

SARA STIFANO

«Ognuno sta, senza saperlo, dipingendo questo mondo»

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

SARA STIFANO

«Ognuno sta, senza saperlo, dipingendo questo mondo»

L'intervento si propone di analizzare le consonanze e dissonanze tra il Libro di pittura di Leonardo da Vinci e i Trattati d'arte di Francisco d'Olanda in un'ottica michelangiolesca. Pur senza suggerire un rapporto di filiazione diretta, l'opera di Francisco d'Olanda appare come una testimonianza della diffusione e penetrazione della cultura italiana in Europa, anticipando la vasariana centralità dell'arte del disegno. In questo processo di rivalutazione delle arti meccaniche e soprattutto della pittura, ci si concentrerà sul rapporto con le altre arti, dalla scultura alla poesia. Si passerà poi alla concezione dell'arte di Michelangelo Buonarroti, avvalendoci non solo della testimonianza del d'Olanda ma anche di ulteriori scritti dell'artista fiorentino, nonché dell'effettiva messa in atto di tali diverse teorizzazioni artistiche, tra la scienza di Leonardo e la spiritualità di Michelangelo.

Leonardo e Michelangelo costituiscono i due punti focali di una tradizione artistica e storiografica che, grazie soprattutto all'opera del Vasari, li ha posti su una stessa linea secondo un ordine, se non sempre artisticamente quanto meno cronologicamente, progressivo. Finanche nell'edizione Giuntina del 1568 – in cui la compattezza del disegno teleologico si sfrange per far posto a nuovi artisti e una enorme mole di nuovi documenti e informazioni –,¹ nel *Proemio* preposto alla terza parte è Leonardo a dar «principio a quella terza maniera, che noi vogliamo chiamare moderna», grazie alla sua «bravazza nel disegno», alla sua capacità di «contraffare sottilmente tutte le minuzie della natura» fino a dare «veramente alle sue figure il moto et il fiato»; ed è ancora «il divino Michelagnolo Buonarroti» che «fra i morti e vivi porta la palma, e trascende e ricuopre tutti» e «non solo tien il principato di una di queste arti, ma di tutte e tre insieme».² Tra i due, come si sa, si colloca l'altra grande corona dell'arte rinascimentale, il fuoco fatuo ma sfavillante di Raffaello Sanzio. Tuttavia, per lo scopo prefissato, è necessario abbandonare almeno quest'ultimo per far posto a una personalità minore ma la cui economia, nella messa a punto del mito michelangiolesco, è seconda a pochi.³ Si provi ad immaginare un ideale triangolo. Nei due angoli della base, da una parte, Leonardo da Vinci, inventore, artista, genio «che, dovunque l'animo volse alle cose difficili, con facilità le rendeva assolute»;⁴ dall'altra Francisco d'Olanda, autore degli assai meno noti *Trattati d'Arte*. Entrambi sostengono e si orientano verso il vertice più alto e centrale: Michelangelo Buonarroti,⁵ l'unico tra i tre a non aver mai scritto alcun trattato, a non aver concesso alcuna

¹ Sulla costruzione storiografica del Vasari e sulle differenze che corrono tra l'edizione Torrentiniana del 1550 e la Giuntina del 1568 cfr. B. AGOSTI, *Giorgio Vasari: luoghi e tempi delle vite*, Milano, Officina Libraria, 2013; P. BAROCCHI, *Studi vasariani*, Torino, Einaudi, 1984; K. BURZER-C. DAVIS-S. FESER-A. NOVA (a cura di), *Le Vite del Vasari. Genesi, topoi, ricezione*, Venezia, Marsilio, 2010; E. MATTIODA, *Poesia e storia nelle «Vite» di Giorgio Vasari*, in *Gli scrittori d'Italia. Il patrimonio della tradizione letteraria come risorsa primaria*, XI Congresso nazionale dell'ADI, Napoli 26-29 settembre 2007; *Il Vasari storiografo e artista, Atti del Congresso internazionale nel 4° centenario della morte, Arezzo-Firenze, 2-8 settembre 1974*, Firenze, Istituto nazionali di studi sul Rinascimento, 1976;

² Cfr. G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di E. Mattioda, Torino, Edizioni dell'Orso, 5 voll., 2017-2021, vol. III, 7-13 (d'ora in avanti indicata come *Le vite 1568*).

³ Cfr. E. BATTISTI, *Michelangelo. Fortuna di un mito. Cinquecento anni di critica letteraria e artistica*, a cura di G. Saccaro Del Buffa, Firenze, Leo S. Olschki, 2012.

⁴ Cfr. G. VASARI, *Vita di Leonardo da Vinci*, in Id., *Le vite 1568...*, 14-30, partic. 14-15.

⁵ Nell'arco di neanche vent'anni il Buonarroti fu oggetto di ben tre biografie: le due vasariane (1550, 1568) e quella stesa da Ascanio Condivi (Ripatransone, 1525 – ivi, 10 dicembre 1574) quasi sotto dettatura dello stesso Michelangelo per la quale si consideri A. CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, a cura di G. Nencioni, con saggi di M. Hirst e C. Elam, Firenze, S.P.E.S., 1998. Nella sterminata bibliografia restano punti fermi i numerosi studi di C. de Tolnay (tra cui il monumentale *Michelangelo*, 5 voll., Princeton, Princeton University Press, 1943-1960, 1969-1971²), di P. Barocchi (in particolare *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del*

elucubrazione teorica se non sollecitato – e anche in quel caso in maniera piuttosto sfuggente –. Il tentativo messo in atto è dunque quello di capire il concetto d'arte del divino artefice,⁶ tenendo conto del «mirabile e celeste [...] Lionardo» e del più modesto e devoto miniatore portoghese, vale a dire del d'Olanda.

Prima di convergere verso il vertice Michelangelo, è necessario chiarire i termini della questione e in particolar modo le coordinate delle nostre due principali fonti: il *Libro di pittura* di Leonardo e il *Della pittura antica* di Francisco, soprattutto il secondo dei due libri di cui è composto, noto anche come i *Dialoghi romani* in cui Michelangelo figura come personaggio.

Rispetto al Buonarroti, Leonardo è molto più esplicito circa le sue idee sull'arte ma anche la sua operazione manca di sistematicità. Entrare nell'officina dei libri leonardeschi significa affrontare un *corpus* frammentario e magmatico, sotto cui però si agita un'unica legge: tutto deve essere osservato, studiato e conservato.⁷ Questa montagna di fogli sciolti viene considerata dal Da Vinci alla stregua delle proprie opere più famose, come dimostra il lascito testamentario al suo allievo prediletto Francesco Melzi. È a quest'ultimo, per lo più, che si deve la messa in opera organica di questi geniali brandelli teorici e pratici.⁸ La sistemazione e la trascrizione degli appunti ha dato vita al *Libro di pittura*,⁹ corrispondente al codice Urbinate Latino 1270 conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana mentre, alla morte di Melzi nel 1570, cominciò la dispersione dei fogli leonardeschi, passati per le mani, tra gli altri, del cardinale Federigo Borromeo, di Napoleone Bonaparte fino a Bill Gates, a riprova di un fascino universale per uomini diversi di ogni epoca.

