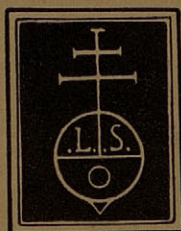


ACCADEMIA TOSCANA DI SCIENZE E LETTERE
"LA COLOMBARIA"

PAOLA BAROCCHI

SCHIZZO DI UNA STORIA
DELLA CRITICA CINQUECENTESCA
SULLA SISTINA



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI - EDITORE
MCMLVII

PAOLA BAROCCHI

SCHIZZO DI UNA STORIA
DELLA CRITICA CINQUECENTESCA
SULLA SISTINA

LEO S. OLSCHKI - EDITORE - FIRENZE

Dagli *Atti dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere*
«*La Colombaria*» anno 1956

Mentre la volta Sistina era ancora *in fieri*, Francesco Albertini nel suo *Opusculum de mirabilibus urbis Romae*, edito nel 1510, annotava: «Capella P. P. Syxti IIII in palatio apostolico perpulchra, in qua sunt picturae novi et veteris testamenti cum pontificibus sanctis, manu et arte mirabili nobilium pictorum concertantium, videlicet Petri de Castro plebis et Alexandri et Dominici et Cosmae atque Philippi Floren., quam tua beatitudo ferreis catenis munivit: ac superiorem partem testudineam pulcherrimis picturis et auro exornavit, opus praeclarum Michaelis Archangeli Flor. statuariae artis et picturae praeclarissimi»¹.

Questo primo giudizio di un contemporaneo sembra già proporre un confronto tra l'opera «nobilium pictorum concertantium» e la nuova creazione del Buonarroti «statuariae artis et picturae praeclarissimi». La fama di Michelangelo scultore era allora certo legata al «gigante» fiorentino, quella di Michelangelo pittore ai «disegni», come lo stesso Albertini li chiama², per la «sala grande nuova del consiglio maggiore».

Scoperta la volta il 31 ottobre 1512, il paragone con le pitture parietali diviene sempre più frequente. Antonio Billi nelle sue *Vite* ne dà già una versione superlativa: «Nella cappella di Julio II.... ha volsuto a tutto il mondo mostrare che tutti li altri pittori gli sono inferiori et (*da?*) tutti quegli che

¹ Cito dall'edizione curata da A. SCHMARSOW, Heilbronn, 1886, p. 13.

² *Memoriale di molte statue et picture sono nella inclyta città di Florentia per mano di sculptori et pictori eccellenti moderni et antiqui tracto dalla propria copia di Messer Francesco Albertini prete Fiorentino anno domini 1510*, Florentia 1510, ristampato da C. e G. MILANESI, Firenze, 1863, p. 15.

vogliono di tale arte essere chiamati maestri, apari di quella di Michelagnolo, conoscesi essere tutte l'altre cose impiastrate; et anchora che habbino lo esempio di decto unico maestro, nondimeno non àno saputo imitarlo, conosciuto la difficoltà della arte e la maestria, la quale in nessuno delli altri apparisce né antichi o moderni »¹.

I più moderati inscrivono la qualità degli affreschi quattrocenteschi in un perimetro cronologico; l'Anonimo Magliabechiano, ad esempio, nomina i maestri delle storie « più basso, che furono fatte al tempo di Sisto », e annota: « in que' tempi bellissime storie »². Intanto la volta Sistina è convalidata dalla fama crescente di Michelangelo, impegnato sia nelle alterne vicende della tomba di Giulio che nelle imprese medicee fiorentine, e i suoi mezzi espressivi sono acutamente individuati dal Giovio: « In Vaticano Xistini sacelli cameram a Iulio Secundo ingenti pecunia accitus, immenso opere brevi perfecto, absolutae artis testimonium deposuit. Quum resupinus, uti necesse erat, pingeret, aliqua in abscessus et sinus refugiente sensim lumine condidit, ut Olophernis truncum in conopeo; in aliquibus autem sicuti in Hamano cruci affixo lucem ipsam experimentibus umbris adeo feliciter protulit ut, repraesentata corporum veritate, ingeniosi etiam artifices quae plana essent veluti solida mirarentur. Videre est inter praecipuas virorum imagines media in testudine simulachrum volantis in coelum senis tanta symmetria delineatum, ut si e diversis sacelli partibus spectetur, convolvi semper gestumque mutare deceptis oculis videatur »³.

Nonostante l'eterogeneità dei termini, già la grandezza dell'opera si contrappone alla brevità del tempo, la difficoltà della

¹ Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze, a cura di C. FREY, Berlin, 1892, p. 52 sg.

² Il Codice Magliabechiano cl. XVII. 17 contenente notizie sopra l'arte degli antichi e quella de' Fiorentini da Cimabue a Michelangelo Buonarroti, scritte da Anonimo Fiorentino, a cura di C. FREY, Berlin, 1892, p. 127.

³ Michaelis Angeli Vita, quam Paulus Jovius episcopus Nucerinus conscripsit, in *Le Vite di Michelangelo Buonarroti*, a cura di C. FREY, Berlin, 1887, p. 403.

lavorazione all'efficacia del rilievo, e su tutto si leva l'abilità degli scorci. Notazioni tutte importanti, che chiariscono il disprezzo del Billi per le « impiastricciature » e nello stesso tempo preludono all'esaltazione del Vasari nella Torrentiniana. Qui il paragone con i predecessori e i contemporanei si concreta e si articola nel dislivello tra Michelangelo inesperto della tecnica a fresco e gli sfortunati aiuti, « pratici molto » ma insoddisfacenti. La solitaria autonomia del Maestro s'impone come eccezionale e iperbolica proprio perché la « perfezione » della volta si configura e determina storicamente. « Et nel vero non curi più, chi è pittore, di vedere novità et invenzioni di attitudini, abbigliamenti addosso a figure, modi novi d'aria e terribilità di cose variamente dipinte: perché tutta quella perfezione che si può dare a cosa che in tal magisterio si faccia, a questa ha dato » (FREY, pp. 94 sgg.)¹. Si legga questo passo tenendo presente la traiettoria dinamica dei giudizi vasariani attraverso le età, chiaramente tracciata soprattutto nel Proemio al Cinquecento; apparirà evidente che qui si ha un riconoscimento rivoluzionario. L'« invenzione » che il biografo loda nella volta Sistina non è più l'« invenzione » letteraria, il bel soggetto in senso tradizionale, ma piuttosto una inventività soggettiva, libera e capace di rinnovare la tradizione; le « attitudini » non sono più intese nell'ambito della « convenienza », come le raccomandano anche i filoraffaelleschi, ma come moti, moduli potenziati anatomicamente in guisa che la loro naturalezza esprima una personale « licenza » creativa. E gli abbigliamenti, le « arie » sono notati non per il decoro esteriore, ma per la loro efficace coerenza stilistica. La volta è « varia », di una « varietà » non più concepita come « copia », ma come ricchezza di effetti inusitati per qualità ed estensione, che le valgono il nuovo crisma della « terribilità ».

Da tutto ciò la sua « novità »; una novità, si badi, da inserire nel curriculum michelangiotesco, per il Vasari tutto nuovo;

¹ Con l'abbreviatura in parentesi ci riferiamo a *Le Vite di Michelangelo Buonarroti*, edite da C. FREY, già citate, dalle quali trascriviamo costantemente, nel corso di questo scritto, per i testi del Condivi e del Vasari.

una novità che anche dopo lo scoprimento del *Giudizio* appare, nei suoi caratteri, culminativa, come lo era stata, in proporzioni diverse, quella del *David* e del *Cartone di Cascina*. Per il biografo aretino non c'è equivoco possibile tra le due grandi creazioni del Buonarroti nella cappella papale, mentre il Tramezzino, ad esempio, dedicando la traduzione della *Roma triumphans* del Biondo, edita a Venezia nel 1548¹, le accomuna pacificamente in una stessa esaltazione generica.

Se il Giovio accennò per primo ai mezzi espressivi della volta, spettò al Vasari il merito di una specificazione stilistica. Egli loda, senza remore rinascimentali e classicistiche, non solo i *Nudi* nella « perfezione degli scorti, nella stupendissima rotondità dei contorni », ma ne individua felicemente l'« agilità » e la « grazia », cioè la bellezza soggettiva indipendente da ogni regola e misura. E ne avverte l'ideale naturalismo in termini di freschezza espressiva e di mirabile ritmo compositivo: « Ne' quali, per mostrar gli stremi e la perfezione dell'arte, ve ne fece di tutte l'età, differenti d'aria e di forma, così nel viso come ne' lineamenti, di aver più sveltezza e grossezza nelle membra; come ancora si può conoscere nelle bellissime attitudini che differentemente e' fanno, sedendo et girando ».

Passando alle storie della volta il Vasari ha tratti di rara felicità intuitiva, come quando nella *Divisione della luce dalle tenebre* vede la maestà di Dio « che con le braccia aperte si sostiene sopra sé solo: et mostra amore insieme et artificio »; o quando nella *Creazione di Adamo* contrappone al peso di Dio la divina e nuova « perfezione » di Adamo: « Ha figurato Dio portato da un gruppo di angeli ignudi et di tenera età, i quali par che sostenghino non solo una figura, ma tutto il peso del mondo, apparente tale mediante la venerabilissima maestà di quello e la maniera del moto, nel quale con un braccio cigne alcuni putti, quasi che egli si sostenga, e con l'altro porge la mano destra a uno Adamo, figurato di bellezza, di attitudine

¹ La dedica è ripubblicata in E. STEINMANN-H. POGATSCHER, *Dokumente u. Forschungen zu Michelangelo*, in « Repertorium für Kunstwissenschaft », XXIX (1906), pp. 419 sgg.

e di dintorni, di qualità che e' par fatto di nuovo dal sommo e primo suo creatore più tosto che dal pennello o disegno d'un huomo tale ». Anche nella descrizione di *Eva cacciata dal Paradiso* (« Nella femmina similmente si conosce la vergogna, la viltà e la voglia del raccomandarsi, mediante il suo restringersi nelle braccia, giuntar le mani a palme e mettersi il collo in seno ») la lettura affettiva è così intimamente legata al tessuto formale da costituirne una chiave vivace e sicura. Non si dimentichi che il Vasari fu il primo ad esaminare la complessa articolazione di tutti i *Profeti* e le *Sibille*, sottolineando la « malinconia, i pensieri, la cogitazione e l'amaritudine » di *Geremia*, la « vecchiezza » della *Persica*, la « bellezza straordinaria » dell'*Eritrea*, il « disagio » di *Zaccaria*, la « sospensione » di *Isaia*, l'« eccessiva grazia » della *Cumana*, la torsione in « attitudine donnesca » della *Libica*, la « terribilità » di *Giona*. Si tratta di letture esemplari, rapide e pienamente consapevoli della originalità michelangiolesca, destinate anche per questo ad una lunga tradizione.

