

La Cultura

1960

DELLO STESSO AUTORE

Com'è trascorsa la notte

La voce della Sibilla

Le galanti

Memoriali sul caso Schumann

Ultimo parallelo

Filippo Tuena

Michelangelo

ilSaggiatore

© il Saggiatore S.r.l., Milano 2025

Esperate le pratiche per l'acquisizione dei diritti di pubblicazione delle immagini, la casa editrice rimane a disposizione di quanti avessero a vantare ragioni in proposito.

Sommario

Avvertenze per un buon uso di questo libro	9
Michelangelo anoressico APPUNTI I	17
La grande ombra	53
La voce negata APPUNTI II	281
Intermezzo raffaellesco	
La passione dell'error mio	301
Il carteggio di Michelangelo Lettere scelte (1532-1564)	
Freud e la nevrosi psicomotoria del Mosè APPUNTI III	507
San Lorenzo	523
Le opere rotte APPUNTI IV	569
Passeggiate milanesi	587
<i>Fonti e bibliografia essenziale</i>	599
<i>Riferimenti fotografici</i>	603

Michelangelo

Avvertenze per un buon uso di questo libro

Questo libro raccoglie tre testi editi e quattro ipotesi di lavoro. I tre testi già pubblicati sono relativi essenzialmente alle fabbriche michelangeloesche di San Lorenzo a Firenze (Ricetto della Biblioteca e Sagrestia Nuova) che in qualche modo sono fallimenti brucianti del Buonarroti: opere dimenticate, abbandonate o forse rifiutate per quel suo determinatissimo non voler tornare a Firenze a completarle e perché nel corso degli anni e con la salita al potere di Cosimo I avevano assunto un carattere politico che l'artista mai aveva voluto accostare a quelle meditazioni sull'infinito e sul travaglio delle opere. Questo è l'altro elemento che le unisce: il rifiuto di un'opera che nel corso del tempo aveva tradito le sue finalità.

Per quel che riguarda la scrittura e la struttura, i testi appartengono a generi diversi: sono un romanzo costruito come una serie di monologhi di personaggi storici legati a Michelangelo; un epistolario commentato su cui ho basato quel romanzo, ovvero una sorta di giustificazione a quella narrazione polifonica; un testo visionario, una sorta di monologo che documenta una mia visita al complesso di San Lorenzo. Sono stati scritti tra il 1997 e il 2009 e pubblicati con il consueto scarto editoriale di due o tre anni rispetto alla loro stesura, dunque in un periodo che va dai miei quarantaquattro ai miei cinquantasei anni e che si protrae sino a questo 2025 con gli altri quattro testi successivi, che sono appunti o ipotesi di lavoro, consi-

derazioni su altri fallimenti, altre fragilità, altre opere non condotte a termine, dall'artista e da me, perché se si ragiona sui fallimenti e sull'incompletezza si finisce per produrre fallimenti. Il fallire è un sentimento vorace, colora ogni cosa di grigio, di tinte smorte, realizza forme abbozzate ma ha una sua vitalità che può stupire e persino innamorare. Ho voluto che questi testi rimanessero allo stato di appunti proprio perché volevo che dichiarassero la loro incompletezza, tanto che persino i riferimenti bibliografici sono a volte assenti, a volte appena accennati o abbreviati in maniera scorretta, così come fa chi scrive con l'ansia di afferrare un'idea che spesso svanisce improvvisamente e irreparabilmente. Ciò nonostante rivendico la loro autonomia, soprattutto per le intuizioni, gli accostamenti imprevisi persino per me che li stavo scrivendo quando queste apparenti incongruenze si sono manifestate. Uno di questi snodi narrativi è dedicato a Raffaello, che sin dal Vasari si pone come possibile contraltare a Michelangelo e che mi sembrava giusto affrontare, opponendo la sua devozione al silenzio e alla quiete il moto dei gesti e la proliferazione delle parole nelle opere di Michelangelo.

Da questa ricognizione nel passato – perché ripubblicare significa sempre tornare indietro con la memoria – sono riemersi frammenti di conversazioni, osservazioni spero stimolanti che ho avuto con amici storici dell'arte che ho cercato qui di sviluppare nei testi inediti che si alternano nei modi che potevo, incerti e frammentari, convinto come sono adesso che sia l'imperfezione a delimitare la nostra dimensione e l'incomprensione a misurare la nostra scienza delle cose e del mondo. Non posso non confrontare gli scritti precedenti con questi, accostare differenze e presunzioni, rischi ed errori in mezzo a qualche piccola intuizione, forse buona. Ma quel che si scrive verso i quarant'anni è molto diverso da quel che si scrive passati i settanta e, dovendomi riferire a Michelangelo, differenti sono le ambizioni di un artista nel pieno delle forze da quelle che lo lusingano al termine di una carriera. Più procedi verso la fine e più il rischio si fa avanti, più le complessità sembrano infierire sul progetto ma anche più il desiderio di novità porta ad affrontare nuove forme, diverse simmetrie. E il peso, il peso della materia, il peso del corpo che rende fatico-

sa ogni espressione artistica, ogni forma in cui si realizza il pensiero mostra la sua devastante potenza.

È paradossale, ma invecchiando si finisce per sperimentare di più. Abbandonati i meccanismi creativi messi in pratica, si cerca qualcosa di nuovo pur con il rischio che quel nuovo non debba mai trovare la luce. Nel finale di questo libro c'è una veduta del cantiere di San Pietro, che Michelangelo in tarda età percorreva montando il suo cavallo, controllando gli scalpellini che lavoravano, gli operai che costruivano, i capomastri che a loro volta seguivano i lavori e osservando le mura che lentamente procedevano, tra ripensamenti, correzioni e ruderi da abbattere. Mi sembra il degno ritratto di un artista che è stato seppellito con la mantella e gli stivali con gli sproni e che negli ultimi anni della sua vita perlustrava quello spazio dilaniato quasi fosse un'amara meditazione o una ricognizione faticosa al suo operato. Quel disegno sembra mostrare rovine in disfacimento e invece documenta il cantiere della più grande fabbrica del Rinascimento e che, mentre la percorre, quell'artista sa che avrà compimento soltanto dopo la sua morte. Michelangelo lavora a qualcosa che non vedrà completato. È una chiusura interessante.

Scorrendo il testo il lettore incontrerà più volte, accennata o citata integralmente, una parte del carteggio michelangiolesco relativo al suo soggiorno bolognese, quando lavorava alla statua bronzea di Giulio II. Commentando con i familiari il fallimento di una prima fusione della statua, Michelangelo sentenziò: «Chi fa, falla». Questo libro ruota attorno a quest'idea, totalmente michelangiolesca, che il rischio è sempre insito nell'opera e che più ci si avvicina a una perfezione ideale e più si rischia di mandarla in frantumi. Prima di questa appariranno al lettore altre lettere, più volte, altrettanto fondanti per una comprensione di Michelangelo. Questi i loro incipit: «Inconsideratamente, messer Tomao, signor mio karissimo...»; «Messer Giorgio amicho caro, circa la scala della liberia...»; «Messer Giorgio mio caro, Io posso male scrivere». Potrebbero sembrare inutili ripetizioni, ma saranno il punto di osservazione del lettore e l'evenienza in cui compaiono le lettere a fornire la variante che le renderà diverse. Perché in questo libro le

cose ritornano sotto diversi e opposti aspetti. Non si tratta di ripetizioni, si tratta di mostrare, da parte di chi scrive, le stesse cose da un punto d'osservazione differente, tanto da mutare in parte il significato di esse. Nel romanzo una citazione dal carteggio assume un aspetto diverso dalle stesse parole all'interno della loro presenza estesa in un carteggio e, ancora, di nuovo qualcosa di diverso se appena accennate in pagine che sono dichiaratamente appunti incompleti. Nella scrittura le parole che precedono modificano sostanzialmente quelle che seguono così come la voce a cui sono attribuite offre un suo determinante contributo a una differenza interpretazione.

Così mi è rimasta in testa, in tutti questi anni, un'idea. Dovrei o avrei dovuto prima o poi scrivere un libro michelangiolesco, e per tale intendo un libro che alterni pagine elaborate ad altre appena abbozzate. Qualcosa come i *Prigioni* o le *Ore del Giorno* della Sagrestia Nuova. Qualcosa che approfondisca alcune parti tanto quanto lasci appena accennate altre. Sarebbe una novità. Probabilmente non verrebbe né accettata, né compresa. E questo la renderebbe una scommessa stimolante da affrontare. Ne parlavo tempo fa con un amico scrittore. Rifletto adesso che questo auspicio forse si sta realizzando con questo libro. È vero, non ho più voglia (o forse non c'è più necessità) di limare ogni pagina. Forse bisogna lasciare tracce del lavoro di sgrossatura. Forse mostrare l'incompiuto è la vera ragione del fare arte. Ciò che la giustifica perché aiuta a comprendere qual era l'idea originaria che ogni artista persegue o cerca inutilmente di recuperare e che quel che mostra è sempre manifestamente imperfetto o è soltanto una fase intermedia della ricerca della perfezione. Comunque la si veda è il risultato di un fallimento.

Ed è evidente che occorre ragionare, chiunque voglia scrivere di Michelangelo, sulla profonda differenza che intercorre tra l'opera non finita e quella andata in pezzi; tra quella che anche in forma incompleta svolge la sua funzione e quella che va frantumata per una sorta di *hybris* artistica, che conduce inevitabilmente ad affrontare il rischio piuttosto che a evitarlo. Preferire affondare la lama nella piaga piuttosto che circoscrivere la traccia purulenta.

Torno a insistere. Il testo che presento al lettore si compone di pagine apparentemente compiute e pagine quasi lasciate a mezzo dal disinteresse o all'opposto quasi dilaniate da un'ansia divoratrice che oserei dire michelangiolesca e che porta a interrompere le opere che più amiamo. L'idea ripete goffamente il pensiero dell'artista che l'ha ispirata e una meditazione sul tempo ch'è intercorso tra le diverse sezioni del libro e che a guardarsi indietro risulta smisurato, almeno a osservarlo dal mio punto di vista, perché non si tratta solo di anni trascorsi ma anche di aspettative risolte o fallite, di entusiasmi propositivi o velleitari come appaiono oggi col senno di poi.

Sembrerebbe un'opera al negativo, una rappresentazione del disamore o forse autodistruttiva (che è il paradosso che accompagna ogni opera creativa) e invece mentre scrivo queste note di presentazione o di giustificazione mi torna alla mente una canzone interpretata da Jeanne Moreau che è la trasposizione musicale di alcuni versi di Oscar Wilde tratti da un'opera – la *Ballata del carcere di Reading* – che affronta il tema del troppo amore come causa di distruzione: «Each man kills the things he loves» recitano quei versi. Può darsi che accada questo, uccidiamo le cose che amiamo, le dilaniamo e dilaniandole uccidiamo anche noi stessi. Ma accade per troppo amore.

Michelangelo anoressico

APPUNTI I

Del ritrovarsi in differenti mali

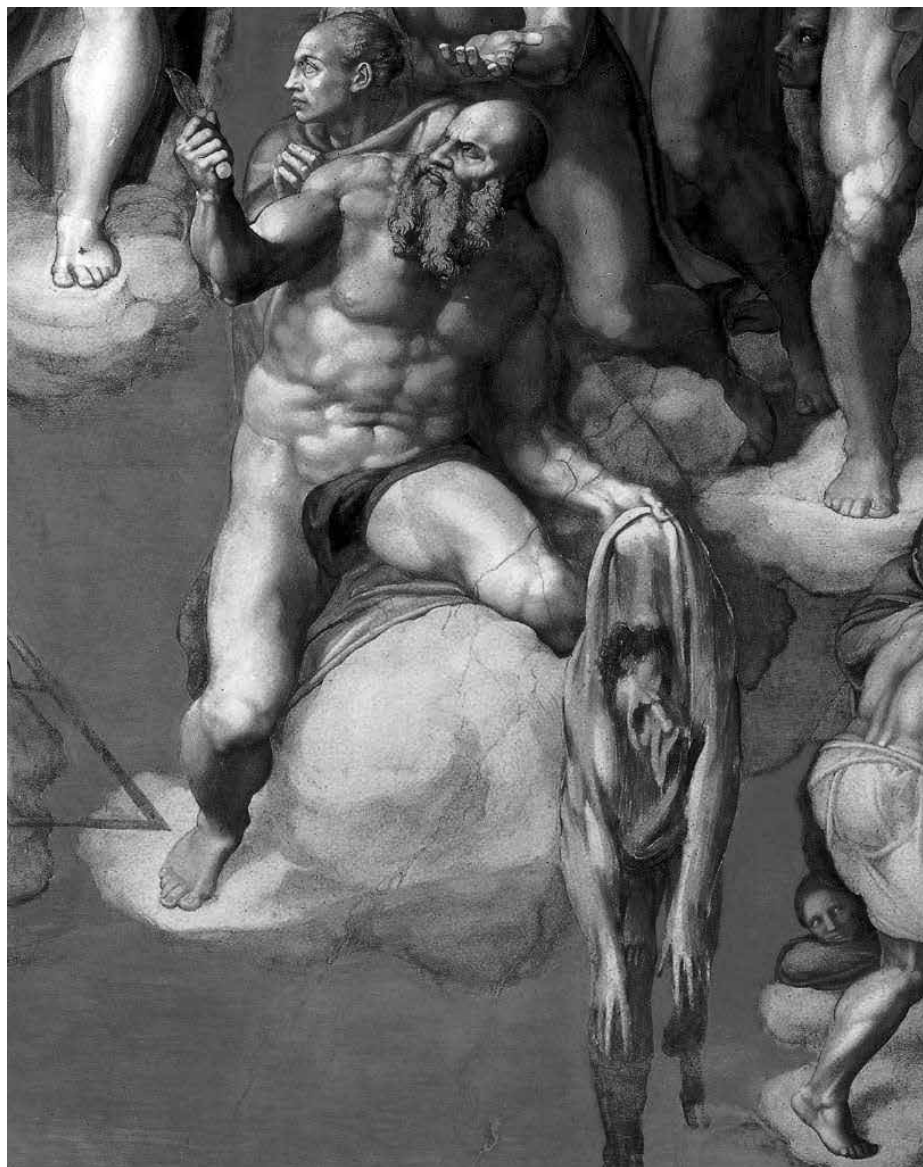
Non è un caso che il più conosciuto autoritratto di Michelangelo sia la distorta immagine di un involucro vuoto, una camera d'aria sgonfiata, un sottilissimo diaframma privo di forma che penzola drammaticamente inanimato nell'affollato vuoto del *Giudizio Universale*. Le palpebre del volto di quel fantoccio sembrano essere risucchiate dall'oscuro delle orbite ormai private dei globi oculari, tuttavia un osservatore attento dovrebbe rilevare che le braccia abbandonate e soprattutto le mani in primo piano mostrano una qualche volumetria ancorché sostenuta da una materia molto volatile simile all'aria che rimane appunto in un pupazzo sgonfiato. Se tutti gli altri astanti al trionfo di Cristo mantengono la loro dimensione carnale anzi la riacquistano proprio in grazia della Resurrezione dei corpi, Michelangelo rappresenta se stesso come un contenitore di qualcosa che non è più; finalmente liberato da un peso che tuttavia gli dava forma.

Sull'affollata parete dell'affresco, poco più in basso, sospinti da un'irresistibile corrente ascensionale altri corpi liberati dalla sentenza inappellabile del Giudizio riacquistano la loro carnalità per aggiungersi al numero degli eletti che fanno cornice sgomenta al Giudice Divino. La sacca sgonfia e inerte del corpo di Michelangelo, sostenuta per voluto contrasto dal fisico vigoroso di san Bartolomeo, si ritaglia invece un momento d'immobilità nel vortice frenetico della rappresentazione. È un corpo – l'involucro di un corpo senza vi-

ta – simile alla miserabile pelle di un coniglio che rimane in mano al macellaio che lo scuoiava. Non solo. Nella totale assenza di forza di gravità che domina il centro dell'affresco, soltanto quella immagine sembra subirne le regole. Pur con tutta la sua levità penzola drammaticamente come un panno in assenza di vento mentre il fisico possente dell'uomo che la sostiene è incongruamente e solidamente ritratto su una nuvola che lo mantiene a breve distanza dal Cristo Giudice. La pelle scuoiata di Michelangelo condivide invece il precipizio dei dannati. Anziché tendere all'alto, sottostà alla legge gravitazionale degli Inferi e se non fosse trattenuta da san Bartolomeo precipiterebbe nell'abisso.

Dunque sembrerebbe che alla Resurrezione della carne il corpo di Michelangelo si presenti incompleto, come se quel ricongiungimento eterno di anima e corpo solo per lui dovesse mancare, come se non fosse un premio ma piuttosto, ancora una volta, un impedimento. Come se neppure il gesto salvifico del Cristo potesse risolvere il conflitto, l'intralcio che in vita quel corpo ha rappresentato per l'artista. E il fatto che venga afferrato come una preda di caccia dal santo che ebbe in supplizio proprio l'essere scuoiato, l'essere dolorosamente e sanguinosamente privato dell'apparenza del corpo o della sua componente più esterna e visibile, è indizio non trascurabile di una volontà nascosta, come se l'artista avesse voluto rappresentare il suo desiderio di liberarsi una volta per tutte e per l'eternità del diaframma che impediva il contatto col mondo esterno. Un diaframma sottilissimo ma tuttavia estremamente resistente e coriaceo. Un'epidermide, una figura superficiale che pure lo connotava perfettamente. E in vita, ciò che quella pelle prosciugata conteneva erano muscoli, carne, ossa. E cibo.

All'inizio dei tempi, alla formazione di quel corpo, secondo la concezione michelangiotesca, è Dio in persona a intervenire. A pochi metri di distanza da quella rappresentazione del proprio corpo sgonfiato, Michelangelo aveva realizzato, decenni prima, quasi all'esatto centro del soffitto della Cappella Sistina, una raffigurazione della creazione di Adamo per certi versi canonica, per altri totalmente innovati-



va e rovesciata. Anche quest'immagine è notissima. La mano destra di Dio Padre, in un turbine di volontà creativa, è a pochi centimetri da quella di Adamo. L'energia vitale è stata appena trasmessa, il corpo dell'uomo, perfetto, si desta da un infinito sonno, carico di memorie nascoste che col tempo riaffioreranno e si offre finalmente alla vita. Ma perché non considerare che quel gesto divino, oltre a generare vita, produca un evento devastante: il distacco definitivo dalla propria creatura. D'ora in avanti il corpo dell'uomo è drammaticamente solo. La creazione è un atto che separa, che delinea la solitudine esistenziale, che desta l'uomo dal proprio rassicurante torpore. Il corpo dell'uomo è il nuovo elemento che la creazione produce. È un corpo col quale l'uomo – e la sua memoria – dovranno fare i conti, perché è un corpo che ha una sua propria vita, che esige, che desidera, che ha bramosia di qualcosa di perduto ma che anche ha da fare i conti con la sua fisicità. Di lì all'atto determinante dell'offerta della mela – pochi metri, ancora una volta una distanza apparentemente minima, separano le due scene sulla volta della Sistina – corre tuttavia una distanza infinita. Il morso del pomo – un gesto fisico – mette l'uomo in conflitto col proprio corpo, misura la lontananza dalla preesistenza, genera voluttà represses, spaventose. In ultima istanza, lo dannava. E tutto questo avviene attraverso l'atto totalmente fisico e apparentemente naturale dell'introdurre del cibo dentro il corpo, che Adamo compie spinto dalla curiosità, dal desiderio di assaporare qualcosa che non gli appartiene e che lo dannava.

Il latte materno

... e nella vigna di Settignano, vicino alla città tre miglia, dove egli aveva un podere de' suoi passati (il quale luogo è copioso di sassi e per tutto pieno di cave di macigni, che son lavorati di continuo da scarpellini e scultori che nascono in quel luogo la maggior parte), fu dato da Lodovico Michelagnolo a balia in quella villa alla moglie d'uno scarpellino. Onde Michelagnolo, ragionando col Vasari una volta, per ischerzo disse: Giorgio, s' i' ho nulla di buono nell'ingegno, egli è venuto dal nascere nella sottilità dell'aria del vostro paese d'Arezzo;

così come anche tirai dal latte della mia balia gli scarpegli e 'l mazuolo, con che io fo le figure (Vasari, VII, p. 1379).

Il brano è quasi al principio della biografia vasariana e il ricordo della nutrice, dalla cui zinna matrigna l'artista fanciullo poppa latte e scalpelli, è forse la prima immagine che di sé ha Michelangelo. Oltre quel limite, la sua memoria, evidentemente aiutata dai racconti quasi mitici della sua prima infanzia, non può andare; oltre si distende una nebbia impenetrabile ed è singolare che il paesaggio in cui l'evento è situato sia pietroso, desolato, «per tutto pieno di cave di macigni» e la presenza degli scalpellini che li lavorano ha qualcosa di bolgia dantesca, di lavoro coatto, di maledizione. È in questa atmosfera che Michelangelo si figura nella sua primissima infanzia.

Anche Ascanio Condivi, al quale Michelangelo quasi dettò negli anni cinquanta la sua biografia –, quella del Vasari fu rivista e completata nel 1568 – riporta questa conversazione confidenziale, colorandola però di un tono più filosofico – anche questo probabile suggerimento del maestro:

La balia fu figliola d'uno scarpellino e similmente in uno scarpellino maritata. Per questo Michelagnolo suol dire non esser maraviglia che cotanto dello scarpello diletto si sia, motteggiando per avventura, o forse anco dicendo da doverlo, per saper che il latte della nutrice in noi ha tanta forza, che spesse volte, trasmutando la temperatura del corpo, d'una inclinazione ne introduca un'altra, dalla natural molto diversa (Condivi, p. 8).

E tuttavia, se l'immagine della nutrice dalla quale succhia purissimo latte è rimasta viva nella memoria dell'artista – ma è pur vero che quel latte appare contaminato dal contatto con gli strumenti dello scarpellino e impastato con la polvere di pietra che avvolge i paesaggi di Settignano –, il cibo manterrà per lui, sempre, nella sua più essenziale connotazione, un qualcosa di perfetto, di sacro, d'incorruttibile, ancorché sempre pronto a trasformarsi all'interno del corpo umano in qualcosa d'infetto, diabolico, corrotto.

La figura femminile rassicurante, benevola, materna è assente nel destino di Michelangelo. Le donne che incontrerà in seguito saranno prive di capacità affettive, sterili, fredde. E per questo l'immagine della balia di Michelangelo e il suo primissimo esilio ancora infante a Settignano avranno così tanta parte negli incipit delle biografie dell'artista a cui seguiranno le sciagurate circostanze che accompagnarono il ritorno in famiglia del fanciullo dato a balia.

Occorre ricostruire l'ambiente, come fosse una scena teatrale. Il fuoco acceso in fondo alla sala, la balia dalle prosperose mammelle che accudisce il bambino vicino al camino mentre fuori, nella pietrosa e assoluta natura descritta dal Vasari, risuonano i colpi di subbia dello scalpello, e si materializzano la polvere di marmo e pietrisco che s'insinuano tra le fessure dell'uscio e il pulviscolo che vortica lievemente quando i raggi di sole illuminano la penombra della casa. Questa atmosfera familiare viene cancellata per sempre quando, verso il 1478 Michelangelo è riportato a Firenze in famiglia. Qui vi sono i fratelli coi quali ha scarsa consuetudine e la madre, che morirà nel 1480 privandolo di nuovo del calore di una figura femminile. Dunque all'abbandono della balia nutrice eseguito con la piena consapevolezza del bambino e probabilmente contro il suo desiderio segue la morte della madre, strappo lacerante, cruento, come quello del cordone ombelicale.

La più antica scultura conosciuta di Michelangelo è la *Madonna della scala*, un bassorilievo stacciato in marmo che appartenne alla famiglia dell'artista fino a quando il nipote Leonardo lo donò al granduca Cosimo. Una prova acerba, eseguita a diciassette anni ma sublime per le implicazioni personali, per lo stile già determinato, per le suggestioni affettive che determina. È la prima delle molte raffigurazioni della madre di Dio eseguite da Michelangelo, nell'atto *apparente* – e si spiegherà poi il corsivo – di allattare il figlio. L'azione, meglio dire la raffigurazione perché l'azione è quasi assente, è ambientata in uno spazio irreali quasi metafisico. La Madonna è seduta su un cubo perfetto privo di profondità. Alla sua sinistra cinque gradini quasi fuori scala conducono a un portone davanti al quale giocano tre fanciulli.

li. La Madonna tiene sulla sua gamba sinistra il bambino che *volge la schiena* allo spettatore e che posa il capo sulla mammella della madre. All'estrema destra, tratteggiata in dimensioni minuscole, appare la figura di san Giuseppe, quasi un astante estraneo alla rappresentazione. Nonostante la scena raffiguri indubitabilmente l'allattamento, la Madonna scosta solo parzialmente la veste che ricopre la mammella. Un lembo si posa delicatamente sul capo del bambino che assume però una postura per nulla congruente al gesto di suggerire il latte. La sua schiena è eretta, il busto non si piega e il capo scarta di lato come se non venisse in quel momento raffigurato alcun gesto. Né lo sguardo della madre è rivolto al bambino, come accade solitamente non soltanto nella realtà ma anche in quasi tutte le raffigurazioni artistiche dell'allattamento. La Madonna guarda fisso davanti a sé, in una direzione che va oltre la cornice del rilievo e verso un punto che non è dato individuare. Nonostante i tre fanciulli assumano pose movimentate, la scena è silenziosa e immobile. Molto fredda. Ma è il volto invisibile del bambino che quasi si nasconde dentro la veste della madre a fornire il particolare più angosciante dell'intera raffigurazione.

La figura femminile ha l'imponenza di una scultura classica, quasi una Demetra in trono, una raffigurazione ieratica, partecipe ma distante così che il bassorilievo sembra piuttosto suggerire un gesto mancato che non un atto d'amore materno al quale lo spettatore sembra non poter partecipare in alcun modo, tenuto lontano dalla schiena del bambino e dal suo volto rivolto verso il grembo materno e che non si lascia riconoscere. Si dovrebbe immaginare il bambino che afferra il capezzolo ma nulla, nella raffigurazione suggerisce qualcosa di simile. Né la postura del bambino né l'atteggiamento della madre consentono di affermare che la *Madonna della scala* rappresenti una scena di allattamento. Rappresenta piuttosto qualcosa che deve ancora accadere o che è già accaduto: qualcosa che non avviene in quel momento. Michelangelo nega quanto ha cercato di affermare. Madre e figlio rimangono distanti, distratti, drammaticamente soli pur se così vicini. I tre fanciulli sulla scala sono intenti forse a un gioco, ma sono assolutamente indifferenti alla *non azione* che si svolge in primo piano. Uno dei tre, saldamente posto sulla scala incom-

bente, si afferra alla balaustra e sembra dispiegare un pannello che si perde dietro la figura della Madonna; gli altri due lottano sul piano a cui conduce la scala.

Il centro della rappresentazione è fissato nell'accostamento della mano sinistra della Madonna, sovradimensionata, e in quella rilassata del bambino che sembra suggerire un atteggiamento distante come se stesse dormendo. La natura è totalmente assente, sostituita dalle solide volumetrie della scala e dal cubo che funge da sedile. Il rilievo sembra così raffigurare un distacco piuttosto che un'unione fisica e lo sguardo allucinato della Madonna è indirizzato verso un tempo a venire e non verso un luogo spaziale ancorché distante. E l'ambientazione così scarna, essenziale, pietrosa non può non ricordare Settignano, «copioso di sassi e per tutto pieno di cave di macigni».



E dunque la *Madonna della Scala* è forse la raffigurazione di una balia e non della Madre di Dio? Alla balia e alla madre succederà quasi subito la seconda moglie del padre, una donna che non partorirà,



che non allatterà e che, ancorché di buona famiglia e con buona dote, non riuscirà mai a emergere nell'ambiente familiare. Una presenza funzionale all'economia domestica, non agli affetti.

Così le mammelle, da prosperose, diventano avvizzite, sterili. Michelangelo se ne ricorderà quando tratteggerà quelle della donna distesa che appare in primo piano nell'affresco del Diluvio, a cui inutilmente si aggrappa un bambino spaventato e che si dispera in un pianto dirotto. Quasi un autoritratto a memoria in giovanissima età, sgomento, affamato. E la drammaticità della situazione non è data tanto dal destino di sommerso che appartiene anche al bambino, inutilmente riparato sull'altura desolata che tra poco verrà sommersa, quanto dal senso di sterilità che emana la donna affranta alla quale vanamente si rivolge. E sterili sono gli alberi inceneriti, il mare apparentemente quieto ma lacustre e privo di vita, l'intera natura desolata che

li circonda. Questa visione desertica accompagna quasi tutte le raffigurazioni della natura e del paesaggio nei dipinti giovanili di Michelangelo ma raggiungerà la sua forma più spietata nelle sue ultime pitture, gli affreschi della Paolina, dove l'artista, ormai settantenne, sembra aver percorso l'intero sentiero della conoscenza ed essere arrivato alla questione essenziale: la solitudine dell'uomo.

Il Vasari, biografo sottile e ambizioso, è teorizzatore di un nuovo ideale figurativo che ha in Michelangelo il suo modello insuperato. Spesso egli viene messo a confronto con altri artisti per celebrarne la rettitudine morale. Così quanto in lui è parsimonia, in altri si configura come avarizia; quel che è generosità, altrove si trasforma in prodigalità; la riservatezza di questo è la scontrosità degli altri. Non sempre il confronto è palese, ma rimane impressa, nella memoria del lettore, l'eco di commenti comparativi, l'accostamento di esperienze analoghe.

L'importanza del latte materno è un elemento che appare in poche occasioni nelle *Vite*, ma quando accade lo è non senza significato soprattutto se è Raffaello il termine di paragone:

Nacque adunque Raffaello in Urbino, città notissima in Italia, l'anno 1483 in venerdì santo a ore tre di notte, d'un Giovanni de' Santi, pittore non molto eccellente, ma sì bene uomo di buon ingegno ed atto a indirizzare i figliuoli per quella buona via che a lui, per mala fortuna sua, non era stata mostra nella sua gioventù. E perché sapeva Giovanni quanto importi allevare i figliuoli non con il latte delle balie, ma delle proprie madri, nato che gli fu Raffaello; al quale così pose nome al battesimo con buon augurio; volle, non avendo altri figliuoli, come non ebbe anco poi, che la propria madre lo allattasse, e che piuttosto ne' teneri anni aparasse in casa i costumi paterni che per le case de' villani e plebei uomini men gentili o rozzi costumi e creanze; e cresciuto che fu, cominciò a esercitarlo nella pittura, vedendolo a cotal arte molto inclinato, di bellissimo ingegno... (Vasari, IV, p. 316).

Sin dalla nascita Raffaello sembra baciato dalla fortuna, come se il suo viaggio terreno, iniziato in un significativo venerdì santo, dovesse condurlo a splendidi risultati. Il Vasari sottolinea proprio questo felice esordio, questa vita familiare invidiabile: il latte materno profuso nei primi anni che nutre il bambino e poi una guida paterna premurosa e attenta a favorire le naturali inclinazioni artistiche del figlio. Quante differenze rispetto all'infanzia solitaria e apparentemente priva di affetti capitata in sorte a Michelangelo e ai contrasti col padre una volta emersa la volontà del figlio di intraprendere la carriera di artista.

Un'altra volta soltanto il Vasari torna sul rapporto tra latte materno e artisti, a proposito dell'ancor più sciagurata infanzia di Perin del Vaga, uno dei tanti allievi di Raffaello. Nel 1500, ha appena due mesi e rimane orfano a Firenze, per la morte di peste della madre. Tale è la miseria del padre che non può pagarsi una balia e il neonato è allattato da una capra che pascolava in una villa vicina. Il padre si risposò in Bologna con una donna alla quale erano morti i figli e il marito di peste. «Costei con il latte appestato finì di nutrire Piero» (Vasari, v, p. 588) sentenza con una splendida immagine lo storico.

Qui il latte, non solo estraneo come quello della nutrice di Michelangelo, è addirittura maligno, appestato. E i casi successivi della disgraziata vita di Perino sembrano trovare origine proprio da queste mammelle avvelenate. Anche quando avrà momenti di successo, sempre resterà qualcosa, come una cicatrice, come un segno del destino a rendere infelice la sua esistenza. L'estrema povertà di Perino in gioventù si riflette, poi, trascorsi gli anni, in una sorta di maledizione che lo conduce agli stravizi e quindi, attraverso un percorso completamente diverso, ma assimilabile a quello dei suoi stentati primi giorni, alla morte. È quel latte, prima caprino e furastico e poi appestato, che sembra davvero segnare un destino irto di difficoltà, di contrattempi.

Occorre tornare sulla questione Raffaello-madre Michelangelo-balia. Il Vasari forse ha in mente, al principio delle rispettive *Vite* dei due

artisti, di realizzare una sorta di parallelismo alla Plutarco, anche se poi lo spazio dedicato a Michelangelo diventerà così esuberante che l'idea dev'essere stata accantonata. Ma poiché, salvo l'eccezione selvatica di Perin del Vaga, nessun altro accenno all'importanza del latte materno viene fatto nell'intero corso delle *Vite*, forse non dovrebbe essere minimizzata questa singolare attenzione all'allattamento come responsabile di futuri eventi artistici.

Achille o il Senza labbra

Si potrà attribuire a Michelangelo il nome di un eroe dell'antichità, altrettanto irascibile, altrettanto titanico e per molti versi scostante al pari dell'artista fiorentino? Si potrà avvicinarlo ad Achille – l'*achillen* – il Senza labbra, epiteto che sottolinea l'avvenuta privazione dell'allattamento materno nell'infanzia dell'eroe greco? Achille è il settimo figlio maschio nato dal matrimonio tra Peleo e Teti. Mentre la madre, attraverso la pratica magica e catartica di bruciarne il corpo, rende immortali i sei figli maggiori e li invia all'Olimpo per sottrarli al destino della corruzione, Peleo rapisce l'ultimogenito a Teti prima che la moglie riesca a completare l'orrendo sortilegio che doveva garantirgli l'immortalità sia pur al costo dell'inesistenza. La magia risulta incompleta e il tallone del fanciullo è appena scottato; Peleo avrà poi modo di sostituirlo con quello di un gigante, Damiso, proverbiale per la sua rapidità e che garantirà al Pelide l'epiteto di Più veloce ma che costituirà la parte corruttibile del corpo del figlio. Allora Teti, sdegnata, lascia il marito e ritorna nelle profondità marine, attribuendo a quel figlio abbandonato il nome di Achille, poiché non aveva posato le labbra sul suo seno.

Il mito ha diverse varianti, la più significativa è l'attribuzione del nome dell'eroe da parte del centauro Chirone, a cui poi venne affidato, mentre la più nota è relativa alla diversa maniera e meno cruenta utilizzata da Teti per garantire l'invulnerabilità al piccolo: immergerlo per il tallone nelle acque dello Stige, fiume non a caso infernale e dunque ribollente di fiamme.

Come si vede, la vicenda potrebbe ridursi alla contesa per l'affidamento dei figli di una coppia in via di separazione legale. Emerge la fragilità del rapporto marito-moglie e viceversa il profondo legame che unisce genitori e figli. Sia Peleo che Teti pensano di agire, secondo le proprie capacità e consuetudini, per il bene della prole anche se a costo del lacerante dilaniamento della cellula familiare.

Non dovrà esser tralasciato sottolineare la feroce soluzione che nella prima versione del mito Teti utilizza per garantire l'immortalità ai figli: la distruzione del corpo, la sua volatilizzazione attraverso il rogo purificatore. La circostanza che Peleo sottragga Achille al fuoco condannandolo alla mortalità rende l'eroe acheo un personaggio paradigmatico, estremamente malinconico, solitario, irascibile, come se la sua esistenza fosse una sorta di punizione o il risultato di un atto mancato. Il suo carattere è molto simile a quello di Michelangelo

L'ira di Achille è l'argomento fondante dell'intera *Iliade*, anche se soltanto alcuni canti ne trattano. Achille si sdegna con grandissima facilità e, piuttosto che infuriarsi, ha come prima alternativa l'allontanarsi dal luogo della contesa. Priva l'avversario della sua presenza. Rimane con se stesso a rodersi ferocemente, testardamente, in maniera autodistruttiva. Rifiuta il contatto con il prossimo, si rende asceta, da attivo che era. Rifiuta. Dice no. O, meglio ancora, non dice: sceglie il silenzio. L'argomento è trattato non soltanto nel poema omerico ma anche in una quasi infinita serie di dipinti d'ispirazione classica dove la solitudine di Achille, il suo rifiutare la consuetudine dei simili, diventano l'elemento principale delle raffigurazioni artistiche.

Michelangelo farà lo stesso in molte situazioni. La fuga è una delle soluzioni che sceglie con maggiore frequenza quando il conflitto si fa insostenibile. Fugge dai rivali artistici, fugge dai committenti, fugge dalle opere lasciandole incompiute. L'abbandono del cantiere di San Lorenzo ha gli stessi connotati del gesto d'incrociare le braccia che Achille compie nell'ultimo anno della guerra di Troia. L'esilio dell'eroe coincide con quello dell'artista. Entrambi pronunciano un no che appare profetico. Mi avete tradito. Bene. Cavatevela da soli. Entrambi

incrociano le braccia. Serrano le labbra. Si allontanano dal contesto. La fuga, intesa come digiuno o silenzio, è una delle risorse principali che un paziente psicotico ha per affermare la sua identità. Altrettanto fa un bambino offeso. Altrettanto fa un soggetto vittima dell'anoressia.

Il naso

S'è detto: Michelangelo fugge da chi gli può far male, fugge dai rivali. Ma l'unico rivale dal quale non può fuggire è il proprio corpo, che gli rimane attaccato come un'attinia e col quale deve venire a patti, anche se è un corpo totalmente opposto a quello del suo ideale. È un corpo fragile, che può andare in frantumi.

Un gesto d'ira fulmineo e imprevedibile, subito in fanciullezza mentre attendeva con cura a copiare gli affreschi del Masaccio nella chiesa del Carmine, resterà segno indelebile nel volto di Michelangelo: il pugno che Pietro Torrigiani sferrò e che gli sfigurò il naso. Se ne hanno tre diverse testimonianze: del Condivi, del Vasari, e del Cellini che riporta la versione del Torrigiani stesso. Dopo quel gesto il volto di Michelangelo finisce per assumere connotati grotteschi. Così Benvenuto Cellini riporta la testimonianza del Torrigiani nei suoi ricordi:

Questo Buonaaroti e io andavamo a 'mparare da fanciulletti nella chiesa del Carmine, dalla cappella di Masaccio; e perché il Buonaaroti aveva per usanza di uccellare tutti quelli che disegnavano, un giorno in fra gli altri dandomi noia il detto, mi venne assai più stizza che 'l solito, e stretto la mano gli detti sì grande il pugno in sul naso, che io mi senti' se fusse stato un caldone; e così segnato da me ne resterà insin che vive (Cellini, XII).

I due biografi del maestro sono assai più stringati nel resoconto dell'aggressione di Pietro: «Essendo un putto, un chiamato Torrigiano di Torrigiani, uomo bestiale e superbo, con un pugno quasi gli staccò la cartilagine del naso, sì che ne fu come morto portato a casa» (Cond, 65). «Perché mosso da crudele invidia, cercava sempre

di offenderlo di fatti o di parole; onde venuti un giorno alle mani, diede il Torrigiano a Michelagnolo sì fattamente un pugno al naso, che glielo infranse di maniera che lo portò poi sempre così stacciato, mentre che visse» (Vasari, IV, p. 259).

È rimasto almeno un disegno di Michelangelo relativo a una copia del perduto affresco di Masaccio, *La sagra del Carmine*, probabilmente eseguito poco tempo prima di ricevere il pugno che gli sfonderà il naso, mutilazione che rimarrà tratto caratteristico dell'artista, con tutte le conseguenze che questo comporta: difficoltà di respirazione, aspetto grottesco e umiliante.

Poi al Torrigiani toccherà sorte terribile, veramente anoressica. Coinvolto in una singolare truffa a proposito del valore di una certa ricompensa per una sua scultura, verrà imprigionato a Siviglia e morirà d'inedia e sconforto, avendo deciso di rifiutare il cibo: «Perché esso Torrigiano per ciò venne in tanta malinconia, che stato molti giorni senza mangiare, e perciò debolissimo divenuto, a poco a poco finì la vita; e così col torsi il cibo, si liberò della vergogna in che sarebbe forse caduto, essendo, come si credette, condannato a morte» (Vasari, IV, p. 263).

La mano sinistra

Gli artisti del Cinquecento sono mancini. Leonardo, Michelangelo, Raffaello, Sebastiano del Piombo, Raffaele da Montelupo. Ma l'elenco potrebbe essere ancora più lungo. Forse è lo sviluppo dell'emisfero cerebrale opposto a procurare l'anomalia che tuttavia suscita qualche problema soprattutto nel disegno, come sottolinea Raffaele da Montelupo, e che crea ancora una volta una sorta di conflitto tra la naturalità del corpo e il decoro e l'animo dell'artista:

Non voglio lasare di dire come io per natura sono stato mancino, e avendo la ditta mano più pronta che la destra, scrivevo con quella, e no ci badando il maestro, solo bastandoli vedere che io scrivevo

assai bene, li bastava; dove sempre scrissi, e parte un poco disegnava delle battaglie del Morgante (che nella scuola vi era chi lo leggeva) con la mano mancina. Ora questa mia maniera di scrivere con la mano manca, perchè io tengo il foglio per lo lungo, molti che mi anno veduto si maravigliano, parendo loro più presto a l'ebraica che altrimenti, né chredano mentre ch'io schivo la non si possi legere, e me n' è achaduto assai volte questo caso: e infra l'altre avendo nella merchantia di Fiorenza fare una risceuta di certi danai a uno notaio, metendomi inanzi il foglio e vedendo tenerlo per i' lungo, no poteva comportarlo; pure lasandomi fare un verso e poi legendo, li pareva imponibile se potessi legere così; quando n' ebi fatto un verso, lo prese, e veduto si leggeva benissimo, chiamò forse dieci notai a vedermi. Facto ch'io ebbi la risceuta, scrissi ancora con la mano diritta, perchè allora scriveva assai bene, dove l'ò poi lasata. Qui si può metere ancora come io disegno con la mano manca, e una volta sendo a Roma a designare a l'arco di Trasi da Coloseo, passò Michelagnolo e fra Bastiano del Piombo, si fermorono a vedere, e perchè l'uno e l'altro era mancino naturale, inperò non facevano niente con la mancina, salvo le cose di forza; e stetono un pezzo a vedermi, maravigliandosi forte; cosa che forse non à mai fatto nisuno di quei... (Vasari, IV, p. 552).

Michelangelo e Sebastiano, l'uno e l'altro mancini naturali, si costringono a scrivere e disegnare con la destra, Michelangelo lasciando la sinistra alle «cose di forza», ovvero ai lavori di scalpello, perché scrivendo ma soprattutto disegnando con la sinistra e seguendo una direzione del tratto tradizionale (da sinistra a destra) si riesce malamente a scorgere quanto si disegna senza sollevare la mano dal foglio. Ancora una volta un gesto apparentemente naturale viene compresso e ricondotto alla consuetudine, costringendosi a operare contro la propria naturale inclinazione. Il corpo ancora una volta entra in conflitto con le attitudini e le aspirazioni. Questo rigore, l'imporsi un gesto naturale piuttosto che un altro, studiato, ricorre anche nella scrittura. Perché questa sia espressiva, perché raggiunga veramente l'obiettivo che si propone, è indispensabile una sorta di «correzione». Mettere per iscritto i propri pensieri «mancini» comporta una sorta di «destrificazione»

del tratto, una regola quasi monacale. Il gesto di forza, d'impeto è corretto dal corso «innaturale» e però meditato della penna. Anche qui il corpo entra in conflitto con l'intelletto. Mi torna in mente un detto di George Braque: «Amo la regola che corregge l'emozione». A questa dichiarazione di poetica rispose anni dopo Pierre Boulez, un musicista apparentemente molto rigoroso, e che alla frase di Braque oppone il suo (apparente) contrario: «Amo l'emozione che corregge la regola». L'equilibrio tra gli opposti, l'esperienza e l'impulso. Siamo dilaniati da questo continuo e irrisolvibile conflitto.

Il corpo a pezzi

Singolare è la descrizione di un paio di storiette in bassorilievo che secondo il Vasari Daniele da Volterra eseguì a stucco nella cappella Massimo a Trinità de' Monti. Ora quelle sono andate distrutte, e ne rimane soltanto la descrizione dello storico aretino:

In una dico di queste storiette fece molte figure di satiri, che a una stadera pesano gambe, braccia, ed altre membra di figure, per ridurre al netto quelle che sono a giusto peso e stanno bene, e per dare le cattive a Michelangelo e Fra Bastiano, che le vanno conferendo. Nell'altra è Michelangelo che si guarda in uno specchio: di che il significato è chiarissimo (Vasari, VII, p. 55).

L'accostamento è indicativo. Nella prima una sorta di riduzione in brani di corpi umani e una cernita di quelli mal fatti, destinati ai due artisti perché li ricompongano secondo le giuste proporzioni; nella seconda una raffigurazione di un artista che si guarda allo specchio, che si considera, che si giudica. E in entrambe le scene, Michelangelo protagonista.

Corpi fatti a pezzi, misurati, aggiustati. Quasi come quelli che erano all'origine degli studi anatomici di Michelangelo. In alcuni disegni eseguiti per studio ma soprattutto per essere utilizzati dagli allievi compare una serie di gambe scorticate, una uguale all'altra.



Delacroix citato da Hall ricorda che «sembra che Michelangelo quando scolpisce un braccio o una gamba, pensi unicamente a questo braccio o a questa gamba» (Barocchi - Vasari, II, p. 131). L'intuizione dell'artista francese è sorprendente. Accade esattamente così. Michelangelo opera per accumulazione. Scolpisce una gamba, scolpisce un braccio, esercita una torsione in quel braccio, recupera una postura opposta e coordinata in un altro arto della scultura. Valuta la posizione dello spettatore, rimodella in funzione di quella. Opera alla fine una sintesi che sembra raggiungere la perfezione. Ma noi sappiamo che la perfezione è impossibile se non nel minimo particolare che finisce per confliggere col resto della composizione, si tratti di scultura o di pittura. Il corpo devo sottostare ai capricci dell'artista.

La visione frontale del Giuliano de' Medici della Sagrestia Nuova mostra d'essere composto da membra provenienti da altri corpi e di differenti dimensioni. I polpacci e le ginocchia sono sovradimensionati, per accentuare la visione dal basso, così come il collo è allungato per portare avanti il volto, altrimenti nascosto. Anche le raffigurazioni del Giorno e della Notte sono testimonianza evidente di questa tortura che l'artista fa subire al corpo e alle sue membra. Persino nell'architettura le proporzioni sembrano fare a meno dei canoni. E pensare, per esempio, che a Firenze aveva sempre presente il modello dell'ordine di Brunelleschi. Michelangelo lo torce e lo ritorce anche quando lavora specularmente a un'opera di Filippo. L'esempio della Sagrestia Nuova a confronto di quella speculare di Brunelleschi è paradigmatico.

La malinconia

Ma se la malinconia è opera del demonio o meglio, in essa s'insinua attraverso diavoli subalterni, generando sconforto o follia, pur essendo piuttosto generalizzata tra gli artisti, Michelangelo sembra esserne immune. Il suo spirito non si piega a languidi ed estenuati dolori. L'impressione è che la combatta duramente, attraverso un'etica del corporeo e un rigore quasi maniacale dell'esercizio ginnico e

dell'astinenza. Il ritratto ideale che Raffaello esegue nell'affresco della Stanza della Segnatura corrobora questa ipotesi. Sì solitario, ma non malinconico. E l'identificazione con Eraclito è quanto mai significativa. Del filosofo scrive Diogene Laerzio: «Eraclito di Efeso fu altero quanti altri mai e guardava tutti con fiero disprezzo... E alla fine divenne misantropo e s'appartò dall'umano consorzio e trascorreva la sua vita sui monti, cibandosi di erbe e di verdure».

In una lettera dell'ottobre del 1520 Sebastiano del Piombo traccia un ritratto del carattere così come lo giudicava Leone x paragonandolo a quello di Raffaello e riconoscendo pur tuttavia l'influsso che Michelangelo aveva avuto sull'arte dell'urbinate: «Sua Santità me disse più “Guarda l'opere de Rafaelo, che come vide le hopere de Michelagnuolo, subito lassò la maniera del Perosino et quanto più poteva si acostava a quella de Michelagnolo. Ma è teribile, come tu vedi; non si pol praticar con lui”. Et io resposi a Sua Santità che la teribelità vostra non noceva a persona, et che vui parete teribile per amor de l'importantia de l'opere grande havete» (Carteggio, II, p. 247).

Questo è l'uomo che Raffaello decide di ritrarre nell'affresco che descrive la nuova Atene. Impressionante il fatto che la profezia si realizzi con un breve ritratto che Michelangelo, più in là negli anni, fece di sé in una lettera al nipote: «Sto sempre solo, vo poco actorno e non parlo a persona».

Ma al tempo stesso in lui non vi è nulla di patologico nei modi che potremmo attribuire al Pontormo, quel suo misurare e valutare costantemente gonfiori di stomaco, mali di capo e quantità di cibo. Nonostante egli mangi anche in compagnia, si ha l'impressione che si nutra con parsimonia, con moderazione.

In questo Michelangelo attua, ancora una volta, una linea individuale. Non mangia contro la propria volontà; piuttosto mangia in fretta, decidendo di non sottostare al demone del gusto, evitando di lasciarsi contagiare dalla mancanza di misura. Ha costantemente l'im-

pressione di perdere tempo, mangiando, e ripete costantemente a se stesso e ai suoi amici e aiutanti che al tempo perso non v'è rimedio.

Parrebbe piuttosto che, anziché decidere di rinunciare al cibo, egli abbia deciso di rinunciare al piacere conviviale del cibo. Raggiunta la vecchiaia, mangia quasi sempre da solo, rifiuta costantemente inviti a cena, forse annoiandosi del protrarsi di un'attività che potrebbe sbrigarsi, desinando da soli, in pochi minuti. E come non sembra apprezzare i convivi, così rifugge i commensali. Spesso accetta inviti dopo il desinare, adducendo scuse strampalate che hanno a che fare con il perdersi, il confondersi, il farsi rapire o ammaliare. Né pretende, da grande egocentrico, che gli altri si comportino come lui. Conosce perfettamente la distanza che lo separa dal prossimo e non sembra che voglia mai ergersi a modello. Non vi sono accenni in questo senso né riguardo ai suoi servitori, né ai suoi amici certamente più disponibili verso le delizie o gli abusi del palato. Vi è in lui un atteggiamento monacale, molto simile alla parsimonia dell'uso del denaro che destina a se stesso, e che va in direzione opposta dal denaro che elargisce con generosità ai suoi familiari o a opere di bene.

Denaro e cibo hanno valenze comuni? Possono suggerire un atteggiamento coincidente e al tempo stesso così divergente (prodigo col prossimo e inflessibile con se stesso)? Sembrerebbe di sì. Ma occorre ricordarlo, Michelangelo è una sentinella che percorre camminamenti rischiosi, al limite dei confini dell'impero, battuti dal vento e che si aprono su panorami infiniti. Egli conosce perfettamente i guasti della prodigalità. Se al prossimo, schierato nelle retrovie, è concesso più d'un momento di mollezza e distrazione, per l'uomo che costantemente scruta l'orizzonte in attesa dell'arrivo dei barbari, non è possibile considerare un solo istante di cedimento. Ne varrebbe non solo della sicurezza dell'avamposto, ma anche della propria salvezza. Dunque, dorme con un occhio solo un sonno leggerissimo e tuttavia bastevole a corroborare lo spaventoso compito che si è autoimposto.

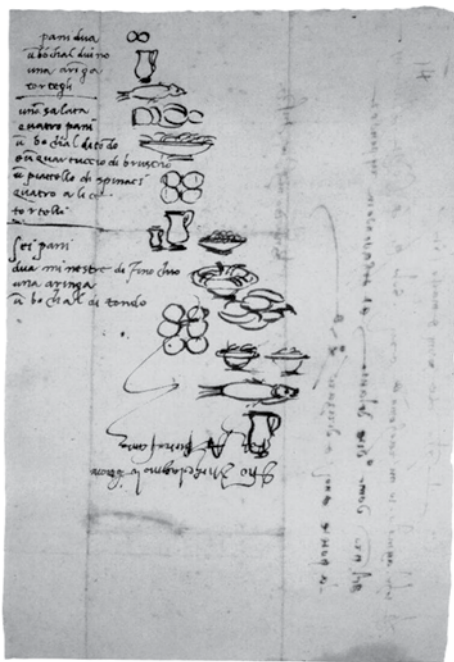
Del resto egli non è mai stato costruttore di armi da guerra o d'offesa; piuttosto ha organizzato difese e bastioni dove il dato importante

è la possibilità di mantenere sempre sotto osservazione il nemico che attacca. Dunque un atteggiamento guardingo, che ha come scopo quello di metterlo al riparo dai rischi. Perché l'altro dato che andrebbe ricordato, in questo *a-chillen* privo di forza fisica, è la predisposizione alla fuga, persino alla codardia.

Anche se il tema della fuga in Michelangelo non ha solo la valenza anteroica o della salvezza dalla brutalità. Le sue fughe non sono provocate dal terrore cieco che prende i soldati nel campo di battaglia una volta che lo scontro è certamente deciso e la loro sorte segnata; non è mai un «si salvi chi può»; né, per restare sotto le mura di Troia, un comportamento incomprensibile e inatteso come quello di Ettore di fronte ad Achille. La sua fuga è determinata, non è mai scomposta. È un atto propositivo piuttosto che la reazione irrefrenabile a un evento contrario e pericoloso.

Cibi

- Pani dua
- Un bochal di vino
- Una arenga
- Tortegli
- Una 'nsalata
- Quattro pani
- Un bochal di tondo
- e un quartuccio di bruscho
- Un piattello di spinaci
- Quattro alice
- Tortelli
- Sei pani
- Dua minestre di finocchio
- Una aringa
- Un bochal di tondo



Questa lista, accompagnata da sommari schizzi delle vivande, si trova nel recto di una lettera inviata da Bernardo Nicolini da Firenze e ricevuta da Michelangelo a Pietrasanta nel marzo del 1518. Gli schizzi forse servono da promemoria allo scalpellino analfabeta mandato a fare la spesa probabilmente mentre Michelangelo era alle cave a scegliere i blocchi di marmo.

La semplicità del cibo, l'atto naturale del mangiare, purché non travalichi e si trasformi in convivialità, è sempre presente nel carteggio.

facti dare una pera chotogna bella e matura
porta un pocho di zucchero rosso
quattro pani dal fornaio
due libre di castrone
di a.lLodovicho che io sto assai bene e che facci conto chollo spetiale e
che lo levi e faccilo tassare, e lunedì credo che io tornerò e pagherollo
di a Gismondo se ci potessi venire domenica e portar da radere che
io l'arei caro
del filo e un ago e le chalze e del panno per racconciare; zucchero ce n'è
(Archivio Buonarroti, I, n. 8r)

Anche in tarda età i suoi gusti alimentari e la sua parsimonia non cambiano. Sul retro di una lettera datata marzo 1557 (Carteggio, v, 89-90) annota i suoi pasti: aringa, due panini e una caraffa di vino; insalata, quattro panini, spinaci, quattro acciughe, tortelli e vino (questo probabilmente diviso con un commensale); zuppa di finocchi, pane e vino.

E ancora:

Lionardo, io ebbi il caratello delle pere, che furono octanta sei; mandà'ne trenta tre al Papa: parv'gli belle e ebele molto care. Del caratello del cacio, la Dogana dice che quel vecturale è un tristo e che in Dogana non lo portò; in modo che, com'io posso sapere che e' sia a.rRoma, io gli farò quello che merita, non per conto del cacio, ma per insegnargli far poca stima degl'uomini (Carteggio, iv, p. 299).

Al nipote Leonardo: «Ho ricevuto la soma del trebbiano che m'ài mandato... è molto buono, ma è troppo, perché non ò più a chi ne donar come solevo; però, se sarò vivo, quest'altro anno non voglio me ne mandi più» (Carteggio, IV, p. 6).

Sempre al nipote Leonardo: «Io l'ebbi (il trebbiano) e è il migliore che tu ci abbi mai mandato; io te ne ringratio, ma duolmi che tu sia entrato in questa spesa, e massimamente perché, mancati tucti gli amici, e' non ò più a chi ne dare» (4 luglio 1556, Carteggio, IV, p. 68).

Sino all'ultima lettera sembra chiudere con una precisione da speziale il conto dei cibi ricevuti:

Lionardo, ebbi la tua ultima con dodici marzolini begli e buoni: te ne ringratio, rallegrandomi del vostro buon essere, e 'l simile è di me. E avendoti ricevuto pel passato più tua, e non avendo risposto, è mancato perché la mano non mi serve; però da ora inanzi farò scrivere altri e io soctoscriverò. Altro non m'achade.

Di Roma, a dì 28 di dicembre 1563 (Carteggio, V, p. 311).

I convivì

Ma l'atto del mangiare sottende un altro significato, più conviviale, quello dell'appartenenza a un gruppo: «...il Magnifico gli ordinò in casa sua una camera, e lo faceva attendere, dove del continuo mangiò alla tavola co' suoi figlioli et altre persone degne e di nobiltà, che stavano col Magnifico, dal quale fu onorato» (Vasari). Dunque Michelangelo, giovane artista di straordinario talento, vezzeggiato dai potenti, è seduto al desco dei Medici, e divide il cibo con i suoi coetanei, figli di Lorenzo: Piero lo Sfortunato, Maddalena, Giovanni (poi Papa Leone X), Luisa, Contessina, Giuliano (il futuro duca di Nemours, del quale scolpirà la tomba nella Sagrestia Nuova) e Giulio, (poi Papa Clemente VII) il figlio orfano del fratello di Lorenzo, Giuliano, morto assassinato nella congiura dei Pazzi. Mai più lo troveremo a desinare in una così numerosa compagnia. Da allora in avanti il mangiare rappresen-

terà per Michelangelo semplicemente una necessità fisica, che sopporterà con fatica, quasi sembrandogli un contrattempo, al quale tuttavia dedicherà attenzione quasi maniacale. Dunque, non mai cibarsi, piuttosto nutrirsi, sostenersi. E quasi sempre frettolosamente, in perfetta solitudine come se il tempo dedicato al mangiare rappresentasse un gravoso balzello alla sua condizione terrena. Come se quel tempo fosse sottratto a qualcosa di enormemente più importante.

Nel suo primo soggiorno romano, Michelangelo è raggiunto dal fratello Buonarroti. Curiosamente l'incontro avviene in un luogo normalmente poco frequentato dall'artista: «andai all'osteria a trovarlo» scrive al padre. Nella medesima lettera spiega che non può ospitare il fratello perché «Io non ho comodità di tenello mecho, perché io sto in casa d'altri». Sono ancora lontani i tempi in cui proverà vergogna di essere ospitato, oltraggioso ogni invito, ogni accoglienza. Ma in quel 1497 ha grandi difficoltà economiche ed è costretto ad accettare la generosità altrui. In questo caso è quella del cardinale Raffaello Riario, cugino del futuro pontefice Giulio II che possiede uno dei più grandi palazzi di Roma, quello oggi noto come «della Cancelleria». In sovrappiù commette qualche leggerezza. Acquista un marmo per cinque ducati e, forse per inesperienza sua, o per frode del marmoraro, la pietra risulta alla fine non adatta al progetto dell'artista. «Ebi buttati via quei denari» scrive laconicamente al padre. È costretto a stare a corte del cardinale. Osserva i potenti mangiare. Mette a frutto la lezione opposta della parsimonia che mai dimenticherà.

È in questi anni d'incertezze e miseria che scolpisce per il suo ospite, cardinale Riario, il Bacco (ora al Bargello). Statua poi rifiutata – e non senza motivo – passata al collezionista Jacopo Galli, nel cui giardino dimorò per diversi anni, prima che la rinascenza michelangiolesca a Firenze convincesse il granduca Francesco ad acquistarla. Composizione complessa, basata su incerti equilibri e che vanifica la citazione classica della gamba in riposo con l'espressione ebbra del Bacco e lo spostamento dell'asse del capo in direzione obliqua. Il modello classico è stravolto, reso ubriaco, vinto dalle lusinghe del vino, dal suo eccesso.

Durante le sue lunghe conversazioni col Condivi Michelangelo suggerisce un'interpretazione della statua tutta legata al rapporto con il vino e i suoi effetti:

Un Bacco di marmo di palmi dieci, la cui forma et aspetto corrisponde in ogni parte a l'intenzione delli scrittori antichi: la faccia lieta e gli occhi biechi e lascivi, quali sogliono essere quelli che soverchiamente da l'amor del vino son presi. Ha nella destra una tazza in guisa d'un che voglia bere, ad essa remirando, come quel che prende piacere di quel liquore di ch'egli è stato inventore; per il quale rispetto ha cinto il capo d'una ghirlanda di viti. Nel sinistro braccio ha una pelle di tigre, animale ad esso dedicato, come quel che molto si diletta dell'uva: e vi fece più tosto la pelle che l'animale, volendo significare che, per lasciarsi cotanto tirar dal senso e da l'appetito di quel frutto e del liquore d'esso, vi lascia ultimamente la vita» (Condivi, p. 19).

Dunque, se si vuole, un'interpretazione moralistica: la misura nel cibo e nel bere è essenziale per mantenere rettitudine.

In questi anni di frequentazione con le corti principesche e cardinalizie, Michelangelo entra in contatto con il lusso, e quest'immagine si pone a confronto stridente con quella che la sua esperienza e le raccomandazioni del padre sembrano all'opposto suggerirgli: carestia di pane, miseria, indigenza. Non è un caso che il Vasari sottolinei l'ambiguità e la lascivia del corpo del Bacco: e particolarmente avergli dato la sveltezza della gioventù del maschio e la carnosità e rotondità femminili.

Un ignoto collaboratore di Michelangelo (forse Daniele da Volterra) scrive al Vasari nel marzo del 1564 raccontando un singolare fatterello:

Havendo lui fatta la pietà della Febbre, et essendoci gran concorso di gente a vederla, trovandovisi un giorno ancor lui, uno disse: Chi a fatta questa opera? Et un altro rispose: L'a fatta un nostro Gobetto da Parina. Et lui stette cheto; ma la notte seguente si nascose drento in chiesa con un lumicino et certi ferri et vi scrisse quelle lettere. Et standovi in una stantia la dincontro una Murata et credendo, che

fosse alcuno che volesse guastare quella figura, volse gridar'; ma cognosciuta la verità, lo ringratiò assai, che lavesse fatta una sì bella compagnia, et lo pregò che gli desse un poca di quella piaga del costato di Nostro Signore. Et lui mosso da tal divotione, ne tolse certe scaglioline con un poca di polvere et gliele diede; et lei per rimunerarlo gli fece una frittata, et lui se la mangiò proprio in quel luogo quella notte. Et questa fu la causa del' scrivere di quelle lettere, quale veramente si conoscono esser state fatte di notte et quasi che al buio, perché non sono finite (Cart. Vasari, p. 119).

Dunque, il cibo semplice – una frittata – cucinato da una suora di clausura, una donna vergine, pia, come ricompensa di un atto di devozione viene consumato di notte, in solitudine, all'interno di una chiesa buia e a pochi passi dalla più spaventosa meditazione sulla morte che un artista rinascimentale avesse fino ad allora eseguito.

Oppure un desinare conviviale può mettere il suggello a uno dei più grandi rinvenimenti archeologici. Il 14 gennaio 1506 Felice de' Fredi, proprietario di una vigna nei pressi di San Pietro in Vincoli, scopre con il figlio un'edera murata. All'interno appare il gruppo del Laocoonte. Viene subito mandato a controllare l'esattezza dell'identificazione Giuliano da Sangallo poiché la scultura, grazie a una nota citazione di Plinio, godeva della fama d'essere la più bell'opera dell'antichità. Così ne ricorda il ritrovamento il figlio, Francesco da Sangallo, allora dodicenne:

Il Papa comandò a un palafreniere: va, e dì a Giuliano da S. Gallo, che subito le vada a vedere. E così subito s'andò. E perché Michelangelo Bonarroto si trovava continuamente in casa, che mio padre l'aveva fatto venire, e gli aveva allogata la sepoltura del papa; volle, che ancor lui andasse; ed io così ingroppo a mio padre, e andammo. Scesi dove erano le statue: subito mio padre disse: questo è Laocoonte, di cui fa menzione Plinio. Si fece crescere la buca, per poterlo tirare fuori; e visto, ci tornammo a desinare. E sempre si ragionò delle cose antiche, discorrendo ancora di quelle di Fiorenza (Fea, *Miscellanea filologica, critica e antiquaria*, I, Roma 1790, pp. CCCXXIX-CCCXXXI).

Bernard Andrae, che riporta l'aneddoto, nota come da quella data le figure di Michelangelo mutino «indole», passando dal movimento rattenuto della *Pietà Vaticana*, del *David* a un'interna agitazione che scuote le membra come accade nei *Prigioni* della tomba di Giulio II, nella *Vittoria* di Palazzo Vecchio e soprattutto nelle *Ore del Giorno* e della *Notte* nella Sagrestia Nuova. Il corpo da un lato sembra ribellarsi alla staticità o al movimento appena accennato, dall'altro sembra scuotersi, cercare nella complessità e nell'esagerazione dell'anatomia la sua ragion d'essere.

È alla tavola dei potenti che spesso si decide delle opere di Michelangelo. Il 2 maggio 1506:

Io udi' dire el Sabato Santo al Papa, parlando chon uno gioelliere, a.ctavola, e chol maestro delle cerimonie, che non voleva spendere più un baiocho né in pietre pichole né in grosse; ond'io ne presi ammiratione assai; pure, inanzi che io mi partissi, gli domandai parte del bixognio mio per seguire l'opera. La sua Santità mi rispose che io tornassi lunedì: et vi tornai lunedì e martedì e mercoledì e giovedì, chome quella vide. All'ultimo, el venerdì mactina io fui mandato fuora, cioè cacciato via; e quel tale ce me ne mandò, disse che mi chonosceva ma che aveva tal chommissione (Carteggio, I, p. 13).

Il 10 maggio 1506:

Sabato sera, cenando e' Papa, mostra'li cierti disegni avemo a cimentarli Barmante e io. Cenato che ebe e' Papa, io li avevo mostrati... (Carteggio, I, p. 16).

È lo stesso artista che in anni più maturi affronta l'argomento. Il tema della passione verso gli spiriti eletti ritorna nel 1546, in bocca a Michelangelo, nei *Dialogi* del Giannotti e, sebbene utilizzato per rifiutare un invito a pranzo degli amici, pare riferito proprio al rapporto con Tommaso:

Io sono il più inclinato huomo all'amar le persone che mai in alcun tempo nascesse. Qualunque volta io veggio alcuno che habbia qualche virtù, che mostri qualche destrezza d'ingegno, che sappia fare o dire qualche cosa più acconciamente che gli altri, io sono constretto ad innamorarmi di lui, et me gli do in maniera in preda, che io non sono più mio, ma tutto suo. Se io, adunque, venissi a desinare con voi, essendo tutti ornati di virtù et gentilezze, oltre a quello che ciascuno di voi tre qui mi ha rubato, ciascuno di coloro che si trovasse a desinare me ne torrebbe una parte: un'altra me ne torrebbe il sonatore, un'altra colui che ballasse, et così ciascun degli altri n'harebbe la parte sua. Talché io, credendo per rallegrarmi con voi recuperarmi et ritrovarmi, sì come voi diceste, io tutto quanto mi smarrirei et perderei: di sorte che poi, per molti giorni, io non saprei in qual modo mi fussi (Giannotti, p. 68).

Il catarro

Il corpo produce umori ferali. Quello di Daniele da Volterra, ultimo erede artistico di Michelangelo, sembra impastato con materie dense, plasmabili, collose: catarro, stucchi, fusioni. A lui Michelangelo regalò la gamba spiccata dalla *Pietà Bandini*, o almeno, quasi fosse un reperto anatomico, il frammento era ben descritto nell'inventario alla morte dell'artista. Del resto fu il primo a eseguire gessi delle statue della Sagrestia Nuova, a lui il compito della gigantesca fusione del cavallo del monumento di Enrico II voluto da Caterina de' Medici; furono le sue mani che stesero il gesso sul viso immobile di Michelangelo per cavarne la maschera funebre. E Daniele coprì le nudità del *Giudizio* e andò ad abitare, morto Michelangelo, nella casa di Macel de' Corvi e lì morì di catarro.

È la fatica che incide sul corpo umano, il sangue e il pus che produce il lavoro. Le cure, i rimedi. Segna nei suoi memorandum come poter guarire dagli infortuni della scultura, dalle schegge di marmo che irritano gli occhi, che feriscono le palpebre. Non bastano occhiali o maschere realizzate in maniera artigianale, c'è bisogno dello speziale o di piccoli interventi chirurgici:

Item ad idem: se ctue vedesse che e' non resolvesse con le cose resolute, et allora reversa le palpebre e taglia sechondo la palpebra e apri la tonica dentro, e spriemi bene, sì che n'escha tuta quella macellagione che vi sare dentro, e poi salda quella piaga con sangue di dragone e albume d'uovo, overo con la biacha e albume d'uovo (Ricordi, p. 363).

Così il corpo va in pezzi, cresce il gozzo, s'incurva la schiena, il mal della pietra trasforma in tortura le più naturali funzioni corporee. Il sangue si unisce all'urina e il bruciore rende l'evacuazione una tortura. Il mal della pietra, *crudelissimo male*, l'ha battezzato. A che serve conoscere perfettamente l'anatomia, replicarla alla lettera nel marmo o nella pittura se è il proprio corpo che non risponde ai desideri, che sembra voler procedere in maniera opposta all'artificio dell'arte: più le opere diventano complesse e sfidano l'artista e più il suo corpo s'immalinconisce, si riduce, manifesta la propria inadeguatezza. A volte pensando a lui penso a un vecchio di ottant'anni che dirige il cantiere di San Pietro. La memoria che perde elasticità, i denti che cadono, i muscoli che si rilassano. E, al contrario, il cantiere che procede. Che singolare contrasto.

Anche l'influenza può mietere vittime. Nella sua tarda età (siamo nel dicembre del 1562) Michelangelo rischia di morire. Aveva passato mesi di ottima salute, ma i rigori invernali evidentemente mettono a repentaglio la sua salute: «Questa note pasata m. Michelangniolo... è stato malisimo di cataro... àno dubitato che non l'afogasi e che mai più li à fato simile scherzo, ma che se li pasò su l'alba e non li à di poi fato altro. Si è levato e sta benisimo, se altro no li ocore... Qui c'è una grandissima imfetione di catari e ce ne muore infiniti. Idio saii quel che ci aiuti». [Carteggio Indiretto, II, p. 137]). Il contrattempo non gli impedisce tuttavia di fare due belle passeggiate a cavallo durante le festività natalizie. (2 gennaio 1563 [Carteggio Indiretto, II, p. 138]). In effetti la sua salute del fisico è eccellente, anche se l'umore è sempre traballante: «Sta tantto bene che è 'mposibile a credere, ma tanto fantastico che è quazi imcomportabile per chi l'à da servire» (Mariott. A Leon., 30 gennaio 1563 [Carteggio Indiretto, II, p. 140]).

La miseria

La miseria è uno dei temi ricorrenti nella corrispondenza giovanile. Anche il padre Ludovico è sempre pronto a suggerire un quadro malinconico, molto triste, della condizione umana. Il 14 febbraio del primo anno del nuovo secolo, gli invia una lunga lettera disillusa:

trouovmi d'età d'anni 56, et gratia di.dDio non ò nessuno che mi possa dare sussidio d'uno bicchiere d'acqua. Anzi mi bisogna stare, in mia vecchitudine, cho' famigli de' famigli per ghuadangniare el dì 22 quattrini per dare loro le spese, et oltre questo mi bisogna cucinare, spazzare e lavare le scodelle, fare pane, provvedere personalmente e mentalmente a ongni et qualunque chosa, e da sani e da infermi e in ongni modo, e se io ò qualunque chosa, mi gratto le reni. Se Dio per mia disgrazia mi togliesse la sanità, mi bisogna andare allo spedale; per me non è persona (Carteggio, I, p. 7).

Immagini fortissime di solitudine e povertà, di paura per l'incerto futuro che incidono nell'animo dell'artista venticinquenne. Col tempo, soprattutto negli anni della vecchiaia o nei momenti d'infermità, questo quadro minaccioso tornerà a sfiorare gelido Michelangelo come una effettiva possibilità d'esistenza. Ma la lettera non è soltanto un desolato quadro familiare di un uomo che si sente vecchio e abbandonato dai figli. C'informa anche del successo di stima e – tema che ritorna minaccioso – delle difficoltà economiche del figlio: «Io ò grandissimo piacere che ttu abbi onore, ma pure mi sarebbe vie maggiore se vi fussi l'utile, bene ch'io stimo più l'onore; ma quando è l'uno e l'altro insieme, chome di ragione aerebbe a essere, sarebbe tanta maggiore alleghrezza... porto passione che tu sia stato chostì tanto tempo e, sechondo mi schrivi, tu non ài pane» (Carteggio, 14 febbraio 1500). Ancora la citazione del più naturale dei cibi, il pane.

Michelangelo ha qualche danno fisico dovuto alla miseria con cui passa i primi tempi del soggiorno romano. Il padre viene a conoscenza di un ascesso di cui soffre e se ne preoccupa: dà suggerimenti e consigli: «Mi dicie Bonarroto che ttu àai uno lato che è inghrossato. È diviene

per disagio o di fatica o di mangiare cose chattive e ventose, o patire freddo de' piedi o umidezza. Io l'ebbi già anchora... Bisogna guardarsi dalle dete cose, però ch'è pericoloso per rispetto del tempino, che non si aprisse». Come rimedi suggerisce dieta a base di pane bollito, pollo, uova, e una ricetta che si era dimostrata efficace in una precedente occasione in cui aveva sofferto del medesimo inconveniente: «e presi per bocca un pocho chassia. E feci una farinata di fave infrante macerate e incienso e rose secche e peste e zafferano e missi in uno pentolino, e tolsi olio rosato e chamamilla e feci una farinata e fascia'mi tutta la borsa sino al pettignone, e in pochi giorni ghuari'. Per tanto riguardati, che è pericholoso» (Carteggio, vi 19 dicembre 1500).

A fine anno, nel dicembre, il fratello Buonarroto, che lo aveva visitato a Roma, torna a Firenze e raggiuglia il padre sulle condizioni del figlio. Le cose non sono cambiate. Ludovico, da buon padre si preoccupa e scrive a Michelangelo: «Bonarroto mi dicie chome tu vivi chosti chon gran masserizia o vero miseria. La masserizia è buona, ma la miseria è chattiva, però che è vizio che dispiacie a dDio e alle gienti del mondo, et inoltre ti farà male all'anima e al chorporo» (Carteggio, vi 19 dicembre).

Se pensiamo che Michelangelo giunge a Roma raccomandato dai Medici e già con una fama di artista di riguardo, appare singolare questo esordio così difficile, condizionato dalla povertà, anzi, dalla miseria. Il commento del padre è profetico: «dispiace a dDio e alle gienti del mondo, et inoltre ti farà male all'anima e al chorporo». È quello contro cui combatterà Michelangelo per tutta la sua lunghissima vita: l'enorme distanza che lo separa dalle consuetudini, dalle buone maniere, dalla rassicurante patina del benessere.

Il cadavere

Singolare la vicenda di un allievo di Michelangelo, Silvio Cosini, che fece una giacchetta tratta dalla pelle di un cadavere. Il macabro esperimento anticipa la pelle scorticata dipinta sulla parete del *Giudizio Universale*. In Vasari, iv, p. 483:

Gli venne una volta un capriccio, essendo sagrestano, della più strana cosa del mondo. Trasse una notte il corpo d'uno che era stato impiccato il giorno innanzi, della sepoltura; e dopo averne fatto notomia per conto dell'arte, come capriccioso e forse maliastro, e persona che prestava fede agl'incanti e simili sciocchezze, lo scorticò tutto, ed acconciata la pelle, secondo che gli era stato insegnato, se ne fece, pensando che avesse qualche gran virtù, un coietto, e quello portò per alcun tempo sopra la camicia, senza che nessuno lo sapesse giamai. Ma essendone una volta sgridato da un buon padre, a cui confessò la cosa, si trasse costui da un dosso il coietto, e secondo che dal frate gli fu imposto, lo ripose in una sepoltura.

Il corpo sembra non desiderare di abbandonare la terra. Mostra una feroce volontà di sopravvivere.

Il cadavere di Michelangelo, il cadavere anoressico che cavalca per i secoli a venire, è ancora d'impiccio. È qualcosa che non si sa come sistemare – se a Roma o a Firenze – e i molti funerali, a Roma, a Firenze a San Lorenzo e poi nella sistemazione finale di Santa Croce ne sono testimonianza.

Del resto già nella tavola di Sebastiano del Piombo, la *Resurrezione di Lazzaro*, per cui Michelangelo aveva approntato disegni, quel il corpo risorgente, più che nella stesura definitiva di Sebastiano, nei disegni preparatori (Londra, British Museum) sembra più essere incubo che miracolo. Lazzaro si libera dei panni del sudario, umidi di liquidi e secrezioni, mentre (così come appare nella versione dipinta da Sebastiano) le astanti distolgono lo sguardo o si turano il naso e la bocca per difendersi dal fetore della decomposizione. Commissionata da Clemente VII per la cattedrale di Narbona assieme alla *Trasfigurazione* di Raffaello, le due pale sembrano circoscrivere la questione dell'impaccio del corpo al momento del trapasso. O assurge al cielo o viene nascosto alla vista in una grotta per poi, inopinatamente, riapparire. E raccapriccianti sono le figure che emergono scarnificate dalla terra nel *Giudizio Universale* e poco alla volta, nel salire al cielo, riacquistano la loro consistenza corporea.

Nel giugno del 1989 mi trovavo a Parigi e andai a visitare al Louvre la mostra di disegni michelangioleschi curata da Michael Hirst. Fu l'occasione di poter ammirare nella stessa sala tre crocifissioni (due di Windsor Castle e una del Louvre) abbastanza simili nell'impianto. Cristo in croce accompagnato dalla Vergine e da una figura maschile (san Giovanni o Nicodemo). Sono fogli piuttosto grandi, circa 40 cm di altezza, a carboncino, dove la croce è tracciata con l'ausilio di un righello, con un tratto a matita molto insistito. Le figure sono accennate, quella del Cristo più evidente delle altre. Al contrario delle crocifissioni contemporanee dove il corpo del Salvatore mantiene una specie di energia, come se fosse colto poco prima dell'agonia, il corpo che Michelangelo ritrae è evidentemente senza vita. Quel che la croce sostiene è un cadavere che pesa e tende inesorabilmente verso il basso, come dimostra la posizione delle braccia, sempre più verticale (quasi la postura dei crocifissi giansenisti), molto evidente nel foglio del Louvre. Qui Michelangelo raffigura un corpo morto, esanime nel vero senso della parola e che tende a scivolare verso il basso, se non fosse trattenuto dai chiodi che lo assicurano alla croce. È lo stesso moto involontario e inarrestabile che compare nella *Pietà Rondanini*. Un corpo abbandonato dallo spirito vitale, a stento trattenuto da un'affranta figura femminile, piccola, incapace di sostenerlo. Davvero questa è la sorte del corpo prima della Resurrezione. Cadere in basso, privo di vita, privo di movimenti volontari una volta che lo spirito vitale è esalato lasciandolo senza energia e che attende l'approssimarsi dell'infinito per ritrovare il moto vitale che dovrebbe competergli.

La grande ombra

La prima edizione di *La grande ombra* uscì da Fazi nell'aprile del 2001. Seguì una seconda edizione economica con alcune modifiche e l'inserimento di fotografie, con il titolo di *Michelangelo. La grande ombra*, nell'ottobre del 2008. Questa edizione è identica alla precedente.

Dramatis personae

Cosimo I de' Medici
Leonardo Buonarroti
Sebastiano Luciani, detto del Piombo
Balìa
Madre
Matrigna
Pietro Torregiani
Tommaso de' Cavalieri
Francesco Amadori, detto Urbino
Clemente VII
N.N., amico di Febo di Poggio
Luigi del Riccio
Donato Giannotti
Iacopo Melegghino
Francisco de Hollanda
Cecchino Bracci
Vittoria Colonna
Ascanio Condivi
Bartolomeo Baronino
Giorgio Vasari
Cornelia Colonelli
Daniele Ricciarelli da Volterra
Antonio del Francese
Federigo Donati
Simone de' Berna
Bartolomeo Ammannati
Agnolo Allori, detto Bronzino
Benvenuto Cellini
Giovann Battista Strozzi
Francesco de' Medici
Benedetto Varchi
Battista Lorenzi
Roberto Ubaldini
Alessandro Pallantieri

Diomede Leoni

Nicolas Cordier

Giacomo del Duca

Antonio del Duca

I deputati della Fabbrica di San Pietro

La domanda

Cosimo I de' Medici, Granduca di Toscana

(Mi accompagnano nella sala delle udienze. Le finestre sono oscurate. Sul piano di marmi intarsiati di un tavolo a muro c'è un candelabro acceso. Il maestro di casa mi prega di non fare troppe domande, di limitarmi all'indispensabile. Annuisco. Aspettiamo in piedi. In fondo al salone c'è il trono, vuoto. Il Granduca tarda. Il Granduca è ammalato. Molto ammalato. Si stanca presto, dice il maestro di casa che mi accompagna. Lo assicuro che non gli rivolgerò che una domanda. Parlerò poi al segretario; chiederò a lui la corrispondenza, se il Granduca mi darà mai il permesso di consultarla. Dovrete comunque consultarla con il segretario, mi avvisa il maestro di casa, non è possibile avere accesso all'archivio mediceo senza l'assistenza del segretario del Granduca. Capisco, rispondo. Già, voi tutti dite che capite ma poi volete far di testa vostra. Offrite denaro agli impiegati dell'archivio perché vi mostrino le carte riservate, perché vi aprano gli armadi nascosti, perché vi svelino i segreti di stato. Non è un segreto di stato, questo. Ah, no? E che ne sapete voi di segreti? Che ne sapete di quello che accade nell'animo del Granduca, del perché fa una richiesta e con che spirito accetta anche un rifiuto, lui, l'uomo che ha conquistato uno stato e che viene secondo soltanto al Papa, all'Imperatore e ai Re?)

(Un valletto di palazzo che lo precede, battendo sul pavimento una gran mazza di legno intagliato e dorato. Il Granduca, annuncia gri-

dando. Il maestro di casa s'irrigidisce e china il capo. Mi fa cenno di fare altrettanto. Ma io voglio vedere il vecchio. Com'è ridotto. E lo vedo. Cammina appoggiandosi a un bastone. Il valletto lo sostiene. Si trascina. Trascina dietro di sé un gran mantello ornato d'ermellino. Non porta la corona, ma sul petto luccicano l'oro e gli smalti del collare del Toson d'Oro. Ha la bocca socchiusa e il labbro inferiore che pende. Sembra un ebete. Un filo sottile di bava gli scende dalla bocca. Il valletto gli pulisce il mento. Il capo è piegato da un lato. Ha una spalla scesa. Tutta la parte sinistra del corpo s'è come rinsecchita. Sembra appartenere a un altro, a un altro se stesso ma più striminzito, piccolo piccolo. Poi, quando finalmente si siede sul trono e posa il braccio paralizzato sul bracciolo e si fa sistemare per bene il mantello, per un attimo sembra un vecchio in buona salute. Ma il valletto è sempre lì ad asciugargli il mento dalla saliva che cola. Con la mano destra tremante, il Granduca Cosimo di Toscana c'invita ad avvicinarci. Il maestro di casa m'accompagna. Poi, quando siamo ad appena un paio di metri dal trono, si allontana da me e va a sussurrare qualcosa all'orecchio di Cosimo. Il Granduca annuisce. Mi guarda. Fa fatica a tenere il capo eretto. Trema. Mi guarda e sembra che non capisca quello che guarda. Né dove guarda. Il maestro di casa gli sussurra ancora qualcosa. Il Granduca resta immobile. Poi è lui a sussurrare qualcosa al maestro di casa. Resta stupito. Si allontana dal Granduca e viene vicino a me. Vuole restare solo con voi, mi dice, preoccupato. Non so se dovrei. Se l'ha ordinato il Granduca, gli rispondo. Non so se dovrei. C'è sempre il valletto, dico. Quello è sordo. L'ha scelto sordo apposta, per non sentire quello che dice. Allora non è stupido come sembra, mi dico e finalmente il maestro di casa s'allontana. Sento i suoi passi dietro di me raggiungere la porta in fondo alla sala. La porta si apre, il maestro esce, la porta si richiude. Adesso siamo soli, il Granduca, il sordo e io.)

(Perché non siete stato capace di far tornare Michelangelo a Firenze, gli chiedo. È questo quello che volevo sapere, poi. Mica altro. Il Granduca mi guarda, sembra non capire. Insisto. Perché non è voluto tornare a casa sua? Voglio sapere soltanto questo. Perché lui l'ha chiamato e perché quello, il divino Michelangelo, gli ha risposto picche. Cosimo sorride, per quel che può, con il suo labbro che pende, con il lato sinistro

della faccia che resta immoto, senza espressione. Tace. Forse devo ripetere la domanda un'altra volta. Forse non ha capito o non vuole rispondere. Guardo il sordo sperando che m'istruisca su quel che devo fare o dire. Ma anche il suo sguardo è perso nel vuoto della sala quando non si china sul Granduca e segue il rivolo di bava che cola dal labbro. Di nuovo sospiro e ripeto la domanda. Ma Cosimo si muove, finalmente, e con un gesto faticoso mi fa cenno di tacere, piega lentamente il capo, come per dire sì, sì ho capito, e respira profondamente. Mi indica uno sgabello alla parete. Vado a prenderlo e lo sistemo di fronte al trono. Il Granduca vuole che mi segga. E quando mi sono seduto, finalmente parla.)

Oh, quanto tempo. Quanto tempo. Io non so perché il tempo vola intorno a questa testa balzana e sciocca. Turbini, capisci, turbini. Ariette. Folate di vento. Non so, chiamale come vuoi. Io sono fermo come una statua di marmo e il tempo mi passa accanto. Avanti e indietro. Avanti e indietro. Vedo gli altri, gli uomini, gli animali, le cose persino, girarmi attorno come una giostra. Tempo. Tempo passato. Entra come il vento in un salone vuoto. Sì, ricordo. E come vuoi che non ricordi? Che sarei senza ricordi? Senza nemmeno quelli. Un soffio d'aria. Un ricordo. Oh, sì. C'è stato un tempo che avevo grandi desideri perché un uomo grande ha grandi desideri. Un mezzo uomo ha mezzi desideri. Ma poiché ha avuto grandi desideri, i desideri continuano a procedere, grandi e perfetti, e s'accompagnano a un mezz'uomo come me. E il mezz'uomo che sono adesso si trastulla tra grandi desideri passati e mi sento come un piede piccolo dentro stivali di cuoio grossi e larghi. Sguazzo dentro questi desideri, dentro questi palazzi che mi costruiscono, e immagino già la tomba e la bella cappella che mi seppellirà. Questo è un gran desiderio. E anche quello che tu dici, era un gran desiderio. Buonarroti a Firenze, Buonarroti a casa mia, a lavorare per la mia casata. Gran desiderio. Sì. L'ho avuto. E perché mai, poi, Michelagnoliolo m'ha detto no. Era un farabutto, dopotutto. Un gran mascalzone.

Una volta gli ho chiesto un ritratto. Un busto di marmo che mi ritraesse secondo il mio merito e il mio ruolo. Ero Duca da pochi anni, avevo preso gusto a comandare e m'era venuta quest'idea di farmi ritrarre come gli antichi imperatori romani, con la lorica, lo sguar-

do severo, che si rivolge verso le conquiste passate, o forse verso le conquiste future.

Si pensava a Firenze che un busto di Michelagnuolo fosse la miglior cosa. Alle Sepolture c'erano i ritratti di Lorenzo e di Giuliano. Che gli costava farne un terzo per me? E poi m'accontentavo di un busto, dal diaframma in su. Mica una figura intera, come quelle delle Sepolture.

Quello fu il primo rifiuto. Mi disse no. Proprio mentre sapevo che aveva scolpito per il cardinale repubblicano Ridolfi un busto di Bruto.

Ai ribelli fa il busto del tirannicida, e al suo Duca non fa il ritratto? Così era messo, Michelagnuolo, a quei tempi. Tutto contro di me.

Io, tanto m'ero incapricciato di avere un ritratto qualsiasi, che poi me l'ha fatto Benvenuto, il busto. Ma l'ha fatto in bronzo e non m'ha fatto imperatore. Tanto che non m'è piaciuto e l'ho esiliato – il busto – a Portoferraio, all'Elba, nella più distante provincia della mia terra.

Diceva bugie, sai. A me ha detto bugie. Ha confessato desideri che non aveva; ha detto di voler tornare e non voleva tornare; ha detto che si sentiva schiavo di Roma, del Papa, e non era schiavo della città né del Papa. Io l'ho solleticato. Gli ho scritto, gli ho fatto scrivere. E lui, nulla. Sai, diceva che sarebbe tornato, che altro non desiderava che tornare. E non è tornato. Tanto l'ha tirata per le lunghe che alla fine è morto. Il diavolo se l'è portato via. Tu sai come. Lentamente, trascinandolo per i piedi, giorno dopo giorno. L'ha sotterrato un poco alla volta. Come accade ai grandi vecchi che sopravvivono per sbaglio ai loro tempi, al loro momento migliore.

Così m'ero ridotto che volevo un vecchio a Firenze. Prima ancora di diventare il coglione che sono diventato, già ero coglione, perfetto e finito, se allora volevo un vecchio a Firenze. A dare pareri, capisci. Perché che cosa ti aspetti da un vecchio a cui trema la mano? Opinioni, pareri, piccoli pensieri, insomma. Un vecchio, ch'è grande e mezzo morto, con il corpo marcio, che cosa può fare se non cercare piccoli pensieri stitici. Tipo: il cornicione del palazzo lo vorrei cosiffatto con ovuli e greche. Pensieri, capito? La volta del Duomo, per esempio, la curvatura, la vorrei un poco più accentuata. Già è sta-

ta fatta, la volta del Duomo, e non si può buttar giù. Già. E che avrei voluto da un vecchio che cacava piccoli pensieri? La facciata di San Lorenzo. Be', quella sì. La chiesa di famiglia. L'onor nostro è senza facciata. Solo mattoni. Fammi uno schizzo, divino Michelagnuolo, fammi uno schizzo della facciata della chiesa di San Lorenzo, della facciata della chiesa di noi Medici. E che schizzo potrebbe fare un vecchio che ha la mano che gli trema e la vista spenta. Idee. Ecco, questo poteva suggerire: idee.

Dopo il rifiuto del busto avevo giurato a me che mai, mai avrei chiesto ancora qualcosa a Michelagnuolo. Invece non ho resistito. Tanta era la voglia che tornasse a Firenze, che lavorasse per me.

E gliel'ho fatto scrivere, proprio da Giorgio pittore e architetto, mi sembra. Era ai tempi di Siena, credo. Quel furbo di Giorgio se n'era tornato da Roma schifato di Papa del Monte, sodomita e tirchio che lo pagava male e poco. Ora, anch'io, se posso, pago male e poco, e meno pago e più gli artisti s'ingegnano a lavorar bene. Questa è la gran scienza del mecenate: tanto e frequente luccicar d'oro una borsa chiusa più che si può. E così avevo fatto tornare Giorgio a Firenze. Quello è un tipo viziato, che ama gli agi, e con un poco di apparenza l'avevo fatto mio. Ma Michelagnuolo gli voleva bene, e pensavo che se lo avesse raccomandato lui, sarebbe tornato a Firenze. Quasi gli dettai la lettera. Oh, fu un capolavoro di retorica. Sicuro. Capolavoro? Diamine del capolavoro, con tutto quell'uso di retorica e belle lettere, non ha avuto esito. Proprio, si direbbe, non l'ha neppure letta, si direbbe.

E che gli chiedevo io, poi? «'l Duca non desidera altro che godere de' vostri ragionamenti et consigli, senza affaticarvi nell'opere.» Così gli avevo fatto scrivere. E poi, perché gli era nato un nipotino, pregai Giorgio di usare nella lettera qualche parola che lo intenerisse. E quello, da gran ruffiano, trova questa bella e grande invenzione e gli scrive: «'l vostro nipotino, che in spirito conosce la divinità della scultura, pittura et architettura del suo antecessore, credo che, vedendovi, snoderebbe le parole per ringraziarvi». Bella coglionata! Non trovi? «Snoderebbe le parole» che vuol dire?! A questo mi sono affidato per far tornare Michelagnuolo a Firenze. Gran fesso. E pensare che ancora non ero il mezz'uomo che sono.

Il bello è che Michelagnuolo ci risponde. Ma ci mette un mese a risponderci. Un mese! Che aveva da fare di tanto importante da farci aspettare un mese? E sai cosa dice? Ce l'ho proprio in testa, la risposta. «Sappiate per cosa certa che io avrei caro di riporre queste mie deboli ossa a canto a quelle di mio padre.» Capisci, da morto! Non una parola per me, per i lavori che poteva condurre a Firenze. Pensa a tornarci da morto. Come poi è stato. Quel grand'uomo sapeva quel che diceva, mi pare.

La sorte ha così convenuto che mi contentassi di Giorgio Vasari. Ma a Michelagnuolo, di anno in anno, quando pensavo che quello fosse convinto che s'era fatta l'ora sua della morte e volesse finalmente tornare a Firenze per morirvi, gli facevo scrivere. Le solite cose, sempre gli stessi argomenti mi venivano alla mente. Sempre allo stesso modo lo solleticavo. Come uno stupido, come un rimbambito. E non c'era uno in palazzo che si facesse venire un'idea migliore di quelle baggianate che Giorgio gli scriveva. Nessuno. Io mi domando, ma che li pago a fare i consiglieri che non consigliano. Che li pago a fare.

Quando andavo alla Laurenziana mi dicevo: questo mascalzone di Buonarroto fa il perfetto e non lo finisce. Guarda la scala, mi dicevo, è un capolavoro nella mente dell'uomo che l'ha progettata. Ma è venuta poi come lui voleva? Come il suo pensiero? O se n'è stufato così presto che l'ha lasciata terminare a qualcun altro, che gli assomiglia, che gli fa il verso, che lo scimmietta e che è poi tutto quello di lui che io posso permettermi. Capisci, il più grande principe d'Italia ha per architetto un creato di Michelagnuolo, un baciapile, un seconda categoria. Non ci fosse, Michelagnuolo, allora il cavalier Giorgio sarebbe davvero il primo, o uno dei primi. Ce n'è di gente che lo pareggia, ma mica detto che lo superino. No, questo no. Se la batte, insomma. È bravo, se io capisco ancora qualcosa e m'è rimasto un briciolo di cervello che non sia cotto e andato. Ma con Michelagnuolo vivo, chi poteva dire che fosse migliore Giorgio? No, nessuno poteva dirlo. E, capisci, allora subito arrivava la domanda. Perché non l'ho preso, lui che è il migliore e fiorentino; perché lo lasciai a Roma a fare immortali papi mediocri? Che si snocciolano come i granelli del rosario e

poi vanno a finire nel mondezzaio del tempo passato, di quel che è stato. E resta solo l'opera di questo ragnetto scultore e architetto e pittore e rimatore e pensatore. Di questo che usa il cervello che Dio gli ha dato a suo capriccio. E dice di no al suo Duca. E dice, sì che vengo, appena finisco questa cosa per il Papa, sì che vengo, non vedo l'ora, proprio mi sciolgo al pensiero di tornare in patria e morir-ci, magari, e che le mie ossa riposino in patria, solo questo desidero Duca mio, morire in patria, nel dolce suolo immergermi e scomparire e diventare terra e polvere e da terra ritornare nella mia terra. Ah, le illusioni, ah, i desideri. Ah, le cose che avremmo voluto e che non abbiamo potuto avere. Come ci rovinano i desideri inattuati. Forse è così: il mezz'uomo che io sono non è soltanto la metà di quello che desideravo e non ho realizzato. Capisci? Il mezzo che è morto è quello che non ho potuto avere, e il mezzo che è vivo è quello che ho avuto. Nella parte morta ci metto mia moglie Donna Eleonora, la spagnola, *muy hermosa, caliente*, anche se *mas fria del vierno*. E *los niños* che la mal'aria di foce d'Arno m'ha portati via, anzitempo. *Los niños y mi novia*. Roba passata. E Michelagnuolo che non è venuto. Che ha detto no. Anche questo metto nella parte morta che ho. Tutto il resto, tutto quello che ho avuto, lo metto nella parte viva, in questa tremante e tremolante parte viva che mi resta. Che parla a fatica, che scrive a fatica, che sente male, che si piscia addosso e che si caca sotto. Questa parte viva che ricorda sospesa in un mare di ricordi e non so più quali ricordi ricorda. Li pesca come fa un ragazzo sotto un albero d'arancio. Coglie i frutti, a caso, quelli che gli sembrano più belli, quelli dalla buccia più rossa, rotonda, profumata.

Cos'era, quell'inverno? Proprio l'anno prima che *mi novia* morisse, che noi ce ne siamo andati a Roma, da Papa Pio, a rendere omaggio al Papa milanese che si prendeva il mio nome e il mio stemma. Che si faceva una discendenza che non aveva. Ma sì, che facesse quello che voleva, Papa Pio, se voleva lo stemma con le palle, che se lo prendesse. Faceva lustro anche a noi. Il terzo Papa in mezzo secolo. E così ce ne siamo andati a rendere omaggio al parente povero, al ramo cadetto, che nemmeno era ramo cadetto, non era niente, niente di niente. Un Medici milanese. E così siamo andati a Roma. Cos'era?

L'ottobre del 1560, credo. Quel tempo lì, comunque. Tempo lontano, molto lontano, quando noi e la corte andammo a omaggiare il Papa. Ma io, tu l'hai capito benissimo, perché sei meno stupido di quello che mi si diceva tu fossi, ero andato a Roma per Michelagnuolo. Per solleticarlo, per portarlo via con me. E che cosa fai quando vuoi portar via qualcuno dal posto dove sta? Gli mostri quello che non ha lì e che potrebbe avere da un'altra parte, a Firenze, per esempio. Gli mostri il porfido lavorato, per esempio. E così ho fatto, gli ho portato un ovato di porfido col ritratto di Cristo e gli ho detto guarda quello che potresti fare tu a Firenze, se venissi, io ti darei il segreto della scultura in porfido, il segreto dell'acqua che tempera i ferri per scolpire il porfido. E questo segreto io l'ho e te lo donerei, se tu venissi. Così sono andato con l'ovato del Cristo a casa di Michelagnuolo e lui m'ha accolto sulla porta e la folla era tutta attorno a noi, a Macel de' Corvi, e ci guardavano e applaudivano e quando passavo gridavano «Palle! Palle!» ch'è il grido che fanno quando vogliono omaggiare noi Medici. E Michelagnuolo m'ha fatto entrare nel tugurio che è la sua casa. E dietro di me veniva un valletto che portava l'ovato. Guarda, Michelagnuolo, gli ho detto, guarda quello che sappiamo fare noi, di Firenze. E l'ho detto con orgoglio, perché gli egizi e i greci e i romani prima di noi erano stati i soli a saper lavorare quel magma di sangue che non si doma né col fuoco, né con la punta d'acciaio. E Michelagnuolo, quando l'ha visto, è caduto come in un brodo di giuggiole, proprio s'è sdilinquito, fatto di latte, liquido liquido, docile come un pupetto. Il porfido, ha detto, che diavoleria è questa? Come avete fatto a trovare la tempera? Che ci avete messo, sangue di serpe? Che altra diavoleria? Il segreto, Michelagnuolo, il segreto, ho detto, non è qui a Roma, è a casa tua, a Firenze, il segreto di questa meraviglia. E pensa, che tu che sei il maggiore degli scultori, e che nessuno ti pareggia, e tu non sai, qui a Roma, qual è la tempera giusta per scolpire il porfido e la sa uno scalpellino di Firenze, uno che ho a stipendio e che mi fa i ritratti di famiglia e di Cristo perché ci provo gusto ad averli, io solo, di porfido, infiniti ed eterni come la fama che mi sopravviverà. Così ho detto. E Michelagnuolo s'è chinato sull'ovato del Cristo, l'ha ammirato e l'ha accarezzato come fosse la carne più dolce della più bella fanciulla di Firenze e ha detto che meraviglia. Solo

questo ha detto: che meraviglia. E ho visto la sua mente, la sua fantasia, il suo pensiero volare lieve, volare via. Verso Firenze, verso casa.

Ho detto, è fatta. L'ho convinto. Guarda lì, come se lo rimira, questo mio bell'ovato di porfido, questo bel profilo del Cristo, questo lavoro di bottega, tutto scienza e niente arte. E mi sono guardato attorno, quanto ero contento e beato. E ho detto, tra me e me, queste due tre statue che il gran vecchio lavora, io le riporto subito a Firenze con lui, e gliele faccio finire, e poi le metto a San Lorenzo, nella Cappella delle Sepolture e se il vecchio campa ancora qualche anno, gliele faccio finire ben bene, pulite e nette. Magari lo faccio aiutare da qualche ragazzo di bottega, glielo metto accanto a lavorare di smeriglio, a finire quello che lui non sa né vuole finire. Ma sì, magari capita proprio questo, che finalmente gli viene voglia di avere bottega e d'insegnare l'arte a qualcuno dei nostri e sta' a vedere che, con Michelagnuolo a casa, facciamo pure scuola. Li metto a palazzo, magari. Certo che lui vorrà andare a via Mozza, a casa sua. Orso com'è.

