

## LE MADONNE DI MICHELANGELO

A proposito di due Disegni della Vergine col Bambino al Louvre

di Charles de Tolnay

### I.

Alcune osservazioni su due disegni a sanguigna del Louvre<sup>1</sup> simili anche nella fattura e rappresentanti entrambi la Vergine col Bambino, mi offrono l'occasione per sviluppare il tema della Madonna col Figlio nell'arte grafica di Michelangelo.<sup>2</sup>

Uno dei due disegni (691 r, fig. 1) è stato attribuito a Michelangelo già negli antichi inventari manoscritti di Morel d'Arleux del Louvre, attribuzione che è stata accettata anche dal Thode, dal Brinckmann e dal Wilde; l'altro (703 r., fig. 2) fu pure attribuito a Michelangelo dal Thode, dal Brinckmann e dal Wilde.<sup>3</sup> Queste attribuzioni sembrano ben fondate.

I due disegni attualmente diversi nel formato perché tagliati, erano in origine, secondo noi, uno accanto all'altro sullo stesso foglio, come documenta una copia (fig. 3) anch'essa al Louvre,

<sup>1</sup> Cabinet des dessins, Inv. no. 691 recto e 703 recto.

<sup>2</sup> Le Madonne di Michelangelo, eccetto i disegni, sono state oggetto di studio da parte di *Ernst Steinmann*, *Das Madonnenideal des Michelangelo*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, n. s. 7, 1896, pp. 169-178 e 201-210.

Per i suoi disegni di Madonne, senza però definire chiaramente la tipologia e la filiazione, vedi soprattutto: *Henry Thode*, *Michelangelo. Kritische Untersuchungen* (= *Thode*, Kr. U.), vol. II, Berlino 1908, pp. 427-434. Vedi anche: *Maurice Delacre*, *Le dessin de Michel-Ange*, Bruxelles 1938 (= *Delacre*), pp. 420-434.

<sup>3</sup> Il disegno fig. 1 (Louvre 691 r), che proviene dalla Collezione E. Jabach ed è entrato nel Gabinetto del Re nel 1671, fu attribuito a Michelangelo da *Morel d'Arleux* (inventario ms. del Louvre, 1797-1827), no. 163 (cortese comunicazione di M.lle R. Bacou); *Reiset*, no. 112, 1; *Chennevières*, no. 17; *Thode*, Kr. U. vol. III (Berlino 1913), no. 463; *Thode*, Kr. U. II, pp. 410 e 428 s.; *A. E. Brinckmann*, *Michelangelo Zeichnungen*, Monaco di Bav. 1925 (= *Brinckmann*), no. 36; *Delacre*, pp. 429, 431; e *Johannes Wilde*, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his Studio*, Londra 1953 (= *Wilde*, Cat.), p. 9.

Fu attribuito a Sebastiano del Piombo da: *Bernard Berenson*, *The Drawings of the Florentine Painters*, Amplified Edition, Chicago 1938, vol. II (= *Berenson*), no. 2494; *Pietro D'Achiardi*, *Sebastiano del Piombo*, Roma 1908, p. 310, fig. 69; *Luitpold Dussler*, *Sebastiano del Piombo*, Basilea 1942, p. 176, no. 171; *Rodolfo Pallucchini*, *Sebastian Viniziano*, Milano 1944, pp. 83, 178.

Fu ritenuto della cerchia del Rosso Fiorentino da: *Erwin Panofsky*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 48, 1927, p. 35 nota 1; *Luitpold Dussler*, *Die Zeichnungen des Michelangelo*, Berlino 1959 (= *Dussler*), no. 648.

Infine, considerato dubbio da: *Louis Demonts*, *Musée National du Louvre, Catalogue des dessins de Michel-Ange*, Paris 1922, no. 15; *F. Knapp*, rec. *Brinckmann*, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 59, 1925/26 (*Die Kunstliteratur*), p. 42; *Anny E. Popp*, rec. *Brinckmann*, in: *Belvedere (Forum)* 8, 1925, p. 75.

Il disegno fig. 2 (Louvre 703 r) fu attribuito ad Andrea del Sarto da: *Morel d'Arleux*, no. 475 (cortese comunicazione di M.lle R. Bacou) e da *Reiset*, no. 121.

Fu dato a Michelangelo da: *Thode*, Kr. U. III, no. 472 e Kr. U. II, pp. 410, 431; *Brinckmann*, no. 37; *Delacre*, pp. 425 e 431; *Wilde*, Cat. p. 63.

Lo ritengono di Sebastiano del Piombo: *Berenson*, no. 2496; *D'Achiardi*, op. cit., p. 312; *Dussler*, *Sebastiano del Piombo*, p. 176, no. 172; e *Pallucchini*, op. cit., pp. 83, 178.

E infine: *F. Knapp*, loc. cit., *A. E. Popp*, loc. cit., e *Dussler*, no. 655, lo considerano opera dubbia o della scuola di Michelangelo.



1 Michelangelo, Madonna col Bambino.  
Parigi, Louvre no. 691 r.



2 Michelangelo, Madonna col Bambino.  
Parigi, Louvre no. 703 r.

finora sfuggita all'osservazione, recante i due schizzi uno accanto all'altro.<sup>4</sup> La Vergine di destra nella copia, in posizione frontale, occupa uno spazio ridotto in altezza e più sviluppato in larghezza, mentre l'altra composizione è sviluppata tutta in altezza.

Una prova che questi due disegni erano originariamente uno solo si vede dal fatto che il contorno del mantello all'altezza del ginocchio della Vergine del foglio 703 r continua nel foglio 691 r a destra.

La Madonna del foglio 703 r ha sotto di sé un vuoto che nell'originale è stato tagliato. Considerando l'altezza delle due figure: mm 180 quella a sinistra e mm 168 l'altra, si vede l'esatta corrispondenza con le misure delle due Madonne nella copia. Quest'ultima poi, come

<sup>4</sup> Il foglio della Madonna di profilo (691 r) è oggi 188 mm di altezza e 107 mm di larghezza; il foglio della Madonna frontale (703 r) è oggi 170 mm di altezza e 110 mm di larghezza. L'altezza totale del foglio della copia è esattamente la stessa del foglio della Madonna di profilo, cioè 188 mm. Quindi quest'ultimo foglio non è stato tagliato nella sua altezza. La copia del Louvre, Inv. no. 807, non è stato ancora ricordato nella letteratura. È stato riconosciuto come copia dei due disegni di Madonne di Michelangelo nel Louvre, 691 r e 703 r, da me nel 1962/63. Secondo la Signora *Catherine Monbeig-Goguel* (cortese comunicazione orale, nel maggio 1967), si tratterebbe di un disegno di Giorgio Vasari, fatto nella sua gioventù.



3 Copia da Michelangelo, Due Madonne. Parigi, Louvre no. 807.

si può constatare, è stata tagliata di pochi millimetri ai due lati; questo spiega il fatto che la larghezza totale dei due originali supera di 12 millimetri quella della copia, che ha la larghezza di mm 204. La sigla di A. Coppel (*Directeur des dessins et des tableaux du Roy* dal 1710 alla sua morte nel 1722) dimostra che i due disegni erano già separati prima, o che sono stati separati da lui stesso.

Possiamo quindi affermare senz'altro che nel foglio originale la disposizione dei due schizzi doveva essere la stessa che nella copia.

