

Anthony Blunt

Teoria artística na Itália 1450-1600

Tradução João Moura Jr.

Cosac & Naify

V. MICHELANGELO

Nossas fontes de conhecimento a respeito das opiniões de Michelangelo sobre as belas-artes são variadas. De seus próprios escritos, as cartas não contêm nada de interesse do ponto de vista da teoria, já que são todas pessoais ou então notas comerciais dirigidas a sua família ou a seus clientes. Os poemas, ao contrário, são de grande importância, pois, embora contenham poucas referências diretas às artes, são, muitos deles, poemas de amor a partir dos quais é possível deduzir em que termos Michelangelo pensava a beleza.

Além de seus próprios escritos, temos a evidência de três de seus contemporâneos. O primeiro deles é o pintor português Francisco de Hollanda, que veio para Roma em 1538 e conseguiu, durante um certo tempo, fazer parte do círculo de Michelangelo. Ele provavelmente nunca foi muito íntimo deste, e é quase certo que seus diálogos¹ foram escritos para glorificar a si mesmo e para mostrar o quanto era intimamente associado com o mestre. Mas, por maior que tenha sido a sua presunção, seu testemunho é importante, já que lida com um período da vida de Michelangelo a respeito do qual não temos muitas informações por parte de seus biógrafos.²

A segunda fonte contemporânea é a biografia de Michelangelo nas *Vidas* de Vasari. Foi publicada pela primeira vez em 1550, mas foi muito ampliada e quase inteiramente reescrita na segunda edição de 1568. Contém menos material do que seria de se esperar, mas faz um certo apanhado de seus métodos de trabalho e registra algumas de suas opiniões.

De maior importância é a terceira autoridade, Ascanio Condivi, um discípulo de Michelangelo, que publicou uma biografia do mestre em 1553. Ela parece ter sido escrita para corrigir certas afirmações falsas feitas por Vasari; e, embora Condivi fosse um tipo meio ingênuo, é provavelmente mais confiável do que Hollanda ou do que Vasari quando reproduz os próprios pontos de vista e declarações de Michelangelo.

Michelangelo viveu até uma idade provecta, e suas opiniões foram constantemente se desenvolvendo e modificando, de modo que é impossível tratar suas teorias como um todo único e consistente. Nascido em 1475, foi treinado por mestres que ainda pertenciam ao *Quattrocento*. Suas primeiras obras em Roma representam o florescimento pleno do Alto Renascimento, mas, antes que ele morresse em 1564, o maneirismo estava firmemente estabelecido. É impossível dividir suas obras ou idéias em compartimentos absolutamente estanques, mas, para o presente propósito, elas podem ser grosseiramente agrupadas em três períodos, se ignorarmos os primeiríssimos anos, a respeito dos quais não sobreviveu nenhuma documentação.

No primeiro período, que termina mais ou menos em 1530, a concepção que Michelangelo tem das artes é a do humanismo do Alto Renascimento. Ela está mais claramente tipificada no teto da Capela Sistina, na *Pietà* de São Pedro (figura 6 a) e nos primeiros poemas de amor. Nessas obras, os vários elementos que compuseram o treinamento inicial de Michelangelo estão claramente visíveis. Como Leonardo, ele era herdeiro da tradição científica da pintura florentina, mas também fora afetado pela atmosfera de neoplatonismo em que cresceu. Sua dedicação maior, porém, era à beleza e não à verdade científica; e apesar de, ao menos em seus primeiros anos, ter se dado conta de que a obtenção da beleza dependia em grande parte do conhecimen-



