



MICHELANGELO

Michelangelo

Spec. in abb. post. Gr. 1/70

L'Unità

Arnoldo Mondadori Arte

Michelangelo

l'Unità

Arnoldo Mondadori Arte

Testi di Valerio Terraroli

l'Unità

Direttore Renzo Foa

Vicedirettore vicario Piero Sansonetti

Vicedirettori Giancarlo Bosetti, Giuseppe Caldarola

Editrice l'Unità S. p. A.

Emanuele Macaluso, presidente

Consiglio d'Amministrazione: Guido Alborghetti, Giancarlo Aresta,

Franco Bassanini, Antonio Bellocchio, Carlo Castelli,

Elisabetta Di Prisco, Renzo Foa, Emanuele Macaluso,

Amato Mattia, Ugo Mazza, Mario Paraboschi, Enzo Proietti,

Liliana Rampello, Renato Strada, Luciano Ventura

Amato Mattia, direttore generale

Redazione iniziative speciali dell'Unità

Supplemento al numero odierno dell'Unità

Edizione fuori commercio riservata ai lettori
e abbonati dell'Unità

© 1991 by **Arnoldo Mondadori Arte,**

Milano

Elemond Editori Associati

Tutti i diritti riservati

Nei tre secoli più celebri dell'arte italiana, fra il Trecento e il Seicento, sono vissuti alcuni uomini il cui nome è universalmente conosciuto. Giotto, Leonardo, Tiziano, Caravaggio, Michelangelo, sono figure che incarnano l'idea medesima della pittura. La storia dell'arte senza di loro non sarebbe stata la stessa. Ma neppure la storia dell'uomo. Ne ritroviamo la presenza non solo sui libri o nei musei ma nelle immagini e nei colori della nostra vita quotidiana, che dall'opera di quei maestri trae ancora oggi illuminazione e impulso. Riproporli oggi non significa ignorare l'importanza delle figure minori ma riconoscere semmai che in questi grandi pittori è sintetizzato al livello più alto un ampio tessuto di cultura e di civiltà. Divulgare non vuol dire soltanto presentare belle immagini, ma proporre un'avventura di conoscenza e di scoperta il cui fascino resta

intatto nel tempo. Per questo l'Unità offre ai suoi lettori, con la collaborazione dell'Arnoldo Mondadori Arte, una serie di volumi sui maestri dell'arte italiana. Ogni monografia, pur pensata per essere letta d'un fiato, contiene tutto ciò che è indispensabile alla conoscenza di un grande dell'arte italiana. A un profilo biografico che racconta l'intreccio della vita con le opere maggiori, nella cornice storica e sociale, segue una rassegna delle riflessioni critiche più significative. Le illustrazioni consentono di leggere le opere nell'insieme e nei dettagli, anche grazie al commento puntuale delle didascalie, che aiutano a collocarle lungo il percorso dell'artista. Ogni volume, infine, è corredato da una traccia bibliografica essenziale.

ottobre 1991

l'Unità

Michelangelo

Il mito del genio michelangioloesco, ancora oggi dominante nella pubblica opinione – come è risultato evidente dalle accese polemiche nate in conseguenza ai lavori di restauro nella volta della Cappella Sistina – ha radici profonde. Germogliato quando l'artista era ancora in vita, esso si è consolidato nell'ambiente preromantico inglese di fine Settecento in opposizione al culto della classicità raffaellesca, sostenuto ed alimentato nel corso del Seicento e del primo Settecento.

La rivalutazione ottocentesca del Buonarroti si lega infatti all'elaborazione del concetto di "sublime", in sintonia con il movimento tedesco dello Sturm und Drang e delle posizioni di Heinrich Füssli, William Blake e Joshua Reynolds che definì Michelangelo "più grande dello stesso Dio". Tale concetto, accolto entusiasticamente dal movimento romantico, fece di lui un genio al di sopra del proprio tempo e collocato nell'empireo dei grandi di ogni epoca e in ogni disciplina. Solamente decenni di studi hanno via via recuperato una lettura storica e critica del percorso di Michelangelo all'interno dei profondi e radicali mutamenti vissuti nel corso del Cinquecento dalla cultura e dalla storia italiana. Non da meno la sua longevità, come per Tiziano, e la sua versatilità, per certi aspetti come per Leonardo, hanno contribuito a farne la figura più rappresentativa del Rinascimento maturo, iniziatore del fenomeno della Maniera, personificazione dell'ideale albertiano dell'artista artefice, poeta e intellettuale e allo stesso tempo codificatore degli aspetti saturnini dell'artista, grande e solitario, tanto cari ai romantici e a decadentisti quali Baudelaire e D'Annunzio.

Gli anni giovanili

Le due fonti più note per ricostruire la vicenda biografica di Michelangelo sono le due *Vite* di Giorgio Vasari (1550) e di Asca-

nio Condivi (1553): tuttavia, nel primo il colore della narrazione e la volontà di identificare nell'artista l'*acmè* dell'arte toscana, come è chiaramente espresso nell'incipit della vita, vanno a scapito parziale della precisione e dell'attendibilità delle notizie riportate; mentre nel secondo il racconto risulta più chiaro e meglio informato, specie per il rapporto diretto che il Condivi ebbe con il Buonarroti, il quale utilizzò questa occasione per rettificare e correggere certe notizie vasariane.

Condivi ricorda che Michelangelo nacque a Caprese, nella Val Tiberina, il 6 marzo 1475 da Francesca di Neri e Ludovico di Leonardo Buonarroti Simoni, podestà di Caprese e di Chiusi, il quale dopo poche settimane, portato a compimento il proprio incarico, trasferì la famiglia a Settignano affidando il piccolo ad una balia appartenente ad una dinastia di lapicidi e scultori: infatti lo stesso Michelangelo ricorderà scherzosamente di aver acquisito amore per la scultura ancora in fasce.

Appartenente ad una famiglia della piccola nobiltà del contado, il giovane Buonarroti ebbe la possibilità di frequentare la scuola di grammatica dell'umanista Francesco Galatea da Urbino per essere avviato alla carriera di amministratore. Ma ben presto, attraverso i buoni uffici del più anziano pittore Francesco Granacci, ottenne, contro la volontà familiare che vedeva in questa scelta una diminuzione del proprio rango sociale, di frequentare l'alunnato presso la bottega di Domenico e Davide Ghirlandaio, una delle più attive in Firenze. Non è un caso infatti che il contratto stipulato tra il padre di Michelangelo e il Ghirlandaio non seguisse gli schemi tradizionali, ma al contrario egli chiedesse per il figlio un avviamento immediato alla pittura, senza passare dallo studio del disegno, forse già acquisito presso lo stesso Granacci, ed un compenso economico superiore alla media.

Come ricordano i due biografi, i rapporti fra il giovane e Domenico del Ghirlandaio non furono tra i migliori, e anzi Michelangelo non riconobbe mai una propria dipendenza dal maestro. Tuttavia, fu proprio da questi che egli acquisì quell'interesse per Masaccio, studiato direttamente come testimonia una nota serie di disegni, che lo portò a risalire nella pittura toscana fino a Giotto, con la coscienza di procedere ad un vero e proprio recupero culturale. Un atteggiamento questo spiegabile anche con i contemporanei contatti con l'ambiente culturale gravitante intorno alla figura di Lorenzo de' Medici.

L'attività di bottega e il lavoro di équipe non corrisposero mai al *modus operandi* di Michelangelo, che tese sempre a lavorare in solitudine. Le sue opzioni furono immediatamente diverse: i suoi veri maestri furono, in primis, il Masaccio della Cappella Brancacci, da lui stesso definito "puro senza ornato", ma anche Filippo Lippi, Gentile da Fabriano, Lorenzo Ghiberti, il Verrocchio e il Pollaiuolo, la cui incisione con la *Battaglia di ignudi* sembra presagire, nella nervosa eleganza delle anatomie, le originali posture dei nudi della *Battaglia di Cascina*. Luciano Bellosi (1970) osservava per esempio l'affinità di impostazione tra il *Bambino* della *Madonna di Bruges*, scolpita dal giovane artista, e la *Madonna col Bambino* dipinta da Francesco Pesellino, ora conservato nel Museo della Yale University di New Haven. Ancora una volta la cultura quattrocentesca fiorentina confluiva direttamente nella visione eroica della realtà che Michelangelo aveva desunto dagli studi delle opere di Masaccio e di Donatello. Si trattò di una ricerca non solitaria poiché a Firenze, nei medesimi anni, Leonardo, Fra' Bartolomeo e lo stesso, ormai anziano, Perugino tentavano di elaborare una figurazione grandiosa e monumentale della natura umana.

Dopo un solo anno di alunnato presso il Ghirlandaio, pare per accesi contrasti con il capo bottega, Michelangelo si allontanò per accedere, sempre attraverso l'intervento dell'amico Granacci, al ben più esclusivo Giardino di Casa Medici, in via Larga, dov'era conservata una ricca collezione di antichità e oggetti d'arte, in particolare medaglie e cammei antichi, e dove si muoveva l'"intelligenza" italiana allo scadere del Quattrocento: da Marsilio Ficino a Pico della Mirandola, da Angelo Poliziano a Cristoforo Landino, uniti dall'ideale neoplatonico del sincretismo tra i valori classici, impersonati dalla dottrina platonica, e i valori cristiani. Tale posizione ideologica, che tendeva a smorzare posizioni laiciste e razionaliste della prima metà del secolo, esaltava la vita contemporanea svincolata dalle cure quotidiane: una posizione esistenziale e politica che ben si attagliava al disegno dei Medici, impegnati in un graduale accentramento del potere e in un aureo isolamento degli intellettuali, non più visti come i saggi reggitori di una repubblica platonica bensì di un'accademia. Il giovane Michelangelo quindi assorbì dal cenacolo mediceo il concetto dell'Idèa in contrasto con la Materia, il rifiuto del mondo materiale come fonte di ispirazione e il concetto di una bellezza idealizzata legata ad un'umanità titanica e trascendente.

Morto Lorenzo il Magnifico nel 1492, e caduta la signoria medicea, Michelangelo fu affascinato dalle accese prediche di Savonarola, priore di San Marco a Firenze, nelle quali veniva espresso il concetto della rifondazione della Chiesa cattolica e del Cristianesimo attraverso un processo di moralizzazione che rappresentò per tutta la vita dell'artista l'altro polo rispetto all'impostazione neoplatonica. In seguito recatosi a Bologna, ospite di Giovan Francesco Aldrovandi, sempre secondo i suoi biografì, pare che Michelangelo iniziasse a

scrivere versi e a leggere Petrarca e Dante, del quale venne tradizionalmente considerato dai contemporanei un buon eseguita, ed ebbe occasione di ammirare la pittura visionaria di Ercole de' Roberti.

Ritornato brevemente a Firenze nel 1496, si trasferì poi a Roma ospite dell'illuminata corte del cardinale Riario presso il quale, in sintonia con una travolgente esperienza sulla statuaria antica, si dedicò esclusivamente alla scultura: dal *Bacco ebbro* (Firenze, Museo del Bargello) alla *Pietà* (Roma, San Pietro), senza occuparsi di pittura, ma certo non tralasciando l'esercizio quotidiano del disegno. Bisognò attendere il 1502, con l'elezione a confaloniere della Repubblica fiorentina di Pier Soderini, portavoce delle grandi famiglie borghesi della città, perché Firenze ridiventasse un polo d'attrazione per gli artisti e gli intellettuali italiani: Leonardo vi tornò nel 1500, Raffaello vi arrivò nel 1504, curioso di tutte le novità, Michelangelo, ormai famoso, rientrò appunto nel 1501. Il richiamo era fortissimo e prestigioso: la proposta di terminare una colossale statua marmorea, iniziata da Agostino di Duccio circa quarant'anni prima per l'Opera del Duomo e mai terminata, allo scopo di raffigurare Davide quale simbolo della libertà fiorentina e da erigersi in Piazza della Signoria. L'impresa, terminata nel 1504, consacrò definitivamente Michelangelo scultore agli occhi dei contemporanei che vi lessero le straordinarie qualità tecniche ed insieme i valori simbolici di un'umanità eroica, mai vinta dalla materia ma elevata al rango della pura idealizzazione.

Di opere pittoriche contemporanee all'attività plastica ci sono giunte notizie dai due biografì e da altre fonti, ma gli originali risultano perduti. Tra i primi dipinti è ricordata una riproduzione da un'incisione di Martin Schongauer con le *Tentazioni di Sant'Antonio*, di cui si conosce una copia, probabilmente di ambito ghirlandaiesco,

in collezione privata inglese. Sempre vicino ai lavori della bottega di Domenico è il dipinto raffigurante la *Sacra famiglia con San Giovannino* (Dublin, National Gallery of Ireland) ma iscrivibile nel catalogo del Granacci in relazione agli anni giovanili di Michelangelo. Un problema critico riguarda il *San Giovanni Evangelista* (Basilea, collezione privata), restituito da Roberto Longhi al giovane Michelangelo nel periodo "del suo tirocinio, col Granacci, presso il Ghirlandaio". Lo studioso italiano ipotizzava trattarsi di un frammento di un paliotto raffigurante un *Compianto sul Cristo morto* conservato nella chiesa di San Cristoforo a Canonica vicino a Firenze (ora sostituito da una copia); tuttavia la proposta attributiva non è più stata ripresa, permanendo anche quest'opera in ambito ghirlandaiesco. Ancora al "Maestro di Manchester" lo Zeri (1953) attribuiva una *Madonna col Bambino e San Giovannino* detta *Madonna della loggia* (Vienna, Akademie der bildenden Künste) che, per i caratteri stralunati dei personaggi e le anatomie nervose, era stata avvicinata da Venturi e da Fiocco (1937) al Michelangelo del periodo bolognese, con un occhio alla pittura ferrarese.

Il primo dipinto su tavola pervenutoci, sicuramente autografo, è la *Sacra famiglia con San Giovannino* detto *Tondo Doni* (Firenze, Galleria degli Uffizi; tavv. 1-3). Il lavoro gli venne commissionato per le nozze tra Angelo Doni e Maddalena Strozzi, celebrato tra il 1503 e il 1504, e seguiva modalità e tipologie ancora quattrocentesche: la tavola sagomata, ovvero il "tondo", l'impiego della tempera e il soggetto. Tuttavia l'iconografia venne totalmente trasformata da Michelangelo che qui dimostrò di aver colto e meditato le idee espresse da Leonardo nel cartone con la *Sant'Anna Metterza* (ovvero la Santa che tiene sulle ginocchia la Madonna col Bambino), specialmente per quanto riguarda

l'impostazione piramidale del gruppo nello spazio. Le novità iconografiche sono notevoli, a partire da Maria rappresentata priva del tradizionale velo azzurro e a braccia nude emergenti, nella possente muscolatura, da una veste classica. Qui tuttavia il congegno è complesso, fatto di snodi, legature e ritmi serpentinati che dominano e non si assimilano allo spazio come in Leonardo, la tavolozza cromatica è antinaturalistica nella scelta di colori smaltati e lucidissimi (emersi nel corso del recente restauro e vicini ai risultati riscontrati nella volta Sistina). L'anatomia non è dunque una mimesi della realtà, ma un'idealizzazione dell'umanità, senza distinzioni di sesso e di tipologie come si risconterà nelle *Sibille* (tav. 20) e nei *Profeti* (tavv. 13, 19) della Sistina.

L'interpretazione simbolica, sulla quale si sono esercitati numerosi studiosi, riconosce in Maria e Giuseppe l'umanità biblica cresciuta "sub lege", la legge di Mosè, in San Giovannino colui il quale, pur appartenendo al mondo ebraico, intuisce l'incarnazione del Cristo e media tra i due mondi spirituali, infine il Bambino che rappresenta l'umanità "sub gratia" e che appunto viene offerto da Giuseppe a Maria e che domina dall'alto la Madonna e l'intera composizione. Lo sviluppo spirituale e religioso della storia umana è già in nuce ciò che il medesimo Michelangelo andrà esprimendo successivamente nella volta Sistina. Infatti, qui compaiono i nudi ideali che sono per certi aspetti un'anticipazione dei *Prigioni* pensati per il Mausoleo di papa Giulio II della Rovere e per le cornici della *Genesi* (tavv. 14-15) nella Sistina, ma che appartenevano a modelli tardo quattrocenteschi di area fiorentina, come dimostrano gli studi e le opere del Pollaiuolo e del Verrocchio incentrati su una spazmodica ricerca anatomica, sulla funzionalità della linea, sulla tensione e sull'esatta disposizione e forma dei muscoli.

Un precedente significativo per il tono michelangiotesco è la *Madonna col Bambino* di Luca Signorelli, realizzata intorno al 1490 per Lorenzo de' Medici (Firenze, Galleria degli Uffizi) e che Michelangelo certo conosceva, dove compare il medesimo soggetto, una composizione simile con la Madonna seduta e i nudi sullo sfondo, ma il salto qualitativo del *Tondo Doni* è proprio nell'interpretazione idealizzata e spirituale di quell'invenzione. All'immagine volutamente spiritualizzata del dipinto contribuisce una tavolozza cangiante, antinaturalistica – in aperto contrasto con quanto si era visto fino ad allora a Firenze – atta a scolpire tridimensionalmente le figure più che ad amalgamarle con lo sfondo. Si trattò dunque di una prova generale per l'impresa romana, che divenne un testo fondamentale per la prima generazione dei manieristi da Pontormo a Bronzino. Infine, l'opera fu un preciso tentativo del giovane Michelangelo di conciliare neoplatonicamente la grandezza morale dell'Antico con il messaggio della spiritualità cristiana in una sintesi armonica e trascendente.

