

VARIOS

Giacomo Manzù
Renato Guttuso
Ignazio Gardella
Vittorio Sereni

Miguel Ángel

escultor, pintor, arquitecto, poeta



IN OCTAVO
2010

Este libro se publica y ofrece gratuitamente a los suscriptores de *In Octavo*, con el único propósito de su puesta a disposición, en el mismo sentido en que lo haría una biblioteca pública. Esto no significa en modo alguno que su contenido haya sido librado al dominio público. Los propietarios de los derechos pertinentes están debidamente consignados. Cualquier uso alternativo, comercial o no, que se haga de esta versión digital o se derive de ella es absolutamente ilegal.

In Octavo

inoctavo.com.ar

Giacomo Manzù - Renato Guttuso
Ignazio Gardella - Vittorio Sereni

Miguel Ángel

escultor, pintor, arquitecto, poeta



IN OCTAVO
2010

Noticia

Al cumplirse en 1975 el quinto centenario de Miguel Ángel la revista italiana Epoca encargó a cuatro figuras destacadas de la escultura, la pintura, la arquitectura y la literatura para que exploraran la actividad del notable genio creador renacentista en sus respectivas áreas. Esos artículos, que no fueron concebidos como ensayos críticos sino más bien como reflexiones de creadores o estudiosos del siglo XX acerca del legado del gran maestro, son los que aparecen aquí reunidos. Ricos en vislumbres originales y observaciones sugerentes, ellos mismos son merecedores de una mirada desde nuestra época posmoderna.

Giacomo Manzú (1908-1991), escultor, fue un personaje típicamente italiano, comunista y católico a la vez. En la década de 1940 compuso una serie de bajorrelieves en bronce sobre el tema de la Crucifixión, que le valieron el repudio del régimen fascista y de la dignidad eclesiástica. En la década de 1960 el Vaticano le comisionó los trabajos de la Puerta de la Muerte, en la Basílica de San Pedro. Gozó de la amistad del papa Juan XXIII, y recibió el premio Lenin de la Paz, máxima distinción del estado soviético. Su obra, fuertemente influida por los modelos de la antigüedad clásica, exhibe un tratamiento inconfundiblemente moderno.

♦ Miguel Ángel

El pintor Renato Guttuso (1911-1989) imprimió a sus trabajos un sello de compromiso social muy similar al de Manzù, y también él tomó el tema de la Crucifixión como apoyatura para la denuncia del fascismo. Comunista declarado, siguió la línea oficial del partido en cuanto a que el arte debía servir a la lucha de clases. Pero su temperamento desbordante fue más fuerte, y su pintura se alejó de los cánones, incluso los del realismo socialista al que oficialmente adhería, con un manejo del espacio, el color y la luz que para algunos críticos lo acerca mucho más al expresionismo.

El nombre de Ignazio Gardella (1905-1999) se convirtió en la marca registrada de la arquitectura italiana de los sesenta y los setenta, para proyectarse luego como una figura decana siempre solicitada que, al mismo tiempo que escribía su artículo para Epoca emprendía el gran proyecto de la Facultad de Arquitectura de Génova, concluido en 1989. Elegancia, pureza de diseño, son los términos más usados por los especialistas para describir sus obras; en sus últimos años pudieron percibir además una inclinación hacia el posmodernismo, por ejemplo, en la reconstrucción, también en Génova, del teatro Carlo Felice.

Vittorio Sereni (1913-1983), crítico literario, traductor, director de publicaciones de la editorial Mondadori, fue también una de las voces eminentes de la poesía italiana del siglo XX. Mejor podría decirse que su obra constituye el registro poético de las transformaciones de la sociedad italiana durante

♦ Miguel Ángel

esa centuria, de sus penurias, sus esperanzas, y sus frustraciones. Las grandes preocupaciones sociales y morales de sus primeros libros (Frontera, Diario de Argelia) van transformándose en temática y lenguaje para acercarse más a la experiencia cotidiana de la vida (Los instrumentos humanos, Estrella variable), en un proceso signado por la desesperanza.

Una nota sobre la traducción: se mantienen en su idioma original las denominaciones seculares tan comunes en la crítica de arte italiana: Quattrocento para el siglo XV, Cinquecento para el XVI, etc.

El Editor

Indice

El escultor, *por Giacomo Manzù*

El pintor, *por Renato Guttuso*

El arquitecto, *por Ignazio Gardella*

El poeta, *por Vittorio Sereni*

Los años de su vida



Uno de los "prisioneros" de Miguel Ángel, conocido como Atlas. (Florencia, Galería de la Academia)

El escultor

Por Giacomo Manzù

Me pregunto, como escultor, qué representa hoy la escultura de Miguel Ángel. Trataré de decir de manera muy simple qué mensaje y qué lección nos entregan, a lo largo de los siglos, sus extraordinarios logros. Hablo por mí, porque cada experiencia artística es siempre personal. Pienso además que a los jóvenes el arte antiguo, históricamente lejano, les interesa sólo como patrimonio cultural: un testimonio de época que, por elevado que sea, no tiene que ver con su trabajo de artistas. Por otra parte, es evidente que Miguel Ángel resume en su apogeo un momento bien preciso de tendencias estilísticas: aquéllas en las que se cimentaban los ideales plásticos del *Quattrocento*.

Pero para mí su escultura sigue siempre viva, siempre actual, y sin ocaso. Ciertamente, hay que cuidarse muy bien de imitarla: alcanza tales cumbres que sería una locura intentar superarlas. Como se advirtió ya durante su vida, y mucho más después de su muerte, no pocos intentaron imitar sus ideas: el resultado fue que hoy se contempla con fa-

tiga toda la escultura del *Cinquecento* tardío, y se la olvida rápido.

