

George Dan ISTRATE
(Universitatea de Arte și Design,
Cluj-Napoca)

Messer Giorgio, biograful lui Michelagnolo Buonarroti și a încă 160 de artiști

Abstract: (Messer Giorgio, the Biographer of Michelagnolo Buonarroti and 160 Other Artists) We aim to present some aspects of Michelangelo's biography, as they appear from the first encyclopedia of visual arts in Italy, that of Giorgio Vasari. The first edition of the work *Vite dei più eccellenti architetti pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri* appeared in 1550. Basically, it is a collection of biographies of the masters who were active in the period between the 14th and 16th centuries. Michelangelo is the only living artist included in it, because he was considered by Messer Giorgio, the arrested architect and painter, as "un artista a tutto tondo", skilled in both painting, sculpture and architecture. The second edition of the *Lives*, published in 1568, is enriched with several biographies and portraits of the artists. There is also the revision of the biography of Michelangelo, who died on February 18, 1564. Some corrections were probably also required in reaction to the appearance, in 1553, of another biography dedicated to Michelangelo, compiled by a disciple of the master, Ascanio Condivi. We intend to highlight the contribution of Vasari in the analysis of the work and life of Michelagnolo, with whom he also had an exchange of letters, often included in his biography. An essential starting point for the study of the biography of the artists described, this monumental work, preceded by a technical and historical-critical introduction to the three major arts (architecture, sculpture and painting), constitutes a milestone in the historiography of the visual arts. Messer Giorgio remains the first Italian art historian, passionate and meticulous, sometimes accused of excessive literary emphasis in tracing the evolutions of art and relationships between artists or for narrating anecdotes that are difficult to prove whether they are true or not.

Keywords: *biography, visual arts, painting, sculpture, architecture, historiography.*

Rezumat: Ne propunem să prezentăm câteva aspecte ale biografiei lui Michelangelo, așa cum reies din prima enciclopedie a artelor vizuale din Italia, cea a lui Giorgio Vasari. Prima ediție a lucrării *Vite dei più eccellenti architetti pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri* apăsă în 1550. Practic, este o colecție de biografii ale maeștrilor care au activat în perioada de timp dintre secolele XIV-XVI. Michelangelo este singurul artist încă în viață inclus aici, pentru că este considerat de către Messer Giorgio, arhitectul și pictorul, drept „un artista a tutto tondo”, priceput în pictură, sculptură și arhitectură. A doua ediție a *Vieților*, publicată în 1568, este îmbogățită cu mai multe biografii și portrete ale artiștilor. Se constată și revizuirea biografiei lui Michelangelo, decedat la 18 februarie 1564. Unele corecturi se impuneau, probabil, și ca reacție la apariția, în 1553, a unei alte biografii dedicate lui Michelangelo, alcătuită de un discipol al maestrului, Ascanio Condivi. Vom încerca să reliefăm contribuția lui Vasari în analiza operei și vieții lui Michelagnolo, cu care a avut și un bogat schimb de scrisori, incluse deseori în biografia sa. Punct de plecare esențial pentru studiul biografiei artiștilor prezentați, această lucrare monumentală, precedată de o introducere de natură tehnică și istorico-critică asupra celor trei arte majore, constituie o piatră de hotar a istoriografiei artelor vizuale. Vasari rămâne primul istoric de artă italian, pasionat și meticulos, uneori acuzat de accent literar excesiv în urmărirea evoluției artei și a relațiilor dintre artiști sau pentru nararea unor anecdote greu de dovedit dacă sunt adevărate sau nu.

Cuvinte-cheie: *biografie, arte vizuale, pictură, sculptură, arhitectură, istoriografie.*

1. În cercetarea noastră încercăm să reliefăm câteva aspecte ale biografiei și operelor lui Michelangelo, așa cum reies din prima enciclopedie a artelor vizuale din Italia, cea a lui Giorgio Vasari (Arezzo, 1511 - Firenze, 1574). Prima ediție a lucrării *Vite dei più eccellenti architetti pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri* (editată de către Lorenzo Torrentino, la Florența, în 1550, în două volume indivisibile), denumită *Torrentina*, apărea în 1550. Practic, este o colecție de biografii ale măștrilor care au activat în perioada de timp dintre secolele XIV-XVI. Michelangelo este singurul artist încă în viață inclus aici, pentru că este considerat de către Messer Giorgio, arhitect și pictor, drept un „un artista a tutto tondo”, adică complet, priceput în pictură, sculptură și arhitectură. A doua ediție a *Vieților*, publicată în 1568, denumită, după numele editorului, *Giuntina*, are titlul puțin modificat, în sensul că se renunță la atributul *italiani*. Apoi, în urma unei documentări vaste în diverse zone ale Italiei, în special Umbria, Marche, Emilia-Romagna, Lombardia și Veneto, în scopul obținerii unor informații corecte, ediția *Giuntina* este îmbogățită cu mai multe biografii și portrete ale artiștilor, autorul incluzându-și și propria activitate. Pentru a facilita consultarea operei, Vasari a adăugat la începutul fiecărui volum un indice al artiștilor, un indice al „locurilor în care se află lucrările” și un indice „al celor mai notabile lucruri”. Se constată și revizuirea biografiei lui Michelangelo, decedat la 18 februarie 1564. Unele corecturi se impuneau și ca reacție la apariția, în 1553, a unei alte biografii ample dedicate lui Michelangelo, alcătuită de un discipol al maestrului, Ascanio Condivi.

