

17095
MICHELANGELO
DARIO FO
15 LUGLIO 2007

mettere nei ringraziamenti
BIBLIOTECA MALATESTIANA DI CESENA

E' risaputo che Michelangelo, anche quando sulle impalcature della Sistina dipingeva quel suo capolavoro, a firma di ogni giornata poneva il suo nome e quindi specificava scultore, non pittore! Ancora, mostrava sprezzo spesso pesante verso il colorare: chiamava quell'arte mestiere da donnicciole e giunse a rifiutare 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 forniscon la ragione.

Il Vasari, suo biografo 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 commovente cosicché questi dovette alfin cedere. Dopo aver appreso qualche lezione da pittori di poca capacità, il ragazzo 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 per dipinger figure, 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 ragazzo di bottega Michelangelo dimostrava un gran senso del gioco a scherno, come tutti i toscani di razza, 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... tendeva a esser intronato!

In quel tempo Domenico aveva iniziato una tavola con Madonna e figliolo attorniati 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 comparì, 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 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. Nulla ti vale anche se a gran pittore sali. Solo insolenza è in te che vale!”.

Rimase tanto scosso Michelangelo che da quel dì non permise a nessuno di ricordare ch'egli fu a bottega dai

Ghirlandaio. Risoluto, sempre negò d'esser allievo loro e odiò quasi alla follia la pittura e il colore.

Nel gennaio 1494 un'eccezionale nevicata si posa su tutta Firenze, una coltre alta più di un braccio e il vento appresso trascina 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, 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” e anche “Capriccio”, moti di scherno che ben gli s'addicevano. Infatti gli venne in capo di far scolpire nella neve, lì nel cortile del suo palazzo, una grande statua e ne diede l'incarico a Michelangelo, che mal volente prese l'invito come burla greve: ordinare che si facesse un monumento impiegando in luogo di marmo neve e ghiaccioli era un'evidente beffa

giacché, modellata la figura, si sarebbe assistito al sciogliersi del monumento tradotto in pupazzo a sguazzo.

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 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.

Piero de' Medici detto il Fatuo, uomo pavido oltre che vanesio, inaffidabile, 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 forti (baluardi) 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: non si doveva cedere quelle roccaforti. Come spesso succede nei pavidì, egli rilancia dicendosi deciso a scendere in campo contro l'invasore. E giacché alcune forze politiche, quali Savonarola e il 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 dimostrar 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.

Liberati dal dominio mediceo, i fiorentini si organizzano per istituire un governo repubblicano che appare subito sostenuto da vari movimenti in evidente contraddizione uno all'altro. Fra questi ci sono addirittura appartenenti alla casa de' Medici di secondo ramo che si dichiarano sostenitori della repubblica.

Con stupefacente rapidità d'incoerenza, i cittadini, sollecitati in ciò da Savonarola, dopo aver festeggiato la fuga del pavido tiranno e l'acquistata libertà, decidono di accogliere il monarca francese 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 meglio 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

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’azzònta de sèncò 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 tõe trombe farai sonar

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 porrai in la mano cento e venti mila piès
d’oré.”

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

“Fàmme finìr – dice Carlo tutto dòlzo – appena a Napoli son
zònto

Je la conquèt all’intrassàt e li tòi danàr te se retòrna 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 di Niccolò dell'Arca di Bari, morto proprio in quell'anno. Ne rimane colpito per la potenza delle statue che rappresentano uomini e donne dolenti che sembrano urlare davvero disperati tutto il proprio dolore e soprattutto lo colpisce la potenza della loro gestualità, e ancora il movimento che agita i loro panneggi come fossero sconvolti 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, sia antiche che del suo tempo. E questo fu proprio il caso dell'incontro con il grande Niccolò di Bari e con i bassorilievi di Jacopo della Quercia 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 gestualità e potenza d'immagine. Espressione che vediamo ben rappresentata dalle opere eseguite in quel tempo nella città, prima fra tutti l'angelo inginocchiato che regge un candelabro. Basta osservare la dinamica della positura e gli slanci possenti che accompagnano il muoversi del panneggio per rendercene conto.