Al di là delle intricate vicende filologiche, che pure trovano un punto fermo nel Codice Urbinate e nella sistematizzazione ricevuta da questo materiale, ciò che ci interessa è il pensiero di Leonardo che emerge da queste pagine. Soprattutto, sono due le questioni che ci teniamo a sottolineare:

1. la concezione della pittura come scienza e il suo rapporto con le altre arti;
2. l'assenza di ogni misticismo e di una dimensione spirituale, cifra figlia dell'approccio scientifico suddetto.

Per capire se la pittura è una scienza, in primis si deve definire che cosa sia scienza. E Leonardo lo fa in apertura del suo trattato, in una pagina densissima che nell'infinitesimale trova l'infinito.

1568, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1962), di G. Spini, P. Barolsky, M. Hirst, A. Forcellino et al. Per i cataloghi, si ricordi il più recente F. ZÖLLNER-C. THOENES-T. PÖPPER, *Michelangelo. L'opera completa*, Koln, Taschen, 2017. Per le lettere, oltre la più datata ma sempre preziosa edizione *Le lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici* a cura di G. Milanesi, Firenze, Le Monnier, 1875, si tengano presenti *Il carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di G. Poggi, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, Firenze, S.P.E.S., già Sansoni, 1965-1983 e *Il carteggio indiretto di Michelangelo*, a cura di P. Barocchi, K. Loach Bramanti e R. Ristori, Firenze, S.P.E.S., 1988-1995. I nove volumi dell'edizione S.P.E.S. sono stati attentamente informatizzati dalla Fondazione Memofonte a cura di P. Barocchi e con la collaborazione di A. Caruso, M. Fileti Mazza et. al.; la stessa Fondazione Memofonte ha reso disponibile on-line anche il *Carteggio di Giorgio Vasari* a cura di K. Frey, edito dal figlio H. W. Frey tra il 1923 e il 1940. Per le poesie si vedano M. BUONARROTI, *Rime*, a cura di E. Girardi, Bari, Laterza, 1960 e M. BUONARROTI, *Rime e lettere*, a cura di A. Corsaro e G. Masi, Milano, Bompiani, 2016.

⁶ Cfr. R. J. CLEMENTS, *Michelangelo. Le idee sull'arte*, traduzione di E. Battisti, Milano, Club degli Editori, 1965.

⁷ Cfr. C. VECCE, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma, Salerno Ed., 2017; Id., *la biblioteca di Leonardo*, Firenze, Giunti, 2021; M. CURSI, *Lo specchio di Leonardo. Scrittura e libri del genio universale*, Bologna, Il Mulino, 2020.

⁸ Cfr. C. VECCE, *Leonardo*, Roma, Salerno Ed., 2006.

⁹ Le citazioni sono tratte da LEONARDO, *Trattato della pittura (Libro di pittura)*, introduzione di R. Papa, Firenze, Giunti, 2019 in cui è riprodotta integralmente l'edizione di Leonardo da Vinci, *Libro di pittura. Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca apostolica Vaticana*, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, Biblioteca della Scienza Italiana –IX, 2 voll., Firenze, Giunti, 1995.

Quell'infinitesimale è il punto, principio primo della geometria da cui parte ogni cosa naturale e ogni discorso mentale, due realtà che sono inestricabilmente legate:

Nissuna umana investigazione si può dimandare vera scienza, se essa non passa per le matematiche dimostrazioni. E se tu dirai che le scienze, che principiano e finiscono nella mente, abbiano verità, questo non si concede, ma si nega per molte ragioni; e prima, che in tali discorsi mentali non accade esperienza, senza la quale nulla dà di sé certezza (I, 1).

Dunque, la vera scienza passa per procedimenti matematici, intellettuali, mentali, secondo un *climax* che però non si arresta alla dimensione teorica. La scienza ivi definita da Leonardo, come anche la sua arte, guarda al mondo, alla natura, alla concreta esperienza perché senza esperienza non può esserci certezza, non può esserci arte, non può esserci scienza. Diversi decenni dopo, nel 1640, il padre di ogni scienziato moderno, Galileo Galilei scriverà nella lettera a Fortunio Liceti del 15 settembre:

Tra le sicure maniere per conseguire la verità è l'anteporre l'esperienze a qualsivoglia discorso, essendo noi sicuri che in esso, almanco copertamente, sarà contenuta la fallacia, non sendo possibile che una sensata esperienza sia contraria al vero.¹⁰

Una volta attestata l'anima scientifica della pittura, la prima preoccupazione non è il suo rapporto con la scultura — a cui pure arriveremo — né tantomeno con l'architettura — che Leonardo non tocca —, bensì con altre due arti: in primis la poesia, in secondo luogo la musica. Quest'ultima è considerata «sorella della pittura» ma è ad essa inferiore per il suo carattere effimero. Il suono accarezza l'orecchio per poi scomparire ed essere immediatamente sostituito; l'immagine regalata dalla pittura sta lì invece ferma ed eterna. Entrambe le arti — o, sposando la teorizzazione leonardesca, entrambe le scienze — sono accomunate dal loro carattere universale: musica e pittura non conoscono quelle barriere di lingua e di senso che invece limitano la portata della poesia, scienza meno comunicabile e dunque meno utile. È quasi una sorta di vendetta perpetrata dall'artista contro quegli uomini di lettere che per lungo tempo avevano relegato la pittura — e con essa la scultura e l'architettura — nel novero delle arti meccaniche, negandole l'accesso alle più nobili arti liberali. Il gioco di Leonardo si muove abilmente su un doppio filo: innanzitutto la riqualificazione del momento meccanico del processo creativo, imprescindibile anche per le nobili lettere e per «tutte l'arti che passano per le mani delli scrittori». Persino per costoro, infatti, per quanto chiusi nelle loro torri d'avorio, la mano è il mezzo d'elezione per la trasmissione del loro pensiero. E quei pensieri vergati su carta appartengono alla «spezie di disegno, membro della pittura» (I, 33).

Ricondotta così la scrittura sotto l'egida del disegno — e per estensione della pittura —, Leonardo arriva al vero paradosso: della poesia viene illuminato il suo carattere strumentale, la sua vanità contenutistica e la sua natura formale. Il poeta non è altro che «uno adunatore de cose rubate a diverse scienze» e la sua arte è strumento attraverso cui queste altre discipline, dall'oratoria alla filosofia, dall'astrologia alla cosmologia, trovano espressione. Inferiore, dunque, al pittore nella «figurazione delle cose corporee» e inferiore al musicista per quella delle «cose invisibili».

