

MA07

LA SISTINA E MICHELANGELO, STORIA E FORTUNA DI UN CAPOLAVORO

Martedì, 26 agosto 2003, ore 15.00

Relatori:

Claudio Strinati, Storico dell'Arte e Sovrintendente Speciale per il Polo Museale Romano;
Gianluigi Colalucci, Consulente per il restauro delle pitture per i Musei Vaticani; Alessandro
Rovetta, Docente di Storia della Critica d'Arte e di Storia dell'Architettura Medioevale
e Moderna presso l'Università Cattolica Sacro Cuore di Milano.

Moderatore:

Giovanni Gentili

Moderatore: L'edizione del Meeting di quest'anno presenta, occasionalmente potremmo dire, due incontri dedicati a Michelangelo. Michelangelo non ha bisogno di presentazioni; dico occasionalmente perché la mostra "La Sistina di Michelangelo" che si è aperta domenica pomeriggio al castello Malatestiano, è in realtà un prodotto nato, almeno come idea, circa 3 anni fa su suggerimento, su invito del direttore generale dei Musei Vaticani Francesco Buranelli, che non è qui ma ha inaugurato la mostra domenica con noi, offrendoci l'idea che è stata sviluppata strada facendo. L'altra mostra che è qua ospitata in fiera si è aggiunta anch'essa, a lavori in corso, in occasione del Meeting di quest'anno. Entrambe credo hanno, oltre al pregio di essere belle, in qualche modo risposto, e sollecitano ancora una provocazione a ciascuno di noi, invitandoci a rispondere a quello che è l'invito che è espresso nel titolo del Meeting di quest'anno. Invito che è una domanda e che ha trovato sicuramente in Michelangelo un uomo teso nella ricerca della risposta. Accanto a me siede alla mia destra il professor Alessandro Rovetta che è Docente di Storia della Critica d'Arte all'Università Cattolica di Milano, e curatore della mostra ospitata nei nostri padiglioni e che tra poco avrà l'opportunità di presentarci. Ancora alla mia destra c'è il professor Claudio Strinati, Storico dell'Arte e Sovrintendente speciale per il polo dei Musei di Roma, collaboratore tra l'altro al catalogo della mostra con il saggio di apertura dedicato a Michelangelo artista, e alla mia sinistra l'uomo che ha messo che le mani sulle mani di Michelangelo, il professor Gianluigi Colalucci, che è il restauratore capo per le pitture dei Musei Vaticani, e tra gli anni '80 e gli anni '90 ha restaurato la volta di Michelangelo e il grande Giudizio Universale. Sono tre le personalità e tre gli interventi a cui assisteremo. Io cedo subito la parola al professor Rovetta.

Alessandro Rovetta: "Gli occhi miei vaghi delle cose belle e l'anima insieme della sua salute". Quando con l'amico e collega Marco Rossi e un folto e sorprendente gruppo di studenti dell'Università Cattolica abbiamo incrociato questo verso di una rima di Michelangelo, abbiamo come chiarificato il lavoro che stavamo conducendo. Ci era stato chiesto di illustrare un percorso che fosse sintetico e che fosse suggestivo della personalità e della carriera straordinaria di Michelangelo. Abbiamo individuato come punto d'osservazione particolarmente interessante e suggestivo quello dei disegni. Le biografie raccontano che Michelangelo abbia voluto distruggere tutti i suoi disegni, forse perché era proprio geloso di quel punto dove la sua personalità, la sua capacità inventiva veniva fuori nella sua caratteristica più sorgiva, più limpida. In realtà il corpus

dei disegni di Michelangelo è ancora grazie a Dio un corpus nutrito. E lavorando su questi disegni, cercando di comprenderli, ci siamo accorti come proprio per Michelangelo la sua vita sia stata questa cosa: il perseguimento di un ideale di bellezza inteso come il traguardo di una ricerca inesausta del vero e il desiderio e il bisogno quotidiano e stringente di una salvezza, non una cosa accanto all'altra ma insieme, come dice in questo stupendo verso nelle sue rime. Volendo illustrare quello che abbiamo fatto in questo lavoro, in questa mostra, voglio solo proporvi alcuni di questi disegni, da cui abbiamo ricavato alcune osservazioni che ci sono sembrate interessanti, particolarmente illuminanti sia quel verso di Michelangelo, sia il tema del Meeting, perché quello che Michelangelo dice in questa rima è proprio il suo contributo alla domanda che il Meeting di quest'anno pone. Facciamo parlare subito i disegni che è la cosa migliore. I disegni che ci sono rimasti di Michelangelo sono moltissimi e si possono dividere in diverse categorie; ci sono disegni che sono proprio in preparazione all'esecuzione dipinta o scolpita, o anche costruita nel caso di architetture; ci sono disegni che invece sono come delle riflessioni autonome e indipendenti, sollecitati dallo studio di alcuni temi figurativi, sui quali Michelangelo torna, e che poi utilizza di volta in volta, anche in momenti molto distanti della sua vita; poi ci sono disegni che sono opere concepite e compiute in sé, strumento privilegiato di comunicazione della propria persona e della coscienza da parte di Michelangelo; ed è molto interessante che questo uso dei disegni sia accaduto per quei rapporti che impegnarono in modo affettivo più intensamente Michelangelo, cioè i disegni per Tommaso Cavalieri, suo grandissimo amico, e per Vittoria Colonna. Detto questo, partendo già da questo primo disegno che vedete alle mie spalle: è un caso di disegno in cui Michelangelo affronta un tema figurativo, che è quello del tondo e nel tondo l'immagine della maternità di Maria e della madre di Maria; questo è un tipico studio di Michelangelo che poi si ritrova non in un'unica opera, ma si trova a pezzi in diverse opere, dal tondo Doni al tondo Pitti ad altre opere della sua formazione. E' molto interessante che da questo disegno, il punto di partenza di questo disegno è lo studio dello stesso tema di Leonardo, ma che lui stravolge completamente, usa il tondo che era molto di moda a quel tempo, e già da subito contrae e distende le figure, che è uno dei suoi modi più caratteristici di esprimersi artisticamente. Alcuni disegni poi si riescono a mettere in sequenza. Si vede che Michelangelo, per ottenere un esito figurativo, procede per tappe; ad esempio questo è un disegno dove Michelangelo sta studiando, chiaramente su esempi classici, la figura virile, e questo è un disegno che ci ha molto colpito perché riporta tutte le misure, cioè non è vero che Michelangelo faceva tutto senza misurare; c'è un punto di partenza che è la conoscenza più precisa possibile della realtà, per cui prende un modello e lo misura in tutte le sue parti, ma siccome Michelangelo non riesce a tenerlo con le braccia distese, comincia a fargli mettere il braccio dietro la schiena. E quel modello attentamente misurato, preso in forma quasi canonica se non per quel braccio dietro la schiena, poi lo comincia a girare, comincia a farlo ruotare per ottenere lo scorto, per ottenere una figura alza la gamba, anche l'altro braccio si muove, per cui dalla presa conoscitiva della realtà in termini oggettivi scientifici via via parte, muove questa figura per ottenere (qui l'immagine non c'è ma poi in mostra potete vedere, è un'immagine celebratissima), uno degli schiavi realizzati per la tomba di Giulio II; quindi a volte disegni che in uno stesso foglio contengono studi differenti; altre volte disegni che si mettono in sequenza e ci aiutano a capire come dal modello, dal rapporto con la realtà Michelangelo fa le figure come le sente, come ha detto Van Gogh, come è citato nell'esordio della mostra dedicata alla cappella Sistina. Ci sono altri esempi, sui quali scorro velocemente, in cui si vede come Michelangelo lavora sempre lavorando sull'invenzione e sulla memoria, come se fossero due fattori della sua elaborazione, del suo pensiero che sono sempre presenti: il ricordo di una forma, di un gesto, di una figura, che magari non ha trovato in un'opera eseguita da subito, ma che ritorna nella sua mente nel corso della vita, a volte anche in tempi molto stretti. Questo è uno dei disegni dedicati all'amico Tommaso Cavalieri,

