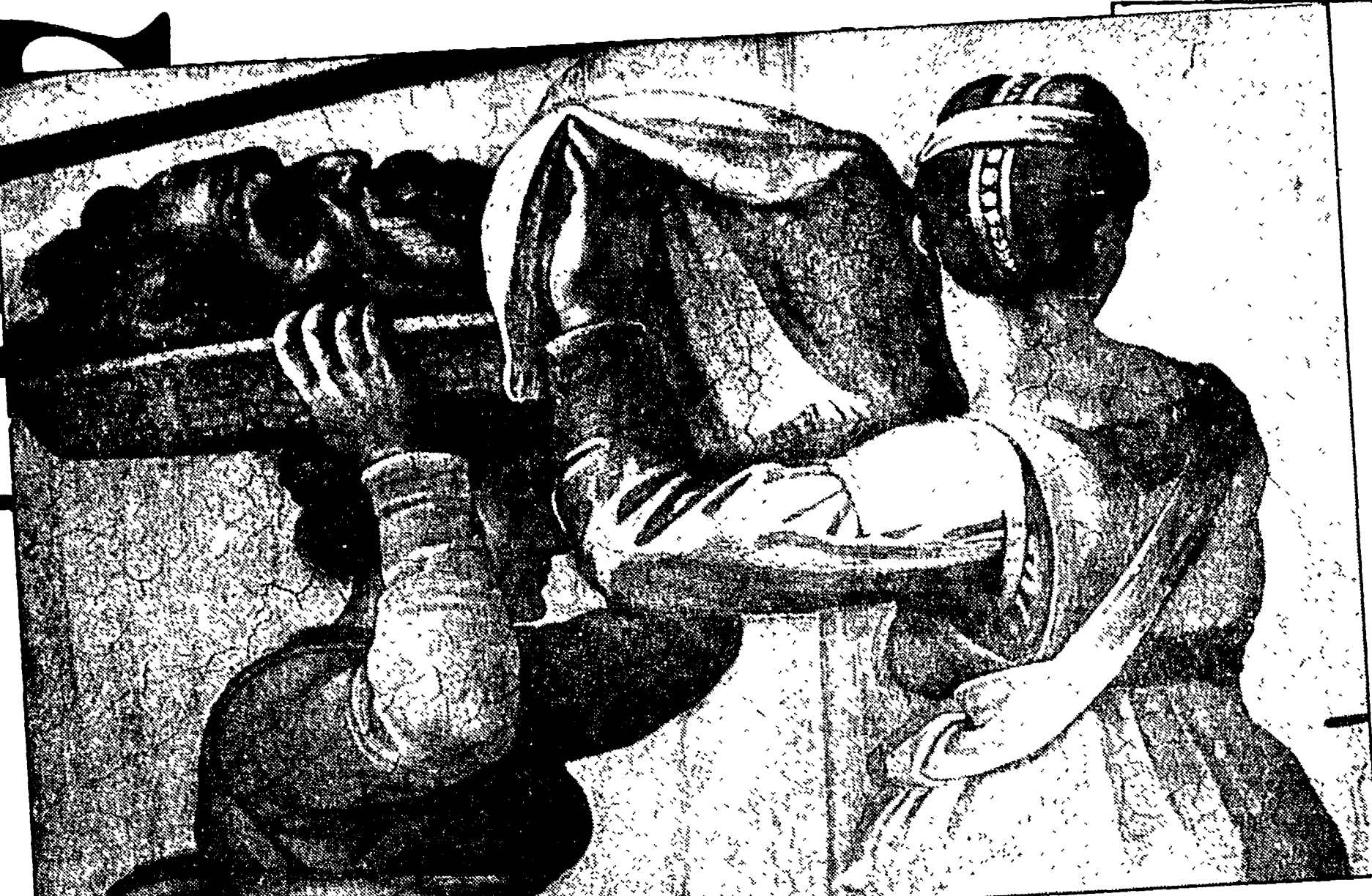


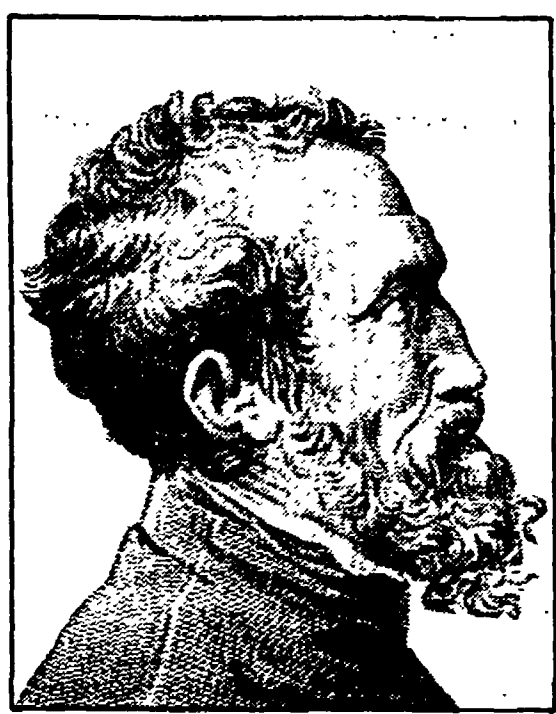
Cultura



«50 anni fa scoprii una Cappella Sistina popolata di giganti. Oggi mi si rivela l'umanità di questi affreschi di un eccelso pittore»: così un artista commenta il restauro del secolo

Sotto la pelle di Michelangelo

di RENATO GUTTUSO



Due affreschi della Cappella Sistina già restaurati: a destra la Sibilla Delifica, l'alto «Giuditta e l'ancella fuggono con la testa di Oloferne» (particolare). Qui a sinistra, un ritratto di Michelangelo



«E apposto da quell'eccelso pittore» che aveva concepito una tanto complessa impresa figurativa. Ma le incrostazioni, il sudiciume, il fumo, le coltelle animali sono passate dalla volta della Sistina alle menti dei critici, del pubblico e sono diventati realtà, oggetto di critica: Michelangelo è nero, è senza colore, «scultore», pensa soprattutto al modellato, ecc. Che le cose stessero diversamente è diventato oggi palese agli occhi di tutti. La cortina è caduta e con essa anche tutta la struttura critica romantica dell'«aer perso», del «fosco raggaiar», e così via.

Ecco, di Michelangelo, «la terribil via!» Certo non è divenuta meno terribile la sua «via» perché si vedono splendere i gialli, i verdini, i celesti. Avendo anzi i nostri restauratori rimosso l'intercapedine ingannatrice, ci hanno aiutato a vedere e a capire quel che di Michelangelo è veramente «terribile»: il suo animo impetuoso, la padronanza delle immagini, e il possesso di tutti i mezzi che contribuiscono a renderla in tutta la sua potenza. E il mio pensiero va a quelle mie prime trepidanti visite alla Sistina, quando alzando gli occhi al di sopra dei grandi pannelli

