartolomeo, suo zio, lo donò a Luigi Guicciardini, e in casa di Pietro, nipote di lui, lo vide il Varchi. Acquistato nel 1823 dalle Gallerie di Firenze, venne esposto l'anno 1873 nel Museo Nazionale del Bargello, dove tuttora si trova [Barocchi, II, 224].

La sua autenticità non è mai stata posta in dubbio. La *Madonna Pitti* siede su un basso dado di pietra, con il corpo girato a destra, mentre il volto — che supera l'orlo del clipeo ed è trattato ad altorilievo — guarda di faccia, reso pesante dalle folte chiome, da un complicato copricapo, e dal velo annodato sulla nuca. E' vestita di una tunica con lunghe maniche, e un manto le avvolge le gambe. La destra regge sulle ginocchia un libro aperto, l'altra mano sostiene il Bambino, il quale, ritto, a gambe incrociate, ignudo e visto di fronte, reclina il capo in atteggiamento soffuso di mestizia. Sopra la spalla della Madre, a sinistra, appare il tradizionale san Giovannino, di cui si vede la sola testa ricciutella e parte del busto, il resto della figura essendo forse stato scalpellato, come suggerisce il Sanpaolesi.

Singolare è il diadema della Madonna, ornato di una testa alata di cherubino, a significare — dice il Tolnay [1968] — il dono della conoscenza superiore, e che le conferisce qualcosa come un carattere sacerdotale. Secondo lo stesso autore, la posa del Bambino deriverebbe dal genietto funerario pagano del sarcofago di Fedra (detto della Contessa Beatrice), nel Camposanto di Pisa (Tolnay, 1951).

LA MADONNA DI BRUGES

Trascorsa una diecina d'anni, dalla *Madonna della Scala*, il Buonarroti torna al tema della sua giovanile opera prima, e scolpisce la *Madonna di Bruges*, detta così perché dal 1514 (o poco dopo) la si ammira e venera nella Chiesa di Nostra Signora in quella città fiamminga.

Le notizie contemporanee non sono numerose, ma forniscono alcuni dati precisi. La prima è una lettera del 4 agosto 1506, in cui Giovanni Balducci, da Roma, avvisa Michelangelo in Firenze della possibilità di mandare il marmo, per mezzo di Francesco del Pugliese, a Viareggio e quindi in Fiandra, « cioè a Bruggia, a rede di Giovanni e Alessandro Moscheroni e comp., come cosa loro » [Gotti, II 51]. Il 23 novembre 1514 Jan Moscroen riceve dal Capitolo della chiesa di Nostra Donna a Bruges il permesso di collocarvi, in memoria di suo padre Alexander, di sua madre e dei suoi amici ivi sepolti, un altare coperto da baldacchino con una « eccellente statua di Maria, molto ricca e preziosa ».

Segue, il 7 aprile 1521, un ricordo del diario di viaggio del Dürer nei Paesi Bassi, il quale vide nella Chiesa di Nostra Donna a Bruges « la figura di Maria in alabastro, fatta da Michelangelo in Roma ».

Circa la datazione le opinioni sono molte e le certezze poche: un indizio comunque, si ricava da un foglio del Museo Britannico con studi preparatori per la Battaglia di Cascina ed uno schizzo della nostra Madonna.

Le due opere furono, quindi, almeno per un certo periodo, condotte insieme e possono pertanto datarsi approssimativamente tra l'inizio del 1504 e la partenza di Michelangelo per Roma nella primavera del 1505.

Vi sarebbe ancora un'altro documento da molti riferito alla *Madonna di Bruges* ed è una lettera di Michelangelo scritta da Roma al padre in Firenze e datata del 31 gennaio 1506, in cui raccomanda di far portare a casa e di non mostrare a nessuno « quella Nostra Donna di marmo ».

Sarebbe questa la testimonianza più antica, ma la data è discussa e il riferimento all'opera incerto e troppo generico, ed è forse più probabile trattarsi della *Madonna della Scala*.