Il ratto di Ganimede, ed è un disegno molto rifinito, molto bello: c'è Giove che trasformatosi in aquila scende a rapire il giovane adolescente, e quella figura è sul recto del foglio; sul retro (cioè quel foglio che avete visto prima girandolo e poi ruotandolo), troviamo ricalcata una figura che non è più Ganimede, è una figura che Michelangelo sta studiando, e sta studiando il Risorto; il Risorto è uno dei primi pensieri che Michelangelo ha in mente e che poi diventa il Cristo Giudice del Giudizio finale sulla parete di fondo della cappella Sistina. E' impressionante, ci ha molto colpito questo suo ragionare partendo dalla figura e dalla forma; non è un discorso ideologico che fa, cioè portare la mitologia in un'esperienza cristiana, è la forma che lo conquista, e quella forma che aveva dato al soggetto mitologico, girata e voltata, diventa la figura del Cristo Risorto, a cui Michelangelo è interessato, e vuole capire come il corpo di Cristo Risorto è uscito prepotentemente dal sepolcro.

Un altro tipo di osservazioni che sono emerse da questo lavoro sui disegni riguarda il fatto che Michelangelo nei disegni non fa uno schizzo preparatorio solo di tratto, di disegno, di profilo, ma cerca sempre di dare il senso della materia, cioè il disegno non solo dà profilo e dà i contorni della figura, ma addirittura suggerisce la materia nella quale Michelangelo vorrebbe vedere eseguito questo primo suggerimento. Questo è uno dei disegni più belli, è il disegno di un modello, uno dei suoi collaboratori, che si riconosce da questo copricapo che portavano nella bottega. Si vede molto bene come il tratteggio, ora solo parallelo ora incrociato, ora invece puntinato, a dare il senso proprio del marmo scolpito. Michelangelo disegna e mentre disegna già pensa a come lo scalpello, a come gli strumenti potrebbero (perché non esiste una figura, questo adolescente non divenne mai un'opera eseguita, gli suggerì la Madonna Medici, gli suggerì altre figure, ma non venne mai esattamente replicato). Lui lavora sulla carta con il lapis, con la sanguigna con la penna come lavorava con lo scalpello sul marmo, e questo dice di una personalità straordinariamente unita. Così anche nelle composizioni delle figure; questo è un disegno preparatorio per uno degli ignudi della volta della Sistina, e qui si vede che Michelangelo quando disegna accentua molto più il fattore fisico, plastico e chiaroscurale, che invece nella stesura pittorica sarà più stemperato e più chiaro, più tenue; ma soprattutto si vede in questi disegni che cerca quello che Vasari nella sua vita, primo grande biografo e primo grande critico di Michelangelo ha detto: "gli scorti, la perfezione degli scorti e i contorni che girano stupendamente" perché questa è la sfida che uno, nato come scultore, cerca nella pittura: sfidare questa bidimensionalità della pittura o del disegno e far girare il contorno, far girare il profilo, perché la pittura riesca ad ottenere quello che riesce solo la scultura, e già nel disegno si vede questo sforzo di far girare questo ritmo molto sinuoso dei profili e dei contorni questo ripassare deciso, come cerchi di far girare i contorni e cerchi di dare questi scorti. Argan diceva nello scorto Michelangelo cercava il significato profondo delle cose che realizzava.

E così anche in questo disegno preparatorio per la Libica, una sibilla sempre della volta della Sistina dove Michelangelo è attentissimo al punto d'appoggio del piede. Vasari sempre descrivendo dice che è straordinaria questa figura che si alza e si gira per chiudere questo grandissimo libro che ha tra le mani; e Michelangelo deve capire esattamente come può una figura, come può appoggiarsi sullo scranno marmoreo per poter girare quindi continua a studiare quel particolare del piede, da lì poi nasce tutta la figura. Diceva, rispetto all'architettura che non si dà mai volta, cioè non si dà mai un termine, una copertura all'elemento alto di un'architettura che non nasca da terra. Un altro tipo di discorso, poi questo lo lascio senz'altro al professor Strinati e al professor Colalucci che sono molto più esperti di me in questo campo; però ad esempio il famoso "non finito" michelangiotesco che va tutto ricompresso; ci ha sorpreso notare, ad esempio in questo che è un disegno preparatorio per il Giorno nelle tombe medicee di Firenze, che il non finito che c'è nel disegno, ad esempio la mano che si gira dietro la schiena e s'appoggia, che c'è nell'esecuzione, c'è già nel disegno, perché Michelangelo è come interessato proprio, non tanto a trovare il punto di stabilità, ma a cercare dove la materia libera la forma, o meglio dove la forma si libera dalla materia. E poi volevo concludere

questo mio intervento facendo vedere alcune delle crocifissioni che Michelangelo disegna in un momento avanzato: sostanzialmente da quando conosce Vittoria Colonna; infatti questo che vedete è un Cristo crocifisso che lui disegna per questa grandissima amica con la quale condivideva tutta la preoccupazione spirituale, che è una preoccupazione di riforma interna alla Chiesa, questo è un particolare molto importante. Ecco questi disegni di Crocifissioni Michelangelo li fa senza pensare ad un'opera che poi li avrebbe realizzati in pittura o in scultura, ma sono disegni autonomi, pensate opere compiute destinate ai suoi più grandi amici, quindi con un'implicazione affettiva straordinaria, tanto è vero che rappresenta il Cristo in croce: "il suo stare davanti a Cristo, -questa è una frase di una studentessa che ha collaborato alla mostra-, trova in questi crocifissi un'espressione altissima", questo è il Cristo per Vittoria Colonna, non sappiamo quanto consapevolmente Michelangelo riprenda una tradizione alto-medioevale: il Cristo non è morto, non ha gli occhi chiusi, non ha il capo reclinato; il Cristo è ancora vivo e grida al Padre la sua mendicanza, la sua domanda, e in questo recupero straordinario di un'iconografia lontanissima, Michelangelo esprime tutto se stesso, ma quello che volevo far notare è che qui il Cristo è un Cristo che non ha nessuno ai piedi della croce, il crocifisso è solo. Poi c'è una sequenza di Crocifissioni che Michelangelo esegue dove appaiono Giovanni e Maria, ma innanzitutto l'esecuzione acquista una vibrazione e una luminosità straordinaria: non cerca più la fisicità, non cerca più la muscolatura, cerca la vibrazione luminosa, si vede molto da come ripassa quasi con frenesia i contorni di queste figure; queste figure fanno comunque fatica a mettersi in relazione con Cristo crocifisso, quasi come la Madonna fa fatica a mettersi in relazione col Cristo Giudice nel Giudizio finale, fino ad arrivare attraverso una sequenza di Crocifissioni a quest'ultima straordinaria, in cui le due figure finalmente abbracciano la croce di Cristo e la figura più impressionante è quella della Madonna con questo atteggiamento materno, molto affettivo, con la mano portata alla bocca, con le dita che toccano il corpo del Figlio. Come se Michelangelo è nel mistero di questi disegni: non si può andare oltre se non riconoscere questo fatto, che è riuscito a fare abbracciare alla Madre il Figlio crocifisso: da qui nascono le ultime Pietà straordinarie. E come ultima suggestione di questa veloce carrellata volevo far notare che questo è un disegno architettonico, è un disegno che Michelangelo realizza negli ultimi momenti della sua vita, ed è un disegno di progetto per Porta Pia, una delle sue ultime realizzazioni. Sono due le cose che voglio far notare: se voi osservate, se ricordate la qualità grafica dell'ultima crocifissione e la qualità grafica di questo dettaglio architettonico sono identici, hanno lo stesso ripassare insistito dei contorni, lo stesso uso delle acquerellature, della biacca per dare luminosità, il tentativo di far vibrare anche il dettaglio architettonico come aveva fatto vibrare il Cristo in croce la Madre e Giovanni ai suoi piedi. Ed è interessante e suggestivo anche questo che Michelangelo studi la soglia negli ultimi anni della sua vita, ed è proprio chiudendo la mostra e chiudendo anche il percorso di Michelangelo, la cosa che proprio ci colpiva, alla quale siamo stati accompagnati nel corso di questo lavoro tutti insieme dalla matricola di beni culturali fino ai professori di Storia dell'Arte è stata questa: che Michelangelo chiude la propria vita, perché parlare di carriera per Michelangelo è un termine un po' riduttivo, chiude la propria vita scolpendo la Pietà Rondanini che rimane di fatto incompiuta, dove addirittura lascia un cambiamento di progettazione lasciando un braccio scolpito, che poi lascia perché poi cambia idea, dove è la Madonna che regge il corpo del Figlio, quindi l'estrema conseguenza di quel risultato raggiunto nelle Crocifissioni ed è proprio il fattore che più rivela l'individualità, il pensiero di Michelangelo di fronte alla sua vita, di fronte anche a tutto quello che ha visto in questo secolo incredibile e travagliato che è stato il secolo del cinquecento. Però mentre acquisisce quella consapevolezza quella capacità, progetta e porta avanti la fabbrica di San Pietro, cioè come dire che quel tipo di coscienza gli è stata possibile perché c'è una dimora, c'è un luogo che lui ha costruito per la salvezza della sua anima, (perché dicono che non ha voluto compensi), come la sua vita si è chiusa su questi due fattori: la dimora, la Chiesa, il