Innegabile però, nel clima umanistico-rinascimentale, il rapporto tra poesia e pittura, specie alla luce dei precetti oraziani dell'*ut pictura poësis* e della facoltà che unisce pittori e poeti di osare qualsiasi

¹⁰ G. GALILEO, *Opere*, 20 voll., a cura di A. Favaro, Firenze, Barbéra, 1890-1909 (ristampata per il medesimo editore nel 1929-39 a cura di Garbasso-Abetti e nel 1968 a cura di Abetti-Fermi-Mazzoni), vol. XVIII, p. 249

cosa secondo i ben noti versi dell'*Ars* che saranno citati proprio da Michelangelo nei *Dialoghi romani*. Insieme alla *Poetica* di Aristotele, l'*Ars poetica* costituì il substrato della critica letteraria e del pensiero artistico del tempo. Anche Vasari, nome che per forza di cose ricorre in ogni seria analisi di letteratura artistica, sin dal *Proemio* delle *Vite* del 1550 ripropone fondamentali concetti di stampo oraziano. Basti pensare all'*utile dulci*, articolato nel binomio «et utile e piacere»¹¹ che riassume in sé pure quelle direttive che ogni letterato di tradizione toscana doveva sentire come proprie sin dai tempi di Boccaccio; oppure il riferimento alla capacità eternatrice della scrittura: all'oraziano «exegi monumentum aere perennius»¹² fa eco la vasariana «voracità del tempo»¹³ che ha «cancellato e spento i nomi di tutti quelli che ci sono stati serbati da qualunque altra cosa che dalle sole vivacissime e pietosissime penne degli scrittori»¹⁴. Inoltre, il *corpus* stesso delle *Vite* può essere visto come una realizzazione concreta del principio cardine *ut pictura poësis*. Paradossalmente, dunque, quello che da molti è considerato un testo d'arte sulle arti meccaniche, si apre con l'elogio della scrittura, in cui si concretizza il *trivium liberale*. Mentre però la capacità eternatrice della poesia di Orazio coincide con l'immortalità del poeta, qui Vasari sembra perseguire un fine più ampio, volendo eternare non (solo) sé stesso ma gli «artefici da Cimabue insino» ai suoi tempi «per difenderli più che io posso da questa seconda morte, e mantenergli più lungamente che sia possibile nelle memorie de' vivi»¹⁵. E tra questi artefici ci sono naturalmente Leonardo da Vinci e Michelangelo Buonarroti.

All'irrinunciabile confronto tra poesia e pittura Leonardo dedica le prime pagine del suo trattato, arrivando a riconoscere naturalmente la superiorità della seconda. Superiore la pittura, «poesia che si vede e non si sente», perché si occupa delle opere di natura e del creato; perché passa per l'occhio, fruitore delle bellezze del mondo; perché non riproducibile ma unica; per il suo carattere sincretico e istantaneo, capace di restituire con un unico colpo d'occhio innumerevoli azioni; inferiore la poesia, «pittura che si sente e non si vede», perché rappresenta le opere dell'uomo; perché passa per l'udito, senso importante ma non fondamentale come la vista; per il suo occupare troppo tempo. Quanto ci vuole a un poeta per descrivere una battaglia? Quanto è più immediata la sua rappresentazione su una parete?

Non a caso parliamo di battaglie. Leonardo e Michelangelo impugnano le armi e si fronteggiano — o quantomeno avrebbero dovuto — nella Sala grande del Consiglio maggiore. Il primo, nel 1503, riceve il compito di dipingere la *Battaglia di Anghiari*, celebrando la storica vittoria dei fiorentini sui milanesi del 1440, il secondo, l'anno successivo, la *Battaglia di Cascina* del 1364, quando le truppe pisane vennero sconfitte da quelle fiorentine. Nessuna delle due opere è stata conclusa sia per ragioni strutturali sia perché entrambi gli artisti lasceranno di lì a poco la città toscana per altre mete. Per comprendere la grandezza e la differenza dei due possiamo però innanzitutto attingere a quella straordinaria fonte costituita dall'*ecfrasi* vasariana:

Leonardo, cominciò un cartone alla sala del Papa, [...] nel quale disegnò un gruppo di cavalli che combattevano una bandiera, cosa che eccellentissima e di gran magisterio fu tenuta per le mirabilissime considerazioni che egli ebbe nel fare quella fuga, per ciò che in essa non si

¹¹ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino, Einaudi, 1986 (da qui in avanti indicate come *Le vite 1550*)

¹² ORAZIO, III, 30

¹³ VASARI, *Proemio*, in *Le vite 1550*..., 7.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

conosce meno la rabbia, lo sdegno e la vendetta negli uomini che ne' cavalli [...] tra' quali due, intrecciatisi con le gambe dinanzi, non fanno men guerra coi denti, che si faccia chi gli cavalca nel combattere detta bandiera; [...] oltra che in terra, fra le gambe de' cavagli, v'è dua figure in iscorto, che, combattendo insieme, mentre uno in terra ha sopra un soldato, che, alzato il braccio quanto può, con quella forza maggiore gli mette alla gola il pugnale per finirgli la vita, e quello altro, con le gambe e con le braccia sbattutto, fa ciò che egli può per non volere la morte. Né si può esprimere il disegno che Lionardo fece degli abiti de' soldati, variamente variati da lui; simile i cimieri e gli altri ornamenti, senza la maestria incredibile che egli mostrò nelle forme e lineamenti de' cavagli, i quali Lionardo meglio ch'altro maestro fece di bravura, di muscoli e di garbata bellezza.¹⁶

Michelagnolo ebbe una stanza nello Spedale de' Tintori a Santo Onofrio, e quivi cominciò un grandissimo cartone: né però volse mai che altri lo vedesse. E lo empì di ignudi, che, bagnandosi per lo caldo nel fiume d'Arno, in quello stante si dava a l'arme nel campo, fingendo che li inimici li assalissero; e, mentre che fuor delle acque uscivano per vestirsi i soldati, si vedeva dalle divine mani di Michelagnolo chi affrettare lo armarsi per dare aiuto a' compagni, altri affibbiarsi la corazza, e molti mettersi altre armi indosso, et infiniti, combattendo a cavallo, cominciare la zuffa. Eravi fra l'altre figure un vecchio, [...], il quale, postosi a sedere per mettersi le calze, e non potevano entrargli, per avere le gambe umide dell'acqua, e, sentendo il tumulto de' soldati e le grida et i romori de' tamburini, affrettando tirava per forza una calza; et, oltra che tutti i muscoli e nervi della figura si vedevano, faceva uno storcimento di bocca, per il quale dimostrava assai quanto e' pativa, e che egli si adoperava fin alle punte de' piedi. [...] e di stravaganti attitudini si scorgeva chi ritto, chi ginocchioni, o piegato, o sospeso a giacere, et in aria attaccati con iscorti difficili. V'erano ancora molte figure aggruppate et in varie maniere abbozzate, chi contornato di carbone, chi disegnato di tratti, e chi sfumato e con biacca lumeggiato, volendo egli mostrare quanto sapesse in tale professione.¹⁷

Entrambe destano meraviglia, ma mentre il primo è un turbinio intrecciato di soldati e cavalli variamente adornati colti nell'apice della battaglia, il secondo è un intrico di corpi nudi rappresentati nel momento della 'chiamata' inattesa e della sorpresa. Distrutta per l'inavvertito uso di una tecnica ad olio simile alla pittura ad encausto — e forse in parte coperta dalle successive decorazioni dello stesso Vasari —, la *Disputa per lo Stendardo* fu l'unica sezione della *Battaglia di Anghiari* ad essere realizzata sulla parete. È possibile ricostruirla grazie agli schizzi preparatori, ad alcuni testi descrittivi come quello sopracitato e a un discreto numero di copie, tra cui la più famosa è quella attribuita a Rubens conservata al Louvre che però, per ovvie ragioni cronologiche (l'artista fiammingo nasce nel 1577), non può esser stata esemplata a partire dal dipinto originario, considerando che il Salone dei Cinquecento aveva ormai cambiato la sua fisionomia in seguito alla grande ristrutturazione vasariana (fig. 1). Ma ancor più delle pagine vasariane, è significativo quanto la messa in pratica — per quanto ricostruibile — corrisponda alla teorizzazione contenuta nel *Libro di pittura* in cui Leonardo tratteggia in questo modo come si debba «figurar una battaglia»:

Farai prima il fumo dell'artiglieria mischiato infra l'aria insieme con la polvere mossa dal movimento de' cavalli de' combattitori [...]. Farai rosseggiare i visi e le persone e l'aria vicina agli archibusieri insieme coloro vicini [...]. Farai i vincitori correnti con i capelli e altre cose leggiere sparse al vento [...]. Farai alcuni cavalli strascinar morto il loro signore [...]. Farai i vinti e battuti pallidi [...]. Ed alcun fiume, dentrovi cavalli correnti, riempiendo la circostante acqua di turbolenza d'onte, di schiuma e d'acqua confusa saltante inverso l'aria, e tra le gambe e i corpi de' cavalli. E non far nessun luogo piano senza le pedate ripiene di sangue (II, 148).

