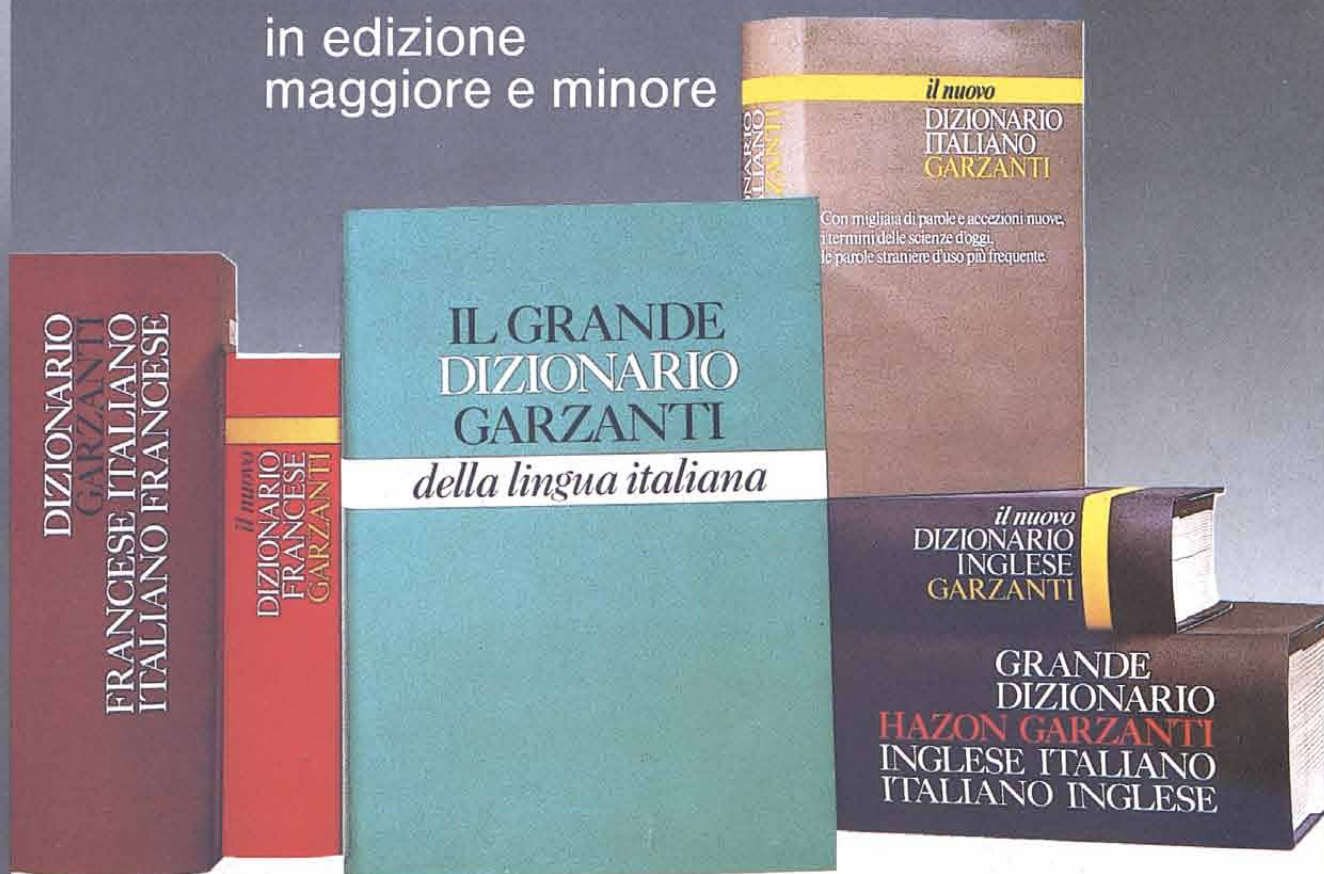


Una grande famiglia per la scuola

ITALIANO • INGLESE • FRANCESE

in edizione
maggiore e minore



DIZIONARI GARZANTI

la Repubblica

Il romanzo della Pittura

MICHELANGELO

e i maestri del Cinquecento



GUARDATELA MENO, MA GUARDATELA MEGLIO.



Meglio: con i nuovi TV Color Pioneer Stereo "Audience". Schermo quadrato e piatto tipo "FST", telecomando a infrarossi in dotazione, televideo, potenza 2x15 Watt con altoparlanti a due vie. Solo nei migliori negozi.

Meglio: con i nuovi videoregistratori Pioneer VHS "HQ" VR-525 (B0) e VR-727 (B0) HI-FI. 3 testine video, telecomando a infrarossi con display "LCD", programmazione 4 o 8 eventi in 31 giorni, fermo immagine, avanzamento a singolo fotogramma,

moviola a due velocità. Solo nei migliori negozi.

VIDEOREGISTRATORI HI-FI E TELEVISORI STEREO
PIONEER
 IL FUTURO DEL SUONO E DELL'IMMAGINE

la Repubblica

Il romanzo della Pittura

MICHELANGELO

e i maestri del Cinquecento

a cura di Giorgio Dell'Arti



Dipingerò da solo l'universo

Intervista a Giuliano Briganti di Stefano Malatesta

pag. 4

Il corpo è vivo la prigione è di marmo

di Giulio Carlo Argan

» 16

Il rossore del rivale Leonardo

» 17

L'abbraccio forte di una biblioteca

di Manfredo Tafuri

» 22

Quella Madonna è bella come un maschio

» 23

E ora la volta si rifà il trucco

di Giovanni Urbani

» 28

Lassù c'è un cuore indecifrabile

pag. 29

Nel giardino di Lorenzo

di Alessandra Ottieri

» 34

I ritratti sono troppi e il viso resta in ombra

di Paola Barocchi

» 36

Il brivido d'un bacio tra i beati

» 37

Non può essere Musa una vedova casta

di Anna Ottani Cavina

» 38

Un elmo e una spada per discutere col papa

di Domenico Del Rio

» 42

Il "re sole" di Venezia era malato d'avarizia

di André Chastel

pag. 48

Furono stroncati e vennero a imparare

di Nicole Dacos

» 54

Perle, rubini e zaffiri sono i suoi colori

di Terisio Pignatti

» 59

Il pittore brillante pellegrino per bisogno

di Andrea Bacchi

» 65

Dio creò il mondo e io lo dominai

di Eugenio Garin

» 68

Arguzia e rimpianto nel quadro dell'enigma

di Ernst Gombrich

» 72

Direttore responsabile
Eugenio Scalfari
 Vicedirettore esecutivo
Gianni Rocca
 Vicedirettore
Giampaolo Pansa
 Caporedattore centrale
Franco Magagnoli
 Direttore generale

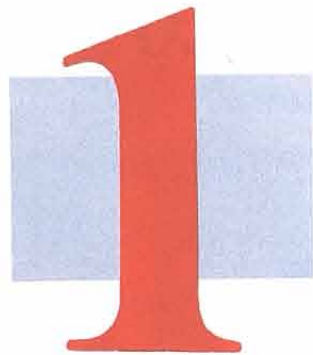
Andrea Piana
 Vicedirettori generali
Eugenio D'Errico
Giancarlo Turrini
 Direttore tecnico
Pier Luigi Gubinelli
 Progetto grafico e impaginazione
Rolando Aloisio

Giampiero Lori
 In copertina:
 Volta della Cappella Sistina, Vaticano:
 particolare della *Creazione di Adamo*.
 Composizione e pellicole:
 CPS, via Naro 71, Pomezia.

Stampa: **A. Mondadori editore s.p.a.**
 Stab. A.G.R. di Pomezia,
 via Costarica, 11
 Registrazione
 Tribunale di Roma
 n. 16064 del 13.10.1975.
 Concessionaria
 per la pubblicità
A. Manzoni & C. S.p.A.

MICHELANGELO

La selvatica grandezza



Orgoglioso e testardo
esegui tutto di propria mano

Dipingerò da solo l'universo

Intervista a Giuliano Briganti
di Stefano Malatesta

Il tema della nostra conversazione è Michelangelo. Le sue capacità quasi uniche di espressione continuano a meravigliare, come dovevano stupire i suoi contemporanei. È nei suoi riguardi che nel Rinascimento per la prima volta viene adoperato il termine "genio"?

«La teoria del genio creatore è una teoria romantica e preromantica, che nasce con lo "Sturm und Drang", il movimento preromantico. Infatti è in Inghilterra, intorno al 1770, nella cerchia dei pittori Füssli e Blake, influenzati dallo "Sturm und Drang", che Michelangelo viene considerato "più grande dello stesso Dio". Anche Joshua Reynolds, il patriarca della rinascita dell'arte inglese, lo ha idolatrato».

Quale era il suo giudizio?

«Lo ha paragonato ad Omero e a Shakespeare, per aver esplorato "le regioni più sconosciute dell'immagina-

zione". Il nome di Michelangelo è stata l'ultima parola che ha pronunciato all'Accademia che aveva fondato e diretto. Ha proprio concluso così il suo discorso: "L'ultima parola che pronuncio da quest'Accademia, da questa cattedra, sia il nome di Michelangelo"».

Ritorniamo al genio. Sarà un termine preromantico, però mi sembra che Michelangelo non venisse visto in maniera molto diversa anche dai suoi contemporanei.

«La teoria romantica o preromantica del genio è una elaborazione di idee molto antiche, che nel Rinascimento prendono un significato diverso, diciamo più moderno, in connessione con il concetto di creazione artistica. Detto molto in sintesi e grosso modo: prima del Rinascimento il giudizio di valore per un'opera d'arte si basava sull'estetica della "mimesi", dell'imitazione. Il



Veduta della Cappella
Sistina,
Città del Vaticano

MICHELANGELO

La selvatica grandezza

bello nasceva dal lento, sicuro accostarsi alla natura attraverso una fedele imitazione. Con il Rinascimento questo processo si inverte. La "mimesi" viene sostituita dalla creazione, si passa da un'estetica oggettiva ad un'estetica soggettiva. L'interesse si sposta dall'opera alla persona dell'artista, dal risultato all'intento, all'idea, al processo creativo. È stato Leonardo a dire che l'artista, in quanto creatore, è quasi Dio. Il motivo della forza creatrice dell'artista, e quindi del genio, è molto diffuso e si afferma molto esplicitamente nel pieno Rinascimento. Senza però trovare una formulazione precisa sul piano speculativo. Questo avviene solo durante il preromanticismo, come abbiamo detto prima».

Mi piacerebbe sapere cosa esattamente dicevano di Michelangelo i suoi contemporanei.

«Non c'era un giudizio univoco. Tutti, naturalmente, intuivano la dismisura del personaggio, avevano certo la coscienza della grandezza delle sue opere. Alcuni, come i suoi biografi, il Vasari, il Condivi, ma anche Vittoria Colonna o il Varchi, hanno affermato che Michelangelo era superiore alla stessa natura, e quindi pari a un Dio. Lo storico, umanista e collezionista Paolo Giovio, ha parlato della costellazione dei tre, Leonardo, Raffaello e Michelangelo, una trinità non priva di una mistica unità, oggetto di un vero culto della personalità».

Tutti e tre gli artisti erano considerati allo stesso livello?

«Direi che Raffaello ha avuto una maggiore unanimità di consensi: ne abbiamo parlato a lungo nella conversazione dedicata a lui. Anche perché la vita di Raffaello, molto più breve di quella di Michelangelo, si è svolta prima della grande crisi italiana che culmina con il trauma del Sacco di Roma nel 1527. Raffaello ha avuto una totale e molto gratificante identificazione con i massimi ideali artistici del suo tempo. Mentre Michelangelo è stato testimone di tremendi cambiamenti che hanno stravolto la storia d'Italia. Le sue opere hanno lasciato negli ammiratori, oltre all'impressione della grandezza, anche un senso d'incertezza, di sorpresa, di sospensione. A volte provocavano come un impaccio. C'era difficoltà a capire quello che aveva voluto dire. Era considerato un autore difficile, come diremmo oggi. In un dialogo intitolato *L'Aretino* Ludovico Dolce, un trattatista del '500 ha scritto: "Poi che Michelangelo non

vuole che le sue invenzioni vengano intese, se non da pochi e dotti, io, che di questi pochi e dotti non sono, ne lascio il pensiero a lui". Era una nota polemica abbastanza chiara».

Passiamo alla biografia di Michelangelo, che è una delle più conosciute tra gli artisti del Rinascimento.

«Le due fonti più note sono le due *Vite* di Giorgio Vasari e di Ascanio Condivi, tutt'e due scritte intorno alla metà del Cinquecento, quasi in concorrenza tra loro. Ognuno dei due biografi ha cercato di presentarsi come l'interprete autorizzato e il più sicuro confidente del maestro. Tuttavia sembra che Michelangelo non fosse rimasto contento del lavoro del Vasari e che si sia servito del Condivi per rettificare molti punti. In complesso la *Vita* del Condivi è molto meno colorita e piacevole, ma più chiara e ben informata. Soprattutto è una fonte chiave per sapere cosa Michelangelo pensava di se stesso e del suo lavoro».

Michelangelo è nato a Caprese in Val Tiberina il 6 marzo del 1475. Il padre, Lodovico di Leonardo Buonarroti Simoni, era podestà di Chiusi e Caprese. La madre si chiamava Francesca di Neri.

«La famiglia però era fiorentina, almeno da duecento anni. Il Condivi parla di una discendenza dai conti di Canossa. Comunque a Caprese Michelangelo rimane solo poche settimane. Il padre, terminato il suo incarico nella Val Tiberina, riporta la sua famiglia a Settignano e affida il bambino ad una balia, figlia e moglie di scalpellini. Michelangelo dirà sempre, a metà tra lo scherzoso e il serio, di aver imparato l'arte dello scolpire succhiando il latte».

Che tipo d'istruzione riceve Michelangelo?

«Sappiamo che va a scuola di grammatica dall'umanista Francesco Galatea, da Urbino. A tredici anni, portato e introdotto da Francesco Granacci, un pittore più vecchio di lui di otto anni, entra nella bottega di Domenico e David Ghirlandaio. Secondo il Condivi, il padre e i fratelli di Michelangelo non erano entusiasti di questa scelta vista come una *diminutio* e un disdoro per la famiglia».

I temi della famiglia contraria alla vocazione dell'artista fanciullo scoperto da un artista più vecchio che arriva come la provvidenza e l'aiuta a iniziare la carriera sono abbastanza tipici e ripetuti nelle biografie leggendarie dei grandi.

«Questa volta però non c'è molta



L'affresco del maestro Ghirlandaio

Apparizione dell'angelo a Zaccaria, di Domenico Ghirlandaio. Il particolare dell'affresco, che presenta Marsilio Ficino, Cristoforo Landino, Angelo Poliziano e Gentile de' Becchi, si trova in Santa Maria Novella, a Firenze.

Quando Michelangelo arrivò alla bottega del Ghirlandaio, erano in corso i lavori per gli affreschi di quella chiesa.



ragione per dubitare, almeno per l'intervento di Granacci: sappiamo dai documenti che fu suo intimo amico. Comunque Michelangelo nel 1488 entra nella bottega dei Ghirlandajo. Un ricordo del padre del giovane, riportato dal Vasari, fa riferimento ad un contratto di tre anni. Varrebbe la pena di leggerlo.

Leggiamo questa memoria.

«Ricordo questo di primo Aprile, come io Lodovico di Buonarrota acconcio Michelagnolo mio figliolo con Domenico e Davit di Tommaso di Currado per anni tre prossimi a venire con questi patti e modi, che il detto Michelagnolo debba stare con i sopradetti detto tempo a imparare a dipingere e a fare esercizio, e cioè i sopradetti gli comanderanno e detti Domenico et Davit gli debbono dare in questi tre anni fiorini ventiquattro di suggello, il primo anno fiorini sei, il secondo anno fiorini otto, il terzo anno fiorini dieci, in tutto la somma di lire 96". Ora c'è qualcosa di differente in questo contratto dagli altri abituali».

Qual è la differenza?

«Intanto a bottega, in genere, si entrava a dieci anni e non a tredici. Poi il primo anno gli scolari, gli apprendi-

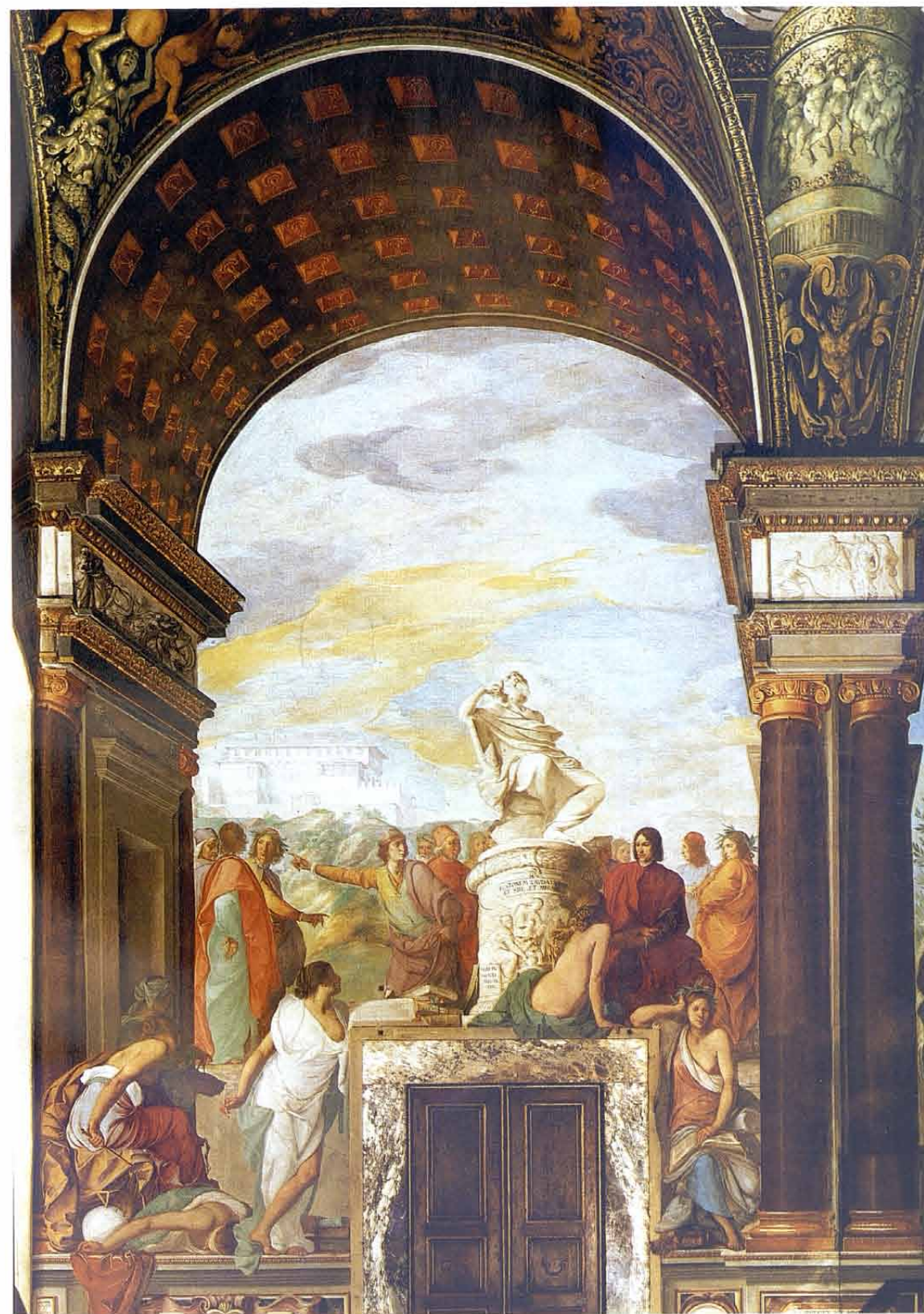
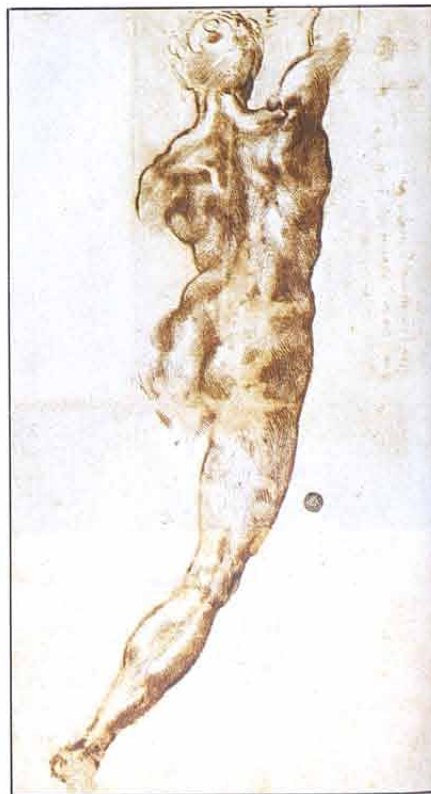
sti, non percepivano stipendio: dovevano apprendere le tecniche elementari del mestiere e non erano in grado di aiutare i maestri. Infine nel primo anno si disegnava solo, cioè si provava a disegnare. Invece Michelangelo fu messo subito a dipingere».

Come si svolgeva l'apprendistato nelle botteghe fiorentine nel Quattrocento?

«Era basato soprattutto su nozioni pratiche. Il maestro trasmetteva allo scolaro le sue conoscenze tecniche in modo che potesse presto aiutarlo. Non c'erano insegnamenti di carattere generale o di canoni. La base prima era il disegno a punta d'argento o a penna, su carta bianca o su carta colorata a tempera. Poi si dovevano copiare le opere del maestro. Si studiava anche la prospettiva e l'anatomia. Anzi, questi erano gli insegnamenti fondamentali».

Se la base prima dell'apprendistato era il disegno e Michelangelo ha invece iniziato subito a dipingere, vuol dire che sapeva già disegnare.

«Probabilmente aveva imparato a disegnare direttamente dal Granacci. Sul muro della casa dei Buonarroti a Settignano c'è ancora un disegno di una figura maschile. Qualcuno lo ha



Lorenzo tra i poeti

Lorenzo il Magnifico tra poeti e filosofi dell'Accademia Platonica, di Francesco Furini (Pitti, Firenze). Michelangelo pensava che l'ispirazione artistica provenisse direttamente da Dio. Nella pagina a fianco, in alto, una copia della Battaglia d'Anghiari di Leonardo, a Palazzo Vecchio; in basso, un disegno di Michelangelo per la Battaglia di Cascina. I due artisti si scontrarono sia artisticamente che personalmente.

MICHELANGELO

La selvatica grandezza

attribuito a Michelangelo e starebbe a provare la sua precocissima abilità di disegnatore. Lo stile in effetti è quello dei disegni giovanili di Michelangelo, però si fa fatica a credere che sia opera di un ragazzo di tredici o quattordici anni».

La bottega del Ghirlandaio era famosa?

«Una delle più famose del tempo. I due fratelli stavano lavorando, nel periodo in cui arriva Michelangelo, ad un'opera di grande prestigio e impegno: gli affreschi nel coro di Santa Maria Novella. Con i Ghirlandaio studiavano in quegli anni, Giuliano Bugiardini, Francesco Granacci e Ridolfo del Ghirlandaio».

È stata una buona scelta, quindi, quella fatta da Michelangelo giovanissimo?

«Per la verità Michelangelo non ha mai riconosciuto nessun debito verso il Ghirlandaio. Tra maestro e allievo i rapporti non devono essere stati ideali, tenendo anche conto del carattere di Michelangelo. Condivi riferisce che il Ghirlandaio era "invidiosetto". Vasari scrive che Domenico "rimase sbigottito dalla nuova maniera e dalla nuova imitazione" dei disegni di Michelangelo. Certamente l'influenza di Ghirlandaio sull'allievo è stata quasi inesistente. I disegni giovanilissimi di Michelangelo dimostrano subito un'energia e soprattutto un'indipendenza intellettuale che non era comune nelle botteghe, anche in un periodo, il Quattrocento, durante il quale la precocità era la caratteristica degli artisti».

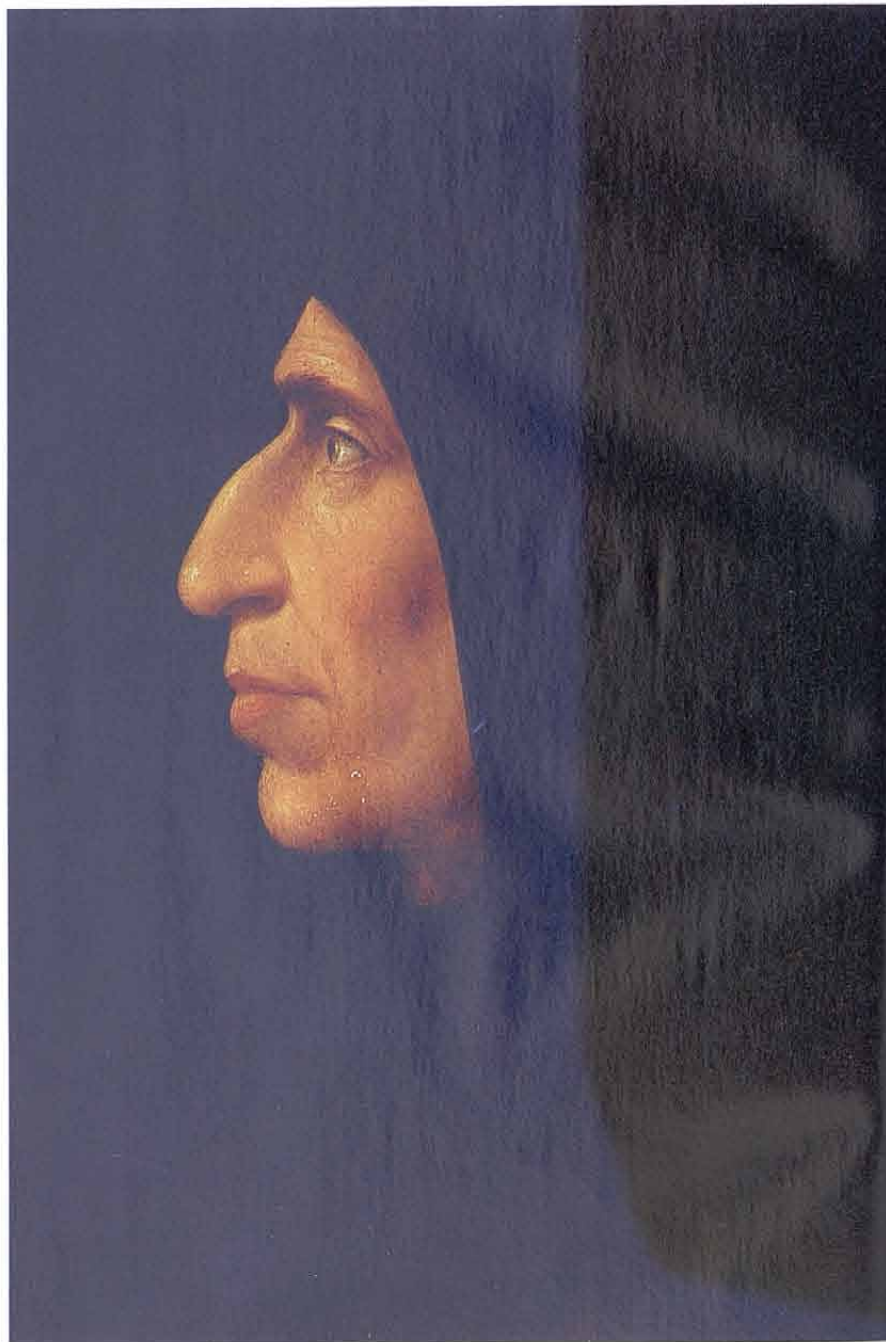
Alcuni di questi disegni sono copie degli affreschi di Giotto a Santa Croce o della Cappella Brancacci di Masaccio.

«Stanno a dimostrare che Michelangelo i suoi veri maestri o i suoi precursori se li era andati a cercare da solo».

Quali erano le altre botteghe di quegli anni a Firenze?

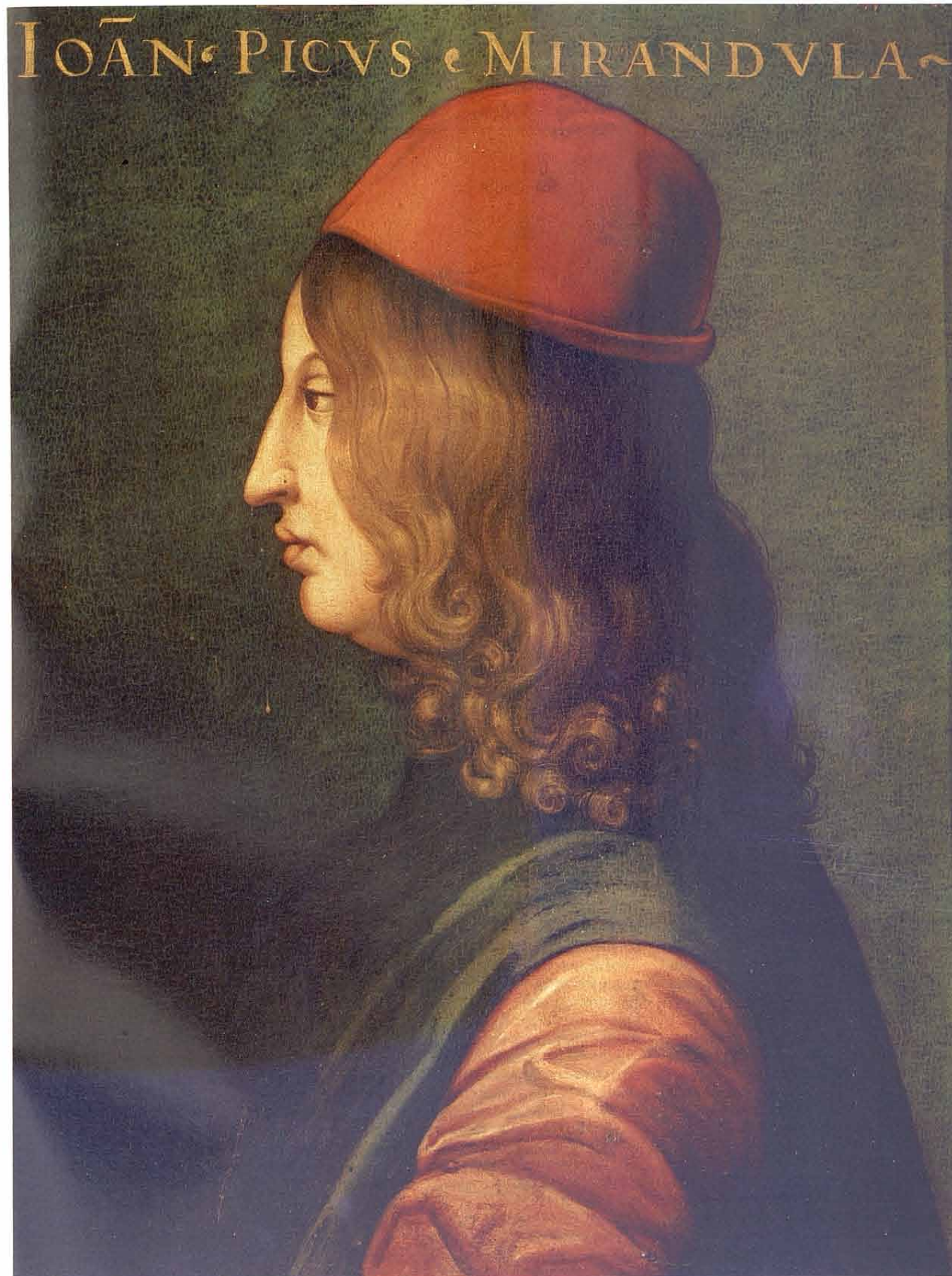
«Ce n'erano molte, quasi tutte fiorenti, di successo. La più importante dopo quella dei Ghirlandaio era quella di Cosimo Rosselli, dalla quale sono usciti Piero di Cosimo, Fra Bartolomeo e Mariotto Albertinelli. Tutte queste botteghe erano modellate in qualche modo su quella del Verrocchio, dove avevano studiato e lavorato Leonardo da Vinci, Perugino e Lorenzo di Credi».

Nella conversazione su Giotto abbiamo parlato della posizione dell'artista nella società a cavallo tra il Duecento



Le due facce del suo pensiero

Girolamo Savonarola, di Fra' Bartolomeo, a San Marco, Firenze. Dopo la morte di Lorenzo il Magnifico Michelangelo tornò alla casa paterna. In quel periodo ascoltò le prediche di Savonarola. Benché provenisse dall'ambiente dei Medici, egli condivise l'idea che fosse indispensabile una riforma della Chiesa. La vita di Michelangelo si svolse tra il polo della rifondazione del cristianesimo, e quello del neoplatonismo, di cui Pico della Mirandola (nella pagina di fronte in un ritratto conservato agli Uffizi) fu un sostenitore, insieme a Marsilio Ficino.



e il Trecento. Come si era andata trasformando questa posizione verso la fine del Quattrocento?

«Il processo di emancipazione dalle corporazioni dura abbastanza a lungo. Però avviene più in fretta in Italia che altrove, per il modo di vita errante degli artisti italiani. Nel nord gli artisti sono quasi sempre legati ad una città. In Italia, spesso, passano di corte in corte e quindi sono meno soggetti ai controlli e agli obblighi corporativi. La loro ascesa nella società è provata dalla loro fama e dal rispetto crescenti, dai compensi. Nel 1485 Giovanni Tornabuoni paga al Ghirlandaio 1100 fiorini per gli affreschi della cappella di famiglia in Santa Maria Novella: un prezzo relativamente alto. Numerosi pittori diventano benestanti, almeno per il metro di allora. Il Perugino possiede case. Filippino Lippi può disporre di sostanze notevoli».

Mi sembra che cresca anche l'orgoglio di sentirsi artisti. Quasi tutti firmano le loro opere e molti rappresentano se stessi nei dipinti.

«Anche i propri familiari, come fa il Ghirlandaio in uno degli affreschi di Santa Maria Novella. Tuttavia una vera elevazione sociale arriva solo più tardi, con il Rinascimento maturo, con Raffaello, con Michelangelo, con Tiziano, anche se in modi diversi. Prima abbiamo parlato dell'arte come mimésis, come imitazione della natura, concetto dominante tra gli artisti del Quattrocento. L'imitazione, insieme con l'amore per un prodotto artisticamente perfetto, comporta una serie di apprendimenti che costituiscono una tradizione, basata anche su una trasmissione di procedimenti artigianali. A Firenze, ad esempio, è stata di enorme importanza la tradizione orafa. Il Ghirlandaio, Luca della Robbia, Ghiberti, Brunelleschi, Verrocchio, Andrea del Sarto, Pollajolo, Botticelli e naturalmente Cellini sono stati tutti orafi. L'arte quindi, nel Quattrocento, suppone ancora, negli apprendisti e nei maestri, un sentimento collettivo, che è poi il fondamento delle botteghe, dove si ritrova ancora l'antico spirito del cantiere e delle corporazioni».

Michelangelo tende a superare questo spirito.

«È l'idea dell'arte come espressione di una forza creatrice individuale che più in generale tende a superarlo. Michelangelo si sente, come dire, impegnato di fronte al suo genio. Dice



Si prepara una battaglia

Scontri di cavalleria e, nella pagina a fianco, Scaramucce di cavalieri e fanti, due studi di Leonardo conservati alla Galleria dell'Accademia di Venezia. Pier Soderini, eletto gonfaloniere della repubblica nel 1502, pensò di sfruttare la rivalità tra Leonardo e Michelangelo commissionando loro gli affreschi della Battaglia d'Anghiari e della Battaglia di Cascina, per decorare la Sala del Maggior Consiglio. Per ragioni diverse i due artisti non poterono compiere il lavoro. Restano i disegni preparatori di Leonardo e copie del cartone di Michelangelo.

di dipingere "con il cervello" e non "colla mano". Lavora da solo, vuole eseguire tutto di propria mano, dal principio alla fine. E questo contrasta con il carattere di collaborazione, tipico del lavoro delle botteghe, dove allievi e aiuti intervengono nell'opera del maestro, specialmente nell'esecuzione di grandi cicli e di opere complesse».

Terminato l'apprendistato dal Ghirlandaio, Michelangelo passa a lavorare al Giardino dei Medici.

«Michelangelo rimane solo un anno dal Ghirlandaio. Se ne va via, sembra, per contrasti con il maestro. E viene portato sempre da Granacci, almeno così racconta il Vasari, nel Giardino dei Medici, in via Larga, davanti al

monastero di San Marco. A quell'epoca il palazzo Medici non sembrava, dall'esterno, più importante di altri palazzi di famiglie fiorentine, come i Rucellai, i Pitti, gli Strozzi. Ma all'interno era conservata una ricca collezione di sculture, pitture, oreficerie, libri, raccolta in parte da Lorenzo de' Medici».

Il Magnifico è stato un grande mecenate.

«Diciamo che aveva interesse per tutte le forme artistiche, come ricorda anche Guicciardini nella *Storia Fiorentina*. Più che un mecenate era un grande "connoisseur", un esteta, un collezionista. Un grande amatore di anticaglie, il più tipico del suo tempo. Adorava le medaglie, i cammei, le



delle accademie in generale. Quindi tendeva a consacrare Lorenzo come uno degli antenati del dispotismo illuminato, sul tipo di quello di Cosimo I».

Cos'è andato a fare allora Michelangelo nel Giardino?

«Certamente a lavorare, anche se non è poi così sicuro che il suo maestro fosse Bertoldo o anche se Bertoldo non era che un modesto conservatore di anticaglie di Lorenzo. Il Giardino non è stato una scuola e tanto meno un'accademia: piuttosto un luogo aperto a tutti quelli che Lorenzo reputava degni: i frequentatori abituali del palazzo non si distinguevano dagli invitati del palazzo. L'atmosfera doveva essere molto diversa da quella più angusta, di duro tirocinio, del vecchio artigianato. Si potevano incontrare letterati, filosofi, si facevano dotte conversazioni».

Lei allude a Marsilio Ficino e ai neoplatonici?

«Al Ficino, al Poliziano, a Pico della Mirandola, a Cristoforo Landino. Il Ficino aveva tradotto Platone e Plotino in latino. Le lezioni del Poliziano erano dedicate ad Omero, Esiodo, Aristotele. Tutti frequentavano e si riunivano in via Larga o nelle ville dei Medici, come quella di Careggi. L'incontro con i neoplatonici è stato un momento fondamentale nella vita di Michelangelo. Insieme con l'imitazione dell'antico, delle statue e teste esposte nel Giardino che lo ha aiutato ad assimilare i principi di uno stile».

In cosa consisteva il neo-platonismo del Ficino e dei suoi amici?

«Della dottrina neo-platonica possiamo parlare più avanti osservando come si riflette nelle concezioni artistiche di Michelangelo, che è quello che ci interessa. In sostanza il neo-platonismo era una sorta di sincretismo, che tentava una sintesi tra platonismo e cristianesimo, tra valori classici, riportati alla luce dai primi umanisti e valori tradizionalmente cristiani. Un aspetto, o meglio, le conseguenze di questa dottrina per le storie di Firenze vanno però subito chiarite».

Quali sono queste conseguenze?

«Un progressivo recupero della religiosità e della spiritualità, un'attenuazione del realismo razionalista e laico dei primi del Quattrocento. L'esaltazione neo-platonica della vita contemplativa ha allontanato molto gli intellettuali dalla vita attiva e ha rafforzato in proporzione il potere politico dei

pietre intagliate. La sua politica culturale si potrebbe definire di "prestigio". Chastel dice, in uno dei saggi del suo bellissimo libro *Arte e umanesimo a Firenze*, che si preoccupava più di inviare gli artisti fiorentini fuori Firenze che non di occuparli in città. Voleva esportare e mostrare in giro il genio fiorentino, anche perché le risorse artistiche della città gli sembravano inesauribili».

Il Giardino dei Medici era una sorta di scuola?

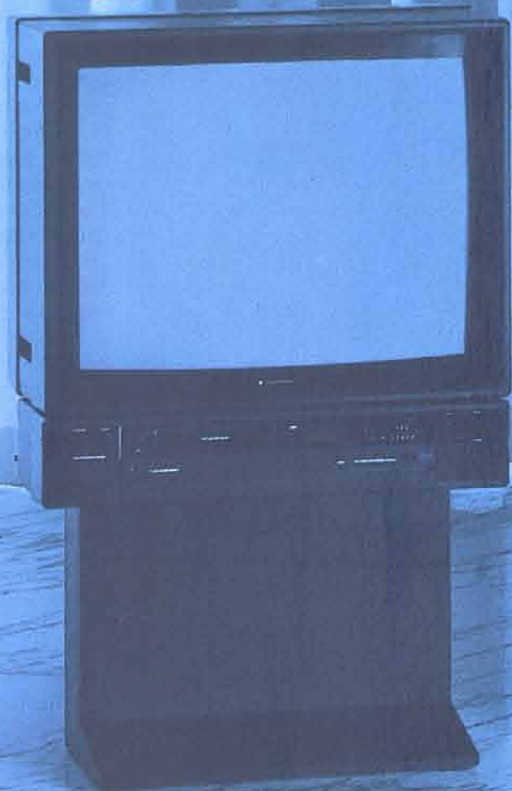
«Non c'è nessun documento dell'epoca che fa riferimento al Giardino come una scuola diretta dallo scultore Bertoldo Di Giovanni, come seminario di geni sotto l'alta protezione e l'incoraggiamento di Lorenzo. Questa

storia è un po' un mito, un'invenzione del Vasari, nata dal bisogno di spiegare meglio la formazione di Michelangelo. Secondo il Vasari, il segreto dell'arte italiana del Cinquecento stava nel disegno toscano e nella cultura dell'antico. L'unico luogo privilegiato che poteva unire questi due momenti, sempre secondo Vasari, era il Giardino dei Medici, dov'erano raccolte le statue antiche. Vasari, inoltre, voleva dimostrare che il Giardino era stato un'anticipazione dell'Accademia del disegno, creata sotto il duca Cosimo nel 1562».

A quale scopo?

«Per Vasari il genio aveva bisogno di essere fecondato dal sapere e riconosciuto dal potere: è il principio

Se sono nati per stare insieme,
perché dividerli?



BLAUPUNKT
gruppo BOSCH

E' un piccolo punto blu, ma fa un mondo di differenza.

Chi ha un videoregistratore lo tiene sempre vicino al televisore. È logico, sono fatti per stare insieme. È per questo che Blaupunkt, per prima, li ha uniti in un'unica struttura dal design ricercato e funzionale in grado di regalarvi sempre nuove emozioni. È nato così

l'MV 70-78 VT. In un unico apparecchio sono racchiusi un televisore 28" stereo con schermo piatto, televideo, potenza musicale 2x35 Watt ed un videoregistratore VHS HiFi dotato di super fermo immagine nonché di tutte quelle caratteristiche oggi più ambite.