In ambedue gli schizzi michelangeloeschi il Bambino Gesù sembra essere il protagonista, concepito dal maestro come vero nucleo di tutta la composizione. I contorni del Bambino sono infatti più marcati, mentre quelli della Vergine appena accennati. Ben articolato è il nudo del Figlio in tutte le sue parti essenziali, mentre la Madre fa quasi da sfondo, nel vago del „non finito“. Contrasto questo forse cosciente, come troviamo spesso nei suoi marmi. Infine, per dare un'unità plastica a tutta la composizione in ambedue gli schizzi, Michelangelo avvolge i due gruppi con un tratteggio diagonale che non tiene conto delle forme singole. I tratti leggerissimi e la tecnica, con il bianco in funzione luministica, il tratteggio diagonale e trasparente per indicare le ombre è quello di Michelangelo intorno al 1530-1532.

Lo schizzo che era originariamente a sinistra (fig. 1) mostra un Bambino quasi embrionale con la testa reclinata sulla spalla, gli occhi chiusi e un moto istintivo del braccio verso la testa, a difesa da chi lo sveglia. Il motivo del Bambino col braccio alzato appare un'altra volta in un

disegno del 1501 circa, con S. Anna, ad Oxford (fig. 6)<sup>5</sup>, nel quale il significato sembra essere lo stesso. Il Bambino non tocca terra, ma, sorretto solo da una mano della Vergine, è al riparo fra le gambe della madre come in un nido. Nonostante la veste che le ricopre, la forma delle gambe della Vergine è evidente così che sembrano nude; mentre esse sono viste di fronte, il busto si volge in profilo e la testa si gira di nuovo in avanti a guardare il figlio. Non si tratta quindi di una figura in movimento a spirale, ma di movimenti contrapposti delle parti del corpo per mezzo dei quali il Buonarroti inserì mobilità e vita drammatica nel gruppo.

Invece il copista sembra non aver capito quest'idea e fa della gamba destra della Madonna la sua sinistra e abolisce del tutto la gamba sinistra, riempiendo il vuoto con un pannello. Anche il contrasto esistente nell'originale fra finito e non finito, fra il Bambino e la Madre, è soppresso dal copista. Là dove Michelangelo, proprio in virtù del non finito, dà alla Vergine un'espressione misteriosa e preveggente da Sibilla, il copista la definisce completamente con un volto attraente sì, ma insignificante.

L'idea del Bambino fra le ginocchia della Vergine non è nuova: è conosciuta già nel '300 e nel '400, come p. e. vediamo nella tavola di Cosimo Tura alla National Gallery di Washington (fig. 4), dove il Bambino, questa volta vestito, dorme come se fosse nel seno della Vergine in posizione fetale. L'origine di questo tipo credo sia da ricercarsi nella „Platytera“ bizantina dove il Bambino concepito in purezza è ancora proprio dentro il grembo della madre, racchiuso da un'aureola a forma di cerchio o di mandorla, come se il corpo di lei fosse trasparente.<sup>6</sup> Il maestro del '400 ha soppresso i simboli soprannaturali per rappresentare l'idea nel linguaggio „plastico-realistico“ della sua epoca. Ma l'allusione alla miracolosa „conceptio“ è espressa nell'Annunciazione dei due tondi, sopra la Vergine.

Nell'opera grafica di Michelangelo il tipo di Madonna del disegno del Louvre appare già fino dagli anni giovanili e viene svolto dal Maestro in tre diverse sfumature. Il motivo del nostro disegno, il Bambino ancora piccolo sostenuto con una sola mano fra le ginocchia di Maria, è anticipato direttamente dai piccoli schizzi a penna per la Madonna di Bruges agli Uffizi (fig. 5)<sup>7</sup> che possono essere datati nel 1503-1504 circa, come prova lo schizzo dell'Apostolo (per la serie da eseguirsi per il Duomo) e del nudo visto di spalle (probabilmente per la Battaglia di Cascina), ambedue sullo stesso foglio. Nello schizzo al centro del foglio e in quello a destra, la Vergine è seduta in una posizione bilanciata di „contrapposto“<sup>8</sup> mentre nel disegno del Louvre (fig. 1) è raffigurata in un movimento ricco di torsioni contrastate proprie a Michelangelo nelle opere fiorentine fra il 1530-32. Anche lo schizzo rapido a matita nera appena visibile, scoperto dal Wilde nel British Museum<sup>9</sup>, appartiene a questo tipo ed è del tempo degli schizzi del foglio degli Uffizi.

L'altra variante che pure appare per la prima volta nella gioventù, è quella del Bambino ancora fra le ginocchia della Madre ma con i piedi a terra; anche qui le ginocchia rappresentano l'asilo sicuro da cui il Bambino, che è però più grandicello, stenta ad allontanarsi, un Bambino che istintivamente si ritrae dal pericolo che la Madre chiaramente prevede. Il disegno della collezione Bonnat al Louvre (fig. 7)<sup>10</sup>, probabilmente composto per un rilievo mai ese-

<sup>5</sup> Ashmolean Museum, no. 22. — *Dussler* 193 recto.

<sup>6</sup> *Ch. de Tolnay*, Michelangelo, vol. I (seconda ed.), Princeton, N. J., 1947, pp. 99 e 158. Cfr. *Mario Salmi*, Michelangelo (= Accademia Nazionale dei Lincei, Quaderno N. 74), Roma 1966, p. 14. *Salmi* indica precedenti iconografici trecenteschi per questo motivo, per es. Spinello Aretino, Vergine col Bambino, Arezzo, S. Michele.

<sup>7</sup> Uffizi, no. 233 F. — *Dussler* 488 recto.

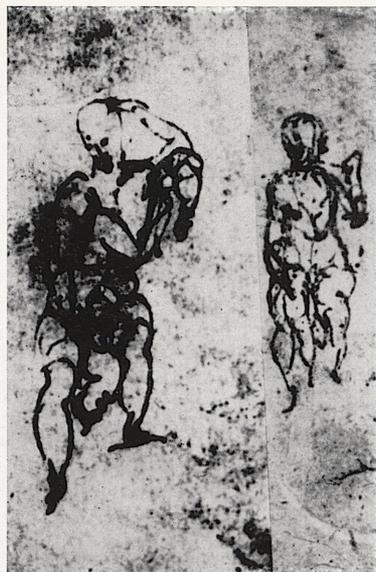
<sup>8</sup> Questa posizione „contrappostale“ della Madonna seduta è anticipata da Leonardo, per esempio nella sua Vergine dell'Epifania agli Uffizi. Il motivo viene ripreso dalla statuaria antica, per esempio la figura della Demeter seduta a Londra, British Museum.

<sup>9</sup> Cat. no. 4, p. 9.

<sup>10</sup> Louvre, R. F. 4112. — Il verso attuale del disegno della Collezione Bonnat era originariamente il



4 Cosimo Tura, *Madonna col Bambino nel giardino*. Washington, National Gallery of Art, Kress Collection.



5 Michelangelo, due schizzi per la *Madonna di Bruges* (dettagli di un foglio). Firenze, Uffizi no. 233 F.



6 Michelangelo, *S. Anna con la Madonna e Bambino*. Oxford, Ashmolean Museum.



7 Michelangelo, *Madonna col Bambino e S. Giovannino*. Parigi, Louvre, Coll. Bonnat no. R. F. 4112.

recto, con la figura in piedi che forse rappresenta una S. Anna nell'Educazione della Vergine, piuttosto che una Madonna, e con i frammenti di poesie di Michelangelo. La figura è stata tagliata via dal foglio, e poi incollata di nuovo allo stesso posto; questo spiega le linee rette che tagliano le figure, su quello che era originariamente il verso.



