

rassegna

rivista online dell'Accademia Nazionale di San Luca

2
apr 2025

rassegna

rivista online dell'Accademia Nazionale di San Luca

PRESIDENZA 2025-2026

Presidente

Francesco Cellini

Vice Presidente

Tommaso Cascella

Ex Presidente

Marco Tirelli

Segretario Generale

Claudio Strinati

Vice Segretario Generale

Carolina Brook

Vice Segretario aggiunto

Laura Bertolaccini

Gottardo Pallastrelli

Amministratore

Gianni Dessì

Vice Amministratore

Federico De Melis

CONSIGLIO ACCADEMICO

PITTURA

Giulia Napoleone

Claudio Verna

SCULTURA

Paolo Icaro

ARCHITETTURA

Enrico Bordogna

Angelo Torricelli

CULTORI

Francesco Paolo Fiore

BENEMERITI

Serenita Papaldo

SOPRINTENDENTI

GALLERIA

Serenita Papaldo

ARCHIVIO STORICO

Mauro Tosti Croce

ARCHIVIO CONTEMPORANEO

Paolo Icaro

DISEGNI & STAMPE

Serenita Papaldo

BIBLIOTECA

Francesco Paolo Fiore

rassegna

rivista online della

Accademia Nazionale di San Luca

direttore responsabile

Claudio Strinati

redazione

**Laura Bertolaccini, Carolina Brook, Elisa Camboni
Fabrizio Carinci, Alberto Coppo, Anna Maria De Gregorio
Giulia De Marchi, Alessio Miccinilli, Gottardo Pallastrelli
Fabio Porzio, Magda Romano, Valentina Oodrah
Barbara Reggio**

cura editoriale

Laura Bertolaccini

ufficio iconografico

Valentina Oodrah

pubblicazione sottoposta alla valutazione di lettori esterni

in copertina

una sala della "Mostra critica delle opere michelangiottesche"

Roma 1964

© 2025 Accademia Nazionale di San Luca

www.accademiasanluca.it

Tutti i diritti riservati

Nessuna parte può essere riprodotta o trasmessa senza

l'autorizzazione dei proprietari dei diritti e dell'editore

Gli autori dei saggi restano a disposizione per eventuali richieste

di diritti sulle immagini pubblicate

ISSN 3035-0698

ISBN 978-88-97610-45-8

pubblicazione annuale

02 | aprile 2025

indice

- 5 **Introduzione**
Claudio Strinati
- 9 **Architetto o scultore?**
Le celebrazioni del 1964 e il dibattito sull'architettura di Michelangelo
Federico Bellini
- 55 **La lezione michelangiotesca**
a cinquant'anni dalla mostra del centenario del 1964
Paolo Portoghesi
- 67 **Michelangelo e le statue del Cristo Risorto a Roma**
e Bassano: ripensamenti e rettificazioni
Christoph Luitpold Frommel
- 89 **Michelangelo e la luce**
Georg Satzinger
- 107 **Architettura, l'arte senza figura**
Federico Bellini
- 126 **Giuliano da Sangallo e Michelangelo:**
un dialogo proficuo e costante
Sabine Frommel
- 150 **La devozione di Michelangelo**
Antonio Forcellino
- 165 **Quando sognano gli artisti: i sogni di Michelangelo**
Claudia Conforti

Introduzione

Claudio Strinati

Questa raccolta di saggi, nata da un convegno organizzato nel 2014 dall'Accademia Nazionale di San Luca per i cinquant'anni delle celebrazioni michelangiolesche del 1964, non intende porsi soltanto quale bilancio e sintesi di un flusso importante di studi promossi e incentivati perlopiù dalle due grandi figure di Bruno Zevi e Paolo Portoghesi; ma anche, e soprattutto, quale vera e propria palestra di confronto di idee e deduzioni stratificatesi in questi ultimi anni sul colossale e arduo argomento ampliando, se possibile, ancora di più le prospettive critiche e filologiche inerenti alla figura di Michelangelo Buonarroti.

Il quesito principale che anima tutto questo numero di "Rassegna", sia pur con interventi molto differenziati e complessi, è quello eterno relativo a Michelangelo architetto.

Chi è Michelangelo architetto e quale rapporto esiste tra le sue tre attività, di pittore, scultore e architetto, caso apparentemente abbastanza frequente in sé nella storia dell'arte italiana ma, a ben vedere, qui più unico che raro?

Raro, perché è evidente a tutti la perfetta equivalenza in lui delle tre competenze creative scaturite dall'arte suprema del Disegno, ed è proprio questa equivalenza a porre i maggiori problemi agli esegeti.

Sia nel comune sentire, sia ai più alti livelli di specializzazione, Michelangelo è scultore sommo, pittore mirabile, architetto eccelso. Come è possibile? E quanto incide questa sorta di dubbio metodologico e teoretico sulla effettiva organica comprensione dei risultati del suo operare, afflitti sovente dall'incompiutezza? Voluta o subita, persino questo è difficile dirlo.

Posto il livello della sua assoluta eccellenza, le tre arti figlie del Disegno sono rimaste in lui nettamente separate o hanno costitui-



Ritratto di Michelangelo Buonarroti
Accademia Nazionale di San Luca

to, in definitiva, un unico orizzonte creativo articolato, però, in una pluralità di forme la cui organica coerenza sembra sfuggire ostinatamente alla capacità di discernimento anche degli storici più attrezzati e consapevoli?

Stando al Vasari, al Condivi, a Francisco de Hollanda, Michelangelo tese sempre a proclamarsi scultore *in primis* e soltanto in seconda battuta pittore e architetto, esercitando queste due arti comunque con scarsa continuità, peraltro costantemente intervallata da una produzione di poeta tutt'altro che marginale e trascurabile. Ma perché costretto dagli eventi o perché frastornato dall'andirivieni della sorte che continuamente gli sbarrava la strada e lo intralciava nello sviluppo e nella effettiva realizzazione dei suoi progetti?

In questo numero della nostra rivista vengono formulate numerose e nuove risposte a tali quesiti, con contributi di alcuni dei massimi studiosi attuali di Michelangelo, tra cui spicca il coordinatore generale e autore principale, il caustico, dotto e acuto Federico Bellini.



Michelangelo Buonarroti
La Sacrestia Nuova
Fotografia Nicolò Sardo

Architetto o Scultore?

Le celebrazioni del 1964 e il dibattito sull'architettura di Michelangelo

Federico Bellini

Nel 1964 si tennero a Roma e Firenze le celebrazioni del quarto centenario dalla morte di Michelangelo Buonarroti, in un complesso d'iniziativa sostenute da parlamento e governo che ne affidarono la gestione operativa all'Accademia Nazionale di San Luca. Per ricordarne i cinquant'anni l'Accademia ha ospitato nel 2014 un convegno internazionale, *Michelangelo, l'architettura e le altre arti*¹, di cui qui si pubblicano in forma di atti gli interventi di Claudia Conforti, Sabine e Christoph Frommel, Antonio Forcellino, Paolo Portoghesi, Georg Satzinger e di chi scrive². Il saggio presente è stato invece aggiunto per introdurre i temi allora affrontati, e insieme per ricostruire le celebrazioni del 1964, che costituirono un nodo singolare nello sviluppo degli studi buonarrotiani³.

Le numerose iniziative del quarto centenario videro un ampio concorso di studiosi italiani, con esiti brillanti sul piano critico e quasi impalpabili su quello storiografico. Nell'ossessiva volontà di attualizzarla, l'architettura buonarrotiana venne estirpata dal suo vivo contesto storico e ridotta a un insieme di modi formali caricati di valori profetici della contemporaneità. Al contempo, storici e critici italiani — pur appartenenti a indirizzi diversi — cercarono di affermare l'autonomia dell'architettura buonarrotiana per sottrarla ai pregiudizi che la volevano una sottoforma dell'opera scultorea; intento lodevole, ma che si risolse nell'affiancare alle categorie ottico-tattili wölffliniane la *Raumgestaltung* di Schmarsow: l'architettura di Michelangelo restava dunque una pura arte visiva.

Resta da discutere il senso da attribuire all'architettura nel quadro dell'espressione buonarrotiana, riassumibile in un quesito semplice da formulare ma di ardua

1 Il convegno, curato da Paolo Portoghesi e da chi scrive, si è tenuto a Roma il 20-21 novembre 2014, con notevole intervento di pubblico. Vi partecipò anche il compianto Antonio Paolucci, recentemente scomparso, che peraltro non ha fornito un saggio per gli atti.

2 Eccettuato il contributo di Portoghesi, che è trascrizione di quanto esposto oralmente, da lui stesso ricontrollata e fornita d'immagini per la pubblicazione. I saggi sono stati elaborati nel 2017 dagli autori, e nel dicembre 2019 le ultime bozze risultavano pronte per la stampa, poi rinviata a motivo della pandemia. Ringraziamo Claudio Strinati per aver consentito la pubblicazione online degli scritti, e l'instancabile Laura Bertolaccini, per l'impegno editoriale raddoppiato.

3 Ove non altrimenti specificato, le traduzioni sono mie.

risposta: Michelangelo è mai stato un vero architetto, oppure la sua architettura è quella scultura specializzata, di matrice anatomica, che la critica novecentesca ha celebrato? Quesito che rimane sorprendentemente aperto, a dispetto dei notevoli progressi filologici. Ancor oggi accade di leggere o sentire, in consessi autorevoli, che le colonne del ricetto sono il gesto di uno scultore che non conosceva le regole dell'ordine architettonico, né gli interessava di conoscerle: il che è più o meno come affermare che Chopin ha composto il *Preludio n. 2* perché ignaro delle regole armoniche del sistema tonale⁴.

L'invenzione di un luogo comune

Il luogo comune più insidioso e pervasivo sull'architettura buonarrotiana è la sua essenza scultoreo-anatomica, secondo la quale Michelangelo scava la materia anche quando costruisce edifici, e plasma corpi umani anche quando compone elementi astratti in un architettonico contrapposto delle membra. L'assioma ha la falsa autoevidenza delle *idées-reçues* flaubertiane, ma in realtà è un'opinione formatasi in un ambito storicamente determinato. Scaturisce ai primi del Novecento in seno al formalismo austrotedesco, che univa l'analisi visuale dell'arte (ribattezza nel 1911 da Benedetto Croce «pura visibilità») con la dottrina dell'*Einfühlung*, alimentando una peculiare *Kunstwissenschaft* fondata sullo pseudoscientismo psicologico. Le due teorie non coincidono, vengono elaborate separatamente, ma presto si sovrappongono in uno strumento critico efficace, suggestivo, arricchito in seguito dal nebuloso concetto di *Kunstwollen*⁵.

Adombrata da Heinrich Wölfflin in *Renaissance und Barock* del 1888, la matrice anatomica dell'architettura michelangiotesca viene sviluppata nel 1908 da Alois Riegl, che vi aggiunge due fondamentali attributi: il *Kunstwollen* e l'*Organisch*⁶. Nel ricetto — la cui lettura diventerà un *topos* per ogni studioso — Riegl individua «il *Kunstwollen* architettonico di Michelangelo del tutto puro, nei suoi fondamentali»⁷, che sono tensione e movimento, inversione di senso strutturale, contrasto fra elementi:

4 Ho discusso il tema nella relazione *Il classicismo antico e moderno nel linguaggio architettonico di Michelangelo*, al convegno internazionale *Modernamente antico. Internazionalità del linguaggio architettonico da Bramante a Michelangelo*, a cura di F. Cantatore (Roma, Dip. DSDRA-Real Academia de España, 19-20 settembre 2024), i cui atti sono in redazione.

5 Un'ottima sintesi del tema è in A. Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Milano, Mimesis, 2001. Dello stesso autore vedi Idem, *Who is afraid of Wölfflin's schemas? The impact of 'Kunstgeschichtliche Grundbegriffe' on Italian art historiography and aesthetics*, in *The global reception of Heinrich Wölfflin's 'Principles of art history'*, atti del simposio (Washington 2015), a cura di E. Levy, T. Weddigen, New Haven-London, Yale University Press, 2020, pp. 215-232.

6 H. Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München, Ackermann, 1888; A. Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen*, Wien, Schroll, 1908. Approfondirò il tema in un prossimo contributo.

7 Riegl, *Die Entstehung*, cit., pp. 44-46; «Die Laurentiana-Vorhalle zeigt Michelangelos architektonisches Kunstwollen ganz rein, in seinen Grundlagen» (ivi, p. 46). Nel caso di Michelangelo Riegl considera il *Kunstwollen* una qualità personale, non epocale o culturalistica.

argomenti sensoriali che torneranno nei successivi autori persino nel frasario concitato («linee energiche», «colonne imprigionate», «profili affilati come rasoi»); per Riegl l'architettura michelangiolesca rende in forme lapidee, dunque inorganiche, moventi (anche morali) che appartengono invece al mondo organico degli esseri animati⁸: è dunque prodotta da una «formazione organica della materia inorganica, dall'interno verso l'esterno»⁹. A formulare esplicitamente il *cliché* scultoreo è però Henry Thode, che nel 1912 integra alla *Kunstgeschichte* gli strumenti visibilisti della *Kunstwissenschaft*¹⁰. Thode riprende l'*Einführung* anatomico di Wölfflin, il *Kunstwollen* e l'*Organisch* di Riegl, e li applica alla lettura del ricetto: «La sua natura, la concezione plastica, s'impadronisce dell'arte costruttiva come della pittura, e vi s'imprime [...] Ne scaturisce un'impressione di forza e di movimento comparabile alla vita organica del corpo umano, nel particolare come nell'insieme [...] Come nel corpo umano avviene col più forte rilievo della muscolatura, così in tutto l'edificio viene accentuata con energia la funzione delle singole forme, con la scelta di quelle che evidenziano con chiarezza l'espandersi e il contrarsi della forza, come le volute, le erme, i frontoni spezzati, le mensole [...] qui nel ricetto si vede lo stesso muro mettersi in movimento avanti e indietro, così da sembrare che nella materia inorganica dimori una volontà che la spinge a una metamorfosi in organismo animale»¹¹.

Fascinoso, raffinato, il *cliché* scultoreo-anatomico di Wölfflin, Riegl e Thode attraversa l'intera letteratura fra le due guerre, incrociandosi con nuove tematiche che non lo mettono in crisi. Anzi, lo consolidano. Variamente declinato nel formalismo genetico, nel paradigma neoplatonico, nel dibattito sul *Manierismus*, lo si ritrova in Dagobert Frey, in Albert Brinckmann, in Erwin Panofsky, nei giovani Rudolf Wit-

8 L'esempio di Riegl – autore che non brilla di cartesiana *clarté* – è la conchiglia sul finestrone del palazzo dei Conservatori: «[...] die raffinierteste Methode, um bei äußerer Ruhe einen inneren Kampf zu versinnlichen [...] Die Muschel in der Mitte gewählt als Symbol der michelangelesken Kunstabsicht: die Muschel ist ein Mischding aus Organischem und Anorganischem. Als solche anorganisch, hat aber bewegte Form, weil sie von einem organischen Wesen hervorgebracht wird. Organische Gestaltung der anorganischen Materie von innen heraus. Nicht äußerlich angeklebtes Organisches, wie die Renaissance gebraucht hatte, Akanthusranken u. dgl.»: Riegl, *Die Entstehung*, cit., p. 77.

9 Movimento espansivo che si ritrova nei corpi absidali di San Pietro, mentre la cupola riprende dal gotico «l'organico movimento della crescita, al posto dell'armonico porre [le parti] secondo gravità» proposto da Bramante: Riegl, *Die Entstehung*, cit., p. 86.

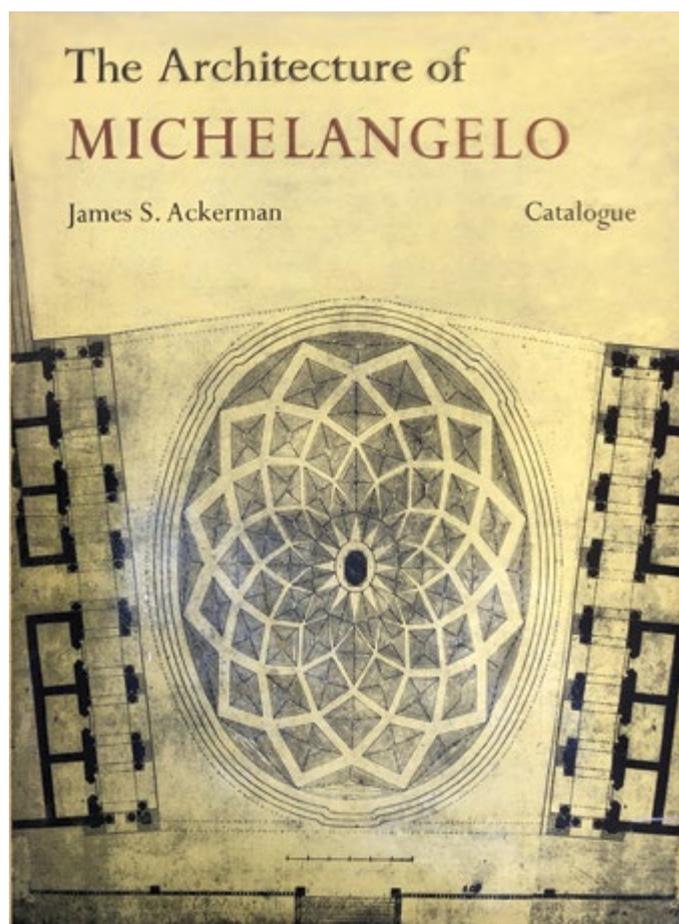
10 H. Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, 7 voll., Berlin, Grote, 1902-13; si è indicato il numero totale dei volumi realmente editi; in realtà l'opera era stata concepita in tre volumi: il primo biografico (1902), il secondo sul pensiero (1903), mentre il terzo, dedicato alle opere, gemma in cinque tomi, due dei quali dedicati a una rassegna puramente filologica (*Kritische Untersuchungen über seine Werke*, 1908) completata da un formidabile repertorio di disegni (idem, 1913); segue un tomo in due volumi di analisi critica (*Der Künstler und seine Werke*, 2 voll., 1912, d'ora in avanti Thode, *Der Künstler*), che Thode riteneva il culmine del suo lavoro e da cui provengono i passi qui citati.

11 «Dessen Wesen, die plastische Anschauung, bemächtigt sich, wie der Malerei, so auch der Baukunst und prägt sich ihr auf [...] ein, dem organischen Leben des menschlichen Leibes vergleichbarer Eindruck von Kraft und Bewegung hervorgebracht wird, im Einzelnen, wie im Ganzen [...] Wie in dem menschlichen Leibe durch stärkste Hervorhebung der Muskulatur, wird in dem Bauganzen die Funktion einzelner Formen nachdrücklich akzentuiert, werden solche Formen gewählt, welche Kraftan- und -abschwellungen besonders deutlich zur Schau tragen, wie Voluten, Hermen, Segmentgiebel, Konsolen. Sieht man, wie hier im Vestibül nun gar selbst die Wand in Bewegung nach vor- und nach rückwärts versetzt wird, so scheint es, als wohne der anorganischen Materie ein Wille inne, der nach einer Metamorphose in einen animalischen Organismus dränge»: Thode, *Der Künstler*, II, pp. 636-638.

tkower e Károly Tolnai. Quest'ultimo, mutata la propria onomastica in Karl von Tolnai e poi in Charles de Tolnay, nel secondo dopoguerra sviluppa nei cinque volumi del *Michelangelo* un complesso ritratto artistico, intellettuale e spirituale del maestro, di cui il paradigma neoplatonico è lo scheletro ermeneutico¹². L'architettura, peraltro, non vi gioca alcun ruolo. Nel denso *Michelangiolo*, edito in italiano nel 1951, Tolnay cerca di colmare la lacuna con un *addendum* a fine volume¹³, ma l'architettura resta un'appendice dell'opera buonarroiana, nient'altro che una magnifica scultura di pareti e di corpi costruiti, dal carattere anatomico e organico rilevato da Wölfflin, Riegl e Thode¹⁴.

Assunti che si ritrovano pressoché intatti nel *The Architecture of Michelangelo* di James Sloss Ackerman, uscito nel 1961, la prima compiuta monografia sull'architettura buonarroiana¹⁵ (fig. 1). Aiutato da una magistrale fluidità di scrittura, Ackerman raccoglie i concetti elaborati dalla letteratura austrotedesca e li restituisce depurati da ogni intellettualismo nella forma in cui i lettori del

dopoguerra — anche non specialisti — possano apprezzarli e comprenderli. Emblematico è l'*incipit* del primo e fondamentale capitolo, *Michelangelo's 'Theory' of Architecture*, che attirerà l'ira di Zevi: «Michelangelo, one of the greatest creative geniuses in the history of architecture, frequently claimed that he was not an architect. The claim is more than a sculptor's expression of modesty: it is a key to the understanding



1. James Sloss Ackerman, *The Architecture of Michelangelo*, secondo volume del *Catalogue* (1961).

12 Ch. Tolnay, *Michelangelo*, 5 voll., Princeton, Princeton Univ. Press, 1945-60; nel dettaglio: un volume dedicato agli esordi del 1943 col titolo *Michelangelo* viene rivisto e riedito nel 1947 come *The youth of Michelangelo* (I); nel 1945 era intanto uscito *The Sistine Ceiling* (II), mentre *The Medici Chapel* (III) è del 1948, seguita nel 1954 da *The tomb of Julius II* (IV) e infine nel 1960 da *The final period* (V). Tolnay aveva previsto un sesto volume dedicato interamente all'architettura, che però non porterà a compimento.

13 Ch. Tolnay, *Michelangiolo*, Firenze, Del Turco, 1951, pp. 163-214. Il volume è un catalogo critico delle opere buonarroiane di scultura e pittura, in forma discorsiva e non filologica; la parte dedicata all'architettura non è segnalata da un capitolo (o almeno da un titolino), per cui non la si trova neppure nell'indice. L'autore vi traduce in italiano testi già editi.

14 «[...]le opere architettoniche di Michelangelo sono concepite in base a un concetto organico e dinamico. Ognuna delle sue strutture è come un corpo organico autonomo, animato dalle proprie forze vitali [...] I teorici del primo Rinascimento, Filarete e l'Alberti, parlavano di corrispondenza proporzionale fra le membra dell'architettura e quelle del corpo umano; Michelangelo, invece, parla addirittura di dipendenza fra esse — concezione questa spiccatamente antropomorfa e scultoria»: Ch. Tolnay, *Michelangelo architetto*, in F. Chabod et al., *Il Cinquecento*, Firenze 1955, p. 125.

15 J.S. Ackerman, *The architecture of Michelangelo*, 2 vols, London, Zwemmer, 1961; i due volumi distinguono la lettura critica del *Text*, destinata al pubblico degli amatori d'arte, dall'analisi filologica del *Catalogue*, destinata agli studiosi; l'autore riederà il volume fino al 1986, con aggiornamenti bibliografici nella sezione filologica, senza alterare il testo originale. In precedenza l'unico testo generale sull'architettura michelangiolesca era il pregevole ma superato volume di Heinrich von Geymüller: C. Stegmann, H. Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, VIII, *Michelagnolo Buonarroti*, München, Bruckmann, 1904; del *Michelangelo architetto* di Armando Schiavo si accenna *infra*.

of his buildings, which are conceived as if the masses of a structure were organic forms capable of being moulded and carved, of expressing movement, of forming symphonies of light, shadow and texture, like a statue»¹⁶.

Il passo riprende un *topos* retorico inaugurato da Francesco Milizia nel 1768 e riproposto da Dagobert Frey nel 1923¹⁷. Anche per Ackerman l'architettura di Michelangelo è conflitto irresolubile tra le membrature, evocazione dinamica dell'energia fisica in movimento o rattenuta, luce chiaroscurale, estraneità dalla tradizione classica. Soprattutto, l'architettura di Michelangelo è organica ed empatica, e lo è proprio in quanto anatomica: «What is unique in Michelangelo is the conception of the simile as a relationship which might be called organic, in distinction to the abstract one proposed by other Renaissance architects and writers. It is anatomy, rather than number and geometry, that becomes the basic discipline for the architect; the parts of a building are compared, not to the ideal overall proportions of the human body but, significantly, to its functions. The reference to eyes, nose, and arms even suggests an implication of mobility; the building lives and breathes»¹⁸.

L'organicismo, dunque, è il peculiare «Michelangelo's organic approach to design»¹⁹ che innerva il processo ideativo eseguito per disegni e modelli, sempre non-finito e aperto a sviluppi. I limiti del sofisticato organicismo di Ackerman consistono nell'escludere dalla poetica di Michelangelo architetto qualsiasi elemento che esuli dall'*Einfühlung* visuale: non solo la struttura e la materialità edile, ma anche la disposizione e il dimensionamento di ambienti e percorsi, gli intenti simbolici, il *decor* sociale, il rapporto con la tradizione tipologica, il lavoro grammaticale sull'ordine classico: temi, viceversa, sui quali Michelangelo si è appassionatamente impegnato, dotati di una propria esteticità concettuale che il visibilismo novecentesco, tendenzialmente preconconcettuale, non riesce a “vedere” appunto perché non sono apprezzabili con la vista.

La letteratura michelangelolesca internazionale aveva lasciato gli studiosi italiani piuttosto diffidenti. Redatta per lo più in tedesco, per molti non era neppure leggibile. Inoltre, dopo i contributi ottocenteschi di Guasti, Milanesi e Gotti — per motivi che

16 Ackerman, *The architecture of Michelangelo*, cit., I, p. 1.

17 «Quando il Papa, dopo la morte di Antonio da Sangallo, propose a Michelangelo di prendere la direzione dei lavori della Chiesa di S. Pietro, egli rifiutò dicendo che “l'architettura non era l'arte sua propria”. [...] Michelangelo si sentiva scultore; e nel sentimento plastico ha origine la sua arte, tanto quando lavora con lo scalpello o col pennello, come quando fa progetti di costruzioni»: D. Frey, *Michelangelo Buonarroti, ventinove riproduzioni con testo e catalogo a cura di Dagobert Frey*, Roma, Soc. ed. d'arte illustrata, 1923, p. 5. Questo il passo di Milizia, che invece chiude la biografia dedicata a Michelangelo: «Egli diceva che poco o niente s'intendeva d'Architettura; poteva esser questa una di quelle solite espressioni, che detta la modestia. È certo però, che non fu l'Architettura la sua principal professione; egli merita nondimeno tra gli Architetti un rango distinto, e s'egli avesse penetrato a scoprir l'origine e l'essenza dell'Architettura, non avrebbe inciampato in tanti capricci ed errori»: F. Milizia, *Le vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'architettura*, Roma, Monaldini, 1768, p. 246.

18 Ackerman, *The architecture of Michelangelo*, cit., I, p. 2.

19 Ackerman, *The architecture of Michelangelo*, cit., I, p. 39.

sarebbe interessante approfondire — l'ambiente italiano poco aveva contribuito agli studi buonarrotiani, preferendo celebrare il Divino con ispirate letture, senza scendere in estrinseci pseudoconcetti (storici, culturali, iconologici, iconografici, costruttivi, economici, linguistici, ecc.) per affidarsi a uno dei rari doni che l'imperscrutabile Provvidenza — altrimenti avara — ha voluto concedere al Bel Paese (là dove 'l si suona): la sua lingua meravigliosa (a volte pure troppo)²⁰.

Nelle poche pagine dedicate all'architettura del *Michel-Ange* del 1927 (fig.2) Adolfo Venturi legge gli edifici michelangioleschi come forme ottico-tattili, denotate da «contrapposti di piani avanzati e retrocedenti, in valore plastico di chiari e di scuri», contrasti bicromici e così via, secondo la vulgata purovisibilista corrente in Italia²¹. Orgogliosamente illustrato da «296 reproductions hors texte» a tutta pagina, il volume venturiano non ha apparati e non cita alcun autore: nel medesimo 1927 la rassegna bibliografica di Rudolf Wittkower ed Ernst Steinmann repertoriava 2'107 titoli²². Con inalterata attitudine, nel 1939 Venturi dedica

all'architettura buonarrotiana un lungo capitolo della poderosa *Storia dell'arte italiana*²³: l'assenza di bibliografia e apparati, la vaghezza del contesto storico e culturale, la sommarietà terminologica, il disinteresse per la fattualità geometrica, materiale e costruttiva, sono surrogate dall'impareggiabile *vis loquendi*, ignota per il vero agli autori austrotedeschi e non immemore delle maliose ecfraresi dannunziane: «Nel disegno di casa Buonarroti [CB 106Ar] prende corpo e forza ogni modanatura: le due volute interrotte del frontispizio s'attorciano ai capi, cozzando contro gli abachi delle colonne e la conchiglia al vertice della tabella. Da quel cozzo, che vince la pressione dei due tronconi ad ascia, si sprigiona la vita eroica delle forme di Michelangelo»²⁴.



2. Adolfo Venturi, *Michel-Ange* (1927).

20 Nelle pagine che seguono il registro linguistico potrebbe virare verso forme inappropriate alla saggistica; si porta la medesima giustificazione proposta dall'editore di un ingegnere milanese ridotto alla letteratura: «grottesco e barocco non sono ascrivibili a una premeditata volontà o tendenza espressiva dell'autore, ma legati alla natura e alla storia». Accade che le vicende d'Italia (madre d'ogni Civiltà) rammentino talora gli andini patimenti di Maradagàl e Parapagàl, nei quali il grottesco si annida «nel fegato macchinatore della universa realtà».

21 A. Venturi, *Michel-Ange, avec 296 reproductions hors texte*, Paris, Crès, 1927 (ripubblicato nell'originale italiano, con immagini invariate, in Idem, *Michelangelo. Con 296 tavole*, Milano, Hoepli, 1943).

22 E. Steinmann, R. Wittkower, *Michelangelos Bibliographie 1510-1926*, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1927.

23 A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, XI, 2, *Architettura del Cinquecento: parte 2*, Milano, Hoepli, 1939, pp. 1-211 (d'ora in avanti, Venturi 1939).

24 Riferito al CB 106A per Porta Pia, il passo prosegue così: «Vi si aggiunge il contrasto tra le due volute scanalate a con-

In quegli anni Venturi è coinvolto nella celebre polemica metodologica con Gustavo Giovannoni²⁵. Ma neppure la “positiva” scuola giovannoniana – latamente intesa – si impegna su Michelangelo, forse perché la contiguità alle arti figurative la inibiva a considerare il Buonarroti un modello di architetto totale neovitruviano, quale invece pareva Antonio da Sangallo il Giovane²⁶. Nei saggi sulla cappella Sforza e le tombe della Sagrestia Nuova, Vincenzo Fasolo propone un’analisi grafica mirata ad «aiutare altri a leggere, con metodo positivo [...] l’opera architettonica di Michelangelo, troppo poco conosciuta»²⁷. Fasolo rinuncia alla storiografia (almeno blochianamente intesa) e si rifugia in un esercizio grafico abile, estenuato, meticolosamente oggettivo. Il paradigma fasoliano alimenta la curiosità di uno studente di vent’anni, Luigi Moretti, che per l’esame di *Storia e stili dell’architettura* prepara nel 1927 una tesina intitolata *Canovaccio per un saggio sull’architettura di Michelangelo e del Borromino*, rimasta inedita. Il giovane vi coglie elementi sfuggiti alla letteratura di allora, e che offriranno spunti notevolissimi all’odierna ricerca²⁸. Poco altro accade nel dopoguerra, se non l’uscita nel 1949 del *Michelangelo architetto* di Armando Schiavo, storiograficamente irricevibile²⁹.

Questo era, con drastica sommarietà, il quadro degli studi buonarrotiani alla vigilia delle celebrazioni del 1964 per il quarto centenario della morte del maestro, evento che attira l’avidio interesse istituzionale e accademico italiano.

Le «Onoranze a Michelangelo»

Nel gennaio 1963 veniva nominato per decreto (governo Fanfani IV) un «comitato per le onoranze a Michelangelo» presieduto dall’ex presidente della Repubblica Gio-

chiglia, articolate come vertebre, dense di scuri, e la metallica levigatezza dei due tronconi. Ombra e luce si avvicinano, con intensità drammatica, nel coronamento del portone, nella chiave d’arco, che diviene maschera misteriosa, nei conchi che forman giogo, nella conchiglia al culmine»: davvero impareggiabile (Venturi 1939, pp. 152-153).

25 V. Pracchi, *La disputa intorno al metodo per la storia dell’architettura: Gustavo Giovannoni versus Lionello Venturi*, “Tema”, 1996, 2, pp. 68-72.

26 Da ultimo, *Gustavo Giovannoni e l’architetto integrale*, a cura di G. Bonaccorso, atti del convegno (Roma, 25-27 novembre 2015), Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 2019. Giovannoni è talora ritenuto l’inventore di un metodo positivo-empirico applicato all’architettura che in realtà, da quasi un secolo, era già seguito in Francia, Germania e Austria, pur diversamente declinato a seconda del maggiore o minore storicismo; in proposito, Ch.L. Frommel, *Pensieri sulla ‘scuola romana’ di Giovannoni e le radici metodologiche della Bibliotheca Hertziana*, ivi pp. 95-98 (ma gli esempi di precedenti a Giovannoni sono assai più numerosi); V. Ghisetti Giavarina, *Gustavo Giovannoni storico dell’architettura rinascimentale italiana*, ivi, pp. 125-128.

27 V. Fasolo, *La cappella Sforza di Michelangelo*, “Architettura e arti decorative”, 1924, 3, pp. 433-454; V. Fasolo, *Disegni architettonici di Michelangelo*, “Architettura e arti decorative”, 1927, 9, pp. 385-401 (citazione pp. 395-396). Fasolo usa il repertorio di Karl Frey (M. Buonarroti, *Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti*, 3 voll., a cura di K. Frey, Berlin, Bard, 1909-11; i due volumi dei *Nachträge* usciranno postumi nel 1925) come un album di disegni, senza riferimenti al testo; ovviamente, il repertorio aniconico di Thode, *Kritische Untersuchungen*, III, cit., è ignorato.

28 Di cui non si può qui discutere: L. Moretti, *Forum: Luigi Moretti su Michelangelo. Canovaccio per un saggio sull’architettura di Michelangelo e del Borromino e su quella barocca in genere; e intorno alla natura dell’architettura e alle possibilità di una nuova critica architettonica*, 1927, “Casabella”, 2006, 745, pp. 70-79; C. Rostagni, *Moretti, Michelangelo e il barocco*, ivi, pp. 80-85.

29 A. Schiavo, *Michelangelo architetto*, Roma, Libreria dello stato, 1949 (riedito in Idem, *La vita e le opere architettoniche di Michelangelo*, Roma, Libreria dello stato, 1953). Benché abbia il merito di considerare i caratteri materiali degli edifici, Schiavo prescinde dalla letteratura internazionale accontentandosi dei biografanti antichi e moderni, delle lettere pubblicate da Milanesi, delle rassegne in italiano di Dagobert Frey, Toesca e Venturi; così si esprime Ackerman: «The first and

vanni Gronchi, gremio di personalità dell'arte, dell'accademia, delle soprintendenze³⁰. Per fatale coincidenza, l'artista «che nuovo Olimpo / alzò in Roma a' Celesti», condivideva il centenario con lo scienziato che «vide / sotto l'etereo padiglione rotarsi / più mondi, e il Sole irradiarli immoto», e che riposa pure lui a Santa Croce, ricomponendo in sede di commissione parlamentare la sepolcrale coppia foscoliana³¹. In ottobre (governo Leone I), si approva un disegno di legge che stanziava la somma di 300 milioni – con i quali nel 1963 si potevano comprare cinque Gigi Riva e un Bulgarelli³². 80 milioni sono destinati allo sgombero e al restauro della «Casa dei Michelangelo» (sic) per farne la «sede naturale dell'esposizione dei disegni» originali con uno spazio museale e un «Centro di studi michelangioleschi»³³. Gli altri 220 milioni – che in commissione Gronchi chiede di elevare a 250 – sono affidati al comitato per iniziative di alta cultura e divulgative³⁴. Tra le prime si prevede un «Convegno internazionale di studi su Michelangelo» in due sessioni a Firenze e Roma, nonché un film «destinato alle persone colte». Fra i secondi interventi – meglio finanziati giacché producono consenso – ci sono contributi per viaggi a Roma e Firenze di scolaresche e studenti universitari (50 milioni); «una serie di trasmissioni celebrative» in collaborazione con la RAI e con emittenti estere (50 milioni); una mostra di disegni originali a Firenze (20 milioni); infine, e soprattutto, c'è la mostra romana, che con 80 milioni è l'iniziativa più onerosa³⁵.

only comprehensive survey is Armando Schiavo's *La vita e le opere architettoniche di Michelangelo* (1953), which contains some useful original scholarship but otherwise is vitiated by the author's ignorance of essential writings published outside Italy», Ackerman, *The architecture of Michelangelo*, cit., I, p. XXII.

30 Il verbale della seduta alla Sesta Commissione (Istruzione pubblica e belle arti) del 17 ottobre 1963 (d'ora in avanti *Commissione* 1963), linguisticamente squinternato, è disponibile online alla pagina <https://www.senato.it/service/PDF/PDF-Server/DF/263844.pdf>. A parte Gronchi, il comitato era composto da personalità di prestigio istituzionali: alle Accademie di Belle Arti appartenevano Felice Casorati, Pericle Fazzini, Stanislao Ceschi; Mario Gobbo, Michele Guerrisi, Carlo Alberti Petrucci, Bruno Saetti; nomina che non portò bene a Casorati, Petrucci e Guerrisi che, inopinatamente deceduti, saranno sostituiti da Mino Maccari, Francesco Messina e Luigi Moretti. Fra i progettisti comparivano Pier Luigi Nervi e Giò Ponti; fra gli storici dell'arte vi erano Roberto Longhi (ribattezzato «Raffaello»), il suo avversario Mario Salmi e Valerio Mariani, oltre a Walter Binni per la poesia; dai ruoli ministeriali e dalle soprintendenze provenivano Bruno Molajoli e Paolo della Torre (Musei Vaticani); completavano la lista i sindaci di Roma, Firenze e Caprese. Come si nota, manca Zevi; il quale, peraltro, il 3 gennaio 1963, riceve la proposta del sindaco di Roma ad aderire a un comitato per il centenario michelangiolesco, che forse è un'iniziativa ancora municipale.

31 *Dei sepolcri*, 159-162. Il centenario di Galilei, peraltro, era della nascita. Un ministro della Cultura ha di recente rivelato che a Galilei si deve la scoperta dell'America, avendo illuminato con le sue teorie Cristoforo Colombo: la genialità della nostra Nazione supera infatti ogni barriera spazio-temporale, come i vorticanti neutrini che, secondo altro ministro della Cultura, transumano in intenebrato tunnel da Ginevra al Gran Sasso (ctonio trattato d'infinitesime greggi).

32 Quest'ultimo necessario perché, si sa, le partite si vincono a centrocampo. L'indimenticabile Rombo-di-tuono passò invero al Cagliari nel 1963 per soli 37 milioni, ma il Bologna era arrivato a offrirne 50, da cui la stima. Nel 1963 lo stipendio medio mensile degli italiani era di circa 100'000 lire: dato che oggi è di circa 1'500 euro, i 300 milioni di allora, alla grossa, equivarrebbero a 4 milioni e mezzo di euro: cifra che nessun governo degli ultimi trent'anni avrebbe sprecato per un'oziosa iniziativa culturale («Dante non si mangia», ha notato un ministro); il denaro pubblico è in effetti più utile per sostenere le società di calcio nell'acquisto di buoni centravanti (ormai così rari).

33 *Commissione* 1963, p. 16. Si prevedevano inoltre restauri nel comune di Caprese.

34 Con un conto aperto presso l'Accademia di San Luca, che agiva da ente delegato.

35 Si prevedeva inoltre il rilievo del complesso del Campidoglio, promosso fin dal 1961 dall'Accademia di San Luca e che interessava anche al comune (20 milioni); nel 1965 si tradurrà in uno splendido volume (*infra*, n. 176). Nelle somme preventive, tuttavia, mancano 10 milioni per fare 250 (*Commissione* 1963, p. 19): forse erano destinati al convegno internazionale, pubblicazione compresa. Gronchi ventila infine una nona iniziativa, solo annunciata e oltremodo meritoria: la pubblico-

Nella versione definitiva, riportata nel catalogo della mostra, il Comitato conta 30 membri³⁶; fra di loro, oltre a Gronchi, vi sono artisti e accademici di Belle Arti (Stanislao Ceschi, Mario Gobbo, Pericle Fazzini, Mino Maccari, Bruno Saetti), direttori di musei e soprintendenti (Carlo Ceschi, Paolo Della Torre, Bruno Molajoli, Ugo Procacci), curatori di mostre (Fortunato Bellonzi), storici della letteratura (Walter Binni, Umberto Bosco, Raffaele Ramat, Natalino Sapegno), esponenti di varie istituzioni (Giulio Del Balzo, Oreste Lepore, Nicola Mazzaracchio, Giuseppe Padellaro) e infine i sindaci di Roma, Firenze e Caprese (Amerigo Petrucci, Giorgio La Pira e Amedeo Andreani: tutti DC). I membri che qui più interessano sono i critici e storici dell'arte (Giulio Carlo Argan, Roberto Longhi, Valerio Mariani, Mario Salmi), dell'architettura (Guglielmo De Angelis d'Ossat, Bruno Zevi) e i progettisti (Luigi Moretti, Pierluigi Nervi). Non compare Portoghesi che, coinvolto da Zevi, assumerà invece un ruolo primario.

Come si vede non c'è alcuno straniero, nonostante l'imponente letteratura germanica e anglosassone: un'autarchia culturale fuoritempo, una sorta di sovranismo critico che si rifletterà negli esiti delle celebrazioni. La chiusura d'orizzonti non è riducibile a provincialismo o a ottusità accademica; in realtà il nostro criticismo era impreparato a confrontarsi con Michelangelo architetto, non se ne era mai occupato e neppure sentiva la necessità di aggiornarsi. Fra i membri del comitato solo Mariani poteva vantare dei contributi michelangioleschi di qualche rilievo³⁷, mentre spiccano le assenze di Deoclecio Redig de Campos e della giovane Paola Barocchi, che — benché donna e senza cattedra — a quella data era considerabile l'unico vero studioso buonarrotiano di stirpe ausonia³⁸.

La Mostra critica delle opere michelangiolesche

Nell'ottobre del 1963 Gronchi è esplicito: la mostra è «uno dei pochi mezzi con cui si può presentare organicamente la personalità dell'artista» a un pubblico che sa a me-

ne in fac-simile di tutti i disegni michelangioleschi (ivi, pp. 16-18); non ne è chiaro l'esito: nell'immediato esce Ch. Tolnay, M. Salmi, P. Barocchi, *Disegni di Michelangelo. 103 disegni in facsimile*, Milano, Silvana, 1964, ma è possibile che i fondi siano poi andati al magnifico Ch. Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara, De Agostini, 1975-80.

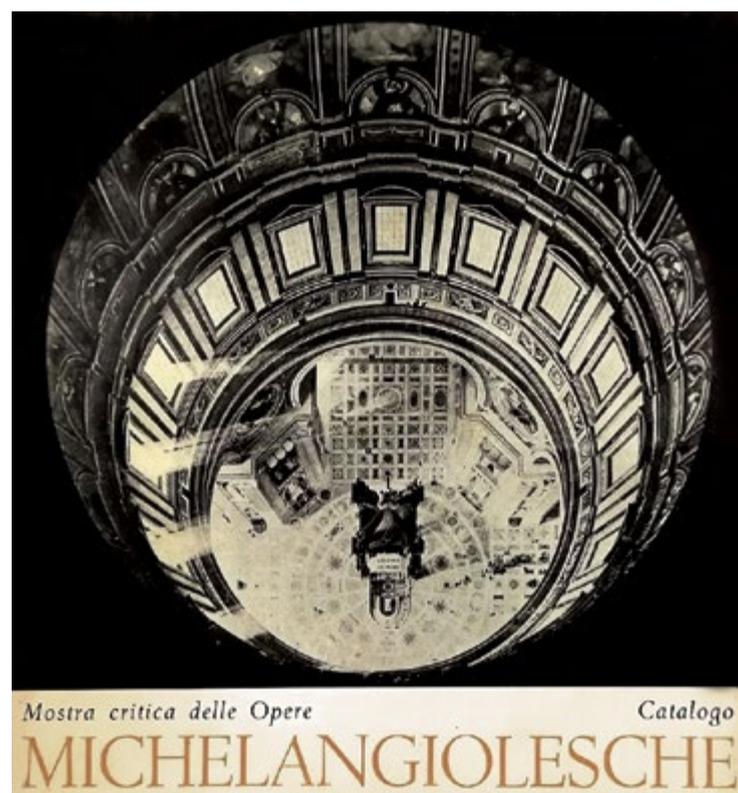
36 *Mostra critica delle opere michelangiolesche. Catalogo*, Roma 1964, pp. 5-6 (d'ora in avanti *Catalogo* 1964). Confronta la diversa composizione dell'ottobre 1963, *supra*, n. 30.

37 Autore della prima monografia su Michelangelo in italiano (V. Mariani, *Michelangelo*, Torino, UTET, 1942), Mariani si era occupato essenzialmente di pittura, ma aveva pubblicato anche un volume (non decisivo) sulle liriche (V. Mariani, *Poesia di Michelangelo*, Roma, Palombi, 1941).

38 Paola Barocchi aveva pubblicato G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, 5 voll., a cura di P. Barocchi, Milano, Ricciardi, 1962; i testi vasariani sono corredati da tre volumi di commento con ampie trascrizioni della letteratura internazionale, in massima parte in tedesco: il contributo, oggi ancora essenziale, sarà ritenuto meramente filologico e ignorato dagli studiosi italiani. Nel 1965 Barocchi avvia la pubblicazione del carteggio michelangiolesco, altro contributo fondamentale che va a sostituire l'imperfetto repertorio di Milanese del 1875. Redig de Campos era nativo dell'amazzonica Belém, ma insomma poteva considerarsi italiano (certo più di Sivori, Sormani e Altafini, benché assai meno abile nel dribbling); dato il suo ruolo ai Musei Vaticani, era un riconosciuto esperto degli affreschi buonarrotiani: in quello stesso 1964 esce D. Redig de Campos, *Il Giudizio Universale di Michelangelo*, Milano, Martello, 1964.

moria *Stessa spiaggia stesso mare*, e che di Michelangelo «conosce il nome, le opere maggiori, ma non ha un'idea della personalità da cui è scaturita [...] questo complesso di opere titaniche»³⁹. Dunque «una mostra didattica, nobilmente didattica»⁴⁰. Gronchi è nondimeno preoccupato: le opere di Michelangelo non sono trasportabili, dunque non sono esponibili; e quelle che lo sono, come la *Pietà Vaticana*, sono già in viaggio per lidi ben altrimenti verdeggianti⁴¹. Ma l'Italia del boom trabocca di ottimismo della volontà. Nutrito di fede nella programmazione, Gronchi conclude così: «sarebbe quindi il caso di dire: “che Dio ce la mandi buona!”»⁴².

In ottobre risultano incaricati della mostra Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi e Guglielmo De Angelis D'Ossat⁴³. Nel *Catalogo* compare invece un «comitato direttivo» formato da Argan, De Angelis D'Ossat e Natalino Sapegno, coordinato da Zevi che nei fatti gestirà l'evento: non risulta che De Angelis D'Ossat e Sapegno abbiano avuto ruolo alcuno, mentre Argan si è limitato a delegare a Corrado Maltese il controllo della sezione pittura e scultura, impeccabilmente risolta. La sezione architettura, con la regia zeviana, è curata da Paolo Portoghesi che progetta il memorabile allestimento insieme a Vittorio Gigliotti (assistente di Zevi), Luciano Rubino e Mario Boudet. Il *Catalogo* (uscito mesi dopo l'apertura) è introdotto da una pregnante *Nota* di Portoghesi, cui seguono una maldestra *Antologia critica*, il commento didascalico a ogni sala (esclusa quella degli originali) e un corredo d'immagini fotografiche delle opere⁴⁴ (fig. 3).



3. *Catalogo della Mostra critica delle Opere Michelangiolesche* (1964).

39 *Commissione* 1963, p. 15. La frase citata è claudicante già nell'originale (non mi sono permesso di correggere un presidente della repubblica).

40 *Commissione* 1963, p. 16.

41 Qualche malpensante potrebbe vedere in “verdeggianti” una velata allusione al colore dei dollari. La fragilissima *Pietà* – a concilio appena aperto nella basilica vaticana – viene tranquillamente rimossa, sepolta in palline di polistirolo, imballata e spedita attraverso il periglioso Oceano sul transatlantico *Cristoforo Colombo* (sic), per essere esibita al padiglione della Santa Sede all'esposizione universale di New York, dove manderà in visibilio 27 milioni di visitatori popcornivori; quindi, con pari tranquillità, la scultura compie a ritroso l'acqueo tragitto, primo e ultimo della sua multicentaria esistenza, per tornare assolutamente intatta, certificando l'intervento della Provvidenza; l'ardita periegesi, degna della penna di un Apollonio Rodio, è narrata in O. La Rocca, *In viaggio con la Pietà: il capolavoro di Michelangelo alla Esposizione Universale di New York 1964*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2024.

42 *Commissione* 1963, p. 16.

43 Quest'ultimo era anche direttore dell'Istituto di Storia dell'architettura di Roma. Per il vero, nella seduta dell'ottobre 1963 Argan, Zevi e De Angelis d'Ossat sono ricordati da Gronchi solo relativamente alla mostra, (*Commissione* 1963, p. 16). Data però la sommarietà del verbale non si può escludere che i tre fossero già nel comitato generale. Ma poco cambia.

44 P. Portoghesi, *Nota sull'allestimento*, in *Catalogo* 1964, pp. 9-12. È probabile che, nell'urgenza di chiudere, la sezione architettonica sia stata affidata a collaboratori (credo anche di aver capito chi): particolarmente maldestra è l'*Antologia critica*

Infine il 18 febbraio 1964 (governo Moro I), Gronchi inaugura al Palazzo delle Esposizioni di Roma la *Mostra critica delle opere michelangiottesche*, che resterà aperta fino a ottobre (governo Moro II)⁴⁵. Nella sua dissennatezza, è l'esito più felice delle celebrazioni, oltre che il più originale. Scelte raffinatissime convivono con spericolate aperture al gusto di massa, cui d'altro canto l'esposizione era destinata, con esiti pop e neo-dada.

Per coinvolgere i visitatori in una mostra di repliche — anche i disegni erano in copia — Zevi e Portoghesi la trasformano in un'esperienza evocativa *in absentia*. Da Firenze arriverà solo il *Crocifisso di Santo Spirito*, unica opera in originale⁴⁶. Le sculture sono integralmente surrogate da calchi in gesso e da immagini in bianco e nero, quella pittorica da gigantografie in bianco e nero e da diapositive a colori proiettate. L'architettura è illustrata da duplicati dei disegni michelangiotteschi, da plastici critici e soprattutto da fotografie e calchi di membrature. La splendida campagna fotografica è di Oscar Savio, aiutato da quattro squadre di collaboratori professionisti, mentre i calchi architettonici erano stati affidati alle mani peritissime di Pierino Di Carlo⁴⁷.

Zevi e Portoghesi predispongono un percorso più o meno cronologico, che inizia con le sculture giovanili e termina nell'apoteosi del *Giudizio*, tentando un'esperienza che oggi definiremmo immersiva. Un «itinerario» obbligato inanella una successione cunicolare di camere — cripte, quasi — che Portoghesi isola dagli altissimi «ambienti di gusto accademico» del palazzo delle Esposizioni; geniale è l'uso di pannelli e tubature industriali in polistirolo, soffittati da «velari» in tessuto scuro, per definire un «nastro di materiale omogeneo che fa da involucro ai nuovi ambienti»⁴⁸. L'impianto di ciascuna sala vuole evocare l'opera in essa ospitata, ma sempre in

(*Catalogo* 1964, pp. 13-18) — interamente tratta da testi disponibili in lingua italiana — con titoli fantasiosi, trascrizioni talvolta ripetute e spesso errate. Lasciando stare gli errori filologici (nonostante la disponibilità dell'Ackerman), nel *Catalogo* non è raro trovare incertezze sintattico-grammaticali, mentre a p. 47 i riferimenti topografici ruotano arditamente di 90° gradi l'asse magnetico terrestre.

45 Diversi i saggi recenti sulla mostra, fra i quali S. Spinazzè, *Michelangelo 'al modo degli architetti': Bruno Zevi, Paolo Portoghesi e la 'Mostra critica delle opere michelangiottesche'*, in Oscar Savio – *Michelangelo 1964*, catalogo della mostra (Roma 3-24 marzo 2018) a cura di T. Sacchi Lodispoto, S. Spinazzè, Roma 2018, pp. 17-25; T. Sacchi Lodispoto, *Scatti per le celebrazioni michelangiottesche: Oscar Savio e la critica operativa*, ivi, pp. 7-14; M.C. Ghia, *Al modo degli architetti. Mostra critica delle opere michelangiottesche 1964 e Roma interrotta 1978*, in *A Roma, immagini figure e idea di una città*, a cura di A. Greco, E. Cristallini, "Storia dell'urbanistica", 2021, 13, pp. 195-229; da ultimo E. Bonacini, *Michelangelo (1964) e intorno a Michelangelo (2024)*, in *Michelangelo antifascista a Bari (1964-1965). Il 'non finito' di Adriano Prandi e il critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti nel IV centenario della scomparsa del Buonarroti*, catalogo della mostra (Bari, 4-38 novembre 2024), a cura di A. Leonardi, Edipuglia 2024, pp. 197-224.

46 Era stata predisposta una *Sala degli originali* (n. 29 nella pianta allegata al *Catalogo*, che però la omette); nelle immagini fotografiche appare solo il *Crocifisso di Santo Spirito* di discussa attribuzione, appena trasferito a Casa Buonarroti; la sala doveva ospitare anche la *Pietà Rondanini* e gli *Schiavi* del Louvre (*Le celebrazioni di Michelangelo*, "l'Unità", 15 febbraio 1964), ma non è chiaro se le opere siano mai giunte alla mostra.

47 T. Sacchi Lodispoto, *Scatti*, cit., pp. 7-15. Di Carlo è l'esecutore del formidabile plastico gismondiano della *Roma imperiale* all'E42; il suo nome, mutato in Pietro, è ricordato in U. Moretti, *Michelangelo 1964. A Roma nei saloni del Palazzo delle Esposizioni in via Nazionale*, "D'Ars agency", 1964, 2, pp. 118-119. I calchi scultorei, scadenti e criticatissimi, erano stati invece eseguiti dall'Istituto d'arte di Firenze e dall'Accademia di belle arti di Roma (*ibidem*).

48 Le citazioni sono tratte da Portoghesi, *Nota*, cit., già edito con qualche variante in P. Portoghesi, *Mostra critica delle opere*

forma decostruita, disarticolata, concitata. Sigillato in un artificiale multiverso michelangiolesco — quasi come in un’installazione di Allan Kaprow e John Cage — il visitatore è sollecitato da foto affastellate alle pareti (talora a pavimento), specchi riflettenti, calchi di statue e modini, plastici critici, brevi proiezioni che lampeggiano sulle pareti in polistirolo, candide e vibranti, in un caleidoscopio di frammenti irricomponibili, acusticamente immerso in brani musicali, passi vasariani, rime michelangiolesche. Coraggiosa la scelta per la sala delle fortificazioni, centrale nell’ideologia della mostra, pervasa dalla sonorità elettronica di *Modulazioni per Michelangelo* di Vittorio Gelmetti⁴⁹. Un assalto sinestetico, multisensoriale, che non lascia scampo: «gli impianti audiovisivi [...] attraverso 5 canali stereofonici irradiano i commenti musicali e fonici — la musica elettronica, i brani di Giorgio Vasari, i sonetti disperati di Michelangelo, musiche di fondo di Bach, Vivaldi, Monteverdi, Albinoni — mentre da due proiettori continui vengono proiettati cortometraggi sulla Biblioteca Laurenziana e sulla urbanistica di Michelangelo e su altri tre schermi (di cui uno grandissimo che riproduce fino a 10 volte [sic] i dettagli della Cappella Sistina) si alternano le diapositive di tutta l’opera pittorica e architettonica»⁵⁰.

Trionfa l’emozionalità straniante, insieme liberatoria e costrittiva (fig. 4). Non però insensata. La programmatica assenza di rilievi grafici o plastici impedisce al visitatore di leggere l’architettura di Michelangelo come una forma chiusa, simmetrica,



4. Oscar Savio, sala della *Mostra critica* dedicata alla cappella Sforza in Santa Maria Maggiore (*Catalogo* 1964, p. 96).

michelangiolesche al Palazzo delle Esposizioni in Roma, “L’architettura. Cronache e storia”, 1964, X, 2, pp. 80-91, in cui sono pubblicate vedute della *Mostra* assenti nel *Catalogo* 1964.

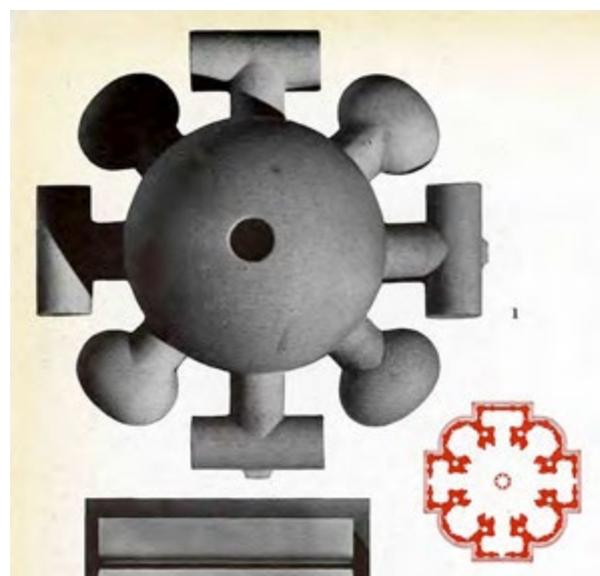
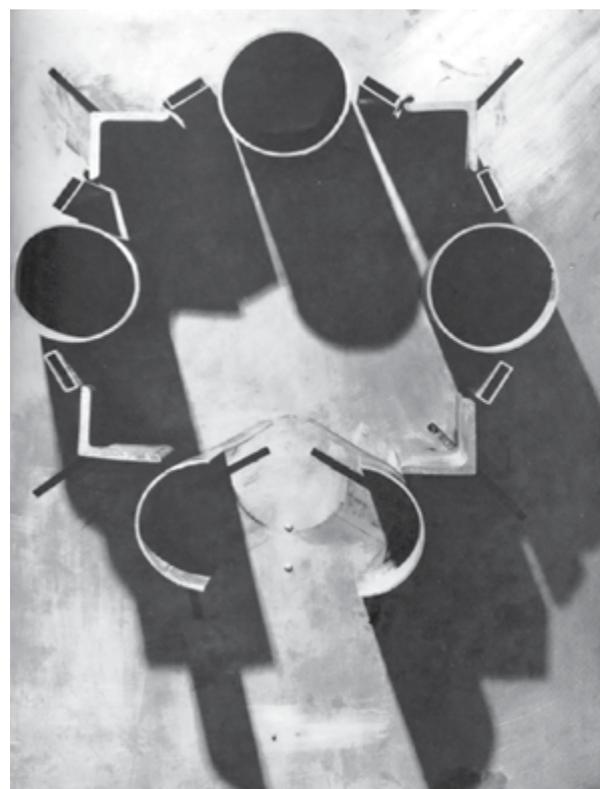
49 Commentato in V. Gelmetti, *Nota sulla musica elettronica Modulazioni per Michelangelo*, in *Catalogo* 1964, pp. 81-82:82: «la musica si articola su un ‘continuum’ determinato dalla successione di quattro misture di suoni sinusoidali in rapporti di durata proporzionali alle dimensioni degli elementi di polistirolo espanso usati nell’allestimento». Il brano (piuttosto distante da *Stessa spiaggia stesso mare* sopra citato) fornirà una pista della colonna sonora di *Deserto Rosso* di Michelangelo Antonioni. La scelta spicca in confronto ai commenti musicali delle altre sale, piuttosto scontati (è ancor oggi auspicabile una moratoria internazionale che limiti l’uso in cinema, tv ed eventi pubblici dell’adagio di Albinoni).

50 L’efficace resoconto è di Ugo Moretti (se non è omonimia, dovrebbe trattarsi del poeta vincitore del *Premio Viareggio* 1947): U. Moretti, *Michelangelo 1964. A Roma nei saloni del Palazzo delle Esposizioni in via Nazionale*, “D’Ars agency”, 1964, 2, pp. 118-119:118.

ragionatamente distribuita, appropriata per simbologia e socialità, ben concepita nella statica, costruita con arte, regolata dall'ordine architettonico all'antica: in breve, un'architettura classicista (quale essa oggettivamente fu). Se ne proclama di contro l'essenza di "opera aperta", feticcio culturale che Umberto Eco in quegli anni definiva in termini estetico-esistenziali: «In un mondo in cui la discontinuità dei fenomeni ha messo in crisi la possibilità di una immagine unitaria e definitiva, essa suggerisce un modo di vedere ciò in cui si vive. [...] Un'opera aperta affronta appieno il compito di darci una immagine della discontinuità: non la racconta, la è»⁵¹.

Zevi e Portoghesi prediligono il dettaglio scorporato dall'insieme persino nelle fotografie, com'era già accaduto nella mostra ferrarese dedicata da Zevi a Biagio Rossetti nel 1956; l'architettura michelangiotesca è scomposta in elementi visuali minuti, restituiti da calchi in gesso quasi tattili seminati lungo la «rampa delle modanature» che ascende all'empireo nirvana del *Giudizio*; neppure al pilastrino del tabernacolo del ricetto è consentito di mostrarsi per intero: il troncone inferiore con base e triglifo è crudelmente amputato dal blocco capitello-timpano, ed esposto (quasi sanguinante)⁵² nel pannello accanto.

A tali principi sono coerenti i «plastici critici» elaborati dagli studenti zeviani dello IUAV, seguiti da Mario Deluigi, maestro spazialista di rilievo che in quegli anni collaborava con Carlo Scarpa⁵³. Si tratta di manufatti polimaterici che applicano, con qualche ingenuità, un energico processo decostruttivo sugli originali al fine di distillarne le linee di forza e di contrasto: procedimento opposto a quello dei raffinatissimi plastici in gesso con i quali Moretti nel 1953 aveva tentato di restituire la qualità dei vuoti architettonici⁵⁴ (figg. 5-6). Tentativo aurorale



5. *Plastico critico* di San Pietro in Vaticano (da "L'Architettura. Cronache e storia", 99, gennaio 1964, p. 689).

6. Luigi Moretti, plastico dei volumi cavi del progetto michelangiotesco per San Giovanni dei Fiorentini (da "Spazio", 7, 1952-53, p. 10).

51 U. Eco, *Opera aperta*, Bombiani Milano 1962 (la citazione è presa dall'edizione 1997, pp. 163-164).

52 Metafora eccessiva, lo ammetto, ma non gratuita (e comunque meglio di «spezzatino» usato da Previtali): il plesso pilastrino-base-capitello, che Portoghesi viviseziona sadicamente, era stata un'invenzione purissima che Michelangelo aveva distillato dall'erma figurata; nella sua integrità ha una bellezza non inferiore alle opere dei minimalisti americani anni Sessanta.

53 I plastici sono immediatamente pubblicati nel numero monografico di "L'architettura. Cronache e storia", 99, IX, 9, 1964 (gennaio), introdotto da B. Zevi, *Michelangiolo in prosa*, ivi, pp. 650-651; M.V. Marini Chiarelli, voce *Deluigi, Mario*, *DBI*, 38, (1990), pp. 371-374.

54 L. Moretti, *Strutture e sequenze di spazi*, "Spazio", 7, 1952-53, pp. 9-20. Fra i modelli pubblicati vi era anche il progetto di

di «critica operativa», i plastici critici zeviani saranno contestati con una ferocia im-meritata: erano oggetti innocui, in qualche caso — presumibilmente per la mano di Deluigi — persino interessanti. Il loro difetto fu semmai di aver involontariamente mostrato i limiti della «storia dell'architettura redatta con gli strumenti espressivi dell'architetto» che Zevi immaginava: la visione può surrogare la concettualità della parola-pensiero nella mistica contemplativa, ma è dubbio che l'operosa storiografia — scienza quasi bovina, in senso carducciano — possa fondarsi su lampi estatici. La missione «nobilmente didattica» auspicata da Gronchi fu perciò delegata ai lunghi testi dei pannelli didascalici, che di norma nessuno legge oltre la seconda riga.

Il dibattito

Il 29 febbraio la mostra viene stroncata da Giovanni Previtali su *Rinascita* e da Paola Della Pergola su *Paese sera*, entrambi quotidiani legati al PCI⁵⁵. Il 9 marzo si svolge all'InArch un immediato dibattito, promosso e coordinato dallo stesso Zevi, cui partecipano Portoghesi, Maltese, Previtali, Eugenio Battisti, Renato Bonelli, Nello Ponente⁵⁶. Tutti ritengono legittimo il carattere divulgativo, la più parte apprezza l'allestimento portoghese e il repertorio fotografico di Savio, mentre i plastici critici zeviani (definiti da Ponente «cattiva scultura moderna» e da Previtali «crito-plasmi») vengono deplorati unanimemente⁵⁷. Non pochi dubbi sorgono sul formalismo dell'esposizione, in cui lo stimolo sensoriale prevaleva sulla riflessione, ma l'unico a contestarla senza riserve è Previtali, al quale la mostra non «è piaciuta dall'inizio alla fine»; Previtali lamenta che «è stato del tutto tralasciato il problema dei rapporti tra Michelangelo e la cultura del suo tempo», e qualche mese più tardi pubblicherà su *Paragone* una netta stroncatura del *Catalogo*, ravvivata da contrasti d'altro genere⁵⁸.

San Giovanni dei Fiorentini: ivi, p. 20. Moretti assume lo «spazio interno e vuoto di una architettura» quale «aspetto espressivo» caratterizzante l'architettura (ivi, p. 10); il concetto è ripreso da Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Torino, Einaudi 1948, pp. 39-44, dove, per discutere la spazialità di San Pietro, compare una pianta in negativo dello spazio interno: Moretti non fa che dare corporeità all'intuizione zeviana. Non ha invece fondamento l'opinione, corrente in letteratura, che analoghi plastici fossero stati sperimentati da Brinckmann (equivoco nato da un'errata citazione in un saggio di A.E. Brinckmann, *Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung*, München, Piper, 1922, pp. 24-25, dove non c'è cenno alcuno a plastici, ma solo diagrammi grafici che semmai possono aver suggestionato Zevi).

55 Breve rassegna-stampa comunista: il 15 febbraio, a mostra ancora da inaugurare, *l'Unità* ne dava notizia con una certa apertura di credito: (<http://www.adottaunoperadarte.it/le-celebrazioni-per-michelangelo-nel-1964>); il 29 febbraio, a mostra aperta, escono G. Previtali, *Fantasia su Michelangelo*, su *Rinascita*, recensione preconcepita ma non sempre immotivata (e decisamente godibile: <https://www.archivipci.it/periodici/rinascita/>); e P. Della Pergola, *La mostra (incubo) di Michelangiolo su Paese sera*, il cui titolo parla da sé; ebrea come Zevi, l'autrice arriva a paragonare l'uscita dei visitatori dalla mostra a quella degli «scampati dai lager nazisti». Della Pergola è stata storica direttrice della Galleria Borghese dal 1948, e come Previtali era passata dal Partito d'Azione al PCI.

56 Pubblicato in *Michelangelo pop*, «Marcatré», 1964, 6-7, pp. 125-131. Sunto in Spinazzè, *Michelangelo*, cit., pp. 17-25.

57 L'unico a salvarne quanto meno «l'idea di schematizzare i principi strutturali e le componenti spaziali», pur bocciandola, è Battisti: *Michelangelo pop*, cit., pp. 126-127.

58 G. Previtali, *Michelangelo demistificato*, «Paragone», 1964, 179, pp. 56-62. È una recensione del *Catalogo* e del critofilm di Ragghianti (di cui si dirà), e va letta quale episodio dell'antagonismo fra venturiani e longhiani, che nell'occasione si colora di tinte politiche; dopo anni di militanza nella sinistra liberale, nel 1963 Previtali aderisce al PCL, allontanandosi anche ideologicamente dal gruppo Zevi-Argan-Ragghianti; e si ricordi che fra l'apertura della mostra e la recensione del

La contestazione più micidiale è però di Maltese, che mira al cuore concettuale della mostra, ossia all'attributo «critica» che Zevi aveva voluto sin nel titolo per richiamare un'intera stagione del pensiero artistico italiano: «Da un lato si intende con il termine 'critico' un riecheggiamento di carattere emotivo o puro-visibilistico di alcuni moduli formali propri di Michelangelo [...] Dall'altra si è tentato, servendosi di tali mezzi puro-visibilistici, di demitizzare la figura di Michelangelo: ma il mito michelangiotesco si è smontato o si è subito?».

Solo «una riflessione sulla relatività storica dei fatti artistici» può giungere a demitificare la «retorica mitologica», aggiunge Maltese, che conclude spietato: «Secondo me, non c'è punto di vista critico che non sia storico; non possiamo pensare che possa esistere un punto di vista critico che sia soltanto il nostro approccio emotivo con le opere d'arte»⁵⁹.

Punto cruciale del dibattito all'InArch è l'aspetto comunicativo, e perciò sociale, della mostra. Previtali lamenta che «la 'massa'» è stata trattata come «qualcosa da manipolare a livello emozionale», e aggiunge: «[...] ritengo che il fine di una mostra divulgativa sarebbe stato quello di dare a tutto il pubblico, specialmente alla massa, un'idea più precisa possibile, della realtà storica ed artistica di Michelangelo; questo fine non solo non è stato raggiunto, ma non è stato nemmeno perseguito»⁶⁰.

Portoghesi ribatte che gli allestimenti espositivi «non devono rispecchiare astrattamente i criteri metodologici 'interni' dell'attività critica», ma piuttosto «avvalersi delle indagini e delle ricerche sulle comunicazioni di massa (attività pubblicitaria, tecnica politica, ecc.)»; la *Mostra critica*, nota, «si poneva un problema di comunicazione di massa, che non va confusa con la divulgazione tradizionale». Nel *Catalogo*, uscito dopo qualche mese, Portoghesi avrà modo di precisare: «In un mondo dominato dalla tecnica, qualsiasi programma di azione culturale deve strumentarsi attraverso una tecnica rigorosa. Qualsiasi battaglia va combattuta con armi tecnicamente efficienti. I problemi della comunicazione di massa implicano una tecnica particolare, che non può affrontare un obiettivo se non per approssimazioni graduali, e con una rigorosa semplificazione di mezzi»⁶¹.

In effetti, era proprio l'aderenza alle contemporanee forme comunicative — applicate a un *totem* culturale come Michelangelo — a fare della *Mostra critica* un prodotto d'avanguardia in se stessa, di cui si è oggi riconosciuta la rilevanza storica⁶². Solo Battisti

novembre, il PSI era entrato per la prima volta nel governo (Moro II). La cura cavalcaselliana di Longhi viene reinterpretata da Previtali in chiave di storicismo marxista: T. Montanari, voce *Previtali*, *Giovanni*, *DBI*, 85, (2016), pp. 356-360.

59 Citazioni da *Michelangelo pop*, cit., pp. 130-131.

60 *Michelangelo pop*, cit., p. 129.

61 Portoghesi, *Nota sull'allestimento*, p. 10. Il *Catalogo* esce a mostra in corso, dopo il dibattito e le prime critiche, consentendo a Portoghesi di ricalibrare la difesa dell'allestimento (e a Previtali di pubblicare un'ulteriore stroncatura).

62 Interessanti note sulla transmedialità dell'allestimento sono in E. Bonacini, *Michelangelo (1964)*, cit., pp. 201-209.

colse il nesso (non banale) con le recenti avanguardie, rilevando che l'allestimento portoghese, per la sua natura «didattica», proponeva una coerente «lettura iconica più che iconologica delle opere»⁶³.

Passò invece inosservata la contraddizione comunicativa di fondo. La *Mostra critica* non esponeva l'arte buonarrotiana, ma una sua interpretazione critica; benché inoltrata nel terreno pop e neodadaista, benché mirata ad avvicinare «la massa» al maestro del sublime, la mostra rimaneva un prodotto elitario, esclusivamente elitario: era concepita per chi l'opera di Michelangelo la conosceva già, e ne poteva apprezzare i frammenti sparpagliati proprio perché sapeva inquadrarla nel contesto storico e stilistico (o presumeva di saperlo fare). Il «nastro continuo» cercava di rappresentare i concetti di «scomposizione», «stratificazione», «processualità» che erano comprensibili solo ai pochi che — come si vedrà — avessero letto gli scritti iniziatici di Moretti, Zevi e Portoghesi (per spiegare i quali è oggi necessario questo interminabile saggio). Nel dibattito all'InArch i termini di «pubblico», «massa», «divulgativo», «didattico», «iconico», «pop», vennero usati illusoriamente. La massa, il grande pubblico, persino la frazione esigua degli amatori colti, rimanevano del tutto esclusi dall'evento, e lo apprezzarono solo perché insolito e divertente: usciti dal palazzo, invece di andare dritti alla fermata del 64 (a due piani) per recarsi ai Musei Vaticani, i visitatori facevano cento metri a destra e s'infilavano al *Quirinale* a vedere *Goldfinger*. Fu ben altro il *medium* che, sotto Natale, riuscirà a comunicare qualcosa della vita e dell'arte di Michelangelo a tutti gli italiani che possedessero un televisore (o che avessero sotto casa un bar con un televisore)⁶⁴.

Il Michelangiolo di Zevi

La *Mostra critica* del febbraio 1964 non è un *exploit* improvvisato, e tanto meno esaurisce i prodotti critici del centenario che si traducono in volumi, convegni, opere cinematografiche e televisive.

Nel 1964 l'intento del criticismo italiano è di proclamare l'autonomia dell'architettura michelangiotesca dalla scultura, salvaguardando alcuni capisaldi ritenuti indiscutibili: l'eterodossia linguistica, la plasticità liberatoria di corpi e spazi, il *non-finito* creativo, e così via. Su tali capisaldi di natura formale e psicologista, debitori in ultima analisi alle dottrine della pura visibilità e dell'*Einfühlung*, il criticismo italiano innesta senza alcuna remora dei valori etici, sociologici (stimolati da Hauser), persino politici che appartenevano al secondo dopoguerra, con sconfinamenti nell'esistenzialismo (Sartre e Banfi, talora Heidegger) e nelle neoavanguardie (attraverso i testi di Eco).

63 Lo esprime in E. Battisti, *Storia della critica su Michelangelo*, in *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi. Firenze - Roma 1964*, (Firenze, 14-17 giugno; Roma, 18-21 giugno), Ateneo, Roma 1966, pp. 177-200: 199.

64 Inciso necessario ai lettori nati dopo il 1970, che la *Domenica sportiva* l'hanno sempre vista da casa. Sulla *Vita di Michelangelo* RAI vedi *infra*.

La critica italiana si sente “impegnata”, non si accontenta del platonismo di Tolnay o dell’*organicism* di Ackerman. Nel variegato *bouquet* di proposte formulate nel 1964 da Zevi, Portoghesi, Argan, Bonelli, e poco dopo da Tafuri, il genio buonarrotiano, liberato dal buio carcere del passato, “inverava” gli auspicati valori del presente, pur se extrartistici: ne sortiva un Michelangelo rivoluzionario, antisistema, eretico irriducibile, promotore d’ogni progresso sociale in quanto precorritore d’ogni espressione artistica (o l’inverso).

A interessarsi a Michelangelo in questa chiave è soprattutto Zevi. La *Mostra critica*, per il cui *Catalogo* non scrive neppure un rigo, è solo una delle iniziative, e la meno significativa, dell’ampia strategia con cui il romano intende annettere Michelangelo al proprio territorio storico-critico, che per quanto aperto a confronti con il passato restava visceralmente radicato nella contemporaneità, nelle sue eroiche lotte tradite, nei trionfi vilmente rinnegati. Fino al 1963 Zevi aveva citato Michelangelo di continuo ma senza approfondire; il maestro era un esemplare d’artista epocale, uno di quei genî isolati, rari, assoluti, che creano una *langue* a partire dalla propria *parole*, secondo un pensiero che univa l’estetica di Benedetto Croce alla geniolatria di Herman Grimm⁶⁵. Per il centenario Zevi tenta un approfondimento sistematico, che peraltro resterà occasionale: gli scritti del 1963-64, saranno infatti i suoi unici contributi buonarrotiani. L’operazione-*Michelangiolo* parte con largo anticipo, in previdente attesa del centenario e delle sue celebrazioni di stato. Nell’ottobre 1960 Zevi avvia allo IUAV un corso sull’architettura buonarrotiana che sarà prorogato per tre anni accademici fino al 1962-63⁶⁶. I materiali prodotti dagli studenti (modelli, fotografie, rilievi) sarebbero confluiti in un volume Einaudi della *Collana storica di architettura*, replicando l’esperienza di Biagio Rossetti, oggetto di un corso universitario tradotti nella mostra ferrarese del 1956 e nel libro del 1960⁶⁷. Sono anni cruciali per Zevi, sul piano intellettuale e accademico.

La formidabile trilogia *Verso un’architettura organica* (1945), *Saper vedere l’architettura* (1948) e *Storia dell’architettura moderna* (1950) lo aveva imposto fra i maggiori critici mondiali, con un pensiero definito che nel 1960 Zevi tenta di elevare a sistema con l’*Architettura in nuce*: un volume con cui si propone quale titolare dell’area architettura nel circolo di Lionello Venturi, che contava fra gli altri Carlo Ludovico Ragghianti, Giulio Carlo Argan e Cesare Brandi⁶⁸. La parallela attività culturale era stata

65 H. Grimm, *Leben Michelangelo’s*, Hannover, Rümpler, 1860 è una biografia esaltatrice del genio titanico, ma può anche ritenersi l’opera che dà l’avvio agli studi moderni; elettivamente goethiana, l’enfasi dell’opera sarà apprezzatissima dal pubblico, con riedizioni in tutte le lingue di cui l’ultima, in italiano, del 1957.

66 Zevi rinnovava ogni anno il tema del corso, e quello michelangiolesco è l’unico ad avere avuto sviluppo pluriennale. Zevi presenta l’iniziativa come una spontanea richiesta degli studenti, ma si può sospettare che tale incontenibile entusiasmo sia stato indirizzato dal professore (magari però i suoi studenti erano diversi dai nostri).

67 B. Zevi, *Biagio Rossetti*, Torino, Einaudi, 1960.

68 B. Zevi, *Verso un’architettura organica*, Torino, Einaudi 1945; Idem, *Saper vedere l’architettura*, cit.; Idem, *Storia dell’archi-*

inesauribile, favorita dalla facilità nei rapporti sociali e dalla consuetudine col potere a tutti i livelli, pubblici e privati: qualità (invidiabili) che Zevi ha in comune con i componenti del circolo venturiano⁶⁹. Nel 1945 fonda l'APAO, nel 1951 diviene segretario dell'INU (stringendo rapporti con Adriano Olivetti); nel 1955 fonda l'*Architettura cronache e storia*, nel 1959 l'InArch (fig. 7).