Vasari îl întâlnise pe Michelangelo la Roma în 1543, dar nu avea încă o relație suficient de apropiată cu el, pentru a-și permite să-l intervieveze. Deși prima biografie a lui Vasari avea un ton celebrativ referitor la talentul său artistic, Michelangelo nu a fost foarte mulțumit din cauza unor erori scăpate și, mai ales, a reconstituirii relației sale cu papa Iulius al II-lea, căruia trebuia să-i execute monumentul funerar. Michelangelo i-a reproșat istoriografului că a prezentat tensiunea dintre client și artist, dar nu a precizat cauzele. Totuși, în comparație cu prima ediție, varianta a doua a biografiei alcătuite de Vasari este mai bine documentată și cu informații mai exacte. Dacă ținem cont și că, între timp, biograful a reușit să stabilească cu Michelangelo o relația directă, acesta trebuie să fi fost mulțumit, și chiar încântat, pentru că Messer Giorgio are numai formulări la superlativ la adresa sa.

2. În cele ce urmează, vom încerca să subliniem contribuția lui Vasari în analiza operei și vieții lui Michelangelo, cu care a avut și un schimb important de scrisori. Reținem că, pentru Michelangelo, Vasari a fost „Messer Giorgio”, „amico caro”, în timp ce Vasari se mândrea să-l numească pe Michel Agnolo drept „artistul divin și minunat”, considerând faptul de a-l fi cunoscut ca fiind o fericire infinită. Vasari se considera, din acest punct de vedere, un privilegiat și mărturisea că nu există cineva care să poată arăta un așa de mare număr de scrisori scrise de mâna lui Michelangelo și în care să se găsească atât de multă afecțiune cum i-a arătat *Michelangiolo* lui. Unele dintre epistolele trimise sau fragmente din ele sunt incluse deseori în biografia dedicată inegalabilului Michel Agnolo sau Michelagnolo.

3. Observăm două variante grafice utilizate în acele vremuri pentru numele marelui artist. Așa cum reiese din biografia deja amintită, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, publicată în 1553, de către Ascanio Condivi, discipolul, dar și unul dintre puținii asistenți sau colaboratori ai săi, Vasari l-a numit pe marele artist *Michel Agnolo* sau *Michelagnolo*, cum apare în unele ediții apărute ulterior. Iar numele a rămas așa până la mijlocul secolului al XIX-lea. În explicarea acestor forme denominative trebuie să pornim de la inscripția în limba latină, care este realizată de către însuși Michelangelo pe *Pietà vaticana*. Singura operă semnată de marele artist mărturisește „*michael āgelvs bonarotvs florent faciebat*” („*Michelangelo Bonarroti fiorentino faceva*”), adică consfințește paternitatea lucrării. Din latină se ajunge mai întâi la forma compusă *Michelangiolo*, iar italianizarea ulterioară la Michelangelo a avut loc între secolele XIX și XX. Chiar dacă varianta modernă s-a impus în zilele noastre, la Florența, grafia de secol al XIX-lea a numelui Michelangiolo persistă în vorbirea bătrânilor și chiar în denumirea unor locuri simbolice ale orașului (Liceo Classico Michelangiolo).

4. Și, pentru că am amintit de faptul că *Pietà* este unica operă semnată, trebuie să apelăm tot la Vasari pentru a afla o explicație a acestui fapt singular. Biograful ne povestește că Michelangelo era un bun catolic și mergea la biserică frecvent. Într-o zi a anului 1500, deci pe când avea 25 de ani, se găsea în fața operei sale care, prin tinerețea feței Fecioarei Maria, pare să ne spună că evitarea păcatului este sursa frumuseții și a tinereții veșnice. Amestecat în mulțime, a auzit o voce care întreba cine putea fi autorul unei opere atât de frumoase. Iar cineva a avansat ideea că doar Cristoforo Solari, faimosul sculptor lombard, putea fi. Atunci Michelangelo a devenit furios și s-a mâniat. Și pentru că avea mai mereu ciocanul și dalta cu el, a hotărât să se ascundă în biserică și, astfel, să rămână înăuntrul lăcașului în timpul nopții. Se hotărâse să semneze lucrarea și, fără să-l vadă nimeni, și-a gravat numele, prenumele și orașul pe catarama sculptată pe pieptul Fecioarei Maria: „*Michelangelus Bonarotus Florentinus Facebat*” (= „*Florentinul Michelangelo Buonarroti a făcut-o*”). Iată cum este descrisă întâmplarea în varianta lui Vasari:

„Michelangelo, intrând în locul unde era pusă [*Pietà*], și unde se afla un număr mare de străini din Lombardia, care îl laudau foarte mult, dintre care unul a întrebat cine a făcut-o, iar altul a răspuns: „Gobul nostru din Milano”. Michelagnolo a rămas tăcut și aproape i s-a părut ciudat ca truda lui să fie atribuită altuia; într-o noapte s-a închis înăuntru și cu o lumină mică, având cu el dălțile, și-a sculptat numele pe ea”¹ (Vasari 1993, 1207) (tr. n.).