6. a. Michelangelo. *Pietà*. São Pedro. Roma
b. Michelangelo. *Pietà*. Rondanini. Palazzo Sanseverino. Roma

to da natureza, não se sentiu impelido a empreender a investigação das causas naturais por si próprias. Conseqüentemente, a observação da natureza absorvida no ateliê em Ghirlandaio podia ser facilmente fundida às doutrinas sobre a beleza aprendidas no círculo de Lorenzo de' Medici. Mas havia um outro fator que o favorecia em comparação com Leonardo. Nem Florença, nem Milão podiam prover este último da atmosfera de exuberância unicamente capaz de produzir uma grande síntese como a que foi alcançada em Florença nos primeiros anos do século xv. Por outro lado, em Roma Michelangelo encontrou uma cidade no auge de sua riqueza e numa posição de liderança política em relação ao resto da Itália. Nessa atmosfera, o artista se sentiu à vontade diante do mundo, que ele podia olhar com firmeza e retratar diretamente em suas obras. Um treinamento no neoplatonismo levou a uma crença na beleza do universo visível, sobretudo na beleza humana, não mais colorida pelo misticismo nostálgico de Florença. A grandeza das figuras no teto da Capela Sistina depende de muito mais que a simples imitação de formas naturais, mas sua idealização é baseada num conhecimento e estudo aprofundado dessas formas. Seja qual for a qualidade heróica acrescentada, o fundamento é uma adoração da beleza do corpo humano.

No campo do pensamento, os dois sistemas aparentemente conflitantes de cristianismo e paganismo ainda estão perfeitamente entrelaçados na Roma do Alto Renascimento. O projeto iconográfico dos afrescos do teto da Capela Sistina se baseia na mais erudita teologia, mas as formas de que se revestem são as de deuses pagãos. Nos afrescos de Rafael na Stanza della Segnatura, os quatro temas de Teologia, Filosofia Pagã, Poesia e Justiça estão intricadamente misturados. O catalisador, porém, não é mais a razão forte de florentinos como Alberti, mas antes

o neoplatonismo elaborado do final do *Quattrocento* despido de seus elementos mais nostálgicos. Em Michelangelo, as duas fés eram ambas absolutamente sinceras. Desde os tempos em que foi pela primeira vez influenciado pelos ensinamentos de Savonarola, ele foi um bom membro da Igreja Católica, embora, no início, sem aquela abnegação apaixonada que tomou conta de sua fé nos últimos anos de sua vida.

A crença de Michelangelo na beleza do mundo material era muito grande. Seus primeiros poemas de amor refletem esse sentimento ao expressarem paixão fortemente emocional e muitas vezes física, dirigida tanto à beleza visível quanto à beleza espiritual de que falavam os neoplatônicos.³ Além disso, os contemporâneos de Michelangelo nos informam que ele não olhava simplesmente para a natureza, mas, durante toda a sua vida, estudou-a cientificamente. Condivi fala de seu conhecimento de perspectiva,⁴ e tanto ele quanto Vasari registram o carinho que devotava à anatomia, não só aprendendo-a de modo indireto como também pessoalmente dissecando cadáveres.⁵

Michelangelo, porém, não acreditava na imitação exata da natureza. Vasari diz que ele fez um retrato a lápis de Tommaso de' Cavalieri "e, nem antes, nem depois, fez o retrato de alguém, pois detestava executar uma reprodução de um tema vivo, a não ser que fosse de uma beleza extraordinária".⁶ De acordo com Hollanda, seu desdém pela pintura flamenga se baseava na mesma idéia: "Em Flandres, eles pintam visando exatidão exterior [...] sem razão ou arte, sem simetria ou proporção, sem escolha habilidosa ou ousadia".⁷ Esse ponto de vista de que o artista deve selecionar da natureza está em consonância com Alberti, embora seja improvável que este último protestasse tão vigorosamente contra o naturalismo flamengo. Seus padrões não eram os mesmos de Michelangelo. Alberti agia de acordo com uma escolha

88· estritamente racional, e buscava o típico. Michelangelo perseguia o belo. Condiwi descreve seus métodos como segue, aludindo à pintura executada por Zêuxis da Vênus de Cróton:

Ele amava não só a beleza humana, mas, universalmente, toda coisa bela [...] selecionando a beleza na natureza, tal como as abelhas recolhem mel das flores para usá-lo posteriormente em suas obras, tal como fizeram todos aqueles que alguma vez deram o que falar em matéria de pintura. Aquele velho mestre que tinha de pintar uma Vênus não se contentou em ver uma única virgem, mas estudou várias, e, tirando de cada uma seu traço mais belo e perfeito, deu-os a sua Vênus.⁸

