

Il quinto centenario della nascita

MICHELANGELO, L'ORIZZONTE DELL'UOMO MODERNO



Il testo della conferenza tenuta ieri da Renato Guttuso a Mosca nell'ambito delle manifestazioni celebrative L'artista del Rinascimento di fronte al mondo - « La vera pittura non farà mai versare una lacrima » - Una vita tempestosa e una testimonianza altissima delle passioni e della complessità della storia

Pubblighiamo il testo integrale della conferenza che il compagno Renato Guttuso ha tenuto ieri al Museo Puskin di Mosca sul tema « Michelangelo uomo » nel quadro delle manifestazioni celebrative per il quinto centenario della nascita di Michelangelo. Nelle sale del Museo Puskin è allestita — per iniziativa dell'Associazione URSS-Italia — una mostra documentaria sull'arte di Michelangelo che comprende anche l'opera originale il « Bruto », messa a disposizione dal Museo del Bargello di Firenze.

Nell'introdurre questa conversazione sulla figura di Michelangelo Buonarroti, uomo ed artista, vorrei premettere qualche breve considerazione sul clima culturale nel quale in Italia e nei paesi dell'Occidente in genere, è stato affrontato lo studio del « Rinascimento » — mi riferisco in particolare al suo italiano. Un clima che si può definire se non ostile, certo assai limitativo.

Questa idea di « ridimensionare », di « demitizzare » il nostro Rinascimento, ed in particolare « la cresta sottile » di cui parlava Wölfflin, si può dire sia o sia stata, almeno fino a qualche anno fa, condivisa da molti studiosi europei. Le tendenze dominanti già da qualche decennio sono state, ed in parte sono ancora, nella loro essenza, antimichelangeliche.

È vero, bisogna distinguere, che le cose, anche nelle nostre parti, stanno cambiando. La moda cambia, ma neppure la moda è una astrazione, e non c'è dubbio che nel mutamento in atto agisca sempre di più l'allargamento dell'area culturale a nuovi gruppi e a nuove masse popolari.

Ma gli errori di metodo da rimuovere sono ancora molti, e molte nuove proposte critiche non sono più convincenti di quelle a cui vogliono contrapporsi.

Per leggere l'opera

Tutto ciò si inquadra nella generale « crisi di valori », che, ormai da più decenni l'Occidente sta vivendo, crisi di cui fin troppo si è discusso, a dritto e a rovescio, fino a trovare motivo di soddisfazione, e occasione stimolatrice di nuove esplorazioni creative, nella crisi stessa. Interpretazioni irrazionali in senso neo-romantico, si alternano ad altre, ugualmente irrazionali, di tipo positivistiche.

Per dare una idea di questo clima critico nei confronti di Michelangelo, basta pensare al modo come fu celebrato in Italia, nel 1964, il IV centenario della sua morte. Fu allestita una mostra, al Palazzo delle Esposizioni di Roma, che ebbe il raro pregio di essere, nello stesso tempo, ridicola e intellettualistica. Quella mostra voleva presentare un « Michelangelo demitizzato » attraverso la « scomposizione strutturale dei suoi testi » — (il che significa distruggere l'immagine dell'opera e cioè la sua unità) e attraverso « assonanze » ed « equivalenti plastici » delegati ad ambienti di polistirolo espanso, e così via.

Si giunse su questo grotesco terreno, a presentare un « equivalente plastico » della cupola di San Pietro che, se non erro, è già un'opera « plastica ».

La superbia di interpretare è follia di questo secolo nostro: esistenzialisticamente, strutturalisticamente, sociologicamente. Tutti « strumenti » che possono rivelarsi utili, a condizione che non siano esclusivi, totalizzanti secondo la moda, sull'onda di una crisi ormai « gestita » anche dalle « élites » culturali, oltre che dal potere politico-finanziario.