Entrare «in Sistina» e dare uno sguardo d'insieme che trascorra, dalle pareti egregiamente istoriate da Perugino, Botticelli, Signorelli, alla volta e al Giudizio, trasmette subito la sensazione di due mondi del tutto diversi, di due civiltà a contatto diretto tra loro. Se dalla misura umana, quattrocentesca, del personaggio botticelliano, perugineschi, signorelliani, elencati lungo i pannelli che si svolgono lungo le quattro pareti, sorpassando anche la serie dei Pontefici, lo sguardo si alza verso le lunette e la volta, ci si sente trasportati in un altro mondo, un mondo nel quale gli esseri hanno altre dimensioni: un mondo di giganti e di eroi, di Profeti e di Sibille, di superuomini e di superdonne. Mentre i personaggi di Botticelli e di Perugino sono vestiti normalmente alla moda del loro tempo, le grandi figure sono drappeggiate in manti che formano ampie pieghe, colorati di azzurro, rosso, verde, arancione. Tutto si svolge in un fare ampio che continua dai drappaggi che coprono le figure alle parti architettoniche, quasi senza salto. Tutto si svolge come un immenso rotolo di figure, cieli, drappi, architetture... Questa era la prima sensazione che provavo da giovane nel 1931, '32, entrando nella Cappella Sistina.

Oggi il restauro iniziato (ma già oltre duecento mq. sono stati restaurati) sotto la sovrintendenza del prof. Carlo Pietrangeli, e del prof. Mancinelli, direttori dei lavori, e per mano del prof. Gianluigi Colalucci, restauratore capo del Museo Vaticano, e dei suoi aiuti, ci pone di fronte a una vera e propria rivoluzione. Alla caduta dei vecchi schemi, e dei conseguenti nessi di storia dell'arte, su un Michelangelo fosco e «romantico», iniziatore del «manierismo» solo per il disegno e il volume ma non per «la pittura», che rimaneva un concetto «vago», una serie di campiture neutre prive di autonomia, abili solo a collegare le grandi masse plastiche. Credo sia giusto esser grati a questa coraggiosa opera di pulitura e restauro che viene condotta con senso di responsabilità, ben sapendo la probabile impopolarità a cui un restauratore tanto necessario e riparatore sarebbe andato incontro.