¹ „Michelangelo entrando drento dove l'è posta gran numero di forestieri Lombardi che la lodavano molto, un de' quali domandò a un di quegli chi l'aveva fatta [*Pietà*], rispose: «Il Gobo nostro di Milano». Michelagnolo stette cheto e quasi gli parve strano che le sue fatiche fussino attribuite a un altro; una notte vi si serrò drento e con un lumicino, avendo portato gli scalpelli, vi intagliò il suo nome” (Vasari 1993, 1207).

Și pentru că unii contemporani au reținut drept un gest de trufie faptul de a fi semnat lucrarea făcută cu iubire și trudă („*amore e fatica*”), în ediția *Giuntina* biograful adaugă că, pentru Michelangelo, semnarea lucrării a fost aproape o obligație retrospectivă, pentru ca paternitatea operei sale să nu mai fie atribuită în mod greșit altora. Legat de semnătură, reținem că specialiștii în istoria artei, cunoscători ai limbii latine, au semnalat că Michelangelo recurge în sintagma „*Michelangelus Bonarotus Florentinus Facebat*”, care consfințește că el însuși este autorul, verbul fiind la imperfect, timp folosit, de obicei, pentru a sugera o acțiune încă în desfășurare. Stefania Pasti în studiul „*Michelangelo e la firma della Pietà: un imperfetto, una monaca e una frittata*” (= Michelangelo și semnătura Pietà: un imperfect, o călugăriță și o omletă) (2015, 167-180) dă o explicație pertinentă acestui fapt: marii maeștri, în arta lor, au întotdeauna ceva de completat și consideră că o lucrare nu este niciodată desăvârșită și întotdeauna rămâne ceva perfectibil. Faptul că Michelangiolo era conștient și orgolios de a fi atins perfecțiunea putem doar să-l presupunem. Însă biograful său îi recunoaște geniul în realizarea inegalabilei opere *Pietà* și afirmă că se poate vorbi de o performanță la care nu a ajuns încă nimeni.

„La care lucrare nu s-a gândit niciodată sculptor sau meșter de o capacitatea rară să realizeze în desen, nici în grație, nici cu efort să reușească vreodată să obțină rafinament, curățenie și să străpungă marmura cu atâta artă cât a dovedit Michele Agnolo, pentru că aici se poate vedea toată valoarea și puterea artei”¹ (Vasari 1993, 1207) (tr. n.).

5. Trebuie să amintim și de un alt mod de a semna a lui Michelangelo, de data aceasta nu o operă, ci o bucată de marmură ce urma a fi sculptată. Atunci când sculptorul intenționa să cioplească ceva, mergea în exploatările marmifere, cel mai des la Carrara și își alegea singur blocul în care, așa cum mărturisește într-una din creațiile sale poetice, întrevădea deja forma operei ce urma a fi realizată. De fiecare dată când Michelangelo a ales deja un bloc de piatră pentru o lucrare, l-a „semnat” cu gravarea a trei cercuri împletite, interpretate de Vasari drept simbol al artelor interconectate, adică pictura, sculptura și arhitectura, înlănțuirea lor sugerând egala lor stăpânire. În cazul transportului pe mare, adăuga pe bucata de marmură, alături de cercuri, ideograma unei bărci. Ne permitem, cu deferența cuvenită, să observăm că Vasari descrie destul de aproximativ aceste trei cercuri, pentru că, între timp, s-a făcut o descoperire. Este vorba despre semnătura simbolică, încă vizibilă, împreună cu ideograma bărcii, de pe partea superioară a blocului în care sculptorul a cioplit cel de al doilea sclav din grădina Boboli, *Atlas*. Această realitate îl contrazice pe Vasari, câtă vreme cercurile se intersectează, însă nu prin centrele acestora: „ci circumferința celui dintâi trecea, pe rând, prin centrul celorlalte”² (Vasari 1993, 1274) (tr. n.).

¹Alla quale opera non pensi mai scultore né artefice raro potere aggiugnere di disegno, né di grazia, né con fatica poter mai di finitezza, pulitezza e di strafare il marmo tanto con arte, quanto Michel Agnolo vi fece, perché si scorge in quella tutto il valore et il potere dell'arte (Vasari 1993, 1207).

² „che la circonferenza dell'uno passava per lo centro degl'altri due scambievolmente” (Vasari 1993, 1274).

6. Amintirile despre viața și operele lui Michelangelo Buonarroti, relatate de naratorul pasionat Vasari, conduc cititorul în universul artistului pornind de la reconstituirea unei perioade de început, apoi a realizării lucrărilor inegalabile care l-au impus și a prezentării detaliate a capodoperelor michelangioloesche realizate până la adânci bătrâneți. Vasari ne convinge că arta și-a atins maxima împlinire în Michelangelo Buonarroti, făcând de fiecare dată o descriere realistă, mereu elogioasă, a tuturor operelor lăsate, utilizând un lexic cât se poate de laudativ la adresa maestrului: perfecțiune (*perfezione*), frumos (*bello*), foarte frumos, grozav (*stupendo*, *stupendissima*), divin (*divino*), a uimi (*stupire*).