Se è quest'idea di movimento continuo e di tensione che ritroviamo nella copia di Rubens, nulla di tutto ciò vi è invece nella più nota copia michelangiolesca. Non sembra che Michelangelo avesse

¹⁶ G. VASARI, *Vita di Leonardo da Vinci*, in Id., *Le vite 1568...*, vol. III, 26-27.

¹⁷ G. VASARI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, in Id., *Le vite 1568...*, vol. IV, 136-137.

trasferito il cartone sulla parete ma vi lavorò almeno fino al marzo 1505. Prima del 1519, il cartone fu tagliato in pezzi. La copia più nota, non sappiamo quanto parziale, è attribuita a Aristotile da Sangallo e conservata presso la collezione Earl of Leicester della Holkham Hall a Norfolk (fig. 2). In essa, al turbinio di uomini e cavalli leonardesco fa riscontro una vera e propria foresta di corpi michelangiolesca, dove nessuno degli elementi elencati del più anziano pittore viene accolto. Tutt'al più vi è l'ansa di un fiume che però ha quasi carattere oltremondano, con quelle mani agognanti che emergono e il corpo sulla destra col braccio proteso tanto simile a uno dei futuri beati (o angeli apteri) universali (figg. 3 e 4).

Già quest'opera giovanile tanto ci dice sul Buonarroti. Innanzitutto, la pittura assume — o meglio deve assumere — un carattere scultoreo, assecondando così una gerarchia opposta rispetto a quella proposta e attuata da Leonardo (I, 35-45). Un più anziano Michelangelo, interrogato da Varchi sul paragone tra le arti, risponderà con la notissima lettera del 1547 dove la scultura vien definita per «forza di levare» e la pittura «per via di porre».¹⁸ Questa idea dell'arte scultorea come liberazione di una forma 'imprigionata' nel blocco di marmo aveva già trovato un'elaborazione poetica in un noto componimento del Buonarroti e segnatamente nella prima quartina del sonetto commentato dallo stesso Varchi presso l'Accademia fiorentina il 6 marzo 1547:

Non ha l'ottimo artista alcun concetto
ch'un marmo solo in sé non circoscriva
col suo soverchio, e solo a quello arriva
la man che ubbidisce all'intelletto.¹⁹

Sebbene Michelangelo, nella lettera in risposta al Varchi, finisca per riconoscere ad entrambe le arti un momento intellettuale in cui neoplatonicamente l'artista diventa partecipe dell'idea di Bellezza divina e ne restituisce una scintilla nella sua opere,²⁰ egli parte tuttavia dall'idea che la pittura sia migliore quanto più si avvicini alla scultura: «io dico che la pittura mi par più tenuta buona quanto più va verso il rilievo, e el rilievo più tenuto cattivo, quante più va verso la pittura: però a me soleva parere che la scultura fussi la lanterna della pittura, e che da l'una e l'altra fussi quella differenza che è dal sola a la luna».²¹ Apparentemente convinto in conclusione dal *Libretto* di Varchi,²² in fin dei conti sentenza che «si può far far loro [*le due arti*] una buona pace insieme e lasciar tante dispute; perché vi va più tempo che a far le figure». Un'opinione dal sapore quasi galileiano: come la scienza non si trova nei discorsi ma nell'esperienza, l'arte non si trova nelle dispute teoriche ma nelle opere concrete.

Interessante per il nostro scopo è anche il prosieguo della lettera:

Colui che scrisse che la pittura era più nobile della scultura, se gli avessi così bene intese l'altre cose che gli à scritte, l'arebbe meglio scritte la mia fante.

Suggestiva è l'identificazione di questo «colui» con Leonardo, ma più probabile — data anche la capillare diffusione dell'opera — è che Michelangelo si riferisca qui al primo libro del *Cortigiano* di

¹⁸ BUONARROTI, *Rime e lettere...*, 720-721.

¹⁹ Ivi, 204-206.

²⁰ Cfr. CLEMENTS, *Bellezza, intelletto e arte*, in Id., *Michelangelo...*, 35-99.

²¹ BUONARROTI, *Rime e lettere...*, 720.

²² Ossia la copia manoscritta, fatta da Luca Martini, del testo della *Lezzione di Benedetto Varchi nella quale si disputa della maggioranza dell'arti et qual sia più nobile, la Scultura o la Pittura*, tenuta all'Accademia fiorentina il 13 marzo 1547.

Baldassare Castiglione dove si legge una celebre illustrazione della superiorità della pittura sulla scultura. Ed è a partire dalla pittura che Baldassare descrive l'arte della sprezzatura contraria ad ogni affettazione e che, insieme all'eleganza e alla grazia, contraddistingue il perfetto cortigiano.²³ Ben lontano da questi 'sprezzanti' amanti della pittura è il brutto, terribile, solitario e dimesso scultore Michelangelo; diverso dall'aggraziato e raffinato Raffaello e ancor prima da Leonardo. Non a caso quest'ultimo, tra gli elementi che segnano la superiorità della pittura sulla scultura «arte meccanicissima», annovera anche il confronto tra l'impiastricciato e infarinato scultore «che pare un fornaio» e il distinto e ben vestito pittore (I, 36).

Oltre all'aspetto scultoreo della *Battaglia di Cascina* vi è un'ulteriore caratteristica da evidenziare che ci permette di introdurre Francisco d'Olanda e la seconda grande questione da cui siamo partiti, ossia la presenza o meno di un sentimento spirituale. Finanche dalle sole descrizioni è evidente come il cartone michelangiolesco si concentrasse sulla dimensione dell'attesa, del prepararsi all'azione. Qui, come pure nel *David*, sta la vera eroicità dell'uomo che deve farsi trovare preparato di fronte alle prove della Storia ma anche di fronte alla chiamata e alla venuta del Signore, come nella parabola evangelica di Matteo che ancora, a distanza di secoli, tenta di liberarsi dalla pietra.