Nei medesimi anni, la necessità di visualizzare i valori etici della Repubblica fiorentina all'interno della sede di Palazzo Vecchio indusse il governo repubblicano a commissionare un ciclo pittorico dedicato alle vittorie della Firenze comunale ed emblematicamente rappresentate dalle battaglie di Anghiari, affidata a Leonardo nel 1503, e di Cascina, affidata a Michelangelo nel 1504. Quest'opera, che vide a confronto i due massimi artisti toscani del Cinquecento, non ci è pervenuta, poiché probabilmente solamente una porzione della battaglia di Anghiari fu realizzata, mentre di quella di Cascina fu preparato solamente il cartone. Su questi due modelli, generazioni di artisti formarono la propria professionalità, e l'interesse e la venerazione per le due opere furono talmente

sfrenati da portare in breve tempo alla loro distruzione. Restano infatti alcune testimonianze grafiche di altri artisti a mostrarci quanto il confronto fra i due fosse straordinario per novità d'impianto e soluzioni formali, ma anche quanto fosse incolmabile tra di loro la differenza e la distanza culturale.

Un disegno realizzato da Pieter Paul Rubens ripropone quella che doveva essere la porzione centrale del dipinto leonardesco, e forse l'unica effettivamente realizzata a fresco, con cavalieri che si contendono il gonfalone. L'artista concentra la composizione in uno spazio ristretto e sintetizza all'interno di esso una straordinaria serie di ritmi dinamici, una violenta opposizione di forze contrastanti che gli permettono di esprimere le infinite variazioni dei moti dell'animo che coinvolgono tragicamente uomini e cavalli. Nella copia pervenutaci del brano centrale della battaglia di Cascina, di Bastiano da Sangallo troviamo i medesimi parametri utilizzati da Michelangelo per il *David*: l'eroe, posto di fronte ad una situazione drammatica e inevitabile, sceglie l'azione. È la posizione contraria al pessimismo cosmico di Leonardo, che identifica la bestialità e la ferocia negli uomini e negli animali destinati ad essere annientati dal caos; qui emerge al contrario una concezione eroica dell'umanità, e in questo senso profondamente radicata nella cultura rinascimentale fiorentina, che attraverso la fiducia nelle virtù civili e morali riscatta se stessa dalla materia brutta, si confronta con il Divino, entra da protagonista nella Storia.

L'antitesi dei due artisti si esplicitò anche dal punto di vista tecnico-formale: se Leonardo impiegò mezzi esclusivamente pittorici utilizzando in prevalenza il chiaroscuro ed il senso atmosferico attraverso lo sfumato già a suo tempo individuato nelle opere milanesi, Michelangelo squadrò un campionario di figure statuarie

dove il disegno supporta il senso plastico di un inesauribile repertorio di nudi virili in svariate posizioni.

La maturità

Nel 1503, al trono di Pietro salì Giulio II della Rovere che, nell'ambito del progetto di una *Restauratio Urbis*, chiamò a Roma le personalità culturali e artistiche più avanzate del momento. Michelangelo venne convocato nel 1505 in veste di scultore, al fine di progettare e realizzare uno straordinario monumento sepolcrale per il papa da collocarsi al centro dell'erigenda San Pietro.

Il progetto per il monumento sepolcrale di Giulio II, che nella mente del papa doveva eguagliare quanto era stato tramandato dei mausolei classici, coinvolse Michelangelo dal 1505 al 1545 con fasi alterne di progettazione e di esecuzione. La prima idea contemplava una camera sepolcrale intorno alla quale si articolava una complessa struttura architettonica di forma piramidale popolata da figure dell'Antico e Nuovo Testamento, *Vizi e Virtù*, concludendosi in alto con la figura di Giulio II sollevantesi dal sarcofago: l'idea del progressivo riscatto dello spirito dalla materia, secondo i principi neoplatonici, trovava esplicitazione nelle figure poste alla base, dette *Prigioni*, delle quali restano numerose versioni.

A questo proposito, è recente la proposta di collegare alla prima fase progettuale del Mausoleo l'incompiuta tavola michelangiolesca raffigurante la *Deposizione* nel sepolcro (Londra, National Gallery) che avrebbe dovuto trovare posto all'interno della camera funeraria, in questo modo diventata al tempo stesso monumento sepolcrale e sintesi delle arti. Il dipinto appartiene sicuramente al periodo posto fra l'esecuzione del *Tondo Doni* e i lavori alla Cappella Sistina (1508-1509), dato che l'eccezionale tensione formale delle figure

e lo scorciare dei piani di trovavano già nel tondo fiorentino e nuovamente utilizzate nelle parti più antiche della volta Sistina. La composizione risentì evidentemente dell'impatto che la scoperta del gruppo marmoreo del *Laocoonte*, nel gennaio del 1506, ebbe su Michelangelo e in particolare nello scorcio del corpo di Cristo e nella composizione piramidale, mentre sembra di scorgere, nei volti delle figure di contorno così come nelle spumose nuvole dello sfondo, un'accentuata espressività sentimentale di taglio vagamente leonardesco.

Da subito iniziarono i contrasti fra la personalità umbratile di Michelangelo e quella altrettanto difficile di Giulio II, il quale nel 1505, assorbito nella costruzione della nuova San Pietro, tolse fondi all'impresa della tomba suscitando le ire dello scultore il quale audacemente scrisse: "Io sono stato stamani cacciato di Palazzo da parte di Vostra Santità; onde io le fo intendere che da ora innanzi, se mi vorrà, mi cercherà altrove che a Roma". Nessuno avrebbe osato rivolgersi in questi termini a papa Giulio, ma Michelangelo era in certo modo protetto dalla propria fama e dall'aura "saturnina" che anche i contemporanei gli riconoscevano, tanto che il pontefice scrisse a Pier Soderini, in modo minaccioso, "Michelagnolo scultore, che si è partito da noi senza fondamento e a capriccio, per quanto intendiamo, teme di tornarci; contro cui non abbiamo che dire, perché conosciamo l'umore degli uomini di tal fatta..." e la Repubblica fiorentina obbligò quindi l'artista ad un immediato ritorno per evitare rovinosi scontri con la potenza papale.

Ma i lavori e i progetti del Mausoleo erano sempre più rallentati dai diversi interessi di Giulio II, occupato, oltre che nella fabbrica di San Pietro, nella ristrutturazione del Palazzo Apostolico, nel quale lavorava Raffaello con uno stuolo di altri artisti.

Il rinnovamento della Cappella di Sisto IV della Rovere era già stato previsto fin dal 1506, all'interno del generale rinnovamento dei Palazzi Vaticani ed inizialmente doveva trattarsi solamente dell'esecuzione delle figure degli *Apostoli* sulle vele di sostegno della volta, decorata con stelle da Pier Matteo d'Amelia e da sostituirsi con una decorazione esclusivamente architettonica; d'altra parte le pareti erano già decorate da affreschi di Botticelli, Perugino, Signorelli, Pinturicchio, Ghirlandaio, Rosselli e Piero di Cosimo realizzati nel 1483-1485. Fu Michelangelo stesso (come ricorda in una lettera del 1523) a proporre un piano decorativo più articolato e monumentale, che legasse indissolubilmente il messaggio biblico ai contenuti neotestamentari attraverso la mediazione della cultura classica rappresentata dalle *Sibille* e dagli *Ignudi*, certo non immemori delle contemporanee ricerche scultoree per il Mausoleo di Giulio II. La novità michelangiolesca, al di là dei dettagli contenutistici sicuramente dovuti ad una figura imbevuta di neoplatonismo come poteva essere Egidio da Viterbo, sta proprio nell'abbandonare radicalmente qualsiasi preoccupazione illusionistica rispetto all'architettura e alle figure dipinte che aveva invece caratterizzato tutta la pittura italiana del Quattrocento. I lavori presero avvio nell'agosto del 1508 e procedettero abbastanza speditamente per quattro anni (con una breve interruzione nel 1511) iniziando dalla parte di fondo e comprendendo le *Storie di Noè* fino alla *Creazione di Eva* con le rispettive lunette raffiguranti i progenitori di Cristo. In questa prima fase, la cura dei dettagli palesa una cultura fiorentina che scema verso gli ultimi riquadri, raggiungendo nel trittico della *Creazione* una straordinaria capacità di sintesi; mentre le lunette, che tra l'altro non avevano precedenti iconografici, permettono all'artista di produrre, sempre ad

un altissimo livello qualitativo, un repertorio di figure umane che variano le proprie espressioni su registri che vanno dal grottesco al tragico, al bizzarro. I recentissimi e dibattuti restauri della volta hanno permesso una lettura della tecnica pittorica michelangiolesca, sempre sostenutissima, fatta di grandi pennellate sovrapposte e soprattutto da una tavolozza che, nei colori quasi metallici e cangianti dagli impossibili accordi cromatici, da una parte si giustifica nelle tonalità plastiche del *Tondo Doni* (tavv. 1-3) e dall'altra chiarisce finalmente la matrice delle scelte cromatiche e tecniche dei manieristi della prima generazione.

La struttura iconografica della volta Sistina (tav. 4) si articola architettonicamente, trovando la propria giustificazione nelle lunette e nelle vele laterali dove trovano posto gli antenati di Cristo da Abramo a Giuseppe (tavv. 5-12), mentre nei quattro pennacchi angolari sono raffigurate le miracolose salvazioni del popolo ebraico: *Giuditta e Oloferne*, *Davide e Golia*, *Il serpente di bronzo*, *La punizione di Amon*. Nel primo registro della volta, in grandi troni marmorei scorciati e delimitati da sculture classiche si articolano le membra possenti delle *Sibille* e dei *Profeti* (tav. 13, 19, 20). Infine, nella zona centrale, alternate ad archi, cornici marmoree e medaglioni bronzei, nei quali si muovono figure di *Ignudi* che prendono le mosse da una parte dagli studi della *Battaglia di Cascina* e dall'altra dalla conoscenza diretta della scultura antica, in primis il *Laoconte* e il *Torso del Belvedere*, si succedono nove storie bibliche distribuite in ordine cronologico (*La divisione della luce dalle tenebre*, *La creazione delle stelle*, *La separazione delle acque dalla terra*, *La creazione di Adamo*, *La creazione di Eva*, *Il peccato originale* (tavv. 14), *Il sacrificio di Noè*, *Il diluvio universale* (tav. 15), *L'ebbrezza di Noè*). Il percorso dello spettatore è inverso a quello cronologico delle storie ed

uguale invece a quello dell'esecuzione degli affreschi, quasi che l'artista volesse percorrere accanto allo spettatore un iter psicologico e simbolico dell'anima sempre più vicina a Dio.

Il tema generale è quindi quello della rivelazione di Dio, che nel registro delle vele e delle lunette mostra un'umanità titanica ancora priva della sua luce; nella serie dei *Profeti* e delle *Sibille* invece balena già nella coscienza il messaggio salvifico ancora *in nuce*; infine nella volta il rapporto Uomo-Dio diviene diretto, quasi paritario, comunque eroico, di una eroicità morale non nuova a Michelangelo se pensiamo al messaggio dei nudi della *Battaglia di Cascina* e ancora più indietro ai bassorilievi della porta maggiore di San Petronio a Bologna eseguiti da Jacopo della Quercia e ammirati e studiati dal Buonarroti.

Il recente restauro ha rivelato con chiarezza il valore strutturale dell'architettura, che entra in strettissimo rapporto con le figure, così come doveva essere il concetto creativo del Mausoleo giuliesco. Non si trattava tuttavia di una vera architettura secondo i principi della tradizione rinascimentale; al contrario le mensole su cui poggiano gli *Ignudi* (tavv. 16-17) non confluiscono verso un unico punto di fuga, ma divergono suggerendo, come i monumentali troni dei *Veggenti* (tav. 13), profondità diverse e tra loro contraddittorie. Tutto tende ad isolarsi individualmente, sovvertendo ogni regola compositiva; persino le ombre non sono sottoposte a condizioni ambientali, bensì attribuite e create per ogni singola figura. Si tratta dunque di una "visione" e non di una "rappresentazione", secondo i concetti neoplatonici che qui Michelangelo porta alle estreme conseguenze e per il quale tutto procede non secondo natura, ma secondo l'interna legge dell'accostamento dei contrari che permettono di collegare nella mente fatti tra loro distanti.

La prefigurazione dei *Veggenti*, *Profeti* e *Sibille*, è contemporanea all'incarnazione del Cristo, negli affreschi quattrocenteschi sottostanti, e alla Genesi, sulla volta centrale. La sottrazione degli eventi al lineare trascorrere del tempo corrisponde all'impiego dello scorcio contro la tradizionale veduta prospettica, così lo straordinario cangiantismo dell'intera volta è un'ulteriore sottrazione alle condizioni di illuminazione naturale: le sperimentazioni operate nel *Tondo Doni* si amplificano su una gigantesca superficie in una scelta antinaturalistica e antileonardesca che rappresenta la poetica della contraddizione, immediatamente colta da manieristi quali Rosso Fiorentino e Pontormo.

Giulio II riuscì a vedere conclusi i lavori della Sistina, aperti al pubblico nel 1512, appena in tempo poiché morì l'anno dopo, quando Michelangelo firmò un secondo contratto per la sepoltura e nello spazio di tre anni (1513-1516) scolpì due *Prigioni*: lo *Schiavo ribelle* e lo *Schiavo morente* (Parigi, Louvre) e il *Mosè* (Roma, San Pietro in Vincoli), figure ancora attraversate dalla monumentale energia positiva che anima i *Profeti* e gli *Ignudi* della Sistina. Il nuovo papa Leone X de' Medici inviò a sua volta l'artista a Firenze per completare la facciata della chiesa di San Lorenzo (1520), sottoposta allo juspatronato della famiglia medicea, e a por mano alla costruzione della Sagrestia Nuova, della Biblioteca e delle Tombe Medicee, sempre nel complesso laurenziano. In queste ultime, organizzate in uno spazio che riprende lo schema brunelleschiano della Sagrestia Vecchia, stravolgendolo con tensioni ed energie ascensionali, Michelangelo rivelava l'iniziale radicale mutamento della propria visione estetica ed esistenziale. Le titaniche figure giacenti dell'*Aurora* e del *Crepuscolo*, del *Giorno* e della *Notte*, simboliche presenze dell'ineluttabile trascorrere del Tempo sul quale trionfano tuttavia

le Virtù, sono ancora possenti, ma come abbandonate in un'assorta e angosciata inerzia che lascia il posto all'evocazione di "un'esistenza contemplativa dell'essenza della vita, che ricorda quelle delle anime nelle regioni tenebrose dell'Ade" (De Tolnay).

In conseguenza al Sacco di Roma nel 1527 e alla cacciata dei Medici da Firenze, rinacque la Repubblica fiorentina, nella quale Buonarroti fu figura di primo piano essendo nominato "governatore e procuratore generale sopra alla fabbrica e fortificazione delle mura", nonché impegnato in prima persona nella difesa della città dalle truppe imperiali. Caduta la Repubblica e restaurato il potere mediceo, solamente il condono da parte di papa Clemente VII, un altro Medici, lo salvò da vendette. Era il 1530, e l'ormai maturo scultore, già una leggenda, riprendeva nuovamente i lavori per la Sagrestia Nuova e per la tomba di Giulio II realizzando i quattro *Prigioni* dell'Accademia di Firenze, dai corpi giganteschi che faticosamente e inutilmente cercano di emergere dai blocchi marmorei che li rinserrano e dai quali per un momento emergono alla luce per essere subito riassorbiti dalla materia.

Gli anni tardi

Il clima sempre più difficile, nella Firenze sottoposta alla restaurazione del potere mediceo, indusse Michelangelo a partire nel 1534 per stabilirsi definitivamente a Roma, accettando l'incarico da parte di Clemente VII, poi confermato dal potente successore Paolo III Farnese, di dipingere sulla parete di fondo della cappella Sistina il *Giudizio Universale* (tav. 22-32). Ventitré anni dopo l'artista ritornava nella Sistina per portare a compimento il ciclo decorativo che era iniziato con la *Creazione del mondo*, ma anche in sintonia col clima spirituale romano, mutato a causa del sacco del 1527 e delle teorie luterane, e

il sostanziale fallimento, che Michelangelo sentì profondamente, della visione sincretistica e positiva del neoplatonismo. Riemersero nella memoria le parole di Savonarola e l'impulso alla moralizzazione della Chiesa: la crisi religiosa si accompagnò ad una radicale crisi esistenziale ed estetica.

Paolo III, il papa del Concilio di Trento, appena eletto approvò e confermò la commissione a Michelangelo (liberandolo del problema del Mausoleo di Giulio II) per l'esecuzione del *Giudizio*, del quale vide il cartone nella casa dell'artista a Macel de' Corvi dove si recò con il seguito di otto cardinali. Per la realizzazione dell'affresco, le cui impalcature erano già predisposte il 26 aprile 1534, Michelangelo dovette abbattere l'*Assunta* di Pietro Perugino, quattro figure di *Papi* e due sue lunette raffiguranti gli *Antenati di Cristo* dipinte nel 1512. I lavori iniziarono solamente l'8 maggio 1536, quando Buonarroti diede una risposta perentoria e definitiva alla proposta del papa, suggeritagli da Sebastiano del Piombo, di realizzare una superficie ad olio e non a fresco: "...che il colorire a olio era arte da donna e da persone agiate ed infingarde, come Bastiano".

L'impresa fu portata a compimento nel 1541 e suscitò ancora una volta stupore e critiche, amore e odio. Essa toccava i gangli sensibili della spiritualità cristiana per la storia umana che terminava con l'imperioso gesto di un Cristo giudice, arbitro inappellabile del bene e del male, della grazia e della salvezza eterna. Erano i temi di fondo sui quali si era scissa irrimediabilmente la comunità cristiana. Nel dipingere un tema di tale portata ideologica, Michelangelo non ebbe aiuti o consiglieri, ma fu solo e nella propria solitudine accompagnato solamente dalla Bibbia e dal sempre amato e "familiarissimo" Dante. Nel medesimo anni, la propria mai interrotta attività poetica aveva trovato

un'anima gemella in Vittoria Colonna e nel circolo della riforma cattolica che ella guidava e dove la fede rappresentava l'unico mezzo per raggiungere la salvezza.