8 Michelangelo, Schizzo per la Madonna di Bruges. Londra, British Museum.



9 Michelangelo, La Madonna di Bruges. Bruges, Chiesa di Notre-Dame.

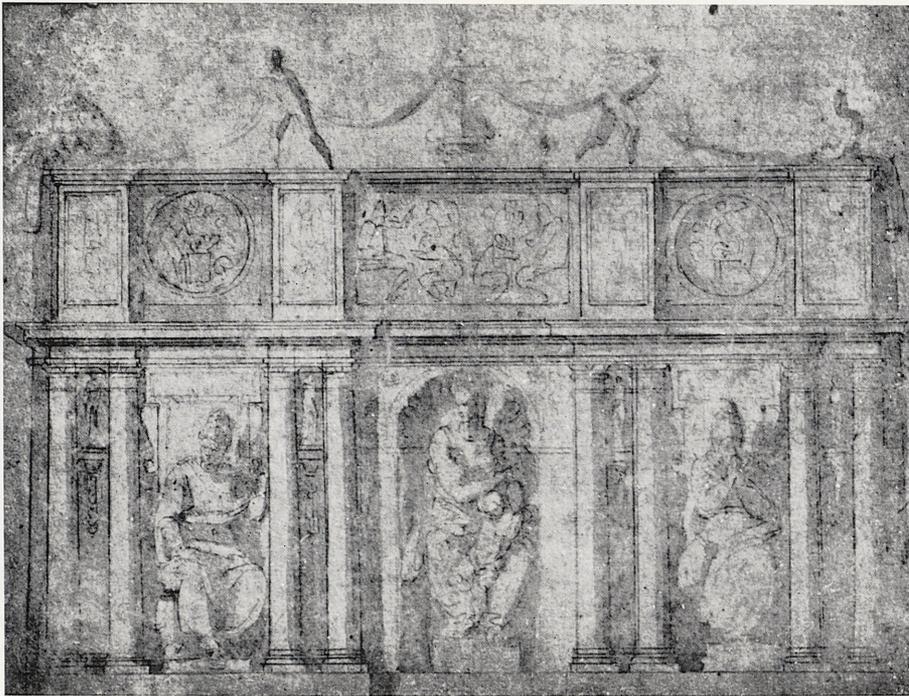
guito, il rapido schizzo al British Museum per la Madonna di Bruges (fig. 8)<sup>11</sup>, la Madonna di Bruges stessa (fig. 9) che è la realizzazione in marmo, e infine il disegno per la tomba di Leone X e Clemente VII del 1534 circa a Oxford (fig. 10)<sup>12</sup> appartengono a questa variante.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> No. 1859 - 6 - 25 - 564. — *Wilde*, Cat. no. 5 r. — *Dussler* 162 recto.

<sup>12</sup> Christ Church College, no. D D 26.

<sup>13</sup> *John Charles Robinson*, *A Critical Account of the Drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries, Oxford*, Oxford 1870, p. 104, no. 4, e p. 332, e *Thode*, Kr. U. III, no. 459, considerano il disegno di Christ Church a Oxford come la copia di un progetto perduto del Buonarroti per la tomba dei Magnifici; *Tolnay*, *Michelangelo*, vol. III (Princeton 1948), p. 274 e fig. 311, lo considera invece come progetto per la tomba dei papi Medici a causa delle tiare, opinione subseguentemente adottata dal *Dussler*, no. 639. Secondo quest'ultimo non si tratterebbe di una copia ma di una modificazione di un progetto di Michelangelo, mentre per noi si tratta di un disegno del maestro. Il progetto deve essere stato fatto probabilmente dopo la morte di Clemente VII (25 settembre 1534) come uno dei pensieri di Michelangelo, per il modello eseguito, ma oggi perduto, di Alfonso Lombardi destinato a S. Maria Maggiore (cfr. *Vasari-Milanesi*, V, p. 90). La commissione per l'esecuzione di questa tomba passò al Bandinelli e ad Antonio da Sangallo (contratto del 25 marzo 1536). I monumenti furono eretti a S. Maria sopra Minerva e la loro struttura riflette un'influenza del disegno del Christ Church College.

A destra nell'attico del disegno nel Christ Church College c'è un tondo che rappresenta il Sacrificio di Isacco; crediamo che il grande disegno della casa Buonarroti rappresentante lo stesso soggetto (*Dussler* 275), sia un disegno preparatorio per questo rilievo e potrebbe essere allora datato anche nel marzo del 1534. Il rilievo centrale nell'attico del disegno del Christ Church College con due scene pontificali ha anche evidentemente ispirato i due rilievi centrali delle tombe del Bandinelli-Sangallo, in S. Maria sopra Minerva.



10 Michelangelo, Disegno per la Tomba di Leone X e Clemente VII. Oxford, Christ Church College.

L'ultima variante di questo tipo è quella che rappresenta un Bambino ormai in età di comprensione e che desidera partecipare attivamente alla conoscenza divina della Madre. Si appoggia fra le gambe della Vergine e tenta di afferrare, tutto teso verso di esso, il libro della saggezza che la madre tiene in mano. Tappe di questo sviluppo sono: la così detta Madonna di Manchester a Londra, National Gallery (fig. 11), della cui autenticità si discute e che comunque rappresenta un'idea della prima gioventù di Michelangelo (del 1500 ca.); il disegno a sanguigna del Louvre (fig. 13)<sup>14</sup>, composizione che possiamo datare verso il 1522, poiché sembra essere concepito come pendant del Cristo di S. Maria sopra Minerva<sup>15</sup>; la prima versione della Madonna Medicea che conosciamo solo attraverso numerose copie, come per esempio quella dell'Albertina (fig. 15)<sup>16</sup>, del Louvre, del codice del Dosio a Modena (fig. 14)<sup>17</sup>; e finalmente

<sup>14</sup> Cabinet des dessins no. 704 recto. — *Dussler* 656 verso.

<sup>15</sup> Cfr. *Tolnay*, „Il Tabernacolo per il Cristo della Minerva“, in: *Commentari* XVIII, 1967, pp. 43-47. Il motivo del Bambino di questa Vergine è ispirato dal Bambino del sarcofago di Medea, cfr. per es. l'esemplare di Mantova. *Dussler* attribuisce questo disegno alla cerchia del Rosso, secondo noi invece riflette una invenzione del Buonarroti.

<sup>16</sup> Vienna, Albertina, Sc. R. no. 146. — *Dussler* 699.

<sup>17</sup> Biblioteca Estense, cod. Campori, fogl. 1 verso e 2 recto. Cfr. *Eugenio Luporini*, Un libro di disegni di Giovanni Antonio Dosio, in: *Critica d'Arte*, IV, 1957, pp. 442-467; ill. pp. 451, 453, 456. Ci sono numerose copie di questo progetto perduto della tomba dei Magnifici, cfr. *Dussler*, ni. 375, 490, 591, 619, 673, 674 a, 699. L'originale perduto doveva essere fatto da Michelangelo intorno al 1520-21, cioè dall'inizio del suo impegno per la Cappella Medicea (cfr. *Herman-Walther Frey*, Zur Entstehungsgeschichte des Statuenschmuckes der Medici-Kapelle in Florenz, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 14, 1951, pp. 40-96 [pp. 72 sgg.]).

il disegno di una Vergine col Bambino e tre Angeli all'Accademia di Venezia del 1530-32 circa (fig. 12).<sup>18</sup>

Nell'altro schizzo del Louvre (fig. 2), che originariamente secondo la testimonianza della copia si trovava a destra del foglio, il motivo segue la semplicità dello stile classico. Il Bambino di profilo, robusto, giace addormentato in grembo, con la mano sinistra sul petto della madre, un attimo dopo essersi saziato.<sup>19</sup>

La Madre, dal lungo collo, è seduta in posizione eretta quasi frontale, le gambe volte soltanto leggermente a sinistra dell'asse, la testa a destra. Essa sostiene il bambino sotto il braccio e per la gamba sinistra e scompare quasi nebulosamente. È da notare che in una prima versione la sua testa si inclinava verso destra.

