

Adele Cilibrizzi



**Michelangelo e i suoi rapporti
con Leonardo e Raffaello**

In: "La concezione allegorica e la crisi spirituale di Michelangelo", Napoli, 1954 pp. 18-25

La storia italiana del Rinascimento, per i suoi complessi e contrastanti aspetti, incanta e disorienta. Supremazia intellettuale ed artistica da un lato; debolezza morale e politica dall'altro. Ecco gli elementi contraddittori di un'epoca eccezionale, che compendia in sé tutte le possibili grandezze e miserie.

«*Il presente è pieno del passato*»: così diceva Leibnitz, sintetizzando, nella brevità di una frase, il complesso fenomeno della continuità storica degli eventi umani.

Il Rinascimento è la più convincente testimonianza di questa affermazione. Nato dalla necessità di far rivivere, in maniera esplicita, «*l'anima*» del mondo antico, soffocata, ma non spenta dall'intransigente Medioevo, il Rinascimento appare, nella sua essenza, come un prodigioso movimento, capace di conciliare, in una sola armonia, l'apparente contrasto esistente tra Paganesimo e Cristianesimo.

L'antichità classica si rivelò agli occhi dell'insaziabile uomo rinascimentale una preziosissima miniera: bisognava soltanto saper scavare, perché la sapienza degli antichi affiorasse in tutto il suo significato.

Di qui quella morbosa necessità di ricerca, che, iniziata dal Petrarca e dal Boccaccio, trionfò definitivamente nel Rinascimento, allargando i suoi confini ed includendo in questa felice riesumazione non solo l'opera letteraria e filosofica, ma anche quella artistica, ingiustamente dimenticata nel tempo.

La Rinascenza italiana rinnovò il miracolo dell'antica Grecia. La stessa esuberanza di artisti e di pensatori; la stessa frenetica sete di bellezza che prendeva l'aristocratico ed il plebeo, e ne faceva degli innamorati dell'arte.

In questa concettosa atmosfera, tutta intessuta di sorridente spregiudicatezza, la contraddittoria e sublime figura del Buonarroti si staccò, per vibrare isolata, divenendo la grande interprete di quell'aspetto impensatamente doloroso dell'epoca.

La concezione antropomorfa del tempo costituì l'elemento essenziale della sua visione artistica. Michelangelo, così vincolato, non sentì la poesia del paesaggio, e, in netto contrasto con Leonardo, non cercò la fusione tra l'Uomo e le cose. Egli isolò volontariamente l'Uomo, per vederlo trionfare, gigante incontrastato, nel turbine della lotta quotidiana. .

Accanto al sereno Leonardo, la dolorosa personalità del Buonarroti appare più intensamente umana.

Leonardo è il genio più universale del Rinascimento. Egli è pittore, scultore, architetto, musicista, astronomo, fisico, geologo, idraulico, botanico, anatomico e, infine, grande scrittore. La sua produzione pittorica vanta autentici capolavori: il *Cenacolo*, la *Vergine delle Rocce* e la *Gioconda*.

Leonardo è l'artista-mago, che favorito dalle più straordinarie attitudini, guarda il mondo con la superiorità distaccata del saggio.

Michelangelo è l'artista-uomo, che riversa nelle sue opere tutte le ansie e i dubbi della vita e li sublima col valore dell'arte.

Decisamente diversi per temperamento, questi due geni, di fronte al problema artistico, sembrano ancora più lontani.

Leonardo afferma la supremazia della pittura su tutte le arti. Michelangelo, invece, proclama l'assoluta superiorità della scultura, e, con perfetto spirito di coerenza, riesce a trarre anche dalla pittura effetti di rilievo tipicamente scultorei.

La tradizione fiorentina, legata ai difficili problemi di massa e movimento — interpretati isolatamente dagli artisti precedenti — trovò in Leonardo e nel Buonarroti soluzioni del tutto contrastanti. Leonardo non temè di emanciparsi dalla tradizione; Michelangelo, al contrario, apparve compiaciuto di continuarla.

La forma plastica rappresentò il vero ideale della scuola fiorentina. Leonardo certamente non negò la forma, ma preferì considerarla in rapporto all'atmosfera che la circondava. Innovazione felice che riuscì a scavalcare i secoli per la sua modernità. Il genio plastico di Michelangelo dovette, necessariamente, sentirsi avversario del convincimento leonardesco. Giotto e Masaccio avevano insegnato che solo la forma, nella sua consistenza volumetrica, ha importanza. E il Buonarroti, attratto da questo ammaestramento, faceva della plasticità il cardine della sua arte.