Ribaltando dunque ogni tradizione iconografica, Michelangelo creò una struttura priva di supporti architettonici e di ordini gerarchici e simmetrici, ma al contrario propose una composizione dirompente e centrifuga il cui "primo mobile" è la figura terribile del Cristo giudice circondato di luce in ampi spazi azzurri. Il movimento rotatorio ha inizio dal basso a sinistra, dove i corpi riemergono dalle sepolture per ricongiungersi alle anime e salire faticosamente verso l'alto. La salita, come la nascita, è dolorosa e incerta, confusa e faticosa, ma attratta dal gesto divino; mentre a destra il Cristo dà il via alla caduta precipitosa e violenta dei dannati che precipitano negli Inferi e si accatastano disordinatamente sulla barca di Caronte. Tutta la composizione si regge per il ritmo incalzante dei gesti e dei corpi, per il minaccioso apparire degli strumenti della Passione agitati dagli angeli, per il terrorizzato sguardo che i santi volgono verso il centro e il timido gesto di intercessione della Vergine. Non esiste più alcuna traccia del concetto di prospettiva o di accordo cromatico, dell'idealizzazione classica delle figure o di una spiritualità positiva, ma al contrario una tavolozza terrosa, contrastante con un fondo piatto di azzurrite, rende ancor più visionaria la scena, costituita dai giganti della volta Sistina invecchiati e stanchi, sfatti nelle carni ed abbandonati all'intelligibile disegno divino. I canoni della pittura rinascimentale e della stessa Maniera sono scardinati dal fondo e aprono la strada alla retorica e al linguaggio di età barocca.

Gli intellettuali contemporanei attaccarono violentemente il *Giudizio* e tra gli altri il Dolce, il Gilio e lo stesso Aretino posero l'accento sui concetti di "decoro" e di

"convenienza" in un momento di riflusso dei gruppi intellettuali cattolici in odore di Riforma cattolica, in contrasto con il momento della commissione a Michelangelo che corrispose all'unico episodio di massima apertura da parte della Curia alle correnti evangeliche in un tentativo di riassorbimento della crisi religiosa: "nella reale speranza che una sincera autoriforma, condotta dall'interno, senza cataclismi ma anche senza tentennamenti, potesse rimarginare la drammatica lacerazione" (Pinelli). Analogamente non è casuale che un'opera così intensa, ma anche così aristocratica, entrasse in aperta collisione con quella corrente restauratrice che proprio intorno al 1542 prevalse, spezzando il delicato equilibrio e facendo crollare l'esile fortuna della riforma interna, aprendo la strada allo scontro frontale per il quale il *Giudizio* divenne un vero e proprio spartiacque. L'onda moralizzatrice portò, com'è noto, a periodici interventi di "imbragature" dei giganteschi nudi del *Giudizio*: un'opera che si è salvata solo grazie all'immensa autorità culturale che Michelangelo già da vivo aveva creato e consolidato.

Nella fase finale della propria attività, l'artista tese sempre più ad allontanarsi dalla figurazione, come egli stesso dichiarava in una sua poesia, raggiungendo nella scultura esiti sempre più antinaturalistici (dalla *Pietà* di Santa Maria del Fiore alla *Vittoria* di Palazzo Vecchio, manuale per la successiva scultura manierista di Bandinelli e Giambologna; fino all'astrazione della *Pietà* Rondanini dei Musei di Milano) e dedicandosi prevalentemente alla progettazione architettonica.

Nel 1542, mentre moriva il cardinale Contarini, protagonista del "riformismo" cattolico, e veniva istituito il Santo Uffizio, Michelangelo iniziò l'ultima impresa pittorica di grande respiro: gli affreschi della cappella Paolina. Infatti, se il *Giudizio* era collocato nel luogo ufficiale della cristiani-

tà e corrispondeva al concetto dell'oratoria sacra, i due affreschi realizzati per la cappella privata di Paolo III rappresentarono la materializzazione di una lirica sacra e insieme la crisi definitiva della figurazione.

Seguendo in certo modo l'impostazione del *Giudizio*, nella *Conversione di Saul* (tavv. 36-38), Michelangelo amplificò il vuoto al centro del dipinto, e quindi accentuò l'effetto centrifugo con l'inserzione dello scorcio del cavallo imbizzarrito, quasi un pallido ricordo della *Battaglia di Cascina*, che si collega all'indefinito paesaggio di sfondo e ai gruppi di angeli in alto. L'azione si sposta di lato nell'audacissimo scorcio del Cristo piombante dal cielo e nella figura di Paolo, caduto a terra in una posa che risale all'invenzione di Raffaello nella Stanza di Eliodoro. Gli astanti e gli angeli, il paesaggio e la luce si allontanano per lasciare soli Dio e Paolo in un dialogo muto e violento al quale corrisponde una tavolozza grigia e terrosa, totalmente priva di qualsiasi compiacenza rappresentativa.

Tra il 1546 e il 1550, Buonarroti portò a compimento la *Crocifissione di San Pietro* (tavv. 34-36) nella quale si palesa l'assenza di Dio, quanto era al contrario dirompente nella *Conversione*. L'alto orizzonte schiaccia verso il basso la scena affollata dove l'apostolo è solo davanti alla morte, senza certezza alcuna di un'altra vita; il silenzio domina l'intera composizione, il cui fulcro è la figura rannicchiata dello sterratore, ancora una volta un prestito da Masaccio, che riprende bilanciandola la curvatura del corpo di Pietro, il quale pare aver quasi un moto di ribellione al destino segnato. Il senso altamente drammatico di questo estremo dipinto fu colto nella sua interezza solamente un cinquantennio più tardi, quando Caravaggio dipinse il *Martirio di San Pietro* per la chiesa romana di Santa Maria del Popolo, nel quale la trage-

dia individuale diviene la tragedia dell'umana condizione.

Negli estremi anni della sua vita Michelangelo si dedicò completamente alla progettazione architettonica: dal compimento della fabbrica di San Pietro, con la gigantesca cupola che partendo dagli schemi brunelleschiani presenta un andamento centrifugo, materializzando nel marmo il movimento del *Giudizio*, a Santa Maria degli Angeli, ricavata dai giganteschi ambienti delle terme di Diocleziano, nella quale assume la posizione di "non intervento", una definitiva opzione contro la possibilità di rappresentare e di trasformare la realtà visibile.

La sempre più intensa problematica religiosa, la vecchiaia, la crisi dei valori estetici legano Michelangelo al circolo cattolico riformista di Vittoria Colonna, per la quale, negli anni intorno al 1545, abbozzò e forse realizzò una *Crocifissione* (tav. 33), di cui restano alcuni straordinari studi per le figure di *Maria dolente* e di *San Giovanni*: filiazioni dirette delle terribili figure del *Giudizio* ed isolate, senza la luce della grazia, come nella cappella Paolina.

L'eredità

Attivo fino agli ultimi giorni della sua vita attorno al gruppo della *Pietà* Rondanini, Michelangelo Buonarroti morì a Roma nella sua casa presso il Foro di Traiano il 18 febbraio 1564. La sua fama aveva attraversato tutto il secolo dando il via a sperimentazioni artistiche gravide di novità per il futuro, mentre la sua vita, sempre dibattuta fra i due poli della cultura umanistica e del forte istinto moralizzatore, si era conclusa con la definitiva sconfitta dell'arte come *mimesis*, secondo le teorie aristoteliche, e la coscienza di una sostanziale impossibilità di conciliazione tra la storia dell'umanità, grandiosa anche nel peccato, e l'imperscrutabilità del disegno divino.

Antologia di scritti

Che giova voler far tanti bambocci,
 se mi ha condotto al fin, come colui
 che passò 'l mar e poi affogò ne' mocci?
 L'arte pregiata, ov'alcun tempo fui
 di tanta opinïon, mi rec'a questo,
 povero, vecchio e servo in forz'altrui
 ch'io son disfatto, s'ï non muoio presto.

*

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
 c'un marmo solo in sé non circonda
 col suo superchio, e solo a quello arriva
 la man che ubbidisce all'intelletto.
 Il mal ch'io fuggo, e 'l ben ch'io mi pro-
 metto,
 in te, donna leggiadra, altera e diva,
 tal si nasconde; e perch'io più non viva,
 contraria ho l'arte al desiato effetto.
 Amor dunque non ha, né tua beltate
 o durezza o fortuna o gran disdegno
 del mio mal colpa, o mio destino o sorte;
 se dentro del tuo cor morte e pietate
 porti in un tempo, e che 'l mio basso inge-
 gno
 non sappia, ardendo, trarne altro che
 morte.

*

Se con lo stile o coi colori avete
 alla natura pareggiato l'arte,
 anzi a quella scemato il pregio in parte,
 che 'l bel di lei più bello a noi rendete
 poi che con dotta man posto vi sete
 a più degno lavoro, a vergar carte,
 quel che vi manca, a lei di pregio in parte,
 nel dar vita ad altrui, tutta togliete.
 Che se secolo alcuno omai contese
 in far bell'opre, almen cedale, poi
 che convien c'al prescritto fine arrive.
 Or le memorie altrui, già spente, accese
 tornando, fate or che fien quelle e voi,
 malgrado d'esse, eternalmente vive.
 (Michelangelo Buonarroti, *Rime*, a cura di
 E.N. Girardi, ed. Bari 1960)

Desiderava Michelagnolo ritoccare alcune
 cose a secco, come avevon fatto que' mae-

stri vecchi nelle storie di sotto, certi campi e panni ed arie di azzurro oltramarino ed ornamenti d'oro in qualche luogo, acciò gli desse più ricchezza e maggior vista: perché, avendo inteso il papa che ci mancava ancor questo, desiderava, sentendola lodar tanto da chi l'aveva vista, che la fornissi; ma, perché era troppo lunga cosa a Michelagnolo rifare il palco, restò pur così. Il papa, vedendo spesso Michelagnolo, gli diceva: Che la cappella si arricchisca di colori e d'oro, che l'è povera. Michelagnolo con domestichezza rispondeva: Padre Santo, in quel tempo gli uomini non portavano addosso oro, e quegli che son dipinti non furon mai troppo ricchi, ma santi uomini, perché gli sprezzarono le ricchezze. Fu pagato in più volte a Michelagnolo dal papa, a conto di quest'opera, tremila scudi, che ne dovette spendere in colori venticinque. Fu condotta questa opera con suo grandissimo disagio dello stare a lavorare col capo all'insù, e talmente aveva guasto la vista, che non poteva legger lettere, né guardar disegni, se non all'insù: che gli durò poi parecchi mesi. Ed io ne posso fare fede, che avendo lavorato cinque stanze in volta per le camere grandi del palazzo del duca Cosimo, se io non avessi fatto una sedia che s'appoggiava la testa e si stava a giacere lavorando, non le conducevo mai; che mi ha rovinato la vista ed indebolito la testa di maniera, che me ne sento ancora; e stupisco che Michelagnolo regessi tanto a quel disagio. Imperò acceso ogni dì più dal desiderio del fare, ed allo acquisto e miglioramento che fece, non sentiva fatica né curava disagio."

(Giorgio Vasari, *La vite de' più eccellenti pittori scultori et architettori*, 1550, Firenze 1906).

Non sapranno mai, queste bellezze da vignette, questi prodotti avariati, nati da un secolo cialtrone, questi piedi da stivaletti, queste dita da nacchere, soddisfare un

cuore come il mio. Lascio a Gavarni, poeta di clorosi, il suo gregge mormorante di bellezze da ospedale: non posso trovare fra queste pallide rose, un fiore che assomigli al mio rosso ideale.

Quel che ci vuole per questo cuore profondo come un abisso sei tu, Lady Macbeth, anima forte nel delitto, sogno eschileo schiusosi in climi iperborei; o sei tu, grande Notte, nata da Michelangelo, che torci quietamente, in una strana posa, le tue forme fatte per la bocca dei Titani."

(Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, 1861, Milano 1975)

"E ormai possiamo capire perché ogni arte che tratti soprattutto la figura umana, debba concentrare il suo interesse nel nudo; e perché il nudo abbia costituito il problema fondamentale dell'arte classica d'ogni tempo. Il nudo non è soltanto l'ottimo veicolo di ciò che in arte conferma ed esalta direttamente il senso vitale; ma è di per sé l'oggetto più significativo, in tutto il mondo umano. Dopo la grande scultura greca, Michelangiolo fu il primo ad intendere completamente la identità del nudo con la grande arte di figura. Prima di lui, il nudo era stato studiato ad intenti scientifici, e per aiutarsi nel rendere la figura vestita. Michelangiolo vide che esso era fine a se stesso, e oggetto essenziale della propria arte. Per lui, nudo e arte furon sinonimi. In ciò sta il segreto dei suoi trionfi, e dei suoi errori.

In primo luogo, i trionfi. Fuor che nelle migliori opere dei Greci, mai troveremo forme i cui valori tattili stimolino come in Michelangiolo, il nostro senso di capacità vitale, e i cui atti sieno così direttamente comunicativi ed esaltanti. Altri artisti l'uguagliarono nell'intuito dei soli valori tattili: Masaccio, ad esempio; ed altri ebbero almeno altrettanto senso del movimento, e facoltà d'esprimerlo: così Leonardo; ma

nessuno, nei tempi moderni, con lo stesso dominio dei significati materiali, investì questi nel nudo com'egli fece; vale a dire nell'unico soggetto dove il loro pieno valor si poteva manifestare. Per questo, su tutte le opere dell'arte moderna, quelle di Michelangiolo respirano un senso d'energia insuperato. Non di frequente la nostra immaginazione tattile è colpita come dall'Adamo della «Creazione», dall'Eva della «Tentazione», o dagli altri nudi nella volta della Sistina; nudi, badiamo, che furono messi lì niente altro che per il loro diretto effetto tonico. E non è men raro ristorarsi a sorgenti d'energia così pura, come l'«Eterno che crea Adamo», o l'«Angelo compagno d'Isaja»; o per scegliere esempi dai disegni (nel loro genere, i maggiori che esistano): gli «Dei al bersaglio», e l'«Ercole e il Leone».

A questo istinto del significato materiale, a questa potenza d'esprimerlo, e a tante capacità più strettamente tecniche, Michelangiolo aggiunse un ideale di bellezza e di forza, la visione d'una umanità sublime e tuttavia possibile, che nei tempi moderni non hanno più avuto riscontro. In nessuna parte come tra le figure della Sistina, sono campioni tanto numerosi di virilità, robustezza, possanza; e si vede avverato il nostro sogno: di grandi anime in corpi stupendi. Michelangiolo, insomma, compì quanto Masaccio aveva incominciato: la creazione del tipo umano più adatto a domare e reggere la terra, e forse non la terra soltanto."

(Bernard Berenson, *I pittori italiani del Rinascimento*, 1954, Firenze 1965)

"Egli operava con la gradina come se lavorasse a penna e inchiostro sulla carta. Anche nei suoi disegni rivelava la vita pulsante del corpo umano, la vita nei tendini e nella pelle, andando attorno alle forme con le linee parallele ravvicinate del suo tratteggio, o con un tratteggio incrociato.

Ed impiegava il medesimo metodo col pennello nella pittura, come dimostrerebbe uno studio dei dettagli della volta della Cappella Sistina. Questo principio d'interpretare le forme per mezzo di un modellato sempre nuovo di linee chiarificatrici – metodo che fa appello ad un'intelligenza razionale – piuttosto che col metodo pittorico ma irrazionale di lavorare con la luce e l'ombra (ad esclusione di linee chiaramente definibili) è eminentemente toscano. E Michelangelo era del tutto posseduto dalla mentalità ricercatrice, dedita al ragionamento stringente, che siamo giunti ad associare allo spirito fiorentino sin dai tempi di Dante. Quanto sto cercando qui di fare può costituire un tentativo, magari senza speranza, di costruire specifiche radici toscane per la tecnica scultorea di Michelangelo."

(Rudolf Wittkower, *La scultura*, Londra 1977, Torino 1985)

"Non può essere un caso che l'attacco del Dolce, come già quello dell'Aretino e più tardi quello del Gilio, facciano tutti perno sull'affresco della Sistina. Attacchi, si badi bene, non del tutto innocui o platonici, se si tiene conto che in quegli stessi anni il capolavoro del Buonarroti rischiava addirittura di essere scialbato e si sarebbe salvato solo grazie all'immensa autorità culturale che il suo autore ancora conservava e, comunque, a patto di periodiche «imbragature».

Ma perché tanta insofferenza nei confronti di quelle pudenda così sconvenientemente esibite nel sacrario della cattolicità? Analizzato nel suo complesso, e non solo nei passi espressamente dedicati al *Giudizio*, proprio il *Dialogo* del Dolce ci può suggerire una risposta all'interrogativo su cosa si celasse dietro quelle reazioni scandalizzate, o meglio, su cosa esse implicassero e preannunciassero. Gli appelli al «decoro» e alla «convenienza» coinvolge-

vano infatti problemi di portata ben più ampia di quanto quei concetti sembrino esprimere a prima vista. Al di là dello scandalo per il nudo s'intravede quello per l'eterodossia iconografica, al di là del giudizio morale, quello politico e quello estetico. Era in causa, insomma, consapevolmente o no, l'orientamento generale che si intendeva imprimere alla politica delle immagini, a partire dalla ridefinizione stessa dell'immagine sacra e dall'imposizione di nuovi limiti alla libertà dell'artista in questo campo. Sono i primi segnali di una pratica di controllo delle immagini che si generalizzerà sempre più e che fin dall'inizio lascia trasparire la sua tendenza a sconfinare dal discorso sui «contenuti» a quello sullo stile, e quindi dal piano esclusivamente iconografico a quello più propriamente estetico.

Dalle prime reazioni scandalizzate, quando Michelangelo era ancora sui palchi, alla lettera dell'Aretino e, via via, fino allo scritto del Dolce e al trattato del Gilio, è un intero processo di revisione culturale che si mette in moto rilanciando la parola d'ordine classica del «decoro». Al centro di un vero e proprio turbine storico, il grande affresco di Michelangelo era destinato a costituirne lo spartiacque sublime, osannato ma anche controverso, catalizzando su di sé tensioni culturali e politiche che andavano ben al di là dello stretto terreno dell'arte.