Interpretare in realtà vuol dire leggere un'opera per quello che essa è, ed analizzarla vuol dire scoprire come essa si componga e si articoli, per meglio intenderla nella sua unità. Il metodo strutturalista è utile se si sa risalire attraverso l'analisi delle varie parti all'unità dell'opera, che partecipa della stessa « struttura » in cui si ordinano i particolari dell'opera stessa. Così come è giusto e utile vedere un artista e la sua opera nella storia e nella società del suo tempo. Sempre però che l'analisi formale e analitica sociologica dell'opera non siano esclusive, lasciando da parte e ignorando il suo profondo messaggio, la sua bellezza, ciò che dice sul cuore e al cuore umano.

Oggi rileggendo il Vasari ci accorgiamo che i concetti con i quali egli formava il suo giudizio critico su Michelangelo, e sugli altri artisti di cui scrisse la vita, (e, si noti quanto più limpido è l'assunto di chi racconta la « vita », rispetto alle vane estologie di tanti nostri contemporanei) sono elementari e semplici: le difficoltà, gli scroci, l'imitazione, l'anomalia, l'originalità, l'originalità, l'originalità. Ma questi concetti generali non diventano mai un sistema, non sono un limite al suo giudizio, ma solo concetti base, principi generali da non intendere in senso ristretto; è l'opera che egli vede e giudica con acutezza di visione.

Ed è da Vasari, ancora oggi, che bisogna partire per vedere in modo giusto l'arco della vita e dell'opera di Michelangelo; dall'inizio, tenendo conto dei suoi legami con l'arte antica (imitazione dei classici) — un suo marmo giovanile fu infatti venduto per antico —; dalla presenza, in una storia a lui più vicina, di Giotto e di Masaccio, fino al culmine del 1500; dal « Bacco », dal cartone della Battaglia di Cascina al vertice della Cappella Paolina, che è vertice non di una vita, né di un secolo, ma fine e principio, « somma delle capacità creative dell'uomo ».

Michelangelo comincia, fanciullo, a 14 anni (1488), nella bottega di Domenico Ghirlandino, reputato, non solo in Firenze, il miglior maestro a cui affidarsi. Racconta il Vasari che il Ghirlandino « stupiva » a vedere il lavoro del fanciullo. Un giorno infatti Michelangelo rimise mano alla copia di un disegno del Ghirlandino accentuandone e modificandone i contorni. Questo fatto ed altri colpivano il maestro che rimase « sbalordito » dalla « nuova imita-



Cappella Sistina - « Il peccato originale e la cacciata dal Paradiso terrestre »

zione ». Vasari nega che fosse questione di invidia, da parte del Ghirlandino, ma è certo che il giovane Michelangelo abbandonò la bottega solo un anno dopo, per entrare nella scuola di scultura patrocinata da Lorenzo dei Medici nei giardini di San Marco. Michelangelo, fanciullo, allievo nella scuola di scultura fondata da Lorenzo il Magnifico, e diretta dal Bertoldo, discepolo di Donatello, dovette subito farsi notare se prestò entro nella cerchia della cultura fiorentina e fu accolto dal Magnifico, quale figlio adottivo, e ammesso tra i massimi del tempo, come Poliziano, Pico della Mirandola, Marsilio Ficino.

Scultore Michelangelo sceglie di essere. Sebbene la sua idea del disegno lo facesse partecipe di entrambe le arti: si che parlare di Michelangelo pittore e di Michelangelo scultore, in modo separato è opportunità puramente pratica, anche se consente considerazioni specifiche sull'uno o l'altro aspetto della sua straordinaria creatività.

Quando Michelangelo lavorò alla volta della Sistina, impiegando tutto se stesso, dimenticandosi di aver voluto essere più scultore che pittore, ma ben sapendo di avere profonda conoscenza dell'uomo e non solo della sua anatomia. Presso la corte vaticana Michelangelo era considerato « poco esperto » in pittura (certamente non aveva mai dipinto « a fresco ») ed è più che probabile che su questo contessero i suoi nemici, che intendevano porlo dinanzi a difficoltà e al rischio di un fallimento, per ereditario agli occhi di papa Giulio II.