Y sin embargo fue un artista, Bernini, quien supo mirar a Miguel Ángel y extraer de él una gran enseñanza: lo miró, lo comprendió, y entendió también que su lección podía llegar a ser útil y eficaz sólo si, al aplicarla, se cambiaba de rumbo. El francés Rodin, a siglos de distancia, intentó tomar como modelo la escultura de Miguel Ángel como si se tratara de un Miguel Ángel natural; y así como llegó a ser, con su obra, un gran escultor, al fin y al cabo alcanzó su mejor nivel cuando se olvidó de competir con Miguel Ángel y se expresó en nombre de su tiempo y de su fantasía.

Miguel Ángel, en realidad, es inimitable. Sostengo que si un escultor moderno lograra convencerse de esto, de que Buonarroti no se puede imitar, pero se puede estudiar, comprenderá también que su lección no se agota jamás. Su escultura, de tan exasperada plasticidad, arraiga en una concepción casi mística del arte, y el estilo que la contiene está vinculado a una fuerza de sentimiento excepcional y muy personal: todo esto es inimitable e inalcanzable. Y sin embargo permanece como una señal permanente. Así como también constituye una enseñanza memorable su manera de poner el acento –en los escritos y en las cartas– en lo concreto, en el “hacer práctico”.

De las tres artes visuales –escultura, pintura y arquitectura– en las que se vuelca el genio de Mi-

♦ Miguel Ángel

guel Ángel, él prefiere la escultura; tenía por seguro que era éste el arte en que mejor podía expresar sus conceptos, el más adaptado a su visión, que era enteramente plástica, y enteramente inherente al hombre. Pero fue grande en todo lo que puso mano porque había nacido poeta; gran pintor, gran escultor y gran arquitecto, como se ve en la Sixtina y en las tumbas de Florencia.

Hay, en la historia del arte, escultores que pueden parecer más fascinantes que Miguel Ángel: por ejemplo Donatello o Ghiberti, o bien yendo más atrás Giovanni Pisano. Puede ocurrir con ellos que resulte más sencillo seguirles los pasos. Miguel Ángel, en cambio, es infranqueable como un muro. Corta el camino. Es imposible meterse en el camino donde él se encuentra.

Las primeras esculturas tuyas que vi, cuando joven, fueron los “prisioneros” y debo decir que me estremecieron; esa violenta emoción se repitió, con años de distancia, todas las veces que volví a verlas, o a pensar en ellas. Se encuentran para mí entre sus obras más encumbradas, aquéllas donde con mayor dramatismo se evidencia el nacimiento de la forma a partir de una materia que ya, como sostenía, contenía en sí misma la idea. “Entiendo por escultura la que se hace a fuerza de extraer”: en los “prisioneros” la extracción de materia se detiene en cierto punto, el escultor no continúa liberando del mármol las cuatro figuras atormentadas. La materia las retiene, y esta “inconclusión” aparece cargada de una

♦ Miguel Ángel

sugestión extraordinariamente moderna: la potente estructura plástica de los cuerpos no necesita ser delineada por completo; las partes visibles y terminadas tienen la fuerza de revelarse y de palpitar incluso dentro de las zonas de piedra intacta, asimilándolas totalmente.

La manera como Miguel Ángel talla y desbasta el mármol es sobrecogedora: casi parece que improvisara, atacando el mármol como si se tratara de un enemigo a doblegar. Este “espectáculo”, que las estatuas inconclusas han conservado por entero, es lo más atrapante que puede comunicar la escultura. Esto debe sentirlo también cualquier escultor contemporáneo; e incluso los jóvenes, si quieren dedicarse a la escultura, deberán contemplar su propio “inconcluso”.

Se dice que el arte es hijo del tiempo, y por eso escultores y pintores, de generación en generación, modifican las estructuras y las técnicas, porque el artista necesita y se sirve de las formas de su propio tiempo. Pero Miguel Ángel está por fuera y por encima de cualquier ubicación temporal; pertenece a todos los tiempos. Estamos obligados a contemplarlo aunque después tengamos el deber de encontrarnos con nuestro tiempo.

Fue un artista de una inflexible conciencia moral y de un riguroso espesor espiritual, tal como lo serían luego Cézanne y Van Gogh. Y tenía un corazón grande, más grande que él mismo; poseía todas esas cualidades que considero como las más importantes

♦ Miguel Ángel

en un artista. Hablo de mí, repito, y no pretendo hablar en nombre de otros.

Hoy la grandeza de este escultor no puede ser puesta en tela de juicio, pero tampoco puede ser tomada como modelo. No se vuelve a hacer un Miguel Ángel como tampoco se vuelve a hacer un Beethoven, pero nunca se dejará de escuchar a Beethoven ni de contemplar a Miguel Ángel.



El Juicio final, en el ábside de la Capilla Sixtina.
(Vaticano, Basílica de San Pedro)

El pintor

Por Renato Guttuso

“En mis obras cago sangre”
(Miguel Ángel a Bartolomeo Ammannati)

Miguel Ángel comienza de chico, a los trece años, en el taller de Domenico Ghirlandaio, a ejercitarse en el dibujo y a practicar con los colores. Apenas un año después se encuentra en la escuela de escultura patrocinada por Lorenzo de Medici en los jardines de San Marcos. Elige de inmediato ser escultor, aunque la originalidad de su diseño fue tan considerable en uno y otro arte que hablar de un Miguel Ángel pintor o de un Miguel Ángel escultor separadamente es algo puramente práctico, pero no autoriza, en mi opinión, a consideraciones específicas sobre uno u otro aspecto de su extraordinaria creatividad.

Cuando Miguel Ángel se precipitó sobre la bóveda de la Sixtina, casi de mala gana, se empeñó por entero, olvidándose de saber si era pintor o escultor. Se sabe cómo y por qué se vio inducido a una empresa tan exigente: las maniobras de Bramante para apartar el ánimo de Julio II del impresionante proyecto del mausoleo, y llevarlo a asignar a Miguel

Ángel un trabajo de pintura, poniéndolo de ese modo en riesgo, arrojándolo a una aventura peligrosa.