Tuttavia, Blaupunkt non è soltanto l'MV 70-78 VT. Infatti, tutta la gamma Blaupunkt, dal più piccolo portatile al più accessoriatto grande schermo, dal più essenziale videoregistratore al più sofisticato camcorder, è il risultato della più avanzata tecnologia.



Il Tondo Doni di Michelangelo. Le braccia muscolose della Madonna rivelano l'ideale dell'autore: quello della bellezza maschile trasferita nella figura femminile.

Medici. "La nuova cultura non è più una forza operosa nella città" ha scritto Eugenio Garin. Gli umanisti di Firenze diventano cortigiani e spesso professori cortigiani. "Nel momento in cui si affermano i platonici" continua ancora Garin "cade il sogno platonico che i reggitori siano i sapienti. E la città platonica non è che un'accademia".

Lei prima ha ricordato che la dottrina neo-platonica si riflette nelle concezioni artistiche di Michelangelo. In che modo?

«Panofsky ha detto che Michelangelo è stato l'unico platonico genuino tra i molti artisti che il neo-platonismo influenzò. La vera ispirazione artistica, secondo Michelangelo, non poteva derivare dal mondo materiale. Per lui la bellezza visibile, diciamo la bellezza terrena, era "un mortal velo". Valeva solo in quanto rifletteva l'idea divina. L'artista la poteva utilizzare solo come suggestione, come repertorio di immagini

frammentarie, destinate a penetrare nell'anima e a trasformarsi, a trasfigurarsi in un'immagine interiore, in un'idea superiore e trascendente di bellezza. La trasfigurazione era dovuta alla natura divina dell'anima. Tutte queste sono idee neo-platoniche assorbite da Michelangelo nei cenacoli fiorentini».

Da dove si desumono le teorie di Michelangelo?

«Soprattutto dalle sue poesie. Il Condivi racconta come Michelangelo avesse intenzione di scrivere un'opera ad uso degli artisti "con un'ingegnosa teoria, per lungo uso da lui ritrovata e l'arebbe fatta, se non si fosse diffidato delle forze sue, e di non bastare a trattar con dignità e ornato una tale cosa, come farebbe uno delle scienze e nel dire esercitato". Sempre secondo Condivi, il trattato di Dufer sull'arte sembrava a Michelangelo cosa molto debole. Diceva anche che le figure dell'artista tedesco gli sembravano rigide come pali».

Il neo-platonismo di Michelangelo spiega perché l'artista disprezzasse il paesaggio?

«Lo spiega per quello che dicevamo prima. Il puro piacere della percezione sensibile e dell'imitazione gli sembra indegno. Nelle Conversazioni con Francisco de Hollanda ha detto che i paesaggi potevano piacere solo "alle donne, principalmente a quelle molto vecchie e a quelle giovani, e così pure ai frati e alle monache e a qualche gentil uomo privo del senso musicale della vera armonia". Se la prendeva in particolare con le pitture dei fiamminghi: "Questa pittura si compone di drappi, di casupole, di verdure campestri, di ombre, di alberi, di ponti e ruscelli, ed essi chiamano ciò paesaggio, con qualche figurina qua e là. E tutto questo, che passa per buono per certi occhi, è in realtà senza ragione... senza simmetria, né proporzione, senza discernimento né scelta"».

Liberò figure dalla pietra
poi si stancò di "fare bambocci"

IL CORPO È VIVO LA PRIGIONE È DI MARMO

di Giulio Carlo Argan

La critica moderna ha veduto nel non-finito della scultura di Michelangelo il momento supremo dell'arte che travalica il proprio limite tecnico. Si poteva sentirlo al tatto nel trapasso dal liscio al ruvido e allo scabro, nella dissolvenza del fermo chiaroscuro in vibrazioni di luce; e quella qualità non era solo della scultura ma di tutta l'arte, infatti appariva con altro sembiante nella composizione della pittura e nella progettazione dell'architettura. Non era questione di desinenze ma di struttura. Come procedimento connesso a una nuova concezione dell'arte, segnò una svolta radicale: chiuse il ciclo dell'arte classica, di rappresentazione, e aprì quello dell'arte moderna, come espressione di stati dell'esistenza. Da allora, con i manieristi e poi con i romantici, tutta l'arte fu costituzionalmente non-finita; e andando oltre il proprio limite disciplinare, contestò il pregiudizio che il finito fosse la necessaria connotazione del valore. Finita o perfetta era la natura, cosa creata; non finita l'esistenza umana che, evidentemente, finché durava non era conclusa. L'arte classica era conoscenza, la moderna apparteneva al mondo della vita, la sua sostanza era etica, o religiosa. Non soltanto nella storia dell'arte, ma della cultura, Michelangelo fu il primo grande moderno. E lo fu senza essere un progressista. Succede.

Pensava l'arte come un'assoluta unità concettuale, di cui la scultura era l'asse ed il vertice. Si disse scultore per vocazione, pittore senza voglia di esserlo, architetto senza interessi professionali. In più, fu poeta senza essere un letterato. Essendo per lui la scultura la prima delle arti, fu anche la prima da cui si distaccò quando lo prese la nausea di «far tanti bambocci». Da quando tornò per sempre da Firenze

San Procolo, di Michelangelo, in San Domenico a Bologna. La scultura fu per Michelangelo la prima delle arti. Egli sosteneva che «non ha l'ottimo artista alcun concetto / ch'un marmo solo in sé non circoscriva».

a Roma, nel 1534, fece dapprima soprattutto pittura, il *Giudizio* nella cappella Sistina e gli affreschi della Paolina, poi quasi soltanto architettura. Come dire che passò dal figurativo al non-figurativo. Ma la scultura, che nei lavori fiorentini in San Lorenzo era stata la controparte dell'architettura, a Roma ne divenne l'essenza. La sintesi delle arti, ch'era l'obiettivo della ricerca, non era necessariamente il loro visibile concorso, com'era stato nella volta sistina: poteva essere trapasso d'esperienza dall'una all'altra, ed era ancora un modo di superamento.

Con uno strano argomento motivò la priorità data alla scultura nel sistema delle arti: si faceva per via di levare, la pittura invece per via di porre. Scalpellare via il sovrappiù del marmo per svelare la figura idealmente circoscritta nel blocco era un duro lavoro manuale, ma nello stesso tempo era un'operazione intellettuale, di segno neo-platonico: distruggeva la ma-



teria per liberare lo spirito. La manualità non veniva screditata, al contrario: assumeva un valore in proprio, non era più una prassi dipendente da una superiore teoria. In quell'epoca di lotta religiosa s'adeguava all'etica per cui le opere, non la grazia, procuravano la salvezza. Non è, come oggi si dice, che il finito dell'arte sia altro dal finito della tecnica. La nuova prassi era l'effetto di una nuova morale della cultura per cui tutto era ricerca e i risultati valevano in quanto contenevano lo spunto del proprio superamento. Il non-finito della scultura di Michelangelo non fu istintivo, maturò col tempo e con l'esperienza; non c'era nelle prime sculture, la *Pietà*, in San Pietro, del 1498, fu scolpita con l'ossessione del finito. Comparve quando in lui non nasceva più pensiero, disse, in cui non fosse scolpita la morte; l'ultima *Pietà*, la Rondanini, che lavorava quando morì, fu l'estremo quasi delirante abbandono al non-finito.

Michelangelo enunciò la propria poetica: «Non ha l'ottimo artista alcun concetto / ch'un marmo solo in sé non circoscriva». Voleva rifarsi alle fonti del pensiero umanistico e condannava le successive devianze di cui dava la colpa, come di tutto, a Leonardo. Come per l'Alberti, così per lui la scultura fu soltanto statuaria; il bassorilievo era proiezione sul piano, dunque pittura fatta coi mezzi della scultura. Ne fece due soli nella prima giovinezza; e, salvo la presto distrutta statua di Giulio II a Bologna, anch'essa giovanile, non praticò il bronzo, non si faceva per via di levare. La statua, già lo diceva l'Alberti, non era una rappresentazione ma un altro oggetto, un doppio, in cui s'infondeva un'altra vita. Anche un gruppo di statue era una sola figura. Così Michelangelo

(segue a pag. 78)



Il rossore del rivale Leonardo

Ritorniamo alla vita dell'artista. Nel 1492 Lorenzo de' Medici muore, a quarantatré anni: una sciagura per Firenze. Cosa fa Michelangelo, privato del suo protettore?

«Torna quasi subito nella casa paterna e vi rimane fino all'ottobre del 1494. È probabilmente durante questo periodo che viene influenzato dal Savonarola».

È strano che Michelangelo, così legato ai Medici o almeno a Lorenzo, stia ad ascoltare un frate domenicano che da anni tuona contro i Medici e inveisce contro la corruzione del sistema, come diremmo oggi e contro il paganesimo rinascendo.

«Il priore di San Marco è stato un personaggio straordinario che è riuscito ad attrarre non solo popolani, ma anche gli intellettuali che avevano gravitato nell'orbita medicea. Conosce quello che ha scritto su Savonarola qualcuno non sospetto di simpatie, qualcuno che pure nel *Principe* lo aveva denigrato chiamandolo il "profeta disarmato", e cioè Machiavelli? "El popolo di Firenze non pare essere né ignorante né rozzo" ha

detto Machiavelli in un capitolo dei suoi *Discorsi*. "Nondimeno da frate Girolamo Savonarola fu persuaso che parlava con Dio. Io non voglio giudicare s'egli era vero o no... ma io dico bene che infiniti lo credevano senza aver visto cosa nessuna straordinaria da farlo loro credere; perché la vita sua, la dottrina e il soggetto che prese (la Bibbia) erano sufficienti a fargli prestare fede"».

«Il pensiero religioso di Savonarola è stato il primo contatto con l'idea che sarà così importante per Michelangelo dal *Giudizio* in poi: l'idea di una riforma della chiesa cattolica. Si può dire che la vita intellettuale e morale di Michelangelo si svolgerà sempre tra i due poli del neoplatonismo e della rifondazione savonaroliana del Cristianesimo».

Però i "Piagnoni", i partigiani di Savonarola andavano percorrendo piazze e vie della città bruciando le "vanità": quadri, libri, sete, oggetti preziosi. Nella Firenze del frate domenicano c'era poco posto per l'arte.

«Lo spirito della repubblica di Savonarola era profondamente cristiano: sarebbe sbagliato vedere la Firenze di

MICHELANGELO

La selvatica grandezza

quegli anni come una rigida e astratta teocrazia. Tuttavia è vero che le arti non avevano molto spazio. Quando Michelangelo torna da Bologna, nel 1495, non riesce a trovare nessuna commissione da parte del nuovo governo. Questo può spiegare come Michelangelo riallacci relazioni con i Medici, soprattutto con Lorenzo di Pierfrancesco, cugino del Magnifico».

Chiariamo un attimo la cronologia degli spostamenti di Michelangelo in questo periodo.

«Dopo essere rimasto in casa del padre, nell'autunno del 1494, prima della caduta dei Medici, va a Venezia e a Bologna, ospite di Gian Francesco Aldrovandi. Sembra che a Bologna scriva i primi versi e intensifichi le sue letture in volgare di Dante e di Petrarca».

Michelangelo si è mai ispirato a Dante, alla Divina Commedia?

«Nel *Giudizio* ci sono dei riferimenti: le figure di Caronte e di Minosse risalgono all'Inferno dantesco. Ma i legami con Dante sono molto più intimi e complessi. Michelangelo ha letto Dante per tutta la vita, era un profondo conoscitore e ammiratore della sua opera: la prova, se non altro, è il famoso battibecco con Leonardo davanti al ponte di Santa Trinita, di cui parleremo dopo. A Dante ha dedicato due commossi sonetti. Credo che ci fosse una sorta di identificazione di se stesso col poeta esiliato, insieme con una nobile, alta rivalità».

Poi Michelangelo nel 1495 torna a Firenze.

«Ma vi rimane poco, perché nel 1496 è a Roma, ospite del cardinale Riario. In tutto questo periodo non dipinge, ma si abbandona pienamente alla sua vocazione di scultore. Anche se le nostre sono conversazioni sulla pittura, non si può non citare almeno alcune opere di scultura: il *Bacco* del Bargello e la *Pietà* per la basilica vaticana. È proprio per lavorare alla *Pietà* che Michelangelo va per la prima volta a Carrara a scegliere il marmo. Michelangelo ha sempre detto di preferire la scultura alla pittura. Lo ripeterà anche a Giulio II, nel tentativo di rifiutare gli affreschi della Sistina».

Michelangelo rientra ancora a Firenze nel 1501, dopo la morte di Savonarola e sotto Pier Soderini, gonfaloniere della repubblica.

«Soderini viene eletto gonfaloniere a vita solo nel 1502, attraverso un semicolpo di stato dei grandi, delle grandi

famiglie bancarie e commerciali della città. La situazione politica non è particolarmente brillante. L'alleanza con Luigi XII, re di Francia ha fatto della città una delle più tranquille della penisola. Ma la repubblica fiorentina rimane legata alle sorti della politica francese in Italia: quando quest'ultima crollerà, anche la repubblica dovrà arrendersi al ritorno dei Medici. Firenze ha iniziato la sua parabola discendente, si sta chiudendo o viene chiusa in prospettive provinciali».

Tuttavia c'è una forte ripresa dell'attività artistica.

«Firenze nel 1501 e per ancora pochi anni, dal punto di vista artistico, è la città più avanzata d'Italia e dell'Occidente. Certo, si è come spenta quella luce intellettuale che aveva illuminato la corte di Lorenzo il Magnifico: mi sembra che tra i tanti studiosi non restasse che Bernardo Rucellai. Però qui convergono Leonardo nel 1500, Michelangelo nel 1501 e Raffaello nel 1504. Non c'è molto altro da aggiungere».

Quali sono le ragioni di questa ripresa?

«Le commissioni del governo repubblicano. L'attività di Soderini, come la decisione di cavare fuori una statua gigantesca, che poi sarà il *David* di Michelangelo, dall'enorme blocco di

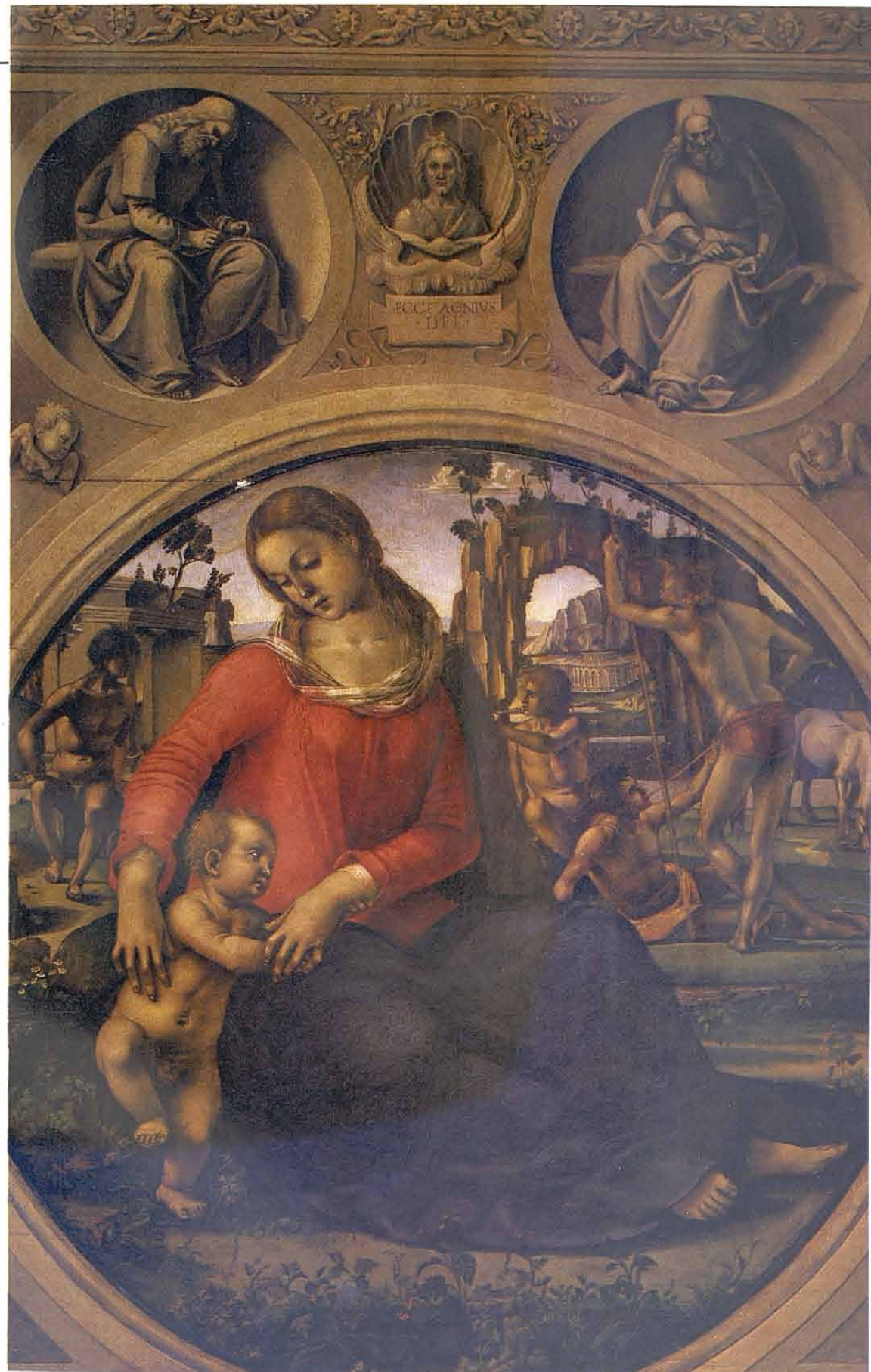
marmo conservato nei depositi della cattedrale, ha chiaramente un carattere di esaltazione repubblicana e fiorentina. In un certo senso è un'attività opposta a quella di Lorenzo il Magnifico, che aveva "prestato" artisti fiorentini a principi o governi amici, in funzione del suo espansionismo e di una politica di prestigio civile, artistica e intellettuale. Soderini si comporta in maniera contraria: per propagandare il repubblicanesimo attira a Firenze gli artisti che erano partiti».

Quali sono queste commissioni, oltre il *David*?

«La più nota è la decorazione, o meglio l'intento di decorare la Sala del Maggior Consiglio a Palazzo della Signoria con temi storici che esaltino la grandezza toscana. Questo è un tipo di committenza con caratteri di esaltazione civili, laici, politici, che non trova precedenti se non nell'antichità. A decorare la sala, Soderini chiama Leonardo e Michelangelo. Una scelta che è un calcolo, una malizia tutta fiorentina».

I due artisti erano già rivali?

«Tra Leonardo e Michelangelo ci sono ventitré anni di differenza. Ritornando a Firenze a quasi cinquant'anni Leonardo è sicuro di riprendere il posto che gli spetta nel mondo artistico. Infatti è accolto con grandi onori.



I pastori sono in posa

La Vergine con il bambino di Luca Signorelli. Nel dipingere il Tondo Doni (pag. 15) Michelangelo doveva avere presente questo quadro. I pastori sullo sfondo hanno pose classicheggianti e statuarie, mentre in Michelangelo appaiono circumfusi di malinconia, situati in un paesaggio solitario e desolato. Nella pagina a fianco un disegno di Michelangelo, probabilmente per la Battaglia di Cascina, conservato al Gabinetto dei disegni e delle stampe di Firenze.



Lottando contro il vento

Il Diluvio Universale e, nella pagina a fianco, L'ebbrezza di Noè, due tra gli affreschi della Cappella Sistina. Queste prime scene vogliono delineare il destino tragico dell'uomo: nel Diluvio è rappresentata la lotta senza speranza dell'uomo contro gli elementi. Le figure sono travolte dal vento impetuoso, e l'albero cui si aggrappano è spoglio. In basso a sinistra c'è un bambino piangente con la testa fasciata. Nelle sequenze per la Sistina Michelangelo si sarebbe ispirato alla dottrina neoplatonica: si narra la vicenda dell'uomo che ritorna alla sua origine celeste liberandosi, attraverso Dio, dei vincoli del corpo. La permanenza sulla terra è vista come un periodo di sofferenza e di tormenti, dove non esiste solidarietà tra gli uomini, ma lotta costante.

Sembra che Soderini abbia chiesto il suo parere per la scultura del David. Ma Leonardo, scultore in bronzo e non in marmo, ovviamente declina l'offerta. Il concorso successivo viene vinto da Michelangelo, l'astro nascente. Tutto questo, anche il fatto che Michelangelo lavori in gran segreto e non faccia vedere nulla a nessuno, deve aver contribuito ad una tensione tra i due. Tenendo conto dei differenti caratteri e del temperamento di Michelangelo».

È in questo periodo che Leonardo e Michelangelo si scontrano pubblicamente?

«L'episodio è tratto dall'Anonimo Magliabecchiano, una raccolta manoscritta della Biblioteca Nazionale, redatta intorno al 1540. "Passando ditto Leonardo, insieme con Giovanni da Gavine, da Santa Trinita, dalla Pan-

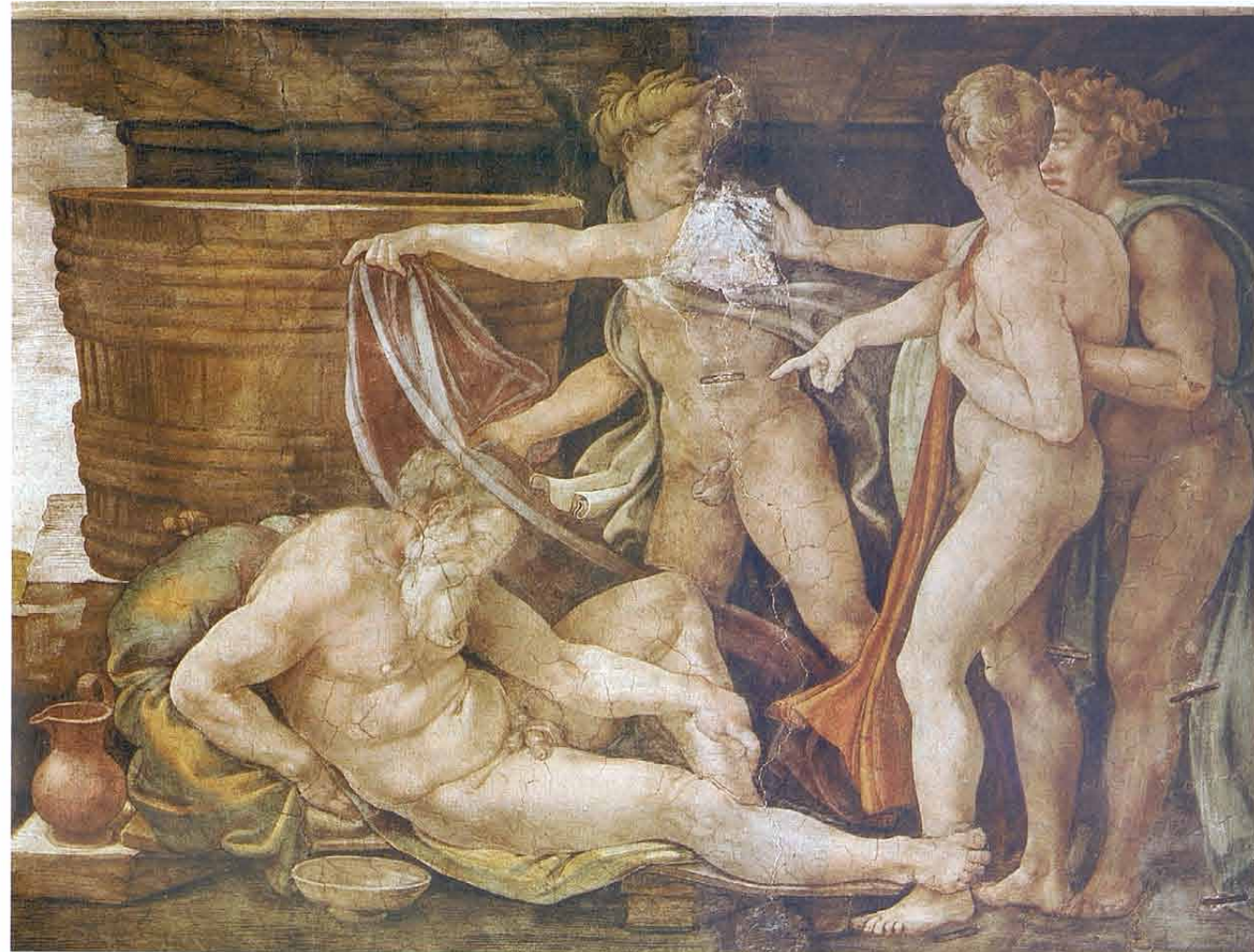
caccia delli Spini — le panchine di pietra di palazzo Spini — dove era una ragunata di uomini da bene e dove si disputava un passo di Dante, chiamaro detto Lionardo dicendogli che dichiarasse loro quel passo" scrive l'anonimo. "E a caso appunto passò di qui Michele Agnolo e chiamato da uno di loro, rispose Leonardo: 'Michele Agnolo ve lo dichiarerò egli'. Di che parendo a Michelagnolo l'avesse detto per sbeffarlo, con ira gli rispose: 'Dichiarolo pur tu, che facesti un disegno di un cavallo per gittarlo di bronzo e non lo potesti gittare e per vergogna lo lasciasti stare'. E detto questo voltò loro le rene e andò via, dove rimase Lionardo che per le dette parole diventò rosso"».

A quale cavallo allude Michelangelo?
«Era il famoso progetto della colossale statua equestre in bronzo di Ludo-

vico il Moro, a Milano. Un progetto travagliato, la cui fusione era stata impedita dalla guerra del 1498. Era cosa notissima anche a Firenze. Per quanto riguarda l'episodio di Santa Trinita, non è chiaro se Leonardo avesse intenzioni ironiche. Ma certamente la risposta sferzante di Michelangelo fa supporre un'animosità molto forte. I biografi cinquecenteschi hanno sempre parlato di una "grande inimicizia tra i due"».

Un'inimicizia che Soderini cerca di sfruttare, mettendoli in gara tra loro. Lei però ha parlato di intento di decorare la Sala del Maggiore Consiglio.

«I due affreschi, la *Battaglia di Anghiari* di Leonardo e la *Battaglia di Cascina* di Michelangelo, non sono mai stati eseguiti. Ci rimangono molti meravigliosi disegni preparatori di Leonardo, alcuni disegni e copie del



cartone di Michelangelo. Per ragioni diverse i due artisti abbandonarono il lavoro, lasciando poi Firenze».

I cartoni però esistevano.
«Sono andati perduti tutti e due. Quello della battaglia di Cascina ha avuto una sorte singolare: è andato distrutto per essere stato troppo ammirato e copiato. Non so se prima di allora si sia mai verificata una così straordinaria fortuna per un'opera d'arte. Ha avuto un'infinità di passaggi, dalla sala dell'Ospedale dei Tintori a Sant'Onofrio alla Sala del Consiglio in palazzo della Signoria e ancora altre destinazioni, fino alla sala del Papa a S. Maria Novella e a Palazzo Medici. Qui venne copiato, consumato proprio materialmente, poi diviso e distribuito in varie corti: presso il duca di Mantova, dove fu copiato da Rubens, presso il duca di Savoia e altrove, fino a

quando se ne è persa ogni traccia».

La rivalità tra Leonardo e Michelangelo era anche una rivalità tra scuole diverse?
«Direi tra generazioni diverse. C'è un contrasto evidente e profondo tra l'intellettualità di Leonardo e la spiritualità di Michelangelo, tra il primato della pittura sostenuto dal primo e il primato della scultura del secondo. Esiste però anche un elemento che li unisce, un elemento fortemente ed esclusivamente fiorentino che non va sottovalutato».

Qual è questo elemento?
«Leonardo si forma tra il 1470 e il 1480, in un momento dell'arte fiorentina dominata dal Pollajolo e dal Verrocchio. C'è un interesse concentrato, quasi un'ossessione per l'anatomia, per la funzionalità della linea e per la sua tensione scattante, modella-

ta sulla tensione dei nervi e dei muscoli del corpo umano. Leonardo, partito dal culto per il disegno della bottega del Verrocchio, lo supera in maniera meravigliosa, inserendo l'ossessione anatomica in una visione diciamo così cosmologica. Rimane però sempre attento a scrutare la "cosmografia di questa nostra macchina", la macchina umana. Estende l'attenzione per lo studio anatomico, ossia la constatazione della divina funzionalità di ogni parte della macchina umana, a tutto il mondo naturale, in un vero e proprio antropomorfismo.

«Questo senso della funzionalità della linea, questo antropomorfismo, è assorbito da Michelangelo. Senza l'intellettualità di Leonardo, senza la sua aspirazione alla scienza, ma come pratica artistica, come metodo per esprimere una spiritualità intensa».

In architettura combinava forme diverse per ottenere movimenti avvolgenti

L'ABBRACCIO FORTE DI UNA BIBLIOTECA

di Manfredo Tafuri

Parlare di Michelangelo architetto potrebbe sembrare un paradosso. Michelangelo in realtà accetta sempre con molta cautela, quasi con una sorta di riserbo, incarichi che non siano di scultura. Si considera fondamentalmente uno scultore e, quindi, considera l'architettura quasi come un'attività a cui è forzato dalla committenza. Non arriva immediatamente all'architettura. La cosiddetta Edicola di Castel Sant'Angelo, che probabilmente è la sua opera prima in questo campo, mostra ancora notevoli incertezze, malgrado il fatto che noi vediamo questa Loggetta deturpata dai successivi restauri.

L'inizio vero e proprio, però, risale al 1516 e agli anni seguenti, con il progetto per la facciata di San Lorenzo a Firenze. È un incarico mediceo ed è seguito, come la successiva Cappella Medicea, sempre nella stessa chiesa di San Lorenzo, da Giulio de' Medici, il Cardinale che diverrà papa col nome di Clemente VII. Si tratta, in entrambi i casi, di una grande esaltazione della Casa. I Medici, dopo la cacciata del 1494, sono tornati in Firenze, dopo il 1512, anche se la loro vera *rentrée* è segnata dall'ascesa di un Medici al soglio pontificio: Leone X, il figlio del grande Lorenzo il Magnifico. Ed è esattamente questa alleanza tra Roma e Firenze, rappresentata da un papa fiorentino, che deve essere esaltata sia nella facciata che nella Cappella, che, in seguito, nella Biblioteca Laurenziana. Sempre nel complesso di San Lorenzo, accanto al grande palazzo mediceo di Michelozzo.

I primi progetti (Michelangelo ne elabora una serie che alla fine giunge ad un modello ligneo) sono molto criticabili da un punto di vista architettonico. Ciò che a Michelangelo interes-

sa è principalmente avere un forte supporto per quella che egli stesso chiamerà una vera e propria scuola di scultura: un insegnamento per tutta Italia, dato dall'inserimento di rilievi a tutto tondo, bassorilievi, medaglioni, in una vera e propria parata scultorea su una grande superficie. Tuttavia, l'ultimo progetto che Michelangelo elabora per la facciata di San Lorenzo tiene conto sia di alcuni suggerimenti degli altri progetti precedenti, vale a dire quello di Raffaello e quello di Giuliano da Sangallo, e ci troviamo, anche in questo caso, di fronte a una sorta di abbozzo di arte totale, dove si

integrano scultura, architettura, bassorilievo. Qualcosa di simile era già stato compiuto nella volta della Cappella Sistina: scultura più bassorilievi, più narrazione vera e propria, più intelaiatura architettonica.

Ma la differenza fondamentale tra l'opera d'arte totale concepita da Michelangelo e quella di Raffaello è che, mentre quella di Raffaello cerca di rappresentare armoniosamente il concetto totalizzante di "armonia" (in senso rinascimentale), specchio dell'armonia universale creata dal Padre Eterno, per Michelangelo la fusione delle arti tende al tragico. Michelangelo

architetto è stato descritto, specialmente nella grande mostra del 1964 a lui dedicata, come un architetto romanticamente tragico, che esprime le lacerazioni di un'epoca. Questo in parte è vero, ma è necessario rivedere l'anticlassicismo di Michelangelo. Nella Cappella Laurenziana, egli crea questa opera d'arte totale mettendo in tensione reciproca lo spazio scultoreo e due tipi di spazi architettonici diversi. Potremmo chiamare il primo "lo spazio della realtà", ovvero lo spazio fisico in cui si muove lo spettatore; il secondo è lo "spazio dell'irrealtà", ed è infatti in marmo bianco: si inserisce — propriamente si incastra — all'interno di una intelaiatura architettonica di peperino. Il terzo, è lo spazio della rappresentazione scultorea. È significativo che questi tre spazi collaborino tra di loro. Il primo, il peperino, che segna l'intelaiatura generale, è lo spazio della realtà. Lo spazio della morte, dell'irrealtà, della realtà oltre la tomba, in qualche modo, prende aspetti onirici. Lì, l'architettura secondo la concezione antica si deforma, arriva ad una sintassi assolutamente inedita che stupirà Vasari, il quale scriverà appunto che Michelangelo si allontana dall'antico con forme nuove e stupefacenti: faranno scuola a tutt'Italia. Per fare un esempio noto: nelle tombe per Giuliano e Lorenzo, le sculture del *Giorno* e della *Notte*, dell'*Aurora* e del *Crepuscolo*, si dispongono in maniera obliqua, convergendo verso un asse verticale rappresentato dalle statue dei due Magnifici. La direttiva verticale viene ripresa dall'architettura — che entra, quindi, in colloquio con la scultura — con un grande finestrone strombato, prospettico, che converge verso il lanternino della Cupola. Quindi, abbiamo una serie di forze dinamiche che, dalla

(segue a pag. 78)



La scala della Biblioteca Laurenziana vista dall'alto. La Laurenziana fu progettata da Michelangelo dopo le tombe di Giuliano e Lorenzo il Magnifico.



Quella Madonna è bella come un maschio

Finora abbiamo parlato molto delle idee estetiche di Michelangelo, della sua vita, dei suoi rapporti con Firenze e con Leonardo, delle sue opere scomparse. Ma abbiamo detto poco delle sue opere che ci sono rimaste. Qual è il primo dipinto certo di Michelangelo che è arrivato fino a noi?

«Il *Tondo Doni* che è anche l'unico su tavola, ossia l'unico dipinto di Michelangelo che non sia un affresco. Altre opere, attribuite da fonti contemporanee, come la copia delle *Tentazioni di Sant'Antonio* di Martin Schongauer o *Le stimmate di San Francesco* per San Pietro in Montorio, a Roma, sono perdute. Ogni tanto si cerca di identificarle con opere rimaste, ma le identificazioni non hanno fondamento».

Qualcuno attribuisce a Michelangelo dipinti che vanno sotto il nome della *Madonna di Manchester*.

«Sono opera di un mediocre pittore, ancora anonimo. Questo pittore però doveva essere in stretto contatto con Michelangelo, perché ha potuto sfruttare i suoi disegni».

Quando è stato eseguito il *Tondo Doni*?

«È un lavoro commissionato per le nozze di Angelo Doni con Maddalena Strozzi. Il matrimonio ha avuto luogo tra la fine del 1503 e l'inizio del 1504: questo quindi è il periodo. Non è un olio, ma una tempera, eseguita su una sagoma, il "tondo", tipicamente fiorentina e quattrocentesca come origine. Ma se la forma della tavola è tradizionale, l'iconografia, invece, è totalmente nuova. Così come il linguaggio. Poche opere, come il *Tondo Doni*, danno il senso del passaggio da un'epoca all'altra».

Parliamo dell'iconografia.

«La Madonna manca del velo e ha le braccia nude, indossa una veste di foggia classica: una Madonna non era mai stata raffigurata in questo modo».

Le braccia sono piuttosto muscolose per una Madonna.

«Michelangelo deve aver usato un modello maschile. È la prima volta che l'artista trasferisce il suo ideale di bellezza maschile in una figura femminile. Come farà pochi anni dopo nelle *Sibille* della Cappella Sistina».

Woelfflin diceva che la Madonna Doni è la sorella della sibilla Eritrea. Se lei poi osserva il volto della Madonna e lo paragona a quello di Giona, l'ultimo dei profeti della Sistina, si accorge che si tratta dello stesso volto, dipinto in controparte.

Lei ha parlato di iconografia totalmente nuova. Il soggetto è però tradizionale: la Sacra Famiglia.

«Questa non è una tradizionale Madonna col bambino. Vi è incorporata un'idea che è una chiara testimonianza della spiritualità di Michelangelo. La Madonna si avvita lievemente su se stessa in una posa che prefigura il modello della figura serpentinata che Michelangelo ha trasmesso come canone alla Maniera. E accoglie il Bambino da San Giuseppe che glielo porge. In questo gesto che dà — che "dona" — qualcuno ha intuito un'allusione alla famiglia Doni. Mi sembra un'interpretazione grottesca e direi anche poco michelangiolesca. Il significato del dipinto, invece, sta nel bambino che sovrasta la Madonna».

Qual è il significato?

«Nel Medio Evo il sovrastare di una figura sull'altra vuol dire la superiorità della prima sulla seconda e nello stesso tempo il derivare da quella superiore a quella inferiore. Quindi Michelangelo segue la tradizione, ma nello stesso tempo la sviluppa, l'accresce».

In che modo?

«Il bambino simboleggia anche il mondo "sub gratia", il mondo cristiano santificato dalla grazia, che sta sopra al mondo "sub lege", la legge di Mosè, al quale appartengono per nascita Giuseppe e la Vergine. A questo mondo si oppone il mondo "ante legem", cioè il mondo pagano e anteriore a Mosè, al quale appartengono i giovani nudi sul fondo, divisi da una specie di terrapieno dal gruppo della Vergine, del Bambino e di San Giuseppe. Se lei osserva bene, i nudi sono ad un livello più basso. Ora il significato vero della composizione è lo sviluppo spirituale-religioso dell'umanità, i suoi passaggi fino alla grazia. Ogni figura ha una sistemazione che corrisponde a questo sviluppo. Infatti il San Giovannino, che è nel mondo "sub lege" e che però ha già intuito la verità, si appoggia al muro e guarda verso il gruppo sacro. È l'unico che guarda».

C'è uno studio delle forme classiche nel tondo?

«La Vergine sorregge il Bambino in

un modo che sembra derivare da antiche raffigurazioni di donne che portano un vaso sulle spalle. Anche la sottile banda che circonda la testa del Bambino è un ricordo classico».

Parliamo dei giovani nudi. Qui inizia l'ossessione di Michelangelo almeno nella pittura per il nudo maschile. Quando e perché nasce questo interesse?

«I nudi sul fondo del *Tondo Doni* anticipano i nudi degli "schiavi" per la tomba di Giulio II e soprattutto gli "ignudi" della Sistina. Non si tratta di un interesse esclusivo di Michelangelo, ma di un motivo nato nell'ambito della cultura fiorentina degli anni '70 e '80 del Quattrocento e sviluppatosi nella ricerca anatomica: ne abbiamo discusso prima parlando dell'elemento fiorentino che unisce Leonardo e Michelangelo. Lo studio del corpo umano, dell'esatta disposizione e forma dei muscoli, e dei tendini che fasciano le ossa, andava insieme con il recupero delle forme classiche».

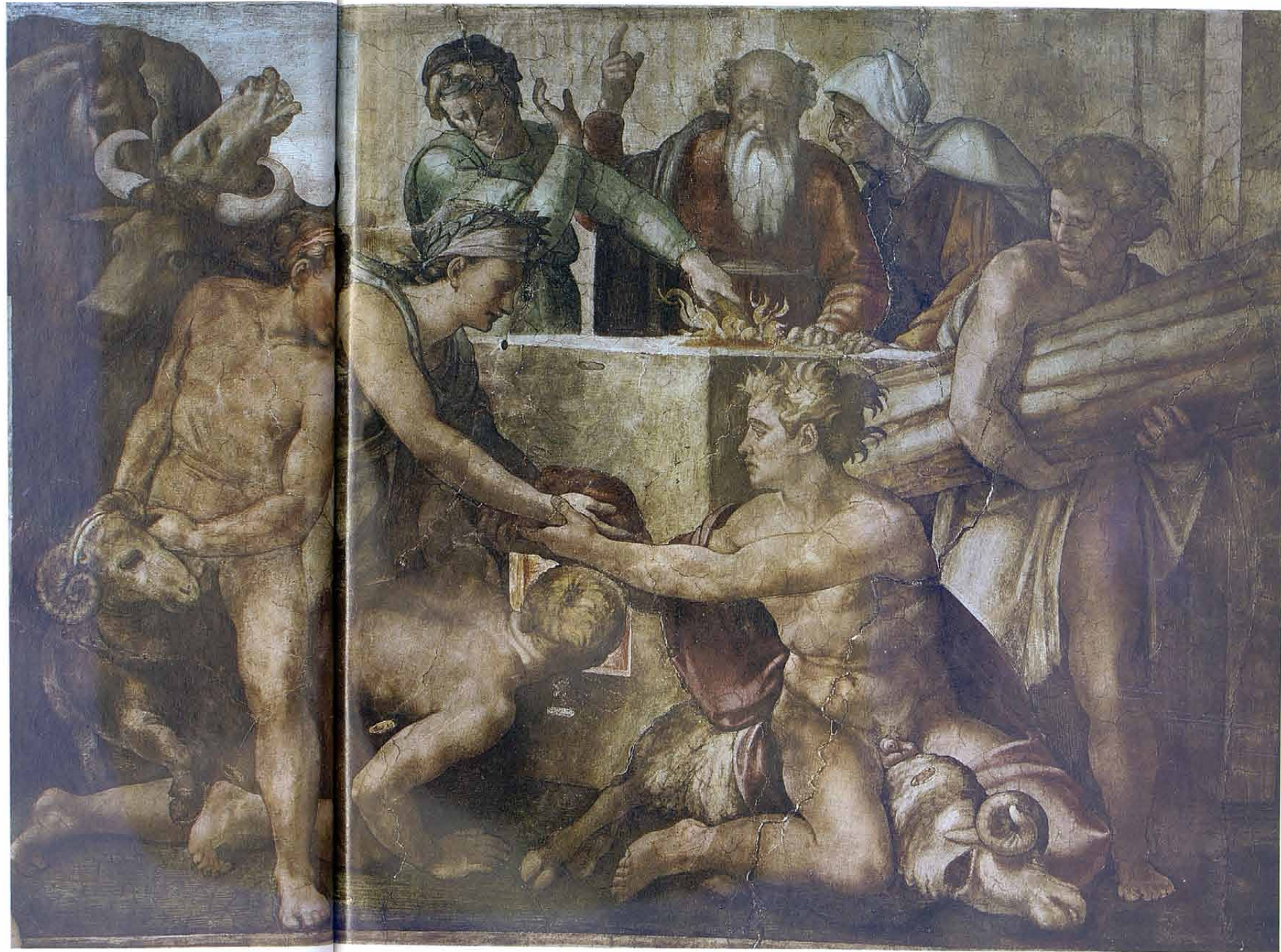
«Nel caso dei nudi del *Tondo Doni* c'è un precedente abbastanza preciso: il tondo con la *Madonna e il Bambino* di Luca Signorelli, che sta agli Uffizi, dipinto poco dopo il 1490 per Lorenzo de' Medici. Michelangelo lo doveva conoscere molto bene. Tuttavia gli efebi di Michelangelo, situati contro un paesaggio solitario, quasi desolato, soffusi da una grave malinconia, da un senso di sospensione e di attesa, sono molto differenti dai pastori classicheggianti, raffigurati in pose statuarie da Signorelli».