Francisco nasce a Lisbona intorno al 1517. Due anni dopo, ad Amboise, muore Leonardo. I due sono figli non solo di un paese diverso, ma anche di una generazione diversa. Giunto in Italia per rilevare e documentare monumenti e fortezze per ordine del suo protettore Don Manuel, nel luglio del 1538 Francisco è finalmente a Roma. Dieci anni dopo, il 18 febbraio 1548, vede la luce il *Da pintura antiga* seguito ad ottobre dello stesso anno dai *Diálogos em Roma*. Questo libro secondo è un trattato in forma di dialogo ed è una scelta non casuale. Il d'Olanda si inserisce nella tradizione, della trattatistica italiana «non solo per la scelta delle tematiche [...], ma anche per l'adesione ad uno dei modelli di letteratura dialogica circolanti nella penisola, quello di Castiglione»²⁴

Difficile credere che il d'Olanda avesse cognizione dell'operazione condotta da Leonardo e poi da Melzi, tanto più che il trattato venne pubblicato in questa forma per la prima volta a Parigi nel 1651. Tuttavia il Da Vinci viene esplicitamente nominato nel paragrafo sull'anatomia (a cui viene dedicata la parte terza del *Libro di pittura* sui «vari accidenti e movimenti de l'uomo e proporzione di membra») e di chiara matrice leonardesca appaiono le considerazioni sulla prospettiva e sullo sfumato.²⁵ Anche per Francisco la pittura è scienza perché «dichiarazione del pensiero in opera visibile [...]; è imitazione prontissima di Dio e della natura»;²⁶ anche per Francisco il disegno, che parte dal punto, è al centro di ogni cosa; anche per Francisco la pittura è superiore alla poesia e alla scultura. Per comprendere però tutta la diversità che passa tra le due opere basta scorrerne gli indici. In Leonardo, dopo la parte generale sulla concezione della pittura, si ha uno straordinario approfondimento scientifico e si addivene quasi a un trattato d'ottica sull'ombra, il lume, la prospettiva, i riflessi, i monti, le acque, gli alberi e le nuvole. In parallelo, si consideri come il Vasari, nel passaggio dalla Torrentiniana alla Giuntina elimini lo stralcio il passo sull'ateismo di Leonardo, riconnesso proprio alla sua concezione dell'arte e al suo 'metodo scientifico':

²³ Per i rapporti tra il Castiglione e Raffaello, l'artista raffinato per eccellenza, cfr. A. QUONDAM, *Il letterato e il pittore. Per una storia dell'amicizia tra Castiglione e Raffaello*, Roma, Viella, 2021 e in particolare sulla lettera a Leone X, F. P. DI TEODORO, *Lettera a Leone X di Raffaello e Baldassare Castiglione*, Firenze, Leo S. Olschki, 2020.

²⁴ F. D'OLANDA, *I Trattati d'arte*, a cura di G. Modroni, Livorno, Sillabe, 2003, 10.

²⁵ cfr. D'OLANDA, *I Trattati d'arte...*, 24: «Persino dei trattati di Leonardo, che appare improbabile abbia potuto leggere, sorge il dubbio che il portoghese abbia potuto avere notizie, sia pure attraverso gli scritti vasariani, o attraverso personaggi legati ai biografi leonardeschi, quali Paolo Giovio, Antonio de Beatis, Guglielmo della Porta, Cellini, più o meno tutti venuti in contatto col genio fiorentino».

²⁶ D'OLANDA, *I Trattati d'arte...*, 24.

Trovasi che Lionardo per l'intelligenza de l'arte cominciò molte cose e nessuna mai ne finì, parendoli che la mano aggiugnere non potesse alla perfezzione de l'arte ne le cose, che egli si imaginava, con ciò sia che si formava nella idea alcune difficoltà tanto maravigliose, che con le mani, ancora che elle fossero eccellentissime, non si sarebbero espresse mai. E tanti furono i suoi capricci, che filosofando de le cose naturali, attese a intendere la proprietà delle erbe, continuando et osservando il moto del cielo, il corso de la luna e gli andamenti del sole. *Per il che fece ne l'animo un concetto sì eretico, chee' non si accostava a qualsivoglia religione, stimando per avventura assai più lo esser filosofo che cristiano.*²⁷

Nel d'Olanda, specie nei *Dialoghi romani* ma già nel I libro, evidente è la dimensione morale e religiosa, essendo il miniatore assai più 'cristiano' che 'filosofo'. L'opera di Francisco, dopo il prologo, si apre così: «Come Dio fu pittore» Lo fu tingendo la scura tela del mondo con il chiaro, separando la luce delle tenebre proprio come nella prima storia della Sistina.

È una diversa visione di un mondo che dai primi decenni del Cinquecento ha visto sconquassate le sue fondamenta religiose, politiche e di lì a poco anche scientifiche. Questa differenza è visibile e tangibile attraverso gli 'occhi' dei due autori. Nel *Libro di pittura* abbiamo quella che potremmo definire una meravigliosa 'ode' all'occhio:

Or non vedi tu che l'occhio abbraccia la bellezza de tutt'il mondo? Lui è capo dell'astrologia; lui fa la cosmografia; lui tutte le umane arti consiglia e corregge; lui move l'omo a diverse parti del mondo; questo è prencipe delle matematiche, le sue scienze sono certissime; questo ha misurato le altezze e grandezze delle stelle; questo ha trovato gli elementi e loro siti; questo ha fatto predire le cose future mediante il corso delle stelle; questo l'architettura e prospettiva, questo la divina pittura ha generata [...]; questo è finestra de l'uman corpo, per la quale la sua via specula, e fruisce la bellezza del mondo; [...] e per questo la industria umana ha trovato il foco, mediante il quale l'occhio riacquista quello che prima gli tolsero le tenebre [...]. Lui move gli uomini dall'oriente all'occidente; questo ha trovato la navigazione, et in questo supera la natura, perché i semplici naturali so' finiti, e le opere che l'occhio comanda alle mani sono infinite, come dimostra 'l pittore nelle finzioni d'infinite forme di animali ed erbe, piante e siti (I, 28).

È un occhio che deve essere mantenuto in esercizio, che deve abituarsi a ricercare lineamenti nelle macchie sul muro, a utilizzare gli adeguati strumenti per non lasciarsi ingannare, a cogliere e indagare tutte le opere della natura «per la veduta delle quali l'anima sta contenta nelle umane carcere, mediante li occhi, per li quali essa anima si rapresenta tutte le varie cose de natura». (I, 24). Insomma, il passaggio mente-occhio-mano più che in una piramide gerarchicamente orientata si organizza come gli anelli di una catena, incastrati uno nell'altro. Nel prendere parte al processo di rivalutazione dell'arte e dell'artista,²⁸ Leonardo non dimentica l'importanza della dimensione strumentale. Anzi, nella pratica quotidiana la preferenza del Da Vinci per taccuini di formato tascabile, come sottolineato da Cursi, si spiega con la volontà di avere sempre a disposizione uno strumento adatto per riportare annotazioni estemporanee e volti incontrati per strada, assecondando così un metodo di scrittura totale in grado di ammantare ciò che la mente pensa e ciò che gli occhi vedono.

²⁷ VASARI, *Vita di Lionardo da Vinci*, in Id., *Le vite 1550...*, 547. In corsivo il passo espunto dalla Giuntina del 1568.

²⁸ Cfr. A. CHASTEL, *L'artista, in L'uomo del Rinascimento*, a cura di E. Garin, Bari-Roma, Laterza, 1988.