7. Inevitabil, biograful, în ampla sa lucrare, realizează și o panoramă socială, dar și economică a acelor vremuri, în care un rol important îl au mai ales mecenații sau comanditarii operelor artistului. Astfel încât vom găsi creionate și portretele celor cu care Michelangelo a venit în contact, obligat fiind de multe ori de natura împrejurărilor.

Solitar din fire, marele artist obișnuia să se izoleze și nu dorea să fie deranjat, nici măcar privit, în timpul lucrului. Vasari ne informează că, pentru a-l sculpta pe David, Michelangelo, pentru o concentrare optimă în munca sa, s-a ascuns într-un colț al bisericii Santa Maria del Fiore, departe de ochii tuturor, făcând o barieră din scânduri și marmură, muncind continuu, fără ca cineva să-l vadă, până a adus opera la perfecțiunea sa finală¹ (Vasari 1993, 1208). Pentru această operă faimoasă, folosește un bloc de marmură enorm, abandonat, pe care, din ghinion și nestăpânire a sculpturii, un maestru pe nume Simone da Fiesole, care începuse un *Urias*, reușește doar să deterioreze materialul prețios. Dar, acest bloc de marmură, prost lucrat, aproape inutilizabil și abandonat, doar de mâna și geniul maestrului a putut fi salvat și transformat într-un simbol al florentinilor care este *David*.

Pentru a nu recunoaște direct măiestria lui Michelangelo, cel care era pe atunci Confalonierul Justiției, Pier Soderini, în timp ce neîntrecutul artist aproape terminase pe *David*, vine să vadă lucrarea (1504) și, așa cum narează Vasari, consideră că nasul statuii ar fi prea mare. Cu aer de cunoscător, îi sugerează autorului să facă niște ajustări. Michelangelo, care era din fire mândru și sensibil, uneori chiar iritabil, prin diplomație și inteligență, a evitat un incident care i-ar fi putut strica relațiile cu guvernul florentin. Pe de altă parte, nici nu voia să modifice ceva, nici măcar cât de cât, la statuia aceea care pentru el era perfectă. Artistul a recurs la o soluție demnă de marele său geniu, reușind, prin abilitate, să salveze nasul capodoperei sale: el doar s-a prefăcut că schimbă ceva. Pier Soderini nu și-a dat seama de păcăleala lui Michelangelo, pentru că, ținând cont de dimensiunile enorme ale operei (5,20 metri), nu avea cum să observe că nasul lui David a rămas exact ca înainte. În ciuda acestui fapt, conform mărturiei lui Vasari, orgoliosul Soderini s-a arătat mulțumit de modificarea aparentă și a răspuns: „Mie așa îmi place mai mult. I-ați dat viață” (Vasari 1993, 1209)² (tr. n.).

¹ „lo comincio nell' opera di Santa Maria del Fiore, nella quale fece una turata fra muro e tavole e il marmo circondato e quello di continuo lavorando che nessuno il vedesse, a ultima perfezzione lo consusse” (Vasari 1993, 1208).

² „A me mi piace più. Gli avete dato vita” (Vasari 1993, 1209).

Printre anecdotele relatate de Vasari, mai este o alta, edificatoare pentru firea artistului, care datează din perioada în care lucra la Capela Sixtină și în care descoperim un Michelangelo concentrat asupra operei sale și netolerant cu cei care-i urmăreau obsedant munca. Biograful amintește un episod în care Michelangelo, atent la toate particularitățile personajelor pictate în Capela Sixtină, se înfurie chiar pe Iulius al II-lea până la punctul de a arunca spre acesta scânduri de lemn de pe schelă. Cum s-a ajuns la un asemenea incident este ușor de explicat atunci când se întâlnesc un papă puternic, căruia toți i se supun, curios și nerăbdător, și un artist de geniu, perfecționist, de-a dreptul obsedat de munca lui, care nu vrea pe nimeni alături de el când lucrează. Așa se explică de ce are o asemenea reacție în fața unui papă puternic, care la Sfântul Petru se mișcă după cum dorește și care continuă să pună presiune asupra maestrului. Pentru că ni se pare că este un fragment ilustrativ pentru arta de a nara a lui Vasari, dar și pentru a trage o concluzie asupra firii lui Michelangelo și a raporturilor lui cu papa, reproducem rândurile referitoare la acest eveniment:

„Papa Iulius era foarte curios să vadă faptele pe care le făcea, așa că a devenit foarte nerăbdător pentru aceste lucruri care îi erau ascunse; așa că într-o zi a vrut să meargă să-l vadă și nu i s-a deschis, pentru că Michele Agnolo nu ar fi vrut să le arate. Din acest motiv, Papa, a cărui dorință creștea continuu, încercase diverse mijloace, atât de mult încât Michele Agnolo era foarte gelos pe această chestiune și se îndoia foarte mult că unii dintre muncitorii sau ucenicii săi nu-l vor trăda, corupți prin o răsplată, așa cum de fapt au făcut-o. Iar ca să se asigure de cei care-i erau în jur, poruncindu-le să nu deschidă ușa nimănui, chiar dacă ar fi fost Papa, și ei făgăduind că așa vor face, s-a prefăcut că vrea să stea câteva zile în afara Romei și, după ce a repetat porunca, le-a lăsat cheia. Dar lăsându-i apoi, s-a închis în capelă să lucreze, după care acest lucru i s-a lămurit imediat Papei, pentru că, din moment ce Michele Agnolo era plecat, li s-a părut un moment convenabil ca Sfinția Sa să vină după bunul său plac, așteptând această ocazie. Papa, vrând să intre în capelă, a fost primul care a băgat capul înăuntru și abia făcuse un pas înainte, că Michele Agnolo a început să arunce scânduri de pe ultimul pod de pe prima platformă. *După care Papa l-a văzut și, cunoscându-i firea, cu mai multă furie decât de frică, a luat-o la fugă, amenințându-l foarte mult.* Michele Agnolo a ieșit pe o fereastră a capelei și, după ce l-a găsit pe Bramante din Urbino, i-a lăsat cheia Operei, și s-a întors la Florența, crezând că Bramante va reuși să facă pace cu Papa, părându-i-se că într-adevăr a făcut ceva greșit” (Vasari 1993, 1216)¹ (tr. n.).