Queste cose pensavo quei giorni, quando *mi novia, luz de mi vida* era ancora viva, e così i ragazzetti, e il cardinale Giovanni, quello splendore di ragazzo che era proprio il mio orgoglio anche se così riservato. Cupo, mi dicevo, ma di genio. E non sapevo quanto cupo sarei stato poi io, a foce d'Arno, a vedere Eleonora morire, e con lei i figli nostri. Ma è il Signore che dà la vita, nostri sono solo i desideri e suoi gli atti.

Ora, questa cosa di Michelagnuolo che tu torni a ricordarmi, a ricordare a quella metà di me che ancora è vigile, mi riporta al tempo in cui ancora credevo che miei fossero gli atti e i desideri. Tutt'e due le cose, capisci? Volevo e avevo. Credevo di volere e avere. E qualche volta è successo. Ma la sorte ha disposto diversamente. Il mio tempo, quello dei desideri esauditi, era tutto nella gioventù e nella maturità. La vecchiaia è stata per me tempo di chinare il capo. Più volte ho recitato *fiat voluntas tua* quando la sorte m'è stata avversa, più volte l'ho gridato al cielo e dopo averlo gridato, ho chinato il capo. Che altro potevo fare? Che altro?

Così, neppure l'ovato di porfido l'ha convinto. Forse avrebbe potuto risolverlo che vi fosse un medico in Firenze che curasse la renella di cui soffriva. Sorte maligna ha voluto che anch'io ne soffrissi, in quei giorni di Roma, di modo che ne discutemmo, dei disagi, dei rimedi, della pena che avevamo ogni volta che provavamo a pisciare. Ma che medico potevo offrirgli, se non quello incapace e inabile che non sapeva curare neppure il suo Duca?

Eravamo seduti su due sgabelli nel salone al piano terreno della sua casa che gli fa da studio, e ci lamentavamo. Vi fa dolore, mi chiedeva. Molto, rispondevo. E che rimedi avete adoperato? Quelli del mio medico. E voi? Lui m'ha parlato del suo, Realdo, che gli preparava tisane e siringhe e con molto studio e pazienza e sofferenza se n'era uscito di quel male, salvo che tornava, di tanto in tanto, a tormentarlo. Parole di vecchi e malati. E come ci penso e torno con la mente a quei fatti, di noi due, malati e stanchi, seduti sugli sgabelli dello studio, alla luce di una lanterna malferma, come torno a quei momenti, io mi domando che cosa mi balenasse alla mente, e perché invece di pensare alla pace dell'anima, io andassi invece a importunare quel vecchio che era malato e stanco, e prossimo alla fine. La verità è che la fine, per lui, non arrivò che tre anni dopo. E finalmente, da morto, ce lo portammo a Firenze.

Ma poiché in quei giorni io me ne stavo altrove, delle esequie me ne disinteressai e lasciai al principe Francesco il compito di presentare, se avesse avuto voglia; a Benedetto Varchi quello di leggere l'orazione funebre; a Giorgio Vasari quello di preparare il catafalco; ai miei fiorentini quello di piangere la carcassa di quello scontroso che da vivo non aveva voluto onorare la mia memoria con un'opera che restasse più a lungo del brevissimo tempo che c'è dato da vivere.

Ma come i vecchi raggiungono quasi sempre la distanza dalle passioni e dall'ira, così adesso ho malinconia di quella mia rabbia e quasi ne rido. La mia parte malata non soffre né gode e dunque è indifferente. La mia parte sana pena per i dolori che mi perseguitano e così certe vanaglorie, certi capricci, m'appaiono futili. È vero: ho dispen-

sato rabbia molto più di quanto fosse lecito, e rancori, e vendette. E adesso che ho la vista annebbiata, la mente ottusa, e tuttavia vedo meglio di prima e sono più arguto di quand'ero giovane e nel pieno delle forze, sarei magnanimo. Non lo fui allora, perché servivo il Dio del rancore e mi pareva che il potere non potesse tollerare rifiuti. Tali le sciocchezze che si commettono a sproposito, tali i puntigli che m'appaiono ora come errori e mentre li compivo mi sembravano invece cose giuste, da farsi.

Devi abituarti ad ascoltare recriminazioni quando vai a sollevare la polvere del tempo e ti affidi alla memoria dei vecchi. Vedrai, questa sarà una storia di gente vecchia, di gente che ricorda, di gente passata, finita, sterile. Ne avrai presto a noia: paralitici, emiplegici, vecchi capricciosi, piagnucolosi. Ma forse mi sbaglio. La verità è che quando si va a cercare nel passato, bisogna fidarsi della memoria dei vecchi. Più siamo vecchi e più cose abbiamo visto. Non è detto che sappiamo ricordarle tutte. È un'arte ricordare, soprattutto quando si ha quest'età. Magari ricordiamo bene, ma poche cose, qualcuna soltanto. E allora tocca rabberciare tutto l'insieme. Cucire tra loro i frammenti del tessuto; aggiungere, a volte. Abbellire, per rendere la cosa migliore, si capisce. Non è questo quello che la gente vuole? Che ci sia qualcuno che sappia raccontare? Se è questo quello che vuoi, il tuo uomo non sono io. Io sono un mezzo uomo, hai visto.

I vivi e i morti. Quelli andrai a cercare. Gli uni e gli altri. Fidati di me, che sono mezzo vivo e mezzo morto. E sto così in bilico, tra vita e morte, che il sangue nero della mia parte morta si confonde con quello rosso di quella viva e i miei pensieri di vita s'annacquano nel nulla della morte. Io ho piccola esperienza di quell'oltretomba e poco so dei morti. Quanto ai vivi, non saranno mai sinceri. Metteranno sempre la loro storia davanti, perché la credono più importante. Bada alle menzogne e guardati dalle lusinghe. Riconoscerai le une e le altre perché sempre ti appariranno inopportune.

Firenze, salone di Palazzo, autunno del 1570

I Blues

Perch'io nonspero di tornar giammai.

GUIDO CAVALCANTI

Leonardo Buonarroti, nipote

Venite a chiedere a me per primo. Ma degli esordi dei suoi anni romani io so poco o nulla. Sono stato la sua catena con il passato, radici, origini, chiamatele come volete, ma ha negato a me più che a ogni altro il vanto d'essergli vicino.

Io vivevo a Firenze, ma avevo sempre nel cuore Roma. Una volta gli scrissi che desideravo venirlo a trovare in compagnia d'un nostro comune amico e lui subito s'affrettò a rispondermi, per tenermi alla larga, con un tono che m'offese: «Non mi mancherebbe altro che avervi a far la cucina».

Mi considerava un incomodo. Del resto, c'ero abituato.

E ancora: gli avevo mandato delle camicie in dono. Sapevo che amava i lini candidi. Li amava, ma non quelli che venivano da me. Mi rispose in questo modo:

i'ò riciévuto con la tua letera tre camicie, e sonmi molto maravigliato me l'abbiate mandate, perché son si grosse che qua non è contadino nessuno che non si vergognassi a portarle; e quando bene fussino state soctile, non vorrei me l'avessi mandate, perché, quando n'arò bisogno, manderò i danari da comprarne.

E sempre aveva a dire e a fare con i denari. Era sospettoso, come se, lui ricco, noi fossimo in attesa che morisse e ci volessimo far ricchi delle sue eredità.

Sovente minacciava di destinare altrove i suoi averi; e mi teneva sotto una spada di Damocle: «Fa' d'esser uomo da bene, altrimenti ti fo intendere che tu non goderali niente del mio».

Ecco, capite con chi avevo a che fare.

A me sempre hanno detto che ero inadeguato, goffo, incerto. E m'è capitata questa tegola: essere l'unico nipote d'un genio che aveva, per di più, caratteraccio.

Ora, siccome non mi voleva a Roma né mi raccontava quello che faceva, io che posso dirvi?

In tante lettere che ci siamo scambiati non m'ha mai detto nulla delle sue opere. Pensava fossi stupido e ignorante e così gli era superfluo raccontarmi delle bellezze che scolpiva, dipingeva, costruiva.

Si parlava di soldi, questo è vero. Spesso me ne mandava e voleva che mi occupassi delle faccende sue qua in Firenze. Ma, allora, non ero proprio stupido come la gente sussurrava alle mie spalle. Però dell'arte sua: niente. Era un segreto.

Pensare che tutti gli anni che lavorò alla Sistina, a San Pietro, alla tomba di Giulio, con me non volle parlarne mai. Zero carbonella è quello che potrei dirvi di lui come artista.

Dell'uomo so molto; del suo carattere, delle sue sfuriate e dei ripensamenti e dei passi indietro.

Ma forse vi converrà tornare a me quando si tratterà d'altro. Della sua morte, per esempio; delle faccende dell'eredità; delle beghe con il Granduca e con i notai e di come pensammo che andava sepolto a Firenze; del viaggio clandestino cui sottoponemmo quel corpo e della fatica mia perché la memoria di quest'uomo non avesse a scontare le asperità del carattere, le stravaganze, gli errori. Ecco, per questo fui adeguato. Del resto, non c'era nessun altro che avrebbe potuto. E, in qualche modo, mi consolo che l'immagine di Michelagnolo che voi conoscete un poco l'ho costruita io, smussando, nascondendo, cancellando.

Quel che ho fatto, l'ho fatto in buona fede, e sempre sorretto dall'affetto profondo che avevo per mio zio; anche se certe sgarberie io non l'ho mai dimenticate. Ma sono stato magnanimo come lo è chi, alla fine, ha potere sulla memoria e sugli atti d'un uomo ch'è rimasto solo.

Di quel carattere io ho assaggiato solo il fiore appassito e m'è sempre rimasta in ombra la radice che l'ha fatto così e non diverso, e credo dovrete andare molto indietro nel tempo per cercare di capire cosa l'ha fatto a questo modo e chi.

Quanto a noi, converrà rinviare ad altri tempi altri aneddoti più interessanti. Via, questo è un piccolo colloquio, e forse deludente, ma vi basti come prologo dei prossimi che avremo, più succosi per voi, ma forse non meno amari per me.

Firenze, casa di via Mozza, autunno del 1570

Tre madri

È nella gran nebbia della notte che noi, a volte imprevedibili, lo visitiamo, come figure che vengono da lontano, come un'unica figura che ha tre nomi, tre volti, tre affetti.

È in quel momento, nel mezzo di un sogno, o durante una difficile e faticosa insonnia – quando irrefrenabile gli torna la nostalgia per i tempi belli, quando è vinto dalla tenerezza, dal ricordo della tenerezza –, che noi ci facciamo avanti e portiamo con noi una memoria ch'è forse accennata, ma perfetta e luminosa e commovente.

Ognuna di noi ha un vuoto, una mancanza, una privazione e ciascuna di noi, per lui, rappresenta qualcosa di mancato, di perduto, d'irredimibile.

Siamo magiche – perché veniamo dal nulla e doni magici portiamo – perché hanno profumi, colori, suoni che feriscono, inteneriscono e tuttavia questi doni sono fatti di nulla, incorporei, insapori, incolori, silenziosi.

Io, nove mesi l'ho avuto in corpo, condividendo con lui il fluire del sangue, gli umori, i dispiaceri, la solitudine.

Eravamo nel Casentino, perché mio marito Ludovico era a quei tempi podestà di Chiusi e Caprese.

Ricordo quando nacque, nel cuore della notte. E in quale altro momento della giornata poteva vedere la luce, lui che della notte è stato cantore...

Fu da un saggio del paese, un uomo silenzioso che ogni notte scrutava il cielo, misurando il corso delle stelle e il variare delle costellazioni, che gli feci tracciare l'oroscopo. E la linea che quel vecchio segnò per mio figlio, certamente era magica e già indicava i percorsi che il mio Michelagnio avrebbe seguito, le fortune e le disavventure. Parlò di Mercurio e Venere, della sapienza e della bellezza che abitavano la casa di Giove – il potere – e che lo avrebbero condotto alla perfezione nell'arte e nell'ingegno. Ma a quel pronostico, che io interpretai come favorevole, il saggio aggiunse una postilla: solitudine disse, molta e feroce solitudine.

E subito, poche settimane dopo quell'incontro, mi resi conto che

la profezia s'andava perfettamente modellando sui casi della vita. Ludovico dovette tornare a Firenze ed io con lui, perché è giusto che una moglie fedele debba seguire il suo uomo. Ci fermammo a Settignano poche settimane e una sera, prendendomi da parte, Ludovico mi disse che aveva già preso accordi con una balia del luogo e che aveva stabilito che, piuttosto che condurlo a Firenze con noi, Michelagnolo restasse in paese, perché crescesse sano e forte. Sulle prime si pensò a un breve periodo, l'estate appena. Ma all'estate successe l'autunno e all'autunno l'inverno.

Andai alla casa della balia, ch'era figlia e moglie di scalpellini (perché quella è terra di scalpellini). Entrando, subito mi colpì il colore bianco e la polvere sottile che ricopriva quel luogo. Sembrava nebbia, talco, pulviscolo. La donna mi apparve in fondo alla sala, immersa in quel biancore indefinito. S'alzò e mi si avvicinò. Prese Michelagnolo dalle mie braccia e lo spogliò. Compì strani movimenti, torse le braccine e le gambe sottili, solleticò i piedi e schioccò le dita vicino alle sue orecchie. Il bambino è magro, ma sano, disse, e lo abbracciò.

Era un ragnetto quando sua madre lo portò da me. Un ragnetto nero, fragile ma scattante. Aveva pagliuzze d'oro nell'iride, e quando gli porsi la zinna per allattarlo, la strinse con forza, e succhiò avidamente. La madre era rimasta vicina per sincerarsi che avessi latte e che il mio latte non lo disgustasse. Mentre il padre e mio marito discutevano dei termini del contratto lei mi mostrò il corredo che aveva preparato: le fasce, le lenzuola, le berrette di lana e di lino, l'immagine della Madonna che appese sopra la culla.

Dopo tre mesi, quando m'aspettavo che tornassero a riprenderselo, capitò invece un messo con altro denaro e con una lettera che allungava i termini del contratto. *Sine die*, specificò l'uomo leggendolo. Che vuol dire, chiesi. Vuol dire che lo crescerete voi, rispose, accarezzandolo. Almeno per un paio d'anni. L'uomo si guardò attorno e si pulì dall'abito nero la polvere di marmo che lo aveva imbiancato.

Dunque sono io che l'ho svezzato, che gli ho insegnato a camminare, ed è stato a me che ha rivolto le prime parole.

So che nel corso degli anni lui più volte ha confessato che quella

passione per il marmo l'ha presa dal mio latte: «Tirai dal latte della mia balia gli scarpegli e 'l mazzuolo con che io ho creato le mie figure». E m'ero quasi convinta che me l'avessero lasciato a vita quando, forse un paio d'anni dopo che la madre era venuta a portarmelo, la vidi entrare, come quella volta, in casa. Guardò ai bambini che io accudivo, perché erano almeno tre, in quei tempi, che crescevo. E cercò di riconoscerlo. Così io chiamai Michelagnuolo che in quel momento era vicino a mio marito e lo assisteva mentre squadrava un sasso, e lo portai da sua madre, e a lei indicai chi fosse suo figlio.

Lo andai a riprendere pochi mesi prima della congiura dei Pazzi, perché ormai c'eravamo sistemati a dovere e la casa era spaziosa e Ludovico voleva suo figlio a Firenze. E così accadde che dovetti chiedere alla balia chi fosse mio figlio e da lei apprendere, com'era il suo carattere, quali le sue paure, e che cosa lo faceva felice.

Le dissi dei sonni inquieti, interrotti frequentemente, della voracità dell'apprendere e della parsimonia del cibo. Dello sguardo attento, e della ritrosia, e della preferenza che accordava al silenzio e alla solitudine. Parrebbe selvatico, se non fosse così fragile, le dissi. La madre si preoccupò pensando che mi riferissi a qualche debolezza del corpo. Risposi che non s'era mai ammalato, ma più che a un toro l'avrei paragonato a un cerbiatto. Del mulo aveva certo l'ostinazione, ma non la sorda caparbia. Mi stupiva e mi meravigliava sempre e per quanto l'amassi, m'ero accorta che rifuggiva per timidezza dalle effusioni. Non amava i baci, le carezze e che dunque s'abituasse ad amarlo consapevole che avrebbe avuto difficoltà nell'avvicinarglisi.

Ascoltai i consigli della balia e cercai d'assecondarlo, in questa sua predilezione per la solitudine. Lo scrutavo di nascosto, quando si trovava assieme ad altri bambini, nella strada. Era sempre in disparte, e incerto, e silenzioso. Perché giocasse con i suoi coetanei io dovevo sempre avvicinarmi, prenderlo per mano, e condurlo nel gruppo. Forse perché era di piccola statura, gli amici non sembravano felici di averlo come compagno di giochi e subito lo relegavano nuovamente ai margini.

Ho vissuto abbastanza per rendermi conto che la profezia del saggio di Caprese s'era avverata e che il prezzo della sapienza e della bellezza che aveva ricevuto, era da scontare nelle lunghe ore solitarie che passava davanti alla finestra. Forse pensava a Settignano, forse intravedeva il futuro, forse era semplicemente un bambino annoiato.

Nessun nome più orribile di quello di matrigna, mi disse un'amica quando le annunciai che avrei sposato Ludovico Buonarroti. Matrigna di quattro figli, mi disse. Matrigna quattro volte. Portai una dote – 600 fiorini – ch'era ragguardevole e portai me stessa all'interno di una famiglia già formata. Come un'intrusa entrai e come un'intrusa vissi tra di loro. Non perché non mi volessero bene, non perché fossero sgarbati o scortesì, ma noi – io e i figli di mio marito – non avevamo memorie comuni.

Spesso li sentivo parlare tra di loro e ridere, e scherzare. Che c'è, chiedevo, e il più grande di loro mi rispondeva: niente, ricordavamo. Soltanto Michelagnuolo sembrava anche lui non avere questa memoria da condividere. Litigava col padre che l'aveva messo a scuola di grammatica, ma era evidente che s'annoiava, e spesso veniva battuto, anche dai fratelli, che non comprendevano la sua natura solitaria. Io lo comprendevo perfettamente, perché altrettanto solitaria ero in quella casa.

Ora devo soltanto aggiungere che anche quando appaio in sogno, in compagnia delle altre donne che gli hanno fatto da madre, io mi tengo in disparte, un passo dietro Francesca e la balia, e a questa lontananza sono abituata. Ma non ho rimorsi, non ho rimpianti, non ho venduto, né comprato o ceduto o affittato quel bambino: io, semplicemente, non l'ho mai avuto, ma mai ho pensato di poterne disporre contro la sua volontà. Per questo ho l'impressione che, a volte, il suo sguardo incroci il mio e mi conceda di compiere quel passo avanti che è così difficile da accennare. Ho tutta l'eternità davanti a me e così attendo un'occasione più propizia, un sogno più fausto. Tuttavia nell'intimo ho la certezza che anche avendo per me tutto il tempo che mi separa dalla fine del mondo, non potrò mai coprire quella brevissima distanza.

In assenza di tempo e di spazio

Pietro Torregiani, scultore

Voi ve l'immaginate il più piccolo, il più brutto, il più sgraziato di noi che ci dominava tutti? Era così ai tempi di Bertoldo, quando eravamo a bottega a imparare l'arte e quello si piccava d'essere il migliore, il Sotutto, il Saputello.

Dio, mi pizzicavano le mani ogni volta che il maestro ci metteva uno accanto all'altro a copiare le sculture antiche o le pitture di Firenze. Era alto un barattolo ma quando prendeva la sanguigna o la penna e l'inchiostro, diventava un angelo, un serafino sceso in terra e ci umiliava con una supponenza che proprio non potevo sopportare.

Per questo quel giorno davanti alle pitture di Masaccio non ce l'ho fatta a trattenermi perché sentivo che canzonava questo e quello, che sbirciava i nostri lavori e faceva il motto al maestro, uccellandoci.

Dico, qualcuno doveva metterlo al suo posto, ridurlo all'angolo, tappargli la bocca. Io gli ho tappato il naso, e l'ho fatto così bene che ha smesso di funzionare e s'è fatto palta, mucillagine, cascame. Alla fine l'ho segnato che è diventato un obbrobrio, uno scherzo di natura, una figura grottesca con quel naso rincagnato e per tutta la vita so che non ha potuto dimenticare il rumore dell'osso che si frantumava e il sapore del sangue che ha ingoiato a fiotti e che gli è sceso in bocca quasi a soffocarlo.

Forse sarà questa l'opera che di me si ricorderà in eterno, più che le statue che ho scolpito e che avrei voluto più belle e proporzionate di quanto sono stato capace.

L'ho scontata che m'hanno esiliato, che il Magnifico m'ha cacciato a pedate perché gli avevo sfregiato il prediletto, il cocco di mamma; e la mia vita s'è frantumata come il naso di Michelagnuolo e adesso m'hanno rinchiuso in questo carcere di Siviglia e i preti dell'Inquisizione mi metteranno a giudizio per chissà quale eresia che dicono io sostenga, e che non so davvero che cosa possa aver fatto che vada a incrinare il bel sistema che hanno costruito per annientare quelli come me che sempre si sono opposti al potere e ai privilegi.

Da quel giorno non l'ho più visto e credo che se non me l'avessero

impedito a forza, avrei fatto di tutto per non incontrarlo più. Dunque perché venite a chiedermi cose che non posso sapere? Si è rifiutato a un Duca? Ebbene? L'avrà fatto per un suo tornaconto, statene certo.

Quanto a me, in queste lunghe notti che rimango in attesa del processo e della sentenza che sembra già scritta, ho pensato che non mi rimaneva altra possibilità che agire per mio conto e privarli della soddisfazione che proveranno nel condannarmi. Già da un paio di giorni rifiuto il cibo e per non avere la tentazione, rovescio la brocca coll'acqua così che non mi sia possibile dissetarmi. Già la mia lingua s'è gonfiata e lo stomaco mi brucia e la pelle è diventata tutta una grinza e si squama soltanto a sfiorarla.

Ho serrato la mia bocca alla parola e al cibo come se l'avessi cucita col canapo di cammello e attendo che il mio corpo vinca le passioni e i desideri della carne; attendo che lentamente s'affievolisca anche se il rancore che provo per il mondo non scema d'un cubito e piuttosto mi sembra che si rinvigorisca in questa negazione che affermo, in questo «no» che ribadisco e che per uno strano caso mi sembra più chiassoso del dire e più agitato del fare. Così credo che sarò ricordato solo per il male che ho fatto in gioventù e per quello che sto rivolgendo verso di me e che determina la fine della mia sventurata esistenza.

È giunto adesso il momento, perché sin troppo ho parlato e persino a vanvera, che serri per sempre la bocca alla memoria e ai desideri; alla menzogna e alla verità che sono tutte facce diverse d'una medesima iniqua sostanza.

Neppure un motto in più; neppure un boccone in più. Andrò scavandomi la fossa dall'interno, perché mi risucchi finché di me non resterà che un involucro vuoto.

Siviglia, prigionia dell'Inquisizione, primavera del 1528

Fra' Sebastiano del Piombo, pittore e piombatore apostolico

Suono il liuto nelle notti di malinconia e so trovare nella memoria i paesaggi che m'inteneriscono, che muovono al pianto e che rendono le mie note più morbide e dolci.

Adesso che gran parte della mia vita è trascorsa e che il mio sguardo è tutto rivolto a quello che è stato, mi è gradito ripercorrere quei giorni.

È stata la notte, il tempo che più mi si confaceva. I paesaggi al chiaro di luna, i boschi umidi e la terra bagnata; le figure scure, dalle ombre opache e diffuse. Così non è stata la passione feroce il mio sentimento; molto di più io ho goduto della languida malinconia.

Adesso, io sono uno lontano. Di Michelagnuolo ho vaga memoria e dimenticati sono gli anni in cui fummo amici. Ho subito la sua ira e non ho saputo riallacciare la nostra amicizia in modo che il poco che avrei potuto salvare mi soddisfacesse. Forse, come spesso accade, sul letto di morte di uno di noi due, l'altro si accosterà con rimpianto e con il desiderio della riconciliazione. Ma adesso la distanza è vasta e giova più dimenticare l'astio che rammentare l'affetto tradito.

Tuttavia voi mi chiedete di quei tempi e di come Michelagnuolo decise di abbandonare Firenze e le opere che lì eseguiva per tornarsene a Roma a dedicarsi ad altre opere tutte ancora da creare.

È cosa che so fare.

Erano anni complessi. Papa Clemente era solitario e cupo, e mai più s'era ripreso dall'umiliazione del Sacco del 1527. Pensava alla morte; costruiva pozzi profondi e neri in Orvieto con la scusa di cercare l'acqua ma con il segreto desiderio di penetrare l'oscurità più remota. Immaginava sepolcri per sé, e per i suoi avi. Io gli ero vicino e per quanto potevo, con il liuto o con la pittura, cercavo di sollevarlo dall'umor nero. Ma quello, quando avvolge un uomo, non lo abbandona più. Lo fa suo per sempre e tutti i suoi pensieri si seccano come rami di un albero morto.

Per questo Clemente sempre pensava alle Sepolture a Firenze, alla Biblioteca, alla facciata di San Lorenzo. Voleva che la morte fosse vinta, almeno con le opere. E sollecitava Michelagnuolo.

Noi, Michelagnuolo e io, spesso discutevamo di questo o ne parlavamo per lettera. Io ero vicino al Papa, in Roma, e lui a Firenze. Clemente pretendeva che le Sepolture di Lorenzo e Giuliano fossero terminate al più presto perché voleva che poi Michelagnuolo si dedicasse alle altre sepolture, quelle dei Papi Medici: Leone e lui stesso, Clemente.

E spinto chissà da quale foga – forse la premonizione della morte che finì per prenderlo poco dopo – ambiva a una gran pittura del *Giudizio* per la Cappella Sistina. E tutte queste cose le voleva da Michelagnuolo. Io gli spiegavo che non poteva attendersi tanto da un sol uomo. Tu sei un irresoluto fatto e finito, mi diceva. Non devi paragonare la tua pigrizia alla foga degli altri. Ma io sapevo che non si può tirare la corda oltre un limite e che, alla fine, Michelagnuolo avrebbe fatto poco o nulla di quello che gli si progettava. E poi questo andirivieni tra Roma e Firenze, non avrebbe giovato.

È vero. Michelagnuolo aveva gran fame d'opere d'arte e gran voglia di far tutto lui soltanto, non diceva mai di no. Accaparrava, come fosse in previsione di chissà quale gran carestia d'opere. Ma via, morto Raffaello; Bramante morto; Parmigianino tornato in patria e Giulio Romano a Mantova. Chi poteva competere con lui a Roma e a Firenze? Voleva tutto e il Tutto che bramava s'indirizzava sicuramente verso di lui.

Ma vengono le ferite d'amore a scombussolare ogni cosa. L'apparizione di Tommaso, voglio dire.

È stato nel dicembre del 1532 che i due si sono conosciuti. Un uomo di quasi sessant'anni e un ragazzo di venti. Così subito mi sembrò avventata quella faccenda e nata sotto auspici negativi, almeno a prima vista, perché poi i fatti presero una piega più consona, gli esordi promettendo un male che non s'è poi rilevato.

Dico, di quel ragazzo si sapeva che fosse bello e intelligente: una rarità, insomma. Ne era convinto anche Michelagnuolo, anche se poi non era così perfetto come lo si figurava. Ma accadde che, amandolo, Michelagnuolo finì per renderlo migliore di quanto fosse.

S'era abbagliato, io credo, dalla bellezza e dalla perfezione. E la

passione durò anche poi, nel corso degli anni, quando tra loro ci fu amicizia sincera e solida e disinteressata.

Anche con me è successo. Che la sua amicizia m'ha reso migliore.

Per ubbidire ai voleri di Clemente, Michelagnuolo ebbe a tornare a Firenze proprio pochi mesi dopo aver conosciuto Tommaso. Ma il cuore l'aveva lasciato a Roma. Mi scriveva lettere e mi chiedeva che ne era di quel giovane, se sempre gli voleva bene; se la lontananza non aveva affievolito l'affetto. Rispondevo che se ne stesse sicuro dei sentimenti di Tommaso, perché era la persona migliore che si potesse trovare in Roma. Gli scrivevo quello che voleva leggere; ma non era poi lontano dalla verità. Tommaso era un caro ragazzo. Michelagnuolo se ne stesse tranquillo a pensare alla Cappella dei Medici e alla Biblioteca di San Lorenzo, ch  il Papa tutti i giorni mi si raccomandava che lo spronassi, per lettera, a compiere il suo dovere a Firenze.

Mi si dice che a Firenze il dardo di Cupido lo fer  un'altra volta. E che, in quel caso, la passione si rivolse verso quello che noi chiamiamo un poco di buono, un ragazzetto che bussava a soldi.

Non so. Tante sono le cose velate dall'ingiuria e sospinte dalle malelingue, che tutto pu  essere. Ma ogni cosa ha un fondo di bont  e gentilezza e di onesta passione.

Si dice che fu quella relazione a trascinarlo via da Firenze.

So anche per certo del Duca Alessandro, e delle liti che c'erano. E della storia dei soldi che Michelagnuolo voleva indietro e che Alessandro, invece, se ne fotteva. So delle lettere di Papa Clemente a quel suo figlio segreto, Duca senza merito, che aveva nell'animo i piccoli pensieri della serva che l'aveva partorito e non la magnanima mente di suo padre Papa.

Anche per questo Michelagnuolo se ne and  da Firenze.

So che Clemente voleva il grande affresco sulla parete della Sistina e Michelagnuolo m'aveva chiesto di preparare intonaco e ponteggi. Sego che voleva tornare. Lo so cos  bene che poi ci bisticciammo proprio per la preparazione dell'intonaco che non fu come aveva ordinato.

Ma forse   vero che fu il viso e l'animo di Tommaso a ricondurlo a Roma.

Di questa storia, come vi ho detto, io conosco solo gli esordi. Perché poi ci fu la lite, e io non so più quel che è accaduto. Né voglio saperlo. Penso adesso alla mia pittura in Santa Maria del Popolo; agli anni che trascorreranno prima che venga compiuta. Ai miei ripensamenti, alla mia irresolutezza.

Così non mi curo delle passioni altrui, delle anime travolte, degli scatti d'ira. Io procedo lento e continuamente torno su quel che ho fatto, per migliorarlo, per affinarlo perché io non sono mai sicuro del mio operato. E sempre ho sperimentato il nuovo, non contentandomi dell'usato, della noiosa abitudine e della facile perizia.

Anche Michelagnuolo cambiava progetti e disegno più spesso dell'acqua del catino con cui ci si lava al mattino; altre volte era il Papa a cambiare nome, testa e pensieri. Così, lui che aveva sempre davanti agli occhi la *sua idea* – e devo dire che quell'idea era sicuramente perfetta – doveva poi scontrarsi con le *idee* degli altri, con i compromessi delle difficoltà tecniche, con le montagne di scudi che sarebbe costata e con mille altri problemi. È finito che non se n'è fatto nulla e questo gli ha insegnato che una cosa sono i desideri e un'altra è quello che se ne ricava. E che gli uomini dovrebbero contentarsi e non stare a paragonare quello che è con quello che sarebbe dovuto essere; i sogni con la realtà, in poche parole.

La verità è che ognuno di noi ha la sua perfezione e la culla e la nutre come figlia e non vuole che altri la sforzi. E noi, Michelagnuolo e io, è finita che proprio su questo abbiamo litigato, come due fanciulli, come due piccoletti. Lui s'è risentito – peccava molto in questo – e non abbiamo saputo porvi rimedio. Forse Papa Clemente sarebbe riuscito a riconciliare i suoi due artisti; ma i suoi sogni di morte si avverarono forse prima del previsto e ce l'hanno portato via prima che ogni cosa fosse compiuta: i molti desideri di Clemente sono ancora inascoltati e incompleti.

Non c'è potente, io penso, che possa disporre della volontà divina.

Roma, chiesa di Santa Maria del Popolo, 1540 circa

Tommaso de' Cavalieri, gentiluomo romano

Io conosco la passione. So come avviene che si provi l'imbarazzo dell'essere amati all'improvviso, di sorpresa, immeritatamente.

Accadde quando il tempo era freddo e lento. Un lontano inverno, a Roma, nei miei vent'anni. Quando io ero sole dell'universo, macchina perfetta e sventata.

A palazzo, mio padre e mia madre dicevano di me, questo nostro figlio sarà il lustro della casata, la luce della famiglia. Le ragazze di Roma, a loro brillavano gli occhi, quando passeggiavo vicino alla Sapienza. O, più spesso, alla Ripa Piccola degli Schiavoni anche le meretrici mi facevano l'occhiolino. Bel Tommaso, dicevano, vieni a cogliere il fiore del mio giardino, è come rosa, e umido e morbido più di un balsamo d'oriente. Profuma di viola, di mentuccia, di lavanda, di quel fiore che più ti piace. Vieni Tommaso e odora il profumo che palpita dentro di me.

Così andavo spesso con la più bella di loro in riva al fiume, vicino alla catasta di legna. Il traghettatore mi salutava e salutava anche la ragazza di turno. Bella vita, ci gridava, spingendo il lungo remo fino a toccare la melma del fiume; a quelle parole, i passeggeri che conduceva alla sponda opposta, ai Prati di Castello, si voltavano verso di noi. Eccolo, allora spiegava indicandomi, eccolo il bel virgulto che tutte vogliono spegnere e assaporare. L'eroe d'Imene, il pargolo di Venere, il Paride fortunato. Forse non usava queste parole il traghettatore del Tevere, forse a ben vedere nulla sapeva d'Imene, di Venere, di Paride. Ma altri motti, attributi diversi m'avrà affibbiato: la gran nerchia, magari, poiché i volgari misurano l'amore a pertiche, a braccia. Nulla sanno delle lievi carezze, dei languidi riposi, del demone meridiano che induce ad ammirare i pensieri che vagano al di sopra di noi o la bella compagna che si distende, in candida nudità, al nostro fianco. Nulla sanno del dolce spegnersi del batticuore dopo l'amore; del lento ritorno entro noi stessi; del montare dell'imbarazzo che mai ci abbandona, dopo che ci siamo abbandonati, dimentichi della vergogna, al corpo di una bella. Misuriamo allora distanze altrimenti mai misurabili, ammiriamo bellezze mai diversamente ammirabili, sogniamo limiti che mai più immaginiamo. Siamo eterni, e perfetti, e belli,

e tuttavia malinconici perché quello che abbiamo posseduto s'è subito spento, e il suo barlume s'oscura e lentamente discende entro di noi con la consapevolezza d'aver potuto e di non aver saputo approfittarne.

Certo, con le donne di Ripetta, non era la purità dei sentimenti ad aver luogo. Piuttosto si pensava soprattutto a prestanza asinina, a natiche sode da pizzicare, a candide mammelle di vacca da stringere sino a provocare dolore e rossore. Si cercava l'ebbrezza di Bacco, l'euforia del vino e della battuta facile. E si rideva. Nel mezzo d'un amplesso poteva darsi che si commentasse la bellezza di un'altra. Che nome ha, le chiedevo. Margherita piemontesa, rispondeva. E quanti anni, quindici credo, per davvero? O per finta? Per davvero purtroppo, diceva e si capiva che già s'immalinconiva, ma no che sei bella e fresca e vellutata, allora le sussurravo accarezzandola, tu sei la più bella, la migliore, se fossi da marito ti mariterei. Davvero? Oh certo, in altri momenti, in altri tempi, se tu non avessi... dillo, dillo pure... se tu non facessi il mestiere... t'avrei... m'avresti?... t'avrei... sposato. Lo giuro. Bugiardo. Sì che lo giuro. Non ci credo, ma tu baciami lo stesso, amore che non sei mio, che non sarai mio se non per questo tempo breve e fugace, diceva. E ti pare poco? le chiedevo. Vola questo momento, rispondeva lei, vola e mai più torna. Tutti i momenti volano e mai più tornano, le dicevo per consolarla, oh, lo so, non c'è bisogno che sia tu a rammentarmelo, ma certi momenti, certi pochi, noi li vorremmo eterni. Sì, eterni, hai ragione a dirlo.

Chiedeva allora, ti resterà qualcosa di me? Certo. E che cosa? I tuoi occhi in questa penombra, mentre noi, sul capanno in riva al fiume, sentiamo i gabbiani gridare e il traghettatore sta già chiamando i clienti per la nuova tratta e canta questa canzone romana dei traghettatori che parla di viaggi di mare e amori lontani.

Credevo di mentire, mentre le dicevo queste che sembravano belle bugie. Pure, a tanti anni, ricordo occhi bruni profondi come l'antro della Sibilla e lacrime a volte sincere e copiose, al momento del commiato. Non c'era prezzo di moneta, allora, che potesse consolare la bella. Perché anche lei soffre di quel momento di verità, e pur se spesso finge per mestiere, per abitudine, per convenienza, a volte è costretta a cedere alla passione e nulla è più bello per un uomo che piegare la mestierante alla sincerità dell'innamorata.

Ho molte di queste vittorie nel mio carniero. Ero, allora, il più bello in Roma, sovrumano quasi. E m'è costata fatica, con gli anni, essere ammirato non come il più bello, ma come sapiente, come erudito, come l'amico più caro e vicino di Michelagnuolo il divino.

Dunque, la cosa capitò improvvisa, perché è di questo che voi volete sapere, come e perché Michelagnuolo un giorno venne a scrivermi quella lettera che ha mutato il corso della mia vita e m'ha gettato in un mondo che non sapevo sarebbe stato mio. State a sentire.

Io, da dilettante, mi esercitavo nel disegno. Credevo che un bel ragazzo, un Apollo quale ero, dovesse avere qualche dote nell'arte. L'idea m'era balenata perché poteva essere buona cosa saper ritrarre le donne che possedevo. Volevo farne un piccolo museo delle conquiste. Alcuni recidono ciocche di capelli, altri sfilano di nascosto nastri di raso, ricami di biancheria, fazzoletti. Io volevo le immagini delle mie donne, i loro volti, i loro corpi che emergevano dalle luci delle candele, i riflessi dei loro capelli corvini. Volevo conservare questo piccolo museo in un mio studiolo che mi facevo costruire da un falegname fiammingo e così, nelle notti solitarie, tornare ad ammirarle, per gusto, per passione, per mio intimo diletto.

Già, la passione. Io la conosco, per averla provata e per averla subita.

Era dicembre, gli ultimi dell'anno 1532. E io avevo vent'anni.

Viene un mio amico, Pier Antonio Cecchino, scultore fiorentino, a palazzo di Torre Argentina e mi chiama e mi dice, vado a Marcel de' Corvi a trovare Michelagnuolo. Michelagnuolo chi, rispondo. Il fiorentino, è a Roma da poco e chissà per quanto ancora resterà, con tutto quello che deve fare per Papa Clemente a Firenze. Vieni con me, insiste. Sarà un'occasione che non si ripete. Io risposi di sì. La cosa mi solleticava: conoscere quel tipo. Un'occasione che non si ripete.

Voi sapete quanto quel pronostico poi si rivelò falso.

Vieni con me, insiste. Adesso che ti sei messo in testa di fare l'artista, di disegnare tutte quelle ragazze che ti corrono dietro, be', se tu conoscessi il fiorentino, e quello avesse voglia d'insegnarti qualcosa, magari le faresti più belle di quello che sono e di come sei solito ritrarle tu. Te ne verrebbe questo, che magari t'innamoreresti di quelle

disegnate piuttosto che di quelle in carne. Non sarebbe un bel cambio, dico io. Certo che no, ma insomma ti verrebbero buone in ogni momento anche quando sei solo e non hai voglia di compagnia, fece quello e si mise a ridere, una bella risata grassa. E sempre ridendo c'incamminammo a piedi, io con i miei disegni sottobraccio.

Mi dice, mentre andiamo, sai lui è uno che va preso così. Magari quando bussiamo ci fa rispondere che non vuole vederci e ci manda via. Magari, invece, ci riceve con tutti gli onori. Secondo com'è l'umore del momento. E non è lo stesso che accade a tutti noi, rispondendo, agire secondo l'umore del momento. Tu non lo conosci, non sai che umori ha e che carattere. Ma insomma è arrivato da poco a Roma e tutti vanno a rendergli omaggio. E sembra giusto che ci andiamo anche noi.

Quando arrivammo era seduto. Leggeva un libro, che poi seppi essere la *Commedia* di Dante. Ci presentammo. Lui chiuse il libro, salutò e cercò con lo sguardo i miei occhi. Cecchino, disse, chi è questo che ti sei portato appresso, che se ne sta lì come uno stoccafisso, tutto ben vestito e imbellettato che sembra la bella statua? È Tommaso de' Cavalieri, voi lo vedete, è il più bel giovane in Roma e, a dispetto della sua immagine, ha anche ingegno che vuol mostrarvi. Ha portato con sé dei suoi disegni, perché voi li giudichiate e lo indiriziate verso il suo sentiero, se questo dell'arte è quello che gli è destinato. Michelagnuolo grugni qualcosa come un sì e tese la mano. Prima che glieli avessi porti, mi sfilò i disegni di sotto il braccio e li distese su un tavolaccio che gli era vicino. Guardò me, guardò i disegni. E fu tutto.

È la notte che porta consiglio. Ma è vero anche il contrario; è la notte che cancella ogni ragione. Perché dev'essere successo di notte, quando era solo, disteso sul suo pagliericcio. Guardava il buio sopra di sé e la memoria del nostro incontro che invece era dietro di lui, e gli solleticava la nuca. Non so se quella fu notte di luna o buia; così non so dire se ripensò a me in penombra, o immerso nel buio delineò i tratti del mio volto nel suo pensiero. Mai più avrebbe ritratto nessun altro, se non me. Io fui l'eccezione di una vita intera. Il mio volto fu l'unico che meritò d'esser replicato da lui.

Di notte gl'infuocai l'anima. Lo trascinai nel sentiero della passione. Per contro, la mia notte fu quieta, se ricordo. Non so se andai anche quella volta a Ripa degli Schiavoni, a consolarmi delle pene della vita con qualche madama di professione. Chi può dirlo? Quei volti, quei corpi, quelle notti, mi si son fatti tutti uguali, adesso. Forse ne feci venire una a palazzo. Era dicembre, e l'umido del fiume non si confaceva a un consesso d'amore. Fu forse a palazzo, con la legna che ardeva nel camino della camera, che ospitai una delle mie favorite. Alla luce rossa del fuoco si mostravano nude e si avvicinavano al letto. Si piacevano a sapersi ammirate alla penombra di quella luce. Io le attendevo e misuravo tra le mie gambe la misura della mia eccitazione.

Credo che sia andata così: copulai con una bella ragazza; strinsi natiche sode, palpai mammelle marmoree al calore del fuoco e della brace che poi lentamente, nel corso della notte, si fece grigia e poi fiamma spenta. Fu il legno di sandalo, che aggiungevo al fuoco, a profumare quella notte. O le bucce di bergamotto e d'arancio che ardevano sul braciere. O forse il sapore di una fica aspra che assaporai nei giochi d'amore. L'ho detto, non ricordo il volto della ragazza, ma potrei giurare che ci fu una ragazza leggera con me, quella notte.

Ma chi distrasse la sua notte di fuoco? Chi lo aiutò a mitigare la sua passione?

Io credo nessuno. Perché, al mattino successivo, inaspettato, mi giunge il biglietto.

Di queste facciate tutta Roma ne ha parlato, sebbene io le tenni gelosamente per me soltanto. E, col tempo, se n'è fatto un mito. Erano solo fogli di carta che dimostravano un affetto. Quando me li portarono, io subito pensai a qualche querela di donne abbandonate. A quelle cose lacrimose, noiose, che accadono sovente a chi sovente muta amori. Strascichi, brandelli di passione sfilacciati che importunano ben oltre il loro tempo. Relitti di altre navigazioni che spiaggiano su lidi segnati dal caso. Chi poteva pronosticare che erano fogli scritti da un uomo già vicino ai sessant'anni e che si prostrava di fronte alla sciagurata e indifferente perfezione di un ventenne.

Devo ammetterlo, l'esordio fu timoroso e balbettante. Come il piede che saggia un terreno scivoloso, frastagliato e costellato di

crateri. *Inconsideratamente*, scrisse. Questa la sua prima parola, la prima che mi dedicò. C'è da domandarselo se veramente egli fu sconsiderato e non piuttosto prudente, attento, sapiente. Se valutò ogni suo gesto e nulla lasciò al caso; se subito ebbe davanti agli occhi il peso delle conseguenze di quel gesto. *Inconsideratamente* non è avverbio che possa calzare a quell'uomo. Proprio no. Piuttosto il suo contrario, tanto in ogni opera d'arte egli fu sapiente e paziente e saggio e profondo.

Inconsideratamente, messer Tomao, signor mio karissimo, fui mosso a scriver a Vostra Signoria, non per risposta d'alcuna vostra che ricevuta avesse, ma primo a muovere come se creduto m'avesse passare con piante asciucte un picciol fiume... ma poi che partito sono dalla spiaggia, non che piccolo fiume abbi trovato, ma l'oceano con soprastante onde m'è apparito inanzi... ma poi che son qui faremo del cuor rocca e anderemo inanzi...

A oceano mi paragonò. Ed ero un ragazzetto di vent'anni.

Riconosceva ch'era tutta farina del suo sacco; che non l'avevo incoraggiato in alcun modo. Le prime righe, che non presentavano alcun aggettivo riferito allo scrivente, le potevo attribuire, come avevo principiato, a qualche ragazza sedotta. Ma fu quel *primo* ad indurmi a ritenerle scritte da un uomo e subito andai alla firma. Non conoscevo, allora, la calligrafia di Michelagnuolo, e voltando il foglio e leggendo il suo nome, pensai, costui mi vuol dare lezioni di composizione artistica, anatomia magari. Sorrisi perché sempre ci lusinga l'attenzione di un esperto – e lui era il sommo degli esperti. Io pensai che in quella lettera di arte si trattasse. Di arte, e che altro, se no?

Ma quanti arzigogoli, ma quali similitudini, «fiumi, spiagge, oceani», e che tentennamenti per quello che doveva essere un semplice assenso, l'accettazione d'una disponibilità.

Mi drizzai sul letto, scaraventai la pelle d'orso e m'avvicinai alla finestra per leggere con miglior luce. L'ambiguità voleva esser svelata senza l'impaccio della penombra.

...e se io non arò l'arte del navigare per l'onde del mare del vostro valoroso ingegno, quello mi scuserà, né si sdegherà del mio disauguagliarsigli...

Mi pareva uno scioglilingua, un nodo gordiano, un gioco di specchi. Chi era l'ingegno valoroso tra noi due, lui o me? A chi spettava l'arduo compito di uguagliare l'altro? Qual era la scala dei valori associati e da tutti accettati? Chi il maestro e chi il discepolo? A che cosa voleva infine preludere questo rimescolar le carte? Non c'era luce del mattino bastante a sgombrare la confusione che mi avvolgeva mentre leggevo. Pensai la lettera come un tranello, uno scherzo ozioso, una beffa avanti Carnevale.

Perché, come considerare un biglietto dove venivo descritto come «luce del secolo nostro unica al mondo»? Proprio così diceva. «Vostre Signoria, luce del secolo nostro unica al mondo, non può soddisfarsi d'opera d'alcuno altro, non avendo pari né simile a sé.» Ora, io sapevo bene d'esser raro, per bellezza e ingegno, ma ero solito sentirmelo dire dalle ragazze, e ancor di più da quelle un poco passite che con maggior difficoltà trovavano compagni, perché quelle ancora in fiore non hanno bisogno di tanti complimenti.

Le sue parole dunque tessevano non dico menzogne, ma esagerazioni. Aggiravano la verità con iperboli, fantasticherie, soprusi della misura. E mi pareva strano perché quell'uomo, per come l'avevo conosciuto appena il giorno avanti, sembrava alieno dall'arte dei cortigiani, che è semplicemente quella di esagerare poche qualità.

In più, s'immalinconiva, si rimpiccioliva, per paragonarsi al pallone gonfiato che aveva fatto di me.

E se puro delle cose mia, che io spero e prometto di fare, alcuna ne piacerà, la chiamerò molto più avventurata che buona... il tempo presente, con tutto quello che per me è a venire, donerò a quella, e dorràmi molto forte non potere riavere il passato, per quella servire assai più lungamente che solo con l'avenire, che sarà poco, perché son troppo vecchio... Leggete il cuore e non la lettera, perché «la penna al buon voler non può gir presso»... quanto è da maravigliar-

si che Dio faccia miracoli, tant'è che Roma produca uomini divini.
E di questo l'universo ne può far fede.

C'è da commentare queste ultime righe della lettera? Mettetevi nei miei panni: il maggior artista vivente mi fa questa sviolinata. Neppure fossi la più bella donna d'Italia. Mi dona il suo tempo, il presente e il futuro e, con un'acrobazia degna di Eraclito, piglia per la coda anche il passato per donarmelo. Per fortuna che questo tempo andato gli sfugge di mano, e non può maneggiarlo a suo piacere, per far piacere a me. Dunque questo è il suo rammarico: non poter nulla sul tempo trascorso; non poter tornare indietro per modificare il passato, il tempo perduto.

Conosco quest'ansia che non trova rimedio. E che spesso s'accoppia alla gelosia per quel che è accaduto ed è ormai inevitabile. Accade con le donne – sempre le donne, belle e disponibili, mi tornano alla mente – che ad altri si son concesse prima che a me. Come avrei voluto tornar indietro, percorrere il tempo a ritroso; cancellare eventi sgraditi, sbiadire il ricordo di altri amanti, rapire e nascondere sospiri sospirati, ricacciare nel nulla convegni notturni di passioni; ricucire imeni penetrati, sciacquare le labbra dal sapore di altrui baci. Questa malinconia mi prende sempre e ancora: la gelosia del tempo che è stato e che non fu mio. Ugualmente ne soffriva Michelagnuolo. E il rimedio che io conoscevo era soltanto quello di aumentar la foga, di cancellare con la mia passione altre passioni. Andavo a snidare i ricordi altrui, i momenti d'amore che io non avevo provato e mi adoperavo perché scomparissero, amando di più, con maggior passione, con più foga. Ora lo so, ora che navigo con fatica nel mare degli anni della vecchiaia, che è inutile, che è guerra persa, voler cancellare gli amori che ci hanno preceduti, e che tutti i momenti d'amore, compresi quelli dedicati a noi, si confondono negli occhi della nostra donna, si celano dietro sguardi ormai spenti, palpebre scese, nelle pieghe delle rughe che tempo e passione e ricordi d'amore, appunto, hanno segnato nel profondo del viso e dell'animo del nostro amore.

Mi stupisce adesso che Michelagnuolo non avesse ancora compreso che il passato è roba che ormai non ci riguarda, perché non possiamo maneggiarlo, né punto, né poco, e scriveva a me, ramma-

ricandosi di non «potere riavere il passato». Così mi accorgo che quel suo desiderio era fola, vana speranza. Poiché il passato non ci appartiene. È un prestito che ci vien dato, una cambiale della vita che abbiamo vissuta, che andrà prima o poi scontata. Null'altro. È quel che abbiamo fatto, virgola più, virgola meno.

Ecco, così. Io come miracolo dell'universo. Uomo divino. E, per prepararmi a quel complimento, andò a citar un endecasillabo dantesco. Oh, so bene che la penna è spesso inadeguata ai sentimenti; che lo scrivere è una convenzione e che la passione non si trattiene in questa griglia di aste e circoletti, di serpentelli e sgorbietti che colorano di nero i fogli bianchi. Ma che altro ci è concesso, se i baci e le carezze non sono ammessi – o la distanza li impedisce –, che altro ci è concesso se non questi segni che rimandano ad altri, che suggeriscono, che ammiccano e che fanno affidamento sull'altrui comprensione per non precipitare nel vuoto, nel nulla dei gesti che si credono definitivi e che invece cadono inutili.

E così è adesso per la memoria di quei fatti. Mi par di volare sopra passioni sopite; con ala di gabbiano penetro i cieli dei tempi che furono, e quel che ora resta di me non è che una delle infinite possibilità di quel che avrei potuto essere. Ho nostalgia profondissima per quegli esordi e rammarichi e slanci di passione che tornano improvvisi e devastanti per la vita che mi è scorsa e le occasioni che forse non ho meritato.

Questo salone è accogliente, la finestra è illuminata dal sole per gran parte del giorno e se volessimo ancora discorrere di notte, posso far mettere sul camino un braciere di bronzo e far ardere un poco di carbone. Perché la mia età ormai è tarda, e le ossa fredde, e ho bisogno di tepore anche in questa primavera di Roma, e perché mi piace, raccontando, perdermi tra i bagliori delle faville, distrarmi a seguire il gioco delle lingue di fiamma mentre il cuore e la parola tornano a ravvivare passioni dimenticate e mi commuovo e rimpiango e tuttavia sono felice e leggero.

Roma, palazzo di Torre Argentina, primavera del 1575

Francesco Amadori, detto Urbino, scalpellino e domestico

Io glielo dissi subito che potevamo permetterci di meglio che quella casetta buia di fronte alla Colonna Traiana.

Oddio, Roma per me era comunque uno splendore. Venivo da Casteldurante e poi da Firenze che è bellissima, sì, ma non antica. Roma invece era la meraviglia delle meraviglie. E se il Tevere non è imponente come l'Arno ed è più lento e limaccioso, non taglia però come quello la città dritto come un fuso, senza fantasia. No, il Tevere fa una bella ansa, che intenerisce, che è cosa rara, proporzionata, naturale.

Ma la casa, a Macel de' Corvi, poteva scegliersela meglio, se avesse voluto. La verità è che cercava proprio una cosa così, senza pretese. Buia. Quasi volesse nascondersi. Avrebbe potuto finire in Belvedere. Avrebbe potuto comprarsi un palazzo come Sangallo o Raffaello. Avrebbe potuto scegliersi un cardinale, Salviati o Ridolfi, o una famiglia nobile e ricca, come gli Strozzi o gli Altoviti, e vivere con loro. Scelse Macel de' Corvi: il monnezzaro, i macellai, i panettieri, gli scalpellini. Scelse di starsene per proprio conto.

E poi, quando la prese, forse ancora non sapeva che ci avrebbe vissuto per il resto dei suoi giorni. In quell'anno, nel 1532, noi facevamo ancora avanti e indietro tra Firenze e Roma; quattro mesi lì, il resto a Roma. Così aveva deciso Papa Clemente, che voleva che Michelagnolo terminasse le fabbriche di San Lorenzo: la Sagrestia e la Biblioteca. Perché della facciata della Basilica, ci s'era fatta una croce sopra, tanto sarebbe venuta a costare, di marmi, di sculture e d'impresa e mai s'era neppure principiata.

Così io credo che lui avrebbe potuto pensare che una casetta come quella di Macel de' Corvi sarebbe andata benissimo anche se non era proprio la più elegante e preziosa di Roma. Ma poiché doveva starci lontano per dei mesi, era meglio che fosse una casa che non portava via tanto tempo e denaro per mantenerla. Michelagnolo in queste cose era economo. E infatti, quando stavamo a Firenze, la casa era vuota. Ci veniva ogni tanto un amico, a controllare che i ladruncoli non si rubassero le galline e i frutti dell'orto non marcissero; e li coglieva e li regalava agli amici: fra' Sebastiano, don Tommaso.

Ecco, sicuramente così aveva pensato: una piccola casa e un piccolo impegno.

Ma poi accaddero, uno dopo l'altro, come chicchi di un rosario, quei fatti che lo portarono via da Firenze. Papa Clemente che voleva il *Giudizio* dipinto sulla parete della Sistina; la lite a Firenze con il Duca Alessandro; i dissapori con i parenti; l'umiliazione con Febo; e Tommaso che era a Roma e che rubava l'anima e ogni pensiero al mio padrone.

Così come la calamita attrae il ferro e come la bussola indica sempre il nord, l'animo di Michelagnuolo prese quella direzione che l'attrazione gl'indicava e non poté, mai più, volgere altrove lo sguardo.

Delle cose che lui lasciò a Firenze: opere, affetti, sofferenze, volle dimenticarsene. Soprattutto a me dispiace che quelle belle opere, statue e architetture, siano rimaste abbandonate. E che la memoria d'esse si sia cancellata nell'animo di chi le aveva create. Più volte ho cercato di convincerlo a tornare sui suoi passi e se non voleva farlo per onorare un Duca che detestava, che almeno lo facesse per pietà verso la sua arte; che nessun altro vi avesse a metter le mani e rovinasse quelle belle proporzioni. Ma lui ha fatto rocca del suo convincimento e nulla ho potuto contro la sua scelta. E così la casa di Macel de' Corvi divenne il carapace d'una tartaruga, la nicchia d'un molusco, la tana d'un orso. Divenne la sua casa per la vita. E la mia, fino a quando la morte non m'ha portato via.

Perché io subito l'ho capito che in quella casa c'eravamo venuti per morirci. E morendo io, come lui ha scritto, gli ho insegnato a morire. Ma di questi insegnamenti, oggi, morti tutti e due, che cosa rimane. Meglio sarebbe stato imparare a vivere, perché la vita è lunga e difficile e incerta, e l'atto della morte, brevissimo, e facile, e sicuro. E tutti, quando è il momento, sanno come fare, anche se non è cosa a cui ci si può preparare, perché accade una volta soltanto e quella volta basta per sempre.

Clemente VII, sommo pontefice

M'hanno sistemato in un luogo che non mi compete, nell'abside della Minerva, sebbene avessi lasciato altre disposizioni per il deposito che, come sapete, doveva essere a Firenze, in San Lorenzo, assieme ai grandi della mia famiglia. Sconto la sconfitta del Sacco forse; l'assedio a Castello; il riscatto coll'oro delle indulgenze; la fuga di notte; l'esilio a Orvieto; e il ritorno da perdente, quando tutto era stato distrutto e l'Urbe abbandonata al suo destino. Allora, come un penitente incapace mi lasciai crescere la barba in segno di lutto. Per un caso singolare, sento che ancora adesso, qui nel sarcofago, è l'unica parte di me che sembra desta, che procede verso l'infinito che m'attende.

Sconto i miei peccati che furono la sfortuna e l'infingardaggine ma soprattutto una singolare discrepanza che m'ha sempre messo fuori dei tempi. Li vissi in distonia, scegliendo il momento sbagliato, il luogo inopportuno. Anche la morte m'ha preso fuori luogo, se pensate che fui io a suggerire a Michelagnuolo le Sepolture e persino l'idea del *Giudizio* e non ho visto nulla di tutto questo e sono stati altri a prendersene i meriti.

Ogni cosa è andata storta e ha determinato il mio fallimento o forse è stato questo a determinare la piega sbagliata che ne è derivata.

Alcuni parlano anche di sacrilega presunzione perché hanno visto nei miei progetti una nuova di torre di Babele che voleva opporsi al destino dell'uomo ch'è quello di non terminare le opere e di testimoniare la propria fragilità. È vero. Volevo vincere l'infinito, volevo lasciare traccia di me duratura e perfetta e ho creduto che Michelagnuolo fosse l'uomo che poteva compiere il progetto, portarlo a buon fine. Ma Dio ha inviato l'Angelo sterminatore e le sue schiere che hanno devastato i miei possessi, cancellato i buoni propositi, ridotto me alla stregua d'un forzato alla galera.

M'ero affidato a Michelagnuolo perché lo credevo capace di realizzare i miei progetti e quello, lusingato dalla grandezza delle mie idee, s'era infervorato e l'avevo convinto tornare a Firenze a dar fondo ai miei desideri e a costruire la Cappella delle Sepolture che, nei miei

progetti, doveva vincere la morte infinita e quasi far tornare in vita i morti così com'era stato per Lazzaro la cui storia avevo voluto che Sebastiano mi dipingesse, perché facesse il paio con quanto andavo costruendo a Firenze.

Pretesi che in San Lorenzo, alle Sepolture, i preti dicessero messa per i defunti in perpetuo perché ero convinto che le pene del Purgatorio e dell'Inferno potessero alla lunga accorciarsi con tutte quelle infinite liturgie ma è andata diversamente, perché altri e non io sono lì racchiusi e ad altri i preti di San Lorenzo stanno riducendo lo sterminato strazio della dannazione. A me, di tutta quella faccenda di pregare e dir messa in perpetuo, non me ne viene in tasca proprio niente. A volte sogno che, come nel dipinto di Sebastiano, s'apra un giorno la lastra e qualcuno mi chiami, secondo quanto accadde a Lazzaro, e possa sorgere dalla sepoltura e gettare scompiglio e meraviglia negli astanti. In quella gran tavola, che Michelagnuolo ha così ben composto tanto che Sebastiano per una volta non ha avuto difficoltà a compiere, c'è gente che si tura il naso all'apparire di Lazzaro e si ritrae, atterrita da quel caso impensabile: che uno ritorni dalla morte. Ma questo era quello che disegnavo di fare: tornare dalla morte, ridurne il regno, avvicinare la beatitudine della fine dei tempi.

Per questo volevo il *Giudizio* alla Sistina, che fosse molto più grande e molto più bello e molto più vicino al vero di quello di Luca Signorelli a Orvieto che ho a lungo ammirato durante l'esilio e che però mi metteva a disagio perché sembrava artificioso e poco terribile anche se ricordo bene quei corpi che emergono dalla terra come bruchi finita la pioggia. Per questo ho voluto che si scavasse il pozzo di San Patrizio che avrebbe dovuto perforare la crosta della terra e avvatarsi fino al nono cerchio degli Inferi e come san Patrizio io avrei conversato col Gran Tentatore e lo avrei vinto perché i miei progetti erano davvero splendidi.

Questa era la gran macchina che avevo immaginato: avvicinare la fine, accelerare la Resurrezione della carne, dominare il tempo dell'aldilà, cancellare i Novissimi. Così ogni cosa era stata pensata e per questo volevo che alle Sagrestie si dicesse messa perpetua e che Michelagnuolo dipingesse le lunette con la Resurrezione e la Scesa al Limbo.

Chi poteva immaginarlo che venissero le beghe degli innamoramenti di Michelagnuolo e il malumore che il Duca Alessandro covava verso di lui e che nelle more di quella fabbrica io mi spegnessi come una candela a cui manca l'aria. Che, insomma, il Diavolo ci mettesse la coda.

Ora me ne sto che non è accaduto nulla di quello che sognavo e attendo che il tempo della Resurrezione dei Morti si faccia secondo sua natura e che al cospetto del Dio Creatore io giunga a scontare i miei errori e paghi la pena eterna delle mie colpe. Ma fino a che quel tempo avvenga e sarà lontanissimo perché, avendolo combattuto, so la durata dell'infinito che mi separa da quell'evento, rimango qui in attesa, indifferente alle pene degli uomini e penso agli errori e alla sfortuna e che forse non basteranno tutti i secoli a venire per concepire un'idea altrettanto splendida e una presunzione altrettanto blasfema.

In Santa Maria sopra Minerva, in assenza di tempo

N.N., amico di Febo di Poggio

Io, di Michelangelo, quando se ne stava a Firenze, posso dirvi solo quello che m'ha detto Febuccio. E tante volte me l'ha detto e ridetto e raccontato e riraccontato, che potrei dirvelo anche a memoria, a occhi chiusi, come si dice. Poi, in confidenza, fra di noi, che quello che raccontava Febo corrispondesse al vero, be', questa è una cosa che non si potrà mai sapere; neppure a cavargliela di bocca, a Febuccio, sotto tortura. Perché quel ragazzo, alla fine, s'è fatta una fama, buona o brutta che fosse, proprio grazie a quelle storie che raccontava intorno a lui, allo scultore, a quello che era successo quando Michelangelo è tornato a Firenze e quando poi se n'è ripartito, in furia, proprio quasi da un momento all'altro.

Io riferisco sempre quello che m'ha raccontato Febo, così non crediate che quello che dico è quello che penso. Quello che penso io è che Febo era un gran fanfarone e se c'era una verità nelle sue parole, era mischiata a cento e cento fandonie. Però siccome è questo quello che volete sapere – quello che diceva Febo – ascoltatelo da me, che lo riferirò meglio che posso.

Ognuno tira acqua al suo mulino, e Febo ha detto che era stata colpa sua, che Michelangelo era scappato nuovamente a Roma. Andate a sentire Papa Clemente, e vi dirà che Michelangelo era tornato a Roma perché l'aveva voluto lui.

Ora, la storia dice che fu per questioni d'arte che se ne andò da Firenze. E questo a noi piace credere perché quell'uomo è noto universalmente per l'arte; mentre invece le cose sue private, le passioni, gli sgarbi, le delusioni amorose, sono cose che riguardano esso lui, e non noi. Dunque diamo per certo che fu Clemente a volerlo a Roma. Ma nulla c'impedisce di pensare e credere e confermare che quella partenza andò a risolvere una questione privata che lo corrucciava.

Febo ha detto che Michelangelo lo ha fuggito, ch'è scappato. Proprio così. E quando lui ha saputo che l'altro sarebbe partito per Roma, è corso, ma non ha potuto salutarlo, abbracciarlo. E sapete come fe-

ce a sapere della partenza dell'altro? Fu Michelangelo a scriverglielo. Ora, voi mi dite, a quanti doveva Michelangelo scrivere per avvisare della sua partenza? Dal Duca Alessandro in giù, ne aveva almeno un centinaio a cui mandare un biglietto di commiato. E a chi lo scrisse, quell'unico biglietto? A Febo. E, di più, insieme al biglietto, scrisse dei versi.

Io, questi versi, li so a memoria, tanto Febo me l'ha ripetuti, giorno e notte, notte e giorno. Quand'era triste; quand'era allegro. Andavano bene per tutte le stagioni, per tutti i momenti.

Erano, sì, versi di uno che era rimasto scontento e che si lamentava del male che Febo gli aveva procurato. Ma erano versi di uno che si rammaricava di una passione che non era risolta, come è giusto ci si rammarichi di ogni fallimento. Così dicevano:

Vo' sol del mie morir contento veggio:
la terra piange e 'l ciel per me si muove,
e vo' men pietà stringe ov'io sto peggio.

O sol che scaldi il mondo in ogni dove
o Febo, o luce eterna dei mortali,
perch'a mme sol ti scuri e non altrove?

Capite, che quando uno giovane e povero di denari e di spirito, come il mio amico Febo, riceve da uno come Michelangelo un sonetto – un brandello di sonetto – così, il minimo che fa è che si monta la testa. «O Febo, o luce eterna dei mortali.» Voi non v'inorgogliereste se qualcuno vi chiamasse così, foss'anche un sempliciotto e non il più splendido degli artisti? Io credo di sì. E così è accaduto di Febo.

Proprio a essere fiscali, a ben leggere, io ci vedo molta banalità in quelle righe e anche una certa presunzione. Banalità perché sono versi scopiazziati, e presunzione perché non è poi che il mondo s'interessi delle delusioni amorose di noi uomini, anche di quelli illustri come Michelangelo. Ma mettetevi nei panni di Febuccio, che allora, nel 1534 o giù di lì, era proprio un ragazzino senza arte né parte e che gli era capitata quella fortuna, che Michelangelo lo coccolasse. Un provinciale, uno venuto dal contado, che a Firenze era reputato

poco o nulla, all'improvviso gode di questa notorietà per essere il favorito del principe degli scultori.

L'altro era un uomo vecchio. Il naso rincagnato, le spalle ingobbite, idiosincrasia a fiumi e caratteraccio. Spesso pisciava sangue e sassi. Offriva questi doni a chi gli andava incontro a braccia aperte. Questo ha offerto a Febo.

Ci conversava Michelangelo con Febuccio; mangiavano assieme; passeggiavano e discorrevano nelle notti luminose e tiepide dell'estate. Michelangelo, stupefacendo un po' tutti noi, s'era incuriosito di quel ragazzetto. Non so che cosa lo avesse attratto ma gli dava credito – fatto curioso – e gli prestava orecchio anche se il più delle volte era lui a parlare e Febo ascoltava.

Gli raccontava di Roma, e di una certa malinconia che era legata a quella città. Non ha mai fatto nomi, dice Febo, ma io so che la cosa riguardava un altro giovane, nobile e bello, che aveva conosciuto lì e che non gli abbandonava il cuore e la memoria. Capite che questa cosa, a Febo – che Michelangelo rimpiangesse un altro – non era per niente gradita e stentava a capirla, ad accettarla. S'ingelosiva, poveretto. Io lo scuso, perché allora era giovane e credeva di poter possedere il cuore degli uomini. Ma il cuore degli altri è *degli altri*, e noi non possiamo che poco su di esso. Lo abbiamo in prestito, a volte neppure quello, e per poco tempo, e quasi mai fino in fondo. Siamo noi a crederlo, specie se siamo giovani, impulsivi e innamorati. Allora, quel piccolo cupido che svolazza sopra di noi e dardeggia e stuzzica e sfinisce, si prende gioco dei nostri sentimenti. Ah, quanta vanagloria ho letto negli occhi degli innamorati e dei poeti che credono di scrivere versi immortali e invece, a mala pena, solleticano la condiscendenza altrui.

Febo era uno dei tanti. Uno di quelli che credeva d'aver conquistato chissà quale cima impervia; chissà quale torrione inespugnabile.

Ci mise poco a disilludersi. Bastò che Michelangelo si mostrasse più distratto del solito, meno premuroso perché Febo capisse che qualcosa stava andando storto. Era il ricordo del giovane di Roma? For-

se. Questi era bello, ricco, possedeva una certa abilità artistica e una spietata indifferenza per la propria fortuna. Febo non poteva competere con lui. Una volta che venne da me in lacrime, disperato, io glielo dissi. Lo consigliai di accettare il fatto compiuto, di arrendersi all'evidenza; di fare buon viso a cattivo gioco.

Potrai mai averlo tutto, chiedi riferendomi a Michelangelo. No, rispose Febo. E dunque non è accaduto nulla che tu già non sapessi. Lo so, ma mi brucia. Passerà, sarebbe molto peggio se il tuo rivale fosse qui, a toglierti il pane sotto i denti. E fino adesso non è accaduto.

Ma poi accadde anche quello.

Prima che partisse c'era stato uno screzio tra di loro, io credo a causa di un altro giovanetto, di cui non so il nome e che scambiava lettere con Michelangelo. Febo s'era infuriato, aveva messo il broncio, aveva detto: mai più. È vecchio, è permaloso, è possessivo e poi, in aggiunta, va dietro a questo e quello. Non ha un briciolo di dignità, vada a farsi fottere. Così diceva Febo. Ma come si fa a litigare, a troncare con uno come Michelangelo? Via, era ovvio, che avrebbe dovuto fare marcia indietro, umiliarsi, chiedere scusa. E se n'è discusso una volta in taverna, quale doveva essere la prossima mossa, come ricucire il rapporto. Nessuno, né io né lui, avremmo mai immaginato che sarebbe stato Michelangelo a toglierci le castagne dal fuoco, a fare lui il primo gesto di riconciliazione.

Così, mentre stava da me a piagnucolare, a fare il damerino pentito, ci arriva il biglietto. Leggi, mi disse Febo. Lessi.

«Febo, benché voi mi portiate odio grandissimo...» Subito Febo s'alzò dal tavolo e prese il foglio. Fesserie, gridò. Fesserie, quando mai l'ho odiato?! Di', fece a me, l'ho mai odiato? Non so, Febo, non so dirtelo, sinceramente. Forse, no. La passione ci porta, a volte, a pensare cose che non vorremmo, a odiare, per esempio, quelli che vorremmo amare di più. Lo sai, accade proprio così.

Poi, alla fine, anche se in un momento di rabbia, Febo me l'ha detta la verità su quella storia. Gli è scappata dalle labbra e credo che si sia pentito perché mai più l'ha ripetuta quella storia, quasi volesse farmela dimenticare.

Quel giorno eravamo andati a Porta Romana, proprio sulla strada che conduce a Roma, a Michelangelo. Vorresti andare, ho chiesto, mentre ci passava davanti il procaccio che conduceva la posta a Roma. Da lui, ha risposto. Sì, da chi, se no? Da lui, e che ci andrei a fare, la bella statuina? Perché? Credi che gli si è mai rizzato, ha detto.

Io l'ho guardato sorpreso. Mai, ho chiesto. Mai, con me, ha risposto.

Poggio a Caiano, estate del 1568

Luigi del Riccio, banchiere e letterato

Del gruppo che eravamo, io me ne sono andato prima di tutti. Non che sia morto giovane, questo no, perché ho avuto il mio tempo anche se so che cosa vuol dire andarsene, come si dice, nel fiore degli anni, fiore non ancora sbocciato, virgulto acerbo. Questa tragedia la conosco per il caso che è occorso al mio Cecchino e solo io so le lacrime che ho pianto, i lamenti che hanno velato le mie notti.

Ma di noi, vecchi peripatetici che alleviavamo la fatica degli anni con le buone letture e le zoppe rime che componevamo, di noi, Michelagnuolo, Donato, Antonio Petreo e il tipografo Francesco Priscianese, io sono stato il primo ad andarmene.

E così mi torna buono uno fra tanti degli epigrammi che Michelagnuolo per il mio Cecchino m'inviò:

S'i' fu' già vivo, tu sol pietra, il sai,
che qui mi serri, e s'alcun mi ricorda,
gli par sognar: sì morte è presta e 'ngorda,
che quel ch'è stato nun par fusse mai.

Ed è vero che proprio così è qui: quel che è stato sembra non essere mai esistito. E come in un sogno, io adesso rivado a quei mattini assolati, a quei pomeriggi tiepidi di primavera quando si passeggiava e si discuteva.

Furono la poesia e Dante, il nostro argomento. Di quanti giorni ebbe bisogno per scendere all'Inferno, e a che ora del giorno il viaggio cominciò.

Quelle si chiamavano Accademie, e quei quesiti, questioni accademiche, accessorie, ininfluenti, sterili, distanti da quelle primarie. Ora che, serrato in questa pietra oscura, abito le regioni della notte e rammento quelle discussioni attraverso il velo del sogno, io quasi mi stupisco della foga e dell'attenzione che mettemmo per argomentare quei futili temi.

Ora sì avrei l'opportunità di concentrarmi in questioni accessorie, ora che il tempo che mi aspetta è eterno. Non avrei dovuto allora, quando il tempo era segnato e affrettato e molte le occasioni e

pochi i momenti. Ora potrei davvero disquisire sui giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e il Purgatorio e dedicare secoli e secoli a questo tema, e consumare appena un secondo del mio infinito.

Io che per carattere fui riflessivo e dedicai gran parte di me ai freddi conti del Banco, ai ricavati, ai dividendi, agli interessi; e che mi distraevo con l'altrettanto riflessiva arte della scrittura, soffro di un orribile contrappasso: ho tutto il tempo che mi abbisogna e non ho la voglia di occuparlo con i passatempi che erano soliti impegnarmi da vivo. Me ne manca la fantasia, perché nel buio della morte non ho che lievi ispirazioni, folate di vento leggero, che subito si stemperano e, quand'anche riuscissi a trattenerle, dove procurarmi il foglio, la penna d'oca? Poesia è mettere su carta; separarsi dal proprio pensiero, ammirarlo, come ci ammirammo, da giovani, nel fiore degli anni, indossando il più bel vestito della festa, in uno specchio che rifletteva la nostra immagine seducente.

Qui non c'è niente di tutto questo. Né voi volete che ve ne parli. Avete ragione, non v'interessa di me che per quel che riguarda Michelagnuolo. La mia memoria è illuminata di luce riflessa. E forse le mie competenze di prestiti e obbligazioni, cambiali e scadenze, m'impongono che vi parli di questo, anche se non è poesia, né c'è verso di trasformare i conti in altro che numeri e numeri.

Posso dirvi questo: aveva grande rispetto di sé; né gli piaceva passar per fesso. Ora accadde che il primo dei tiranni medicei, Alessandro, quando nel 1530 conquistò il potere, pensò proprio di farlo fesso.

Sapete che io m'occupavo delle sue faccende di denari. Non a quei tempi, ma son cose che, per sentito dire, per qualche brandello di conoscenza diretta, io credo di sapere più d'ogni altro.

La cosa nasce dai tempi della Repubblica, nel dicembre del 1529. Poiché s'è in gravi difficoltà economiche, il Consiglio Maggiore impone a quaranta maggiorenti della città un prestito forzoso a favore della Repubblica. A Michelagnuolo vengono sequestrati 1100 ducati, che non è poca cifra. Come tutte le cose che gli vengono imposte, l'accetta a malincuore. Quando, pochi mesi dopo, la nostra amata Repubblica cade, e il Duca Alessandro entra in Firenze, Miche-

lagnuolo ha paura di vendette; si nasconde ai suoi sicari e solo per intercessione di Clemente VII ottiene la sicurezza dell'incolumità. Ma il credito di 1100 ducati, e un altro di 400 che vantava presso le istituzioni di Firenze, sono disattesi. La legge vuole che il subentrante – Alessandro – acquisti oneri e onori, e prenda possesso delle proprietà nello stato di fatto e di diritto in cui esse si trovano a quel momento. Dunque, sostiene Michelagnuolo, e con lui il diritto, è il Duca che adesso deve restituirgli i 1500 ducati a suo tempo sequestrati dalla Repubblica.

Alessandro, che passa il suo tempo a sforzare fanciulle, massime se vergini e suore, non se ne dà inteso. I soldi vanno richiesti alla Repubblica. Ma la Repubblica è defunta, e tutto passa in cavalleria, come si dice. Trascorrono gli anni, Michelagnuolo resta a Firenze, all'impresa delle Tombe, e continua a sperare che Alessandro onori il debito. Finalmente, nell'estate del 1533 chiede aiuto a Clemente VII, e di questa sua richiesta se ne fa tramite Sebastiano Luciani. Il Papa sembra prendere a cuore la faccenda e rimprovera l'ambasciatore fiorentino davanti a Sebastiano «con tanto impeto e tanta furia et tanto ramarico... con parole tanto terribile che stupiresti sentirle areplicare et non sonno licite a scriverne» così come ne informa Michelagnuolo lo stesso Sebastiano.

Ma lo sfogo è fine a se stesso, e il Duca Alessandro non se ne caglia punto. Sebastiano e Michelagnuolo si scrivono a stretto giro di posta, tanto si vede che interessa la faccenda; e tanto gl'interessa che questa s'intreccia coi preparativi del ponteggio per il *Giudizio* della Sistina, che Sebastiano prepara per Michelagnuolo. Il 2, il 16 e il 23 agosto sono datate le lettere di Sebastiano. Segno che Michelagnuolo subito ha risposto, per sollecitare, per spingere, per ottenere. Le ultime parole che Sebastiano dedica alla questione, nella lettera del 23 sono rassicuranti. Gli confida che l'ambasciatore fiorentino ha scritto a Firenze «cosse grande», che il Duca Alessandro è benevolo e che un segretario del Duca «ve farà mille carezze saravi bonissimo mezo a otenir quello volete da l'excellentia del Ducca».

Bubbole. Michelagnuolo non ottiene il becco d'un quattrino. Alessandro continua a spararsi seghe davanti alle fische più belle di Firenze e se ne fotte del diritto, del Papa, di Michelagnuolo.

Papa Clemente, per non esser da meno, obbliga Michelagnuolo a so-
stare quattro mesi l'anno a Firenze, a lavorare per i Medici. E quei
quattro mesi sono per Michelagnuolo mesi di prigionia, di terrore.
Odia Alessandro, non sopporta la mancanza di libertà, teme per la
sua incolumità.

Così, forse per le minacce di Alessandro, stanco di sentirsi tirar
per la giacca, Michelagnuolo se ne parte da Firenze accettando l'in-
carico di dipingere un affresco col *Giudizio Universale* che Clemen-
te VII vuole sulla facciata interna della Cappella Sistina.

Finalmente, il 5 di gennaio del 1537, Alessandro viene pugnalato da
Lorenzino, con gran soddisfazione di tutti e nostra d'antimedicei,
soprattutto. E per pochi giorni la speranza d'una nuova Repubblica
c'invade gli animi. Ma viene fuori Cosimo, spuntato da un cappel-
lo di mago, tant'è inaspettato, e approfittando di quel vuoto, acca-
parra tutto: trono e speranze. E nel cambio non so chi fu peggiore.

Per Michelagnuolo c'è il colmo poi che il corpo di Alessandro è sepol-
to nella Cappella Medicea, dentro l'urna del monumento a Lorenzo
duca di Nemours, così che, contro voglia e senza neppure sospettar-
lo, ha fatto bellissima la tomba del suo nemico e *Crepuscolo* e *Aurora*
vegliano l'eterno sonno di quel delinquente. Tanto i nostri desideri
sono preda del destino.

Ma questi sono capricci della sorte, dei quali sarebbe conveniente
sorridere. Dei soldi è invece necessario aver rispetto. Per questo Mi-
chelagnuolo me ne dà l'incarico e curo le sue rendite, i suoi interessi.
E la questione del prestito l'ho seguita fino a che, almeno i 400 fio-
rini dell'Ufficio dei Pupilli, finalmente, a otto anni dal credito, ven-
gono saldati.

Per gli altri c'è da aspettare.

Quanto agli altri soldi, i ducati che Firenze non gli rese, io non
posso sapere cosa accadde, dopo esser morto.

In assenza di tempo e di spazio

Donato Giannotti, storico e letterato

Se volete che parli di Michelagnuolo, è bene che si parli soprattutto della pena dell'esilio. Perché questo è stato l'argomento che ci ha uniti. Ed è di questo che parlavamo, scorrendo di Dante, di poesia o d'altro.

Dunque è di questo che io mi sento obbligato a riferire.

Noi siamo stati a Firenze nei tempi della Repubblica. E ne siamo venuti via nei tempi del Principato mediceo. E il nostro esilio, romano il suo, più vario ed errabondo il mio, è stato, comunque, un esser costretti a star lontani da casa. Poco conta che Cosimo lo volesse indietro a Firenze; poco conta che Michelagnuolo gli scrivesse che era pronto a tornare, che altro non desiderava. Lui non tornò. Perché un esiliato è uno che è costretto lontano da casa sua. E non c'è volontà di ritorno, non c'è desiderio che possa vincere il destino.

Noi siamo chiamati i «fuoriusciti». E queste due parole unite insieme – «usciti fuori» – che altro indicano se non la più estrema lontananza che non consente ritorno? Noi siamo al di là del margine che racchiude tutto ciò che noi consideriamo casa, famiglia, patria.

Così siamo stati rivoltati, come un calzino usato, svuotati del dentro, capovolti. Per molti anni – per tutti gli anni a venire – vivremo in incerto equilibrio, perché la terra che ci è lontana ci è vicinissima al cuore, e quella dove abitiamo ci pare straniera, estranea, distante. E il nostro desiderio non ci è mai vicino, perché sempre si allontana verso il suo oggetto, e parte di noi lo segue costante, sfuggendo da noi, dai nostri giorni, dalle nostre ore.

Per questo discutevamo spesso di Dante.

Tu proverai sì come sa di sale
lo pane altrui, e come è duro calle
lo scendere e 'l salir per l'altrui scale.

Noi, i fuoriusciti fiorentini, Michelagnuolo, del Riccio e io non abbiamo più avuto né casa, né famiglia, né patria. Michelagnuolo forse avrebbe potuto, almeno, tornare a Firenze, vivere con i suoi familiari, abitare una casa accogliente, un focolare domestico. Non lo fece, di-

mostrando una determinazione folle. Sebbene parte dell'animo suo non desiderasse altro, ne fu quasi impedito.

Voi mi chiedete che parli di questa sua impossibilità. Sarà cosa difficile perché i suoi sentimenti erano velati, sempre, da mille riserbi. Egli era magnanimo nella generosità di denari, ma parco di sé. Né io ho mai voluto violare questa sua attitudine.

Voi sapete la storia dei pezzi d'oro che non gli furono resi, non devo dilungarmi su questo. Nell'estate del 1534, accadde anche, attesa da lungo tempo, la morte del padre, Ludovico.

Michelagnuolo era tornato a Firenze per finire i lavori alla Sagrestia di San Lorenzo, forse perché sapeva il padre morente, forse per fuggire certe passioni spaventose che lo avevano colpito a Roma.

Come sempre accade quando muore un capofamiglia, nel vuoto che si crea, s'allignano dissapori, contrasti. Rari sono i fratelli che non si litigano, non tanto i denari, ma quel qualcosa di vuoto indefinibile che il morto lascia dietro sé. Così anche lui ebbe a dire con i fratelli. Se ne lamentò in una lettera a Giovan Simone.

Io dissi che avevo facto per tucti voi sempre più che per me medesimo, e patiti molti disagi perché non ne patissi voi, e che voi non avevi mai facto altro che dir male di me per tucto Firenze.

Io non so quel che accadde a Firenze e perché, pur essendo tornato, pur potendo restare, pur non avendo portato a perfezione le statue delle Tombe, lui preferì andarsene. E so che, in una lettera che scrisse a un suo intimo, in quel fine d'estate del 1534, aveva bene chiaro in mente quale sarebbe stato il suo futuro, prossimo e remoto.

Io parto domactina e non tornerò più di qua.

Sapeva bene, mi sembra, che mai più sarebbe tornato a Firenze. Mai più. E ne era così sicuro perché la cosa nasceva da un suo convincimento, non da un bando, come nel mio caso. Perché quando si è banditi, si ha sempre il sogno, la speranza, che un nuovo governo ritiri il bando, cancelli il motivo dell'esilio. Ma quando ci si sente esuli per

torti subiti, per delusioni, per speranze ingannate, si è definitivamente banditi perché è la volontà del ritorno in noi che si fa fioca. È la malinconia allora che ci prende, l'amaro sapore della disillusione, l'inutile affannarsi, i soprassalti del cuore che subito si placano e ci depressimo, perché è proprio il nostro animo che si rinchiude in sé, che ci vieta di essere aperti al ritorno, alla memoria, ai sapori familiari.

L'esule volontario è un timido suicida, che lentamente appanna, sfoca, sbiadisce ogni passione rivolta al suo passato, e tutto si rivolge verso un futuro che non gli appartiene e che non lo appaga e verso un mondo interno che è costretto a indagare. Quello sarà il suo mondo, quelli i suoi orizzonti per il resto di un'esistenza che trascorrerà tra ombre e nebbie.

Per noi, invece, esuli per legge e costrizione, è nostalgia ed esilio il paesaggio che ci si è presentato davanti, quando le porte di Firenze si sono chiuse dietro di noi. Dico al plurale, ma sbaglio, perché persino il condividere la condanna è negato agli esiliati. Come lupi, apparteniamo a un branco, ma come lupi siamo solitari. A volte ci riuniamo, per ricordare i vecchi tempi, per cospirare contro il tiranno, ma sono sentieri solitari quelli che percorriamo e scelte individuali quelle che segnano il nostro destino.

So che Michelagnuolo voleva fuggire e che alla fine scelse Roma, e la piccola dimora di Macel de' Corvi per accogliere se stesso. Attorno a quella buia casa egli ha raccolto gli esuli, i solitari, i lontani. E tutto il circolo di persone che lo accompagnò nei suoi anni romani – anni d'esilio – è una somma di solitudini. Accanto a lui ci fu ghiaccio, cristallo, pietra fredda, metallo ostile.

Il calore familiare lo assaporò – quel poco che riuscì – grazie all'Urbino, a sua moglie Cornelia. Forse grazie a Tommaso, a sua moglie, ai figlioletti, Mario ed Emilio, che gli giocarono sulle ginocchia e gli tirarono la barba, come fanno i nipoti coi nonni. Ma questo fu tutto. Nient'altro mi viene in mente, se non solitudini: me stesso, Luigi, donna Vittoria, il cardinale Cervini, il cardinale inglese, il cardinale Ridolfi, Daniele da Volterra.

Ora, voi capite, che tutto questo accadde per volontà sua. Caparbiamente, s'ostinò a volere questo.

Che altro ho da aggiungere? Raccontare le lunghe passeggiate quando parlavamo di Dante, l'altro grande esiliato?

Ci sarà modo di dire di questo e di altro, ma tutto ruoterà attorno a quel fatto. Lui volle essere lontano. Lui volle soffrire l'esilio e preferì la solitudine al confondersi con gl'indesiderati.

Per capire l'animo di Michelagnuolo dovete pensare a un uomo solo che sta nel buio della sua camera e sente fuori rumori di festa, risa, allegria e frastuoni. Pensate a un uomo che vorrebbe condividere la serenità e che non può farlo perché un'ansia interna glielo impedisce.

Pensate a un uomo che avrebbe voluto una famiglia e affetti e che il destino ha condotto diversamente.

Pensate a un uomo che avrebbe voluto amare e che non ha potuto.

Pensate a un uomo che ha il rimpianto per un volto materno che la sorte ha voluto strappargli quand'era appena un fanciullo di cinque anni.

Pensate alle notti di quel bambino, ai pianti, alle grida inascoltate, all'ombra che gli ha sempre velato il sorriso.

Pensate al bene che gli fu lontano; alla patria negata. Non vi sarà difficile allora figurarvi la somma dei suoi dispiaceri.

E se non vi basta, guardate me stesso, in questo rinnovato esilio veneziano. Guardate un vecchio della mia età. Guardate come il tempo mi scorre sopra, come le passioni mi scivolano via e come tutto mi sembra vano e futile e lontano.

Vivo ospitato in case altrui e mangio alla tavola d'altri. Di me, non ho che il passato. E anche quella memoria è appena percettibile, velata com'è dal danno dell'essere vissuto lontano.

Venezia, sul Canal Grande, primavera del 1570

Iacopo Melegghino, architetto e segretario papale

Che mi venite a chiedere cose che io so soltanto per sentito dire? Per il mio mestiere posso dire di conoscere tutto e tutti: il mondo intero. Ma proprio per questo finisco per non conoscere nessuno. Io raccolgo le briciole dei grandi uomini che mi passano accanto. Odori, immagini fugaci. Posso dare l'ultimo tocco, prestare attenzione al particolare, ma niente di più. Io vedo le cose da vicino, ma sempre di sbieco. Ascolto discorsi, ma non partecipo alla discussione. Custodisco segreti ma di nessuno di quei segreti sono confidente.

È questo il mio mestiere, come dice il nome che lo qualifica: segretario. Che poi vuol dire colui che mette a tacere, che ha mani in pasta, che secreta le cose, che le ripone nel più nascosto cantuccio, che le toglie di mezzo. Io chiudo le pratiche, per intenderci. Appongo sigilli. Recito il *requiem*.

Io l'ho visto ai tempi in cui facevo il segretario a Nostro Signore Papa Paolo. E quelli erano i tempi che lui ancora dipingeva. E per il Papa mio ha fatto la Sistina e poi la Paolina, che quando questa si abbruciò, ne soffrimmo tutti perché avemmo la prova che quelle pitture erano sfortunate. Erano brutte, Michelangelo s'era ammalato quando le dipingeva, e alla fine s'erano pure abbruciate. Le hanno poi restaurate quanto meglio s'è potuto, ma insomma, non è che poi si potesse far tanto di più. Erano nate sfortunate.

Di lui posso dire che se ne stava per i fatti suoi. E Papa Paolo gli voleva bene e a tutti diceva di rispettarlo. Che se Michelangelo avesse fatto ritratti, io sono sicuro che da lui avrebbe voluto farsi dipingere, e più da lui che da Tiziano di Cadore che quando venne a Roma sembrò quasi che fosse venuto a ritrarre i Farnese, piuttosto che a imparare dalle antichità.

Insomma, una sera d'estate – l'anno non lo ricordo, ma erano i tempi che lui appena aveva cominciato a dipingere la Sistina – Papa Paolo se n'era andato a celebrare messa a San Lorenzo in Damaso, al Palazzo della Cancelleria. Perché era proprio il 10 agosto, quella notte, che è la festa di san Lorenzo; la notte che le stelle cadono dal firmamento

e precipitano in un buio che è ancora firmamento, ma che sta in basso, sotto la linea dell'orizzonte e noi non possiamo vedere.

Papa Paolo dopo aver detto messa nella basilica del Santo, invece che tornarsene in Vaticano, aveva deciso di fermarsi a Palazzo San Marco. L'uffa che il Papa aveva per il Vaticano nasce dal fatto che, d'estate, lì non arriva il vento di ponente. La montagna ch'è proprio dietro il palazzo nasconde il fresco del vento e lo devia. Così quella parte della città è calda, afosa e neppure ai piani alti del palazzo c'è refrigerio.

Mentre la città, soprattutto la parte che segue il corso del Tevere, è fresca. Lì s'incanala il vento di mare. Anche i vicoli più bui, vicino al Campo de' Fiori, o al Foro, sono più freschi del Belvedere.

Così quella sera Papa Paolo aveva deciso di fermarsi a Palazzo San Marco, e prendere un bagno nella stufetta di palazzo.

Mentre uscivamo dalla basilica mi ferma e mi dice: Iacopo mio, non ho voglia di dormire col caldo a Belvedere. Prendiamo la carrozza e andiamo a San Marco, e lì, in quella bella stufetta di palazzo, prenderò un bagno fresco, e me ne starò molto meglio che se tornassi in Vaticano. Manda qualcuno ad avvisare a palazzo, che questa notte a noi piacerà mangiare e dormire lì.

Così disse Nostro Signore e subito mandai uno scudiero ad avvisare che quello era il disegno di Papa Paolo e che preparassero l'accoglienza che dovevano.

E mentre percorrevamo la via Paolina, il Papa guarda dal finestrino e poi, salutando la folla che lo riconosce, mi dice, mi piacerebbe che qualcuno mi facesse visita questa sera, che non ho voglia di starmene da solo. Manda un messaggio a Michelangelo, che abita vicino e che se vuole potrebbe venirmi a trovare, che mi farebbe piacere restare con lui a ragionare dell'affresco o di quello che più gli piace.

Come arriviamo a palazzo salgo allo studiolo e scrivo il biglietto per Buonarroti, badando a essere gentile, ma a ricordargli che quello era desiderio di papa e che era più che un ordine, per lui. Ma sempre bisognava andar con i piedi leggeri, con Michelangelo, perché lui montava in furia quando meno l'aspettavi.

E in quella lettera dovevo dare prova dell'arte mia. Essere convincente.

Così incomincio, blandendolo, solleticandolo e subito gli spiego chi è che lo vuole: «Magnifico Messer Michelangelo honorando, Nostro Signore è venuto a fare cantare una messa...».

Mentre scrivo il biglietto la voce di Nostro Signore m'interrompe e mi chiama. Così vado nella stufetta e lo trovo dentro la vasca di rame, che si piglia un bel bagno fresco: digli che m'annoio a star da solo. Scriviglielo, e vediamo se viene a trovarmi. E che mi porti il disegno del *Giudizio Universale* perché avrò pur diritto a sapere quello che mi va dipingendo sulla parete della Cappella.

... Hor perché Sua Santità se trova qui sola et non ha chi la intertenga, desidereria, quando non vi fusse di scommodo alcuno, ragionare con voi et se vi fusse piacere vederia volentieri la pittura della cappella...

Poi termino la lettera, la chiudo con quelle frasi di circostanza che sempre soddisfano il destinatario e lo lusingano, chiamo il valletto e gli dico di consegnare il foglio a mano e di attendere risposta. Conosci la strada, chiedo, e lui risponde, sì, è qui dietro, alla Madonna di Loreto, la casa bassa, di due piani. Proprio di fronte alla chiesa. Sì, proprio quella. Va', gli dico, e torna con lui, se puoi. E mentre quello se ne va, con il biglietto, ho il tempo di meditare sulla sciocchezza che ho appena detto: torna, se puoi, con lui.

Parole vane, come può un messaggero convincere qualcuno. E Michelangelo, poi. Ma mentre sento il valletto che scende di corsa le scale, e va di fretta, perché ha compreso che quel biglietto è importante, e si sente orgoglioso di trasmettere messaggi importanti e, forse, farà proprio di tutto per condurre con sé Michelangelo; mentre penso a questo, mi viene da credere che io non sono poi tanto diverso da quel valletto: trasmetto messaggi altrui. Ed è vero che, mentre li scrivo, quasi mi dimentico che non sono miei desideri. Mentre li scrivo, io li faccio miei. E soffro altrui sofferenze, e subisco passioni che sono d'altri. Si scolora la mia vita, in questi pensieri che mi appartengono solo di seconda battuta, come fossi il suggeritore di una commedia che crede, mentre bisbiglia le battute del copione all'attore di scarsa memoria, d'essere lui l'autore, tanto quelle parole che legge

sono profonde e belle. E col tempo, a furia di ripetere parole d'altri, lentamente se le fa sue e crede, sinceramente, che provengano dall'animo suo. Su quell'illusione costruisce castelli, e dà vita a fantasmi, e arzigogola arabeschi della fantasia.

Ma l'arte è breve, e i sogni si sfaldano, e come un suggeritore è solo un suggeritore, così un segretario è solo colui che ha da mettere ordine nella testa e nei pensieri di quelli che sono più potenti di lui.

Così mi son seduto in anticamera, mentre sentivo il Papa sguazzare nell'acqua fresca. E ho atteso che il valletto tornasse con la risposta alla mia supplica. Da Palazzo San Marco a Macel de' Corvi, sono appena quattro passi, un tiro di schioppo, tanto che un grido lanciato dalla finestra del palazzo arriva allo slargo della Madonna di Loreto. E alla finestra ho atteso, guardando se il valletto attraversasse la piazza da solo, o accompagnando il Buonarroti.

Pochi minuti d'attesa e l'ho visto tornarsene da solo. Subito mi son deluso, pensando che recasse un rifiuto. Poi il lato più cupo di me s'è rivolto a un esito più lieto e ho pensato che, proprio perché portava una risposta favorevole, la recava in fretta, e precedeva così Michelangelo.

Così anch'io ho preso prescia e l'ho raggiunto sullo scalone. Allora, dico, quando lo scorgo salire affannato. Allora? L'hai consegnata? Sì, risponde lui. A Michelangelo? L'Urbino ha aperto la porta. Gli ho detto che la lettera veniva da voi per conto del Papa e tuttavia l'Urbino non voleva lasciarmi passare. Allora ho insistito e finalmente la voce sua, da dietro, ha detto, chi è?, e prima che Urbino spiegasse, l'ho prevenuto, gridando chi mi mandava. Da' qui, ha detto e Urbino s'è fatto da parte, e mi sono avvicinato e gli ho dato il biglietto. Attendo risposta, ho aggiunto. Lui ha letto e si è rivolto a me, di' che va bene. Che m'aspetti. Solo il tempo d'indossare un abito decente per rispetto della persona che vado a visitare.

Così verrà, chiedo. Sì. E alla risposta del valletto mi son sentito bravo e grande. Perché così è: quando le mie lettere vanno a buon fine, so d'essere stato bravo, so che la fiducia è ben riposta in me e che il mio padrone sarà contento.

Ho complimentato il valletto e l'ho mandato via, a soddisfarsi

anch'esso con i suoi pari, a raccontare dell'ambasciata e del buon esito che aveva sortito e ad attendere Michelangelo giù al portone. Lui è corso leggero come Mercurio per le scale e io sono andato alla stufetta.

Nostro Signore è nella vasca, e sopra un leggio ha un libro. Verrà, gli ho detto. Bene, ha risposto. Fa' preparare un'altra luce e portare uno sgabello qui vicino alla vasca, che ci sieda quando arriva.

Ho dato ordine che tutto si preparasse come il Papa desiderava e poi sono sceso anch'io dabbasso, ad aspettarlo. Il valletto era fuori, e scrutava nel buio della notte, se nessuno apparisse da Macel de' Corvi. Finalmente, un uomo piccolo, magro e muscoloso, con capelli neri arruffati e una barba incolta, è apparso dal buio. Recava con sé, sottobraccio, un gran rotolo di carta. Va', ho detto al valletto, raggiungilo e accompagnalo qui. Il valletto è andato, lo ha raggiunto e gli si è messo a fianco. Quando sono arrivati al portone, sono stato io a farmi avanti, e così l'ho preceduto per le scale. Per di qui, ho detto. Vi seguo, ha risposto.

Io salivo di gran carriera, anche se a ogni pianerottolo mi fermavo per aspettarlo. Nell'attesa l'ho sentito bisbigliare, tra il fiatone e i piedi che strascicavano i gradini *pur anco Sua Santità mi dà noia e fastidio*. Che avete detto?, ho chiesto, ma lui non mi ha risposto, come se parlasse tra sé e sé, incurante di me e del mondo. Ha borbottato ancora qualche parola che non ho inteso e passandomi accanto ha fatto conto che io non esistessi e ha proseguito con la sua andatura gobba e veloce. Abbiamo raggiunto la camera del Papa e l'ho annunciato. C'è Buonarroti, Santità. Fallo entrare, ha risposto. Mi son fatto da parte e Michelangelo è entrato nella stufetta. Il Papa era ancora stesso dentro la vasca, ha allungato il braccio che gocciava e ha offerto l'anello; Michelangelo s'è inginocchiato e l'ha baciato. Poi s'è seduto sullo sgabello vicino alla vasca e ha srotolato il cartone che aveva con sé. I due hanno preso a parlare e io, lentamente, retrocedendo, ho raggiunto l'uscita, ho chiuso la porta e li ho lasciati soli a ragionare di quello che un segretario non è tenuto a sapere.

Roma, in Belvedere, autunno del 1550

Francisco de Hollanda, miniatore e viaggiatore

Lungo è il mio esilio. Infinita la mia malinconia.

Guardo le acque di questo fiume che si confonde coll'acque del grande mare Oceano che bagnano queste coste rocciose di terra di frontiera e il mio pensiero procede in senso contrario alla vista che si perde nel grigio della tempesta che va spegnendosi verso la foce.

Da questa finestra osservo le correnti e le navi che solcano le acque e mi concedo un istante d'ozio, così come, immagino, facesse mio padre, quando la stanchezza lo prendeva, la vista si annebbiava e la mano s'anchilosava.

Il mestiere di mio padre era quello di ridurre in piccolo i grandi panorami, le grandi scene. Illustrava libri sapienziali, miniava immagini di santi eruditi che a loro volta miniavano testi sacri. Il suo tavolo da lavoro era ingombro di libri bianchi, di colori indelebili, di lenti d'ingrandimento. Aveva un microcosmo sotto i suoi occhi, più vario dell'intero creato. Era come un piccolo Dio. Davanti a sé aveva modelli della realtà: fiori che subito appassivano, foglie che si seccavano perdendo i colori brillanti che lui, invece, sapeva ricreare e rendere eterni.

Ho proseguito il suo mestiere cercando di aggiungere alla sua esperienza la mia, ma questa somma di sapere, che altrove avrebbe attratto e interessato, non produce altro che indifferenza. Produco un'arte invecchiata, che si rivolge verso di sé, piuttosto che esprimersi verso il mondo: questo è il difetto. Costruisco libri che una volta terminati non verranno mai aperti e mantengono al loro interno una sapienza che appassirà. E con fatica ancora esercito un'arte e un sapere che non interessano più e che, come una donna sfiorita, sono venute a noia.

Forse la colpa è in me, nelle mie esperienze. In quello che volevo dal mondo e in quello che ne ho ottenuto. La colpa è della memoria del mio viaggio a Roma; e del costante paragone a cui avvicino ogni cosa che qui accade, che qui è. Ho seguito un sentiero distante e diverso. Non ho guardato verso l'Oceano, come molti qui fanno; non mi sono rivolto a conquistare i tesori del Nuovo Mondo. Al contrario, sono tornato indietro, verso il passato, incontro al Sole.

È ancora il vuoto che mi opprime, a così tanti anni, a così tanta distanza.

Il mio pensiero attraversa la montagnosa Spagna, e dalle sue coste procede sul quieto Mediterraneo. Ricordo i porti di Maiorca, di Ajaccio, di Livorno e la costa della Toscana. La nave dei pirati che ci si avvicinò e che poi, per chissà quale mistero, mutò rotta, dirigendosi altrove. Ricordo l'attracco a Porto Ercole e il volo degli aironi che per un breve tratto ci accompagnò. Ricordo il forte di Civitavecchia, e l'approdo di Ostia, e il pilota che lì salì a bordo per condurci attraverso le secche del fiume fino alla meta del nostro viaggio. Il pilota era al timone e i suoi occhi neri guardavano davanti a sé. Parlava un misto di lingue, italiano, spagnolo, portoghese, e si comprendeva a meraviglia con il capitano della nave. Io ero affacciato al parapetto e guardavo la mite foce del giallo Tevere e la lenta risalita di quelle acque e, finalmente, il porto di Ripa Grande e l'attracco e i miei piedi che toccarono la terraferma e la lingua straniera degli operai del porto e quel senso di stordimento che prende chi, dopo un lungo viaggio, cullato dalle onde del mare, sbarca e sente sotto di sé terra e pietra e torna padrone di se stesso ed è libero di andare a conoscere le genti del mondo. E io mi trovavo in quella città che racchiudeva ogni razza, ogni gente, ogni pensiero e sembrava proprio essere il crogiolo dell'esistenza.

Mettete un lusitano che ha nelle narici il salmastro dell'Oceano e negli occhi l'azzurro degli *azulejos* davanti al bianco dei marmi di Roma e alla porpora dei cardinali: s'accecherà e si stordirà.

In quella città gli stranieri stringono amicizie tra di loro, si racchiudono in comunità ristrette, come fossero dei naufraghi aggrappati a zattere d'incerta costruzione. Io non volevo questo. Sarebbe stato come restarmene in gabbia e rifiutare di mettere il naso fuori. Io invece ero curioso d'ogni cosa e non volevo ricreare il Portogallo in quella città universale e per questo andavo in cerca della gente di lì.

Con Michelagnolo ci si conobbe al convento di San Silvestro a Monte Cavallo. Io ascoltavo quasi sempre in silenzio le conversazioni che

si svolgevano tra artisti, eruditi, appassionati d'arte. Avevo solo da imparare e da ricordare. In quegli anni volevo scrivere un trattato sulla pittura greca e romana antica. Voi sapete, quella pittura è quasi completamente scomparsa. Apelle, Zeusi, Parrasio sono nomi di pittori la cui fama è sopravvissuta alle opere. È questo un paradosso: artisti senza opere, che tutti ammirano per il niente che hanno lasciato.

Proprio di questo con lui si parlava: delle cose che non esistono.

«Sono lieto di dirvi perché si è soliti dipingere cose che non si sono mai viste in questo mondo» disse una volta Michelagnolo a uno spagnolo che gli chiedeva il perché della passione che gli uomini hanno per la pittura delle grottesche. «Per riguardo degli occhi dei mortali che talora desiderano contemplare quel che non hanno mai visto e che sembra non possa esistere» spiegò. E quella piccola spiegazione m'è rimasta dentro, come una malattia che una volta guarita lascia conseguenze fastidiose e mai più ci abbandona. «Quel che sembra non possa esistere» aveva detto e la sua malinconia lo portò a guardare verso la finestra in cerca di chissà che cosa assente, lontana o perduta. Poi si continuò a parlare, sempre di pittura, e Michelagnolo, sospirando, si lamentò di certi pittori mediocri che godevano allora in Roma di fama spropositata e cercò di concludere la discussione e paragonò gli artisti eccellenti ai mediocri. «Ma è cosa grave la distanza e la differenza che esiste nella pittura fra le aspirazioni di un alto intelletto e quelle di un cervello mediocre» aveva detto, per chiudere la faccenda.

Da allora, per molti anni, io ho pensato a quelle parole che ci dicevamo nelle nostre accademie. Ho scritto un trattato su una pittura che non esiste più e mi sono fatto opinioni sicurissime su pittori che non hanno lasciato traccia di sé. Non è difficile, sapete.

Io, in sogno, spesso ammiro la linea retta che Apelle tracciò davanti a Protogene e che convinse quest'ultimo – sommo pittore, come il nome suggerisce – ad ammirare Apelle come grandissimo. Una linea retta, capite? Una somma di punti contigui che si perde nell'infinito. Niente di più. Eppure bastò.

Quella linea retta tracciata da Apelle mi tormenta ogni volta che

anch'io ne traccio una. E per quanto perfetta sia la mia, sempre mi pare poca cosa rispetto a quella di Apelle. A volte sono le imperfezioni della carta che rendono quel segno tremulo e indeciso; a volte è l'inchiostro che si spande in minuscole deviazioni; o la grafite che si sbriciola in particelle ineguali; o la punta d'argento che non incide con la perfezione che vorrei. E così sono sempre disilluso e malinconico.

Da quando sono tornato a Lisbona il mio interesse è per quello che non c'è e per quello che non c'è più. Dunque, potremmo dire che io sia attratto dalle assenze, dal vuoto. Progetto visioni del passato e monumenti che non esistono e che non esisteranno mai perché la mia opera si basa su costruzioni immaginarie, su pinnacoli della fantasia che franerebbero una volta realizzati. *De fabrica que falece à cidade de Lisboa*, recita così il libro che illustro: *I palazzi che mancano alla città di Lisbona*. E sebbene io progetti questi monumenti, e progettandoli ne dia un'immagine almeno probabile, tuttavia, poiché il mio volume illustra i monumenti *che mancano*, per definizione, essi non verranno mai costruiti e il mio ingegno non avrà mai la prova dei fatti. Ogni progetto che io inserisco in questo libro, subito diventa il progetto di un palazzo *che manca* e che mai esisterà perché, una volta progettato per non esistere, non ha in sé altro destino che quello. Io costruisco soltanto sulla carta, con l'immaginazione, i palazzi che questa città di vicoli che salgono, di torrenti d'acqua che nelle giornate piovose scendono per quei vicoli al mare, non avrà mai.

Io costruisco soltanto i palazzi che non esistono.

Il mio destino è simile a quei fantastici eroi della mitologia greca. Cassandra, per esempio: la divinatrice troiana che aveva per dono la preveggenza e per dannazione il non essere creduta. Così, io ho la fantasia per creare palazzi perfetti e meravigliosi e la dannazione di non vederli realizzati.

Ogni volta che guardo questo fiume, lo immagino lambire l'imbarcadero di uno, almeno uno, di questi miei palazzi. Che almeno il più piccolo, il più semplice, il più povero, possa venir costruito. Che cosa darei per vedere eretto un piccolo palazzo da me disegnato. Salire quelle scale, attraversare i saloni che ho immaginato, ammirare gli affreschi mitologici che ho ideato per questo piccolo e unico pa-

lazzo. Uscire poi sul loggiato della serliana al piano nobile, appoggiarmi alla balaustra di pietra che si affaccia sull'acqua e perdermi con lo sguardo nell'infinito mutabile che ho di fronte a me.

Con questo pensiero ho realizzato il mio libro; con la segreta speranza che la città che abito vada arredandosi, di anno in anno, dei miei palazzi. Per questo avevo scelto quel titolo, *I palazzi che mancano*. Perché li sentivo veramente assenti, perché sapevo che esisteva, da qualche parte, in qualche luogo di questa città, uno spazio per essi. Sapevo che nel progetto perfetto di Lisbona, che è nella mente del Signore Onnipotente, questi palazzi esistono. E quando dico *mancano* è come affermare la loro esistenza, o meglio, il vuoto che appare dalla loro mancata esistenza. È come cercare un libro che si sa di possedere e andare nello scaffale e non trovarlo, e sentirne l'assenza. E questa non è un'assenza di qualcosa che mai è esistito, ma molto più una opprimente disperazione del riconoscere il vuoto che ha sostituito quel che sappiamo deve, da qualche parte, esistere.

I palazzi che mancano non sono palazzi che non sono stati costruiti, sono palazzi di cui si sente la mancanza, che in qualche parte dell'universo attendono di essere creati.

Io sono l'architetto di questi desideri lontani.

So perché ho queste terribili malinconie. Tutto nasce da quel mio breve soggiorno romano. Dalle frequentazioni che ebbi in quei giorni. Da quel che ho imparato allora in quello che fu, veramente, un viaggio di formazione.

Poiché a Roma, in quegli anni, c'era davvero una città reale e una città nella mente degli architetti. E quest'ultima sopravanzava la prima e sul luogo dei cantieri s'intravedeva la costruzione che sarebbe sorta, il nuovo scorcio architettonico che avrebbe mutato l'immagine della città. E su tutte le immagini che la fantasia poteva costruire, s'innalzava una più di altre: la nuova San Pietro. Ma in quell'anno – ed era il 1538 – la cupola che adesso so lentamente prendere forma era ancora nella mente di Dio e dei suoi architetti. E tuttavia c'era. Chiunque se l'immaginava così come la voleva. E ogni cupola delle chiese della città andava a paragonarsi con quella magnifica che le avrebbe tutte riunite sotto la sua ombra.

È stato allora che io ho cominciato a fantasticare sull'architettura e mi sono perduto nell'ammirare questo controsenso: la meraviglia dei palazzi che non esistono.

Tutto forse è nato quei pomeriggi che discutemmo su pitture che non esistono più, su artisti sommi che non hanno lasciato dietro di sé che il nulla; sulla perfezione che è il nulla di una linea retta perfetta; su mille altre fantasticherie che ho creduto possibili.

E quei concetti sono, per me, come il morso della tarantola, che mantiene l'uomo nei suoi proponimenti, cioè quello che pensava quando fu morso.

Così di Michelagnuolo, io infine ammiro quel che non ha fatto; i pensieri inattuati, lui che fu il maestro sommo della bellezza delle opere incompiute.

Lisbona, sul parapetto della Torre di Belem, settembre del 1582

Cecchino Bracci, giovanetto defunto

A me, alla fine, sembrava un gioco sterile quello scambiarsi sonetti, epitaffi, lamentazioni. Che volete, il duolo e il lutto possono favorire qualche decina di versi sinceri, tre o quattro sonetti al massimo, io credo. Il resto è paccottiglia, avanzi. O mestiere: soltanto mestiere.

Se, in principio, i versi venivano dal cuore ed erano sentiti e verosimili, poco alla volta, con tutto questo grande scrivere e trovare figure retoriche sempre nuove, sempre stupefacenti e tutte legate al mio nome, questa gran voglia di sfogarsi finì per essere solo una ripetizione annoiata.

Capite, era tutta una storia di ab*Bracci*, *Braccia*, in *Braccio*. Strattoni di qui e di là, insomma.

Di tutti quei sonetti, quei versi o epitaffi, ve n'è però uno che più degli altri m'è piaciuto perché parlava di quanto improvvisa m'è giunta la fine, quasi che non me ne fossi neppure accorto.

Qui son sepolto, e poco innanzi nato ero:
e son quello al qual fu presta e cruda
la morte sì, che l'alma di me nuda
s'accorge a pena d'aver cangiato stato.

Quando sono morto, però dovete credermi, me ne sono accorto e m'è molto dispiaciuto, perché ero nel fiore degli anni e m'aspettavo gioia, fortuna, allegrezza, amori, successi. Invece ho avuto vermi e ossa ridotte in polvere in un tempo così breve che non m'è parsa giusta questa fine affrettata che m'ha portato a godere tanto poco della vita.

Poi ho visto che tutti piangevano e si lamentavano e mi son detto, dovevo proprio morire per essere rispettato. Forse non è così male come quelli che non sono ancora morti credono. Invece è proprio brutto e noioso il mondo dei morti.

Per consolarsi, mio zio Luigi, Michelagnuolo e l'Urbino hanno pensato che dovessi riposare in Aracoeli, vicino alla Madonnina miracolosa. Tant'è. Se a loro andava bene così, che cosa volete che m'importasse, una volta morto e sepolto. Andava bene anche Ara-

coeli che, per quanto suggerisca il nome, è sì vicino al cielo, ma come tutte le chiese è buia, e dove m'hanno messo non è poi l'angolo più bello.

Noi morti appariamo in sogno ai vivi, perché è l'unico modo che c'è concesso di visitarvi. E di notte mi veniva il ghiribizzo di andare a trovare mio zio Luigi o Michelagnuolo e così m'infilavo nei loro sogni.

Dei sogni di mio zio non tiene conto che ve ne parli perché non v'interessano, anche se ve ne sono alcuni che forse v'interesserebbero, ma mi paiono cosa sconveniente per le immagini sognate e per i desideri immaginati. Dunque non soddisferò la vostra curiosità, perché un po' me ne vergogno.

Qualcosa posso dirvi invece di quelli di Michelagnuolo, che ho visitato in sogno, essendo io vivo ed essendo io morto.

Nei suoi sogni c'era una scala. E questa scala la percorrevano servi e cortigiani nei due bracci laterali che, come una chiocciola, si giravano ai fianchi dell'asse centrale. Questo invece era percorso da principi e signori. E io quello salivo fino al limite dei gradini che terminavano in un vasto e lungo stanzone che si perdeva in una fuga che a me pareva infinita. Dentro era un gran parlare di libri e sapienza.

Tutto nei suoi sogni era bello. Erano belli i giovinetti – e io il più bello fra loro. Erano belle le donne e le loro proporzioni armoniose – che è cosa rara nella realtà. Erano bellissime le opere d'arte.

E poiché è bello confondersi nelle belle cose, facevo in modo che mi sognasse spesso. Da quando è morto tutto questo mi manca. Perché, non sognando più lui, non ho più sogni dove apparire.

A volte m'infilo di straforo in altri sogni, ma colui che mi sogna non mi riconosce, non ha memoria di me, ed è come fare la comparsa in un balletto, o in una gran festa con musica e balli. Sì, d'accordo, si partecipa alle cerimonie, ma sono soltanto una delle immagini sognate, senza nome né storia. Così sbiadito e così inutile che è tempo perso uscire da questo sepolcro scuro.

E così, poiché non c'è più alcun vivo che sogna volontariamente di me e ha desiderio di vedermi riapparire, sia pure in sogno, tan-

to vale starmene qui, ch  tutto quello ch'  fuori mi sembra inutile, superfluo e vano. Ormai, me ne muoio anch'io, definitivamente e per sempre. E il tempo che sono stato si fa sempre pi  lontano. Poco alla volta me ne dimenticher , cos  come gli altri gi  si dimenticano di me.

Questo   il mio cruccio; questo   quel che mi duole.

Roma, in Santa Maria in Aracoeli, in assenza di tempo

Vittoria Colonna, poetessa

Noi non vogliamo dimenticare il tempo effimero della nostra felicità. Ne siamo rimaste avvinghiate come a uno scoglio nel mare in tempesta e vogliamo mantenere questo ricordo.

Quel tempo è trascorso. Mai più abbiamo goduto della felicità familiare, dell'amore maritale, della complicità coniugale.

Come Andromaca alle porte Scee, più volte abbiamo assistito nostro marito mentre calzava le armature e impugnava le armi e più volte l'abbiamo visto partire per il campo di battaglia. Alle nostre obiezioni egli ha sempre risposto opponendo il dovere. Sempre abbiamo chinato il capo, obbedienti e remissive, affidando preghiere al Cielo. Sempre ne abbiamo atteso il ritorno, che sempre accadde, salvo l'ultima e definitiva volta. Da allora ne siamo vedove, ne piangiamo l'assenza in versi, in pensieri, in opere.

Da allora fu buio.

Ovunque giro gli occhi o fermo il core
in questa oscura luce e viver morto
nostro...

Come fosse quello il tempo giusto, il momento della nostra miglior vita, noi adesso abbiamo rifiutato il tempo che ne è seguito, al pari di un ingiusto prolungamento alle nostre pene. Dunque da allora è stata aridità, secchezza, rifiuto delle gioie, che ci appaiono adesso immeritate.

Come chiocciola, ci siamo riverse in noi stesse, abbiamo rifiutato l'illusione della felicità e, bruciate dal dolore, piuttosto che guarirne, preferiamo sopportarlo nella solitudine dei chiostri, affidando la nostra anima alla Vera Luce.

tal io qualor il caldo raggio e vivo
del divin sole, onde nutrisco il core,
più dell'usato lucido lampeggia,

muovo la penna spinta dall'amore
interno; e senza ch'io stessa m'avvegga
di quel ch'io dico, le sue lodi scrivo.

Viviamo così tra lampi di luce e ombre, tra il caldo e il freddo. Il cuore a fatica ci regge all'emozione di ogni luce che c'illumina, al dolore di ogni ombra che ci oscura quella luce.

I nostri pensieri si confondono, e smarriamo la misura, confrontiamo il nostro passato con il nostro presente. E rigore e penitenza e preghiera sono i regoli che quadrano la nostra vita.

Con Michelagnuolo abbiamo molto parlato, abbiamo confrontato similissime solitudini e rimpianti e da quelle discussioni ne abbiamo ricavato poche regole che abbiamo preso per nostre, definitive e assolute.

Ci concediamo alla pietà del prossimo, ma abbiamo fatto del rigore l'ossatura della nostra persona. Tutti ci commuovono ma nessuno ci piega.

Un erudito, che ci compiaciamo di avere come amico, traendo ispirazione dal simbolo del nostro scudo familiare, ha detto di noi che siamo *l'alta colonna e ferma alle tempeste*.

Abbiamo, è vero, anche noi le nostre notti senza fine, oscurità profonde e solitudini immense. Soffriamo terribili paure e sentiamo il vuoto che ci circonda.

Non so se l'amico Michelagnuolo anch'egli soffra di tanti mali e se la solitudine, ancorché lo protegga dal male del mondo, non lo perseguiti.

Le nostre sofferenze sono silenziose e raramente le confidiamo. Sappiamo ciascuno di soffrirle ma siamo riservati nell'annunciare il male che ci ferisce. Piegarsi a questi malanni sarebbe sbagliato e lontano dal progetto che la Luce Divina ha imposto a noi.

Così, noi, una donna fragile e sola, ci facciamo carico del dolore del mondo e consoliamo gli uomini e le donne che del mondo soffrono gli strali e le passioni.

E se, a volte, ci sentiamo abbandonati, c'inginocchiemo davanti all'immagine del Cristo che il nostro affettuoso amico ha per noi dipinto, e sempre preghiamo e l'anima nostra

crede ella e scorge (tua mercé) quel zelo
del quale ardesti sì, che consumasti te
stesso in croce e le mie colpe insieme.

Noi siamo oggi, e per sempre, e sempre lo fummo, strumenti di quell'uomo in croce e incarnazione della Fede. La nostra immagine, i nostri pensieri, i nostri desideri sono nulla, forma senza sostanza, vuoto involucro, se non vengono corroborati dalla Fede.

Per questo noi ci sentiamo recipienti dell'Amore Divino, e rinunciando ai nostri desideri.

Noi sappiamo che un giorno commetteremo, in rispetto di questa convinzione, anche il peccato di omissione e ci tratterremo dal manifestare i nostri sentimenti. E resteremo immobili, fredde, insensibili a moti d'affetto.

Ma questa è la pena che noi dobbiamo scontare. Ed è nulla in confronto alle sofferenze che il Figlio di Dio ha patito per noi.

Meditiamo questi misteri di fronte al Crocefisso. E c'interrogiamo perdendoci nel buio notturno che circonda il Cristo morente.

In quell'oscurità vi sono segreti ancora e misteri che ci verranno svelati nel tempo e nel modo che il Signore deciderà.

Noi siamo strumenti della Sua volontà.

Chiostro del monastero di San Silvestro in Capite, 1538

Ascanio Condivi, pittore e biografo

Un giorno si mise in mente d'insegnarmi a dipingere.

Spesso sbagliava allievi. Li cercava senza lume, quasi a vanvera, fidandosi di un istinto che, in quel caso, non aveva. Noi eravamo tutti un poco mediocri. O forse non lo saremmo stati, se non avessimo provato a imparare da lui. Forse, al contrario di Mida, abbruttiva ogni cosa che toccava. Chi, munito d'un briciolo di buon senso, poteva paragonare gli sgorbietti che facevamo con i disegni che lui ci sottoponeva perché li copiassimo? E da quel confronto chi poteva trovare motivo di soddisfazione? Per noi era sempre una disillusione.

In principio mi soddisfacevano – parlo per me – i risultati di quegli insegnamenti. Mi sembrava, insomma, che imparassi e, in certi casi, uguagliassi il maestro. C'erano ancora poche imperfezioni o goffaggini da correggere, ma l'insieme mi sembrava buono, tanto da reggere il confronto. Mi sembrava.

La realtà è che col tempo ho imparato a valutare nella giusta misura gli errori e i buoni risultati. I primi sono sempre più evidenti. Anno dopo anno. E anche se lentamente migliore, le imperfezioni si ingigantiscono sempre più: ogni errore d'anatomia o di prospettiva, o di proporzioni, è sempre più evidente, anche se ne commetto di sempre più piccoli, marginali, apparentemente ininfluenti.

Ma non è così: non esistono piccoli errori. Un errore, in un disegno, anche impercettibile, anche infinitesimale, è come il germe di una malattia nel corpo umano: per quanto piccolo e invisibile, avrà sempre ragione del suo ospite. Finirà per annientarlo.

Così capiterà delle mie opere: cancellate dalle imperfezioni che vi si annidano.

Tuttavia, lui conosceva la ricetta per essere perfetti. E ce la indicava con passione e sentimento.

Dal corpo umano, diceva. Occorre imparare dal corpo umano. E dai morti.

Ritrarre i corpi è arte difficile e costosa. Non è come quel che fanno i pittori di grottesche, di grilli e mostriciattoli della fantasia. O come altri che, per ovviare alle difficoltà dell'anatomia, han preso a

ritrarre cose inanimate: frutta, carni, tappeti turchi, vasi di fiori, e che vengono pagati un tanto a braccio, perché i loro dipinti, a ben vedere, non sono che facile decorazione.

No, se tu vuoi ritrarre l'uomo, e l'anima dell'uomo, devi aver studio e conoscenza del suo corpo, poiché è soltanto attraverso questo che essa si manifesta.

Così, a noi, come ai medici, servono i morti. Anche a pagamento.

Alcuni di noi hanno sottratto membra umane all'Ospedale della Consolazione. Quello è il posto migliore per rubare o comprare pezzi di carne d'uomo. Lì c'è la scuola dei chirurghi, di coloro che curano ferite e tumori e scartano i pezzi tagliati, perché un braccio tagliato via da un corpo non è più buono a niente, salvo ai medici e agli artisti.

Dico alla Consolazione perché lì non ci sono malati che hanno malattie che infettano. Niente peste, colera, sifilide, lebbra. Niente cose che – si fa per dire – si curano agl'Incurabili o all'Isola. I morti di quei mali non vanno bene per l'anatomia. Le viscere puzzano, il sangue è infetto e il pericolo di contagio è alto. No, per scoprire i segreti della macchina dell'uomo vanno bene i malati della Consolazione, quelli che muoiono per un colpo in testa, una caduta, una ferita d'arma da fuoco o da taglio, perché il cuore all'improvviso cessa di battere, o perché il meccanismo, d'un tratto, smette di lavorare.

Per uno di questi accidenti sani, verrebbe voglia di dire.

Una notte che mi trovavo da lui ad ascoltare i fatti della sua vita che volevo riunire in uno scritto e tramandare a coloro che verranno, Realdo Colombo, l'archiatra pontificio che gli curava il mal della pietra, lo mandò a chiamare. Michelagnuolo interruppe il racconto e mi ordinò di seguirlo.

Attraversammo le rovine del Foro e arrivammo di fronte a una grotta sotto la Rupe Tarpea. Ci facemmo riconoscere e fummo introdotti all'interno.

Gli avevano preparato il cadavere di un moro, morto per ferita di arma da taglio poche ore prima. Un bel moro liscio, lucido e asciut-

to, ch  ancora la pelle non s'era raggrinzita, e che il pallore dei morti non ingialliva, scuro com'era.

Adesso tu vedrai come siamo fatti, disse. E mentre Realdo sezionava il corpo del moro, Michelagnuolo disegnava e scriveva e misurava. E rapportava le misure alle varie parti del corpo per avere sicurezza che fossero giuste e le proporzioni esatte.

Cos  disfacemmo la perfezione di quel corpo e la sezionammo in tante parti che sistemammo sul tavolaccio di marmo, come fa un macellaio con i quarti di bue. E ogni parte Realdo e Michelagnuolo nominarono ed esaminarono e a ciascuna dettero un nome.

La pelle del moro poco alla volta si fece grigia e la carne esangue e l'odore mont  fino a divenire insopportabile e ci disgust  tanto che Michelagnuolo, che per studiare meglio le parti le avvicinava pi  degli altri al viso, improvvisamente si volt  verso un cantuccio e, scosso da tremori e conati, ebbe a vomitare.

Realdo allora interruppe lo studio e lo convinse a tornare a casa.

Io lo accompagnai in silenzio. Soltanto quando fummo di nuovo a Macel de' Corvi, sull'uscio di casa, gli dissi un mio pensiero. Vogliamo conoscere i vivi attraverso i morti, dissi. Ma sono i morti che ci sfuggono, sono loro che non si lasciano svelare. Niente   pi  distante di un morto, come possiamo attraverso loro conoscere noi stessi?

Non mi rispose. Interpretai quel suo silenzio come la prova di un forte disagio fisico perch  si vedeva che ancora era tormentato da crampi allo stomaco e conati di vomito. E per quell'uomo, che voleva apprendere ogni cosa, ma al quale cominciava a fare difetto il corpo, provai una grande pena.

Ripatransone, marzo del 1568

Bartolomeo Baronino, capomastro

Prima che uno scalpellino con un colpo di subbia alla schiena mi troncasse il respiro e la vita, io sono stato vivo. E la mia vita è stata in Piemonte e a Roma. Il mio mestiere era dirigere i cantieri e per questo, credo, ho perso la vita.

Un pomeriggio, sul rettilineo della via Flaminia, mentre tornavo a casa, a Ripetta, un uomo del cantiere di Villa Giulia, che forse avevo redarguito per la sua pigrizia o imperizia, s'è vendicato di me.

Ora m'è difficile dire chi sia stato e di quale rimbrotto s'è vendicato. Perché molti erano i lavoratori e costanti le mie istigazioni a far bene e in fretta. Né, dopo la morte, ho possibilità di vedere quello che accade in terra; se la giustizia compia il suo corso; se il colpevole sia stato arrestato e condannato. Io non l'ho visto e non l'ho riconosciuto, e non posso accusare nessuno con certezza.

Ecco, questo volevo dirvi, a proposito del perché mi trovo qui, e perché il mio pensiero torna sempre a quel momento quando, cadendo, il mio sguardo s'è perso negli ultimi raggi del sole che tramontava e lontani, ho udito i passi del mio assassino che si allontanava e gridava maledizioni al mio nome.

Il mio mestiere era controllare che i progetti venissero eseguiti alla perfezione; che le misure sui fogli di carta della pianta coincidessero a quelle tracciate sul terreno, sui muri, sulle arcate dei portici; che gli edifici venissero alzati a regola d'arte; che la qualità dei mattoni e dei travertini corrispondesse a quella dichiarata sul capitolato d'opera. L'occhio vigile del cantiere, ero. Mi occupavo, insomma, di tutto quanto era noioso. Delle grane, voglio dire. E queste grane io toglievo, per quanto m'era possibile, ai progettisti, ai committenti. Per questo ho conosciuto bene Michelagnuolo e Papa Farnese, e Giulio III e il Tantecose, e Giorgio Vasari e Bartolomeo Ammannato e, sicuramente, anche il mio assassino.

Io so che poco o punto v'interessa della mia sorte e che è invece Michelagnuolo che vi preme, e di lui devo parlare. Ma che volete, ognuno mira a parlare di sé, perché siamo noi quel che ci preme e di noi ci urge dire.

Farò forza su me e parlerò di lui.

Comandava, io ubbidivo. Questo è tutto. Non che potessi dire molto di diverso da quello che lui stabiliva. Il fatto era che si spiegava a voce, quasi sempre. Poche volte ho visto disegni, a Villa Giulia, a Palazzo Farnese. Veniva al cantiere, mi prendeva da parte, m'indicava dove e come voleva che si lavorasse, a volte tracciava schizzi appena accennati, ma quasi sempre spiegava a voce. E io dovevo ricordare.

Poiché lui ragionava in maniera singolare, come se tutti capissero quello che pensava perché credeva che il suo progetto fosse tanto limpido e chiaro quanto lo aveva nella sua testa. Era convinto di far cose semplici.

Non era così, voi lo capite.

Io dovevo interpretare quello che voleva. Non era facile, anche se lui lo pensava. Ma poi ho scoperto qual era il segreto per non farlo montare in furia. Si trattava soltanto di ascoltare. Nient'altro.

Con me non s'è mai inquietato perché, alla fine, era di cose concrete che si discorreva: di misure, di materiali. E su queste cose io potevo seguirlo.

Amava le belle proporzioni e l'euritmia. Sapeva ricavarla anche dai dati più discordanti. E dalla prima pietra e dal primo filo teso per tracciare il perimetro, conosceva tutto il palazzo che s'andava a edificare.

Per lui costruire era ricordare quel che aveva immaginato.

Roma, in Pantheon, in assenza di tempo

Giorgio Vasari, pittore, architetto e storico

Era tempo che vi faceste vedere. Anche se ho molti impegni e la mia giornata è completa, perché non mi piace l'ozio, saprò trovare tempo per voi.

Noi dobbiamo parlare a lungo, perché il nostro tempo, quello mio e di Michelagnuolo, è stato lungo. Abbiamo avuto molte cose da dirci e molto abbiamo parlato, forse di tutto. Molte le cose che ci sono state ostiche e lontane. E avremmo avuto incomprensioni, se avessimo considerato soltanto parte di noi – l'arte per esempio, o il carattere o le ambizioni. Eppure, così diversi, posso dire che ci siamo capiti. Anche attraverso burrasche e cambiamenti, che tutto forse hanno cambiato, tranne noi e le nostre reciproche diversità.

Per molti anni lui ha pensato alla morte. L'ha attesa come si aspetta l'accadere di un evento previsto e forse desiderato. Io invece, legato alla vita e alle sue lusinghe, cercavo di fare carriera e di prepararmi, anziché un sepolcro, un piccolo mondo di agi, comodità e prestigio.

Erano percorsi diversi, lo vedete, opposti. Eppure, in qualche luogo, c'era un segmento d'essi che s'intersecava e così è accaduto che le lusinghe della vita e la miseria della morte, per qualche tempo sono procedute parallele. E noi, Michelagnuolo e io, con esse.

Gli anni che lui incominciò a pensare alla morte, a meditare sulla propria morte, sono quelli che dovevano segnare il mio successo.

Era il tempo che Giulio III m'aveva preso a benvolere. Sfido io – lavoravo *gratis* per lui. Ci sarebbe mancato altro, che non mi volesse bene.

Con Papa Giulio era tutto cominciato alla metà esatta del secolo.

C'eravamo incontrati sulla strada per Roma mentre lui andava al Conclave per la nuova elezione. E come fosse stato fulminato da una visione mi prende da parte e mi dice: «Io vo a Roma ed al sicuro sarò papa. Spedisci, se hai che fare, e subito avuta la nuova, vientene a Roma senza aspettare altri avvisi, o d'essere chiamato».

Così fu. Lui papa, e io di corsa a Roma, a lavorare per lui, a farlo grande. Non mi sembrava vero, dopo Paolo III, lavorare ancora per un papa. Ero uno dei grandi. Uno dei sommi pittori.

Sua Santità s'incapricciò che gli facesse il ritratto. Ma era irrequieto e non voleva saperne di starsene fermo. In più era gottoso, e si lamentava e si mordeva le labbra dal dolore e faceva smorfie e sembrava un bimbetto capriccioso che dava sempre in ismanie. Noioso, in una parola. Io, per di più, mi sentivo ridicolo e il ritratto non era proprio la mia arte. Ma tanto si deve fare per essere un pittore di corte, buono e bello.

Pensò che mi bastava l'onore, che pure m'inorgogliva e mi faceva grande. Credeva che se la sarebbe cavata con qualche complimento, qualche cena a palazzo. Alla fine è andata proprio come forse sapete. Lui non ha pagato e io me ne sono andato. Fottuto e fregato da chi come lui solo, sodomita e invertito, poteva architettare.

Forse anche allora, una notte, venne il Demone dell'orgoglio a visitarmi, a suggerirmi i comportamenti, a indicarmi il futuro. Vattene, dice tra i fumi dell'Inferno che sempre accompagnano le sue apparizioni. Lascia perdere questa città ingrata. Ricordati, i papi nascono vecchi e poco durano. I principi, invece, è più facile che campino a lungo. Guarda Cosimo, è duca da quando aveva diciassette anni. Chissà per quanti anni ancora regnerà. Se non lo sapete voi, rispondo al Diavolo. Hai ragione, Giorgetto, se non lo so io... Così il Diavolo mi fa cenno d'aspettare e si mette a sbirciare in un suo tale libriccino piccolo piccolo, ma composto di così tante pagine che, a sfogliarlo, passano minuti interminabili, anche perché la paura, per me, nuovo a quelle visite demoniache, è tanta.

Cosimo... Cosimo... Cosimo... bisbiglia il Diavolo scorrendo con l'indice unguolato i nomi del libretto. Cosimo! esclama finalmente. Dà un'ultima occhiata alla pagina e richiude il libretto. Ebbene, chiedo. Eh, fa lui, molti, molti anni. Altro che i pochi di questo Papa. Il Duca ha tempo davanti a sé. E più campa il Duca, e più fama avranno i suoi artisti. Questo è evidente. Lo capisci, Giorgetto, o no? Sì, rispondo. E allora, che cosa aspetti? Va', va', va' a Firenze, dice scomparendo nella notte.

Così è andata. Me ne volevo tornare in Toscana a pensare al mio futuro, a farmelo a misura, perché quello che mi stavo costruendo a Roma mi piaceva punto.

Ma che volete, c'era ancora molto da fare e, come si dice, la coda è la più difficile a mandar giù. Così ancora m'erano rimaste molte cose in sospeso con Papa Giulio e i suoi fottutissimi cantieri. E c'era il fatto che lui voleva che lavorassi, sempre e sempre, e mai e mai pagava. Così mi teneva prigioniero dei suoi desideri, dei suoi capricci.

Una sera, m'arrivò trafelato un corriere del Papa. Voleva che andassi subito da Michelagnuolo per un disegno della Villa Giulia che lui stava progettando.

Era notte quando arrivai da lui. Urbino mi venne incontro e mi condusse nello studio. Michelagnuolo scolpiva quella statua che rappresentava il compianto su Cristo morto e dove, nella figura di Nicodemo, aveva raffigurato se stesso che abbracciava, insieme, madre e figlio morto.

La morte, ho detto. Pensava a quell'evento. E la statua voleva, una volta finita, sistemarla sul suo sepolcro. Per questo ci lavorava di lena e nelle ore notturne, quando non pensava alle cose del Papa, o a San Pietro, o al Campidoglio.

Ma c'era, nel marmo, una vena di silicio che rompeva gli scalpelli come fossero di vetro, e la gamba del Cristo, in cui quella vena passava, s'era frantumata e spezzata. Michelangelo avvicinò la lanterna per mostrarmi l'errore e l'anomalia del marmo. E mentre spiegava e m'illustrava il caso, la lanterna gli cadde di mano spegnendosi. E così restammo al buio in attesa che Urbino tornasse con una luce. E fu al buio che mi confidò il suo pensiero.

«Io sono tanto vecchio» mi disse «che spesso la morte mi tira per la cappa, perché io vadia seco, e questa mia persona cascherà un dì come questa lucerna, e sarà spento il lume della vita.»

Così ho capito, quella sera, quanto eravamo distanti.

Lui se l'era visti morire, uno a uno, gli amici; e se non erano morti, li aveva visti partire, tornare finalmente in patria, rompere quell'esilio che a lui invece faceva da catena.

Era morto il giovane Cecchino, erano morti Luigi del Riccio, donna Vittoria, Fra' Sebastiano, Paolo III, il cardinale inglese era tornato in Inghilterra, e Donato Giannotti di nuovo in viaggio, verso

altri esili. Era morto ammazzato Baronino, proprio mentre lavorava con noi a Villa Giulia. Più oltre sarebbe toccato a Urbino.

Quando morì l'Urbino, Michelagnuolo aveva ottantuno anni, e non s'aspettava di restare solo. Sperava piuttosto d'andarsene presto. E invece furono ancora nove anni d'attesa e d'impazienza. Voi sapete che Urbino morì il 3 di gennaio dell'anno 1556, a notte inoltrata. E sapete del gran pianto di Michelagnuolo e di quello che ha sofferto con quella morte e di quello che ha perso. Di quel sentimento, che onoro e rispetto, poiché conosco le lacerazioni della morte, mi dispiacque che fosse così senza speranza.

Michelagnuolo scrisse al nipote e a me. Parole simili di disperazione, che rammento come fossero dettate dal cuore:

Voi sapete come Urbino è morto; di che m'è stato grandissima gratia di Dio, ma con grave mie danno e infinito dolore. La gratia è stata che, dove in vita mi teneva vivo, morendo m'ha insegnato a morire non con dispiacere, ma con desiderio della morte. Io l'ho tenuto venti sei anni e ollo trovato realissimo e fedele, e ora che io l'avevo fatto ricco e che io l'aspettavo bastone e riposo della mia vecchiezza, m'è sparito, né m'è rimasto altra speranza che rivederlo in paradiso. E di questo n'ha mostro segno Idio per la felicissima morte ch'egli à fatto: e assai più che 'l morire gli è incresciuto e' lasciarmi vivo in questo mondo traditore con tanti affanni; benché la maggior parte di me n'è ita seco, né mi rimane altro ch'una infinita miseria.

Ecco. Avete forse capito il busillis, la questione, il tarlo che lo assillava: la morte. È tempo che voi l'affrontiate, perché per lui, null'altro era importante che la morte. E fu quella dell'Urbino a far da paradigma. Perché nulla fu più simile tra il prima e il dopo di quell'evento.

Via, l'ho detto. Ora non dovete far altro che questo, per quanto pesante vi possa sembrare, sgradevole e faticoso. È giunto il tempo d'indagare sul mistero dei misteri, la fine delle fini, il suggello dei suggelli; chiamatela come volete, io non ho altri aggettivi o sostantivi fantasiosi, perché penso alla vita, agli onori, alla gloria, e quell'ombra m'offusca il sentiero che altrimenti vedo chiaro di fronte a me.

È tempo che v'inoltriate tra le ombre, i ghiacci, o quel che più vi fa paura. L'oscurità assoluta, per esempio.

Roma, Sala Regia, una sera d'inverno del 1569

Francesco Amadori, detto Urbino, scalpellino e domestico

Chi l'avrebbe detto che tanto m'ha insegnato e tanto gli ho insegnato io. Proprio non me l'immaginavo questo pareggio dei conti, alla fine. E invece, così è stato, a sentir lui.

È vero. Gli sono stato avanguardia, battistrada, esploratore in questo percorso che ancora adesso neppure io so dove si svolge, se notturno, sotterraneo o celeste. Eppure mi tocca percorrerlo, anche alla cieca. Tuttavia lo precedo, lo anticipo, e in modi che non riesco a comprendere, lo facilito.

Lui verrà dopo di me. Lui è venuto dopo di me. Ma forse...

Ho vaghe cognizioni dei tempi verbali che descrivono azioni passate. Qui tutto si confonde come in un vortice. E le certezze dei giorni della terra, della carne viva, delle passioni e dei dolori s'offuscano, s'annebbiano. Così accade per quella che credevamo la gran certezza: lo scorrere eterno e immutabile del tempo.

Avrà (ha, ha avuto) una delusione quando, una volta giunto qui, s'è accorto che non ero stato un suo battistrada, che non gli avevo preparato il campo.

Perché qui si ha l'impressione, che subito diventa certezza, che è tutto un girare in tondo, e chi precede, o crede di farlo, si scopre a seguire chi credeva di anticipare. In questo gran calderone dell'eternità, i pochi anni della vita umana non sono una distanza. Appaiono un'approssimazione, piuttosto.

Eppure. Ventisei anni. Ricordo questo.

Lo so, l'ho appena detto, che quaggiù il tempo si stempera in nubi, in nebbie. E una frase come la mia, *ventisei anni*, vuol dire poco. Vuol dire nulla, in verità. Eppure so che in vita ebbe rilevanza questo computo d'anni che passai al servizio di Michelagnuolo. Ed è stata una somma di giorni come quella a dare significato alla mia morte e alle parole che scrisse in quella circostanza.

Chissà che progetti aveva per me. E come la morte li ha spazzati via. Possibile che, vecchio com'era, ancora s'illudesse di potere qualcosa sul mondo, sugli uomini, sul fato? Non posso crederlo, che ancora aveva fede che almeno una – una dico, soltanto una – delle sue speranze andasse a buon fine. Le opere, la fiducia, la buona fede gli

si frantumavano tra le mani, sempre, senza eccezione. E le volte che hanno retto è perché s'è trattato di piccole opere, di poca fiducia, di scarsa buona fede.

M'insegnò che in ogni marmo c'è una venatura fallace, un punto di rottura infallibile e certo. Così è delle speranze: tirale a lucido, riducile all'osso, e si spaccano.

Dovete fidarvi quando vi dico che restai incredulo, lì sdraiato sul letto d'infermità, quando lo sentii parlare col medico, con mia moglie, con gli amici e confidare loro che non avrebbe mai immaginato, che non avrebbe mai voluto che lo precedessi. Che per me s'era fatto altri propositi, che aveva progetti diversi. Ah, l'ingenuità!

Speranze infondate. Via, la vita offre quello che capita, e lo si arraffa. E quando è il momento di andarsene, c'è appena il tempo di pensare a qualche piccolo desiderio inespresso, a occasioni mancate, ai fastidiosi rimorsi che ci hanno sempre accompagnato, e prima che faccia sera c'è ancora da rimpiangere qualche mala attitudine che pure ci piacque provare e andarsene augurando buonanotte ai suonatori.

Un ossario comune

Cornelia Colonelli, vedova

Mio marito l'abbiamo pianto come fossimo fratelli, Michelagnelo e io. E con noi, i miei figli, Michelagnelo e Giovan Simone. Tra Urbino e il padrone, veramente, ci fu passione e amore e rispetto quali potevano essere quelli di un servitore onesto verso un padrone generoso o di un padrone affettuoso verso un servitore affezionato.

Noi, mio marito e io, siamo cresciuti con lui, si può dire. E un nostro figlio, l'abbiamo chiamato Michelagnelo, come lui, anche se nessuno mai potrà uguagliarlo.

Di Urbino ricordo le notti d'amore e le parole davanti al fuoco e le notti che restavamo svegli mentre sentivamo, nel salone al piano terra, Michelagnelo lavorare. Urbino allora s'alzava dal letto. Devo andare, diceva, avrò bisogno di me. Amore mio, rispondevo, trattieniti, resta qui tra le mie braccia, almeno di notte, tienimi compagnia. Non posso, diceva. Lui è solo e il mio lavoro è stare con lui quando lavora.

E andava.

Nel cuore di mio marito c'era il suo padrone, il suo maestro; l'uomo che gli aveva fatto da padre e che lo trattava veramente come un figlio.

Così Urbino sapeva tutto del suo padrone, e delle preoccupazioni che lo rodevano e che Urbino mio poteva solo immaginare perché quell'uomo non lasciava entrare nessuno dentro i suoi pensieri. E, io credo, nessuno avrebbe poi compreso appieno i crucci e le malinconie che lo rodevano e contro le quali combatteva ogni giorno, vittima di malumori e della lieve ombra delle delusioni.

Perché mai ho conosciuto nessuno più deluso di lui; più scontento; più amaramente destinato alla disillusione.

Voi capirete che io sono donna di popolo e malamente adopero parole sofisticate. Meglio mi spiegherei dicendo cose semplici, le più semplici possibili. Ma il mio povero marito m'ha spiegato che certi concetti non possono essere espressi con parole semplici, da mercato, e che ogni parola ha un significato e soltanto quella esprime il pensiero che noi vogliamo esprimere. Così mi sentite parlare di malinconia, di disillusione, di amarezza. E queste sono parole che una donna di popolo come me raramente userà raccontando di sé. Ma giova che le adoperi dovendo parlare di Michelagnelo, del-

la memoria che io ho di lui e dell'affetto che tuttora mi tiene legata a quell'uomo.

Io non posso dimenticare gli anni che ho vissuto a Macel de' Corvi; né voglio dimenticare come il mio padrone ha seguito passo passo, sino al limite estremo, la vita di mio marito. E tanto lo ha amato che anche dopo la morte, con lettere e con espressioni del cuore, egli lo ha onorato. Il lutto che io ho portato fin quando non mi sono rimaritata è stato un dono di Michelagnelo. Sette braccia di panno nero io gli chiesi quando in febbraio tornai con i miei figli a Casteldurante. E lui me le ha regalate, come se, regalandomi il lutto, lui lo soffrisse e lo portasse con me. E ogni volta che l'ho indossato io ero certa che il suo dolore era accanto al mio, pelle su pelle, cuore su cuore.

Ma cambia il modo di soffrire, poiché col tempo si fa più sottile il dispiacere e ciascuno lo conserva nel profondo dell'animo come cosa nascosta e di cui occorre essere gelosissimi perché la si assapori nel profondo.

Così, morto l'Urbino, anche per me si fece il tempo dell'esilio e del ritorno a casa che, come vedova, era proprio un esilio, una struggente lontananza dalla terra dove riposava il corpo del mio amato. Quella terra che, col tempo, si sarebbe confusa con esso e che, dopo secoli, mi si dice, tutto copre, tutto dimentica, tutto cancella.

Partii da Roma per tornarmene a Casteldurante coll'animo in pezzi e un futuro nero. Mio marito morto, i due figli piccoli e indifesi, senza più il conforto e l'esempio di probità che potevano offrire loro mio marito e Michelagnelo. Ma era stato il mio padrone a pretenderlo. Credeva che, senza l'Urbino, per i miei piccoli, sarebbe stata meglio l'aria di casa.

Partimmo sul carro un mattino di metà gennaio, con il cielo scuro e il vento freddo che tagliava l'aria. Prima di salire rassettai casa – sapevo che di lì a poco sarebbe giunto ospite il nipote Leonardo e volevo che trovasse tutto in ordine. Respirai un'ultima volta quei profumi: andai nella stalla e accarezzai il morello che mi salutò nitrendo. Nell'orto le galline mi vennero incontro, credendo avessi il mangime per loro. Ma le delusi e tornarono a beccare i vermi della terra e i sassi di calcare che scambiavano per semi.

Michelagnelo m'aspettava vicino al carro; scherzava con i miei figli. Ebbe carezze anche per me. Gli promisi cacio e prosciutti della mia terra. Si schernì dicendo che non aveva voglia di quei lussi; che si sarebbe contentato di morire anche lui, il prima possibile. Stanchezza, fatica, dolore, rimpianto e mali del corpo: non ne poteva più. Dis-si che il Signore lo benediceva e che avrebbe visto finalmente anche lui la fine del cantiere di San Pietro che tanto lo faceva penare. Fece un gesto come per scacciare quella speranza e per non lacrimare di fronte a me, si voltò. Il carrettiere richiamò i cavalli e il carro partì. Salutai quei luoghi che mi avevano visto giovane, bella e innamorata.

Il mio tempo era vicino alla fine, anche se avevo molti anni ancora davanti a me e persino un nuovo matrimonio. Ma c'è un tempo che sappiamo il nostro: quello in cui abbiamo il nostro meglio e ne godiamo, momento per momento; e non rimpiangiamo nulla perché non abbiamo tempo per farlo; perché è troppo bello quello che viviamo e non ci piace ricordare tempi meno belli. Il ricordo ci sembra futile e vano. E quel mio tempo l'avevo avuto a Roma, con l'Urbino, a casa di Michelagnelo. Mai più sarebbe tornato, per quante felicità avrei ancora potuto godere nella vita.

Così lasciavo il mio tempo, la città, la tomba di mio marito e l'affetto di un generoso e tornavo in una terra che, benché mia, non mi apparteneva più.

La mia terra ha odori nuovi, profumi forti e io vi sono tornata per morire. E mentre le ossa e la polvere del mio povero Urbino si confondono coi marmi di Roma, e con le pietre eterne di quella città, io qui in questa terra di boschi e colline e di venti d'oriente andrò un giorno a stemperarmi con le crete che la compongono e finalmente mi confonderò con essa: la mia terra.

Capisco adesso che cosa mi scrisse Michelagnelo e perché, poco dopo la mia partenza.

Desiderava morire a Firenze. Me lo scrisse assieme ad altre cose sincere che voleva sapessi. «Questo verno andarmene a Firenze per sempre, perché son vecchio e non ò tempo di più ritornare a Roma.» Non so perché poi ha rinunciato a questo progetto ed è morto a Roma, lontano da casa sua.

Ma in quella lettera era sincero. E lo fu in molte altre occasioni. Io gli avevo chiesto che, se voleva, poteva prendersi a servizio il mio figlio Michelagnelo, e lui mi aveva risposto che non voleva che venisse a Roma, perché lo avrebbe tenuto volentieri in Firenze, io credo perché pensava che quella città fosse migliore della nuova Babilonia e perché credeva forse che a Firenze, morto lui, il nipote Leonardo avrebbe dato un futuro a Michelagnelo mio. E perché poi Firenze era più vicina a qui e io avrei sofferto meno per la lontananza e la malinconia che prende chi ha parte di sé, come un figlio, lontano dagli occhi.

Io so che lui amava i miei figlioli. Me lo scrisse, «con più amore ch'è per quegli di Lionardo mio nipote», accostandoli, in un paragone che non volevo, a quella che era la carne della sua carne. Tant'è, egli voleva averlo vicino, il Michelagnelo mio, «insegnandogli quello che io so che 'l padre desiderava che gl'imparasi». Quando lo scritturale – perché non so leggere – mi riferì questa frase, io piansi. E tutta mi tornò nella gola la malinconia per mio marito morto, per i tanti giorni che avemmo felici a Macel de' Corvi e pensai che quand'anche fossi morta, non avrei lasciato i miei figlioli senza aiuto, avendo la compassione di quell'uomo per bene.

Così non resta molto altro da dire, per quel che mi riguarda, se non che sempre, prima d'addormentarmi, anche adesso che di notte giaccio accanto a un altr'uomo, io penso a Roma, a mio marito e a Michelagnelo e non trovo altra giustificazione per il bene che egli ha avuto per me se non che entrambi abbiamo amato d'amore sincero e disinteressato, lui il suo servitore, io mio marito, onesto e buono.

Casteldurante, inverno del 1570

Leonardo Buonarroti, nipote

Bisogna che quando uno ha qualcosa in gola la sputi o l'ingoi. Che non resti a mezzo della strozza, per non soffocare, che sarebbe il peggio. Così, la sputo, perché anch'io ho da dire qualcosa su mio zio e sull'Urbino. Il caso ha voluto che mentre quello soffriva per la malattia che l'avrebbe condotto alla morte, improvvisamente a Firenze moriva mio zio Sigismondo, fratello di Michelagnuolo. E quando glielo scrissi, devo dire che subito lui mi rispose, mostrando, sulle prime righe, dolore e compassione. «O' per la tua la morte di Gismondo, mio fratello e non senza grandissimo dolore» scriveva.

Uno che si aspetta, quando annuncia la morte di un fratello: proprio questo esordio e queste parole: «grandissimo dolore». Ma si aspetta anche che la passione e il dolore producano scosse nella memoria, negli affetti lontani e per molti anni non coltivati: rimorsi, rimpianti, in una parola. Ma le parole che seguirono a quel «grandissimo dolore» furono: «Bisogna aver pazienza». E basta. Poiché gli avevo annunciato che Gismondo era morto con tutti i crismi dei conforti religiosi, questo bastava a Michelagnuolo a contentarsi che quella morte non era stata improvvisa, pericolosa perciò per l'anima immortale.

Ma anche così, in modo frettoloso, com'era nel carattere di mio zio, vi vedevo una partecipazione al dolore.

Tuttavia, proprio nella stessa lettera, Michelagnuolo ha da raccontare qual era il suo vero cruccio di quei giorni, la grande passione che lo faceva soffrire. E subito la dice, a bilanciare quella mia, della morte di mio zio. Anzi, più che bilanciare, superare, schiacciare, travolgere.

Io sono qua in molti affanni, e ancora ò Urbino nel lecto molto mal conducto; non so che ne seguirà; io n'ò quel dispiacere che se fussi mio figliolo, perché è stato meco venticinque anni molto fedelmente; e perché son vechio, non ò più tempo a fare un altro a mio proposito: però mi duole molto.

Come spesso accade, quando si racconta un duolo, un affanno, di rimbalzo ne arriva un altro in risposta, poiché la gente, anche la più paziente, vuole farsi compassionare, più che donare compassione. Ed

ecco che Michelagnuolo mi scriveva dei suoi affanni per il servo malato. E così anteponeva al lutto per la morte del fratello che non vedeva da vent'anni, ma che sempre gli era fratello, un altro lutto, un'altra morte di un suo quasi «figliolo» che da venticinque anni era stato con lui «molto fedelmente».

Ma io sono di animo buono e paziente e tutto questo posso tollerare. È buona creanza, che quando uno muore, si prega per i morti, massime se sono fratelli. Invece che fa lo zio? Ha premura non dell'anima di Gismondo, ma di quella di Urbino e che cosa mi chiede, nella mia Firenze, così lontano me da quel dispiacere di un moribondo in casa? Questo mi chiede: «Però se ài costà nessuna persona divota, ti prego facci pregare Idio per la sua sanità».

Sanità dell'Urbino, capite? Altro che memorie lontane di un fratello col quale avrà pure, un giorno, da bambino, giocato sull'uscio di casa. Si sarà accapigliato una sera, prima d'addormentarsi con quel povero Gismondo, avrà lanciato un cuscino in un gioco d'infanzia. Si saranno picchiati, o avranno, una buona volta, giocato a rimpiattino, nel vigneto, in un luminoso pomeriggio di settembre; avranno avuto ginocchia sbucciate, capelli sudati, abiti strappati; avranno diviso rimbrotti e punizioni paterne e, nel limitare del sonno, avranno sognato avventure e misteri che i fratelli condividono?

Sarà successo tutto questo. Ne sono sicuro. Ma nulla. Nulla, Michelagnuolo mi scrisse. Solo, voleva un'anima pia che pregasse per quella di Urbino. Ma se vi fosse stata un'anima pia in Firenze, una sola, voi credete che io non l'avrei stanata, non l'avrei costretta a pregare, con quanta più passione aveva in corpo, per l'anima di mio zio Gismondo? E non l'ho trovata quell'anima pia e mio zio è morto e parte della mia famiglia s'è spenta e mai più torneranno in vita i suoi ricordi, e quella parte di vita che di mio padre quell'uomo conservava.

Perché così se ne vanno i morti. Con la memoria del mondo che hanno avuto e con le immagini dei nostri cari che, con essi, muoiono un poco di più, ogni giorno che passa.

Ma certe volte i morti restano. Scomparso, anche dalla memoria, mio zio Gismondo, Urbino proprio non voleva saperne di andarsene via. E tornava sempre, in ogni pensiero, in ogni azione di mio zio.

Così, morto lui, Michelagnuolo mi scrive, Leonarduccio ti prego ora ch'è morto Urbino e io ho la testa nel pallone, venitenne a Roma appena puoi perché ho bisogno di parlare con te e di consolarmi. Ma se vieni, ti prego, aspetta che la Cornelia, moglie d'Urbino, se ne torni al paese.

Scrivi se tu puoi venire, e io ti scriverò quando tu n'arai a partire, perché io voglio che prima sia partita di casa la moglie d'Urbino.

A me, questa cosa m'ha sempre insospettito, come se lui non volesse che io incontrassi la Cornelia per paura che venissi a scoprire chissà cosa. Volete che io non sospettassi che l'Urbino, la Cornelia se ne fossero approfittati di lui, della sua bontà, del suo denaro?

Avevo chi m'informava, non m'inventavo nulla. Non che se ne approfittassero più di tanto o più di molti. Anzi, erano piuttosto parchi, timidi.

Lo devo confessare: ho sempre avuto paura che gli fottessero la fiducia. E il denaro, e tutto quello che potevano rubargli. Forse il migliore di tutti era proprio l'Urbino, che mi metteva paura; tanta era la passione che mio zio aveva per lui che pensavo l'avrebbe spellato vivo e, non fosse premorto, parte dell'eredità sarebbe capitata a lui. Ma così non è stato. Urbino è morto, e mio zio è passato in altre mani. Qualcosa, anzi più che qualcosa, è andato alla Cornelia e ai suoi figlioli, ma, alla fine, non è stato certo questo il cruccio che ho avuto negli ultimi anni di vita di Michelagnuolo. Il vero è che da Firenze – poiché lo zio non mi voleva a Roma – io ho dovuto fare in modo di controllare ogni cosa e, come un nibbio, aver vista acuta, e come un cerbiatto, aver udito fine, e come un gattopardo, essere accorto in ogni cosa e prudente. Ed è stata gran fatica e pena anche se, forse, infine, tutto s'è risolto per il meglio e i gran ladri non sono stati i servi, ma i principi, i signori, i ricchi e i golosi che, in quanto già ricchi, riconoscono le ricchezze, e hanno i modi per averle e tenersele strette. E così è stato con papi e duchi che ho dovuto combattere. Ma a lasciar rubare a loro, se ne ricava sempre qualcosa, perché quando un ricco ruba, con una mano ruba e con l'altra dona e occorre esser pronti a ricevere perché la tentazione di donare e ritrar-

re la mano è forte, ma il gesto va fatto e bisogna star lì, proprio sotto l'ombra della mano.

Così, morto l'Urbino, c'era da pensare a chi lo accudisse. In quel tempo aveva ottantun anni. E chi lo sapeva che sarebbe campato quasi fino ai novanta. Poteva morirsene da un momento all'altro, soprattutto dopo il dispiacere per quella morte che l'aveva privato d'un caro compagno, di un aiuto, di un conforto. Quella fu la prima volta che mi chiese di venire a Roma. Usò parole preoccupanti: «Onde a me pare essere ora restato per la morte sua senza vita, e non mi posso dar pace. Però avrei caro di vederti». Io mi commossi a quest'ultimo *avrei caro di vederti* e credetti che finalmente mi aveva tenuto un posticino nel suo cuore. Mi sentivo considerato, responsabile, desiderato.

Bastò l'euforia di pochi minuti perché con lo stesso procaccio m'era arrivata un'altra lettera da Roma che cancellò quel sentimento.

Il soprastante di San Pietro, Bastiano Malenotti, mi teneva al corrente di quanto accadeva scrivendo la sua versione dei fatti. Così quello stesso 4 gennaio mi arrivarono le sue nuove. Anche queste, devo dire, negative. Egli mi pregava di correre a Roma, «per oviare el dolore di messer vostro zio, che non fussi causa di accorciarli la vita, come in verità io ne sto in dubbio, vedendo le pazzie che fa». Aggiungeva che aveva convinto Michelagnuolo a scrivermi di raggiungerlo, procurandomi con ciò una grave ferita al cuore. Dunque non era lui che mi voleva ma il consigliere che suggeriva ed egli, privo di volontà, eseguiva: «Li ho messo in fantasia che vi scriva che doviate venir a Roma». E così aveva fatto il vecchio. In un piccolo angolo dei suoi pensieri, Bastiano aveva insinuato il ricordo di me. Lo zio, piagnucolando, aveva eseguito.

Michelagnuolo non mi amava. Ancora una volta ne avevo la prova. Nel momento più terribile, mi voleva accanto a lui soltanto perché era stato consigliato così. Quanto poco mi considerava e quanto io invece consideravo la mia vita come un continuo pensare a lui; e quanto, lui morto, avrei dovuto – e così ho fatto – rinunciare alla mia per mettere ordine al gran magma dei suoi pensieri, delle sue opere, dei suoi tentennamenti.

E non è stata cosa facile per un inadeguato come me.

Firenze, casa di via Mozza, primavera del 1568

Intermezzo

(leggo dalla sua corrispondenza e annoto):

A Benedetto Varchi: «Infinite cose, e non più decte, ci sare' da dire di simile scientie; ma, come ho decto, vorrebbon troppo tempo, e io n'ò poco, perché non solo son vecchio, ma quasi nel numero de' morti». Roma, primavera del 1547.

Al nipote Leonardo che ha preso moglie: «Fa' di vivere e pon mente e considera, perché è molto maggiore il numero delle vedove che de' vedovi». Roma, 20 maggio 1553.

Al medesimo: «Lionardo, i' ò ricevuto la soma del trebbiano che m'ai mandato, cioè quaranta quactro fiaschi: è molto buono, ma è troppo, perché non ò più a che ne donar come solevo; però se sarò vivo, quest'altro anno non voglio me ne mandi più». Roma, 21 giugno 1555.

A Giorgio Vasari, circa i festeggiamenti del nipote Leonardo per la nascita del primogenito Buonarroto: «Però mi pare che Lionardo abbi molto poco giudicio, e massimo per far tanta festa d'uno che nasce, con quella allegrezza che s'à a serbare a la morte di chi è ben vissuto». Roma, a dì non so quanti d'aprile, 1554.

Al nipote Leonardo, circa la morte del secondogenito Michelagnelo nato il 26 febbraio e morto il 5 marzo 1555: «Lionardo, i'ò per l'ul-

tima tua la morte di Michelagnelo, e tanto quanto m'ebbi allegrezza, n'ò passione; anzi molto più. Bisogna aver pazienza e stimar che sia stato meglio che se fussi morto in vecchiezza. Ingegna ti di viver tu, perché sarebbe con tanta fatica la roba senza uomini». Roma, nel marzo 1555.

A Giorgio Vasari: «Messer Giorgio mio caro, io so che voi conoscete nel mio scrivere che io sono alle venti 4 ore e non nasce in me pensiero che non vi sia sculpita la morte: e Dio voglia ch'i' la tenga ancora a disagio qualche anno». Roma, 22 giugno 1555.

Al nipote Leonardo: «Avisoti come iersera, a dì 3 di dicembre (ma 3 gennaio), a ore 4, passò di questa vita Francesco decto Urbino, con grandissimo mio affanno; e àmmi lasciato molto afflito e tribolato, tanto che mi sare' stato più dolce il morir con esso seco, per l'amor che gli portavo; e non ne meritava manco, perché s'era facto un valente uomo, pieno di fede e di lealtà; onde a me pare essere restato per la morte sua senza vita, e non mi posso dar pace». Roma, 4 gennaio 1556.

Al medesimo, circa l'invio di trebbiano: «Io l'ebbi, cioè trenta sei fiaschi, e è il migliore che tu ci abbi mandato; io te ne ringratio, ma duolmi che tu sia entrato in questa spesa, e massimamente perché, mancati tutti gli amici, e' non ò più a che ne dare». Roma, 4 luglio 1556.

Al medesimo, per la morte della figlia Francesca, nata il 9 ottobre e morta il 18 ottobre 1556: «Ebbi una tua, dove intesi come la Cassandra aveva partorita una bambina che in pochi dì se l'era morta, di che n'ò avuto dispiacere assai: ma non me ne maraviglio, perché noi abiam questa sorte di non avere a moltiplicare in famiglia a Firenze. Però tu prega Idio che e' viva quello che tu ài e fa' di vivere anche tu, acciò che ogni cosa non abia a rimanere allo spedale». Roma, 19 dicembre 1556.

Al medesimo: «Io son vecchio, come sai, e ò molti difecti nella persona, in modo che io mi sento poco lontan dalla morte; in modo che questo

settembre, se sarò vivo, arò charo che tu venga insin qua per aconciar le cose mia e nostre; e fa' pregare Idio per me». Roma, maggio 1557.

Al medesimo: «Circa l'esser mio, io sto male della persona, cioè con tucti i mali che sogliono avere i vechi: della pietra, che non posso orinare, del fianco, della schiena, in modo che spesso da me non posso salir la scala; e peggio è perché son di passione pieno». Roma, 16 giugno 1557.

Al medesimo: «Lionardo, per l'ultima tua, come per l'altre, mi solleciti al tornare costà: e io ti dico che chi non è qua e non m'ode e non mi vede, non sa che star mi sia il mio qua. Però non mi bisogna dirmi altro. Io fo ciò ch'io posso far di me ne' termini che io mi truovo... Lo scrivere m'è di gran fastidio, per esser vecchio e pien di confusione». Roma 17 agosto 1557.

Al medesimo, circa la morte della figlia Bartolomea, nata il 4 novembre e morta il 18 novembre 1558: «Lionardo, i'ò inteso la morte della bambina; non me ne maraviglio, perché non fu mai in casa nostra più che un per volta». Roma, 2 dicembre 1558.

A Bartolomeo Ammannati: «Son tutto vostro, vecchio, cieco e sordo e mal d'accordo con le mani e con la persona». Roma, gennaio del 1559.

Al nipote Leonardo: «Io qua son molto vecchio e con molti difecti, come fa la vecchiezza». Roma, 16 dicembre 1559.

Al medesimo, circa la morte della figlia Alessandra nata il 25 febbraio e morta il 25 giugno 1560: «Lionardo, io ebbi una tua pochi dì sono con la morte di Lessandra, tua figliola. N'ò avuto passione assai; ma non mi sarei meravigliato se fusse campata, perché in casa nostra ne n'è stato mai più che uno per volta. Bisogna aver patientia e tanto più aver cura a chi ci resta». Roma, 27 luglio 1560.

Milano, giugno del 2000

Il corpo

«Mi pare una storia triste, signore.»

«Signora, tutte le storie che si fanno continuare abbastanza, finiscono nella morte, e non è narratore veridico chi vorrebbe tacervi questo fatto.»

ERNEST HEMINGWAY, *Morte nel pomeriggio*

La faccia era ritonda, la fronte quadrata e spaziosa, con sette linee dirette, e le tempie sportavano in fuori più delle orecchie assai; le quali orecchie erano più presto alquanto grandi e fuor delle guancie; il corpo era a proporzione della faccia, e piuttosto grande.

GIORGIO VASARI

Leonardo Buonarroti, nipote

Le cose si sono messe male, pressappoco, nell'inverno del 1563. Il vecchio aveva retto fino a quel momento tra alti e bassi, si capisce. Ma ce l'aveva fatta. Rompeva i coglioni ed era irascibile, insopportabile, dicevano quelli che vivevano con lui. Anche a me toccava sopportare le sue sfuriate. Lo facevo di buon grado perché erano sfuriate soltanto a suon di lettere e spettava a me leggerle o non leggerle, arrabbiarmi o lasciar correre. Già una volta se l'era presa con me, era montato in furia come un ossesso perché m'ero impiccato d'una questione ereditaria. Sapevo che s'era ammalato e avevo paura che mi morisse senza mettere nero su bianco. Interpretò quel mio interesse come se avessi cupidigia della sua eredità e invece volevo soltanto che le sue volontà fossero rispettate – casomai fosse morto. Così fece il diavolo a quattro, mi escluse dal testamento e scrisse di non farmi più sentire. Quella volta ho dovuto sudare sette camicie, mettere in mezzo gli amici, portare pazienza e attendere che la sfuriata scemasse. Poi, per fortuna, s'è quietato e dopo qualche mese abbiamo ripreso a scriverci; è tornato a volermi bene, a pensare a me come l'unico della famiglia che gli metteva nostalgia e tenerezza. Io, da allora, ho cercato d'essere più accorto, riuscendoci. Perché mai più abbiamo avuto screzi grossi come quello. Ma, si sa, i vecchi quando si

sentono prossimi alla morte hanno paura, e costringono i loro umori, scorbutici, misantropi, verso chine più morbide, tolleranti. Non vogliono morire soli, temono quella notte che sentono vicina, e desiderano qualcuno accanto che li aiuti. Così pagano domestici infedeli e disonesti, e tengono imbrigliate parentele lontane e indifferenti. Non che io fossi indifferente. Lontano sì, e per quanto potevo mi facevo sentire vicino scrivendogli, anche se spesso quelle mie lettere lo irritavano. Anche i miei doni: il vino trebbiano, i frutti dell'orto, certi tagli di stoffe (lini, velluti) che acquistavo a verso e che, avanzandomi, gli inviavo volentieri. Ma come potevo mantenere rapporti con quell'uomo così lontano, così imprevedibile. Ero maldestro, lo ammetto, anche inesperto. Ora non commetterei più certi errori che mi son costati ramanzine e malumori e infiniti dispiaceri. Ora sono esperto dei capricci dei vecchi e sono paziente perché so che noi più giovani abbiamo dalla nostra parte il padrone d'ogni cosa, il giudice inflessibile: il Tempo. È questo che ci fa forti e che ci dona l'arma che tutto abbatte, il viatico d'ogni male: la Pazienza. E tuttavia questa s'ingigantisce mentre l'altro – il Tempo – procede verso la nostra fine. Sicché anche noi, lentamente, invecchiamo e, lentamente, senza coscienza di noi, ci ammorbiamo, per paura, per vigliaccheria, per timore di quella solitudine infinita che proveremo un giorno, che caso e probabilità, come l'uscita d'un numero di lotteria che ritarda di molte estrazioni, fanno sempre più vicino e sicuro.

Io avevo di lui notizie assai frequenti, perché avevo pregato un sarto di San Gimignano, amicissimo mio, Lorenzo Mariottini, di riferirmi ogni cosa che sapesse in Roma riguardante mio zio. Poiché questo Lorenzo era intimo di uno dei sovrastanti alla Fabbrica di San Pietro, aveva notizie di Michelagnolo non solo da quel che sapeva in casa, ma anche sul luogo di quella maledettissima e complicatissima fabbrica. E sempre, Lorenzo, nelle sue lettere mi dava notizie di mio zio. «Mesere sta benissimo.» Così scriveva, persino durante l'epidemia d'influenza catarrale, che sempre secondo Mariottini, «c'è amalato li tre quarti di Roma e ce ne more asai».

Ma anche il buon sarto a volte era ottimista, forse in modo esagerato. E lo zio, ai primi di dicembre, s'ammalò proprio di febbre catarrale.

Ne era così pieno e stipato che l'Antonio e Pier Luigi, una notte, «àno dubitato che non l'afogasi e che mai più li à fato simile scherzo». Povero zio, gonfio di catarro, rimasto alzato tutta la notte a sputare pus e mucillagine. Ma tanto bene e tanto grosso ha sputato che «su l'alba non li à dipoi fato altro. Si è levato e sta benisimo», al solito: «benisimo». Tutta la notte a sputare catarro e all'alba come se niente fosse stato!

Il caro sarto, per Natale, gli fa una veste foderata di volpe, per ripararlo dal freddo, e sempre m'avvisa che, durante le feste, nonostante «qua sono grandissimi freddi», due volte lo zio ha preso il cavallo e ha passeggiato per Roma. E ha persino avuto un rigurgito di vanità – sentimento in lui così raro –, desiderando una camiciola di seta. Avrà battuto i piedi, digrignato quei pochi denti che gli erano rimasti quando avrà chiesto al sarto che gli cucisse la camicia? O sarà stato avveduto e mite e, usando il condizionale, avrà detto, mi piacerebbe... vorrei... se non fosse troppo disturbo... Questo Lorenzo non lo ha scritto, ma sicuramente in tali circostanze il suo spirito tornava fanciullo, preda dei capricci.

Le lettere di Lorenzo corroboravano questa mia impressione. Se il 23 gennaio m'informava: «Mesere sta bene e ieri amdò a Sto Pietro, che è molti giorni che non vi è stato», la settimana successiva le cose mutavano aspetto. È vero, ricordava Lorenzo, che «sta tantto bene che è 'mposibile a credere», ma subito aggiungeva il risvolto della medaglia: «ma tamto fantastico che è quazi imcomportabile per chi l'à da servire». Ora, poiché mio zio era normalmente fantastico e insopportabile, mi domandavo a che grado fosse salito quel suo disgusto per il prossimo, per impressionare persino un buon tale quale Lorenzo, che sapeva i costumi di Michelagnoli e non doveva stupirsi più di molto.

A fianco di queste notizie che mi giungevano grazie al sarto di San Gimignano, quelle che venivano direttamente da mio zio s'erano diradate. Durante l'ultimo anno di vita prese a scrivere sempre meno. L'ultima lettera che ebbi di lui risaliva a pochi giorni passato il Natale del 1563. Il vecchio mi ringraziava di certi frutti che gli mandavo

e m'avvisava di un nuovo affanno che gli aveva impedito di rispondere a molte mie che s'erano accavallate nell'ultimo mese: «E avendo ricevuto pel passato più tua, e non avendo risposto, è mancato perché la mano non mi serve». E a questa triste notizia, faceva seguire un avviso: «Però da ora inanzi farò scrivere altri e io sottoscriverò. Altro non m'achade».

Mi faceva pena che il vecchio non sapesse più reggere la penna in mano, lui che per tutta la vita aveva ricavato pensieri e idee immense da tratti di matita segnati su fogli di carta. Credo che quella fu la malinconia che lo portò alla morte: la mano tremante, le stentate idee che balenavano ancora dalla sua testa e l'impossibilità di trasferirle, di fermarle per sempre.

La sua mente era diventata un mare in tempesta che scuote un vascello non ancorato. Chissà che pensieri attraversano la mente dei vecchi; che lampi di luce e che oscurità spartiscono con variabili proporzioni la memoria e il futuro. Senza più quell'appiglio della scrittura, del segno che ferma i pensieri, l'anima di mio zio procedeva spedita verso il nulla e il vuoto.

Come un ubriaco dovette attraversare in obliquo gli ultimi mesi della sua esistenza, confondendo i giorni e le notti, il sonno e la veglia. Lo immagino procedere su quel faticoso sentiero come una sfera del gioco del pallone, rimbalzando da un muro a un altro; lo vedo perdere l'orientamento, tornare sui suoi passi. Chiedere aiuto. Smarrirsi. Piangere.

Io credo però che lui iniziò a morire molti e molti anni prima che morisse. Credo che la cosa sia nata dai tempi della morte dell'Urbino e che molti anni di vita gli sono capitati sulle spalle come una somma non desiderata. E in tutto questo tempo m'è parso che soltanto una cosa lui aspettasse: di morirsene in pace. E la cosa gli è successa, ma con lo sbaglio che è accaduta almeno una decina d'anni dopo il previsto. Dieci anni di vita non sono un soffio, non sono un'approssimazione nel computo del tempo. Sono un bel pezzo e sono tanti sia per far buone cose che per rimpiangere quelle mancate o mal fatte, o peggio ancora, per desiderare di morire e invece non morire.

Ora, di questa cosa della morte dell'Urbino, ne abbiamo parlato perché è questione di non poco conto; mentre adesso è bene raccontare di come e quando mio zio s'accostò alla morte.

Dev'essere accaduto il lunedì 14 di febbraio. Tiberio Calcagni, ch'è un suo protetto, il pomeriggio di quel giorno lo va a trovare, in casa, a Macel de' Corvi, com'è solito fare. Piove, e poiché la stagione è inoltrata, è anche freddo. Tiberio s'avvicina a casa, svolta l'angolo di via dei Fornari e, con tutto che piove ed è freddo, vede mio zio, solo, fuori dall'uscio, che si agita e dà in ismanie. Tiberio lo accosta, lo prende sotto braccio e gli chiede che cosa accade, perché se ne sta fuori casa, così da solo, mentre piove. E mio zio gli risponde – sono queste proprio le parole che poi Tiberio mi scrisse: «Che vòì tu ch'io facci? Io sto male e non trovo quiete in luogo alcuno», e queste parole mi sono ancora stampate nell'animo, come se le avessi ascoltate io stesso.

Così, mentre ancora mio zio si lamenta, appare Diomede Leoni, un altro dei suoi creati, e si ferma con Tiberio a consolare Michelagnio. I due quasi lo convincono a tornarsene a casa, all'asciutto, quando dalla stalla vedono uscire Antonio e il morello dello zio, sellato come per una passeggiata.

Voi sapete che era solito prendere una passeggiata intorno alle ultime ore di sole, nel primo pomeriggio, e questa del cavallo era rimasta la sua ultima passione che seguiva con costanza e affetto.

Diomede e Tiberio apostrofano l'Antonio. Che ci fate con il cavallo? E quello risponde che era stato un ordine di Michelagnio e tanto prepotente e rabbioso, che lui non aveva potuto far altro che ubbidire. Tanto, aggiunge, non avrebbe avuto la forza di montarlo.

E il pronostico di Antonio si rivela fondato. Michelagnio non riesce a montare il cavallo. Così mestamente, ma borbottando, se ne torna in casa. E quella è l'ultima volta che è uscito. Il resto del giorno, preferisce restarsene seduto in poltrona davanti al fuoco, e lentamente, poco alla volta, perde conoscenza, s'assopisce allontanandosi dal mondo.

Tiberio e Diomede ancora chiedono notizie della salute dello zio. L'Antonio e Pier Luigi dicono che il vecchio negli ultimi giorni si è comportato in maniera strana. Faceva scherzi, si nascondeva in casa, era diventato intollerante di ogni costrizione e loro diventavano pazzi a farlo ubbidire. Ringraziano Tiberio e Diomede che lo hanno ricondotto alla ragione, ma che adesso c'è bisogno di un medico, e di un aiuto per tenerlo fermo al letto o sulla seggetta, dove preferisce restare. Magari bisogna legarlo, e loro non vogliono, non hanno cuore.

Voi avete mai visto un uomo, un vecchio morire? Sapete dunque della smania, dell'ansia che lo travolge prima che tutto si spenga. Io me la figuro l'ansia di mio zio quel pomeriggio. I morenti trovano una forza inaspettata, movimenti improvvisi. Sbarrano gli occhi, li roteano; drizzano il capo come gallinacci; agitano le braccia, vogliono alzarsi dal loro capezzale; cercano, io credo, di fuggire la morte. Pensano, offuscati dall'agonia, che basti mutar luogo per sopravvivere.

Diventano bambini. Parlano a vanvera e mischiano frasi senza senso a ragionamenti fini, profondi. A volte muovono persino al riso, tanto i loro comportamenti sono inaspettati, buffi. Io credo che mio zio si trovasse a quel punto, che avesse perso completamente la ragione. «Io sto male e non trovo quiete in luogo alcuno.» Oh, è una bella giustificazione questa per agitarsi. Provate voi a liberarvi d'un male e non riuscirci. C'è da impazzire.

Si decide che il momento è grave. Occorre che Tiberio stesso, o Daniele da Volterra, o qualcun altro che ha più potere su Michelagnio, gli resti vicino. Occorre avvisare il nipote Leonardo. Sì, questo va fatto. Così si stabilisce che uno vada alla casa di Daniele e gli racconti l'accaduto e che, se libero da impegni, per favore corresse subito Daniele a Macel de' Corvi per venire a trovare Michelagnio. Mentre loro così discutono, lui, mio zio, è seduto sulla seggetta, si lamenta e grida. Dicono che mi ha chiamato più volte, che mi voleva lì a Roma, proprio in quel momento. Mandano anche a chiamare il medico, che trovasse il rimedio a quell'agitazione, che è parossistica e sicuramente tale da stroncare il vecchio in poche ore.

Si trova Daniele, che subito corre al capezzale dello zio. La presenza di quell'uomo sembra ricondurlo alla quiete. Michelagnio, che molto

lo stimava, si placa. Daniele si ferma a discorrere con Antonio che gli racconta quel che è accaduto nelle ultime ore. Con calma, e con quiete, Daniele chiede a mio zio di ripetere quel che voleva che loro facessero. Mio nipote, risponde, voglio mio nipote. Ma lo dice nel sonno, velando le parole, come se fossero dettate da un sonnambulo. Tre volte Daniele si fa ripetere, per esser sicuro che questa fosse la sua volontà. «Io te ne prego» ripete ancora una volta mio zio. Alla fine Daniele chiede carta e penna e, sul momento, mi scrive la lettera che m'invita a correre a Roma. Termina la lettera con una raccomandazione: «Sollecitate quanto potete», che subito mi mise in ansia, quando la ricevetti, ma non più della povera firma di mio zio che conclude la lettera e che, certamente, Daniele aveva voluto che egli apponesse perché io mi rendessi conto della gravità della situazione. La scrittura – «Micelagniol Buonarti» – era sghemba, stentata e sgrammaticata e mai mio zio aveva firmato così: «Micelagniol». Sempre s'era firmato «Michelagniol» e con una grafia bella dritta e corretta. Anzi, spesso s'era lamentato con me che scrivevo così male da non poter leggere una parola. E fu dunque quella firma, più che le parole di Daniele, a farmi correre a Roma con la maggior velocità che i nostri tempi consentono.

Per tornare a mio zio, e a quel pomeriggio di febbraio, la compagnia di Daniele da Volterra, di Tiberio Calcagni e degli altri sembrò rasserenarlo. Forse anche la scrittura della lettera. Non so come passò la notte, ma credo che alternò sonni profondi a veglie agitate. Lui, che sempre poco aveva dormito, e che considerava un male per il corpo e per lo spirito poltrire a lungo, ecco che si trovava a dover sopportare una sonnolenza fastidiosa e costante.

Lo speziale Antonio Martelli fu mandato a chiamare e a preparare decotto e linimenti. Posso darvene conto. Ne conservo ancora la minuta.

A dì xv di febraro 1564

Mag.co ms. Michilagnolo Bonarota deve dare per lui unno lanbitivo fatto con zucaro candido dr, ii, oximellis s. on. I, decotionis capillorum veneris recentis, iuiubarum, pasularum, issopi on. Vi; inde fiat lanbitivo; unna caraffa con esso.

sc. -. b. 25

Le cure non dovettero bastare; ma che cure possono vincere la morte?

La lista delle medicine, dei balsami e dei decotti che furono preparati i giorni successivi mi suona adesso come un inutile estremo sforzo per mutare un destino segnato. E come un'aggiunta di pene a mio zio, al suo mesto accomiarsi dalla vita.

E a dì 16 ditto per lui unno christero fatto con ellrio lenitivo on. 5 yeri pigri on. i, mellis spumati, zucarii rubei ana on. 1 _ . Olei de cherei on. iii, vitelli ovorum n. o. i, decotionis comunis quantum sufficit, misce et fiat christero hora xv: portò Antonio nostro; amonta sc. -. B. 60.

E più castori dr. 1 _ inde legati in petia infuso in aceto sc. -. B. 10.

E più una decotione fatta con timi, isopi, sticados et serpilli ana m. o. i; inde buliatur in acqua comuna et aceti ana lib. I, inde coletur; utatur unna caraffa. Sc-. B. 20.

Et più unna caraffa d'acqua mellata cotta com salvia; unna caraffa da mezzo sc. -. B. 20.

E più savonea in fuorma di ellerio on. 9, et unno bichiere con essa: portò Ottavio nostro sc. -. B. 95.

E più olio di amandole dolci on. iii; l'ampolla sc. -. B. 46. E più il solito christero medicinale; portò ditto sc. -. B. 60. E a dì 16 ditto, per lui unno bolo fatto con diacapsia dr. X,

sper. yeri s. Galeni dr. I; inde fiant boli con hostie et iulebbo quantum sufficit. Capiat in aurora sc. -. B. 75.

Queste le medicine. Le cure incominciavano con un bel clistere alle otto del mattino, perché anche chi muore deve cacare. E poi, a intestino e stomaco vuoto, un bel decotto di erbe balsamiche da fargli sorbire più volte. Un altro clistere; un altro decotto. «Quantum sufficit» dice il conto dello speciale. Ma «nihil sufficit» perché quello si andava spegnendo di ora in ora e nessuna medicina poteva guarirlo.

Io arrivai una settimana dopo la morte, il giovedì 24. E trovai tutto compiuto, il funerale celebrato, la casa vuota, la cassa sigillata, gli amici ormai rassegnati.

Firenze, ai giardini di Boboli, novembre del 1568

Daniele Ricciarelli da Volterra, pittore e scultore

Be', io l'ho visto proprio morire. L'ho seguito passo passo, negli ultimi tempi. E poi, quando è accaduto, quel pomeriggio di febbraio, io ero lì. Con lui eravamo carissimi amici tanto che, per favorirlo, m'impelagai in quella storia del cavallo di bronzo. Storia che non è finita, che non finirà mai e che mi porterà alla morte; ne sono tanto sicuro, che già ho un piede dentro la fossa per la fatica e gli affanni che mi è costato quel cavallo.

Ed è stato proprio Michelagniole a mettermi in questo pasticcio, anche se lui certo non pensava che lo fosse. È che le cose poi prendono pieghe inaspettate e quello che sembra magari un favore, un piacere, un complimento – com'era l'idea di affidarmi la fusione del monumento – poi si rivela una fregatura, una condanna, la fine di tutto.

E ora mi tocca pensare alla mia morte, ai miei malanni; ma non per questo dimentico Michelagniole, il debito che ho con lui, la stima e l'affetto che gli porto.

Ricordo che gli scrivevo le lettere quando lui non poteva; quando per la vecchiaia o qualche malanno era appena capace di mettere in calce una firma stortarella, magari mentre lo aiutavo a tenere inclinata la penna.

Così accadde con l'ultima che scrissi a Leonardo, pregandolo di correre a Roma, perché vedevo che lo zio si spegneva come una candela che aveva consumato cera e stoppino.

Mi erano venuti a chiamare a Monte Cavallo, dove lavoravo al gran cavallo di bronzo. Io subito ho lasciato tutto e sono corso da lui. È un tiro di schioppo, dalla mia officina a casa sua, in discesa per di più ma m'è sembrata un'eternità il tempo che ci ho impiegato. Arrivato a Macel de' Corvi, m'aspettavo chissà quanti curiosi fuori di casa e invece c'erano solo tre o quattro scalpellini che hanno la bottega vicina e che s'erano insospettiti di un insolito via vai. Questo è il medico, ha detto uno guardandomi. Ma no, ha risposto un altro, questo è il suo amico, è Daniele, il suo allievo prediletto.

Ho quasi cinquant'anni e mi chiamano ancora allievo, ho pensato mentre entravo in casa. Ma poi me ne importa poco di quello che

pensa la gente, che alla mia età bisognerebbe avere allievi e non esserlo. Ma io dico meglio allievo di Michelagnuolo che aver imparato tutto da solo, errore dopo errore. Anche se poi è sempre così che s'impara.

Quando sono entrato l'ho trovato accanto al focolare. Era seduto, il capo chinato in avanti. Antonio è andato a scuoterlo, ad avvisarlo del mio arrivo. Lui si è destato e come mi ha visto ha detto: «Oh, Daniello, io sono spacciato, mi ti raccomando, non mi abbandonare». E mi ha chiesto di non andarmene, di restare con lui ad aspettare che gli eventi si compissero.

E il tempo che ci volle fu di cinque giorni, dal lunedì di Carnevale al venerdì di Quaresima.

Quel pomeriggio ho scritto a Lionardo, per convincerlo a correre a Roma prima che potesse. Michelagnuolo, alla fine della lettera, ha posto la sua firma sotto la mia, così storta, così incerta, che se penso che è l'ultima volta che ha preso in mano una penna, lui che con la punta d'argento, con il carboncino, con la penna ha fatto quel che ha voluto; se penso tutto questo, mi viene da piangere. Così, l'ultima volta che lui ha scritto, ha scritto il suo nome, come lo potrebbe scrivere un analfabeta, un povero disgraziato. Ma di una cosa mi consolo. Che è al suo nome che ha affidato l'ultimo suo tratto di penna. Perché che cosa siamo noi, se non il nome che portiamo, e quale epitaffio per noi è migliore del nostro nome?

Io lo accudivo come fossi veramente il nipote. E non c'era sangue comune in noi, se non che ardevamo della medesima passione dell'arte; e io, più di lui, ardevo perché lui me l'insegnava. E mi sembrava un miracolo che fossi il suo allievo prediletto, quello di cui si fidava, quello che più, con le opere che facevo, lo inorgogлива.

Io so che pure quell'orgoglio era velato di malinconia e di rimpianto, perché Michelagnuolo, vecchio com'era, sapeva bene dell'inutilità di tutto l'affannarsi a creare l'opera perfetta – che poi tutto si disfa e poco dura e quel che rimane, lentamente, s'opaca e svanisce.

Fu lui a darmi la consegna del cavallo di bronzo; e, involontariamente, è stato lui a segnare la mia condanna. Perché forse senza quell'impresa folle e spaventosa, io non avrei compromesso la mia

salute; non mi sarei dannato l'anima e il corpo a rendere perfetto quel che forse è irrealizzabile. Invece mi sono trovato, con queste mie deboli ossa, e questo mio scarso pensiero, a confrontarmi con una macchina iperbolica, e spaventosa. Come si fa a dire di no alle lusinghe della fortuna, della sorte; come si fa a restare indifferenti alle carezze della vanagloria?

È vero, Michelagnuolo mi stimava, provava del bene per me e mi ricompensò con la comanda del cavallo.

La storia risale alla metà del secolo, pressappoco.

Io mi trovavo a Roma e m'ero lasciato ammaliare dalla scultura; volevo rinunciare alla pittura che pure m'aveva dato fama e soddisfazione. Ma che cos'è un artista se non un uomo improbabile, incorreggibile, selvatico, che mai si contenta dei saperi acquisiti e sempre vuole sperimentare il nuovo. Questa mia smania io l'avevo appresa proprio da Michelagnuolo e lo imitavo facendola mia.

Così quando mi capitò, con Giorgio Vasari, di lavorare alle sepolture dei Del Monte, in San Pietro in Montorio, io feci le sculture; e le feci in marmo, bianco e lucido, com'era quello delle sepolture de' Medici in Firenze. Copiavo, in piccolo, quel gran silenzio candido e solido della cappella di Giuliano e Lorenzo, e m'ero così avvicinato al mio maestro, che avrei rinnegato tutto quello che avevo dipinto prima, per quelle due sculture che andavo lavorando in Montorio. E il mio modello era solo e soltanto quello che aveva fatto Michelagnuolo. Così me n'ero andato a Carrara, alle montagne bianche, a cercare i marmi – come, anni prima, aveva fatto il mio maestro. E su quelle montagne passai l'estate intera. Nei giorni luminosi, sul mare, apparivano le macchie scure delle isole della Gorgona e Medusa, e la Corsica rocciosa, e più giù, verso il sud, l'Elba ferrosa. Il sole mi bruciava gli occhi e m'ero fatto degli occhiali affumicati per sopportare il riverbero e mangiavo con i cavatori e con loro discutevo sulla qualità dei marmi e spesso m'affidavo ai loro consigli, perché sempre ho pensato che fosse giusto ascoltare i più sapienti di me, gli esperti. Così facevo con i cavatori, così ho fatto con Michelagnuolo.

Dormivo alle cave, nella stessa capanna dove, si diceva, avesse dormito Michelagnuolo. Andavo a rimestare nelle cave che lui aveva

ispezionato e mi fermavo a valutare la qualità dei marmi che lui aveva scartato. Perché quei blocchi godevano ormai di una certa fama e di essi si diceva «questo è uno di quelli che non va preso, l'ha scartato Michelagnuolo, che di marmi se ne intende». E in tanti anni, nessuno scultore l'aveva scelto. Restavano quei blocchi testimoni di errori della natura: marmi friabili, felati, che si spaccerebbero a un colpo di scalpello appena più forte del dovuto. Ma è su quelli che mi son formato. Sugli errori, sui marmi fragili. E marmi fragili parrebbe una contraddizione – come può il marmo esser fragile? – e così invece è. È fragile il marmo, è zuccherino, volubile e femminile. Anche il più candido dei marmi ha inaspettate vene bluastre che scorrono all'interno e prendono sentieri tortuosi, involuti. Esistono piani di rottura segnati nella mente del Grande Artefice che non si manifestano in alcun modo, né al colore, né al tatto, né al sapore – perché il marmo ha anche un sapore. E il Grande Artefice sa, di quella venatura nascosta, il luogo e il tempo in cui si manifesterà; sa la mano e lo scalpello che l'apriranno come una spaccatura in un ghiaccio sottile.

Ogni marmo ha, nel suo destino, una frattura.

I vecchi cavaatori lo ricordavano. Possedeva il segreto, dicevano, di guardare dentro il marmo. E io avevo chiesto loro di raccontarmi tutto. Quello che faceva, il modo in cui s'accostava ai blocchi; se li ascoltava; se li carezzava; se ne saggiava la scorza con pochi colpi di scalpello; se raffinava tra le dita la polvere di marmo; se produceva scintille e bruciature tra i marmi e annusava l'odore di bruciato per valutare la consistenza. Se lasciava colare acqua e grazie al defluire di quella controllava la porosità della materia. Se altrimenti la dipingeva con pigmenti.

Cercava le macchie, o come qui dicono, le *madrimacchie*. Ogni buon marmo ha un'intrusione di talco, silice, ferro, pirite, o altro. E più la *madremacchia* è ostinata e profonda e più sembra attrarre in sé come calamita le impurità del marmo, sicché intorno a essa quello è candido e puro come neve appena caduta.

Sono ardui i sentieri delle montagne bianche. Segnati spesso dalla morte dei cavaatori, degli scalpellini, dai buoi che trascinano pesi

inimmaginabili. I cavicchi di legno su cui si avvolgono i canapi che servono a trattenere la lenta e inesorabile discesa dei marmi a valle paiono sepolture di montagna. Segnano fatiche e dolori e sangue e sudore e, a volte, morte.

Quando risalivo i sentieri, sempre mi fermavo incredulo a quel miracolo che è l'arte di far scendere i marmi, come fossero balle di paglia, come fossero nuvole dell'aria.

Mi fermavo alle cave di Ceragiola, alla Corvara, salivo fino all'Altissimo, attraversando le cave dai nomi magici e a volte femminili: la Tacca Bianca, la Tela, la Fitta, i Colonnioni, la Vincarella. E lì assistevo ammirato all'arte dei lizzatori, che fanno scivolare i blocchi lungo sentieri scoscesi e li trattengono e li sollecitano, che pare impossibile che un uomo, col solo aiuto di un canapo avvolto in un cavicchio possa, mollandolo a piacimento, far scorrere un cubo di marmo di migliaia di libbre di peso e poi fermarlo. E ne ho visti poi, frustati dal canapo che si rompeva, perdere le braccia come se la mannaia li avesse abbattuti. E quando scolpivo, sempre avevo a mente quelle fatiche e avevo rispetto per il marmo, per i cavatori, per i lizzatori. Persino per i buoi che quel marmo avevano portato sino a me.

Pensavo a queste cose, ad altre. Mille ricordi mi tornavano alla mente, mentre sostavo al capezzale di quel vecchio che lentamente, insonnolito, con la coscienza piccola e timida, se ne partiva da questo mondo. Il suo respiro, affannato e ostruito dal catarro, si faceva sempre più fiavole. A volte sussultava, sgranava gli occhi, e roteandoli spaventato si guardava attorno. Riconosceva qualcuno, forse me, forse Tiberio, Tommaso, l'Antonio. E questo lo rassicurava. Tornava ad assopirsi allora e lentamente si abituava alla morte che lo avrebbe preso, come poi accadde, il venerdì, al tramonto del sole.

Era una morte troppo attesa perché ce ne disperassimo. Io pianisi sommessamente. Anche gli altri.

Antonio e Tommaso, dopo che l'ebbero vestito come un cavalierizzo, mi chiesero se volessi prendere la maschera per farne un ritratto. Loro lo avrebbero gradito, e tutti gli amici che erano in casa.

E così mi preparai al calco. Venne il momento che l'arte che avevo appresa da Michelagnolo io dovessi sperimentarla sul suo viso.

E così, pennellai il gesso freddo e umido sul volto freddo e immobile del mio maestro. E la morta materia combaciò con la morta materia. E questo gesto che era di pietà filiale e affetto, come lo è quello di colui che abbellisce il morto, lo compii con l'animo di chi piange un padre, un amico, un maestro e tutti quei lutti sopporta in uno.

E mentre il bianco gesso lentamente stampava eterne le pieghe del volto di quel cadavere, mi tornò alla mente un giorno di molti anni addietro, quando su un altro volto amato io stesi un altro candido strato di gesso.

Era in Firenze, proprio l'anno dopo che avevo soggiornato a Carrara, a cercare i marmi della cappella Del Monte. L'amato Orazio era venuto con me a Firenze, aveva lasciato la sua Roma per amore della mia arte, della mia compagnia; perché provava stima per me. Ed io lo contraccambiavo anche se fu una passione breve e funesta. Un giorno d'estate, Orazio s'ammalò, e ci abbandonò, tutti noi che gli volevamo bene.

Anche del suo viso feci la maschera, perché il ricordo di quel volto restasse scolpito non solo in chi lo aveva amato, ma anche in coloro che non lo ebbero conosciuto; che non seppero delle sue risa, dei suoi scherzi e delle sue malinconie. E quel busto feci poi per il suo sepolcro in terra straniera, anche se non è mai straniera la terra che ci accoglie.

Le lacrime che versai per Orazio pareggiarono quelle che ebbi per Michelagnuolo. Il rimpianto per il poco che ebbi dall'uno pareggiò la gratitudine per il molto che ebbi dall'altro.

Quando si fa la maschera funebre occorre che s'aspetti che il volto raggiunga l'immobilità che è detta *rigor mortis*. Ma non bisogna attendere molto, non così tanto che le labbra mutino forma, che gli occhi s'affossino, che il naso si assottigli e che le guance si scavino sugli zigomi.

Nel caso di Michelagnuolo, inoltre, c'era la barba che sempre dà noia, quando si fa il calco. Perché s'attacca al gesso, e quando lo si toglie, strapperebbe via i peli e la carne ormai morta. Per la pelle invece non c'è problema, perché anche quella morta mantiene un suo grasso che permette al gesso di scollarsi subito, senza imperfezioni. Così se c'è barba lunga e folta, è bene che la maschera non la copra senza che

sia prima cosparsa di un grasso o un sapone che l'alliscia e permette che i peli non s'attaccino al gesso che si rapprende. Toccherà poi allo scultore ricomporla, con un'arte compendiaria, approssimativa, perché nessun cesello, nessuno scalpello può restituire i mille e mille riflessi di una barba folta o le ombre cangianti di una barba rada.

Così ho fatto con Michelagnolo. Gli ho formato la maschera e quando s'è asciugata l'ho tolta e poi, nella solitudine e nel silenzio del mio studio, ho ricomposto quel viso, un poco approfittando del calco e un poco ricordando, e la mia fantasia e la mia memoria di quell'uomo vivo hanno dato un tocco d'anima alla fredda immagine di quel volto stampato su quello di un morto.

Perché ci vuole tempo e fatica e arte e scienza. E, come vedete, è sempre una questione di sapere. E la cura che noi mettiamo nel rammentare il volto di un essere amato, finisce poi per essere soltanto una questione di tecnica, poiché va fatto bene, somigliante e naturale. Se ci metto cuore e passione, ma non ho i ceselli che mi formano le rughe e mi nettano dagli scarti il volto di bronzo che vado a formare, a che serve l'aver amato, a che serve l'aver compreso i desideri; il saper riconoscere da un colpo d'occhi, da uno sguardo? Io sono vittima dell'arte zoppicante che pratico. La mia passione procede soltanto in grazia della perfezione delle mie opere. E questa mi dannava; e la mancanza di questa mi dannava.

Così come mi ha dannato il cavallo di bronzo. Il cavallo di una statua equestre di cui non completerò mai il cavaliere. E questa mia fatica è sterile e inutile perché sono stato capace soltanto di formare un cavallo senza nome, un piedistallo per un re che non ho mai visto, che conosco solo per sentito dire e per le incisioni e i ritratti che la regina Caterina m'ha fatto recapitare come se bastasse un foglio inciso con un ritratto – un naso, una bocca, due occhi, qualche ciocca di capelli e una corona – per conoscere qualcuno. Certo che non basta, certo che ci vogliono anni e anni, e comunanza d'intenti e affetti e passioni da condividere. Così il ritratto di questo povero re non sarà mai compiuto da queste mani; e forse neppure da altre, perché l'impre-

sa è titanica e ha nel suo destino quella di restare a mezzo. Alla fine, non lasciamo che cose incompiute, desideri irrealizzati, sogni abortiti. E quel che abbiamo fatto è la pallida ombra dei nostri sogni; il simulacro di quel che avremmo voluto e non abbiamo saputo essere.

Bagni di San Quirico d'Orcia, un giorno di maggio del 1564

Il naso alquanto stacciato, come si disse nella Vita del Torrigiano, che gliene ruppe con un pugno; gli occhi piuttosto piccoli che no, di color corneo, macchiati di scintille giallette azzurricine; le ciglia con pochi peli; le labbra sottili, e quel disotto più grossetto ed alquanto infuori.

GIORGIO VASARI

Antonio del Francese, domestico

Secondo quanto ci disse il medico Federigo, che il fatto era prossimo, ci preparammo in quel giorno di venerdì 18 febbraio alla morte di Michelagnolo.

Con le ultime forze dettò il suo testamento. Lasciò detto che affidava «l'anima sua nelle mani de Iddio, il suo corpo alla terra, e la roba a' parenti più prossimi». Al nipote Leonardo, cioè. Poi, la sua ultima volontà fu che mentre se ne moriva potesse, ancorché privo di sensi, ascoltare le parole della Passione di Nostro Signore. Così Daniele, che in quella circostanza aveva preso il compito di fare il maestro di casa, assegnò a me l'incarico della lettura delle Scritture.