Leonardo, come tutti gli artisti del Rinascimento, inneggiava alla prospettiva. Michelangelo, invece, preferì dimenticarla, o, tutto al più, avvalersene solo «*in funzione di rilievo plastico*». Il caso, personificato dal Gonfaloniere Pier Soderini, costrinse questi due geni, così dissimili tra loro, a lavorare insieme nel Palazzo Vecchio a Firenze.

Sulle due pareti della «*Sala dei 500*» Leonardo e Michelangelo dovevano, rispettivamente, rievocare la battaglia di Anghiari e quella di Cascina.

L'assoluta disparità di vedute dei due artisti si rivelò, in maniera esplicita, nei grandi cartoni preparatori, che Benvenuto Cellini, con particolare rispetto, definì «*la scuola del mondo*». Purtroppo la loro traduzione in pittura non si verificò, o per meglio dire, il solo Leonardo riuscì ad effettuarla, ma con esito negativo.

«*La battaglia di Anghiari*», ricostruita dalla fantasia febbrile di Leonardo, è l'espressione di una lotta furibonda verificatasi al di fuori del tempo.

Spade sguainate che s'incrociano; cavalli innervositi che s'inalberano; cavalieri eccitati che si sfidano. Il dinamismo, tipico della concezione leonardesca, trova in questo dipinto la sua più compiuta manifestazione.

«*La battaglia di Cascina*» del Buonarroti, a paragone di quella tempestosa di Anghiari, dà un senso di apparente riposo. Nessuna furia bellica è rappresentata in primo piano. I soldati fiorentini sono colti in un momento di tregua, presso l'Arno. Il fiume, con le sue placide acque, è, per loro, un irresistibile invito. I soldati, noncuranti di un possibile attacco da parte dei Pisani, si tuffano volentieri. Questo episodio, verificatosi, nel lontano 1364 a Cascina, attrasse Michelangelo. Il Buonarroti, entusiastico ammiratore del nudo virile, trovò che quei soldati, in procinto di gettarsi nell'Arno, si addicevano alla sua concezione artistica, e preferì riprodurli così, senza il peso d'ingombranti armature.

Le figure ideate dall'artista rivelano un eccezionale vigore fisico. Vigore fatto di agilità e di muscoli svegli. Michelangelo, già con questi nudi, risolve, in maniera personalissima, l'impegnativo problema della massa abbinata al movimento: «*contrapposizione di masse, opposizione di forze*». Così Adolfo

Venturi spiega la caratteristica di questo tipico principio che si riscontra in tutte le opere del Buonarroti.

I cartoni della «*Battaglia di Anghiari*» e della «*Battaglia di Cascina*» vennero esposti nel palazzo dei Medici all'ammirata curiosità della folla. Fu un vero trionfo. Gli artisti, specialmente, sostavano incantati di fronte ai due prodigiosi lavori, e li analizzavano, con incredibile pazienza, per poi riprodurli in una serie di copie più o meno felici.

Con la stessa rispettosa ammirazione dei suoi colleghi, un giovane artista, desideroso di apprendere, si avvicinò ai due capolavori: Raffaello Sanzio.

Per l'Urbinate quello fu il primo accostamento con lo stile di Leonardo e di Michelangelo, e ne riportò una impressione profonda.

Il Buonarroti soprattutto esercitò sul sensibile Raffaello una particolare influenza.

I due artisti si conobbero, in seguito, a Roma, alla Corte pontificia del battagliero Giulio II. Si conobbero, ma non si compresero, e, per conseguenza, non poterono amarsi: erano troppo diversi. Raffaello, sostanzialmente sereno e socievole, era entusiasta della vita, e ne fissava gli aspetti migliori nella sua pittura. Michelangelo, al contrario, sempre penseroso, andava isolandosi volontariamente, per dedicarsi, indisturbato, alla sua fatica.

Il Vaticano era allora un centro d'irradiazione umanistica, e accoglieva, nelle sue ospitali sale, gli uomini d'ingegno più fervido, che collaboravano, accanto agli artisti, col proposito di far rivivere il mondo greco-latino, rischiarandolo alla luce del Cristianesimo. Giulio II, continuamente in moto per la realizzazione del suo sogno eroico — lo Stato Pontificio all'apice della sua potenza amava alternare le complicate questioni politiche con le spirituali manifestazioni artistiche.

La leggenda poco edificante, creata sul suo conto, lo definiva un «*illetterato*». Qualifica assurda, dovuta, in gran parte, allo stesso pontefice, che si riteneva nato soltanto per la spada. In realtà, Giulio II, anche se non ebbe la tempratura del pensatore o dell'artista, dimostrò di possedere un acuto senso di valutazione. Ne è prova la benevolenza dimostrata nei riguardi di Raffaello e di Michelangelo.

L'Urbinate venne chiamato a Roma nell'estate del 1508. La sua delicata personalità — che si rispecchiava chiaramente anche nel fisico, quasi femminile — interessò tutti. Giulio II ne rimase conquistato. L'architetto Bramante — acceso nemico di Michelangelo e allora influentissimo alla Corte pontificia — ci teneva, con i suoi autorevoli giudizi, a rendere ancora più gradito e stimato il giovane artista, per poter, così, soppiantare il temibile Buonarroti.

Il dissidio Raffaello-Michelangelo, rimasto in un primo momento latente, esplose con intensità sconcertante quando ognuno dei due artisti aveva il suo capolavoro da compiere: Raffaello nelle Stanze Vaticane; Michelangelo nella Cappella Sistina.

L'arte dell'Urbinate, tutta protesa verso la serenità, dà l'impressione di una dolcissima melodia.

L'equilibrio armonioso della forma, e il senso misurato dello spazio — elementi

tipici della visione artistica di Raffaello — trasformano le sue pitture in una fine poesia.

Il calmo mondo pittorico dell'Urbinate, venuto a contatto con quello travolgente del Buonarroti, sembrò cedere all'improvviso.

Michelangelo, in quel periodo, aveva già intrapreso la lavorazione della Volta Sistina. Sibille e Profeti pensosi rivivevano nella sua pittura, quasi a voler nuovamente indagare nel doloroso destino umano. La storia pittorica, tracciata da Michelangelo, parlava del peccato originale ed esprimeva, al tempo stesso, il desiderio della redenzione.

Questa umanità michelangiotesca, sospesa tra una colpa e una speranza, appare in contrasto con quella dipinta da Raffaello, nella Stanza della Segnatura. Qui, gli uomini raffigurati non sono oppressi dal peccato, ma rivelano una superiore calma.

L'Urbinate aveva il difficile compito di fissare in pittura, attraverso figure simboliche, il concetto platonico del Vero, del Bene e del Bello.

Nella Stanza della Segnatura, l'Urbinate raggiunse il vertice della sua arte, per quella maestosa e serena bellezza, che seppe conferire a tutte le figure rappresentate. La «*Disputa del sacramento*», avente al centro l'ostia consacrata; la «*Scuola d'Atene*», con la silenziosa presenza dei suoi filosofi; il «*Parnaso*», con la geniale adunata dei suoi poeti; le «*Tre Virtù*», con i loro rispettivi simboli, e le altre figure allegoriche della volta sono i meravigliosi affreschi delle Stanze Vaticane.

La potente plasticità del Buonarroti, che trovava la sua drammatica attuazione nelle figure della Volta Sistina, riuscì a soggiogare il genio assimilato re di Raffaello. La monumentalità, elemento dell'arte raffaellesca, si accentuò, ma non fu scossa da nessun dramma; anzi sembrò ammorbidita dallo squisito senso pittorico dell'Urbinate.

La maniera michelangiotesca incominciò ad essere evidente nell'affresco della «*Scuola di Atene*», che Raffaello dipinse col proposito di rappresentare i grandi dell'antichità, attraverso i caratteri fisionomici dei più significativi artisti della Rinascenza.

Platone, dalla lunga barba e «*dal gesto indicativo*», è Leonardo; Archimede, tutto preso dalla dimostrazione 'dei suoi principi, non è altro che Bramante; Eraclito, poi, che siede pensoso ed in disparte, s'identifica facilmente con la corrucciata figura del Buonarroti.

Su quest'ultima figura si è, in particolar modo, fermato il De Campos, col sentimentale proposito di attenuare la tradizionale notizia circa il dissidio Raffaello-Michelangelo. Per il colto critico, il bisogno d'identificare uno dei filosofi della «*Scuola di Atene*» con l'artista Buonarroti rivela, in maniera esplicita, la segreta ammirazione dell'Urbinate per il suo grande rivale.

Raffaello ritrasse Michelangelo, isolandolo dagli altri, in atteggiamento meditativo. Egli dette prova così per aver avvertito le vibrazioni di quell'intimo e doloroso dramma della solitudine, che tormentò una grande anima.