

Profili



MARÍA ÁNGELES VITORIA

Michelangelo

L'uomo & l'artista fuori dai cliché



Copyright © 2021 by Edizioni Ares
Via Santa Croce, 20/2 - 20122 Milano

Edizione italiana a cura di Vittorio Varvaro

*Il catalogo completo delle Edizioni Ares
è consultabile sul sito www.edizioniares.it*

*La nostra e-mail è:
info@edizioniares.it*

ISBN 978-88-8155-996-1

In copertina, *Michelangelo Buonarroti*, particolare del dipinto su tavola eseguito da Daniele da Volterra intorno al 1544 (New York, Metropolitan Museum of Art)

Nel controfrontespizio, un altro ritratto di Michelangelo eseguito da Daniele da Volterra a punta d'argento e carboncino intorno al 1550-55 (Haarlem, Teylers Museum)

Introduzione

Michelangelo Buonarroti, insieme a Leonardo da Vinci e Raffaello da Urbino, costituisce la grande triade artistica italiana del Rinascimento. E tra loro, Michelangelo – pittore, scultore, architetto e letterato – occupa un posto singolare. I suoi contemporanei lo chiamarono «il divino», enfatizzando il carattere sovrumano della sua ispirazione. La sua arte fu conosciuta, imitata e ammirata immediatamente in Italia e in altri Paesi. Gli affreschi della Cappella Sistina diventarono un punto di riferimento per gli artisti della sua epoca, che arrivarono a definire le pitture del *Giudizio* «Accademia del disegno» e «Scuola del mondo».

La vita di Michelangelo Buonarroti attraversa due secoli. Egli nasce a Caprese, in Toscana, nel 1475 e muore a Roma nel 1564. Pochi suoi colleghi ebbero un'esistenza tanto longeva. Raffaello visse soltanto trentasette anni, Domenico Ghirlandaio non oltrepassò i quarantacinque e il Pinturicchio non raggiunse i sessanta. Fu protagonista o testimone di fatti storici e culturali di grande spessore e risonanza: il devastante sacco di Roma perpetrato dalle truppe di Carlo V nel 1527, la costruzione della nuova Basilica di San Pietro, la nascita e la prima diffusione della Riforma luterana, il Concilio di Trento. Conobbe tredici Papi¹. Con Giulio II e Paolo III ebbe un rapporto e una familiarità del tutto particolari.

L'arte fu la ragion d'essere della sua vita: «Mia moglie

è l'arte e i miei figli saranno le opere che lascerò», disse una volta. Benché ogni sua opera costituisca un pezzo straordinario, unico, Michelangelo è conosciuto soprattutto per la *Pietà Vaticana*, il *Davide*, gli affreschi della Cappella Sistina, il *Mosè* e la Cupola di San Pietro.

Esistono molte biografie, annotazioni e ritratti dell'artista toscano, sia redatti in termini scientifici sia di carattere divulgativo. Alcuni sono, in buona parte, la storia delle vicissitudini del suo tempo; altri abbondano in dettagli sulle sue passioni e le sue debolezze. Viene messa in evidenza la sua preferenza per la *Divina Commedia* e la sua inclinazione agli studi della cabala e della simbologia ebraica. Si conoscono i particolari dei rapporti che coltivò con la propria famiglia, con Leonardo, Raffaello e Bramante, con Vittoria Colonna, per citare alcuni nomi, e si conoscono i contrasti che ebbe con i Papi committenti. Abbondano anche i saggi di valutazione estetica che, dopo la ripulitura degli affreschi della Cappella Sistina conclusa nel 1994, è stato necessario rivedere. Sono numerosissime anche le guide su Michelangelo architetto, Michelangelo scultore e Michelangelo pittore. E i libri con illustrazioni e poco testo si moltiplicano incessantemente.

Pochi personaggi della storia sono stati oggetto di tanti studi e dibattiti come Michelangelo. L'opinione sull'uomo e l'artista che ha il grande pubblico di solito è quella trasmessa dalle pubblicazioni che hanno ottenuto una maggiore risonanza mediatica. Si pensa, con più o meno sfumature, a un Michelangelo irritabile, quasi nevrotico, asociale, schivo, esaurito dallo stress, irascibile, ma controllato, melanconico, frequentatore di bordelli, avido, celibe per scelta come penitenza per i suoi desideri peccaminosi. Però, come può andare d'accordo tutto questo con altri tratti assai evidenti dell'artista? Papini mette in rilievo il suo grande cuore. Condivi sottolinea la sua elevata concezione dell'amore umano, del quale parlava sem-

pre con accenti onesti. Era ben nota anche la profondità delle sue convinzioni religiose. L'estrema delicatezza della *Pietà Vaticana* e l'evidente tenerezza nei gesti di molti personaggi delle lunette della volta della Sistina documentano un Michelangelo diverso, che difficilmente coincide con l'immagine volgarmente diffusa.

Per ciò che riguarda il significato della sua produzione artistica, troviamo non raramente pubblicazioni che partono da intuizioni scarsamente documentate o che consistono in analisi esteticiste delle sue opere, nelle quali spesso è assente l'*anima* che ha dato loro vita. Altri studi si dedicano a scoprire presunti messaggi misteriosi, in particolare negli affreschi della Cappella Sistina. Si tratta di supposizioni, frutto troppo evidente della fantasia, e in ogni caso soggettive, senza prove che le sostengano. Sono abbondanti anche i giudizi dovuti a uno sguardo superficiale sulla sua vita e le sue opere.

Non c'è dubbio che la personalità di Michelangelo sia complessa e ricca; però questa realtà dovrebbe costituire comunque uno sprone a studiarla con una serietà e un impegno maggiore, con una diligenza in cui intervenga il cuore pulsante e grazie alla quale si possano comprendere eventuali elementi contrastanti della sua condotta. La pittura di Michelangelo non è mai ovvia né di facile comprensione. Più che attrarre, induce a riflettere, incentiva, stimola. In ogni figura Michelangelo ha reso visibile l'uomo, l'umano. Dice bene Colalucci: «Una mano disegnata da Michelangelo è l'essenza di tutte le mani del mondo»². Tutta la polifonia di ciò che è umano è presente nella sua produzione artistica.

Il testo su Michelangelo che il lettore ha ora tra le mani non è esattamente una biografia storica né una critica d'arte; e non è neppure una guida nel senso comune del termine. Eppure mi sembra che abbia un po' di tutto questo. Chi lo leggerà dal principio alla fine avrà la prova che molte guide turistiche, bio-

grafie, ritratti e saggi d'arte omettono informazioni di rilievo o presentano dati meno esatti o privi di un adeguato fondamento.

Ho cercato di avvicinarmi alla vita e all'opera di Michelangelo con rispetto, prescindendo per quanto possibile da idee preconcepite. Ho preferito lasciar parlare l'artista e le sue opere, senza forzare i dati, senza esigere che rientrassero in uno schema teorico preconstituito³. Ho cercato anche di riunire qui quello che di più valido ho trovato in pubblicazioni di genere assai diverso, con il desiderio che le pagine migliori di questi testi siano a disposizione di coloro che leggeranno questo libro.

È un libro che destino al pubblico in generale. La versione spagnola⁴ è nata a motivo dei 500 anni dalla fine della volta della Sistina e in coincidenza con l'Anno della Fede promulgato da Benedetto XVI⁵. Questo artista cristiano, data la sua particolare sensibilità estetica, è fra quelli che sono in condizioni di cogliere con maggiore profondità la bellezza propria della fede. In tal senso, Benedetto XVI considera la sua opera una testimonianza, in qualche modo privilegiata, della bellezza della fede⁶. Michelangelo, senza alcun dubbio, ci è riuscito. Egli ha capito e ha saputo esprimere come pochi che la verità e la bontà della fede cristiana brillano nella sua bellezza. E che è proprio la bellezza che la rende desiderabile e capace di conquistare la mente e il cuore anche di persone ignoranti e non credenti⁷. La mia intenzione è stata, soprattutto, quella di far notare l'impronta cristiana presente in tutte le opere dell'artista, e in particolare negli affreschi della Cappella Sistina, che sono considerati un «libro» sulla fede, una grande catechesi⁸.

La buona accoglienza dell'edizione spagnola in diversi Paesi e anche il suo uso nelle visite guidate alla Cappella Sistina mi hanno spinto a pubblicare in italiano, con le opportune revisioni, a volte significative, il libro pubblicato da Rialp (Madrid) nel 2013.

Ho diviso il testo in sei capitoli. Nel primo preparo il lettore con alcune considerazioni generali sull'arte e la bellezza, introducendolo poi nella vita e nella personalità di Michelangelo. Mi limito alla presentazione degli elementi che considero indispensabili per comprendere le opere dell'artista. Sono del parere che la Cappella Sistina debba essere visitata – realmente o virtualmente – con una certa preparazione. Se esiste un artista che non è possibile avvicinare *ex abrupto*, questi è Michelangelo.

Il capitolo secondo dà una visione d'insieme dell'architettura e della decorazione della Cappella Sistina, e ne spiega il significato. Ai due capitoli che seguono – il terzo e il quarto – dedico lo spazio maggiore, dato che l'obiettivo principale del libro è spiegare gli affreschi della volta e del *Giudizio*. I dati che espongo sono suffragati dagli studi di coloro che conoscono bene l'artista toscano e la sua opera. Solo in alcuni casi mi sono permessa di introdurre interpretazioni personali, frutto della lettura delle rime e delle lettere di Michelangelo, e frutto anche delle emozioni provate nelle numerose visite alla Sistina cercando di comprendere il linguaggio del colore e delle forme.

Mi è sembrato opportuno completare questa narrazione degli affreschi del Buonarroti ricordando le censure che ricevette agli inizi della Riforma cattolica (1563) e inserendo a conclusione il verdetto definitivo, emesso più di quattro secoli dopo, col quale la Cappella Sistina è stata dichiarata da Giovanni Paolo II il «santuario della Teologia del corpo umano».

La spiegazione delle pitture di Michelangelo rimarrebbe incompleta senza l'apporto dei dati più significativi venuti alla luce in occasione della ripulitura e del restauro che è stato compiuto tra il 1980 e il 1994. Si tratta di lavori che fanno degli affreschi un'opera due volte capolavoro⁹. Espongo queste informazioni in modo condensato nel capitolo quinto.

La parete del *Giudizio*, dipinta quando Michelangelo aveva già sessantasei anni, non conclude la sua produzione artistica. A questo capolavoro ne seguirono altri, anch'essi espressioni della fede dell'artista. Dedico il capitolo sesto al periodo finale della vita del pittore, dando voce ai suoi ultimi progetti, e in particolare alla maestosa cupola della basilica di San Pietro.

Sono debitrice soprattutto a Papini (1881-1956)¹⁰. Ritengo che la sua biografia su Michelangelo sia ancora oggi una delle migliori. Debbo molto anche al noto storico dell'arte Timothy Verdon, e in modo particolare alla sua lettura artistico-teologica delle opere dell'artista. Non posso fare a meno di menzionare anche Andrea Lonardo, direttore dell'Ufficio Catechetico e del Servizio per il catecumenato della Diocesi di Roma. Le sue conferenze, i suoi libri e gli articoli su Michelangelo sono profondi e appaiono molto suggestivi¹¹. I restauratori della Cappella Sistina meritano un riconoscimento particolare. Tra loro, Gianluigi Colalucci, capo dell'*équipe* che ha compiuto la ripulitura degli affreschi, che ha messo per iscritto le scoperte e le esperienze di questo lavoro che ormai appartiene alla storia della cultura umana¹².

Ringrazio mia sorella María Dolores e suo marito Luis per l'interesse con il quale hanno seguito la redazione del libro. E ringrazio Vittorio Varvaro per la sua generosa disponibilità a tradurlo in italiano, apportando dettagli e osservazioni che ho incluso nel testo definitivo.

Mi rimane solo da invitare il lettore a scoprire le tante sorprese – evidenti e velate – che Michelangelo ha lasciato negli affreschi della Sistina. Lì la fede parla da tutti gli angoli e suscita in coloro che li contempiono il desiderio di professarla¹³. «Contemplata in preghiera», dirà Benedetto XVI, «è ancora più bella, più autentica, e si rivela in tutta la sua ricchezza»¹⁴.

I
Michelangelo maestro

Quando contempliamo un paesaggio coperto di neve o ascoltiamo una sinfonia di Beethoven, quando ci troviamo davanti alla *Vittoria* di Samotracia o avvertiamo la tenerezza nello sguardo che una madre rivolge a suo figlio, in queste e in molte altre situazioni non solo siamo consapevoli di conoscere, vedere, udire o percepire una parte della realtà, ma siamo anche invasi da una sensazione di meraviglia e di ammirazione: è la bellezza, un primo messaggio che ci invia l'essenza delle cose, perché le guardiamo con quella profondità che termina in un godimento contemplativo.

Fin dall'antichità è stata chiamata bellezza questa specie di splendore visibile, manifestazione della concomitanza della verità e della bontà delle cose, che produce compiacimento in chi le contempla¹. Sono uno splendore e un'armonia che appartengono per eccellenza alle cose divine.

Esiste una bellezza che è accessibile a tutti; ma certi sprazzi solo alcuni sono in grado di percepirli. L'artista è proprio colui che possiede un talento peculiare che gli permette di intuire quei riflessi della bellezza che altri non vedono, e sa anche mostrarli agli altri mediante le sue opere d'arte. Scolpire una statua, dipingere un quadro, non è un semplice «scrutare» nella materia: è un «portare alla luce» una delle sue forme, che rimaneva opaca a tutti, ma non all'artista che ha saputo in-

tuirlo. In tal senso Balzac diceva che la missione dell'arte non è copiare la natura, ma esprimerla, narrarla; in altre parole, svelare la ricchezza dell'armonia e della proporzione di ciò che è naturale. Ma, a che cosa è dovuta questa capacità dell'artista? È alla portata di tutti, così che basterebbe addestrarsi in determinate tecniche per acquisirla?

Sin dai tempi antichi, in ambito tanto pagano quanto cristiano, era di comune sentire la convinzione che gli artisti avessero ricevuto da Dio (o dagli dèi) un dono particolare per poter manifestare agli altri uomini una bellezza che aveva la sua origine radicale in Dio stesso. Omero, Virgilio e, in seguito, Dante e Tasso, cominciano i loro poemi invocando Dio e le muse. Michelangelo dice che al momento di nascere, durante il parto, gli fu data l'«idea» della bellezza, alla quale la sua arte si sarebbe dovuta conformare sempre².

Nell'Italia del Rinascimento, periodo che ha in Michelangelo uno dei protagonisti principali, il neoplatonismo già permeato di idee cristiane vedeva in Dio la Bontà, la Verità e la Bellezza somme, attributi che si trovavano dispersi e come attenuati nelle realtà create. La bellezza esteriore dell'universo è il riflesso di una bellezza superiore, e così volge lo sguardo a una realtà che trascende la materia delle cose.

Marsilio Ficino, un umanista della corte dei Medici con il quale Michelangelo dialogò nel suo primo periodo fiorentino, in un suo commento al *Simposio*, definì la bellezza come lo splendore che emana dal volto di Dio e penetra ogni cosa. Pensava che le forme divine – i modelli sui quali erano state fatte le cose –, oltre che trovarsi nella materia, si trovassero anche nella mente dell'artista grazie a una sorta di rivelazione-intuizione, che era un dono del Cielo³.

In questa duplicità di idee, quella che aveva l'artista somigliava alla forma divina più che a quella che si trova nella natura. Per questo la buona pittura o la buona scultura, più che

imitare la natura, la superavano, in quanto mostravano ancor meglio il modello divino.