Nell'autunno 1963, a 45 anni, dopo un quindicennio da incaricato allo IUAV di Samonà, Zevi viene chiamato dalla Sapienza come ordinario di *Storia e stili dell'architettura*⁷⁰. Un riconoscimento ad anni d'attività frenetica,

in cui iniziative e pubblicazioni s'intrecciano a un impegno politico nel liberalismo progressista, di antica radice mazziniana, che Zevi condivide di nuovo con Venturi, Ragghianti, Argan, Brandi, Bonelli, Pane e che negli anni si colora di socialismo nel passaggio dal Partito d'Azione alle formazioni che orbitano attorno al PSI di Pietro Nenni, generose, elitarie ed effimere⁷¹.

Eppure i primi anni Sessanta sono anche il momento in cui la parabola zeviana inizia a declinare. L'architettura moderna non va nella direzione preconizzata. A metà anni Cinquanta Wright era ancora attivissimo, Aalto creava opere innovatrici, il *new-empiricism* scandinavo e britannico prometteva un umanesimo socializzato; persino la chiesa di Ronchamp, nel campo del "razionalismo", pareva inverare l'ineluttabile destino organico della modernità. Sono però gli ultimi bagliori. Negli anni seguenti il finlandese inclina a una maniera professionistica, gli empirismi mostrano la gracilità ideologica e formale, mentre Le Corbusier imbocca una strada autoriale che lo conduce a un totalitario *Gesamtkunstwerk* delle arti visive; Zevi — da sempre diffidente verso lo svizzero⁷² — ne bolla gli ultimi edifici come manierismo, ed è ancor meno



7. Bruno Zevi con il ministro dei Lavori Pubblici Giuseppe Togni all'inaugurazione dell'InArch nel 1959.

tettura moderna, Torino, Einaudi 1950. Sulla biografia zeviana, valutata anche intellettualmente, vedi R. Dulio, *Introduzione a Bruno Zevi*, Roma-Bari, Laterza, 2008; indispensabile B. Zevi, *Zevi su Zevi*, Venezia, Marsilio 1993.

69 Per farsene un'idea basta sfogliare le fotografie dei ricevimenti, con relativi *parterres* d'invitati d'altissimo lignaggio istituzionale, pubblicate in *Zevi, Zevi su Zevi*, cit.

70 Zevi ottiene la libera docenza in *Storia e stili dell'architettura* nel 1948, ed è subito incaricato allo IUAV e alla Sapienza (ma a Lettere, feudo di Lionello Venturi); ternato nel 1960 al primo concorso per la cattedra di *Storia dell'architettura*, continua a insegnare *Storia e stili dell'architettura* allo IUAV; intanto vince a Palermo l'ordinariato *Storia dell'arte medievale e moderna*, ma vi rinuncia; nel 1963 è infine chiamato dalla facoltà di Architettura di Roma (ma in *Storia e stili dell'architettura*). Vedi Zevi, *Zevi su Zevi*, cit., pp. 90-91; versione variata in qualche dettaglio in <https://www.archimagazine.com/bbrunozevi.htm> (febbraio 2025).

71 Dulio, *Introduzione*, cit., pp. 125-129. Nel 1960 Zevi prende con Argan la tessera del PSI.

72 Nella *Storia dell'architettura moderna* Zevi inizia il capitolo dedicato a Le Corbusier col celebre *incipit* «Temperamento da orologiaio svizzero e, insieme, pittore astratto»: dove il macchinismo – principio storico-etico – è confuso con la preci-

capace di apprezzare i cristalli americani di Mies, di cui coglie il *rigor* neoclassico ma non il concettualismo astrattista. Le cose non vanno meglio in Italia. Esaurita l'enfasi vernacolare, gli architetti nostrani si erano autoreclusi in un ambientismo modernizzato dei cui limiti la Torre Velasca e la Rinascente erano per Zevi emblematici (e non gli si può dar torto), lasciando a Luigi Moretti e seguaci — irricevibili sul piano etico-politico — una modernità formalista a tratti brillantissima. E benché Zevi ancora non la registri, nell'autunno 1963 inizia a formarsi, proprio allo IUAV, una scuola tipo-morfologica che unisce le ricerche di Saverio Muratori (peraltro mai citate) all'elementarismo archetipico dei primi capolavori di Louis Kahn⁷³.

Ma è soprattutto la morte di Wright nel 1959 a indebolire le tesi zeviane, che perdono l'iniziativa per ripiegare nella difesa di un profeta ormai scomparso: d'accordo che crocianamente la storia è sempre attuale; epperò nella spietata arena dei Sessanta, nevroticamente avida di novità che, in effetti, paiono gemmare ovunque — dalla Pop-art a *Fluxus*, da Berio ai Beatles, da *Bande à part* a *Blow up* — vale piuttosto il monito di Matteo 8, 22⁷⁴. Con effetti immediati: nelle stesse sale di palazzo Strozzi dove nel 1951 aveva esposto l'opera di Wright, nel 1963 Ragghianti — legatissimo a Zevi — cura la mostra di Le Corbusier⁷⁵. Al contempo le prime monografie di Leonardo Benevolo, fra cui spicca la *Storia dell'architettura moderna* del 1960 — altro successo internazionale — offrono chiavi di lettura alternative, riconducendo l'architettura moderna a epifenomeno di una modernità epocale che trascende l'individualismo dei grandi maestri. La solidità neostoricista di Benevolo, al servizio d'una visione che resta provvidenzialistica, mostra la fragilità dei primi volumi di Zevi, che esaltavano i singoli maestri quali profeti-eroi e che per giunta erano aggiornati all'anteguerra⁷⁶.

Queste difficoltà affiorano nella pur trionfalistica prolusione tenuta il 18 dicembre 1963 nel rettorato della Sapienza, la *Storia come metodologia del fare architettonico*, di

sione meccanica, mentre tutto può dirsi dell'arte lecorbuseriana fuorché sia mai stata astratta. L'ultima fase di Le Corbusier viene rivalutata da Zevi solo nei primi anni Settanta; nel 1956 l'articolo su Ronchamp nell'*Architettura Cronache e Storia* è redatto da un incantato Giuseppe Samonà, non dal direttore.

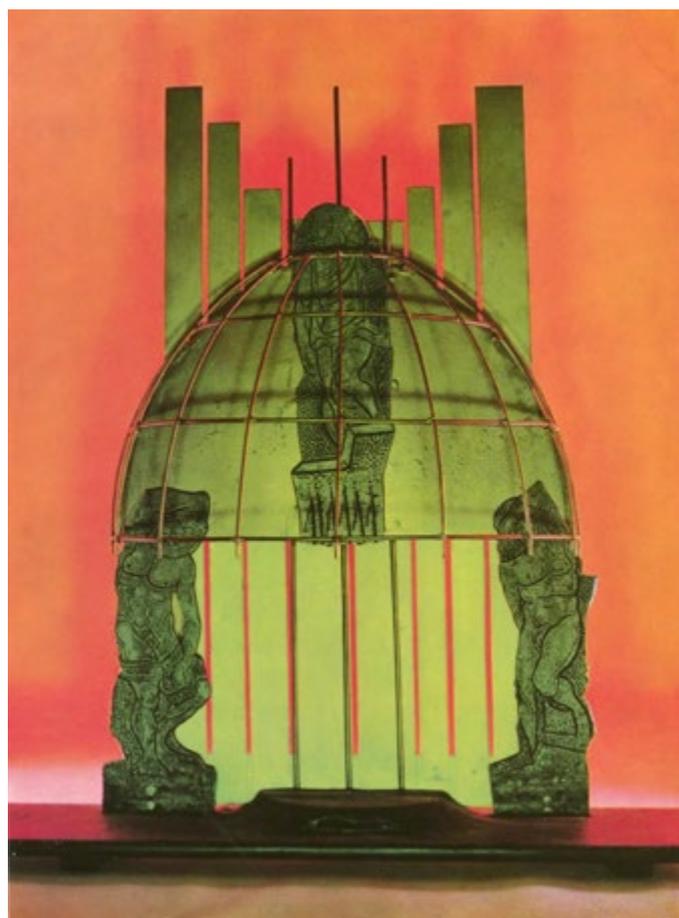
73 Aldo Rossi inizia la sua carriera allo IUAV come assistente di Carlo Aymonino nell'anno accademico 1963-64. Zevi non può conoscere gli esiti della sua ricerca, mentre nella prolusione alla Sapienza liquida le opere di Kahn (unite a quelle recenti di Saarinen, Tange, Rudolph, BPR, Albini e Michelucci) perché «alienano le concezioni spaziali del movimento moderno ponendole a servizio della pubblicità e della speculazione fondiaria, invece di proiettarle su scala urbanistica e territoriale in funzione dei nuovi compiti sociali»: B. Zevi, *Architettura e storiografia, le matrici antiche del linguaggio moderno, seguito da 'La storia come metodologia del fare architettonico'*, a cura di A. Muntoni, Macerata, Quodlibet, 2018, pp. 170-171 (d'ora in avanti Zevi, *Storia come metodologia*)

74 «Jesus autem ait illi: sequere me et dimitte mortuos sepelire mortuos suos»; da altro punto di vista potrebbe anche dirsi *il faut être absolument moderne*; con l'aggravante che prima o poi si trova sempre *quelqu'un qui est plus moderne que soi*.

75 L. Carotti, *Del disegno e dell'architettura: il pensiero di Carlo Ludovico Ragghianti. Analisi critica delle mostre di Wright, Le Corbusier e Aalto a Palazzo Strozzi*, Lucca, Ed. Fond. Ragghianti, 2020. Splendidamente allestita da Leonardo Savioli, la mostra svelò l'intima fusione lecorbuseriana fra le arti, ricercata nel segno del biomorfismo surrealista, rendendone l'interpretazione razionalista zeviana ancor più superata.

76 L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, 2 voll., Bari, Laterza, 1960. L'Einaudi risponde con l'edizione aggiornata B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna dalle origini al 1950*, Torino, Einaudi, 1961, che ancora omette opere-manifesto come Ronchamp, Chandigarh, il Seagram. Anche editorialmente, i volumi Laterza sono più evoluti, con le immagini fotografiche integrate al testo.

fronte addirittura a Gronchi⁷⁷. È uno dei testi più significativi del pensiero zeviano, e Michelangelo vi recita un ruolo breve ma incisivo — quasi un cameo. Già nel titolo Zevi intende evocare Croce, del quale subito richiama la «terza estetica», ossia *La Poesia* del 1936, che ancora nel 1988 rivendicherà quale testo rivelatore e fondativo del proprio pensiero⁷⁸. Ma la contestuale citazione gramsciana — «anche la struttura ha valore di poesia» — già mostra l'incompatibilità col crocianesimo. Zevi identifica venturianamente indagine storiografica e giudizio critico, ma vi aggiunge il “progetto”, in rapporto biunivoco con la storia critica: «Se la storia trova uno sbocco come componente metodologica della progettazione, a sua volta la progettazione prolunga nella storia i suoi criteri e i suoi strumenti; ciò che significa: propone un'operazione storico-critica di tipo nuovo, una storia dell'architettura redatta con gli strumenti espressivi dell'architetto e non più soltanto con quelli dello storico dell'arte»⁷⁹.



Qui entra Michelangelo. Zevi dà conto dei corsi buonarrotiani avviati allo IUAV in attesa del centenario. A suo avviso disegni e modelli studenteschi, in quanto «critici», sono anche storici, costituendo gli strumenti d'indagine della «critica operativa»: «[...] La storia dell'architettura insegnata da architetti è valida solo nella misura in cui sappia estrinsecarsi, oltre che con gli strumenti verbali e scritti della storia dell'arte, in una critica operativa grafica e tridimensionale; nella misura cioè in cui induca a pensare architettonicamente»⁸⁰.

I migliori modelli, come si è detto, confluiranno alla mostra di palazzo delle Esposizioni e un'ampia selezione sarà pubblicata sull'*Architettura. Cronache e storia* (figg. 8-9). Nella *Storia come metodologia* Michelangelo interviene però su una questione ulteriore, e ben altrimenti notevole, che coinvolge i fini ultimi della critica operativa: «Lo scopo [della critica operativa] sta nel ridurre e, al limite, nell'eliminare gli immensi

8. Elaborati critici degli studenti di Zevi allo IUAV (1961-63): «plastico in metallo e sagome in gesso e metallo di Umberta Lia Biagi, Rossana Cannello, Jervant Gianighian, Haig Gurekian» (da "L'Architettura. Cronache e storia", 99, gennaio 1964, p. 659).

77 Nel pubblico anche i ministri Fiorentino Sullo e Giovanni Pieraccini. Trascritto in Zevi, *Architettura e storiografia*, cit., pp.151-174 (d'ora in avanti Zevi, *Storia come metodologia*), il testo è leggibile su <https://www.fondazionebrunozevi.it/it/biografia-bruno-zevi/biografia-bruno-zevi-1955-1964/>. Il 10 marzo 1962 Zevi aveva inaugurato la nuova sede dello IUAV ai Tolentini con la conferenza *Attualità di Michelangiolo architetto*: Zevi, *Zevi su Zevi*, cit., p. 91.

78 Zevi, *Storia come metodologia*, p. 163; così Zevi in *Benedetto Croce: la poesia senza potere*, intervista RAI del 1988 (l'25°): «La poesia di Croce [...] mi ha accompagnato tutta una vita, è il mio breviario» (<https://www.raicultura.it/letteratura/articoli/2018/12/Benedetto-Croce-la-poesia-senza-potere-185184f9-665b-44ab-8965-8842caddad84.html>).

79 Zevi, *Storia come metodologia*, p. 163.

80 Zevi, *Storia come metodologia*, p. 163.

sprechi di cui la storia è tremendamente carica. Lo scopo sta nell'opporci alla dilapidazione di un patrimonio rivoluzionario che al pigrizia, l'alterigia, l'insofferenza mortificano e cancellano se non è difeso e rivitalizzato costantemente da una critica capace di ribatterlo sui tavoli da disegno»⁸¹.

Le azioni critiche del ridurre, eliminare, opporsi, difendere, rivitalizzare, ribattere, testimoniano l'atteggiamento difensivo su cui ripiega il pensiero zeviano nei primi anni Sessanta. Zevi porta «due esempi emergenti» di tali «dilapidazioni»: «il primo riguarda Michelangiolo, il secondo Frank Lloyd Wright».

È la prima volta che il romano istituisce un compiuto parallelismo fra i due maestri: in precedenza si era limitato a proclamare che per la comune virtù profetica «Wright è il Michelangelo del XX secolo»⁸². E in quanto profeti, Michelangelo e Wright sono entrambi incompresi, perseguitati in vita e in morte da leviatanici poteri reazionari. Una perdurante «congiura» di ottusi biografi, storici, critici e architetti ha occultato la memoria delle fortificazioni fiorentine, che Zevi assume viceversa quale paradigma dell'architettura di Michelangelo: «Le concezioni spaziali, strutturali e paesaggistiche inverate nei fogli di Casa Buonarroti sono travolgenti, sconfinano oltre ogni esperienza del periodo barocco, oltre l'espressionismo, oltre l'informale»⁸³.

Michelangelo «ne subì le conseguenze»: abbandonando Firenze ormai vinta, il vecchio maestro «rientra nell'alveo del classicismo romano», e «tutti sanno perché ciò avvenne: per la delusione e l'offesa, per l'involuzione culturale che sfociò nell'Inquisizione e nella censura»⁸⁴. La critica è colpevole di non aver «riconosciuto e preservato questo linguaggio rivoluzionario»; «Le forme aperte delle fortificazioni potevano forse evitare di essere corrotte e monopolizzate in chiave di persuasione barocca [leggi: "cattolica"], oppure la proposta michelangiotesca, conculcata dall'Inquisizione, ma mantenuta viva dalla critica almeno come ipotesi e come alternativa, poteva essere recuperata nel corso della successiva storia»⁸⁵.



9. Elaborati critici degli studenti di Zevi allo IUAV (1961-63): anonimo, fotografia critica (da "L'Architettura. Cronache e storia", 99, gennaio 1964, p. 655).

81 Zevi, *Storia come metodologia*, pp. 166-167.

82 Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, cit., p. 350.

83 Zevi, *Storia come metodologia*, p. 167.

84 Zevi, *Storia come metodologia*, p. 169.

85 Zevi, *Storia come metodologia*, pp. 169-170.

Il vecchio Michelangelo, spossato e tremebondo, che rinuncia all'arte per rifugiarsi nel tepido seno della controriforma, era vetusto *cliché* ottocentesco di cui Friedrich Nietzsche aveva dato una memorabile versione zarathustriana, anticristiana e — già che c'era — pure misogina⁸⁶. Forse però la fonte di Zevi era un'altra. Nel 1852-53 Aurelio Saffi aveva scritto *Michelangelo e la missione nell'arte*, destinato al pubblico inglese. Il breve testo poco o nulla tratta d'arte, piuttosto è dedicato a imputare la decadenza senile dell'artista al disfacimento delle libertà civiche in età controriformista e imperiale, che aveva reso la Patria politicamente schiava e artisticamente sterile, fino all'infame corruzione ispano-papal-barocca. Non serve contestare le opinioni di Saffi, patriota nobilissimo ma poco versato in materia d'arte, opinioni tra l'altro precedenti persino al *Cicerone* di Burckhardt. È invece da ricordare che il testo saffiano, rimasto inedito, sarà pubblicato nel 1909 con una premessa di Giovanni Rosadi che pare scritta dal Settembrini del *Zauberberg* manniano⁸⁷. Ex radicale, deputato della destra liberale, Rosadi ribadisce il destino operativo dell'arte, la quale è sacerdozio della mazziniana «religione dell'umanità»; per Rosadi «l'arte per l'arte è atea; e però da prescrivere», giacché l'arte serve «all'elevamento politico e morale» del popolo⁸⁸. Assiomi enunciati da Mazzini stesso nel 1835: «[L'arte] deve esprimere profeticamente la vita dell'umanità: la sua vita, diciamo, e non i risultati della sua vita, che è invece il compito della storia; o le leggi della sua vita, ciò che è il compito della filosofia [... l'arte] suscita desiderii d'azione, germi di fede là dove le altre espressioni non risvegliano se non convinzioni fredde e inattive»⁸⁹.

Si può ipotizzare che il volumetto di Saffi introdotto da Rosadi sia stato letto dal giovane Bruno Zevi, che condivideva con entrambi la matrice mazziniana. Zevi, peraltro, rifiuta l'impersonalità di un'arte prodotta dall'Umanità o da una Nazione, preferendole il culto del creatore individuale che è uno dei rari concetti genuinamente crociani rintracciabili nel criticismo italiano⁹⁰.

La valenza storico-etico-sociale di Michelangelo, che percorre le pagine di Saffi e Rosadi, viene sviluppata da Zevi nei testi di *Michelangiolo architetto*, edito da Einaudi

86 «Solo in alcuni momenti, naturalmente, Michelangelo fu così alto e così al di fuori del suo tempo e dell'Europa cristiana; per lo più il suo comportamento fu condiscendente verso l'eterno femminile del cristianesimo; sembra anzi che si sia alla fine spezzato proprio di fronte ad esso, abbandonando l'ideale delle sue opere più alte. Si trattava, infatti di un ideale a cui può essere pari solo un uomo nella più forte e alta pienezza della vita, non certo un vecchio!» F. Nietzsche, *Frammenti postumi*, Milano, Adelphi, 1975, pp. 148-149.

87 A. Saffi, *Michelangelo e la missione dell'arte*, Firenze, Bemporad, 1909, con *Prefazione* di Rosadi (ivi, pp. VII-XIX); C. Ceccuti, *Un parlamentare fiorentino in età Giolittiana. Giovanni Rosadi*, «Rassegna storica toscana», 1981, XXVII, 1, pp. 73-96.

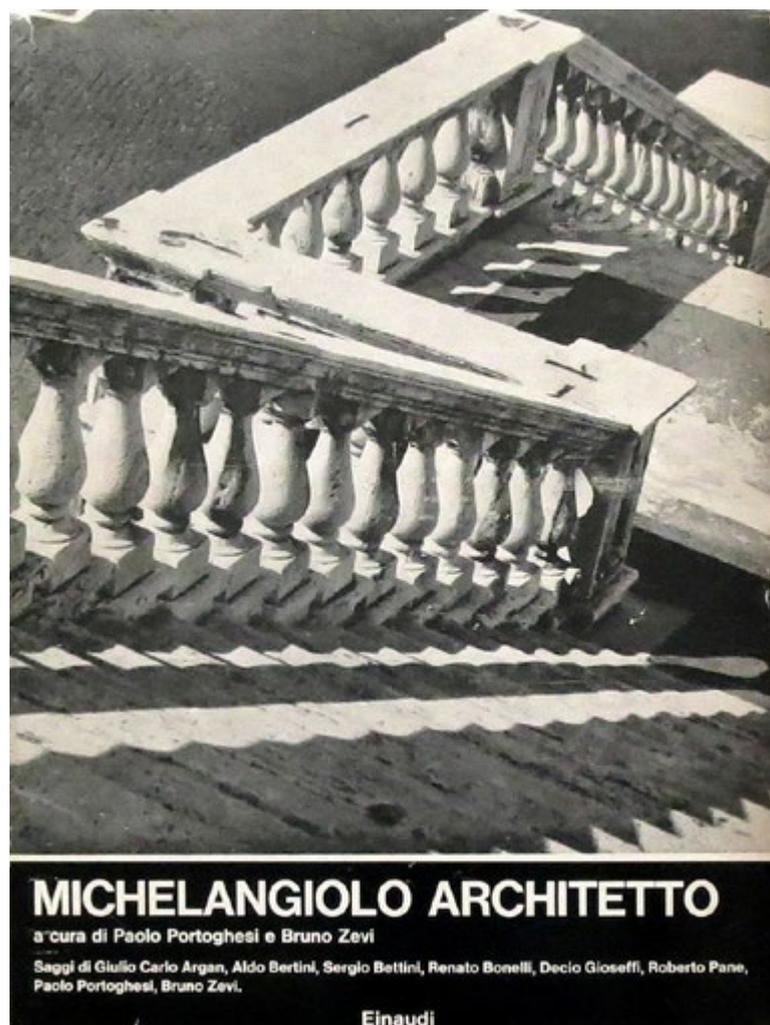
88 Rosadi in Saffi, *Michelangelo*, cit., pp. VIII-IX. E ancora: «Il Mazzini, apostolo appassionato e anelante all'azione, domandava all'arte non quiete, non riposo né sollazzo, ma stimoli e ardori all'operare», e così via (*ibidem*).

89 G. Mazzini, *Scritti editi ed inediti di Giuseppe Mazzini*, XXI, *Letteratura*, Imola, Galeati, 1915, pp. 19-30.

90 L'incompatibilità fra criticismo e crocianesimo, al di là di superficiali richiami, la si può già cogliere in L. Venturi, *Croce e le arti figurative*, «L'Arte», III, 1934, pp. 258-264, piccata recensione de *La critica e la storia delle arti figurative* di Croce, appena uscita.

91 B. Zevi, P. Portoghesi, *Michelangiolo architetto*, Torino, Einaudi 1964 (d'ora in avanti, *Michelangiolo architetto*); l'opera

nel 1964⁹¹. Massimo contributo del nostro criticismo alla letteratura buonarrotiana, il volume non è parte delle *Onoranze* statali, ma iniziativa autonoma di Zevi che nel gennaio 1964 lo dichiara «redatto dall'Istituto di Storia dell'Architettura di Venezia» e «in corso di stampa»⁹². È plausibile che già nel 1960, avviando i corsi monografici, Zevi ambisse a elaborare un testo generale su Michelangelo architetto, spiazzato però dall'uscita nel 1961 di Ackerman⁹³. In origine il volume Einaudi doveva ospitare i lavori degli studenti veneziani, che erano stati anche inviati a Roma per eseguire fotografie e rilievi degli edifici. Visti i (presumibili) risultati, Zevi entra in contatto con l'Accademia di San Luca e con Portoghesi per rifare i rilievi e l'intera campagna fotografica⁹⁴. Siamo forse ai primi del 1963, quando San Luca è incaricata di coordinare le iniziative statali del centenario. La prospettiva cambia. Di fronte alla qualità della monografia di Ackerman, di fronte alle ambiziose *Onoranze*, Zevi decide di trasformare *Michelangelo architetto* in qualcosa di più accademico. I testi sono affidati a più autori, tutti rigorosamente italiani, affini per metodologia (e area politica): oltre a Zevi e Portoghesi, contribuiscono Argan, Roberto Pane, Aldo Bertini, Sergio Bettini, Renato Bonelli e Decio Gioseffi (fig. 10). A quella data solo Gioseffi



10. Bruno Zevi e Paolo Portoghesi, *Michelangelo architetto*, Einaudi (1964).

apparteneva alla *Collana storica di architettura* in cui erano uscite le monografie di Argan sul Bauhaus (1951), dello stesso Zevi su Biagio Rossetti (1960) e di Pane su Palladio (1961); *Michelangelo architetto* fu il sesto e ultimo volume, l'unico a più autori. La leziosa variante "Michelangiolo" è un fastidioso ottocentismo fiorentino, mentre fin da Milizia la letteratura italiana e straniera ha usato "Michelangelo", felice versione del cinquecentesco "Michelagnolo". "Michelangiolo" compare nella monografia tolnayana del 1951 (*supra* n. 13), edita non per caso a Firenze, mentre Zevi aveva usato "Michelangelo". Non è chiaro perché sia stato adottato dal volume Einaudi.

92 Zevi, *Michelangiolo in prosa*, cit., p. 65l. L'idea dei calchi è presumibilmente portoghiesiana.

93 Così Zevi ricostruisce gli eventi: «sin dallo scandaglio bibliografico svolto alla fine del 1960, fu facile constatare come in questa colossale letteratura erudita e critica non si rintracci neppure un saggio esauriente e metodologicamente aggiornato su Michelangiolo architetto [...] Nel frattempo, apparvero a Londra i due volumi *The Architecture of Michelangelo* di James S. Ackerman, brillante anzi geniale saggio di revisione filologica e di analisi critica»: B. Zevi, *Introduzione. Attualità di Michelangiolo architetto*, in *Michelangiolo architetto*, cit., p. 14. A questo elogio, segue nelle righe successive la stroncatura dell'opera.

94 Lo si evince da Zevi, *Introduzione*, cit., p. 27. Uno sponsor privato aveva permesso di montare dei ponteggi per verificare i rilievi e forse eseguire i calchi. Non è però chiaro se ci si riferisca al volume Einaudi o alla mostra critica, oppure a entrambi.

95 E anche discutibile: D. Gioseffi, *La cupola vaticana: un'ipotesi michelangiulesca*, Smolars, Trieste, 1960; altrettanto discutibile l'introduzione di Pane a R. Di Stefano, *La cupola di San Pietro. Storia della costruzione e dei restauri*, Napoli, ESI, 1963; i saggi buonarrotiani di Bertini, infine, non avevano riguardato l'architettura.

aveva pubblicato un saggio significativo sull'architettura michelangiotesca⁹⁵. A qualche malpensante ciò potrà apparire improvvisazione. Viceversa, gli autori intesero i propri saggi come un disvelamento critico dell'architettura buonarrotiana, sin allora oscurata dagli estrinseci intellettualismi o dalla pedanteria filologica della letteratura internazionale; l'*habitat* crociano della critica italiana è l'attualità della storia, che si distingue sia dai filosofismi astratti sia dalla cronaca inautentica, per cogliere l'unica vera realtà: la potenza creatrice della personalità michelangiotesca⁹⁶. Coerentemente, i saggi non sono corredati da alcuna nota che inceppi la sapiente lettura di opere e disegni, mentre la sezione filologica viene delegata ai giovani Franco Barbieri e Lionello Puppi, e segregata in appendice⁹⁷. La parte più notevole del volume, cara sia a Zevi che all'editore, è quella iconografica. Alle magistrali fotografie di Savio e Portoghesi, che tanto dispiaceranno ad Ackerman⁹⁸, si accompagnava il repertorio dei rilievi, disegnati in tavole chiare, eleganti, alleggerite dalle quote (surrogate da scale metriche). Benché inattendibili — come si nota al primo sguardo — i rilievi di *Michelangiolo architetto* andavano a colmare un gravissimo *deficit*, Ackerman compreso, sostituendo gli elaborati di Geymüller, magnifici ma incompleti e di fatto indisponibili⁹⁹. Il vero limite delle tavole, del resto comune anche oggi, è l'aver isolato gli edifici michelangioteschi dal contesto edilizio e urbano, sospendendoli in una sorta di bianco *kevón* democriteo: piante e sezioni appaiono come dei quadri appesi a una virtuale parete museale, quasi una memoria dell'allestimento agli Uffizi di Michelucci, Scarpa e Gardella.

I testi più significativi di *Michelangiolo architetto* sono di Zevi e Portoghesi. Zevi ne redige l'introduzione, i saggi sulle fortificazioni fiorentine e su Santa Maria degli Angeli: i tre scritti articolano un *corpus* unitario col quale egli costruisce il suo "Michelangiolo architetto"¹⁰⁰. In un articolo del marzo su *la Stampa* Zevi sostiene di voler liberare il maestro da «una serie di luoghi comuni privi di fondamento»: il suo essere scultore più che architetto; l'aver praticato l'architettura solo da San Pietro in poi; l'estraneità all'urbanistica; «equivoci» cui aggiungere l'incompresa «poetica del non-finito in

96 Queste stravaganti opinioni, che possono apparire ironia di chi scrive, vengono esplicitamente formulate in R. Bonelli, *Michelangiolo e il non-finito*, in *Atti del Convegno di Studi Michelangioteschi*, cit., pp. 410-412; crociano integralista, Bonelli giudica Michelangelo artista la «personificazione di un universo formale composto di immagini plastiche, inspiegabili in termini prosastici ed empirici» (ivi, 411). Di contro, Bonelli è almeno fra i pochi a rifiutare facili analogie fra il tempo di Michelangelo e il presente: ivi, pp. 412-414.

97 F. Barbieri, L. Puppi, *Catalogo delle opere architettoniche di Michelangiolo*, in *Michelangiolo architetto*, cit., pp. 813-974.

98 Il quale le riteneva cadute «in una sorta di espressionistica trappola re-interpretativa [...] come si sa, l'opera di Michelangelo parla anche senza l'aiuto di fotografi 'creativi'». Ackerman lodava viceversa il repertorio di Gabriele Basilico per il *Michelangelo Electa* del 1990: J.S. Ackerman, *Meditazioni su Michelangelo*, "Casabella", 55.1991, 578, 32-33:33.

99 Per pregio e dimensione il volume *in folio* di Geymüller era posseduto da poche biblioteche e nella pratica era (ed è tuttora) difficile da riprodurre.

100 B. Zevi, *Introduzione. Attualità di Michelangiolo architetto*, in *Michelangiolo architetto*, pp. 9-27; Idem, *Le fortificazioni fiorentine*, ivi, pp. 377-392; Idem, *Santa Maria degli Angeli*, ivi, pp. 761-772. I tre saggi saranno uniti in Idem, *Michelangiolo e il non-finito architettonico*, in Idem, *Pretesti di critica architettonica*, Einaudi, Torino, 1983, pp. 51-95. I testi sono discussi, con diversa prospettiva critica, in A. Leach, *Modern architecture and the actualisation of History: Bruno Zevi and Michelangiolo architetto*, in *Michelangelo Buonarroti: Leben, Werk und Wirkung*, a cura di G.D. Föllmer-Metz, Frankfurt am Main, Lang, 2013, pp. 501-516.

architettura»¹⁰¹. Questioni che in realtà sono strumentali al vero obiettivo zeviano: dimostrare l'attualità di Michelangelo, la sua perdurante esemplarità etica e progettuale nel tempo presente; per riuscirci, il romano reimposta diverse tematiche. Sul piano storico-sociologico istituisce spericolati paralleli fra Rinascimento e contemporaneità. Alienazione, deriva, disillusione, incomunicabilità, crisi economica, spirituale ed esistenziale, mercificazione, industria culturale (nata con la «setta sangallescica»): tutto per Zevi dimostra analogie cogenti fra il tempo di Michelangelo e gli anni Cinquanta-Sessanta: «L'età di Michelangiolo offre il quadro di un mondo alienato, di una società che va alla deriva, di un'umanità che non riesce più a comunicare, mentre sovrastano immani pericoli cui le coscienze si adeguano con propensioni autodistruttive e suicide, rivestite dalle più varie forme religiose e mondane. Il trapasso dalla condizione sociologica a quella linguistica è diretto»¹⁰².

Michelangelo vive i propri tempi da genio isolato, rivoluzionario ed eretico, offrendo un modello di consapevolezza al presente: «L'architettura di Michelangiolo, certo non meno della scultura e della pittura [...] diviene il documento più diretto di una condizione morale, professionale e creativa che non soltanto impegna sul terreno scientifico, ma interessa vitalmente gli architetti moderni perché – questo è il punto – per molti versi è simile alla nostra. [...] Michelangiolo, contro ogni apparenza, è la figura da cui gli architetti oggi hanno più da imparare, in quanto agisce in una situazione sociologica, linguistica e professionale che presenta straordinarie analogie con quella che noi attraversiamo»¹⁰³.

Il passaggio dal contesto storico-sociologico a quello linguistico — dominato dal fallimento dei codici razionalisti — è per Zevi brevissimo, quasi scontato: «Una situazione in cui il linguaggio razionalista si disintegra e si degrada, senza alternative; in cui il mondo professionale si atomizza e, per un largo settore, subisce un processo di burocratizzazione nelle corti; in cui l'artista rimane tremendamente solo, mentre si delinea un'industria culturale che corrompe, prima ancora di opprimere, la sua libertà; in cui ogni valore della vita associata entra in crisi e domina un'aspettativa di catastrofe — c'è forse nella storia un periodo in cui l'uomo moderno possa meglio riconoscersi?»¹⁰⁴

Arte e architettura presenti, nello scadimento dei linguaggi razionalisti, soffrono di un rinnovato manierismo che esprime un degrado etico-culturale. Zevi lo identifica col termine «informale», che applica a tutte le nuove correnti: neodadaismo

101 B. Zevi, *Michelangelo Buonarroti architetto e urbanista*, la Stampa, 11 marzo 1964, p. 3.

102 Zevi, *Introduzione*, cit., p. 17.

103 Zevi, *Introduzione*, cit., p. 17. L'analisi delle analogie socioculturali fra il mondo fiorentino-romano del Rinascimento e quello mondiale della guerra fredda (ivi, pp. 17-18) assume involontarie tinte parodistiche.

104 Zevi, *Introduzione*, cit., p. 20.

concettuale, minimalismo, Op-art e Pop-art; Yves Klein come Lucio Fontana, Andy Warhol come Joseph Beuys: tutti uguali, tutti informali: «Attraversiamo una fase storica molto simile a quella buonarrotiana, in cui sono compresenti persistenze razionaliste corrotte, fenomeni preorganici od organici rientrati, e nel mezzo la marea delle evasioni e delle esasperazioni intellettualistiche, pseudo-strutturalistiche ed esotiche. È il mondo dell'informale, dell'essere per il nulla o per la morte, della protesta asociale, del vitalismo infecondo [...] Anche oggi le tre componenti principali del manierismo, la reazione politico-religiosa, l'intellettualismo e l'eleganza virtuosistica sono all'opera»¹⁰⁵.

Affinché possa costituirsi a modello degli architetti contemporanei, occorre naturalmente che Michelangelo sia un vero architetto e non uno scultore. Zevi ne proclama perciò la purissima essenza “spaziale”: «Si suole ripetere che Michelangiolo è scultore anche quando architetto. È un luogo comune che non ha riscontro nei fatti, poiché il suo genio creativo culmina proprio nella formazione degli spazi e nel manipolare la luce che li inverte»¹⁰⁶.

Contesta dunque Ackerman, autore del più recente e strutturato contributo sull'architettura buonarrotiana, e insieme terminale della letteratura austrotedesca: «Malgrado l'accuratissimo spoglio del materiale e il vigilante senso critico, l'Ackerman, non meno dei suoi predecessori della scuola tedesca, continua a leggere l'architettura di Michelangiolo in chiave prevalentemente plastica e non come conquista spaziale. [...] In uno dei primi capitoli, l'Ackerman ripete un vecchissimo luogo comune, dichiarando che Michelangiolo rimane uno scultore anche quando fa l'architetto. È il preconcetto che paralizza da secoli, e con rarissime eccezioni più di artisti che di storici, un intendimento adeguato degli edifici buonarrotiani»¹⁰⁷.

Secondo il canone purovisibilista l'architettura produceva corpi materiali, che differivano da quelli scultorei per il carattere astratto e non figurativo. Come gli altri del circolo venturiano, anche Zevi era debitore delle analisi purovisibiliste, e tuttavia si rifaceva a una particolare corrente dell'*Einfühlung* che aveva individuato nel vuoto l'essenza dell'espressione architettonica, opponendola alla scultura, la cui essenza era viceversa la plasticità dei pieni. Nel 1893 August Schmarsow aveva formulato sul piano psicologista una definizione rivoluzionaria dell'arte architettonica, che la distingueva drasticamente sia dalle belle arti sia dalla tecnica costruttiva¹⁰⁸: «Il

105 Zevi, *Introduzione*, cit., p. 21. Zevi ce l'aveva essenzialmente con Mies, Le Corbusier e Kahn.

106 Zevi, *Michelangelo in prosa*, cit., p. 651.

107 Zevi, *Introduzione*, cit., p. 15. Zevi si riferiva all'incipit di *The Architecture of Michelangelo* (infra, n. 17).

108 Nella conferenza inaugurale tenuta all'Università di Lipsia nel novembre 1893, pubblicata in A. Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Leipzig, Hiersemann, 1984, tradotta Idem, *The essence of architectural creation*, in H.F. Mallgrave, E. Ikonomou, *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893*, Chicago, Univ. of Chicago Press, 1994, pp. 282-297. Su Schmarsow, M.W. Schwarzer, *The Emergence of Architectural Space: August Schmarsow's theory of*

nostro *Raumgefühl* [senso intuitivo dello spazio] e l'immaginazione spaziale spingono alla *Raumgestaltung* [configurazione dello spazio], e cercano soddisfazione nell'arte. Noi la chiamiamo architettura, e in tedesco possiamo definirla in breve *Raumgestalterin* [configuratrice dello spazio]»¹⁰⁹.

A differenza di Wölfflin, per Schmarsow lo spazio ha un proprio carattere formale e psicologico che è autonomo dai pieni edilizi che lo contengono; l'architettura è dunque l'arte di formare il vuoto — ossia lo spazio interno: «ogni creazione spaziale è in primo luogo l'involucro di un soggetto [...] la cura primaria è sempre la chiusura di tal soggetto»¹¹⁰; la *Raumgestalt* di Schmarsow non è isotropa ma modellata dalle pulsioni dell'uomo, interagisce con la sua corporeità, viene caricata di simboli e valori, ed è apprezzabile (o anche solo percepibile) soltanto col movimento dell'osservatore¹¹¹. Maturati nei *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* del 1905¹¹², i concetti di Schmarsow si diffondono subito fra critici e architetti, condizionando la storiografia del movimento moderno da Adolf Behne a Sigfried Giedion. Zevi li aveva assorbiti dalla volgarizzazione fattane da Geoffrey Scott in *The Architecture of Humanism*, tradotta in italiano nel 1939, di cui trascrive un lunghissimo brano in *Saper vedere l'architettura*, per tornare a citarla in *Architettura in nuce*¹¹³.

Con mossa del cavallo brillante e temeraria, Zevi applica la *Raumgestaltung* schmarsowiana alle fortificazioni fiorentine, ritenute la quintessenza della scultoreità architettonica michelangiolesca per la loro soda corporeità. Rilamentando la congiura del silenzio di biografi, storici e critici fino a Tolnay e Ackerman, Zevi traduce un passo di Scully, il primo a istituire nel 1952 un parallelo fra Michelangelo e Wright sul piano formale e storico¹¹⁴: «Create da Michelangiolo come violente

Raumgestaltung, “Assemblage”, 15, 1991, pp. 49-61; Mallgrave, Ikonou, *Empathy*, cit., pp. 57-66; Pinotti, *Il corpo dello stile*, cit., pp. 210-221; da ultimo O. Sack, *The Socio-Spatial Aesthetics of Space Formation. A New Perspective on the Concepts and Architecture of Walter Gropius and Aldo van Eyck*, tesi di dottorato, TU Delft, 2019, pp. 79-99, che pone l'accento su un carattere che rende l'analisi di Schmarsow sorprendentemente attuale per la storiografia michelangiolesca: l'intenzionalità della *Raumgestaltung*, legata all'uso umano degli spazi formati.

109 «Raumgefühl und Raumphantasie drängen zur Raumgestaltung und suchen ihre Befriedigung in einer Kunst; wir nennen sie Architektur und können sie deutsch kurzweg als *Raumgestalterin* bezeichnen»: Schmarsow, *Das Wesen*, cit., p. 11 (termine in corsivo evidenziato nell'originale con spaziatura dei caratteri).

110 «Jede Gestaltung des Raumes ist zunächst Umschliessung eines Subjekt [...] Immer ist die Raumumschliessung dieses Subjektes die erste Hauptangelegenheit», Schmarsow, *Das Wesen*, cit., p. 15.

111 Schmarsow, *Das Wesen*, cit., pp. 19-23.

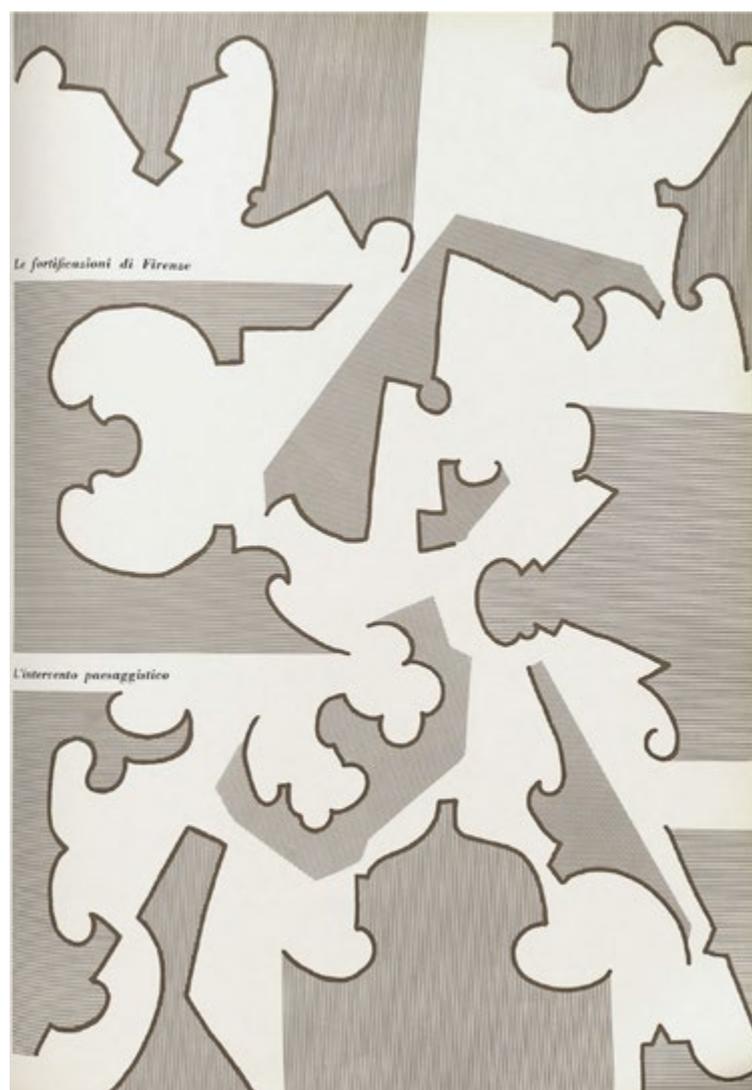
112 A. Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt*, Leipzig Teubner, 1905; Mallgrave, Ikonou, *Empathy*, cit., pp. 64-66.

113 G. Scott, *The architecture of Humanism. A study in the history of taste*, Boston-New York, Houghton, 1914, tradotto (con titolo venturizzato) in Idem, *L'architettura dell'umanesimo. Contributo alla storia del gusto*, Bari, Laterza, 1939. Il testo di Scott era assai celebre in America, dove il giovane Zevi ebbe certamente agio di leggerlo in originale; lo definisce «capolavoro» già in Zevi, *Verso un'architettura organica*, cit., p. 73; ampie citazioni in Zevi, *Saper vedere*, cit., pp. 143-146; Idem, *Architettura in nuce*, Venezia, Ist. Collaborazione Culturale, 1960, pp. 39-40.

114 I disegni delle fortificazioni michelangiolesche erano stati pubblicati in Ch. Tolnay, *Michelangelo studies*, “The art bulletin”, 1940, 22, 3, pp. 127-137; poi interpretati in V.J. Scully, *Michelangelo's fortification drawings, a study in the reflex diagonal*, in *Actes du XVIIème Congrès international d'histoire de l'art*, atti del convegno (Amsterdam, 23-31 luglio 1952), La Haye,

espressioni di volontà di forma durante un'età di conflitti e tensioni, queste composizioni di masse e le loro insistenti diagonali riemergono nel lavoro di Frank Lloyd Wright nel ventesimo secolo, durante un periodo analogo di tensione, violenza ed umano struggimento»¹¹⁵.

Traduzione però infedele: «composizioni di masse» è versione emendata dell'originale «sculpturally massive wall systems» usato da Scully, il quale si era limitato a spostare sul piano astratto la scultoreità biomorfica segnalata da Tolnay e Ackerman¹¹⁶. All'inverso, Zevi si concentra «sulle cavità, prima che sulle strutture murarie che le avvolgono»: il valore profetico delle fortificazioni sta proprio negli spazi vuoti, sono loro a generare i pieni murari, non il contrario¹¹⁷ (fig. 11). Proposta geniale e un po' stravagante, per motivare la quale Zevi ricorre a un'eloquenza esplosiva, conforme alla bellica terribilità delle bastionature¹¹⁸. Le masse piene «si adeguano fino all'identificazione coi vuoti, decomponendosi e riarticolandosi, forgiando curve, punte, riseghe, spezzate per agguantare gli spazi»; i bastioni «discendono dalla pressione duplice e contraria degli spazi interni ed esterni, dalla loro spasmodica volontà di fusione e di dialogo», e si risolvono in un drammatico «contenimento di cavità detonanti e di uno spazio paesistico furentemente dinamizzato»; contro le



11. Bruno Zevi, spazi interni come matrici delle fortificazioni fiorentine di Michelangelo (da "L'Architettura. Cronache e storia", 99, gennaio 1964, p. 675).

Imprimerie Nationale des Pays-Bas, 1955, pp. 323-332 (ampiamente citato in Zevi, *Fortificazioni*, cit., pp. 383-384); infine approfonditi in Ackerman, *The architecture of Michelangelo*, cit., I, pp. 45-53, II, pp. 41-48, contributo ancor oggi attuale.

¹¹⁵ Zevi, *Le fortificazioni*, cit., pp. 380-385

¹¹⁶ Testo originale, che conclude il saggio di Scully: «Created by Michelangelo as violent expressions of formal will during a time of conflict and tension, their sculpturally massive wall systems and their insistent diagonals reappear in the work of Frank Lloyd Wright in the Twentieth century, during a similar period of tension, violence, and human yearning»; anche «human yearning» è meglio traducibile come «umane aspirazioni» che come «struggimenti» esistenziali: Scully, *Michelangelo's fortification*, cit., p. 332. Così invece Tolnay, citato da Zevi: «Al modo di uno scultore, egli [Michelangelo] modella le pareti come se fossero di materiale malleabile» (Zevi, *Le fortificazioni*, cit., p. 382).

¹¹⁷ «Senza sottoporsi alla fatica di ricostruirne le cavità, il valore architettonico di questi progetti resta inafferrabile: viene a mancare la dimensione dell'architettura, il movente degli esiti plastici. Si comprende come, osservando solo le cortine murarie, anzi le loro sagome, le fortificazioni michelangioloesche, uno dei massimi raggiungimenti architettonici nella storia dell'umanità, siano state interpretate come meri fatti scultorei, o addirittura ornamentali»: questa e le seguenti citazioni sono tratte da Zevi, *Le fortificazioni*, cit., pp. 386-387.

¹¹⁸ Tecnica che ricorda il capitolo 14 dell'*Ulisse* joyciano (dove però il registro è ironico).

«cavità conformi soltanto all'obbiettivo pratico» degli interni, si frange dall'esterno il vuoto di «tutto lo spazio del territorio extraurbano». La magistrale prosa zeviana indulge alla medesima retorica di Adolfo Venturi, in una delle più concitate prove ecfrastiche del romano: «[...] lo spazio deflagra verso l'esterno, aggredisce, corrode le murature che perdono ogni compattezza di superficie e risultano non più contenenti dello spazio ma contro-forze che lo tagliano e lo screpolano con lame verticali di brutale potenza. In nessun altro lavoro di Michelangiolo si effettua un incastro a morsa così arroventato tra cavità e involucro»¹¹⁹; «Lo spazio panoramico s'avventa contro le mura, le scava, tenta di frantumarle sì che queste s'aggricciano e si rattraggono come per concentrare energia e tensione di resistenza. Scarnificate, sbrecciate, dense di crepe, addensano in sé tutto lo spazio del territorio extraurbano e si riducono, specie nei fogli 22 A, 24 A e 13 A, a groppi di muscoli».

Le fortificazioni sono perciò «il ganglio critico saliente della storia creativa, ed anche umana e civile, di Michelangiolo [...] la chiave della personalità artistica e morale del maestro, quasi il suo segreto esistenziale»¹²⁰; in altre parole «il momento più originale, teso ed eversivo della creatività architettonica di Michelangiolo», nonché «uno dei massimi raggiungimenti architettonici nella storia dell'umanità»: parole che fondono la *Raumgestaltung* schmarsowiana al rigoroso culto dell'eterodossia praticato dall'ortodossia culturale italiana: «Qui, dimentico di ogni insegnamento scolastico, di ogni remora formale, di ogni scambio con testi antichi e modelli rinascimentali, Michelangiolo crea, con suprema indipendenza, un nuovo linguaggio architettonico»¹²¹.

Zevi rovescia anche il concetto di *non-finito*, un *topos* scultoreo che gode di un inaspettato revival nelle celebrazioni del 1964. Diversi autori del *Michelangiolo* Einaudi ne discutono l'applicabilità in architettura, e con riserve: dal mesto presupposto che «l'esistenza spirituale è quella che si vive nella contemplazione e nel desiderio della morte», Argan deduce che «la causa del non-finito è il pensiero della morte come dimensione indefinita, ma non per questo meno reale, dell'esistenza»¹²². Il *memento mori* arganiano non distingue fra le arti. Di contro, Bonelli analizza i modi del *non-finito* scultoreo per concludere che, in concreto, «nessuna fra le opere architettoniche di Michelangiolo può essere qualificata come non-finito, nel senso conferito

119 Si riferisce a uno dei due studi – non è chiaro quale – di CB 24A (giugno-luglio 1528), bastionature di un antiporto su cortina rettilinea: Zevi, *Le fortificazioni*, cit., p. 387.

120 Zevi, *Le fortificazioni*, cit., p. 379.

121 Zevi, *Le fortificazioni*, cit., p. 386.

122 Aveva appena notato Argan: «Certo ogni artista ha le sue opere finite che il mondo conosce, ma non sono che segni, tracce, frammenti della grande opera 'segreta', che seguita a crescere dentro e non vedrà mai la luce. L'arte è la totalità dell'esistenza o dell'esperienza, ma l'esperienza non sarà totale finché non comprenda anche, e realmente vissuta, l'esperienza ultima e risolutiva della morte»: G.C. Argan, *La tomba di Giulio II*, in *Michelangiolo architetto*, p. 63-64. Necrofilia che affligge anche le pagine di G.C. Argan, B. Contardi, *Michelangelo architetto*, Electa, Milano 1990.

alle sculture»; anzi: «Michelangiolo ci appare grande architetto proprio perché ha concepito le sue maggiori opere in modo definitivo e concluso»¹²³. In ogni caso, a tutti pare evidente che il *non-finito* esprima un'angoscia esistenziale che Michelangelo, uomo e artista, condivide con la propria epoca, e che si ritroverebbe negli anni Sessanta. Ne è convinto anche Zevi: «anche se il non-finito è un metodo e un sistema, la sua matrice è l'angoscia, un'angoscia così autentica e impegnata da non poter teorizzare sui suoi prodotti»¹²⁴.

Al primo istinto «di ordine psicologico», tuttavia, nel *non-finito* subentra secondo Zevi «un assunto morale» e civico ancora attuale: «Michelangiolo esprime il mondo dilaniato in cui vive con uno strumento preciso: il non-finito, cioè con l'istinto, che poi diviene metodo, di non imporre soluzioni concluse a problemi aperti. [...] La sua è un'«action-architecture» che non mira a riflettere e neppure a costruire un ordine linguistico. Il non-finito inverte un assunto morale prima che uno stato psicologico»¹²⁵.

Dietro l'abbandono dei cantieri fiorentini e romani ci sarebbe «un movente, magari inconscio», ma in ogni caso razionale: Michelangelo era consapevole che gli edifici «pur non-finiti, erano compiuti, maturi per una crescita organica affidata al mondo, ad altre mani anche se spesso non rispettose»¹²⁶. Il *non-finito* buonarrotiano è dunque per Zevi la più eminente espressione di opera-aperta, e come tale si offre come modello alla contemporaneità: «Ostili all'opera chiusa, isolata dal contesto ambientale, immune alle trasformazioni del tempo, degli uomini e degli usi, ci rivolgiamo alla storia per individuarvi i riferimenti di un'intenzione vivida e calzante, ma ancora largamente inespressa. Ed ecco ergersi il non-finito michelangiolesco, il metodo di una “formazione” che rifiuta di serrarsi entro una “forma” oggettiva, e s'affida alla crescita organica, ad una legge di sviluppo aperto di cui ha fornito la matrice»¹²⁷.

L'apertura del *non-finito* si esplica ovviamente anche sul piano del linguaggio: «È tipica di Michelangiolo questa urgenza di agganciarsi ad una forma chiusa per spalancarla, per squarciarne i confini, insomma per dinamizzarla; [...] In tal senso, tutta la sua produzione architettonica è un non-finito in quanto incarna un processo sistematicamente incompiuto e frustrato verso quella concezione aperta dell'architettura che aveva padroneggiato solo negli schizzi per i bastioni»¹²⁸.

123 Bonelli, *Michelangiolo e il non-finito*, cit., pp. 403-416 (citazioni a pp. 413, 416).

124 Zevi, *Introduzione*, cit., p. 26.

125 Zevi, *Introduzione*, cit., p. 23.

126 Zevi, *Introduzione*, cit., p. 25.

127 Zevi, *Michelangelo in prosa*, cit., p. 650.

128 Zevi, *Santa Maria degli Angeli*, cit., pp. 764-765

Michelangelo estende il *non-finito* persino alla scala urbanistica e territoriale, nella quale anzi troverebbe gli esiti più alti e vaticinanti. «Michelangiolo come urbanista è ancora, in larga misura, da scoprire», mentre «Roma, a ben vedere, è un non-finito michelangiolo»¹²⁹. Per Zevi le architetture buonarrobiane costituiscono dei nodi edilizi che il maestro lascia di proposito inconclusi per consentire lo sviluppo organico della città: «[Michelangelo è] un urbanista che crede nell'organico processo di crescita dell'abitato, e lo incentiva e dirige mediante l'innesto di fulcri edilizi capaci di esercitare irresistibili forze di richiamo»¹³⁰. «[...] il suo non-finito era organico: riguardava l'artista stesso e i suoi prodotti che, appunto perché evitavano immagini concluse e statiche, dovevano saper preservare la propria sostanza nonostante le successive alterazioni».

Zevi vede nei cantieri “aperti” di San Pietro, San Giovanni dei Fiorentini, Campidoglio, palazzo Farnese, Porta Pia e Santa Maria degli Angeli, altrettanti nuclei che profetizzano le direttrici di Roma moderna. Persino il collocamento del *Marco Aurelio* assume significato urbanistico: «[Michelangelo] Non era un architetto preoccupato soltanto di impreziosire le proprie opere, ma un urbanista che difendeva l'articolazione aperta di Roma e valutava la funzione del ‘civic design’ e dell’‘arredo urbano’ a questo effetto».

Le forzature sono evidenti, neppure occorre contestarle; alcune, come la trasmutazione di Michelangelo in urbanista democratico-olivettiano (dunque infallibile), strappano anche qualche sorriso. Un esempio per tutti: a palazzo Farnese, secondo Zevi, Michelangelo intendeva sventrare l'«inerte quadrato planimetrico» sangallese con una «direttrice estroversa» che avrebbe scavalcato il Tevere su un nuovo ponte; Zevi ne loda la «pregnanza sociale di rilievo: il ponte avrebbe recuperato al tessuto urbano un vasto quartiere popolare»¹³¹. In realtà, se davvero previsto, il ponte avrebbe unito due esclusive proprietà farnesiane per affermare a scala urbana il prepotere del casato su Roma¹³². L'equivoco manifesta i limiti dell'analisi zeviana, che prescinde programmaticamente dalla fattualità storica, ritenuta “cronaca”, e rimane incagliata in un formalismo etico pregiudiziale, teso a “inverare” le proprie ideologie.

129 Citazioni da Zevi, *Introduzione*, cit., p. 24; Idem, *Santa Maria degli Angeli*, cit., p. 772.

130 Questa e le seguenti citazioni sono tratte da Zevi, *Santa Maria degli Angeli*, cit., pp. 769-770.

131 Zevi, *Santa Maria degli Angeli*, cit., pp. 770-771.

132 Il ponte michelangioloesco, di cui parla solo Vasari (G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, 6 voll., Firenze, Sansoni, 1966-84, VI, 1987, pp. 80-81) avrebbe unito il giardino del palazzo (esteso fino alla ripa del Tevere) con la vigna farnesiana lungo le mura trasteverine, in un traguardo ottico con fulcro nel *Toro farnesiano*. Non per infierire, ma va rilevato che Trastevere era già servito da tre dei quattro ponti allora esistenti, mentre la fantomatica macrostruttura buonarrobiane si sarebbe attestata oltre Porta Settimiana, dunque fuori città, a servire ville e palazzi nobiliari della Lungara; dalla topografia si può peraltro supporre che anche il ponte sarebbe stato privato.

Il Michelangiolo di Portoghesi (e di Moretti)

Nei mesi fra 1963 e 1964, mentre si preparano i testi di *Michelangiolo architetto* e si concepisce la *Mostra critica*, Zevi e Portoghesi non hanno ancora rotto il sodalizio. L'antagonismo fra i due, che si alimenterà d'insofferenze personali, qui interessa per il carattere intellettuale, che è già leggibile nei contributi per il centenario buonarrotiano. Portoghesi e Zevi intendono entrambi liberare l'architettura michelangiotesca dalla sudditanza alla scultura, e condividono diversi presupposti critici: l'eterodossia etica buonarrotiana che si trasmette alle opere; l'attualità storica e metodologica di Michelangelo architetto; lo sfondo di un'immane crisi socio-culturale che ricorderebbe i tempi moderni; il *non-finito* come opera-aperta. La strada percorsa da Portoghesi, tuttavia, diverge.

In quel vivido frangente i tredici anni d'età che lo separano da Zevi equivalgono a un'intera generazione e anche più. Wright non esercita sul giovane il medesimo fascino dei maestri europei, e in particolare di alcuni architetti romani interessati al rapporto con la storia: dall'intimismo vernacolare di Mario Ridolfi, alla sofisticata apertura di Luigi Moretti alle nuove avanguardie. Portoghesi si è integralmente formato alla Scuola di Architettura di Roma, di cui è prodotto anomalo ma non estraneo (ciò che del resto può dirsi anche di Ridolfi e Moretti)¹³³. In particolare vi aveva seguito le lezioni di Fasolo, che obbligavano a una conoscenza minuta e "dal vero" delle forme architettoniche in un desiderio d'oggettività lodevole, ma che restava sul piano grafico. Portoghesi è però singolarmente colto, ben più di altri stimati *maîtres-à-penser* suoi coetanei, con reali interessi nelle arti letterarie, visive e musicali. Nel fervido clima degli anni Cinquanta il giovane riesce a mettere l'oggettività fasoliana a servizio di un'analisi culturale complessa, benché talora opinabile. A differenza di Zevi, che concentra gli scritti in *Michelangiolo architetto*, il giovane Portoghesi ha ancora bisogno di affermarsi in ambiente accademico, nel quale era conosciuto per i numerosi saggi su Borromini, pubblicati dal 1953, che stavano per confluire in *Borromini nella cultura europea*¹³⁴. Per le celebrazioni buonarrotiane Portoghesi elabora quattro contributi, il cui tema centrale è l'analisi delle opere fiorentine — il ricetto, in particolare — assunte quale paradigma del rapporto creativo-eversivo con la tradizione¹³⁵.

¹³³ L'attenzione a Moretti, in dialettico confronto con Ridolfi, è riferita — in certo senso, confessata — in P. Portoghesi, *Luigi Moretti architetto romano*, in *Luigi Moretti architetto del Novecento*, atti del convegno (Roma, 24-26 settembre 2009), a cura di C. Bozzoni, D. Fonti, A. Muntoni, Roma, Gangemi, 2011, pp. 17-36:17-18.

¹³⁴ P. Portoghesi, *Borromini nella cultura europea*, Officina, Roma 1964. Nello stesso anno Portoghesi cura l'*Opus architectonicum* borrominiano edito dall'Elefante.

¹³⁵ P. Portoghesi, *La Biblioteca Laurenziana*, in *Michelangiolo architetto*, cit., pp. 209-239; Idem, *La cappella Sforza in Santa Maria Maggiore*, ivi, pp. 681-691; Idem, *Le architetture fiorentine di Michelangelo*, in *Atti del Convegno di Studi Michelangioteschi*, cit., pp. 201-227; Idem, *Michelangelo e l'eredità classica*, ivi, pp. 345-355. I due saggi del convegno italiano sono riproposti in Idem, *Michelangiolo fiorentino*, "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 1964, 62/66, pp. 27-60 (replica di *Le architetture fiorentine di Michelangelo* integrata da numerose figure), e Idem, *La Biblioteca Laurenziana e la critica michelangiotesca*, cit., pp. 11-18.

Portoghesi non condivide premesse e metodi del criticismo italiano. Per lui l'architettura è "testo", sulla scia dello strutturalismo francese che dilaga fra i giovani italiani, lasciando fredda la generazione precedente. Al pari di un testo scritto o musicato, l'architettura veicola significati attraverso una struttura significante, la quale è regolata da un codice specifico che non coincide né con la *Raumgestalt* schmarsowiana né con le antitesi sensoriali purovisibiliste; il codice dell'architettura rinascimentale e barocca, per Portoghesi, è l'ordine architettonico classico, con la sua logica formatasi nella storia. Come una lingua parlata o un sistema armonico sono in grado di esprimere qualsiasi contenuto in un'ampia varietà di forme, così l'ordine classico può generare diverse architetture senza implicare spazi apriori, come invece riteneva Zevi.

Il Michelangelo di Portoghesi è il maestro che ha saputo riscattare il linguaggio classico dal conformismo classicista aprendo al libero frasario barocco, a iniziare ovviamente da Borromini. L'anomalia linguistica del maestro era stata notata già da Vasari, ma in termini vaghi e riferita al lessico decorativo¹³⁶. Teorici, storici, critici moderni, compresi i più oggettivi come Geymüller, Thode, Wittkower, Tolnay, Ackerman, non avevano ritenuto l'ordine architettonico buonarrotiano un tema pregnante: il codice formativo dell'architettura risiedeva su parametri ottico-psicologici, generali e oggettivi, non sulle regolette di Alberti e Vignola; Michelangelo, lo scultore titanico che con «le seste negli occhi» contrapponeva corpi edilizi antropomorfi per via di *furor*, non poteva che aborrire ogni geometria, ogni consuetudine stilistica, ogni volgare pratica del mestiere. Così, gli unici a interessarsi agli ordini architettonici michelangeloeschi *iuxta propria principia* — ossia nel dettaglio dei profili in sequenza — erano stati gli incisori sei-settecenteschi¹³⁷. Ritenendo centrale l'analisi linguistica, Portoghesi si pone di fronte alla grammatica degli ordini buonarrotiani con rigore quasi autoptico, la sviscera con una meticolosità fasoliana arricchita da brillanti spunti morettiani. Nel 1964 era un vero *hapax* critico, e lo sarà del resto anche dopo: sino a tempi recentissimi Michelangelo è rimasto escluso dalla formidabile massa di studi sull'ordine architettonico dedicati, con profitto enorme, a ogni altro maestro del ciclo rinascimentale e barocco¹³⁸.

lesca alla tradizione classica, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, II, *Michelangelo*, Mann, Berlin 1967, pp. 3-11 (sintesi e rielaborazione di *Michelangelo e l'eredità classica*).

136 Celebri i passi sulle tombe dei Duchi e il ricetto in Vasari, *Le vite*, cit., VI, pp. 54-55: «[...] nella novità di sì belle cornici, capitegli e base, porte, tabernacoli e sepolture [Michelangelo] fece assai diverso da quello che di misura, ordine e regola facevano gli uomini secondo il comune uso e secondo Vitruvio e le antichità» ecc.

137 Nel 1739 Giuseppe Ignazio Rossi era pacificamente in grado di riconoscere l'ordine del ricetto, oggi frainteso per un composito privo di foglie «[...] potrebbe per mio avviso affermarsi, che un nuovo Ordine abbia egli [Michelangelo] fatto ingegnosamente da se, misto del Corintio, e del Dorico; avvegnaché la base, ed il fusto della colonna non molto lontani sieno dalla proporzione, e da' membri dell'Ordine Corintio», G.I. Rossi, *La Libreria Mediceo-Laurenziana, architettura di Michelagnolo Buonarruoti*, Firenze, Stamperia Granducale, 1739, p. VI.

138 Mi limito a citare, con affetto, i nomi di Christoph Luitpold Frommel, Christof Thoenes, Arnaldo Bruschi e i loro molti

I risultati sono innovativi. Ritenendo che la «critica all'ipoteca classicista» abbia basi nel linguaggio dell'ordine classico, Portoghesi dimostra che Michelangelo è un compiuto architetto fin dall'esordio fiorentino e non dalle fortificazioni (Zevi) o da San Pietro (Tolnay) o mai (Ackerman). Aiutato dalla consuetudine con Borromini, e memore di alcune pagine di Moretti, Portoghesi riconosce delle qualità empatiche all'ordine architettonico in sé: «L'ipotesi di una nuova lingua non più oggettiva e impermeabile all'espressione diretta dei sentimenti, ma flessibile e aperta a riflettere i più sottili moti dell'anima, interessa Michelangiolo già al tempo della facciata di San Lorenzo»¹³⁹. Portoghesi vi individua per primo la «parete strutturata», un dispositivo sintattico cruciale nell'architettura buonarrotiana: è il modulo composto da due sostegni applicati a una lastra scavata da nicchia, non implica la riscrittura dei profili ma solo l'intreccio di elementi sovrapposti: «Nella facciata di S. Lorenzo, dove l'intervento è ancora cauto, si pongono problemi, si enunciano principi compositivi determinanti per le opere successive, come l'incasso rettangolare delle colonne e quella membratura intermedia che non è colonna o pilastro, e non è ancora parete, che troverà nell'abside di S. Pietro la sua applicazione definitiva»¹⁴⁰.

Portoghesi si concentra poi sul ricetto della Laurenziana, che da sempre aveva stimolato i furenti ardori empatico-visibilisti, dai quali peraltro neppure lui è esente. Così, le volute del ricetto restano «simboli delle forze con cui la massa della parete si oppone al peso dei sostegni [...] una forma biomorfica organizzata, quasi un tessuto muscolare». Capziosi, al solito, sono gli argomenti sociologici: «l'alternativa linguistica della Laurenziana postula la necessità anche sul piano politico di un rinnovamento totale»; ma «la società in cui [Michelangelo] viveva, la classe per cui lavorava» non avrebbe offerto alcuna sponda all'«oratoria civile che aveva ancora alimentato la prima stagione dell'umanesimo»¹⁴¹.

Al di là di queste scorie, Portoghesi coglie la svolta decisiva di Michelangelo architetto sul piano linguistico, non plastico-anatomico. Nel ricetto il processo creativo buonarrotiano si estende dalla sintassi al lessico delle singole modanature dell'ordine: la modanatura diventa così il vero nesso michelangioloesco fra architettura e scultura. È un'idea ripresa da Moretti, che in *Valori della modanatura*, del 1952, aveva indi-

allievi che ci hanno letteralmente alfabetizzati nella lettura dell'ordine architettonico all'antica.

139 Portoghesi, *La biblioteca Laurenziana* (1964), cit., p. 237.

140 Portoghesi, *Michelangelo e l'eredità classica*, cit., p. 349. Portoghesi ne trae le conclusioni: «Già prima del 1527 con violenza sovvertitrice egli [Michelangelo] formula l'ipotesi di una sintassi compositiva in cui all'equilibrio del contrapposto si sostituisce la dialettica colonna-pilastro-parete, l'intreccio delle strutture sovrapposte avvinghiate l'una nell'altra» (ivi, p. 350). Il concetto è riassunto in Portoghesi, *Le architetture fiorentine*, cit., p. 205. Vedi sul tema F. Bellini, *Michelangelo e l'architettura dipinta e scolpita del Quattrocento*, in *Possibili fonti di Michelangelo architetto. I contributi di pittura e scultura nella produzione artistica tra Quattrocento e primo Cinquecento*, atti del seminario (Roma 19 settembre 2019) a cura di F. Tottone, Artemide, Roma 2023, pp. 40-42, dove ho preferito chiamare il sintagma «parete stratificata».

141 Portoghesi, *La biblioteca Laurenziana* (1964), cit., p. 239. Ricordo a me stesso che l'architettura fiorentina di Michelangelo è quasi tutta ordinata da papi medicei, di civico non ha nulla.

viduato nei singoli elementi una qualità plastica autonoma, in grado di esprimere emozioni: «le sagome gotiche, quelle di Michelangelo e di Borromini — scriveva Moretti — hanno un pathos che va alle radici del ruolo delle membrature»¹⁴².

Dopo aver sottolineato l'eversiva riforma (sintattica) dell'ordine binato nel ricetto, che scardina le «convenzioni grammaticali» del classicismo¹⁴³, Portoghesi insegue la creatività michelangiotesca fino al dettaglio (lessicale) dei profili, così come aveva fatto con Borromini. Nella sua «ostinata revisione dei modelli tradizionali» Michelangelo scompone l'ordine architettonico in elementi primi che sottopone a «una analisi genetica delle forme»; «trasportato dalla logica astratta dei profili» il maestro li ricombina, li ridimensiona, li riscrive talora, ma sempre nel rispetto «della ragione funzionale di ciascun nodo plastico»¹⁴⁴. Così, il gocciolatorio raddoppiato risponde al «problema del percorso della goccia liquida», e fa rivivere «l'antica genesi delle forme grammaticali» classiche, derivate da una «sistematica lotta con l'acqua e con le intemperie»¹⁴⁵. Portoghesi torna sul tema

negli atti del convegno di Bonn, editi nel 1967, riordinando i suoi scritti precedenti¹⁴⁶: ha intanto avuto modo di studiare le copie buonarrotiane del *Codex Coner*, e il suo interesse si sposta alle metamorfosi operate da Michelangelo sui prototipi antichi,



Fig. 51. - Ricostruzione del disegno di Casa Buonarroti, 25 A.



Fig. 52. - Ricostruzione del disegno di Casa Buonarroti, 26 A.

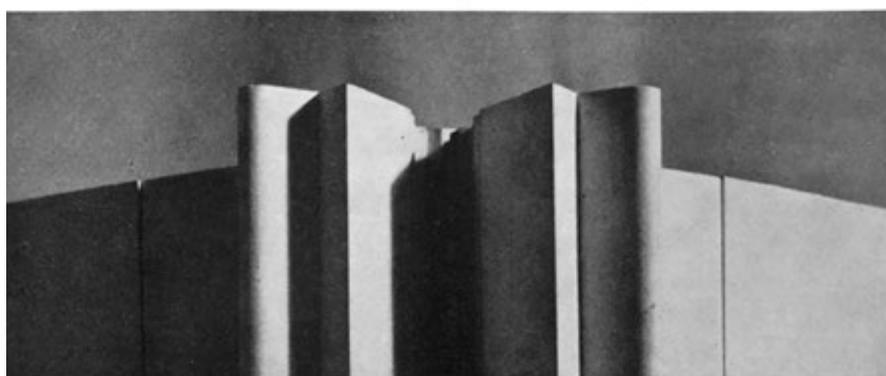


Fig. 53. - Ricostruzione del disegno di Casa Buonarroti, 23 A.

12. Paolo Portoghesi, modelli ricostruttivi dei progetti michelangioteschi per le fortificazioni fiorentine, (da "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 1964, 62/66, p. 54).

142 L. Moretti, *Valori della modanatura*, "Spazio", 1951-52, 6, pp. 5-12 (citazione a p. 12).

143 Portoghesi, *La biblioteca Laurenziana* (1964), cit., p. 232.

144 Portoghesi, *La biblioteca Laurenziana* (1964), cit., p. 233.

145 Portoghesi, *La biblioteca Laurenziana* (1964), cit., p. 234.

146 Portoghesi, *La biblioteca Laurenziana* (1967), cit., pp. 6-7; le pagine sul ricetto sono state probabilmente riscritte nel 1967, in fase di redazione. Il testo, compresa l'interpretazione raffinata — benché erronea — del capitello pseudo-composito, sarà ripreso ancora in C. Elam, *Tuscan dispositions: Michelangelo's Florentine architectural vocabulary and its reception*, "Renaissance studies", 2005, 1, pp. 46-82.

che Portoghesi individua modine per modine, dalla base alla cima: così come un musicologo farebbe sui singoli accordi di uno spartito inedito.

I profili buonarrotiani possono dilatarsi fino al parossismo delle fortificazioni, che a Portoghesi paiono «modanature a scala di città che determinano una spazialità innaturale modificata, compressa accanto allo spazio fisico»¹⁴⁷ (fig. 12). E ancora: «tutto ciò va visto nell'ambito di una estensione dimensionale del valore della modanatura, di una sublimazione di questo valore in un ambito in cui lo spazio non è più quello dell'intaglio e della decorazione, ma quello stesso dell'esperienza diretta dell'uomo che agisce, che cammina, è insomma, lo spazio della città»¹⁴⁸.

Portoghesi riconosce nelle fortificazioni il «valore urbanistico e paesaggistico delle masse eromponenti» che Zevi aveva proposto, nonché la capacità di generare «campi di tensioni polari nel paesaggio prospiciente la cintura della città»¹⁴⁹. Del pari, nega ogni «significato mostruoso, zoomorfico, gestuale» che Ackerman aveva invece appena ribadito¹⁵⁰. «Piuttosto che in una ricerca puramente gestuale e intuitiva», Portoghesi riconduce i bastioni «nell'ambito di una rigorosa casistica grammaticale»¹⁵¹, il cui codice non è l'ordine architettonico ma la concreta efficacia militare e costruttiva. Portoghesi rileva il «parallelo impegno michelangiolesco su due piani contemporanei di ricerca, quello estetico e quello tecnologico», volto a risolvere «il problema della difesa e della offesa in funzione delle traiettorie dei tiri»¹⁵²; nei disegni buonarrotiani «considerazioni di ordine statico si intrecciano visibilmente allo studio difensivo»¹⁵³, con esiti formali intrecciati a tensioni etiche simbolizzate: «Le volumetrie delle porte appaiono piuttosto un momento ulteriore della aspirazione michelangiolesca alla bellezza, intesa come rigore strutturale, come necessità di azione e come tensione in atto»¹⁵⁴.

Michelangelo, dunque, scompone il linguaggio architettonico, ne valuta il senso, procede a eventuali riscritture che ricompono in un organismo eversivo del «dogmatismo classico»¹⁵⁵, ma che ne conserva la logica rigorosa. Ne sono esempio i tabernacoli e portali della Sagrestia Nuova e della Laurenziana, che evidenziano «a un grado d'insuperabile trasparenza il metodo della scomposizione, dell'indagine

147 Portoghesi, *Michelangelo e l'eredità classica*, cit., p. 350

148 Portoghesi, *Le architetture fiorentine*, cit., p. 222.

149 Portoghesi, *Michelangelo e l'eredità classica*, cit., p. 350

150 Ackerman, *The architecture of Michelangelo*, cit., I, 45-53; ivi, II, pp. 43-48.

151 Portoghesi, *Le architetture fiorentine*, cit., p. 223. Come nel passo seguente, Portoghesi si riferisce agli analitici schizzi a penna del CB 17Ar (*Corpus* 579r).

152 Portoghesi, *Le architetture fiorentine*, cit., p. 219.

153 Portoghesi, *Le architetture fiorentine*, cit., p. 223

154 Portoghesi, *Le architetture fiorentine*, cit., p. 222.

155 Portoghesi, *Le architetture fiorentine*, cit., p. 225.

dei singoli elementi e della loro connessione necessaria raggiunta attraverso traslazioni, rotazioni, stacchi e congiunzioni a nodi rigorosamente controllati»¹⁵⁶.

La «rivolta michelangelolesca», secondo Portoghesi, prosegue anche a Roma, seppure in forme più caute, e sempre con il medesimo rispetto della logica genetica dell'ordine. Del classicismo Michelangelo «accetta il principio formativo ma ne contesta il dogmatismo meccanico»¹⁵⁷: «Egli non si sottrae al fascino delle costruzioni romane né giunge a rifiutare il valore esemplare della grammatica degli ordini, ma rifiuta il carattere dogmatico soprastorico che la cultura del suo tempo accordava a quei modelli e a quelle leggi»¹⁵⁸.

La revisione linguistica buonarrotiana si accompagna per Portoghesi a una processualità di matrice temporale: «nel palazzo dei Conservatori l'intersezione degli ordini, il comporsi degli elementi per tangenza uno all'altro, il contrasto delle ombre, danno netta l'impressione di un processo che si è svolto in più tempi, di una logica che si sviluppa secondo una successione di operazioni ricostruibili mentalmente»¹⁵⁹. Processualità che non è solo ideativa (dell'artista), ma pure fruitiva (dell'osservatore): «la volontà scompositiva [di Michelangelo] assimila le forme a dei processi, inducendo un valore di temporalità, suggerendo la ricostruzione mentale di una serie di movimenti, di traiettorie del moto»¹⁶⁰.

La processualità portoghesiana è concettuale, non percettiva o intuitiva: è perciò estranea al crocianesimo di Zevi e più ancora all'empatismo di Ackerman, e risente piuttosto delle arti visive e musicali contemporanee. E, soprattutto, ribadisce il forte debito con Moretti. In *Forme astratte nella scultura barocca*, del 1950, Moretti era partito da farraginose premesse estetico-esistenzialistiche su tempo e temporalità, per poi passare al tema della forma — a lui decisamente più congeniale¹⁶¹. Nella scultura barocca aveva rilevato la «concezione di una plastica successiva», espressa in distinti «fuochi compositivi» che obbligano ad apprezzare l'opera in una sequenza di tempi; si creano così «strutture complesse leggibili solo temporalmente», smontandone i diversi fuochi, la cui unitarietà contemplativa «si raggiunge solo per sintesi intellettuale attuata nella memoria fuori della percezione immediata»¹⁶². L'idea, che rielabora con originalità alcuni temi del visibilismo austrotedesco, ri-

156 Portoghesi, *Le architetture fiorentine*, cit., p. 215.

157 Portoghesi, *La biblioteca Laurenziana* (1964), cit., p. 232.

158 Portoghesi, *La biblioteca Laurenziana* (1964), cit., p. 237.

159 Portoghesi, *Michelangelo e l'eredità classica*, cit., p. 351.

160 Portoghesi, *Le architetture fiorentine*, cit., p. 215. La frase conclude una breve e magistrale lettura dei portali della Sagrestia Nuova.