¹ „Era **Papa Giulio molto desideroso di vedere le imprese che faceva**, per il che di questa che gli era nascosa venne in grandissimo desiderio; onde volse un giorno andare a vederla e non gli fu aperto, che **Michele Agnolo non avrebbe voluto mostrarla**. Per la qual cosa **il papa, a cui di continuo cresceva la voglia**, aveva tentati più mezzi, di maniera che Michele Agnolo di tal cosa stava in grandissima gelosia, e dubitava molto ch'alcuni manovali o suoi garzoni non lo tradissero, corrotti dal premio, come e' fecero. E per assicurarsi de' suoi, **comandandoli che a nessuno aprissero se ben fosse il papa**, et essi promettendogliene, finse che voleva stare alcuni di fuor di Roma e, replicato il comandamento, lasciò loro la chiave. Ma partito da essi, **si serrò nella cappella al lavoro**, onde subitamente fu fatto ciò intendere al papa, perché, essendo fuori Michele Agnolo, pareva loro tempo comodo che **Sua Santità venisse a**

8. După cum reiese din episodul de mai sus, Michelangelo era un tip singuratic, fapt care poate fi justificat însă de maniera sa de lucru, iar nu din dorința de a ține tot ce știa pentru sine. În primul rând, Michelangelo a lucrat marmura nu *per via di porre*, adică prin modelarea unui material ductil, ci *per forza di levare*, mai precis, prin îndepărtarea, cioplirea pietrei. Aceasta datorită credinței sale că lucrarea era deja prezentă, ascunsă, închisă în blocul de marmură și doar lucrând piatra cu propriile mâini, se putea scoate la iveală ceea ce intuise și concepute cu ochii minții. În aceste condiții, neterminarea unor opere nu apare ca o limită, ci ca o alegere, o formă de libertate expresivă a marelui artist. De fapt, maestrul este cel care a practicat *non finito*, acea tehnică prin care lucrarea apare ca și cum nu ar fi terminată. Lucrările neterminate apar astfel deoarece artistul sculptează intenționat doar o parte din bloc, lasând să sugereze că figurile închise în piatră încearcă să se elibereze. Este un mod de a concepe și realiza o operă specific lui Michelangelo și care poate explica de ce nu avea nevoie de asistenți.

Constrâns de împrejurări, fără prea multă tragere de inimă, maestrul apelează, totuși, de exemplu, la ajutorul lui Domenico da Settignano, supranumit *Topolino* (Acidini Luchinat 2010, 145), împreună cu care începe cioplirea mai multor blocuri de așa manieră încât, în momentul inspecției lui Pallavicino, o bună parte din sculpturi să pară degroșate, iar figurile umane să se întrezărească în blocurile pe jumătate lucrate, sugerate cam în același mod în care o fac personajele din *Bătălia centaurilor*. Interesant este că, după cum relatează Vasari, Topolino pare a nu fi avut competențele necesare pentru a fi un asistent adevărat:

„și ciopliind el un Mercur într-o marmură, se puse... să-l finiseze; și într-o zi, când mai era doar puțin de lucru, vru ca Michelangelo să-l vadă și să-i spună părerea sa. -Tu ești nebun, Topolino, spuse Michelangelo, că vrei să înfățișezi personaje. Nu vezi că acestui Mercur, de la genunchi la tălpi, îi lipsește mai mult de o jumătate de braț, că e pitic și că l-ai deformat? - O(h), asta nu-i nimic: dacă îi lipsește doar atât, am să-l repar; mă descurc eu. Râse din nou de simplitatea sa Michelangelo și, după ce acesta plecă, Topolino luă o bucată de marmură și, după ce-l tăie pe Mercur la un sfert sub genunchi, o introduse în lucrare și o intarsie cu grijă, făcându-i lui Mercur o pereche de cizmulite ce treceau peste îmbinare, lungindu-l cu cât era nevoie; și, chemat fiind Michelangelo pentru a-i arăta opera sa, din nou acesta râse și se minună

piacer suo, aspettandone una bonissima mancia. Il papa, andato per entrar nella cappella, fu il primo che la testa ponesse dentro, et appena ebbe fatto un passo, che da l'ultimo ponte su 'l primo palco cominciò Michele Agnolo a gettar tavole. Per il che il papa vedutolo e, sapendo la natura sua, con non meno collera che paura, si mise in fuga minacciandolo molto. Michele Agnolo per una finestra della cappella si partì e, trovato Bramante da Urbino, gli lasciò la chiave dell'Opera, et in poste se ne tornò a Fiorenza, pensando che Bramante rappacificasse il papa, parendogli invero aver fatto male” (Vasari 1993, 1216).

cum unii nepricepuți, atunci când sunt nevoiți, iau asemenea decizii”¹ (Vasari 1993, 1221) (tr. n.).