Para Michelangelo, é por meio da imaginação que o artista alcança uma beleza acima da beleza da natureza, e nisso ele se parece com um neoplatônico em comparação com o racional Alberti. Para ele, a beleza é o reflexo do divino no mundo material. Num de seus primeiros poemas, ele fala da revelação de Deus por intermédio da beleza:

*Colui, che 'l tutto fe', fece ogni parte
E poi del tutto la più bella scelse
Per mostrar quivi le sue cose eccelse,
Com' ha fatto or, con la sua divin' arte.*⁹

E fica claro de uma outra passagem que a figura humana é a forma particular em que ele encontra essa beleza divina mais claramente manifesta:

*Non posso or non veder dentr'a chi muore
Tua luce eterna senza gran desio.*¹⁰

Em outros casos, ele se refere à imagem interior que a beleza do mundo visível faz brotar em sua mente. A idéia de beleza assim provocada é superior à beleza material, pois a mente refina as imagens que recebe, e faz com que se aproximem ainda mais das Idéias que existem nela por infusão direta de Deus:

*Mentre ch'alla beltà, ch'i viddi in prima
Apresso l'alma, che per gli occhi vede,
L'immagin dentro cresce, e quella cede
Quasi vilmente e senza alcuna stima.*¹¹

Mas a essa época Michelangelo ainda crê firmemente que a imagem interior depende da existência da beleza no mundo exterior, que é transformada pela mente em algo mais nobre. Num dos primeiros sonetos, escrito sob a forma de um diálogo, ele pergunta ao Amor:

*Dimmi di grazia, Amor, se gli occhi mei
Veggon 'l ver della beltà, ch'aspiro,
O s'io l'ho dentro, allor che, dov' io miro,
Veggio scolpito el viso di costei.*¹²

E o Amor responde:

*La beltà che tu vedi, è ben da quella,
Ma cresce, poi cha, a miglior loco sale,
Se per gli occhi mortali all' alma corre.
Quivi si fa divina, onesta e bella,
Com'a sè simil vuol cosa immortale.
Questa e non quella a gli occhi tuoi precorre.*¹³

Essas passagens podem ser comparadas às cartas de Rafael a Castiglione, referindo-se a seu afresco de Galatéia na Farnesina, em que afirma: "Para pintar uma beldade, preciso ver várias beldades, mas, já que há uma escassez de mulheres belas, eu uso uma certa idéia que me vem à mente".¹⁴

Os pontos de vista de Michelangelo em seu primeiro período estão, portanto, ainda relacionados aos de Alberti, mas com um matiz forte de idealismo neoplatônico. Para Alberti, o artista é inteiramente dependente da natureza em sua obra, e só pode melhorá-la tentando alcançar os tipos a que ela almeja. Para Michelangelo, ao contrário, o artista, embora diretamente inspirado pela natureza, deve fazer o que nela vê se conformar a um padrão ideal em sua própria mente. Comparada a Alberti, essa aproximação pode parecer já algo irrealista, mas, comparada aos pontos de vista posteriores de Michelangelo, representa uma conexão próxima e direta com a natureza.

Por volta de 1530, as tentativas do papado de formar um poderoso Estado secular na Itália falharam. A Reforma dividiu a Igreja e enfraqueceu incalculavelmente a posição do papa. Desordens financeiras de diversos tipos aumentaram a confusão, e o maior de todos os golpes individuais veio com o Saque de Roma em 1527, que deixou Clemente VII quase sem poder. Toda a estrutura social na qual se baseava a arte humanista da Roma do Alto Renascimento foi varrida. Em lugar de uma sensação de segurança, os homens sentiram a perturbação geral dos acontecimentos, que pareciam ameaçar a existência da Igreja Católica e, com ela, a totalidade da sociedade italiana.