Passando dalle storie centrali alle quattro composizioni angolari il Vasari inclina ad accenti più manierati e, se *Giuditta e Oloferne* gl'ispira una paradigmatica descrizione di attitudini istantanee in via di sviluppo, il *Serpente di bronzo* gli offre una varietà orrida di cause ed effetti: «il piovere, il pugnere et il mordere delle serpi.... Dove si vede il veleno atrocissimo far di spasimo e di paura morire infiniti, senza il legare le gambe et avvolgere a le braccia coloro che, rimasti in quell'attitudine che gli erano, non si possono muovere. Senza le bellissime teste che gridano et arrovesciate si disperano.... ».

La felicità storico-critica della Torrentiniana, che riesce ad individuare non solo i mezzi espressivi e la qualità, ma le varie intonazioni della volta Sistina, non ebbe seguito tra i contemporanei. Meno di tutti nel Condivi. Impegnato com'era a sottolineare le penose vicende della tomba di Giulio II, la commissione della Sistina gli diventava un ostacolo di più al compimento di quell'impresa; un ostacolo di cui l'enumerazione delle varie storie serviva a rilevare le grandi proporzioni. Nella *Divisione della luce dalle tenebre* egli non vede che « in aria l'Onnipotente Iddio.... col moto delle braccia dividere la luce dalle

tenebre»; e nella *Creazione di Adamo* «Iddio, col braccio e colla mano distesa, dar quasi i precetti ad Adamo di quel che far debbe e non fare, et col'altro braccio raccoglie i suoi agnolini»; e nella *Cacciata dal Paradiso* «ambidue scacciati dall'agnolo, spaventati e dolenti fuggirsi dalla faccia de Iddio» (FREY, pp. 96 sgg.).

Tutt'al più egli riprende il classico elogio dello scorcio plurivalente, già pronunciato, come abbiám visto, dal Giovio e ripetuto dal Vasari per la *Creazione del sole e della luna*, e solo si sofferma, tra i *Profeti* e le *Sibille*, sulla sapiente articolazione di *Giona*. Ricorda, è vero, per primo «la geneologia o vogliam dire generatione del Salvatore» nello spazio che è sopra e sotto le lunette, ma nel *Serpente di bronzo* non nota che «il popolo de Israel ferito et mal trattato da vivi serpentegli..., nel qual Michelagnolo ha mostrato mirabil forze in quei che si vogliono staccar quelle furie da torno».

Forse un'eco vasariana resta nell'accento ai *Nudi*, che, a suo dire, «alla storia non appartengono» («Questi son certi ignudi, che sopra la già detta cornice in alcuni zoccoli sedendo, uno di qua et un di là, sostengono i medaglioni....»); ma la conclusione («In queste cose tutte, per la vaghezza de' compartimenti, per la diversità dell'attitudini et per la contrarietà de' siti, mostrò Michelagnolo un'arte grandissima. Ma narrare i particolari di queste e dell'altre cose saria opera infinita, né bastarebbe un volume. Però brevemente me ne son passato, volendo solamente dare un poco di luce più tosto del tutto, che specificar le parti»), proprio la conclusione rivela chiaramente i limiti di Ascanio, relatore onesto e volenteroso, ma intenditore timido, per non dire nullo.

Nella cronaca dei «travagli» michelangioleschi relativi alla Sistina il Condivi ha una parte rilevante. Prima di tutto l'invenzione dell'intrigo bramantesco per indurre il papa a commissionare la volta al Buonarroti: «perciocché tenevano per cosa certa, che o non accettand'egli tale impresa, commoverebbe contra di sé il papa, o accettandola, riuscirebbe assai minore di Raffaello....» (FREY, p. 82); intrigo che nel testo condividano segue, e strettamente vi si riconnette, quello con-

cernente la tomba di Giulio II, quando l'architetto, invidioso e timoroso dei progressi del Buonarroti, cercò di distogliere il papa dall'impresa e allontanare Michelangelo da Roma. Entrambi gli episodi rispondono al risentimento, acuito dagli ultimi episodi della «tragedia della sepoltura», che il Buonarroti nutriva verso tutti gli ostacoli, diretti o indiretti, alla rapida attuazione del mausoleo. Nella famosa lettera riassuntiva ad un Monsignore, di solito datata nel 1542, Michelangelo conclude: «Tutte le discordie che nacquerò tra papa Giulio e me fu per la invidia di Bramante e di Raffaello da Urbino, e questa fu causa che non seguitò la sua sepoltura in vita sua»¹. Affermazioni di questo genere, che, come è noto, non trovano riprova nei dati di fatto, stimolarono certo l'affettuosa solerzia di Ascanio.

Altri «travagli» egli enumera *a posteriori*: le muffe del *Divino*, che non riescono a dissuadere il papa dall'impresa; Raffaello che, scoperta metà della volta, tenta di sottrarre a Michelangelo per il resto; la fretta molesta di Giulio II; la fatica della posizione; infine i rapporti col papa, talvolta difficili, che si risolvono, grazie alla bontà dell'opera, in detti burleschi.

Questi nuovi dati si imponevano al Vasari, che li inserisce nella Giuntina, ma, come vedremo, in modo singolare. Egli rinunzia alla reale versione della Torrentiniana secondo cui Giuliano da San Gallo favorì la commissione a Michelangelo contro il desiderio di Bramante e di Raffaello, e inverte le parti. È Bramante, ora, — giusta la versione del Condivi — a proporre il Buonarroti, il quale non solo è costretto ad accettare la nuova impresa col rammarico della vecchia e con lo scrupolo della buona pratica, ma finisce col dare lezioni di tecnica allo stesso Bramante, in campo, si noti, costruttivo. Anche quest'ultimo aneddoto deriva dal Condivi, ma, mentre quegli lo pone all'epilogo della sua biografia, in un capitolo riassuntivo delle cognizioni e capacità professionali di Michelangelo architetto (FREY, pp. 194 sgg.), il Vasari lo innesta in un crescendo iperbolico,

¹ In G. MILANESI, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, Firenze, 1875, p. 494.

destinato a introdurre all'elogio della Torrentiniana. Egli crea, insomma, una specie di abile proemio, tutto difficoltà e vittorie, cui ineriscono i motivi della Torrentiniana, come la incapacità degli aiuti e la solitudine del Maestro, e le notizie del Condivi, interiorizzate nello sforzo di una creazione eccezionale. Nell'episodio, ad esempio, delle mufte del *Diluvio* il biografo aretino sottolinea piuttosto la disperazione di Michelangelo che la estrinseca testardaggine del papa. E anche la impazienza di Giulio II si esprime in termini più efficaci: «Dimandandogli il papa importunamente quando e' finirebbe..., una volta tra l'altre gli rispose: Che ella sarebbe finita quando io arò soddisfatto a me nelle cose dell'arte; E noi vogliamo, rispose il papa, che satisfacciate a noi nella voglia ch'aviamo di farla presto». Ascanio aveva scritto: «Dimandandolo un giorno quando finirebbe quella cappella e rispondendogli: Quando potrò, egli irato soggiunse: Tu hai voglia che io ti faccia gittar giù di quel palco». Nella Giuntina il battibecco condiziano diviene un ennesimo ostacolo, miracolosamente superato: «Gli conchiuse finalmente che, se non la finiva presto, lo farebbe gittare giù di quel palco. Dove Michelangelo, che temeva ed aveva da temere le furie del papa, finì subito, senza mettere tempo in mezzo, quel che ci mancava..., e l' papa andò in cappella a cantare la messa con soddisfazione di tutta quella città» (FREY, pp. 91 sgg.).

Il punto saliente di siffatta commutazione sta forse nella reazione di Raffaello di fronte alla Sistina. Per Ascanio essa si risolve in un terzo, molto improbabile intrigo («Doppo quest'opera Rafaello, havendo visto la nuova et maravigliosa maniera, come quello che in imitare era mirabile, cercò per via di Bramante di dipignere il resto»; FREY, p. 110), mentre Giorgio accenna al delicatissimo problema del rapporto figurativo tra i due artisti («Dove Raffaello da Urbino, che era molto eccellente in imitare, vistola, mutò subito maniera e fece a un tratto per mostrare la virtù sua i profeti e le sibille dell'opera della Pace»; FREY, p. 91). Problema che è svolto acutamente, ora per la prima volta, nella *Vita* del Sanzio: l'Urbinate «si diede non ad imitare la maniera di colui [il Bu-

narroti], per non perdervi vanamente il tempo; ma, a farsi un ottimo universale..., fece di molte maniere una sola, che fu poi sempre tenuta sua propria; la quale fu e sarà sempre stimata da gl'artefici infinitamente. Et questa si vide perfetta poi nelle Sibille e nei Profeti dell'opera che fue, come si è detto, nella Pace. Al fare della quale opera gli fu di grande aiuto l'haver veduto nella cappella del papa l'opera di Michelagnolo. E se Raffaello si fusse in questa sua detta maniera fermato, né avesse cercato di aggrandirla e variarla per mostrare che egli intendeva gl'ignudi così bene come Michelagnolo, non si sarebbe tolto parte di quel buon nome che acquistato si haveva» (FREY, p. 330).

Il passo è rivelatore, come di recente ha sottolineato Lionello Venturi¹, della maturità storico-critica del Vasari. Nel nostro caso non solo conferma il profondo dislivello tra la *cronaca* di Ascanio e la *vita* di Giorgio, ma valorizza quel montaggio dei dati condizionali che siamo andati delineando, di fronte alle remore classicistiche dei floraffaelleschi. Si ricordi — per parlare di quest'ultime — l'allarme suscitato dalle licenze del *Giudizio Finale*, la reazione del Dolce, che accusa di monotono virtuosismo tutta la pittura di Michelangelo, senza distinguere, neppure nella Sistina, tra la facciata e la volta. Il curriculum buonarrotiano diviene, per tali puristi, una contropoetica deprecabile, di cui preme, non individuare le fasi, ma formulizzare la tecnica: l'invenzione sconveniente, il disegno esclusivo, fisso e sgradevole, la varietà in difetto, il colore insipido². Al generico di simili affermazioni antimichelangiolesche il Vasari risponde, nella Giuntina, con una comprensione sempre più puntuale delle opere di Michelangelo e di Raffaello, magari sfruttando iperbolicamente le affermazioni più unilaterali del Condivi.

¹ *La critica di Giorgio Vasari*, in *Studi Vasariani. Atti del convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle Vite del Vasari*, Firenze, 1952, p. 42 sg.

² *Dialogo della pittura di Lodovico Dolce, intitolato L'Aretino* [1^a ed. Venezia 1557], Firenze, 1735, pp. 240 sgg., 254 sgg., 266 sgg.