Prima di abbandonare il *Tondo Doni*, vorrei che descrivesse i colori. Come le sembrano?

«Sono chiarissimi, freddi, giustapposti con una certa crudezza e il chiaroscuro leggero accentua la plasticità della forma, con l'effetto del marmo colorato. Anche per il colore il *Tondo* rappresenta un'eccezione, un fatto nuovo per il suo tempo: è in contrasto con il senso di calda armonia e di vivacità piacevole che caratterizza la pittura fiorentina contemporanea e dei decenni immediatamente precedenti. Poi vi sono i colori "cangianti": nel maggior punto di luce la veste rosa della Madonna cambia lievemente in giallo. Sono i colori chiari, leggeri, con le ombre leggere e colorate che passeranno al Pontormo».

Questi colori cangianti sono anche venuti fuori dalla recente pulitura della volta della Sistina.

«Sono proprio quei colori. La gente



Affrescò la Sistina controvoiglia

Il Sacrificio di Noè, nella Cappella Sistina. Giulio II commissionò gli affreschi per la cappella a Michelangelo malgrado Bramante, l'architetto pontificio, insinuasse che il lavoro non sarebbe stato portato a termine. Michelangelo, inizialmente, accolse controvoiglia la commissione, considerandola come una deviazione dal grande progetto per la tomba del papa. In quel periodo egli si riteneva soprattutto uno scultore, e si firmava come tale.

che protesta per i restauri, sempre di meno per la verità, fa finta di non sapere che Michelangelo li aveva già impiegati. Per riassumere: il *Tondo*, come il cartone della *Battaglia di Cascina*, sono opere profondamente diverse da qualsiasi altra disegnata o dipinta a Firenze. La tradizione del disegno fiorentino, il senso della funzionalità della linea sono portati fino al parossismo vitalistico. C'è una nuova e profonda conoscenza dell'antico. Sono insomma i testi capitali della nuova Maniera».

Subito dopo il Tondo Doni Michelangelo viene chiamato a Roma da Giulio II, eletto papa nel 1503. Quali lavori gli vuole affidare il papa?

«Inizia qui il rapporto tra l'artista e Giulio II. I momenti sono questi: 1505: progetto della tomba del papa, che doveva essere parte integrante della riedificazione della basilica di San Pietro — l'esecuzione della tomba durerà 40 anni, attraverso cambiamenti e riduzioni infiniti, la "tragedia della sepoltura" come la chiamerà lo stesso Michelangelo. Rottura tra i due dopo che Michelangelo era tornato dalle Alpi Apuane, dove era andato a scegliere i marmi e la fuga dell'artista a Firenze. L'incontro a Bologna, con Giulio II che dice a Michelangelo: "Tu avevi a venire a trovar noi, ed hai aspettato che noi veniamo a trovare te". Di nuovo Michelangelo a Roma, nell'aprile del 1508 con l'incarico di dipingere la Cappella Sistina».

Giulio II non chiama solo Michelangelo a Roma: Bramante era già arrivato, Raffaello arriverà tra non molto. Cosa ha in mente il papa?

«Abbiamo parlato della personalità di Giulio II nella conversazione su Raffaello, anche attraverso i famosi ritratti eseguiti da Sanzio. Giulio II era un papa guerriero dalla volontà di ferro, con l'idea del Papato Universale, un sogno di dominio sull'Italia. In questo sogno rientrava una politica culturale che doveva restituire a Roma la sua immagine di città "eterna", centro del papato. I più grandi artisti del tempo vennero quindi chiamati a Roma. Giulio II è stato forse il più grande mecenate che l'Occidente abbia mai conosciuto. La sostituzione di Roma a Firenze come centro dell'arte e della cultura è l'episodio centrale e più significativo del Rinascimento maturo».

Una sostituzione ottenuta però sempre con artisti toscani.

«Toscani principalmente, ma provenienti anche da altre regioni d'Italia, come Raffaello o il Bramante. In fondo la cultura fiorentina, emigrando, ha perso certe ristrettezze provinciali che stavano affiorando in quegli anni. Firenze era destinata, lo abbiamo già detto, a contare sempre meno».

È cosa nota fino al luogo comune che il rapporto tra Michelangelo e Giulio II è stato tempestoso.

«Tutti e due i personaggi avevano un carattere molto difficile. Tuttavia, nonostante le sue tendenze autoritarie e intolleranti, il papa ha sempre dimostrato una comprensione, una tolleranza quasi incredibili nei riguardi dell'artista. Gli scontri sono stati numerosi e duri, ma alla fine arrivava la pacificazione. Segno che Giulio II aveva capito di avere a che fare con un suo pari, almeno nel regno dello spirito».

Qual è stato il più memorabile di questi scontri?

«Quello a cui accennato prima, nel 1505 l'interesse del papa era assorbito dalla ricostruzione di San Pietro e il progetto per la sua tomba, affidato all'artista toscano, andava a rilento per mancanza di fondi. Quando Michelangelo, avvilito, va a chiedere quattrini, si sente rispondere che Sua Santità non lo può ricevere. Decide allora di ripartire immediatamente per Firenze. Ma prima di lasciare Roma, scrive al papa: "Io sono stato stamane 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". È un tono che nessun altro al mondo si sarebbe potuto permettere con Giulio II».

Invece il papa lo manda a cercare per farlo ritornare a Roma.

«Prima gli invia dietro dei cavalleggeri, che scovano Michelangelo a Poggibonsi, ma che non riescono a convincerlo. Poi scrive con buona grazia, ma in sostanza minaccioso, al Soderini a Firenze, dove Michelangelo si è rifugiato. La lettera di Giulio II è rivelatrice: "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... ma se ritornerà, da noi non sarà né tocco né offeso e lo rimetteremo in quella stessa apostolica grazia, nella quale era

avanti la sua partenza". Quale comprensione per "gli uomini di tal fatta". E Michelangelo tornerà a Roma dopo l'incontro di Bologna. Anche perché la Signoria lo manda a chiamare e gli dice: "Noi non vogliamo pigliare la guerra per te contra papa Giulio"».

Noi abbiamo più volte accennato al carattere di Michelangelo: mi sembra sia venuto il momento di capire meglio questo carattere.

«Una volta papa Giulio ha detto a Sebastiano del Piombo: "È terribile, come tu vedi, non si può praticare con lui". La "terribilità" di Michelangelo diventò proverbiale, anche se spesso s'intendevano cose diverse con questa definizione, che facevano riferimento all'arte come al carattere. La terribilità, intesa come grandiosità, dismisura, sublimità del Giudizio. Certamente era di modi assai bruschi e rudi, era permaloso e intransigente, con odi profondi e duraturi: basta pensare al suo vero e proprio odio per Leonardo. Detestava avere accanto a sé aiuti importanti e rifiutava di collaborare con chiunque. Se però dovessi indicare i lati fondamentali del suo carattere, parlerei di solitudine e di sofferenza».

Era «nato sotto Saturno», come direbbe Wittkower? Ossia contemplativo, assorto, solitario e creatore e anche un po' alienato?

«Certamente aveva il comportamento tipico del "vir melanconicus", che per Ficino era quello dell'uomo superiore, condizione naturale del "sacerdote delle Muse". La sua "gran passione" si trasformava sempre in sofferenza, in affanni. "Io sto qua in grande affanno e con grandissima fatica di corpo e non ho amici di nessuna sorte, e non voglio; e non ho tanto tempo che io possa mangiare el bisonio mio" scriveva nel 1509 al fratello Buonarroto. Sono lamentele che si ripeteranno lungo tutta la sua vita. Un suo sonetto dice: "La mia allegrezza è la malinconia / e il mio riposo sono questi disagi"».

«Per i suoi biografi il genio di Michelangelo era un dono di Dio. Ma questo dono assoluto lo pagava con la solitudine e con la sofferenza creativa. Non a caso Raffaello lo ha inserito nella *Scuola di Atene* sotto l'aspetto di Eraclito: una figura pensierosa, raccolta su se stessa, isolata dalle altre».



La tragedia della cupola

Il modello ligneo originale per la cupola di San Pietro, conservato nella sala dell'Immacolata, in Vaticano. Michelangelo concepiva l'architettura come una fusione totale delle varie arti, dove scultura, architettura, bassorilievo e pittura si integrassero a vicenda. Anche Raffaello aveva un'idea simile dell'architettura. Mentre però per Raffaello la costruzione doveva essere armonica, per riflettere l'equilibrio della creazione, per Michelangelo era tragica, come l'esistenza terrena.

I danni dell'incuria rimossi dal recente restauro

E ORA LA VOLTA SI RIFÀ IL TRUCCO

di Giovanni Urbani



Un momento del restauro alla Cappella Sistina.

Dal gran parlare che se ne è fatto e si continua a farne, l'opinione pubblica deve essere stata indotta a credere che restauri come quello della volta della Sistina o del *Cenacolo* rappresentino una vera e propria sfida alle conoscenze e ai mezzi oggi a disposizione dei restauratori.

Chi è appena un po' del mestiere sa invece che le cose non stanno così: il clamore attorno a questi restauri è solo un indiretto e alquanto grossolano tributo pagato all'eccezionale notorietà delle opere; mentre gli interventi a cui queste sono sottoposte non si discostano, quanto a difficoltà tecniche, dalla più tranquilla delle routine.

Va perciò detto subito che non sussistono le condizioni di fatto per ritenere credibili le critiche, o piuttosto gli anatemi da qualcuno scagliati contro questi restauri, in ossequio al radicato pregiudizio per cui ad ogni modifica dell'aspetto tradizionale di un'opera d'arte, debbano necessariamente accompagnarsi dei danni materiali.

È vero invece che la pulitura dei

dipinti, e in particolare di quelli murali, ha cessato da tempo di rappresentare il problema centrale del restauro. O per meglio dire il suo più ingombrante falso problema, reso tale dalla pretesa che le difficoltà materiali inerenti ad operazioni come appunto la pulitura fossero superabili con regole di comportamento ispirate a principi di estetica, invece che con adeguati progressi tecnico-scientifici.

Una volta acquisiti questi progressi (cosa ormai vecchia di una trentina d'anni), a ridimensionare ulteriormente la questione della pulitura è infine sopravvenuta, col sempre più esteso dissesto dell'insieme del patrimonio artistico, la ormai diffusa consapevolezza che la partita cruciale del restauro oggi non vada giocata, almeno in prima istanza, sul piano dell'estetica, ma piuttosto su quello della semplice conservazione materiale dell'esistente.

In una situazione che vede dunque una certa affinità tra la problematica del restauro e quella della conservazione dell'ambiente, è abbastanza comprensibile che dai settori più avanzati

della specialità non si guardi con molta simpatia ad imprese che per la loro appariscenza, e per il conseguente *appeal* pubblicitario, sembrano rispondere più a una logica di "sfruttamento" dell'opera d'arte che a comprovate, serie e urgenti necessità conservative.

Ma è questo il caso della Sistina e del *Cenacolo*? Bisogna distinguere, perché pur in assenza di motivazioni conservative, una pulitura può essere comunque una specie di "atto dovuto", anche se dovuto più a un elementare senso di rispetto e decoro, che per mettere l'opera d'arte, come spesso ci si illude, in condizioni di manifestare al meglio la propria intrinseca qualità. Ci mancherebbe infatti altro che per acquisire piena e chiara coscienza del supremo valore spirituale della Sistina, l'umanità avesse dovuto attendere i risultati del presente restauro. Ciò non toglie che, di fronte all'impeccabile riuscita di questi risultati, anche i più intransigenti assertori della linea "conservazionista" non possono trovare nulla da ridire sull'opportunità di una pulitura del genere, se non forse per

deplorare che ci si sia decisi ad eseguirlo con un ritardo addirittura di secoli. Quel che infatti si viene ora rimuovendo dagli affreschi di Michelangelo non è nient'altro che il prodotto di un'incuria secolare, aggravata da maldestri tentativi di mascherarne gli effetti (e cioè l'offuscamento dei colori sotto coltri di polvere e fuliggine), con l'applicazione di strati di colla che, al modo di una vernice, conferissero una certa trasparenza, peraltro di assai breve durata, alla sporcizia sottostante.

Sia dunque chiaro che chi è contro la rimozione di questo inammissibile imbratto, e vaneggia che con esso verrebbero via "velature" e ritocchi dello stesso Michelangelo, non ha dalla sua che la spontaneità di quei moti della fantasia per cui, come Amleto nelle nuvole, ciascuno è libero di riconoscere nell'informe quel che più gli aggrada.

Diverso, anzi in un certo senso opposto, è il caso del *Cenacolo*, dove ad indulgere alla fantasia sembrano piuttosto i fautori dell'ormai decennale e

(segue a pag. 79)

4

Lassù c'è un cuore indecifrabile

Siamo arrivati alla Cappella Sistina. Perché viene scelto Michelangelo, che non aveva mai dipinto un affresco?

«Giulio II aveva una fiducia illimitata nel suo artista preferito. L'idea di dipingere il soffitto della cappella non era nuova. Già nel 1506 si discuteva nella corte papale di affidare a Michelangelo il lavoro e sembra che Bramante, l'architetto pontificio, fosse contrario alla commissione. Insinuava al papa che Michelangelo "non ne farà nulla" perché a quell'incarico non gli bastava l'animo: "non ha mai fatto troppo di figure" e così via. Il papa, invece, continuò ad essere favorevole, appoggiato, pare, da Giuliano da Sangallo».

Michelangelo, però, accolse controvo-

glia la commissione.
«Doveva considerarla, almeno in un primo tempo, come una deviazione dal grande progetto per la tomba di Giulio II. In quel periodo firma ostentamente numerose lettere con la sigla "Michelagnolo schultore". In una lettera del 1509 si lamenta di non aver ricevuto nemmeno "un grosso — cioè un soldo — da questo papa" per il lavoro già

fatto sulla volta. E aggiunge: "e questa è la difficoltà del lavoro, e ancora, el non esser mia professione". Si sentiva scultore, non pittore».

Perché si chiama Sistina la cappella?

«Perché è stata costruita da Sisto IV della Rovere, il papa umanista, a partire dal 1473. L'architetto Giovannino de' Dolci le diede delle proporzioni eccezionalmente vaste, il che in parte si spiega con l'intenzione di tenervi, tra l'altro, il conclave. Doveva essere un'aula immensa, destinata alle funzioni più solenni».

Parliamo dell'iconografia della volta, del significato. È dello stesso Michelangelo?

«L'artista se n'è sempre attribuito tutto il merito. In una lettera del 1523, scritta cioè poco più di dieci anni dopo la fine dell'impresa, diceva: "Il disegno primo di detta opera furono dodici apostoli nelle lunette, e il resto un certo partimento ripieno d'adornamenti come si usa". Il lavoro svolto fino a quel momento gli era però sembrato "cosa povera". Così il papa "mi dette nuova commissione ch'io facessi ciò che volevo, che mi contenterebbe". Quindi,

MICHELANGELO

La selvatica grandezza

stando a Michelangelo, non gli era stato imposto nessun programma iconografico dettagliato. Anche il Vasari è d'accordo con lui».

Mi sembra invece che ci siano dei dubbi su questa versione.

«I dubbi sono legittimi. La volta è un insieme così complesso e denso di significati simbolici allegorici e teologici che sembra andare al di là delle conoscenze di Michelangelo nel campo. Secondo alcuni studiosi il suggeritore sarebbe stato il savonaroliano Sante Pagnini. Secondo altri il francescano Franco Vigerio. Io direi che per l'iconografia della volta si può parlare di indicazioni in senso strettamente teologico date da altri, ma anche di pensiero autonomo di Michelangelo. Una cosa non esclude l'altra. C'è inoltre da tenere presente un problema oggettivo».

Quale?

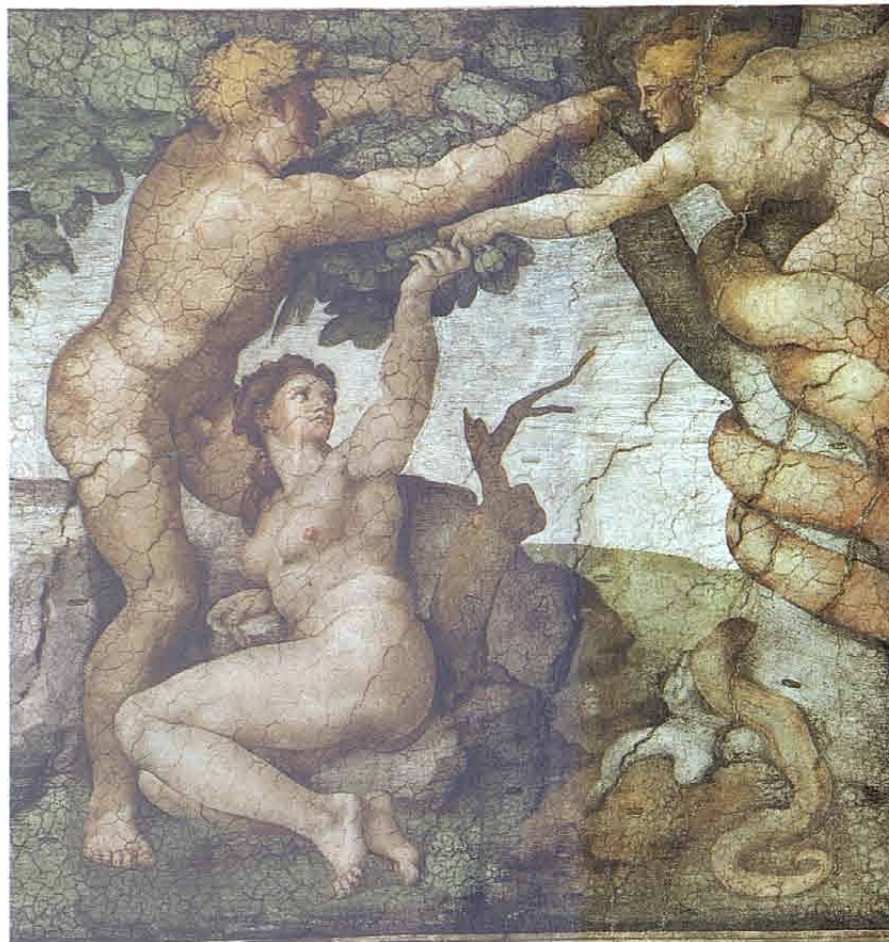
«La cappella aveva già le pareti decorate al momento dell'intervento di Michelangelo. Tra il 1481 e il 1482 Perugino, Pinturicchio, Botticelli, Cosimo Rosselli, Luca Signorelli e il Ghirlandajo, avevano dipinto una serie di scene di storia sacra, che andavano dal ciclo di Mosè ("sub lege") nella parete sinistra alle storie di Cristo ("sub gratia"). A Michelangelo non rimaneva che la storia "ante legem", ossia dalla Creazione a Mosè e a Noè».

Come si svolge la successione delle scene?

«La tradizione cristiana, fondata sulla struttura decorativa delle basiliche di San Pietro e di San Paolo, prevedeva che la successione delle scene andasse dall'altare maggiore verso l'entrata della chiesa. In effetti Michelangelo si è attenuto a questa tradizione. Solo che la struttura della cappella poneva delle condizioni. Infatti la cappella era divisa da una cancellata — spostata verso la fine del Cinquecento — in due parti ben distinte: uno spazio riservato al clero, e uno spazio riservato ai laici. Allora Michelangelo ha dipinto le storie "umane", la caduta, la punizione, il pentimento, nelle prime quattro campate della volta che sono esattamente sopra la parte riservata ai laici. E le storie divine, quelle della Creazione, nelle rimanenti cinque campate, che sono sopra la parte riservata al clero».

Quali sono le prime scene dipinte da Michelangelo in ordine di tempo?

«Ha cominciato a dipingere a partire dall'entrata della cappella, con le storie di Noè: ossia è partito dalla fine della narrazione, è andato in senso inverso.



Questa decisione, secondo il Tolnay, il più noto studioso di Michelangelo, non sarebbe stata casuale».

E perché?

«Il cammino a ritroso percorso da Michelangelo significherebbe, per Tolnay, il ritorno dell'uomo verso la sua origine divina, la liberazione dell'anima dalle servitù terrestri e corporali. Insomma l'artista si sarebbe mosso secondo una sequenza dell'esistenza umana ispirata alla filosofia neoplatonica: il corpo visto come una prigione, sofferenze degli umani in terra, liberazione dell'uomo attraverso la sua ascensione a Dio. Infatti le prime scene, l'Ebbrezza di Noè, il Diluvio, sono scene disperate. Nella figura di Noè che zappa la terra devastata dal diluvio in un paesaggio tragicamente spoglio, c'è proprio un senso di umana solitudine. Nel Diluvio la lotta senza speranza dell'umanità primitiva contro il fato si manifesta, nell'episodio centrale in secondo piano, in una lotta brutale e cieca per la sopravvivenza, in una lotta

di uomini contro uomini. Questo sviluppo delle scene secondo una liberazione, secondo un'ascensione, si può seguire anche dal punto di vista formale».

Lei vuol dire dal punto di vista strettamente pittorico e non solo iconografico?

«Mi sembra che sia così. Le prime scene, l'Ebbrezza di Noè, il Diluvio, il Sacrificio di Noè, il Peccato originale la Cacciata dall'Eden sono dipinti in maniera da visualizzare con accuratezza, con insistenza il destino tragico dell'uomo. Mentre le altre, che si seguono verso l'altare, che raffigurano il ritorno simbolico a Dio dell'anima, la "deificatio" e la "remanatio" secondo i termini platonici, sono più libere, più semplificate pittoricamente. Le figure s'ingrandiscono, spaziano, sono più luminose. Ogni particolare descrittivo viene a mano a mano eliminato. La figura di Dio diventa sempre più impressionante, fino ad incombere, nella scena conclusiva, con quel gesto di

Gli affreschi della Sistina



L'albero della conoscenza è contorto

Il Bacco ebbro di Michelangelo, al Bargello di Firenze. Nella pagina a fianco il Peccato Originale, un affresco della Cappella Sistina, in Vaticano. Michelangelo diede un'immagine a tinte fosche del destino umano: Eva è appoggiata a un tronco secco, ci sono rocce, e l'albero della conoscenza del bene e del male è contorto.

sovrumana energia che separa la luce dalle tenebre».

Questa lettura diciamo così longitudinale non comprende tuttavia le figure ai lati, nelle lunette e nei pennacchi.

«Per il Tolnay alla lettura longitudinale corrisponde un'analoga lettura trasversale, dal basso verso l'alto, un'analoga ascesa, fino ai Veggenti — le Sibille e i Profeti — e ai Nudi».

Mi sembra che queste interpretazioni o letture della volta in senso neoplatonico o in senso agostiniano, siano numerose e spesso non concordanti: a quanto risalgono?

«Appartengono tutte o quasi tutte alla critica e alla storiografia moderne. I contemporanei di Michelangelo, anche quelli che gli sono stati più vicini, non hanno detto nulla in questo senso. Condivi ha solo scritto che Michelangelo dipinse sulla volta "quasi tutto il vecchio Testamento". Lo stesso Vasari, pur dilungandosi in accurate descrizioni, si è fermato all'evidenza facciale delle scene e delle figure. Non ha mai parlato di un disegno iconografico generale, anche perché questo non rientrava nelle sue curiosità e nei suoi scopi».

Quindi il significato profondo della volta, recuperato dalla critica moderna, sfuggiva allo spettatore medio contemporaneo di Michelangelo?

«Credo di sì. Tuttavia i primi che hanno visto l'opera, quelli che hanno passato ore e ore a naso in su a rimirarla, quand'era ancora vivo Michelangelo — e poi anche quelli venuti dopo, naturalmente — ne hanno subito capito la novità sconvolgente. Non coglievano le sottigliezze del programma teologico filosofico, avvertivano però l'altissimo messaggio artistico, poetico e spirituale. In un'opera d'arte, com'è noto, è impossibile dissociare i contenuti dalla forma. Ma credo che mai come in questo caso sia valido quello che ripeteva Henri Focillon: in arte il contenuto è la forma stessa».

Lei vuole dire che i contemporanei hanno colto il modo, la maniera con cui Michelangelo si è espresso?

«Si sono subito accorti — e già questo nel 1510, appena fu scoperta la prima parte della volta — che dopo Michelangelo la pittura non sarebbe mai più stata quella di prima. E il primo ad avvertirlo è stato Raffaello. Insomma quello che conta non è il programma in se stesso, che può darci solo nozioni sulla teologia rinascimentale, ma il modo come Michelangelo

MICHELANGELO

La selvatica grandezza

gelo l'ha fatto suo: come lo ha accordato ai propri pensieri e ai propri sentimenti. Come lo ha espresso in immagini. Del resto la chiave di lettura della cappella, che pure qualcuno doveva avere e che rifletteva le teologia rinascimentale dell'epoca di Giulio II e di Leone X, si è persa quasi subito anche nello stretto ambiente papale».

Nemmeno i teologi capivano più?

«Nemmeno il papa. Il Vasari racconta che il successore di Leone X, e cioè Adriano VI, un bataviano severo, "aveva cominciato a ragionare di volere gittare a terra la cappella del divino Michelangelo, dicendo che ella era una stufa (un bagno) di ignudi, e sprezzando tutte le pitture e statue le chiamava lascivie del mondo e cose obrobiose e abominevoli": Al papa, che doveva essere un sessuofobo, sfuggiva che i venti efebi nudi che sovrastano i troni delle Sibille e dei Profeti rappresentavano lo stato razionale dell'anima, secondo l'interpretazione neo-platonica. Lui li vedeva solo come "ignudi" e quindi lasciati. Per nostra fortuna Adriano VI è vissuto poco più di un anno dopo la sua elezione, dal 1522 al 1523».

Adriano VI sarà stato sessuofobo. Però in questi stupendi nudi c'è un aspetto di sensualità, di celebrazione della bellezza fisica dei giovani maschi che sarebbe ridicolo ignorare. Che rapporto esiste tra questa celebrazione e le infatuazioni di Michelangelo per i giovanetti?

«Chastel ha detto che le opere di Michelangelo sono delle "confessioni". L'omosessualità degli artisti durante il Rinascimento era piuttosto diffusa, in Toscana in particolare. "Il vizio fiorentino" lo hanno chiamato i forestieri. Quasi tutti i maggiori artisti, da Botticelli a Leonardo, sono stati accusati di omosessualità. D'altronde le botteghe pullulavano di ragazzi, che servivano come apprendisti e come modelli. C'era tutta una "camaraderie". Mentre le donne erano assenti».

Qual era l'opinione pubblica di allora sull'omosessualità?

«Di condanna apparente e di sostanziale tolleranza, come quasi sempre è avvenuto in Italia. Savonarola ha minacciato i preti fiorentini: "Lasciate quel maledetto vizio che tanto ha provocato l'ira di Dio sopra di voi: chè guai, guai, guai a voi!". Però, impiccato e bruciato il frate, un magistrato dei Dieci Nuovi poteva acco-

starsi ad un collega e dirgli: "E' si potrà pur ora sodomitare". Quando il virtuoso Vasari parla del Sodoma, lo descrive come un tipo allegro che "aveva sempre attorno fanciulli e giovani sbarbati, i quali amava fuori modo". Il suo giudizio è bonario».

Mi sembra che gli amori di Michelangelo siano ben documentati.

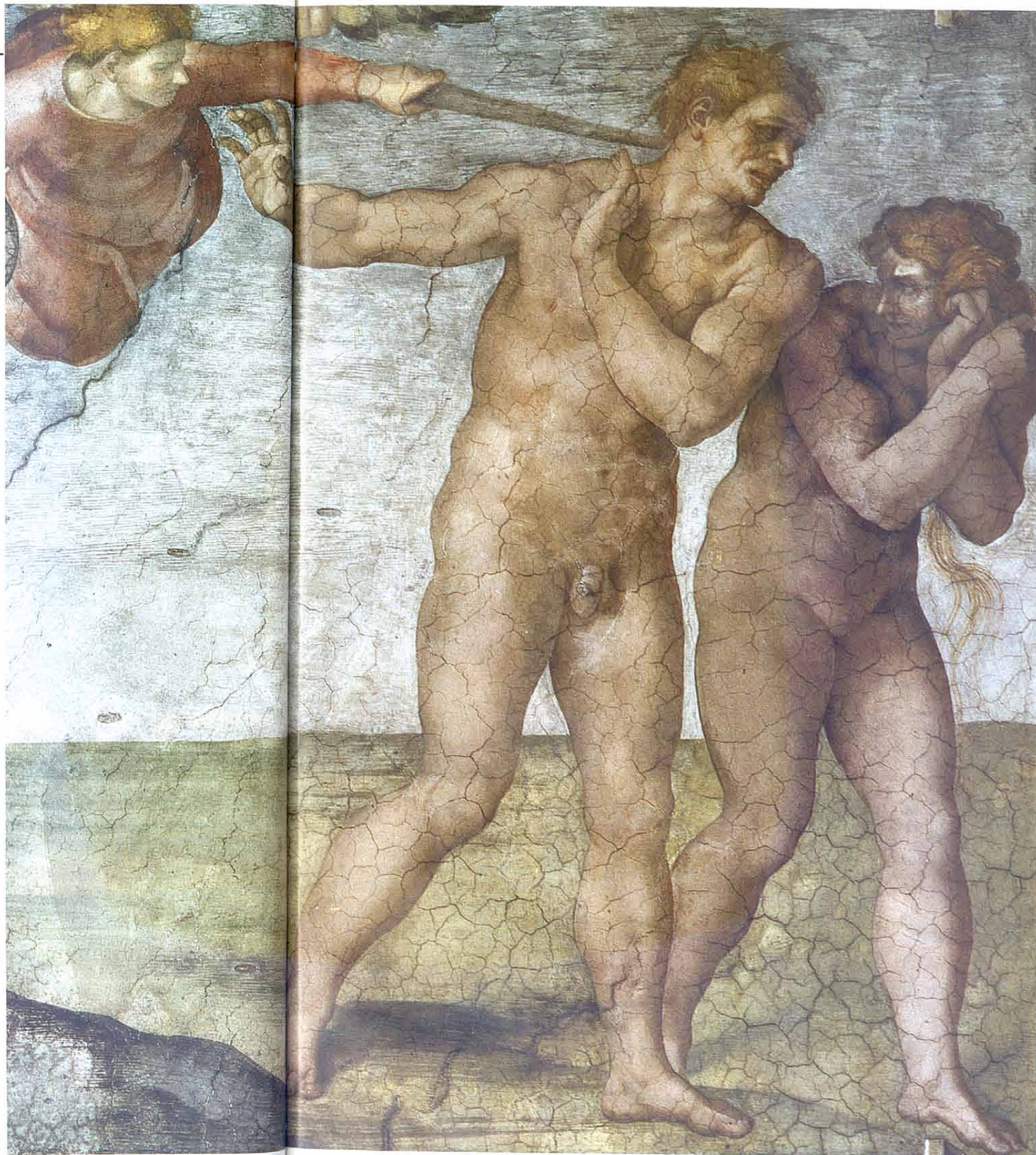
«Ci sono le lettere con Gherardo Perini e Febo del Poggio, di cui però non sappiamo molto. Ci sono le poesie in memoria del nipote di Luigi del Riccio, Cecchino Bracci. Nel 1532 Michelangelo incontra Tommaso Cavalieri, un giovane nobile romano di grande bellezza e anche di una notevole spiritualità. A Cavalieri l'artista dedicherà numerose ardenti poesie di genere petrarchesco. È una passione assai complessa, che quasi sconfinava con l'idolatria, intrisa di eros platonico. Marsilio Ficino e gli altri del gruppo neo-platonico vedevano la bellezza del corpo umano come un momento assoluto dello splendore divino della natura. In particolare la bellezza del corpo umano maschile. Questo era anche un modo per accettare e per giustificare certe tendenze, in modo da purificarle e orientarle filosoficamente, come spiega Chastel. Anche nell'eros Michelangelo continua a rimanere un neo-platonico».

Nel Cinquecento, però, l'esaltazione del nudo maschile si ridimensiona, mentre cresce quella per il nudo femminile.

«Ah, certo, basta pensare a Correggio e poi a Tiziano. I canoni della bellezza femminile si trasformano, le adolescenti e le vergini diventano donne piene, sensuali e trionfanti».

Torniamo alla Cappella. Lei ha parlato di novità sconvolgenti. Vorrei capire meglio.

«Lei sa che c'è stato un recente, grande restauro della volta. Ora uno dei meriti di questa provvidenziale pulitura non ancora terminata è quello di aver messo in luce, insieme con una quantità incredibile di nuovi elementi, anche il valore strutturale della bianchissima partitura architettonica. E qui bisogna fare un'osservazione fondamentale: la struttura, anche nella sua perfetta funzione di legame unitario, è priva di una prospettiva generale. I troni delle Sibille e dei Profeti, che servono anche di base agli ignudi collegandosi alla cornice che inquadra tutte le storie centrali, non sono disposti secondo un unico punto di fuga come il loro rapporto con la



Idillio infranto per Adamo

La Cacciata dal Paradiso, nella cappella Sistina in Vaticano.

Quando gli affreschi della Sistina furono scoperti, i presenti passarono molto tempo a guardare la volta. Anche se il complesso programma di simboli e di idee messo insieme da

Michelangelo nella Sistina era probabilmente incomprensibile anche ai contemporanei, pure questi ebbero subito chiaro che, da quel momento, la pittura non sarebbe più stata la stessa.

MICHELANGELO

La selvatica grandezza

La sua vita,
le opere importanti

NEL GIARDINO DI LORENZO

di Alessandra Ottieri

Il Vasari non si allontana affatto dalla realtà quando parla della vita di Michelangelo (scritta nel 1550, il Buonarroti ancora vivo) come di un prodigio mandato in terra dal «benignissimo Rettore del Cielo», quasi uno spirito miracoloso che «universalmente in ciascheduna arte ed in ogni professione fusse abile»; forse nessun altro artista infatti, in tutta la storia dell'arte, è stato al tempo stesso grandissimo scultore, pittore, architetto e anche poeta.

Michelangelo nasce a Caprese il 6 marzo 1475, dal fiorentino Lodovico di Leonardo di Buonarroto Simoni, podestà della stessa Caprese e di Chiusi, discendente da un'antica famiglia fiorentina, e da Francesca di Neri di Miniato del Serra, che morirà pochi anni dopo.

L'artista giudicherà determinante per la sua vocazione alla scultura, che sempre predilesse, il suo affidamento ad una balia, figlia e moglie di scapellini.

A Firenze, all'età di tredici anni, vincendo le ostilità della famiglia, Michelangelo entra come apprendista nella bottega del Ghirlandaio ed esegue copie degli affreschi di Giotto e Masaccio. Ma tuttavia, dopo un anno, preferisce frequentare il giardino di Lorenzo de' Medici, nei pressi di San Marco, vera e propria raccolta di statue antiche. Nell'orbita del Magnifico, entusiasta del suo talento, poté conoscere il Poliziano, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola. A questo periodo risalgono i rilievi della *Madonna della Scala* e della *Battaglia dei Centauri* (Firenze, Casa Buonarroti). Nel 1496, non ancora trentenne, Michelangelo arriva per la prima volta a Roma. Si apre così un decennio di incessante e prodigiosa attività: dal *Bacco* (Firenze, Bargello) eseguito per il banchiere Jacopo Galli, la *Pietà*

vaticana, la sua sola opera firmata che fu da alcuni criticata, così ci riferisce il Condivi, discepolo e biografo del maestro, perché la madre era, rispetto al figlio, troppo giovane.

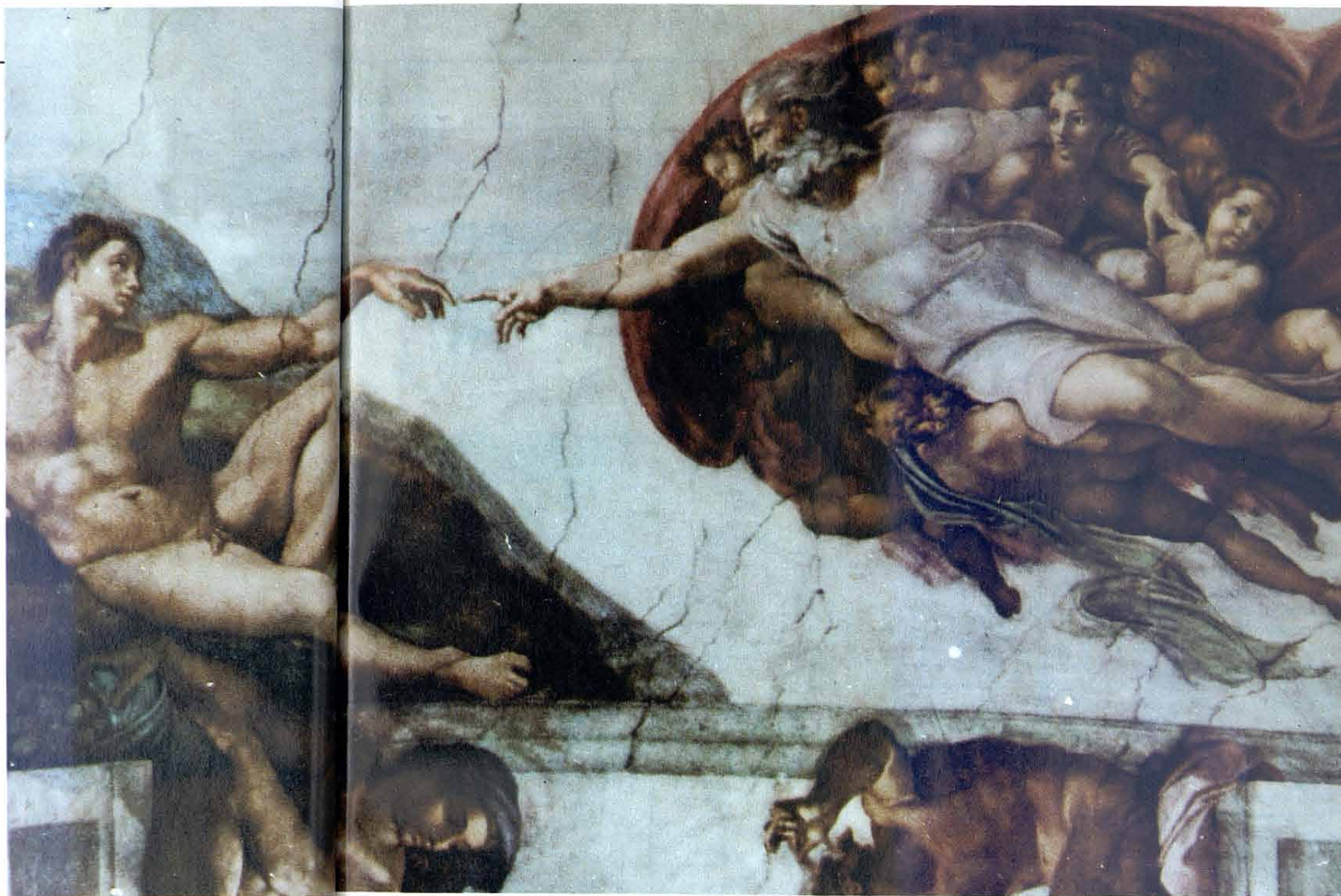
Dopo il suo ritorno a Firenze, esegue il perduto cartone per la *Battaglia di Cascina*, vera e propria scuola per tutta una generazione di artisti, il gigantesco *David* marmoreo collocato in Piazza della Signoria (oggi all'Accademia), solenne e orgoglioso testimone di virtù per la difesa della Repubblica fiorentina e, unico dipinto "mobile" superstiti, il *Tondo Doni* (Uffizi), dai colori smaltati e squillanti, illuminante anticipazione cromatica degli affreschi della Cappella Sistina.

Nel 1505, Giulio II gli affida l'esecuzione del proprio monumento funebre che non verrà mai portato a termine (la sua forma fu mutata almeno sei volte) tanto da diventare per l'artista un'ossessione durata quarant'anni, «la tragedia della sepoltura» come egli stesso la definì: il *Mosè* (oggi a S. Pietro in Vincoli) e i *Prigioni* (divisi fra il Louvre e l'Accademia di Firenze) facevano parte delle quaranta statue previste nel progetto originario.

Giulio II, con un contratto datato 10 maggio 1508, gli affida un altro incarico: gli affreschi per la volta della Cappella Sistina. A dir poco stupefacente appare la riluttanza dell'artista nell'accettare quella che sarà la sua più grande impresa (terminata in quattro anni) «parendogli la volta di quella cappella lavor grande e difficile», così riferisce il Vasari, «e considerando la poca pratica sua nei colori». Michelangelo si riteneva scultore e non pittore, infatti.

Sotto il pontificato dei due papi fiorentini, Leone X prima e Clemente VII poi, si susseguono innumerevoli

(segue a pag. 79)



Creto dal dito di Dio

La notissima Creazione dell'uomo, nella cappella Sistina. La cappella era divisa in tre parti: una riguardava il periodo detto "sotto la legge", ovvero del Vecchio Testamento. Un'altra parte si riferiva alle storie di Cristo. In queste parti c'erano affreschi di vari autori. A Michelangelo restò la Creazione a Noè.

cornice vorrebbe. La loro prospettiva è relativa soltanto alla figura che contengono».

Insomma Michelangelo è il primo ad allontanarsi da quello che era il canone fondamentale del primo Rinascimento?

«Esattamente. Michelangelo non ha alcun interesse a creare un illusionismo prospettico spaziale. La sua realtà è una realtà simbolica, una realtà di ordine spirituale, non di ordine naturale, realistico. Lo stesso cambiamento avviene per la luce. C'è una direzione univoca della luce che viene dalla parte dell'altare nel leggero chiaroscuro della parte architettonica, ma le ombre sul fondo delle Sibille sono un attributo delle singole figure, sono indipendenti dalla direzione univoca della luce. In tutto questo, nel volere ignorare una realtà

di ordine naturale, anche nell'uso del colore, nel contrapporre i toni cromatici e nell'evitare le ombre sfumate, c'è un'opposizione polemica alla teoria dell' "amicizia tra i colori" di Leon Battista Alberti e alla concezione intellettuale-realistica di Leonardo».

