

Paola Barocchi

Finito e non-finito
nella critica vasariana

Estratto da

Arte Antica e Moderna

n. 3 - luglio/settembre 1958

Finito e non-finito nella critica vasariana

di PAOLA BAROCCHI

Già altra volta, occupandomi della storiografia vasariana, ho posto in rilievo come una lettura episodica e disgiunta della Torrentiniana e della Giuntina non possa dar ragione dei criteri e dei giudizi che sostanziano criticamente le 'Vite', ma solo una ricognizione generale e differenziale dei casi singoli e il confronto delle varianti giuntine alla stesura del '50 consentano di reintegrare, da accezioni apparentemente frammentarie o contraddittorie, una visione critica svolgentesi con vissuta coerenza¹. Eccomi ora a far nuovo esperimento di tale convinzione su un concetto vasariano tra i più celebri e dibattuti: quello di "perfezione-imperfezione" o — con sinonimi più familiari, se non esclusivi, al linguaggio moderno — "finito-nonfinito".

Quando il Vasari scriveva la Torrentiniana i casi più clamorosi di "imperfezione" — le ultime 'Pietà' michelangiolesche — non gli ponevano ancora l'urgente, assoluto problema della loro giustificazione estetica. Egli si occupava della "imperfezione" soprattutto in funzione strumentale, come di una tecnica esecutiva, allorché, nel trattato 'Della Scultura', consigliava di dipingere e scolpire «più con il giudizio che con la mano», specie le opere da collocare a distanza. Nella direzione dell'Alberti e di Leonardo, che consideravano l'uno il diminuire delle quantità visive², l'altro il variare dei colori secondo la luce³, il Vasari consiglia agli artefici di dominare i dati ambientali con un "giudizio" che temperi la "diligenza": «Debbono le figure, così di rilievo come dipinte, esser condotte più con il giudizio che con la mano, avendo a stare in altezza dove sia una gran distanza, perché la diligenza dell'ultimo finimento non si vede da lontano, ma si conosce bene la bella forma delle braccia e delle gambe, et il buon giudizio nelle falde de' panni con poche pieghe: perché nella semplicità del poco si mostra l'acutezza dello ingegno. E per questo le figure di marmo o di bronzo che vanno un poco alte vogliono essere traforate gagliarde, acciocché il marmo, che è bianco, et il bronzo, che ha del nero, piglino a la aria della oscurità e per quella apparisca da lontano il lavoro esser finito, e dappresso si vegga lasciato in bozze. La quale advertenza ebbero grandemente gli antichi, come nelle lor figure tonde e di mezo rilievo che negli archi e nelle colonne veggiamo di Roma, le quali mostrano ancora quel gran giudizio che egli ebbero; et infra i moderni si vede essere stato osservato il medesimo grandemente nelle sue opere da Donatello» (Ricci, I, p. 53 s; cfr. Milanese, I, p. 150)⁴.

Ma già nelle 'Vite' del '50 il confronto delle cantorie di Luca della Robbia e di Donatello rivela al critico la maggiore espressività della "vivace imperfezione" e lo fa risolvere, nonostante il monito dell'Alberti⁵, a favore di essa, contro la "perfezione" laboriosa e diligente. «Si vede in quel [coro della musica] di Donato più risoluta pratica e più maestrevole vivezza che non fa perfezione e finita bontà in quel di Luca. E vedesi negli artefici egregi avere sempre le bozze più forze e vivacità che non ha la fine nelle opere loro. Perché il furore dell'arte in un subito esprime il concetto dell'animo; il che non può fare la diligenza e la fatica nelle cose pulite» (Ricci, I, p. 249). Anche l'espressività dell'"imperfezione" sarebbe dunque effetto del "giudizio", inteso ovviamente come "giudizio dell'occhio"⁶, il quale non può scindersi né dalla pratica, cioè dalla tecnica, né dal fondamento del disegno, anche se artisti privi di questo e "risoluti", come Andrea da Fiesole, possono superare artisti ricchi di disegno e poveri di tecnica. Sono i casi in cui l'incapacità, per eccesso o per difetto, dell'esecutore impedisce che la compiutezza dell'opera coincida con la perfezione espressiva: «A me pare gran meraviglia vedere alcuni scultori che niente disegnano in carta e coi ferri conducono le cose loro; come fece Andrea da Fiesole scultore in tutte le opere sue, le quali più condusse per pratica e per risoluzione avuta nei ferri che per disegno o per intelligenza che in tal mestiero egli avesse già mai... Fu Andrea nella sua giovinezza intagliatore di fogliami; et appoco appoco lavorando il marmo si mise alle figure, come ne fanno vero testimonio l'opere sue, lavorate in diversi luoghi. Nelle quali non ci distenderemo molto, perché più da pratica che da arte sono lavorate. Nondimeno egli vi si conosce una risoluzione et un gusto di bontà molto lodevole. E nel vero, se tali artefici con la pratica e col giudizio che hanno accompagnassero il fondamento del disegno, vincerebbero di eccellenza tutti coloro che disegnando perfettamente di continuo, quando vengono a lavorare il marmo lo graffiano e con istento in mala maniera lo conducono, solo per non avere le pratiche ne' fini» (Ricci, III, p. 141 s.; cfr. Milanese, IV, p. 475 s.).

Solo Leonardo, nella Torrentiniana, propone un problema interpretativo più complesso, perché l'incompiutezza delle sue opere non appare al Vasari, come in Donatello, ambientale e quindi episodica, ma inerente alla inesauribile esigenza qualitativa e conoscitiva dell'artefice, e quindi condizione intima della sua fantasia e quasi riprova e *contrario* di perfezione stilistica: «Egli [Leonardo] si mise a imparare molte cose, e cominciate poi l'abbandonava... Volse la natura tanto favorirlo, che dovunque e' rivolse il pensiero, il cervello e l'animo, mostrò tanta divinità nelle cose sue, che nel dare la perfezione di prontezza, vivacità, bontade, vaghezza e grazia nessuno altro mai gli fu pari. Trovasi che Leonardo per l'intelligenza de l'arte cominciò molte cose e nessuna mai ne finì, parendoli che la mano aggiugnere non potesse alla perfezione de l'arte ne le cose che egli si immaginava, conciosia che

si formava nella idea alcune difficoltà tanto maravigliose che con le mani, ancora che elle fossero eccellentissime, non si sarebbero espresse mai» (Ricci, III, p. 12 s.; cfr. Milanese, IV, p. 18 ss.). Leonardo, non Michelangelo, è, per il Vasari torrentiniano, l'artista del non-finito; alla fantasia, pur rivoluzionaria, del Buonarroti presiede, semmai, la condizione contraria, come mostra una serie cospicua di opere finitissime, a cominciare dalle giovanili⁷. L'eccezione della 'Madonna' laurenziana è una contingenza che comprova la validità del processo creativo in ogni suo stadio: «La Nostra Donna, la quale nella sua attitudine sedendo manda la gamba ritta addosso alla manca con posar ginocchio sopra ginocchio et il putto, inforcando le cosce in su quella che è più alta, si storce con attitudine bellissima in verso la madre, chiedendo il latte, et ella, con tenerlo con una mano e con l'altra appoggiandosi, si piega per dargniene; ancora che non siano finite le parti sue, si conosce, nell'esser rimasta abbozzata e gradinata, nella imperfezione della bozza, la perfezione dell'opra» (Ricci, IV, p. 418 s.; cfr. Milanese, VII, p. 195).