Da parte della direzione dei Musei Vaticani è stata anche fornita una informazione accurata sul restauro in corso, sui problemi che si sono presentati (ponte, consolidamento dell'intonaco, rimozione dei guasti dovuti a precedenti interventi). Ho la sensazione che questo materiale non sia stato preso sufficientemente in considerazione dalla maggior parte di coloro che ne hanno scritto, e che si sono dati più sulle loro sensazioni e pregiudizi, che sui dati forniti dagli esperti. Debbo aggiungere che il colloquio avuto con il prof. Mancinelli e con il restauratore capo, prof. Colalucci, mi ha ulteriormente illuminato. Colalucci è la persona che materialmente è andato sul dipinto con la sua spugnina, centimetro per centimetro.

A cominciare da una analisi dell'intonaco (calce e pozzolana) al fissaggio dei pigmenti più deboli, alla rimozione del fumo e dello sporco spesso incrostatosi su strati di colla animale, usata come ravvivante, in restauri precedenti (queste colle sono state cause dei peggiori mali della Sistina, perché hanno contribuito a rinsaldare l'idea che un «colore» di Michelangelo non esistesse). La relazione afferma che la volta è dipinta «a buon fresco» e, in genere, malgrado i passati interventi di manomissioni, «ben conservata». L'affresco, della cui tecnica Michelangelo si impadroniva sempre più, trovando anche soluzioni nuove durante l'esecuzione del dipinto, è trattato quasi dappertutto con leggeri strati di colori, quasi a velatura, lasciando un fondo chiaro dell'intonaco il compito di esprimere le parti luminose. Quasi come in un dipinto all'acquarello, nel quale i colori sono la parte di carta lasciata scoperta o appena velata. Sicché la pulitura attuale ha consentito di rilevare una luminosità delle parti chiare, «interna» alla pittura, perché data dal rapporto tra il fondo dell'intonaco e la velatura modellante, e non ottenuta attraverso la aggiunta di «bianco», facilmente ossidabile. Durante il restauro dei Biagetti (1930-36) già si era capito, ed era fatto intuire anche prima delle esperienze del Biagetti, che la situazione del colore reale apposto da Michelangelo doveva essere ben diversa da come appariva. (Per inciso dirò che ebbi la fortuna, nel '36, di salire sul palchetto dei restauratori e vedere da vicino le pitture e trascrivere di dire della involgente emozione che provai). Nel 1936 sul «colore» il Biagetti scrive: «questo (il colorito) esige un esame particolare e coinvolge un problema assai discusso, sull'annebbiamento e offuscamento quasi generale delle pitture della volta, causati da materie collose e grasse, pennelleggiate alla testa sulle figure...» ed afferma che «l'intonaco policroma della Sistina la avvertiamo anche attraverso un vetro affumicato che ne smorza grandemente il vigore degli accordi, la luminosità degli impasti, la potenza delle modellature. Accordi, impasti, e modellazione in tutto degni di un eccelso pittore». Prima il Seitz, poi il Biagetti e poi tutti coloro che hanno riflettuto su questo straordinario complesso pittorico, non possono non aver sognato, almeno sognato, quel che poteva essere sotto le croste e la colla. Un colore, suo, pensato

di Botticelli ecc. ti sembrava di entrare nella sfera del «terribile». Ma lo «scandalo» non riguarda soltanto la scoperta di un colore di Michelangelo (colore che conteneva, come era dato attendersi, le indicazioni su quel che ritroviamo nel colore delle parti architettoniche e umanizzazioni del suo mondo di giganti e profeti). La prima volta che salii sul palco per rendermi conto del restauro attuale, nel 1982, osservai ben da vicino la Sibilla Delifica e osai accarezzare una guancia. Pur nell'incanto di quel rapporto mi pareva di constatare che, senza nulla perdere della sua regalità, quella figura era diventata più terrestre, più donna italiana, romana, trasteverina. Il rispetto verso la sua emblematicità non impediva che si creasse un rapporto quasi di intimità e di tenerezza. Non perché il colore fa pensare alla «Fornarina», benché non fosse certo alcuna «somiglianza» fisica ad accostarla. Mi rendo conto della sincerità, e della verità, che c'è nei pensieri di Giorgio Manganelli, a proposito di questa figura emblematica e del rapporto di Manganelli nel vedere, oggi, leggermente smitizzato quell'Emblema. Io non pensai che mi fosse stato sottratto qualcosa, sentivo anzi che mi era stato concesso di avvicinarmi alla Dea, di avere un rapporto meno distaccato da quel volto «lacrurno e sapiente». Ed è abbastanza misterioso il fatto che, poco a poco, in questa diaspora di Giganti, di Ignudi, Profeti, e Sibille, la Delifica, che di tutti questi eroi ed eroine è forse la meno appariscente, venga ad assumere quasi senza parere il ruolo di Prima Donna, punto di riferimento dell'intero organigramma.