A questo proposito abbiamo da poco scoperto che visto lo straordinario interesse che Michelangelo dimostrava per quelle figure del grande artista di Puglia, un noto collezionista d'opera d'arte di Bologna andò mostrando un abbozzo d'angelo in marmo appena sgrossato da Nicolò dell'Arca, chiedendo al giovane fiorentino se si sentiva in grado di terminare la scultura. Michelangelo stette un attimo in silenzio poi chiese: “Se vi guasto il concio d'abbozzo, 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 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'opera all'uno e all'altro scultore.

Tornato a Firenze nel 1495, di novembre, Michelangelo viene accolto in casa di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici detto il Popolano, il più noto rappresentante di una delle famiglie minori di quella casata che si era guadagnato il soprannome di Popolano proprio perché s'era dichiarato simpatizzante del governo repubblicano. Il carisma di Savonarola, ispiratore di quel movimento, era fortemente accresciuto. Michelangelo, al contrario di suoi colleghi, come Botticelli e Filippo Lippi che stravedevano per il frate, ora è assalito da seri dubbi riguardo al fanatismo mistico del maestro di fede. Tutto stava assumendo le forme sempre più radicali di una teocrazia mistica esaltata da grandi, 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. Il 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 Alessandro VI, 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 d'ogni razza e credo. Conduce una vita a dir poco scellerata a proposito dei suoi amori e alleva figli e figlie nella stessa disciplina di osceni e spesso scellerati accoppiamenti. Savonarola lo accusa pubblicamente di ogni turpitudine 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.

Il Borgia, 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!”

Quasi che 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, 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 il suo ospite scolpisce lo splendido Bacco, ora a Firenze, quasi a illustrare il canto dell'allegrezza amorosa di Lorenzo de' Medici, che tutti ricordiamo:

Ecco Bacco e Arianna belli

l'un dell'altro ardenti

sempre insieme stan contenti

perché bella giovinezza che sen fugge tuttavia

chi vuol esser lieto sia

del doman non v'è certezza.

Quant'è bella giovinezza!

Inizia in quel periodo il cosiddetto “rebaltimento”, 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 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 di netto contro la trabeazione del portale, e ci rimarrà secco. Si commentò che quel botto finalmente gli aveva messo la testa a posto!

Nello studio in cui Michelangelo lavora entra inatteso Jean Bihlères 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, che lo commuove. “Questa – esclama – è mia, per la mia tomba. Ma in marmo la vorrei”. Uomo di poche parole, si fa per dire, Jean Bilhères (l’h va prima o dopo la l?) offre all’immediata a Michelangelo il denaro necessario a procurarsi la pietra e un anticipo del compenso.

Michelangelo di persona si reca alle cave di Carrara 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 le figure della Vergine con il figliolo steso in grembo, ma profondo solo due bracci fiorentini (poco più di un metro). Questo imponeva allo scultore di trattare le figure come fossero iscritte in un altorilievo.

“La statua di nostra Donna”, come la chiamava Michelangelo, sta seduta su un masso di roccia, 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. Michelangelo descrive venature, congiunture 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 tiene in grembo un figlio della sua stessa età. 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. Francesca, così si chiamava, lo partorì che non aveva diciotto anni, e non raggiunse i venticinque anni di vita. Morì che il figliolo aveva appena sei anni. Quella per lui era la Madonna, ogni Madonna che si trovasse a dipingere o a scolpire.

A Roma per i lavori in corso, si incontrano molti artigiani e artisti fiorentini che offrono a Michelangelo nuove della situazione politica della sua città. Viene a sapere che molti

sono tumulti, e gli scontri rovinosi si susseguono fra le antiche e nuove consorterie della città.

I Frateschi detti poi Piagnoni, seguaci di Savonarola, sono cresciuti di numero. A loro si oppongono i Compagnacci, 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 dalle caratteristiche dall'intento più politico quali gli Arrabbiati, 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. Qualche giorno prima 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 verso quegli uomini e, incredibile!, quelli si sono fermati e inaspettatamente se ne sono ritornati sui loro passi.

Egualemente ha notizia che parte di quelli che oggi chiameremmo conservatori chiedono al governo che Savonarola sia processato per indegnità e per manifesta eresia. Savonarola imperterrito continua a predicare, seguito da folle estasiato 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 contro tutto il popolo di Firenze. Il che significherebbe all'istante un disastro, soprattutto sul piano degli interessi economici: gli affari e i mercati di cui la città ha sempre tratto vitale vantaggio si spegnerebbero, giacché niuno volentieri metterebbe piede in luogo in cui sarà interdetto frequentar chiese per i riti, compresa la santa messa, il battesimo, l'estrema unzione, la confessione, la

comunione e così via dappresso per tutte le sacre solennità, come le Ceneri, il Natale, il Corpus domini, il Carnevale, la Pasqua di Resurrezione: una città senza festa, senza mercati e senza Dio!

Michelangelo ne rimane a dir poco sconvolto: “E’ una mossa di indegno ricatto – si dice abbia commentato – Così si condanna Savonarola senza che il Papa lo 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. Dopodichè, la Repubblica sarà con lui sotterrata e il Pontefice avrà Firenze tutta stesa su un piatto”.

A render più tragico e grottesco il clima in città, ci pensa un frate opposto ai Piaggioni, tale Fra Francesco di Puglia, che provoca i seguaci del Savonarola e il domenicano stesso perché si sottopongano alla prova del fuoco, un’ordalia fortemente proibita dalla Chiesa, ma in questo caso ben accetta e caldeggiata. Savonarola è contrario, ma Fra Domenico (non si chiamava Francesco?no, si chiamava

domenico) e altri, sostenuti da una folla appassionata, si dicono decisi al sacrificio: “E’ l’unico modo che ci resta per cancellare le infami calunnie che da tempo ci gettano addosso”.

Vengono raccolte fascine e tronchetti d’alberi in gran quantità per fomentare il percorso di braci ardenti. Uno appresso all’altro, frati seguaci e sostenitori, s’inginocchiano al tramonto pregando e cantando in coro gli inni propiziatori al gran cimento. Si levano cento e più fiaccole ad aizzare il fuoco. Una bordata di vento fa sì che all’istante si illumini di fuoco tutto il percorso. Un fulmine lunghissimo attraversa torri e tetti di Firenze e con il tuono possente casca il cielo: una tempesta d’acqua spenge le fiamme, un fumo acre, spinto dal vento aggredisce gli astanti che fuggono al riparo. Tutti a casa. Il giudizio non lo si farà... Dio non lo vuole!

Ma le violenze non hanno fine. La domenica delle Palme 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 della città. Viene incarcerato in una piccola stanza. I maggiori decidono il processo.

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 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 sarò 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. Issatelo con le funi per li brazzi, ma fatelo con cura che l’arti no’ si spezzi.

‘Na volta storto ammetterà il suo torto!’”

Un giovane sbircia dentro il gran salone e grida:

“L’hanno issato e posti 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.”

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

“So’ i tamburi che accompagna i morituri!”

TARAM TAN TAN! TARAM TAN TAN!

Ecco là tutta la congrega:

egli che sorte coi suoi frati appresso.

(ritmato a sfottò)

“Gerò-lamò TARAM TAN TAN!

Che ti prende mò?

No’ te reggi in piè? TARAM TAN TAN!”

Troppo l’han scozzonato

Al garretto l’han spezzato

TARAM TAN TAN!”

De fori ci son anco li beceri de’ Palleschi

Che fan sberleffi:

Oh poveràzzo non regge il passo.

Ponetelo dentro uno girello

TARAM TAN TAN!

come se fa coi bimbi!”

TARAM TAN TAN!

“No, è meglio dargli de mazza sulli diti
come se fa co li ciuchi inscemmuniti!”

TARAM TAN TAN!

E n’altro ciarlone screanzato glie grida:

“E chi se’ te, tutto incatenato,
che avanza faticando lemme lemme?

Dimme el vero:

Non è che tu se’ quel frate tanto solenne e austero?!

Come te se’ ridotto!?

Dove sta la toa maestà de santo inarrivato?!

Quel tuo dir dolze che mascherava ogni tuo greve eccesso

Che t’accompagnava anco quando andavi al cesso?!”

Tre donne se fan largo:

“Fatte forza frate santo e non l’ascoltare a quei maledetti.

Abiura, abiura chiedi perdono allu Papa che te poi salvare”

Gerolamo al suolo ell’è cascato:

l’hanno raccolto e caricato su un carretto.

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

Egli ha già pronto il cappio: siamo al supplizio.

Hanno sceso già tre funi per l’impiccata.

I frati vengon spinti sulle travi del patibolo.
Un prete roteando va il turibolo.
Tutti in ginocchio per l'orazione:
“Pentiti! Pentiti! Dì che sei pentito!”
“Dopo, dopo, non c'è più tempo:
ormai i tre frati c'hanno il cappuccio in capo.
Lasciamo correre il rituale e veniam all'esecuzione”
“Issalo, issalo che lo vogliam vedere ritto in sua maestate”
“Su, su, son giunti in cima al palo tutti insieme
strizzati son a coll serrato
l'anemàccia loro se n'è già ita.”
“Presto, tirateli giù. Aità:
il rogo è già approntato!
Forza coi ceri, date fuoco!”
“Zitti voi di cantar lo Miserére!
Brucia, brucia, date fiato al fòco
che non ce resti che cenere de 'st'infami!”
Fiamme montan tosto
Cocciano le salme andando arrosto!
S'odon 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 che sprizza acqua a getto, e ognun si butta dentro a mucchio.

E il popolo ci sguazza

Oh che bella festa!

IL SEPPELLIMENTO DI CRISTO (Londra, National Gallery)

Michelangelo è ancora a Roma. Di certo per quest'opera s'è ispirato a una deposizione del Mantegna e a un dipinto di un maestro fiammingo vicino a Van der Wieden. In entrambi i dipinti il Cristo è all'impiedi sorretto da uomini e donne. In

ginocchio, davanti a Gesù, è posta la Maddalena. Michelangelo rispetta per intiera 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 uno stretto ellisse, dentro il quale sono iscritte 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, 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: 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 i corpi in un insostenibile dolore.

L'opera è stata dipinta a Roma per i frati di Sant'Agostino. Siamo nel 1500. 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. 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.

Questo 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. 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. Il contratto viene firmato con l'opera del Duomo.

Michelangelo si avvale di un blocco di marmo già sbizzato nel 1463-64 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. Michelangelo 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, specie americani, si assiste alla messa in opera immediata con mazzuole e scalpelli. Nella realtà il primo impatto con la scultura nasce sempre 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 rompe 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. 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 Policleto 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 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'opra 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 ci può armare 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 accolsero 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 26 anni. Già la sua *Pietà* a Roma aveva creato grande meraviglia. I fiorentini ora lo accoglievano come il gigante della scultura.

Di certo il trasporto della Statua del Davide dal cortile dell'Opera del Duomo fino alla piazza della Signoria fu una vera e propria epopea trionfale. 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 trasporto durò, con pause di riassetto, per giorni e giorni. E la folla sempre partecipava 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 e lo scontro armato di Cascina 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 dove alcuni uomini stanno uscendo dall'acqua di un fiume e altri si rivestono, ma la maggior parte dei personaggi 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 i fatti al loro inizio gli sono apparsi più importanti 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. 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, i fiorentini che nudi si tuffano nell'acqua dalle alte rive e sguazzano gioiosi. Subito le avanguardie pisane strisciano fino al luogo dove i malaccorti bagnanti hanno lasciato incustodite armi e abiti e ne fan bottino. Quindi tornano al campo per indurre il loro esercito ad attaccare immediatamente sorprendendo 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 dimenticata. Per loro salvamento giungono alcuni carri carichi di spade, scudi ed elmi, condotti dal Donati. Così che tutti hanno la sorte (fortuna) di riarmarsi. Appaiono tosto i soldati pisani e nel veder i loro nemici che mostrano le pubende 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 mozzare 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

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 iscritti 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*. 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, 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. Giustamente quel sospendere, rivedere, correggere, riprendere e quel rompere 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 1506 (verificare) di slancio e carico d'entusiasmo. Si recò di persona a scegliere i marmi in Carrara e ci rimase otto mesi. 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 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 sono 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’”) 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.

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 metter lo stato nostro a risico?”.

Alfine Michelangelo, proprio per amor di patria, cedette e andò a incontrarsi col papa a Bologna (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 legato alli cojoni.”

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 che "s'indovinava la corazza sotto il mantello panneggiato mosso dal vento".

La statua trionfante non durò molto lassù.

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.

Tre anni dopo (1511) la sua salita alla nicchia il popolo bolognese, applaudendo il ritorno dei Bentivoglio, la strappò di lassù e la fece a 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 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 satanass de Giüli ol matamoro a Blogna ‘a s’ fè colar ‘n monumèn de bronz e oro; in zimma derent l’arcòn del san Petronio, fue cargàt ‘sto lerzo conio. No’ es’ passò manco tri ann, e via fue cazzò ‘sto gran tirann! La zènt strattò de sott ol statüòn, trajèn de forza a gran tiròn, vèn zò ‘l pontefize de bott, tüto vè a sctèpass in mila tocc.

Al düca de Ferrara füer donat ‘sti balardocc. Büttat in fondarìa a gran calor, ol n’è sortìt ‘na colubrina in bronz e d’or. ‘Na cülatta tenea de cortezana e l’han ciamada la gran Giüliana. Quando sparava a tüt arezz la zènt disèa “sènt, la Zuliana fa scurrèzz”.

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, 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 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 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 pensiero 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. 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 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 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 buttan 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 lanzichenecchi. 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”.

TOMBA GIULIO II

Giulio morì nel 1513 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 Mosè è già pronto... lo piazziamo 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 fermento del sapere

Nel Cinquecento, specie in Italia, si determina una straordinaria attenzione alla conoscenza: 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.

Alle università italiane giungono in gran numero ricercatori e studiosi da tutta Europa. A Ferrara e Bologna studiano Keplero e Copernico. 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 sono al centro dell'universo. Aveva ben ragione la Chiesa a combattere con tanta ferocia questi concetti, giacché sono veicolo del dubbio nell'animo dei fedeli come atto di coscienza e ricerca della verità.

Da qui nasce l'insostituibile elogio del dubbio.

Diceva 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".

Michelangelo, che in molte occasioni si trovò a Ferrara e a Bologna, di certo si beveva come un assetato quelle teorie, confortato dagli insegnamenti dei suoi più stimati amici, quali Lattanzio Tolomei e Antonio Brucioli. 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 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. Ancora esse rappresentano le diverse culture e religioni pagane e le antiche civiltà a cui appartengono. Molti critici e studiosi hanno sottolineato l'ardita scelta controcorrente di

Michelangelo che in questo modo vuole porre in primo piano il valore culturale femminile nella storia di una società, fortemente dominata dagli uomini.

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.

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.

L'idea di Giulio II era di realizzare un senso e valore politico sfruttando le opere d'arte e i monumenti in un programma 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 (SONO 13 X 14!!) 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 i Doni (VERIFICARE), 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 abbioccatto 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 – 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 ad 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!" Ma di certo questa sua era una chiara spaccata: 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 e stender velature e battere cartoni sulla parete per lo spolvero. Insomma si trattava solo di rifarci la mano. Perciò par quasi certo che fece giungere da Firenze due 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 al primo giorno di lavoro!”

Perciò in seguito a un altro impianto di cantiere da lui stesso progettato, finalmente fu dato inizio ai lavori. Il primo intervento fu quello di variare la volta del soffitto a botte, risistemandolo con una più corretta curvatura. Poi si iniziò con lo scegliere il tema delle storie che si voleva affrescare. Michelangelo scelse di raccontare all’inizio il volo di Dio che, sbucando da una nuvola fitta d’angeli, dà vita al creato. E subito appresso, ecco riappare il Padre eterno 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 sua mano tesa lo spirito e la vita. Nella scena appresso appare l’immagine di Eva accovacciata ai piedi di Adamo: 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 una imposizione del vescovo suggeritore?

Poi a fianco c'è la cacciata, 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 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 ideò una cornice architettonica che raccogliesse 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, 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 iscritto 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. Ad 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 forse una carica sessuale irripetibile grazie allo scorcio che mette in primo piano possenti cosce e 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 iscritte nei rettangoli stanno gli atleti: dei giovani nudi, intenti ad assestarsi o spogliarsi di manti o teli prima di scendere nell'arena .

I loro gesti sono lenti ma carichi di potenza. Si può godere della perfezione che esprime il corpo loro nella 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. I momenti di stasi, anche quelli, son segnati da un silenzio imposto dalla sequenza.

E ancora, specie nelle figure dei Profeti e delle Sibille, che spalancan sacri testi, leggiamo la cadenza di suoni e ritmi d'accompagnamento alla danza. Giona, che con gesto risoluto rifiuta l'ordine del Padre Eterno 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 che trattiene a stento il nastro del papiro, scosso da una folata. Stupendo è ancora il portamento gestuale dell'indovina Libica dal panneggio color d'arancio acceso, che torce il busto spalancando il testo nell'atto di levarsi all'in piedi per confutar lo scritto. Ma non solo reminiscenze greche e romane ci troviamo a scoprire in queste pitture: Signorelli e il

suo Giudizio universale all'istante si spingono dentro le scene più drammatiche a richiedere la propria parte di diritto. “Basta metterci di fronte alla figura di Aman 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 unicamente da muratori e servi d'appoggio, cioè aiuti che mescolavano terre e che macinavano pietre d'azzurri e rossi vermigli.

~~Teneva all'inizio come pittori detti “boni” due fiorentini, ma tanto boni non li giudicò il maestro, giacché dopo solo un paio di mesi ne fece a meno. Eppure, osservando dappresso quella pittura con giovani ignudi, maghe e sibille caricate di~~

~~tanta forza e i personaggi che s'agitano e partecipano con gran fervore all'avvenimento, ci rendiamo conto che come in una visione esasperata, la scena si riempie via via di presenze nuove. Sono i volti e le figure di tutti i personaggi che Michelangelo ha amato e fatto propri, traendoli da bassorilievi antichi dei romani, statue di donne urlanti di Nicolò dell'Arca, santi possenti di Jacopo della Quercia, ragazze danzanti di Lorenzo da Credi e di Botticelli. Tutti s'accaleano dentro ogni scena e fan coro coi gesti e la passione.~~ 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 sol di capo, intento a dipingere 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 scogliosi. Ne patirono anche gli occhi e lo si vide fortemente invecchiato, tant'è che ultimato l'affresco non gli riuscì per molto tempo di né riprendere pennello né concepir lavoro alcuno. Menomato si sentiva soprattutto nel morale, privo di vitalità.

Nel 1508 sempre da Roma Michelangelo scrive al proprio padre e quindi al fratello che chiedono notizie di lui e, come si dice, batton cassa. Da anni in più occasioni il Maestro accorre con denaro a sostenere i familiari che campan con fatica. Ecco un frammento della prima lettera: “E' già un

anno che io non ò avuto un grosso da questo Papa e nò ne chiego 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”.

Intanto Michelangelo ha “male nuove” sullo stato di Firenze. S’è creata la Lega Santa in cui il Pontefice (Giulio II) s’è

unito alla repubblica di Venezia e agli spagnoli per contrastare la crescente egemonia della Francia. Nella battaglia di Ravenna i francesi, che sono alleati ai fiorentini, hanno la peggio e più grave è lo scacco che questi ultimi pagheranno a Prato dove la città viene messa a sacco dagli spagnoli.

È il crollo della Repubblica: Soderini fugge. Anche Machiavelli è esiliato fuor delle mura di Firenze. Per i sostenitori del ducato, il punto di riferimento è il cardinale Giovanni de Medici che fra poco sarà fatto Papa.

Ciò accade negli stessi giorni in cui Michelangelo dà termine alla volta della Sistina (1512).

Nel 1513 muore Giulio II. Il nuovo Papa, come abbiamo già annunciato, è il cardinale de Medici, Giovanni, che si farà eleggere col nome di Leone X.

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 tomba del Papa della Rovere appena deceduto e si reca a Carrara per scegliere i marmi per scolpire il Mosè ed altre statue, fra le quali i due prigionieri. 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. Era un abbozzo ma già dava idea della potenza ch’avrebbe tolto fuori”. L’altro prigioniero 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 diverse e strampalate sui significati che si danno a queste due opere.