“Todas las discordias que nacieron entre el papa Julio y yo se debieron a la envidia de Bramante y de Rafael de Urbino, y ésta fue la causa por la que no continuó en vida su sepultura para arruinarme, y tenía razón Rafael en que lo que tenía de arte lo tenía de mí”. Esto escribe Miguel Ángel en una carta de 1542.

Preocupado por su inexperiencia con el fresco, desesperado por haber debido dejar de lado el proyecto de esa “montaña de escultura” que debía ser la tumba de Julio II, endeudado por la gran cantidad de bloques de mármol elegidos y ordenados en Carrara, y que llegaban a Ripa Grande y atiborraban el patio de su estudio en el Vaticano (“este asunto”, escribe Miguel Ángel, “me perjudicó en más de mil ducados”), consciente de que el encargo de la pintura le había sido encomendado para arruinarlo, Miguel Ángel pone manos a la obra cargado de rabia y de furia. Una furia tan rabiosa que una obra que debía limitarse a las doce figuras de los apóstoles para insertar en las lunetas de la bóveda, y a diversos ornamentos, se transformó en un proyecto cada vez más amplio, que se extendió a la pintura de la bóveda en su totalidad y llegó a invadir incluso la parte superior de las paredes de la Capilla.

Bramante había erigido en la capilla un andamiaje propio, y Miguel Ángel lo hizo derribar para sustituirlo por otro concebido por él; expulsó a los

pintores florentinos, hábiles en la técnica del fresco, por considerarlos como un estorbo inútil. Miguel Ángel se las arregló solo, con la ayuda de dos peones.

La verdad es que Miguel Ángel sabía que no existen “misterios” técnicos, que en un par de días habría aprendido cómo se pinta al fresco, a calcular el “desvanecimiento” de los tonos desde la ejecución sobre el bañado hasta el secado de la pintura. Contaba en su beneficio con sentirse dueño absoluto del diseño del cuerpo humano, al que ya le había conferido un vigor inusitado.

En los años de Florencia, de 1501 a 1505, Miguel Ángel había dibujado y pintado con resultados extraordinarios. Había ejecutado el cartón de la *Batalla de Cascina* (1504-5) (paralelamente con Leonardo, a quien el mismo Gonfaloniere Soderini le había comisionado la batalla de Anghiari). Cuando se los expuso al público, los cartones dividieron a Florencia en dos bandos, y ejercieron una influencia determinante, una “fascinación enceguecedora”, sobre la pintura italiana y sobre todos los pintores que tuvieron la oportunidad de contemplarlos. Escribe Cellini que esos dos cartones, “mientras se mantengan en pie, ofrecen la escuela del mundo”. Rafael los copió muchas veces, y lo mismo hicieron Andrea del Sarto, Fra Bartolomeo, y más tarde Rosso Fiorentino, Vasari, Pontormo.

En el mismo año de 1505 Miguel Ángel había dado prueba de sus extraordinarias cualidades como

♦ Miguel Ángel

pintor con el gran *tondo* de la Sagrada Familia, comisionado por Angiolo Doni. En este trabajo está la clave de la pintura de Miguel Ángel, de su concepción del color como timbre (y no como tono). Obra singular en el panorama florentino e italiano, una pintura “nueva”, solemne, que remite a Grecia, libre de retórica, de complacencias sentimentales, y sin embargo densa en ternura. Una pintura que no se puede interpretar en clave romántica, ni tampoco en clave clasicista (en 1795 Lenzi la define como “la más docta” entre las obras de los grandes maestros, “pero la menos bella”).

En esas dos obras producidas a los treinta años aparece ya el Miguel Ángel de la Sixtina, y después el del *Juicio*, y después el de la Paolina. Aparece ya el tornado, el huracán, el poderoso sentido del realismo que impregna la terrible presencia de sus “héroes”, “enchastrados de barro popular” (Romain Rolland).

Este es el hombre que a la edad de treinta y tres años se aboca a la magna empresa.

Cualquier nube, cualquier retazo de cielo, la sombra de un árbol, aparecen y desaparecen inmersos en las imágenes: hombres, figuras, gestos, miradas, acciones, historias, pasiones, “sueños esquileanos”.

Como si esa generosa siembra de historias y de figuras no hubiese sido bastante, como si aún tuviese una deuda que saldar, Miguel Ángel debió lan-

zarse quince años más tarde (1535) a pintar el inmenso ábside del *Juicio*, donde los cuerpos continúan adensándose, revolviéndose, elevándose trágicamente en ese tremendo telón que parece caer sobre la escena del mundo.

La cúpula y el telón de la Sixtina han generado un océano de estudios, de interpretaciones, de descripciones. Pero cómo hablar de este mundo humano y sobrehumano en el que Miguel Ángel se introduce, sin presuponer, sin agregar, sin juzgar, sin describir. Los historiadores escriben su historia, pero desde la profundidad del alma, la voz justa es el silencio; las palabras justas, los latidos del corazón.

Miguel Ángel comienza la Sixtina (la bóveda) a los 33 años y la termina a los 37. Alrededor de sus cincuenta años comienza el *Juicio*, que será descubierto en 1541. La Sixtina, por lo tanto, se completa en el espacio de veintitrés años, centrales, de la vida de Miguel Ángel. Pero cuánta historia, historia sangrienta, cuántas luchas y crisis ideológicas y morales iban a atravesar en esos años el cuerpo de Italia. En 1523 la peste azota a Roma, y compromete a gran parte del centro de Italia. En 1527, el “saqueo de Roma”. Penetración de las ideas luteranas y confusión en las disputas ideológicas de los académicos.

En los años pasados lejos de Roma, Miguel Ángel verá desplomarse muchas de sus esperanzas. De regreso en Roma, verá el nombre de Lutero grabado con un puñal por un mercenario alemán sobre un fresco de Rafael. El *Juicio* será la pantalla sobre la

♦ Miguel Ángel

que proyectará su amarga conciencia de la vanidad humana.