Come si poteva non sospettare, non esser certi che a una struttura compositiva concepita «da pittore» a una spartizione degli spazi tanto avveduta, e organica, ai nessi tra figure e motivi di architettura, e a tanta attenzione al rilievo e all'abbondanza, non dovesse corrispondere una sapiente scelta e disposizione dei colori e del toni? Come si poteva non sospettare che il colore di Pontorno e di Rosso non avessero ricevuto indicazioni, da Michelangelo. Non bisogna dimenticare anche il fatto che Michelangelo era uno dei grandi, un pittore del Rinascimento, architetto, scultore, poeta, uomo di lettere filosofo e teologo; e perché solo «non pittore»? La cultura era, nel '400 e nel '500, un campo nel quale ci si doveva muovere senza impacci. Le specializzazioni tra le arti del disegno contavano assai relativamente e non era ammissibile che chi «si intendeva» di pittura non «si intendesse» anche di architettura e di scultura.

Si sa delle esitazioni di Michelangelo, delle sue incertezze. Pure quanta grandezza si coglie nel finale del breve carne dedicato a Benvenuto Cellini da Pistoia: «... la mia pittura morta difendi orma», Giovanni, e il mio onore, non sendo il loco bon, né lo pittore...». A Michelangelo era permesso dire di se stesso «non son pittore» dato che, irrefutabilmente, è la scultura la sua attività primaria. Ma sapendo bene che le arti «danzano insieme», in particolare nel Rinascimento, e che, ovviamente, un «buono scultore» era anche un buon pittore.

Lo stesso Vasari dice che Michelangelo era un buon tecnico e che «la seguiva (la tecnica) alla perfezione», perché era nella sua natura di portatore di conclusioni, e al massimo delle sue capacità, ciò che intrinseca



Un attore e un cartoonist ci raccontano la storia semiseria delle scene. E si scopre che...

Il teatro? È un fumetto

Il Teatro Bonci si fa editore. È uscito infatti in questi giorni (dalla Società litografica di Cesena) il volume di fumetti «Storia del teatro in allegretto andante», scritto e disegnato a «quattro mani» da Ugo Bertotti (già noto cartoonist) e Franco Mescolini (attore cesenate che ha mosso i primi passi sul palcoscenico assieme a Maurizio Ferrini ed al mimo Massimo Foschi). Ovviamente si tratta di una storia semiseria del teatro dalle origini al 1700 (la seconda puntata è in preparazione), ambientata sui legni del palcoscenico d'oggi, davanti ad un pubblico plaudente e critico, coinvolto come stesse assistendo ad una vera rappresentazione. I due autori scelgono un jolly (il matto) come presentatore delle varie tappe su cui si fonda la storia del teatro. La storia non è una tragedia ma una commedia di tipo «stesso dell'umanità». E su questo copioso filosofico scosta il sipario per mostrare una tribù di nostri antenati che, seduta davanti al fuoco dopo una giornata di caccia, osserva le danze del dopo cena. Danze che ripetono «coreograficamente» il rituale della caccia. La tribù, come il pubblico contemporaneo, è parte del rito. Ma, si domanda il jolly, cos'è il teatro? E si risponde: il teatro per esistere ha bisogno di almeno un attore, di un testo poetico, di un pubblico. E allora, via. In un teatro greco per trovare gli Ippocriti (quelli che fingono) — con addosso il chitone e la clamide (tunica e mantello) e con ai piedi i coturni (sandali) che si impegnano in una tragedia greca, appun'. Già allora esisteva l'orchestra che accompagnava le fasi salienti della rappresentazione. Ma non di sola tragedia era fatto il teatro greco. Famose infatti, erano le commedie di Aristofane. Dopo i greci arrivano i romani per i quali il teatro nasce da un'esigenza di gioco e di intrattenimento. Ma i romani, impegnati com'erano in guerre di conquista non avevano una propria produzione e dunque importavano la cultura etrusca (satira, fescennini, atelliana). Lungo i secoli il teatro