Il corpo umano

In una lettera di molti anni dopo, del 1542, così scrive Michelangelo: « Tutte le discordie che nacquerò tra papa Giulio e me, fu l'invidia di Bramante e di Raffaello da Urbino: e questa fu causa che non seguì la sua sepoltura in vita per rovinarmi; e avevano bene ragione Raffaello che ciò che aveva dell'arte lo aveva da me ».

L'accantonamento dell'immensa impresa, della « montagna di sculture » che doveva essere la tomba di papa Giulio, « mi fece danno più di mille ducati », scrive Michelangelo. Si era indebitato, infatti, per la grande quantità di blocchi di marmo scelti

a Carrara e che arrivavano a Ripa Grande a Roma, e ingombravano il cortile del suo studio in Vaticano.

Per capire come Michelangelo credesse all'opera come emanazione diretta della sua persona, come realizzazione del suo « concetto », si trattasse di architettura, di pittura e di scultura, basta notare che al momento di accingersi alla realizzazione della volta, Michelangelo, invaso da rabbioso furore, fu abbattere la impalcatura fatta innalzare da Bramante e la sostituì con una di suo progetto. Caccia via i due pittori « pratici d'afresco », che gli amici avevano fatto arrivare a Roma da Firenze con l'incarico di aiutarlo, considerandoli un inutile impaccio.

Tutti questi fatti confermano non solo un dato del suo carattere impulsivo, ma l'attitudine di Michelangelo di fronte alla creazione artistica, che non dipende dalla tecnica ed ha con le tecniche un rapporto certo importante, ma non condizionante, e puramente pratico.

Michelangelo sapeva che in un paio di giorni avrebbe imparato come si dipinge a fresco, avrebbe imparato a calcolare il « calo » dei toni dall'esecuzione sul bagnato alla pittura asciutta e così via.

L'ossessione della tecnica riguardava piuttosto Leonardo, per il quale i due strumenti di conoscenza della realtà, la scienza e l'arte, collaborano sullo stesso piano: egli pone anzi la scienza a fondamento dell'arte. (Tuttavia la sua opera smentirà tale presupposto, e sarà sempre la poesia a vincere, mentre sarà il suo scetticismo, quanto meno la tecnica, a tradirlo).

Leonardo dice « imparare per imitare », ma per Giotto, per esempio, (e poi per Masaccio, e poi per Michelangelo) il tirocinio dell'imparare è brevissimo, quasi inesistente: essi sanno, conoscono, ciò che raffigurano, sono competenti ante litteram.

In Michelangelo si sente come egli possieda « da sempre » le forme del mondo che deve esprimere. Nelle poche opere di pittura eseguite a Firenze, dal 1501 al 1505, Michelangelo aveva raggiunto risultati straordinari. Aveva eseguito il cartone della « Battaglia di Cascina » (1504) (parallamente a Leonardo che aveva eseguito il cartone della « Battaglia d'Anghiari »). Si trattava di due commissioni della Repubblica Fiorentina per la sala del consiglio in Palazzo Vecchio.

E' bene notare che la commissione riguardava la cele-

brazione di una battaglia. Ma Michelangelo sceglie e interpreta a suo modo il tema, e disegna « I soldati fiorentini sorpresi dai pisani mentre si bagnano ». Michelangelo cioè, (e lo stesso farà Leonardo) non sceglie temi celebrativi in gloria della Repubblica, ma il tema che gli permette di esprimere quel che gli è più congeniale, il movimento del corpo umano nudo, l'intreccio dei corpi, il gioco dei muscoli e dei gesti. Il moto vitale dell'universo è espresso dai movimenti del corpo umano.

« La difficoltà della perfezione »

Questo nuovo pensiero, questo concepire la funzione dell'artista nella società, è tipicamente legato al « nuovo » che il Rinascimento porta con sé, ed appare chiaramente al momento della sua massima maturazione. L'artista sa che per servire la sua società il suo primo dovere è di esprimersi al meglio delle proprie forze: essere, al massimo, se stesso.