Un'altra rivelazione del restauro è stata il colore.

«Direi che è stata la rivelazione più importante. Vede, la storia dell'arte è piena di luoghi comuni, nati magari da un fondamento di parziale, parzialissima verità. Uno di questi, e tra i più diffusi, è la dicotomia tra "disegno fiorentino" e "colore veneziano". È una teoria vecchia oramai più di quattro secoli. Per intenderci: Michelangelo tutto disegno e Tiziano tutto colore. Oggi ci si è accorti — ma era possibile intuirlo — come il colore non solo non sia un elemento secon-

dario della Sistina, ma sia un elemento principale».

Che tipo di colore?

«Vivace, fresco, leggero, trasparente, dato con mano veloce. Sono i colori che danno vita alle figure dell'affresco contro la trama bianca dell'architettura o contro il violetto delicatissimo del fondo delle lunette e della volta. Che creano una sorta di introverso, crepuscolare accompagnamento in sordina alla superorganica e colorata potenza delle Sibille e dei Profeti. È un colore invenzione, un colore-sentimento, tutt'altra cosa, per farci capire, dal colore sensazione, dal colore natura di Tiziano. Perché diverso è il filtro mentale, diversa la tensione morale, diverso il rapporto con i colori della vita. Un colore indispensabile per la comprensione del primo manierismo fiorentino e della sua storia».

Dal Vasari al Condivi all'Aretino
tutti vollero parlare di lui

I RITRATTI SONO TROPPI E IL VISO RESTA IN OMBRA

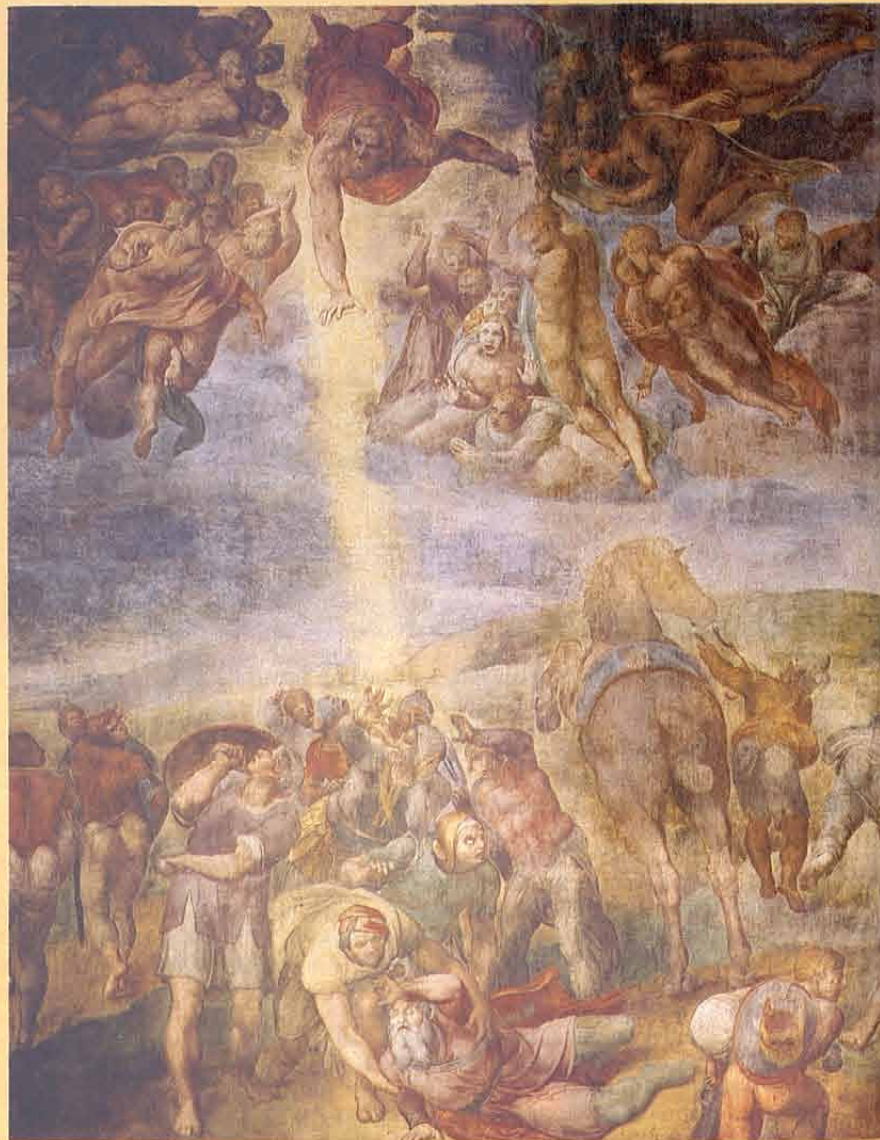
di Paola Barocchi

Raramente un artista, sia pure famoso, ha goduto, ancora in vita, di una fortuna storica pari a quella di Michelangelo. Una fortuna imponente e varia che, a ben considerarla, sottende divergenze, opposizioni, fraintendimenti assai significativi.

Immediato fu l'interesse per il Buonarroti di letterati (Pietro Aretino, Pier Francesco Doni, Paolo Giovo, Ariosto, Benedetto Varchi ecc.) e di artisti (Pontormo, Tribolo, Cellini ecc.), i quali tutti convergevano sulla "divinità" dell'uomo e sul suo assoluto primato. Difficile era però tradurre tale riconoscimento in un filo storico che ne giustificasse le ragioni. Lo tentò il Vasari nella prima edizione delle *Vite* degli artisti edite a Firenze dal Torrentino nel 1550, proponendo una concezione parabolica della storia dell'arte (dal Medioevo al Cinquecento), che non nasce da uno schema retorico, né da una limitazione regionalistica, ma da una convinzione oggettiva. Il suo discernimento qualitativo produce una storia figurativa che si oppone con decisa chiarezza all'enciclopedismo dei repertori e al tempo stesso rifugge dai limiti categorici di qualsiasi poetica.

Ad una lettura attenta la impalcatura parabolica delle *Vite* vasariane, più volte condannata dalla critica, non appare né programmatica né esteriore, e la stessa *Vita* di Michelangelo — suo vertice — vi acquista un senso nuovo, perché molte delle iperboli vasariane, pur riflettendo elogi correnti, perdono ogni carattere retorico per assumere una validità storico-critica.

Michelangelo nelle *Vite* torrentiniane è infatti, con le sue creazioni anticonformistiche, un incentivo dell'entusiasmo manieristico del biografo. La "fatica", positiva rispetto all'ingegno dell'artista e negativa rispetto all'espressione poe-



La Conversione di San Paolo, nella Cappella Paolina in Vaticano. È un affresco di Michelangelo.

tica attuata, l'"ardente studio", il "giudizio dell'occhio", la "licenza" nei riguardi della natura e dell'antico, l'anatomia svincolata dalle misure, erano motivi che, avvalorati o proposti dalla soggettiva esperienza buonarrotiana, incitavano il biografo a puntare sul timbro individuale del fare artistico. In tal modo il Vasari giungeva alla panoramica piramide del '50, in cui Michelangelo si determinava, con felicità storica, promotore di un rinnovamento del gusto, e promotore di somma statura, in quanto capace di misurarsi coi poli del mondo quattrocentesco: la tradizione fiorentina e l'antico. Il culmine michelangioloesco delle *Vite* torrentiniane, culmine fiorentino e romano, veniva dunque ad imporsi come un'adesione critica totale, nella quale lo scrittore temprava i suoi criteri di giudizio più autentici.

La "grazia" o soggettiva bellezza spirituale della *Pietà* di San Pietro, la "licenza" del *David* colta al di là delle lodi quantitative del Doni e del Cellini, la "varietà" del Cartone di Cascina, fondata non sulle consuete categorie della "quantità" e degli "affetti", ma su moti precipitosi, effetti di cause istantanee, e su scorci difficili che non prevalgono virtuosisticamente: ecco le prime e più importanti riscoperte di una intuizione che, nutrita di esperienza viva, sa penetrare l'esperienza altrui e coglierne i caratteri essenziali e creativi. Le confermano su più ampia scala le analisi della volta sistina e del *Giudizio finale*, che nella diversa intonazione rispettiva e nella complessa orchestrazione si pongono tra gli esempi più significativi dell'intelligenza critica del Vasari.

I nudi del *Giudizio finale*, ad esempio, non riuscirono a scandalizzare il Vasari, nonostante le accuse che Pietro

(segue a pag. 80)



Il brivido d'un bacio tra i beati

Gli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina non comprendono solo la volta, ma anche, come tutti sanno, la parete sopra l'altare, con il *Giudizio Universale*. Quanti anni trascorrono tra il 1512, anno in cui l'artista termina di dipingere la volta e l'inizio degli affreschi del *Giudizio*?

«Ventitré anni, perché Michelangelo inizia il *Giudizio* nel 1535. Ma l'incarico gli viene assegnato prima, probabilmente nel 1533, da papa Clemente VII, sembra in un incontro a S. Miniato al Tedesco. Il tema del *Giudizio*, l'idea di rappresentare l'evento che segna il termine di ogni tempo, è quasi obbligato, perché completa logicamente il ciclo decorativo della cappella che partiva con la creazione del mondo. Nello stesso tempo questo tema riflette molto bene il clima spirituale che a Roma si era creato dopo un avvenimento tra i più tragici e traumatici della storia italiana».

Lei allude al Sacco di Roma del 1527?

«Appunto. Il sacco dimostrò quanto fossero illusorie le speranze di dominio di Giulio II, il rinnovamento di Roma immaginato da Leone X. Fu un avvenimento che incise profondamente anche sulle vicende dell'arte italiana: se n'è scritto diffusamente. Provocò, tra l'altro, una sorta di diaspora tra i numerosi artisti che si erano stabiliti a Roma, dopo che Michelangelo e Raffaello avevano fatto della città il centro indiscusso dell'arte in occidente. Solo Sebastiano del Piombo rimase a Roma. Mentre i seguaci della nuova "Maniera" si spargevano per l'Italia e il Manierismo cominciava a diffondersi per l'Europa, a cominciare da Fontainebleau».

Ci sono testimonianze dell'epoca di artisti sul trauma del Sacco?

«Numerose. Tra le altre, una lettera proprio di Sebastiano del Piombo, scritta a Michelangelo nel 1531. "Io mi sono ridotto a tanto" scriveva il pittore "che potria ruinare l'universo, che non me ne curo e me la rido... Ancora non mi par d'essere quello Sebastiano che mi ero inanzi al sacco».

MICHELANGELO

La selvatica grandezza

e non posso tornar di cervello»).

Dov'era Michelangelo al momento del Sacco?

«Aveva lasciato la città da più di dieci anni, nel 1516, sempre irrequieto. La fortuna, a Roma, stava dalla parte di Raffaello, che nel 1514 diventerà anche maestro della fabbrica di San Pietro. Dal 1520 al 1534 Michelangelo si fissa a Firenze e prende parte alla rivolta repubblicana e alla difesa della città durante l'assedio del 1530. In questi anni lavora ad opere di architettura e di scultura fra San Lorenzo, le Tombe Medicee e la biblioteca. A Roma torna solo dopo la morte del padre nel settembre del 1534, in seguito all'accordo con Clemente VII. Ma due giorni dopo il suo arrivo Clemente VII muore. E viene fatto papa Paolo III Farnese».

L'accordo per dipingere il Giudizio viene comunque mantenuto dal nuovo papa.

«Paolo III, che voleva stringere un rapporto diretto con Michelangelo, andò a trovarlo con un seguito di sette o otto cardinali nella sua casetta di Macel de' Corvi, dove c'era un cartone del *Giudizio* disegnato per Clemente VII. Il papa vide e approvò.

E fece anche di tutto per liberarlo dall'antico progetto del monumento a Giulio II, ancora in piedi con i suoi eredi, i Della Rovere, duchi di Urbino. Il 26 aprile erano già drizzati i ponti per far preparare il muro ai muratori».

Mi sembra che ci sono state demolizioni.

«Michelangelo voleva sfruttare tutta la superficie del muro. Così vennero demolite due delle sue lunette con le figure degli antenati di Cristo, quattro ritratti di papi, delle finte nicchie e due storie del Perugino».

Il carattere di Michelangelo era sempre quello. In quest'occasione, cioè all'inizio dei lavori, avviene lo scontro con Sebastiano del Piombo, suo vecchio amico.

«L'episodio lo racconta Vasari. Sebastiano aveva persuaso il papa a far eseguire il *Giudizio* ad olio anziché a buon fresco. Michelangelo, quando venne richiesto di esprimere il suo parere non rispose né sì né no e "acconciandosi la facciata a modo di fra Sebastiano si stesero così, senza metter mano all'opera alcuni mesi: ma essendo pur sollecitato egli finalmente disse che non voleva farla se

non a fresco e che il colorire a olio era arte da donna e da persone agiate ed ingarbate, come Bastiano». Alla fine Sebastiano del Piombo dette ordine di "arricciare", di sistemare il muro per poterci lavorare con la tecnica a fresco. Il 18 maggio del 1536 Michelangelo salì sull'impalcatura e cominciò il *Giudizio*».

Era un lavoro atteso da molti.

«Se ne cominciò subito a parlare in tutt'Italia, perché la fama di Michelangelo, in particolare dopo la morte di Raffaello, era assoluta. Pietro Aretino gli scrisse una lettera nel settembre del 1537, dandogli alcuni consigli sul "concetto", cioè sull'impostazione iconografica. Ma Michelangelo tagliò corto rispondendo che il lavoro era in parte finito. Probabilmente una bugia o un'esagerazione: la parte superiore venne terminata solo nel 1540».

Il papa o qualche prelato devono aver seguito le varie fasi dell'affresco. Quand'è che comincia lo "scandalo" sui nudi e sui "baci" tra i beati?

«In questo periodo, grosso modo. Vasari parla di una visita del papa, accompagnato dal solito stuolo di prelati, quando l'affresco era finito per tre quarti. Durante la visita, Bia-

I severi costumi di Vittoria Colonna

NON PUÒ ESSERE MUSA UNA VEDOVA CASTA

di Anna Ottani Cavina

«**I**n lei c'è una posizione netta. Sì. Nettamente antiartistica. Perché la marchesa Colonna è il tipo perfettamente compiuto di quella donna che per essere colta, ma *misconoscendo... i fini diversi della fantasia, insulta l'arte e la fa morir disperata*».

Stralcio da una sfuriata giovanile di Roberto Longhi. Non era un'offesa da poco, per una donna passata alla storia come musa di Michelangelo!

Elencando i "misfatti artistici" di alcuni mostri sacri del Rinascimento, Longhi affiancava alla *promozione culturale* di Isabella d'Este, rovinosa per l'ultimo Mantegna e per Leonardo, l'«ottuso ardimento» di Vittoria Colonna. Quel *pamphlet* del 1912 (amatissimo, si può immaginare, da Arbasino: la lista dei capi d'imputazione di Longhi chiudeva con un «belle cose, signora!») coincide ancor oggi, provocazione a parte, con il giudizio meditato della critica. Che

infatti spiega il fenomeno Vittoria Colonna, la sua eccezionale popolarità (celebrata dall'Ariosto, da Pietro Bembo, dall'Aretino, da Annibal Caro; tenne carteggi con monarchi e pontefici) quale propagazione del culto di un personaggio potente, aristocratico e autoritario. Culto che la nobildonna alimentò con regale distacco; saldamente installata nell'élite politico-intellettuale del Cinquecento.

Era nata nel 1490 e a 19 anni, nell'isola d'Ischia, era andata sposa a Ferrante Francesco d'Avalos marchese di Pescara, in ossequio a un progetto politico che imponeva ai Colonna di scendere in campo dalla parte della

Spagna. La vocazione guerriera di Ferrante, la sua ostinata lontananza, le chiacchierate relazioni di quel cavaliere sensuale perduto amato dalle donne, impongono all'austera Vittoria un ruolo femminile sempre sublimato. Fino all'esaltazione di una castità che scaturì in origine dall'impotenza a vivere nella vita una parte di moglie e di madre.

Il bel Ferrante muore nel 1525. Ferito e, si dice, avvelenato. Da tre anni non rivedeva la sposa. Ha inizio allora, all'età di trentacinque anni, l'irresistibile ascesa della vedova Colonna che su quell'episodio luttuoso costruisce la drammatizzazione spettacolare della

propria esistenza. Centodiciassette sonetti scritti in memoria dello sposo celebrano la sofferenza come privilegio aristocratico, quindi come iniziazione alla salvezza per fede. La tappa successiva infatti saranno le *Rime sacre e morali*: 195 sonetti di un petrarchismo ugualmente senza moti, accademico. In parallelo, la sua vita va incontro all'isolamento claustrale, ai pensieri luterani di Giovanni Valdés e alla morte infine, in sospetto di eresia.

Risale al 1545 la ripresa dei rapporti con Michelangelo, incontrato dieci anni prima nella chiesa domenicana di S. Silvestro al Quirinale. Il genio è ormai settantenne ma la tensione fra i due è altissima. Sarà una storia di poche lettere e di pochi mesi (lei muore nel febbraio del 1547), eternata però nei *Dialoghi* di Francisco de Hollanda (1548), nel dono di rari disegni e nei molti sonetti in cui Michelangelo piange la sua guida spirituale perduta: «morte mi tolse un grande amico». Un

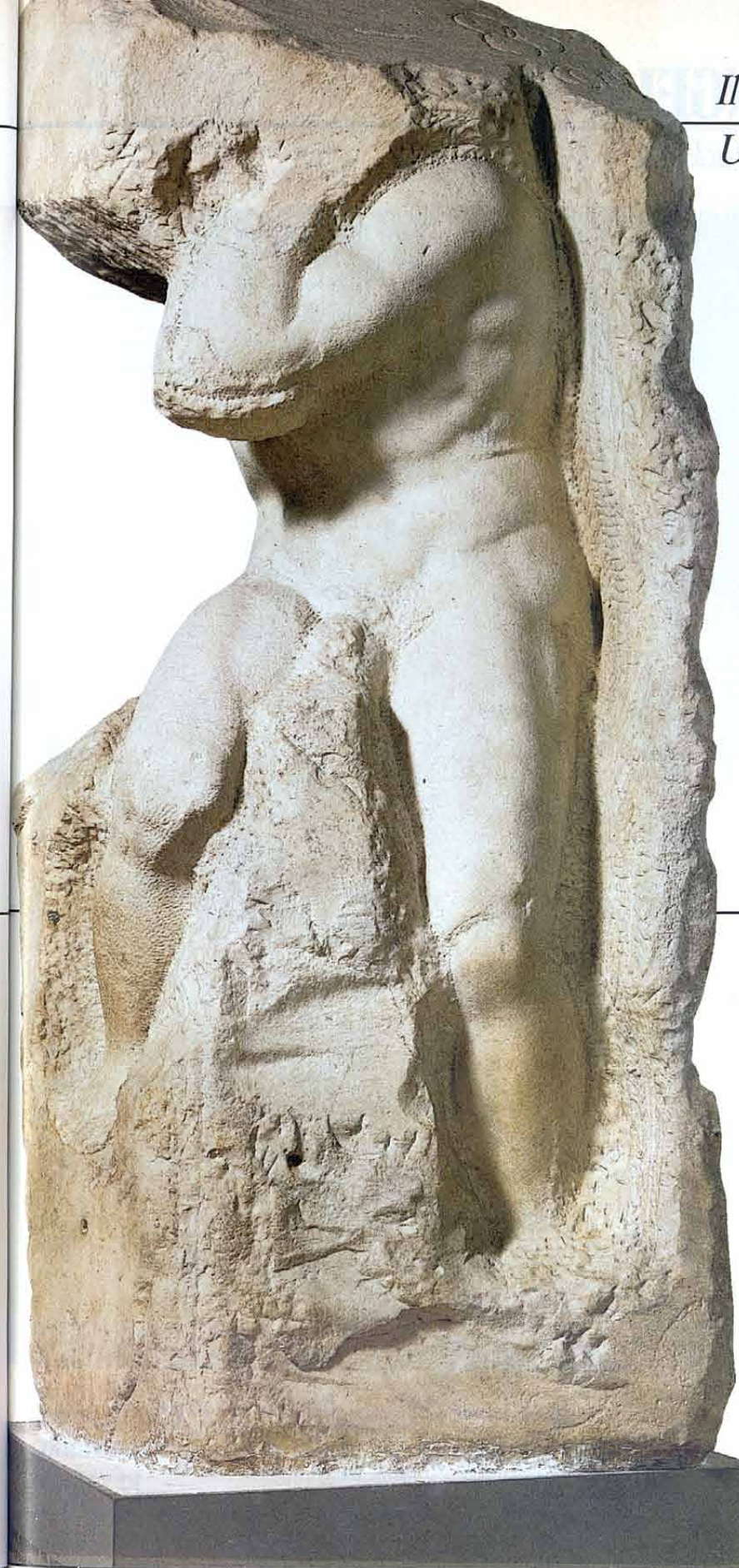
(segue a pag. 80)

Il Giudizio

Universale

In prigione nel macigno

Il Prigione noto come Atlante, di Michelangelo, alla Galleria dell'Accademia di Firenze. Il principio di Michelangelo, in scultura, era che si dovesse togliere "il sovrachio", cioè la pietra che teneva imprigionata la figura. Particolarmente chiaro appare questo esempio: Atlante è proprio come un corpo imprigionato nella pietra e desideroso di uscire, di venire alla vita. Fermo nella posizione di sorreggere il grande peso del cielo, sembra sul punto di distaccarsi, con mosso robusta e solenne, dal macigno.



gio da Cesena, maestro delle cerimonie, si scandalizza molto, dice che la pittura è cosa "disonestissima, che non è possibile che tanti ignudi mostrino le loro vergogne, che è un'opera non da cappella papale, ma da bagno e da osterie". Michelangelo si vendicherà raffigurando Biagio come Minosse, con il serpente che gli morde il pene».

E quale fu il commento del papa?

«Il papa voleva solo che Michelangelo finisse l'affresco. Come Giulio II, al quale assomigliava come carattere, aveva una stima enorme dell'artista: infatti gli affidò i lavori più importanti che oltre al *Giudizio* si stavano svolgendo a Roma: la ricostruzione di San Pietro e la sistemazione del Campidoglio e della sua piazza. E poi anche il completamento di palazzo Farnese, le fortificazioni dei Borghi e gli affreschi della cappella Paolina».

Paolo III Farnese viene considerato un grande papa.

«Ah, certamente, una delle personalità più forti del suo tempo. Un vecchio focoso, collerico, appunto come Giulio II. Era un raffinato umanista e nello stesso tempo profondamente religioso e preoccupato di ristabilire la moralità della chiesa come prima arma per combattere la Riforma. La grandiosa ricostruzione di San Pietro va vista in questo senso, e non come dimostrazione di fasto e sperpero».

Riprendiamo il tema dell'iconografia dell'affresco. Michelangelo ha avuto consiglieri o suggeritori, come per la volta?

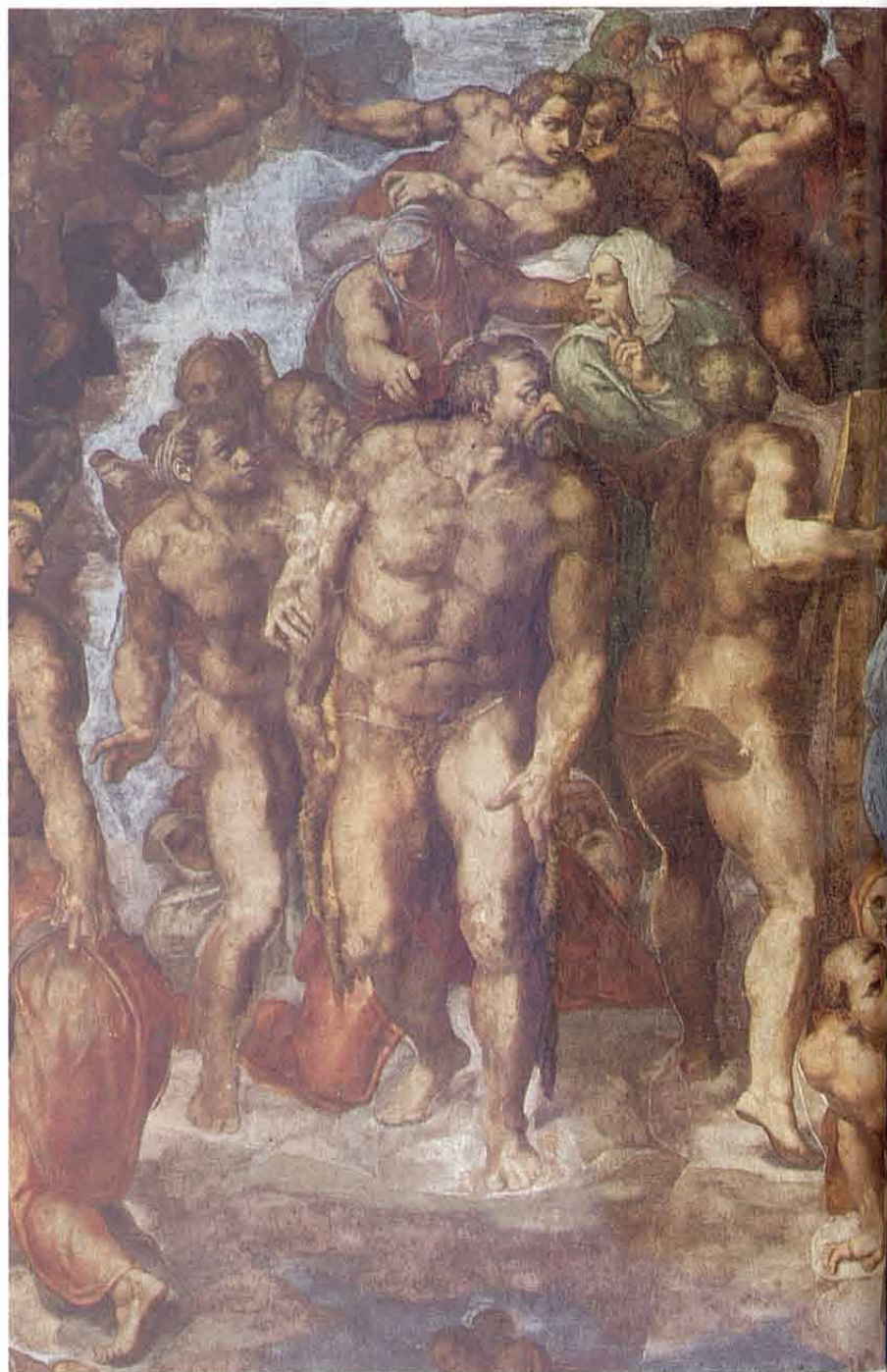
«Nessuno. Le uniche sue fonti sono state la Bibbia e Dante. Come abbiamo già detto, il soggetto era quasi obbligato. Ma nello stesso tempo i temi della salvezza e della grazia, del giudizio inappellabile di Dio arbitro supremo del bene e del male, erano quelli su cui si era prodotta la scissione della chiesa cristiana. Quindi molto attuali».

Ed erano sentiti da Michelangelo?

«Moltissimo: in maniera tormentosa, tragica. Non bisogna infatti dimenticare che già da qualche anno Michelangelo era in contatto con Vittoria Colonna e con i circoli della Riforma Cattolica influenzati da Juan de Valdés, che facevano dipendere la salvezza dalla sola fede».

Vittoria Colonna era notevolmente più giovane di Michelangelo?

«Aveva quindici anni di meno. Ma aveva una personalità straordinaria,



L'infingardo Sebastiano lo voleva dipinto a olio



Un particolare del *Giudizio Universale* di Michelangelo, nella cappella Sistina. Michelangelo termina di affrescare la volta nel 1512, ma inizia i lavori per il *Giudizio* nel 1535, ventitré anni dopo. Probabilmente il nuovo incarico gli venne da Clemente VII. L'idea del *Giudizio Universale* rifletteva bene il clima che si era creato a Roma dopo il fatto tragico del Sacco, nel 1527: si era formata la coscienza che

il rinnovamento di Roma vagheggiato da Giulio II e Leone X era un sogno irraggiungibile. Si era conclusa un'epoca di grandezze. Il *Giudizio Universale* sancisce pittoricamente questa chiusura. Michelangelo rifiutò di dipingere il *Giudizio* a olio, come aveva proposto l'amico Sebastiano del Piombo. Nell'occasione Michelangelo ebbe parole dure anche per l'amico, che definì persona «agiata e infingarda».

L'irascibile Giulio riportava l'ordine con le armi

UN ELMO E UNA SPADA PER DISCUTERE COL PAPA

di Domenico Del Rio

Nella sala del palazzo papale, a Bologna, Giulio II stava seduto, a capo chino, corrucciato. Con una mano si contorceva la barba bianca.

Michelangelo entrò, più corrucciato ancora del papa, e si diresse verso il trono papale. Nella sala si alzò la voce cortigiana del cardinale Soderini, che era accanto al pontefice: «Santità, non dia peso all'errore di Michelangelo. Egli è uomo senza educazione».

«Ignorante sei tu», gridò il papa, folgorando con gli occhi il cardinale, «ignorante sei tu che gli dici villania, che non dico io. Levatimi davanti in tua malora!». E, accennando un sorriso, chiamò vicino a sé Michelangelo.

È questa una delle tante pacificazioni, dopo scontri e litigi, che avvenivano tra due teste dure quali Giulio II e Michelangelo Buonarroti.

Quella volta, Michelangelo era scappato da Roma, dove stava lavorando al grandioso monumento funebre che Giulio II gli aveva commissionato per la propria sepoltura. Il contratto per lo scultore era di centomila ducati, da versare con la somma di cento ducati al mese. Ma il papa non pagava. Irritato, Michelangelo fuggì in Toscana. I messi papali lo rincorsero e lo trovarono a Poggibonsi, in territorio fiorentino. Ci volle un breve della Signoria di Firenze per far ritornare Michelangelo dal pontefice. Il quale, intanto, era andato a conquistare Bologna, alla testa delle truppe pontificie.

Giulio II era entrato in città trionfante, l'11 novembre 1506, scortato da diecimila cavalieri, da ventidue cardinali e quarantaquattro vescovi. Proprio per eternare quel suo trionfo, si affidò a Michelangelo, commissionandogli una statua in bronzo. Il papa volle vedere il modello. Giulio

II era rappresentato con il triregno e la mano destra levata in alto. «In atto di benedire o di maledire?», domandò il pontefice. «In atteggiamento di ammonire i bolognesi a essere più savi», rispose Michelangelo. Nella mano sinistra, lo sultore avrebbe voluto mettere un libro. «No», gridò il papa, «i libri non sono per me». Un paio d'anni più tardi, quando i francesi entrarono a Bologna, la statua venne fusa per farne cannoni.

Giulio II succedeva in pratica ad Alessandro VI. Dopo papa Borgia, Pio III non era riuscito a stare sul soglio pontificio nemmeno un mese. Giulio II (Giuliano Della Rovere) ereditava una corte principesca, ma anche città e regioni pontificie dissestate. Se non amava i libri, nemmeno andava entusiasta per le feste e per le beghe di curia. Più che piviali e mitrie, preferì indossare elmo e corazza e mettersi in viaggio per l'Italia con un esercito per soggiogare i ribelli sudditi pontifici. E, come era d'uso per ogni buon "capitano" del Cinquecento, anch'egli non risparmiò massari e rappresaglie.

Ruvido, «terribile», come lo chiamarono i contemporanei, fu con cardinali, ambasciatori e artisti. Con Michelangelo ebbe gli scontri più duri per gli affreschi della Cappella Sistina. Il pittore lavorava quasi supino, con i colori che gli colavano sul viso. Il papa era impaziente di vedere finiti i lavori. Saliva per una scala a pioli, mentre Michelangelo gli porgeva la mano per farlo arrampicare sul ponte. «Quando finirai», gli gridava minacciandolo con il bastone. «Quando sarò soddisfatto», rispondeva duro Michelangelo, «finirò quando finirò». Il papa si accendeva d'ira. Una volta lo bastonò davvero. Un'altra, gli gridò: «Ti farò gettar giù da questo palco».

(segue a pag. 80)

Fu chiamato per la tomba e fece la Sistina

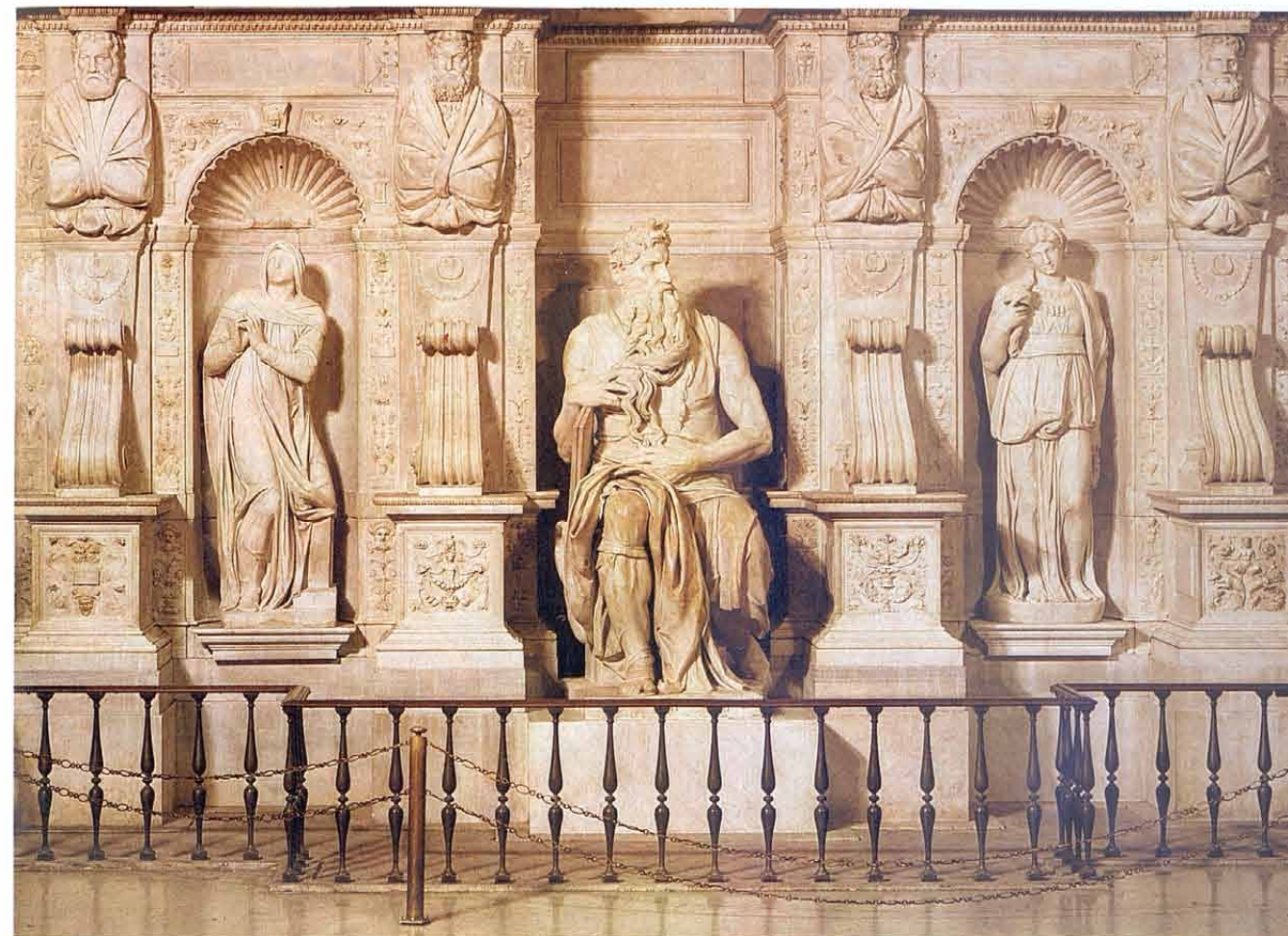
La tomba di Giulio II, progettata da Michelangelo, a San Pietro in Vincoli, Roma.

Giulio II aveva assoluta fiducia in Michelangelo. Inizialmente lo chiamò per l'esecuzione della tomba, ma poi volle affidargli l'esecuzione degli affreschi per la Sistina. L'artista e il papa ebbero relazioni costellate da continui diverbi. In un'occasione Michelangelo se ne andò da Roma, e Giulio II lo fece inseguire, invano.

una grande forza morale e intellettuale. Si può dire che il suo capolavoro sia stata la sua vita esemplare. Conduceva vita ritirata, dopo un matrimonio infelice. Frequentava soprattutto poeti e umanisti, come il Molza, il Castiglione e più tardi il Tasso. Il Castiglione, nell'introduzione al *Cor-tigiano*, parla di lei come di una "signora, la virtù della quale io ho sempre tenuto in considerazione come cosa divina". Dal 1525 si era rifugiata in un convento.

Quali erano le sue idee religiose?

«Vittoria Colonna aveva conosciuto a Napoli Juan Valdés, che è stato un po' il propagatore, il diffusore di concetti che provenivano dal nord, dalla riforma nordica. In particolare i concetti della Grazia e della Salvezza. La salvezza, secondo Valdés, si poteva ottenere solo attraverso la fede — dono di Dio — e non attraverso pratiche religiose. Vittoria Colonna venne molto influenzata da queste



idee e così poi Michelangelo».

Dove avvenivano gli incontri tra la Colonna e Michelangelo?

«Quando conobbe Michelangelo, Vittoria viveva a Roma nel convento di San Silvestro in Capite. Ma normalmente si incontrava con lui nel convento domenicano di San Silvestro a Montecavallo. Le conversazioni tra i due personaggi sono state riferite, alquanto liberamente, da Francisco de Hollanda, un giovane pittore portoghese, nei suoi quattro dialoghi sulla pittura, ai quali abbiamo già accennato. Insomma Michelangelo, quando affronta il *Giudizio*, lo fa immerso in un'atmosfera di riviviscenza cristiana e di zelo riformista, percorsa da fermenti che preannunciano i tempi della Controriforma. Anche se non viene dimenticata un'orgogliosa ricerca di grandiosità rinascimentale».

Come viene svolto il tema del Giudizio?

«Secondo un'iconografia rinnovata radicalmente. Le rappresentazioni tradizionali raffiguravano quasi sempre Dio in trono tra le gerarchie celesti e terrestri disposte in zone orizzontali, come voleva la tradizione cosmologica dell'antichità. Qui invece tutto cambia. Tutto s'incentra intorno al gesto imperioso di Cristo, che domina la composizione circondato da un alone di luce. Il turbinare dei corpi insiste su linee di forza non più orizzontali, ma perpendicolari, che sottolineano l'ascendere e il precipitare, l'elevazione a Dio e la caduta».

Michelangelo è morto molto vecchio. La sua vita ha attraversato alcuni dei momenti più drammatici e decisivi della storia d'Italia.

«Michelangelo morì il 18 febbraio del 1564, a quasi novant'anni. Aveva visto e conosciuto la Firenze di Lorenzo il Magnifico, ma anche l'Italia spopolata, umiliata e impoverita dalle guerre, piegata alla pace degli Asbur-

go. Tutti i grandi nomi dell'aristocrazia italiana, l'antica élite rinascimentale, degli Sforza, dei Medici, dei Doria, dei Gonzaga, erano diventati niente altro che vassalli di Carlo V. Michelangelo aveva anche vissuto i traumi della scissione cristiana e i primi fermenti della riforma cattolica. Quindi una vita che in tutti i sensi può essere definita drammatica».

Quale è stata la sua influenza sull'arte italiana del '500?

«Immensa. La pulitura recente della Cappella Sistina ha dimostrato non solo la strettissima relazione che corre tra lui e i primi manieristi, in particolare il Rosso e il Beccafumi. Ma anche quanto gli debba il Correggio. Inoltre la Sistina è servita da modello, soprattutto attraverso le incisioni che riproducevano singole figure, a più di una generazione di artisti italiani. I "nudi" sono stati la scuola di un grande numero di pittori».

Stefano Malatesta

MAGGIORE
autonoleggio

MAGGIORE OGGI

MAGGIORE
autonoleggio

Clamoroso per chi viaggia!

KM AL GIORNO

ILLIMITATI.

PREZZI FISSI!

Studio Più

"VIAGGIA LIBERO"®		
1 GIORNO - CHILOMETRAGGIO ILLIMITATO		
GRUPPO	MARCA E MODELLO	PER GIORNO LIRE #
Piccola	A PANDA 750 Nuova Serie PEUGEOT 205	66.000
	B AUTOBIANCHI Y10 FIAT UNO	75.000
Media	C FIAT TIPO FIAT RITMO	87.000
	D FIAT REGATA ALFA ROMEO ALFA 33	99.000
	E ALFA ROMEO ALFA 75 LANCIA PRISMA	126.000 129.000
Executive	F BMW 320 I	135.000
	G ALFA ROMEO ALFA 164 2.0 I LANCIA THEMA 2.0 I	156.000
Lusso *	J ALFA ROMEO ALFA 164 3.0	282.000
Speciale (9 posti)	I FIAT DUCATO BUS DIESEL FORD TRANSIT BUS DIESEL	156.000

• I prezzi esposti nella tabella si riferiscono a:

— A noli con inizio e termine nella stessa città.

— B noli con inizio e termine in città diverse per i quali comprendono 200 KM gratuiti. Ogni KM in più viene calcolato L. 330 (Gruppo A), L. 375 (Gruppo B), L. 435 (Gruppo C), L. 495 (Gruppo D), L. 630 (Gruppo E1), L. 645 (Gruppo E2), L. 675 (Gruppo F), L. 780 (Gruppi G/I), L. 1.410 (Gruppo J).

Ogni ora eccedente viene calcolata 1/3 della tariffa giornaliera. Per la tariffa B, l'ora eccedente comprende 66 KM gratuiti.

* Disponibile su prenotazione solo a Roma e Milano, IVA 38%.

♫ = Radio * = Aria condizionata.

Le tariffe sovraesposte non sono applicabili in Sardegna, per noli che iniziano nelle Agenzie di Olbia e Alghero per il periodo 01-07/31-08. Le condizioni generali di noleggio sono quelle in uso.

Tariffe non scontabili, IVA e carburante esclusi.

Maggiore rivoluziona l'autonoleggio

Sì, Maggiore apre una via nuova all'autonoleggio: con la nuova rivoluzionaria tariffa "VIAGGIA LIBERO".

