

Αμαλία Κ. Ηλιάδη, φιλόλογος-ιστορικός

Αναγέννηση και Ανθρωπισμός

«Η περίπτωση του Μιχαήλ Αγγέλου»

Ένας νέος πολιτισμός γεννιέται.

Κατά το 15^ο και κατά το 16ο αι., ο ευρωπαϊκός πολιτισμός μεταμορφώνεται από ένα ιδεολογικό, λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό κίνημα, την Αναγέννηση. Ο όρος αυτός δημιουργήθηκε αργότερα, το 19^ο αι. από τους μελετητές, για να εκφράσει την αναβίωση του πνεύματος της κλασικής Ελλάδας και της Ρώμης, που είχε γνωρίσει την παρακμή στο μεγαλύτερο μέρος του Μεσαίωνα.

Αυτή ακριβώς τη νέα εποχή εκφράζουν τα γεμάτα ενθουσιασμό λόγια του Φλωρεντινού ανθρωπιστή Ματτέο Παλμιέρι (Matteo Palmieri, 1406-1475): *Σε ευχαριστούμε, Θεέ μου, που θέλησες να γεννηθούμε σε αυτή τη νέα εποχή, τη γεμάτη ελπίδες και προσδοκίες.*

α. Οι νέοι δρόμοι δημιουργίας.

Ασφαλώς δεν είναι τυχαίο που η πολιτιστική άνοιξη ξεκίνησε από τις ακμαίες οικονομικά ιταλικές πόλεις της Ιταλίας, όπως ήταν η Φλωρεντία, η Βενετία και η Ρώμη, για να επεκταθεί αργότερα και στην υπόλοιπη Ευρώπη, κάτω από παρόμοιες συνθήκες.

Η οικονομική άνθηση στα αστικά αυτά κέντρα προκαλεί έντονες πολιτιστικές διεργασίες με μορφές έκφρασης την καλλιτεχνική και πνευματική δραστηριότητα, που υποστηρίζουν φιλόδοξοι εκπρόσωποι της αστικής τάξης και φιλόμουσοι ηγεμόνες, όπως οι Μέδικοι στη Φλωρεντία.

Η εντυπωσιακή αρχιτεκτονική, η απελευθερωμένη από τη θρησκευτική ακαμψία γλυπτική, η αισθησιακή και εύπλαστη ζωγραφική δημιουργούν μια ευχάριστη και αισιόδοξη αντίληψη για τη ζωή σε αντίθεση με τη μεσαιωνική νοοτροπία της αποχής από κάθε χαρά και απόλαυση. Το ανθρώπινο σώμα, η ομορφιά και η επίγεια ζωή αποκτούν και αυτά τη δική τους θέση στην κλίμακα των ανθρωπίνων αξιών.

Τα πανεπιστήμια, πέραν των φιλοσοφικών αναζητήσεων, επιχειρούν μια προσέγγιση στα οικονομικά, κοινωνικά και πνευματικά δρώμενα. Έτσι, στο Πανεπιστήμιο της Μπολόνια διδάσκεται συστηματικά το Ρωμαϊκό Δίκαιο, απαραίτητο για την επίλυση των νέων πολύπλοκων οικονομικών σχέσεων, ενώ σε άλλα καλλιεργείται συστηματικά το κριτικό πνεύμα (Παρίσι) ή προωθείται η διδασκαλία των επιστημών (Οξφόρδη).

Οι πνευματικές δυνάμεις, απελευθερωμένες πλέον από τα μεσαιωνικά πλαίσια, διαμορφώνουν μια νέα αντίληψη για τον άνθρωπο, πάνω στην οποία θα προσπαθήσουν να οικοδομήσουν τον καινούργιο κόσμο.

β. Ο Ανθρωπισμός: κίνημα για έναν ανθρώπινο κόσμο και για την ανανέωση της σκέψης.

Η ρήξη με το Μεσαίωνα.

Εκείνο που αναζητούσε ο άνθρωπος της Αναγέννησης ήταν η προβολή ενός νέου τύπου ανθρώπου, απαλλαγμένοι από το μεσαιωνικό θεοκεντρισμό και το στερεότυπο του όντος που μεριμνά συνεχώς για τη σωτηρία της ψυχής του. Ο στόχος αυτός θα μπορούσε να επιτευχθεί με την άρνηση της μεσαιωνικής κληρονομιάς και την τοποθέτηση του ανθρώπου σε ένα νέο ρόλο.

Ο άνθρωπος, στην προσπάθειά του να παραμερίσει τη μεσαιωνική παράδοση και να αναζητήσει τρόπους έκφρασης των νέων ιδεών και ιδανικών, στρέφεται προς τον ελληνορωμαϊκό πολιτισμό. Για την πληρέστερη γνωριμία του επιδίδεται στη συστηματική μελέτη, μετάφραση και σχολιασμό των αρχαίων χειρογράφων. Η στροφή αυτή προς τη βαθύτερη γνώση των ελληνικών και λατινικών γραμμάτων και της αρχαιότητας γενικότερα ονομάστηκε ανθρωπισμός.

Βέβαια, το φαινόμενο της αναβίωσης των κλασικών σπουδών δεν είναι καινοφανές, αφού ήδη στα ευρωπαϊκά πανεπιστήμια του 12^{ου} αι. μελετήθηκαν αρχαία φιλοσοφικά κείμενα και στο Βυζάντιο κατά την περίοδο από το 10^ο έως το 15^ο αι., ιδιαίτερα κατά την εποχή των Παλαιολόγων, ασχολήθηκαν με τη μελέτη της αρχαίας γραμματείας. Η ειδιοποιός διαφορά έγκειται στο γεγονός ότι ο αναγεννησιακός λόγιος δεν μελετά τον αρχαίο πολιτισμό μόνον σε θεωρητικό επίπεδο, αλλά επιχειρεί να αντλήσει από αυτόν αξίες για τη θεμελίωση του συγχρόνου του κόσμου.

Η τάση απομάκρυνσης από το μεσαιωνικό παρελθόν εκφράζεται σαφέστερα από τις τρεις προδρομικές μορφές του ανθρωπισμού, τον Δάντη (Dante Alighieri, 1265-1321), τον Πετράρχη (Francesco Petrarca, 1304-1374) και τον Βοκκάκιο (Giovanni Voccacio, 1313-1375).

γ. Σκέψη και ιδεολογία.

Κατά το Μεσαίωνα κοινή ήταν η πίστη ότι κάθε ανθρώπινη πράξη οφειλόταν στη θεία χάρη και βούληση. Παράλληλα η μεσαιωνική σκέψη επέβαλλε την ιδέα της ματαιότητας σε κάθε προσπάθεια του ανθρώπου. Έτσι, αποκλειόταν κάθε πρωτοβουλία και πρόοδος. Μοιραία, λοιπόν, η αναγεννησιακή σκέψη οδηγήθηκε σε σύγκρουση με τη μεσαιωνική.

Ο άνθρωπος της Αναγέννησης στηρίζεται στις δικές του δυνάμεις, και επομένως τα εφόδια που διαθέτει και οι αρετές που απέκτησε με τη μελέτη και την προσπάθεια είναι οι υπέρτατες αρχές της προόδου. Σ' αυτήν ακριβώς την αυτόνομη δημιουργική ικανότητα του ανθρώπου η επιστήμη χρωστά την ύπαρξή της.

Διάχυτη είναι η ιδέα στον αναγεννησιακό άνθρωπο ότι με την παρατήρηση, την εμπειρία και το πείραμα οι επιστήμες εξελίσσονται. Έτσι, διαμορφώνεται ένας νέος τρόπος σκέψης, ενίοτε επαναστατικός, που συμβάλλει στη βελτίωση της ζωής του ανθρώπου.

Το νέο πνεύμα κάθε εποχής εκφράζεται μέσα από ποικίλες ανθρώπινες δραστηριότητες. Είναι, όμως, ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της καθολικότητας του πολιτισμού κατά την περίοδο της Αναγέννησης ότι ολόκληρη η ιδεολογία της για τον άνθρωπο, για το θεό, για τη φύση και για τις μεταξύ τους σχέσεις αποτυπώνεται κατεξοχήν στην καλλιτεχνική δημιουργία.

δ. Η τυπογραφία και η διάχυση της Αναγέννησης και του Ανθρωπισμού.

Η Αναγέννηση και ο Ανθρωπισμός γρήγορα ξεπέρασαν τα όρια της Ιταλικής Χερσονήσου και έγιναν κίνημα ευρωπαϊκό.

Με την έναρξη των ιταλικών πολέμων (1494) καλλιτέχνες, όπως ο Λεονάρντο ντα Βίντσι, κατέφυγαν στην αυλή του Φραγκίσκου Α' της Γαλλίας. Έτσι τα βασιλικά φρούρια του Λίγηρα και το παλάτι του Λούβρου στο Παρίσι ευεργετήθηκαν από την παρουσία Ιταλών καλλιτεχνών. Η Αναγέννηση απλώθηκε, επίσης, στη Βόρεια Ευρώπη (Κάτω Χώρες και Γερμανία) και στην Ιβηρική Χερσόνησο, προσαρμοσμένη όμως στην τοπική καλλιτεχνική παράδοση.

Παράλληλα, δημιουργήθηκαν σημαντικές εστίες ανθρωπιστικής δραστηριότητας σε πόλεις, όπου υπήρχαν έδρες πανεπιστημίων και εκδοτικά κέντρα: στην Αμβέρσα, το Παρίσι, το Στρασβούργο, το Μιλάνο και τη Βενετία.

Βέβαια, οι μετακινήσεις καλλιτεχνών και λογίων συνέβαλαν στη διάδοση του πνεύματος της Αναγέννησης και του Ανθρωπισμού. Η συμβολή όμως της τυπογραφίας στον τομέα αυτό υπήρξε αποφασιστική.

Ως τα μέσα του 15^{ου} αιώνα τα βιβλία ήταν χειρόγραφα και γι' αυτό πολύ ακριβά και σπάνια. Οι άνθρωποι της Αναγέννησης αναζητούσαν τρόπους αναπαραγωγής των βιβλίων, χωρίς όμως αποτέλεσμα λόγω τεχνικών δυσκολιών. Έτσι, όταν ο Ιωάννης Γουτεμβέργιος από τη Μαγεντία της Γερμανίας χρησιμοποίησε, γύρω στο 1450, κινητά μεταλλικά στοιχεία για την εκτύπωση των βιβλίων, η ανθρωπότητα βρέθηκε μπροστά σε ένα κοσμοϊστορικό γεγονός, την εφεύρεση της τυπογραφίας.

Η εφεύρεση αυτή προκάλεσε ρήξη με τα πνευματικά στερεότυπα του παρελθόντος. Τα βιβλία πλέον είναι λιγότερο ογκώδη, περισσότερο καλαίσθητα και επέφεραν ουσιαστικές μεταβολές στις αναγνωστικές συνήθειες: τα κείμενα πλέον προορίζονται λιγότερο για να διαβάζονται ενώπιον κοινού και περισσότερο για ατομική σιωπηρή μελέτη.

Τα τυπογραφεία εξέδωσαν κατά το 15^ο αιώνα 30-35 χιλιάδες βιβλία και το 16^ο αι. 150-200 χιλιάδες, ευνοώντας έτσι την πρόσβαση στη γνώση. Η μύηση όμως στο πνεύμα της εποχής περιορίστηκε στις πόλεις. Στην επαρχία η πλειονότητα του πληθυσμού παρέμεινε αναλφάβητη και μακριά από τις εξελίξεις. Θα χρειαστεί η συνδρομή ενός παρόμοιου κινήματος δύο αιώνες αργότερα, του Διαφωτισμού, για να αφυπνιστούν περισσότερο οι ανθρώπινες συνειδήσεις.

Η Αναγέννηση στην Ιταλία.

Η Αναγέννηση που ξεκινά από την Ιταλία και κρατά το 15^ο και μέρος του 16^{ου} αιώνα, είναι ένα φαινόμενο που εκδηλώνεται σ' όλους τους τομείς της ανθρώπινης δραστηριότητας. Στον τομέα της τέχνης έχει την έννοια του ξαναζωτανέματος της αρχαίας τέχνης της Ρώμης και της Ελλάδας. Απαλλαγμένη τώρα η τέχνη από πολλά μεσαιωνικά χαρακτηριστικά αντλεί την έμπνευσή της από την αρχαία παράδοση που αναθεωρείται μέσα από το περίφημο ουμανιστικό πνεύμα της εποχής. Οποιαδήποτε κι αν είναι τα θέματα της τέχνης κέντρο ενδιαφέροντος είναι πια ο άνθρωπος, μάλιστα το άτομο, η ξεχωριστή ατομική προσωπικότητα που τόσο παραγνωρίστηκε στους αιώνες που προηγήθηκαν. Ιδιαίτερη προσοχή δίνεται επίσης και στο χώρο, στη φύση στην οποία ζει το θαυμαστό αυτό όν, ο άνθρωπος, που ανασύρεται τώρα από τα σκοτάδια της αφάνειας. Αυτή η κοσμογονία ξεκινά πρώτα από τη Φλωρεντία κι απλώνεται σ' όλα τα' άλλα κρατίδια, στη Ρώμη, Μιλάνο, Βενετία κτλ., σ' ένα σχεδόν μανιώδη συναγωνισμό, ποιο θα ξεπεράσει τα άλλα στην τέχνη.

Το δρόμο που άνοιξε ο Τζιόττο ακολουθούν πάρα πολλοί καλλιτέχνες με έργα πρωτοποριακά που σημάδεψαν την εποχή τους και που γοητεύουν με την αισθητική τους, ακόμη και σήμερα, τον πιο δύσκολο και καλά πληροφορημένο λάτρη της τέχνης. Από τους ζωγράφους, αναφέρουμε τους πιο γνωστούς, το Φρα Αντζέλικο για τη γλυκύτητα των άγιων προσώπων, τον Πάολο Ουτσέλο για την αγάπη του στην προοπτική, τον Πιέρο ντελα Φραντσέσκα για τις μνημειακές του συνθέσεις, το Σάντρο Μποτιτσέλι για το λυρισμό και την ποιητικότητά του, τη χάρη του σχεδίου και την ομορφιά των φιγούρων, το Λεονάρντο ντα Βίντσι για την πολυπραγμοσύνη του αλλά και για το μυστήριο και αινιγματικό τόνο στις ζωγραφίες του, το Ραφαήλ Σάντι για την πνευματικότητα, τη γλυκύτητα στα πρόσωπα αλλά και για την κλασικότητα στις συνθέσεις του, το Μιχαηλάγγελο Μπουαναρότι για τη ρωμαλεότητα στο σχέδιο και στη σύνθεση και για την αποθέωση του ανθρώπινου γυμνού σώματος τόσο στη ζωγραφική όσο και στη γλυπτική. Κοντά σ' αυτούς τους γίγαντες του σχεδίου και της φόρμας αναφέρουμε και μια άλλη κατηγορία μεγάλων

ζωγράφων όπως τον Τζοβάννι Μπελίνι, τον Τζορτζόνε, τον Τιτσιάνο και τόσους άλλους που έδωσαν ιδιαίτερη έμφαση στο χρώμα.

Η ζωγραφική της Αναγέννησης χαρακτηρίζεται γενικά για την αγάπη της στην απόδοση του όγκου, της λεπτομέρειας, της προοπτικής, του φωτός, γενικά διακρίνεται για την οξύτητα της παρατήρησης. Τα θέματα της αντλούνται κυρίως από τη Βίβλο, την ιστορία και μυθολογία της Ρώμης και της Ελλάδας. Δε λείπουν όμως και σκηνές της σύγχρονης ζωής. Ιδιαίτερα το ανθρώπινο σώμα και μάλιστα το γυμνό αποθεώνεται. Το ίδιο μπορεί να ειπωθεί και για τη γλυπτική της Αναγέννησης που αποκτά τώρα την ανεξαρτησία της αφού δε συνδέεται αναγκαστικά με την αρχιτεκτονική όπως συνέβαινε στη γοτθική εποχή. Τα γλυπτά μπορούν να είναι αυτόνομα, να στολίζουν παλάτια, πλατείες, δρόμους. Η τεχνική είναι άρτια, οι όγκοι επεξεργασμένοι τέλεια, η μυθολογία και πτυχολογία πειστική και γίνεται άριστη εκμετάλλευση του φωτός-σκιάς. Από τους πιο άξιους γλύπτες αναφέρουμε τον Ντονατέλο και το Μιχαηλάγγελο.

Τα ρωμαϊκά ερείπια που βρίσκονται σ' όλη την Ιταλία παρέχουν τη βάση για την ανάπτυξη της αρχιτεκτονικής. Οι παλιοί παραδοσιακοί ρυθμοί εμπλουτίζονται με νέα στοιχεία. Τα οικοδομήματα κτίζονται τώρα πάνω σε κατόψεις με καλοζυγισμένες αναλογίες. Η ίδια φροντίδα υπάρχει και για τις όψεις των κτιρίων που είναι τώρα απλές στη γραμμή, δίχως περιττά στολίδια, ανάλαφρες, συμμετρικές. Γίνεται μια καλαίσθητη χρήση της καμάρας των κλιμακοστασίων, ενώ στις μεγάλες οικοδομές συναντούμε την εσωτερική αυλή περιστοιχισμένη από στοές. Οι θόλοι των εκκλησιών είναι τώρα αληθινά έργα τέχνης και δίνεται τεράστια σημασία στο σχεδιασμό τους. Από τους σπουδαιότερους αρχιτέκτονες αναφέρουμε τους Αλμπέρτι, Μπρουνελέσκι, Μπραμάντε.

Δεν είναι τυχαίο το γεγονός πως η Αναγέννηση ξεκίνησε από την Ιταλία. Η χώρα αυτή εκτός από το ότι ευτύχησε να μείνει σχεδόν ανεπηρέαστη από τις αραβικές επιδρομές στη Μεσόγειο και από τις βαρβαρικές επιδρομές και εθνολογικές ανακατατάξεις που έφεραν αναστάτωση στην Ευρώπη, διατήρησε μάλιστα ζωντανή την ανάμνηση και παρουσία ενός λαμπρού πολιτισμού, του ρωμαϊκού, σ' όλη τη διάρκεια του Μεσαίωνα.

Έτσι η Αναγέννηση που εκδηλώθηκε στην Ιταλία στο πρώτο τέταρτο του 15^{ου} αι. και που κράτησε ως το πρώτο τέταρτο του 16^{ου} αι., ήταν το αποτέλεσμα της αναπτυγμένης ιστορικής συνείδησης και της θέλησης για αποκοπή από τα δεσμά της πολιτιστικής παράδοσης του Μεσαίωνα, του δημιουργήματος των βαρβάρων, κατά την εκτίμηση των Ιταλών της Αναγέννησης. Ήταν επίσης αποτέλεσμα της ανάγκης που αισθάνονταν οι Ιταλοί για την αναβίωση της τέχνης των Ελλήνων και Ρωμαίων που ήταν παρούσα σε κάθε τους βήμα, ερειπωμένη όμως και αγνοημένη, για αιώνες, της «καλής αρχαίας τέχνης» όπως την αποκαλούσαν και που βάλθηκαν όχι μόνο να τη φτάσουν, αλλά και αν την ξεπεράσουν.

Ωστόσο, η Αναγέννηση παρά το γεγονός ότι δανείζεται από την αρχαιότητα θέματα, μορφές και στοιχεία, τα μεταπλάθει, τους δίνει καινούργια δύναμη και διάσταση αποφεύγοντας τη δουλική αντιγραφή. Τα ίδια τα έργα από μόνα τους δείχνουν την ανεξαρτησία και την πρωτοτυπία τους. Μέσ' από τα έργα της Αναγέννησης είναι πρόδηλη η καινούργια προσέγγιση στον ορατό κόσμο στη φύση, μια προσέγγιση που συμβαδίζει με τους σύγχρονους εμπειρικούς προσανατολισμούς της επιστήμης που μόλις τότε γεννιέται και που αρχίζει να ερευνά τα φυσικά φαινόμενα. Ένεκα του εμπειρικού χαρακτήρα της επιστήμης, και της συνειδητής ανάμειξης του ανθρώπου στη φύση το όν αυτό αυτόματα και δικαιωματικά μπαίνει στο κέντρο της δημιουργίας και σαν αποτέλεσμα η τέχνη παίρνει ανθρωποκεντρικό χαρακτήρα. Ο συγκερασμός μάλιστα του αρχαίου ιδεαλισμού και της εμπειρικής επιστήμης και των μαθηματικών

έχει ως αποτέλεσμα την καθιέρωση ενός ακόμα χαρακτηριστικού γνωρίσματος της τέχνης της Αναγέννησης την αναζήτηση της ιδεώδους ομορφιάς.

Πολύ σύντομα το καινούργιο ζύπνημα του ανθρώπου απλώνεται σ' όλη την Ιταλία. Η τέχνη της εποχής αποκτά πια «εθνικό» χαρακτήρα. Τη Φλωρεντία που ευτύχησε να γίνει το λίκνο του νέου πνεύματος (με την ενθάρρυνση φωτισμένων πατρώνων των Μεδίκων) μιμήθηκαν κι άλλα κράτη της κατακερματισμένης τότε Ιταλίας, σ' ένα συναγωνισμό καρποφόρο που βοήθησε την ανάπτυξη των τεχνών και τη δημιουργία του θαύματος της Αναγέννησης. Εκτός από τη Φλωρεντία, η Ρώμη, η Βενετία, το Μιλάνο, το Βασίλειο της Νάπολης και άλλα κρατίδια γέννησαν ή και προσήλκυσαν στις αυλές των αρχόντων και της Εκκλησίας περίφημους καλλιτέχνες, ζωγράφους, γλύπτες, αρχιτέκτονες.

Ο τελευταίος γίγαντας της Ανώτερης Αναγέννησης ήταν ο **Μιχαήλ Άγγελος** (1475-1564) από τη Φλωρεντία. Αν ο Λεονάρδος ήταν νατουραλιστής, ο Μιχαήλ Άγγελος ήταν ιδεαλιστής.

Αν ο πρώτος παρατηρούσε τη φύση για να ταξινομήσει και να αναπαραγάγει φυσικά φαινόμενα, ο Μιχαήλ Άγγελος, που ασπάστηκε το νεοπλατωνισμό ως φιλοσοφία, ενδιαφερόταν περισσότερο για τις μεταφυσικές αλήθειες. Κοινό γνώρισμα και των δύο ήταν η πεποίθησή τους ότι ο καλλιτέχνης ήταν κάτι παραπάνω από ένας απλός τεχνίτης. Ο Μιχαήλ Άγγελος ήταν ζωγράφος, γλύπτης, αρχιτέκτονας και ποιητής και εκφραζόταν, σ' όλους αυτούς τους τομείς, με την ίδια δύναμη και με παρόμοιο τρόπο. Στο κέντρο των ζωγραφικών έργων του Μιχαήλ Αγγέλου βρίσκεται η ανθρώπινη μορφή, που είναι πάντα ισχυρή, κολοσσιαία, θαυμάσια. Αν ο άνθρωπος και οι δυνατότητες του ατόμου βρίσκονταν στο κέντρο της ιταλικής αναγεννησιακής κουλτούρας, τότε ο Μιχαήλ Άγγελος, που αναπαριστούσε την ανθρώπινη και ιδιαίτερα την ανδρική μορφή ασταμάτητα, είναι ο μέγιστος καλλιτέχνης της Αναγέννησης. Το μεγαλύτερο ζωγραφικό επίτευγμα του Μιχαήλ Αγγέλου είναι η οροφή της Καπέλλας Σιξτίνας του Βατικανού, όπου εργάστηκε συνέχεια από το 1508 μέχρι το 1512 για τον πάπα Ιούλιο Β'. Η οροφή καλύπτεται από μια σειρά εικόνων που αναπαριστούν την ιστορία της ανθρωπότητας όπως περιγράφεται στην Παλαιά Διαθήκη. Ανάμεσα σ' αυτές είναι Ο Θεός διαχωρίζει το Φως από το Σκοτάδι. Ο Θεός δημιουργεί τη Γη, Η δημιουργία του Αδάμ, Η δημιουργία της Εύας και Η μέθη του Νώε. Τριάντα χρόνια αργότερα, ο Μιχαήλ Άγγελος τελείωσε τη συγκλονιστική και μνημειώδη Δευτέρα Παρουσία πάλι στην Καπέλλα Σιξτίνα, τοποθετώντας στο κέντρο του έργου αυτού μια μορφή Χριστού που μοιάζει περισσότερο με τον Ηρακλή στο μέγεθος και στη δύναμη.

Στο χώρο της γλυπτικής, η ιταλική Αναγέννηση έκανε ένα μεγάλο βήμα μπρος, λαξεύοντας αγάλματα που δεν αποτελούσαν πια τμήματα κίονων ή εισόδων εκκλησιών ή ομοιώματα πάνω σε τάφους. Αντίθετα, οι Ιταλοί γλύπτες, για πρώτη φορά μετά την αρχαιότητα, λάξευσαν αγάλματα που ήταν ανεξάρτητα από οποιοδήποτε άλλο δομικό κατασκεύασμα σ' όλες τους τις πλευρές. Απελευθέρωσαν έτσι τη γλυπτική από τα δεσμά της αρχιτεκτονικής και την καθιέρωσαν ως τέχνη ιδιαίτερη και συχνά, αφιερωμένη σε εγκόσμιους σκοπούς.

Ο πρώτος μεγάλος της αναγεννησιακής γλυπτικής ήταν ο Ντονατέλλο (Donatello, 1386-1466), που χειραφέτησε την τέχνη του από τις γοθτικές επιτηδεύσεις και εισήγαγε μια νότα ατομισμού, εντονότερη από την αντίστοιχη οποιοδήποτε προκατόχου του. Το άγαλμα του Δαβίδ, θριαμβευτή πάνω στο πτώμα του Γολιάθ, το πρώτο γυμνό από την εποχή της αρχαιότητας που δεν στηριζόταν παρά μόνο στα πόδια του, καθιέρωσε ένα προηγούμενο νατουραλισμού και θεοποίησης του γυμνού που για πολλά χρόνια έμελλε να ακολουθήσουν οι γλύπτες. Ακόμα ο Ντονατέλλο

δημιούργησε το πρώτο μνημειακό ιππικό σύμπλεγμα από την εποχή της αρχαίας Ρώμης, όπου κυριαρχεί η μορφή του περήφανου πολεμιστή Gattamelata.

Ένας από τους μεγαλύτερους γλύπτες της ιταλικής Αναγέννησης και ίσως ένας από τους μεγαλύτερους ολόκληρης της ανθρώπινης ιστορίας ήταν ο Μιχαήλ Άγγελος. Πραγματικά, η γλυπτική ήταν ο καλλιτεχνικός τομέας της προσωπικής του προτίμησης. Παρά την επιτυχία του στη ζωγραφική, θεωρούσε τον εαυτό του ακατάλληλο γι' αυτή. Ο σκοπός που κυριαρχούσε σ' ολόκληρη τη γλυπτική του εργασία ήταν η έκφραση της σκέψης πάνω στην πέτρα. Η τέχνη του ήταν κάτι περισσότερο από τον απλό νατουραλισμό, γιατί υπέτασσε τη φύση στη δύναμη και την ώθηση των ιδεών του. Έγραφε ότι αποσκοπούσε στην «απελευθέρωση» των «καθάρων μορφών» που είναι παγιδευμένες στην πέτρα. Άλλα χαρακτηριστικά της εργασίας του είναι η χρήση της παραμόρφωσης για μεγαλύτερη έμφαση και η τάση έκφρασης των φιλοσοφικών του ιδεών με αλληγορική μορφή. Τα περισσότερα από τα αριστουργήματά του έγιναν με σκοπό τη διακόσμηση τάφων, γεγονός που εναρμονιζόταν σε μεγάλο βαθμό με το ιδιαίτερο του για το θάνατο, που αυξήθηκε στα τελευταία χρόνια της σταδιοδρομίας του. Για τον τάφο του πάπα Ιούλιου Β', που δεν τελείωσε ποτέ, λάξευσε τις φημισμένες μορφές του Δεσμώτη Σκλάβου και του Μωϋσή. Το άγαλμα του Μωϋσή είναι ίσως το κυριότερο παράδειγμα της γλυπτικής του Μιχαήλ Αγγέλου όπου είναι σαφής η χρήση της ανατομικής παραμόρφωσης με σκοπό την ενίσχυση της έκφρασης συναισθηματικής έντασης. Ο σκοπός του ήταν προφανώς να εκφράσει την απέραντη οργή του προφήτη εξαιτίας της απομάκρυνσης των παιδιών του Ισραήλ από την πίστη των πατέρων τους.

Μερικά άλλα παραδείγματα του πλαστικού έργου του Μιχαήλ Αγγέλου δημιουργούν ακόμα εκπληκτικότερες εντυπώσεις. Στους τάφους των Μεδίκων στη Φλωρεντία, λάξευσε έναν αριθμό αλληγορικών μορφών, δύο από τις οποίες είναι γνωστές με τους παραδοσιακούς τίτλους Αυγή και Ηλιοβασίλεμα. Η πρώτη είναι μια γυναικεία μορφή, που γυρίζει και σηκώνει το κεφάλι, σαν να έχει ξυπνήσει από έναν ύπνο χωρίς όνειρα. Το Ηλιοβασίλεμα είναι μια ισχυρή ανδρική μορφή που φαίνεται να βουλιάζει κάτω από το βάρος της ανθρώπινης αθλιότητας γύρω του.

Καθώς πλησίαζε το τέλος, η γλυπτική του Μιχαήλ Αγγέλου γινόταν ολοένα και περισσότερο εντυπωσιακή, ενώ οι μορφές του έτειναν να γίνονται πιο αφηρημένες. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα για την Πιετά (pieta: ευσέβεια) που προοριζόταν για τον δικό του τάφο. Η Πιετά είναι ένα άγαλμα της Παρθένου Μαρίας που θρηνεί πάνω από το σώμα του νεκρού Χριστού. Η μορφή που στέκεται πίσω από την Παρθένο είναι πιθανότατα μια αυτοπροσωπογραφία. Αυτή η βαθιά, αλλά υπερβολικά επιτηδευμένη, ερμηνεία της ανθρώπινης ύπαρξης, πρέπει να έφερε όπως υποστηρίχθηκε, την αναγεννησιακή γλυπτική στο τέλος της.

Σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό από ό,τι η γλυπτική και η ζωγραφική, η αναγεννησιακή αρχιτεκτονική είχε τις ρίζες της στο παρελθόν. Η νέα αισθητική οικοδόμησης ήταν εκλεκτική και αποτελούσε σύνθεση στοιχείων που προέρχονταν από το Μεσαίωνα και την Αρχαιότητα. Δεν ήταν ωστόσο η ελληνική και η γοτθική αισθητική που ενέπνευσαν την αρχιτεκτονική της ιταλικής Αναγέννησης, αλλά η ρωμαϊκή και η ρωμανική. Ούτε η ελληνική ούτε η γοτθική είχαν βρει ως τότε πρόσφορο έδαφος στην Ιταλία. Η ρωμανική (Romanesque), αντίθετα, μπόρεσε να ανθίσει εκεί, επειδή βρισκόταν σε μεγαλύτερη αρμονία με τις ιταλικές παραδόσεις. Ενώ η διατήρηση μεγάλου θαυμασμού για τη λατινική κουλτούρα έκανε δυνατή μια αναβίωση του ρωμαϊκού ρυθμού. Έτσι, οι μεγάλοι αρχιτέκτονες της Αναγέννησης, γενικά, δανείστηκαν τα οικοδομικά τους σχέδια από τις ρωμανικές εκκλησίες και μοναστήρια και άντλησαν τα διακοσμητικά τους στοιχεία από τα ερείπια της αρχαίας Ρώμης. Το αποτέλεσμα ήταν μια αρχιτεκτονική βασισμένη στη σταυροειδή κάτοψη του

καθολικού και των πλάγιων κλιτών, που ενσωμάτωνε τα διακοσμητικά χαρακτηριστικά του κίονα και της αψίδας, ή του κίονα και της δοκού, της κιονοστοιχίας και, συχνά, του τρούλου. Οι οριζόντιες γραμμές κυριαρχούσαν. Και, παρόλο που πολλά από τα κτίρια αυτά ήταν εκκλησίες, τα ιδανικά που εξέφραζαν ήταν καθαρά εγκόσμια, εκείνα της χαράς αυτής της ζωής και της περηφάνιας για τα ανθρώπινα επιτεύγματα. Η αναγεννησιακή αρχιτεκτονική έδινε έμφαση στην αρμονία και την αναλογία σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό απ' ό,τι ο ρωμανικός ρυθμός. Κάτω από την επίδραση του νεοπλατωνισμού, οι Ιταλοί αρχιτέκτονες συμπεράναν ότι οι τέλει αναλογίες στον άνθρωπο αντανακλούν την αρμονία του σύμπαντος και ότι, επομένως, τα μέρη ενός κτιρίου θα πρέπει να έχουν μεταξύ τους, καθώς και σε σχέση με το σύνολο, τις αναλογίες των μελών του ανθρώπινου σώματος. Ένα εξαιρετικό παράδειγμα αναγεννησιακής αρχιτεκτονικής είναι ο καθεδρικός ναός του Αγίου Πέτρου στη Ρώμη, που κτίστηκε με την ενθάρρυνση των παπών Ιούλιου Β' και Λέοντα Ι' και σχεδιάστηκε από τους διασημότερους αρχιτέκτονες της εποχής, ανάμεσα στους οποίους ήταν και ο Μπραμάντε (Donatio Bramante, περ. 1444-1514) και ο Μιχαήλ Άγγελος.

Η ζωή και το έργο του Μιχαήλ Αγγέλου.

Στις 18 Φεβρουαρίου 1564, σε βαθιά γεράσματα, σχεδόν 90 χρόνων πια, πεθαίνει ο Μιχαήλ Άγγελος. Ο πάπας θέλει η ταφή του να γίνει στη Ρώμη, όπου είχε μετακομίσει οριστικά ο καλλιτέχνης τριάντα χρόνια νωρίτερα. Ωστόσο, η Φλωρεντία διεκδικεί τη σορό του για να του αποδώσει τον ύστατο φόρο τιμής, εκπληρώνοντας έτσι και την τελευταία του επιθυμία. Λίγο αργότερα, ένας ανιψιός του ενορχηστρώνει την κλοπή της σορού και μεταφέρει το λείψανο στην πόλη των Μεδίκων. Πέρα απ' τα όποια ζητήματα οικογενειακής υπερηφάνειας, απώτερος στόχος του είναι να μετατρέψει τον καλλιτέχνη σε «έμβλημα» της νέας Ακαδημίας Ζωγραφικής, που είχε ιδρύσει ένα χρόνο νωρίτερα ο Βαζάρι, με τη γενναιόδωρη υποστήριξη του δούκα Κόζιμο Α'.

Ο ίδιος ο Βαζάρι, γράφοντας τους περίφημους Βίους του, το 1550, επρόκειτο να τροφοδοτήσει κατεξοχήν το μύθο του Μιχαήλ Αγγέλου. Στα διαδοχικά κεφάλαια του βιβλίου του, ο Βαζάρι επιχειρεί μια κλιμακωτή παρουσίαση των μεγάλων μορφών της τέχνης, στον κολοφώνα της οποίας τοποθετεί τον Μιχαήλ Άγγελο. Απ' αυτήν τη θέση υπεροχής, δύο δρόμοι θα μπορούσαν να ανοίγονται: είτε η αργή και μη αναστρέψιμη πτώση, είτε η αναγωγή του καλλιτέχνη σε πρότυπο.

Σ' αυτήν ακριβώς τη χρονική περίοδο, η Ακαδημία του Βαζάρι καθιερώνει ένα νέο ύφος: το Μανιερισμό. Ο καλλιτέχνης δεν μιμείται πλέον τη φύση, αλλά, μέσω και της συνεχούς άσκησης του στο σχέδιο, την ίδια την τέχνη. Το σχέδιο είναι αυτό που ενώνει τη ζωγραφική, τη γλυπτική και την αρχιτεκτονική σαν τρεις επάλληλους κύκλους- μια εικόνα που την είχε συλλάβει ο ίδιος ο Μιχαήλ Άγγελος και που η Ακαδημία τη μετέτρεψε σε έμβλημά της, αντικαθιστώντας απλώς τα δαχτυλίδια με τρία στεφάνια δάφνης, ως σύμβολο της καταξίωσης των καλλιτεχνών, οι οποίοι, χάρη και στη φήμη του Μπουοναρρότι, δεν θεωρούνταν πια απλοί τεχνίτες, αλλά αυθεντικοί διανοούμενοι. Στο έργο του Μιχαήλ Αγγέλου προστίθεται ως τέταρτο δαχτυλίδι η ποίηση, στίχοι που τους σημείωνε στο περιθώριο των σκίτσων του. στα ίδια φύλλα χαρτιού σημείωνε ένα στίχο, σχεδίαζε μια μορφή, οργάνωσε μια σύνθεση, σκιαγραφούσε την οροφή κάποιου κτηρίου. Όλα αυτά μαζί, το ένα δίπλα στο άλλο. Όταν, μετά το θάνατό του, ανήγειραν ένα μνημείο προς τιμήν του, τοποθέτησαν στις τέσσερις γωνίες αγάλματα με τις προσωποποιήσεις των τεσσάρων τεχνών που είχε υπηρετήσει: της ζωγραφικής, της γλυπτικής, της αρχιτεκτονικής και της ποίησης.

Αναμφίβολα, η Ακαδημία γεννήθηκε από ένα παράδοξο. Ο Μιχαήλ Άγγελος ήταν «μοναδικός». Το να κωδικοποιήσουν την τέχνη του σ' ένα σύνολο κανόνων, σήμαινε πως αφαιρούσαν από τα έργα του τη συναισθηματική ένταση που τα δονούσε καθώς αναδύονταν από την ύλη. Κάθε κίνηση, κάθε σημάδι, κάθε λέξη, ήταν καρπός εσωτερικής πάλης, αναζήτησης του τέλειου, αγωνίας για το ανέφικτο. Κράμα πάθους, υπερηφάνειας, απογοήτευσης, εγκατάλειψης. Σε όλα του τα έργα είναι ορατές αλλαγές και αναθεωρήσεις. Παράλληλα χαρακτηρίζονται από ενότητα σκέψης και πρόθεσης, από μια διερεύνηση ανεξάντλητη, ολοκληρωτική, που συνδέει τους στίχους με τα σχέδια, τα γλυπτά με τις νωπογραφίες, τα αρχιτεκτονήματα με τα πολεοδομικά σχέδια ή με τα σχέδια για οχυρωματικά έργα. Πρόθεσή του δεν ήταν να εξισώσει τις τέχνες μεταξύ τους, ούτε θεωρούσε λεπτομέρεια την επιλογή της μιας ή της άλλης. Κάτι που μπορούσε να εκφραστεί μ' ένα γλυπτό ή ένα ποίημα δεν μπορούσε να εκφραστεί εξίσου καλά μ' έναν πίνακα ή ένα αρχιτεκτόνημα, και αντίστροφα. Χρησιμοποιούσε, όμως, διαφορετικά μέσα για ένα και μόνο σκοπό: την τελειοποίηση της τέχνης. Ακόμη και σε έργα του που τα δουλεύει ξανά και ξανά ή που τα διακόπτει οριστικά, η ενιαία διαδρομή της σκέψης του είναι ορατή.

Ο Μιχαήλ Άγγελος πειραματίστηκε ακούραστα με κάθε είδους φόρμες και τεχνικές. Στόχος του δεν ήταν να διευρύνει το πεδίο της τέχνης, ώστε να τη μετατρέψει σε εργαλείο μελέτης των φυσικών φαινομένων, όπως ο Λεονάρντο, ούτε να την εξομοιώσει με την αναζήτηση του ωραίου, όπως ο Ραφαήλ. Αφήνοντας κατά μέρος όσα θεωρούσε κεκτημένα, καταπιανόταν μ' ένα καινούργιο κάθε φορά πρόβλημα και αφοσιωνόταν σ' αυτό ώσπου να το λύσει. Όταν τον ρώτησε ο Βαζάρι αν θεωρούσε ανώτερη τέχνη τη ζωγραφική ή τη γλυπτική, απάντησε ότι η γλυπτική σε μάρμαρο υπερείχε ως τέχνη, ακριβώς επειδή στηριζόταν στην αφαίρεση κι όχι, όπως η ζωγραφική, στην πρόθεση. Για τον Μιχαήλ Άγγελο, δεν επρόκειτο για ζήτημα ιεραρχίας ανάμεσα στις τέχνες, αλλά για μια πνευματική διαδικασία, για επέκταση της ίδιας της ζωής. Η σοφία δεν ήταν το αποτέλεσμα της συσσώρευσης γνώσεων. Ήταν μια «docta ignorancia», μια «επισταμένη άγνοια». Πολλές φορές είχε δηλώσει πως δεν ήταν ζωγράφος, ούτε αρχιτέκτονας ή λογοτέχνης, ενώ προς το τέλος της ζωής του απέδειξε ότι δεν ήταν ούτε γλύπτης με την παραδοσιακή έννοια του όρου. Είχε φτάσει στο μη επέκεινα των δυνατοτήτων του. σε προχωρημένη ηλικία έφτασε, μάλιστα, στο σημείο να μετανιώσει για το χρόνο που είχε αναλώσει «φτιάχνοντας τόσες ασημαντότητες». Προκειμένου να απομονώσει και να αναδείξει το ουσιώδες και να εξασφαλίσει την αυθεντικότητα της έκφρασης, οδηγήθηκε βαθμιαία σ' ένα και μόνο θέμα: την Ευσπλαχνία, την Πιετά, την αμαρτία και τη σωτηρία, το θάνατο και την ανάσταση.

Στην καθημερινότητά του ο Μιχαήλ Άγγελος απείχε πολύ από το πρότυπο του εκκεντρικού καλλιτέχνη που ζει αποκομμένος από την πραγματικότητα. Ήταν φειδωλός στις δαπάνες του, ίσως και φιλάργυρος, εντούτοις γενναιοδωρος εκεί που ήθελε, ενίοτε και σπάταλος. Στο ντύσιμό του ήταν μάλλον ατημέλητος, πολύ προσεκτικός ωστόσο όταν εκτιμούσε την αγορά κάποιου ακινήτου, ή όταν αξιολογούσε τα συναισθήματα των ανιψιών του.

Όποτε τον ρωτούσαν αν δεν ένιωθε την ανάγκη να αποκτήσει γυναίκα και οικογένεια, απαντούσε πως ήταν ήδη παντρεμένος με την τέχνη κι ότι παιδιά του ήταν τα έργα του. Αυτά θα εξασφάλιζαν τη διαιώνιση της φήμης του καλύτερα απ' ό,τι οποιοσδήποτε άσωτος απόγονος. Από την άλλη, του είχε γίνει έμμονη ιδέα να βελτιώσει την οικονομική κατάσταση της οικογένειάς του. είναι χαρακτηριστικό ότι, όταν πέθανε, διαπιστώθηκε ότι ήταν κάτοχος εξαιρετικά μεγάλης περιουσίας, σχεδόν αμύθητης. Διεκδικούσε τη -μάλλον απίθανη- καταγωγή του από τους κόμητες της Κανόσα, γι' αυτό και συνήθιζε να λέει ότι η τέχνη του δεν βασιζόταν στις πρακτικές

του εργαστηρίου, αλλά στην ευγένεια της δημιουργικής πράξης, ότι αποτελούσε αμιγώς πνευματική διαδικασία ακόμη κι όταν εφαρμοζόταν στα άψυχα υλικά. Υπήρξε, λοιπόν, ένας αριστοκράτης, χωρίς ωστόσο ποτέ να γίνει «αυλικός».

Παρά τον μελαγχολικό και μονήρη χαρακτήρα του, ο Μιχαήλ Άγγελος πολλές φορές είχε παρασυρθεί σε παράφορους έρωτες για όμορφους νέους ή χαρισματικές καλλονές. Η ιατρική της εποχής θα τον χαρακτήριζε «πάσχοντα από ερωτική μελαγχολία» ή αλλιώς «μανιακό» των εικόνων που αποτύπωνε και επανέφερε βασανιστικά στη σκέψη και τη φαντασία του. Η ομορφιά ήταν ένα φάντασμα που αποκαλυπτόταν και αποκτούσε υπόσταση στα γλυπτά του και στα σχέδιά του. Επρόκειτο για μια διαδικασία που θύμιζε σχεδόν ιεροτελεστία. Ακόμη και τις ερωτικές του εμπειρίες τις εξύψωνε αργότερα σε απόπειρες προσέγγισης του θεϊκού στοιχείου- ο χαρακτηρισμός «θειικός» συνδέθηκε από πολύ νωρίς, από τον Αριόστο, με το όνομα του Μπουοναρότι, αφού, όπως και ο Θεός, δημιουργούσε τις τέλειες φόρμες, δεν τις αντέγραφε.

Πολλές φορές γίνεται διάκριση ανάμεσα στα έργα του που δεν ολοκληρώθηκαν ποτέ και σ' εκείνα που ηθελημένα έμειναν ημιτελή. Η διάκριση αυτή ελάχιστα ενδιαφέρει, αφού, στις περισσότερες περιπτώσεις, ο ίδιος ο Μιχαήλ Άγγελος ήταν αυτός που σταματούσε ή καθυστερούσε τα έργα που είχε αναλάβει. Όποτε τον απασχολούσε κάποιο καινούργιο ερώτημα, προσηλωνόταν σ' αυτό με τέτοια εμμονή, ώστε δεν μπορούσε να συνεχίσει τις προηγούμενες εργασίες του. Άλλωστε, το ότι ήταν ικανός να ολοκληρώσει ένα γλυπτό, το είχε αποδείξει με την Πιετά του Βατικανού. Δεν χρειαζόταν να το επιβεβαιώνει συνεχώς.

Η ιδέα -έλεγε- βρίσκεται εγκλωβισμένη στο μάρμαρο. Ο καλλιτέχνης πρέπει απλώς να αφαιρέσει την περίσσεια ύλη, που την εμποδίζει να βγει στο φως, και να σταματήσει όταν αρχίσει να αναδύεται η εικόνα. Με τον καιρό, αδιαφορούσε όλο και περισσότερο για τα γλυπτά του που έμεναν ανολοκλήρωτα, μετατρέποντας τη στάση του αυτή σε συνειδητή επιλογή. Ορισμένες φορές, το αποτέλεσμα δεν τον ικανοποιούσε και ξανάπιανε το έργο από την αρχή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι η Πιετά Ροντανίνι, έργο της ύστερης περιόδου του, το οποίο είχε εγκαταλείψει και ξαναρχίσει πολλές φορές, συνεχίζοντας να το δουλεύει όσο είχε δυνάμεις, μέρα και νύχτα, μ' ένα κερι στερεωμένο στο καπέλο του, έως και λίγο πριν από το θάνατό του, μέχρις ότου κατέληξε στο συμπέρασμα ότι η ανολοκλήρωτη τέχνη δεν ήταν τίποτε άλλο παρά μια ακόμη έκφραση της ανολοκλήρωτης ζωής.

Στη ζωγραφική, ξεκίνησε από τις στέρεες βάσεις των φλωρεντινών Δασκάλων, χρησιμοποιώντας λίγα και αμιγή χρώματα (όπως στο Τόντο Ντόνι), ενώ, όσο δούλευε την Καπέλα Σιζτίνα, πειραματίστηκε με τις χρωματικές εναλλαγές. Ωστόσο, αυτό που έδινε ζωή στις μορφές του δεν ήταν η λάμψη των επιφανειών ούτε η ακεραιότητα των χρωμάτων, αλλά το φως, που γλιστρούσε κι έπαλλε ανάμεσά τους. Αντίθετα με τον Λεονάρντο, δεν θεωρούσε σημαντική την πυκνότητα του αέρα, την ατμοσφαιρική προοπτική. Για τον Μιχαήλ Άγγελο, αυτό που αναδείκνυε την πλαστικότητα των μορφών, τις μεταβολές των χρωμάτων και, κατ' επέκταση, την πρόθεση του καλλιτέχνη, ήταν οι αντανακλάσεις του φωτός.

Η προοπτική βράχυνση, τεχνική στην οποία ήταν ασυναγώνιστος, αποτελούσε έναν ακόμη παράγοντα «πυκνότητας». Αργότερα, στη Δευτέρα Παρουσία και στην Καπέλα Παολίνα, εγκαταλείπει τις εναλλαγές των χρωμάτων και την αναζήτηση της σφύζουσας αρμονίας και οδηγείται σε μια ζωγραφική όλο και πιο λιτή: για φως, αρκεί αυτό της Αποκάλυψης, ενώ και η προοπτική βράχυνση περιορίζεται.

Στην ποίηση, προσφεύγει επίσης σ' ένα είδος προοπτικής βράχυνσης, με τη συναίρεση των συντακτικών μερών, τη συστροφή των φράσεων και την παρήχηση, την επανάληψη αρνητικών μορίων και φωνολογικών αντιθέσεων, τις λέξεις που

μετατρέπονται σε σύμβολα και τα νοήματα που ορίζονται μόνο από τα αντίθετά τους. Μείγμα πάθους και πικρίας, σκωπτικής διάθεσης και απογοήτευσης, αυστηρού πλατωνισμού και διάπυρου ερωτισμού, προσωπικών εξομολογήσεων και μυστικών προσδοκιών, η ποίησή του συνιστά αυθεντική «ποιητική του νοερού, του μοναδικού» (Binni).

Στην αρχιτεκτονική, ξεκίνησε με το Νέο Σκευοφυλάκιο του Σαν Λορέντσο και τη Λαυρεντιανή Βιβλιοθήκη, στη Φλωρεντία, όπου η πρώτη καινοτομία του ήταν να μετατρέψει τα διακοσμητικά στοιχεία σε δομικά συστατικά. Αργότερα, στη Ρώμη, ανέλαβε να διαμορφώσει την Πλατεία του Καπιτολίου, και εν συνεχεία να σχεδιάσει τον νέο Άγιο Πέτρο. Τερμάτισε την καριέρα και τη ζωή του με μια πράξη απάρνησης. Στη γλυπτική είχε πειραματιστεί με το ανολοκλήρωτο, στην αρχιτεκτονική προσέγγιζε «αυτό που δεν είχε καν αρχίσει»: «Η εκκλησία της Σάντα Μαρία ντελι Άντζελι, το τελευταίο του έργο, δεν ήταν ούτε σχέδιο, ούτε κατασκευή. Απλώς μια κίνηση, μια σκέψη» (Argan).

Ο Μιχαήλ Άγγελος, γιός του Λοντοβίκο ντι Λιονάρντο ντι Μπουοναρότι Σιμόνι και της Φραντσέσκα ντι Νέρι ντι Μινιάτο ντελ Σέρα, γεννήθηκε στις 6 Μαρτίου 1475. Η οικογένεια Μπουοναρότι καταγόταν από παλιά φλωρεντινή οικογένεια και κατά το παρελθόν έχει καταλάβει σημαντικές θέσεις, απολαμβάνοντας σχετική ευημερία. Η οικονομική κάμψη φαίνεται να ξεκινάει στα μέσα του 15^{ου} αιώνα με τον Λιονάρντο. Τότε, ο γιός του Λοντοβίκο αποδέχεται θέσεις έξω από την πόλη, ενώ το 1474 διορίζεται ένα είδος τοποτηρητή (podesta) στην περιοχή του Αρέτσο, πρώτα στην πόλη Κιούζι κι έπειτα στο Καπρέζε, όπου γεννιέται ο δεύτερος γιός του, που παίρνει το όνομα του αρχάγγελου Μιχαήλ. Έξι χρόνια αργότερα, η γυναίκα του πεθαίνει. Εν τω μεταξύ, η οικογένεια μετακομίζει στο Σετινιάνο, κοντά στη Φλωρεντία, και π Λοντοβίκο εμπιστεύεται την ανατροφή του μικρού Μιχαήλ Άγγελος σε μια παραμάνα, γυναίκα λιθοξόου. Ο πατέρας του, προσβλέποντας στη μελλοντική βοήθεια των γιων του, αντιστέκεται στην αυθόρμητη κλίση του Μιχαήλ Άγγελος προς το σχέδιο και τον στέλνει να σπουδάσει υπό την καθοδήγηση του ουμανιστή Φραντσέσκο ντα Ουρμπίνο. Το 1487 ωστόσο, συγκατατίθεται να πάει μαθητευόμενος στο εργαστήριο ζωγραφικής του Ντομένικο Γκιρλαντάγιο, ο οποίος, εκείνη την περίοδο, είχε αναλάβει ένα από τα πιο σπουδαία έργα της εποχής, τη διακόσμηση του Παρεκκλησίου Τορναμπουόνι, στη Σάντα Μαρία Νοβέλα. Στο εργαστήριο του Γκιρλαντάγιο, στη Φλωρεντία, ο νεαρός Μιχαήλ Άγγελος μαθαίνει την τεχνική της νωπογραφίας και εξασκείται στο σχέδιο. Εντούτοις, η υφολογική του εξέλιξη κινείται ανεξάρτητα από τον «σχετικά» συμβατικό χαρακτήρα της ζωγραφικής του Γκιρλαντάγιο, κρατώντας σαφείς αποστάσεις από την εκλεπτυσμένη γραμμικότητα, το πλήθος των ανθρώπινων μορφών σε κάθε σκηνή, τη σκηνογραφική δόμηση με βάση τους κανόνες της προοπτικής.

Αν και υποστηρίζεται ότι ο Μιχαήλ Άγγελος εγκατέλειψε αμέσως το εργαστήριο του Γκιρλαντάγιο, είναι πιο πιθανό ότι συμπλήρωσε τα τρία χρόνια της σύμβασης μαθητείας που είχε υπογράψει ο πατέρας του το 1488. Σε κάθε περίπτωση, ως καλλιτέχνης υπήρξε κυρίως αυτοδίδακτος, ενώ μεγάλο μέρος της κατάρτισής του το απέκτησε μελετώντας τα αρχαία ελληνικά αγάλματα και τα έργα των πρώτων μεγάλων ανανεωτών της φλωρεντινής τέχνης. Στην περίοδο αυτή ανήκουν τα σχέδιά του που αναπαράγουν μεμονωμένες μορφές σε πλάγια όψη από νωπογραφίες του Τζιόττο και του Μαζάτσιο, στα οποία διαφαίνονται ήδη η έντονη προσωπικότητά του, αλλά και η έμφυτη κλίση του προς τη γλυπτική.

Σύντομα, συντροφιά με το ζωγράφο και φίλο του Francesco Granacci, αρχίζει να επισκέπτεται τον Κήπο των Μεδίκων, κοντά στο μοναστήρι του Αγίου Μάρκου, όπου υπήρχε μεγάλη συλλογή από αρχαία και άλλα γλυπτά, την εποπτεία των οποίων έχει

αναλάβει ένας μαθητής του Ντονατέλο, ο γλύπτης Μπερτόλντο ντι Τζοβάνι. Κατά τη διάρκεια αυτών των επισκέψεών του στον Κήπο των Μεδίκων (1490-92), ο Μιχαήλ Άγγελος θα μάθει πολλά για τη γλυπτική, ενώ παράλληλα θα έχει την ευκαιρία να γνωρίσει τον επιφανή άρχοντα της Φλωρεντίας, τον Λορέντσο των Μεδίκων, τον λεγόμενο Μεγαλοπρεπή (Il Magnifico).

Σύμφωνα με τους βιογράφους του, ο Λορέντσο επιθεωρούσε κάποια μέρα τα γλυπτά που φιλοτεχνούνταν στον Κήπο, όταν στάθηκε μπροστά σ' έναν φαύνο που έσφιγγε τα δόντια του. Κάλεσε, λοιπόν, τον μαθητευόμενο καλλιτέχνη και του επισήμανε ότι οι ηλικιωμένοι δεν έχουν, συνήθως, όλα τους τα δόντια. Ο Μιχαήλ Άγγελος άρπαξε τότε το τρυπάνι και αφαίρεσε ένα δόντι από το στόμα του φαύνου. Ο Λορέντσο συμπάθησε αμέσως τον νεαρό καλλιτέχνη και τον εισήγαγε στην αυλή του, όπου εκπαιδεύτηκε δίπλα στους γιους του, υπό την καθοδήγηση του μεγάλου ουμανιστή και ποιητή, Αντζελο Πολιτσιάνο. Ποιητής, εξάλλου, ήταν και ο ίδιος ο Λορέντσο, και μάλιστα καταγινόταν με ποικίλα είδη, από σκωπτικά ή θρησκευτικού περιεχομένου ποιήματα μέχρι κλασικές ρίμες και σατιρικά τραγούδια. Επιπλέον, στην αυλή των Μεδίκων, ο Μιχαήλ Άγγελος θα γνωρίσει τους Μαρσίλιο Φιτσίνο, Κριστόφορο Λαντίνο, Πίκο ντελα Μιράντολα, την αφρόκρεμα, δηλαδή, του φλωρεντινού νεοπλατωνισμού, ο οποίος συνδύαζε παγανιστικούς μύθους, χριστιανικά θέματα και δάνεια από τον ιουδαϊκό ερμητισμό σ' ένα φιλοσοφικό σύστημα, σύμφωνα με το οποίο ο υλικός κόσμος αποτελεί αντανάκλαση του κόσμου των ιδεών και οι δυνάμεις της φύσης της συμπαντικής και αιώνιας αγάπης.

Στην περίοδο αυτή ανήκουν δυο μαρμάρινα ανάγλυφα, τα οποία σήμερα στεγάζονται στο Μουσείο της Οικίας Μπουοναρότι, στη Φλωρεντία. Το πρώτο, γνωστό ως Η Παναγία της σκάλας, είναι ένα μικρό ανάγλυφο με εμφανείς επιρροές από τον Ντονατέλο, όπου η Παναγία εικονίζεται σε πλάγια όψη, να κρατάει στην αγκαλιά της, τυλιγμένο με το μανδύα της, τον μικρό Χριστό. Στο φόντο, αγγελάκια απλώνουν ένα πέτασμα πάνω από μια σκάλα, που δείχνει να αγνοεί τους νόμους της προοπτικής. Τα συστατικά μέρη του έργου παραπέμπουν σημειολογικά στο μέλλον του Ιησού: ο ύπνος-θάνατος, ο μανδύας-σάβανο, η σκάλα-ανάσταση.

Στο δεύτερο ανάγλυφο, τη λεγόμενη Μάχη των Κενταύρων, ο Μιχαήλ Άγγελος συνδυάζει ένα θρησκευτικό θέμα μ' έναν παγανιστικό μύθο, πρακτική που θα την επαναλάβει κατά κόρον στο μέλλον. Οι ερμηνείες του έργου διχάζονται ανάμεσα στην αρπαγή της Ιποδάμειας και την πάλη του Ηρακλή. Το θέμα, ωστόσο, περνά εδώ σκόπιμα σε δεύτερη μοίρα, προκειμένου να αναδειχθούν τα συμπλέγματα των ανθρώπινων κορμιών. Στη Μάχη των Κενταύρων έχουμε μια γνήσια εκδήλωση της ποιητικής του «μένους»: τα ευγενή ιδανικά υποτάσσονται στα αυθόρμητα ένστικτα, ο άνθρωπος αποκαλύπτει τη σκοτεινή πλευρά του, το διονυσιακό πνεύμα απελευθερώνει βίαια ορμέφυτα.

Μετά το θάνατο του Λορέντσο των Μεδίκων, τον Απρίλιο του 1492, ο Μιχαήλ Άγγελος επιστρέφει στο πατρικό του σπίτι. Σύντομα ωστόσο, χάρη στη φιλοξενία του ηγούμενου Niccolo di Giovanni Bicchielli, εγκαθίσταται στο μοναστήρι των Αυγουστινιανών του Σάντο Σπίριτο, όπου του δίνεται η άδεια να μελετάει και να τεμαχίζει τα πτώματα από το γειτονικό νοσοκομείο-πρακτική ελάχιστα διαδεδομένη την εποχή εκείνη, που τον εισάγει στα μυστικά της ανατομίας. Το ενδιαφέρον του στρέφεται κυρίως στην οστεομυϊκή δομή, σε αντίθεση με τον Λεονάρντο, που εστίαζε περισσότερο στο νευρικό και το κυκλοφορικό σύστημα. Για να ανταποδώσει τη φιλοξενία, ο Μιχαήλ Άγγελος φιλοτεχνεί ένα ξυλόγλυπτο, προσφορά στο μοναστήρι. Πρόκειται για έναν Εσταυρωμένο, όπου η λεπταισθησία και η αβρότητα των γραμμών απέχει πολύ από το ρωμαλέο ύφος που συναντάμε στα μετέπειτα έργα του. Αντίθετα, αυτό το έργο εμφανίζει πολλές υφολογικές ομοιότητες με τον Νεαρό

τοξότη της Νέας Υόρκης, έργο που μεγάλη μερίδα κριτικών, τα τελευταία χρόνια, έχει επιχειρήσει να αποδώσει στον Μιχαήλ Άγγελο.

Δίχως άλλο, το πρώτο σημαντικό γλυπτό του ήταν πάντως ο Ηρακλής, άγαλμα σε μεγαλύτερο από το φυσικό μέγεθος, που κοσμούσε το Παλάτσο Στρότσι και αργότερα μεταφέρθηκε στη Γαλλία, όπου, πιθανότατα, καταστράφηκε τον 18^ο αιώνα. Το καθεστώς που είχε εγκαθιδρύσει στη Φλωρεντία ο Λορέντσο ο Μεγαλοπρεπής επρόκειτο να καταρρεύσει μετά την ανάληψη της εξουσίας από το γιο του, Πιέρο των Μεδίκων, τον αποκαλούμενο και Ματαιόδοξο. Ο Μιχαήλ Άγγελος θα παραμείνει στην υπηρεσία των Μεδίκων, αλλά δεν του ανατίθενται μεγάλα έργα (εκτός από τον Ηρακλή, για τον παραγγελιοδότη του οποίου έχουμε συγκεκριμένες πληροφορίες). Η μόνη αναφορά που υπάρχει στις πηγές είναι ότι, τον Ιανουάριο του 1494, ύστερα από παρατεταμένη χιονόπτωση, ο Πιέρο ζήτησε από τον νεαρό γλύπτη να φιλοτεχνήσει ένα άγαλμα από χιόνι- ειρωνικός οιωτός για όσα θα επακολουθήσουν, καθώς οι ευτυχισμένες μέρες του ουμανισμού έχουν παρέλθει!

Και πράγματι, στο μοναστήρι του Αγίου Μάρκου, τα κηρύγματα του μοναχού Τζιρόλαμο Σαβοναρόλα ενάντια στη διαφθορά του κλήρου και την κρατούσα ματαιοδοξία και χλιδή γίνονται όλο και δριμύτερα. Τον Σεπτέμβριο του 1494 πεθαίνει ο Πολιτσιάνο, στις 17 Νοεμβρίου δηλητηριάζεται ο Πίκο ντελα Μιράντολα και, την ίδια ακριβώς ημέρα, τα γαλλικά στρατεύματα του Καρόλου Η΄ εισβάλλουν στη Φλωρεντία. Λίγο νωρίτερα, η οικογένεια των Μεδίκων έχει εγκαταλείψει την πόλη και ο Μιχαήλ Άγγελος έχει διαφύγει στη Βενετία.

Όταν ο Μιχαήλ Άγγελος εγκαταλείπει τη Φλωρεντία, είναι λιγότερο από είκοσι χρόνων, και απ' αυτά έχει περάσει τα τελευταία τέσσερα στην αυλή των Μεδίκων. Εύλογα, ως ευνοούμενος των Μεδίκων, καταλαμβάνεται από το φόβο των αντιποίνων. Πιθανότατα κρατάει πάνω του κάποια συστατική επιστολή, αν και, στην πραγματικότητα, το μοναδικό φερέγγυο διαπιστευτήριό του είναι το ταλέντο του. Το ζητούμενο είναι ποιον δρόμο να διαλέξει. Στην Μπολόνια είναι γνωστές οι σχέσεις των Μεδίκων με την αυλή των Μπεντιβόλιο, όπου και κατέφυγαν λίγους μήνες μετά την αυτοεξορία τους (ο Τζοβάνι Μπεντιβόλιο μεσολαβεί, εξάλλου, το 1495 ώστε να αποδοθεί ξανά στον Πιέρο των Μεδίκων ο Κήπος του Αγίου Μάρκου, που έχει κατασχεθεί από τις νέα αρχές της πόλης). Ενδεχομένως οι Μεδικοί να είχαν συμβουλέψει τον νεαρό καλλιτέχνη να κατευθυνθεί στην Μπολόνια. Ο ίδιος, ωστόσο, προτίμησε να κάνει μονάχα μια μικρή στάση εκεί και να συνεχίσει για τη Βενετία. Δεν γνωρίζουμε που έμεινε, ούτε τι αντιμετώπισε εκεί. Σίγουρα, όμως, θα γνώριζε τα προβλήματα που είχε αντιμετωπίσει ο Βερόκιο από τους Βενετσιάνους όταν φιλοτεχνούσε εκεί το άγαλμα του έφιππου Κολεόνι και, κατ' επέκταση, πόσο δύσκολη ήταν η ανάθεση οποιασδήποτε παραγγελίας με βάση το άκαμπτο συντεχνιακό σύστημα που ίσχυε στη Βενετία.

Έτσι, σύντομα αφήνει τη Βενετία και επιστρέφει στην Μπολόνια, φιλοξενούμενος του Giovan Francesco Aldovrandi, ο οποίος του εξασφαλίζει μια σημαντική παραγγελία: τρία γλυπτά για την εκκλησία του Σαν Ντομένικο, που είχαν μείνει ημιτελή μετά το θάνατο του γλύπτη Niccolò dell' Arca, τον Μάρτιο του 1494. Ο Μιχαήλ Άγγελος φιλοτεχνεί τα τρία γλυπτά, τον Άγιο Πετρόνιο, τον Άγιο Πρόκουλο κι έναν Άγγελο με κηροπήγιο, ως ένα βαθμό ακολουθώντας τις επιλογές του προκατόχου του. Την καλλιτεχνική του ιδιοφυΐα αποκαλύπτουν, εντούτοις, αμέσως η εκφραστική δύναμη των μορφών και οι έντονες πτυχώσεις των ρούχων, που αναδεικνύουν τους σφριγηλούς όγκους. Πολλοί έχουν επιχειρήσει να εντοπίσουν εδώ επιρροές από την απόδοση των μορφών στη ζωγραφική της λεγόμενης Σχολής της Φεράρας, αν και δεν γνωρίζουμε κατά πόσο ο Μιχαήλ Άγγελος γνώριζε καν τα έργα

των ζωγράφων αυτών. Αντίθετα, είναι εμφανής η επιρροή από τα γλυπτά του Γιάκομπο ντελα Κουέρτσια στην πρόσοψη του Σαν Πετρόνιο.

Στην Μπολόνια, ο Μιχαήλ Άγγελος θα μείνει λίγο περισσότερο από ένα χρόνο. Οι βιογράφοι του αναφέρουν ότι ο προστάτης του, Giovan Francesco Aldovrandi, «τερπόμενος, ως Τοσκανός, με τον τρόπο που απήγγελε ο Μιχαήλ Άγγελος, αρεσκόταν να τον ακούει να διαβάζει Δάντη, Πετράρχη, Βοκκάκιο και άλλους ποιητές». Πιθανότατα εδώ- εν μέρει και εξαιτίας των λιγοστών παραγγελιών- έγιναν και οι πρώτες του απόπειρες στην ποίηση.

Εν τω μεταξύ, στη Φλωρεντία, μετά τη φυγή του Πιέρο των Μεδίκων, η νέα κυβέρνηση, βασισμένη στα κηρύγματα του Σαβοναρόλα, φαίνεται ότι διέθετε ευρεία λαϊκή αποδοχή. Για τέσσερα χρόνια, η πόλη θα διοικείται από ένα ιδιότυπο θρησκευτικό καθεστώς και τους ένθερμους υποστηρικτές του, τους αποκαλούμενους «κλαπιάρηδες» (riangoni), που απειλούν με θεία τιμωρία, επικρίνουν τη σώρευση πλούτου και ανάβουν φωτιές όπου καίνε τον «μάταιο επίγειο πλούτο». Η πόλη μετονομάζεται σε Δημοκρατία του Χριστού, ως αντίθεση προς τη Ρώμη, όπου κυριαρχεί ο νέος ποντίφικας, ο Αλέξανδρος ΣΤ΄ (Βοργίας), τον οποίο παραλληλίζουν με τον Αντίχριστο.

Ο Σαβοναρόλα είχε έρθει στη Φλωρεντία το 1490, προσκεκλημένος του ουμανιστή Πίκο ντελα Μιράντολα, ο οποίος τον εκτιμούσε ιδιαίτερα. Σίγουρα, τα πύρινα κηρύγματά του τα είχε ασπαστεί ως ένα βαθμό και ο Μιχαήλ Άγγελος, ενώ και ο Λορέντσο ο Μεγαλοπρεπής έχει εντυπωσιαστεί μαζί του. Πολλοί ήταν, εξάλλου, οι καλλιτέχνες που είχαν ταυτιστεί με την πνευματική ανάσταση που κήρυσσε ο Σαβοναρόλα. Μεταξύ αυτών, ο Μποτιτσέλι (επί μακρόν ερμηνευτής της αρχαίας και νεοπλατωνικής φιλοσοφίας, ο οποίος τώρα στρεφόταν προς το μυστικισμό, αρνούμενος τα επιτεύγματα της Αναγέννησης), ο Λορέντσο ντι Κρέντι, ο Αντρέα ντελα Ρόμπια και ο Μπάτσο ντελα Πόρτα, ο οποίος εγκατέλειψε τη ζωγραφική για να γίνει μοναχός (αργότερα, θα γίνει γνωστός ως ζωγράφος με το όνομα φρα Μπαρτολομέο). Μολονότι η επίδραση του Σαβοναρόλα δεν είναι άμεσα ορατή στον Μιχαήλ Άγγελο, δεν χωράει αμφιβολία ότι τα κηρύγματά του αποτέλεσαν συστατικό στοιχείο της θρησκευτικής συγκρότησης του καλλιτέχνη, η οποία κατά τα τελευταία χρόνια της ζωής του θα εξελιχθεί σε έντονη ευλάβεια. Αυτός ο «θρησκευτισμός» αποτυπώνεται και στο έργο του, καθώς και στο ριζοσπαστισμό ορισμένων καλλιτεχνικών επιλογών του: απόρριψη της προοπτικής, εμμονή στην αναπαράσταση της ανθρώπινης μορφής, αντιμετώπιση της γυμνότητας ως απελευθέρωσης από την ύλη, απόρριψη της εξωραϊσμένης προσωπογραφίας, αδιαφορία για την αναπαράσταση τοπίων («ασχολίες για γέρους και ευσεβείς πόρνες», σύμφωνα με δικά του λόγια).

Ο Μιχαήλ Άγγελος θα επιστρέψει τον Νοέμβριο του 1495 στη Φλωρεντία, όπου και θα παραμείνει μέχρι τον Ιούνιο του επόμενου χρόνου, φιλοξενούμενος του Λορέντσο ντι Πιεφφραντσέσκο, συγγενή των Μεδίκων από άλλον κλάδο της οικογένειας, γνωστό φιλότεχνο και πελάτη του Μποτιτσέλι, οποίος είχε επιστρέψει από την εξορία δηλώνοντας ένθερμος υποστηρικτής του Σαβοναρόλα και έχοντας αλλάξει το όνομά του σε Ποπολάνο. Την περίοδο αυτή, ο Μιχαήλ Άγγελος φιλοτέχνησε για τον Λορέντσο Ποπολάνο ένα γλυπτό του μικρού Ιωάννη του Βαπτιστή, το οποίο, όμως, δεν σώζεται.

Πιθανότατα σ' αυτή την περίοδο να ανήκει και η λεγόμενη Παναγία του Μάντσεστερ, άλλως γνωστή ως Η Παναγία και το Θείο Βρέφος με τον Ιωάννη τον Βαπτιστή και τέσσερις αγγέλους, που βρίσκεται στο Λονδίνο, στην Εθνική Πινακοθήκη. Μολονότι η πατρότητα του συγκεκριμένου πίνακα έχει αμφισβητηθεί έντονα, γίνεται γενικά δεκτό ότι ανήκει στα πρώιμα έργα του Μιχαήλ Αγγέλου. Η συνολική εικονογραφική

και μορφολογική σύνθεση του έργου προδίδει επιρροές από τη σύντομη περίοδο παραμονής του καλλιτέχνη στη Φλωρεντία του Σαβοναρόλα, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά δυο αντικείμενα που προαναγγέλλουν το Θείο Πάθος: το βιβλίο και την περγαμινή. Τέλος, παρατηρούνται πολλά κοινά στοιχεία με προηγούμενα έργα: τον Νεαρό Τοξότη της Νέας Υόρκης (αν δεχτούμε ότι το έργο αυτό, που χρονολογείται στο 1494, ανήκει στον Μιχαήλ Άγγελο), και κυρίως τον Άγγελο με κηροπήγιο. Το γεγονός ότι ο πίνακας έμεινε ημιτελής οφείλεται, πιθανότατα, στην αναχώρηση του Μπουοναρότι για τη Ρώμη.

Η επίσκεψη στη Ρώμη οφείλεται σ' ένα ασυνήθιστο περιστατικό. Ο Μιχαήλ Άγγελος είχε φιλοτεχνήσει έναν μικρό μαρμάρινο ερωτιδέα, η παγανιστική θεματολογία του οποίου καθιστούσε αδύνατη την πώλησή του στη Φλωρεντία του Σαβοναρόλα. Ο Λορέντσο Ποπολάνο πρότεινε, λοιπόν, στον Μιχαήλ Άγγελο να αλλοιώσει το γλυπτό ώστε να φαίνεται αρχαίο και, μέσω του Baldassarre del Milanese, ο οποίος είχε βρει αγοραστή στο πρόσωπο του καρδινάλιου Riario, ανιψιού του Σίξτου Δ', να το στείλει στη Ρώμη. Όταν αποκαλύφθηκε το «παρελθόν» του έργου, ο καρδινάλιος, εκτός από την επιστροφή των χρημάτων του, ζήτησε και να γνωρίσει τον ταλαντούχο καλλιτέχνη. Για το σκοπό αυτό, έστειλε στη Φλωρεντία τον οικονομικό διαχειριστή του, τον τραπεζίτη Jacopo Galli, ο οποίος έπεισε τον Μπουοναρότι να μεταβεί στη Ρώμη.

Στη Ρώμη πλέον, ο Riario θα παραγγείλει στον Μιχαήλ Άγγελο ένα μεγάλο γλυπτό με θέμα τον Βάκχο, το οποίο ο καλλιτέχνης φιλοτεχνεί το 1486-97. Το θέμα της μέθης του θεού Διόνυσου είχε ήδη εμφανιστεί στους στίχους του Πολιτσιάνο και του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπούς, ενώ Ρώμη είχε μετατραπεί σε έμβλημα της έκλυτης παπικής αυλής. Για το λόγο αυτό ίσως, ο καρδινάλιος Riario φρόντισε να απαλλαγεί σύντομα από το γλυπτό προσφέροντάς το στον τραπεζίτη Galli (το έργο βρίσκεται σήμερα στο Εθνικό Μουσείο του Μπαρτζέλο, στη Φλωρεντία). Ανεξάρτητα πάντως απ' όλα αυτά, ο Βάκχος είναι το πρώτο μεγάλο έργο που μας προσφέρει εύγλωττη εικόνα του τρόπου με τον οποίο ο Μιχαήλ Άγγελος προσέγγιζε την κλασική αρχαιότητα, επιτυγχάνοντας ένα θαυμαστό πάντρεμα ανάμεσα στο παγανιστικό παρελθόν και το χριστιανικό παρόν.

Η δεύτερη μεγάλη παραγγελία που ο Μιχαήλ Άγγελος θα αναλάβει στη Ρώμη είναι ένα μαρμάρινο σύνολο θρησκευτικής θεματολογίας, που του αναθέτει ο γάλλος καρδινάλιος Jean de Villiers de la Groslaye, πρεσβευτής του Καρόλου Η' στη Ρώμη. Στο συμβόλαιο που συνομολογήθηκε τον Αύγουστο του 1498, ως εγγυητής του Μιχαήλ Αγγέλου ορίζεται ξανά ο τραπεζίτης Jacopo Galli. Το έργο δεν είναι άλλο από την περίφημη Πιετά του Βατικανού, που προοριζόταν για το Παρεκκλήσιο της Σάντα Πετρονίλα, στο χώρο της παλιάς βασιλικής του Αγίου Πέτρου. Ύστερα από επιθυμία του πελάτη, στάλθηκε στον καλλιτέχνη ένα νορμανδικό εικονογραφικό πρότυπο, όπου η Παναγία αγκαλιάζει το νεκρό σώμα του Χριστού. Εντούτοις, ο Μιχαήλ Άγγελος απομακρύνεται από τις αυστηρές, τριγωνικές φόρμες, λαξεδώντας ένα αέρινο, λεπταίσθητο σύμπλεγμα, όπου το βλέμμα γλιστράει αδιάκοπα, ακολουθώντας την απαλότητα των κινήσεων, τον πόνο που αυτές περιέχουν, αλλά και το θαύμα του θεϊκού «οράματος». Σε όσους τον επέκριναν υποστηρίζοντας ότι η Παναγία παρουσιαζόταν υπερβολικά νέα, ο ίδιος απαντούσε ότι το πρόσωπο της Παναγίας δεν μπορούσε παρά να είναι το πρόσωπο μιας νέας κοπέλας που δεν έχει γνωρίσει την αμαρτία και τη διαφθορά, και το σώμα του Χριστού δεν μπορούσε παρά να είναι το σώμα Εκείνου που θέλησε να «άρει» όλα τα αμαρτήματα του κόσμου. Η δεξιοτεχνία στην απόδοση των πτυχώσεων, η ομορφιά των προσώπων, η ανατομική αρτιότητα, όλα εδώ συνθέτουν την άχρονη τελειότητα, που έχει εξασφαλίσει στο έργο διαχρονικό όσο και αμέριστο θαυμασμό.

Η τελευταία παραγγελία που θα αναλάβει ο Μιχαήλ Άγγελος στη Ρώμη είναι ένα έργο ζωγραφικής που του ανατίθεται από τους μοναχούς του Σαντ' Αγκοστίνου για ένα παρεκκλήσιο αφιερωμένο στην Παναγία, ύστερα από επιθυμία του επισκόπου Giovanni Ebu. Το έργο έχει ταυτιστεί με την έντονα αμφισβητούμενη [Εις Άδου] Κάθοδο του Λονδίνου, η οποία έμεινε ανολοκλήρωτη, καθώς το 1501 ο καλλιτέχνης επέστρεψε στη Φλωρεντία.

Χωρίς αμφιβολία, για τον εικοσιτετράχρονο τότε Μπουοναρότι, το αριστούργημα που καταξιώνει το όνομά του και ανοίγει, στο κατώφλι του αιώνα, το δρόμο για την καθιέρωση μιας ριζοσπαστικά νέας μορφολογικής γλώσσας, είναι η Πιετά. Ο ίδιος ο Μιχαήλ Άγγελος, έχοντας πλήρη επίγνωση αυτού του θριάμβου, συνοψίζει την υπερηφάνειά του σε μια κίνηση-απάντηση σε όσους απέδιδαν το γλυπτό σε κάποιον υποτιθέμενο λομβαρδό γλύπτη: για πρώτη και μοναδική φορά, ο καλλιτέχνης προσθέτει την υπογραφή του, χαραγμένη στην κορδέλα που διασχίζει το στήθος της Παναγίας: MICHAELANGELUS BUONAROTUS FLORENT[INUS] FACIEBAT.

Μετά τη σύλληψη του Σαβοναρόλα και την καταδίκη του σε θάνατο στην πυρά, το 1498, η Φλωρεντία ζει στιγμές χαοτικής ευφορίας: οι αριστοκράτες ανακτούν μέρος της ισχύος τους, οι οπαδοί του Σαβοναρόλα εκδιώκονται, η έμφαση στις υλικές και σωματικές απολαύσεις επανέρχεται στο προσκήνιο. Τα κηρύγματα ενάντια στην τυραννία δεν παύουν, εντούτοις, να έχουν απήχηση. Όταν έχει πλέον σταθεροποιηθεί η κατάσταση, επιστρέφουν στη Φλωρεντία πολλοί καλλιτέχνες, μεταξύ των οποίων, το 1500, ο Λεονάρντο (έπειτα από 18 χρόνια απουσίας) και ο Μιχαήλ Άγγελος, τον Μάιο του 1501, ύστερα από πέντε χρόνια στη Ρώμη (το 1504 θα φτάσει στη Φλωρεντία και ο νεαρός Ραφαήλ).

Η φήμη που έχει αποκτήσει ο Μιχαήλ Άγγελος στη Ρώμη τον ακολουθεί στη γενέτειρά του, φέρνοντας νέες παραγγελίες. Τον Ιούνιο υπογράφει συμβόλαιο για τη γλυπτική διακόσμηση μιας αγίας τράπεζας στη Σιένα, και τον Αύγουστο για έναν μεγάλο μαρμάρινο Δαβίδ, για τη Σάντα Μαρία ντελ Φιόρε, τον καθεδρικό ναό της Φλωρεντίας. Το 1502, η κυβέρνηση της Φλωρεντίας του παραγγέλνει έναν μπρούντζινο Δαβίδ, ενώ το 1503 η επιστασία του καθεδρικού ναού του αναθέτει τα γλυπτά των δώδεκα αποστόλων. Παράλληλα, του ανατίθενται έργα από εύπορους ιδιώτες, όπως οι οικογένειες Ντόνι, Πίτι και Ταντέι.

Πρόκειται για εξελικτική πορεία προς την καθιέρωση και την αναγνώριση. Η παραγγελία για τη διακόσμηση της αγίας τράπεζας στη Σιένα είναι όψιμος καρπός των σχέσεων που είχε αποκτήσει στη Ρώμη, και ειδικότερα της μεσολάβησης του τραπεζίτη Jacopo Galli. Ο Μιχαήλ Άγγελος θα φιλοτεχνήσει, ωστόσο, τελικά μόνο τέσσερα από τα δεκαπέντε γλυπτά που προβλέπει η συμφωνία: τους άγιους Παύλο, Πέτρο, Πίο και Γρηγόριο.

Η ανάθεση του Δαβίδ για τον καθεδρικό ναό της Φλωρεντίας, εκτός από ιστορική πρόκληση, ενείχε για τον καλλιτέχνη και μια μεγάλη τεχνική δυσκολία: το γλυπτό έπρεπε να λαξευτεί σ' ένα μεγάλο κομμάτι μάρμαρο που βρισκόταν σε κακή κατάσταση, καθώς το είχαν ήδη δουλέψει ο Αγκοστίνου ντι Ντούτσιο και ο Αντόνιο Ροσελίνο. Για τον Μιχαήλ Άγγελο, αυτή είναι η μεγάλη ευκαιρία. Μελετάει τα γλυπτά της κλασικής αρχαιότητας και τα συνδυάζει με εκείνα της φλωρεντινής παράδοσης. Εμπνέεται από τα γλυπτά του Ντονατέλο και του Βερόκιο με το ίδιο θέμα, αλλά αντικαθιστά τον εύθραυστο έφηβο Δαβίδ μ' έναν καλογυμνασμένο νέο. Ύστερα από τρία χρόνια σκληρής δουλειάς, καταφέρνει να ξεπεράσει όλες τις δυσκολίες. Το αποτέλεσμα είναι τόσο αντιπροσωπευτικό των αρετών που συμβόλιζε ο Δαβίδ για τη Φλωρεντινή Δημοκρατία, ώστε, ύστερα από σύμφωνη γνώμη επιτροπής από τους πιο διακεκριμένους καλλιτέχνες της πόλης, αποφασίζεται να τοποθετηθεί το γλυπτό στην Πιάτσα ντελα Σινιορία, μπροστά από το Παλάτσο Βέκιο,

εκεί όπου ως τότε βρισκόταν η Ιουδήθ του Ντονατέλο, η ηρωίδα που είχε σχετικά πρόσφατα μετατραπεί σε σύμβολο της εκδίωξης των Μεδίκων.

Ως προς τη θέση που θα καταλάβει ο Δαβίδ αποφαίνεται και ο Λεονάρντο, ο οποίος προτείνει να τοποθετηθεί σε μια μεγάλη μαύρη κόγχη, στη Λότζα ντέι Λάντσι, επίσης μπροστά από το Παλάτσο Βέκιο. Η πρότασή του αυτή έρχεται σε σύγκρουση με την επιθυμία του Μιχαήλ Αγγέλου να τοποθετηθεί το άγαλμα σε εξωτερικό χώρο. Ο Λεονάρντο βλέπει το γλυπτό ως ζωγραφική αναπαράσταση, ενώ ο Μιχαήλ Άγγελος ως έκφραση μιας ηρωικής αντίληψης για τον άνθρωπο, το ηθικό σθένος του οποίου φαίνεται ξεκάθαρα στο δυναμισμό του έργου, στην αλαζονεία του βλέμματος, στην αθλητική κορμοστασιά, σε μια τελειότητα που δεν την είχε φτάσει κανένας γλύπτης μετά την κλασική αρχαιότητα.

Οι δυο μεγάλοι καλλιτέχνες έρχονται ξανά αντιμέτωποι λίγους μήνες αργότερα, αυτήν τη φορά για τη ζωγραφική αναπαράσταση ιστορικών θεμάτων. Το 1502, η φλωρεντινή αριστοκρατία καθιερώνει ένα νέο αξίωμα, κατά το πρότυπο του δόγη της Βενετίας, του «γκονφαλονιέρε», με στόχο να ενισχύσει την κεντρική εξουσία, να μειώσει την ισχύ του Μεγάλου Συμβουλίου, να εμποδίσει την επιστροφή των Μεδίκων και να αναχαιτίσει τις βλέψεις του Καίσαρα Βοργία. Ως πρώτος «γκονφαλονιέρε», ο Πιέρο Σοντερίνι, μαζί με τον στενό του συνεργάτη, Νικολό Μακιαβέλι, ακολουθεί πολιτική στρατιωτικής και πολιτισμικής «ανάκαμψης» της πόλης. Σύντομα ξεκινάει πόλεμος για την ανακατάληψη της Πίζας. Τον Μάρτιο του 1503 προσκαλεί στην πόλη τον Λεονάρντο, ο οποίος είχε φύγει για να παράσχει στρατιωτικές συμβουλές στον Καίσαρα Βοργία, και του αναθέτει δύο έργα: το σχέδιο της εκτροπής του ποταμού Άρνου και έναν μεγάλο πίνακα για την Αίθουσα των Πεντακοσίων, στο Παλάτσο Βέκιο. Θέμα του πίνακα είναι η νίκη των Φλωρεντινών κατά των στρατευμάτων του Φιλίπο Μαρία Βισκόντι το 1440, η γνωστή ως Μάχη του Ανγκιάρι. Στόχος, μέσω της δύναμης της εικόνας, να ενισχυθεί το ηθικό των φλωρεντινών στρατευμάτων. Εν τω μεταξύ, ο πόλεμος με την Πίζα παρατείνεται (η πόλη δεν θα συνθηκολογήσει πριν από το 1509), ενώ το ίδιο συμβαίνει και με το έργο του Λεονάρντο, ο οποίος, εκτός των άλλων, επιδίδεται και σε τεχνικούς πειραματισμούς, προκειμένου να προσδώσει στη νωπογραφία τη λάμψη της ελαιογραφίας. Το φθινόπωρο του 1504, ο Σοντερίνι καλεί τον νεαρό Μιχαήλ Άγγελο, ο οποίος, μετά την καθιέρωση του Δαβίδ ως νέου (δημοκρατικού) εμβλήματος της πόλης, έχει αποκτήσει μεγάλο κύρος, και του αναθέτει να ζωγραφίσει μια ακόμα νωπογραφία με ιστορικό θέμα για την Αίθουσα των Πεντακοσίων, την ίδια δηλαδή αίθουσα για την οποία θα ζωγράφιζε και ο Λεονάρντο τη Μάχη του Ανγκιάρι. Το θέμα της νωπογραφίας, αυτήν τη φορά, παραπέμπει άμεσα στις στρατιωτικές επιχειρήσεις που βρίσκονται τότε σε εξέλιξη: πρόκειται για τη Μάχη της Κασίνα, στην οποία είχε νικήσει η Φλωρεντία την Πίζα, το 1364. Ο Σοντερίνι πίστευε ότι η αντιζηλία ανάμεσα στους δύο καλλιτέχνες θα κεντρίσει τη δημιουργικότητά τους, επισπεύδοντας το χρόνο εκτέλεσης των έργων και, κατ' επέκταση, τις «θετικές επιδράσεις» στο ηθικό των στρατευμάτων. Έτσι γεννιέται μια από τις μεγαλύτερες αναμετρήσεις στην ιστορία της τέχνης. Ο Λεονάρντο, χρησιμοποιώντας μια τεχνική ανάλογη με την παλαιότερη εγκαυστική, ολοκληρώνει μικρό μόνο μέρος του έργου, το οποίο, ωστόσο, δεν πρόκειται να αντέξει για πολύ στο χρόνο. Ο Μιχαήλ Άγγελος, από τη μεριά του, δεν προχωράει πέρα από το προσχέδιο σε χαρτόνι. Αξιοσημείωτο, πάντως, είναι ότι και οι δύο καλλιτέχνες υιοθετούν μορφολογικές λύσεις που έρχονται σε ρήξη με την παράδοση του φλωρεντινού Κουατροτσέντο (15^{ου} αιώνα) και του ουμανισμού, αντανakλώντας κατά κάποιον τρόπο την ανήσυχη απαισιοδοξία εκείνων των κρίσιμων χρόνων.

Συγχρόνως με τον Δαβίδ και τη Μάχη της Κασίνα, ο Μιχαήλ Άγγελος αναλαμβάνει επίσης κάποιες ιδιωτικές παραγγελίες, όπου μελετάει κυρίως τη σύνθεση σε κυκλική επιφάνεια [Tondo, εκ του Ro (tondo)=στρογγυλός στα ιταλικά]. Πρόκειται για μια τέμπερα σε ξύλο, το Τόντο Ντόνι, και δύο μαρμάρινα ανάγλυφα, το Τόντο Πίτι και το Τόντο Ταντέι. Επιπλέον, γίνεται πάλι επίκαιρη η σύγκριση με τον Λεονάρντο, ο οποίος προκαλεί μεγάλη αίσθηση όταν, το 1501, εκθέτει το περίφημο προσχέδιο σε χαρτόνι για την Παναγία με το Θείο Βρέφος και την Αγία Άννα, το οποίο, όπως προκύπτει από σχέδιο που σήμερα βρίσκεται στην Οξφόρδη, αντιγράφει, τροποποιώντας το, ο Μιχαήλ Άγγελος.

Τα δύο ανάγλυφα, και τα δύο με θέμα την Παναγία, το Θείο Βρέφος και τον μικρό Ιωάννη τον Βαπτιστή, αφορούν το θέμα της Ενσάρκωσης και του Θείου Πάθους και προορίζονται για τις ιδιωτικές συλλογές των πελατών Ταντέο Τάντι και Μπαρτολομέο Πίτι. Στο Τόντο Πίτι, ο μικρός Χριστός στηρίζεται λυπημένος στο βιβλίο που προαναγγέλλει το θάνατό Του, ενώ η Παναγία, με το χερουβείμ της σοφίας στο μέτωπο, έχοντας επίγνωση του προορισμού του Υιού της, κοιτάζει, θλιμμένη, μακριά.

Στο Τόντο Ταντέι, ο Ιωάννης ο Βαπτιστής τείνει στον μικρό Χριστό μια καρδερίνα - παραπέμπει ετυμολογικά στους αγκαθωτούς κάρδους (γαϊδουράγκαθα) και, κατ' επέκταση, στον Ακάνθινο Στέφανο-, ενώ το Θείο Βρέφος καταφεύγει τρομαγμένο στην αγκαλιά της Παναγίας, που εικονίζεται ντυμένη σαν Σίβυλλα. Τμήματα του ανάγλυφου έχουν μείνει σκοπίμως ημιτελή, ενώ η εκφραστική δύναμη του καλλιτέχνη διαποτίζει εδώ έξοχα το μάρμαρο, ερχόμενη σε ρήξη με την παράδοση εκείνη που αποσκοπούσε στη συγκίνηση μέσω της διάχυσης των συναισθημάτων και του εξωραϊσμού της αφήγησης. Πρόκειται για έναν νέο κλασικισμό, που επιχειρεί να συλλάβει την ουσία του Θείου Πάθους, που δεν είναι άλλη από τη σωτηρία του Ανθρώπου.

Με τα δύο αυτά ανάγλυφα σχετίζεται άμεσα το Τόντο Ντόνι, το οποίο ο Βαζάρι λέγεται ότι το θεωρούσε ως το πιο χαρακτηριστικό έργο του Μιχαήλ Αγγέλου ως ζωγράφου. Ο Ανιόλο Ντόνι, πιθανότατα με αφορμή το γάμο του με τη Μανταλένα Στρότσι, το 1503, παρήγγειλε το έργο στον καλλιτέχνη. Σύμφωνα με μαρτυρίες, αυτή η παραγγελία συνοδεύτηκε από μια επεισοδιακή συνέχεια: όταν ολοκληρώθηκε το έργο, ο Μιχαήλ Άγγελος ζήτησε ως αμοιβή 70 δουκάτα, ποσό που φάνηκε υπερβολικό στον Ντόνι. Ο Μιχαήλ Άγγελος απαίτησε τότε 100 δουκάτα, διαφορετικά θα έπαιρνε πίσω το έργο. Ο πελάτης συναίνεσε να του δώσει τα 70, αλλά ο καλλιτέχνης «δεν ικανοποιήθηκε, κυρίως εξαιτίας της ολιγοπιστίας που έδειχνε ο πελάτης, οπότε ζήτησε τα διπλά από της αρχική τιμή, αναγκάζοντας τον Ανιόλο Ντόνι να του πληρώσει τελικά 140 δουκάτα».

Συγκριτικά με τα δύο ανάγλυφα, η θεματολογία του Τόντο Ντόνι είναι πιο σύνθετη, κάτι που επιβεβαιώνεται και από το πλήθος των ερμηνειών που έχουν προταθεί για το έργο κατά καιρούς. Πιο πειστική, πάντως, φαίνεται η άποψη που αναφέρεται στη διαδοχή των ιστορικών περιόδων. Σύμφωνα με την ερμηνεία αυτή, οι γυμνές μορφές στο βάθος αντιπροσωπεύουν την εποχή «πριν από τον Μωσαϊκό Νόμο», ο μικρός Ιωάννης ο Βαπτιστής σηματοδοτεί το πέρασμα στην Εποχή του Νόμου, όπου τοποθετείται και η συνάντηση της Παναγίας με τον Ιωσήφ, και ο Ιησούς, που υψώνεται στην κορυφή θριαμβευτικά, εγκαινιάζει την Εποχή των Ευαγγελίων. Ο μικρός Ιωάννης και οι γυμνές μορφές στο βάθος φορούν την ίδια κορδέλα στο μέτωπο όπως και το Θείο Βρέφος, γεγονός που υποδηλώνει επίσης τη συνέχεια που υπάρχει μεταξύ τους. Σύμφωνα με μια συμπληρωματική ερμηνεία, η επιλογή του θέματος της Αγίας Οικογένειας συνδέεται με τον προσεχή γάμο: η Παναγία και ο Ιωσήφ που κρατάνε το Θείο Βρέφος ίσως παραπέμπουν στην ένωση των δύο

επιφανών φλωρεντινών οικογενειών, ενώ το τμήμα όπου βρίσκονται ο Ιωάννης ο Βαπτιστής και οι γυμνοί νεαροί ερμηνεύεται ως ένα είδος συμβολικής κολυμβήθρας, απ' όπου ο Ιωάννης, προστάτης της Φλωρεντίας, παρακολουθεί την ένωση με ικανοποίηση και την ευλογεί. Ορισμένα από τα μορφολογικά στοιχεία του έργου αναπαράγουν μια σύνθεση του Λούκα Σινιορέλι (Φλωρεντία, Ουφίτσι). Ωστόσο ο Μιχαήλ Άγγελος εισάγει εδώ ένα σύνολο δομικών και χρωματικών καινοτομιών που ανάγουν το έργο σε ορόσημο της Δυτικής ζωγραφικής. Ο νεαρός Ραφαήλ, που θα φιλοτεχνήσει επίσης έργα για τις ίδιες οικογένειες (μια προσωπογραφία του ζεύγους Ντόνι και μια Παναγία για τον Ταντέο Ταντέι), αναπαράγει τη συστροφή της Παναγίας στο λεγόμενο Ρετάμπλ Μπαλιόνι. Οι καινοτομίες του Τόντο Ντόνι, όπως και οι πειραματισμοί στην Καπέλα Σιζτίνα, θα αξιοποιηθούν κατά κόρον από τον Μανιερισμό, και κυρίως από την πρώτη γενιά των εκπροσώπων του, όπως ο Ποντόρμο και ο Ρόσο Φιορεντίνο.

Τον Οκτώβριο του 1503, νέος πάπας εκλέγεται ο Ιούλιος Β΄ (Τζουλιάνο ντελα Ρόβερε), ανιψιός του Σίξτου Δ΄. Το Κονκλάβιο έχει την εξωτερική υποστήριξη του Καίσαρα Βοργία, ο οποίος δεν θέλει να χάσει τις κτήσεις του. ωστόσο, αμέσως μόλις καταλαμβάνει τον παπικό θρόνο, ο Ιούλιος Β΄ στρέφει την πλάτη στον Βοργία, τερματίζοντας τη συμμαχία τους. Με την απόφασή του αυτή θέλει να περιορίσει την αυξανόμενη δύναμη του Βοργία, κυρίως όμως να θέσει σε εφαρμογή τα φιλόδοξα σχέδιά του: να εξασφαλίσει στη Ρωμαιοκαθολική Εκκλησία την ισχύ που θα τη μετατρέψει σε κράτος, να αποτρέψει τις επεκτατικές τάσεις της Βενετίας, να διώξει τα ξένα στρατεύματα από την Ιταλία. Προκειμένου να υλοποιήσει τα σχέδιά του, συνάπτει και ανατρέπει συμμαχίες ανενδοίαστα, φοράει τη στολή του πολέμαρχου, οδηγεί τα παπικά στρατεύματα στη μάχη. Προς την ίδια κατεύθυνση κινείται και η επιχείρηση αναβίωσης του αλλοτινού μεγαλείου της πόλης με την προώθηση σχεδίων πολεοδομικής ανάπλασης και τις παραγγελίες προς επιφανείς καλλιτέχνες, ώστε να μετατραπεί η Ρώμη σε πρωτεύουσα του νέου παπικού κράτους. Έτσι, καλεί κοντά του τους μεγαλύτερους καλλιτέχνες της εποχής και επενδύει στη μεγαλοφυΐα τους και στις καινοτομίες τους. Δεν διστάζει να διώξει καταξιωμένους καλλιτέχνες προκειμένου να αφήσει τη μεγαλύτερη δυνατή ελευθερία στον Μιχαήλ Άγγελο και τον Ραφαήλ, ή να γκρεμίσει την ιστορική βασιλική του Αγίου Πέτρου για να θέσει σε εφαρμογή τα νέα σχέδιά του ο Μπραμάντε.

Η φήμη του Μιχαήλ Αγγέλου στη Ρώμη παρέμενε συνυφασμένη με τα γλυπτά του Βάκχου και της Πιετά. Όταν, τον Μάρτιο του 1505, ο Ιούλιος Β΄ τον καλεί για να του αναθέσει τη δημιουργία ενός μεγάλου μασωλείου (Τάφος του Ιούλιου Β΄), στην πραγματικότητα αναζητεί αυτόν που θα απαθανατίσει τα πολιτικά και στρατιωτικά του επιτεύγματα. Φυσικά, τα καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα του φιλοπόλεμου πάπα δεν συνδέονται τόσο με τη βακχική μέθη ή με τα Θεία Πάθη, όσο με τη δύναμη του Δαβίδ και με τους στρατιώτες της Μάχης της Κασίνα. Ο Μιχαήλ Άγγελος και ο Ιούλιος Β΄, περήφανοι και οξύθυμοι και οι δύο, πολλές φορές θα διαφωνήσουν και θα συγκρουστούν, φτάνοντας ακόμη και στη ρήξη, όπως συνέβη με τις αλλεπάλληλες αποδράσεις του καλλιτέχνη ή με την άρνηση του πάπα να τον δεχτεί σε ακρόαση. Στο τέλος πάντως, παρά τις περί του αντιθέτου προβλέψεις των συγχρόνων τους, θα καταφέρνουν πάντα να έρχονται σε συμφωνία.

Από τη συνάντηση ανάμεσά τους, παρότι εγκαταλείπεται το αρχικό σχέδιο για τον Τάφο του Ιούλιου Β΄ (εγκαινιάζοντας έτσι ό,τι ο ίδιος ο καλλιτέχνης ονόμασε «τραγωδία του Τάφου»), γεννιέται μια από τις σημαντικότερες δημιουργίες στην ιστορία του Δυτικού πολιτισμού: η οροφή της Καπέλα Σιζτίνα. Στο μνημειώδες αυτό έργο έχουν δοθεί ποικίλες ερμηνείες. Οι περισσότερες από αυτές εδράζονται σε νεοπλατωνικές και θεολογικές θεωρίες, παραβλέποντας ωστόσο συχνά το ιστορικό

υπόβαθρο: την επιθυμία του Ιούλιου Β΄ να εγκαινιάσει μια νέα «χρυσή εποχή» για την Εκκλησία, αλλά και για την ανθρωπότητα. Μια παλιά ρομαντική προκατάληψη ήθελε να βλέπει τον Μιχαήλ Άγγελος αποξενωμένο από την εποχή του, ιδιοφυΐα που είχε αναγάγει την τέχνη σε αυτοσκοπό. Κάθε άλλο. Υπήρξε μέγας ερμηνευτής της εποχής του, των θριάμβων και των δεινών της.

Όταν, το 1505, εγκρίνεται το πρώτο προσχέδιο για τον Τάφο του Ιούλιου Β΄, ο Μιχαήλ Άγγελος περνάει μεγάλο διάστημα στην Καράρα, προκειμένου να διαλέξει μάρμαρα. Ωστόσο, όταν επιστρέφει στη Ρώμη, ο πάπας έχει στρέψει το ενδιαφέρον του στην ανοικοδόμηση του Αγίου Πέτρου και αρνείται να τον δεχτεί. Ο καλλιτέχνης επιστρέφει εξοργισμένος στη Φλωρεντία και, μόνο ύστερα από τρεις επιστολές του ποντίφικα και μεσολάβηση του Σοντερίνι, υποχωρεί. Η συνάντηση, αυτή τη φορά, γίνεται στην Μπολόνια, όπου βρισκόταν ο πάπας μετά την κατάληψη της πόλης. Προκειμένου να γιορτάσει τη νίκη των στρατευμάτων του, αλλά και να εξευμενίσει τον Μιχαήλ Άγγελο, του αναθέτει έναν μπρούντζινο ανδριάντα του. Στο γλυπτό αυτό (το οποίο καταστράφηκε επιδεικτικά όταν, το 1511, η Μπολόνια ανέκτησε την ανεξαρτησία της), ο πάπας κραδαίνει απειλητικά το σπαθί του, ως προειδοποίηση προς κάθε επίδοξο στασιαστή. Ο Μιχαήλ Άγγελος παρέμεινε στην Μπολόνια ως τον Φεβρουάριο του 1508 για να ολοκληρώσει το γλυπτό και, τον Μάιο του ίδιου χρόνου, έπειτα από σύντομη στάση στη Φλωρεντία, θα επιστρέψει στη Ρώμη για να ξεκινήσει τις νωπογραφίες στο Παπικό Παρεκκλήσιο του Βατικανού, την Καπέλα Σιξτίνα.

Το Παπικό Παρεκκλήσιο αντιμετώπιζε σοβαρά προβλήματα στατικής. Το 1504 έγινε μια απόπειρα να αντιμετωπιστούν με την ένθεση μεταλλικών αλυσίδων, αλλά η επέμβαση αυτή προκάλεσε ζημιές στην έναστρη διακόσμηση του θόλου. Τότε ακριβώς, ο Ιούλιος Β΄ αποφασίζει να ζητήσει από τον Μιχαήλ Άγγελο να διακοσμήσει το θόλο με νωπογραφίες των δώδεκα αποστόλων. Αξιοσημείωτο είναι ότι ο πάπας καταλήγει στην επιλογή αυτή ύστερα από υπόδειξη του Μπραμάντε, ο οποίος πίστευε ότι θα έφερνε έτσι τον Μπουοναρότι σε δύσκολη θέση, αναγκάζοντάς τον να ασχοληθεί με τη ζωγραφική. Ο Μιχαήλ Άγγελος, ωστόσο, μετατρέπει αυτήν τη διαδικασία σε νέα πρόκληση, αντιπροτείνοντας στο αρχικό σχέδιο των δώδεκα αποστόλων ένα πολύ πιο φιλόδοξο εγχείρημα. Μολονότι ο ίδιος βεβαίωνε ότι του είχε δοθεί απόλυτη ελευθερία, οι μελετητές επισημαίνουν άμεση παρέμβαση του πάπα και των εντεταλμένων του. Παράλληλα γίνεται λόγος για τις εικονογραφικές αναφορές που αξιοποίησε: από τα ανάγλυφα και τα γλυπτά της αρχαιότητας ως τα ανάγλυφα από την Πόρτα του Παραδείσου του Γκιμπέρτι, από τις νωπογραφίες του Μαζζάτσο και τις μορφές σε πλάγια όψη του Γιάκοπο ντελα Κουέρτσια στην Μπολόνια (βλ. πιο πάνω) ως τις ξυλογραφίες του 14^{ου} αιώνα με επεισόδια από τη Βίβλο.

Όταν ο Μιχαήλ Άγγελος συνειδητοποιεί ότι το μεγαλειώδες σχέδιο του Τάφου του Ιούλιου Β΄ κινδύνευε να εγκαταλειφθεί οριστικά, «μεταφέρει» κάποιες από τις καινοτομίες και τις αλληγορικές του αναφορές στην Καπέλα Σιξτίνα. Έτσι, οι τέσσερις καθιστές μορφές της Ενεργού Ζωής και της Στοχαστικής Ζωής, του Μωϋσή και του Παύλου αντικαθίστανται από Προφήτες και Σίβυλλες. Το χάλκινο ανάγλυφο του Τάφου με τα ανδραγαθήματα του πάπα αντικαθιστούν επίχρυσα μετάλλια με βιβλικά επεισόδια που απαθανατίζουν πολεμικές επιτυχίες. Οι Αλυσιδεμένοι σκλάβοι, που συμβολίζουν τις κατακτημένες επαρχίες, μετατρέπονται σε γυμνούς νέους (Ignudi). Οι Νίκες μετατρέπονται σε γυμνές μορφές που κρατάνε φύλλα βελανιδιάς, εραλδικά διακριτικά της οικογένειας Ντελα Ρόβερε, αλλά και σύμβολα της χρυσής εποχής.

Οι προφήτες που εμφανίζονται στην οροφή, εκτός από την έλευση του Μεσσία, αναγγέλλουν την αυτοκρατορία του Πνεύματος, το -παροδικό, έστω- μεγαλείο της Εκκλησίας. Κρίνοντας, πάντως, από την έντονη προσωπικότητα και τις φιλοδοξίες

του Ιούλιου Β΄, δεν θα μπορούσαμε να τον φανταστούμε να μην παρεμβαίνει στην πολυδάπανη αυτή επιχείρηση. Σύμφωνα με ορισμένες μαρτυρίες άλλωστε, φέρεται να ζήτησε από τον Μιχαήλ Άγγελο να προσθέτει περισσότερο χρυσό. Η παρέμβασή του αυτή, ερμηνευμένη εσφαλμένα ως ενδεικτική του απαίδευτου γούστου του, στην πραγματικότητα επιβεβαιώνει απλώς τη φιλοδοξία του να καταστεί φορέας της νέας «χρυσής εποχής» που οραματιζόταν.

Συνολικά, οι νωπογραφίες της οροφής καλύπτουν μια σειρά από πέντε μεγάλες θριαμβικές αψίδες, οι οποίες, σε συνδυασμό με τα μέταλλα, υπαινίσσονται την Αψίδα του Κωνσταντίνου, θέμα που είχε αναπαρασταθεί κατά κόρον στις νωπογραφίες των πλευρικών τοίχων. Η παπική συνοδεία, όταν εισέρχεται στην Καπέλα Σιξτίνα, περνάει κάτω από τις αψίδες αυτές για να φτάσει στο ιερό. «Περνάει» έτσι και εικονογραφικά από τις σκηνές της Δημιουργίας, στην ιστορία του Νώε, από το γιό του, Χαμ, στον Αβραάμ και, από τις σαράντα γενιές που αναφέρει ο ευαγγελιστής Ματθαίος, στον Ιωσήφ, το σύζυγο της Παρθένου Μαρίας. Οι παραστάσεις συνεχίζονταν στους πλευρικούς τοίχους με τις ιστορίες του Μωϋσή και του Χριστού, τη Δευτέρα Παρουσία στο ιερό, την Ανάληψη της Παναγίας (εικόνα της θριαμβεύουσας Εκκλησίας) και απεικονίσεις των παπών μέχρι τον Ιούλιο Β΄.

Ο θρίαμβος του Μιχαήλ Αγγέλου, ο οποίος θα πετύχει εδώ την καθολική αναγνώριση της τέχνης του, συνδέεται άρρηκτα με το θρίαμβο του πάπα. Η οροφή της Καπέλα Σιξτίνα, ωστόσο, εκτός από αναπαράσταση του μεγαλείου, αποτελεί και πικρό απολογισμό της ιστορίας του Ανθρώπου. Ίσως γι' αυτό ο καλλιτέχνης «δανείζει» τα χαρακτηριστικά του στον μελαγχολικό προφήτη Ιερεμία. Η χρυσή εποχή δεν είναι παρά μια εκλεπτυσμένη επινόηση προκειμένου να καλυφθεί η βία της αέναης «εποχής του σιδήρου».

Το 1512, ο Ιούλιος Β΄ στρέφεται κατά της Φλωρεντίας, θέλοντας να την τιμωρήσει για τη φιλογαλλική στάση της. Με την αποχώρηση των γαλλικών στρατευμάτων, ο Σοντερίνι τρέπεται σε φυγή και η δημοκρατία καταλύεται. Τον Σεπτέμβριο, ένα μήνα πριν ο Μιχαήλ Άγγελος ολοκληρώσει τις νωπογραφίες στην Καπέλα Σιξτίνα, οι Μεδικοί καταφέρνουν να επιστρέψουν στην πόλη, με την υποστήριξη του πάπα και των Ισπανών. Ο πρωτότοκος γιος του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπή, ο Πιέρο, είχε πεθάνει το 1503. Από τα αδέρφια του, Τζοβάνι και Τζουλιάνο, ο πρώτος ήταν καρδινάλιος και ο δεύτερος έφερε τον τίτλο του Δούκα του Νεμούρ. Στις αρχές του 1513 πεθαίνει και ο Ιούλιος Β΄. Νέος πάπας εκλέγεται ο καρδινάλιος Ιωάννης των Μεδίκων, με το όνομα Λέων Ι΄. Ο Μιχαήλ Άγγελος τον γνωρίζει πολύ καλά, από τότε που, νέος ακόμη, επισκεπτόταν το μέγαρο των Μεδίκων, καθώς ο Λορέντσο είχε φροντίσει για την εκπαίδευσή του δίπλα στους γιους του. Εντούτοις, οι καλλιτεχνικές προτιμήσεις του νέου πάπα στρέφονται κυρίως προς τον Ραφαήλ. Ο καλλιτέχνης από το Ουρμπίνο ονομάζεται αρχιτέκτονας του Αγίου Πέτρου και συντηρητής των ρωμαϊκών μνημείων, ενώ παράλληλα του ανατίθενται οι Αίθουσες (Stanze) του Ανακτόρου του Βατικανού, καθώς και προπαρασκευαστικά σχέδια πετασμάτων προορισμένων για την Καπέλα Σιξτίνα. Από το 1513 ως το 1516, στο Βατικανό βρίσκεται επίσης ο γέρος πια Λεονάρντο, αλλά οι μονήρεις ενασχολήσεις του προσανατολίζονται αποκλειστικά στις φυσικές επιστήμες και τα ατμοσφαιρικά φαινόμενα. Η πρώτη σημαντική δουλειά που εμπιστεύεται ο νέος πάπας στον Μιχαήλ Άγγελο είναι ένα μαρμάρινο κτίσμα για το παρεκκλήσιό του στο Καστέλ Σαντ' Άντζελο.

Μετά την ολοκλήρωση των νωπογραφιών της Καπέλα Σιξτίνα και το θάνατο του Ιούλιου Β΄, ο Μιχαήλ Άγγελος βρίσκεται και πάλι αντιμέτωπος με το συμβόλαιο για τον Τάφο του Ιούλιου Β΄. Ο αρχικός σχεδιασμός είχε αναθεωρηθεί και περιοριστεί κατά πολύ. Το μεγαλειώδες ανεξάρτητο μανσωλείο έδινε τη θέση του σε μια

προέκταση του υπάρχοντος κτίσματος, με πολύ λιγότερα αγάλματα, που ο Μιχαήλ Άγγελος υποσχέθηκε να παραδώσει σε επτά χρόνια. Στην πραγματικότητα απαιτήθηκαν περισσότερα από τριάντα, για να παραδώσει το μνημείο, όπως το βλέπουμε σήμερα στην εκκλησία του Σαν Πιέτρο ιν Βίνκολι, στη Ρώμη. Τους πρώτους μήνες, ο Μιχαήλ Άγγελος ολοκληρώνει τον Μωϋσή, καθώς και τους δύο Σκλάβους που σήμερα βρίσκονται στο Λούβρο. Το 1516, το αρχικό σχέδιο συρρικνώνεται εκ νέου, μάλλον εξαιτίας της πρόθεσης του Λέοντα Ι΄ να αναθέσει στον Μιχαήλ Άγγελο την πρόσοψη της εκκλησίας του Σαν Λορέντσο, στη Φλωρεντία. Για τον πάπα, το έργο αυτό έπρεπε να προηγηθεί όλων των άλλων υποχρεώσεων του καλλιτέχνη, λόγω και της πολιτικής του σημασίας. Με άλλα λόγια, στην προσπάθειά του να δημιουργήσει έναν άξονα Ρώμης-Φλωρεντίας, θα ανέθετε στον Μπουοναρότι την αναμόρφωση της πόλης των Μεδίκων και στον Ραφαήλ της Αιώνιας Πόλης.

Η βασιλική του Σαν Λορέντσο είναι η οικογενειακή εκκλησία των Μεδίκων. Ο Μιχαήλ Άγγελος στα πρώτα του ζωγραφικά σχέδια είχε αντλήσει στοιχεία από τον Μασάτζο, στις πρώτες του γλυπτικές απόπειρες από τον Ντονατέλο, και τώρα, με τη νέα αυτή ανάθεση, συμπληρώνει την εμπειρία από την πρώιμη φάση της φλωρεντινής Αναγέννησης, αναλαμβάνοντας να σχεδιάσει την πρόσοψη της εκκλησίας κατά τα πρότυπα του Μπrouνελέσκι. Πηγαίνει, λοιπόν, στην Καράρα για να διαλέξει μάρμαρα και, από εκεί, στην Πιετρασάντα, όπου δουλεύει ακατάπαυστα, μεταθέτοντας διαρκώς την ολοκλήρωση του Τάφου του Ιούλιου Β΄. Εντούτοις, τον Μάρτιο του 1520, ο ποντίφικας αλλάζει γνώμη και το σχέδιο απορρίπτεται: ο καλλιτέχνης θυμώνει, αλλά δεν μπορεί παρά να υπακούσει. Τον Απρίλιο πεθαίνει ο Ραφαήλ, ενώ τον Ιούνιο ο Λέων Ι΄ δημοσιεύει τη Βούλα ενάντια στον Λούθηρο, ο οποίος την καίει δημοσίως: το κίνημα που θα γίνει γνωστό με τον γενικό όρο Μεταρρύθμιση έχει κάνει ήδη τα πρώτα του βήματα.

Η διακοπή των εργασιών στην πρόσοψη του Σαν Λορέντσο αντισταθμίζεται από την ανάθεση της ανέγερσης στην ίδια εκκλησία του Νέου Σκευοφυλάκιου, απέναντι από το Παλαιό Σκευοφυλάκιο του Μπrouνελέσκι. Η ιδέα γεννιέται μετά τα θλιβερά συμβάντα που έπληξαν τον οίκο των Μεδίκων: το 1516 πεθαίνει ο αδελφός του πάπα, Τζουλιάνο, Δούκας του Νεμούρ, και τρία χρόνια αργότερα, το 1519, ο ανιψιός του Λορέντσο, Δούκας του Ουρμπίνο. Σύμφωνα με τα πρώτα σχέδια, το Νέο Σκευοφυλάκιο θα περιείχε τέσσερις τάφους: του Λορέντσο του Μεγαλοπρεπή, του αδελφού του Τζουλιάνο (που είχε δολοφονηθεί το 1478, κατά τη διάρκεια της συνωμοσίας των Πάτσι) και των δύο πρόωρα χαμένων δουκών, Λορέντσο και Τζουλιάνο επίσης.

Ούτε αυτές οι εργασίες, όμως, έμελλε να προχωρήσουν. Στα τέλη του 1521, πεθαίνει ο Λέων Ι΄. Νέος πάπας εκλέγεται ένας φλαμανδός καρδινάλιος, με το όνομα Αδριανός ΣΤ΄, ο οποίος είχε διατελέσει κατά το παρελθόν παιδαγωγός του αυτοκράτορα Καρόλου Ε΄. Οι πουριτανικές υποδείξεις του προς τους εκκλησιαστικούς αξιωματούχους και τον κλήρο βάζουν φρένο στις σπατάλες της Εκκλησίας και δημιουργούν τις προϋποθέσεις για την ανάπτυξη του Λουθηρανισμού. Οι απαξιωτικές κρίσεις του για τα αρχαία γλυπτά, όπως και για τις νωπογραφίες του ίδιου του Μιχαήλ Αγγέλου, δίνουν σαφή εικόνα του άκαμπτου πουριτανισμού του νέου πάπα. Τα έργα και οι ημέρες του δεν πρόκειται, ωστόσο, να διαρκέσουν για πολύ. Ο θάνατος τον βρίσκει ξαφνικά και, το 1523, στον παπικό θρόνο ανεβαίνει ένας ακόμη Μέδικος, ο καρδινάλιος Τζούλιο, που παίρνει το όνομα Κλήμης Ζ΄. Ο Μιχαήλ Άγγελος έχει και πάλι τη δυνατότητα να συνεχίσει τις εργασίες του για τους τάφους των Μεδίκων. Το σχέδιο εμπλουτίζεται, μάλιστα, τώρα με την προσθήκη της

γειτονικής Λαυρεντιανής Βιβλιοθήκης. Λίγο αργότερα, του ανατίθενται επίσης τα σχέδια για τον τρούλο του Σαν Λορέντσο, που δεν υλοποιήθηκαν ποτέ.

Το Σκευοφυλάκιο, αν και ημιτελές, αποτελεί έξοχο δείγμα συνύπαρξης αρχιτεκτονικής και γλυπτικής. Οι μορφές εδώ μοιάζουν να συνομιλούν μεταξύ τους από τοίχο σε τοίχο. Τα δύο μνημεία των Μεδίκων, με τα αγάλματα του Δούκα του Νεμούρ και του Δούκα του Ουρμπίνο, προβάλλουν από τον τοίχο ως υπόσχεση της ανάστασης. Στην κυρτή επιφάνεια των σαρκοφάγων, σε διάφορες στάσεις, αποτυπώνονται οι μορφές της Ημέρας, της Νύχτας, του Λυκόφωτος και της Αυγής. Αντίθετα, στη Λαυρεντιανή Βιβλιοθήκη δεν υπάρχουν μορφές. Τα ανθρώπινα σώματα έχουν μετατραπεί στις καθαρές φόρμες των αρχιτεκτονικών δομών. Στο αναγνώστηριο, τα ξύλινα καθίσματα, σχεδιασμένα με βάση τις ανατομικές αναλογίες, «μετατρέπονται» σε ανθρώπινα σώματα. Η πορεία στον μακρύ διάδρομο φωτίζεται από τα παράθυρα που διαδέχονται αρμονικά το ένα το άλλο. Στον προθάλαμο που οδηγεί στη Βιβλιοθήκη οι κίονες τοποθετούνται στον τοίχο, σαν αγάλματα, ενώ τα τυφλά παράθυρα, που δεν εξυπηρετούν καμιά λειτουργία, ξεπηδούν σαν ανάγλυφα. Στο κέντρο, η μεγαλοπρεπής σκάλα αναπτύσσει μια ελικοειδή κίνηση που αντανακλάται στη συνάρθρωση ανάμεσα στις κοίλες και κυρτές καμπύλες και καταλήγει στον τοίχο, σαν καράβι που έχει δέσει στο λιμάνι.

Το 1526, η Βενετία, η Φλωρεντία και ο πάπας Κλήμης Ζ΄ συμμαχούν με την Αγγλία κατά του Καρόλου Ε΄, προκειμένου να εμποδίσουν τη δημιουργία μιας μεγάλης αυτοκρατορίας υπό την εξουσία του, μετά την απειλητική δύναμη που έχει αποκτήσει από τη συνένωση του ισπανικού στέμματος με τον οίκο των Αψβούργων. Η αντίδραση του αυτοκράτορα, ωστόσο, υπήρξε άμεση και αμείλικτη: τον Μάιο του 1527, γερμανικά στρατεύματα εισβάλλουν στη Ρώμη και τη λεηλατούν. Στη Φλωρεντία, οι Μεδικοί εκδιώκονται και ανακηρύσσεται εκ νέου η δημοκρατία. Τα καλλιτεχνικά σχέδια των Μεδίκων διακόπτονται, ενώ στον Μιχαήλ Άγγελο ανατίθεται η κατασκευή ενός κολοσσιαίου αγάλματος, του Ηρακλή ή του Σαμψών, για την Πιάτσα ντελα Σινιορία. Δίπλα στην ευφυΐα που αντιπροσωπεύει ο Δαβίδ τοποθετείται το άγαλμα ενός ρωμαλέου άνδρα, για να εμψυχώνει τους Φλωρεντινούς ενάντια στον πάπα και τον αυτοκράτορα, που εν τω μεταξύ έχουν υπογράψει μεταξύ τους ανακωχή.

Στον Μπουοναρότι, στον οποίο αναγνωρίζουν «γενναιότητα και πειθαρχία [...] αγάπη και πάθος για την πατρίδα», εμπιστεύονται σημαντικό ρόλο για την υπεράσπιση της πόλης, απονέμοντάς του τον τίτλο του γενικού επόπτη των οχυρωματικών έργων. Έτσι, ο Μιχαήλ Άγγελος περνάει το καλοκαίρι επιθεωρώντας τις οχυρωματικές θέσεις και μελετώντας τη δημιουργία αμυντικών συστημάτων. Εντούτοις, η ιδιότυπη ιδιοσυγκρασία του, μείγμα εγωισμού και δυσπιστίας, τον κάνει να αλλάζει συχνά απόψεις. Έτσι, τον Σεπτέμβριο του 1529 καταφεύγει στη Βενετία, με σκοπό να δεχτεί την πρόκληση του Φραγκίσκου Α΄ και να πάει στη Γαλλία. Η δημοκρατία της Φλωρεντίας τον κηρύσσει λιποτάκτη. Ωστόσο, στα μέσα Νοεμβρίου κι ενώ η πόλη τελεί υπό πολιορκία, γίνεται δεκτή η αίτησή του να επιστρέψει. Μην αντέχοντας τη σκέψη να θεωρηθεί προδότης, αλλά και πιστός στα δημοκρατικά του ιδεώδη, επιλέγει να πάει με το μέρος των Φλωρεντινών την κρισιμότερη στιγμή, όταν οι ελπίδες αντίστασης ήταν πλέον ελάχιστες. Ο Μιχαήλ Άγγελος καταβάλλει κάθε δυνατή προσπάθεια για να μην πέσουν τα τείχη, όμως τελικά, στις 12 Αυγούστου 1530, η Φλωρεντία υπογράφει ταπεινωτική συνθηκολόγηση, που, τουλάχιστον, την προστατεύει από την ανεξέλεγκτη λεηλασία.

Μετά την επιστροφή των Μεδίκων, ο Μιχαήλ Άγγελος παραμένει στην πόλη, αρχικά κρυμμένος. Αργότερα, όταν ο Κλήμης Ζ΄ του δίνει άφεση, αρχίζει να δουλεύει και πάλι στο Σκευοφυλάκιο και στη Λαυρεντιανή Βιβλιοθήκη. Εντούτοις, η πικρή

εμπειρία της πολιορκίας της πόλης τον είχε σημαδέψει ανεξίτηλα. Στα τέσσερα ακόμη χρόνια που θα παραμείνει στη Φλωρεντία, θα φέρει πάντως εις πέρας τις παραγγελίες που του έχουν ανατεθεί και θα ωριμάσει θρησκευτικά.

Τον Απρίλιο του 1532, ο Μιχαήλ Άγγελος επισκέπτεται τη Ρώμη, σε μια ακόμη απόπειρα να ολοκληρώσει τον Τάφο του Ιούλιου Β΄, ο οποίος, είκοσι σχεδόν χρόνια μετά το θάνατο του πάπα, παρέμενε ανολοκλήρωτος. Αν και οι Μεδικοί είχαν αποκαταστήσει πλέον την εξουσία τους στη Φλωρεντία, τίποτα δεν εμπόδιζε τον καλλιτέχνη να συνεχίσει να δουλεύει για την οικογένεια Ντελα Ρόβερε. Η νέα συμφωνία προέβλεπε την ανέγερση του μασωλείου στον Σαν Πιέτρο ιν Βίνκολι. Το αρχικό σχέδιο είχε περιοριστεί σ' έναν τάφο συνέχεια του τοίχου, σχεδόν χωρίς βάθος, ένα είδος μεγαλοπρεπούς ημίγλυφου. Στη Φλωρεντία, ο Μιχαήλ Άγγελος είχε φιλοτεχνήσει τέσσερις Σκλάβους (τους αφήνει σε διαφορετικά στάδια επεξεργασίας), που τα φυλακισμένα στην πέτρα κορμιά τους ξεχειλίζουν από ζώδη δύναμη. Τα γλυπτά αυτά προορίζονταν για να συγκρατούν το γείσο, ενώ ανάμεσά τους θα τοποθετούνταν δύο Νίκες. Στην πραγματικότητα, ούτε οι Σκλάβοι, ούτε η μοναδική Νίκη που ολοκληρώθηκε εντάχθηκαν, τελικά, στο μνημείο (σήμερα βρίσκονται στην Πινακοθήκη της Ακαδημίας Καλών Τεχνών και στο Παλάτσο Βέκιο της Φλωρεντίας). Οι εργασίες του τάφου θα διακοπούν και πάλι από το 1535 έως το 1541, καθώς ο Μιχαήλ Άγγελος αναλαμβάνει να ζωγραφίσει τη Δευτέρα Παρουσία στην Καπέλα Σιζτίνα. Το μνημείο θα ολοκληρωθεί τελικά το 1545, μόνο αφού ο καλλιτέχνης πάρει την άδεια να αναθέσει ορισμένα από τα αγάλματα σε συνεργάτες του.

Μια από τις αιτίες που ανάγκασαν τον Μιχαήλ Άγγελο να φύγει για τη Ρώμη το 1534 ήταν η αντιπάθειά του για το νέο καθεστώς της Φλωρεντίας, διακυβέρνηση τυραννική υπό το δούκα Αλέξανδρο, τον οποίο δολοφόνησε το 1537 ο Λορεντσίνιο των Μεδίκων. Αυτό το τραγικό επεισόδιο υπαινίσσεται η προτομή του Βρούττου, που σήμερα βρίσκεται στο Μπαρτζέλο της Φλωρεντίας και που ο καλλιτέχνης φιλοτέχνησε εν είδει απολογίας της τυραννοκτονίας. Στη Ρώμη ο Μπουοναρότι συναναστρέφεται κυρίως φλωρεντινούς πολιτικούς εξόριστους. Στο ίδιο πνεύμα εντάσσονται και οι επανειλημμένες αρνήσεις του στις επίμονες προσκλήσεις του δούκα Κόζιμο, στις οποίες επικαλείται την προχωρημένη ηλικία του και το φόρτο των υποχρεώσεών του, που τον ανάγκαζαν να παραμείνει στη Ρώμη. Στην πραγματικότητα, τον απωθούσε η εικόνα του αυλικού καλλιτέχνη που εξυμνεί το μεγαλείο του ηγεμόνα. Επιλέγει, λοιπόν, να δουλεύει αποκλειστικά για τον πάπα, θεωρώντας ότι έτσι τουλάχιστον δουλεύει, κατά κάποιον τρόπο, για ολόκληρη την ανθρωπότητα.

Μια δεύτερη αιτία που τον οδήγησε στη Ρώμη είναι η τρυφερή φιλία του με τον όμορφο νεαρό, Tommaso de Cavalieri. Του αφιερώνει μια σειρά ερωτικών σονέτων που φέρουν έντονη τη σφραγίδα νεοπλατωνικών επιρροών, στα οποία η ενατένιση του ωραίου ταυτίζεται με την προσέγγιση του θείου: «Μες στη μορφή σου τη γλυκιά κι αγαπημένη/ βλέπω το κάτι που 'ναι στη ζωή ετούτη/ αδύνατο να ιστορηθεί: η ψυχή με του κορμιού τα πλούτη/ χίλιες φορές ως το Θεό ανεβαίνει». Η ποιητική του δραστηριότητα εντείνεται κατά τη δεκαετία του 1530, καθώς ο καλλιτέχνης σχεδιάζει την έκδοση ενός τόμου με Ρίμες (τελικά, θα εκδοθεί το 1546). Το ίδιο αυτό διάστημα δοκιμάζεται από βαθύτατη θρησκευτική κρίση, από την οποία κατορθώνει να γαληνέψει και χάρη στη σχέση του με τη Βιτόρια Κολόνα, ποιήτρια και μούσα του, η οποία διατηρούσε φιλίες με αρκετές προσωπικότητες της εποχής. Στα σονέτα της γερωντικής του ηλικίας επανέρχεται όλο και περισσότερο στο θέμα Λύτρωσης και του Σωτήρα, που ξέπλυνε με το αίμα Του τις αμαρτίες της ανθρωπότητας, φέρνοντας στον κόσμο τη σωτηρία.

Η ανάθεση της Δευτέρας Παρουσίας για την Καπέλα Σιζτίνα σηματοδοτεί την επιστροφή του Μιχαήλ Αγγέλου στη ζωγραφική ύστερα από παρατεταμένο διάστημα απουσίας. Είναι πιθανό η ανάθεση από τον Κλήμη Ζ΄ να σχετίζεται με την πικρή εμπειρία της Λεηλασίας της Ρώμης, το 1527, όταν ο πάπας βρέθηκε πολιορκούμενος στο Καστέλ Σαντ' Άντζελο. Πάπας και καλλιτέχνης συναντώνται το 1533, πιθανότατα καταλήγοντας σε μια πρώτη συμφωνία. Ένα χρόνο αργότερα πεθαίνει, ωστόσο, ο Κλήμης Ζ΄ και η συμφωνία φαίνεται να «μπαίνει στο συρτάρι». Εντούτοις, η πρόταση επανέρχεται από τον νέο πάπα, τον Παύλο Γ΄ (Φαρνέζε), άνθρωπο μορφωμένο και αποφασισμένο να προχωρήσει στη μεταρρύθμιση της Εκκλησίας.

Η απόφαση να ζωγραφιστεί ο τοίχος του ιερού της Καπέλα Σιζτίνα σηματοδοτούσε από μόνη της μεγάλη καινοτομία. Άλλωστε, προκειμένου να ζωγραφιστεί η Δευτέρα Παρουσία, θα έπρεπε να καταστραφούν αρκετές παλαιότερες νωπογραφίες: δύο επεισόδια από τη ζωή του Μωϋσή και του Χριστού, τέσσερις μορφές παπών, δύο τύμπανα ζωγραφισμένα από τον ίδιο τον Μιχαήλ Άγγελο, και, κυρίως, η νωπογραφία του Περουτζίνο με την Ανάληψη της Παναγίας. Αρχικά είχε αποφασιστεί να διασωθεί τουλάχιστον η Ανάληψη, αλλά τελικά ολόκληρος ο τοίχος κατέληξε να γίνει σαν λευκό φύλλο χαρτιού, τα άκρα του οποίου ενώνονταν με εκείνα της οροφής, χωρίς καν τη μεσολάβηση διακοσμητικής ζωφόρου. Συνέβη, δηλαδή, κάτι ανάλογο με την «αποδόμηση» της παλιάς βασιλικής του Αγίου Πέτρου από τον πάπα Ιούλιο Β΄. Οι δύο αυτές ενέργειες, εντούτοις, έχουν διαφορετική σημειολογία. Στην παρούσα περίπτωση έπρεπε να φανεί ότι η Ρώμη ήταν διατεθειμένη να εγκύψει στα σφάλματά της, να αρνηθεί τις μεγαλόσχημες πολυτέλειες, να στρέψει το πρόσωπό της προς τον καθρέφτη της αδέκαστης θείας κρίσης.

Η Δευτέρας Παρουσία διαιρείται σε τέσσερις ζώνες. Στην πρώτη, σκεπάζοντας τα προηγούμενα τύμπανα, απεικονίζονται άγγελοι με τα σύμβολα του Θείου Πάθους. Στην αμέσως κατώτερη ζώνη, εκεί όπου παλιά απεικονίζονταν ορισμένοι πάπες, δεσπόζει ο Χριστός Κριτής με την Παναγία και με τους «μακάριους», αυτούς που έχουν κερδίσει την αιώνια ζωή. Στην Τρίτη ζώνη, στο ύψος των παλαιότερων σκηνών από τη ζωή του Μωϋσή και του Χριστού, απεικονίζονται οι άγγελοι με τις σάλπιγγες της Δευτέρας Παρουσίας, ανάμεσα στους ενάρετους, που «ανεβαίνουν» προς τον Παράδεισο, και τους καταδικασμένους, που κατακρημνίζονται στην Κόλαση. Τέλος, στην κατώτερη λωρίδα, όπου υπήρχαν άλλοτε τοιχοτάπητες, απεικονίζονται η ανάσταση των νεκρών και οι καταδικασμένοι που οδηγούνται στην Κόλαση. Αυτός ο καταμερισμός, που αναπαράγει την παραδοσιακή διαίρεση σε ζώνες, ισορροπεί τέλεια, χάρη σε μια ισχυρή αίσθηση ενότητας που διατρέχει όλη τη νωπογραφία. Η παρομοίωση της νωπογραφίας με ανεμοστρόβιλο που συστρέφεται κατά τη φορά των δεικτών του ρολογιού, φαίνεται μάλλον άστοχη, καθώς στην κατώτερη και τη μεσαία λωρίδα οι μορφές των μακάριων στα αριστερά ανεβαίνουν προς τον ουρανό, ενώ κίνηση προς τα πάνω υπάρχει και στις αντίστοιχες μορφές των καταδικασμένων, στα δεξιά (η οποία εμποδίζεται, όμως, από τους δαίμονες και τους αγγέλους και, πιο πάνω, από το «τείχος» των ιερομαρτύρων). Σε ολόκληρη την επάνω λωρίδα, εξάλλου, οι μορφές των μακάριων, τόσο από δεξιά όσο και από αριστερά, συγκλίνουν προς το κέντρο, σχηματίζοντας γύρω από τον Χριστό δυο δακτύλιους.

Το θρησκευτικό συναίσθημα του Μιχαήλ Άγγελος είναι ακόμη πιο έκδηλο στις νωπογραφίες που του ανέθεσε ο πάπας για την Καπέλα Παολίνα, τις οποίες ζωγράφησε μεταξύ 1542 και 1550. «Αν η Δευτέρα Παρουσία της Καπέλα Σιζτίνα, επίσημο κέντρο της Εκκλησίας και άρρηκτα δεμένου με τον πάπα, ισοδυναμεί με θρησκευτικό ορατόριο, οι δυο νωπογραφίες στο ιδιωτικό παρεκκλήσιο του πάπα Παύλου Γ΄ ισοδυναμούν με θρησκευτική λυρική ποίηση» (Contardi). Δίπλα στη Μεταστροφή του Σαούλ επρόκειτο να τοποθετηθεί, σύμφωνα με τα λεγόμενα του

Βαζάρι, μια τοιχογραφία που θα απεικόνιζε τη στιγμή κατά την οποία ο Χριστός ονομάζει τον απόστολο Πέτρο συνεχιστή Του και του παραδίδει τα κλειδιά του Παραδείσου. Χωρίς αμφιβολία, με τη Σταύρωση του Πέτρου, το θέμα μετατοπίζεται από το θρίαμβο στο μαρτύριο. Ο πάπας δεν είναι σκόπιμο να βλέπει τις στιγμές δόξας της Εκκλησίας, αλλά το καθήκον της μίμησης του Χριστού, που ο Πέτρος εκπληρώνει μέχρι τέλους με τη σταύρωσή του. Οι δυο νωπογραφίες, η μια απέναντι από την άλλη, αφορούν δυο άκρα της συμμετοχής στη χριστιανική κοινότητα: τη μεταστροφή και το μαρτύριο. Προφανώς, ο καλλιτέχνης προσαρμόζεται εδώ στις μεταρρυθμιστικές θέσεις της Συνόδου του Τριδέντου (Τρέντο), που είχε προτείνει και συγκαλέσει ο πάπας Παύλος Γ΄ και που, τελικά, άρχισε τις εργασίες της, ύστερα από αναβολές, το 1545.

Και στις δυο αυτές νωπογραφίες ο Μιχαήλ Άγγελος επιχειρεί χρωματικές και συνθετικές καινοτομίες. Επιβεβαιώνεται η απόρριψη της άκαμπτης γεωμετρικής προοπτικής, τα χρώματα ελαφραίνουν, το τοπίο απεικονίζεται έρημο και γυμνό. Ο ίδιος ο καλλιτέχνης απεικονίζεται με κουκούλα, σαν Νικόδημος, με τα χέρια σταυρωμένα, δείχνοντας έτσι την πλήρη αφοσίωσή του στον Χριστό. Στο ρόλο του Νικόδημου, που κρύβει την πραγματική του πίστη, εμφανίζεται επίσης και στην Πιετά της Φλωρεντίας (σήμερα στο Μουσείου του Καθεδρικού Ναού της πόλης), που λαξεύτηκε την περίοδο 1550-55, όταν η Σύνοδος του Τριδέντου είχε ήδη συνέλθει και ο -αιρετικός κατά πολλούς- «νικοδημισμός» ήταν πλέον το μόνο μέσο για να διατηρήσει ο Μιχαήλ Άγγελος τα προσωπικά του πιστεύω, χρησιμοποιώντας ως προκάλυμμα τη θρησκεία.

Στα τελευταία χρόνια της παπικής εξουσίας του πάπα Παύλου Γ΄, ο Μιχαήλ Άγγελος αναλαμβάνει μια σειρά από αρχιτεκτονικές εργασίες. Η πρώτη, το 1538, αφορούσε την Πλατεία του Καπιτωλίου. Ο Μιχαήλ Άγγελος σχεδιάζει το βάθρο του έφιππου ανδριάντα του Μάρκου Αυρήλιου και αναλαμβάνει τη διαμόρφωση του χώρου, με τη μνημειώδη σκάλα και τρία κτήρια που πλαισιώνουν την πλατεία. Η αρχιτεκτονική του δραστηριότητα αυξάνεται με το θάνατο του Αντόνιο ντα Σανγκάλο του Νεότερου, το 1546. Ο Μιχαήλ Άγγελος τον διαδέχτηκε στη θέση του υπεύθυνου των εργασιών στον Άγιο Πέτρο, καθώς και σε άλλες παπικές παραγγελίες, όπως το Παλάτσο Φαρνέζε (σχεδόν ολοκληρωμένο), στο οποίο θα επιφέρει μόνο ορισμένες αλλαγές στην πρόσοψη.

Το 1549 πεθαίνει ο Παύλος Γ΄ και οι διάδοχοί του επιβεβαιώνουν την απεριόριστη δικαιοδοσία του Μιχαήλ Αγγέλου ως προς την υπό κατασκευή βασιλική του Αγίου Πέτρου. Ο καλλιτέχνης δουλεύει για τον Ιούλιο Γ΄, τον Παύλο Δ΄ και τον Πίο Δ΄, με εξαίρεση ένα μικρό διάστημα επί πάπα Μάρκελλου Β΄, το 1555, ο οποίος, υπό την πίεση μιας ομάδας υποστηρικτών του Σανγκάλο, θέλει να τον απομακρύνει. Η κατασκευή του Αγίου Πέτρου θα μετατραπεί βαθμιαία σε ψύχωση για τον Μιχαήλ Άγγελο. Έχοντας ήδη αποποιηθεί τη ζωγραφική, στα τελευταία του έργα, ο Μιχαήλ Άγγελος καταλήγει να αρνείται και την αρχιτεκτονική: η Πόρτα Πία δεν είναι παρά μια διακοσμητική υπερβολή, η Σάντα Μαρία ντελι Άντζελι δεν είναι παρά επανάληψη των ρωμαϊκών Θερμών στη «χριστιανική τους εκδοχή».

Τα τελευταία χρόνια της ζωής του ο Μιχαήλ Άγγελος κατατρώχεται από την επίμονη σκέψη του θανάτου. Απόδειξη, οι πενήντα συνθέσεις του στη μνήμη του Cecchino Bracci, ενός πρόωρα χαμένου αγοριού του οποίου σχεδίασε τον τάφο, τα ποιήματα και οι επιστολές όπου αναπολεί τη Βιτόρια Κολόνα, το φίλο του Luigi del Riccio, τον έμπιστο βοηθό του Urbino. Αντανάκλαση αυτής της θλίψης είναι το ύστερο γλυπτό του, η Πιετά Ροντανίνι, από την οποία, όταν πλέον την έχει ολοκληρώσει, αφαιρεί ένα μικρό τμήμα (ανακαλύφθηκε πριν από μερικά χρόνια), και την οποία κάνει πολλές απόπειρες να την ξαναδουλέψει. Μετά τα τελευταία κτυπήματα με καλέμι, υπάρχει

μόνο σιωπή: στις 18 Φεβρουαρίου 1584, σε ηλικία 89 χρόνων, έκλεισε τα μάτια του οριστικά.

Ο Μιχαήλ Άγγελος άφησε σειρά μιμητών και διαδόχων, αλλά κανέναν μαθητή. Τα έργα του και μόνο είναι εκείνα που δημιούργησαν σχολή. Σε όλον σχεδόν τον 16^ο αιώνα, η συζήτηση περί τέχνης στρέφεται σχεδόν αποκλειστικά γύρω από τις διάφορες μεταξύ της τέχνης του Ραφαήλ και της τέχνης του Μιχαήλ Αγγέλου. Ο Μιχαήλ Άγγελος, ένα από τα σημεία αναφοράς της Δυτικής ζωγραφικής παράδοσης, μελετήθηκε και αντιγράφηκε απ' όλους τους μεγάλους καλλιτέχνες. Ωστόσο, τουλάχιστον μέχρι τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, «βγαίνει νικήτρια» η ραφαηλική μορφολογία. Από το δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα κι έπειτα, και κυρίως κατά τον 19^ο αιώνα, μέσω και της επαναπροσέγγισης της τέχνης του από τον Ροντέν, ο Μιχαήλ Άγγελος ανάγεται σε πρότυπο του πρωτοποριακού, ανυπότακτου, ανεξάρτητου, εκφραστικού, αυθεντικού, αλλά και δυσκολονόητου καλλιτέχνη.

Αργότερα, η κριτική λείανε τις αντικρουόμενες απόψεις της και οι ιστορικοί της τέχνης, όπως και οι καλλιτέχνες, άλλαξαν πρόθυμα θέση και προτιμήσεις. Κριτικοί και μελετητές, σχεδόν στο σύνολό τους, ασχολήθηκαν με τον Μπουοναρότι σε τέτοιο βαθμό ώστε, αν πάρουμε ως βάση τις κριτικές που δημοσιεύτηκαν από την εποχή του Βαζάρι ως τις μέρες μας για το έργο του, θα έχουμε πλήρη εικόνα της εξέλιξης της Ιστορίας της Τέχνης. Πέρα από την αντιπαράθεση ανάμεσα σε αυστηρά μορφολογικές, φιλοσοφικές/εικονολογικές ή βιογραφικές/ψυχαναλυτικές ερμηνείες, τα τελευταία χρόνια η προσοχή των μελετητών επικεντρώνεται σε δύο σημεία. Από τη μια, στις καινοτομίες ως προς τη σύνθεση και τις τεχνικές λύσεις, που ήρθαν στο φως μετά τις εργασίες αποκατάστασης των τελευταίων είκοσι χρόνων, κυρίως στην οροφή της Καπέλα Σιξτίνα. Από την άλλη, οι μελετητές στέκονται στη στέρεη κατάρτισή του, διαλύοντας το μύθο της απόλυτης ανεξαρτησίας και πρωτοτυπίας του, στις προσωπικότητες των φίλων και συνεργατών του, στις οικονομικές και υλικές παραμέτρους του έργου του, στην επιρροή που άσκησε στους σύγχρονούς του, στην αποδοχή του διαμέσου των αιώνων. Κατά τα άλλα, δεν λείπουν οι επιβεβαιώσεις ή οι αναθεωρήσεις ως προς τα έργα που του αποδίδονται, από τις δυο τέμπλες σε ξύλο του Λονδίνου μέχρι τον Νεαρό τοξότη της Νέας Υόρκης και ορισμένα σχέδια που εμφανίστηκαν σε δημοπρασία.

Παράλληλη με την τύχη του καλλιτέχνη είναι και η τύχη που επιφυλάσσεται στα έργα του, αρχίζοντας από τις επεμβάσεις του «βρακωτή» Ντανιέλε ντα Βολτέρα, με τις οποίες καλύφθηκαν τα γυμνά της Δευτέρας Παρουσίας, και φτάνοντας ως τα αγάλματα που παρέμειναν στα εργαστήρια της Ρώμης και της Φλωρεντίας (την Πιετά, για παράδειγμα, που παρέμεινε επί μακρόν στο Παλάτσο Ροντανίνι της Ρώμης, προτού μεταφερθεί στο Καστέλο Σφορτσέσκο του Μιλάνου). Ή ακόμη τη Νίκη και τους τέσσερις Σκλάβους, που παρέμειναν στο εργαστήριο της Φλωρεντίας πριν προσφερθούν στον Κόζιμο Α΄ των Μεδίκων. Η Νίκη, ύστερα από σύντομη περίοδο στο Μπαρτζέλο, κατέληξε στην Αίθουσα των Πεντακοσίων. Από την άλλη, οι Σκλάβοι απομονώθηκαν από το «φυσικό» τους περιβάλλον και τοποθετήθηκαν σε μια σπηλιά στους Κήπους του Μπόμπολι, όπου και παρέμειναν μέχρι το 1908, χρονιά κατά την οποία μεταφέρθηκαν στην Πινακοθήκη της Ακαδημίας (Καλών Τεχνών), που είχε κατασκευαστεί εσπευσμένα δύο χρόνια πριν από την επέτειο των 300 ετών από τη γέννηση του καλλιτέχνη, ώστε να στεγάσει το κολοσσιαίο άγαλμα του Δαβίδ, που αφαιρέθηκε από την Πιάτσα ντελα Σινιορία το 1873. Η Πινακοθήκη της Ακαδημίας στέγασε επίσης τον Άγιο Ματθαίο, που από το 1834 βρισκόταν στο Μουσείο του Καθεδρικού Ναού, και την Πιετά Παλεστρίνα, που μέχρι το 1939 φυλασσόταν σε ακατάλληλες συνθήκες. Δίπλα στα έργα που παραμελήθηκαν, έχουμε την Πιετά του Αγίου Πέτρου και τον Δαβίδ, έργα που προβλήθηκαν υπερβολικά (σε

βαθμό φειχτοποίησής τους), με αποτέλεσμα να υποστούν ακόμη και παρανοϊκές επιθέσεις κάποιων ανισόρροπων που τους επιτέθηκαν με σφυρί! Ο μύθος του Μιχαήλ Αγγέλου, που τον ακολουθεί αδιάκοπα σχεδόν από τη στιγμή ήδη του θανάτου του, θα επιτρέψει πάντως να διαφυλαχθούν πολλά στοιχεία (υπογραμμένα σχέδια, επιστολές), χάρη στη σχολαστικότητα του Leonardo, ανιψιού του καλλιτέχνη, και του μικρανιψιού του Μιχαήλ Αγγέλου του Νεότερου, ο οποίος ξόδεψε μια περιουσία για να διακοσμήσει την κατοικία του καλλιτέχνη (σήμερα λειτουργεί ως Μουσείο Μπουοναρότι).

Η επικαιρότητα και το μέγεθος του Μιχαήλ Αγγέλου δεν σταθμίζονται μόνο με βάση το έργο του, αλλά και με βάση τη ζωή του. Ο καλλιτέχνης που εξυμνήθηκε και εξυψώθηκε, ο ικανός να αντιμετωπίσει ακόμη και την εχθρότητα που του έδειξαν κατά καιρούς πάπες και ηγεμόνες, υπήρξε στην πραγματικότητα βαθιά μοναχικός, γεμάτος ανεπίλυτες αντιφάσεις, που δεν απέχουν πολύ από τις αντιφάσεις και τη μοναξιά του σημερινού ανθρώπου. Και αν η πολύ πρόσφατη έρευνα του απέδωσε κατηγορίες πλεονεξίας και μειωμένης ευαισθησίας, που του είχαν επιτρέψει να είναι ένας από τους πιο πλούσιους ανθρώπους της εποχής του, εκείνο που μας απομένει από τον καλλιτέχνη είναι οι δυσκολίες κατά τη διαδρομή του, οι ριζοσπαστικές αποφάσεις του, τα συναισθήματα που γεννούν τα έργα του, στοιχεία που αναμφίβολα τον κατατάσσουν στις κορυφαίες προσωπικότητες του Ευρωπαϊκού πολιτισμού. Το έργο του, όπως κι εκείνο του αγαπημένου του Δάντη, τους στίχους του οποίου αγαπούσε να απαγγέλλει από μνήμης και απέναντι στον οποίο αισθανόταν αναμφίβολα διάθεση ευγενούς άμιλλας, δεν παύει ούτε στιγμή να γεννά το θαυμασμό, αλλά και να μας εκπλήσσει. Παρόλο που βυθίζεται στα άγχη και τις ελπίδες του καιρού του, ο Μιχαήλ Άγγελος ξεπερνά την εποχή του για να μιλήσει, σαν σημερινός άνθρωπος, για τον έρωτα και τη λύτρωση, τη μελαγχολία και το μεγαλείο, την αμαρτία και την αιώνια ζωή, την τελείωση και τα ανθρώπινα πάθη.

Οροφή της Καπέλα Σιζτίνα.

Η Καπέλα Σιζτίνα (Σιζτιανό Παρεκκλήσιο) χτίστηκε το 1447 από τον πάπα Σίξτο Δ΄ συμπεριλαμβάνοντας και τις δομές του προϋπάρχοντος παπικού παρεκκλησίου. Οι αρχιτεκτονικές εργασίες, που αναπαράγουν σε μικρογραφία τις διαστάσεις του Ναού του Σολομώντα, θα πρέπει να είχαν ολοκληρωθεί το 1481, χρονιά που οι Περουτζίνο, Μποτιτσέλι, Γκιρλαντάγιο και Κόζιμο Ροσέλι, μαζί με τους Πιντουρίκιο, Σινιορέλι, Πιέρο ντι Κόζιμο και άλλους, υπογράφουν συμβόλαια για τη φιλοτέχνηση νωπογραφιών. Τα εγκαίνια γίνονται στις 15 Αυγούστου 1483, ανήμερα της Κοίμησης της Παναγίας, στην οποία ήταν αφιερωμένο το παρεκκλήσιο. Το 1504, σοβαρά προβλήματα στατικής, που οφείλονται σε υπόγεια ύδατα, καθιστούν απαραίτητα τα έργα αναστήλωσης. Στην οροφή τοποθετούνται αλυσίδες, που όμως επιφέρουν ρωγμές στο θόλο, τον οποίο είχε κοσμήσει ο Πιερ Ματέο ντ' Αμέλια με την εικόνα του έναστρου ουρανού. Ο Ιούλιος Β΄ αποφασίζει τότε να αναθέσει στον Μιχαήλ Άγγελο τη φιλοτέχνηση νέων νωπογραφιών.

Το αρχικό σχέδιο προέβλεπε τις μορφές των Αποστόλων, κατανομημένες σε γεωμετρική συμμετρία. Ο Μιχαήλ Άγγελος, ωστόσο, αντιπρότεινε ένα πολύ πιο σύνθετο σχέδιο, που περιλάμβανε επεισόδια από τη Γέννηση, αναφορές στους Προφήτες και τις Σίβυλλες, επεισόδια από τη ζωή των προγόνων του Χριστού, καθώς και διάφορες εραλδικές ή αλληγορικές μορφές. Κατασκευάστηκε τότε μια σκαλωσιά και ο Μιχαήλ Άγγελος ξεκίνησε να δουλεύει τον Μάιο του 1508, αρχικά με κάποιους συνεργάτες που είχαν έρθει από τη Φλωρεντία, και αργότερα σχεδόν μόνος. Το τιτάνιο αυτό εγχείρημα ολοκληρώθηκε τέσσερα χρόνια αργότερα, τον Οκτώβριο του 1512. Ο καλλιτέχνης εδώ αδιαφορεί για τους κανόνες της προοπτικής που είχε

καθιερώσει ο 15^{ος} αιώνας και ιεραρχεί τις μνημειώδεις μορφές με γνώμονα τη σπουδαιότητά τους. Καταφέρνει έτσι να ενώσει τις διαφορετικές εποχές του Χριστιανισμού σε μια αριστοτεχνική σύνθεση, κάτω από την οποία θα περνάει η παπική ακολουθία για να φτάσει στο ιερό.

Η Δευτέρα Παρουσία.

Ο πρώτος που ανέθεσε στον Μιχαήλ Άγγελο να ζωγραφίσει τη νωπογραφία της Δευτέρας Παρουσίας στον τοίχο του ιερού της Καπέλα Σιζτίνα ήταν ο Κλήμης Ζ΄, το 1533. Ωστόσο, μετά το θάνατο του πάπα, το σχέδιό του συνέχισε ο διάδοχός του, Παύλος Γ΄. Τον Ιούνιο του 1535, ο Μιχαήλ Άγγελος παρήγγειλε να στηθούν οι σκαλωσιές. Ο τοίχος επενδύθηκε με στρώμα πλίνθων, παχύτερο στο πάνω μέρος και πιο λεπτό χαμηλά, με τρόπο ώστε η επιφάνεια να αποκτήσει ελαφριά κλίση, μάλλον προκειμένου να ενισχυθεί η ορατότητά της, παρά για να αποφευχθεί η συσσώρευση σκόνης. Η εκτέλεση ξεκίνησε από τα τύμπανα, ένα χρόνο αργότερα. Το πάνω μέρος ολοκληρώθηκε τον Δεκέμβριο του 1540 και, στις 31 Οκτωβρίου 1541, με την ευκαιρία της παραμονής της εορτής των Αγίων Πάντων, έγιναν τα αποκαλυπτήρια.

Στην κορυφή δεσπόζουν οι άγγελοι με τα σύμβολα του Θείου Πάθους και ακολουθεί ο Ιησούς-Κριτής με την Παναγία, περιστοιχισμένοι από μακάριους (αυτούς που θα πάνε στον Παράδεισο) και αγίους. Στην τρίτη ζώνη, στο κέντρο, βρίσκονται οι άγγελοι με τις σάλπιγγες της Τελικής Κρίσης, πλαισιωμένοι από τους μακάριους που ανεβαίνουν στον Παράδεισο (αριστερά) και τους καταδικασμένους που κατακρημνίζονται στην Κόλαση (δεξιά). Τέλος, στην κατώτερη ζώνη, απεικονίζεται η ανάσταση των νεκρών (αριστερά) και οι καταδικασμένοι που οδηγούνται στην Κόλαση (δεξιά).

Τον Ιανουάριο του 1564, η Σύνοδος του Τριδέντου αποφάσισε να καλυφθούν τα γυμνά σώματα των μορφών της Δευτέρας Παρουσίας. Η επιχείρηση αυτή ανατέθηκε στον Ντανιέλε ντα Βολτέρα, μαθητή του Μιχαήλ Αγγέλου, ο οποίος πέθανε δύο χρόνια αργότερα κι ενώ είχε ολοκληρώσει ένα μέρος μόνο των επεμβάσεων, που είχαν ως αποτέλεσμα να αποκληθεί Il braghettone (ιταλ.= ο βρακωτής). Τα επόμενα χρόνια ακολούθησαν νέες «διορθωτικές» επεμβάσεις, εναλλάξ με εργασίες συντήρησης και ανακαίνισης. Η αιθάλη των κεριών και τα βερνίκια που χρησιμοποιήθηκαν κατά καιρούς σχημάτισαν βαθμιαία μια κρούστα που εμπόδιζε την «αναγνωσιμότητα» της νωπογραφίας. Με την ανακαίνιση του 1990-94, αποκαταστάθηκε η εκφραστική δύναμη των επιμέρους λεπτομερειών, καθώς και η συνολικότερη εικόνα του έργου.

Ενδεικτική Βιβλιογραφία.

- 1) Butterfield, H., *The Origins of Modern Science*. Λονδίνο, 1949.
- 2) Chabod, F., *Machiavelli and the Renaissance*. Καίμπριτζ (Μασαχουσέτης), 1958.
- 3) Ferguson, W. K., *The Renaissance in Historical Thought: Five Centuries of Interpretation*. Βοστώνη, 1948.
- 4) Garin, E., *Der italienische Humanismus*. Βέρνη, 1947.
- 5) Garin, E., *L'educazione in Europa, 1400-1600*. Μπάρι, 1957.
- 6) Gilmore, M. P., *The World of Humanism, 1453-1517*. Νέα Υόρκη, 1952.
- 7) Hale, J. R., *Renaissance Europe: The Individual and Society, 1480-1520*. Λονδίνο, 1971.
- 8) Hay, D., *The Italian Renaissance in Its Historical Background*. Καίμπριτζ, 1961.
- 9) Thorndike, L., *History of Magic and Experimental Science*, τόμος Ε΄. Νέα Υόρκη, 1941.
- 10) Οι μεγάλοι ζωγράφοι, 3 τόμοι, εκδ. Fabbri - Μέλισσα, Αθήνα 1971.

- 11) E.H. Gombrich, "The Story of Art" Phaidon, London 1950.
- 12) Trewin Copplestone and Bernard's. Myers «Παγκόσμιος Ιστορία της Τέχνης» (Μετάφρ. από Αγγλικά - 10 τόμοι). Χρυσός Τύπος, Αθήνα.
- 13) Παγκόσμια Ιστορία της Τέχνης (Μετάφρ. από Ιταλικά – 3 τόμοι). Φυτράκης Αθήνα.
- 14) A picture History of Art Phaidon, London 1979.
- 15) The Macmillan encyclopedia of Art. Macmillan-Papermac, London 1977.
- 16) H. W. Jamson, "A History of Art" Thames and Hudson, London 1977.