In un passo riferito da Francesco d'Olanda Michelangelo, smentendo le interpretazioni romantiche e neoromantiche che si sono sovrapposte alla sua opera, enuncia questo principio e dice: « La vera pittura non farà mai versare una lacrima... (essa) è religiosa e divota di per se stessa, perché presso i savi nulla più eleva l'anima... che la difficoltà della perfezione ».

Il cartone della « Battaglia di Cascina », assieme a quello della « Battaglia d'Anghiari », di Leonardo, scrive il Cellini, « in mentre che stettero in più furono la scuola del mondo ». Raffaello, Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo, e poi Rosso Fiorentino, Vasari, Pontormo, li studiarono e ricopiarono più volte.

Tuttavia i due cartoni non furono mai tradotti in affresco nelle dimensioni richieste: forse anche perché gli stessi artisti avevano dato, nei cartoni, il massimo della loro forza, ma soprattutto perché il gonfaloniere Soderini e i consiglieri della Repubblica non si preoccuparono mai di farli eseguire.

Già alla metà del Quattrocento la pittura non è più legata esclusivamente alla funzione ecclesiastica. Il papato è un committente nello stesso spirito con cui sono committenti le repubbliche e le signorie. La pittura va dalle

chiese alle sale dei consigli, ai palazzi comunali, ai palazzi ducali, alle dimore dei potenti.

Il Rinascimento pone l'uomo al centro dell'universo. Ciò esalta l'individuo, riporta gli dei in terra. L'uomo sa più di che cosa è capace! Questo afferma il Rinascimento. Da ciò deriva una nuova destinazione della scienza e dell'arte: il vantaggio umano, l'arricchimento, la crescita dell'uomo attraverso ciò che il suo stesso genio produce. Michelangelo, Leonardo, Raffaello sono l'incarnazione di questo principio.

Bernard Berenson, nel suo famoso libro « Pittori italiani del Rinascimento », afferma, (paradossalmente) che sarebbe bastato questo fatto a fare della rinascenza un'epoca straordinaria « anche se essa fosse stata in tutto priva di arte ». Ma, aggiunge, « quando le idee sono forti e originali è quasi sicuro (ma io sopprimerei il quasi) che esse trovano espressione artistica ».

Che « il vantaggio umano » abbia costituito nei confronti delle concezioni medievali uno straordinario salto qualitativo, e che questo sarebbe tale, « anche se non avesse prodotto arte » è una contraddizione. Ma è vero che, se si considera questo fenomeno alla luce degli studi contemporanei e delle esperienze storiche a noi più vicine, i tentativi possono non coincidere. Il « vantaggio umano » deve prima o poi esprimersi in un arricchimento totale dell'uomo e pertanto esprimersi in opere.

Vedere la storia della cultura non come sfera astratta e formalistica, ma attraverso il movimento concreto della società, vedere l'arte non come profezia, ma nello stesso tempo come elemento della spinta generale e come prodotto del salto avvenuto è giusto criterio. Ciò che fu irrisolvibile nel Rinascimento fu la contemporanea avanzata di tutte le energie umane, senza divisione di tempi, né priorità di fasi di sviluppo.

Quando Michelangelo parla di « una nuova idea che mi viene alla mente » pone in modo totalmente nuovo la questione dell'arte, come coscienza del moto interiore da cui essa nasce. E' questa un'idea che appartiene al Rinascimento, che non è pensabile neppure in Giotto, sebbene proprio con Giotto, e con la società che lo sorreggeva, cominciò il grande processo di rinnovamento, che ha al suo centro l'uomo. Nasce la coscienza del legame dialettico tra apparenza ed essenza, e nasce « un essere sociale che

si crea attraverso il suo lavoro, e si trasforma trasformando la natura », come diceva Marx: nascono le radici del mondo moderno.