Michelangelo fece proprie queste idee dell'ambiente neoplatonico che lo circondava⁴, dando loro un'espressione personale. È noto a tutti il suo modo di descrivere la genesi di una scultura: questa esiste in potenza nel blocco di marmo, ma è anche nella mente dell'artista. Tutto quello che egli fa nello scolpire è mettere a nudo questa idea, lavorando con le mani ma obbedendo alla mente⁵.

Quando gli domandarono come avesse fatto la scultura della *Notte*, destinata alle Tombe medicee, spiegò che si era limitato a togliere dal blocco di marmo i frammenti che impedivano di vederla. Per questo riteneva che modellare l'argilla – l'arte di aggregare – non fosse autentica scultura.

Mentre la maggior parte dei pittori nel realizzare le opere si atteneva a misure e proporzioni, Michelangelo cercava invece di liberare la forma contenuta nella materia seguendo fedelmente quello che aveva concepito in precedenza nella sua mente, senza attenersi a canoni prestabiliti. In una conversazione con Vittoria Colonna dice: «Le cose non si dipingono esattamente come si vedono, e questa libertà artistica è fondata soprattutto nella ragione»⁶.

Egli pensa che l'artista veda meglio la bellezza presente nella natura «guardandola» nel suo intimo. Non si astiene dall'osservazione e dallo studio della natura. Dice il Condivi:

Egli non solamente ha amata la bellezza umana, ma universalmente ogni cosa bella [...], il bello della natura scegliendo come l'api raccolgono il mel da' fiori servendosene poi nelle sue opere⁷.

Così procedeva Michelangelo: quando doveva dipingere una figura umana, non copiava né imitava esattamente quello

che vedeva, ma ne osservava molte e di ciascuna prendeva quello che gli sembrava più bello.

In uno dei suoi primi sonetti, scritto dialogando con l'Amore, dichiara la sua dipendenza da questa duplice fonte: la natura e ciò che avverte nel suo spirito:

Dimmi di grazia, Amor, se gli occhi miei
Veggono 'l ver della beltà, ch'aspiro,
O s'io l'ho dentro allor che, dov'io miro,
Veggio scolpito il viso di costei⁸.

E l'Amore risponde:

La beltà che tu vedi è ben da quella,
Ma cresce, poi ch'a miglior loco sale,
Se per gli occhi mortali all'alma corre.
Quivi si fa divina, onesta e bella,
Com'a sé simil vuol cosa immortale:
Questa e non quella agli occhi tuoi precorre⁹.

Poche volte l'artista restò soddisfatto del risultato ottenuto: pensava che l'immagine nella sua mente fosse più bella di quella che riusciva a riprodurre. Ecco perché distrusse o lasciò incompiute alcune sue opere.

Sappiamo che eliminò e rifece alcune figure degli affreschi della Sistina, che abbandonò mutilandola la cosiddetta *Pietà fiorentina* avendo scoperto un difetto in una venatura e che lasciò incompiuta la *Pietà Rondanini*.

Fra tutte le realtà della natura, la corporeità umana occupa un posto particolare nella produzione artistica di Michelangelo, perché è convinto che essa comunichi una bellezza che conduce più facilmente di qualsiasi altra via alla contemplazione del divino:

Colui che 'l tutto fe', fece ogni parte
 e poi del tutto la più bella scelse,
 per mostrar quivi le sue cose eccelse,
 com'hà fatto or colla sua divin'arte¹⁰.

Da buon platonico, non considerò le forme belle del corpo e della natura fine a sé stesse. Cercò sempre di scolpire la luce divina attraverso la prefigurazione di forme terrestri. Nella realtà, il «bello» è Dio stesso, che si rende visibile all'uomo nelle cose del mondo.

Né Dio, suo grazia, mi si mostra altrove
 più che 'n alcun leggiadro e mortale velo;
 E quel sol amo, perch'in lui specchia¹¹.

Si capisce così che questo splendore divino possiamo considerarlo come un certo tipo di conoscenza. Leonardo da Vinci era solito dire che la pittura – e l'arte in generale – era una forma suprema di conoscenza: un modo di conoscere differente da quello della logica discorsiva, più vicino all'intuizione e alla sensibilità.

L'arte è, a suo modo, una via di accesso alle realtà più profonde che riguardano il mondo e l'uomo è dunque, una via privilegiata verso Dio. Comunque, lo è unicamente se riesce ad avvicinarsi alle Idee, ai «modelli» ideati da Dio nel creare l'universo. Lì dove altre forme di comunicazione, come la filosofia e la teologia, incontrano difficoltà praticamente insuperabili, la bellezza della rappresentazione artistica spiana la via, l'addolcisce, la rende percorribile. L'affetto e l'attrazione che risveglia il bello offrono all'intelletto un percorso più agevole.

In particolare, l'arte e la religione sono state strettamente legate nel corso della storia. Come insegnava Savonarola¹², l'arte svolge una funzione pedagogica, o meglio, evangelizza-

trice: illustra le verità della fede. Michelangelo restò fedele a questa concezione. Nelle sue conversazioni con Vittoria Colonna affermava:

La pittura più eccelsa deve essere un riflesso, una imitazione di quanto Dio, col suo eterno amore e la sua sapienza, ha creato sia come esseri fatti a sua immagine e somiglianza, sia come animali e uccelli che sono meno belli.

Però allo stesso tempo il pittore deve aspirare alla perfezione che ogni tema richiede. A mio giudizio, la pittura che copia l'opera di Dio merita di essere considerata sublime e divina sia che rappresenti uomini, animali selvaggi qui sconosciuti, un umile pesce, un uccello o qualsiasi altra creatura [...].

Disegnare ognuno di questi soggetti secondo la natura di ciascuno è, secondo me, ricreare l'opera di Dio, immortale Creatore, e l'opera risultante sarà tanto più nobile e perfetta quanto più correttamente e sapientemente saprà rispecchiare tale realtà¹³.

Il vissuto della fede ha una dimensione di bellezza. Si tratta di un'esperienza nella quale sono presenti, come diceva Benedetto XVI, non solo «la mente e il cuore, ma anche i sensi mediante quegli altri aspetti del gusto estetico e della sensibilità umana che portano l'uomo a fruire della verità con tutto sé stesso, spirito, anima e corpo»¹⁴.

L'esigenza che ha l'arte di rispecchiare ciò che è divino e guidare a esso, Michelangelo l'avverte con particolare forza negli ultimi trent'anni di vita, a partire dal momento in cui dipinge il *Giudizio* e incontra Vittoria Colonna, una donna colta appartenente alla nobiltà¹⁵. In gioventù, l'esercizio del suo talento lo portava alla vanagloria. Con il passare del tempo andò incontro a una conversione profonda, dando all'arte un orientamento ancora più spirituale e cristiano. Capì anche che per

realizzare ciò bisognava non solo essere un esperto, ma anche condurre una vita di pietà.

Per imitare in parte la venerata immagine di Nostro Signore, non è sufficiente essere un abile ed eccellente maestro. Credo che si debba essere inoltre un uomo dalla vita irreprensibile ed anche, per quanto possibile, un santo, affinché lo Spirito Santo ispiri l'intelletto [...], perché spesso succede che le immagini mal dipinte distraggono l'attenzione dei fedeli e fanno loro perdere la devozione, almeno a quelli che non ne hanno molta. Invece, quelle che sono divinamente dipinte eccitano la devozione dei poco devoti o li portano alla contemplazione e alle lacrime, e la loro austera bellezza ispira in loro grande reverenza e timore¹⁶.

Dopo queste considerazioni sull'arte, indispensabili per comprendere la profondità artistico-spirituale delle opere di Michelangelo, continuiamo ad addentrarci nella vita del maestro.

1. Brevi note sulla vita e le opere di Michelangelo

Michelangelo Buonarroti nacque a Caprese (Fig. 1), oggi provincia di Arezzo, il 6 marzo 1475 e morì a Roma il 18 febbraio 1564. Era il secondo figlio di Lodovico di Lionardo Buonarroti Simone, podestà di Chiusi e di Caprese, e di Francesca di Neri¹⁷. Lo battezzarono nella vicina chiesa di San Giovanni Battista, due giorni dopo¹⁸.

Poco dopo la nascita, la famiglia si trasferì a Settignano, nei pressi di Firenze. Sua madre, di natura malaticcia, morì quando il futuro artista aveva appena sei anni. Michelangelo cominciò ad andare a scuola, però preferiva frequentare le botteghe dei pittori.



Fig. 1

La passione per l'arte, più che svilupparsi nel corso della sua esistenza, nacque con lui. Appena seppe servirsi delle mani cominciò a disegnare, ammaestrato dal pittore Francesco Granacci, al quale sarà sempre unito da grande amicizia.

Anche se suo padre aveva per lui altri progetti, alla fine, vedendo la determinazione e l'inclinazione del figlio per l'arte, lo autorizzò a 13 anni a entrare come apprendista di pittura nella bottega del Ghirlandaio. Lì compì i suoi primi passi facendo copie di alcuni disegni di Giotto e di Masaccio.

Un giorno il Ghirlandaio gli diede un suo disegno di una testa perché lo copiasse. Quando Michelangelo gli restituì un foglio con il disegno, gli apprendisti della bottega risero, perché a quel punto si scoprì che aveva copiato tanto bene la testa e invecchiato il foglio con tale arte, che il maestro non era stato in grado di distinguere il lavoro dell'alunno dal suo.

Però la grande passione di Michelangelo era la scultura. Ammirava Donatello (+1466), probabilmente più di ogni altro artista. Entrambi lavorarono senza riposo fino alla vecchiaia, e vissero una conversione spirituale parallela. Altri due grandi artisti ai quali dedicò una particolare attenzione furono Giotto e Masaccio. Ben presto cominciò a frequentare il Giardino dei Medici, che governavano la città ed erano grandi sostenitori dell'arte e della cultura. Lorenzo il Magnifico aveva fatto portare un'importante raccolta di sculture e frammenti antichi. Nel giardino del suo palazzo i giovani artisti si riunivano per studiare le opere classiche, guidati dallo scultore Bertoldo di Giovanni, discepolo di Donatello. Lì si avviò all'apprendimento della scultura e, con la tecnica del rilievo «stiacciato»¹⁹, realizzò una delle sue prime opere, *La Madonna della scala*, attorno al 1491, quando aveva 15-16 anni. La scala ha un significato simbolico: allude alla Madonna quale *scala coeli*, tra il Cielo e la terra, tra l'uomo e Dio.

A partire da quel momento e fino alla morte, con inter-

ruzioni più o meno lunghe, il marmo diventerà un compagno inseparabile della sua vita. Pochi giorni prima di morire la mano di Michelangelo, quasi nonagenario, darà l'ultimo colpo di scalpello a una Pietà che lasciò incompiuta, la cosiddetta *Pietà Rondanini*.

Vedendo il suo talento, Lorenzo il Magnifico lo introdusse nella sua casa, ammettendolo come un figlio adottivo. Nel loro palazzo i Medici avevano promosso una specie di Accademia. La loro biblioteca custodiva manoscritti importanti e nei giardini si davano appuntamento scienziati e letterati. Vi si riunivano anche gli apprendisti d'arte, che si esercitavano copiando le opere esposte. Il primo direttore dell'Accademia fu Marsilio Ficino, traduttore delle opere di Platone e di Plotino. Frequentavano il circolo dei Medici anche Angelo Poliziano, umanista e poeta, e Cristoforo Landino, studioso di Dante. Qui Michelangelo familiarizzò con Dante e Petrarca, acquistando una buona formazione umanistica e tecnica. Da giovane s'interessò anche della dimensione teologica dei temi che trattava.

Durante questo periodo la sua vita va di pari passo con la sorte dei Medici. L'Italia era allora un mosaico di Stati, Repubbliche e Regni. La Repubblica veneziana era nelle mani dell'aristocrazia; Napoli era retta dalla Casa d'Aragona; i Ducati di Milano e Genova dagli Sforza; Lorenzo il Magnifico dominava l'Italia centrale. Il Papa, a capo degli Stati Pontifici, intratteneva buone relazioni con i Medici, ma quando nel 1492 morì Lorenzo il Magnifico, il suo successore, Piero II, non seppe dimostrare l'astuzia politica né il talento diplomatico del padre, e questo gli creò numerosi nemici.

Buona parte della società – principi, prelati e popolo – era pervasa dalla mondanità. Alcuni religiosi si lanciarono per le strade a predicare con energia le norme di vita cristiane. Denunciavano le azioni peccaminose e insegnavano il giusto comportamento in fatto di contratti, prestiti, doti matrimoniali

ecc. Accadeva spesso che queste prediche terminassero con una processione penitenziale e un rogo nel quale si bruciavano oggetti considerati mondani (maschere, parrucche, formule magiche, articoli di lusso). Poi si accedeva alla confessione.

Il frate domenicano Girolamo Savonarola (1452-1498) fu il predicatore penitenziale più famoso del Rinascimento italiano. Tentò di rievangelizzare Firenze, cuore pulsante di questo movimento. Era convinto che la Chiesa intera avesse bisogno di una riforma e promosse il ritorno alla semplicità e alla santità dei tempi apostolici. Il tono della sua predicazione fu alquanto brusco e alcune delle sue critiche esagerate, però spingeva alla penitenza, alla vita di pietà, a una condotta cristiana. Il tono minaccioso di alcune sue arringhe, nelle quali vaticinava che gli italiani sarebbero caduti nelle mani di altri popoli se non si fossero convertiti, infondeva timore.

Quando nel 1494 Carlo VIII di Francia entrò in Italia per conquistare Napoli, Piero de' Medici negoziò con lui, concedendogli alcune piazze in cambio della libertà di Firenze. Però il popolo toscano lo tacciò di traditore e la Signoria decretò l'esilio di buona parte dei membri della sua famiglia. Le truppe del Re di Francia invasero e saccheggiarono la città. La popolazione fiorentina vide in questo il compimento del vaticinio di Savonarola. I Medici caddero e Firenze si affidò in buona parte al monaco domenicano. Però alcuni gruppi politici fecero pressione su papa Alessandro VI affinché proibisse la predicazione di Savonarola perché il suo influsso era di ostacolo ai loro interessi.

La conclusione di questa storia è controversa e delicata²⁰. Come si sa, Savonarola morì sul rogo nel 1498 e i Medici riebbero il potere. L'eco prodotta dal frate domenicano, però, fu grande e la sua predicazione, in particolare, lasciò una traccia profonda nella religiosità di molti, e tra questi in Michelangelo.

Poco prima che Carlo VIII di Francia entrasse a Firenze,

Michelangelo, amico dei Medici, fu costretto a fuggire a Venezia e successivamente a Bologna. Lì conobbe le opere di Jacopo della Quercia e incontrò per puro caso Gianfrancesco Aldrovandi, che era al servizio dei signori della città. Questi gli propose di realizzare alcune statue che mancavano per completare la tomba di San Domenico di Guzmán nella chiesa di San Domenico, e più precisamente un *san Petronio*, patrono della città di Bologna, e *san Proculo*.

Un anno dopo ritornò a Firenze e, nel luglio del 1496, andò per la prima volta a Roma, ospite del cardinale Riario. L'aspetto dell'Urbe era molto diverso da quello che conosciamo oggi. Non era ancora iniziata la costruzione della nuova basilica di San Pietro. Quando passeggiava sul Palatino e godeva di quella luce romana che tanto lo innamora, non immaginava che da alcuni punti del più famoso colle della città un giorno si sarebbe potuto contemplare la *sua* cupola della basilica di San Pietro. Il Papa era allora Alessandro VI Borgia.