Qui il copista (fig. 3) ha seguito più fedelmente la posizione della Vergine e ha volto un po' più verso destra la testa aggiungendole un velo e trasformando l'enigmatico volto appena accennato nella testa graziosa, ma insignificante di una bambola.

Anche la Madonna col Bambino dormiente era già conosciuta nel Quattrocento, soprattutto nel Veneto<sup>20</sup>; anche nell'opera di Michelangelo la Madonna della Scala (fig. 18) ha un Bambino che tematicamente è lo stesso — infatti si riposa dopo aver succhiato il latte — ma non formalmente, poiché soltanto il dorso è visibile e il resto del corpo scompare dietro il braccio e sotto il drappeggio della veste della Madre.

Il motivo della mano del Bambino completamente abbandonata volta indietro, quasi snodata dal polso che vediamo nel disegno del Louvre (fig. 2), si ritrova non solo nel Bambino della Madonna della Scala, ma anche nel Cristo della Pietà del Duomo di Firenze, là nel sonno, qua nell'abbandono della morte, come se nel Bambino si anticipasse la fine tragica del Redentore.

Questa corrispondenza fra il sonno e la morte sarà espressa in modo molto più chiaro nella Madonna del Silenzio del Duke of Portland (fig. 16)<sup>21</sup>, del 1536-1540 circa, dove il Bambino dorme con le braccia abbandonate nella posa del Cristo in Pietà.

## II.

Parallelamente ai due tipi finora ricordati, Michelangelo sviluppava diversi altri temi. Riassumendo la tipologia e la filiazione di questi si giunge a questa classificazione.

Prototipi per Michelangelo furono le Madonne in profilo di Donatello, per esempio la Madonna Pazzi (fig. 17) e l'altra al Museo di Boston. Già il Vasari aveva osservato che la Madonna della Scala, primo rilievo in marmo di Michelangelo, anteriore alla morte di Lorenzo il Ma-

<sup>18</sup> Inv. no. 199. — Fra le copie pervenuteci di questa composizione, quella a Venezia, Accademia, è la migliore. *Franz Wickhoff* (Über einige italienische Zeichnungen im British Museum, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 20, 1899, p. 208) e *Berenson* (no. 2501) l'attribuiscono a Sebastiano del Piombo.

Una copia in pittura della medesima composizione nello stile del 1530 circa, non ancora ricordata, dove i dettagli sono molto più visibili che nei disegni, si trova nella Collezione Frescobaldi a Firenze. La posizione della Madonna di profilo perduto ricorda il primo disegno del Louvre 691 r (fig. 1).

<sup>19</sup> Il motivo del Bambino, che posa dopo il pasto il braccio sul petto della Madre, era già conosciuto nel '300 toscano, come per esempio nel rilievo della Loggia del Bigallo. Cfr. *Dorothy C. Shorr*, *The Christ Child in Devotional Images in Italy during the XIV Century*, New York 1954, pp. 150 s., Tipo 22.

<sup>20</sup> Per il tipo della Madonna col Bambino dormiente, cfr. *Gizella Firestone*, *The Sleeping Christ-Child in Italian Renaissance Representations of the Madonna*, in: *Marsyas*, 11, 1942, pp. 43-62, e *Millard Meiss*, *ovum Struthionis*, in: *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton N. J., 1954, pp. 92-101 (pp. 97 s.).

<sup>21</sup> London, Duke of Portland. — *Dussler* 336.



11 Da Michelangelo, *La Madonna di Manchester*. Londra, National Gallery.



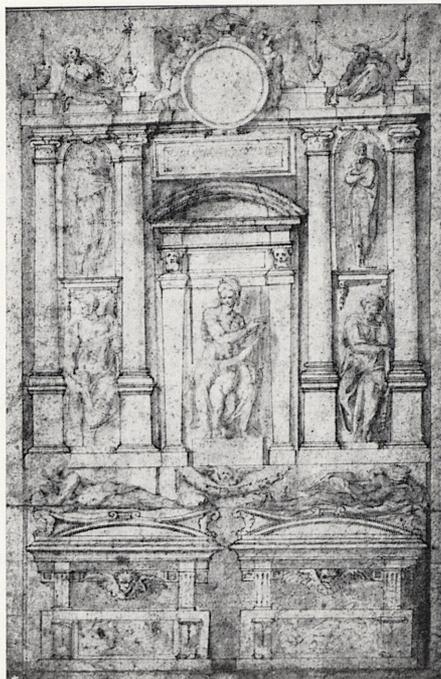
12 Attribuito a Michelangelo, *Madonna col Bambino e tre Angeli*. Venezia, Accademia.



13 Michelangelo, *Madonna col Bambino*. Parigi, Louvre no. 704 r.



14 G. A. Dosio da Michelangelo, *Disegno per la Madonna Medicea*. Modena, Bibl. Estense.



15 Da Michelangelo, Disegno per la Tomba dei Magnifici nella Cappella Medicea. Vienna, Albertina no. 146.



16 Michelangelo, Sacra Famiglia (La Madonna del Silenzio). Londra, Duke of Portland.

gnifico, Aprile del 1492, si riallacciava nella composizione come nella tecnica a Donatello.<sup>22</sup>

Dei primi anni del '500 deve essere il disegno della collezione Bonnat del Louvre (fig. 19)<sup>23</sup> nel quale la Vergine regge in braccio come le Madonne donatelliane il bambino, il quale più irruente si aggrappa in un abbraccio affettuoso al collo della Madre che si ritrae. Così il motivo donatelliano si carica di una vitalità nuova.<sup>24</sup>

Circa al 1503-04, periodo della Madonna Doni, datiamo, stilisticamente, il grande foglio di Berlino (fig. 22)<sup>25</sup>, dove la Vergine di profilo è senza dubbio donatellesca; il Bambino, in una posa con contrasti michelangioleschi, sembra aggrapparsi al velo per tirarlo, motivo anche questo che Michelangelo aveva visto nella scultura quattrocentesca, come per esempio nel donatelliano tondo bronzeo del Museo di Vienna (fig. 21).<sup>26</sup>

<sup>22</sup> Per i motivi donatelliani nelle Madonne di Michelangelo, cfr. Tolnay, „Donatello e Michelangelo“, in: Atti del Congresso Internazionale Donatelliano, Firenze 1966 (in corso di stampa).

<sup>23</sup> Louvre, R. F. 4112. — Dussler 359 recto.

<sup>24</sup> Il motivo del Bambino che accosta la sua guancia a quella della Madre era conosciuto già nel '200 e '300 senese, per esempio: Cerchio di Guido da Siena, Torino, Galleria Sabauda, cfr. D. C. Shorr, op. cit., p. 46, Tipo 6, Siena 2; Ambrogio Lorenzetti, Massa Marittima, *ibid.*, Tipo 6, Siena 7.

<sup>25</sup> Kupferstichkabinett, no. 1363. — Dussler 372.