Leggermente, ma significativamente diverso, il discorso per Francisco. Anch'egli, nell'operazione di riabilitazione delle arti meccaniche, evidenzia il momento intellettuale della creazione. Una volta formatasi l'idea nel pensiero, se ne darà velocissima esecuzione e addirittura «se fosse possibile prendere la penna in mano e eseguirla con *gli occhi bendati*, sarebbe meglio, per non perdere quel divino furore e immagine che si porta nella fantasia». Il d'Olanda fa una distinzione gerarchica tra gli occhi spirituali — quelli della fantasia e dell'immaginazione — e gli occhi mortali — quelli che collaborano con le mani alla concreta realizzazione artistica. Quasi mai la creazione concreta rispecchierà ciò che «l'uomo valente» aveva immaginato e, quand'anche l'opera fosse lodata come perfetta non si deve accontentare:

egli non si deve per questo ritenere contento; prima distrugga e guasti quell'opera, e cominci di nuovo la via attraverso la quale giungerà a vedere con gli occhi mortali ciò che vede con quelli spirituali. Ma, quando egli abbia eguagliato la bontà della propria fantasia ed immaginazione con quella delle sue due mani, allora devono porgli una ghirlanda di alloro in testa in segno di vittoria e gloria, e se gli uomini gli saranno grati per una cosa tanto grande allora non gli deve pesare la morte, poiché ha avuto soddisfazione in una cosa tanto grave e difficile.²⁹

La perfezione, dunque, si raggiunge solo in quei rari casi in cui si sia riusciti a dar corpo concreto alla propria idea. Un processo che raggiunge la sua più alta forma di cortocircuito nel non-finito, piaga e delizia che affligge tanto Leonardo quanto ancor di più Michelangelo. Anche quest'ultimo, da buon neoplatonico, considera la fase intellettuale del processo creativo. Ma poi l'occhio entra in gioco prepotentemente, fino ad arrivare a desiderare che la grazia faccia del «corpo tutto un occhio solo».³⁰ Il verso del sonetto *Ben posson gl'occhi mia, presso e lontano* si inserisce nel più ampio discorso amoroso ma è evidente come la dottrina neoplatonica offra un substrato comune alla letteratura e all'arte, in un incrocio che in Michelangelo raggiunge una delle sue vette più alte tra occhi metafisici strumenti di contemplazione trascendente e occhi fisici che devono rendere conto di come i tanti concetti presenti nella mente dell'artista possano corrispondere alle forme nascoste in un blocco di marmo o su una parete bianca. Ed è allora nell'occhio che bisogna avere le seste e non in mano: non c'è bisogno di tanti strumenti di misurazione perché l'occhio del vero artista è lo strumento più eccellente di tutti.

Questo almeno nelle intenzioni. In realtà, anche l'occhio-mano di Michelangelo fallisce e si arresta di fronte alla materia. Ed è di fronte a questi fallimenti che il sentire spirituale del Buonarroti si acuisce. Emblematico il passaggio, per quanto dal sapore aneddotico, della Giuntina sulla *Pietà Bandini*:³¹

Il Vasari, mandato da Giulio terzo a un'ora di notte per un disegno a casa Michelagnolo, trovò che lavorava sopra la Pietà di marmo che e' ruppe. Conosciutolo Michelagnolo al picchiare della porta, si levò dal lavoro e prese in mano una lucerna dal manico; dove, esposto il Vasari quel che voleva, mandò per il disegno Urbino di sopra: et, entrati in altro ragionamento, voltò intanto gli occhi il Vasari a guardare una gamba del Cristo, sopra la quale lavorava e cercava di mutarla; e, per ovviare che l' Vasari non la vedessi, si lasciò cascare la lucerna di mano, e, rimasti al buio, chiamò Urbino che recassi un lume, et intanto, uscito fuori del tavolato dove ell'era, disse: "Io sono tanto vecchio, che spesso la morte mi tira per la cappa, perché io vadia

²⁹ D'OLANDA, *I Trattati d'arte...*, 46.

³⁰ BUONARROTI, *Rime e lettere...*, 19.

³¹ La cosiddetta *Pietà Bandini* o *dell'Opera del Duomo*, scolpita da Michelangelo tra il 1547 e il 1555 nelle intenzioni era destinata alla sua tomba. Nicodemo, la figura più alta, è un autoritratto (*Carteggio indiretto*, II, 1995..., 179-183). Il gruppo scultoreo è oggi conservato al Museo dell'Opera del Duomo di Firenze

seco; e questa mia persona cascherà un dì come questa lucerna, e sarà spento il lume della vita".³²

Nella seconda edizione del 1568, in una non troppo nascosta competizione con Condivi,³³ Vasari rivendica per sé il ruolo di allievo e di amico del Buonarroti, inserendosi letterariamente nel chiuso cerchio degli affetti del Buonarroti. Parimenti, il Michelangelo-personaggio dei *Dialoghi* si presenta incline alla conversazione con un ristretto consesso di persone a lui affini. Oltre il d'Olanda e lo stesso artista, i dialoganti di maggior rilievo sono Lattanzio Tolomei, ambasciatore di Siena presso Clemente VII, e Vittoria Colonna, Marchesa di Pescara. Gli studi più recenti, grazie anche al fondamentale contributo di Spini³⁴, hanno rimarcato come l'interesse religioso di Michelangelo fosse presente già prima dell'incontro con la Marchesa. Sicuramente però questa corrispondenza di spirituali sensi fu fondamentale nella lunga esistenza del Buonarroti come ci ricorda egli stesso attraverso la biografia di Condivi:

In particolare amò grandemente la Marchesana di Pescara, del cui divino spirito era innamorato, essendo all'incontro da lei amato svi[s]ceratamente; della quale ancora tiene molte lettere, d'onesto e dolcissimo amore ripiene, e quali di tal petto uscir solevano, avendo egli altresì scritto a lei più e più sonetti, pieni d'ingegno e dolce desiderio. Ella più volte si mosse da Viterbo e d'altri luoghi [...] e a Roma se ne venne, non mossa da altra cagione se non di veder Michelagnolo; e egli all'incontro tanto amor le portava, che mi ricorda di sentirlo dire che d'altro non si doleva, se non che, quando l'andò a veder nel passar di questa vita, non così le baciò la fronte o la faccia, come baciò la mano. Per la costei morte più tempo se ne stesso sbigotito e come insensato.³⁵

Viva è però Vittoria al tempo dei *Dialoghi*,³⁶ il cui 'cappello' religioso è evidente sin dall'ambientazione, dato che il dialogo inizia dopo l'ascolto della lettura da parte di frate Ambrogio delle epistole di San Paolo, testo di importanza capitale per l'evangelismo italiano.³⁷

I *Dialoghi romani* non sono solo una sterile cassa di risonanza di (reali o attribuiti) giudizi critici michelangeloeschi. Certo, tra questi si possono ricordare la noia per i committenti petulanti e ignoranti, non ultimo il papa; la condanna del modo di dipingere fiammingo che «vuole fare tante cose bene che non ne fa nessuna bene»; il riconoscimento della superiorità della pittura italiana, unica grande pittura, su tutte le altre grazie all'eccellenza degli artisti e alla generosità dei mecenati; la necessità della pittura, iperonimicamente intesa, in pace come in guerra; l'oraziana capacità

³² G. VASARI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, in Id., *Le vite 1568...*, 229.

³³ Sul confronto tra la Giuntina e la biografia di Condivi ci permettiamo di rimandare a S. STIFANO, «*Tutto quel che si scrisse allora e che si scriverà al presente è la verità*». *Vasari e Condivi sul banco dei testimoni*, «Studi Rinascimentali», XVIII (2020), 117-128.

³⁴ Cfr. G. SPINI, *Michelangelo politico*, prefazione di T. Montanari, presentazione di V. Spini, Milano, Unicopli, 2017.

³⁵ CONDIVI, *Vita...*, 60-61.