Non può essere una fortuita coincidenza che un'opera come il *Giudizio*, così delicata sia per il tema trattato che per il luogo cui era destinata, sia stata commissionata proprio nel momento di massima apertura da parte della curia alle correnti «evangeliche» della Riforma cattolica, negli anni che segnano la conclusione del pontificato di Clemente VII e l'avvio di quello di Paolo III. Anni in cui era viva la speranza che una sincera autoriforma, condotta dall'interno, senza cataclismi ma anche senza

tentennamenti¹⁸, potesse rimarginare la drammatica lacerazione aperta nella Chiesa dalla Riforma; gli anni del Consilium de emendanda Ecclesia (1536, la stessa data in cui Michelangelo comincia il *Giudizio*) e dei tentativi di dialogo con i protestanti che ebbero per protagonisti uomini come il Contarini, il Pole e il Sadoleto. Analogamente, non può essere casuale che un'opera come il *Giudizio*, di così intensa ma anche di così soggettiva e aristocratica religiosità, entrasse in collisione con quella corrente restauratrice che repentinamente, intorno al 1542, conquistò l'iniziativa, spezzando il delicato equilibrio di forze in seno alla curia e facendo crollare, assieme alle fortune della corrente evangelica al vertice della Chiesa, anche ogni speranza irenistica di conciliazione. È in questo clima che il *Giudizio*, nel momento stesso in cui è portato alle stelle, subisce i primi attacchi concentrati in due direzioni: la polemica sul nudo e quella sull'ortodossia iconografica; un tema, quest'ultimo, che a volte affiora esplicitamente, a volte si dissimula nelle pieghe di prolisse confutazioni delle «invenzioni» del Buonarroti, punteggiate da richiami alle necessità di evitare, nel campo delicato dell'immagine sacra, «oscurità», «licenze poetiche» e «incongruenze storiche.» (Antonio Pinelli, *La Maniera: definizione di campo e modelli di lettura*, in *Storia dell'Arte*, VI, Torino 1981)

“Incontestabilmente Leonardo estese oltre ogni confine il campo del conoscibile e l'umana capacità di conoscere, pensò la natura come un divenire e quindi come un moto, anzi un *furor* che era, tutto insieme, cosmologico, fisiologico e psicologico; e del mondo, come oggetto e soggetto, propose una conoscenza per via di penetrante analisi invece che di specchiante rappresentazione. Ma estendendone i limiti all'infinito rafforzò il concetto natu-

ralistico dell'arte: il suo naturalismo fenomenico e analitico fu, nell'ideologia del Rinascimento, il parallelo laico e il complemento analitico-sperimentale del naturalismo dogmatico e storicistico di Raffaello.

Apparentemente conservatore, in realtà temerariamente avanzato, fu l'opposto pensiero di Michelangelo: e la sua sintesi delle arti non fu fusione di entità simili né compendio nell'universale, ma esito d'un processo dialettico. Non ignorava che la sintesi era bensì unità delle arti, ma anche isolamento dell'arte nel sistema non più unitario della cultura. Nel dominio autonomo ma intercomunicante dell'arte vedeva integrarsi la poesia e probabilmente la musica, ma più nulla l'associava ad altre discipline, a cominciare dalla scienza. Rimuovere il principio fondamentale dell'imitazione significava negare il valore della rappresentazione come atto conoscitivo; e certo l'aveva già negato Leonardo, ma per indicare altri e più penetranti processi del conoscere. Michelangelo non accettò il dogma dell'arte-mimesi semplicemente perché faceva dell'arte l'effetto di una causa dandole così una struttura logica, duale, che il suo monismo ontologico ricusava; inoltre, se la natura era creazione e immagine di Dio, tanto più non si doveva imitare, perché la relazione dei mortali con Dio doveva essere amore e aspirazione, cioè induttiva e non deduttiva.

Furono indistricabili, in Michelangelo,

l'impegno di lavoro e i fatti dell'esistenza; non è strano che, con l'angoscia di un fallimento che sarebbe stato la perdizione, da quanto gli fu data la responsabilità della fabbrica di San Pietro non abbia pensati altri pensieri. Pure fu consapevole o addirittura deliberata la rinuncia alla figurazione, è detto nelle *Rime* e nelle lettere. L'incarico coincise, e si spiega, col momento più acuto di quella che fu detta la sua conversione, quando la cronica tensione intellettuale andava volgendo in vocazione religiosa. Gli parve allora che il "far tanti bambocci" fosse una sorta di *ignava ratio*, un pensare il divino simile all'umano: che altro erano natura e figura se non un terzo termine, di mediazione, quasi una finzione allegorica interposta tra il soggetto e l'oggetto d'un rapporto d'amore? L'anima convertita e già offerta a Dio con la morte vicina non parlava per metafore; ma passare dalle immagini mimetiche della figurazione alle metepsiche dell'architettura non era affatto svaporar nell'astratto: più carica di messaggi, l'immagine si sarebbe fatta più intensa e gelosamente irrelativa, come una gemma in un contesto prezioso. Anche Dio si vede con gli occhi: magari fosse stato tutt'occhi per vederlo meglio. Per vederlo saranno rifatti gli occhi ai morti prima del giudizio. E aveva una ragione teologica, la visibilità della Chiesa."

(Giulio Carlo Argan, *Michelangelo architetto*, Milano 1990)



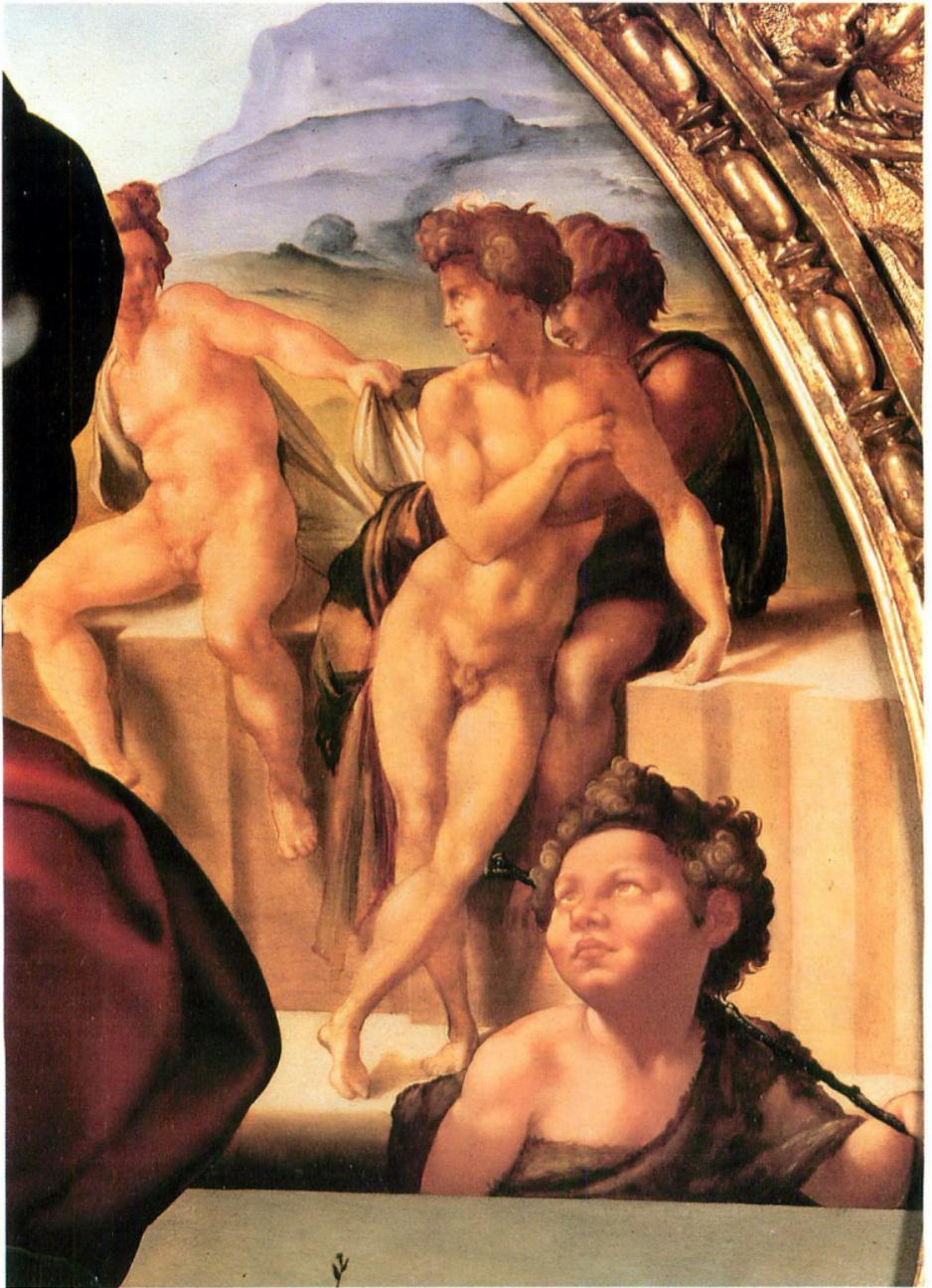
1-3. Sacra famiglia con San Giovannino (Tondo Doni), 1503-40, tempera su tavola, Ø 120 cm, Firenze, Uffizi.

L'opera fu eseguita da Michelangelo per le nozze tra Agnolo Doni e Maddalena Strozzi, utilizzando uno schema molto in voga nella Firenze tardo quattrocentesca. La novità del movimento serpentinato delle figure, la tipologia idealizzata e classicheggiante della Vergine, la

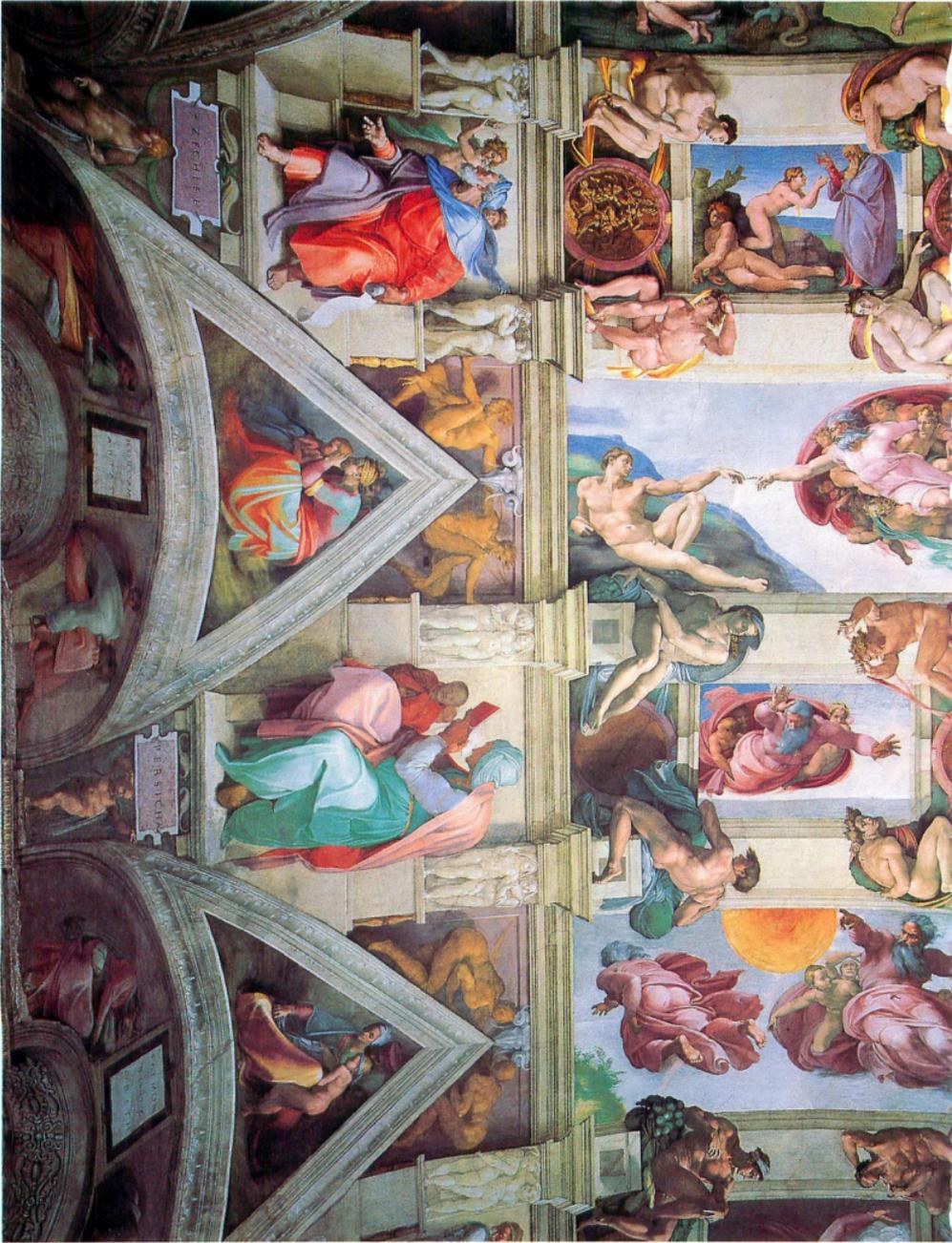
cromia smaltata e antinaturalistica ci propongono un artista fuori dagli schemi tradizionali e grande sperimentatore.

Le figure sul fondo del dipinto sono unanimemente considerate i prototipi degli Ignudi della Sistina e dei Prigioni per la tomba di Giulio II della Rovere, i quali, pur appartenendo alla tradizione umanistica toscana, intendono qui rappresentare l'umanità pre-biblica e pre-

cristiana in forma monumentale. La figura di Maria nel Tondo Doni corrisponde a quell'ideale umano che Michelangelo porterà alla perfezione sulla volta della Cappella Sistina dove non esiste più distinzione tra elemento maschile e femminile e la monumentalità della figura si allontana dalla rappresentazione realistica per attingere alla pura "Idea".







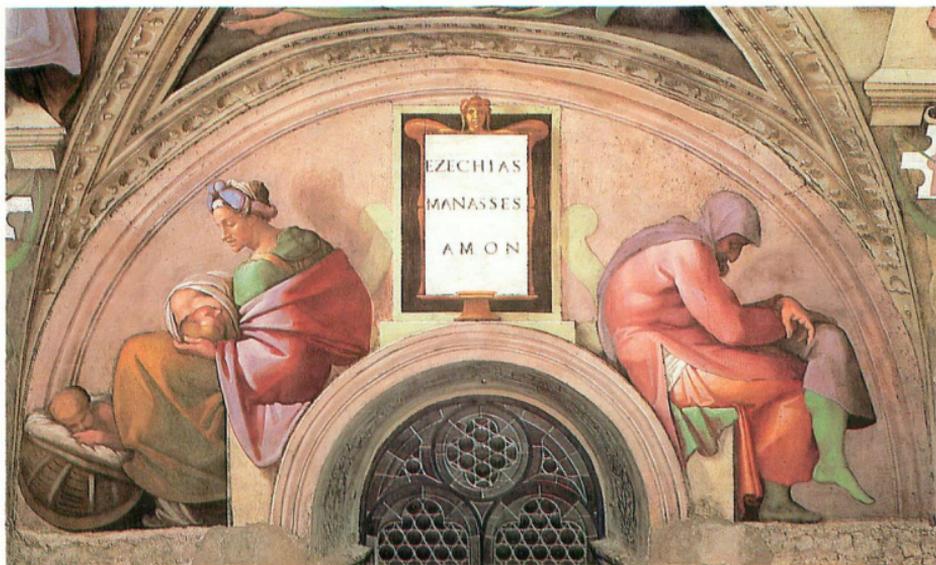


4-20. Storie della Genesi, Antenati di Cristo, Profeti e Sibille, affresco, Roma, Città del Vaticano, Palazzi Apostolici, Cappella Sistina (volta e lunette sulle finestre).

A quella che è considerata unanimemente l'impresa capolavoro di Michelangelo pittore, egli si dedicò dal 1508 al 1512 svolgendo negli spazi dell'ampia volta a botte la sintesi della storia umana precedente dalla legge mosaica e dall'incarnazione di Cristo.

All'interno di un ordito architettonico grandioso e totalmente autonomo rispetto alle regole della prospettiva rinascimentale, sono incastrati a fatica i plastici corpi dei Veggenti che si muovono e animatamente discutono e contorcendosi guardano all'epifania del Divino.