<sup>26</sup> Anche il motivo col Bambino che accosta la sua guancia a quella della Madre era conosciuto già nel '200 e '300 senese, per esempio: Duccio, Bruxelles, Collezione Stoclet, cfr. D. C. Shorr, op. cit., p. 126, Tipo 18, Siena 3. — Sul disegno di Berlino c'è fra la Madonna e il Bambino ancora una testa, probabilmente S. Giuseppe, e nel cielo a sinistra angeli musicanti.



17 Donatello, La Madonna della Casa Pazzi. Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.



18 Michelangelo, La Madonna della Scala. Firenze, Casa Buonarroti (dallo stesso foglio di fig. 34).

L'ultimo sviluppo pervenutoci di questa idea è uno degli schizzi sul foglio n. 31 di Londra (fig. 20)<sup>27</sup>, che può essere datato, sulla base dei ricordi sul verso, poco prima o fra l'ottobre del 1522 e l'ottobre 1524. Anche qui abbiamo la testa meditabonda della Vergine inclinata verso il Bambino e vista di profilo come in Donatello. Michelangelo però ha mosso la composizione con una torsione della Vergine verso il Bambino il quale a sua volta compie una torsione contraria e complementare; risulta, nonostante la ricchezza e libertà dei movimenti nello spazio, un'unità del gruppo assai convincente.

Fonte altrettanto importante per Michelangelo fu l'arte antica. In qualche composizione di Madonna si ispirava, per la posa del Bambino, direttamente a prototipi antichi mentre la figura della Vergine veniva studiata talvolta su modelli viventi. È questo il caso del tondo di Bartolommeo Pitti al Bargello (fig. 24) dove il Bambino ha una posa essenzialmente identica all'Amorino del così detto sarcofago della contessa Beatrice nel Camposanto di Pisa (fig. 26). Michelangelo ha trasferito la stessa posa nel San Giovannino della Sacra Famiglia di Windsor Castle (fig. 25).<sup>28</sup> Invece la genesi della Madonna nel Tondo del Bargello può essere ricostruita in base al rapido schizzo di Chantilly (fig. 23)<sup>29</sup>, che rappresenta una giovane donna in una posizione del tutto simile, sebbene colta nell'attimo in cui sta muovendosi, posizione che il Buonarroti trasforma nella definitiva versione in marmo in una posa più statica e più solenne.

<sup>27</sup> British Museum, no. 1859 - 5 - 14 - 818. — *Wilde*, Cat. no. 31 recto. — *Dussler* 149 recto.

L'altro schizzo sullo stesso foglio (fig. 34) mostra la Vergine in posizione frontale con il Bambino che sembra alzarsi con le gambe ancora divaricate intorno al ginocchio della Madre e che pertanto tipologicamente appartiene al gruppo delle Madonne col Bambino a cavalcioni.

<sup>28</sup> No. 12 773 recto. — *A. E. Popham-Joh. Wilde*, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle, London 1949 (= Popham-Wilde, Cat.)*, no. 426 recto.

<sup>29</sup> Questo schizzo a Chantilly fu riconosciuto come primo pensiero per la Madonna del tondo Pitti al Bargello e pubblicato per la prima volta da : *Tolnay*, in : *Münchener Jahrbuch*, n. s. V, 1928, pp. 450 ss.



19 Michelangelo, Madonna col Bambino (dallo stesso foglio di fig. 7). Parigi, Louvre no. R. F. 4112.



20 Michelangelo, Madonna col Bambino. Londra, British Museum no. 31 r.



21 Cerchio di Donatello, Madonna col Bambino e due Angeli. Vienna, Kunsthistorisches Museum.



22 Michelangelo, Madonna col Bambino ed altri schizzi. Berlino, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.



23 Michelangelo, *Giovane donna seduta* (schizzo per la *Madonna Pitti*). Chantilly, Musée Condé.



24 Michelangelo, *La Madonna Pitti*. Firenze, Museo Nazionale.



25 Michelangelo, *Sacra Famiglia con S. Giovannino*. Windsor Castle no. 12 773 r.



26 Sarcofago detto della *Contessa Beatrice*, dettaglio. Pisa, Camposanto.

Il Bambino del tondo di Taddeo Taddei di Londra (fig. 27) è ispirato al Bambino del Sarcofago di Medea pur con qualche variante (fig. 28).<sup>30</sup> Anche il Bambino della Madonna di Bruges (fig. 9) ha un suo prototipo antico conosciuto solo da una copia del Pisanello, oggi all'Ambrosiana.<sup>31</sup> Finalmente citiamo un disegno di Londra (fig. 29)<sup>32</sup> del 1530 circa, molto discusso, dove il gruppo del Bambino Gesù col San Giovannino sembra una libera parafrasi ispirata al gruppo del Laocoonte (fig. 30).

Passando alla Madonna del latte, salvo un esempio conosciuto, cioè il disegno del Louvre della Madonna con la S. Anna<sup>33</sup>, in tutti gli altri esempi il Bambino siede a cavalcioni su una gamba della Vergine e si volge indietro per raggiungere il seno, invenzione originale di Michelangelo, poiché era una consuetudine che il Bambino in questa scena della Madonna del latte fosse rappresentato o frontalmente o di profilo. Infatti se il motivo del Bambino a cavalcioni appare già nel rilievo di Michelozzo con la Famiglia Aragazzi davanti alla Vergine nel Duomo di Montepulciano, in esso però non si volge verso il seno.

Poiché Michelangelo rappresentava la Madonna seduta in posizione frontale in una posa scultorea, il Bambino seduto a cavalcioni dava la possibilità di allacciare il primo piano delle gambe della Vergine col secondo del suo busto.

L'idea del Bambino a cavalcioni che si volge verso il seno della Madre era però così ardua, che Michelangelo riuscì a realizzarla solo in momenti successivi: infatti nel più antico esempio conosciuto, nel disegno n. 689 verso del Louvre (fig. 31)<sup>34</sup> probabilmente intorno al 1503-1504, dove la Madonna è ancora rappresentata nuda (in due versioni) con un gesto che presuppone un'altra figura, forse San Giuseppe (quindi è un progetto per un rilievo o una pittura, ma non per una scultura), il Bambino è seduto a cavalcioni, ma non volge ancora completamente indietro la testa.

Il motivo riappare, questa volta completato dalla veste della Vergine, nel disegno dell'Albertina (fig. 32)<sup>35</sup>, nel quale essa guarda verso il basso e si appoggia col gomito forse a un leggio ed il Bambino si volge di profilo, per avvicinarsi al seno. Questi due disegni potrebbero essere, secondo il Brinckmann, pensieri per una prima versione, poi scartata, per la Madonna di Bruges.

Nel grande disegno della Casa Buonarroti (fig. 33)<sup>36</sup> — forse il progetto per un rilievo mai eseguito — il motivo trova una formula magistrale; il Bambino, che ha già la posa e le forme muscolose che avrà nella Madonna Medicea, volge la testa in un profilo perduto, mentre la Madre dai grandi occhi, invece di guardare il Bambino, sembra già leggere il futuro come la Sibilla Delfica della volta della Sistina.

Nel disegno a matita nera, eseguito col più squisito sfumato, conservato a Londra (fig. 35)<sup>37</sup>,

<sup>30</sup> Cfr. Tolnay, Michelangelo I, pp. 162 s. — I rapporti col Bambino nel sarcofago di Medea furono osservati per la prima volta da Walter Horn, 1931, e pubblicato da Erwin Panofsky, *Studies in Iconology*, New York 1939, p. 172.

Notiamo che il Bambino della Madonna di Tarquinia di Fra Filippo Lippi, del 1437 (ora a Roma, Palazzo Barberini), è già ispirato dallo stesso sarcofago antico.