Io scelsi le due che sapevo preferiva. Quella di Matteo e quella di Giovanni. E della prima lessi più d'una volta, perché mi sembrava che Michelagnolo di tanto in tanto si destasse e ascoltasse quello che gli sussurravo all'orecchio.

Dall'ora sesta si fece buio per tutta la terra fino all'ora nona. Verso l'ora nona Gesù gridò a voce alta: «Eli, Eli, lamma saba tani?». Cioè: «Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?». Alcuni astanti, udito ciò, dissero: «Costui chiama Elia». E subito uno di loro corse a prendere una spugna, che inzuppò nell'aceto e, postala in cima a una canna, gli diede da bere. Gli altri dicevano: «Lascia, vediamo se Elia viene a salvarlo». Gesù, dopo aver di nuovo gridato con gran voce, rese lo spirito.

Ed ecco che il velo del tempio si squarciò in due parti da capo a fondo e la terra tremò e le rocce si fendettero; e le tombe si spalancarono e molti corpi dei santi che riposavano risuscitarono...

Questo era quello che ho letto nel Vangelo di Matteo. E Michelagnuolo annuiva come se fosse contento che gli leggesti le scene della Passione. Ma poi sapevo che il mio padrone avrebbe voluto che lo accompagnassi alla morte con altre parole e così passai al Vangelo di Giovanni che, per quel che riguarda la morte di Nostro Signore, è il più veritiero, perché lui fu presente al fatto.

Presso la croce di Gesù stavano la madre e la sorella di sua madre, Maria Cleofa, e Maria Maddalena. Gesù, vedendo la madre e vicino a lui il discepolo ch'egli amava, disse alla madre: «Donna, ecco tuo figlio». Poi disse al discepolo: «Ecco tua madre». E da quel momento il discepolo la prese con sé.

Giovanni non racconta che Gesù gridò «Eli, Eli, lamma sabactani». Ma, sulla croce, si lamentò soltanto di aver sete. «Ho sete», disse, appunto. E poi, dopo aver bevuto la spugna con l'aceto, disse: «Ho finito». Nient'altro. E queste sono le parole di un corpo che si spegne, senz'altro pensiero che il suo spegnersi, il suo ridursi a macchina immobile.

Così ho letto le Scritture e sussurrato al mio padrone le frasi che sapevo lo appassionavano, che aveva sempre avute nel cuore anche quando viveva, quando scolpiva, quando disegnavo, che sono poi le parole di una maternità nuova ed eterna.

Mi dicono che non ebbe modo di ascoltarle. Posso credere che negli ultimi istanti fosse troppo confuso per capire. Ma vide il libro che tenevo tra le mani, vide le pagine che leggevo. E forse non c'era bisogno che le ascoltasse, quelle parole, perché le conosceva a memoria e, nel fondo dell'animo, le aveva sempre conosciute.

Le sue labbra, forse per la difficoltà del respiro, si schiudevano quasi a mimare sillabe e il suo fiato pesante, ormai poco più che un rantolo, sembrava formare parole lontane. E lontano egli andava, mentre la mia voce lo accompagnava verso il gran viaggio, verso le terre sconosciute, verso i lidi immaginati e inimmaginabili, seguendo la sorte di Nostro Signore e, infine, ricongiungendosi con i suoi affetti più cari, finalmente rimarginando la ferita più lacerante, il vuoto più incalcolabile.

Così è andata, che Michelagnuolo è morto. In pace con se stesso, con Dio e con gli uomini.

E io ero uno dei pochi che era rimasto con lui fino all'ultimo. Assieme a Daniele, a Tommaso, a Tiberio. Gli amici più intimi e veri.

Qualunque cosa vi dicessero altri, io lo ricordo molto bene come andò. Morì senza prete, come lui aveva chiesto e sebbene fosse uomo timorato di Dio perché pensava che quell'evento fosse cosa che riguardava soltanto lui e il Signore. E così m'aveva insegnato che anche l'ultima salvezza non è che un evento che riguarda quella povera cosa che è l'uomo. È, come diceva lui, una questione personale, come tutte le altre, del resto, che mette in gioco l'essenza di noi, piccola, fallace, imperfetta, e la mente di Dio, alta, eterna, infinita.

Chiamammo poi le donne per lavarlo e si pensò a come vestirlo. C'era chi suggeriva che gli mettessimo l'abito da lavoro e un pennello e uno scalpello al fianco. Ma poi qualcuno disse: sarà un lungo viaggio per terre ignote e durerà tempi infiniti; facciamo come se partisse.

E questa ci è parsa la miglior risoluzione. Lo vestimmo così con la palandrana nera che indossava quando gli prendeva voglia di cavalcare; in testa gli mettemmo un cappello di seta all'antica col pelo lungo di felpa nera; «e cogli stivali e gli sproni in gamba». Tanto che sembrava più un cavaliere di ventura che uno scultore.

E così se n'è andato, vestito come per una passeggiata. Ma questo gli piaceva: cavalcare.

Si contentava di poco.

Casteldurante, primavera del 1568

Federigo Donati, medico

A me m'ha chiamato Daniele da Volterra, per venire a constatare *de visu* le condizioni del malato e perché dicessi quando e come sarebbe morto.

Io che sono medico, so che la morte è certa e incertissimo il momento, ma pure accade che quando si è così mal ridotti, si possono fare previsioni e prevenire gli avvenimenti e dare a quelli che rimangono almeno l'agio di non trovarsi impreparati.

L'ho trovato che, per l'età che aveva, s'era ridotto fin troppo bene a quel limite. Così quando m'hanno mandato a chiamare ho detto: che volete che faccia per quel gran vecchio. Morirà, com'è destino di tutti. Quello che posso, e che farò, è limitargli affanni e stenti e che la morte sia rapida e onesta come sarebbe bello fosse per tutti.

Ma quel vecchio m'ha stupito, tanto lunga è stata l'agonia, e imprevedibile il momento estremo. Di solito questo accade all'alba, dopo le fatiche della notte e il maggior freddo che il corpo incamera in quelle ore solitamente destinate all'immobilità. Ma quella volta è passata la notte del lunedì senza che nulla accadesse. Soltanto, il vecchio borbottava frasi sconnesse incomprensibili. È trascorso poi l'intero martedì, e sempre meno ha borbottato e il suo fiato s'era fatto grosso, tanto che pensavo non avrebbe superato quella notte. E così non è stato, perché all'alba del mercoledì era proprio come la sera prima. S'esprimeva nel delirio, la lingua dei moribondi – una lingua incomprensibile, compendiaria, che proviene da chissà quali recessi dell'intelligenza ormai squassata.

Così, mentre pronosticavo di sera in sera l'imminente fine, quello sempre la rimandava, spegnendosi così lentamente e così imprevedibilmente che sono rari i casi che io ricordo di morti così sfilacciate e pigre.

Quando ha perso per sempre la conoscenza, l'ho fatto sistemare sul letto – ché fino ad allora era rimasto seduto, secondo il suo volere, su una seggetta accanto al fuoco. Ora, non avendo egli più voleri da esprimere, mi parve meglio che aspettasse la morte disteso. In tal modo, anche il catarro dei polmoni va a ostruire la respirazione

e tutto s'accelera. E questo volevo, per non condurre quel supplizio oltre ogni ragionevole tempo. Quella posizione – attendere la morte distesi – io la chiamo la *Misericordia*, con lo stesso nome che ha il coltellaccio che il boia usa per troncare i filamenti che a volte restano attaccati alla testa recisa del condannato.

Finalmente, al venerdì pomeriggio, il fato s'è compiuto e quando sono stato chiamato ho visto soltanto un corpo morto, immobile e privato dell'anima.

Attorno erano gli amici più cari. E come accade quando muore un vecchio che molto ha vissuto, non c'era disperazione né pianti, ma rassegnazione e malinconia.

Poi, s'è cominciato a compiere quegli atti pratici che occorre svolgere in simili circostanze. Quanto a me, constatata la morte e salutati i convenuti, sono tornato a casa, né ho più rivisto il corpo di Michelagnolo.

Non sarà inutile, per la vostra ricerca, aggiungere alcune chiose all'evento di cui mi chiedete notizia. Alla morte, sopraggiunta all'ora del tramonto di quel venerdì 18 febbraio 1564, il corpo restò vittima della legge gravitazionale, immobile sul letto. Il cuore smise di battere; la circolazione s'interruppe; il sangue lentamente si coagulò; il cervello terminò d'inviare impulsi agli organi periferici. La retina continuò per pochi minuti a imprimere immagini ma poiché il cadavere era immobile, si fissò sulla visione del soffitto della camera da letto; quella visione venne attraversata da fugaci ombre – i volti dei presenti che al trapasso si chinarono sul viso del morto e non fecero in tempo a imprimersi in maniera stabile in quell'ultima visione, sicché essa è, qua e là, velata da segni scuri che non sappiamo distinguere. Crebbero ancora, come sogliono fare, i capelli, le unghie – le più estranee tra le varie parti del corpo umano e le più restie a essere raggiunte dalla notizia della morte; così è probabile, ma non dimostrato, che il timpano continuò a percepire i rumori, ad ascoltare le voci, fino a quando la rigidità non sopravvenne anche in quella piccola membrana. Ma poiché di fronte a un morto, per rispetto, si par-

la sottovoce, è probabile che nulla, dei discorsi che si fecero al suo capezzale, giunse alle orecchie di Michelagnolo Buonarroti morto.

L'anima, come si dice, e si dà per certo, volò via e intraprese il gran viaggio notturno.

Roma, allo Spedale della Consolazione, dicembre del 1568

Il mento ben composto alla proporzione del resto; la barba e' capegli neri, sparsa con molti peli canuti, lunga non molto, e biforcata, e non molto folta. Fu di statura mediocre, nelle spalle largo, ma ben proporzionato con tutto il resto del corpo.

GIORGIO VASARI

Antonio del Francese, domestico

Noi chiamammo quelli della confraternita di San Giovanni Decolato perché il funerale, ancorché fosse da fare senza pompa, era sempre un funerale. La chiesa dei Santi Apostoli era proprio dietro casa, a un tiro di schioppo, e fu deciso di fare un piccolo corteo soltanto con gli amici e provvedere una sepoltura che non fosse proprio sfacciata, nel senso che fosse sistemato il corpo in qualche andito defilato della chiesa perché il nipote e il Duca di Firenze avevano in animo, quanto prima, di trasportare il corpo in quella città. Così il funerale sarebbe stato frettoloso. Il mio padrone avrebbe apprezzato anche se forse non avrebbe avuto tanta voglia di tutto questo andar di qui, andar di là.

Chiamai lo speziale che ci serviva per le medicine di Michelagnuolo. E si pensò di fare una cosa sì modesta, ma insomma con la pompa che richiedeva il mio padrone. Ordinai ventisei torce gialle, una quarantina di libbre di candele e fiaccole, e altre sei torce gialle, perché quelle ventisei che avevo ordinato non bastarono. Perché il tempo che il corpo restò in casa, vegliato, con le candele accese fu più lungo di quello che immaginavo, o la cera si consumò prima o le correnti d'aria di casa alimentarono le fiamme più di quanto pensassi. Così, chiamai per le altre sei torce, che poi mettemmo attorno al feretro, perché i ritardatari che erano venuti a onorare il corpo di Michelagnuolo lo trovassero con quei segni di rispetto che erano dovuti a lui.

Era buio quando i confratelli – ché Michelagnuolo era uno di loro – lo vennero a prendere, incappucciati e vestiti secondo i loro usi, e lo portarono via di casa.

La gente di Macel de' Corvi s'era radunata fuori; avevano le lan-

terne sull'uscio di bottega e tenevano il cappellaccio tra le mani. Si segnarono con la croce quando passammo; qualcuno gridò un *salve*; altri intonarono il *requiem* e le altre preghiere che si recitano nelle cerimonie funebri. Di tutti, uno scalpellino non interruppe il suo lavoro, e prese a picchiare con forza su un blocco di marmo. E il martello e la subbia e il marmo facevano scintille in quell'oscurità e il rumore dei colpi era come quello di una campana a morto, e il corteo avanzò e tutti ci mettemmo a seguire il tempo di quello scalpellino che così onorò la memoria del maestro di tutti i marmorari e i suoi colpi ci accompagnarono mentre percorrevamo il vicolo, e quando percorremmo vicolo dei Fornari c'era un altro gruppetto che ci aspettava e qualcuno aveva le candele accese e, anche loro, mentre passava il corpo, si tolsero il cappello e si segnarono con la croce. Quello che pensavamo – di fare un funerale frettoloso e senza pompa – s'era trasformato in altro. Perché la notizia s'era sparsa, e fuori dai Santi Apostoli c'era folla da grande occasione. Certo, mica il Papa, che non va a funerali se non al proprio; e pochi cardinali, chissà perché. Ma nobili, e artisti, e letterati, e architetti, e capomastri di San Pietro. E i curiosi che sempre vanno ai funerali della gente importante.

Poi entrammo in chiesa, e Daniele da Volterra, Tommaso de' Cavalieri e Tiberio Calcagni si misero in prima fila a seguire le preghiere del prete, che furono frettolose, come gli era stato chiesto. Io poco pregai perché con Pier Luigi ero addetto alle cose pratiche, a sistemare i cavalletti dove posarono il feretro, a preparare la calce e i mattoni per chiudere il sepolcro provvisorio, a ricevere gli ospiti, a farli sedere sui banchi che avevamo preparato in una cappella laterale perché tutta la cerimonia fosse poco vistosa, poco appariscente, come sapevamo avrebbe voluto Michelagnoli e come sicuro voleva il nipote Lionardo, per quella storia che forse si sarebbe dovuto portare via il corpo da Roma.

Così ce la sbrigammo in un'ora o poco più.

Finita la cerimonia salutammo i confratelli che si dispersero alla spicciolata, ciascuno a casa propria; salutai Tommaso, Tiberio, e con Pier Luigi ce ne tornammo a casa, io e lui.

Avevo fatto preparare un pollo. Gli avevo fatto tirare il collo perché chissà poi che fine avrebbero fatto gli animali del pollaio. E così, m'era sembrato meglio che ce li mangiassimo noi piuttosto che lasciarli a quello che sarebbe subentrato a noi.

M'era chiaro che me ne sarei andato. Che Lionardo non aveva voglia di mantenere aperta quella casa e che se ne sarebbe tornato a Firenze quanto prima, appena risolta la questione dell'eredità.

Così, quando entrammo in casa, finalmente vuota di tutti, la sentii proprio una casa estranea, fredda, che mi spingeva ad andarmene, anche me, verso dove ancora non sapevo.

Ci sedemmo a tavola e mangiammo il pollo.

Casteldurante, estate del 1570

Alle gambe portò invecchiando di continuo stivali di pelle di cane sopra lo ignudo i mesi interi, che quando gli voleva cavare poi, nel tirargli ne veniva spesso la pelle. Usava sopra le calze stivali di cordovano, affibbiati di drento per amore degli umori.

GIORGIO VASARI

Leonardo Buonarroti, nipote

Quei giorni li ho vissuti fuori dal tempo, come li trascorre chi è sfasato dal conto dei giorni e ne ha perso cognizione.

Quando mi arrivarono le lettere, l'ansia che esse trasmettevano s'era già stemperata nel cuore dei loro autori: Michelagnuolo era già morto, e per Daniele, Tiberio e Diomede era già il tempo del lutto.

Mentre però loro si consolavano in questi sentimenti, io, preparate in fretta poche cose, m'ero messo in viaggio. E ansia, timore, speranza erano i sentimenti che mi accompagnarono lungo tutta la via. Ma furono sentimenti vani, perché ogni cosa era già segnata e le mie sofferenze e le mie speranze non furono al passo col correre degli eventi.

Giunto a Roma, alle porte della città, subito chiesi se avessero i guardiani notizia della salute di Michelagnuolo Buonarroti. Fu un capitano del Bargello, con tono rude e affrettato, a dirmi della morte avvenuta. E così sopportai il lutto da solo, perché già gli amici, a una settimana dall'evento, se n'erano fatti una ragione e il vuoto che mio zio aveva lasciato in loro, lento, ma inesorabile, s'era ricoperto di un velo di abitudine.

Per questo dico che quel viaggio fu un viaggio attraverso spazi e tempi fuori dall'uso comune. Fu anche un viaggio nella memoria di eventi che avevo vissuto legati a mio zio. E fu un viaggio anche proiettato verso il futuro, per quel che avrei dovuto compiere, per le responsabilità che mi venivano addosso e che dovevo d'ora in avanti affrontare e risolvere.

Se esiste un momento e un luogo in cui si ha la sensazione di crescere, di diventare finalmente adulti, per me fu allora, nella carrozza che mi conduceva a Roma.

A casa c'era l'Antonio. Mi disse delle ultime volontà. È tutto vostro, tranne quello che regalò ad altri; vorrebbe riposare in Firenze, aggiunse.

Faremo come ha chiesto, risposi. E per quanto ci è stato possibile, così abbiamo fatto. Andammo ai Santi Apostoli, nel chiostro dov'era sistemato. Qui non può stare, dissi.

Poi, mi ha raccontato di tutto il resto; e del sequestro del Governatore. Beghe a non finire, ne verranno, ha aggiunto. Risolveremo anche questo, lo rassicurai. Ma sapevo che sarebbe stato difficile rispettare il diritto e accontentare tutti quelli che volevano qualcosa di suo, per affetto, per cupidigia, per giustizia.

Che ne facciamo del ronzino, mi chiese. Non vada al macello. No, questo no.

Antonio m'aprì l'armadio: le camicie di lino che gli avevo regalato.

Ai poverelli.

Uno specchio di metallo.

Mi chiese se poteva tenerlo. Dissi di sì, quasi sovrappensiero: le mie preoccupazioni erano rivolte alla cassa sequestrata, sigillata.

Nel pomeriggio venne Tommaso, avvertito del mio arrivo. Disse che già s'era animato per ottenere il dissequestro.

Gli chiesi come potevamo fare per trasportare il corpo a Firenze.

Dobbiamo ottenere il permesso. Possono negarlo?

Chi può dire quel che ha in mente il Camerlengo. Se vuole fare un dispetto al Duca. Potrebbe.

Se volesse irritarlo.

Faremo senza.

E come?

Lo portiamo via di nascosto.

Chiamai Simone il vetturale che copriva la tratta Roma Firenze.

Mi chiese se volevo affidargli caci o trebbiano, com'ero solito fare.

No, il corpo di mio zio, risposi.

Fu deciso che lo avremmo nascosto in una balla di mercanzia. Così è stato.

Firenze, in Santa Croce, settembre del 1578

Giorgio Vasari, pittore, architetto e storico

Fissare lo sguardo al passato procura vertigini, come abbassare gli occhi adesso e guardare quel che c'è qui sotto. Dovete stare attenti e badare a dove mettete i piedi, quassù. Vedete quanto siamo alti? Guardate invece le persone là in basso, come sono piccole. Sembrano formiche. Ma se soffrite di vertigini, è meglio di no. Non guardate. Fidatevi di quello che vi dico. Siamo molto alti. Nel punto più alto di Firenze e di tutta Toscana.

Quanto ai ponteggi che scricchiolano non dovete preoccuparvi, invece. Sembrano fragili e sono solidi. Reggono. Il legno è elastico e sostiene a meraviglia il nostro peso, ed è bene che ondegginò perché più si flettono e meno si spezzano, e così ci sostengono, sempre che non vi mettiate a saltare. Ma che motivo avreste per commettere una simile sciocchezza? Nessuno, se siete savio.

Ne ho visti di carpentieri e muratori impazzire. D'un tratto, perdono la ragione e si lanciano nel vuoto. Molti attribuiscono queste morti a incidenti. Ma io so come accade. È la vertigine di queste altezze a dare alla testa. I muratori si credono uccelli, uomini volanti. E vogliono dimostrarlo. Così si tuffano nel vuoto, precipitano e toccano terra. Un modo come un altro per uscirsene dalla comune.

A voi forse interessa sapere come sarà questo benedetto Giorno del Giudizio che sto dipingendo quassù. Ecco, guardate. Gli affreschi vi danno un'idea; un bell'effetto. Siamo indietro nei lavori, e se qualche diavolaccio è ben finito, vi manca la visione dell'insieme. Ma se vi srotolo i cartoni che ho in mano, tutto in un colpo d'occhi, vi faccio vedere quello che vado a dipingere sulla volta della Cupola del Duomo. Gli eletti e i dannati. E il Cristo Giudice in trono.

Ve lo immaginate come sarà il Giorno del Giudizio? È detto dal Concilio. È come fosse cosa stampata e stabilita. Senza errori. È dogma, cosa certa come se fosse già accaduta. Io mica l'ho mai visto il Giorno del Giudizio. No, nessuno l'ha visto, ma è l'unica cosa certa che alla fine dei giorni, al termine del Tempo, tutti noi lo vedremo, il Giorno del Giudizio. E poiché è così certo, certissimo che lo vedremo, dobbiamo comunque saperlo immaginare. Quando una cosa è così certa, conta poco che sia già accaduta, o che debba ancora avvenire.

nire. Capite? Il tempo è una variante. Quel che non muta è il Giorno del Giudizio, che sempre accadrà.

L'hanno scritto, che i sogni, quanto a inutilità, sono secondi soltanto alle bugie. Aria fritta, ha scritto monsignore. Ma che ne capisce lui, della fantasia, della immaginazione. Che ne sa di quanto ho da disegnare, da progettare e da immaginare, per dar corpo a un sogno come l'incubo del Giudizio.

Satanasso in persona mi sono sognato, per farlo più vero del vero. Corna, naso camuso, pizzetto a virgola, piede caprino, coda pelosa, mani nodose, unghie affilate. E il forcone, beninteso. E a fargli corona i dannati, che scendono agli inferi, e gli eletti, che lo fuggono e salgono al cielo.

Questo Satanasso che mi sono sognato m'è apparso proprio la notte che è morto Michelagnolo. Lo ricordo, il 18 febbraio del 1564, che a Firenze era ancora 1563, perché noi contiamo l'anno da marzo. All'uso fiorentino, si dice. Come dire che stiamo tre mesi indietro al resto del mondo. Forse al resto del mondo no, perché gente di Cina e di Cipango, indiani, arabi ed ebrei hanno altri computi d'anni, e altri capodanni, e altri calendari per misurare la loro storia. Né so qualcosa delle popolazioni d'Africa. Terre nascoste, misteriose, percorse da belve. Figurarsi se hanno mesi, settimane e giorni da mettere in fila, uno dietro l'altro. I loro giorni vengono a casaccio, io penso.

Però a Firenze, quella notte d'inverno, 1563 o 1564 poco importa, mentre dormo e riposo le mie ossa affaticate, con gran fumo di zolfo, e tutti gli ammennicoli che è solito adoperare quando appare ai mortali, spunta dalla terra Satanasso o Belzebù che dir si voglia.

Giorgio! mi dice, con la vociaccia cupa e i gesti minacciosi di chi vuol incutere paura. Giorgio, io vengo a tentarti. *Vade retro!* Gli grido e subito mi alzo sul letto e afferro l'immagine benedetta della Madonna che i camaldolesi m'hanno regalato. *Vade retro!* E recito, quanto più veloce posso, le giaculatorie di rito, i *Pater*, gli *Ave* e i *Gloria* che scacciano i demoni. Quello sorride e non arretra d'un passo, piuttosto m'irride: è roba per donnicciole, dice, e né io, né te

lo siamo, voglio credere. Per quanto... aggiunge poi con una smorfia di burla. *De gustibus...*

Così si siede comodo ai piedi del letto e mi dice che Michelagnio-
lo è morto e che se volevo le ali lui me le donava, le ali per andare
a casa sua, a Macel de' Corvi e vedere la salma del grande vecchio.

E dico io, con le lagrime agli occhi, ritornalo in vita, se puoi; se,
come si dice, sei un angelo caduto. No, risponde il Diavolo. Questo
non posso farlo. La morte è morte: è roba seria, definitiva, assoluta.
Non è né bene, né male: è. Che vieni a tentarmi, allora, gli chiedo,
qui nel cuore della mia notte, seduto sul mio letto, che mi accarez-
zi i piedi freddi vecchi esangui e mi sfiati il tuo fumo dell'Inferno?

Se vuoi le ali, questo sono venuto a dirti. Se vuoi le ali per volare
a Roma e vedere il tuo Michelagnio-
lo bell'è morto. Per far che, gli ri-
spondo. Per piangerci sopra? Oh, questo dipende da te, da quello che
vuoi fare sul cadavere di un morto.

E di nuovo il Diavolo sorride.

Che volevo farci sul cadavere di un morto, ha detto. Già. Che ci si
fa, oltre che piangere e rimpiangere; oltre che numerare le occasio-
ni perdute e quelle mancate. Io non so che ci si fa, sul cadavere di un
morto.

Poi, mentre ancora pensavo perché avrei dovuto prendere le ali
del Diavolo e volare a Roma, m'è venuto in mente quello che ci si fa
sopra i morti: un monumento. E quello avrei voluto fare. Il monu-
mento al cadavere di Michelagnio-
lo. Ecco, quella era una cosa che
m'interessava, che mi competeva, che mi spettava, per essere io il più
prossimo a lui, il secondo in Italia, dopo di lui. E quindi era giusto
che il monumento fosse cosa mia. Che mi ci facessi bello; che mi ci
facessi immortale.

Mentre pensavo a questo, il Diavolo mi passa una mano – oh, la
sua mano pelosa e calda e subdola, come posso dimenticarla – mi
passa una mano sul viso e mi accarezza. Ecco, questa sì che è una
buon'idea. Vedi, che un paio d'ali, comunque, te le ho appiccate.
Ali di pipistrello, notturne e pelose, fatte di pelle trasparente e tenu-
te su da ossicini sottili sottili. Volaci adesso, con queste alucce di va-
nità, che sono meno fragili di quello che tu pensi. È un volo goffo,

quello che ti concedo, Giorgio mio, ma porta lontano, verso lunghe notti senza luce, dentro caverne scure e profonde. Che vuoi, è tutto quello che posso offrirti; ma tu sai come fare, tu sai come volare con le ali di pipistrello.

E così, pensando e ripensando (nel sogno) mi son detto che, morto Michelagnuolo, ero io il più grande, il principe di tutti gli artisti. Il sommo. Quello che, per rispetto al significato della parola, è in cima all'elenco e racchiude in sé tutte le qualità degli altri. In una parola: il primo.

Ah, che mondo mi s'è aperto! E che magnanimità m'ha subito conquistato! Dall'alto di questa mia nuova condizione, ho cominciato a ragionare in grande, finalmente. Gli affreschi della cupola del Duomo; gli affreschi della Sala Regia in Vaticano; e mille altri progetti mi si sono parati innanzi, che aspettavano solo me.

Tanta era la mia foga d'approfitte di questa mia nuova condizione che l'idea del monumento a Michelagnuolo m'è entrata in testa e in profondità. E quando mi sono svegliato, alle luci dell'alba – perché come tutti i vecchi, il sonno m'è venuto a noia, specialmente quando produce incubi molesti –, il Diavolo era scomparso e l'idea del monumento era rimasta dentro la mia testa.

Ora, prima che m'arrivasse da Roma la notizia, e questa ci poteva mettere un tre giorni almeno, o più, a posta straordinaria – e così sarebbe stato –, io avevo tutto il tempo che mi necessitava per preparare la cosa nel migliore dei modi. C'era da avvisare il Duca, da progettare il trasferimento del cadavere, perché né il Duca, né la città di Fiorenza avrebbero tollerato che l'ossa di Michelagnuolo riposassero a Roma, Babilonia d'ogni male; c'era insomma da preparare le cose in modo tale che le esequie si svolgessero nella pompa più grande e soddisfacente, e che compiute quelle si pensasse a scolpire il monumento in marmo a gloria di Michelagnuolo, del Duca e degli artisti che lo avrebbero eretto. E tra questi mi ci mettevo anch'io, per ruolo, per merito, per volontà.

Così, nei giorni a seguire, mentre il corpo di quel vecchio se ne stava a Roma, ai Santi Apostoli, in una sepoltura provvisoria in attesa di tornarsene qui a Firenze, dove tutto per lui era cominciato, io

fabbricavo nella mente, e poi sui fogli di carta, e poi in marmo, un monumento in Santa Croce alla sua arte e meditavo su quello strano concetto che abbiamo, che la memoria è roba che merita il marmo, che comunque, nei secoli, si distruggerà, e non il pensiero, che vola nell'aria, che si disperde nell'universo, e non ha corpo, e non ha materia, ed è eterno e indistruttibile come il rimpianto o la passione.

Noi siamo la contraddizione.

*Firenze, sui ponteggi della cupola di Santa Maria del Fiore,
autunno del 1570*

Dico che la complessione di questo uomo fu molto sana, perché era asciutta e bene annodata di nerbi; e se bene fu da fanciullo cagionevole, e da uomo ebbe due malattie d'importanza, sopportò sempre ogni fatica e non ebbe difetto, salvo nella sua vecchiezza patì nell'orinare e di renella, che s'era convertita in pietra; onde per le mani di maestro Realdo Colombo, suo amicissimo, si sirin-gò molti anni, e lo curò diligentemente.

GIORGIO VASARI

Simone de' Berna, vetturale

Io ero quasi di famiglia. Mi usavano spesso per recare da Roma a Firenze, o viceversa, fiaschi di trebbiano, cesti di mele, tagli di raso, lettere, cassette di ferri da lavoro.

Così mi toccò portare anche il cadavere, nascosto in un rotolo di stoffa.

A Firenze, Dio volendo, sarei arrivato il venerdì successivo, dieci marzo, poco prima del tramonto del sole. Sempre se tutto fosse andato nel verso giusto, senza ghiaccio senza tanta pioggia. Ma d'inverno è facile che nevichi, altro che pioggia. Devo dire che a me, tra neve e pioggia, forse preferisco la neve, se non è tanta, e se non ghiaccia, perché poi son dolori, quando ghiaccia, scollinare anche una piccola altura, una collinetta persino. Se il carico è pesante gli zoccoli dei muli hanno poca presa, gli animali scivolano, magari cadono e quando cadono sul ghiaccio, possono anche rompersi una zampa, e questa sarebbe proprio la maggior disgrazia, che un mulo s'azzoppasse durante una nevicata prima d'arrivare al valico, lontani dalla stazione di posta. Bisogna allora liberare l'animale delle briglie, ma se ha la zampa rotta, scalcia come un ossesso, tanto è il dolore, e più si muove e più prova dolore. I muli sono animali stupidi e mica capiscono che se stanno fermi è meglio. Una volta che l'ho liberato poi lo devo ammazzare sul posto, sul bordo della strada perché non lo si può lasciare così, la carcassa in mezzo alla via. Non è un bel guardare un mulo con il collo aperto, la lingua di fuori e una bella pozza di sangue. E poi dovrei pure macellarlo. Perché un animale che muore perché ha la zampa rotta è carne buona da mangiare, non è mi-

ca malato, non ha la carne guasta e sarebbe un peccato lasciarlo lì, sui bordi della via, in pasto ai cani, o alla mercé di qualche contadino che se ne viene con una mannaia e prende a tagliare la carne così come capita, senza nemmeno un briciolo di scienza. Una volta m'è successo, che un mulo s'azzoppasse, ma fortuna ha voluto che fossi vicino a San Quirico d'Orcia e proprio sulla via c'era un macellaio. Sono andato a chiamarlo e ci siamo messi d'accordo. Io gli ho venduto l'animale che non era ancora morto, e lui l'ha macellato e ne ha fatto non so quanti tagli di carne che tutto il paese ha mangiato stufato di mulo. Io mi sono tenuto la pelle e l'ho lasciata da lui, a seccarsi. Tanto sarei tornato pochi giorni dopo, nel viaggio di ritorno, e così è stato. La carne era stata tutta venduta e la pelle era diventata secca e così me la sono presa.

Insomma, quella volta è andata bene. C'era il macellaio proprio vicino e poi il carico non era tanto pesante ed è bastato il mulo superstito per arrivare alla stazione di posta, che non era nemmeno tanto lontana.

Ma certo, se mi capitasse una cosa simile in pieno inverno, non sarebbe uno scherzo, soprattutto per il carico che porto, che non è un bel carico e, a pensarci, neppure mi verrebbe voglia di macellarlo il mulo zoppo, casomai s'azzoppasse, pensando al morto che mi porto dietro come fossi uno della Buona Morte e non un vetturale che percorre la Cassia da Roma a Firenze due volte al mese d'inverno e tre d'estate.

Così ho caricato un morto, e che morto. Michelagnuolo di Simone Buonarroti, fiorentino che è morto a Roma e che vogliono seppellire a Firenze. Ma Roma non lo voleva far partire così abbiamo dovuto farlo di notte, e di nascosto, come se facessimo uno scippo. Gli è che il Papa voleva che restasse dov'era vissuto, e il Duca di Firenze voleva che andasse dov'era nato. Ognuno tirava la coperta dalla parte sua, e scopriava i piedi dell'altro. Alla fine l'hanno avuta vinta il Duca e il nipote che lo volevano a Firenze. Però l'abbiamo trasportato di nascosto, come se fossimo in torto. Io non so il morto che cosa avesse stabilito, se Roma o Firenze, o chissà quale altro posto. Certo, per me, se avesse finito San Pietro, l'avrei seppellito lì, magari proprio sotto la cupola che dicono di voler costruire, anche se credo, andan-

do i lavori così lenti com'è consuetudine, sarà cosa che ci vorrà tanti di quegli anni che mai la vedrò compita.

Il sabato, appena tramontato il sole, m'hanno chiamato perché era quello il momento di caricare la salma. Sono andato ai Santi Apostoli, dove l'avevano sistemato. Una cosa provvisoria, nel corridoio della sagrestia. C'era il nipote, un paio di suoi allievi e compagni d'arte, un prete e due becchini. Abbiamo tolto Michelagnuolo dal deposito e l'abbiamo caricato sul carretto. Una doppia cassa, avevano preparato, per il pericolo che durante il viaggio le strade sconnesse potevano squassare le tavole, e il cadavere fare puzza. L'hanno messo sopra un letto di paglia e coperto con una tela cerata; quasi per farlo star comodo durante il viaggio e al caldo.

Così sono salito a cassetta e, lentamente, ho percorso la via Lata. Alla dogana di Porta del Popolo ho esibito un lasciapassare e nessuno ha avuto da dire. Hanno aperto la porta e il viaggio a Firenze con il cadavere di Michelagnuolo l'ho iniziato di notte, con il sole appena tramontato.

Sul rettilineo della Flaminia ho incrociato qualche ritardatario che s'affrettava a raggiungere la porta prima che la chiudessero. Così, procedendo verso Ponte Milvio, a poco a poco sono rimasto solo. Sapevo che fino a Sutri non se ne trovano di briganti, e ho deciso di arrivare fin lì per passarvi la notte.

Già, ho detto mentre m'avvicinavo alla posta, e lascio il morto da solo dentro la stalla, con gli animali che lo sentono dal fiuto e s'imbizzarriscono? Oppure fuori, col rischio che me lo rubano, carretto e morto? perché magari c'è qualcuno che sa che cosa porto, e vuole ricondurlo a Roma, per ottenere una ricompensa.

Così mi sono accorto che, benché i morti non siano nulla, quello che portavo era un morto che valeva più d'un carico di spezie.

Pensa e ripensa, a come esser certo che non mi rubassero Michelagnuolo mentre dormivo, ho risolto che l'unica cosa che potevo fare era legare una corda a una delle maniglie della cassa e la corda, lunga abbastanza, farla arrivare fino alla mia camera, e legarci un campanello. Così se l'avessero spostata, la cassa, subito la corda avrebbe mosso il campanello, e mi sarei svegliato.

M'è sembrata una buona idea, questa, e quando sono arrivato alla stazione ho visto se il progetto era possibile; se la stalla, dico, era tanto vicina a una finestra che potevo portarci una corda. Vicino alla stalla di finestre ce n'erano e anzi, quelle camere, proprio perché sopra la stalla, per il puzzo e il rumore degli animali erano sempre libere, le ultime a essere occupate.

L'oste, quando gliene ho chiesta una, ha pensato fossi matto, perché ce n'erano di stanze libere, e migliori, sul retro. Ma io ho insistito e ho scelto proprio quella più vicina alla stalla. Ho lasciato il carretto dentro la stalla, ho sciolto i muli e poi, di nascosto, ho lanciato la corda verso la finestra e sono salito in camera. Ho legato il campanello e l'ho sospeso sulla spalliera di una seggiola, di fianco al letto. Ho provato a stratonare la corda, e ho sentito il campanello tintinnare, proprio un bel suono di bronzo che, nel cuore di una notte silenziosa, sembra la tromba del giudizio.

Così mi sono rassicurato, con il mio morto legato a un campanello, e ho dormito il sonno dei giusti che è lungo, profondo e sereno.

È stato proprio il campanello a svegliarmi, al mattino successivo. Ma non ha suonato perché qualcuno ha provato a rubarmi la cassa da morto. È che il ragazzetto che puliva la rimessa ha visto la cordicella e, incuriosito, ha tirato. Così, sinceratomi della bontà della mia idea, ho ripreso il viaggio rasserenato, quanto può esserlo uno che trasporta un cadavere.

Verso Siena è scoppiata la tempesta di neve che vedevo prepararsi da diverse ore. Un cielo uniforme, grigio, era sopra di me e i corvi della campagna, oppressi dall'aria pesante, volavano basso e si posavano sui rami ghiacciati dalla brina. A me è subito venuta alla mente quella storia del mulo azzoppato a San Quirico d'Orcia e ho avuto paura. Ma la neve, per buona sorte, era bella e farinosa e s'è amalgamata alla terra e, anzi, gli zoccoli facevano presa e i muli tiravano che era uno spettacolo e quello che doveva essere un momento di preoccupazione è stato quasi una passeggiata e il viaggio è andato, così si dice, liscio come l'olio.

Le ultime miglia, prima di Firenze, le ho percorse accompagnata da gendarmi e da ufficiali del governo della città. Mi sembravo un

ambasciatore del Giappone: stendardi con le palle medicee, gonfalon di Firenze. C'era una piccola folla, ai lati della strada, mentre ci avvicinavamo a Porta Romana. Erano curiosi che venivano a guardare. Del resto, che altro sanno fare i curiosi? Sbirciano avvenimenti più grandi di loro, e li commentano, e godono a esserne testimoni.

Quando siamo arrivati davanti al portone della Compagnia dell'Assunta, a San Pietro Maggiore, c'erano i confratelli di detta Compagnia ad aspettarmi assieme al segretario del Duca e gli Accademici. I confratelli e i monaci della chiesa hanno preso in consegna il corpo di Michelagnolo e con la bara sulle spalle hanno salito i gradini d'ingresso e sono entrati in quella chiesa dove l'avrebbero sistemato quei pochi giorni che dovevano, prima che fosse pronto il deposito di Santa Croce. Proprio allora sono venuto a sapere che anche quel deposito sarebbe stato provvisorio perché era in mente del Duca e degli Accademici celebrare solenni onoranze funebri in San Lorenzo, quando tutti gli apparati sarebbero stati approntati. Dio mio, mi son detto, ma quest'uomo, quante volte lo vogliono far morire?

Poi ho pensato che la cosa non mi riguardava e che sarei dovuto andare alla stalla, che dovevo far riposare i muli, perché il lunedì sarei dovuto ripartire per Roma.

Così ho lasciato curiosi, confratelli e accademici che discutevano attorno al cadavere e sono andato verso casa, contento di rivedere mia moglie dopo tanto tempo. Perché noi vetturali siamo un poco come i marinai, trascuriamo gli affetti familiari, anche se nelle molte notti che passiamo in viaggio ce li sentiamo vicini, più forse di quelli che vi dormono sempre accanto.

*Sulla via Cassia, nei pressi di una stazione di posta,
aprile del 1564*

Bartolomeo Ammannati, Agnolo Bronzino, Benvenuto Cellini, Giorgio Vasari, Accademici del Disegno

Quando hanno portato il corpo, noi eravamo lì ad aspettare. Capite, sul sagrato della chiesa. Noi quattro, primi Accademici, e poi tutto il seguito, segretario compreso che prendeva appunti. Una bella compagnia di curiosi. E di esperti, d'arte e di artisti morti.

L'abbiamo pure votato, a maggioranza, quello che dovevamo fare, per non scontentare nessuno. Trentadue fave nere sono uscite dal bussolotto quel mattino. E questo voleva dire che dovevamo tutti – proprio tutti quanti – andare ad aspettare il cadavere di Michelagnolo quando sarebbe finalmente arrivato a Firenze. E chi non fosse venuto, avevamo deciso che si sarebbe preso una bella sospensione di sei mesi dalle nostre accademie e dai nostri consessi, e peggio per lui, che non avrebbe avuto la nostra compagnia, che non avrebbe discorso d'arte, che non avrebbe paragonato la sua arte alla nostra e che, insomma, sarebbe rimasto da parte, emarginato, fuori dal novero degli artisti che contano in Firenze e, contando qui, in Italia e nel mondo intero.

Così, siccome la paura della sospensione dalle accademie era molta, eravamo tutti ad aspettare il cadavere in quella fredda giornata di marzo. Con la berretta di lana, con il pastrano dal collo di pelliccia, con i guanti calzati e gli stivali pesanti e le dita gelate e il fiato che si fa nuvola appena esce all'aria. Sotto il portico, fuori e dentro la chiesa, aspettavamo, tenendoci caldo parlando tra noi. Qualcuno mangiava caldarroste, poiché non ci sembrava disdicevole mangiarle prima che arrivasse il carretto. Certo, quando apparve in fondo alla via, tutti s'affrettarono a ingoiare il boccone che avevano tra i denti, e si pulirono le mani e si scrollarono le briciole dalla pettorina perché, capite, briciole di polpa di castagna color giallo paglierino sull'abito nero, si vedono. E non è una bella cosa mangiare castagne mentre si aspetta l'arrivo di un morto illustre.

La cosa curiosa, quando uno muore, è che quelli che restano vogliono prendersi il morto. Vogliono, diciamo, condurre a sé memorie e ricordi di quello e vogliono essere esclusivi in questo accaparra-

mento. Così è stato, come le galline con un solo gallo nel pollaio, lì, mentre aspettavamo che il corpo arrivasse.

Ma che c'importa, poi? Ognuno si fa la vita che vuole e s'inventa il passato che avrebbe voluto.

Di noi quattro, io – Bartolomeo Ammannati – gli ero stato allievo a Roma e molto gli devo e glielo riconosco questo mio debito; e io – Giorgio Vasari – ero il suo prediletto; io – Agnolo Bronzino – l'ho visto poco e ho praticato soprattutto il ritratto, ma l'ho molto stimato; e io – Benvenuto Cellini – ho il carattere per non incensare nessuno, ma so riconoscere quelli che sanno e se ci fossimo frequentati forse ci saremmo presi e, assieme, ce ne saremmo infischianti del mondo. Poi, del mondo ce ne siamo infischianti lo stesso, ciascuno per proprio conto, e forse è stato un male, o forse un bene.

Imbruniva, e il carretto non arrivava. Avevamo mandato staffette perché ci avvisassero se qualcosa era occorso. Noi ci congelavamo e, lentamente, tutta l'eccitazione per l'attesa si stava tramutando in delusione. Pensammo che sarebbe stata per un altro giorno, quando la staffetta tornò correndo, annunciandoci l'arrivo del vetturale. Smettemmo di mangiare caldarroste e i più giovani andarono incontro per la via. Lentamente, ormai col buio, vedemmo arrivare il carretto preceduto da un paio di lampioni. Accendemmo anche noi le fiaccole. Così quando finalmente arrivò, ci mettemmo a fianco del carretto e lo conducemmo fino all'interno della basilica, al deposito provvisorio in attesa di quello definitivo e splendido, dove poi lo sistemammo, finite tutte le cerimonie, a destra nella navata, appena entrati. Lì, io – Giorgio Vasari – avevo avuto incarico di costruire un monumento in marmi per celebrare la gloria di quell'uomo.

Quando arriva una bara, quando cioè si sposta da una città all'altra un morto dentro una cassa da morto, è dovere aprire la cassa e constatare se, nel trasportarla, si sia scambiato il corpo. È una legge questa che appare paradossale, poiché la si applica a cose senza valore – i cadaveri – e non a quelle che hanno valore – i vivi.

Nessuno chiede a un vivo che viaggia se, nel viaggio, egli abbia mutato essere; se sia molto diverso dalla persona che lo aveva inizia-

to, anche se spesso è così: nei viaggi si cambia. Invece ci si preoccupa dei morti e dei vivi ci si disinteressa. Ecco, questo ci sembra da notare, e questo notammo quando ci fu chiesto di riconoscere in quel corpo il cadavere di Michelagnuolo.

Di noi quattro, Agnolo Bronzino e Bartolomeo Ammannati lo avevano visto – Agnolo per poche ore appena – almeno una dozzina d'anni prima; Benvenuto Cellini era quasi quarant'anni che non lo incontrava; mentre io – Giorgio Vasari – l'ultima volta l'avevo visto nell'aprile di quattro anni addietro, mentre partivo per Arezzo e giuravo a me stesso che mai più avrei messo piede in quella Romaccia. E così spettò a me, riconoscerlo.

Posarono la cassa su due caprette o trespoli proprio di fronte alla cappella dove avrebbe sostato giusto il tempo per riconoscerlo. Noi ci avvicinammo con le fiaccole accese e io mi sporsi per meglio vedere. La cassa era stata foderata di foglio di piombo che fu scollato come la pelle di un coniglio; poi gli operai schiodarono i legni e lentamente sollevarono il coperchio. L'aria malsana del morto sfiatò dalle fessure. Una mano delicata sollevò il sudario di lino bianco, svelando il corpo del morto. Mi chinai, tappandomi il naso, e riconobbi in quel corpo rinsecchito e bacato il viso amato del mio Michelagnuolo.

Indossava un curioso cappello e un robone di damasco nero. Ai piedi calzava stivali e speroni; come se fosse partito per una cavalcata.

Comunque, lo riconoscemmo. Era lui, tornato finalmente a casa, per tutto il tempo che il mondo sopravviverà.

Io – Agnolo Bronzino – stimai che fosse poca cosa quel corpo tutto raggrinzito e subito mi passò la voglia di fargli il ritratto, come m'era invece balenato in un primo tempo. I ritratti si fanno quando si è belli, giovani e perfetti; quando la vanagloria c'illude e crediamo di possedere tutto. Non era quello il caso. Così mi turai il naso e mi girai all'indietro.

Io – Benvenuto Cellini – che ero il più vecchio e già con la salute rovinata, mi disgustai a quella vista e, antivedendo il mio destino e maledicendo la corruzione della carne ch'è disastro inarrestabi-

le, pensai che si faceva troppo baccano per una cosa così brutta come la morte.

Io – Bartolomeo Ammannati – ripensai alla scala del Ricetto della Biblioteca che avevo finito da poco e che avevo costruito provando a far mie le intenzioni dell'uomo che adesso mi stava di fronte, ristretto in una cassa oblunga. Quante volte m'ero immedesimato in lui, per far perfetta quella scala, per non tradire le sue intenzioni. Anche quella sera lo feci, cercando d'entrare nei suoi pensieri, e mi sfiorò il freddo e il vuoto che provano i morti e rabbrividi di paura.

Io – Giorgio Vasari – quando m'inchinai, subito pensai a come andava fatta la celebrazione per onorarlo. Pensai agli apparati; pensai alla tomba e agli scultori che avrei chiamato per eseguirla. Mi preoccupai dei mille imprevisti che avrei dovuto affrontare e risolvere, perché è bene che qualcuno si faccia carico di agire, di risolvere gl'intoppi delle faccende pratiche, altrimenti che lasceremmo di noi, se tutti di queste cose ne schifassero le preoccupazioni?

Firenze, in un salone dell'Accademia, aprile del 1564

È stato nel suo vivere molto parco, usando il cibo più per necessità che per dilettazone, e massimamente quando è stato in opera, nel qual tempo il più delle volte s'è contentato d'un pezzo di pane, il quale egli eziandio lavorando mangiava.

ASCANIO CONDIVI

Cosimo de' Medici, Duca di Firenze

Si dice che fossi così inquieto con Michelagnuolo che quando il cadavere è arrivato a Firenze io non ho voluto neppure andare a sincerarmi se dentro quella bara ci fosse proprio il suo corpo. Si dice che non m'interessava di averlo morto, visto che lui non era venuto da vivo. Baggianate. Cattiverie. La verità è che lui era morto e io non mi sentivo bene. E me ne stavo in quella brutta terra di Pisa, che sempre la morte di mia moglie e dei miei figlioli mi ricorda. E non è vero che non pensavo a Michelagnolo. Prima ancora che il cadavere arrivasse a Firenze io già m'ero dato da fare perché la cosa fosse ben preparata e secondo l'uso dei nostri spettacoli, vale a dire, impressionante. Il cavalier Giorgio già pensava alla tomba, al monumento in Santa Croce e in più al baldacchino per San Lorenzo, perché volevo che la cerimonia avvenisse in chiesa nostra, che Michelagnolo amava e che soltanto per sorte avversa non aveva fornito di facciata.

E da allora sono passati quattro mesi, tanto tempo è stato necessario per preparare ogni cosa nel migliore dei modi. E mi si viene a dire che non ho voluto rendere omaggio a quel grande.

La nostra Accademia del Disegno ha suggerito i nomi dei Soci Deputati alle Onoranze: i migliori che in Firenze abbiamo in questi tempi: Agnolo Bronzino, Giorgio Vasari, Benvenuto Cellini e Bartolomeo Ammannati. A loro ho affidato la mia fama. Mi hanno ritratto, hanno celebrato le mie imprese, hanno costruito i miei palazzi e adesso rendono l'ultimo omaggio all'uomo che nulla aveva voluto fare di tutto questo – niente ritratti, niente affreschi, niente palazzi per me – e che viene a rendermi il mucchio d'ossa e di carne marcia che un tempo erano state il suo corpo.

Quei quattro, perché l'onore fosse massimo, hanno suggerito che

l'orazione funebre la scrivesse Benedetto Varchi, il principe dei nostri letterati, e che la indirizzasse al gran teorico della sapienza fiorentina, don Vincenzo Borghini, Priore degli Innocenti. Io, subito, ho accondisceso alla richiesta e ho scritto a Benedetto, perché fosse lui a recitare l'orazione. E questo che dico non sono frottole. È tutto scritto. Guardate voi, poi, se volete, nell'archivio. Guardate se il nove di marzo io non ho scritto proprio questo a Benedetto: «L'affetion che noi portammo alla rara virtù di Michelagnuolo ci fa desiderare che la memoria di lui sia honorata e celebrata in tutti i modi possibili». Che credete? che un duca quando dice *tutti i modi possibili* racconta frottole? Che per quanto carico di preoccupazioni si permetta che qualcuno lo faccia parlare a vanvera; che i suoi desideri non siano ordini?

Statene certo. Io volevo una gran festa; una gran cerimonia che pubblicamente mostrasse come il Duca ammirasse il difensore di Firenze repubblicana. Perché la patria è patria, repubblica o ducato. E il cielo che il sole illumina, e l'aria che si respira, e il fiume che scorre fino al mare non si curano di questi mutamenti.

Ma più penso a tutta questa storia (repubblica, ducato, i ritratti non eseguiti e i palazzi non eretti, e le infinite more che dilazionarono il ritorno di Michelagnolo) e più ho la certezza che vi fu un progetto in tutto questo e che persino la chiesa dei Fiorentini che Michelagnolo accettò di costruire in Roma fu un andare contro di me. Accettò di lavorare per i fiorentini e non per il loro Duca. Rispettò le sue origini e non chi governava sulla sua terra. Spesso mi ha blandito, ha accettato la mia corte, come fa una vecchia signora che si lusinga delle attenzioni di un giovane, ma in cuor suo, sa che non le accetterà mai. Sa che decoro e convenienza le consentono di essere grata ma non disponibile. Così è stato; così, sempre più, è mia convinzione che quell'uomo su molte cose poté essere in dubbio, ma non sull'ostilità che ebbe per me.

Ma io sono magnanimo. Ho grandi progetti, per la mia terra e il mio principato. Cerco sempre il meglio. Così pensai che una cerimonia in suo onore, tenuta dai migliori, da quanto di meglio fosse in Firenze, era un buon modo per celebrare Michelagnolo. Ma era convenienza che io non vi partecipassi. Era giusto spendere soldi e tempo per quella cerimonia ma, per Dio, quell'uomo non mi avrebbe

avuto. Già una volta, a Roma, m'era toccato piegarmi, sottomettermi a lui. Ma allora ancora speravo che, con le buone, lo avrei convinto a lavorare per me. Dopo morto, non c'era motivo che mi prostrassi ai suoi piedi. Che altro potevo ottenere da lui? Il nipote m'avrebbe comunque donato le statue che erano rimaste a Firenze e, quand'anche non me le avesse donate, le avrei sequestrate con qualche buon motivo. Non per niente sono il Duca, qui. Leonardo, che è meno stupido di quanto credesse lo zio, alla fine me le ha regalate. E così la *statua della Vittoria*, che per qualche tempo si pensò di mettere sul monumento funebre in Santa Croce, ha poi preso la via del grande Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio e lì, per i secoli a venire, celebrerà le mie vittorie.

Il cavalier Vasari mi vuole far fesso. E anche lui spinge, non so perché, a fare che io sia vittima di Michelagnolo. In quel suo libro delle vite dei pittori, che sta terminando, alla vita di Michelagnolo annuncia la costruzione di questa tomba. «La spesa, dopo i marmi ricevuti dal duca» che sarei io «è fatta da Lionardo Buonarroto sopraddetto; ma Sua Eccellenza» che sarei sempre io «per non mancare in parte alcuna agli onori di tanto uomo, farà porre, sì come egli ha già pensato di fare, la memoria e 'l nome suo insieme con la testa nel duomo, sì come degli altri Fiorentini eccellenti vi si veggono i nomi e l'imagini loro.»

Ora voi potete credermi, e credetemi, perché non c'è cosa che più mi ripugna che il promettere invano, che passeranno i secoli e scomparirà questa città prima che quella lapide e quel ritratto entrino in Duomo. Quell'uomo ha e avrà la massima pompa, i più grandi onori, ma come il suo funerale, che pure io pagherò, non mi avrà tra i presenti, così dovrà contentarsi della tomba in Santa Croce. La memoria in Duomo è cosa che non avrà. È tra le poche cose che non avrà, così come io non ho avuto lui in vita.

Adesso altro mi preme. Occorre che io pensi a me stesso, che conduca mio figlio Francesco dalla passione per l'alchimia a quella per il governo e perché questo accada sotto i miei occhi e conforme alle mie direttive è stato bene che gli affidassi per tempo, e prima ancora che io muoia, il governo del ducato. Sarò sovrastante ai suoi atti,

lo veglierò e ne ridurrò l'attitudine ai sogni, ai balocchi, verso quella, primaria, ai doveri del capo di stato.

Di altre cose, bla bla e chiacchiere sul cadavere di un morto, me ne infischio. Le lascio ai vanitosi che vogliono apparire in ogni occasione e farsi belli dei casi degli altri. Ho piene le tasche di questo vecchio morto troppo tardi, o troppo presto, comunque inopportuno. Ho altre morti che mi volano davanti e altri lutti assai più sentiti e feroci.

Se a Michelagnolo prepareremo le esequie e la tomba che ci parrà degna, è a noi adesso che dobbiamo pensare.

Abbiamo in mente una grande sepoltura, per noi e per i futuri Duchi, tutta di pietre mischie, che sia più grande e più preziosa della Sagrestia Nuova e che competa, nell'architettura e nelle sculture, con quella, e la superi in magnificenza. Chiederemo a Vasari che ne pensi le forme e la decorazione e che la realizzi, secondo il nostro desiderio. Migliorandolo, se è possibile.

Ho nel cuore ancora *mi novia* Eleonora, e don Garzia, e il cardinale Giovanni, frutti del nostro amore, che la mal'aria mi strappò. E io ho nostalgia di loro e pena per la mia grave solitudine.

Il mondo procede e quel che stato è stato, e nulla noi possiamo per mutarlo. Ma il futuro, per quanto inconfondibile e traditore, è alla nostra portata. E noi lo ridurremo conforme ai nostri desideri.

In Cafaggiolo, 14 luglio 1564

Francesco de' Medici, principe reggente di Toscana

A me piace modificare la sostanza della materia; l'essenza delle cose, direbbero i miei maestri. E il contrasto che ho con mio padre nasce proprio da questo. Io ho chiaro il destino di mutazione di ogni opera del creato. Lui mi sembra invece sicuro della distruzione della materia. Forse perché lo prova ogni giorno sul suo corpo mezzo sano e mezzo marcio; lui, che fino a qualche anno fa si vantava d'essere più forte di noi figli. Chissà, mi chiedo, se si sarà vantato anche quando la mal'aria di Pisa gli ha strappato, a grappoli, moglie e figli. Chissà se non avrà pietito per esser anche lui contagiato, pur di salvare una, almeno una, di quelle povere anime.

Non è riuscito. E quella sfortuna forse l'ha reso certo del dominio che la Distruzione, la Fragilità della Materia, ha sul mondo.

Io ho maggiori speranze e credo che lo studio delle scienze salvi l'uomo dalla disperazione. Per questo, a Firenze, in Palazzo Vecchio, ho uno studiolo nascosto dove esercito l'arte segreta della creazione della materia, della sua trasformazione in cosa diversa.

So che per quest'arte ci vuole pazienza e studio; sapienza soprattutto. Questa, a volte, è mancata a mio padre. Quella sua furia, che lo rendeva potente verso molti, ha invece creato un disagio verso altri. Come con Michelagnuolo. E rimproverò a me gli stessi insuccessi che lui ebbe. Rammaricandosi della mia leggerezza.

Un giorno, mi prese da parte e, con una franchezza inopportuna nei dialoghi tra padre e figlio, rimproverò le mie incapacità:

Il fatto che ci dispiace è questo, che tu acquisti nome presso dell'universale d'essere persona che sei più atto a essere governato che governare. Tu scorgerai che questo significa altro che esser buono a nulla.

Ma perché se ero tanto incapace mio padre chiese anche a me di convincere Michelagnuolo a tornare?

È bene dire che quello che io ho ottenuto da Michelagnuolo è pari a quello che lui ha ottenuto: niente. E se i miei pronostici prevedevano quell'esito negativo, l'oroscopo di mio padre doveva suggerire

il successo più completo che, come sapete, non c'è stato, se non s'intende per successo l'aver condotto qui a Firenze un corpo morto e averlo celebrato come vivo.

Ora mio padre è scemo, e non c'è modo di farlo ragionare. Ma io gli direi che tutta questa voglia di avere il Buonarroti a Firenze era senza senso, perché mai lui sarebbe tornato, vivente mio padre.

Il problema è questo: l'essere in vita impediva a mio padre di esaudire quel desiderio. Per avere Michelagnuolo a Firenze occorreva che Cosimo morisse o, come poi è accaduto, che fosse Michelagnuolo a morire. Non era dato che quei due convivessero sotto uno stesso cielo.

La ragione è la caparbietà di entrambi. Il loro carattere.

Mio padre da quel mio viaggio ha ottenuto solo una colonna di granito che Pio IV non sapeva come tirar su dalle Terme di Caracalla e che Bartolomeo Ammannati ha portato a Firenze solo perché si rompesse la base quando l'hanno innalzata a Santa Trinita. E così s'è dimostrato che siamo meno abili, meno sapienti degli antichi Egizi e che la nostra scienza è minore, imperfetta, rispetto a quella che consentiva loro di erigere obelischi immensi, senza fratture, senza cedimenti.

Io so perché a loro riusciva facile quel che a noi fiorentini viene stentato. Avessero celebrato anch'essi un monarca guerriero e caparbio, forse anche i loro obelischi, le loro piramidi sarebbero sprofondate nel magma del deserto. Io lo so. Ma a che serve dirlo, quando nessuno sembra capire le mie ragioni?

Mio padre diceva di me che ero *buono a nulla*. Ma io me ne infischio. Io sono ermetico. Tutto questo non m'interessa: colonne di granito sbeccate che recano sulla sommità *Vittorie* di porfido; artisti riottosi che non vogliono celebrare il potere di monarchi presuntuosi; saloni che illustrano sanguinose vittorie e stenti e vane fatiche di uomini d'arme. La mia celebrazione avviene all'interno di questo studiolo, alla luce della lanterna, al chiarore delle fiamme degli alambicchi e riguarda l'origine della materia, la sua trasformazione, il soffio vitale che ha originato l'Universo, le nascoste Verità dei sapienti.

Così, quando ripenso a quell'incontro che ebbi con Michelagnuolo, a quel goffo tentativo, voluto da mio padre, per convincere quell'uomo a rinunciare alle sue convinzioni, provo vergogna.

A mia discolpa posso soltanto ricordare la mia giovane età, e quel lato del carattere che mio padre mi rimproverava e che in quell'occasione ebbe a prevalere su altri, migliori, che so di possedere.

Firenze, studiolo di Palazzo Vecchio, una notte d'estate del 1571

Ora, per tornare alla notomia, lasciò il tagliar de' corpi, conciossiaché il lungo maneggiargli di maniera gli aveva stemperato lo stomaco, che non poteva né mangiar né bere che pro li facesse.

ASCANIO CONDIVI

Benvenuto Cellini, orefice e scultore

Ebbe in odio le banderuole, gli affannati, gli arruffoni, i frettolosi, gli arroganti, gli insolenti, i pressappochisti, i «ci siamo quasi», i leccaculo, i servili, i cambiabandiera, i prepotenti, i presuntuosi, gli insinceri, i pusillanimi, i gretti, i piccini, i pignoli, i fanfaroni, i somari, i millantatori, gli spacconi, gli smargiassi, i petulanti, i protervi, i gradassi, i rodomonte, i guasconi, i pataccari, i voltagabbana, i pasticcioni, gl'imbroglioni.

Ma più d'ogni altro, non sopportò i cialtroni.

Mi trovate d'accordo. Per ciò ho rifiutato di partecipare a questa pagliacciata. Ho detto no. Che siano altri, gli artisti di corte, per esempio, a recitare questo *requiem*. È una bella congrega di cialtroni che quest'oggi gli rende onore. Lo sapesse, gli verrebbe da vomitare. Ma loro si fanno forti. Ormai è morto; è cosa inanimata e possono disporne come meglio credono, i cialtroni.

Quanto a me, sconterò le conseguenze del caso. Ne sono sicuro. Mi creerò nemici, e astio, e antipatie e fomenterò il lato peggiore delle persone che provano invidia per me. Né questo mi avvicinerà a Cosimo. Né mi farà ricevere con qualche anticipo quei denari del ritratto di bronzo che m'avanza e che, so già, non mi arriveranno mai. Come si dice, passeranno in cavalleria. Poiché, ormai, quel busto l'hanno esiliato all'Elba ed era il più bel ritratto che uno scultore avesse fatto di un regnante. Ma le cose belle nessuno le ama e molti le fuggono perché vanno oltre i bassi pensieri dei più e la vera sapienza non viene premiata perché potrebbe ombrare ancor di più l'altrui ignoranza.

Penso al mio busto, che tanto m'è costato di fatica e denaro. Penso alle ore che ho trascorso al cesello; penso a ogni filo di barba o di capelli che ho ripassato con i miei arnesi; penso alla corazza che ho rinettato con tanta passione, neppure fosse il viso di una bella. Il mio

ritratto di Cosimo l'hanno spedito in esilio, nell'isola del ferro; tra minatori e marinai. E io non lo potrò più ammirare perché il fisico non mi reggerebbe le ore di carrozza e poi di galera per approdare a quella isola selvatica che ignora la bellezza della mia opera e, sicuramente, non se ne farà vanto.

L'idea soltanto di vederli tutti in ghingheri, in San Lorenzo, col capo chino e parati a lutto, mi repelle. Né voglio vedere il baraccone, il catafalco, e tutte quelle braccia di raso nero, viola e oro che avranno sprecato per addobbare a lutto la navata. Povero Filippo, l'avevi fatta così bella, e te la nascondono appena possono.

Povero Michelagnuolo. Eppure t'avevo avvisato.

Cosimo e Vasari m'avevano spinto a scrivere quella lettera per convincerlo a tornarsene a Firenze. Visto che dovevo farla, ne approfittai per creare un bel capolavoro di mistificazione.

Il gioco, insomma, era scrivere una cosa per dirne un'altra: mistificare, insomma, che è la grande arte degli artisti. Fare una cosa per significarne un'altra. In questo mi ci trovavo benissimo. E dunque, soprattutto con Michelagnuolo, occorreva essere formali e manierati, per apparire insinceri al massimo grado.

«Con molto mio meraviglioso piacere intesi alli passati giorni come per certo voi venivi a rimpatriarvi» così gli scrivevo. Ora, ditemi, come possono i vecchi e i malati, quali lui e io eravamo, provare ancora «maravigliosi piaceri». Lo sappiamo bene, nulla più meraviglia i vecchi. Noi siamo indifferenti a tutto, tranne alla nostra morte. Questa ci preme e ci spaventa, perché più ci avviciniamo a essa e più ci sembra finalmente probabile e spaventosa, quanto prima ci appariva aleatoria e vaga.

Ora, scrivere «maraviglioso piacere» è truffare il prossimo. E poiché Michelagnuolo non era ringrullito, nonostante la vecchiaia, avrà sicuramente riso a queste mie parole.

Perché ridesse ancora, e comprendesse meglio che mettevo la lettera in burla, mi parve onesto subito descrivere il Duca come «il più benigno et il più cortese Signore che mai formassi et portassi la terra».

Così eravamo immersi nella truffa, nella mistificazione, nella menzogna, affibbiando a Cosimo l'epiteto di «benignio». Tutto quello che avrei scritto di lì in avanti partecipava del mondo del paradossale, dell'inverosimile.

Come suonava falsa quella mia esortazione: «Dhé venite hormai a finire questi vostri felici anni innella patria vostra con tanta pacie e con tanta vostra gloria!». Un'esclamazione tale che va bene per le beghine che pregano la Madonna. Per esser più enfatico di quanto sapevo essere, terminai con un bel punto esclamativo che, si sa, è roba che non usano i letterati, perché bastano le parole a esprimere stupore, passione e altri sentimenti esagerati. Così, feci come chi vuol far troppo, e mostra la corda, e svela l'inganno.

Di tante frasi che ho scritto, di tante parole che mi sono venute alla mente, quelle mi paiono le più false e insincere.

Ma che quella fosse una lettera che illustrava il mondo all'incontrario, Michelagnuolo doveva ben capirlo quando – ah, capolavoro del doppio gioco – pensai che dovevo giustificare i miei dissapori col Duca. «Se bene io ne ò ricevuto qualche stranezza da il ditto mio Signore, le quali mi è parso ricevere a gran torto, per certo cognioscho questo non essere stato causa né di Sua Eccellentia illustrissima» – ah, le bugie che si svelano come tali – «né manco mia».

Così mi sembrò bello terminare la lettera attribuendo le mie disgrazie al caso o «alla potenza di qualche malignia stella». M'avrà preso per rimbecillito? Può darsi, ma che importa? Avevo e ho ancora fama di sputare veleno e bile e certo non mi nascondo dietro i danni della sfortuna e non le attribuisco potere su di me.

Questo mi accomunava a Michelagnuolo. Arte, più perizia, più intelligenza. Di questo tutti hanno paura.

E dunque ecco qui, che non è per volontà che io non posso assistere alle esequie. È proprio perché m'è impossibile: è contro la mia natura. Poiché essa è quella di starmene da solo, se per star con altri devo macchiarmi. Io sono come l'ermellino inseguito che infangandosi si salverebbe e che invece non si sporca rinunciando alla vita, piuttosto.

Ecco qui, Cosimo e io, che almeno una cosa condividiamo, che ce ne stiamo lontani e ci guardiamo bene dall'assistere alle esequie di Michelagnuolo.

Basta con le pagliacciate, mi viene da pensare, e mi tormenta che le si compiano in memoria di chi mai le ha tollerate.

La nostra assenza si noterà, e verranno trovate scuse e giustificazioni – questioni di salute, soprattutto, metteranno in mezzo, perché alla fine sono anche privi di fantasia e non sanno guardare al fondo delle cose. O non vogliono.

Certo che sono mal messo; certo che la mia salute vacilla; certo che con questo caldo mi giova restarmene a casa, al fresco. Gioverebbe a tutti far penitenza e non insistere a voler partecipare del baraccone.

È poi tutta roba effimera, quella che hanno preparato: cartapesta, stucchi, pittura su seta. Cose buone per le cantine, per i solai, per i magazzini.

Se si voleva omaggiarlo, andava fatto in altro modo. Non chiedete a me. Non ho più fantasia.

Tant'è che oggi, piuttosto che andare a congrega con gli Accademici, me ne sto per mio conto. Come dovrebbe essere per molti.

Ma che volete, ci s'è messo Giorgetto in mezzo. Appare l'accademico dei miei stivali cavalier Giorgio Vasari e tutto finisce a puttane; nel lato triviale e meschino della cosa, che anzi le puttane sono un bell'affare e Dio le abbia in gloria.

Me ne sto a casa, seduto di fronte a questa pergamena incorniciata che raffigura il *Giudizio Universale* di Michelagnuolo e che bellamente fa vetrina sulla parete dell'anticamera.

Eccoli tutti, i dannati e gli eletti, e quel grand'uomo s'è divertito a raffigurarli – gli antipatici all'Inferno, gli amati in Cielo.

Mi ci provo anch'io, anche se son vecchio e non ho voglia di montare su tutta questa macchina di nudi e di corpi che s'aggrovigliano. No, me la faccio qui nella mente questa bella spartizione tra i buoni e i cattivi. Tanto la maggior parte la mando all'Inferno. È una cosa alla buona, lo so, ma aiuta a passare il tempo che per noi vecchi è, ancorché prezioso, noiosissimo.

Firenze, nell'abitazione, 14 luglio del 1564

Giovan Battista Strozzi, poeta

Riposata, lunghissima, che mai
 non ti risvegli, nostra ultima sera,
 deh vienne, odine omai:
 ch'una sol volta io pèra,
 non mille e mille, come a questa fera
 piace, che 'l mondo chiama
 vita, che sì 'l mondo ama; o mondo cieco,
 stanco io son né d'errar bramo più teco.

Alcuni dicono che ho scritto questi versi in morte di Michelagnuolo. Rimpiangendo l'accadimento della sua morte e il ritardare della mia. Altri, che io ho qui pianto un'altra morte. Io non so rispondere né, sapendolo, potrei. È difficile per un poeta stabilire un giorno, un'ora, un istante. Impossibile indagare nel profondo per trovare, come un esploratore, le sorgenti di un'ispirazione.

Certo, che ricordo bene il grande apparato in San Lorenzo e le parole, e le orazioni, e tutta l'Accademia del Disegno in abito di lutto, schierata come tanti soldatini ai lati del catafalco. E ricordo don Borghini e Benedetto Varchi; e ricordo bene l'assenza di Cosimo, il vuoto che urlava in quel consesso di sapienti, e artisti, e potenti.

I versi sgorgarono quel giorno? O già da mesi, da anni, attendevano un evento che li giustificasse? Io non sono responsabile della vena poetica che mi visita talvolta. Non so imbrigliarla. Essa sempre mi sfugge e io posso, appena, approfittarne, come un fanciullo che s'abbevera alla fonte.

Io non sono un attore che declama in pubblico consesso le lodi di un morto; né una vedova che sgorga lacrime. Io sono un silenzioso e nel buio del mio studio di palazzo scrivo versi per onorare un amico.

Mi hanno attribuito altri versi d'occasione.

Lo ammetto, ho scritto anche quelli. Quando s'è sposato Cosimo, per esempio. Uno Strozzi che scrive per un Medici. Fu considerata una vergogna, come se mi fossi venduto al nemico. E invece fu soltanto un diminuirlo, considerandolo un caso, un'occasione appunto.

I miei saloni sono vasti. A mala pena i mobili, gli arazzi, i quadri, le torcere, gli apparati ne riducono il vuoto. E sulle pareti, sugli alti soffitti, artisti hanno dipinto cieli azzurri, e nuvole fumose e bianche, e tramonti rosati e le campagne della Toscana, e porti sereni e mari in tempesta solcati da fragili velieri. Così è l'illusione che mi accompagna, che fa da recinto agli spazi infiniti della mia fantasia. Questi grandi silenzi a volte vengono interrotti dalle grida dei miei servi, dal vociare di mia moglie, dei miei figli, dei miei nipoti. E tuttavia nessuno di questi rumori può ravvivare la finzione che mi circonda.

Io sono il costruttore di una gran *tabula rasa* che mi è tutta attorno. E come la chiocciola o la testuggine possono nascondersi nel momento del pericolo e della paura dentro la corazza che le protegge, così posso fare io, che m'annego nella finzione dei miei versi, dei miei pensieri, dei miei sogni.

Mi si viene a dire che Michelagnuolo in vecchiaia ha compiuto una scelta simile. Oh, non parlo di palazzi affrescati, di broccati, di arazzi. Del lusso, in una parola. Ma parlo del buio di una stanza, del rinchiudersi in se stesso, del cercare in sé la verità che fuori ci appare artefatta. Mai più grandi sepolture per le morti altrui; mai più affreschi per altri edifici. Tutto per sé è quello che produceva. E per gli altri, a mala pena, tracciava su fogli volanti un'idea, un progetto, un pensiero. Così stava costruendo la basilica: suggerendo. Perché, quel che ha veramente in fondo all'animo, egli lo aveva tenuto per sé.

Forse nella vecchiaia siamo stati simili, ed è per questo che volete che io parli di lui. Avete trovato una similitudine nell'aver entrambi affidato gran parte delle nostre illusioni a fragili fogli di carta, quando, entrambi, avremmo potuto con maggior profitto – lui nelle opere, io nel guadagno – perseguire il bene nostro e di quelli che provavano affetto per noi. Ma è la malinconia che a un certo punto ci ha vinto; la disillusione ci ha convinto; la vanità ci ha annientato.

Così facilmente viene voglia di abbandonare tutto e di trovare quiete.

Deh giorno, oh giorno rio,
vatten, fuggine a volo
col mio duolo; tu mia diletta vera,
torna, ma torna eterna, alma mia sera.

È sulla leggerezza dei fogli di carta che Michelagnuolo e io abbiamo, ciascuno per proprio conto, cercato la salvezza. Le sue rime, per esempio, che inviava agli amici più cari, accompagnandole sempre con la richiesta di un giudizio schietto, o una giustificazione per certe imprecisioni a cui non sapeva rinunciare, né avrebbe voluto.

Come lui, io non ho voluto pubblicare i miei versi. È un incomodo che lascio volentieri ai miei posteri, se troveranno in esse motivi di verità. Occorre, a un certo tratto dell'esistenza, essere alteri; considerare il progetto più importante della sua realizzazione. E così, una poesia scritta a mano, su un foglio volante e destinata a qualche caro amico, o persino al cassetto dello stipo più segreto, può soddisfare il poeta. Che bisogno c'è che passi tra le mani dello stampatore; che subisca l'oltraggio del torchio; e il commento dei molti curiosi che leggono il libro per spulciare errori, omissioni, rozzezze?

Di sfere celesti c'interessiamo; ascoltiamo la musica degli astri; conversiamo con gli spiriti eletti. Questo è il premio della solitudine; l'obiettivo che è necessario raggiungere.

Chi potrà, meglio di me, confortarmi?

Ho salvato qualche rima di Michelagnuolo sottraendola alla curiosità della folla. So che Lionardo, quando ha portato qui il baule con i suoi scritti, per tema di scandalo ha cassato poesie compromettenti; ha cancellato parte del passato, perché il futuro sia senza macchia. Prima che alcuni di questi fogli scomparissero per sempre, me ne sono impossessato e ho imparato a memoria quei versi rozzi, scolpiti più che scritti, zoppicanti, incerti. Ma li ho impressi solo per me. E mi sento ricco.

Questa è tutta una storia di carte incenerite.

Ha bruciato Michelagnuolo lettere, rime e progetti. È fama universale. Ha bruciato cattivi pensieri, errori, inesattezze pensando

che, bruciandoli, li cancellasse. Ma come può un errore svanire? Svanisce solo la perfezione, perché essa scivola sopra il mondo come l'olio e non lo intacca. Gli errori causano ammaccature, lividi, cicatrici. Svanisce quello, restano quelle.

Ha bruciato carte Lionardo e chissà con quanta mestizia.

Ogni foglio bruciato erano scudi che svanivano; favori che s'incenerivano; potenza che s'indeboliva.

Poi, anch'io ho bruciato carte, ma con opposto obiettivo. Non ci sarà futuro. Del tutto. Definitivamente. Con me morranno quei fogli, quei versi, quei desideri.

Io spesso sono solo e alla fiamma della lampada affido carte che bruciano in silenzio versi monchi, irrisolti, occasioni mancate. Al contrario di molti, che conservano per i posteri, io cancello quanto più posso. Prima che si faccia tardi.

... già ver l'ocaso il ciel inchina
e s'avvicina la scurissim' ombra
dell'atra notte...

Ho vissuto anni di tormento, sotto la tirannia medicea. E se non sono stato abbastanza pericoloso da essere ucciso, o neppure bandito, non per questo il mio animo è stato meno esacerbato. Ma ho scelto il silenzio, il rifiuto, l'assenza. La mia casa era molto confortevole, e come sapete, i miei pittori hanno affrescato con perizia sulle pareti scene che alludono ad ampi spazi, grandi libertà. E sui fogli di carta ho lavorato perché anche lì mi si aprissero orizzonti vasti e lontani. Ma ho rinunciato alla città in cui vivo.

Anche questa è una similitudine che mi avvicina a Michelagnolo.

In più, conosco bene le notti fiorentine; i silenzi e i passi della ronda. Sulle rive di questo fiume d'Arno io posso riconoscere le voci dei delatori e delle spie. Senza più libertà siamo ridotti. E l'unica libertà è starsene per proprio conto. Fare di sé il solitario.

Firenze, palazzo di famiglia, dicembre del 1569

E sì come è stato di poco cibo, così di poco sonno, il quale, secondo ch'egli dice, rade volte gli ha fatto pro, come quello che, dormendo, patisce dolor di capo quasi sempre, anzi il troppo dormire gli fa cattivo stomaco.

ASCANIO CONDIVI

Benedetto Varchi, letterato

Vederli tutti ai miei piedi, con la chiesa addobbata di pitture, e stucchi e teli di raso nero e viola, e frange d'oro, mi faceva una bella impressione. E ho adeguato le parole alla situazione, e il tono della voce, e tutta l'arte mia retorica, e tirato fuori gli studi da Cicerone e dagli antichi latini e Greci che sapevano come parlare e come suscitare emozioni e lacrime e ogni trucco, e ogni piccola furbizia per ricamare un bell'abito funebre a questo pazzo morto lontano e che andrà seppellito qui vicino.

Voi non sapete che sospiri, e che pause, e che vibrati ho emesso per quella orazione. Quell'anima pia di ser Filippo Brunelleschi ha completato poi il miracolo, perché gli echi e rimbombi della navata della chiesa facevano meraviglie delle mie parole, ancorché devo dire che tutti gli addobbi spegnevano un poco di tanto pathos e tanta emozione che mi rompeva le parole sulle labbra.

Gli Accademici, poi, erano lì, in bella mostra, Giorgio Vasari in prima fila, e vuoto il seggio del Principe d'essi, che era stato come sapete assegnato proprio a Michelagnuolo. C'erano altri due seggi vuoti, ché Benvenuto Cellini e il Sangallo avevano detto di no, che non sarebbero venuti e così è stato, che non sono venuti. So che il Duca li ha minacciati di cacciarli dall'Accademia. Ma che sarebbe l'Accademia del Disegno senza loro due? Un tavolo a quattro gambe a cui ne mancano due: una bella cosa inutile.

Giorgetto Vasari era invece proprio compito. Me lo guardavo, mentre recitavo, e lo vedevo annuire a ogni complimento, a ogni iperbole che attribuivo al divino Michelagnuolo.

Ma devo dirvi che accadeva questo, ogni volta che Vasari annuiva: il complimento mi scemava prima sulle labbra e poi nel cuore, e non mi sembrava bastevole per tant'uomo che andavo a celebra-

re; e così ne aggiungevo di altri, a mio gusto, secondo l'estro del momento. E mentre li recitavo, snocciolandoli quasi come in un rosario, sempre andavo a sbirciare l'effetto che facevano su Giorgetto. E questi diventava rosso, e annuiva, e si stupiva di un altro complimento, e si maravigliava che tanti ce ne fossero per Michelagnuolo e nessuno ce ne sarebbe stato per lui, quando fosse giunto il suo momento. E così i seggi vuoti degli Accademici erano, in fondo, almeno quattro. I tre che mancavano, uno perché morto, due perché sdegnosi, e il quarto dov'era seduto Vasari, perché veramente non era seduto in quel luogo, e si perdeva invece dietro i miei complimenti, e sognava che ne avrei conservato almeno uno per quando lui sarebbe morto. Ma che volete, io mi divertivo e mi piaceva godere di tanto onore a celebrare il principe di tutti i pittori e scultori e architetti, e così esageravo, mi beavo della mia eloquenza e della mia retorica, e spreca-vo aggettivi e complimenti e lodi, come un folle che, prima di tacere per sempre, decide di parlare, e parlare, e parlare, fino a esaurire ogni parola nuova, ogni paragone, ogni iperbole.

Vedevo Giorgio sempre più grigio perché ogni complimento a Michelagnuolo era uno negato a lui e, che volete, permettetemi un poco di vanagloria, mi sentivo proprio bravo, e audace, e sottile, e impareggiabile.

Solo mi dispiaceva che in tutto questo il Duca avesse deciso di starsene in villa e non s'era presentato alla celebrazione. Era un bel danno, anche se preannunciato. Se ne parlava da giorni, che Cosimo aveva predisposto tutto per far cosa grande e ben riuscita e per stupire tutti col non esserci. Così la celebrazione era una specie di celebrazione di due assenti, un morto e uno scontroso ch'erano capaci di farsi sentire e vedere anche non essendoci.

Quanto a me, sciorinare tanta perizia e capacità e non avere il Duca come pubblico, mi spiaceva. Hai voglia a dire che don Borghini, che tutti gli Accademici (tranne gli assenti) e i nobili di Firenze (nessuno assente) erano un bel *parterre*. Da re, come si dice. Sì, ma senza il Duca che a Firenze è più che re. Mi dispiaceva che questa mia perizia volasse via per la navata addobbata e si disperdesse nell'aria pesante della giornata calda e umida di luglio e nulla restasse nella memoria degli assenti della mia recita. Ma che volete, l'arte dell'oratore è vo-

latile e non più duratura del soffio d'aria che le dà voce. Eppure ricordo bene il suono delle mie parole che echeggiavano nella navata.

Via, sono stato grande, in giusta scala col grande che celebravo, e con il grande momento che si viveva, in Firenze, in quel giorno.

A grandi momenti occorrono grandi uomini.

Firenze, sul Lungarno, autunno del 1564

Battista Lorenzi, scultore

Buttale di qua, buttale di là, alla fine quelle povere ossa hanno trovato pace.

Ma io, che sto qui a dannarmi l'anima su questo marmo, quando mi daranno quel che mi spetta? Giorgio Vasari dice che devo stare tranquillo, che i soldi mi arrivano. Ma io già mi sono spezzato una gamba qui, su questo monumento. E Leonardo si riguarda dal pagarmi. E questa storia ancora procede passati che sono otto anni dalla morte di Michelagnuolo e tocca a me finirla, posare l'ultima pietra su tomba e faccenda tutta.

Come s'è ridotta stancamente, mi pare.

Se la sono presa comoda tutti, dal nipote, al Duca, agli Accademici. Anche quando s'era pensato di fare le esequie in San Lorenzo il 28 di giugno, le si dovettero rimandare, ed è finita che le hanno celebrate il 14 di luglio; tanto che non s'erano completati né gli apparati, né s'erano fatte prove a ragione di tutta la celebrazione. Come la storia di questa sepoltura, mancavano anche allora i soldi, mancava la volontà di fare una cosa bella, più bella che si potesse. Voglio dire che né il corteo, né i celebranti mai erano stati messi assieme e preparati a dovere. Ci si è arrangiati, allora come adesso.

Voi lo potete leggere nella relazione che Giorgio Vasari ha fatto al Duca, e che è stampata nelle sue *Vite*, essendo che Cosimo non partecipò e se ne restò in villa.

In primis, io devo dire che molto mi ha stupito che il Duca non venne. Ma poi, da molti indizi, e da certo mio ragionamento che ho proposto all'opinione altrui, di persone informate dei fatti, e che non mi hanno mai smentito, se non minimizzando il mio pensiero, sono giunto alla conclusione che Cosimo era in uggia con Michelagnuolo e che preferì non essere presente, piuttosto che dover chinare il capo di fronte al corpo di quel grande.

E da altri particolari ne ho prova, quasi certa. È lo stesso Giorgio che, nel suo libro, tra le righe, me ne suggerisce il filo, di questa macchinazione. Sentite quello che scrive: «Ora per venire all'essequie, le quali non si fecero il dì dopo San Giovanni» (cioè il 28 giugno) «co-

me si era pensato, ma furono insino al quattordicesimo giorno di luglio prolungate, i tre deputati... si risolverono a far cosa piuttosto ingegnosa e degna dell'arti loro, che pomposa e di spesa». Capite? Il Duca non gli ha dato i soldi. Questa è la verità. E loro hanno dovuto rimediare facendo *cosa piuttosto ingegnosa... che pomposa e di spesa*. Di qui, il ritardo nelle esequie. Senza dubbio.

Giorgio insiste, sottolineando questo fatto.

E nel vero avendosi a onorare un uomo come Michelagnolo... si dee ciò fare non con pompa regia o soperchie vanità, ma con invenzioni ed opere piene di spirito e di vaghezza, che escano dal sapere, della prontezza delle nostre mani e de' nostri artefici, onorando l'arte con l'arte.

Ma la piaggeria di quel cortigiano non si ferma qui. Va oltre, e scarica sugli Accademici le responsabilità di Cosimo e questo sì che è un gran bel fare da artista stipendiato.

Percioché, se bene dall'Eccellenza del signor duca possiamo sperare ogni quantità di denari che fusse di bisogno, avendone già avuta quella quantità che abbiamo domandata, nondimeno avemo a tenere per fermo, che da noi si aspetta più presto cosa ingegnosa e vaga per invenzione e per arte, che ricca per molta spesa o grandezza di superbo apparato.

Ora, se voi ben interpretate queste righe, se ne deduce che le esequie furono fatte, come si dice, coi fichi secchi, e che il merito fu degli Accademici, che si contentarono, con poca spesa, di fare il massimo. Ma poiché la richiesta del poco denaro venne direttamente da loro, che volevano mostrare la loro arte con poco, scagiona la tirchieria di Cosimo. Tirchieria è un termine errato, perché sapete quanto spendesse, sulle cose che gli stavano a cuore: Palazzo Vecchio, la Colonna di Santa Trinita, Palazzo Pitti. In queste opere non ha lesinato denari. Del resto, perché risparmiare su quel che lo celebrava? E perché scialare sulla celebrazione di chi poteva oscurarne la fama?

Di qui, la scarsità di denari, la sua assenza e quel tono di sufficienza che mi pare accompagna ogni atto di Cosimo riguardo alla morte di Michelagnuolo.

Gli fece la festa, ma non volle parteciparvi. Come a dire, faccio come lui, gli do il corpo, ma non l'anima.

Questo è machiavellismo bello e buono, e perfetto. E da gran principe. Così, io non posso in alcun modo biasimare il mio signore; né voglio, perché, sebbene protetto dall'anonimato, qui in Firenze son spie e delatori che tutto possono e tutto riescono a sapere. E per quanto io, messo a testimoniare, possa spergiurare di non aver mai detto cosa da danneggiare il Duca, tuttavia il solo pensiero potrebbe condannarmi a pene che non oso figurarmi. Qui non ci si ferma di fronte al sacro diritto d'asilo e s'imprigionano esuli e li si consegnano, incatenati, ai loro persecutori e si compiono le più spregevoli azioni contro la libertà e la giustizia in nome di un potere usurpato.

Ma è bene, per la mia salute, che si torni allo specifico. Alle esequie di Michelagnuolo.

Dunque, gli Accademici dovettero aguzzare l'ingegno per far cosa rimarchevole con poco denaro. A loro merito devo ammettere che ci riuscirono perfetti perché nulla è migliore, per far risaltare la sapienza degli artisti, che lesinar denari e comodità.

Ora, tutto questo apparato, che furono diverse statue di stucco, Arno, Tevere, Fama, Arte, Religione, Scienza e non so che altro (ma voi potete immaginare quel che viene alla mente di un Accademico quando deve celebrare un artista); una ventina di grandi teleri con storie della vita di Michelagnuolo posti in faccia alle cappelle laterali; altri teleri in grisaglia, che decoravano il catafalco; e centinaia e centinaia di braccia di raso nero con cui misero a lutto l'intera chiesa; tutto questo dovrà pur finire da qualche parte, terminata la cerimonia.

Ancorché è cosa che deve accadere, io la do per avvenuta, e ve ne darò conto in questi termini: di cosa accaduta.

Si pensò, con la vendita degli apparati, di recuperare quei denari che il Granduca lesinava all'Accademia e che certi suoi membri e stipendiati reclamavano.

Uno dei teleri lo ebbe don Vincenzo Borghini, il luogotenente della medesima, che organizzò la gran festa, non *gratis*, evidentemente, ma al costo di un telero, appunto. Un altro lo ebbe il medico degli Accademici, Alessandro Menchi, perché anche lui avanzava non so quanti denari, dalle visite che faceva, dalle medicine che prescriveva, dagli intrugli che preparava per quei dotti.

Il resto dell'apparato – esclusi i rasi neri che credo sian serviti per altre morti, per altri funerali – è finito nei corridoi delle stanze dell'Accademia, allo Spedale degli Innocenti.

Gli stucchi e le statue, poiché non si sapeva proprio dove metterli, li prese in consegna Battista Nelli, che li ha tenuti per poco più d'un paio d'anni in un loggiato vicino alle sue stalle. È accaduto che i garzoni delle stalle, che hanno momenti di gran fatica e lavoro e altri di molto ozio, e in questi si trastullano meglio che possono, con lo sterco dei cavalli, fattene palle, facessero il tirassegno contro le statue dell'apparato delle esequie. E giocavano a colpire la faccia, o il petto, o le nudità o le vergogne di quelle statue. Così lo stucco s'è imbrattato di merda di cavallo e poiché Battista Nelli non era capace di tenerle nel debito conto, s'è pensato di venderle a chi avesse voglia e cura di conservarle, e rinnettarle dello sterco, e rabberciare alla bell'e meglio gli arti rotti, le teste mozzate, i panneggi in frantumi.

Così è stato di quel grande apparato, come poi avviene di tutte le celebrazioni. Una volta terminate, non sappiamo che farcene. E ce ne disfiamo, quasi ci fosse venuto a noia l'omaggio che abbiamo reso.

Una alla volta, le statue di stucco son state così vendute all'asta e con malinconia l'ho viste separarsi per il mondo.

Per questo mi viene alla mente quella profezia dei Salmi che ricorre il giorno della morte di Nostro Signore e che voglio rammentare al termine della mia testimonianza:

Si son divisi i miei panni, e sulla mia veste han gettato la sorte.

*Firenze, Santa Croce, davanti alla tomba di Michelangelo,
17 febbraio del 1572*

La roba

Si son divisi i miei panni,
e sulla mia veste han gettato la sorte.

Salmi 21,19

Roberto Ubaldini, notaio

Di quello che n'è stato del corpo, me ne importa punto. A me premeva sapere il destino della roba sua.

L'avevano già fatto il funerale, quando sono arrivato. Tanta fretta, mi son detto, quando poi i buoi sono già scappati. Perché quando è morto, il cardinale di Camera s'è affrettato a mandarmi a chiamare. E il Governatore Pallantieri subito mi ha ricevuto. Notaio, ha detto, è morto Buonarroti, e ci saranno sicuramente beghe con gli eredi, con il nipote che è a Firenze, con gli allievi che sono a Roma, con i servitori di cui s'è sentito dire tutto il male e tutto il bene possibile – sicché ci sarà in loro e del male e del bene – con i deputati della Reverendissima Fabbrica di San Pietro, per le molte faccende che Michelagnuolo aveva con loro, con gli eredi di Papa Giulio di buona memoria, per la questione della sepoltura; e poi, con il Duca di Firenze, e con Sua Santità che ha le sue ragioni e con mille altri che hanno messo bocca e vogliono metterla in quello che lascia quel grand'uomo. E sicuro di qualcuno mi scordo, tanti sono quelli che vogliono immischiarsi, a torto o a ragione, con l'eredità sua. Prevedo pasticci, insomma. Così, ha detto affrettando la chiacchiera, è ora che andate a vedere che cosa sta succedendo a Macel de' Corvi. Che devo fare, ho chiesto. Sequestrate, notaio, ha detto licenziandomi. Inventariate e sequestrate, intanto. Al resto penseremo dopo.

Però il sopralluogo non s'è potuto fare che sabato mattina, dopo le esequie; perché come avremmo potuto segnare in inventario il cadavere e la cassa e i ceri? Erano tutte cose che competevano alla cerimonia funebre, compreso il cadavere. C'è parso meglio attendere. Tanto, s'era aspettato comunque troppo e il danno era bell'è fatto.

Così, quando al mattino siamo arrivati abbiamo trovato in casa Antonio, Daniele, Tommaso, Diomede e non ricordo più chi altri che stavano lì a smaneggiare tra le cose di casa. Mancava il nipote Leonardo, però, che anche se avvisato sin dal martedì, in quel giorno poteva, al massimo, essere in viaggio.

Ho mostrato le mie carte, l'ordine che veniva dal Camerlengato e questo ha messo a tacere i borbottii che s'erano alzati da più parti e quando ormai quelli s'erano rassegnati alla mia presenza e agli atti che dovevo compiere, ci siamo messi a inventariare.

Ora, va bene, che io sono chiamato a stabilire quello che c'è, il diritto di chi ne fa richiesta, e quel che gli compete. Ma avrebbero dovuto pensarci prima; molto per tempo, voglio dire. Occorreva seguire il caso da vicino, valutare ogni cosa e, solo dopo aver investigato in profondità, attuare le contromisure. Così non è andata, e non è stato facile per me ricostruire tutta la vicenda, dipanare il bandolo che s'era tanto ingarbugliato.

Mi si viene a dire che Michelagnuolo negli ultimi anni aveva perso la cognizione del valore delle cose. S'era, secondo alcuni, rimbecillito. Poiché l'uomo era ricco e la sua ricchezza, in oro e disegni, faceva gola a molti, era necessario che lo si controllasse con maggior attenzione. Così pare non sia stato, e c'è chi, secondo alcuni, ne ha approfittato.

Che potevo fare io, allora? Soltanto constatare i beni rimasti, sigillarli, sequestrarli, in attesa che il beneficiario ne facesse richiesta. Io posso soltanto delineare lo *status quo* e affermare che da questo punto in avanti tutto sarà gestito secondo la legge e il diritto. *Lex et jus*. Ma questi due termini sono volatili, aerei, e non sempre s'acomodano facilmente alla terra, alle consuetudini, all'uso comune.

E poi, se vado a rileggere quello che ho trovato in casa, non posso che ripensare ai pettegolezzi che si facevano in Roma, su quanto

accadeva a casa di Michelagnuolo, e dubitare e, anzi, avere quasi certezza che in quei pettegolezzi vi fosse della verità.

Quello che abbiamo trovato era davvero poco. Non un quadro per addobbare le pareti; neppure un crocifisso. Degli arredi che usualmente decorano una casa, abbiamo trovato, in un vecchio cassone marcito dall'umidità, uno specchio d'acciaio grande. Una cosa dozzinale, che a mala pena rifletteva, e che forse per questo era stato messo da parte.

Molti lenzuoli, ricordo. E tovaglie, e asciugamani, e camicie che, mi dicono, il nipote Leonardo mandava da Firenze, tanto che sembrava d'essere in una lavanderia.

Le sculture si trovavano nella stanza dabbasso, quella coperta a tetto e che una volta era stata sicuramente una loggia. Era una stanza umida. Segnai:

- una statua principciata per un santo Pietro, sbazzata e non finita;
- un'altra statua principciata per un Cristo e un'altra figura di sopra, attaccata insieme e non finita;
- un'altra statua piccolina, per un Cristo con la croce in spalla, et non finita.

Questo è tutto.

Antonio subito mi confermò. Sì, questo è tutto. E la *Pietà principciata*, Michelagnuolo me la donò diversi anni fa, anche se ancora ci lavorava fino alla scorsa domenica. Questa di Antonio mi parve una *excusatio non petita*. Davvero è vostra, chiesi. È cosa nota, rispose. Interrogai Tommaso e gli altri. Si dice sia così, risposero. Ne avete notizia da Michelagnuolo, quand'era in vita, chiesi. Sì, rispose Tommaso. Dunque il tronco di questa *Pietà* è proprietà di Antonio, sentenziai. Lessi nel viso del servitore un sorriso di sollievo.

Passammo ad altro.

E i cartoni, chiesi. Tommaso de' Cavalieri mi portò allora sopra, nella camera dove dormiva Michelagnuolo, e mi mostrò la cassa sigillata. Vi ritrovai due sigilli, uno intonso e perfetto e uno sforzato invece,

in corrispondenza della serratura. Chiesi spiegazioni sull'origine dei sigilli e sul perché uno di essi mostrasse segni d'effrazione. Fu Tommaso a spiegarmi che mentre il maestro entrava in agonia il martedì passato, Antonio suggerì di sigillare la cassa, e così il sopraddetto Tommaso impresse il suo sigillo, che è un triangolo, sulla serratura, perché nessuno più l'aprisse. Così per avere maggior testimonianze sul loro operato mandarono a chiamare Camillo d'Arpino, maestro di Tommaso, e il servitore di questi, Bonifacio dell'Aquila, perché fossero loro a sigillare e a testimoniare del buon operato.

Poi quando morì Michelagnuolo, i presenti, Tommaso, suo figlio-lo Mario, Antonio, Diomede, Daniele, pensarono che finalmente era il momento di aprire la cassa e constatare quel che conteneva. Così Tommaso l'aprì. Mentre però sforzava il sigillo, lui e gli altri pensarono che fosse meglio aspettare Leonardo e che l'erede la trovasse sigillata e protetta al suo arrivo. Così la sigillarono nuovamente.

Dunque, dissi, cercando di mettere ordine in quell'elenco di sigillature e dissigillature, voi *in primis* conoscevate il contenuto della cassa – i disegni e i denari che essa conteneva.

Sì, rispose Antonio, da sempre sapevamo che lì Michelagnuolo conservava i beni più preziosi.

Né l'aveva mai sigillata?

No.

Chiunque, così, poteva aprirla, controllarne il contenuto?

Sì, ma la cassa era in camera di Michelagnuolo. Bene. Voi mi dite che nei primi giorni della malattia Michelagnuolo restò in seggetta davanti al fuoco, al piano di sotto, e soltanto all'ultimo fu portato in camera sua e disposto sul capezzale.

Sì.

Era forse cosciente quei giorni?

Era soprafatto da una grande sonnolenza.

Incosciente, allora.

Direi di sì.

Torniamo alla cassa. Mi si asserisce che fu sigillata il martedì e dissigillata il venerdì, appena avvenuta la morte.

Siamo in quattro a testimoniare.

E che nel momento immediatamente successivo al dissigillo, vi venne lo scrupolo, chiamiamolo così, di sigillarla un'altra volta.

Sì.

Ma questo sigillo fu apposto *dopo* che il precedente sigillo era stato dissigillato.

Esatto.

Chi mi assicura che *nessuno* aprì mai la cassa e *prima* che venisse nuovamente sigillata non controllò il contenuto di essa e non sottrasse alcunché?

Noi, il nostro giuramento.

Voi dunque escludete che alcuno abbia manomesso il contenuto della cassa dal momento del primo sigillo a ora che stiamo dissigillando l'ultimo e finalmente apriamo la cassa.

Sì, lo escludiamo.

Questa fu, pressappoco, l'indagine che svolsi subito prima di aprire la cassa. Dalle risposte e dall'atteggiamento di quegli uomini, voi capite i miei dubbi circa il loro comportamento. Erano, a un medesimo tempo, testimoni e sospetti. Agivano in comunità d'intenti. Mi resi conto che sarebbe stato impossibile contestare le loro affermazioni. Sperai che il contenuto della cassa fosse tale da fugare ogni dubbio.

Mi accinsi ad aprire la cassa. Mi si obiettò che si doveva attendere l'erede. Lodevole sentimento di correttezza, risposi. Ma questo contrasta con il mio incarico. Il nipote Leonardo è in viaggio, e chissà quando arriverà. Io, invece, ho il compito d'inventariare, subito e con accuratezza, i beni del *quondam*, e mi corre l'obbligo di dissigillare, inventariare, di nuovo sigillare e, si presentasse il caso, sequestrare.

Nessuno dei presenti ebbe motivo di obiettare alcunché. Così sforzai il sigillo e aprii la cassa. All'interno trovammo:

Un cartone, di più pezzi incolati insieme, dove è disegnata la pianta della fabbrica di San Pietro.

Un altro cartone piccolotto, con disegno di una facciata d'un palazzo.

Un altro cartone, dove sta designato una finestra della chiesa di San Pietro.

Un altro cartone di pezzi incollati insieme, dove sta designata la pianta vecchia di detta chiesa di San Pietro, che dicono essere secondo il modello di Sangallo.

Un altro cartone, con tre schizzi di figure piccole.

Un altro cartone, con disegni di una finestra et di altre.

Uno cartone grande, dove è designata una Pietà con nove figure non finite.

Un altro cartone grande, dove sono designate et schizzate tre figure grande et dui putti.

Un altro cartone grande, dove è designato et schizzato una figura grande sola.

Un altro cartone grande, dove sono designati et schizzata la figura di Nostro Signore Jesu Cristo et quella della gloriosa Vergine Maria sua madre.

Questo per quel che riguardava i disegni. Tommaso de' Cavalieri subito riconobbe nell'ultimo, in cui erano ritratti Nostro Signore e la Vergine Maria, il foglio che Michelagnuolo gli aveva donato. Chiesi se aveva testimoni del fatto. Subito Antonio ammise d'essere a conoscenza della donazione. Tuttavia, non permisi che il foglio venisse sottratto e pretesi che venisse conservato assieme agli altri. Tommaso acconsentì.

Segui poi lo spoglio e la conta delle monete d'oro che erano conservate nella medesima cassa. Il loro numero e il loro valore assommavano a 7252 ducati d'oro e 1037 scudi d'oro (dico settemila duecento cinquanta due ducati e mille e trentasette scudi). In tanti anni di notaio mai avevo trovato una simile somma in moneta in casa di alcuno, tenuta così, dentro un forziere, nemmeno messa a frutto o a interesse.

Chiesi ad Antonio se fosse al corrente che un simile tesoro era in quella cassa.

Certo che sì, rispose. Per questo la sigillammo.

Fu allora che intervenne Diomede e disse, che state a cercare; che potete trovare adesso; di quali colpe ci accusate; e con che prove? Voi non siete giudice, siete notaio. Fate il vostro dovere, voi che vi pre-

state a queste azioni fuori dalla legge e sospettate di noi. Credete che se avessimo voluto non avremmo approfittato, vivente Michelagnolo, della sua generosità? Credete che non avrebbe regalato a noi tutto quello che avremmo chiesto?

Pensai di dover troncar lì la questione e ho proseguito in silenzio e tutto ho inventariato. Poi, quando alcuni giorni dopo venne il nipote, dissequestrammo e affidammo a lui quello che il diritto gli concedeva. Poi, di questa storia, non ho più voluto saperne, perché m'è sempre sembrata oscura e insincera e me n'è dispiaciuto assai.

Roma, nello studio, maggio del 1570

Alessandro Pallantieri, governatore

Voi ne avete già discorso con l'Ubalдини. Vi ha detto quello che sapeva o che credeva di sapere. E adesso venite qui, in prigione, di fronte a un condannato a morte, a chiedergli aggiunte a quella verità. Non è facile ottenere un colloquio con un condannato a morte; occorre seguire le vie gerarchiche, passare di ufficio in ufficio, formulare richieste in forma appropriata; subire interrogatori da parte di inquisitori che vi richiedono i veri motivi del vostro interesse; sopportare i sospetti e correre i rischi che la richiesta comporta. Perché quest'uomo s'interessa di un condannato a morte? Aveva forse rapporti con lui? Conosce delle verità nascoste che sono sfuggite all'indagine? Era un suo complice?

Ecco, questi sono soltanto alcuni degli interrogativi che la vostra richiesta, formulata a persone che per mestiere si creano dubbi, può aver suscitato.

La bufera in cui sono precipitato annebbia ogni cosa, getta veli opachi su ogni mia azione, anche le più sincere e genuine. E quel velo ricopre anche coloro che mi sono vicini.

Vi ho avvisato dei rischi che correte. Ma siete ostinato e non posso che rispondervi, per quello che ricordo e con sincerità, visto che la morte mi attende di qui a pochi giorni e non sarà certo la questione dei cartoni di Michelagnolo a mutare la mia sorte; a peggiorarla, perché nulla può essere peggiore della condanna che ho subito; a migliorarla, perché nulla può migliorare la condanna medesima. Il poco che resta della mia vita, vedete, è legato a quella sentenza. Sono come un mulo aggiogato a una macina: vi giro intorno, e in una sola direzione. Non ho altra scelta, tutto converge verso il centro della conferenza a cui sono incatenato: la mia prossima sentenza capitale.

Dunque, v'interessa sapere perché mai feci sequestrare i cartoni di Michelagnolo che si trovavano in casa sua quando morì. Occorre ricordare quei giorni, quel pomeriggio di febbraio quando vennero a chiamarmi nel mio ufficio e mi portarono la notizia. E la notizia che riguardava era, oltre alla morte di quell'uomo, che Sua Santità voleva che me ne occupassi.

Riesce difficile, ora qui, nelle segrete delle carceri, nella cella più impenetrabile, ritornare a quegli anni – tanto è stridente il paragone con questi. A quei tempi ero potente. Soprattutto, avevo la luce del sole, l'aria fresca, le mani libere. Ed ero apprezzato per il mio lavoro. Ma che lavoro è servire i potenti? È sporcarsi le mani per loro; tapparsi il naso e far quello che loro, per timore, non fanno. Ne ho ricavati guadagni incommensurabili. Certamente: la mannaia, per prima. E poi i denari sequestrati, la famiglia lontana e scacciata dai luoghi che solitamente frequentava; la discriminazione e l'oblio. Non vengono più invitati nei palazzi cardinalizi; non hanno nome né denaro. Sono diventati anche loro gente da scansare.

Di fronte alle malversazioni per cui sono qui, la faccenda dei cartoni è assai risibile, e non è neppure materia per il giudice. Non è, voglio dire, contro la legge in senso stretto. Non ho commesso infrazioni, non ho commesso reati. Ho usato i miei poteri seguendo indicazioni altrui; volendo favorire i potenti. In questo senso, il sequestro dei cartoni è contro la legge. La legge non scritta, quella del dovere e della buona condotta. La legge etica che separa i galantuomini dai lestofanti.

La materia del contendere erano i fogli che si trovavano dentro la cassapanca di noce in camera di Michelagnolo. Vi erano anche diverse migliaia di scudi, ma io credo che a voi interessi di più sapere dei disegni che non dell'oro, perché l'oro vola poi di mano in mano, si confonde con altro oro e si perde, perché le monete sono tutte uguali; i disegni, invece, avranno – e hanno già avuto – una loro storia, ed è ciò che vi preme conoscere.

Il notaio, il sabato mattina, dopo aver aperto la cassa ed esaminato il contenuto, la sigillò. E io la feci sequestrare. Questo è quanto. Il notaio e gli altri testimoni pensarono di attendere l'arrivo dell'erede, il nipote Leonardo.

A me arrivarono sollecitazioni dal Papa medesimo, e ciascuno dei potenti, il Duca Cosimo e il Duca d'Urbino per esempio, avranno mandato i loro a vedere quel che potevano ricavare da quella manna: la morte di Michelagnolo. Tutti volevano mettere il naso in quella povera cosa. Perché tale era. Uno che poteva avere tutto, ogni lusso,

e che viveva in un tugurio e teneva una cassa con migliaia di scudi d'oro perché aveva paura che i banchieri glieli rubassero; uno che se non si fosse chiamato Michelagnolo, si sarebbe detto avido e lussurioso, e peggio ancora avaro, sordido pitocco, che razza di gente volete si tirasse dietro? Avidi, meschini. Gente piccola, furbetti.

Voi l'avete letto l'inventario del notaio. E non vi è sorto un dubbio, non v'è balenata un'idea? No? Ah, l'ingenuità!

Vi siete accorto di quel che c'è, e non di quel che non c'è. Bella cosa, direte. Certo che ci si accorge di quel che è inventariato e non di quel che manca. Ma, a volte, sono proprio le assenze, che gridano.

È noto che Michelagnolo lavorò fino alla domenica precedente la morte a quella *Pietà* sbazzata che Antonio pretende gli sia stata regalata. Ora, con che cosa la lavorava? Con gli arnesi, con gli attrezzi dello scultore. E voi avete letto, tra i beni inventariati, qualcosa che lontanamente assomigli a una voce come *arnesi da lavoro, subbie, scalpelli, martelli* o altro? No, certamente. Eppure questi oggetti fino a pochissimi giorni prima si trovavano a casa di Michelagnolo. Invece, il sabato dell'inventario: spariti.

Un altro esempio. Durante l'agonia Antonio gli ha letto la Sacra Scrittura. Avrà preso un libro, immagino. Guardate l'inventario. Si parla forse di libri? Nella casa di Macel de' Corvi c'è forse un libro? No. Eppure voi sapete che Michelagnolo era stato un gran lettore di Dante. Possedeva una *Commedia* annotata sui cui margini egli aveva fatto piccoli disegni. Voi potete immaginare che valore avesse un Dante illustrato da Buonarroti? Se ne parla forse nell'inventario? Certamente no. Si ha notizia che avesse regalato quella *Commedia* a qualcuno? No, che io sappia.

Vi ho fatto soltanto due esempi: gli arnesi da lavoro e i libri. Ma dal riscontro di queste assenze nell'inventario del notaio, voi potete immaginare o supporre quel che più vi piace. Lasciate che la fantasia voli libera, senza freni.

Io vi posso anche fare i nomi di quelli che dovete cercare. Il nipote, che ha le carte, e sa molto di più di quello che lascia intendere e che lentamente, strappando un foglio qui, cancellando una frase là,

sta modificando la memoria della vita dello zio in maniera tale che in breve non corrisponderà più a quello che è stata. Cancella i vizi, esalta le virtù, dispensa prebende ed estingue debiti. Sarebbe bene che qualcuno lo trattenesse, perché dopo quello che sta compiendo, Michelagnolo non sarà più quello che è stato. Ed è un peccato, ed è un delitto questo, che la vita di un grand'uomo si trasformi in una parabola per beghine. Se c'erano vizi in lui, erano quelli che gli davano sale; e il nipote ne sta facendo un insipido. Ora, ditemi che cosa travolge se non il male accennato; chi è maggior tentatore del Diavolo quando lascia appena baluginare uno dei suoi doni e lo ricopre del velo dell'incompiuto?

Era proprio questa nebbia che incuriosiva. Che cosa era rimasto nella cassa di Michelagnolo. Si sapeva che lui, negli ultimi tempi aveva preso a bruciare quello che non voleva fosse conosciuto dopo la sua morte. E così andarono in fumo lettere compromettenti e anche disegni e progetti che non lo avevano soddisfatto. Ma voi capite che quel che non soddisfaceva un Michelagnolo vivo avrebbe soddisfatto chiunque, lui morto. E da diverse parti giungevano lamentele, avvisi, preoccupazioni, su quel che poteva sciaguratamente compiere la mente oscurata di un uomo invecchiato.

Morto lui, si aprì la gran cornucopia. Quel che era andato perso, era andato perso per sempre; ma quel che era rimasto, be' occorreva che qualcuno se ne occupasse e lo prendesse per sé, per i suoi padroni.

Il Papa in persona subito mi ordinò di andare a sigillare quel che si poteva sigillare nel rispetto della legge e che, nelle more degli atti giudiziari, si cercasse di scoprire quello ch'era rimasto; chi n'era legittimato a possederlo e quel che si poteva operare per ottenere qualcosa del rimanente.

Gli eredi, a vario titolo, si fecero attorno al cadavere e, alcuni per sincero affetto, altri per interesse, andarono a dividersi le vesti di quel morto, come fecero i soldati con Cristo in croce. Ma non se le giocarono alla sorte, si misero d'accordo, un tanto a me, un tanto a te, perché tutti potessero soddisfarsi e non piantare grane. Poiché, a volte, è meglio rinunciare a qualcosa che ci appartiene per diritto, per non dover rinunciare a quel tutto di cui potremmo essere privati, solo in rispetto della legge dei più forti e dei prepotenti.

Così dovete cercar Leonardo, il Duca Cosimo, il Papa; gli allievi prediletti: Giacomo, Tiberio, Diomede. E poi Giorgio Vasari, i servitori, l'Antonio, e se riuscite a parlar coi morti, l'Urbino e Daniele da Volterra. Sono loro che sanno quel che è accaduto. Sono loro che hanno confezionato a Michelagnolo una bella morte.

La mia, poiché di morte stiamo scorrendo, sarà ben altra cosa e più ci penso e meno sono pentito. Fossi stato mite, timido, onesto, non mi sarebbe capitata sorte migliore. Principio e fine si toccano lungo la circonferenza che ci contiene. Vadano in culo il mondo e i probi, e gli onesti, e quelli che la Scrittura ammonisce a non scagliare la prima pietra.

Che quella torni indietro e sfondi loro la testa vuota e cattiva.

Roma, una segreta del Bargello di via Giulia, settembre del 1570

Daniele da Volterra, pittore e scultore

(passeggia per le stanze vuote)

Le travi di castagno sono fradice – 30 scudi.

Le tegole del tetto sono da rifare – 25 scudi.

L'intercapedine è marcia – 10 scudi.

Le pareti vanno imbiancate di nuovo – 10 scudi.

Le finestre sono sconnesse – 10 scudi.

La latrina è vecchia – 5 scudi.

L'orto è da mettere in ordine – me lo fa *gratis* Pietro.

Eppure questa casa la prendo.

E so che ci vado a morire.

(dà un colpo di tosse. Sputa catarro per terra)

E anche il pavimento va rifatto – 10 scudi.

(si guarda attorno)

Perché altri non si osi, abiterò qui. Chissà che l'aria di questa casa non giovi alla mia arte e finalmente trovi tempo e forze per completare la statua del Re Cristianissimo.

Un trasloco in vecchiaia impone delle rinunce. E le mie saranno totali. Non porterò nulla di mio, se non il corpo. E due o tre cose che mi sono a cuore: frammenti, avanzi, residui.

(si ferma. Mi guarda fisso in volto, quasi sorridendo)

È in queste stanze vuote che volete che vi parli delle opere che ha abbandonato. È una bella ambientazione: voi avete un certo geniaccio, ma siete più furbo che sottile. Tuttavia, sta bene. Parlerò di quello che volete.

A me è rimasto poco. Del resto, ormai lo so: devo imparare a fa-

re a meno delle cose che ho amato perché, prima o poi, è così che ci si riduce: a nuotare nel nulla.

Di lui m'è rimasta una casa vuota, e ricordi così vaghi e leggeri che dureranno il tempo che durerò io: poco.

Del *Compianto* che aveva scolpito per sé, che poi ha regalato a Bandini, m'è rimasta quella gamba del Cristo, che aveva rotto colpendo una vena traditrice del marmo. Adesso la porterò qui, dov'è stata scolpita. Mi proverò a studiarla. O forse neppure quello farò. Come fosse un trofeo di caccia, le troverò un posto dove abituarmi alla sua presenza. È una gamba di marmo, dopotutto. Un avanzo di qualcosa che non c'è più.

È che siamo come il Leviatano: *una scia bianca ci segue*. Lentamente perdiamo pezzi, memorie, affetti.

Quand'è morto, il Concilio aveva già deciso di coprire le impudicizie del *Giudizio*. Si pensò d'affidare a me l'incarico. Questo avrebbe salvato capre e cavoli. I teatini, perché avrei coperto le nudità, e i filologi, perché l'avrei fatto come amico di Michelagnolo. Quasi con il suo beneplacito. Vedi l'ipocrisia.

La verità è che hanno scelto me perché sono bravo anche per rabberciare.

Per questo è andata che mi hanno affidato le pitture delle braghe del *Giudizio*. Pio IV, Bellarmino, Morone, le migliori menti uscite dal Concilio hanno voluto che fossi io, anche se avevo da finire il monumento al Cristianissimo Re, anche se mezzo corpo mio era pieno di catarro. Non c'è stato niente da fare. Era roba che mi riguardava.

E così, anche se il tempo mi sfuggiva e sapevo che non avrei mai compiuto la mia opera, decisi che non potevo dire di no. Via, che cos'era poi! Un ponteggino smontabile con agio, qualche chiodo bello resistente per fermarlo alla parete, e poi pennelli e tempere, e un poco d'apprendistato da qualche sarto, per diventar pratico di panneggi e pantaloni e abiti alla moda. Gli allievi che preparano i colori, i cardinali che vengono a sbirciare il lavoro e danno suggerimenti sul colore e l'ampiezza delle braghette. Ed è tutto.

Dove sono adesso le montagne di marmo; dov'è il gran cavallo di bronzo; i grandi progetti che ho avuto in vita? Ho finito per fare il sarto a figure dipinte. Esperto in perizomi, in veli di *tulle*.

Via, ci s'accontenta perché il pericolo era che qualcun altro mettesse mano a queste pitture e le scempiasse più di quanto possa aver fatto io.

Sali sul ponteggio e guardi da vicino e, insomma, prendi nota d'ogni pennellata, dello sghimbescio della scia del colore che sembra ombra o luce o tutte le altre cose.

E quando stai lì e mediti di come un tocco di pennello si trasforma in uno sguardo di fuoco o una lumeggiatura in un raggio di sole, m'è venuto in mente di quando, a Firenze, studiavo le Sepolture e dell'ordine che, allora, c'era nell'arte di Michelagnuolo. E di come, poi, quest'ordine sia andato sfaldandosi, in mille dubbi, in mille complicità. Quelle cose che ha fatto allora a Firenze – le Sepolture, la Biblioteca – mi paiono il monumento all'ottimismo. Allora, aveva trovato la chiave della perfezione. Ne sono sicuro. E poi, non capisco perché, questa chiave l'ha persa. O forse l'ha dimenticata, o messa da parte. Forse l'ha gettata via perché non apriva alcuna porta; portava in nessun luogo. Allora, credo, s'è rimboccato le maniche e ha detto simmetria, ordine, euritmia non conducono da nessuna parte, indicano il nulla. Non è questa la via. Ogni volta occorre rifare tutto da capo; cancellare certezze, annullare l'esperienza.

Ecco, è questa, mi sembra, la differenza tra lui e me. A me, la fatica del cavallo di bronzo m'ha stroncato; a lui, quella del *Giudizio* l'ha rinnovato.

Come siamo stati diversi.

Gli anni che io sono stato con lui, a imparare la difficile arte dell'apprendere, sempre su questo mi sono affaticato a capire, a comprendere: perché abbandonare la perfezione raggiunta con così tanto studio e, poco alla volta, nascondersi dietro gesti complessi, difficili, ostili, e quasi sempre incompiuti.

Voi sapete come e perché se n'è andato da Firenze. Il *come* è stato improvvisamente, i *perché* sono molti e non tutti evidenti, ma tali da fargli lasciare le sue opere incompiute e abbandonate, e desiderare di mai più rivederle. Tanto che con gli anni ne aveva dimenticato forma e sostanza. Quando Giorgio gli scriveva della scala del Ricetto della Biblioteca, che non era stata compiuta e che il Duca voleva finalmente, a vent'anni di tempo, portare al fine, Michelagnuolo ne aveva scritto a Lionardo, con una bella immagine: «Circa la scala della libreria io gli ne do notizia, come per un sogno, di quel poco ch'io mi posso ricordare». E tanto gli piace questa immagine – che è bellissima veramente e ogni artista fa sua circa le opere che ha compiuto nel corso degli anni e che gli mancano alla memoria – che ugualmente ne scrive a Giorgio Vasari: «Mi torna bene alla mente come un sogno una certa scala, ma non credo che sia a punto quella che io pensai allora, perché mi torna cosa ghoffa; pure la scriverò qui».

E quello che ne è seguito è la descrizione del sogno d'una scala. Tanto mistica e irreale che pare davvero la scala di Giacobbe che conduce al Cielo.

Va il merito a Giorgio e all'Ammannato d'averla costruita seguendo l'immagine di un sogno antico e quasi dimenticato, eppure è bellissima e io l'ho vista questa scala sognata da Michelagnuolo, quando sono stato a Firenze e Giorgio e i suoi operai stavano veramente costruendo un sogno.

Ma è raro un caso simile ed è nella natura dei sogni restare inattuati. Tanto mi pare giusta questa considerazione ogni volta che guardo il mio cavallo di bronzo, su, alla fornace di Montecavallo e ho davanti agli occhi il mio sogno irrealizzato, la mia opera incompleta, il mio bel fallimento, vero e reale.

Poco distante da esso, in uno spazio della mia mente sempre presente, è invece il mio sogno di quel cavallo, che mi appare così bello e perfetto, e simmetrico, e armonioso, che mi sembrerebbe giusto che nascesse per partenogenesi, solo per rispettare la bella idea che l'ha generato.

Lui, le cose sue ha incominciato ad abbandonarle ancor prima che morisse. Tutto gli veniva a noia, dopo poco o molto che ci lavorava. E quanto gli piaceva immaginare o sognare un'opera, tanto poco gli conveniva portarla avanti, fino al compimento.

Frettoloso; frenetico; mutevole. Nel corso degli anni, come s'innamorava di una scultura, di una architettura, capitava sovente che gli venisse in uggia il committente; che non ne sopportasse il giogo; che bramasse la libertà. Ne ha pagato sempre il conto. A costo anche di atroci separazioni e addii senza ritorno. Questo posso dimostrarlo.

Che memoria avrà avuto delle statue della Sagrestia Nuova e del progetto di quella stanza che doveva racchiudere la simmetrica visione dell'Universo?

Un grande Teatro della Memoria, credo che avesse in mente. La *summa* dell'esistenza. Via! È evidente che non poteva portarla a termine. Il progetto era bello e fascinoso; l'idea mirabile; ma come metterla in pratica? Ridurre la più totale complessità alla simmetria di alzati e tombe parietali.

Ovvio, che l'abbandonò.

Meno ovvio e pacifico che nei trent'anni di vita che gli sono rimasti, non vi sia tornato con la memoria, con l'emozione. Perché uno s'innamora dei propri progetti, e li culla dentro di sé, soprattutto di notte, quando si va a dormire, quando è spenta la lucerna di cortesia, e s'illumina la mente.

O notte, o dolce tempo, benché nero
con pace ogn' opra sempr' al fin assalta

Gli tornavano in mente, di notte, le sue statue abbandonate. Io credo. Perché così accade a me. Anche se tutto ciò – queste belle visioni notturne – non ci aiuta a renderle più vicine: le nostre opere ci sfuggono di mano. Anelano a una vita propria, che si fa distante.

Vorremmo, ma non possiamo innamorarci di esse e dobbiamo, con fatica e profondo sforzo, abituarci ad abbandonare le cose belle; quelle che amiamo; quelle che a nessun altro affideremmo.

Come la scala del Ricetto, o la Sagrestia Nuova, o il mio dannato Cavallo.

È solo il sogno che ci appartiene.

(tossisce)

Roma, Macel de' Corvi, settembre del 1564

Antonio del Francese, domestico

È stato il Duca di Urbino a chiedermelo. Finirà che dovrò darglielo. Il ritratto di bronzo di Michelagnolo, quello che Daniele da Volterra ha ricavato dalla maschera funebre del mio padrone. Mi costa fatica piegarmi al suo volere, ma alla fine, quel ritratto glielo darò. È il suo viso, ma non è opera sua.

Ma non la *Pietà*. Quella no. Lui me l'aveva regalata, perché io solo sapevo la fatica che ci aveva messo, e le speranze, e le delusioni di dodici anni di lavoro.

Quella statua, voi lo vedete, è un rudere. È cosa abbozzata, fatta più per sé che per gli altri e forse per questo m'ha regalata. Perché nessun altro la vedesse. Ora, se va al Duca, voi capite, verrà messa a palazzo e tutti i Della Rovere ci si faranno belli.

Non era questo quello che lui voleva.

Però, anche se dico di no, a me tocca piegare il capo e ubbidire. Sono messo con le spalle al muro. Se rifiutassi, e potrei farlo, rinnegherei il mio signore e ne avrei incomodi a non finire. Potrei farlo, perché quella statua, per diritto, è mia, e nessuno può togliermela, ma che vantaggi ne ricaverei? Finirebbe per non valer più nulla. Non potrei venderla, né donarla ad altri che al Duca di Urbino.

Così magari dovrò prendere la risoluzione che mai avrei voluto: regalarla al Della Rovere, sorridendo persino.

La statua è un rudere, e mal proporzionata. E lui ci s'impazziva. Perché, alla fine, era diventata un magma. Madre e figlio uniti nel marmo, senza distinzioni. Io so che era proprio questo quello che a lui premeva: unire la madre e il figlio in una cosa sola. E, dal figlio, generare la madre.

È un pensiero della vecchiaia questo: che il figlio va a raggiungere la madre morta così tanti anni prima da averne quasi perso la memoria. E nella scultura Michelagnolo ha provato a mutare il corso del tempo, gli eventi, la dura legge della morte.

Io so che una volta, quando lui ha cominciato a scolpirla, era la statua di Cristo che veniva sceso dalla croce. Ma c'era solo lui, Cri-

sto. Nessun altro a sorreggerlo, a distenderlo sul sudario. Cristo che si sosteneva da se stesso. Cristo da solo, abbandonato da tutti.

Era un'immagine perfino eretica, che non sarebbe piaciuta ai cardinali della Curia, anche se ne parlò con qualcuno di quelli più amici. Lo venivano a trovare, e si mettevano a discutere nello studio, vicino al camino, che in quelle occasioni Michelagnuolo voleva accendere. Così mi chiamava e io preparavo la legna e l'attizzavo con i rami secchi. E in quei minuti che ero chinato a preparare il fuoco, li sentivo parlare, il cardinale e Michelagnuolo, di Cristo, di com'era morto solo, abbandonato da tutti.

Io mi stupivo a quei discorsi. Perché sapevo che non era così. Che quello che dicevano andava contro le Scritture, che sono precise a riguardo, e nel vero. Cristo è morto in croce, in mezzo a due ladroni, e a piangerlo ai piedi della croce c'erano le tre Marie e san Giovanni Evangelista, e Nicodemo. E Giuseppe d'Arimatea che nel suo calice raccolse il sangue di Cristo. E certo qualcun altro, oltre ai soldati che aspettavano che morisse.

Allora non capisco questa cosa che Michelagnuolo diceva, di Cristo morto solo. Un'eresia mi sembrava e mi sembra tuttora. Tant'è che poi ci ha ripensato, e dal corpo di Cristo ha incominciato a ricavarne quello della Madonna, che lo sorregge, lo sostiene per non farlo cadere a terra.

Ma quel corpo, lentamente, scivola. Ed è un corpo morto. Che pensa, che è come piombo, così terribilmente attratto dal basso, che se potesse, precipiterebbe sino al centro del mondo. Nulla lo può sostenere. È un corpo morto che Maria farebbe bene ad abbandonare al suo destino di corruzione, di putrefazione. Ma quella è una madre. E come può una madre rinunciare al proprio figlio; persino al morto corpo del proprio figlio.

Una volta, la testa del Cristo era dove poi ha iniziato a scolpire quella della Madonna; e quella che adesso è la testa del Cristo era una volta la spalla destra. E la spalla sinistra della Madonna era prima la spalla sinistra del Cristo. Vedete come tutto s'amalgama, si confonde, in quella morte. Un nodo inestricabile.

Quando ha cominciato a scolpire la Madonna al posto del corpo

del Cristo, dopo anni e anni che aveva scolpito il Cristo solo, accade qualcosa in lui. Non so dire di preciso che cosa, ma fu un mutamento che lo aveva reso diverso. Come se, finalmente, avesse trovato il bandolo di quell'intrigo terribile che lo divorava da sempre. E così è accaduto che in quella statua il figlio partorisce la madre e la morte che voleva rappresentare finì per essere l'opposto della solitudine. Anzi, mi viene da dire, un eterno abbraccio.

Io abbozzo appena delle semplici idee, dei frammenti di quello che lui pensava, perché non ho la sua testa, ma ricordo i momenti in cui l'ho visto lavorare alla *Pietà*, e questo forse può valere qualcosa. E qualcosa possono valere anche tutti gli anni che io l'ho avuta davanti agli occhi, quella statua, prima come Cristo solo, e poi come Madre e Figlio. Potevo capirlo quando lui parlava di solitudine e come la sentisse terribile condanna senza soluzione. Vivevo nella sua stessa casa, capite, ne respiravo gli umori mutevoli, le sfuriate, le malinconie, la rabbia e i grandi affetti di cui era capace. Era la solitudine la sua condanna peggiore. Io lo so. Potrei testimoniare, se ci fosse un processo. Giurare sulla Bibbia.

Lui non voleva restare solo.

Tutta la sua rabbia nasceva da questo. Perché poi, immancabilmente, accadeva che gli uomini lo disgustavano, tradivano la sua fiducia, si mostravano inadeguati. Cadevano per piccolezze, per meschinerie.

Ma come, mi viene da dire, quell'uomo che era il migliore che avessimo sulla terra, non chiedeva altro che sincerità, che affetto. E tutti, chi prima chi poi, lo tradivano, lo ingannavano, lo rinnegavano. Come Cristo. Solo come lui.

E così, quando ha scoperto che da quella statua di un Cristo solo, che scivolava lentamente e silenziosamente dalla croce, lui poteva ricavare anche la figura della madre, che lo sosteneva con l'amore di cui una madre è capace, ha trovato finalmente la quiete che cercava.

Era sereno quando scolpiva la *Pietà*.

I giorni che era in forze saliva la scaletta e dava qualche colpo di scalpello al viso del Cristo, al viso della Madre.

Ma i vecchi spesso soffrono di vertigini; hanno equilibrio instabile, incerto. Così molte volte non poteva far altro che sedersi sullo sgabello e levigare le gambe del Cristo. Renderle leggere, senza peso.

E voi guardatela adesso, questa statua, se quelle gambe non sembrano veramente leggere, molto più che quelle degli eletti del *Giudizio*. Quelli sono dipinti e sono anime beate, puro spirito, senza neppure un'oncia di corpo e volano verso il cielo. Tuttavia non sono leggeri come le gambe di questa statua ch'è di marmo e raffigura un morto.

Questo poi, è un morto che non c'è mai stato. Perché non ha avuto modello davanti a sé, mentre scolpiva. Tutto era nella sua memoria. Tutto ha fatto da solo.

Memoria di che cosa? Di chi? Appartennero forse a qualcuno quelle gambe, quel mezzo braccio frantumato, quel viso annebbiato?

Che mi faccio a fare queste domande? Come posso rispondere? Io che sono vasaio e che modello brocche e anfore. E le smalto di bianco e non ho fantasia per altre forme che siano queste che ho elencato. E che, quando mi sembra d'aver grande estro, ricopio le incisioni di qualche maestro, e preparo qualche colore – dei pochi che il forno consente. Tra questi bianchi, ocra, verdi e azzurri io esercito la mia poca fantasia. E, come vedete, la fornace è accanto alla statua di Cristo e della Madre e la mia misera opera è accanto a quella del mio padrone.

Quale contrasto potrebbe essere più forte?

Eppure le comari e gli osti che vengono da me, a comprare le cose che so fare, guardano la statua, e ci girano intorno. E sembra loro una cosa rozza, lasciata a mezzo; persino grossolana. Alcuni hanno da dire con le gambe corte e tozze di Maria; altri con quella sua faccia imbambolata, o col panneggio abbozzato. I più fini si sentono in dovere di criticare quel gran braccione del Cristo e il torace sfinato, quasi fosse quello di una sogliola.

Guardano invece le mie brocche, lisciano la bella crosta smaltata e mi fanno i complimenti per le grottesche buffe e originali che so dipingere. Mi chiedono quante once di vino possono contenere e se, tirandole in testa a una moglie petulante, si romperebbero facilmente.

Così, la *Pietà* di Michelagnolo è lì, in un angolo dell'officina, a prendersi il caldo della fornace e i pochi complimenti dei miei clienti. Il suo destino sarà proprio quello di cambiar mani, magari quelle del Duca di Urbino, che finirà per ricompensarmi.

Del resto, questa storia del figlio che diventa madre, e della madre che si confonde col figlio, è piuttosto strana e confusa, per uno come me, che nel passato è stato servitore di un grande, e ha sfiorato i grandi pensieri, le grandi idee, i grandi sentimenti. Ora tutte queste grandi cose sono ombre soltanto, e il mio presente è quello d'impastare questa secca e scadente terra romana con la melmosa acqua del Tevere e sperare che il fuoco della mia fornace sia forte, e vivido, e compia bene il suo dovere.

Ora io costruisco cocci e terrecotte e con colori artificiali ingentilisco le forme goffe e panciute delle mie brocche. Ho, come si dice, le mani in pasta, e le mie unghie sono sempre sporche di melma e di fango.

Come dicono le Scritture, siamo nati dal fango e nel fango torneremo. Non vedo, in me, altro destino che questo.

Roma, nella bottega di vasaio, maggio del 1570

Nicolas Cordier, detto il Franciosino, scultore

Vus avé reson. De le scios ché on truvé a Macel de' Corvi, dan l'inventario pendan sa mort, set issi s'est le pies de marmo, chi eté dan lo studio, inachevé, sbozzato, come se dice qui tra dde noi.

Asseyé vu, issi. Questa se chiama Mensa de san Gregorio. Vuaié set un ansien tavola de marmo cipollino, de l'age de l'antichi romani. Qui li poveri vengheno a magnà. Nous aussi, si vu vulé.

Je m'appel Franciosino, me il son bocù des anné chi je travai issi a Rom e je ne sui più en anfan, ancor. Je l'età d'esse un homo fatto e finito. Se sa. Me le cose ne son pa come vorrei. Me credono regazzino e me chiameno Franciosino. Bontà lloro.

L'istuar che vu me vené a demandé è purquà je travaïé uno de li marmi de Michel-Ange, che lui à lassé incompiuti: le san Pierre.

Mmò, ve lo dico, ssivve piace ecuté.

Je travai er marmo. Je sui scurtore. Qui arRoma se dice scarpellino, si travagli li marmi antiqui, ou sculpter, si travai de fantasia. Je sui tu le deux. Set a dir che amo er marmo, e siccome l'amo, je perdù ma tet, derriere le marble che Michel-Ange ha lassato incompiuti e che ont truvé, qand il è mort, amMacel de' Corvi. L'istuar è che nessuno li voleva, pasché ereno pezzi de marmo sbozzati e ssò finiti, par issi, par là, dans le botteghe de' marmorari.

Enfin, a quarant'anni da quei fatti, je me sui truvé a le travaïé.

Quanto ar San Pierre, era un torso, poco meno che un blocco informe. On voi le pieghe de la vetmant, la tête sbozzata, e un pandizucchero che ressamblé a un tiregno. Un bamboccio, vremen. E cette bamboccio eté resté per quarant'anni armeno a bottega d'uno scarpellino, quanno er cardinal Baronio, en jur l'ascheté, pur fer la statù de San Greporio assis, dan l'église au monte Celio. E voilà, cette statue, che vu vuaié, issi, derrie de nus, s'è mua qui l'à fé.

On pé dir l'emosion chi m'à pri quanno ho ddato de subbia sur marmo de Michel-Ange. Quanno ho carezzato le pieghe du vetmant, l'abbozzo du visage. Il me paret che Michel-Ange me dicesse do-

ve annà collo scarpello; dove levà, dove colpì. Je travaié, come se dice, en trance. Ecutant la voix de quel vegliardo che m'accompagnava sempre.

Vou vuaié le resultat. On me dì che je ne sui pa capable d'uguagliare Michel-Ange. Te credo. Chi potrebbe? Però je sui contant d'aver travaié sur son marmo e che un pezzo de lui m'è rimasto appiccicato, qui dentro, dans ma tête, pur tout les jours qui rest de ma vie.

Roma, mensa di San Gregorio, inverno del 1606

Giorgio Vasari, pittore, architetto e storico

Quando dai una cosa, ne vuoi un'altra in cambio. Accade sempre così. E anche con il Duca; anzi, con lui, se dà una cosa è perché, in contraccambio, ne vuole almeno due. O tre. O il numero, anche infinito, che lo soddisfa.

Come un lupo dell'Appennino, era stato ad aspettare. Poi, quando Michelagnuolo è morto, lui s'è fatto avanti, a reclamare i suoi diritti. Quello ch'è a Firenze è mio, sembra che abbia detto. Che l'abbia pensato, però, ne sono certissimo, perché tutto il suo comportamento ha dimostrato questo pensiero.

Subito rimase deluso perché non ottenne nulla dei pochi fogli che erano in casa, dentro la cassa. E così pensò che doveva rivalersi con quello che era rimasto a Firenze tanti anni, da quando Michelagnuolo aveva abbandonato la città. E volle far man bassa.

Io e Leonardo avevamo creduto che si dovesse fare il monumento funebre con le sculture che erano rimaste in bottega a via Mozza, perché ci sembrava la miglior cosa, che il più grande scultore fosse ricordato con le sue opere; perché ci sembrava evidente che nessun altro avrebbe onorato quella memoria; perché il confronto con l'opera di Michelagnuolo avrebbe diminuito ogni altra scultura. E s'era pensato che la *Vittoria* che aveva scolpito a Firenze negli ultimi tempi del suo soggiorno potesse servire allo scopo. Era una *Vittoria*, dopotutto, e significava che la Fama avrebbe vinto la Morte, anche se le figure di quella scultura non erano né Fama, né Morte. Di questo s'è valso il Duca per ricare la proposta e perché pensava che quella *Vittoria* meglio si prestava a esser collocata in Palazzo Vecchio a celebrare il Duca piuttosto che il suddito.

Io, poiché il mio mestiere è stato ed è quello di artista di corte, quando ho capito qual era il volere di Cosimo mi sono tirato indietro, e poco alla volta ho mutato opinione, perché è inutile opporsi al volere di un Duca e contrariarlo e cercare di dissuaderlo. Assai meglio è assecondarlo e, assecondandolo, convincerlo che la sua opinione è frutto di una nostra convinzione, di un nostro suggerimento. È

un'arte non difficile quella di scambiare tempi e priorità, far apparire la realtà difforme dal vero.

Così, quando ho capito che il Duca voleva la *Vittoria* di Michelagnuolo per sé, ho mutato avviso anch'io e ho convinto Leonardo ad accondiscendere a quella voglia, qualunque fosse il prezzo da pagare.

Ed ecco la *Vittoria* qui in Palazzo Vecchio. E il desiderio del Duca è stato esaudito e ci sono lettere e testimonianze, a futura memoria, che mio è il pensiero, che mio è stato il desiderio. Che ho ben consigliato il Duca e che la sua vanità ha una statua di Michelagnuolo a solleticarlo. A farsi bella con essa.

Leonardo fece buon viso a cattivo gioco poiché, d'un tratto, si vedeva privato di tutte le statue a Firenze. Io lo convinsi che per prima cosa c'era da contentare il Duca, che questa morte di Michelagnuolo considerava come uno smacco, per non esser riuscito mai a farlo tornare a casa. E Cosimo andava in qualche modo premiato e consolato. A Leonardo scrissi che occorreva donare al Duca i *Prigioni* che Michelagnuolo aveva scolpito per la tomba di Giulio II e che aveva lasciato nella casa di via de' Mozzi, a Firenze, e che, per fortuna, non aveva adoperato quando s'era deciso a completare il monumento di Papa Giulio in San Pietro in Vincoli. Convinsi Leonardo che, qualunque fosse il prezzo, quello doveva essere un sacrificio che andava fatto, perché in contraccambio se ne avrebbe avuto un grandissimo beneficio.

Tutt'al più avrebbe dovuto convincere Pierantonio Bandini a restituire il gruppo del *Compianto* che Michelagnuolo aveva scolpito per la sua propria tomba e che poi, mutando d'avviso, aveva regalato all'amico.

Io volevo fermamente, e non per convenienza, che il *Compianto* fosse la tomba di Michelagnuolo perché ricordavo bene quanto ci aveva penato e come aveva voluto ritrarsi nella figura di Nicodemo. Ricordavo quella notte a Roma, quando lo andai a cercare e lo trovai che lavorava alla statua e lui, per farmela vedere, si fece scivolare di mano la lanterna e restammo al buio e si parlò della morte, della fine di tutto, della vanità di ogni sforzo umano.

Alla fine ho ottenuto una vittoria e una sconfitta. Leonardo è stato remissivo e ha donato a Cosimo quello che poteva; ma io non ho ottenuto che il *Compianto* facesse da monumento in Santa Croce alle spoglie di Michelagnuolo. E quindi ho dovuto pensare io a prepararne uno. Com'è stato per le esequie, s'è dovuto fare una cosa in economia. Perché Leonardo non aveva soldi da spendere per la tomba dello zio. Mi pare strano, perché nella casa in Macel de' Corvi c'erano settemila e più scudi. Ma si vede che di quei soldi Leonardo voleva disporre altrimenti. Così s'è deciso di rinunciare alle decorazioni: grottesche, lesene, capitelli, lavori d'intaglio, insomma, e di limitarci al ritratto, alle sculture delle arti e a un dipinto che s'inserisse nella semplice struttura architettonica.

La tomba s'è fatta così, come s'è potuto. Ma Cosimo non ha cacciato un quattrino, Leonardo era tirschio e io caricato d'impegni; perché adesso tutti mi chiamano, a Roma, a Firenze, e non so a chi dare i resti. Tante cose ho da fare e tanto poco tempo mi resta.

Arezzo, in casa, primavera del 1570

Francesco de' Medici, Granduca di Toscana

Quel che non riesce alla forza, a volte cade alla pazienza.

Me lo gingillo proprio qui, davanti agli occhi miei, questo *Bruto* di Michelagnuolo che tanto ha angustiato mio padre e che molti vedono come il monumento alla Repubblica di Firenze, morta e sepolta, per volontà di Dio.

È qui davanti a me, e adesso decido dove voglio sistemarlo. Io. Me. Secondo il mio capriccio.

Né so dove finirà; in quale dei miei bei palazzi o ville fuori città. Se negli Uffizi, o a Siena, o a Serravezza, o a Portoferraio, a fare coppia con l'altro di mio padre.

Ho fatto scolpire un distico a mia volontà:

Dum Bruti effigiem sculptor de marmore ducit
in mentem sceleris venit et abstinuit

Perché quest'idea che il *Bruto* glorifica la volontà del Tirannicida mi pare poco buona per Firenze. E ho pensato che fosse carino alleggerire un poco il tema del busto. E me lo figuro Michelagnuolo, mentre scolpisce, che si dice tra sé e sé, toh, ma questo è il ritratto di uno che ha ammazzato il padre. Già, non ci avevo pensato. Quasi quasi smetto di scolpirlo e lo lascio così, una delle tante opere mie incompiute.

Lo si direbbe un ragionamento un po' forzato, tirato per i capelli. Ma a me piace credere che sia andata così. E poi, poiché sono potente, adesso, la Verità s'inchina al mio volere. Questa è cosa da granduchi, mi pare. E faccio credere che la storia sia andata in questo modo. E il modo in cui è andata, è che sono io che adesso faccio la storia.

Così, quello in cui ha fallito mio padre, l'ho compiuto io: comprare il *Bruto* del cardinale Ridolfi. Alla faccia dei repubblicani.

Quindici anni fa, nessuno l'avrebbe immaginato. Ricordo i rimbrotti di mio padre:

Il fatto che ci dispiace è questo, che tu acquisti nome presso dell'universale d'essere persona che sei più atto a essere governato che a governare... Sei hormai sì grande, che la ragione vorria che da te t'havessi a saper governare, et che non si dicesse, et con ragione, che hoggi ti governa questo, e domani quello.

Già. Oggi questo e domani quello. N'è passata d'acqua sotto i ponti, da allora. Tanta n'è passata, che ho comprato il *Bruto*. Il Tirannicida! E adesso mi perdo nel progetto di dove lo devo sistemare.

Forse a Boboli. Nella grotta, per esempio. Dove finirà che andranno i *Prigioni* che sono così curiosi, grotteschi, che s'adattano proprio bene, con la curiosità del giardino tanto balzano. *Prigioni* che emergono dalla pietra e che vanno a sostenere tutte quelle strane pietre e stalattiti e bizzarrie della natura. Sembrano proprio fatti apposta. Ma sì, nel giardino. A far bella la nostra grotta.

Guarda la sorte, che cosa strana. Dalla tomba di un papa, alla grotta delle meraviglie del giardino di un principe. E guarda che strana sorte la mia: da semplicista, da ermetico, a Granduca. Da sognatore a tiranno. Da incapace a potente. Del resto l'ho sempre saputo: tutto si trasforma. La materia non è che illusione, stato temporaneo, essenza volatile.

Firenze, studiolo di Palazzo Vecchio, inverno del 1586

Giacomo del Duca, fonditore

Certo. È questa la casa di Michelagnuolo. Quella che fu la sua casa. Dico fu perché adesso è la mia.

Bussano molti per visitarla e voi capite che noi non possiamo aprire a tutti. Io sono scultore di grosso e in piccolo e ho materiali rari, pietre, gioie, oro, argento, che mi servono per far cornici alle cose belle. Tutte queste persone che vengono a curiosare possono approfittare della situazione e rubare quei preziosi. Ed è già successo che scomparissero certe ametiste e pietre eliotropie e persino la magica pietra stellaria che preserva dai malanni. E questo poi è un luogo dove si lavora – perché il passato è passato e i morti stanno in pace ma i vivi devono campare – e se facciamo entrare tutti quelli che bussano, qui non facciamo più gli artisti ma i custodi di un monumento. E che ne ricaviamo? Noie, soltanto noie.

Ma sì, certo. Ce la litigammo la casa di Michelagnuolo. Daniele, Diomedea Leoni e me, Jacopo Siciliano. Spettava a Daniele e lui se la prese. Poi, quando Daniele s'è morto, consunto dalla fatica per fondere quel suo gigante, cavallo di bronzo del re di Francia, la casa è toccata a me.

Non era più la stessa casa, c'era passato Daniele e prima che lui entrasse c'erano passati in molti, dai becchini della confraternita ai servitori, dal nipote all'ufficiale giudiziario, dal notaio a Tommaso. E ciascuno ha preso e preteso quello che poteva. Tutti hanno reclamato la loro quota. Persino il Duca di Firenze ha mandato a chiedere se c'era rimasto qualcosa per lui, per le sue collezioni, per la chiesa dei Fiorentini che stanno costruendo a Roma.

Così, a me, quando sono entrato nella casa, non m'è restato che il vuoto. L'involucro soltanto, capite quello che voglio dire. E tuttavia non è poco. Perché il vuoto si può riempire. Oggetti. Immagini. Memorie. E tutto in questo luogo mi parla del gran vecchio. E spero che, in qualche modo che cerco di favorire ma che non so, un poco di quel gran genio continui a sopravvivere in questo luogo, sicché io posso nutrirmene e la mia opera procedere verso il compimento e la perfezione.

Grazie a mio zio Antonio, prete di Santa Maria di Loreto, ho preso dai cappuccini di Santa Maria degli Angeli la commissione del ciborio che Michelagnuolo ha disegnato per quel luogo.

I miei tabernacoli hanno nel disegno un poco di quel grande, e quel che piace alla gente del mio lavoro, io sono sicuro che deriva dalla somiglianza con l'arte di Michelagnuolo. Loro ci si ritrovano; e anch'io, e la soddisfazione che ne ricaviamo entrambi è quella che le cose che faccio assomigliano a quelle di un altro.

E poiché una volta, e per molto tempo, io ho visto il bello di quest'arte e l'ho appreso, cerco di non distaccarmene più nelle mie opere e di perseguirlo e d'imitarlo. In questo m'è conveniente abitare la casa di Macel de' Corvi, pur con tutti gl'incomodi che ne derivano. Come la pleora di curiosi che bussa alla porta e che vuol sapere se qui proprio abitava Michelagnuolo; come i ladruncoli che spesso visitano l'orto e la stalla e vanno scavando – rovinando i pomodoro e i finocchi e le insalate – perché sperano di trovare, sotterra, qualcosa che Michelagnuolo può aver sepolto in vista di chissà quale progetto. È vero, che agli incomodi talvolta s'aggiungono vantaggi. Taluni visitatori sono persone importanti, di buona conversazione, d'ingegno. Ricordo poco tempo addietro la visita di Bernardo Buontalenti, da Firenze. Un architetto coi fiocchi, si direbbe. Un genio dell'originale, che m'intriga piuttosto. Lui ha costruito di tutto: fontane da tavola, fuochi d'artificio, palazzi, macchine belliche, strumenti musicali, ghiacciaie per conservare la neve candida e fresca e persino, pare, abbia trovato il modo di fabbricare il cristallo di rocca, lucido e trasparente come l'acqua e duttile quale appare dalle opere – draghi, oche e vasi di mille fogge – che con quella materia fanno a Firenze.

Bernardo, quand'è venuto qui in casa, ha voluto visitare tutto. Ha chiesto se ancora possedevo le maschere da scultura che Michelagnuolo s'era costruito. Gliene ho fatta vedere una che lui s'era costruita per scolpire anche di notte. Era una sorta di cappello di cuoio e cartone, alto quanto un tubo di un palmo. Sul davanti aveva un'apertura e così sulla sommità, di modo che rassomigliava piuttosto a un cilindro aperto. Sulla base inferiore Michelagnuolo aveva posto tre o quattro candele. Una volta accese, queste illuminavano, grazie all'apertura sul davanti, una porzione di spazio di circa un paio di braccia, che si tro-

vava davanti all'uomo che indossava quel curioso copricapo. La cera, anziché colare sul capo, s'andava a depositare sul cuoio e poi scivolava attraverso un'apertura che aveva praticato di lato. In questo modo egli poteva scolpire anche di notte, recando con sé la luce di cui aveva bisogno. Una luce costante, sempre frontale all'oggetto a cui lavorava, che non dava ombre ingannevoli e che gli consentiva, dormendo egli così poco e malvolentieri, di lavorare a suo piacere. Perché, questo è il problema degli scultori: che essi devono girare attorno alla loro opera e, se non è giorno pieno, c'è sempre una parte in ombra, che sembra come opaca, malfatta, ritrosa, scostante. Come quel lato della luna in ombra quando il sole l'illumina di lato. Come una parola che non ci viene in mente e che invece è l'unica che spiegherebbe, definendolo alla perfezione, un qualsiasi concetto.

E questa maschera piacque molto a Bernardo e credo poi che l'abbia usata e introdotta a Firenze, anche se lui non è scultore e non ha bisogno che l'ombra lo segue mentre si muove attorno alla sua opera, tuttavia poiché è avido di cose curiose, se n'è rallegtrato.

Ma con Bernardo s'è parlato d'altro, perché credo che lo sapesse già, e quasi subito m'ha chiesto di vedere la scala che conduceva alla camera da letto. La scala, ho detto. Certo, ha risposto, la parete su cui sale la scala, e il disegno e il motto che ci stanno sopra.

Ah, il disegno e il motto. Certo, lo scheletro, ha detto, lo scheletro di chiaroscuro che ha in spalla la cassa da morto. M'hanno detto, ha aggiunto sospingendomi dove pensava fosse la scala, che lo disegnò sulla parete della scala cosicché, tutte le notti, andando a dormire, e ogni mattino, scendendo, avesse questo bell'incontro con la Gran Signora e gli ricordasse la materia di cui è fatto. Di cui siamo fatti, ho corretto. Di cui ogni cosa è fatta, ha concluso Bernardo.

E così l'ho subito condotto alla scala. E poiché essa è in fondo alla parete oscura di casa, quella senza finestre, è un'immagine che appare e scompare, secondo che si sale o si scende con una candela in mano. E così abbiamo fatto, ho preso una candela e siamo saliti. E lo scheletro, ancorché appannato, era lì, sul muro, e come sempre sopportava il lieve peso d'una cassa da morto vuota, un poco sgangherata. Sotto gli agili piedi di ossa sottili e malconnesse, svolazza il cartiglio che ammonisce:

Io dico a voi c' al mondo avete dato
l'anima e 'l corpo e lo spirto insieme:
in questa cassa oscura è 'l vostro lato.

Bernardo è rimasto a leggere e poi ha passato lievemente la mano sul tratto di carbone che colora le ombre scure dello scheletro. La materia s'è ormai intrisa nell'intonaco e anche una mano umida di sudore ed emozionata come quella di Bernardo non ha procurato sbavature al graffito. Lo scheletro è rimasto così come l'ha disegnato Michelagnuolo, con l'andatura di sghimbescio, la cassa da morto che sembra sempre lì lì, sul punto di cadere, e sfasciarsi a terra, e sconsuarsi. Ma come quella non cade mai, finché non cadrà questa casa, o una mano irresponsabile non la cancelli passandoci uno strato di calce, così come sempre uguale in una smorfia di meraviglia è il viso di tutti quelli che conduco di fronte a quello scheletro. Siano essi i curiosi e gli intelligenti come Bernardo, architetto dei Granduchi di Toscana, o gli impenetrabili, come gli ambasciatori di paesi nordici che vestono di nero e sono grigi e parlano lingue incomprensibili, o i modesti, come i cappuccini di Santa Maria degli Angeli, che vengono a controllare i lavori che eseguo per loro, e di fronte a quell'immagine chinano gli occhi, si segnano con la croce, e si fanno più silenziosi.

Roma, Macel de' Corvi, novembre del 1570

Antonio del Duca, sacerdote

Io conto il numero degli angeli e li nomino uno per uno e ho nomi per ciascuno di loro e visi per ciascuno dei nomi. Per loro ho voluto edificare una chiesa. E ho chiesto a Michelagnuolo di pensarla per me e di scolpire i sette angeli che vegliano sui martiri della cristianità. Ma lui è morto prima di completare la chiesa e quanto alle sculture, il pensiero di esse, la sua morte se l'è portato via.

Tutti gli angeli avrei voluto celebrare ma di tutti gli angeli che vengono, in sogno, o in veglia, a visitarmi, ad annunciarmi – com'è nel loro destino – il volere di Dio e gli eventi che accadranno, di tre soli m'è stato concesso avere memoria: Michele, Raffaele e Gabriele. E questi nomi sono scolpiti sulla basilica che io ho voluto perché il nome degli angeli e dei martiri risuonasse eterno.

I martiri sono innumerevoli e i loro nomi svaniscono nel gran numero e il loro martirio collettivo ha prodotto una memoria indefinita.

Ma di questi tre angeli – di cui m'è stato concesso il culto – restano eventi, annunciazioni, atti a volte persino terribili, a ricordarli.

Come se fossi un padre di figli sfortunati, di figli rifiutati, io invece ho nostalgia profondissima degli altri quattro che non mi è dato di considerare angeli.

I loro nomi, che avevo fatto scolpire sulle colonne della basilica, li hanno poi scalpellati via, come fossero imperatori antichi di cui si esegue la *damnatio memoriae*, credendo così, annullando le forme esteriori del ricordo, che se ne cancelli la memoria.

Non è così; e di Uriel, Barachiel, Salathiel e Jehudiel io conservo nel cuore i nomi e l'immagine che avrei voluto fosse scolpita sulla mia chiesa.

Adesso, quando attraverso la quasi infinita navata della basilica, e i grandi spazi che essa comprende e delimita mi suggeriscono altri infiniti spazi, io so che la mia opera è rimasta incompiuta e disattesa. La mia è stata una «buona intenzione» inattuata. Una cosa sterile, rabberciata, incompiuta.

Eppure, una volta, molti anni fa, io ho immaginato la mia basili-

ca compiuta e perfetta, con le statue degli angeli e i loro nomi e i loro volti e le piume delle loro ali e i riccioli d'oro e le spade di fuoco.

A quei tempi io officiavo alla chiesa della Madonna di Loreto, a Marcel de' Corvi, proprio di fronte alla casa di Michelagnuolo. Con lui ci s'incontrava spesso, perché mio nipote, Giacomo Del Duca Siciliano, era tra gli allievi favoriti di Michelagnuolo e quando veniva a trovarmi mi diceva che lo accompagnassi pure a visitare il suo maestro, che lui era sempre ben disposto verso gli uomini di chiesa e mi avrebbe accolto con favore.

Così in me, poco alla volta, nacque questo progetto ardito: la chiesa degli angeli, dei messaggeri. E che sogno meraviglioso sarebbe stato realizzarla con l'aiuto di Michelagnuolo.

Tanto quel sogno m'appassionava, che una notte, la notte del 17 dicembre del 1555, io ebbi la visione, che, come si sa, è un messaggio angelico.

Sognai che gli angeli scendevano dal cielo, anche i quattro che sono rifiutati dal Concilio, e prendevano i lembi della mia veste, e mi conducevano in volo sopra le Terme di Diocleziano perché volevano che in quel luogo, sulle rovine dell'antica Roma, io erigessi la loro chiesa.

Quello, delle Terme di Diocleziano, era proprio il luogo adatto. Lì, secoli prima, erano stati condotti al martirio innumerevoli cristiani perseguitati dall'Imperatore. Prima che consacrassimo la chiesa, in quelle rovine, i romani andavano a imparare l'arte dell'equitazione. C'erano palafrenieri, stallieri e un recinto con cavalli addomesticati. I giovani di buona famiglia che volevano imparare a montare andavano alle Terme, si prenotavano, e dopo poche lezioni settimanali, sapevano cavalcare alla bell'e meglio, ma quel tanto che bastava per pavoneggiarsi per le vie di Roma in groppa a un modesto ronzino.

Mi sembrava un insulto, un sacrilegio che nel luogo del martirio di tanti cristiani s'andasse a cavallo.

Cercai invano di convincere Papa Paolo IV del mio progetto. Ma quell'uomo aveva in odio ogni forma d'arte e di antichità. L'idea che tra le mura delle antiche Terme si costruisse una basilica, non la tollerava. E soprattutto non credeva ai sette nomi degli angeli e soltanto dei tre che appaiono nel Vecchio Testamento consentiva il culto.

Né sopportava punto Michelagnuolo, né questi sopportava il Papa.
Così non se ne fece nulla.
Quel mio sogno durò a lungo. Bussai a molte porte.

Portai Michelagnuolo a vedere il luogo. Un mattino prendemmo i cavalli e attraversammo la Suburra e arrivammo alle Terme. Ci fermammo vicino al maneggio, a fianco delle stalle.

Michelagnuolo s'avvicinò ai cavalli, accarezzò le groppe, lasciò le criniere, ammirò i muscoli delle zampe, l'arco perfetto del collo, le dentature allineate. Faticai a portarlo via dalle stalle. Tutto questo sparirà, gli dissi, mentre ci allontanavamo. Una chiesa sul luogo delle stalle, aggiunsi. Non disse nulla, quasi gli dispiacesse.

Un istruttore aveva legato con lunghissime redini un giovane stallone a un palo al centro della sala. Lo sollecitava al trotto con una lunga frusta. Piccoli colpi, appena accennati, cui tuttavia il cavallo obbediva con diligenza. Michelagnuolo si fermò appoggiandosi alla staccionata. Gli spiegai come volevo la chiesa, dove l'altare, dove l'atrio, dove le cappelle.

Lui disse, qui sì; qui no.

Ci piaceva che dove i Diavoli avevano istigato i pagani a uccidere, sorgesse la chiesa dei loro rivali: gli Angeli.

Dopo lunghe discussioni strappai a Michelagnuolo la promessa di scolpirli.

M'ero fatto forte che egli stesso portava il nome di uno di loro: Michele angelo. E che un uomo devoto come lui non poteva tirarsi indietro di fronte a una tale impresa che celebrava i messaggeri di Dio. E così io almeno speravo che di Gabriele, l'annunciatore di Maria; di Michele, il distruttore del Diavolo; e di Raffaele, il compassionevole e caritatevole compagno di viaggio di Tobia, egli potesse scolpirmi l'immagine.

Ma, per molti motivi, che sono qui adesso a cercare di spiegare, la cosa non è avvenuta e quegli angeli hanno altre forme, diverse da quelle che avrebbe potuto immaginare Michelagnuolo, e diversissime sicuramente dalle essenze loro, che solo Michelagnuolo avrebbe potuto,

credo, avvicinare. Così non restano che quei tre nomi e le nove categorie: Angeli, Arcangeli, Principati, Potestà, Virtù, Dominazioni, Troni, Cherubini, Serafini. E di mille altre cose ancora si continua a discutere – del loro sesso, ad esempio; o della sostanza di cui sono composti; o di come rappresentarli.

Michelagnuolo e io avremmo saputo risolvere tutti questi dubbi, ma il Papa non ha voluto; il Concilio ha imposto le sue dure leggi e come tante altre cose che l'uomo ha eretto anche questa chiesa degli Angeli e dei Martiri è ben lontana da quel che avremmo voluto. È inadeguata al nostro progetto.

Lentamente, mi abituo a ritenerla completa e perfetta e cerco di dimenticare le decorazioni che avrei voluto e che non sono state eseguite e che gridano la loro assenza ai miei occhi. Poi mi accorgo che, morto Michelagnuolo, non esiste più nessuno con cui possa condividere il gran sogno della chiesa così come la volevo e m'è forza accettare la volontà di Dio che ha condotto gli eventi a questo punto, che nella sua mirabile visione è sicuramente perfetto, ma che ai miei occhi appare inadeguato a celebrare la sua gloria.

Roma, Terme di Diocleziano, inverno del 1576

I deputati della Fabbrica di San Pietro

Be', se dobbiamo proprio dirlo, di tutte le cose che ha lasciato a mezzo, questa della Fabbrica ci sembra la peggiore e imperdonabile.

Diciassette anni. E guarda come ci ha lasciato. La grotta di Nostro Signore Gesù Cristo, la Grotta di Betlemme, vogliamo dire. Un cantiere. Una rovina.

È che questa Basilica l'hanno presa per un impasto di acqua e farina, che s'allunga, s'accorcia, si stira, si lievita, così, secondo il capriccio del primo papa che capita, del primo o secondo o terzo o quarto architetto che gli danno il bastone del comando e si fa bello a disfare quello che i precedenti hanno eretto, avendo disfatto a loro volta quel che avevano trovato.

Così la Fabbrica procede all'incontrario: di volta in volta, si demolisce più che costruire.

Ora, a saperlo, ci si regolerebbe anche in un certo modo. Se, vogliamo dire, l'idea del pontefice è quella che la nostra comunità non debba avere una chiesa principale e vagare nell'aere come un canto o soffio o una preghiera, che ce lo facciano sapere. Perché l'idea sarebbe persino bella: non aver bisogno di simboli, di palazzi, di basiliche. Del resto, l'ha detto Nostro Signore Gesù Cristo: «Non affannarti per il domani, perché il domani sarà provvido di se stesso. A ciascun giorno basta il suo affanno». E quindi a che vale questa gran costruzione? Non dobbiamo contentarci della Provvidenza?

Ci piacerebbe assai. Ma poi tutti dicono una cosa e ne vogliono un'altra. E questo vale anche per la Basilica. Chi è il pontefice che direbbe, lasciamo stare, non se ne fa nulla. Preghiamo a cielo aperto, dormiamo sotto le stelle, la gran volta della nostra Basilica sia il cielo stellato. E rinunciamo a sposare il nostro nome a quello della più gran fabbrica di tutti i tempi?

Ditelo, chi mai?

Noi crediamo nessuno.

E allora, questa benedetta Basilica, bisogna che venga completata. Che gli si metta su un tetto, una volta, una cupola. E delle mura e una facciata. Perché adesso, come l'ha lasciata Michelagnolo, è un colabrodo, un formaggio svizzero, una veste tarmata. Una sconcezza.

Noi ci abbiamo provato, quand'era in vita, a togliergli l'incarico ma ci siamo riusciti soltanto all'ultimo e per un paio di giorni appena, tanto siamo stati inetti. L'abbiamo tolto a un vecchio di ottantanove anni, pochi mesi prima che morisse, che se aspettavamo un poco la cosa veniva naturale e non ci facevamo la brutta figura che invece abbiamo fatto. Perché è sempre brutto figurare come lupi che azzannano un moribondo e gli danno il colpo di grazia.

Ma insomma, le cose procedevano (anzi, non procedevano) in maniera tale che qualcosa andava fatto a ogni modo. Così nell'estate del 1563 andiamo dal Papa Pio IV e gli diciamo che la Fabbrica va a rilento (e poiché non era cieco, lo sapeva benissimo anche lui – bastava aver occhi per guardare) e che bisognava cambiare. Ora noi avevamo ben chiaro il gran complesso degli appalti, delle forniture e della manodopera per la Basilica. Sapevamo quanto costava ogni giorno di ritardo e come andassero comunque pagati i ponteggi e gli operai e i fornitori anche se la Fabbrica non procedeva.

Avevamo architetti che smaniavano. Voi capite, non si trattava di metter mano al progetto, ma di portarlo avanti celermente, più di quanto potesse fare un vecchio ormai quasi novantenne.

Per esempio, c'era Nanni di Baccio Bigio che faceva carte false, salamelecchi e capriole per prendere l'incarico. Finì che provammo a darglielo. Apriti cielo: una catastrofe.

Lo scriviamo a Michelagnolo:

La Santità de Nostro Signore, cognoscendo che l'età impedisce il buon voler di Vostra Signoria in non poter essere presente spesso, come soleva, alla fabrica de Santo Pietro, ci ha comandato che volessimo ordinare a mastro Nanni che attendesse a meter inanzi et essequire tutto quello ch'ella ha ordinato et in l'avenir comandarà. Del che havemo voluto darli noticia, acciò che possa valersi della persona sua, che obbedirà senza replica al bon voler suo.

Ora, diteci, questa è una letteraccia, forse? A noi pare cosa onesta. Certo, mica dovevamo chiedere il parere a chi volevamo silurare. Gli si annunciava che l'avevamo fatto fuori. Cara grazia che ci scomodavamo ad avvisarlo.

Certamente non la prese bene, quando lesse la lettera. E ci rispose, come si dice, a stretto giro di posta.

Reverendi Monsignorii miei come fratelli, al presenti ho receputo una polisa dalli Signori Vostri, narrandome haver posto in Santo Pietro, nella fabrica, mastro Nanni Bigio, con dirme che cossì sia l'ordine de Sua Sanctità. In questo caso dico alli Signori Vostri che han fatto come le monache da Genova, perché primo han fatto quel che han voluto et dopoi me hanno avvisato.

Termina poi facendo capire che lui riceveva ordini solo da Nostro Signore, che se Nostro Signore voleva sostituirlo, doveva avvisarlo lui stesso.

Il tutto era per dire che di quello che ordinavamo noi, non gliene caleva un fico secco.

Va bene. Prendiamo atto.

Ma la lettera sua era, per grazia nostra, proprio quello che volevamo, la prova della sua incapacità.

Il fatto è che essendo vecchio e malato, lui l'aveva fatta scrivere da altri, e l'aveva firmata, non bastandogli forza per scrivere appena poche righe.

E volevamo affidare a uno zero, a uno che può tenere in mano la penna soltanto per scrivere un nome, la direzione del più gran cantiere che sia mai stato sulla Terra?

Vi pare una cosa giusta? Certo che no.

Sicuro. Noi non c'eravamo mica tenuti a volar basso. Avevamo nominato l'Innominabile, il Pestifero, il Principe dei Nemici e degl'Invidiosi: Nanni di Baccio Bigio. Uno di quelli a cui Michelagnuolo, quand'era entrato nella Fabbrica, andò a dire che *si trovasse recapito*, che non li voleva più in San Pietro. E adesso, andavamo a ripristinarlo, per il rotto della cuffia, alla faccia delle sue volontà opposte. Sembrava uno sfregio.

La cosa non andò in porto perché Nanni era sfortunato, invisato agli dèi.

Sfortunato e inopportuno. Anche quando Michelagnuolo morì,

quello stesso pomeriggio lui subito scrisse al Duca Cosimo che s'era liberato il posto, e che se avesse avuto la protezione del Duca di Firenze, poteva esser giunto il suo momento. Ovvio che non l'ebbe, perché se era concepibile essere in disaccordo col Buonarroti, lui vivo, era vergogna che lo s'infangasse da morto.

Però beghe e gelosie non aumentarono d'un mattone la rovinata Fabbrica di San Pietro.

Così a noi è toccato pensare ad altri. Per far felice il Pontefice il primo nome ch'è spuntato sulla lingua è stato quello di Pirro Ligorio, il suo architetto preferito. Ma fu tanto preferito che gli diede altro da fare e la Fabbrica ancora langue.

Così dobbiamo ancora pensare ad altri. A Jacopo Vignola, a Giacomo della Porta, che son creati di Michelagnuolo. Chiunque sia, dovrà, alla fine, voltare la gran cupola, suggellare la Fabbrica.

Dovrebbe essere un onore, noi pensiamo. E finirà che chi si prenderà la briga, si prenderà anche le complicazioni e ne avrà poco in cambio. Perché quella cupola, quand'anche la voltasse uno che mai ha avuto a che fare con Michelagnuolo, quand'anche la voltasse avendola modificata in tutto e per tutto, che per nulla assomigliasse a quella disegnata da Michelagnuolo, sempre di Michelagnuolo sarebbe. Sempre la sua cupola, sempre il parto del suo ingegno.

Ma chi è che vorrebbe dannarsi l'anima – perché questo accadrà chiunque ci metta mano – sopra una cupola che non sarà mai sua, ma sempre e soltanto di Michelagnuolo Buonarroti Fiorentino, che Dio l'abbia in gloria, ma ugualmente che Satanasso se lo porti.

Roma, cantiere della Fabbrica, aprile del 1568

Daniele da Volterra, pittore e scultore

Ora che anch'io sono morto, trascinato in questa Caina dagli affanni del cavallo di bronzo e dal catarro dei polmoni che m'ha soffocato; ora che anch'io sono freddo e attorno a me s'accalcano gli amici e i curiosi, i preti e i notai, so cosa vuol dire essere lontani, essere freddi, essere altrove.

Le cose si ripetono.

Ho visto morire Michelagnuolo in questa casa. Altri vedono morire me. La differenza, è che adesso la cosa mi riguarda. Il resto è tutto uguale: la stessa camera, lo stesso odore, i medesimi bisbigli che accompagnano l'agonia.

Tonino e Pietro preparano la maschera. Ed è sempre la medesima storia: i vivi importunano i morti. Li svestono, li lavano, li profumano, li pettinano, li rivestono, e li atteggianno a morti presentabili. M'hanno appena sciolto il fazzoletto che ha tenuto serrata la mascella e so che adesso spalmeranno il composto della maschera. Voi sapete, io sono esperto di queste cose: stucchi, gessi, maschere mortuarie. Sono bravo soltanto per le «cose in piccolo» a quanto pare.

Ricordo quando sono andato a Firenze e ho fatto i calchi in gesso delle Sepulture. Visitai la Sagrestia che era stata sistemata dal Tribolo e da Raffaele da Montelupo. Ma quando Michelagnuolo se n'era partito per Roma, aveva lasciato tutto in disordine. Le statue erano per terra, le nicchie alle pareti vuote. *Giuliano e Lorenzo* erano messi da una parte, seduti in attesa che il loro destino si compisse; *Giorno e Notte*, *Crepuscolo* e *Aurora* sparsi per il pavimento, come se un immenso Caos regnasse in quella porzione di spazio che era stata immaginata per imitare la perfezione dell'Universo e che invece gridava l'impossibilità dell'idea che l'aveva generata.

È stata forse questa la ragione della fuga da Firenze? O la paura per la ferocia bestiale e irrefrenabile del Duca Alessandro? La vergogna per quelle storielle da garzoni che l'avevano irretito? La morte del padre? L'impegno di dipingere il *Giudizio*, che Clemente VII gli aveva estorto con chissà quali arti?

Non so. So però che le cose furono lasciate a mezzo. Come se ne fosse disgustato; come se avesse avuto l'illuminazione di qualcosa di più importante che aveva urgenza d'essere creato.

Io mi domando che forza, che rancore, che dolore l'ha trascinato altrove? Quale dovere morale l'ha spinto a rinunciare a tutto questo, a dire no?

Tempo e valore gli avrebbero consentito, con gli anni, di tornare a Firenze, per completare la sua opera. Via, che cosa aveva da temere, protetto com'era da Papa Paolo, a tornare in patria, almeno per pochi giorni e rivedere quelli che lui chiamava *miei figli*.

Non è stato così. Non so perché.

So che quando ho portato i calchi a Roma e ne ho fatto le copie Michelagnuolo venne da me, alla fonderia. Come un padre che ritrova il figliol prodigo, lui si commosse mentre io mettevo assieme le forme e davo di nuovo vita alle sue creazioni. Rivide la *Notte* e il *Crepuscolo*, e anche se erano di gesso, tuttavia erano copie perfette e si riconoscevano i colpi di scalpello delle parti non finite. E di ogni colpo Michelagnuolo ripercorse nella mente l'istante che l'aveva vibrato, e ricordò il frammento di marmo, la scaglia che s'era staccata e la polvere di marmo che s'era sollevata e le scintille e l'odore di bruciato. E ho capito che quella che a noi tutti appare perfezione non fu che un'approssimazione.

Io so adesso che sono nulla e vago per le ombre della notte, che forse anche quella delle Sepolture non è la strada della Verità. Certo non lo era quella del bello, del simmetrico, del perfetto. E tanto lo sapeva Michelagnuolo, che a sessant'anni ha cambiato un'altra volta, pelle, città, anima, per giocare ancora il rischio, per vincere la scommessa, per superare ancora una volta l'ostacolo.

Io ho visto da vicino le sue opere. Il *Giudizio* perché l'ho rivestito di braghe e le *Sepolture* perché vi ho fatto i calchi e così per mesi sono stato solo con lui e le sue opere. Nessun altro lo conosce meglio di me.

Grazie a lui, so cose sull'Universo che nessuno può immaginare, ma ne ho un'immagine sfocata, che a volte appare e a volte scompare e non si lascia mai afferrare.

Forse è questa la verità. Anche se mi torna sempre alla mente quel passo del Vangelo che avrei voluto leggere a lui, morente.

Le parole che pronuncia Pilato, prima di consegnare Gesù ai Giudei; la domanda a cui neppure il Cristo aveva saputo trovare risposta. E che resta una domanda senza risposta, anche nel libro ispirato da Dio:

Che cos'è la verità?

È vero, adesso che sono morto, non ho più i dubbi che mi tormentavano in vita e l'immobilità assoluta del corpo è similissima alla quiete dello spirito. E con grande distacco io ripenso a quegli affanni. Le passioni, le illusioni, le delusioni, gl'innamoramenti e i rancori appaiono come gesti e sentimenti inutili. E anche le fughe e i ritorni e l'infinito movimento che ci confortava e c'illudeva d'essere vivi, è inganno.

Ho compassione per gli affanni degli uomini, come la si prova per le lacrime disperate dei fanciulli.

Anche l'esilio di Michelagnolo, quella fuga improvvisa, quel suo testardo non voler tornare mai più, se non morto, mi appaiono come poca cosa.

Da dove mi trovo, le duecento miglia di via Cassia che separano Firenze da Roma non sono più lunghe dell'avanzo di un filo di cotone che una ricamatrice, dopo aver cucito un bottone, spezza con i denti pensando ad altro.

Altrove, in assenza di tempo e di spazio

La scala

Giorgio Vasari, pittore, architetto e storico

Un giorno m'ha scritto di un sogno. Della sua memoria che lavorava per immagini mosse, incerte, labili. E voleva che costruissi la scala della Laurenziana proprio secondo il suo sogno; rispettando le proporzioni che nascevano da quello strano matrimonio tra Notte e Memoria.

Ora, dopo tutto quello che so essere accaduto, posso anche pensare che fosse quello un modo per accettare un lavoro per il Duca e far finta, anche a se stesso, che lo rifiutava, affidandosi al sogno, appunto. E poiché i sogni non sono nella volontà degli uomini, ma appartengono al capriccio degli dèi, la trovata era buona, geniale, quanto soltanto una sua trovata poteva esserlo.

Adesso io penso così: che parlò di un sogno mai sognato come di un *escamotage* per liberarsi da quell'impiccio: lavorare per il Duca.

Allora mi parve soltanto una bizzarria. Una delle tante che gli venivano attribuite: far costruire una scala, raccontandola per lettera, senza neppure uno straccio di disegno e di misure, e basandosi sulla liquida memoria di un sogno.

Messer Giorgio mio caro, circha 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 preghare. Mi ritorna bene nella mente

come un sogno una certa iscala, ma non credo che sia a punto quella che io pensai allora, perché mi torna cosa ghoffa.

Quanto potesse essere goffo il ricordo di quella scala, certo era nulla al confronto della descrizione che ne fece nel seguito della lettera. C'era assai del puntiglio per non fare un disegno e limitarsi a descriverla. Io e l'Ammannato ci diventammo matti per tradurre quelle parole in disegno, e il disegno in scala. Ma c'era in questo un progetto di Michelagnuolo, che dovessimo dannarci l'anima per quella scala; che insomma non ci venisse regalata così, con la mano sinistra, ma che la facessimo nostra, con l'intima fatica dei nostri pensieri.

Se voi togliessi una quantità di scatole aovate di fondo d'uno palmo l'una, ma non d'una lunghezza e larghezza, e lla maggiore e prima ponesi 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 vole il piè per salire...

Io ho ritegno a continuare. Né so se fu per burlarci che così descrisse la scala, o per misurare la nostra intelligenza. A me sembra davvero che la scala che ci raffigurava in quella lettera appartenesse al mondo delle Idee. E perfettamente si sposava con l'architettura del Ricetto, poiché entrando in quel luogo, sempre mi prende la fantasia d'essere all'interno di uno di quei Teatri della Memoria che si vanno costruendo in questo secolo, con tante finestre e aperture che rimandano, appunto, a Idee Prime, a Sogni, a Memorie.

Certo, questo è il compito d'ogni biblioteca: conservare Scienza e Memoria. E il progetto di Michelagnuolo forse voleva favorire lo Studio. E la scala che introduceva in quel mondo, e l'ambiente dove questa scala doveva porsi, ne suggerivano il percorso e il metodo.

Ma, Signore, che fatica fu il farla.

L'arrangiammo come meglio potemmo, ma né Bartolomeo, né io, avevamo la testa di Michelagnuolo e potevamo entrare nei suoi pensieri meglio di quanto facemmo. E facemmo del nostro meglio.

Ricordo che, ricevuta che ebbi la lettera, corsi dal Duca e gliela mostrai. Mai l'ho visto più sbigottito di allora. Faticai a convincerlo che Michelagnuolo non voleva burlarci; che era così bizzarro di natura, che la descrizione della scala corrispondeva veramente a quella che aveva in mente e che chi lo conosceva sapeva che le sue Idee erano appunto Idee: cose volatili, incostanti, fragili e lievi che non si potevano fermare in alcun modo.

Questo lo dite voi, mi rispose. Perché vi toccherà fermarle, se non volete che in quella maledetta Biblioteca ci si entri saltando la peritica. Questa scala occorrerà che la inventiate il meglio che potete e che da queste parole senza senso e senza ordine voi facciate una scala degna del Ricetto, e similissima al pensiero di Michelagnuolo. Se posso dire pensiero quest'accozzaglia di idee, e proporzioni, e misure, e pieni e vuoti.

Quell'uomo ci ha messo alla prova, concluse. E noi eseguiremo a puntino. Poiché sappiamo farlo e qui a Firenze abbiamo i modi e gl'ingegni per condurre ogni cosa a perfezione.

Credo che abbiamo fatto bene. Che la scala, così come la vedete, è conforme al progetto di Michelagnuolo. I gradini centrali sono ovati, «per el Signore», come specificava, e quelli laterali diritti, «pere e' servi». Come se per salire alla scienza ci fosse bisogno di maggior pompa, trattandosi del Duca e dei suoi discendenti.

Se queste fossero veramente le sue intenzioni, io non posso saperlo. Lui non è mai più venuto a Firenze. E così non ha visto né la Scala, né la Biblioteca, né le Sepulture: niente. Lui non ha più visto niente.

Forse non ne aveva bisogno e tutto aveva nella mente e ogni cosa ammirava, perfetta e compiuta come avrebbe voluto che fosse stata. Forse la Firenze che lui amava era quella che visitava ogni notte prima dei brevi sonni che il suo corpo infaticabile si concedeva.

Ma tutti noi abbiamo città ideali e progetti perfetti che realizziamo nel mondo dei pensieri.

Spesso è difficile e doloroso rinunciarvi per accomodarli con le necessità e le regole dell'attuazione. Sempre siamo imperfetti quando realizziamo i nostri sogni e parte della soddisfazione che abbiamo quando vediamo la nostra opera compiuta è offuscata dalla sua

inadeguatezza. Ma il nostro destino è di essere fallaci, inadeguati, imperfetti. Non vedo altro percorso, per noi, che il compromesso tra quello che avremmo voluto e quello che fummo capaci di fare.

Procediamo faticosamente per imperfezioni tanto che ogni opera compiuta, credo, è il tradimento di quella immaginata.

Firenze, Ricetto della Biblioteca, inverno del 1570

Bartolomeo Ammannati, scultore e architetto

Poi sono stato io a costruirgli il sogno. La scala, voglio dire.

Vedete? Questo è il modelletto che mi mandò lui, Michelagnio-
lo, quando decise che occorreva farla, nel modo migliore possibile,
che né Giorgio, né io potessimo guastarla, storpiarla, quella scala che
conduceva alla Biblioteca.

Così mi mandò il modelletto perché io la rifacessi in grande e fos-
se conforme alla bella e perfetta architettura del Ricetto. Ma siccome
quell'architettura è complessa – nel modo che poi cercherò di spie-
garvi – metterci una scala così, tanto per farla, non andava, ed era
bene che fosse più vicina possibile a quella dimenticata, che poi Mi-
chelagnio ha ritrovato in un sogno.

La stranezza, la complessità del Ricetto è questa: che la stanza è
nera, ovvero buia, ed è più alta che larga o lunga. E il bello è che di-
venta proporzionata solo all'altezza dell'ingresso alla Biblioteca. Vo-
glio dire che il primo ordine è come se fosse sotto terra. E questo è
vero se si scende dalla Biblioteca, perché si ha proprio l'impressio-
ne di procedere dalla luce al buio, dalla superficie alle profondità di
un pozzo così che a me viene sempre alla mente quel passo della Re-
pubblica di Platone dove si parla di prigionieri in fondo a una grotta
che vedono il mondo attraverso le ombre proiettate dalla luce in al-
to, che nel caso del Ricetto è proprio la porta della Biblioteca che dà
luce e illumina col sapere il buio nel quale ci troviamo.

Quando si entra nel Ricetto dal Loggiato, la prima impressione è che
la stanza sia alta e cupa, ma non è poi tanto questo quello che spiace.
È che c'è qualcosa che non funziona. Perché la scala si va a schiac-
ciare sulla parete di fondo ed è, come dire, altera, sdegnosa della per-
sona che entra. Perché chi entra non se la trova di faccia, ma di lato,
appunto. Come se la scala che conduce alla conoscenza la si trovas-
se per vie traverse, inaspettata, indifferente, obliqua.

Così quando m'è arrivato il modelletto da Roma, io intorno ci ho
costruito una specie di scatola, alta e larga in proporzione quanto le
pareti del Ricetto, di modo che potessi, secondo le proporzioni del

modelletto, ricostruire l'intero Ricetto. E i miei artigiani l'hanno fatto così bello e proporzionato, e così corrispondente al vero, che sembra proprio quello della Biblioteca. A me piace trascorrere gran tempo ad ammirare questo modello. Mi avvicino alle porte e sbircio, da fuori, l'effetto che fa e così faccio dall'apertura a cielo aperto che sostituisce il soffitto e mi diverto a vedere come apparirebbe, se qualcuno potesse vederla dall'esterno, dall'alto, questa contorta e buffa stanza. Mi pare quasi d'essere Dio, quando m'affaccio dall'alto. Subito però mi pento di questo peccato d'orgoglio, che noi artisti ne soffriamo più forse d'ogni altro uomo.

Il soffitto e l'ultimo ordine dell'architettura l'abbiamo completati come meglio credevamo, perché Michelagnuolo l'ha lasciati interrotti e grezzi, come gran parte delle cose che ha abbandonato qui a Firenze; ma credo che abbiamo fatto il giusto, anche senza chiederli consiglio.

Ma è la scala che a me dà cruccio. Perché mi sembra che sgomiti e abbia un foco interno che io non so capire.

È vero che tutto quello che ha fatto Michelagnuolo è contorto, come se ribollisse e non avesse mai quiete.

Guardate *Notte e Giorno e Aurora e Crepuscolo* nella Sagrestia. Non sembrano corde ritorte? In certo modo, anche la Scala del Ricetto è corda ritorta.

Ora, io ho paura che questa incongruenza che vi scorgo dipenda dalla mia imperizia, piuttosto che da una volontà di Michelagnuolo, e come sempre accade quando si completa un'opera altrui, ho il sospetto d'averla mal fatta.

Così di notte ho spesso incubi e mi desto all'improvviso, sudato e spaurito. Mia moglie mi chiede che c'è, perché si spaventa a vedermi così affannato, io che di solito sono quieto e mite. E io le confido le mie paure e lei cerca di rasserenarmi. Sempre, dice, quando si crea, c'è la paura del fallimento. Ma che cosa sarebbe di noi senza le nostre opere? Se fossimo privati di quel rischio?

Il suo ragionamento sembra rassicurarmi e così, grazie a quel poco di quiete che lei ha saputo infondermi, finalmente trovo pace e vado nel salone, dove c'è il modelletto.

Entra la luce della luna dalla finestra e io, grazie a quella, torno a considerare le proporzioni del modello. Ci giro intorno, ci entro dentro con lo sguardo.

Insomma, ci gioco con questo modelletto. Qui al centro, vedete – ve lo mimo con l'indice e il medio – ci faccio salire il Granduca. E guardate la mia mano: zoppica proprio come Cosimo.

Lentamente raggiunge il portale della Biblioteca e, sempre zoppicando, la percorre quant'è lunga.

Il mio Granduca non è uomo di letture, di scienze o di sapere. Non più, perché la sua testa è diventata sorda, e lenta, e poco pronta.

È goffo e incerto. E io ho poca dimestichezza con i pensieri degli stolti e degli inabili. Immagino nebbie e suoni ovattati, come se tutto fosse più lento e tardo che nelle persone pronte.

Il mio Granduca si guarda intorno e spero che apprezzi il lavoro che abbiamo fatto: quello principiato da Michelagnolo, la sua grande idea; e quello che abbiamo completato noi. Ma la mente del mio Granduca forse non è più in grado di riconoscere errori e genialità, perché tutto vede attraverso il biancore di quella nebbia che lo fa ottuso.

Così, a volte ho l'impressione che tutta la nostra opera sia vana perché è giunta tardi, quando quelli che l'avevano iniziata sono morti, e quello che ancora la voleva, a dispetto della volontà divina, ha ormai poco cervello per apprezzarla.

Mi domando se è stato per volontà di Dio, che tutta la Fabbrica s'è prolungata così tanto tempo, che nessuno di noi ne vedrà la fine perfetta e compiuta, come tutti noi avremmo desiderato. Pure ho orgoglio d'aver contribuito in piccole cose a questo bel monumento, complesso e infinito, che la città di Firenze va da più d'un secolo costruendo per i suoi padroni. È vero, chi più, chi meno, tutti abbiamo fatto la nostra parte.

Così le mie preoccupazioni si stemperano, e immagino il mio Granduca, zoppicante ed ebete, passeggiare lungo i cantieri della Fabbrica di San Lorenzo. Lo vedo distintamente tra quei cumuli di marmi addossati ai muri, che sembrano sì un bel cantiere in opera, ma pure possono apparire come le macerie d'una costruzione troppo grande e complessa per giungere a compimento.

Così, a volte ho la curiosità di sapere quello che pensa il mio Granduca quando visita San Lorenzo. Se quello che abbiamo realizzato lo soddisfa, o più lo amareggia quello che non c'è riuscito di completare.

Proprio mi punge vaghezza d'entrare nei suoi pensieri segreti.

Firenze, in casa, una notte di ottobre del 1574

Il Granduca

Cosimo I de' Medici, Granduca di Toscana

Io non ho quello che voglio

(dice, e lentamente scende dalla portantina allontanando i servi che accorrono per sorreggerlo. Si riposa pochi istanti sul piazzale e poi, a fatica, aiutandosi con un bastone, sale la scalinata antistante la Basilica di San Lorenzo. Nessuno dei cortigiani osa seguirlo, così procede da solo. Si ferma davanti al portone e guarda la facciata di mattoni grezzi, incompiuta, e immagina come sarebbe stata, ricca di marmi e di statue, se Michelangelo l'avesse completata. Entra nella Basilica, e sempre molto lentamente, si dirige verso il transetto sinistro. Imbocca uno stretto passaggio e sale verso la Biblioteca. Entra nel Ricetto. Si ferma davanti alla Scala dalle tre rampe. Si domanda perché in un ambiente così buio e oppressivo, dove pare che la notte sopraggiunga prima che altrove, abbiano costruito tre rampe per raggiungere una porta sola e, di queste tre rampe, due non hanno mancorrente. Scale pericolose, si dice, per me che cammino così a stento. Decide di non salire, perché l'ambiente è buio e lui ha paura di scivolare. Per riposarsi si siede sui primi gradini e si sorprende a pensare d'essere qualcosa di piccolo, come un balocco o un pensiero immaginato dalla mente di qualcun altro.)

(Torna all'interno della Basilica e attraverso un piccolo e stretto andito raggiunge la Sagrestia Nuova. All'altare c'è uno dei canonici che hanno l'incarico di celebrare in quel luogo messa perenne. Ma è così abituato a officiare in solitudine che non s'accorge del Granduca. Gli volge la schiena.

Cosimo si ferma davanti alle Tombe Medicee e immagina come sarebbe stato quel luogo se Michelangelo l'avesse completato. Ricorda – vaghi ricordi perché la malattia non ne consente di nitidi – le esequie dei figli Giovanni e Garzia, morti di malaria, con l'amatissima moglie Eleonora, e seppelliti nella tomba della madre Maria Salviati, nella cripta poco distante. Si domanda perché non ebbero una sepoltura individuale e perché furono stipati tutti quanti in un unico deposito. Gli sembra una soluzione inaccettabile, per la famiglia di un Granduca. Ma non trova risposta. La sua mente è annebbiata e confusa. Si guarda attorno spaventato e rammenta che neppure per il suo corpo ha pensato a una sepoltura degna. Anche per lui non c'è posto nella Sagrestia Nuova. Avrebbe dovuto prevederlo prima, ma non l'ha fatto, perché tante sono state le cose a cui ha pensato e tante le incombenze del potere e le necessità dei sudditi. O forse ci ha pensato, e tanti sono stati i contrattempi che hanno allontanato quel proposito. Ricorda, forse, di averne parlato. Ricorda di aver ordinato una nuova sagrestia, ornata di marmi mischi, maggiore dell'altra... ma dov'è adesso questo capolavoro dell'architettura e della pietà? Nessuno gli ha ubbidito. Hanno tirato per le lunghe e ormai è tardi. E i suoi pensieri sono deboli e altre preoccupazioni si accavallano e urgono.)

(Torna sui suoi passi. Con grande fatica, percorre tutta la navata della basilica e, di nuovo, esce sul sagrato.

I cortigiani gli vengono incontro e lo sorreggono perché barcolla. Cerca di allontanarli, ma è sopraffatto dalle loro premure. È debole e ha la testa confusa. Sale finalmente dentro la portantina e qualcuno ordina di tornare a Palazzo.)

(Eppure, dice tra sé, non mi hanno ubbidito. Non l'hanno fatto. Che cosa non hanno fatto? Che cosa?)

*Io non ho quello che voglio, ripete ancora una volta. Io non l'ho.
Ma non sa che cosa vuole. Non lo ricorda.)*

*(Un sobbalzo della portantina scuote il Granduca dal suo torpore.
Scosta la tenda e guarda fuori dal finestrino. Pochi sudditi, al suo pas-
saggio, si scoprono il capo e s'inclinano.*

Piove. Il cielo di Firenze è grigio.)

Biografie

ALESSANDRO DE' MEDICI, Duca di Firenze (Castelvecchio? 1511? - Firenze 1537). Figlio illegittimo di un Medici (molto probabilmente di Giulio di Giuliano, poi Papa Clemente VII, e di una serva di nome Simunetta) dopo la fuga da Firenze vive nel palazzo di Roma. È Giulio che si occupa della sua educazione. Alla caduta della Repubblica Fiorentina, grazie agli accordi tra il Pontefice e l'Imperatore, che gli garantiscono la signoria di Firenze e la promessa di matrimonio con una figlia illegittima di Carlo V, Alessandro, col titolo di Duca, ripristina il governo mediceo di Firenze, dove entra trionfalmente il 5 luglio 1531. Esercita il potere in termini molto feroci. «*Tiranno assoluto e crudelissimo*»; «*spaventoso e terribile*». Nel febbraio del 1536 sposa Margherita d'Austria. Il 5 gennaio del 1537 viene ucciso da Lorenzino. Michelangelo, che lo teme e lo detesta, durante il suo ultimo soggiorno fiorentino ha con lui problemi economici che neanche l'intervento di Clemente VII riesce a risolvere.

FRANCESCO AMADORI, detto l'URBINO, domestico e scalpellino (Casteldurante ? - Roma 1556). Dal 1530 è l'affezionato famiglia di Michelangelo. Collabora al *Giudizio Universale*, al monumento di Giulio II in San Pietro in Vincoli e alla tomba del nipote di Luigi del Riccio, Cecchino Bracci, in Santa Maria in Aracoeli. Sposo di Cornelia Colonelli. La sua morte suggerisce a Michelangelo una lettera che è tra i suoi scritti più sentiti e sinceri.

BARTOLOMEO AMMANNATI, architetto e scultore (Firenze 1511-1592). Allievo di Michelangelo. A Roma collabora ai lavori di Villa Giulia (1550-1555). Nello stesso periodo esegue le statue della Cappella Ricci in San Pietro in Montorio, anch'essa su indicazioni del Buonarroti. Quando torna a Firenze porta a termine con il Vasari il Ricetto della Biblioteca Laurenziana. In tarda età abbraccia le teorie artistiche controriformate e diventa l'architetto dei gesuiti ripudiando tutte le sue opere mitologiche e allegoriche.

BARTOLOMEO BARONINO, architetto e capomastro (Casale Monferato 1511 - Roma 1554). È direttore dei lavori a Palazzo Farnese e a Villa Giulia sotto la supervisione di Michelangelo. Muore assassinato sulla via Flaminia mentre ritorna dal cantiere di Villa Giulia.

SIMONE DE' BERNA, vetturale (? ?). È colui che trasporta il corpo di Michelangelo dalla sepoltura provvisoria della Basilica dei Santi Apostoli in Roma a Firenze. Il viaggio si tenne dal 10 al 14 marzo del 1564.

CECCHINO BRACCI (? 1530 ca. - Roma 1544). Figlio di un fuoriuscito fiorentino e nipote di Luigi del Riccio, muore adolescente, suscitando un nutrito scambio di epitaffi e componimenti poetici tra Michelangelo e il del Riccio. È sepolto in Aracoeli in una tomba disegnata dal Buonarroti ed eseguita da Francesco Amadori.

AGNOLO ALLORI, detto BRONZINO, pittore (Firenze 1503-1572). È il ritrattista ufficiale di Cosimo I e della sua famiglia. Compie un breve viaggio a Roma dove non è sicuro che abbia incontrato Michelangelo, né la sua arte, perfetta e abissale, ha molti punti di contatto con quella del Buonarroti.

LEONARDO BUONARROTI, nobile fiorentino (Firenze 1519-1599). Figlio di Buonarroti, è l'unico nipote ed erede di Michelangelo. Non sempre i rapporti tra i due saranno quieti, sia per il carattere non facile dello zio, sia per gli atteggiamenti a volte superficiali del nipote. Leonardo cura il trasporto della salma di Michelangelo a Firenze

e tiene in ordine il vasto carteggio, divenendo il principale custode della memoria di Michelangelo.

TIBERIO CALCAGNI, scultore (Firenze 1532 - Roma 1565). Allievo di Michelangelo, completa il *Bruto* e la *Pietà Bandini* e collabora ad altre opere del maestro, tra cui i progetti per San Giovanni dei Fiorentini.

TOMMASO DE' CAVALIERI, nobile romano (Roma 1511 ca. - 1587). Conosce Michelangelo nel dicembre del 1532 suscitando nel già anziano artista una passione irrefrenabile. I due manterranno sempre rapporti di grande affetto e reciproca stima. Il Buonarroti gli affida la direzione dei lavori in Campidoglio. Diviene poi commissario alle antichità e ha incarichi importanti presso il Senato Romano.

BENVENUTO CELLINI, scultore e orafo (Firenze 1500-1571). È a Roma nei primi anni del secolo e frequenta il ristretto ambiente di Michelangelo. Partecipa alla difesa di Castel Sant'Angelo durante il Sacco. Esegue lavori per Clemente VII e altri cardinali della corte papale. Si trasferisce per qualche anno in Francia. Quando torna a Firenze nel 1545 va a servizio di Cosimo I. È probabilmente lo stesso Duca a suggerirgli di scrivere a Michelangelo per indurlo a tornare a Firenze. Sebbene sia stato incaricato di occuparsi delle esequie fiorentine, non vi partecipa, più per screzi con gli altri accademici che per una improbabile gelosia nei confronti del Buonarroti.

CLEMENTE VII, Pontefice. Giulio de' Medici (Firenze 1478 - Roma 1534). Figlio illegittimo di Giuliano de' Medici, papa dal 1523. È forse il più importante committente del Rinascimento e figura emblematica delle contraddizioni di quel periodo. Quando è Arcivescovo di Firenze segue i lavori alla Biblioteca Laurenziana, alla Tribuna di San Lorenzo, commissionati da Leone X, e alla Sagrestia Nuova. Nel maggio del 1527 subisce l'umiliazione del Sacco di Roma e dopo un periodo trascorso arroccato a Castel Sant'Angelo, si ritira a Orvieto. Tornato a Roma, incarica Michelangelo di realizzare il *Giudizio Universale* della Cappella Sistina che verrà poi iniziato sotto Paolo

III. Muore pochi giorni prima il definitivo ritorno di Michelangelo a Roma.

VITTORIA COLONNA, poetessa (Marino 1492 - Roma 1547). Sposa al marchese di Pescara, Ferrante d'Avalos, alla morte di questi, nel 1525, si ritira a vita monastica. Negli anni trenta frequenta il monastero delle clarisse di San Silvestro in Capite. Nel giardino pensile di San Silvestro a Monte Cavallo, ha frequenti colloqui con Michelangelo. Assieme al cardinale Morone, fa parte del gruppo vicino al cardinale Reginaldo Pole, la cosiddetta Chiesa di Viterbo, che si rifà alle idee di Juan Valdés e del predicatore cappuccino Bernardo Ochino, gruppo che gode delle simpatie di Michelangelo. Frequenta poi altri monasteri a Viterbo e a Orvieto. Torna a Roma pochi anni prima di morire.

CORNELIA COLONNELLI, domestica (? Casteldurante ?). Sposa di Francesco Amadori. Abbandona Roma con i due figli Simone e Michelagnuolo, alla fine del gennaio del 1556, in seguito alla morte del marito. È l'unica presenza femminile negli ultimi anni dell'epistolario di Michelangelo e con lei il maestro intrattiene rapporti segnati da profondo affetto e familiarità.

ASCANIO CONDIVI, letterato e artista (Ripatransone 1524-1574). Mediocre pittore e scultore allievo di Michelangelo, pubblica nel 1553 una biografia del maestro, molto spesso sinottica rispetto a quella del Vasari. Ha il pregio di essere l'unica biografia che Michelangelo può controllare direttamente.

NICOLAS CORDIER, detto il FRANCIOSINO, scultore (St. Mihiel 1567 ca. - Roma 1612). A Roma dal 1593 entra al servizio del cardinal Baronio che gli commissiona nel 1602 la statua di Papa Gregorio Magno per l'oratorio di San Gregorio al Celio, che il Cordier esegue riutilizzando un blocco di marmo lasciato sbozzato da Michelangelo (il cosiddetto *San Pietro in abito da papa* dell'inventario del 1564).

COSIMO I DE' MEDICI, Duca di Firenze, poi Granduca di Toscana (Firenze 1519-1574). Figlio di Giovanni delle Bande Nere e Maria Sal-

viati, conquista il Ducato di Firenze nel 1537. È l'uomo politico più importante di tutto il Rinascimento italiano e committente di grande prestigio. Nel 1569 si ritira dalla politica attiva. Ottiene da Pio IV nel 1570 il titolo di Granduca di Toscana. Inutilmente cerca di condurre Michelangelo a Firenze. Riesce soltanto a far progettare la chiesa della nazione fiorentina di Roma, San Giovanni dei Fiorentini.

FEDERIGO DONATI, medico (? - ?). Medico curante di Michelangelo negli ultimi anni di vita, segue il decorso della malattia mortale, assieme all'altro medico Gherardo Fidelissimi.

ANTONIO DEL DUCA, sacerdote (Cefalù ? - Roma ?). Officiante nella chiesa di Santa Maria di Loreto, a Macel de' Corvi, ottiene di consacrare le Terme di Diocleziano al culto degli Angeli e dei Martiri, secondo quanto gli era stato suggerito in una visione notturna. Amico di Michelangelo, lo convince a occuparsi del progetto. Il Buonarroti compie sopralluoghi alle Terme, allora adibite a maneggio, e con pochi interventi che non alterano la struttura architettonica del monumento, lo riassetta in funzione delle necessità liturgiche. La basilica di Santa Maria degli Angeli e dei Martiri viene consacrata nel 1565.

GIACOMO DEL DUCA, architetto e scultore (Cefalù 1520 ca. - Messina 1604). Nipote di Antonio e allievo di Michelangelo, si specializza nell'arte della fusione che «esegue senza bave, che in questo genere è raro maestro» (Vasari). Scolpisce il mascherone di Porta Pia (1562-1564) e realizza il tabernacolo di Santa Maria degli Angeli (1565-1568). È tra i pochi amici intimi che seguono da vicino l'agonia del maestro e subentra a Daniele da Volterra nella casa di Michelangelo a Macel de' Corvi.

FRANCESCO DE' MEDICI, Granduca di Toscana (Firenze 1541-1589). Principe reggente dal 1569. È il secondo Granduca di Toscana dal 1574. Esperto di alchimia e scienze occulte, visita ventenne nell'autunno del 1561 Michelangelo a Roma. In evidente contrasto con Cosimo, si disinteressa degli aspetti amministrativi e politici del

Granducato fiorentino. Poiché non ha figli maschi, alla sua morte gli succede il fratello cardinale Ferdinando.

ANTONIO DEL FRANCESE, domestico e ceramista (Casteldurante ? - Roma post 1570). Alla morte dell'Urbino nel 1556, lo sostituisce nelle mansioni di famiglia di Michelangelo. Il suo comportamento risulta, in principio, piuttosto ambiguo e sospetto, ma in risposta alle illazioni, viene sempre difeso da Michelangelo che gli dona la *Pietà Rondanini*. Alla morte del padrone torna per poco a Casteldurante, ma poi apre a Roma una fabbrica di ceramiche.

PIER LUIGI DA GAETA, domestico e capomastro (? ?). Frequenta il maestro negli ultimi anni. Sostituisce il Malenotti nei lavori alla Fabbrica di San Pietro e affianca Antonio del Francese nella conduzione domestica della casa di Macel de' Corvi.

DONATO GIANNOTTI, letterato e uomo politico (Firenze 1492 - Roma 1573). Repubblicano antimediceo, al crollo della Repubblica fiorentina, ove aveva avuto incarichi di governo, viene bandito e trascorre il resto dell'esistenza in esilio tra Comano, Bologna, Ferrara, Venezia e Roma. Qui entra in contatto con Michelangelo e Luigi del Riccio. Nel suo libro *I dialoghi de' giorni che Dante consumò a cercare l'inferno e 'l purgatorio*, si ha forse il più vivo ritratto di Michelangelo eseguito da un contemporaneo.

GIULIO III, Pontefice. Giovanni Maria Ciocchi del Monte (Roma 1487-1555). Al soglio pontificio dal 1550. Creato cardinale da Paolo III, succede al brevissimo pontificato di Marcello II. Coinvolge Michelangelo nella fabbrica di Villa Giulia e nei lavori alla cappella di famiglia in San Pietro in Montorio.

FRANCISCO DE HOLLANDA, artista e letterato (Lisbona 1517 ca. - 1584). Visita Roma nel 1538 e vi si trattiene due anni studiando le antichità. Entra in contatto con Michelangelo e con il circolo di San Silvestro al Quirinale del quale facevano parte Vittoria Colonna e il cardinale Reginaldo Pole. Nei suoi *Dialoghi romani* riferisce delle conversazioni

di carattere artistico che vi si tenevano. Tornato in Portogallo si dedica alla teoria architettonica senza peraltro godere di grande fortuna.

DIOMEDE LEONI, antiquario (? ?). Procacciatore di antichità e consigliere artistico dei Medici a Roma, frequenta Michelangelo durante gli ultimi anni di vita. È tra i pochi che lo assistono al momento del trapasso.

BATTISTA LORENZI, scultore (Settignano 1528 - Pisa 1594). Appartenente a una famiglia di scultori, è accademico fiorentino e lavora alla tomba di Michelangelo dove esegue il ritratto del maestro e l'allegoria della Scultura.

SEBASTIANO LUCIANI, detto DEL PIOMBO, pittore (Venezia 1485 - Roma 1547). Giunge a Roma al seguito di Agostino Chigi nel 1511. Frequenta la bottega di Raffaello ma poi diventa intimo di Michelangelo e richiede il suo aiuto in alcune opere d'impegno (*Resurrezione di Lazzaro* e *Flagellazione di Cristo*) per le quali Michelangelo fornisce disegni per alcune figure e forse per il complesso della composizione. Grande sperimentatore di nuove tecniche, è probabilmente proprio per questioni relative alla preparazione dell'intonaco sulla parete del *Giudizio Universale* che i rapporti tra i due s'incrinano.

SEBASTIANO MALENOTTI, architetto e capomastro (Sangimignano ? ?). Soprastante della Fabbrica di San Pietro, aiuta Michelangelo in alcune realizzazioni architettoniche tra cui il modelletto per il palazzo di Giulio III. È forse il responsabile dell'errore di calcolo che compromette le strutture della Cappella del Re di Francia in San Pietro.

LORENZO MARIOTTINI, sarto (Sangimignano ? ?). Amico e confidente di Leonardo, frequenta la casa di Michelangelo e tiene informato il nipote su quanto accade a Roma.

IACOPO MELEGHINO, architetto e segretario di Paolo III Farne-
se (Ferrara ? ?). È commissario generale della Fabbrica del Palazzo Apostolico. Segue i lavori di Michelangelo alla Sistina e alla Paolina.

ALESSANDRO PALLANTIERI, governatore di Roma e della marca di Ancona (? - Roma 1572). Cura il sequestro e la restituzione di alcuni dei beni di Michelangelo. Per le irregolarità della sua gestione sotto Giulio III viene poi condannato a morte e giustiziato durante il pontificato di Pio V nel 1572.

PAOLO III, Pontefice. Alessandro Farnese (Canino 1468 - Roma 1549). Sul soglio pontificio dal 1534. È il papa che ha rapporti più continui con Michelangelo. Conferma l'incarico di dipingere il *Giudizio Universale* e gli commissiona gli affreschi della Cappella Paolina e il completamento di Palazzo Farnese. Sotto di lui Michelangelo inizia la sistemazione del Campidoglio.

PIO IV, Pontefice. Giovannangelo Medici di Marignano (Milano 1499 - Roma 1565). Sul soglio pontificio dal 1559. È sotto il suo pontificato che il Concilio di Trento stabilisce le censure pittoriche al *Giudizio Universale* poche settimane prima della morte del maestro.

FEBO DI POGGIO (? ?). Figura misteriosa e occasionale nel carteggio di Michelangelo, nell'ultimo soggiorno fiorentino del maestro stabilisce con lui un rapporto ambiguo e conflittuale dal quale sembra che Michelangelo si liberi con la fuga. È il destinatario di diversi sonetti di carattere amoroso.

DANIELE RICCIARELLI, detto DA VOLTERRA, scultore e pittore (Volterra 1509 - Roma 1566). Allievo del Sodoma giunge nel 1537 a Roma dove diviene interprete originale della lezione michelangiolesca soprattutto nella *Deposizione* della Cappella Orsini in Trinità dei Monti del 1545. Col tempo i rapporti con Michelangelo si fanno sempre più stretti e, negli ultimi anni, diviene l'artista che gli è più vicino. Michelangelo gli passa la commissione della statua equestre del defunto re di Francia Enrico II, di cui riesce a compiere soltanto il cavallo, che verrà poi distrutto durante la Rivoluzione francese. È presente al momento della morte del maestro ed esegue la maschera funebre. Subentra nella casa di Macel de' Corvi ed esegue gli interventi censori sul *Giudizio Universale* stabiliti dal Concilio di Trento.

LUIGI DEL RICCIO, erudito e banchiere (Firenze ? - Roma 1546). Repubblicano convinto, dopo la conquista del potere (1530) da parte di Alessandro de' Medici, viene bandito da Firenze e si stabilisce a Roma come agente del banco Strozzi Ulivieri in Banchi Vecchi, e diventa il consulente economico di Michelangelo, intrattenendo con lui un fitto carteggio e un consistente scambio di componimenti poetici. Alla morte del nipote Cecchino Bracci, Michelangelo progetta il monumento funebre del giovane in Santa Maria in Aracoeli. Nell'inverno del 1545-46 ospita Michelangelo gravemente ammalato a Palazzo Gaddi Niccolini in Santo Spirito.

FRANCESCA DI SER MINIATO DEL SERA BUONARROTI (Firenze 1455 - ? 1481). Madre di Michelangelo, andò sposa a Ludovico Buonarroti, gli partorì cinque figli, Buonarroto, Lionardo, Giovan Simone, Michelangelo e Sigismondo.

GIOVAN BATTISTA STROZZI, il VECCHIO, poeta (Firenze 1505-1570). Studia all'Università di Padova e fa ritorno a Firenze dopo la caduta della repubblica nonostante la sua famiglia sia tra le maggiori rivali dei Medici. Per le nozze di Cosimo ed Eleonora da Toledo scrive gli intermezzi al *Commodo* musicato dal Landi. Sposa nel 1542 Maria, figlia di Bindo Altoviti, altro fuoriuscito. Trascorre tutta la sua esistenza a Firenze, nel palazzo di famiglia. La sua produzione poetica, inedita in vita, è riunita nei *Madrigali*, pubblicati in Firenze (Sermartelli, 1593) a cura dei figli Lorenzo e Filippo, che si rifà a una scelta delle migliori composizioni, forse su indicazioni dello stesso Giovan Battista. A lui è stato attribuito erroneamente uno degli epigrammi dedicati alla *Notte dei sepolcri* medicei, che è opera invece di Giovanni Strozzi.

PIETRO TORREGIANI, scultore (Firenze 1472 - Siviglia 1528). Bandito da Firenze dopo il pugno a Michelangelo, lavorò in Inghilterra e in Spagna dove fu imprigionato dall'Inquisizione. Si fece morire di fame nelle carceri di Siviglia.

LUCREZIA DEGLI UBALDINI BUONARROTI (Firenze ? - 1497) Seconda moglie di Ludovico Buonarroti.

ROBERTO UBALDINI, notaio (? ?). È il notaio che redige, su incarico della Camera Apostolica, l'inventario dei beni trovati in casa di Michelangelo al momento della morte del maestro. Ricopre l'importante carica di Tesoriere Segreto di Pio IV.

BENEDETTO VARCHI, letterato (Firenze 1503-1565), figura di spicco del mondo letterario e autore di una fondamentale *Storia fiorentina* pubblicata postuma nel XVIII secolo. Esule da Firenze dal 1530 al 1543, vi ritorna su invito del Duca Cosimo. Amico di Michelangelo, recita l'orazione funebre in San Lorenzo il 14 luglio 1564.

GIORGIO VASARI, pittore, architetto e storico (Arezzo 1511 - Firenze 1574). Anche se si frequentano saltuariamente in periodi precedenti, la consuetudine con Michelangelo s'instaura durante gli anni (1550-1555) in cui i due lavorano per il Papa Giulio III sia a Villa Giulia che alla Cappella del Monte in San Pietro in Montorio. Nella prima redazione delle *Vite* vasariane, Michelangelo è l'unico artista vivente a cui è dedicata una biografia. Quando Vasari si trasferisce a Firenze al servizio di Cosimo I, porta a termine i lavori alla Biblioteca Laurenziana e alla Sagrestia Nuova lasciate incompiute da Michelangelo. Anche se li separa una opposta visione del mestiere dell'artista, il carteggio tra i due prosegue costante fino alla morte di Michelangelo. Inutilmente Vasari cerca di convincerlo a trasferirsi a Firenze. È lui a progettare le decorazioni per le esequie in San Lorenzo e la tomba di Michelangelo in Santa Croce.

La voce negata

Intermezzo raffaellesco

APPUNTI II

Vasari aveva le sue buone ragioni per istituire una sorta di parallelismo tra Michelangelo e Raffaello. La questione si ripresenta ogni volta che si affronta l'arte del Rinascimento a Roma. E se la posero anche gli stessi artisti. Se Raffaello rimase comunque attratto dalla pittura michelangiolesca tanto da modificare la sua arte, Michelangelo sembra evitare accuratamente ogni suggerimento che poteva provenire dalla pittura del Sanzio. Anche un artista come Sebastiano del Piombo, giunto a Roma e inserito nell'entourage raffaellesco, fu per essere totalmente invaso dal pensiero del Buonarroti. Diverso il caso di Giovanni da Udine, che appresa l'arte raffaellesca delle grottesche finì per lavorare per Michelangelo alla Sagrestia Nuova di San Lorenzo, anche se poi il suo lavoro fu cancellato con una mano di biacca, travolto dal destino di distruzione o annientamento che mina gran parte delle fabbriche michelangiolesche.

Michelangelo mi ha sempre parlato a cuore aperto, almeno per quel che potevo comprendere del suo fare, Raffaello è rimasto sempre una figura muta, refrattaria alla mia comprensione. Ho provato ad affrontarlo ma accadeva che la sua vera natura si celava in maniera ostinata. Forse era l'apparente facilità con cui usava il pennello a renderlo algido. Ma che dire dell'altrettanto evidente facilità con cui Michelangelo adoperava lo scalpello. Perché uno parlava e un altro taceva? Forse la questione del *non finito* dove potevo inserirmi e arrivare proprio al nocciolo della questione.

Poi, alcuni anni fa, ho trascorso lunghe ore all'Ambrosiana di Milano davanti al cartone appena restaurato della *Scuola di Atene*. Poche altre opere hanno suscitato in me una simile attonita meraviglia, una più intima partecipazione. Mi sono perso avvicinandomi quasi a sfiorare col naso il vetro protettivo del cartone e provando a seguire i tratti di carboncino, così efficaci, così descrittivi, così essenziali, da cui scaturivano i panneggi, i particolari anatomici delle figure rappresentate. Parlando con un amico pittore ci siamo chiesti in quanto tempo Raffaello compose il cartone. La sua risposta coincide col mio pensiero: dev'essere stato un periodo brevissimo. In quest'opera non si coglie l'aspetto riflessivo di Raffaello, ma la sua foga creativa, impressionante, persino devastante. Qui sembra aver sudato, ancorché la facilità del tratto sia limpidissima. Vorrei paragonarlo al cartone michelangiolesco della *Conversione di san Paolo* esposto a Capodimonte. Ma è sbagliato paragonare un disegno operativo a un capolavoro autonomo, perché tale è il cartone di Raffaello. Non fu realizzato per servire da spolvero per l'affresco ma come modello per i cartoni operativi. Sovrapposto a un altro cartone entrambi vennero traforati perché non avesse il contatto diretto con l'intonaco umido e non si corrompesse. In quest'opera c'è l'idea dell'affresco che non doveva essere maltrattata dagli aiuti del maestro né dalla materia. È un pensiero totalmente raffaellesco quello di non contaminare la propria arte, esattamente all'opposto di quello michelangiolesco, che la disfa e la brutalizza. È stato forse allora che il silenzioso Raffaello ha parlato, manifestando la sua passione per l'opera che realizzava, tenendo alla delicatezza attraverso l'impeto creativo. Forse era questo il segreto per comprenderlo.

L'incontro è arrivato tardi, perché è stata a lungo una strada in salita e sempre accompagnata dal suo tacere, ma è arrivato in quella sala in penombra davanti al cartone imprigionato da una teca protettiva che sembra renderlo un reperto di un altro pianeta. Qualcosa che, poco alla volta, si svela e che manifesta il suo farsi. Non c'è nulla di perfetto in quei tratti, come accade di rinvenire negli oli o nei disegni a inchiostro. Qui il gesto è frenetico, manifesta urgenza creativa, precisa e determinata quanto la stesura a olio delle sue opere più

rifinite. Ma è l'impeto a dominare e tuttavia è un impeto anch'esso perfetto. Manifesta quel che vuole comunicare. I gesti non trattenu- ti che esprimono qualcosa di interno e segreto, colto nell'attimo del suo apparire. Così l'arte di Raffaello sembra identificarsi nel percorso che conduce dal silenzio all'espressione più esplicita. Una voce, finalmente, che sono riuscito ad ascoltare. Qui di seguito do qualche prova di questo percorso accidentato che forse la mia raggiunta maturità ha saputo portare a compimento.

Scontiamo, nel comune giudizio su Raffaello, l'incipit della *Vita* del Vasari. Il primo commento che lo riguarda è «non meno eccellente che grazioso», laddove per grazioso s'intende «garbato», «ben disposto», «mite», «urbano». E infatti, poche righe sotto, il Vasari specifica il suo pensiero paragonando Raffaello virtuoso ai suoi predecessori: «È nel vero, poi che la maggior parte degli artefici stati insino allora si avevano dalla natura recato un certo che di pazzia e di salvatichezza, che oltre all'avergli fatti astratti e fantastichi, era stata cagione che molte volte si era più dimostrato in loro l'ombra e lo scuro dei vizii, che la chiarezza e splendore di quelle virtù che fanno gli uomini immortali» (Vasari, iv, p. 315).

Ora, le cose non stanno affatto così. E se Raffaello s'è mostrato virtuoso in molte circostanze, altrettante sono quelle in cui è prevalso, restando nel paragone vasariano, «un certo che di pazzia e di salvatichezza». La sua ossessione erotica, ad esempio, che lo allontana dalla pittura e lo rinchiude in un mondo staccato dalla realtà, dove l'artista cerca la prova della propria esistenza in prestazioni maniacali. D'accordo, non è quella che lo rende maggior o minor artista. Tuttavia possiamo considerarla come un sintomo di un disagio abilmente mascherato in tutta la costruzione del «personaggio Raffaello» che il Sanzio riesce a edificare presso i contemporanei e che ancora si distende sull'immagine che abbiamo di lui.

Purtroppo possediamo pochissimi scritti di Raffaello, forse perché al contrario di Michelangelo, la sua vena letteraria è scadente. Anche questa è una dicotomia da segnalare. La prosa del Buonarroti è

devastante, squassa gli animi; la lingua scritta di Raffaello è algida e rara. Cinque sonetti, due lettere allo zio Simone; una a Baldassarre Castiglione; una a Leone x (ma probabilmente concertata con lo stesso Castiglione); la lettera su Villa Madama; e poi una serie di falsi, di congetture, di centoni che testimoniano soltanto il represso desiderio degli studiosi di avere altro materiale dell'Urbinate.

Tutti questi testi, tranne la prima lettera allo zio, sono certamente attribuibili al periodo romano. I sonetti sono scritti su fogli utilizzati anche per schizzi relativi agli affreschi della *Disputa*; il che li data al 1508-1509. Di stampo petrarchesco, celano un sottotesto assai più complesso di quanto comunemente si creda, mimetizzato sotto le solite galanterie rinascimentali.

È forse anche l'incertezza stilistica a renderli nebulosi ma l'insistenza con cui Raffaello accenna all'impossibilità di riferire con precisione i sentimenti, la memoria, in poche parole l'inadeguatezza dell'uomo, non possono essere liquidati come una vieta formula manierata. Si avvicinano enormemente alla limpida eppure muta perfezione dei suoi ritratti. Tuttavia le cancellazioni, le ripetizioni, le varianti, le prove di rima che li accompagnano, le incertezze di grafia, e la costante difficoltà a chiudersi nella compiuta forma del sonetto (di cinque, solo tre raggiungono i quattordici canonici versi) sono imprevedibili, spiazzanti, se confrontate all'equilibrio formale della sua pittura e alla sicurezza assoluta del suo tratto grafico. Così recita il primo suo componimento:

Amor, tu m'envesscasti con doi be' lumi
de doi beli ochi dov'io me strugo e sface,
da bianca neve e da rose vivace,
da un bel parlar in donessi costumi.

Tal che tanto ardo che né mar né fiumi
spegniar potrian quel focho ma non mi spiace,
poi ch'el mio ardor tanto di ben mi face,
c'ardendo onior più d'arder me consumi.

Quanto fu dolce el giogo e la catena
de toi candidi braci al col mio vòlti,
che sogliendomi io sento mortal pena.

D'altre cose io non dichò, che for molti,
che soperchia docenza a morte mena,
e però tacio a te i pensir rivolti.

È proprio in quest'ultima terzina che la negazione all'esprimersi si fa evidente e ripetuta ben due volte: «D'altre cose io non dichò... e però tacio...». E la medesima negazione è all'esordio del secondo sonetto che ha infinite varianti e di cui si dà la presumibile versione finale:

Come non podde dir d'arcana Dei
Paul como diseso fu dal celo,
così el mio cor d'uno amoroso vello
à ricorpetto tuti i penser mei.

Però quanto ch'io viddi e quanto io fei
pel gaudio taccio che nel petto celo,
e prima cangerò nel fronte el pelo,
che mai l'obligo vola in penser rei.

E se quello alter almo in basso cede
vedrai che non fia a me ma al mio gran focho,
qual più che gli altri in la ferventia esciede.

E s'el pregar mio te avesse locho giamai
non restaria chiamar mercede
fin che nel petto fuso el parlar fiocho.

Nel terzo sonetto il garbuglio che impedisce la parola è finalmente visualizzato nel quinto verso: «Or lingua di parlar disogli el nodo». In un componimento che privilegia immagini quiete, quasi metafisiche, è questa un'immagine insolitamente forte e aspra per Raffaello e quasi rimanda a difficoltà fonetiche di carattere neurologico; a balbuzie; ad afonie invalidanti.

Un pensier dolce è rimenbrar sedi quello
 asalto ma più gravo el danno
 del partir ch'io restai como quei c'ano
 in mar perso la stella se 'l ver odo.

Or lingua di parlar disogli el nodo
 a dir di questo inusitato ingano
 ch'amor mi fece per mio gravo afanno
 ma lui pur ne ringratio e lei ne lodo.

L'ora sesta era, che l'ocaso un sole
 aveva fatto e l'altro surse in locho
 ati più da far fati che parole.

Ma io restai pur vinto al mio gran focho
 che mi tormenta, che dove l'on sole
 disiar di parlar più riman fiocho.

Ma, nuovamente, nel finale, è il silenzio, imposto come una condanna, e che nell'ultimo verso del sonetto si risolve appena in un fiato, in un anelito *fiocho*.

Nel quarto sonetto, incompiuto, finalmente giunge il grido liberatorio: «Io grido e dicho». Ed è una dichiarazione che esplode, rivolta non alla donna amata, ma al dio dell'amore che favorisce la passione dell'autore. È, anche questo, un sintomo, un indizio dell'impossibilità del comunicare? Perché il grido, la dichiarazione di fedeltà, è rivolta a un signore che domina lontanissimo e irraggiungibile «dal centro al cel più su che Iove e Marte»?

S'a te servir par mi stegeniase, Amore,
 per li efetti dimostri da me in parte,
 tu sai el perché senza vergarte in carte
 ch'io dimostrai el contrario del mio core.

Io grido e dichio or che tu sei el mio signiore
dal centro al cel più su che Iove e Marte,
e che schermo non val né ingenio o arte
a schifar le tue forze e 'l tuo furore.

Hor questo fia noto: el focho ascoso
io portai nel mio peto, ebbi tal gratia
che inteso alfin fu suo spiar dubioso

E quell'alma gentil non mi distantia
ond' io ringratio Amor che a me pietoso...

Così l'opera poetica dell'Urbinate può essere letta come la tragica condanna alla «non comunicazione», alla solitudine dei sentimenti. Anche Michelangelo soffre di una spaventosa solitudine ma reagisce con rabbia. Le sue lettere infuocate, dirette ai parenti o quella devastante indirizzata all'Aretino mostrano il carattere iracondo, anche se pronto poi a gesti di tenerezza e intimità.

Tornando alle poche lettere autografe di Raffaello, quella allo zio Simone di Battista di Ciarle, del 1° luglio 1514, getta una luce rivelatrice sull'Urbinate. I detrattori vi leggeranno del suo interesse per il denaro, e per gli onori della Fabbrica di San Pietro, ma l'enigma Raffaello non appare mai sul punto di sciogliersi; pulsioni contraddittorie, opposte, si svelano contemporaneamente; furbizie e ingenuità convivono senza apparenti contrasti; uno spirito leggero e superficiale si sovrappone a un rigore artistico che ha rari paragoni; la giovane età si confonde con la grande esperienza della corte pontificia e dell'ambiente artistico romano. La lettera (giova ricordare inviata a un familiare) affronta diversi argomenti: una proposta (rifiutata da Raffaello) di sposare una ragazza suggerita dallo zio; la florida situazione patrimoniale dell'artista; lagnanze reciproche per i ritardi della corrispondenza; di nuovo il problema del matrimonio (una sposa è promessa dal Cardinal Bibiena); la notevole dote della futura; l'impegno della Fabbrica di San Pietro; i costi altissimi di detta fabbrica; la collaborazione con Fra' Giocondo, la voglia

di Raffaello d'imparare l'architettura; i saluti al Duca di Montefeltro e ai parenti in Urbino.

Al mio carissimo zio Simone di Battista di Ciarle da Urbino in Urbino. Carissimo in locho de Patre. Hò ricevuto una vostra a me carissima per intendare che voi non site corociato con mecho, che in vero averiste torto, considerando quanto è fastidioso lo scrivere quando non importa, adesso importandomi ve rispondo per dirvi intieramente quanto io posso fare ad intendare. Prima circa a tor dona ve rispondo che quella che voi mi volisti dare prime ne son contentissimo e ringratione Dio del continuo di non haver tolta ne quella ne altra, et in questo son stato più savio di voi, che me la volevi dare. Son certo che adesso lo conoscete ancora voi, ch'io non saria in locho dove io son, che fin in questo di mi trovo havere roba in Roma per tre mila ducati d'oro, e d'entrata cinquanta scudi d'oro, perché la Santità di Nostro Signore mi hà dato perché io attenda alla fabrica de Santo Pietro trecento ducati d'oro di provisione, li quali non mi sono mai per mancare sinché io vivo, e son certo haverne deg'altri e poi sono pagato di quello io lavoro quanto mi pare a me, et hò cominciato un'altra stantia per Sua Santità a dipignare che monterà mille ducento ducati d'oro si che Carissimo Zio vi fò honore à voi et à tutti li parenti et alla Patria, ma non resta che sempre non vi habbia in mezo al chore, e quando vi sento nominare, che non mi paia di sentir nominare un mio Patre, e non vi lamentate di me, che non vi scrivo, ch'io me haveria a lamentare di voi, che tutto il di havete la penna in mano, e mettite sei mesi da una lettera e l'altra, ma pure con tutto questo non mi fate corociare con voi, come voi fare con mecho a torto. Sono uscito da proposito della moglie, ma per ritornare vi rispondo, che voi sapete che Santa Maria in Portico me vol dare una sua parente, e con licenza del Zio Prete, e vostra li promesi di fare quanto sua Reverendissima Signoria voleva, non posso mancar di fede, simo più che mai alle strette, e presto farò non si facendo questa, quello voi vorite, e sapia che se Francesco Buffa hà delli partiti che ancor io ne hò, ch'io trovo in Roma una Mamola bella secondo ho inteso di bonissima fama Lei e li loro, che mi vol dare tre mila scudi d'oro in docta, e sono in Casa in Roma che vale più cento ducati qui, che

ducento là siatene certo. Circa a star in Roma non posso star altrove più per tempo alcuno per amore della fabrica di santo Petro, che sono in locho di Bramante, ma qual locho è più degno al mondo che Roma, qual impresa è più degna di Santo Petro, ch'è il primo tempio del Mondo, e che questa è la più gran fabrica che sia mai vista che monterà più d'un milione d'oro, e sapiate che 'l Papa hà deputato di spendare sessanta mila ducati l'anno per questa fabrica, e non pensa mai altro. Mi ha dato un Compagno Frate doctissimo e vecchio de più d'octant'anni, el Papa vede che 'l puol vivere pocho, hà risoluto Sua Santità darmelo per Compagno ch'e huomo di gran riputatione sapientissimo accio ch'io possa imparare, se ha alcun bello secreto in architectura, accio io diventa perfettissimo in quest'arte, hà nome fra Giocondo; et onni dì il Papa ce manda a chiamare, e ragiona un pezzo con noi di questa fabrica. Vi prego voi voliate andare al Duca, e alla Duchessa e dirli questo che so lo haveranno chare a sentire che un loro Servitore si facci honore, e raccomandatimi à loro Signoria, et io del continuo à voi mi raccomando. Salutate tutti gli amici e parenti per parte mia, e massime a Ridolfo el quale hà tanto buono amore en verso di me. Alli primo Luglio 1514. El vostro Raffael Pitore in Roma (Camesasca, p. 175).

Il breve repertorio degli scritti di carattere personale di Raffaello (escluse cioè le lettere a Leone x e quella su Villa Madama) si conclude con la lettera a Baldassarre Castiglione, non datata ma relativa molto probabilmente alla primavera del 1514. Anche qui Raffaello si nasconde. Ma si nasconde e sconcerta chi s'aspetta di ritrovare i temi che sono soliti. E ritornano le insicurezze: «se tutti non mi sono adulatori...», «non satisfaccio al mio giudicio...» «se alcuno sarà da lei stimato degno...», «ho un gran peso sulle spalle...», «spero bene di non cadervici sotto...», «né so se il volo sarà d'Icaro...», «ma non tanto che basti...», «mi terrei un gran maestro...», «se questa ha in sé alcuna eccellenza d'arte io non so: ben m'affatico di haverla...». Si tratta di una decina di dichiarazioni d'insicurezza su meno di venti righe di lettera. E nessuna di queste (tranne forse un paio) è una vuota formula adulatoria.

Al conte Baldasar Castiglione

Signor conte ho fatto disegni in più maniere sopra l'inventione di V.S. E sadisfaccio a tutti, se tutti non mi sono adulatori; ma non satisfaccio al mio giudicio, perché temo di non soddisfare al vostro. Ve gli mando. V.S. faccia eletta d'alcuno, se alcuno sarà da lei stimato degno. Nostro Signore con l'honorarmi m'ha messo un gran peso sopra le spalle. Questo è la cura della fabrica di S. Pietro. Spero bene di non cadervici sotto: et tanto più quanto il modello ch'io n'ho fatto piace a S.S. et è lodato da molti belli ingegni. Ma io mi levo col pensiero più alto. Vorrei trovar le belle forme de gli edifici antichi; né so se il volo sarà d'Icaro. Me ne porge una gran luce Vitruvio: ma non tanto che basti. Della Galatea mi terrei un gran maestro se vi fosse: ro la metà delle tante cose che V.S. mi scrive. Ma nelle sue parole riconosco l'amore che mi porta: et le dico che per dipingere una bella mi bisognerebbe veder più belle, con questa condizione, che V.S. si trovasse meco a far scelta del meglio. Ma essendo carestia e de' buoni giudicii e di belle donne, io mi servo di certa Iddea che mi viene nella mente. Se questa ha in sé alcuna eccellenza d'arte io non so: ben m'affatico di haverla.

V.S. mi comandi Di Roma.

Ora, su questa carestia «e de' buoni giudicii e di belle donne» molto s'è scritto, salvo per riaffermare quel che sembra il più sincero sentimento raffaellesco e quello che lo rende più vicino a noi, quasi contemporaneo: quel senso heideggeriano, quel disagio esistenziale e quella consapevolezza di abbandono tragico e glaciale, che colora con i suoi toni silenziosi gran parte della pittura raffaellesca e soprattutto quella ritrattistica. E tale condizione sembrerebbe manifestare il triplo ritratto di Leone x con il cardinale Giuliano de' Medici e Luigi de' Rossi, dipinto prima o nel 1518 per essere spedito a Firenze alle nozze di Lorenzo de' Medici con Madeleine de la Tour d'Auvergne, laddove le tre figure silenziose e immobili dovevano rappresentare la corte vaticana impossibilitata a partecipare al matrimonio del nipote del pontefice. Il dipinto venne sistemato poi sopra il desco a osservare in evidente contrasto i duchi gozzovigliare mentre il pontefice e i prelati assistevano in silenzio.



E non è forse il silenzio il vero protagonista dei ritratti di Raffaello? Dalla *Muta* di Urbino, la sequenza di ritratti gli effigiati dal Sanzio sono immersi nel silenzio della parola e nell'assenza di gesti. L'unico gesto che appare fermato, nei ritratti, è quello del cosiddetto «maestro d'armi» dell'*Autoritratto con un amico* del Louvre. Il doppio movimento del personaggio in primo piano (vedremo poi di scoprire chi sia) il cui capo si volge verso la sua destra ad accennare a Raffaello l'oggetto dell'attenzione del maestro, indicato dall'indice della mano destra in primissimo piano, è sorprendente nel suo timido suggerimento. Ma il volto di Raffaello è immobile, il sorriso amaro è appena accennato. La sua mano sinistra poggia sulla spalla dell'amico e lo trattiene, forse con successo, perché la pulsione al movimento del «maestro d'armi» è comunque trattenuta, e lentamente si spegne, dopo che lo sguardo d'intesa ha incontrato quello distante dell'arti-

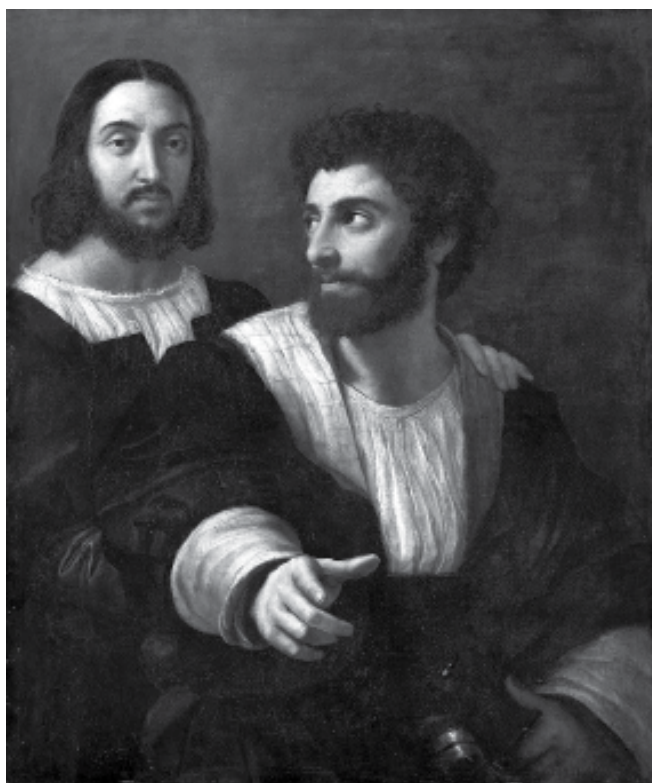
sta. Quella destra invece s'insinua sotto il braccio destro della figura in primo piano. Potrebbe trattenerlo o sospingerlo verso quel che viene indicato. Un destino futuro? Un impegno importante?

L'inquietudine generata da questo dipinto è aumentata dal fatto che presenta in una stessa tela un autoritratto e un ritratto. Ragionevolmente la figura di sinistra è allo specchio considerando la postura di Raffaello leggermente inclinata verso la spalla che rasenta il limite del dipinto che, dovendo pensare il quadro dipinto allo specchio, non è la sua spalla destra ma la sinistra, suggerendo anche la natura mancina dell'Urbinate. L'altra figura è ritratta al naturale. L'elsa della spada è alla sinistra dell'effigiato, il braccio destro è quello che indica lo spettatore. Quanto in Raffaello è quieto, tanto nell'amico (commovente il gesto della mano del pittore che ne trattiene l'agitazione) è movimento.

Molti nomi sono stati fatti per svelare l'identità del «maestro d'armi». Nel corso dei secoli si è pensato a colleghi di Raffaello (Pinturicchio, Pontormo, Baldassarre Peruzzi, Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio, Giovan Francesco Penni). Si è pensato anche a Baldassarre Castiglione, a Pietro Aretino, a Giovanni Battista Branconio, comunque tutte figure in rapporto amichevole con Raffaello. Ultimamente, da parte di Claudia Viggiani, s'è fatto il nome di Lorenzo de' Medici (ovvero il *Pensieroso*, una delle due figure di *Capitani* scolpite da Michelangelo nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo). Confesso che questa identificazione mi attrae moltissimo. Il dipinto è in Francia almeno dal XVII secolo e poiché Lorenzo era il padre di Caterina de' Medici non sembra improbabile che sia giunto a Fontainebleau come dote della futura regina. Se il dipinto è databile attorno al 1515-1520 potrebbe verosimilmente, se eseguito intorno alla prima data, essere collegato alla conquista del Ducato di Urbino da parte di Lorenzo e celebrerebbe due figure come Raffaello e Lorenzo per nascita o per titolo legati ad Urbino. I due manifestano differenti sentimenti di quiete o di esaltazione. Raffaello trattiene e rassicura, Lorenzo indica qualcosa di minaccioso che si staglia davanti a loro e che ghiaccia lo sguardo dell'artista. C'è una familiarità tra i due e il riconoscimento di una maggiore esperienza e autorevolezza riconoscibile nell'atteggiamento del Sanzio. Del re-

sto Raffaello aveva realizzato per il matrimonio di Lorenzo il triplo ritratto di Leone x, Giuliano de' Medici e Luigi de' Rossi, documentando una consuetudine col giovane duca che parrebbe dunque il candidato principale riguardo all'identità del «maestro d'armi».

Negli altri ritratti dove compare Lorenzo, attribuiti a Raffaello o alla sua scuola, il duca sfoggia sempre abiti molto lussuosi, damascati, con decorazioni in filo d'oro. Qui invece entrambi sono ritratti in abiti neri, austeri, persino luttuosi, il che porterebbe a datarlo all'altro limite di esecuzione, il 1519. Se così fosse, il dipinto potrebbe essere databile dopo la scomparsa di Lorenzo, nel maggio di quell'anno, e rappresenterebbe Raffaello che rassicura l'amico defunto ad affrontare con coraggio il destino che lo attende nell'oltretom-



ba. In più, volendo segnalare una sincronicità che sarebbe piaciuta all'ultimo Freud, raffigurerebbe, ma questo in maniera del tutto casuale pur se significativa, anche due personaggi che si trovano al cospetto della propria morte, poiché Raffaello avrebbe seguito la sorte di Lorenzo il 7 aprile 1520.

Michelangelo, s'è detto, raffigurerà Lorenzo nella Sagrestia Nuova in atteggiamento pensieroso, ancorché con la corazza del guerriero. Gesti che non appartenevano in vita al Medici, ma forse pertinenti a un ritratto ideale che doveva decorarne la tomba.

Dunque, con la morte tutto ritorna immobile, muto, silenzioso, sembrano affermare sia Michelangelo che Raffaello. Ed è un'immobilità che comporta considerazioni caratteriali. È forse la pittura da cavalletto, il silenzio dello studio, l'assenza del vociante nugolo di aiutanti e allievi a suggerire a Raffaello, per i ritratti, atmosfere rarefatte? È probabile. Questa scelta non è, del resto, confermata nei grandi cicli di affreschi o nelle tavole di soggetto religioso, dove è invece il movimento, spesso frenetico, a volte persino chiassoso che culmina nel parossismo dell'indemoniato della *Trasfigurazione*, il cui grido è tuttavia un tragico e spaventoso e assordante grido «muto».

E come non ricordare che, secondo una ricostruzione che si basa su disegni di Raffaello e della sua bottega, la genesi della *Trasfigurazione* non prevedeva, all'inizio, il gruppo dell'indemoniato? La visione ieratica del Cristo che appare agli apostoli e l'apparizione canonica del Dio Padre, vengono stravolte nella versione definitiva dalla convulsa scena nel registro inferiore. L'azione si svolge sempre su due piani, ma accosta temi e momenti tra loro apparentemente distanti e incongruenti. Scompare la figura rassicurante del Padre, il Cristo in un primo momento resta posato a terra e poi è sollevato in un trionfo di nubi. Ma è appunto il dato terreno e concreto dell'indemoniato e dei suoi parenti a sconvolgere l'impostazione del dipinto. Un'ultima disperata dichiarazione d'impotenza, d'incomunicabilità?



Sulla doppia commissione quasi a gara tra Sebastiano (e Michelangelo in seconda istanza) e Raffaello si è conservata una bella lettera del 2 luglio 1518 del primo al suo maestro:

Carissimo mio più de patre. Post salut(ationes) ecc., credo che Leonardo vi habi dicto el tutto circha le cosse mie come vanno et circha la tardità de l'opera mia non fia fornita. L'ò intertenuta tanto, ché non voglio che Rafaello veda la mia insino lui non ha fornita la sua; et cussì me ha promisso Nostro Signor reverendissimo, el qualle è statto molte volte a chassa mia et tròvollo homo de bonissimo iudicio, come me dicesti una volta, che mai me lo pensava. Et al presente non atendo ad altro, che ogni modo me la espedirò prestissimo, addenso che sum fora de suspecione; et credo non vi farò vergogna. Ancora Raffaello non [ha] principiata la sua. Du[o]lmi ne l'animo non sette stato in Roma a veder dua quadri che son iti in Franza, del principe de la sinagoga, che credo non vi possete imaginar cossa più contraria a la opinion vostra de quello haveresti visto in simel opera. Io non vi dirò altro che pareno figure che siano state al fumo, o vero figure de ferro che luceno, tutte chiare et tutte nere, et desegnate al modo ve dirà Leonardo (Carteggio, II, p. 32).

Un'ultima considerazione prima di ricondurre Raffaello al silenzio. Se sono scarsi i suoi contributi autografi possiamo contare però su alcune corrispondenze che lo riguardano. Sono le molte commissioni che lo impegnano, o è forse il gran tedio che lo assale a impedire a Raffaello di terminare una pittura per il Duca Alfonso d'Este, che voleva collocare nel Camerino del palazzo di Ferrara?

La corrispondenza inizia nel marzo del 1517. Raffaello è impegnato nel san Michele per il Re di Francia e anche se accetta l'incarico del duca, non ha tempo o voglia di dedicarvisi. Tra promesse e rinvii passano quasi tre anni. Finalmente, Alfonso d'Este gli scrive tramite il suo provveditore Paulucci:

gli diciate aver lettere da noi per le quali vi scrivemo che sono oggi-mai tre anni che esso ci da parole; et che questi non sono termini da

usar con pari nostri; et che se esso non satisfa a quanto ci ha promesso, noi faremo sì che 'l conoscerà che 'l non abbia fatto bene a ingannarci... et tutto questo ragionamento sia in voi et lui solo... (10 settembre 1519) (Campori, *Notizie inedite*, p. 27).

Frattanto, il 12 settembre, mentre la lettera del duca era in viaggio, il Paulucci muove i suoi passi autonomamente:

Tornando in questa sera a casa, e trovato la porta di Raphael d'Urbino aperta, vi entrai tenendo per fermo poter veder quanto desiderava, et facto adimandar M. Raphael mi fece rispondere non poter venir a basso, et smontato per andar di sopra venne un altro servitore, che mi disse era in camera con M. Baldassarre da Castione che 'l lo retraeva, et che non se li potea parlare; mostrai di crederlo et vi dissi che tornaria un'altra volta. In casa non vi ho adito e la causa è che l'opera sta siccome ho scritto; è bisogno torlo con la mano dextra, et così seguirlo, sino a che da lui verrà la voglia di servire (Campori, *Notizie inedite*, p. 27).

Il 17 dicembre un'altra lettera del Paulucci al Duca Alfonso suggerisce un atteggiamento più calmo:

Il capitolo sopra Raphael da Urbino non ho ancor eseguito, piglierò comodo per eseguirlo, et lo farò; et prima tenterò ancora se lo potrò vincere con l'umanità consueta, perché invero li omini di questa excelentia sentono tutti del melanconico. Et tanto più questo vi sente, per essersi posto in questa architettura et fa il Bramante et vorrebbe torre l'are di mano a Giuliano Leno (architetto pontificio)... Alfonso è comunque smanioso e irritato. Il 20 gennaio scrive al segretario: Apresso ritrovate Rapahel da Urbino et domandategli quello che ha fatto de l'opera che 'l ci dovea fare... dategli come da voi ch'esso pensi bene quello che possa importare a dar parole ad un par nostro e mostrare di non ci stimare più che un vil plebeo, avendoci detto tante volte le bugie... (Campori, *Notizie inedite*, p. 28).

Finalmente il 21 marzo il Paulucci è ammesso nello studio. Raffaello è «dispostissimo» ma il dato più preoccupante è che ancora non ha incominciato la pittura.

Così finiscono le vicende umane. Perso in questa ricerca di bellezze e d'idee Raffaello si rende difficile. Alfonso d'Este si lagna col suo provveditore Antonio Paolucci, il 10 ottobre 1519: «Sono oggimai tre anni che esso ch dà parole, e che questi non sono termini da usare con pari nostri...».

Le lusinghe durano ancora pochi mesi. Questa volta è la morte a porre termine alla vicenda. Il 7 aprile Paulucci comunica al duca: «Raphael da Urbino ora si è sepolto a la Rotonda, et è morto di una febre continua et acuta, che già octo giorni l'assaltò... Ha facto il suo testamente intenderò del modo et ne darò aviso» (Campori, *Notizie inedite*, p. 30).

Il giorno precedente il corpo senza vita di Raffaello era stato posto su un catafalco nella casa di via Giulia, avendo per sfondo la pala non finita della *Trasfigurazione*. Davvero una raffigurazione del silenzio. Il cadavere dell'artista e il vuoto del dipinto incompiuto e gli astanti che omaggiavano artista e opera. La parte inferiore della pala d'altare non era stata ancora dipinta, così che la tavola grezza faceva da sfondo al cadavere esposto e Cristo e i profeti erano sospesi nel cielo del tramonto quasi a omaggiare l'artista. Anche se il ragazzo ossesso e il suo grido afono non erano ancora stati aggiunti da Giulio Romano, il silenzio era il dominus assoluto di quella composizione fatta di pittura e di un corpo senza vita che veniva esposto ai piedi di un'opera che da vivo non era riuscito a completare.

La passione dell'error mio

Il carteggio di Michelangelo

Lettere scelte (1532-1564)

La passione dell'error mio. *Il carteggio di Michelangelo. Lettere scelte 1532-1564* uscì da Fazi nell'ottobre del 2002. Questa edizione, priva dell'introduzione, è identica alla precedente.

I. 1532 - 1534

*...non so ...quello s'abbi a far di me,
né dove si vorrà ch'io stia.*

MICHELANGELO

Nel biennio 1532-1534 Michelangelo si divide tra Roma e Firenze. I lavori nel cantiere di San Lorenzo (Sacrestia Nuova, Biblioteca e Tribuna delle Reliquie) lo impegnano a Firenze, mentre a Roma riprende la faticosa elaborazione della tomba di Giulio II, con nuovi accordi contrattuali e un nuovo progetto esecutivo.

La fabbrica fiorentina, ripresa dopo l'interruzione repubblicana, è giunta a un punto critico. Naufragata definitivamente la possibilità di realizzare in marmo la facciata della chiesa, a più di tre lustri dall'inizio dei lavori, Michelangelo ha probabilmente esaurito la sua spinta creativa ed emozionale e sente l'intera fabbrica come il residuo di un'idea mancata. Le infinite elaborazioni del progetto della Sacrestia hanno portato a un'esaurita accomodazione tra l'idea originaria e la sua realizzazione. Il complesso della Biblioteca procede in maniera più unitaria, ma anche qui si sente, fortissimo, il distacco emotivo tra l'artista e il progetto originario. La galleria, le scaffalature che dovevano contenere i codici medicei, appaiono come un'opera dedicata a un tempo trascorso, ormai esaurito. La Firenze degli anni trenta non è la nuova Atene che Leone X, Clemente VII e lo stesso Michelangelo avevano sognato. Né la stessa che ricordavano nei giorni della loro giovinezza.

Come sempre accade quando ha l'impressione di perdere il suo tempo, Michelangelo lavora di mala grazia. Si sente molto più vicino all'altra sua città, Roma. Qui, nel dicembre del 1532 ha incontra-

to Tommaso de' Cavalieri che gli appare come il modello ideale, ma concreto, della passione. Vede in lui una sorta di metà mancante, l'esempio vivente del sogno di bellezza platonica, un miracolo in terra.

Anche i lavori che progetta a Roma gli appaiono come una sorgente d'acqua cristallina, rispetto allo stanco procedere della Fabbrica di San Lorenzo. Papa Clemente VII inizia a elaborare l'idea di far decorare la parete di fondo della Cappella Sistina con un affresco raffigurante una *Resurrezione delle anime*, che diventerà poi il *Giudizio Universale*.

Così l'obbligo di dedicare alcune mesi all'anno ai lavori fiorentini, viene ormai sentito come una condanna. I giorni trascorsi a Firenze non sono quieti. Muore quasi novantenne il padre Ludovico. I rapporti con il Duca Alessandro sono pessimi, così come complessi sono i rapporti con i familiari, né hanno miglior sorte quelli affettivi. La passione per Tommaso sembra non escludere altri legami, sicuramente di minor peso intellettuale e, in ultima analisi, insoddisfacenti.

Le notizie da Roma gli giungono dagli amici Sebastiano del Piombo e Bartolomeo Angelini. Anche Tommaso gli scrive, forse meno frequentemente di quanto Michelangelo vorrebbe.

Nel settembre del 1534 un evento improvviso e scatenante (o forse la somma di tutte queste insoddisfazioni a cui si aggiunge la notizia delle condizioni critiche del pontefice) spinge l'artista ad abbandonare Firenze e a maturare la decisione di non tornarvi mai più. I lavori alla Biblioteca Laurenziana e la Sacrestia Nuova vengono interrotti. Il 25 settembre, due giorni dopo l'arrivo di Michelangelo a Roma, Clemente VII muore consunto da una lunga malattia. Gli succede Paolo III Farnese, che conferma la commissione del *Giudizio Universale*. L'esperienza fiorentina di Michelangelo è definitivamente terminata. O, meglio sarebbe dire, interrotta.

1. Michelangelo in Roma a Tommaso de' Cavalieri in Roma – fine dicembre del 1532

Inconsideratamente, messer Tomao, signor mio karissimo, fui mosso a scrivere a Vostra Signoria, non per risposta d'alcuna vostra che

ricevuta avesse, ma primo a muovere come se creduto m'avesse passare con le piante asciucte un picciol fiume, o ver per poca acqua un manifesto guado. Ma poi che partito sono dalla spiaggia, non che picciol fiume abbi trovato, ma l'oceano con soprastante onde m'è apparito inanzi, tanto che se potessi, per non esser in tucto da quelle sommerso, alla spiaggia ond'io prima parti' volentieri mi ritornerei. Ma poi che son qui, faremo del cuor rocha e anderemo inanzi; e se io non arò l'arte del navicare per l'onde del mare del vostro valoroso ingegnio, quello mi scuserà, né si sdegherà del mio disaugagliarsigli, né desiderrà da mme quelle che in me non è: perché chi è solo in ogni cosa, in cosa alcuna non può aver compagni. Però Vostra Signoria luce del secolo nostro unica al mondo, non può sodisfarsi d'opera d'alcuno altro, non avendo pari né simile a ssé. E se puro delle cose mia, che io spero e promecto di fare, alcuna ne piacerà, la chiamerò molto più avventurata che buona; e quand'io abbi mai a esser certo di piacere, come è decto, in alcuna cossa Vostra Signoria, il tempo presente, con tucto quello che per me à a venire, donerò a quella, e dorràmi molto forte non potere riavere il passato, per quella servire assai più lungamente che solo con l'avenire, che sarà poco, perché son troppo vecchio.

Non altro che dirmi. Leggiete il cuore e non la lettera, perché «la penna al buon voler non può gir presso». O' da scusarmi che nella prima mia mostrai maravigliosamente stupir del vostro peregrino ingegnio, e così mi scuso, perché ò chonosciuto poi quanto errore i' fui; perché quanto è da maravigliarsi che Dio faccia miracoli, tant'è che Roma produca uomini divini. E di questo l'universo ne può far fede.

Difficile ritrovare, in tutto il *corpus* epistolare michelangiolesco, una lettera più appassionata di questa. È la sincera testimonianza di una passione di un uomo di cinquantasette anni, all'apice della carriera, colmo di onori e di considerazione, verso un giovane inconsapevole, spensierato ventenne di belle promesse. La lettera non è un colpo di testa. È pensata e meditata. Questa minuta, ancorché presenti alcune correzioni, è scritta con una calligrafia ordinata e precisa, segno che Michelangelo l'ha pensata a lungo, correggendo e limando. Oltre a evidenziare la dirompente passione che l'artista non riesce a

celare e che esprime utilizzando metafore letterarie, ma tuttavia vivissime, contiene anche una confessione esistenziale di fondamentale importanza per la comprensione del mondo michelangiotesco: «chi è solo in ogni cosa, in cosa alcuna non può aver compagni». L'altro dato che emerge è il senso di totale sottomissione, di travolgente attrazione, che appartiene appieno al mondo michelangiotesco (sfatando la leggenda di un uomo scostante e scontroso) ed è una conseguenza strettissima del pensiero neoplatonico. La derivazione più evidente è nei dialoghi di Platone, nella pagine in cui viene descritta la teoria degli uomini dimezzati: «Ciascuno di noi è il tagliando d'un uomo: come le sogliole, dimezzato, due da uno. Perciò ciascuno, ostinatamente, cerca l'altro tagliando di se stesso» (Simposio, xvi). Con Tommaso Michelangelo crede, finalmente, d'essersi imbattuto nell'altra metà di sé. Nella metà perduta, mancante, di cui sente una profondissima nostalgia. Tutto il rapporto tra i due è da leggersi sotto quest'ala esistenziale neoplatonica.

S'erano incontrati per la prima volta forse il giorno precedente. Pier Antonio Cecchini, uno scultore fiorentino protetto dal cardinale Ridolfi, aveva condotto Tommaso de' Cavalieri, nobile romano appena ventenne, con la passione dell'arte, bellissimo e intelligentissimo, a casa di Michelangelo, forse per avere lezioni di disegno, o più semplicemente per presentarlo al sommo artista.

La lettera segue una prima di Michelangelo andata perduta («O' da scusarmi che nella prima mia mostrai...»), dove evidentemente il maestro commentava le prove artistiche di Tommaso che aveva ricevuto. Michelangelo, tramite il Cecchini, invia in cambio due suoi disegni. Di questa serie di opere realizzate per Tommaso de' Cavalieri, o a lui donate, il Vasari ricorda *Il ratto di Ganimede*, *Il tormento di Tizio*, *La caduta di Fetonte* e *Il baccanale di fanciulli*. Prevalgono i temi classici della bellezza, della gioventù, della passione. Del primo di questi disegni non s'è conservato alcun originale ed è noto soltanto grazie a diverse copie contemporanee. Nel verso del foglio v'è una seconda versione della lettera successiva al Cavalieri.

2. Tommaso de' Cavalieri in Roma a Michelangelo in Roma – 1 gennaio 1533

Ho ricevuta una vostra lettera, quanto più non sperata da me, tanto più grata: non sperata, dico, reputandomi io indegno che un vostro pari si degnasse scrivermi. Circa di quello che Pier Antonio in mia laude vi à detto e quelle opre mie che con vostri occhi havete viste, per le quali monstrate di mostrarmi non poca affectione, vi rispondo che non erano bastanti fare che un huomo eccellentissimo come voi e senza secondo, nonché senza pari, in terra, desiderasse scrivere a un giovane appena nato al mondo e, per questo, quanto si può essere ingnorante. Né voglio anchora dire che voi siate bugiardo. Penso bene, anzi son certo che de la affectione che mi portate la causa sia questa, che, essendo voi virtuosissimo, o per dir meglio essa virtù, sete forzato amar coloro che di essa son seguaci e che l'amaro, tra li quali son io – et in questo, secondo le mie forze, non cedo a molti. Vi prometto bene che da me ne ricevete uguale e forse maggior cambio, ché mai portai amore ad huomo più che ad voi, ne mai desiderai amicitia più che la vostra. E ne vedreste lo effetto, se non che la fortuna, in questo solo a me contraria, vuole che hora che mi potrei godere di voi stia poco sano. Spero bene, se ella non mi vuole di nuovo cominciare a tormentare, tra pochi giorni esser guarito et venire a fare il mio debito in visitarvi, se a quella piacerà. In questo mezo mi piglierò almanco doi hore del giorno piacere in contemplare doi vostri disegni che Pier Antonio me à portati, quali quanto più li miri, tanto più mi piacciono, et appagherò in gran parte il mio male pensando alla speranza che 'l detto Pier Antonio mi à data di farmi vedere altre cose delle vostre.

Per non essere fastidioso non scriverò più a lungo: solo vi ricordo, accascando, vi serviate di me. Et ad voi di continuo mi ricomando.

Di vostra Signoria affettionatissimo Servo Thomaο Cavaliere.

È facile immaginare lo stupore che coglie Tommaso quando, nel suo palazzo nei pressi di Torre Argentina, si vede recapitare la lettera di Michelangelo. La «luce del secolo nostro unica al mondo» risponde il 1° gennaio. Una lettera, diremmo, molto educata e attentissima, in

cui segue, almeno in parte, il tono di Michelangelo ma dove soprattutto lamenta un'indisposizione forse diplomatica che a mala pena nasconde l'imbarazzo per i sentimenti che ha involontariamente suscitato. Replica ai complimenti con altri complimenti, che appaiono tuttavia forzati, poco sinceri. Col tempo anche Tommaso, nella scarsa corrispondenza che è rimasta, si mostrerà più disponibile e rispondente all'atteggiamento di Michelangelo, ma sembra sempre seguire il tono che alla corrispondenza imprime il suo interlocutore. Un tono che lo stupisce, lo onora forse, ma soprattutto lo imbarazza.

3. Michelangelo in Roma a Tommaso de' Cavalieri in Roma – 1 gennaio 1533

Molto inconsideratamente mi missi a scrivere a Vostra Signoria, e fui il primo, prosuntuoso a muovere, come se per risposta d'alcuna di quella, per debito l'avessi a fare; e tanto più ò dipoi conosciuto l'error mio, quante più ò letta e gustata, vostra mercé, la vostra. E non che appena mi parete nato, come in essa di voi mi scrivete, ma stato mille altre volte al mondo, e io non nato, o vero nato morto mi reputerei e direi in disgratia del cielo e della terra, se per la vostra non avessi visto e creduto Vostra Signoria ama accettare volentieri alcune delle opere mie: di che n'ò auto meraviglia grandissima e non manco piacere. E se vero è che quella così senta dentro come di fuori scrive di stimare le opere mie, se avien che alcuna ne facci, come desidero, che allei piaccia, la chiamerò molto più avventurata che buona.

Non dirò altro. Molte cose alla risposta conveniente restano, per non vi tediare, nella penna, e perché so che Pier Antonio, apportatore di questa, saprà e vorrà suprire a quello che io manco.

A di primo, per me felice, di gennaro. Sarebbe lecito dare il nome delle cose che l'uomo dona, a che le riceve: ma per buon rispetto non si fa in questa.

L'intento della lettera di Tommaso – abbassare il tono del carteggio – non ha avuto alcun effetto. Michelangelo risponde con un'altra missiva appassionata. Anche se non ha la forza dirompente e inaspettata della precedente, tuttavia mantiene alto il tono della corrispondenza e termina con una sibillina chiusa e con un bellissimo e illuminante inciso sentimentale nella data, altrimenti burocratica. Ma è anche qui la grandezza di Michelangelo: il sublime nell'inaspettato. Come spesso accade, nella corrispondenza col Cavalieri, Michelangelo prepara differenti versioni di una stessa lettera, a testimoniare la cura e l'attenzione che ha nello scrivere quando mette a nudo i propri sentimenti. Di questa lettera si hanno due minute piuttosto simili. Qui si dà la prima. L'espressione «l'error mio» si ritrova anche nel sonetto n. 80, probabilmente contemporaneo alla lettera, ed è una citazione quasi letterale del n. 236 del Petrarca: «Amore, io

fallo e veggio el mio fallire». Il confronto tra versi e prosa è indicativo circa il diverso approccio di Michelangelo alla scrittura, introspettivo e letterario nelle rime, che poi si modifica in termini fortemente comunicativi e apparentemente originali nell'epistolario:

I' mi credetti, il primo giorno ch'io
mira' tante bellezze uniche e sole,
fermar gli occhi com'aquila nel sole
nella minor di tante ch'i' desio.
Po' conosciut'ho il fallo ell'error mio:
ché chi senz'ale un angel seguir vole,
il seme a' sassi, al vento le parole
indarno isparge, ell'intelletto adDio.
Dunche, s'appresso il cor non mi sopporta
l'infinita beltà che gli occhi abbaglia,
né di lontan par m'assicuri o fidi,
che fie di me? qual guida o qual scorta
fie che con teco ma' mi giovi o vaglia,
s'appresso m'ardi e nel partir m'uccidi?

4. Michelangelo in Roma a Tommaso de' Cavalieri in Roma – 1533?

Messer Tomao, se questo schizzo non vi piace, ditelo a Urbino, acciò che io abbi tempo d'averne facto un altro doman da.ssera, come vi promessi; e se vi piace e vogliate che il finisca, rimandatemelo.

Il tempo delle dichiarazioni è finito. Subentra quello dei biglietti affrettati e dello scambio continuo di disegni. Michelangelo sollecita l'opinione di Tommaso circa il proprio lavoro. Addirittura lo elegge a giudice. Questo veloce appunto è in un foglio dove appare una prima idea della *Caduta di Fetonte*, che il maestro invia a Tommaso per conoscere la sua opinione. Un altro abbozzo (Venezia, Galleria dell'Accademia, n. 117) reca una scritta di Michelangelo, «lo ritratto el meglio che o saputo... vi rimando il vostro», che lascia supporre che su questo disegno Tommaso si esercitasse.

5. Bartolomeo Angelini in Roma a Michelangelo in Firenze – luglio 1533

Honorando e carissimo Michelangniuolo, dipoi la partita vostra non vi ò schritto, né mancho ho vostre lettere, e tutti di qual el desideriamo; et amchora che tengniamo per certo ch'arivassi a bon salvamento, pur ne saremo più certi vedemdo vostre lettere.

Io detti quell'anima a messer Thoma, il quale molto vi si rachomanda, e mi pregò, avemdo suo lettere, ne li mandassi; e chosi li promissi. Fra' Bastiano amchor lui m'à detto che Nostro Signore li à dimandato più volte se à lettere da voi, e sta bene e vi si rachomanda. La chasa vostra è di chomtinovo ongni notte guardata e di giorno spesso da me vicitata; le galline e messer gallo triomfano, e le gatte molto si lamentano della vostra asemzia, amchor che nonn manchi loro da mangniare.

La gita di Nostro Signore hongni giorno si tien più certa, e Filippo Strozzi dichono partirà lunedì per chosti e chondurrà la Duchessina a Nizza, e amchor verrà la duchessa di Chamerino di modo che no' resteremo qua soli; ma averemo pazzienza chome l'altre volte. Nonn vi dirò altro. State sano e rachomandatemi a Urbino e a tutti li altri; e ochorrendovi di qua cosa alchuna, comandatemi. E volemdo schrivermi, mandate le lettere a Bonifazio Fazzi ho Andrea Chelli in Por Zamta Maria, all'imsegnia dell'Amgiolo e Tubbia, che tutte le manderanno bene. Che Iddio in sanità vi chomservi.

Per tutto vostro Bartholomeo Angielini in Roma.

Verso i primi dell'estate, anche se malvolentieri, Michelangelo torna a Firenze. Bartolomeo Angelini, il suo consulente finanziario che sembra avere l'incarico di guardare la casa di Macel de' Corvi lasciata abbandonata, gl'invia questa prima lettera per rassicurarlo. La casa di Macel de' Corvi viene descritta come un luogo ameno, dove gli animali da cortile sembrano regnare incontrastati. Con gli anni, quel luogo diventerà invece sempre più una caverna scura, notturna, impenetrabile. La «gita di Nostro Signore» a cui si fa riferimento è il viaggio in Francia di Clemente VII per il matrimonio della nipote Caterina de' Medici con Enrico II di Francia. Clemente farà sosta a San Miniato e lì incontrerà Michelangelo. Da quell'incontro si suole far nascere il progetto dell'affresco del *Giudizio Universale*.

6. *Michelangelo in Firenze a Bartolomeo Angelini in Roma – luglio 1533*

[...] la gacta e i g [...] pace o triegua [...] che le bestie mia a [...] da maravigliarrssi di m [...] maraviglierei, quand'io potessi fare [...] ma di vivere solamente e [...] l'anima mia a messer Tomao com [...] pensare come senza essa io possa stare, [...] arei prima dato il core. Potete ancora considerare [...] amme reste e com'io viva, sendo sì lontano dall'uno [...] Però se io desidero come senza alcuna intermissione, giorno e nocte, di esser costà, non può esser senza l'anima; e perché il core è veramente la casa dell'anima, e essendo prima il mio nelle mani di colui a chi voi l'anima mai avete dacta, natural forza era di ritornalla al luogo suo. Così avessi poi potuto fare del corpo, che volenterì sarebbe ito nel medesimo loco con l'anima sua, e non sarei qua in tanti affanni. Ma se non è stato, possa esserne quante più presto meglio, né possa in eterno vivere altrove.

Bartolomeo mio caro, benché e' paia che io mocteggi con esso voi, sappiate a che io dico pur da buon semno, che son venti anni e venti libbre invecchiato e diminuito poi che sono qua, e non so, se 'l Papa si parte di costà, quello s'abbi far di me, né dove si vorrà ch'io stia.

[Nel verso:]

Amor così mi tiene, né vuol che altro brami, se acte non s'assomiglia: ché sol dalle tuo ciglia dipende mie salute, di sì calda virtute, ch'al'alma grave ognior chiaro revela quante natura e 'l ciel m'asconde e cела.

La minuta della risposta di Michelangelo è frammentaria, tuttavia spiega bene l'animo del maestro; travolto dalla passione per Tommaso, e incertissimo sia sul prosieguo dei lavori a Firenze che sulle nuove imprese di Roma, cui alludono le ultime righe della missiva. Di nuovo, appare un accenno al corpo come prigioniero dell'anima, come ostacolo ai sentimenti, temi che ricorrono spessissimo nelle *Rime*, ma senza la verosimiglianza e la sincerità che hanno quando vengono accennati nelle lettere, anche in maniera inaspettata. I versi riportati sull'altra facciata del foglio, paiono ragionevolmente essere diretti a Tommaso de' Cavalieri e contemporanei alla minuta.

*7. Michelangelo in Firenze a Tommaso de' Cavalieri in Roma –
28 luglio 1533?*

Signiore mio caro, se io non avessi creduto avervi in Roma facto certo del grandissimo, anzi smisurato amore che io vi porto, non mi sare' paruta cosa strana, ne mi sarea maraviglia il gran suspecto che voi mostrate per la vostra avere avuto, per non vi scrivere, che io non vi dimentichi. Ma non è cosa nuova, né da pigliarne ammiratione, andando tante altre cose al contrario, che vadi arrovescio anch'ella: perché quello che Vostra Signioria dice a me, io l'arei a dire a quella; ma forse quella fa per tentarmi o per riaccender nuovo e maggior foco, se maggior può essere. Massia come si vuole: io so bene che io posso a quell'ora dimenticare il nome vostro, che 'l cibo di che io vivo; anzi posso prima dimenticare il cibo di che io vivo, che nutrice solo il corpo infelicemente, che il nome vostro, che nutrisce il corpo e l'anima, riempiendo l'uno e l'altra di tanta dolcezza, che né noia né timor di morte, mentre la memoria mi vi serba, posso sentire. Pensate, se l'ochio avessi ancora lui la parte sua, in che stato mi troverrei.

La missiva è lievemente risentita, a proposito del sospetto, ventilato da Tommaso, che durante il soggiorno fiorentino l'artista lo dimentichi. I rapporti affettivi con il Cavalieri e il peso della lontananza appaiono evidenti in questa minuta, scritta con grande difficoltà come testimoniano le varianti sul retro che tuttavia sembrano risentire di un'ispirazione accademica:

E se pur certo n'eri e siate, dovevi e dovete pensare che chi ama à grandissima memoria e può tanto dimenticare le cose che ferventemente ama, quant'uno affamato il cibo di che e' vive; anzi molto meno si può l'uomo dimenticar le cose amate che 'l cibo di che l'uom vive perché quelle nutriscono il corpo e l'anima, l'uno con grandissima sobrietà e l'altra con felice tranquillità e con aspettatione d'eterna salute.

Oppure:

Anzi molto più può dimenticar l'uomo il cibo di che l'corpo si nutrisce e vie che le cose amate, perché quello spesso il conduce in somma miseria e gravezza, che e' non può dimenticare le cose amate, che con tranquilla felicità gli promectono eterna salute.

Esistono altri due fogli, con significative varianti, che portano a cinque il numero di minute relative alla lettera di cui non s'è conservata la redazione finale:

Io mi credecki, signior mio caro, aver facto a Roma tal dimonstratio-
ne del grandissimo amor che io porto a Vostra Signoria, che quella
avessi creduto che io non amassi più né tanto nessun'altra cosa; e
quando di questo fussi stata certa, come per gli ochi mia vi dimo-
stravo, impossibile saria stato che voi avesse dubitato che io v'avessi
dimenticato (CM, IV, p. 27);

Messer Tomao, signore mio caro, benché io non rispondessi all'ulti-
ma vostra, non credo però che voi crediate che io abbi dimenticato
o possa dimenticare el cibo di che io vivo, che non è altro che 'l no-
me vostro: però non credo, benché io parli molto prosuntuosamente,
per esser molto inferiore, che nessuna cosa possa impedire l'amici-
tia nostra (CM, IV, p. 29).

In una lettera a Sebastiano del Piombo, dell'agosto del 1533, Michelangelo mentre svela le ansie e le preoccupazioni dettate dalla lontananza da Tommaso, sa trovare accenti più sinceri e intimi:

se lo vedecte, mi rachomandiate a.llui per infinite volte e, quando mi
scrivete, ne diciate qualche cosa per tenermelo nella memoria: che se
m'uscissi della mente, credo che subito cascherei morto (CM, IV, p. 36).

8. *Tommaso de' Cavalieri in Roma a Michelangelo in Firenze – 2 agosto 1533*

Unico signor mio, ho ricevuta una de le vostre a me gratissima, per la quale ho inteso Vostra Signoria esserse non poco attristato di quel dimenticare io gli scrissi. Io vi rispondo che io non lo scrissi né perché Vostra Signoria non mi havessi mandato niente, né per accresscervi maggior fiamma, ma solo il scrissi per motteggiar con esso voi, che credo certo posserlo fare; però non vi attristate, perché io son certo che non mi possete dimenticare.

In quanto Vostra Signoria mi scrive di quel giovane de' Nerli, lui è molto mio, e havendosi da partire di Roma, mi venne a dire s'io volevo nulla da Firenze; io gli dissi che no e lui mi pregìo che io lo lasciassi andare da parte mia a raccomandarmi a Vostra Signoria, solamente per desiderio di parlarvi. Altro non so che scrivervi, se no che Vostra Signoria torni presto, perché tornando liberarete me di prigione: perché io fuggo le male pratiche, e volendo fugirle non posso praticare con altri che con voi. Non altro. A Vostra Signoria infinite volte mi ricomando.

In Roma, a dì 2 de agosto 1533.

Vostro più che suo Thomao Cavaliere.

Questa è l'unica lettera che conserviamo tra quelle inviate da Tommaso a Firenze. Il tono del giovane è sempre più cauto e misurato di quello di Michelangelo. Nel finale ripete un tipico tema michelangiolesco: quello della solitudine che imprigiona gli spiriti onesti e virtuosi. Anche le poche parole che precedono la firma «Vostro più che suo» appartengono al repertorio michelangiolesco delle passioni platoniche. Segno che, poco alla volta, anche il giovane nobile romano entra nel meccanismo passionale, ma anche molto intellettuale, di Michelangelo. Purtroppo ignoriamo gli sviluppi di questo rapporto. Salvo rarissime eccezioni (due soltanto), non è rimasta traccia del carteggio tra i due che nei successivi trent'anni ebbe sicuramente una notevole frequenza. È una perdita gravissima, che non viene compensata dalle molte composizioni poetiche dedicate da Michelangelo a Tommaso. Il tema della passione verso gli spiriti eletti ri-

torna nel 1546, in bocca a Michelangelo, nei *Dialogi* del Giannotti e, sebbene utilizzato per rifiutare un invito a pranzo degli amici, pare riferito proprio al rapporto con Tommaso:

Io sono il più inclinato huomo all'amar le persone che mai in alcun tempo nascesse. Qualunque volta io veggio alcuno che habbia qualche virtù, che mostri qualche destrezza d'ingegno, che sappia fare o dire qualche cosa più acconciamente che gli altri, io sono constretto ad innamorarmi di lui, et me gli do in maniera in preda, che io non sono più mio, ma tutto suo. Se io, adunque, venissi a desinare con voi, essendo tutti ornati di virtù et gentilezze, oltre a quello che ciascuno di voi tre qui mi ha rubato, ciascuno di coloro che si trovasse a desinare me ne torrebbe una parte: un'altra me ne torrebbe il sonatore, un'altra colui che ballasse, et così ciascun degli altri n'harebbe la parte sua. Talché io, credendo per rallegrarmi con voi recuperar mi et ritrovarmi, sì come voi diceste, io tutto quanto mi smarrirei et perderei: di sorte che poi, per molti giorni, io non saprei in qual modo mi fussi (Giannotti, p. 68).

*9. Michelangelo in Firenze a Giansimone Buonarroti
in Settignano – giugno-settembre 1534*

Giovan Simone, mona Margherita non l'ha intesa bene: parlando l'altra mattina di te di Gismondo, presente ser Giovan Francesco, io dissi che avevo facto per tucti voi sempre più che per me medesimo, e patiti molti disagi perché non ne patissi voi, e che voi non avevi mai facto altro che dir male di me per tucto Firenze. Questo è ciò che io dissi: e così non fussi vero, in vostro servizio! che vi siate facti tener bestie. Dello star costì, io ò caro che tu vi stia e pigli le tue comodità et actenda a guarire: che io, di quel ch'io potrò, non vi mancherò mai, perché guardo al debito mio e non alle vostre parole. Arei ben caro che tu vi conducessi da dormire, acciò che mona Margherita vi potessi stare anch'ella; e perché mio padre alla morte me la rachomandò, non la abbandonerò mai.

Michelagnuolo in Firenze.

Quando corrisponde con i parenti, Michelangelo è assolutamente pratico. L'impressione è che non voglia condividere i suoi pensieri, le sue aspirazioni con chi, pur essendo vicino e amato, non risponde al modello idealizzato che ha dell'essere umano. In questa lettera al fratello si sente costretto a ripetere più volte quanto ha fatto per la sua famiglia e non si trattiene dal far notare quanto poco ha ricevuto in cambio. Inoltre, gli ultimi mesi del soggiorno fiorentino sembrano coincidere con grandi problemi familiari – primo fra tutti la morte del padre –, che si assommano alle angustie della Fabbrica di San Lorenzo, alla lontananza di Tommaso, alle preoccupazioni per l'atteggiamento ostile del duca Alessandro. «Mona Margherita» da Pratiglione era una vecchia fantesca che serviva in casa Buonarroti alla quale Michelangelo assicura la sua protezione.

10. Anonimo in Firenze a Michelangelo in Firenze –
avanti il 23 settembre 1534

Amatissimo mio Michelagnuolo, non ti meravigliare se io ti scrivo questi mia pochi e mal conposti versi, imperò che chi non sa che chi ha perso ogni suo contento et piacere è quasi una cosa insensata? E adviene sol, questo, perché la passione dell'animo è troppo dura cosa a soportare. Et se nessuno scontento, nessuno apassionato trovar si può, sappi che io son desso. Et non guardare alla mia tenera età, ché le forze d'amore possono in me pur troppo et mi tormentano tanto per haverti perso, che io non so dove mi rivoltare, sì che io trovi la mia quiete, se non in te. Tu adunche se' quello che puoi rendermi ogni contento et piacere. Dirai forse che io habbi commesso qualche errore inverso te: il che, se pure è stato è stato per non veder più illà, col mio intelletto, che si bisogni. Ma tu che se' prudentissimo, sarai ancora pietosissimo al perdonarmi quegli errori che inconsideratamente havessi commesso verso di te, perché io desidero che tu sia mio e io sia tuo cordialissimo amico; et però, Michelagnuolo mio soavissimo, ricevi gratamente le mia amichevol lettere, insieme con l'animo et cor mio, e' quali tutti ti dono in senpiterno; et di me puoi a tuo modo disporre, perché son parato a soportar per te ogni passione, purché la tua amicitia mi sia renduta, la quale stimo più che cosa che haver si possa in questa vita. Et ad te mi racomando infinite volte. Perdonami, et *bene vale*.

Simoni suo carissimo.

Nonostante i dichiarati sentimenti per Tommaso, giocati tra passione travolgente e progetto intellettuale, Michelangelo a Firenze sembra stabilire altre amicizie più correnti. Questa lettera, anonima, testimonia di un complesso rapporto che Michelangelo comunque intende troncare. È del misterioso Febo di Poggio, o di un altro sconosciuto amico?

*11. Michelangelo in Firenze a Febo di Poggio in Firenze –
avanti il 23 settembre 1534*

Febo, benché voi mi portiate odio grandissimo – non so perché, no credo già per l'amore che io porto a voi ma per le parole d'altri, le quale non doverresti credere, avendomi provato –, non posso fare che io non vi scriva questo. Io parto domactina e vo apPescia actrovare il cardinale di Cesis e messer Baldassarre; andrò con loro insino apPisa, dipoi arRoma, e non tornerò più di qua, e fovi intendere che, mentre ch'i' vivo, dovunque io sarò, sempre sarò al servitio vostro con fede e con amore, quanto nessuno altro amico che abbiate al mondo.

Prego Iddio che v'apra gli ochi per un altro verso, acciò che voi conosciate che chi desidera il vostro bene più che la salute sua, sa amare e non odiare come nimico.

[Questa minuta è scritta con il medesimo inchiostro, la medesima calligrafia e sulla medesima carta dei versi che seguono:]

Vo' sol del mie morir contento veggio:
la terra piange e 'l ciel per me si muove,
e vo' men pietà stringe ov'io sto peggio.
O sol che scaldi il mondo in ogni dove,
o Febo, o luce ecterna de' mortali,
perch'amme sol ti scuri e non altrove?

Forse l'ultima lettera spedita da Firenze da Michelangelo prima della sua improvvisa fuga. È indirizzata a Febo di Poggio, al quale sono pure dedicati i versi, che in una più tarda redazione (*Rime*, n. 246) vengono girati al femminile: «Te sola del mie mal contenta veggio».

Nella lettera non sono spiegati i motivi della fuga, ma essa appare improvvisa quanto determinata. Il viaggio a Roma, partendo da Pisa, dopo che l'artista aveva visitato a Pescia il cardinale Paolo Emilio Cesi e Baldassarre Turini, avviene molto probabilmente per nave. Mezzo più sicuro della carrozza o del cavallo, segno questo che la fuga da Firenze è pressata da una forte preoccupazione.

Nell'estate la salute del pontefice era precipitata. Evidentemente a Firenze erano giunte notizie allarmate. Michelangelo, che si riteneva sicuro soltanto grazie alla protezione di Clemente VII, probabilmente teme che la morte del pontefice possa metterlo in difficoltà, lasciando al Duca Alessandro libertà di agire. Verso la fine dell'estate le voci sulla salute del pontefice si fanno sempre più drammatiche. La malattia di Clemente è infatti fatale. Il papa morirà il 25 settembre, due giorni dopo l'arrivo di Michelangelo a Roma.

*12. Giansimone Buonarroti in Firenze a Gismondo Buonarroti
in Settignano – 3 ottobre 1534*

Gismondo, io ti pregho che tu venga insino qui presto pere chosa d'importanza: fa' che non manchi per chosa nessuna. Io te ne priegho quanto posso, perché è cosa che bisogna tella dica a bocca e non te la iscriva. Non altro. Falla.

Il biglietto, allarmato e sibillino, sembra alludere a difficoltà sopraggiunte in casa Buonarroti pochi giorni dopo la partenza di Michelangelo. Riguarda forse i motivi della fuga? Impossibile dirlo. I corrispondenti sono fratelli di Michelangelo, Giansimone (11 marzo 1479 - 9 gennaio 1548) che ebbe con Michelangelo un rapporto sempre complesso e burrascoso, evidenziato dalla minacciosa lettera del 1508, e Sigismondo, o Gismondo (22 gennaio 1481 - 13 novembre 1555), figlio di secondo letto del padre (era perciò fratellastro di Michelangelo), soldato di ventura, si ritirò verso il 1540 a Settignano. Gli altri fratelli di Michelangelo sono Leonardo (16 novembre 147 - ?), frate domenicano, e Buonarroto (16 maggio 1477 - 2 luglio 1528), commerciante, padre di Leonardo (25 settembre 1519 - 18 novembre 1599) unico erede della famiglia.

II. 1535 - 1549

... io non fu' mai pittore né scultore
come chi ne fa bottega.

MICHELANGELO.

Gli anni dal 1535 al 1541 (che corrispondono a quelli spesi nell'esecuzione del *Giudizio Universale*) sono i meno documentati nel carteggio michelangiolesco. La fuga da Firenze e i dissapori con i fratelli riducono di molto la corrispondenza con la città d'origine. Fino al 1540, quando s'instaura un frequente scambio epistolare con il nipote Leonardo, all'epoca ventunenne, le notizie sulla vita di Michelangelo sono piuttosto frammentarie.

Contemporaneamente al carteggio con il nipote, s'inaugura una fitta corrispondenza con l'amico Luigi del Riccio, fiorentino espatriato che lavora al banco Ulivieri Strozzi e cura l'amministrazione di Michelangelo dopo la morte di Bartolomeo Angelini. Tuttavia anche questo carteggio è piuttosto deludente quanto a notizie biografiche, legato com'è a questioni amministrative e allo scambio di componimenti poetici in morte di Cecchino Bracci, il giovane nipote del Riccio. Scarse sono le lettere superstiti con Vittoria Colonna, inesistenti quelle con Donato Giannotti e Tommaso de' Cavalieri, che avrebbero sicuramente avuto per noi interesse maggiore.

Per gli anni successivi, fino alla metà del secolo, è sempre il carteggio con il nipote Leonardo quello più costante ed esauriente e che presenta improvvisi scatti d'umore; momenti d'ira e di tenerezza.

Tuttavia, le grandi assenti sono le opere d'arte. Appena pochissimi accenni ai lavori alla Cappella Sistina e a quella Paolina; niente sulla sistemazione del Campidoglio; pochissimo sulle altre committenze farnesiane; e poco su quelle del nuovo pontefice Giulio III.

A Firenze, l'odiato Alessandro de' Medici viene ucciso nel 1537, ma il nuovo duca, il diciottenne Cosimo, mantiene uno Stato oppressivo e perseguita i fuoriusciti e i repubblicani. Le opere lasciate incompiute a Firenze giacciono abbandonate, né sembra che Michelangelo abbia intenzione di rimettervi mano. Frattanto, in coincidenza con il più deciso momento antimediceo, per desiderio del Duca Cosimo si compiono senza esito i primi timidi tentativi per riannodare i rapporti con Michelangelo. Nel marzo del 1544 egli declina l'offerta di eseguire un ritratto del duca, adducendo motivi di salute in parte validi perché nel 1544 e nel 1546 l'artista s'ammala gravemente ed è preda di un profondo stato depressivo. Finalmente, dopo un'estenuante serie di progetti e contratti, ha fine la «tragedia» della tomba di Giulio II, che è forse il più lacerante dei fallimenti artistici di Michelangelo. Nel 1546, alla morte di Giuliano da Sangallo, il pontefice lo chiama alla direzione della Fabbrica di San Pietro.

Sono anche questi gli anni in cui gli amici incominciano a mancare: muore Cecchino Bracci, muore Luigi del Riccio, muore Vittoria Colonna, muore Sebastiano del Piombo; muore il fratello Giansimone; muore Paolo III; poco dopo essere salito al soglio col nome di Marcello II, muore l'amico cardinale Cervini; Donato Giannotti emigra; il cardinale Pole si trasferisce in Inghilterra. Il senso d'isolamento di Michelangelo si fa sempre più forte e opprimente.

L'artista è coinvolto quasi ossessivamente in una austera meditazione sulla morte. Gli affreschi della Cappella Paolina, la *Conversione di san Paolo* e il *Martirio di san Pietro*, chiudono alla fine degli anni quaranta la sua attività di pittore e frescante con una terribile visione della solitudine dell'uomo. Più o meno nello stesso periodo inizia a lavorare alla *Pietà Bandini* che ha intenzione di collocare sulla propria tomba. Nella dolente figura di Nicodemo scolpisce il suo autoritratto, quasi si sentisse partecipe e testimone della sua propria morte.

13. *Febo di Poggio in Firenze a Michelangelo in Roma –*
 14 gennaio 1535

Magnifico messer Michelangelo da padre honorando, hieri tornai da Pisa, che io ero andato fin là per vedere mio padre, e, subito fui giunto, da quello vostro amicho che sta inel banco mi fu dato una vostra, la quale ho vista chon grandissimo piacer per avere inteso di vostro bene stare. Il simile, per lo Dio gratia, al presente è di me. A presso ò inteso quanto dite circha dello essermi io choruciato chon esso voi, per tenermi io in luogo di padre: e poi, i portamenti vostri non sono stati di ta' sorta verso di me, che io avessi a far tal chosa. E pensate che quella sera voi partiste la mattina, io non mi potei mai spichare da messer Vincentio, che aveo grandissimo desiderio di parlarvi: e la mattina venni a chasa, e voi eri di già partito, che ebbi di spiacere grande vi partissi senza io vi vedessi.

Io mi trovo qui in Firenze, e quando vi partisti mi dicesti che, se io aveo bixognio di niente, lo domandassi a quel vostro amicho; perché messer Santi non si trova qua, mi trovo bixognioso di denari, sì per vestirmi e sì per andare fino al Monte a vedere chombatere coloro, che là si trova messer Santi. Pertanto io andai a trovare quel dal banco, e mi disse no havea da voi chomissione alchuna, ma che c'era uno che partiva e che avrebbe risposta fra 5 dì e che, se voi li davi chomissione, ch'e' non manchere'. Sì che vi prego vogliate esser chontento di provedermi e aiutarmi di quel tanto che pare a voi. E non manchate di rispondere.

Non vi dirò altro, se non che quanto più so e posso a voi mi rachomando, Iddio pregando di mal vi guardi.

Da Firenze, il giorno 14 di gennaio 1534.

Per vostro da figliolo, Febo di Poggio.

La lettera è datata all'uso fiorentino 1534 anziché 1535. La consuetudine di numerare gli anni *ab incarantione Christi* comporta, per tutta la corrispondenza spedita da Firenze dal primo gennaio al 25 marzo di ogni anno, uno sfasamento indietro 1° alla numerazione tradizionale.

Questa è l'unica lettera che s'è conservata tra quelle inviate da Fe-

bo di Poggio a Michelangelo. È singolare, e forse sintomatico del rapporto intercorso tra i due che il foglio, il primo – come si evince dal contesto – dalla fuga da Firenze, sia soprattutto una spudorata richiesta di denaro, per acquistare abiti. Il gioco intellettuale che con Tommaso era riuscito perfettamente, è assente nel carteggio con Febo. Per contrasto, il tono delle rime di Michelangelo dedicate a Febo, è sempre di tono classico, austero. Alla lontananza dal giovane, o forse alla sua morte, è riferito il sonetto n. 99:

Ben mi dove' con sì felice sorte,
 mentre che Febo il poggio tutto ardea,
 levar datterra, allor quand'io potea,
 con le suo penne, e far dolce la morte.
 Or m'è sparito; e se 'l fuggir men forte
 de' giorn lieti invan mi promettea
 ragione è ben c'all'alma ingrata e rea
 pietà le mani e 'l ciel chiugga le porte.
 Le penne mi furn'ale e 'l poggio scale,
 Febo lucerna a' pie'; né m'era allora
 men salute il morir che meraviglia.
 Morendo or senza, al ciel l'alma non sale,
 né di lor memoria il cor ristora;
 ché tardi e doppio il danno, chi consiglia?

Febo è, con ogni probabilità, anche l'ispiratore di quattro tra i sonetti più significativi di Michelangelo (*Rime*, nn. 101-104), tutti giocati sull'alternanza giorno-notte, luce-buio, che rimandano ad altri opposti, serenità-malinconia, giovinezza-vecchiaia (anche il nome del Cavaliere è stato suggerito quale destinatario dei componimenti). In realtà l'interlocutore è quasi assente – compare nell'ultimo verso dell'ultimo sonetto, con un impersonale «voi» – così che non appaiono giustificati i tentativi di attribuirli ad alcun corrispondente specifico. I nn. 102 e 104, anche per queste caratteristiche introspettive, sono forse tra le vette dell'arte poetica dell'artista. Qui il tema neoplatonico dell'oscurità notturna e quello michelangiotesco della solitudine trovano efficacissima sintesi.

O notte, o dolce tempo, benché nero,
con pace ogn'opra sempr' al fin assalta;
ben vede e ben intende chi t'esalta,
e chi t'onor' ha l'intelletto intero.
Tu mozzi e tronchi ogni stanco pensiero
che l'umid' ombra e ogni quiet' appalta,
e dall'infima parte alla più alta
in sogno spesso porti, ov'ire spero.
O ombra del morir, per cui si ferma
ogni miseria all'alma, al cor nemica,
ultimo delli afflitti e buon rimedio;
tu rendi sana nostra carn'inferma,
rasciugghi i pianti e posi ogni fatica,
e furi a chi ben vive ogn'ira e tedio.

Colui che fece, e non di cosa alcuna,
il tempo che non era anzi a nessuno,
ne fé d'un due e diè 'l alto all'uno,
all'altro assai più presso diè la luna.
Onde 'l caso, la sorte e la fortuna
in un momento nacquer di ciascuno;
e a me consegnaro il tempo bruno,
come a simil nel parto e nella cuna.
E come quel che contrafà se stesso,
quando è ben notte, più buio esser suole,
ond'io di far ben mal m'affliggo e lagno.
Pur mi consola assai l'esser concesso
far giorno chiar mia oscura notte al sole
che a voi fu dato a nascer per compagno.

*14. Iacopo Meleghino in Roma a Michelangelo in Roma –
10 agosto 1537?*

Magnifico messer Michelangelo honorando, Nostro Signore è venuto a fare cantare una messa in la sua capelletta di Palazzo, perché hoggi è la festa di Santo Lorenzo, che è titolo della detta capella, et hoggi starà qui in Palazzo per stuffarsi domatina per il fresco. Poi la sera se ne ritornerà a Santo Marco. Hor, perché Sua Santità se trova qui sola et no ha chi la intertenga, desideraria, quando non vi fusse di scommodo alcuno, ragionare con voi, et se vi fusse piacere vederia volentieri la pittura della capella. Sua Santità me ha imposta che vi scriva la presente polliza; prego Vostra Signoria che per il presente mio servitore me facciate intendere quello che potete fare, et potendo venire, a che hora serete qua. Et sempre di core me vi raccomando.

Servitore Iacopo Meleghino.

Iacopo Meleghino era segretario di Paolo III Farnese, e coltivava la passione dell'architettura. Tra i suoi incarichi era quello di tenere la gestione delle spese relative alle decorazioni pittoriche del Vaticano. Anche se è l'unico documento rimasto dei rapporti con Michelangelo, è certo che questi fossero frequenti. È una delle pochissime lettere in cui si accenna al *Giudizio Universale*, di cui Paolo III voleva discutere il progetto. Il «Palazzo» a cui per primo si fa riferimento è la Cancelleria, che inglobava la basilica di San Lorenzo in Damaso. «Santo Marco» è invece l'attuale Palazzo Venezia. D'estate il clima del Vaticano era piuttosto insalubre e il pontefice preferiva cercare fresco altrove. Francisco de Hollanda riferisce un commento di Michelangelo su Paolo III che vale la pena di riportare e che potrebbe fungere da risposta alla lettera del Meleghino:

talora persino sua santità mi dà noia e fastidio quando mi parla e così spesso mi domanda perché non vado a trovarlo. Alle volte credo di servirlo meglio non rispondendo alla sua chiamata per cose da poco, mentre desidero, rimanendo a casa, prestargli assai di più l'opera mia; e gli dico allora che lo servo meglio, come si addice a Michelangelo, anziché stando tutto il giorno in piedi davanti a lui, come tanti altri (de Hollanda, p. 27).

*15. Michelangelo in Roma a Pietro Aretino in Venezia –
20 novembre 1537.*

Al divino Aretino.

Magnifico messer Pietro Aretino, mio signore e fratello, io, nel ricevere de la vostra lettera, ho havuto allegrezza e dolore insieme. Sommi molto rallegtrato per venire da voi, che sete unico di virtù al mondo, et anche mi sono assai doluto, però che, havendo compito gran parte dell'istoria, non posso mettere in opra la vostra imaginatione, la quale è sì fatta, che se il dì del giudicio fusse stato, et voi l'haveste veduto in presentia, le parole vostre non lo figurerebbero meglio. Hor, per rispondere a lo scrivere di me, dicovi, che non solo l'ho caro, ma vi supplico a farlo, da che i re e gli imperadori hanno per somma gratia che la vostra penna gli nomini. In questo mezzo, se io ho cosa alcuna che vi sia a grado, ve la offerisco con tutto il cuore. E per ultimo, il vostro non voler capitare a Roma non rompa, per conto del vedere la pittura che io faccio, la sua deliberatione, perché sarebbe pur troppo. E mi vi raccomando.

Di Roma, il xx di novembre MDXXXVII.

Michelagnolo Buonaruoti.

Per diversi anni Pietro Aretino scrive a Michelangelo per ottenere in dono almeno un disegno dell'artista. In una lettera del 16 settembre 1537 (CM, IV, p. 82), a cui questa risponde, vorrebbe suggerire persino l'impianto dell'affresco. Il tono di Michelangelo è assai garbato, anche se la risposta negativa: annuncia che avendo «compito gran parte dell'istoria» non può seguire i consigli del letterato. Ironica e sottilissima appare la chiusa della lettera, circa un'eventuale visita a Roma dell'Aretino. Il carteggio continua e, il 20 gennaio successivo, in una seconda lettera (CM, IV, p. 90) arriva frettolosa, la richiesta di un dono: «un pezzo di quei cartoni che solete donare fino al fuoco, acciò che io in vita me lo goda et in morte lo porti con esso meco nel sepolcro?». Michelangelo si guarda dal rispondere. Passano anni, e nell'aprile del 1544, l'Aretino insiste:

Ma perché, o Signore, non remunerate voi la cotanta divotion di me, che inchino la celeste qualità di voi, con una reliquia di quelle carte che vi son meno care? Certo che apprezzerei due segni di carbone in un foglio, più che quante coppe e catene mi presentò mai questo principe e quello (CM, IV, p. 181).

Trascorre un altro anno e, nell'aprile del 1545, arriva una nuova lettera. Questa volta, nella richiesta, v'è una punta di risentimento:

La libertà dei nostri arbitrii desidera il più delle volte cose impertinenti alla sua condizione [...]. Con ciò sia che non è lecito che voi, possessore de le infinite gratie di che vi è suto sì liberale la cortesia del cielo, ne siate avaro del tutto a la divotione che in loro dimostrano le genti del mondo (CM, IV, p. 208).

Tuttavia Michelangelo non risponderà neppure questa volta, suscitando finalmente le ire del letterato.

16. *Michelangelo in Roma a Luigi del Riccio in Roma – novembre 1538 - maggio 1539?*

Questo mandai più tempo fa a Firenze. Ora, perché l'ò rifatto più al proposito ve lo mando, acciò che, piacendovi, lo diate al foco, cioè a quello che m'arde. Ancora vorrei un'altra grattia davvoi, e questa è che mi cavassi d'una certa ambiguità in che io son rimasto stanotte, che, salutando l'idolo nostro in sogno, mi parve che ridendo mi minacciassi; e io, non sappiendo a qual delle due cosa m'abbia attendere, vi prego lo intendiate dallui, e domenica, riveggiandoci, me ne ragguagliate.

Vostro conninfiniti obbrighi e sempre. Se vi piace, fatelo scriver bene e datelo a quelle corde che legan gl'uomini senza discrezione. E rachomandatemi a messer Donato.

La lettera accompagna il doppio madrigale (*Rime*, n. 147) «Deh dimmi, Amor se l'alma di costei» e «Io dico che fra voi, potenti dei», dedicato a «quello che m'arde», ovvero Tommaso de Cavalieri, e musicato poi da Giacomo Arcadelt. Luigi del Riccio e Michelangelo conversano di belle lettere e si raccontano delle apparizioni notturne (in sogno) del giovane Cecchino Bracci, nipote del Riccio. Il «Donato» a cui si fa riferimento è Donato Giannotti, che in quegli anni formava con i due corrispondenti un sodalizio molto stretto. Sono questi i tempi della più assidua frequentazione col gruppo antimediceo che faceva capo al cardinale Ridolfi, per cui Michelangelo eseguì il *Bruoto* (Firenze, Bargello), ritratto idealizzato del tirannicida Lorenzino, uccisore del duca Alessandro. La frase sibillina, «le corde che legan gl'homini», accenna invece probabilmente all'Arcadelt. I versi dei madrigali erano scritti nella prima metà del foglio, poi spiccata. Nel margine superiore ancora si individuano piccoli tratti a penna. La lettera venne probabilmente tagliata dal del Riccio che copiò il doppio madrigale che ci è pervenuto soltanto grazie alla sua trascrizione.

– Deh dimmi, Amor se l'alma di costei
fusse pietosa com'ha bell'il volto,
s'alcun saria sì stolto

ch'a sé non si toglieSSI e dessi a lei?
E io, che più potrei
servirla, amarla, se mi fuss'amica,
che, sendomi nemica,
l'amo più c'allor far non doverrei?

– Io dico che fra voi, potenti dei
convien c'ogni riverso si sopporti.
Poi che sarete morti,
di mille 'ngiurie e torti,
amando te com'or di lei tu ardi,
far ne potrai giustamente vendetta.
Ahimé, lasso chi pur tropp'aspetta
ch'i' gionga a' suoi conforti tanto tardi!
Ancor, se ben riguardi,
un generoso, alter e nobil core
perdon' e porta a chi l'offend'amore.

*17. Michelangelo in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze –
avanti il 25 agosto 1541*

Lionardo, tu mi scrivi che vuoi venire a Roma questo sectembre col Guicciardino. Io ti dico che e' non è tempo ancora, perché non sarebbe altro che achrescermi noia, oltra gli affanni che io ò. Qesto dico ancora per Michele, perché sono tanto ochupato che io non ò tempo da badare a voi, e ogni altra pichola cosa m'è grandissimo fastidio: non ch'altro, pure a scriver questa. Bisognia indugiare a questa quaresima, che io manderò per te e manderoci danari che tu ti mecta a ordine, che tu non venga qua com'una bestia. Io scrissi ancora a Michele e consiglia'lo che anche lui indugiassi a questa quaresima per poterlo intratenere, perché sarò libero; ma forse gli à qualche faccenda arRoma che gli bisogna esserci questo sectembre. Io non lo so, ma quando questo non sia, di nuovo lo consiglio non venga prima che questa quaresima, perché questo sectembre non arò tempo, non ch'altro, da parlàgli, e massimo che Urbino che sta meco va questo sectembre a Urbino e lasciami qui solo in tanta noia. Non mi mancherebbe altro che avervi a far la cucina! Leggi questa lectera a Michele e pregalo che indugi a questa quaresima, com'è decto.

Inpara a scrivere, ché mi pare che tu peggiori tucta via.

Michelagnuolo in Roma.

In questi anni Leonardo comincia ad apparire come corrispondente dello zio. Qui propone un suo arrivo a Roma, in compagnia di Michele Guicciardini, marito di Francesca, altra nipote di Michelangelo. L'artista sventa la visita, che gli si presenta come un incomodo. In effetti sta terminando l'affresco della Sistina – verrà inaugurato nell'ottobre successivo – e non vuole avere ospiti in casa: «Non mi mancherebbe altro che avervi a far la cucina!» si lamenta. Come spesso accade nelle lettere, la chiusa è fulminante. Il nipote dovrà abituarsi presto a simili brucianti rimproveri.

18. Michelangelo in Roma a Paolo III in Roma – 20 luglio 1542

Havendo messer Michelangelo Buonarroti tolto a ffare più fà la sepoltura di papa Iulio in Santo Pietro in Vincola con cierti patti et conventioni, come per uno contratto rogato per messer Bartolomeo Cappello sopto dì 18 di aprile 1532 appare, et essendo dopoi ricierco et astretto dalla Santità di Nostro Signore papa Paulo terzo di lavorare e dipignere la sua nova cappella, non possendo attendere al fornire della sepoltura et a quella, per mezo di Sua Santità di nuovo riconvenne con lo illustrissimo signor duca di Urbino, al quale è rimasta a cura la prefata sepultura, come per una sua lettera de' dì 6 di marzo 1542 si vede, che di sei statue che vanno in detta sepultura [segue cancellato: oltre a quella di papa Iulio a diacere, che vi è messa] detto messer Michelagnolo ne potessi alloghare tre a buono et lodato maestro, il quale le fornissi et ponessi in detta opera, et le altre tre, fra le quali fossi il Moises, le havessi a fornire di sua mano, et così fossi tenuto fare fornire il quadro, cioè il resto dell'ornamento di detta sepultura secondo il principio fatto. Onde, per dare executione a detto acchordo, il prefato messer Michelagnolo alloggiò a fornire le dette tre statue, qualli erono molto innanzi, cioè una Nostra Donna con il putto im braccio ritta et un Profeta et una Sibilla a sedere, a Raffaello da Mon' telup'o, fiorentino, approvato fra e' migliori maestri di questi tempi, per scudi quattro cento, come per la scripta fra loro appare, et il resto del quadro et ornamento della sepultura, exciepto l'ultimo frontispitio, alsì alloggiò a maestro Giovanni de' Marchesi et a Francesco da Urbino, scarpellini et intagliatori di pietre, per scudi septe cento, come per obrighi fra loro appare. Restavagli a fornire le tre statue di sua mano, cioè un Moises et dua Prigioni, le qual tre statue sono quasi fornite. Ma perché li detti dua Prigioni furono fatti quando l'opera si era disegnata che fossi molto maggiore, dove andavano assai più statue, la quale poi nel sopra detto contratto fu risecata et ristretta, per il che non convengono in questo disegno, né a modo alcuno ci possono stare bene, però detto messer Michelagnolo, per non mancare a l'honore suo, dette cominciamento a dua altre statue, che vanno dalle bande del Moises, cioè la Vita contemplativa et la activa, le quali sono assai bene avan-

ti, di sorta che con facilità si possono da altri maestri fornire. Et essendo di nuovo detto messer Michelagnolo ricierco et sollecitato da la deta Santità di Nostro Signore papa Paulo terzo a lavorare et fornire la sua cappella, come di sopra è detto, la quale opera è grande et ricerca la persona tutta intera et disbrighata da altre cure, essendo detto messer Michelagnolo vechio e desiderando servire Sua Santità con ogni suo potere, essendone alsi da quella astretto et forzato, né possendo farlo se prima non si libera in tutta da questa opera di papa Iulio, la quale lo tiene perplesso della mente et del corpo, suprica Sua Santità, poi che è resoluta che lui lavori per lei, che operi con lo illustrissimo signor duca di Urbino che lo liberi in tutto da detta sepultura, cassandoli et anulandoli ogni obrighatione fra loro, come li sopto scripti onesti patti. In prima detto messer Michelagnolo vuole licentia di passare alloghare le altre dua statue che restano a finire al detto Raffaello da Montelupo o a qualsivoglia altri, a piacimento di Sua Excellentia, per prezo honesto et che si troverrà, che pensa sarà scudi 200 incirca, et il Moises vuol dare finito da lui, et di più vuole dipositare tutta la somma de' danari che andranno in fornire del tutto la detta opera, ancora che li sia scommodo et che in la detta opera habbia messo in grosso, cioè il resto di quello che non havesi pagato a Raffaello da Montelupo per fornire le 3 statue alloghatoli come sopra, che sono circa scudi 300, et il resto di quello non havesi pagato della fattura del quadro et ornamento, che sono circa scudi 500, et li scudi 200, o quello bisognerà, per fornire le dua statue ultime, e di più scudi cento che andranno in fornire l'ultimo frontispittio dell'ornamento di detta sepultura: che in tutto sono scudi 1100 in 1200, o quello bisognerà, quali dipositerà in Roma, in sur uno banco idoneo, a nome del pregato illustrissimo signor Duca, suo et del' opera, com patti espressi che abbino a servire per fornire detta opera et non altro, né si passino per altra causa toccare o rimuovere. Et oltre a questo è contento, per quanto si potrà, havere cura a detta opera di statue et ornamento, che sia fornita con quella diligientia che si ricierca. Et a questo modo Sua Excellentia sarà sicura che l'opera si fornirà et saprà dove sono i danari per tale effetto, et potrà per sua ministra farla di continuo sollecitare et condurre a perfectione: il che à a desiderare, essendo messer Michelagnolo molto vechio et

occupato in opera da tenerlo tanto che a fatica arà tempo a fornirla, nonché a fare altro; et messer Michelagnolo resterà in tutto libero et potrà servire et sadisfare al desiderio di Sua Santità, la quale suprica che ne facci scrivere a Sua Excellentia che ne dia qui ordine idoneo et ne mandi procura suficiente per liberarlo da ogni contratto et obrighatione che fossi fra loro.