La struttura iconografica della volta Sistina si articola architettonicamente, trovando la propria giustificazione, nelle lunette e nelle vele laterali dove trovano posto gli antenati di Cristo, da Abramo a Giuseppe, mentre nei quattro pennacchi angolari sono raffigurate le miracolose salvazioni del popolo ebraico: Giuditta e Oloferne, Davide e Golia, Il serpente di bronzo, La punizione di Amon. Nel primo registro della volta, in grandi troni marmorei scorcianti e delimitati da sculture classiche, si articolano le membra possenti delle Sibille e dei Profeti. Infine nella zona centrale alternate ad archi, cornici marmoree e medaglioni bronzei, nei quali si muovono figure di Ignudi che prendono le mosse da una parte dagli studi della Battaglia di Cascina e dall'altra dalla conoscenza diretta della scultura antica, in primis il Laocoonte e il Torso del Belvedere, si alternano nove storie bibliche



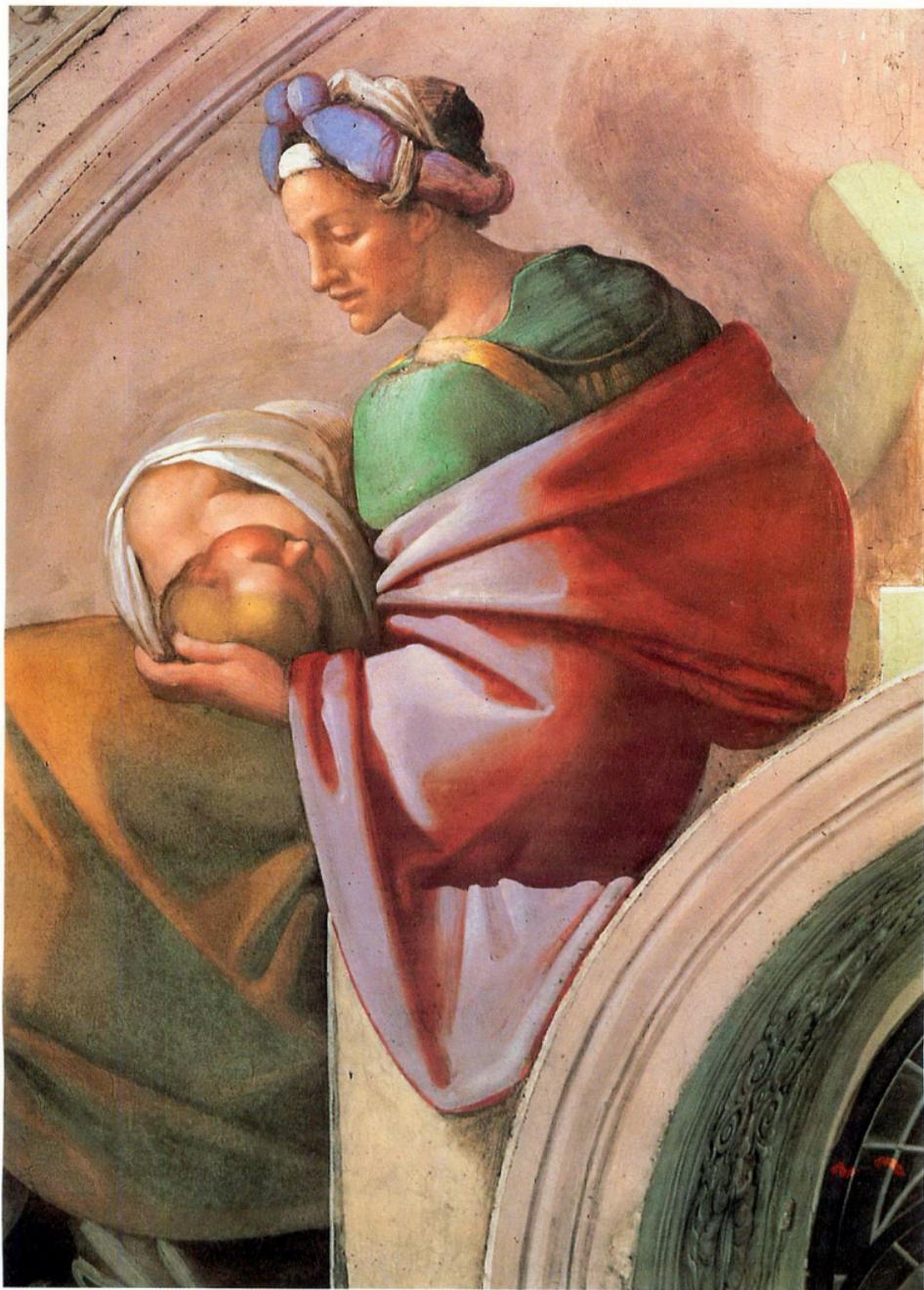
5

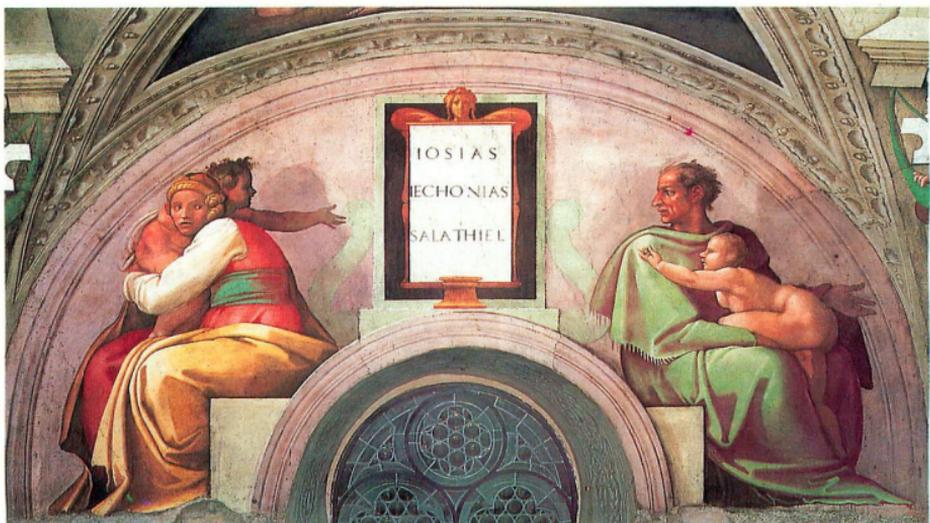
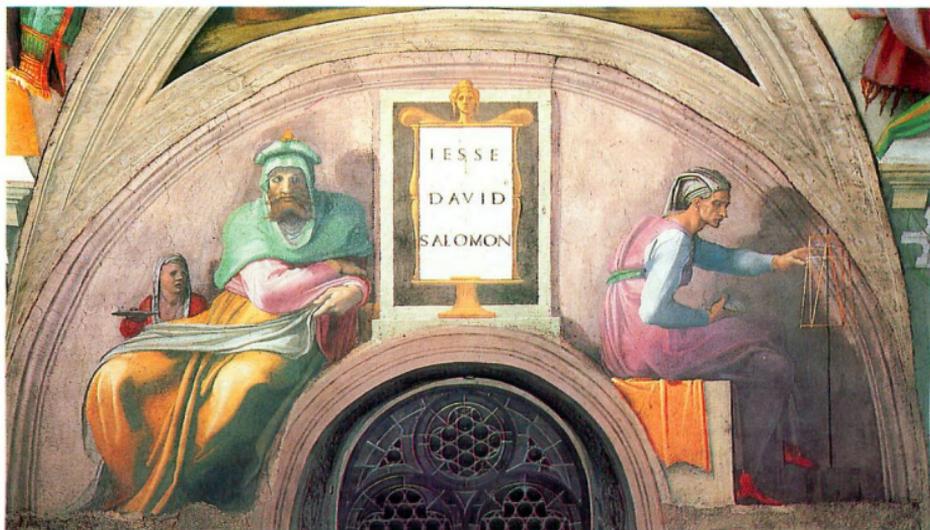
distribuite in ordine cronologico (La divisione della luce dalle tenebre, La creazione delle stelle, La separazione delle acque dalla terra, La creazione di Adamo, La creazione di Eva, Il peccato originale, Il sacrificio di Noè, Il diluvio universale, L'ebrezza di Noè). Il percorso dello spettatore è inverso a quello cronologico delle storie ed uguale invece a quello dell'esecuzione degli affreschi, quasi che l'artista volesse lentamente percorrere accanto allo spettatore un iter psicologico e simbolico dell'anima progressivamente sempre più vicina a Dio. Il tema generale è

quindi quello della rivelazione divina che nel registro delle vele e delle lunette mostra un'umanità titanica ancora priva della luce divina; nella serie dei Profeti e delle Sibille invece balena già nella coscienza il messaggio salvifico ancora in nuce; infine nella volta il rapporto Uomo-Dio diviene diretto, quasi paritario, comunque eroico, di una eroicità morale non nuova a Michelangelo.

5, 6. Lunetta di Ezechias, Manasses e Amon
 Nel ciclo della Sistina particolare originalità riveste l'invenzione iconografica degli

Antenati di Cristo per i quali Michelangelo non possedeva precedenti figurativi. La soluzione di gruppi di tre figure monumentali risolveva il problema dello spazio architettonico della lunetta interrotto dalla ghiera della finestra, e costituito da una vela di raccordo con la volta, assumeva allo stesso tempo il valore simbolico della trinità ritmicamente ripetuta. Nel particolare di destra sono riconoscibili le straordinarie novità cromatiche, già in parte proposte nel Tondo Doni, giocate su stridenti accostamenti di toni e tagli improvvisi e antinaturalistici di luce.



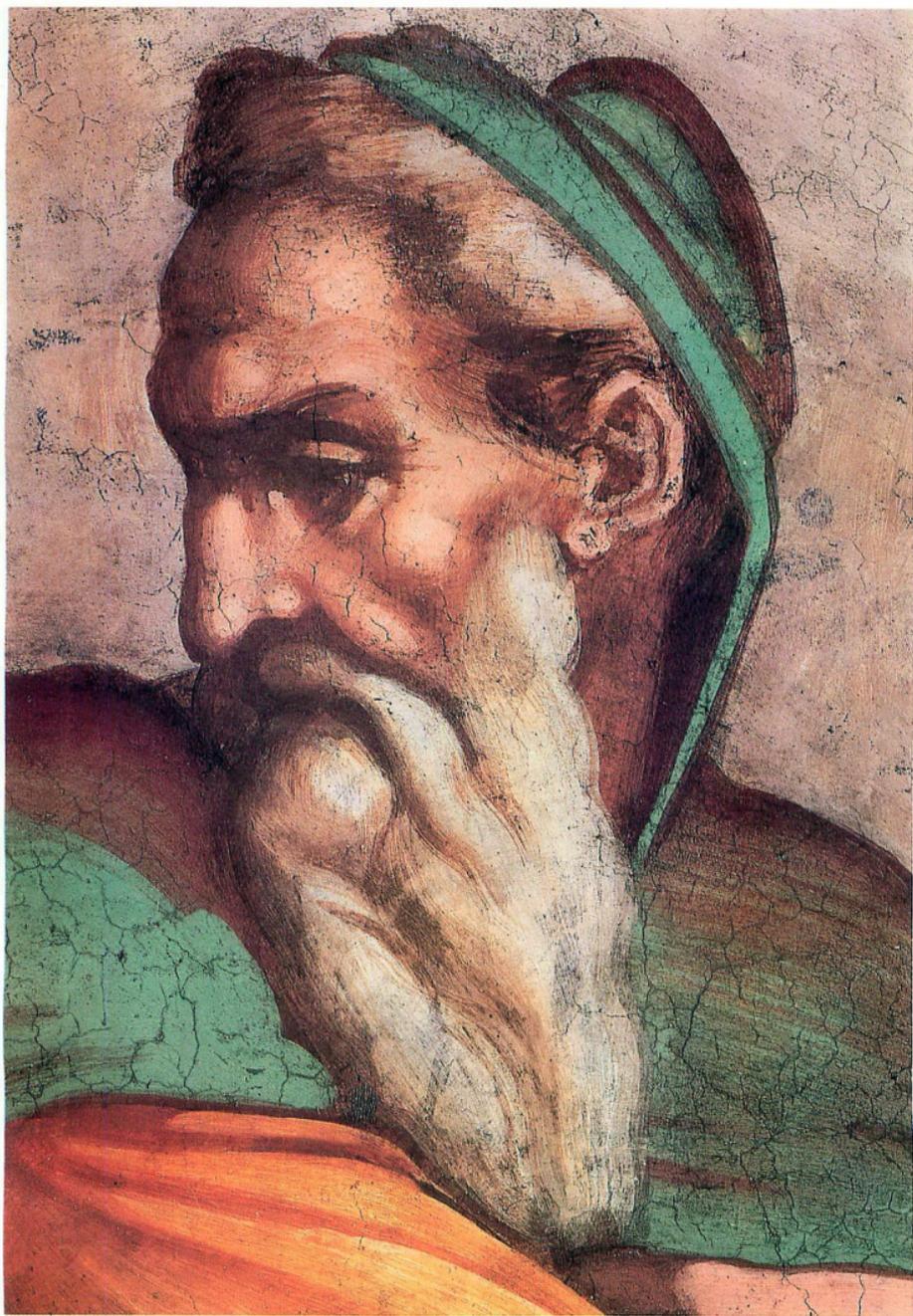


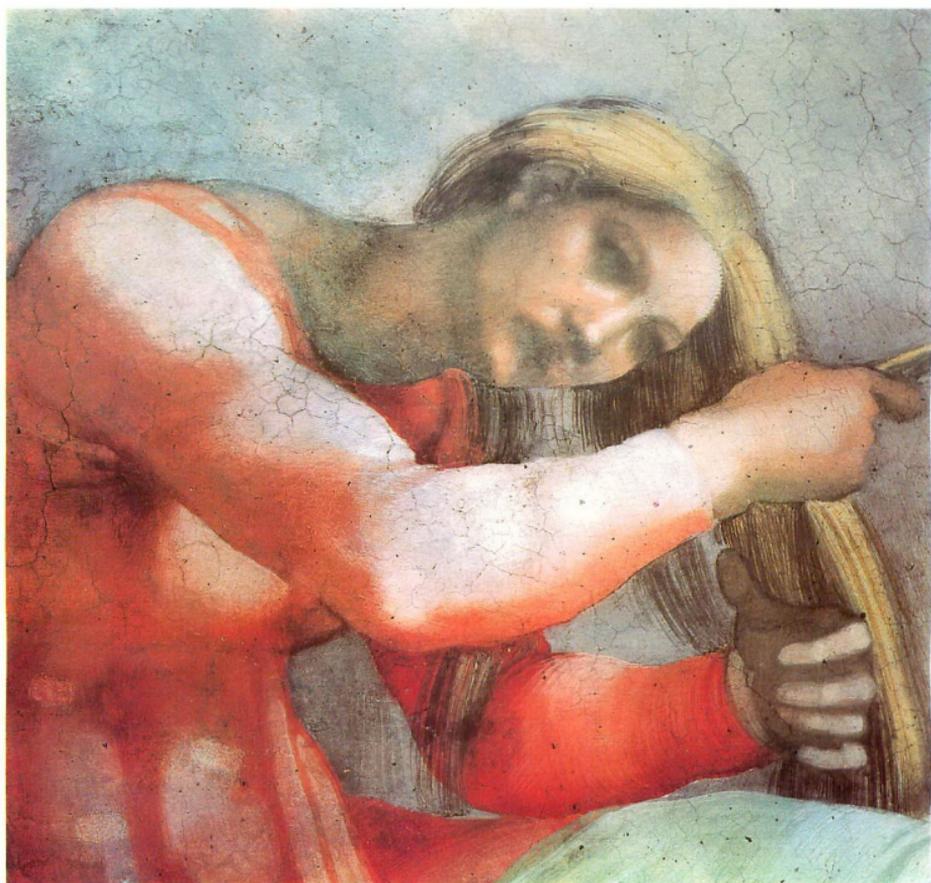
7-9. In alto: Lunetta di Iesse, David e Salomon
 in basso: Lunetta di Iosias, Echonias, Salathiel
 La serie numerosissima degli Antenati di Cristo permise a Michelangelo di sfoderare un'infinita gamma di caratteri

umani e di attitudini sentimentali dal sublime al grottesco: in un certo senso parve voler seguire le sperimentazioni dei "moti" di Leonardo, ma dandone un'interpretazione lucidamente antinaturale e assoluta.





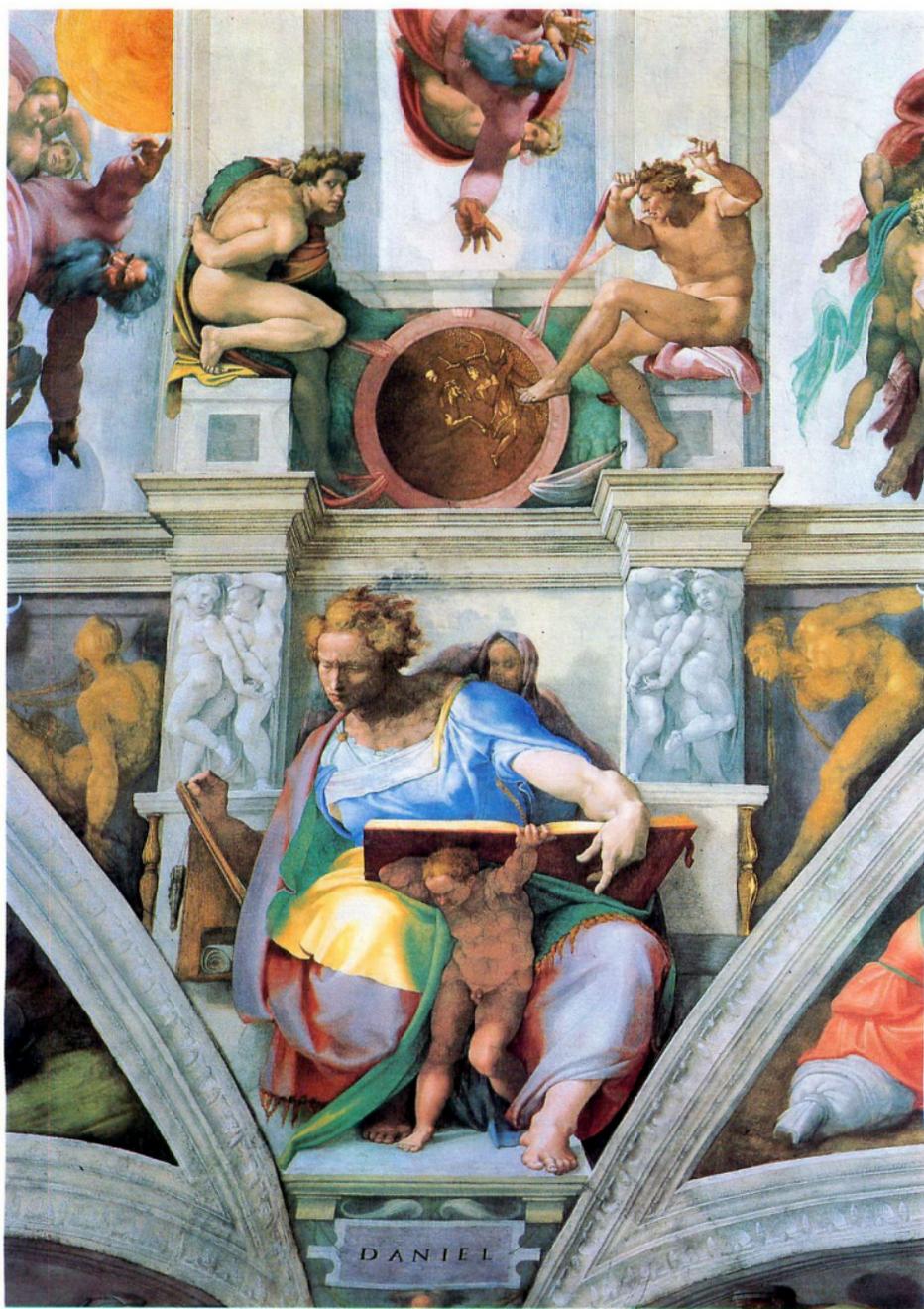




12

12. Particolare di una delle lunette con gli Antenati di Cristo che rivela il sostanziale disinteresse dell'artista del rappresentare realisticamente i personaggi, i quali al contrario sono vere e proprie tipizzazioni articolate nello spazio in pose sempre diverse e in atti sempre variati al fine di comunicare, pur nell'unità dell'insieme, l'estrema varietà della natura umana.