Comunque, la distinzione tra modi e fini così diversi di "imperfezione" dimostra che già nel '50 il Vasari rifiuta canoni di giudizio e punta alla concretezza dei casi e degli individui, la quale nel '68 gli si presenta più ricca e più varia, conforme alla sua maggiore esperienza e alla minore 'miticità' della Giuntina⁸. In questa anche la remota "unione" di Stefano Fiorentino supera il limite della incompiutezza contingente⁹, e il confronto fra le cantorie di Luca e di Donatello serve ad approfondire il già accennato divario tra il "furore" e la "diligenza": «Pare anco che nelle bozze molte volte, nascendo in un subito dal furore dell'arte, si esprima il suo [dell'opera] concetto in pochi colpi, e che per contrario lo stento e la troppa diligenza alcuna fiata toglie la forza ed il sapere a coloro che non sanno mai levare le mani dall'opera che fanno» (Milanese, II, p. 171). E l'approfondimento si giova finanche di un parallelo letterario¹⁰, che è probabilmente il frutto della consuetudine di Giorgio col Varchi e col Borghini, difensori del rude e impetuoso Alighieri contro le censure del distillato e levigato petrarchismo e cultori illustri di rettorica, di poetica, di critica letteraria. Dalla loro conversazione egli deve aver orecchiato i motivi dell'estetica umanistica e rinascimentale, tra cui quelli platonici del furore poetico e del prevalere dell'*inventio* sulla *dispositio* e sull'*elocutio*, variamente commisti, se non cedenti, al razionalismo della 'Poetica' di Aristotile e particolarmente vivaci nella scapigliatura fiorentino-veneziana, sovrastata da Pietro Aretino¹¹.

Ma benché tali motivi siano stati gratificati dell'epiteto di romantici, esso non quadra alla concezione del Vasari, che del "furore" vede chiaramente i limiti e i pericoli quando preferisce ai dipinti i disegni di Giulio Romano¹² e soprattutto quando rimprovera al Tintoretto il dislivello tra l'invenzione "terribile" e la "baia" dell'esecuzione: «Nella medesima città di Vinezia... è stato ed è vivo ancora un pittore

chiamato Jacopo Tintoretto... nelle cose della pittura stravagante, capriccioso, presto e risoluto, e il più terribile cervello che abbia avuto mai la pittura, come si può vedere in tutte le sue opere e ne' componimenti delle storie, fantastiche e fatte da lui diversamente, e fuori dell'uso degli altri pittori; anzi ha superata la stravaganza con le nuove e capricciose invenzioni e strani ghiribizzi del suo intelletto, che ha lavorato a caso e senza disegno, quasi mostrando che quest'arte è una baia. Ha costui alcuna volta lasciato le bozze per finite, tanto a fatica sgrossate, che si veggiono i colpi de' pennelli fatti dal caso e dalla furezza più tosto che dal disegno e dal giudizio» (Milanesi, VI, p. 587 s.). Pochi sono gli esecutori che restano coerenti al "furore" iniziale e concludono senza raggelare la vena e perdersi nel particolare¹³; perché negativo è il "furore", se un'adeguata "furezza" (un'adeguata — diremmo noi — chiarezza di concezione e forza di sintesi) non gli impedisca di scadere a improvvisazione o facile pratica¹⁴. Valga, come applicazione esemplare di tale concetto, l'acutissimo giudizio sullo stile, furioso e studioso a un tempo, del tardo Tiziano: «Ma è ben vero che il modo di fare che tenne in queste ultime [opere] è assai differente dal fare suo da giovane; con ciò sia che le prime son condotte con una certa finezza e diligenza incredibile e da essere vedute da presso e da lontano, e queste ultime condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, di maniera che da presso non si possono vedere e di lontano appariscono perfette. E questo modo è stato cagione che molti, volendo in ciò imitare e mostrare di fare il pratico, hanno fatto di goffe pitture. E ciò avviene perché, se bene a molti pare che elle siano fatte senza fatica, non è così il vero, e s'ingannano, perché si conosce che sono rifatte e che si è ritornato loro addosso con i colori tante volte, che la fatica vi si vede. E questo modo sì fatto è giudizioso, bello e stupendo, perché fa parere vive le pitture e fatte con grande arte, nascondendo le fatiche» (Milanesi, VII, p. 452)¹⁵.

Pur entro una così ampia casistica il non-finito delle opere tarde di Michelangelo costituiva un fenomeno esorbitante. È vero che il 'San Matteo' e i 'Prigioni' dell'Accademia potevano ancora essere, come già la 'Madonna' laurenziana, riprova e *contrario* di perfezione stilistica e dimostrazione della validità del processo creativo in ogni suo stadio¹⁶; ma la vicenda della 'Pietà' di S. Maria del Fiore riproponeva il problema *in toto*, consigliando, dato il rilievo dell'artista, una particolare prudenza. Rileggiamo il passo della Giuntina che riassume i termini della questione: «Lavorava Michelagnolo quasi ogni giorno per suo passatempo intorno a quella Pietà... con le quattro figure; la quale egli spezzò in questo tempo per queste cagioni: perché quel sasso aveva molti smerigli ed era duro e faceva spesso fuoco nello scarpello, o fusse pure che il giudizio di quello uomo fussi tanto grande, che non si contentava mai di cosa che e' facessi; e che e' sia il vero, delle sue statue se ne ve-

de poche finite nella sua virilità, ché le finite affatto sono state condotte da lui nella sua gioventù, come il Bacco, la Pietà della Febre, il Gigante di Fiorenza, il Cristo della Minerva (che queste non è possibile né crescere né diminuire un grano di panico senza nuocere loro), l'altre del duca Giuliano e Lorenzo, Notte ed Aurora, e' l Mosè con l'altre due in fuori, che non arrivano tutte a undici statue; l'altre, dico, sono restate imperfette¹⁷ e son molte maggiormente, come quello che usava dire, che se s'avessi avuto a contentare di quel che faceva, n'arebbe mandate poche, anzi nessuna fuori: vedendosi che gli era ito tanto con l'arte e col giudizio innanzi, che, come gli aveva scoperto una figura e conosciutovi uno minimo che d'errore, la lasciava stare e correva a manimettere un altro marmo, pensando non avere a venire a quel medesimo; ed egli spesso diceva essere questa la cagione... d'aver fatto sì poche statue e pitture» (Milanesi, VII, p. 242 s.).