Sin embargo, en el Cristo juez, su nuevo Adán, Miguel Ángel mostrará que no todas sus esperanzas han muerto. Como en la famosa *Balsa de la Medusa* de Géricault (la pintura de nuestro pasado inmediato que en mayor medida remite a Miguel Ángel), el drama de los cuerpos está rodeado por un halo de esperanza. En la salvación, en la justicia.

Vendrán después los frescos de la Capilla Paolina, donde misteriosamente reencuentra a Masaccio, última obra suya de pintura y quizás la más intensa, la más dolorosa y desesperada. Desde fines de 1542 hasta alrededor de 1550, esta obra realizada en dos tiempos (*Conversión de Pablo*, 1542-1545; *Crucifixión de San Pedro*, con varias interrupciones, completada hacia 1550) constituye la suma de su dolorosa sabiduría. Nada queda siquiera del orden tan trastornado de la bóveda de la Sixtina; la Capilla Paolina es la continuación del *Juicio*.

Y sin embargo, se advierte en ella el tenue halo de esperanza aunque ya no lo inspira el tema religioso. Son las pasiones humanas, apartadas del tiempo, de las ideologías y de la fe; es un oscuro confiar en las “fuerzas primordiales”, liberarlas de las cadenas del cuerpo y pintar los cuerpos como sentimientos, usar el entramado de las formas y las contradicciones visuales como proyecciones de profundas pasiones.

♦ Miguel Ángel

A partir de estas pinturas podría emprenderse una meditación sobre la vejez, sobre la vejez como fuerza vital que nace de la meditada acumulación de dolor, del conocimiento, lo más amplio posible, del corazón humano. Una nueva *de senectute*.

*Piangendo, amando, ardendo e sospirando
di affetto alcun mortal non m'è più nuovo.*¹

1 Llorando, amando, ardiendo y suspirando / de afecto ningún mortal ya me sorprende.



Boceto para la cúpula de la Basílica de San Pedro (1563).

El arquitecto

Por Ignazio Gardella

Todo arquitecto hunde en la historia las raíces de su trabajo, tanto más beneficiosamente cuanto más logra liberarse de reminiscencias formales y de sugerencias “revivalistas”. No puede sorprender, en consecuencia, que una personalidad tan fuerte, desprejuiciada, anticonformista y por eso mismo cargada de una potencia creativa proyectada hacia el futuro como la de Miguel Ángel tenga todavía, a cinco siglos de su nacimiento, una presencia en la arquitectura de hoy.

La onda que irradia la obra de Miguel Ángel, del manierismo al barroco y a nuestros días, ha sido tan constante y continua (en el consenso y quizás en el violento disenso de los críticos) que resultaría de todos modos perceptible incluso sin un conocimiento directo de las construcciones y diseños miguelangélicos, tal como se percibe desde la costa la onda marina, que proviene de quién sabe cuáles tempestades lejanas y desconocidas.

La presencia de Miguel Ángel, si bien expresada en modos figurativamente menos visibles y a través

de los canales subterráneos del fluir histórico, no es para nosotros sustancialmente distinta de la de los protagonistas del movimiento moderno como, por citar algunos nombres prestigiosos, Le Corbusier y Wright. Un eco directo de la voz miguelangélica se puede encontrar de hecho en algunas obras de Frank Lloyd Wright, en la Capilla de Ronchamp de Le Corbusier, en la torre observatorio de Mendelssohn, y en otras arquitecturas contemporáneas.

Bruno Zevi observó que la presencia de Miguel Ángel adquiere un particular significado de actualidad debido a una cierta correspondencia de las condiciones sociopolíticas y culturales de la época en que vivió con las de nuestro tiempo.

Siguiendo el trazo de esta observación, me parece posible recoger –según nuestra experiencia personal, de arquitectos que maduramos hacia mediados del siglo XX– una singular analogía con el período ligado al breve lapso de la república florentina y del sitio de Florencia, durante el cual Miguel Ángel dirigió las obras de defensa y elaboró los diseños de las fortificaciones.

(En esos diseños, Miguel Ángel alcanza uno de los momentos más significativos de su trabajo de arquitecto, posiblemente debido a la fuerte tensión política y moral de esos años y posiblemente también por la urgencia de la función defensiva a la que los proyectos debían responder, y que lo llevaba a imaginar las formas y los espacios con un ímpetu creativo intolerante a cualquier atadura canónica,

pero que en última instancia, por extraño que parezca, superaba paradójicamente incluso la motivación funcional, y se traducía en valor abstracto de signo.)

Al derrumbe de las ilusiones sobre un progreso civil y democrático, que se habían gestado en el breve período de la república libre florentina, corresponde el derrumbe de las ilusiones sobre una auténtica renovación de la sociedad italiana, gestadas a su vez en la breve temporada de entusiasmo y esperanza que siguió a la liberación, en los primeros tiempos de la nueva república italiana.

Luego del episodio de Florencia, Miguel Ángel regresó a trabajar para el Papa y los Farnese, procurando salvar en la desdeñosa soledad del oficio los valores de un arte que expresa su mundo interior en una totalidad existencial que involucra incluso la muerte. Tal como nosotros, los arquitectos, hemos vuelto a trabajar para el sistema (aunque construamos viviendas populares), pero en un dramático aislamiento tanto del país real como del país político, y procuramos salvar, dentro de la profesión, aquellos valores de la arquitectura que, queremos creer, puedan al menos ser valores superestructurales capaces de incidir a la larga sobre la estructura.

Otra relación singular se puede encontrar, me parece, entre el punto de inflexión en el que se encuentra Miguel Ángel en el proceso de desarrollo de la arquitectura renacentista, y el punto de inflexión en que se encuentran los arquitectos que trabajan en esta segunda mitad del siglo XX en el proceso de

desarrollo del movimiento moderno, que ha representado respecto del eclecticismo del *Ottocento* una revolución similar a la del renacimiento frente al gótico tardío.

Intentaré aclarar aquí las motivaciones de estos dos momentos de inflexión, distintos pero similares, que tienen sus raíces en dos ideologías distintas pero similares.