<sup>31</sup> Cfr. Tolnay, Michelangelo I, ill. 203 e 203 b.

<sup>32</sup> British Museum, no. 1860 - 6 - 16 - 1. — Wilde, Cat. no. 58. — Dussler 558.

<sup>33</sup> Dussler 208 recto; fig. 14.

<sup>34</sup> Dussler 354 recto.

<sup>35</sup> Sc. R. no. 152. — Dussler 360 verso.

<sup>36</sup> No. 71 F. — Dussler 447.

<sup>37</sup> British Museum, Pp. 1 - 58. — Wilde, Cat. no. 65. — Dussler 583.

Una Sacra Famiglia con S. Giuseppe e S. Giovannino (fig. 37), Louvre Inv. no. 692 verso (Dussler 649), che il Wilde considera come disegno autentico, mostra un Bambino seduto a cavalcioni, però di profilo, e appartiene quindi a questo tipo.



27 Michelangelo, Tondo di Taddeo Taddei. Londra, Royal Academy of Fine Arts.



28 Sarcophago di Medea, dettaglio. Mantova, Museo greco-romano.



29 Attribuito a Michelangelo, Madonna col Bambino e S. Giovannino. Londra, British Museum no. 58.



30 Gruppo del Laocöone. Città del Vaticano, Museo Pio-Clementino.



31 Michelangelo, due schizzi per una Madonna col Bambino. Parigi, Louvre no. 689 v.



32 Michelangelo, Madonna col Bambino. Vienna, Albertina no. 152.



33 Michelangelo, Madonna col Bambino. Firenze, Casa Buonarroti no. 71 F.



34 Michelangelo, Madonna col Bambino (dallo stesso foglio di fig. 20). Londra, British Museum no. 31 r.



35 Michelangelo, Madonna del latte e S. Giovannino.  
Londra, British Museum no. 65.

la posa della Vergine e del Bambino è simile, mentre la composizione è completata da un San Giuseppe e un San Giovannino a destra del gruppo.<sup>38</sup> È probabile che la Madonna col Bambino in questa composizione inizialmente fosse concepita da sola; soltanto in un secondo tempo Michelangelo ha aggiunto con tratti leggerissimi il S. Giuseppe e il San Giovannino, che sta seduto sul bracciolo del trono, mentre afferra il braccio completamente finito della Madonna. La torsione del Bambino verso il seno è ancora più accentuata che nei disegni precedenti.

<sup>38</sup> Secondo il *Wilde* il disegno sarebbe fatto dopo il gruppo marmoreo della Madonna dei Medici.



36 Michelangelo, *La Madonna Medicea*.  
Firenze, S. Lorenzo, Cappella Medicea.



37 Michelangelo, *La Sacra Famiglia con S. Giovannino*. Parigi, Louvre no. 692 v.

L'idea eseguita in marmo della *Madonna Medicea* (fig. 36) deriva dai disegni ora ricordati. In particolare interessa vedere che l'artista riprende la testa inclinata verso il basso e la posizione del Bambino sul ginocchio sinistro del disegno dell'Albertina (fig. 32) per arrotondare meglio la composizione. Qui la Vergine si appoggia con la mano destra al blocco, che ha la forma abbozzata di un altare antico, per piegarsi meglio in avanti, come in un gesto di abbandono materno (secondo un motivo già prefigurato nel disegno della *Sant'Anna* del Louvre<sup>39</sup>), mentre accavalla le gambe per avvicinare di più il Bambino al suo seno. Questo, seduto a cavalcioni, dalla posizione frontale delle gambe si gira ad afferrare con forza la spalla e il seno della madre, verso il quale rivolge la testa, questa volta completamente. La linfa vitale, succhiata avidamente, passa dalla Vergine al Figlio, che rinvigorisce, mentre essa si consuma nel dare, quasi illustrando il ciclo di una vita che cresce dalla consumazione di un'altra.

L'ultimo disegno di questo tipo che non è una *Madonna del latte*, ma che deve essere avvicinato a questo gruppo poiché il Bambino è seduto a cavalcioni sul ginocchio, è quello di Windsor (fig. 38)<sup>40</sup>, del 1556-57 circa. Qui la Madre abbraccia il Bambino con un gesto della mano dalle lunghe dita affusolate che riprende un'idea donatelliana conosciuta da repliche

<sup>39</sup> Cfr. nota 33.

<sup>40</sup> No. 12 772 recto. — *Popham-Wilde*, Cat. no. 435 recto. — *Dussler* 242 recto.



38 Michelangelo, *Madonna col Bambino*. Windsor Castle no. 12 772 r.

in stucco.<sup>41</sup> Mentre il motivo centrale della Madonna del latte dal '300 in qua era costituito dallo sguardo amoroso della Madre verso il Figlio, in Michelangelo questo colloquio non c'è e la madre è assorta nei suoi pensieri quasi prevedendo la tragedia del Figlio.

Fanno gruppo a se le Madonne in piedi, piuttosto rare in Michelangelo. Il primo esempio conosciuto è quello di Berlino del 1513 per la „cappelletta“ della tomba di Giulio II (fig. 40).<sup>42</sup> Qui nuovamente l'ispirazione deriva da Donatello, vedi la placchetta in bronzo in una composi-

<sup>41</sup> Per l'ispirazione donatellesca vedi *Tolnay*, „Donatello e Michelangelo“, art. cit. in nota 22.

<sup>42</sup> *Dussler* 374, copia del no. 15 305 del Kupferstichkabinett, Berlino-Est.

La Madonna della tomba di Giulio II fu probabilmente abbozzata da Michelangelo verso il 1524. Nel 1537 Sandro di Giovanni Fancelli detto Scherano vi lavorava e finalmente un garzone di Raffaello da Montelupo la finì nel 1542.

Il disegno di una donna in piedi che protegge col suo „manto della misericordia“ il Bambino ai suoi piedi (Parigi, Louvre, R. F. 4112 verso), non rappresenta probabilmente una Vergine ma, l'abbiamo già detto, S. Anna nell'Educazione della Vergine. La figura seduta col manto della misericordia a Londra (*Wilde*, *Cat.* no. 29 recto, Pl. LII) è piuttosto una Sibilla o un Profeta (?) (*Wilde*) che una Vergine.

zione simile ma rovesciata (fig. 39). Questa Madonna michelangelolesca precede di circa un anno la Madonna Sistina di Raffaello che ne sembra essere una derivazione.

Curiosamente il Buonarroti pensava di riprendere la stessa idea della Madonna in piedi della Tomba di Giulio II, almeno sette anni più tardi, per la Cappella Medicea, come è testimoniato dalle copie nel codice del Dosio a Modena (fig. 41 e 42).<sup>43</sup>

Dell'ultimo periodo è un disegno della Madonna in piedi (fig. 43)<sup>44</sup> che il Bambino abbraccia in un movimento donatelliano, ma impetuoso, come nel disegno Bonnat del Louvre, opera della gioventù (fig. 19). Però nella versione primitiva della testa la Madonna baciava il Bambino, mentre in un secondo tempo Michelangelo ha preferito il motivo donatelliano del Bambino che bacia le guance della Madonna. Come nella testa, che originariamente era più grande, così anche in tutto il corpo della Madonna Michelangelo ha operato un processo di assottigliamento. Qui il contrapposto classico è sostituito da un passo grave caratteristico delle ultime opere di Michelangelo, quando rinuncia alla bellezza della forma ed all'eleganza dei gesti per approfondire il valore espressivo. La figura sembra nuda ma in effetti un velo fluttuante fermato alla vita da una cintola l'avvolge. Quindi lo schizzo non poteva essere per una statua.