Intervenția papei Clement al VII-lea îl va obliga însă să-și schimbe modul de a lucra, prin ordinul pe care acesta i-l dă „pentru că lipseau multe statui”² (Vasari 1993, 1137) și prin care impune formarea unei echipe de sculptori, formată din „cei mai valoroși oameni ce se puteau găsi”³ (Vasari 1993, 1137) și cu ajutorul cărora Michelangelo trebuia să accelereze lucrările la Capela Medici. *Papa Clemente nu doar îi ordonă, ci, mai mult, îi și numește colaboratorii*, aleși dintre cei mai buni sculptori pe care îi avea în acel moment la dispoziție: Tribolo, Montelupo și Montorsoli. Deducem că familia Medici a avut grijă să-și și exploateze cu discreție protejatul.

În această situație, Michelangelo este nevoit să găsească un *modus operandi* eficient, prin care să-i mulțumească pe toți, lăsând impresia că s-a supus ordinelor și că e hotărât să folosească aceste ajutoare. Ca atare, el adoptă un nou mod de lucru. Este vorba despre conceperea de prototipuri la scara 1:1. După cum relatează Vasari, cei trei sculptori au modelat, inițial în lut, la scară reală, statuile ce urmau a fi cioplite în marmură, activitate ce era controlată de maestrul care intervenea în detaliile mâinilor și în cele ale portretelor:

„Deci, pentru că printre alte statui care lipseau pentru a termina acea operă, nu erau un San Cosimo și un San Damiano, ce trebuiau să o aibă la mijloc pe Fecioară, dădu Michelangelo lui Raffaello Monte Lupo pe San Damiano și fratelui călugăr pe San Cosimo, poruncindu-le să lucreze în aceleași camere unde el însuși lucrase și lucra. Apucându-se fratele cu foarte mare osârdie de treabă, făcu un model mare al acelei figuri, ce fu retușat de Buonarroti în multe părți; mai mult, Michelangelo îi făcu el însuși portretul și mâinile din pământ, care sunt azi în Arezzo, păstrate de Vasari printre cele mai dragi lucruri ale sale” (Vasari 1993, 1136)⁴ (tr. n.).

¹ „avendo bozzato un Mercurio in un marmo, si messe... a finirlo; et un di che ci mancava poco, volse Michelagnolo lo vedessi e strettamente operò li dicensi l’openion sua. ‘Tu sei un pazzo, Topolino’ gli disse Michelagnolo, ‘a voler far figure. Non vedi cha a questo Mercurio dalle ginocchia alli piedi ci manca più di mezzo braccio, che gli è nano e che tu l’hai storpiato?’ ‘O(h), questo non è niente: s’ella non ha altro, io ci rimedierò; lassate fare a me’. Rise di nuovo della semplicità sua Michelagnolo; e partito, prese un poco di marmo Topolino, e tagliato il Mercurio sotto le ginocchia un quarto lo incassò nel marmo e lo comesse gentilmente facendo un paio di stivaletti a Mercurio, che il fine passava la commettitura, e lo allungò il bisogno; che fatto venire poi Michelagnolo e mostragli l’opera sua, di nuovo rise e si maravigliò che tali goffi, stretti dalla necessità, piglion di quelle risoluzioni”¹ (Vasari 1993, 1221).

² „perche vi mancavano molte statue”.

³ „i più valentuomini che si potessero avere”.

⁴ „Ora perché fra l’altre statue, che mancavano al finimento di quell’opera, mancavano un San Cosimo e Damiano che dovevano mettere in mezzo la Nostra Donna, diede a fare Michelagnolo a Raffaello Monte Lupo il San Damiano et al frate San Cosimo, ordinandogli che lavorasse nelle medesime stanze dove egli stesso avea lavorato e lavorava. Messovi dunque il frate con grandissimo studio intorno all’opera, fece un modello grande di quella figura che fu ritocco dal Buonarroto in molte parti, anzi fece di sua mano Michelagnolo la testa e le braccia di terra, che sono oggi in Arezzo tenute dal Vasari, fra le sue più care cose” (Vasari 1993, 1136).

Raffaello da Montelupo (1505-1567) modelează astfel pe *San Damiano*, statuie pe care o va copia în marmură, considerată un prim succes al colaborării atât de către Michelangelo, cât și de către ceilalți contemporani. Ca urmare a bunei lor colaborări, îl regăsim pe Montelupo ca asistent și la Roma, la San Pietro in Vincoli, unde îi sunt încredințate alte două lucrări, despre care Vasari nu ne comunică decât dimensiunile. Maestrul pare acum mai puțin mulțumit de rezultate, asistentul fiind scuzat de către Vasari pe motivul unei boli de care acesta suferea, în perioada în care lucra pentru Michelangelo.