De un lado está la ideología cristiana, que gobierna el profundo sentimiento religioso, el dramático sentimiento de la trascendencia y de la muerte, tan vivos en Miguel Ángel. Puesto que no se encuentra en Miguel Ángel una separación intelectual entre existir y hacer, esta ideología que implica el pecado original, esto es la imperfección del hombre, quien finalmente sólo en la muerte se condena o se redime, lo lleva a invertir –aunque continúe usando su repertorio formal– la poética de la arquitectura humanista, que expresa en cambio la idea del hombre cerrado en la inmanente perfección terrena de su racionalidad, en un equilibrio cósmico estático.

Del otro lado se presenta la ideología marxista, que, liberada de las incrustaciones dogmáticas de los movimientos y los gobiernos que a ella se remiten, sigue siendo la filosofía dominante de nuestro tiempo, por lo cual nosotros, los arquitectos de hoy, “no podemos no llamarnos marxistas”. Esta ideología pone el acento en la identidad del hombre medida más allá del individuo, en una relación gnoseológica con la comunidad de los hombres, en una rela-

ción por lo tanto de armonía existencial colectiva, que se contrapone a la ideología burguesa de la pura libertad individual, y pone por lo tanto en crisis la poética del movimiento moderno.

La pone en crisis porque la arquitectura del movimiento moderno ha expresado en cambio fundamentalmente la idea del hombre burgués, aunque fuese en los valores más altos y tal vez recuperables de la revolución burguesa e industrial.

(No por casualidad la arquitectura del movimiento moderno, después de abrazarla en un primer momento, fue rechazada por la revolución rusa, aunque después la arquitectura soviética haya caído en el más escuálido academicismo).

El movimiento moderno, del cual todos los arquitectos contemporáneos somos hijos, no era indiferente a los problemas sociales. Pero estos problemas eran vistos casi siempre, o bien en clave de una libertad individual que pierde significado sin el sostén de la libertad económica, y por lo tanto se traduce en el arte en un puro gesto abstracto disponible sólo para las élites, o bien en clave del mito de la técnica, de un máximo de rendimiento y funcionalidad que, sin el sostén de una tensión moral, conduce —como está sucediendo— al más escuálido y alienante consumismo.

Si es verdad que, como ocurrió con la arquitectura del renacimiento en la época de Miguel Ángel, la arquitectura del movimiento moderno se encuentra en un dramático punto de inflexión, entonces tam-

♦ Miguel Ángel

bién es cierto que falta hoy un genio como Miguel Ángel. No se advierte todavía cómo podrá resolverse este momento de inflexión, y hasta se habla de la muerte de la arquitectura. No creo que la arquitectura muera si, históricamente consciente de su fundamento ideológico, renuncia a debatirse en evasiones veleidosas, y en cambio se preocupa de expresar en su específico campo disciplinario un “concepto” arquitectónico al cual solamente “llega la mano que obedece al intelecto”.

Volviendo a Miguel Ángel, con esos versos de una poesía suya, es sabido que en realidad pocas obras fueron realizadas enteramente por su mano. Sus arquitecturas han tenido desarrollos complejos, tiempos de ejecución larguísimos: basta con recordar la “tragedia de la sepultura” de Julio II, que se prolongó durante casi medio siglo. Iniciadas, interrumpidas, reanudadas, casi todas se terminaron después de su muerte. El famoso “inconcluso”, del que tanto se habla, no se entiende sin embargo como un efecto de circunstancias externas sino que, y en esto la crítica moderna está de acuerdo, representa una cualidad del lenguaje de Miguel Ángel.

En la escultura esto resulta evidente. Los cautivos que emergen con esfuerzo, esbozados en la masa de piedra, son una forma que no alcanza a definirse por voluntad del artista. En la arquitectura, la interpretación es más difícil. El “inconcluso” no me parece todavía interpretable sólo como una obra incompleta, porque el artista quiso dejar —como se ha

♦ Miguel Ángel

dicho— “un interrogante en suspenso allí donde no se podía dar una respuesta válida”. El “inconcluso” es una conclusión de dimensión diferente, tal como una simetría no especular no es una asimetría sino una simetría de diverso grado, que establece relaciones métricas más sutiles.

El “inconcluso” (y en realidad la expresión se presta al equívoco) en la arquitectura de Miguel Ángel, independientemente del hecho de que las obras hayan sido o no completadas por él, deriva de la voluntad de crear espacios abiertos, dinámicos, contrapuestos al estatismo de los espacios renacentistas, de modelar las formas y los perfiles exasperándolos más allá de las “reglas de Vitrubio”, de conferir así a la obra una tensión que supera el límite de una “conclusión” formal y solicita del usuario una participación activa, rechazando una simple adhesión contemplativa.

En esta extraordinaria capacidad de asaltar y modelar los espacios, incluso en las superficies que lo constriñen (las paredes del vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana), de conferirles una vitalidad que rompe cualquier rigidez estereométrica, se encuentra tal vez, más que en el diseño de las partituras arquitectónicas, la fuerza todavía actual del lenguaje miguelangélico. Por eso decimos que el Campidoglio es de Miguel Ángel, aunque él haya realizado solamente la escalinata del Palacio de los Senadores y, tal vez, los diseños de una o dos arcadas del Palacio de los Conservadores. Porque, cuando salimos al

♦ Miguel Ángel

Campidoglio, lo que nos envuelve en una cuarta dimensión de gran fuerza emotiva es precisamente la dinámica del espacio trapezoidal, simétrico pero abierto en un sentido contrario a la perspectiva, y que fluye entre el frente del Palacio de los Senadores y los bastidores de los palacios laterales. Un espacio que me recuerda extrañamente el de la plaza San Marcos en Venecia. También éste es un espacio trapezoidal, extendido en un sentido contrario a la perspectiva respecto del frente de la iglesia, pero asimétrico y que fluye solo de un lado en la vasta apertura hacia la placita y el mar. Un espacio que rota y fluye en torno al perno del campanario, que rediseña en el trapecio de la plaza un rectángulo ideal.

