



11

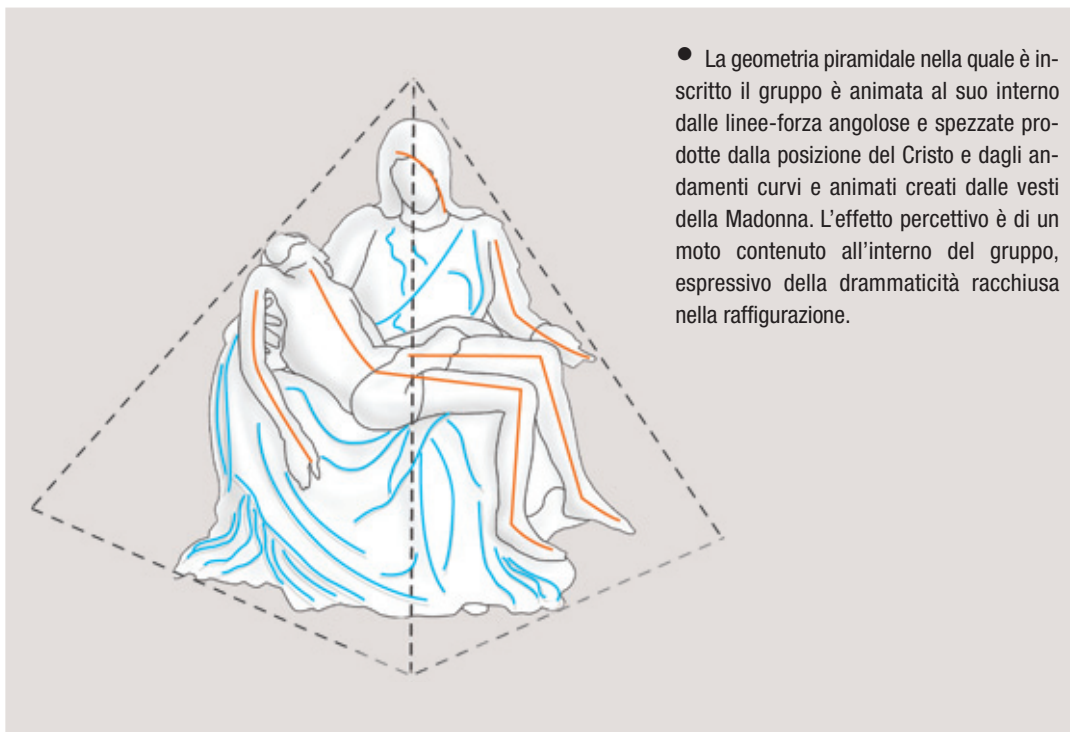
IV.11 MICHELANGELO, *Pietà*, 1498-1499, marmo, altezza 174 cm, Roma, basilica di San Pietro



12

IV.12 MICHELANGELO, *Madonna col Bambino*, 1501 (ma secondo altri 1503-1505), marmo, altezza con il piedistallo 128 cm, Bruges, cattedrale di Nôtre-Dame

IV.13 LEONARDO, *Sant'Anna, Vergine col Bambino e san Giovannino*, 1499-1508 circa, carboncino, tempera e biacca a sfumato su carta, 101 x 159 cm, Londra, National Gallery



● La geometria piramidale nella quale è inscritto il gruppo è animata al suo interno dalle linee-forza angolose e spezzate prodotte dalla posizione del Cristo e dagli andamenti curvi e animati creati dalle vesti della Madonna. L'effetto percettivo è di un moto contenuto all'interno del gruppo, espressivo della drammaticità racchiusa nella raffigurazione.