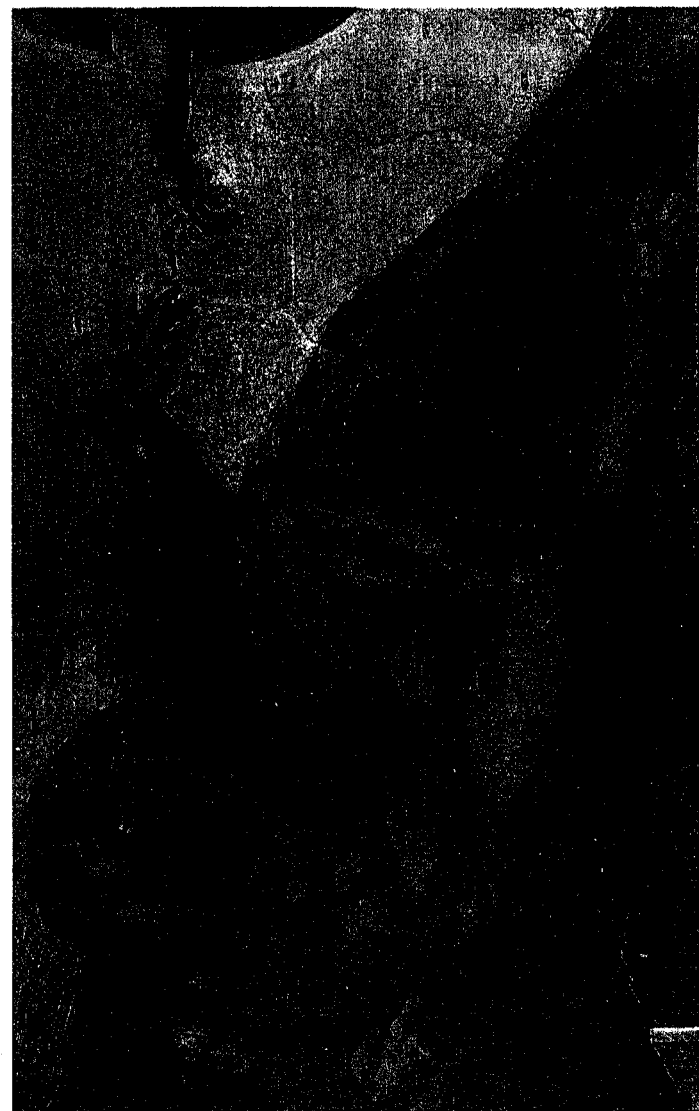
Essa situação mudada afetou diferentes gerações de diferentes maneiras. Os humanistas mais velhos, homens da idade de Michelangelo,

havia percebido que a Igreja romana estava necessitada de reforma e tinham antecipado muitas das características paulinas na teologia de Lutero. Esta constitui, em alguns aspectos, um paralelo ao humanismo italiano, pois, se os humanistas afirmaram os direitos da razão individual, Lutero afirmou os da consciência individual. Os humanistas italianos tinham um envolvimento muito próximo com a Igreja de Roma, como uma instituição, para que seguissem Lutero quando a coisa se tornou uma questão de cisma na Igreja, mas, enquanto pareceu ser possível combinar as doutrinas mais moderadas da Reforma, particularmente a justificação pela fé, com a fidelidade a Roma, muitos deles foram simpáticos às demandas dos reformadores alemães. Assim, formou-se um partido de humanistas que visava uma reforma interna da Igreja romana e um compromisso com os protestantes. Esse partido, que mais tarde recebeu o apoio oficial de Paulo III, foi comandado por homens como Contarini, Pole e Sadoletto, a quem eram associados como seguidores e partidários próximos Vittoria Colonna e Michelangelo. A religião do último agora se tornara fervorosa, e tomou a forma de uma piedade séria mas não fanática, em consonância com seus princípios humanísticos, mas modificando-os gradualmente. Ou seja, ele faz parte daqueles que desejavam construir um catolicismo novo e espiritualizado por meio de doutrinas reformistas que não destruíssem a base da Igreja romana.