luogo per tutti, la Basilica di San Pietro che Bramante aveva iniziato e nessuno era riuscito a finire e lui riesce a concludere (non del tutto, perché poi la cupola gliela farà qualcun altro, e forse non come la voleva lui, però l'idea oramai conclusiva c'era), questa dimora è la percezione del rapporto tra la Madre e il Figlio, tra la Madonna e il Cristo espresso come ce l'ha lasciato nell'ultima Pietà Rondanini. Grazie

Moderatore: La parola al professor Strinati.

Claudio Strinati : Illustri colleghi e cari amici buona sera. La mostra che è stata organizzata ha come argomento il titolo del catalogo: "La Sistina e il Michelangelo: storia e fortuna di un capolavoro". Titolo giusto perché non è Michelangelo nella Cappella Sistina, ma la Sistina è Michelangelo cioè con questo posto famosissimo in tutto l'universo cristiano come la Cappella Sistina e Michelangelo. Nel seguire i lavori preparatori di questa mostra e poi la realizzazione della stessa, sia pure per quanto mi riguarda un poco a latere, mi sono chiesto quale rapporto può esistere o potrebbe esistere tra la mostra che ci fa vedere il frutto dei grandi restauri fatti alla Cappella Sistina dal Maestro Colalucci, dai suoi assistenti e anche successivamente degli affreschi del quattrocento che si trovano sotto al Michelangelo, sempre curati dal laboratorio di restauro Vaticano oggi diretto dal Maestro De Luca, mi sono domandato qual è il rapporto che una persona di buona volontà (o anche cattiva) può vedere tra Michelangelo e la domanda biblica che quest'anno è il tema del Meeting: cioè mi sono chiesto, osservando le opere d'arte prodotte da Michelangelo, in particolare la Cappella Sistina, e pensando a questa domanda strepitosamente paradossale e cioè, *c'è un uomo che vuole la vita, e desidera giorni felici?*, mi sono domandato qual è la risposta per Michelangelo. Michelangelo lo è o no? E' un uomo che vuole la vita, ha voluto la vita e ha desiderato giorni felici, e desiderandolo ha lasciato una traccia di questo nell'opera d'arte?, a diversità di molti di noi che non riescono a lasciare traccia dei propri desideri. Naturalmente non c'è una risposta perché nessuno di noi conosce Michelangelo, voglio dire conosce l'uomo la persona, malgrado i documenti malgrado Michelangelo sia un artista che ha scritto molto, ha scritto poesie, lettere, quindi apparentemente è un artista che si lascia conoscere, anche psicologicamente parlando, un artista che ha ispirato infiniti tentativi di trasposizione letteraria del suo mondo, dal "Tormento e l'estasi" famosissimo fino a testi anche recentissimi, anche circolanti in questi giorni, che romanzano la sua vita così avventurosa così disperata. Non possiamo mai illuderci di conoscere una persona che conosciamo solo per testimonianza storica, di conoscerne la psicologia e i comportamenti, quindi non conosciamo Michelangelo. Tuttavia secondo me la risposta è sì: se c'è stato un uomo che ha voluto la vita e ha desiderato giorni felici questo è Michelangelo, e questo si vede abbastanza bene nella Cappella Sistina. Qual è la storia della Cappella Sistina? Fondata dal Papa della Rovere Sisto IV, la Cappella Sistina venne decorata negli anni '80 del Quattrocento in un modo anomalo: a Roma in quel tempo la curia pontificia non disponeva di una squadra di artisti così capaci e così compatti da poter compiere un'impresa del genere, cioè affrescare la grande cappella fatta progettare da Sisto IV forse a un grande architetto del tempo Baccio Pontelli (forse, perché non c'è testimonianza) reimmaginando le misure del tempio di Salomone. Voi sapete che uno dei grandi miti dell'architettura del Quattrocento e del Cinquecento è la riproduzione del tempio di Salomone secondo le misure indicate dalla Bibbia; però queste misure sono ipotetiche: se noi leggiamo la Bibbia ci accorgiamo che sono indicate delle misure, è detto come era. Poi perché si vede imitare? Perché il tempio di Salomone è il tempio della sapienza, della sapienza laica che incontra quella divina; quindi era ambizione degli architetti umanisti ricreare lo spazio del tempio di Salomone perché si pensava che la misura dello spazio assomigli alla misura della mente, cioè vi sono alcuni pensieri che possono trovare luogo soltanto a condizione che quel luogo sia