13. Il Profeta Daniele.
Come elemento di raccordo architettonico (i monumentali troni) e simbolico (i Profeti e le Sibille) tra l'umanità prima della rivelazione e la visione di Dio, Michelangelo colloca i grandi testimoni del passato, biblico e classico, le statuarie figure dei quali aggettano volumetricamente rispetto all'architettura dipinta.



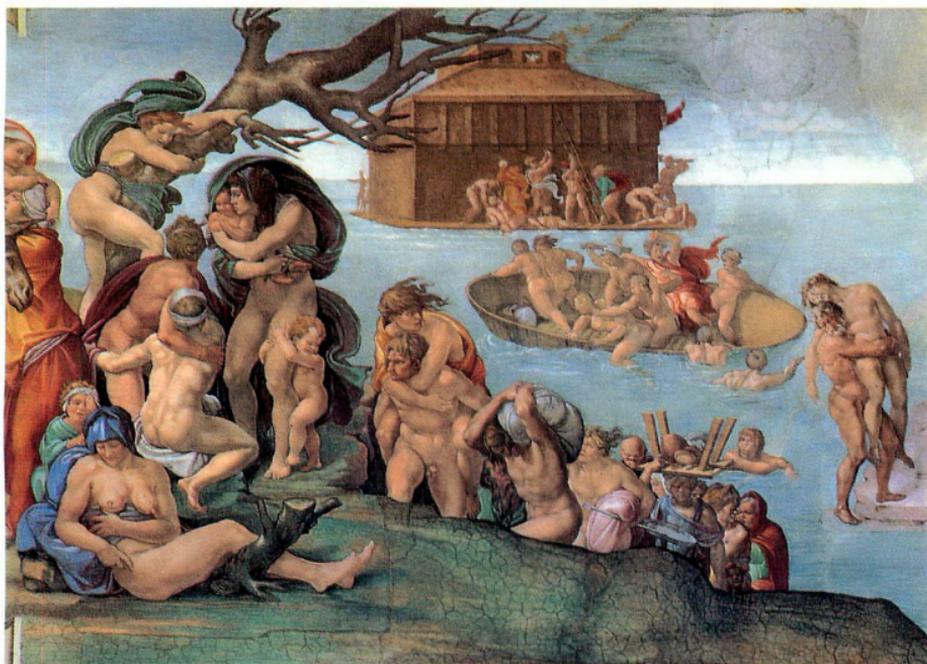


14

14, 15. Il peccato originale (particolare) e il Diluvio universale (particolare)
 Al centro della volta si dipana il racconto della Creazione che, nelle intenzioni di Michelangelo, si trasformava in un percorso insieme fisico-visivo e religioso-spirituale. Infatti le scene con l'Ebrezza di Noè, ovvero dell'umanità debole e nuda

davanti alle proprie debolezze, e il Diluvio universale, sono le prime che lo spettatore incontra entrando nella cappella Sistina. Muovendosi verso l'altare l'occhio scorre in senso anticronologico i momenti della Genesi fino al saliente e centrale episodio della Creazione di Adamo,

esplicazione definitiva della creazione ad immagine e somiglianza di Dio; giungendo infine alla soglia dell'altare e avendo la visione della primordiale Divisione della luce dalle tenebre. Il percorso catartico si concludeva quindi nella suprema visione dantesca de "l'amor che move il sole e l'altre stelle".





16

16. Studio per un nudo maschile, matita su carta. È uno dei numerosi studi anatomici che derivano dal cartone della Battaglia di Cascina, qui elaborata su modelli classici per costituire il modello per il nudo collocato

sulle cornici della volta. La presenza di questi nudi ideali si giustifica ancora una volta con le invenzioni del Tondo Doni: essi rappresentano infatti l'Antico neoplatonicamente riconciliato con la rivelazione cristiana.



17

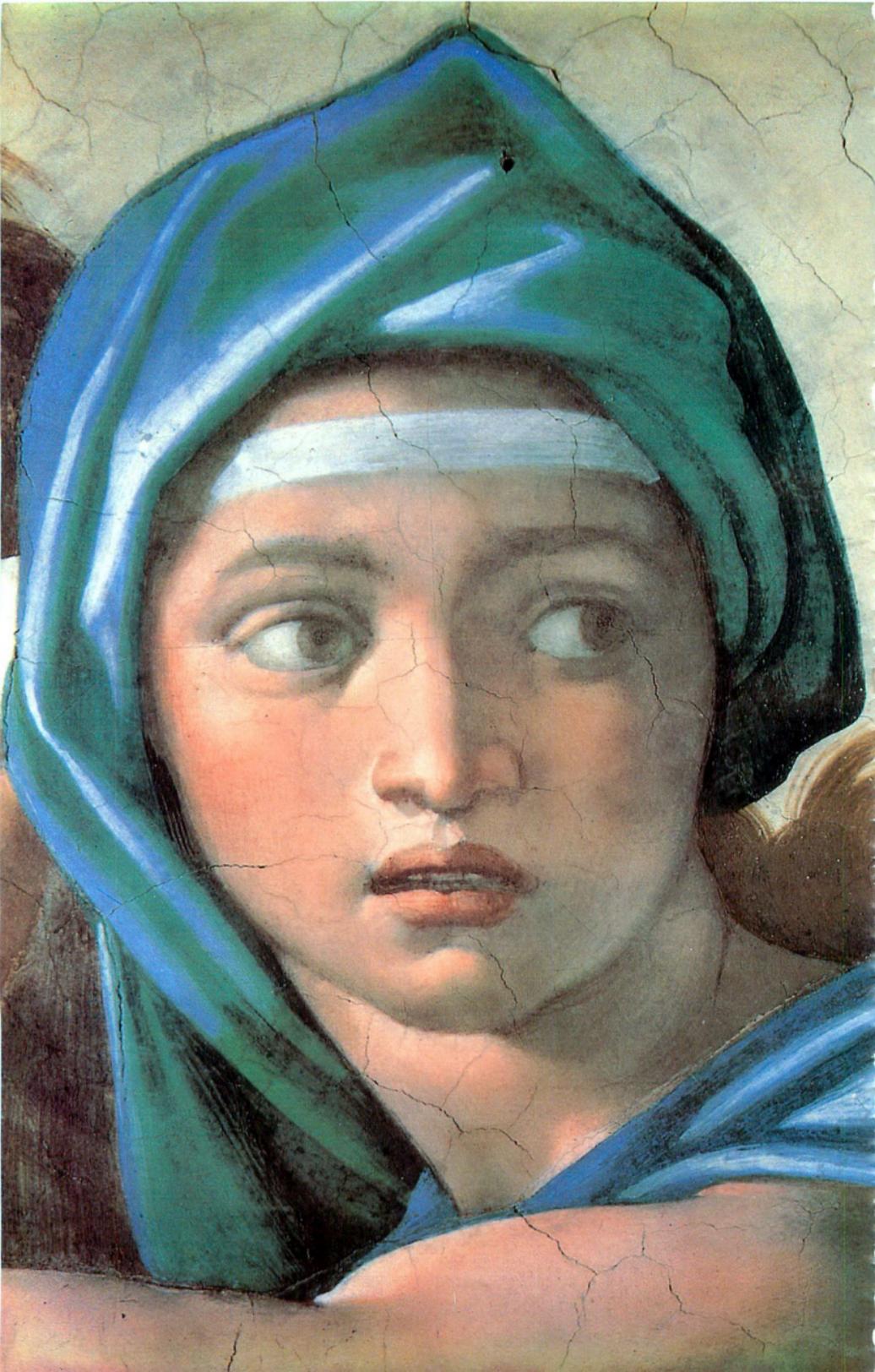




19

18. Nudo classico (*particolare della testa*)

19. Il Profeta Gioele





21

20. La Sibilla Delfica

(particolare della testa)

Il recente restauro ha rivelato, al di sotto di uno spesso strato di beveroni, di polvere e di nero-fumo, una rutilante gamma di colori dai toni volutamente discordanti e dagli accostamenti stridenti che annullano la distanza tra lo spettatore e la volta, costruendo uno spazio

non illusivamente naturalistico, ma al contrario un universo visionario che divenne scuola per tutta la generazione dei Manieristi.

21. Testa di Cleopatra, 1533-34 matita, Firenze, Casa Buonarroti.

È un disegno appena precedente al definitivo trasferimento a

Roma e ci mostra un artista dedito ancora alla ricerca della bellezza ideale nell'ampio alveo della cultura neoplatonica. Tuttavia il gusto fantastico e bizzarro che caratterizza questa testa di Cleopatra contiene un evidente riferimento alla "cosiddetta" Simonetta Vespucci, eseguita da Pietro di Cosimo.





23

22. *Disegno per il Giudizio Universale, matita, 41,8 × 28,8 cm Firenze, Casa Buonarroti.*

Il monumentale affresco della parete di fondo della cappella Sistina, raffigurante il Giudizio Universale, venne commissionato a Michelangelo da Clemente VII Medici nel marzo del 1534, commissione che gli venne confermata dal

successore, papa Paolo III Farnese. Per realizzare l'opera Michelangelo dovette abbattere gli affreschi di Perugino e due lunette con gli Antenati di Cristo, da lui stesso realizzate nel 1512. Nel disegno si coglie immediatamente la novità della composizione priva di sostegni architettonici con grappoli di figure ruotanti intorno al Cristo giudice.

23. *Disegno per il Giudizio Universale, matita, 34,5 × 29,1 cm Bayonne, Musée Bonnat.*

Si tratta di un dettaglio della porzione superiore dell'affresco in cui si coglie lo studio anatomico per il Cristo chiaramente desunto dal Torso del Belvedere, una delle statue classiche più studiate e rimeditate da Michelangelo; mentre ai lati la composizione si presenta ancora simmetrica nelle due figure di Santi.



24

24. Disegno per il Giudizio Universale, matita, 38,5 × 25,3 cm Londra, British Museum.

Si tratta di uno schizzo per il gruppo di demoni collocati nell'angolo inferiore destro

dell'affresco e, pur nell'immediatezza del tratto, si coglie la potenza di queste anatomiche ormai sfatte e non più individualmente significative, ma affondate senza speranza in una densa materialità.

25-32. Giudizio Universale, 1534-41, affresco, 1370 × 1220 cm

Roma, Città del Vaticano, Palazzi Apostolici, cappella Sistina, parete dell'altare.

L'opera, rivoluziona l'iconografia del tema tradizionalmente divisa in piani sovrapposti e ben distinti

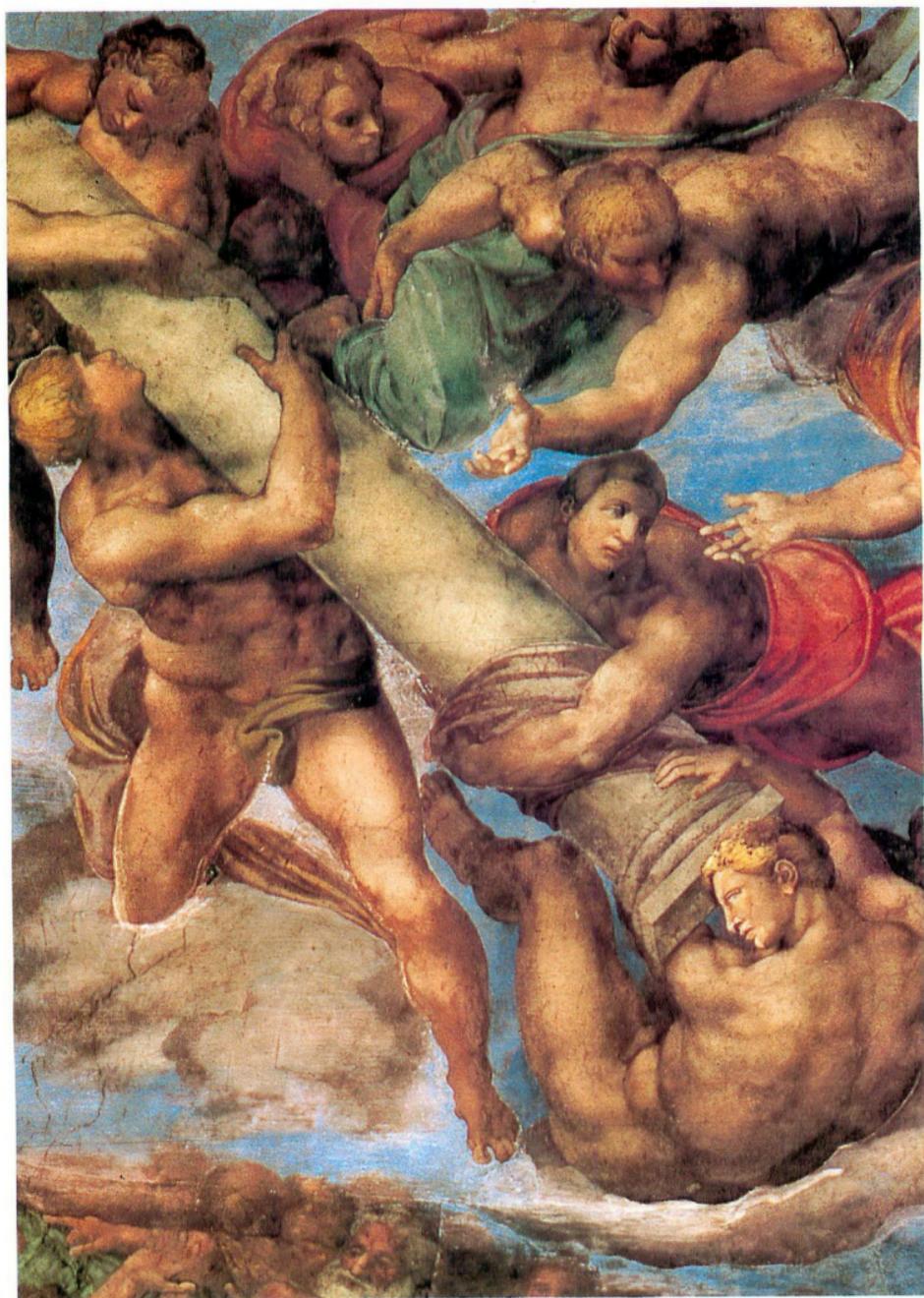


25

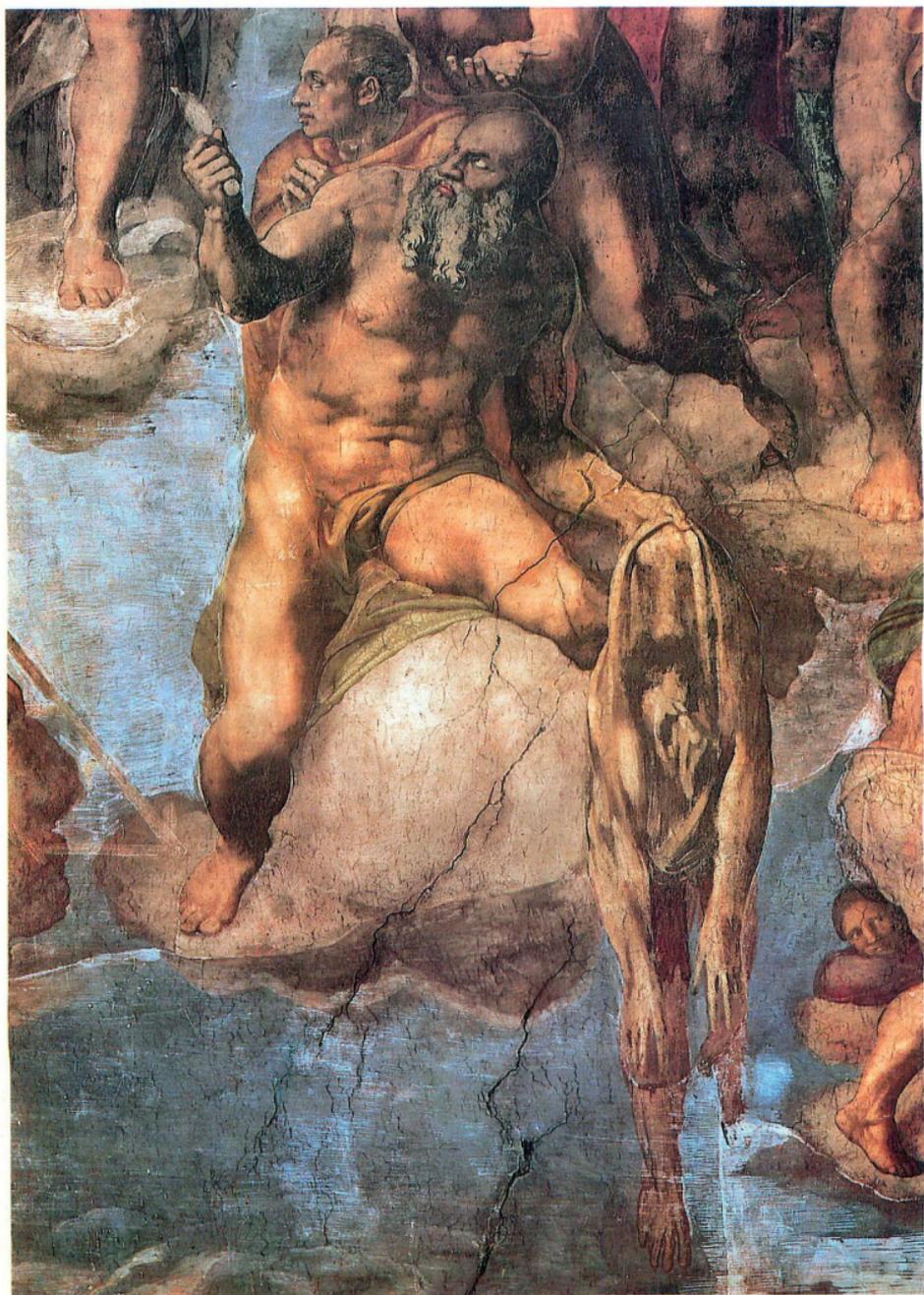
con al centro il Cristo in trono. Michelangelo realizza invece uno spazio unico, tragico, dove grovigli di corpi e figure titaniche isolate si affastellano, cadono, faticosamente risalgono verso l'alto, in un eterno, travolgente movimento rotatorio di salita e discesa che ha come perno la figura colossale del