161 L. Moretti, *Forme astratte nella scultura barocca*, "Spazio", 1950, I, 3, 1950, pp. 9-20.

162 Moretti, *Forme astratte*, cit., p. 20. Non è chiaro se Moretti ne fosse o meno consapevole, ma si tratta di un processo analogo a quello proustiano.

saliva addirittura al 1931, e Moretti la sviluppa compiutamente in *Le strutture ideali della architettura di Michelangelo e dei barocchi*, intervento al convegno del 1964¹⁶³. Moretti individua il nucleo dell'architettura buonarrotiana nel «meccanismo della stratificazione temporale» con cui il maestro compone i suoi edifici: «Michelangelo trae con sintassi arditissime e di una logica lirica rigorosa, strutture ideali composte da una serie di strutture, ciascuna con un tempo proprio in una sequenza che la struttura generale stessa denuncia»¹⁶⁴.

Così, «la grande struttura ideale» del palazzo dei Conservatori viene «stratificata in quattro successive strutture»¹⁶⁵, mentre un dettaglio dell'architrave rivela la «giustapposizione, in tempo idealmente successivo, della struttura di chiusura del portico [...] alla struttura quadricolonnata»¹⁶⁶. L'analisi morettiana delle «strutture a tempi sovrapposti, che si proiettano le une sulle altre», delle «strutture stratificate indipendenti o dipendenti», coincide singolarmente con l'analisi portoghese, persino nella terminologia. Di contro, Moretti ha poco interesse per la sintassi dell'ordine, ma è assai più attento di Portoghesi al carattere statico-costruttivo dell'architettura, che in effetti in Michelangelo è essenziale. E naturalmente, *ça va sans dire*, per il socialista Portoghesi il presupposto etico del linguaggio michelangiolo è la ribellione civica, per il fascista Moretti un fatalismo postdannunziano: opinioni entrambe piuttosto dubbie.

Michelangelo vs Michelangiolo

Il *Michelangiolo* Einaudi fu un episodio culturale più che un elaborato storiografico. Altre iniziative del centenario ebbero esiti meno brillanti ma scientificamente più solidi. Nel giugno 1964 si svolge, nelle due sessioni di Firenze e Roma, il convegno previsto dalle *Onoranze a Michelangelo*, aperto a studiosi stranieri come Tolnay, Chastel, Clemens, Lisner. Il convegno più prestigioso, peraltro, si tiene a Bonn, dove la seconda sessione dell'Internationaler Kongress für Kunstgeschichte del 1964 è dedicata interamente a Michelangelo, con apprezzabili risultati¹⁶⁷.

Nel 1965, «sotto gli auspici del Comitato nazionale per le onoranze a Michelan-

163 L. Moretti, *Le strutture ideali della architettura di Michelangelo e dei barocchi*, in *Atti del Convegno di Studi Michelangiolo-schi*, cit., pp. 444-454. Moretti aveva sviluppato l'idea in uno scritto mirato a ottenere la Borsa Triennale per gli Studi Romani: Rostagni, *Moretti*, cit., p. 81. Sui possibili rapporti di Moretti con la critica germanica, B. Reichlin, *Figure della spazialità. 'Strutture e sequenze di spazi' versus 'lettura integrale dell'opera'*, in Luigi Moretti, *Razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, a cura di B. Reichlin, M.L. Tedeschi, Milano, Electa, 2010, pp. 199-206.

164 Moretti, *Le strutture ideali*, cit., p. 448.

165 Moretti, *Le strutture ideali*, cit., p. 450.

166 Moretti, *Le strutture ideali*, cit., s.p., didascalia alle figg. 25-26.

167 Nutrita la presenza italiana: Portoghesi, Brandi, Battisti, Parronchi, Girardi e Redig de Campos; il convegno, peraltro, mostrò la distanza con gli autori esteri, in particolare tedeschi, i quali seguivano una metodologia che nella sostanza è ancora quella corrente: *Stil und Überlieferung*, cit.

gelo» esce *Michelangelo artista, pensatore, scrittore*, in due volumi curati da Mario Salmi e magnificamente editi da De Agostini¹⁶⁸. L'opera si contrappone all'indirizzo che aveva dominato la *Mostra critica* e il volume Einaudi di Zevi, per costituirne un'alternativa metodologica. Neppur essa è però immune dall'autarchia storiografica, appena mitigata dal saggio introduttivo affidato a Tolnay, in procinto di diventare il primo direttore di Casa Buonarroti¹⁶⁹. *Michelangelo artista, pensatore, scrittore* seziona l'opera buonarrotiana in ambiti, ciascuno affidato a uno studioso. Il contributo più innovativo è di Eugenio Garin, che demolisce il paradigma neoplatonico applicato da Panofsky, Clemens, Tolnay all'opera michelangiotesca¹⁷⁰. Allora nessuno se ne accorse, ma negare la matrice platonica implicava togliere fondamento al *topos* inveterato di un Michelangelo che scolpiva le pareti per liberare mensole e colonne dall'abietta materia muraria.

In *Michelangelo artista, pensatore, scrittore* l'architettura viene trattata da De Angelis d'Ossat in un lungo saggio, quasi una breve monografia che vuole emulare la parte dedicata all'architettura da Tolnay nel *Michelangiolo* del 1951¹⁷¹, unica credibile sintesi in italiano allora disponibile. De Angelis d'Ossat condivide il medesimo obiettivo di fondo del gruppo zeviano, ossia contestare il *cliché* di Michelangelo architetto-scultore: «L'univoca professione di scultore, che il maestro si è a lungo compiaciuto di affermare, si trova alle origini storiografiche di devianti pregiudizi e di obliosi silenzi [...] La preponderante qualificazione scultorea si estese e si sovrappose [negli studi], con pesante facilità, all'architettura michelangiotesca, ipotecando e distorcendo ogni valutazione del fenomeno»¹⁷².

La *communio* termina qui. De Angelis d'Ossat liquida il volume Einaudi come un'opera di «carattere episodico e ineguale», che «si raccomanda per una splendida utilissima documentazione delle fabbriche e dei disegni michelangioteschi». Poi s'inoltra in una ampia lettura delle opere buonarrotiane sul piano iconografico, non priva d'acume, ma che rinuncia agli strumenti critici e al patrimonio documentale — ormai immenso — che la letteratura internazionale aveva fornito in novant'anni di studi, impeccabilmente riassunti in *The Architecture of Michelangelo* di Ackerman. Privo di note, il saggio di De Angelis d'Ossat non rinnova il contrasto metodologico del 1938 fra Adolfo Venturi e Gustavo Giovannoni, semplicemente testimonia

168 *Michelangelo artista, pensatore, scrittore*, a cura di M. Salmi, 2 voll., Novara, De Agostini, 1965; non è chiaro se l'opera abbia fruito di qualche finanziamento del comitato, di cui anche Salmi faceva parte.

169 Ch. Tolnay, *Personalità storica e artistica di Michelangelo*, in *Michelangelo artista*, cit., I, pp. 7-24. Tolnay scrisse un secondo contributo sulle opere minori (ivi, pp. 509-528).

170 E. Garin, *Il pensiero*, in *Michelangelo artista*, cit., II, pp. 529-541.

171 G. De Angelis d'Ossat, *L'architettura*, in *Michelangelo artista*, cit., II, pp. 277-388. I restanti autori furono Umberto Baldini (scultura), Roberto Salvini (pittura), Luciano Berti (disegno), Eugenio Garin (pensiero), Enzo Noé Girardi (lettere e rime), Giovanni Nencioni (lingua).

172 De Angelis d'Ossat, *L'architettura*, cit., p. 277.

la cieca fiducia della scuola romana che la storiografia consista nell'accertamento di non meglio precisati "processi formativi", in grado di penetrare nei meandri della creatività — bui e inaccessibili — per restare poi inchiodati a livello grafico-retinico. Un esempio emblematico è il sesto della cupola di San Pietro, su cui De Angelis d'Ossat, che non aveva svolto alcuna ricerca sul tema, ha idee chiarissime: «il contrasto tra l'essenziale goticismo della cupola fiorentina e l'aspirazione ad una geometrica classicità [...] si risolve nell'animo di Michelangelo con il cosciente rifiuto ad una geometrica sfericità e con l'adozione di una curva esterna rialzata e tesa, rispondente a ragioni spirituali, costruttive e prospettiche, assimilabile a una catenaria»¹⁷³. Poco importava che nel 1964 era stato tradotto in italiano il fondamentale saggio di Wittkower del 1933¹⁷⁴. De Angelis d'Ossat non ritiene necessario discuterne opinioni, dati e documenti: il «pensiero dominante», la «poetica finale di Michelangelo», in breve la sua formatività, fuggono ogni dubbio: «[...] emergono così vive e chiare le idee buonarrotiane, da far rientrare nell'ombra — anche senza per questo obliarli — le documentazioni e gli studi accessori: basti pensare che in tutti gli schizzi autografi, il maestro ha solo indicato il sesto acuto»¹⁷⁵.

La parte più approfondita del saggio di De Angelis d'Ossat riguarda il Campidoglio, legandosi a una ennesima iniziativa delle *Onoranze* buonarrotiane: l'esecuzione di un rilievo che l'Accademia di San Luca aveva messo in programma fin dal 1961. Il lavoro, per il quale erano stanziati 20 milioni, viene affidato alla facoltà di Architettura romana, che invece di affidarsi a personale qualificato interno o a professionisti, invia «squadre selezionate di studenti dell'Istituto di Disegno e Rilievo dei Monumenti»¹⁷⁶. Esteso all'intera piazza, il rilievo finirà a corredare nel 1965 *Il Campidoglio di Michelangelo*, volume redatto da Carlo Pietrangeli e De Angelis d'Ossat secondo criteri giovannoniani e magnificamente impresso da Silvana Editrice d'Arte. De Angelis d'Ossat s'impegna in una ricostruzione serrata sul piano iconografico dell'intervento michelangiolesco, benché alla fine i contributi originali si riducano a piante e vedute di Roma da poco pubblicate da Frutaz¹⁷⁷. De

173 De Angelis d'Ossat, *L'architettura*, cit., p. 348; l'allusione alla catenaria (curva studiata in realtà cent'anni dopo) rivela la formazione ingegneristica di De Angelis d'Ossat; il riferimento alle «ragioni spirituali» testimonia la invece sua appartenenza alla fazione cattolica (qualcuno direbbe "clericale"), a cui avevano appartenuto anche Giovannoni e allievi.

174 R. Wittkower, *La cupola di San Pietro di Michelangelo. Riesame critico delle testimonianze contemporanee*, Firenze, Sansoni, 1964; il volume traduce in italiano, con revisioni, Idem, *Zur Peterskuppel Michelangelos*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 1933, 2, pp. 348-370.

175 De Angelis d'Ossat, *L'architettura*, cit., p. 348; le evidenze grafiche e il modello 1558-61 non sarebbero che «ripetizioni stanche e approssimative» di contemporanei disinformati sui pensieri formativi di Michelangelo.

176 Gli entusiasti manipoli, che lavorarono *pro bono* fra un esame di *Statica* e un *ex tempore* di *Composizione*, vennero coordinati da Enrico Del Debbio e Giuseppe Perugini; G. De Angelis d'Ossat, C. Pietrangeli, *Il Campidoglio di Michelangelo*, Silvana, Milano 1965, premessa n.n.

177 P.A. Frutaz, *Le piante di Roma*, 3 voll., Roma, Istituto di Studi Romani, 1962; D'Ossat, Pietrangeli, *Il Campidoglio*, cit., p. 84; sono inoltre pubblicati per la prima volta i disegni di Vienna e New York, che peraltro erano già stati segnalati da Ackerman (ivi, p. 112 n. 21).

Angeli d'Ossat si confronta con il saggio di Bonelli sul *Michelangiolo* Einaudi, ne contesta le ipotesi in conflitto con le fonti, ma anche lui ignora la letteratura internazionale, a iniziare dalla monografia di Siebenhüner del 1954¹⁷⁸.

Tutt'altro indirizzo seguono le poche pagine dedicate a Michelangelo da Manfredo Tafuri nell'*Architettura del Manierismo* uscita del 1966, l'anno dopo il volume di Arnold Hauser¹⁷⁹. In un rigido quadro materialista, l'ungherese aveva identificato il manierismo con lo "stile" che esprime la generale crisi del Rinascimento, inteso quest'ultimo – con qualche schematismo – quale epoca culturale e spirituale unitaria; Hauser aveva valutato il rapporto di Michelangelo col manierismo con prudenza, riducendolo a un contributo significativo ma sostanzialmente esterno¹⁸⁰. Anch'egli marxista, ma di scuola assai diversa, Tafuri intende escludere del tutto dal manierismo l'architettura michelangiotesca, che Hauser neppure aveva nominato. Proposito generoso ma anacronistico, che riesumava il confronto fra Wittkower e Tolnay del 1934-35¹⁸¹; già nel 1960 Wolfgang Lotz aveva contestato l'applicabilità della categoria "manierismo" all'architettura, e lo stesso Ackerman, riguardo a Michelangelo, l'aveva definita con ironia «one of the most successful artifacts of twentieth-century art history»¹⁸². Soprattutto, Tafuri sembra ritenere il manierismo una categoria storica valoriale, opinione diffusa in Italia, ciò che persino Hauser aveva risolutamente negato¹⁸³. La visione epocale del manierismo, nondimeno, serve a Tafuri per distinguere la propria ricerca dai formalismi, dai filologismi e persino dal marxismo lucacsiano, ambendo a definirsi negli anni a seguire quale critica di classe alle ideologie dell'architettura. In ogni caso, neppure Tafuri conosce la letteratura buonarrotiana, rifacendosi ai testi di Argan, Zevi e Portoghesi

178 De Angelis d'Ossat cita Siebenhüner due volte soltanto per richiamare dei disegni riprodotti: De Angelis d'Ossat, Pierrangeli, *Il Campidoglio*, cit., p. 94 n. 31, p. 112 n. 20. Dal suo canto Bonelli lo cita una sola volta, senza indicazione di pagine, e prescinde anche dalla rassegna documentale di Pecchiai: R. Bonelli, *La piazza capitolina*, in Zevi, Portoghesi, *Michelangiolo architetto*, cit., pp. 425-496.

179 M. Tafuri, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Roma, 1966, pp. 54-64; A. Hauser, *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, Torino, Einaudi, 1965 (edizione originale in tedesco 1964); era stato inoltre riedito A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi 1964 (prima edizione in italiano, 1955; edizione originale in inglese, 1951).

180 Hauser, *Il Manierismo*, cit., pp. 152-164.

181 Wittkower e Tolnay si erano confrontati sull'appartenenza o meno di Michelangelo al manierismo nei rispettivi saggi sulla Laurenziana: R. Wittkower, *Michelangelo's Biblioteca Laurenziana*, "The art bulletin", 1934, 16, pp. 123-218; Ch. Tolnay, *La Bibliothèque Laurentienne de Michel-Ange*, "Gazette des beaux-arts", 1935, 6, 14, pp. 95-105:104.

182 W. Lotz, *Mannerism in architecture. Changing aspects*, in *The Renaissance and Mannerism. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art*, atti del convegno (New York, 1961), Princeton, Princeton Univ. Press, 1963, pp. 239-246; Ackerman, *The architettura of Michelangelo*, cit., I, p. xxii; prosegue Ackerman: «I believe that while the concept of Mannerism has facilitated criticism in the past, gradually it has come to obstruct our perception by urging us to find in the work of art what our definition of it states we must find. The same may be said of the Baroque, a category into which Michelangelo was placed by critics of the period before the invention of Mannerism» (*ibidem*).

183 Così Hauser, *Il Manierismo*, cit., p. 152: «[...] quanti infatti rifiutano di riconoscere nell'arte di Michelangelo i principi stilistici del Manierismo, per lo più non sanno rinunciare a concepire lo stile come una categoria di valore, e sembrano dimenticare quello che, in linea generale, non negano, cioè che lo stile è un concetto indipendente dal valore, che non ha nessun'analogia con la qualità estetica. La statura personale di un artista e il valore delle sue opere non costituiscono un problema stilistico».

del *Michelangiolo* (che cita e omaggia) e alle intuizioni di Moretti (che neppure nomina), senza aggiungere nulla di originale¹⁸⁴. La vera novità è semmai nel frasario, che sostituisce alla seduttiva prosa d'arte criticista, di matrice venturiana, il gergo novissimo che si era fatto strada nella saggistica antropo-sociologica, in particolare francese, basato sulla terminologia iniziatica, il periodo gonfio d'incisi, l'enfasi aggettivale¹⁸⁵. Gergo che rincruderà nell'incontro con l'acceso linguaggio operaista di *Contropiano*, seguendone negli anni Settanta-Ottanta il naturale approdo alla fraseologia ermeneutica, e che si diffonderà nella critica d'architettura sino a tempi recenti.

Michelangelo filmato

I prodotti filmici sono fra gli esiti migliori del centenario del 1964. Come si è accennato, nel 1963 le *Onoranze* prevedevano un film-documentario «senza preoccupazioni commerciali» che mostrasse a un pubblico di élite «alcune delle maggiori opere dell'artista nel loro spirito e nel loro significato interiore»¹⁸⁶. Ne sortì il *Michelangiolo* di Ragghianti, l'ultimo e il più lungo dei suoi *critofilm*. Nello stesso 1964 Moretti, con capitali privati, gira il proprio *Michelangelo*. Si tratta di opere cinematografiche diverse, concepite per un pubblico che si sovrappone solo in parte, ma che inducono a un confronto¹⁸⁷ (figg. 13-14). Gli autori condividono l'intento di mostrare a un pubblico allargato — seppure non di massa — gli essenziali valori estetici michelangioleschi, colti da un occhio sapiente (di Ragghianti o di Moretti) restituito agli spettatori dall'obiettivo della cinepresa. I due film realizzano così la massima aspirazione della retorica purovisibilista, almeno nella versione empirica corrente in Italia: il simultaneo fluire dell'immagine e della parola che ne descrive l'emozionata visione. Il paradigma è in realtà esterno (forse estraneo) alla storiografia, come Previtali non manca di contestare¹⁸⁸, ma in quegli anni ha prodotto due piccoli gioielli, ap-

184 Tafuri riporta in nota Wittkower e Ackerman (germanizzato in «Ackermann»), dei quali però non discute alcuna opinione; i contributi della Barocchi sono ritenuti solo «di valore filologico», e mai citati. Tafuri sosterrà in seguito che nella mostra del 1964 «la 'critica normativa' tocca forse il suo punto più basso», aggiungendo che «la rinvenzione di Michelangelo [...] è funzionale a un'ipotesi di retroguardia»: il maggior insulto che potesse lanciare: M. Tafuri, *Architettura italiana 1944-1985*, in *Storia dell'arte italiana*, II, 3, *Il Novecento*, Einaudi, Torino 1982, pp. 496-497.

185 La coesistenza nell'architettura michelangiolesca di astrazione e empatia, nota già a Wölfflin e Riegl, è presentata da Tafuri in questi termini: «[...] il michelangiolesco ricorso ad un antropomorfismo concettuale, risolto nell'atto di ideazione ma tradotto, nella prassi, in organizzazioni tendenzialmente antfigurative, non è solo, (o non è tanto) un atto di omaggio alle proprie premesse neoplatoniche, quanto piuttosto la proposizione di valenze talmente ampliate, nella strutturazione dello spazio, da confinare con la completa disponibilità e permeabilità dell'architettura medesima alla ricezione e trasmissione dei più complessi valori emozionali e affettivi, a loro volta sostanzianti e storicizzati — in funzione di una loro più larga e alta comprensibilità — al contatto-scontro con dimensioni rappresentative affondanti le loro radici nelle più profonde premesse della rivoluzione umanistica»: Tafuri, *L'architettura del Manierismo*, cit., p. 59.

186 *Commissione* 1963, pp. 17-18. Gronchi sostiene l'iniziativa con impegno, senza programmare una somma precisa per paura delle obiezioni di chi riteneva che produrre film spettasse all'iniziativa dei privati.

187 R. Bellini, *1964, Moretti e Ragghianti per Michelangelo: una sfida filmica*, in Luigi Moretti, *razionalismo e trasgressività tra barocco e informale*, a cura di B. Reichlin, Milano, Electa, 2010, pp. 212-227; vedi anche i saggi sul critofilm di Ragghianti di Tommaso Casini, Fabio Mangone e Lorenzo Mattei in *Michelangelo antifascista*, cit., pp. 161-196.

188 Previtali, *Michelangelo demistificato*, cit., pp. 58-60; vedi *infra*, n. 58.

profittando dello stato di grazia dell'arte cinematografica italiana. Qui interessano i modi in cui i film considerano l'architettura nell'opera buonarrotiana.

Il *Michelangelo* di Ragghianti è un lungometraggio di 78 minuti a colori, tradotto in cinque lingue¹⁸⁹. L'intento è didascalico, a tratti professorale; alle immagini vengono talora sovrapposti tracciati grafici esplicativi¹⁹⁰. In tema di architettura Ragghianti dissente dagli autori del *Michelangelo* Einaudi, che pure condividevano il medesimo indirizzo criticista. Per lui la poetica buonarrotiana è crosianamente unitaria: «il serait artificiel de chercher en lui [Michelangelo] de divisions; l'artiste s'exprime avec unité de formes dans les différentes réalisations visuelles»¹⁹¹; di conseguenza, le mostre dei Duchi evidenziano «la solidarietà de la sculpture et de l'architecture», le colonne del ricetto lottano per liberarsi dalle pareti, agitate sui tre registri da un «fremissement d'impulsion comprimée», mentre lo scalone «maintient l'homme en un état de passion dans une situation de plénitude mais de tourment» che si converte nella «contemplation seraine» della sala di lettura¹⁹²: dove però la cinepresa manco entra, dedicando dal vano della porta una sequenza di dieci secondi. La sintesi delle arti postulata da Ragghianti, che racchiuderebbe il nucleo intimo della poetica buonarrotiana, trova chiara espressione in palazzo dei Conservatori: «cette architecture dans sa tension, sa souffrance, son tourment, est une version en différents termes des *Esclaves*»¹⁹³.

Il *Michelangelo* di Moretti è un mediometraggio di 42 minuti in bianco e nero, che si avvale del decisivo contributo di Charles Conrad, direttore della fotografia¹⁹⁴.



189 Notizie da <https://www.fondazioneragghianti.it/2015/01/01/michelangelo/> (febbraio 2025); V. Salvia, *I critofilm di Carlo L. Ragghianti. Tutte le sceneggiature desunte*, Lucca, Ragghianti, 2006, pp. 312-325. Ho potuto visionare solo la versione in francese, alla quale mi riferirò di seguito.

190 È la parte più discutibile; Ragghianti arriva a iscrivere un cerchio nel quadrato della Sagrestia Nuova: operazione euclidea effettuabile, come si sa, su qualsiasi quadrato.

191 Critofilm *Michelangelo*, 12'20".

192 Critofilm *Michelangelo*, 44'50" e seguenti.

193 Critofilm *Michelangelo*, 67'10" e seguenti.

194 L. Montevicchi, *Il film-documentario su 'Michelangelo'*, in Luigi Moretti, *architetto del Novecento*, atti del convegno (Roma, 24-26 settembre 2009) a cura di C. Bozzoni, Roma, Gangemi, 2011, pp. 109-113.

13. Impalcatura per riprese del *David*, critofilm *Michelangelo* di Carlo Ludovico Ragghianti (1964).

14. Fotogramma dei titoli di *Michelangelo*, di Luigi Moretti e Charles Conrad (1964).

Coprodotta dalla Titanus, destinato alla distribuzione, vince il premio speciale della giuria alla Mostra del Film d'Arte di Venezia del 1964¹⁹⁵. Sorprendentemente l'architettura non è affatto dominante, né è la chiave di lettura dell'opera michelangeloese. Le intuizioni morettiane sopra discusse trovano poco spazio, sommerse dalla retorica estetizzante e pseudospiritualista in cui indulge il pesante commento¹⁹⁶. La qualità è tutta nelle formidabili riprese delle sculture, eseguite in un bianco e nero di contrasto esasperato, sensibilissimo nel restituire i passaggi dallo scabro materico al polito lucido; i frequenti primi piani con macchina in movimento, accompagnati dal montaggio agile di Conrad, comunicano magnificamente l'idea morettiana di un Michelangelo che compone per parti virtualmente autonome. Anche il commento musicale è più originale di quello di Raghianti¹⁹⁷.

Non è chiaro — almeno non a me — se la *Vita di Michelangelo* prodotta dalla RAI abbia o meno fruito dei contributi per le *Onoranze* previsti nel 1963, come è plausibile¹⁹⁸. Nei fatti, la missione «nobilmente didattica» ricercata dal comitato gronchiano del centenario verrà in massima parte adempiuta da questo dignitoso sceneggiato, esemplare di una televisione che è stata e non sarà mai più¹⁹⁹ (fig. 15). Ben concepito, ben scritto, avvantaggiato dall'ottimo cast in cui Gian Maria Volonté spicca per misura e penetrazione psicologica, il *Michelangelo*-RAI entrerà alla vigilia di Natale in ogni casa (o in ogni bar) di una nazione che stava eleggendo il quinto presidente della Repubblica, e intanto era scossa dal dramma vissuto in *Non son degno di te*. La necessità telenarrativa di seguire le vicende umane di Michelangelo aiutò a riportare il Divino sul suolo terrestre, a ri-



15. Locandina di *Vita di Michelangelo*, sceneggiato RAI (1964).

195 Il premio faceva parte della XXV Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, Biennale di Venezia. Alla gara partecipò anche il *Michelangiolo* di Raghianti. La commissione, presieduta da Argan non assegnò il riconoscimento maggiore, il Gran Premio Leone di San Marco: Bellini, 1964, cit., p. 227 n. 2. Fatidicamente, nell'anno del centenario il Leone d'oro venne assegnato a un Michelangelo, il regista di *Deserto rosso*.

196 Leggibile in L. Moretti, *Testo integrale del commento al film 'Michelangelo'*, in Luigi Moretti, *architetto del Novecento*, cit., pp. 113-121.

197 Oltre che di musica antica, la colonna sonora del *Michelangelo* morettiano si avvaleva di composizioni originali di Guy Barbier; le musiche del *Michelangiolo* di Raghianti sono belle ma scontate; a 6'15" la *Pietà* vaticana viene accompagnata dalla suite n. 3 di Bach eseguita dagli Swingle Singers, meglio nota a noi boomers come "la musica di Piero Angela".

198 Così Gronchi: «L'ottavo punto del programma prevede, poi, una serie di trasmissioni celebrative in collaborazione con la Radio-televisione italiana e con quelle straniere» (*Commissione* 1963, p. 18).

199 Tre puntate (*Il David*, *La Sistina* e *Il Giudizio*) andate in onda nella settimana prima di Natale del 1964; regia di Silverio Blasi, sceneggiatura encomiabile di Giorgio Prosperi. Attualmente è visibile su Raiplay (<https://www.raipaly.it/programmi/vitadimichelangelo>).

connetterlo con quel flusso di eventi, anche minuti, dal quale i film di Ragghianti e Moretti lo avevano eradicato²⁰⁰. Ben altri mezzi sono dispiegati in *The Agony and the Ecstasy*, tratto dal romanzo di Irving Stone e diretto da Carol Reed²⁰¹. Girato nel 1964 e uscito l'anno seguente, il film tenta di avvicinare Michelangelo al pubblico di massa secondo i modi del cinema americano. Così lo scultore del *Davide* — divino sì, ma piccolo, scuro e al-



quanto bruttarello — si sublima nei purissimi lineamenti WASP di Charlton Heston (fig. 16); le vicende sono adattate alla sensibilità di un pubblico capace d'indignarsi per i capelli lunghi dei Beatles che cantavano *Help*, figuriamoci per le pulsioni omosessuali di Michelangelo, drasticamente sostituite da un improponibile *flirt* con Contessina Medici. Gli esiti filmici, nondimeno, sono più che dignitosi: Heston si rivela buon interprete, ammirevole la Sistina rifatta a Cinecittà, magnifiche le scene girate nelle cave lunigiane. Apprezzato dalla critica, il film sarà però un fiasco nelle sale²⁰². Forse il target di pubblico al quale era indirizzato aveva già finito le lacrime con le glaciali disgrazie de *Il dottor Živago*. In Italia andò ancora peggio. *Il tormento e l'estasi* figura al sessantaseiesimo posto della classifica d'incassi del 1965, dominata dal torrido turbinio di piombo, polvere e sangue di *Per qualche dollaro in più*: altra memorabile prova di Volonté, che aveva posato gli arnesi dello scultore per imbracciare un Winchester funestamente infallibile. Del resto, si capisce: quando un film su un uomo col fucile incontra un film su uomo con lo scalpello, quello sull'uomo con lo scalpello è un film morto.

16. Michelangelo secondo Iacopino del Conte (1535-40) e secondo Carol Reed (1965).

200 Benché pregiudiziali, le critiche portate al critofilm ragghiantiano in Previtali, *Michelangiolo demistificato*, cit., pp. 58-60 non sono del tutto infondate: il film era estetizzante, poco divulgativo, e come nella *Mostra critica* le opere michelangeloesche erano avulse da ogni realtà storica: una «stessa operazione astrante, sostanzialmente mistificatoria» (ivi, p. 58). A Previtali sembra però sfuggire che si trattava, appunto, di un film per un pubblico ristretto d'intenditori.

201 Il film fu prodotto dalla 20th Century Fox e girato a Cinecittà. Regista di valore, a Reed erano più congeniali film d'azione, come il bellissimo *Il terzo Uomo*, vincitore a Cannes nel 1949. Il romanzo di Stone, anch'esso di pregio, era uscito con ottimo successo editoriale nel 1961.

202 Negli Stati Uniti guadagnò diverse *nominations* a Oscar e Golden Globe, mentre in Italia la 20th Century Fox ricevette un David di Donatello: E. Bonacini, *Michelangelo (1964)*, cit., p. 214. Commercialmente, viceversa, fu una Caporetto: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Agony_and_the_Ecstasy_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Agony_and_the_Ecstasy_(film)), con riferimenti.



A sinistra, Paolo Portoghesi e, in secondo piano, Bruno Zevi, alle spalle di Luigi Gui, ministro della Pubblica Istruzione e del Senatore a vita, ex Presidente della Repubblica, Giovanni Gronchi, durante la visita alla "Mostra critica delle opere michelangiolesche", inaugurata al Palazzo delle Esposizioni il 18 febbraio 1964.
Fotografia Archivio Portoghesi.

La lezione michelangiotesca a cinquant'anni dalla mostra del centenario del 1964

Paolo Portoghesi

Commemorare una commemorazione è quanto di più noioso si possa immaginare, però forse in questo caso vale la pena farlo; non tanto per raccontare ciò che probabilmente in gran parte è noto, ma per mettere in rilievo come la mostra di Michelangelo del 1964 sia stata un momento significativo sia per la storia dell'arte che per l'arte contemporanea. La commemorazione di Michelangelo fu pretesto infatti per una serie di polemiche anche molto dure contro la modernità. Ricordo una serie di articoli che ne parlavano come d'una dissacrazione: la mostra coincideva con un momento particolarmente significativo anche per la Scuola di Architettura romana, perché l'anno prima c'era stata una specie di rivoluzione alla quale si tentò di rispondere chiamando dei professori da fuori. Zevi, Piccinato e Quaroni furono i protagonisti di questo "ritorno a casa", dato che tutti avevano studiato nella Facoltà di Roma ma nessuno di loro era diventato insegnante, per ragioni ben note: la tendenza della Facoltà di Valle Giulia, che aveva avuto Piacentini come preside anche nel dopoguerra, era stata infatti quella della conservazione; conservazione di quel tipo di modernità alternativa al Movimento Moderno che aveva imperato negli anni Trenta, dando dei risultati che oggi con serenità non possiamo scartare dalla storia della cultura, ma che sicuramente erano in piena contrapposizione con il Razionalismo.

Pagano ha lavorato all'Eur, con un progetto alternativo, e nonostante abbia poi prevalso l'impostazione tradizionalista di Piacentini, influenzata dalla moda hitleriana di ritorno al classicismo, Pagano continuò a coltivare l'idea che l'E42 potesse costituire un'occasione in cui, all'interno di una struttura tradizionale potesse esserci un correttivo attento alla realtà quotidiana da realizzare con piccoli padiglioni. È patetico pensare come questi combattenti, (e sicuramente Pagano lo era), pur rimanendo fascisti (non dimentichiamo che Pagano è stato direttore della sezione artistica della Scuola di Mistica Fascista di Niccolò Giani), applicassero la logica del Movimento Moderno anche al mito della "città corporativa".

La mostra di Pagano, tenuta recentemente all'Accademia Nazionale di San Luca, è stata un'occasione interessante: erano esposte pagine di un taccuino, formato "Ca-

sabella”, in cui Pagano racconta la possibilità affascinante di far diventare la struttura monumentale dell’Eur una struttura invece “abitata”, che fa pensare ai ruderi di un monumento antico, in cui si annida la vita. Abbiamo visto, ad esempio, nell’immediato dopoguerra l’acquedotto Claudio pieno di piccole case, in cui c’era lo stesso contrasto tra la vita quotidiana e l’architettura monumentale. Vedere ciò trasportato come estrema speranza di riscatto da un personaggio come Pagano, che sicuramente era un uomo di fede, è qualcosa di commovente.

Ciò premesso, torniamo al 1964. È un anno cruciale per l’architettura romana, perché Zevi insegna a Roma da poco, e proprio in quell’anno presenta un programma di riforma per la Facoltà di Architettura nell’aula magna della Città Universitaria, con una prolusione dal titolo *La storia come metodologia del fare architettonico*. Sono gli anni del mio sodalizio con Zevi, della mia collaborazione al grande volume su Michelangelo, impaginato insieme, immagine per immagine. e i testi sono di molti e diversi

autori, le illustrazioni sono infatti il risultato di una collaborazione piena tra me e Zevi in cui Michelangelo è guardato come un interlocutore diretto che ci poteva non solo aiutare “teoricamente”, anche ma anche guidare sul tavolo da disegno.

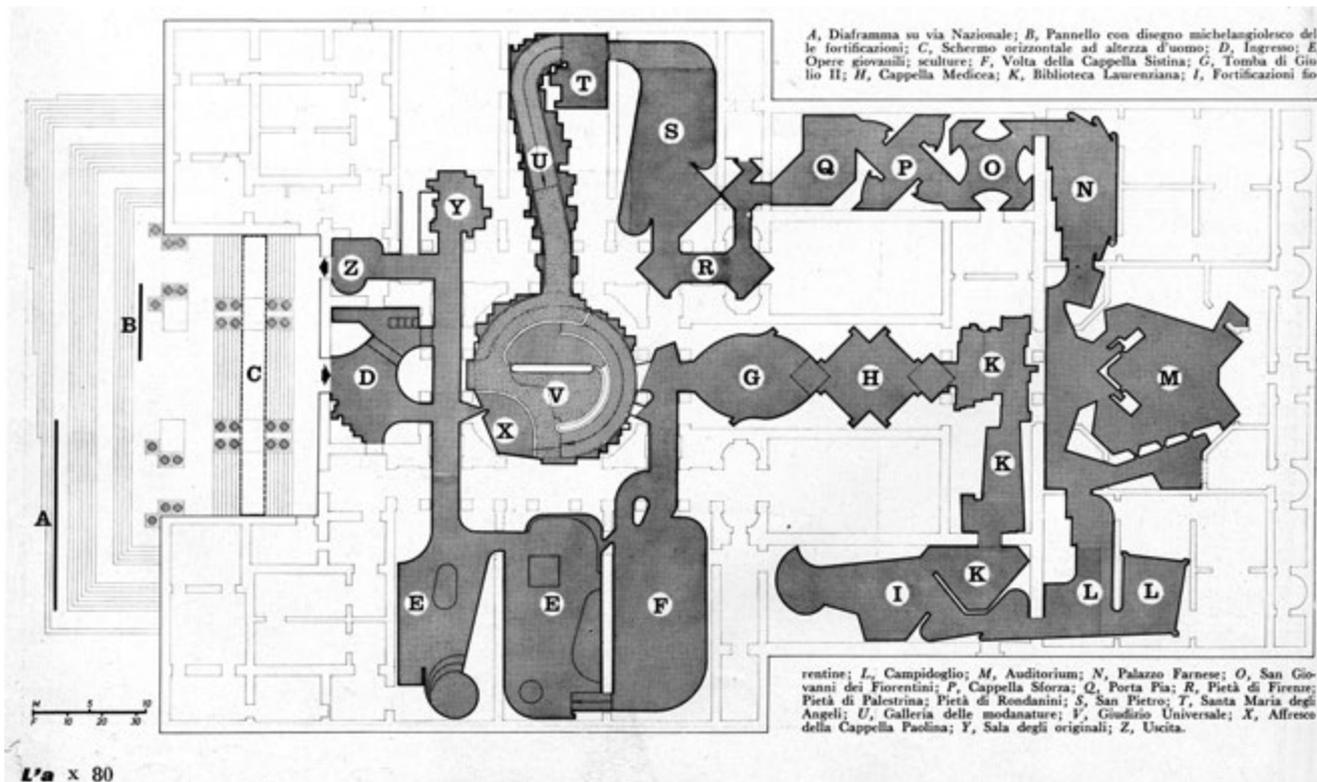
In particolare, in un breve passo della sua prolusione Zevi parla di una fusione tra la composizione architettonica e l’insegnamento della Storia dell’architettura: «La scuola – dicevo – può almeno offrire, nel collegamento, anzi nella fusione tra corsi di storia e corsi di progettazione, un sostituto dell’esperienza che ogni giovane



1. Giovanni Gronchi in visita con Paolo Portoghesi alla sala della Biblioteca Laurentiana.

2. Giovanni Gronchi con Paolo Portoghesi nella sala con il calco della Pietà Bandini.

Foto Archivio Portoghesi.

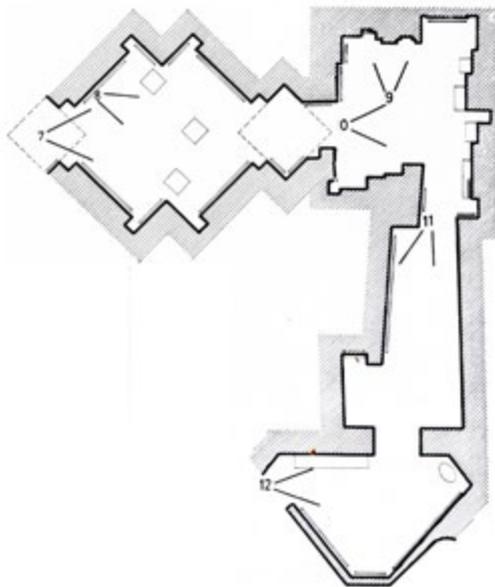


3. Pianta della "Mostra critica delle opere michelangiolesche" al Palazzo delle Esposizioni di Roma, 1964 (da «Architettura cronache e storia», 1964, X, 2, p. 80).

All'estimato di Paolo Portoghesi con Vittorio Gigliotti, Luciano Rubino, Mario Boudet; fotografie espone di Oscar Savio e Paolo Portoghesi.

4. "Mostra critica delle opere michelangiolesche", pianta degli spazi dedicati alla Biblioteca Laurenziana e alla Sagrestia Nuova.

5. "Mostra critica delle opere michelangiolesche", vista degli spazi dedicati alla Biblioteca Laurenziana e alla Sagrestia Nuova.



acquisterebbe se potesse frequentare gli studi dei maestri antichi e moderni per apprendere il metodo del loro fare».

Ciò che Zevi voleva fare nella Facoltà di Architettura era perciò, in un certo senso, consentire agli studenti di entrare non solo nello studio di Frank Lloyd Wright o di Walter Gropius, ma anche di Michelangelo, di Bernini e di Borromini. Il problema era individuare il nodo in cui la storia può penetrare nella composizione diventandone una componente metodologica. La base fondamentale di questo programma, tralasciando le molte altre considerazioni possibili, era nella scoperta dei disegni

delle fortificazioni buonarrotiane: questi disegni, che erano stati trascurati dalla storiografia ed erano apparsi solo nella monografia, e non adeguatamente commentati, per Zevi costituivano una vera profezia della strada che l'architettura contemporanea poteva imboccare. L'utopia di collegare strettamente tra loro Storia e metodologia progettuale dell'architettura ha perciò investito in pieno l'organizzazione e la struttura della mostra michelangiotesca del 1964: una mostra in cui non c'era nemmeno un'opera di Michelangelo, anche se poi vi fu inserito il celebre crocifisso, che peraltro né Zevi né Argan volevano. La mostra era tutta fatta di calchi, di gessi, di fotografie: dunque una mostra che oggi forse giudicheremmo negativamente, ma che aveva la sua ragion d'essere in quel particolare frangente di rottura e di apertura.

Se si pensa che il 1963 precede di cinque anni il Sessantotto, ci si rende conto di cosa bollisse in pentola; e forse si può ricordare anche che Tano Festa aveva messo in scena Michelangelo in chiave "pop".

Vediamo come erano organizzati gli spazi che furono allestiti da me, con l'aiuto di Vittorio Gigliotti, Luciano Rubino e Mario Boudet: all'interno del Palazzo delle Esposizioni progettato da Pio Piacentini, che oggi si può di nuovo gustare nella sua architettura eclettica. Il compito che ci eravamo dati era quello di nascondere completamente la configurazione degli interni originari, già modificati negli anni Trenta (figg. 3-5). L'obiettivo paradossale era quello d'entrare "nel cervello di Michelangelo", per rintracciarvi allo stato di idee immateriali le invenzioni architettoniche, punto per punto, con immagini fotografiche, in gran parte di Oscar Savio, o tridimensionali, e copie di sculture



6. "Mostra critica delle opere michelangiotesche", calco della Madonna Medici.

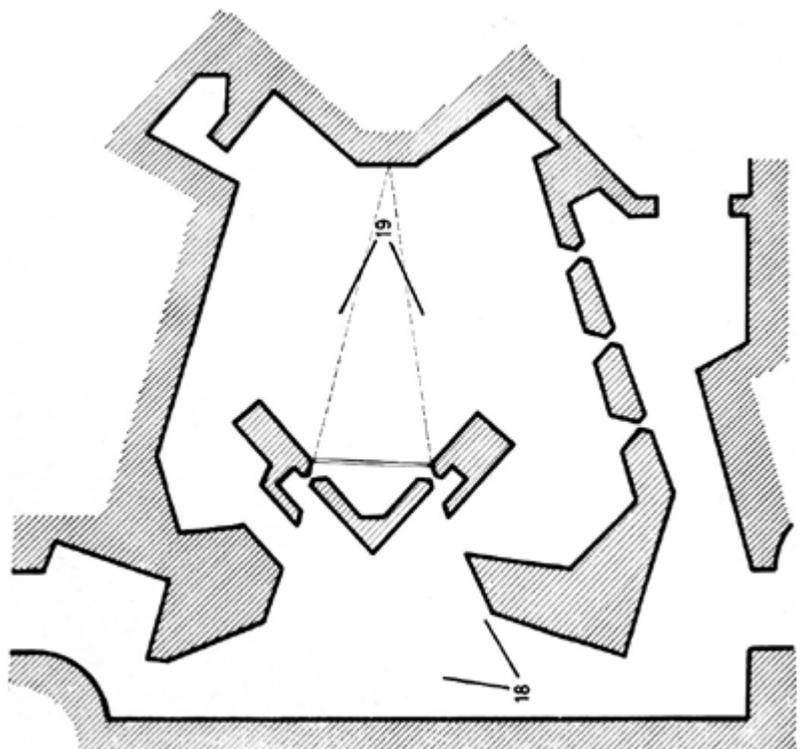
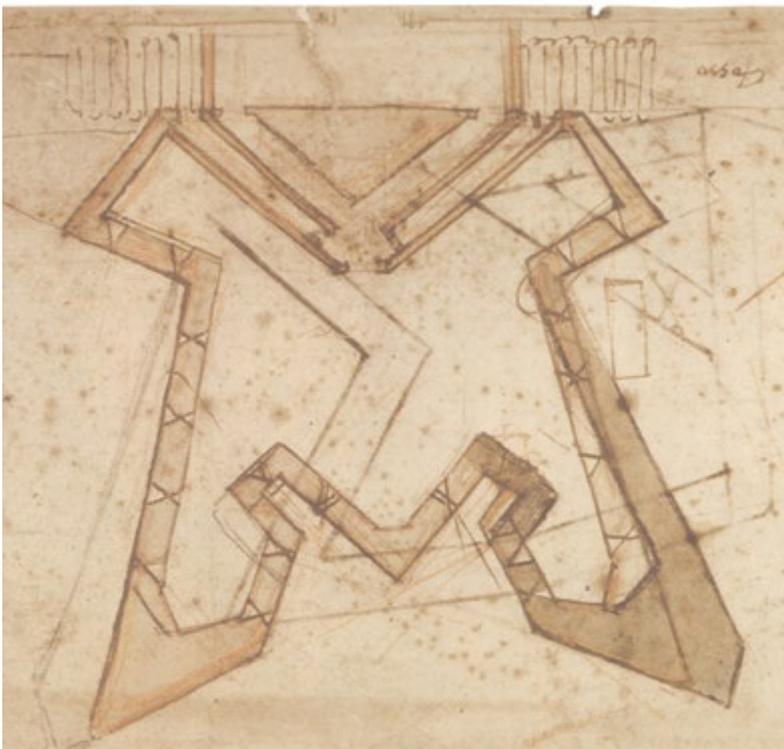
7. "Mostra critica delle opere michelangiotesche", sala della Sagrestia Nuova.

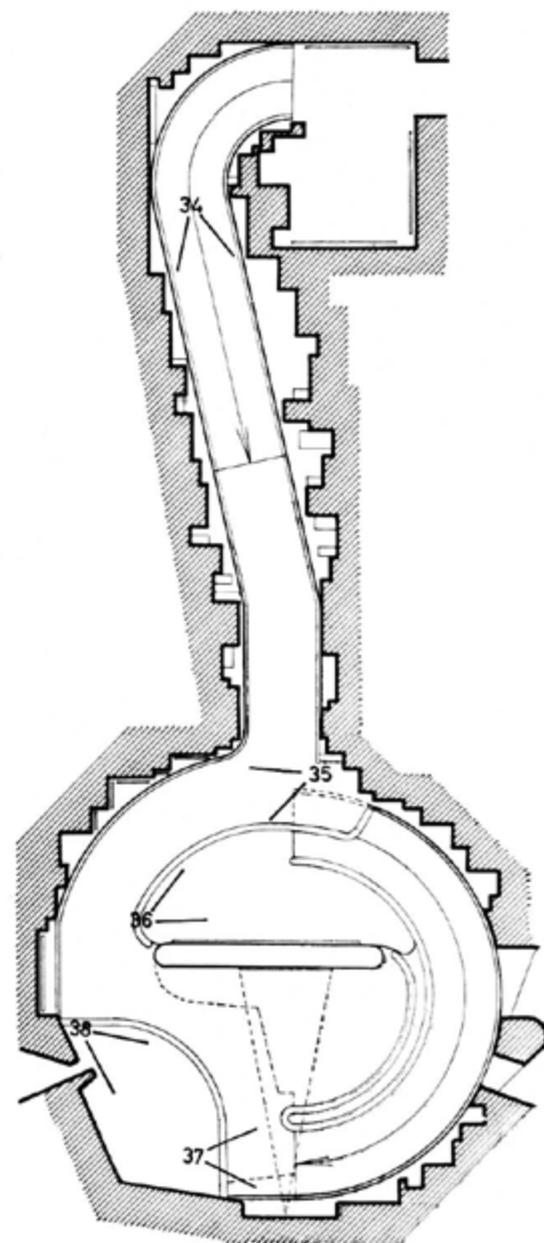


8. "Mostra critica delle opere michelangelolesche", allestimento esterno del Palazzo delle Esposizioni.

Sotto, da sinistra
9. Michelangelo Buonarroti, studio di fortificazione, c. 1528 (CB 28Ar, *Corpus* 564r).

10. "Mostra critica delle opere michelangelolesche", pianta dell'auditorium.



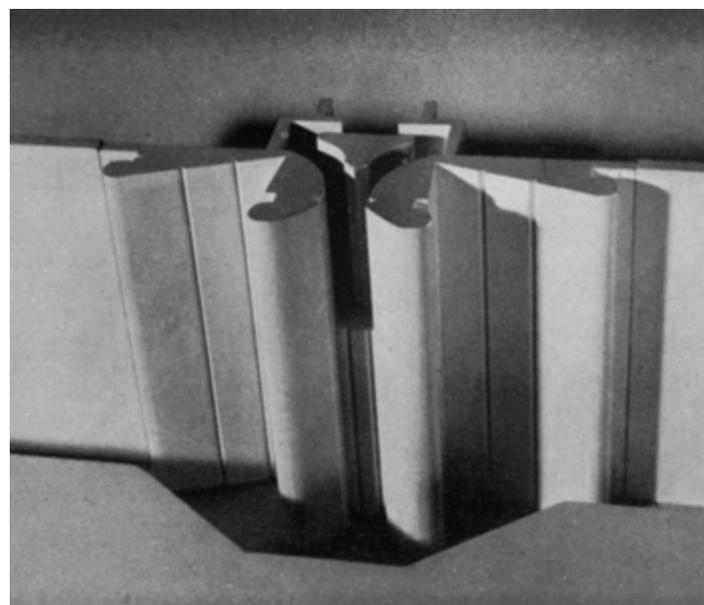
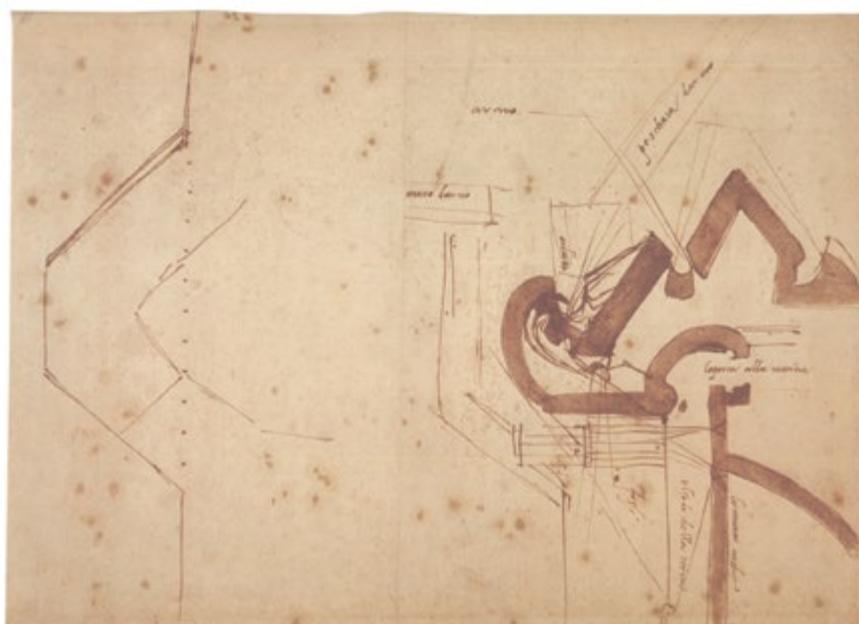
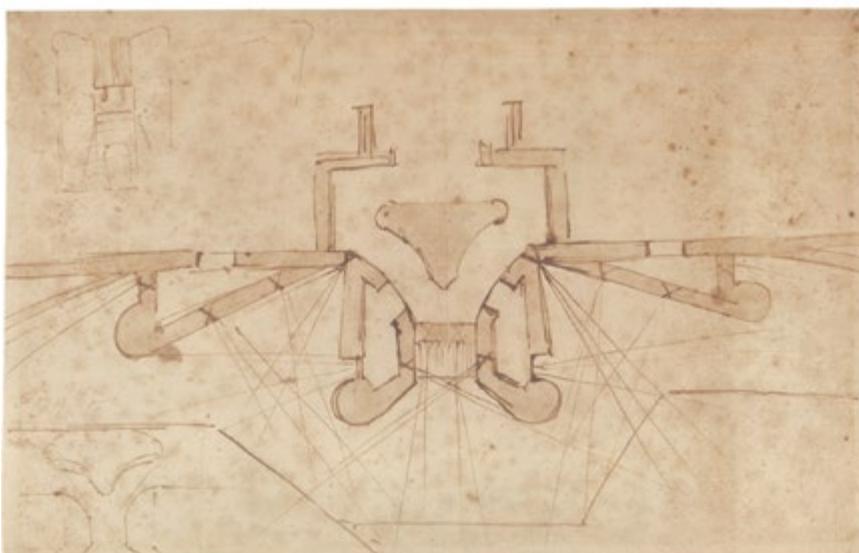


realizzate secondo la tecnica tradizionale (fig. 6). Però in mezzo a modelli e a sculture c'erano anche lavori degli studenti della Facoltà di Architettura di Venezia, che avevano lavorato per anni con Mario Deluigi, professore di "Plastica Ornamentale" allo IUAV, realizzando i "plastici critici" seguendo le istruzioni di Zevi (fig. 7).

Le immagini fanno più o meno intendere come era caratterizzato lo spazio espositivo, rendendo meglio la loro derivazione dal tema delle fortificazioni michelangelolesche. All'esterno del Palazzo delle Esposizioni l'architettura di Piacentini era salva, ma una grande superficie orizzontale voleva in qualche modo richiamarsi alla grammatica di Mies (fig. 8); e non per caso nel cartellone c'era proprio una delle immagini delle fortificazioni, e quindi una presentazione di Michelangelo non attraverso la *Pietà* di San Pietro o la *Pietà Rondanini*, ma con un oggetto assolutamente ignoto alla grande maggioranza del pubblico, che dunque neppure attraeva secon-

11. "Mostra critica delle opere michelangelolesche", scorcio della sala di San Pietro, e attacco della rampa della "galleria delle modanature".

12. "Mostra critica delle opere michelangelolesche", pianta della sala dedicata agli affreschi del *Giudizio* e della Cappella Paolina, con rampa che attraversava la "galleria delle modanature".



do una logica di carattere commerciale: un'immagine sorprendente e interrogativa. Non mi soffermo sulle caratteristiche degli spazi espositivi destinati ai vari periodi della produzione michelangiotesca: è abbastanza facile ritrovare delle tracce dei formidabili disegni delle fortificazioni. Il contorno del bastione disegnato sul CB28Ar fu utilizzato per l'auditorium, anche perché corrispondeva bene allo schema funzionale necessario (figg. 9-10). Alla fine, una rampa in salita consentiva di vedere una grande riproduzione del *Giudizio* (figg. 11-12).

Durante il lavoro di preparazione del volume su Michelangelo, uscito proprio nel 1964, io studiai i disegni delle fortificazioni e individuai finalmente uno schizzo che non era stato mai fino ad allora commentato (CB26Ar): rappresenta non soltanto la pianta, ma anche una veduta in alzata (figg. 13-14): se si guarda sulla sinistra in alto, ci si rende conto che Michelangelo aveva un'idea abbastanza precisa di come costruire le fortificazioni, con dei volumi assolutamente spogli, senza ricorsi oriz-

13. Michelangelo Buonarroti, studio di fortificazione: in alto a sinistra schizzo del suo elevato, c. 1528 (CB 26Ar, Corpus 571r).

14. Mostra critica delle opere michelangiotesche, restituzione plastica dell'elevato schizzato sul CB 26Ar.

15. Michelangelo Buonarroti, studio della fortificazione della Porta alla Giustizia, c. 1528 (CB 19Ar, Corpus 576r).



16. "Mostra critica delle opere michelangeloese", la copia della Pietà Vaticana all'interno dell'allestimento in pannelli e tubi di polistirolo.

17. "Mostra critica delle opere michelangeloese", sala della Sagrestia Nuova.

18. "Mostra critica delle opere michelangeloese", sala delle fortificazioni fiorentine.

zontali, con dei ponti levatoi che ovviamente dovevano rendere possibile l'accesso. Torniamo a Zevi. Il suo giudizio sull'architettura allora contemporanea era quanto mai negativo: considerava positivo il lavoro del Movimento Moderno fino all'inizio della Guerra, mentre dal dopoguerra in poi riteneva ci fosse stata soltanto una ripetizione non creativa di modelli; o al più qualche timida ricerca di uscire da questo vicolo chiuso.

Le fortificazioni di Michelangelo dovevano perciò costituire l'elemento esplosivo che poteva raddrizzare le sorti dell'architettura contemporanea. Naturalmente Zevi

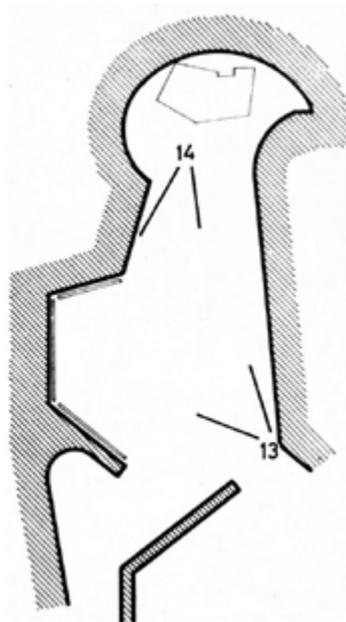
sognava una battaglia anche politica: era l'epoca in cui si era affiancato ad Adriano Olivetti in un movimento che oggi chiameremmo "terzoforzi-sta", che ovviamente non poteva che naufragare; e, tuttavia, la speranza è sempre un grande catalizzatore nella ricerca.

Le ricostruzioni dei disegni buonarrotiani hanno dato luogo poi alle morfologie degli interni della mostra, come il CB19Ar (fig. 15), uno dei disegni più affascinanti, che presenta una totale asimmetria motivata dalla particolare posizione a Porta della Giustizia, in riva d'Arno, per sbarrare da oriente l'imbocco del fiume.

Nella ricerca di Michelangelo c'è questa disponibilità verso la complessità e la ricchezza plastica; la motivazione funzionale ha avuto certo un ruolo, ma non determinante: dal punto di vista della logica della difesa qualche analista ha messo in rilievo ingenuità ed errori: ma non è questo che contava, quanto la capacità di Michelangelo, in un momento della storia particolarmente significativo – quello appunto della Repubblica Fiorentina – di caricarsi sulle spalle non soltanto l'aspetto tecnico della fortificazione, ma il loro uso come un mezzo per mettere in rapporto la città con il paesaggio.

Una delle cose sacrosante che Zevi affermò nella sua prolusione è che effettivamente la cultura architettonica del dopoguerra aveva fatto ben poco sul paesaggio: anzi, non aveva fatto quasi niente; per cui quando il paesaggio fu aggredito dalla speculazione edilizia, non c'erano neppure le armi per difenderlo.

A un certo punto nacque però il problema di come realizzare gli spazi espositivi così concepiti. Anche allora di soldi ce n'erano pochissimi, e inventammo perciò il rivestimento in polistirolo. Le pareti erano tutte fatte con lastre e con blocchi cilin-



19. "Mostra critica delle opere michelangelolesche", pianta e veduta della sala delle fortificazioni fiorentine.

20. "Mostra critica delle opere michelangelolesche", sala del Campidoglio: fotografie di Oscar Savio, modelli critici degli studenti veneziani.

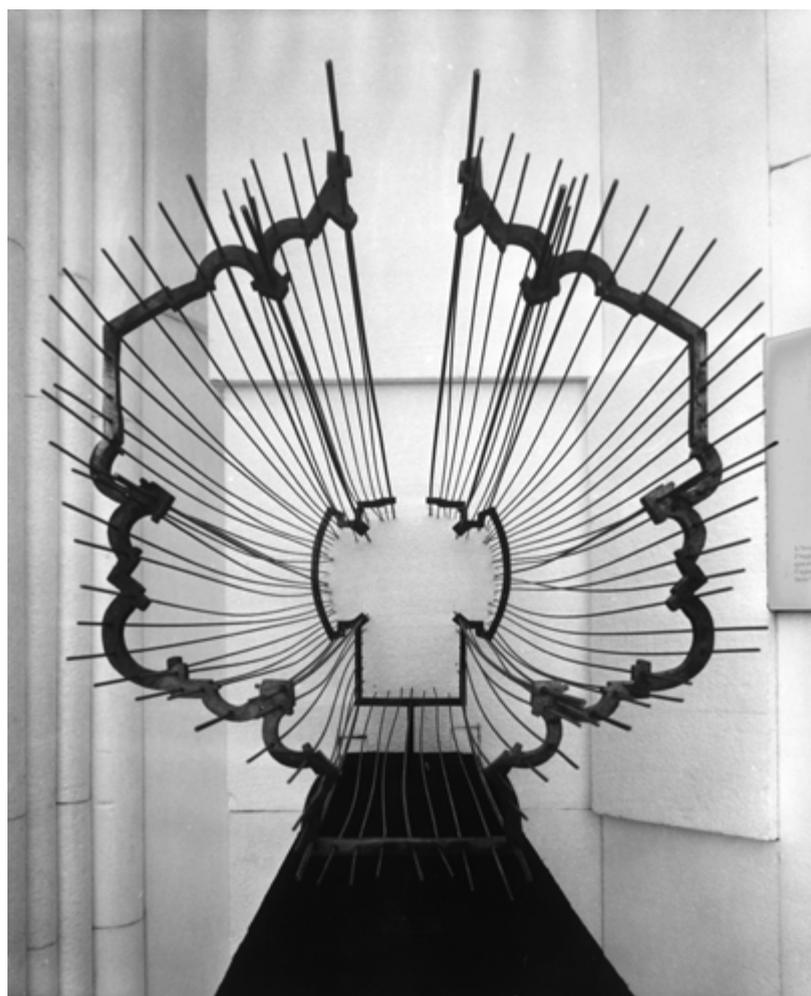
drichi appunto di polistirolo, che servivano per ricoprire le tubazioni, e quindi costavano pochissimo: come appare nelle immagini d'epoca, riuscimmo a creare delle strutture complesse (figg.16-20). La paura di fare qualcosa di arbitrario ci portò a considerare la possibilità di collegare tra loro questi elementi secondo delle leggi matematiche; in particolare sviluppi di matrici. Le immagini dovevano anche coinvolgere l'osservatore: i pannelli di fotografie erano incernierati, e tutti rivolti verso l'osservatore ideale, in qualche modo prefigurandone i movimenti.

Nella parte dedicata alle fortificazioni si proponeva un'inversione della spazialità, ossia che lo spazio cavo rappresentava quello che nei disegni di Michelangelo era la volumetria esterna (figg.18-19); anche questo passaggio dal volume allo spazio, sperimentato da Luigi Moretti, era un elemento che ci sembrò aderente alla poetica buonarrotiana.

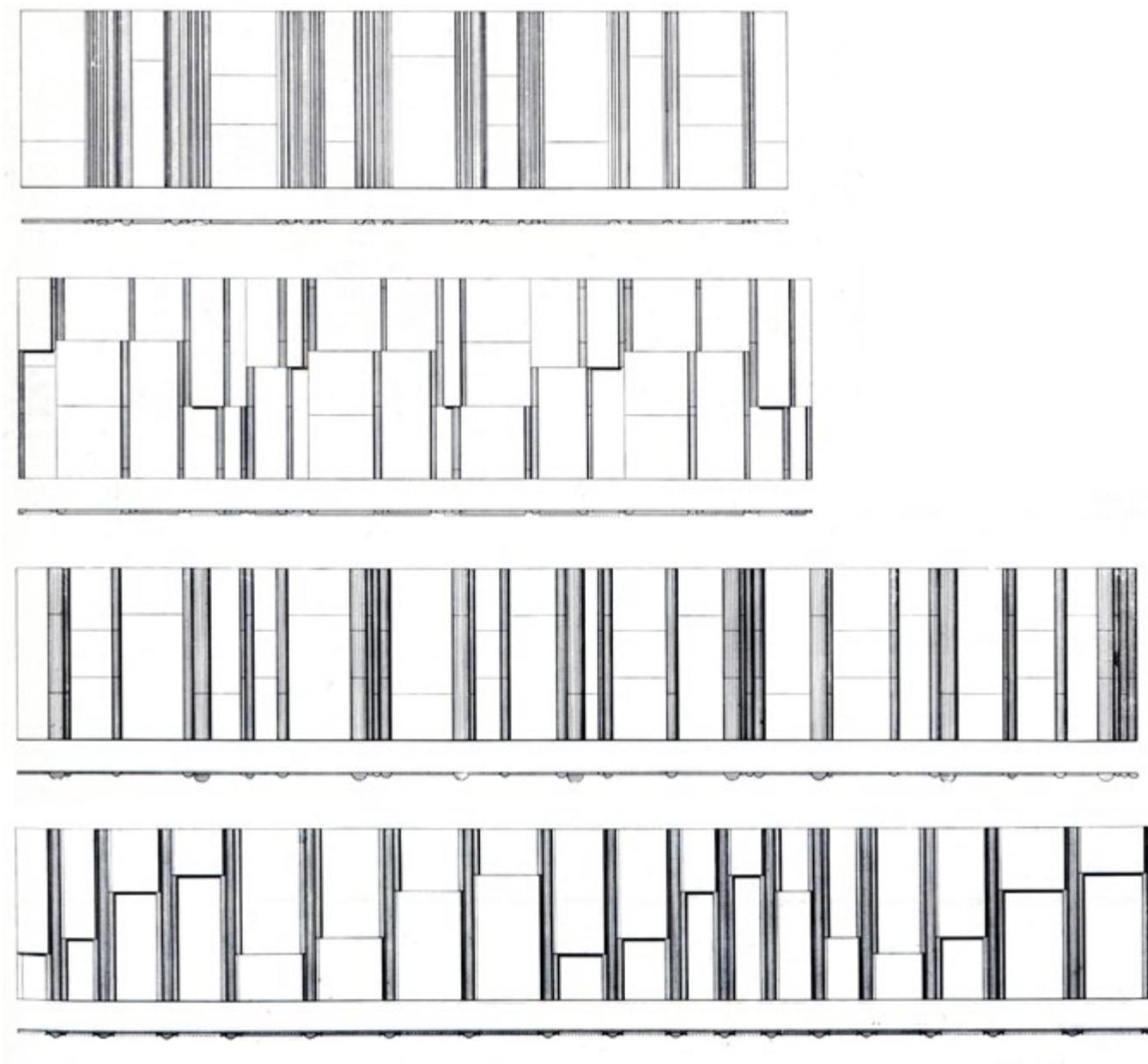
I plastici critici eseguiti dagli studenti del corso di "Plastica Ornamentale" erano tentativi d'interpretazione, di riduzione, d'individuazione di leggi, accostamenti che seguivano i metodi più diversi: in effetti, non c'era poi una gran coerenza. Nel plastico che rappresentava la piazza del Campidoglio gli studenti erano stati piuttosto ingegnosi (fig. 20): sicuramente vivevano una stagione in cui simili esercitazioni non apparivano come imposte dall'alto, con rigidità, ma venivano invece recepite come una possibilità creativa.

Questa mostra ha interpretato un momento storico in cui ci si aspettava una svolta nell'architettura italiana. Ci si chiedeva come mai l'Italia, che tanta creatività aveva dimostrato negli anni Venti e Trenta, superata la Guerra si accontentasse di formule importate e ripetitive. Che il ricorso alla Storia potesse sbloccare questa impasse, fu una grande speranza che la mostra del 1964 interpretava in modo eloquente. Un esempio interessante può essere l'interpretazione in uno dei plastici critici della cappella Sforza, con una serie di telai che suggeriscono un rapporto con il Sant'Ivo di Borromini (fig. 21).

Naturalmente l'illuminazione aveva un'importanza fondamentale, e la luce artificiale venne adoperata per trasformare i ritmi delle architetture michelangiolesche



21. "Mostra critica delle opere michelangiolesche", modello critico degli studenti veneziani nella sala della Cappella Sforza.



in qualcosa di visivamente molto forte; allo stesso tempo c'era un commento sonoro di musica elettronica eseguito dal maestro Vittorio Gelmetti. Gelmetti è stato un compositore sfortunato, ha fatto una vita di stenti senza mai avere grandi riconoscimenti, anche se ha composto alcuni commenti sonori di film importanti, soprattutto di Antonioni. La sua composizione per la mostra del 1964, che s'intitolava *Modulazioni per Michelangiolo* ed era dedicata proprio ad Antonioni, era stata considerata perduta dagli estimatori delle sue opere: l'ho ritrovata attraverso internet. Gelmetti aveva usato le stesse strutture matematiche applicate nella disposizione degli elementi di polistirolo (fig. 22).

Solo una considerazione per concludere: è rischioso collegare troppo strettamente la Storia dell'arte con la produzione artistica. In certi momenti però ciò diviene una necessità sentita sia dagli storici che da architetti e artisti. Credo che non ci siano regole per questo gioco, che si ripete spesso nella storia: esso è così strettamente le-

22. "Mostra critica delle opere michelangiottesche", texture dei pannelli in polistirolo dell'allestimento (Portoghesi, Gigliotti, Rubino, Boudet).

gato ai tempi, che ciò che oggi ci sembrerebbe paradossale, nel 1964 era necessario e utile. In quella mostra, così discutibile, ebbe una parte importante anche Giulio Carlo Argan, che mostrò interesse verso il mio tentativo. Fu proprio in quella occasione che si formò un'amicizia, tra lui e me, durata fino alla sua morte, dovuta alla sua straordinaria capacità di capire il valore etico della ricerca anche quando non corrispondeva alla sua visione.

È stato per me un piacere rievocare un'esperienza culturale nata dal sodalizio tra due persone, come Zevi e me, che poi hanno diviso le proprie strade fino a contrapporsi. Naturalmente le persone convergono in certi momenti della vita. Poi ognuno prende la propria strada. Zevi aveva allora quarantasei anni, ed io ne avevo trentuno. Lo Zevi con cui ho condiviso allora il percorso ha proseguito per un'altra strada. In questa mostra Zevi ha ispirato un'opera nella quale alcune sue idee avevano generato una cosa diversa, lasciandomi però piena libertà. Fu molto generoso, e se poi questa generosità è venuta meno e si è trasformata in una specie di persecuzione, non riesco a serbargli rancore.

Nel mio ricordo, Zevi rimane quella persona che dimostrò in quel momento di sapere comprendere e rispettare le diversità.

Questo saggio è la trascrizione di quanto esposto da Paolo Portoghesi durante il convegno internazionale "Michelangelo. L'Architettura e le altre Arti" tenutosi all'Accademia Nazionale di San Luca il 20 e il 21 novembre 2014 in occasione dei cinquant'anni dalla "Mostra critica delle opere michelangilesche". In previsione della pubblicazione degli atti di quel convegno, mai portata a compimento, Portoghesi stesso ebbe modo di ricontrollare il testo e di corredarlo di immagini tratte dal suo archivio.

Michelangelo e le statue del *Cristo Risorto* a Roma e Bassano: ripensamenti e rettificazioni

Christoph Luitpold Frommel

La maggiore scoperta della recente ricerca michelangelolesca è stata senz'altro, nel 1998, la prima versione del *Cristo Risorto* a Bassano Romano¹ (figg. 1, 9, 11, 13). Indizi dell'identificazione non erano solo la nera vena difettosa al lato del naso, per la quale Michelangelo aveva abbandonato l'opera verso 1515, ma anche la somiglianza con il *Cristo Risorto* di Santa Maria sopra Minerva, le dimensioni e il tipo di marmo di Carrara usato (figg. 2, 8, 10). Benché l'identificazione difficilmente possa venir messa in dubbio, l'accoglienza degli studiosi non è stata unanime: Michelangelo stava scolpendo le due statue assieme ai *Prigioni* della tomba di Giulio II, ma mentre la vicinanza del *Cristo* di Santa Maria sopra Minerva ai *Prigioni* dell'Accademia è evidente, quello di Bassano si distingue essenzialmente dai *Prigioni* del Louvre² (figg. 3-4). Con l'intento di fare del *Cristo Risorto* la figura d'altare di una cappella sepolcrale, da porsi quasi di fronte all'*Assunta* di Filippino Lippi, Michelangelo inizia con questa scultura la serie di opere dedicate alla resurrezione dei corpi, che culminerà circa venti anni più tardi nell'*Ultimo Giudizio*, un soggetto che gli sta al cuore come pochi altri.

Progetto, incarico ed esecuzione delle due versioni del *Cristo* (1512-1519)

Ai primi di giugno del 1512 muore circa trentaseienne Marta Porcari, una ricca patrizia che si fa seppellire a Santa Maria sopra Minerva «in sepultura suorum predecessorum in quo loco mandavit construi et fieri debere unam cappellam et in ea exponi ducatos ducentos»³. Marta nomina eredi universali i figli delle sue due

1 C.L. Frommel, *Michelangelo, Bernini e le due statue del Cristo risorto*, in *Società, cultura e vita religiosa in età moderna scritti in onore di Romeo De Maio*, a cura di L. Gulia, I. Herklotz, S. Zen, Sora 2009, pp. 177-215; S. Danesi Squarzina, *Il ritrovamento del Cristo Giustiniani, in 1564-2014 Michelangelo*, catalogo della mostra (Roma 2014), a cura di C. Acidini, S. Risaliti, Roma 2014, pp. 90-99, con bibliografia. Ringrazio i padri silvestrini di San Vincenzo e in particolare don Cleto Tuderti per l'aiuto instancabile fornitomi e la fototeca della Bibliotheca Hertziana per le fotografie del *Cristo di Bassano*.

2 A. Gnann, *Michelangelo Zeichnungen eines Genies*, catalogo della mostra (Vienna 2010), a cura di A. Gnann, Wien 2010, pp.174-179, insiste convincentemente a datare il disegno per il *Cristo* agli anni successivi il 1516; C.L. Frommel, *Michelangelo il marmo e la mente La tomba di Giulio II e le sue statue*, Milano 2014.

3 Roma, Archivio di Stato (ASR), 30 Notai Capitolini, ufficio 4, vol. 14 (Antonius Pirotus), cc. 371r-372v, 431r-431v; G. Vasari, *La vita di Michelangelo*, a cura di P. Barocchi, Milano e Napoli 1962, III, pp. 887-914; G. Panofsky, *Michelangelos 'Christus' und sein römischer Auftraggeber*, Worms 1991, pp. 43-44, 131.

sorelle, Metello Vari e Pietro Paolo Castellani (il quale ultimo muore già nel 1519), ed esecutori testamentari i parenti Bernardo e Giacomo Cenci, e Lorenzo Crescenzi. Nel caso «quod dicta cappella post eius mortem non reperiatur» entro sei mesi, l'eredità sarebbe andata a due confraternite. Marta non lascia agli eredi solo denari, ma anche beni immobili del valore di alcune migliaia di ducati. Solo dopo il Sacco di Roma quando la statua e il suo altare sono ormai compiuti, Metello e i parenti possono entrare in possesso dell'eredità⁴.

La Cappella Porcari si trovava nella prima campata della navata sinistra, accanto alla porticina del chiostro col quale confinava la chiesa fino alla metà del Cinquecento, impedendo la costruzione di cappelle autonome⁵. Le cappelle documentate si limitavano ancora agli altari e alle rispettive tombe. Quando nel marzo 1520 Federico Frizzi, lo scultore amico di Michelangelo, visita con gli eredi di Marta la cappella Porcari «in quella facc[i]ata de la chiesa a presso la porta li che va nel chiostro», il luogo gli pare per la sua scarsa illuminazione «tristo»⁶. L'altare che Girolamo Porcari (un loro parente che dal 1495 fino alla morte nel 1503 era stato vescovo di Andria) vi aveva già dedicato al proprio patrono san Girolamo, non era ancora dotato: Marta vuole perciò erigervi — «hoc loco» — una cappella⁷. «Construire capellam» significa solo dotare un altare, e il testamento di Marta non dice neppure a chi debba essere dedicato. Il 27 giugno 1512 l'altare non esiste ancora⁸. Il testamento non parla né di un monumento sepolcrale né della dotazione della cappella, dunque i 200 ducati devono essere stati destinati per la sua decorazione.

Metello, nato nel 1488 e quindi appena maggiorenne, s'incontra il 29 novembre 1512 nella propria casa, sita nell'attuale via del Gesù 70, con Bernardo Cenci, uno degli esecutori testamentari, e col tutore del cugino minorenni⁹. Di fronte a un notaio e due testimoni Bernardo «promisit dictam capellam construi facere jn dicto loco infra termine duorum annorum»¹⁰. Il notaio proroga il termine di due anni con l'argomento che la cappella «indiget pictura quam non potest tam breviter fieri», ma cancella in un secondo momento la parola «pictura» e la sostituisce con «figuris marmoreis». Gli eredi si obbligano inoltre ad anticipare i 200 ducati di tasca

4 *Il carteggio di Michelangelo Buonarroti*, a cura di P. Barocchi, 5 voll., Firenze 1965-83, III, pp. 407, 415, 423-424 (d'ora in avanti *Carteggio*).

5 G. Palmerio, G. Villetti, *Storia edilizia di S. Maria sopra Minerva in Roma 1275-1870*, Roma 1989; Panofsky, *Michelangelos 'Christus'*, cit., pp. 120-130; U. Kleefisch-Jobst, *Die römische Dominikanerkirche Santa Maria sopra Minerva*, Münster 1991.

6 Vedi sotto.

7 Panofsky, *Michelangelos 'Christus'*, cit., pp. 126-129.

8 ASR, 30 Notai Capitolini, ufficio 4, vol. 16 (Antonius Pirotus), cc. 436v - 437v; Panofsky, *Michelangelos 'Christus'* cit., p. 131.

9 ASR, 30 Notai Capitolini, ufficio 4, vol. 15 (Antonius Pirotus), cc. 90v-91r; Panofsky, *Michelangelos 'Christus'*, cit., pp. 131-132.

10 R. Hatfield, *The Wealth of Michelangelo*, Roma 2002, pp. 35-36; C.L. Frommel, *La tomba di Giulio II: genesi, ricostruzione e analisi*, in Id., *Michelangelo il marmo e la mente*, cit., p. 32.

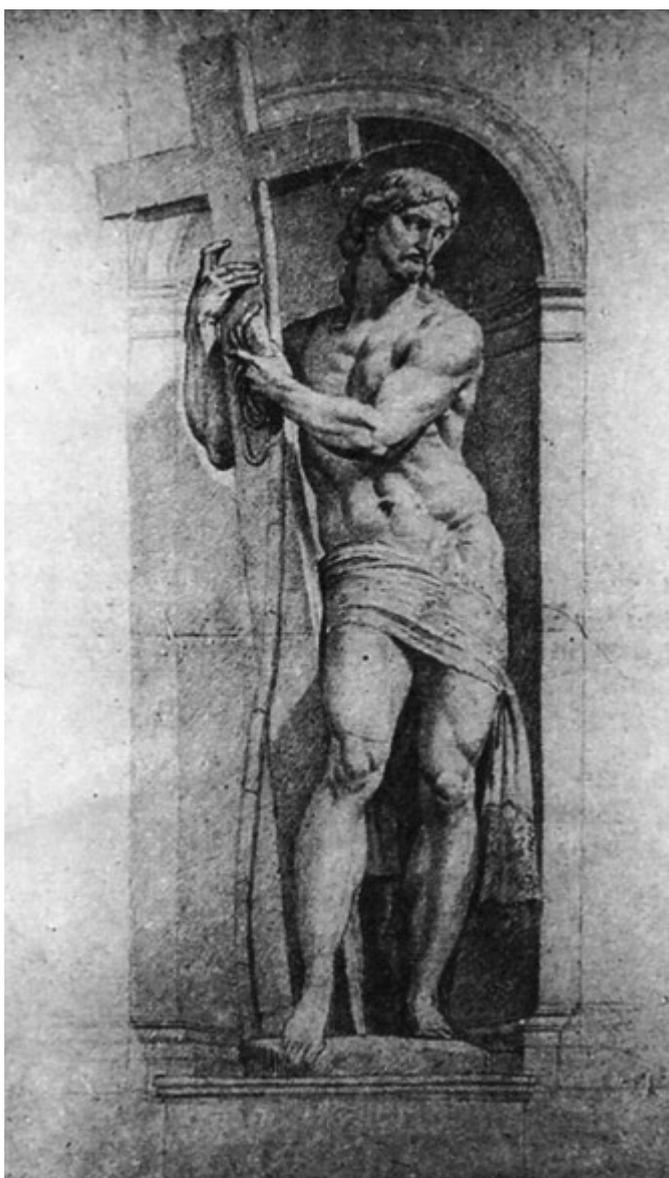


1. Michelangelo Buonarroti (rilavorato nel XVII sec.), *Cristo Risorto*, Bassano Romano, chiesa del monastero di San Vincenzo.