Lui Niccolò Pericoli, supranumit *Il Tribolo* (1500 – 1550), îi sunt alocate la Florența două nuduri alegorice, denumite de Vasari drept *Terra*¹ și *Cielo*² (Vasari 1993, 937). Însă și el se îmbolnăvește, chiar în momentul în care încep lucrările. În ciuda bolii care îl chinuie, modelează *Terra* și începe transpunerea sa în marmură, la care muncește cu devotament, însă, din păcate, moartea papei și oprirea lucrărilor îl găsesc cu această lucrare neterminată. Vasari, care se declară un bun prieten de-al său, îl evocă cu simpatie și atestă cum, neconsolat, se dedică copierii în lut a sculpturilor deja realizate ale maestrului, devenind astfel primul sculptor care copiază, pentru studiu, opera lui Michelangelo. Pericoli va lucra în continuare pentru familia Medici și îl va vizita mai târziu pe maestru la Roma, pentru a-i solicita ajutorul pentru finalizarea scărilor de la biblioteca San Lorenzo, de care se ocupa, dar și pentru a-l convinge pe Michelangelo să se întoarcă la Florența. Tribolo nu va reuși însă nici una, nici alta, iar refuzul maestrului de a-l ajuta în problema scărilor se poate datora inclusiv iritării produse de faptul că fostul asistent se folosise de marmura sa, din atelierul de la Florența, fără să-și ceară acordul: „Și așa, după ce luă marmura lui Michelangelo, care se afla la Florența, în strada Mozza, stricându-i-o fără respect, începu lucra”³ (Vasari 1993, 947) (tr. n.).

Dacă este să-i dăm crezare lui Vasari, activitatea lui Topolino, ale cărui cunoștințe profesionale erau, după cum se poate deduce, mult prea limitate pentru a-i fi maestrului de un real ajutor, s-a desfășurat sub directă conducere a lui Michelangelo. Dar trebuie consemnat și faptul că, în ceea ce-l privește pe Topolino, nu există suficiente informații pentru a-i putea stabili identitatea ori calificarea lui reală. Contribuția sa concretă, în calitate de colaborator, la activitatea din atelierul din *via Mozza*, este greu de stabilit inclusiv datorită confuziilor produse de modul în care este pomenit numele său în documentele epocii, unde asistentul apare când cu numele de Giovanni, când cu cel de Domenico.

Colaboratorul căruia Michelangelo i-a încredințat în acea perioadă cele mai multe sarcini a fost însă Giovanni Antonio Montorsoli (1506-1563), cunoscut și sub numele de Fra Montorsoli. Pe lângă realizarea statuii lui *San Cosma*, pentru care, ca și

¹ „Pământul”.

² „Cerul”.

³ „la quale doveva fare il Tribolo [...] E così presi de' marmi di Michelagnolo, che erano in Fiorenza in via Mozza, guastatigli senza rispetto, cominciò l'opera” (Vasari 1993, 947).

în cazul lui Montelupo, este modelat un prototip în lut, Michelangelo îi încredințează execuția ornamentelor vestimentare ale celor doi duci, Lorenzo și Giuliano:

„Michelangelo, în realizarea statuiilor ducilor Lorenzo și Giuliano, se folosi mult de frate, pentru a le șlefui și pentru a face anumite operații dificile, cum sunt tăieturile în locuri greu accesibile, ocazie cu care fratele învăță multe lucruri de la acel om cu adevărat divin”¹ (Vasari 1993, 1137) (tr. n.).

Montorsoli nu va reuși să termine *San Cosimo* până la moartea papei, statuia fiind definitivată într-un moment ulterior. Vasari confirmă participarea sa și la realizarea mormântului lui Iuliu al II-lea, caz în care Fra Montorsoli se dovedește foarte util, câștigând astfel simpatia maestrului, care îl va recomanda, prin intermediul familiei Medici, ca sculptor al curții regale franceze. În cazul ultimei sale lucrări de anvergură, cea din Capela Medici, în portretul lui Giuliano, suprafața feței este chiar lustruită, părul atent modelat și desenat din gradină, o daltă preferată de Michelangelo (Istrate 2015, http://www.orizonturiculturale.ro/ro_studii_George-Dan-Istrate-3.html), în contrast cu urechea abia schițată, din portretul lui Lorenzo, care este șlefuit, dar nu și lustruit. Analizând partea ascunsă privirii a celor două statui, surprinde abundența decorațiilor de tip grotesc de pe spatele statuii lui Giuliano, realizată probabil de Montorsoli, ca și cum lucrarea ar fi fost proiectată pentru a fi văzută din toate unghiurile, fapt explicabil, dacă avem în vedere proiectul inițial, care prevedea mai multe morminte, într-un ansamblu arhitectonic complex. O altă explicație ar putea fi aceea că maestrul i-a repartizat lui Montorsoli o muncă inutilă, pentru că zona nu era la vedere, de unde și ideea că *l-a folosit mai mult de frica papei*. Statuile celor doi duci sunt, de altfel, și cele mai minuțios finisate sculpturi ale lui Michelangelo, realitate explicabilă tot prin colaborarea cu Montorsoli, al cărui talent de decorator îl consemnează și Vasari (Vasari 1993, 1135). Colaborarea cu Raffaello da Montelupo (Vasari 1993, 680) și cu Fra Montorsoli (Vasari 1993, 1137) este consemnată de Vasari în capitolele dedicate acestora.