Ecco di cosa si tratta: invece di pagare un tanto al giorno e un tanto a Km, prendete l'auto che volete e girate quanto e dove volete, la tariffa giornaliera è fissa e i chilometri sono illimitati, se lasciate l'auto nella medesima città.

Qui a fianco c'è una tabella con le tariffe delle auto più adatte per il lavoro o per il tempo libero. Ne scoprirete i vantaggi facendo il confronto con gli altri autonoleggi.

Tanto più che le auto Maggiore sono sempre nuove e fiammanti, e vengono consegnate dopo severe

re revisioni e accurati controlli. Maggiore ha un autoparco di oltre 8.500 autoveicoli, noleggiabili in circa 140 Agenzie di oltre 80 città, e in tutti gli Aeroporti e nelle principali Stazioni Ferroviarie.

Tariffe speciali weekend, per vetture e furgoni; che potete anche noleggiare con la formula di noleggio a lunga durata (mese-anno) o con la formula di leasing finanziario.

Per altre facilitazioni, opportunità, vantaggi, chiedete informazioni alla più vicina Agenzia Maggiore: telefono e indirizzi sulle Pagine Gialle.

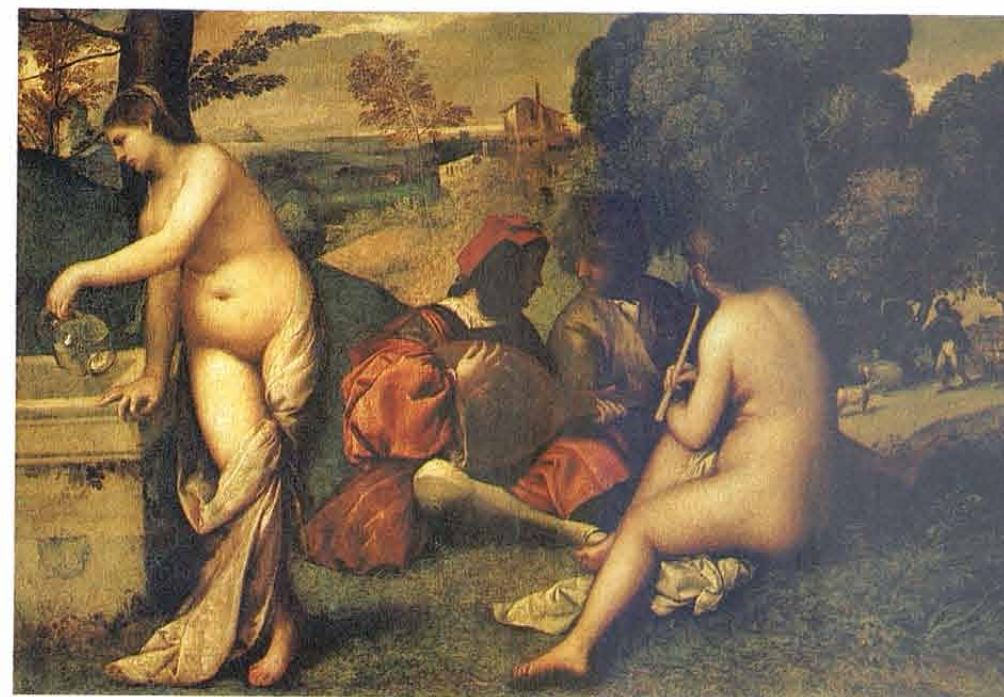
Maggiore Autonoleggio: partite tranquilli e viaggiate liberi.

MAGGIORE

autonoleggio

Tiziano

Il successo nel destino



Il Concerto campestre di Tiziano, al museo del Louvre. Tiziano si impose inizialmente come un "super Giorgione", di cui era allievo. Per questo, dopo la morte del maestro, fu incaricato di terminare l'incompiuto quadro della foto.

Esecutore puntuale, creditore impaziente, amava piangere miseria

Il re Sole di Venezia era malato d'avarizia

di André Chastel

Che lo stesso pittore sia stato, nel XVII secolo, punto di riferimento comune agli artisti più originali e più grandi dell'epoca d'oro della pittura, Rubens, Velázquez e Poussin, non è solo il segno della sua fama imperitura: è piuttosto la prova di una sorta di identificazione tra questo pittore, Tiziano, e la vitalità profonda della pittura.

Oggi tendiamo a ritenere predestinato il successo irresistibile del Cadorino. Attribuiamo cioè una sorta di fatalità alla curva della sua evoluzione, alla sua riuscita. Dovremmo invece esaminare più attentamente i modi in cui, con Cavalcaselle, e i maggiori storici, abbiamo appreso a delineare questa

lunga evoluzione, a segnare le tappe fondamentali di questo percorso vittorioso, le cui peripezie dovrebbero interessarci di più.

Vi si possono individuare un certo numero di colpi da maestro che vale la pena esaminare più da vicino. Il primo è diretto contro il maestro, Giorgione, che l'aveva accolto al Fondaco dei Tedeschi nel 1508. Tiziano ha vent'anni e fa sensazione: «vi fece una Giuditta mirabilissima di disegno e di colorito, tale che, credendosi comunemente che ella fosse opera di Giorgione, tutti i suoi amici si rallegravano...».

Non c'è motivo di dubitare del racconto di Lodovico Dolce. Tiziano si impose dunque all'attenzione come un "super Giorgione", come Michelange-

lo dieci anni prima grazie al Cupido pseudo antico che aveva stupito Roma. Questo gli valse l'incarico di "riconciare" — ma non rifare interamente come vien detto talvolta — il *Concerto campestre* e la *Venere* di Dresda.

La cosa fu più difficile con Giovanni Bellini: nel maggio 1513, con la sua prima lettera nota, indirizzata al Maggior Consiglio, Tiziano chiese di eseguire la Battaglia "de la banda verso de piazza" e insiste perché sia attribuita a lui la "sensaria" del Fondaco dei Tedeschi, fino allora appannaggio del vecchio maestro.

Bellini riuscì a far annullare i voti favorevoli a Tiziano ma, poiché ebbe la buona idea di morire nel novembre 1516, Tiziano ottenne sei mesi dopo la

Questo amore per il protettore

L'Amor sacro e amor profano di Tiziano. Il dipinto è conservato alla Galleria Borghese di Roma. L'Amor sacro fu eseguito per Nicolò Aurelio, un membro del Consiglio dei Dieci di Venezia che aveva aiutato il pittore. Infatti Tiziano aveva chiesto la "senseria" del Fondaco dei Tedeschi, allora appannaggio del Bellini. Poi Bellini morì, e Nicolò appoggiò la candidatura di Tiziano, che divenne così pittore ufficiale della Serenissima.



carica di pittore ufficiale della Serenissima, cui si accompagnava una rendita notevole. E finì per completare, con l'aggiunta di uno straordinario paesaggio, il *Festino degli Dei* dipinto da Bellini per Ferrara. Per riuscire a tanto erano necessari appoggi non indifferenti: segretario del Consiglio dei Dieci era quel Nicolò Aurelio per cui era stato dipinto l'*Amor sacro e Amor profano*.

Non vi fu iniziativa del pittore che non fosse perfettamente calcolata nella scelta del committente, l'appropriatezza del tema, e l'arte di conferirgli una sorta di raffinato sapore pittorico. A questa data si era inoltre assicurato l'appoggio di quell'importante intellettuale che fu il poeta Navagero.

A Ferrara, l'invito veniva da Alfonso d'Este, che si dimostrò uno dei primi estimatori dell'artista commis-

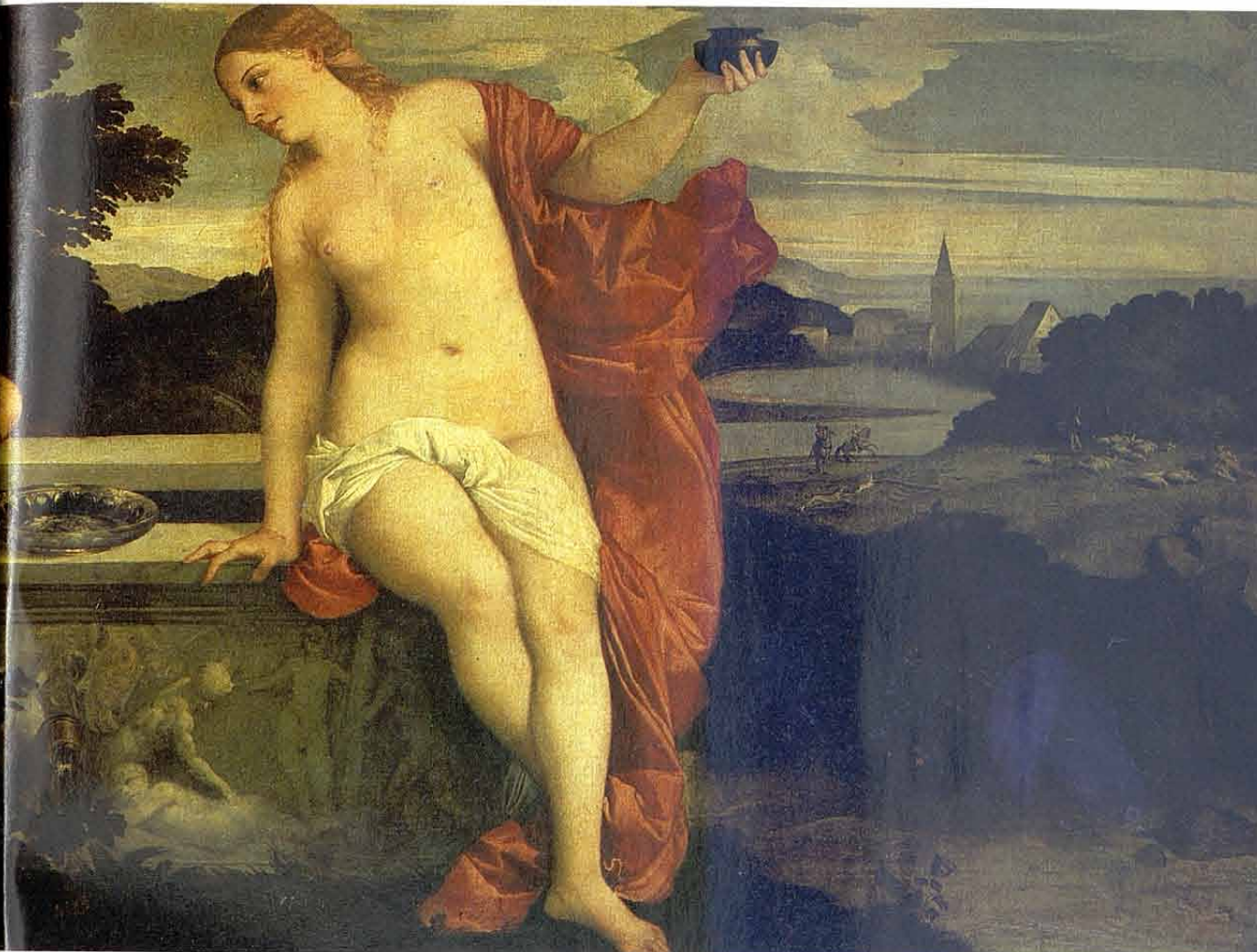
sionandogli i *Baccanali* per il suo "camerino" di "erotica"; dovette però attendere due anni la prima consegna di "poesie" mitologiche. Tiziano doveva infatti continuare a prodursi a Venezia: la gigantesca *Assunta* dei Frari, trionfo della "maniera grande" segnò nel marzo 1518 la conquista definitiva del pubblico veneziano, grazie alla goffa contestazione dei Frati che non avevano capito nulla e furono fatti oggetto di scherno da parte del pubblico più scaltrito. La genesi di questo capolavoro ci sfugge; fu tuttavia, ancora una volta, un'operazione perfettamente calcolata.

L'*Assunta* mostrava infatti una padronanza nuova per Venezia, quella delle grandi figure michelangeloesche; e la stupenda *Madonna* di Ancona (datata e firmata come opera destinata all'esportazione) traspariva le relazio-

ni sottili e luminose tra figure e paesaggio che erano state il segreto di Raffaello. Non esisteva nulla nell'arte di quel tempo di cui, grazie a Tiziano, Venezia non avesse l'equivalente. Ma l'artista difendeva aspramente il suo privilegio.

La rivalità con il Pordenone lo indusse a ricercare certi effetti di illusionismo; la preoccupazione del correggismo l'invitò forse ad accentuare l'atmosfera dorata di certe composizioni. E così via.

Non lasciava senza risposta alcuna iniziativa importante. Così, verso il 1530-40 il dominio di Tiziano nel mondo governato dalla Serenissima era al di sopra di ogni discussione. E non si può registrare senza qualche riflessione quest'accordo eccezionale con la "nuova Venezia" della metà del Cinquecento.



Sola tra le città italiane, Venezia sfuggiva allora alla miseria e alle difficoltà seguite al Sacco di Roma e al dominio spagnolo. Rafforzatasi politicamente al tempo di Andrea Gritti, diveniva il grande "emporio" dell'editoria, delle lettere e delle arti. Ed è questo un fatto assolutamente nuovo nella sua storia. Venezia servì di rifugio a intellettuali e artisti; vi si stabilirono Sansovino e l'Aretino che si unificarono in maniera sorprendente al gusto, alla mentalità e ai costumi veneziani, recando invece con sé la dimensione di modernità che fino a quel momento era mancata. Verso il 1530-40 l'ambiente veneziano godeva di una posizione europea assolutamente unica. Costituiva dunque una sorta di piattaforma pubblicitaria di cui approfittò la fama di Tiziano, che d'altra parte a sua volta l'alimentava. Non ci

sorprende constatare che i suoi amici intimi, quelli che insieme a lui formavano il gruppo egemone della cultura veneziana, fossero appunto Sansovino e l'Aretino. Si era affermato senza di loro. Ma il grande, potente Tiziano della maturità deve loro molto.

L'Aretino scriveva molto al pittore: si contano ben centoventiquattro lettere di Ser Pietro all'amico. Erano coetanei e si frequentavano regolarmente. Ci si può chiedere dunque perché mai dovessero scambiarsi tanti messaggi per iscritto. La risposta è che la lettera circola, viene pubblicata e che l'Aretino, grande giornalista, ne aveva fatto un perfetto veicolo pubblicitario. La sua raccolta di *Lettere* (1537) è piena di missive a Tiziano. Quando gli scrive «Egli è stato savio l'avedimento vostro, compar caro, avendo voi pur disposto di mandare l'immagine della

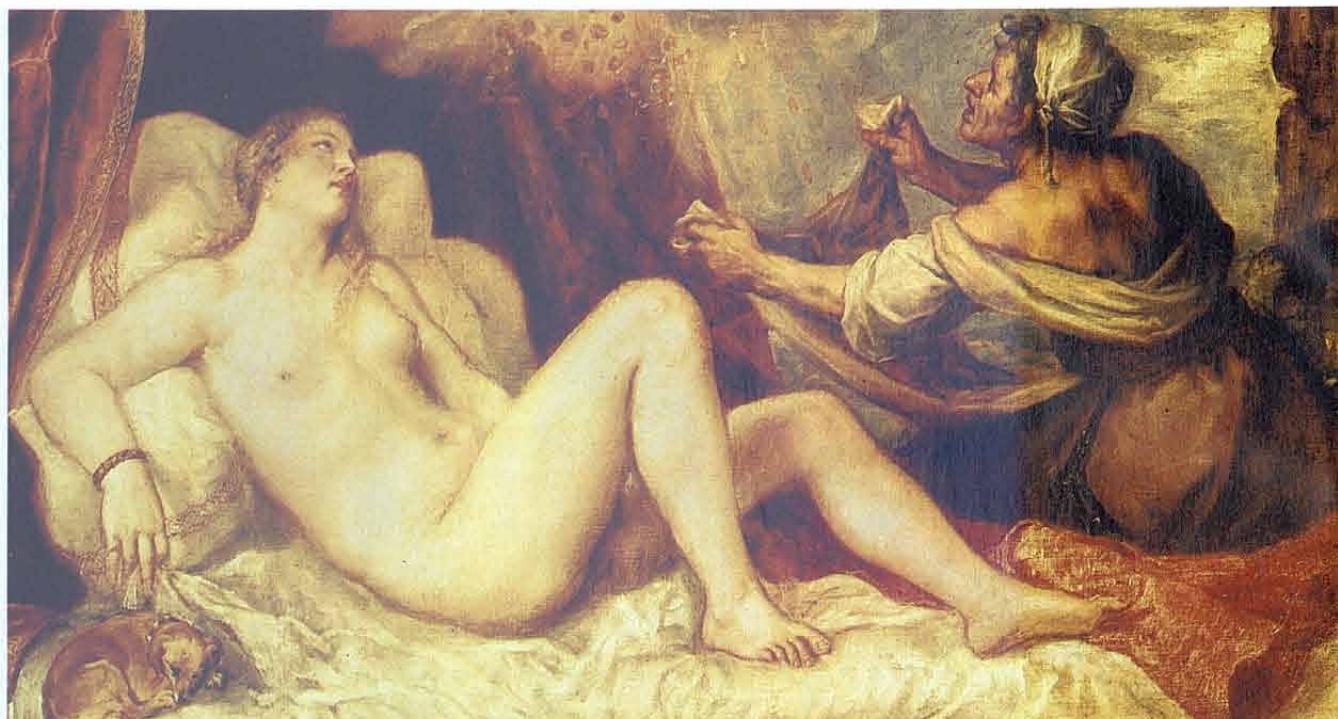
Reina del cielo a l'imperatrice della terra», si tratta della grande *Annunciazione* destinata a Murano che le suore avevano giudicato troppo cara e che l'Aretino, specialista in relazioni pubbliche, aveva consigliato di mandare alla sposa di Carlo V. E bisognava che tutto ciò fosse risaputo.

Le relazioni di Tiziano con la corte spagnola, consigliate e finanche manovrate dall'Aretino, sono un capolavoro di abilità. Ricordiamo che dopo aver eseguito opere devozionali per l'Imperatore, Tiziano dipinse per suo figlio Filippo II i meravigliosi "erotica" *Danae*, *Diana*...

Ci furono in tutto quaranta opere del maestro presso gli Asburgo. Ma, seguendo i metodi dell'amico ser Pietro, Tiziano rispose con pari impegno alle richieste di Francesco I o di Paolo III Farnese. E colpisce il fatto che

MICHELANGELO

I Maestri del Cinquecento



l'artista, al pari del letterato, manifestasse un'impazienza a volte appena rispettosa nel rivendicare quanto gli era dovuto, protestare contro il ritardo delle pensioni, gemere sulla propria povertà.

In entrambi i casi, un' "avarizia" senza limiti, fondata però sulla convinzione che il vero obbligato fosse, dei due, il principe di cui l'artista si degnava di accettare il compenso.

Quando fu necessario che i Veneziani, minacciati dallo scetticismo dei Toscani e dei Romani, entrassero a loro volta nel dibattito critico sull'arte, ciò avvenne, naturalmente, con un dialogo intitolato *L'Aretino* (1558) in cui il Dolce, fedele portavoce del letterato da poco scomparso, si adoperò a dimostrare la supremazia di Tiziano. Non soltanto egli supera — scrive il Dolce — i suoi predecessori veneziani, Giorgione e Bellini, da cui ha ricevuto una «favilluccia», ma è soprattutto l'eguale dei suoi maggiori contemporanei, Raffaello e Correggio, e addirittura maggiore di essi perché aggiunge alla capacità figurativa del disegno la moderna verità, ossia «la gloria del perfetto colorito», come dirà il Lomazzo; quest'ultimo non esita a scrivere «risplende come sole fra le piccole stelle Tiziano» grazie appunto a questo dono insuperabile. L'ostinato riferimento al colorito può sembrare un po' monotono

e non abbastanza esplicito, ma è appunto sotto questa etichetta più o meno bene interpretata che i grandi ritratti, le "poesie" che vanno dal 1554 al 1562, o dipinti emozionanti come la *Maddalena* e la *Pietà* sono stati conosciuti dal mondo intero. E ancor oggi basta sviluppare il termine per comprendere che si trattava di una nuova vibrazione del tocco e di una completa padronanza dei toni prescelti.

Scomparso l'Aretino nel 1556, Tiziano ebbe accanto un poeta umanista di un certo livello, Gian Maria Verdizotti. Nel 1575, poco tempo prima della morte del pittore, questi pubblicò un poemetto dal titolo significativo, "Genius": una celebrazione senza riserva dell'ispirazione, della libera invenzione, del genio, il cui *furor poeticus* gode di ogni diritto. Era, sotto una forma un po' più pedante, la stessa dottrina che l'Aretino non aveva cessato di avanzare per se stesso come per l'amico. In fondo, voleva dire che non esiste arte senza una eccitazione specifica che sfida la natura perché è in qualche modo all'unisono con essa. La critica puramente descrittiva e naturalista del Rinascimento ci appare oggi deludente; ma di fronte a quella sorta di elettrico sfavillio del *San Girolamo* di Brera, dell'*Idillio* di Vienna, o del *San Lorenzo* (Venezia, chiesa dei Gesuiti) si comprende che quella dialettica un

po' debole arte/natura non era in fondo il mezzo peggiore per designare l'evidenza di un'arte che proponeva in maniera totale la relazione "poesia/povertà".

Jacopo Sansovino partecipava a tutte le feste dell'Aretino e di Tiziano. Un giorno dell'estate 1540, sulla laguna, si diceva l'etimologia del *Ferragosto* (tradotto stranamente con *Baccanale*), osservando «mille gondole ornate di bellissime donne e risonanti di diverse *armorie* e musiche» (F. Priscianese).

Il fascino delle serate veneziane di cui tutti si lasciavano pervadere non deve trarci in inganno: il cameratismo e le buone cene con l'Aretino non fanno certo di Tiziano un pittore di quella "dolce vita" che il giornalista apprezzava.

C'è poi in Tiziano un'altra dimensione che solo i legami col Sansovino consentono di spiegare: quella volontà di strutturare la composizione secondo nessi serrati che colpisce in maniera particolare nella *Presentazione al Tempio* dell'Accademia, e che non può spiegarsi con un riferimento al Serlio. Il magistrale inserto delle figure in un ambiente di forme geometriche moltiplicate intorno ad esse non è senza rapporto con le architetture ampie di cui Sansovino dotava Venezia nello stesso periodo. Era per la città "classicizzata" una nuova articolazione for-



Le grandi figure come faceva Michelangelo

L'Assunta di Tiziano, nella chiesa dei Frari, a Venezia. La grande opera segnò una tappa importante per Venezia: fu l'apparizione delle grandi figure di tipica consuetudine michelangiolesca. Nella pagina precedente Danae, di Tiziano, al Prado di Madrid. Il dipinto fu realizzato per Filippo II, figlio dell'imperatore Carlo V di Spagna, insieme a un altro lavoro a soggetto erotico: Diana. Alla corte spagnola Tiziano era sollecitato, ai limiti del rispetto per il sovrano, nel reclamare i pagamenti. Aveva imparato, in questo, dall'amico Pietro Aretino.

male, e ci si potrebbe sorprendere di vedere con quale facilità essa fosse stata accettata, se non si trattasse proprio del cambiamento moderno che s'imponeva nel contesto italiano e internazionale. Era comunque un grande cambiamento.

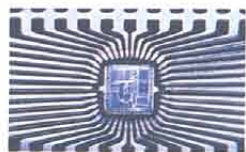
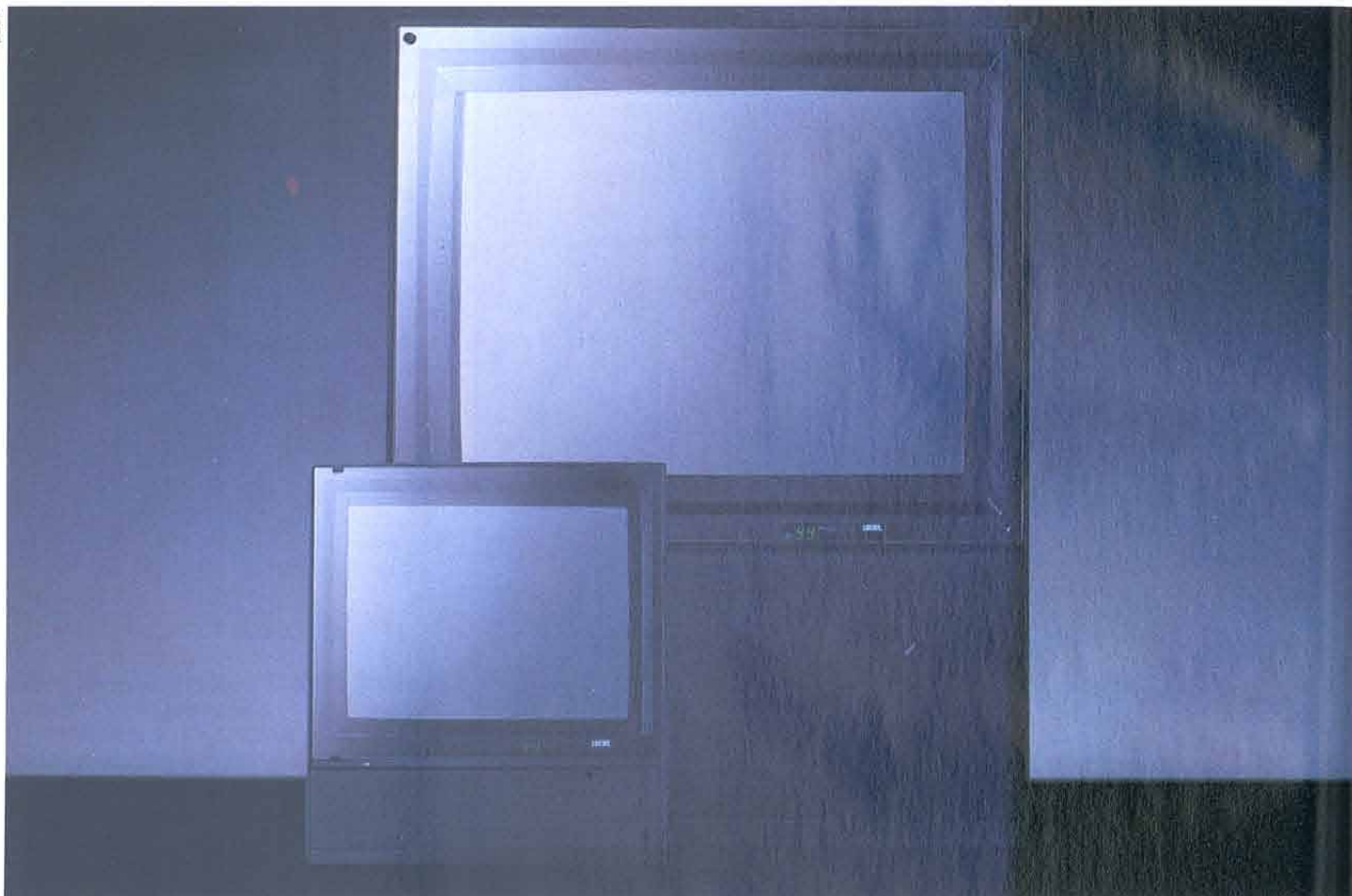
Rifacendosi alla cultura sansoviniana secondo i propri modi espressivi, Tiziano non ha dato che raramente un'impostazione architettonica molto evidente nelle sue opere. Nell'*Ecce Homo* di Vienna, nel *San Lorenzo* dei Gesuiti la subordina strettamente al movimento della composizione. In questo si differenzia dal Veronese e dal Tintoretto. Egli crea, come loro, un effetto teatrale, perché è sempre attento alla distribuzione interna degli elementi, all'equilibrio definito attraverso la relazione tra le figure, che è particolarmente sorprendente nel *Paolo III e i suoi nipoti* di Capodimonte e nella *Pietà* dell'Accademia.

Anche nel ciclo di *Diana*, a Edimburgo, dove le forme scolpite si dissolvono nel colore, anche nel fantastico *Marsyas* di Kromeriz, c'è una forma che mantiene l'insieme e contiene il fremito. La tensione è raccolta su se stessa senza l'uso di arcate di marmo a inquadrare la scena, o di vertiginose fughe prospettiche. E' come se Tiziano, nella sua ultima attività, avesse inteso

(segue a pag. 81)

Technoart.

DELPI



Oggi un televisore ha bisogno dei Microchips per elaborare tutti i segnali in modo digitale. I televisori della nuova generazione ART LOEWE ne hanno addirittura 13, per controllare che la qualità della ricezione rimanga costante; per provvedere affinché sia l'immagine che l'audio siano perfetti; per assicurare le funzioni aggiuntive: televideo, videotel; o per le diverse norme di trasmissione. Questa tecnologia consente inoltre l'abbinamento ideale tra TV e VCR digitali, permettendo prestazioni eccezionali.

DIMOSTRAZIONE DI GRANDEZZA.

E' la qualità che fa grande un televisore. Loewe lo ha dimostrato creando una serie di TV che assicura grandi immagini, perfette nel colore e nel suono, indipendentemente dalle dimensioni dello schermo.

Il modello ART S32, con schermo di 82 cm in diagonale, ha prestazioni eccellenti grazie al cinescopio Planar Flat-Square e all'adozione della tecnologia Microdigitale LOEWE che trasforma in cifre le immagini e i suoni, per riprodurli sempre perfetti.

Accuratezza tecnologica e

studio del design caratterizzano anche il portatile ART P17 che con il suo schermo di 45 cm in diagonale conferma tutta la grandezza della nuova generazione di TV LOEWE.

Per ogni informazione rivolgetevi al concessionario Loewe della vostra zona, o direttamente alla LOEWE OPTA ITALIANA s.r.l. - Viale Borri, 75 - 21100 VARESE - Telefono: 0332-265180.

LOEWE.

Per il mondo che cambia

Giorgione

L'innovatore veneto

Diede nuova forza alla pittura. E la affidò a Tiziano

La rivoluzione ha luci d'autunno

di Alessandro Bettagno

«**N**uova rotondità e forza diede egli alle cose dipinte e mercé la vivacità del suo spirito operò con quella felicità che non si era ancora nella pittura veduta. Quindi fu che incominciò a perdere alquanto e a rendere più dolci i contorni delle figure, cosicché si intendesse che si può andarci d'intorno e in tal modo che facessero vedere in un certo modo quel che dopo di sé nascondeasi».

Con queste parole Anton Maria Zanetti il Giovane offre un giudizio inizialmente critico sulla pittura di Giorgione nel suo volume, pubblicato nel 1771, dedicato alla pittura veneziana e dei maestri di Venezia. Si tratta di un documento importante, perché è la prima storia organica della pittura veneziana, e rimane tuttavia il punto di partenza per un valido giudizio sui pittori veneziani. Ho voluto citare proprio lo Zanetti per non aprire con il consueto e conosciutissimo giudizio del Vasari, anche perché costui risentiva di un gusto derivante dalla grande civiltà figurativa dell'Italia Centrale.

La figura di Giorgione può essere avvicinata da vari punti di vista. Interi volumi hanno trattato dei lati misteriosi della sua pittura, contribuendo a rendere quasi mitica la figura dell'artista. Si è parlato a lungo del *giorgionismo*, riferendosi a influssi del pittore su un determinato ambiente e su un insieme di artisti. Esiste tuttavia un diaframma, un velo che rende Giorgione artista difficilmente avvicinabile in maniera diretta.

I dati che riguardano la sua vita sono quanto mai imprecisi: si suppone che sia nato circa nel 1478, e vissuto 34 o 35 anni.

Il primo problema che va affrontato, come direttamente conseguente ai



La Pala di Castelfranco, di Giorgione, nel Duomo di Castelfranco Veneto.

In Italia i grandi stranieri tornavano allievi

FURONO STRONCATI E VENNERO A IMPARARE

di Nicole Dacos

«**P**rendete un grande pittore di un'altra nazione, ditegli di dipingere quello che vuole e che sa far meglio, e lo faccia; prendete poi un cattivo discepolo italiano e chiedetegli di fare uno schizzo o di dipingere ciò che voi volete, e lo faccia. Troverete, se ve ne intendete, che quanto ad arte, lo schizzo di quell'allievo ha più sostanza della pittura del maestro e vale più di quello che questi intendeva fare, anziché tutto quello che l'altro ha fatto». Così si esprime Michelangelo nei *Dialoghi romani* che il pittore portoghese di origine fiamminga Francisco de Holanda ha scritto in seguito al lungo soggiorno che fece in Italia. Egli vi era giunto nel 1538 e subito aveva cercato di conoscere colui che considerava il maggior artista vivente, Michelangelo, che pare lo abbia accolto molto cordialmente. Benché si presenti come una serie di conversazioni col maestro e con qualche altra persona amica, quasi fossero interviste riferite a caldo, il testo risponde con tutta evidenza a una convenzione letteraria. Tornato in Portogallo, Francisco de Holanda avrebbe dato, specie nei suoi disegni, una versione del michelangiologismo non priva di accenti provinciali, ma straordinaria per la sua forza visionaria, vero precedente di William Blake. Egli rimase però essenzialmente un artista erudito e un teorico, che nei *Dialoghi romani* lasciò il documento fondamentale per conoscere le concezioni del maestro in merito al problema, che vi è dibattuto a lungo, delle arti non italiane.

Si fa presto a riassumere le opinioni di Michelangelo: una stroncatura pressoché totale. Il primo punto riguarda l'arte fiamminga, giudicata appena buona per i bigotti, si tratta di soggetti religiosi — santi e profeti — o «di panneggi, di casupole, di

verdi campi, di ombre d'alberi, di ponti e ruscelli, che chiamano paesaggio, con qualche figura qua e là».

È noto che Michelangelo non si è interessato al paesaggio e, nei suoi dipinti, gli sfondi sono sempre molto astratti. A maggior ragione egli non poteva entrare nell'ottica del realismo lenticolare della pittura fiamminga, in cui non c'è niente che risponda agli ideali italiani — e fiorentini in particolare — di disegno, proporzione, prospettiva. In tutta la sua esposizione Michelangelo non fa purtroppo alcun nome. Ma a giudicare da quanto scrive, è probabile che egli si riferisca a pittori come Patinier o Bles, che ancora si inserivano nella tradizione, e non ai numerosi Fiamminghi e Olandesi che nel Cinquecento scendevano nella Penisola per studiare la maniera italiana e cercare di impadronirsene, i "romani" come più tardi sarebbero stati chiamati.

Di sicuro Michelangelo non ha potuto conoscere il primo di loro, Jean Gossart, detto Mabuse, che nel 1508 accompagnò a Roma il principe Filippo di Borgogna con l'incarico di disegnare le antichità più famose — se ne conserva qualche foglio. Più tardi, tornato nelle Fiandre, egli dimostrò di non essere stato insensibile alle novità rivoluzionarie viste in Italia, con prospettive, volumi, anatomie e scorci.

Non pare che Michelangelo abbia conosciuto nemmeno Jan van Scorel, che da giovane aveva fatto visita a Mabuse. Partito dall'Olanda, nel 1520 egli si era imbarcato a Venezia per andare in pellegrinaggio a Gerusalemme, e al ritorno si era fermato a Roma. Il papa Adriano VI, suo conazionale, lo aveva nominato conservatore delle antichità dopo Raffaello, e Scorel si era messo a studiare le sculture romane, interessandosi an-

(segue a pag. 81)

La Tempesta, di Giorgione, conservata all'Accademia di Venezia. Le figure sono situate nel paesaggio in modo armonioso: entrano in colloquio con l'ambiente in cui si trovano.

misteri e al mito che attorniano Giorgione, è quello del catalogo delle sue opere. La questione è assai complessa, per la mancanza di un "metro", di un punto di riferimento preciso, che possa orientare l'attenzione critica e sostanziare con sufficiente precisione le attribuzioni. E' soprattutto dal '46 che si assiste a tentativi di chiarimento, mentre prevale una diffusa incertezza circa molte delle precedenti assegnazioni al grande maestro di Castelfranco.

Giorgione trascorse la sua esistenza a Venezia, in un periodo in cui la città, negli anni tra la fine del '400 e l'inizio del '500, viveva momenti importanti e felici. L'ambiente era quanto mai ricco e stimolante, sia rispetto alla cultura umanistica in generale, la filosofia, la letteratura e la musica, sia specificamente alle arti figurative. Tanto è vero che, in anni seguenti, lo stesso Dürer sentirà il bisogno di venire personalmente in Italia, per profittare della ricchezza intellettuale e artistica dell'ambiente veneziano.

E' noto che Giorgione fu guidato nei primi passi della sua arte dal vecchio Giambellino, pittore che può essere considerato in un certo senso il suo maestro.

Giambellino avvertiva il fascino del giovanissimo inventore di questa "nuova" pittura, di cui sia lo Zanetti che la critica di poi parleranno in seguito con vivo apprezzamento.

Ma a Venezia non c'è solo Giambellino: era venuto in visita Antonello da Messina, e prima ancora Andrea Mantegna, che il giovane artista aveva certo conosciuto.

In un ambiente così splendido e grandioso Giorgione ebbe le prime conoscenze, si formò, e imparò a esprimere con il suo pennello gli aspetti misteriosi e affascinanti dei suoi soggetti. Le mitizzazioni romantiche hanno portato troppo spesso a togliere la figura di Giorgione da questo



concreto contesto, e a circondarla di un'aura oscura di mistero.

Anche molte attribuzioni, ovviamente, sono state influenzate da questa prospettiva, cosicché oggi ci troviamo a dovere affrontare, e a giudicare come anonime molte delle opere che in un primo tempo gli erano state attribuite. Questa tendenza è stata, per così dire, "a fisarmonica", e, in alcuni casi, dura tuttora. Alcuni critici sono favorevoli a un catalogo molto ampio, mentre altri, forse la maggioranza, propendono per una più o meno drastica riduzione.

Sarà dunque bene riferirsi esclusivamente a quelle opere dove il confluire di un giudizio critico rende l'attribuzione concorde — o quasi concorde — evitando di farsi attirare in una discussione annosa e, secondo noi, per molti versi irrisolvibile.

Un particolare interesse presentano le opere, per così dire, anomale, come il *Concerto campestre* del Louvre, o come la *Venere dormiente* di Dresda, riconosciute come opere impostate da Giorgione, nell'immagine, nella prima idea, e da lui iniziate nell'esecuzione, però portate a termine da Tiziano, uno degli artisti che maggiormente ha risentito dell'influenza giorgionesca, e cioè di questa aspirazione verso una pittura di "nuovo tipo", che rileviamo anche in Sebastiano del Piombo.

La prima opera da ricordare, nel caso di Giorgione, è la pala d'altare — *La Madonna con i santi Francesco e Liberale* — del Duomo di Castelfranco.

È un'opera interessante per l'impianto, che è quasi canonico, obbligatorio, analizzabile. È la più emblematica del primo periodo giorgionesco. Il disegno generale, nella sua composizione, rimane ancora quattrocentesco, quasi arcaico, rispetto alle novità che Giorgione introdusse in seguito. Il trono della Madonna, rispetto ai Santi, rimane su un piano diverso e incomunicante. Le figure sono impostate in maniera rigidamente a piramide. Le due grandi aperture di paesaggio sono inserite come ampie finestre aperte sul paesaggio.

Anche la figura della Madonna ha un tono arcaico, però non rispetto alla pittura corrente, bensì sempre in relazione alle innovazioni caratteristiche di questo autore. Intanto, però, i due paesaggi rappresentano già un andare oltre gli schemi figurativi abituali.

Particolarmente rappresentativa



Il Ritratto di capitano con scudiero di Giorgione. Il dipinto è conservato alla Galleria degli Uffizi, a Firenze. Giorgione morì giovane, a trentacinque anni, di peste. Lasciò però un vivace e attivo movimento di pittori dopo di sé.

della creatività giorgionesca è *La Tempesta*, delle Gallerie dell'Accademia, dove si nota una maggiore integrazione tra paesaggio e figure. Mentre nella *Pala di Castelfranco* è palese la divisione — come si diceva — tra la Madonna, i Santi e le aperture sul paesaggio, nella *Tempesta* i personaggi raggiungono una piena armonia spaziale con l'ambiente. Due mondi — quello dell'uomo e quello della natura — prima completamente separati e staccati, entrano in colloquio. Le figure che si guardano, nella *Tempesta*, sono assimilate nel paesaggio, comunicano con esso.

Il titolo della *Tempesta* appare curioso, e può essere giustificato solo facendolo risalire a un contesto popolare, dato il riferimento a una parte marginale del quadro, non tale comunque da giustificare l'intitolazione.

È comunque il lavoro che fece dire a tutti i maestri, e a tutti i critici, dal Vasari in poi, che la grandezza di Giorgione sta proprio nella sorprendente capacità di fondere non solo le

componenti figurative del quadro, le parti che compongono l'impianto, ma anche i colori; fino a una sparizione, quasi ad un assorbimento del disegno nel colore stesso.

È questo il segreto della poesia di Giorgione. Un'opera che ha attirato molte attenzioni, ricerche, studi, è quella nota come i *Tre filosofi*, a Vienna. Vi campeggiano tre grandi figure, che trovano collocazione in una luce autunnale, un'atmosfera che è uno degli elementi e dei caratteri più precisi, più identificabili della pittura di Giorgione.

Per quanto riguarda le opere portate a compimento, è necessario fare riferimento in particolare a due di esse. Innanzitutto la *Pastorale*, o com'è nota tradizionalmente, il *Concerto campestre*. È un'opera che si tende sempre più ad attribuire a Tiziano. La luce è però quella caratteristica in Giorgione: calda, come di un tramonto, con le profondità tipiche di una prospettiva aerea, che deriva dal modo di dipingere "alla moderna". L'idea originaria, dunque, poi ripresa da Tiziano e da lui portata a compimento, appartiene al maestro di Castelfranco. La *Venere dormiente* di Dresda è, ancora più evidentemente, di ideazione giorgionesca. L'impostazione, l'immagine della Venere addormentata, o più in generale di una donna che riposa, e sogna, non appartiene, come fatto iconografico, a Tiziano.

Certamente l'esecuzione è di Tiziano: lo si nota soprattutto nella maggiore scioltezza pittorica, che Giorgione aveva introdotto e che tecnicamente raggiunge il miglior compimento proprio in Tiziano.

La figura di Giorgione, morto così giovane, intorno ai trentacinque anni, di peste, ha importanza fondamentale nel quadro della cultura artistica veneziana del primo Cinquecento, per la forte rivoluzione che vi introdusse. Se la scuola veneziana ha assunto più tardi le precise caratteristiche che universalmente le si riconoscono, ciò si deve soprattutto a Giorgione. Seguiranno la complessità, la varietà di un gran numero di artisti, però il movimento iniziale che ha dato vigore a tutta la nuova scuola veneziana appartiene alle opere che oggi riconosciamo come sicuramente dovute a Giorgione, purtroppo assai poche rispetto alle molte che indubbiamente egli creò nella sua pur breve esistenza.