proporzionato ai pensieri stessi; i pensieri non hanno misura, tuttavia ce l'hanno, certo non sono misurabili in metri, in centimetri, in pollici, però gli antichi pensavano che il pensiero si potesse misurare, vale a dire che una meditazione filosofica, etica, o qualunque essa sia, può essere compresa se viene illustrata, come stiamo facendo noi in questo momento, in uno spazio idoneo, cioè gli antichi pensavano che la misura fisica e la misura psichica avessero un rapporto. Qual è questo rapporto? E' in conoscibile. Tuttavia nei sacri testi si pensava che ci fosse qualche suggerimento, quindi volendo il Papa Sisto IV consacrare la città di Roma all'arte, dopo la sua resurrezione posteriore all'esilio dei Papi d'Avignone, fece costruire una cappella che fosse pari al tempio di Salomone. Se lo è o non lo è nessuno di noi lo può dire, non conoscendosi il tempio di Salomone; non di meno così fu, questa cappella fu costruita in base a delle misure che tuttora con le grandi evoluzioni dell'architettura, delle tecniche costruttive e dei materiali, tuttora impressiona enormemente il genere umano da qualunque parte esso venga: chi entra nella Cappella Sistina ha la sensazione di entrare in uno spazio fisico e metafisico, non è un caso che vi si tengano i conclavi, vale a dire il momento in cui si pensa vi sia addirittura la presenza fisica dello Spirito Santo, cioè a dire della Santissima Trinità. Senza entrare nel merito di tale concetto resta la concezione di ciò. Il Papa Sisto IV non aveva artisti tali da potersi misurare con tale misura, s'informò su chi fosse il più grande artista dell'epoca, correva circa il 1479/1480; gli venne detto che fosse il Botticelli, di questo è testimone il Vasari, nella "Vita del Botticelli" il Vasari racconta che avendo il Botticelli compiuto una somma opera a Firenze che destò l'universale applauso per la sua capacità di raffigurare il volto umano in tutte le possibili espressioni del sentimento, comunicata la notizia al Papa egli lo chiamò a Roma affinché il Botticelli assumesse la direzione degli affreschi della Cappella Sistina che avrebbero dovuto rappresentare il confronto tra l'Antico e il Nuovo Testamento, tra le storie della Bibbia e le storie di Cristo. Ciò in effetti avvenne: cioè venne rappresentato appunto questo delle pareti laterali, il giro delle quattro grandi pareti della Cappella Sistina. Sull'assunzione della direzione dei lavori da parte del Botticelli tuttavia le fonti sono molto reticenti. Il Botticelli era il più grande pittore dell'epoca anzi era in verità uno dei più grandi artisti di tutti i tempi, non di meno lasciava perplesso: non la sua grandezza che era incomparabile, non aveva probabilmente ancora eseguito il capolavoro supremo quello per cui passerà alla storia eterna, per quanto eterna sia la storia dell'arte, cioè "La primavera"; molti studiosi ritengono che la eseguì dopo la Cappella Sistina. "La primavera" però non è firmata e non è datata e non vi sono documenti che la fanno datare, quindi potrebbe anche averla fatta prima, nessuno lo sa e nessuno mai lo saprà. Botticelli produsse degli affreschi eccelsi nella Cappella Sistina ma non ottenne quella che oggi chiameremmo, la leadership, era infatti minacciato dall'altro grande maestro dell'epoca, il Perugino, a lui assai ostile; come sempre accade nella ostilità tra questi artisti si incunearono altri personaggi, infatti noi sappiamo oggi che la Cappella Sistina è stata eseguita da numerosi pittori (il Botticelli, il Perugino, ma anche altri), alcuni citati nei documenti altri no. Non è questo l'oggetto della cosa.

Quando Michelangelo salì per la prima volta sull'impalcatura montata nella Cappella Sistina nell'anno 1508, mancavano dieci anni alla Riforma Protestante, c'era grande fermento nell'aria. E il maestro aveva gli anni di Cristo, trentatre, era considerato un grande maestro ma non aveva ancora la fama universale che avrebbe poi conseguito. Quando salì sull'impalcatura è lecito pensare che si sia fermato a lungo a mezza altezza, prima di arrivare alla volta, con la quale avrebbe poi combattuto per quattro anni, fino al 1512. E' lecito pensare che abbia guardato a lungo gli affreschi del Botticelli, cosa ne abbia pensato è difficile dirlo, però si sa benissimo che cosa il Botticelli pensava di lui. Nel 1508 Botticelli era vivo, ma era fuori gioco, diciamo così, non contava più niente: era un vecchio, non era tanto vecchio, ma era vecchio nel pensiero degli altri; pochissimi anni prima c'era stata una diatriba che aveva determinato la fama di Michelangelo, esattamente

quattro, anzi tre e mezzo, quindi pochissimi. A Firenze (voi sapete che si era instaurata la repubblica, era un momento di massima tensione del problema civile e religioso, era un momento di svolta), era stato nominato gonfaloniere a vita dittatore, un dittatore democratico, Pier Soderini, il quale volle che il principio della libertà repubblicana, somma scoperta dell'età moderna, principio intramontabile che avrebbe d' ora in poi guidato i destini di una umanità felice e progressista, venisse simboleggiato da una grande opera d'arte, data l'estrema immensa fiducia che viene nell'arte; ciò non era affatto scontato, perché appena dieci anni prima, proprio a Firenze era stato proclamato da un gruppo molto importante il concetto diametralmente opposto, e cioè la svalutazione radicale dell'arte: ciò era stato proclamato dal Savonarola e dai suoi seguaci, i così detti Piagnoni, i quali avevano sostenuto la tesi che l'arte figurativa è inganno e è portatrice in qualche modo e in ogni caso di valori negativi, perché basandosi sulla falsità, sulla falsificazione, essendo l'immagine "falso" rispetto al concetto del vero che è eterno e immutabile, qualunque tipo di opera d'arte è intimamente connotata di negatività, donde il Savonarola diede ordine di distruggere libri, codici miniati, dipinti e soprattutto quelli di soggetto religioso, considerato il fatto che l'immagine sacra in quanto immagine è blasfema. Vi erano già i presupposti della lotta della Riforma Protestante. Il fatto che Savonarola stesso subisse personalmente con i suoi seguaci la sorte che aveva riservato alle opere d'arte, cioè venisse arso sul rogo, dopo atroci torture, e soprattutto dopo atroce diffamazione, fu una sorta di grande esame di coscienza della classe intellettuale del tempo: i grandi artisti pensarono quale dovesse essere effettivamente il senso dell'arte. Passano pochi anni dal rogo di Savonarola e a Firenze trionfa la repubblica, Pier Soderini chiama Michelangelo e gli dà l'incarico di scolpire il "David", la statua che sarà il simbolo della vigile difesa della libertà e della verità da parte della repubblica: infatti Michelangelo rappresenta l'immagine dell'eroe giovinetto gigantesco, nudo, secondo le prescrizioni della statuaria classica attica greca che Michelangelo rimette in auge, dopo decenni in cui nessuno osava fare le statue nude, e rappresenta il giovane nel momento della vigilanza, la virtù suprema della conduzione della cosa pubblica; la celebre statua è strutturata in un modo tale che Michelangelo seguirà per tutta la vita; non è il momento dell'azione, è il momento in cui l'eroe sta per lanciare la pietra che colpirà Golia e garantirà la vittoria, ma l'eroe non sta guardando il nemico, sta guardando una proiezione universale, sta meditando sul da farsi e tra un attimo agirà: questa dimensione dell'attimo poi resterà perennemente radicata nell'animo di Michelangelo e ne guiderà gran parte dell'esistenza. Michelangelo esegue la statua: siamo nel 1504 e c'è un grande dibattito perché la statua non piace molto. Michelangelo è nato nel 1475, nel 1504 è un giovane, ha alle spalle una carriera potente, è considerato da quasi tutti un mago della scultura, ha sorpreso i Medici, suoi primi committenti, facendo dei falsi di statue antiche, sa rifare l'antico in modo perfetto, ha inoltre eseguito la più prodigiosa opera d'arte forse di tutti i tempi rispetto al suo tempo, cioè "La Pietà" di San Pietro, l'ha conclusa tre anni prima dopo infinite polemiche, che ineriscono sia alla sfera stilistica sia a quella contenutistica: l'opera è somma e tutti se ne rendono conto; tuttavia vi sono dei particolari sorprendenti: da un lato fa riferimento al Wespertilt della tradizione nordica, dall'altro osa rappresentare la Vergine più giovane del Figlio, cosa che desterà somma preoccupazione nei riguardanti, e che Michelangelo spiegherà molti anni dopo al Vasari in un colloquio che il Vasari riporta: in effetti è vero, il Cristo è rappresentato come un uomo di trentatré anni non toccato dall'offesa della morte, tuttavia forte, maturo; mentre la Vergine è veramente una fanciulla, è visibilmente molto più giovane di suo Figlio e Michelangelo spiegherà tanti anni dopo al Vasari che lo interroga stupito e gli chiede "Maestro come ha fatto a non accorgersi di questo errore?" e lui dirà: "Ma no io non ho fatto un errore, ho seguito la dottrina dell'Immacolata Concezione, la Vergine è ferma nel tempo, non toccata dal peccato, non toccata da alcuna forma di coinvolgimento con la scansione del tempo reale". Michelangelo quindi è un artista molto complesso e