E' da rilevare che dopo Giotto e Dante, i quali parallelamente, in pittura, e in poesia, iniziano il grande rinnovamento del linguaggio artistico e propongono una nuova funzione dell'arte, adeguata allo sviluppo della nuova società, il Rinascimento « sceglie l'immagine come il suo veicolo più complesso (cioè un passo di un recente scritto di Maurizio Calvesi) e rispondente... Assai più che nella letteratura, nella musica e nella scienza... il Rinascimento vede nelle arti figurative il " mezzo " culturale per eccellenza ».

Michelangelo titano, disumano e sovrumano, vertice inaccessibile, il primo tra i tre geni della « cresta d'oro ». Sono frasi dette e ripetute, care all'irrazionalismo e al romanticismo. Simbolo del « titanismo » sia per i romantici che per i neo-classici è il David di Michelangelo giovane.

Certamente il titanismo è il segno dell'orgoglio umano che si sviluppa in una società sicura di sé, solida nei suoi valori. Michelangelo incarna infatti questo titanismo laico, che è emulazione del « divino », una emulazione che prima l'uomo, lo eleva, non lo annulla nella trascendenza. In questo senso non siamo all'inizio del mondo moderno. Nel « titano » Michelangelo coesistono il culmine di una società e di una civiltà, e l'inizio del crollo di questa società.

Non c'è bisogno di smitizzare, di ridimensionare un tale titanismo. Perché l'idea della grandezza dell'uomo, il suo poter essere un titano, è il contrario di quanto emerge dall'interpretazione romantica che vede il titanismo come fenomeno disumano e sovrumano, segno del « genio irraggiungibile » e così via. Non si può confondere l'esaltazione dell'individuo uomo, del suo corpo, dei suoi sentimenti umani, la « missione di grandezza dell'uomo, il suo poter essere un titano, è il contrario di quanto emerge dall'interpretazione romantica che vede il titanismo come fenomeno disumano e sovrumano, segno del « genio irraggiungibile » e così via.

Quando Michelangelo parla di « una nuova idea che mi viene alla mente » pone in modo totalmente nuovo la questione dell'arte, come coscienza del moto interiore da cui essa nasce. E' questa un'idea che appartiene al Rinascimento, che non è pensabile neppure in Giotto, sebbene proprio con Giotto, e con la società che lo sorreggeva, cominciò il grande processo di rinnovamento, che ha al suo centro l'uomo. Nasce la coscienza del legame dialettico tra apparenza ed essenza, e nasce « un essere sociale che

che romanticismo e neo-classicismo, intesi come movimenti revivalistici e non per gli esiti delle singole personalità di artisti, spesso grandissimi, sono le due facce della stessa mitizzazione del Rinascimento.

Michelangelo non è sovrumano, né disumano. Il suo metodo non è idealistico e non lascia spazio ad alcuna metafisica. Egli non cerca la sua tipologia nel mondo delle idee, non cerca la perfezione astratta, né guarda alle trascendenze del divino. Cerca, al contrario, ciò che più potentemente può far sentire il polso dell'uomo, la carne, il sangue, i sensi dell'uomo. Fa lampeggiare di passioni umane lo sguardo delle sue Sibille, dei suoi profeti, delle sue madonne, avvolge di cupa tristezza i suoi eroi, o fa dignificare i denti e contorcere i corpi dei suoi dannati: ma dannati già in terra.

Per eliminare ogni dubbio sul mito astratto e platonico del « perfezionismo » Michelangelo, basta vedere nel modo giusto il problema del suo « non finito », sul quale tanto si è discusso. Michelangelo poteva con lo stesso spirito cercare fino allo spasimo la stessa stanchezza indicava che l'opera era nella sua essenza compiuta, che essa non aveva bisogno di ulteriori interventi, e che le parti non finite erano complementari.