2. Michelangelo Buonarroti (rifiniture di Pietro Urbano e Federico Frizzi), *Cristo Risorto*, Roma, Santa Maria sopra Minerva.

propria e Metello promette, anche a nome del cugino, di aggiungerne altri 30 «jn dicta constructione et ut decentius ornetur dicta cappella». Se il notaio ha sostituito la parola «pictura» con «figuris marmoreis» gli eredi debbono aver cambiato idea all'ultimo momento; e se i due eredi sono non solo disponibili a versare i 200 ducati legati da Marta, ma ad aggiungerne 30 perché la cappella sia ancor meglio ornata, la modifica del progetto deve averne aumentato i costi. Marta aveva lasciato la scelta del carattere decorativo da dare alla cappella all'arbitrio degli esecutori testamentari e di Metello Vari, che già allora deve aver pensato a Michelangelo, il quale aveva appena concluso gli affreschi della Cappella Sistina.

Il 21 febbraio 1513 muore Giulio II, e ai primi di maggio Michelangelo s'impegna



con gli eredi del papa a riprendere i lavori alla tomba, per terminarla entro sette anni senza accettare nel frattempo altre commissioni. Il 23 maggio 1513, poche settimane dopo il contratto con gli eredi Della Rovere, Michelangelo incassa dagli eredi Porcari un primo acconto di 50 ducati per il *Cristo Risorto*. Dagli eredi del pontefice la commissione del *Cristo* venne evidentemente ritenuta precedente al nuovo contratto per la tomba di Giulio II, e dunque non contestabile. Il 14 giugno 1514 Michelangelo concorda con Metello, Bernardo Cenci e Mario Scappucci (quest'ultimo tutore dell'erede minore), di scolpire entro tre anni (e in ogni caso non oltre i quattro) «una figura di marmo d'un *Cristo* grande quanto el naturale, ignudo, ritto, cor una croce in braccio, in quell'attitudine che parrà al detto Michelagnuolo, per prezzo di ducati dugento d'oro di Camera, a pagarli in questo modo, cioè: al presente ducati cento cinquanta d'oro di camera, e 'l restante, che sono ducati cinquanta simili, el detto maestro Mario e Metello delli Vari promettono pagarli alla fine del lavoro, inanzi ch'el detto Michelagnuolo metta in opera detta figura; la quale

3. Edmé Bouchardon, veduta del *Cristo della Minerva*, Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.

4. Michelangelo Buonarroti, *Schiavo morente*, Parigi, Musée du Louvre.

promette metterla in opera nella Minerva, in quel luogo parrà a' sopradetti; e solo a sue spese n' à fare una gocciola dove posi detta figura; e ogni altro adornamento v'andassi, s'intende che li sopra detti messer Bernardo e maestro Mario l'abino a fare a loro spese [...]»¹¹. L'accordo sembra corrispondere alle intenzioni di Metello del novembre 1512, e viene controfirmato solo da un banchiere. Michelangelo deve eseguire la «gocciola dove posi detta figura», evidentemente la rispettiva nicchia o edicola, mentre Bernardo e Mario devono pagare 30 ducati per l'«adornamento» e cioè per l'altare ed eventuali altri ornamenti come l'epigrafe o la lastra tombale. Ai committenti spetta la scelta del luogo, a Michelangelo quella della postura e della collocazione della statua. Un *Cristo* nudo di tali dimensioni non seguiva la tradizione, ma fu accettato anche da Bernardo Cenci, canonico di San Pietro¹².

Benché l'anticipo di 150 ducati non gli venga versato, il soggetto della statua spinge Michelangelo a iniziarla già verso il 1514, dunque ben prima della scadenza dei tre anni¹³. Evidentemente si serve di uno dei blocchi acquistati nel 1505 per la tomba di Giulio II, divenuti superflui dopo la riduzione del progetto¹⁴. Tuttavia, il Buonarroti scopre presto una vena nera sul volto del *Cristo* che il superstizioso maestro interpreta forse come un ammonimento divino: abbandona perciò il blocco, e riprende il lavoro al *Mosè*, vittima dell'ira del Signore, nonché incarnazione del collerico pontefice Della Rovere.

Amareggiato dal successo crescente di Raffaello, ma fiducioso in future commissioni medicee, nell'estate 1516 Michelangelo abbandona di nuovo la tomba di Giulio II e si trasferisce per i successivi sedici anni a Firenze.

Dopo l'accordo del 1514 non ci sono più notizie del *Cristo*, e poiché l'atto non è notarile e gli eredi non hanno ancora versato l'acconto, Michelangelo non è obbligato a dargli seguito. Il maestro mantiene tuttavia l'impegno, e chiede in una lettera del 26 settembre 1517 l'anticipo che Metello gli paga di tasca propria¹⁵, dato che il cugino non è disposto a versare la sua parte¹⁶. In una lettera del 13 dicembre diretta allo «scultore dignissimo, suo tamquam fratri» Metello si lamenta di non aver avuto più notizie: «el che non havendo voi scripto, stimai fossi perché, essendo facta l'opera, non bisognassi altre lettere». Prima della partenza da Roma Michelangelo gli ave-

11 *Le Lettere di Michelangelo Buonarroti*, a cura di G. Milanese, Firenze 1875, pp. 641-642; G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze 1966-87, 6 voll., VI, p. 888; Panofsky, *Michelangelos 'Christus'*, cit., pp. 64-65, 131-133).

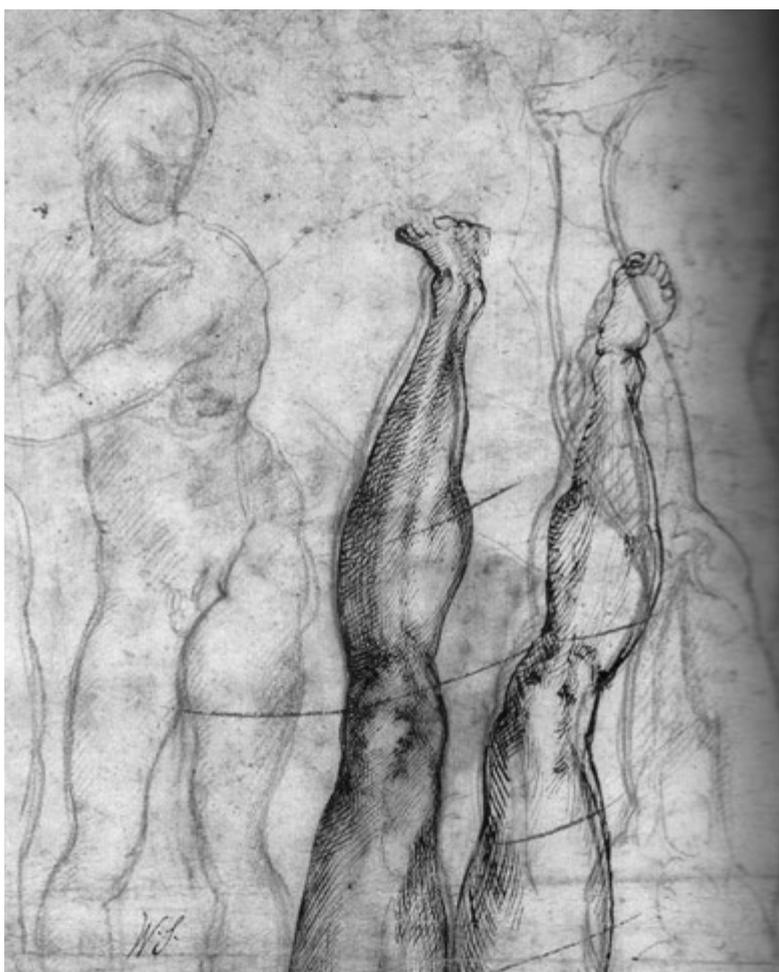
12 Vedi sotto.

13 *Carteggio*, I, p. 304; Panofsky, *Michelangelos 'Christus'*, cit., p. 10; Frommel, *La tomba di Giulio II*, cit., pp. 38-39.

14 Non ci sono notizie sulla commissione di un blocco da Carrara per la prima versione del *Cristo*; vedi sotto.

15 *Carteggio*, I, p. 304. Nelle sue carte Michelangelo conferma questo pagamento per «una figura di marmo che e' mi detono a fare, chome apariscie per una schrieta che è tra-nnoi» (*I ricordi di Michelangelo*, a cura di L. Bardeschi Ciulich, P. Barocchi, Firenze 1970, p. 22).

16 *Carteggio*, I, pp. 304, 313, 386; ivi, II, p. 129.



va evidentemente promesso d'iniziare la nuova versione appena arrivato a Firenze. Metello sottolinea ancora che avrebbe perso l'eredità, se il maestro non avesse mandato finalmente la statua concordata più di tre anni prima.

Quando nel dicembre 1517 viene a Roma per presentare a Leone X il progetto per la facciata di San Lorenzo, Michelangelo deve aver già scelto il nuovo blocco di marmo ed elaborato i primi schizzi. Metello deve avergli espresso la propria delusione, ma i due debbono aver avuto occasione anche di discutere della statua¹⁷. Quando il 26 luglio 1518 si rivolge di nuovo al maestro, il timore di perdere l'eredità è tale che Metello si dichiara soddisfatto anche di una statua abbozzata da collaboratori e rifinita da Michelangelo, il quale tuttavia continua a non rispondergli¹⁸. Metello gli comunica a novembre 1518 che il cardinale Giulio de' Medici aveva prolungato il termine fino al giorno di Pasqua, festività che ritiene ideale per l'inaugurazione della statua di un Cristo risorto¹⁹. Michelangelo non risponde, ma mantiene l'impegno e

5-6. Michelangelo Buonarroti, studi per il *Cristo della Minerva* (*Corpus*, 94v), New York, collezione privata.

17 Panofsky, *Michelangelos 'Christus'*, cit., pp. 50-51, 77-78.

18 *Carteggio*, II, pp. 40-41.

19 *Ivi*, II, p. 112.

a fine dicembre del 1518 confessa all'amico Leonardo da Carrara: «Io sono anchora sollecitato da messer Metello Vari [del blocco] della sua figura, che è anche là in Pisa e verrà in queste prime scafe. Io non gli ò mai risposto, né anche voglio più scrivere a voi finché io non ò cominciato a llavorare; perché io muoio di dolore, e parmi essere diventato uno ciurmatoro chontro a mia voglia»²⁰. Nel marzo 1519, poco prima della scadenza prorogata, Metello ancora è ignaro di cosa accada: scrive dunque al maestro, con tono disperato e abbastanza freddo, che sarebbe stato costretto a venire lui a Firenze a incontrare personalmente Michelangelo²¹; Metello si dichiara disposto ad accettare anche il compimento della prima versione difettata del Cristo, o addirittura un'altra figura «et se la figura lì non la avete fatta, almanco farete finire questa de Roma, o vero, se ne avete nisunna fatta in altra figura, et sia allo preposito, puro menne havisarete». Nell'aprile 1519 Metello ripete le stesse richieste per tre volte ancora, e prega Michelangelo di far ulteriormente prolungare dal cardinal Medici la scadenza, o di venire a Pasqua a Roma, per finire la prima versione²².

La collocazione della due versioni (1520-22)

Il termine viene in effetti prorogato fino al maggio 1519, ma solo nel gennaio 1520 Metello viene finalmente a sapere che la nuova statua è finita²³: ringrazia per questo Michelangelo con entusiasmo, e gli promette di mandare i restanti 50 ducati nel marzo e nel giugno seguenti²⁴.

Ai primi di marzo del 1520 Michelangelo scrive d'aver «avisato» Bernardo Cenci d'incaricare del tabernacolo, ossia dell'edicola, lo scultore Frizzi, e il 10 marzo 1520 costui informa Michelangelo d'essere andato con Metello Vari e suo zio Camillo Porcari (vescovo, poeta e celebre predicatore) alla chiesa della Minerva e d'aver richiamato la loro attenzione sulla scarsa illuminazione della cappella Porcari²⁵: «[...] e à nomi mostro e' luogo dove la vogl[i]ono murare, c[i]oè in quella facc[i]ata de la chiesa a presso la porta che va nel chiostro. Dicce v'è un tristo lume, per la qual chosa io ne gl'ò sconfortati, e ógli chonsigliati che la [statua] metino in una di quelle cholone, o pilastri che si sieno, de la nave di mezo, perché v'è un buon lume; e loro ne son contenti». Frizzi consiglia quindi agli eredi di collocare il *Cristo* davanti a uno dei pilastri della navata centrale. Lui non ha ancora visto la figura scolpita, ma è

20 Ivi, pp. 129-130.

21 Ivi, p. 172.

22 Ivi, pp. 179, 184.

23 Ivi, pp. 208-209, 214-215.

24 Ivi, pp. 229-230.

25 Ivi, pp. 222-223.

stato informato dal Cenci sulle dimensioni, e chiede a Michelangelo, il quale aveva concepito anche la seconda versione della statua per lo spazio della vecchia cappella Porcari, se una nicchia larga 4 palmi (89 cm) sarebbe sufficiente. Frizzi non ha perciò un disegno di Michelangelo con misure precise, e nondimeno informa il maestro di aver già presentato agli eredi Porcari un primo progetto per l'edicola, al quale ne farà seguire altri, evidentemente d'invenzione propria. Avendo sentito nel gennaio 1521 che Metello aveva versato il saldo dei 50 ducati (che era da pagare tra il compimento e il collocamento dell'opera), Michelangelo spedisce la statua a Roma nel marzo 1521, via mare²⁶. Nello stesso tempo manda il suo garzone Pietro Urbano, giovane scultore di grande talento, con i delicati incarichi di trasportare il *Cristo* dal porto alla chiesa, di collocarlo nella nicchia e di rifinirne le parti rimaste abbozzate per prevenire i possibili danni del trasporto. Il 31 marzo Pietro Urbano informa da Roma Michelangelo che la statua ancora non è giunta, ma che ha «parlato ogni giornno chon messer Mectello e chon messer Bernardo Cienci e chol Vescovo [Camillo Porcari] e chon Antonio Porchari e tutti questi Porchari. E pure sabato della Pasqua si sono risoluti del tabernacholo, che v'era el Frizi. E sono d'achordo, loro insieme, del tabernacholo»²⁷: altro indizio che l'edicola, almeno nella sua definitiva redazione, era invenzione di Frizzi. Solo a giugno o ai primi di luglio la figura è arrivata, e i problemi del trasporto e della dogana vengono risolti; prima di metà agosto del 1521, infine, viene superata anche la resistenza dei domenicani, che avevano chiesto ulteriori soldi²⁸.

Nelle stesse settimane gli eredi avevano deciso di collocare la statua davanti al pilastro nordorientale della crociera: Urbano può dunque sistemarla sul basamento preparato da Frizzi, e cominciare il lavoro di rifinitura²⁹. Il 14 agosto Metello informa però Michelangelo che Urbano è fuggito da Roma prima di aver compiuto il lavoro, che aveva persino tentato di rubare un puledro promesso a Michelangelo, e che si era procurato denaro dando in pegno degli anelli³⁰. Benché l'accordo del 1514 non parlasse esplicitamente del basamento, Metello si lamenta che «nanzi che venissi la figura, poteva far lo pede o vero la socila [*socola*, ossia “zoccolo”?]: non fece nulla», e che invece lo zoccolo l'aveva dovuto fare Frizzi. Sembra di capire che Urbano abbia lavorato alla figura dalla fine di luglio fino alla metà d'agosto, che poi sia scappato per tornare poco dopo. In una lettera del 6 settembre 1521 Sebastiano del Piombo accusa Urbano d'aver «scortato el piede drito, che si vede manifesta-

26 Ivi, pp. 272, 273, 276 - 278.

27 Ivi, p. 282.

28 Ivi, pp. 283-287, 305-306.

29 Ivi, pp. 305-309.

30 Ivi, pp. 310-311.

mente ne le ditta che lui l'ha mozzate; ancora ha scorte le ditte de le mane, maxime quella che tiene la croce, che è la drita, che 'l Frizzi dice che par lavorate che le habi lavorato colloro che fano le zanzele ... à lavorato ne la barba che 'l mio putto credo haveria havuto più discretione ... Ancora ha moza una nara del naso ... et siamo rimasti d'acordo che [Frizzi] l'ab[as]i [la statua] quasi un palmo, perché non si vede e' piedi. A me par che Pietro la metessi molto alto [...]]. Sebastiano prega Michelangelo di togliere il lavoro a Urbano, per affidarlo a Frizzi³¹, proposta che il maestro accetta immediatamente. Lo stesso Frizzi descrive le parti rovinate da Urbano: «Per uno si è 'l piè che viene inanzi, e dipoi le mane, tut' a dua, che l' à cincistiate che paiono formate di cartapesta, e massimamente la mandritta; e poi la barba, c[i]oè da la mascela de la gota rita [...]]³². Metello non si era ancora accorto di questi difetti, e il 27 settembre prega Michelangelo, che gli aveva annunciato di venire a Roma per Ognissanti (ossia per il 31 ottobre), d'anticipare di una settimana, per sorvegliare di persona gli ultimi lavori³³. Il maestro però non viene. Frizzi tenta di porre rimedio agli errori di Urbano, e rifinisce la statua in breve tempo. Michelangelo deve aver incaricato Urbano della rifinitura del volto, di mani e



7. Michelangelo, Cristo per la Flagellazione di Sebastiano del Piombo, London, British Museum.

31 Ivi, pp. 313-315.

32 Ivi, pp. 317-318.

33 Ivi, p. 321.

piedi, della croce e del bastone, ossia delle parti più fragili ed esposte agli eventuali urti subiti nel trasporto. Alla mano destra, al piede destro e al naso, i danni prodotti da Urbano non sono immediatamente riconoscibili; ma la barba del Cristo è schematica, e la transizione tra le chiochette più o meno folte è troppo poco meditata. Anche la lieve curvatura che la croce fa tra la spugna e la mano destra, non può essere stata voluta da Michelangelo.

Il 19 ottobre 1521 Frizzi scrive a Michelangelo che la figura è collocata «a préso a l'altare grande, – c[i]ò la ccapela grande è i[n] mezo infra 'l Sagramento [...] in uno di quegli pilastri che regono la volta de la chapela, e non à u' lume a modo mio. In quello pilastro, che io vi schrisi g[i]à, de la nave di mezo, v'era uno buono lume. Per quello che non ve l'abino voluta metere, io non lo so. Io la [figura] volevo metere in opera a una certa alteza ch' e' piedi venisino a pari de l'ochio, e chosì feci una certa predela per posamento; e non aveva veduto la figura, pensando che la fusi grande tanto quanto mi diceva Pietro [Urbano], che diceva che l'era grande tanto quanto la ccasa. E poi, quando io la vidi ne la Minerva, el' à soto e' piedi un'alteza chome voi sapete, e vène a esere un pocco alta più che la vista de l'ochio. A tale che io vogl[i]o alzarla tanto che io farò una bucca in quella pietra dove la posa, che è una prieta grosa, e 'nchaserovi drento qu[e]lla prieta ch'è atachata a la figura soto e' piedi, e verà stare siccura e più a proposito de la vista de l'ochio; e questo piaque anchora a Bastiano veneziano. Lor mi cconfortorono a farlo. L'ornamento che io fo è senp[l] icisimo, senza intagl[i]o nesuno, salvo loro letere e arme, perché Metelo non vole spendere, e rag[i]onavami di farlo di trevertino, o veramente dipinto; tanto che io lo fo di marmo salingno [...]»³⁴. Dunque, quando Frizzi lavorava al basamento ancora non conosceva l'esatta altezza dello zoccolo, e quando Urbano l'ha infine sistemato a sinistra dell'altar maggiore, vede confermato il proprio timore che la scultura non sia illuminata a sufficienza. L'unica luce diretta proveniva infatti dalle lontane finestre del transetto. Frizzi s'accorge anche che il basamento è troppo alto: allora incastra lo zoccolo della scultura in un alloggiamento scavato nella predella, in modo che i piedi del Cristo siano visibili ad altezza d'occhio. Frizzi potrebbe anche aver contribuito ai difetti del piede destro, gli unici evidenti al primo sguardo.

L'altare viene consacrato probabilmente a Natale del 1521, e la figura è infine svelata. Il 27 dicembre Leonardo Sellaio scrive a Michelangelo: «La fighura è scoperta, e piace. Per aviso»³⁵. A Metello viene permesso di far murare davanti all'altare della Risurrezione una «sepoltura seu tomba» per la sua famiglia³⁶. Negli stessi anni, nel

34 Ivi, p. 324.

35 Ivi, p. 338.

36 A. Parronchi, *Opere giovanili di Michelangelo*, 3 voll., Firenze 1968-81, II, pp. 162-163; Panofsky, *Michelangelos 'Christus'*, cit., pp. 138-139.

riprogettare la crociera in forme moderne, Antonio da Sangallo disegna dietro «el Cristo» una scaletta che forse doveva scendere nella cripta di Metello; non è tuttavia chiaro se sia mai stata realizzata, né se Metello vi sia stato sepolto. Sangallo considera di ridurre l'altare, che era lungo $8 \frac{3}{4}$ palmi (ca. 195 cm) e sporgeva a sinistra dal pilastro della crociera, non essendo evidentemente stato pensato per quel luogo.

La statua era di poco più illuminata che nella Cappella Porcari, e forse si trovava più vicino di ora all'altare maggiore; il quale, prima d'essere trasferito nel 1544 nell'attuale posizione, stava «nell'area presbiteriale fra l'ingresso [...] [della cappella maggiore] ed uno dei lati corti del recinto del coro»³⁷. La cappella maggiore stava «in mezzo della Chiesa cinto da fuori da alcuni altari», ma forse già allora era prevista una sistemazione dell'area presbiteriale come lo sarà poi, poco prima della morte di Clemente VII nel 1534. A quei tempi il recinto del coro, alto almeno 200 cm, deve aver occupato la crociera, impedendo la veduta del *Cristo* dalla navata. Gli amici del maestro l'avrebbero di certo informato se una nuova collocazione della statua fosse stata voluta da Leone X e Giulio de' Medici, ma evidentemente costoro erano d'accordo, e non si erano fatti scrupolo alcuno di vedere un Cristo nudo accanto all'altare maggiore e davanti alle loro future tombe.

L'unica testimonianza della nicchia è un disegno di Bouchardon che rappresenta la statua con la sola parte superiore dello zoccolo, e da un punto vista che ne diminuisce la profondità e fa apparire il *Cristo* meno frontale³⁸ (fig. 3). La nicchia era larga circa 4 palmi (89 cm) come proposto da Frizzi, e leggermente più alta dei 205 cm della statua con tutta la croce. Già nel 1630 l'altare non aveva più dotazione, né finanziamento per le messe e per permettere ai fedeli d'avvicinarsi ancora di più, predella e statua furono poi spostate sull'altare. Nelle due vedute di primo Ottocento si nota quanto il *Cristo* fosse distante dalla nicchia, e come la statua fosse collegata al muro con una barra in ferro che ha lasciato tracce sul suo dorso³⁹. Nicchia, edicola e altare, sacrificati nel 1852 alla forzosa goticizzazione della chiesa⁴⁰, condizionavano notevolmente l'effetto visivo prodotto della scultura.

L'ordine tuscanico dell'edicola sosteneva una trabeazione tripartita e disadorna. Le snelle paraste della parte anteriore proseguivano ai lati in paraste più tozze con capitelli più alti, che nascondevano le colonnine gotiche. I piedistalli erano decorati

37 Palmerio, Villetti, *Storia edilizia*, pp. 143-144, 166-167; vedi Panofsky, 'Michelangelos Christus', cit., pp. 139-143, 191-192; C.L. Frommel, *Unbekannte Entwürfe Sangallos für die Gräber Leos X. und Clemens' VII.*, in *Italia et Germania liber amicorum Arnold Esch*, a cura di H. Keller, Tübingen 2001, pp. 323-330.

38 Ch. Tolnay, *Michelangelo*, III, Princeton 1948, pp. 177-180; P. Joannides, *Michel-Ange, élèves et copistes*, in *Musée du Louvre, Département des Dessins. Inventaire général des dessins italiens*, VI, a cura di R. Bacou, C. Monbeig-Goguel, Paris 2003, n. 137, pp. 270-271.

39 Ch. Tolnay, *Tabernacolo per il Cristo della Minerva*, in "Commentari", 18, 1967, pp. 43-45; Panofsky, *Michelangelos Christus*, cit., p. 147.

40 Palmerio, Villetti, *Storia edilizia*, cit., pp. 226, 228.

con gli stemmi dei Porcari — soluzione difficilmente attribuibile a Michelangelo, e del resto non documentata da alcun disegno.

Già nel novembre 1520, mentre la statua è ancora a Firenze, Michelangelo ne è a tal misura scontento da negarne la paternità. Sebastiano l'avverte delle chiacchiere di Giovanni da Reggio, altro amico buonarrotiano: «lui va dicendo unna cossa che mi dispiace, che 'l dice che vui non avete facta quella figura, che l' à facta Pier Urb[a]no. Advertite che bisogna che la para de mano vostra, a ciò ch' e' poltroni et cichaloni crepino»⁴¹. Sebastiano e Metello non sanno però che è lo stesso Michelangelo ad aver pregato Giovanni di diffondere questa voce. In una lettera del 12 gennaio 1522 Leonardo Sellaio comunica a Michelangelo che anch'egli stava raccontando a chi gli pareva che la statua era stata fatta da Urbano, e che Michelangelo ne aveva solo ritoccato gli errori — un'evidente capovolgimento dei fatti: «La ighura, chome vi dissi, è schoperta e riesce benissimo. Ma nonne stante questo, ò detto e fatto dire, dove a me è parssso a proposito, nonn-essere di vostra mano, che bene è vero voi l'arete in alchuno luogo ritocha dove Pietro l'aveva istorpiata. Sì che, per ogni chonto, ista[te]ne di buona vogl[i]a e non ve ne date afanno nesuno». L'insoddisfazione buonarrotiana e l'intervento poco felice di Urbano si rispecchiano anche nella *Vita* di Condivi, che neppure ricorda la statua della Minerva, e in quella di Vasari, che nelle poche righe dedicate alla «figura miracolosissima», inizia a trattarne con il viaggio romano di Urbano⁴².

Dalle lettere di Metello, di risposta alle perdute di Michelangelo, risulta che il maestro è a tal punto scontento del *Cristo*, da offrire al Vari una nuova scultura per indennizzo. Nel frattempo anche Metello si accorge che i romani dubitano dell'autenticità del Cristo, e il 14 novembre 1521 scrive così a Michelangelo: «[...] scrivendome della figura, ad noi mandata per voi, del Cristo, se hera al proposito; et se non, in uno altro lavoro haverestivo satisfatto. Et per tanto venne resto grannemente hobligato dello amore che me portate, che mi scrivate questo, mostranno lo animo vostro granne, et quella vostra magnanimità, che de una cosa che al mondo meglio non se po' fare et non ce ne hène paragone, vogl[i]atemi riservire meglio. Non basta la hobligazione, che per tutta Roma lo vo predicanno: “Per amore, ditta figura Michele Angelo nostro ce hane servito”. Et se volete vedere lo efetto, dico ad ogne homo che m'adomanda, granni maestri et altri, como voi ne havevate fatta una altra in Roma, ad nostra istanzia, et per una linea negra li venne in lo viso non cella avete voluta dare ad mettere in simel loco, per servire bene [...] et anco per verificare el mio ditto che, per ben servire, havevatece fatta in Roma, como di sopra, una altra figura, et volenno fare uno bello cortile in casa et aconpagnarla, per tanto non la

41 *Carteggio*, II, pp. 255-256

42 Vasari, *Le vite*, cit., I, p. 59.

voglio altramente, se non quella se degnerà servi[r]mene con li miei denari»⁴³. In una seconda lettera dei primi di dicembre, Michelangelo rinnova però l'offerta di un'ulteriore statua, e chiede a Metello di fargli sapere le misure del nuovo cortile⁴⁴. Metello non vuole tuttavia una nuova statua, ma solo la prima versione abbozzata del *Cristo*, per provare ai Romani che il maestro lo aveva in effetti accontentato. Vuol metterla nel suo nuovo cortile, una sorta di museo come avevano già allestito i Sassi, il banchiere Balducci, il cardinale Della Valle e molti altri. Il 12-13 dicembre Metello scrive a Michelangelo: «a molti homini da bene ho dicto che voi me avete servito per amore e non per denari, como si vede, perché lo ho dicto che in Roma ne aveate facta un'altra [statua], reuscendo nel viso un pelo nero hover linea l'avete lassata per fenita, et av[e]teci facta quest'altra in Fiorenza, dove molti



non lo possono credere. Questa sarà per onor mio, havendola, che la terrò como si fusse de oro, per poser mostrare la magnianimità vostra et la benevolentia che me avete mostrata, et poser far quietare qualche mala lingua che abia parlato de me e de voi sopra dicta hopera»⁴⁵.

Il diffidente Leonardo Sellaio, che non è interessato a provare l'autenticità del secondo *Cristo*, è contrario a negare a Metello la prima versione abbozzata, allora custodita nella casa romana del maestro, «perché bisogna lo fac[i]a finire, e metemoci del nostro onore, a fi[ni]llo voi vi sarebbe troppo tenpo»⁴⁶. In ogni caso, alla

8. *Cristo della Minerva*, scorcio del fianco sinistro.

9. *Cristo di Bassano*, dettaglio.

43 *Carteggio*, II, pp. 328-329.

44 *Ivi*, pp. 334-335; vedi Panofsky, *Michelangelos 'Christus'*, cit., p. 135, n.93.

45 *Carteggio*, II, p. 334.

46 *Ivi*, p. 336.

fine di gennaio 1522 Sellaio consegna a Vari il blocco abbozzato, ma non la lettera di Michelangelo con l'offerta rinnovata d'una nuova statua: «del dagli la ighura bozata, non porta molto; ma chon questa letera vi ubrighiate di fagl[i]ene una, che a me non pare: che sapete chi sono e` romani, e massime chostui»⁴⁷. Quando poi Michelangelo lo costringe a consegnare a Vari anche la lettera, Sellaio gli replica: «[...] ò consegnata la ighura a Metello, presente tanti che basta; dipoi la vost[r]la letera. E lui si raccomanda a voi, e basta fino a qui lui non v'abia vinto di gentilezza»⁴⁸.

Prima della morte, Metello aveva informato Ulisse Aldrovandi della propria collezione di sculture antiche, ormai celebre, per la quale gli erano stati offerti 2'000 ducati⁴⁹. Pierluigi Farnese voleva addirittura portarle sul Campidoglio, e lo stesso Metello sperava di lasciarla al Comune⁵⁰. Nel palazzo di Metello la facciata, l'androne e una delle stanze che dava sulla strada erano decorati da sculture antiche; ma l'unica statua nel cortile era il «Cristo ignudo con la croce al lato destro no[n] fornito per rispetto d'una vena che si scoperse nel marmo della faccia, opera di Michel Angelo. Lo donò a M. Metello». Il Vari muore nel 1554, sessantaseienne, lasciando la propria cospicua fortuna ai due figli⁵¹.

Il linguaggio delle due versioni

Per individuare le parti e i caratteri michelangioleschi della statua di Bassano, occorre confrontarla con i due primi *Prigioni*, col *Cristo* della Minerva e con il suo disegno. Quest'ultimo non è direttamente riferibile alla statua di Bassano, ma fa ben comprendere in quale direzione si muovesse il maestro negli anni 1517-19 (figg. 4-6)⁵².

Gli schizzi a inchiostro sul recto e sul verso, tratti probabilmente da un modello, ne rappresentano la veduta frontale. Il contorno vigoroso, il denso tratteggio e l'accurata modellazione del corpo sono direttamente paragonabili alla tecnica a matita rossa del disegno per il *Cristo Flagellato* di Sebastiano del Piombo, che Michelangelo esegue nel 1516 (fig. 7)⁵³. Come nella statua (se vista frontalmente), il gomito sinistro sporge dal petto che il braccio incrocia, mentre il torso è ancora più inclinato, meno ruotato e, come nel *Cristo* di Bassano, sembra appoggiarsi sulla croce. Diver-

47 Ivi, p. 339-340.

48 Ivi, p. 341.

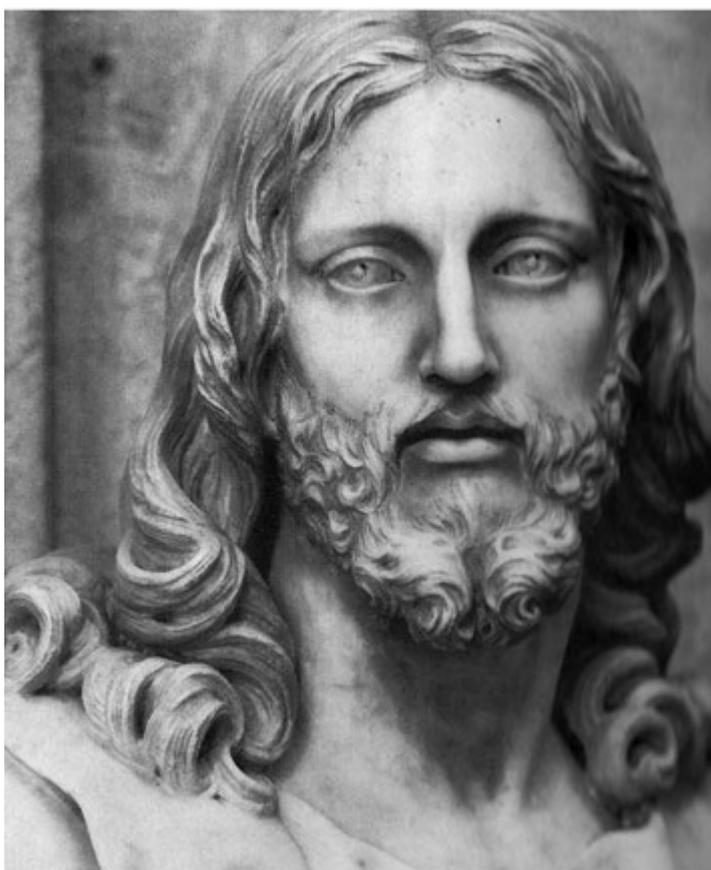
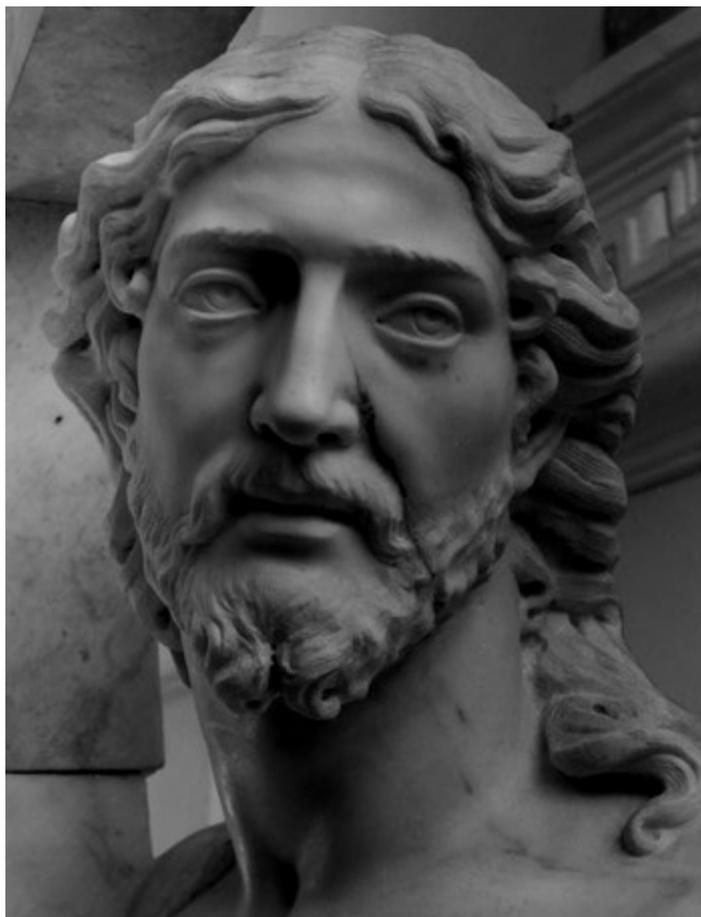
49 U. Aldrovandi, *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, e case si veggono [...]*, Giordano Ziletti, Venezia 1556, p. 247.

50 Panofsky, *Michelangelos 'Christus'*, pp. 114-119.

51 Ivi, pp. 82, 256.

52 *Corpus* 94 r-v (Collezione privata, New York): *Michelangelo Zeichnungen eines Genies*, catalogo della mostra (Vienna 2010), a cura di A. Gnann, Wien 2010, pp. 174-180, 189-192, con bibliografia.

53 Frommel, *La tomba di Giulio II*, cit., pp. 46-47.



10. *Cristo della Minerva*, dettaglio del volto.

11. *Cristo di Bassano*, dettaglio del volto.

12. Anonimo del XVII sec., *Salvatore*, cattedrale di Sées (possibile copia da originale berniniano).

samente dalla statua, gli avanbracci sono paralleli e il braccio sinistro è piegato più in alto. Nel disegno Cristo gira la testa solo leggermente verso destra e, come assorto nei propri pensieri, guarda verso il basso. Per le gambe schizzate sul verso (fig. 5) Michelangelo si serve della medesima tecnica grafica e dello stesso modello: le gambe sono quasi parallele e il piede destro non sembra ancora sollevarsi per camminare. Michelangelo rappresenta però poi in sanguigna le gambe di profilo, col piede sinistro alzato in atto di camminare. Sempre in sanguigna, ma a rovescio, egli schizza il *Cristo* sulla parte destra del verso con le gambe più divaricate, in una postura ancora più simile alla statua della Minerva. Come in pochi altri disegni, Michelangelo studia quindi almeno due viste privilegiate, di fronte e di profilo: se la statua fosse stata collocata sull'altare della vecchia cappella Porcari, la visione di profilo si sarebbe offerta a chi proveniva dal coro o dal chiostro. Già nel disegno le gambe sono più corte del canone antico, il torso è più alto e il bacino più largo, avvicinandosi ai modelli italiani del suo tempo. Cristo inizia a muoversi, e gareggia anche in sensualità con opere mature di Raffaello, che il fiorentino avrebbe potuto vedere nella sua visita romana del dicembre 1517.

Nel 1517-18 Michelangelo si procura a Carrara un blocco grande come quelli dei *Prigioni* dell'Accademia, per creare figure differenti dai *Prigioni* del Louvre e dal *Cristo* di Bassano, di circa 20 cm più spesse e dunque più tridimensionali. Nella primavera del 1519 inizia contemporaneamente il *Cristo* della Minerva e primi due *Prigioni* dell'Accademia. Quest'ultimi sono più massicci, dinamici e ruotati nello spazio di quelli del Louvre, dell'*Haman* della Cappella Sistina e perfino del *Flagellato* disegnato per Sebastiano del Piombo.

Il maestro gira il corpo più indietro che nel disegno di studio, non inclina più la testa, e la fa guardare in avanti. Solo nella statua della Minerva Michelangelo conferisce al *Cristo* l'ambiguità della *Leda* di Leonardo da Vinci, che guarda i gemelli a destra e allo stesso momento attira il cigno con il braccio che incrocia il petto.

L'asta della croce, che tocca il polpaccio destro e prosegue fin sopra le mani, è parte dello stesso blocco del corpo del Cristo, e serve anche come rinforzo delle fragili membra scolpite a tutto tondo. Diversamente dal disegno, le braccia sono tanto estese in avanti che la croce si stacca dal corpo. Al di sopra delle mani, la croce è composta di tre parti, e vi è anche attaccata la maggior parte dei singoli pezzi della canna che si unisce alla croce e alla gamba, in un fascio di tridimensionalità virtuosistica.

Visti da vicino, piedi, mani e barba rivelano le mani di Urbano e di Frizzi e non possono competere con la modellazione del corpo e con gli analoghi dettagli dei *Prigioni* del Louvre, del *Mosè* o della *Vittoria*.

Il *Cristo* della Minerva non è più chiuso in se stesso, ma affronta il mondo colmo di forza. Sta diritto e non s'inclina più sulla croce, che afferra con ambedue le mani, additandola con gli indici. Croce, canna e corda non sono solo simboli della soffe-

renza, ma anche trofeo del sacrificio e della vittoria sulla morte. Al pari di Raffaello nella *Galatea*, Michelangelo sostituisce la staticità con l'istantaneità, rappresentando un momento che passerà subito, ma che ha un profondo significato simbolico: mentre la sindone gli sta ancora scivolando di dosso, Cristo afferra i propri trofei e alza il piede per uscire dalla collina rocciosa della tomba. Si vedono le pupille indirizzate verso la nostra destra: altro indizio che il Cristo vuol essere guardato anche dal lato destro, da dove la testa appare più girata. Rappresentando il *Risorto*, come Raffaello la *Galatea*, nell'atto di congedarsi, Michelangelo giustifica un'interpretazione più dinamica e spaziale della *Leda*. Per quaranta giorni ancora Cristo si reca nel mondo, per incontrare Maddalena e i discepoli ai quali dirà «data est mihi omnis potestas in coelo et in terra [...] et ecce ego vobiscum sum omnibus diebus, usque ad consummationem saeculi» (Matteo 28, 18-19).

Michelangelo scolpisce Cristo in forme più corporee, più in carne ed ossa che non nelle precedenti rappresentazioni, ispirandosi direttamente al vangelo di Luca (24, 37-43 della *Vetus Latina di Gerolamo*): «Conturbati vero et conterriti existimabant se spiritum videre. Et dixit eis: “quid turbati estis et cogitationes ascendunt in corda vestra? Videte manus meas et pedes quia ipse ego sum. Palpate me, et videte quia spiritus carnem et ossa non habet, sicut me videtis habere”. Et cum hoc dixisset, ostendit eis manus et pedes. Adhuc autem illis non credentibus et mirantibus prae gaudio, dixit eis: “Habetis hic aliquid quod manducetur?” At illi obtulerunt ei partem piscis assi et favum mellis et cum manducasset coram eis sumens reliquias dedit eis [...]».

Come in alcuni prototipi antichi, il naso dritto del Cristo prosegue la linea della fronte e continua nelle orbite profonde e nelle sopracciglia energicamente curvate (fig. 10). Le pupille sono poco incise, mentre le labbra della bocca piena, morbida, e relativamente piccola, sono chiuse: tutti dettagli che conferiscono al volto un'espressione benigna, mite e al contempo sofferente e decisa, l'espressione di un'anima cristiana, essenzialmente distinta da quelle antiche. La ricaduta dei capelli, con la scriminatura nel mezzo, copre buona parte della larga fronte, mentre i ricci cascano, quasi come ornamento, sugli orecchi. La fisionomia è più realistica e meno stilizzata di quella dello *Schiavo morente* e non ritorna in altre opere di Michelangelo.

Il completamento del Cristo di Bassano Romano

Nel 1559 muore il figlio minore di Metello Vari, e nel 1562 il figlio maggiore: le due figlie di quest'ultimo, oramai uniche eredi, vendono la casa e probabilmente anche la collezione con la statua abbozzata, prima del 1617⁵⁴. Francesco Buonarroti

54 Panofsky, *Michelangelos 'Christus'* cit., pp. 82, 256. I loro testamenti e i rispettivi inventari non sono stati sinora rintracciati.

(1574-1631), il primo a parlare dell'iniziale versione del *Cristo* dopo una pausa di oltre mezzo secolo⁵⁵, scrive nel 1607 al cugino Michelangelo il Giovane (1568-1646), pronipote del maestro: «il signor Passignano [...] vuole ch'io vada a vedere una borza di marmo di mano di Michelangelo del Cristo della Minerva dello stesso, ma in diversa positura, et a lui gli piace, e crede che il prezzo sarà poco più che la valuta dello stesso marmo, la figura come sapete è grande al naturale [...] era nel medesimo grado questa borza che il santo Matteo dell'opera et i Prigioni di Pitti [...] e tocca da altra mano al certo»⁵⁶. Michelangelo il Giovane ne risulta proprietario quando il suo amico, il cardinale Maffeo Barberini, futuro Urbano VIII, scrive il 18 ottobre 1618 al proprio fratello Carlo: «Mi disse una volta il signor Cavalier Passignano che al signor Michelangelo Buonarroti restava qui verso il palazzo d'Alessandrino una statua cominciata di Michelangelo, et che ne harebbe fatto fuori; se si può haver per buon mercato sotto mano col mezzo del medesimo Passignano la piglierei perché il figlio del Bernino che fa grande riuscita la perfettionerebbe»⁵⁷.

Maffeo si era interessato del talento e della persona del “nuovo Michelangelo” da quando Gianlorenzo stava assistendo il padre nella Cappella Barberini di Sant'Andrea della Valle⁵⁸. Sembra però che il marchese Vincenzo Giustiniani lo abbia preceduto, acquistando il blocco abbozzato poco dopo la lettera del Barberini, e dando incarico al giovane Bernini del suo compimento. Dopo la morte di Giustiniani nel 1638, il «Cristo in piedi di marmo nudo con panno traverso di metallo moderno, che abbraccia con la dritta un tronco di Croce con corda e spongia e trè pezzi di Croce in terra alto palmi 9 incirca” si trova come unico pezzo «nella stanza à basso canto alla porta verso san Luigi» e non viene esplicitamente attribuito ad alcun artista⁵⁹. Nel 1644 Andrea Giustiniani, erede del marchese Vincenzo, lo fa collocare sopra l'altare maggiore della chiesa di San Vincenzo Martire a Bassano, incorniciato dall'edicola, sempre di proprietà dei Giustiniani, che l'olandese Reinier van Persijn aveva inciso nel 1637 e inserito nel secondo volume della *Galleria Giustiniana*, senza statua né commento⁶⁰.

Nel suo unico testamento del 1631, il marchese Vincenzo esprime la volontà d'essere

55 W. Lotz, *Zu Michelangelos Christus in S. Maria sopra Minerva*, in *Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965*, a cura di G. von der Osten, Berlin 1965, p. 145, fig. 1.

56 Panofsky, *Michelangelos 'Christus'*, cit., pp.75, 77.

57 L. Sebreghondi Fiorentini, *Francesco Buonarroti, Cavaliere gerosolimitano e architetto dilettante*, in “Rivista d'arte”, 38, 1986, pp. 49-86; I. Baldriga, scheda in *Caravaggio e i Giustiniani: toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo della mostra (Roma 2001), a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 2001, pp. 246-251.

58 C. D'Onofrio, *Roma vista da Roma*, Roma 1967, pp. 172-173; S. Schütze, *Kardinal Maffeo Barberini und die Entstehung des römischen Hochbarock*, München 2007, pp. 193-232, con bibliografia. Per il marchese Giustiniani, Bernini fece un busto di ritratto e una figura grande ignuda (S. Danesi Squarzina, *Cristo 'uomo dei dolori da Savonarola a Michelangelo'* in *L'immagine di Cristo*, a cura di C.L. Frommel, G. Wolf, Città del Vaticano 2006, fig. 24).

59 S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, 3 voll., Milano 2003, I, pp. 547-548.

60 *Ibidem*.

sepolto nella cappella Giustiniani, la terza della navata sinistra di Santa Maria sopra Minerva che il suo zio omonimo, cardinale domenicano, aveva costruita e dedicata a San Vincenzo), come poi probabilmente accadrà⁶¹. Tra i tanti altari dotati nel testamento del marchese Vincenzo per messe in suffragio della propria anima, stranamente non è nominato quello di Bassano, e non vi è nominata neppure la statua⁶². Tutti i dati sono quindi in favore del suo completamento negli anni 1618-19, a seguito di un incarico a Bernini da parte di Vincenzo Giustiniani. Il marchese avrebbe fatto rifinire un'immagine del *Risorto* per la cappella familiare di Santa Maria sopra Minerva, e dunque per la stessa chiesa e per gli stessi motivi che avevano mosso, un secolo prima, Metello Vari.

Completando la figura cinquecentesca abbozzata, Bernini avrebbe dovuto superare Michelangelo, e intonare la figura alla religiosità più sentimentale e al gusto ancora più classicheggiante del marchese e del suo tempo. Aldrovandi aveva descritto il blocco con «una vena che si scoperse nel marmo della faccia» e Francesco Buonarroti ne aveva paragonato la finitura a quella del *Matteo* nell'Opera del Duomo e dei *Prigioni* dell'Accademia⁶³. Secondo Francesco Buonarroti la statua abbozzata era già stata «toccata» da un altro scultore, e la sua postura era diversa da quella del *Cristo* della Minerva. La faccia con la vena nera, il braccio destro con un pezzo della croce e il contrapposto delle membra dovevano essere riconoscibili, e forse lo erano anche le mani con la sindone e la corda.

Michelangelo e la statua di Bassano

Presumibilmente la statua venne scolpita in uno dei blocchi avanzati dopo il ridimensionamento del progetto della tomba di Giulio II⁶⁴. Era destinata per lo stesso altare della Cappella Porcari come il *Cristo* della Minerva; con i suoi 202 cm d'altezza (senza la croce) è di appena 3 cm più bassa, mentre lo è considerevolmente rispetto ai due *Prigioni* del Louvre (alti 229 e 215 cm). Forma e dimensione degli zoccoli del *Cristo* di Bassano (66-72 x 43-47 cm), dello *Schiavo morente* (68 x 54 cm) e del *Prigione Ribelle* (74 x 42 cm) sono quasi identiche, e sono significativamente inferiori a quelle del *Cristo* della Minerva (circa 65 x 65 cm)⁶⁵. Il blocco di Bassano non permetteva quindi una postura ugualmente ruotata e tridimensionale⁶⁶.

Le analogie con opere buonarrotiane del medesimo periodo sono evidenti: la po-

61 S. Danesi Squarzina, *Caravaggio e i Giustiniani*, ivi I, p. 248; Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, cit., I p. 131-132.

62 Ivi, pp. 216-219.

63 *Ibidem*.

64 Frommel, *La tomba di Giulio II*, cit., p. 38.

65 M. Forcellino, *Catalogo delle sculture*, in Frommel, *Michelangelo il marmo e la mente*, cit., p. 302.

66 Frommel, *La tomba di Giulio II*, cit., pp. 38-39.



sizione delle gambe ricorda lo *Schiavo morente*; il braccio destro con la croce, e la parte posteriore con la sindone, rassomigliano al *Cristo* della Minerva. Anche il braccio sinistro, e la mano che afferra la sindone in modo analogo in cui la mano del *Bacco* del Bargello tiene il suo drappo, non debbono essere molto diversi dal primo abbozzo buonarrotiano. Questi potrebbe anche aver voluto scolpire la parte inferiore della croce nello stesso blocco di marmo, come poi farà nel *Cristo* della Minerva. Michelangelo mette nella sinistra di Cristo la sindone, che quindi non doveva cadere dietro le gambe, mentre il tronco d'albero è poco probabile che fosse stato previsto.

Come in altri momenti della sua vita, anche negli anni 1513-15 Michelangelo si dedica a opere diverse, lavorando simultaneamente al *Cristo*, al *Morente* e al *Ribelle*⁶⁷. Riducendo la simmetria statica delle statue precedenti, rendendole più dinamiche e anatomicamente ancora più corrette, facendole comunicare ancora di più con lo spazio, il maestro sviluppa una tendenza già apparsa in pittura nella seconda metà della volta della Cappella Sistina.

Tanto nelle sculture quanto negli studi anatomici degli anni 1513-14, Michelangelo si concentra su braccia e gambe, e la posizione della mano destra del *Morente* è,

13. *Cristo di Bassano*, dettaglio della mano destra.

14. *Schiavo morente*, dettaglio della mano destra.

67 Ivi, pp. 41-42.

infatti, direttamente paragonabile a quella del *Cristo* di Bassano, mentre completamente diversa ne è l'esecuzione (figg. 13, 14)⁶⁸.

Se si guarda la statua di Bassano ortogonalmente e da un punto di vista parallelo allo spigolo anteriore del suo zoccolo, come richiesto dalle intenzioni di Michelangelo, il *Cristo* di Bassano appare più massiccio, più ruotato e più inclinato dello *Schiavo morente*, che probabilmente era stato cominciato già nel 1506⁶⁹. Il *Cristo* di Bassano comunica più con lo spazio, è meno chiuso sia nel suo contorno lineare che tra i piani virtuali anteriore e posteriore. Al contrario del *Cristo* di Bassano, pure il *Ribelle* (iniziato non prima del 1512) rassomiglia ancora a un rilievo stratificato. La tendenza verso una maggiore torsione e comunicazione con lo spazio si manifesta anche nella leggera differenza tra il progetto degli Uffizi per la tomba di Giulio II e quello appena precedente di Berlino, ambedue databili tra la tarda primavera e la prima estate del 1513: tendenza testimoniata anche dal più stretto dialogo con il *Laocoonte*, con Prassitele e con Raffaello.

Il *Cristo* di Bassano è però ancora meno ruotato di quello della Minerva e, grazie al forte contrapposto e alla leggera inclinazione all'indietro, sembra ancora più sofferente, più vulnerabile e più simile a un crocifisso; e lo stesso può dirsi del *Cristo Flagellato* disegnato per Sebastiano del Piombo (fig. 7). Come in quest'ultimo e nel *Cristo* della Minerva, i muscoli della statua di Bassano sono meno individuati, e vengono modellati sulle membra in maniera più continua che nei due *Prigioni* del Louvre.

I muscoli poco sviluppati, le gambe e le braccia più passive, le rigide giunture di mani e piedi, il disegno dei genitali, o l'alta e più larga parte superiore della croce, sono invece dettagli che difficilmente possono attribuirsi al Buonarroti.

La maggiore incognita rimane la testa, che lo scultore di Giustianini ha ruotato leggermente verso destra per nascondere la vena nera nella piega tra naso e guancia (figg. 1, 11). Il volto originario doveva differire fundamentalmente da quello dolente del *Cristo* di Bassano, con tratti più compatti e meno sofferiti. Come nel disegno per la statua della Minerva, il volto originario doveva guardare in basso.

Anche il primo *Cristo* di Michelangelo doveva rappresentare l'ideale della bellezza maschile. Poche parti come l'avambraccio destro, il contorno della gamba sinistra, e forse anche quello della gamba destra tradiscono la mano di Michelangelo.

Sembra quindi che la postura della statua corrisponda ancora largamente al progetto di Michelangelo e che Bernini, o chi altro, ne abbia solo elaborato la superficie, cambiato la testa e aggiunto il tronco d'albero.

Nel corpo più androgino, nella pelle liscia e nel tronco d'albero, Bernini s'avvicina

68 C. Echinger Maurach, *Catalogo dei disegni*, in Frommel, *Michelangelo il marmo e la mente* cit., pp. 296-297.

69 Frommel, *La tomba di Giulio II*, cit., pp. 32-33.

al gusto ellenistico di Prassitele, ritenuto da Giustiniani e dai suoi contemporanei molto superiore a quello michelagelesco⁷⁰.

Bernini combinò tuttavia il corpo ellenistico con un volto che ricorda i *Cristi* della sua maniera matura, e della sua scuola: un volto di cui il napoletano, ispirato dalle opere di maestri come Annibale Caracci possedute nella collezione del marchese Giustiniani, si sarebbe servito per la prima volta nella statua di Bassano (fig. 12)⁷¹: il che costituisce uno dei tanti motivi per attribuirne a lui l'elaborazione.

Il ventenne Bernini si era offerto a completare l'abbozzo abbandonato del suo grande precursore: se, come sembra, ne ha rielaborato almeno buona parte, si tratterebbe di un caso che non ha pari nella storia dell'arte: il maggiore scultore seicentesco avrebbe gareggiato nello stesso blocco di marmo con il maggiore scultore del Rinascimento, l'avrebbe reinterpretato e addirittura cercato di superarlo. Collocandolo in una stanza separata presso l'entrata del proprio palazzo romano, Giustiniani deve averlo ancora tenuto in grande considerazione: ma per circa 350 anni a venire la sua sfortuna perdurerà, e fino ai tempi recenti nessuno ne avrà avuta notizia.

70 Sul mutato rapporto con l'antico di Giustiani e Bernini, Frommel, *Michelangelo, Bernini*, cit., pp. 296-297.

71 I. Lavin, *Bernini e il Salvatore. La 'buona morte' nella Roma del Seicento*, Roma 1998, pp. 55-61.

Michelangelo e la luce

Georg Satzinger

Che Michelangelo sia un artista per il quale la luce ricopriva un significato davvero speciale lo si evince già dalle fonti scritte. Per il monumento funebre di Giulio II, nel 1532, fra le due chiese madri della famiglia della Rovere – Santa Maria del Popolo e San Pietro in Vincoli – Michelangelo preferì quest’ultima per sistemare la tomba, perché «al Popolo sarebbe stata bene, come in loco più frequentato; ma non v’è loco capace né lumi al proposito»¹. La luminosità gli stava a cuore, perciò criticò nel 1546 il progetto di Sangallo per San Pietro, in quanto, stando a Vasari, la basilica sarebbe stata «cieca di lumi», sicché – per citare le stesse parole buonarrotiane – «toglie tucti i lumi a la pianta di Bramante; e non solo questo, ma per sé non à ancora lume nessuno»². Un riflesso della sensibilità del maestro per la luce può poi esser colto nell’autobiografia di Benvenuto Cellini, nella quale Michelangelo viene chiamato espressamente in causa come autorità circa la corretta illuminazione della scultura. Il busto in bronzo realizzato da Cellini per Bindo Altoviti sarebbe stato «messo a cattivo lume», nello studio del banchiere, in mezzo a numerose opere antiche, mentre le qualità dell’opera si sarebbero rivelate solo «se l’avessi il suo ragionevol lume». Michelangelo avrebbe rimproverato a Bindo Altoviti la posizione errata rispetto alle finestre, e l’assenza di luce dall’alto: poiché



1. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

Ringrazio Elena Filippi per la traduzione. Una versione precedente si trova in: J. Myssok e J. Wiener (ed.), DOCTA MANUS. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke, Münster 2007, pp. 239-254.

1 Così riferisce le argomentazioni di Michelangelo il legato urbinato, il giorno dopo la discussione (30 aprile 1532): G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, 5 voll., Milano-Napoli 1962, III, p. 1182; G. Satzinger, *Michelangelos Grabmal Julius' II in S. Pietro in Vincoli*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 64, 2001, pp. 177-222, in particolare pp. 190-ss.

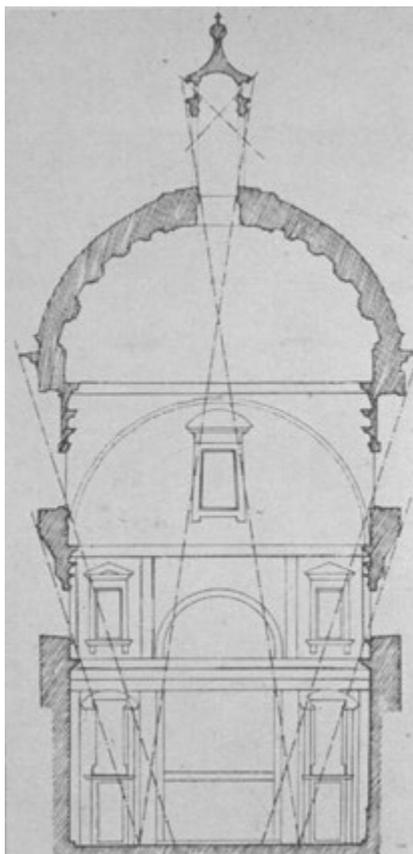
2 Vasari, *La vita di Michelangelo*, cit., I, p. 83. Michelangelo 1546-47 a Bartolomeo Bussotti (non a Messer Bartolommeo [Ferratino], vedi: F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo a della Porta*, 2 voll., Roma 2011, I, pp. 52-ss.): *Il Carteggio di Michelangelo*, a cura di G. Poggi, P. Barocchi, R. Ristori, 5 voll., Firenze 1965-83, IV, p. 251 (da ora *Carteggio*).

il busto era collocato in una nicchia di fronte a un singolo ordine di finestre, «se queste finestre — così riporta Cellini di Michelangelo — fussino lor di sopra come le son lor di sotto, le mostrerrieno tanto meglio che quel vostro ritratto in fra queste tante belle opere si farebbe un grande onore»³.

I criteri buonarrotiani desu- mibili da questi pochi ma fon- damentali passi, si limitano ad aspetti affatto generici, quali la «piena luce» o la «illu- minazione dall'alto»: aspetti, tuttavia, che vengono sempre definiti da Michelangelo per contrasto rispetto a uno stato

di cose ritenuto deficitario, e che pertanto possiedono la forza di enunciati tutt'altro che secondari. Regole più articolate e principî luministici più specifici si possono ricavare dall'esame delle opere realizzate e dei progetti. Ne prenderò in esame quattro: la cappella Medici, la Biblioteca Laurenziana, il monumento funebre per Giulio II, e infine San Pietro in Vaticano⁴.

Già Frommel ha richiamato l'attenzione su alcuni aspetti dell'ingegnosa disposizione delle finestre della cappella Medici, iniziata nel 1520⁵. Le quattro finestre delle lunette, la cui apertura è leggermente allargata alla base, sono infatti a tal punto rialzate nella parte esterna del tamburo, che la luce vi viene catturata come da una serie di imbuti, i quali la proiettano in basso (figg. 1, 2). I coni di luce diagonale, prodotti dall'ampliamento delle mostre esterne dei finestrati, non sono invero una novità: li troviamo già in Bramante, anche se non costruiti con la medesima efficacia nel produrre una



2. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

3. Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova, interno.

3 B. Cellini, *La Vita*, a cura di C. Cordié, Milano-Napoli 1996, p. 414; J. Pope-Hennessy, *Cellini*, Milano 1986, p. 219; *Carteggio*, IV, p. 387. Cfr. *Raphael, Cellini and a Renaissance Banker. The Patronage of Bindo Altoviti*, catalogo della mostra, Boston 2004, cat. n. 20, pp. 404-ss. (D. Zikos).

4 Manca a tutt'oggi un'indagine sistematica della luce nella scultura, come pure nell'architettura, della prima età moderna. Vedi il contributo esemplare di Ch. Davis, *Architecture and Light: Vincenzo Scamozzi's Installation in the Chiesetta of the Palazzo Ducale in Venice*, in "Annali di Architettura", 14, 2002, pp. 171-193, con indicazioni bibliografiche a n. 56.

5 Ch.L. Frommel, *S. Eligio und die Kuppel der Cappella Medici*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964, 3 voll., Berlino 1967, II, pp. 41-54; A. Prater, *Michelangelos Medici-Kapelle. 'Ordine composto' als Gestaltungsprinzip von Architektur und Ornament*, Waldsassen 1979, pp. 123-125; G.C. Argan, B. Contardi, *Michelangelo architetto*, Milano 1996⁴, pp. 175-185.

luminosità radente centrata come è dato riscontrare nella cappella Medici⁶. Questa peculiare luminosità è poi volutamente accentuata dall'articolazione spiccatamente filigranata della lanterna, completata nel 1524⁷.

Nessuno ha sinora osservato l'originalità con cui Michelangelo, almeno in parte, ha dotato di finestre il secondo ordine della cappella, una soluzione cui si opponevano in linea di principio notevoli difficoltà edilizie (figg. 1-3). La cappella del transetto di San Lorenzo, ma soprattutto il rivestimento esterno del lato orientale e settentrionale dell'attuale Sacrestia Nuova, realizzato nel 1510 in base a un precedente progetto per una diversa sacrestia, rende di fatto impossibile l'apertura di finestre all'altezza del secondo ordine⁸. Anche la coppia di finestre aperte sulla parete orientale (San Lorenzo è orientata, *more romano*, a occidente) restavano pertanto cieche.

Nella parete occidentale, ridefinita sotto la guida di Michelangelo, era invece possibile aprire finestre senza difficoltà: era sufficiente che i profili esterni delle aperture fossero tracciati abbastanza in alto per sovrastare la bassa costruzione adiacente (fig. 1). Sul lato settentrionale, anch'esso già rivestito, Michelangelo scoprì che l'impianto della Sacrestia Nuova, che egli aveva ripreso dalla Vecchia di Brunelleschi, consentiva di aprire profondi lucernari dietro il vecchio rivestimento, su entrambi i lati della volta sopra l'altare: in tal modo si poteva apportare luminosità alle due finestre interne del secondo ordine. Con questo accorgimento Michelangelo riuscì inoltre a ottenere che ciascuna delle pareti della cappella, compresa quella dell'altare, oltre alla luce che discende uniformemente dal colmo della cupola e dalle finestre delle lunette, ricevesse una propria specifica illuminazione da una luce radente che entra a metà altezza e da una luce diagonale con un angolo di 45 gradi.

6 Riguardo alla Sacrestia di Santa Maria presso San Satiro vedi U. Kahle, *Renaissance-Zentralbauten in Oberitalien: Santa Maria presso San Satiro. Das Frühwerk Bramantes in Mailand*, München 1982; per il coro di Santa Maria del Popolo, N. Riegel, *Capella Ascanii-Coemiterium Julium. Zur Auftraggeberschaft des Chors von Santa Maria del Popolo in Rom*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 30, 1995, pp. 191-219; Ch. L. Frommel, *Giulio II e il coro di Santa Maria del Popolo*, in "Bollettino d'arte", 85, 2000, 112, pp. 1-34.

7 W.E. Wallace, *The Lantern of Michelangelo's Medici Chapel*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 33, 1989, pp. 17-36.

8 Come risulta chiaramente dai resti architettonici, il rivestimento esterno doveva comprendere un edificio annesso di forma allungata, con almeno tre archi all'esterno, certamente progettato come sacrestia, e che però doveva espressamente non rispecchiare la vecchia sacrestia del Brunelleschi, vale a dire il mausoleo dei Medici; cfr. G. Satzinger, *Ein unbekanntes Projekt für die Neue Sakristei von San Lorenzo vor Michelangelo*, in *Studien zur Künstlerzeichnung. Klaus Schwager zum 65. Geburtstag*, a cura di S. Kummer, G. Satzinger, Stuttgart 1990, pp. 78-95, specialmente p. 84. Un tale progetto può esser stato concepito solo nel periodo della cacciata dei Medici (prima del 1512) e come *terminus post quem* dev'essere considerato il cosiddetto «corridoio Ginori», la cui esistenza è attestata ancora nel 1507, e che dovette essere demolito per i lavori michelangeloeschi. Per quanto concerne questo corridoio cfr. Sh.E. Reiss, *The Ginori Corridor of San Lorenzo and the Building History of the New Sacristy*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 52, 1993, pp. 339-343. Decade pertanto l'ipotesi di Saalman di una precedente struttura che risalirebbe al 1490, ipotizzata in H. Saalman, *The New Sacristy of San Lorenzo before Michelangelo*, in "Art Bulletin", 67, 1985, pp. 199-228. Tuttavia, non è del tutto plausibile la conclusione della Reiss, secondo cui la Sacrestia Nuova sarebbe stata eretta dalle fondamenta soltanto dal 1519. La tesi della edificazione *ex novo* è tuttavia sostenuta anche da Caroline Elam, *The Site and Early Building History of Michelangelo's New Sacristy*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 23, 1979, pp. 155-186; cfr. pure la discussione Saalman-Reiss in *Letters to the Editor* in "Journal of the Society of Architectural Historians", 53, 1994, p. 123-ss. P. Ruschi, *La Sagrestia Nuova, metamorfosi di uno spazio*, in *Michelangelo architetto a San Lorenzo. Quattro problemi aperti*, Firenze 2007, pp. 15-87.

L'inserimento della cappella in un corpo architettonico e il suo rivestimento preesistente, hanno portato Michelangelo a elaborare soluzioni, come le finestre a imbuto rialzate e i lucernari, cui avrebbe fatto più volte ricorso in seguito. La ricca differenziazione della luce, con cui seppe valorizzare la plasticità dell'architettura e delle sculture, diventa parte integrante della sua concezione artistica. Basti qui una breve osservazione: le allegorie delle Ore del Giorno, cui mise mano a edificio concluso nel 1524, visualizzano il passare del tempo nell'arco della giornata, e per questa, in segno di lutto per i defunti, via alludono alla caducità (fig. 4)⁹. Nelle sottili sfumature di luci e ombre le sculture delle Ore sfruttano l'illuminazione della cappella, così accuratamente studiata, al fine di esaltare il proprio specifico portato espressivo: che è quello di segnare i diversi momenti del giorno, e ciò vale soprattutto per la Notte, la cui massa opaca riflette la luce in un chiarore diafano, mentre il volto reclinato, messo in ombra dal braccio, permane in una relativa oscurità.

Abbiamo qui la prova del fatto che Michelangelo fece risolutamente ricorso anche in architettura a ciò che sembra essere il privilegio esclusivo dei pittori: dare liberamente forma, nei dipinti, alla luce e alle ombre. Intorno al 1492 Leonardo da Vinci aveva riconosciuto alla pittura un essenziale vantaggio sulla scultura: «la pittura porta per tutto con seco lume e ombra»¹⁰, un pensiero che Baldassare Castiglione ribadirà, enfatizzandolo, nel 1527: «alle statue mancano molte cose che non mancano alle pitture, e massimamente i lumi e l'ombra»¹¹. Non fu certo un caso, dunque, se Benedetto Varchi, vent'anni dopo, oppose a questi rilievi un argomento che sembra tratto proprio dalla buonarrotiana cappella Medici, e dalla disposizione delle figure distese che da poco erano state messe in opera. Nella sua *Lezzione* del 1549, ragionando intorno al pa-



4. Michelangelo, tomba di Giuliano de' Medici.

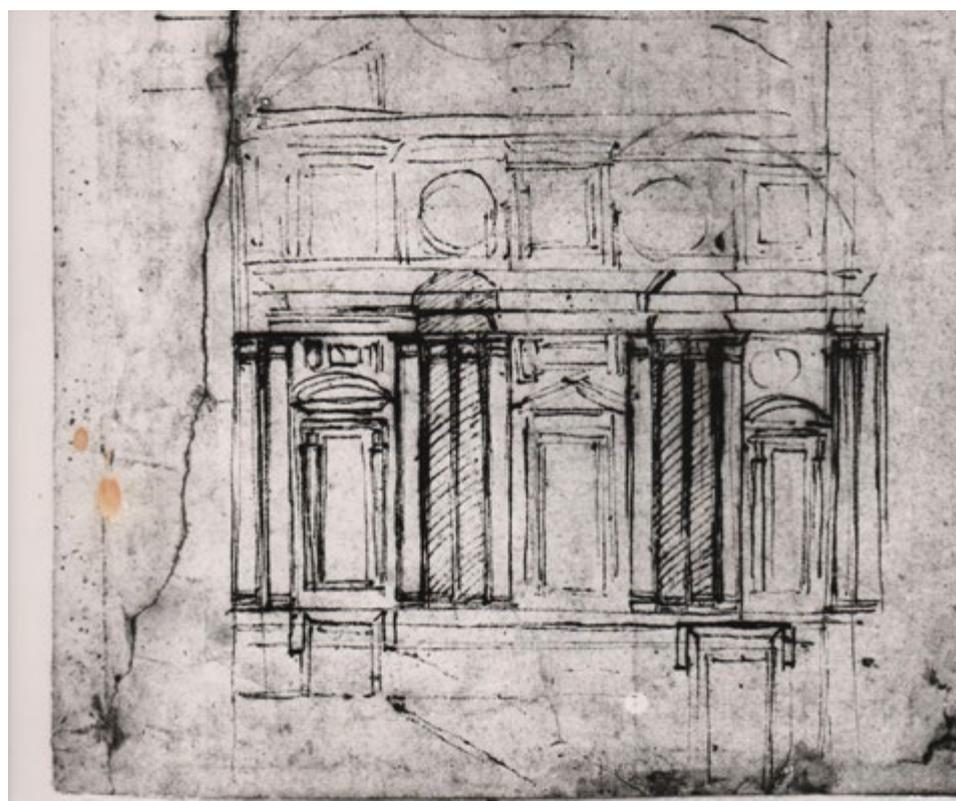
9 Da ultimo cfr. J. Poeschke, *Historizität und Symbolik im Figurenprogramm der Medici-Kapelle*, in *Praemium virtutis II. Grabmäler und Begräbniszeremoniell in der italienischen Hoch- und Spätrenaissance*, a cura di J. Poeschke, B. Kusch-Arnhold, Th. Weigel, Münster 2005, pp. 145-169.

10 *Scritti d'arte del Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, 9 voll., Torino 1978, III, p. 480.

11 Ivi, p. 490.

ragone delle arti, Varchi riconoscerà infatti alla scultura un particolare privilegio, rispetto alla pittura, proprio nella vivacità della luce naturale: «E se alla scultura mancano i lumi e l'ombre che gli dà l'artefice, vi sono quegli e quelle che fa la natura stessa, i quali e le quali si vanno variando naturalmente, il che non fanno quegli de' pittori»¹². E allora Michelangelo viene a essere — par lecito aggiungere — un artista che col mezzo architettonico guida la mano della natura, per conferire la massima espressività alle proprie figure scolpite.

I progetti per la Biblioteca Laurenziana offrirono nel 1525 a Michelangelo l'opportunità di continuare a riflettere sull'esperienza della cappella Medicea¹³. Mentre la sala di lettura, grazie a una serie fitta d'alte finestre rettangolari su entrambi i lati, offriva un'ottimale illuminazione funzionale alla lettura — un carattere del resto ampiamente sperimentato nelle biblioteche del Quattrocento — nel Ricetto e, sul lato opposto della sala, nella sezione dedicata ai libri rari, Michelangelo presentò soluzioni affatto originali per ciò che riguardava l'illuminazione. Per il Ricetto egli avrebbe potuto comodamente optare per una prosecuzione della serie finestrata della sala di lettura. Al contrario, com'è noto, nella



5. Firenze, Biblioteca Laurenziana, ricetto.

6. Michelangelo, ricetto, 1525, (Firenze, CB A 48, particolare).

¹² Ivi, p. 54l.

¹³ Ancora fondamentale è R. Wittkower, *Michelangelo's Biblioteca Laurenziana*, in "The Art Bulletin", 16, 1934, pp. 123-218; Argan, Contardi, *Michelangelo architetto*, cit., pp. 186-197; da ultimo D. Hemsoll, *The Laurentian Library and Michelangelo's Architectural Method*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 66, 2003 [2004], pp. 29-62, dove non si tiene conto delle questioni relative alla luce.

struttura parietale del Ricetto Michelangelo operò un rovesciamento fra interno ed esterno: chi entra dal chiostro si trova in un interno le cui pareti mostrano in realtà tutti i caratteri di un'architettura di facciata, nella quale — e qui culmina l'inversione — le colonne affondano nella parete, mentre le zone delle edicole sporgono in avanti. In tutta coerenza, Michelangelo concepì per questo luogo un'illuminazione che contrasta ogni convenzione. L'impianto parietale, progettato nel 1525, era già ampiamente congruente, per quanto riguarda lo zoccolo e l'ordine principale colonnato, alla soluzione che avrebbe di lì a poco adottato (figg. 5, 6)¹⁴.

Al di sopra Michelangelo aveva previsto un attico privo di finestre, articolato in campiture rettangolari alternate a tondi, mentre il soffitto doveva restare alla stessa altezza di quello della sala di lettura. Il Ricetto doveva essere illuminato esclusivamente tramite i cosiddetti «occhi di vetro nel palco», che bisogna immaginare come oculi rotondi in vetro, sistemati

orizzontalmente in un soffitto piano a cassettoni, o forse in un suo incasso. Clemente VII temeva che, a causa del deposito di polvere, quegli «occhi» si sarebbero offuscati così in fretta da dover destinare due frati gesuati, muniti di panni, col compito specifico di togliervi la polvere¹⁵.

Il fascino della proposta di Michelangelo, che il papa riconobbe espressamente come una «fantasia» e una «cosa bella et nuova», stava chiaramente nel fatto che le campiture dell'attico si sarebbero riprodotte sul soffitto, e avrebbero integrato con efficacia, in virtù dell'alternanza di comparti aperti e luminosi con altri chiusi e scuri, il gioco seducente delle pareti, dovuto alla contrapposizione di colonne che si ritraggono entro nicchie buie e di porzioni di parete, scavate da edicole, che invece avanzano a raccogliere la luce. Il sottotetto al di sopra del «palco» doveva servire da lanterna, la



7. Michelangelo, ricetto, tabernacolo.

14 La fonte principale è il progetto CB 48 A, Ch. Tolnay, *Corpus dei Disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-80, IV, n. 527 (d'ora in avanti *Corpus*).

15 *Carteggio*, IV, p. 186; lettera del 29 novembre 1525 di Giovan Francesco Fattucci a Michelangelo: «Nostro Signore à preso grande piacere quando lesse che voi vi eri risoluto a fare il ricetto: sì che sollecitatelo. Ora, circa alle finestre sopra tetto con quelli ochi di vetro nel palco, dice Nostro Signore che gli pare cosa bella et nuova; niente di manco non si risolve a fare, ma disse che e' bisognierebe soldare dua frati delli Iesuati che nonn atendessino ad altro che a nettare la polvere». Si veda anche la lettera, dello stesso tenore, di Pier Paolo Marzi del 23 dicembre 1525, *ivi*, p. 194.

quale avrebbe ricevuto la luce dalle aperture nelle pareti opportunamente rialzate. Una siffatta illuminazione dall'alto avrebbe conferito una particolare efficacia visuale alla decisa articolazione plastica della parete, e naturalmente avrebbe messo in massima evidenza anche le sculture (moderne) che ritengo fossero progettate per le edicole del Ricetto (fig. 7). I plinti, della profondità di un braccio, offrono spazio sufficiente per delle statue, che si può immaginare formassero un ciclo di autori famosi, come Plinio il Vecchio e Alberti suggeriscono per le biblioteche¹⁶.

Purtroppo il senso pratico del pontefice impedì la realizzazione di questa «fantasia» michelangiolesca che avrebbe offerto alla Biblioteca Laurenziana un ingresso di singolare ampiezza, auratico, capace di trasportare il visitatore in un'atmosfera lontana da tutto ciò che poteva apparirgli familiare. Il progetto finale dell'ordine superiore del Ricetto, realizzato su una sola parete, prevedeva invece tre sole finestre, ciascuna aperta nella nicchia rettangolare mediana delle tre pareti libere. Esse avrebbero prodotto una moderata luce diagonale dall'alto, con un leggero effetto di centratura. I restauri primonovecenteschi hanno invece portato all'apertura di tutte e nove le nicchie dell'ordine superiore, e quindi a una luce molto più chiara di quella voluta da Michelangelo.