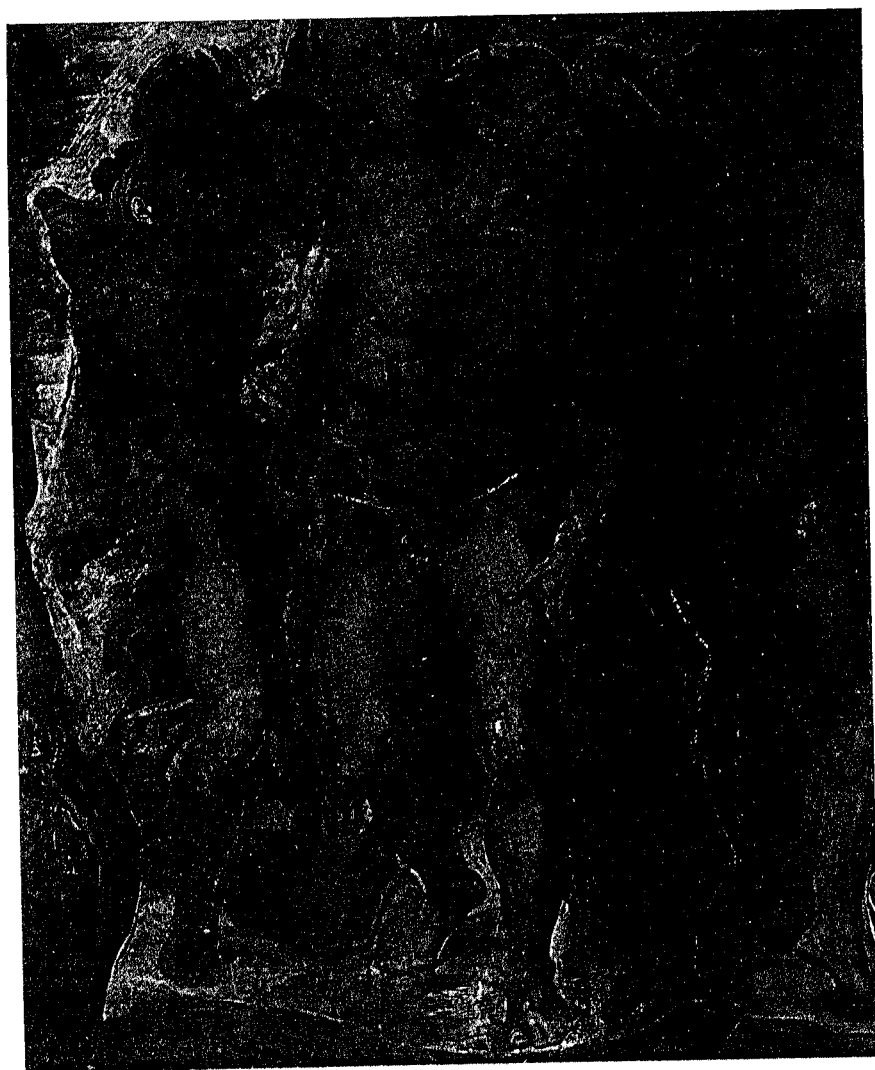
Essa mudança de perspectiva naturalmente afetou a arte de Michelangelo, e a mudança está mais claramente presente na grande obra desse período, o afresco do *Juízo Final* sobre o altar da Capela Sistina, pintado para Clemente VII e Paulo III entre 1534 e 1541. Esse afresco é obra de um homem sacudido de sua posição segura, não mais à vontade com o mundo, e incapaz de encará-lo diretamente. Michelangelo

