

13268

TEGNO NELLE MANE OCCHI E ORECCHI:

MICHELAGNIOLO

di

DARIO FO, FRANCA RAME, JACOPO FO

I TEMPO

Chi è Michelangelo Buonarroti?

Tanto per cominciare, Michelangelo Buonarroti non è nato a Firenze, come molti credono.

È nato a Caprese nei pressi di Arezzo il 6 marzo del 1475, campò fino a quasi 90 anni.

Una ventina d'anni prima della sua nascita, 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 ove imparano a dipingere, a scolpire e a progettare architetture. In quegli anni a cavallo del Cinquecento vengono al mondo, apprendono e producono, soprattutto a Firenze, centinaia di giovani talenti che diverranno, oltre che artisti, sommi statisti e intellettuali, come Machiavelli, il Soderini e il Guicciardini oppure filosofi, musicisti, incisori, poeti, storici, scienziati, imprenditori della lana e dell'edilizia, grandi medici e specialisti, 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 tutte le opere prodotte dai suoi

figli, naturali e acquisiti, nel tempo dell'Umanesimo e del Rinascimento, comprese quelle andate perdute, razziate nelle guerre, rubate e ora in collezioni private di tutto il mondo, con esse si riempirebbero tutti i musei d'ogni Paese 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 nello stesso tempo?

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 recentemente che in appoggio a questi eccezionali uomini e donne – si è scoperto che anche i geni

nascono dall'utero di femmine – si devono elencare migliaia di artigiani di tale valore che altrove sarebbero classificati come artisti eccelsi.

A Firenze nel Quattrocento e nel Cinquecento non esistevano donne e uomini comuni: evidentemente i normali venivano tutti da fuori ed erano turisti... Li si riconosceva già allora dalla macchina fotografica che portavano a tracolla, pronta a scattare!

Ribadiamo quindi 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 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 proprio un banchiere a dare il proprio nome all'America!

Ma tornando a noi: non basta una valida economia da sé sola a sviluppare un'esplosione culturale e un fervore creativo di quella portata... quello straordinario processo mutativo senza un possente catalizzatore 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 nei suoi *Discorsi sulla politica*, efficace ma molto pericoloso per principi e despoti, 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: tutti vogliono contare. Insomma nasce la democrazia, un fenomeno molto faticoso da gestire per tutti i governanti.

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!

Michelangelo Buonarroti iniziò da bambino a lavorare e nella sua vita produsse un'enorme quantità di opere straordinarie.

Per di più visse il suo tempo con una partecipazione totale: si fece coinvolgere fino alle massime conseguenze.

Mostrò subito grandi qualità nel disegno e nella pittura. Gli amici di famiglia insistevano presso il padre perché mettesse a bottega quel ragazzino tanto dotato nelle arti. Il padre però aveva per lui altri progetti e tergiversava. Alla fine lo inviò presso

maestri piuttosto scarsi in verità, finché a 13 anni il ragazzino entrò nella bottega dei fratelli Ghirlandaio, fra i più stimati maestri di Firenze.

Qui vigeva, 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, ad ogni occasione 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 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, era fortemente 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 tempere,

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 completato 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 come l'ideatore capo dell'infame "pagliacciata" e da tutti duramente insultato. Domenico con tono grave disse: "Tu sei il meglio talento che mi sia capitato di dirigere, 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 quattordici anni, Lorenzo il Magnifico, impressionato dalle doti del giovane, lo accolse nel giardino dei Medici dove rimase qualche

anno finché venne accolto nell'Accademia dei Medici, fondata in quel tempo da Lorenzo il Magnifico. In quella scuola imparò tutte le tecniche possibili della pittura, dello scolpire e delle lettere.

Il Magnifico morì dopo qualche anno e di lì a poco scoppiò in Firenze una vera e propria rivoluzione.

Causa ne fu l'abboccio di Piero de' Medici, detto il Fatuo, figlio del Magnifico e a lui succeduto, che s'inginocchiò con vergognosa piaggeria dinnanzi a Carlo VIII di Francia che scendeva in Italia diretto a Napoli, sulla quale millantava diritti di sovranità.

Con l'indignazione di tutto il popolo di Firenze, Piero il Fatuo è costretto ad abbandonare il governo e la città: nasceva quindi la Repubblica.

Michelangelo si trovò in tragico conflitto fra la riconoscenza verso i Medici e il fermento di libertà, democrazia e partecipazione che veniva di giorno in giorno scoprendo finché si decise a partecipare attivamente a quel nuovo governo.

Come tanti artisti del suo tempo fu ammiratore di Savonarola, il grande domenicano che predicava un nuovo cristianesimo vicino alle origini. Ma quando si rese conto che quel movimento assumeva i tratti di una teocrazia mistica rasantante il fanatismo, oggi diremmo integralista, se ne allontanò. Quando poi ancora il Savonarola accettò che la città accogliesse il re francese, Carlo VIII, spalancandogli le porte e decretandogli il trionfo, Michelangelo mortificato e confuso entrò in una crisi che lo tenne lontano per qualche tempo dalla politica.

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 de Franza

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 io 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 irretàto –
se tu le tòe 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 e ai
cavalier arroversàre
che nullo al par è uno tremmamòto!"*

*"Ehi, come ti infòchi, gran capòzzo! -
esclama ello 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 – azzonze 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 s'est fait."

Salta a caval e non torna indré.

Michelangelo se ne andò a Roma. 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, nel 1498, causa una sfuriata, il re a Parigi, traversando di gran

passo un corridoio centrale del suo palazzo va a sbatter di netto contro la trabeazione del portale “PAH! Oh parebleu! Che botta!” e ci rimane 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, appoggiato su una tavola, ammira il bozzetto in cera di una scultura: una Madonna che tiene in braccio il suo figliolo esanime, una *Pietà*. “Questa – esclama – è mia, per la mia tomba. Ma in marmo la vorrei.”. Detto fatto, si fa il contratto: “Buonarroti, recati tosto a Carrara, scegli il marmo e qui c’è del denaro per l’anticipo.”.

A Carrara, dopo qualche mese di ricerca, trova, appena segato dalla rupe, “uno concio

di un bianco inebriante.”. Il concio è una lastra spessa di marmo.

“Nostra Donna”, come la chiamava Michelangelo, starà seduta su un masso di roccia, quasi in disequilibrio, con il figlio abbandonato su di lei senza vita.

Di certo qui il Buonarroti si è ispirato alla *Pietà* di Cosmé Tura, eccezionale maestro della scuola ferrarese.

Gesù viene scolpito con una finezza ineguagliabile. Michelangelo descrive il suo corpo con una precisione anatomica straordinaria: vene, congiunture e muscoli. Cristo posa senza gravità sulle membra della madre. Le stoffe e il rincorrersi delle pieghe del pannello di tutto l'abito della Madonna 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.

Perché Michelangelo ha scelto come madre di Dio una fanciulla dal volto attonito, quasi una bambina?

Condivi, suo biografo, fa dare al Buonarroti una strana risposta: “La freschezza e l'apparir di giovane età è delle donne caste.”. Ma è un concetto non attendibile, specie se messo in bocca a un uomo d'intelligenza non comune quale possedeva Michelangelo. Egli sapeva bene che la castità spesso avvizzisce, in particolare chi ne abusa.

In verità la risposta è lì davanti ai nostri occhi. Basta chiedersi: Michelangelo, quale immagine teneva della propria madre? Quella appunto di una ragazzina. Francesca,

così si chiamava, lo aveva partorito che non aveva diciotto anni, e non raggiunse i venticinque anni di vita: morì che il figliolo aveva poco più di sei anni. Quella per lui era la memoria della Madonna, ogni Madonna che si trovasse a dipingere o a scolpire.

In questa *Pietà* inoltre dobbiamo porre in risalto la calma che si respira, classica delle grandi rappresentazioni tragiche: il comportamento della Madonna 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.

Nel 1498 a Firenze una banda di Arrabbiati, che appoggiano il ritorno della Signoria, massacra l'intera famiglia di Francesco

Valori, seguace di Savonarola e gonfaloniere della città, compreso l'infante di pochi mesi. Savonarola, sconvolto, pur di spegnere tanta violenza, si offre prigioniero al governo di Firenze.

Di qui lasciamo la parola ai recitanti della Passione di fra Gerolamo, scritta sulla falsa riga di quella medievale di fra Matteo minorita.

“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...”

“Dove te stann calando, frate, nelle segrete?”

“I maggiorenti hanno dimandato al Santo Papa, de farte n’improvvisata: tu sarà’ giudicato col benestar del Santo Padre e del Senato. Sei fortunato...!”

“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!”

“Zitto, fratocchio! Proviam con un poco di tortura: ligatelo di tosto alla rota come se lo torneste arrosto ma fatelo con cura che l’arti no’ si spezzi.”

Finito il processo! E’ condannato! Il giudizio ora è finito: il frate è fottuto.

Ell’è cascato.

Ecco, è impiccato!

Il rogo è approntato!

“Date foco!”

“Brucia! Brucia!”.

Fiamme montan tosto,

còcciono le salme andando arrosto!

S’ode scoppiettar tutto intorno,

li frati crepitano come castagne al forno.

(Pantomima schioppettii)

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

che sprizza acqua a getto, e ognun si butta

dentro a mucchio.

E il popolo ci sguazza,

Oh che festa pazza!

Michelangelo è ancora a Roma, intento a concludere la *Deposizione di Cristo*, commissionata dai frati di S. Agostino. Ha 25 anni. L'idea compositiva della tavola è tratta di certo da un dipinto del maestro fiammingo Van der Weyden. In entrambe le opere il Cristo è all'impiedi, sorretto da uomini e donne. Michelangelo rispetta per intero la composizione della tela a cui si è ispirato, ma vi aggiunge un impianto geometrico del tutto insolito.

Il corpo esanime di Gesù è retto in piedi grazie a nastri di tela che lo avvolgono in parte. Fra i reggitori, sulla destra, c'è anche una delle Marie, che tende con fatica un nastro; nello sforzo si inarca, ponendosi così in opposizione dinamica rispetto al san Giovanni che sta dall'altro lato e a sua volta

tira a sé i nastri come traendo cinghie. Ne nasce una geometria di angoli acuti dentro i quali sono iscritti i personaggi.

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, oggi a Parigi, egli aveva disegnato totalmente svestita la peccatrice amata da Gesù, come è nell'antica tradizione popolare.

Ora provate a immaginare la Maddalena nuda del Louvre al posto dell'attuale Maddalena abbigliata: 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 grida disperate; 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 in regalo.

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

Le eco del successo di quel capolavoro giungono fino a Firenze da dove il governo della Repubblica propone a Michelangelo di scolpire il *David*, una statua, meglio, un monumento in marmo di quattro metri e più,

eletto ad emblema della città e della sua indipendenza.

Michelangelo, per questa statua, 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. E qui dobbiamo denunciare una certa superficialità piuttosto grave di molti narratori d'arte.

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 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.

Quindi si comincia a plasmare un modello in terra creta, della grandezza naturale; dalla creta si realizza un calco in gesso, solo allora, rapportandosi sempre col modello, si inizia a scolpire nel marmo ma col trapano. Un tempo il trapano era detto ad arco proprio perché veniva mosso per mezzo di un arco, come questo (*indica*). La fune che

lo tende avvolge l'asta del trapano. Facendo trillare l'arco si trapana il marmo. Dopo aver prodotto molti fori, solo allora s'interviene con lo scalpello, eliminando il superfluo con una certa facilità, perché, come sappiamo, in scultura si toglie, non si aggiunge e se si toglie in eccesso non puoi più tornare indietro: quindi dal masso si cava la pietra che nel modello è l'aria che abbraccia la scultura. Come diceva Michelangelo, si libera la figura che sta prigioniera nella roccia.

A testimonianza di ciò, sulla base del *David*, Michelangelo aveva inciso: “Davitte con la fromba ed io con l'arco: Michelagnuolo, rotta è l'alta colonna”, cioè a dire: “David rompe il gigante colpendolo con la fionda, io l'ho vinto traforandolo col trapano ad arco.”. 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."

Tutta la popolazione partecipa al trasporto dell'opera in Piazza della Signoria come in un rito mistico di tempi antichi.

A 'sto punto vi presentiamo una straordinaria tenzone.

Leonardo e Michelangelo si trovano posti uno contro l'altro a misurarsi in un'insolita gara: ognuno dovrà dipingere una diversa battaglia. Il gonfaloniere Pier Soderini affida a Leonardo la battaglia di Anghiari e lo scontro armato di Cascina viene imposto a Michelangelo. Il Buonarroti sceglie di narrare la scena che in verità precede la battaglia vera e propria: è la scena di un bagno collettivo. Siamo in piena estate e l'esercito dei fiorentini s'è buttato in Arno sguazzando festoso. I loro nemici, i pisani, coi quali si scontreranno fra poco, scoprono

quella balneazione collettiva e si preparano ad attaccarli, disarmati e ignudi.

Ma un loro capitano dà l'allarme: ha scoperto i pisani che oltretutto hanno saccheggiato spade e lance dei bagnanti, nonché gli abiti. Giunge velocissimo con carri carichi di nuove armi "Fuori dall'acqua! Presto! Lasciate perdere le vesti!". Così, ignudi, mostrando le loro pudende, ecco che i fiorentini si schierano per il combattimento. I pisani scoppiano in una grossa risata: "Avete ben fatto a presentarvi con li vostri corbezzoli ignudi! Ci sarà più facile mozzarveli di bel netto!".

Ma con uno slancio d'orgoglio davvero imprevedibile i fiorentini, seppur spogli, rispondono con ardimento a quella bordata. Nessuno se lo sarebbe aspettato: fra urla e gesti furenti guadagnano la battaglia anche

se costretti a ballonzolare i propri corbezzoli di qua e di là per l'intiera pugna.

E qui Michelangelo dimostra, nell'aver scelto questo argomento tutt'altro che eroico, di possedere, a differenza di quanto vanno sostenendo coloro che lo descrivono sempre ingrignito, severo e privo d'umor scherzoso un gran senso dell'umorismo e dell'antiretorica.

Ormai Michelangelo viaggia sull'onda del successo. Il Papa Giulio II lo chiama a Roma per offrirgli il progetto e l'esecuzione della propria tomba da collocare in San Pietro. Si tratta di un vero e proprio mausoleo, con più di 30 statue. Il giovane maestro è inviato a Carrara per scegliersi i marmi ma dopo tre mesi si rende conto che il Papa non dimostra lo stesso entusiasmo: scopre che Giulio s'è buttato a formare un

potente esercito per conquistare Perugia e Bologna. In più è tutto preso a sostenere la costruzione della nuova Basilica di San Pietro.

“Ma che ci ‘sto a fare io qui in ‘sta cava infocata a cocere come un babbuino al forno? Oltretutto il Giuliaccio coi soldi miei va pagando i mercenari e la Basilica della gloria sua. E che son, il figliolo della povera schifosa?”.

Poi ci ripensa e scende a Roma con carri stipati di marmi che aveva pagato di persona. Ma non c'è nessuno dei responsabili dell'Opera vaticana a riceverlo, anzi lo evitano come un appestato. “Mi son visto sbatter portali in faccia, quindi 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 mi son

arrossato... Vuoi veder che mi son infilata una gualdrappa da buffone tutta nastri e campanelle? Ecco perché mi caccian d'ogni luogo. Son pagliaccio!”.

Furente e anche un po' incazzato, vende tutto, rimettendoci una quantità enorme di quattrini, monta a cavallo e se ne va da Roma.

Il Pontefice si rende conto d'aver combinato un guaio: s'è giocato un maestro dal valore insostituibile così invia cinque corrieri che raggiungono Michelangelo a Poggibonsi ma questi pare abbia risposto ai messaggeri: “Dite al Santo Padre che mi dispiace tanto ma devo rifiutare la sua richiesta, purtroppo non posso tornare da lui giacché ho preso accordo col mio cavallo; è uno stallone davvero focoso e s'è preso un sommommolo d'amore per una giovenca maremmana, una febbre d'amore, proprio da cavallo. Deve

incontrarla a Firenze, è d'uopo che tenga l'impegno perché st'animale affuocato, fuori di sé come sta, è capace di sbalzarmi giù dalla sella come si fa con quelli che mancan di parola agli stalloni arrazzati e ai bischeri come me!". Quindi dà di sperone al cavallo e se ne va.

Ma alla fine Michelangelo, su sollecitazione del Soderini e dei maggiori di Firenze, è costretto a recarsi a Bologna per incontrare il Pontefice, il quale ha sfondato le mura della città e cacciato i Bentivoglio.

Inoltre il Buonarroti è costretto a scolpire una grande statua in bronzo che rappresenta il Papa guerriero vincitore, da porre in San Petronio. Una statua che di lì a qualche anno verrà scarroccata dalla popolazione a forza di funi legate a mazzi così da abatterla al suolo e frantumarla 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".

Per anni i cantastorie divertivano la gente narrando l'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.

*“Curét a vardà tüta gènt
cosa va a capita’ in ‘sto momént
La zènt de Blogna tirén zò
de Giuli l monumént
tirén zò de forza el statuón
Ben ligà de corde l’è stratonà
vèn zò ‘l pontéfize de bòtt,
e tüto se va a sctepà*

in mila tòcc ‘sto balardòcc!
E cosa s’ fa’ adèss de tüta ‘sta feraja che la
par d’ora?
O se farà dono al düca de Ferara!
Feraja de bronz dorà
in fondaria al’è bütà.
Oh che calor!
ol n’è sortìt ‘na colubrina in brónz e d’or.
Che gran cülatta che tégne ‘sto canon,
paren propri ciàpp de cortezàna
e l’han ciamàda la gran Giuliàna.
Quando sparava a tütt arezz
la zént diséa “Sènt, la Zuliàna la fa
scurrèzz!”.

Nel 1508 Giulio II chiama Michelangelo a Roma e gli propone un’opera colossale: di affrescare per intiero la volta della Cappella Sistina “più di dieci metri quadrati di pittura d’affresco con oltre trecento figure.”.

“Ma che è? – si lascia scappare Michelangelo – Una beffa o un castigo? Io non tengo né il mestiere né le qualità per compiere un’opera del genere, io non son pittore.”. “Ma Scherziamo...? – Gli ribatte il Papa – Tu sei un portento, ho visto la *Deposizione* dipinta per i frati di Sant’Agostino e anche il *Tondo Doni* dunque non mi puoi raccontare favole: tu sei il nuovo assoluto. Gli altri, quelli, ripropongono solo l’antico camuffato da attuale, e soprattutto ti copiano. Io voglio l’originale, te!”.

Michelangelo capisce che deve raccogliere tutte le sue doti e forze e buttarsi nella grande scommessa.

Fa abbattere le impalcature e i ponteggi approntati dal Bramante e ne fa issare altri più consoni al suo progetto. Dovrà montare fino a 15 metri d’altezza. Si prepara per un

anno, disegnando bozzetti e cartoni quindi inizia ad affrescare.

Michelangelo sceglie di raccontare all'inizio il volo di Dio che, sbucando da una nuvola fitta d'angeli, dà vita al creato. E subito appresso, riappare il Padreterno, sempre lui, unico e trino, che si getta a precipizio e con gesto perentorio origina astri e pianeti. Segue la creazione dell'uomo con Adamo, ancora frastornato, che riceve attraverso le dita di una mano tesa di Dio, lo spirito e la vita. Nella scena appresso appare l'immagine di Eva accovacciata ai piedi di Adamo: entrambi stanno ricevendo il frutto proibito dal demonio, raffigurato da un serpente con volto di donna.

Un serpente femmina? Cos'è? Un infelice sbuffo ironico del pittore o piuttosto un suggerimento di qualche saccente misogino?

Poi a fianco c'è la cacciata con Adamo che si schernisce appena al gesto dell'angelo che agita la spada ed Eva che si nasconde dietro la spalla del suo uomo piegata dal terrore: il suo volto appare all'istante solcato da rughe. In un attimo è già invecchiata, il dolore l'ha stravolta. Solo su di lei è caduto il castigo, sulla femmina, come sempre.

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

Michelangelo ha realizzato un'ampia cornice architettonica che raccoglie e divide le figure e i protagonisti delle storie bibliche. Nove sono le cadenze ritmiche dell'impianto scenico che, come abbiamo già detto, dista dal suolo la bellezza di 15 metri.

Le figure che stanno alla base della volta hanno dimensione più grande di quelle che sono collocate nella parte interna, così da creare un effetto scenografico di maggior profondità.

Trovandoci a osservare d'acchito quell'enorme affresco dal basso, ci si sente immancabilmente smarriti. I corpi, le scene e le figure geometriche sembrano disposti in un caotico disordine, ma basta coordinare un minimo lo sguardo, come se si osservasse attraverso una macchina da presa facendo scorrere le immagini, ed ecco che all'istante tutto appare inscritto con straordinaria armonia e chiarezza: ogni passaggio diviene logico e facilmente leggibile, come se si sfogliassero pagine di 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, seduta mentre coglie dalle mani del demonio la poma fatale, ha lo stesso andamento delle figure femminili di Lisippo e Fidia, con una carica sessuale forse irripetibile grazie allo scorcio che mette in primo piano possenti cosce e prosperose natiche della nostra genitrice.

Davanti ai plinti che sorreggono gli archi, stanno gli atleti: dei giovani nudi, intenti ad assestarsi o spogliarsi prima di scendere nell'arena.

I loro gesti sono lenti ma carichi di potenza e di armonia ma vi consigliamo di non

considerare queste figure separate, poiché il ritmo del loro movimento nasce da movenze contrapposte. Seguendo uno dopo l'altro, come in una carrellata, i movimenti di queste figure sarete portati quasi per istinto a batter ritmi con i piedi e schioccar le dita.

Nella sequenza dei profeti incontriamo per primo Geremia a cui Michelangelo ha prestato il proprio volto, ed è la stessa immagine che ispirerà Rodin nel pensatore. In poche parole si tratta di un autoritratto che vede il maestro nell'atteggiamento di chi sta pensando con intensità. E ci sembra di vederlo, lassù, sull'ultima impalcatura, seduto, affranto, che sta chiedendosi: "Ma che cosa sto combinando? Quasi quasi mi butto e chissà che non riesca a volare anch'io".

Si dice che qui nella Sistina, per tutto quel tempo (quattro anni e oltre 300 figure), Michelangelo disegnò e dipinse in gran solitudine, aiutato saltuariamente da qualche maestro affrescatore, da muratori e garzoni di cantiere.

È lui stesso a darcene notizia: “Dentro questa cappella, nella quale ormai dormo e vivo ogn’ora senza sortire per settimane, è incredibile come io riesca a campare. Sono come un prigioniero di quelli appesi al palo che io stesso ho più volte scolpito. Io mi son uno di quegli. Mi vedo col braccio levato e la man che tiene il pennello. Il volto in su coglie le colature della pittura e, 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'ironia del maestro sembra sdrammatizzare la realtà. Invero Michelangelo, costretto a quell'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, Michelagnuolo 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 commissionato e imposto questo miracolo!”.

Qui bisogna trarre un cambio di discorso e sottolineare l’interesse straordinario che il Buonarroti teneva verso il sapere e la conoscenza. La stessa passione coglieva tutti i grandi artisti e pensatori del suo tempo.

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 giungevano in gran numero allievi e ricercatori da tutta Europa, fra questi Keplero e Copernico che a Ferrara

e a Bologna perfezionavano i loro studi. Il loro maestro era uno dei maggiori scienziati italiani, Domenico Maria Novara, che stava traducendo dal greco le teorie di Aristarco da Samo e Ipparco di Nicea. Attraverso la geometria e la matematica questi scienziati, in tempi diversi, scopriranno i fenomeni astronomici che oggi tutti conosciamo, giungendo con certezza a stabilire che il sistema planetario tolemaico era 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: "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.". E' per questo che di fatto l'hanno accecato!

Sicuramente anche Michelangelo a Bologna partecipò alle lezioni dei grandi maestri di scienza ma non erano le sue uniche fonti: umanisti di gran valore, studiosi di religioni orientali e intellettuali straordinari lo introdussero alle nuove teorie, sia filosofiche che religiose.

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 come primo e unico astro, naturalmente dopo aver creato la Terra... chissà cosa avrebbe pagato per poter trasformare l'ordine tolemaico in quello copernicano e porre la Terra in un lato insieme a tutti gli astri e pianeti roteanti intorno al Sole.

Ma non si può pretendere tutto dalla vita.

Ad ogni modo un certo guizzico di ironica ribellione alle regole, il Buonarroti 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. 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!

Canto.

*Bono, o padre tu Dèo
che voli nel ciel beato
tutto cargo de fervore
e non tieni alcun pudore
de mostrarte ai peccatori
nella gloria del creato
Che pianeti che tu c'hai mostrato!*

FINE PRIMO ATTO

II TEMPO
TEGNO NELLE MANE OCCHI E
ORECCHI:
MICHELAGNIOLO
di
DARIO FO

Eccoci qui a dare inizio alla seconda parte della nostra lezione su Michelangelo. Nella prima parte del nostro incontro, abbiamo narrato del tempo dell'infanzia del Buonarroti e delle sue doti naturali davvero eccezionali che gli avevano permesso di dipingere o scolpire capolavori già in tenerissima età e di come poi a 20 anni fosse già considerato un gigante della scultura. In quel tempo, scolpiva la *Pietà* di San Pietro e il *David* per la Repubblica di Firenze.

Abbiamo sottolineato la sua coerenza civile e morale nel vivere un evento straordinario, quale fu la nascita della Repubblica nella sua città, e come sapesse tener testa, con grande orgoglio, ai potenti del suo tempo. Di lui diceva Pier Soderini, gonfaloniere di Firenze: “Ei tratta con Papi, come nemmeno il re di Francia avrebbe l’ardire di fare.”.

Oggi diamo inizio alla seconda lezione, partendo dal tempo in cui Michelangelo stava per compiere 40 anni, cioè nel 1513.

In quell’anno moriva Giulio II, detto il Papa Terribile. Fu quel Pontefice a commissionargli la pittura della volta della Cappella Sistina costringendolo, contro la sua volontà, a vivere per quattro anni appeso lassù a 15 metri dal suolo per realizzare quello straordinario capolavoro.

Giulio II lascia uno stuolo di eredi, i quali all’istante si rendono conto che la tomba

dove far riposare le onorate spoglie del fondatore, gloria della stirpe loro, non è ancora pronta.

Subito si riuniscono come in un conclave:

“Dove sistemiamo la salma di Giulio? In San Pietro non è rimasto spazio alcuno.”.

“Beh, c’è il monumento progettato da Michelangelo che sta già a buon punto.”.

“Macché a buon punto!... Ci sta solo il progetto, abbozzato su un fogliaccio di carta.”.

“Beh, è già qualcosa, diamoci da fare, e realizziamolo...”.

“Ma in attesa dove mettiam la salma?”.

“La sistemiamo nei sotterranei vaticani... lì ci sta di tutto...”.

“Va bene, ma tornando al progetto, la statua del Mosè la piazziamo nel centro...”.

“Rispettiamo i tre piani dell’originale monumento...”.

“Ma un po’ più acconcio...”.

“Sarebbe a dire dimezzato...”.

“Innanzitutto 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!”.

Viene eletto nuovo Papa il cardinale de Medici, Giovanni: è il terzo Medici che incontriamo in Vaticano. Questi Medici

spuntan come funghi! Spesso velenosi ma di bell'aspetto!

Si chiamerà Leone X. E' un grande estimatore di Michelangelo.

Sarà il nuovo grande imprenditore di Roma, ma lo sarà anche per Firenze, seppur governando da lontano.

Il nuovo Santo Padre appare subito magnanimo. Offre a Michelangelo il progetto per la facciata della Chiesa di San Lorenzo a Firenze. Il maestro si entusiasma e torna nella sua città da dove invia un disegno per la facciata.

Ma c'è sempre di mezzo il contratto con gli eredi per la tomba di Giulio. "Si fa, non si fa, si attende, si rimanda... e poi ecco Michelangelo che deve rivedere e ridisegnare il progetto, poi fermi tutti, rompo il contratto. Pretendo che mi si restituisca l'anticipo"

“E chi mi ripaga delle spese d’impianto?”

“Si va per tribunali!”

Quale, quello dell’Inquisizione?”

A ‘sto punto Michelangelo va fuor dei gangheri: “Basta! Andando di ‘sto passo, questa tomba servirà prima a me schiantato di botto piuttosto che al Giuliaccio.”

“Eh no, basta lo dico io! – urla Leone X – mi son scocciato! Non si fann più tombe! Né la mia a Firenze, né dei miei fratelli né dei miei parenti né quella di Giulio a Roma. Mi par d’esser diventato un becchino...”.

Michelangelo è senza contratto. È scacco matto.

È il 1520. L’anno dopo il Pontefice muore.

È proprio vero, Dio è il più spietato giocatore di scacchi dell’universo...

Nel 1523 viene eletto nuovo papa Clemente VII, un altro Medici, ma quanti ce n'è! Sembrano delle famiglie Bush e Clinton!

Si preoccupa a sua volta di ingraziarsi Michelangelo. Raffaello è appena scomparso, Leonardo è a sua volta deceduto. Così il Bramante. Michelangelo, ha 48 anni, ormai è rimasto il solo e indiscusso grande a disposizione. Bisogna giocarselo bene: gestirlo con un tal garbo da stordirlo! Il potere si accorge sempre dei suoi grandi artisti soprattutto se ne è rimasto soltanto uno, l'ultimo.

Quindi il nuovo Papa offre a Michelangelo su un piatto d'argento la realizzazione della biblioteca e 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!

*Una tomba di qua,
una tomba di là,
una tomba per te,
una tomba per me,
una tomba per tutti
che siam dei re.*

Ma il Papa non sopporta la tendenza di Michelangelo ad accettar di sottecchi altre proposte: “Limita ti prego i tuoi impegni nel fare – si lamenta – Se ti commissionano un quadro, legati un pennello al piede e fai qualche scarabocchio... anzi no, non farlo perché anche coi piedi e le mani legate sei pure capace di fare un capolavoro! Basta.”.

Nel 1525 Francesco I di Francia, sollecitato dal Pontefice, scende nel nord dell'Italia contro l'imperatore spagnolo Carlo V. Nello scontro di Pavia, nello stesso anno, l'armata francese subisce una disastrosa débâcle. Gli

spagnoli per la prima volta mettono in campo i terribili archibugi a braccio che sparano micidiali proiettili forando fanti e cavalieri come fossero birilli. La cavalleria francese è distrutta, il re francese è fatto prigioniero. Fra le truppe in fuga, l'esercito del Papa, che ha assistito nelle retrovie al massacro, scappa veloce a cercar riparo a Roma. Appresso calano i lanzichenecchi al servizio di Carlo V con l'ordine di far strage dei Romani e del Papa loro.

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

Le bande scatenate non risparmiano nulla e nessuno. E' il sacco di Roma, l'Apocalisse più volte annunciata. Si danno alle fiamme interi quartieri, si massacrano soldati e uomini di qualsiasi ceto, donne violentate davanti ai propri figli, bimbi trucidati.

Questo sarà lo scenario base del prossimo *Giudizio Universale* del Buonarroti.

Anche vescovi e cardinali subiscono violenza. Per quei barbari, una sottana vale l'altra.

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

E dove sta Michelangelo?

È a Firenze ed è tutto intento a lavorare alle tombe medicee quando giunge notizia del sacco di Roma.

Caduto il Papa Medici, cadono anche i Medici a Firenze. È di nuovo la Repubblica. Il Buonarroti è entusiasta e sconvolto allo stesso tempo. Non sa come conciliare gli obblighi e la gratitudine verso i Medici con la gioiosa partecipazione a questo inatteso ritorno della libertà.

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

Questa volta però 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.

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.

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 in altre città come Pisa, Livorno e Ferrara dove il duca Alfonso gli mostrerà il suo insolito, già in quegli anni, sistema di fortificazione.

Tornato a Firenze, il Buonarroti si rende conto all'istante che Malatesta Baglioni, capitano dell'esercito fiorentino, senza ragione alcuna ha collocato le artiglierie fuori dei bastioni e senza difesa. Così chiede informazioni a Rinaldo Corsini, capitano della Repubblica, commentando: "E' da insensato porre bocche da fuoco allo scoperto.". E Corsini 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, il gonfaloniere, e gli espone il problema della difesa così come ha veduto mettere in atto dal Malatesta Baglioni. Costui accoglie piccato quel giudizio: “Son motti dettati da bassa gelosia e non li accetto!”. “No, scusa, ma 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 n’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 l’effigie 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. Provengono da un’ambasceria presso Carlo V, inutile e umiliante, oltretutto. Michelangelo

rimprovera aspramente Capponi: “Ma che ci se’ andato a fare al campo degli spagnoli? A umiliarti? Ma questa è la politica dell’arrangiar le cose prima ancora di risolverle.”. Il gonfaloniere reagisce con furore: insulti, tavole rovesciate, minacce. La sera vien colto da malori e fortissima febbre. E dopo sette giorni muore. Guai a incazzarsi con Michelangelo!

Il sacco di Roma è passato da appena due anni, e già Clemente VII si accorda palesemente con l’ex nemico, l’imperatore di Spagna Francesco I, col quale stipula un nuovo patto di alleanza armata: da qui nasce il nuovo termine di “intrallazzo inciuciato”, naturalmente sacro! Termine che si usa ancora oggi a Roma. Anche in tedesco: “achtung riz inciuciat!”.

Clemente VII inizia a muovere le truppe della coalizione verso Firenze. I capitani dell'avanguardia attaccante sono convinti di incontrare un'effimera resistenza ma, come si scontrano con i fiorentini, scoprono in quelli uno straordinario impeto di lotta. Essi sono decisi a difendere fino all'impossibile la propria città. I militari di professione sono sgomenti e temono che una loro 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 quest'inattesa situazione è il comandante in capo delle truppe fiorentine, capitano Malatesta Baglioni, che già conosciamo, il quale s'abbocca con i rappresentanti del Papa per giungere a un accordo a tutto suo particolare vantaggio. Francesco Ferruccio, l'altro capitano

fiorentino, viene a sapere dell'intrallazzo, s'indigna, ma non gli è dato il tempo di render pubblica la bassa manovra del Baglioni giacché costui, durante la battaglia della Gavinana, dà ordine a un suo sgherro di nome Maramaldo di trucidarlo. Da qui deriva l'epiteto "Sei un maramaldo" che si usa spesso ancora nei nostri governi. La tradizione popolare ci racconta invece che, proprio di suo pugno, il Baglioni, finì il Ferruccio ormai agonizzante che con l'ultimo suo fiato lo maledì: "Infame, tu uccidi un uomo morto!". E questa frase la conoscono anche i bambini, specie quando giocano agli indiani!

I fiorentini, sgombrate le campagne della cerchia, si arroccano nella città e si dimostrano ben decisi a resistere. Intanto a Venezia il Buonarroti viene raggiunto da Galeotto Giugni, il grande retore della

Repubblica, inviato dal governo di Firenze per convincere il Buonarroti: “Michelangelo – insiste – la tua presenza è determinante in questo momento. Firenze ha bisogno di sentire che i suoi uomini migliori non l’hanno abbandonata.”. Il maestro, il giorno appresso, via mare raggiunge Ravenna e di lì oltrepassa gli Appennini verso il Muraglione. Attraversa con gran coraggio e pericolo lo schieramento che tiene in assedio la città e finalmente, condotto da Bastiano, uno scalpellino amico suo, mette piede a 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. È risaputo, i campanili a Firenze, per la loro forma allusiva, sono sacri, perciò si proteggono coi materassi!

Il morale degli assediati non è dei più esaltanti, fra l'altro si vanno 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 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, sghignazzi e qualche bestemmia, decorativa s'intende, tipo... Santaccio impagliato col cul a botte che dentro tieni a frotte... lasciamo correre!

...dicevo che le grida 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 quelle dei papalini, i lanzichenecci, dinnanzi a tanta festosità e sicumera, guardano in su stupite e, prese da sconcerto, commentano: (*pantomima*) achdé uahn manè... hiho de puta... Achtung isegher CAVRON!

Intanto nella città il Baglioni, portato a giudizio dai maggiorenti, tenta di ribellarsi alle accuse che gli vengon mosse per l'assassinio di Francesco Ferruccio ma non viene creduto. Anzi il governo lo estromette dal comando e anche dalla città. Il traditore porta all'estremo la sua ignobile azione: nella notte, l'infame, 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.