Alessandro Bettagno



La Natività del Battista, di Pontormo, agli Uffizi di Firenze. Tra i primi manieristi, Pontormo esprime un turbamento profondo, che appare nelle atmosfere malinconiche dei suoi quadri.

Pontormo dipingeva per inquietudine. Fu un solitario senza grandezze

Quell'uomo malinconico in una camera a pigione

di Mario Gori Sassoli

Nel 1527, volendo il Rosso Fiorentino, per la sua *Deposizione* di Sansepolcro, rappresentare con fattezze il più possibile orribili e disgustose un aguzzino intento a irridere il tragico supplizio di Cristo, non pensò di meglio che ispirarsi al sembianze, stravolto dalla decomposizione, di un morto dissotterrato da un camposanto.

Allo stesso modo si comportava Jacopo Pontormo quando, per «fare al naturale quelle figure del Coro di S. Lorenzo state sotto l'acqua del Diluvio, teneva i cadaveri ne' trogoli d'acqua per farli così gonfiare». Chi non sapesse quanto poco "naturali" siano i prodotti pittorici realizzati dai menzionati artisti sarebbe tentato di ritenere che la pittura del primo Cinquecento avesse intrapreso il cammino dell'oggettivazione del reale con quasi un secolo di anticipo sugli accadimenti di poi.

Ma una parte, sia pure piccola, di vero è egualmente contenuta in un siffatto equivoco, ed è che non di

realtà naturale bensì di realtà (o, meglio, di verità) psicologica si tratta.

Accomunati tutti da un turbamento profondo che produce, agli stessi occhi dei contemporanei, ghiribizzi e stranezze d'ogni genere, i pittori del primo manierismo toscano si differenziano tuttavia nella sostanza delle proprie personali motivazioni di irrequietezza. Per la stragrande maggioranza sono questioni di carattere formale, legate alla pratica di un mestiere nel quale si sente ora la necessità di creare qualcosa di nuovo, di intraprendere nuovi esercizi di stile dopo i responsi inappellabili dei divini "mostri" Raffaello e Michelangelo. Per il Pontormo, invece, il dipingere appare davvero in primo luogo una necessità fisiologica. Strumento di investigazione delle inquietudini della psiche però e non della realtà naturale di cui sopra — cosa del resto già sperimentata da Leonardo — e neanche di quella escatologica, come andava facendo Michelangelo. La felicità *super partes* tradotta da Raffaello è solo un lontano ricordo quando

Jacopo affronta la pala *Pucci* per S. Michele Visdomini; eppure siamo appena nel 1518 e l'affronto del *Sacco* è ancora inimmaginabile. Se la Madonna e il Bambino conservano tracce evidenti della serenità appresa da Andrea del Sarto, gli sforzi del pittore per rimanere nei limiti ammessi da una tradizionale costruzione compositiva sono enormi. L'impianto perde equilibrio e simmetria per il rigirarsi dei santi da ogni dove, e questo, contemporaneamente, provoca il disfarsi di qualsiasi pretesa monumentalità. La mancanza di fede nei valori rassicuranti del classicismo genera nel pittore una crisi che dalla sfera eminentemente artistica arriva a mettere in dubbio il senso del suo stesso esistere come individuo. Intellettuale esente da pregiudizi culturali Pontormo cerca in ogni direzione suggerimenti senza lasciarsi irretire da modelli assunti a dogmi.

Ecco allora che lo studio delle crudeltà "gotiche" di Dürer e di Luca di Leida giunge a coprire di severo rigore moralisteggiante il *Sant'Antonio Abate*

degli Uffizi come il *S. Giovanni* della Collegiata di Empoli (1519 c.) prima, o crea, molto più programmaticamente, le *Storie della Passione* nella Certosa del Galluzzo e la *Cena in Emmaus* degli Uffizi (1523-7). Il pittore, si è detto, non cerca però conforto ai propri turbamenti nell'etica; il suo temperamento non è portato a risolvere, come Michelangelo, la questione in un dialogo a tu per tu col Dio. Il risvolto morale è solo una sfaccettatura di un problema più ampio. Priva della potenza eroica e spesso blasfema del Buonarroti la solitudine di Pontormo non è quella del gigante che affronta da solo tutta l'ira del cosmo, bensì la volontaria segregazione di un ipocondriaco insonne nella cameretta a pigione. Pontormo avverte però qualche cosa in più rispetto a Michelangelo: la sensazione del Tempo che va in cerca dei corpi per impadronirsene e che sarà patrimonio della nevrosi moderna. La caducità delle cose umane è sentita come corruzione biologica inesorabile che interessa ogni aspetto del quotidiano. Se la lunetta di Vertumno e Pomona a Poggio a Caiano nel 1521 sembra ancora accantonare il sentimento di melanconia, sfiorando appena lo sconcerto dovuto all'accorgersi dell'avvi-

ciamento stagionale, qualche anno più tardi la bellezza emanante dai volti e dalle movenze dei partecipanti alla *Deposizione Capponi* in S. Felicità (1525-8), e delle donne della *Visitazione di Carmignano* (1529), evoca oramai solo languidi pensieri di straziante nostalgia inconsolabile.

A ragione, è stato scritto, il pittore provoca paure finora sconosciute e suggerisce ai contemporanei dubbi ancora inconfessabili. È meschino osservatore dei propri bisogni che, nelle sedici carte superstiti del Diario, annota come un maniaco entomologo. Rabelaisiano all'incontrario elenca interminabili liste di cibi che produrranno in lui solo disgusto e veglie notturne; si lascia andare alla pigrizia e all'abrutimento schifando gli amici che bussano invano alla porta. Eppure tutto avviene senza eccessivi conflitti, senza rabbiosi furori. Neppure lo sfiora la polemica quando, nel 1548, rispondendo alla accademica questione sollevata dal Varchi se fosse «più nobile la scultura o la pittura», si limita con modestia ad affermare che tanto l'una che l'altra hanno in comune una sola cosa «e questo si è il disegno, e tutte quante l'altre ragioni sono deboli rispetto a questo...». Ma subito dopo,

sebbene in eguale tono di pacatezza, precisa che più gravoso lavoro spetta al pittore, il quale può inventare perfino ciò che la Natura stessa non riesce a fare, al contrario dello scultore che dalle cose naturali è limitato. E quasi rivolgendosi a sé, benché convinto della vanità di ogni azione di questo mondo, ribadisce tuttavia la necessità del proprio arrovellarsi, nonostante le sofferenze che ne derivano. Egli sa bene infatti come il pittore sia sempre «male disposto del corpo per le fatiche dell'arte, [traendone] piuttosto fastidi di mente che aumento di vita».

Quando, nel 1557, a sessantatré anni, il pittore muore dimenticato da tutti, la sua lezione è stata già stravolta nella sostanza dalle metalliche eleganze del Bronzino. La compostezza e l'intima solennità di tanti ritratti sono trasformate in attestati di superiorità sociale ed intellettuale allo stesso momento. Per gli artisti che seguiranno non si tratterà nemmeno di questo. La luce fosforescente che animava dal di dentro i personaggi si spegne coi trucchi dei cangiantismi e si raffredda davvero in una collaudata "maniera" di regole, bellissime quanto fatue, per compiaciuti intrattenimenti mondani.

Mario Gori Sassoli

Le facce tristi dei martiri

Il Martirio di undicimila martiri, di Pontormo, alla Galleria Palatina di Firenze. Il quadro è dominato da una luce cupa. Le espressioni dei volti dei martiri, ma anche degli aguzzini, sono gravi e tristi, più che terrorizzate, sofferenti oppure malvage. Pontormo sembra portare nei suoi dipinti la consapevolezza del tempo che va in cerca dei corpi per impadronirsene. Egli fu meschino osservatore dei propri bisogni: ci resta tra i suoi scritti un elenco di cibi che gli causano solo disgusto e veglie notturne.



Incarnò gli splendori del Barocco Veneziano



Il Convito in casa di Levi, di Paolo Veronese, alla Galleria dell'Accademia di Venezia.

Perle, rubini e zaffiri sono i suoi colori

di Terisio Pignatti

Paolo, figlio di Gabriele *spezapreda* (cioè scalpellino) nasce a Verona, con ogni probabilità nel dicembre 1528. Si deve ritenere che solo più tardi abbia assunto — da una nota famiglia della città — il cognome Caliarì; ma ormai a quel punto era forse già noto soprattutto come "il Veronese", per eccellenza.

Dopo essersi dilettrato a fare qualche scultura sull'esempio del mestiere paterno, entra a dieci anni nella bottega del pittore Antonio Badile, un maestro tradizionale che lo guida nei primi passi. L'emancipazione professionale di Paolo è comunque molto precoce.

forse sui diciotto anni: intorno al 1546 infatti compie la sua prima opera importante, la *pala di San Fermo* per i Bevilacqua-Lazise, una delle maggiori famiglie di Verona per la quale il grande architetto Sammicheli costruisce un fastoso palazzo. È proprio il Sammicheli, intanto, il primo patrono di Paolo: nel 1551 lo chiama ad affrescare la *villa Soranzo* a Castelfranco Veneto, e forse poco dopo anche quella *da Porto* a Thiene.

Nel 1552 Paolo è in Sant'Andrea a Mantova, chiamato dal cardinale Ercole Gonzaga a compiere un *Sant'Antonio tentato*. In quegli stessi anni stabilisce anche i primi contatti con Vene-

zia, dove dipinge la pala *Giustiniani* per la cappella di famiglia in San Francesco della Vigna (terminata nel 1551); ma soprattutto si dedica alla decorazione delle *Sale dei Dieci* in palazzo Ducale (1553-1555).

Nel 1556 lavora con altri pittori alla *Libreria Marciana*: i suoi tre tondi nel soffitto sono giudicati i più belli, e premiati da Tiziano in persona con una collana d'oro. Intanto nel 1555 aveva iniziato la decorazione della *Chiesa di San Sebastiano*, chiamato dal priore Bernardo Torlioni, un vecchio amico del tempo veronese. Vi continuerà ad operare per un ventennio circa, su tela e a fresco, assicurandosi

MICHELANGELO

I Maestri del Cinquecento

praticamente in esclusiva l'intera opera: soffitto, pareti e coro (1556-58); altar maggiore (1561); presbiterio (1565-70).

Quasi certamente nel 1559-60 compie l'intera decorazione a fresco della villa palladiana dei Barbaro (poi Volpi-Luling Buschetti) a Masè sui colli asolani: è probabilmente il suo capolavoro assoluto. Frattanto, forse compie anche un viaggio a Roma con l'ambasciatore veneto Grimani, per trarre ispirazione dalla classicità e dai grandi maestri come Raffaello e Michelangelo.

Il decennio 1560-70 è dei più produttivi: vi primeggiano le grandi pale d'altare come quelle di *San Benedetto Po* (1562) e di *San Zaccaria* (sul 1565), insieme a dipinti storici come quello della *Famiglia di Dario* per palazzo Pisani Moretta. Dipinge inoltre la prima delle grandiose *Cene* che diverranno sua esclusiva: le *Nozze di Canaan* per il refettorio palladiano di San Giorgio Maggiore.

Sposa nel 1566 la ventiquattrenne Elena Badile, figlia del suo primo maestro, da cui avrà una femmina e quattro maschi; due di essi, Gabriele e Carletto, presto saranno suoi collaboratori nella attivissima bottega (composta fra gli altri del fratello Benedetto, col Fasolo, il Del Friso e il Montezzano).

Al principio del decennio 1570-80 decora *palazzo Cuccina* a Venezia, quindi dipinge altre *Cene*: per *San Sebastiano* e per i *Serviti*, per *Monte Berico* a Vicenza (1572). Nel 1573 i Domenicani di San Zanipolo gli commissionano il rifacimento di una *Ultima Cena* di Tiziano andata bruciata nel loro refettorio. È qui che Paolo si prende la libertà di allontanarsi troppo dal tema assegnatogli, tanto da essere chiamato a risponderne davanti al Tribunale della Inquisizione. Per fortuna salva il suo capolavoro dalla distruzione cambiandogli il titolo in quello di *Convito in casa di Levi*.

Nel 1574 e 1577 due gravi incendi danneggiano le sale superiori del palazzo Ducale. Accanto agli altri maggiori artisti, Paolo ha la parte più importante del restauro, che comprende il soffitto e la zona principale del *Collegio* (1576-80), seguiti dal *Trionfo di Venezia* nel Maggior Consiglio (c. 1580).

L'ultimo decennio (1580-88) presenta molti temi religiosi come la *Crocefissione* dei Mendicoli (1581) e le tele per *San Nicolò della Lattuga* (c. 1581). Dipinge anche ritratti e figure storiche,

accanto a temi profani che si raggruppano intorno a quelli commissionati con ogni probabilità dall'imperatore Rodolfo II sul 1582, per la corte di Praga. La maggior parte delle opere estreme è però ispirata ad un intenso patetismo, con temi spesso riferiti alla passione di Cristo, che appare in numerose *Pietà* (Leningrad, Berlino, San Francisco). L'ultima opera datata è il *Miracolo di San Pantalon* nella omonima chiesa veneziana (1587).

Il 18 aprile 1588 muore dopo otto giorni di malattia, probabilmente una infezione polmonare, «da punta e petto».

Per un pittore del calibro di Paolo Veronese pare quasi incredibile il silenzio della critica cinquecentesca. Poco o nulla se ne dice infatti da parte degli scrittori che, assai numerosi, si occupano della pittura veneziana intorno al 1550: Vasari, Aretino, Pino, Doni, Dolce. È questa una particolare letteratura artistica, che per lo più dibatte una *querelle* estetica venuta di moda in quegli anni, e cioè la superiorità del disegno (sostenuta dai manieristi toscoro-romani), oppure del colore (di cui sono fautori i veneziani). In quelle pagine si contrappongono infatti Michelangelo e Tiziano: il primo considerato artista supremo per la bravura nel disegno e nella scultura, e il secondo, invece per la autentica pittura. Il Vasari non esita a rincarare le dosi, ricordando la famosa visita allo studio di Tiziano (che si trovava brevemente a Roma nel 1544-45), dove Michelangelo, esaminata la stupenda *Danae* (oggi a Capodimonte), si rammarica che «questi veneziani non imparino fin da principio a disegnare bene».

Nella *querelle* disegno-colore il Veronese non entra nemmeno marginalmente: ed è questo che stupisce, perché invero ne avrebbe avuto titolo. Anzi, si potrebbe addirittura ritenere che nei primi anni Cinquanta nessuno meglio di lui si sarebbe potuto trovare a Venezia come esponente del "buon disegno", come lo intendevano i Manieristi toscoro-romani. A dire il vero, c'è però almeno un critico veneziano che sembra essersi accorto della singolarissima qualità di Paolo, ed è Francesco Sansovino, che in una sua Guida del 1556, intitolata *Tutte le cose notabili e belle che sono in Venetia* ricorda i soffitti appena dipinti in palazzo Ducale come opere straordinarie, «veramente di disegno et gentili». Il Sansovino centrava così molto acutamente il carattere eccezionale dello stile di Paolo,

come si presentava nei suoi esordi: era infatti allora sui venticinque anni.

Né la cosa deve comunque sorprendere: la ricerca moderna ha infatti sufficientemente chiarito che Paolo si forma in una Verona largamente nutrita di estetica manierista, e che molto profitta dell'esempio dei suoi compagni di lavoro come il Brusasorci, lo Zelotti, il Del Moro, il Farinati, così come delle impressioni dirette ricevute a Mantova dagli affreschi di Giulio Romano a palazzo del Te, o a Parma dalle pitture del Correggio e del Parmigianino. E in quanto alla propensione per il disegno, è significativo quanto ricorda il ben informato Ridolfi (1648), che cioè Paolo nei primi anni copiava stampe e disegni di Dürer e del Parmigianino (questi ultimi in una raccolta Muselli di Verona: ciò che conferma una data sul 1550).

Non mancano infatti costanti richiami alla raffinata eleganza formale e al distacco quasi artificioso dalla realtà naturale (elementi tipici della Maniera) nelle opere prime di Paolo: la *pala Bevilacqua-Lazise* (oggi a Castelvecchio di Verona), con la sua *Madonna parmigianinesca* e i *Santi dalle pose sofisticate*; il *Sant'Antonio tentato* (oggi a Caen), massiccio e muscoloso come un Michelangelo visto attraverso il *Torso del Belvedere*; o la *pala Giustiniani* di San Francesco della Vigna a Venezia, ormai sfiorata da effetti di luce che rendono il colore più leggero e cangiante. Nelle tele dei *Dieci* in palazzo Ducale Paolo rende ancora più evidente — con scorci arditi e colori di sempre più olimpica limpidezza — il suo accento più "romanista" che veneziano. Così si può dire anche del suo capolavoro in San Sebastiano, cioè il soffitto con le *Storie di Ester*: nel clangore dei riflessi e nel colore timbrico, che cola come vetro fuso, sorprende il distacco dal tonalismo tizianesco tutto d'impasto, che ancora dettava legge alla pittura veneziana. La tavolozza di Paolo, al contrario, come appare nelle opere fra gli anni Cinquanta e Sessanta, si fa sempre più antinaturalistica, artificiosa e intellettualmente ricercata. Solo più tardi, avvicinandosi a tendenze classicheggianti nel contatto col Palladio a Masè e forse dopo il viaggio a Roma, Paolo verrà temperando codesto suo "distacco", che ne fa un vero "secessionista", autentico rappresentante della Maniera in quella Venezia che solo verso la metà del secolo — declinando Tiziano — si appoggerà alle nuove



Venezia tra le nuvole

L'Apoteosi di Venezia, di Veronese, al Palazzo Ducale di Venezia. Veronese si piegò di rado alle esigenze politiche: anche in questo quadro lo vediamo ritrarre allegoricamente Venezia in chiave ironica. La città è una donna in vesti ducali, seduta fra le nuvole, fra un gruppetto di dèi olimpici che sembra raccolto in fretta dal guardaroba di un teatro storico di seconda mano. Si notano gli interventi realizzati dagli aiuti.

MICHELANGELO

I Maestri del Cinquecento

formule estetiche col Bassano e il Tintoretto.

Raggiunta con i trent'anni la piena maturità stilistica, il Veronese si afferma fra i massimi artisti del pur ricchissimo secolo d'oro veneziano. La sua tavolozza fonde il colore con la luce, ed offre un effetto straordinariamente intenso, felice, sontuoso, di olimpica bellezza. Ascoltiamo un fantasioso ma acuto scrittore barocco, il veneto Marco Boschini, che nella sua *Carta del Navegar pitoresco* del 1660 ci descrive questo colore paoloso: «...Se pol dir che el pitor per far sti efeti / oro l'abia impastà, perle e rubini / e smeraldi e safiri, più che fini / e diamanti purissimi e perfeti».

Sono codesti eccezionali mezzi tecnici e stilistici che permettono a Paolo di ritagliarsi un'area esclusiva in cui non ha rivali: si tratta della grande pittura decorativa, con varie tematiche mitologiche, classiche o religiose; sempre esaltando, ben al disopra dei suoi concorrenti, il valore astrattamente stupefacente del colore.

Una tale inclinazione, che si appoggia anche ad evidenti conoscenze nel campo della teorica architettonica — specie la scenografia del Serlio (1545) — gli permette di rinnovare la tradizione dei grandi "teleri", in cui l'ambiente sociale moderno si mescola felicemente alla iconografia antica, per donare all'insieme una incomparabile vitalità decorativa, tutta veneziana. Ricordiamo le *Nozze di Canaan* di San Giorgio Maggiore (ora al Louvre), dove la folla dei convitati palpita di colori limpidi e preziosi, così da oscurare quasi la solennità del miracolo cristiano. Non per nulla infatti troviamo piazzato in primo piano, fino a togliere spazio a Gesù e Maria, il singolare quartetto musicale dei grandi pittori veneziani: Tiziano al contrabbasso, Veronese e Tintoretto alla viola, Bassano al violino: un episodio che stravolge alquanto il tema evangelico, inserendovi sfumature quasi sarcastiche di sorprendente attualità.

Ma di ben altra libertà espressiva è capace il Veronese, e lo dimostra pochi anni dopo, nel 1573, con un'altra tela commissionatagli dai frati di San Zanipolo perché vi fosse dipinto il Cenacolo con Gesù e i dodici Apostoli. Le carte dell'Archivio di Stato di Venezia hanno fortunatamente conservato traccia di tutta la vicenda, quasi incredibile per quei tempi di Controriforma cattolica e di accanita persecuzione di ogni presunta eresia.

Cosa aveva fatto il Veronese di fronte al tema assegnatogli? Probabilmente se ne era dimenticato per seguire soltanto la propria fantasia pittorica. Così l'Ultima Cena si affolla inammissibilmente, mentre decine di convitati siedono a fianco di Gesù e si frammischiano agli Apostoli, attorniti da servi, buffoni, soldati e animali. E tutto ciò non certo in una miserabile locanda, ma sotto un grandioso portico palladiano con sfondo di palazzi classici... Proprio quello che occorreva al Tribunale della Inquisizione per mettere il Veronese sotto processo. Come mai si era permesso di creare tutta quella confusione? Risposta: «il quadro era grande et capace di molte figure». E perché mai quelle «invenzioni di scherno» come animali e buffoni, con uno che si pulisce i denti con la forchetta, e un servo che perde sangue dal naso? Risposta: «per qualche accidente». Ma — peggio che mai — perché si vede un Apostolo che porge pane e vino (le Sacre Specie) ai soldati tedeschi (luterani)? Sembrava una eresia, ma ecco la inattesa risposta: «Nui pittori si pigliamo licentia, che si pigliano i poeti e i matti...». Tuttavia la sentenza fu di cancellare le improprietà oppure distruggere la tela. Ed ecco il geniale salvataggio cambiando il titolo, consenzienti i buoni frati: non più Cenacolo, ma *Convito in casa di Levi*, che era mercante ricco e capace di contornarsi di un tale scenario.

Così, quasi a conferma della libertà dell'artista, fu salva la tela stupenda, che oggi trionfa — restaurata a dovere — nelle Gallerie dell'Accademia a Venezia.

Ma non è detto che tanta libertà espressiva dovesse essere concessa al Veronese ogni volta che toccava i pennelli. In palazzo Ducale, per esempio, quando rifà la *sala del Collegio* nel 1576-77 dopo l'incendio, è evidente che il pittore dovette seguire alla lettera le istruzioni degli iconografi ufficiali, e lo si intuisce dalla noia evidente nel dipingere certe allegorie della Fede o di Marte con Nettuno, protettori delle fortune militari della Repubblica. Soltanto là dove gli tocca una Venezia trionfante fra Pace e Giustizia, eccolo che si risente libero, e veste il suo personaggio da Dogaresa in broccato d'oro e ermellino: una stupenda veneziana che palpita nella sua sensuale bellezza, sotto una tenda cremisi che riflette una calda brezza sul volto incorniciato dai biondi capelli.



Nella galleria delle belle donne

Il Ratto di Europa, di Veronese, al Palazzo Ducale di Venezia. Nei tardi anni '70 Veronese si dedicò a molti temi profani, e intanto arricchì la sua galleria di bellezze femminili. Il Ratto di Europa fa parte di questa serie. Più tardi il pittore trovò più congeniale un singolare patetismo religioso, forse conseguenza delle regole pietistiche dettate dal Concilio di Trento, oppure dovuto a una reale svolta religiosa, anche per la morte del figlio Camillo.

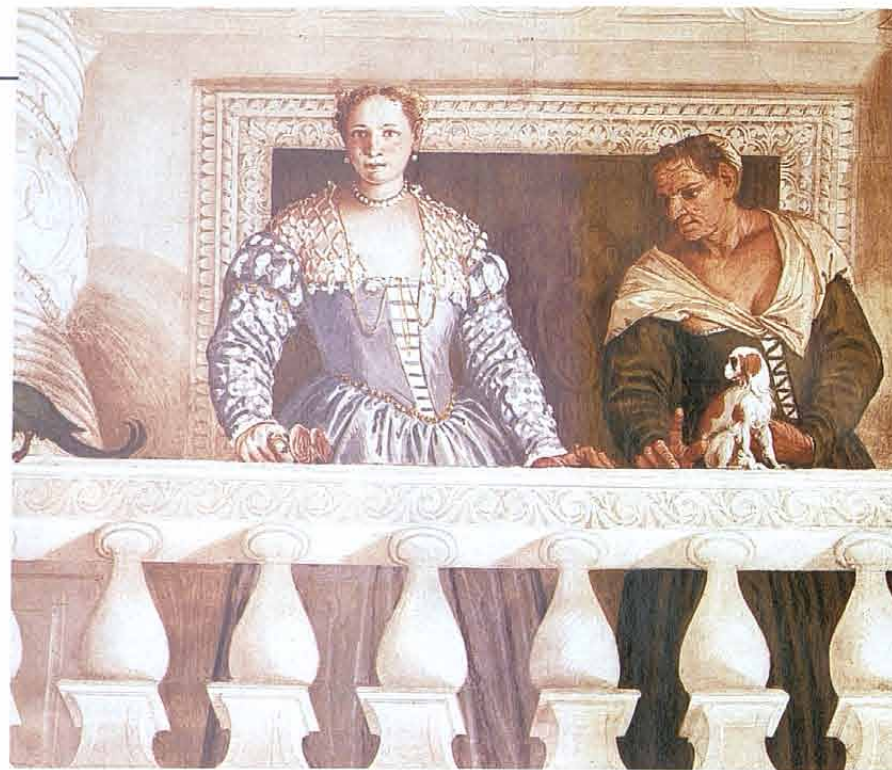
Fu chiamato da Giulio II. Conobbe il successo.
Poi il papa affidò gli affreschi a Raffaello

Il pittore brillante pellegrino per bisogno

di Andrea Bacchi

La nutrice nella villa del Palladio

La Giustiniani Barbaro con la nutrice, nella villa di Maser, sui colli asolani. Gli affreschi della villa, opera di Paolo Veronese, realizzati quasi certamente nel 1559-60, si integrano bene con le architetture del Palladio, e sono uno dei capolavori del pittore. Solo tre anni prima, nel 1556, decorando la Biblioteca Marciana con tre tondi, ottenne giudizi assai favorevoli e ricevette in premio una collana d'oro dalle mani di Tiziano.



Maestro di temi profani in questi tardi anni Settanta — come si vede nelle tele dell'imperatore Rodolfo II, oggi alla Frick, Metropolitan e Fitzwilliam — Paolo non perde occasione per arricchire la sua galleria di bellezze femminili. E non si tratta soltanto di *Europa rapita* (Palazzo ducale), *Susanna al bagno* (Genova, Prado), *Marte e Venere* (Torino, Edinburgh), *Venere e Adone* (Seattle, Prado); ma persino nel dipingere le *Mistiche nozze di Santa Caterina* (Venezia, Gallerie) ecco che si prende la libertà di spostare la scena da Alessandria in Egitto allo scalone di un palazzo veneziano... E la splendida Santa è vestita in broccati e sete come la più autentica dama del Cinquecento, per la sua festa di nozze!

Solo nel Palazzo ducale Paolo rimane quasi sempre ligio alla ragion di Stato: ad esempio quando continua la decorazione del Collegio con la tela votiva della *Battaglia di Lepanto*. Certamente si tratta di una pittura commissionata dallo stesso Doge Sebastiano Venier, vincitore contro i Turchi, e possiamo vedere dal bozzetto (oggi al British Museum) come Paolo ne avesse seguito le istruzioni, dipingendo il Venier nel momento in cui una bellissima donna che rappresenta Venezia gli pone sul capo il corno ducale. Ma frattanto il Doge muore, nel 1578, ed ecco che la retorica invenzione di Paolo non piace più agli occhiuti consiglieri della Signoria, che temevano la esaltazione individuale

del magistrato supremo. Così il povero Paolo deve ritornare sulla prima idea e cambiare tutto: la tela finale infatti appare con il Doge che si inginocchia reverente davanti al Cristo e alla Santa patrona della giornata di Lepanto, Giustina; mentre Venezia, col suo inutile corno ducale fra le mani, è relegata fra i comprimari.

Né Paolo riesce a prendersi la rivincita sugli iconografi di stato nel grande *Trionfo di Venezia* del Maggiore Consiglio (c. 1580), dove una pomposa Venezia in vesti ducali siede alquanto improbabilmente sulle nuvole, fra un gruppetto di Dei olimpici che pare raccolto in fretta dal guardaroba di un teatro storico di seconda mano. Sono questi i casi in cui, accanto alle pennellate sfolgoranti di Paolo, si possono talvolta notare i riempitivi lasciati alla bottega, sempre più attiva col procedere degli anni e la crescita degli impegni ufficiali.

Forse questa situazione sempre più pesante di sovrapposizione retorica è tale da frenare a volte il genio di Paolo. Nell'ultimo decennio lo troviamo infatti migliore nelle creazioni meno appariscenti, come le figure di eroine, di sante o di divinità, sotto cui traspare la individualità di un ritratto (*Lucrezia e Giuditta* di Vienna, *Sofonisba* Scarpa di Venezia, *Agnese Blaffer* di Houston, *Venere* di Omaha, *Venere* già Colonna). Altre volte Paolo si rinchioda in una solitaria elegia della morte, ed ecco le numerose *Pietà* dello scorcio degli anni Ottanta: da

quella di San Zulian a Venezia (c. 1584), a quelle, sempre più tese ed espressionistiche, di Leningrad, Berlino e San Francisco.

Scorrono gli ultimi anni di Paolo all'insegna del patetismo religioso? Subisce l'artista l'effetto delle regole pietistiche dettate dal Concilio di Trento? O si tratta piuttosto di una svolta spirituale, appoggiata anche agli eventi luttuosi che funestano i suoi giorni, come la morte del figlio Camillo; o il segno della incipiente malattia che lo porterà presto alla fine?

Domande destinate a rimanere senza risposta, se non dall'intimo delle opere medesime, sempre più legate alla tematica religiosa (*Cristo nell'orto* di Brera, *Martirio di Santa Lucia* di Washington). Anche la tavolozza si fa più spenta, di toni velati, come un'immagine vista attraverso un velo di lacrime. Tuttavia, in opere estreme come il *Miracolo di San Pantalon* (1587) palpita il fremito di una luce, giocano dei riflessi, vibrano colori di una sensibilità altissima e suggestiva, che ben presto sarà raccolta dai grandi artisti barocchi. Né questo solo sarà l'esito del messaggio di Paolo Veronese, che saprà rinascere ancora una volta al principio del Settecento, quando il suo splendore cristallino costituirà la base linguistica della pittura Rococò, affascinando maestri della forza poetica di un Watteau o di un Tiepolo.

Terisio Pignatti



Non sono trascorsi neppure cento anni da quando il giovane Bernard Berenson, allora poco più che ventenne, perlustrava palmo a palmo le Marche alla ricerca delle opere di Lorenzo Lotto, un pittore allora completamente sconosciuto e che soltanto nel nostro secolo avrebbe ottenuto la fama che già ai suoi giorni gli era stata invece negata. Eppure nel 1509, forse neppure trentenne — era nato infatti a Venezia intorno al 1480 — egli sembrava avviato ad una carriera tra le più brillanti: Giulio II, il papa, lo aveva voluto con funzioni di primo piano, nel gruppo degli artisti (Peruzzi, Sodoma, Perugino e Bramantino) preposti alla decorazione degli appartamenti pontifici in Vaticano. Poi, improvvisa, la comparsa di Raffaello sulla scena romana, e la conseguente decisione di affidare a lui soltanto il prestigioso incarico tronca d'un tratto le speranze di Lorenzo e i suoi affreschi, che si trovavano forse in quella che si chiamerà la Stanza d'Eliodoro, furono pertanto distrutti dal Sanzio. Non cessa tuttavia la sua capacità di incidere sulle vicende artistiche della capitale al punto che proprio taluni brani degli affreschi di Raffaello nella Stanza d'Eliodoro (soprattutto i cosiddetti sedari che assistono alla *Messa di Bolsena*) rivelano nel carattere più inquieto e turbato dell'intonazione psicologica la conoscenza delle novità che si erano andate elaborando nell'Italia settentrionale e in

particolare proprio delle opere contemporanee di Lorenzo Lotto (Roberto Longhi, anzi, si spingeva ad ipotizzare un intervento diretto dell'artista a fianco di Raffaello nella stessa Stanza d'Elidoro).

D'altronde quelle del turbamento e dell'inquietudine sono state le chiavi di lettura privilegiate con le quali il nostro secolo si è accostato a questo artista sollecitato certamente dalle numerose testimonianze autobiografiche consegnate a numerose lettere ma, soprattutto, al cosiddetto *Libro di spese diverse*, una sorta di meticoloso diario steso a partire dal 1538 ove vengono registrate giorno per giorno, le incertezze, le sconfitte e l'amarrezza di un uomo che non esitava a definirsi — nel testamento del 1546 — «solo, senza fidel governo e molto inquieto della mente». Un ininterrotto peregrinare, dalle Marche a Roma, da qui di nuovo nelle Marche e poi a Bergamo, quindi nuovamente in patria a Venezia, fino a Treviso che deve lasciare perché «non guadagnava da spersarne». Da ultimo ancora una volta a Venezia e, infine, a Loreto, oblatto della Santa Casa, dove muore nel 1556. In prima persona e sulla propria pelle egli visse la grande crisi religiosa, oltre che politica ed economica attraversata dall'Italia all'inizio del Cinquecento, anche perché i «lunghi viaggi (lo) avevano portato a contatto con le miserie d'Italia come non era possibile a quelli rimasti tappati in Venezia» (Berenson), l'allusione è, naturalmente, a Tiziano. «Retrar poveri» annota laconicamente nel *libro di spese diverse* allorché nel 1541 deve preparare la grande pala con l'*Elemosina di Sant'Antonino*, per la Basilica dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia, ed ecco per la prima volta «l'identificazione estetica d'una folla povera e anonima» (Longhi). Inesorabilmente i travagli esistenziali si riflettono, puntuali, nelle opere.

Se nei primi anni della sua attività (oggi meglio chiariti dopo che una presenza incongrua, quella degli affreschi del Monumento Onigo del Duomo di Treviso, è stata restituita da Federico Zeri al suo vero autore, il vicentino Buonconsiglio) egli appare sinceramente impegnato in un dialogo intenso e, costantemente alla pari, con artisti come Giorgione, Dürer, Tiziano e Raffaello. In seguito egli sembra progressivamente distaccarsene, per percorrere, da solo, vie sempre più appartate in un isolamento che,



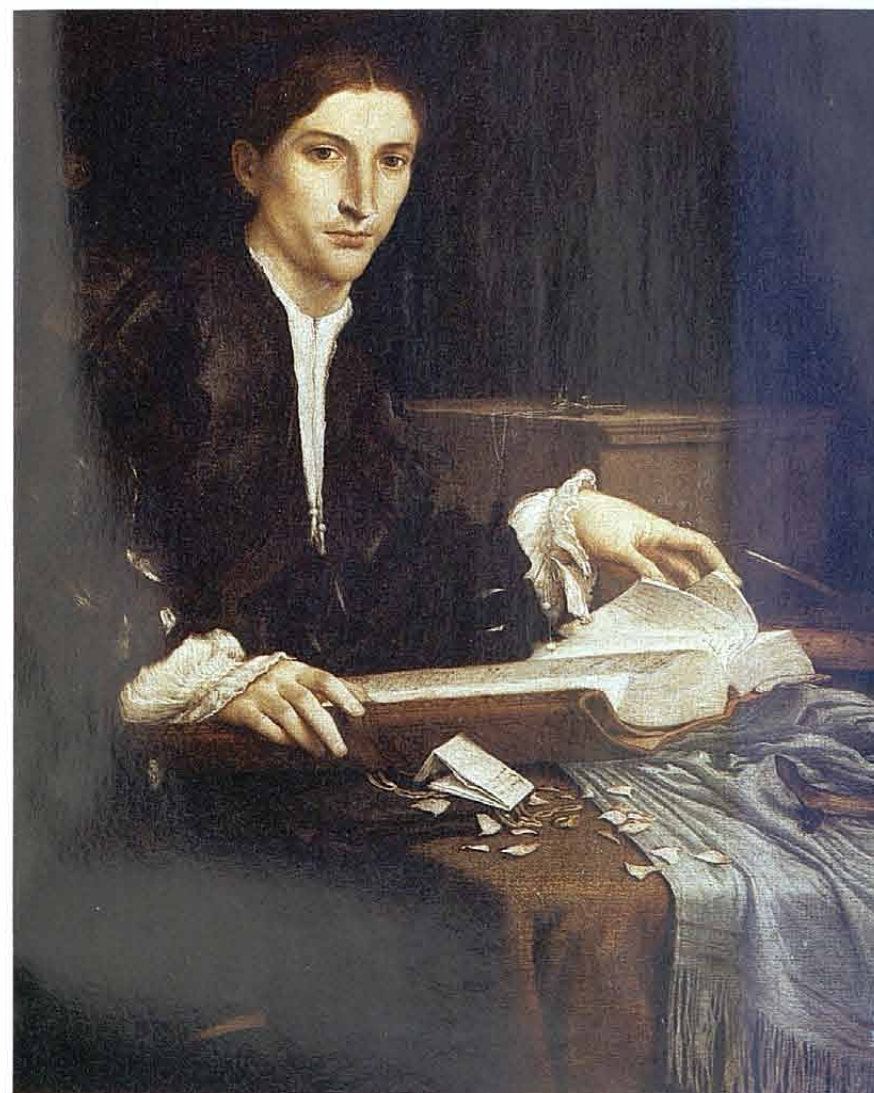
I dipinti d'un inquieto

La Sacra famiglia con i Santi Girolamo, Anna e Gioacchino, di Lorenzo Lotto, agli Uffizi di Firenze. Nella pagina di fronte Ritratto virile, sempre di Lotto, conservato all'Accademia di Venezia. La vicenda del pittore veneziano (dov'era nato nel 1480) è stata amara: incaricato da Giulio II di decorare gli appartamenti pontifici in Vaticano, dopo l'arrivo di Raffaello fu messo da parte. Nel testamento si definisce «solo, senza fidel governo e molto inquieto di mentes».

se certamente pesa all'artista sul piano personale, sembra per un altro verso accrescere l'originalissima tensione espressiva delle sue opere. Pensieri straordinariamente moderni e precursori di molta pittura a venire (da Caravaggio a Rembrandt) si uniscono in molti suoi dipinti a preziosi arcaismi e a tratti, solo apparentemente, popolari. Lo si riscontra già nel Polittico di Recanati (1508) dove la luce non più «regola solare distributrice di ombre precisate... ma soffio discontinuo, vagante» (Longhi) scalfisce una trama disegnativa ancora nitida e pungente, fortemente debitrice, in certe sue asprezze a Dürer oltre che, inevitabilmente, a Bellini e Giorgione. Ma i caratteri più peculiari della spiritualità lottese si caratteriz-

zano con sempre maggiore eloquenza negli anni a venire, quando, lasciato a Tiziano il dominio sulla pittura veneziana, egli consegna a località periferiche, spesso marginali, alla provincia infine, alcuni dei maggiori capolavori della pittura sacra del Cinquecento.

Nasce così sul finire degli anni venti, domestica e stregata, l'*Annunciazione* di Recanati a testimoniare di quel «rapporto non più allegorico e montato di tono ma confidenziale e terreno, tra gli dei, gli uomini e i santi» (Longhi). Sostenuti da una tensione emotiva talvolta accesa e spiritata come in un nordico, moltissimi dipinti parlano della sua fortissima religiosità: si è persino sospettata una sua precisa collusione con la Riforma



che appare però negata da una serie di evidenze documentarie, non ultima la sua decisione di ritirarsi «per non andarmi più avdolgendo nella vecchiaia» nella Santa Casa di Loreto.