La solerte *Vita* di Ascanio sprona dunque il biografo aretino ad una revisione dell'entusiastica Torrentiniana, e l'esito ne è anche altrove felice. Non solo, ad esempio, vengono menzionate nel '68 le storie della *Generazione di Gesù*, rimaste innominate nel '50, ma l'inventario condividano delle strutture della volta è messo a frutto per una più attenta lettura. Il Condivi aveva scritto: « È la forma della volta, secondo che comunemente si chiama, a botte, et ne' posamenti suoi a lunette, che sono per la lunghezza sei, per la larghezza due, sì che tutta viene ad essere due quadri et mezzo. In questa Michelagnolo ha dipinto principalmente la creazione del mondo, ma v'ha dipoi abbracciato quasi tutto il testamento vecchio. Et quest'opera ha partita in questo modo. Cominciando da i peducci, dove le corna delle lunette si posano, fin quasi a un terzo del arco della volta finge come un parete piano, tirando su a quel termine alcuni pilastri e zoccoli, finti di marmo, che sporgono in fuori sopra un piano a guisa di poggolo, con le sue mensole sotto e con altri pilastrelli sopra il medesimo piano dove stanno a sedere profeti e sibille. I quali primi pilastri movendosi dalli archi delle lunette, mettono in mezzo i peducci; lasciando però del arco delle lunette maggior parte, che non è quello spatio che dentro a loro si contiene. Sopra detti zoccoli son finti alcuni fanciulletti ignudi in vari gesti, i quali a guisa de termini reggono una cornice, che intorno cinge tutta l'opera, lasciando nel mezzo della volta da capo a piè come un aperto cielo. Questa apertura è distinta in nove liste perciò che dalla cornice sopra i pilastri si muovono alcuni archi corniciati, i quali passano per l'ultima altezza della volta et vanno a trovare la cornice del opposita parte, lasciando tra arco et arco nove vani, un grande e un picciolo. Nel picciolo son due listarelle finte di marmo, che traversan il vano, fatte talmente, che nel mezzo restan le due parti et una dalle bande dove son collocati i medaglioni.... et questo ha fatto per fuggir la sacietà, che nasce dalla similitudine » (FREY, pp. 96 sgg.). E il Vasari traduce: « È il partimento di questa opera accomodato con sei peducci per banda et uno nel mezzo delle facce da piè e da capo, ne' quali ha fatto, di braccia sei di grandezza, drento sibille e profeti,

e nel mezzo da la creatione del mondo fino al diluvio e la inebriatione di Noè, e nelle lunette tutta la generatione di Giesù Christo. Nel partimento non ha usato ordine di prospettive, che scortino, né v'è veduta ferma, ma è ito accomodando più il partimento alle figure che le figure al partimento, bastando condurre gli ignudi et vestiti con perfettione di disegno, che non si può né fare, né s'è fatto mai opera et apena con fatica si può imitare il fatto » (FREY, p. 95). Proprio l'originale libertà strutturale della volta, qui già acutamente intuita, sarà, molto più tardi, alla base di una rinnovata comprensione della Sistina.

Anche quest'opera michelangiolesca, forse la più lodata del Maestro, ha infatti avuto un singolare destino. Le critiche filoraffaellesche della metà del Cinquecento si placano nell'eclettismo dei repertori tardocinquecenteschi, del Lomazzo ad esempio, che loda le « attitudini », gli « scorti », le « arie », i « panni » della Sistina e, pur entro le caselle della sua tipologia propeudeutica, mostra un'ammirazione tra le più convinte¹. Più convenzionale l'elogio dell'Armenini: un'ammirazione ormai stereotipata², condivisa anche dai classicisti seicenteschi che antepongono ai pericoli del *Giudizio* la minore « scienza » della volta³. La quale rimane una creazione eccezionale anche per il Reynolds⁴, che la considera un oggetto inesauribile di studio; e pure il Cicognara ne raccomanda i modelli « molto più sicuri e più scevri di censura che le statue »⁵. Ma il La-

¹ P. LOMAZZO, *Idea del Tempio della Pittura, nella quale egli discorre dell'origine e fondamento delle cose contenute nel suo Trattato dell'arte della Pittura*, Milano, 1590, pp. 46, 48, 53, 131.

² G. B. ARMENINI, *De' veri precetti della pittura*, Ravenna, 1587, pp. 158 sg., 214.

³ Cfr. G. P. BELLORI, *Le Vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma, 1672, p. 80: « Mostrò egli [Annibale Carracci] il modo di far profitto di Michelangelo, non da altri conseguito, et hoggi affatto abbandonato, perché lasciando la maniera e le anatomie del Giudizio, si rivolse e riguardò i bellissimi ignudi de' partimenti della volta di sopra, e con egual lode gli espose nella Galleria ».

⁴ J. REYNOLDS, *Letters*, a cura di F. W. Hilles, Cambridge, 1929, p. 18 sg.

⁵ L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal risorgimento delle belle arti in Italia fino al secolo di Napoleone* [1^a ed. Venezia, 1813-18], Prato, 1824-25, V, p. 157.

lande¹ e il Ramdohr² e lo stesso Shelley³ ripetono ancora le critiche puristiche del Dolce, mentre l'Hauchecorne⁴ e il Lanzi⁵ sottoscrivono l'interpretazione vasariana.

Goethe⁶ e Stendhal⁷ accennano intanto al sublime, il quale nell'affannoso romanticismo di un Michelet⁸, di un Levi⁹, di un Montégut¹⁰ sfocia in una formula ideologica. Fanno degno *pendant* positivistico i platonisti Hettner e Scheffler¹¹, il liturgico Spahn¹², il dantista Borinski¹³, il savonarolista Klaczko¹⁴, e ancor più la inflessibile costruzione logicistica di un Henke e di un Justi¹⁵.

¹ LALANDE, *Voyage en Italie, contenant l'histoire et les anecdotes les plus singulières de l'Italie et sa description; les usages, le gouvernement, le commerce, la littérature, les arts, l'histoire naturelle et les antiquités; avec des jugements sur les ouvrages de peinture, sculpture et architecture* [1^a ed. Parigi, 1768], Yverdon, 1787-88, III, p. 166.

² W. B. V. RAMDOHR, *Ueber Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom für Liebhaber des Schönen in der Kunst*, Leipzig, 1787, I, p. 176 sg.

³ P. B. SHELLEY, *Letters*, London, 1912, II, p. 712 sg.

⁴ Abbé HAUCHECORNE, *Vie de Michel-Ange Buonarroti, peintre, sculpteur et architecte de Florence*, Paris, 1783, p. 113.

⁵ L. LANZI, *Storia pittorica della Italia* [1^a ed. Bassano, 1789], Milano, 1824, I, p. 185.

⁶ *Goethes Italienische Reise*, a cura di C. Schuchardt, Stuttgart, 1862, I, pp. 182, 187.

⁷ H. BEYLE, *Histoire de la peinture en Italie* [1^a ed. Parigi, 1817], Paris, 1929, II, pp. 274 sgg.

⁸ J. MICHELET, *Histoire de France*, Paris, 1876, VII, pp. 278 sgg.

⁹ D. LEVI, *La mente di Michelangelo*, Milano, 1883, pp. 7, 20, 39.

¹⁰ É. MONTÉGUT, *Impressions de voyage et d'art. Souvenirs de Rome*, in « *Revue des deux mondes* », LXXXV, 1870, pp. 926 sgg.

¹¹ H. HETTNER, *Italienische Studien. Zur Geschichte der Renaissance*, Braunschweig, 1879, pp. 242 sgg.; L. V. SCHEFFLER, *Michelangelo. Eine Renaissancestudie*, Altenburg, 1892, pp. 207 sgg.

¹² M. SPAHN, *Michelangelo und die Sixtinische Kapelle. Eine psychologisch-historische Studie über die Anfänge der abendländischen Religions- und Kultur-spaltung*, Berlin, 1907, pp. 28 sgg.

¹³ K. BORINSKI, *Die Rätsel Michelangelos. Michelangelo und Dante*, München, 1908, pp. 187 sgg.

¹⁴ J. KLACZKO, *Jules II* [1^a ed. Parigi, 1898], Paris, 1902, pp. 335 sgg.

¹⁵ W. HENKE, *Empirische Betrachtungen über die Malereien von Michelangelo am Rande der Decke in der Sixtinischen Kapelle*, in « *Jahrb. d. Kgl. Preuss.*

I biografi del centenario preferirono riprendere le antiche valutazioni del Condivi e del Vasari, nel nostro caso accettabili anche da puristi come il Wilson e il Symonds, che nella maggiore « naturalezza » della Sistina, più vicina al loro spirito neorinascimentale, riconoscono persino l'originalità del colore, degna della potenza disegnativa del Maestro¹.

Ma forse bisogna giungere al Woelfflin² perché la volta riesca ad impegnare di nuovo, e più puntualmente, l'attenzione degli studiosi. La scoperta dei primi progetti del Maestro procurava un confronto che esaltava la « perfetta unità » della concezione definitiva, i cui mezzi (« la nuova scala di proporzioni e la nuova graduazione della mole delle figure ») imponevano la revisione della stessa cronologia tradizionale. Si era creduto che la « metà » condiviana e vasariana partisse orizzontalmente gli ordini digradanti e che la cappella fosse stata scoperta finite le storie centrali. Il Woelfflin per primo rilevò la netta affinità stilistica tra le storie e i *Nudi*, *Profeti* e *Sibille* adiacenti, e propose una contemporaneità di esecuzione, confermata dal progressivo crescere delle proporzioni delle figure. Urgeva così rimeditare sui mezzi espressivi di Michelangelo e la lode della Sistina tornava a concretizzarsi pur nelle ambagi plastiche dell'estetismo.

La struttura, ad esempio, già segnalata dal Grimm³ – probabilmente sulle orme del Condivi – per la illusione prospettica (« sicché si ha l'impressione che le figure giungano in un cielo che improvvisamente si apra sopra la volta ») e apprezzata in

Kunsts. », VI (1886), pp. 10 sgg.; *Die Menschen des Michelangelo im Vergleich mit der Antike*, Rostok, 1871, pp. 36 sgg.; C. JUSTI, *Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke u. des Menschen*, Leipzig, 1900, pp. 1 sgg.

¹ C. H. WILSON, *Life and works of Michelangelo Buonarroti* [1^a ed. Londra, 1876], London, 1881, pp. 156 sgg.; J. A. SYMONDS, *The life of Michelangelo Buonarroti* [1^a ed. Londra, 1893], London, 1901, I, pp. 256 sgg.

² H. WOELFFLIN, *Ein Entwurf Michelangelo's zur Sixtinischen Decke*, in « *Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunsts.* », XIII (1892), pp. 178 sgg.; *Die Klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance* [1^a ed. Monaco, 1899], trad. it., Firenze, 1953, pp. 59 sgg.