Egli può far crescere i suoi progetti, come avvenne nella volta della Sistina quando un incarico che riguardava solo le dodici figure degli apostoli da inserire nelle lunette della volta, e gli ornamenti relativi, si estese alla intera volta, dilagando fino alla parte superiore delle pareti della cappella.

E' da rilevare che dopo Giotto e Dante, i quali parallelamente, in pittura, e in poesia, iniziano il grande rinnovamento del linguaggio artistico e propongono una nuova funzione dell'arte, adeguata allo sviluppo della nuova società, il Rinascimento « sceglie l'immagine come il suo veicolo più complesso (cioè un passo di un recente scritto di Maurizio Calvesi) e rispondente... Assai più che nella letteratura, nella musica e nella scienza... il Rinascimento vede nelle arti figurative il " mezzo " culturale per eccellenza ».

Michelangelo titano, disumano e sovrumano, vertice inaccessibile, il primo tra i tre geni della « cresta d'oro ». Sono frasi dette e ripetute, care all'irrazionalismo e al romanticismo. Simbolo del « titanismo » sia per i romantici che per i neo-classici è il David di Michelangelo giovane.

Certamente il titanismo è il segno dell'orgoglio umano che si sviluppa in una società sicura di sé, solida nei suoi valori. Michelangelo incarna infatti questo titanismo laico, che è emulazione del « divino », una emulazione che prima l'uomo, lo eleva, non lo annulla nella trascendenza. In questo senso non siamo all'inizio del mondo moderno. Nel « titano » Michelangelo coesistono il culmine di una società e di una civiltà, e l'inizio del crollo di questa società.

Quando Michelangelo parla di « una nuova idea che mi viene alla mente » pone in modo totalmente nuovo la questione dell'arte, come coscienza del moto interiore da cui essa nasce. E' questa un'idea che appartiene al Rinascimento, che non è pensabile neppure in Giotto, sebbene proprio con Giotto, e con la società che lo sorreggeva, cominciò il grande processo di rinnovamento, che ha al suo centro l'uomo. Nasce la coscienza del legame dialettico tra apparenza ed essenza, e nasce « un essere sociale che

Ritorno a Roma

Michelangelo fece solo quel che poté fare. Diceva Degas infatti: « Col talento si fa tutto quel che si vuole, col genio si fa quello che si può ».

Michelangelo ebbe una lunga vita — per i suoi tempi lunghissima, quasi novant'anni — una vita tanto intensamente vissuta, nella quale la storia personale dell'uomo e dell'artista si intreccia con anni travagliatissimi della storia d'Italia. Michelangelo inizia a dipingere la volta della Sistina a 33 anni (1508) e la finisce quattro anni dopo (1512). Nel 1535, dopo circa 15 anni ritorna alla Sistina per dipingere il Giudizio. Ha quasi sessant'anni e l'opera sarà completata nel 1541. Nel '30 comincia a lavorare alla Paolina (ha 73 anni). Mezzo secolo di lavoro e di vita nel quale Michelangelo scolpisce, dipinge, progetta. Ma quanta storia, sanguinosa storia, quante lotte e crisi ideologiche e morali dovevano passare in questi anni sul corpo dell'Italia, e quante tempeste generali e private nell'animo di Michelangelo: nel 1523 la peste a Roma e in varie città dell'Italia centrale; nel 1527 il sacco di Roma. Michelangelo fugge da Roma, torna a Roma, fugge ancora una volta.

Quando tornerà a Roma, nel '34, si installerà in un monico che non riconosce più, si chiuderà nel suo pessimismo, aggravato dalle amarezze accumulate, dai suoi terrori, dallo spettacolo di rovine che gli offre il mondo a cui aveva creduto. La predicazione di Savonarola aveva profondamente inciso negli animi dei contemporanei. Leonardo, nel 1491, si era ritirato per qualche tempo nel convento dei Domenicani di Pisa, sotto l'influsso del Savonarola, e il fratello maggiore di Michelangelo era monaco savonaroliano a Viterbo (e subì persecuzioni dopo la condanna di Fra Girolamo).