³⁶ La non menzione della morte di Vittoria Colonna avvenuta nel 1547 contribuisce a definire la data in cui Francisco lasciò l'Italia: «Non è ancora certa la data del ritorno di Francisco in Portogallo. Molti studiosi tendono ad identificare il viaggio verso la patria come il seguito del viaggio nel Nord Italia. Fino a poco tempo fa si dava come data di partenza il 1547-1548, sulla base di quanto lo stesso pittore afferma nella dedica del *Da pittura antica*, redatto nel 1548. Ultimamente gli studiosi concordano su una data che si aggira attorno al 1541. Gli argomenti a favore di quest'ultima ipotesi sono parecchi: Francisco non fa menzione nelle sue opere romane della morte di Vittoria Colonna avvenuta nel 1547; altrove riferisce di aver eseguito un ritratto di Giovanni III nell'anno 1543; infine, non assiste allo scoprimento del Giudizio Universale di Michelangelo avvenuto il 25 dicembre del 1541» (D'OLANDA, *I Trattati d'Arte...*, 8-9)

³⁷ Cfr. B. DA MANTOVA-M. FLAMINIO, *Il beneficio di Cristo*, a cura di S. Caponetto, Torino, Claudiana, 2009³.

immaginativa che unisce poeti e pittori e la «grande conformità con la pittura che hanno le lettere»; la sincronia della pittura superiore alla diacronia della poesia; il decoro richiesto al pittore perché «è necessario che il pittore sia di molto buoni costumi, o anche, se possibile, santo, perché il suo intelletto possa essere ispirato dallo Spirito Santo», riecheggiando quanto a suo tempo aveva predicato Savonarola³⁸ e anticipando i dettami del Concilio tridentino; e, non ultima, la centralità del disegno, che si identifica con la pittura, da cui partono tutte le altre arti e esperienze umane:

Comunque mi metto a volte a pensare a ad immaginare, finché trovo che tra gli uomini non esiste più di una sola arte o scienza e questa è il disegnare o dipingere, rispetto alla quale tutto il resto non sono che membri che ne precedono, perché certo, dopo aver ben stimato tutto ciò che si fa in questa vita, troverete che ognuno sta, senza saperlo, dipingendo questo mondo, così nel generare e produrre in esso nuove forme e figure, come nel vestire e nello sfoggiare vari abiti, come nell'edificare e occupare gli spazi con edifici dipinti e case, come nel coltivare i campi e lavorare secondo pittura e disegni le terre, come nel navigare i mari con le vele, come nel combattere e nell'ordinare legioni, ed infine nelle morti e nei funerali, insomma, in tutte le maggiori nostre operazioni, azioni e movimenti.³⁹

L'opera del d'Olanda è però soprattutto una testimonianza di quanto il mito di Michelangelo fosse vivo tra i contemporanei: il Buonarroti, che sarà poi arbitro politico e letterario nei *dialoghi* di Donato Giannotti⁴⁰ e culmine della teleologica impresa della *Vite* vasariane, è qui arbitro delle arti dalla grande statura morale tanto che, come gli dice Vittoria Colonna, «a Roma quelli che vi conoscono apprezzano voi anche più delle vostre opere; e quelli che non vi conoscono, stimano di voi solo il meno, che sono le opere delle vostre mani».⁴¹

Ora, considerare «il meno» le opere di Michelangelo può sembrare un'eresia. Eppure, lo stesso artista addivene a questa conclusione lungo l'arco della sua vita. Anzi, arriva addirittura a considerare quell'arte con cui pure aveva voluto servire il Signore, un ostacolo e un errore sulla strada della salvezza. Il petrarchesco e angosciato sonetto inviato a Vasari il 19 settembre 1554, accolto anche nell'edizione giuntina delle *Vite*, resta una delle pagine più profonde del tormento dell'artista:

Giunto è già 'l corso della vita mia,
con tempestoso mar, per fragil barca,
al comun porto, ov'a render si varca
conto e ragion d'ogni opra trista e pia.
Onde l'affettuosa fantasia,
che l'arte mi fec'idol' e monarca,
conosco or ben quant'era d'error carca
e quel ch'a mal suo grado ogni uom desia.
Gli amorosi pensier', già vani e lieti,
che fièno or s'a duo morte m'avicino?

³⁸ Cfr. G. SAVONAROLA, *Compendio di rivelazioni. Trattato sul Governo della Città di Firenze*, a cura di F. Sbaiffoni, Casale Monferrato, Piemme, 1996, 199 ssg. in cui il frate domenicano accusa gli artisti di rendere la Vergine simile a una qualunque prostituta fiorentina. La rivoluzione iconografica era però già in atto, basti considerare le diverse Madonne col Bambino, occasionalmente accompagnate anche da altre figure di Leonardo, Raffaello e Michelangelo su cui cfr. J. Hall, *Michelangelo and the Reinvention of the Human Body*, London, Pimlico, 2006, 1-36.

³⁹ D'OLANDA, *I Trattati d'Arte...*, 120.

⁴⁰ Cfr. D. GIANNOTTI, *Della Repubblica Fiorentina*, a cura di T. S. Picquet, Roma, Aracne, 2011; D. GIANNOTTI, *I dialoghi de' giorni che Dante consumò nel cercare Inferno e 'l Purgatorio*, a cura di D. Redig de Campos, Firenze, Sansoni, 1939.

⁴¹ D'OLANDA, *I Trattati d'Arte...*, 107.

D'una so 'l certo e l'altra mi minaccia.
 Né pinger né scolpir fie più che quieti
 l'anima, volta a quell'Amor divino
 ch'aperse a prender noi 'n croce le braccia.⁴²

Senza dimenticare gli aspetti più strettamente classicheggianti del Buonarroti, ci sembra di poter individuare tanto nelle sue opere artistiche, quanto nella sua produzione poetica un itinerario cristologico. Quale corpo più perfetto e vibrante che quello di Cristo? Quale possibile garante di salvezza più compiuto e vicino a Dio che il suo stesso Figlio? Basti pensare che nel “canzoniere” michelangiolesco — con tutte le difficoltà che questa definizione contiene — la figura di mediazione per eccellenza, la Vergine, è assente. Tra le sue parole, c'è posto solo per il Verbo fattosi carne e crocifisso per noi, vibrando così sulla stessa frequenza della teologia di Juan Valdés e Bernardo Ochino, per i quali Cristo era l'unica strada per la salvezza mentre Maria assumeva un ruolo interamente umano.⁴³ Una centralità palese sin dal titolo nel *Trattato utilissimo del beneficio di Gesù Cristo crocifisso verso i cristiani*, stampato per la prima volta a Venezia nel 1543 e testo cardine dell'evangelismo in cui la crocifissione del Figlio di Dio è l'apice della vita di ogni cristiano e della predestinazione e giustificazione per fede. In questo contesto appare significativo che, contrariamente a quanto accade per le liriche, la crocifissione non trovi invece rappresentazione dipinta o scolpita nella produzione maggiore del Buonarroti, quasi come se la sua resa figurativa completa e plastica fosse impossibile.⁴⁴ Ecco forse il limite di fronte a cui l'arte di Michelangelo si arresta, pur portando avanti un itinerario cristologico che lambisce la produzione dell'artista dalle prime prove fino alla morte, dal Bambino dei tondi Doni, Pitti e Taddei al corpo abbandonato delle pietà vaticana, del duomo e Rondanini, passando per l'apollineo *Cristo sopra Minerva* e per quel concentrato di potenza coagulato nel braccio del Cristo giudicante del *Giudizio universale*. Impossibile inquadrare il *Giudizio* nell'angusto spazio di un'univoca posizione dottrinale. Impossibile ricondurlo a un codice figurativo ortodosso, come avrebbe voluto Andrea Gilio nei suoi *Due dialoghi* del 1564, arrivando addirittura a ipotizzare un indice delle pitture proibite.⁴⁵ Nel rigido dogma, il Buonarroti riversa tutti i dubbi di un uomo che combatte e combatterà con l'assillo della salvezza per decenni, al di là di ogni mera teorizzazione artistica. Il Cristo, che pur era stato criticato perché «senza barba e troppo giovane e non ha in sé quella maestà che gli conviene»⁴⁶ è pura creazione michelangiolesca. Nella iconografia della salvezza il Figlio di Dio occupa il ruolo principale. A questa tradizione si collega Michelangelo, mantenendone la centralità sin dai disegni preparatori e sconvolgendo però la ben nota struttura della composizione in fasce sovrapposte.⁴⁷ Il