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

Condivi, apprezzato intellettuale del Cinquecento, ci spiega che il Prigioniero Morente è il simbolo della pittura e che il Ribelle allude alla rinascente 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 una 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 Papa 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 egli non sa resistere. Gli propone nuovi progetti da realizzarsi a Firenze: niente meno che la facciata di San Lorenzo e la Chiesa dei Medici!

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

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 a Michelangelo 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, 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. 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 legàti un pennello al piede, fai qualche scarabocchio e dì: ecco il dipinto”.

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 quasi in coro ~~insistono~~ *avvertono*: i Papi stanno rischiando una follia suicida. Uno appresso all’altro si ingegnano a realizzare un pericoloso balletto delle leghe, che riuniscono piccoli Stati italiani e regni stranieri contro altri schieramenti da contrastare ed abbattere (...).¹

Francesco I di Francia scende in campo contro l’imperatore spagnolo Carlo V. Nello scontro di Pavia (1525) il francese subisce una disastrosa *debacle*. Coi suoi terribili archibugi lo spagnolo fa a pezzi la cavalleria dei franchi. Fra le truppe in

¹ Dario Fo, *Bello figliolo* p.188

fuga troviamo l'esercito del Papa che scende veloce a cercar riparo a Roma. Appresso calano i lanzichenecchi 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. Si danno alle fiamme interi quartieri, si massacrano soldati e uomini di qualsiasi ceto, donne violentate davanti ai propri figli, bimbi trucidati.”

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.

Michelangelo è intento a lavorare alle tombe medicee quando a Firenze scoppia la rivoluzione seguita dalla cacciata dei Medici (1527). Il Buonarroti 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 Michelangelo si fa coinvolgere senza limiti. È in prima fila fra i rivoltosi.

Questa volta non ci si può affidare alla buona sorte: bisogna cominciare col munire la città con una struttura di difesa efficiente e sicura. E a Michelangelo viene affidato il compito di provvedere alla fortificazione. E lui mise tutto il suo zelo in tale costruzione.

Michelangelo non aveva mai affrontato nella realtà il progetto delle mura difensive ma possedeva un'idea che da tempo andava elaborando nel suo pensiero. Un'idea davvero nuova, mai affrontata 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.

Pronti alla trattativa i Gonfalonieri Capponi e Carducci, venduto il capo militare Malatesta Baglioni. .

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

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

Capponi e Carducci, i due gonfalonieri, lo inviavano a studiarci le fortificazioni di altre città della Toscana come Pisa e Livorno. Su loro consiglio si recò anche Ferrara, perché il duca Alfonso gli mostrasse 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. 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 quello 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 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 parti il problema da responsabile maggiore della difesa della città, ammenoche 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. Salta a cavallo e se ne esce dalla città.

Appena giunge voce che Michelangelo 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. Provengono da un'ambasceria presso Carlo V, inutile e umiliante.

Michelangelo rimprovera aspramente Capponi, 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. 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 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 una 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 ad un accordo a tutto suo particolare vantaggio. Francesco Ferrucci, l'altro capitano, si 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!"

I fiorentini, sgombrate le campagne della cerchia, si arroccano nella città e si dimostrano ben decisi a resistere. Intanto a Venezia Michelangelo viene raggiunto da Galeotto Giugni, 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 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 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 egli 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. Così che 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 fazioni. La competizione è giocata con foga davvero spettacolare: urla e sghignazzi raggiungono le fuori mura. Ad 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 la truppa degli spagnoli e dei papalini, dinnanzi a tanta festosità e sicumera, guarda in su stupita e presa da sconcerto.

Ma 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 porta

all'estremo la sua infame azione. Nella notte il traditore, al comando di un drappello di sicari agli ordini di Alessandro de' Medici, (verificare) 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. 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.

Il monumento funebre è a pianta quadrata, 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 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 ad ognuno due statue allegoriche che rappresentano la Notte e il Giorno e il Crepuscolo e l'Aurora.

Le quattro statue allegoriche stanno sdraiate su forme ad arco ed esprimono una potenza straordinaria, pur ritrovandosi in un atteggiamento di riposo; le gambe accavallate o ripiegate esprimono una prorompente sensualità.