³ H. GRIMM, *Leben Michelangelos* [1^a ed. Hannover, 1860-63], trad. it., Milano, 1943, p. 205.

tal senso anche dal Geymüller¹, dallo Steinmann² e dal Brinckmann³, suscita dubbi nel Warnecke⁴ e nel Thode⁵, i quali non sapendo spiegarsi la pretesa contaminazione di illusionismo e non-illusionismo, vi vedono incoerenza e contraddizioni. Ma già il Woelfflin dà il primo posto al dinamico «vivente organismo» delle figure e sulle sue orme il Justi e Adolfo Venturi⁶, finché il Tolnay mostra che l'artista non cerca di camuffare la forma reale e il peso della volta, ma «si impadronisce della superficie curva.... così come gli si offre.... e ne traduce il peso materiale nel volume delle figure e nel 'rilievo' dell'architettura dipinta.... Così il suo sistema esprime le energie latenti nella volta, la quale appare incurvata dalla sua propria mole e sorretta dalla sua propria tensione». Si comprende come Michelangelo abbia rinunciato alla visione prospettica da un punto d'osservazione determinato, ed «abbia evitato con cura ogni scorcio che avrebbe potuto dissimulare l'incurvatura della volta. Egli fece uso della prospettiva unicamente allo scopo di dare una maggiore plasticità alle singole forme»⁷.

Si rilegga ora l'intuizione vasariana del '68: «Nel partimento non ha usato ordini di prospettive che scortino, né v'è veduta ferma, ma è ito accomodando più il partimento alle figure che le figure al partimento, bastando condurre gli ignudi e vestiti con perfezione di disegno». Evidentemente le conclusioni, rag-

¹ H. v. GEYMÜLLER, *Michelangelo Buonarroti als Architekt. Nach neuen Quellen*, München, 1904, p. 36.

² E. STEINMANN, *Die Sixtinische Kapelle: Michelangelo*, München, 1905, pp. 199 sgg.

³ A. E. BRINCKMANN, *Plastik u. Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung*, München, 1922, pp. 33 sgg.

⁴ C. WARNECKE, *Zur Deckenmalerei Michelangelo's in der Sixtinischen Kapelle*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», II (1891), pp. 300 sgg.

⁵ H. THODE, *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke*, Berlin, 1908-13, I, pp. 404 sgg.

⁶ C. JUSTI, *op. cit.*, pp. 22 sgg.; A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana. L'architettura del Cinquecento*, XI, 2 (Milano, 1939), pp. 2 sgg.

⁷ C. TOLNAY, *Michelangelo*, Firenze, 1951, pp. 41 sgg.; cfr. *La volta della Cappella Sistina*, in «Bollettino d'Arte», XXIX (1935-36), pp. 389 sgg.; *Michelangelo. The Sistine Chapel*, Princeton, 1949, pp. 16 sgg.

giunte attraverso esperienze così diverse, coincidono. Ma neppure l'identificazione del mezzo espressivo riesce a fugare il fascino delle «costruzioni» positivistiche. La dinamica e rivoluzionaria struttura della volta Sistina diviene anche per il Tolnay simbolo di un mondo autonomo, le cui figure rappresenterebbero i vari gradi platonici della Genesi: «Nella volta Sistina c'è dunque una doppia ascesa: ascesa dal basso verso l'alto attraverso le tre zone simboleggianti i tre gradi dell'esistenza, e ascesa nella successione del ciclo che va dalla storia di Noè alle scene della Creazione. Lo spettatore che dall'ingresso principale si avanza verso l'altare prova, infatti, via via che passa d'affresco in affresco, la sensazione di un'ascesa progressiva. Questa impressione di graduale liberazione è volontariamente accentuata dall'impiego di tre maniere diverse di composizione»¹.

Tali sovrastrutture trovano degno contrappeso solo nello scrupolo iconografico del Hartt², che reagisce al Tolnay per proporci il programma teologico del *Decachordum* di Marco Vigerio come fonte prima dell'ideazione buonarroiana. Ancora una volta l'elucubrazione erudita annulla le più valide scoperte formali. Il Hartt, convinto assertore dell'unitarietà della volta, la piega alle sue allegorie, sì che i troni dei Profeti e delle Sibille vengono strettamente connessi al trono di Cristo che è l'altare, e i tondi della volta sono fatti ostie eucaristiche, e i Profeti e le Sibille presiedono al sacrificio mentre i Nudi fanno la parte di accoliti. Per fortuna anche nella storiografia della Sistina questi rimangono eccessi isolati; l'esame diretto del linguaggio ha ormai il sopravvento, orientandosi sempre meglio nel curriculum dell'artista. L'opera si impone ancora una volta come un culmine particolarmente felice della traiettoria buonarroiana: una creazione — viene ribadito — di coerenza ed unità

¹ TOLNAY, *Michelangelo*, cit., pp. 44 sgg.

² F. HARTT, *Lignum Vitae in medio Paradisi. The Stanza d'Eliodoro and the Sistine Ceiling* in «The Art Bulletin», XXXII (1950), pp. 181 sgg.; Pagnini, *Vigerio, and the Sistine Ceiling: a reply*, in «The Art Bulletin», XXXIII (1951), pp. 262 sgg.

eccezionali, attuata con assoluta continuità¹. E si sottolinea: «Alla Sistina Michelangelo si accostò in un momento di ardore creativo, reso dolorosamente intenso dalla forzata rinuncia al marmoreo mausoleo di Giulio II.... Ma dalla coazione scaturì tanto più forte il senso demiurgico e tragico che impronta quel mondo, tanto più inconfondibile perché soffuso di una meravigliosa freschezza, frutto del suo primo conseguimento della piena maturità»². L'unità, la coerenza, l'armonia, la freschezza fanno della volta quasi «la più compiuta espressione del genio michelangiolesco», il vertice della sua giovinezza, in cui mirabilmente si conferma la fiduciosa potenza espressiva di un *Tondo Doni* o di un *Cartone di Cascina*.

La lettura dell'opera diviene, negli studi più recenti, sempre più sensibile ed estesa. Abbandonati gli appigli esterni, ogni soluzione formale deve assumere le proprie ragioni nell'armonia del tutto e trovar conferma nel suo curriculum storico. I *Nudi*, ad esempio, per toccare uno dei punti nevralgici della volta, non appaiono più significazioni allegoriche – o di potenza e di gioia, come li ritenevano, nel loro neorinascimentalismo, il Harford³, lo Springer⁴, il Brion⁵; o di disperazione, come li definiva con cupi accenti il Michelet⁶ e anche il Justi⁷, ma con l'accento realistico ai galeotti forzati ad illuminare, con grande pericolo, la cupola di San Pietro – e neppure incarnazioni platoniche⁸ o savonaroliane⁹ o dantesche¹⁰, né figurazioni, quasi

¹ A. BERTINI, *Michelangelo fino alla Sistina*, Torino, 1942, pp. 57 sgg.

² BERTINI, *op. cit.*, pp. 74 sgg.

³ J. S. HARFORD, *The life of Michelangelo Buonarroti*, London, 1857, I, p. 290.

⁴ A. SPRINGER, *Raffael u. Michelangelo*, 2ª ed. Leipzig, 1883, I, pp. 190 sgg.

⁵ M. BRION, *Michel-Ange*, Paris, 1939, p. 215.

⁶ *Loc. cit.*

⁷ *Op. cit.*, p. 172 sg.

⁸ Cfr. SCHEFFLER, *op. cit.*, p. 215 sg.; THODE, *op. cit.*, I, pp. 415 sgg.; H. MACKOWSKI, *Michelangelo* [1ª ed. Berlino, 1908], Berlin, 1925, p. 108 sg.; J. WILDE, *Eine Studie Michelangelos nach der Antike*, in «Mitteil. d. Kunsthist. Inst. Florenz», IV (1932-34), p. 63.

⁹ KLACZKO, *op. cit.*, pp. 354 sgg.

¹⁰ BORINSKI, *op. cit.*, p. 258 sg.; P. SCHUBRING, *Die Sixtinische Kapelle*, Rom, 1909, p. 38.

liberty, delle forze architettoniche della volta¹. Essi non dimostrano più la «tremenda inutilità pessimistica» che vi vedeva Adolfo Venturi², né soggiacciono ad una insoddisfazione sensuale, quale vi leggeva con accenti freudiani il Davray³. Da «schiavi» o «geni» o «angeli» sono tornati semplicemente «nudi», creazioni della fantasia buonarrotiana, originali anche se ispirate dal Signorelli o da Donatello, e improntate alla idealità tormentata delle altre figurazioni della volta. Essi partecipano infatti allo stesso crescendo che da *Zaccaria* a *Giona* scatena i moduli compositivi e ne sensibilizza l'espressività con varietà sorprendente di contrapposti⁴.

Ma la recente rivalutazione della Sistina, condotta per ricognizione diretta, sembra riportarci alla «novità di invenzioni e di attitudini», alla «perfezione terribile» del testo vasariano. Solo che il concordare di esperienze così diverse – dell'agguerrito storicismo figurativo contemporaneo con l'«istoria» del Vasari – non può esaurirsi nella citazione episodica, di sapore estetizzante. Esso postula un approfondimento delle *Vite*, nelle quali non è ormai lecito valutare la felicità di una intuizione indipendentemente dalla larga gradazione di giudizi del loro autore, espressa in termini che solo entro una prospettiva culturale riescono significativi. Nel caso, ad esempio, dei *Nudi* michelangioleschi la «grazia», la «sveltezza dei fianchi» e la «stupendissima rotondità dei contorni» venivano a contrapporsi alla «misura» e «stento» dei nudi rinascimentali e concretizzavano il «giudizio dell'occhio», la cui origine risale proprio alle convinzioni rivoluzionarie del Buonarroti.

¹ F. KUGLER, *Handbuch der Geschichte der Malerei von Konstantin dem Grossen bis auf die neuere Zeit*. I: *Geschichte der Malerei in Italien*, Berlin, 1847, p. 529; J. BURCKHARDT, *Der Cicerone, Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (1ª ed. Basilea, 1855), trad. it. Firenze, 1952, p. 955; G. BRANDES, *Michelangelo Buonarroti*, Kopenhagen, 1920, p. 269.

² *La Cappella Sistina*, Roma, 1926, p. 35.

³ J. DAVRAY, *Michel-Ange*, Paris, 1937, pp. 38, 95.

⁴ Cfr. P. TOESCA, *Michelangelo*, voce dell'*Enciclopedia Italiana*, Roma, 1934, p. 16 dell'estr.; E. CARLI, *Michelangelo*, Bergamo, 1942, p. 28; V. MARIANI, *Michelangelo*, Torino, 1942, pp. 99 sgg.; BERTINI, *op. cit.*, p. 75.

* * *

Abbiamo accennato che lo scoprimento del *Giudizio Finale*, avvenuto il 31 ottobre 1541, turbò in certo senso la stessa ammirazione per la volta Sistina. Ne sorsero infatti censure puristiche e teologiche che giunsero fino a configurarsi in rigide poetiche michelangiolesche e che costituiscono una delle prospettive storiografiche più importanti non solo per la comprensione della cappella e di tutto il curriculum michelangiolesco, ma per un'approfondita indagine del nostro Cinquecento.