Evidentemente insoddisfatto di una causa accidentale (il vizio del sasso) il Vasari dapprima aderisce, come altrove¹⁸, alla tesi condiviana della incontentabilità dell'artista¹⁹, ma subito dopo la determina come consapevolezza di "errore". L'incontentabilità michelangeloica poteva, sì, accompagnarsi alla forza dell'immaginazione, non però fondarsi, come in Leonardo, sulla volubilità sperimentale; d'altra parte la perizia del Maestro era tale che l'incompiutezza e, nel caso limite della 'Pietà' fiorentina, la volontaria rottura non potevano ricondursi ad incapacità, a quell'incapacità oggettiva di cui lo stesso Vasari offre, nei Trattati, tipi maiuscoli ed esemplari (cfr. 'Della Scultura', Ricci, I, p. 58; Milanesi, I, p. 154 s.: «Quelli che hanno fretta a lavorare e che bucano il sasso da principio e levano la pietra dinanzi e di dietro risolutamente, non hanno poi luogo dove ritirarsi, bisognandoli, e di qui nascono molti errori che sono nelle statue; ché per la voglia c'ha l'artefice del vedere le figure tonde fuor del sasso a un tratto, spesso se gli scuopre un errore che non può rimediarsi, se non vi mettono pezzi commessi»). All'"errore" del Buonarroti il Vasari deve cercare una ragione ben diversa e finisce col trovarla nella consapevolezza dei propri limiti soggettivi e nell'insonne impegno di superarli. Il non-finito assurge per questa via a manifestazione della libertà creativa, della "licenza" di Michelangelo; ed è Michelangelo, nella Giuntina, l'artista del non-finito: non già per temperamento, dacché egli è anche maestro del finito, ma in quanto campione — all'uno e all'altro titolo, questa volta — dell'anticanonismo cinquecentesco: «Costui supera e vince non solamente tutti costoro c'hanno quasi che vinto già la natura, ma quelli stessi famosissimi antichi che sì lodatamente fuor d'ogni dubbio la superarono; ed unico si trionfa di quegli, di questi e di lei, non immaginandosi appena, quella, cosa alcuna sì strana e tanto difficile, ch'egli con la virtù del divinisimo ingegno suo, mediante l'industria, il disegno, l'arte, il giudizio e la grazia, di gran lunga non la trapassi: e non solo nella pittura e ne' colori, sotto il qual genere

si comprendono tutte le forme e tutti i corpi retti e non retti, palpabili ed impalpabili, visibili e non visibili; ma nell'estrema rotondità ancora de' corpi e con la punta del suo scarpello» (Milanesi, IV, p. 13 s.; cfr. Ricci, III, p. 8 s.).

Lo sforzo interpretativo del Vasari appare più evidente pensando che nell'estetica del Cinquecento finitezza equivaleva a perfezione, come afferma ancora Francesco Bocchi nel suo ragionamento sopra l'Eccellenza della statua di San Giorgio di Donatello: «Né crederò io che alcune simili opere, perché sono imperfette e ancora non finite, debbano essere di maggior nome e di maggior grido, perché il pensiero vie più compiuta bellezza ne possa aspettare. Anzi per avventura egli poteva accadere, quando elle avessero avuto il fine loro, che il suo contrario ne avvenisse. E di questa qualità è l'Eneide di Virgilio e la Venere di Apelle, e alcune statue di Michelagnolo Bonarroti, le quali, comeché nella bruttezza potessero cadere, nondimeno gli uomini prestati a commendarle, più che altra cosa di averne atteso bellezza e perfezione nell'animo dimostrano»²⁰. Fu questo ideale classicistico, prevalente anche nei trattatisti posteriori, a far sì che l'interpretazione vasariana fosse stemperata accademicamente, come dimostra il suo primo riecheggiamento platonizzante nel 'Trattato della pittura' di Giovan Domenico Ottonelli e Pietro Berrettini²¹; e ciò benché essa riuscisse a polarizzare per sempre il problema del non-finito attorno a Michelangelo, coadiuvanti il senso dinamico che esso acquistava come culmine e termine di una prodigiosa parabola scultoria, e l'autorità di tanto artista.

È poi singolare che la soluzione del "furore", riferita dal Vasari a tutt'altri che al Buonarroti, sia applicata a lui in età neoclassica e trovi la sua fonte nella remota testimonianza aneddotica di Blaise de Vigenère, il quale aveva veduto il Maestro già sessantenne «abattre plus d'escailles d'un très dur marbre en un quart d'heure, que trois jeunes tailleurs de pierre n'eussent peu faire en trois ou quatre, chose presque incroyable qui ne le verroit, et y alloit d'une telle impétuosité et furie, que je pensois que tout l'ouvrage deust aller en pièces, abattant par terre d'un seul coup de gros morceaux de trois ou quatre doigts d'espaisseur, si ric-à-ric de sa marque que, s'il eust passé outre tant soit peu plus qu'il ne falloit, il y avoit danger de perdre tout, parce que cela se ne peut plus réparer par après, ny replastrer comme les images d'argille ou de stuc»²². Ma si tratta ormai di un furore visto con occhi puristici, come impeto esecutivo e causa di errore in senso oggettivo e scolastico, e perciò d'interrompimento dell'opera; accezione che tende a coinvolgere l'interpretazione soggettiva, in chiave di "licenza", del Vasari, riducendola allo stesso denominatore dell'eccesso. Ecco un Milizia mordere ironicamente le aporie dell'incontentabilità («Più che [Michelangelo] s'inoltrò nell'arte, più divenne incontentabile. Dacché vi ravvisava il minimo errore, gettava via quell'opera e dava di piglio ad un altro sasso. Dov'è dunque la contentezza? Pare che qui sia negli estremi, cioè nella

perfetta intelligenza, alla quale gli uomini non possono giungere, e nella sciocchezza estrema, alla quale giungono ben sovente»²³); ecco un Lalande denunciare i danni della troppa scienza ed audacia («Le grand savoir, accompagné de trop de hardiesse, lui fut souvent nuisible, en lui faisant abandonner des ouvrages où il sentait avoir mal réussi; c'est ce qui est cause sans doute que nous avons très peu d'ouvrages de Michel-Ange qui soient totalement finis»²⁴); e finalmente il Cicognara i limiti della docilità della materia («Veggonsi infatti di lui molte sculture imperfette, poiché, se la materia indocile del marmo poteva diminuirsi di mole acquistando forma sotto i suoi colpi, non poteva però rendersi flessibile e piegarsi ad altra qualunque modificazione od emenda come la creta e la cera. Abbozzava egli stesso i suoi marmi, e da certi maestri tocchi di scarpello si vede che ogni colpo di mazza era vibrato coll'ardimento il più pericoloso»²⁵).