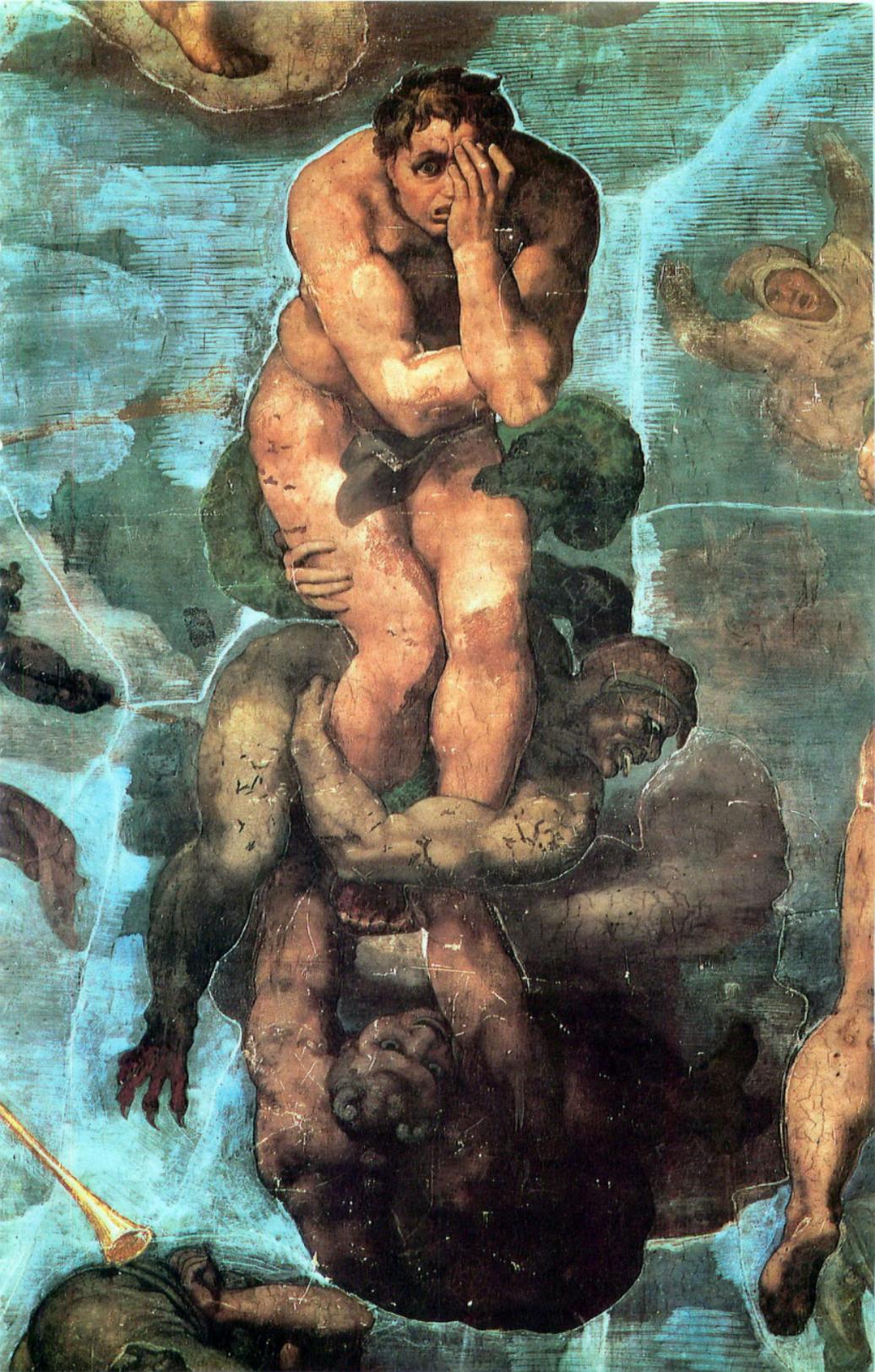
Cristo giudice, il cui gesto è il motore primo dell'azione universale. Oltre alle forme dall'anatomia monumentale ma più pesanti e flaccide, i colori attenuano la forza dirompente della volta di trent'anni prima, scegliendo tonalità terrose e ocre che accentuano l'effetto apocalittico del Dies Irae. Le

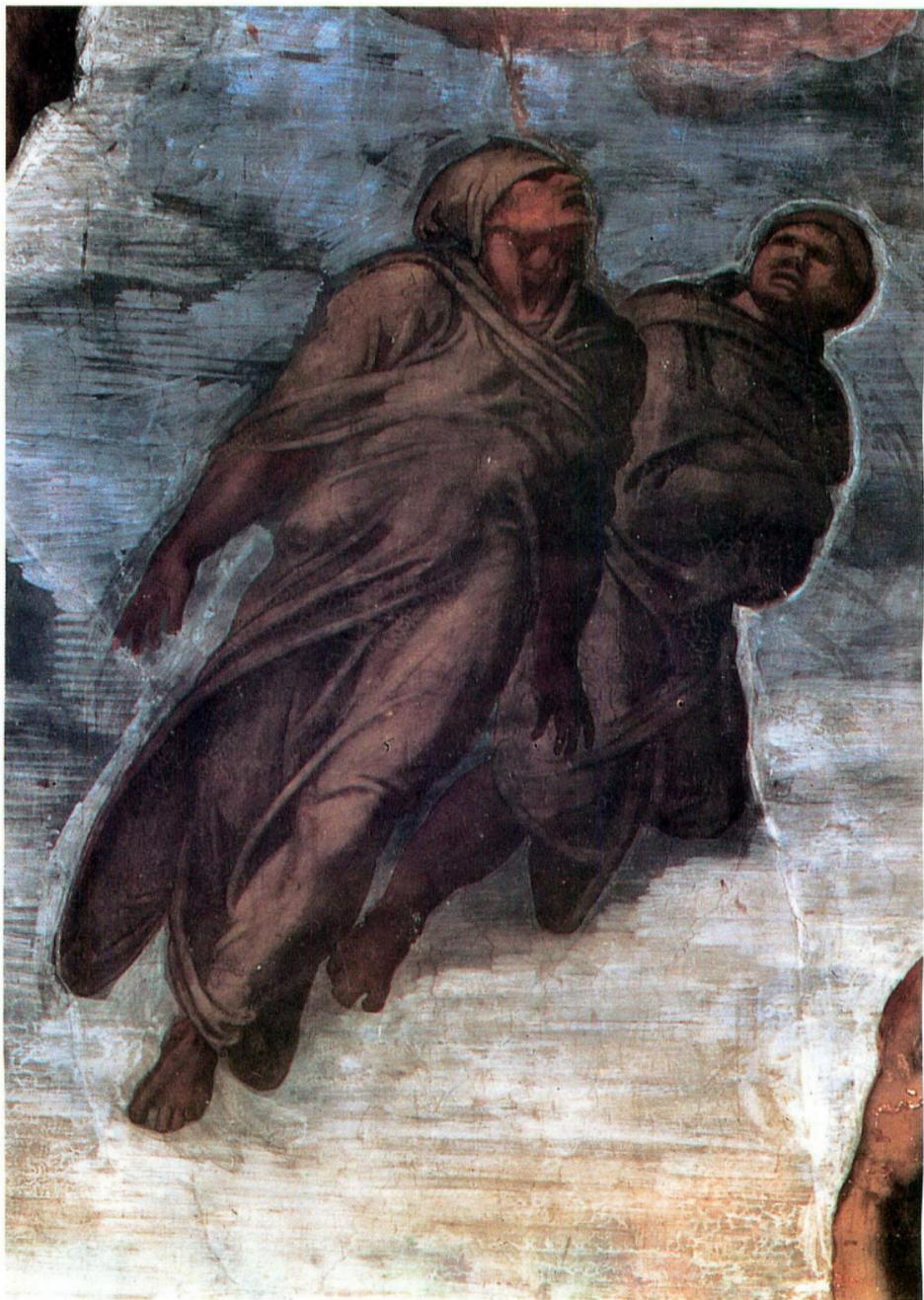
novità cromatiche e compositive e gli scorci audaci dei corpi si definiscono ancora di più nelle estreme opere pittoriche: La caduta di San Paolo e il martirio di San Pietro per la cappella Paolina, fatta erigere da Paolo III da Antonio da Sangallo il Giovane nel 1537.