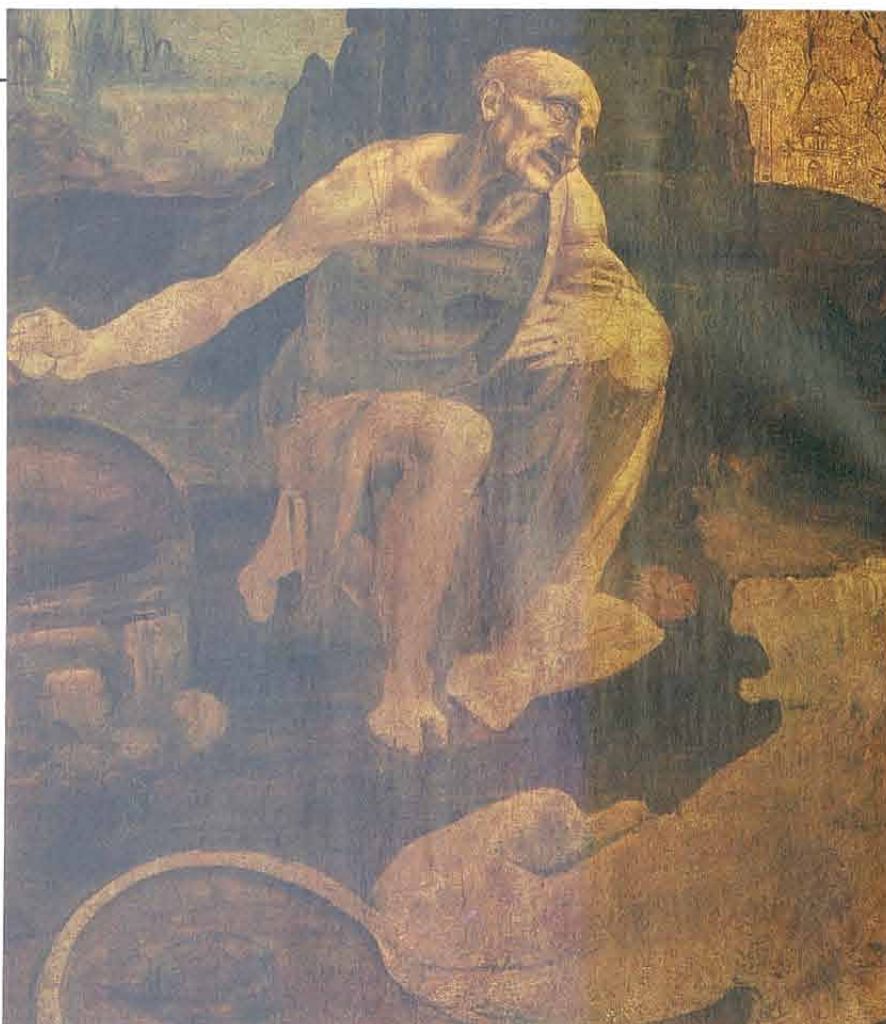
A fianco delle opere sacre (molte delle quali ancora nella loro ubicazione originaria, in seguito anche alla scarsa fortuna goduta dall'artista nel passato) una nutrita serie di ritratti, sparsi nei musei di mezzo mondo, contribuisce a conferirgli un ruolo di assoluto spicco fra i massimi ritrattisti di quel secolo. A partire dall'*Andrea Odoni* (Hampton Court) impaginato secondo un metro ampio e solenne da far invidia non solo a Tiziano ma pure a Sebastiano del Piombo. Anche se certo il ritrattato, grande collezionista d'arte e soprattutto uno dei

personaggi più colti nella Venezia del primo Cinquecento deve forse avere avuto un ruolo non certo marginale nell'orientare le scelte compositive di Lotto verso quella monumentalità che, significativamente, verrà apprezzata dallo stesso Vasari, in genere poco generoso verso il nostro. Ma è forse con la malinconia struggente del *Ritratto di giovane* dell'Accademia di Venezia, in quella sottile trepidazione che non investe solo le persone ma anche gli oggetti — i petali di rosa sfogliati in primo piano, allusivi, forse, alla caducità delle cose — che si manifesta appieno la sconcertante modernità della sua ritrattistica, paragonabile soltanto, a queste date, a quella del fiorentino Pontormo. Certamente i numerosi elementi che pos-

sono essere letti in chiave simbolica nei suoi ritratti suggeriscono la partecipazione dell'artista ad un clima intellettuale che parrebbe lontano dall'atmosfera sommessata e devota delle sue opere sacre. È il caso della *Venere con Amore* recentemente acquistata dal Metropolitan Museum di New York dopo che la National Gallery di Washington — il primo museo dello Stato — l'aveva rifiutato per la troppo manifesta carica erotica. In realtà il dipinto, ricchissimo di dotti riferimenti letterari, fu eseguito probabilmente in occasione di un matrimonio. Cupido mostrato nell'atto di urinare sul grembo di Venere, è infatti un tema ricorrente nei poemetti nuziali (gli epitalami) dell'antichità classica: gli compete un ben preciso significato augurale, un auspicio di fecondità per la nuova coppia. La figura di Venere, fortemente anticlassica se paragonata a quelle coeve di Tiziano, appare ispirata ad un modello reale e non ad un prototipo della statuaria antica. Ciò marca una volta di più quel peculiare anticonformismo dell'artista entro l'ambiente culturale della Serenissima peraltro sempre più insopportabile nei suoi confronti. Nel 1549, egli dovrà definitivamente abbandonare la città natale che non gli offre più alcuna possibilità di lavoro. Questa vera e propria censura nei suoi confronti era stata sancita, in modo irrevocabile, l'anno precedente, da Pietro Aretino in una celebre lettera nella quale egli si faceva portavoce dello stesso Tiziano. «O Lotto come la bontà buono e come la virtù virtuoso, Tiziano sin d'Augusta [Augsburg] e in mezzo la grazia di tutti i favori del mondo, vi saluta e abbraccia», esordiva con un elogio sottilmente equivoco l'Aretino. La conclusione era ben altrimenti chiara e arrogante, a Lotto «superato nel mestiere del dipingere» rimaneva soltanto il non invidiato primato «ne l'offizio della religione». Non sarà più gratificante, ad Ancona — dove nel frattempo si è trasferito — la vera e propria lotteria (ad ogni biglietto era abbinato un determinato quadro) che egli, disperato, organizza nell'agosto del 1550. Vengono messe in vendita tutte le opere ancora rimaste in suo possesso. Il risultato sarà un totale fallimento: la previsione era di guadagnare almeno 400 scudi, ne vengono raccolti invece solo 35. Non rimaneva che la via del convento.

Andrea Bacchi

San Girolamo, di Leonardo, conservato alla Pinacoteca Vaticana. Nella pagina di fronte un'altra opera di Leonardo: la Vergine delle rocce, al Louvre di Parigi. Il pittore fu allievo del Verrocchio, il quale, secondo Vasari, dopo avere visto l'abilità dell'allievo, "non volle più toccare i colori".



Leonardo fu artista, scienziato, savio scettico? Oppure dilettaante sublime, genio bizzarro? La sua figura è resa indecifrabile dal mito che la avvolge.

Dio creò il mondo ed io lo dominai

di Eugenio Garin

Leonardo da Vinci non è personaggio di facile lettura. La sua figura eccezionale, tanto ricca quanto ambigua, fu atteggiata molto presto, da lui medesimo, in forme studiate in cui si traducevano, in parte forse inconsapevolmente, una natura estremamente complicata e aspirazioni tanto alte quanto, a volte, indefinite. Alcune opere di un'arte suprema e un diluvio di manoscritti, una quantità di disegni e ritrovati tecnici a non finire, in parte reali e in parte immaginari, hanno alimentato la leggenda dello scienziato,

del precursore, del genio totale che aveva scoperto tutto, visto tutto, inventato tutto. Liberarsi della leggenda, anche se non è facile, è necessario per avvicinarlo con qualche speranza di capirlo.

Di origini modeste, figlio illegittimo di un notaio del contado, Ser Piero da Vinci (la sua origine illegittima non va mai dimenticata), era nato nel 1452 a Anchiano in quel di Vinci. Visse nel borgo nativo fra il '52 e il '69, e già in quegli anni Giorgio Vasari, nella prima edizione della sua biografia (del 1550), andò trasfigurando i tratti della sua

infanzia e adolescenza alla luce di quelle che saranno le caratteristiche dell'età matura. Senza far mai cenno della condizione di illegittimo, e di quanto poté avere pesato nel farne un uomo «senza lettere», Vasari insiste invece nel dirci che «era tanto vario e instabile» che «si mise a imparare molte cose, e cominciate poi l'abbandonava». Proiettando l'immagine del Leonardo maturo, inquieto e sempre insoddisfatto, sul giovinetto, ci racconta che perfino «nell'abbaco egli, in pochi mesi che e' v'attese, fece tanto acquisto, che movendo di continuo



dubbi e difficoltà al maestro, bene spesso lo confondeva». D'altra parte già in quegli anni non faceva che «disegnare» e «fare di rilievo», «come cose che gli andavano a fantasia più d'ogni altra». Non solo: continuando a costruirne la leggenda, Vasari ne esalta la leggiadria fisica e l'amore per la musica (imparava a suonare la lira).

Senza dubbio Leonardo medesimo sempre più col tempo prese a comporsi una figura. Precisi raffronti con la letteratura contemporanea fanno toccare con mano come, in età più avanzata, a cominciare dall'abito per finire con la barba, tendesse a definire di sé un'immagine di antico savio. D'altra parte proprio Vasari, consapevolmente, volle fare di lui e della sua vicenda il caso esemplare di quanto valessero, nel Rinascimento, a mutare la sorte di un uomo, l'altezza d'ingegno e il valore delle opere. Venne così costruendo il suo mito, senza dubbio valendosi di testimonianze e documenti contemporanei, ma esaltandoli ed esasperandoli fuor di misura, cominciando con lo scomodare astrologia e teologia, i cieli e Dio. Leonardo, infatti, il miscredente Leonardo, è uomo mandato dal cielo: «veramente il cielo ci manda talora alcuni che non rappresentano la umanità sola, ma la divinità istessa, acciò da quella come da modello, imitandolo, possiamo accostarci con l'animo e con l'eccellenza dell'intelletto alle parti somme del cielo». Così Leonardo, di origini tanto modeste, diventa interlocutore di principi e città, di Lodovico il Moro come (questo Vasari non lo sapeva, ma noi ne abbiamo i documenti) del Sultano, per il progetto del ponte da Galata a Stambul. Finché, ospite del re di Francia dal 1516, muore nel castello di Cloux il 2 maggio 1519, e Vasari può scrivere: «rizzatosi il re e presoli la testa per aiutarlo [...] lo spirito suo che divinissimo era, conoscendo non poter avere maggiore onore, spirò in braccio a quel re».

La scena finale, a effetto, di Leonardo che spira fra le braccia del re di Francia, è, ovviamente, leggenda, ma Vasari non solo la sottolinea; la conserva immutata nella seconda edizione delle *Vite* (1568), dove pure non mancano rettifiche. È un gesto simbolico a cui tiene, come quello che condensa tutta la sua presentazione dell'artista: la somma potenza terrena e il genio quasi divino, il pittore sublime che è insieme un "filosofo" eccezionale e un mago. Il mito che i secoli hanno poi reso sempre più singolare e complesso,

è in qualche modo compiuto: «in Leonardo da Vinci, [...] oltre la bellezza del corpo non lodata mai abbastanza, era la grazia più che infinita in qualunque cosa azzione; e tanta e si fatta poi la virtù, che dovunque lo animo volse nelle cose difficili, con facilità le rendeva assolute». Le doti fisiche e quelle morali si incontravano armonizzandosi: «La forza in lui fu molta, e congiunta con la destrezza, l'anima e il valore sempre regio e magnanimo; e la fama del suo nome tanto s'allargò, che non solo nel suo tempo fu tenuto in pregio, ma pervenne ancora molto ne' posteri dopo la morte sua».

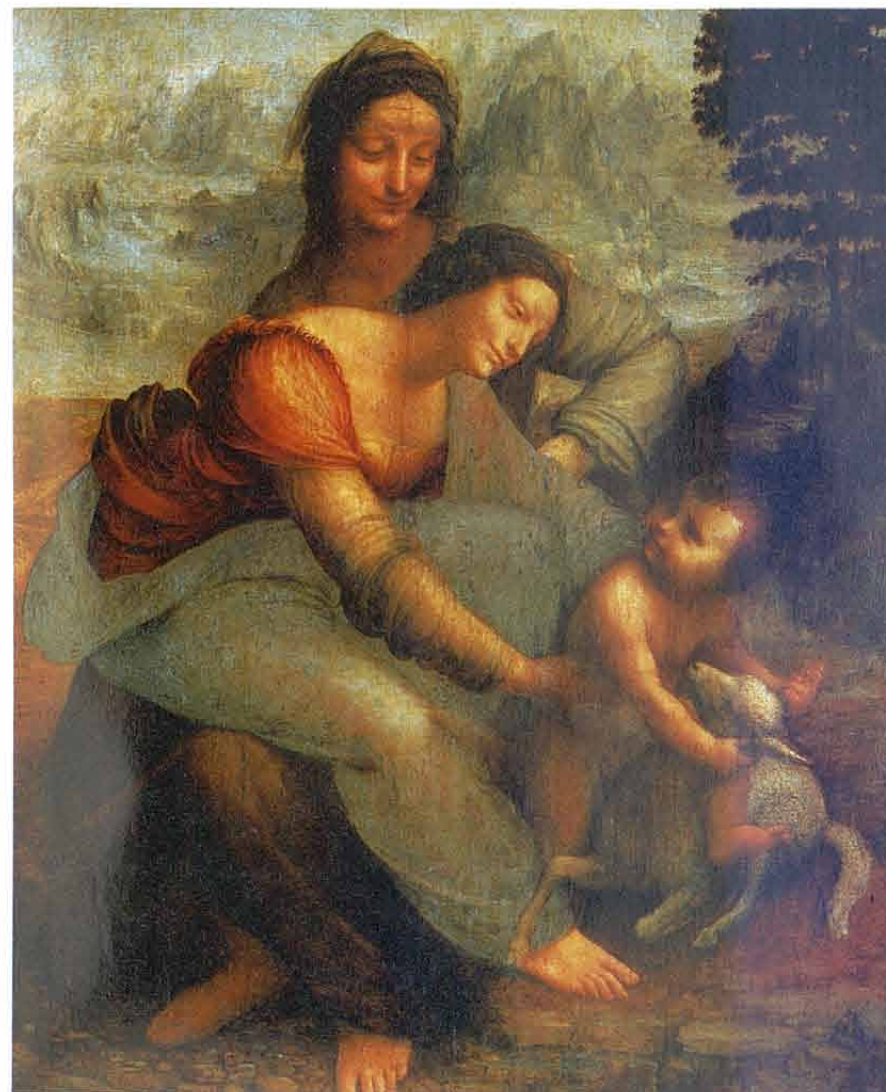
Il mito dell'eccellenza sovrumana unita alla bizzarria, alla singolarità del non concludere mai le cose avviate per l'impossibilità di realizzare una perfezione assoluta, si interpose così come un diaframma a rendere più difficile la comprensione di una realtà così complessa. Di quel mito, ampliato e complicato dai secoli, bisogna liberarsi subito, per restituire l'uomo ai suoi tempi e a se stesso. Vasari, per esempio, insiste giustamente nel dire che «la perfezione sua volse che fosse la pittura», ma non tenta neppure di capire che cosa poi Leonardo intendesse per pittura, mentre lascia nell'ombra aspetti non meno rilevanti dell'opera sua, anche se non suoi peculiari, né, in quei tempi, eccezionali in un artista di quel tipo. Ritrovare, insomma, Leonardo, e avvicinarsi a capirlo al di là di una diffusa letteratura encomiastica e aneddotica, vuol dire ritrovarne la complessità e molteplicità di interessi e di attività, mettendolo a confronto con i tempi suoi a cui è ben legato, e finalmente riscoprire davvero anche il fantastico disegno unitario di un'opera certo eccezionale, ma proprio nella sua pretesa enciclopedica ben radicata nella crisi del sapere europeo fra Quattrocento e Cinquecento.

Valga un esempio, del resto molto significativo, e che ci introduce nel cuore stesso del problema "Leonardo": la formazione, e l'importanza, di Leonardo "ingegnere", tecnico, costruttore di "macchine", che si va sempre meglio rivelando in tutta la sua ricchezza, e a cui hanno recato nuova documentazione i famosi codici di Madrid, scoperti alla Biblioteca Nacional nell'inverno 1964-1965 (e pubblicati dieci anni dopo). Si tratta di un aspetto capitale, ma, si badi, per un verso inscindibile dal complesso dell'opera di Leonardo, e, per un altro verso, non a lui peculiare ma caratteristico di tanti

artisti rinascimentali. Si tratta, insomma, di una doppia restituzione: di Leonardo al suo tempo e al suo ambiente; dell'ingegnere e del tecnico alla visione articolata e complessiva della grande impresa "enciclopedica" dell'artista e dello "scienziato".

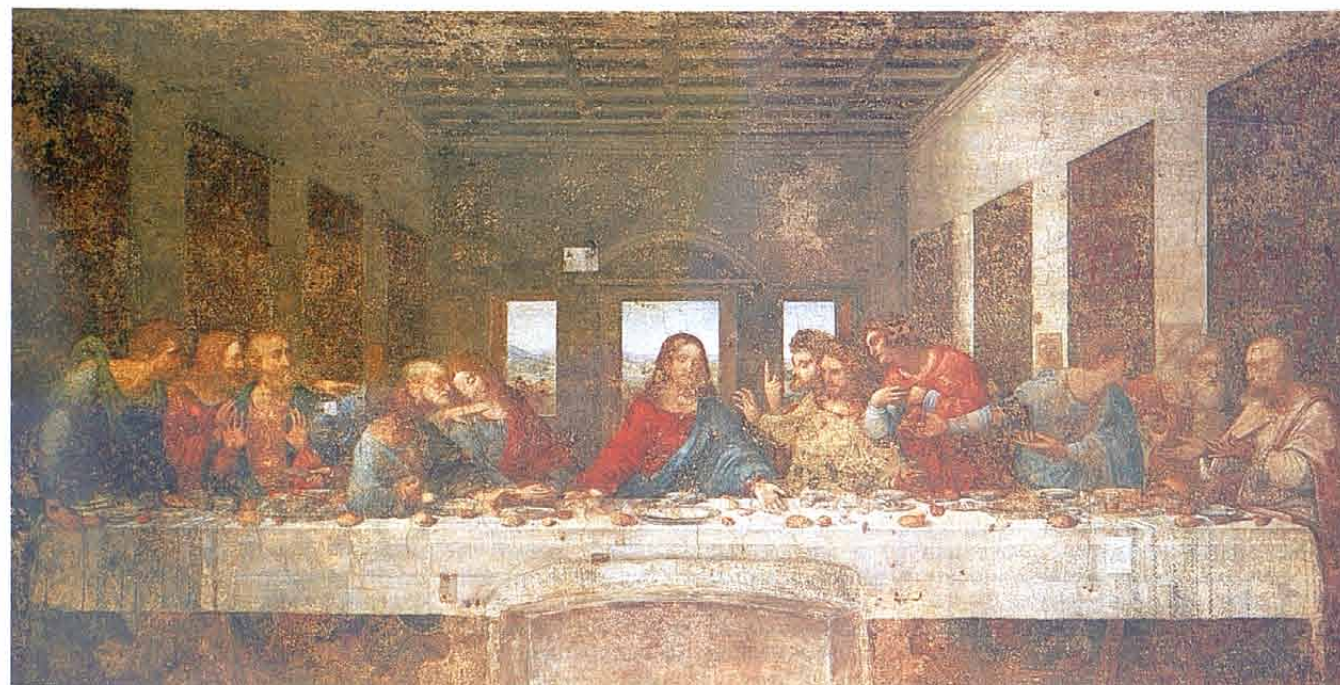
Dal 22 maggio all'8 novembre 1987 al Museo delle Belle Arti di Montréal in Canada è stata aperta una grande mostra, molto significativa, su Leonardo ingegnere e architetto (della quale, purtroppo, non si è parlato abbastanza). Lo splendido catalogo, che è insieme uno studio ricco e documentato su questo aspetto del grande artista, ha il merito, fra l'altro, non solo di sottolineare la rilevanza di questa forma dell'attività di Leonardo, ma di ricollegarla a quella che era una situazione generale degli artisti del tempo: di essere, appunto, anche dei tecnici, e spesso architetti e "ingegneri" di prim'ordine. Non Leonardo eccezionale "uomo universale", che ha inventato anche la bicicletta, ma un Leonardo nella regola, in cui, ben inteso, eccelle, ma che è pratica diffusa. Non a caso, anche se Vasari non ne parla, Leonardo avrebbe cominciato a fare le sue esperienze di "tecnico" proprio quando, nel '69, giovinetto diciassettenne, è messo dal padre Ser Piero, che si era trasferito a Firenze con la famiglia, nella bottega del Verrocchio, pittore e scultore. Orbene, proprio al Verrocchio, il 19 gennaio 1467, era stata commissionata la "palla" di rame da mettere sulla lanterna della cupola del Brunelleschi, «per ordine già di Filippo morto». Andrea doveva prepararla con «industria e ingegno». Doveva farla di grandezza tale che «vi si potesse entrar dentro», e fissarla in modo che «i venti non le nocessero». Finì il lavoro fra grandi feste il 27 maggio 1471.

Da un tardo ricordo autografo di Leonardo (posteriore al 1510) sembra che anch'egli partecipasse in qualche modo all'opera, e a quello che essa dovette importare di calcoli e di complesse apparecchiature tecniche per sollevare "la palla" fin lassù, e poi per fissarla saldamente, a prova di tempesta. Così, mentre già si andava perfezionando nel dipingere (ed è storia ben nota), tanto da suscitare la gelosia del Verrocchio («Andrea», dice Vasari, «mai più volle toccar colori, sdegnatosi che un fanciullo ne sapesse più di lui»), si veniva anche avviando la sua preparazione tecnica di "ingegnere" e architetto: una lunga strada, compiuta a Milano, anche se già nel '78 andava



Lo stupore è una scossa lungo la tavola

Sant'Anna, la Madonna e il bambino con l'agnello, di Leonardo, al Louvre di Parigi. Qui sotto la notissima Ultima cena, o Cenacolo, di Leonardo, nel convento di Santa Maria delle Grazie. Non si tratta di un affresco, come molti pensano, ma di una tempera su intonaco. Questo perché Leonardo, abitualmente, ritornava più volte sui suoi lavori, con rifacimenti e ritocchi, mentre l'affresco, dopo essere asciugato, diviene parte integrante del muro. Si osservi che i discepoli sono a gruppi di tre, eppure la reazione alle parole di Gesù sul futuro tradimento di uno di loro sembra trasmettersi e scorrere lungo la tavolata.



vagheggiando di «alzare il tempio di San Giovanni di Fiorenza e sottomettervi le scalse, senza ruinarlo». Commenta Vasari: «nelle cose de' numeri faceva muovere i monti».

Comunque quello che importa sottolineare è, fino dalla formazione fiorentina del pittore, l'incontro in lui dell'attività dell'artista con quella del tecnico, dell' "ingegnere", dell'architetto, del costruttore di macchine. Come importa notare che si trattava, non di una sua straordinaria caratteristica, ma di un tratto comune a molti artisti. Naturalmente, quello che verrà distinguendo abbastanza presto l'opera di Leonardo, sarà l'estendersi senza fine dei suoi progetti, dei suoi disegni, delle sue macchine, e il loro intrecciarsi con la riflessione teorica, e il ragionarci e scriverci e disegnarci su, quasisché sullo sfondo ci fosse una grande e nuova enciclopedia del sapere, destinata a fare da fondamento e da sostegno a tutte le realizzazioni dell'artista: pittore, scultore, architetto. Qui anche la difficoltà quasi disperante di una lettura di Leonardo, oggi che ci stanno davanti agli occhi, con i suoi capolavori dipinti, tutte le infinite tappe di avvicinamento, e i commenti senza fine anch'essi: dai disegni splendidi ai suoi appunti, alla messe sconfinata dei suoi scavi nel cuore della realtà — disegni e riflessioni — per scoprire quel segreto dell'essere senza il quale il pittore fallisce.

Come non si possono staccare, nelle sue pagine, figure e parole, così neppure si possono separare pensieri enigmatici o profondi da progetti articolati, l'ombra di un'immagine da una riflessione sconvolgente, la traccia di un meccanismo e un volto dolcissimo, una sottile anatomia e una "macchina" ingegnosa. Ma leggere Leonardo è proprio questo: sforzarsi di vedere in trasparenza la lunga, infinita teoria dei tentativi, delle analisi, degli abbozzi, delle "anatomie", che costituiscono la preistoria e la storia di ogni risultato raggiunto, e dei tanti risultati vagheggiati, delineati, abbozzati e mai raggiunti.

Il lungo lavoro che è stato fatto, di restauro e di edizione della gran massa dei suoi manoscritti, va rendendo più accessibili e databili quelle pagine, a volte eccezionali. La stessa scoperta dei due importanti codici di Madrid e la loro pubblicazione per opera di Ladislav Reti unita a una conoscenza sempre più esatta delle sue "fonti" va consentendo una lettura meglio scandi-

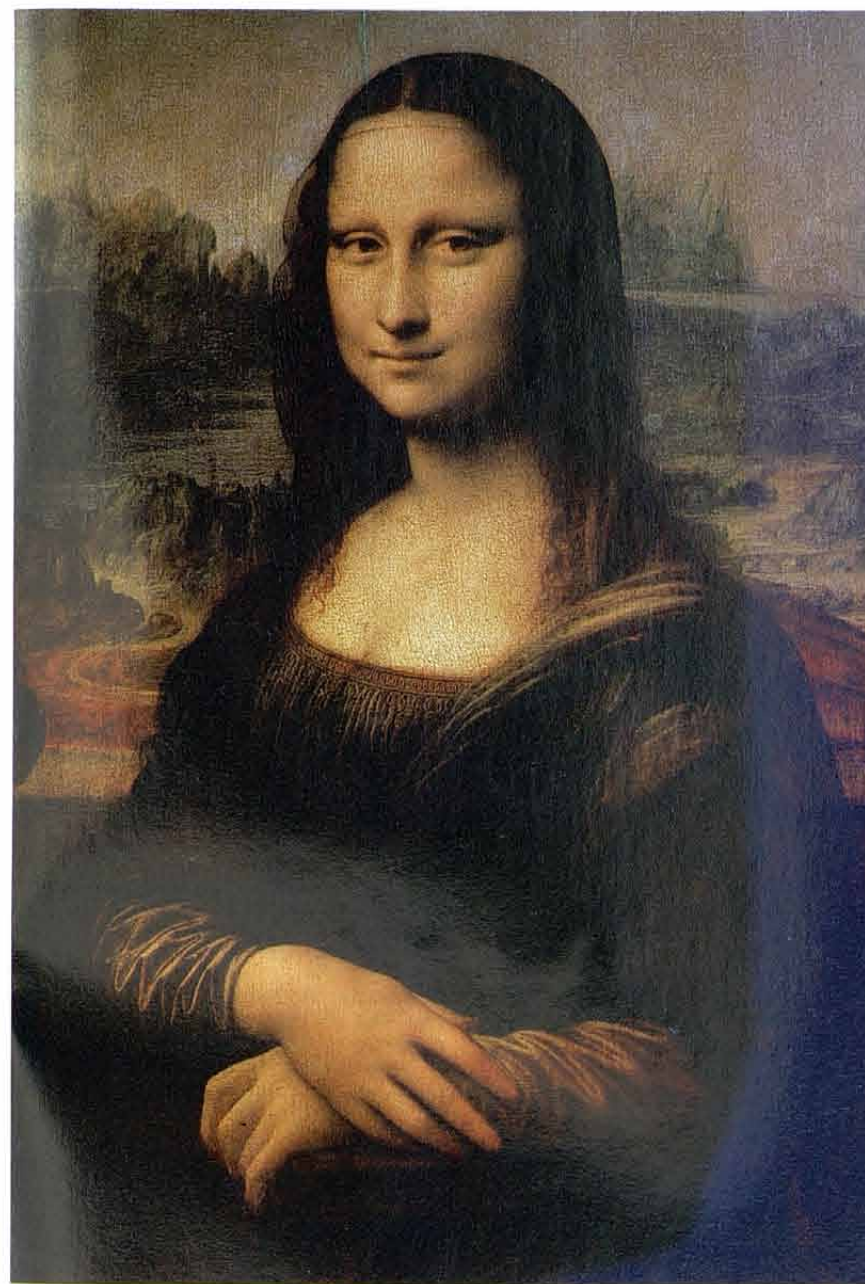
Cambia di continuo
l'umore della Gioconda

ARGUZIA E RIMPIANTO NEL QUADRO DELL'ENIGMA

di Ernst Gombrich

Una fama come quella della *Monna Lisa* leonardesca non è poi una grande fortuna per un'opera d'arte. Ci siamo talmente abituati a vederla sulle cartoline e perfino sui cartelloni pubblicitari che ci riesce difficile guardarla con occhio nuovo, come il dipinto di un uomo reale che ritrae una donna di carne e sangue. Ma vale la pena di dimenticare ciò che sappiamo o crediamo di sapere attorno al quadro per guardarlo come se fossimo noi a scoprirlo. Ciò che ci colpisce in primo luogo è l'intensa vitalità con cui Lisa ci appare: essa sembra veramente guardarci e pensare. Come un essere vivente, sembra mutare sotto i nostri occhi e risultare un po' diversa ogni volta che torniamo a guardarla. Perfino davanti alle fotografie del quadro possiamo provare questa strana impressione che però, dinanzi all'originale del Louvre, diventa quasi soprannaturale. A volte Lisa sembra beffarsi di noi, ma ecco che di nuovo ci sembra di cogliere un'ombra di tristezza nel suo sorriso. È una impressione misteriosa che ogni grande opera d'arte ci comunica. Ma Leonardo sapeva benissimo come aveva ottenuto questo effetto e con quali mezzi. Quel grande osservatore della natura conosceva meglio di chiunque prima di lui il meccanismo dell'occhio umano. Aveva chiaramente individuato un problema che la conquista della natura aveva proposto agli artisti: un problema non meno complesso di quello di combinare insieme esattezza di disegno e armonia di composizione. Le grandi opere dei

maestri del Quattrocento italiano che seguirono le orme di Masaccio hanno in comune una certa scabra durezza, una certa legnosità. Lo strano è che responsabile di quest'effetto non fu la mancanza di pazienza e di sapere. Nessuno poteva essere più paziente nell'imitazione della natura di Van Eyck; nessuno poteva essere più esperto in materia di disegno esatto e di prospettiva del Mantegna. Eppure, nonostante l'impressione di grandiosità della loro rappresentazione naturale, le figure somigliano piuttosto a statue che a esseri vivi. La ragione sta forse nel fatto che, quanto più minutamente ritraiamo una figura, linea per linea e particolare per particolare, tanto meno ci immaginiamo che essa possa mai muoversi e respirare. Sembra che l'artista vi abbia gettato sopra un incantesimo, forzandola in un atteggiamento di eterna immobilità, come i personaggi della *Bella addormentata*. In vari modi i pittori avevano tentato di uscire da questa difficoltà. Botticelli, per esempio, si era studiato di accentuare il moto ondoso dei capelli e il movimento delle vesti, così da renderne meno rigido il contorno. Ma solo Leonardo trovò la soluzione esatta del problema. Il pittore deve lasciare allo spettatore qualcosa da indovinare; se i contorni non sono delineati rigidamente, se si lascia un poco vaga la forma come se svanisse nell'ombra, ogni impressione di rigidità e di aridità sarà evitata. Questa è la famosa invenzione leonardesca detta lo *sfumato*: il contorno evanescente e i colori pastosi fanno confluire una forma nell'altra lasciando



La Gioconda di Leonardo al Louvre di Parigi. L'effetto misterioso è anche dovuto al largo uso dello sfumato, nel taglio degli angoli della bocca e degli occhi. Leonardo ha lasciato queste parti indefinite, immerse in una morbida penombra, dove ciascuno legge cose sempre diverse.

serviamo attentamente il quadro, vediamo che le due metà non sono simmetriche. Questa circostanza risalta con evidenza molto maggiore nel fantasioso sognante paesaggio dello sfondo. L'orizzonte a sinistra è assai più basso che a destra, per cui, quando la nostra attenzione si appunta sul lato sinistro del quadro, la donna pare più alta ed eretta che non quando accentriamo la nostra attenzione sul lato destro. E anche il volto pare mutare a seconda della posizione, perché anche nel volto i due lati non si accordano. Tutti questi trucchi cerebrali avrebbero tuttavia permesso a Leonardo un ingegnoso gioco di prestigio piuttosto che una grande opera d'arte, se egli non avesse avuto un esatto senso del limite, sforzandosi di rendere in modo quasi miracoloso la carne così da controbilanciare l'ardita deviazione dalla realtà naturale. Si osservi com'è modellata la mano o come sono rese le maniche con le loro minutissime pieghe. Leonardo poteva essere meticoloso come qualsiasi predecessore, nella paziente osservazione della natura, ma non ne era più lo schiavo incondizionato. In un lontano passato la gente aveva considerato con sgomento i ritratti, pensando che, colta la somiglianza della persona, l'artista potesse conservarne anche l'anima. Ora il grande scienziato Leonardo aveva fatto avverare alcuni dei sogni e dei timori di questi primitivi creatori d'immagini. Conosceva l'incantesimo grazie al quale poteva infondere vita nei colori distesi dal suo magico pennello.

© Phaidon Press Limited e, per l'Italia, Giulio Einaudi editore.

sempre un margine alla nostra immaginazione. Se ora ci volgiamo di nuovo a considerare *Monna Lisa* possiamo capirne in qualche modo l'effetto misterioso. Vediamo che Leonardo si è valso consapevolmente e larghissimamente dello sfumato. Chiunque abbia tentato di disegnare o di scarabocchiare un volto sa che ciò che noi chiamiamo espressione si cela soprattutto in due tratti: gli angoli della bocca e gli angoli degli occhi. Ora,

sono precisamente queste parti che Leonardo ha lasciato volutamente indefinite, immergendole in una morbida penombra. Ecco perché non siamo mai sicuri dello stato d'animo con cui *Monna Lisa* ci guarda. La sua espressione pare sempre sfuggirci. Ma, naturalmente, non è soltanto l'indistinto che produce un simile effetto: c'è ben altro. Leonardo ha osato ciò che forse solo un pittore della sua levatura poteva permettersi. Se os-

ta di un'opera certo a volte enigmatica, ma che ha bisogno in primo luogo di una preoccupazione unitaria che ne indaghi la compattezza, e in secondo luogo di scarsa indulgenza per le leggende di ogni sorta.

Nell'82, come è noto, Leonardo lascia Firenze per Milano: la città di Lorenzo dei Medici per quella di Ludovico il Moro. Che il nuovo e così diverso ambiente incidesse a fondo su di lui è pacifico. E tuttavia non sarà male far giustizia dei troppi luoghi comuni sull'uomo «senza lettere» che lascia la città dei sogni e dei fumi platonici per il mondo settentrionale fatto di realismo e di scienza. Gli anni che Leonardo passa in Toscana sono trenta, e dal '69 è a Firenze, ove, a parte la cultura, fa esperienze umane certo non trascurabili: dalla ripetuta accusa, e dal procedimento contro di lui, per omosessualità, con Jacopo Saltarelli (dell'aprile del '76), alla congiura dei Pazzi, con la vendetta implacabile dei Medici e l'impiccagione del Baroncelli (il 29 dicembre del '79), il cui corpo appeso egli disegnerà.

Né Firenze né la sua cultura scientifica erano allora davvero trascurabili. Si ripete che, non conoscendo il latino, gli era precluso l'accesso alle grandi opere di quegli anni, ma troppo si dimenticano le tante opere anche teoriche che allora circolarono in volgare, e troppo si dimentica che gli uomini a volte parlano, domandano, ascoltano le conversazioni, e qualche volta possono persino farsi tradurre, o raccontare, qualcosa che li interessi davvero. Un'immagine falsa dei rapporti umani in questo periodo, quasi che gli artisti non avessero relazioni con dotti e studiosi, ha fatto dimenticare i possibili incontri e le conversazioni con Toscanelli o Argiropulo, per fare solo due nomi annotati da Leonardo. Dello stesso Marsilio Ficino circolava probabilmente già nel '69 *El libro dello amore*, volgarizzamento d'autore del commento al *Simposio* di Platone finito nel luglio del '69, un testo molto bello, e veramente fondamentale, che chi abbia familiarità con Leonardo, pensa subito che Leonardo potesse conoscere.

Nell'82 Leonardo va a Milano, e si presenta a Ludovico il Moro con una lettera notissima ma estremamente significativa, tutta da ricordare, ove enumera «li segreti» suoi, e innanzitutto «instrumenti bellici», «ponti leggerissimi e forti», «bombarde comodissime e facili ad portare», «carri

Quest'angelo ha le ali di un uccello

L'Annunciazione di Leonardo da Vinci, conservata agli Uffizi di Firenze. Le ali dell'angelo sono molto simili a quelle di un uccello, invece che a quelle abitualmente attribuite agli abitatori del cielo.

Lo sfondo è realizzato secondo la prospettiva aerea: il senso della profondità è dato da un perdersi del paesaggio in lontananza.



coperti, securi e inoffensibili», «mortari e passavolanti di bellissime e utili forme». Oltre che come tecnico e ingegnere militare, Leonardo si presenta come architetto civile e idraulico: «in tempo di pace credo soddisfare benissimo ad paragone de omni altro in architettura, in composizione di edifici e pubblici e privati, e in condurre acqua da un loco ad uno altro». Infine si presenta anche come artista: «condurrò in scultura di marmo, di bronzo e di terra, similiter in pictura, ciò che si possa fare ad paragone de omni altro e sia chi vole. Ancora si potrà dare opera al cavallo di bronzo», ossia al monumento equestre a Francesco Sforza.

Leonardo, ormai, si sente capace di tutto: macchine e opere d'arte. È il tecnico che offre la sua perizia, senza preoccupazioni morali o religiose, al Sultano: «io, tuo servo, ho sentito dire che Vi siete proposto di costruire

un ponte da Stambul a Galata, ma che non lo avete fatto perché non si trova un uomo capace. Io, tuo servo [...], io lo eleverò». Nel 1502 sarà ingegnere militare del Valentino e assisterà all'assedio di Urbino: lo interessa soprattutto il testo di Archimede.

Gli anni di Milano, fino alla fine del secolo, furono intensissimi: il *Cavallo* e la *Cena*, ma anche le macchine per i giuochi e le feste del Moro. E poi i progetti per la «città ideale» su due piani, e per rispondere alle preoccupazioni politico-edilizie dello Sforza; e i suggestivi disegni per il «teatro da predicare»; e gli studi di matematica e di fisica, e l'amicizia con fra' Luca Pacioli. Ma anche, nel '90, Salai, che ha dieci anni e che starà con lui venticinque anni. È il tempo in cui più cresce quella sua nuova enciclopedia i cui materiali sono consegnati senza fine ai manoscritti, e che è il presupposto e la condizione di tutta



scavata fino nel fondo della caverna (per riprendere la sua immagine), presupposto della sua pittura: ma una visione deserta di Dio. Scrisse nel 1550 Vasari: «filosofando delle cose naturali attese a intendere le proprietà delle erbe, continuando ed osservando il moto del cielo, il corso della luna e gli andamenti del sole. Per il che fece nell'animo un concetto sì eretico, che e' non s'accostava a qualsivoglia religione, stimando per avventura assai più lo esser filosofo che cristiano».

In realtà il culmine di tutta la visione delle cose è, in Leonardo, la pittura: una sorta di metafisica e di morale della sua «filosofia». Il pittore realizza nel mondo il suo mondo: un mondo più alto e profondo; un mondo che ripropone tutto attraverso una nuova sintesi, di cui egli è l'artefice. «L'ingegno del pittore — scrive una volta — vol essere a similitudine dello specchio, il quale sempre si trasmuta nel colore di quella cosa ch'egli ha per obbietto, e di tante similitudini s'empie, quante sono le cose che li sono contraposte. Adunque conoscendo tu, pittore, no' poter esser bono, se non se' universale maestro di contraffare co' la tua arte tutte le qualità delle forme che produce la Natura, quelle non saprai fare se no' le vedi e ritraile nella mente [...]. E in effetto ciò ch'è nell'universo per essenza, frequenza o immaginazione, esso pittore lo ha prima nella mente e poi nelle mani; e quelle sono di tanta eccellenza, che in pari tempo generano una proporzionata armonia in un solo sguardo, qual fanno le cose». Giunge a dire Leonardo: «il pittore disputa e gareggia con la natura - ei n'è Signore e Dio».

Per questo il pittore è sempre lì, accanto al ricercatore, all'ingegnere, all'esperto che va notomizzando tutto, ed è il disegno del pittore che scava oltre nelle cose, che va un po' più in là e un po' più a fondo. Le migliaia di pensieri dei suoi manoscritti trovano nel disegno, nella «pittura» che li accompagna, quel compimento che «considera tutte le qualità delle forme: mare, siti, piante, animali, erbe, fiori [...]». E veramente questa è scienza.

Nel magico punto dell'unione fra questa scienza e quella pittura Leonardo volle forse collocare il suo segreto, che solo chi riuscirà a ricomporre l'unità dell'opera sua — i suoi manoscritti e le sue «pitture» — riuscirà a svelare.

Eugenio Garin

l'opera dell'artista, e in cui confluiscono apporti d'ogni genere: letture, risultati di discussioni, echi di discorsi. Per ottenere i possibili effetti della luce bisogna sapere quello che la luce è obbiettivamente (raggi, «specie»), le leggi del suo propagarsi, il modo di funzionare dell'occhio, le caratteristiche del vedere. Per ben dipingere o scolpire un corpo umano, bisogna avere sezionato minutamente i cadaveri, essere divenuti esperti di anatomia, e poi avere studiato il complesso dei moti del vivente (e il funzionamento di tutte le «macchine»). Per dipingere le cose del mondo è necessario notomizzare l'universo intero, ritrovarne le strutture sottili, e poi i movimenti delle acque che, come il sangue nei viventi, circolano dando vita al tutto: oltre la statica delle strutture la dinamica delle funzioni. Come l'uomo è un «piccolo mondo», così il mondo è un grande animale, in cui le «ragioni», ossia le leggi, sono

l'anima immanente. Luce, movimento, vita; tessitura e struttura dei corpi; le sezioni dell'enciclopedia si dispongono naturalmente: meccanica, teoria delle acque, ottica, anatomia, biologia, fisiologia, cosmologia. E poi le «macchine» che l'uomo si sforza di rifare, anche se macchina è lo stesso uomo, come macchina è l'animale: «in effetto l'uomo non si varia dalli animali se non nell'accidentale», come si vede sol che si osservino e «il battimento del core che genera l'onda del sangue [...] e il battimento del polso».

Macchina è l'uccello: «l'uccello è strumento operante per legge matematica, il quale strumento è in potestà dell'uomo poterlo fare con tutti li suoi moti». Importante è dargli l'anima, ossia la forza propulsiva, «la quale anima bisogna che sia contraffatta dall'anima dell'uomo».

Questa l'immensa tela della sua «enciclopedia»: una visione totale.

LA PRIGIONE DI MARMO

(segue da pag. 17)

concepi nel 1505 la tomba di Giulio II da mettere al centro del nuovo San Pietro: molte statue ma un solo concetto circoscritto in un solo blocco di marmo. Doveva essere la polifonia delle arti, l'opera d'arte totale: fu invece, e lo disse, la tragedia della sua vita. Più volte interrotto e ripreso, il grandioso progetto andò via via riducendosi fino a concludersi, dopo quarant'anni, nell'ingloriosa (ma per noi estremamente interessante) versione che oggi si vede in San Pietro in Vincoli a Roma: quasi un amaro commento alla solenne statua di *Mosè*, solo relitto del naufragato progetto. Lo interruppe per dipingere, ordine perentorio del papa, la volta della Sistina. Ma avrebbe potuto riprenderlo dopo avere trattato lassù, in termini di superficie e col mezzo della pittura, lo stesso tema dell'unità delle arti? Lo tentò studiandosi di connettere il monumento, che aveva ideato come un blocco isolato, alla parete. Ma anche quest'opera restò non finita, anzi non fu neppure cominciata.

Riparti da quel punto per studiare la facciata di San Lorenzo a Firenze, ordine di Leone X nel 1516. Fu un altro scacco, la facciata non si fece. Si fece invece la sacrestia nuova, come cappella sepolcrale di casa Medici. Il tema della morte, che lo affascinava, gli ispirò un più integrale concorso delle arti: il vano strutturato era l'architettura, le statue la scultura. Faceva pittura l'accordo cromatico dei bianchi dell'intonaco e del marmo col grigio della pietra serena e la parca luce dell'oro. Le statue dei duchi, incastrate nelle nicchie strette e profonde, affioravano appena, con le ginocchia, alla chiara luce del vano; e, come si conveniva ad immagini d'un passato chiuso, erano finite fin nei minimi particolari dei cimieri, delle armature, dei calzari e dei panneggi vagamente all'antica.

Nelle statue allegoriche dei tempi del giorno, instabilmente sdraiate sullo sdrucchiolo dei coperchi dei sarcofagi, il finito di certe parti trascorreva nel non-finito di altre. Del resto, erano energie ma inconcluse le movenze con cui un po' cedevano e un po' resistevano alla caduta, e i loro corpi erano ancora avvinti alla matrice materica dei blocchi, come per mostrare che nascevano dalla materia, comparivano nel mondo e dileguavano nell'indistinto. La stessa cosa dicevano, con accenti di strazio, gli sforzi muscolari degli *Schiavi* inutilmente destinati all'infaticabile tomba di Giulio II: la loro disperata tensione era come bevuta dal masso, che però ne veniva animato e redento. Il tormento intellettuale del rapporto dialettico delle arti ebbe termine nel vestibolo della libreria laurenziana, il famoso ricetto. Che altro erano le grandi colonne appaiate e infossate nel muro se non statue deliquorate e ridotte all'astratto o corpi geometrici sul punto di farsi umani? Al problema suo e del secolo, l'unità delle arti, aveva dato finalmente una soluzione: era

sublime ma anche terribilmente ambigua. Non poteva tornarci sopra, comunque.