[*Sul verso:*]

† 1542. Copia d'una scripta data messer Michelagnolo Buonarroti a messer Pier Giovanni, guardaroba di Nostro Signore, addi 20 di luglio 1542.

Terminata la fatica del Giudizio Universale, Paolo III commissiona a Michelangelo le pitture della Cappella Paolina: la *Conversione di san Paolo* e il *Martirio di san Pietro*. Tuttavia Michelangelo ha da poco tempo ridefinito i termini del suo contratto con il duca di Urbino, Guidubaldo II della Rovere, erede di Giulio II, riguardo alla sepoltura del pontefice. Si trova quindi compresso tra la commissione papale e il rispetto del contratto della sepoltura. Come già era accaduto in precedenza, durante l'esecuzione del *Giudizio*, spera che il pontefice taciti le richieste del Della Rovere, sicuramente spazientito dall'ennesima variazione degli accordi sottoscritti. La lettera, compresa l'annotazione sul verso, è di mano di Luigi del Riccio e, con ogni probabilità, essendo la proposta di revisione di un contratto, da lui preparata con il consenso di Michelangelo, è l'evoluzione finale della lunghissima vicenda della sepoltura di Giulio II. In effetti, sebbene il contratto con il duca di Urbino prevedesse la presenza nella tomba di tre statue di mano di Michelangelo (il *Mosè* e i due *Prigioni*), la soluzione finale del monumento rispecchia la proposta di Michelangelo al pontefice. E questo anche il primo documento in cui si fa riferimento alla figura giacente di Giulio II. L'accenno è però cancellato dal Luigi del Riccio. La statua del pontefice, che un recente studio ha ragionevolmente ricondotto all'autografia michelangiolesca, non era mai apparsa nei precedenti contratti ed è difficile giustificare la presenza (sia pure poi cancellata) in questa supplica. È probabile che Luigi del Riccio, prevedendo difficoltà da parte del du-

ca di Urbino - Michelangelo proponeva pur sempre di ridurre da tre a una soltanto le statue eseguite completamente di sua mano - abbia deciso di non nominare la statua di Giulio II e, eventualmente, di farla entrare nella trattativa in un secondo momento, a parziale indennizzo dei mutamenti proposti. Quali che siano le ragioni della cancellatura, le cose dovettero andare poi nel modo ipotizzato: le statue del monumento divennero sette con l'inserimento della figura di Giulio II, e i Prigioni furono sostituiti dalle due figure della *Vita attiva* e *Vita contemplativa*, iniziate da Michelangelo e completate da Raffaele da Montelupo. Il monumento venne terminato nel 1545, mentre Michelangelo lavorava alla *Cappella Paolina*.

19. Michelangelo in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze – 29 marzo 1544.

Lionardo, intendo per la tua come i marmi sono stati stimati cento sectanta scudi, e quello che s'à a fare de' danari quando vi sieno pagati. A me pare, quando paia a' mia frategli, che e' si mectino per te in su 'n una boctega, dove pare alloro, e che tu ne tiri il fructo che è onesto, e che senza licenzia loro tu non ne possa disporre altrimenti. Ancora mi pare che la stanza dove sono decti marmi, che voi cerchiate di venderla, e e' danari che n'arete, con la medesima conditione porgli dove quegli de' marmi; dipoi potrò agiugniervi altri danari, secondo che ti porterai: che mi par che ancora non abbi imparato a scrivere.

A messer Giovan Francesco ò risposto, circa la testa del Duca, che io non vi posso actendere, come è vero che io non posso per le noie che ò, ma più per la vechiezza, perché non veggio lume.

Del comperare il podere di Luighi Gherardi, di che mi fai scrivere, a me non pare d'avere altro a Firenze che quello che io v'ò, perché l'avervi assai non è altro ch'avervi assai noie, e massimo non possendo io servire; però mi pare da comperare qualche cosa altrove, che io ancora ne potessi cavar fructo in mia vechiezza, perché quello che m'ha dato il Papa mi potrebbe esser tolto, non servendo; e già dua volte l'ò avuto a difendere. Sì che rispondi di decto podere al Prete che me ne scrive. Altro non ò che dirti. Actendi a far bene.

Michelagniole in Roma.

Il foglio, che affronta soprattutto questioni familiari, nel secondo capoverso presenta, per la prima volta all'interno del carteggio michelangiolesco, il nome del Duca di Firenze. Probabilmente istigato dallo stesso Cosimo, Giovan Francesco Fattucci, aveva richiesto a Michelangelo un ritratto del duca. In una lettera andata persa l'artista aveva rifiutato la commissione e anche in questa, familiare, ribadisce il rifiuto adducendo questioni di salute «perché non veggio lume». Scusa validissima, coincidendo con uno dei periodi più travagliati della pur solida fibra dell'artista, ma poco credibile considerando che in quegli anni lavorava alla Cappella Paolina. Cosimo

(1519-1574) era salito nel 1537 al governo di Firenze, come successore del Duca Alessandro, votato dal Consiglio dei 48 su suggerimento, tra gli altri, di Francesco Guicciardini. Il suo primo atto significativo era stato, nell'agosto successivo, l'esecuzione capitale dei suoi nemici repubblicani, vinti nello scontro di Montemurlo. Tra questi vi erano amici di Michelangelo, alcune personalità che avevano retto la Repubblica fiorentina del 1530. Proprio pochi mesi dopo quell'evento, nel 1538, su suggerimento di Donato Giannotti, Michelangelo aveva scolpito il *Bruto*, palese richiamo alla figura del tirannicida, per il cardinale Ridolfi, uno dei più strenui antimedicei in esilio a Roma. Dunque la richiesta di Cosimo, seppure giunta sette anni dopo quei fatti, indipendentemente da tutti i problemi fisici di Michelangelo, non poteva essere accolta. Nei primi anni quaranta il nuovo Duca di Firenze, consolidato il potere, sembra travolto da un fortissimo desiderio di replicare la sua immagine. Si fa ritrarre dal Bronzino, dal Bandinelli, da Benvenuto Cellini, sempre in armatura, con piglio cesareo e volitivo. Nel 1543 Cosimo ottiene un successo politico estremamente significativo: la restituzione delle fortezze in mano agli spagnoli, tra cui, in Firenze, quella da Basso. Conferma così l'autorità del potere non soltanto con le gesta, ma anche con la raffigurazione. Un suo ritratto, eseguito da Michelangelo, avrebbe rappresentato il culmine di quell'ambizioso progetto iconografico. Ciò non avvenne, probabilmente perché Michelangelo era perfettamente cosciente del significato politico che avrebbe avuto quell'opera, così come era altrettanto cosciente del significato politico del suo rifiuto. Sempre nell'ambito di questa *renovatio*, e come dimostrazione di stima per Michelangelo da parte di Cosimo, deve intendersi il restauro del braccio sinistro del *David*, andato in pezzi durante i tumulti che portarono alla cacciata dei Medici nel 1527. I frammenti, abbandonati a terra, erano stati salvati dai giovani Giorgio Vasari e Francesco Salviati. Nel novembre del 1543 Cosimo ordinò che venissero ricollocati con perni di rame. Ricorda l'evento Pier Francesco Riccio: «El populo passa un pocho di tempo nel veder fabricare un ponte intorno al gigante David. Fassi per rannestargli il suo povero braccio: ma molti pensano che gli s'abbia a lavare il viso» (Gotti, I, p. 31). Tuttavia neppure questo gesto sembra riavvicinare Michelangelo. Il distacco

da Firenze non si attua soltanto rifiutando rapporti con il duca regnante, ma anche attraverso la dismissione di proprietà, cui si accenna proprio nella lettera. Non solo si vendono i marmi rimasti nello studio di via Mozza – segno che Michelangelo non aveva intenzione di tornare a lavorarli –, ma s'ipotizza anche un acquisto d'immobile fuori Firenze, per ottenerne una rendita. L'artista temeva di perdere i privilegi che Paolo III gli aveva concesso (il passo sul Po nei pressi di Piacenza) e cercava di prepararsi una vecchiaia quieta e serena, lontano da Firenze e forse anche da Roma.

20. *Michelangelo in Roma a Leonardo Buonarroti in Roma –
avanti l'11 luglio 1544*

Lionardo, io sono stato male: e tu, a stanza di ser Giovan Francesco, se' venuto a darmi la morte e a vedere s' i' lascio niente. Che non à' tanto del mio a Firenze che ti basti? Tu non puoi negar di non somigliar tuo padre, che a Firenze mi cacciò di casa mia. Sappi che io ò facto testamente in modo, che di quel ch' i' ò arRoma tu non v' ai più a pensare. Però vacti con Dio, e non m' arrivare inanzi, e non mi scriver ma' più, e fa' a modo del Prete.

Michelagnuolo.

Terminato il *Giudizio Universale*, Paolo III commissiona a Michelangelo la decorazione della Cappella Paolina. È un'opera sfortunata, segnata da infortuni e malattie. Ai primi di giugno, mentre vi lavora, l'artista si ammala e si trasferisce dall'amico Luigi del Riccio a Palazzo Strozzi Ulivieri. Lo stesso del Riccio ne scrive a Roberto Strozzi a Lione, il 23 giugno:

Messer Michelagnolo Buonarroti si trova malato grave, et ho fatto tanto che è venuto qui in casa, dov'è visitato da tutta Roma; et il Papa e Farnese ci mandano ogni dì. Harò caro che Vostra Signoria mi scriva un capitolo da mostrarli... (CM, v, p. 182).

Il del Riccio aveva poi informato anche Giovan Francesco Fattucci, prete di Santa Maria Novella, amico di Michelangelo, e questi Leonardo, il 2 luglio, invitandolo a far visita allo zio a Roma:

Charissimo Lionardo, io ò auto una da Luigi del Richio de' 5 di questo dello essere migliorato Michelagnolo. Io gli ò risposto et l'ò ringratiato della buona nuova et dello avere usata tanta charità et fatica di avere tenuto in casa uno malato di tanta inportanza che se fussi stato a casa sua, tanto discosto da' medici, non sarebbe stato curato né governato con tanta diligentia come è stato... Sì che vallo a trovare et fagli honore... (CI, II, p. 5).

Finalmente Leonardo si reca a Roma, ma giunge inaspettato, suscitando un'ira irrefrenabile nello zio che considera inopportuno un interessamento così premuroso. Ne deriva questo biglietto, il più forte che Michelangelo scrive al nipote, e che lascia supporre una lite senza soluzione. Il contrasto, apparentemente insanabile, durerà diversi mesi. Il del Riccio, con pazienza, riuscirà a riannodare i rapporti, pressato anche dalle preoccupate missive di Leonardo. Il «Prete» a cui si fa riferimento è forse il fratello di Michelangelo, che abbandonò la famiglia, o lo stesso Fattucci, che dovette anch'egli subire le ire dell'artista. Anche in questo caso la lettera termina con una chiusa terribile e minacciosa.

*21. Pietro Aretino in Venezia a Michelangelo in Roma –
novembre 1545*

Signor mio, nel rivedere lo schizzo intiero di tutto il vostro di del Giudicio, ho fornito di conoscere la illustre gratia di Raffaello ne la grata bellezza de la inventione. Intanto io, come battezzato, mi vergogno de la licentia, sì illecita a lo spirito, che havete preso ne lo isprimere i concetti u' si risolve il fine al quale aspira ogni senso de la veracissima credenza nostra. Adunque quel Michelagnolo stupendo in la fama, quel Michelagnolo notabile in la prudentia, quel Michelagnolo ammiranno nei costumi ha voluto ha voluto mostrare a le gente non meno impietà di irreligione che perfettion di pittura? È possibile che voi, che per essere divino non degnate il consortio degli Huomini, haviate ciò fatto nel maggior tempio di Dio? sopra il primo altare di Giesù? ne la più grande capella del mondo, dove i gran Cardini de la Chiesa, dove i Sacerdoti reverendi, dove il Vicario di Christo con cerimonie catholiche, con ordini sacri e con orationi divine confessano, contemplano et adorano il suo corpo, il suo sangue e la sua carne? Se non fusse cosa nefanda lo introdurre de la similiturdine, mi vanterei di bontade nel trattato de la Nanna, proponendo il savio mio avedimento a la indiscreta vostra coscienza, avengaché io in materia lasciva et impudica non pure uso parole avertite e costumate, ma favello con detti irreprensibili e casti; et voi nel soggetto di sì alta historia mostrate gli angeli e i santi, questi senza veruna terrena honestà, e quegli privi d'ogni celeste ornamento. Ecco, i Gentili ne lo iscolpire, non dico Diana vestita, ma nel formare Venere ignuda, le fanno ricoprire con la mano le parti che non si scoprono; et chi pure è christiano, per più l'arte che la fede, tiene per reale ispettacolo tanto il decoro non osservato nei martiri e ne le vergini, quanto il gesto rapito per i membri genitali, che anco serrarebbe gli occhi il postribolo, per non mirarlo. In un bagno delizioso, non in un choro supremo si conveniva far il vostro! Onde saria men vitio che voi non credeste, che, in tal modo credendo, iscemare la credenza in altrui. Ma sino a qui la eccellenza di sì temerarie maraviglia non ne rimane impunita, poiché il miracolo di loro istesse è la morte de la vostra laude. Sì che risuscitatele il no-

me col fare di fiamme di fuoco le vergogne dei dannati, et quelle dei beati di raggi di sole, o imitate la modestia fiorentina, la quale sotto alcune foglie auree sotterra quelle del suo bel colosso; et pure è posto in piazza publica et non in luogo sacro. Hor così ve lo perdono Iddio, come non ragiono ciò per isdegno ch'io habbi circa le cose desiderate; perché il sodisfare al quanto vi obligaste mandarmi doveva essere procurato da voi con ogni sollecitudine, da che in cotale atto acquetavate la invidia che vuole che non vi possin disporre se non Gherardi et Tomai. Ma se il thesoro lasciatovi da Giulio acciò si collocassero le sue reliquie nel vaso dei vostri intagli non è stato bastante a far che gli osserviate la promessa, che posso però isperar io? Benché non la ingratitudine, non l'avaritia di voi, pittor magno, ma la gratia et il merito del Pastor massimo è di ciò cagione; avengaché Iddio vuole che la eterna fama di lui viva in semplice fattura di deposito in l'essere di se stesso, et non in altiera machina di sepoltura in virtù del vostro stile. In questo mezzo il mancar voi del debito vi si attribuisce per furto. Ma con ciò sia che le nostre anime han più bisogno de lo affetto de la devotione che de la vivacità del disegno, ispiri Iddio la Santità di Paolo come ispirò la Beatitudine di Gregorio, il quale volse imprima disornar Roma de le superbe statue degli idoli che torre, bontà loro, la riverentia a l'humili imagini dei santi. In ultimo, se vi fuste consigliato, nel comporre e l'universo e l'Abisso e 'l Paradiso, con la gloria et la scienza de la lettera che di mio legge il secolo, ardisco dire che non pure la natura e ciascuna benigna influenza non si pentirieno del datovi intelletto si chiaro, che hoggi in virtù suprema favvi simulacro de la maraviglia, ma la providentia di chi regge il tutto terrebbe cura di opera cotale, sin che si servasse il proprio ordine in governar gli emisperi.

Di novembre, in Vinetia, MDLXV (*sic*).

Servitore l'Aretino.

Hor ch'io mi sono un poco isfogato la colera contro la crudeltà vostra usa a la mia divotione, et che mi pare havervi fatto vedere che, se voi siate divino, io non so' d'acqua, stracciate questa, che anch'io l'ho fatta in pezzi, et risolvetevi pur ch'io son tale che anco i Re et gli Imperadori rispondano a le mie lettere.

Il manoscritto presenta diverse varianti rispetto all'edizione a stampa nel *Quarto libro delle lettere* (Venezia 1550), ove la lettera è indirizzata non a Michelangelo ma ad Alessandro Corvino. La missiva vituperosa dell'Aretino conclude la corrispondenza tra i due in tono violentissimo e unisce l'astio personale per la vicenda dei disegni mai donati, alle obiezioni teatine per l'irreligiosità iconografica del *Giudizio Universale* che era stato inaugurato da poco. L'Aretino non aveva potuto vedere l'opera direttamente e quindi si regolava sulle opinioni correnti, o sui primi schizzi dei copisti. Lo stile è quello tipico delle lettere a stampa, con il chiarissimo intento letterario. Nella prima edizione pubblicata la variante principale è l'assenza del poscritto, autografo come l'intestazione.

22. *Cosimo I de' Medici in Firenze a Lorenzo Ridolfi in Roma –
12 gennaio 1546*

Messer Lorenzo mio carissimo, sarà della presente exhibitore Lionardo de Buonarroto nipote di Michelagnolo, quale inteso la malattia ch'esso Michelagnolo viene costi per vitarlo, et fare suo debito: et appresso perché tal malattia si ritrahe pernicioso, per trovarsi costi et vedere che le sua facultà non si ascondino, ma venghino in luce et se ne segna quel tanto sia ragionevole secondo la mente di Michelagnolo. Et perché Luigi del Riccio, agente dei vostri cognati è stato ed è molto familiare et interessato di detto Michelagnolo et secondo si tiene per certo ha maneggiato e maneggia suo mobile et ragionevolmente può avere notizia se altri ne maneggiano, et così di tutti gli altri affari e cose sue mi è parso accompagnare detto Lionardo, quale per le sue buone qualità molto amo con la presente mia significandovi per essa come mi farete piacere singulare a pigliare in questo caso la protectione sua et farli ogni favore e aiuto possibile non solamente col detto Luigi ma con qualunque altro accedessi per rinvenire et ridurre a luce. In caso che Dio facci altro di detto Michelagnolo, il mobile e facultà sue a detto Lionardo giustamente attinente ha seco non ne havendo altrimenti lui disposto; et di tanto quanto più posso vi prego accertandovi che reputerò fatto a me proprio ogni benefitio farete a detto Lionardo in questo ed in ogni altre sue occorrentie e, non mi achadendo altro, mi vi offro di Firenze alli XII di Gennaio MDXLV.

Vostro S. Cosimo de Medici.

Michelangelo è di nuovo ammalato gravemente, ospite ancora una volta di Luigi del Riccio. Come quest'ultimo scrive a Leonardo il 9 gennaio, la situazione era parsa, almeno per pochi giorni, gravissima anche se l'artista aveva subito recuperato le forze: «Michelagnolo [...] confessossi et comunicossi et ordinò il testamento, quale io scrissi, poi non lo ha rogato per notaro per essere tanto migliorato che non ci è più pericolo» (CI, II, p. 17). Per nulla rassicurato (ma la lettera giunse a Firenze dopo la sua partenza), anche in questa circostanza Leonardo si reca a Roma, dove giunge il 14 gennaio. Scrive allo zio Giansimone, rassicurandolo:

à Giovedì a mezo giorno arivai in Roma sano e di buona voglia, e subito mandai a intendere quello che era di Michelagnolo; e intesi chome si trovava in chasa Luigi del Riccio e chome era senza febre e che istava levatto per la chamera, che n'ebi grandissimo piacere. Dipoi, questa mattina se n'è andato a chasa sua e sta di buona voglia, e fra quattro giorni andrà fuori per tutto, che a Dio piaccia (CI, II, 19).

Reca con sé questo importantissimo biglietto di presentazione del Duca di Firenze. È il primo documento che testimonia i rapporti tra Leonardo e Cosimo e ribadisce l'interesse del Duca di Firenze per Michelangelo, nonostante questi avesse già rifiutato la commissione del ritratto.

Il biglietto tratta invece esclusivamente di questioni finanziarie. Il duca chiede notizie circa l'eventuale eredità di Michelangelo; lumi sull'identità di altri possibili procuratori, oltre al del Riccio. Non è avventato supporre che dietro l'interessamento di Cosimo vi siano questioni artistiche non irrilevanti e la possibilità di entrare in possesso di opere di Michelangelo, o di impedire che altri ne venisse in possesso.

*23. Michelangelo in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze –
6 febbraio 1546*

Lionardo, tu se' stato molto presto a darmi aviso delle possessione de' Corboli: io non credecti che tuffossi ancora a Firenze. Che à tu paura che io non mi penta, come forse se' stato qua' imburiasato? E io ti dico che voglio andare adagio, perché i danari gli ò guadagnati con quella fatica che non può sapere chi è nato calzato e vestito come tu.

Circa l'esser venuto arRoma con tanta furia, io non so se tu venissi così presto, quand'io fussi in miseria e che e' mi mancassi il pane: basta, che tuggicti via e' danari che tu non ài guadagnati. Tanta gelosia ài di non perdere questa redità! e dì che gli era l'obrigo tuo venirci per l'amore che mi porti: l'amore del tarlo! Se mi portassi amore, m'aresti scripto adesso: «Michelagnuolo, spendete i tre mila scudi costà per voi, perché voi ci avete dato tanto, che ci basta; noi abbiām più cara la vostra vita che la vostra roba». Voi siete vissuti del mio già quaranta anni, né mai ò avuto da voi, non ch'altro, una buona parola. Vero è che l'anno passato fusti tanto predicato e ripreso, che per la vergogna mi mandasti una soma di trebbiano: che non l'avessi anche mandata! Io non ti scrivo questo perch'io non voglia comperare; io voglio comperare per farmi una entrata per me, perché non posso più lavorare; ma voglio andare adagio, per no comperare qualche noia. Sì che non abbi frecta.

Michelagnuolo in Roma.

Quando costà ti fussi decto o chiesto niente da mia parte, se non vedi un verso di mia mano non credere a nessuno. È mille ducati o vero scudi che io t'ò mandati, se tu consideri che fine ànno le bocteghe, o per via di cactivi ministri o d'altro, tu comprerai più presto la possessione, perché è cosa più stabile. Pur consigiatevi insieme e fate quello che meglio vi pare.

Poco prima d'ammalarsi, Michelangelo aveva perso la rendita del passo del Po presso Piacenza che Paolo III gli aveva concesso. L'artista è preoccupato dell'assottigliarsi delle sue entrate e decide di acquistare, per 3000 scudi, immobili a Firenze, intestandoli al nipote e ai fratelli ma riservandosene l'usufrutto. Ne scrive più volte a Le-

onardo, ma tale è il suo stato di salute che è costretto a interrompere la stesura di alcune lettere che vengono terminate dal del Riccio. Erano dunque giustificate le preoccupazioni che spinsero il nipote ad andare a Roma con la lettera di presentazione di Cosimo. Anche questa seconda visita di Leonardo aveva suscitato malumori. Nella lettera Michelangelo si lagna perché, appena tornato a Firenze, Leonardo s'era subito informato della situazione catastale delle case dei Corboli e ne aveva dato notizia allo zio. Michelangelo interpreta tanta fretta come prova che il nipote temeva che egli potesse cambiare opinione e rinunciare alla donazione. Ne segue un amaro e rabbioso sfogo, che si esaurisce però in una desolata considerazione sul proprio stato. Nel poscritto, dopo aver consigliato l'acquisto di un immobile piuttosto che di un'attività commerciale, Michelangelo sembra aver dimenticato la sfuriata precedente e appare rassegnato a seguire la volontà dei parenti.

24. *Alfonso Tornabuoni in Firenze a Giovan Francesco Lottini in Firenze – 2 ottobre 1546*

Magnifico messer Gian Francesco, questa mattina non fini' di dirvi tutto, dicolo ora. Io domandai a S. Eccellenza una lettera per Michelagnolo divino scultore, che fossi di credenza, e pregalo che mi dessi authorità e commissione di prometterli gran cose per farlo tornar, sebben fossi il farlo de' 48 senatori, et poi che uffizio volesse. E perché io non vi dissi nulla, voi non lo sapevi; et hora che ve l'ò scritto, e che lo sapete, operate anche voi, e fate quel che in questo caso vi detta l'animo e rimorde la coscienza [...]

Di casa il 2 di ottobre 1546

Questa lettera di Alfonso Tornabuoni, vescovo di Borgo San Sepolcro e consigliere di Cosimo, è indirizzata a un altro segretario e consigliere dei più nascosti maneggi del Duca, (ebbe parte nell'uccisione di Lorenzino) e autore di un trattato *Avvedimenti civili*. Cosimo si stava adoperando con magnanimi perdoni e lusinghe al rientro in patria di artisti e letterati di prestigio che si erano trasferiti altrove. Nel 1543 aveva fatto ritorno Benedetto Varchi, subito acclamato Console dell'Accademia; nel 1544, sia pur brevemente, Benvenuto Cellini. Per Michelangelo si pensa a cariche pubbliche, raramente assegnate a un artista. Il Consiglio dei 48 (creato da Clemente VII con la riforma del 1532, che mutava l'ordinamento repubblicano in favore di Alessandro de' Medici) era l'organo principale del governo fiorentino – quello che attribuì il potere a Cosimo. Non sappiamo se mai Michelangelo ricevette una richiesta formale in tal senso. Certamente, in quegli anni, non avrebbe accettato.

25. *Michelangelo in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze – 22 ottobre 1547*

Lionardo, io ò charo che tu m'abbi avisato del bando, perché, se mi sono guardato insino a ora del parlare e praticare con fuoriusciti, mi guarderò molto più per l'avenire. Circa l'essere stato amalato in casa gli Strozzi, io non tengo d'essere stato in casa loro, ma in camera di messer Luigi del Riccio, il quale era molto mio amico, e poi che morì Bartolomeo Angelini non ò trovato uomo per far le mie faccende meglio di lui, né più fedelmente; e poi che morì, in decta casa non ò più praticato, come ne può far testimoniantia e tucta Roma e di che sorte sia la vita mia: perché sto sempre solo, vo poco actorno e non parlo a persona, emmassimo di Fiorentini, e s'io son salutato per la via, non posso fare ch'i' non risponda con buone parole, e passo via; e se io avessi notitia quali sono e' fuoriusciti, io non risponderei in modo nessuno. E chome ò decto, da qui inanzi mi guarderò molto bene, e massimo che io ò tanti altri pensieri, che io ò fatica di vivere.

Circa il far boctega, fate quello che a voi par di far bene, perché non è mia professione e no ne posso dar buon consiglio; solo vi dico questo, che se voi mandate male i danari che avete, che voi non siate più per rifarvi.

Michelagniolo in Roma.

Leonardo preannuncia allo zio il *Bando sopra quelli che avessero parlato a' banditi*, emesso da Cosimo e pubblicato poco dopo, il 27 novembre del 1547. Il bando minacciava pene severissime non solo per coloro che avvicinavano i fuoriusciti, ma anche per i loro parenti. Leonardo se ne preoccupa. Michelangelo rassicura il nipote circa la sua consuetudine con gli Strozzi e gli altri fuorusciti fiorentini a Roma. Tuttavia mente, minimizzando notevolmente i suoi rapporti con essi, del resto ben noti al nipote e anche a Cosimo. Ne sono prova i *Dialogi* di Donato Giannotti, altro fuoriuscito fiorentino, che riferisce lunghe passeggiate e colloqui tra Michelangelo, il Giannotti, Luigi del Riccio, Antonio Petreo, fiorentino vicino al cardinal Ridolfi e Francesco Priscianese, stampatore fiorentino trapiantato a Roma. Inoltre, al contrario di quanto afferma nella lettera, è proprio per

ringraziare Roberto Strozzi dell'ospitalità offerta durante la malattia nel luglio del 1544 e più oltre nel gennaio del 1546, che Michelangelo aveva donato i due *Prigioni* che si trovavano a Macel de' Corvi: «lo Schiavo morente e lo Schiavo ribelle» (Parigi, Louvre). Ben più rilevante smentita ai supposti tiepidi rapporti di Michelangelo con gli Strozzi è una lettera di Luigi del Riccio a Roberto Strozzi a Liono del 24 luglio 1544 relativa proprio al periodo in cui Michelangelo era ospite a palazzo:

Messer Michelagnolo si raccomanda a Vostra Signoria, et ha avuto un piacere di quanto gli avete scritto e présone gran conforto; sono più giorni che non ha febbre, pure è molto debole, e si va passeggiando per casa, e presto sarà di tutto libero. Dice che ha obbligo con Vostra Signoria, che la casa l'ha mantenuto vivo e vi prega a darli qualche nuova, ricordando al Re quanto gli mandò a dire per Scipione, e poi per Deo, corriere, che se rimetteva Firenze in libertà, che gli voleva fare una statua di bronzo a cavallo in sulla Piazza de' Signori, a sua spesa. Però in queso mentre, dice, abbia cura al suo Stato (Gaye, II, p. 296).

Il re di Francia, a quel tempo Francesco I, non fece guerra a Cosimo, anche se i francesi aiutarono i senesi nella guerra contro Firenze nel 1554, e così la promessa statua equestre in piazza della Signoria non fu mai realizzata. Fu ricordando questa vaga promessa che Caterina de' Medici, quando morì Enrico II, propose a Michelangelo una statua equestre del consorte? Michelangelo, ormai anziano – si era nel 1559 –, declinò l'offerta e passò la commissione a Daniele da Volterra. Dello spirito fortemente antimediceo di Michelangelo in questi anni è testimone la quartina, databile al 1545, che l'artista attribuì alla scultura della *Notte* (*Rime*, n. 247):

Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso,
mentre che 'l danno e la vergogna dura.
Non veder, non sentir m'è gran ventura;
però non mi destar, deh, parla basso.

Ove «danno» e «vergogna» sono sostantivi attribuiti alla situazione politica di Firenze. I versi sono riportati nei *Dialogi* del Giannotti, e sono seguiti da un commento rivelatore, per bocca di Antonio Petreo:

Bello, certamente, et molto a proposito de' tempi nostri, ne' quali non si potendo né vedere né sentire cosa la quale arrechi alcuna ragionevole dilettaione, ha gran ventura colui che è dell'uno e dell'altro sentimento privato (Giannotti, p. 45).

C'è da aggiungere che le paure di Leonardo e Michelangelo erano in parte giustificate. La politica estera fiorentina passava spesso attraverso la mano armata dei sicari. Il 26 febbraio dell'anno successivo, due sicari al soldo di Cosimo e agli ordini proprio del Lottini, avrebbero ucciso a Venezia Lorenzino de' Medici e lo zio Alessandro Soderini, colpevole di trovarsi a passeggiare con il nipote. Erano passati undici anni dall'assassino del Duca Alessandro e Cosimo non aveva dimenticato. Né questo fu l'unico atto sanguinario rivolto contro oppositori medicei. Quanto agli Strozzi, Piero, il principale esponente della famiglia, dopo la morte del padre Filippo, soggiornava spesso a Roma. Fu visto una volta, nel marzo del 1542, passeggiare senza scorta, e l'ambasciatore fiorentino Serristori, senza alcuno scrupolo morale, s'era rammaricato con Cosimo dell'occasione perduta: «Si poteva con una facilità e a man salva finire la guerra [...] e morto Piero Strozzi non ci sarebbe mai più memoria di fuoriusciti» (Spini, p. 208).

*26. Michelangelo in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze –
3 marzo 1548*

Lionardo, l'ultima tua lectera, per non la potere né sapere leggere, io la gictai in sul fuoco; però non te ne posso risponder niente. Io t'ò scripto più volte che, ogni volta che io ò una tua lectera, che e' mi vien la febbre innanzi che io impari alleggerla: però io ti dico che da qui inanzi tu non mi scriva più, e se tu ài da farmi intender niente, togli uno che sappi scrivere, che io ò il capo a altro che stare a spasmare intorno alle tua lectere. Messer Giovan Francesco mi scrive che tu vorresti venire arRoma per qualche dì: io me ne son maravigliato, perché avendo tu facto la compagnia, come m'ài scripto, che tu ti possa partire. Però abbi cura di non gictare via i danari che io v'ò mandati: e similmente ancora Gismondo ne debbe aver cura, perché chi non gli à guadagnati non gli conosce; e questo si vede per esperienza, che la maggior parte di quegli che nascono in ricchezza, la gictan via e muoion rovinati. Sì che apri gli ochi e pensa e conosci in che miserie e fatiche vivo io, sendo vechio come sono.

A questi dì un cictadin fiorentino m'è venuto a parlare d'una fanciulla de' Ginori, della quale mi dice che n'è stato parlato costà a te, e che la ti piace. Io non credo che e' sia vero, e anche non te ne so consigliare, perché non n'ò notitia; ma non mi piace già che tu togga per donna una, che se 'l padre avessi da dargli dota conveniente, non te la darebbe. Vorrei che chi ti vuol dar moglie, pensassi di darla acte, non alla roba tua. A me pare che gli abbi a venir da te il non cercar gran dota al tor moglie, e non da altri volertela dare perché la non à dota. Però tu ài solo a desiderar la sanità dell'anima e del corpo e la nobiltà del sangue e de' costumi, e che parenti el'à, che importa assai.

Altro non ò che dire. Rachomandami a messer Giovan Francesco.
Michelangiolo Buonarroti in Roma.

In questa lettera Michelangelo concentra le abituali lagnanze indirizzate al nipote: affanni nello sbrigare la corrispondenza e difficoltà nel comprendere la calligrafia di Leonardo. Seguono le solite raccomandazioni sulla cura che deve avere, nello spenderli, chi riceve soldi senza guadagnarli. Consigli che hanno la stessa semplicità

e evidenza di certi *Ricordi* del Guicciardini (che Michelangelo non poteva conoscere). Quanto agli ammonimenti sulla moglie da prendere, Leonardo poi, dopo lunga ricerca e fitta corrispondenza con lo zio, sposerà Cassandra Ridolfi nel maggio del 1553.

*27. Michelangelo in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze –
2 maggio 1548*

Lionardo, io ebbi il caratello delle pere, che furono octanta sei; manda'ne trenta tre al Papa: parv'gli belle e ebele molto care. Del caratello del cacio, la Dogana dice che quel vecturale è un tristo e che in Dogana non lo portò; in modo che, com'io posso sapere che e' sia ar-Roma, io gli farò quello che merita, non per conto del cacio, ma per insegnargli far poca stima degl'uomini.

Io sono stato a questi dì molto male per non poter orinare, perché ne son forte difectoso; pure, adesso sto meglio: io te lo scrivo, perché qualche cicalone non ti scriva mille bugie per farti saltare. Al Prete di' che no mi scriva più «a Michelagnio lo scultore», perché io non ci son conosciuto se non per Michelagnio lo Buonarroti, e che se un cictadino fiorentino vuol fare dipigniere una tavola da altare, che bisogna che e' truovi un dipintore: che io non fu' mai pittore né scultore, come chi ne fa bottega. Sempre me ne son guardato per l'onore di mio padre e de' mia frategli, ben io abbi servito tre papi, che è stato forza. Altro non achade; per l'ultima del passato arai inteso l'openion mia circa la donna.

Di questi versi ch'i' ò scritti del Prete, non «gniene dir niente, ch'i' vo' mostrar di non avere avuto la sua lectera.

Michelagnio lo Buonarroti in Roma.

A volte la corrispondenza con Leonardo assume toni più morbidi, quasi affettuosi. Abituali erano gli invii di cibo e vino da Firenze. Michelangelo era solito donarne agli amici (in questo caso, Paolo III). Il «Prete» è Giovan Antonio Fattucci, che aveva chiesto una tavola dipinta a Michelangelo. La risposta è significativa circa l'atteggiamento di Michelangelo sul ruolo dell'artista e quello delle committenze. Ancora una volta il Fattucci incassa un rifiuto, dopo quello del 1544, relativo al ritratto del duca. In effetti Michelangelo, dai tempi di Firenze, aveva praticamente smesso di lavorare su commissione, limitando la sua opera a fabbriche pontificie o a lavori autonomi che poi donava ad amici. Nella lettera cita soltanto tre pontefici rispetto ai quattro per cui, fino a quel momento, aveva effettivamente lavora-

to: Giulio II, Leone X, Clemente VII, Paolo III. Forse da novero voleva escludere deliberatamente Leone X, che gli commissionò la facciata di San Lorenzo – mai eseguita – ma che nelle fabbriche romane gli preferì sempre Raffaello.

*28. Michelangelo in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze –
23 marzo 1549*

Lionardo, io ti scrissi per l'ultima mia del mio male della pietra, il quale è cosa crudelissima, come sa chi l'ha provato. Dipoi, sendomi stato dato a bere una certa acqua, m'ha facto gictar tanta materia grossa e bianca per orina, con qualche pezzo della scorza della pietra, che io son molto megliorato; e abiano speranza che in breve tempo in n'abbi a restar libero, gratia di Dio e di qualche buona persona: e di quello che seguirà sarete avisati. Della limosina che ti scrissi non achade replicare: so che cercherai con diligentia.

Questo male m'ha facto pensare d'achonciare i casi mia dell'anima e del corpo più che io non arei facto, e ò facto un poco di bozza di testamento come a me pare, la quale per quest'altra, se potrò, ve la scriverò, e voi mi direte il parer vostro: ma vorrei bene che le lectere andassino per buona via. Altro non m'achade per ora.

A dì 23 di marzo 1549.

Michelagnuolo Buonarroti in Roma.

Verso la fine del decennio, Michelangelo trova quiete. Sta finalmente portando a termine gli affreschi della Paolina, e i tormenti alla vescica sembrano lentamente guarire, grazie all'aiuto di Realdo Colombo, archiatra pontificio. Tuttavia l'età avanzata (ha appena compiuto settantaquattro anni) e lo stato di salute lo inducono a redigere un nuovo testamento. Lo confida a Leonardo che, poco a poco, diviene, nonostante rimbrotti e sfuriate, il suo confidente più intimo.

III. 1549 - 1557

né mi rimane altro che una infinita miseria.

MICHELANGELO.

Alla metà del secolo, Michelangelo è carico d'impegni. Paolo III lo aveva posto a capo della Fabbrica di San Pietro e Giulio III conferma l'incarico, affidandogli anche la direzione di alcuni nuovi cantieri (la cappella del Monte in San Pietro in Montorio e il complesso di Villa Giulia fuori porta Flaminia).

Ed è in questi anni che prende corpo, orchestrata da Cosimo, la gran manovra strategica che avrebbe dovuto ricondurre Michelangelo a Firenze. Per nulla frustrato dai precedenti rifiuti, Cosimo continuava la sua politica di rinnovamento e di autocelebrazione. Incassato il rifiuto di Michelangelo, la brama di ritratti ufficiali, il duca l'aveva comunque saziata in un modo che probabilmente gli appariva inadeguato. Ma è soprattutto il progettato rinnovamento di Firenze ad imporre il ritorno di Michelangelo. La morte di Paolo III, è probabilmente l'evento che consente il fiorire di nuove fondate speranze e suscita nuovi tentativi.

Nella città toscana restano da risolvere i molti problemi delle fabbriche michelangiolesche. Alla fine degli anni quaranta le condizioni del cantiere di San Lorenzo sono penose. La biblioteca non ha il soffitto, né il pavimento. Il ricetto è privo della scala, e l'ultimo ordine della decorazione è rimasto incompiuto. Non migliore è la situazione della Sacrestia. Anche qui manca il pavimento, e soltanto due delle tre sepolture sono a buon punto. Mancano quasi tutte le figure allegoriche previste da Michelangelo (soltanto le *Ore del Giorno*

e i ritratti dei duchi erano stati completati). Per la sepoltura di testa, quella dei Magnifici, Michelangelo aveva eseguito soltanto la *Madonna Medici* ma nessuna struttura architettonica. Mancano anche gli affreschi sulle lunette che sovrastano le sepolture. In più, la facciata della basilica continua a rimanere desolatamente grezza.

Appare evidente la frustrazione del duca che si trova con la chiesa di famiglia in perenne cantiere, proprio mentre ha in animo di trasformare Palazzo Vecchio da sede della municipalità a palazzo di rappresentanza per le gesta della famiglia e incominciano i lavori a Palazzo Pitti, da poco acquistato. San Lorenzo gli appare come un orribile dente cariato, un visibile fallimento, un errore al quale è necessario porre rimedio.

Verso il 1548-1549 iniziano i lavori al soffitto e poi al pavimento della Laurenziana, ma è l'inserimento della scala del Ricetto, di cui non esistono disegni esecutivi, l'intervento più problematico e che sembrerebbe esigere la consulenza di Michelangelo. Il Tribolo, incaricato di riprendere i lavori, viene inviato a Roma, per incontrare il vecchio artista. Il colloquio non ha esito. O meglio, ha esito negativo. Michelangelo sembra non avere nessuna intenzione di tornare a interessarsi di quei cantieri.

Nell'estate del 1554 ha inizio il conflitto con francesi e senesi che si conclude, nell'aprile del 1555, con le truppe di Cosimo de' Medici che conquistano la repubblicana Siena, stabilendo un'egemonia fortissima sulla Toscana; egemonia che porterà poi Cosimo ad ottenere nel 1570 il titolo di Granduca di Toscana. È forse all'ombra di questo grande successo militare e politico, che il duca (ora di Firenze e Siena) decide di por mano, definitivamente e con grande dispiego di mezzi, al completamento dei cantieri di San Lorenzo, che dovevano celebrare la famiglia Medici.

Giorgio Vasari, nell'estate del 1554 torna a Firenze, dopo aver lavorato a lungo a fianco di Michelangelo per Giulio III; è tramite l'artista aretino che Cosimo tenta nuovamente l'approccio con Michelangelo. Il Vasari, su istanza del duca, scrive una lunga lettera a Michelangelo a cui seguiranno diverse altre del nipote Leonardo, di Leonardo Marinozzi, segretario del duca e di Sebastiano Malenotti, collaboratore di Michelangelo nella Fabbrica di San Pietro. Una posizione più defi-

lata sembra assumere Bartolomeo Ammannati, che nella corrispondenza con Michelangelo si limita a chiedere suggerimenti tecnici. Contro quello che assume i connotati di un complotto, Michelangelo appare solo, debole, indifeso. Il duca interviene di persona soltanto nel 1557, a quasi un decennio dall'inizio delle trattative.

Tuttavia, anni di sforzi, di lusinghe, non riescono a piegare la volontà di Michelangelo. L'artista non tornerà mai più a Firenze. Michelangelo riesce a evitare sempre lo scontro, il rifiuto deciso e netto. Procrastina, oppone difficoltà oggettive e sottilmente porta la trattativa a una posizione stagnante, dalla quale non è possibile uscire. È vero che il cantiere di San Pietro lo impegnava in termini assoluti, che i problemi degli altri cantieri romani erano numerosi; gli impegni pressanti; l'età avanzata; la salute malferma. Ma in questo rifiuto c'è qualcosa che esula dalle difficoltà oggettive che comportava un abbandono, anche temporaneo, di Roma. Sicuramente nei primi tempi è fortissima la componente politica, di profonda avversione per Cosimo. Poi, poco a poco i toni si smussano; Michelangelo è più possibilista, parrebbe anche programmare un ritorno a Firenze, ma nel 1559 la trattativa si arena definitivamente. La vecchiaia dell'artista, il suo stato di salute sembrano, oggettivamente, impedire qualunque progetto di ritorno.

È in questi anni che si sviluppa il carteggio tra il duca e Michelangelo. Anche Cosimo, al pari dell'artista, predilige una prosa scarna ed essenziale. Lapidari sono certi suoi appunti al margine di lettere che presentano richieste. Nella corrispondenza qui riportata appare un fulminante «sta bene» a margine di alcune richieste di Bartolomeo Ammannati. La corrispondenza con Michelangelo sembra invece orchestrata su altri toni, più diplomatici, probabilmente imposti da Giorgio Vasari o da qualche consigliere – non ultimo don Vincenzo Borghini, Priore degli Innocenti, ma dietro i quali si sente, vivissimamente, la forte personalità del duca che scalpita, insofferente dei rifiuti, delle dilazioni, delle disattenzioni.

Questo rapporto che assume il sapore di uno scontro, del rumoroso cozzare di opposte personalità fortissime, s'intreccia con un evento che strappa Michelangelo dalle questioni artistiche e politiche e lo riporta nell'ambito della dolente meditazione esistenziale che conduce con rigore da ormai molti anni.

Amarissima parentesi, tra gli inganni del cantiere di San Pietro e le beghe di Cosimo è la morte di Urbino, il 3 gennaio 1556, evento drammatico che inaugura mestamente e colora d'ombra l'ultima stagione della vita di Michelangelo. L'artista, superati gli ottant'anni, sente il peso della solitudine e della vecchiaia. Il nipote Leonardo lo raggiunge a Roma – e forse in quell'occasione insiste per ricondurlo a Firenze. Certamente Cosimo si fa più intraprendente, e Michelangelo, col tempo, sembra mutare atteggiamento; si fa più possibilista e concede al Medici ancora qualche piccola speranza. Ma tutte le trattative naufragano e il ritorno a Firenze assume i toni di un viaggio impossibile, e la città natale quelli di una plaga lontanissima, irraggiungibile, quanto la quiete che l'artista vorrebbe finalmente conquistare e che le avverse circostanze sembrano negargli.

29. *Giorgio Vasari, dalle Vite. Visita del Tribolo a Michelangelo – ante 1549*

Aveva già nel tempo di Paulo terzo mandato il duca Cosimo il Tribolo a Roma, per vedere se egli avesse potuto persuadere Michelagnolo a ritornare a Fiorenza per dar fine alla sagrestia di San Lorenzo; ma scusandosi Michelagnolo che, invecchiato, non poteva più il peso delle fatiche, e con molte ragioni lo escluse, che non poteva partirsi di Roma: onde il Tribolo diamandò finalmente della scala della libreria di San Lorenzo, della quale Michelagnolo aveva fatto fare molte pietre; e non ce n'era modello né certezza appunto della forma, e quantunque ci fussero segni in terra in un mattonato ed altri schizzi di terra, la propria ed ultima risoluzione non se ne trovava. Dove, per preghi che facessi il Tribolo, e ci mescolassi il nome del duca, non rispose mai altro, se non che non se ne ricordava. Fu dato dal duca Cosimo ordine al Vasari, che scrivesse a Michelagnolo che gli mandassi a dire che fine avesse a avere questa scala; che forse per l'amicizia ed amore che gli portava dovrebbe dire qualcosa, che sarebbe cagione che venendo tal risoluzione, ella si finirebbe.

Anche nella *Vita* del Tribolo è riportato il fatto, con parole diverse e con una maggiore attenzione alle questioni tecniche:

Metttendo poi mano il Tribolo per ordine di Sua Eccellenza a voler finire la scala della Libreria di San Lorenzo, cioè quelle che sono nel ricetto dinanzi alla porta, messi che n'ebbe quattro scaglioni, non ritrovando né il modo, né le misure di Michelagnolo, con ordine del Duca andò a Roma non solo per intendere il parere di Michelagnolo, intorno alle dette scale, ma per far opera di condurre lui a Firenze. Ma non gli riuscì né l'uno né l'altro, perciò che, non volendo Michelagnolo partire di Roma, con bel modo si licenziò; e quanto alle scale, mostrò non ricordarsi più né di misure né d'altro (Vasari, VI, p. 92).

I due brani del Vasari illustrano i primi tentativi di Cosimo per ottenere da Michelangelo i progetti della scala del Ricetto della Biblioteca Laurenziana. Anche altri fiorentini (e persino alcuni degli amici più

cari, come il Giannotti), nel maggio del 1550, si erano mossi per ottenere un disegno della scala da inviare a Cosimo, all'evidente scopo di ottenere benemerenzze presso il duca:

Dite al Petrio ch'io sono addosso a Michelagnolo, e che io spero fargli fare un disegno per quella scala di S. Lorenzo. Se lo potrò avere, glielo manderò, acciò ne faccia onore con Sua Eccellenzia (Barocchi, iv, p. 1599).

Ma fino al 1558, Michelangelo, con infinite scuse, rifiuterà di collaborare fattivamente a quel progetto. Il Tribolo sistemerà poi gran parte della Biblioteca, soffitto, pavimenti, banchi, lasciando però insoluto il problema della realizzazione della scala.

30. *Benvenuto Cellini, dalla Vita. Visita del Cellini a Michelangelo – 1551-1552 ca.*

[...] Subito partito che 'l detto Michelagnuolo si fu di casa 'l detto Bindo, ei mi scrisse una piacevolissima lettera [...] la quale diceva così: «Benvenuto mio, io v'ho conosciuto tanti anni per il maggiore oreficie che mai ci sia stata notizia; e ora vi conoscerò per scultore simile [...] Questa lettera sì era piena delle più amorevol parole e delle più favorevole inverso di me, che innazi che io mi partissi per andare a Roma, l'avevo mostrata al Duca, il quale la lesse con molta affezione, e mi disse: «Benvenuto, se tu gli scrivi e faccendogli venir voglia di tornarsene a Firenze, io lo farei de' Quarantotto». Così io gli scrissi una lettera tanto amorevole, e in essa gli dicevo da parte del Duca più l'un cento di quello che io avevo auto la commessione; e per non voler fare errore, la mostrai al Duca in prima che io la suggellassi, e dissi a sua Eccellenza illustrissima: «Signiore, io ho forse promessogli troppo». Ei rispose e disse: «È merita più di quello che tu gli ha promesso, e io giele atterrò da vantaggio». A quella mia lettera Michelagnuolo non fecie mai risposta, per la qual cosa il Duca mi si mostrò molto sdegnato seco» (LXXIX).

Andai a trovare Michelagnuolo Buonaroti e gli replicai quella lettera che di Firenze io gli avevo scritto da parte del Duca. Egli mi rispose che era inpiegato nella Fabbrica di San Piero, e che per cotal causa ei non si poteva partire. Allora io gli dissi che da poi che e' s'era risoluto al modello di detta fabbrica, che ei poteva lasciare il suo Urbino, il quale ubbidirebbe benissimo quando lui gli ordinassi; e aggiunsi molte altre parole di promesse, dicendogliele da parte del Duca. Egli subito mi guardò fiso, e sogghignando disse: «E voi come state contento seco?» Se bene io dissi che stavo contentissimo, e che io ero molto ben tratto, ei mostrò di sapere la maggior parte dei mia dispiaceri; e così mi rispose ch'egli sarebbe difficile il potersi partire. Allora io aggiunsi che ei farebbe 'l meglio a tornare alla sua patria, la quale era governata da un Signore giustissimo e il più amatore delle virtute che mai altro Signore che mai nascessi al mondo. Sì come di sopra ho detto, gli aveva seco un suo garzone, che era da Urbino, il

quale era stato seco di molti anni e lo aveva servito più di ragazzo e di serva che d'altro; e il perché si vedeva, che 'l detto non aveva imparato nulla dell'arte; e perché io avevo stretto Michelagnuolo con tante buone ragione, che e' non sapeva che dirsi subito, ei si volse al suo Urbino con un modo di domandarlo quel che gnele pareva. Queso suo Urbino subito, con un suo villanesco modo, co' molta gran voce così disse: «Io non mi voglio mai spicare dal mio messer Michelagnuolo, insino o che io scorticherò lui, o che lui scorticherà me». A queste sciocche parole io fui forzato a ridere, e senza dirgli addio, colle spalle basse mi volsi, e parti'mi (LXXXI).

[...] me ne ritornai a Firenze [...] e il Duca mi domandò quello che si faceva a Roma [...] e gli dissi similmente di Michelagnuolo Buonarroti il tutto. Il quale mostrò alquanto sdegno; e delle parole del suo Urbino, di quello scorticamento che gli avevo detto, forte ne rise; poi disse: «Suo danno» e io mi parti' (LXXXII).

Anche i brani della *Vita* del Cellini, insistono sugli inutili e frustranti tentativi di Cosimo, questa volta affidati a Benvenuto, in viaggio a Roma nel 1551-1552. Il Cellini – scrittore raffinato – si concede un breve bozzetto d'ambiente descrivendo il complesso rapporto tra Michelangelo e Urbino. In bocca al famiglia tornano motivi neoplatonici – «Io non mi voglio mai spicare...» – anche se qui il tono è più grossolano, quasi carnacialesco, rispetto a quello tutto intellettuale del rapporto col Cavalieri. Con non minor efficacia è descritto lo scorno di Cosimo, informato del rifiuto e dell'indifferenza di Michelangelo, rispetto alle sue proposte: prima ne ride, poi aggiunge un glaciale commento: «Suo danno». La presenza di Michelangelo a Firenze era funzionale non soltanto al completamento di San Lorenzo, ma più in generale per affermare un'inversione di tendenza – il rientro degli artisti fiorentini in patria – che seguiva un contrario moto verso Roma, avvenuto soprattutto prima dell'avvento di Cosimo e che aveva impoverito la vita culturale fiorentina. È questo l'argomento di uno dei dialoghi dei *Marmi* del Doni, dove ci si lamenta per l'assenza, tra gli altri, di Michelangelo:

Quale maggior pittore avete di Andrea del Sarto? dove diaciono le sue ossa? il vostro gran Rosso perché non lo aver mantenuto qua? Perin del Vaga? O Dio che voi abbiate siffatta dote dal cielo e l'un l'altro ve la conculchiate e cerchiate di ficcarla sotto terra... Quanti anni è stato il vostro Bandinello fuori? quanti Benvenuto? dov'è Francesco Salviati? dove Giovan Angelo? dove Michel Angelo? dove è il Nardi, Luigi Alemanni, dove lo Strozzi? Se Fiorenza godesse i suoi figliuoli qual sarebbe più felice patria? Il difetto non vien da' governi, ma dalla malignità di molti che tutti s'innescano a porre a terra un bello intelletto, e io ne so qualche cosa... Io stupisco che alcuni eccellenti stieno e sieno stati tanto: il Tribolo, il Pontormo, il Bronzino, il Vittori, il Bandinello, Benvenuto, il Varchi; ma questo viene dalla nobiltà del principe, che gli ha per figliuoli (Doni, II, p. 22).

*31. Giorgio Vasari in Firenze a Michelangelo in Roma –
20 agosto 1554*

S'io non risposi all'ultima lettera che mi scrisse già la Signoria Vostra, ne incolperete i travagli che d'allora in qua m'ha dati la fortuna, i quali sono da me sopportati con quella patientia che imparai da lei, mentre fui costì, nel vedervi poco conoscere da chi doveria, per interesse se non del suo nome, almeno dell'anima, adorarvi. Or ecco, che doppo essermi abbrusciate le case, le capanne e i granai et predato i bestiami da' Franzesi, che di tutto lodo et ringratio Dio, poi che dalla virtù sua è stato dato sepoltura alla loro impietà ne' nostri terreni della Chiana, così facci la Maestà Sua che conosciamo il male operar nostro, ché, ancora che ne visiti con le tribulationi, sempre diventiamo peggiori. Orsù, poiché m'ha levato l'affetione della villa, vedrò almeno che non mi levi l'affetione che vi porto, la quale è tanta, quanta sapete; e conosce il cuor mio, che sempre in fronte ve l'ha mostro, e adesso più che mai desidero, non la grandezza vostra, che non può più alzarsi, ma un contento solo; che la vostra anima insieme col corpo, innanzi che vada a rivedere quelle anime famose che fanno ornamento al cielo, così come l'opere sante feciono in vita, dia di sé una veduta a quest'almo paese. Perché oltre che 'l duca non desidera altro che godere dei vostri ragionamenti e consigli, senza affaticarvi nell'opere, gioveresti non poco a sua Eccellenza, ed alla casa vostra fareste non poco favore ed utile: che 'l vostro nipotino, che in spirito conosce la divinità della scultura, pittura ed architettura del suo antecessore, credendo, che vedendovi snoderebbe le parole per ringraziarvi; e quello che io stimerei è che, secondo che io odo da Sebastiano Malenotti vostro ministro e apportatore di questa, la crudeltà usata alle vstre fatiche nella fabbrica mi fa essere 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 degli assassini, e ridotto quel ch'era imperfetto a perfezione, abbia a far questo. Certo che non poteva esser fatto da altri, che per le mani di chi è. Ora, Signor mio caro, restringerete voi sesso in voi medesimo, e contentate chi ha voglia di farvi utile ed onore. Date il resto del riposo a coteste ossa onorate in quella città che vi diede l'essere. Fuggite l'avara Babilonia che il Petrarca, vostro cittadino, oppresso

da simile ingratitudine elesse la pace di Padova, come io vi prometto avrete quella di Firenze, se fuggite a chi correte dreto. Signor mio, troppo sono uscito a volere io che non so viver per me, consigliare la Signora vostra. Non imputate ciò allo sdegno, che io abbia concetto per il mio servito, che conoscendo quello che hanno fatto le liberalità loro alle vostre fatiche divine, io ho a rifar loro di gran somma. Mi muove bene lo sdegno di coloro, che non conoscono il bene che ne ha dato Iddio per mezzo della vostra virtù, ed io stimo, adoro e osservo coloro che l'accettano e la conoscono, come fa ora il duca Cosimo; che adesso, che la mia poca virtù è rimasta dalle prede e fiamme ignuda, vuole abbracciarla, e vuole che io quieti questo tormentato animo. O se a me, che non son nulla appresso a voi, fa tanto, che dovete pensar più a niente? Tanto più quanto in voi non è sete d'avarizia o di ambizione. Credo certo, che camminando in qua, vi parrà accostarvi al paradiso; e se l'altrui malignità vi dicesse che qua sono le tenebre e gli orrori ne' popoli, rispondo che son per quelli che non amano la giustizia e la pace, e che cercano l'odio e 'l tradimento fino in casa di Satanasso; ma coloro che vanno per la via della virtù, vivendo in grazia di questo principe, vivono ancora in grazia d'Iddio; e ciò n'è cagione l'averlo fatto duca lui: però egli lo guarda, ei combatte, e vince per esso. Or io non voglio più tediarvi; pigli la Signoria vostra l'animo mio risoluto ad ogni cosa con quella mente pura, che 'l mio ingegno adora le virtù e l'azioni vostre. Salutate per me Urbino, e buon pro vi faccia del putto maschio, che Dio ve ne dia allegrezza. Vivete felice.

Di Firenze, li 20 di Agosto 1554.

Con l'arrivo del Vasari a Firenze la complessa operazione diplomatica che, secondo il progetto di Cosimo, doveva ricondurre Michelangelo a Firenze entra nella fase più calda. Il Vasari per accondiscendere al volere del duca, scrive una lunga lettera, confortato anche dalle notizie che Sebastiano Malenotti, provveditore della Fabbrica di San Pietro, in visita a Firenze, gli riferisce a voce circa il disamore di Michelangelo per Roma, «l'avara Babilonia». La lettera ha un suo parallelo letterario in un brano dei *Marmi* del Doni, dato alle stampe l'anno precedente. È un panegirico del governo di Cosimo messo in bocca al fiorentino Alfonso de' Pazzi:

Egli è uno de' mirabilissimi uomini che sieno al mondo; egli ci dà la libertà, egli ci lascia godere il nostro, ce lo conserva, ce lo aumenta, fa che per l'esempio suo conosciamo la virtù, perché la sua eccellenza arma i virtuosi sopra tutte le cose; lui premia le virtù, riprende i mal costumati e gastiga gli ostinati nel mal fare; vedeci tutti con occhio netto d'odio o d'ambizione, anzi ci tien tutti tutti, dal minimo al maggiore, per frategli e amaci da figliuoli; dalla sua illustrissima persona non s'impara se non ottimi ammaestramenti e santi costumi [...] La pace sopra tutte le cose è il suo specchio; brevemente, la nostra città è un cielo pieno di angeli [...] qua ci sono scultori da sua eccellenza accarezzati e strapagati, per parlare naturalmente, qua pittori in supremo grado; qui architetti [...] gastiga i ribelli di Giesù Cristo con la verga e con il mele gli unge, perché il vero padre dei cristiani fa così: metter mano alla spada e, per insino che si fa il reo pentire e doler del fallo, s'abbassa il taglio ma, come il malfattore è ritornato nella via della verità e del giusto, se gli porge la mano e si solleva (Doni, I, p. 67).

Il Vasari sembra riprenderne completamente il tono adulatorio, persino accentuandolo. Ne viene fuori una lettera encomiastica e tutt'altro che convincente. Quando il Vasari rinuncia alla sua prosa asciutta e essenziale, per una scrittura melliflua e caramellosa, evidenzia la sua posizione di artista di corte, sempre disposto ad assecondare i voleri del suo principe. Al contrario, nelle *Vite* è assai più espressivo, soprattutto quando descrive perfettamente l'atmosfera di Macel de' Corvi e l'umore di Michelangelo, nel celebre episodio – di poco precedente alla lettera – della lanterna rotta, che svela quanto Michelangelo fosse lontano da qualunque genere di lusinghe cortigiane:

Il Vasari, mandato da Giulio terzo a un'ora di notte per un disegno a casa di Michelagnolo, trovò che lavorava sopra la Pietà di marmo che e' ruppe. Conosciutolo Michelagnolo al picchiar della porta, si levò dal lavoro e prese in mano una lucerna dal manico... e entrati in altro ragionamento, voltò intanto gli occhi il Vasari a guardare una gamba del Cristo, sopra la quale lavorava e cercava di mutarla; e per ovviare che il Vasari non la vedessi, si lasciò cascare la lucerna di

mano e, rimasti al buio[...]disse: "Io sono tanto vecchio, che spesso la morte mi tira per la cappa, perché io vadia seco, e questa mia persona cascherà un dì come questa lucerna, e sarà spento il lume della vita" (Vasari, VII, p. 282).

La lettera termina con un accenno alla nascita del figlio di Leonardo, Buonarroto. In una precedente a questa, Michelangelo s'era lamentato proprio col Vasari dell'atteggiamento euforico del nipote, circa quell'evento: «Però mi pare che Lionardo abbi molto poco giudizio, e massimo per far tanta festa d'uno che nasce, con quella allegrezza che s'à a serbare alla morte di chi è ben vissuto» (CM, v, p. 16).

32. *Michelangelo in Roma a Giorgio Vasari in Firenze –
19 settembre 1554*

Giunt'è già 'l corso della vita mia
con tempestoso mar, per fragil barca,
al comun porto, ov'a render si varca
conto e ragion d'ogni opra trista e pia.
Onde l'affettuosa fantasia,
che l'arte mi fec'idol e monarca,
conosco or ben quant'era d'error carca,
e quel c'a mal suo grado ogn'uom desia.
Gli amorosi pensier, già vani e lieti,
che fieno or, s'a duo morte m'avicino?
D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia.
Né pinger, né scolpir fie più che quieti
l'anima, volta a quell'amor divino
c'aperse, a prender no', in croce le braccia.

Messer Giorgio amico caro, voi direte ben che io sie vecchio e pazzo a vole' far sonetti; ma perché molti dicono ch'i son rinbambito, ò voluto far l'uficio mio. Per la vostra veggio l'amor che mi portate; e sappiate per cosa certa che io arei caro di riporre queste mie debile ossa a canto a quelle di mio padre, come mi pregate. Ma partend'ora di qua sarei causa d'una gran ruina della fabrica di Santo Pietro, d'una gran vergogna e d'un grandissimo pechato. Ma come fie stabilita tucta la compositione, che non possa esser mutata, spero far quanto mi scrivete, se già non è pechato a tenere a disagio parecchi giocti c'aspecton ch'io mi parta presto.

A dì 19 di settembre 1554.

Vostro Michelagnuolo Buonarroti in Roma.

La risposta di Michelangelo si fa attendere un mese e, prima di accennare ai motivi per i quali non può, al momento, tornare a Firenze, la fa precedere da un bellissimo sonetto (*Rime*, n. 285) di tono meditabondo che illustra l'umore del maestro, crepuscolare, lontanissimo da quello mondano del Vasari, ma anche scherzoso, burlesco.

Si accenna alla morte, alla vanità delle opere d'arte, alla consolazione dell'amore divino. In questi anni Michelangelo lavora alla *Pietà Bandini*, preparata per la propria tomba e poi ceduta, dopo la frattura della gamba del Cristo, all'amico banchiere Bandini. Inizia anche a lavorare a quella terribile meditazione sulla morte che è la *Pietà Rondanini*, che lo accompagnerà sino al termine dei suoi giorni. Così, più che le obiezioni relative alla Fabbrica di San Pietro (che ripeterà più volte, sempre simili, con minime varianti), è proprio nella condizione esistenziale di Michelangelo che si deve vedere il maggior impedimento al suo trasferimento a Firenze. L'atteggiamento ostile a Cosimo, lentamente, si viene modificando in uno altrettanto lontano, di distanza dalle cose terrene, dagli onori, dagli agi che proprio il duca, tramite il Vasari, gli andava offrendo. Michelangelo si guarda dall'accennare all'offerta di Cosimo (che nella lettera non viene neppure citato) e agli eventuali lavori che potrebbe compiere: tornerebbe a Firenze per morire. Null'altro.

*33. Michelangelo in Roma a Giorgio Vasari in Firenze –
11 maggio 1555*

Io fu' messo a forza nella fabrica di Santo Pietro e ò servito circa oct'anni non solamente in dono, ma con grandissimo mie danno e dispiaceri: e ora che l'è aviata e che c'è denari da spendere e che io son per voltar presto la cupola, se io mi partissi sarebe la rovina di decta fabrica, sarebbemi grandissima vergogna in tucta la Cristianità e all'anima grandissimo pechato. Però, messer Giorgio mio caro, io vi prego che da mia parte voi ringratiare il Duca della sua grandissime oferte che voi mi scrivete, e che voi pregiate Suo Signoria che con sua buona licentia e gratia io possa seguitar qua tanto che io me ne possa partire con buona fama e onore e senza pechato.

A dì undici di maggio 1555.

Vostro Michelagniole Buonarroto in Roma.

Il Vasari insiste. Sono passati otto mesi – la Fabbrica di San Lorenzo è ancora nella desolante condizione di cantiere – e Michelangelo deve ripetere le sue obiezioni al rientro a Firenze, caldeggiato in un'ulteriore lettera del Vasari, andata perduta. Nella risposta vi è, finalmente, anche un accenno al Duca Cosimo – che nella missiva precedente non era stato neppure nominato. Tuttavia, Michelangelo non sembra disposto a promettere nulla. La lettera è inviata assieme a una per il nipote Leonardo del 10 maggio: «In questa sarà una di messer Giorgio pictore: arei caro che la dessi in sua propria mano, perché è cosa che m'inporta assai» (CM, IV, p. 128).

34. *Michelangelo in Roma a Giorgio Vasari in Firenze –
22 giugno 1555*

Messer Giorgio amico caro, a queste sere mi venne a trovare a casa un giovane molto discreto e da bene, cioè messer Lionardo, camerier del Duca, e fecemi con grande amore e affetione da parte di Sua Signoria le medesime oferte che voi per l'ultima vostra. Io gli risposi il medesimo ch'i' risposi a voi, cioè che ringratiassi il Duca da mia parte di sì grande oferte, il più e 'l meglio che sapeva, e che pregassi Sua Signoria che con sua licenzia io seguitassi qua la fabrica di Santo Pietro fin che fussi a termine che la non potessi esser mutata per dargli altra forma; perché, partendomi prima, sare' causa d'una gran ruina, d'una gran vergognia e d'un gran pechato; e di questo vi prego per l'amor di Dio e di Santo Pietro ne pregiate il Duca, e rachomandatemi a Sua Signoria. Messer Giorgio mio caro, io so che voi conoscete nel mio scrivere che io sono alle venti 4 ore e non nasce in me pensiero che non vi sia dentro sculpita la morte: e Dio voglia ch'i' la tenga ancora a disagio qualche anno.

A dì 22 di giugno 1555.

Vostro Michelagnio Buonarroto in Roma.

Cosimo non si dà per vinto. Invia a Roma, in visita al maestro, il suo cameriere personale, Leonardo Marinozzi, che formula a voce le richieste del duca. Michelangelo scrive al Vasari con un tono che appare stupito per la visita, ma anche dimesso e disarmante nel confermare il suo rifiuto. Ripete la solita formula di circostanza enumerando gli inconvenienti che gli impediscono la partenza: «gran ruina, gran vergognia, gran pechato». Ma come spesso accade nelle sue lettere, in chiusura, affonda il colpo e svela il momento di grande depressione e di sfiducia che sta vivendo e che appare veramente l'impedimento insuperabile a ogni nuova impresa o, peggio ancora, al recupero di ogni impresa fallita. La consuetudine col pensiero della morte, era stata trattata, oltre che in una lettera precedente, riguardo alla nascita del nipote, in uno dei dialoghi del Giannotti, già verso i primi del 1546, con toni meno drammatici e più didascalici, tuttavia analoghi:

Et vi ricordo che a voler ritrovare et godere sé medesimo, non è mestiero pigliare tante diletationi et tante allegrezze, ma bisogna pensare alla morte. Questo pensiero è solo quello che ci fa riconoscere noi medesimi, che ci mantiene in noi uniti, senza lassarci rubare a' parenti, agli amici, a' gran maestri, all'ambitione, all'avaritia, et agli altri vicij et peccati che l'huomo all'huomo rubano et lo tengono disperso et dissipato, senza mai lassarlo ritrovarsi et riunirsi. Et è maraviglioso l'effetto di questo pensiero della morte, il quale – distruggendo ella per natura sua tutte le cose – conserva et mantiene coloro che a lei pensano, et da tutte l'humane passioni li difende (Giannotti, p. 69).

*35. Michelangelo in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze –
28 settembre 1555*

Lionardo, io ho inteso per l'ultima tua come il Duca è stato a vedere i dua modegli della facciata di San Lorenzo e come Sua Signoria gli à domandati. Io ti dico che tu avevi subito a mandargli dove Sua Signoria gli voleva, senza scrivermene altrimenti: e così aresti a far d'ogni altra cosa, quando avessimo cosa che gli piacesse.

Con questa sarà la risposta di quella di Messer Giorgio, e circa la scala della libreria io gli ne do notitia, come per un sogno, di quel pocho ch'i' mi posso ricordare: e mandoti la lectera sua aperta, acciò che tu la legga e così aperta gliene dia.

Mi piace che voi stiate bene, tu e la Cassandra e 'l pucto, ma di Gismondo n'ò gran passione e duolmi assai; ma non sono anch'io senza difecti, e con molte brighe e noie, e di più ch'io ho già tenuto Urbino tre mesi nel lecto amalato, e èvvi ancora: che m'è stato d'un gran fastidio e noia. Ringratiare Dio d'ogni cosa! Confortalo da mia parte, e aiutalo quante puoi.

A dì 28 di setembre 1555.

Michelagnuolo Buonarroti in Roma.

Tra le cose lasciate da Michelangelo a Firenze, c'erano anche i modelli della facciata di San Lorenzo. Cosimo, che aveva intenzione di attivare anche nuove cave apuane, doveva aver mostrato interesse per iniziare l'erezione della facciata e Michelangelo si lamenta col nipote che non ha prontamente esaudito alle richieste del duca. Nella lettera v'è anche la prima testimonianza del cantiere della scala del Ricetto e dei suggerimenti di Michelangelo. L'accenno, affascinante, alla memoria della scala, come all'apparizione in un sogno, è geniale e testimonia la lontananza di Michelangelo da quell'opera progettata ormai più di trent'anni prima. Chiude la missiva un breve accenno alla malattia del fratello Gismondo e, per la prima volta si accenna a quella, altrettanto fatale, del servo Urbino. Costui, il cui nome era Francesco Amadori, era a servizio di Michelangelo sin dal 1530, e come collaboratore, e come domestico. Lavorò alla Sacrestia Nuova, alla tomba di Cecchino Bracci, a quella di Giulio II, al cantiere di

Villa Giulia. Viveva a Macel de' Corvi e, salvo che per brevi periodi, non s'era mai allontanato dal maestro. Si era sposato con Cornelia, che gli aveva dato due figli, battezzati coi nomi buonatorriani di Simone e Michelangelo.

*36. Michelangelo in Roma a Giorgio Vasari in Firenze –
28 settembre 1555*

Messer Giorgio amico caro, circha la scala della liberia, di che m'è stato tanto parlato, crediate che, se io mi potessi ricordare come io l'avevo ordinata, che io non mi farei pregghare. Mi torna bene nella mente come un sogno, una certa iscala, ma non credo che sia a punto quella che io pensai allora, perché mi torna cosa ghoffa; pure la scriverò qui: cioè, se voi togliessi una quantità di scatole aovate di fondo di uno palmo l'una, ma non d'una lungheza e largheza, e.lla magiore e prima ponesi in sul pavimento, lontana dal muro della porta tanto quanto volete che la scala sia dolcie o cruda, e un'altra ne mettesi sopra questa che fussi tanto minore per ognie verso, che in sulla prima di sotto avanzassi tanto piano quanto vole il piè per salire: e così dette scatole, diminuendole e ritirandole versso la porta, fra l'una e.l'altra senpre resterà per salire; e che la diminuzione de l'ultimo grado sia quanto el vano della portta, e detta parte di scala aovata abi come dua alie, una di qua e una di là, che vi seguitino e' medesimi gradi, ma diritti e non aovati. Questi per e' servi, e el mezzo aovato per el Signore. Dal mezo in su di detta iscala le rivolte di dette alie ritornino al muro, dal mezo'nn giù insino in sul pavimento, si discostino con tuta la scala dal muro circha tre palmi, in modo che l'inbasamento del ricetto non sia ocupato in luogho nesuno e resti libero in ogni faccia. Io scrivo cosa da ridere, ma so bene che messer Bartolomeo e voi troverete cosa al proposito.

Del modello di che mi scrivete, non sapete voi che non achadeva scriverne niente ma subito mandarllo ove piacessi al Duca? E non che il modello, ma volessi Iddio che qua si trovasse qualche cosa antica e bella a mio modo, che io non guarderei in cosa nessuna, per mandarlla a Sua Signoria.

Delle oferte grandissime pregho ne ringraziate Sua Signoria. So bene che io non le merito, ma pur ne fo capitale.

Vostro Michelagniuolo in Roma.

Della serie di lettere sulla scala della Laurenziana, questa è la più emblematica circa l'atteggiamento di Michelangelo. Già il Tribolo, pri-

ma del 1550 si era recato a Roma per chiedere lumi a Michelangelo sul disegno della scala, senza peraltro ottenere nulla. Dopo questo rifiuto

fu dato dal duca Cosimo ordine al Vasari, che scrivesse a Michelangelo che gli mandassi a dire che fine avesse a avere questa scala; che forse per l'amicizia ed amore che gli portava dovrebbe dire qualcosa, che sarebbe cagione che venendo tal risoluzione, ella si finirebbe (Vasari, VII, p. 236).

Michelangelo risponde evasivamente: all'immagine confusa del sogno, segue una descrizione della scala che assume toni involontariamente grotteschi, ma che ribadiscono l'origine interna e viscerale del processo creativo di Michelangelo. I lavori alla biblioteca proseguirono poi per tutti gli anni cinquanta con interventi del Vasari, e del Tribolo, e verranno terminati soltanto verso il 1561 con la realizzazione della scala da parte dell'Ammannati, grazie a un modello in terracotta che Michelangelo inviò da Roma. Il modello a cui si fa riferimento è quello della facciata della basilica, che Cosimo aveva in animo di erigere, ma che non venne mai messa in opera. Nella Biblioteca Apostolica Vaticana, si conserva una minuta di una lettera indirizzata al Vasari, con un'altra descrizione della scala, altrettanto complessa:

Diricto, e la parte di mezzo aovata, intendo per Signorie; le parte da canto pe' servi andando a veder la libreria. Le rivolte di decte alia dal mezzo in su, insino al riposo di decta scala, s'appichano col muro; dal mezzo in giù, insino in sul pavimento, decta scala si discosta dal muro circa quactro palmi, in modo che l'inbasamento del ricetto non è offeso in luogo nessuno e atorno actorno resta libero. E a me par sogniare una simil cosa, e confidomi in voi che, per servire il Duca, Vostra Signoria et messer Bartolomeo troveranno cose per decta scala che non sono le mia (CM, V, p. 43).

In questo frammento, oltre alla descrizione, e altre scritte (versi e dante) vi sono due minuscoli schizzi, non più grandi di un francobollo,

che ritraggono la sezione frontale e il laterale della scala, molto vicine alla soluzione finale. Segno questo che Michelangelo aveva bene in mente come doveva essere la scala del Ricetto, ma era altrettanto evidente che non aveva nessuna intenzione di confidare ad altri, almeno per il momento, la sua idea di cui custodiva così gelosamente l'immagine.

*37. Michelangelo in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze –
30 novembre 1555*

Lionardo, io ò per la tua la morte di Gismondo mio fratello e non senza grandissimo dolore. Bisognia aver pazienza: e poi ch'è morto con buon conoscimento e con tucti e' sacramenti che ordina la Chiesa, è da ringratiarne Idio.

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

A dì trenta di novembre 1555.

Michelagnuolo Buonarroti in Roma.

La morte del fratello Sigismondo è sentita come un evento inevitabile al quale occorre piegarsi. Ben diverso è l'atteggiamento rispetto alla malattia di Urbino, che va delineandosi come un evento emblematico della condizione umana. Urbino, che s'era ammalato a fine giugno, cinque giorni prima della lettera, il 25 novembre, aveva già dettato le ultime volontà, nominando Michelangelo esecutore testamentario e tutore dei figli (Gotti, II, p. 137). L'artista non ne accenna al nipote, pregandolo piuttosto di trovare «nessuna persona divota» che preghi per la salute del famiglia.

*38. Michelangelo in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze –
4 gennaio 1556*

Lionardo, circa alle sustanze che à lasciate Gismondo, di che mi scrivi, io ti dico che ogni cosa à restare acte. Fa' d'osservare il suo testamento e di far oration per l'anima sua, che altro non gli si può fare.

Avisoti come iersera, a dì 3 di dicembre, a ore 4, passò di questa vita Francesco decto Urbino, con grandissimo mio affanno; e àmmi lasciato molto afflito e tribolato, tanto che mi sare' stato più dolce il morir con esso seco, per l'amor che io gli portavo; e non ne meritava manco, perché s'era facto un valente uomo, pieno di fede e lealtà; onde a me pare essere ora restato per la morte sua senza vita, e non mi posso dar pace. Però arei caro di vederti: ma non so come tu.cti possa partire di costà, per amor della donna. Avisami se infra un mese o un mese e mezo tu potessi venire insino qua, intendendo sempre con licentia del Duca.

I' ò dicto che 'l tuo venire sie con licentia del Duca per bene, ma non credo che bisogni. Governala come ti pare, e rispondi. Scrivi se tu puoi venire, e io ti scriverò quando tu t'arai a partire, perché io voglio che prima sia partita di casa la moglie d'Urbino.

Michelagniole Buonarroti in Roma.

Nello stato di prostrazione in cui si trova, Michelangelo scrive erroneamente la data (dicembre, anziché gennaio) della morte di Urbino. Come spesso accade nella corrispondenza, la prima notizia che Michelangelo riferisce non è la più importante. Sembra quasi una sorta di debito che egli deve pagare alle necessità pratiche dell'esistenza (in questo caso, l'eredità del fratello). Sbrigata questa, affronta il vero tema della lettera: la morte di Urbino e il deserto esistenziale che si gli apre davanti. Ma a poche ore di distanza da quel lutto, Michelangelo ancora non ha chiara la sua situazione, né è il nipote il corrispondente adatto per svelare pienamente i suoi sentimenti. Così come era già accaduto nella descrizione della scala del Ricetto, Michelangelo ne accenna a Leonardo, ma è soltanto col Vasari (e in questo caso accadrà soltanto nel febbraio) che chiarisce perfettamente a se stesso l'importanza di quel fatto. Con il nipote il tema esistenzia-

le è appena accennato – «io non mi posso dar pace» – e subordinato a questioni pratiche. Il desiderio che Leonardo raggiunga Roma soltanto dopo la partenza di Cornelia, moglie di Urbino, sarà causa di pensieri da parte del nipote, sempre preoccupato della fedeltà e onestà delle persone che frequentano lo zio.

39. Sebastiano Malenotti in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze – 4 gennaio 1556

Magnifico et honorando messer Lionardo, mai più mi son messo a scriverli se io non ho visto più che il bisogno; non già che innel cuor mio non fussi la volontà, rispetto a l'amore che porto et ò portato a messer vostro zio et a voi stesso, per esserli tanto tempo fa servitore. Ma al rispetto che li ho portato, cognioscendo parte della natura et mente sua, mai ho ardito di scriverli che già 4 mesi vi ho hauto sempre innel cuore, desiderando che voi fussi stessovi fino a Roma per oviare el dolore di messer vostro zio, che non fussi causa di accorciarli la vita, come in verità io ne dubito, vedendo le pazzie che fa. Et questo si è la malattia stata tanto lunga de Urbino – dipoi questa notte paxata successo la morte sua; et Dio sa il fastidio che ne ho rispetto al povero vecchio, di modo che li ho messo in fantasia che vi scriva che doviatè venir a Roma, a tale che li è parso farlo, come penso per la inclusa vi scriva. Et perché cognioscho quanto sia utile a voi et vita prolungata al predetto messer vostro zio, mi parebbe, et ve ne conforto, che quanto prima vi stendiate fino in Roma, che Dio sa quanto vi amo come fidel servitore. Et perché messer mi dice mandarvi addire che vi mettiate in ordine, che subito havendo risposta da voi vi darà licentia che veniate, vi dico che, quanto a me, vi conforto quanto prima a esser qua; et il rispetto che è che non vi dà resolutione spedita che veniate subito, si è che vorrebbe che la moglie del detto Urbino si partissi, qual penso risoluto spartirà, infra x giorni.

Pur fate quello volete et quello vi scrive; ma, quanto a me, per beneficio vostro et prolungamento della vita al detto messer vostro zio, vi desiderrei al presente qui. Pur meglio che potrò, opererò di oviarlo da tal passione; ma non mi basta l'animo, per havere più passione al cuore, delle quale quando sarete qua vi ragguaglierò. Et con questo non ve dirò altro, restando servitore vostro, pregando il Signore Dio vi conservi in sanità.

Di Roma, il dì 4 di genaro 1556.

Servitore vostro Bastiano Malenotti
di Santo Gemignano.

La lettera del Malenotti, sarto amico di Leonardo, è piuttosto preoccupante: il carattere ombroso e irritabile di Michelangelo si acuisce a causa degli affanni seguiti alla lunga malattia e alla morte di Urbino. Su richiesta di Leonardo, sempre più preoccupato, terrà d'occhio Michelangelo e manterrà nel periodo successivo un fitto carteggio con Firenze.

*40. Michelangelo in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze –
11 gennaio 1556*

Lionardo, io ti scrissi della sectimana passata la morte d'Urbino e com'io ero restato in gran disordine e molto mal contento, e come arei caro che tu venissi insino qua; e così ti scrivo di nuovo che, quando tu possa achomodar le cose tua costà senza pericolo o danno per un mese, che tu.cti mecta a ordine per venire. Quando non ti tornassi bene, o che fussi per seguirne danno o per suspecto di strade o per altro, indugia tanto che ti paia tempo da venire; e quando ti par tempo, vieni, perché i' son vechio e ò caro parlarti inanzi ch'i' muoia. Altro non m'achade. Se altro ti fussi scritto, no prestar fede se non alle mie lectere.

A dì undici di gennaio 1556.

Michelagniole Buonarroti in Roma.

Michelangelo dev'essere al corrente della corrispondenza tra Malenotti e il nipote, e ammonisce quest'ultimo a non «prestar fede» a nessuno. Lo invita tuttavia, con insistenza, a recarsi a Roma. Il nipote verrà finalmente, ma come richiesto dallo zio, soltanto dopo la partenza della vedova di Urbino. Non fa più accenno al nipote della sua grave crisi esistenziale, forse indispettito da certi atteggiamenti di protezione, che sempre lo irritano. Tuttavia, lo stato di prostrazione è profondo, insanabile. Lo descrive perfettamente il Malenotti a Leonardo, in una lettera del 29 febbraio:

Dipoi la partita vostra messere vostro zio non è stato troppo contento et, sicondo veddi, il sabato et la domenica monstrava esserli rinchresciuto; et in verità non l'ho mai visto sì travagliato di mente quanto questa settimana et mai non potrei dirvi la passione che ne porto rispetto a l'esser così ombroso (CI, II, p. 54).

Ed è proprio nella giornata di domenica 23 febbraio che la crisi esistenziale di Michelangelo trova sfogo nella seguente e desolata lettera al Vasari.

*41. Michelangelo in Roma a Giorgio Vasari in Firenze –
23 febbraio 1556*

Messer Giorgio mio caro, Io posso male scrivere, per risposta della vostra lettera, dirò qualche cosa. Voi sapete come Urbino è morto: di che m'è stato grandissima grazia di Dio, ma con grave mio danno e infinito dolore. La grazia è stata che, dove in vita mi teneva vivo, morendo m'ha insegnato morire non con dispiacere, ma con desiderio della morte. Io l'ho tenuto ventisei anni, e hollo trovato rarissimo e fedele; ed ora che lo avevo fatto ricco, e che io l'aspettavo bastone e riposo della mia vecchiezza, m'è sparito, né m'è rimasta altra speranza che di rivederlo in paradiso. E di questo m'ha mostro segno Iddio per la felicissima morte che ha fatto, che, più assai che 'l morire, gli è incresciuto lasciarmi in questo mondo traditore con tanti affanni; benché la maggior parte di me n'è ita seco, né mi rimane altro che una infinita miseria.

A voi mi rachomando e pregovi, se non v'è noia, che facciate mie scusa con messer Benvenuto del non rispondere alla sua, perché m'abbonda tanta passione in simil pensieri, ch'io non posso scrivere. E rachomandatemi a llui, e io a vo' mi rachomando.

Vostro Michelagnuolo Buonarroti in Roma.

Con una calligrafia incerta, ricca di sviste e di errori ortografici, a sette settimane dalla morte di Urbino, Michelangelo, a mente fredda ma ancora annientato dalla perdita, traccia un fulminante ritratto della sua prostrazione spirituale. Urbino è morto; la vedova con i figli è tornata in Umbria; anche la partenza del nipote ha accentuato il suo senso di solitudine e abbandono: la casa di Macel de' Corvi è vuota. Nei giorni cupi dell'abbandono, che il Malenotti segnala con preoccupazione a Leonardo, Michelangelo trova conforto nella scrittura. La lettera è tra le vette del carteggio michelangiolesco, e tra i fondamentali documenti che illuminano sulla condizione esistenziale di Michelangelo. Il momento del dolore lancinante è ormai passato, ma la ferita ancora aperta. Michelangelo in poche righe analizza con agghiacciante disincanto l'inevitabile miseria della condizione umana. Non c'è progetto di vita che abbia la certezza di rea-

lizzarsi; non c'è destino che l'uomo possa forgiarsi da sé; al di sopra tutto c'è la volontà divina che agisce lontanissima, secondo progetti inconoscibili, su una terra desolata, deserta, spoglia, dove l'uomo sembra agire vittima del caso e destinato alla sofferenza. Sgomenta, in un uomo di profondo spirito religioso come Michelangelo, la totale assenza di ogni consolazione cristiana dell'evento della morte. La fine di Urbino – irragionevole perché accaduta ben prima della propria – distorce i sentimenti e altera gli equilibri che Michelangelo, faticosamente, cerca di costruirsi da anni – probabilmente da quando il progetto della Sacrestia Nuova ha rivelato la sua inattuabilità; da quando quella che era, in ultima analisi, una Gran Macchina dell'Immortalità, denuncia la sua fragilità.

Stupisce che Michelangelo cerchi nel Vasari, così lontano da questi sentimenti, il confidente a tanta disperazione. Deluso dal nipote; affannato per i molti problemi che si vengono a creare nell'economia domestica e familiare; probabilmente irritato per un acuirsi dell'interessamento nei suoi confronti (in cui sempre vede secondi fini), si affida all'aretino e gli confida le sue più profonde angosce.

Purtroppo né l'eventuale risposta del Vasari, né altre lettere sull'argomento si sono conservate, rendendo impossibile seguire l'evolversi di questa vicenda interiore. Il Vasari coglie comunque l'estrema importanza dello scritto, che è tra quelli che riporta nella sua *Vita di Michelangelo* (Vasari, VII, p. 241).

Come spesso accade, nella lettera c'è anche un'eco letteraria. È la ripetizione di un verso scritto da Michelangelo per la morte del padre Ludovico nel 1534: «Nel tuo morire el mie morire imparo» (*Rime*, n. 86).

In un altro sonetto (*Rime*, n. 300), spedito all'amico Ludovico Beccadelli, vescovo di Ragusa, riappare la figura dell'amato servitore:

Per croce e gratia e per diverse pene
 son certo, monsignor, trovarci in cielo;
 ma prima c'a l'estremo ultimo anelo,
 goderci in terra mi paria pur bene.
 Se l'aspra via coi monti e co 'l mar tiene
 l'un da l'altro lontan, lo spirto e 'l zelo

non cura intoppi o di neve o di gelo,
né l'alìa del pensier lacci o catene.
Ond'io con esso son sempre con voi,
e piango e parlo del mio morto Urbino,
che vivo or forse saria costà meco,
com'ebbi già in pensier. Sua morte poi
m'affretta e tira per altro cammino,
dove m'aspetta ad albergar con seco.

L'ultimo accenno alla morte di Urbino è in una lettera al nipote del 25 aprile 1556:

perché mi vorrei alleggerire qua quant'io posso di quel poco del capitale che io ci ò, perché son molto diminuito, poi che morì Urbino, e ogni ora potrebbe esser la mia; e Dio sa come andassino poi le cose mia (CM, v, p. 59).

A suggello di quell'intenso rapporto va ricordato il verso di Petrarca (canzone 206): «Mal fa chi tanta fé sì tosto oblia» che Michelangelo trascrisse in capo a una lettera del 28 marzo 1558, (CM, v, p. 128) indirizzata alla vedova di Urbino, Cornelia Colonelli, e che funge da definitivo epitaffio a tutta quest'amara vicenda.

42. Sebastiano Malenotti in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze – 5 settembre 1556

Molto honorando m. Lionardo etc. La settimana paxata si ricevè la vostra con la di messere vostro, alla quale non ha fatto risposta, né manco io se non adesso. E tla presente sarà per farvi sapere come Messere sta bene ma trovasi fastidioso per li travagli grandi che sono in qua. Così vedendo apparecchiarsi più male che bene, vedendolo così vecchio, non fo mai altro che confortarlo al partirsi, ma mi pare peschare in l'arena; et maxime che si vede certo che la Fabrica si chiuderà per non posser venirci più munitione, et questa settimana si darà licentia a 50 scarpellini. Così si anderà levandone a pocho a pocho, tanto che la si chiuderà. Et Dio ci aiuti, che qua si vede cose crudeli. Et chiudendosi la Fabrica, come teniamo per certo, si dovrebbe pur risolvere; ma bisognerà lassare fare alla volontà sua. Si che io non vi dirò altro, pregando il Signore Dio ci aiuti.

Di Roma il dì 5 di settembre 1556.

Servitore vostro Bastiano Malenotti.

Dopo la morte di Urbino, Michelangelo era tornato a lavorare a San Pietro di buona lena, aveva persino chiesto a Leonardo ancora una volta le misure della cupola di Santa Maria del Fiore, forse per confrontarla con quella di San Pietro. Tuttavia, secondo quanto afferma il Mariottini, il cantiere è sul punto di chiudersi per le ristrettezze economiche. Sembrerebbe il momento propizio per convincere il vecchio a tornarsene a Firenze. La settimana successiva Michelangelo avrebbe licenziato alcune donne che erano in casa e il 25 del mese sarebbe fuggito da Roma per il pericolo d'invasione delle truppe napoletane che si addensavano al confine meridionale dello Stato pontificio.

*43. Michelangelo in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze –
31 ottobre 1556*

Lionardo nipote carissimo, più giorni sono ricevi una tua, alla quale prima non ho fatto risposta, per non haver hauto commodità: et hora sopperirò al tutto, acciò non ti maravigli et perché intendi. Trovandomi più d'un mese fà che la fabricha di San Pietro s'era alentata del lavorare, mi disposi andare fino a Loreto per alcuna mia divotione; così, trovandomi in Spoleti, un pocho straccho mi fermai alquanto per mio riposo: et stando quivi non possetti conseguire l'intention mia, ché mi fu mandato un homo a posta che io mi dovessi ritoranre a Roma. Il che per non disubidire, mi mossi et ritornai in Roma, dove con gratia del Signore Dio mi trovo; et qui si sta come a Dio piace, rispetto a' frangenti che ci sono, sì che non mi stenderò in altro, se non che qui ci sono buone speranze della pace, a che a Dio piaccia sia. Atendi a star sano, pregando Dio ci aiuti.

Di Roma, addì ultimo d'ottobre 1556.

Tuo come padre

Michelagniol Buonarroti in Roma.

La partenza improvvisa di Michelangelo, e alcuni atti – quali il licenziamento delle domestiche – avevano oltremodo preoccupato Leonardo: un vecchio di ottantun anni in giro per l'Italia, in tempi di guerra, e che non dava notizie di sé, come svanito. Perché né l'artista o coloro che l'accompagnavano avevano avuto modo d'informare il nipote sul motivo o sulla meta del viaggio. Tanto che Leonardo aveva cercato notizie presso amici e conoscenti nelle Marche. Di queste ricerche, il 17 ottobre ne veniva informato Antonio Barberini in Ancona e subito questi scriveva a Firenze, spiegando che Michelangelo si trovava a Spoleto e che lui, inutilmente, lo aveva invitato in Ancona (CI, II, p. 84). Dunque è soltanto con questa lettera del 31 ottobre, tornato a Roma, che Michelangelo informa compiutamente il nipote del suo viaggio. Viaggio che assume i connotati di una fuga, non tanto dalla guerra (sebbene così ne avesse scritto al Barberini), quanto dagli oneri e dalle preoccupazioni. Così che il ritorno di Michelangelo è dovuto soltanto all'arrivo in Spoleto di un emissario

(probabilmente papale) che lo raggiunge nel romitaggio e gli impone di tornare a Roma. Splendida perla, laconica e pur densa di significati, inaspettata e senza precedenti nel carteggio, la frase che precede la firma: «Tuo come padre». Ma tuttavia, poiché nella lettera è autografa soltanto la firma, potrebbe anche essere un'iniziativa personale dello scrivano: il Mariottini, forse?

44. *Giorgio Vasari in Firenze a Cosimo I de' Medici in Poggio a Caiano – 26 dicembre 1556*

[...] A San Lorenzo, Singor Duca mio, si è fatto un principio d'opera che costa pochi soldi e ci farà un grande honore; et questo è che la sagrestia aviamo incominciato da sommo a intonacalla di stucco tutte le faccie, che trammano le pietre che ci sono, che riluce che pare uno specchio. Et n'è finita la cappella tutta e quella faccia. Faccianci fare le finestre di vetro, che in breve saran fatte, a cagione che i preti possino dar principio all'ordine dell'obbligo che per la bolla. Così si assetta il tutto, che fra poche settimane si potrà offitiare. Restoci solo se V.E. vole nelle finestre di vetro l'arme di papa Clemente o quelle di V.E. o inprese di casa, che anche queste ne accennerem qui sotto [...]

[*Di mano del duca:*] L'arme solo di Papa Clemente.

Frattanto, a Firenze, il Vasari con la sua naturale esuberanza creativa, sovrintende a diversi cantieri, tra cui la Sacrestia Nuova. S'intonacano di bianco le pareti e la volta; si cancellano le colorate grottesche di Giovanni da Udine, rovinate dall'umido e si prepara la sistemazione della sepoltura di testa. Sebbene già terminate da diversi anni, le statue dei due santi medicei, *San Damiano* e *San Cosma*, di Raffaele da Montelupo e di Fra' Giovanni Montorsoli, che dovevano affiancare la *Madonna Medici* di Michelangelo non erano state ancora poste in loco. Tuttavia, pur con grande lentezza e indecisione, il complesso della Sacrestia Nuova si avvia a completamento. Effettuando lavori a basso costo, Cosimo ha intenzione di rendere agibile l'ambiente al più presto, perché finalmente si possano celebrare le funzioni prescritte nella cappella. La bolla di Clemente VII del 14 novembre 1532 obbligava i religiosi di San Lorenzo all'ufficio perpetuo *pro defunctis* nella cappella trasformando, di fatto, la Sacrestia Nuova in una cappella funebre e in una spaventosa macchina di preghiera e di espiazione. Singolare il desiderio del duca che non vuole che appaia il proprio stemma sulle finestre della cappella.

45. Sebastiano Malenotti in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze – 16 gennaio 1557

Molto honorando m. Leonardo, per il procaccio paxato non feci risposta alla vostra per aspettare che messere vostro rispondessi ancho lui, et hoggi, pensando che dovessi scrivere, no ho possuto per havere hauto a essere con li signori Deputati della Fabrica, la qual s'è ormai in tutto chiusa, come a quest'hora haverete inteso, senza speranza di metterci mai più un mattone fino a che piace a Dio.

Hor, per dirvi, lui si trova in tanto fastidio che mai non ve lo saprei dire, né mancho veggo modo di posserlo aiutare; et ogni hora li sono al fianco confrontando per quiete sua tornarsene costì, non havendo più la scusa della Fabrica. Et alle volte lo trovo tanto di vena che mi pare non debbia mutar opinione, ma, voltato, dipoi non ci trovo ordine. Et a me mi duole vederlo star così et patir come fa: sì che, se voi sapessi stillare il cervello di farli scrivere a qualche persona, confortandolo a tornarsi in casa sua, maxime hora che la Fabrica è ferma, penso gioverebbe assai; et di questo ne potresti parlare, parendovi, con m. Giorgio d'Arezzo o quel m. Bartholomeo, che ciascheduno di loro sa hormai tal cosa della detta Fabrica, et egli vede volentieri le loro lettere. Sì che voi sète prudente, et desiderando tal cosa, adesso è il tempo per moltissimi rispetti. Et voi anchora scriveteli, confortandolo medesimamente, monstrando come costà si sa che la Fabrica non lavora, come con effetto penso sappiate, essendo tornati tanti scarpellini.

Lui, con effetto sta male, stando a questi tempi in quella casa come sta, solo con quelli dua ragazzacci. Et io penso me ne verrò fino costì, poiché qua adesso non fo cosa alcuna; et mi duole fino al cuore havere a lassarlo, perché veggo lo spasso assai: ma vedendolo in sì estrema vita, mi fa che io non m'arisicho a starli in casa. Sì che questo penso intendiate: io non mi stenderò più...

Di Roma, il dì 16 di gennaro 1557.

Servitore vostro Bastiano Malenotti.

Pentìsi di poi messere vostro, et si à scritto come vedete vi si manda.

Con il nuovo anno e il ritorno di Michelangelo a Roma, riprendono sempre più pressanti le manovre del Malenotti. È lui che suggerisce con grande enfasi perché a Firenze si torni a insistere: il cantiere di San Pietro è chiuso, nulla trattiene più Michelangelo a Roma, occorre approfittare della situazione e spingere anche il Vasari e l'Ammanati a scrivere per convincere l'anziano artista. Nel foglio si accenna a un'altra preoccupazione: il comportamento dei due nuovi garzoni che accudiscono Michelangelo e che il Malenotti chiama «ragazzacci». La lettera seguente di Michelangelo, annunciata nel post-scriptum, accenna principalmente a questo problema.

*46. Michelangelo in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze –
16 gennaio 1557*

Leonardo, tu mi scrivi per l'ultima tua che, bisognandomi o serve o altro per mio governo, che io te n'avisi, che mi manderai tocto quello che mi bisogna. Io ti dico che per ora non mi achade altro, perché ò dua buon garzoni che mi servono tanto che basta.

Altro non ò da scriverti. Di vechio sto assai bene e con buona speranza. Fa' di vivere, e pregamo Dio che ci aiuti.

A dì sedici di dicembre 1557.

Il biglietto è spedito assieme al precedente. Preoccupato dalle frequenti insinuazioni del Malenotti, Leonardo vorrebbe lo zio fosse accudito da persone oneste (e di sua propria fiducia). Michelangelo lo rassicura. I due garzoni che sostituiscono Urbino sono Antonio del Francese da Casteldurante (che resterà con Michelangelo fino alla morte) e un altro, anch'esso di nome Antonio, che rimarrà a servizio per minor tempo. Dalla morte di Urbino, Leonardo (ma anche di lui dubitava) si preoccupa della fedeltà delle persone che sono vicine a Michelangelo. Col tempo entrerà in buoni rapporti con Antonio del Francese, ma la figura di questo servitore di Michelangelo sarà sempre velata da sospetti, alimentati da altri collaboratori (uno fra tutti, Tiberio Calcagni). Il biglietto è scritto di fretta, come se Michelangelo dovesse semplicemente espletare la formalità di tranquillizzare Leonardo: dimentica persino di firmare e nella data scrive dicembre anziché gennaio.

*47. Leonardo Marinozzi in Firenze a Michelangelo in Roma –
30 gennaio 1557*

Molto honorando et maggior mio osservandissimo, dolgomi infinitamente che le occasioni delle guerre sieno causa di darvi dispiacere, come io penso habbiате receuto in vedere serrare la fabrica di Santo Pietro; ma doppo un dispiacere ne potria succedere qualche contento, il quale il saria il vederla in questa sua dolcissima patria, disiderato infinitamente dal Duca mio signore et da li cari vostri parenti et da tutta questa città. Pertanto, caro messer Michelagnolo, adesso è il tempo che potete consolare il nostro principe, aiutar la casa vostra et honorar Fiorenza della presentia vostra, facendoli fece che, ad ogn'hora vi tornassi commodo il ritornare a Roma, sarà sempre con buonissima gratia di Sua Eccellentia, perché non desidera se non godere della presentia vostra et honorarla per honorarsi; et in nome suo vi pregho che ne l'occasione che havete di Santo Pietro, non manchiate, potendo, avisarci di poter venire. Sapendo l'animo vostro, si darà ordine a tutte quelle commodità che li faranno di bisogno: et io volentieri verrò per lei, per maggior segno del nostro principe di haver cara la vostra venuta. E con questa fo fine, pregando nostro Signore Iddio li metta ne l'animo che vi contentiate di venire. Et con tutto il core mi vi offero et raccomando.