Cierro este mi testimonio de arquitecto –que no quiere convertirse en un ensayo crítico– con una última observación, justamente de arquitecto. Creo que no se puede dejar de reconocer en el manierismo, en el barroco, en el *Sturm und Drang* romántico, en el expresionismo, en el neoplasticismo, ni en la informalidad ni en la gestualidad y así en más, una consonancia, aunque a menudo sea sólo epidérmica, con el lenguaje de Miguel Ángel. La riqueza y la potencia de la poética miguelangélica es tal que encuentra hijos por todas partes.

Miguel Ángel arquitecto sigue siendo sin embargo un clásico, si por clásico se entiende el que expresa en sus obras no un orden académicamente institucionalizado, sino un orden orgánico, como aquél

♦ Miguel Ángel

por el cual todas las hojas de un árbol son distintas –ninguna es igual a otra– pero todas se remiten a una misma estructura. Un “orden” existencial en el que interviene la muerte como cumplimiento pero no como negación de la vida, mientras que el programado “desorden” de un cierto sector del arte, cuando no es un mero *divertissement* burgués, no pasa de ser una negación desesperada pero estéril.

Io son fatto ingozzo sonetto stato
 chome fo laccaz agatti i lombardia
 over dalto paese ch'essi chesisia
 Chia forza luete apicha sotto l'omto
 Labarda alescio elhamemoria senso
 i sullo l'erignio elpecto fo darpa
 elpemel soprabuso tuctania
 mel far goccando u richo passimeto
 E lotti emrazo miso nella peccia
 e fo debent p ch'orapese groppa
 e passu seza gliochi muono tuano
 D'inzai misalliga lachoraccia
 ep pregarsi adietro seragroppe
 e adomi Comarcho soriano
 po fallaci e serano
 fucio iludicio ch'lamete portu
 ch' mal si pa p Certodama cortu
 l'omia pectura morta
 di fe di orim giouanni el mio onore
 no se da flog bo ne io pectore



Manuscrito de una de las Rimas de Miguel Ángel.

El poeta

Por Vittorio Sereni

Tal vez tenga razón quien supone no lejano el momento en el que nuestros clásicos, para ser leídos, deban ser publicados con la traducción en la página contigua. Su lengua resulta cada vez menos familiar, más allá de cualquier dificultad del sentido, y corre el riesgo de parecer a plazo no muy largo una lengua muerta. Me lo confirma esta relectura a distancia de las *Rimas* de Miguel Ángel. No por casualidad, la edición de las *Rimas* preparada por Enzo Noè Girardi (editorial Laterza) viene acompañada de una paráfrasis, atenta antes que nada a la “relación interna de los elementos constitutivos” del texto, vale decir a su relación sintáctica: en lugar de las anotaciones acostumbradas, una auténtica versión en prosa. Tal como lo compruebo por mí mismo, resulta estrictamente necesaria.

* * *

Es importante la noticia de un biógrafo según el cual, alrededor de 1503, Miguel Ángel deja de esculpir por un tiempo para dedicarse “a la lectura de

poetas y oradores vulgares” y a escribir “sonetos para su propio deleite”. ¿Era sólo una tregua, una pausa para cobrar nuevo impulso? Este dato puede interpretarse de varias maneras. Se ha querido suponer que el poderosísimo artista pudo haber caído en una de esas crisis en que la insatisfacción es vivida por el sujeto creador como impotencia y busca por ello otros medios de expresión, o bien que su inquietud se canalizó hacia una integración o más bien una prolongación en la palabra. Llamam la atención en este sentido ciertos fragmentos que acompañan algunos de sus dibujos o que se encuentran arrojados por allí, literalmente a un lado, en el curso de un trabajo en el que emplea el formón o el pincel o el lápiz. Interesa sin embargo esta complementariedad, o mejor este desborde, no sé hasta qué punto debido a la inspiración o la furia de un momento, ni, en otro sentido, hasta qué punto ocasional.

Tal vez no sea el caso, me parece, de plantearse el problema de la relación entre la poesía de Buonarroti y el resto, mucho más importante, de su obra; o, más precisamente, de establecer las eventuales analogías y correspondencias, las características asimilables entre el escultor, el pintor, incluso el arquitecto, y el poeta, indagando en lo difícil, lo dantesco, lo empinado, lo intransitable, lo inconcluso, mediante esas confrontaciones de contenidos y de temas siempre engañosas y descaminadas que descuidan el terreno concreto y específico donde nacen y se desarrollan los hechos expresivos. Es preferible confiar en los pocos versos de Ungaretti, en la revela-

ción fulminante, a través de la desolación de una Roma ocupada, de

*quell'umile speranza
che travolgeva il teso Michelangelo
a murare ogni spazio in un baleno.*¹

bajo cuya simultaneidad de signos diversos se concentra la tensión que comparten las diversas formas de la creación.

Lejos de las metáforas decía en otro lugar Ungaretti una cosa que para mí lo dice todo acerca de la poesía de Miguel Ángel en su relación con la época, y permite entenderlo en cada una de sus expresiones sin distinción de géneros o de campos creativos: “En pleno Renacimiento, el arte de la antigüedad no tiene ya nada que enseñarle a Miguel Ángel y, si acaso le sirve para lo que tiene que decir, también le ata férreamente las manos. Advierte ya que esa expresión ajena lo aparta de sí mismo, de la naturaleza. Y sin embargo fue la naturaleza, al ser nuevamente sometida a examen, la que volvió a poner en circulación ese arte... En la *Piedad* de la vejez se rompe finalmente todo encuadre: ya no existe escultura, ni pintura, ni arquitectura, ni poesía según los cánones propios de cada una de esas artes; existe la necesidad de expresarse, y nada más”. Es el preludeo al *Seicento*: al *Seicento* que no es sólo Marino, sino también Góngora, Borromini, Caravaggio.

¹ esa humilde esperanza / que impulsaba al tenso Miguel Ángel / a amurar todo espacio en un instante.