agora não lida diretamente com a beleza visível do mundo físico. Quando ele fez o Adão no teto da Capela Sistina (figura 7), almejava a reprodução daquilo que, na vida real, seria um belo corpo, embora fosse idealizado acima da realidade. No *Juízo Final*, seu objetivo era diferente. Aqui novamente aparecem nus, mas são pesados e desajeitados, com membros grossos, desprovidos de graça (figura 8). A verdade não é, como se disse algumas vezes, que a mão de Michelangelo estava falhando, mas sim que ele não estava mais interessado na beleza física em si. Ao contrário, usava-a como um meio de expressar uma idéia, ou de revelar um estado espiritual. Julgado pelo padrão humanista de 1510, o *Juízo Final* é um fracasso, e não surpreende que os admiradores de Rafael não fossem capazes de engoli-lo. Mas, como a expressão mais profunda do catolicismo espiritualizado que Michelangelo praticava, é uma obra-prima de importância idêntica à do teto. As idéias de beleza clássica que eram relevantes no teto da Capela Sistina não são mais válidas no *Juízo Final*. Os aspectos clássicos que existem, como o grupo de Caronte e Minos, são vistos através dos olhos de Dante e recebem um novo significado espiritual. O princípio mais fundamental do Alto Renascimento parece ter sido aqui negligenciado, pois há pouca reconstituição do mundo real, não há espaço real, perspectiva ou proporções típicas. O artista está decidido a transmitir apenas seu tipo particular de idéia, embora o meio pelo qual o faça seja ainda o símbolo tradicional do Renascimento, a figura humana.

A nova aproximação à vida e à arte que podemos encontrar no *Juízo Final* pode ser também rastreada nos escritos de Michelangelo. Nos poemas dos anos 30 e começo dos 40, é visível uma nova atitude em relação à beleza e ao problema do amor. Nessa época, um dos temas mais freqüentes do poeta é o do esvair-se da beleza física, de



7. Michelangelo. Adão. Da Criação de Adão. Capela Sistina



8. Michelangelo. São João Batista. Do *Juízo Final*

modo que o amor a ela dirigido é incapaz de proporcionar satisfação completa e é degradante para a mente:

*Condotta da molt' anni all' ultim' ore,
Tardi conosco, o mondo, i tuo' dilette.
La pace, che non ai, altrui prometti
E quel riposo c' anzi al nascer muore.
La vergogna e 'l timore
Degli anni, c' or prescrive
Il ciel, non mi rinnova
Che 'l vecchio e dolce errore,
Nel qual chi troppo vive
L' anim' ancide e nulla al corpo giova.
Il dico e so per pruova
Di me, che'n ciel quel solo à miglior sorte
Ch' ebbe al suo parto più pressa la morte.¹⁵*

Mas esse elemento de amargura e melancolia é contrabalançado por uma crença neoplatônica mais otimista. O amor à beleza física é um logro, mas o verdadeiro amor, aquele dedicado à beleza espiritual, dá a satisfação perfeita, não se apaga com o tempo e eleva a mente à contemplação do divino. Esse sentimento é expresso com maior clareza nos poemas a Tommaso de' Cavalieri, que domina a vida emocional de Michelangelo de 1532 em diante. O artista estava evidentemente dominado pela beleza física do jovem, mas a via como um signo exterior de beleza mental e espiritual, e a amizade foi construída sobre essa base, embora a violência da paixão de Michelangelo fosse tão intensa quanto em suas primeiras afeições. Isso está sumariado num soneto a Cavalieri:

*Non vider gli occhi miei cosa mortale,
 Allor che ne'bei vostri intera pace
 Trovai, ma dentro, ov'ogni mal dispiace,
 Chi d'amor l'alma a sè simil, m'assale:
 E se creata a Dio non fusse eguale,
 Altro che'l bel di fuor, ch'a gli occhi piace,
 Più non vorria; ma, perch'è sì fallace,
 Trascende nella forma universale.
 Io dico ch'a chi vive quel che muore
 Quetar non può disir, nè par s'aspetti
 L'eterno al tempo, ove altri cangia il pelo.
 Voglia sfrenata el senso è, non amore,
 Che l'alma uccide; e'l nostro fa perfetti
 Gl'amici qui, ma più per morte in cielo.¹⁶*

Porém, o amor não só é dirigido às qualidades espirituais como tem também o efeito de elevar, por meio da beleza, a mente do amante a uma contemplação da beleza divina e, conseqüentemente, à comunhão com Deus. Um soneto a Cavalieri termina assim:

*A quel pietoso fonte, onde siam tutti,
 S'assembra ogni beltà, che qua si vede,
 Più ch'altra cosa alle persone accorte;
 Nè altro saggio abbiám nè altri frutti
 Del cielo in terra; e chi v'ama con fede
 Trascende a Dio e fa dolce la morte.¹⁷*

Mas não se deve supor que a concepção que Michelangelo tem da beleza é totalmente incorpórea e espiritualizada. A beleza visível ainda

é para ele de extrema significação, uma vez que é o símbolo mais efetivo para a verdadeira beleza espiritual, e a beleza do homem leva com mais facilidade do que qualquer outro meio à contemplação do divino. O amor é provocado com maior facilidade por meio do olho, o qual, de acordo com os neoplatônicos, era o mais nobre dos sentidos:

Tardi ama il cor quel che l'occhio non vede.¹⁸

É somente por intermédio do olho que o artista é estimulado à criação e o espectador à contemplação da beleza divina:

*Per fido esempio alla mia vocazione
 Nel parto mi fu data la bellezza,
 Che d'ambo l'arti m'è lucerna e specchio:
 S'altro si pensa è falsa opinione.
 Questo sol l'occhio porta a quella altezza,
 Ch'a pingere e scolpir qui m'apparecchio.
 Se giudizii temerarii e sciocchi
 Al senso tiran la beltà, che muove
 E porta al cielo ogni intelletto sano,
 Dal mortale al divin non vanno gli occhi
 Infermi, e fermi sempre pur là, dove
 Ascender senza grazia è pensier vano.¹⁹*

E é no corpo humano que a beleza divina se manifesta de maneira mais completa:

*Nè Dio, sua grazia, mi si mostra altrove
 Più che 'n alcun leggiadro e mortal velo;
 E quel sol amo, perchè in lui si specchia.²⁰*

A mesma idéia está expressa no madrigal seguinte por meio da conhecida doutrina neoplatônica segundo a qual a beleza é a luz que emana da face de Deus:

*Gli occhi mie'vagli delle cose belle,
E l'anima insieme della sua salute
Non hanno altra virtute
Ch'ascienda al ciel che mirar tutte quelle.
Dalle più alte stelle
Discende uno splendore,
Che 'l desir tira a quelle;
E qui si chiama amore.
Nè altro ha il gentil core
Che l'innamori e arda e che 'l consigli,
Ch'un volto che negli occhi lor somigli.*²¹

Nesse período de sua vida, portanto, os poemas de Michelangelo mostram acentuadamente a influência dos elementos mais místicos do neoplatonismo. A forte paixão física dos primeiros poemas de amor deu lugar a doutrinas que fizeram do amor a contemplação de uma beleza incorpórea. Essa é apenas outra manifestação da mesma tendência que rastreamos nas pinturas do segundo período, como o Juízo Final. Também é o equivalente da forma espiritualizada de religião com a qual Michelangelo estava associado nos anos 30 e 40. Notamos em todos os ramos de sua arte e pensamento um afastamento daquele contato direto com a vida que caracterizava o período anterior.

É possível sugerir que essa tendência ao distanciamento da matéria e em direção às coisas do espírito pode na verdade ser atribuída ao fato de que Michelangelo envelhecia. Isso sem dúvida oferece parte da

explicação, mas não a sua totalidade. Nem todos os velhos têm a mente voltada para o espírito. Eles só a têm em certas circunstâncias, e o misticismo de Michelangelo foi um modo de escapar à descoberta de que o seu próprio mundo havia desmoronado à sua volta. A idade teve parte da culpa, pois, se fosse mais jovem, ele talvez tivesse se adaptado às alterações das circunstâncias e sido atraído pelo movimento da Contra-Reforma. Mas a situação geral também teve a sua parcela ao fraturar a base sobre a qual a sua vida fora construída.

Naquelas passagens dos poemas de Michelangelo que se referem diretamente à arte da pintura e da escultura, encontramos uma mudança correspondente à que se deu em suas idéias sobre a beleza no abstrato.

Em primeiro lugar, Michelangelo é muito mais explícito sobre a função religiosa das artes. Hollanda registra uma conversa em que Michelangelo explica sua noção do pintor religioso, o qual, segundo ele, deve ser hábil em sua arte e, ao mesmo tempo, um homem de vida piedosa:

Para imitar até certo grau a imagem venerável de Nosso Senhor, não basta ser um pintor, um grande e habilidoso mestre; creio que é necessário ainda ter uma vida sem mácula, ser, se possível, um santo, para ter o entendimento inspirado pelo Espírito Santo. [...] Com frequência, imagens mal-elaboradas distraem a atenção e impedem a devoção, pelo menos em se tratando de pessoas que a têm pouca; enquanto que as que são elaboradas divinamente excitam até mesmo aqueles que têm pouca devoção ou sensibilidade à contemplação e às lágrimas, e, por meio de sua beleza austera, inspiram-nos com grande reverência e medo.²²

O ponto de vista que ele expressa aqui é curiosamente próximo do de Savonarola sobre a arte religiosa.²³ Sabemos por Condivi²⁴ que Savonarola foi uma influência importante em sua vida, e é bem provável

que sua concepção da pintura como uma arte devotada ao serviço da Igreja tenha sido afetada pelo ensino dos dominicanos.

Na parte mais puramente estética dos escritos de Michelangelo sobre as artes, a influência dominante nesse período é do neoplatonismo, que afeta sua concepção da relação da pintura com o mundo visível. Não se fala mais da pintura como imitação da natureza, e o interesse do artista se volta quase exclusivamente para a imagem mental interior, que supera tudo que se pode achar no mundo visível:

*Amor, la tua beltà non è mortale;
Nessun volto fra noi è che pareggi
L'immagine del cor, che 'nflammi e reggi
Con altro foco e muovi con altr'ale.*²⁵

A idéia na mente do artista é mais bela do que a obra final, que é apenas um frágil reflexo dela. De acordo com Condivi, Michelangelo “tem uma imaginação muito poderosa, resultando daí, principalmente, o fato de ele não ficar satisfeito com suas obras e sempre subestimá-las, sua mão parecendo não levar adiante as idéias que concebeu em sua mente”.²⁶

Nessa época, Michelangelo dá grande importância à inspiração divina do artista. Deus é a fonte de toda beleza:

*Ma quel divin, che in cielo alberga e stassi,
Altri e sè più, col proprio andar fa bello.*²⁷

E a arte é um dom do céu ao artista:

*[...] la bell'arte, che, se dal cielo seco
Ciascun la porta, vince la natura, [...].*²⁸

Por meio desse dom divino, o artista pode dar vida à pedra na qual esculpe sua estátua:

*Se ben concetto ha la divina parte
Il volto e gli atti d'alcun, po'di quello
Doppio valor con breve e vil modello
Dà vita a' sassi [...]*²⁹

E a própria pedra, a parte material da obra, é inútil e morta até que a imaginação tenha agido sobre ela:

*Si come nella penna e nell' inchiostro
È l'alto e 'l basso e 'l mediocre stile,
E ne' marmi l'immagin ricca e vile,
Secondo che 'l sa trar l'ingegno nostro. [...]*³⁰

A teoria da escultura de Michelangelo pode ser deduzida de alguns dos poemas, particularmente do soneto que começa:

*Non ha l'ottimo artista alcun concetto,
Ch'un marmo solo in sè non circoscriva
Col suo soverchio, e solo a quello arriva
La man che ubbidisce all'intelletto.*³¹

A explicação dessa idéia está no fato de que, quando Michelangelo fala de escultura, ele sempre tem em mente a escultura em mármore ou pedra e não a modelagem em barro. “Por escultura quero dizer aquela que é executada pelo desbastamento do bloco: a que é executada pela construção se assemelha à pintura.”³² Para Michelangelo, a característica essencial da escultura é que o artista começa com um bloco de pedra ou mármore e o desbasta até revelar ou descobrir a