Una Sacra Famiglia, per una piccola pala (vedi il riquadro disegnato) in un interno, dove il bambino è in primo piano probabilmente su un parapetto, in un moto impetuoso forse di paura, si trova a Rotterdam, Museo Boymans-Van Beuningen (fig. 44).<sup>45</sup> Questa sanguigna potrebbe essere il pensiero per l'altare del Card. Giov. Salviati (1531). La Madonna tiene in mano un oggetto che non è semplice indovinare, forse è un uccello (cardellino) simbolo dell'anima, come tante volte nelle Madonne del '300 e '400 e come in Michelangelo stesso sulla Tomba di Giulio II. Il Buonarroti ha usato qui, per incorniciare la composizione, il motivo della „tenda ripresa“, conosciuto già nel '400 e usato poi anche da Raffaello nella sua Madonna della Tenda e nella sua Madonna di Sisto.

\* \* \*

Questo nostro sguardo generale sul tema della Madonna col Bambino rivela che si tratta di variazioni di pochi temi fondamentali che il Buonarroti riprese in diversi periodi della sua vita con l'aggiunta di nuove sfumature.

L'interesse del Buonarroti sembra concentrato sul problema di creare — come aveva fatto Leonardo — un'unità fra due corpi di diverse dimensioni, della Madre e del Figlio. Il Bambino è sempre chiuso nella sagoma del gruppo e serve all'artista come elemento di connessione fra i piani principali formati dalla Vergine seduta o come complemento della sua sagoma. D'altra parte le membra delle due figure sono allacciate in maniera da creare quasi un sistema di „vene“ continue, sì da dare l'effetto di una corrente di forze che passi ininterrottamente da un corpo all'altro. Infine, per conferire la massima vitalità a questa unità organica, Michelangelo fa muovere, girare, inclinare in direzioni contrastanti tutte le parti dei corpi (preceduto anche in questo da Leonardo), impegnandole totalmente nel movimento, che non è mai parziale, come accadeva nel Quattrocento. Tuttavia questa ricchezza di moti contrastanti e complementari è sempre subordinata e contenuta nella sagoma chiusa del blocco.

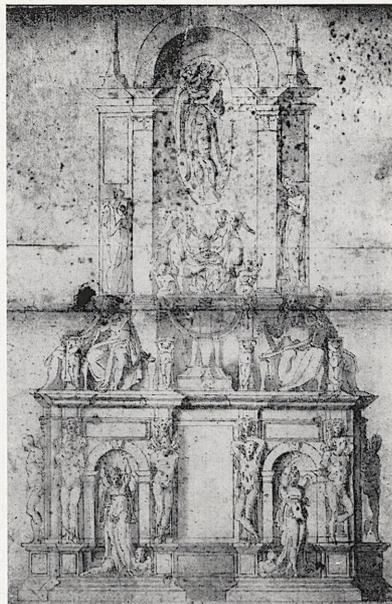
<sup>43</sup> Biblioteca Estense, cod. Campori, fogl. 74 recto e 75 recto. — Cfr. *E. Luporini*, art. cit. nella nota 17, pp. 451 sgg.

<sup>44</sup> Londra, British Museum, no. 1859 - 6 - 25 - 562. — *Wilde*, Cat. no. 83.

<sup>45</sup> Questo disegno non è elencato dal *Dussler*; fu attribuito a Sebastiano del Piombo dal *Berenson* (no. 2489) e a Michelangelo da *John Gere*, Londra (oralmente), e, indipendentemente, da *Tolnay* in: *Atti del Congresso di Studi Michelangeloleschi*, Firenze-Roma 1964, Roma 1966, pp. 11 sgg.



39 Cerchio di Donatello, Madonna col Bambino e Angeli. Londra, Victoria and Albert Museum.



40 Jacomo Rocchetti, Copia dal disegno di Michelangelo per la Tomba di Giulio II. Berlino, Kupferstichkabinett.



41 G. A. Dosio da Michelangelo, Copia di un disegno per la Cappella Medicea. Modena, Bibl. Estense.



42 G. A. Dosio da Michelangelo, Copia di un disegno per la Madonna Medicea. Modena, Bibl. Estense.

Nella gioventù questi temi sono stati inventati dal Buonarroti generalmente in vista di una precisa commissione; ma anche dopo aver tradotta l'idea nel marmo, essa rimaneva viva nella sua immaginazione artistica ed egli la riprendeva in disegni successivi. Specialmente nella vecchiaia si ha sovente l'impressione che si tratti di pensieri spontanei senza scopo pratico. Per esempio, il motivo della Madonna di profilo, che egli aveva realizzato già nel suo primo rilievo, la Madonna della Scala, ricorrerà nei disegni del Buonarroti fino a circa il 1522.

In quella che secondo il Brinckmann sarebbe la prima versione, poi scartata, per la Madonna di Bruges, il motivo del Bambino a cavalcioni appare per la prima volta, per divenire poi, più di sedici anni dopo, il motivo principale della versione definitiva della Madonna Medicea. Questa stessa idea veniva ripresa nella vecchiaia in un disegno privo di ogni scopo pratico, quello ora a Windsor Castle (fig. 38)<sup>46</sup>. Viceversa, la versione definitiva della Madonna di Bruges, dove il Bambino è fra le gambe, appare per la prima volta in un disegno di Parigi (fig. 7)<sup>47</sup> che egli deve aver fatto per un rilievo o per un altare forse mai eseguito. Tanti anni più tardi ritorna lo stesso motivo per una prima versione della Madonna Medicea, poi scartata, come anche per la Madonna del monumento ai papi Leone X e Clemente VII, anch'esso mai compiuto.

La Madonna in piedi per la tomba di Giulio II, versione 1513 (fig. 40), che egli intorno al 1524 ha infatti abbozzato e che è stata finita solo da Raffaello da Montelupo e dai suoi garzoni nel 1542, ritorna in certi disegni per le tombe dei Medici, idea anche questa scartata. Lo stesso motivo è nel disegno che è forse l'ultimo del maestro giunto a noi, ora a Londra (fig. 43), ove l'idea non poteva essere concepita, come abbiamo detto, per una statua, ma piuttosto doveva essere il risultato della meditazione religiosa di Michelangelo.

Così si spiega come si possa raggruppare senza troppo artificio il materiale in poche serie di sviluppo, che cominciano nella gioventù e sono „attuali“ fino alla tarda maturità, come se il Buonarroti fosse ossessionato da questi temi per tutta la vita.

### III.

Solenne, distaccata, ieratica è la Vergine col Bambino troneggiante e bizantina nella forma, nel '200 e primi del '300 italiano (Cimabue, Duccio): alta ma immobile dispensatrice di grazia celeste in questo mondo, presentata da angeli ai devoti.

Giotto ha avvicinato a noi la Madonna e il Bambino dando loro un corpo e un'anima, senza però abbandonare il carattere sovrumano e solenne del gruppo.