Già la commissione dell'affresco a Michelangelo, ormai al culmine della fama dopo le imprese fiorentine, prometteva ai contemporanei, mentre l'opera era ancora in fattura, una suprema lezione moralistica. In spirito controriformistico l'eccellenza del Maestro doveva ammonire le « voglie inique e felle », additando la pena eterna. Basti ricordare il sonetto di F. M. Molza:

Angiol terren, che Policeto e Apelle
All'età nostra desiar non lassì
E dà spirar sì dolcemente ai sassi
Ch'opre al mondo non vede altre più belle;

Se le voglie contempli inique e felle
Di che 'l secol ripieno ogn'or più fassi,
Non fu mai di virtù spirti sì cassi
Né gente di pietà tanto rubelle.

Tu sol (pur che ne scopri il bel lavoro)
Puoi con effetti di lodi alti e chiari
Il mondo richiamare all'antic'oro;

Sì che a prieghi si desti omai più rari
E 'l Ciel mirando e di Cocito il coro
Amar or l'uno, or temer l'altro impari¹.

Lo stesso Aretino nella famosa lettera del 15 settembre 1537, descrivendo al Buonarroto la propria invenzione del *Giudizio*

¹ *Poesie di Francesco Maria Molza*, Milano, 1808, p. 187; THODE, *op. cit.*, II, p. 69.

Finale, non si allontana da un simile programma, espresso in un « terrore » tutto letterario: « Io veggio in mezzo de le turbe l'Antichristo, con una sembianza sol pensata da voi. Veggio lo spavento nella fronte de i viventi, veggio i cenni che di spegnersi fa il Sole, la Luna e le Stelle: veggio quasi esalar lo spirito al fuoco, a l'aria, a la terra e a l'acqua: veggio là in disparte la Natura esterrefatta, sterilmente raccolta nella sua età decrepita; veggio il Tempo asciutto e tremante, che per esser giunto al suo termine, siede sopra un tronco secco: e mentre sento dalle trombe de gli angeli scuotere i cuori di tutti i petti, veggio la vita e la morte oppresse da spaventosa confusione perché quella s'affatica di rilevare i morti, e questa si provvede di abattere i vivi »¹. Tali concetti non potevano certo interessare il Buonarroto tutto impegnato nella creazione, e la notissima risposta a Pietro lascia chiaramente intravedere una ironica indifferenza per le « parole » dell'indesiderato consigliere: « La vostra immaginazione.... è sì fatta che se 'l dì del Giudizio fosse stato et voi l'aveste veduto in presenza, le parole vostre non lo figurerebbono meglio »². Un simile contrasto di atteggiamenti troveremo ancora tra le più sobrie osservazioni dei biografi del Buonarroto e gli elogi dei contemporanei.

Scoperto l'affresco, Niccolò Martelli lo esalta come un messaggio divino: « Onde con ragione si può dire un Michelangelo nuncio di Dio in cielo ed uno in terra unico figliolo e solo imitatore della natura »³. Gandolfo Porrino vi vede

.... di Maria la forma vera
E qual fia nel gran dì l'eterno Sire,
Scacciando i pravi e a sé chiamando i giusti⁴.

A. F. Doni supplisce alla visione diretta con un'iperbole biblica: « Suonami nelle orecchie la fama del Giudicio, il quale

¹ In STEINMANN-POGATSCHER, *op. cit.*, pp. 485 sgg.

² MILANESI, *op. cit.*, p. 472.

³ V. la lettera del 4 dicembre 1541, in N. MARTELLI, *Il primo libro delle lettere*, Firenze, 1546, f. 8v. e sg.

⁴ In C. FREY, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroto*, Berlin, 1897, p. 272.

penso che per la bellezza sua in quel dì che Cristo verrà in Divinità, meritarà ch'egli imponga che tutti facciano quelle attitudini, mostrino quella bellezza, et l'Inferno tenga quelle tenebre, che voi havete dipinte, per non si poter migliorare, e mi par di sentire tanto piacere, et sì fatta consolatione nel vedere il lavoro delle vostre mani, ch'io dico: se S. Gerolamo e S. Bernardo l'havessero visto, dove ch'eglino scrissero che la tromba sonava loro nell'orecchie paurosa et horribile, havrebbono scritto che fosse dolce et soave »¹. Intanto l'Aretino, per avvalorare la sua capacità di giudizio, ricorre in una lettera dell'aprile 1544 alle lacrime: « Ma se V. S. è riverita, mercé del pubblico grido, fin da quegli che ignorano i miracoli del suo intelletto divino, perché non si dee credere che vi reverisca io, che son quasi capace della eccellenza del suo ingegno fatale? E per esser così fatto, nel vedere il tremendo e venerando e tremendo vostro dì del Giudicio mi bagnai tutti gli occhi con l'acque della affettione. Hor pensisi di che sorte me gli havrebbon concì le lagrime nel vedere l'opera uscita dalla sua mano sacrosanta »².

Le prime reazioni meno « affettive » al *Giudizio Finale* le troviamo nell'Anonimo Magliabechiano, che lo giudica « cosa tanto variata d'attitudine, che chi non l'ha vista, non se la potrebbe mai immaginare »³. « Varietà » intesa evidentemente come « copia », tradizionale riprova della fantasia dell'artista, cui aderisce anche il Tramezino, non distinguendo più la volta dalla facciata e lodandole entrambe per una regolare perfezione naturalistica: « Nella detta capella.... tutte le maniere, tutte le carnagioni, tutti e movimenti, tutte le posature, tutti li stati possibili d'un corpo humano et tutti li affetti dell'animo si veggono ispressi: con iscorci, sporti, sforzi et mille altri particolari, nelli antichi già miracoli e 'n voi cose ordinarie, sì naturali, sì vivi, sì proprii, che si potria quasi dire che appena

¹ V. la lettera del 12 gennaio 1543, in A. F. DONI, *Tre libri di lettere*, Vinegia, 1552, p. 6 sg.

² STEINMANN-POGATSCHER, *op. cit.*, p. 489.

³ FREY, *Le vite di Michelangelo Buonarroti*, cit., p. 294.

la Natura stessa ci saprebbe aggiungere: anzi (che non parrà forse pur verisimile, e non di manco è verissimo) ogni dì da lei veggiamo ciechi, monchi, zoppi et corpi tutti mostruosi et rattratti prodursi, et da voi non pur un'ogna si può ritrovare fuori della sua misura et che non habbi la vera proportion »¹.

Su questa via l'« artificio » del *Giudizio* diviene nel trattato *Della nobilissima pittura et della sua arte, del modo e della dottrina di conseguirla* di Michelangelo Biondo, edito a Venezia nel 1549, un artificio superlativo che lascia « da canto tutte le altre sue opere lodevoli, perciò che questa sola merita l'onore, la gloria et il vanto » (f. 19).

Intanto si affacciano le prime riserve puristiche e teologiche. Nino Sernini il 19 novembre 1541 riferisce al cardinale Ercole Gonzaga che « gli R.mi Chietini sono gli primi che dicono non star bene gli inudi in simil luogo che mostrano le cose loro, benché ancora a questo ha avuto grandissima considerazione, che a pena a dieci di tanto numero si vede dishonestà. Altri dicono che ha fatto Cristo senza barba e troppo giovane et che non ha in sé quella maestà che gli si conviene, et così insomma non manca chi dica.... »². E Miniato Pitti preferisce la volta alla facciata, perché « vi è mille heresie, massime della pelle di San Bartholommeo senza barba, e lo scorticato ha il barbone, il che monstra che quella pelle non sia la sua »³.

Ma solo da Pietro Aretino simili censure iconografiche e contenutistiche ricevono un suggello definitivo. Nella famosa lettera diffamatoria, inviata a Michelangelo nel novembre 1545, egli attribuisce acutamente le improprietà del Buonarroti al suo formalismo: « Adunque quel Michelagnolo stupendo in la fama, quel Michelagnolo notabile in la prudentia, quel Michelagnolo ammiranno (*sic*) ha voluto mostrare a le genti non

¹ In STEINMANN-POGATSCHER, *op. cit.*, pp. 419 sgg.

² Pubbl. da L. v. PASTOR, *Geschichte der Papste seit dem Ausgang der Mittelalters*, V, Freiburg, 1909, p. 842 sg.

³ V. la lettera al Vasari, del 1 maggio 1545, in C. FREY, *Die literarische Nachlass G. Vasaris*, I (München, 1923), p. 148 sg.

// er

meno impietà di irreligione, che perfettion di pittura? ». Gli eccessi michelangioleschi vengono perciò contrapposti alla « grata bellezza » di Raffaello, e la stessa « divinità » del genio buonarrotiano, la sua ritrosia dal consorzio degli uomini sono risolte quasi in una ostentazione degna degli stessi errori del *Giudizio*: « È possibile che voi, che per esser divino non degnate il consorzio degli huomini, habiate ciò fatto nel maggior tempio di Dio? »¹.

In sostanza l'Aretino accusa Michelangelo in nome della convenienza della invenzione, che a lui si configura solo come invenzione letteraria ed esige generi incontaminabili. « In un bagno delizioso – egli infatti conclude – non in un choro supremo si conveniva il far vostro. Onde saria men vitio che voi non credeste, che in tal modo credendo iscemare la credenza in altrui. Ma sino a qui la eccellenza di sì temerarie maraviglie non rimane impunita, perché il miracolo di loro istesse è morte de la vostra laude. Sì che risuscitatile il nome col far di fiamme di fuoco le vergogne de i dannati, et quelle de' beati di raggi di sole, o imitate la modestia Fiorentina la quale sotto alcune foglie auree sotterra quelle del suo bel colosso, et pure è posto in piazza publica et non in luogo sacro ».

Considerazioni di tal natura esulano dalla Torrentiniana. Anzi, tra gli antefatti dell'opera il Vasari pone l'episodio di *Minosse*, in cui l'artista avrebbe raffigurato Biagio da Cesena, perché – si noti la motivazione – « usò prosunzione et entrovvi.... et biasimolla per li tanti ignudi » (FREY, p. 160). Indipendentemente da una possibile allusione alle censure dell'Aretino, il punto di vista del biografo risulta ben netto. E la convenzionale citazione dantesca « morti li morti e i vivi parean vivi » (già usata dal Varchi per la *Pietà* di San Pietro)², con cui la descrizione vera e propria comincia, vuole qui evocare ad un tempo un clima di « miserie e allegrezze » ed una particolare forza espressiva che s'impone non solo, come la volta, agli affreschi quattrocenteschi, ma alla volta medesima: « Onde sco-

¹ STEINMANN-POGATSCHER, *op. cit.*, pp. 491 sgg.

² Due lezioni di M. Benedetto Varchi..., Firenze, 1549, p. 116.

perto questo Giudizio mostrò non solo essere vincitore de' primi artefici che lavorato vi avevano; ma ancora nella volta ch'egli tanto celebrata avea fatta, volse vincere se stesso: et in quella di gran lunga passatosi, superò se medesimo ».