În ultima parte a vieții sale, Michelangelo continuă să lucreze singur, intrând într-o evidentă relație conflictuală cu contemporanii. Vasari ne relatează cum, la vârsta de 60 de ani, Michelangelo lucrea la ceea ce numim astăzi *Pietà di Firenze*, sculptură care se remarcă prin lipsa unui comitent, fără îndoială o lucrare de atelier, unde libertatea de exprimare putea concura cu autocenzura. Absența piciorului stâng al Christului este explicată de Vasari ca rezultat al unui acces de furie, declanșat de constatarea existenței unei fisuri în blocul de marmură. Informația rămâne discutabilă, întrucât Vasari se pare a nu fi văzut această lucrare, deoarece, în prima ediție a scrierilor sale, care l-a nemulțumit pe Michelangelo, greșește numărul de personaje, atunci când o descrie (Forcellino 2011, 491).

¹ „Michelagnolo nell condurre le statue del duca Lorenzo e Giuliano si servì molto del frate nel rinettarle e fare certe difficultà di lavori traforati in sotto squadra, con la quale occasione imparò molte cose il frate da quello uomo veramente divino” (Vasari 1993, 1137).

Așadar, maestrul a încercat să colaboreze cu alți sculptori, dar, perfecționist cum era, rar a fost mulțumit de contribuția lor. Condivi, în biografia sa despre maestru, amintită mai sus, încearcă să atenueze faptul că Michelangelo ar fi fost ostil colaborărilor și nu ar fi dorit să aibă ucenici în preajma lui. Discipol al lui Michelangelo, el spune că artistul nu era împotriva asistenților în atelier, însă nu-i convenea că unii dintre ei nu erau dispuși să învețe și să lucreze, iar alții nici nu erau prea talentați, dar erau îngâmfați și doreau să deschidă, imediat, după o perioadă scurtă de ucenicie, atelier propriu.

Se mai adaugă și realitatea, subliniată de către Vasari, că, cu cât îi creștea faima maestrului, cu atât creșteau invidiile din partea confrăților. Apelăm la un fragment care mărturisește această realitate.

„Se spune că Torrigiano, împrietenindu-se cu el, în glumă, mânat de invidia de a-l vedea mai onorat decât el și mai priceput în artă, l-a lovit cu pumnul în nas cu atâta putere, încât i l-a rupt și zdrobit, un ghinion care l-a marcat pentru totdeauna; de aceea Torrigiano a fost alungat din Florența, așa cum s-a spus în altă parte” (Vasari 1993, 1205)¹ (tr. n.).

9. Citind biografia scrisă de Vasari, putem deduce că Michelangelo, ca orice artist de geniu, mai ales când lucra, era rezervat și singuratic, cufundat în muncă, frământat de neliniști, perfecționist. Orgolios de ceea ce realizase, putea deveni irascibil și furios față de cei care nu-i respectau momentele de concentrare, indiferent dacă era vorba de un papă sau altă persoană. În ceea ce privește relația dintre cei doi, reținem că Vasari mulțumește lui Dumnezeu pentru că l-a învrednicit nu numai cu prezența lui Michelagnolo, dar și cu prietenia, conversația și schimbul de idei materializate în părțile teoretice ale lucrării sale. Pentru că Vasari s-a străduit să valorifice discuțiile despre artă avute cu maestrul înzestrat cu har, considerându-se aproape dator în această misiune de a le consemna, față de cei care vor veni după ei.

Bibliografie

- Acidini Luchinat, Cristina. 2010. *Michelangelo scultore*. Milano: Editore 24 Ore Cultura.
- Condivi, Ascanio, 1823. *Vita di Michelangelo Buonarroti* (scritta da Ascanio Condivi suo discepolo). Pisa: presso Niccolo Capurro. https://books.google.ro/books?id=CyxIAMrFDSMC&pg=PT1&hl=ro&source=gbs_selected_pages&cad=1#v=onepage&q&f=false :ultima accesare la 17 noiembrie 2024.
- Condivi, Ascanio. 1979. *Scrisori urmate de viața lui Michelangelo*. Traducător: C.D. Zeletin. București: Editura Meridiane.
- Forcellino, Antonio. 2011. *Michelangelo. O viață neliniștită*. București: Editura All.
- Istrate, George Dan. 2015. *La 540 de ani de la naștere, Michelangelo și lumea marmurei de Carrara*, în „Orizonturi culturale italo-romane / Orizzonti culturali italo-romeni”. Revista interculturală bilingvă,

¹ „Dicesi che il Torrigiano, contratta seco amicizia e scherzando, mosso da invidia di vederlo più onorato di lui e più valente nell'arte, con tanta fieraezza gli percosse d'un pugno il naso, che rotto e stiacciato di mala sorte lo segnò per sempre; onde fu bandito di Fiorenza il Torrigiano, come s'è detto altrove” (Vasari 1993, 1205).

nr. 4, aprilie, anul V, http://www.orizonturicultural.ro/ro_studii_George-Dan-Istrate-3.html: ultima accesare la 17 noiembrie 2024.

Pasti, Stefania. 2015. *Michelangelo e la firma della Pietà: un imperfetto, una monaca e una frittata*, in „Roma nel Rinascimento”, p. 167-180.

Vassari, Giorgio. 1993. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton.