

21159

per Rolando e Franca:

- Modifiche fatte in verde;
- mettere nei ringraziamenti: BIBLIOTECA MALATESTIANA DI CESENA;
- Controllare tempi verbali;
- Decidere se mettere titolo “capitoletti”
- Decidere in che carattere mettere le poesie e le rime

Con asterisco riferimenti per le tavole – numero e ex (in tuo possesso) → lavoro che sto ultimando, vedi file ELENCO TAVOLE.

**VIDE CON OCCHI CHE SENTONO
SENTI' CON MANI CHE VEDONO**

MICHELANGELO

di

DARIO FO

Prologo* P0

È davvero un tormentone: ogni volta che mi accingo a scrivere la storia di un nostro grande pittore o architetto o scultore, consultando i testi redatti da decine di esimi autori per averne informazioni mi imbatto in una valanga di luoghi comuni* P1. Il gioco delle banalità aumenta poi a dismisura assistendo alla proiezione cinematografica o televisiva di certi polpettoni storici dove i fatti sono ridotti a racconti ameni, pettegolezzi aneddotici e curiosi.

Tanto per cominciare che si parli di Mantegna o Caravaggio o Benvenuto Cellini, di Sebastiano del Piombo o Masaccio, ognuno di questi grandi artisti ci viene irrimediabilmente presentato come personaggio rissoso* P2, facile alla collera, insolente e che per un nonnulla viene alle mani e subito appresso alle armi.

Non parliamo poi come si tira in gioco Michelangelo!*(P0) Qualche giorno fa ho ascoltato il conduttore di un noto programma storico-culturale trattare del grande scultore, pittore, architetto e poeta di Firenze con queste parole: “Era uomo aggressivo P3*, incline alla baruffa *P3 BIS e

all'insulto... litigava con tutti, servi, colleghi, committenti pubblici e privati e persino con i pontefici!”.

Ma noi ci chiediamo: che cosa lo portava a indignarsi tanto? Così? Per sfizio nevrotico? Era un permaloso facile al risentimento e malmostoso?

Di Michelangelo e delle sue sfuriate non si enunciano mai le ragioni. È vero, si permise perfino di piantare in asso un pontefice *P4 montando a cavallo in piena notte e di certo pronunciando, o meglio dire urlando, epiteti gravi alla volta sua e alla sua corte di tirapiedi piaggioni di cui si circondava.

E vorrei vedere! Gli avevano commissionato un lavoro di grandissimo impegno fisico e finanziario,*P5 lo avevano mandato a scegliere i marmi fin su a Carrara dove era rimasto per otto mesi relegato a segar macigni, anticipando di tasca sua il pagamento della merce e del trasporto, e poi, al suo ritorno, manco lo ricevono! Vescovi e amministratori del Santo Padre lo fanno circolare come un allocco da ufficio a sacrestia senza concedergli udienza alcuna: altro che andar fuori dai gangheri!

E c'è sempre lo storico stupefatto che commenta: “Sì, sì, d'accordo ma ci sono pure le buone maniere. Andiamo, stai pur sempre trattando col Santo Padre in persona. Lo ammettiamo, è vero, ti ha tirato il bidone oltretutto impiegando i molti quattrini che ti doveva per pagar mercenari del suo nuovo esercito ma non si va giù così pesante sbattendo la porta in faccia al successore di Pietro con quella stizza. Manco tu fossi il re di Francia! E poi quell'ironia, quel sarcasmo...”.

Sì, è vero, Michelangelo era sarcastico, spesso ironizzava pesante *P6, sempre pronto a battute salaci.

E vorrei vedere: era toscano! Fiorentino per giunta! E a un toscano, come si dice, togligli il pane, la casa e pur'anche la donna ma non privarlo del diritto di satireggiare: diventa una bestia!

Ma poi, quali sarebbero 'sti lazzi indegni di cui lo si accusa? Con chi se la prendeva: coi taccagni, con gli strozzini, con gli infami che tiravano bidoni e non si decidevano mai a pagargli il lavoro, coi maldicenti e i ruffiani delle corti partendo da quella dei Medici per

arrivare a quella dei papi e vescovi romani. Lo denuncia egli stesso nelle sue rime, e pesantemente pure!

D'accordo, non è tutto splendido ma, perdio!, stai vivendo in una società completamente tesa al rinnovamento civile oltre che culturale e tu come ti muovi vai a fargli le pulci a ogni passo.

È vero, bisogna ammetterlo, non è un mondo tutto splendido. Sotto la scorza finemente decorata questo era un tempo terribilmente violento: una società dove s'inauguravano prestigiose accademie, università aperte al nuovo, grandi collezioni d'arte, spettacoli fantasmagorici ma nello stesso tempo anche galere*P7, ghetti per ebrei*P8, bordelli*P9 e conseguenti mercati della prostituzione ai quali attingevano anche e soprattutto i nobili e perfino l'alto clero per i loro fastosi e raffinati festeggiamenti *P10 con contrappunto di erotismi al limite dell'osceno*P11.

Insomma, una società corrotta ma fundamentalmente tollerante.

Sì, volendo dimostrarci obiettivi dobbiamo riconoscere che in quegli anni la prostituzione non era considerata cosa del

tutto riprovevole tanto che nelle famiglie di basso e medio ceto era concesso alle spose *P12 di scegliere, d'accordo col marito, un giorno o due la settimana nel quale offrirsi a clienti *P13 disposti a versare una cifra adeguata così da risolvere il carente menage familiare.

In una ricerca sulla prostituzione condotta in Italia anni fa, avevo scoperto che le femmine dedite all'amore libero nel '500 erano talmente numerose e attive che il loro giro d'affari *P14 superava perfino quello delle banche.

Eppure, ancora qualche giorno fa, ascoltando in televisione un programma dedicato proprio a Michelangelo, mi sono trovato a sussultare stupito. Il conduttore si avventurava a dissertare intorno a un argomento molto delicato e oserei dire ostico per la televisione: quello dell'omosessualità e dei gay in genere nel '500. Il professore in questione arrivava ad ammettere che Michelangelo si era innamorato di giovani *P15 + P15BIS di bell'aspetto dei quali aveva eseguito ritratti *P16 di straordinaria bellezza inserendoli per intieri in affreschi famosi. Non solo ma alcuni di quei volti e i corpi ignudi erano stati trasformati in personaggi di

Sesso femminile, ragazze splendide e di grande fascino sessuale, quali la famosa ninfa Libica e altre figliole.

Però subito il commentatore badava di aggiustare il tiro e asseriva che quello di trasformare giovani ragazzi in donne affascinanti era dovuto alla difficoltà, in quel tempo, di reperire modelle *P17 disposte a posare nude. Insomma veniamo a scoprire che nel '500 c'erano prostitute disponibili a bizzeffe ma tutte terribilmente pudiche *P18. Così si condisce la storia!

Michelangelo Buonarroti*0 nasce a Caprese il 6 marzo del 1475*1. Suo padre è un piccolo podestà di quel borgo nei pressi di Arezzo, il territorio è governato dai Medici.

Una ventina d'anni prima, nel 1452, a Vinci, borgo nei pressi di Firenze, nasceva Leonardo e pochi anni dopo Raffaello a Urbino.

Tutti e tre hanno trovato la matrice essenziale della propria genialità in Firenze*2 ove imparano a dipingere, a scolpire e a progettare architetture. In quegli anni a cavallo del Cinquecento vengono al mondo*3, apprendono e

producono, soprattutto a Firenze, centinaia di giovani talenti **che diverranno, oltre che artisti *4**, sommi statisti e intellettuali, come Machiavelli, il Soderini e il Guicciardini **oppure** filosofi, musicisti*5, incisori, poeti, storici, scienziati, imprenditori della lana e dell'edilizia, gran medici e **speciali**, astronomi e perfino ammiragli di flotte scopritori di terre del Nuovo Mondo, per non parlare del numero incredibile di vescovi e papi che Firenze dà alla **Chiesa**.

Ma come mai questa città è diventata il crogiolo di tanti maestri? Se si dovessero radunare*6 tutte le opere prodotte dai suoi figli, naturali e acquisiti, nel tempo dell'Umanesimo e del Rinascimento, con esse si riempirebbero tutti i musei del mondo e ne resterebbero d'avanzo!

Cos'è, una casualità? Uno strano fenomeno che ha raccolto per follia genetica un dna eccezionale fra i nativi della stessa città e allo stesso tempo? *7

Gli storici che amano i numeri e le statistiche hanno tentato di elencare i personaggi straordinari che hanno prodotto

intelligenza e creatività nella Firenze dei Medici e nella Repubblica che li ha sostituiti.

Si sono accorti che in appoggio a questi eccezionali uomini e donne – recentemente si è scoperto che anche i geni nascono dall'utero di femmine – si devono elencare migliaia di artigiani *8 di enorme valore: liutai, fonditori del bronzo e dell'oro, maestre tessitrici, stampatori di testi e incisioni, fabbricatori di navi e rivoluzionari mezzi di trasporto su ruote. L'elenco si è fatto talmente sovrabbondante da costringere i detti ricercatori a dar forfait. A Firenze nel Quattrocento e nel Cinquecento non esistevano donne e uomini comuni: evidentemente i normali venivano tutti da fuori ed erano turisti!

Allora ribadiamo la nostra domanda: come e perché in questa città al tempo di Michelangelo si è creata quell'ineguagliabile situazione? Di certo, ce lo insegnano tutti gli economisti, in [un simile](#) contesto alla base esisteva un'organizzazione dell'operare molto forte e attiva: banche*9 che gestivano il prestito e l'affare con un'apertura mentale che difficilmente ha riscontro nei nostri giorni. Non

va dimenticato che i banchieri di Firenze furono i sovvenzionatori principali della scoperta delle Americhe e non a caso America prende il nome da Amerigo (Vespucci): è sintomatico che sia stato un banchiere a scoprire l'America!

Ma tornando a noi: non **basta** una valida economia da sé sola a sviluppare un'esplosione culturale e un fervore creativo di questa portata, senza un possente catalizzatore quello straordinario processo mutativo, non avrebbe **avuto** compimento.

E come si forma un simile catalizzatore?

Solo se un'intera popolazione partecipa compatta allo sviluppo culturale della società, **ecco** che allora principi o gonfalonieri della **Repubblica** mettono come punto più elevato del loro programma il sapere e la conoscenza, la creatività, la scienza e la scuola poiché **hanno capito che il prestigio più alto per chi gestisce il potere è determinato dal valore delle opere e dalla crescita civile oltre che economica dell'intera società.**

È un progetto rivoluzionario di cui tratta largamente il Machiavelli *10 nei suoi *Discorsi sulla politica*, efficace ma molto pericoloso per principi e despoti, ~~in genere~~ poiché cultura, sapere e conoscenza producono effetti collaterali, o se volete controindicazioni, sconvolgenti per il **potere**. Cioè si sviluppa la libertà creativa ma anche quella politica, incluso un insolito anelito di partecipazione. Insomma nasce la democrazia, un fenomeno molto faticoso da gestire per tutti i governanti.

Così è sorta la Firenze del Rinascimento, come si è visto grazie a una miscela di scienza e creatività geniali, fuori dal comune, quindi un processo naturale ma realizzato con caparbietà eccezionale, per questo rimaniamo sempre stupiti quando assistiamo alle enormi difficoltà e crisi che assalgono i nostri attuali politici nella gestione dello Stato nostro e del nostro governo.

Basterebbe che si guardassero un attimo **indietro nel tempo!**

Ma veniamo al tema principale.

Michelangelo*11 oltre che scultore fu valente pittore, è risaputo però che spesso rifiutava quest'ultima qualifica tanto che, quando a 33 anni si decise a montare sulle impalcature della Sistina per affrescare la volta e realizzare quel suo capolavoro, a firma di ogni giornata poneva il proprio nome e quindi specificava “scultore”, non pittore! Ancora, mostrava sprezzo, spesso pesante, verso l'arte del colorare.

La chiamava mestiere da donnicciole e giunse a rifiutare importanti commissioni che imponessero l'uso del pennello.

Di come e per qual accidente a Michelangelo fosse venuto in odio il dipingere non è cosa sicura, forse perché troppe son le versioni che ce ne forniscono i suoi biografi.

Il Vasari, il suo più antico testimone e grande estimatore, ci dà notizia che fin da ragazzino egli dimostrasse un gran talento per il disegno, la pittura e il senso del colore, tanto che in molti del borgo dove viveva, spesso insistevano con il padre perché una sì gran dote non fosse trascurata.

Eppure quando il piccolo decise di trovarsi un maestro, suo

padre Lodovico si mostrò fortemente contrariato poiché altro progetto teneva per lui; ma la passione che il figliolo dimostrava era davvero incontenibile cosicché questi dovette alfin cedere. Dopo aver appreso qualche lezione da pittori di poca capacità, il ragazzo entrò nella bottega dei fratelli Ghirlandaio*12, fra i più stimati maestri di Firenze.

Qui vigea, come in tutte le botteghe di quel tempo, prima di cimentarsi coi pennelli, la regola di servire i maestri in ogni bisogna: tener loro puliti gli strumenti, macinar colori, approntare impasti, stender resine preparatorie sulle tavole e altre faccende del mestiere.

Esibirsi nella pittura veniva solo dopo un lungo tirocinio, ma Michelangelo scalpitava e, tanto a casa che di nascosto in bottega, ogni tanto ci provava.

Il giovane apprendista, **come tutti i toscani di razza**, dimostrava un gran senso del gioco a scherno e un giorno con alcuni altri suoi compagni pensò di burlarsi*13 un poco del più severo fra i suoi maestri, Domenico Ghirlandaio, l'indiscusso capo bottega. Costui teneva un inciampo: quello dell'esser fortemente smemorato. Come quasi tutti

gli anziani, si scordava di nomi, appuntamenti e perfino d'aver compiuto un lavoro e d'averlo poi venduto. Come si diceva allora, tendeva a **ritrovarsi rintronato!**

In quel tempo Domenico aveva iniziato una tavola con Madonna e figliolo attornati da putti cantori. Come era costume ancora nel Cinquecento s'andava per sezioni: aveva già dipinto per intero la Vergine e il Bambino, gli restava di metter mano ai putti del coro. Di questi esistevano già i cartoni e qualche abbozzo. Michelangelo, con i suoi compagni apprendisti, approfittò di un'occasione: i fratelli Ghirlandaio, con tutti gli aiuti di bottega, s'erano assentati per qualche giorno. I ragazzi, con pennelli e velature, iniziarono a dar vita e forma ai bimbi del coro.

Michelangelo mostrò d'esser già pittore di buon mestiere; quasi non si notava differenza fra la maestria di Domenico e quella del ragazzo.

Quando tornò, l'anziano maestro liberò la tela del drappo in cui la tavola stava avvolta e rimase come interdetto: “Chi ha concluso il mio dipinto?”.

E i ragazzi all'unisono risposero: “Maestro, è opera vostra... e chi altri potea farlo con tanta sicurezza?”.

“Sì, certo, è ben dipinto... ma non ricordo d'averci messo mano”. Poi fra sé sconvolto: “Mio Dio, sto proprio diventando vecchio!”.

Rimasti soli, i ragazzi si misero a far lazzi di contento e a commentar lo scherno. Uno degli aiuti di bottega li sorprese di nascosto, quindi chiamò Domenico e scoperchiò dinnanzi a tutti la loro beffa.

Michelangelo fu additato*14 come l'ideatore capo dell'infame “pagliacciata” e da tutti duramente insultato. Domenico con tono grave disse: “Tu sei il meglio di talento, ma essa tua bravura nulla vale se non tieni rispetto per un tuo maestro, se ti beffi di lui e lo trascini alla berlina. Solo insolenza è quella che in te appare!”.

Rimase tanto scosso Michelangelo, che abbandonò la bottega da quel dì non permise a nessuno di ricordare ch'egli fu allievo dei Ghirlandaio, e odiò quasi alla follia la pittura e il colore.

Quando Michelangelo aveva sedici anni, Lorenzo il Magnifico*15, impressionato dalle doti del giovane, lo accolse nel giardino dei Medici, una specie di accademia*16 per nuovi talenti, e lo tenne come figlio adottivo. Di lì a poco Lorenzo morì e Michelangelo ne provò gran dolore.

Nel gennaio 1494 un'eccezionale nevicata si posò su tutta Firenze *17, una coltre alta più di un braccio e il vento appresso trascinò grandi onde nevate contro i palazzi così da coprirne le porte e le prime finestre, tanto che “molti cittadini si ritruovarono prigionieri nelle lor case; non potendo sortire per le vie, fu d'uopo scavare nella neve per farsi strada”.

Il duca Piero de Medici*18, successore di Lorenzo il Magnifico, era uomo di tutt'altra qualità rispetto al padre, specie per quanto riguardava lo spirito, non ne teneva alcuno. È risaputo che veniva soprannominato “il Fatuo”*19 e anche “Capriccio”, moti di scherno che ben gli s'addicevano. Infatti gli venne in capo di far plasmare nella

neve, lì nel cortile del suo palazzo, una grande statua*20 e ne diede l'incarico a Michelangelo, che mal volente prese l'invito come burla greve e come beffa che egli non riuscì mai a sciogliere nella sua mente.

Intanto a Firenze e in tutta la penisola stava circolando la notizia che Carlo VIII di Francia fosse in procinto di scendere in Italia con una grande armata*21 per conquistare Napoli, sulla quale il ventenne re pretendeva avere diritti di sovranità. Di lì a poco si scoprì che le supposizioni non erano frutto di fantasticherie: il re francese s'era posto davvero in armi, e col suo esercito, scavalcate le Alpi, scendeva nella valle del Po per attraversare poi l'Italia centrale fino al Sud. Nel suo avanzare, Carlo VIII inaugurò la buona abitudine, poi ripetuta dai prossimi invasori, di pretendere doni e cimeli di valore in ogni città.

Piero de' Medici, il Fatuo, uomo pavido oltre che vanesio, inaffidabile, senza di nulla avvertire il Consiglio della Signoria, si reca incontro a Carlo VIII a Sarzana, al confine fra la Lunigiana e la Liguria e, come lo accusano i

fiorentini, cala le braghe. Infatti, oltre a inchinarsi, come dice la leggenda, per baciargli le babbucce, su perentoria richiesta del giovane re di Francia, concede i più solidi e strategici baluardi di difesa della Toscana di nord ovest e il diritto di far transito con le sue truppe per le terre governate dai Medici.

Al suo ritorno a Firenze Piero il Fatuo trova una popolazione a lui ostile: “Quale indegnità cedere quelle roccaforti!”.

Come spesso succede nei pavidetti, egli **si dichiara** deciso a scendere in campo contro l'invasore. E giacché alcune forze politiche, **come quella ispirata al Savonarola*22** e **al** movimento populista religioso che lo sostiene, si trovano in disaccordo nell'idea di intentar guerra, il duca si fa sapere risoluto nel suo progetto, tanto che gira voce egli stia per organizzare un'azione di forza che taciti i riottosi. Per la città cresce un fermento assai vivo, tant'è che il pavido vanesio, a dimostrare la propria coerenza tutt'altro che degna di un duce, più veloce che non si dica smonta le tende e batte in ritirata, desaparendo oltre il confine*23.

Liberati dal dominio mediceo, i fiorentini si organizzano per istituire un governo repubblicano con a capo il gonfaloniere Pier Capponi che appare subito sostenuto da vari movimenti in evidente contraddizione uno all'altro. Fra questi ci sono addirittura appartenenti alla Casa dei Medici di secondo ramo che si dichiarano sostenitori della Repubblica.

Con stupefacente rapidità d'incoerenza, i cittadini, sollecitati in ciò dal prestigioso predicatore domenicano Gerolamo Savonarola, dopo aver festeggiato la fuga del pavido tiranno e l'acquistata libertà, decidono di accogliere il monarca francese*24 spalancandogli le porte dell'indomita città del fiore, "tanto che ci possa entrar con tutta sua oste, compresi li cavagli e le spingarde". Ancora, si decide di addobbare con sontuosi festoni carichi di frutti e fiori gli archi e i portali d'ingresso e il percorso tutto dove verrà a sfilare l'armata preceduta da Carlo re. I maggiorenti di Firenze fanno ben conoscere al monarca che egli è ospite della città, non suo conquistatore: "Ti applaudiamo come colui che ci ha offerto aiuto per cacciare l'indegno Piero e

particolarmente per ciò ti onoriamo”. Per realizzare il solenne decoro vengon ingaggiati i **miglior** pittori e architetti, partigiani della nuova **Repubblica**: Filippino Lippi, Pietro Perugino, Antonio e Giuliano da Sangallo. Ognuno si sbizzarrisce, getta con passione tutto il suo talento festoso di cui fa vanto.

Nonostante Michelangelo fosse commosso ammiratore del Savonarola e, come la maggior parte dei fiorentini, avesse in disprezzo il nuovo Medici (il Fatuo), non poteva accondiscendere a quell'accoglimento del re francese, presago come altri cittadini accorti che quella mascherata abbassasse fortemente la dignità di cui la città andava da sempre orgogliosa.

Il giovane Buonarroti non regge all'idea di dover assistere all'infiorata e ai salamelecchi dei piaggioni, quindi nottetempo se ne esce dalla città intristito e confuso, diretto a Venezia, l'unica Repubblica che a suo avviso dimostrasse grande fierezza e senso civico.

Ma il trionfo di Carlo VIII in Firenze, è risaputo, fu dimezzato da eventi che vi andremo a raccontare con questa antica tiritera popolare cantata in quel tempo ai ragazzini:

Carlo di Franza *25

con truppe e tracotanza

sfilò per Fiorenza tutta infiorata

sotto un'arcata di foglie e d'ogni frutto.

Di poi con Pier Capponi stipulò un novel contratto.

Quel re, gran figliol di putta per non dir pottàna,

così parlò nella sua lingua estrana:

“Ogni forte vòì della Garfagnana!”

E Capponi ribattò:

“Manco morto te li do.”

“Eh sì che tu mei de' lassé

con l'azzónta de sèncu mila piès d'oré.”

“Eh no! Eh no!”.

“Eh sì! Eh sì!”.

“Si no l'avrò

le trombe sonerò,

e a squarcio e a sànguo, tutta Fiorenza porrò!”

“Ah ben – relanzò il Cappone irretato –

se tu le tõe trombe farai sonàr

n'avrai ribòtto:

nostre campane tu udrài sbatter col batocchio

e con tal fracasso che ne restarài assordato

e tu vedrai li tetti addosso alli tòi fanti arroversàre

che nullo al par è uno tremmamòto!”

“Ehi, come ti infòchi, gran capòzzo! -

esclama il re -

Tu se' 'no gallinàzzo de cedrone,

altro che nu cappone!

D'accordo, te calma e se stipula 'n'altro patto,

assai de molto più corretto:

Cappon tu me porrài in la mano cento e venti mila piès
d'oré.”

“Eh no, esta è 'na rapina, col bischero che io te li do!”

“Fámme finìr – dice Carlo tutto dólzo – appena a Napoli
son zónto

Je la conquèt all'intrassàt e li tòi danàr te se retórna indré.”

“Alé, alé

L'affair se fé.”

Salta a caval e se ne va lu re.

Da Venezia Michelangelo, dove non sappiamo se abbia o meno eseguito qualche opera, si reca a Bologna, sempre nel 1494, dove nella chiesa di Santa Maria della Vita si imbatte per la prima volta nel gruppo di sei figure, quasi a grandezza naturale in terracotta, componenti il *Compianto di Cristo deposto**26 di Niccolò dell'Arca di Bari, morto proprio in quell'anno. Rimane colpito per la potenza di quell'esecuzione dove uno stuolo di donne*27+28 e uomini dolenti*29 sembra urlare davvero disperato tutto il proprio dolore. Soprattutto rimane sconvolto dall'insolita gestualità con cui **li** si rappresenta, e ancora il movimento che agita i loro panneggi come fossero travolti da una tempesta.

Alcuni studiosi hanno commentato che Michelangelo, più che da maestri dai quali fu a bottega, apprese da opere che ammirò nei suoi viaggi, **sculture e pitture** sia antiche che del suo tempo. E questo fu proprio il caso dell'incontro con

Niccolò di Bari e con i bassorilievi di **Jacopo della Quercia*30** sulla facciata di San Petronio. L'impatto con i due giganti della scultura italiana del Rinascimento si risolve per Michelangelo in un vero e proprio scossone al modo di concepire gesto e potenza d'immagine.

A questo proposito abbiamo da poco scoperto che, visto lo straordinario interesse che **il Buonarroti mostrava** per quelle figure del grande artista di Puglia, un noto collezionista d'opere d'arte di Bologna **gli presentò** un abbozzo d'angelo in marmo appena sgrossato da Niccolò dell'Arca*31:

“Ve la sentireste di terminare la scultura?”

“Se vi guasto il concio d'abbozzo – gli rispose Michelangelo – voi non mi terrete rancore?”

“No, perché io mi fido di voi. Voi vi fidate di me? E allora siamo entrambi soci della scommessa!”

Avvenne così che Michelangelo con scalpello e arco da trapano si mise al lavoro e da quell'abbozzo cavò una statua eccezionale. Fattasi la mano, ripeté con varianti un'altra scultura ancora dello stesso soggetto, un angelo inginocchiato*32 che regge un candelabro. In seguito,

confrontando le due opere, furono in molti a confondere l'attribuzione e ad assegnare di volta in volta la paternità dell'esecuzione all'uno o all'altro scultore.

Tornato a Firenze nel 1495, di novembre, Michelangelo viene accolto in casa di Lorenzo, **figlio (VERIFICARE)** di Pierfrancesco de' Medici, il più noto rappresentante di una delle famiglie minori di quella casata che si era guadagnato il soprannome di "Popolano", proprio per l'esplicita simpatia che aveva mostrato nei confronti del governo repubblicano. Il carisma di Savonarola*33, **frate domenicano ispiratore del movimento rinnovatore**, era fortemente accresciuto. Michelangelo, al contrario di suoi colleghi, come Botticelli e **Filippino** Lippi che **stravedevano** per il frate, ora è assalito da seri dubbi riguardo al fanatismo mistico del maestro di fede, gli stessi che manifesta Machiavelli quando si rende conto che nel suo insieme il movimento sta assumendo le forme sempre più radicali di una teocrazia mistica esaltata da grandi **e** spettacolari penitenze collettive, da falò delle vanità, da azioni di bande

di fanciulli scatenati contro il gioco, la bestemmia, l'ebbrezza, il lusso degli abiti, la sodomia. **Nello stesso tempo** bisogna ammettere che con grande coraggio Savonarola si fa ostile nei riguardi della Chiesa **Romana** e la descrive con toni aspri e cupi; **di** lei parla come della casa di Satana e profetizza l'Apocalisse.

Questo è il tempo in cui a Roma impera **papa** Alessandro VI*34, Borgia, che spregiudicatamente cerca di realizzare attraverso la Chiesa un proprio regno, piuttosto che quello di Dio. A questo scopo ha messo in campo un formidabile esercito composto in gran parte da mercenari*35 d'ogni razza e credo. Conduce una vita a dir poco scellerata a proposito dei suoi amori e alleva figli e figlie*36 nella stessa disciplina di osceni e spesso **incestuosi** accoppiamenti. Savonarola lo accusa pubblicamente di ogni turpitudine*37 e lascia via libera a compagnie di teatranti popolari che si permettono messe in scena scatenanti lazzi e cantate satiriche rivolte alla Chiesa tutta. Ma ciò che irrita e indispette maggiormente il Pontefice è l'atteggiamento ostile che il frate domenicano dimostra verso il progetto di

fondare una **Lega Santa** contro i francesi, al punto che nei Borgia cresce l'odio contro Firenze, "città di cui ben presto sfonderò le mura", promette il figlio del Borgia, il Valentino.

Alessandro VI, conscio che troppo alta è la popolarità del predicatore presso i suoi concittadini, decide di proporre un dialogo al frate: "Vieni da me a Roma e dimmi le tue ragioni, le ascolterò con interesse estremo".

Quando Michelangelo viene a sapere che il Pontefice ha invitato Savonarola a Roma per essere interrogato riguardo a certe sue prediche e ad alcuni suoi commenti che coinvolgono atti della santa Chiesa Romana subito esclama: "Questa è una palese trappola. Se il frate ci casca e accetta l'invito da Roma, di là non sortirà più se non ben disteso in una bara, anzi nemmeno di quella lo vestiranno, poiché è difficile addobbare un corpo ridotto in cenere!".

Come se il Savonarola avesse inteso il commento di Michelangelo, invece di recarsi personalmente a Roma decide di inviare una sua lettera quasi a significare: "Se

vuoi bruciare qualcosa di me, brucia questi fogli. Alla carne tengo ancora abbastanza”.

Grazie all’interessamento e agli appoggi di Lorenzo di Pierfrancesco de’ Medici, Michelangelo nel giugno del 1496 viene invitato a Roma dal cardinal Riario (VERIFICARE), un cugino del Della Rovere, prossimo Giulio II.

Nel recarsi all’Urbe, pare ch’egli commentasse: “Se nella Roma eterna sta montando davvero, come dice il Savonarola, l’Apocalisse, mi va più comodo trovarmici nel bel mezzo piuttosto che nei dintorni, col rischio di venir scaraventato in capo al mondo”.

A Roma è ospite nel palazzo del cardinale e per lui scolpisce lo splendido *Bacco**38, ora a Firenze, quasi a illustrare il canto dell’allegrezza amorosa di Lorenzo de’ Medici, che tutti ricordiamo:

*Ecco Bacco e Arianna belli*39*

l’un dell’altro ardenti

sempre insieme stan contenti

*perché bella giovinezza che sen fugge tuttavia*40*

chi vuol esser lieto sia

del doman non v'è certezza.

Quant'è bella giovinezza!

Inizia in quel periodo il cosiddetto “rebaltimento”*41, cioè il metter sotto sopra la città nell’ansia di veder riemergere le antiche spoglie della Roma mater: “E palazzi molti vanno in cantiere che nullo spazio truovi esser tranquillo”.

È inutile dire dell’incanto che, come a tutta la gente di spirito, coglie il giovane Buonarroti. Nel palazzo in cui è ospitato, frequentato da uomini e dame d’alto intelletto, incontra Jean Bilhères, l’ambasciatore di Carlo VIII, ancor per poco al suo servizio, giacché l’anno seguente, 1498, causa una sfuriata, il re a Parigi traversando di gran passo un corridoio centrale del suo palazzo, col capo andrà a sbatter*42 di netto contro la trabeazione del portale, e ci rimarrà secco. Si commentò che quel botto finalmente gli aveva messo la testa a posto!

Un giorno, nello studio in cui Michelangelo lavora, entra inatteso Jean Bilhères l'ambasciatore. Sorprende il Buonarroti all'opera, intento a scolpire il *Bacco* e, disegnato su una tavola, ammira il progetto di una scultura: una *Pietà**43 ~~, ora a Bruges~~, che lo commuove. “Questa – esclama – è mia, per la mia tomba. Ma in marmo la vorrei”. Uomo di poche parole, si fa per dire, l'ambasciatore offre all'immediata a Michelangelo il denaro necessario a procurarsi la pietra e un anticipo del compenso.

Il Buonarroti di persona si reca alle cave di Carrara*44 per scegliere il marmo. Dopo qualche mese di ricerca, ne trova appena segato dalla rupe “uno concio (blocco) di bianco inebriante, fino assai di pasta che non se pol dire”. Il blocco era largo a sufficienza per contenere la figura della Vergine con il figliolo steso in grembo, ma profondo solo due bracci fiorentini, cioè poco più di un metro. Questo imponeva a Michelangelo di trattare le figure come fossero *inscritte* in un altorilievo.

“La statua di nostra Donna”, come la chiamava Michelangelo, sta seduta su un masso di roccia*45, quasi in

disequilibrio, con il figlio abbandonato su di lei senza vita. L'idea compositiva nasce dalle pietà tedesche, ben conosciute anche in Italia. Gesù è scolpito con una finezza ineguagliabile. **Il Buonarroti** descrive venature, congiunture*46 e muscoli con alta precisione anatomica. Il corpo posa senza gravità sulle membra della madre. Le stoffe e il rincorrersi delle pieghe del pannello di tutto l'abito che ricopre la madre di Dio disegnano una specie di labirinto plastico dentro il quale ci si perde come per incantamento.

Uno stuolo incredibile di critici d'arte per secoli s'è scervellato nel tentativo di cogliere il significato allegorico e mistico di questo gruppo scultoreo, dove una madre dal volto di fanciulla attonita*47 tiene in grembo un figlio giovane come lei. Michelangelo stesso, secondo quello che riporta Condivi, suo biografo, ne dà una ragione: "la freschezza e l'apparir di giovane età è delle donne caste". Ma è un concetto non attendibile, specie se messo nella bocca di un uomo d'intelligenza non comune quale possedeva Michelangelo.

In verità la risposta è lì davanti ai nostri occhi. Basta chiedersi: Michelangelo, quale immagine teneva della propria madre? Quella appunto di una ragazzina*48. Francesca, così si chiamava, lo partorì che non aveva diciotto anni, e non raggiunse i venticinque anni di vita: morì che il figliolo aveva poco più sei anni. Quella per lui era la Madonna, ogni Madonna che si trovasse a dipingere o a scolpire.

In questa *Pietà* inoltre dobbiamo porre in risalto la calma, classica delle grandi rappresentazioni tragiche, che esprime la Madonna: il suo comportamento è quello di una giovane madre che regge con forza inaudita non solo il dolore per la condanna imposta al figlio ma soprattutto la violenza di quella società che ha deciso di mandarlo a morte.

Di certo qui oltre che agli scultori tedeschi, il Buonarroti si è ispirato anche alla *Pietà* di Cosmè Tura*49, pittore straordinario che ha avuto purtroppo la sorte di trovarsi relegato a Ferrara, città con un mercato d'arte limitato e periferico, ma che meriterebbe una più particolare attenzione.

A Roma per i lavori in corso, si incontrano molti artigiani e artisti fiorentini che offrono a Michelangelo nuove della situazione politica della loro città. Viene a sapere che molti sono i tumulti, e gli scontri rovinosi si susseguono fra le antiche e nuove consorterie della Repubblica fiorentina.

I Frateschi, detti poi Piagnoni, seguaci di Savonarola, sono cresciuti di numero. A loro si oppongono i Compagnacci,*50 all'apparenza giovani gaudenti dediti a "dar la baia" ai frati e ai Piagnoni, ma in verità aggressivi e organizzati in bande scalmanate. A essi si affiancano schieramenti dal comportamento più politico quali gli Arrabbiati,*51 fautori del governo oligarchico e naturalmente accaniti oppositori del "santo predicatore". Chiudono la sfilata i Palleschi, sostenitori nostalgici dei Medici.

Interessi politici e fervore mistico si mescolano pericolosamente in un'epoca in cui la divisione tra potere spirituale e temporale è un concetto assolutamente privo di senso.

Quasi quotidianamente Michelangelo viene informato di nuove violenze, specie causate dai Compagnacci e loro accoliti. Siamo nel 1497 quando ha notizia che una banda di Arrabbiati s'è gettata furente contro il frate, attorniato dai suoi seguaci. Gli raccontano che con coraggio che rasenta la follia mistica Savonarola si è avviato tutto solo incontro agli scalmanati decisi a ucciderlo. Il predicatore ha sollevato una croce*52 verso quegli uomini e, incredibile!, quelli si son fermati e inaspettatamente se ne sono ritornati sui loro passi.

Egualemente lo informano che parte di **coloro** che oggi chiameremmo conservatori, chiedono al governo che Savonarola sia processato per indegnità e per manifesta eresia. **Il frate domenicano** imperterrito continua a predicare, seguito da folle estasiato*53 dal suo parlar piano e ben comprensibile. Egli ha tolto dal suo linguaggio e dai modi ogni enfasi e gesto retorico. Nulla sembra poter fermare la forza di questo promulgatore di un nuovo cristianesimo di pulita semplicità. Ma all'istante circola voce che il Papa sia in procinto di dichiarare l'interdetto*54

contro tutto il popolo di Firenze. Il ché significherebbe un immediato disastro, soprattutto sul piano degli interessi economici.

Su questo terrore si fanno gare a rima all'improvviso, di cui è rimasta qualche verseggiata. E ve ne facciamo omaggio:

Se Papa Borgia ci lancia l'interdetto
possiamo tutti far fagotto.

Interdetto vuol dir che la città è messa fora d'ogni rapporto
con Dio santo,

così che a Firenze tutte le chiese saran serrate,

serrate le basiliche, il domo, il battistero,

le parrocchie, per non parlare poi del cimitero.

Se nasci non c'hai diritto ad essere battezzato,

se mori estrema unzione non ti tocca.

Le sante feste comandate

saran tutt'abolite.

Abolito è il matrimonio

e questo è l'unico bon vantaggio!

Ma non ci sarà permesso manco il Carnevale

e manco la cresima e il funerale.

Canzellàta sarà la festa del patrono,
niente sparàcchi e fuochi con il botto,
nemmeno mercato in Ponte Vecchio.

Ci toccherà pagar solo le tasse,
anzi pare che quelle saranno il doppio!

E per finir: guai a chi fa danze!

Chi va a donnacce, chi beve di gusto,
chi fa lazzi di sfottò,
chi ride con sghignazzo!

Ma che città del ...

Ecco, questo è l'unico frammento rimasto illeggibile. Ma andiamo avanti!

Alla notizia della minaccia di interdetto, Michelangelo si dice abbia commentato: "E' una mossa di indegno ricatto. Così si condanna Savonarola senza che il Papa debba porlo in giudizio. L'interdetto travolge ogni fiorentino e lo costringe, pur di sopravvivere, a voltar la schiena al frate e a sbarazzarsene al più presto. **Dopodiché**, la Repubblica

sarà con lui sotterrata e il Pontefice avrà Firenze tutta stesa su un piatto”.

Le previsioni di Michelangelo sono purtroppo azzeccate: le bande di mestatori hanno buon gioco. La domenica delle Palme (1498) Francesco Valori, seguace di Savonarola e gonfaloniere della città, viene trucidato con tutta la sua famiglia, compreso l'infante di pochi mesi.

Pur di spegnere tanta violenza, Savonarola si offre prigioniero al governo **di Firenze, disposto a essere processato. Il frate viene incarcerato*55** in una piccola stanza. I maggiori*56 decidono il processo*57+*58 **che termina con la prevista condanna a morte e relativa esecuzione pubblica. (23 maggio 1498)**

Circa un secolo prima a Firenze nella stessa piazza della Signoria era stato giustiziato un altro frate accusato di eresia. I suoi seguaci scrissero e misero in scena appresso la passione di **Fra Matteo, minorita**. Sulla stessa chiave abbiamo ricostruito quella di Fra Gerolamo **Savonarola, domenicano**.

Passione di Fra Gerolamo

Il narrante apre con lo dramma

“Che t’hai fatto Gerolamo a darti ostaggio in le man dei maggiorenti di palazzo?! Tu fosti di molto pazzo! Meglio sarebbe stato che tu ti impacchettassi cinto di laccio e tu facessi la consegna de te direttamente in man del **boia, volevo dire in man del Borgia, ‘sto marrazzo.**”

Voce da un poggiolo:

“Guardate: lo stanno trascinando giù nelle segrete! Lo han serrato in una stanza minuta. Trascorsi son due dì.”

“I maggiorenti hanno dimandato ad Alessandro VI Papa de farte n’improvvisata: tu sarà giudicato col benestar del **Santo Padre** e del Senato.”

Ed ecco che il permesso gli è subito accordato.

“Attenti, stan trasportando Gerolamo nel salon del gran giudizio.

Guardate, appare il giudicante dell’uffizio:”

“Tu frate d’eresia se’ accusato, e anco de offese alla chiesa, e c’hai avuto pure la tracotanza de tramar col re de Franza.”

“No menzogna, ogni accusa io rigetto! Voi calunniate me, l’ordine mio e ogni mio frate.”

“Vedrem: proviam con un poco di tortura.*59 Issatelo con le funi per li brazzi, ma fatelo con cura che l’arti no’ si spezzi. ‘Na volta storto ammetterà il suo torto!”

Voce del narratore: “L’hanno issato e poste ai piedi pietre grevi, ma ei non cede. Geme straziato, ma di sua bocca non sorte fiato.”.

E il priore dà l’ordinanza al boia: “Ponete altri pesi alla caviglia: se non se spezzerà parlerà ‘na meraviglia!”

Il giudizio or è terminato: il frate è condannato.

Il Papa da Roma ha gioito.

“Sarà impiccato e quel suo corpo verrà bruciato. Allo stesso supplizio son condannati l’altri doi frati.”

TARAM TAN TAN!

“Udite – gridan li Compagnacci – che sono ‘sti schiammàzzi?!”

TARAM TAN TAN!

“So’ i tamburi che accompagna i morituri!”

TARAM TAN TAN! TARAM TAN TAN!

Tre donne se fan largo:

Abiura! Abiura, frate! E non l’ascoltare a quei maledetti!

Chiedi perdono allu Papa che te poi salvare”

Gerolamo al suolo ell’è cascato*60:

l’hanno raccolto e caricato su un carretto.

Via se corre ché il boia attende già da un pezzo.

Ha già pronto il cappio

ormai i tre frati c’hanno il cappuccio in capo.

“Issalo, issalo che lo vogliam vedere ritto in sua maestate”

*62

“Su, su, son giunti in cima al palo tutti insieme

strizzati son a coll serrato

l’anemàccia loro se n’è già ita.”

“Il rogo è già approntato!

Forza coi ceri, date fuoco!”

(*salmodiando*) E’ lo jorno del judizio...

“Zitti voi di cantar lo Miserére!

Brucia, brucia, date fiato al fòco

Fiamme montan tosto,
Cocciano le salme andando arrosto!
S'òdon scoppi tutti intorno,
li frati crepitano come castagne al forno.
Attenti! Di botto sta ululando il vento
Tutto vien sconnesso in un momento.
Fumi e vampate sprizzano addosso al boia, all'armigeri, ai
preti e agli astanti.
“Fuggi! Fuggi! Qui si va tutti arrosto!”
La cenere dei condannati si sparge nella ventata.
Pure il palco dei maggiorenti tutt'in fiamme è tosto.
Dogàti col lor cappello in capo si gettano di sotto, dove sta
una larga e profonda fontana *63 che sprizza acqua a getto,
e ognun si butta dentro a mucchio.
E il popolo ci sguazza,
Oh che festa tosta!

IL SEPPELLIMENTO DI CRISTO (Londra, National
Gallery)

Michelangelo è ancora a Roma. Forse per quest'opera, dipinta per i frati di S. Agostino nel 1500, ha tratto l'idea compositiva da un *Cristo morto* del Mantegna e da un dipinto del maestro fiammingo Van der Weyden*64. In entrambi i dipinti*65 il Cristo è all'impiedi sorretto da uomini; in ginocchio, davanti a lui, è posta la Maddalena. Michelangelo rispetta per intero la composizione dei dipinti a cui si è ispirato, ma vi aggiunge un impianto geometrico del tutto insolito.

Per cominciare i piedi di Gesù, issato da nastri, si incontrano con un piede del primo sorreggitore a sinistra con l'abito rosso (san Giovanni), così da disegnare una stretta ellisse, dentro la quale sono inscritte le due figure. La donna che a destra aiuta a reggere il corpo inanime di Gesù si inarca, ponendosi in opposizione dinamica rispetto al san Giovanni. In basso a sinistra, a racchiudere l'intero movimento, sta la Maddalena inginocchiata. Di certo Michelangelo avrebbe preferito poter collocare ai piedi di Cristo la Maddalena del tutto nuda, come dire spogliata

d'ogni passione, vestita solo del vuoto che le procura il dolore.

Non a caso in uno studio preparatorio,*66 oggi a Parigi, egli aveva disegnato totalmente svestita la peccatrice amata da Gesù.

Ora provate a immaginare la figura del Louvre al posto dell'attuale dipinto della Maddalena abbigliata*67: avrete il corpo nudo di Gesù con ai piedi suoi il nudo della sua donna.

Di certo l'emozione che ne riceverete sarà di tutt'altra dimensione.

Ma quelli non erano purtroppo tempi in cui si potessero azzardare soluzioni estreme. Si rischiava oltre che una furibonda censura anche un processo con galera.

Ma torniamo a leggere il dipinto.

Qui è il ritmo che determina e narra il dramma più che l'espressione dei volti nelle figure. Infatti in loro non ci son lacrime né atti disperati; la tensione dei nastri intorno al corpo dei reggitori di Cristo sembra strizzare **le figure** in un insostenibile dolore.

Prima del giovane Michelangelo nessuno si era espresso in modo tanto potente in una deposizione, questo soprattutto perché egli applica una concezione rivoluzionaria: quella di cancellare con il silenzio il grido e sostituirlo con la gestualità, caricata di un dinamismo prorompente. Tutti i grandi pittori che vennero appresso hanno fatto tesoro di questa soluzione, a cominciare da Raffaello per risalire su fino a Caravaggio.

L'opera è rimasta incompiuta **proprio nelle figure di una delle Marie e della Maddalena**. Si racconta che i frati avessero già pagato per intero la tavola a Michelangelo, ma questi avendo deciso di tornare di fretta a Firenze, si recò in convento e restituì i denari agli **Agostiniani**, lasciando loro la tavola.

Un gesto del genere ci dà un bel segno del carattere deciso e generoso del Buonarroti.

Quindi Michelangelo nel 1501 ritorna a Firenze su invito della Repubblica; Pier Soderini è gonfaloniere.*68 Quasi subito firma il contratto per le 15 statue dell'altare

Piccolomini nel Duomo di Siena. Il 16 agosto la Repubblica gli affida di scolpire il *David*.⁶⁹ Il contratto viene firmato con l'Opera del Duomo.¹

Michelangelo si avvale di un blocco di marmo già **sbozzato quarant'anni prima** da Agostino di Duccio, valente scultore di Firenze.

La grande pietra abbozzata si trovava abbandonata nel cortile dell'Opera. Era alta più di quattro metri. **Il Buonarroti** con qualche colpo di scalpello ne misurò la durezza. Trovatovi un buon marmo, qualche giorno appresso, il 13 settembre, cominciò a lavorare al progetto con più decisione e fermezza. Per cominciare fece innalzare tutto intorno pareti e tetto, così da trovarsi al coperto senza dover spostare il masso. Ma evidentemente lasciò ampi spazi per la luce e li turò con lastre di vetro.

Chi ha pratica dello scolpire opere così imponenti, sa bene che solo nei film storici dell'arte, americani e purtroppo anche nostrani, si assiste alla messa in opera immediata con

¹ L'istituzione che provvede all'abbellimento della Chiesa

mazzuole e scalpelli. Nella realtà il primo impatto con la scultura nasce sempre, o quasi, dai disegni: un numero notevole di bozzetti dove si descrivono movimento e gestualità visti da molte posizioni come se lo scultore girasse tondo tondo alla statua già concepita nella sua mente.

Da ragazzo, nel mio apprendistato a Brera, ho avuto la fortuna di assistere alla preparazione di opere realizzate dai maggiori scultori del Novecento italiano: Manzù, Marino Marini, Martini e altri ancora. Tutti costoro, dopo aver preparato disegni in gran quantità, costruivano un modello a grandezza reale, plasmando la terra creta. Ottenuto da quell'abbozzo un calco in gesso, solo allora si iniziava a scolpire nel marmo, ma col trapano: si traforava con un gran numero di buchi tutta la parte non scultorea, quindi si interveniva con lo scalpello, eliminando il superfluo con una certa facilità. In poche parole in scultura si toglie, non si aggiunge; quindi dal masso si cava la pietra che nel modello è l'aria che abbraccia la scultura. Come dice

Michelangelo, si libera la figura che sta prigioniera nella roccia.

Per questo proprio alla base del *David*, Michelangelo scrisse: “Davitte con la fromba ed io con l’arco: rotta è l’alta colonna”, cioè a dire: “David ruppe il gigante colpendolo con la fionda, io l’ho vinto traforandolo col trapano ad arco.”.

A Firenze il mito di David, il giovane ignudo e armato di una sola fionda che abbatte il gigante coperto di metallo, diventa l’emblema della libertà repubblicana. Il primo grande interprete di questa figura di straordinario valore politico è senz’altro Donatello, autore di due statue – scolpite più di mezzo secolo prima – che rappresentano il giovane guerriero: una in marmo, l’altra in bronzo*70. A entrambe Michelangelo si è ispirato, soprattutto nel concetto dinamico della positura: la gamba destra sulla quale si appoggia il tronco, la sinistra appena flessa in modo da determinare la cosiddetta tensione dell’arco puntato. Questo è l’impianto di Lisippo e Policleteo che Michelangelo ben conosceva. Ma mentre le due statue di

Donatello rappresentano un Davide già vincitore, quindi in atteggiamento potente ma rilassato, l'eroe di Michelangelo non ha ancora lanciato la sua pietra. Egli sta caricandosi d'energia: il suo corpo, se pur armonioso nella gestualità, è in totale tensione, pronto a scaricare tutta la sua potenza.

La ritmica è quella dettata da Euclide nella sua lezione sulla dinamica dei segni. Il collo è perno*71 del volto appoggiato con lieve torsione. Ritte sono le spalle, rilassate. Il braccio destro è lasciato correre verso la coscia della gamba destra che sta in appoggio totale. Flessa ad arco è l'altra gamba, il tronco torto a destra in opposizione all'anca. Il braccio sinistro piegandosi in alto pone la mano sulla spalla, afferrando la fionda nella classica posizione di riposo attivo. Nella sequenza dei gesti ogni positura ha un segno dinamico opposto: si piega la gamba sinistra in contrasto col braccio destro, è tesa la gamba destra in opposizione col braccio ripiegato in alto, si torce il tronco in contrasto al volto e così via...

Naturalmente non bastano le ritmiche impostate dai classici a liberare la magia di un'opera come questa. C'è il famoso

quid dell'imponderabilità che crea il capolavoro irripetibile e che è arduo assai spiegare.

Ma con quale intento fu ordinato a Michelangelo di scolpire una statua di quelle dimensioni da porre nella piazza storica di Firenze? È di certo un gesto fortemente politico. Non va dimenticato che la Repubblica è nata con la cacciata dei Medici nel 1494 e che, già con Savonarola, i Medici s'erano affacciati protervi con l'intento di ritornarci. In poche parole quella statua diceva esplicitamente ai fiorentini: "Preparatevi, i tiranni stanno sempre alle porte. Non vi è permesso di dormire sonni tranquilli."

Infatti sintetizzando diceva Soderini: "Come Davide noi siamo indifesi e ignudi d'armi. Solo la nostra determinazione e l'amore possente per la libertà possono armarci contro i tanti nemici che da ogni lato si preparano ad attaccarci. Solo così noi saremo giganteschi come questo Davide: preparati e invincibili."

I fiorentini salutarono con commozione e applausi quella possente scultura soprattutto ne intesero chiaramente la bellezza e il significato. Non bisogna dimenticare che

Michelangelo aveva appena compiuto i 29 anni. Già la sua *Pietà* a Roma aveva creato grande meraviglia. I fiorentini ora lo accoglievano come il gigante della scultura.

Di certo il **viaggio** della **statua** del Davide dal cortile dell'Opera del Duomo fino alla piazza della Signoria fu una vera e propria epopea trionfale*72. Antonio da Sangallo progettò la gabbia che avrebbe dovuto contenere il monumento e il carro di dimensioni mai vedute. Una gran folla accompagnò il trasporto incitando i cavalli che faticavano zoccolando sulla pietra del percorso e ragazzi danzavano cantando. Il **transito** durò, con pause di riassetamento, per giorni e giorni. E la folla partecipava **di continuo** con festosità e commozione.

BATTAGLIA DI CASCINA

Nel 1504, nello stesso anno in cui i fiorentini assistono al trasporto e alla collocazione del David, Leonardo e Michelangelo si trovano posti uno contro l'altro a misurarsi in un'insolita tenzone. Si tratta di pingere allo stesso tempo due diverse scene di battaglie, che poi verranno mostrate

alla popolazione tutta perché giudichi. La battaglia affidata da Pier Soderini a Leonardo è quella di Anghiari*73 e lo scontro armato di Cascina*74 viene offerto a Michelangelo. Diamo insieme uno sguardo alla figura del cartone preparato dal Buonarroti (in verità si tratta di una copia).

Noteremo subito che il disegno non racconta nessuno scontro di armati. A tutta prima pare una scena di balneazione*75 dove alcuni uomini stanno uscendo dall'acqua di un fiume e altri si rivestono, ma la maggior parte **di loro** rimane nuda. Dov'è la battaglia? È chiaro che Michelangelo ha scelto di raccontare il prologo, invece che il centro del dramma. Ma per quale ragione? Forse perché **la vicenda** al **suo** inizio gli **era** apparsa più importante delle scene appresso. A questo punto, per capirci qualcosa, è proprio il caso di narrare **i fatti** nella **loro** progressione storica, traendoli dalla *Chronica* del Villani.

Il 29 luglio 1363, Galeotto Malatesta, capitano dell'esercito fiorentino, stabilisce il campo a sei miglia dalla città di Pisa **per attaccarla**. Siamo d'estate e il gran caldo induce i soldati

di Firenze a disarmarsi per fare il bagno in Arno, mentre il capitano si corica nella propria tenda. Una compagnia d'armati pisani in perlustrazione scorge, osservando da un canneto che costeggia il fiume, **le truppe nemiche** che nude si tuffano nell'acqua dalle alte rive e sguazzano gioiose. Subito le avanguardie pisane strisciano fino al luogo dove i malaccorti bagnanti hanno lasciato incustoditi armi e abiti e ne fan bottino, **quindi** tornano al campo per indurre il loro esercito ad attaccare immediatamente **così da sorprendere** gli ignari guerrieri. Manno Donati, uno dei capitani fiorentini, s'è accorto della presenza pisana e dà subito l'allarme. "Sortite tosto dall'acque e raccogliete l'armi!!!" Risposta: "L'armi non ci stan più, e nemmen le vesti!". Nudi così come sono, veloci, i bagnanti risalgono sul piano dove raccolgono qualche arma e qualche veste dimenticate. Per lor salvamento giungono alcuni carri carichi di spade, scudi ed elmi, condotti dal Donati. Così che tutti han la sorte (fortuna) di riarmarsi. Appaiono tosto i soldati pisani e nel veder i loro nemici che mostrano le **pudende** affacciate tra lance e spade scoppiano in una gran risata, quindi vanno

urlando motti scurrili: “Ben faceste a porvi sì scoperti a d’uopo de mostrarci le insegne vostre, così che verrà facile mozzar di bel netto li vostri orpelli!”.

Ma con uno slancio d’orgoglio davvero imprevedibile i fiorentini, pur ignudi, rispondono con ardimento a quella bordata. E nessuno se lo sarebbe aspettato: fra urla e gesti furenti guadagnano la pugna, anche se ignudi e goffi.

Il fatto che Michelangelo scelga con slancio di dipingere un tema in verità tanto grottesco e salace smentisce largamente coloro che lo descrivono sempre severo e ingrignito e privo di umor scherzoso.

Peccato che entrambe le pitture, tanto la battaglia di Anghiari che quella di Cascina, non abbiano mai visto la luce. Di Michelangelo son rimasti solo i cartoni riprodotti. Cellini che ben li conosceva definì quei disegni “scuola del mondo”.

Non è un caso che per anni e anni giovani allievi pittori e scultori di transito a Firenze si recassero numerosi a copiare quei cartoni per trarne insegnamento.

IL TONDO DONI (1503-1504) Firenze*76

Già prima di quest'opera, nel 1495, Michelangelo aveva inserito, dipingendoli su tavola, madre, figlio e san Giovanni in un tondo ma la composizione era svolta in verticale, cioè non si teneva conto del cerchio che la conteneva. All'opposto, nel Tondo Doni in ogni gesto i personaggi rappresentati, bimbo, san Giuseppe e la Madonna, si muovono seguendo le curve del cerchio. I tre volti sono inscritti in un triangolo a sua volta contenuto in un'ellisse. Il tutto nella parte alta del dipinto. La composizione della parte inferiore è segnata da gesti che sottolineano ancora il valore del cerchio: le gambe piegate della Madonna seduta al suolo, la gamba di san Giuseppe che spunta sulla sinistra e regge il bimbo, trattenuto anche dalle braccia sempre raccolte della Madonna: tutto è compiuto, non c'è nulla da aggiungere, nulla da cavare.

L'equilibrio della scena produce in chi la osservi una sensazione di tranquillità incantata.

Anche Raffaello molti anni dopo, trovandosi a Roma, vede una copia di quel dipinto e ne rimane a sua volta coinvolto.

Così decide di applicare quel suggerimento, o meglio quell'idea del cerchio contenitore, per una propria opera, *La Madonna della seggiola*.^{*77} E qui si legge chiaro che quando gli autori posseggono gran talento da una stessa idea possono far sorgere opere ben diverse ed entrambe stravolgenti.

TOMBA DI GIULIO II

Nel 1505 a marzo, Michelangelo viene chiamato da Firenze a Roma da Papa Giulio II, della Rovere, ^{*78} eletto al soglio pontificio da soli due anni. Il nuovo Pontefice, tramite Giuliano da Sangallo, intende commissionare all'ormai famoso fiorentino nientemeno che la propria tomba da collocare in San Pietro. Si tratta di un monumento solenne e di grandi dimensioni (10 metri di lunghezza per 7 di larghezza e tre ordini di altezza) e un gran numero di statue, 32!, come sostegno, decoro plastico, alla tomba che sarebbe più corretto chiamare mausoleo di Giulio.

Cominciò subito male. Il progetto del monumento, ch'egli stesso chiamava "la tragedia della sepoltura", fu modificato

ben sei volte*79. Giustamente quel sospendere, rivedere, correggere, riprendere e quel romper contratti, andar per tribunali, restituir anticipi... fece sì che, irato, Michelangelo si trovasse a esclamare: “è più facil che quel sepolcro diventi la mia tomba, prima che a Giulio debba servire!”.

E pensare che Michelangelo aveva iniziato nel 1505 di slancio e carico d’entusiasmo. Si recò di persona a scegliere i marmi in Carrara e ci rimase otto mesi*80. Ma passando i giorni si rendeva conto che nel Pontefice non viveva la stessa sua passione. Michelangelo ne scoprì presto la ragione. Non era per il boicottaggio di intrighi di corte e gelosie d’altri artisti, come si andava dicendo, che si rallentavano i lavori, ma per il fatto che Giulio s’era buttato a raccogliere truppe*81 e a montar macchine da guerra onde far proprie Perugia e Bologna. Ancora, aveva impegnato denaro assai nel progetto di innalzare la basilica di San Pietro con il Bramante.

Ma ormai il marmo ch’egli aveva scelto era stato acquisito e tagliato all’abbisogna, non restavano che due possibilità:

o restituirlo e versare una penale o ritirarlo e pagarne l'acquisto.

Michelangelo scelse la seconda soluzione. Del resto, l'impegno del pontefice valeva una certezza!

Pagò di sua mano, caricò i conci sui carri e s'avviò verso Roma. Dopo qualche mese, nel gennaio 1506, raggiunse l'Urbe. Avvertì chi di dovere che il materiale per la tomba stava in città, in un deposito. Nessuno si fece vivo. Prese appuntamento per un incontro con il segretario amministrativo: questi si eclissò.

Si rese conto che nessuno lo voleva incontrare.

“Peggio! Mi son visto sbatter portali in faccia! A ‘sto punto – dice il Buonarroti – ho cercato uno specchio grande per scoprire che abito, senza rendermene conto, mi fossi indossato... forse ubriaco... mi ero dipinto il viso con la biacca... e il naso d'azzurro... Mi sarò infilata una gualdrappa da buffone tutta nastri e campanelle? Ecco perché mi caccian d'ogni luogo.”.

(da testo Raffaello “Bello figliolo che tu se’ mettere nota a piè pagina)*** Michelangelo ingoia il rospo della

mortificazione, ma rifiuta ogni altro scacco. In due giorni vende tutti i mobili di casa, accetta di perdere l'affitto dello studio già sborsato e i denari dati per l'ingaggio dei suoi assistenti fatti venire da Firenze, quindi, nottetempo, monta a cavallo e se ne va.*82

Prima di uscire dalla porta che mena a nord di Roma lascia detto a un segretario di Giulio II: “Dite al Santo Padre che se in appresso avrà bisogno di me mi verrà a cercare là dove mi troverò!”. Non poteva certo aggiungere “M'avete scocciato assai, andate tutti a farvi fottere!”, ma di certo l'ha pensato, eccome!

Insomma, Michelangelo dimostra di avere un grande senso di dignità e, come commentava il Soderini, si permetteva di “trattar con il Papa quale non avrebbe osato il re di Francia.”.

Solo con quel gesto da forsennato Michelangelo era riuscito a ottenere l'attenzione del pontefice che all'istante s'era reso conto d'aver perduto una figura dal valore insostituibile. Cercò di rimediare all'offesa. Inviò cinque

corrieri che lo raggiunsero a Poggibonsi con l'intento di convincerlo a tornare a Roma.

Michelangelo pare abbia risposto “Purtroppo ho preso accordo col mio cavallo che deve incontrarsi con una sua giovenca a Firenze! È d'uopo che tenga l'impegno poiché rischio d'esser sbalzato come si fa con quelli che mancan di parola!”.

Fallito il primo approccio, il Papa inviò tre ‘brevi’ personalmente al Soderini il quale insistette preoccupato col Buonarroti “Non vorrai che a causa tua noi ci si ritrovi a far guerra al Papa e a metter lo stato nostro a risico?”.²

Alfine Michelangelo, proprio per amor di patria, cedette e andò a incontrarsi col papa a Bologna*83 (21 novembre 1506) dove il pontefice-guerriero era entrato sfondando le mura della città e cacciando i Bentivoglio.

“Fui obbligato – annoterà Michelangelo – a chiedergli venia con un cappio al collo ligato **alli corbezzoli**.”.

A pace fatta, gli viene commissionata una statua che rappresenta il papa vincitore e che sarà posizionata in una grande nicchia in San Petronio. Il monumento ha misure

notevoli: più di tre metri. (Nota: sarà terminata nel febbraio 1508).

Già dall'abbozzo il suo atteggiamento appare possente, una descrizione di anonimo ci dice: “Na pietra granne vidìo, improntata per farne un monumento allo papa guerriero, possente serà el suo piglio e l'armi avrà in pugno, no il pastorale, anco se pecore son quelle che va a sgozzare. Cristo che c'entra più con cotesta cattedrale? Lo fijo de Dio se gittava nella rupe per salvar la pecorella questo nella rupe ce getta i figlioli soi e anco la sorella”.

LE RIME

E a proposito di rime e versi liberi, dobbiamo ricordare quel che disse del maestro fiorentino la sua grande amica ed estimatrice, quasi un'amante spirituale, Vittoria Colonna,*84 poetessa di notevole valore: “Non vi riuscirà di capire Michelangelo se di lui non leggerete strizzando il senno. Solo sfogliando con ingegnosa brama i suoi fogli, vedrete allor che son altri i michelangioli che conoscete. Uno scultore superior a ognuno, un inarrivabile pittore, un

architetto di gran talento. Ma attraverso le cadenze e li suoi scritti v'apparirà un uomo che dentro un bozzolo di seta si sta dibattendo per uscirne fòra, e volar alto tradotto in uccell possente”.

Michelangelo si diceva poeta, non letterato; egualmente, non per falsa modestia ma per convinzione, si dichiarava scarso pittore e un non architetto.

Fu conosciuto autor di rime all'improvvisa da molti umanisti d'alta cultura. Poliziano fu il suo maestro delle cadenze in armonia. Leggeva e rileggeva numerosi passi di Petrarca e Dante.

Ebbe una costante attività di poeta per tutto il tempo in cui dipinse e scolpì.

Spesso le sue poesie si ritrovano nel retro dei disegni e degli abbozzi, alcune scritte col pennello di punta, il che ci testimonia che anche dipingendo pensava in versi. Dinamico era il suo concepir figure e fatti, dinamico era il suo pensier nel ritmo e nelle cadenze.

Poche sono le sue rime di elogio al potere, numerose son quelle in cui, con furore, lo vitupera e lo condanna; altre esaltano la sessualità e l'erotismo, poche son caste melodie. Il suo gioco lirico porta spesso a un paradosso immaginifico del tutto originale, come quando descrive una giovane donna di cui pare proprio sia preso d'amore*85. L'incontro è avvenuto a Bologna e la fanciulla gli "dolcirà le notti, i giorni e il pensiero" per tutto il tempo in cui dimorerà in quella città.

Sta costretto nel laboratorio della fonderia dove ritrae Giulio II, per il monumento, ma i suoi pensieri girano intorno alla bella figliola, così descrive di nascosto sui fogli l'armonia del suo muoversi, l'affascinante plasticità del corpo e delle membra nell'incedere gioioso. Non scrive del suo viso e delle sue parole ma ce le fa immaginare fra il muoversi dei panni leggeri che addobbano la sua figura. Ci fa indovinare fianchi e seni che palpitano nascosti sotto l'agitarsi dei panneggi mossi dal respiro.

E qui scopriamo, e ce lo fa notare egli stesso, che l'indovinare è più importante del vedere, e pur più magico.

Ancora, il poeta Buonarroto ci avverte che “nelle mani lo scultore tiene occhi e orecchi e può annusare. Non potremmo mai plasmare creta – assicura – né fonder metallo e dar la forma d’un corpo se non l’avessimo mai toccato, accarezzato”.

Un cieco si fa dentro la sua mente un’idea ben più precisa dei lineamenti di un volto palpandolo nel reale che non chi vede senza toccare.

C’è ancora oggi un adagio che si insegna ai bimbi che dice “vedere e non toccare è una cosa da imparare”. Di certo ‘sto motto, che vorrebbe essere educativo, si dimostra il più imbecille e insensato che cervello d’uomo abbia mai creato.

Ma tornando alla poesia di Michelangelo quel suo ribaltare nel paradosso lo aiuta quando si ritrova a doversi confrontare con il potere e la situazione politica dell’armi e degli arraffi che ormai a Roma son di norma sconcia.

Egli così s’esprime: “Calici e candilabri qui si bütan nel cratere per fonder spade, lanze e l’armature. Con le donazioni dei fedeli e l’oboli raccolti a secchi se dan le paghe ai lanzicheneccchi. Sangue colando dentro ogni fosso

fa l'acque colorate in rosso. Anco il sangue dello Redentore va colando a schizzi, e d'ogni abito sacro se fa mercato, così che pure Cristo s'è schifato”.

Michelangelo da Bologna raggiunge Firenze. Qui ci rimane poco tempo poi prosegue per Roma dove lo attende Giulio II che gli propone un suo gran progetto.*86

I due, papa della Rovere e Michelangelo, erano opposti e simili. Di certo li accomunava la prepotenza e l'orgoglio, ma soprattutto entrambi erano ricchi di idee e progetti grandiosi.

Il programma di Giulio II era quello di realizzare ~~un senso e valore politico sfruttando le~~ opere d'arte e monumenti in un **ripristino** di *restauratio* della Roma papale nella tradizione della Roma imperiale.

Giulio II gli propone d'acchito una sua idea che lo fa sussultare. Commissiona a Michelangelo di dipingere per intero la volta della Sistina, come a dire “più di dieci metri quadrati di pittura d'affresco con trecento figure”.

“Ma che è? Una beffa o un castigo? – mormorò Michelangelo con la voce strozzata – Io, Padre, non son pittore, voi ben lo sapete”.

“No, Michelangiolo, io so solo che voi possedete gran talento col disegno e col colore. Ho veduto la Deposizione dai frati di Sant’Agostino e anco il dipinto d’auspicio al parto, per [la famiglia Doni*87](#), e non potete venirmi a raccontare che non tenete buon mestiere. Voi siete un portento.”.

“Perché mi volete porre in ‘sto cimento? Avete sotto mano talenti meglio di me che possan portar a compimento un’opera del genere.”.

“Non si discute. Te ho scelto per la volta della Sistina e non accetto che mi si contraddica.”.

Michelangelo abbioccatò e confuso chiese qualche giorno di ripensamento poi se ne uscì. Andò camminando torno torno al Vaticano e venne a raggiungerlo Sebastian del Piombo, suo più fidato amico.

“E’ chiaro che questa è una trappola che m’ha approntato qualcuno che mi vuol spacciato.”.

“A mio avviso – buttò lì Sebastiano*88 – questa commissione è stata suggerita al papa da Bramante, quel basilisco...”.

“Basilisco? Vuoi dire quell’orrendo animale che alla maniera d’un serpente irretisce i nemici suoi e li fa di pietra?”.

“Sì, quello. È lui che t’ha imbastito questa trappola. Come ti muovi, Michelangiolo mio, ti ritrovi sempre in scacco matto. Ecco l’incastro. Bramante ha pensato: ‘Se Michelangiolo non accetta di metter in opera la grande pittura si ritrova con Giulio II nuovamente inimicato. Se invece accetta si ritrova a far una peggior figura: scarso com’è nel dipingere, come può reggere il confronto con Raffaello che nel piano di sopra sta iniziando ad affrescare le stanze della Segnatura? È uno scontro fra nani e giganti, quindi non ti resta, secondo il basilisco, che una via: ritirarti in tutta fretta e trasferirti a Napoli a scolpir statuette per il Presepe”.

Michelangelo capì che gli toccava ormai raccogliere tutto il proprio orgoglio e buttarsi nella gran scommessa. Costi quel che costi!

Sebastiano del Piombo, nel tentativo di giovare all'amico, consigliò a Papa Giulio, di far scegliere al testardo fiorentino l'impiego della tecnica a olio per realizzare tutta la volta della Sistina. E aggiunse: "Eviterei che Michelangelo si cimentasse in una tecnica complessa e tanto più difficile come l'affresco, di cui non ha nessuna esperienza".

Ma caparbiamente il **maestro** decise proprio per l'affresco. Disse: "Imparerò strada facendo!"*89. **Ma** di certo questa sua era una chiara spacconata: non è l'affresco pittura che si possa apprendere su due piedi, soprattutto stando appesi lassù, a quindici metri e più d'altezza, costretti a dipingere sdraiati o all'impiedi col pennello steso in su e con il colore che ti cola sulla faccia e il corpo tutto.

Di certo da ragazzino, alla bottega del Ghirlandaio, come aveva appreso la tempera e l'olio, forzatamente aveva fatto d'aiuto sui ponteggi, a preparare stabiliture, impasti, stender

velature e battere cartoni sulla parete per lo spolvero. Insomma si trattava solo di rifarci la mano. Perciò, par quasi certo, fece giungere da Firenze **tre** affrescatori di buon mestiere perché gli fossero d'appoggio. I preliminari durarono molto tempo. Innanzitutto Michelangelo ordinò di smontare e tirar giù di botto le impalcature approntate su progetto di Bramante. “Fidarsi di un macchinamento messo in opera da quel fattor di trappole è come garantirsi un crollo di pali e tavolati ~~di struttura~~ nel primo giorno di lavoro!”.

Quindi progetta impalcature più consone al suo modo di concepire il lavoro. Le nuove impalcature *90 avranno strutture fisse e altre semoventi simili a grandi trabattelli mobili cosicché si potranno utilizzare piani scorrevoli e saliscendi mossi da argani. Il tutto produrrà una maggiore agilità di impianto. Nel programma il lavoro preliminare sarà quello di variare la volta del soffitto a bótte, risistemandola con una più corretta curvatura. In seguito si preparerà un fondo “alla grossa” sul quale abbozzare le sinopie dell'intero ciclo, sia della storia che della loro

sistemazione scenica. Michelangelo in un primo progetto *91 ha già calcolato che le figure di profeti, sibille e corpi ignudi saranno circa trecento, alle quali verranno aggiunti i primi episodi della Genesi. Alcuni mesi verranno dedicati allo sviluppo dei disegni in scala operativa, cioè i così detti cartoni. Questo primo ciclo impegnerà tutto il cantiere dal maggio del 1508 al gennaio del 1509. **92+93**

A quella data tutto è pronto per dare inizio alle *giornate*, così in gergo degli affrescatori sono chiamate le sezioni di pitture realizzate nello spazio di sette, otto ore al massimo giacché, dopo quel tempo, la stesura dei colori non è più possibile in quanto sbianca.

Michelangelo scelse di raccontare all'inizio il volo di Dio che, sbucando da una nuvola fitta d'angeli,*94 dà vita al creato. E subito appresso, ecco riappare il **Padreterno** che si getta a precipizio e con gesto perentorio origina astri e pianeti*95. Segue la creazione dell'uomo*96 con Adamo, ancora frastornato, che riceve attraverso le dita di sua mano tesa,*97 lo spirito e la vita. Nella scena appresso appare l'immagine di Eva accovacciata ai piedi di Adamo:*98

entrambi stanno ricevendo i frutti proibiti dal demonio, raffigurato da un serpente con volto e corpo di donna.

Che il demonio sia femmina sarà un'ironia del pittore o una convinzione? Oppur soltanto un'imposizione del vescovo suggeritore?

Poi a fianco c'è la cacciata*99 con Adamo che si schernisce appena al gesto dell'angelo che agita la spada ed Eva si nasconde dietro la spalla del suo uomo piegata dal terrore.

Segue il diluvio universale*100 con i fuggitivi che come naufraghi disperati si arrampicano sulle ultime cime e l'arca che si stacca dalle rive e va navigando mentre i figli d'Adamo mozzano gli ultimi ormeggi.

Michelangelo ha qui realizzato un'ampia cornice architettonica*101+*102 che raccoglie le figure e i protagonisti delle storie bibliche e quelle dei Profeti e delle Sibille.

Nove sono le cadenze ritmiche dell'assetto compositivo, inscritte dentro delle fasce ad arco che appoggiano sui pilastri che reggono le lunette.

La grande arcata a botte è retta da due pareti alte 15 metri circa, dentro le quali sono inseriti cinque finestroni per parte che danno luce a tutta la sala. Negli angoli del soffitto nascono quattro grandi vele dentro le quali sono dipinte scene dell'Antico Testamento. Le figure che stanno alla base della volta hanno dimensione più grande di quelle che sono collocate nella parte interna,*103 cosicché con questo espediente si accentua l'idea di profondità del soffitto. Ma è proprio la finzione architettonica, che simula la presenza di pilastri reali, capitelli con figure e cornici quadrangolari, che carica di movimento tutta la composizione dove le figure umane si affacciano spesso fuori dalla struttura architettonica o pendono in pericolosi atteggiamenti fuori equilibrio.

Osservando d'acchito quel grande affresco dal basso, ci si sente in un primo momento come smarriti. Quelle sequenze di corpi e di cornici quadrate e a triangolo sembrano poste in arbitrario disordine, ma basta coordinare un minimo lo sguardo, come si guardasse una macchina da presa, inquadrando le scene in lente sequenze, ed ecco che

all'istante tutto appare **inscritto** con straordinaria armonia. Ogni passaggio diviene logico e facilmente leggibile, come se sfogliaste un libro da sempre conosciuto.

La bellezza come espressione massima del divino e la follia dell'assoluto sono le costanti a cui Michelangelo presta tutta la sua vitalità creativa. A ogni corpo steso o ripiegato, torto o dritto all'impiedi che egli rappresenti, si può ben sovrapporre una classica immagine antica. Il torso del Belvedere non è altri che quello di Adamo appoggiato sul gomito nell'istante in cui gli è propagata la vita. Eva,*104 seduta mentre coglie dalle mani del demonio la poma fatale, ha lo stesso andamento delle figure femminili di Lisippo e Fidia, con forse una carica sessuale irripetibile grazie allo scorcio che mette in primo piano possenti cosce e **prosperose** natiche della nostra genitrice. E ancora una languida mollezza nell'appoggiarsi quasi fra le gambe del suo uomo con seni tondi e ansimanti.

Seduti davanti ai plinti ad arco che separano le cadenze delle scene **inscritte** nei rettangoli, stanno gli atleti:*105+*106 dei giovani nudi, intenti ad assestarsi o

spogliarsi di manti o teli prima di scendere nell'arena.

107*+*108+*109+*110+*111

I loro gesti sono lenti ma carichi di potenza. Si può godere della perfezione che esprime il corpo loro nell'armoniosa gestualità, ma vi consigliamo di non considerare queste figure separate, poiché il ritmo del loro movimento nasce da movenze contrapposte: l'equilibrio che ne sorte è mosso dal confronto. **Seguendo** una dopo l'altra, come in una carrellata, le immagini di queste figure vi prenderà quasi per istinto di batter ritmi con i piedi e schioccar le dita.

Nella sequenza **dei profeti** incontriamo per primo Geremia*112+*113+*114 a cui Michelangelo ha prestato il proprio volto (ed è la stessa immagine che ha ispirato poi Rodin nel pensatore). In poche parole si tratta di un autoritratto che vede il maestro nell'atteggiamento di chi sta pensando con intensità. Questo del pensiero è un tema caro a Michelangelo che riprenderemo con maggior attenzione più tardi.

Seguono le Sibille *115+*116 che spalancan sacri testi, leggiamo la cadenza di suoni e ritmi d'accompagnamento

alla danza. Giona,*117+*118 che con gesto risoluto rifiuta l'ordine del **Padreterno** e sembra che voglia levarsi ritto per abbandonare il luogo dove se ne sta assiso, si muove con un ritmo da cadenza danzante. Il vento gonfia manti e sottane delle Sibille come la maga Delfica*119 che trattiene a stento il nastro del papiro, scosso da una folata. Stupendo è ancora il portamento gestuale dell'indovina Libica*120 dal pannello color d'arancio acceso, che torce il busto spalancando il testo nell'atto di levarsi all'in piedi per confutar lo scritto.

Le reminiscenze greche e romane **che** ci troviamo a scoprire in queste pitture **non sono le sole**. Anche Signorelli col suo *Giudizio universale**121 all'istante si spinge dentro le scene più drammatiche a richiedere la propria parte di diritto: **uomini e donne nudi che rappresentano dannati risorti che escono l'un dietro l'altro dalla terra spalancata**. Attoniti e sconvolti, stanno riplasmando i propri scheletri con carne viva in figure di tragica potenza.

“Basta metterci di fronte alla figura di Aman*122+*123 ignudo crocifisso, inchiodato al tronco di un albero, con un

braccio a scorcio che sembra voler abbatter la parete su cui è effigiato. Una gamba ritta e l'altra ripiegata, il volto mezzo nascosto e l'addome incavato come quello di Prometeo incatenato, divorato dalle aquile sul Caucaso, da Giove condannato.”

Si dice che qui nella Sistina, per tutto quel tempo (quattro anni e 300 figure), Michelangelo disegnò e dipinse in gran solitudine, aiutato [saltuariamente da qualche maestro affrescatore](#), da muratori e [garzoni di cantiere](#), cioè aiuti che mescolavano terre e che macinavano pietre d'azzurri e rossi vermigli.

Dentro quella cappella, nella quale spesso dormiva e viveva senza sortire per settimane, è incredibile come riuscisse a campare: “Come un prigioniero di quelli che restano appesi al palo o allegati per le caviglie che io stesso ho più volte disegnato e anco scolpito. Mi son uno di queglii.”

Michelangelo ha disegnato se stesso in una caricatura, tutto ritto, e curvo [all'indietro](#) sol di capo*124, intento a dipinger

dal di sotto alla volta. È lui stesso che lo testimonia anche nelle *Rime*:

“Il mio braccio levato tien la mano mia ed ella il pennello. Il volto in su coglie le colature della pittura. Come succede ai villani di bergamasca, anche a me il collo s’è gonfio e m’è cresciuto un gozzo. Curva s’è la schiena allo rovescio e il ventre e petto e pancia stanno a scoppio e fo del cul contrappeso a groppa. L’occhi zozzati dal colar della pittura più non vedon quel che vo’ pignendo. Son uno miracolo da mostrar solo agli allocchi”.

L’ironia del maestro sembra sdrammatizzare la realtà. Invero Michelangelo, costretto a quella assurda positura per quattro anni mese su mese, infine lamentò gravi malanni: soffriva di artrosi e di scoliosi. Ne patirono anche gli occhi e lo si vide fortemente invecchiato, tant’è che ultimato l’affresco non gli riuscì per molto tempo né di riprendere pennello né di concepir lavoro alcuno. Menomato si sentiva soprattutto nel morale, privo di vitalità... e aveva solo 37 anni!

Un anno prima di terminare l'affresco (il 15 agosto 1511) Giulio II venne a visitare la Sistina, montò sulle impalcature e innanzi alle pitture rimase estasiato: “non solo, Michelangelo mio tu sei un gran pittore, ma ti voglio dire che mai ho visto affreschi più potenti di questi! Sto sconvolto! E congratulo me stesso per averti imposto di eseguire questo miracolo!”.

Abbiamo accennato pœ' anzi all'interesse straordinario che Michelangelo teneva verso il sapere e la conoscenza. La stessa passione coglieva tutti i grandi artisti e pensatori del suo tempo.

~~IL FERMENTO DEL SAPERE.~~

Scoprire ed elaborare i modelli antichi della scienza, delle filosofie e delle religioni stava trasformandosi in un impeto incontenibile. Pittori come il Correggio, Leonardo, Mantegna e lo stesso Michelangelo si interessavano quasi fanaticamente all'astronomia, alla geometria e alla matematica e perfino alla filosofia e alla teologia.

Nelle università italiane giungono in gran numero ricercatori e studiosi da tutta Europa. A Ferrara e a Bologna studiano Keplero e Copernico.*125 Il loro maestro è uno dei maggiori scienziati italiani, Domenico Maria Novara, che traduce dal greco le teorie di Aristarco da Samo e Ipparco di Nicea. Attraverso la geometria e la matematica questi antichi e moderni studiosi scoprono i fenomeni astronomici, giungendo con certezza a stabilire che il sistema planetario tolemaico è inaccettabile: il Sole, e non la Terra, è al centro dell'universo. Aveva ben ragione la Chiesa a combattere con tanta ferocia questi concetti, giacché essi da sempre sono veicolo del dubbio nell'animo dei fedeli come atto di coscienza e ricerca della verità.

Da qui nasce l'insostituibile elogio del dubbio.

Dirà più tardi Galileo (1564-1642): "Tutto l'universo così si rovescia e l'Antico Testamento diviene una favola paradossale, spesso ridicola. Il vecchio mondo si trasforma all'istante in uno spazio tanto minuto che non ci si può più vivere, quindi sfondiamo l'universo e facciamo che un'aria nuova ci inondi."

A Bologna e a Ferrara nelle università, un gran numero di nomi d'arte e di pensiero ascoltavano le nuove lezioni dei maestri di scienza; pare che anche Giordano Bruno, in più di un'occasione, vi avesse partecipato.

Lo stesso Michelangelo, che a sua volta si trovò a Ferrara e a Bologna, di certo partecipò a quelle lezioni, bevendosi come un assetato quelle teorie. Non erano per lui quei discorsi sconosciuti; con alcuni suoi amici stimati ne aveva trattato con intensità, tra questi c'erano Lattanzio Tolomei e Antonio Brucioli. *126 Il

primo era umanista di gran valore che più tardi lo introdurrà nella cerchia di Vittoria Colonna. Il secondo, studioso di religioni orientali, stava traducendo in volgare dall'originale greco, il Nuovo Testamento che venne messo all'indice, costringendo l'autore a subire svariati processi.

Brucioli scongiurò la pena di morte solo grazie a una completa abiura. Di certo la ventata di questa rivoluzione investì anche Michelangelo, insieme a Leonardo e a Mantegna.

Non capiremmo altrimenti cosa ci stiano a fare nella volta della cappella Sistina le figure possenti e provocatorie delle maghe e delle Sibille caricate di sconcertante erotismo, quasi opposte alle figure spesso attonite dei maestri della Chiesa e dei profeti dell'antico Testamento.

Chissà cosa avrebbe pagato Michelangelo per poter modificare la volta della Sistina nella scena in cui il Padreterno crea il sole ponendolo esattamente nel centro dell'universo*127 (e poco più in là la luna, distanziandola con la mano sinistra)... dicevo, chissà cosa avrebbe pagato per poter cambiare l'ordine tolemaico in quello copernicano e porre la terra in un lato insieme a tutti gli astri roteanti intorno al sole.

Ma non si può pretendere tutto dalla vita.

Ad ogni modo un certo guizzico di ironica ribellione alle regole, Michelangelo se l'è concesso: come in una sequenza da cartone animato Dio, dopo aver sistemato il sole, ecco che corre a concludere la creazione dell'universo intiero, astri e pianeti inclusi. Tanto è indaffarato, diremmo agitato, che nemmeno s'è accorto di un incidente di percorso: il

vento prodotto dalla sua spinta ha sconvolto e scompigliato le sue sacre vesti, ed eccolo gettarsi a precipizio verso l'infinito con le proprie natiche completamente allo scoperto! Dio, le natiche del creatore! *128

Ora, passando dall'astronomia alla realtà storica, il 23 maggio 1511 papa Giulio II viene svegliato in piena notte da un suo segretario, il più fidato, che gli comunica una notizia tragica. Il legato pontificio con tutta la sua corte e l'esercito in testa hanno dovuto abbandonare in fretta e furia Bologna, costretti da Gian Giacomo Trivulzio,*129 capitano di ventura che, a capo delle sue truppe e di una gran quantità di popolo, ha preso d'assalto le mura e sfondata la resistenza delle truppe papaline. A Bologna sono tornati i Bentivoglio.

La statua di Giulio II a furor di popolo il 30 dicembre 1511 viene scarroccata dalla grande nicchia in San Petronio dove era esposta. *130(ex71)

Come ancora ai giorni nostri ci capita di assistere allo scempio di monumenti di tiranni legati da funi e tirati giù di

forza da folle urlanti, egualmente successe al bronzo del pontefice: per il gran tonfo e le mazzate dei bolognesi andò in mille pezzi.

Quei frammenti di bronzo furono portati in dono al duca di Ferrara Alfonso d'Este che li fuse per ricavarne una possente colubrina che tutti chiamarono "la Giuliana".*131(ex72) Per anni i cantastorie divertivano la gente narrando dell'evento. Fu ripreso anche da Giulio Cesare Croce, il fabbro giullare, ma il testo è andato quasi del tutto smarrito. Ce n'è rimasto qualche frammento e noi, grazie a un po' di mestiere e molta faccia tosta, l'abbiamo ricostruito e... in bolognese antico! Ecco, ascoltatelo.

“Quel satanàss de Giüli ol matamòro a Blogna ‘a s’ fè colàr ‘n monumèn de brónz e oro; in zimma derént l’arcón del san Petronio, fue cargàt ‘sto lèrzo (lercio) conio.

No’ es’ passò manco tri ann, e via fue cazzò ‘sto gran tirann! La zént strattò de sott ol statuón, trajén de forza a gran tirón, vèn zò ‘l pontéfize de bòtt, tüto và a sctepàss in mila tòcc.

Al duca de Feràra fùer donàt ‘sti balardòcc. Büttat in fondarìa a gran calór, ol n’è sortìt ‘na colubrina in brónz e d’or.

‘Na cülatta tenéa de cortezàna e l’han ciamàda la gran Giuliàna. Quando sparava a tüt arezz (a tutto fuoco) la zént diséa “Sènt, la Zuliàna fa scurrèzz!”.

~~Soderini fugge. Anche Machiavelli è esiliato fuor delle mura di Firenze.~~

ATTACCO DARIO 1512: 18 settembre tornano i Medici a Firenze, 11 ottobre finisce lavori.

Ma Giulio II prepara la rivalsa *132 e il 18 settembre del 1512 col proprio esercito conquista Firenze e ripone alla guida della città i Medici.

La notizia rattrista non poco Michelangelo, che sta ultimando i lavori alla volta della Sistina; ha difficoltà a ricevere altri particolari, se non che Soderini è fuggito e Machiavelli è stato condannato in esilio fuor dalle mura. Per i sostenitori del ducato, il punto di riferimento è il

cardinale Giovanni de' Medici che fra poco sarà **eletto** Papa.

Le uniche lettere che riceve dalla sua città sono a firma dei suoi fratelli e del padre che si preoccupano soprattutto di batter cassa, come si dice in gergo, cioè chiedono denaro.*133(ex116)

Da anni ormai in più occasioni il maestro accorre con denaro a sostenere i familiari che campan con fatica. Ecco un frammento della prima lettera che porta la data del 1508, esattamente l'anno in cui il Buonarroti si apprestava a iniziare il lavoro alla Sistina: "E' già un anno che io non ò avuto un grosso da questo Papa e nò ne chiégo perché el lavoro mio non va inanzi ì modo che a me ne paia meritare. E questa è la difficultà del lavoro, e anchor el non esser la pittura mia professione."

L'anno successivo, sempre al padre, scrive: "Sto qua malcontento e non troppo ben sano e con gran fatica senza governo e senza denari."

Quindi al fratello: "Non ho amici di sorte e non ne voglio. Non ho tanto tempo perché io possa andare a mangiare al

bisogno mio, però (perciò) vi pregio che non mi sia dato più noia con richieste di denaro che io non ne potrei sopportar più”.

In verità, di lì a poco, Michelangelo spedirà altri denari ai suoi, e offrirà il proprio sostegno di continuo, come dimostra questa ulteriore lettera: “Io non ò danari. Questi che io vi mando me gli cavo dal cuore, e anche non par lecito domandarne”.

TOMBA GIULIO II

[Nel 1513 muore Giulio II](#) e subito i suoi eredi si resero conto che la tomba del loro “vanto” e della potestà loro, stava ancora in alto mare.

“Dove sistemiam la nobil salma? In San Pietro non c’è rimasto spazio alcuno. Giulio stesso e il Bramante con altro monumento l’hanno occupato.”.

“Potremmo sistemar per il momento la santa salma nei sotterranei vaticani e intanto dar termine alla tomba in San Pietro in Vincoli, da Michelangelo già impiantata.... [un progetto](#) pressoché ridotto, d’accordo, ma definitivo...”.

“Si parte...”.

“Non si parte... togliamo qualche statua di troppo...”.

“Il progetto del Mosè *134 (ex77) è già pronto... la statua verrà piazzata nel centro...”.

“Rispettiamo i tre piani dell’originale progetto, ma un po’ più acconcio...”.

“Sarebbe a dire dimezzato...”.

“Ci vuol un antispazio nell’interno e un’altra stanza per la raccolta delle offerte e gli ex voto dei miracolati, probabili o procurati...”.

“E quindi un corridoio di transito... ecco, così è perfetto. Per dio!, ci siam dimenticati della sepoltura!”.

“Come? Che state a dire?”.

“Il loculo per la salma! Santo Iddio, ce la siam scordata!”.

“E che c’importa? Se ci sta o non ci sta nessuno caso ci farà. L’importante è il monumento! Non chi ci sta dentro!”.

Il nuovo Papa, come abbiamo già annunciato, è il cardinale de Medici, Giovanni, che si farà eleggere col nome di Leone X. *135

La nuova signoria medicea sta a **Palazzo dei Priori**; in via Larga si sono installati i discendenti di Cosimo, ma la vera direzione di Firenze si fa a Roma, giacché il più intraprendente e politicamente accorto è il Papa stesso, il più dotato e potente dei Medici.

Michelangelo è costretto di nuovo a riprendere il lavoro per la tomba del Papa della Rovere appena deceduto e si reca a Carrara *136 per scegliere i marmi per scolpire il Mosè *137 e altre statue, fra le quali i due prigionieri. *138 A darci le prime notizie di questi due capolavori è Luca Signorelli che fa visita allo scultore e così nota: “Vidi un blocco di marmo alto quattro braccia che tiene le mani unite sulla schiena. *139 Era un abbozzo ma già dava idea della potenza ch’avrebbe tolto fuori”. L’altro prigioniero *140 è quello detto morente o dormiente: la figura di un giovane che si tiene una mano che preme sul petto e l’altro braccio curvato regge il capo. Entrambi ignudi, appaiono costretti ai ceppi.

Curiosa ci appare la quantità di versioni **opposte** e strampalate sui significati che si danno a queste due opere.

Il Vasari si dice certo che i *Prigioni* rappresentino le province soggiogate da Giulio II.

Condivi, **invece**, ci spiega che il Prigione Morente è il simbolo della pittura e che il Ribelle allude alla rinascenza architettura. Altri critici parlano di una variante in termini neoplatonici identificandovi una rappresentazione del trionfo della chiesa apostolica rispetto a tutte le altre forme di pensiero.

Per altri, gli schiavi si trasformano da trofei in simboli della disperata lotta dell'anima umana contro le catene del corpo (Tolnay).

Ma attenti: nessuno che alluda alla ribellione contro la violenza di un potere che tende a sottomettere e a mortificare ogni anelito di libertà! I valori della Repubblica sono un'illusione metafisica: la nuova politica, Machiavelli e Soderini, non sono mai esistiti!

All'inizio Papa Leone X, preoccupato di non apparire dispotico e geloso nei confronti delle opere impostate dal suo predecessore, lascia libero Michelangelo di svolgere e concludere liberamente i suoi progetti. **Ma** nel 1515, due anni dopo essere stato eletto, il **Pontefice** esce da ogni riserbo e cerca di distogliere Michelangelo dai propri impegni per realizzare altri monumenti.

Ma bada bene di non irritare l'artista. Preferisce giocare d'astuzia. Per cominciare lo blandisce offrendo ai parenti di lui qualche vantaggio economico e araldico, cioè per esempio gratifica il fratello di Michelangelo con un vistoso titolo nobiliare. Poi lancia un'esca al maestro alla quale **il Buonarroti** non sa resistere. Gli propone nuovi progetti da realizzarsi a Firenze: niente meno che la facciata di San Lorenzo *141 e la Chiesa dei Medici!

Michelangelo si entusiasma, si reca a Firenze e di lì invia un disegno per la facciata del San Lorenzo. *142

Il contratto viene stipulato tre anni dopo e vien stabilito che il tempo per la realizzazione sarà di otto anni. Ma c'è di mezzo il contratto con gli eredi per la tomba di Giulio.

Costoro, per alleggerire il lavoro del maestro fiorentino e risparmiare denaro, hanno già ridotto il numero delle statue, da 32 a 20, e hanno concesso a Michelangelo una proroga di nove anni.

Ma Leone X impone al **Buonarroti** di abbandonare il progetto per il mausoleo dei Della Rovere. È guerra. Alla fine il Papa nella diatriba perde la pazienza. “Basta! Tolgo il mio impegno per la facciata di san Lorenzo.”.

Michelangelo è scacco matto.

È il 1520. Nel 1521 Leone X muore.

Dio è il più spietato giocatore di scacchi...

Nel 1523 viene eletto nuovo papa Clemente VII *143, un altro Medici, che si preoccupa a sua volta di ingraziarsi Michelangelo. Raffaello è appena scomparso, Leonardo è a sua volta deceduto. Così il Bramante. Michelangelo ormai è rimasto il solo e indiscusso grande a disposizione. Bisogna giocarselo bene: gestirlo con un tal garbo da stordirlo! Quindi il nuovo Papa gli offre su un piatto d'argento il progetto e la realizzazione della nuova sacrestia di San

Lorenzo a Firenze e ancora nel progetto aggiunge le tombe medicee. Per essere precisi quattro tombe più quella di Leone X e la sua, di Clemente VII: è un'orgia! E non è finita. Il Papa vuole proprio frastornare fino alla levitazione il grande maestro: gli offre di costruire la biblioteca di san Lorenzo *144. Gli triplica il compenso rispetto a quanto pattuito, gli fa dono di una casa ampia e accogliente e lo coccola in ogni occasione.

Eppure il progetto non va in porto. Il Papa non sopporta la tendenza di Michelangelo ad accettar di sottocchi altre proposte: “Limita ti prego i tuoi impegni nel fare. Se ti commissionano un quadro legati un pennello al piede, fai qualche scarabocchio...anzi no, non farlo perché sei pure capace di dipingere un capolavoro coi piedi!”.

È un periodo di gran travaglio per la Chiesa e la sua politica.

“Voci e grida si susseguono allarmate. Michelangelo e subito appresso Guicciardini ed Erasmo, seppure a grande distanza fisica uno dall'altro, quasi in coro avvertono: i Papi

stanno rischiando una follia suicida: fanno a gara a buttarsi in un pericoloso balletto delle leghe, che riuniscono piccoli Stati italiani e regni stranieri contro altri schieramenti da contrastare e abbattere (...).²

Francesco I di Francia scende in campo contro l'imperatore spagnolo Carlo V *145(ex120). Nello scontro di Pavia (1525) il francese subisce una disastrosa *débâcle*. Coi suoi terribili archibugi lo spagnolo fa a pezzi la cavalleria dei franchi. Fra le truppe in fuga troviamo l'esercito del Papa che scende veloce a cercar riparo a Roma. Appresso calano i lanzichenecchi **146 (ex120)+147** al servizio di Carlo V con l'ordine di far massacro dei Romani e del Papa loro.

IL SACCO DI ROMA

All'arrivo dell'orda all'Urbe non si pensa tanto alla difesa, quanto alla fuga.

Le bande scatenate non risparmiano nulla e nessuno. È l'Apocalisse più volte annunciata.*148 Si danno alle

² Dario Fo, *Bello figliolo* p.188

fiamme interi quartieri,*149 si massacrano soldati e uomini di qualsiasi ceto, donne violentate *150 davanti ai propri figli, bimbi trucidati *151.”.

Sarà lo scenario base del prossimo *Giudizio Universale* di Michelangelo.

Clemente VII trova scampo nel forte di Castel Sant'Angelo, in compagnia di pochi fedeli.

A Firenze, il Buonarroti è intento a lavorare alle tombe medicee *152 quando nella città scoppia la rivoluzione *153+*154 seguita dalla cacciata dei Medici (1527).

Michelangelo è entusiasta e sconvolto allo stesso tempo.

Non sa come conciliare i suoi obblighi verso i Medici con la sua partecipazione a questo nuovo ritorno della libertà.

Così si fa coinvolgere senza limiti. È in prima fila fra i rivoltosi.

Questa volta non ci si può affidare alla buona sorte: bisogna cominciare a munire la città di una struttura di difesa efficiente e sicura. E a Michelangelo viene affidato il compito di provvedere alla fortificazione. Il Buonarroti mette tutto il suo zelo in tale progetto. *155+ *156

Non ha esperienza diretta in merito ma possiede un'idea che da tempo è andato elaborando nel suo pensiero, un'idea davvero nuova, mai messa in atto in quel contesto: non più alte pareti che si pongono fronte unico all'attacco, ma angoli e rientri nonché cuspidi che si rivolgono agli aggressori con bocche di fuoco raddoppiate che producono trappole inevitabili. Nel suo progetto propone assetti planimetrici sporgenti e rientranti.

Non è la possanza che conta ma la mobilità dell'edificio che si traduce come imprevedibile tenaglia di contrattacco.

Ma non gli si offrono il tempo e i mezzi necessari a realizzare quella struttura che avrebbe davvero potuto far bastione impenetrabile a qualsiasi aggressore di quei tempi.

Capponi e Carducci, i due gonfalonieri, lo inviano a studiarsi le fortificazioni di altre città della Toscana come Pisa e Livorno. Su loro consiglio Michelangelo si reca anche a **Ferrara**, *156 bis perché il duca Alfonso gli mostri il suo insolito, già in quegli anni, **sistema di fortificazione**.

Tornato a Firenze, Michelangelo si rende conto che Malatesta Baglioni, capitano dell'esercito fiorentino, ha

collocato allo scoperto le artiglierie fuori dei bastioni e senza difesa. *157+ *158 Chiede informazioni a Mario Orsini commentando: “E’ da insensato porre bocche da fuoco allo scoperto.” E Orsini gli risponde: “Mi trovi in tutto d’accordo. Del resto il Baglioni è un uomo certo di gran talento, ma poco affidabile. Non va dimenticato che costui vien da una casa dove tutti sono stati traditori ed egli ancora tradirà questa città”.

Michelangelo, sconvolto da quel giudizio, si reca da Carducci *159 e gli espone il problema della difesa così come veduto mettere in atto dal Malatesta Baglioni. Costui accoglie piccato quel giudizio: “Son motti dettati da bassa gelosia e non li accetto!”. “Non vengo da te a far pettegolezzi, – ribatte il Buonarroto – ma a porti il problema da responsabile maggiore della difesa della città, a meno che il programma vostro non sia quello di perderla d’acchito.”.

Il gonfaloniere s’adombra assai e for di capo gettando insulti giunge a cacciare Michelangelo fuor del palazzo. Costui, scendendo le gradinate, urla: “Mi parete una manica

di pazzi senza progetti. So ben che fate voce grossa mentre trattate già per la resa.”. “Fora! Gettate fora quel mestatore!” è l’ultima grida. Michelangelo salta a cavallo e se ne esce dalla città.

Appena giunge voce che il massimo responsabile della difesa se ne è sortito dalle mura, viene dichiarato ribelle, accompagnato dal bando in cui si minaccia la confisca dei beni. Andrea del Sarto viene incaricato di dipingere sulle pareti di Palazzo Vecchio le effigi di Michelangelo sottoforma di impiccato. Il pittore tergiversa e ritarda il ritratto dell’amico finché giungerà la cancellazione del bando.

Intanto Michelangelo transita da Ferrara per raggiungere la Serenissima. È a Venezia da qualche giorno quando viene a sapere che nella città sono appena sbarcati Tommaso Soderini e Niccolò Capponi. *160 Provengono da un’ambasceria presso Carlo V, inutile e umiliante.

Michelangelo rimprovera aspramente Capponi, * 161 tacciandolo di politica “dell’arrangiar le cose pria che

risolverle” e nella concione si lascia pure andare a far accuse di ignavia stolta.

Il gonfaloniere reagisce con furore, la sera vien colto da malori e fortissima febbre. E in sette giorni muore.

Nell’ottobre del 1529 Clemente VII, con l’appoggio dell’imperatore di Spagna col quale ha redatto un nuovo accordo, inizia a muovere le truppe della coalizione verso Firenze. *162 I capitani dell’avanguardia attaccante sono convinti di incontrare un’effimera resistenza ma, come si scontrano con i fiorentini, scoprono in quelli un poderoso impeto di lotta. Il valore che i cittadini armati *163 + *164 dimostrano fa sì che i militari di professione siano sgomenti. Non valgono le incitazioni dei capitani, né le minacce ai guerrieri, tanto che alcuni ammirati e valenti comandanti trovano negli scontri inopinata morte. I capi della santa coalizione stanno temendo quindi che una sconfitta generi un’allargata rivolta da parte di tutti i piccoli e medi regni della Penisola per cui giungono a proporre ai gonfalonieri della Repubblica una resa onorevole.

Chi subito cavalca quell'inattesa situazione è il comandante in capo delle truppe fiorentine, capitano Malatesta Baglioni, che s'abbocca con i rappresentanti del Papa per giungere a un accordo a tutto suo particolare vantaggio. Francesco Ferrucci, l'altro capitano, s'indigna, ma non gli è dato il tempo di render pubblica la bassa manovra del Baglioni giacché costui, durante la Battaglia della Gavinana, lo fa trucidare dai suoi sgherri. La tradizione popolare ci racconta invece che, proprio di suo pugno, il Baglioni traditore finì il Ferrucci ormai agonizzante che con l'ultimo suo fiato lo maledì: "Infame, tu uccidi un uomo morto!".

*165

I fiorentini, sgombrate le campagne della cerchia, si arroccano nella città *166 e si dimostrano ben decisi a resistere. Intanto a Venezia Michelangelo viene raggiunto da Galeotto Giugni, *167 che gli parla su incarico della Repubblica perché si decida a tornare sui propri passi e venire in aiuto alla sua città. Giugni, famoso per le sue appassionate concioni nel Consiglio della Repubblica fiorentina, descrive con quanta generosa vena *168 i suoi

concittadini stiano affrontando l'esercito nemico. Michelangelo, proprio per l'indiscussa stima che ha per lui la gente tutta della sua città, non può rimanere assente in un simile disperato frangente. Il maestro decide così di ritornare. Raggiungendo gli Appennini, discende per il Muraglione *169 e attraversa con gran coraggio lo schieramento che tiene in assedio la città e finalmente, condotto da Bastiano, uno scalpellino amico suo, mette piede in Firenze.

I maggiori della signoria accolgono con abbracci e grida festose il ritorno del responsabile delle fortificazioni e prestamente lo invitano a riprendere il suo incarico.

Uno dei primi atti che [il Buonarroti](#) ordina è di far ricoprire di materassi di lana il campanile di San Miniato per difenderlo dai colpi dell'artiglieria nemica.

Il morale degli assediati non è dei più esaltanti, fra l'altro si van segnalando casi di peste. Qualche ragazzo pensa di gabbare gli assediati che al di là dalle mura numerosi stanno approntando macchine a torre per l'assalto. I giovani si accordano per mettere in atto una gioiosa partita di calcio

in costume *170 in Santa Croce. Un'incredibile folla si raduna nella piazza e palazzi e torri tutto intorno vengono gremiti da tifosi delle due squadre. La competizione è giocata con foga davvero spettacolare: urla e sghignazzi raggiungono le fuori mura. A ogni azione è scontro, le grida si fan più acute e trombe e trombette da tetti, balconi e terrazzi spernacchiano con gran fracasso. Di sotto le mura le truppe degli spagnoli e dei papalini, dinnanzi a tanta festosità e sicumera, guardano in su stupite e prese da sconcerto. *171

Intanto il Baglioni tenta di ribellarsi alle accuse che gli vengono mosse per l'assassinio di Francesco Ferruccio ma non viene creduto e il governo lo estromette dal comando quindi il capitano porta all'estremo la sua infame azione. Nella notte il traditore, al comando di un drappello di sicari agli ordini di Alessandro de' Medici, si introduce in Firenze e conquista Porta Romana quindi volge le artiglierie verso l'interno della città. Gli sbirri massacrano gli armati e la popolazione.

Eclissatosi il Baglioni, i fiorentini senza guida non riescono a reagire compatti e questo porta alla resa che avviene il 12 agosto 1530.

Michelangelo riesce a nascondersi in un luogo dove nessuno penserebbe mai di trovarlo. *172 Egli è da tempo divenuto amico del priore di San Lorenzo, Figiovanni, gran devoto della famiglia Medici. Il sant'uomo rischia, lo sa bene, **ma** non può fare a meno di offrire il suo aiuto all'amico braccato **quindi** lo nasconde lassù, nei sottotetti della navata, da dove l'ex governatore delle difese assiste impotente alla cattura di molti suoi compagni d'arme e al loro massacro da parte degli stessi sicari che lo vanno braccando. Su Michelangelo si dice abbian posto una taglia. Le bande filo-medicee, pur di far intorno a lui terra bruciata, lo incolpano di atti che non ha mai commesso. Addirittura Alessandro Corsini, uno dei più accaniti e crudeli persecutori degli sconfitti, lo accusa d'aver trafugato dalla tomba di famiglia la salma di un giovane parente da poco inumato per vivisezionarlo e studiarne l'anatomia **perciò** ha giurato di ucciderlo se gli riuscirà di scovarlo.

Michelangelo rimane nascosto per più di un mese.

Clemente VII va dichiarando pubblicamente d'esser disposto al perdono. Figiovanni, forse su ordine stesso del Pontefice, riesce ad accompagnare ben mascherato il fuggitivo nei possedimenti del Papa che lo accoglie affettuosamente, lo perdona e lo reintegra nelle sue mansioni.

Come dice un adagio antico: “Il potere è magnanimo, specie con coloro dai quali può trarre gran vantaggio”. Le tombe medicee non potevano essere abbandonate né terminate da scalpellini e Michelangelo era davvero insostituibile.

LA TOMBA MEDICEA *173

Il monumento funebre è a pianta quadrata, *174 su ogni parete ci sono due porte quindi in tutto sono otto porte che presentano altrettante lunette decorative. Un doppio fascio a cornice percorre le quattro pareti in alto. Più in su otto finestre ad angolo con frontoni pesanti rastremati verso l'alto. Il tutto è disegnato da pilastri, archi in pietra serena

scura, che contrasta con i fondi e le statue in bianco marmo di Carrara. Infine Michelangelo propone una larga cupola *175 ispirata a quella del Pantheon con lacunari a cerchio che ancora si rastremano nel centro.

Le tombe progettate erano quattro, ma il maestro riuscì a realizzarne solo due, quella di Giuliano e di Lorenzo, rispettivamente figlio e nipote del Magnifico.

Dei due principi il Buonarroti scolpì le figure sedute e sotto a ognuno due statue allegoriche che rappresentano la Notte e il Giorno *176 e il Crepuscolo e l'Aurora. *177

Le quattro statue allegoriche stanno sdraiate su forme ad arco ed esprimono una potenza straordinaria unita a una prorompente sensualità.

Collocata nella parete opposta all'altare sta la Madonna che tiene il bimbo cavalcioni sulla propria gamba.*178

Tutte le sculture di Michelangelo **possiedono** un fulcro dinamico ben evidente. Nel caso dell'insieme della Madonna col bambino, il fulcro si colloca sul pube del

piccolo Gesù dal cui centro parte il segno della gamba della Vergine madre che regge il bimbo.

I panneggi quasi a raggiera sempre da quel centro si diradano in tutte le direzioni, disegnando ovali allungati. Il bimbo torce il proprio busto verso la madre così che il viso si trova a premere contro il seno di lei. La Madonna accompagna il gesto del figliolo avvicinandolo a sé con un tenero abbraccio quindi scopriamo che la gamba sulla quale appoggia il bimbo è piegata in alto, l'altra gamba si ritrova d'appoggio sotto quella sollevata. Il volto della Madre quasi accompagna verso la destra tutto il movimento del piccolo Gesù, cosicché non si produca atto di stallo in tutto il gruppo. Ogni gesto è accondisceso da altri che si contrappongono con grande armonia. Il senso d'amore fra madre e figlio è espresso nel movimento come una danza, dove i corpi di entrambi paiono sollevati come se all'istante avessero perso il proprio peso.

I tre anni che seguono, dal 1531 al 1534, si dimostrano gli anni più intensi della vita di Michelangelo. Fatti tragici si

alternano a gioiose situazioni. Muore il padre. Le vicende della guerra hanno ulteriormente segnato il Buonarroti, producendogli una flessione fisico-psichica particolarmente pesante, tant'è che si ammala seriamente ma il suo fisico reagisce in modo inatteso e in breve tempo ricomincia a esprimere tutta la sua voglia di vivere e operare. A Roma incontra un giovane di nobiltà non elevata ma di bellezza e di intelligenza eccezionali. Se ne innamora fortemente. Ne danno testimonianza le sue lettere a Tommaso de' Cavalieri, *179 così si chiama il ragazzo: "I miei occhi abbagliati perderanno la luce senza di voi, giacché come siete apparso è entrato uno splendido sole nelle mie giornate". Tant'è che regala al giovane Tommaso disegni che non avrebbe mai ceduto in dono nemmeno al Pontefice. I temi di queste opere alludono esplicitamente ad amori mitologici, così come vengono presentati nelle Metamorfosi di Ovidio: il ratto di Ganimede, *180 la caduta di Fetonte *181 accecato dal Sole e la tragedia del giovane Prometeo *182 incatenato alla rupe per aver rubato il fuoco agli dei per donarlo agli uomini.

Il giovane Tommaso è lusingato dall'affetto e dalla stima che gli dimostra il celebre maestro, ma non ha in animo di iniziare con lui una relazione impegnativa.

Michelangelo è per breve tempo distratto da un altro evento importante: l'incontro con Clemente VII a San Miniato *183 dove il Pontefice gli propone di affrescare la grande parete della Sistina. Siamo nel 1533.

Il maestro pochi mesi dopo si reca a Roma per approfondire i dettagli dell'incarico. All'inizio il tema scelto è quello della Resurrezione che poi diventerà il *Giudizio Universale*.

A Roma s'apparecchiano i festeggiamenti d'accoglienza per l'arrivo del Buonarroti. Ma come in un *feuilleton* degli imprevisti muore Clemente VII. Per carità, niente panico! Se c'è qualcosa di cui la Chiesa non manca mai è di vescovi e cardinali di qualità fra cui scegliere. Infatti dopo una settimana dal funerale ecco un eccellente successore di Pietro: il cardinal Farnese con il nome di Paolo III. *184 Egli ha già un suo progetto in mente da realizzare: un regno per la propria discendenza. Ha un figlio, una figlia e molti nipoti. Non scandalizzatevi... in quei secoli facevano

scalpore solo vescovi e Papi che si trovassero senza famiglia prole e amanti **a carico!**

Ad ogni modo è nostro dovere sottolineare che il Farnese era uomo di grande cultura, di gusto raffinato (non solo per quanto riguardasse il sesso femminile!) e soprattutto sapeva concepire bellezza e armonia. Con la morte di Bramante, quindi di Raffaello, è rimasta vacante la carica di supremo architetto a Roma. Il **nuovo** santo padre investe di questo incarico Michelangelo Buonarroti che se ne sente enormemente gratificato. Inoltre il Pontefice gli elargisce 100 scudi mensili, il più ricco appannaggio mai percepito da un artista del Rinascimento.

La stima e la simpatia che prova per lui ~~il santo padre~~ si dimostrano davvero eccezionali, tanto che per la prima volta nella storia vaticana Michelangelo viene invitato a prendere con il Papa un bagno di vapore *185 nelle piscine dove fanciulle nude di bronzo versavano acqua dalle loro anfore dorate.

UNA PARETE D'INTENSO AZZURRO

Il primo progetto *186 + *187, cioè quello impostato sui trionfi romani dei cesari, subisce giorno dopo giorno una profonda metamorfosi: tutto si trasforma in uno sconvolgente giudizio universale.

Di certo la memoria dell'affresco d'ingresso nella cappella degli Scrovegni dipinta da Giotto *188 + *189 sta prendendo spazio nel progetto di Michelangelo: dannati trascinati da diavoli e femmine aggredite da mostri demoniaci si alternano con le sarabande truculente del giudizio estremo dipinto da Bosch.

Soprattutto Dante fa irruzione sulla parete, spingendo avanti la barca di Caronte *190 che “batte col remo chiunque s'adagia e come d'autunno cadon le foglie, similmente il mal seme d'Adamo gittansi da quel lido ad una ad una come augel per suo richiamo.”.

E con Dante si fanno avanti altri poeti, della Lombardia e della Provenza, da Bonvesin De La Riva a Bescapè:

“Cristo, iràt *191 con le so bràzza stendùe larghe che par l'àrbor de la vita, züdica quei che fùren òmeni e fémine, i bon e i pecadòr.”

Insieme al canto dei catalani medievali:

“Vendrà ol gran factòr, vestùt de nostra carn mortàl, dal ziel vindrà del tòti zertamént e iùsto zudìzi ferà a tòti i zént.”.

E appaiono gli angeli proprio con la voce e i toni di Belli:

*192

“Quattro angioloni co’ le trombe in bocca se metteranno uno per cantone e crieranno: sotto a chi tocca!”.

Qui nulla ha a che fare con i mosaici bizantini di San Marco a Venezia o di Ravenna o con gli affreschi dell’abbazia di Pomposa, *193 dove ogni scena è espressa in progressione geometrica: santi, beati, dotti della chiesa, ognuno là ha il suo spazio stabilito intorno al Redentore.

La Sistina invece pare sconvolta da un’ingovernabile confusione. *194 Sull’ampio fondale strisce sconnesse scorrono lo spazio intero, quasi in diagonale... nulla corre in parallelo. Dentro una lunga fascia che attraversa il cielo si muove una gran folla, appena sotto s’apre una striscia d’azzurro *195 e immediatamente si stendono figure in dimensione più ridotta che segnano un piano più profondo.

Il piano a terra dove galleggia il vascel di Caronte coi

disperati che nell'inferno si premono l'un l'altro, è ancora più indietro. In quel girone scorgiamo dannati che s'agrediscono come mute di cani rabbiosi, cercando d'assestarsi rispettivamente colpe e infamità di cui nessun si vuol caricare. ~~Siamo proprio all'inferno; oppure nel nostro parlamento?!~~

Dal fondo, a livello del tramonto, giungon bagliori di fuoco. Sta Minosse, *196 + *197 ritratto con le sembianze di Biagio da Cesena, cerimoniere del Papa, che aveva fortemente sprezzato già dalle prime figure l'affresco di Michelangelo. Per sottolineare la specie animale da cui proviene, l'infido prelato mostra spire di serpente che gli avvolgono la pancia. Tutt'intorno s'agitano imprecando i **peccatori**: per nessuno c'è pietà né perdono.

Le sequenze dei dannati, dei profeti e dei beati *198 stanno inscritte in bande sconnesse e ondivare, proprio come fosser mosse da marosi dentro un oceano dove il vento spinge urlando a preannunciare una tempesta, che scuoterà ancor più ogni *frutto d'Adamo* che già arranca, rovesciandosi in

ogni direzione senza alcuna guida e manco un appiglio trova dove prender fiato.

Con questa impostazione che non ha alcun precedente in pittura, Michelangelo cancella ogni tradizionale impianto scenico, cosicché nessuno si trova inscritto e protetto dentro geometrie che dian riparo: l'equilibrio dei flutti umani cambia chiave a ogni situazione. Solo Cristo sta nel logo centrale che gli spetta. *199 Furente, un braccio levato in minaccioso gesto verso l'universo intero, sembra non concedere magnanimità per nessuno, nemmeno per i beati. Appresso a lui la Vergine, sua madre, si protegge sgomenta. L'umanità è di certo andata oltre ogni limite nel distruggere il meraviglioso progetto del creato che il Messia aveva concepito. Qualche profeta e santo cerca di far gesti *200 perché il figlio di Dio si calmi e torni alla grazia e alla ragione. Ma ormai è rotto ogni incantamento. Il regno del Padre è allo sconquasso. E ora gli uomini implorano pietà, proprio quelli che nulla pietà han dimostrato nel tempo infinito di cui hanno goduto.

Michelangelo quindi mette in atto un discorso che nulla ha a che vedere con quanto han raccontato i suoi grandi predecessori con il colore. In Giotto, perfino nell'Orcagna e in Bosch, tra fuochi e distruzione, lamenti e terrore s'intuisce sempre stia rinascendo infine una calma assoluta che diventerà prologo alla remissione d'ogni peccato.

Ma qui dal retro della parete sta premendo con prepotenza una nuova, terribile ventata: è quella della riforma di Lutero. *201 + *202 Certo Michelangelo è ben accorto, carica il dramma come fosse su un palcoscenico dove la finzione è la regola per evitare di scoprirsi troppo davanti a ogni tribunale che stia in agguato in ogni canto dietro agli angeli che cantano. Scusate il bisticcio sì smaccato, ma c'è la censura che ci toglie il fiato!

In tutto l'enorme affresco non c'è mai una figura che alluda a qualcosa di etero o evanescente. Ogni corpo mantiene il peso suo e la propria vitalità, ch'ebbe da quando ancora campava.

Su Michelangelo, appena fatto scendere il gran lenzuolo dell'inaugurazione che nascondeva la parete, caddero immediatamente pesanti critiche, tanto a proposito dell'oscenità che della mancanza di fede. L'aver tolto l'aureole dai santi e la luce divina che inonda i profeti e Cristo stesso, tarpato le ali agli angeli *203 e cancellato il tradizionale aspetto terrificante dei demoni, ha gettato l'intero Vaticano nell'interdetto, accompagnato addirittura dalla richiesta di abbattere il dipinto.

Il dibattito sui significati della pittura [si è spinto](#) fino al giudizio del concilio di Trento. *204 In questione non c'è più solo l'arte, ma tutto il problema teologico della Chiesa cattolica.

L'uomo nudo *205 con il suo corpo tutto sovrasta invero ogni altro elemento narrativo in questo affresco. Ogni personaggio nella sua disperazione, nell'orrore che prova, nel porsi la mano spalancata *206 sulla faccia per lo sgomento o nel gettarsi dall'alto di sotto *207 verso il terreno, quasi a volersi sfracellare al suolo, mette in totale evidenza il valore assoluto delle [coscienze umane](#): * [208](#)

umani diventano gli angeli, umane le donne piangenti, umana la Madonna e anche Cristo, nella sua rabbia. Quel guardarsi intorno disperato * 209 d'ogni personaggio alla ricerca di qualcosa che lo conforti, quel muoversi senza senso, l'abbracciare altri sventurati *210 in un gesto ripetuto da molti che si traduce in un'ammucchiata di forsennati, non è un'idea prodotta dalla "passion che spigne da dentro el core" ma una scelta ben ponderata e dibattuta. Quella che Michelangelo ha ritrovato discutendo e imparando da suoi amici colti e ribelli come Antonio Brucioli, il già menzionato traduttore in volgare del Vangelo tratto dall'originale greco, edito in quegli anni grazie allo stampatore Giunti a Venezia e già in odore di eresia, o Lattanzio Tolomei, umanista senese, e soprattutto Vittoria Colonna. *211 riproporre 126

Per lui questi dotti si trasformano in maestri del nuovo pensiero. Michelangelo grazie a loro impara a disfarsi d'ogni facile e compiacente misticismo, a rimettere tutto all'essenziale.

I censori intuiscono che qualcosa di straordinario si sta rappresentando con quelle figure di uomini e donne nude, sconvolti nei gesti e privi di alcun pudore convenzionale, anzi spesso sbragati, spudorati nel mostrar ventri, natiche,*212 zinne oscillanti e pubi scoperti; che niente c'è di naturale anzi, è tutto troppo naturale in quanto per la prima volta si legge il corpo umano nella sua sfacciata completezza, spesso senza ritegno né addolcimento in forme perfette. No: qui Michelangelo, premendo proprio sull'eccesso, presenta corpi sgraziati o spesso obesi, in mezzo a figure di classica armonia.

Che senso ha questo dramma, allora? *213

Forse che Dio è anche l'orrendo, la paura, l'ingiusto, lo sconnesso mischiato al tradimento e al peccato?! Dov'è il salvamento? Dove sono la gloria del Signore e la sua pace?! Vescovi e cardinali tutti sono sconvolti... molti tra loro si dicono al contrario estasiati da tanta potenza e anche dallo sconvolgimento provocato; altri, forse i più, sentono che quei disperati e anche i profeti nei loro gesti portano accuse

al mondo che sta lor di sotto, proprio a quelli che stan guardando la pittura.

Perfino quel fondo azzurro*214, di croma tanto splendente, non produce pace: cielo... paradiso... solenne trionfo... a nulla di ciò allude. Per la prima volta l'azzurro non appare come colore, ma come fondale di sospeso tormento. È il nudo così prepotente che turba le coscienze e allora non ci resta che una soluzione, la più facile: nascondere le pudende, i tondi in abbondanza, che siano mammelle o natiche, sessi al vento, insomma... fuori i drappi, le vesti, le mutande per imbragare il pensiero! Copriamo i cervelli e gli occhi e non avremo più timori né dubbi, solo la certezza del nulla che dà pace immantinentemente.

CAPPELLA PAOLINA

Subito dopo il completamento del *Giudizio Universale* Michelangelo, seppur stanco e spossato, specie dalle bordate censorie dei fanatici controriformisti, accetta l'invito del Papa che gli propone di affrescare la propria cappella privata, la Paolina, adiacente alla Sistina. Egli

esegue nel giro di un anno il primo affresco del ciclo: *La conversione di Saulo**215. Un anno e mezzo più tardi [il Buonarroti](#) cade seriamente ammalato. Viene accolto da un amico, Luigi del Riccio, ma non dando segni di guarigione lo si ospita nel [più confortevole](#) palazzo Strozzi, onde meglio curarlo. Dopo qualche mese è fuori pericolo e di lì a poco può riprendere gli affreschi della Paolina.

Tanto nella *Conversione di Saulo**216 che nella *Crocifissione rovesciata di Pietro**217 + *218, osserviamo che entrambi i protagonisti *219 + *220 presentano il volto dello stesso Michelangelo. In un'altra situazione ritroviamo l'autoritratto del maestro: nel Giudizio Universale della Sistina, dove San Bartolomeo,*221 scorticato, tiene sollevata la propria pelle *222 nella quale s'indovina la maschera grottesca di Michelangelo.

Spesso i grandi maestri inseriscono il proprio volto sostituendolo alle sembianze di un personaggio e non lo fanno mai arbitrariamente, [piuttosto](#) per indicare una situazione allegorica o metamorfica. Ma non è sempre

facile intuirne la ragione, il significato. Nel gioco paradossale della maschera di San Bartolomeo è chiaro che Michelangelo s'identifica col santo scuoiato, volendo alludere alla situazione che in quel tempo sta **personalmente** vivendo. Gli aguzzini che gli stan cavando la pelle sono i committenti e soprattutto i delegati della fabbrica di San Pietro, “una sorta di confraternita spaventosamente ostile e inafferrabile” (p. 8 Michelangelo e gli ultimi anni. Filippo Tuena). Per non parlare dei parenti suoi, che stanno costantemente a tormentarlo con richieste di denaro.

Individuare però il significato del volto di San Paolo sostituito con il proprio è un po' più arduo e ci impone di analizzare per intero il significato del dipinto.

La storia della *Conversione di Saul* è tratta dagli Atti degli Apostoli. In quel testo si racconta come Cristo dal cielo abbia lanciato un fulmine verso Saul sulla strada di Damasco. L'uomo da cavallo s'è trovato a terra, disarcionato, mentre Cristo grida: “Perché Saul perseguiti me e il mio popolo?”. Cristo ha ben ragione a lanciare tutta la sua rabbia contro Saul: è risaputo che il travolto era

delatore al servizio della repressione romana, persecutore di cristiani. Anche Caravaggio nel Seicento **dipingerà** la stessa scena.

Che significato ha qui un Saul col volto di Michelangelo? Di che cosa s'incolpa il pittore? È chiaro che a sua volta egli si considera traditore e complice. **Ma** in che senso? Michelangelo ha spesso **rivolto accuse pesanti alla Chiesa di Roma, dipingendola addirittura** come una congrega di malfattori, responsabile di rapine e stragi. (COPIONE: denunciato la Chiesa di Roma come avida d'affari e potere, responsabile di guerre, dei saccheggi e dei massacri) **Scriveva in uno dei suoi sonetti:**

“Qui si fa elmi di calici e spade
e il sangue di Cristo si vende a giumelle (a manciate)
e croce e spine son lance e rotelle (scudi)
e pur da Cristo pazienza cade.”

La via della salvezza per Michelangelo ora passa interamente attraverso il dubbio. Si è allontanato dal rito dei

sacramenti perché li sente lontani dai valori primordiali del cristianesimo, quando **il grande progetto era il regno degli umili e dei diseredati**. “Terra desolata” è quella che oggi accoglie gli uomini **ed è la stessa che Michelangelo ci presenta come fondale dei due affreschi per la Cappella Paolina**. Nella *Conversione di Saul* tutto è collocato in un deserto e la collera di Cristo non è isolata ma ad essa concorre una folla di angeli senza ali sempre più umana e furente. Sotto, gli uomini della truppa di Saul fuggono od osservano atterriti.

Sull'altra facciata Pietro, col volto di Michelangelo, è inchiodato alla croce capovolto a testa in giù. Un gruppo di malnati spinge la croce rizzandola dal suolo. Soldati a cavallo premono la folla dei curiosi. Anche qui ci troviamo in un deserto, dove al posto di piante si rizzano lance a grappoli. Pietro-Michelangelo con gli occhi sbarrati guarda stupefatto e incredulo intorno a sé. In particolare sembra rivolgersi **ai visitatori che stanno mirando l'affresco chiedendo loro** che cosa stia capitando in quella città. La

città è Roma. E Roma sta inchiodando alla croce il fondatore della prima sede cristiana.

Finora di Michelangelo abbiamo commentato soltanto alcuni capolavori scultorei ma, giunti sotto chiusura della nostra storia, è il caso di segnalare il grande rush finale delle opere in marmo che il Buonarroti ha saputo esprimere proprio nell'età matura fino all'ancora feconda vecchiaia.

Egli stesso amava dire di sé: “Sono nato scultore e ho tettato latte dalle zinne di una nutrice, figlia e moglie di scalpellini.”. Il suo primo maestro scultore, pur venendo da una bottega nobilissima come quella di Donatello, non gli impose mai regole e metope assolute: “Prima regola: in scultura non esistono regole.”, cosicché fin da ragazzo Michelangelo ebbe modo di inventarsi una propria tecnica e di uscire dagli schemi canonici per ritrovare da sé un linguaggio e una concezione di completo rinnovamento.

Se seguiamo Michelangelo fin dalla sua origine di scultore e man mano osserviamo con attenzione scientifica il suo evolversi, rimaniamo impressionati di come egli non transiti

da uno stile all'altro con progressione morbida, o meglio naturale, ma drasticamente... quasi da un giorno all'altro ogni volta ritroviamo un **nuovo artista del marmo** di cui non avevamo avuto alcun segno o intuizione.

Negli ultimi anni del ventesimo secolo vennero alla luce molte opere che di volta in volta furono assegnate a Michelangelo e quindi ai suoi allievi per ritornare di nuovo al maestro. Fra di essi ci sono **degli altri** *Prigioni*, un *Adone Morente*, *Torsi virili*, *Figure maschili adagiate* e *Nudi femminili* *223 di bellissima fattura, tutte opere che esprimono potenza e vitalità impressionanti.

Molte di queste sculture sono esposte al Museo dell'Accademia di Firenze dove sta anche l'originale del *David*. *224

Mi ricordo che, visitando per la prima volta quel museo, ho avuto l'impressione che i busti, i tronchi, i resti di statue mozzate si scambiassero di posto e si agitassero come le figure mutilate ne *Il viaggio di Alessandro Magno portato sulla luna da due grifoni* di pseudo Callistene, autore greco del IV secolo. "Vuoi vedere" mi sono detto "che questi

reperiti tronchi sono gli stessi incontrati dall'imperatore macedone nel suo viaggio in cielo? Quelle statue non hanno mai posseduto né teste né braccia e tanto meno gambe: sono nate come opere compiute.”.

Insomma, si ripeteva la provocazione grottesca e crudele immaginata dal poeta alessandrino: il trionfo degli eroi massacrati nelle guerre oscene d'ogni tempo.

Con queste opere Michelangelo sta iniziando un suo del tutto particolare percorso, quello che lo porterà verso un modo di concepire la scultura davvero rivoluzionario, fuori d'ogni tempo e d'ogni civiltà.

Stiamo parlando delle ben conosciute *Pietà Rondanini*, *Pietà Bandini* e *Pietà Palestrina*.

Dal 1550 in poi Michelangelo è afflitto da **pesanti malanni** con straordinarie riprese e continue ricadute. Le mani non gli rispondono più come un tempo; spesso è costretto a ricorrere ai suoi allievi perché concludano gli abbozzi che è riuscito solo ad accennare. *225 I suoi disegni * 226, ~~che è più giusto chiamare abbozzi~~, diventano di giorno in giorno più sofferti e affaticati; ormai non li esegue per illustrare

progetti per committenti ma esclusivamente per se stesso e questo succede anche per le nuove sculture.

Come dichiara in più di un'occasione: "liberarsi di un proprietario prima ancora di pensare al che fare mi è di grande **conforto**, e soprattutto mi pone in uno stato di indipendenza che non ha prezzo alcuno. Lavoro il marmo con il piacere ineguagliabile di chi possiede il privilegio di poterne mettere all'opera pietre e massi in gran quantità.". Infatti Michelangelo ora improvvisa direttamente sul blocco intonso senza nemmeno aver disegnato un foglio. Gusta il piacere di trovarsi fuori da ogni regola e lavora con una frenesia che lo esalta. "Spesso al mattino mi sento spezzato, mi dolgono membra e giunture ma il pensiero di poter scolpire come mi pare senza alcuno che venga a sbirciare e far controlli, mi fa assomigliare al mio piccolo nipote che tiene il mio stesso nome quando gioca appresso a me coi pezzi di fango o con le pietre di scarto. Un giorno, sono stato a osservarlo di nascosto, senza intervenire, mentre con scalpello e mazza dava dentro a una mia scultura già quasi

terminata. L'ho perfino applaudito quando ha sferrato una vera e propria mazzata!"

Nel gruppo detto *Pietà Bandini* *227 appare a sovrastare il Cristo e le due donne che tentano di reggerlo, Nicodemo: ha un volto che ben conosciamo. È l' autoritratto incappucciato del Buonarroti che si sforza disperato di reggere il Cristo che sta scivolando di mano non soltanto a lui ma anche alle due giovani che lo aiutano.

Quest'opera è stata pensata da Michelangelo per la sua tomba. Egli che cerca con tutte le sue forze di trattenere il corpo del Salvatore esprime una chiara allegoria: la vita sua se ne sta andando ed è impossibile trattenerla.

Ma come fosse stata davvero colpita nel corpo dalla lancia del soldato romano, la statua un giorno, mentre la sta lavorando ha un sussulto: a causa di una venatura del marmo la gamba sinistra si stacca di netto dal tronco e diviene impossibile riattaccarla. Il Cristo rimane mutilato, come la vittima di una guerra eppure quella frana oggi pare voluta per produrre ancora più palese la violenza subita dal dio-uomo.

Il movimento che si determina appena giri intorno alla scultura e che genera la sensazione di un agitarsi del corpo di Cristo come fosse scosso da tremiti post mortem è davvero angosciante.

Eguale un'altra Pietà, quella di *Palestrina*, *229 riproduce la stessa sensazione. Qui addirittura le gambe di Cristo cedono come spezzate. Michelangelo in quest'opera introduce qualcosa che non è mai d'uso nella scultura: lo scorcio, che in pittura si risolve in una suggestione quasi paradossale, un *trompe l'oeil*, vedi il Cristo del Mantegna col corpo rastremato dall'effetto prospettico. Ma in una figura a tutt'ondo l'accorciamento sorte una sproporzione *normalmente* inaccettabile che pensi esser generata dall'errore invece *qui* è scientemente voluta per caricare di sgomento l'immagine compiuta. E in questo forzare i rapporti fra i volumi e le forme, Michelangelo nella sua maturità dimostra un coraggio spregiudicato nel generare l'impossibile. Solo grandi scultori moderni come Rodin, Martini e Moore ne hanno colto la lezione qualche secolo appresso.

“Egli non è più in sé, vuoi nel concepir forme che nel produrle.”. Commentano tanto gli amici suoi che i detrattori.

Le sue statue hanno sofferto, si son contorte quasi per proprio conto.

La *Pietà Rondanini* *230 mostra perfino un braccio appeso fuori dalla figura, di dimensioni più grandi: è un arto estraneo all’opera, quasi a testimoniare quanto Michelangelo abbia scavato, ridotto, graffiato, come operasse su un osso di uomo autentico. Di questa corruzione inarrestabile della figura umana, [il Buonarroti](#) sente il prodursi quotidiano addosso a sé. Così quando osserviamo questi capolavori è come se davanti a noi attori straordinari recitassero le tragedie di Eschilo e Sofocle.

*231

“Tu che muovi il tempo
e l’animo rendi oscuro di chi vuoi perdere
quanto fragile m’appari,

o divino Zeus, appena vesti per gioco le nostre spoglie mortali dando a quelle un anelito vitale.

Ma in che catastrofe cadi, precipitando appena ti trovi davanti a un'umanità che dimostra di non aver bisogno di te.

Sperduto ti scopri e privo d'ogni orgoglio vai implorando aiuto con maggior mortificazione di un bimbo abbandonato nel cesto che galleggia nel mare.

'Io, scorgendoti così ridotto, sono felice anzi fiero di non essere dio.' Aggiunge Adamus *232 nella sua [antica concione](#).

'Noi, uomini e donne, siamo più grandi di te, Signore, perché possediamo il senso della vita e della morte e possiamo viverla oltre che raccontarla. Tu no. Forse è per scoprirne il segreto che ti sei fatto uomo. È perciò che ancora ti amo. E qui mi hai davvero stupito.'"

TAGLIATO

~~Una delle sue prime opere, aveva sedici anni (1491), fu *La Madonna della scala* dove si sente chiaramente l'influenza di Donatello. È un bassorilievo e la chiave del disegno lumeggiato, cioè che riceve luce di taglio, è palese. Manzù, che lo apprezzava molto, lo chiamava "un disegno plastico" nella falsariga delle figure quasi incise su pietra dei romani. Tre anni dopo ecco che scolpisce un *San Petronio* nell'atteggiamento di chi procede controvento: gli abiti sono sconvolti da una bufera, il corpo del santo si spinge in avanti con potenza. È il tempo in cui ha visto e toccato le sculture di Niccolò dell'Arca e le ha fatte proprie.~~

~~A 21 anni scolpisce il *Bacco* e all'istante ci rendiamo conto che il ragazzo ha variato interamente di registro: ha preso per suoi modelli i grandi maestri greci e romani come se avesse vissuto e operato sempre con loro. Il dio dell'ebbrezza cammina piegandosi all'indietro, saltella un po' ubriaco e terribilmente allegro. È un capolavoro di giocondità e ironia raccontate con una perfezione stilistica degna di Lisippo e Prassitene insieme.~~

~~A 23 anni compie un vero e proprio salto acrobatico scolpendo in uno stile completamente inatteso la *Pietà*, ora a San Pietro, di cui avanti abbiamo già trattato largamente. Dobbiamo solo mettere in risalto la calma, classica delle grandi rappresentazioni tragiche, che esprime la Madonna: il suo comportamento è quello di una donna che regge con forza inaudita non solo il dolore per la condanna imposta al figlio ma soprattutto la violenza di quella società che ha deciso di mandarlo a morte.~~

~~Di certo qui oltre che agli scultori tedeschi, il Buonarroti si è ispirato anche alla *Pietà* del ferrarese Cosmè Tura.~~

~~Il *Tondo Pitti* riprende l'analogo discorso plastico della *Madonna della scala* ma espresso attraverso una composizione che sfrutta il movimento circolare nella gestualità della Madonna e del bimbo.~~

~~A questa stessa chiave si ispireranno molti altri autori, non ultimo Raffaello con la famosa *Madonna della sedia*.~~

~~All'istante Michelangelo scolpisce una statua di dimensioni gigantesche: si tratta del *David*. Anche di questo capolavoro abbiamo trattato in precedenza ma vogliamo ancora~~

~~sottolineare la straordinaria potenza che esprime questa figura. Michelangelo qui rompe tutti i canoni tradizionali e lo evidenzia proprio incidendo sulla base della scultura “rotta è l’alta colonna” cioè “è frantumata la metopa dei moduli plastici che ti opprimono se non li aggredisci trasformandoli in tue libere espressioni”.~~

~~Nel *San Matteo* (1506), scultura non terminata, immediatamente ancora si capovolge un’altra regola: quella del tuttotondo cioè al contrario di quanto detta la tradizione il Buonarroti scolpisce la lastra di marmo come si trattasse di un altorilievo. La figura sembra prepotentemente uscire dal blocco come spinta da un bisogno incontenibile di respirare.~~

~~Ecco ora i *Prigioni* che sorpassiamo poiché a pagina 81 (?) abbiamo già esposto tutto quello che ci sembrava essenziale.~~