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, nei sottotetti dell'abbazia di San Lorenzo, dove ci stann le tombe e di lì 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 abbiano posto una taglia. Il Buonarroti rimane nascosto per più di un mese.

Clemente VII va dichiarando da tempo pubblicamente d'esser disposto al perdono

per tutti gli oppositori. Nottetempo, il priore dell'abbazia, suo fidato amico, lo accompagna nei possedimenti del Papa che lo accoglie affettuosamente, lo perdona e lo reintegra nelle sue mansioni.

Come recita un adagio antico: “Il potere è magnanimo, specie con coloro dai quali può trarre gran vantaggio”. Michelangelo riprende il proprio lavoro alle tombe medicee ma l'esser stato costretto a chieder protezione ai Medici e di nuovo il perdono lo ha fortemente frustrato.

Ferito nel suo orgoglio, cerca di reagire facendosi assorbire completamente dal progetto.

Il Buonarroti architetto bada di rifarsi alla lezione del Brunelleschi. Una geometria di spazi semplici con pilastri scuri contrapposti a colonne e piani di marmo immacolato e quindi poche ma stupende statue. Le figure

allegoriche che rappresentano la *Notte* e il *Giorno* e il *Crepuscolo* e l'*Aurora* sono fra i maggiori capolavori della scultura di tutti i tempi.

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

Niente di funebre, o peggio funereo, per carità. Spazi di pieni e vuoti si susseguono sotto quella volta che ripropone il respiro della cupola del Pantheon. Non ti puoi certo permettere d'intonare un *Miserere* in uno spazio del genere ma solo un rito festoso di nozze con belle fanciulle felici e danzanti.

I tre anni che seguono, dal 1531 al 1534, si dimostrano gli anni più intensi e spesso dolorosi della vita di Michelangelo. Muore il padre. Le vicende della guerra, il nuovo ribaltamento della situazione politica, la

restaurazione con relativa cacciata dei più valenti uomini della Repubblica non l'hanno segnato solo nello spirito ma anche nel corpo, tant'è che si ammala seriamente ma la sua tempra fisica reagisce in modo inatteso e in breve tempo ricomincia a esprimere tutta la sua voglia di vivere e operare.

Ormai Michelangelo ha acquisito una sua straordinaria e assolutamente personale espressione plastica che ha fatto sorgere un nuovo termine: *michelangiolesco*.

Ma da dove ha acquisito quel linguaggio tanto imponente?

Alcuni studiosi hanno commentato che Michelangelo, più che da maestri dai quali fu a bottega, ha appreso, anzi, s'è letteralmente impregnato di quelle opere che ha incontrato nei suoi viaggi, come avvenne

a Bologna, quando, ancora ventenne, scoprì le sculture di Niccolò di Bari e i bassorilievi di Jacopo della Quercia, per non parlare dell'impatto emozionale che provò dinnanzi ai dipinti dei pittori ferraresi, in particolare di Cosmé Tura.

Sempre da ragazzo, a Bologna, nella chiesa di Santa Maria della Vita si era imbattuto per la prima volta nello stupendo *Compianto di Cristo depresso* di Niccolò dell'Arca di Bari, un gruppo di sei figure in terracotta, di sconvolgente drammaticità. Rimase colpito per la potenza di quel coro di statue dove uno stuolo di donne e uomini dolenti sembrava urlare davvero disperato il proprio dolore. Soprattutto è sconvolto dall'insolita gestualità con cui li si rappresenta, e ancora il movimento che agita i loro panneggi come fossero scossi da terribili folate di vento.

Con la spinta di quell'arricchimento culturale, il Buonarroti affrontò la messa in opera di una statua raffigurante il protettore della città, San Petronio.

Riprendendo la lezione di Niccolò dell'Arca e di Jacopo della Quercia, scosse le vesti del santo come fossero mosse da un turbine di vento tale da costringere il santo stesso a procedere tutto teso in avanti, come nell'atteggiamento di chi affronta una terribile bufera. La bufera, è ovvio, era quella della sua vita, della vita del santo.

Quando anni fa ho veduto per la prima volta l'originale del *San Petronio*, sono rimasto a dir poco stupito: osservando le foto di quella statua, mi ero fatto l'idea che le dimensioni di quel monumento fossero enormi, che superassero almeno i quattro metri, invece si trattava di una statuetta di 60 centimetri o poco più. E' proprio vero che la dimensione

di un'opera non si misura a spanne bensì in conseguenza della grandezza dello scultore che la esegue.

È risaputo che Michelangelo possedeva un'altra straordinaria dote, quella dello scriver rime davvero inconsuete. Alcuni di quei frammenti poetici sono dedicati a una giovane fanciulla incontrata proprio a Bologna, la quale gli “dolcirà le notti, i giorni e il pensiero” per tutto il tempo in cui si trovò a vivere in quella città.

Stava costretto nel laboratorio della fonderia intento a preparare il monumento per Giulio II, quindi quarant'anni prima, ma i suoi pensieri giravano intorno alla bella figliola; così descriveva di nascosto sui fogli l'armonia del suo muoversi, l'affascinante plasticità del corpo e delle membra nell'incedere gioioso. Non scriveva del suo

viso e delle sue parole ma nei versi 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 di molto più magico.

Ancora, il poeta Buonarroti 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 s'insegna ai bimbi che dice “vedere e non toccare è una cosa da imparare.”. Di certo ‘sto motto, che pretende di 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.”.

Sono pochi gli storici che accennano alla figura morale e al coraggio civico nonché alla coerenza intellettuale che Michelangelo dimostra non soltanto nei suoi scritti ma soprattutto nel comportamento quotidiano e nelle situazioni difficili, dove sono implicate la risolutezza e la dignità civile, al primo posto avanti a tutto, anche a sé stessi.

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, incontrata proprio mentre sta per concepire il *Giudizio Universale* nella Cappella Sistina. Vittoria Colonna, poetessa di notevole valore, parlando del Maestro così si esprime: “Non vi riuscirà di capire Michelangiolo se di lui non leggerete

strizzando il senno. Solo sfogliando con ingegnosa brama i suoi fogli, vedrete allora 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 augel possente.”.

Michelangelo si diceva poeta, non letterato; egualmente, non per falsa modestia ma per convinzione, si dichiarava scarso pittore e, come Leonardo, non si definiva architetto ma “geometra delle costruzioni”.

Fu riconosciuto autor di rime all'improvvisa da molti umanisti d'alta cultura.

Spesso le sue poesie si ritrovano nel retro dei disegni e degli abbozzi, alcune scritte addirittura col pennello di punta, il che ci

testimonia che anche dipingendo pensava in versi.

Michelangelo sta per compiere i sessant'anni quando il Papa lo invita a raggiungerlo urgentemente a Firenze, in San Miniato, dove gli propone di affrescare la grande parete della Sistina. Il maestro questa volta accetta di buon grado.

All'inizio il tema scelto è quello della Resurrezione che poi diventerà il *Giudizio Universale*.

A Roma s'apparechciano i festeggiamenti d'accoglienza per il ritorno del Buonarroti. Siamo nel 1534.

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. 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!

In 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 coniugare bellezza e armonia. La stima e la simpatia che prova per Michelangelo si dimostrano davvero eccezionali. Tanto per cominciare gli offre uno stipendio tre volte maggiore di quello di cui godeva prima della sua nomina. Inoltre, per la prima volta nella storia del Vaticano,

il Papa invita un maestro d'arte, come Michelangelo, a prendere con lui un bagno di vapore nella sua piscina. E durante il bagno ripropone al Buonarroti di realizzare l'affresco della Sistina.

È davvero un momento felice e carico di sorprese inaspettate per Michelangelo... volete anche voi provare una fortuna esagerata? Prendetevi un bagno col Papa! Questo!

Il maestro proprio in quei giorni fortunati, 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, 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. 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.

Il primo progetto, 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 l'idea del *Giudizio Universale* di Giotto 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 dell'affresco, spingendo avanti la barca di

Caronte 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.”.

Sull’ampio fondale nulla corre in parallelo. Dentro una fascia che attraversa il cielo si muove una gran folla, appena sotto s’apre una striscia d’azzurro. 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’aggrediscono come mute di cani rabbiosi, cercando d’asestarsi rispettivamente colpe e infamità di cui nessun si vuol caricare.

Dal fondo, a livello del tramonto, giungon bagliori di fuoco. Lì sta Minosse, 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 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 iscritto 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. 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 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 hanno dimostrato nel tempo infinito di cui hanno goduto.

Michelangelo quindi mette in atto un discorso che nulla ha a che vedere con

quanto hanno 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. 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 etereo o di evanescente. Ogni corpo mantiene il peso

suo e la propria vitalità che 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 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. In questione non c'è soltanto l'arte, ma tutto il problema teologico della Chiesa cattolica. L'uomo nudo, 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 sulla faccia per lo sgomento o nel gettarsi dall'alto di sotto verso il terreno, quasi a volersi sfracellare al suolo, mette in totale evidenza il valore assoluto delle coscienze umane: umani diventano gli angeli, umane le donne piangenti, umana la Madonna e anche Cristo, nella sua rabbia. Quel guardarsi intorno disperato d'ogni personaggio alla ricerca di qualcosa che lo conforti, quel muoversi senza senso, quell'abbracciare altri sventurati in un gesto ripetuto 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 dai suoi amici colti e ribelli della cerchia di Vittoria Colonna.

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, 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, 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?

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 loro di sotto, proprio a quelli che stanno guardando la pittura.

Perfino quel fondo azzurro, 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 immantinente.

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. È il 1542, il maestro ha 67 anni. Egli esegue nel giro di un anno il primo affresco del ciclo: *La conversione di Saulo*. Un anno e mezzo più tardi il Buonarroti cade seriamente ammalato. Viene ospitato nel palazzo degli Strozzi e dopo qualche mese è

fuori pericolo, può riprendere gli affreschi della Paolina.

Tanto nella *Conversione di Saulo*, il futuro San Paolo, che nella *Crocifissione rovesciata di Pietro*, osserviamo che entrambi i protagonisti presentano il volto dello stesso Michelangelo. In un'altra situazione ritroviamo l'autoritratto del maestro: nel *Giudizio Universale* della Sistina, dove San Bartolomeo, scorticato, tiene sollevata la propria pelle 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.”.

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 Saulo* è tratta dagli Atti degli Apostoli. In quel testo si racconta come Cristo dal cielo abbia lanciato un fulmine verso Saulo sulla strada di Damasco. L'uomo da cavallo s'è trovato a terra, disarcionato, mentre Cristo grida:

“Perché Saulo perseguiti me e il mio popolo?”. Cristo ha ben ragione a lanciare tutta la sua rabbia contro Saulo: è risaputo che il personaggio era delatore al servizio della repressione romana, persecutore di cristiani. Anche Caravaggio nel Seicento dipingerà la stessa scena.

Che significato ha qui un Saulo 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. Egli scriveva infatti in un sonetto:

*“Qui si fa elmi di calici e spade
e il sangue di Cristo si vende a manciate
e croce e spine son lance e 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 – grida Erasmo da Rotterdam – 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 Saulo* 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 Saulo fuggono e guardano 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 sta capitando in questa città?”.

La città è Roma che sta inchiodando alla croce il fondatore della prima sede cristiana nel mondo.

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.

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 adagate e *Nudi femminili*
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*.

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 de *Il viaggio sulla luna* di
Luciano di Samosata.

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

Dal 1550 in poi, intorno agli 80 anni, 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. I suoi disegni diventano di giorno in giorno più sofferti e affaticati; ormai non li esegue per illustrare progetti ai committenti ma esclusivamente per se stesso e questo succede anche per le nuove sculture.

Come dichiara in più di un'occasione: "Sentirsi libero da 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.”. Difatti 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 a 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 ad 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* 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 tremori post mortem è davvero angosciante.

Eguale un'altra Pietà, quella di *Palestrina*, 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 tuttotondo l'accorciamento sorte una sproporzione normalmente inaccettabile, che pensi esser causata da un 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.

In quel tempo, i suoi detrattori e anche gli amici commentano: "Egli non è più in sé, vuoi nel concepir forme che nel produrle.". Di certo le sue statue hanno sofferto, si son contorte quasi per proprio conto.

La *Pietà Rondanini* 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 se 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.

*“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
mortalì 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
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.'".*