13

Nella *Pietà* il troppo-finito si contrappone allo sfumato di Leonardo

Al tema del desiderio si contrappone, nella *Pietà* [IV.11], il tema complementare del rimpianto, e anche questo ha due momenti, cioè si realizza in un'oscillazione ansiosa dell'animo. La Madonna tiene in grembo Cristo morto, come se fosse un bambino dormiente; ed è giovane, come quando Cristo era bambino. Forse la statua vuol essere proprio questo: una visione o, piuttosto, la previsione o prefigurazione che la Vergine ha della passione del Figlio. Alla previsione si lega subito il rimpianto: il gesto dimostrativo della mano della Madonna dice che la previsione si è purtroppo avverata. È un arco di tempo dal passato al futuro, che esclude il momento del presente, della realtà del fatto. La composizione è chiusa in una piramide, quasi a indicare che tutto ciò rientra in un concetto divino, che trascende il dolore, la pietà umana. Ma lo scopo di questa lucida geometria (come del cubo in cui s'inscrivevano la *Madonna della Scala* e l'*Angelo* di Bologna) è anche di ottenere il movimento senza descriverlo come fatto fisico, deducendolo dallo scarto, dalla divergenza delle linee rispetto ai lati o all'asse dello schema. Il ritmo, qui, nasce dal disarticolarsi del corpo di Cristo in una successione di angoli, dalla caduta obliqua del braccio, dall'inclinazione della testa della Madonna: dal rompersi, cioè, dell'equilibrio "naturale" della composizione.

Più avanti parleremo del non-finito di Michelangelo; per il *Bacco* e la *Pietà* dovremmo invece parlare di troppo-finito. Le immagini sono concepite in una dimensione che è al di là della realtà naturale, al di là dello spazio: la luce deve scorrere sulla forma levigata senza penetrarla, l'aria non deve avvolgerla e offuscarla. Il troppo-finito michelangiotesco è dunque l'opposto metafisico del fisico sfumato di Leonardo. Michelangelo vuole andare al di là del reale, Leonardo vuole penetrarvi a fondo. L'uno e l'altro muovono da un assunto neoplatonico e ne superano il limite umanistico di pensiero antico "rinato" per assumerlo come premessa di una coscienza attuale: ma Leonardo lo supera nel senso dell'analisi, avvicinando l'arte alla scienza, Michelangelo nel senso della sintesi, avvicinando l'arte alla filosofia.

Nel *David* non si rappresenta l'azione, ma il suo movente morale

La relazione e il contrasto si fanno più stretti quando i due maestri si incontrano a Firenze nel 1501. Tra la *Madonna di Bruges* [IV.12] e il cartone leonardesco della *Madonna con sant'Anna* [IV.13] l'antitesi è scoperta. Rievocando il motivo della *Madonna* di Donatello a Padova [cfr. I.73], Michelangelo include la figura del Bambino in quella della madre; Leonardo sdoppia le figure con un succedersi di ampie curve, uscenti l'una dall'altra, in modo da ottenere una consonanza totale con lo spazio. Il tema della meditazione michelangiotesca è simile a quello della *Pietà*: lo sguardo pensoso fisso davanti a sé, la Vergine *prevede* (sul fermaglio della veste, sul petto, v'è un cherubino: simbolo della "intelligenza chiara"), e anche il Bambino *sa*, perché con lo stesso



IV.14
MICHELANGELO,
David,
1501-1504, marmo,
altezza con il
pedistallo 434 cm,
Firenze, Galleria
dell'Accademia

14

atto si offre e si ritrae, come a cercare rifugio nel grembo materno. Per Leonardo non v'è un arco passato-futuro, v'è soltanto il presente dell'esperienza: le sue figure non hanno una storia, sono puri fenomeni in un mondo di fenomeni. Altro contrasto: tra il *San Gerolamo* [cfr. II.122] che Leonardo aveva lasciato incompiuto a Firenze nel 1482, e il *David* [IV.14] che Michelangelo scolpisce tra il 1501 e il 1504 (posto all'ingresso del palazzo della Signoria). Il *David* è una figura eretta, quasi non occupa spazio: dall'asse che cade a piombo dalla testa al piede diverge la gamba obliqua ed è il principio del succedersi di concisi scatti di moto: la brusca flessione del polso, il subito volgersi della testa, il braccio piegato verso la spalla. Il movimento della figura non si espande nello spazio, si rinchiude negli atti contrapposti delle membra. Michelangelo si è servito di un blocco in cui, quarant'anni prima, Agostino di Duccio aveva abbozzato una figura per l'esterno del duomo, stretta e lunga secondo il modulo quattrocentesco: era una "difficoltà" da superare, ma anche una condizione che l'artista accettava volentieri perché gli permetteva di concentrare nell'immagine il mas-