Sullo sfondo del progetto per il Ricetto si comprende compiutamente anche la sala triangolare (o, meglio, esagonale) che Michelangelo progetta in quello stesso 1525 per ospitare i testi rarissimi, da collocarsi sul lato opposto della sala di lettura. Finora vi si è dedicata scarsa attenzione¹⁷. In origine sulla testata della sala di lettura doveva sorgere una cappella, che presto lasciò tuttavia spazio all'idea di un luogo dedicato ai libri più rari, come possiamo evincere da due disegni buonarrotiani (figg. 8, 9)¹⁸.

La topografia estremamente angusta stimolò un progetto davvero singolare: uno spazio esagonale irregolare e smussato, costruito su di un triangolo equilatero, la cui

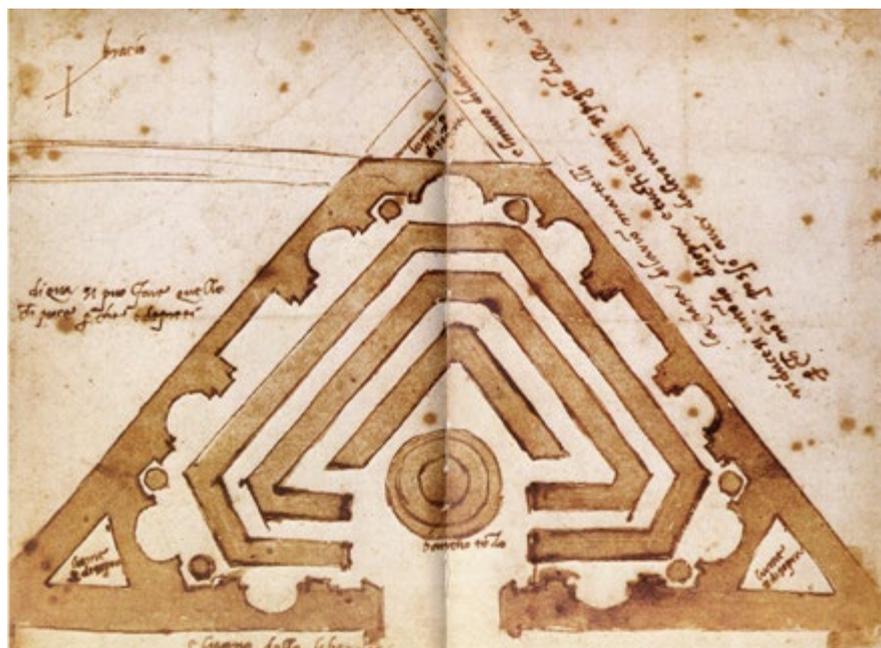
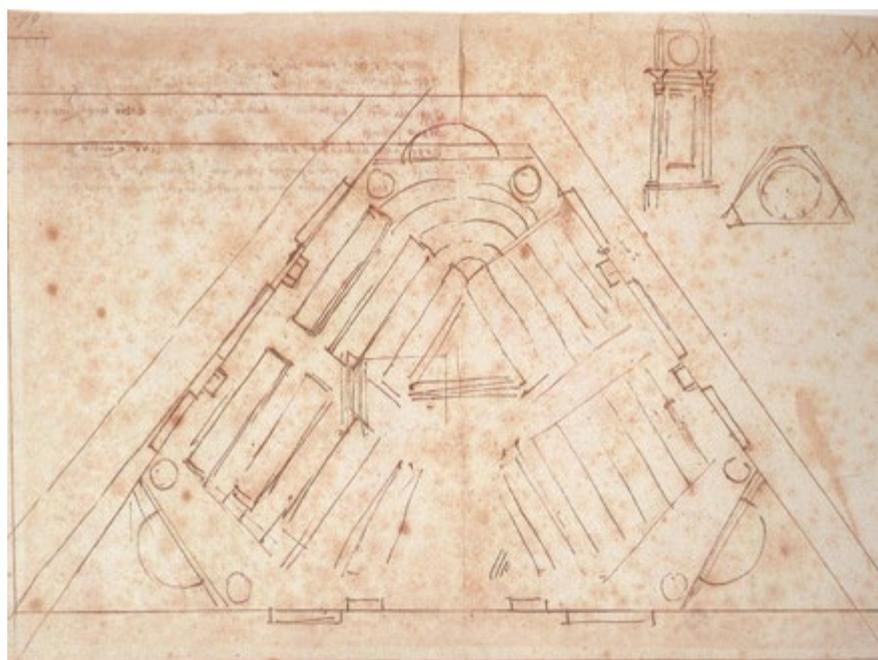
16 Plinio il Vecchio, *Naturalis Historiae*, XXXV, 2.9-11; L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, VIII, 9. Fra gli indizi utili a sostenere che per il Ricetto fossero previste statue moderne, vanno ricordate le testimonianze di Vasari nelle *Vite* di Tribolo e di Montorsoli, secondo le quali Clemente VII avrebbe mandato i due scultori a Firenze «per dar fine, sotto la disciplina di Michelangelo Buonarroti, a tutte quelle figure che mancavano alla sagrestia e libreria di San Lorenzo»: G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, 9 voll., Florenz 1906, VI, pp. 64, 632 (d'ora in avanti Vasari-Milanesi, *Le Vite*); vedi la mia recensione di W.E. Wallace, *Michelangelo at San Lorenzo. The Genius as Entrepreneur*, Cambridge 1994, in "Annali di architettura", 10-11, 1998-99, pp. 337-ss. Al tempo ancora non conoscevo le osservazioni del Tolnay, in cui egli supponeva nel Ricetto la previsione di sculture raffiguranti «uomini illustri»: Ch. Tolnay, *Michelangelo Buonarroti*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, Venezia-Roma 1963, vol. 9, coll. 263-306, citazione da col. 297; Id., *Corpus* nn. 559 e 560. Giovan Battista Nelli, nel suo Album del 1687, *Opere d'Architettura di Michelangelo Buonarroti fatte per S. Lorenzo di Firenze* (Firenze, GDSU 3696-3739 A), dedicato a Ferdinando de' Medici, sostiene che Michelangelo volesse collocare nel Ricetto undici statue e altre nove statue nel locale dedicato ai testi rarissimi. Invece W. Liebenwein, *Un 'Antiquarium' per la Biblioteca Laurenziana? Riflessioni sul ricetto di Michelangelo*, in "Rara volumina. Rivista di studi sull'editoria di pregio e il libro illustrato", 3, 1996 [1997], pp. 17-33, fa l'ipotesi che Michelangelo volesse collocarvi statue antiche, come accadrà più tardi nella Libreria Marciana di Venezia.

17 Wittkower, *Michelangelo's Biblioteca*, cit., pp. 180-186, in particolare per quanto riguarda i progetti del 1525 e la loro approvazione da parte di Clemente VII a fine anno. La ricostruzione del progetto da parte di Wittkower è tuttavia insufficiente, in quanto la sua ipotesi di un «occhio» (p. 185 nota 121), ovvero di un grande lucernario vetrato, non trova riscontro nelle fonti. P. Ruschi, *Il suggello mancante: la "libreria secreta"*, in: *Michelangelo architetto a San Lorenzo. Quattro problemi aperti*, Firenze 2007, pp. 143-155.

18 Casa Buonarroti A 79 e A 80; *Corpus* nn. 559-560.

base corrisponde al lato corto della sala di lettura: i fulcri plastico-architettonici della saletta sono collocati sui tre lati più corti¹⁹. Questi sono incorniciati da colonne staccate a tutto tondo che occupano gli angoli, con trabeazione ad angolo retto. Esse sono affiancate da nicchie tondeggianti a base rettangolare, che dovevano probabilmente alloggiare sculture²⁰. I tre lati lunghi sono articolati fra pilastri alternati a nicchie. Immediatamente dietro la porta d'ingresso, posta in asse, doveva essere collocato un tavolo di lettura rotondo, circondato da tre file di banchi (o scaffali) di foggia poligonale, una sistemazione che ricorda un labirinto, forse non a caso. Come nella sala grande, gli scaffali per i libri avrebbero assunto solo l'altezza dello zoccolo. Al di sopra dei lati corti erano previsti grandi tondi aperti, dietro i quali dovevano trovarsi lucernari: il disegno della pianta riporta qui su tutti e tre gli angoli la dicitura «lume di sopra»²¹. Una scritta tracciata sopra l'intero ambiente precisa: «riducesi in tondo disopra e tucti e lumi si pigliono dalla volta, perche non si possono aver daltrove». Si dovranno interpretare queste parole nel senso di una volta a padiglione al di sopra di una pianta esagonale irregolare, con aperture nei segmenti corti (figg. 10, 11). Verso il colmo della volta sono forse da supporre degli spicchi smussati: «riducesi in tondo disopra»²².

I tre locali della biblioteca si presentano come una sequenza ritmica, rispettosi l'uno dell'altro quanto alla forma, all'arredamento, all'illuminazione, pur rappresentan-



8. Michelangelo, sala per i libri rari (Firenze, CB A 79).

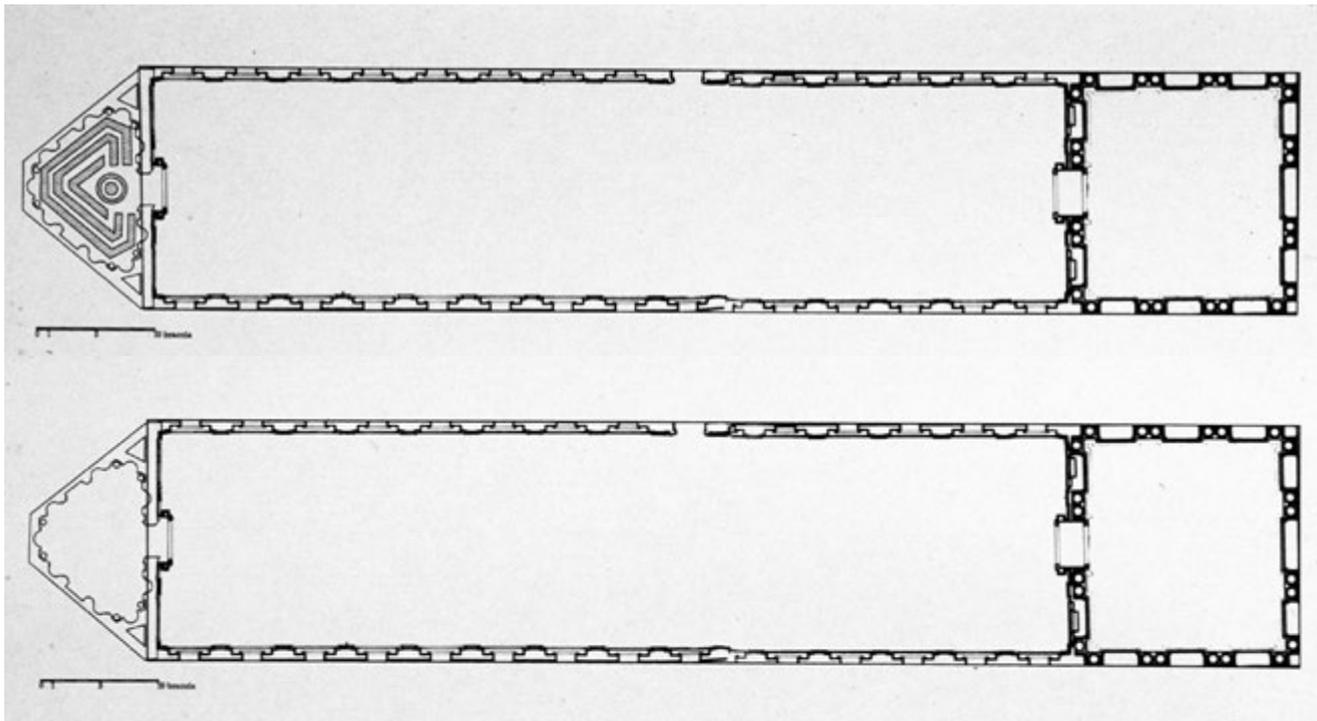
9. Michelangelo, sala per libri rari (Firenze, CB A 80).

19 *Corpus* n. 559, parla erroneamente di un triangolo equilatero.

20 Come nota 16.

21 Casa Buonarroti A 80.

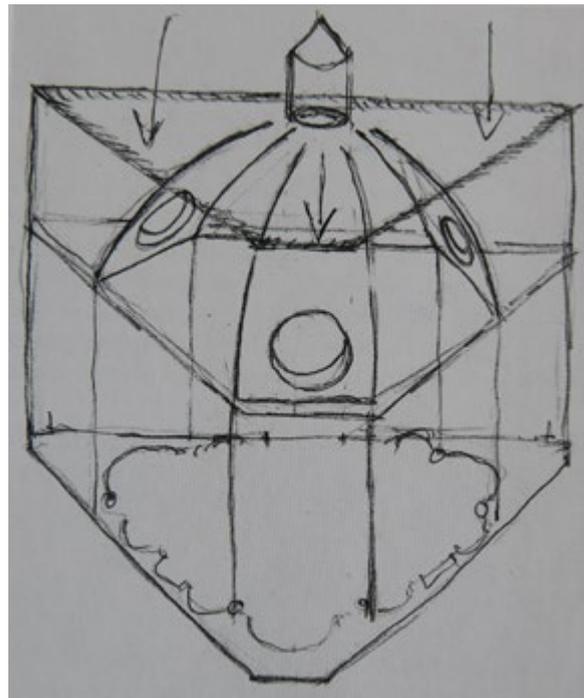
22 Non sembra che dovesse essere realizzata una volta a cupola appoggiata su pennacchi, come è disegnato nel precedente schizzo della pianta in CB 79 A. Le parole «riducesi in tondo di sopra» potrebbero descrivere anche una cupola come quella di Sant'Ivo del Borromini.



10. Biblioteca Laurenzana, ricostruzione con la sala per i libri rari.
11. Sistema di luce della sala per i libri rari nella versione CB A 80.

do al contempo unità fra loro notevolmente contrapposte.

In primis, lo spazio centrale del Ricetto, dall'auratico effetto che si è sopra descritto: il suo orientamento spaziale è dato soltanto dalla scala e dal rispettivo asse parietale. Grazie alla completa rottura delle convenzioni nell'articolazione delle pareti e nell'illuminazione dall'alto, il Ricetto intende sospingere il visitatore su di un altro livello, concretamente e metaforicamente. A seguire vi è la sala di lettura, considerevolmente longitudinale, con le sue teorie di banchi: essa è apparentata col Ricetto per il vocabolario architettonico, ma ha un'orchestrazione più moderata ed è illuminata lateralmente.



Infine, ancora una volta, il visitatore si sarebbe sorpreso al cospetto dello spazio esagonale di uno studiolo del tutto inusitato, illuminato superiormente dalla volta. Nella sua profondità di solo dieci braccia, questa stanza avrebbe forzato lo sguardo dello spettatore al di sopra del labirinto dei banchi, mettendolo faccia a faccia con un segmento di parete stretto ma riccamente articolato sul piano plastico, posto a chiusura dell'intera sequenza spaziale. Per i suoi connotati strutturali — colonne, nicchia — esso poteva apparire come un massiccio pilastro, la cui impressione risultava tuttavia sconfessata dalla perforazione nella volta

irrorata di luce. Davanti ai suggestivi disegni di Michelangelo si rischia quasi di non cogliere il contrasto col quale si sarebbero fusi la monumentalità del *concetto* e le piccole dimensioni dell'ambiente, che ricorda quelle di uno studiolo (le colonne avrebbero avuto il diametro di solo mezzo braccio): un effetto che avrebbe in ogni caso interamente soddisfatto la funzione alla quale l'ambiente doveva essere adibito²³.

L'intenzione era di far vivere un'esperienza architettonica straordinaria, al culmine di una composizione la cui sequenza era studiata così accuratamente da non trovare eguali neppure negli edifici barocchi.

L'ingegnoso gioco con le convenzioni visive di Michelangelo, ha il suo fulcro nelle fonti luminose: esse svolgono il ruolo di un ausilio tecnico ideale per ottenere un'illuminazione differenziata e dall'alto, utile a mettere in scena l'apparato architettonico non meno che il corredo scultoreo. A quali stimoli possa aver attinto Michelangelo nell'originale concezione di questi lucernari, può essere solo supposto. Mi limito qui a due o tre indicazioni, che servono a offrire poco più di un orizzonte nel quale potrebbe essersi mossa la

fantasia dell'artista. Un'architettura analoga, stimolata da antiche volte traforate, si riscontra nell'incisione di Bramante-Prevedari del 1481, ma soprattutto nella sacrestia bramantesca di Santa Maria presso San Satiro: è chiaro che queste ricerche avevano assunto forma concreta già nell'ultimo trentennio del Quattrocento²⁴. Infine, una bizzarra come il *Martirio di Santa Caterina* di Giuliano Bugiardini nella cappella Rucellai di Santa Maria Novella — per le cui figure si vuole, secondo Vasari, la collaborazione di Michelangelo e Tribolo — può offrire un esempio sorprendentemente illuminan-



12. Giuliano Bugiardini, *Martirio di Santa Caterina*, Firenze, Santa Maria Novella.

23 W. Liebenwein, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977. Il progetto iniziale prevedeva l'inserimento, su ciascuno dei lati corti della sala di lettura, di due piccoli "studietti", in cui dovevano essere conservati libri di particolare pregio; Wittkower, *Michelangelo's Biblioteca*, cit., p. 180; *Carteggio*, III, p. 4 (10 marzo 1524).

24 Per l'incisione Prevedari vedi C. Strinati, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra di Venezia, Milano 1994, p. 502-ss.; D. Landau, P. Parshall, *The Renaissance Print. 1470-1550*, New Haven-London 1994, pp. 104-108. Sulla Sacrestia di Santa Maria presso San Satiro vedi Kahle, *Renaissance-Zentralbauten*, cit., *passim*. Anche nell'ambito di Francesco di Giorgio si ritrovano nell'architettura dipinta analoghe aperture nelle volte: *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, catalogo della mostra a Siena, Milano 1993, pp. 110-ss., n. 1c.

te delle estreme soluzioni a cui poteva giungere la pittura d'altare fiorentina del tempo (fig. 12)²⁵.

Quando, nel 1532, si doveva scegliere il luogo definitivo della sepoltura di Giulio II, Michelangelo ritenne San Pietro in Vincoli la sede più adatta, anche a motivo del fattore luce. Ma non si ritenne per ciò soddisfatto dello *status quo*. Riassumo brevemente alcuni esiti dei miei studi, già pubblicati, con particolare riguardo al tema qui discusso²⁶. Nella serie di progetti michelangioli per la tomba del papa roveresco, la luce ebbe subito un ruolo essenziale, tale da diventare, assai più che nei disegni per la Biblioteca Laurenziana, una componente dell'opera di cui è parte integrante; non solo la luce accentua la *vis* espressiva delle sculture — come accade nella cappella Medici — ma diviene l'elemento portante di un nuovo significato del monumento funebre, ossia un motivo semantico.

Nel transetto meridionale della basilica, in alto a sinistra della parete di testata, Michelangelo scorse una bifora isolata che, al pari della volta sovrastante, era dovuta ai lavori d'ampliamento promossi dai cardinali titolari Niccolò Cusano e, soprattutto, Giuliano della Rovere. Michelangelo sostituì questa finestra relativamente piccola, e in parte chiusa coperta dal traforo in pietra, con un'ampia apertura rettangolare che proietta sulla mostra funebre di Giulio II una chiara luce radente, che proviene da sinistra in alto: la struttura architettonica della tomba, col suo fine rilievo, ne risulta notevolmente evidenziata, non meno del resto che le figure scolpite (fig. 13)²⁷. Le statue delle due allegorie, la *Vita attiva* e la *Vita contemplativa* (Rachele e Lia) furono appositamente concepite e disposte in



13. Roma, San Pietro in Vincoli, tomba di Giulio II.

25 Vasari-Milanesi, *Le Vite*, VI, p. 207s; L. Pagnotta, *Giuliano Bugiardini*, Torino 1987, p. 222-ss., cat. N. 70.

26 Satzinger (come nota 1).

27 Satzinger (come nota 1), pp. 206-208.

funzione della luce che cade da sinistra, come ben si vede specialmente nella *Vita contemplativa*, in cui l'animazione impressa dalla luce non riguarda soltanto il gesto, ma coinvolge persino il panneggio della veste con i caratteristici fasci di pieghe, le fughe d'ombre e le falde interne, tese e animate da leggere increspature. Il modo di procedere è del tutto analogo a quello usato nelle figure del *Giudizio Universale*, loro pure concepite per essere viste in un'intensa luce da sinistra (ossia il lato meridionale della Cappella Sistina). Tutte le fonti iconografiche attestano chiaramente, nel caso del monumento funebre di Giulio II, la potente illuminazione da sinistra in alto, com'è confermato dalle fonti scritte²⁸. A San Pietro in Vincoli Michelangelo ha perciò messo a frutto le esperienze fatte alla Cappella Medici; anche lì aveva disposto una luce dall'alto, radente e unilaterale; la tomba roveresca riceveva inoltre una luce riflessa e smorzata anche dal transetto, intonato in chiaro²⁹. Ma c'è di più.

Le aperture della parete che sovrastano, articolano e affiancano la struttura a due ordini sono esse stesse parte della mostra funeraria, elevata ad architettura di facciata, e rendono visibile il monumento dal coro retrostante dei monaci. Tali aperture sono illuminate dalla luce indiretta che avvolge la volta del coro, facendone un bianco involucro luminoso che promana da sopra il monumento, lasciandovi giungere, sempre tramite le aperture, anche il canto dei monaci. L'assottigliamento a membrana, e il fine e cedevole gioco spaziale del monumento sul registro superiore, sono concepiti da Michelangelo allo scopo di integrare queste aperture luminose nell'organismo dell'architettura funeraria. Un contributo decisivo in tal senso viene dalla corrispondenza dell'impianto su due registri con l'architettura del transetto, la quale va letta quasi come un ordine colossale.

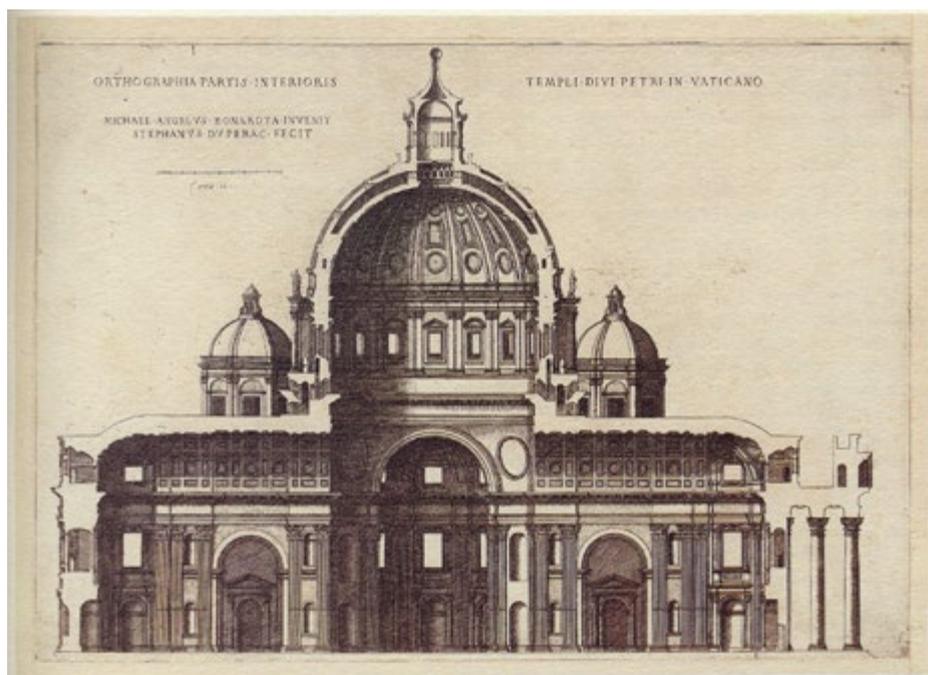
Mi pare fundamentalmente nuovo, rispetto al precedente utilizzo di lucernari da

28 Così ad esempio l'incisione di Salamanca del 1554 e le vedute posteriori (cfr. Satzinger [come nota 1], figg. 3 e 18); Benedetto Mellini (†1667) attesta nella parete orientale di fondo dei transetti una finestra al di sopra di ciascuna abside laterale, e quindi l'ingresso della luce da sinistra (Benedetto Mellini, *Dell'Antichità di Roma*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cod. Vat. Lat. 11905, fol. 133): «La nave trasversa è a volta a crociera coll'arme di Sisto IV piglia il lume ad oriente da quattro finestre quadre grandi, due sopra le cappelle, e due nel semicirculo della Tribuna». I rapporti luminosi nella navata centrale («la nave di mezzo») sono da lui descritti come segue (fol. 128v): «questa nave piglia il lume ad occidente da una finestra tonda, a settentrione da tre finestre quadre, a mezzogiorno le finestre son finte». L'opinione diffusa in occasione del recente completamento del restauro, secondo cui Mosè avrebbe rivolto il suo sguardo verso una finestra aperta nella parete occidentale del transetto sud, che avrebbe quindi inondato il suo volto di luce celeste, diventa perciò insostenibile (cfr. Ch. L. Frommel, *Michelangelo, Marmor und Geist*, Regensburg 2014, p. 55). Al posto della presunta apertura si trova (analogamente a quanto accade nel transetto settentrionale) una nicchia entro cui è dipinta una finta finestra in tre intelaiature disposte l'una sopra l'altra. La loro cronologia, sulla base della forma e delle differenti caratteristiche cromatiche, secondo me va ricostruita come segue: la finestra dipinta più recentemente fu realizzata nel contesto del rifacimento del colore del transetto, nel 1876-77 (cornice grigia a tre fasce con traverse di uguale larghezza); la versione mediana in occasione del risanamento radicale dell'interno, negli anni 1700-1721 (montante mediano ampio e grigio, con giuntura nera al centro e sottili traverse arancioni collocate fra le vetrate rettangolari grandi quanto il formato di carta in foglio); la finta finestra originale in occasione della posa in opera delle due grandi finestrate rettangolari nell'abside principale e di quella nella parete est del transetto settentrionale, voluta dal cardinale Antonio Granvella nel 1570-1578 (montante marrone, alla base di traverse uguali, spallette ocre chiare, finiture in nero). Ringrazio Antonio Forcellino per la possibilità di studiare i risultati dall'impalcatura.

29 Non si può certo parlare di un buio che oscura le figure sino a renderle irricognoscibili; diversa ancora è la posizione di C. Echinger-Maurach, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, 2 voll., Hildesheim 1991, voll. 1, p. 384s e fig. 165.

parte di Michelangelo, il fatto che nel monumento di Giulio II viga una chiara differenziazione fra la luce naturale diurna — soprattutto da sinistra in alto — e la luce indiretta e più soffusa evocata, per così dire, dalla lunetta: nell'incontrare l'architettura, tale luce diventa parte integrante del monumento, assumendone valore di contenuto, parendo intesa come metafora figurativa dei limiti dell'aldiqua. In tal modo integrata nella forma e caricata semanticamente, questa luce suggerisce una comprensione delle possibilità di mettere in scena artisticamente la luminosità: ciò che, a mio avviso, non ha precedenti in scultura, ma risale piuttosto a esperienze pittoriche, precludendo a una ricca tradizione successiva. L'animazione ammirabile ad esempio nella *Santa Bibiana* del Bernini, causata dalla luce naturale che scaturisce lateralmente dalla volta, rende persuasivo in termini visivi l'eccitazione dell'anima della santa, la cui origine e il cui scopo sembrano risiedere nella luce celeste che attornia Dio Padre sulla sommità della volta³⁰.

Nell'opera di Michelangelo queste dinamiche sembrano spingersi sino a San Pietro. La critica buonarrotiana al progetto di Sangallo era diretta non da ultimo alla carenza di luce. Nella misura in cui spogliò il nucleo bramantesco dai rivestimenti di Sangallo, Michelangelo realizzò in San Pietro un organismo luminoso nitidissimo, superiore persino a quanto previsto dallo stesso Bramante³¹. Inserì in ciascuna delle absidi — unica possibile fonte di luce per



14. Etienne Dupérac, San Pietro, 1569.

15. Roma, San Pietro.

30 Su ciò cfr. Satzinger (come nota 1) pp. 220-222; sul significato della luce per Bernini cfr. F. Fehrenbach, *Bernini's Light*, in "Art History", 28, 2005, pp. 1-42, senza tuttavia accenni a Michelangelo.

31 Su quanto segue si veda H.A. Millon, C.H. Smyth, *Michelangelo and St. Peter's: Observations on the Interior of the Apse, a Model of the Apse Vault, and Related Drawings*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 16 (1976), pp. 137-206.

le navate — tre enormi finestre rettangolari di spiccata verticalità, dotate però, in virtù dello spessore della muratura, di strombature assai profonde, attraverso le quali la luce del giorno affluisce all'interno canalizzata in ampi raggi (figg. 14, 15). Non poteva esserci maggior distanza dalle aperture tripartite di Sangallo, che avrebbero apportato una rada luce, indiretta e diagonale. Nelle lunette dell'ingegnosa calotta a ombrello delle absidi, per contro, Michelangelo ritagliò di traverso finestre rettangolari della stessa ampiezza delle finestre principali, aperte verso l'esterno a formare strombature ampie e assai alte, ottenendo il risultato di consentire l'ingresso non solo della luminosità del cielo, convogliata generosamente nel transetto, ma della stessa luce diretta del sole, come accade con i finestroni principali sottostanti (fig. 17). Dalla fitta, ininterrotta corona di luce delle alte finestre rettangolari nel tamburo, poi, si raccoglie nella crociera la massima luminosità³² (fig. 16). L'uso di imbotti strombati dei finestroni e di contrafforti consentono e indirizzano l'apporto di enormi coni di luce solare diretta anche dal tamburo.

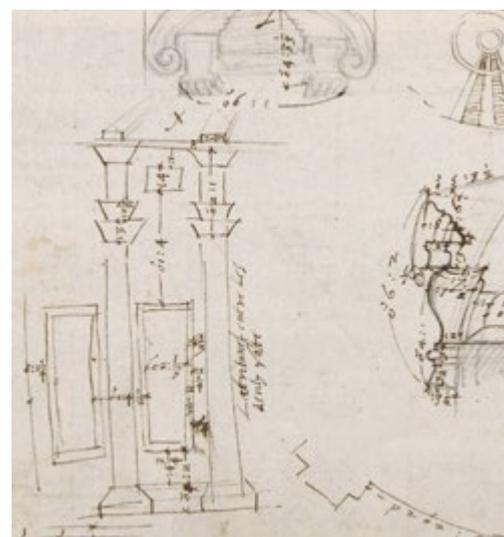
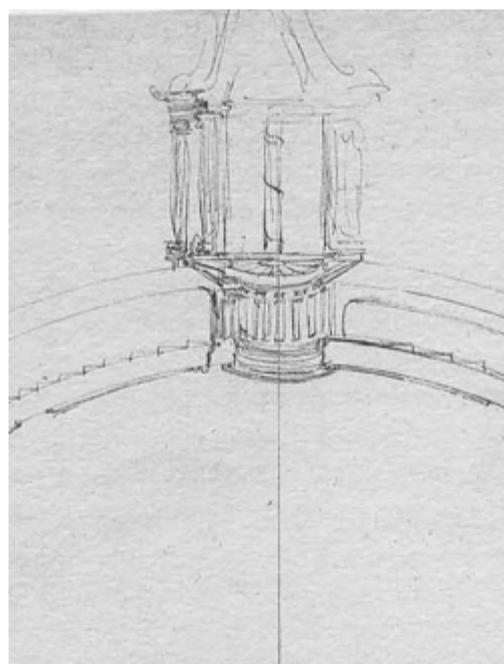
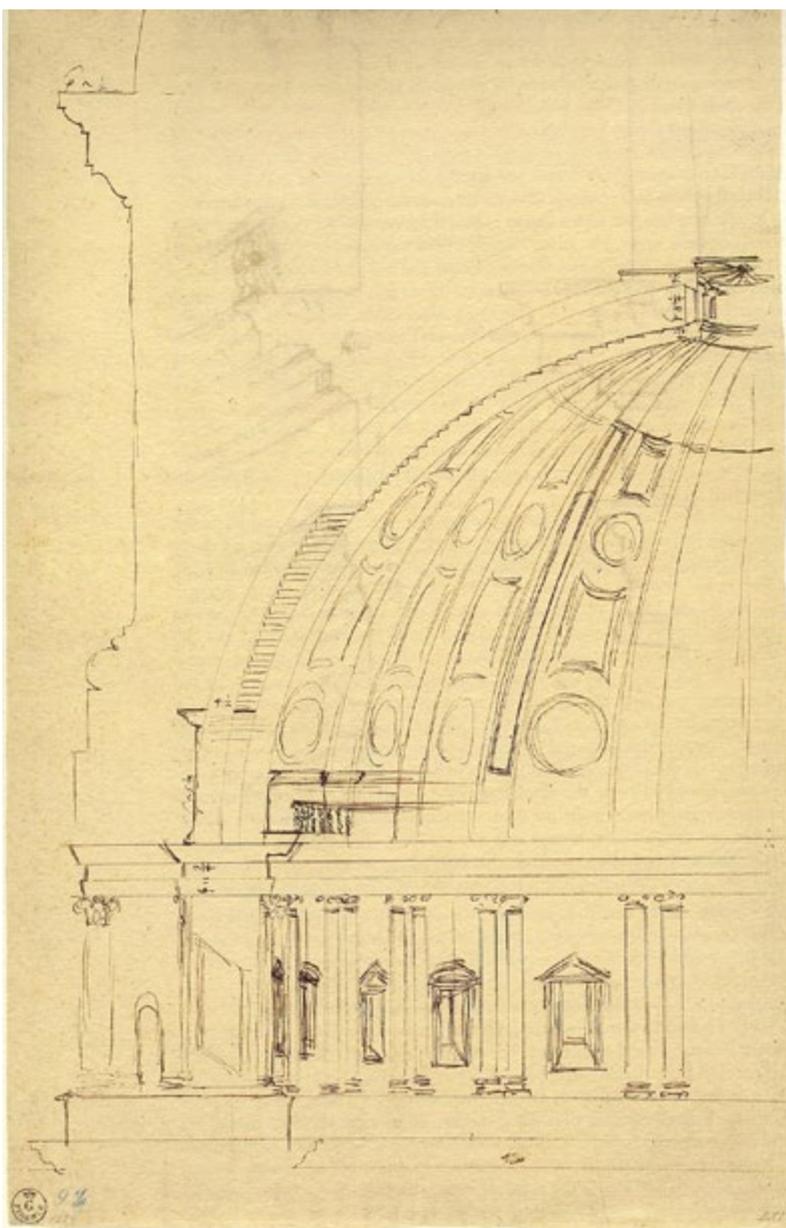
Mentre la concezione luministica di Sangallo, relativamente al luogo sacro, sembra allinearsi all'ideale albertiano della penombra numinosa, il cui «horror, qui ex umbra excitatur, natura sui auget in animis venerationem»³³, Michelangelo immerge San Pietro in una luce chiarissima. Egli mira ad evocare un'aura tutt'affatto speciale, conforme all'incomparabile monumentalità del luogo, interprete del rango e della dignità che spettano alla sepoltura dell'Apostolo, di fronte a cui dev'essere edificato l'animo del credente; Michelangelo perviene a quest'aura appunto materializzando letteralmente la luminosità. Non a caso, la vistosa presenza di questi enormi coni di luce avvicina in massimo grado l'interno della basilica Vaticana alle sensazioni luminose offerte da un edificio altrettanto eccezionale per grandiosità e importanza, qual



16. Roma, San Pietro.

32 Presumibilmente Michelangelo si discostò qui dal primo progetto, che in analogia al duomo di Firenze prevedeva oculi, in quanto questi ultimi, a causa dello spessore della parete, avrebbero impedito il ripetersi dell'effetto dei monumentali coni di luce.

33 Cfr. Alberti, *De re aedificatoria*, VII, 12.



17. Giovanni Antonio Dosio, modello della cupola di San Pietro (Firenze GDSU A 94).

18. Giovanni Antonio Dosio, modello della cupola di San Pietro (Firenze GDSU A 2031 r, particolare).

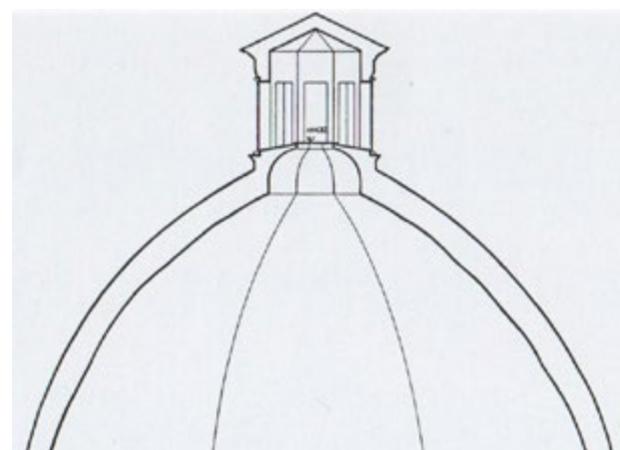
19. Etienne Dupérac, modello della cupola di San Pietro (New York, Metropolitan Museum of Art, 49.92.92v, particolare).

è il Pantheon. Anche a San Pietro la luce terrena, o meglio la luce naturale, vive in tutte le sue metamorfosi e fluttuazioni d'intensità.

Del tutto differente, e volutamente in contrasto, è il progetto di Michelangelo per la lanterna della cupola di San Pietro. Come attestano diversi disegni del Dosio e del Dupérac (figg. 17, 18, 19)³⁴, che riproducono il modello della cupola michelangiotesca, la lanterna pensata da Michelangelo era fortemente illuminata, ma rimaneva senza una precisata struttura formale; nella parete cilindrica sottostante alla lanterna, murata nello spazio tra le due calotte, era prevista un'articolazione per mezzo di

34 H.A. Millon, C.H. Smyth, *Michelangelo architetto. La facciata di San Lorenzo e la cupola di San Pietro*, catalogo della mostra a Firenze, Milano 1988, pp. 104-109, pp. 162-167; Argan, Contardi, *Michelangelo architetto*, cit., pp. 330-333. Si tratta del foglio di Dupérac con disegni in dettaglio del Metropolitan Museum of Art, New York, Scholz Scrap Book, 49.92.92v; della sezione di cupola del Dosio, GDSU 94Ar, nonché del suo studio per la cupola GDSU 2031Ar. Bellini, *La basilica di San Pietro*, cit. I, pp. 330-335.

pilastri, fra i quali strette aperture avrebbero consentito di guardare dal sommo della calotta interna dentro la crociera della basilica. Al di sopra dei pilastri — ed è un'intuizione davvero inedita — Michelangelo voleva invece chiudere l'oculo verso la lanterna. Ma non mediante un diaframma opaco, come erroneamente hanno supposto Frey e Körte, male interpretando nel caso l'incisione di Dupérac del 1569 (fig. 20)³⁵. I citati disegni dimostrano chiaramente che sopra i pilastri dovevano essere disposte in senso radiale delle travi orizzontali, fissate a un tirante centrale appeso alla calotta della lanterna, lasciando così libera un'apertura circolare al centro. Un anello di rinforzo doveva circondare questa apertura a una certa distanza. Dunque, una volta ancora, una luce da una superficie orizzontale dall'alto, emanata dalla lanterna della cupola. Al vertice della cupola, coronamento di uno spazio sacro dall'ostentata illuminazione naturale, questa luce dall'alto, che supera ulteriormente quella sperimentata con il sepolcro di Giulio II, è messa in scena come la rappresentazione di una struttura luminosa radiale, e quindi la sua forma diventa metafora visiva di un contenuto. Non vi dovrebbe essere alcun dubbio che nella lanterna di San Pietro in Vaticano, con una chiara differenziazione rispetto alla luce che altrimenti domina nello spazio della basilica, Michelangelo intende la luce divina del cielo, così com'era stata esplicitamente postulata per l'apertura della lanterna da teorici come Filarete³⁶. Nella chiesa di Santa Maria al Calcinaio, a Cortona, questo pensiero era già stato a tal punto sviluppato nella cupola completata nel 1514 da Pietro di Domenico di Norbo (forse



20. Etienne Dupérac, San Pietro, 1569, particolare.

21. Cortona, Santa Maria al Calcinaio, lanterna.

35 W. Körte, *Zur Peterskuppel des Michelangelo*, in "Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 53, 1932, pp. 90-112. Millon, Smyth, *Michelangelo architetto*, cit., p. 116, hanno fatto osservare, che l'incisore della sezione longitudinale scambia in altri due casi aperture per chiusure. Dopo la morte di Michelangelo, Guglielmo della Porta lamentò — probabilmente fraintendendo egli stesso l'esito — la mancanza di «pendicolari» (vale a dire di luce verticale) nella cupola di San Pietro; Körte, *Zur Peterskuppel*, p.100: «li lumi che hoggi vi sonno, non sonno per linea pendicolare coma hanno fatto li antichi et moderni»; il documento si trova integralmente in K. Frey, *Zur Baugeschichte des St. Peter. Mitteilungen aus der Reverendissima Fabbrica di S. Pietro*, in "Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen", 33, 1913, Beiheft, pp. 1-153, passo a p. 112. Per l'acquaforte di Dupérac cfr. Millon e Smyth *Michelangelo architetto*, cit., pp. 114-118, come pure da ultimo F. Bellini, *La basilica di San Pietro in Vaticano*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, catalogo della mostra di Vignola, a cura di R.J. Tuttle et al., Milano 2002, pp. 300-306.

36 Antonio Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, a cura di A. M. Finoli e L. Grassi, 2 voll., Milano 1972, vol. 1, p. 248: «La volta della trebuna, tutta lavorata a musaico in questa forma che intorno a l'occhio del mezzo della trebuna sono le gelarchie degli angeli per ordine, secondo per più si dipingono. La Maestà divina non v'era in altra forma discritta, se none a similitudine di quello razzo intorno a l'occhio di mezzo».

su progetto di Francesco di Giorgio), che una cupoletta semiaperta, modellata immediatamente al di sotto della lanterna, stava a rappresentare una sorta d'astratto lume ottagonale (figg. 21, 22)³⁷.

Chi avesse voluto, avrebbe certo potuto scorgere nella lanterna progettata da Michelangelo (e precisamente nella figura di due anelli concentrici di luce disposti radialmente e che circondano un cerchio completo di luce), persino un'immagine della divina Trinità. Tale interpretazione dovrebbe risultare evidente almeno per un conoscitore di Dante, come fu Michelangelo insieme a molti altri³⁸. Ricordiamo infatti l'ultimo canto del *Paradiso*, nel quale Dante riassume la sua visionaria contemplazione della Trinità nell'immagine di tre cerchi ardenti di luce dentro la sostanza della luce celeste:

Ne la profonda e chiara sussistenza
de l'alto lume parvermi tre giri
di tre colori e d'una contenenza;
e l'un da l'altro come iri da iri
parea riflesso, e 'l terzo pareo foco
che quinci e quindi igualmente si spiri³⁹.

Più volte nel *Paradiso* dantesco la luce divina viene raffigurata — lo si nota anche nelle illustrazioni quattrocentesche — come una struttura radiale, concentrica e luminosissima⁴⁰. A sottolineare l'analogia può essere richiamata anche un'illustrazione di poco posteriore, di Federico Zuccari, immediatamente precedente l'effettiva costruzione della cupola vaticana⁴¹.

Non ho bisogno di discutere più da presso in che senso tale idea michelangiotesca rappresenti — proprio a San Pietro — una grandiosa anticipazione: non si può non pensare alla *Cathedra Petri* del Bernini, caratterizzata anch'essa dalla contrapposizione fra la luce naturale e, sia pure a livello di straordinaria suggestione, la celeste luce divina della *Gloria del Paradiso*. Il suo nucleo di luce più chiara, «nel mezzo del

37 P. Matracchi, *La chiesa di S. Maria delle Grazie al Calcinaio presso Cortona e l'opera di Francesco di Giorgio*, Cortona 1992, p. 19, dove è mostrata anche la sezione.

38 Cfr. M. Kemp, *In the Light of Dante. Meditations on Natural and Devine Light in Piero della Francesca, Raphael and Michelangelo*, in 'Ars naturam adiuvans'. *Festschrift für Matthias Winner*, a cura di V. von Flemming, S. Schütze, Mainz 1996, pp. 160-177.

39 *Paradiso XXXIII*, 115-120; Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di G. Petrocchi, Torino 1975.

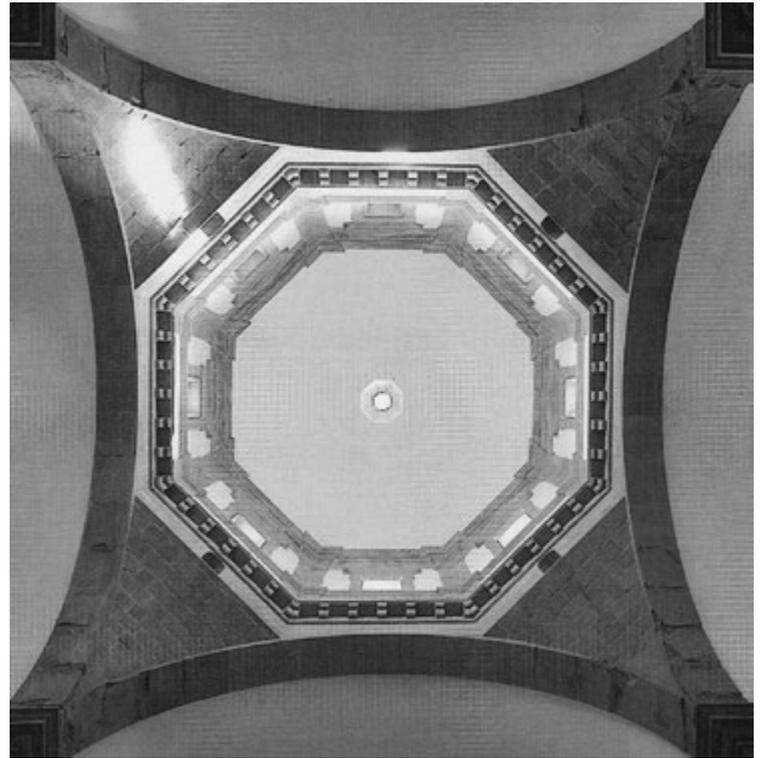
40 Giovanni di Paolo su *Paradiso XXVIII*, 13-39, circa 1438-44 (London, British Library, Cod. Yates-Thompson 36, f. 179r); vedi S. Neumeister, *Poetischer Glanz. Licht und Lichtvergleiche im Paradiso*, in *Dantes Göttliche Komödie. Drucke und Illustrationen aus sechs Jahrhunderten*, catalogo della mostra a Berlino), a cura di L. S. Malke, Leipzig 2000, pp. 63-79, particolarmente p. 73.

41 Firenze, GDSU 3560 F; M. Brunner, *Die Illustrierung von Dantes Divina Commedia in der Zeit der Dante-Debatte (1570-1600)*, München-Berlin 1999, pp. 290s.

vetro» viene anch'esso paragonato dal Baldinucci alle parole di Dante dal ventitreesimo canto del *Paradiso*: «quasi in luogo di luce inaccessibile»⁴². Mettiamo a confronto la soluzione di Bernini, di cent'anni posteriore, con quella adottata dal Buonarroti: se nel primo caso il magistero petrino viene tradotto in concreta presenza tramite la Cattedra, ricordandone la legittimazione dallo Spirito Santo che quasi si materializza nello spazio ecclesiastico sotto forma di visione di luce, maggiore evidenza e universalità offre la visione michelangiotesca della luce divina, grazie alla sua posizione al culmine della semisfera, mostrando anzi quanto poco fosse coinvolto in questa concezione l'ufficio del successore di Pietro.

Mi fermo qui. L'interesse coltivato da Michelangelo per la luce come parte integrante del pensiero plastico-architettonico fu senza dubbio notevole. Per questa via egli giunse — per quanto proprio in lui possa suonare paradossale — a raggiungere effetti in realtà pittorici. Per capire fino a che punto le esperienze pittoriche abbiano sollecitato Michelangelo in tal senso, occorrerebbe una trattazione a se stante⁴³.

È davvero impressionante la fantasia buonarrotiana nell'escogitare soluzioni tecniche originali e di sicuro effetto. E del resto la luce risulta un elemento peculiare del pensiero artistico michelangiotesco anche sul piano del contenuto: essa evidenzia, crea gerarchie di valori visivi e persino, andando oltre la luce naturale, diventa un medium di rappresentazione diretta. Michelangelo ha sperimentato molte possibilità del comporre con la luce, anche se le più ardite non vennero eseguite, e soltanto in seguito sarebbero giunte a una più matura realizzazione. Nel caso poi di Bernini, non sorprende oramai riconoscere che i suoi mezzi scultorei sono al contempo mezzi anche pittorici, applicati allo spazio architettonico.



22. Cortona, Santa Maria al Calcinaio, cupola.

42 F. Barry, *Lux and Lumen. The Symbolism of Real and Represented Light in the Baroque Dome*, in "Kritische Berichte", 30, 2002, pp. 22-37, in particolare p. 34, n. 6.

43 La stessa formazione presso il Ghirlandaio all'epoca dell'affresatura della Cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella dovette familiarizzare Michelangelo con la contrapposizione fra luce naturale, che si forma all'interno e deve corrispondere alla fonte di luce naturale dipinta, che deve corrispondere alla fonte di luce nella cappella, e la raffigurazione della luce divina. Sul tema della luce in pittura rimane fondamentale il testo di W. Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, Berlin 1954. Si veda anche C. Hecht, *Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst vom Mittelalter bis zum Ausgang des Barock*, Regensburg 2003.

Architettura, l'arte senza figura

Federico Bellini

Al convegno del 2014 avevo presentato alcuni temi che mi parevano poter ridiscutere l'immagine storiografica dell'architettura michelangiotesca, e precisarne l'autonomia come espressione artistica: avevo accennato al suo legame, singolare ma saldo, con i codici linguistici dell'ordine architettonico classico-rinascimentale; e all'osservanza dei principî costruttivi che, riveduti con originalità, partecipano all'ideazione buonarroiana sin dai primi schizzi. Avevo inoltre ricordato la singolare attitudine del Michelangelo maturo, celebrato in vita come culmine epocale di scultura, pittura e architettura, a separare le arti, rifiutando il *Gesamtkunstwerk* diffuso dalla cultura postbramantesca. Già dalla fine del periodo fiorentino, infatti, la scultura e la pittura buonarroiane raffigurano esclusivamente i corpi umani, la prima con una plasticità monocroma, la seconda col disegno e il colore; l'architettura resta al contrario un'arte dal peculiare carattere astratto, scritta nel linguaggio degli ordini e nel rispetto della coerenza strutturale; un'arte in cui l'icasticità simbolica prevale sulla narrativa allegorica delle arti cugine: insomma un'arte *senza figura*, né imitativa, né anatomica, né scultorea, ma capace in ogni caso d'esprimere il rilievo della forma, che mi sembra l'unica cifra comune alle distinte espressioni buonarroiane. Avevo infine accennato all'originale riflessione tipologica michelangiotesca che, autonoma persino da questioni formali, attiene alla natura concettuale dell'architettura e in particolare al suo *decor*, inteso vitruvianamente. In questi atti non ho saputo trovare spazio che per trattare di quest'ultimo tema, che mi pare il meno frequentato dagli studi. Lo farò per singoli esempi, rinviando il suo approfondimento ad altre occasioni¹.

L'idea che Michelangelo sia stato all'esordio uno squisito allestitore di pareti scolpite, per poi divenire architetto solo in una fase successiva (variamente identificata nelle fortificazioni fiorentine o in San Pietro), è forse il più fuorviante dei luoghi comuni sull'architettura buonarroiana². Se ne può individuare la radice nel forte sbilancia-

1 Quanto segue elabora le riflessioni in F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo a Della Porta*, 2 voll., Roma 2011, I, pp. 57-97. In questi anni le mie opinioni si sono evolute, ma ho ritenuto di lasciare questo testo come redatto nel 2019, rinviando ai miei ultimi contributi (<https://metamic.it/publications-unit/>) e alla prossima monografia su Michelangelo architetto.

2 Vedi il mio saggio introduttivo a questo volume.

mento dei resti grafici del periodo fiorentino: a fronte del nutrito *corpus* di disegni in cui Michelangelo sperimenta diversi componenti parietali per il complesso di San Lorenzo, quasi nulla rimane degli studi planimetrici. O meglio tipologici: ossia di quegli studi mirati a chiarire un organismo architettonico adatto a determinati usi, ciò che lo stesso maestro definiva l'«ordine» dell'opera³. Per stabilire questo *ordine* nella sua complessità geometrica, statica e funzionale, persino le planimetrie restavano insufficienti: erano indispensabili i modelli, che infatti Michelangelo regolarmente approntava.

Comporre una parete, per quanto raffinatamente, non è architettura; lo è ancor più il disegno d'un capitello o d'una modanatura: non lo è mai stato per nessuno, neppure per Michelangelo. L'architettura, come si sa, definisce spazi: termine suggestivo eppure ambiguo, perché riduce l'architettura a un carattere, la tridimensionalità, che rimane visuale e suscettibile di formalismi⁴. In realtà la nostra *esperienza* di un'architettura — ma anche d'una pittura o d'una statua (e in fondo anche l'ascolto d'un brano musicale) — coinvolge tutto ciò che noi sappiamo dell'opera in termini intellettuali ed emotivi: è in sostanza un elaborato mentale, non una percezione sensoriale. Più che di spazi, allora, per l'architettura è forse meglio parlare di *ambienti*, che possono articolarsi in organismi anche molto complessi. Gli ambienti definiti dall'architettura non sono fatti per essere semplicemente *visti*, ma per essere in qualche modo *abitati*, attraverso un insieme di esperienze (simboliche, rituali, identitarie, relazionali, affettive) che interagiscono con la percezione sensoriale e possono addirittura condizionarla. Del resto il carattere più elementare di un edificio è il suo scopo: “a che serve”, “come si usa”, “cosa rappresenta”, sono state le domande di grado-zero di qualsiasi architettura e precedono addirittura le non meno cruciali “quanto costa” e “come regge”. È così dalle palafitte villanoviane a Chandigarh, e Michelangelo architetto non eccepisce. Tutto il contrario: seguendo la propria attitudine concettuale, antitetica all'impulsività creativa, il maestro raggiunge i più originali risultati in architettura non nello stilismo lessicale o nel plasticismo delle masse, ma nel congegno d'organismi tipologici, e dunque funzionali, eversivi d'ogni consuetudine. Si può anzi affermare, con retorica licenza, che Michelangelo architetto sia un creatore di funzioni prima ancora che di forme, come lo saranno i maestri del barocco o quelli delle avanguardie novecentesche. E la sua architettura può definirsi autenticamente “organica” (la più organica, forse, del Rinascimento) proprio in ragione della stretta connessione tra forma

3 Michelangelo usa il termine per definire l'impianto di San Pietro: «chiunque s'è discostato da detto *ordine* di Bramante, come à facto il Sangallo, s'è discostato dalla verità»: circa novembre 1546, *Il Carteggio di Michelangelo*, a cura di G. Poggi, P. Barocchi, R. Ristori, 5 voll., Firenze 1965-83, IV, p. 251 (d'ora in avanti *Carteggio*). E ancora: «[...] che io potessi lasciare la fabbrica di Santo Pietro in tal termine, che la non potessi esser mutata con altro disegno fuor dell'*ordine* mio»: 13 febbraio 1557, *ivi*, V, p. 84 (corsivi miei). È parola che Dante usa nel medesimo senso (F. Tollemache, G.D. Sixdenier, voce *Ordine* in *Enciclopedia dantesca*, IV, Roma 1973, pp. 189-190), e che il *Vocabolario della Crusca*, non per caso, riferisce al concetto latino (e vitruviano) di *dispositio*.

4 Vedi quanto ho notato nel saggio introduttivo sul concetto zeviano di «spazialità» michelangiotesca.

e funzioni che il Buonarroti vi ha sempre ricercato: funzioni che sono in primo luogo simboliche, naturalmente. All'inverso di quanto ritenuto da Ackerman, il concetto vitruviano di *decor* è dunque il radicale fondamento d'ogni opera michelangiotesca, e non solo in architettura⁵. Il *decor* buonarrotiano è certo singolare, non discende dal conformarsi agli usi e ai linguaggi correnti; nondimeno, l'originalità michelangiotesca non è destinata a contraddire i valori della propria epoca, ma semmai a redimerli dall'insignificanza della banalità, scoprendone il nucleo di significato: licenze e anomalie sono perciò ripetutamente usate dal Buonarroti per esaltare i poteri dominanti (religiosi, politici e personali), di rado (direi mai) per contestarli.



È così sin dall'esordio. La mostra della cappella dei Santi Cosma e Damiano a Castel Sant'Angelo è un intervento minimo, quasi da semplice decoratore⁶ (fig.1). Eppure Michelangelo dà un primo saggio magistrale della propria attitudine a comporre in unità, talora forzosa, forme che si riferiscono a funzioni diverse, obbligate a contrarsi nel medesimo ambiente oppure, nel caso in specie, addirittura nel medesimo manufatto. La mostra di Castel Sant'Angelo è allo stesso tempo il telaio di finestra di una cappella papale e il fondale d'un cortile rappresentativo. Un altro maestro avrebbe disegnato una facciatina in cui aprire delle luci; Michelangelo invece ibrida il tipo della finestra guelfa con quello dell'edicola dorica, tramite artifici di cui non conosco veri precedenti⁷: come le mensole che aiutano le semicolonne a sorreggere la trabeazione, o i balaustri bronzei che rendono ambiguo il finestrato, trattato come una loggia il cui affaccio è rivolto dall'esterno all'interno.

Si noti, per inciso, che l'ordine dorico è impeccabile e che la mensola a voluta centrale è giustificata dalla logica statica dell'ordine architettonico, derivando alla fine da un celebre dettaglio brunelleschiano: staticamente superflua, la mensola è concettualmente necessaria e formalmente rielaborata. È il 1514, e Michelangelo (se l'impaginato

1. Mostra della finestra della cappella dei Santi Cosma e Damiano in Castel Sant'Angelo a Roma (foto dell'autore).

5 Riducendo il *decor* vitruviano a tradizione linguistica, Ackerman sosteneva che «the long delay in [Michelangelo's] recognition in Rome must be attributed to the unorthodoxy of his style. It lacked what Vitruvius called *decorum*: a respect for classical tradition»: J.S. Ackerman, *The architecture of Michelangelo*, London 1961, I, p. XXXI. Il *decor* è invece un principio etico di appropriatezza delle opere umane che, variamente denominato, innerva l'etica antica da Aristotele a Seneca, e che si ritrova nelle pagine di Vitruvio. In questo senso, l'arte michelangiotesca è una delle maggiori espressioni del *decor* in età moderna.

6 Scheda di Contardi in G.C. Argan, B. Contardi, *Michelangelo architetto*, Milano 1990, pp. 64-66.

7 L'unico esempio in qualche modo analogo, è l'accostamento tra mensola e capitello della parasta nell'ordine ionico del cortile del Viridarium di palazzo Venezia (lato interno).

è interamente a lui attribuibile) dimostra già di conoscere i fondamenti sintattici (non solo lessicali) dell'architettura moderna, e anche con una certa sottigliezza, ben prima della presunta folgorazione del Codex Coner⁸: e del resto come poteva non conoscerli, lui che s'era formato da pittore alla bottega di Domenico Ghirlandaio?

La riflessione tipologica sarà naturalmente più articolata là dove il Buonarroti si troverà a definire delle architetture compiute: ossia degli ambienti, nel senso sopra proposto.

È comprensibile che la letteratura sulla Sagrestia Nuova si sia prioritariamente dedicata agli splendidi studi grafici dell'allestimento di uno dei maggiori cicli scultorei di sempre. Meno interesse ha suscitato l'edificio costruito, al punto che ancora non si conoscono i dati più elementari della sua consistenza edilizia: altezze, luci, spessori, tecniche murarie⁹. Il maggior dibattito storiografico degli ultimi quarant'anni ha riguardato, quasi in esclusiva, la questione se ci fosse qualcosa prima dell'intervento buonarrotiano (una cripta, un muro, anche solo un'idea), o se invece la cappella sia stata eseguita dalle fondamenta a partire dal 1519. Questione certo di notevole rilievo filologico. E nondimeno, quale che sia tra le due ipotesi la più valida¹⁰, entrambe comportano che la replica della Sagrestia brunelleschiana sia stata, in ogni caso, o decisa o quanto meno accettata dal Buonarroti, il quale — che si sappia — non si è mai fatto troppo scrupolo di una preesistenza: se il maestro avesse voluto fare diversamente, c'è da ritenere che non sarebbe bastata l'opinione di un papa a smuoverlo, come infatti non basterà di lì a poco nel caso della Biblioteca Laurenziana¹¹.

Del resto ciò che Michelangelo riproduce della cappella brunelleschiana è, appunto, solo *la pianta* e non *l'ordine*, ossia il suo organismo tipologico-funzionale, che viene al contrario sensibilmente modificato: esempio vistoso di come la geometria d'impianto sia insufficiente a definire un tipo architettonico. In primo luogo, come è noto, il maestro aggiunge un secondo registro per rialzare la scatola muraria e i lunettoni, in modo da potervi aprire dei finestrati in grado d'illuminare convenientemente i gruppi scul-

8 Le copie dal Codex Coner sono datate al 1515-16 in C. Elam, *Funzione, tipo e ricezione dei disegni di architettura di Michelangelo*, in *Michelangelo e il disegno di architettura*, catalogo della mostra (Vicenza, 17 settembre-10 dicembre 2006) a cura di C. Elam, Venezia 2006, pp. 63-65.

9 Utili notizie sul cantiere e sui materiali lapidei (che tuttavia non esauriscono i caratteri costruttivi dell'opera), sono in W.E. Wallace, *Michelangelo at San Lorenzo. The genius as entrepreneur*, Cambridge 1994.

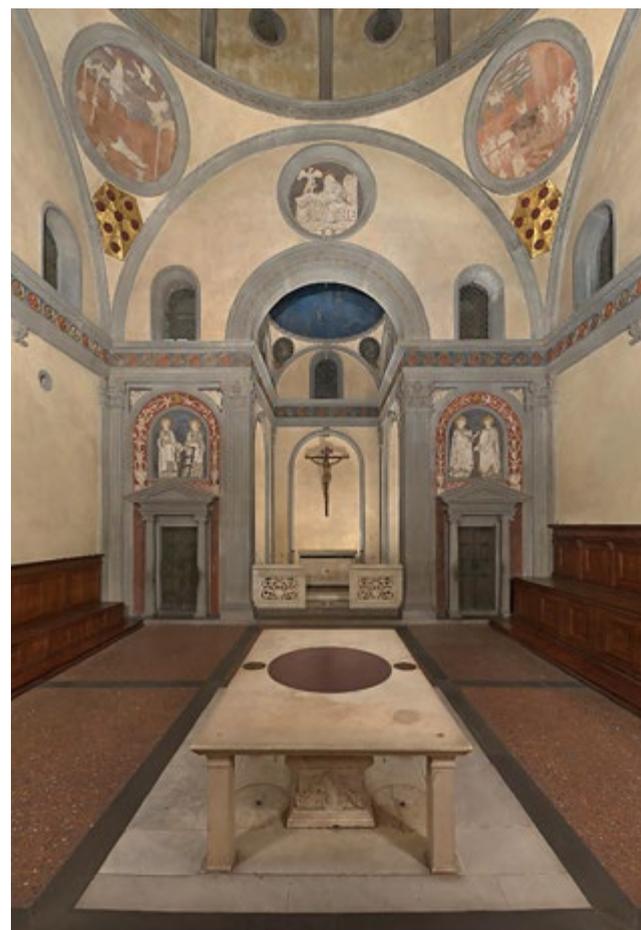
10 Che è senza dubbio quella di una edificazione *ex novo*, verso la quale convergono le poche fonti: è stata sostenuta in C. Elam, *The site and early building history of Michelangelo's New Sacristy*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 21, 1-2, 1979, pp. 155-186, e avvalorata in Sh.E. Reiss, *The Ginori's corridor of San Lorenzo in Florence*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 62, 1993, pp. 339-343; Idem, *ivi*, 63, 1994, p. 124. L'ipotesi contraria è in H. Saalman, *The New Sacristy of San Lorenzo before Michelangelo*, in "The art bulletin", 67, 2, 1985, pp. 199-228, ed è sostenuta con nuovi argomenti in P. Ruschi, *La Sagrestia Nuova: metamorfosi di uno spazio*, in *Michelangelo architetto a San Lorenzo. Quattro problemi aperti*, catalogo della mostra (Firenze 20 giugno-12 novembre 2007), a cura di P. Ruschi, Firenze 2007, pp. 15-49. Rinvio a quest'ultimo contributo per il più recente sommario della spinosissima vertenza: *ivi*, pp. 16-21.

11 Dopo un lungo peregrinare tra gennaio e febbraio 1524 (F. Salmon, *The site of Michelangelo's Laurentian Library*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 49, 1990, pp. 419-428), il corpo di fabbrica della nuova libreria atterra ai primi di marzo nel luogo ove sarà costruita (condivisibile Ackerman, *The architecture of Michelangelo*, cit., II, p. 33; differente opinione in Salmon, *The site*, cit., p. 422, n. 77). Nondimeno, il papa ancora il 22 marzo rileva che «non sarà buona né nella state né 'l verno»; il 3 aprile Michelangelo ottiene infine, da un Clemente VII presumibilmente sfinito, di fare «la libreria dove volete, cioè sopra le camere di verso la sacrestia vecchia»: *Carteggio*, 618, 624, 628, pp. 41, 51, 57.

torei¹². L'inserto non è molto felice, perché rimane troppo alto per un attico e troppo basso per un secondo ordine: tanto da non potersi escludere che si tratti di una variante d'opera, decisa nel momento in cui la cappella ha assunto la funzione primaria di mausoleo funebre, sopprimendo l'uso di sacrestia a cui pure deve il nome; il che avviene non prima del gennaio-marzo 1521, quando Michelangelo e il cardinal Giulio Medici abbandonano l'ipotesi di porre i gruppi funebri al centro dello spazio e si risolvono d'accostarli alle pareti, compresa quella d'ingresso¹³. La decisione elimina la possibilità di sistemare un complemento indispensabile a qualsiasi sacrestia: ossia gli armadi per paramenti e suppellettili, che infatti nella frontistante Sagrestia Vecchia ci sono (sebbene godano di scarsa fortuna nella letteratura): sul lato sinistro sono del tipo a panca con spalliera per poter ospitare delle eventuali assemblee capitolari¹⁴ (fig. 2).

Il quadro storico, su cui si tornerà, è radicalmente mutato dai tempi di Brunelleschi e Giovanni di Bicci: la Sagrestia Nuova viene iniziata da Leone X per ospitare le tombe di Giuliano e di Lorenzo il Giovane, personaggi d'incidenza

storica modesta ma che rappresentavano una svolta fondamentale per lo status della famiglia: erano i primi Medici ad avere ottenuto dei titoli feudali, e dunque erano superiori per rango a qualsiasi loro ascedente, compresi Cosimo il Vecchio e il Magnifico, ed eccettuati ovviamente i pontefici: ma è oltremodo significativo che Giulio Medici, sia da cardinale che da Clemente VII, abbia ventilato l'idea di seppellire nella cappella anche i papi, contravvenendo alla consuetudine che voleva i Santi Padri inumati a Roma, e preferibilmente (finché è stata in piedi) nella basilica vaticana.



2. Sagrestia Vecchia di San Lorenzo a Firenze.

12 Vedi il saggio di Satzinger in questo volume.

13 Il 28 novembre 1520 il cardinal Giulio chiede a Michelangelo ragguagli sulla proposta d'aggruppare i quattro monumenti (per i Duchi e i Magnifici) al centro della Sagrestia (*Carteggio*, II, 482-483, pp. 259-260); il 14 e 17 dicembre si richiedono disegni per entrambe le ipotesi (monumenti centrali o a parete), che il maestro spedisce (ivi, 486, 488, pp. 264-265, 267); il 28 dicembre il cardinale vorrebbe che Michelangelo studiasse una soluzione a quadrifornice centrale, per esservi sepolto nel pavimento (ivi, 489, p. 268). Le fonti tacciono fino al 9 aprile 1521, quando Michelangelo fa cavare a Carrara «marmi per chonto del cardinale de' Medici per le sepolture di San Lorenzo», recandovisi personalmente a prendervi «tutte le misure di dette sepolture di terra e disegnate in carta»: a quel punto, presumibilmente, la soluzione a parete era stata oramai scelta: *I Ricordi di Michelangelo*, a cura di L. Bardechi Ciulich, P. Barocchi, Firenze 1970, 103-104, pp. 105-107. Non si può però del tutto escludere che la decisione sia stata presa solo dopo l'elevazione di Giulio a Clemente VII (19 novembre 1523), quando Michelangelo va a Roma (dicembre) e prepara un modello al vero dei monumenti a parete (dal gennaio 1524): *Carteggio*, III, 591, 601, 605, 610, 612, 614, pp. 3, 19, 24, 30-31, 33, 35. Vedi Wallace, *Michelangelo at San Lorenzo*, cit., p. 88.

14 Testimoniate già nel luglio 1459: H. Saalman, *Filippo Brunelleschi. The buildings*, London 1993, p. 132, n. 60. C'è da ipotizzare che le spoglie pareti della Sagrestia Vecchia, libere da paraste, siano state predisposte da Brunelleschi proprio per ospitare delle armadiature (non necessariamente del tipo realizzato). Gli unici spazi adoperabili come sagrestia della cappella buonarrotiana sono invece i «lavamani» che affiancano la scarsella, che hanno rischiato d'essere occupati loro pure quando Michelangelo propone nel giugno-luglio 1524 d'erigervi le mostre funebri dei pontefici: *Carteggio*, III, 640-641, 643, 654, pp. 76-78, 80, 94. Nei fatti, le due stanzette funzionavano bensì da sagrestie, ma a servizio della stessa cappella e non della basilica.

Una volta che la cosiddetta “Sagrestia” Nuova viene identificata come il mausoleo funebre del casato feudale dei Medici, Michelangelo modifica il precedente brunelleschiano anche nel registro della cupola. L'intradosso cassettonato al posto della volta a creste e vele, per quanto significativo, è solo un aggiornamento linguistico al tipo memoriale del Pantheon. La vera novità è all'esterno, dove il Buonarroti congegna una calotta emisferica su tamburo cilindrico che spuntava al di sopra delle casupole ammassate sul fianco di San Lorenzo, ben visibile dalle finestre di palazzo Medici (fig. 3). La purezza platonica dei volumi esibita nella cupola della Sagrestia Nuova, ribadita dall'anomalo poliedro che spicca sul lanternino¹⁵, pare un omaggio al geometrismo umanistico di Alberti, Francesco di Giorgio e Bramante; in realtà cela un congegno artificioso in cui manca qualsiasi corrispondenza tra interno ed esterno. Il maestro deve averci riflettuto a lungo e tramite modelli tridimensionali, perché la geometria della cupola della Sagrestia Nuova è tutt'altro che ovvia, e si può comprendere con difficoltà persino con prospetti e sezioni. Proverò qui a usare la parola, con l'ausilio di uno schizzo assonometrico (fig. 4). Il tamburo, che all'interno è assente, è ricavato nell'altezza dei lunettoni e dei pennacchi, per lasciare la calotta completamente libera: un'anomalia di cui non conosco altri esempi. Il risultato è che, all'interno, i finestroni rastremati giacciono sulla superficie piana dei lunettoni, mentre all'esterno si aprono (a fatica) sulla superficie curva del tamburo; la salita dei pennacchi, sempre all'esterno, viene nascosta dagli spigoli d'un parallelepipedo gradonato che sfuma nel cilindro del tamburo stesso¹⁶. Ciò ha conseguenze anche nelle luci che possono materialmente aprirsi nei finestroni rastremati, che risultano ridotte forse meno ad arte che per necessità¹⁷.

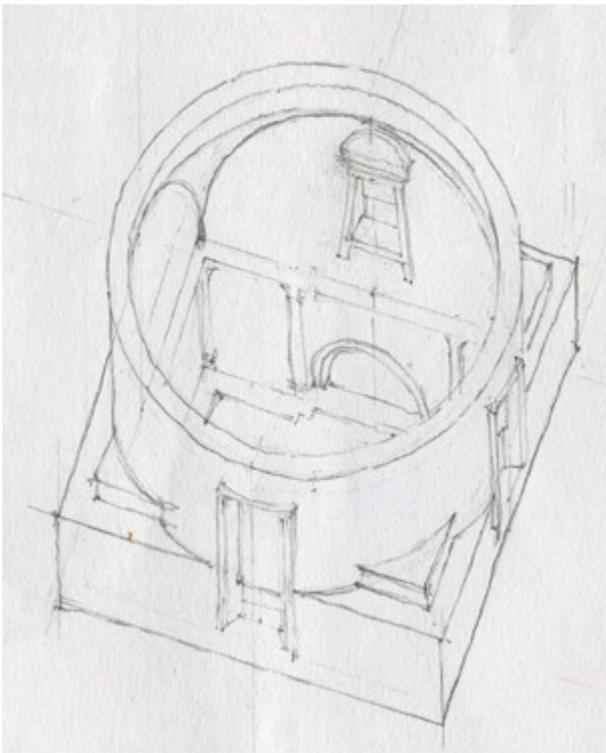


3. Sagrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze (foto di Nicolò Sardo).

¹⁵ Non è un solido platonico di 72 facce, come tradizionalmente ritenuto, ma di sole 60: V. Vaccaro, *Per una lettura del poliedro a coronamento della Sagrestia Nuova di Michelangelo*, in *Nello splendore mediceo*, a cura di N. Baldini, M. Bietti, Livorno 2013, pp. 311-315.

¹⁶ L'anomalia ha ragioni formali preminenti, ma occorre anche notare che il falso tamburo e il parallelepipedo stabilizzano col loro contrappeso le spinte dei pennacchi e del piede della cupola. Wilde riteneva che l'anomalia testimoniasse un ripensamento in opera del progetto michelangiolesco: Elam, *The site*, cit., pp. 172-173.

¹⁷ Non mi pare che Michelangelo abbia predisposto nella cappella dei particolari canali di luce; e condivido quanto notato da Portoghesi sulla luminosità diffusa ricercata dal Buonarroti nella cappella: P. Portoghesi, *Le architetture fiorentine di Michelangiolo*, in *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi* (Firenze 1964), Roma 1966, p. 214.



4. Sagrestia Nuova: lo spaccato evidenzia l'anomalo incapsulamento dei pennacchi dentro il tamburo cilindrico (schizzo dell'autore).
5. Sagrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze, veduta esterna (foto dell'autore).

Ma il maestro riesce a modificare l'*ordine* della Sagrestia Vecchia anche al piano calpestabile, e lo fa a parità di pianta (fig. 5). Come è risaputo, l'uso liturgico della Sagrestia Nuova differisce molto dalla Vecchia, e proprio in virtù del carattere memoriale che le è esclusivo¹⁸: Michelangelo allontana perciò l'altare dalla parete di fondo della scarsella e lo avanza "in isola" verso lo spazio cupolato; il celebrante si rivolge *more romano* ai fedeli, ossia ai Medici e alla loro corte: costoro occupano *stantes* l'area centrale, che nella Sagrestia Vecchia è invece ingombrata dalla tavola preparatoria sopra la sepoltura¹⁹; alle spalle dell'altare si crea un retrocoro per i chierici *sedentes*, piccolo ma sufficiente a ospitare i *subsellia* del clero incaricato di celebrare le messe e i riti quotidiani in suffragio dei defunti medicei²⁰. Celebrante, chierici, persino i duchi scolpiti, dirigono lo sguardo verso la parete di fondo destinata alla tomba doppia dei Magnifici, in cui domina la *Virgo lactans* (promettitrice di vita eterna) tra i santi medici Cosma e Damiano. In tal modo, assumendo la medesima pianta geometrica, Michelangelo riesce a invertire la direzione devozionale della Sagrestia Vecchia: se questa è un mausoleo cupolato che si rivolge al sacrario della scarsella, nella Sagrestia Nuova la scarsella è solo un retrocoro, mentre sacrario e

18 L.D. Ettlinger, *The liturgical function of Michelangelo's Medici chapel*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 22, 3, pp. 287-304.

19 Per diversi motivi (orientamento, sepolture sottostanti, assenza di pedana) la tavola non può essere un altare consacrato; è solo un «descho», su cui materialmente si preparavano paramenti e oggetti liturgici come appunto accade in ogni sacrestia (erra Saalman, *Filippo Brunelleschi*, cit., p. 132). È semmai possibile che, in determinate occasioni, sul disco in porfido si esponesse il Santissimo, ovvero qualche reliquia.

20 Nel novembre 1532 Clemente VII vi stabilì (finanziandola) la *laus perennis*, ossia la recita continua del Salterio, giorno e notte, interrotta da tre messe quotidiane di suffragio: Ettlinger, *The liturgical function*, cit., pp. 295-301.

mausoleo coincidono, per coinvolgere sotto la cupola la gestualità delle sculture, gli atti del rito, l'involucro edilizio.

Come si è cercato di dimostrare, anche a evincere dalla maestria dell'impaginato in pietra serena di cui non si ha qui spazio neppure d'accennare²¹, la Sagrestia Nuova non è affatto riducibile alla somma di pareti marmoree, per quanto mirabilmente elaborate in schizzi d'irresistibile seduttività. E men che meno lo sono la sala e il ricetto della Biblioteca Laurenziana, uno snodo epocale nell'opera architettonica di Michelangelo. Nella volta della Sistina, nella tomba di Giulio II, nella facciata di San Lorenzo e nelle mostre funebri medicee, l'architettura buonarrotiana era un complemento di pittura e scultura. Nella Laurenziana, per la prima volta, il rapporto tra le arti s'inverte: anche se Michelangelo predispone le pareti ad accogliere eventuali dipinti o statue, questi inserti non sono indispensabili: l'architettura diviene un'espressione artistica autosufficiente, dotata di un proprio linguaggio astratto e di tecniche esecutive specifiche: un'arte, appunto, senza figura, che arricchisce la gamma poetica buonarrotiana.

La libreria di Clemente VII non è peraltro una semplice collezione di squisitezze lessicali, tese a definire uno stile originale o un nuovo vocabolario²², ma un organismo di ambienti accortamente congegnato in base all'appropriatezza rappresentativa, ossia al suo *decor*: il maestro, ormai cinquantenne, vi esercita una genialità che è tipologica prima ancora che linguistica²³.