Fu Donatello al principio del '400 che per la prima volta la umanizzò facendo la Madre tragica che cerca di proteggere il figlio. Ma nel corso del '400 fiorentino l'innovazione di Donatello, forse troppo ardita, fu mitigata; si cercò un compromesso garbato fra il concetto ieratico medievale e la nuova tendenza alla umanizzazione (Desiderio da Settignano, Mino da Fiesole, Luca della Robbia, Benedetto da Majano, Rossellino, Verrocchio). Infatti dopo Donatello riappare spesso sia il Bambino nell'atto di benedire, con una espressione dolcemente tenera sia la Madonna che adora il Bambino. Talvolta il tema della Vergine col Bambino diviene pretesto per una scena quasi completamente profana della vita intima e dell'amore materno e filiale (Fra' Angelico, Fra Filippo Lippi, ecc.). Alla fine del '400 Leonardo con una innovazione altrettanto ardita che Donatello, secolarizza il gruppo facendo dimenticare l'origine divina e scegliendo come tema preferito il giuoco fra la giovanissima Vergine, quasi sorella maggiore del Figlio, qualche volta anche maleducato.

<sup>46</sup> Popham-Wilde, Cat. no. 435 recto.

<sup>47</sup> Dussler 359 recto.



43 Michelangelo, Madonna col Bambino. Londra, British Museum no. 83.



44 Michelangelo, Sacra Famiglia. Rotterdam, Museum Boymans - van Beuningen.

Con Michelangelo la Vergine di nuovo si innalza a livello solenne e super-umano ma non ieratico, mentre il Bambino rimane l'incarnazione dell'innocenza infantile, della incoscienza o di una paura istintiva. Madre e Figlio, che appartengono qui a due sfere distinte dell'essere, si ritrovano in Michelangelo raramente nell'abbraccio.

Le Madonne di Michelangelo non sembrano essere fatte per l'adorazione di semplici devoti, magari illetterati che cercavano nell'immagine sacra l'oggetto della loro devozione, la speranza della loro salvezza. Manca in Michelangelo il tipo ieratico; manca la Madonna di tipo leonardesco. Con Michelangelo la Madonna presuppone come spettatori uomini colti (come erano infatti i committenti Bartolommeo Pitti, Taddeo Taddei, Agnolo Doni, Clemente VII) che possono trovare consolazione filosofica nel contemplare l'idealità della forma, la nobiltà dell'atteggiamento spirituale e la forza d'animo della Vergine, eretta, meditabonda, non piegata dal dolore e dall'ansia, stoica proprio in virtù della preveggenza di quello che l'aspetta.

#### ZUSAMMENFASSUNG

Der Aufsatz beginnt mit dem Nachweis, dass die zwei Rötelzeichnungen im Louvre (Inventaire 691 und 703), beide die Madonna mit dem Kind darstellend, sich vormalig auf *einem* Blatt befanden, das spätestens in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zur Zeit als Coppel der Direktor der königlichen Sammlungen war, in zwei Blätter zerschnitten worden ist. Die ursprüngliche Anordnung der beiden Skizzen auf dem Blatt dokumentiert eine bisher ebenfalls übersehene Kopie im Louvre (Inventaire 807).

Die Skizzen zeigen zwei Madonnenkompositionen und bezeugen, dass sich Michelangelo gleichzeitig mit verschiedenen Lösungen des Problems befasst hat: mit einer stilistisch mehr „klassischen“ und einer mehr „manieristischen“. Beide Typen: die Madonna mit dem Kind zwischen ihren Knien und die Madonna mit dem schlafenden Kind im Schoss, sind in der italienischen Malerei bereits vor Michelangelo bekannt und wurden von ihm in den verschiedenen Phasen seiner Entwicklung neu gestaltet.

Parallel mit diesen beiden Typen hat sich Michelangelo auch mit anderen befasst: der Madonna im Profil, angeregt von Donatellos Reliefs, wie z.B. in seinem Jugendwerk der Treppen-Madonna und in mehreren späteren Zeichnungen, von denen die letzte das Londoner Blatt von 1522/24 ist; der Maria lactans, wo das Kind rittlings auf einem Bein der Madonna sitzt und sich zur Brust der Mutter zurückwendet (dieser Typus erscheint zuerst in einer Pariser Zeichnung um 1503, wird dann in der Medici-Madonna in Marmor ausgeführt und taucht schliesslich in den fünfziger Jahren in einer Zeichnung in Windsor ein letztesmal auf); der stehenden Madonna, die zuerst im Juliusgrab-Projekt von 1513 erscheint und noch in der wohl spätesten erhaltenen Zeichnung der Meisters in London seine Phantasie beschäftigt; endlich befasste er sich mit Madonnen, in denen die Inspiration für das Jesuskind direkt von der Antike kommt, wie z.B. in den Tondi für Bartolommeo Pitti und für Taddeo Taddei aus der Jugend, aber auch in späteren Zeichnungen wie z.B. dem Blatt in London um 1530.

Es handelt sich hier um Variationen relativ weniger fundamentaler Themen, die Michelangelo in den verschiedenen Perioden seines Lebens aufgegriffen und stets mit neuen Nuancen bereichert hat.

In der Jugend sind diese Themen von Buonarroti offenbar meist für präzise Aufträge erfunden worden. Aber auch nachdem er sie in Marmor ausgeführt hatte, blieben sie in seiner künstlerischen Imagination lebendig, wie dies durch spätere Zeichnungen bezeugt wird. Es kommt auch vor, dass er dasselbe Motiv in einem zweiten Werk nochmals verwenden wollte. In seinem Alter hat er, wie es scheint öfters ohne konkreten Zweck, rein aus innerem Interesse am Thema und zur eigenen religiösen Erbauung Madonnen gezeichnet.

Michelangelos Madonnen sind keine üblichen Andachtsbilder, d.h. sie sind nicht gemacht für die Anbetung von knienden Gläubigen, die im Heiligenbilde das Herabströmen der göttlichen Gnade und dadurch die Verheissung ihrer persönlichen Erlösung erhoffen. Es fehlt in Michelangelos Werk stets der hieratische Typus der Madonna, und es fehlt die liturgische Geste, wie z.B. die zum Segen erhobene Hand des Jesusknaben oder der Madonna.

Die Madonnen des Buonarroti setzen als Betrachter kultivierte Männer voraus (in der Tat rekrutierten sich seine Auftraggeber aus dem hohen Klerus und der höheren Bürgerschaft), die in der Idealität der Form, in der Vornehmheit der geistigen Attitüde und in der seelischen Kraft der aufrecht sitzenden, das Schicksal vorherahnenden Madonna einen philosophischen Trost und eine seelische Erhebung finden konnten.

#### Provenienza delle fotografie:

*Musées Nationaux, Parigi*: Fig. 1, 2, 3, 13, 31. — *National Gallery of Art, Washington*: Fig. 4. —  *Soprintendenza alle Gallerie, Firenze*: Fig. 5, 18, 33. — *Ashmolean Museum, Oxford*: Fig. 6. — *Giraudon, Parigi*: Fig. 7, 18, 29, 37. — *British Museum, Londra*: Fig. 8, 35, 43. — *Gabinetto Nazionale Fotografico, Roma*: Fig. 9. — *National Gallery, Londra*: Fig. 11, 16. — *Galleria dell'Accademia, Venezia*: Fig. 12. — *Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Vienna*: Fig. 15, 32. — *Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlino*: Fig. 17, 22, 40. — *Anderson, Firenze*: Fig. 20, 34. — *Kunsthistorisches Museum, Vienna*: Fig. 21. — *Bazzechi, Firenze*: Fig. 24. — *By Gracious Permission of Her Majesty the Queen*: Fig. 25, 38. — *Cooper, Londra*: Fig. 27. — *E. Richter, Roma*: Fig. 30. — *Victoria and Albert Museum, Londra*: Fig. 39. — *A. Frequin, L'Aja*: Fig. 44.

*Provenienza sconosciuta (dall'Autore)*: Fig. 10, 13, 14, 23, 26, 28, 36, 41, 42.