Intanto precipitavano gli eventi, i Medici volevano distrutta la repubblica che i loro stessi maggiori, umanisti, avevano voluta. Firenze era assediata, Michelangelo era repubblicano perché umanista e platonico. Volle fare di Firenze, che era un'Athena, un David armato di "fortezza et ira": così l'aveva raffigurato come simbolo della città, e dal 1504 la candida statua stava davanti al palazzo della Signoria. Progettò i bastioni morte come macchine da guerra, sapendo che non li avrebbe mai costruiti: sarebbero stati come immani statue senza figura ma cariche di furore. Più tardi, nel *Giudizio* della Sistina, quel furore politico divenne religioso, c'era da difendere la Chiesa romana dall'aggressione luterana; e il *Giudizio* fu pura e irruente pittura, senza traccia di scultura o d'architettura: il contrario della sinfonia delle arti che aveva dispiegato trent'anni prima nella *visio intellectualis* della volta.

Tornato a Roma, di scultura fece più poco, senza grandi progetti, accettando aiuti mediocri. Ebbe un sussulto di fiera repubblicana: il busto di Bruto come elogio di Lorenzino, viva i tirannicidi. Ma quanta consapevole pena nelle due bibliche devote oranti ai lati dell'imperativo *Mosè* di tanti anni prima. Lavorò alla costruzione del nuovo San Pietro, come fosse un bastione contro l'eresia; e c'è una strana affinità tra quel tempio fatto di spinte salienti a portare la cupola e la *Pietà* che cominciò per la propria tomba e poi abbandonò, ed ora è in Santa Maria del Fiore. La scultura, insomma, pareva finire in architettura; si corresse però nell'ultima *Pietà*, la Rondanini, e la fece finire in poesia, proprio la poesia delle *Rime* più tarde, desolate, imploranti.

L'opera, che Roma non curò possedere e di cui oggi si vanta Milano, è il *nec ultra* dell'arte di Michelangelo, ma rimane e deve rimanere un enigma. Perché è conservato il braccio d'una terza figura, annullata? Perché i volti sono erosi e consunti, come per dare il senso d'un disfacimento già in atto? Quale messaggio d'oltremondo l'artista in punto di morte consegnò ai suoi ultimi segni? Cosa graffiava nel marmo, in quelle notti insonni con la candela sull'ala del cappello? Null'altro che il *reale* compiersi del trapasso, istante per istante: la morte vissuta, insomma, come in un famoso racconto di Poe, ma nel senso cristiano di morire come Cristo.

A conti fatti, scolpi meno di quanto non abbia dipinto o architettato; ma poiché la scultura era il vertice della piramide, è lì che si vede come Michelangelo pensasse il proprio essere vivo e presente nel cospetto d'un passato morto, l'arte prima del cristianesimo, l'antico. Lo dicono i disegni di scultura: lo interpretò, l'antico, in modo anti-classico, come esperienza vissuta e non come modello osservato. Non so come, ma certo conobbe il pensiero del Cusano: non poter essere resurrezione se non dopo la morte reale. L'antico era morto e non rinascere come una pianta germoglia dopo la morte apparente dell'inverno: poteva risorgere, lo vide coi suoi occhi quando uscì dalla terra il *Laocoonte*.

Ma lo sapeva fin da ragazzo, quando studiava col Bertoldo allievo di Donatello, l'antichista anticlassico del primo umanesimo fiorentino: la *Madonna della Scala*, uno dei suoi due rilievi, fu un'analisi del bassorilievo "stacciato" donatelliano, e lo studio ebbe risonanze lontane: anche in pittura, anche in architettura. Proprio il rilievo "stacciato" fu la prima e remota radice del non-finito. E quel pensiero anticlassico dell'antico passò ai manieristi e da loro ai romantici e ai moderni. È inutile negarlo: da allora l'idea della morte divenne costitutiva dell'idea dell'arte. L'idea della morte sarebbe insopportabile senza l'idea d'un possibile superamento, e fu Michelangelo il primo a pensare l'arte come continuo, non mai finito superamento della morte. Perciò mi atterriscono oggi i post-moderni che condannano il moderno in quanto è critica e superamento.

È noto l'antagonismo tra Michelangelo e Leonardo, d'oltre vent'anni più anziano. Leonardo credeva alla superiorità della pittura: era strumento più duttile per l'analisi d'una natura che non era più verità rivelata ma problema aperto. Non era più moderno Leonardo col suo metodo scientifico e il suo scetticismo religioso che Michelangelo col suo estremistico fideismo?

Polemicamente Michelangelo preferì la scultura benché amasse i piaceri della vista, le squillanti disarmonie dei colori, il fascino ambiguo e pericoloso della beltà. La scultura era difficile, faticosa e implacabile: non dava scampo, non permetteva pentimenti. Attraverso la prassi impietosa della scultura trasformò in religiosa, anzi mistica, l'iniziale tensione intellettuale. Per Leonardo, scettico, che Dio fosse o non fosse non era cosa che riguardasse la scienza; Michelangelo era un mistico e sono i mistici, non gli scettici, a disperarsi per l'assenza di Dio dal mondo. Perciò Leonardo fu un grande modernista, Michelangelo un grande moderno. Il primo, comunque, ad avere ed esprimere la tragica coscienza di esserlo.

Giulio Carlo Argan

L'ABBRACCIO DELLA BIBLIOTECA

(segue da pag. 23)

scultura, si trasmettono all'architettura. La tensione dinamica, nella Biblioteca Laurenziana, l'opera successiva, è ancora più forte. Si realizza addirittura uno spazio triplicato — lo spazio verticale del "ricetto", con la scalinata realizzata dall'Ammannati; lo spazio allungato della grande Libreria ed un terzo spazio che non è stato realizzato: la Cella dei Libri rari, che avrebbe avuto una forma triangolare. Quindi, tre invasi completamente diversi: uno sviluppato in altezza, uno sviluppato in longitudinalità, ed uno triangolare; il che presuppone una lettura in movimento, e di ritorno all'indietro, come un percorso avvolgente che ritorni al punto di partenza.

Ma insieme a questa dinamica spaziale, Michelangelo elabora anche una sorta di

semplificazione delle forme. È quasi un secondo linguaggio che ritengo sia legato al suo pensiero religioso. Michelangelo non solo appartiene al circolo di Vittoria Colonna e dei valdesiani a Viterbo e a Roma, ma, come si nota dai sonetti, dagli scritti, dal suo atteggiamento generale, vive un fortissimo dramma religioso, influenzato dalle correnti evangeliche italiane. L'evangelismo è un pensiero del tutto indipendente rispetto al luteranesimo, con cui non si identifica affatto; si tratta di una religione soggettiva, un cristianesimo personale estremamente angoscioso per Michelangelo stesso. E proprio questa tensione, il costante interrogativo aperto sul divino, conduce Michelangelo quasi a criticare le forme dell'antico, forse da lui identificate non tanto con forme pagane, ma con l'espressione di una certezza che non vuole possedere: l'interrogativo deve rimanere sempre aperto. In questa fase, proprio intorno al 1550, questa tragedia personale si traduce in forme architettoniche.

I progetti per San Giovanni dei Fiorentini partono da modelli antichi, ma anche da modelli paleocristiani, per arrivare a delle deformazioni che con un termine moderno — non appropriato, quindi, ma didattico — potremmo definire "espressionista". Lo spazio si complica, le strutture si intrecciano. Un progetto straordinario, per San Giovanni dei Fiorentini, si sviluppa sulla diagonale invece che sulla centralità: lo spazio esterno si spoglia quasi denudandosi. Lo stile "terribile" dell'ultimo Michelangelo informa anche i progetti per S. Pietro: la lingua della soggettività che anela alla sua libertà assume forme eroiche, formando un punto interrogativo sulle "armonie" sognate dal Rinascimento.

Manfredo Tafuri

LA VOLTA SI RIFÀ IL TRUCCO

(segue da pag. 29)

tuttora larvale restauro. Larvale perché, come è universalmente noto, quel che residua dell'originaria pittura di Leonardo, al disotto o frammezzo a ritocchi fatti e disfatti innumerevoli volte, non è che un'informe nuvolaglia di frammenti e frammentini, solo per brevi tratti abbastanza ravvicinati da consentire il riconoscimento di brani di pittura autentica. Ma appunto più sotto forma di larve o di reliquie, che d'immagini artisticamente definite.

È dunque solo con una buona dose di fantasia, ed altrettanta imprudenza, che si è potuto credere che un restauro coscienzioso, purgando questo disastrosissimo stato di cose da ogni sorta di ritocchi e superfetazioni, sarebbe riuscito a conferirgli un potere di evocazione dell'originale superiore a quello esercitato, sia pure alla bell'e meglio, dal dipinto prima del restauro. È anzi certo che se la purga venisse somministrata con l'impietoso rigore filologico che era nelle intenzioni iniziali, su quel muro tormentato finiremmo per riconoscere magari l'arcipelago

della Micronesia o forse solo la «macchia abbagliata» già vista dal Vasari, ma certamente nulla che sarebbe valsa la pena di scambiare col *Cenacolo* di prima della cura. Perciò, se le cose non stanno andando a questo modo, è perché non tutti i ritocchi che sarebbero da rimuovere vengono ora rimossi, né tutti quelli rimossi non cedono il posto a nuovi ritocchi.

Ma per carità, non s'immagini il peggio. L'operazione, benché d'inammissibile lentezza, è condotta correttamente, in piena aderenza ai principi estetici alla base della moderna concezione del restauro. Ciò che va senz'altro portato all'attivo di quanto si viene facendo, ma limitatamente a un bilancio i cui valori, proprio perché di natura estetica, e perciò legati alle fluttuazioni del gusto, hanno un corso alquanto precario e contingente.

Per stare un po' più sul sicuro, e cioè ad evitare il rischio di una certa intercambiabilità tra le presenti e le passate manipolazioni estetiche, occorrerebbe che quanto in queste vi è di aleatorio, relativo e inessenziale, fosse compensato, nell'economia complessiva dell'intervento, dalla preminenza accordata al puro e semplice fine della conservazione materiale. Fine oltretutto assai facile da conseguire, visto che la "patologia" del *Cenacolo* si restringe a due soli mali: l'eccessivo impolveramento della superficie dipinta, e la scarsa coesione della sottostante preparazione o "imprimatura".

Il primo fenomeno va posto in relazione non tanto alla qualità dell'aria (a Milano ovviamente pessima), quanto al fatto che la conformazione estremamente accidentata della superficie dipinta costituisce per la polvere quello che i fisici dell'atmosfera chiamano un "pozzo perfetto", ossia una trappola di grande efficienza per ogni tipo di particelle sospese nell'aria. Inconveniente eliminabile solo con un intervento di controllo ambientale (filtraggio dell'aria), dato che la spolveratura periodica del dipinto, a parte l'impraticità e l'inefficacia della manovra, comporterebbe delle sollecitazioni meccaniche che i frammenti superstiti dell'originale non sono assolutamente in grado di sopportare.

Si viene così a quella che già il Lomazzo (1584) aveva lucidamente individuato come la causa prima di tutti i mali. La debole tenuta della superficie dipinta si deve infatti alla scarsissima coesione del sottostante strato preparatorio, a formare il quale Leonardo si servì di una miscela composta in prevalenza dalla polvere di un minerale (la Nesquehonnite: carbonato di magnesio tri-idrato), che coi suoi grossi cristalli ammassati disordinatamente si solidificò in una specie di struttura a feltro, attraversata in tutte le direzioni da innumerevoli vuoti. La scelta di questa stravagante ricetta, da contare tra le «moltissime pazzie» di Leonardo (Vasari), fece sì che la superficie dipinta, già col solo entrare in tiro durante l'essiccamento, trascinò con sé la sottostante preparazione, frantumandosi insieme a questa in un fittissimo reticolo di spaccature che ricorda le formazioni geologiche cosiddette a "cretti di mota" (*mud's cracks*). Dopodiché, la via era aperta perché

lo strato preparatorio venisse sempre più indebolendosi, soprattutto a causa della "condensazione interstiziale", ossia dell'acqua che, anche in condizioni di non eccessiva umidità ambientale, resta comunque intrappolata in un materiale così altamente igroscopico e poroso.

Ancora una volta è dunque solo con un serio intervento di bonifica ambientale che si potrebbe porre rimedio anche a questa seconda tara costituzionale del *Cenacolo*. Cosa del resto risaputa non da oggi e nemmeno da ieri, ma addirittura da una quarantina d'anni. Tanti infatti ne sono passati da quando una benemerita principessa Thurn und Taxis — incompetente in materia ma provvista di solido buonsenso austro-lombardo —, stanziò liberalmente la somma, poi dissipata dallo Stato chissà come, per l'acquisto d'una vetrata con la quale riparare il *Cenacolo* da polvere e umidità.

Misura tecnicamente ingenua, ma certamente assai meglio mirata sulla vera sostanza del problema di quante ne abbiamo viste finora attuate.

Giovanni Urbani

NEL GIARDINO DI LORENZO

(segue da pag. 34)

opere scultoree ed architettoniche. Fra queste, i lavori per la facciata di San Lorenzo a Firenze (rimasta incompiuta), il complesso della cappella funeraria dei Medici nella Sagrestia Nuova della stessa chiesa, con i grandi monumenti marmorei dominati dalle figure del Giorno, della Notte, dell'Aurora e del Crepuscolo, poggiati sui sarcofagi, lo splendido vestibolo della Biblioteca Mediceo-Laurenziana.

Clemente VII, nel 1534, poco prima di morire, gli commissiona l'affresco del *Giudizio Universale* per la parete dell'altare della Cappella Sistina. Michelangelo ha ormai sessant'anni. L'opera verrà terminata nel 1546, sotto il pontificato di papa Farnese, Paolo III, che ebbe per il Buonarroti un'ammirazione assoluta, più di trent'anni dopo gli affreschi della volta. Per la cappella privata del papa dipinge la *Conversione di Saul* e il *Martirio di San Pietro*. Poi abbandona definitivamente la pittura perché «il lavorare in fresco», così confida al Vasari, «non è arte da vecchi».

Nell'ultimo ventennio si rivolge soprattutto all'architettura. Nascono così i progetti per S. Giovanni dei Fiorentini, la trasformazione del *tepidarium* delle terme di Diocleziana nella Basilica di Santa Maria degli Angeli, l'assetto scenografico della Piazza del Campidoglio. Non riuscirà a vedere realizzata la cupola di S. Pietro di cui aveva eseguito un grande modello in legno.

Con le sculture degli anni estremi, la *Pietà da Palestrina* (Firenze, Accademia), la *Pietà del Duomo* di Firenze, la *Pietà Rondanini* (Milano, Castello Sforzesco), profundissime meditazioni sulla morte, siamo all'epilogo.

Lettere testimoniano come l'artista stesse

lavorando alla *Pietà Rondanini* fino alla vigilia della morte avvenuta nella sua casa romana di Macel de' Corvi il 18 febbraio 1564. Michelangelo aveva novant'anni.

Alcuni libri utili per conoscerlo: *L'opera pittorica completa di Michelangelo e L'opera completa di Michelangelo scultore* (Classici dell'arte Rizzoli), volumi iconografici completi di apparato filologico e critico, e *La Cappella Sistina. I primi restauri: la scoperta del colore* (De Agostini).

Alessandra Ottieri

IL VISO IN OMBRA

(segue da pag. 37)

Aretino aveva mosso a Michelangelo — nella famosa lettera del novembre 1545 — in nome della convenienza della invenzione, che a lui si configurava solo come invenzione letteraria ed esigeva generi incontaminabili: «In un bagno delizioso — Pietro Aretino concludeva — non in un coro supremo si conveniva il far vostro. Onde saria men vizio che voi non credeste, che, in tal modo credendo, iscemare la credenza in altrui. Ma sino a qui la eccellenza di si temerarie meraviglie non rimane impunita, perché il miracolo di loro istesse è morte de la vostra laude». Considerazioni di tal natura esulano dalla *Vita* torrentiniana, anzi tra gli antefatti dell'affresco il biografo pone l'episodio di Minosse, in cui l'artista avrebbe raffigurato Biagio da Cesena perché — si noti la motivazione — «usò prosunzione e biasimollo per li tanti ignudi». Indipendentemente da una possibile allusione alle censure di Pietro Aretino, il punto di vista del Vasari risulta ben netto. Se, a proposito del *Giudizio*, anche lui, come Pietro Aretino, insiste sulla "convenienza" delle figure, si tratta di una convenienza tutta interiore, che scaturisce dalla individuale natura del Maestro, di cui il biografo già nel proemio della *Vita* ha lodato la «vera filosofia morale», cioè la singolare rispondenza tra il conoscere e l'agire, e la cui esperta "cognizione" egli ravvisa anche nel «decoro si d'arie, si d'attitudini e si d'ogni naturale circostanza». È chiaro che il nostro scrittore dissente profondamente da Pietro Aretino. Ciò che questi ritiene virtuosismo è per lui un nuovo modo di espressione, la cui alta originalità non può essere valutata con canoni estrinseci, e la cui importanza storica non può venire ignorata.

La felicità storico-critica delle *Vite* torrentiniane che, pur esaltando Michelangelo, non svalutano la qualità degli altri grandi artefici della "maniera" cinquecentesca, non ebbe seguito tra i contemporanei. Fu tuttavia uno stimolo a testimonianze sul Buonarroti e alla trattatistica d'arte. Nel 1553 Ascanio Condivi, discepolo di Michelangelo, pur non menzionando il Vasari, motiva la propria *Vita di Michelagnolo Buonarroti* con l'accusa che la vita del maestro era stata esposta in modo falso e frammentario. Tali affermazioni hanno favorito un equivoco che ha goduto di larga fortuna dal Settecento in poi; sono

state, cioè, prese alla lettera e, al fine di accertare il grado di verità dei due biografici, si sono poste a vantaggio del Condivi la sua familiarità con Michelangelo, la sua schiettezza e ingenuità, il suo, per dirla col Mariette, *air de vérité*, sino al punto di intenderne la biografia come una autobiografia dello stesso maestro. In realtà le sue precisazioni sono, diciamo così, fattuali riguardo al testo vasariano, per cui lo Schlosser a ragione notava: «Il Condivi non può staccarsi dal contenuto e parla della forma solo balbettando e con frasi fatte imparate a scuola».

Tuttavia il Vasari poteva aver frainteso la vita di Michelangelo non soltanto sul piano documentario. Il dissidio tra la biografia torrentiniana e il Buonarroti era probabilmente più profondo, nascendo dal fatto che l'artista non poteva accettare il mito di se stesso, quando questo andasse a scapito della propria fatica di operare e di vivere.

I Fiorentini ebbero preoccupazioni diverse. Non essendo riusciti a convincere il gran vecchio a ritornare in patria per dar lustro al recente ducato, si servirono della *Vita* torrentiniana e di quella del Condivi per celebrare solennemente le esequie di Michelangelo in San Lorenzo, la chiesa più prossima alle architetture della Sagrestia Nuova e della Libreria Laurenziana e al tempo stesso più legata alla famiglia medicea. Nelle pitture del catafalco, concepite come manifesti commemorativi della lunga carriera del Buonarroti, gli Accademici del Disegno cercarono di glorificare con Michelangelo Firenze e il duca Cosimo.

La dimensione storica del rivoluzionario Michelangelo si era ormai fatta imponente e multiforme; e lo stesso Vasari, pur essendone il maggiore responsabile, dovette tenerne conto pubblicando nel 1568, presso i Giunti, la seconda redazione delle *Vite*. Non solo egli vi corregge le proprie inesattezze e si aggiorna sui nuovi dati condiviani, ma cerca di tradurre in "storia" la "cronaca" del Condivi e reagisce vivacemente alle critiche che Lodovico Dolce in nome di Raffaello e di Tiziano e Giovanni Andrea Gilio in nome della controriforma avevano mosse all'artista.

Le varianti del 1568 al testo del 1550 ne rallentano il corso, ne arricchiscono i dati informativi, ne ampliano talvolta la visione storica, ma non ne alterano i nuclei interpretativi più importanti. Superato il limite cronologico della biografia torrentiniana (1550) e di quella del Condivi (1553), i problemi della revisione giuntina si fanno diversi. Assistiamo infatti al curioso fenomeno che, divenendo più frequenti i rapporti personali del Vasari col Buonarroti, più angusta si fa la sua comprensione. È a proposito dell'auspicato ritorno di Michelangelo a Firenze che il protagonismo del Vasari si fa sordo e incombente. Egli nemmeno sospetta l'ironia con cui il maestro contrappone la propria missione artistica in San Pietro, che lo trattiene a Roma, ai maneggi cortigiani dei propri concittadini. Il cortigiano Vasari non riesce a intendere la vecchiaia del Buonarroti come conquista di nuove dimensioni; per lui essa è soltanto un insormontabile ostacolo all'agognato rimpatrio. La sordità dello storico

si aggrava fino al punto di interpretare come un semplice addio alle «cose dell'arte» il famoso sonetto «Giunto è già 'l corso della vita mia», che in realtà è la consapevole espressione di un profondo mutamento di ideali artistici. Il critico che, trattando le singole opere, ha compreso il valore dell'estremo linguaggio pittorico del Buonarroti o l'importanza delle sue ultime sculture, in sede biografica e psicologica, sviato da preoccupazioni soggettive e cortigiane, riduce l'intima storia michelangiotesca a cronaca di palazzo per la soddisfazione di contrapporre al purgatorio curiale il paradiso mediceo. Da gloria universale Michelangelo diveniva una gloria municipale, che il Vasari cercò invano, con le sue pressioni, di assicurare alla ormai declinante cultura fiorentina e, non riuscendovi, se ne valse come *imprimatur* per le nuove imprese medicee, le quali furono, come si sa, in gran parte vasariane.

Paola Barocchi

UNA VEDOVA CASTA

(segue da pag. 39)

rapporto tutto intellettuale (lei non aveva, fra le donne del secolo, la creatività appassionata di Gaspara Stampa né la bellezza senza aggettivi di Giulia Gonzaga) perché Michelangelo già aveva fatto una scelta di dedizione, che è sempre commovente rileggere: «*Io ho moglie troppa, che è quest'arte... ed i miei figlioli saranno l'opera ch'io lascio*». Anche se poi, spezzato dal dolore, confiderà al suo biografo Ascanio Condivi il rimpianto di non avere osato, nemmeno *post mortem*, posare le labbra sulla fronte della venerata marchesa. La quale, come scandisce un distico di Annibal Caro, senza mai deflettere «vinto avea il mondo / e vinto avea se stessa».

Anna Ottani Cavina

DISCUTERE COL PAPA

(segue da pag. 42)

Mentre Michelangelo affrescava sulla volta della Sistina la *Creazione*, il *Peccato originale*, il *Diluvio*, i *Profeti* e le *Sibille*, Raffaello copriva di affreschi le Stanze vaticane. Era venuto a Roma, a venticinque anni, dalla scuola del Perugino. Più docile di Michelangelo, forse un po' più disposto a cortigianerie, Raffaello dipinse le sue grandi allegorie teologiche, filosofiche e mitologiche: la *Disputa del Santissimo Sacramento*, la *Messa di Bolsena*, la *Scuola d'Atene*, il *Parnaso*. Nella *Messa di Bolsena*, Raffaello raffigurò Giulio II. Ancora ispido, ancora duro, con le mani inanellate, il papa è inginocchiato devotamente in preghiera. Il pittore perugino lasciava un'immagine pia di un papa che aveva governato poco la Chiesa, preferendo fare il capitano di ventura.

Quando Giulio II morì, il 21 febbraio 1513, dopo dieci anni di pontificato bellicoso, i cardinali cominciarono a litigare per la

successione. In conclave, il cardinale Giovanni Medici, trentotto anni, figlio di Lorenzo il Magnifico, venne portato su una barella. Soffriva di una piaga che gli si era aperta in una gamba. Nonostante il puzzo che spandeva dappertutto, Giovanni Medici uscì papa dal conclave e prese il nome di Leone X. Era di aspetto sgradevole: testa enorme, faccia gonfia, colorito pallido, occhi in fuori, con poca vista. Di splendido aveva soltanto le mani, fini e ben curate. Così si può vedere anche dal famoso ritratto che gli fece Raffaello, raffigurandolo tra due cardinali nipoti.

La dispendiosità di Leone X, con feste, pranzi, battute di caccia, acquisti di gioielli, divenne famosa in Roma. Pasquino diceva che il papa divorava i tesori di tre pontificati: di quello di Giulio II, del suo e di quello del suo successore. D'estate e d'inverno andava a caccia nei dintorni di Viterbo e di Bolsena, dove poteva anche pescare nel lago. Al seguito del pontefice era un esercito di valletti, falconieri, battitori, scudieri, insieme a cardinali e prelati, che gareggiavano col pontefice.

Il luogo di caccia preferito dal papa era la Magliana, dove il Tevere, verso il mare, disegna i suoi meandri tra piccole colline. Ambasciatori, principi, banchieri, quando volevano parlare con lui dovevano raggiungerlo nel casale della tenuta pontificia. La sera, dopo una giornata di fatica a cavallo alla rincorsa della selvaggina, finita la cena, si giocava a carte. Si giocavano soldi, gioielli, e quando il papa vinceva distribuiva tutto allegramente ai compagni di gioco.

Dalla Magliana, Leone X lanciò la scomunica a Lutero, con la bolla pontificia *Exurge Domine*, che cominciava così: «Sorgi, o Signore e giudica la tua causa: un cinghiale ha invaso la tua vigna». Lottava contro il frate agostiniano tedesco e paragonarlo a un cinghiale era per lui una grande soddisfazione, come partecipare a una battuta di caccia.

Il playboy di tutta la corte papale era il cardinale Bibbiena, che passava per grande amante delle arti e delle lettere, ma anche delle belle dame. A Roma faceva rappresentare la sua commedia di intrighi amorosi *La Calandria* e incaricava Raffaello di dipingere la vita di Venere sulle pareti e sulla volta del bagno. Raffaello dipinse la *Nascita di Venere dalla schiuma del mare*, *Venere e Amore in mare*, *Venere ferita*, *Venere che si toglie la spina dal piede*. Il cardinale, oltre che scrivere commedie inviava lettere d'amore alle signore. A Isabella di Mantova scriveva: «Isabella mia chara, chara, te baso con tutta l'anima mia sin de qua, et prego che ti ricordi di me, come merita il grandissimo amore che ti porto».

Insieme ai soldi per feste, caccia e divertimenti, papa Medici spendeva anche per letterati, poeti e artisti. Cercava libri per la propria biblioteca privata e per quella Vaticana. Amava raccogliere e far stampare testi classici inediti. Alla fine di una edizione di Tacito si leggeva: «A nome di Leone X si promettono larghe ricompense a coloro che gli cedono scritti antichi non ancora pubblicati». Quell'edizione aveva una bella storia. Presentava i primi sei libri degli Annali, che

erano stati copiati da un codice rubato al monastero di Corbie, in Francia, celebre per la sua biblioteca. Leone X non si curò del modo con cui il codice era arrivato a Roma. Una volta stampato, ne mandò una copia splendidamente rilegata al monastero di Corbie, con una bella lettera: «All'abate e ai monaci abbiamo mandato in bella legatura, per incorporarlo alla biblioteca in luogo del rubato, un esemplare del libro corretto e stampato. Perché poi conoscano che il furto ha loro recato più utile che danno, abbiamo concesso alla loro chiesa una indulgenza plenaria».

Nemmeno Leone X riuscì ad intendersi con Michelangelo. In un primo tempo gli diede l'incarico di finire la facciata della chiesa di San Lorenzo di Firenze, la chiesa di famiglia dei Medici. Michelangelo ne fu lusingato, poiché così continuava l'opera di Brunelleschi e poteva diventare in patria «il direttore supremo e lo scultore» del papa. Ma ben presto lo scultore e il pontefice cominciarono a litigare a proposito dei marmi da usare. Michelangelo voleva i marmi di Carrara, Leone X gli impose l'uso di quelli di Pietrasanta. Ne nacque una specie di guerra tra Carrara e Pietrasanta. Così i marmi non arrivavano né dall'una né dall'altra città. Michelangelo si spazientiva, il lavoro non andava avanti, finché alla fine il papa gli tolse la commissione.

Andò meglio con Raffaello che, dopo la morte di Giulio II, stava ancora lavorando agli affreschi delle Stanze in Vaticano. Spirito cortigiano, il pittore accontentò il papa, ritraendolo in tutte le storie che stava raccontando. Leone X morì per essersi buscato una febbre malarica alla Magliana. Rientrò a Roma con forti brividi, fu messo a letto ed entrò in coma, tanto che non fu possibile portargli gli ultimi sacramenti. Di lui scrisse Pasquino: «Intravit ut vulpis, vixit ut Leo, mortuus est ut canis», fu una volpe nell'entrare, visse come un leone, morì come un cane.

Domenico Del Rio

IL "RE SOLE"

(segue da pag. 51)

dimostrare che egli abbandonava senza rimpianto ai suoi successori certe strade della pittura che per primo gli era toccato esplorare. Non possiamo lasciare Tiziano senza soffermarci sull'*Autoritratto* di Berlino; risale al 1562, se davvero può identificarsi col dipinto osservato dal Vasari nello studio dell'artista, nel 1566. È un'opera sorprendente, confrontabile solo con gli ultimi autoritratti di Rembrandt. Qui però non regnano l'amarezza o la rabbia di invecchiare: è invece l'affermazione di autorità di un uomo che non soltanto non si arrende ma si attribuisce la prestanza di un Grande. La grossa catena d'oro, regalo di Carlo V, ricorda che siamo in presenza di un cavaliere dell'Impero, ma non è più che un particolare disciolto nello sfavillio della casacca chiara. Le mani appog-

giate con forza sono semplicemente abbozzate. In tutti i ritratti che Tiziano ha dipinto le mani hanno un ruolo decisivo poiché danno la chiave di lettura del personaggio: il *Paolo III* di Napoli, l'*Uomo dal guanto* del Louvre, e ancora nella *Venere allo specchio* di Washington. Qui, proclamano una convinzione di invincibilità. Perché?

La risposta è nell'idea che possiamo farci dell'ultimo Tiziano. Quello il cui strano metodo di lavoro sarà più tardi raccontato al Boschini da Palma il Giovane: «con uno striscio delle dita poneva un colpo d'oscuro in qualche angolo, per rinforzarlo, oltre qualche striscio di rossetto, quasi gocciola di sangue, che invigoriva alcun sentimento superficiale». Un pittore che non deve render conto a nessuno e affronta ormai solo se stesso, superando i propri limiti. Come l'ultimo Poussin, l'ultimo Monet o il Beethoven dei Quartetti. Ma deciso, nella sua solitudine, a lanciare la sfida che manifestano, senza possibile ambiguità, l'atteggiamento e lo sguardo. Ma una sfida a chi? Ognuno di noi, guardandolo, può tentare di rispondere.

(traduzione di Ludovica Trezzani)

VENNERO A IMPARARE

(segue da pag. 54)

che di Raffaello e dei suoi allievi; ma Michelangelo gli doveva esser rimasto estraneo. Soprattutto egli prendeva schizzi della città molto nitidi e ben impostati, che venivano a completare quelli fatti prima nelle Alpi, poi a Betlemme e a Gerusalemme, e che costituiscono la vera origine della *veduta*. Al suo ritorno a Utrecht egli avrebbe fuso nei suoi quadri le culture assimilate a Venezia e a Roma, proponendo, in colori caldi e brillanti, una sintesi originalissima di Tiziano, Palma, Raffaello, Polidoro.

Michelangelo non sembra nemmeno riferirsi agli allievi di Scorel scesi in Italia nel decennio successivo, Martin van Heemskerck o Jan Vermeyen. Sulla scia del maestro il primo spese diversi anni a fissare nei suoi quaderni i siti della Roma antica e moderna, ma riprodusse anche le statue antiche. Quanto al secondo, da reporter del Cinquecento, nel 1535 aveva seguito Carlo Quinto a Tunisi per disegnare le fasi della spedizione e farne tessere degli arazzi e, a giudicare da certe figure dei suoi cartoni, sulla via del ritorno aveva dovuto sostare davanti alle opere romane e fiorentine di Michelangelo.

Negli anni 1530, dopo che il sacco aveva messo in fuga quasi tutti gli artisti rimasti a Roma, vi erano giunti anche numerosi Fiamminghi: Pieter Coecke, reduce probabilmente da Costantinopoli, dove era andato a trattare commerci di arazzi; Michel Coxcie, che riuscì ad ottenere la decorazione di una cappella a Santa Maria dell'Anima; o Peeter de Kempeneer, giunto da Bologna, dove aveva decorato un arco di trionfo in occasione dell'incoronazione di Carlo V; si era poi inserito nell'ambiente emiliano, prima di proseguire la sua rotta fino a Siviglia, dove

MICHELANGELO

e il suo tempo

sarebbe diventato il primo pittore della città. Tutti e tre si erano formati a Bruxelles, nella bottega di Bernard van Orley, dove erano cresciuti accanto ai cartoni spediti da Raffaello e mai restituiti, e avevano dovuto conoscere l'allievo Tommaso Vincidor. Sicché in Italia è il sogno raffaellesco che inseguivano.

Il primo Fiammingo colpito profondamente da Michelangelo fu Frans Floris, che proveniva da Anversa ed era portatore di una cultura molto diversa. Nel decennio che dovette passare in Italia, giungendovi probabilmente nello stesso momento di Francisco de Holanda, egli si ferò non solo a Roma, ma anche in altre città, fra cui Firenze e Venezia. Nel *Giudizio universale* che dipinse al suo ritorno, sconvolto dalla nuova civiltà che aveva appena scoperto, fece il tentativo, quasi disperato, di unire a Raffaello, a Tiziano e all'antico il meglio di Michelangelo; finì però col rinunciare, trovando la sua via nel realismo quotidiano, più affine alle proprie origini. In seguito è ovvio che quasi tutti i "romanisti" si sarebbero fermati a guardare le opere di Michelangelo, specie nella Sistina, traendone delle copie, ma senza che la loro arte fosse da ciò orientata in maniera decisiva. Se niente lascia intuire che Michelangelo abbia conosciuto questi viaggiatori, in compenso egli intrattene rapporti privilegiati con gli Iberici, e non è casuale che nei *Dialoghi romani*, quando discorre delle arti straniere, precisi che la pittura spagnola è più affine all'italiana di quella fiamminga. Gli Spagnoli erano stati i primi a venire in Italia per impadronirsi della cultura del Rinascimento, ed in ciò non facevano altro che seguire, con i nuovi intenti, la tradizione di coloro che prima vi erano venuti semplicemente a lavorare. Si potrebbe affermare che fra di loro il primo "romanista" sia stato Pedro Berruguete, il padre di Alonso, che negli anni 1470 fu al servizio di Federico da Montefeltro, a Urbino, collaborando persino, in un ritratto del duca, con Piero della Francesca. In Castiglia avrebbe portato una versione personalissima della cultura prospettica italiana, intrisa anche di forti accenti fiamminghi, ed in ciò molto caratteristica dei due poli fra i quali la Spagna allora oscillava.

Nei *Dialoghi romani* Michelangelo si mostra ben al corrente della differente condizione sociale di cui godevano i pittori in Italia e in Spagna, e di una informazione così precisa egli dà la sua fonte: in casa si era tenuto un "creato" portoghese che gli aveva riferito di come li fossero mal pagati. Finora non si è mai dato molto peso a questa testimonianza, né si è tentato di capire chi fosse quest'allievo. Lo si può identificare però senza difficoltà con quello che Federico Zeri ha battezzato il "Maestro della Madonna di Manchester" e di cui ha ricostruito l'opera in modo ineccepibile. Partendo da un quadro che nell'Ottocento fu esposto a Manchester, sotto il nome di Michelangelo stesso ed è conservato ora nella National Gallery di Londra, egli ha potuto dimostrare che era stato cominciato dal maestro e poi abbandonato all'allievo. Di questi egli ha riconosciuto qualche altra tavola: la splendida *Pietà* della Galleria Barberini, desunta da quella di San

Pietro con una sensibilità a fior di pelle, e diverse varianti sul tema della *Madonna col bambino* ispirate a disegni di Buonarroti. L'aiuto era dunque un intimo di Michelangelo. Ma nelle sue opere, eseguite tutte all'inizio del Cinquecento, certe sgrammaticature nel disegno dei corpi non possono essere italiane, e la resa realistica, specie nei bellissimi paesaggi, è quasi fiamminga, come ben si addice a un Portoghese. Ora è possibile riconoscere lo stesso pittore più tardi a Barcellona, dove fece una brillante carriera, a capo della bottega più fiorente della città, e si può così ritrovarne anche il nome, menzionato spesso nei documenti: Pedro Nunyes o "Pedro portoghese". L'italianismo che egli diffuse in Catalogna rimase comunque superficiale. Viene da pensare che il giudizio negativo emesso da Michelangelo sugli stranieri sia stato condizionato anche da questa sua prima esperienza.

Dalla sua condanna il maestro eccettuava però «uno o due Spagnoli», da lui ugualmente conosciuti di persona. Il primo è sicuramente Alonso Berruguete, che aveva studiato a lungo la sua opera, in un primo tempo a Firenze e poi alla Sistina, prima di entrare nella bottega di Raffaello. Quanto al secondo, deve trattarsi di Pedro Machuca, che raggiunse Alonso in Italia dopo pochi anni ed entrò a far parte anch'egli dell'équipe raffaellesca. Il loro inserimento nella cultura italiana era così perfetto, che diversi loro quadri eseguiti fra Firenze e Roma sono stati a lungo scambiati per italiani. Quando Berruguete e Machuca se ne tornarono in patria, prima di cambiare mestiere, per diventare l'uno scultore e l'altro architetto, essi riuscirono a mantenere questo livello, anche se ci fu l'innesto con le tradizioni spagnole.

Nel secondo decennio del Cinquecento lavoravano in Italia anche due scultori di livello eccezionale, Bartolomé Ordoñez, che morì giovane a Carrara nel 1520, e Diego de Siloe, che fu il suo successore ed ebbe una lunga carriera a Granada. Già a giudicare dall'altare che eseguirono insieme a Napoli per la cappella Caracciolo, a San Giovanni a Carbonara, appare palese il loro rapporto con Michelangelo, che si rivela anche negli stalli della cattedrale di Barcellona, capolavoro di Ordoñez.

Michelangelo avrebbe continuato ad attrarre gli scultori, particolarmente numerosi in Spagna, dove erano molto richiesti per lavorare ai retablos, spesso di enormi dimensioni. Quando dalla Francia, dove egli era nato, Juan de Juni giunse in Italia, dopo essere passato per la Lombardia, dovette fermarsi a lungo davanti alle tombe medicee e alle opere di Michelangelo: il loro impatto è evidente nelle sculture che eseguì prima a Leon poi a Valladolid, dove fu il vero successore di Berruguete, accentuandone ancora la vena espressionistica.

Non si conosce tuttora niente del viaggio in Italia del toledano Bautista Vazquez il Vecchio, erede anch'egli di Berruguete. Ma a giudicare dai rilievi che egli eseguì dopo il suo ritorno in Spagna nel 1552, e soprattutto dalla splendida versione della *Pietà* di San Pietro che lasciò nella cattedrale di Avila,

anche per lui l'azione esercitata da Michelangelo dovette essere fondamentale, fino ad assimilarne volumi, contrapposti, ritmi sbilanciati e gravità.

Questo fu anche il caso di Gaspare Becerra, che Vasari ricorda come suo aiuto nel 1546 nella sala dei cento giorni, al Palazzo della Cancelleria, insieme a un altro spagnolo, Roviale. Mentre quest'ultimo rimase più legato agli allievi di Raffaello Perino e Polidoro, e lavorò anche con Salviati, Becerra scelse di seguire Michelangelo. Di lui si conservano diversi disegni dal *Giudizio* della Sistina che rivelano una forza straordinaria, anche se vi traspaiono ancora le esitazioni di un neofita. Egli dovette essere parte attiva della cerchia michelangiotesca, frequentando anche Daniele da Volterra. Quando tornò in Spagna nel 1557, egli maturò ulteriormente questa sua cultura nel monumentale retablo della cattedrale di Astorga. In seguito entrò al servizio di Filippo II come pittore e sviluppò lo stesso filone, fra l'altro nelle decorazioni del palazzo del Pardo.

Mentre soggiornava a Roma, Francisco de Holanda frequentò anche il miniatore croato Giulio Clovio, da lui molto ammirato. La sua arte risulta una strana mescolanza delle diverse esperienze italiane da lui vissute, Venezia, Firenze, Roma. Tuttavia il suo idolo fu certamente Michelangelo e nelle sue miniature, che conobbero un'enorme diffusione, egli ne riprodusse spesso i disegni. Benché fosse stimato da tutti e avesse fama di essere il primo nella sua arte — in realtà raramente praticata ai suoi tempi —, non fu certo un artista di primo piano. Sembra però che abbia avuto un ruolo chiave dal punto di vista sociale, per i rapporti che intratteneva a Roma con gli stranieri. Si sa che quando Brueghel vi soggiornò, attorno alla metà del secolo, collaborò con lui. Nell'inventario di Clovio è menzionato «un quadretto di miniatura la metà fatta per mano sua, l'altra di M^o Pietro Brugal», purtroppo, malgrado vari tentativi, non ancora identificato con certezza.

Ci sarebbe stato un ultimo straniero a subire profondamente il fascino. Quando soggiornò a Palazzo Farnese insieme a Giulio Clovio, che ve lo aveva fatto invitare nel 1570, El Greco fu un ardente ammiratore di Michelangelo. Più tardi, nei suoi quadri toledani, ad eccezione di un prestito dal *Giudizio* della Sistina, si sarebbe però ispirato solamente al *Davide*, alle tombe medicee e alla *Pietà* fiorentina. Per il Cretese, imbevuto a Venezia della pittura tonale di Tiziano e formato con Bassano, Michelangelo rimaneva — ed era forse l'ultima volta nel Cinquecento — colui che aveva raggiunto la perfezione nella scultura. «Però», aggiunge nei suoi appunti, «con i colori, nella pittura, non ha fatto niente». Per gli affreschi, che ormai erano anche molto discussi per la loro decenza e sarebbero stati presto "censurati" dal "Brachettone", si era giunto al disprezzo.

Nicole Dacos

Fotografie: le riproduzioni nel fascicolo sono dell'Istituto Scala di Firenze.