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

Tutte le sculture di Michelangelo posseggono un fulcro dinamico ben evidente. Nel caso dell'assieme 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 nel gesto 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. Tutto 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 sua vita. Fatti tragici si alternano con gioiose situazioni. Muore il padre. Le vicende della guerra lo hanno oltremodo segnato, 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, così si chiama il giovane: "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, la caduta di Fetonte accecato

dal Sole e la tragedia del giovane Prometeo 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.

Ma l'evento più importante è senz'altro l'incontro con Clemente VII a San Miniato, dove il Pontefice propone a Michelangelo di affrescare la grande parete della Sistina. Siamo nel 1533.

Il maestro pochi mesi dopo si reca a Roma. All'inizio il tema scelto è quello della Resurrezione che poi diventerà il Giudizio Universale.

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. Infatti dopo una settimana dal funerale ecco un eccellente successore di Pietro: il cardinale 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 a carico, prole e amanti!

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 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 vaticane Michelangelo viene invitato prendere con il Papa un bagno di vapore nelle piscine dove fanciulle nude di bronzo versavano acqua dalle loro anfore dorate.

UNA PARETE D'INTENSO AZZURRO

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 la memoria dell'affresco d'ingresso nella cappella degli Scrovegni dipinta da Giotto sta prendendo spazio nel progetto di Michelangelo: dannati trascinati da diavoli, 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 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 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 appaion gli angeli proprio con la voce e i toni di Belli:

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

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

La Sistina invece pare sconvolta da una ingovernabile confusione. 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 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’aggreiscono 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, 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 prelado mostra spire di serpente che gli avvolgono la pancia. Tutt'intorno s'agitano imprecando i dannati: 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 ad ogni situazione. Solo Cristo sta nel logo centrale che gli spetta. Furente, un braccio levato in minaccioso gesto verso l'universo intiero, 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 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, perfin nell'Orcagna e in Bosch, tra fuochi e distruzione, lamenti e terrore si 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 ad 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!

Le braghe di Daniele da Volterra dopo il Concilio di Trento.

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 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 spinse fino al giudizio del concilio di Trento. In questione non c'è più solo 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 della 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, l'abbracciare altri sventurati 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.

Per lui questi dotti si trasformano in maestri del nuovo pensiero. Michelangelo grazie a loro impara a disfarsi d'ogni facile e compiacente misticismo. Rimettere ogni cosa 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, 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?

Forse che Dio è anche l'orrendo, la paura, l'ingiusto, lo sconnesso mischiato al tradimento e al peccato?! Dov'è il salvamento? Dov'è 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.

CAPPELLA PAOLINA

Subito dopo il completamento del Giudizio Universale Michelangelo, se pur 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. Un anno e mezzo più tardi cade seriamente ammalato. Viene accolto da un amico, Luigi del Riccio, ma non dando segni di guarigione lo si ospita nel 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 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 si 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, ma sempre 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 si identifica col santo scuoiato, volendo alludere alla situazione che in quel tempo sta vivendo. Gli aguzzini che gli stanno cavando la pelle sono i committenti e soprattutto i delegati della fabbrica di San Pietro, “una sorta di confraternita spaventosamente ostile ed 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 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 Saul perseguiti me e il mio popolo?". Cristo ha ben ragione a lanciare tutta la sua rabbia contro Saulo: è risaputo che il travolto era delatore al servizio della repressione romana, persecutore di cristiani. Anche Caravaggio nel Seicento dipinge la stessa scena.

Ma che significato ha qui un Saulo col volto di Michelangelo? Di che cosa si incolpa il pittore? È chiaro che a sua volta egli si considera traditore e complice. In che senso? Michelangelo ha spesso denunciato la Chiesa di Roma 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)

“Qui si fa elmi di calici e spade
e il sangue di Cristo si vende a giumente (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 l'impegno principale dei seguaci di Gesù era combattere contro la miseria e l'ingiustizia imposte dai potenti. “Terra desolata” è quella che oggi accoglie gli uomini. 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 Saulo 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 agli spettatori chiedendo che cosa stia capitando in quella città. La città è Roma. E Roma sta inchiodando alla croce il fondatore della prima sede cristiana.