contraddittorio, e si fa opposizione a che il “David” venga collocato su Piazza della Signoria; per questa opera molto aggressiva, molto audace, viene nominata l’immancabile commissione che, come sempre nella storia del nostro paese, deve decidere se questa statua va messa o non va messa davanti al Palazzo Vecchio di questa commissione, incredibile ma vero, viene chiamato a far parte il Botticelli, un artista ormai fuori gioco, un artista sospettato ancora nel 1504, a parecchi anni dalla morte di Savonarola, di aver fatto parte della congrega di Savonarola: non si saprà mai, ma Botticelli era stato uno di quelli che dopo il rogo aveva detto : “Ma che cosa di male ha fatto quest’uomo, il Savonarola, dico, per subire quello che ha subito, perché a me pare che mai abbia detto nulla di meno che giusto?!”. Questo è bastato per farlo aggregare, da parte di alcuni storici, alla congrega dei Piagnoni, altri lo escludono, non si sa: il Botticelli si è portato questo segreto nella tomba, ma il vecchio Botticelli esce allo scoperto per l’ultima volta nella sua vita per dire che sì, il “David” di Michelangelo si metta su Piazza della Signoria e che sia effettivamente il simbolo della nuova Firenze, ma della nuova Europa, o se vogliamo del nuovo mondo, visto che un nuovo mondo premeva davvero ai confini del mondo conosciuto. Visto che già a Firenze nel 1504 si parlava di un certo Amerigo Vespucci, il quale sulle orme di Colombo stava scoprendo i nuovi mondi che premevano e di cui nulla si sapeva, ma certamente si pensava che dovessero essere legati a una dimensione primordiale, non civilizzata.

E nell’Italia del 400 penetra questo grande tema: non siamo da soli, ci sono altri mondi, ma sono incogniti. Michelangelo viene chiamato da Giulio II e gli viene dato l’incarico di affrescare la volta della Cappella Sistina, con le storie della Genesi, ma Michelangelo interpreta questo nel senso più moderno e inopinato possibile, cioè interpreta questo ordine come se egli dovesse rappresentare il grande tema che in quel momento sta interessando tutta l’umanità civilizzata, cioè l’origine, i primordi dell’umanità. Per la prima volta all’inizio del 500 ci si pone questo argomento: com’è l’uomo alle origini?, l’uomo creato come arriva alla civilizzazione?, come era?, come va rappresentato?, c’era stato qualche esperimento già prima di Michelangelo, da parte di quello e da considerare forse il suo vero, grande e unico maestro, e cioè Piero Di Cosimo un artista che era il figlio di Cosimo Rosselli, uno dei frescanti della Cappella Sistina degli anni ottanta del 400. Piero Di Cosimo era stato forse uno dei primissimi a porsi quest’argomento, e cioè la rappresentazione dei prodromi dell’umanità, l’origine della civiltà. Questo è il motivo per cui Michelangelo fa tutti nudi, non perché volesse ostentare particolari tensioni o pulsioni sessuali, o perché volesse scandalizzare chicchessia, ma perché si pone il problema elementare: la rappresentazione dell’umanità alle sue origini, quando l’umanità è nuda, nuda dalla civilizzazione, è ai suoi primordi. Tornerà nella Cappella Sistina molti anni dopo, tra la fine degli anni ‘30 e l’inizio degli anni ‘40 del 400, per rappresentare l’opposto, il Giudizio universale, cioè la fine. Tanto è vero che la Cappella Sistina ancora oggi estasia i pubblici di tutto il mondo, civilizzati o meno, perché tutti capiscono a intuito ciò che non è esplicitamente detto, che la Cappella Sistina di Michelangelo è una somma opera d’arte perché vi è rappresentato l’inizio e la fine, l’origine dell’umanità nella volta, e il Giudizio finale nella parete di fondo. E come è rappresentato ciò? Secondo il principio sovrano dell’uno, cioè allo stesso modo, la Genesi, la volta è stilisticamente rappresentata in un modo tale che poi si specchia nel Giudizio: il Giudizio da un punto di vista stilistico non è altro che la prosecuzione organica della volta, portata all’ennesima potenza: l’idea dei corpi mistici titanici, che derivano certamente dalla tradizione della scultura greca, ellenistica in particolare, che Michelangelo seguiva fin da giovane altro non sono che lo sviluppo estremo della volta, e la struttura del Giudizio Universale, pazzesca, inopinata, scandalosissima, come scrisse, appena morto Michelangelo nel 1564, il Gilio, un teologo del tempo, il quale additava lo scandalo del Giudizio, ma non certo per i motivi noti a tutti noi (i nudi, l’ostentazione della sessualità: quella non era difficile coprirli come fece quel grande disgraziato pittore che è Daniele Da Volterra, noto alla

storia solo per questo, mentre fu in verità un grande maestro); no il Gilio additava qualche cosa di molto più potente, molto più grandioso come censura a Michelangelo, all'uomo delle libertà repubblicane, all'uomo che rappresenta l'attesa e si preoccupa, come il "David" giovinetto. Il Gilio scrisse che non si può capire come mai Michelangelo ha rappresentato nel Giudizio universale la Vergine accanto al Cristo Giudice "che - scrive testualmente nel suo libro, *Degli errori dei pittori* così si chiama il libro del Gilio-, che trema, ma cos'ha da tremare la Vergine nel giorno del giudizio, che Cristo mandi all'inferno anche lei, come sembrerebbe fare con tanti dei presenti, con quel gesto che sembra di condanna", mentre in verità è gesto di giudizio sovrano; la Vergine trema, la Vergine giovinetta che Michelangelo ha rappresentato proprio come l'incorruttibilità in sé, trema: ha paura di suo Figlio che scopra qualche peccatuccio? e la mandi nell'inferno? Eh no, no! Le cose non stanno così, eppure Gilio scrisse questo; in realtà il Giudizio universale impressionava enormemente, per un motivo che il Gilio non dice ma fa capire, e cioè che manca un elemento nel Giudizio universale: il giudizio. Il giudizio universale, secondo l'iconografia, è un tribunale; dal medioevo in poi, nella grande tradizione iconografica che comincia già con i grandi mosaici come Torcello, prosegue tra il 200 e il 300 poi prosegue soprattutto nella tradizione fiamminga, il giudizio universale è un tribunale, un tribunal dove vi è Cristo giudice, gli Apostoli, e poi c'è la pesatura delle anime. In alto si sale, in basso si scende, chi è sopra va in Paradiso, chi è sotto sprofonda nell'inferno: questo accade anche nel Giudizio di Michelangelo, tuttavia Cristo non è seduto. Il giudice che giudica siede, come noi in questo momento, perché l'essere seduto è il segno della fermezza e della certezza del diritto, della fede, e del domani, un giudice che sta in piedi non si concepisce, neanche adesso a dir la verità; si è vero adesso quando si legge la sentenza, dopo che è stato emesso il giudizio, di solito i giudici si alzano, in Italia e anche negli Stati Uniti e dicono: "In nome del popolo italiano il tal dei tali...", ma durante il processo i giudici sono seduti al tavolo perché il sedere e lo stare davanti a un tavolo è segno di certezza. Invece il Cristo di Michelangelo scatta in piedi e l'immagine del Giudizio Universale è quella che con termini moderni si potrebbe chiamare l'esplosione e l'implosione, come se dal gesto di Cristo tutto saltasse per aria e tutti navigassero nello spazio, già anticipando l'idea degli astronauti che galleggiano nell'astronave perché non sono sottoposti alla gravitazione: è proprio la mancanza di gravitazione che rendeva difficilissimo ai percettori dell'epoca, e anche a noi oggi, capire di ogni singola figura se sale o se scende; si poi spiegando si capisce, ma quello che si vede è un grappolo immenso di figure che potrebbero salire o scendere, a seconda della nostra stessa percezione, come se appunto il giudizio fosse stata un'esplosione, e poi tutto si disperde in uno spazio senza tempo, dantescamente, e infatti c'è un riferimento dantesco formidabile. La visione di Michelangelo e di Dante è ben diversa, e troppo facilmente a volte questi due grandi maestri sono stati avvicinati; le cose stanno ben diversamente, perché Dante parla di una visione del Paradiso che arriva dopo un lungo tragitto e l'inferno non si vede più e non c'è più; Michelangelo vede: vede corpi giganteschi, tutti uguali, in un certo senso: a parte coloro che risorgono dalla terra dannati e beati sono tutti connotati da un corpo mistico gigantesco. Come mai? Perché Michelangelo probabilmente è un uomo che vuole la vita e cerca la felicità e pensa che questo si realizza attraverso la dialettica, come i grandi filosofi, nell'Uno, nell'unità: se posso rappresentare tutto come l'uno posso dare un'immagine di pienezza e di felicità.