prende. E certamente non si accetta senza riflettere la responsabilità di istoriare uno spazio di 700 e più mq. C'era di che esserne terrificati. Egli sapeva anche che le pressioni perché gli fosse affidato quell'immense impresa, provenivano in gran parte da coloro che egli considerava, e in realtà erano, i suoi nemici in Vaticano: Bramante e Raffaello. Esita, ma alla fine accetta la sfida. Senza usare cartoni preparatori, ma tracciando appena qualche segno per indicare la distribuzione delle masse, Michelangelo investe le «lunette», in puro affresco, senza ritocchi a tempera. Dalle lunette avanza, e comincia ad istoriare i settecento e più metri quadrati che gli stanno davanti; per la volta usa i cartoni. Affresco con pennellate molto liquide l'immenso spazio perché il tempo non gli consentiva una lettura sufficientemente completa delle pitture, e pertanto il colore è dato in modo affermativo e perentorio. Questa «tecnica» che sfrutta per i chiari il tono cilestro dell'intonaco e le «ridicissime ombre» non consentono ritocchi o pentimenti. (Quando Michelangelo deve correggere un contorno o una forma, scrosta l'intonaco secco, rimette l'intonaco e vi dipinge a fresco).

Contrariamente all'opinione diffusa, già nelle lunette «colori» e «elementi strutturali» di cui l'artista si serve, cioè nel disegno, per costruire e dare sostanza alla immagine, secondo quanto autorevolmente è scritto nella relazione firmata dal professori Mancinelli e Colalucci, e a tanta attenzione al rilievo e all'abbondanza, non dovesse corrispondere una sapiente scelta e disposizione dei colori e del toni? Come si poteva non sospettare che il colore di Pontorno e di Rosso non avessero ricevuto indicazioni, da Michelangelo. Non bisogna dimenticare anche il fatto che Michelangelo era uno dei grandi, un pittore del Rinascimento, architetto, scultore, poeta, uomo di lettere filosofo e teologo; e perché solo «non pittore»? La cultura era, nel '400 e nel '500, un campo nel quale ci si doveva muovere senza impacci. Le specializzazioni tra le arti del disegno contavano assai relativamente e non era ammissibile che chi «si intendeva» di pittura non «si intendesse» anche di architettura e di scultura.

Si sa delle esitazioni di Michelangelo, delle sue incertezze. Pure quanta grandezza si coglie nel finale del breve carne dedicato a Benvenuto Cellini da Pistoia: «... la mia pittura morta difendi orma», Giovanni, e il mio onore, non sendo il loco bon, né lo pittore...». A Michelangelo era permesso dire di se stesso «non son pittore» dato che, irrefutabilmente, è la scultura la sua attività primaria. Ma sapendo bene che le arti «danzano insieme», in particolare nel Rinascimento, e che, ovviamente, un «buono scultore» era anche un buon pittore.

Lo stesso Vasari dice che Michelangelo era un buon tecnico e che «la seguiva (la tecnica) alla perfezione», perché era nella sua natura di portatore di conclusioni, e al massimo delle sue capacità, ciò che intrinseca

romano si rappresenta solo nelle case patrizie. Decade l'Impero e si sviluppa il Cristianesimo che nel teatro vive col dramma sacro (con diavoli, peccati e paure). Arriviamo al medioevo, popolato com'era di gulti e salimbanchi. È il teatro di strada e di piazza, vivace ed allegro, un teatro di «ventura». Dalle strade si torna ai palazzi, dall'improvvisazione ai testi importanti. Forse è proprio nel tardo medioevo che nasce la figura dello scenografo e con lui le quinte, i fondali, frontespizi, macchine. Insomma un'idea più viva di teatro. Ma non dura. La commedia dell'arte è in agguato. Il testo scritto, trito e ritrito, non interessa più. È sufficiente, ora, conoscere il canovaccio e improvvisare secondo la propria arte. E così fanno Pantalone, Balanzone, Brigheffa ed Arlecchino. Quest'ultimo così si presenta: «Mio padre era un demonio, mia madre non si sa, di nomi ho un patrimonio, l'elenco in fondo sta». Il teatro semiserio è quello inglese del baro di Stratford on Avon (William Shakespeare, se non si era capito). Il jolly osserva gli attori: «La loro caratteristica è la naturalezza non disgiunta da un uso discreto e severo di tecniche gestuali e vocali». Ma il secolo diciassettesimo portarice anche il dramma spagnolo di Calderon De La Barca per il quale la vita è un sogno e tutto è illusione. E con i fridoni, grande drammaturgo moderno, si chiude il sipario. Il viaggio di Mescolini e Bertotti riprenderà la prossima stagione.

Andrea Guermandi