Si tratta, è innegabile, di un'iperbole, ma quanto diversa, semanticamente, da quelle affatto rettoriche dei contemporanei. Si rilegga la lettera del 15 settembre 1537 dell'Aretino: « Io sento che con il fine de l'universo che al presente dipignete, pensate di superare il Principio del Mondo, che già dipigneste, acciò che le vostre pitture, vinte dalle pitture istesse, vi diano il triumpho di voi medesimo »¹. Una iperbole, quella del Vasari, che, strettamente connessa alla qualità espressiva del *Giudizio*, sembra distinguere efficacemente tra la « novità di invenzioni e di attitudini », tra i « modi nuovi d'aria e terribilità di cose variamente dipinte », da lui lodati nella volta, e il più intenso « terrore » dell'ultimo affresco. La distinzione non esclude, naturalmente, una preferenza del biografo, testimoniata anche da una lettera del Pitti (« Io hebbi una vostra che diceva, ch'ero ingoffito a Napoli, perché a Roma mi era piaciuto più la volta che la facciata »)², ma sarebbe errato far coincidere l'ipertrofia dell'elogio col risultato di una comparazione valutativa in assoluto.

Nella *Vita del Signorelli*, ad esempio, il Vasari del '68 scrive sul *Giudizio* di Orvieto: « Destò l'animo a tutti quelli che sono stati dopo lui, onde hanno poi trovato agevoli le difficoltà di quella maniera. Onde io non mi maraviglio, se l'opere di Luca furono da Michelangelo sempre sommamente lodate, né se, in alcune cose del suo divino Giudizio, che fece nella cappella, furono da lui gentilmente tolte in parte dall'invenzioni di Luca, come sono angeli, demoni, l'ordine de' cieli e altre cose, nelle quali esso Michelagnolo immitò l'andar di Luca, come può vedere ognuno » (FREY, p. 316). Il riferimento storico non diminuisce il giudizio qualitativo della facciata, anzi lo convalida, appunto come l'eccellenza del *Giudizio* non contraddice, nella *Vita di Michelangelo*, all'eccellenza della volta.

¹ STEINMANN-POGATSCHER, *op. cit.*, p. 486.

² In FREY, *Die literarische Nachlass G. Vasaris*, cit., I, pp. 148 sg.

U 22

Già con queste affermazioni il Vasari supera nettamente non solo le riserve dell'Aretino, ma anche le lodi dei michelangeloeschi, la cui ammirazione contenutistica (si ricordi il Martelli, il Porrino e il Doni) o tecnicistica per il *Giudizio* (si ricordino il Tramezino e l'«artificio» del Biondo) egli traduce ancora una volta in termini stilistici.

La sua descrizione dell'affresco (FREY, pp. 162 sgg.) ne delinea dapprima la concezione e l'intonazione complessiva: la «difficoltà» delle attitudini degli angeli nelle lunette, la «faccia orribile e fiera del Cristo maledicente», il timore della Madonna «che ristrettasi nel manto ode e vede tanta ruina», la «infinità» delle figure, l'allegrezza degli incontri tra i beati, la «terribilità» dei visi degli angeli con le trombe, la bellezza degli scorci nel duello tra i diavoli e i risorti, l'invenzione della resurrezione della carne e dei beati che aiutano i risorgenti, infine la ricreazione del dantesco Caronte. Subito dopo, quelle strutture vengono determinate nella qualità del mezzo figurativo. Non per nulla il Vasari passa a sottolineare la «varietà» delle invenzioni in un clima espressivo particolarmente accentuato («que' diavoli mostri veramente di Inferno») e, che è più importante, parla di «unione» cromatica¹, cioè di una particolare «discordanza di colori diversi accordati insieme» per cui «gli scorti paiono di rilievo» ma con la «morbidezza» e «finezza» delle parti. Si riconsideri la «varietà» della volta: apparirà evidente che il biografo validamente distingue tra la «stupendissima rotondità dei contorni, che hanno in sé grazia e sveltezza» di quelle figure e gli «strani e diversi gesti di giovani, vecchi, maschi, femmine del Giudizio, ne i quali a chi non sa mostra il terrore dell'arte». La freschezza, la novità, l'agilità della volta risultano del tutto estranee al meditato linguaggio dell'artista maturo, il cui plasticismo tormentoso e diffuso si esprime in una gamma cromatica più unitaria.

Anche Giorgio insiste sulla «convenienza» delle figure, ma

¹ L'«unione», requisito canonico della composizione cromatica cinquecentesca, acquista nelle *Vite* accezioni particolari e diverse, come ha notato recentemente R. LONGHI, *Stefano Fiorentino*, in «Paragone», 1951, 13, p. 20.

si tratta di una convenienza tutta interiore: «Et nel vero la moltitudine delle figure, la terribilità e grandezza dell'opera.... èpiena di tutti i possibili umani affetti.... avendogli tutti maravigliosamente espressi» (FREY, p. 166). Una «convenienza» che scaturisce dalla particolare natura del Maestro, di cui il Vasari, già nel proemio della Vita (FREY, p. 9), ha lodato la «vera filosofia morale», cioè una singolare rispondenza tra il conoscere e l'agire, e la cui «cognizione» egli riconosce anche nel «decoro sì d'aria, sì d'attitudini et sì d'ogni naturale circostanza» di quest'opera: «Cosa che, sebbene è maravigliosa e grande; non è stata impossibile a questo huomo, per essere stato sempre accorto e savio: et haver visto huomini assai, et acquistato quella cognitione con la pratica del mondo, che fanno i filosofi con la speculazione e per gli scritti» (FREY, p. 166).

È chiaro che il Vasari dissente profondamente dall'Aretino. Ciò che questi ritiene virtuosismo è per lui un nuovo modo espressivo, complesso e cosciente, la cui alta originalità non può essere valutata con canoni estrinseci e la cui importanza storica non può venire ignorata. Eppure una difesa così aperta ed energica della poesia del *Giudizio Finale* non ebbe seguito tra i contemporanei.

Il Gelli, che loda la «convenienza» delle figure, la crede derivata, nientemeno, da Giotto¹. Ed il Condivi, che anche questa commissione inserisce nella serie degli intralci al compimento del mausoleo, ne sottolinea piuttosto, come già il Tramezino, l'estensione e la copia delle attitudini: «In quest'opera Michelagnolo espresse tutto quel che d'un corpo umano può far l'arte della Pittura, non lasciando indietro atto o moto alcuno». Se indugia sulla «varietà» dei risorgenti, la sua descrizione non supera una cronaca tutt'al più pietistica ed iconografica. Il Cristo, ad esempio, vi appare «in maestà, col braccio e potente destra elevata, in guisa di uomo che irato maledica i rei o gli scacci dalla faccia sua al fuoco eterno, e

¹ *Venti vite di artisti di Giovanni Battista Gelli*, a cura di G. MANCINI, in «Archivio storico italiano», XVII (1896), p. 41.

colla sinistra dolcemente distesa alla parte destra par che dolcemente raccolga i buoni ». E la Madonna « timorosetta in sembiante e quasi non bene assicurata dell'ira e secreto di Dio » sembra « trarsi quanto più può sotto il figliolo » (FREY, pp. 162 sgg.).

Piuttosto che esercitare una influenza la Torrentiniana sollecitò una reazione. Abbiamo accennato che il Dolce estese la sua critica puristica dalla facciata alla volta Sistina, vedendo nei due cicli pittorici una stessa antipoetica. Le censure che l'Aretino aveva rivolto al *Giudizio* formano ora un sistema e i capi di accusa sono antivasariani. Oltre che immorale, oltre che perfetto di una perfezione unilaterale e monotona (« chi vede una sola figura di Michelangelo le vede tutte »), il *Giudizio* è incomprendibile. « In questo meriterebbe lode, essendo che parrebbe ch'egli havesse imitato quei gran Filosofi, che nascondevano sotto velo di Poesia misteri grandissimi della Filosofia humana e divina, affine ch'e' non fossero intesi dal volgo: quasi non volessero gittare a porci le margherite.... Ma io vi dico di lui come dicono che hebbe a dire un dotto e santo huomo di Persio Poeta Satirico, il quale è oscurissimo fuor di modo. 'Se non vuoi essere inteso, né io voglio intenderti': e con queste parole lo trasse in fuoco, facendone conveniente sacrificio a Vulcano. Così voglio dire io, poi che Michel'Agnolo non vuole che le sue inventioni vengano intese se non da pochi e dotti; io, che di questi pochi e dotti non sono, ne lascio il pensiero a lui »¹.

Evidentemente la « cognizione » degna di un filosofo, lodata dal Vasari, urta profondamente il gusto e le cognizioni convenzionali del trattatista veneto, che giunge a rilevare « alcune cose ridicole », cioè alcuni errori teologici del Maestro. « Non è cosa ridicola l'haversi imaginato in cielo tra la moltitudine dell'anime beate alcuni che teneramente si baciano, ove dovrebbero essere intenti e col pensiero levati alla divina contemplatione et alla futura sentenza: massimamente in un giorno sì terribile?... Poi, che senso mistico si può cavare dallo

¹ DOLCE, *op. cit.*, pp. 242 sgg.

haver dipinto Christo sbarbato?... Ma di grazia, non mi fate andar più avanti, acciocché non paia che io dica male d'un huomo, che per altro è divino ».

Tutto ciò pienamente rispondeva all'acceso clima contro-riformistico che gli accenti più spontanei dello scrupoloso Scipione Saurolo ci mostrano in aspetto più contingente. In una lettera del 6 settembre 1561 a Carlo Borromeo egli segnala l'arbitrio delle nudità del *Giudizio*, contrarie a tutte le testimonianze bibliche, e lamenta carenza di dignità non solo nei santi, ma soprattutto in Cristo e Maria. Lo scandalo impone provvedimenti: « Che N. S. Dio favorisca sì lei ancora et Sua Santità, che meritino l'honore di risarcire la santa Barca così da noiosi venti sbattuta et male condotta, et ridurla al porto ricerca de la salute »¹. Gli stessi virtuosi propositi animano il Gilio, che nei *Due Dialoghi*, editi il 1564, riconosce la qualità eccellente del *Giudizio* ma pensa che Michelangelo « ha fatto come l'innamorato, il quale per soddisfare a la sua favorita ogni cosa stima lecita e bella » e, « vedendosi innanzi sì largo campo da mostrare in tanta moltitudine di figure tutto quello che vagamente può fare un corpo humano per via di sforzi e d'altri posamenti, non ha voluto perdere l'occasione di non lasciare a' posterì memoria del suo mirabile ingegno: e questa è la maraviglia che nissuna figura, che in questo ritratto vedete, fa quello che fa l'altra, e niuna rassomiglia a l'altra, e per questo fare ha messa da banda la devotione, la riverenza, la verità historica e l'honore che si deve a questo importantissimo e gran mistero »².

L'abile critica dell'Aretino ha dunque ricevuto l'approva-

¹ B. NOGARA, *Per la storia della cappella Sistina*, in « Monatshefte für Kunstwissenschaft », III (1910), pp. 160 sgg.