Vi ricordo che Michelangelo è stato scultore da giovane, quasi esclusivo, culminando nella "Pietà" di San Pietro e in altri capolavori, poi diventa per forza pittore, perché glielo impone Giulio II, che non gli fa fare la tomba che Michelangelo gli voleva fare, quella che Michelangelo chiamerà "La tragedia della sepoltura", gli fa fare gli affreschi; e Michelangelo li fa, pare di malavoglia, pur essendo sommo pittore, pur seguendo ma stravolgendo radicalmente lo stile botticelliano di cui egli cambia segno: da esile, flebile, lunare a potentissimo, marcatissimo, carico di colore e di materia,

come è emerso dai grandi restauri. Ma è la stessa cosa, come dire, cambiata di segno. Poi torna a fare lo scultore, ha mille difficoltà, poi torna a fare il pittore, e poi fa l'architetto e l'ultima fase della vita è quasi tutta, tranne la "Pietà Rondanini" e pochissimi altri eventi, è tutta verso l'architettura, tutta verso la progettazione di San Pietro, tutta verso la progettazione della cupola, di Piazza del Campidoglio, di alcune grandi architetture, la Porta che abbiamo appena visto, la Soglia di cui giustamente si diceva.

Che cos'è l'architettura? E' l'arte che ci permette di non rappresentare niente. Michelangelo, per tutta la vita, tende a questo: lui, che rappresenta in modo così potente e magistrale, tende a far esplodere la forma e la sua grande opera, che non vedrà mai finita, è proprio la cupola di San Pietro che è l'immagine dell'Uno, dell'universo consolidato in una sola forma che domina e dominerà per sempre l'immaginario cristiano e cattolico, per sempre lo dominerà. Non esiste alcuna possibilità di immaginare la città di Roma, l'universo cristiano senza l'immagine della Cupola che domina e copre tutto, simbolo del cielo, dell'universo e anche dell'Uno, cioè di quel grande principio umanistico del cerchio, che è insieme la conchiusione perfetta e l'infinito perché, come diceva Nicola Cusano, "il cerchio è un poligono il cui numero dei lati è infinito": dunque nulla più di questo ci dà l'idea del finito e dell'infinito. La Cupola di San Pietro fu questo. Michelangelo non la vide finita ma la pensò. E così termina la sua storia. La Cupola di San Pietro è l'immagine di un uomo che vuole la vita e desidera la felicità. Andate a vedere la mostra. Grazie.

Moderatore: Gianluigi Colalucci, non con la storia dei restauri, Gianluigi, ma con riflessioni nuove, alla luce proprio dei restauri che hanno visto il maestro mettere appunto le mani sopra le pitture con tutta la delicatezza ovviamente possibile e con i risultati che abbiamo visto per molti anni di ricerche e poi di lavoro. Grazie.

Gianluigi Colalucci: Mi sarà difficile adesso ritornare un po' alla materia dell'opera d'arte, perché io, come restauratore, parlerò soprattutto della materia dell'opera d'arte. Parlerò della materia dell'opera d'arte, perché il restauratore lavora sulla materia dell'opera d'arte. Quindi, ogni intervento di restauro deve avere, soprattutto oggi perché un tempo l'intervento di restauro era un'operazione di restituzione dell'opera, di abbellimento, di arricchimento, tanto è vero che troviamo molte opere con sovrastrutture, con ridipinture e così via. Del resto anche gli affreschi di Michelangelo hanno subito nel tempo una quantità di interventi e di materiale aggiunto. L'importante dell'intervento di restauro moderno è quello dello studio dell'opera d'arte, uno studio che oggi si può fare molto più di un tempo, soprattutto grazie alla tecnologia e alla ricerca scientifica. Ma io non entrerei in questi dettagli; molto più semplicemente comincerò col dire che gli affreschi di Michelangelo, che noi abbiamo sempre chiamato "affreschi", sono realmente degli affreschi. Dico questo perché fino al 1980, cioè inizio del restauro della volta della Sistina, si pensava che Michelangelo avesse dipinto in affresco soltanto una parte iniziale, ovverosia - per quei pochi che non lo sapessero, l'affresco si fa con colori mescolati con acqua e dati su intonaco fresco che poi, consolidandosi, fissa il colore - si pensava che avesse soltanto preparato le pitture in questo modo e che poi le avesse finite a secco, cioè mescolando ai colori dei medium e quindi fossero delle tempere più o meno. Questo era quello che si diceva, quello che si riusciva a capire. Uno dei meriti di questo intervento di restauro è stato quello di scoprire che Michelangelo è tecnicamente il più grande affreschista che mai sia esistito. Io credevo che lo fosse anche Giotto e devo dire che, siccome con l'Istituto Centrale di Restauro ho partecipato al restauro di Giotto agli Scrovegni, ho scoperto che Giotto è un grande affreschista, ma come veniva inteso nel trecento e poi anche nel quattrocento, e comunque non da Michelangelo; ovverosia la partenza era in affresco e poi c'era un enorme arricchimento di colori che non potevano essere dati ad affresco e quindi venivano dati a