Michelangelo rimase a Roma fino al 1501. A questa prima epoca romana appartengono sculture molto eterogenee, quella del *Bacco ebbro* (1496-1498) e la *Pietà Vaticana* (1497-1500). Realizzò la prima per incarico del cardinale Raffaele Riario della Rovere, ma alla fine l'acquistò il collezionista Jacopo Galli, che voleva destinarla al giardino di casa sua, divenuto poi una galleria di antiquariato. Lo stile di questa scultura si avvicina a quello delle statue ellenistiche di Lisippo. Bacco ha fra le mani una pelle di leone, simbolo della morte, e un grappolo d'uva, simbolo della vita. È un'allegoria pagana della condizione umana: la breve vita dell'uomo è rappresentata dal satiro nascosto dietro Bacco che, mentre assapora la vita, si sente già abbracciato dalla morte.

Ma l'opera che lo fece diventare il più celebre scultore italiano del momento (e probabilmente di tutti i tempi) fu la *Pietà Vaticana*, realizzata per incarico del cardinale Jean Bil-

hères de Lagraulas de Fezensac, abate di Saint Denis, ambasciatore di Carlo VIII, re di Francia, presso Alessandro Borgia. La scultura doveva essere collocata nella cappella di Santa Petronilla, oratorio paleocristiano annesso all'antica basilica costantiniana. Fu il banchiere di Roma Giacomo Galli che gli consigliò di rivolgersi a Michelangelo, assicurandogli che sarebbe stata l'opera in marmo più bella di tutta Roma. Michelangelo la scolpì in un solo blocco di marmo bianco di Carrara da lui stesso scelto. Era solito procedere così con tutte le sue sculture: andava personalmente nella cava e segnava con una "M" i blocchi selezionati. Conosceva perfettamente le venature della pietra calcarea, quasi come se le avesse percorse interiormente. Aveva inoltre una straordinaria abilità nel calcolare l'angolatura da dare allo scalpello e la forza da imprimere al martello. Quelli che erano presenti al suo lavoro restavano ammirati nel vedere come si avventava sulla pietra con colpi di scalpello tanto azzeccati che, se avesse tolto un frammento in più, avrebbe reso il blocco inutilizzabile o distrutta un'opera quasi terminata.

Di questa scultura, sintesi della perfezione ellenica e della spiritualità medievale, il Vasari dice che è un miracolo che da una pietra sia uscita una tale perfezione²¹. Colpisce la squisitezza dei dettagli e l'armonia dell'insieme: da qualunque angolo la si osservi, presenta la stessa nobiltà di linee. La composizione del gruppo scultoreo segue un modello tradizionale; però, secondo il parere di molti, nessuno ha mai superato la realizzazione di Michelangelo: quanto più la si contempla tanto più bella appare.

Nel corpo di Cristo il marmo sembra aver perso la sua durezza, diventando carne. I tormenti e la morte non hanno deformato né deturpato il corpo inerte di Cristo, che è il tempio nel quale ha dimorato la divinità. La Madonna inclina leggermente la testa e con la sua mano sinistra semiaperta sembra in-

dicare l'accettazione della volontà di Dio. La sua casta bellezza riflette un mondo che non è ancora il Cielo, ma non è neppure la terra. Quando terminò la *Pietà*, Michelangelo aveva ventiquattro anni. Come afferma Condivi²², era già il primo scultore d'Italia, il primo del mondo. Sicuramente aveva superato gli antichi maestri. Fu immediatamente ritenuto un artista sublime, dotato di qualità divine.

Alcuni restarono stupiti al vedere che l'artista aveva scolpito il volto della Madre giovane come quello del Figlio (Fig. 2). Quando Condivi fece presente a Michelangelo questa osservazione, egli rispose:

Non sai tu che le donne caste molto più fresche si mantengono che le non caste? Quanto maggiormente una Vergine, nella quale non cadesse mai pur un minimo lascivo desiderio che alterasse quel corpo?

Anzi ti vo' dir di più, che tal freschezza e fior di gioventù, oltre che per tal natural via in lei si mantenesse, è anco credibile che per divin' opera fosse aiutato, a comprobare al mondo la verginità e purità perpetua della Madre.

Il che non fu necessario nel Figlio, anzi più tosto il contrario, perciò che, volendo mostrare che 'l Figliuol de Iddio prendesse, come prese, veramente corpo umano e sottoposto a tutto quel che un ordinario omo soggiace, eccetto che al peccato, non bisognò col divino tener indietro l'umano, ma lasciarlo nel corso e ordine suo, s' che quel tempo mostrasse che aveva apunto. Per tanto non t'hai da meravigliare se, per tal rispetto, io feci la Santissima Vergine, Madre di Iddio, a comparazione del Figliuolo assai più giovane di quel che quell'età ordinariamente ricerca, e 'l Figliuolo lasciai nell'età sua²³.

Un'altra volta, alludendo a questa stessa circostanza, fece questo commento: «Le persone innamorate di Dio non in-



Fig. 2

vecchiano mai». È un'opera che genera gratitudine, contrizione, che convince a pregare.

Per Michelangelo, la *Pietà* – il momento drammatico nel quale la Vergine Maria mette sul suo grembo, prima di seppellirlo, il corpo del Figlio morto e devastato dai tormenti – non è un soggetto qualsiasi. È la rappresentazione che rispetta in modo particolare la sua anima, le sue trepidazioni e i suoi aneliti, come avremo occasione di considerare più dettagliatamente alla fine del libro. Non è difficile immaginare lo stupore e il rispetto che dovette suscitare questa scultura fra gli intenditori e fra la gente comune.

Quando, una volta collocata nella cappella di Santa Petronilla, Michelangelo sentì dire che alcuni visitatori avevano considerato che questa *Pietà* fosse del Gobbo di Milano, vale a dire, di Cristoforo Solari, si dispiacque che le sue fatiche fossero attribuite ad altri. Quella stessa sera, alla luce di una candela, scolpì la sua firma sulla fascia dell'abito della Madonna: *Michael Angelus Bonarotus Florentinus faciebat*. È l'unica sua opera firmata²⁴.

Nel 1501, attratto dall'instaurazione di un governo repubblicano, rientrò a Firenze, dove rimase fino a quando Giulio II lo richiamò a Roma. A questo periodo fiorentino appartengono alcune sculture, rilievi e dipinti realizzati in seguito a incarichi particolari. Fra le altre, un'immagine della Madonna con il Bambino, a grandezza naturale, conosciuta come la *Madonna di Bruges*. Il Bambino sta tra le ginocchia di sua Madre, come se volesse scendere afferrandosi alla sua mano per iniziare la missione sulla terra, mentre la Madonna guarda i devoti del popolo che si avvicinano all'altare.

A quanto pare, questa scultura era destinata alla tomba di papa Pio III nella cattedrale di Siena, ma il progetto non ebbe seguito. In quel periodo due ricchi commercianti di Bruges, che facevano affari a Firenze, ne rimasero affascinati e la com-

prarono. La scultura è fatta per essere collocata a una certa altezza (8 metri) e guardata dal lato sinistro, e non di fronte.

Un'altra scultura di questo periodo è il *Davide*, che fu collocato in piazza della Signoria, come simbolo del coraggio con il quale si doveva proteggere la Repubblica di Firenze²⁵. Misura quattro metri di altezza e lo trasse da un blocco di marmo che, ritenuto difettoso, era stato abbandonato alcuni anni prima. Nessuno aveva osato utilizzarlo.

La statua, che ricorda le immagini classiche di eroi o di atleti prima di una competizione, rappresenta Davide prima di misurarsi col gigante Golia. Il peso del corpo grava sulla coscia destra, i cui muscoli sembrano contrarsi per lo sforzo. La coscia sinistra appare leggermente flessa in avanti, dando luogo a una *contrapposizione* che crea l'impressione di movimento. La tensione si rispecchia perfettamente sul volto, nello sguardo intenso, nell'aspetto accigliato e nelle occhiaie marcate. Non voleva lucidare la figura intensamente come aveva fatto con la *Pietà*; desiderava che l'espressione esteriore del sangue, dei muscoli, delle vene, delle ossa, fosse realisticamente convincente. In quest'opera appare evidente la straordinaria maestria dell'artista nello scolpire il corpo umano come qualcosa di bello, come un'opera divina. La bellezza fisica è un mezzo per trasmettere una bellezza di indole spirituale, che ci porta ad ammirare l'eroe e a imitarne le virtù.

A questo periodo appartengono anche due tondi in marmo. Nel *Tondo Taddei* rappresentò nuovamente la Madonna con il Bambino nel momento in cui questi si allontana guardando un uccellino che batte le ali tra le mani di san Giovanni Battista. Oggi si trova nella Royal Academy di Londra. L'altro rilievo ha come soggetto la Santissima Vergine con il Bambino ed è il *Tondo Pitti*, che oggi si trova nel Museo Nazionale del Bargello a Firenze. I due tondi sono scolpiti con la tecnica del «non rifinito» che, lasciando parte della superficie del mar-



Fig. 3

mo non levigato, permette di ottenere effetti di forti contrasti di luce.

Nel famoso dipinto su tavola, conosciuto come il *Tondo Doni*, del 1506 (Fig. 3), rappresenta la gioia della Madonna che sta alzando sulla sua spalla Gesù, aiutata da san Giuseppe. Lo fece per incarico di Angelo Doni, che desiderava offrirlo come regalo di nozze alla sua promessa Maddalena Strozzi. La Sacra Famiglia simbolizza la vittoria del nuovo ordine incarnato da Cristo su quello antico. Quando il Vasari spiega questo tondo, mette in evidenza la gioia della Madonna e la tenerezza, la felicità e la riverenza di san Giuseppe nel ricevere il Bambino da Maria²⁶. Oggi si tende a interpretare che è Maria a ricevere il Bambino, e non che lo dà. Il maggior protagonismo di san Giuseppe rispetto alle rappresentazioni usuali, nelle quali, in genere, figurava come un personaggio quasi a margine dell'evento, rivela una più grande devozione al Santo Patriarca che allora cominciava a diffondersi. Anche la rappresentazione della Santissima Vergine è assai lontana dalla tipologia mariana tradizionale.

Il Tondo mostra, inoltre, alcuni giovani nudi. Su questo particolare sono state fatte le interpretazioni più diverse. Quella che sembra avere un fondamento più solido sostiene che in essi si allude al mondo pagano: queste figure sono collocate a un livello d'importanza minore e in contrapposizione morale all'amore purissimo che unisce le tre figure di primo piano e il piccolo san Giovanni Battista²⁷(a destra, dietro il muretto) Il Tondo indicherebbe così la storia dell'umanità prima della Legge (mondo pagano), la storia dell'umanità sotto la grazia, iniziata con l'Incarnazione del Verbo, e il periodo sotto la Legge antica, che si potrebbe considerare rappresentato dalla figura di san Giovanni Battista. Il Precursore fa da unione tra il mondo pagano e quello giudeo-cristiano.

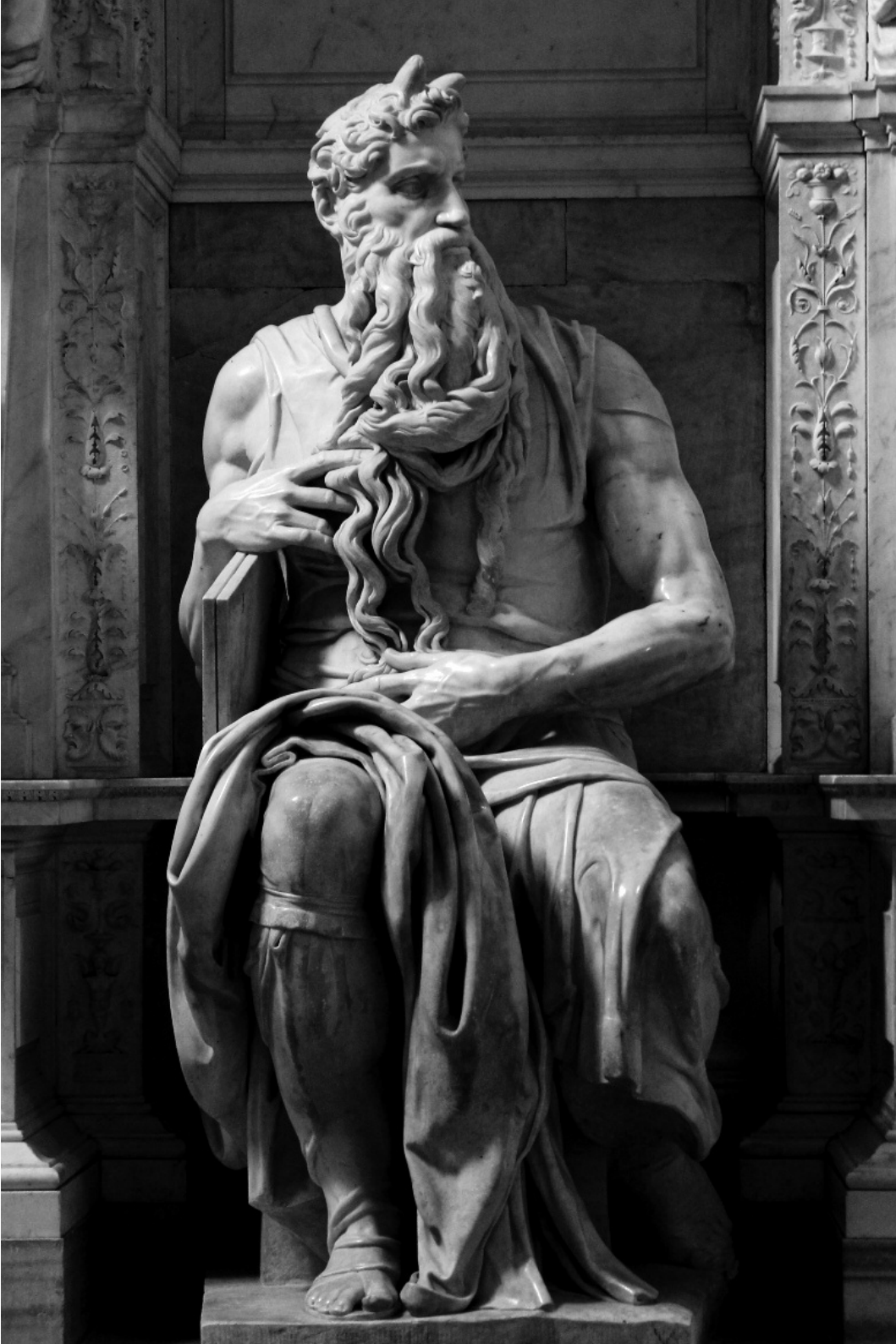
Michelangelo era già un personaggio conosciuto e Giulia-

no Sangallo fece pressione su Giulio II perché lo chiamasse a Roma. Nel 1505 il Papa gli conferì l'incarico di realizzare il suo mausoleo, che si sarebbe dovuto collocare all'esterno della nuova basilica di San Pietro, la cui prima pietra fu posta nel 1506.

Il primo contratto stabiliva l'impegno di realizzare in cinque anni circa quaranta statue a grandezza naturale. Michelangelo si entusiasmò all'idea di un progetto tanto ambizioso. Da quel momento in poi il Papa sarà il suo signore ed egli abbandonerà ogni altro progetto per dedicarsi con passione alle sculture della *Tomba di Giulio II*. Andò a Carrara, dove rimase otto mesi con l'intenzione di selezionare personalmente i blocchi di marmo senza difetti. Tuttavia, a causa di una serie di vicissitudini, man mano che il tempo passava fu costretto a ridimensionare il progetto diminuendone l'entità almeno di sei volte. Nella sua lunga vita riuscì a realizzare solo alcune – poche – delle statue previste. Questa situazione, che si prolungò fino al 1545, costituì ciò che lo stesso Michelangelo chiamò «la tragedia della sepoltura».

Fanno parte del progetto della tomba alcune sculture oggi custodite nella chiesa di San Pietro in Vincoli (Roma). La più significativa è il *Mosè* (Fig. 4), figura che avrebbe dovuto costituire la parte centrale del monumento sepolcrale di Giulio II. Rappresenta il profeta nel momento in cui è disceso dal monte Sinai con le tavole della legge che Dio gli ha dato per il suo popolo e che egli porta sotto il braccio destro. Ma al vedere che il suo popolo adorava un vitello d'oro, si lascia prendere dall'ira e spezza le tavole dell'Alleanza. La scultura ha una modellatura perfetta, nella quale saltano all'occhio le braccia muscolose di Mosè, che sembrano quelle di un atleta e dimostrano la sua grande forza fisica, espressione della forza interiore datagli dalla fede²⁸.

Generalmente le guide indicano a chi visita San Pietro in Vincoli un graffio sul ginocchio destro della statua: si racconta



che l'artista, una volta terminato il Mosè, vedendo che alla sua potenza espressiva mancava solo la parola, scagliò il martello contro la statua gridando: «Perché non parli?». Di Michelangelo si diceva che «traeva vita dalle pietre». Secondo il Vasari, gli ebrei – uomini e donne –, arrivati a Roma, si mettevano in fila per vedere in pellegrinaggio la statua di Mosè e venerarla.

Altre due sculture che si trovano nel primo ordine del monumento funerario, ai due lati della figura di Mosè, sono quelle di *Lia* e *Rachele*. *Rachele*, in preghiera, rappresenta la vita contemplativa, mentre *Lia* personifica la vita attiva. Mosè si trova così circondato da due modi d'essere o due modi d'impostare la vita religiosa. Nella mano destra Lia tiene uno specchio nel quale si contempla, nella mano sinistra sostiene una ghirlanda di fiori. In questo Michelangelo ha seguito Dante che nel *Purgatorio* finge di aver incontrato la contessa Matilde, che egli considera la vita attiva, in un campo di fiori²⁹. Nel secondo ordine del monumento si possono vedere il Pontefice giacente e un'immagine della Madonna col Bambino. Ai due lati del Pontefice, una sibilla e un profeta.

Erano destinati alla tomba anche quattro *Schiavi* (Fig. 5), che oggi si trovano a Parigi e a Firenze. Il cosiddetto schiavo ribelle s'ispira al *Torso del Belvedere* e al *Laocoonte*, due sculture di epoca ellenistica, realizzate nel I secolo a.C. L'ultima è stata trovata sull'Esquilino nel 1506. Quando fu annunciata la scoperta, Michelangelo e Giuliano da Sangallo furono tra i primi ad ammirarla: – «È il Laocoonte di cui parla Plinio!», disse subito Sangallo. Giulio II acquistò l'opera e fece in modo che fosse collocata nel Belvedere del Vaticano, dando un inizio simbolico a quello che con il tempo sarebbe diventato uno dei Musei più grandi e visitati del mondo. Per Michelangelo, che era felice quando poteva confrontare le proprie opere con qualche scultura dell'antichità, il ritrovamento si trasformò in un emblema.



Del gruppo scultoreo di *Laocoonte e i suoi figli* (Fig. 6), opera di Polidoro e Atenodoro di Rodi, impressiona la potenza fisica e psicologica del personaggio centrale – il sacerdote Laocoonte – che, prima di poter avvertire i cittadini di Troia dell’inganno tramato dai greci, muore insieme ai suoi figli attaccato da serpenti.

Il *Torso* (Fig. 7) è opera di Apollonio di Nestore. Michelangelo studiò con attenzione questa scultura e anche quella di Laocoonte, fissando l’attenzione sul disegno, la tecnica, la rifinitura, l’equilibrio fra le parti e nell’insieme. Era solito dire che in esse aveva imparato buona parte di quello che sapeva³⁰.

Ritorniamo al progetto della tomba. Quando i marmi scelti da Michelangelo arrivarono a Roma, il Papa non mostrò l’interesse né l’urgenza che inizialmente aveva manifestato: dato che si era deciso di collocarla all’interno della basilica, e non all’esterno, era più urgente costruire prima la chiesa. Inoltre, Giulio II doveva prestare attenzione alle questioni di governo e ai conflitti fra le nazioni. Michelangelo rimase sgo-mento nel constatare che il trasporto del Pontefice per il progetto era svanito, e d’altra parte non riceveva neppure gli onorari che gli spettavano per il lavoro fatto per ottenere i marmi. Vista la situazione, se ne tornò a Firenze.

Giulio II lo chiamò di nuovo e nel 1508 ritornò a Roma. Da quell’anno e fino al 1512 Michelangelo si occupò di dipingere, quasi senza aiutanti, la volta della Cappella Sistina. Questa avventura merita un minuzioso racconto *a sé*, che sarà oggetto del capitolo III. Anticipo solo un commento del Condivi, che si riferisce in particolare a questi affreschi, nel quale afferma che, pur avendo Michelangelo dipinto migliaia di figure, non ne aveva fatto una che fosse identica a un’altra o facesse il medesimo gesto. Egli testimonia di aver sentito dire all’artista che non aveva mai tracciato una linea senza prima verificare se ne aveva già tracciato una uguale; in tal caso, la cancellava³¹.

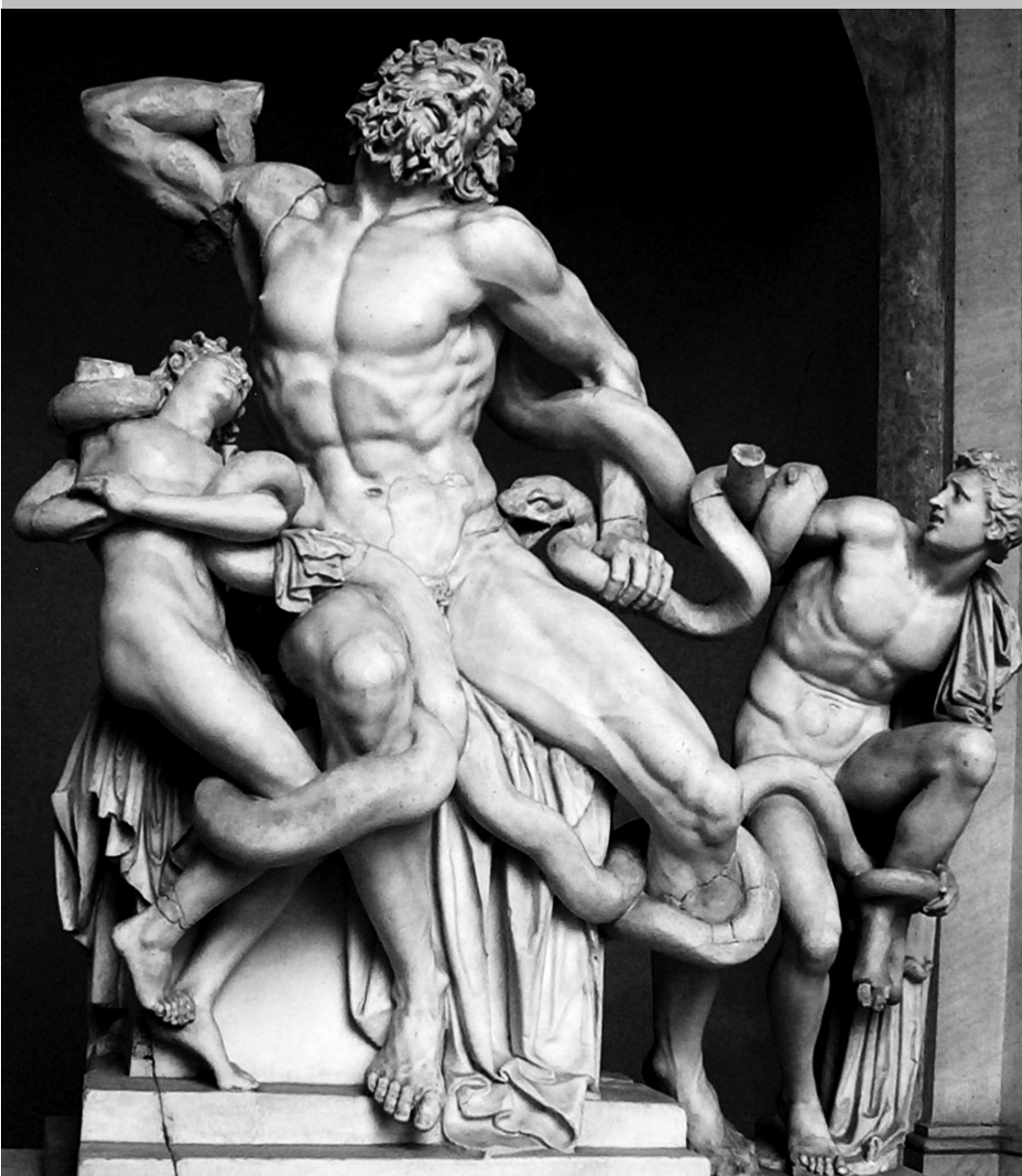


Fig. 6



Quando nel 1513 Giulio II morì, i parenti e gli esecutori testamentari mantennero in vita il contratto stipulato dal Pontefice per la sua tomba, e Michelangelo continuò a lavorare saltuariamente alle sculture del *Mosè* e degli *Schiavi*. Attorno al 1517, però, il nuovo Pontefice, Leone X, della famiglia Medici, gli affidò l'incarico di provvedere alla facciata della basilica di San Lorenzo a Firenze, costruita dal Brunelleschi, e alla Sacrestia Nuova. Per diverse circostanze, alla fine del 1520, Leone X congelò il contratto di Michelangelo con gli eredi di Giulio II, per dar modo all'artista di occuparsi di altri progetti, e in concreto delle Tombe Medicee nella basilica di San Lorenzo a Firenze.

La cappella funeraria doveva accogliere i mausolei di sei membri illustri della famiglia Medici, ma Michelangelo realizzò unicamente le tombe di Lorenzo il Magnifico e di Giuliano de' Medici. Nella scultura di Lorenzo de' Medici sottolineò il carattere pensieroso del governante, del principe riflessivo che si occupa di amministrare la giustizia e la politica. La figura di Giuliano de' Medici ricorda quella del Mosè. Le altre statue di carattere allegorico destinate alle tombe medicee sono: *Il Crepuscolo* e *L'Aurora*, *La Notte* e *Il Giorno*, realizzate tra il 1526 e il 1533. Il senso di queste allegorie è l'inesorabile succedersi dei giorni e delle notti, delle aurore e dei crepuscoli, che consuma la vita dei due principi, consegnandoli alla morte. Per la parete sud della Cappella funeraria scolpì la Vergine con il Bambino. Scrive il Condivi:

[Di questa scultura] della quale giudico esser meglio tacere che dirne poco; però me ne passo. Questo beneficio doviamo a Papa Clemente, il quale se nessun'altra cosa di lodevole in vita fatta avesse (che pur ne fece molte), questa fu bastante a scancelare ogni suo difetto, che per lui il mondo ha così nobil opera³².

Tra il 1518 e il 1521 realizzò anche il Cristo risuscitato che si trova nella basilica di Santa Maria sopra Minerva a Roma. Abbandonò questa scultura appena scoprì un difetto nel blocco di marmo. Poi cominciò a scolpirne un altro simile al primo, ma anche questo rimase incompiuto. Sia l'uno sia l'altro furono completati da suoi collaboratori, ma il risultato non soddisfece Michelangelo.

A Leone X, dopo il breve periodo del pontificato di Adriano VI, successe Clemente VII, anch'egli della famiglia Medici, eletto Papa nel 1523. Mentre l'imperatore Carlo V e Francesco I di Francia si contendevano in quegli anni la supremazia in Italia, il Pontefice si alleò con Inghilterra, Francia, Venezia e Milano, formando la Santa Lega di Cognac. Francesco I fu sconfitto nella battaglia di Pavia del 1525; il 6 maggio 1527, però, Clemente VII fu costretto a subire il brutale saccheggio di Roma da parte delle truppe imperiali di Carlo V. Un esercito di mercenari tedeschi (i *lanzichenecchi* o soldati contadini) entrò nella città stabilendo il quartier generale sul Gianicolo, a poche centinaia di metri dall'obiettivo principale, il Vaticano. Guardata dalla prospettiva degli affari di governo con le nazioni, della sontuosità e della decadenza morale della Curia, si faceva fatica a considerare Roma il centro della cristianità. Le truppe di Carlo V commisero grandi distruzioni, devastando la città per parecchi mesi. Clemente VII fu difeso eroicamente dalla guardia svizzera, finché riuscì a rifugiarsi a Castel Sant'Angelo, mentre chiese, monasteri, sacerdoti, religiosi e religiose erano oggetto di violenti attacchi. Quasi trent'anni dopo la morte di Savonarola, questo saccheggio venne considerato come un avvertimento e un castigo del Cielo, quello che il frate domenicano aveva preannunciato alla fine del XV secolo, invitando alla penitenza e alla conversione.

Mentre Clemente VII si trovava prigioniero, i fiorentini cercarono di spogliare i Medici del potere, proclamando di

nuovo la Repubblica. Il Papa fuggì a Orvieto, e ritornò a Roma un anno dopo. Nel 1529 si ristabilirono le relazioni tra il Papa e Carlo V. I Medici ritornarono al potere.

Michelangelo riprese a lavorare per il Papa. Accanto alla basilica di San Lorenzo era stata eretta la Biblioteca Laurenziana, destinata ad accogliere i libri manoscritti più preziosi raccolti dai Medici. Michelangelo si occupò dell'architettura del luogo, ma gli eredi di Giulio II gli imposero di lasciare quell'incarico per dedicarsi alla sepoltura. Col desiderio di soddisfare tutte le richieste, Michelangelo propose per la Tomba un progetto più semplice, che gli eredi non accettarono.

Nel 1532 i discendenti di Giulio II continuavano a premere. Ma prima che potesse portare a termine la Tomba di Giulio II e la Biblioteca Laurenziana, Clemente VII incontrò l'artista a Firenze nel 1533 e gli propose di dipingere la parete del *Giudizio* nella Cappella Sistina. Il Papa morì nel 1534, pochi giorni dopo l'arrivo di Michelangelo a Roma, dove sarebbe rimasto fino alla morte. Il suo successore, il cardinale Alessandro Farnese, che prese il nome di Paolo III, ratificò l'incarico del *Giudizio* e lo nominò pittore, scultore e architetto del Vaticano. Ancora una volta rimaneva incompiuto il progetto della Tomba.

Il *Giudizio*, opera della maturità del Buonarroti, merita un'analisi minuziosa che farò nel capitolo IV. Per il momento continuiamo con il ritratto di Michelangelo.

Evidentemente non era possibile dedicarsi alla pittura del *Giudizio* e osservare le scadenze stabilite dagli esecutori testamentari di Giulio II in relazione alla Tomba. Per questo motivo Paolo III, nel 1536, scrisse un *motu proprio* col quale liberò Michelangelo da ogni responsabilità nei confronti degli eredi di Giulio II finché durava l'esecuzione del *Giudizio*.

Gli anni nei quali dipinge questo famoso affresco coincidono con il profondo cambiamento interiore nella vita del-

l'artista. In questa trasformazione ha avuto una parte importante l'incontro, avvenuto nel 1537, con la nobile Vittoria Colonna. A partire da allora Michelangelo darà un significato più profondamente spirituale alla sua produzione artistica, nel tentativo di trasformare tutta la sua attività in una lode a Dio e in riparazione dei propri peccati. Sono aspetti della sua vita determinanti per l'ermeneutica delle sue opere, che avremo occasione di conoscere meglio quando descriveremo il *Giudizio* e le ultime opere realizzate da Michelangelo.

Terminato l'affresco del *Giudizio*, Paolo III, essendosi reso conto delle straordinarie capacità e del talento del Buonarroti, gli diede l'incarico di decorare la nuova Cappella privata, chiamata Paolina. In essa dipinse gli affreschi della *Crocifissione di san Pietro* e della *Conversione di san Paolo*. Cominciò a lavorare nel 1542, ma dovette interrompere per un certo tempo a causa di una grave malattia. Come succede con quasi tutte le opere di Michelangelo, specialmente con quelle dell'ultimo periodo, queste due pitture sono a un tempo scene storiche e confessioni personali. Nella *Crocifissione di san Pietro* espresse un momento essenziale della sua esperienza religiosa: come, nel caso di Pietro, alla conversione fece seguito la rinuncia al peccato, il martirio e la consegna nelle mani di Dio, altrettanto Michelangelo sperava che avvenisse nella propria vita. Nella *Conversione di san Paolo*, Michelangelo allude alla conversione di Paolo III, il quale, dopo una vita mondana, si diede a osservare con grande dedizione i doveri dello stato sacerdotale. Nella figura dell'Apostolo, l'artista ha ritratto Paolo III.

Data l'età dell'artista – sessantasette anni –, nel 1542 Paolo III ottenne la stipula dell'ultimo contratto riguardo alla tomba di Giulio II. Come condizione si chiedeva che terminasse almeno una scultura, quella del *Mosè*. Sono passati quasi quarant'anni fra il primo progetto e l'esecuzione definitiva dell'opera. In

tutti questi anni Michelangelo ha vissuto il tormento di non riuscire a realizzare qualcosa che lo entusiasmasse.

Nella vecchiaia il maestro continuò a svolgere una grande attività architettonica, oltre a lavorare ad alcune *Pietà* e dipinti. La fiducia di Paolo III nel suo artista non aveva limiti. A partire dal 1546 gli affidò opere importanti. Tra esse, la direzione della costruzione del centro civile e di quello religioso della città di Roma; vale a dire, il Campidoglio e la basilica di San Pietro in Vaticano. A quest'ultimo progetto Michelangelo dedicò con passione gli ultimi diciassette anni della sua vita. Ne parlerò in modo particolareggiato nell'ultimo capitolo; per il momento mi limiterò a fare un breve *excursus* in riferimento al Campidoglio.

Per gli antichi romani il Campidoglio era il centro non solo di Roma, ma di tutta la potenza dello Stato. Nei primi decenni del XVI secolo l'aspetto di questa zona era piuttosto deplorabile e per restituirlo all'antico splendore si pensò subito a Michelangelo, che vi aveva lavorato nel 1538, dirigendo le operazioni di collocazione della statua equestre di Marco Aurelio. Dal 1544 partecipò al progetto architettonico degli edifici e disegnò la piazza, caratterizzata dalla celebre forma di stella con dodici punte che evocano motivi religiosi (i dodici apostoli) e astrologici (i dodici mesi e i dodici segni zodiacali).

Inoltre, Michelangelo ricevette da Paolo III nel 1546 l'incarico di terminare il palazzo dei Farnese, iniziato da Sangallo il Giovane. Sono di Michelangelo il terzo piano e il cornicione; rimodellò anche la parte posteriore dell'edificio, dove, al posto di un'ala chiusa, innalzò una loggia aperta che servisse da unione tra il Palazzo e il giardino. Questo edificio fu ceduto alla Francia nel 1874. Oggi è sede dell'Ambasciata di quel Paese.

Nel 1547 ha lavorato anche alla cosiddetta *Pietà fiorentina*, sulla quale ritornerò nell'ultimo capitolo. Questa scultura

oggi si trova nel Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore, la cattedrale di Firenze.

L'anziano maestro, la cui fama eclissava quella di tutti gli artisti della sua epoca, continuò a ricevere numerosi incarichi. Nel 1550, con l'approvazione di Giulio III, fu deciso di erigere la Chiesa del Gesù, della Compagnia recentemente approvata da Paolo III, e ci si rivolse a Michelangelo per il progetto. Quando a Roma si voleva fare qualcosa di grande, si pensava a lui. Anche se aveva già ottant'anni ed era molto occupato con i lavori della Fabbrica di San Pietro, non rifiutò l'incarico. Accettò e promise di redigere i progetti e di dirigere la costruzione *gratis et amore Dei*. Michelangelo era magnanimo. Il 21 luglio 1554 Ignazio da Loyola scrisse a Diego Hurtado de Mendoza, dicendosi felice che Michelangelo si fosse assunto l'incarico del progetto della chiesa, e solo per devozione, senza alcun profitto³³. Buonarroti suggerì di realizzarla con una grande facciata che guardasse verso san Pietro, verso la casa del Papa, e non verso la cosiddetta via papale. Propose anche che avesse una sola navata, in modo che tutti potessero ascoltare bene le omelie e i sermoni.

Fece il disegno e il modello della chiesa con grande rapidità, tanto che il 6 ottobre 1554 sant'Ignazio poté assistere alla posa della prima pietra. Michelangelo stesso scese nella fossa per collocarla. Fece per devozione questo gesto pio che di solito spettava a un muratore³⁴. Purtroppo i lavori furono differiti e non fu possibile costruire la chiesa in base al progetto di Michelangelo, perché i proprietari degli edifici circostanti posero delle difficoltà. La chiesa fu poi costruita in base ai progetti del Vignola.

Cinque anni dopo, nel 1556, l'artista trovò ancora la forza di iniziare la realizzazione del gruppo scultoreo conosciuto come la *Pietà Palestrina*, poi rimasta incompiuta. Oggi è possibile ammirarla nella Galleria dell'Accademia a Firenze.

Nel 1561 Pio IV lo aveva incaricato di costruire la Porta Pia (Fig. 8) nelle mura aureliane. La Porta faceva parte di un vasto progetto di ristrutturazione urbanistica che doveva collegare, attraverso un itinerario monumentale, alcuni luoghi importanti della città (il Quirinale e la basilica di Santa Agnese fuori le mura). Michelangelo fece il progetto del portale esterno. Tre secoli dopo, il 20 settembre 1870, questa Porta sarebbe stata teatro della storica breccia attraverso la quale penetrò l'esercito italiano che lottava per l'unificazione del Paese.

In questo periodo (1559-1560) progettò anche la chiesa di San Giovanni dei fiorentini, la Cappella Sforza in Santa Maria Maggiore e iniziò la *Pietà Rondanini*. Fu ancora Pio IV che nel 1561 affidò a Michelangelo l'incarico di trasformare in chiesa la vasta aula centrale delle Terme di Diocleziano. La basilica di Santa Maria degli Angeli, che fu costruita con i resti del *tepidarium* delle terme, è l'ultima opera architettonica intrapresa da Michelangelo a Roma. Il suo progetto rispettava sostanzialmente la costruzione tardo-romana, ma purtroppo nel XVIII secolo fu necessario ricostruire la basilica.

Un ultimo legato di Michelangelo nella città eterna è la Cappella Sforza (1563) in Santa Maria Maggiore. Iniziata da Michelangelo, fu completata alcuni anni dopo dal Della Porta.

Gli ultimi impegni di Michelangelo in questa vita sono dedicati alla basilica di San Pietro e alla *Pietà Rondanini*, che attualmente si trova a Milano nel Museo del Castello Sforzesco. Tratterò dettagliatamente di queste due opere nell'ultimo capitolo del libro. Ora conviene conoscere un po' meglio la personalità di questo grande artista.

2. *L'artista nell'intimo*

Come ho detto nell'*Introduzione*, l'immagine che di solito si



Fig. 8

presenta di Michelangelo è quella di un artista intollerante, misantropo, orgoglioso, poco socievole. Era proprio così? Non c'è dubbio che uno sguardo superficiale alla sua vita lo faccia apparire pieno di contrasti. Papini, probabilmente uno degli autori che meglio è riuscito a comprendere la personalità di Michelangelo, alla fine della sua famosa biografia fa la seguente descrizione:

Michelangiolo era poeta, poeta nei versi e in tutte le altre sue opere, e, come tutti i veri poeti, volentieri si trasferiva e s'innalzava alle sfere notturne del pensiero, alle sfere ardenti della passione. Ma era, nello stesso tempo, un bravo borghese toscano che non disdegnava i guadagni, che stava attento all'interesse, che di continuo provvedeva a metter bene i suoi ducati, a spenderli bene, a farli fruttare. Come generoso amico, sapeva far doni degni di un re; come cristiano, non lesinava nelle elemosine; come figlio e fratello, aiutava la sua famiglia senza risparmio.

Ma rimane tuttavia lo sconcertante contrasto tra il poeta platonico e petrarchesco e l'occhiuto amministratore del patrimonio; tra il sovrumano visionario del *Giudizio Finale* e il troppo umano compratore di terreni e di case. In certe ore egli fu quasi un semidio a faccia a faccia con Dio; e in altre assai più simile a un mercante arricchito che a un artista³⁵.

Dobbiamo soprattutto al Papini l'aver esplorato diligentemente la documentazione sulle relazioni di Michelangelo con i suoi amici e con coloro che erano considerati suoi nemici, senza limitarsi a quei pochi personaggi dei quali di solito parlano tutte le biografie. Questa esplorazione, insieme con lo studio attento delle numerose biografie pubblicate, delle *Rime* e delle *Lettere*, gli hanno permesso di conoscere bene l'anima dell'artista.

Michelangelo aveva il modo d'essere toscano: appassionato, audace, orgoglioso, riservato, sincero, con slanci d'umore grotteschi. Una mescolanza di durezza e di bontà. Era noto a tutti che non si faceva mai invano appello al suo cuore. Godeva di un grande ascendente e di un grande prestigio. Veniva richiesto il suo parere su dipinti, statue, monumenti architettonici. Si può ben dire che fu lo scultore, il pittore e l'architetto della sua epoca.

Magnanimo per la qualità dei materiali e per la concezione dei progetti, nella sua vita personale fu, invece, quanto mai sobrio. Mangiava lo stretto necessario. Certe volte, quando il lavoro lo assorbiva, si contentava di un pezzo di pane. Dormiva poco. Non bramava il lusso. Si accontentava di ciò che bastava per vivere onestamente e poter provvedere alla sua famiglia, in modo particolare dopo la morte del fratello maggiore. Spesso lavorava più per amicizia e benevolenza che per la retribuzione che riceveva, ma contemporaneamente insisteva nel ricevere gli onorari concordati e nel farli rendere. Regalava molti dei suoi disegni e dei suoi averi. Soccorreva i poveri³⁶.

Amava il lavoro ben fatto fin nei minimi particolari. Apprezzava le cose che avevano valore, curandole al massimo. A tale proposito è significativa la lettera che scrisse a suo padre nel 1506, mentre si trovava a Roma in attesa che arrivassero i marmi da Carrara:

Padre reverendissimo,

[...] Pregovi che voi pigliate tucti questi disegni, cioè tucte quelle carte che io messi in quel sacco che io vi dissi, e che voi ne facciate un fardellecto e mandatemelo per uno vecturale. Ma vedete d'acconciarlo bene per amor dell'acqua, e abiate cura, quando l'acconciate, che e' no' ne vada male una minima carta, e rracomandatela al vecturale, perché v'è certe co-

se che importano assai; e scrivetemi per chi voi me le mandate, e quello che io gli ho a dare.

[...] L'altra è quella Nostra Donna di marmo [si riferisce alla *Madonna della Scala*]: similmente vorrei la faciessi portare costì in casa e non la lasiassi vedere a persona³⁷.

Si è sempre preoccupato, con grande diligenza, di mantenere materialmente la sua famiglia e che tutti fossero ben assistiti spiritualmente³⁸. Quando seppe che suo fratello Buonarroti era malato, fece di tutto per stargli accanto ed era disposto a viaggiare pur di stare con lui, abbandonando temporaneamente il lavoro che il Papa gli aveva affidato, anche a rischio di perdere 1.000 ducati e la sua fiducia. Il 5 settembre 1510 scriveva a suo padre:

Carissimo Padre,

i' ho avuta una vostra stamani, a dì 5 di settembre, la quale m'ha dato e dà gran passione, intendendo che Bonarroto sta male. Pregovi, visto la prexente, m'avisiate come sta; perché, se stessi pur male, io verrei per le poste insino costà di questa sectimana che viene, benché mi sarebbe grandissimo danno: e questo è che io resto avere cinque cento ducati di pacto fatto guadagnati, e altrectanta me ne doveva dare el Papa per mectere mano nell'altra parte dell'opera, e llui s'è partito di qua e non m'ha lasciato ordine nessuno, i' modo che mi trovo senza danari, né sso quello m'abbia a fare.

Se mi partissi, non vorrei che sdegniassi e perdermi il mio; e stare, mal posso. Hogli scritto una lectera e aspetto la risposta; pure, se Bonarroto sta im pericolo, avisate, perché lascerò ogni cosa.

Fate buoni provvedimenti, e che e' non manchi per danari per aiutarlo. Andate a Santa Maria Nuova allo Spedalingo³⁹, e mostrategli la mia lectera se non vi presta fede, e fatevi dare

cinquanta e cento ducati, quegli che bisogniano, e non abiate rispetto nessuno.

Non vi date passione, perché Dio non ci ha creati per abbandonarci. Rispondete subito, e ditemi risoluto se ho a venire o no⁴⁰.

Più avanti, quando seppe che ora era suo padre a essere malato, scrisse a suo fratello Buonarroto:

Io ho inteso per le tue ultime come Lodovico è stato per morire e come ultimamente el medico dice, non acadendo altro, che egli è fuora di pericolo. Poi che così è, io non mi mecterò a venire costà, perché m'è sconcio assai; pure, quando ci fussi pericolo, io lo vorrei vedere a ogni modo inanzi che e' morissi, se io dovessi morire seco insieme.

Ma io ho buona speranza che egli starà bene, e però non vengo; e quando pure avenissi che egli ricascassi – che Dio lui e noi ne guardi –, fa' che e' non gli manchi niente delle cose dell'anima e de' sacramenti della Chiesa [...]; e delle cose necessarie al corpo, fate che e' non gli manchi niente: perché io non mi sono afaticato mai se non per lui, per aiutarlo ne' suoi bisogni inanzi che lui muoia. E così fa' che la donna tua accenda con amore, quando bisogna, al suo governo, perché la ristorerò, e tucti voi altri, quando bisognassi, non abiate rispetto nessuno, se vi dovessi mectere ciò che noi abbiamo. Non m'acade altro. State in pacie, e avisami, perché sto con passione e timore assai⁴¹.

Alla morte, nel 1528, di suo fratello maggiore, Buonarroto, si occupò dell'educazione di suo figlio Leonardo, che allora aveva nove anni. Cercò anche di aiutare un'altra figlia di Buonarroto, Francesca, mandandole del denaro.

La perdita del primogenito della famiglia fu un dolore molto grande per Michelangelo, perché era il fratello che più

amava e quello che lo aiutava a sostenere il padre e gli altri fratelli.

Sei anni più tardi, nel 1534, suo padre morì. I sentimenti di Michelangelo per la morte del fratello e del padre appaiono come messi a nudo in uno dei suoi poemi:

Ancor che 'l cor già mi premesse tanto,
per mie scampo credendo il gran dolore
n'uscissi con le lacrime e col pianto,

fortuna al fonte di cotale umore
le radice e le vene ingrassa e 'impingua
per morte, e non per pena o duol minore,

col tuo partire; onde convien distingua
dal figlio prima e tu morto dipoi,
del quale or parlo, pianto, penna e lingua.

[...] Ma chi è quel che morto non piangesse
suo caro padre, ch'ha veder non mai
quel che vedea infinite volte o spesse?

[...] Novanta volte el sol suo chiara face
prim'ha nell'oceàn bagnata e molle,
che tu sie giunto alla divina pace.

[...] Nel tuo morire il mio morire imparo, padre mio caro [...].

Non è, com'alcun crede, morte il peggio
a chi l'ultimo di trascende al primo,
per grazia, eterno appresso al divin seggio

dove, Die grazia, ti prossummo e stimo

e spero di veder, se 'l freddo core
mie ragion traggie dal terrestre limo⁴².

Michelangelo seppe anche rimproverare con fermezza di fratello e di padre quando fu necessario. In tal senso è significativa una delle lettere da lui diretta a Giovan Simone, il fratello che col suo comportamento dava sempre grattacapi a tutta la famiglia:

Giovan Simone,
e' si dice che chi fa bene al buono, il fa diventare migliore, e al tristo, diventa peggiore.

Io ho provato già più anni sono, con buone parole e con fatti, di ridurti al viver bene e in pace con tuo padre e con noi altri, e tu peggiori tutavia. Io non ti dico che tu sia tristo, ma tu sse' i' modo che tu non mi piaci più, né a me né agli altri. Io ti potrei fare un lungo discorso intorno a' casi tua, ma lle sarebon parole come l'altre che t'ho già facte.

Io, per abbreviare, ti so dire per cosa cierta che tu non hai nulla al mondo, e lle spese e lla tornata di casa ti do io e hocti dato da qualche tempo in qua per l'amore de Dio, credendo che tu fussi mio fratello come gli altri. Ora io son cierto che tu non se' mio fratello, perché, sse tu fussi, tu non minacceresti mio padre; anzi se' una bestia, e io come bestia ti tracterò. Sappi che chi vede minacciare o dare al padre suo, è ctenuto a mecertervi la vita; e basta.

Io ti dico che tu non hai nulla al mondo; e com'io sento più u' minimo che' de casi tua, io verrò per le poste insino costà e mostrerotti l'error tuo e insegnierocti straziar la roba tua e ficar fuoco nelle case e ne' poderi che tu (non) ha' guadagnia-ti tu. Tu non sse' dove tu credi; se io vengo costà, io ti mostrerò cosa che tu ne piangerai a cald'ochi e conoscierai iun su quel che tu fondi la tua superbia.

Io t'ho a dir questo ancor di nuovo, che se ctu voi actendere a far bene e a onorare e rriverir tuo padre, che io t'aiuterò come gli altri, e farovi infra poco tempo fare una buona boctega; quando tu non facci così, io sarò costà e aconcierò i casi tua i' modo che tu conoscierai ciò che tu se' meglio che tu conosciessi mai, e ssaperai ciò che tu hai al mondo, e vedra'lo in ogni luogo dove tu anderai.

Non altro. Dov'io manco di parole, superirò co' facti.

Dopo aver firmato, aggiunge:

Io non posso fare che io non ti scriva ancora due versi: e questo è che io son ito da dodici anni in qua tapinando per tucta Italia, sopportato ogni vergogna, patito ogni stento, lacerato il corpo mio in ogni fatica, messa la vita propria a mille pericoli solo per aiutar la casa mia; e ora che io ho cominciato a rriugarla un poco, tu solo voglia esser quello che scompigli e rrovini in una ora qual che i' ho facto in tanti anni e con tanta fatica, al corpo di Cristo, che non sarà vero! Ché io sono per iscompigliare diecimila tua pari, quando e' bisognerà. Or sia savio, e non tentare chi ha altra *passione*⁴³.

Dopo aver ricevuto questa lettera, Giovan Simone lasciò la casa paterna e andò a Lisbona con l'intenzione di partire per le Indie. Tre anni dopo ritornò in Italia e cominciò a lavorare nella bottega dei fratelli. Morì nel gennaio del 1548. Allora Michelangelo scrisse al nipote Lionardo:

Lionardo,

io per l'ultima tua lettera ho saputo della morte di Giovan Simone. N'ho avuto grandissima passione, perché speravo, benché io sia vecchio, vederlo inanzi che morissi e inanzi che morissi io. È piaciuto così a Dio: pazienza!

Arei caro intendere particolarmente che morte ha facta e se è morto confessato e comunicato con tucte le cose ordinate dalla Chiesa; perché quando l'abbia avute e che io il sappi, n'arò manco passione⁴⁴.

Quando morì un altro suo fratello, Gismondo, scrisse di nuovo al nipote Lionardo:

Lionardo,
io per la tua la morte di Gismondo mio fratello e non senza grandissimo dolore. Bisogna aver pazienza: e oi ch'è morto con buon conoscimento e con tucti e' sacramenti che ordina la Chiesa, è da ringraziare Iddio⁴⁵.

È esemplare l'attenzione che ha sempre avuto verso i suoi famigliari, anche in dettagli di poco conto. In una lettera al nipote Lionardo datata 28 dicembre 1563, vale a dire un paio di mesi prima di morire, gli chiede scusa per non aver risposto alle sue ultime lettere, a causa della mano che non obbediva più. Dice che d'ora in poi farà scrivere a un altro e lui si limiterà a firmare⁴⁶.

Abitualmente nelle sue lettere chiedeva preghiere per sé, estendendo poi questa richiesta ad altre persone della famiglia, dichiarando che anche lui pregava per loro.

Aveva grandi amici. Uno di essi è stato Francesco l'Urbino⁴⁷. Fra tutti gli aiutanti e servitori che ha avuto, l'Urbino è stato quello che più ha amato e quello che ha meritato la sua piena fiducia. È stato con Michelangelo circa ventisei anni (dal 1530 fino alla morte).

Nella lettera al nipote Lionardo, nella quale dichiarava il suo grande dolore per la morte del fratello Gismondo, gli confidava anche la preoccupazione che aveva per la salute di Francesco l'Urbino:

Io son qua in molti affanni, e ancora ho Urbino nel lecto molto mal conducto: non so che ne seguirà; io n'ho quel dispiacere che se fussi mio figliuolo, perché è stato meco venti cinque anni molto fedelmente; e perché son vecchio, non ho più tempo a fare un altro a mio proposito; però mi duol molto. Però se hai costà nessuna persona devota, ti prego facci pregare Idio per la sua sanità⁴⁸.

L'Urbino morì nei primi giorni del 1556. Michelangelo scrisse a Lionardo dicendo che era molto abbattuto, molto afflittito, tanto che quasi quasi avrebbe voluto morire con lui: «Era un uomo di fede e molto leale. Con la sua morte ho la sensazione di essere rimasto io senza vita»⁴⁹. E a Vasari confida:

Messer Giorgio mio caro,
io posso male scrivere, ma pur, per risposta della vostra, dirò qualche cosa.

Voi sapete come Urbino è morto, diche m'è stato grandissima grazia di Dio, ma con grave mie danno e infinito dolore. La grazia è stata che, dove in vita mi teneva vivo, morendo m'ha insegnato morire non con dispiacere, ma con desiderio della morte.

Io l'ho tenuto venti sei anni e hollo trovato reallissimo e fedele, e ora che io l'avevo fatto rico⁵⁰, e che io l'aspectavo bastone e riposo della mia vecchiezza, m'è sparito, né m'è rimasto altra speranza che rivederlo im Paradiso.

E di questo n'ha mostro segno Idio per la felicissima morte ch'egli ha facto: e più assai che 'l morire, gli è incresciuto e' lasciarmi vivo in questo mondo traditore con tanti affanni; benché la maggior parte di me n'è ita seco, né mi rimane altro ch'una infinita miseria⁵¹.

Michelangelo continuò a manifestare affetto per l'Urbi-

no, anche dopo la sua morte. Continuò ad avere ottimi rapporti con sua moglie, Cornelia Colonnelli, e il loro figlio che, in segno di gratitudine, era stato battezzato con il nome di Michelangelo. Si conservano molte lettere di Cornelia, una donna di scarsa cultura ma di grande delicatezza che assai spesso chiese consigli a Michelangelo, come una figlia al padre, su tanti aspetti della sua vita e della sua famiglia. Scrive Papini:

Queste lettere della Cornelia confermano che il Buonarroti non fu mai quell'irsuto e scontroso e disumano semidio che taluni immaginarono, ma ci mostrano invece quanta gentilezza e tenerezza ci fosse in lui anche per le persone più umili⁵².

Seppe avere attenzioni affettuose nei confronti delle persone vicine. Quando riceveva frutta o vino da Firenze, portava sempre qualcosa a papa Paolo III per fargli gustare le cose buone della sua amata terra. Questo Pontefice, come del resto Giulio II e Giulio III, ebbero una grande stima per Michelangelo. Nel 1550, quando l'artista aveva settantacinque anni, volle visitare tutte le basiliche romane per lucrare l'indulgenza del Giubileo. Papa Giulio III, in considerazione della sua età e della sua malattia, gli concesse di farlo a cavallo e non a piedi come gli altri pellegrini.

Un episodio simpatico ed eloquente, questa volta di Michelangelo con Giulio II, si riferisce alla preparazione di alcuni fuochi artificiali. Nel 1481, per festeggiare il pontificato di Sisto IV, ebbero luogo, per la prima volta, i fuochi d'artificio in Castel Sant'Angelo. Pochi anni dopo Michelangelo, conoscendo la passione di Giulio II per la pirotecnia, elaborò e modificò i fuochi. Presentò quello che chiamò la *Girandola* (ruota di fuoco). Subito si sparse la voce di questo meraviglioso spettacolo e Roma fu meta di visitatori provenienti da molte parti d'Europa che venivano nella Città Eterna per ammirare

la creazione di Michelangelo. La manifestazione si ripeteva ogni anno in alcune date importanti. Fu interrotta nel 1834 per cause sconosciute.

Nel 2008, in occasione dei cinquecento anni dall'inizio degli affreschi della volta, quello stesso evento fu riproposto. Gli studi di Giuseppe Passeri permisero di conoscere i materiali che erano stati impiegati e le tecniche utilizzate per realizzarli. Il 29 giugno 2012, festa di san Pietro e san Paolo, e in occasione del cinquecentesimo anniversario della conclusione della volta, la *Girandola* riprese a sfavillare nel cielo romano.

Dopo questo breve salto al XXI secolo, ritorniamo ai documenti che restituiscono alcuni tratti della personalità di Michelangelo.

Non invidiò mai le qualità degli altri; al contrario, le ammirava. I dissapori con Bramante, per esempio, non gli impedirono di riconoscere il suo grande talento come architetto; così come le straordinarie disposizioni di Raffaello per la pittura.

È comunque vero che non si prestò facilmente a lavorare con altri. Potremmo dire che non riuscì a fare squadra. Questo, però, non fu dovuto a un carattere poco socievole, intollerante o presuntuoso; fu conseguenza naturale del suo straordinario talento. Egli intuiva una bellezza che nessuno riusciva a scorgere, e ancor meno a realizzare. Certe volte egli stesso non rimaneva soddisfatto quando le sue opere non riuscivano a raffigurare quello che intuiva. Quando concluse la volta della Sistina egli era al culmine della gloria, ma considerava quest'opera qualcosa di secondario.

La vita di Michelangelo parla da sé. Nelle lettere, e in particolare in quelle scritte al nipote Lionardo, appare evidente la sua umanità, il suo assiduo ricorso a Dio, la richiesta di preghiere per parenti e conoscenti e per una felice conclusione dei lavori che stava realizzando. Parlava di Dio con eloquenza e sincerità. Non si lasciava abbattere dalle difficoltà e la sua

capacità di resistenza era titanica, come avremo occasione di constatare quando ci occuperemo delle vicissitudini della pittura della volta e della costruzione della basilica di San Pietro. Ma nelle sue poesie l'uomo duro e forte come un gigante si mostra debole come un bambino che ha bisogno di Dio.

Intorno alla condotta dell'artista è stato divulgato un fatto che richiede un chiarimento. Pietro Aretino, non avendo Michelangelo tenuto conto di alcuni suoi suggerimenti riguardo alla pittura del *Giudizio* e perché gli serbava rancore per non aver ricevuto certi disegni che gli aveva chiesto, lo accusò di omosessualità, dando un'interpretazione pederastica della sua amicizia con il patrizio romano Tommaso del Cavaliere. La letteratura successiva ha fatto eco a tale supposizione, dando luogo a un *cliché* storico erroneo – almeno, non oggettivamente provato – accettato ai giorni nostri da Lombroso, De Havelock Ellis, Gide e altri. Secondo quest'ottica, molti hanno letto alcuni sonetti e varie sue opere artistiche, come il *Tondo Doni* e il *Giudizio*.

Alcuni autori hanno voluto vedere nelle figure dei nudi che appaiono nel *Tondo* un riconoscimento dell'omosessualità e, anche, la rappresentazione di un'inclinazione personale dell'artista⁵³. Altri autori come Liebert, attraverso un'analisi psicoanalitica basata sugli scritti dell'artista e sulle sue pitture e sculture, avanza l'ipotesi che Michelangelo fosse un uomo dai forti impulsi omoerotici, ma che allo stesso tempo fosse un credente⁵⁴. Un'esposizione alla Courtland Gallery di Londra, organizzata nel 2010, aveva l'obiettivo di mettere in luce i disegni che «provassero» l'omosessualità di Michelangelo. Stephanie Buck, curatore della mostra, assicurò che, benché non esistano prove sufficienti per affermarlo in modo irrefutabile, l'amore che l'artista sentiva verso il corpo umano (specialmente per quello maschile) giustificava l'omosessualità implicita nelle sue figure. In un articolo pubblicato nella rivista *Fe-*

dro, Francisco L. González-Cáñamo afferma che l'omosessualità dell'artista è innegabile, così come si vede nei poemi di Tommaso del Cavaliere⁵⁵.

Già il Condivi, nella biografia su Michelangelo, illustra la grandezza di spirito dell'artista e della sua nobile concezione dell'amore, del quale parlava sempre con parole onestissime e delicate⁵⁶. Amava in modo particolare la bellezza del corpo umano. L'ammirazione per la bellezza dei giovani – Tommaso del Cavaliere, Febo del Poggio e altri – è dovuta all'entusiasmo per la perfezione della natura, che, inoltre, concepiva come esteriorizzazione di sentimenti e aneliti dell'anima, e, in fin dei conti, come manifestazione ridotta della bellezza di Dio. In Tommaso del Cavaliere vide la personificazione dell'ideale classico di bellezza greca.

Negli anni '40 del XX secolo, Papini e altri studiosi dimostrarono la carenza di fondamento delle accuse lanciate dall'Aretino⁵⁷. Può darsi che abbia avuto queste tendenze, non lo sappiamo, né del resto esistono prove che lo documentano. Se così fosse, è coerente con la personalità di Michelangelo e con la sua fede (che conosciamo bene), che egli si sia affidato all'aiuto della grazia che tanto chiedeva.

Ora proseguiamo addentrandoci nell'anima e nella personalità di Michelangelo. Per ciò che si riferisce alla sua vita di fede, Michelangelo fu sempre un buon cattolico, con una grande devozione alla Vergine. Il suo abbandono in Dio e la ricerca di un aiuto spirituale andò crescendo negli ultimi decenni di vita. Soprattutto, dedicava molte ore al lavoro, impegnandosi a rifinire con perfezione, a maggior gloria di Dio, quello che aveva tra le mani.

La sua vita spirituale si alimentava principalmente della *Divina Commedia* e della Sacra Scrittura, che leggeva con attenzione e meditava continuamente. Conosceva bene gli scritti del Savonarola, che stimava molto⁵⁸. Ammirò in modo parti-

colare Dante. Sin da piccolo la *Divina Commedia* fu praticamente il suo libro preferito.

Non solo conosceva a memoria questo poema, ma fu un coltissimo studioso di Dante⁵⁹, che considerava un amico consolatore, un maestro nelle cose divine e umane.

Dopo la Bibbia, nessun altro libro lo illuminò tanto quanto la *Divina Commedia*.

Alcune sculture e diversi personaggi del *Giudizio* sono ispirati dal poema dantesco⁶⁰.

Un primo sguardo alla Cappella Sistina

Chi arriva a Roma e si avvicina al Vaticano nota subito una coda interminabile di persone che cammina lentamente da piazza San Pietro fino all'ingresso di uno dei musei più famosi del mondo. All'interno di questa grande galleria d'arte, alcuni si soffermano davanti ai monumenti lasciati dalla civiltà egizia; altri sostano negli spazi dedicati alla cultura classica; c'è chi mostra di preferire la sezione etrusca o quella che accoglie l'arte paleo-cristiana; però tutti i visitatori, prima o poi, finiscono nella Cappella Sistina. Si calcola che essa riceve circa sei milioni di visite l'anno. È l'unica sala dei Musei Vaticani che, durante l'apertura al pubblico, è sempre piena ai limiti della capienza. Che cosa ha di particolarmente attraente questo luogo che dal 1541 lascia senza parole coloro che lo visitano? Indubbiamente è uno dei luoghi più significativi della storia dell'arte. «Se non si è vista la Cappella Sistina», diceva Goethe, «non è possibile avere una chiara idea di ciò che l'uomo è capace di fare». E Vasari si domandava come potrebbero essere valutate le opere già fatte e quelle che verranno dopo.

Spesso m'interrogo sul motivo dell'ininterrotto flusso di una moltitudine di giovani e anziani, credenti e agnostici, persone colte e ignoranti, di tutte le razze e di ogni origine geografica che ha voglia di trovarsi – sia pure una sola volta nella vita e per pochi minuti – all'interno della Cappella Sistina.

Non sembra sufficiente addurre l'eccellenza artistica del luogo, perché si avverte qualcosa che supera il semplice godimento estetico. Dev'esserci un motivo più profondo di tanta attrazione. Gli affreschi della Sistina hanno un impatto comunicativo che va ben oltre il retaggio culturale di ciascuno. Essi producono un'intensa emozione spirituale, che turba e coinvolge anche chi non crede. Non sarà che qui l'uomo trova una risposta esauriente ai suoi grandi aneliti? Non sarà che in questo spazio l'uomo si sente come a casa propria? Cercherò di spiegarlo nel commentare gli affreschi.

La Cappella Sistina custodisce qualcosa che merita rispetto e, vorrei dire, venerazione. Le precauzioni che sono state adottate in questo luogo parlano da sé. Già in prossimità della Cappella Sistina, attraverso gli altoparlanti, si chiede silenzio e si invita a non scattare fotografie. Appena entrati, si ode un mormorio di ammirazione che si attenua e poi riprende.

Questo spazio è significativo per tutti, e ancor più per i cristiani, perché è il luogo dove, da oltre un secolo, si riuniscono in Conclave i cardinali per eleggere il Romano Pontefice. In realtà, sarebbe più esatto dire che i cardinali non si riuniscono per dare un Papa alla Chiesa, ma per ricevere un Papa da Dio, come dono della sua bontà e provvidenza¹. Questo luogo è stato e continua a essere, inoltre, lo scenario di molte celebrazioni solenni dei Papi. Giovanni Paolo II diede inizio alla consuetudine di battezzare in questa Cappella alcuni bambini nella festa del Battesimo del Signore, parlando in questi termini:

La Cappella Sistina è il luogo che, per ogni Papa, racchiude il ricordo di un giorno particolare della sua vita. Per me, si tratta del 16 ottobre 1978. Proprio qui, in questo spazio sacro, si raccolgono i Cardinali, aspettando la manifestazione della volontà di Cristo riguardo alla persona del Successore di san

Pietro. Qui ho udito dalla bocca del mio rettore di un tempo, Maximilien de Fürstenberg, le significative parole: «*Magister adest et vocat te*». In questo luogo il cardinale primate di Polonia, Stefan Wyszyński, mi ha detto: «Se ti eleggeranno, ti prego di non rifiutare». E qui, in spirito di obbedienza a Cristo e affidandomi alla sua Madre, ho accettato l'elezione scaturita dal Conclave, dichiarando al cardinale camerlengo, Jean Villot, la mia disponibilità a servire la Chiesa. Così, dunque, la Cappella Sistina, ancora una volta, è diventata davanti a tutta la Comunità cattolica il luogo dell'azione dello Spirito Santo che costituisce nella Chiesa i Vescovi, costituisce in modo particolare colui che deve essere il Vescovo di Roma e il Successore di Pietro².

In fondo alla Sistina si vede il grande portone che durante il periodo del Conclave viene chiuso appena pronunciata la frase «*extra omnes* (fuori tutti)». Nella parete di fronte, su cui dominano le pitture del *Giudizio*, c'è una piccola porta di accesso alla sagrestia. Si chiama anche «stanza del pianto» perché lì si ritira l'eletto per vestire i paramenti pontifici prima di affacciarsi alla Loggia delle Benedizioni per dare, *urbi et orbi*, la prima benedizione come Papa e appoggiarsi sulla preghiera di tutto il popolo cristiano per portare avanti la responsabilità appena assunta di governare la Chiesa universale.

1. *Breve storia della costruzione*

La Cappella Sistina che conosciamo oggi ha una lunga storia. Alla fine del XIV secolo, dopo il periodo di permanenza ad Avignone, la residenza papale fu ristabilita a Roma. Cominciò allora la realizzazione di grandi progetti per abbellire questa sede, che doveva rispecchiare anche visivamente la grandezza della Chiesa.

L'intera città di Roma fu sottoposta a una graduale trasformazione. Si ammodernarono i quartieri medievali, le torri cadenti cedettero il posto a campanili e cupole, e le case merlate dei baroni agli eleganti palazzi dei signori del Rinascimento. Ingegneri e architetti aprirono strade e collocarono obelischi in posizioni strategiche come punto di riferimento per i pellegrini. Si costruirono ospedali, locande, alberghi e foresterie. Roma doveva diventare meta permanente di pellegrinaggio.

Una particolare attenzione fu rivolta al Vaticano. Il pellegrino, il turista o il comune cittadino, dopo aver visto il Colosseo e i Fori Imperiali, il Circo Massimo e il Pantheon, doveva trovare il medesimo splendore nella basilica di San Pietro e nei Palazzi Apostolici. Eugenio IV (1431-1447) chiamò il fiorentino Filarete a fare le porte di bronzo dell'antica basilica di San Pietro. Nicola V (1447-1455) si circondò di artisti ed eruditi, tra i quali Fra' Angelico, che decorò la sua cappella privata nei Palazzi del Vaticano. Sisto IV (1471-1484) fondò la Biblioteca Vaticana e diede inizio alla prima fase della decorazione della Sistina. Alessandro VI (1492-1503) ingaggiò il Pinturicchio, che decorò gli appartamenti Borgia. Giulio II (1503-1513) pose la prima pietra della nuova basilica, commissionò a Michelangelo la pittura della volta della Cappella Sistina, fece riunire e custodire varie sculture dell'epoca classica affinché i giovani artisti potessero studiarle e copiarle.

Una parte importante di questo progetto di abbellimento fu la ricostruzione della cosiddetta Cappella Magna, situata in una *dépendance* del Palazzo Apostolico. L'edificio aveva la duplice funzione di cappella e di fortezza. Sisto IV della Rovere (1471-1484) affidò l'incarico a due architetti fiorentini, Giovannino de' Dolci e Baccio Pontelli, allo scopo di erigerla come cappella palatina per le cerimonie pontificie. La costruzione doveva essere terminata nel 1480, perché il contratto per

dipingere gli affreschi delle pareti laterali porta la data del 27 ottobre 1481.

La Cappella (Fig. 9) ha una pianta rettangolare, senza abside. Lo spazio interno misura 40,23 metri di lunghezza, 13,41 di larghezza e 20,70 di altezza. Queste misure sembrano coincidere con quelle del Tempio di Salomone a Gerusalemme: 60 cubiti di lunghezza, 20 di larghezza e 30 di altezza³. Anche in un affresco del Perugino, quello della *Consegna delle chiavi*, troviamo questo paragone: i due archi trionfali rappresentati al fondo della pittura portano scritta la leggenda che segue: «*Immensu(m) Salomo(ni) templum hoc quarte sacra-sti*» (nell'arco di sinistra); «*Sixte opibus dispar religione prior*» (in quello di destra). Vale a dire: «Tu, Sisto IV, inferiore a Salomone in ricchezza, ma superiore a lui in religione e devozione, hai consacrato questo tempio immenso». La costruzione del Tempio di Salomone ebbe inizio nel quarto anno del suo regno⁴, e la costruzione della Sistina cominciò nel 1475, quarto anno di pontificato di Sisto IV.

Il tetto era costituito da una grande volta policentrica, con piccole lunette laterali di scarico, in corrispondenza delle finestre, che ai lati avevano false nicchie. La volta era inoltre interrotta da lunette, che determinavano gli pseudo-pennacchi e i triangoli sferici sovrastanti, chiamati *vele*. Le pareti laterali si presentavano lisce, interrotte da tre cornici: quella centrale – che era la più lunga – formava una loggia che percorreva tutta la Cappella all'altezza delle finestre.

Nella parte bassa fu collocato un sedile di marmo che si estendeva lungo i tre lati. Il pavimento fu realizzato con marmi policromi. Come elemento di separazione tra il presbiterio e l'area destinata ai fedeli fu innalzato un muro di marmo con grata di ferro.

In questa zona fu collocata anche la cantoria, che, secondo l'uso fiorentino, sostituiva la *Schola Cantorum*. Entrambe





sono opera di Mino da Fiesole, con l'aiuto, forse, di Andrea Bregno e di Giovanni Dalmata.

2. *Le fasi della decorazione*⁵

Nel 1481, Sisto IV riunì alcuni dei più famosi pittori dell'epoca per decorare le pareti della Cappella Sistina: Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Cosimo Rosselli, Piero di Cosimo, Luca Signorelli e Pietro Perugino. Il coordinamento dei lavori fu affidato al Perugino e, successivamente, a Signorelli. Si trattò, dunque, di una collaborazione che unì diversi artisti e le rispettive botteghe in un lavoro di squadra⁶. Per ottenere una certa unità, il Perugino stabilì le dimensioni delle figure, le tonalità e la gamma cromatica che si dovevano utilizzare. Indicò anche la linea prospettica, affinché fosse la medesima in tutti i riquadri.

Per la decorazione della volta si diede l'incarico a Pier Matteo d'Amelia (1450-1503 o 1508), che è anche l'autore del disegno che si conserva e che ci permette di conoscere l'aspetto della Cappella Sistina prima di Michelangelo. D'Amelia dipinse la volta di colore azzurro con stelle dorate, di gusto tardo-gotico. Questa decorazione (Fig. 10), in apparenza semplice (ma solo in apparenza), permetteva di concentrare l'attenzione sui motivi delle pareti laterali.

La tematica delle pitture non fu lasciata all'estro degli artisti. Teologi e prelati della Casa Pontificia decisero che nel ciclo pittorico della parete sud si narrasse la storia della salvezza nel periodo della Legge di Mosè, e in quello della parete nord la storia della salvezza sotto la legge della grazia, vale a dire, dopo l'Incarnazione del Verbo. Le storie di Gesù corrispondono specularmente alle storie di Mosè, e costituiscono il loro compimento e la loro pienezza. In questo modo, le storie veterotesta-

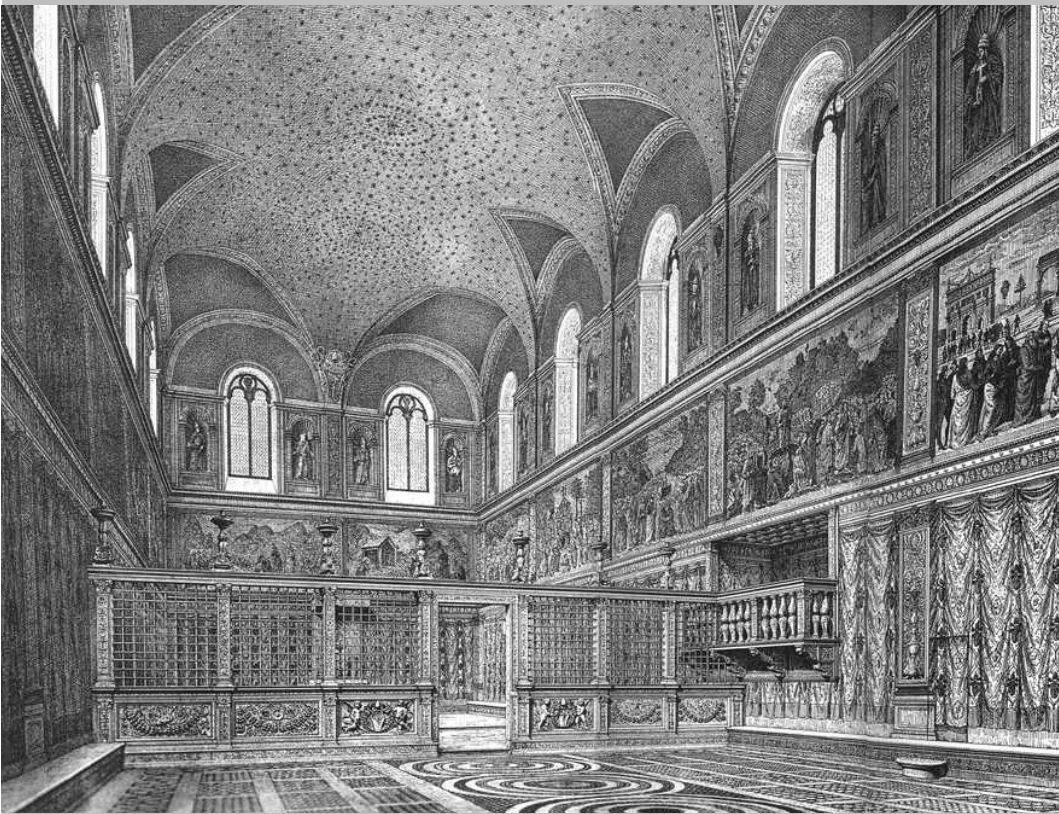


Fig. 10

mentarie si considerano non solo nel significato storico, ma anche come prefigurazioni di quanto si realizzerà in Cristo.

Il contratto di lavoro con i pittori comprendeva, oltre le scene che oggi vediamo sulle pareti laterali, la pittura delle figure di alcuni Papi nelle false nicchie che fiancheggiavano le finestre e l'imitazione di una tenda nel registro più basso. Le figure dei Papi erano immaginarie e abbigliate come nel XV secolo. Tutti i Pontefici avevano un libro o una pergamena, evocazione della Parola di Dio che debbono custodire. Tutti portavano anche la tiara.

L'omogeneità dell'insieme, che andava oltre le differenze stilistiche, la si deve in larga parte al Perugino (1446-1523), coordinatore del progetto e unico tra degli artisti a lasciarvi la firma: si trovava nella parte superiore del Battesimo del Signore. Il Perugino ha realizzato il maggior numero di scene: oltre al *Battesimo di Cristo*, *La consegna delle chiavi* e *La circoncisione del figlio di Mosè*. Dipinse anche gli affreschi della parete dell'altare: *L'Assunzione della Santissima Vergine*, che fungeva da pala d'altare, e altri due affreschi ai lati che davano inizio alle serie laterali (*Mosè salvato dalle acque* e *La Nascita di Gesù*). Tutti gli affreschi della parete dell'altare furono distrutti nel 1536 per lasciare lo spazio al grande *Giudizio*. Ci sono rimasti dei disegni.

Per la pala d'altare, il Perugino aveva rappresentato l'Assunzione secondo il modello classico: la Madonna circondata da angeli che fanno corona al suo ingresso in Cielo, mentre gli apostoli contemplanò l'avvenimento con stupore. Tommaso teneva una mano sulla fronte, a mo' di visiera, affinché il fulgore irradiato da Maria non gli impedisse di vedere e credere. Anche san Paolo era presente. E san Pietro, senza togliere lo sguardo dalla Santissima Vergine, poggiava sulla spalla di Sisto IV le chiavi, mentre con l'altra mano accarezzava dolcemente la testa calva del Pontefice.

Dato che questo libro ha per oggetto principale le pitture di Michelangelo, degli affreschi laterali indicherò soltanto l'autore e il tema insieme a qualche dettaglio.

Riguardo al Perugino, ne *La circoncisione del figlio di Mosè* si riconosce la moglie Sefora che circoncide suo figlio mentre Mosè osserva. Al centro della composizione Mosè si congeda da Ietro e con la moglie e i figli si reca in Egitto. Specularmente, *Il Battesimo di Cristo* esprime la pienezza che la circoncisione mosaica si limitava a prefigurare. In primo piano si vede il Battesimo di Cristo, che ha sul capo lo Spirito Santo; nella parte alta c'è il Padre Eterno. In un secondo piano distinguiamo la predicazione di san Giovanni Battista e il Precursore che scende verso il Giordano. L'affresco più conosciuto tra quelli dipinti dal Perugino è forse *La consegna delle chiavi a Pietro*. La composizione riprende quella dello sposalizio della Vergine. In primo piano, Cristo conferisce a Pietro l'autorità delle chiavi. Colpisce la commovente espressione di umiltà con la quale Pietro riceve le insegne del suo ministero, in ginocchio e quasi indietreggiando davanti al Maestro. In questo gruppo principale, il quinto personaggio a destra, vestito di nero, è lo stesso Perugino; accanto a lui, con una banda bianca, c'è il ritratto del Pinturicchio, e dietro, con un mantello rosso e il vestito verde, si nota Dolce, l'architetto della Cappella, che nelle mani ha un compasso; dietro a lui, altri due personaggi hanno il volto degli architetti della Sistina. Nell'opera sono inserite, in secondo piano, altre due scene: alla sinistra, l'episodio del tributo a Cesare; sul lato destro, il tentativo di lapidare Cristo.

Sandro Botticelli (1445-1510) dipinse tre affreschi. Gli *Episodi della vita di Mosè*, nel quale riunisce sei scene della vita del Patriarca: l'uccisione dell'egiziano che ha maltrattato un ebreo, la fuga a Madian, la messa in fuga dei pastori che non permettono alle figlie di Ietro di abbeverare il bestiame,

Mosè che pascola il gregge di Ietro, Mosè sull'Oreb quando si sente chiamato da Dio e tolte le scarpe si avvicina al rovetto ardente; l'ultimo episodio, situato nella parte inferiore sinistra, rappresenta la partenza degli israeliti dall'Egitto. La pluralità delle scene non dà l'impressione di episodi sconnessi, alcuni elementi plastici conferiscono unità alla rappresentazione: per esempio, Mosè è vestito sempre di giallo dorato (simbolo della fede e della santità) e di verde (colore che ricorda la speranza, perché i misteri della vita di Mosè avranno compimento nella vita di Gesù).

Il *Castigo di Core, Datan e Abirám*, altro famoso affresco del Botticelli, raffigura il racconto di Nm 16 sulla punizione inviata da Dio a quelli che si erano ribellati all'autorità di Mosè e all'ufficio sacerdotale di Aronne. Mosè, davanti all'altare, invoca il nome di Yahvè, mentre la terra si apre sotto i piedi dei ribelli inghiottendoli. Sul fondo è riprodotto l'arco di Costantino su cui si legge: «*Nemo sibi assumat honorem nisi vocatus a Deo tamquam Aaron*» («Nessuno si arroghi l'onore del sacerdozio se non è chiamato da Dio»).

Botticelli ha lasciato nella Sistina un terzo affresco, quello delle *Tentazioni di Cristo*. Satana, vestito da francescano, tenta Cristo; ha ali di pipistrello e zampe di gallina e, fallito il tentativo, butta via l'abito e scompare. Gli angeli si avvicinano e servono il Signore. In questa pittura è rappresentato anche l'episodio della purificazione del lebbroso, al quale l'artista ha dato rilievo in omaggio a Sisto IV, che aveva scritto un'opera teologica su questo argomento. L'edificio che sta al centro della composizione riprende l'ospedale dello Spirito Santo, la cui ricostruzione era stata ordinata da Sisto IV della Rovere per curare e dare ospitalità ai numerosi pellegrini. Questo ospedale, che aveva anche un reparto di maternità per accogliere i bambini abbandonati nel Tevere, è diventato un simbolo della carità della Chiesa.

L'affresco di Luca Signorelli (1445-1523) ha come tema il *Testamento e morte di Mosè*. Alla destra si vede Mosè dietro l'Arca nella quale sono custodite le tavole del Sinai e un recipiente con la manna, che convoca il popolo per insegnargli la Legge. Si vede anche un personaggio nudo che rappresenta la tribù di Levi, alla quale non era stata assegnata alcuna terra. Poi compare Mosè mentre consegna a Giosuè il bastone del comando. Nella parte alta un angelo mostra a Mosè dal monte Nebo la terra promessa e lo accompagna nella discesa. E infine, la morte di Mosè e il pianto degli israeliti. Inoltre, Signorelli fece un altro affresco, la *Lotta per il corpo di Mosè*, che nel 1522 subì gravi danni e fu sostituito nel 1571-1572 da uno, sullo stesso tema, dipinto da Matteo da Lecce. La scena riproduce il racconto dell'apocrifo giudaico *L'assunzione di Mosè*, secondo cui san Michele e il diavolo si erano disputati il corpo morto di Mosè. I libri canonici non riportano l'episodio fantastico, ma ne traggono un'applicazione morale (cfr *Dt* 34, 5-6). Lo si menziona di nuovo nella *Lettera di san Giuda* (cfr *Gd* 9-10) per illustrare la malvagità delle ingiurie: nella menzionata disputa neppure l'Arcangelo san Michele osò maledire il diavolo, limitandosi a esclamare: «Ti condanni il Signore!».

Della squadra diretta dal Perugino faceva parte anche Cosimo Rosselli (1439-1507). Fu incaricato di eseguire tre affreschi. Nell'*Adorazione del vitello d'oro* (chiamata pure *Pro-mulgazione della Legge di Mosè*) Dio consegna a Mosè il Decalogo, ma quando questi scende dal monte Sinai e trova il suo popolo in adorazione di un vitello d'oro rompe le tavole e ritorna nuovamente sul monte. Quando poi ridiscende con le nuove tavole, il popolo resta abbagliato dal fulgore del suo volto. Per un certo tempo si attribuì a Rosselli l'affresco che rappresenta il *Passaggio del mar Rosso* (noto pure come *La costituzione del popolo di Dio*), che in realtà sembra essere di Biagio d'Antonio Tucci. A destra si vede il faraone sul trono,

mentre chiede consiglio sulla fuga degli ebrei. In questo stesso lato gli egiziani affondano nel mare. A sinistra Mosè con il popolo canta a Yahvè l'inno della liberazione. In ginocchio, ai lati di Mosè, si vedono i suoi fratelli, Maria (con la cetra) e Aronne. Tra i personaggi si riconosce il cardinal Bessarione, che portò a Roma la testa di sant'Andrea e che nel XV secolo fu promotore dell'unione della Chiesa cattolica con quella greca ortodossa e con altre Chiese antiche d'Oriente (armena, copta, di Etiopia). Di Cosimo Rosselli, infine, è l'affresco dell'*Ultima Cena*, nel quale si vede Giuda di spalle con un'aureola opaca e un demone tentatore. In fondo della sala sono dipinte tre aperture nelle quali l'artista ha rappresentato l'orazione nell'orto, il bacio di Giuda e la crocifissione.

In collaborazione con Piero di Cosimo ha dipinto inoltre l'affresco del *Discorso della montagna* (o *La promulgazione della Nuova Legge*). Qui Cristo appare, rispetto a Mosè, come il nuovo legislatore, che non è venuto ad abolire la Legge, ma a darle compimento⁷. La moltitudine compatta che circonda Gesù dà una sensazione di disordine e rende difficile percepire la struttura della composizione. In lontananza, sul monte, Cristo è raccolto in preghiera; appare anche mentre sta scendendo alle falde della montagna, dove si trova la turba. Sulla destra è rappresentata la guarigione del lebbroso.

Andrea Ghirlandaio (1449-1494) dipinse l'affresco della *Vocazione degli Apostoli*, che riproduce il lago di Genesaret mentre Gesù chiama Pietro e Andrea, che sono in ginocchio davanti a Lui in atteggiamento di gratitudine. A destra, Gesù chiama Giovanni e Giacomo, in barca con Zebedeo loro padre. Ghirlandaio realizzò pure l'affresco de *La Risurrezione*, contiguo a quello della *Disputa per il corpo di Mosè* di Signorelli, sostituito nel 1572 da un altro con lo stesso soggetto da van den Broeck.

La realizzazione del ciclo delle pareti laterali durò circa

due anni (1481-1483). Sisto IV consacrò la Cappella il 15 agosto 1483, dedicandola all'Assunzione⁸. In quello stesso anno sono nati Lutero e Raffaello da Urbino.

Un ultimo particolare curioso e simpatico. Nell'affresco dell'*Ultima Cena* compare un cagnolino bianco: è quello che Cosimo Rosselli portava ogni giorno con sé al cantiere; gli artisti lo adottarono e l'animale arrivò a far parte della squadra. Anche altri pittori lo raffigurarono in luoghi significativi: nell'affresco degli *Episodi della vita di Mosè* Botticelli lo pose vicino a Mosè che ritorna in Egitto con sua moglie e i figli. Il cagnolino è tra le braccia di uno dei bambini.

I lavori per abbellire la Cappella Sistina non si conclusero con il progetto commissionato da Sisto IV. Anche se per circa vent'anni l'edificio si era conservato bene, attorno al 1504 la parete meridionale s'inclinò provocando alcune crepe nella struttura muraria e nella volta. L'entità dei danni consigliò di non usarla per buona parte dell'anno. Il restauro architettonico danneggiò i dipinti della volta.

Allora Giulio II incaricò Michelangelo di dipingerla con nuovi affreschi, iniziando così la seconda fase della decorazione. Il tema suggerito dai teologi della Casa Pontificia prevedeva di rappresentare i Dodici Apostoli⁹, ma a Michelangelo sembrò «povera cosa» e convinse il Papa a cambiare il progetto con quello che oggi vediamo.

La profonda diversità di stili che distingue le pitture della volta da quelle delle pareti fece pensare che il progetto realizzato da Michelangelo fosse assolutamente autonomo, senza aver tenuto conto di quel che era stato fatto in precedenza. In realtà non fu così. Michelangelo, considerando che nelle pareti laterali era rappresentata la storia della salvezza sotto la Legge di Mosè (*sub lege*) e sotto la Legge di Cristo (*sub gratia*), scelse di dipingere nella volta il periodo *ante legem*, vale a dire, le origini: la creazione dell'universo e dell'uomo e le storie di

Noè che, con l'episodio del Diluvio, contraddistinguono il nuovo inizio dell'umanità. La Cappella Sistina sarebbe rimasta così l'espressione pittorica del progetto di creazione-salvezza concepito da Dio Uno e Trino. Un progetto che va dal *fiat* (avvenga) della creazione sino al *fiat* di Maria che rese possibile l'Incarnazione.

L'esecuzione degli affreschi della volta e delle pareti laterali ha seguito un ordine contrario alla successione cronologica degli eventi. Questa inversione temporale riflette tuttavia una profonda verità teologica: l'idea di alleanza, di creare un popolo santo come «interlocutore» di Dio e in unione con Lui, «precede» l'idea della creazione del mondo, ne è anzi l'intima ragione. Il cosmo viene creato in vista dell'uomo perché ci sia uno spazio per l'alleanza, per l'amore tra Dio e l'uomo¹⁰.

Michelangelo realizzò gli affreschi della volta tra il 1508 e il 1512. Due o tre anni dopo, nel 1514 o 1515, papa Leone X Medici conferì a Raffaello l'incarico di preparare i cartoni per una serie di arazzi con le storie di san Pietro e san Paolo¹¹. Gli arazzi furono prodotti a Bruxelles, nella bottega di Pieter van Aelst. Furono collocati per la prima volta nella Cappella Sistina in occasione della Messa pontificale del 26 dicembre 1519, riscuotendo la grande ammirazione di tutti i presenti. Questi arazzi, che per anni hanno rivestito la cappella, ora si conservano nella Pinacoteca Vaticana. La storia della decorazione della Cappella Sistina prosegue. Nel 1522, nel crollo dell'architrave della porta principale furono danneggiati gravemente due affreschi, quello del Ghirlandaio che rappresentava la *Risurrezione di Cristo* e quello del Signorelli che aveva come tema la *Lotta per il corpo di Mosè*. Per sostituirli, attorno al 1570, Matteo da Lecce ed Hendrick van den Broeck dipinsero nuovamente gli stessi temi.

La terza fase della decorazione della Cappella Sistina ebbe luogo parecchi anni dopo. Per incarico di papa Clemente

VII, confermato poi da Paolo III, Michelangelo dipinse la parete del *Giudizio* tra il 1536 e il 1541. A quest'opera della maturità di Michelangelo dedicherò il IV capitolo. Ora sarà sufficiente dire che con la scelta di questo tema si completava quel che mancava della storia della salvezza: la ricapitolazione finale dell'uomo e di tutto l'universo in Cristo.

Appare meraviglioso che i dipinti della Sistina, benché siano stati realizzati in diversi momenti, da artisti diversi e in un arco temporale di sessant'anni (1481-1541), conservino una così stretta unità concettuale.

Indice

Introduzione	5
I. Michelangelo maestro	11
1. Brevi note sulla vita e le opere di Michelangelo	17
2. L'artista nell'intimo	43
II. Un primo sguardo alla Cappella Sistina	59
1. Breve storia della costruzione	61
2. Le fasi della decorazione	66
III. L'avventura della volta (1508-1512)	77
1. L'origine del mondo e dell'uomo	85
2. Gli episodi eroici di una storia di salvezza	100
3. Gli antenati di Cristo	103
4. Sibille e Profeti	108
IV. Il «Giudizio Finale» (1536-1541)	117
1. Il racconto pittorico del «Giudizio Finale»	124
2. La risurrezione dei morti e l'ascensione al Cielo	126
3. Il Paradiso	132
4. L'Inferno	138
5. Il Purgatorio	140
6. Cristo e Maria	142
7. I ritratti di Michelangelo	146
8. Le chiavi di lettura degli affreschi della Sistina	149

9. Le censure al «Giudizio» nel contesto storico-culturale della Riforma cattolica	154
10. Un santuario della teologia del corpo umano	159
V. Due volte capolavoro	163
1. La ripulitura degli affreschi	163
2. La gloria del colore e altre scoperte	174
VI. L'ultima tappa	185
1. La basilica di San Pietro e altri progetti	195
2. La morte e i funerali	210
Note	219
Introduzione, 219 - Capitolo primo, 219 - Capitolo secondo, 223 - Capitolo terzo, 224 - Capitolo quarto, 228 - Capitolo quinto, 230 - Capitolo sesto, 231.	
Selezione bibliografica ragionata su Michelangelo e la Cappella Sistina	235