² *Due dialoghi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano. Nel primo de' quali si ragiona de le parti Morali e Civili appartenenti a' Letterati Cortigiani et ad ogni gentil huomo, e l'utile che i Prencipi cavano da i Letterati. Nel secondo si ragiona de gli errori de' Pittori circa l'historie. Con molte annotationi fatte sopra il Giudizio di Michelangelo et altre figure, tanto de la vecchiaia, quanto de la nova Cappella: et in che modo vogliono esser dipinte le Sacre Immagini*, Camerino, 1564, ff. 93 v. e sgg.

zione ecclesiastica. Pietro intavolava: « Le nostre anime han più bisogno de lo affetto de la devotione che de la vivacità del disegno »¹; e il Gilio svolge e chiude: « Questa bella e santa historia.... dovrebbe esser fedele, pura, semplice, vera e pudica dipinta; sì come anco fedele, pura, semplice, vera e pudica et intiera dovrebbe essere predicata e scritta. Dovrebbe essere piena di spavento, di terrore, di maraviglia in maniera che i riguardanti più tosto sospirassero, tremassero e si compungessero, che ridessero et in scherzo e burla la recassero e la stessero a contemplare come cosa di poco conto: perché non ogn'uno vuole imparar dipingere, ma ogn'uno dovrebbe imparare esser buon Cristiano »².

Il *Giudizio* di Michelangelo, prima calibrato sul genere letterario e poi verificato sui testi biblici, non poteva sortire che una stessa condanna: indecente e risibile. Gli angeli che trasportano le insegne della passione di Cristo sembrano al Gilio « mattaccini o giocolieri » e « quelli sforzi non.... convenevoli né alle persone né al soggetto né al luogo »; la colonna e la croce, poi, troppo grandi³. Altri « capricci » sono il « Cristo senza barba », benché non patisse corruzione; la Madonna « tutta timorosa e piena di spavento » invece di condannare « con gli Apostoli e altri Santi.... i reprobì all'inferno »; i santi troppo svagati, che « paiono più tosto genti di mercato o di furia che di giuditio »: « Hor mirate un poco quali sbracamenti fanno.... avanti al Salvatore, guardate un poco che gesti sconvenevoli a' beati.... Non par più tosto stieno a mirar le caccie dei tori in punta di qualche palco, o vero imparino d'atteggiare, parendogli per avventura fatica il mettersi la croce dietro come fa questo santo? ». E che dire, infine, dei beati confusi ai reprobì e soccorsi dagli angeli? E delle insensate lotte tra angeli senza ali e demoni privati di coda e di corna?⁴

¹ Vedi la lettera del novembre 1545 in STEINMANN-POGATSCHER, *op. cit.*, pp. 491 sgg.

² GILIO, *op. cit.*, f. 108 v.

³ GILIO, *op. cit.*, f. 89 v. e sg.

⁴ GILIO, *op. cit.*, ff. 100 v. sgg., 106 r., 107 r. sg.

Nei risorgenti il Gilio par proprio appuntarsi contro la « varietà » del Condivi: se agli occhi di costui « alcuni ci sono, che per anchora non paiano bene desti, e riguardando al cielo stanno quasi dubbiosi dove la divina giustizia li chiami » (FREY, p. 160), a quelli del Gilio piuttosto « rappresentano moltitudini di dormiglioni, che d'huomini resuscitati », il che, in una resurrezione che sarà rapidissima, « non può essere in verun modo »¹. Anche il Gilio infine, come Scipione Saurolo, disapprova l'inclusione di Caronte, perché i pittori devono « più tosto imitare i teologi che i poeti...; però Michelangelo, dovendo dipingere uno articolo de la nostra fede importantissimo, doveva imitare i teologi e non i poeti, ché la teologia e la poesia si sono de diretto contrarie »².

La pura teologia di questi giudizi non poteva turbare il Vasari, che, dopo aver risposto nella Torrentiniana alle accuse di Pietro Aretino, nella Giuntina sembra controbattere anche quelle del Dolce. Dopo aver ampliato gli antefatti con l'episodio anticortigiano dello stemma, di origine condiviana, il biografo del '68 cerca infatti di spiegare come la pretesa unilateralità del linguaggio buonarrotiano non implichi una incapacità, ma piuttosto una scelta e un impegno creativo assoluti. « Basta, che si vede, che l'intenzione di questo uomo singulare non ha voluto entrare in dipignere altro che la perfetta e proporzionatissima compositione del corpo humano et in diversissime attitudini, non sol questo, ma insieme gli affetti delle passioni et contentezze dell'animo, bastandogli soddisfare in quella parte di che è stato superiore a tutti i suoi artefici » (FREY, pp. 159 sgg.).

Evidentemente il Vasari cerca di sanare la scissione che il Dolce era venuto creando nel linguaggio michelangiolesco tra bravura tecnica e capacità espressiva, in nome dei canoni raffaelleschi. Il *Giudizio* non è solo « difficoltà » e « copia » di attitudini, ma ha una sua gamma espressiva intonata al tormentoso linguaggio del Maestro. « Attendendo questo fin solo, ha

¹ GILIO, *op. cit.*, f. 96 v. e segg.

² GILIO, *op. cit.*, f. 108 sg.

lassato da parte le vaghezze de' colori [si ricordi l' "unione" della Torrentiniana], i capricci e le nuove fantasie di certe minuzie et delicatezze che da molti altri pittori non sono interamente, et forse non senza qualche ragione, state neglette. Onde qualcuno non tanto fondato nel disegno ha cerco con la varietà di tinte et ombre di colori et con bizzarre, varie et nuove invenzioni et insomma con questa altra via farsi luogo fra i primi maestri. Ma Michelangelo, stando sempre saldo nella profondità dell'arte, ha mostro a quegli che sanno assai come dovevano arrivare al perfetto». L'intenzione di rispondere al Dolce è qui ancor più evidente: il *Giudizio* non può essere esaminato dall'esterno con una poetica estranea al suo artefice; i mezzi figurativi possono essere vari, ma decisiva è la qualità dell'opera nella sua autonomia e intensità.

Ma neppure questa seconda e più esplicita difesa della facciata Sistina impressiona i contemporanei. L'apprezzamento tecnicistico dei puristi ha il sopravvento: il Mini loda la bravura anatomica¹ e l'Armenini le difficoltà, pur criticando la monotonia del tutto². Il Lomazzo si sofferma sui moti del corpo (gli scorci, gli artifici) e dell'animo, ammira il disegno e il colore, ma ancora nel senso tradizionale della «copia», di fronte alla quale egli preferisce la «varietà» delle «attitudini», «scorti», «arie» e «panni» della volta³. Così Annibale Carracci, stando alla testimonianza del Bellori⁴. Per i secenteschi gli «eccessi» del *Giudizio* si acquiscono e, se lo Scannelli li accetta «come vere basi e più adeguato ardimento del microcosmo della pittura»⁵, il Fréart non trova «nella sua inerte composizione né la verità della Istoria...», né la convenienza

¹ P. MINI, *Difesa della città di Firenze et dei Fiorentini. Contra le calunnie et maledicentie de' maligni*. Lione, 1577, p. 204.

² ARMENINI, *op. cit.*, p. 99.

³ P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura. Diviso in sette libri, ne' quali si contiene tutta la theorica e la pratica d'essa pittura* [1^a ed. Milano, 1584], Roma, 1844, I, p. 30 sg.; *Idea del Tempio della Pittura*, cit., pp. 47, 53, 95.

⁴ BELLORI, *loc. cit.*

⁵ F. SCANNELLI, *Il microcosmo della pittura, ovvero trattato diviso in due libri*, Cesena, 1657, p. 140.

delle figure al soggetto e al luogo..., né la discrezione in ciò che appartiene alla decenza, né la gran maniera di esprimere le cose»: Michelangelo è «un fanfarone della pittura» e l'opera «forse il più numeroso mucchio di figure una sopra l'altra, che sia giammai stato dipinto»¹. Invano il Félibien tenta di rivalutare la purezza delle intenzioni dell'artista, imputando alla scienza le nudità²; la celebre satira di Salvator Rosa considera anche la scienza buonarrotiana irrimediabilmente viziosa sotto il rispetto del costume³.

Resta, fortunatamente, l'ammirazione dei poeti, scossi dalla concezione terrificante del *Giudizio*. Il Chiabrera lo esalta come «dono del ciel per avvanzar natura»⁴ e così gli Accademici di S. Luca per tutto il Settecento⁵, durante il quale la «scienza» e il «disegno» tornano ad imporsi al De Piles, al D'Argenville e al Rogers che apprezza la copia delle attitudini giustificandone la similarità con una riflessione teologica⁶. I timori moralistici dell'Aretino e del Dolce sono riassunti dal

¹ R. FRÉART, *Idée de la Perfection de la Peinture, démontrée par les Principes de l'Art et par des exemples conformes aux observations que Plin et Quintilien ont faites sur les.... tableaux des anciens peintres, mis en parallèle à quelques ouvrages des nos meilleurs peintres modernes* [1^a ed. Au Mans, 1662], trad. it. a cura di D. MORENI, Firenze, 1809, pp. 52 sgg.

² A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes* [1^a ed. Parigi, 1666], Paris, 1685-88, II, pp. 488 sgg.

³ *Poesie e lettere.... di Salvator Rosa*, a cura di G. A. CESAREO, Napoli, 1892, I, p. 237 sg.

⁴ *Notizie letterarie ed istoriche intorno agli uomini illustri dell'Accademia Fiorentina*, Firenze, 1700, p. 112 sg.

⁵ *Accademia di S. Luca. Raccolta delle Accademie tenute per le Belle Arti in Campidoglio*, 1707, p. 53; 1728, p. 42; 1732, p. 92; 1792, p. 52 sg.; 1801, p. 27.

⁶ R. DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres, avec des réflexions sur leurs Ouvrages, et un Traité du Peintre parfait; de la connaissance des Dessins; de l'utilité des Estampes* [1^a ed., Parigi, 1699], Paris, 1715, p. 214; A. J. DESAILLER D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères et la manière de connaître les dessins des grands maîtres*, Paris, 1745-52, I, p. 80; CH. ROGERS, *A collection of prints in imitation of drawings. To which are annexed lives of their authors, with explanatory and critical notes*, London, 1778, p. 13.

Richardson, che considera il *Giudizio* un'eccellente accademia, ma sconveniente, priva di armonia e sgradevole come il carattere di Michelangelo¹, e dal Mariette, che è uno degli ultimi a scandalizzarsi delle nudità².

L'accusa di « virtuosismo » gode di una prospettiva ancora più popolosa. Se il D'Azara sottolinea la pompa grossolana di tutte le opere di Michelangelo e particolarmente della facciata Sistina³, il Ramdohr paragona questa alla « descrizione di una immaginazione focosa e feconda, ma priva di sentimento e di gusto, con cui un vecchio volesse stancare donne e fanciulli nelle lunghe sere d'inverno »⁴. Lo Shelley lamenta la mancanza di misura e di contrasti; solo l'amabilità riuscirebbe a dar valore al « terrore » e il *Giudizio* è una specie di *Tito Andronico* non scritto da Shakespeare⁵. L'unilateralità del linguaggio grava sempre più: il Duppa ne sottolinea la grandezza smisurata e priva di eleganza, in cui vede il declino del genio⁶. Solo il Burckhardt, pur tra le sue riserve classicistiche, vi riconosce per primo l'eccezionale sentimento prometeico⁷.