secco, a tempera. La differenza sta nella durata del tempo: naturalmente i colori a secco hanno una durata abbastanza limitata perché possono avvenire molti fatti che li danneggiano; un buon fresco ha una durata praticamente illimitata. E, in particolare, Michelangelo usa un intonaco che poteva usare soltanto a Roma perché a Roma c'è la pozzolana, e quindi lui mescola calce e pozzolana e non calce e sabbia, facendo un intonaco estremamente resistente, al punto che ha resistito a tutte le infiltrazioni di acqua piovana che ci sono state. Quindi io non parlerò dell'intervento di restauro che è illustrato ampiamente nella mostra, ma di quello che il restauro ci ha fatto sapere. Michelangelo, dicevo, dipinge in affresco. In questo grafico noi possiamo vedere le giornate di lavoro che sono quelle segnate con la linea verde e poi ci sono delle frecce che stanno ad indicare se la giornata precede quella successiva o invece è seguente. Questo è il Giona su cui è stato poi eseguito il grafico. Il trasferimento dei cartoni, oltretutto dei disegni preparatori, quelli fatti a uno a uno, Michelangelo lo fa in due modi, cioè in tutte e due i modi concessi, cioè "a spolvero", come vediamo qui, oppure "ad incisione". "A spolvero" significa forare il disegno, appoggiarlo all'intonaco fresco, battere sul disegno un sacchetto pieno di carbone, la polvere di carbone passa attraverso i buchi, si toglie la carta e il disegno puntinato appare sull'intonaco fresco; a quel punto il pittore segue queste linee e con molta attenzione esegue la pittura. Qui vediamo un altro esempio di incisione; in questo caso si vede anche che c'è un certo rilievo nella carta per cui ha lasciato il segno impresso dei fori dentro l'intonaco fresco. La seconda possibilità è quella dell'"incisione" che chiameremo "indiretta", perché fatta attraverso il foglio di carta, cioè il disegno viene fatto anche subito prima di dipingere, viene appoggiato sull'intonaco fresco e poi ripassato con una punta o metallica o d'avorio o di legno duro. Questo permette al pittore una maggiore libertà di intervento, perché il disegno è in qualche modo più schematico; non può essere preciso come nel caso dello spolvero, perché in qualche modo l'incisione rovina la superficie dell'intonaco. Ma Michelangelo ha un terzo sistema che pochi adottano, ma che risale alla pittura del Trecento e cioè quello del disegno immediato, senza cartone. Questo è un particolare tratto dalle lunette; infatti Michelangelo dipinge le figure delle lunette, che sono ognuna di cinque metri quadrati e mezzo, in una unica giornata e senza usare cartoni, quindi disegnando di getto la figura e poi passando al colore. Quello che si è detto di più della pulitura degli affreschi di Michelangelo in Sistina è stata la scoperta del colore. In effetti gli affreschi erano scurissimi; il Giudizio Universale era quasi monocromo ma comunque anche la volta era molto scura perché si erano addensate sostanze estranee date dai restauratori del passato i quali, in qualche modo, prima pulivano e poi davano delle sostanze ravvivanti - in questo caso erano delle colle animali mescolate con dell'olio, olio di lino - che però con il tempo diventavano scure, assorbivano la polvere, si addensava il fumo di candele e così via. Quindi la grossa scoperta che ha permesso questo restauro è stata quella del colore di Michelangelo che lo ha riportato poi un po' più nella realtà, nel senso che Michelangelo sembrava un pittore che non avesse neanche delle radici, cromaticamente parlando, perché aveva questa forma quasi monocromatica che veniva attribuita al fatto di essere scultore. Mentre invece Michelangelo è un pittore nel vero senso della parola ma è anche un pittore un po' singolare, perché il colore viene distribuito nella volta "per grandi temi", come disse una volta Bernstein che venne a visitare i restauri; e disse: "Ma Michelangelo è come un musicista, come Debussy, e cioè costruisce la struttura, in questo caso la struttura cromatica, attraverso i temi: il tema del rosso, il tema del bianco, il tema degli incarnati e così via". Qui vediamo il tema del bianco, per esempio, che sono questi monocromi bianchi vicino al tema del bronzo, e sono questi ignudi bronzei che ricorrono sistematicamente su tutta la volta. Inizialmente, come in questa Sibilla eritrea, inizialmente Michelangelo ha una gamma cromatica abbastanza legata a quella del Quattrocento: i colori sono, diciamo, delicati in un certo senso, i verdi, per esempio, sono abbastanza morbidi, come possiamo vedere qui, mentre invece successivamente, verso la fine dei lavori della volta, sembra acquistare

una propria personalità cromatica, come possiamo vedere in questa Sibilla dove ci sono delle assolute invenzioni cromatiche. Ora adesso non so se la diapositiva riesce a restituire completamente quella che è la cromia vera di Michelangelo, ma chi conosce la Sistina sa, ha visto. In questo caso anche ci sono delle invenzioni molto singolari e sono proprio quelle di Michelangelo, cioè Michelangelo fa la manica della Sibilla mescolando dello smaltino e del nero, che è una invenzione assoluta cromaticamente, così come accosta un rosa con le ombre violette a un verde piuttosto freddo. Questi, per esempio, non sono verdi a base di rame ma sono verdi che sono ossidi di ferro e tutta la tavolozza di Michelangelo è costituita da colori che possono essere dati in affresco; eccezionalmente il fondo del Giudizio Universale è in lapislazzuli, colore quasi impossibile da dare in affresco, ma lui riesce comunque a preparare in affresco e poi finire a secco, ma la parte della finitura a secco a noi non è arrivata comunque; quella che vediamo oggi è la parte preparatoria ad affresco, mezzo fresco e così via. Quello che colpisce, per esempio in questo particolare, è la modernità della concezione cromatica e anche del movimento del pennello di Michelangelo. Se noi non sapessimo che questo è un particolare da Michelangelo, non potremmo dargli neanche un'epoca, neanche un tempo, potrebbe essere anche una cosa molto moderna. Si è parlato molto del cangiante. Michelangelo fa un largo uso del cangiante che è una tecnica antica, ma che in lui diventa motivo per creare i volumi, come in questo caso: quindi il chiaro è bianco e verde e poi si va verso le ombre viola. Il cangiante del Giudizio Universale – quello che abbiamo visto prima era della volta – è molto più forte, molto più deciso, i colori sono meno morbidi perché Michelangelo nel Giudizio Universale porta una maturità maggiore proprio dal punto di vista cromatico. Questo è un particolare straordinario degli ignudi del Giudizio Universale in cui si vede anche la bellezza di questo lapislazzuli particolarmente complesso nella pulitura. In questa macrofotografia vediamo appunto la qualità di questo colore, che è un colore molto poroso, ci sono molte bolle d'aria, ed è un colore molto denso ma poco coprente. E questa è la parte preparatoria, come ho detto, perché poi su questo Michelangelo in alcune zone aveva steso sempre lo stesso lapislazzuli ma mescolato con della colla e probabilmente, come sempre succede, si è alterato, perché si altera la colla non il colore, e quindi con il primo intervento di restauro, che sicuramente è stato quello di Domenico Carnevali del 1566, questa prima parte scura del lapislazzuli deve essere andata perduta. Nei quattordici anni di lavoro un restauratore finisce per avere un contatto molto particolare e molto privilegiato con l'opera d'arte; in particolare, quando uno si trova davanti a Michelangelo, non può non passare delle ore a guardare, a cercare di capire. E io qui adesso molto rapidamente cerco così di far vedere alcune riflessioni che ho potuto fare in questi anni su come Michelangelo fosse pittore e scultore, ma soprattutto fosse scultore quando dipingeva. Non perché, come si diceva prima, i colori, le figure fossero con un chiaroscuro molto più accentuato, perché spesso il chiaroscuro accentuato di prima della pulitura derivava da interventi di restauro antichi o vecchi; no, semplicemente perché Michelangelo continua a dipingere ragionando da scultore e, per esempio, quando lui vuole ottenere una superficie molto levigata come questa che noi vediamo nella Pietà di San Pietro, usa il pennello in maniera da ottenere appunto una superficie assolutamente levigata in cui non si vedano le pennellate e quindi queste pennellate si fondono e diventa una superficie smaltata che ha un riflesso simile a quello che possono avere le sculture pulite. Per contro - questo è il Bruto del Bargello - per contro, usando il pennello in un altro modo, ottiene quello che è una superficie scabra, ottenuta con lo scalpello dentato. E questo è Adamo: come si vede qui le pennellate sono molto visibili, sono evidenti, si possono anche contare, perché sono evidenti ma molto precise. E questo per ottenere una superficie leggermente scabra. La somiglianza di Mosè con il Padre Eterno che crea Adamo è piuttosto evidente, ma soprattutto è molto evidente la forza, la potenza, la materia di pietra che attraverso la pittura Michelangelo riesce a dare a questo volto. Nello stesso tempo le parti più leggere, come quelle dei capelli o quelle della barba, vengono