⁴² BUONARROTI, *Rime e lettere...*, 303-304.

⁴³ Cfr. E. CAMPI, *Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardo Ochino*, Torino, Claudiana, 1994, 117-122.

⁴⁴ Cfr. A. MORONCINI, *Michelangelo's Poetry and Iconography in the Heart of the Reformation*, London-New York, Routledge, 2017.

⁴⁵ Cfr. R. DE MAIO, *Michelangelo e la Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 1981, 33-34.

⁴⁶ Si fa riferimento alla lettera di Niccolò (Nino) Sernini, legato mantovano a Roma, al cardinale Ercole Gonzaga del 19 novembre 1541, il quale però ben sottolinea, al di là delle critiche altrui, la sconcertante ammirazione per l'affresco michelangiolesco: «Io non trovo nessuno a cui basti l'animo di ritirare così in furia quello che nuovamente ha dipinto Michelagnolo per essere grande et difficile» (testo della lettera pubblicato in L. F. VON PASTOR, *Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters*. Freiburg i.Br., Herder, 1907, t.5, 842).

⁴⁷ Cfr. P. L. DE VECCHI, *Il Giudizio Universale: fonti iconografiche, reazioni, interpretazioni*, in *La cappella Sistina. I primi restauri: la scoperta del colore*. Novara, Istituto geografico De Agostini, 1986, 176-207: 182-183.

giudizio è tanto definitivo quanto impetuoso, mosso dal vigore del «braccio severo»,⁴⁸ parte del corpo divino mostrato in tutto il suo fisico splendore.

Incredibile sinfonia di corpi mossi dal direttore di orchestra, il *Giudizio universale* ha resistito ai colpi del tempo e degli uomini. Estimatori e detrattori si sono alternati nei secoli, anche attraverso manomissioni più o meno decise dell'iconografia michelangiotesca. È un processo di adattamento che inizia con il Buonarroti ancora in vita: basti pensare alla copia di Marcello Venusti conservata presso il Museo di Capodimonte del 1548-49. Pur rispettosa dell'originale, vi è però un'aggiunta decisiva: la figura del Padre Eterno e dello Spirito Santo. La santissima Trinità, così ricomposta nell'olio su tavola, è assente nell'affresco originale, il cui punto focale è il solo Cristo accompagnato dalla Madonna.

La tentazione di ricondurre tale centralità alla religiosità propria degli spirituali non deve indurre però a sconvolgimenti cronologici. Il *Giudizio universale* inizia ad essere concepito già con Clemente VII, dettato forse «dall'impulso [...] a promuovere una rappresentazione che illustrasse in forma simbolica proprio la catastrofe del suo pontificato» segnato dal sacco di Roma del 1527.⁴⁹ Con la nuova libertà creativa guadagnata sotto Paolo III, Michelangelo si rifà a una devozione soprattutto personale. Il giudizio è sì universale ma anche particolare, come è evidente nell'autoritratto *marsiano*, sintomo di una peccaminosa *hybris* pronta a chiedere perdono. Icastico, a tal proposito, De Maio: «con Dante ebbe affinità elettiva, verso Savonarola devozione, per Vittoria incanto, ma il loro cosmo morale è diverso».⁵⁰ Dello stesso avviso anche Spini che riconosce a Michelangelo una capacità «di precorrere in modo autonomo, più che seguire, certe correnti spirituali del suo tempo».⁵¹ Posto, dunque, che il *Giudizio universale* si iscrive al di fuori del novero di opere propriamente appartenenti al 'periodo spirituale' di Michelangelo, l'assolutizzazione di Cristo può essere giustificata nel punto di incontro tra arte e fede. «Egli è immagine del dio invisibile»,⁵² come scrive San Paolo ai Colossesi, sicché «l'umanità di Gesù Cristo è la via principale per affermare la possibilità di raffigurare Dio».⁵³ Nel Figlio dunque si trova anche il Padre, nel Figlio anche lo Spirito Santo perché è con la predicazione di Gesù che si realizza la narrazione teleologica della salvezza ed è nella sua 'figura' che l'arte di Michelangelo trova la sua ultima ed estrema ragione di (non) essere, fino a quella fusione senza fine e non-finita dei due corpi della *Pietà Rondanini*.

Al di là delle opposizioni messe in luce — alcune delle quali indubbiamente meritevoli di ulteriori approfondimenti — Leonardo e Michelangelo restano punti di luce inarrivabili per la loro capacità di cogliere il mondo nei suoi meccanismi e le tensioni del proprio tempo. Che sia per l'ambiguità di un sorriso sfumato o per due mani che si sfiorano da secoli senza mai toccarsi, insieme a Raffaello, le corone dell'arte del Rinascimento hanno plasmato l'epoca più luminosa della nostra storia. Loro sì, ben coscienti di star dipingendo questo mondo (e forse anche l'altro).

⁴⁸ BUONARROTI, *Rime e lettere...*, 308–309 («Non mirin co' iustizia i Tuo sant'occhi / il mie passato, e 'l gastigato orecchio, / non tenda a quello il Tuo braccio severo»).

⁴⁹ DE VECCHI, *Il Giudizio Universale...*, 180-181.

⁵⁰ DE MAIO, *Michelangelo e la Controriforma*, 8.

⁵¹ SPINI, *Michelangelo Politico...*, 110.

⁵² *Lettera ai Colossesi 1, 15*.

⁵³ Cfr. G. RAVASI-A. PAOLUCCI, *Dio nell'arte. Nessuna figura voi vedevate*, Città del Vaticano, Ed. Musei Vaticani-Giunti-Sillabe, 9-21: 17.



FIG.1 P. P. RUBENS (attribuito), *Disputa per lo stendardo copia da la Battaglia di Anghiari di Leonardo*, (1504-1505), post 1577, Musée du Louvre, Paris.



FIG.2 ARISTOTILE DA SANGALLO (?), *La battaglia di Cascina*, copia dal cartone di Michelangelo (1505/1506), ante 1519(?), Grisaille su tavola, Holkham Hall, Collection of the Earl of Leicester, Norfolk.



FIG. 3 *Battaglia di Cascina* (particolare)



FIG.4 MICHELANGELO BUONARROTI, *Giudizio universale*, 1536-1541, Affresco, Cappella Sistina, Vaticano, Roma (particolare).