Già l'Hauecorne e Goethe avevano dato avvio alla rivalutazione romantica⁸. Il *Giudizio* li stupisce, li sbalordisce non più per la consapevolezza dei mezzi espressivi e per la loro qualità, come intendeva il Vasari, ma per il prodigio del « sublime », che non può ridursi nelle angustie della tradizione e della regola. Stendhal cerca allora di spiegare ai neoclassici come fosse ormai impossibile al Buonarroti, allievo del Savo-

¹ J. RICHARDSON, *Traité de la peinture et de la sculpture par Mrs. Richardson, père et fils: divisé en trois tomes*, Amsterdam, 1728, III, p. 697.

² P. MARIETTE, in CONDIVI-GORI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, Firenze, 1746, p. 74 sg.; *Abécédario*, in « Archives de l'Art Français », II (1851-53), p. 225.

³ Osservazioni del Cavaliere D. Giuseppe Niccola D'Azara, in *Opere di A. R. Mengs su le Belle Arti*, Bassano, 1783, I, p. 124.

⁴ *Op. cit.*, I, pp. 180 sgg.

⁵ *Op. cit.*, II, p. 673.

⁶ R. DUPPA, *The life of Michelangelo Buonarroti* [1^a ed. Londra, 1806], London, 1876, pp. 142 sgg.

⁷ *Op. cit.*, pp. 958 sgg.

⁸ HAUECORNE, *op. cit.*, pp. 170 sgg.; GOETHE, *loc. cit.*

narola, idealizzare Cristo come Zeus. Logicamente egli lo doveva concepire come giudice terribile, ed è soprattutto la sua grandezza che urta l'aridità d'animo dei suoi critici¹. Il Cicognara vede nel *Giudizio* una semplicità di costume, una innocenza degna della primitiva libertà e rimprovera severamente al Dolce e all'Aretino le loro accuse diffamatorie, documento, proprio esse, di corruzione². E il D'Agincourt paragona il Buonarroti a Eschilo, entrambi preferendo ispirare il terrore piuttosto che la pietà³. Il « sublime » ha comunque il sopravvento ed evoca il paragone con Dante. Il *Giudizio*, « poema della forma e della forza », è per il La Fayette una « Divina Commedia in azione »⁴. Al Ruskin però, che preferisce il Paradiso all'Inferno dantesco, il *Paradiso* del Tintoretto sembra superiore agli effetti pittoreschi e alla cupa carnalità dell'Inferno di Michelangelo⁵.

Dopo l'esperienza romantica il formalismo del *Giudizio* torna alla ribalta non più come un eccesso di « disordine », ma di erudizione sistematica, che mina il sentimento. Il Taine paragona l'affresco ad una « fanfara declamatoria sonata da un vecchio guerriero »⁶; il Mantz disconosce la freschezza e il vigore delle opere giovanili ad uno spettacolo di precisione espressiva che sorprende ma non commuove⁷; il Wilson e il Symonds vi ritrovano, invece della naturalezza della volta, monotonia e matematica severità⁸. Intanto, con un positivismo meno im-

¹ *Op. cit.*, II, pp. 283 sgg.

² *Op. cit.*, V, p. 93 sg.

³ J. B. L. G. SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art par les Monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, Paris, 1811-23, II, p. 168 sg.

⁴ C. C. DE LA FAYETTE, *Dante, Michel-Ange, Machiavel*, Paris, 1852, p. 350.

⁵ J. RUSKIN, *The relation between Michael-Angelo and Tintoret. Seventh of the course of lectures on sculpture delivered at Oxford, 1870 and 1871* [1^a ed. Londra, 1872], Venice, 1905, pp. 75 sgg.

⁶ H. TAINÉ, *Voyage en Italie* [1^a ed. Parigi, 1866], Paris, 1874, I, pp. 226 sgg.

⁷ P. MANTZ, *Michel-Ange peintre*, in « Gazette des Beaux-Arts », 1876, I, p. 172 sgg.

⁸ WILSON, *op. cit.*, p. 434 sg.; SYMONDS, *op. cit.*, II, p. 59 sg.

pressionistico, il Hettner tentava di comprendere il *Giudizio* come voce della Controriforma¹, il Carrière vi cercava, per contro, un principio di puritanesimo²; il Montégut vi scorgeva un'alta metafisica cristiana³ e il Tari e il Levi un manifesto risorgimentale⁴. La « concezione » michelangelolesca tornava così ad imporsi e favoriva la filologia delle fonti – fossero Dante, la Bibbia o il Savonarola⁵ –, mentre osservatori meno sistematici e più figurativi preferivano insistere, come il Duprè, sull'«intendimento tutto scultoreo»⁶ o, come lo Chapon, sulla novità compositiva rispetto alla simmetria tradizionale⁷.

Allo scorcio del secolo il *Giudizio* si configura sempre più come una grandiosa immagine di terrore, in termini prometeici e plastici, di cui si cerca l'intima ragione. Già il Woelfflin nota, più che la varietà delle attitudini, le masse invadenti dei gruppi⁸, il Justi vi vede « un evento aereo in chiave scultorea »⁹ e lo Steinmann insiste sulla concezione prospettica dello sfondo, che, facendo sparire la parete dietro alla composizione, le conferisce una prodigiosa unità¹⁰. Sì che il Voss può parlare, acutamente, di « autosufficienza scultorea che non fa i conti con

¹ *Op. cit.*, pp. 263 sgg.

² M. CARRIÈRE, *Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Ideale der Menschheit*, Leipzig, 1884, IV, pp. 156 sgg.

³ *Op. cit.*, p. 943.

⁴ A. TARI, *Saggi e critica*, Trani, 1886, p. 476; LEVI, *op. cit.*, pp. 47 sgg.

⁵ Si vedano W. KALLAB, *Die Deutung von Michelangelo's Jüngsten Gericht*, in *Festschrift für F. Wickhoff*, Wien, 1903, pp. 138 sgg.; STEINMANN, *op. cit.*, pp. 565 sgg.; BORINSKI, *op. cit.*, pp. 280 sgg.; THODE, *op. cit.*, II, pp. 20 sgg.; e, per sviluppi recenti, C. LANCKORONSKA, *Appunti sulla interpretazione del Giudizio Universale di Michelangelo*, estr. da « *Annales Institutorum* », V (1932-33), pp. 1 sgg.; e cfr. D. REDIG DE CAMPOS-B. BIAGETTI, *Il Giudizio Universale di Michelangelo*, Città del Vaticano, 1944, pp. 37 sgg.

⁶ G. DUPRÈ, *Discorso. Michelangelo scultore. Solenne adunanza delle accademie riunite della Crusca e delle Belle Arti*, in « *La Nazione* », 17 settembre 1875.

⁷ L. L. CHAPON, *Le Jugement Dernier de Michel-Ange*, Paris, 1892, p. 22.

⁸ *Op. cit.*, p. 191 sg.

⁹ *Michelangelo. Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke*, Berlin, 1909, pp. 334 sgg.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 525.

l'ambiente spaziale»¹, e il Friedlaender asserire che « l'irreale spazio non costruito e la costruzione del volume dei corpi, e soprattutto l'intero esclusivo dominio del corpo e particolarmente del nudo, e infine il potente prevalere dell'anatomia sulla regola... hanno fatto del *Giudizio Finale* l'opera culminante della visione anticlassica, manieristica, che per profondità spirituale e intensità formale lascia tutto dietro di sé »². Il « paradigma ultrapotente del nudo » diviene per il Dvorak il mezzo per affermare un « moto fulmineo » in una « unità compositiva piena di immani tensioni », un « infinito [compensarsi di forze scatenate], di interne dissonanze, « testimonianza dello sconcerto, anzi della disperazione dalla quale allora i migliori erano presi »³.

La felicità di queste notazioni veniva d'altra parte confermata dagli studi sulla genesi dell'opera. Il Wilde per primo pose in evidenza come l'artista si liberasse gradualmente dai limiti della parete⁴. Se la concezione del disegno n. 65 F. della Casa Buonarroti, già ampia e dinamica, include ancora l'altare del Perugino in basso e, in alto, gli *Antenati* dello stesso Michelangelo, gli schizzi dei singoli gruppi (ad es. il 1895-9-15-518 recto del British Museum) e delle singole zone della composizione provano il progressivo superamento di ogni ostacolo fino alla geniale soluzione delle lunette e della cosiddetta porta infernale.

L'analisi stilistica ha così finito col prevalere sui pregiudizi puristici dell'Aretino e del Dolce, largamente sfruttati, come abbiamo cercato di mostrare, non solo dai teologi ma dai classicisti e persino dai romantici. Il *Giudizio* torna oggi ad imporsi

¹ H. VOSS, *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz*, Berlin, 1920, p. 114.

² W. FRIEDLAENDER, *Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der italienischen Malerei um 1520*, in « *Repertorium f. Kunstwissenschaft* », XXXVI (1925), pp. 55 sgg.

³ M. DVORAK, *Geschichte der italienischen Kunst*, München, 1928, II, pp. 109, 127.

⁴ J. WILDE, *Der ursprüngliche Plan Michelangelos zum Jüngsten Gericht*, in « *Die Graphischen Künste* », I (1936), pp. 7 sgg.

come un punto limite della parabola bonarrotiana, tanto più significativo in quanto – come giustamente osservano il Carli e il Mariani¹ – vi costituisce uno sforzo supremo, un tragico titanismo cui succederà lo sfaldamento della forma scultorea.

Un culmine; ma si ripropone allora l'importanza della isolatissima difesa vasariana e il dovere di rivalutarla. Non ripeteremo qui ciò che abbiamo detto a proposito della volta sul modo e i limiti di tale rivalutazione. Certo è che il saldarsi, anche in questo e non ultimo caso, della critica modernissima con quella del più acuto cinquecentista, non solo pone in luce il Vasari come storico dello stile nei confronti delle rigide poetiche classicistiche, in modo che i suoi giudizi, spesso fraintesi e combattuti dai contemporanei e tacciati di parzialità anche dai posteri, acquistano per noi articolazione e validità nuove, ma contribuisce a fugare le retroguardie delle interpretazioni impressionistiche o peggio ideologiche, in cui si astraeva ancora un benemerito della filologia michelangiolesca come il Tolnay².

¹ CARLI, *op. cit.*, p. 35 sg.; *Le ultime pitture di Michelangelo*, in « Il Primato », III (1942), p. 93; MARIANI, *op. cit.*, p. 193 sg.

² C. TOLNAY, *Le Jugement Dernier*, in « The Art Quarterly », III (1940), p. 141 sg.; *Michelangelo*, cit., p. 142 sg.

Atti e Memorie dell' Accademia Toscana
di Scienze e Lettere 'La Colombaria',
XXI, nuova serie VII, 1956, Firenze 1957.