* * *

Más de uno, al escucharme aludir a estas pocas notas que me toca escribir para la ocasión, se sorprende: “Pero cómo, ¿Miguel Ángel también escribía poesías?”. Hay algunos buenos motivos para no sorprenderse. “¿Cómo no?”, respondo y le recuerdo los versos a la *Noche*:

*Caro m'è'l sonno, e più l'esser di sasso,
Mentre che'l danno el la vergogna dura;
Non veder, non sentir m'è gran ventura;
Però non mi destar, deh, parla basso.* ²

El recuerdo escolar se abre camino atraído por la cita, se recrea de golpe el año en que el profesor explicaba que en el *Cinquecento* había unos pocos versos de Miguel Ángel —tal vez los citados—, y otros pocos más, de otros autores, que se apartaran del esquema y las formas petrarquescas, con la referencia obligada a Dante, tan desestimado en el Renacimiento. A propósito de los que he reproducido, escritos en respuesta a un epigrama de un tal Giovanni di Carlo Strozzi dedicado a la escultura representativa de la noche, algún comentarista considera posible referirlos al “resentimiento y dolor por la triste condición de Florencia, caída, tras el sitio de 1530, bajo la tiranía de Alejandro de Médici” (se agita la sombra del tan olvidado Guerrazzi y su novela, titu-

² Grato es el sueño, y más cuando es de piedra, / mientras el daño y la vergüenza duran; / el no ver, no sentir, me es gran ventura; / pero, eh, no me despiertes, habla bajo.

♦ Miguel Ángel

lada según ese episodio). Esa referencia puede ser legítima, pero los versos van más allá, pesan de otro modo: lo bastante como para poner en duda la imagen del Renacimiento, radiante por convención, y para decir cuánto mejor se puede determinar a distancia, que cuando se lo vive directamente, ese “espíritu del tiempo” que disgustaba a Goethe.

* * *

Dominado por el fervor del testimonio, Thomas Mann, en un escrito de 1950, insiste en el motivo de los ojos, continuamente recurrente en la poesía de Miguel Ángel como “encanto primero e infalible”, principio de elevación hacia los “clásicos ejemplos del amor platónico”. El motivo, si se toman en cuenta los precedentes, ilustres e incluso abundantes hasta el hartazgo, no le pertenece sólo a Miguel Ángel y por cierto no lo caracteriza ni lo distingue; pero el escritor alemán precisa su observación con estas otras notas:

“Está constantemente enamorado”, señala Mann, “y conmueve esta debilidad irremediable del gigante, mucho más allá del límite consentido por la edad, frente a la fascinación de un rostro humano, sea el de un joven atractivo o el de una mujer lozana; conmueve esta inmortal sensibilidad ante la fuerza de un rostro hermoso”. En otras palabras, se trate de Tommaso Cavalieri o de Vittoria Colonna u otra “lozana” desconocida, importa la fascinación de *un rostro humano* y la *debilidad irremediable* frente a ella. Sintomático, si se piensa que la observación procede

♦ Miguel Ángel

del autor de la *Muerte en Venecia* (y la transposición visual que de ella ha dado, se quiera o no, Luchino Visconti con su película).

* * *

El tema de la noche (o, por contraste, del día) tomada casi como categoría del espíritu lo había de algún modo entrevisto, por ejemplo, al traducir a René Char y en particular el pasaje dedicado a la “Justesse de Georges de La Tour”, del gran pintor que opone el vasto y noble linaje de la noche al día, “fontanero ejemplar de nuestros males”. Por asociación espontánea recordé a Saba: “La noche ve mucho más que el día”.

Y aquí llegan como respaldo estas otras palabras de Mann sobre la “exaltación nostálgica de la Noche, *fin de los sufrimientos, y buen remedio*” (es un verso de Buonarroti): ¿cómo se concilia, se pregunta Mann, “una productividad de tan desmesurada energía” con la “intensidad de esta nostalgia”? Tal vez sólo se explique “como una expresión de la tiniebla”. Pero esta tiniebla, a su vez, ¿dónde se origina? ¿De dónde proviene “esa tristeza que impregna toda la vida de un creador a quien el cielo concedió la gracia de una extraordinaria potencia representativa?”

La solución del enigma, piensa Mann, se encuentra en una “sensualidad dominante y opresiva” que sin embargo se ve siempre obligada a trascenderse; en una “constante capacidad de amar y de aceptar del amor la gozosa tortura”; y además en la convic-

♦ Miguel Ángel

ción (en esto Mann coincide con Proust) de que el dios está en aquél que ama, no en el amado, “que no es más que un medio del divino fervor”: en un sentido exclusivamente platónico, esta era, en Miguel Ángel, la última orilla de una ilusión que estaba ya en crisis.

Enigmas e ilusiones aparte, me parece muy moderno, muy de nuestros días, este sentimiento de la noche tal como se presenta en Miguel Ángel: la noche no como clausura o evasión, no como resignación o pasividad; más bien, la noche como un *no*, donde el “no sentir” y el “no ver” son sentir y ver incluso en exceso, o sea soledad y rechazo, o sea condición para obrar en un orden diverso.

* * *

Junto a un esquicio que representa un David, que puede fecharse entre 1501 y el año siguiente, se lee, en ortografía diferente de como aquí se lo transcribe, el verso *Rott'è l'alta colonna e'l verde lauro*.³ Es el primero de un conocido soneto de Petrarca. Le gustaba insertar entre sus apuntes, notas y bocetos, palabras de otros, como soporte de la propia voluntad expresiva. El que acabo de citar no es más que un ejemplo de la clase de versos que llegaron a ser emblemáticos y memorables, vale decir perdurables en la memoria y destinados a cubrir el espacio abierto por emociones y situaciones que uno ha expresado y que otros reviven en su propia experiencia

3 Quebrada está la alta columna, el laurel verde.

emotiva. También el legado miguelangélico es en este sentido evidente:

*O notte, o dolce tempo, benché nero ...
In me la norte, in te la vita mia ...
Come può esser ch'io non sia più mio? ...
Carico d'anni e di peccati pieno ...
Vivo al peccato, a me morendo vivo;
vita già mia non son, ma del peccato.* ⁴

Si Miguel Ángel no fuese Miguel Ángel, sino un tal Miguel Ángel Ludovico Leonardo Buonarroto Simoni que no hubiese dejado más que un cancionero nunca editado en vida, y publicado luego en el siglo siguiente por un bisnieto, ¿prestaríamos igualmente atención a esta rama nudosa y retorcida que brota del voluptuoso/atormentado tronco petrarquesco? Por cierto que sí.

Pero si se miran las cosas desde una perspectiva intersubjetiva, esto es en la relación entre el escritor y el lector, que siempre es recíproca en el tiempo y la distancia, no cabe duda de que la presencia del Miguel Ángel entero influye en el sentido y en el alcance de la lectura: esto es, que sea él mismo, el inmenso Miguel Ángel que conocemos, el que diga de sí con palabras las cosas que dice, habiendo dicho

⁴ Oh noche, oh dulce tiempo, aunque negro... / En mí la muerte, en ti la vida mía... / ¿Cómo ha de ser que yo no sea ya mío?... / Cargado de años y de pecados lleno... / Vivo para el pecado, muriendo para mí; / la vida ya no es mía, es del pecado.

otras, y qué otras, por otras vías. Por otra parte, la presencia simultánea en él de tantos artificios termina de por sí por ser el elemento innovador:

*Se'l foco il sasso rompe e'l ferro squaglia,
Figlio del loro medesimo e duro interno,
Che farà'l più ardente dell'inferno
D'un nemico covon secco di paglia?* ⁵

Aquí y en muchos otros lugares la familiaridad con los materiales y los instrumentos de sus otros trabajos es fuente de símiles nuevos, de metáforas originales. También a éstos se debe la definición que daba un outsider de la literatura como Francesco Berni al oponerlo polémicamente a los petrarquistas de estricta observancia:

*Tacete unquanco, pallide viole,
E liquidi cristalli e fere snelle:
Ei dice cose, e voi dite parole.* ⁶

* * *

Hablé de cancionero, pero el término lleva consigo la idea de algo completo o de algo que se pretende completo y, dentro de ciertos límites, construido. Mucho mejor, respecto de Miguel Ángel, es decir *las Rimas*, esto es los versos que han acompañado su

⁵ Si el fuego rompe el canto y funde el hierro, / un hijo de su mismo y duro centro, / ¿qué hará el más ardiente del infierno / con un malvado, un haz de paja seca?

⁶ Es hora de callar, violetas pálidas, / esbeltas fieras, líquidos cristales: / él dice cosas, y vosotros palabras.

existencia en lucha perpetua con lo inexpresado y lo inexpresable.

No sé hasta qué punto es filológicamente correcto, ni me propongo averiguarlo, pero me parece pertinente, adecuado a la tensión del hombre, que sucesivas ediciones hayan dado amplio espacio también a fragmentos, textos inconclusos, líneas en prosa. En conjunto definen, como ya se ha dicho, la historia de un alma, que por ciertos aspectos no es lo mismo que un cancionero. Para nosotros los lectores es casi un diario, generador por momentos de cumbres poéticas.

Historia de un alma pero también, agregaría enseguida, historia de un cuerpo. Incluso con todo su platonismo, muy fuerte era en él el sentido de la materia como para que la pasión por la belleza no se viera desplazada –de un modo tan directo, tan frontal como tal vez nunca se había visto en nuestra poesía lírica– por la angustia de la vejez, de la decadencia física, de la muerte; como para que no se duplicase en la imaginación de la muerte la ineludible convivencia que había hecho tan áspero el camino de la vida:

*Gli amorosi pensier, già vani e lieti,
Che fie or s'a duo morti m'avicino?
D'una so'l certo, e l'altra mi minaccia.
Né pinger né scolpir fie più che quieti
L'anima... ⁷*

⁷ ¿A qué el vano y alegre pensar en el amor, / ahora que a

♦ Miguel Ángel

Una inquietud que había soportado toda la vida, por insatisfacción y no por insuficiencia de medios expresivos, lo colocaba frente a su época en una pendiente ya tenebrosa.

dos muertes me aproximo? / De una estoy cierto y la otra me amenaza. / Ni pintar ni esculpir me traen quietud alguna / al alma...

Los años de su vida

1475, nace el 6 de marzo en Caprese, hijo de Lodovico Buonarroti Simoni y Francesca di Neri.

1488, trabaja en el jardín de San Marcos, en Florencia, bajo la protección de Lorenzo el Magnífico.

1496, se traslada a Roma por invitación del cardenal Riario.

1498, inicia en San Pedro los trabajos para la Piedad (27 de agosto).

1501, vuelve a Florencia para el *David*.

1508, el papa Julio II le encomienda la decoración de la bóveda de la Capilla Sixtina (la terminará en octubre de 1512).

1520, se encuentra en Florencia, donde inicia los estudios para las Tumbas Mediceas de la basílica de San Lorenzo.

1529, es nombrado gobernador de las fortificaciones de la República florentina.

1536, de nuevo en Roma, en el Vaticano, inicia el juicio Universal. Conoce a Vittoria Colonna.

1545, termina los trabajos para la tumba de Julio II (San Pedro Encadenado).

♦ Miguel Ángel

1547, es nombrado constructor jefe de San Pedro. Termina los proyectos de sistematización de la plaza del Campidoglio.

1557, construye un modelo en madera para la cúpula de San Pedro.

1564, trabaja en la *Piedad Rondanini*. El viernes 18 de febrero muere en Roma en la casa de Macel de' Corvi.

Los ensayos sobre
Miguel Ángel
por
Giacomo Manzù, Renato Guttuso,
Ignazio Gardella y Vittorio Sereni
fueron publicados
en la revista italiana *Epoca*
en marzo de 1975.

Traducción y edición electrónica:
© In Octavo, 2010.

Edición original:
© Epoca, 1975.