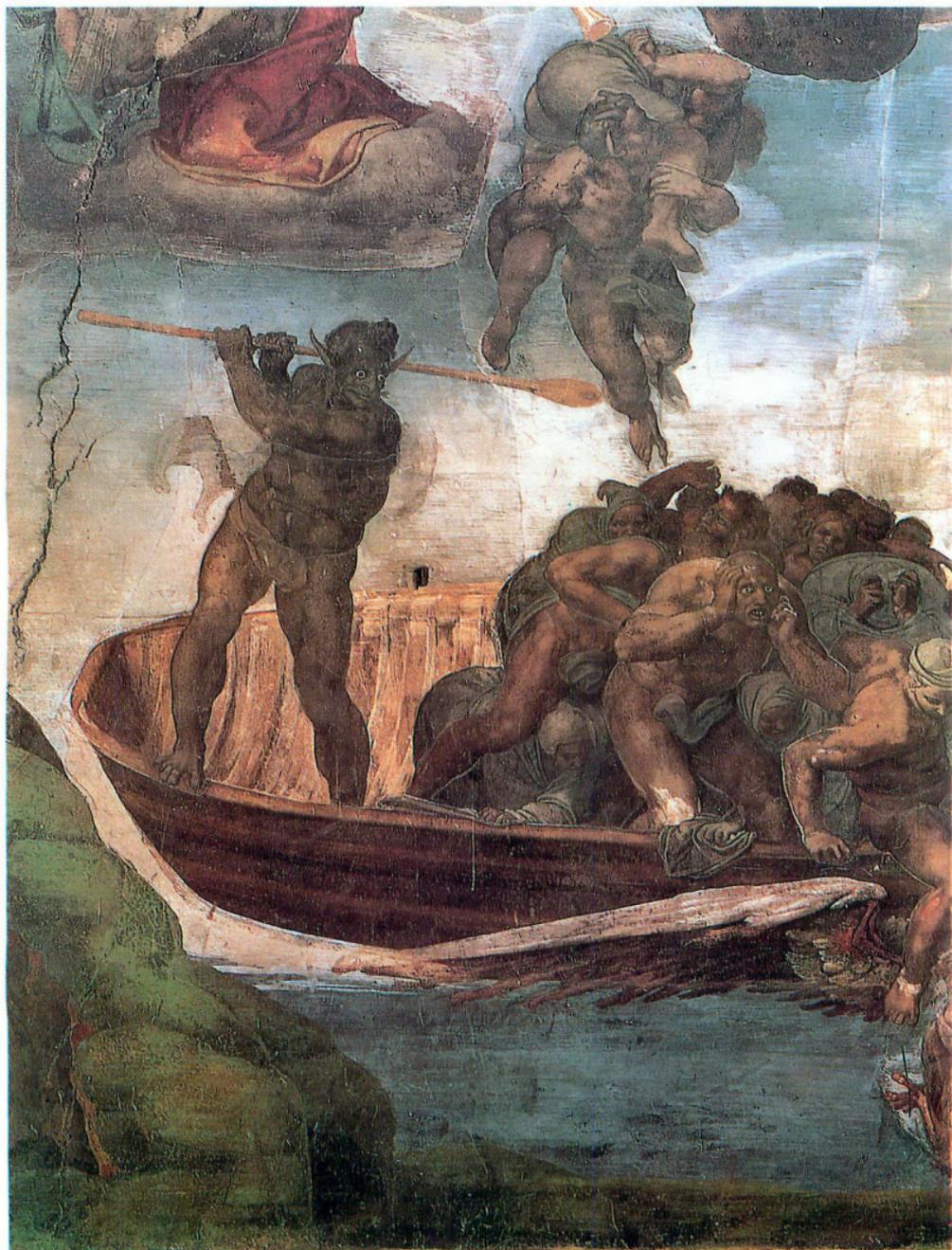


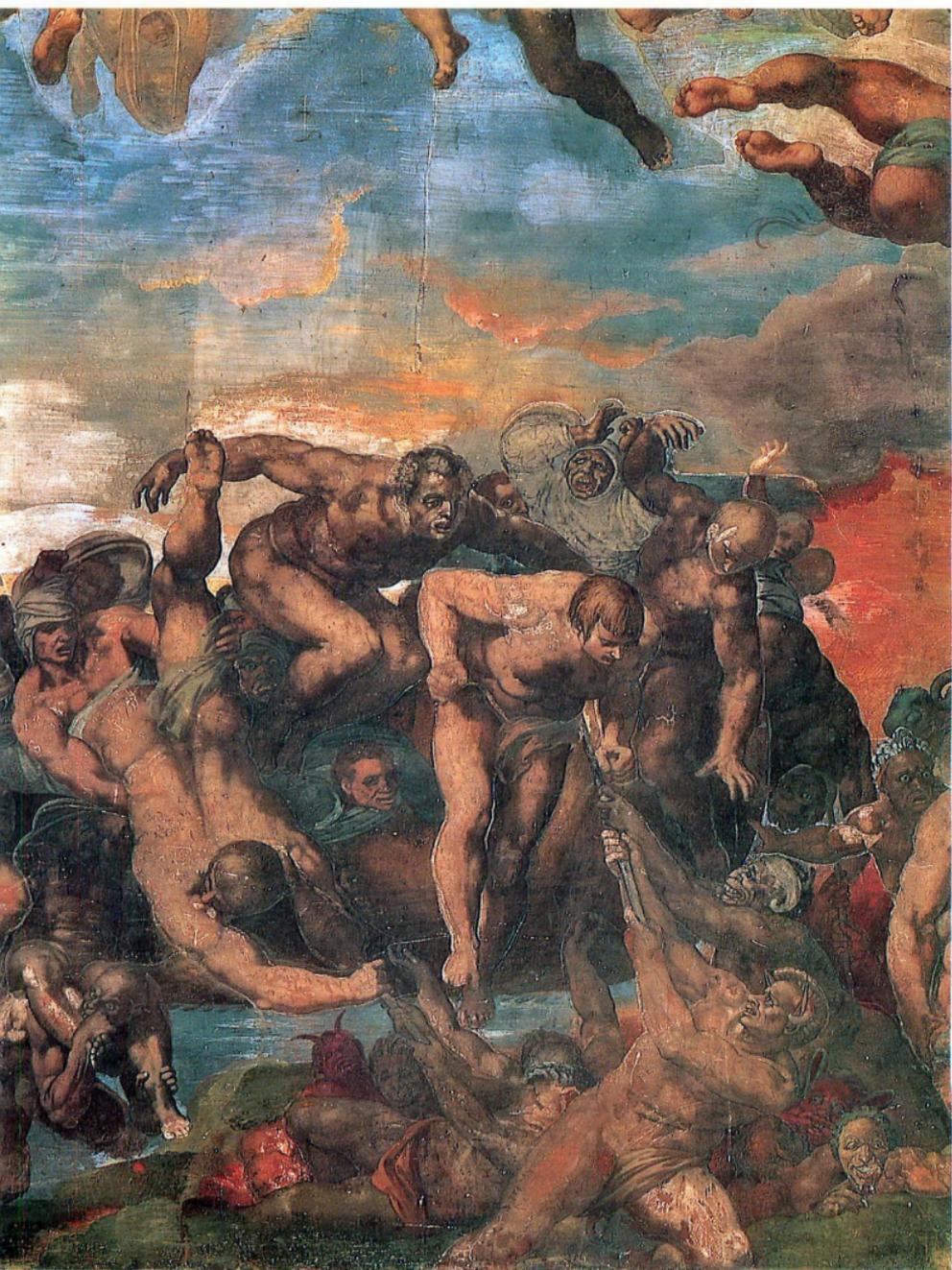


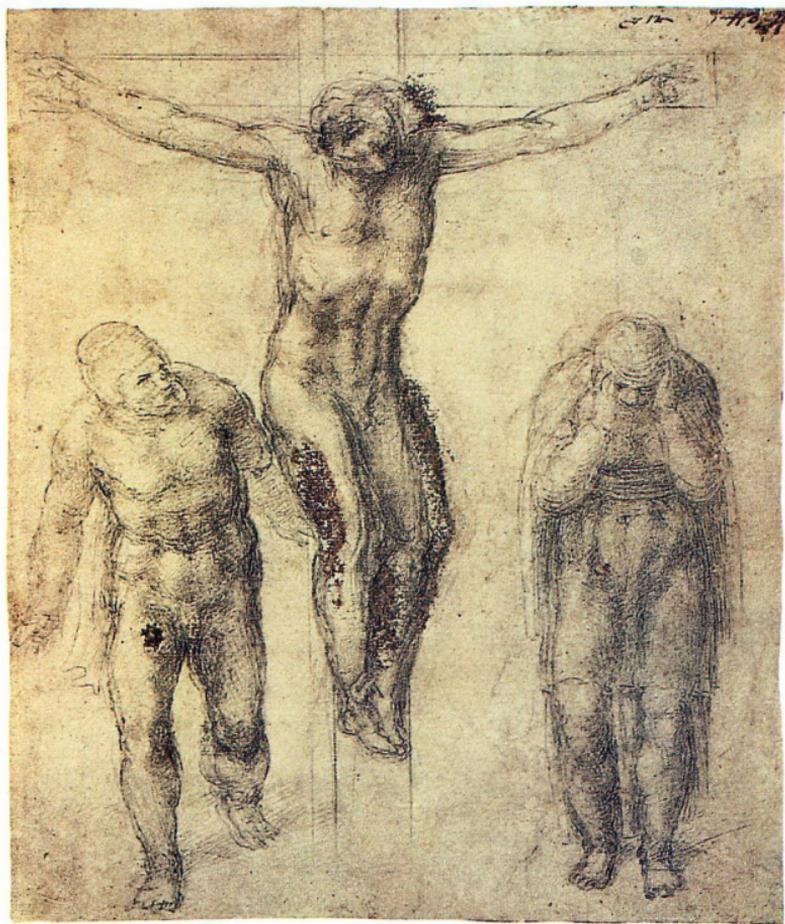








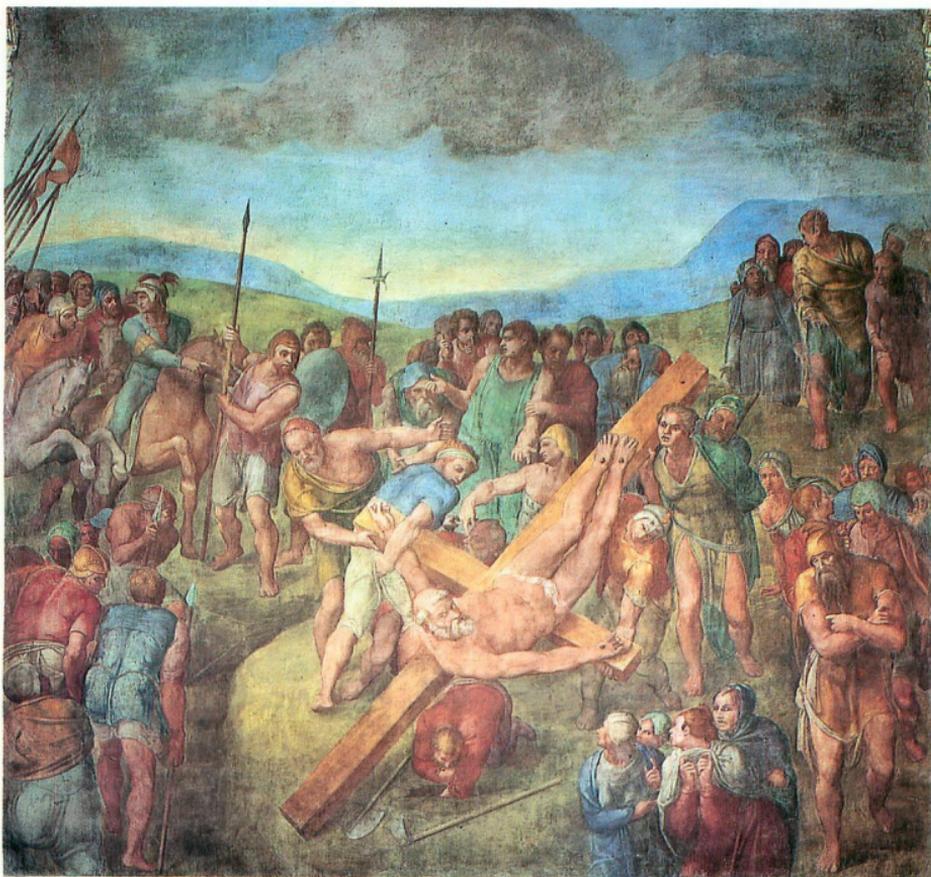




33

33. Crocifissione con la Vergine e San Giovanni, matita, Oxford, Ashmolean Museum. In tarda età, legato al circolo di riforma cattolica di Vittoria Colonna, Michelangelo realizzò per l'amica una Crocifissione (forse intorno al 1545), della

quale rimangono alcuni studi parziali e questo d'insieme, dai quali si evince in tutta la sua forza il progressivo abbandono della figurazione idealizzata, iniziata con i titani del Giudizio fino agli astanti della cappella Paolina.

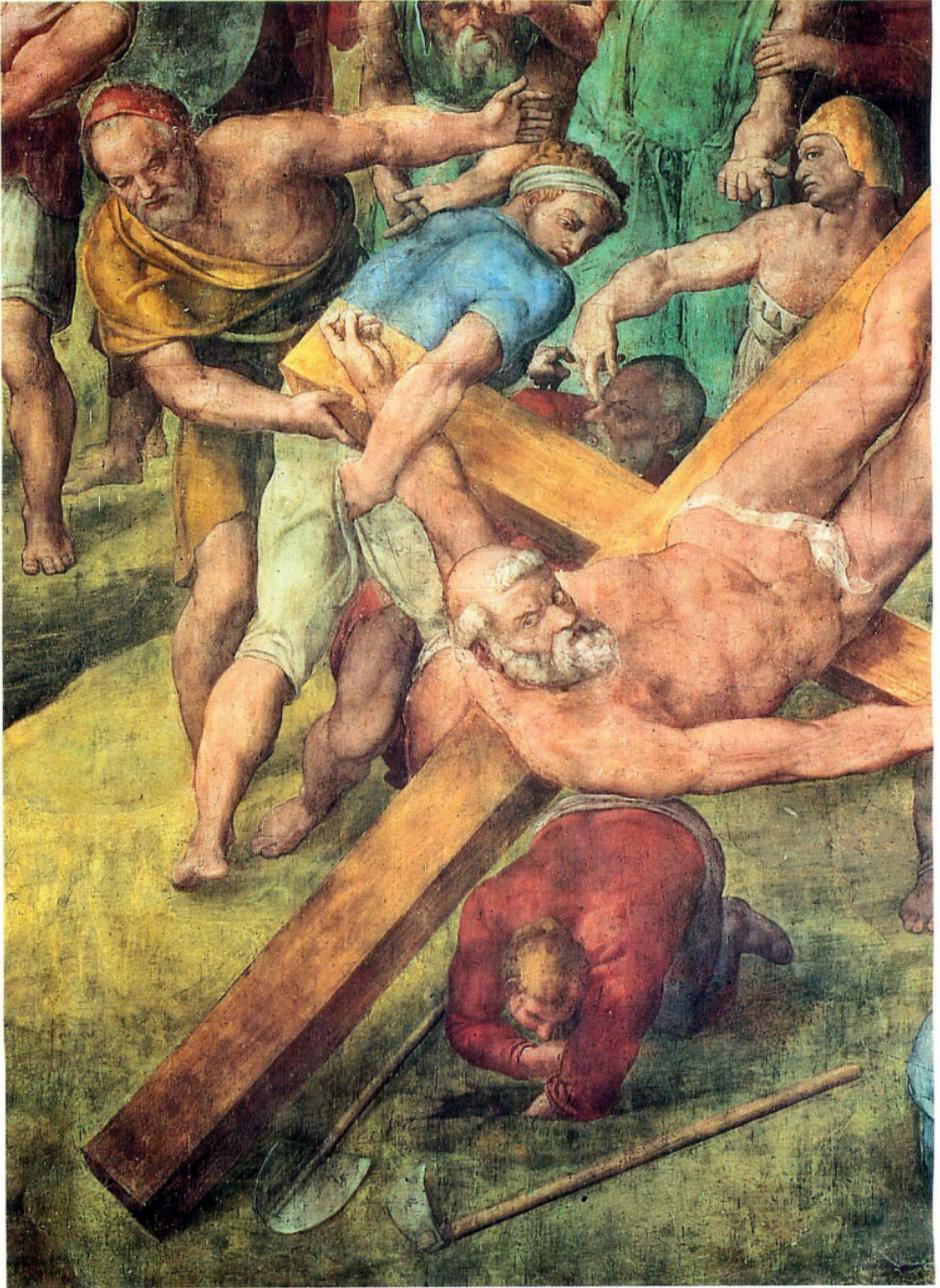


34

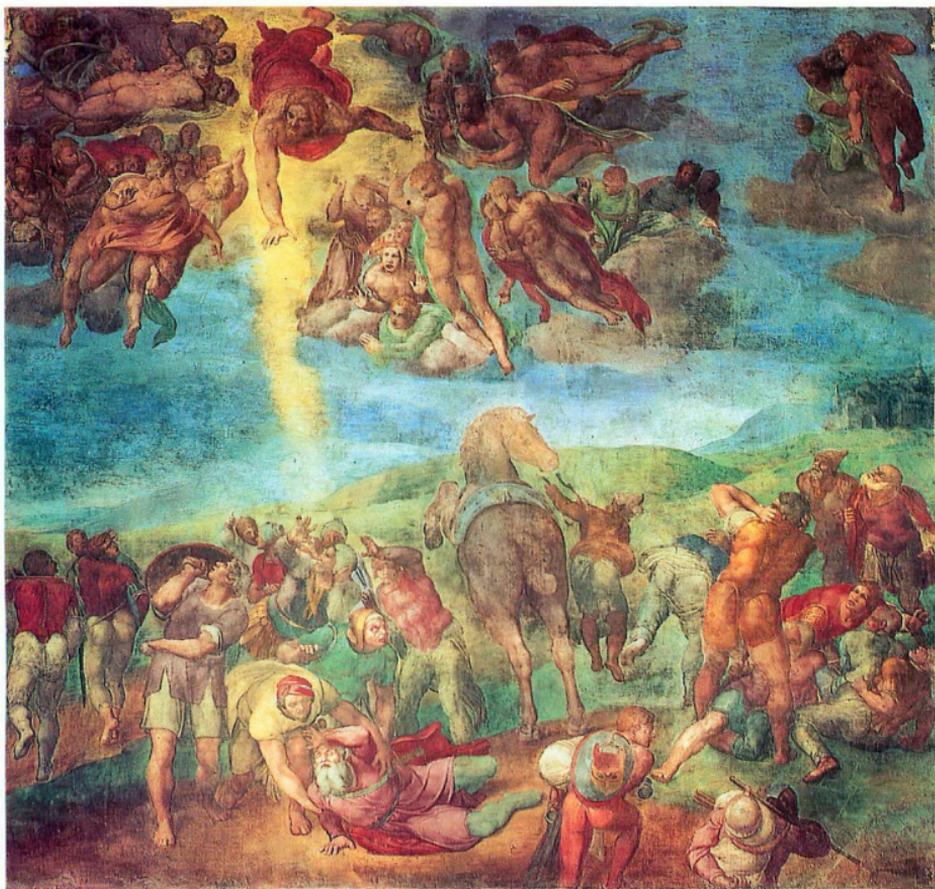
34-36. Crocifissione di San Pietro, 1542-50, affresco, 625 × 662 cm Roma, Città del Vaticano, Palazzi Apostolici, Cappella Paolina. Negli affreschi della Paolina non è presente la natura ma soltanto un ripetersi di linee d'orizzonte: uno spazio senz'aria, pieno di una luce arida. E la storia non è raccontata con ordine, ma solo con un infiltrarsi e dividersi dei gruppi in uno spazio innaturale, dato che non c'è divario tra le figure in terra

e quelle sospese nel vuoto. Sono quasi tutte in scorcio, non dando loro una maggiore profondità, ma quasi sottraendole allo spazio e restringendole nei contorni contratti. Lo scorcio teso, quasi una fuga all'orizzonte (ma vi corrisponde in alto lo scorcio del Cristo) del cavallo della Conversione, la figura rattrappita dell'uomo che scava il terreno per porvi la croce di San Pietro della Crocifissione. Lo scorcio, infine, è qui l'equivalente del non-finito della scultura: le figure non si

inserirsi nello spazio, ma neppure si isolano come cose-in-sé, anzi si confondono, sbiadiscono in "quell'aria senza tempo tinta": più che rappresentate sono evocate, ridotte a un contorno con una parvenza di colore. A loro volta i colori sono esangui, aspri e stridenti, formano un concerto pieno di dissonanze volute, e il loro ritmo è fortemente irregolare, fatto di pause e riprese improvvise, come il movimento delle figure lungo le diagonali divergenti.







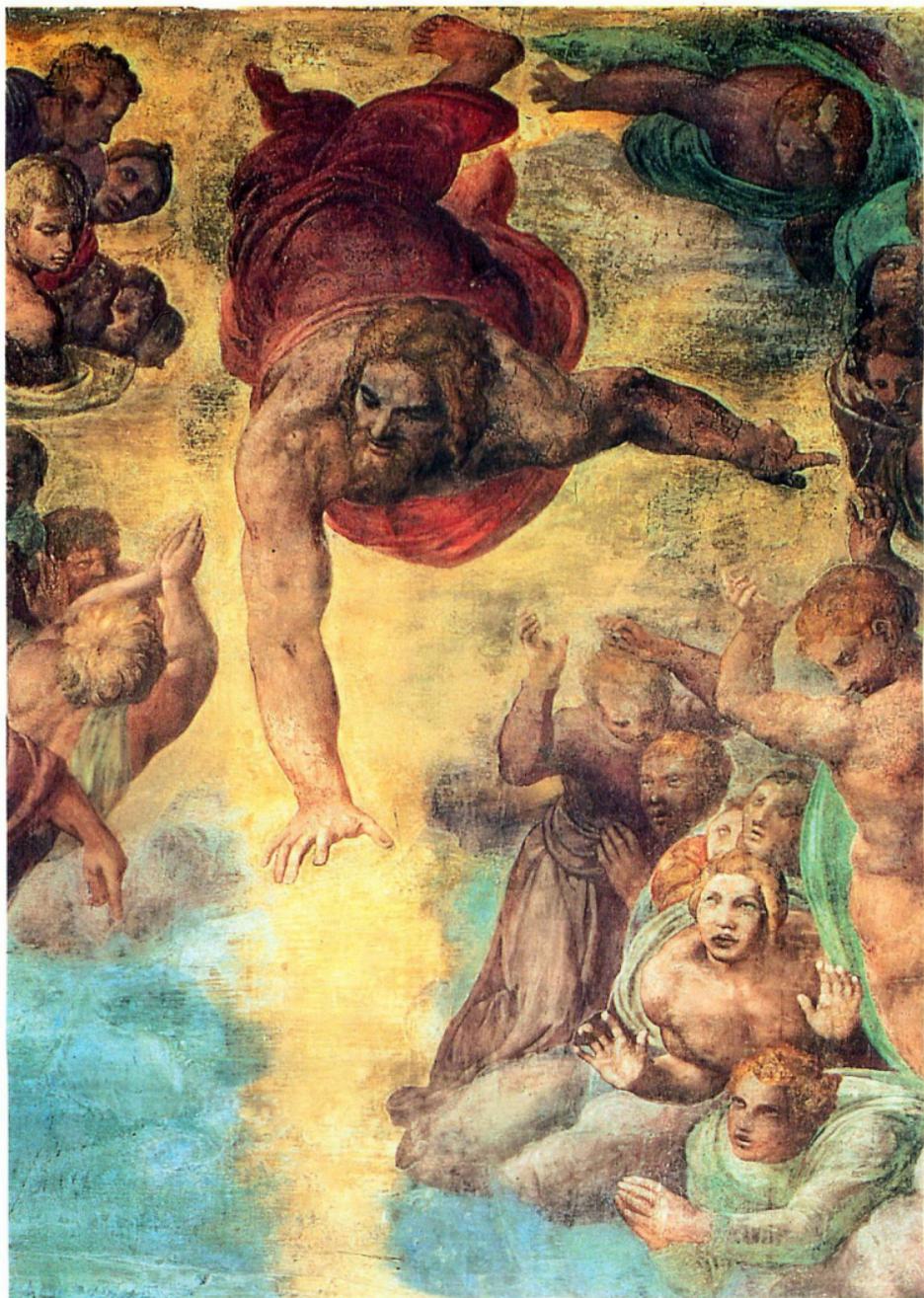
37

37-39. Conversione di Saul,
affresco, 625 × 661 cm
Roma, Città del Vaticano,
Palazzi Apostolici, Cappella
Paolina.

La visione di Saul sulla via
di Damasco si propone come
l'estrema prova pittorica di
Michelangelo (benché alquanto
manomessa da successivi
interventi) e in essa emerge la

definitiva opzione conseguente
caduta di Saul fanno da
contrappunto alla "caduta"
verso la terra del Cristo,
circondato da un turbine
d'angeli stupiti e terrorizzati: la
Grazia è improvvisa, irripetibile,
indipendente dalla volontà; la
ragione si piegava infine alla
inappellabilità della rivelazione
divina.





Bibliografia essenziale

Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo*, ed. crit., Firenze 1927.

Giorgio Vasari, *Vita di Michelangelo*, a cura di Paola Barocchi, Firenze 1952.

Charles De Tolnay, *Michelangelo*, 1945-1960.

Herbert von Einem, *Michelangelo*, Berlin 1973.

Luciano Bellosi, *Michelangelo pittore*, Firenze 1970.

L'opera completa di Michelangelo, presentazione di Salvatore Quasimodo, apparati di Ettore Camesasca, Milano 1977.

Bruno Contardi, Giulio Carlo Argan, *Michelangelo*, "Art Dossier", n. 9, Firenze 1985.

La Cappella Sistina: Gli Antenati di Cristo, Milano 1989.

La Cappella Sistina: la volta, Milano 1990.

Giulio Carlo Argan, Bruno Contardi, *Michelangelo architetto*, Milano 1990.

Referenze fotografiche
Archivio Electa, Milano
Foto Musei Vaticani, Roma
Ricciarini, Milano
Saporetti, Milano
Scala, Firenze

Stampato per conto della Arnoldo Mondadori Arte
a cura della Elemond Impianti Industriali s.r.l.

Michelangelo