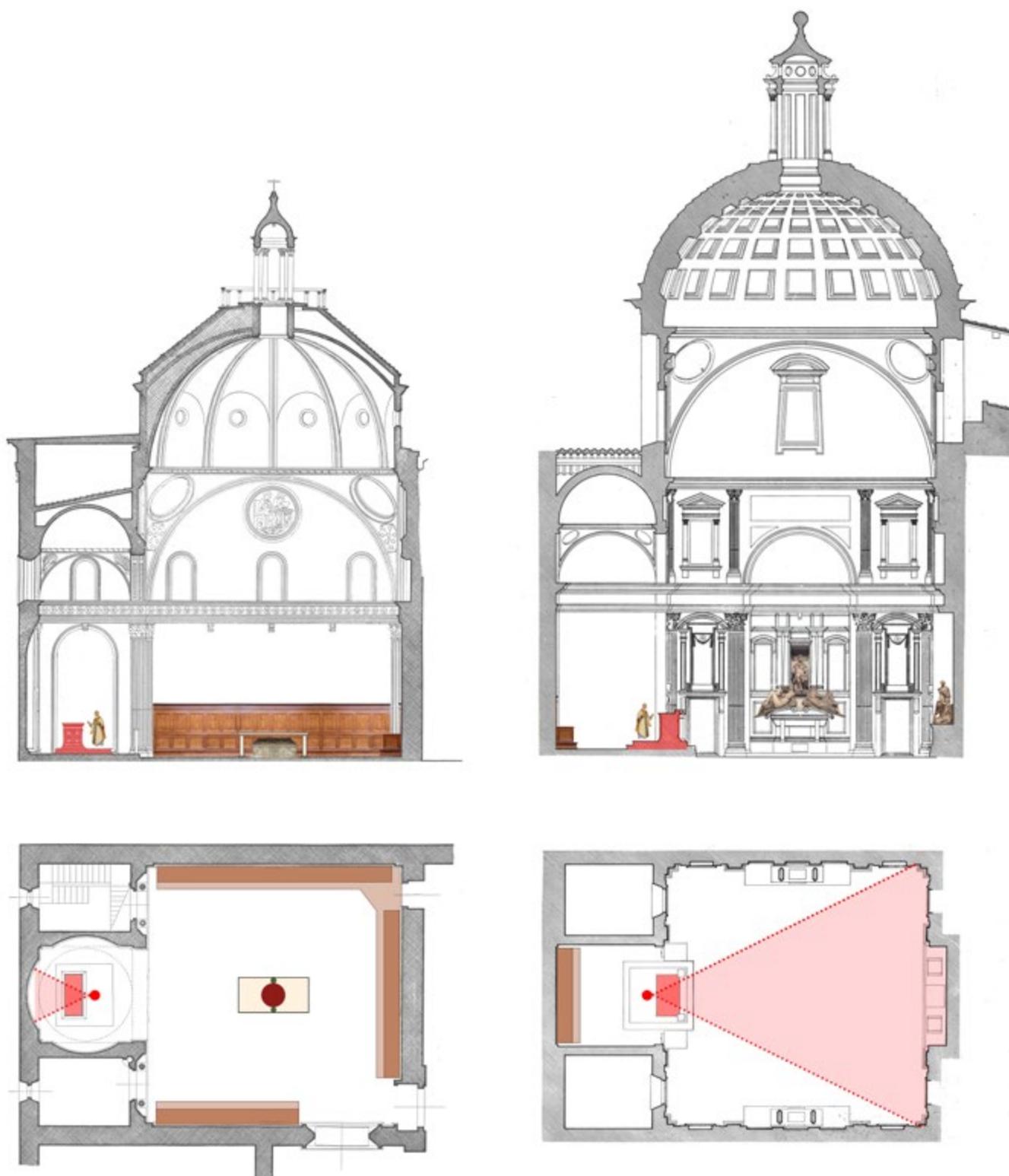
La Laurenziana è ritagliata sulle misure delle ambizioni medicee dei primi anni del pontificato di Clemente VII. La Firenze del 1523, e il ruolo che vi avevano i Medici, erano del tutto mutati dal tempo in cui Cosimo il Vecchio aveva fatto costruire la libreria di San Marco²⁴. Anzi, l'intero universo sociale era mutato, in tutta Europa, col riavvento di modi di predominio feudale legato al sangue e alla terra, che richiedevano forme di rappresentatività ben più magnificenti di quelle riconosciute alla

21 La colta proposta di Elam di considerare l'intelaiatura in pietra serena della Sagrestia Nuova la cornice in prosa dell'espressione poetica delle statue e dell'opera del quadro in marmo, ripropone l'idea dell'architettura di Michelangelo come «framework» (C. Elam, *Prose and poetry in Michelangelo's architectural drawings*, in C. Bambach, *Michelangelo divine draftsman and designer*, catalogo della mostra (New York, 13 novembre 2017-12 febbraio 2018), New York 2017 pp. 268-269). A prescindere dalla validità dell'antinomia crociana prosa-poesia, mi pare che la proposta implichi il rifiuto di riconoscere all'architettura della Sagrestia Nuova una capacità poetica autonoma.

22 È la tesi di fondo di recenti contributi anglosassoni che, pur con ampiezza di prospettive, tendono a mio avviso a ridurre l'architettura a un linguaggio, e il linguaggio stesso al solo lessico: D. Hemsoll, *The Laurentian library and Michelangelo's architectural method*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 66, 2003, pp. 29-62; C. Elam, *Tuscan dispositions: Michelangelo's Florentine architectural vocabulary and its receptions*, in "Renaissance studies", 19, 2005, 1, pp. 46-82; Eadem, *The profile in Michelangelo's architectural drawings*, in *Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura*, a cura di A. Nova, G. Maurer, Venezia 2012, pp. 85-99. Sulla Laurenziana vedi da ultimo S. Catitti, *The Laurentian Library: patronage and building history*, in *San Lorenzo*, a cura di W. Gaston, L.A. Waldman, Firenze 2017, pp. 382-426, alla quale si rimanda anche per la bibliografia.

23 Sull'uso sintattico degli ordini di Michelangelo, e sulle sue radici storiche fiorentine e romane, sta svolgendo la propria tesi di dottorato Francesca Tottone (dottorato di ricerca in *Storia, disegno e restauro dell'architettura* (Università di Roma-Sapienza, XXXII ciclo), tutor Paola Zampa e Flavia Cantatore.

24 M. Scudieri, *La Biblioteca di San Marco dalle origini a oggi*, in *La Biblioteca di Michelozzo a San Marco tra recupero e scoperta*, catalogo della mostra (Firenze, 30 settembre-30 dicembre 2000) a cura di M. Scudieri, G. Rasario, Firenze 2000, pp. 9-43.



6. Confronto degli usi devozionali della Sagrestia Vecchia e Sagrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze (elaborazione dell'autore sui rispettivi rilievi di Piero Sampaolesi e di *Michelangelo architetto*, cit., pp. 155, 158).

borghesia mercantile. Può apparire un generico argomento sociologico, ma cercherò di mostrare come abbia conseguenze — e precise — nel congegno tipologico buonarrotiano.

Il riferimento primario è certo la libreria eretta nel 1442-44 da Michelozzo di Bartolomeo al piano superiore del convento domenicano di San Marco, di cui la Laurenziana prenderà le dimensioni e in un primo momento persino il numero dei banchi, su

istanza di Clemente VII²⁵. Michelangelo accetta pacificamente, perché dev'essere convinto che sia un'idea valida: non certo per replicare il modello quattrocentesco, bensì per comprenderne la logica spaziale e distributiva, e adattarla all'occasione moderna. La libreria domenicana non si esaurisce in un'aula a tre navate divise da colonne: sul fondo vi si apre una stanza per i libri rari, la Sala Greca, aggiunta nel 1457-59 dopo il crollo delle volte e precauzionalmente coperta da un soffitto ligneo all'antica, tra i primi eseguiti a Firenze²⁶. Non solo: davanti al portale della sala di lettura Michelozzo (o chi per lui) aveva aperto un piccolo vestibolo quadrangolare, anch'esso onorato da un soffitto a lacunari, ribattuto dall'altra parte del corridoio da un vano analogo, per ricavare il quale vennero mutilate due celle verso il chiostro (fig. 6). Ne era risultato un spazio cruciforme, oscuro e mal definito, che faceva nondimeno da ricetto alla libreria quattrocentesca²⁷. Michelangelo ricompone gli elementi: la sala della Laurenziana è un lungo parallelepipedo illuminato dai fianchi come il salone marciano, ma viene sgombrata da volte e colonne per venire coperta da un soffitto ligneo: una sorta di estrusione della Sala Greca. Le salette dei libri rari sono in un primo tempo pensate nelle testate, introiettando la coppia di celle che a San Marco sono esterne²⁸. Michelangelo sviluppa poi il tema dell'ingresso, congegnando il celebre vestibolo a colonne: il piccolo atrio della Marciana assume un'icastica pianta quasi-quadrata, viene dilatato in ogni verso e cerca luce dall'alto.

Il fulgore del dispositivo architettonico disseminato d'emblematiche licenze, unito al fascino dei vibranti disegni, hanno fatto dimenticare le più singolari anomalie del ricetto laurenziano, che sono tipologiche e non linguistiche: a iniziare banalmente dalla sua stessa esistenza, che non si riscontra in nessun'altra biblioteca anteriore²⁹; per proseguire con la differenza di quota con la sala di lettura, a tutt'oggi interpretata come una necessità oggettiva che ha dato occasione a Michelangelo d'esibire l'incontenibile *vis* plastica dello scalone. Si tratta invece di una scelta meditata, originalissima e anche irragionevole, dato che una scala poteva facilmente ricavarsi trasversalmente al corpo di fabbrica, come sempre s'era fatto: una sola rampa, anche piuttosto comoda, sarebbe stata sufficiente a raggiungere, dalla loggia del chiostro, un vestibolo posto al medesimo livello della sala³⁰. Dunque la decisione buonarrotiana non è

25 La sala della libreria di San Marco è ampia 45,10 x 10,50 m (ossia c. 77 x 18 braccia: A. Bossi, D. Mauro, *La biblioteca di San Marco*, in *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze*, s.a., Firenze 1989, p. 370); la sala della Laurenziana è misurata nello Scholz Scrapbook (New York, Metropolitan Museum, 49.92.90r) in 79:4:10 x 17:1:8 braccia (ossia 46,25 x 9,97 m); dalle scale metriche in *Michelangiolo architetto*, cit., pp. 283-287 (fonte quanto mai dubbia), si ricavano invece m 46,60 x 10,80 (ossia c. 80 x 18 braccia). Al numero dei banchi di San Marco accenna lo stesso Clemente VII: *Carteggio*, III, 655 (2 agosto 1524), p. 95. Nella Laurenziana tuttavia ne saranno collocati 88, contro i 64 della Marciana.

26 G. Rasario, *La Sala Greca: una scoperta*, in *La Biblioteca di Michelozzo*, cit., pp. 49-96 (in particolare pp. 50-51).

27 Il finestrone sul chiostro, che oggi dà luce, verrà aperto solo nel 1665: Scudieri, *La Biblioteca di San Marco*, cit., p. 20.

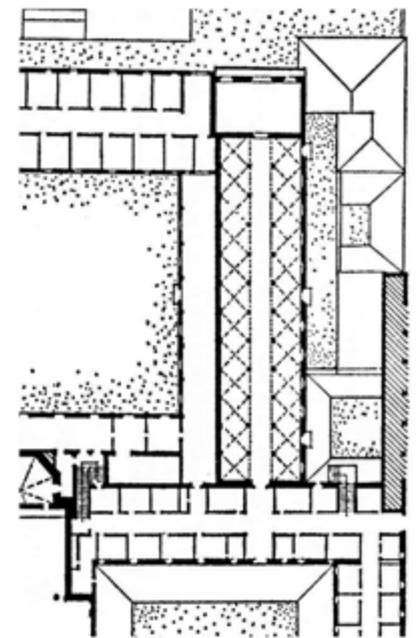
28 *Carteggio*, III, 618, (10 marzo 1524), p. 41; ivi, 625, (3 aprile 1524), p. 57.

29 Rassegna in J.F. O'Gorman, *The architecture of the monastic library in Italy, 1300-1600*, New York 1972.

30 Dal piano della loggia a quello della sala ci sono oggi 18 alzate: 2 esterne, 15 sullo scalone, 1 sulla soglia del portale

affatto funzionale. O meglio: discende dall'assolvimento di una funzione ben più elevata della banale salita di sei braccia.

Il maestro intende infatti la Biblioteca Laurenziana come un frammento di rappresentanza medicea, staccatosi dal vicino palazzo familiare per posarsi sopra il complesso religioso di San Lorenzo, al quale rimane concettualmente estraneo. Nello spazio disponibile Michelangelo contrae spregiudicatamente la sequenza d'ambienti rappresentativi di un edificio civile dei suoi tempi; e tale sequenza, che aveva un carattere pubblico anche nei palazzi privati, si sviluppava in altezza, non solo in piano, giocandovi un ruolo primario l'ascensione attraverso una salita monumentale³¹ (fig. 7). Il ricetto ne condensa in un volume unico i momenti preliminari: è in primo luogo un atrio vitruviano a colonne libere, accostate alle pareti come nei precedenti sangallesi, ma allude con le sue edicole in pietra del Fossato anche ai finestrati d'un cortile. L'atrio è tenuto al livello della loggia del chiostro (virtuale piano-strada) in modo che il visitatore sia costretto ad ascendere per una salita di rappresentanza alla libreria, che costituisce il piano nobile di questo singolare microrganismo palatino. Non è quindi il dislivello ad aver motivato lo scalone: è la volontà di avere uno scalone ad aver spinto Michelangelo a creare un dislivello tra sala e ricetto, non altrimenti necessario. In un primo momento la scala aveva le forme di Poggio a Caiano, altra memoria sangallesc³²; nella versione costruita (fig. 8) ingombra invece il vestibolo, con una rampa centrale «pere el Signore» indirizzata al solenne portale, e le rampe laterali «pere i servi» dove ogni due gradini c'è «un sedere» (ossia una seduta) su cui attendere che il proprio padrone terminasse la visita, come accadeva nelle «sale dei palafrenieri» dei palazzi³³. (In un certo momento il maestro pensa addirittura di trasformare



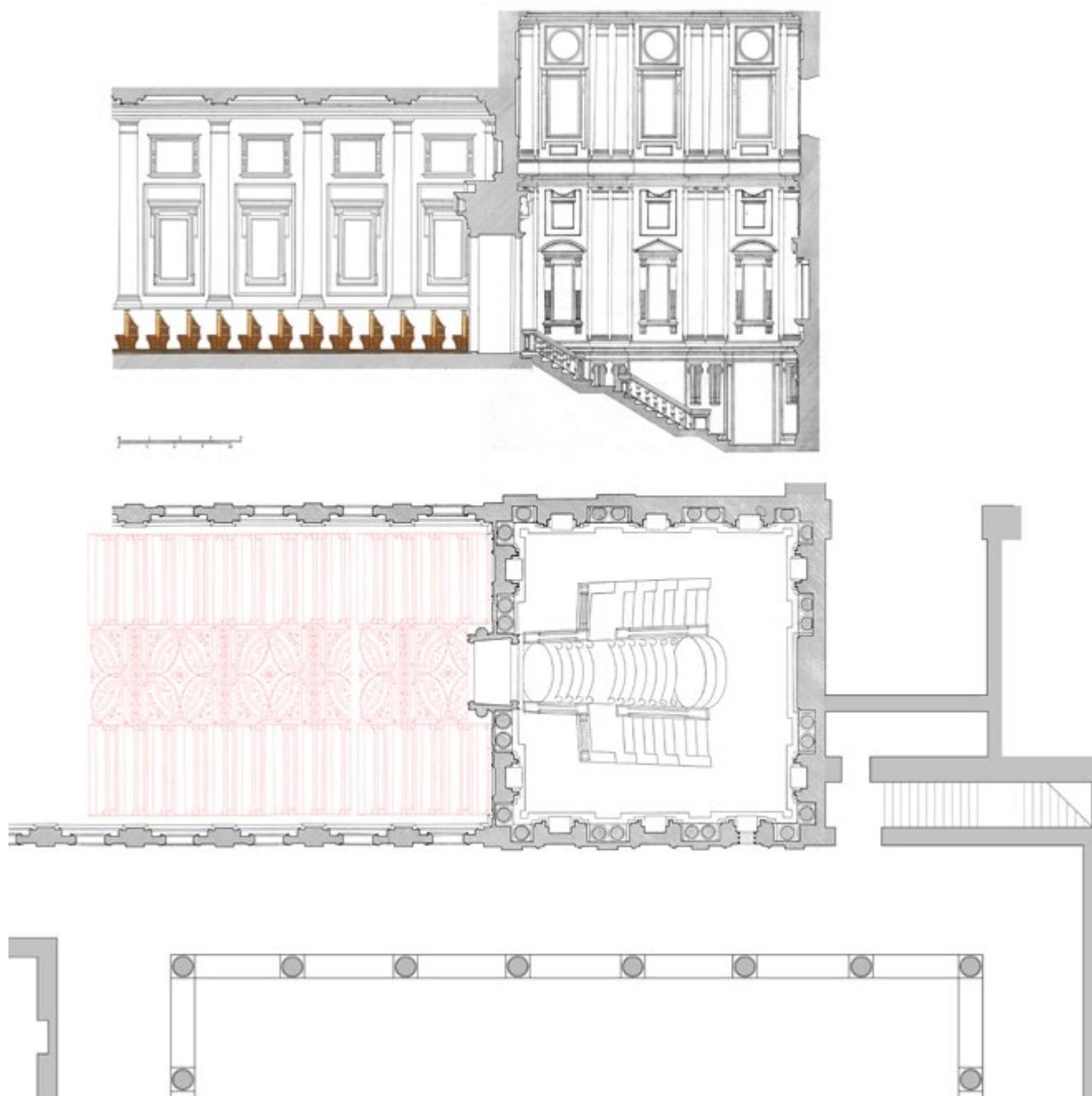
7. Biblioteca del convento di San Marco a Firenze: sopra, l'atrio quattrocentesco (2018); sotto, la pianta del complesso.

superiore; il corpo di fabbrica misura trasversalmente circa 11 m (compresa la parete d'ingresso ed esclusa quella di fondo): una scala di 18 gradini con una pedata di 48 cm (tre volte l'alzata), avrebbe sviluppato in lunghezza 8,64 m, lasciando 2,36 m per il pianerottolo. La comodità sarebbe ulteriormente aumentata ponendo qualche gradino d'invito sulle soglie dei portali tra loggia, ricetto e sala (come oggi si vedono). Per le misure vedi i grafici in Th. Gronegger, *Il progetto per la scala del ricetto, da Michelangelo al Tribolo a Vasari ad Ammannati. Nuove interpretazioni*, in *Michelangelo architetto a San Lorenzo*, cit., pp. 105-123.

31 Sul ruolo della scala nel cerimoniale vedi quanto rilevato in Ch.L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 voll., Tübingen 1973; P. Waddy, *Seventeenth-century Roman palaces*, Cambridge-London 1990 (soprattutto a pp. 3-69); da ultimo M. Antonucci, *Tutto passa per le scale: la scala nei palazzi romani*, in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di C. Conforti, G. Saporì, «Bollettino d'arte», volume speciale 2016, pp. 271-290.

32 L'idea michelangiolesca di un ricetto inteso quale virtuale spazio scoperto viene sottolineata dalla previsione di una luce zenitale da lucernario di cui si discute nel novembre-dicembre 1525 (*Carteggio*, III, 728, p. 186; ivi, 731, p. 192). Significativamente, le rampe di Poggio a Caiano erano esterne: vedi il saggio di Sabine Frommel in questo volume. Mi chiedo per inciso se gli scaloni di Sangallo e Michelangelo non fossero in qualche misura ispirati alle scalee dell'*Adorazione dei Magi* di Leonardo, iniziata nel 1481-82 e rimasta a Firenze in casa dei Benci.

33 Citazioni da *Carteggio*, V, 1215, (28 settembre 1555), pp. 47-48; ivi, 1284, (13? gennaio 1559), pp. 151-152. Analoghi «seditori» per gli «staffieri» saranno previsti da Borromini nella breve scala d'accesso alla Casa dei Filippini: F. Borromini, *Opus Architectonicum*, a cura di J. Connors, Milano 1999, p. 121, f. 58r.



8. Biblioteca
Laurenziana in San
Lorenzo a Firenze:
pianta e sezione
del nodo ricetto-
aula (elaborazione
dell'autore
sui rilievi pubblicati
in *Michelangelo
architetto*, cit.,
pp. 253, 255, 258,
293).

lo scalone in una cavea gradonata, forse per conferire al ricetto l'ulteriore funzione d'Accademia³⁴).

Non ancora soddisfatto, Michelangelo sente il bisogno di mediare ulteriormente il passaggio tra ricetto e sala di lettura, e interpone un altro vano d'ingresso, angusto e buio, ricavato a forza nello spessore del portale³⁵: a ciò serve la sua prolungata strut-

34 Haarlem, Teylers Museum, A 33bis-v: Ch. De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-1980, IV (1980), 219v (d'ora in avanti *Corpus*); vedi anche la mia scheda (con bibliografia) in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, catalogo della mostra (Firenze 14 giugno-30 ottobre 2011) a cura di C. Conforti, A. Natali, Firenze 2011, pp. 192-193.

35 Si tratta probabilmente di un'aggiunta tarda: il portale telescopico non compare nel CB 80Ar (*Corpus* 560r), che mostra la pianta della libreria segreta di cui si discute già nell'autunno 1525, quando la sala di lettura è ormai allestita: *Carteggio*, III, 727, pp. 184-185. Solo nell'aprile 1526, al momento di costruire la parete tra ricetto e libreria, Michelangelo disegna il portale che dà sulle scale: ivi, 747, pp. 220-221.

tura “telescopica” a edicole giustapposte, che non è una mera licenza plastica. Questa minuscola pausa d’oscurità, predisposta sin dal principio per ospitare due porte lignee in sequenza, accentuava la sorpresa della sala di lettura che compariva improvvisamente vasta e luminosissima, strutturata da un ordine di paraste incalzante che fa mostra di sorreggere le travature del soffitto³⁶: una sorta di “ostinato” architettonico, inusuale in un interno civile, e nondimeno ispirato a un’altra architettura fiorentina di metà Quattrocento, il salone di Parte Guelfa³⁷. Sulla testata opposta Michelangelo aveva prevista la celebre saletta triangolare dei libri segreti, che nella sequenza avrebbe assunto il ruolo dello studiolo: il luogo di massima rappresentanza dei palazzi, al quale potevano accedere solo i più illustri tra gli ospiti per il suo carattere appunto “segreto” (ossia privato). Ha notato Portoghesi che l’architettura della Biblioteca Laurenziana «tende a rappresentare un’azione drammatica, un processo che si svolge davanti ai nostri occhi». Si potrebbe osservare che questa «azione drammatica», comune a gran parte o tutte le opere michelangiottesche, non attiene all’architettura, ma piuttosto ai suoi fruitori, che sono indotti a partecipare con i propri atti a un dramma di cui Michelangelo fornisce lo scenario narrativo e simbolico.

La commistione delle funzioni, che dà luogo a incastri di volumi e ordini architettonici in quasi ogni opera buonarrotiana, ha modo d’esprimersi a Roma in forme più mature. Se ne darà solo qualche cenno, scegliendo per brevità alcuni esempi.

Nel palazzo dei Conservatori, definito forse alla fine degli anni Cinquanta³⁸, già l’edificio quattrocentesco ospitava usi diversi: le aule della magistratura al piano nobile; le sedi delle Università (come a Roma si chiamavano le Arti) al piano della piazza, dietro un portico di colonne. In fondo Michelangelo deve solo rinnovare il palazzo per adeguarlo alla *magnificentia* cinquecentesca, e per esplicitare i legami delle istituzioni capitoline con l’antichità classica. Il maestro mantiene quasi tutto dell’edificio preesistente: funzioni, schema distributivo, persino parte del corpo di fabbrica; e nondimeno non si limita a comporre una nuova facciata, come avrebbero fatto molti suoi contemporanei, ma interviene sul dispositivo del palazzo, distinguendone ragionatamente le parti funzionali: dal loro organico ricomponimento in un nuovo *ordine*,

36 Le travi non sono strutturali: l’intero soffitto è costituito da scatolari lignei appesi con staffe metalliche alle capriate del tetto. Ringrazio la allora direttrice della Biblioteca Laurenziana Ida Giovanna Rao per avermi consentito l’accesso ai sottotetti, e Roberto Seriacopi per avermi accompagnato nella (quanto mai spericolata) visita.

37 Allestito da Maso di Bartolomeo nel 1452; dal medesimo precedente Michelangelo riprende il sollevamento dell’ordine su un plinto, che nel palazzo di Parte Guelfa faceva posto alle spalliere, nella Laurenziana ai banchi: D. Finiello Zervas, *The Parte Guelfa, Brunelleschi and Donatello*, New York 1987, pp. 221-225. Un ordine di paraste lo possedeva anche la biblioteca di San Giovanni di Verdara a Padova (c. 1490), ma è dubitabile (pur se non impossibile) che Michelangelo la conoscesse: O’Gorman, *The architecture of the monastic library*, cit., p. 68. Non si deve tuttavia trascurare, per questa come per altre soluzioni michelangiottesche, la memoria di *architecturae pictae* tardoquattrocentesche, i cui interni erano spesso scanditi da serrate parastature.

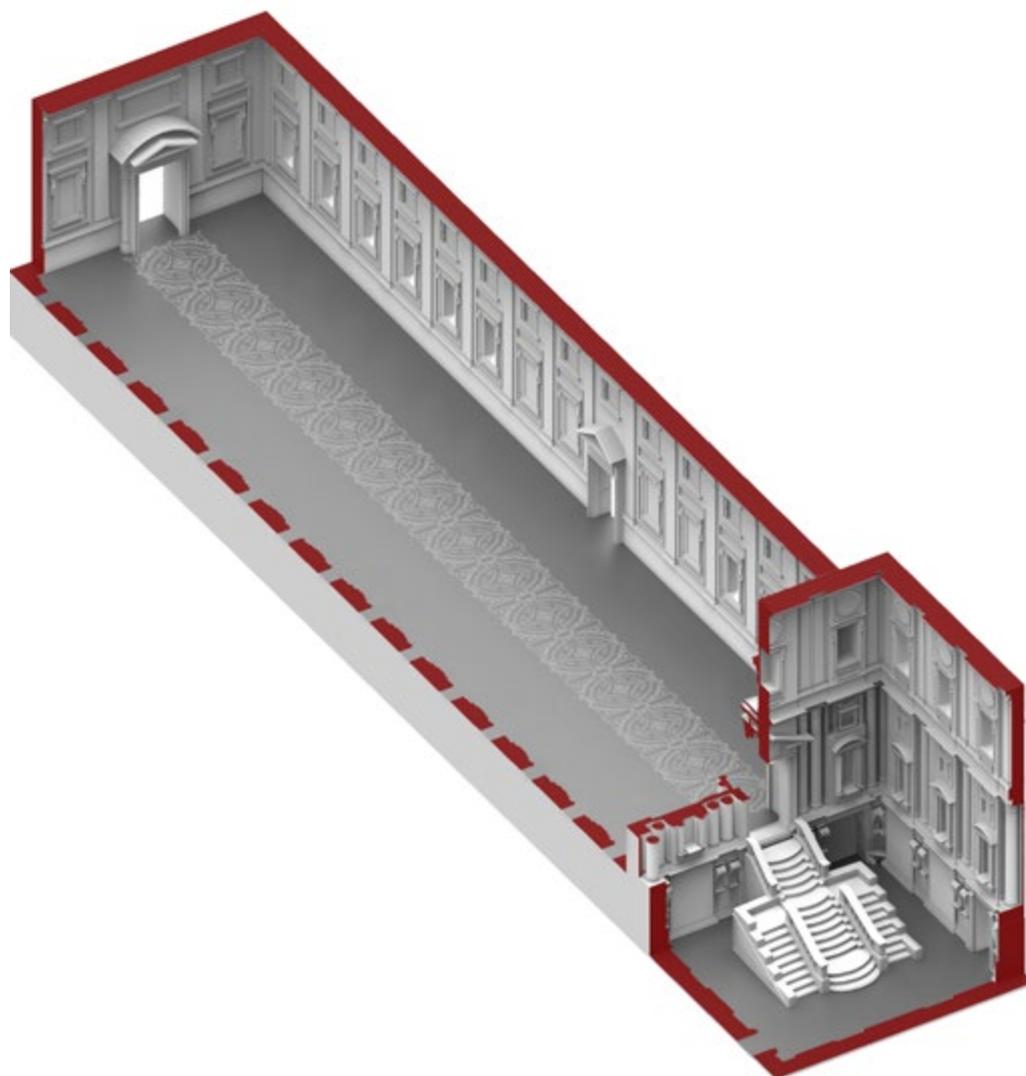
38 È opinione di A. Bedon, *Il Campidoglio: storia di un monumento civile nella Roma papale*, Milano 2008, pp. 121-125 (alla quale si rimanda per la bibliografia). Il disegno di Peruzzi è l’Uff. 113Ar: H. Wurm, *Baldassarre Peruzzi Architekturzeichnungen. Tafelband*, Tübingen 1984, p. 487.

discendono le celebri le soluzioni formali e persino quelle costruttive.

Come è stato notato, Michelangelo doveva conoscere l'abbinamento tra un ordine maggiore di paraste e un ordine minore di colonne che la scuola bramantesca aveva elaborato in diversi studi per San Pietro, e che si ritrova del resto, appena modificato, nell'Uff. 2048A, in cui la letteratura ha voluto identificare la proposta di Raffaello per la facciata di San Lorenzo³⁹. Nel Campidoglio l'abbinamento dei due ordini non è però solo un motivo sintattico, ma risulta dalla modularità applicata dal maestro al rinnovato palazzo capitolino.

La sede dei Conservatori viene identificata dall'ordine gigante di paraste corinzie su plinti, solenne e canonico, che abbraccia

e domina l'intero edificio; al piano inferiore, le stanze delle Università vengono dotate ciascuna d'un proprio atrio vitruviano a quattro colonne (inalveolate ma libere)⁴⁰, che le completa come dei microrganismi autonomi per forma e per uso. La serie trasversale di questi atrî colonnati costituisce il portico dell'intero palazzo, connettendosi all'ordine maggiore con sottilissime tangenze che probabilmente Michelangelo riprende di nuovo dalla scuola bramantesca⁴¹. Il prospetto capitolino non è quindi un semplice impaginato, ma quanto affiora del retrostante organismo modulare (fig. 9). Michelangelo arriva a coinvolgerci anche la struttura: le ciclopiche trabeazioni in



9. Biblioteca Laurenziana in San Lorenzo a Firenze, spaccato assometrico (elaborazione di Martina Alessandrini, Matteo Capeccia, Andrea Ferramini, Lorenzo Grilli, Riccardo Morgoni, Daniel Pacetti sui rilievi pubblicati in *Michelangiolo architetto*, cit., *ibidem* – SAAD Università di Camerino, 2018).

39 L'identificazione (unanime dopo M. Tafuri, *Raffaello, Jacopo Sansovino e la facciata di San Lorenzo a Firenze*, in "Annali di architettura", 2, 1990, pp. 24-44), forse non è così indiscutibile. Rinvio la questione ad altro contributo.

40 Forse anch'esse riprese dalla scuola bramantesca, ossia dal portale delle Stalle Chigi, come rappresentato dall'Anonimo del Berlin Kunstbibliothek Hdz. 3267/83 (pubblicato in *Raffaello architetto*, a cura di Ch. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 1984, fig. 2.2.4 p. 124.

41 La sima dei plinti è complanare al pilastro del portico, come sembra di notare anche nel prospetto raffaellesco di San Pietro (New York, Pierpont Morgan Library, *Codice Mellon*, f. 71v).

travertino appartengono sia ai singoli atrî delle Università (sostenendone le volte a padiglione), sia al corpo costruttivo dell'intero palazzo, e sono significativamente portanti, identificando ordine architettonico e struttura lapidea: una scelta ardua e impegnativa, molto rara nell'architettura rinascimentale e barocca, giustificata dal desiderio di evocare l'antichità romana anche struttivamente⁴².

La quasi contemporanea cappella Sforza è stata restituita a Michelangelo da un brillante studio di Satzinger, dopo decenni d'immotivato scetticismo critico⁴³. Il suo impianto, originalissimo, è centrato su un nucleo tetrastilo di colonne libere in cui s'innestano, con nodi di memorabile plasticità, due absidi sguanciate e una piccola tribuna. Naturalmente si può ritenerlo un magistrale esercizio scultoreo, modellato con le «seste negli occhi» per esaltare la cappella familiare di Guido Ascanio Sforza di Santafiora, potentissimo cardinale Camerlengo, Arciprete Liberiano e cugino germano del cardinal Alessandro Farnese⁴⁴. Al carattere memoriale si deve l'impianto quadrato del nucleo, con quattro colonne libere di capitello composito a rappresentare il trionfo sulla morte: un motivo che si ritrova in San Bernardino a Urbino, sorto nel 1482 come mausoleo funerario dei Montefeltro. Si può anche ipotizzare, tuttavia, che l'ordine della cappella Sforza scaturisca da un'ennesima riflessione michelangiotesca sui suoi specifici usi, che forse andavano oltre l'essere un involucro per le sepolture degli Sforza Santafiora. Non ci sono riscontri documentali espliciti, ma quanto segue può ragionevolmente ipotizzarsi da quanto si riscontra nell'opera stessa, testimoniata nel suo stato originario da un anonimo rilievo eseguito nella seconda metà degli anni Sessanta del Cinquecento⁴⁵.

Michelangelo ha impostato l'ordine trionfale al di sopra di plinti di travertino, molto semplificati, che si estendevano al piede delle pareti absidate, come appare nel rilievo antecedente ai lavori dellaportiani e come è confermato dall'esame diretto: la pietra del regolo è stata in effetti scalpellata per far posto alle mostre funebri eseguite. Il maestro aveva dunque pensato di porre le tombe degli Sforza al di sopra del plinto⁴⁶, come del resto può vedersi nell'adiacente cappella Cesi, sicuramente in cantiere nel 1558⁴⁷ e usata dai canonici liberiani come coro invernale dall'agosto 1568. C'è da

42 La reale struttura dei cosiddetti «archi piatti» (ossia delle travi a conci) del Campidoglio è stata oggetto di significative discussioni: vedine il sunto e i riferimenti in F. Bellini, *Le cose, i fatti, la storia*, recensione ad A. Bedon, *Il Campidoglio. Storia di un monumento civile nella Roma papale*, Milano 2008, in «Casabella», 779, 2009, pp. 100-101.

43 G. Satzinger, *Michelangelos cappella Sforza*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 35, 2003-04, pp. 327-414.

44 Sulla figura di Guido Ascanio mi risulta solo N. Ratti, *Della famiglia Sforza*, 2 voll., Roma 1794-95, I, pp. 233-252.

45 MM, *Scholz scrapbook*, cc. 49.92.19v, 49.92.23r-v, pubblicati in Satzinger, *Michelangelos cappella Sforza*, cit., pp. 376-381, che invece li ritiene tratti da un modello michelangiotesco; sullo Scholz Scrapbook, E. d'Orgeix, *The Goldschmidt and Scholz scrapbooks in the Metropolitan Museum of Art: a study of Renaissance architectural drawings*, in «Metropolitan Museum journal», 36, 2001, pp. 169-206.

46 Il CB 103Ar (*Corpus*, 613r), ammesso si riferisca davvero alla Sforza, non necessariamente rappresenta un monumento funebre posato sul pavimento come ritiene Satzinger, *Michelangelos cappella Sforza*, cit., pp. 397-398.

47 I lavori alla Cesi dell'agosto 1558 sono documentati in Bellini, *La basilica di San Pietro*, cit., II, doc. b-4, p. 61. Sul suo uso come coro invernale, Satzinger, *Michelangelos cappella Sforza*, cit., p. 346, n. 74.

ritenere che la ragione fosse la medesima: Michelangelo e il cardinale Sforza volevano allestire nelle absidi gli stalli di un coro, e perciò il maestro fa spiccare l'ordine al di sopra d'un plinto parietale, così come aveva fatto nella sala della Laurenziana per sollevarlo sopra i banchi di lettura. Le notevoli dimensioni della cappella Sforza avrebbero consentito di sistemare un buon numero di stalli, magari su due ranghi (come infatti accadrà dopo il 1762)⁴⁸: la cappella avrebbe perciò potuto soppiantare proprio la Cesi come coro invernale della basilica Liberiana, e in ogni caso costituire un'alternativa valida per determinate funzioni. Ma quali?

Rispetto alla Cesi, i cori contrapposti della Sforza avevano una più magnifica forma a *tribunal*, esaltata dalla coppia di colonne libere per parte, erette in conci di travertino come le quattro centrali. Il vantaggio maggiore non era però visuale, ma acustico. Nella Cesi i cori sistemati lungo le pareti sono sovrastati dal voltone della cappella; nella Sforza i cori sono invece incassati, sopra hanno le calottine delle absidi sguanciate che funzionano da *abat-voix*: la Cesi è perciò un coro tradizionale, sufficiente per compiere l'Ufficio delle Ore in forma recitata o di litania, o tutt'al più di monodia gregoriana; la Sforza è invece predisposta per la polifonia a cappella, in cui è essenziale che le diverse voci non s'impastino quando le loro linee si sovrappongono in contrappunto. Seguendo l'ipotesi, inoltre, non è azzardato congetturare che in controfacciata fosse previsto un organo su palco, del tipo di quello realizzato a Santo Spirito nel 1547-48 sopra il portale da via dei Penitenzieri, divenuto immediatamente famoso in tutta Roma⁴⁹: ciò che spiegherebbe lo spazio ambiguo che Michelangelo pone tra la controfacciata della cappella Sforza e il nucleo tetrastilo (già presente nel CB 104A), troppo profondo per un semplice recesso murario e troppo sacrificato per un vestibolo⁵⁰.

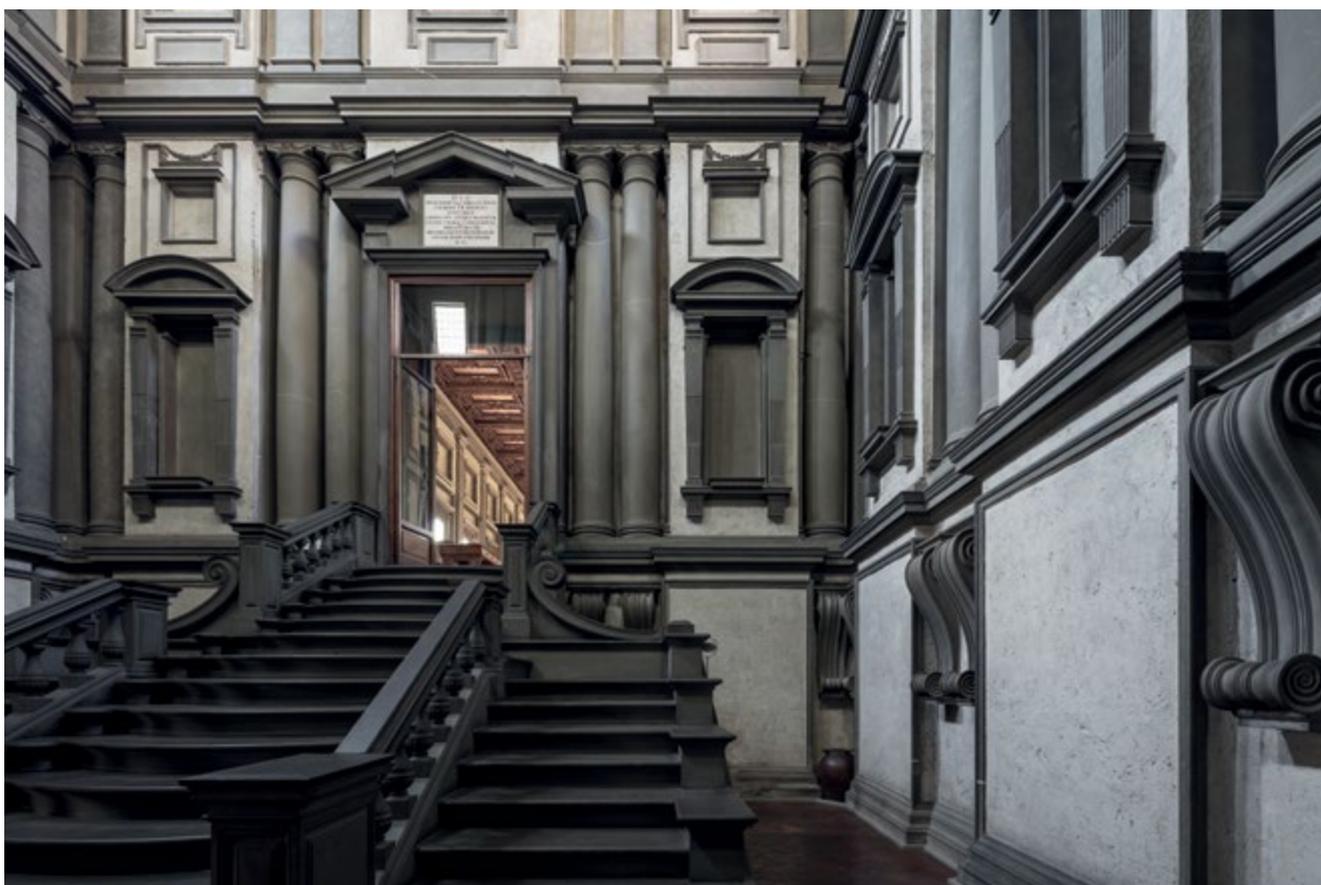
Può essere certo un caso ma, bibliofilia a parte, non si conosce del cardinal Guido Ascanio Sforza altro interesse culturale al di fuori della musica, che lui amò con intensa passione. Nel 1545 aveva fondato la Cappella Liberiana dotandola di una provvisione cospicua e soprattutto perpetua⁵¹; e nel marzo 1561, proprio mentre si avviano i lavori michelangeleschi, assume come maestro della Liberiana Pierluigi da Palestrina, che in quegli anni andava riformando il Gregoriano in senso moderno,

48 Ivi, pp. 361-362.

49 Fatto costruire dal Commendatore Alessandro Guidiccioni come riscontro alla sua frontistante cappella familiare, creando nell'aula un'assialità sonora trasversale. L'organo, di Nicola da Cremona, viene accordato nel maggio 1554, mentre la chiesa sarà consacrata nel maggio 1561: F. Colonna, *Il ciborio della corsia sistina, l'organo e il ciborio della chiesa di Santo Spirito in Sassia*, in *Studi in onore di Renato Cevese*, a cura di G. Beltramini, A. Ghisetti Giavarina, Vicenza 2000, pp. 87-88, 517, 519; E. Howe, *Architecture for 'Divine hymns': the organ of Antonio da Sangallo the Younger for the church of Santo Spirito in Sassia*, in *Art and music in the early modern period*, a cura di Katherine A. McIver, Aldershot Burlington 2003, pp. 57-90.

50 *Corpus*, 624r. Un organo vi venne effettivamente costruito nel 1909, quando però la parete di controfacciata era già stata ampliata nei lavori fughiani: Satzinger, *Michelangelos cappella Sforza*, cit., p. 263.

51 Trecento scudi-oro annui, tratti in perpetuo dal reddito di Santa Pudenziana (bolla di Paolo III del 18 maggio 1545): Ratti, *Della famiglia Sforza*, cit., pp. 236, 248; il cardinale, oltre che protettore di Antonio Blado, ha fondato la biblioteca Sforza (ivi, pp. 245-246); vedi anche Satzinger, *Michelangelos cappella Sforza*, cit., p. 336, n. 30.



10. Ricetto della Biblioteca Laurenziana in San Lorenzo a Firenze (foto di Nicolò Sardo).

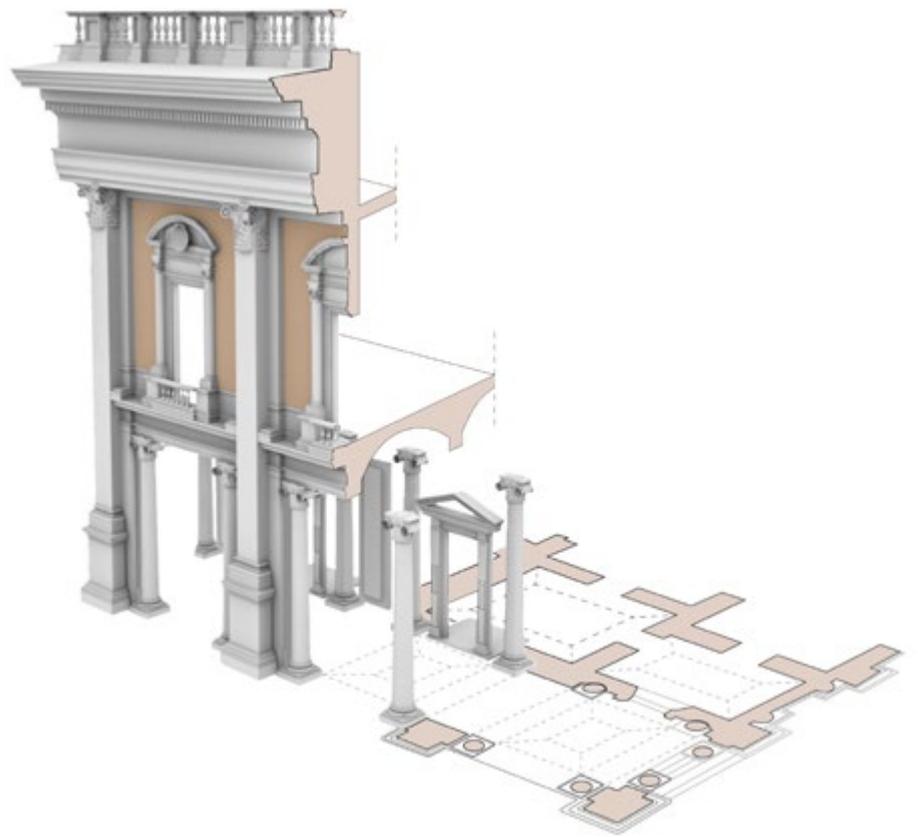
con lo sviluppo del contrappunto polifonico nel rispetto della comprensibilità del testo cantato⁵².

Mi pare dunque legittimo ipotizzare che Michelangelo, di concerto col committente, abbia predisposto nella cappella Sforza una sorta di *auditorium* per musica sacra, integrato alle ordinarie funzioni di una cappella familiare (fig. 10). Ci riesce solo grazie a una drastica revisione tipologica, che rende l'opera unica nella storia: la cappella Sforza può infatti leggersi come un geniale ibrido, in forma contratta, tra un mausoleo cupolato tetrastilo, una tribuna cruciforme a transetti e un coro a stalli contrapposti. Lungo l'asse longitudinale la cappella funziona come un ordinario edificio di culto, con altare a parete nel sacrario di fondo; in senso trasversale è invece un coro a due tribune absidate, da cui si ergono le mostre funebri degli Sforza Santaflora, immerse nella sorgente stessa del canto. Le diverse parti sono coordinate al nucleo centrale attraverso i nodi colonnati, che non sono effetto dell'estro, ma un espediente ragionato per unificare parti tra loro distinte per forma e funzione. Un espediente anche strutturale. Il tetrastilo coperto da volta a vela della cappella Sforza è con tutta evidenza una memoria della cellula brunelleschiana; Michelangelo, tuttavia, ne risol-

52 R. Tibaldi, voce *Pierluigi da Palestrina* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 83, Roma 2015, p. 338. Nel 1550 il cardinale aveva assunto al proprio personale servizio Giovanni Animuccia, appena arrivato da Firenze: L. Pannella, voce *Giovanni Animuccia*, ivi, 3 (1963), p. 328.

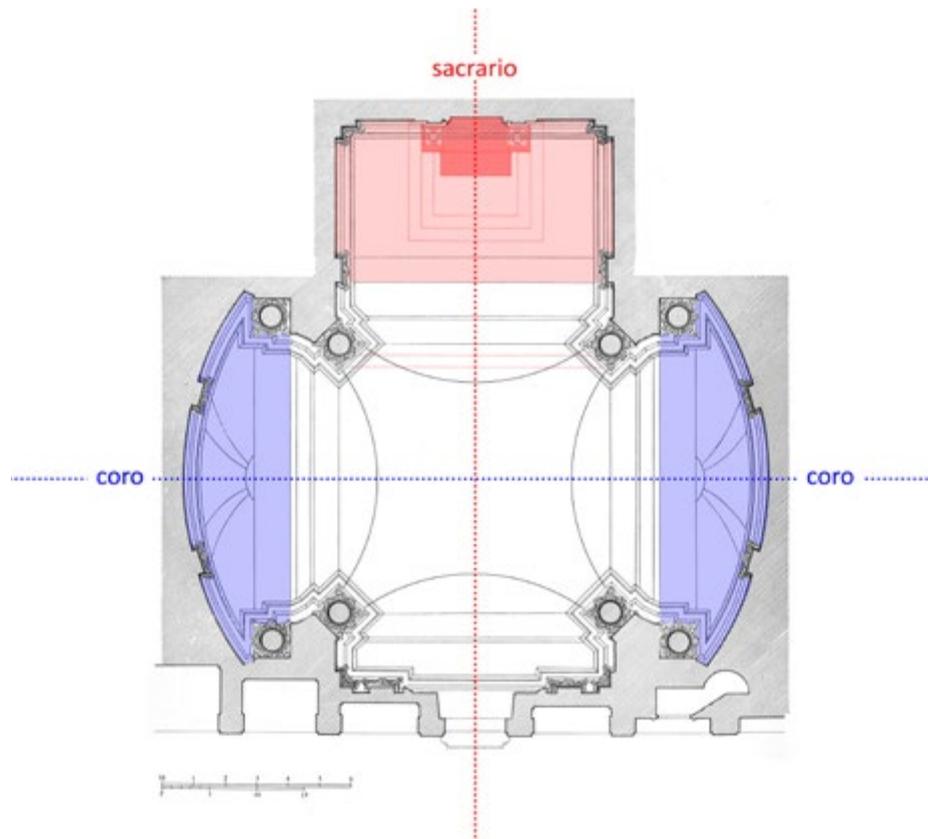
ve l'insufficienza statica ruotando verso il centro i sostegni in travertino: le spinte diagonali della volta a vela sono così contrastate in linea retta dagli speroni murari, senza necessitare catene.

Il virtuosismo tipologico del Buonarroti giunge al punto estremo in Santa Maria degli Angeli, per la quale nell'estate 1561 si astiene dal disegnare anche solo una scorniciatura. Michelangelo deve adattare il nuovo santuario dedicato al culto degli Angeli e dei Martiri in ciò che rimaneva delle Terme di Diocleziano; al contempo, però, deve prevedervi un'aula per le messe ordinarie e un coro separato per i monaci certosini che osservano la clausura⁵³. Il vecchio maestro, ormai ottantaseienne, immagina di distribuire gli altari degli Angeli ai piedi delle gigantesche colonne imperiali (che i Martiri stessi avevano erette), suggerendone un circuito devozionale attorno al perimetro del *frigidarium* (fig. 11); la chiesa ordinaria si sarebbe invece sviluppata sull'asse minore, sfruttando il *tepidarium* come atrio e relegando alle spalle dell'altare maggiore il retrocoro dei certosini, in opportuna adiacenza al loro monastero: geniale. Senza definire neppure una forma, architettonica o meno, agendo per pura riflessione sul rapporto organico tra tipo e funzione, in Santa Maria degli Angeli — sua opera estrema — Michelangelo oltrepassa dunque persino l'astrazione, attingendo ormai all'arte concettuale.



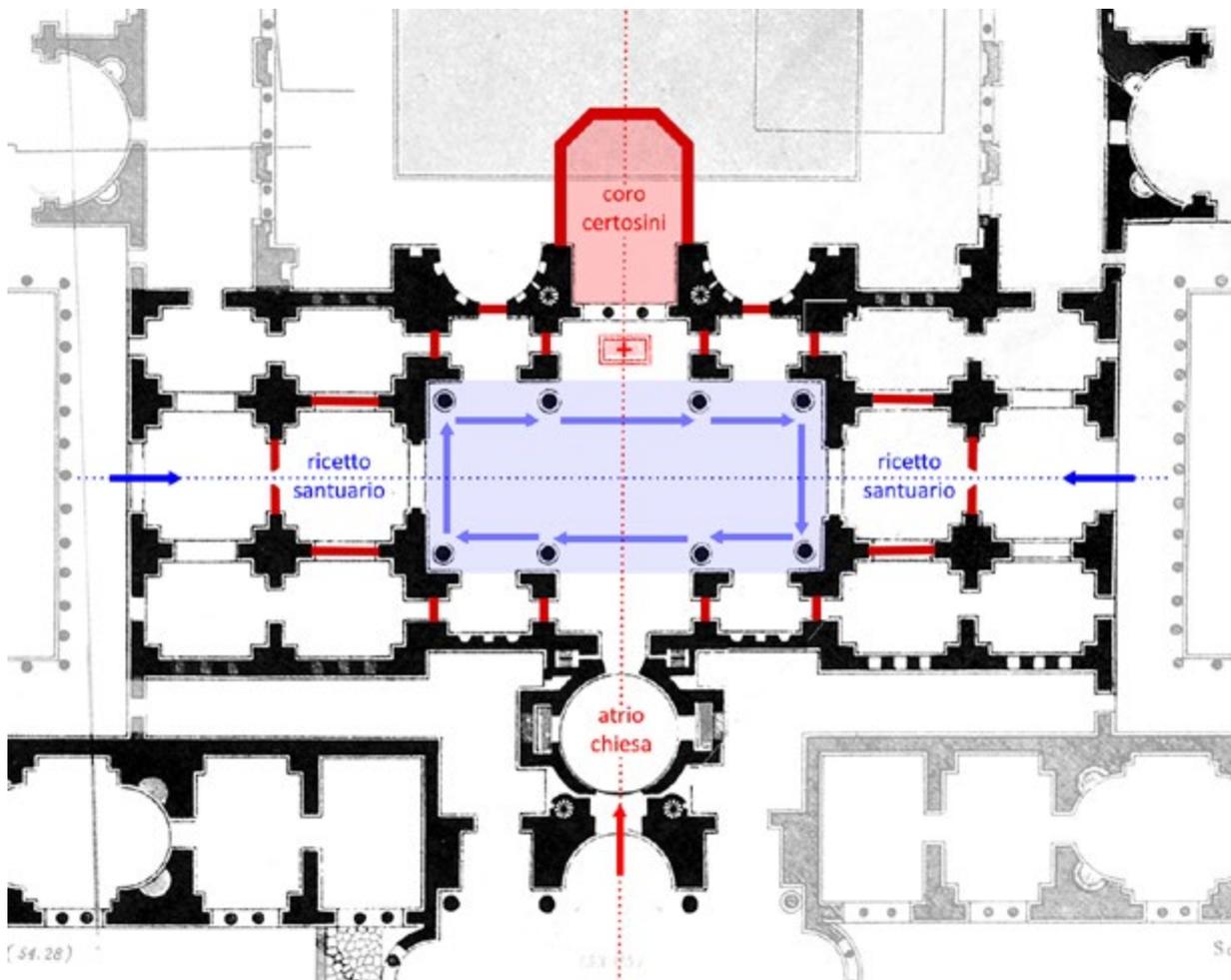
11. Biblioteca Laurenziana, interno del Ricetto. Palazzo dei Conservatori in Campidoglio: sopra, spaccato del portico (elaborazione di Ilaria Baldassarri, Ilenia Crisci, Veronica Luciani – SAAD Università di Camerino, 2018); sotto, esploso dell'atrio vitruviano modulare (elaborazione di Francesca Tottone – SAAD Università di Camerino, 2016).

⁵³ A.F. Caiola, *Santa Maria degli Angeli e dei Martiri da Antonio Lo Duca a Michelangelo e a Vanvitelli*, in *Le Terme di Diocleziano*, a cura di R. Friggeri, M. Magnani Cianetti, Milano 2014, pp. 230-264. Per il quadro generale delle opere michelangellesche, F. Bellini, *Michelangelo, la strada e la Porta Pia*, in «Studi Romani», LIX, 1-4, 2011 (2013), pp. 74-109.



12. Cappella Sforza in Santa Maria Maggiore: pianta funzionale (elaborazione dell'autore sui rilievi pubblicati in *Michelangelo architetto*, cit., p. 755).

13. Santa Maria degli Angeli a Roma: pianta funzionale (elaborazione dell'autore sulle planimetrie di R. Lanciani, *Forma Urbis Romae*, Roma 1990, tavv. 10, 17).



Giuliano da Sangallo e Michelangelo: un dialogo proficuo e costante

Sabine Frommel

Michelangelo Buonarroti e Giuliano da Sangallo sono stati legati da relazioni amichevoli e continue, ancorate alla comune radice fiorentina nonché alla protezione goduta da Lorenzo de' Medici, al quale entrambi dovevano molto. Michelangelo era di trent'anni più giovane di Giuliano, nato verosimilmente tra il 1442 e il 1445: i rapporti intessuti dai due artisti in alcune tra le maggiori imprese romane e fiorentine, riflettono lo sviluppo dei rispettivi linguaggi architettonici¹. Giorgio Vasari riferisce nelle *Vite* diversi dettagli sugli esordî fiorentini d'ambidue i maestri, che si rivelano tuttavia molto più completi e attendibili nel caso di Michelangelo, che l'aretino aveva avuto modo di conoscere personalmente. Quando Lorenzo creò una scuola per formare scultori sotto la guida di Bertoldo di Giovanni, il giovane Michelangelo gli venne caldamente raccomandato da Domenico Ghirlandaio². Pare d'altronde che anche Giuliano da Sangallo sia stato influenzato dal più anziano Bertoldo, come è testimoniato dai rilievi allegorici del cortile di Palazzo Scala, attribuibili piuttosto a lui che a Bertoldo stesso³. Il Magnifico fu a tal punto impressionato dal talento del giovane Michelangelo da accoglierlo a Palazzo Medici: «gli ordinò in casa una camera e lo faceva attendere, dove del continuo mangiò alla tavola sua co' suoi figliuoli et altre persone degne e di nobiltà che stavano col Magnifico, dal quale fu onorato»⁴. Lorenzo aveva addirittura procurato al padre del ragazzo, Ludovico di Leonardo Buonarroti, da tempo disoccupato, un incarico pubblico alla dogana che

1 La data di nascita di Giuliano da Sangallo non è certa, ma tenendo conti dei rari documenti sulla sua giovinezza, egli sembra potersi collocare tra il 1442-43 e il 1445 (si veda D. Carl, *Nuove ricerche sul profilo e sul contesto sociale di Francesco di Bartolo Giamberti*, intervento al convegno *Giuliano da Sangallo 1516-2016*, Kunsthistorisches Institut (Max-Planck-Institut) e École Pratique des Hautes Études, PSL (Sorbonne), Firenze, 17-18 novembre 2016, a cura di S. Frommel, A. Nova e D. Donetti, atti in preparazione); S. Frommel, *Giuliano da Sangallo*, ed. in lingua tedesca, in preparazione.

2 «Teneva in quel tempo il Magnifico Lorenzo de' Medici nel suo giardino in sulla piazza di S. Marco Bertoldo scultore, non tanto per custode o guardiano di molte belle anticaglie che in quello aveva ragunate e raccolte con grande spesa, quanto perché, desiderando egli sommamente di creare una scuola di pittori e di scultori ecc[ellenti], voleva che essi avessero per guida e per capo il sopradetto Bertoldo»: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-87, VI, p. 9).

3 S. Frommel, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 2014, p. 41.

4 Vasari, *Le vite*, cit., VI, p. 10. Come suo nonno Cosimo il Vecchio, Lorenzo, «magnifico e nobilissimo cittadino», favorì giovani artisti, dando loro sostegni e premi (*ibidem*, p. 11).

ebbe l'effetto di migliorare sensibilmente anche i suoi rapporti con il talentuoso figlio. Secondo Vasari, Michelangelo abitò a palazzo Medici dal 1488 fino alla morte di Lorenzo, nell'aprile del 1492. In questo periodo, il giovane aveva certo avuto occasione d'incontrare Giuliano da Sangallo, architetto personale del Magnifico, e di seguire, quanto meno in via indiretta, l'andamento dei cantieri della villa di Poggio a Caiano, del santuario di Santa Maria delle Carceri, della sacrestia di Santo Spirito e del monastero di Cestello⁵. Michelangelo doveva anche conoscere il progetto della reggia per il Re di Napoli del 1488, una *domus* all'antica di carattere assolutamente inedito, nella cui ideazione Lorenzo il Magnifico fu direttamente coinvolto⁶. Quando Giuliano tornò da Napoli, dove aveva lasciato il modello ligneo del fastoso progetto, riportò a Firenze delle sculture donate da Ferrante d'Aragona al Magnifico, che forse vennero collocate nel *giardino di San Marco*. Possiamo supporre che anche Giuliano da Sangallo ebbe dei contatti con questa precoce accademia, e che la sua ottima conoscenza della scultura antica, palese in alcuni dei suoi disegni e testimoniata nel 1506 dall'episodio del ritrovamento del Laocoonte, debba molto all'esperienza della scuola di Bertoldo. Vasari ricorda la disperazione sia di Michelangelo sia di Giuliano per la scomparsa di Lorenzo il Magnifico⁷. Il primo tornò a casa dal padre, podestà dei castelli di Chiusi e di Caprese, mentre il secondo si procurò degli incarichi fuori della natia Firenze, che in seguito all'esilio dei Medici del 1494 subì notevoli rivolgimenti politici. Così, nell'ultimo decennio del Quattrocento, Giuliano da Sangallo risulta attivo a Roma per Alessandro VI, a Savona per il cardinale Giuliano della Rovere — futuro papa Giulio II — e a Loreto, dove completa la cupola della basilica della Santa Casa, per il cardinale Girolamo Basso della Rovere⁸. Con nessuno di questi committenti, per quanto illustri, Giuliano da Sangallo fu tuttavia in grado di stabilire uno scambio intellettuale, personale e artistico paragonabile a quello con Lorenzo il Magnifico.

Benché le strade di Giuliano e Michelangelo si siano poi separate, non sarebbero mancate occasioni in cui i due avrebbero avuto modo di collaborare. È il caso del trasporto e del collocamento del *Davide* in piazza della Signoria, eseguiti poco prima che Giuliano si trasferisse a Roma nella primavera del 1504. Vasari descrive nel dettaglio l'armatura lignea congegnata da Giuliano e da suo fratello Antonio, alla quale il colosso marmoreo era assicurato in sospensione, per mezzo di cordami: «un castello di legname fortissimo, e quella figura con i canapi sospesero a quello, acciò che scotendosi non si troncasse, anzi venisse crollandosi sempre; e con le travi per terra piane con argani la tirarono e la misero in opera. Fece un cappio al canapo che teneva

5 Frommel, *Giuliano da Sangallo*, cit., pp. 59-80, 104-111, 112-121.

6 Frommel, *Giuliano da Sangallo*, cit., pp. 82-86.

7 Vasari, *Le vite*, cit., IV, pp.139-140 e VI, p. 12.

8 Su questi incarichi vedi Frommel, *Giuliano da Sangallo*, cit., pp. 179-195, 204-209.

sospesa la figura, facilissimo a scorrere, e stringeva quanto il peso l'aggravava, che è cosa bellissima e ingegnosa, che l'ho nel nostro Libro disegnato di man sua, che è mirabile, sicuro e forte per legar pesi»⁹. Entrambi i maestri si sono poi dedicati all'intaglio di crocifissi lignei: Michelangelo a Santo Spirito; Giuliano, col fratello Antonio, per la Santissima Annunziata¹⁰.

Giuliano da Sangallo e Michelangelo nel papato di Giulio II

A Roma i due ebbero modo d'incontrarsi nelle iniziative più notevoli promosse dalla corte pontificia. Li si ritrova entrambi coinvolti, sin dalle primissime fasi, nell'ideazione del mausoleo di Giulio II, con proposte distinte ricordate da Vasari¹¹: «[...] si praticava se 'l divino Michele Agnolo Buonarroti dovesse fare la sepoltura di Giulio; per che Giuliano confortò il Papa all'impresa, aggiungendo che gli pareva che per quello edificio si dovesse fabricare una cappella apostata senza porre quella nel vecchio San Pietro, non ci essendo luogo, perciò questa cappella renderebbe quella opera più perfetta. Avendo dunque molti architetti fatti disegni, si venne in tanta considerazione a poco a poco, che in cambio fare una cappella si mise mano alla grande fabbrica del nuovo San Pietro»¹². Giuliano aveva quindi concepito un edificio autonomo in forma di rotonda, tramandato verosimilmente da un disegno del Codice Barberiniano (cc.59v, 74r)¹³. Su ordine di Giulio II, tuttavia, Michelangelo si troverà poi a collaborare con Bramante, ideando una sepoltura marmorea destinata al coro della nuova basilica. Si può immaginare l'intensità del dibattito che certo si dovette sviluppare su questa radicale alternativa: un mausoleo isolato, che avrebbe rievocato quelli degli imperatori romani¹⁴; oppure una tomba ospitata nel coro del nuovo edificio. A quanto pare, tuttavia, il successo della proposta di Michelangelo non riuscì a scalfire l'amicizia tra lui e Giuliano.

In una lettera a Vincenzo Borghini del 28 febbraio 1567, Francesco da Sangallo ricorda il giorno in cui suo padre, il 14 gennaio 1506, aveva in sua presenza riconosciuta la statua del *Laocoonte*, ancora parzialmente sepolta. C'era anche Michelangelo: «[...] fu detto al papa, che in una vigna presso a Santa Maria Maggiore s'era trovato certe statue molto belle. El papa comandò a un palafreniere: “va, et di' a G[iuliano]. da S.

9 Vasari, *Le vite*, cit., VI, p. 20.

10 Sui crocifissi si veda il recente G. Amato, *Nuovi crocifissi di Giuliano, Antonio e Francesco da Sangallo*, in *Giuliano da Sangallo*, atti del convegno (Vicenza, 7-9 giugno 2012) a cura di A. Belluzzi, C. Elam, F.P. Fiore, Firenze 2017, pp. 186-197.

11 Frommel, *Giuliano da Sangallo*, cit., pp. 290-292; Ead., *Giuliano da Sangallo tra Firenze e la Roma di Giulio II: persistenze e aggiornamenti*, in *Giuliano da Sangallo* (2017), cit., pp. 154-159.

12 Vasari, *Le vite*, cit., IV, p. 144.

13 Frommel, *Giuliano da Sangallo*, cit., pp. 290-292; Ead., *Giuliano da Sangallo tra Firenze e la Roma di Giulio II*, cit., pp. 154-159.

14 Se il mausoleo era veramente destinato a contenere le spoglie di Giulio II, Sangallo potrebbe aver pensato di collocarlo vicino alle due rotonde tardoantiche sul fianco meridionale della vecchia basilica, dove era stato sepolto anche Alessandro VI.

Gallo che subito là vadia a vedere”. Et così subito s’andò. Et perché Michelagnolo Buonarroti si tornava continuamente in casa, il mio padre l’haveva fatto venire, et gli haveva allogata la sepoltura del papa, et volle che ancor lui andasse; et io così in groppa a mio padre, et andammo»¹⁵. Non senza emozione Michelangelo deve aver ammirato la scultura e ascoltato il giudizio di Giuliano su di essa: «Questo è Hilaoconte, che fa mentione Plinio»¹⁶. Il Buonarroti risente dell’influsso del *Laocoonte* già nel *Prigione morente* del Louvre, scolpito per la sepoltura roveresca allora appena iniziata. Verosimilmente, il *Sacrificio di Laocoonte* dipinto nel 1493 da Filippino Lippi nel vestibolo della villa di Poggio a Caiano, e probabilmente commissionato in precedenza da Lorenzo de’ Medici, aveva consentito a Giuliano da Sangallo di prendere dimestichezza col tema del grandioso gruppo classico¹⁷. Componendo il suo affresco, Filippino si era a sua volta appoggiato alla descrizione della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, una lettura che nell’ambiente del Magnifico doveva aver suscitato grande interesse critico e antiquario.

Secondo Vasari, è stato il Sangallo a consigliare Giulio II di commissionare gli affreschi della cappella Sistina a Michelangelo, e di fissarne addirittura il compenso a 3000 ducati¹⁸. Le cose si sono in realtà svolte in modo assai diverso. In una lettera del 2 maggio 1506 Michelangelo informava Giuliano che, dopo che lui aveva sollecitato il pagamento delle rate per la sepoltura, il papa avrebbe rifiutato di riceverlo¹⁹. Il pontefice era irritato per la lentezza dei lavori e, una volta posata la prima pietra della nuova basilica bramantesca il sabato di Pasqua, intendeva rimandare i lavori della propria tomba. In una lettera del 1542, Michelangelo ancora ricorderà che, profondamente offeso, aveva deciso di rifugiarsi nel territorio di Firenze²⁰.

Nella stessa lettera lo scultore parla solo vagamente dell’incarico della Cappella Sistina, un altro motivo che l’aveva indotto a lasciare la Città Eterna²¹. Verosimilmente, non era stato il solo Giuliano da Sangallo a consigliare Giulio II d’affidare l’affresco a

15 BAV. Ms. Chig. L.V.178, cc.104-105 (C. Fea, *Miscellanea filologica critica e antiquaria*, Roma 1790, I, p. 239; S. Settis, *Laocoonte: fama e stile*, Roma 1999, pp. 104-105; F. Buranelli, *La scoperta del Laocoonte e il Cortile delle Statue in Vaticano*, in Id., *Laocoonte: alle origini dei Musei Vaticani*, Roma 2006, catalogo della mostra (Città del Vaticano, 18 novembre 2006-28 febbraio 2007) pp. 49-50 (scheda a p. 119); E. Carrara, *La notizia che io ho delle statue antiche di Fiorenza. La lettera autografa di Francesco da Sangallo e altre giunte all’epistolario di don Vincenzo Borghini*, in “Monumenta Documenta”, IV, 2012, I, pp. 101-110).

16 BAV. Ms. Chig. L.V. 178, cc. 104-105.

17 Si veda ad esempio M.M. Simari, *Una memoria laurenziana offuscata dal tempo: l’affresco con la ‘Morte di Laocoonte’ di Filippino Lippi nella Villa Medicea di Poggio a Caiano*, in “Medicea”, 9, 2011, p. 6-11.

18 Vasari, *Le vite*, cit., IV, pp. 146-147: «[...] e che egli desiderava che si dipignesse la volta della cappella di Sisto suo zio, gli ragionò di Michelagnolo, aggiugnendo che gli aveva in Bologna fatta la statua di bronzo. La qual cosa piacendo al Papa, fu mandato per Michelagnolo, e giunto a Roma, allogatagli la volta della detta cappella». Per il prezzo dell’opera si veda Ivi, VI, p. 34.

19 Ch.L. Frommel, *Michelangelo, il marmo e la mente: la tomba di Giulio II e le sue statue*, Milano 2014, p. 30.

20 *Ibidem*. Condivi e Vasari anticipano l’episodio al 3 aprile 1506, lo stesso giorno in cui Michelangelo deve saldare una consegna di marmo di tasca propria, come attestato dal suo conto bancario (Ivi, p. 31).

21 Ivi, pp. 31-32.

Michelangelo, come vuole Vasari: anche Bramante e altri consiglieri dovettero unirsi nel convincere papa Della Rovere che il compimento del ciclo della Sistina era opera meno costosa e assai più rapidamente eseguibile del mausoleo funebre, il quale rischiava tra l'altro d'irritare Chiesa e fedeli nel caso che fosse stato compiuto prima ancora della morte del pontefice. In ogni caso Michelangelo si rifiutò categoricamente d'assumere l'incarico, e pregò proprio Giuliano da Sangallo di avvisarne Giulio II²². Diffidente, il Buonarroti aveva indovinato dietro il mutato atteggiamento del papa la gelosia di Bramante e degli altri maestri²³.

Su invito del pontefice, Sangallo cerca di convincere Michelangelo a tornare a Roma, missione che tuttavia fallirà²⁴. Ne viene coinvolto anche Francesco Alidosi, cardinale e vescovo di Pavia, e solo tra la fine d'agosto e il mese di novembre il conflitto inizia ad attenuarsi, quando appunto Alidosi ha un incontro con Machiavelli, che accompagnava Giulio II da Nepi a Cesena in qualità d'ambasciatore fiorentino²⁵. Il 21 novembre Alidosi informa il gonfaloniere Soderini della disponibilità del pontefice a ricevere Michelangelo a Bologna, appena ripresa, dove Giulio II risiede da qualche settimana, seguito da Bramante e Giuliano da Sangallo²⁶. Michelangelo chiede il perdono a papa Della Rovere, il quale gli commissiona subito un proprio ritratto in bronzo da collocare sopra il portale di San Petronio, a figura seduta di 6 braccia d'altezza (350 cm), per un costo fino a mille ducati. Vasari ricorda che, prima del ritorno di Giulio II a Roma, la statua «fu finita di terra»²⁷. Il 21 febbraio 1508 Michelangelo sorveglia personalmente il getto e in seguito la rinettatura della statua, distrutta poi dai Bentivoglio²⁸.

Il 10 maggio dello stesso anno il maestro dà finalmente inizio al ciclo della cappella Sistina, dopo che Giulio II gli ha personalmente garantito che anche l'opera della sepoltura sarebbe stata proseguita²⁹. Secondo Vasari si accende un nuovo conflitto

22 Il 10 maggio Pietro Rosselli comunica a Michelangelo che Bramante ha convinto il pontefice che egli avrebbe declinato l'incarico. Il Buonarroti è invece intenzionato a riprendere i lavori per la tomba con il versamento degli acconti mensili, ma a causa dello scarso compenso concordato, questo gli sembra possibile solo risiedendo a Firenze (Ivi, p. 30, con fonti).

23 *Ibidem*.

24 Lettera di Piero Rosselli del 10 maggio 1506: «El Sa[n]gallo va domatina a Firenze e rimenerà i[n] sue Mic[h]ele[g]nolo»: *Il carteggio di Michelangelo Buonarroti*, a cura di P. Barocchi, 5 voll., Firenze 1965-83, I, p. 15 (d'ora in avanti *Carteggio*). Si veda anche Frommel, *Michelangelo, il marmo e la mente*, cit., p.31.

25 L. Pastor, *Storia dei Papi dalla fine del Medioevo*, 20 voll., Roma 1944-63, III (*Storia dei Papi nel periodo del Rinascimento dall'elezione di Innocenzo VIII alla morte di Giulio II*), 1959, pp. 729-737.

26 M. Hirst, *Michelangelo. The achievement of fame 1475-1534*, New Haven 2011, pp. 62, 72.

27 *Ibidem*.

28 Frommel, *Michelangelo, il marmo e la mente*, cit., p. 31. Secondo Vasari, l'idea d'incaricare Michelangelo della statua bronzea sarebbe stata di Sangallo: «per consiglio di Giuliano deliberò di far fare da Michele Agnolo Buonarroti un papa di bronzo. Così Giuliano scrisse a Michel Agnolo per parte del Papa; il quale venne e fabricollo, e fu posto nella fabbrica di San Petronio» (Vasari, *Le vite*, cit., IV, pp. 145-146). Nella *Vita* di Michelangelo, Vasari non menziona tuttavia l'intervento di Giuliano: «[...] tanto che Sua Santità gli ordinò che dovessi fare una statua di bronzo a similitudine di papa Giulio, cinque braccia d'altezza; nella quale usò arte bellissima nella attitudine, perché nel tutto avea maestà e grandezza, e ne' panni mostrava ricchezza e magnificenza, e nel viso animo, forza, prontezza e terribilità»: Vasari, *Le vite*, cit., VI, 1987, pp. 31-33.

29 R. Hatfield, *The Wealth of Michelangelo*, Roma 2002, pp. 23-30.

quando l'artista rifiuta l'accesso ai ponteggi al pontefice, curioso di vedere l'avanzamento dei lavori, temendo che la muffa formatasi su uno dei riquadri corrompesse il suo lavoro: «[...] e non gli fu aperto, ch  Michelangelo non avrebbe voluto mostrarla. Per la quale cosa nacque di disordine, come s'  ragionato, che s'ebbe a partire di Roma, non volendo mostrarla al Papa»³⁰.   per  poco probabile che Michelangelo si sia di nuovo allontanato da Roma, e sembra che Vasari confonda questo episodio con la fuga del 1506. In ogni caso, secondo le *Vite* era stato Giuliano da Sangallo ad avvertire Michelangelo che era stata una malta di calce e pozzolana troppo acquosa ad aver fatto ammuffire la parete³¹; senza dubbio Giuliano ha dato dei consigli per risolvere il problema, infondendo nuova fiducia nel disperato Buonarroti³².   peraltro chiara l'intenzione di Vasari di rimarcare il positivo ruolo di mediatore assunto da Giuliano in tali situazioni di conflitto: l'aretino vuole sottolineare la solidariet  dei fiorentini alla corte di Giulio II, e forse si appoggia su informazioni ottenute dal suo amico Francesco da Sangallo, figlio ed erede di Giuliano.

Pi  o meno durante lo stesso periodo Giuliano e Michelangelo s'incrociano nelle opere alla Villa della Magliana, ristrutturata dal Sangallo per Giulio II circa dal 1506³³. Nel febbraio 1508 Michelangelo chiede a suo fratello Buonarroti a Firenze di pregare Giuliano da Sangallo di consegnare personalmente una lettera, allegata alla propria, al cardinale Alidosi, nella quale prometteva a questi di stendere il bozzetto di un affresco per la cappella della villa, di cui il porporato romagnolo   committente assieme al papa³⁴. Nel maggio 1510 l'Alidosi si rivolge di nuovo a Buonarroti informandolo di aver «per volont  di N[ostro] S[ignore] edificato in la Magliana uno grande edificio»³⁵. Il progetto, immaginato da Giuliano come un ampio cortile rettangolare circondato da tre ali, era stato in realt  drasticamente ridotto. Solo il corpo posteriore con l'appartamento di Alidosi   stato costruito, compromettendo definitivamente il proseguimento dell'ambizioso impianto. Per compensare con la pittura la «picoleza» della cappella, posta all'estremit  della loggia dell'ala edificata anzich  nel corpo settentrionale previ-

30 Vasari, *Le vite*, cit., VI, p. 36.

31 Vasari, *Le vite*, cit., VI, p. 36: «[...] quando e' ne fu condotta il terzo, la gli cominci  a levare certe muffe, traendo tramontano una invernata. Ci  fu cagione che la calce di Roma, per esser bianca fatta di trever[t]ino, non secca cos  presto, e mescolata con la pozzolana, che   di color tan , fa una mstica scura, e quando l'  liquida, aquosa e che'l muro   bagnato bene, fiorisce spesso nel seccarsi: dove che in molti luoghi sputava quello salso umore fiorito, ma col tempo l'aria lo consumava.» Anche Condivi ricorda questo episodio, forse appoggiandosi su Vasari, e sostiene che quando Michelangelo gli annunci  di voler abbandonare l'impegno, Giulio II si sia rivolto di nuovo a Giuliano da Sangallo: «e per questo, calando l'umore, faceva quell'effetto; ed avvisatone Michelangelo, fece che seguitt , n  gli valse scusa» (A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, a cura di G. Nencioni, 1998, p.34).

32 Vasari, *Le vite*, cit., VI, pp. 36-37: «Era di questa cosa disperato Michelagnolo, n  voleva seguitare pi , e scusandosi col Papa che quel lavoro non gli riusciva, ci mand  Sua Santit  Giuliano da San Gallo, che, dettogli da che veniva il difetto, lo confort  a seguitare e gli insegn  a levare le muffe. L  dove condottola fino alla met , il Papa, che v'era poi andato a vedere alcune volte per certe scale a piuoli aiutato da Michelagnolo, volse che ella si scopriessi [...]» Nell'edizione torrentiniana del 1550 l'episodio viene ricordato in modo diverso, e non si parla n  del problema della muffa n  dell'intervento del Sangallo.

33 Frommel, *Giuliano da Sangallo*, cit., pp. 306-315; Ead., *Giuliano da Sangallo tra Firenze e la Roma di Giulio II*, cit., pp. 161-163.

34 *Carteggio*, I, XLIV, p. 61.

sto da Sangallo, erano necessari raffinati effetti prospettici che il pennello di Michelangelo avrebbe potuto garantire. Come ovvio, l'artista non era però disposto a dedicare troppo tempo a questa commissione, nonostante i rapporti cordiali sia con Sangallo che con Alidosi: così, poco prima dell'uccisione del cardinale nel maggio del 1511, al posto del disegno buonarrotiano ne arriverà uno di Raffaello³⁶.

Il completamento del tamburo di Santa Maria del Fiore

Nell'estate del 1507 tra Michelangelo e Giuliano da Sangallo ha luogo uno scambio d'idee intenso e abbastanza oscuro intorno al compimento del monumento più rappresentativo della città, simbolo civile e religioso del potere repubblicano³⁷. E proprio dei motivi politici premevano perché i lavori a Santa Maria del Fiore si concludessero. In luglio l'Opera bandisce una gara che obbliga gli architetti a conservare ciò che nel Quattrocento era stato eseguito da Antonio Manetti Ciaccheri e Giuliano da Maiano. Poco dopo il gonfaloniere Pier Soderini, amico di molti artisti, si rivolge ad Andrea Sansovino e a Michelangelo, che per la prima volta viene sollecitato per un'opera edilizia³⁸. Viene poi chiamato da Roma anche Giuliano da Sangallo, che all'inizio dell'autunno torna a Firenze dove si ferma solo per breve tempo. L'8 novembre vince il concorso d'idee proprio il modello fatto da Giuliano assieme al Cronaca e a Baccio d'Agnolo, e con l'aiuto del fratello Antonio³⁹. Costoro ottengono in effetti l'incarico, ma rimane ancora poco chiaro cosa sia stato eseguito del loro progetto⁴⁰. Appena prima, sempre nel novembre 1507, i fratelli Sangallo e Baccio d'Agnolo erano stati incaricati d'affiancare il Cronaca nel ruolo di capomaestro del duomo. Dopo la morte improvvisa del Cronaca nel dicembre 1508, i Sangallo si dimisero entrambi per motivi di salute, mentre Baccio rimarrà capomaestro fino alla propria morte, nel 1543: tensioni interne debbono evidentemente aver prodotto queste scelte⁴¹. Non ci sono indizi attendibili di un contributo di Michelangelo in questi mesi⁴². Egli chiede però a suo fratello Buonarroto, da marzo

35 Ivi, p. 104.

36 L'affresco fu poi realizzato da un mediocre epigono raffaellesco.

37 A. Nova, *Il ballatoio di Santa Maria del Fiore a Firenze*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia, 31 marzo-6 novembre 1994), a cura di H. Millon, V. Magnago Lampugnani, Milano 1994, p. 594.

38 Vasari, *Le vite*, cit., VI, p. 613 nella *Vita* di Baccio d'Agnolo; Nova, *Il ballatoio*, cit., p. 594. In una lettera dell'Opera del Duomo datata 31 luglio 1507, Michelangelo è qualificato «di tale cosa sperimentato et pratico» (G. Marchini, *Il ballatoio della cupola di Santa Maria del Fiore*, in "Antichità viva", 6, 1977, p. 47; S. Krieg, *Das Architektur detail bei Michelangelo. Studien zu seiner Entwicklung bis 1534*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 33, 1999-2000, p. 140; G. Maurer, *Michelangelos Projekt für den Tambour von Santa Maria del Fiore*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 33, 1999-2000, p. 87; Id., *Michelangelo. Die Architekturzeichnungen. Entwurfsprozess und Planungspraxis*, Regensburg 2004, p. 25.

39 Frommel, *Giuliano da Sangallo*, cit., pp. 317-320; Nova, *Il ballatoio*, cit., p. 598.

40 Frommel, *Giuliano da Sangallo*, cit., p. 318; Nova, *Il ballatoio*, cit., p. 596.

41 C. Guasti, *La cupola di Santa Maria del Fiore, illustrata con i documenti di Archivio dell'Opera secolare*, Firenze 1857, doc. 345.

42 L'attribuzione dei modelli nn. 143-144 del Museo dell'Opera del Duomo ci pare poco convincente (si veda G.A. Argan, B. Contardi, *Michelangelo architetto*, Milano 1990, p. 56; Nova, *Il ballatoio*, cit., pp. 596, 598, con riferimenti bibliografici).



1. Tentativo di restituzione del progetto per il ballatoio della cattedrale di Firenze, proposto da Giuliano da Sangallo, Baccio d'Agnolo e Cronaca nel 1507 in forma di modello (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo di Santa Maria del Fiore, n. 142), montaggio di G. De Leo e S. Frommel.

2. Tentativo di restituzione del progetto per il ballatoio della cattedrale di Firenze, proposto da Giuliano da Sangallo nel 1513 in forma di modello (Firenze, Museo dell'Opera del Duomo di Santa Maria del Fiore, n. 140), montaggio di G. De Leo e S. Frommel.

a dicembre 1507, di trasmettere delle lettere urgenti a Giuliano da Sangallo, talora tramite Baccio d'Agnolo: benché il loro contenuto non sia sempre chiaro, esse tradiscono l'interesse michelangiotesco per la questione del tamburo⁴³.

Nel modello vincitore del 1507 (n. 142 del Museo dell'Opera del Duomo; fig. 1) Giuliano e i suoi collaboratori si erano attenuti rigorosamente allo scompartimento geometrico di Antonio Manetti Ciaccheri (modello n. 136)⁴⁴, ma le significative modifiche avrebbero implicato la rimozione di parte dell'incrostatura marmorea policroma. Il disegno geometrico compreso tra l'oculo e i sostegni angolari, consistente in coppie di rettangoli sovrapposti, viene reso tettonico da un ordine di paraste doriche: due di esse fiancheggiano l'oculo centrale, le altre irrobustiscono gli spigoli ad angolo ottuso del tamburo, ribattute da semiparaste. Oltre a creare un robusto fascio di sostegni che dà rilievo agli spigoli, l'ordine di paraste esalta sensibilmente le forze verticali dell'intelaiatura. Quanto all'oculo, il modello di Giuliano e dei suoi collaboratori sostituisce la strombatura conica di Manetti con una mostra scorniciata in forte rilievo, che accentua da parte sua il rigore geometrico. Anche il ballatoio viene modificato: invece di sette campate con doppie arcate di proporzione slanciata, il modello di Sangallo propone nove campate semplici che rinforzano la solidità dell'impianto, anche allo spigolo. I parapetti a lastre intarsiate a motivi tardogotici del modello di Manetti Ciaccheri vengono infine sostituiti da semplici balaustri.

Al momento della morte del Cronaca nel dicembre 1508 i lavori non potevano aver progredito molto oltre la definizione in scala 1:1 dei magnifici capitelli composti,

43 Si vedano le lettere del 31 marzo, 6 luglio, 3 agosto, 10 agosto, 12-14 ottobre, 19 ottobre, 21 dicembre e 24 dicembre 1507 (*Carteggio*, I, pp. 35, 45, 50, 51, 53, 54, 57, 58). In una lettera del 21 settembre 1507 Michelangelo si scusa di non aver ancora risposto a una lettera del Sangallo (*Ivi*, p. 52).

44 Nova, *Il ballatoio*, cit., pp. 595-596.

dell'architrave a due fasce, del fregio con festoni e teste d'animale, e della ricca cornice, dato che la realizzazione avrà luogo solo dopo il 1513. Durante i loro soggiorni romani sia Giuliano sia il Cronaca avevano studiato l'esterno del Mausoleo di Adriano, ma il fregio decorativo del tamburo fiorentino sembra piuttosto attribuibile a Sangallo⁴⁵. Le forme del ballatoio poi costruito da Baccio d'Agnolo corrispondono più o meno a quelle del modello n. 142, ma Baccio aumenta le arcate da nove a undici, snellendone la proporzione, e aggiunge una balaustrata ionica. È poco probabile che Giuliano sia stato soddisfatto di tali modifiche.

Dopo che i Medici avevano ripreso il controllo di Firenze, e dopo la salita sulla cattedra di San Pietro di Giovanni de' Medici nel 1513, il completamento del tamburo ritorna d'attualità, e Giuliano elabora un secondo modello (n. 140 del Museo dell'Opera del Duomo). La nuova proposta si basa su una composizione classicheggiante, e avrebbe richiesto la demolizione dei capitelli e della trabeazione eseguiti nel 1507-08 (fig. 2). Sangallo ripensa l'ordine architettonico: ne aumenta le dimensioni e aggiunge i triglifi nel fregio; unisce poi le paraste angolari in un pilastro di doppia larghezza, mentre l'oculo è fiancheggiato da colonne di ritmo trionfale: anteposte al muro, tali colonne richiamano il vestibolo della sagrestia di Santo Spirito⁴⁶, mentre il dorico vitruviano e gli angoli rinforzati dalla giustapposizione di pilastri e colonne ricordano il primo ordine del cortile di Palazzo Farnese, che il nipote Antonio il Giovane stava allora progettando. La decorazione con simboli repubblicani (coerente anche col periodo leonino, in cui i Medici non sono ancora formalmente signori della città ed hanno interesse a rispettare l'orgoglio della cittadinanza) non basta a datare il modello n. 140 al 1507: in quell'anno, infatti, solo Bramante avrebbe saputo configurare un dorico così maturo⁴⁷. Diversamente dal cortile di Palazzo Farnese, e forse considerando la vista di scorcio dal basso, Giuliano ingrandisce la trabeazione molto oltre il canone vitruviano, e le dà un'altezza superiore alla futura «gabbia da grilli» di Baccio d'Agnolo. Al di sopra, un attico articolato dagli zoccoli dei costoloni e da pannelli intarsiati in marmo scuro avrebbe nascosto lo stacco della cupola. Sull'Uff. 7954Av Giuliano studia il progetto del tamburo fiorentino accanto a quello per la Torre Borgia, che risale al principio del pontificato di Leone X: è quindi da escludere una datazione al 1507 del modello n. 140⁴⁸; nel medesimo foglio Sangallo pensa ancora a un ballatoio ad arcate con un ordine minore di paraste, mentre vuole sostenere la trabeazione con mensole da alloggiare nelle buche pontaiè predisposte

45 Frommel, *Giuliano da Sangallo*, cit., pp. 318-319. Anche il Cronaca aveva raffigurato nell'Uff. 4330 il capitello e la trabeazione dell'Adrianeo.

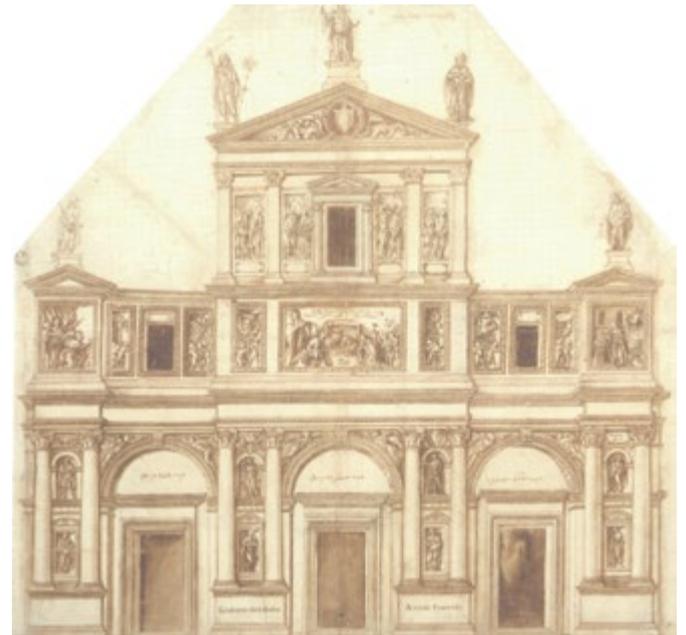
46 Frommel, *Giuliano da Sangallo*, cit., pp. 119-121.

47 Ipotesi sostenuta recentemente anche in C. Elam, *Giuliano da Sangallo architetto legnaiuolo*, in *Giuliano da Sangallo* (2017), cit., p. 84, nota 32.

48 Frommel, *Giuliano da Sangallo*, cit., p. 346.

dai suoi predecessori. I rapporti tra larghezza e altezza dell'impaginato, dalla cornice inferiore su cui è impostato il tamburo sino al ballatoio, subiscono modifiche: da un rapporto di circa 5 x 3,25 (ossia 1:0,65) del modello n. 142 del 1507, a circa 5 x 4 (1:0,8) in quello n. 140 del 1513.

Per i festoni e la cornice, posti tra l'oculo e l'architrave della trabeazione, Giuliano potrebbe aver contato sui concetti del 1507-08. Se fosse stato realizzato, il progetto sangallescò avrebbe trasformato il tamburo nell'architettura allora più compiutamente all'antica di Firenze⁴⁹. Il disegno dovette perciò apparire troppo radicale, e al più tardi nel dicembre 1513 Baccio d'Agnolo e Nanni di Baccio vengono incaricati di eseguire il ballatoio sul lato sudorientale dell'ottagono, che viene inaugurato il 24 giugno 1515; l'intervento sarà criticato con parole sferzanti da Michelangelo, di nuovo a Firenze nell'estate del 1516, come Vasari ricorda⁵⁰: «veggendo che nel darsi quest'opera si tagliavano le morse che aveva lasciato fuori non senza proposito Filippo Brunelleschi, fece tanto rumore che si restò di lavorare, dicendo esso che gli pareva che Baccio avesse fatto un gabbia da grilli, e che quella macchina sì grande richiedeva maggior cosa»⁵¹. Come si vedrà, l'occasione indurrà Michelangelo a ideare un proprio progetto.



Leone X e i primi disegni per la facciata di San Lorenzo

Disegni e circostanze della commissione della facciata di San Lorenzo sono noti, e di recente sono stati ulteriormente approfonditi da Georg Satzinger⁵². Al ritorno a Firenze da Bologna, tra il 22 dicembre 1515 e il 19 febbraio 1516, Leone X è intenzionato ad avviare l'opera della facciata di San Lorenzo, e Giuliano da Sangallo gli propone due disegni elaborati probabilmente per Santo Spirito qualche anno prima, nel 1510-12 (Uff. 277A e 278A)⁵³. La didascalia «jstorie dj salorenzo» aggiunta nelle lunette

3. Giuliano da Sangallo, progetto per una chiesa basilicale (Uff. 278Ar), probabilmente per Santo Spirito, circa 1510-1512.

4. Collaboratore di Giuliano da Sangallo, progetto per una chiesa basilicale (Uff. 277Ar), probabilmente Santo Spirito, circa 1510-1512.

49 *Ibidem*.

50 Nova, *Il ballatoio*, cit., p. 594.

51 Vasari, *Le vite*, cit., IV, p. 613 (nella *Vita di Baccio d'Agnolo*).

52 G. Satzinger, *Michelangelo und die Fassade von San Lorenzo in Florenz*, München 2011.

53 *Ibidem*; vedi anche D. Donetti, *Progetti per San Lorenzo e la Firenze di Leone X*, in *Giuliano da Sangallo. Disegni degli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze, 16 maggio-20 agosto 2017), a cura di D. Donetti, M. Faietti, S. Frommel, Firenze 2017, p. 102; Frommel, *Giuliano da Sangallo*, cit., p. 327-330.

dei portali toglie ogni dubbio sulla destinazione finale dei progetti, benché essi non siano congruenti con la sezione di San Lorenzo⁵⁴.

Sull'Uff. 278A (fig. 3) le tre campate trionfali proseguono in un basso attico, uno dei primi dell'architettura rinascimentale, che sembra ispirarsi a quello della facciata di Santa Maria Novella⁵⁵. Nel sistema trionfale e nel dinamismo verticalizzante si sente ancora l'influenza diretta di Bramante. Le semicolonne d'ordine corinzio continuano nelle fasce verticali dell'attico, che probabilmente doveva nascondere le volte delle navate laterali, e nel piano superiore, coronato da un frontone con statue, in paraste d'ordine ugualmente corinzio. Nella seconda versione — Uff. 277A (fig. 4) —, evidentemente disegnata per Giuliano da uno stretto collaboratore, le arcate più basse delle campate laterali al piano di accesso, avvicinano ulteriormente il sistema formale all'arco di Costantino, e sottolineano la dominanza della campata centrale, mentre l'attico ne frena il verticalismo⁵⁶. Secondo la lettera del 1547 di Baccio Bandinelli al duca di Firenze, durante il soggiorno fiorentino Leone X aveva fatto venire da Roma Michelangelo e Raffaello per la facciata, e aveva momentaneamente deciso di dare la responsabilità al Buonarroti solo della parte scultorea, statue e rilievi⁵⁷. Il progetto di Raffaello, disegnato sull'Uff. 2048A forse dal giovane Giulio Romano, potrebbe risalire, anche stilisticamente, al principio del 1516⁵⁸. Introducendo un pronao che prosegue nel piano superiore con una loggia delle benedizioni, ambedue colonnati, Raffaello crea un blocco corporeo che è meno dipendente dal volume della chiesa. L'urbinate elimina piedistalli e attico per rialzare le paraste dell'ordine, un dorico con fregio a triglifi e trabeazione priva d'aggetti. Enfatizza in tal modo la preminenza della campata centrale, e riesce a trasformare il sistema di Giuliano, ancora di sentore quattrocentesco, in un impaginato degno dell'allievo maggiore di Bramante, divenuto ormai primo architetto di San Pietro.



5. Michelangelo, "primo disegno" della facciata per San Lorenzo (copia di Raffaello da Montelupo), Lille, Musée des Beaux Arts, Co. Wicar, 790.

54 Satzinger, *Michelangelo und die Fassade*, cit., p. 20 (con riferimenti bibliografici), fig. 50.

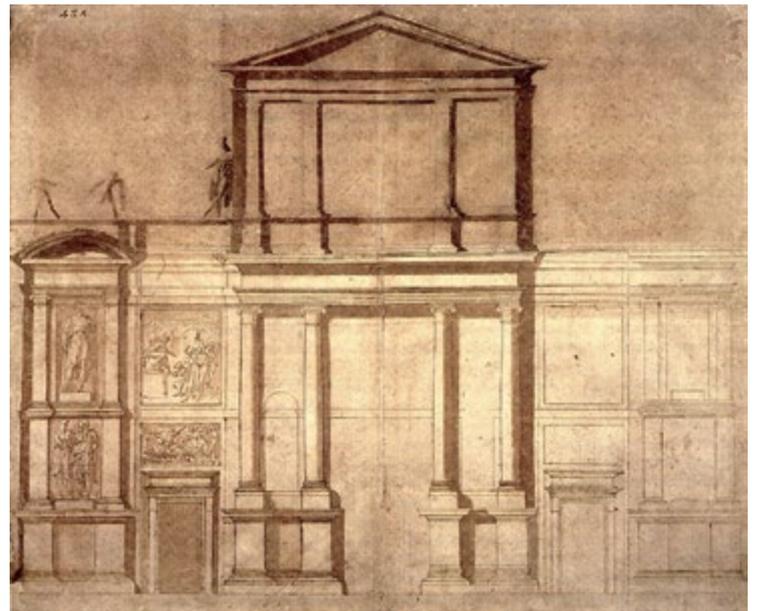
55 Ivi, p. 35.

56 *Ibidem*.

57 Ivi, p. 22; si veda anche L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and art at the Medici court. A corpus of early modern sources*, Philadelphia 2004, n. 587, p. 348; G.G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura e architettura scritta da' piu celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, 8 voll., Milano 1822-25 (ed. anast. Hildesheim 1976), I (1822), p. 71.

58 Ch.L. Frommel, *L'uomo e l'architettura nell'opera di Raffaello*, in «Accademia Raffaello, Atti e Studi», 1, 2002, pp. 26-27; cfr. scheda di M. Tafuri in *Raffaello architetto*, a cura di Ch.L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 2002, pp.167-168.

All'inizio del 1516 potrebbe risalire anche il «primo disegno che si fe[ce] pella faciata di San Lorenzo», come Raffaele da Montelupo scrive nella copia di un elaborato buonarrotiano di cui non si conserva l'originale⁵⁹ (fig. 5). Secondo Geymüller, Tolnay ed Elam, si tratta del progetto che Michelangelo ha sottomes- so a Leone X nel dicembre del 1516, mentre Satzinger lo ha convincentemente anticipato all'inizio dello stesso anno⁶⁰. Il Buonarroti si allontana nella sua proposta da Giuliano, e sembra piuttosto influenzato da Raffaello. L'alzato del CB 45A (fig. 6), un auto-grafo redatto con cura in grande formato, mostra il risultato delle ricerche di questa prima fase⁶¹. Michelangelo elimina l'attico, così caratteristico dei progetti dal Sangallo, per far dominare l'avancorpo centrale, con un ordine composito di semicolonne su piedestalli al registro inferiore, e paraste in quello superiore. La facciata ora corrisponde alla sezione della chiesa, e non sembra prevedere né pronao né loggia delle benedizioni. Michelangelo segnala le campate laterali con statue colossali in alto e rilievi delle storie di san Lorenzo in basso, rilievi che proseguono sopra le porte laterali; figure scolpite sono infine poste in sommità delle campate laterali. La templatità del fronte, e il decoro scultoreo, interessano il Buonarroti ancor più della coerenza del sistema architettonico. I diversi strati di parete sovrapposti, ai quali i copisti sono molto attenti, affiorano agli angoli e sono ispirati a Bramante, anticipando quelli del modello ligneo. Michelangelo vuole diventare il primo artista dei Medici, e vede in San Lo-



6. Michelangelo, progetto per la facciata di San Lorenzo, seconda versione del "primo disegno", inizio 1516, CB 45A.

7. Giuliano da Sangallo, progetto per la facciata di San Lorenzo (Uff. 281A).

59 Il disegno di Raffaele da Montelupo è conservato a Lille, Musée des Beaux Arts, Coll. Wicar, 790; H. Thode, *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke*, 3 voll., Berlin 1908-13, II, pp. 90-91; sul codice di Lille si veda anche: F. Lemerle, *Le codex italien du Musée des Beaux-arts de Lille: les modèles d'architecture antiques et modernes de Raffaello da Montelupo*, in "Revue du Louvre", 47, 1997, p. 54; A. Nesselrath, *Il Libro di Michelangelo a Lille*, in "Quaderni dell'Istituto di storia dell'architettura", 24, 1994 (1997), pp. 35-52.

60 Satzinger, *Michelangelo und die Fassade*, cit., p. 22; C. Elam, *Michelangelo e il disegno di architettura*, catalogo della mostra (Vicenza 17 settembre-10 dicembre 2006) a cura di C. Elam, Venezia 2006, p. 174; C. Elam, *Drawings as documents: the problem of the San Lorenzo façade*, in *Michelangelo Drawings*, atti del simposio (Washington, 7-8 ottobre 1988) a cura di C.H. Smyth, A. Gilkerson, in "Studies in the history of art", 33, 1992, p. 105; Ch. Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-80, IV, pp. 35-45; H. Geymüller, *Michelangelo Buonarroti als Architekt. nach neuen Quellen*, Monaco 1904, pp. 5-6.

61 Satzinger, *Michelangelo und die Fassade*, cit., p. 35.

renzo l'occasione di un incarico paragonabile alla tomba di Giulio II, nel quale la cornice architettonica avrebbe lasciato ampio spazio alle figure e alle storie da scolpire.

Forse solo dopo la partenza del papa, Giuliano da Sangallo presenta i due alzati Uff. 276A e 281A, che recano l'epigrafe di Leone X e l'anno MDXVI (fig. 7)⁶². Egli reagisce ancor più direttamente alla proposta di Raffaello: pur senza abbandonare l'attico, introduce un pronao che sostiene una terrazza balaustrata che probabilmente doveva servire da loggia delle benedizioni. Rinunciando anch'egli alle arcate, e scegliendo un ordine dorico con trabeazione a triglifi senza risalti, attenua il carattere trionfale della facciata. In questi due disegni, tra le sue ultime testimonianze grafiche, Sangallo migliora anche l'equilibrio tra scultura e ordine architettonico, al quale conferisce una maggiore plasticità bramantesca,

e stabilisce rapporti più canonici senza tuttavia applicare con rigore le norme vitruviane⁶³. Le colonne che si alternano alle nicchie predisposte per le figure, nonché il fasto decorativo, rimandano direttamente alla Santa Casa di Loreto disegnata da Bramante nel 1509, sebbene il linguaggio di Giuliano resti ancora di gusto quattrocentesco. La ricca incrostazione, certamente policroma, avrebbe ricordato il Battistero, Santa a Maria del Fiore e San Miniato, nell'intento di convincere i Medici a farsi patroni di un'architettura nazionale fiorentina.

Ai mesi precedenti la morte di Giuliano risale anche l'Uff. 280A (fig. 8), del fratello Antonio il Vecchio: nel blocco centrale con pronao, nella loggia delle benedizioni, negli ordini sovrapposti dorico e ionico, Antonio segue però ancor più da vicino Raffaello; del resto, negli altissimi campanili laterali sembra ispirarsi al progetto dello stesso maestro urbinato per San Pietro⁶⁴. Antonio sembra guardare a Michelangelo solo nel rilievo dei marcati risalti.



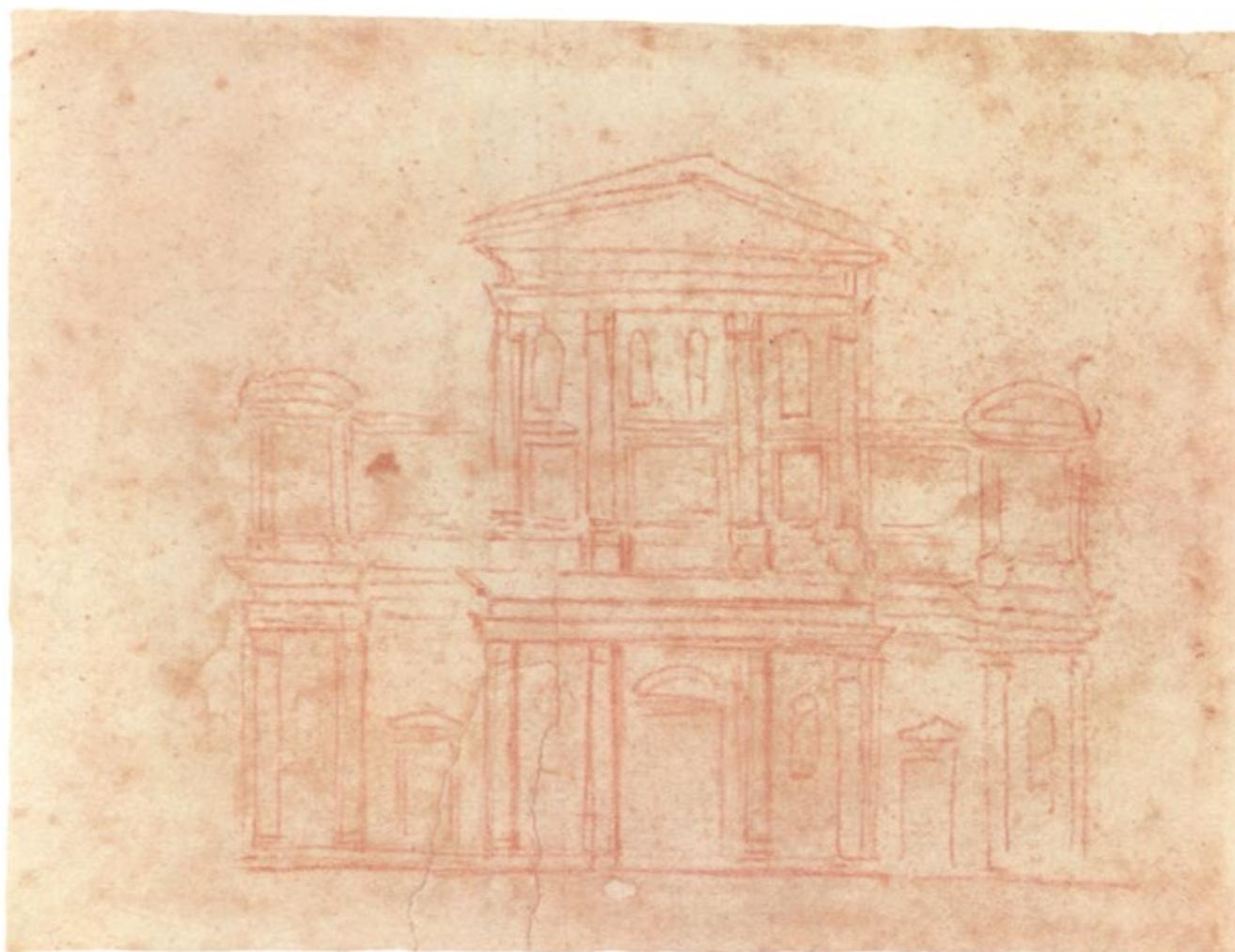
8. Antonio da Sangallo il Vecchio, progetto per la facciata di San Lorenzo (Uff. 280A).

62 Si veda anche Donetti, *Progetti per San Lorenzo*, cit., p. 104; Frommel, *Giuliano da Sangallo*, cit., pp. 366-368; Satzinger, *Michelangelo und die Fassade*, cit., pp. 41-43.

63 Frommel, *Giuliano da Sangallo*, cit., p. 368.

64 Satzinger, *Michelangelo und die Fassade*, cit., pp. 43-45. È ovvio che per motivi economici Michelangelo rinuncia alle torri che avrebbero dovuto fiancheggiare la facciata.

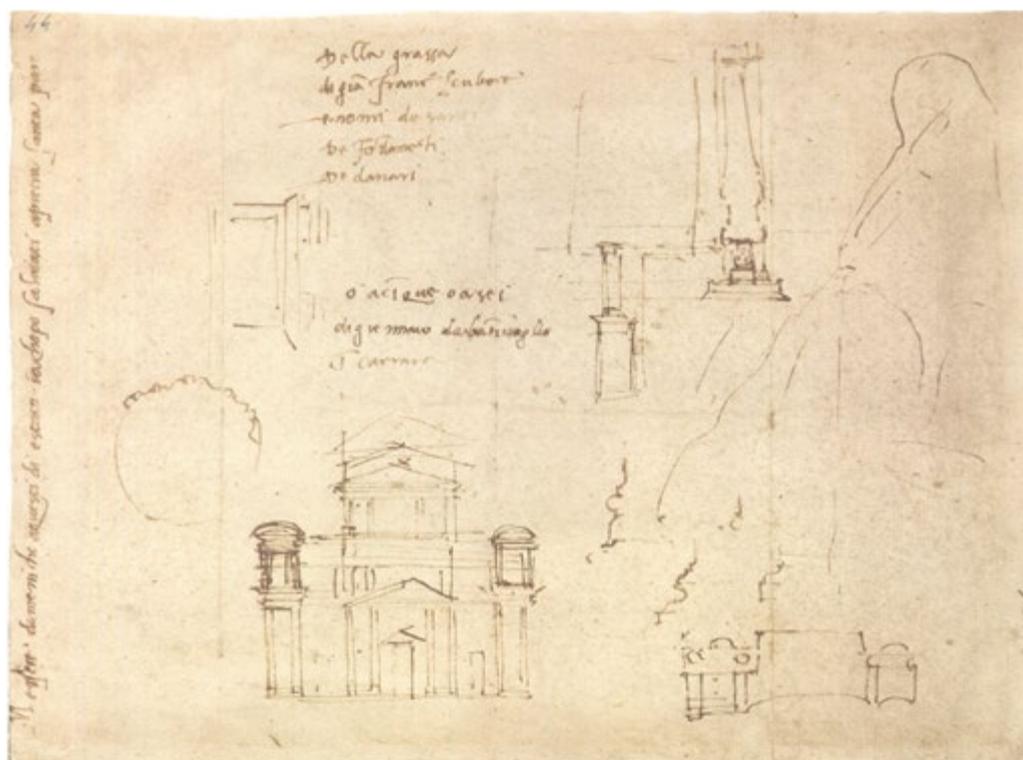
9. Michelangelo,
progetto per la
facciata di San
Lorenzo, fine 1516,
CB 47A.



*La genesi del progetto definitivo di Michelangelo per la facciata di San Lorenzo,
e le difficoltà con l'attico*

Probabilmente Baccio d'Agnolo inizia a collaborare col Buonarroti, e a preparare un modello di presentazione, solo nell'estate 1516: ossia dopo il ritorno di Michelangelo a Firenze, ma quando Giuliano è ancora vivo. Michelangelo segue la maniera di Giuliano, e s'avvicina già negli schizzi degli ultimi mesi dell'anno, come il CB 47A, ai motivi sangallesi, appoggiando l'ordine superiore su un attico intermedio (fig. 9). A ottobre, poco prima della morte di Giuliano da Sangallo, Domenico Buoninsegni scrive a Baccio: «io ò parlato al Chardinale della cosa della facciata, el quale ne à parlato con el Papa, et sarà contento convenire con voi e con Michelagnolo di darvela a fare»⁶⁵. Il sostegno del cardinal Giulio de' Medici è senz'altro decisivo nella commissione. Dopo che il 5 dicembre era stato a Carrara per ordinare il marmo della tomba di Giulio II, Michelangelo si reca a Roma

⁶⁵ Lettera del 7 ottobre 1516: *Il Carteggio indiretto di Michelangelo*, a cura di P. Barocchi, K. Loach Bramanti, R. Ristori, 2 voll. Firenze, 1988-95, n. 35, pp. 54-55 (d'ora in avanti *Carteggio indiretto*; la lettera è trascritta anche in *Carteggio*, I, CLXII, p. 204); Satzinger, *Michelangelo und die Fassade*, cit., p. 24.



e, poco prima di Natale, Leone X gli dà l'incarico per San Lorenzo, alleggerendo al contempo anche i termini contrattuali della sepoltura roveresca⁶⁶. Benché cerchi di portare avanti anche quest'ultima, il Buonarroti spera soprattutto di sostituire Raffaello come artista principale dei Medici, per quanto si faccia presentare nella biografia di Condivi quale vittima dal papa, che lo avrebbe costretto ad accettare l'incarico⁶⁷.

Il progetto michelangiolesco presentato a Leone X nel dicembre del 1516, perduto, doveva essere simile allo schizzo del CB 47A. Il CB 44A (fig. 10), databile a metà gennaio 1517, è lo schema buonarrotiano più vicino ai progetti di Giuliano⁶⁸: il piano inferiore è sprovvisto d'arcate e piedistalli, e ricorda i due progetti sangallesi del 1516; la campata centrale aggettante e il forte verticalismo sono invece più simili alle proposte di Giuliano del 1510-12; il frontone del registro inferiore sarebbe ben compatibile con un pronao sporgente. Michelangelo rialza poi l'attico, a spese del piano superiore (forse rientrante), attico che avrebbe consentito di porre le quattro figure sedute di cui parla Buoninsegni nella lettera del 2 febbraio 1517⁶⁹. Altre quattro delle dieci statue dovevano essere collocate nel registro inferiore, le ultime due in quello

10. Michelangelo, progetto per la facciata di San Lorenzo, metà gennaio 1517, CB 44A.

11. Michelangelo, progetto per la facciata di San Lorenzo, metà 1517, CB 43Ar.

66 *Tricordi di Michelangelo*, a cura di L. Bardeschi Ciulich, P. Barocchi, Firenze 1970, XCIX (d'ora in avanti *Ricordi*); *Carteggio*, I, CLXXXV (22 dicembre 1516), p. 235; si vedano anche i ricordi di Michelangelo del 1520 (*Carteggio*, II, CDLVIII, pp. 217-221; *Ricordi*, I, XCIX, pp. 102-103. Vedi anche Frommel, *Michelangelo, il marmo e la mente*, cit., pp. 42-44.

67 Condivi, *Vita di Michelangelo*, cit., pp. 36-38; Satzinger, *Michelangelo und die Fassade*, cit., p. 25.

68 Ivi, pp. 50-51; Thode, *Michelangelo*, cit., II, pp. 91-92; H.A. Millon, C.H. Smyth, *Michelangelo architetto. La facciata di San Lorenzo e la cupola di San Pietro*, Milano, 1988, pp. 32-35; Elam, *Drawings as documents*, cit., pp. 101-105; H.A. Millon, *Michelangelo e la facciata di San Lorenzo a Firenze*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, cit., p. 569.

69 *Carteggio*, I, CXCIV, pp. 245-247; vedi anche Satzinger, *Michelangelo und die Fassade*, cit., p. 37.

superiore. Stilisticamente gli schizzi buonarrotiani ricordano anche la facciatella della cappella dei santi Cosma e Damiano in Castel Sant'Angelo, e il disegno per un altare mariano (Oxford, Christ Church, JBS 64r)⁷⁰.

Nel gennaio del 1517 Michelangelo ottiene dal papa 1000 ducati per acquistare il marmo della facciata, e inizia subito a ordinare i blocchi delle colonne e delle statue, le cui misure saranno d'ora in poi obbligate per i progetti successivi.

Sul CB 43A (fig. 11), per la prima volta, Michelangelo conferisce all'ordine superiore la larghezza di quello inferiore, unendo i due registri in un blocco rettangolare come nella soluzione di Antonio il Vecchio, che nasconde la sezione della basilica e comprende pronao e loggia delle benedizioni⁷¹. Nei disegni riferibili al modello del dicembre 1517, che Pietro Urbano trasporta a Roma a dorso d'asino, il piano superiore è ancora più basso di quello inferiore, ma la sua finestra centrale si apre già sulla loggia delle benedizioni, e vi è perciò trasferito il maggior fasto decorativo⁷². Solo nel secondo modello, il cui dispositivo è stato deciso tra maggio e dicembre del 1518, Michelangelo sostituisce l'attico con un'alta fascia di piedistalli, che viene destinata sorreggere delle figure sedute, ora previste in bronzo⁷³. Il modello sarà poi realizzato tra dicembre 1518 e marzo 1519⁷⁴. Il piano superiore domina così, per la prima volta, in maniera incontrastata e diviene un vero e proprio piano nobile comparabile a quello dei palazzi, degno d'ospitare il rito della benedizione pontificia (fig. 12). Nel giro di quasi due anni Michelangelo abbandona perciò l'attico, che in un pronao non aveva più tanto senso, e che forse sentiva quale elemento estraneo: ingrandisce perciò le colonne e ridimensiona le sculture: e nel farlo diventa sempre più architetto.

Benché con la facciata di San Lorenzo Michelangelo si sia allontanato ancora una volta dalle proposte di Giuliano, questi rimane (accanto Raffaello, Antonio il Vecchio e forse anche Baccio d'Agnolo) una sua fonte essenziale. I progetti buonarrotiani sono innovativi e inconfondibili, ma sono nondimeno cresciuti nello stretto dialogo con i grandi maestri del suo tempo. Nel modello ligneo del 1518 Michelangelo non solo anima il pronao con la bellezza gestuale delle figure, ma conferisce al massiccio



12. Michelangelo, progetto per la facciata di San Lorenzo, modello ligneo, fine 1518. Firenze, Casa Buonarroti.

70 Ivi, p. 155; Argan, Contardi, *Michelangelo architetto*, cit., pp. 82-85.

71 Satzinger, *Michelangelo und die Fassade*, cit., p. 55.

72 Ivi, p. 55-58.

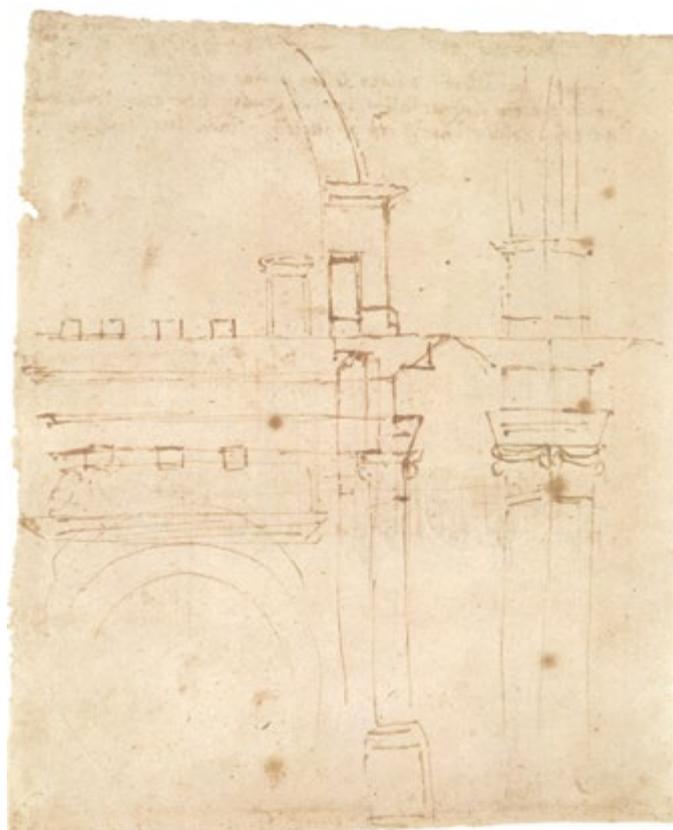
73 Ivi, pp. 62, con riferimenti bibliografici.

74 Ivi, p. 63-67.

blocco marmoreo una vita quasi organica: la parete non è soltanto decorata da ordini e scavata da nicchie, come nei progetti precedenti, ma frazionata in diversi piani verticali, che avanzano tra le colonne del piano inferiore come una materia duttile⁷⁵. Sembra che Michelangelo abbia voluto dimostrare che statuaria e architettura, scolpite nella medesima materia marmorea, potessero anche condividere la capacità di comunicare l'animazione dei corpi.

I disegni di Michelangelo per il tamburo del duomo di Firenze

Verso il 1520, il cardinal Giulio era ormai subentrato nel governo di fatto della città al nipote Lorenzo, duca d'Urbino, morto nella primavera del 1519. Mentre stava già indirizzando le risorse alla costruzione della nuova cappella dei Medici, a spese della facciata, il cardinale sembra aver chiesto a Michelangelo un parere sul rivestimento del tamburo di Santa Maria del Fiore, dal maestro così aspramente criticato. La riflessione michelangiotesca è documentata sul *recto* e sul *verso* di quattro fogli conservati in Casa Buonarroti, e la loro datazione risulta dai ricordi presenti nel CB 50Av, e dalla minuta di lettera sul CA 66v, riferibile agli anni degli incarichi che Sebastiano del Piombo ricercava dopo la morte di Raffaello⁷⁶. I disegni, una sezione e tre alzati, testimoniano un sottile percorso ideativo⁷⁷. Pare che l'idea prenda le mosse dalla sezione CB 50Ar: Michelangelo usa i blocchi d'ammorsatura che Brunelleschi aveva predisposto in due file nella parte alta del tamburo, sotto lo spiccato dei costoloni (fig. 13). La trabeazione tripartita, ancorata alle mensole in pietra, è sorretta da sostegni d'ordine corinzio o composito, poggiati su piedestalli. Michelangelo pensa di rinforzare gli spigoli con coppie di colonne, un motivo evidentemente preso dal progetto di Giuliano del 1513⁷⁸. Golo Maurer ha dimostrato, in modo convincente,



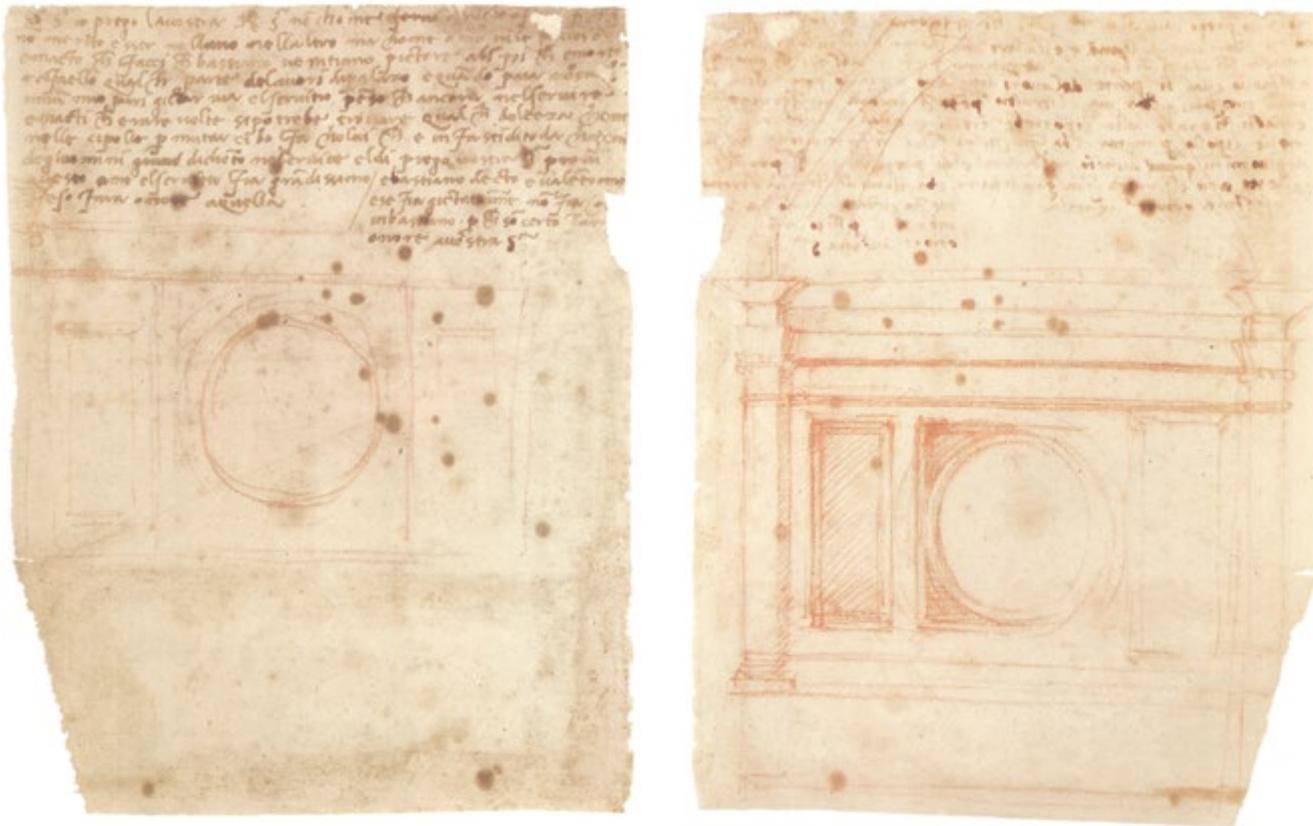
13. Michelangelo, progetto per il ballatoio della cattedrale di Firenze (CB 50Ar).

75 Nel 1555 restavano due modelli di scala diversa nella bottega fiorentina dell'artista: lettera di Michelangelo al nipote Lionardo del 28 settembre 1555, in *Carteggio*, MCCXIV, pp. 45-46. Solo uno si è conservato, oggi in Casa Buonarroti: Satzinger, *Michelangelo und die Fassade*, cit., pp. 28-29.

76 Nel 1904 Heinrich von Geymüller (*Michelangelo Buonarroti*, cit., p. 34) ha per primo attribuito i disegni al ballatoio di Santa Maria del Fiore; vedi Nova, *Il ballatoio*, p. 598. Per i ricordi sul CB 50Ar, vedi *Ricordi*, LXIV, p. 71.

77 Maurer, *Michelangelos Projekt*, cit., pp. 85-100; H. Saalman, *Michelangelo: Santa Maria del Fiore and Saint Peter's*, in "The art bulletin", 57, 1975, p. 376. Maurer ha anche criticato le restituzioni di Saalman e di De Angelis d'Ossat, che non vengono considerate in questo saggio.

78 Seguiamo Maurer nel ritenere che le basi di una colonna sarebbero difficilmente collocabili sulla la cornice su cui sorge il tamburo: Maurer, *Michelangelos Projekt*, cit., p. 95.



14. Michelangelo, progetto per il ballatoio della cattedrale di Firenze (CB 66Av).

15. Michelangelo, progetto per il ballatoio della cattedrale di Firenze (CB 66Ar).

che nel CA 50Ar si sovrappongono rilievo e progetto, rappresentati sia in alzato che in sezione: la muratura al rustico brunelleschiana, alcuni elementi del ballatoio di Baccio d'Agnolo, e insieme la nuova proposta michelangiotesca⁷⁹: tra l'oculo e il filo inferiore delle mensole si distinguono l'architrave e il fregio con ghirlande del 1507-08; mentre a sinistra della trabeazione è visibile la sezione del ballatoio, riconoscibile dalla linea incurvata in alto. La «gabbia da grilli» viene perciò sostituita dall'alta trabeazione buonarrotiana: l'architrave poggia sulla prima fila di ammorsature, mentre la cornice si conclude esattamente sulla soglia delle porticelle previste da Brunelleschi, altro riferimento che Michelangelo riporta con cura sul disegno.

Al di sopra egli prevede un ulteriore corpo murario, più alto della trabeazione, scavato da un passaggio che avrebbe nascosto il piede della cupola. Tale perimetro ottagonale, verosimilmente con aperture esterne, sarebbe stato concluso da una cornice sporgente e avrebbe forse accolto, negli spigoli, candelabri o statue⁸⁰. Come nel modello di Giuliano da Sangallo del 1513, anche Michelangelo avrebbe alterato il profilo brunelleschiano della cupola, sino a comprometterlo⁸¹. Da vicino e da lontano,

79 Ivi, p. 92.

80 Nessun indizio consente d'immaginare l'articolazione di questa cintura muraria, sicuramente sprovvista delle arcate tanto criticate.

81 Visti gli stessi termini usati da Michelangelo nel criticare il ballatoio di Baccio, «perché troppo diminuiva a comparazione di tanta machina», si può ben immaginare come Giulio Medici ed i fiorentini abbiano guardato alla proposta michelangiotesca, nella quale il gesto maestoso della cupola sarebbe stato drasticamente ridotto (Vasari, *Le vite*, cit., IV, p. 613 (passo dalla *Vita di Baccio d'Agnolo*).



16. Michelangelo, progetto per il ballatoio della cattedrale di Firenze (CB 50r), montaggio G. De Leo e S. Frommel.

17. Michelangelo, progetto per il ballatoio della cattedrale di Firenze (CB 66Ar), montaggio G. De Leo e S. Frommel.

l'impatto percettivo della cupola gigantesca sarebbe stato attenuato (fig. 16), ubbidendo verosimilmente ad una critica da parte di Michelangelo al profilo rialzato. Poco dopo, nella Sacrestia Nuova, il maestro seguirà nell'intradosso il modello della calotta emisferica del Pantheon, solo parzialmente visibile all'esterno; mentre a fine carriera, egli s'immaginerà anche la cupola di San Pietro secondo un profilo semicircolare, che corrispondeva al suo concetto di riappropriazione dei modelli antichi.

Michelangelo doveva essere rimasto impressionato non solamente dall'impronta classica dell'ultima proposta di Giuliano per il tamburo, ma anche dal rialzo murario che, contrariamente al modello del 1507, permetteva di ricavare nel suo spessore il ballatoio, tra i piedestalli dei costoloni (figg. 1-2). Sangallo ha perciò prefigurato il rialzo della prima soluzione di Michelangelo. Il quale ultimo ha forse considerato il dorico inadeguato a una chiesa dedicata alla Vergine, sostituendolo con un ordine più elegante; verosimilmente poi, Michelangelo era anche meno interessato di Giuliano a mostrare d'essere *up to date*, portando a Firenze le ultime novità romane.

Negli altri tre disegni, CB50Av e 66r-v (figg. 14-15), Michelangelo reagisce alle critiche che il progetto CB 50Ar aveva provocato (fig. 13). Mantiene l'altezza della trabeazione, sorretta da pilastri ora senza piedestalli, ma rinuncia alla massiccia sopraelevazione che contiene il ballatoio, accontentandosi di semplici basi da cui spiccano, ancora oggi, i costoloni della cupola⁸². Negli ultimi disegni Michelangelo si dedica allo scompartimento geometrico del tamburo, tenendo conto delle sue effettive misure. Sul *verso* del CB 50A, un rapido schizzo, il maestro colloca l'apertura circolare tra due riquadri

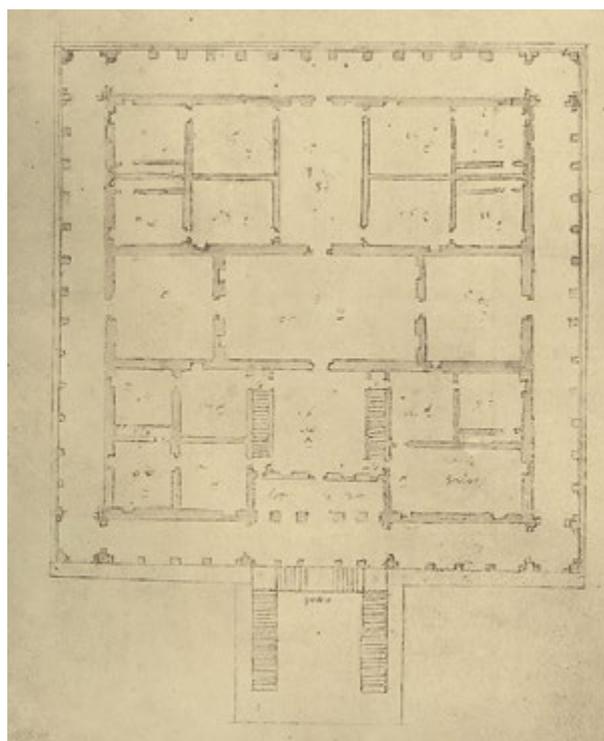
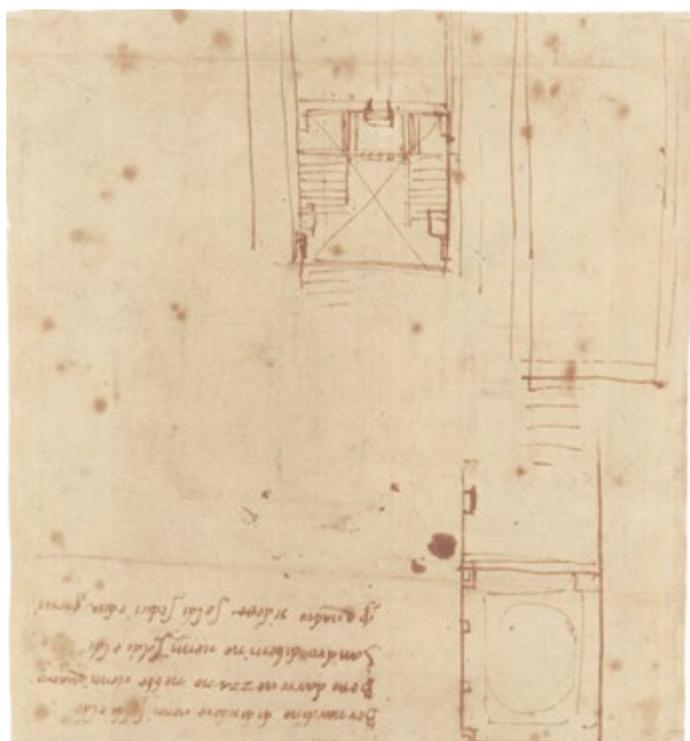
82 Secondo Maurer si tratta del medesimo progetto, e i piedestalli ridotti non sono da interpretare alla lettera: «sollte man m.E [“mit Ermessen”] nicht wörtlich nehmen»: Maurer, *Michelangelos Projekt*, cit., p. 96, nota 49.

verticali, conferendo al disegno delle incrostazioni una più nitida geometria. La soluzione è ripresa sul CB 66Av che raffigura, a sinistra, l'ordine architettonico, corinzio o composito, e una parte dell'architrave (fig. 14). Il riquadro centrale raggiunge l'altezza dell'astragalo al sommoscapo del fusto, ma il maestro sta ancora riflettendo sulla proporzione dell'oculo e dell'incorniciatura nel campo quadrato.

Soddisfatto della nuova versione, Michelangelo la traduce in un disegno preciso, animato da ombreggiature (CB 66Ar, fig. 15). I pilastri angolari sono sprovvisti di piedestalli e sorgono da una base attica su un basso dado. L'artista riproporziona la colonna, ora più slanciata, e riduce la trabeazione, abbassandone sensibilmente il fregio. Rinuncia però ad allargare l'oculo, il che avrebbe implicato notevoli opere di demolizione che avrebbero temporaneamente indebolito la struttura. L'incrostazione marmorea tripartita, che avrebbe richiesto la rimozione di quella bicroma di Manetti Ciaccheri, è compresa tra il toro superiore della base e l'astragalo del sommoscapo, lasciando due fasce orizzontali all'altezza di basi e capitelli. Maurer ha osservato che la fascia inferiore non sarebbe stata compatibile con lo spazio disponibile⁸³. I tre riquadri sono definiti, a loro volta, da un telaio di fasce ortogonali, mentre l'incorniciatura dell'oculo, più sottile che in tutte le versioni precedenti, si estende fino a toccare il bordo del riquadro centrale. La superficie marmorea quattrocentesca, tutt'oggi in opera, perfettamente planare, viene scalfita da Michelangelo con dei campi incassati in pietra scura, segnalati dal tratteggio, che avrebbero animato il tamburo con un gioco sottile d'ombra e di luce. Sopra la trabeazione sono indicati dei piedistalli che reggono i costoloni della calotta, dimostrando che Michelangelo ha abbandonato il muro con il ballatoio. Al posto delle nicchie nelle campate laterali, proposte da Giuliano da Sangallo nel suo ultimo modello (n. 140), Michelangelo procede con un tessuto geometrico semplificato, previsto già nel modello del 1507. La fascia orizzontale tra i capitelli, invece, ricorda il progetto sangallescò del 1513 (figg. 1-2). Il Buonarroti s'ispira quindi ad ambedue le proposte di Giuliano e, in fin dei conti, quella del 1513 sembra averlo sollecitato a proporre una soluzione più ardita e robusta, che sviluppa la riflessione sangallescà⁸⁴. Valutando criticamente i progetti di Giuliano, Michelangelo riesce nella versione finale a modellare il tamburo in modo più razionale (fig. 17): e il caso del tamburo di Santa Maria del Fiore dimostra infine quanto fruttuosa sia stata per lui la lezione di Giuliano da Sangallo. Dopo aver acceso un lungo e intenso dibattito,

83 Ivi, p. 95.

84 L'ordine parastato buonarrotiano, con capitelli ionico-corinzi di foggia un po' fantasiosa, sovrastato da una trabeazione classicheggiante ma priva di ballatoio, è proposto in due modelli del Museo dell'Opera del Duomo (nn.143-144), messi in rapporto col progetto di Michelangelo da più autori: Marchini, *Il ballatoio della cupola*, cit., pp. 39-40, 44; G. De Angelis d'Ossat, *L'architettura*, in Ch. Tolnay et al., *Michelangelo artista, pensatore, scrittore*, 2 voll., Novara 1965, II pp. 290-291; Id., *Uno sconosciuto modello di Michelangelo per Santa Maria del Fiore*, in *Arte in Europa. Scritti di storia dell'arte in onore di Edoardo Arslan*, 2 voll., Milano 1966, I, pp. 501-504. Si veda Nova, *Il ballatoio*, cit., pp. 596, 598 (con riferimenti bibliografici). Le debolezze formali e strutturali dei due modelli rendono però difficile riferirli a Michelangelo, e dimostrano solo che anche altri maestri, nei concorsi del 1507 e 1513, avevano immaginato una simile trabeazione.



18. Michelangelo, progetto per le Scala del vestibolo della Bibliotheca Laurenziana (CB 89Av).

19. Giuliano da Sangallo, progetto per la Villa di Poggio a Caiano (Siena, Biblioteca degli Intronati, Taccuino Senese, S.IV.8), f. 19v).

tuttavia, anche la proposta michelangiotesca rimase sulla carta.

Interessante in questa sede è anche un altro progetto, un poco fantasioso, elaborato nella cerchia dei Sangallo, raffigurato nell'Uff. 6714A: la fascia al piede dei costoloni viene articolata da piedestalli sui quali sono collocate delle sorte di balaustre, alternate a serliane con nicchie per statue⁸⁵. Se l'attribuzione rimane incerta, il progetto dimostra come l'interesse ad articolare la zona inferiore della cupola, comune a Giuliano da Sangallo e Michelangelo, abbia stimolato l'immaginazione anche di altri maestri.

La Biblioteca Laurenziana

Michelangelo sembra rammentarsi di Giuliano anche nella Biblioteca Laurenziana, nell'alto vestibolo apposto alla lunga sala di lettura.

Le due rampe parallele previste in un primo momento (CB 89Av, CB 92Ar e AB, I, 80, c.219), dovevano unirsi in un pianerottolo davanti all'ingresso della sala (fig. 18) come nel progetto per la villa Medici a Poggio a Caiano⁸⁶, dove Giuliano propone, per la prima volta in un'architettura privata, la medesima soluzione⁸⁷ (fig. 19). Le

85 Nova, *Il ballatoio*, cit., p. 597; G. Marchini, *Disegni di fabbriche brunelleschiane*, Firenze 1977, p. 14; Id., *Il ballatoio della cupola*, cit., p. 45.

86 Della ricca letteratura si veda Maurer, *Michelangelos Projekt*, pp. 111-117.

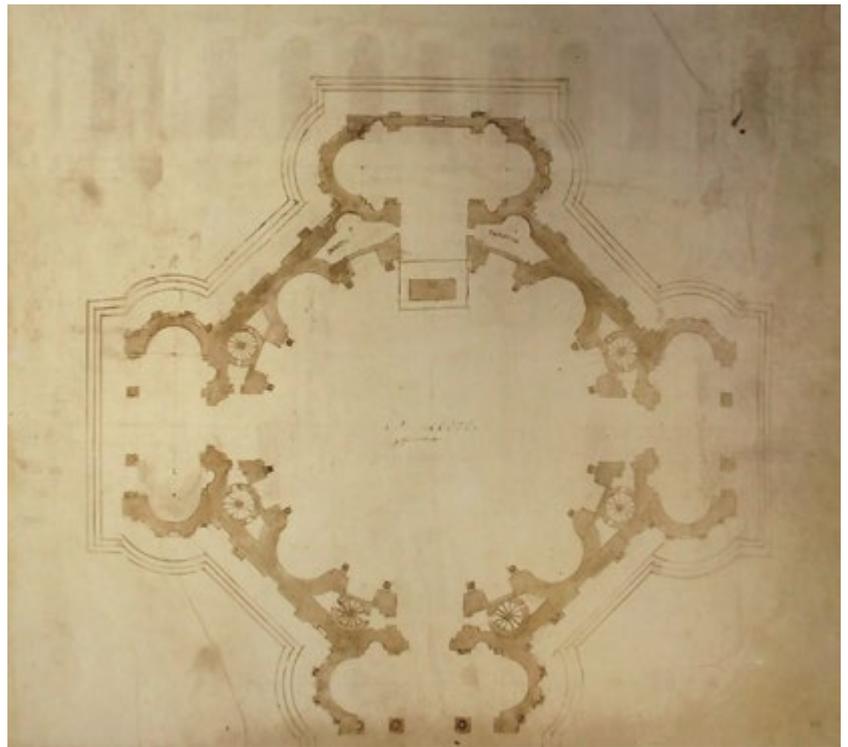
87 Simili rampe parallele erano riservate all'architettura sacra, come nel San Sebastiano di Leon Battista Alberti (Frommel, *Giuliano da Sangallo*, cit., p. 77). All'affermazione del motivo ha contribuito Leonardo, che lo impiega nell'*Adorazione dei Magi* del 1481-82: Ead., *An welchem Ort huldigt man dem neugeborenen Christus? Leonardos 'Anbetung' von San Donato in Scopeto unter dem Zeichen des produktiven Widerspruchs zwischen christlicher Tradition und Antikenrezeption*, in "Acta Historiae Artium", 57, 2016, pp. 86-104.

rampe sangallesche salgono al terrazzo del *podium villae*, il quale è cinto da una balaustrata come nei disegni michelangioteschi. Durante il suo soggiorno a palazzo Medici tra il 1488 e 1492, il giovane Michelangelo aveva senza alcun dubbio sentito parlare della villa, l'edificio più autobiografico del Magnifico che con suo grande rammarico era restato incompiuto alla sua morte⁸⁸. Nel ricetto della Biblioteca Laurenziana, Michelangelo potrebbe aver voluto addirittura alludere proprio alla residenza di Poggio a Caiano, che grazie al sostegno di Leone X e di Alfonsina Orsini era stato appena portata a termine⁸⁹. Invece di dare accesso a una villa vitruviana, le rampe del ricetto dovevano ascendere con solennità incontro all'universo della cultura umanistica medicea.

La porta di testata della sala di lettura, nella quale un frontone triangolare ne invade un altro arcuato, ricorda un portale schizzato da Leonardo (Milano, Biblioteca Ambrosiana, *Codice Atlantico*, c.757v/279v-a) in un foglio databile al 1515-16, dunque al termine del soggiorno vinciense a Roma⁹⁰; il disegno leonardesco del *Mosè* di Michelangelo contribuisce a testimoniare lo stretto contatto artistico dei due maestri in quel frangente⁹¹.

Ricordi tardivi

Un'ulteriore affinità formale tra Michelangelo e Giuliano emerge dal confronto tra la chiesa centrica che Sangallo disegna nel Codice Barberiniano (c. 61), poco successiva all'elezione di papa Leone X e forse destinata a San Giovanni dei Fiorentini, e i progetti di Michelangelo per la stessa chiesa, del 1559⁹². Per quanto riguarda il disegno sangallescico (fig. 20), l'esterno ottagonale si riallaccia direttamente al cosiddetto *Tempio della Sibilla* a Cuma, mentre i tre vestiboli sugli assi principali ricordano edi-



20. Giuliano da Sangallo, progetto per San Giovanni dei Fiorentini (Codice Barberiniano, Biblioteca Vaticana, Lat. 4424, f. 61).

88 Frommel, *Giuliano da Sangallo*, cit., p. 71.

89 Ivi, p. 72.

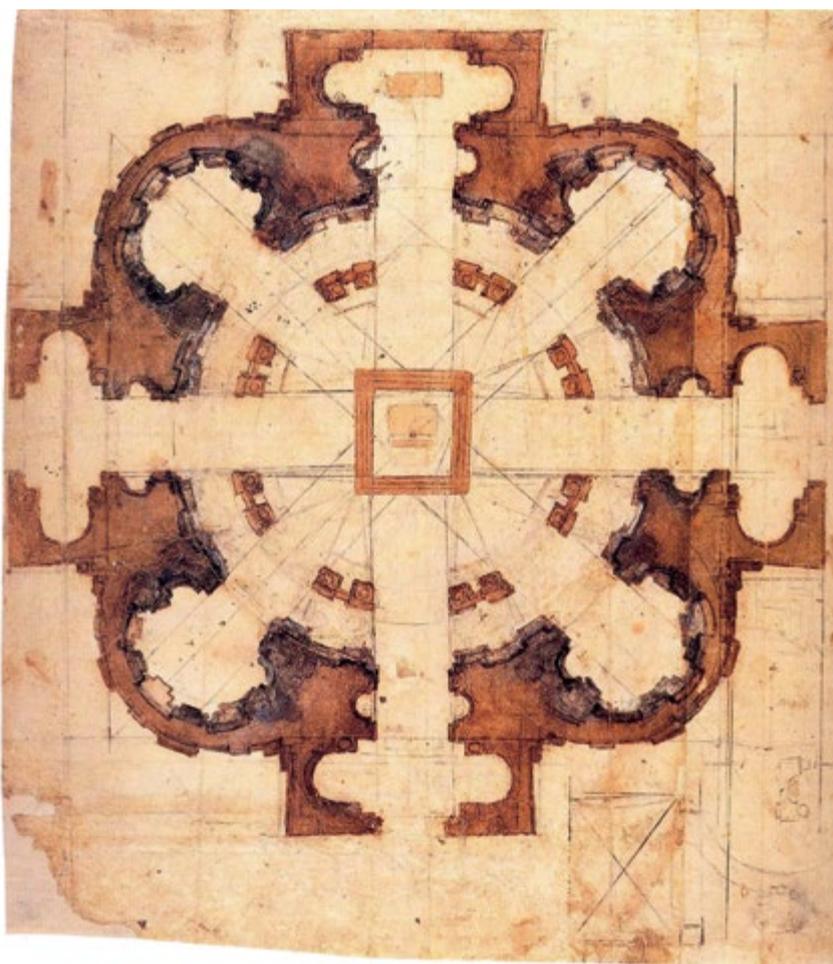
90 S. Frommel, *Giuliano da Sangallo and Leonardo da Vinci. Cross-pollination or parallels*, in *Illuminating Leonardo. A Festschrift for Carlo Pedretti celebrating his 70 years of scholarship* (1944-2014), a cura di C. Moffatt, S. Tagliagambara, Leyden-Boston-Brill 2015, pp. 97-99; J. Guillaume, *Léonard et l'architecture*, in *Léonard de Vinci ingénieur et architecte*, catalogo della mostra (Montréal, 22 maggio-8 novembre 1987) a cura di P. Galuzzi, C. Pedretti, Montréal 1987, pp. 252-255

91 Frommel, *Michelangelo, il marmo e la mente*, cit., p.42.

92 Frommel, *Giuliano da Sangallo*, cit., pp. 353-354.

fici come Santa Costanza e il Battistero Lateranense⁹³. Un tale impianto ha goduto d'una certa fortuna: Francesco di Giorgio l'aveva già variato nel Codice Saluzziano, mentre la complessa scansione della rotonda interna ricorda alcuni studi leonardeschi⁹⁴.

Con Pio IV, di nuova un papa Medici, i fiorentini riprendono l'idea di erigere la chiesa della Nazione promossa già da Leone X e Giulio III, e si rivolgono a Michelangelo⁹⁵. Alcune lettere e il testo di Vasari riferiscono che il maestro, tra luglio e ottobre del 1559, elabora cinque piante di cui Tiberio Calcagni, suo assistente, metterà in pulito la versione scelta, ricavandone anche dei modelli. Sembra che Michelangelo si sia ispirato al disegno di Giuliano, forse conservato negli archivi della confraternita. Egli ne adotta i vestiboli absidati su pianta rettangolare negli assi principali, di cui tre servono d'ingresso⁹⁶. Questi avancorpi sono alternati a



cappelle di forma ovale che animano il volume esterno con i loro movimenti convessi (fig. 21). Coppie di colonne ritmano lo spazio interno circolare, sulle cui diagonali si aprono le cappelle al posto delle absidi presenti nel disegno sangallescò. Michelangelo segue ancora Giuliano nel posare il corpo edilizio su uno stilobate gradonato. In nessun altro dei numerosi progetti proposti per San Giovanni dei Fiorentini, neanche in quello definitivo di Antonio da Sangallo il Giovane, si nota una tale vicinanza. Non esiste purtroppo una rappresentazione tridimensionale del progetto di Giuliano che, in ogni caso, sarebbe stato privo della complessità di volumi e ordini del progetto buonarrotiano, documentata dall'incisione di Valérian Regnard che ne raffigura il modello ligneo di Calcagni⁹⁷.

21. Michelangelo, progetto per San Giovanni dei Fiorentini (CB 124r).

93 S. Borsi 1985, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma, 1985, pp.430-431.

94 Guillaume, *Léonard et l'architecture*, cit., p. 233. Per gli impianti ideali di Francesco di Giorgio si veda il Ms T di Torino (Saluzziano 148), cc.13v, 14v.

95 H. Günther, *Storia della costruzione di San Giovanni dei Fiorentini*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo*, cit., pp. 552-562; Argan, Contardi, *Michelangelo architetto*, cit., p. 342.

96 Il progetto è documentato da numerose copie (vedi Argan, Contardi, *Michelangelo architetto*, cit., pp. 342-347).

97 *Praecipua urbis Romanae templa*, Collignon, Roma 1650, (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek). Si veda lo stesso modello ripreso da Giovanni Antonio Dosio (Modena, Bibliotheca Estense, Raccolta Campori, App. Cod.1755: Günther, *Storia della costruzione*, cit., p. 562).

Le opere dei due maestri presentano in conclusione numerose analogie, che provengono da un rapporto diretto e di stima, ma anche di competizione. Le lettere che si sono conservate fino al 1507 e i ricordi vasariani, nonostante le tante contraddizioni, ne forniscono numerosi indizi. La lezione di Giuliano spinge Michelangelo a ripensamenti e a re-invenzioni, aiutandolo a formulare soluzioni del tutto inedite: le quali, nella prima attività architettonica buonarroiana, non sempre si conformano alle preesistenze, come mostrato dalla cintura muraria alla base della cupola brunelleschiana, o dalla facciata di San Lorenzo che nasconde il sistema basilicale quattrocentesco dietro un enorme blocco parallelepipedo. Ciò che Michelangelo ha dovuto apprezzare nell'opera di Giuliano è la stretta unione di architettura e scultura, che poi lui saprà modulare in sfumature sottilissime. È stato proprio il comune approccio da scultore-architetto, o piuttosto da architetto-scultore nel caso di Giuliano, a far dialogare i due maestri. Il Buonarroto ha potuto apprezzare di Giuliano anche la dominanza dell'asse centrale di simmetria, che contrassegna molte opere sangallesi quali la reggia del Re di Napoli, o le residenze medicee a Roma e a Firenze: impianti che sembrano aver ispirato Michelangelo nell'immaginare a palazzo Farnese un collegamento assiale, tramite un ponte, con la piazza antistante e con l'altra riva del Tevere. Oltre che da Sangallo, Michelangelo può aver desunto tale predominio dell'assialità anche da Bramante, che lo aveva enfatizzato in molte opere. Altri influssi provengono dall'ambiente culturale di Giuliano se, sempre a Palazzo Farnese, il rialzo della facciata e il suo coronamento con un alto cornicione aggettante si rifanno direttamente agli interventi del Cronaca a palazzo Strozzi⁹⁸.

Man mano che Michelangelo proseguirà il proprio percorso come architetto, altri e più aggiornati riferimenti influiranno sullo sviluppo del suo linguaggio architettonico. La planimetria di San Giovanni dei Fiorentini e l'altare della cappella Sforza rivelano tuttavia nitidamente che, ancora alla fine della sua carriera, i ricordi buonarroiani dell'opera di Giuliano avevano mantenuto la loro attualità, forse grazie al ricorso diretto a modelli sangallesi, oppure tramite un immaginario che di quei ricordi s'era ormai appropriato.

98 Frommel, *Giuliano da Sangallo*, cit., pp. 140, 142.

La devozione di Michelangelo

Antonio Forcellino

La celebrazione ufficiale di Michelangelo Buonarroti fu affidata a Benedetto Varchi che compose un'orazione funebre data immediatamente alle stampe e che si può considerare il più significativo documento dell'importanza assunta dall'artista nella storia e nella cultura italiana del XVI secolo¹. Intellettuale raffinatissimo, vicino a Vasari e al duca Cosimo I dei Medici, Varchi menziona tra le opere di Michelangelo quella che più di tutte era destinata a dargli gloria eterna, la costruzione del nuovo San Pietro, un'opera a cui avevano lavorato i maggiori artisti del secolo. Per sottolineare che il contributo decisivo a questa fabbrica era stato quello di Michelangelo, messer Benedetto usa una formula retorica che appare a prima vista molto involuta, ma capace di raggiungere l'obiettivo di sgombrare il campo da possibili dubbi sui meriti dei tanti architetti che avevano preceduto Michelangelo: «Dirò ancora quella della gran fabrica di San Pietro nella quale faticarono sì lungo tempo tanti e tanto ingegnosi huomini senza haverla mai non che fornita, pensato il modo non che trovato com'ella fornire, non dico si dovesse ma si potesse, ed egli solo, solo egli, ha non pure pensato, e trovato il modo di doverla, e poterla fornire, ma l'ha (si può dire) fornita. Sia ciò detto con pace di Bramante, e di Raffaello da Urbino e di Baldassarre da Siena e ultimamente di Antonio da Sangallo, ciaschun de quali io ho nominato solo per honorare se non loro, i quali sono morti, la memoria loro»².

Che il giudizio del Varchi corrispondesse a verità, e che Michelangelo fosse stato colui il quale aveva risolto il quasi secolare problema della «Fabbrica» lo conferma una lettera del segretario di papa Paolo III al figlio di questi, Pierluigi Farnese, che, non appena investito del ducato di Parma e Piacenza da suo padre, aveva espropriato Michelangelo delle rendite assegnategli da Paolo III sul passo del Po a Piacenza, con quella prepotenza che nelle parole dell'ambasciatore di Carlo V fece di Pierluigi l'uomo «aquien aborrisce todo el mundo por su vida y mala qua-

1 B. Varchi, *Orazione funebre di M. Benedetto Varchi, fatta e recitata da lui pubblicamente nell'essequie di Michelangelo Buonarroti in Firenze, nella Chiesa di San Lorenzo*, Giunti, Firenze 1564. Nell'adattare questo mio intervento ad un contributo a stampa mi sono limitato a corredarlo di una bibliografia essenziale, per evitarne una completa riscrittura che ne avrebbe snaturato la destinazione originaria.

2 Varchi, *Orazione funebre*, cit., p. 30.

lidades». Il segretario, scrivendo al duca Farnese per conto del papa, lo implora di restituire le rendite a Michelangelo perché il papa e la cristianità tutta ha bisogno del suo aiuto per portare a termine la fabbrica di San Pietro dopo la morte di Antonio da Sangallo: «N[ostro] S[ignore] discorse che, se mai s'ebbe bisogno di lui, si ha ora, massimamente per la fabbrica di San Pietro, e per il palazzo qua, essendo morto il Sangallo et se mai fu difficoltà a intrattenerlo et a redurlo è adesso, essendo morto quel messer Luigi, il quale lo governava, et era mezzo di condurlo a i disegni di S[ua] Beatitudine»³. Il fatto era che la fabbrica di San Pietro da quarant'anni richiedeva somme di denaro spaventose e la propaganda luterana, in quegli anni impegnata con violenza nel discredito della corte papale, si alimentava di questo scandalo per additare a tutta Europa la natura corrotta di Roma. Le difficoltà legate al compimento di quest'impresa erano non soltanto di natura tecnica, come proprio Michelangelo sottolinea in molte lettere, ma soprattutto di natura politica, dal momento che intorno a quell'appalto gravitavano interessi e corruzioni ormai impossibili da contenere. Gli sforzi di Michelangelo gli costarono l'inimicizia di una parte importante della corte pontificia perché non fu certo semplice per l'artista liberare «San Pietro dalle mani dei ladri e degli assassini»⁴. La forza sovrumana che Michelangelo trovò per fronteggiare i problemi di quell'appalto gli venne, a suo stesso giudizio, da Dio, perché egli visse quell'impegno come un voto fatto direttamente al Signore: «Ma partend'ora di qua sarei causa d'una gran ruina della fabbrica di Santo Pietro, d'una gran vergogna e d'un grandissimo pechato»⁵. Ebbe tanta forza Michelangelo da resistere a Roma anche negli anni cupissimi delle guerre di Paolo IV, nel 1557, quando l'immenso cantiere fu chiuso e non c'erano quasi più gli operai a lavorare, eppure lui fiducioso resisteva, scrivendo a suo nipote Leonardo che qualcuno a lavorare sarebbe venuto. Più le difficoltà aumentavano e più Michelangelo sentiva la realizzazione del San Pietro di Roma non solo come la sua massima impresa creativa, ma come il suo voto di cristiano fatto direttamente a Dio, incurante perfino della propria incolumità fisica.

Appurato il ruolo fondamentale che l'artista ebbe nel portare a compimento la costruzione di San Pietro, e insieme le motivazioni profondamente spirituali in quell'impegno, ci aspetteremmo di registrare nei rapporti tra Michelangelo e la corte pontificia, a partire dal 1546, un idillio senza ombre. Al contrario, i rapporti fra Michelangelo e il papato, soprattutto con l'elezione di Gian Pietro Carafa nel 1555 al soglio pontificio

3 Lettera dell'ambasciatore Coppelati a Pierluigi Farnese del 17 novembre 1546, riportata in A. Ronchini, *Michelangelo e il Porto de Po a Piacenza*, in "Atti e memorie della Regia Deputazione di Storia Patria per le provincie modenesi e parmensi" II, 1864, p. 33.