Nel gruppo marmoreo della *Madonna di Bruges*, la Vergine siede diritta e solenne su una roccia; con la mano sinistra trattiene il figliuolo ignudo e già grandicello in piedi fra le ginocchia, mentre nell'altra regge un libro chiuso. La veste, dalle lunghe maniche, è chiusa sul petto da un fermaglio rettangolare, e viene in parte coperta da un pesante manto, fissato sulla spalla sinistra da una fibbia tonda. In capo ha uno spesso velo, le cui pieghe si sovrappongono come nella *Pietà di San Pietro*. Il piede destro poggia a terra, il sinistro, alquanto rialzato, riposa su una sporgenza della roccia. Nasce così un soave moto ascendente in diagonale, seguito dal Bambino e accentuato dal drappeggio, che addolcisce la severa rigidità del contegno, nota dominante, derivata dalla bizantina *Platytera*, attraverso la *Madonna in trono* di Donatello nella Basilica del Santo a Padova. Alto m. 1,28, il gruppo è stato concepito per essere visto di fronte e dal basso, come se fosse destinato a venir esposto in una nicchia elevata. Le pieghe della parte posteriore furono infatti modellate in un modo più sommario, forse da un'aiuto, quale Baccio da Montelupo [Goldscheider, 11].

A giudicar dallo stile, la *Madonna di Bruges* è sorella minore della Madre dolorosa nella *Pietà di San Pietro*. Si somigliano in modo straordinario nei tratti del volto, ed esprimono ambedue lo stesso muto e rassegnato sgomento dinnanzi al dolore atteso o attuale. La prima appare tuttavia più recente per una maggiore semplicità, e perché Michelangelo vi mostra d'aver saputo raffrenare e meglio ordinare la sua tendenza a ricercare le difficoltà nel lavoro del marmo, per risolverle poi con mirabile, ma pericoloso virtuosismo. Sorprende inoltre, nella statica figura di Maria, l'assenza quei contrappunti forme e di volumi — cioè di una costante del suo linguaggio formale evidentissima nel *Bacco* e nella *Pietà* romana, — ma che qui si manifesta solo attenuata, nel lento moto a spirale del fanciullo. Sotto quest'aspetto, la *Madonna di Bruges* può ben dirsi un *unicum* nell'arte sua.

LA MADONNA DELLA SCALA

Prima opera sicura di mano di Michelangelo, diciassettenne.

Il Condivi ne tace, ma la menziona il Vasari, nella seconda edizione delle sue *Vite* (1568), con le seguenti parole: « Il quale Lionardo [Buonarroti, il nipote] non è molti anni che aveva in casa, per memoria di suo zio, una Nostra Donna di bassorilievo di mano di Michelangelo, di marmo, alta poco più d'un braccio nella quale, sendo giovanetto in questo tempo medesimo, volendo contrafare la maniera di Donatello, si portò sì bene, che par di man sua, eccetto che vi si vede più grazia e più disegno » [Vasari, VII, 144].

Quanto alla data, non si hanno notizie precise, ma soltanto ipotesi discordanti e fondate su argomenti opinabili.

Può, comunque, bastare su quanto scrive il Vasari della Madonna della Scala e della Battaglia dei Centauri: essere, cioè, state quelle opere eseguite dal giovanissimo Michelangelo negli anni da lui trascorsi in casa di Lorenzo il Magnifico e quindi tra il 1490 e 1492.

La Madonna è figurata nella parte destra della piccola lastra di marmo — dai contorni rilevati a mo' di sottile cornice —, seduta di profilo a sinistra con le gambe incrociate, su un blocco di pietra squadrato. Tutta la persona è avvolta in un pesante manto, da cui sporgono in basso le pieghe della veste. Il capo nimbato, dal severo contorno greco, è coperto d'uno spesso velo che ricade sull'omero. Il Tolnay (1968) ed altri

ritengono questa ieratica figura ispirata a qualche stele funeraria antica. Con la mano destra scopre un poco il seno per allattare il figlioletto, reggendolo con la sinistra seduto sulle ginocchia, visto di spalle, col braccio destro piegato all'indietro in una mossa forzata, come in certe icone bizantine. Il rilievo delle forme è molto basso, e ancora più « sticcato » si mostra,

per suggerire la distanza, nella metà sinistra della lastra, occupata da un ripido scalone a gradini altissimi, che dà il nome a questa scultura. In alto, un giovane che scendeva si è fermato, torcendo il busto per sporgersi sulla spalletta, e sventola un drappo, di cui l'ultimo lembo è ripreso da un altro fanciullo, appena accennato dietro il dorso della Vergine, mentre sul ripiano superiore due ragazzi lottano per giuoco.

Sono figure marginali, e (come più tardi gli efebi ignudi del *Tondo Doni*) senza alcun rapporto chiaro col gruppo in primo piano. Tutta questa parte della composizione — sebbene per esigenza di prospettiva dovesse comunque essere meno finita dell'altra — è rimasta allo stato di abbozzo vero e proprio come mostra l'anormale grossezza delle braccia e delle gambe del fanciullo più grande. Il dado su cui siede Maria sembra far parte della struttura architettonica, continuando la spalletta della scala.

La *Madonna della Scala* è l'opera di un esordiente (sia pure di altissima qualità), cui manca ancora la piena padronanza dell'arte. Lo dimostrano ad evidenza l'arbitrario aggrovigliarsi del drappeggio, poco rispondente alle forme che ricopre; il braccio del Bambino, difettoso nell'anatomia i piedi troppo corti e tozzi della Madre, ed altre minori manchevolezze, naturali in un ragazzo sui sedici anni. E' nel giusto il Vasari quando avverte in questo marmo una dipendenza stilistica da Donatello, ma pecca d'adulazione nel trovarvi « più grazia e più disegno »: avrebbe dovuto dire « più genio ».

Invero, nonostante i segni di un « mestiere » ancora esitante e incerto, il piccolo eppure monumentale rilievo non ha forse l'eguale nella scultura d'allora, e la potente personalità di Michelangelo vi si esprime già intiera, con i suoi caratteri etici ed estetici più o meno maturati, ma inconfondibili. Il suo modo di sentire la vita come dramma di Dio all'ombra della morte; il suo mondo fantastico, popolato da un'umanità di eroi e di giganti; il suo essenziale linguaggio formale, articolato in dominati contrasti di linee, piani e volumi, si ritrovano già tutti in quest'opera della sua adolescenza; boccio che si schiuderà, dopo più d'un quarto di secolo, nella pensosa *Madonna dei Medici*.

In ambedue predomina un medesimo sentimento (comune in in vario grado anche alle altre sculture dello stesso soggetto, di cui poi si dirà), ed è quello della solitudine di Maria. Ella accudisce al Figliuolo con i gesti istintivi della madre, ma non lo guarda, né gli sorride, come assorta nello sforzo di un difficile e oscuro pensiero. Molti autori hanno avvertito questo distacco, e lo hanno diversamente inteso, ma di solito esso viene interpretato come preveggenza della Passione di Cristo e sua, annunciata nel Cantico di Simeone [Luc. II, 25-33]. E così è di certo, anche se non è tutto. Nella repressa inquietudine delle Madonne di Michelangelo si riflette forse quel tratto fondamentale della personalità della Vergine cui già abbiamo accennato, e cioè il contrasto fra la sua natura umana ed il mistero divino che in lei, e per mezzo suo, si compie. La *Ancilla Dei* aveva accettato in umiltà l'annuncio dell'Angelo, ma senza comprenderne il mistero nella sua intierezza: « anche per lei doveva venir la Pentecoste ».