trattate con delle velature sempre ad affresco, perché poi, nelle polemiche con la pulitura, si è parlato di perdita di velature: Michelangelo dipinge ad affresco anche le velature, e cioè muove il pennello a seconda delle necessità e qui si vede molto chiaramente che può ottenere o una materia molto dura, molto forte, come è il viso, o molto leggera e ariosa come sono appunto capelli e barba. Il non finito: c'è il non finito anche in pittura e lo troviamo qui nelle lunette, in una delle figure delle lunette in cui riusciamo a leggere praticamente tutto il disegno, che, come ho detto, è stato fatto a mano libera, sul quale poi sono stati dati dei colpi di colore; niente di più, ma la figura è completa, non ha bisogno di nient'altro. Quindi è il non-finito che noi troviamo in scultura dove, anche se sembra abbozzato, in realtà è una figura completamente finita. Questo poi è non-finito vero nel senso che non è stato finito perché è la Pietà Rondanini. E qui troviamo una figura del Giudizio Universale tra le più lontane che è appena accennata, appena abbozzata proprio perché sembri lontanissima, appena visibile. C'è un modo di fare i capelli che è identico in pittura e scultura anche se poi Michelangelo fa, dipinge i capelli in molti modi ma in realtà poi ce ne è uno che somiglia a questo ed è quello degli angeli del Giudizio Universale. Un'ultima cosa sulla scultura: è questa specie di sostegno alla figura del Prigione – questo è uno dei Prigionieri del Louvre - ; questo sostegno alla figura poi lo ritroviamo abbastanza simile nelle nuvole del Giudizio Universale, che infatti sono abbastanza pesanti, proprio come fossero un po' la base di una figura perché possa poggiare su qualche cosa. Continuando a osservare la pittura di Michelangelo, quello che mi è sembrato di capire è che Michelangelo non è un pittore facile, forse dico un'ovvietà, però ho cercato di trovare il modo per spiegare meglio questa cosa. Cioè Michelangelo non è un pittore facile nel senso che, entrando nella Cappella Sistina, non si viene attratti immediatamente da colori o forme compiacenti, come spesso può accadere in opere fatte da pittori che sono soltanto pittori: Michelangelo è un pittore che ti costringe a pensare, l'opera di Michelangelo ti costringe a riflettere, a pensare, e questo nasce anche da un modo di dipingere che è molto legato alla mentalità dell'architetto, oltre che dello scultore, perché le pennate di Michelangelo sono precise, sembrano addirittura dettate da un sistema matematico, per cui nessuna di queste pennellate è fuori posto: non ce n'è una di più, non ce n'è una di meno, non ce n'è una a caso.

Noi vediamo qui che i chiaroscuri, i colpi di luce, i volumi sono estremamente precisi e senza sbavature

Se prendiamo Tiziano, e qui la faccenda è nata un po' contemporaneamente: ho avuto la fortuna di restaurare gli unici tre affreschi che Tiziano ha dipinto e che sono a Padova, nella scuola del santo, e quando mi sono trovato da una parte Michelangelo che, nella volta, all'inizio specialmente, mi lasciava abbastanza freddo, cioè mi creava qualche problema questo tipo di pittura, e quando mi sono trovato di fronte a Tiziano che è un pittore che fa pittura appena tocca il pennello, ho cominciato a cercare di capire perché c'era questa differenza fra i due, a parte il fatto che è ovvio che ci sia una differenza fra due pittori.

Però siamo sempre nel 1500, qui siamo nel 1511, quindi sono coevi, non prendo un pittore del 1600: Tiziano fa pittura, questa è pittura che è costruita, ma anche dipinta con immediatezza estrema: ci sono colpi di pennello e colpi di colore che si capisce che vengono da una tavolozza molto ricca, lavorata con immediatezza.

Ritorniamo a Michelangelo: Michelangelo è questa cosa straordinaria che non si può definire fredda, ma calcolata: del resto lui stesso dice che l'arte deriva dal pensiero, quindi questa è un'opera assolutamente calibrata e calcolata, nelle pennellate e nei chiaroscuri.

Questo è Raffaello nelle stanze: anche lì siamo più o meno nello stesso periodo, già è diverso da Tiziano che è molto più libero, ma anche Raffaello è pittore, cioè non ci sono le pennellate misurate e derivanti da una mente matematica, come mi sembra di poter dire per Michelangelo. questo è un paragone fra Michelangelo e Tiziano

Quello che abbiamo visto prima e che poi è nella copertina del catalogo, è un ignudo anche quello, dipinto, con pochi colori, calibratissimi, mentre invece questo è Tiziano, e la gamma di colori che costruisce quest'immagine è assolutamente straordinaria e vastissima.

Un'ultima osservazione è quella della tridimensionalità delle figure di Michelangelo e cioè la tridimensionalità delle figure viene data dai colori: vediamo come ci sono colori contrapposti, ci sono colori in cui le ombre sono colore, i volumi sono sempre ottenuti attraverso un colore, però poi una tecnica più fina che è quella della messa a fuoco della figura: sembra che Michelangelo avendo una mentalità da scultore, quindi un senso fortissimo della tridimensionalità, scopre questo fatto: quello che è nelle nostre macchine fotografiche: l'obiettivo mette a fuoco un punto, quel punto che è messo a fuoco è nitidissimo, luminoso, ed è il più nitido e quello che va oltre, avanti o indietro è sfocato, leggermente fuori fuoco, e questo aiuta a dare all'occhio l'idea della tridimensionalità, quando le figure hanno soltanto due dimensioni, come è la pittura e la fotografia.

Qui Michelangelo mette a fuoco il ginocchio e la fronte di Giacobbe: è molto evidente non è soltanto la mossa, ma è anche il chiaro: il chiaro e la nitidezza della fronte, il chiaro e la nitidezza del ginocchio: sono praticamente sullo stesso piano; tutto il resto è sfocato e quindi si allontana. E'una fotografia che dà l'idea di quello che ho detto, cioè in questa fotografia si vede che il naso, gli occhi e la fronte sono a fuoco, ma il cappello già viene avanti ed è fuori fuoco, la parte di dietro va più indietro ed anche quella è fuori fuoco

Ed anche quella è fuori fuoco: infatti le vecchie fotografie- dagherrotipi davano un forte senso della tridimensionalità.

Qui vediamo nel dettaglio che Michelangelo sfoca i capelli, sfoca la barba, mette a fuoco il naso, le sopracciglia e la fronte; qui lo vediamo ancora meglio, ed anche qui che vediamo così da vicino, possiamo vedere come le pennellate siano tutte precisissime.

Questa è anche uno straordinario gruppo che è concepito con la stessa tecnica, cioè è a fuoco la spalla di questa donna, tutto il resto è fuori fuoco: lentamente, ma si allontana.

E questo dà appunto l'idea della tridimensionalità del volume, nello spazio di queste due figure, qui lo vediamo ancora nel dettaglio, ma quello che colpisce di più in questo dettaglio è la forza dello sguardo che c'è fra la donna e il figlio, perché anche qui, come abbiamo visto prima, tutto è appena accennato, tutto è completo: sembra addirittura di vedere l'espressione del viso di questa donna anche se c'è soltanto la nuca, in realtà.

Ecco, questo è l'inizio della messa a fuoco della spalla, cioè dai capelli che sono fuori fuoco, poi lentamente le pennellate si infittiscono nel collo, poi nella spalla e poi dove c'è la spallina: là dove inizia la manica, comincia la maggiore nitidezza.

Per concludere, due figure assolutamente straordinarie: una è il Cristo giudice: Michelangelo torna alla tessitura delle pennellate, come abbiamo visto nel viso del Dio che crea Adamo, cioè una tessitura fitta, forte tanto da dare un peso, da creare una materia di pietra, quasi, di questo viso di una figura che è al centro di tutta la composizione, che quindi deve essere ricca di dettagli perché è quella che appare più, si avvicina di più a noi; mentre vicino c'è il viso della Vergine: il viso della Vergine è dipinto in una maniera molto particolare: è dipinto a punta di pennello, con tutte le linee sfrangiate, con colpi di pennello, questo perché la Vergine deve risultare rispetto al Cristo giudice più indietro, se noi guardiamo nell'insieme della composizione, la Vergine risulta affiancata leggermente più indietro, non può essere messa a fuoco come la figura di Cristo giudice e Michelangelo usa questa tecnica, che tra l'altro è una tecnica d'avanguardia, perché è dipinta a punta di pennello, ed è dipinta soltanto con tre colori: il bianco, il rosso ed il rosa.

Quindi possiamo dire che Michelangelo ha persino inventato il puntinismo ed il divisionismo.

Grazie.

Moderatore Grazie e grazie a tutti voi e non aggiungo parole perché le cose vanno viste quindi vi invito a vedere le nostre mostre qui in preparazione ovviamente alla visita che auguro a tutti voi della Cappella Sistina, arrivederci.