Anche per i cultori del sublime l'errore e il conseguente non-finito restano fatti oggettivi, accademicamente verificabili, ma anziché esaurirsi nel paradigma si proiettano verso l'esterno come fonti di suggestione, fattori di una psicologia stilistica, asurgendo a fulcri di un modo espressivo novatore. Già il Desailleur D'Argenville aveva, con l'aiuto di Plinio, avvertito l'appello all'interprete che muove dall'opera interrotta²⁶; ma fu da Delacroix che il non-finito ottenne una teorizzazione romantica, dividendo discrimine di due diverse specie di genio artistico: quello che crea opere perfette senza stupire, e quello che stupisce con opere scorrette: «La disproportion serait-elle une condition pour l'admiration? Si, d'une part, Mozart, Cimarosa, Racine étonnent moins, par suite de l'admirable proportion de leurs ouvrages, Shakespeare, Michel-Ange, Beethoven ne devront-ils pas une partie de leur effet à une cause opposée? Je le crois pour mon compte. L'antique ne surprend jamais, ne montre jamais le côté gigantesque et outré. On se trouve comme de plain pied avec ces admirables créations; la reflexion seule les grandit et les place à leur incomparable élévation. Michel-Ange étonne et porte dans l'âme un sentiment de trouble qui est une manière d'admiration, mais on ne tarde pas à s'apercevoir de disparates choquantes, qui sont chez lui la conséquence d'un travail trop hâté, soit à cause de la fougue avec laquelle l'artiste a entrepris son ouvrage, soit à cause de la fatigue qui a dû le saisir à la fin d'un travail impossible à compléter». I geni indisciplinati, che solo obbediscono al proprio istinto, sono i precursori, gli iniziatori, i «pasteurs du troupeau»²⁷. Contemporaneamente, con un deciso spostamento focale dalla psicologia alla tecnica, il Ruskin per la prima volta eleva il non-finito a categoria estetica, facendolo coincidere con la scultura pittoricamente intesa («The sculptor must paint with his chisel: half his touches are not to realize, but to put power into the form; they are touches of light and shadow, and raise a ridge, or sink a hollow, not to represent an actual ridge or hollow, but to get a line of light or a spot of dark-

ness»), e in questo senso crede le statue della Sagrestia Nuova assai più “vere e complete” delle antiche²⁸.

La rivalutazione, in termini contenutistici o formali, del non-finito doveva necessariamente porsi, nel caso di Michelangelo, il problema del rapporto tra la sua opera pittorica, tutta “finita”, e quella plastica, prevalentemente non-finita. Lo stesso Delacroix, con una distinzione, all'interno del linguaggio michelangiolesco, mai prima tracciata, propose di considerare il Buonarroti, nella stessa tecnica scultoria, più pittore che scultore: «Je me suis dit souvent qu'il [Michelangelo] était, quoi qu'il pût croire lui-même, plus peintre que sculpteur. Il ne procède pas, dans sa sculpture, comme les anciens, c'est-à-dire par les masses; il semble toujours qu'il a tracé un contour idéal qu'il s'est appliqué à remplir, comme le fait un peintre. On dirait que sa figure ou son groupe ne se présente à lui que sous une face; c'est le peintre. De là, quand il faut changer d'aspect comme l'exige la sculpture, des membres tordus, des plans manquant de justesse, enfin tout ce qu'on ne voit pas dans l'antique»²⁹. Nello stesso ordine di idee il Guillaume interpretò il non-finito come un supremo sforzo di avvalorare il lato pittoresco della scultura: «L'effort qu'il [Michelangelo] fit toute sa vie pour augmenter le domaine de l'expression et de l'effet, cet effort lui rendit la pratique du ciseau pleine de difficultés»; «On entrevoit toujours l'idéal sublime; et le talent de l'artiste paraît encore supérieur à ses ouvrages. Si, comme on a dit, le sublime se distingue du beau en ce que celui-ci exprime l'idée de quelque chose de victorieux et de serein, comme serait l'azur du ciel, tandis que le sublime emporte avec lui une idée de lutte contre des forces supérieures, comme serait un vaisseau luttant contre la tempête, les sculptures de Michel-Ange sont sublimes»³⁰.

Tali soluzioni stilistiche rimasero naturalmente estranee ai rinascimentalisti, come il Wilson e il Symonds, i quali motivarono il non-finito con circostanze affatto esterne³¹; ma il motivo interno della dialettica tra plastica e pittura fu ripreso dal Thode e sussunto nell'astrazione di categorie hegeliane: l'“incontentabilità” michelangiolesca scaturirebbe dal conflitto tra una religiosità cristiana esprimibile solo pittoricamente e una imperiosa vocazione alla scultura, arte essenzialmente pagana: «Scultore, Michelangelo non potrà mai farsi pittore in senso stretto. Lo diviene in quanto, preparando disegni su disegni... valorizza in essi sempre più la forza espressiva della luce allo scopo di manifestare emozioni più intense e numerose; in quanto, dopo che l'irresistibile impulso del suo genio lo condusse ancora una volta al marmo, egli cercò di muovere l'immagine plastica con leggeri bagliori, di attribuirle vita mutevole mediante la rinuncia alla rigida perfezione formale, finché insoddisfatto distrusse la propria immagine col proprio martello»³².

In tal modo, malgrado le proiezioni metafisiche, il non-finito veniva a gravitare nell'intimore esperienza michelangiolesca e a postulare in essa, sempre più esclusiva-

mente, la propria giustificazione. Già Rodin lo spiegava con l'ansia di un infinito che urgeva nell'artista: «Toutes les statues qu'il fit sont d'une contrainte si angoissée, qu'elles paraissent vouloir se rompre elles-mêmes. Toutes semblent près de céder à la pression trop forte du désespoir qui les habite. Quand Buonarroti fut devenu vieux, il lui arriva de les briser réellement. L'art ne le contentait plus, il voulait l'infini»³³. Più tardi Aldo Bertini lo definiva come il conflitto tra l'aspirazione intellettuale ad esprimere in forma assoluta un esasperato dinamismo, e la sua impossibile attuazione plastica, conflitto maturato col non occasionale naufragio del mausoleo di Giulio II³⁴; Valerio Mariani, invece, al motivo conflittuale sostituì la confessione di un limite espressivo, l'accettazione di un ineffabile, umano più che figurativo, tra la confessione dell'uomo-artista e quella dell'artista-poeta³⁵; finché Herbert von Einem ha ridotto i motivi sia del conflitto che della confessione nei termini di un neoplatonismo cristiano. «Durante il lavoro — scrive lo studioso tedesco — Michelangelo deve essere stato assalito dalla preoccupazione di commettere una specie di peccato originale nella liberazione dell'immagine dal blocco..., di mancare il punto in cui il trasparire dell'idea sarebbe stato più intenso... Nella fatica di trovare un compromesso tra l'immensa ricchezza della sua fantasia figurativa e la sua inclinazione all'ideale, nel tentativo di non sacrificare il finito all'infinito e il naturale al soprannaturale, Michelangelo deve essere stato presto sopraffatto dal sentimento dei limiti e dall'impotenza dell'arte, della sua arte pur così ricca e potente»³⁶.

Di fronte alla residua astrattezza di interpretazioni così generali e alla involuzione psicologica degli spunti figurativi Sergio Bettini ha denunciato le insidie della formula ‘non-finito’, da un lato precisandone il valore storico di reazione al ‘finito’ accademico, dall'altro mostrandola, nella dialettica interiore di Michelangelo, come una costante espressiva e come un'affermazione di libertà; benché nemmeno lui si sia sottratto alle tentazioni, vagheggiando, quasi espressionisticamente, un Michelangelo “scultore dell'anima”, di un'anima modernamente disancorata da ogni sistema fisso di valori. Egli crede che «invece di essere il segno di una menomata libertà, le opere cosiddette incompiute di Michelangelo siano l'indice di una maggiore libertà conquistata, se... la libertà vera per l'artista è l'obbedienza alle leggi della propria intimità creatrice... In quelle statue incompiute Michelangelo ha con chiarezza sentito la natura non come esteriorità, ma come interiorità del suo spirito; ha sentito anche il blocco informe, come forza bruta, incosciente ma sua; che egli non ignora o nega, ma piega ai fini della propria espressione...»³⁷. E il consenso ad un non-finito inteso come affermazione e conquista, anziché come negazione o rinuncia, è stato, dopo di lui, unanimemente accordato da Adolfo Venturi, dal Kriegbaum, dal Carli, fino alla Gengaro e al Körte³⁸.

Tutto questo travaglio interpretativo o trascura la fonte vasariana oppure la ci-

ta come riferimento erudito o di prammatica, anche quando essa avrebbe potuto, ad una considerazione più intrinseca, rivelarsi non incongruente con certi spunti della storiografia moderna e comunque fornire un limite alle sue temerità. Solo Carlo Aru torna ai passi del Vasari e del Cellini relativi alla pratica scultoria del Buonarroti, ma per trarne una giustificazione tecnica del non-finito come esigenza della 'veduta unica': «Chi, come Michelangelo, partiva da una visione plastica ben definita, la quale costringeva tutti gli altri aspetti ad essere accessori e subordinati rispetto alla visione centrale, preoccupandosi soltanto di ottenere in questa, nel minimo spazio, con l'equilibrio degli elementi figurativi più disparati, l'unità della composizione e il massimo dell'azione, chi come lui non aveva di regola la guida di un modello preciso... poteva più facilmente, tolto il 'soverchio',... sentire il disagio e l'inutilità di proseguire il lavoro fino a liberare gli altri lati per contornare tutta la figura... Mi pare che le precisazioni celliniane valgano per considerare sotto un nuovo aspetto il problema del 'non finito' in Michelangelo, e, applicandole con senso di misura, possono servirci a spiegare l'abbandono di alcune opere, nelle quali il grande scultore non pose più mano appena dal marmo cominciò a liberarsi una nuova veduta secondaria — se non addirittura nulla — nella creazione del proprio spirito, ma che invece, nella realizzazione, considerata da un nuovo punto di vista, poteva acquistare un particolare valore, il quale, se non distruggeva, attenuava certo la preponderanza della veduta prima e principale»³⁹.

Gli studiosi più recenti, svolgendo le implicazioni nominalistiche del Bettini, preferiscono dissolvere la categoria del non-finito, anziché nelle esigenze di una tecnica, nella individualità dell'opera d'arte singola, da valutare di volta in volta in concreto⁴⁰. Così l'antinomia 'finito-nonfinito', impiantatasi sugli ideali classicistici del Cinquecento e canonizzata a vario titolo dal gusto romantico ed estetizzante, si esaurisce nel tempo in cui l'esperienza artistica e critica si disancora dai linguaggi tradizionali e precostituiti, ammettendo la legittimità di qualsiasi modo espressivo. Ed è interessante notare come, con ciò stesso, un ciclo storiografico plurisecolare si chiude ricongiungendosi, nel suo termine ultimo e nuovo, a quel troppo negletto e incompreso inizio vasariano che attraverso la "licenza" affermava, con giudizio individuale e impregiudicato, la perfezione delle opere compiute e incompiute del Buonarroti.

¹ P. Barocchi, *Schizzo di una storia della critica cinquecentesca della Sistina*, in 'Atti dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria', VIII, 1957, p. 193; *Il valore dell'antico nella storiografia vasariana*, in 'Il mondo antico nel Rinascimento. Atti del V Convegno internazionale di studi sul Rinascimento', Firenze, 1957, p. 20 dell'estr.

² L. B. Alberti, *Della Pittura*, a cura di L. Mallè, Firenze, 1950, p. 59 seg.: «Sono qui regole: quando al occhio l'angolo sarà acuto, tanto la veduta quantità parrà minore; di qui si conosce

qual cagione facci una quantità molto distante quasi parere non maggiore che uno punto. Et benché così sia, pure si truova alcuna quantità et superficie di quale, quanto più li sia presso, meno ne vedi et da lunge ne vegga molto più parte. Vedesi di questo pruova nel corpo sperico. Adunque le quantità per la distantia paiono maggiori et minori».

³ Cfr. Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, a cura di A. Borzelli, Lanciano, 1913, § 462: «Le ombre de' corpi generate dal rossore del sole vicino all'orizzonte sempre saranno azzurre: e questo nasce per l'undecima, dove si dice: la superficie di ogni corpo opaco partecipa del colore del suo obietto. Adunque essendo la bianchezza della parete privata al tutto d'ogni colore, si tinge del colore de' suoi obietti, i quali sono in questo caso il sole ed il cielo, perché il sole rosseggia verso la sera ed il cielo dimostra azzurro; e dove è l'ombra non vede il sole, per l'ottava delle ombre, che dice: il luminoso non vede mai le ombre da esso figurate; e dove in tal parete non vede il sole, quivi è veduto dal cielo; adunque, per la detta undecima, l'ombra derivativa avrà la percussione nella bianca parete di colore azzurro, ed il campo d'essa ombra veduto dal rossore del sole parteciperà del color rosso».

⁴ I passi del Vasari sono tratti, per la Torrentiniana, dalla ristampa curata da C. Ricci, Roma, 1927, e per la Giuntina dalla classica edizione di G. Milanesi, alle quali facciamo riferimento con la semplice indicazione del nome del curatore, seguito dal volume e dalla pagina.

⁵ *Op. cit.*, p. 96 seg.: «Truovasi chi, esprimendo movimenti troppo arditi ed in una medesima figura facendo che ad uno tratto si vede il petto e le reni, cosa impossibile et non condicente, credono essere lodati perché odono quelle immagini molto parer vive quali molto gettino ogni suo membro; et per questo in loro figure fanno parerle schermidori et istrioni senza alcuna dignità di pittura, onde non solo sono senza gratia et dolcezza, ma più ancora mostrano l'ingegno dell'artefice troppo fervente et furioso».

⁶ Cfr. L. Venturi, *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. 36 seg.; Barocchi, *Il valore dell'antico nella storiografia vasariana*, op. cit., p. 3.

⁷ Vedi le lodi vasariane sulla 'Pietà' di S. Pietro: «Certo è un miracolo che un sasso, da principio senza forma nessuna, si sia mai ridotto a quella perfezione che la natura a fatica suol formar nella carne» (Ricci, IV, p. 397; cfr. Milanesi, VII, p. 151); sul 'David': «E certo fu miracolo quello di Michele Agnolo, far risuscitare uno ch'era tenuto per morto... E veramente che questa opera ha tolto il grido a tutte le statue moderne et antiche, o greche o latine che elle si fossero. E si può dire che né l' Marforio di Roma né il Tevere, o l' Nilo di Belvedere, né li Giganti di Monte Cavallo le sian simil in conto alcuno, con tanta misura e bellezza e con tanta bontà la finì Michel Agnolo. Perché in essa sono contorni di gambe bellissime, et appicature e sveltezza di fianchi divine; né mai più s'è veduto un posamento sì dolce, né grazia che tal cosa pareggi; né piedi, né mani, né testa che a ogni suo membro di bontà, d'artificio e di parità né di disegno s'accordi tanto. E certo chi vede questa non dee curarsi di vedere altra opera di scultura fatta nei nostri tempi o negli altri da qual si voglia artefice» (Ricci, IV, p. 399 seg.; cfr. Milanesi, VII, p. 154 segg.); e sul 'Mosè': «I capelli... son condotti sottilissimamente, piumosi, morbidi e sfilati, d'una maniera che pare impossibile che il ferro sia diventato pennello... Oltre che vi sono i panni straforati e finiti con bellissimo girar di lembi, e le braccia di muscoli e le mani di ossature e nervi sono a tanta bellezza e perfezione condotte, e le gambe appresso e le ginocchia et i piedi sono di sì fatti calzari accomodati, et è finito talmente ogni lavoro suo, che Moisè può più oggi che mai chiamarsi amico di Dio» (Ricci, IV, p. 403 seg.; cfr. Milanesi, VII, p. 166).

⁸ Sul diverso carattere della Torrentiniana e della Giuntina cfr. A. M. Brizio, *Vite scelte di Giorgio Vasari*, Torino, 1948, p. 18 seg.; Venturi, op. cit., p. 42; S. Bottari, *Attualità del Vasari*, in 'Studi Vasariani', op. cit., p. 77 segg.

⁹ Milanesi, I, p. 451: «Si conosce in quegli spiriti beati [dipinti in S. Francesco di Assisi] una maniera dolcissima e tanto unita, che pare quasi impossibile che in que' tempi fusse fatta da Stefano, che pur la fece, sebbene non sono delle figure di questo giro finite se non le teste».

¹⁰ Milanese, II, p. 171: «E chi sa che l'arti del disegno, per non dir la pittura solamente, sono alla poesia simili, sa ancora che, come le poesie dettate dal furore poetico sono le vere e le buone e migliori che le stentate, così l'opere degli uomini eccellenti nell'arti del disegno sono migliori quando son fatte a un tratto dalla forza di quel furore, che quando si vanno ghiribizzando a poco a poco con istento e con fatica; e chi ha da principio, come si dee avere, nella idea quello che vuol fare, cammina sempre risoluto alla perfezione con molta agevolezza. Tuttavia perché gl'ingegni non sono tutti d'una stampa, sono alcuni ancora, ma rari, che non fanno bene se non adagio. E per tacere de' pittori, fra i poeti si dice che il reverendissimo e dottissimo Bembo penò talora a fare un sonetto molti mesi e forse anni, se a coloro si può credere che l'affermano, il che non è gran fatto che avvenga alcuna volta ad alcuni uomini delle nostre arti. Ma per lo più è la regola in contrario, come si è detto di sopra; comeché il volgo migliore giudichi una certa delicatezza esteriore ed apparente (che poi manca nelle cose essenziali ricoperte dalla diligenza) che il buono fatto con ragione e giudizio, ma non così ripulito e liscio».

¹¹ Cfr. I. E. Spingarn, *La critica letteraria nel Rinascimento*, trad. ital. Bari, 1905, *passim* e soprattutto p. 151 segg.; C. Trabalza, *La critica letteraria nel Rinascimento*, Milano, 1915, p. 6, 103 segg.; B. Croce, *Conversazioni critiche*, serie III, Bari, 1932, p. 36 segg.; G. Santangelo, *Il Bembo critico e il principio d'imitazione*, Firenze, 1950, p. 64 segg., 117 segg. Sulla poetica di Pietro Aretino vedi più in particolare l'introduzione di S. Ortolani alla scelta di 'Lettere', Torino, 1945, da lui curata; e, per la sua possibile influenza sul Vasari, L. Venturi, *Pietro Aretino e Giorgio Vasari*, in 'Mélanges Bertaux', Paris, 1924, p. 330.

¹² Milanese, V, p. 528: «Si può affermare che Giulio esprimesse sempre meglio i suoi concetti ne' disegni che nell'operare o nelle pitture, vedendosi in quelli più vivacità, fierezza ed affetto; e ciò potette forse avvenire perché un disegno lo faceva in un'ora tutto fiero ed acceso nell'opera, dove nelle pitture consumava i mesi e gli anni. Onde venendogli a fastidio, e mancando quel vivo e ardente amore che si ha quando si comincia alcuna cosa, non è maraviglia se non dava loro quella intera perfezione che si vede ne' suoi disegni».

¹³ Milanese, V, p. 245 seg.: «Per la quale opera [il 'Trasporto di S. Marco', dipinto nella Scuola di S. Marco] merita Jacopo Palma grandissima lode, e di essere annoverato fra quelli che posseggono l'arte ed hanno in poter loro facoltà d'esprimere nelle pitture le difficoltà dei loro concetti; conciosiacché in simili cose difficili a molti pittori vien fatto, nel primo abbozzare l'opera, come guidati da un certo furore, qualche cosa di buono e qualche fierezza, che vien poi levata nel finire e tolto via quel buono che vi aveva posto il furore; e questo avviene perché molte volte chi finisce considera le parti e non il tutto di quello che fa, e va (raffreddandosi gli spiriti) perdendo la vena della fierezza: là dove costui stette sempre saldo nel medesimo proposito e condusse a perfezione il suo concetto, che gli fu allora e sarà sempre infinitamente lodato».

¹⁴ Milanese, VI, p. 577: «Le pitture vogliono essere condotte facili, e poste le cose a' luoghi loro con giudizio, e senza un certo stento e fatica, che fa le cose parere dure e crude: oltre che il troppo ricercarle le fa molte volte venir tinte e le guasta; perciocché lo star loro tanto attorno toglie tutto quel buono che suole fare la facilità e la grazia e la fierezza, le quali cose, ancor che in gran parte vengano e s'abbiano da natura, si possono anco in parte acquistare dallo studio e dall'arte».

¹⁵ Cfr. invece Venturi, *op. cit.*, p. 38: «Al Vasari non accadde mai di porsi sotto un migliore aspetto per intendere la personalità dell'artista. Finalmente il carattere imitativo dell'arte era messo da banda per dar valore al carattere creativo dell'artista, e precisamente a quel momento creativo in cui l'artista appare il vate ispirato. Ma le condizioni estetiche ed artistiche in mezzo a cui viveva limitarono le conclusioni che seppe trarre dal suo principio. Anche in questo caso gli nocque la mancanza di una profonda coscienza del fine conoscitivo, e quindi altissimo e necessario, dell'arte. Onde il furore creativo presto si acquetò nella sua mente nei concetti più accessibili e più esteriori di facilità naturale e di leggiadria, quando non divenne addirittura il far presto del manierista».

¹⁶ Il 'San Matteo' «insegna agli scultori in che maniera si cavano le figure de' marmi senza

che venghino storpiate, per potere sempre guadagnare col giudizio, levando del marmo, ed avervi da potervi ritrarre e mutare qualcosa, come accade, se bisognassi» (Milanese, VII, p. 157 seg.); e i 'Prigioni' «possono insegnare a cavare de' marmi le figure con un modo sicuro da non istorpiare i sassi; che il modo è questo: che se e' si pigliassi una figura di cera e d'altra materia dura, e si mettesi a diacere in una conca d'acqua, la quale acqua essendo per sua natura nella sua sommità piana e pari, alzando la detta figura a poco a poco del pari, così vengono a scoprirsi prima le parti più rilevate e a nascondersi i fondi, cioè le parti più basse della figura, tanto che nel fine ella così viene scoperta tutta. Nel medesimo modo si debbono cavare con lo scarpello le figure de' marmi, prima scoprendo le parti più rilevate e di mano in mano le più basse» (Milanese, VII, p. 272 seg.). Considerazioni analoghe si trovano in B. Cellini, *Due Trattati*, Firenze, 1568, f. 57 r. e v.

¹⁷ Si noti, dopo l'esattezza degli esempi di finito, la parziale imprecisione di quelli di non-finito: la 'Notte' e l' 'Aurora' preferite al 'Giorno' e al 'Crepuscolo', e il 'Mosè' ai 'Prigioni'.

¹⁸ Milanese, VII, p. 270: «Ha avuto [Michelangelo] l'immaginativa tale e sì perfetta che le cose propostosi nella idea sono state tali che con le mani, per non poter esprimere sì grandi e terribili concetti, ha spesso abbandonato l'opere sue, anzi ne ha guasto molte».

¹⁹ A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, [I ed. Roma, 1553] Firenze, 1746, p. 56: «E anco di potentissima virtù immaginativa; onde è nato primieramente e ch'egli poco si sia contentato delle sue cose, e che sempre l'abbia abbassate; non parendogli che la mano a quell'idea sia arrivata, ch'egli dentro si formava».

²⁰ Firenze 1584, ristampato da G. Bottari, in *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura*, Milano, 1822, IV, p. 357.

²¹ Firenze 1652, p. 210: «Non voglio lasciar di riferire ciò che mi disse un gran professore intorno al famosissimo Michelangelo, cioè che più volte lasciò in Roma l'opere abbozzate, perché se bene erano tali che potevano servir d'esemplari ad altri maestri, nondimeno a lui non riuscivano di perfettissima sodisfazione. Tali sono i due gruppi di Pietà, de' quali uno fu trovato seppellito in una stanza a terreno, e ora si vede pubblicamente in una officina di Roma; e l'altro sta nel giardino che fu del Sig. Cardinal Bandino a Montecavallo. E queste due bozze, oltre l'altre che si veggono tralasciate, sono di tanta bellezza che Tadeo Zuccherò stimò bene impiegata la sua fatica in disegnarle, colorirle e ridurle in opera... E da questo argomentar si può che non è cosa insolita né indecente ad un consumato artefice lasciar o guastar un'opera non finita e rifarla secondo la pienezza della sua totale sodisfazione, imperoché questo dimostra non che l'opera sia in sé molto difettosa, ma che molto perfetta e molto eccellente sia l'idea che nell'animo ha formato il Maestro per condurla».

²² *Les images ou tableaux de platte peinture des deux Philostrates sophistes grecs et les statues de Callistrate*, Paris, 1597, f. 120 v., 121 r.

²³ *Le vite de' più celebri architetti*, Roma, 1768, p. 237.

²⁴ *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*, [I ed. Parigi, 1768] Paris, 1786, II, p. 597.

²⁵ *Storia della scultura*, Venezia, 1813-18, V, p. 154.

²⁶ *Vies des fameux architectes depuis la renaissance des arts, avec la description de leurs ouvrages*, Paris, 1787, I, p. 62: «Plin nous parle (lib. XXIV) de tableaux excellens qui n'étoient que plus admirés pour être restés imparfaits: "Saisis d'une douleur tendre à la vue de ces chefs-d'oeuvre de l'art auxquels la mort de leur auteur a ravi les derniers traits, nous leur prêtons ce qui leur manque, nous suppléons à nos désirs, nous lisons sur l'ouvrage toute la pureté du génie qui l'a conçu, mais y voyons toutes les beautés qui allaient éclore sous les mains de l'ouvrier, et ces mains expirantes, qui semblent encore y être attachées, en rehaussent le prix à nos yeux"».

²⁷ E. Delacroix, *Journal*, Paris, 1932, II, p. 42 seg., 456; cfr. II, p. 257; III, p. 153.

²⁸ *The seven lamps of architecture*, New York, 1852, p. 142.

²⁹ *Op. cit.*, II, p. 40 seg.; cfr. F. Dalmasso, *A proposito del "non finito" in Michelangelo*. Un

giudizio di Delacroix nel 'Journal', in 'Atti del seminario di storia dell'arte', Pisa-Viareggio, 1953, p. 213 seg.

³⁰ Michel-Ange sculpteur, in 'Gaz. d. Beaux-Arts', 1876, I, p. 117.

³¹ C. H. Wilson, *Life and works of Michelangelo Buonarroti*, [I ed. Londra, 1876] London, 1881, p. 297: «It has been seen that he [Michelangelo] employed assistants but he was evidently impatient and dissatisfied that they could not rise to what he expected of them. Again and again he tried the experiment, but rarely successfully; it cannot have been that he willingly left so many works imperfect, for when in early life he could devote himself without interruption to the subjects of his choice, how exquisite the finish and completeness of his statues! He could not tear himself from them whilst a touch remained to be given to make them perfect in his eyes»; J. A. Symonds, *The life of Michelangelo Buonarroti*, [I ed. Londra, 1893] London, 1901, II, p. 408 seg.: «Some of my critics think I am wrong in maintaining that he [Michelangelo] invariably aimed at finish, and never left a statue imperfect unless he was forced to do so by external circumstances. It is ingenious to plead that the two male figures in the Sacristy [il 'Giorno' e il 'Crepuscolo']... owe their effect to the vagueness of their blocked-out forms. But this is sentimental, not scientific criticism. The polish given to the Night and Dawning, and to the statue of Giuliano de' Medici, proves that Michelangelo, if he had not been interrupted in his labours at Florence, intended to work the whole series of monumental figures up to the highest pitch of completeness. Examining the long list of his statuary, we shall find that at no period of his life did he deliberately and voluntarily leave a piece unfinished... On the other hand, we know for certain what changes of residence, of work, of ground-plan in the monuments projected, caused him to lay down his chisel before large portions of the sculpture for the mausoleum of Julius, the allegories of the Medicean Sacristy and the Façade of S. Lorenzo were completed. Both finished and unfinished statues support my argument. Those which are brought in parts to a high state of finish, and which yet remain imperfect — such as the Captive of the Louvre, and the great Pietà in the Duomo at Florence — establish it beyond all power of refutation».

³² Michelangelo, Berlin, 1902-13, III, p. 697 seg.

³³ Phidias et Michel-Ange, in 'La Revue', LXXXVI, 1910, p. 14.

³⁴ Il problema del non finito nell'arte di Michelangelo, in 'L'Arte', I, 1930, p. 134: «A questo punto possiamo riprendere la tesi del Thode: non impossibilità di esprimere un contenuto cristiano mediante la forma classica denotano questi abbozzi, ma il tormento di non poter esprimere quella intensificata vita che è il movimento mediante la forma assoluta. Un conflitto tra aspirazione intellettuale e realizzazione artistica. Questo desiderio della forma assoluta è desiderio chimerico, è il tributo pagato dal genio al gusto della propria epoca, e Michelangelo, qui è l'errore del Thode e di molti altri critici, raggiunge la perfezione artistica più spesso nelle opere che si allontanano da questo ideale intellettuale che in quelle che più vi si accostano. Mediante quel concetto di plasticità esasperata... comprenderemo facilmente che il non finito nella scultura non sia per nulla in contraddizione ad essa, ma sia il suo stesso mezzo di espressione: il conflitto sorge soltanto fra di esso e il giudizio critico di Michelangelo». Aderiscono alla tesi del Bertini anche C. Tolnay, *The Youth of Michelangelo*, Princeton, 1943, p. 171 («We believe that Bertini interpreted better than his adversaries the significance of the "unfinished" in Michelangelo. On the other hand it is difficult to admit with him that the tortured movement of his figures is an expression of the artist's mood of dissatisfaction during his work. It seems to us rather that Michelangelo has embodied in his figures a more general human experience having an objective significance»), e L. Becherucci, *Andrea del Sarto*, Milano, 1955, p. 12.

³⁵ Note michelangiolesche, in 'L'Arte', II, 1931, p. 268 segg.: «Per tentare di spiegare... il significato misterioso di questi "momenti" michelangioleschi, non conviene vederli soltanto come problemi figurativi, ma come frammenti, o "stati d'animo" che, espressi per via plastica, contengono però non soltanto nell'indeterminatezza della forma, ma nella incertezza della stessa "quadratura" generale dell'opera (pentimenti fondamentali, varianti di proporzioni, diminuzione improvvisa di figure nei gruppi) il segno d'un dramma che non è tutto artistico, ma profondamente umano»; *L'aspra catena in Michelangelo*, in 'La Cultura', X, 1931, p. 52 segg.: «In quei

momenti lo spirito di Michelangelo è trascinato a dire ciò che non è umano pronunziare, a render per via scultorea quello che neppure le parole possono eternare: egli stesso ne è conscio e, spezzati i marmi (nei quali la visione del "concetto" sembrava magicamente trasformarsi d'attimo in attimo come un miraggio innanzi all'assetato viaggiatore) nasce la poesia: 'Né pinger, né scolpir fia più che quieti...'. Il marmo diviene in quegli attimi identico al corpo dell'artista che riveste l'anima e con la carne viene via via mancando anche la carne mortale di Michelangelo».

³⁶ *Unvollendetes und Unvollendbares im Werk Michelangelos*, Bonn, s.d., p. 6 segg.

³⁷ Sul non finito di Michelangelo, in 'La Nuova Italia', VI, 1935, p. 185 segg.

³⁸ A. Venturi, *Storia dell'arte italiana, La scultura del Cinquecento*, X, 2, Milano, 1936, p. 8 seg.; F. Kriegbaum, *Michelangelo Buonarroti. Die Bildwerke*, Berlin, 1940, p. 27 seg.; E. Carli, *Michelangelo*, Bergamo 1942, p. 39; M. L. Gengaro, *Sul valore della plastica michelangiolesca*, in 'Bollettino dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte', X, 1943, p. 39 seg.; W. Körte, *Das Problem des non finito bei Michelangelo*, in 'Römisches Jahrbuch f. Kunstgeschichte', VII, 1955, p. 293 segg.

³⁹ La veduta unica e il problema del non finito in Michelangelo, in 'L'Arte', VIII, 1937, p. 48 segg. Aderisce alla sua tesi anche S. Bottari, *Michelangelo*, Catania, 1941, p. 41 seg.: «Non il contrasto tra il 'gusto' e il 'sentimento' determina il 'non finito' e nemmeno l'aspirazione al 'tutto tondo' con la congiunta impossibilità di innervare in esso la inquieta e vitale catena dei movimenti, ma la esigenza opposta di mantenere le sculture sul piano delle pitture, di non turbare cioè l'intensità della visione, aggiungendo a quello centrale altri punti di vista, tali da sminuire l'unità fondamentale della composizione, la intensità del suo ritmo accentratore e possente».

⁴⁰ M. De Benedetti, *Il cosiddetto 'non finito' di Michelangelo e la sua ultima Pietà*, in 'Emporium', CXIII, 1951, p. 99 segg.; F. Russoli, *La scultura di Michelangelo*, Milano, 1953, p. 21: «Ogni opera... va considerata a sé, nella sua presenza figurativa, in rapporto alla poetica, alla aspirazione intellettuale dell'artista, nello svolgimento della cronologia interna del suo operare... Il non-finito compositivo del 'S. Matteo', degli 'Schiavi' di Firenze, della 'Pietà' Rondanini, è intimamente connesso al processo creativo dell'intera immagine. Ma poiché ci si trova anche qui di fronte a piene realizzazioni poetiche, non sta a noi fare ipotesi sulle intenzioni di Michelangelo. In ognuno di quei capolavori l'invenzione compositiva risponde in tutto al mondo stilistico dell'artista: egli avrebbe ben potuto lavorare il blocco sino a sciogliere in tutte le sue implicazioni il motivo plastico, già chiaramente enunciato, come invece può darsi che si sia fermato perché questa immagine di un'aspra lotta tra 'forma' e 'materia' poeticamente esprimeva la sua "così grandiosa ansietà dell'inconciliabile" [Briganti]; J. Gantner, *Il problema del 'non finito' in Leonardo, Michelangelo e Rodin*, in 'Atti del Seminario di storia dell'arte', op. cit., p. 56 seg.: «Le forme non finite di Michelangelo sono una serie di tappe... Sono espressioni di un sentimento tragico non perché non finite, ma perché sorte dalla mente di quest'uomo, per il quale tutto, anche il finito, è stato una tappa verso quel che chiamava 'l'immagine del cuore', irrealizzabile con i mezzi terrestri... È palese che per un artista di questo 'credo' il problema di finire o non finire una opera perde il suo valore. Con Leonardo e con Michelangelo la storia dell'arte ha raggiunto questa piattaforma, sulla quale si è sviluppata l'arte moderna. Da loro in poi il non finito apparisce tra i mezzi legittimi dell'arte».