4 Lettera di Vasari a Michelangelo del 20 agosto 1554: «[...] la crudeltà usata alle vostre fatiche nella fabbrica mi fa esser ardito a pregarvi che vi leviate dinanzi a chi non vi conosce. Può essere che la Signoria Vostra, che ha liberato San Pietro dalle mani de' ladri e degl'assassini et ridotto quel che era imperfetto a perfezione, habbi a far questo»: *Il carteggio di Michelangelo. Edizione postuma di Giovanni Poggi*, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, 5 voll., V, Firenze 1983, MCXCVI, p. 19 (d'ora in avanti *Carteggio*).

5 Lettera di Michelangelo a Vasari del 19 settembre 1554, in *Carteggio*, cit., V (1983), MCXCVII p. 21.

con il nome di Paolo IV (1555-1559), furono terribili e penosi per l'artista, fonte di sofferenza e molto vicini a precipitarlo nella disperazione. La lotta sorda che Paolo IV ingaggiò con Michelangelo inizia subito con la sua elezione, quando colpisce l'artista in ciò che ha di più caro, il patrimonio, sospendendogli la pensione e riuscendo dove persino lo sciagurato Pierluigi Farnese aveva fallito. Dolente, Michelangelo lo annota nei suoi libri di ricordi, «e ultimamente il papa Caraffa l'uffitio di Romagna mi tolse il primo giorno di che fu facto papa»⁶.

Le vessazioni economiche che Carafa impose a Michelangelo sono menzionate in molte lettere famigliari del periodo. Sempre poco dopo la sua elezione, Paolo IV infligge un altro colpo feroce a Michelangelo, proibendo di rappresentare il Cristo vivo in croce con un editto in coda al suo indice dei libri proibiti⁷. Michelangelo di quel Cristo vivo in croce aveva fatto uno dei suoi ultimi lasciti spirituali nel dipinto per Tommaso Cavalieri, copiato e replicato più volte da Marcello Venusti, diffuso attraverso varie incisioni per tutta la cristianità, e si sentì certamente colpito direttamente da quella proibizione⁸. Delle battaglie per la censura del *Giudizio Universale* si è già discusso altrove⁹, sicché non possono esservi dubbi sul conflitto feroce che oppone Michelangelo a una parte importante della corte vaticana, quella parte che prende definitivamente il potere proprio con l'elezione di Paolo IV.

Michelangelo e gli Spirituali

Le ragioni di questo conflitto, sono da ricercare nella vicinanza che unisce Michelangelo, già nel 1541, al gruppo degli Spirituali, un circolo intellettuale che costituitosi intorno alle figure di Reginaldo Polo e Vittoria Colonna, s'impegnò per una mediazione o riconciliazione con i Luterani¹⁰. Nel 1542 questa riconciliazione sembrava an-

6 M. Buonarroti, *I ricordi di Michelangelo*, a cura di L. Bardeschi Ciulich e P. Barocchi, Firenze 1970, p. 346.

7 Notizia di questa censura è in Antonio Caracciolo: «Et perchè le pitture come dice San Gregorio Papa, sono i libri del popolo ignorante, fece un decreto nel 1556 à 24 di Agosto, che i Crocifissi non si dipingessero vivi, solo con quattro piaghe e fece levar via da S. ta Maria Maggiore una certa immagine della madonna partoriente, nella quale vi erano depinte altre donne levatrici che l'aiutassero a partorire». (A. Caracciolo, *Vita di Paolo papa quarto raccolta nel 1613 dal p. d. Antonio Caracciolo de chierici regolari*, Biblioteca Casanatense Roma, Ms 994, c. 403). Di questa censura ha dato notizia già M. Firpo, *Ancora sul 'Cristo in Croce' di Michelangelo*. Giulio Clovio, Cornelis Cort, Agostino Carracci, in *Studi in onore di Romeo De Maio*, a cura di L. Gulia, I. Herklotz, S. Zen, Sora 2009, pp. 133-162, citazione a p. 142; mi sono soffermato su questo passo in A. Forcellino, *Copie e modelli. La crocifissione di Michelangelo per Cavalieri e le repliche successive*, in A. Forcellino, M. Forcellino, F. Persia, O. Cocco, *I dipinti della Crocifissione dai disegni di Michelangelo: copie e modelli attraverso la lettura riflettografica*, in "Bollettino ICR", 20-21, 2010, pp. 132-162, citazione a pp. 150-151 e n. 60.

8 Per un punto sulla questione del Cristo vivo disegnato e/o dipinto da Michelangelo per Vittoria Colonna e Tommaso dei Cavalieri, si rimanda a M. Forcellino, *Crocifissioni*, schede n. 143 e 144, in *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, catalogo della mostra (Roma 25 ottobre 2011-18 marzo 2012) a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, Milano 2011, pp. 316-318; più recentemente, M. Forcellino, *Vittoria Colonna and Michelangelo: drawings and paintings*, in *Companion to Vittoria Colonna*, a cura di A. Brundin, T. Crivelli, M.S. Sapegno, Leiden (in corso di stampa); per un regesto dei disegni e dipinti vedi A. Rovetta, *Crocifisso*, in *D'après Michelangelo*, a cura di A. Alberti, A. Rovetta, C. Salsi, catalogo della mostra (Milano, 30 settembre 2015-10 gennaio 2016), Venezia 2015, pp. 245-274.

9 A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti. Storia di Una passione eretica*, Torino 2002; vedi ivi, A. Prosperi, *Introduzione*, pp. IX-XXXVII.

10 Un approfondimento della questione è in M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali". Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Viella 2009.

cora possibile, anche se lo scontro era già molto violento, così violento da suggerire a Reginaldo Polo e ai suoi amici di pubblicare in forma anonima un'opera che nelle loro intenzioni doveva essere il manifesto di questa nuova teologia riformata, il *Beneficio di Cristo*. Questo piccolo libello che accoglie e fonde le istanze di Lutero con quelle della chiesa di Roma viene stampato in forma anonima a Venezia con una tiratura eccezionale di 42.000 copie, ma subito dopo la sua pubblicazione e forse in virtù dell'enorme successo riscosso, diventa agli occhi della parte più conservatrice della curia Vaticana la prova della eresia del gruppo e della sua adesione alle tesi luterane. Da quel momento in poi proprio Gian Pietro Carafa, che dal 1542 fu a capo della congregazione cardinalizia dell'Inquisizione creata da Paolo III, s'impegna strenuamente per smascherare l'eresia del gruppo in una battaglia che durerà poco più di un decennio e che sarà combattuta con raffinata intelligenza fino a quando la sua elezione al papato non gli consentirà di rompere ogni indugio politico e diplomatico e di passare alle vie di fatto con brutalità, imprigionando uno dei componenti più eccellenti del gruppo, il Cardinale Giovanni Morone¹¹. Tentò subito dopo di imprigionare anche Reginaldo Polo che però si trovava a Londra e fu protetto dalla Regina Maria che si oppose alla sua estradizione. L'altra grande amica di Michelangelo, Vittoria Colonna, accusata anch'essa di essere colpevole di diffondere l'eresia luterana a Roma ed in Italia, era morta nel 1547 e non si poté processare.

Fin qui i fatti della politica che sono stati chiariti negli ultimi anni dalla ricerca documentaria e che poco spazio lasciano ad interpretazioni ambigue. Più difficile appare definire la devozione del gruppo degli Spirituali e soprattutto il suo influsso sulla devozione di Michelangelo. Da una parte abbiamo la produzione artistica che a partire dal 1541 esprime esclusivamente temi religiosi, dall'altra i documenti lacunosi sulla devozione eretica (almeno agli occhi della chiesa ufficiale di Paolo IV) degli Spirituali, i quali seguono le modalità ambigue tipiche dei gruppi perseguitati o minacciati, comunicano con un linguaggio che è chiaro soprattutto a chi è interno al gruppo. Nel caso di Michelangelo, il suo ruolo all'interno del gruppo sembra essere stato quello di esprimere per immagini la nuova fede rinnovata e renderla seducente agli occhi del resto del mondo. Per tentare di mettere a fuoco il senso profondo della devozione michelangiotesca lo strumento migliore, anche se può sembrare un paradosso, è proprio quello utilizzato dall'Inquisizione, che da una parte indagava (senza fermarsi di fronte alla tortura e all'estorsione violenta) sui rapporti e i legami tra gli esponenti del gruppo, e dall'altra decodificava il potenziale trasgressivo della propaganda effettuata attraverso gli scritti e le conversazioni. Lo stesso metodo si può applicare alle immagini di Michelangelo dopo aver appurato, seguendo le tracce questa volta degli inquisitori, i suoi legami con gli esponenti pericolosi della "famiglia eretica" di

11 A. Prosperi, *Introduzione*, in A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti*, cit., pp. XXI-XXVI.

Vittoria Colonna e Reginaldo Polo. Gli uni e gli altri, i legami e i significati eretici, sono al centro di un documento prezioso, che proponiamo a guida della nostra indagine, il processo Inquisitoriale contro Giovanni Morone, dove troviamo indagati non solo la rete di rapporti al centro della quale è Michelangelo, ma anche il significato trasgressivo di una posizione teologica al di fuori della quale l'ultima produzione di Michelangelo non si può comprendere.

Il rifiuto della superstizione

Giovanni Morone fu imprigionato il 31 maggio 1557 e sottoposto dall'Inquisizione a una serie di interrogatori diretti a chiarire il contesto delle sue relazioni e il significato delle sue posizioni teologiche. I verbali degli interrogatori, oggi di nuovo ordinati da Massimo Firpo, costituiscono una guida preziosa al mondo di Michelangelo a partire dal 1541¹². Per quanto riguarda la rete di relazioni che venne imputata a Morone come prova della sua eresia, possiamo senza nessuna ombra di dubbio identificarvi la medesima rete di relazioni in cui si muove Michelangelo. In particolare gli inquisitori accusarono Morone di aver intrattenuto rapporti strettissimi, conversazioni appassionate con Vittoria Colonna, considerata madre dell'eresia italiana: «Morone era cattolico all'inizio ma poi fu convertito alla piena accettazione del luteranesimo dalla relazione con la marchesa di Pescara»¹³. Non dobbiamo certo qui sottolineare quanto stretti furono i rapporti di Vittoria Colonna con Michelangelo né quanto appassionate furono le loro conversazioni spirituali, dal momento che lo stesso Michelangelo ce ne ha lasciata ampia testimonianza¹⁴. Ma sono molti altri i nomi che emergono dai verbali inquisitoriali a ritornare nelle corrispondenze di e intorno a Michelangelo: non solo Reginaldo Polo, ma il suo segretario Bartolomeo Stella, a cui Michelangelo indirizza nel 1552 un devoto sonetto nel quale evoca la generosità di Cristo crocifisso, «ch'aperse a prender noi, in croce le braccia»; e Alvise Priuli, Marcantonio Fla-

12 Gli atti del processo sono editi in M. Firpo, *Il processo inquisitoriale del Cardinal Giovanni Morone*, 6 voll., Roma 1981-1995; il primo volume in particolare, una sintesi del processo stilata negli anni Sessanta del XVI secolo, rende bene la natura delle accuse, ed è molto utile per comprendere il clima in cui si dipana la persecuzione al gruppo degli Spirituali: ivi, I, *Il Compendium*, (1981); per lo stesso motivo vedi anche M. Firpo, D. Marcatto, *I processi inquisitoriali di Pietro Carnesecchi (1557-1567)*, 2 voll., Città del Vaticano 1998-2000.

13 Firpo, *Il Compendium*, cit, p. 212: «Moronus cum erat catholicus olim insectabatur, lutheranos sed deinde conversus accepit lutheranismum, ex relatione marchionissae Piscariae»; nel compendio delle accuse di eresia ritorna ossessivamente la prova della contaminazione attraverso l'amicizia con Vittoria e con il Cardinale Polo: «Moronus edoctus haereses a Polo cardinalis (...) dixit se illuminatum a cardinali Polo circa doctrinam iustificationis» (ivi, p. 209); e più avanti: «cardinalis Moronus arguitur clare complex marchionissae Piscariae, et cardinalis Poli, huius etiam discipulus in nova doctrina, per litteras Marchionissae, et de intima secreta spirituali ac familiari conversatione cum eisdem» (ivi, p. 217).

14 Lettera di Michelangelo al nipote Leonardo del 7 marzo 1551: «Messer Giovan Francesco mi richiese circa un mese fa di qualche cosa di quelle della marchesa di Pescara, se io n'avevo. Io ò un Librecto in carta pecora, che la mi donò circa dieci anni or sono, nel quale è cento tre sonetti, senza quegli che mi mandò poi da Viterbo in carta bambagina, che son quaranta, i quali feci legare nel medesimo Librecto e in quel tempo gli prestai a molte persone, in modo che per tucto ci sono in istampa. O poi molte lettere che la mi scriveva da Orvieto e da Viterbo. Echo ciò ch'io ò della Marchesa; però mostra questa a decto Prete, e avisami di quello che ti risponde». (*Carteggio*, cit., IV (1979), MCLC, p. 361). Considerato che il solo possesso di questo materiale sarebbe bastato a inquisire quattro anni dopo Michelangelo, e che del detto materiale niente si conserverà poi nell'archivio di famiglia, è più che probabile che Michelangelo abbia prudentemente distrutto lettere e sonetti.

minio, Ludovico Beccadelli, per finire con un eretico recidivo come Giovanni Abbate, nel quale si può a mio avviso riconoscere il Giovanni dell'Abbate che, secondo la testimonianza Ludovico Beccadelli, era in strettissima relazione con Michelangelo ancora intorno al 1557, e al quale Beccadelli stesso si raccomanda perché venga ricordato a Michelangelo¹⁵.

Ma se la rete di relazioni eretiche di Michelangelo era già emersa negli anni passati da vari documenti, assai più interessante è l'analisi del pensiero spirituale del Morone e della sua cerchia, la messa a fuoco di quel nucleo di idee, convinzioni e passioni condivise che tanto allarmava la chiesa di Roma. Tre ci sembrano le accuse mosse al Morone che portano direttamente alle opere di Michelangelo; opere che, alla luce di quelle idee, acquistano nuovo significato. La prima forte contestazione mossa al cardinale riguarda il suo (e il loro) rifiuto di quei simboli di devozione così cari alla pratica cattolica e considerati dagli Spirituali come simbolo di superstizione, di una fede superficiale e poco ardente. Una delle principali accuse riassunte nel

compendio riguarda il disprezzo di Morone per il culto dei Vincoli di San Pietro. «Morus extimat superstitionem tactum cingulorum ad cathedra beati Petri»¹⁶. Una condanna che Morone condivideva certamente con Vittoria Colonna, Reginald Pole e gli altri amici che sono intorno a Michelangelo nel 1542, quando l'artista decide di cambiare ancora una volta il progetto della tomba di Giulio II in San Pietro in Vincoli¹⁷ (fig. 1). Fu proprio in quell'anno, nel febbraio del 1542, che Michelangelo decise di mettere al centro della tomba la statua di *Mosè* e, nonostante fosse gravato da impegni



1. Michelangelo Buonarroti e aiuti, mostra funebre di papa Giulio II, Roma, San Pietro in Vincoli.

15 Nel 1556 Michelangelo è in rapporto strettissimo con un Giovanni Abbati, anche lui collegato strettamente a Reginaldo Polo come documenta proprio la lettera del Beccadelli, elemento di spicco del gruppo degli Spirituali. Questo personaggio risulta sconosciuto alla letteratura critica buonarrotiana, e la lettera è inedita. Ludovico Beccadelli scrive da Ragusa ad Abbati raccomandandosi caldamente a Michelangelo e facendo riferimento a Reginaldo Polo, il 2 gennaio del 1556: «et quando avrà qualche cosa dalli miei signori di Inghilterra [Polo e Priuli] pregatelo farmene parte, salutate il conte Marco Antonio et Coselino et gli altri amici tutti di mano in mano, et soprattutto a ms Michelagnolo, al quale come sia più sfaccendato scriverò qualche volta» (Biblioteca Palatina di Parma, Man. Pal. 1009, *Beccadelli registro di lettere*, fasc.1012, c. 9v.); in una successiva lettera del 12 marzo 1556, sempre a Giovanni Abbati, Beccadelli di nuovo fa riferimento a Michelangelo evidenziando una stretta intimità tra i due: «ho scritto à ms Michelagnolo, et ho commesso a Bernardo che gli la dia ricordatiglielo» (Biblioteca Palatina di Parma, Man. Pal. 1009, *Beccadelli registro di lettere*, fasc.1012, c. 21v). Per il ruolo avuto da Beccadelli nella storia della Pietà di Ragusa rinvio a A. Forcellino, *La Pietà di Ragusa*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", 2, 2010, I, pp.105-142.

16 Firpo, *Il Compendium*, cit., p. 216.

17 Per i cambiamenti apportati al monumento da Michelangelo nel 1542, che riflettono la sua nuova religiosità, vedi A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti*, cit., pp. 153-172, e M. Forcellino, *Michelangelo*, cit., pp. 192-215.

e preoccupazioni, di cambiarne anche la direzione della testa per volgere il suo sguardo non più verso l'altare delle catene che si trovava di fronte, ma alla sua sinistra, lontano da quell'altare (fig. 2). Già Frommel suggeriva qualche tempo fa che la scelta di Michelangelo era stata dettata dal rifiuto di far convergere lo sguardo del *Mosè* (simbolo di Cristo e della salvezza) sull'altare delle catene¹⁸. Il riferimento nei verbali dell'inquisizione alla condanna di questo culto da parte di Morone, costituisce effettivamente un fondamento significativo per questa ipotesi. È certo che quando Michelangelo riprogettò un nuovo programma per la tomba nel 1542 e decise di collocarvi al centro il *Mosè*, nel suo circolo intellettuale si parlava molto della superstizione legata a quel culto, se ne parlava tanto che anni dopo perfino all'Inquisizione risultano tracce di quel dibattito. La vicinanza del programma michelangiolesco alla devozione del libretto del *Beneficio di Cristo*, avanzata già dieci anni orsono da chi scrive, trova conferma oltre che



2. Michelangelo Buonarroti, *Mosè*.

nei verbali inquisitoriali anche nella recente scoperta del precedente iconografico della *Vita Attiva* che risulta una ripresa fedele, un fatto davvero insolito per Michelangelo, della Maddalena dipinta nella chiesa di San Silvestro al Quirinale di Polidoro da Caravaggio¹⁹. In quella chiesa, alla fine degli anni Trenta, Michelangelo ascoltava insieme a Vittoria Colonna le “pie” prediche di frate Ambrogio Catarino Politi. La figura dipinta da Polidoro regge nella mano destra un vaso con gli

18 L'idea fu comunicata da Frommel in occasione del simposio *Mosè: conflitto e tolleranza* (Accademia Nazionale di San Luca, 4-6 ottobre 2001) disponibile al sito www.progettomose.it e in Ch.L. Frommel, *Der Verächtliche Zorn des Erleuchteten*, in “Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 9 März 2002); con il tempo Frommel ha cambiato le proprie convinzioni, anticipando al 1532 la scelta di girare la testa della statua, agli inizi cioè dell'amicizia con Tommaso dei Cavalieri, il quale è quasi certamente l'anonimo estensore della lettera a Vasari che informa circa la prodigiosa rotazione: Ch. L. Frommel, M. Forcellino, *Michelangelo, La pietra e l'anima*, Milano 2014, p. 55; tale cronologia per non essere suffragata però da nessun supporto documentario, risulta incontestabile.

19 M. Forcellino, *Nessuno se n'è mai quasi accorto'. La statua della Vita attiva nel monumento funebre di Giulio II e la Maddalena dipinta di Polidoro da Caravaggio e Maturino da Firenze in S. Silvestro al Quirinale*, in “Storia dell'Arte”, 140 (2015).

aromi che aiuta a riconoscere senza ombra di dubbio la statua di Michelangelo come un'allegoria della *Maddalena-Carità*, attraverso la quale l'artista allude alla teologia del *Beneficio di Cristo*. Un fatto che si poteva intuire anche dagli altri documenti che testimoniano la presenza di Michelangelo nel gruppo che proprio in quegli anni stava "abbreviando" a Viterbo, sotto la guida di Polo, Vittoria e Flaminio, il pericoloso libretto in vista della sua pubblicazione anonima a Venezia nel 1543.

Ancora più illuminante è l'accusa a Morone e ai suoi amici di disprezzare i simboli della devozione popolare cattolica, mossa in un altro passo del *Compendio Inquisitoriale*, nel quale si addebita al cardinale di ritenere superstizioso perfino il culto della Croce: «*Asseruit quandoque crucem non esse adorandam*»²⁰. Questo aspetto così radicale e trasgressivo (non spetta a noi definirlo eretico, ma certo eretico apparve agli occhi dell'Inquisizione) della devozione condivisa da Michelangelo aiuta a comprendere la sua opera più importante nata nel contesto degli spirituali e di difficilissima lettura, la *Pietà* dipinta per Vittoria Colonna e ispirata al *Compianto su Cristo Morto* composto dalla poetessa che attirò ben presto l'attenzione sospetta degli inquisitori. Benché Vasari abbia travisato la natura dell'opera nella sua prima edizione delle *Vite* del 1550, definendola un disegno, i tanti documenti successivi emersi dagli archivi non lasciano dubbi che si trattasse di un dipinto, come testimonia lo stesso Varchi nella sua *Orazione funerale*: «*e un pietosissimo diposto di Croce, che egli presentò alla piissima, anzi santissima, e non meno dotta che faconda Donna Vittoria Colonna, marchesa di Pescara, dalla quale era tanto amato e honorato quanto egli amava e honorava lei*»²¹. La critica è da oltre un secolo e mezzo divisa sulla natura di quest'opera, giudicandola alcuni un disegno, sulla scorta della testimonianza del Vasari, e altri un dipinto, in particolare dopo la scoperte delle lettere di Vittoria a Michelangelo nel 1862. Recentemente sono emersi nuovi documenti che aiutano a identificarlo come un dipinto, e soprattutto è stata identificata in una collezione americana una tavoletta che chi scrive ritiene opera certamente autografa di Michelangelo. L'accusa mossa dagli inquisitori a Morone e a tutto il gruppo degli Spirituali di disprezzare il culto dei simboli cristiani, e perfino di quelli connessi con la croce, aiuta a spiegare una delle anomalie più vistose in questo dipinto: la mancanza della corona di spine, del martello e dei chiodi ai piedi del Cristo (fig. 3). Corona, martello e chiodi che compaiono non solo nelle incisioni della composizione michelangiolesca che si vendono a Roma già nel 1546, ma che compaiono anche nelle copie realizzate da queste incisioni da Marcello Venusti, e destinate ad un pubblico meno "interno" alla radicale devozione degli Spirituali.

Corona, martello e chiodi mancano tanto nel dipinto originale che nella fedelissima

20 Firpo, *Il Compendium*, cit., p. 212.

21 Cfr. APPENDICE.



3. *Compianto su Cristo morto*, qui attribuito a Michelangelo Buonarroti, collezione privata.

4. *Compianto su Cristo morto*, copia qui attribuita a Giulio Romano dall'originale michelangiotesco, collezione privata.

copia, anch'essa emersa di recente in una collezione privata italiana²² (fig. 4). Questa copia, di altissima qualità pittorica, fu realizzata, secondo quanto suggeriscono i documenti di archivio, da Giulio Romano nel 1546 direttamente sull'originale michelangiotesco per un altro esponente degli Spirituali, il cardinale Ercole Gonzaga, anch'egli capace, con ogni evidenza, di apprezzare senza pregiudizi nè superstizioni la rappresentazione del *Compianto su Cristo morto* senza i riferimenti iconografici tradizionali. La storia della tavoletta e della copia di Giulio Romano da poco rinvenuta, è ben documentata da una serie di lettere venute alla luce negli ultimi cento anni, e aiuta a comprendere come quella mancanza non fosse casuale ma il proclama di una devozione che non si nutriva di feticci superstiziosi bensì della pura e spirituale contemplazione del sacrificio di Cristo.

La tavoletta è una trascrizione fedelissima del *Compianto* di Vittoria e a lei è destinato intorno al 1544-45. Vittoria, come gli altri Spirituali, poteva apprezzare pienamente la scelta trasgressiva di omettere la corona di spine, al punto da regalare la tavoletta, subito dopo averla ricevuta, al padre spirituale del gruppo, Reginaldo Polo. Il sonetto con il quale Vittoria accompagna il gesto lascia pochi dubbi sulla complessità e grandezza di quel dono, come pure lascia pochi dubbi sul valore simbolico della creazione di Michelangelo.

Così scrive Vittoria:

«Forse da quella ardente voglia spinta
 Che mai non s'empie anzi ad ogni or s'avanza
 Come esser suol de veri amanti usanza
 aggradir la potrebbe anco dipinta
 Ciò pensando signor la vostra umile
 Nova madre ed ancella ora vi invia
 L'opra ch'in voi miglior mastro scolpio»²³.

Il dono ricevuto e donato di nuovo al cardinal Pole alla vigilia dell'importante appuntamento del Concilio di Trento, è una reliquia più che un quadro, e la mancanza di ogni distrazione superstiziosa ne avvalorava la forza evocativa per la profonda spiritualità di Polo e degli altri sodali. Il valore di reliquia del dipinto ritorna di nuovo nelle lettere che si scambiano nel 1546 Reginald Pole e il cardinale Ercole Gonzaga. Pole, che conosce l'ammirazione di Gonzaga per il Buonarroti, gli offre la *Pietà* avuta da Vittoria, dicendo che lui potrebbe averne facilmente un'altra dalla sua “nuova madre e ancella”; ma Gonzaga rifiuta il dono, accontentandosi di farla copiare da Giulio Romano perché — scrive — quel Cristo non potrebbe stare meglio che nelle mani di «colui che lo porta per fede sculpito nel cuore»²⁴. Gonzaga riprende la metafora che Vittoria aveva creato nel suo sonetto per Polo, che dimostra di conoscere. La condivisione spirituale nel gruppo è totale, e Gonzaga accetta che anche nella sua copia manchi la corona di spine a sottolineare la purezza contemplativa della visione. Una tale radicale purezza difficilmente risulta comprensibile al di fuori del circolo degli Spirituali, come dimostrano le copie importanti di Marcello Venusti, le incisioni e i disegni tratti dall'originale michelangiolesco e una terza copia fedelissima, ma di mediocre qualità pittorica, venuta fuori anch'essa in questi mesi²⁵ (fig. 5). La piccola tavoletta (il fatto che nel 1546 si usi ancora la tavola come supporto del dipinto rafforza il suo valore devozionale perché la rende di fatto un altaro portatile, e dunque facilmente trasportabile), pur essendo indubbiamente tratta dall'originale buonarro- tiano, mostra ai piedi del Cristo la corona di spine e il martello, segno che il destina-

22 La copia è stata presentata in *La Pietà di Ragusa, Storia e restauro*, a cura di M. Bussagli, C. Mora, L. D'Alessandro, Roma 2012, pp. 115-121, cui si rimanda anche per le illustrazioni, ivi, alle figg. 1 e 2.

23 Per il sonetto in questo contesto M. Forcellino, *La Pietà di Michelangelo per Vittoria Colonna nelle fonti, nei documenti e la sua fortuna critica*, in *La Pietà di Ragusa*, cit. 2012 p. 90. I versi sono tratti da *Le Rime spirituali della Illustrissima Signora Vittoria Colonna Marchesa di Pescara, alle quali di nuovo sono stati aggiunti oltre quelli non pur dell'altrui stampa, ma anco della nostra medesima più di trenta o trentatre sonetti, non mai più altrove stampati, un capitolo, et in non pochi luoghi ricorrette e più chiaramente distinte*. In Vinegia appresso Vincenzo Valgrisi MDXLVIII, p. 82.

24 A. Forcellino, *La Pietà di Ragusa*, cit., p. 107.

25 Questa terza replica è venuta alla luce anch'essa di recente in una collezione romana, di qualità molto inferiore ma certamente dipinta in presenza dell'originale michelangiolesco, forse durante il soggiorno a Trento di Polo o durante il suo soggiorno mantovano, come dimostra la fedeltà dei colori e delle ombre che non può certo dedursi da un disegno o da incisioni. Questa piccola variazione conferma la singolarità dalla devozione del gruppo e la necessità che le opere ispirate da questa stessa devozione a Michelangelo debbano circolare solo all'interno dell'accogli-

rio — per quanto devoto a Michelangelo — non avrebbe potuto accettare quella trasgressiva omissione dei simboli della passione.

Che la *Pietà* dipinta da Michelangelo per Vittoria Colonna fosse un documento capitale per la devozione degli Spirituali lo dimostra anche la sua storia successiva. Dopo lo scambio di lettere che la documenta nelle mani di Pole fino alla sua morte a Londra nel 1558, ritroviamo il dipinto a Ragusa (oggi Dubrovnik) nel 1602, dove era stata portata dai suoi eredi spirituali, Ludovico Beccadelli e Crisostomo Calvinì, che ressero l'arcivescovado della città dal 1556 al 1585²⁶. Alla morte di Calvinì (anche lui caduto nella rete della persecuzione inquisitoriale) la *Pietà* rimane nelle mani del nuovo arcivescovo, Gerolamo Tempestivi. Questi è un esponente del nuovo clero riformato, impegnato nell'attuazione dei principi del Concilio di Trento e mandato a Ragusa nel 1602 proprio per sistemare i danni fatti dall'eretico Crisostomo Calvinì, tanto amato da Reginaldo Polo. A Tempestivi certo non poteva piacere quell'immagine così trasgressiva della *Pietà*, nè poteva accettare la mancanza dei simboli della passione. Per questi motivi, rinuncia a incorporare il dipinto nei suoi beni personali e lo lascerà in vendita alla sua morte.



5. *Compianto su Cristo morto*, copia anonima dall'originale michelangiolesco, collezione privata.

Solum in Christi meritis

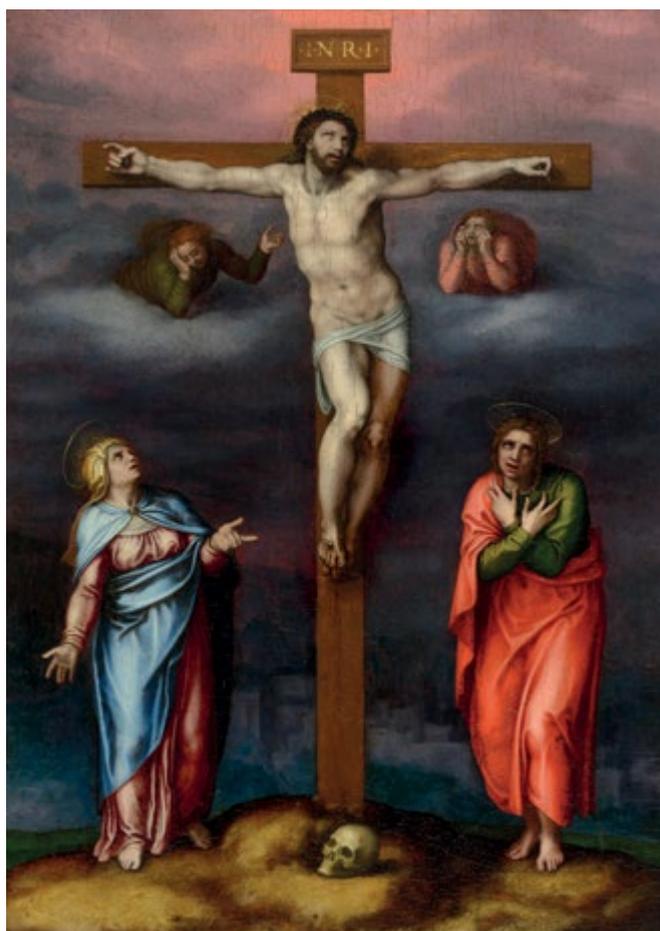
La terza accusa mossa dall'Inquisizione a Morone durante gli interrogatori e di grande interesse per noi, è il culto esclusivo e ossessivo della figura di Cristo nel circolo degli Spirituali: «Moronus vult solum in Christi meritis confidere et sinere alios suis confidere»; e più avanti: «Moronus fatetur se potuisse dicere cuidam praedicatori quem mittebat Mutinam ut praedicaret Christum nudum, sed explicat non exclusisse sacramenta»²⁷. Il culto del *Christum nudum* è una espressione di difficile comprensione oggi, ma che i teologi identificano come un culto che si concentra esclusivamente sul Cristo rifiutando il culto dei santi. Si può immaginare che tale culto del Cristo apparisse sospetto di luteranesimo perché Lutero aveva sottolineato che la salvezza era di fatto stata concessa agli uomini proprio grazie al sacrificio di Cristo sulla Croce. Sta di fatto che la produzione michelangiolesca di quegli anni così come i suoi sonetti, si concentra esclusivamente sulla rappresentazione del Cristo. La stessa *Pietà* per Vittoria è identificata nelle lettere di Polo come «un Cristo in forma di Pietà, pure se gli vede tutto il corpo», quindi un'immagine di Cristo più che una deposizione²⁸.

L'ultimo dipinto di Michelangelo insieme alla *Pietà* per Vittoria Colonna è ancora una volta un *Cristo crocifisso*, destinato a Tommaso Cavalieri ma che suscita l'invidia di Vit-

26 Per le vicende relative alla *Pietà* di Ragusa rinvio alla mia ricostruzione in A. Forcellino, *La Pietà di Ragusa*, cit., pp. 118-130.

27 Firpo, *Il Compendium*, cit., p. 213 e p. 217.

28 Per l'analisi di questo documento A. Forcellino, *La Pietà di Ragusa*, cit., p. 106, doc. 1.



6. *Crocifisso* per Tommaso Cavalieri, qui attribuito a Michelangelo Buonarroti, Oxford, Collegio di Campion Hall.

7. Marcello Venusti, copia del *Crocifisso* di Michelangelo per Tommaso Cavalieri, collezione privata.

toria, che di fronte al dipinto minaccia di sequestrarlo: «E però chiaritemi; se questo è d'altri, pazienza; se è vostro, io in ogni modo vel torrei»²⁹. Il *Cristo* dipinto per Tommaso (fig. 6) è passato a fine Settecento in Inghilterra, dove è oggi di proprietà di un Collegio di Gesuiti ad Oxford, mentre una sua replica, eseguita dal Venusti utilizzando gli stessi cartonetti di Michelangelo prima del 1545, passò nelle mani del duca di Urbino ed è stata appena rintracciata in una collezione svizzera³⁰ (fig. 7). Anche in questa composizione la centralità del Cristo nell'originale di Michelangelo è esasperata al punto da invertire le proporzioni prospettiche, facendo giganteggiare il Cristo rispetto alle due figure dolenti di Maria e di Giovanni. Il confronto tra l'originale del maestro e la pur fedelissima replica del Venusti, non solo testimonia l'enorme differenza qualitativa e il diverso modo di dipingere tra i due artisti, pur in presenza dello stesso disegno preparatorio (in questo caso tre disegni separati, oggi dispersi fra il Louvre e il British Museum), ma anche la diversa evidenza data al corpo di Cristo nell'immagine. Mentre Michelangelo scolpisce con un corposo chiaroscuro

29 Ivi, p. 140, doc. 5c.

30 Per la storia della *Crocifissione* di Oxford cfr. M. Forcellino, *Sulla Crocifissione appartenuta a Tommaso dei Cavalieri*, in A. Forcellino, M. Forcellino, F. Persia, O. Cocco, *I dipinti della Crocifissione*, cit., pp. 132-144; per la replica di Venusti da Michelangelo donata al suo fedele aiuto, Francesco Amadori (detto Urbino), da poco identificata, si veda A. Donati, *La Crocifissione di Marcello Venusti e il dono di Michelangelo Buonarroti a Francesco Amadori*, in *D'après Michelangelo*, cit., pp. 361-373.

l'anatomia del Cristo, restituendone la perfetta e complessa anatomia in ogni dettaglio, Venusti, con la sua pittura liquida e trasparente, cede ad una immagine senza spessore, che non riesce neppure lontanamente a raccontare la forza della muscolatura del Cristo. Le gambe e le articolazioni delle ginocchia sono decisamente lontanissime tra l'originale e la copia, come pure sono distanti le espressioni dei visi, volte nella pittura del Venusti ad un caratteristico pietismo. Nell'originale di Michelangelo le ombre sono così graduate da costruire perfettamente il racconto di ogni fascia muscolare; mentre Venusti rinuncia completamente a questo racconto, e le gambe del suo Cristo appaiono del tutto prive di tensione, come gonfie e innaturali. Il dettaglio delle rotule, sempre molto significativo in Michelangelo, è risolto dal Venusti in una schematica proiezione che appiattisce l'articolazione. Per non parlare della figura del San Giovanni, che nell'originale Michelangiolesco ha una dolente espressione contenuta, che diventa patetica nella copia del Venusti. Né reggono il confronto le braccia reclinate che lasciano intravedere la muscolatura nell'originale di Michelangelo, e che diventano un astratto groviglio di pieghe nella versione di Venusti. Negli anni successivi Venusti dipingerà altre repliche di questa crocefissione, tra le quali è certamente l'esemplare alla galleria Doria di Roma (fig. 8), e in queste copie la centralità del Cristo è molto ridimensionata, anche prospetticamente. Venusti ridimensiona il Cristo mettendolo in una giusta relazione con le figure dei dolenti mentre Michelangelo aveva operato quella forzatura prospettica (già sperimentata nel *Giudizio Universale*) che aveva un fondamento di fede comprensibile solo a lui e a pochi altri. Un ridimensionamento dei rapporti proporzionali sarà operato nelle tante copie che ne verranno tratte, segno, come per l'assenza della corona della Pietà, che l'enfasi eccessiva e distorsiva dei canoni rinascimentali non poteva essere compresa al di fuori dello stretto ambito degli Spirituali.

Infine, il semplice elenco delle opere a cui Michelangelo lavora dalla metà degli anni quaranta in poi è una piena conferma di questa devozione ossessiva per il Cristo, per quel *Christum nudum* a cui fa riferimento il verbale del processo Morone. Ad un *Cristo* di marmo lavora Michelangelo negli ultimi anni per collocarlo sopra la sua tomba, la *Pietà Bandini*, e ancora ad un *Cristo* marmoreo lavora gli ultimi mesi, la *Pietà Rondanini*, per non parlare dei tanti disegni di *Crocefissioni* databili agli anni cinquanta. Il



8. Marcello Venusti, copia del Crocifisso di Michelangelo per Tommaso Cavalieri, Roma, Galleria Doria Pamphilj.

Cristo che alla morte del maestro viene sequestrato nel suo studio secondo la lettera di Daniele da Volterra, gli era stato commissionato proprio dal Cardinale Morone, con il quale l'artista non aveva mai interrotto i contatti. Infine negli ultimi mesi di vita Michelangelo, troppo stanco per affrontare il marmo, chiede al nipote Leonardo di mandargli a Roma gli strumenti per intagliare un *Crocifisso* di legno, perché è ancora del conforto di Cristo che ha bisogno. Se il *Christum nudum* rappresentava un segno di devozione eretica, non c'è dubbio che a tale devozione Michelangelo si vota esclusivamente negli ultimi venti anni della sua vita. Senza trascurare però la realizzazione della basilica di San Pietro, dove piega la complessa architettura alla idea, pure riconducibile agli Spirituali, di una luce diretta che dalle finestre aperte nel tamburo della cupola discende su fedeli come segno del rapporto diretto che lega l'uomo a Dio attraverso la fede. Un'idea che lo aveva spinto nella pittura della *Conversione di San Paolo* a stendere, ben evidente sul muro con vistose pennellate gialle, una colonna luminosa che unisce Cristo al santo atterrato e accecato. Anche questa, una forzatura del canone realistico rinascimentale, come le espressioni stravolte delle figure piegate ad esaltare quella fede viva che l'artista aveva trovato nel circolo di Vittoria e Reginaldo Polo.

APPENDICE

La testimonianza del Varchi è molto importante perché annovera «*il pietosissimo Diposto di croce*» tra le opere su tavola di Michelangelo: «dunque dalla Pittura lascierò indietro una tavola, che egli dipinse à tempera secondo la maniera antica, dove è un divotissimo san Francesco [...] Lascierò un tondo, nel quale egli fece per Agnolo Doni [...] una Vergine Maria inginocchio con amendue le ginocchia [...] Lascierò un quadrono da sala, nel quale egli rappresentò vivamente il congiungimento di Giove in forma di Cigno con Leda [...] il quale quadro fu tenuto cosa divina, e tutto che fusse fatto à petizione di Donn'Alfonso da Este, terzo Duca di Ferrara [...] il quale volle fare il saccente, egli sel perdette, e lo comperò poi grandissimo prezzo il grandissimo, e veramente valoroso Francesco Valesio, cristianissimo Re di Francia da Antonio Mini, allievo di Michelagnolo, à cui egli insieme con infiniti altri varij disegni, e diversi modegli di tutte le sorti, che valevano un mondo, liberalissimamente donato havea; tra' quali erano una bellissima Venere à giacere fatta da lui con finissimo carbone à Bartolommeo Bettini, suo amicissimo; e un Cristo veramente divino, quando disse alla Maddalena, che gli voleva abbracciare, e baciare i piedi, non mi toccare; fatto à riquisizione di quello valorosissimo, e virtuosissimo campione Donn'Alfonso, Marchese del Vasto. coloriti poi, l'una, e l'altro di mano di Iacopo da Puntormo leggiadrissimamente, e un pietosissimo Diposto di croce che egli presentò alla pijissima, anzi santissima, e non meno dotta, che faconda Donna Vettoria Colonna, Marchesa di Pescara; dalla quale era tanto amato, e honorato; quanto egli amava, et honorava lei. Lascierò infiniti altri modegli, e disegni, che egli donò à più bellissimi Giovani, suoi carissimi, e honestissimi amici, come fu Gherardo Perini, e più di tutti gl'altri M. Tommaso Cavalieri cortesissimo, e honoratissimo gentilhuomo

Romano». Come si comprende dalla lettura del brano, il Varchi colloca la Pietà come ultima opera in tavola, aggiungendo che fu “presentata” alla marchesa (ovvero regalata), per distinguerla così da tutte le altre opere che gli furono commissionate. Omette inoltre ogni precisazione sull’eventuale intervento da parte di altri nella composizione, come invece fa per le due tavole colorite da Pontormo, e menziona in un successivo paragrafo, segnalato dal retorico “lascero”, i disegni che Michelangelo donò a Gherardo Perini e Tommaso cavalieri. A una lettura filologica, la sequenza del racconto del Varchi è chiara e lineare. Questa fonte, importante per le informazioni che contiene circa l’esistenza di un dipinto di *Pietà* regalato da Michelangelo a Vittoria Colonna, non è stata molto frequentata dalla critica moderna. Quando lo è stata ha creato imbarazzo, come sempre accade quando i dati documentari non coincidono con il racconto vasariano; e la grande credibilità conferita dalla critica alle *Vite* del Vasari ha certamente contribuito a oscurarne il senso. Del tutto immeritatamente, crediamo, perché l’*Orazione*, stampata a Firenze alla morte di Michelangelo, è un documento di grandissima importanza. Varchi compilò in quella occasione solenne un catalogo scrupoloso delle opere dell’artista dividendole in sezioni (Architettura, Pittura e Scultura). La menzione della *Pietà* per Vittoria all’interno dell’elenco delle tavole dipinte da Michelangelo (e non fra i disegni) ne certifica la sua identità di dipinto su tavola. Ma c’è anche un’altra ragione per la quale questa fonte risulta cruciale per il dibattito in corso. Benedetto Varchi fu il maggior critico contemporaneo dell’arte fiorentina, e nello stesso tempo, a differenza di Giorgio Vasari e Ascanio Condivi, intrattenne una relazione diretta tanto con Michelangelo che con Vittoria Colonna, con i quali condivise la passione religiosa riformatrice. La Colonna aveva composto prima del 1542 il *Pianto della Marchesa di Pescara sopra la Passione di Christo*, del quale la composizione di Michelangelo rappresenta una trascrizione fedelissima in immagine. Nella edizione stampata a Firenze nel 1557 del *Pianto* (mentre era ancora in vita Michelangelo) compare anche un componimento di Benedetto Varchi intitolato *Sermone fatto alla Croce e recitato il Venerdì Santo nella Compagnia di San Domenico l’anno 1549 da M. Benedetto Varchi*. La studiosa che ha ritrovato e analizzato questi componimenti, Eva Maria Jung-Inglessis, aveva notato la vicinanza letterale tra alcuni passi del sermone del Varchi e il libretto del *Beneficio di Cristo*, abbreviato dal circolo di Vittoria Colonna e tacciato di eresia dall’Inquisizione già a quella data. La stessa studiosa pubblicò inoltre ampi stralci delle lettere che il Varchi aveva inviato all’editore, dai quali si evince con chiarezza quanto fosse consapevole del contenuto pericoloso di quei testi scritti già nell’aprile del 1549. Appare allora evidente che Benedetto Varchi fosse molto bene informato sulla composizione della *Pietà* di Michelangelo per la Colonna perché non fu un semplice amico e testimone di quegli eventi, ma piuttosto un protagonista consapevole del valore che l’opera ebbe per Vittoria, e per tutta la comunità religiosa dei riformatori italiani. Alla discussa poetessa messer Benedetto dedicò tre sonetti.

L’*Orazione Funerale* di Benedetto Varchi fu letta il 14 luglio del 1564 nel corso delle esequie pubbliche di Michelangelo tenute nella chiesa di San Lorenzo a Firenze. Insieme alle *Vite* del Vasari e alla *Vita* del Condivi il testo, (63 pagine stampate poco dopo dall’editore Giunti) è considerata oggi una delle fonti principali per la biografia del Buonarroti anche se è stata nel tempo decisamente trascurata come tale. Secondo Alessandro Parronchi (A. Parronchi, *Orazione Funerale* [...], Firenze 1975), il motivo per il quale questa importantissima fonte fu trascurata in seguito fu che Vasari ne assorbì tutte le informazioni nuove nella sua seconda edizione delle *Vite* del 1568. Il primo studioso ad attirare l’attenzione su questa importantissima e molto ben strutturata raccolta di informazioni fu Ernst Steinmann e il suo allievo Rudolf Wittkower (R. Wittkower e M. Wittkower, *The Divine Michelangelo*, London 1964) mise a fuoco l’importanza del testo e in generale del valore pubblico che le celebrazioni dell’artista assunsero con l’orazione del Varchi e le esequie in San Lorenzo. Un importante commento critico all’orazione è anche in Michael Hirst, *Tre saggi su Michelangelo*, Firenze 2004.

Quando sognano gli artisti: i sogni di Michelangelo

Claudia Conforti

Nell'età dell'Umanesimo l'autobiografia irrompe nella storia dell'arte. Le monumentali *Vite* vasariane degli artisti ne sono una prova, ma anche un effetto. La cultura umanistica incentrata sull'uomo, individuo singolare, riconosce anche agli artisti nome, cognome o patronimico; una famiglia; un luogo di nascita; dei maestri (buoni e cattivi), oltre che talenti e caratteri perspicui e diversi. In definitiva: nell'Umanesimo, e soprattutto nel Rinascimento, gli artisti operano nelle arti con l'individualità soggettiva di uomini. Un riconoscimento fino ad allora concesso solo ai potenti, agli uomini d'arme e ai santi. Uomini con difetti, virtù, ambizioni, desideri, debolezze e... sogni. Molti sogni, che interagiscono gagliardamente con la loro azione creativa. È per questa ragione, io credo, che Enea Vico, incisore parmense trasferito a Roma quando, intorno al 1540, replica il soggetto, già di Agostino Veneziano, dell'*Accademia di Baccio Bandinelli nel Belvedere*, in mezzo ai garzoni operosi, proprio al centro della scena, raffigura un uomo appisolato¹ (fig. 1). Non è un giovane apprendista: è un uomo di età i cui abiti denunciano l'autorevole rango. Pur senza fondamento documentario o fisiognomico, mi azzardo a ipotizzare (o forse a sognare) che potrebbe trattarsi, per esempio, di Nicolò Tribolo, l'artista fiorentino che a Roma negli anni Venti è parte della compagnia tosco-romana di giovani artisti di cui sono partecipi Benvenuto Cellini, Giulio Romano, Giovan Francesco Penni,



1. Enea Vico, *L'Accademia di Baccio Bandinelli nel Belvedere*, ca. 1540, incisione, da un originale di Agostino Veneziano, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings.

1 G. Bodon, *Enea Vico tra memoria e miraggio della classicità*, Roma 1997, pp. 17-20.

Francesco Bachiacca, Lorenzo Lotti e altri, ed è per più versi coinvolto con il tema dei Sogni. Sta di fatto che nell'operosa officina del talentuoso quanto controverso Cavalier Bandinelli, Enea Vico evoca, attraverso il gentiluomo assopito, l'immanenza del sogno sulla creazione artistica.

Nel Rinascimento i sogni sono esplorati con un entusiasmo senza precedenti, paragonabile solo a quello che, qualche secolo dopo, susciteranno gli studi di Sigmund Freud e di Carl Gustav Jung. Studi questi ultimi che rimarranno estranei al mio scritto.

Prima di affrontare il Sogno (e i Sogni) di Michelangelo, gettiamo una fulminea occhiata sulla pervasività del sogno nella cultura rinascimentale.

Il Quattrocento si chiude con l'inverarsi di un sogno: un sogno vagheggiato, tra mito e leggenda, per secoli dall'umanità occidentale, finché Cristoforo Colombo lo ha tradotto in realtà. La scoperta materiale di un nuovo continente, stupefacente per ricchezza e vastità — come neanche in sogno! — rimasto celato all'uomo per millenni, ha chiuso il Quattrocento e ha anche inaugurato una nuova Era. Sotto il profilo letterario il Quattrocento si chiude con la narrazione di un altro sogno. Non un sogno di conquista, ma un misterioso sogno d'amore: l'*Hypnerotomachia Poliphili* che, pubblicata nel 1499 da Aldo Manuzio il Vecchio a Venezia, con le sue 172 xilografie, si attesta come clausola del legame rinascimentale tra sogno e rappresentazione, a un tempo figurativa e letteraria. Al sogno è anche rivolto, sempre nel XV secolo, il *Somnium*, componimento letterario di Leon Battista Alberti. Si tratta di una 'intercennale': una composizione letteraria breve, a carattere più o meno ricreativo e filosofico, destinata a contesti conviviali. Del *Somnium* si era persa memoria fino al 1964, quando fu scoperto e tradotto in italiano da Eugenio Garin². È un dialogo imperniato sul racconto grottesco e parodistico del viaggio nel paese dei Sognanti che Libripeta, uno dei due interlocutori della narrazione dialogica, sudicio e sfigurato, si sforza di narrare all'amico Lepido. Libripeta esce appena da una fogna, in cui si è gettato per sfuggire a fastidiosi pidocchi che l'hanno aggredito e costretto alla fuga dal paese dei Sognanti, dove ha attraversato il fiume dell'invidia, affollato da volti umani mordaci («le acque trasportano avanti e indietro infinite facce... ne vedi alcune tristi pallide malate, altre allegre graziose rubiconde... altre deformi... orrende sbalorditive mostruose»)³.

Il pensiero corre alle grottesche: figurazioni fantastiche e capricciose che commentano scene mitologiche e storiche, istoriate sulle pareti e negli arazzi, e che nel Cinquecento sono disseminate prodigalmente sulle superfici tessili, lignee e murarie! Nel paese dei Sognanti, Libripeta ha visto ribollire i desideri degli uomini nel cra-

2 L.B. Alberti, *Intercenali inedite*, a cura di E. Garin, Firenze 1965; L.B. Alberti, *Intercenales*, a cura di F. Bacchelli, L. D'Ascia, Bologna 2003. Si veda in generale sul sogno M. Pao-li, *Sogni celebri e bizzarri. Indagine sulla bizzarria onirica tra storia ed evolucionismo*, Milano 2013, soprattutto capitolo 3, pp. 32-ss.

3 Alberti, *Intercenales*, cit., pp. 44-49, 233.

tere di uno spaventoso vulcano, e sul fondo delle valli ha scorto i cumuli di tutte le infinite cose che si smarriscono sulla Terra, dalle quali è esclusa solo la pazzia. Quella nessuno la perde mai. Il legame tra sogno e pazzia serpeggia nella letteratura, nelle rappresentazioni sia figurative che teatrali. Basti riflettere ad esempio sull'inquietante cavalcata notturna dedicata a *Il trionfo dei sogni*, allestita nel febbraio del 1566 a Firenze nell'ambito dei festeggiamenti per le nozze di Francesco I con Giovanna d'Austria (celebrate nel dicembre 1565), nella quale tale legame è pervasivo. Anche gli otto capitoli del componimento in versi del pittore di corte Agnolo Bronzino, intitolato *Del Piato*, sogno, delirio, lampi di follia si susseguono e trafiggono il protagonista,



che vaga smarrito, circondato da turbe irose e violente, flagellato da piogge che si schiantano su un terreno paludoso e fumigante, su cui incombe una figura umana gigantesca, la cui sommità è avvolta dalle nubi, come la cima di una montagna. In questo incubo livido e feroce a un certo punto il protagonista, guidato da una soave figura femminile, è invitato a salire una comoda scala a chiocciola che egli paragona a quella del pozzo di Orvieto «molto più bel che utile... ch' a scendere e a salir ha doppia via»⁴. Nel magma onirico dardeggia inaspettatamente una scheggia di realtà: un'opera di audacissima ingegneria di Antonio da Sangallo il Giovane, che sprofonda per oltre cinquanta metri nelle viscere della terra e la cui configurazione condivide con la visione onirica la vertigine prospettica di una discesa agli inferi. Se talvolta il sogno include frammenti di realtà, la realtà da parte sua talvolta insegue il sogno: la lettura del sogno di Bronzino potrebbe aver suggerito al principe Francesco de' Medici il colosso di terracotta che, alto ben quattordici metri, raffigura il vecchio dio Appennino, modellato da Giambologna tra le meraviglie del fantasmagorico giardino della villa Medici a Pratolino, nel cuore dell'Appennino toscano. Tra i pochi elementi superstiti del giardino di Francesco, il colosso di Giambologna trattiene ancora oggi, a secoli di distanza, il temibile e seducente incantesimo del sogno (fig. 2). Il doppio rispecchiamento tra sogno e realtà offre la possibilità agli spiriti polemici e ribelli di denunciare inganni, errori e ingiustizie, vere o presunte, spendendo l'inafferrabile moneta del sogno.

2. Giambologna, *Appennino*, parco della villa medicea di Pratolino, 1579-83.

4 *Li capitoli faceti editi e inediti di Mess. Agnolo Allori detto il Bronzino*, Venezia 1822, pp. 248-313 (citazione a p. 284).

Non sorprende che Benvenuto Cellini ascriva alla dimensione onirica due suoi graffiati sonetti: *Sogno di Benvenuto Cellini* e *Sogno fatto in nel sonnellin dell'oro*⁵. I due componimenti danno conto, a quanto dichiara lo stesso Cellini, di due sogni che lo hanno visitato «in sul far dell'Aurora». Questo genere di sogno, afferma Benvenuto, volgarmente è detto «sonnellino dell'oro perché quando l'huomo dappoi si desta, vede dorato tutte le cime dei monti»⁶. I volti scomposti, grotteschi e privi di corpo, orribili larve, che affollano l'immaginario di Alberti e quello di Bronzino, non affollano i sogni troppo “politici” di Cellini. Di contro essi si addensano enigmatici e spaventosi nel *Sogno* di Michelangelo, come dirò meglio.

I sogni sono moneta corrente nella civiltà occidentale: ce lo raccontano le Sacre Scritture, la mitologia greco-romana, le leggendarie vite medievali dei Santi. Si tratta nei casi elencati soprattutto di sogni profetici, premonitori, portatori di visioni più o meno enigmatiche e simboliche, che richiedono di essere decifrate, tutte proiettate in un tempo futuro (Macrobio, nel *Commento al Sogno di Scipione*, fornisce diverse categorie di sogni: *visio*, *oraculum*, *visum*, ecc.)⁷. Questo tipo di sogno vaticinante è all'origine di una portentosa produzione artistica e iconografica che va da Piero della Francesca con il *Sogno di Costantino* alle fortune manieriste del *Sogno di Giuseppe*, con il quale si misurano artisti che vanno da Pontormo a Federico Zuccari. Ma qui non interessano questi sogni. Perché i sogni profetici — del mito o delle religioni sono uguali dal punto di vista degli artisti — non differiscono in sostanza dalla narrazione delle *historiae*, mirate a dimostrare, tramite eventi storicamente accaduti, verità indiscutibili o moralmente edificanti. Quei sogni infatti sono consegnati agli artisti come narrazioni compiute, da ambientare figurativamente e da formalizzare iconograficamente; tanto più che quei sogni, in genere, sono articolati da nessi logico-narrativi estranei allo scompaginamento spazio-temporale e all'irrazionale bizzarria che sono invece caratteristiche proprie del sogno sognato. I sogni profetici, lo ripeto, sono assimilabili a un racconto, fissati in un dominio squisitamente e coerentemente figurativo, al pari di ogni narrazione compiuta. Come ha benissimo illustrato la mostra organizzata a Palazzo Pitti dal Polo Museale fiorentino nel 2013 dedicata proprio al *Sogno nel Rinascimento*⁸.

5 B. Cellini, *Rime*, a cura di D. Gamberini, Firenze 2014, nn. 49-50, pp.133-158. I due sonetti ispirati a Cellini intorno al 1560 dal concorso per la statua del Nettuno, vinto da Bartolomeo Ammannati, sono il pretesto, o meglio la maschera letteraria, per esprimere taglienti giudizi sull'inadeguatezza della politica artistica del duca Cosimo I, sullo strapotere di Giorgio Vasari, sulla dappocaggine di Baccio Bandinelli e, in definitiva, sul declino della «gran Tosca Scuola», lasciata «cieca, nuda e sola». In essi non mancano le lodi a Michelangelo, lume di tutte le arti.

6 Ivi, p. 145.

7 Y. Hersant, *Dipingere il sogno*, in *Il sogno nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, 21 maggio - 15 settembre 2013), a cura di C. Rabbi Bernard, A. Cecchi, Y. Hersant, Livorno 2013, pp. 13-19 (su Macrobio ivi, pp. 13-14); lo scritto di Hersant si raccomanda per l'acuminata enunciazione delle difficoltà concettuali e tecniche che la raffigurazione del sogno comporta.

8 *Il sogno nel Rinascimento*, cit. Il catalogo è un indispensabile strumento per le fonti letterarie, filosofiche e figurative sul sogno degli artisti.

Ma i sogni veri, i sogni sognati dagli uomini che sono anche artisti, non sono così: i sogni sono mutevoli, inafferrabili, evanescenti e metamorfici come il mercurio. Essi sono sfuggenti, sono ambigui, sono contraddittori, si sottraggono risolutamente ai nessi logici e consequenziali della narrazione.

Si fanno beffe della continuità temporale e della coerenza spaziale: essi scompigliano i canoni dello spazio-tempo e si prendono gioco delle convenzioni iconografiche, anche di quelle più consolidate.

Ed è proprio questo che mi interessa. Per gli artisti rinascimentali, cosa comporta dare forma visibile ai propri sogni con gli strumenti usuali della loro attività artistica? In primo luogo significa scardinare, o quanto meno sfidare, il principio dell'imitazione, ossia il principio fondamentale che sospinge l'agonismo tra Arte e Natura, obiettivo e motore dell'arte rinascimentale. I sogni sognati dagli artisti attraggono e incuriosiscono, perché ci illudiamo di riuscire a intravedere in essi il riflesso remoto di quel misterioso, divino, deposito di immagini e di forme, foriere di emozioni, di bellezza e di pensiero, che ha alimentato la formidabile potenza figurativa del genio. Per esempio di Michelangelo. Oltre a ciò, conoscere i sogni sognati di un artista ci apre uno spiraglio di umana intimità con l'individuo, altrimenti irraggiungibile. Tuttavia il sogno autobiografico è molto raro nella produzione artistica rinascimentale. Celebre è il sogno che ispirò il temibile afflato cosmico dell'acquerello di Albrecht Dürer, dopo avergli e funestata «la notte tra il mercoledì e il giovedì dopo la Pentecoste», tra il 7 e l'8 giugno 1525. Su un paesaggio orizzontale e silente, dai profili sfumati, scavato da un cratere lacustre, incombe la livida minaccia di una colonna d'acqua cilestrina, intorno alla quale si addensano stalattiti gravide d'acqua del medesimo colore (fig. 3). Si tratta di trombe d'acqua che nel sogno si schiantano con apocalittica violenza al suolo, suscitando un indicibile terrore nell'artista dormiente, che al risveglio, «tremando in tutto il corpo» (egli annota), si affrettò a fissare sulla carta la spaventosa catastrofe fortunatamente solo sognata⁹. Conosciuto è anche il sogno che sognò Giovanni Antonio



3. Albrecht Dürer, *Traumgesicht*, 1525, acquerello, Vienna, Kunsthistorische Museum, Ambras Album.

⁹ L'acquerello, corredato da una lunga descrizione verbale dell'artista, è conservato al Kunsthistorisches Museum (KHM) di Vienna ed è ripetutamente pubblicato, anche ivi, fig. 1, p. 15 dove è commentato in C. Acidini, *Finestre, nebbie, bolle:*



Dosio, nella notte della seconda domenica dopo Pasqua, il 16 aprile 1564. Anche in questo caso conosciamo con precisione la data, perché l'artista, per motivi che possiamo congetturare, ma che permangono ignoti, ritenne di fissare il sogno sulla pagina di un taccuino con annotazioni autografe (fig. 4). Il foglio, sfilato dal taccuino, è ora al British Museum¹⁰.

Il sogno dell'artista (come di ogni altro individuo) talvolta dilaga fino a confondersi con il delirio febbrile. È quanto accadde al giovane apprendista pittore Taddeo Zuccari che, sulla strada verso casa a Sant'Angelo in Vado, proveniente da Roma, dove non ha ottenuto i riconoscimenti a cui aspirava, depresso e febbricitante, cade in un sonno profondo e inquieto sulla riva di un ruscello. Lì, sperduto nella campagna, gli passano davanti agli occhi le facciate dipinte che da alcuni anni sono chiamate ad abbellire i palazzi che si vanno costruendo a Roma e i cui soggetti, desunti dal mondo antico, egli ha ridisegnato appassionatamente, nella speranza di potere un giorno dipingerle egli stesso. Risvegliatosi dal malsano torpore, ingannato dal delirio della febbre, gli pare di scorgere tra i ciottoli del ruscello, baluginanti tra riflessi di luce e acqua, gli ornati e i decori che nobilitano i palazzi della Rinascita di Roma. Si getta allora a raccattarli con foga, se li carica sulla schiena, per farne tesoro nella sua arte in futuro. Sogno e realtà si confondono nella mente alterata del giovane artista, rilevando ancora una volta la parentela tra sogno e follia (fig. 5). Il disegno di quel sogno,

4. Giovanni Antonio Dosio, *Un sogno*, 1564, penna e matita nera su carta, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. n. 1946-7-13-653.

5. Federico Zuccari, *Il sogno di Taddeo*, ca. 1595, penna e matita nera su carta, Los Angeles, Paul Getty Museum, inv.n. 99.GA.6.14.

la materia e lo spazio del sogno, ivi, pp. 20-21, e R. de Koninck, *Dal sogno visionario profetico alla visione onirica artistica fra Nord e Sud*, ivi, p. 33. È significativo che proprio quest'opera sia stata scelta da Edmund de Waal per aprire la mostra che il famoso scrittore e ceramista britannico allestì per il KHM nel novembre del 2016. Intitolata *During the Night*, la mostra, che espose una selezione di oggetti giacenti negli spazi espositivi e nei depositi del museo, si apriva proprio con la riproduzione figurativa dell'incubo tempestoso di Albrecht Dürer (*Visione di un sogno*), acquerello rilegato e conservato al KHM.

¹⁰ Si veda la scheda 39 dedicata al disegno da A. Cecchi, *Giovan Antonio Dosio. Un sogno*, ivi, pp. 142-143, con bibliografia.

eseguito dal fratello minore di Taddeo, Federico, fissa presumibilmente un ricordo riferito di persona da Taddeo¹¹.

Un personaggio molto curioso di sogni fu Anton Francesco Doni: il celebre poligrafo fiorentino cinquecentesco, denomina «inso-gno», il sogno comune, che si nutre dall'autobiografia. È la volgarizzazione del termine latino *insomnium*, utilizzato da Macrobio per indicare l'incubo. Per Doni invece la parola indica

semplicemente i sogni antiutilitaristici, gratuiti, quelli che non sono inviati dagli dei o dagli angeli per sottrarci a pericoli imminenti, né per risolvere situazioni critiche incombenti. Sono sogni che non hanno capo né coda, che non si collocano (se non a forza) all'interno di schemi iconografici, né di finalità narrative o morali consuete e decifrabili.

Proprio come *Il Sogno* di Michelangelo, che di fatto sfugge a ogni interpretazione coerente, nonostante i nobilissimi sforzi profusi da storici e critici¹². Non diversamente dal *Sogno* detto di Raffaello, inciso al bulino da Giorgio Ghisi nel 1561¹³ (fig. 6). Anche se sulla paternità onirica di questi due sogni gravano legittimi e onerosi dubbi (soprattutto su quello di Raffaello, attribuito ripetutamente al suo allievo Giovan Francesco Penni), resta il fatto che essi sfidano il principio di imitazione, scardinano ogni coerenza narrativa e costringono gli esegeti ad audaci acrobazie iconologiche. Ma sono figurazioni dense di elementi che, estratti singolarmente, si trovano nell'iconografia artistica cinque-secentesca. E non solo nelle grottesche che, non a caso, godono proprio durante tutto il Cinquecento di un successo senza limiti (quelle che

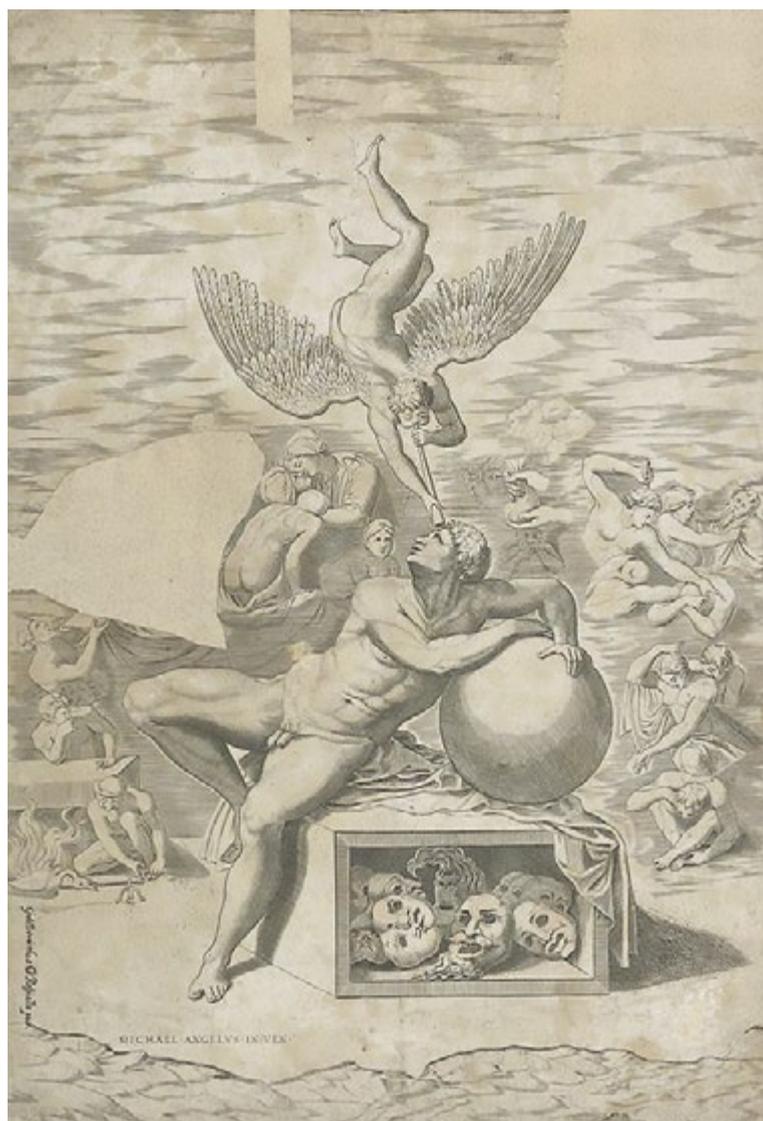


6. Giorgio Ghisi, *Il sogno di Raffaello*, 1561, incisione su rame, Firenze, GDSU, inv. 1074 st. sc.

¹¹ Il disegno datato intorno al 1595, è conservato al Paul Getty Museum di Los Angeles, inv. n. 99.GA.6.14; vedi E. Capretti, *Federico Zuccari. Il sogno di Taddeo* (scheda 40), ivi, pp. 144-145.

¹² E.H. Gombrich, *Sleeper awake! A literary parallel to Michelangelo's drawing of 'The dream of human Life'*, in *Festschrift für Konrad Oberhuber*, a cura di A. Gnann, H. Widauer, Milano 2000, pp. 130-132; per un ragguaglio riassuntivo si veda *Michelangelo's Dream*, catalogo della mostra (Londra, 12 febbraio - 16 maggio 2010) a cura di S. Buck, T. Bissolati, London 2010, in particolare S. Buck, *The dream goes on: copies after the Sogno*, ivi, pp. 49-64, con bibliografia.

¹³ L'incisione al bulino firmata e datata 1561 dal Ghisi è correntemente conosciuta come *Il sogno di Raffaello* ed è corredata da estesa bibliografia, per la quale si rimanda a L. Aldovini, *Giorgio Ghisi. Il sogno di Raffaello*, in *Il sogno nel Rinascimento*, cit. (scheda 64), pp. 198-199.



Vasari definisce «una spezie di pittura licenziose e ridicole molto, fatte dagli antichi per ornamenti di vani»¹⁴).

Ora alcune informazioni sul *Sogno* di Michelangelo, che ha suggerito queste note (fig. 7). Esso fa parte di una serie di disegni espressamente delineati dall'artista intorno al 1533 per il giovane avventuriero Tommaso de' Cavalieri (1509-1587), patrizio romano, allievo del Buonarroti e padre del celebre musicista Emilio de' Cavalieri, protagonista del teatro di corte del granduca Ferdinando I de' Medici. Il disegno è conservato alla Courtauld Gallery di Londra dove nella primavera del 2010 gli fu dedicata la mostra *Michelangelo's Dream*¹⁵. Esso è all'origine di un profluvio di repliche, dipinti e

7. Michelangelo Buonarroti, *Il sogno*, grafite su carta, ca. 1533, Londra, Courtauld Gallery, Samuel Courtauld Trust, D.1978.PG.424 (Corpus, 333).

8. Alessandro Allori, copia del *Sogno di Michelangelo*, grafite su carta, New York, Pierpont Morgan Library, Dept. of Drawings and Prints, IV, 79, da *Michelangelo's dream*, fig. 39, p. 54.

14 G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, 6 voll., Firenze 1966-87, I (1966), cap. XXVII (*Come si lavorino le grottesche su lo stucco*); edizione consultabile online al sito vasari.sns.it.

15 *Michelangelo's Dream*, cit.

incisioni non osteggiate da Michelangelo, a quanto afferma Vasari che scrive: «Sono poi da altri state intagliate molte cose cavate da Michelagnolo a requisizione d'Antonio Lanferri, che ha tenuto stampatori per simile esercizio, i quali hanno mandato fuori libri con pesci d'ogni sorte; et appresso il Faetonte, il Tizio, il Ganimede, i Saettatori, la Baccanaria, *il Sogno*, e la Pietà, e il Crocifisso fatti da Michelagnolo alla marchesana di Pescara; et oltre ciò, i quattro Profeti della capella, et altre storie e disegni, stati intagliati e mandati fuori tanto malamente, che io giudico ben fatto tacere il nome di detti intagliatori e stampatori»¹⁶.

Si va dalla raffinatissima copia a matita di Giulio Clovio, eseguita poco dopo l'originale (1535-1540, (fig. 8), all'incisione al bulino, nota anche come *Il sogno della vita*, che nel 1542 Beatricetto, il francese Nicolas Bèatrizet, trasse dall'originale del maestro (fig. 9); sino all'olio su rame (1570-1575) di Alessandro Allori, eseguito per Francesco I de' Medici in risvolto con il ritratto di Bianca Cappello su un supporto di rame, conservato agli Uffizi¹⁷ (fig. 10).

Analizziamo ora il *Sogno* di Michelangelo, non per cercarne significati reconditi e coerenti, ma per coglierne meglio le figurazioni: al centro campeggia uno splendido giovane nudo, semisdraiato su una cassa piena di maschere, e appoggiato a una sfera (un globo terrestre? O forse semplicemente una forma geometrica perfetta, sfuggente e inafferrabile, proprio come il sogno di cui fa parte?), una sfera che sino a poco prima un telo avvolgeva, come per tenerla ferma, telo che ora ricade scompostamente sulla cassa. Il giovane sta emergendo dal sonno, risvegliato dal suono della tuba, che un avvenente genio a lato, precipitando con studiata perizia dal cielo,



9. Nicolas Bèatrizet, *Il sogno della vita* (dal *Sogno di Michelangelo*), incisione su rame, ca. 1570-75.

16 Vasari, *Le Vite*, cit., V (1984), pp. 19-20.

17 S. Buck, *The dream goes on: copies after the Sogno*, in *Michelangelo's Dream*, cit., pp. 49-64.

gli avvicina all'orecchio. Al riemergere della coscienza vigile del giovane uomo, le presenze oniriche, che ne assediavano la mente in sonno, si fanno larve, prima di svanire, ma continuano a vorticare a semicerchio intorno al protagonista. Sono figure sospese tra l'umano e il mostruoso, che agiscono scompostamente, preda di impulsi incontrollabili, come quelli che alimentano i vizi che agitano l'umanità. A sinistra la Gola (una figura che arrostitisce un'oca, un commensale e un bevitore); la Lussuria (le due coppie che si baciano e la mano che tiene un fallo); l'Avarizia (mani che stringono un sacchetto di monete), l'Ira (le figure che si accapigliano) e l'Accidia (quelle con il capo reclinato). Le maschere della cassa d'appoggio, rimandano, come è noto, alla Notte (e non per caso una maschera si accompagna alla figura della *Notte* della Sagrestia Nuova), ma anche alla falsità e agli inganni del teatro mondano.

Molta parte dell'opera di Michelangelo può sembrare ispirata e stillante umori onirici, per la sua sorprendente novità e l'imprevedibilità sintattica e concettuale. Egli stesso accredita l'esistenza di questo evanescente impasto di creatività e attività

onirica, quando scrive «di sua mano» una lettera, che ha il sapore di una confessione, indirizzandola a Vasari (che la include nella *Giuntina*), incaricato con Ammannati di costruire la scala del ricetto della Biblioteca Laurenziana, rimasta incompiuta:

«addì 28 di settembre 1555:

Messer Giorgio, amico caro. Circa la scala della Libreria, di che m'è stato tanto parlato, crediate che, se io mi potessi ricordare come io l'avevo ordinata, che io non mi farei pregare. Mi torna bene nella mente come un sogno una certa scala, ma non credo che sia appunto quella che io pensai allora, perché mi torna cosa goffa; pure la scriverò qui: cioè che i' togliessi una quantità di scatole aovate, di fondo d'un palmo l'una, ma non d'una lunghezza e larghezza; e la maggiore e prima ponessi in sul pavimento, lontana dal muro della porta tanto quanto volete che la scala sia dolce o cruda; e un'altra ne mettesti sopra questa, che fussi tanto minore per ogni verso, che in sulla prima di sotto avanzassi tanto piano quanto vuole il piè per salire, diminuendole e ritirandole verso la porta fra l'una e l'altra, sempre per salire; e che la



10. Alessandro Allori, copia del *Sogno di Michelangelo*, ca. 1570-75, olio su rame, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1514v.

diminuzione dell'ultimo grado sia quant'è 'l vano della porta; e detta parte di scala aovata abbi come dua ale, una di qua et una di là, che vi seguitino i medesimi gradi e non aovati. Di queste serva il mezzo per il signore; dal mezzo in su di detta scala le rivolte di dette ali e ritornino al muro, dal mezzo in giù insino in sul pavimento si discostino con tutta la scala dal muro circa tre palmi, in modo che l'imbasamento del ricetto non sia occupato in luogo nessuno e resti libera ogni faccia. Io scrivo cosa da ridere, ma so ben che voi troverete cosa al proposito»¹⁸.

La potenza dell'arte di Michelangelo è tale nel Cinquecento da influenzare i sogni degli artisti suoi contemporanei. Leggiamo il sogno che racconta Tribolo, il quale ha lavorato alla Sagrestia Nuova con Michelangelo, che alla fine degli anni venti è incaricato di scolpire, su progetto buonarrotiano, la tomba bolognese di Bartolomeo Barbazza, e che eseguirà il pavimento della Biblioteca Laurenziana su disegno di Michelangelo. Siamo nella finzione letteraria di Anton Francesco Doni nei *Marmi, ovvero Ragionamenti diversi fatti ai marmi di Fiorenza* (1552), dove il poligrafo fiorentino afferma di trascrivere le chiacchiere che gli artisti, i letterati e gli accademici «Peregrini», come è egli stesso, intrecciano quando si ritrovano oziosamente seduti sui gradini di marmo antistanti la cattedrale di Santa Maria del Fiore. Moschino, Tribolo e Ridolfo del Ghirlandaio discorrono a ruota libera. Tribolo narra di un suo sogno sognato e il titolo assegnato da Doni sarà di conseguenza: *Il sogno del Tribolo*¹⁹. Tribolo esordisce dicendo: «Io credo aver fatto un sogno che non lo sognò mai più alcuno altro». E continua evocando l'incontro avvenuto in sogno con il Tempo, al quale chiese quale fosse la cosa più bella che egli avesse mai visto nel suo lungo trascorrere. Lo scultore si aspettava che il Tempo «dicesse il Giudizio di Michel Agnolo, la Sagrestia, il Zuccon di Donatello o le cose di Tiziano o quelle di Andrea del Sarto o di Raffaello da Urbino. Egli mi dice “il Mondo”». Una risposta sibillina, che ben si attaglia alla materia del sogno. Ma quel che ci interessa non è tanto la risposta del Tempo, quanto l'aspettativa di Tribolo per cui Michelangelo è il solo tra i grandi che potrebbe meritare un doppio elogio dal Tempo: per un'opera pittorica, il titanico Giudizio, e per la mirabile fusione di architettura e scultura della Sagrestia. Per Tribolo (oppure per Doni?) l'arte di Michelangelo supera di gran lunga ogni manifestazione di natura, ponendosi al vertice di una natura altra, nuova e sorprendente, stillante di sogni, come l'erba di Luna, che provocò lo strano sogno di Niccolò Pericolo nomato il Tribolo.

18 Vasari, *Le vite*, cit., VI, p. 89.

19 A.F. Doni, *Ragionamento Quarto, Moschino, Tribolo e Ridolfo del Ghirlandaio*, in IDEM, *I Marmi del Doni academico peregrino*, Marcolini, Venezia, 1552, pp. 56-57.



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

rassegna

rivista online della Accademia Nazionale di San Luca

direttore responsabile
Claudio Strinati

pubblicazione annuale

02 | aprile 2025

ISSN 3035-0689

ISBN 978-88-97610-45-8

ISBN

978-88-97610-45-8



9 788897 610458