Quando tornerà a Roma, nel '34, si installerà in un monico che non riconosce più, si chiuderà nel suo pessimismo, aggravato dalle amarezze accumulate, dai suoi terrori, dallo spettacolo di rovine che gli offre il mondo a cui aveva creduto. La predicazione di Savonarola aveva profondamente inciso negli animi dei contemporanei. Leonardo, nel 1491, si era ritirato per qualche tempo nel convento dei Domenicani di Pisa, sotto l'influsso del Savonarola, e il fratello maggiore di Michelangelo era monaco savonaroliano a Viterbo (e subì persecuzioni dopo la condanna di Fra Girolamo).

L'ultimo lavoro

Le idee letterarie serpeggiano in Italia ancor prima del sacco di Roma, quando un laicizzante incidere col pugnale il nome di Lutero su un affresco di Savonarola (a Michelangelo non era insensibile alle idee della Riforma).

Il « Giudizio » sarà il grande fondale sul quale Michelangelo proietterà la sua amara riflessione sulle vanità umane. Pure, nel gesto del Cristo giudicante, il suo nuovo Adamo, Michelangelo mostra che non è morta ogni speranza e affermerà la sua fede nella giustizia. Poi « torra la « Paolina » (dove misteriosamente egli si ricongiunge alla più profonda radice della pittura fiorentina, a Masaccio): è l'ultima sua opera di pittura, ed è forse la più intensa, dolorosa e disperata. Quest'opera a cui lavorerà per nove anni circa, è la somma della sua dolorosa esperienza.

Nulla più resta qua dell'ordine, pur tanto pulsante, della volta della Sistina. Tutto è stato scosso già nel « Giudizio ». Ma nella « Paolina » sono le passioni umane fuori del tempo, delle ideologie, e della storia. E' un oscuro abbandonarsi alle forze primordiali, che Michelangelo lascia scatenare dai corpi, dipingere i corpi come sentimenti, usare l'intreccio delle forme e delle contrapposizioni prospettive come proiezione di una disperata passione che si nutre di se stessa.

La sorte ha concesso a Michelangelo di coprire con la sua opera e con la sua vita quasi novant'anni di storia d'Italia: dalle opere giovanili, e due rilievi della « Madonna della Scala » e della « centauroromachia » eseguiti prima del 1492, alla Pietà di San Pietro (1499), al David che stupì Firenze nel 1501, alla cappella del Tondo Doni, al cartone della « Battaglia di Cascina », alle sculture della tomba di papa Giulio alla Sistina, alla serie delle « Pietà » che occupano, assieme alla « Paolina », gli ultimi decenni della sua vita (dal 1545 fino alla morte), fino all'ultimo fiore di marmo della « Pietà Rondanini ».

Alla realizzazione di questa opera Michelangelo cominciò a lavorare, si presume, intorno al 1554: la scultura fu abbandonata, poi ripresa, circa dieci anni dopo, nell'ultimo anno della sua vita... Creando, distruggendo, abbandonando, immaginando, Michelangelo vive la sua vita tempestosa, appassionata e solitaria. Colpito nelle sue speranze, guerriero audacissimo, ma pure così posato all'abbattimento e alla delusione, pronto a risorgere per farsi ancora colpire, così visse e operò Michelangelo Buonarroti. Nel suo secolo « di ferro » del quale « sopportò tutto il peso, nel quale avrebbe voluto « esser di sasso » come vuole la sua statua della notte

« Duro m'è il sonno, e più l'esser di sasso, ma finché il danno e la vergogna dura non veder non sentir mi dà ». [L'Unità]

« Ma di sasso non fu e ripose il suo secolo con un'opera immensa, testimonianza altissima delle possibilità umane, della capacità dell'uomo di esprimere in immagini di poesia le passioni, i contrasti, la complessità della storia, partendo dal cuore umano, dal suo cuore, come egli stesso scrisse: « Piangendo, amando, ardendo, sospirando ».

Renato Guttuso