Di Fiorenza, il dì 30 di gennaio 1556.

Vostro amorevolissimo figliolo

Lionardo Marinozzi cameriere di Sua Eccellentia.

Leonardo Marinozzi, il cameriere personale di Cosimo, che già aveva già visitato Michelangelo in precedenza, suscitando simpatia nell'artista, torna a scrivere. L'occasione è la fuga di Michelangelo a Spoleto, il suo ritorno a Roma, l'insoddisfazione per il cantiere di san Pietro, l'insicurezza per la situazione politica. Di questo stato d'incertezza e confusione sembra approfittarne anche Cosimo che sente il momento propizio. Proprio in una lettera al Vasari del 18 dicembre precedente Michelangelo si lascia scappare una confidenza: «ò avuto [...] un gran piacere nelle montagnie di Spuleti a vicitare que' romiti, in modo che io son ritornato men che mezo arRoma: perché veramente

e' non si trova pace se non ne' boschi» (CM, V, p. 76). Questo accenno e le frequenti lettere del Malenotti convincono il duca perché si torni a insistere, affidando questa volta l'incarico al Marinozzi.

*48. Michelangelo in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze –
6 febbraio 1557*

Lionardo carissimo, ho riceuto la vostra lettera et visto quanto mi scrivi circha Sua Excellentia. Imperò darai la inclusa a messer Lionardo, et scusami, che io non sono per manchare a Sua Excellentia della promessa, et come vedrò il tempo non mancherò; ma non posso così subito, perché bisogna dar ordine alle cose mie di questi. Sì che io non ti dirò altro per adesso, per havere hauto le lettere in sulle 24 hore di sabato. Così atendi a star sano, et Dio ti guardi.

Di Roma, il dì 6 di febraro 1557.

Michelagnuolo.

La lettera del Marinozzi era accompagnata da un'altra di Leonardo. Come Michelangelo le riceve, scrive subito questo biglietto al nipote e una lettera di risposta al segretario del duca. Ringrazia, ma conferma le difficoltà che gli impediscono di tornare per il momento a Firenze. Con più calma, in una successiva lettera, avrebbe spiegato meglio i suoi problemi.

49. *Michelangelo in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze –
13 febbraio 1557*

Venendomi a trovar qua in Roma, circa du' anni sono, messer Lionardo uomo del duca di Firenze, mi disse che Sua Signioria avrebbe avuto grandissimo piacere ch' i' fussi ritornato a Firenze, e fecemi molte oferte da sua parte. Io gli risposi che pregavo Suo Signoria che mi concedessi tanto tempo che io potessi lasciare la fabrica di Santo Pietro in tal termine, che la non potessi esser mutata con altro disegno fuor dell'ordine mio, Ò poi seguitato, non avendo inteso altro, in decta fabrica, e ancora non è a detto termine; e di più m'è aggiunto che m'è forza fare un modello grande di legniamme con la cupola e la lanterna, per laciarla terminata come à a essere finita del tucto: e di questo son pregato da tucta Roma, e massimamente dal reverendissimo cardinale di Carpi: in modo che io credo che a far questo mi bisogni star qua non manco d'un anno. E questo tempo prego il Duca che per l'amor di Cristo e di Santo Pietro me lo conceda, acciò ch'io possa tornar più a Roma. Circa l'esser serrata la fabrica, questo non è vero, perché, come si vede, ci lavora pure ancora sessanta uomini fra scarpellini, muratori e manovali, e con speranza di seguitare.

Questa letera io vorrei che tu la leggiessi al Duca, e pregassi Suo Signioria da mia parte che mi facessi gratia del tempo sopra decto, ch' i' ò di bisogno inanzi ch' i' possa tornare a Firenze; perché se mi fussi mutato la compositione di decta fabrica, come l'invidia cerca di fare, sare' come non aver facto niente insino a ora.

Stupito dalla lettera del segretario del duca e forse infastidito da altre pressioni, Michelangelo, a mente fredda e come aveva promesso nella lettera precedente, fa il punto della situazione al nipote. Rammenta i primi tentativi di Leonardo Marinozzi, e nega che la Fabbbrica di San Pietro sia interrotta. Anzi. Tuttavia, quasi a voler dare una speranza al duca, sembra porre un termine (un anno) al compimento dei lavori romani che gl'impediscono il ritorno a Firenze. Uno dei nuovi impedimenti è la realizzazione di un modello ligneo della cupola, ordinatogli dal cardinale Rodolfo Pio di Carpi, che si protrarrà poi per diversi anni, sino ad assumere la forma mitica di una sorta di

tela di Penelope. Sul modello della cupola vi è una certa discrepanza tra questo accenno, le notizie del Vasari e la contabilità vaticana. Lo storico aretino attribuisce a un Giovanni Franzese il modello ligneo, anche se costui non viene ricordato nella contabilità. Il 3 luglio del 1557 un tale maestro Porzio Fiorentino, vasaio, viene pagato per aver eseguito un modelletto in terracotta, mentre soltanto nel 1558 appaiono pagamenti per quello in legno, che si protraggono sino a quello ultimo dell'8 novembre 1561 «per esser finito il modello» (Barocchi, iv, p. 1702). Dunque è tra queste date (luglio 1557 - novembre 1561) che il lavoro venne concepito e completato. Probabilmente l'esemplare di terracotta del 1557, contemporaneo a questa lettera, doveva servire come modello di quello ligneo, iniziato l'anno successivo.

Il Malenotti, in una lettera a Leonardo del medesimo 13 febbraio, chiarisce le intenzioni di Michelangelo e accenna alla ripresa dei lavori in San Pietro:

Messre tien conto assai et non pocho della promessa fatta a m. Lionardo (Marinozzi) a nome di Sua Excellentia del ritorno suo costì, di modo che se la fortuna non voleva che questi Signori havessino rimesso a lavorare certi huomini per terminare quella volta verso Campo Santo – qual è a buon porto, che per tutto maggio si finirà –, facilmente si ritornava costì, perché pate assai, per esser ne l'età che è. Così, hora è forzato soprastare tutta questa state et in questo mezzo far fare un modello di legniam per la cupola et lanterna... (CI, II, p. 95).

50. *Michelangelo in Roma a Cornelia Colonelli in
Casteldurante – 28 marzo 1557*

«Mal fa chi tanta fé sì tosto oblia.»

Cornelia, io m'ero achorto che tu.ct'eri sdegnata meco, ma non trovavo la ragione. Ora, per l'ultima tua mi pare aver inteso il perché. Quando tu mi mandasti i caci, mi scrivesti che mi volevi mandar più altre cose, ma che i fazzolecti non erano ancor finiti; e io, perché non entrasi in ispesa per me, ti scrissi che tu non mi mandassi più niente, ma che mi richiedessi di qualche cosa, che mi faresti grandissimo piacere, sappiendo, anzi esser certa dell'amore ch'i' porto ancora a Urbino, benché morto, e alle cose sua.

Circa al venir costì a veder te e' pucti, o mandar qua Michelagnuolo, è bisogno ch'io ti scriva in che termine io mi truovo. El mandar qua Michelagnuolo non è al proposito, perché sto senza donne e senza governo, e 'l pucto è troppo tenero per ancora e potre' nascere cosa ch'i' ne sarei molto mal contento; e dipoi c'è ancora che 'l duca di Firenze da un mese in qua, Sua Gratia, fa forza con grandissime offerte ch'i' torni a Firenze. Io gli ò chiesto tempo tanto ch'io aconci qua le cose mia e che i' lasci in buon termine la fabrica di Santo Pietro; in modo che io stimo star qua tucta questa state; e aconcio le cose mia e le vostre circa al Monte della Fede, questo verno andarmene a Firenze per sempre, perché son vechio e non ò tempo di ritornare arRoma. E passerò di costà, e, volendomi dar Michelagnuolo, lo terrò in Firenze com più amore ch'e' figliuoli di Lionardo mio nipote, insegnandogli quello che io so che 'l padre desiderava che gl'imparasi.

Vostro di tucti voi

Michelagnuolo Buonarroti in Roma.

Ieri, a dì venti secte di marzo, ebi l'ultima tua lectera.

È con la vedova di Urbino, con la quale aveva mantenuto un affettuoso carteggio, sicuro che le sue parole non vengano lette da altri, che Michelangelo rivela sinceramente i suoi propositi per l'avvenire: se non intervengono inconvenienti, il ritorno a Firenze è previsto per l'inverno successivo. Il tono della lettera è dolce, rasserenante, protettivo. Vi è anche un breve ricordo di Urbino, cui rimanda la cita-

zione del verso del Petrarca in apertura. Verso che piaceva molto a Michelangelo, visto che lo utilizza anche per chiudere una lettera a Vittoria Colonna (CM, IV, p. 102). Il vecchio artista mostra attenzioni e premure verso il piccolo Michelagnuolo che la madre si offre di mandare a servizio a Roma e suggerisce di aspettare il nuovo anno quando, tornato a Firenze, lo prenderebbe volentieri con sé, stimando l'ambiente di quella città meno pericoloso per un giovane.

51. *Cosimo I de' Medici in Firenze a Michelangelo in Roma –
8 maggio 1557*

Cosimo Medici duca di Fiorenza et cet.

Magnifico nostro carissimo, poiché la qualità de' tempi et la relatione delli amici vostri ci danno qualche speranza che voi non siate del tutto alieno dal volere dare una volta sino a Firenze per rivedere un poco, dopo tanti anni, la patria et le cose vostre, quel che a noi sarebbe di tanto piacere, quanto l'habbiamo sempre molto desiderato, ci è parso con questa nostra dovervene eshortare et pregare, come ve eshortiamo et preghiamo con tutto il cuore, persuadendovi di have-re a esser visto gratissimamente da noi. Né vi ritenga dubio che noi siamo per gravarvi di alcuna sorta di fatica o fastidio, ché bene sappiamo il rispetto che hormai si deve così alla età, come alla singolarità della virtù vostra: ma venite pure liberamente et promettetevi di have-re a passare quel tempo che vi tornerà bene di dimorarci a tutto vostro arbitrio et sodisfattione, perché a noi basterà assai vedervi di qua, et nel resto tanto piacere haremo, quanto ne sentirete voi maggior recreatione et quiete, né penseremo mai se non a farvi honore et comodo. Nostro signore Dio vi conservi.

Di Fiorenza, li VIII di maggio MDLVII.

Vostro el duca di Fiorenza.

A tre mesi dalla lettera inviata al nipote (sicuramente mostrata al duca), giunge la formale richiesta di Cosimo. È questa la prima missiva che il signore di Firenze e Siena invia direttamente a Michelangelo, senza intermediari. Suscitata, come appare nell'*incipit* dalla «qualità de' tempi» e dalle «relationi delli amici», è una sorta di rassicurazione. Cosimo non invita Michelangelo. Lo informa piuttosto che non lo graverà di incarichi, qualora decidesse di tornare a Firenze. Con estrema cautela, finalmente avviene l'incontro tra i due, quasi un contatto, un testa a testa, un guardarsi negli occhi, anche in maniera così mediata. La lettera precedente indirizzata a Leonardo e il ritorno a Firenze di Sebastiano Malenotti (che porta notizie sulla condizione di Michelangelo a Roma) hanno spinto il duca a un gesto che è comunque estremamente significativo: un'offerta scritta e perso-

nale. Un comportamento inusitato non solo per il carattere di Cosimo, ma inaspettato per qualunque principe italiano ove, in questioni analoghe, si preferiva solitamente servirsi di intermediari. Ma il duca si sente sicuro. Le promesse sono le medesime della prima lettera del Vasari (sebbene siano passati tre anni da quel tentativo): Michelangelo non verrebbe oberato d'incarichi e Cosimo si contenterebbe d'averlo in Firenze come ospite onoratissimo. È questo il momento in cui viene attivata la massima pressione per convincere Michelangelo a tornare. Il tono di Cosimo è solenne e ufficiale, ma sottolinea il dato personale, familiare che dovrebbe sollecitare il ritorno: rivedere la patria, le proprietà, gli affetti. Sappiamo che lo scopo ultimo di Cosimo non era questo: al duca non soltanto premeva che Michelangelo tornasse in patria, considerando quell'evento come un enorme successo personale, ma ancor più desiderava ardentemente la presenza dell'artista nei cantieri di Firenze.

52. *Giorgio Vasari in Firenze a Michelangelo in Roma –
8 maggio 1557*

Molto magnifico messer Michelagnuolo, io ho inteso da molti che si son partiti di Roma, come la fabrica di San Pietro è quasi ferma, e che la Signoria Vostra sta quasi che inrisoluto del partirsi o no per venire qua. Del che, ancora che il Duca nostro vi habbia sempre desiderato, più per quiete vostra che per comodo suo – ché assai comodo saria il vedervi e saper che a la Signoria Vostra non li mancasse quella quiete et quella satisfactione che le rare virtù sue si meritano, et le sa –, nondimeno, spinto da quel tenero amore che vi porta, stasera mi à detto che vi scrive, et che io accompagni la sua con assicurarvi che, ogni cosa che sarà da lei desiderata, per compiacervi Sua Eccellenzia sempre ve ne sarà largo, et inoltre per il fare et non fare o lo stare o l'andare sarà con quella libertà della Signoria Vostra usato che il vostro animo si contenterà. Et perché so che lui vi ama, vi adora et vi desidera, farò fine, dicendovi che, se alla vostr'anima Iddio ha preparato il paradiso, la partenza di costì nel venir qua sarà il modello, perché sì alla salute del corpo, che sarà con qualche miglior governo, sì a quella della quiete, ci sarà i comodi della villa o di que' luoghi solitari secondo il gusto suo. Se amerete il commertio, il medesimo. Et perché qua ogniuno al nome vostro si rallegra et si contenta, quanto maggiormente la Signoria Vostra risolva il venir suo! Et, venendo, mi faccia degno di avisarmelo, che vi prometto, per l'amor che porto alla bontà vostra, ch'io verrò fin costì per condurvi; et so che non passerà se non con gran utile di casa vostra et con onor suo et di tutti i parenti vostri et amici, i quali insieme con meco vi salutano et a fine vi si raccomandano. Et io, insieme con essi, mi andrò godendo di quanto si può sperare che Iddio v'ispiri a sì buona risoluzione per salute vostre et di tutti.

Di Fiorenza, a dì VIII di maggio MDLVII.

Di vostra Signoria servitore
Giorgio Vasari.

Il medesimo 8 maggio anche il Vasari, concorde Cosimo, scrive a Michelangelo per suggerirgli il ritorno, utilizzando il solito tono

adulatorio. Il Vasari fraintende completamente la situazione di Michelangelo. Crede di poterlo convincere, magnificando Firenze e il suo duca. Non riesce a comprendere la vera situazione di Michelangelo: se negli anni precedenti era un convinto atteggiamento antimediceo quello che lo teneva lontano da Firenze, la situazione è adesso mutata. È Roma, il cantiere di San Pietro, i molti affari che ha nella città eterna che lo tengono quasi prigioniero, esercitando su di lui una pressione inostenibile alla quale, tuttavia, non può sottrarsi. In quello stesso giorno, oltre a quelle di Cosimo e del Vasari, vengono inviate da Firenze a Roma altre lettere, di Sebastiano Malenotti e di Daniele da Volterra, che tuttavia non formulano evidenti pressioni. Soprattutto quella di Daniele (il più fidato tra i suoi allievi) è un sincero ritratto dell'ambiente fiorentino.

*53. Michelangelo in Roma a Cosimo I de' Medici in Firenze –
avanti il 22 maggio 1557*

Signior Duca, circa tre mesi sono, o poco meno, ch'i' feci intendere a Vostra Signioria che io non potevo lasciare la fabrica di Santo Pietro senza gran danno suo e senza grandissima mia vergogna; e che a volerla lasciare nel termine desiderato, non mancando le cose necessarie a quella, mi bisognava non manco d'un anno di tempo ancora: e di darmi questo tempo mi parve che Vostra Signioria se ne contentasi. Ora ò una di nuovo pur di Vostra Signioria, la quale mi sollecita al tornare più che io non aspectavo; ond'io n'ò passione e non poca, perché sono i' maggior fatica e fastidio, circha le cose della fabrica, ch'i' fussi mai; e questo è che nella volta della capella del re di Francia, che è cosa artiftitiosa e non usata, per esser vechio e non vi potere andare spesso, è natovi un certo errore, che mi bisogna disfare gran parte di quel che v'era facto; e che cappella questa sia, ne può far testimoniantia Bastiano da San Gimignano, ch'è stato qua soprastante, e di quanta importanza el'è a tucto il resto della fabrica. E correcta decta cappella – per tucta questa state credo si finirà –, non mi resta affare altro poi che a lasciarci el modello del tucto, com'io son pregato da ognuno e massimo da Carpi, e poi tornarmi a Firenze con animo di riposarmi co la morte, con la quale dì e nocte cerco di domesticarmi, a ciò che la non mi tracti peggio che gli altri vechi.

Ora, per tornare al proposito, prego Vostra Signioria mi conceda il tempo chiesto d'un anno ancora per conto della fabrica, come mi parve che per l'altra mia la si contentassi.

Minimo servo di Vostra Signioria Michelagnuolo Buonarroti in Roma.

Anche se Michelangelo appare stupito e forse un poco irritato delle insistenze del Vasari e della lettera di Cosimo, la sua risposta mantiene il tono ossequioso, che si deve alla corrispondenza con un duca, ma non può esimersi dal notare l'inaspettata missiva: «Ora ò una di nuovo». Dev'essererci stata sicuramente un'incomprensione; Malenotti ha frainteso il momento difficile di Michelangelo. Una cosa sono i desideri e un'altra le probabilità che vengano esauditi. Così l'artista

accenna al grave problema che s'è creato nel cantiere (la Cappella del re di Francia), problema che comporta notevoli demolizioni. Inoltre, Michelangelo è pressato dal cardinale Pio di Carpi perché termini il modello della cupola. Promette che conclusi questi lavori, tempo un anno, sarà libero di tornare a Firenze. Ma, quasi a voler far intendere a Cosimo il vero affanno, la grande ombra che lo opprime, accenna alla morte, con la quale notte e giorno cerca di venire a patti.

54. Michelangelo in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze – 22? maggio 1557

Lionardo, io ti mando costà per messer Francesco Bandini scudi cinquanta d'oro in oro, perché tu mi mandi octo braccia di rascia nera la più legiera e bella che tu truovi, e dua braccia d'ermisine. Queste cose m'à mandato a chiedere la moglie d'Urbino però mandamele più presto che puoi, e avisami della spesa; e del resto de' cinquanta scudi che io ti mando, fanne limosine dove ti pare che sie più bisogno. Altro circa questo no mi achade.

Io son vechio, come sai, e ò molti difecti nella persona, in modo che io mi sento poco lontan dalla morte; in modo che questo sectembre, se sarò vivo, arò charo che tu venga insin qua per aconciar le cose mia e nostre; e fa' pregare Idio per me. S'intende s'i' non sono prima costà.

In questa sarà la lectera de' danari e una di messer Giorgio Vasari. Dàlla più presto che puoi e rachomandami allui: e avisami d'ogni cosa. Altre volte t'ò scripto che tu non creda a nessuno che parli di me, se tu non vedi mia lectere. Per farmi tornar costà, forse per ricuperare l'onore della sua partita di qua – dico di Bastiano da San Gimignano –, à dicto costà molte bugie, forse a buon fine.

A dì di maggio.

Michelagnolo Buonarroti in Roma.

Il primo argomento che viene trattato è l'acquisto di stoffa per gli abiti a lutto destinati alla vedova di Urbino. Accennando alle proprie condizioni di salute e al desiderio di vedere nel settembre successivo il nipote a Roma, Michelangelo, per la prima volta, ammette con Leonardo la possibilità di un suo trasferimento a Firenze prima dell'estate – «S'intende s'i' non sono prima costà». Termina lamentandosi dei maneggi di Sebastiano Malenotti. Appare evidente il senso d'impotenza che l'artista prova riguardo a quel che accade a Firenze. Tutti – Cosimo, il suo segretario Marinozzi, il Vasari, il nipote, Malenotti – sembrano tramare alle sue spalle e vorrebbero decidere il suo destino. La passione per i problemi di San Pietro si assomma a questa, forse più bruciante. Si sente un uomo vecchio, malato, che non può decidere di se stesso. Alla sua vecchiaia sembra negata la quiete.

*55. Michelangelo in Roma a Giorgio Vasari in Firenze –
22? maggio 1557*

Messer Giorgio amico caro, io chiamo Idio in testimonio com'io fu' contra mia voglia con grandissima forza messo da papa Pagolo nella fabrica di Santo Pietro di Roma dieci anni sono; e se si fussi insino a oggi seguitato di lavorare in decta fabbrica come si faceva allora, io sarei ora a quello di decta fabbrica, ch'io ò desiderato per tornarmi costà. Ma per mancamento di danari la s'è molto alentata, e allentasi quando ella è giunta in più faticose e difcil parete; in modo che abandonadola ora, non sarebe altro che con grandissima vergogna perdere tucto il premio delle fatiche che io ci ò durate in decti dieci anni per l'amore di Dio. Io v'ò facto questo discorso per risposta della vostra perché ò una lectera dal Duca, che m'à facto molto maravigliare che Sua Signoria si sia degnata a scrivere, e con tanta dolceza. Ne ringratio Idio e Sua Eccellenzia, e quanto so e posso. Io esco di proposito, perché ò perduto la memoria e 'l cervello, e lo scrivere m'è di grande affanno, perché non è mia arte. La conclusione è questa: di farvi intendere quello che segue dello abandonare la sopra decta fabrica e partirsi di qua. La prima cosa, contenterei parechi ladri e sarei cagion della sua rovina, e forse ancora del serrarsi per sempre; l'altra, che io ci ò qualche obrigo e una casa e altre cose, tanto che vagliono qualche migliaio di scudi, e, partendomi senza licenzia, non so come s'andassino: l'altra che io son mal disposto della vita e di renella, pietra e fianco, come ànno tucti e' vecchi: e maestro Eraldo ne può far testimonianza, che ò la vita per lui. Però il tornar costà per ritornar qua a me no ne basta l'animo, e 'l tornarvi per sempre, ci vole qualche tempo per asectar qua le cose in modo ch'io non ci abbi più a pensare. Egli è, ch'i' parti' di costà, tanto che, quand'io giunsi qua, era ancor vivo papa Clemente, che in capo di dua di morì poi.

Messer Giorgio, io mi rachomando a voi e pregovi mi racomandiate al Duca e che facciate per me, perché a me non basta l'animo ora se non di morire; e ciò che vi scrivo dello stato mio qua è più che vero. La risposta ch'i' feci al Duca, la feci perché mi fu decto ch'i' rispondessi, perché non mi bastava l'animo scrivere a Sua Signoria, e

massimo sì presto; e se io mi sentivo da calvacare, io venivo subito costà e tornavo, che qua non si sare' saputo.

A messer Giorgio Vasari amico karissimo.

Con il Vasari, Michelangelo è più esplicito e confidenziale. Innanzitutto è sorpreso della lettera del Duca, e dispiaciuto che questi s'illumina circa un rientro a Firenze che non è, al momento, pensabile. Tanti sono i problemi di San Pietro, che non è possibile abbandonare il cantiere. «Per mancamento di danari», scrive Michelangelo, sottolineando la principale difficoltà che ha sempre rallentato le sue opere: il denaro, i costi esorbitanti che procedono di pari passo con le idee ardite. Il questo senso il cantiere di San Pietro rappresenta veramente il modello di tutti i cantieri rinascimentali. Quest'infinita fabbrica si scorge da ogni punto di Roma e pare lasciar presagire severamente con la sua mole incompleta, con i suoi errori di calcolo, con le sue impalcature sghembe e marce, l'impossibilità che si giunga al suo compimento. Nonostante tutte le sue preoccupazioni, Michelangelo sarebbe persino venuto a cavallo a Firenze, per incontrarsi col duca, scusarsi del malinteso, e tornarsene poi sempre di nascosto a Roma. Ma i suoi malanni (il «maestro Eraldo», è il medico Realdo Colombo) e l'età, e i mille pensieri, lo tengono prigioniero. Anche Roma e il papa esercitano una sorta di vessazione sull'artista, tanto che egli teme, partendo da Roma senza il consenso delle autorità, di perdere le proprietà che lì possiede. Forse in maniera esagerata, ma non del tutto a torto, Michelangelo si sente un uomo privo di libertà, vittima di giochi di potere, gelosie, invidie e persino dell'opera che sta realizzando, con immensa fatica, per la gloria di Dio.

*56. Giorgio Vasari in Firenze a Cosimo I de' Medici in
Firenze – 30 Maggio 1557*

Illustrissimo Signor Eccellentissimo Signor mio, Michelagnolo Buonarroti deve forse aver risposto a vostra Eccellenza e così alla mia, che per ordine di Quella scrissi; m'ha mandato un foglio scritto, che so che ha fatto troppo, sendo le sue otto o nove versi: ma il premerli l'obbligo che ha con Quella, e il desiderio che ha di divider la patria e i parenti, la paura dell'onore del mondo e timor di offendere Iddio, sta fra la speranza e il timore; onde mi par vederlo tremar di paura, arder di amore; e io che lo conosco gli ho gran compassione. Mando a Quella per Monsignor di Cortona la lettera che m'ha scritta, che la leggate, e letta con quella amorevolezza, che l'ha fatto piagnere di tenerezza, si vegga di rallegrarlo, perché so che è risoluto una mattina esser qui, che non si sappi. E io a quel che sarò buono in questo, farò ogni amorevole officio...

Di Fiorenza, xxx di Maggio 1557.

Il Vasari – secondo i suoi usi cortigiani – inoltra a Cosimo la lettera di Michelangelo, perché comprenda appieno la situazione e non si faccia soverchie illusioni. Non coglie il senso di terribile impotenza che attanaglia Michelangelo e suggerisce a Cosimo una lettura errata, parlando di contraddizioni e incertezze. Purtroppo non è così: Michelangelo è compresso da uno stato di cose che non gli lascia nessuna libertà. Non potrà mai partirsene da Roma, almeno fin quando non avrà impostato il progetto di San Pietro in modo che i «ghioc-toni» che ne attendono la partenza non possano mutarlo. Ma poiché conosce perfettamente la complessità di quel cantiere, in cuor suo Michelangelo sa che non potrà mai abbandonare Roma.

*57. Michelangelo in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze –
16 giugno 1557*

Lionardo, io ò ricievuto la rascia e l'ermisino, e come truovo chi la porti, la manderò: e subito mi manderà i danari. Del resto de' danari m'aviserai quando n'arai facto quello che io ti scrissi.

Circa l'esser mio, io sto male della persona, cioè con tucti i mali che sogliono avere i vecchi: della pietra, che non posso orinare, del fianco, della schiena, in modo che da me non posso salire la scala; e peggio è perché son di passione pieno: perché lasciando le comodità che io ò qui a' mia mali, non ò a viver tre dì; e non vorrei perder per questo la gratia del Duca, né vorrei manchar qua alla fabrica di Santo Pietro, né mancare a me stesso. Prego Dio che m'aiuti e consigli: e se mi venissi male, cioè febre di pericolo, subito manderei per te. Ma non ci pensare e non ti mectere a venire, se non ài mia lectere che tu venga. Rachomandami a messer Giorgio, che mi può giovare asai, se vuole, perché so che 'l Duca gli vuol bene.

A dì sedici di giugno 1557.

Michelangiolo Buonarroti in Roma.

A quasi un mese dalle lettere del 22 maggio, l'atteggiamento di Michelangelo muta e si va lentamente affermando una sorta di rassegnazione. Confida i dispiaceri e le preoccupazioni al nipote, ed enumera una serie di malanni che lo terrebbero lontano da Firenze. La catalogazione – ancorché reale e giustificata dallo stato di salute – ha una sua origine letteraria, nelle enumerazioni pertrarchesche, che si ritrovano a volte nelle rime. Si pensi al frammento 16, un verso singolo, giovanile, che recita così:

Febre, fianchi, dolor, occhi e denti.

L'elencazione dei malanni viene ribadita perché il nipote ne accenni al duca. Michelangelo ha la netta sensazione che tutto quello che scrive a Firenze passi poi sotto gli occhi di Cosimo. In più ancora una volta si raccomanda al nipote che non presti fede a lettere di altri. Si sente compresso dalle richieste che gli giungono da Firenze e

dagli obblighi che ha a Roma. La sua volontà, qualunque essa sia, non riesce a farsi strada. Attorno a sé si sta sviluppando un intreccio spaventoso che lo irretisce e di cui gli sfugge il bandolo.

58. *Michelangelo in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze – 1° luglio 1557*

Lionardo, io vorrei più presto la morte che essere in disgratia del Duca. Io in tcute le mie cose m'ingegno d'andare in verità e se io ò tardato di venire costà chome ò promesso, io ò sempre intesso con questa conditione, di non partire di qua se prima non conduco la fabbrica di Santo Pietro a termine che non la possa essere guasta né mutata della mia compositione, e di non dare ocacione di ritornarvi a rubare, come solevano e come ancora aspectano i ladri. E questa diligentia ò sempre usata e uso, perché, come molti credono e io ancora, esservi stato messo da Dio. Ma 'l venire al decto termine di decta fabbrica non m'è ancora, per esser mancati i danari e gl'uomini, riu-scito. E io, perché son vechio e non avendo a lasiare altro di me, non l'ò voluta abandonare, e perché servo per l'amor di Dio e in lui ò tucta la mia speranza. Acciò che 'l Duca sappi la cagion del mio ritardare, la scrivo in questa con um poco di disegno dell'errore, acciò ne dia notitia al Duca messer Giorgio.

A dì primo di luglio 1557.

Michelagnuolo Buonarroti in Roma.

Leonardo deve aver spedito altre lettere. E Michelangelo risponde: non è cambiato nulla, le obiezioni e gli impedimenti sono sempre i medesimi. È sempre più coinvolto nelle difficoltà e i problemi della fabbrica. E tuttavia lui non può abbandonare Roma, perché serve Dio: «in lui ò tucta la mia speranza», confida. Quasi volesse dimostrare la sincerità delle sue parole, accenna specificatamente al un grave problema tecnico sopravvenuto nel cantiere, che comporterà in seguito rovinose demolizioni. Inserisce infatti uno schizzo dove spiega la natura dell'errore di calcolo della cappella del re di Francia. Anche l'11 luglio invierà un disegno tecnico al Vasari con analoga spiegazione (CM, v, p. 113). In questo caso l'angoscia del contrattempo è vivissima: Michelangelo si sente responsabile dell'errore di calcolo, per essersi fidato dei suoi collaboratori e non aver seguito il cantiere in prima persona.

*59. Michelangelo in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze –
17 agosto 1557*

Lionardo, per l'ultima tua, come per l'altre, mi solleciti al tornare costà; e io ti dico che chi non è qua e non m'ode e non mi vede, non sa che star mi sia il mio qua. Però non bisogna dirmi altro. Io fo ciò ch'io posso far di me ne' termini che io mi truovo.

Circa la cortesia e amore e carità grandissima del Duca, io resto tanto vinto, che io non so che mi dire. Bisogna che messer Giorgio m'aiuti, perché sa quanto bisogna ringratiare, e con che parole, uno che stima la vita mia più che non fo io medesimo, e massimo un senza pari. Altro non m'achade. Lo scrivere m'è di gran fastidio, per esser vechio e pien di confusione.

A dì 17 d'agosto 1557.

Michelagnuolo Buonarroti in Roma.

Spicha la metà di questo foglio e dällo a messer Giorgio, perché va allui. Non ò scritto altrimenti perché non avevo più carta in casa.

Ancora Leonardo insiste e ancora, pazientemente Michelangelo risponde. Nelle prime righe descrive l'ineluttabile condizione che è costretto a subire. Alla lettera ne è acclusa un'altra al Vasari con un ulteriore disegno della cappella del re di Francia. Conoscendo la familiarità che l'aretino ha con Cosimo, si affida alle sue arti, per meglio convincere il duca a rinunciare ai suoi propositi. Scrive in un'altra lettera al nipote: «Ringratio quanto so e posso il Duca della sua carità, e Dio mi dia gratia ch'i' possa servirlo di questa povera persona, ch'altro non c'è. La memoria e 'l cervello son iti aspectarmi altrove» (CM, v, p. 117). Tuttavia finalmente gli sforzi di Michelangelo sembrano ottenere un risultato. Per diversi mesi, sino alla primavera successiva, non si parlerà più del suo ritorno a Firenze. Cosimo sembra convinto a rinunciare al suo progetto. Dovrà fare a meno di Michelangelo e terminare i cantieri di Firenze senza la sua presenza.

60. Michelangelo in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze – dopo il 15 settembre 1557

Lionardo, io ò inteso per l'ultima tua la gran rovina de' ponti e de' munisteri e delle case e de' morti che à facto costà la piena, e come voi, arrsipecto agli altri, l'avete campata assai bene. Io l'avevo inteso prima, e così credo che abiate inteso di qua voi, che abiàno avuto il simile delle rovine e de' morti dalla piena del Tevere; e noi, per essere in luogo alto, l'abbiam campata assai bene a respecto agli altri. prego Idio che ci guardi di peggio, com'io temo pe' nostri pechati.

Le cose mia di qua vanno non troppo bene: io dico circa la fabbrica di Santo Pietro, perché non basta ordinare le cose bene, ch'e' capo maestri, o per ignoranza o per malitia, fanno sempre il contrario, e a me tocha la passione dell'error mio. Dell'altre cose, tu 'l puoi considerare, sendo nell'età ch'i' sono esser. Altro non mi acade.

Michelagnolo Buonarroti.

Passata l'estate, nella corrispondenza col nipote non si parla più del ritorno a Firenze. Nel settembre di quell'anno si hanno rovinose inondazioni dell'Arno e del Tevere: zio e nipote s'informano di eventuali danni. A Roma le acque hanno inondato il centro della città, e superato i tre metri d'altezza, segnati sulla facciata di Santa Maria sopra Minerva. Tuttavia la casa di Macel de' Corvi non è toccata dall'inondazione, a cui Michelangelo attribuisce una valenza quasi apocalittica. Nella lettera enumera i soliti errori e disgrazie che costellano la costruzione di San Pietro e ripete l'altrettanto lungo elenco di malanni fisici che deve sopportare con sempre maggior fatica e danno.

IV. 1558 - 1563

Ogni cosa mi dà passione e noia.

MICHELANGELO.

Accantonato il progetto del ritorno a Firenze, Michelangelo continua a dirigere diversi cantieri romani. Esegue vari disegni per la chiesa della nazione fiorentina in Roma, ed è questo l'unico progetto originale che realizza per il Duca di Firenze. Nell'autunno del 1560 finalmente ha luogo l'incontro con Cosimo e sua moglie Eleonora. L'anno successivo conosce il giovane principe Francesco de' Medici, ma nessuno dei due eventi lo convince ad abbandonare l'Urbe. I lavori a Roma sono sempre legati alla Fabbrica di San Pietro. Tiberio Calcagni – uno dei suoi più fidi allievi – gli si affianca (sino a prendere la responsabilità principale) in alcune opere architettoniche quali la Cappella Sforza in Santa Maria Maggiore. L'altra realizzazione di questi anni è la basilica di Santa Maria degli Angeli e dei Martiri, che viene edificata sulle rovine delle Terme di Diocleziano. Qui Michelangelo sembra sperimentare una nuovissima idea dell'architettura basata sull'economia di mezzi e sulla totale rinuncia alle consuetudini architettoniche: niente facciata; la tradizionale pianta a croce latina è stravolta: il transetto ha dimensioni maggiori rispetto alla navata e la interseca al centro; l'ingresso laterale impedisce all'altare maggiore di fare da sfondo scenografico, apparendo inaspettatamente alla sinistra del visitatore.

Altrettante libertà Michelangelo si prende nell'esecuzione della scultura che accompagna i suoi ultimi anni, la *Pietà Rondanini*, che donerà ad Antonio del Francese, il servitore che ha preso il posto di

Urbino. Disturbi alla vista e tremori alle mani rendono i disegni della vecchiaia velati, annebbiati, ma i danni del fisico vengono sublimati da un progetto stilistico sorprendente e terribile.

Gli ultimi progetti architettonici per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini in via Giulia chiariscono forse le intenzioni – poi tradite – del progetto della Fabbrica di San Pietro: la pianta centrale, le altissime navate, i pilastri imponenti e massicci, gli immensi spazi che si compenetrano nel volume sottostante la cupola. Dunque, un'architettura d'aria, l'esatto opposto della opprimente compressione del Ricetto della Biblioteca Laurenziana.

Michelangelo scrive di rado, a fatica, e lettere sempre meno estese. Il carteggio di questi anni è soprattutto concentrato su San Giovanni, sui progetti fiorentini, e sui problemi della Fabbrica di San Pietro. Ed è forse la lettera, risentita e ferma, che l'artista invia al cardinale Pio di Capri, quella più rivelatrice dello stato d'animo di Michelangelo circa le questioni artistiche.

Non meno rivelatrice è invece una missiva al nipote, preoccupato perché a Firenze giungono voci di maltrattamenti che Michelangelo subirebbe da parte dei servitori. La lettera termina con una delle sue chiuse sferzanti, che documenta ancora un'insospettabile energia: «Però actendi a vivere e non pensare a' casi mia, perché io mi so guardare, bisognando, e non sono un pucto. Sta' sano».

61. Rodolfo Pio da Carpi in Meldola a Cosimo I de' Medici in Firenze – 24 maggio 1558

Perché io so che Michelagnuolo Bonaroti si ritruova in grandissimo travaglio per conto della fabrica di San Pietro, et per non poter satisfare a V. Ecc.za di venire a servirla, com'ella disiderava; et dall'altro canto so anchora che N.S. disidera grandemente che questo buon vecchio habbia in quest'ultimi anni suoi tanto di quiete, che possa almen finire il modello della fabrica di San Pietro, nella quale non è dubio, che quando egli mancasse, seguirebbono necessariamente infiniti errori, si come quando el vivesse tanto che lo potesse finire, ne seguirebbe commodo et utile infinito a quella fabrica; avertita S. S.ta da me et da altri della perplessità di questo buono omo, mi comisse avanti io partissi da Roma che per sua parte io scrivessi a V. Ecc.za perché la fussi contenta che egli con buona gratia sua, potesse continuare in quello servitio, nel quale io sono particolarmente obligato, per la protetione et cura che tengo di detta fabrica: la quale son certo che a V. E. anchora non può essere che a cuore per la pietà et religione che è in lei; la qual quando così resti servita come si spera, et da ben vecchio possa con l'animo risposato attendere a quel che tanto necessariamente da lui si aspetta in questo estremo dell'età sua per il santo servitio et honor di Dio, in quel loco sì celebre... Et col solito desiderio di servir sempre all'Eccellenza vostra, in buona gratia della quale mi raccomando con tutto 'l core, pregandole ogni felicitade.

Da Meldola, alli 24 di maggio 1558.

Di V. Eccellentia Servitore
Il Cardinale de Carpi.

Il rumore delle offerte di Cosimo a Michelangelo deve aver raggiunto il cantiere di San Pietro, creando forti preoccupazioni. Il cardinale Rodolfo Pio da Carpi, responsabile della Fabbrica, scrive, su istanza di Paolo IV, perché si ponga fine ai maneggi e alle richieste che allarmano il pontefice e molestano l'artista. Un ritorno di Michelangelo a Firenze avrebbe come conseguenza la paralisi del cantiere di San Pietro. Con il modello ligneo ancora non terminato, senza direttive chiare, senza disegni o progetti definiti, la fabbrica cadrebbe nella

massima confusione, come del resto era accaduto a Firenze, in San Lorenzo. Complicazioni queste insite nell'atteggiamento che Michelangelo aveva nei confronti del fare architettura: un continuo confronto nel cantiere dei progetti appena abbozzati nello studio, e gran parte del lavoro affidato alla memoria, alle soluzioni estemporanee, alle intese verbali tra architetto e maestranze, alla verifica in loco. Il ruolo di Michelangelo architetto e direttore dei lavori non doveva essere diverso da quello che appare in un brano del Doni, al limite dell'aneddoto, ove si svela il metodo empirico e superficiale che Michelangelo utilizzava per insegnare ai suoi collaboratori:

Non sapete voi di quello scarpellino che Michel Agnolo Buonarro-
ti messe intorno a quel pezzo di pietra, e dicendogli: «Lieva di qua,
scarpella un poco da questo canto, subbia qui, da capo, trapani qua
sotto» e: «lievane un poco di costi» e: «lima un altro poco colà» egli
gli fece fare un bel termine? Quando lo scarpellino si vedde quella co-
sa inanzi, se gli voltò e disse: «Chi l'avrebbe detto che ci fosse stato
si bell'uomo in questo sasso sì brutto? Se voi non me lo facevate sco-
prire, mai ce l'avrei veduto dentro» (Doni, I, p. 100).

62. Cosimo I de' Medici in Pisa a Rodolfo Pio da Carpi in Roma – 6 giugno 1558

Illustrissimo et reverendissimo monsignor mio colendissimo. Le rare virtù di Michelangelo Buonarrouoti son tali da farlo desiderare da ciascheduno. Però, quando io habbia caro che egli si riduca in patria, dove ragionevolmente dovrebbe finire questi ultimi anni suoi con qualche sua quiete et satisfattione, non ha da maravigliarsene persona. Io non ho mai cerco di levarlo di Roma, ma son ben stato pregato da molti di riceverlo et carezzarlo. Però, se fermerà in quella città non sarò con mia disgratia. Nondimeno, tornando a rempatriare, mi parerebbe essere inhumano et privo d'ogni spirito et iuditio se non lo abbracciassi et gli facesse quelli honori et benefitii che si convengono a' meriti della persona sua. Bacio le mani di V. S. illustrissima et reverendissima et in sua buona gratia mi raccomando.

Di Pisa, alli vi di giugno 1558.

Della V.S. Illustrissima et reverendissima
Servitor el duca di Fiorenza.

Cosimo rassicura il Carpi ma al tempo stesso fa comprendere che si aspetta, prima o poi, il rientro di Michelangelo a Firenze. Inoltre afferma di non avere mai insistito ma di essere stato a sua volta spinto a offrire ospitalità a Michelangelo. Il tono della lettera è asciutto e risoluto, ed è un eccellente esempio delle qualità diplomatiche di Cosimo al massimo grado: afferma una volontà decisa, ma entro i limiti di una correttezza apparentemente esemplare, nel rispetto dei relativi ruoli. Si guarda dal chiedere scusa e ribadisce il suo operato, che giudica inappuntabile.

63. *Michelangelo in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze –
16 dicembre 1558*

Lionardo, Bartolomeo Amannato, capo maestro dell'Opera di Santa Maria del Fiore mi scrive e domanda consiglio da parte del Duca d'una certa scala che s'è a.ffare nella librerria di San Lorenzo. Io n'ò facto così grossamente un poco di bozza pichola di terra, come mi par la si possa fare, e ò pensato d'aconciarla in una scatola e darla qua a chi lui mi scriverrà che gniene mandi; però parlargli e fagniene intendere come più presto che puoi.

Io ti scrissi per l'ultima d'una casa, perché, se di qua mi posso disbrigare inanzi la morte, vorrei saper d'aver costà un nido per me sol e mia brigate; e per questo fare, penso fare di qua danari di ciò che io ci ò: e se prima potessi con buona licentia e di costà e di qua, prima lo farei; perché, come ti scrissi, ci ò cactiva sorte.

A dì sedici di dicembre 1558.

Michelagnuolo Buonarroti in Roma.

Nei cantieri di Firenze è avvenuto un profondo mutamento. Convinto che Michelangelo non sarebbe tornato, almeno nell'immediato futuro, Cosimo è deciso ad affidare ad altri la responsabilità delle fabbriche. Bartolomeo Ammannati, che aveva lavorato con Michelangelo e il Vasari per le committenze del Monte, è incaricato di risolvere il problema della Scala del Ricetto che, dal 1555 non aveva ancora trovato soluzione. Così l'artista il 19 novembre 1558 chiede permesso al duca di coinvolgere Michelangelo:

Se V.E.I. vorrà che per ordine suo io dimandi, quando le parrerà tempo, a lui del palco del ricetto e del modello della facciata, io lo farò.

Cosimo, il 29 novembre, risponde affermativamente:

Circa il palco de' ricetto e del modello della facciata, che non sarà fuor di proposito di cavare dal Buonarroti quel che si può (Gaye, III, p. 12).

Finalmente, l'Ammannati entra in contatto con Michelangelo. Se a un'analoga richiesta del Vasari, tre anni prima, Michelangelo aveva risposto recuperando dalla sua memoria l'immagine onirica della scala e una descrizione metafisica, con l'Ammannati appronta, finalmente, un modelletto in terracotta, che invierà poco dopo: non più immagini sognate, fumosi echi della memoria, ma un oggetto tangibile, reale.

La lettera è tuttavia importante perché vi riappare il progetto di Michelangelo di tornare a Firenze, sempre con l'unico desiderio di terminarvi i suoi giorni. Vorrebbe ricavare denari a Roma per comprare una casa per sé e la sua brigata in Firenze, se la «cactiva sorte» che lamenta glielo consentisse finalmente.

*64. Michelangelo in Roma a Bartolomeo Ammannati in Firenze –
13? gennaio 1559*

Messer Bartolomeo, io vi scrissi com'io avevo fatto un modello piccolo di terra della scala della libreria: ora ve lo mando in una scatola e, per esser cosa piccola, non ho potuto fare se non l'inventione, ricordandomi che quello che già vi ordinai era isolato e non s'appoggiava se non alla porta della libreria. Sommi ingegnato tenere il medesimo modo, e le scale che mettono in mezzo la principale non vorrei ch'avessin nella stremità balaustri, come la principale, ma fra ogni dua gradi un sedere, com'è accennato. Degli adornamenti, balse e cimase a que' zoccoli et altre cornicie, non bisogna che io ve ne parli, perché siate valente e, essendo nel luogo, molto meglio vedrete il bisogno che non fo io. Della ertezza e larghezza occupatene il luogo manco che potete col restringere e allargare come a voi parrà.

Ho openione che quando detta scala si facesse di legname, cioè d'un bel noce, che starebbe meglio che di macignio e più a proposito a' banchi, al palco e alla porta. Altro non mi accade. Son tutto vostro, vecchio, cieco e sordo e mal d'accordo con le mani e con la persona.

Vostro Michelagnolo Buonarroti in Roma.

Michelangelo s'è dunque determinato a completare la scala. La descrizione che ne fa è, al contrario di quella fornita quattro anni prima, totalmente comprensibile, plausibile. Come al solito, poco s'interessa delle misure, e ne affida all'Ammannati la giusta collocazione nell'ambiente. A due elementi sembra prestare attenzione: il disegno delle balaustre laterali e che la scala rimanga come sospesa, appoggiata allo stipite della porta della Biblioteca. Per questo suggerisce che venga realizzata in noce, come i banchi della sala. Quasi nessuno dei suggerimenti verrà seguito. Le due scale laterali non avranno le sedute immaginate; né la struttura verrà eseguita in noce (il che comporterà una minor luce tra scala e pavimento, venendo meno il senso di leggerezza previsto da Michelangelo). E lo stesso Cosimo, in una lettera del 22 febbraio 1559 ordina che «la scala si faccia di pietra e non di noce» utilizzando alcuni gradini già preparati negli anni trenta (Gaye, III, p. 11). Tuttavia questa lettera è estremamente inte-

ressante anche per comprendere l'atteggiamento pratico di Michelangelo architetto: è chi si trova nel cantiere a dover risolvere i molti problemi che si pongono man mano. Michelangelo rarissimamente preparava disegni con misure. Scultore prestato all'architettura, non amava eseguire disegni tecnici. Piuttosto abbozzava idee su piccoli fogli che venivano poi sviluppate nel cantiere. Gli interessavano i rapporti tra le masse, le proporzioni, l'incidenza di luci e ombre. E a questo riguardo è indubbio che l'esecuzione di modelli tridimensionali finiva per soddisfare pienamente il suo senso plastico. Uno scultore non lavora con il metro o il centimetro, ma con l'occhio, rapporta col pantografo le proporzioni. Ed è perciò importantissimo il contatto tattile, quasi fisico con gli elementi architettonici, e con la visione d'insieme dell'opera, che si ha soltanto nel cantiere. E in questo caso, è l'Ammannati, presente a Firenze, che dovrà risolvere le questioni che di volta in volta si presenteranno sul cantiere. Il finale della lettera, che avvisa sulle sue condizioni fisiche, è questa volta, quasi scherzoso, riecheggiando certi stereotipi berneschi presenti spesso anche nei versi.

65. Bartolomeo Ammannati in Firenze a Michelangelo in Roma – 28 gennaio 1559

Molto magnifico signor mio osservandissimo, ho ricevuto la scatolla col modello, che Vostra Signoria mi ha mandato benissimo condizionato, et ho havuto tanto contento e piacere, vedendolo, che maggiore non potrei havere havuto in mille anni, ricevendo cosa tanto utile all'honor mio quanto è questa. Non cesserò mai, quantunque grandissimo peccatore io sia, di pregare Dio nostro Signore che ve ne renda merito per me, che altro non saprei che mi dire di tanta cortesia che m'havete usata. Come il Duca sarò fuor di fastidio per la infirmità della signora Duchessa, che sta ancor grave, lo manderò a Pisa, o io andrò e mostrerò anco a Sua Eccellenza illustrissima la lettera che Vostra Signoria mi scrive per riceverne grazia e favore. So ch'ella n'harrà contento grandissimo e di tal cosa queterà l'animo, che molto haveva suspeso, perché non vi era chi desse in cosa che fosse al proposito, per quillo che si vede. I ricordi che mi date nella vostra mi sono cari, e gli terrò a mente, pregando Dio che mi dia grazia ch'io m'appressi al modello. Vostra Signoria stia sana, che Dio la felicitì e conservi; e di cuore me le dono et raccomandando.

Di Fiorenza, alli 28 di genaio del 1558.

Di Vostra Signoria affezionatissimo servitore
Bartolomeo Ammannati.

L'Ammannati è finalmente in grado di costruire la scala e non trattiene la sua gioia. Anche il Vasari, in una lettera del 2 febbraio 1559 ringrazia Michelangelo:

Il Duca è in Pisa, et io atendo all'opere di Palazzo et sono qui alli comandi vostri. Che Iddio vi presti tanta vita che, poi che arete contento voi stesso, satisfacciate ancora al Duca et a tanti amici et parenti che vi desiderano (CM, v, p. 156).

Tuttavia nonostante le molte lettere inviate tra il dicembre del 1558 e il gennaio successivo, i lavori procederanno meno speditamente di quanto ci si aspettava. Ancora il 6 febbraio 1561 il Vasari comuni-

ca al duca: «Sarebbe necessario che la scala della libreria si finisse di metter su, così quel ricetto col palco di sopra» (Frey, I, p. 603). Frattanto, il 22 maggio 1559, finalmente i resti dei Magnifici, Lorenzo e Giuliano de' Medici, erano stati traslati nella cosiddetta «sepoltura di testa» della Sacrestia Nuova, completando, almeno provvisoriamente, i lavori intrapresi dal Vasari nel 1556.

66. *Michelangelo in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze –
15 giugno 1559*

Lionardo, i' ò ricievuto le camice con tucte l'anre cose che dice la lectera. Ringratia la Cassandra da mia parte, come saperrai fare.

I' ò avuto dua tua lectere che molto caldamente mi priegano ch' i' torni a Firenze. Io credo che tu non sappia che circa quactro mesi fa, per mezzo del cardinale di Carpi, che è de' deputati della fabrica di Santo Pietro, io ebbi licenzia dal duca di Firenze di seguitare in Roma la Fabbrica di Santo Pietro; in modo che ne ringratiai Dio e èbine grandissimo piacere. Ora quello che tu mi scrivi sì caldamente, come è decto, non so se s'è pel desiderio che tu ài che io torni, o se pur la cosa sta altrimenti; però chiarisci um poco meglio, perché ogni cosa mi dà passione e noia.

Òcti per buon respecto a fare intendere come i Fiorentini voglion far qua una gran fabrica, cioè la lor chiesa, e tucti d'achordo m'anno facto e fanno forza che io ci actenda. O' risposto che son qua a stanza del Duca per le cose di Santo Pietro e che, senza sua licenzia, non son per aver niente da me.

A dì quindici di giugno 1559.

Michelagnuolo Buonarroti in Roma.

Lo scrivere m'è di grandissima noi alla mano, alla vista e alla memoria. Così fa la vechiezza!

I tempi della Fabbrica di San Pietro si allungano enormemente. Il Carpi deve aver ottenuto da Cosimo l'assicurazione che Michelangelo non sarebbe stato più incomodato, così che la lettera di Leonardo giunge inaspettata. Il vecchio artista se ne lamenta e chiede al nipote ragguagli. Vuole sapere se quella è un'iniziativa personale di Leonardo o se, ancora una volta, dietro le sue insistenze, vi è la volontà del duca. Gli parrebbe infatti d'aver risolto la questione con Cosimo in maniera definitiva e le nuove richieste del nipote gli procurano affanni. In fondo alla lettera c'è il primo accenno ai lavori per la chiesa della nazione fiorentina in Roma: l'ennesima opera destinata al fallimento, vittima anch'essa della «cactiva sorte» di cui Michelangelo si era lamentato in una precedente lettera.

67. Giovan Francesco Lottini in Roma a Cosimo I de' Medici in Firenze – 7 luglio 1559

Illustrissimo et Eccellentissimo Signore et Padron osservandissimo, Michelagnolo Buonarroti è in effetto tanto vecchio che ancorché volessi non si potrebbe muovere per poche miglia, et di già non va più o radissimo a S. Pietro; oltre a che il modello vuola anche molti e molti mesi a finirlo et egli è obbligato e desidera finirlo. Quando io gli feci l'offerta di V.E. pianse di tenerezza e si vede che desiderarebbe servirla se si trovasse potere; ma in effetto non puole, essendoli accresciuto, oltre il male di pietra, altri mali assai fastidiosi [...].

Il Lottini, emissario di Cosimo a Roma, visita l'artista e tenta un'ultima offerta. Ma la relazione che fa al duca delle condizioni fisiche di Michelangelo non lascia adito a dubbi o incertezze: è la vecchiaia ormai che trattiene l'artista a Roma. La giustificazione, ancorché vicina al vero, è astutamente diplomatica: il duca deve arrendersi all'inevitabile corruzione del corpo. L'animo di Michelangelo sarebbe prontissimo, e tuttavia il corpo non risponde. Cosimo deve rassegnarsi.

68. *Cosimo I de' Medici in Livorno a Michelangelo in Roma – 26 ottobre 1559.*

Cosimo Medici duca di Fiorenza et di Siena et cet.

Magnifico messer Michelagnolo, voi sapete la deliberatione che ha fatta nuovamente la Nazione Fiorentina costì in Roma intorno al tirar innanzi la fabrica de la chiesa di San Giovanni, cosa che noi è piaciuta infinitamente, sì per rispetti comuni come per li privati ancora, sendo ella già stata incominciata da la santa memoria di Leone, come v'è noto. Et perché tutto s'habbia a fare in quella più conveniente maniera che si può, et spetialmente non vi incresca di porvi un poco la vostra mano, et spetialemente in far un disegno di buon garbo et proportionato a tutte quelle considerazioni che vi sono, quali non possono esser riservate a miglior giuditio del vostro. Questa cosa, se ben eravamo certissimi che quanto vi concede l'età foste per far volentiere per voi stesso, come stato sempre troppo amorevole de la vostra patria, tuttavia habbiamo anco pensato che il sapere di farne piacere a noi vi ci possa tanto maggiormente disporre, et però non habbiamo voluto mancare del sudetto offitio, pigliando insieme occasione di dirvi che desideriamo farvi cosa grata. Nostro Signore Dio vi conservi.

Di Livorno, li xxvi d'ottobre MDLVIII.

El duca di Fiorenza *s[uprascriptus]*.

Il 19 ottobre, il console e i consiglieri della nazione Fiorentina in Roma manifestano a Cosimo l'intenzione di condurre a termine la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini in via Giulia:

Voglia far gratia d'una sua lettera per il detto Michelagnolo, in raccomandatione di questa impresa, come sua particolare, che a lui come desideroso di servirla, sempre fia di molto contento et a noi d'infinita soddisfazione.

Cosimo è prontissimo e il 26 risponde ai consoli:

Habbiamo scritto a messer Michelagnolo Buonarroti esortandolo a voler fare il modello per la chiesa di S. Giovanni, come desiderate et

ci havete ricercato per una vostra de' 18 di questa; il quale uffitio habbiamo fatto non meno efficacemente che volentieri, per il desiderio tegnamo che la si tiri innanzi, et si faccia cosa degna di tutti quelli rispetti che porta seco. La lettera per il detto Michelagnolo, la vi si manda con questa, acciò possiate a vostro comodo presentargliela (Gaye, III, pp. 16,17).

Il biglietto accompagna la lettera a Michelangelo. Il progetto per San Giovanni sembra l'unica possibilità che Cosimo abbia per ottenere qualcosa da Michelangelo.

*69. Michelangelo in Roma a Cosimo I de' Medici in Livorno –
1 novembre 1559*

Inlustrissimo signior duca di Firenze, i Fiorentini ànno avuto già più volte grandissimo desiderio di far qua in Roma una bella chiesa di San Giovanni. Ora, actempo di Vostra Signoria sperando averne più comodità, se ne sono risoluti di farla e ànno facto cinque uomini sopra di ciò, e' quali m'ànno più volte richiesto e pregato di disegno di decta chiesa. Sappiendo io che papa Leone decte già precipio a decta chiesa, ò risposto loro non ci volere actendere senza licenza del duca di Firenze. Ora, come si sia stato, ò avuto una lectera molto gratiosa da Vostra Signoria, la quale la tengo per comandamento espresso che io actenda a decta fabrica, che n'arà piacere grandissimo. O'nne facto di già più disegni, frai quali a' sopra decti deputati n'è piaciuto uno, el quale si manderà a Vostra Signoria, e altanto si seguirà quanto piacerà a quella.

Duolmi assai essere vechio e sì mal d'achordo con la vita, che poco posso prometer di me pere decta fabrica. Farò per Vostra Signoria con tuto il cuore quel poco che potrò; e a quella mi racchomando.

Michelagnuolo.

Nel 1519 era stata posta la prima pietra del cantiere di San Giovanni, con un progetto di Jacopo Sansovino, cui era succeduto, nel 1521, Antonio da Sangallo. Tuttavia una serie di problemi economici e strutturali – le fondamenta s'erano rivelate subito poco solide, poste com'erano sull'argine del Tevere – avevano rallentato la fabbrica. La posizione della chiesa è strategica, sulla sponda sinistra del Tevere, nell'ansa di fronte al Vaticano e ha grande evidenza nell'immagine della città. È naturale che Cosimo, non ottenendo nulla da Michelangelo a Firenze, ripieghi su questa soluzione, comunque rilevante. Tra i deputati della fabbrica vi erano amici di Michelangelo, come Francesco Bandini, Uberto Ubaldini e Tommaso de' Bardi.

*70. Cosimo I de' Medici in Pisa a Michelangelo in Roma –
22 dicembre 1559*

Cosimo Medici duca di Fiorenza et di Siena et cet.

Magnifico messer Michelangelo, habbiamo visto il disegno fatto da voi per la edificatione della chiesa di San Giovanni, il quale ci è parso molto honorevole et magnifico, come si potea sperare, uscendo dalle vostre mani et dalla eccellenza del vostro ingegno, che non può far se non cose perfette; et rendetevi certo che, se l'intendessimo altrimenti, o ci occorresse di desiderarvi alcuna cosa, lo diremmo confidentemente, sapendo di potere usare con voi questa et maggiore sicurtà. Ringratiamovi della fatica ci havete durata per amore nostro, della quale vi tegnamo particolare obbligo; et perché l'opera doverà tirarsi innanzi, come mostrano quelli ministri della Natione, vi vogliamo pregare che per il medesimo nostro amore vi piaccia di assisterli et accompagnarla di tutti quelli aiuti che con vostro comodo potrete venirli sumministrando giornalmente, acciò si conduca con la diligenza che si deve; ché, oltre al fare gratissimo servitio a noi, non s'harà anco a essere poco caro il lassare a honore di Dio et splendore della vostra patria questo accrescimento di più alla gloria vostra. Et nostro Signore Dio vi conservi.

Di Pisa, li xxii di dicembre 1559.

El duca di Fiorenza *s[uprascritus]*.

Il disegno di cui Cosimo prende visione è molto probabilmente una copia del n. 120 di Casa Buonarroti, a pianta ottagonale con cappelle alternate – semicircolari e semiesagonali – e con portico. Cosimo è ricco di elogi, ringrazia e si considera committente dell'opera e destinatario del progetto. Essendo al corrente dei problemi del cantiere di San Pietro, chiede espressamente che Michelangelo «giornalmente» controlli lo stato dei lavori di San Giovanni.

*71. Michelangelo in Roma a Cosimo I de' Medici in Firenze –
5 marzo 1560*

Illustrissimo signor mio osservandissimo, questi deputati sopra la fabbrica della chiesa de' Fiorentini si sono risolti mandare Tiberio Calcagni a Vostra Eccellenza illustrissima: la quale cosa mi è molto piaciuta, perché con i disegni che egli porta ella sarà capace, più che con la pianta che vidde, di quello ci occorrerebbe di fare; et se questi le sadisfaranno, si potrà dipoi dar principio, con lo aiuto della Vostra Eccellenza, a fare li fondamenti e a seguitare questa santa impresa. E mi è parso il debito mio con questi pochi versi dirle, havendomi Vostra Eccellenza comandato che io attenda a questa fabbrica, che io non mancherò di quanto saperrò e potrò fare, se bene per la età e indispositione mia non posso quanto vorrei e che sarebbe il debito mio di fare per servitio di Vostra Eccellenza e della Natione. Alla quale con tutto il cuore mi raccomando e offero, e pregho Iddio la mantenghi in felicissimo stato.

Di Roma, alli v di marzo 1560.

Di Vostra Eccellentia servitore
Michelagnolo Buonarroti.

Secondo il Vasari «Michelangelo, dunque, per le cose d'architettura, non possendo disegnare più per la vecchiaia, né tirar linee nette, si andava servendo di Tiberio perché era molto gentile e discreto» (Vasari, VII, p. 262). Tiberio Calcagni parte così per Pisa con i disegni della pianta e degli alzati della chiesa. S'impegnerà anche a realizzare un modello andato poi perduto nel XVIII secolo:

In dieci giorni condusse Tiberio il modello di otto palmi; del quale, piaciuto assai a tutta la nazione, ne feciono poi fare un modello di legno, che è oggi nel consolato di detta nazione: cosa tanto rara, quanto tempio nessuno che si sia mai visto, sì per la bellezza, ricchezza e gran varietà (Vasari, VII, p. 263).

Tuttavia, anche se l'opera sembra procedere speditamente, Michelangelo mette le mani avanti: l'età e il suo stato di salute non gli consentiranno di seguire il cantiere di San Giovanni dei Fiorentini con la frequenza e l'attenzione che Cosimo richiede.

*72. Giorgio Vasari in Siena a Cosimo I de' Medici in Pisa –
21 o 22 marzo 1560*

Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor mio. Io sono in viaggio per Roma col Rev.mo e Ill.mo Cardinale de' Medici vostro. E perché scrissi a Quella quanto mi bisognava per conto di quelle cose, che ho da trattare per avere il parere di Michelagnolo, arei avuto desiderio che Quella mi avessi mandato una letterina di duo parole al Buonarroto, che mi udisse e consigliassi per tutte quelle cose che arò a negoziar seco per conto di V.E.I.; che oltre che so che per l'ordinario lo farà volentieri, molto maggiormente lo dovrà fare, pregandola Quella...

Di Siena [...] di marzo, 1560.

Giorgio Vasari accompagna a Roma il giovane secondogenito di Cosimo, il cardinale Giovanni (1543-1561), che si recava a Roma per l'investitura cardinalizia concessa da Pio IV e che si trattenne nella città sino al giugno successivo. Il viaggio sarà occasione d'incontro tra Michelangelo e il Vasari:

vi stette circa un mese per godersi Michelagnolo, che l'ebbe carissimo e di continuo gli fu attorno. Aveva portato seco il Vasari, per ordine di Sua Eccellenza, il modello di legno di tutto il palazzo ducale di Fiorenza. (Vasari, VII, p. 258).

73. *Cosimo I de' Medici in Pisa a Michelangelo in Roma –
29 marzo 1560*

Cosimo Medici duca di Fiorenza et Siena et cet.

Magnifico nostro carissimo, le persuasioni vostre non noceranno punto alla fabrica di questa nostra Natione, sì per l'affetione che vi portiamo come per vedervi infiammato all'impresa: il che ci fa testimonio che ella habbia a preseguire felicemente. Presto ci risolveremo a quanto siamo ricerchi, né lasceremo di favorirla con ogni nostro potere. Restaci a dirvi che il nostro Giorgio Vasari parlerà con voi d'alcune cose attenenti al nostro servitio. Sentiremo piacere che lo veggiate volentieri, lo consigliate et gli prestate credenza. Ed Dio Nostro Signore vi conservi.

Di Pisa, alli xxix di marzo 1560.

El duca di Fiorenza *s[uprascriptus]*.

Circolano voci a Roma sulle difficoltà finanziarie del cantiere di San Giovanni e il duca rassicura Michelangelo, incoraggiandolo a proseguire il lavoro di cui è «infiammato». Come richiesto da una lettera precedente del Vasari, gli preannuncia la visita dell'aretino a Roma anticipandogli la richiesta di alcuni pareri sui cantieri fiorentini.

74. *Benvenuto Cellini in Firenze a Michelangelo in Roma –
14 marzo 1560*

Eccellentissimo et divino precettor mio messer Michelagnuolo. Perché di continuo io vi tengo stampato inn' mia occhi et dentro al mio cuore, non mi essendo venuta occasione di avergli affare qualche servitio, per nolle dare noia si è la causa che molto tempo fa io noll'ò scritto. Ora, venendo maestro Giovanni da Udine arRoma, et per essersi stato certi pochi giorni a fare penitenzia in casa mia, mi è parso approposito di comfortarmi alquanto innello scrivere questi mia parecchi versi a Vostra Signoria, ricordandole quanto io l'amo. Con molto mio maraviglioso piacere intesi alli passati giorni come per certo voi venivi a rimpatriarvi, che tutta questa città pur grandemente lo desidera, e maggiormente questo nostro gloriosissimo Duca, il quali si è tanto amatore delle mirabil virtù vostre et è il più benignio et il più cortese Signore che mai formassi et portassi la terra. Dhè, venite hormai a finire questi vostri felici anni innella patria vostra con tanta pacie e con tanta vostra gloria! Se bene io ne ò ricevuto qualche stranezza da ditto mio Signore, le quali mi è parso di ricevere a gran torto, per certo cognioscho qquesto nonn.essere stato causa né di Sua Eccellentia illustrissima, ne mancho mia: e che questo sia il vero le dico per certo, ché mai fu huomo in sua patria più cordialmente amato che sono io, et il simile in questa mirabilissima corte. E questo dispiacere che mi viene senza causa, tutto si vede lo essere potenza di qualche malignia stella, alla qual potenza io non cognioscho altro remedio che il rimettersi in tutto innel vero et immortale Iddio, il quali priego che contento vi ci renda per qualche anno ancora.

Di Firenze, alli 14 di marzo 1559.

Sempre alli comandi Vostra Signoria paratissimo
Benvenuto Cellini.

Potrebbero esserci dubbi sull'esattezza della data apposta alla lettera del Cellini, che meglio si situerebbe al tempo del suo breve e ultimo soggiorno romano (1551-1552), quando lo stesso Cellini nella *Vita*, cita una sua lettera a Michelangelo; oppure nell'inverno del 1557,

quando da Firenze erano giunte diverse lettere a Michelangelo per convincerlo al ritorno. Appare infatti intempestiva, nel 1560, questa lettera, quando la salute di Michelangelo aveva ormai sconsigliato qualunque viaggio e quando egli sembrava intenzionato a seguire a Roma il cantiere di San Giovanni dei Fiorentini. Tuttavia, qualunque sia la data esatta, è una delle *chances* più convincenti che Cosimo gioca per sollecitare il ritorno di Michelangelo. L'invito di Benvenuto Cellini – un artista che Michelangelo stimava sinceramente – verte soprattutto sulla rivalutazione di Cosimo come committente. Sappiamo però che i rapporti tra il duca e Benvenuto non erano per nulla sereni come il Cellini vuole lasciar intendere. Una lettura non distratta può infatti suscitare dubbi sulla sincerità del Cellini, tanto che può leggersi anche come un criptico avvertimento a non tornare affatto. L'impressione è che la missiva di Benvenuto, più che cercare di convincere Michelangelo, sia una sorta di panegirico di Cosimo, a cui la lettera fu sicuramente mostrata.

*75. Tiberio Calcagni in Pisa a Michelangelo in Roma –
8 aprile 1560*

Molto magnifico messer Michelagnuolo, se bene io non son vecchio, mi è pesato la penna e non ho mai scritto a Vostra Signoria. Non è però ch'io non la abbi sempre nella memoria, ma non ho saputo che me le dire, come so adesso; perché ho ragionato con Sua Eccellenza della faccenda ch'ella sa, et mostro li disegni della Signoria Vostra, che mi voglio serbare a bocca a farla maravigliar della haffetione che Sua Eccellenza porta a Vostra Signoria. In somma, non li possano più piacere. Et quando li dissi, come la mi impose, che la si rimetteva in tuto al suo bello giuditio et che sminuirebbe e farebbe quello che Sua Eccellenza mi direbbe, sì come Vostra Signoria mi hordinò ch'io dicessi, mi rispose che le cose sue àno questo: che «volendovi crescere, non si può, et levando si guasteriano»; bene mi guarderei di scostarmi dal giuditio suo. Così, per non fastidervi, serberò a bocca 'l resto et verrò, come cotesti mia maggiori mi rispondino, via.

Né per hora né per l'avenire desidero se no che mi amiate come servitore fedele, raccomandandomi alla Signoria Vostra; così messer Luca, del qual dirò a bocca l'affetione che porta a Vostra Signoria. Et con questo la lasso, pregando 'l nostro Signor Iddio le dia ancor tanto di vita quanto è la bontà sua.

Di Pisa, alli 8 di aprile nel 1560.

Et ho abreviato perché non ho tempo.

Affetionatissimo servitore Tiberio Calcagni.

Tiberio Calcagni, incaricato di condurre i lavori di San Giovanni, è ancora in missione a Pisa per mostrare i progetti al duca e ne informa Michelangelo. «Messer Luca» è Luca Martini, personaggio della corte medicea, intimo di Benedetto Varchi e amico di vecchia data di Michelangelo. Il 30 aprile lo stesso Cosimo scriverà al console e ai consiglieri della nazione fiorentina di Roma ripetendo il concetto espresso dal Calcagni e accennando alle difficoltà economiche che saranno poi all'origine dell'arenarsi del progetto:

Il disegno della chiesa della nostra Nazione, che voi ci havete mandato per le mani di Tiberio Calcagni è stato proprio fattura di messer Michelagnolo, non vi si potendo aggiungere cosa alcuna, né diminuire, e ci ha sommamente diletto, parendoci degno di quello huomo eccellentissimo, e d'esser posto in esecuzione da una Nazione come quella. Anderemo pensando a' modi che ci proponete per valersi di parte della spesa, et ce ne risolveremo ben presto; né mancheremo per quel che tocca a noi di fare quanto conviene (Gaye, III, p. 36).

Il Calcagni verrà poi estromesso dalla fabbrica nel giugno del 1562 e il suo ruolo affidato a un tale Maestro Guido. Il progetto di Michelangelo resterà lettera morta e soltanto vent'anni dopo, con la direzione di Giacomo della Porta e con tutt'altro disegno, il cantiere riprenderà vita. Secondo il Vasari, di quest'ennesima impresa fallita, Michelangelo «n'ebbe grandissimo dispiacere».

*76. Giorgio Vasari in Roma a Cosimo I de' Medici –
9 Aprile 1560*

Illustrissimo ed Eccellentissimo Signor mio. Arivai in Roma, e subito che il reverendissimo ed illustrissimo Medici ebbe fatto l'entrata e auto da Nostro Signore il cappello, che volsi vederla per poter nelle storie che farèno essere stato presente, per non ne dimandare: andai immediate a trovare il mio gran Michelagnolo, il quale non sapendo la mia venuta, con quella tenerezza, che suole ai vecchi ritrovando i figliuoli inaspettatamente smarriti, mi si avventò al collo con mille baci, lacrimando per dolcezza; mi vedde tanto volentieri e io lui, che non ho auto contento maggiore da che io sono al servizio di Quella, quantunque molti io ne abbia per mezzo di V.E.I. provati. Ragionammo assai sopra le grandezze, il governo e i miracoli, che il grande Iddio ha mostro e mostra giornalmente sopra di lei, dolendosi egli che e' non possa con le forze così come egli è pronto con l'animo a ogni suo cenno; e che poi che egli non è stato degno di servirla negli anni migliori, ringrazia Dio che ci abbi messo me, che lo reputa in quel cambio, amandomi e tenendomi come figliuolo. Dolsesi non poter ire a vedere il R.mo e Ill.mo Medici, perché può poco muoversi, ed è fatto talmente vecchio che non si riposa molto, ed è calato tanto che dubito ce ne sarà per poco tempo, se non lo mantien vivo la bontà d'Iddio per la fabbrica di S. Pietro, la quale n'ha certo gran bisogno: e mi ha fatto stupire e cognoscere che gli antichi restono superati dalla bellezza e dalla grazia di quello che ha saputo far questo suo divino ingegno. Sono stato fino a ora ogni dì seco, e aviàno atteso ai disegni del ponte Santa Trinita, che ci ha ragionato su assai, che ne porterò memoria di scritti e disegni secondo l'animo suo, con le misure che gli ho portate secondo il sito, e molti ragionamenti fatti delle cose dell'arte, per poter finire quel Dialogo che già vi lessi, ragionando lui e io insieme. Avian cavalcato una volta in compagnia a San Pietro, dove mi ha mostro molte difficoltà, e così il modello che fa fare di legname della cupola e lanterna, il quale è una cosa bizzarrissima e straordinaria: e in vero io ne avevo bisogno, e di rinfrescar gli occhi, perché mi sento da i tagli di queste cose, che io veggo, aguzzar l'ingegno. Iersera per ultimo gli portai la lettera di V.E.I., la quale letta,

mi disse, che non ha pago con V.E.I., di tanti favori, che non sa come avere a pagarne una minima parte; che credeva che a V.E. gli bastassi aver mandato qui me, e che io vi ringrazi per parte sua. Così sian rimasti per lunedì e martedì di negoziar il modello della Sala grande, così l'invenzione delle storie, che ho meco ogni cosa: e per tanto quanto posso, mentre starò seco, farò di cavarne tutto quello che avian di bisogno: e se gli succede altro, V.E.I. me ne facci far motto; perché dopo l'ottava sarò di ritorno, atteso che le cose di palazzo non camminarebbero innanzi...

Di Roma alli VIII di Aprile 1560.

Il soggiorno romano di Giorgio Vasari, al seguito del cardinale Giovanni, è occasione di incontri con Michelangelo. Questa lettera e la seguente sono la testimonianza dell'intervento di Michelangelo su alcuni cantieri fiorentini, quali il ponte di Santa Trinita e il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio che, in quel tempo, il Vasari dirigeva. Di questi incontri con Michelangelo il Vasari scrive anche a Antonio de Nobili il 29 marzo: «Io in questo mezzo sono stato a casa di Michelagnolo, e presto finirò, se parrà bene, il negozio con seco»; e il medesimo giorno a don Vincenzo Borghini: «Intanto il mio Michelagnolo è tanto vecchio, che spero cavarne poco: così andrò facendo per ispedirmi»; e di nuovo al de Nobili il 18 aprile:

Così le cose di messer Michelagnolo mio sono spedite, e ci resta poco: non veggio l'ora di uscire delle mani di queste adulazioni, bugie, chimere, prospettive e proemii, che qui si scorticherebbe più volentieri uno amico che uno strano, tanto sono avvezzi aver sempre quel d'altri.

Cosimo risponderà al Vasari il 19 aprile da Pietrasanta:

Habbiam letta volentieri la vostra del ix, sì per lo ragguaglio che ci date honorato del Nostro Messer Michelagnolo, come per quello che ci promettete del modello della sala grande (Frey, I, p. 502 e segg.).

*77. Michelangelo in Roma a Cosimo I de' Medici in Pisa –
25 aprile 1560*

Inlustrissimo signor Duca, io ho visto e' disegni delle stanze dipinte da messer Giorgio e il modello della sala grande con il disegno della fontana di messer Bartolommeo che va in detto luogo. Circa alla pictura, m'è parso veder cose maravigliose, come son e saranno tute quelle che sono e sarà fatte sotto l'ombra di Vostra Eccellenza. Circa al modello della sala, così come è, mi par basso: bisognerebbe, poiché si fa tanta spesa, alzarla almeno braccia 12. Circa alla correzione del palazzo, a'mme pare, per i disegni che io ho visti, non si potesse accomodar meglio. Quanto alla fontana di messer Bartolomeo, che va in detta sala, mi pare una bella fantasia e che riuscirà cosa mirabile: del che io prego Dio che vi dia lunga vita, acciò che quella possa condurre e queste e dell'altre cose. Circa alla fabrica de' Fiorentini qua, mi duole esser sì vecchio e vicino alla morte per non poter soddisfare in tutto al desiderio suo; pur, vivendo, farò quanto potrò: e a quella mi raccomando.

Di Roma, il dì 25 di aprile 1560.

Di Vostra Eccellenza illustrissima servitore
Michelagnuolo Buonarroti.

Autografa solo la sottoscrizione. Oltre che discuterne a voce con il Vasari, Michelangelo scrive poche righe a Cosimo riassumendo la sua opinione sui cantieri fiorentini. Si sofferma soprattutto sul Salone dei Cinquecento, loda le pitture del Vasari, e il progetto della fontana dell'Ammannati (ora, smembrata, al Bargello). Suggerisce di alzare il soffitto, per meglio armonizzare le vaste proporzioni dell'ambiente principale di Palazzo Vecchio. Anche Bartolomeo Ammannati aveva inviato una lettera a Michelangelo il 10 aprile 1560 (CM, v, p. 219) per chiedere consigli sull'esecuzione di un'altra fontana, quella del Nettuno di piazza della Signoria.

78. *Michelangelo in Roma a Rodolfo Pio da Carpi in Roma –
13 settembre 1560*

Illustrissimo et reverendissimo signor et padron mio colendissimo. Messer Francesco Bandini mi ha detto hieri che Vostra Signoria illustrissima et reverendissima gli disse che la fabrica di San Pietro non poteva andare peggio di quello che andava: cosa che veramente mi è molto doluta, sì perché ella non è stata informata del vero, come anchora che io, come io debbo, desidero più de tutti gl'altri huomini ch'ella vadi bene, et credo, s'io non mi gabbo, poterla con verità assicurare che, per quanto in essa hora si lavora, la non potrebbe meglio passare. Ma perciò che forse il proprio interesse et la mia grave vecchiezza mi possono facilmente ingannare, et così contra l'intentione mia fare danno o pregiudicio alla prefata fabrica, io intendo, come prima potrò, domandare licenza alla Santità di Nostro Signore: anzi, per avanzare tempo, voglio supplicare, come fo, Vostra Signoria illustrissima et revedendissima che si contenta liberarmi da questa molestia, nella quale per li comandamenti de' papi, come ella sa, volentieri so' stato gratis già xvii anni – nel qual tempo si può manifestamente vedere quanto per opra mia sia stato fatto nella suddetta fabrica –, tornandola efficacemente a pregare di darmi licenza, che per una volta non mi potrebbe fare la più singulare gratia. Et con ogni reverenza humilmente bacio le mano a Vostra Signoria illustrissima et revederendissima.

Di casa, in Roma, il dì xiii di settembre del lx.

Di Vostra Signoria illustrissima et reverendissima humile servo.

Di mano non identificata. Irritato da quanto riferito dall'amico Francesco Bandini sul giudizio che il cardinale Carpi dà dei lavori di San Pietro, Michelangelo scrive questa risentita lettera, che ha però punte di sottile ironia, esemplare per svelare le pieghe complesse del carattere dell'artista. Non se ne conosce la risposta, che fu comunque negativa: le dimissioni vennero rifiutate e Michelangelo continuerà a lavorare alla Fabbrica. Gli ultimi anni del cantiere di San Pietro saranno costellati di incomprensioni, risentimenti, affanni. Nel verso della lettera vi sono due frammenti poetici (*Rime*, nn. 301 e 302).

Entrambi sembrano essere una sorta di consolatoria variante in versi alla cocente delusione provata per la mancanza di fiducia del Carpi, che pure era amico di vecchia data. I componimenti sono tra gli ultimi scritti da Michelangelo.

Di più cose s'attristan gli occhi miei,
e 'l cor di tante quant'al mondo sono;
se 'l tuo di te cortese e caro dono
non fussi, della vita che farei?
Del mie triste uso e dagli esempi rei,
fra'lle tenebre folte, dov'i' sono,
spero aita trovar non che perdono,
c'a chi ti mostri, tal prometter dei.

Non più per altro da me stesso toglì
l'amor, gli affetti perigliosi e vani,
che per fortuna aversa o casi strani,
ond'è tuo amici dal mondo disciogli,
Signor mie caro, tu sol che vesti e spogli,
e col tuo sangue l'alme purghi e sani
da l'infinito colpe e moti umani [...]

79. *Cosimo I de' Medici in Pisa a Michelangelo in Roma –
30 aprile 1560*

Magnifico messer Michelagnolo, nostro carissimo, il lodare quel che esce dalla vostra mano, sarebbe, certo modo, un detrargli, non si potendo darli lode a bastanza; però senza cadere in questo errore, vi diciamo solamente che il disegno vostro per la chiesa della natione ci ha innamorato, sì che ci dispiace di non vederlo in opera perfetta et per ornamento e fama della città nostra, et anco per vostra eterna memoria, che ben la meritate. Sì che, aiutate a porlo in esequutione, et rendetevi certo che noi non perderemo occasione alcuna per li commodi vostri et per farvi ogni honore. Dio vi conceda lunga vita. Di Pisa, li xxx di aprile MDLX.

El Duca di Firenza *suprascriptus*.

È questa l'ultima lettera in cui Cosimo accenna a San Giovanni dei Fiorentini, lamentandosi che il progetto di Michelangelo, che lo aveva *innamorato*, non poteva venir messo in pratica. Anche se esorta l'artista a porlo in esecuzione, le difficoltà economiche avevano reso il progetto irrealizzabile. Nella chiusa, rinnova la disponibilità ad accogliere Michelangelo a Firenze, ma anche questa appare una formula di cortesia, resa vana dal procedere degli eventi.

80. *Giorgio Vasari, dalle Vite – Visita di Cosimo a Roma –
6 novembre-29 dicembre 1560*

Il medesimo anno andò a Roma il duca Cosimo con la signora duchessa Leonora, sua consorte; e Michelagnolo, arrivato il duca, lo andò a vedere subito; il quale fattogli molte carezze, lo fece, stimando la sua gran virtù, sedere accanto a sé e con molta domestichezza ragionandogli di tuto quello che Sua Eccellenza aveva fatto fare di pittura e di scultura a Fiorenza, e quello che aveva animo di volere fare, e della sala particolarmente. Di nuovo Michelagnolo ne lo confortò e confermò, e si dolse, perché amava quel signore, non essere giovane di età da poterlo servire. E ragionando Sua Eccellenza che aveva trovato il modo da lavorare il porfido, cosa non creduta da lui, se gli mandò, come s'è detto nel primo capitolo delle teoriche, la testa del Cristo lavorata da Francesco del Tadda scultore, che ne stupì: e tornò dal duca più volte, mentre che dimorò in Roma, con suo' grandissima soddisfazione.

Dalla prima richiesta del ritratto mai eseguito, nel 1544, sono passati sedici anni e in una Roma autunnale avviene finalmente l'incontro, tra Michelangelo e Cosimo. Così il Vasari lo ricorda. Il duca e la moglie Eleonora da Toledo si fermarono a Roma dal 6 novembre al 29 dicembre 1560. Erano giunti per omaggiare il nuovo pontefice Pio IV Medici, (1559-1565) di un lontanissimo ramo milanese della famiglia. Lo storiografo ancora sottolinea l'età avanzata di Michelangelo per giustificare il mancato ritorno e accenna alla scoperta del modo di lavorare il porfido, attribuita in altra parte delle *Vite*, al duca stesso. A questo primo incontro ne seguirono altri, sia a Macel de' Corvi che presso il duca – probabilmente ospite a Villa Giulia. Vi sono altre due memorie dell'evento, ancor più cortigiane, e posteriori. Una è la descrizione di un dipinto degli apparati delle *Esequie* del 1564:

Stefano Pieri, allievo del Bronzino e giovane molto diligente e studioso, aveva (si come fu in vero, non sono anco molti anni passati, in Roma) dipinto Michelagnolo sedere allato all'illustrissimo signor Duca nostro in una camera e con S. E. ragionare a lungo; si come sa

tutto il mondo essere avvenuto più volte in tutto il tempo che dimorò il signor Duca in Roma, e ciò con non meno piacere e contento di Sua Eccellenza che di Michelagnolo, il quale non come vassallo, amico e grande uomo, ma come veramente padre fu abbracciato, accarezzato e veduto volentieri dal detto signor Duca; il quale non lasciò di fare ogni opera, sì come per mezzo d'ambasciatore aveva più volte fatto, di ricondurre Michelagnolo a Firenze, ma così vere e giuste furono le cagioni che per rimanersi in Roma allegò Michelagnolo, che ne rimase il Duca soddisfattissimo. «Io sono» disse il buon vecchio «come V.E. vede, per la lunga età del tutto inutile. L'aria di Firenze fu sempre alla complessione mia più tosto contraria che altrimenti; sono in questa vivuto il più della mia vita; onde sono più che certo che non sarebbe il partirmi di Roma, se non torre alla mia vita alcuni pochi anni, che per avventura ella può anco lasciarmi in questo mondo vivere. Tuttavia non il mio volere, ma il vostro, illustrissimo Principe, si faccia.» Cotali ragioni, dico, et altre simili veramente verissime fecero restare più che sodisfatto e contento S.E.I. (Barocchi, iv, p. 1697).

Sempre in occasione della cerimonia funebre, anche Benedetto Varchi dà conto di uno degli incontri tra i due:

ove Cosimo quando fu a Roma – essendo egli (che in quel conto l'aveva, che voi tosto udirete) andato a visitarlo riverentemente –, volle che egli non solo si coprisse la testa, ancora che egli, il quale conosceva a quanta e quale Maestà fussi dinanzi, ostinatamente il ricusasse; ma eziandio che egli non dico sedesse, ma le sedesse, non dico appresso o a canto, com'aveva fatto già Papa Giulio, ma tra le ginocchia e quasi in grembo (Barocchi, iv, p. 1752).

Ma né il Vasari, né il Varchi (che si perde nella descrizione quasi comica di Michelangelo seduto sulle ginocchia di Cosimo) riescono a raffigurare gli incontri dei due nei termini in cui dovettero probabilmente risolversi: nella constatazione della reciproca impotenza; nell'amara elencazione delle opere incompiute e delle occasioni mancate.

81. *Tiberio Calcagni in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze – 29 agosto 1561*

Molto magnifico messer Lionardo, io ho ricevuto la seconda vostra e visto l' vostro animo subito mi sono messo a scriverle in risposta e mi dolgo per me non havere tanto giudicio d'averlo fatto senza che fosse da voi chiestomi e vi giuro che mi cadde in animo l'farlo quando seguì l'caso qui a pié, ma la timidezza del non havere con voi più sicurtà che tanta mi rattenne. Hora come è seguito, così stà, io sarò in questo e in tutto lo che mi comanderete per l'avenire paratissimo, per servirvi. E, da banda lassando le cerimonie, le dirò che la mattina che li avvenne l'accidente, egli era stato levato scalzo a disegnare forse 3 hore; pare che quel tanto fresco li facesse venire dopo a dolori pel corpo uno svenimento tanto grande che caduto fece col viso e con la persona strani atti e, aperto e chiamato Antonio, egli giunse là e trovollo tutto tramortito. Il romore andò che egli era in transito. Così chiamato messer Tomao e messer Francesco Bandini, io vi andai con esso, quale messer Francesco voleva vederlo, per spedire uno a voi costà; e giunti, trovammo che era benissimo rinvenuto. Fece dirci che, di grazia, non se le desse fastidio, attento 'l volesse riposare. 'L giorno di poi stette benissimo et così andò seguendo in meglio et seguene altra n'è apparso, se non un poco per non so che giorni sbattuto, et per questo ne seguì lo star non poco fantastico. Ma hora li è passato l'umore e pure avantieri lo viddi di bonissima voglia come quando voi era qua. E questo è quanto è successo et più presto in quanto al male; e hora cavalca et è appresso al disegno per la porta Pia dalla parte di fuori che non lo haveva fatto. Penso che questo li basterà massimo se avete questa mia con la prestezza ch'io credo quanto che sia. Non me ne incolpate. Quale che resto qua, parentissimo per servirvi sempre et caso che messer Francesco non facessi lui quel che ho detto che lo farà per l' affetione che vi porta, lo farei io con venire a posta. Ma fugga pure questo bisogno che a voi e a noi e al mondo sarà carissimo et dio vi felicitì.

Di Roma alli 29 d'agosto 1561.

Per servirvi sempre paratissimo
Tiberio Calcagni scultore.

Con la vecchiaia avanzata (ha ormai ottantasei anni) il carattere di Michelangelo assume atteggiamenti a volte fantastici, capricciosi. Nell'estate del 1561, una banale infreddatura, che si era procurato per esser rimasto molte ore a disegnare a piedi scalzi, gli provoca uno svenimento. Immediatamente si diffonde la voce che l'artista è sul punto di morire. In questa lettera Tiberio Calcagni, che diventerà uno dei più assidui corrispondenti di Leonardo, racconta il malanno e la subita guarigione di Michelangelo. L'erezione di una nuova porta lungo la strada Pia – l'attuale via xx Settembre – venne stabilita da Pio IV nel gennaio dello stesso anno. Il 18 giugno

la Santità di Nostro Signore... accompagnata da molti cardinali... è
ita alle mura della città, dove fa fare la porta Pia et ivi ha fatto la ce-
rimonia solita et poste le prime pietre con diverse medaglie dentro
(Argan-Contardi, p. 350).

Come si evince dalla lettera, a più di due mesi dall'inizio dei lavori, Michelangelo, sempre in difficoltà con il rispetto delle scadenze, non aveva ancora preparato i disegni per la facciata esterna della porta. Forse la furia di disegnare, che aveva poi portato all'infreddatura, era legata proprio a questo ritardo. Nel museo di Casa Buonarroti sono conservati alcuni disegni di Porta Pia, molto probabilmente proprio quelli citati nella lettera.

*82. Giorgio Vasari in Firenze a Michelangelo in Roma –
28 ottobre 1561*

Molto magnifico messer Michelagnuolo, signior mio, il principe nostro viene a Roma; et iersera innantii la sua partita mi connesse che io vi scrivessi che, sapendo egli quanto il Duca suo padre ami et honori la virtù sua, che egli ancora non vuole digenerare da lui et che dessidera con grandissima instantia vedervi. Inperò, quando la Signoria Vostra anderà a San Pietro, perché egli alloggerà in Palazzo, mi sarà caro che, con comodità vostra, che l'andiate a vedere, perché egli non abbia a venire a trovarvi. La Signoria Vostra vedrà un giovane molto savio et figliolo di suo padre in tutte le cose, che l'arete caro; et ancora che egli abbi afecione alle cose vostre, che n'è partigiano, non restate raccomandarli Lionardo vostro.

Io non vo' dirvi altro, se no che dessidero innogni cosa giovarvi et onorarvi; et con questo fo fine, pregando il Signior Dio che vi doni la gratia sua; et mi vi raccomando.

Di Fiorenza, alli xxviii di ottobre 1561.

La Duchessa e 'l Duca vi salutano.

Di Vostra Signoria servitore Giorgio Vasari.

Il Vasari annuncia a Michelangelo la terza visita nel corso di un anno di un esponente della famiglia Medici a Roma. Dopo quelle del cardinale Giovanni e del duca e la duchessa, è la volta del principe ereditario Francesco (1541-1589). Anche in questo caso sono toni agiografici quelli che colorano l'incontro tra Francesco e Michelangelo che si svolse in Belvedere con il vecchio Michelangelo seduto e il giovane principe che gli rende omaggio in piedi, con la berretta in mano. Tuttavia, sebbene Michelangelo seguì il suggerimento del Vasari, di andare a visitare il principe, perché non fosse il Medici a omaggiarlo, neppure questo colloquio convinse Michelangelo ad abbandonare Roma. Del fallimento ne parlò sicuramente il Vasari anche al suo amico vescovo di Arezzo Bernardetto Minerbetti, che il 2 giugno 1562, così scriveva:

Ma può egli essere che in una così larga vostra narrativa non vi sia sovvenuto dirmi una parola del divino Michelagnolo? Io non potetti mai creder, che Sua Eccellenza non lo vincesse et violentasse a tornar a Fiorenza a honorar quella patria con le sue oste immortali (Frey, I, p. 677).

Singolare, nella sua semplicità, e inusuale per il Vasari, il poscritto: «La Duchessa e'l Duca vi salutano», che lascia intendere un'inaspettata familiarità tra Michelangelo e la famiglia regnante fiorentina, evidentemente stabilitasi durante gli incontri romani.

83. *Tommaso de' Cavalieri in Roma a Michelangelo in Roma –
15 novembre 1561*

Molto magnifico signor mio, io da certi giorni qua mi sono advenuto che voi havevi con me non so però che cosa, ma pur ieri me ne certificai, quando venni a casa vostra; né possendomi immaginare la causa, ho voluto scrivervi questa, acciò che, piacendovi, possiate chiarirmene. Et sono più che certo non havervi mai offeso; ma voi credete facilmente a chi forse meno devereste; et forse alcuno vi à detto qualche bugia, per dubbio che io pur un giorno non scopra molte ribalderie che si fanno sotto il nome vostro, che vi portano poco onore. Et se le vorrete sapere, le saprete; pure io non posso, né manco possendo vorrei, sforzarvi. Ma ben vi dico che, se voi non mi volete per amico, potete farlo: ma non farrete già ch'io non sia amico a voi, et sempre cercherò di farvi servitio; et pur ieri venivo per mostrarvi una lettera scrittami dal duca di Firenze et per levarvi noie, come sempre ò fatto insin qui: et sappiate certo che voi non havete il migliore amico di me. Ne mi vogglio stendere sopra di ciò; ma, se a voi adesso pare altramente, spero che in poco tempo, se volete, ve ne chiarirete; et so che sapete ch'io vi sono stato sempre amico senza interesse alcuno. Ora io non vogglio dire altro, perché pareria ch'io mi volesse scolare di qualche cosa, il che non è; né mi so immaginare per nessun verso che cosa habiate meco. Et vi prego et scongiuro, per quanto amore portate a Dio, che me lo vogliate dire, acciò ch'io vi possa sgannare. Et non mi occorrendo altro, me vi ricomando.

Di casa, il dì 15 de novembre 1561.

Di vostra Signoria servitor Thomao de' Cavalieri.

Ritorna nel carteggio, dopo quasi trent'anni d'assenza, la voce di Tommaso de' Cavalieri. Quello che negli anni trenta era stato un giovane bellissimo, era nel frattempo diventato un signore rispettato. Aveva compiuto un buon *cursus honoris* all'interno delle cariche pubbliche; si era occupato della sistemazione del Campidoglio; si era sposato (uno dei suoi figli, Emilio, diventerà un musicista di primissimo piano e opererà sia a Roma che alla corte fiorentina) e aveva mantenuto con Michelangelo un rapporto d'affetto, testimoniato

dai molti versi a lui dedicati. Gran parte delle lettere e dei biglietti che i due si scambiarono durante questo lungo periodo vennero dati al fuoco, così che non sappiamo se il gioco intellettuale, la passione platonica che velava le prime lettere tra i due sia proseguita più oltre, nel corso degli anni. Certamente, non è più la passione l'argomento della lettera, ma gli intrighi, i malintesi, i cambiamenti d'umore di Michelangelo. È la vecchiaia che, inesorabilmente, conduce anche questo rapporto, nato sotto le sfere del pensiero neoplatonico, a più miseri argomenti. Nella lettera Tommaso accenna a una richiesta del duca Cosimo a cui forse si riferisce la lettera seguente.

84. *Tommaso de' Cavalieri in Roma a Cosimo I de' Medici in Firenze – 22 gennaio 1562*

Eccell. S. Duca, La eccellenza vostra non si è punto ingannata nel promettersi di me et per seggno di ciò mando questo disegno a me tanto caro ch'io reputo privarmi di uno de miei figliuli né altra persona del mondo era mai bastante a cavarmelo dele mane et che questo sia così, molto quali sono stati padroni di Roma, se ci sono provati, et non è riuscito loro. Oltra di questo havendo io considerato il bellissimo desiderio di Vostra Eccellenza in far questo libro mi è parso che tra tanti eccellenti huomini che ci potesse capitare una donna et pero havendo io un disegno di mano di una gentildonna Cremonese chiamata Sophonisba Angosciosa, oggi dama della Regina di Spagña, lo mando insieme con questo et credo che potrà stare a paragone di molti perché non è solamente bello ma ci è ancora inventione, et questo è che havendo il divino Michelagnoilo veduto un disegno di sua mano di una giovane che rideva disse che harebbe voluto vedere un putto che piangesse come cosa molto più difficile et essendole scritto lei li mandò questo quale è un ritratto di un suo fratello fatto piangere studiosamente; ora io li mando tali quali sono et supplico la Eccellenza vostra a tenermi per servitore come veramente lo sono.

Roma 20 gennaio 1562.

Cosimo deve aver richiesto a Tommaso d'intercedere con Michelangelo per ottenere almeno un disegno per il progettato *Libro di Disegni di artisti*, accennato nella lettera. Evidentemente, la risposta è stata negativa e Tommaso, che non vuole inimicarsi il duca di Firenze, si trova obbligato a privarsene di uno in sua mano. La lettera accompagna così il dono del disegno della *Cleopatra* (Casa Buonarroti, inv. 2F), che parzialmente quietava la brama di opere di Cosimo. Cosimo, di Michelangelo, possedeva soltanto l'*Apollo*, già di Baccio Valori, e lo conservava nella sua camera da letto. Anche il disegno dell'Anguissola citato nella lettera fa ancora parte delle raccolte medicee.

85. *Giorgio Vasari in Firenze a Cosimo I de' Medici in Pisa –
1° febbraio 1563*

[...] E mentre sono stato lì, nella sagrestia, m'è parsa sì schifa atteso che il verno passato e questo quei preti vi debbano aver tenuto cadani di carboni et fattovi fuoco disonestamente et è afumicato le statue et le mura, che è una vergogna. Et quale che mi rincusa è che l'anno passato s'ordinò loro, che in una di quelle sagrestiuccie de' canti e' facessino un camino agli operai et al prior di San Lorenzo, et mai l'hano fatto: che se ciò fussi stato murato, questo disordine non saria seguito. Et mi penso che fia che V.E.I. non destina qualche uno che n'abbi spetial cura et sia persona che si diletta dell'arte et ami et conosca la prefetione di quelle statute et di quel luogo onorato, ch'è stato scola ed è di tutta l'arte, credo che andrà di male in peggio: l'ho voluto avisare, a V.E.I., a ciò che Quella ci provegga [...].

In una lunga lettera che relaziona sullo stato dei molti cantieri fiorentini, il Vasari descrive lo stato di abbandono della Sacrestia Nuova, dopo la traslazione dei corpi dei Magnifici nella sepoltura di testa, nel 1559. I lavori in economia degli anni precedenti e l'incuria dei preti di San Lorenzo, che, per vincere il freddo invernale, attizzavano bracieri durante le lunghe ore di preghiera, impongono nuovi interventi. È questo il primo atto del progetto di restauro della cappella in cui si voleva, ancora una volta, coinvolgere Michelangelo.

86. *Giorgio Vasari in Firenze a Cosimo I de' Medici in Firenze –
27 marzo 1563*

Illustrissimo Et Eccellentissimo Signor mio, poi che V.E. si risolvè
chel' finire la sagrestia di San Lorenzo con quello ordine degli acca-
demici, et che il priore degli Innocenti et io ne trattassimo largamen-
te, ci è parso, piacendoli, che non si debba cominciare prima cosa
alcuna che Michelagnio Buonarroti Nostro non sappi ogni cosa; et
seglì è scritto il tutto et per parte di V.E., come nella presente copia,
scrittagli da me, Ella vedrà et sentirà il modo, a cagione che se pu-
re e' volessi dar niente, e' possa, et anche si conosca la modestia del-
la Accademia et il buon volere di V.E. Che venuta la risposta, si farà
lo spartimento di coloro che aranno a operare con participatione et
volontà di Quella, che forse sarà allora necessario così per questo, co-
me anche per l'inventione del palco [...]

[Di mano del duca:] sta bene tutto.

Durante un colloquio con Vincenzo Borghini, priore degli Innocenti, il Vasari chiarisce i termini del nuovo intervento in San Lorenzo. Si tratta di coinvolgere Michelangelo nel completamento della Sacrestia Nuova, che il Vasari e il Borghini hanno intenzione di realizzare, utilizzando gli artisti associati nella nuova Accademia del Disegno. E con questa lettera ne dà notizia a Cosimo. Fa sorridere l'atteggiamento del Vasari, convinto di ottenere una risposta da Michelangelo, tanto da essere già pronto a iniziare i lavori. Anche in questo caso, le sue buone intenzioni non avranno seguito. A margine, il duca, con la sua solita stringatezza, approva: «Sta bene tutto». Cosimo, che nell'autunno precedente aveva perso la moglie Eleonora e i figli Giovanni e Garzia, è più realista del suo artista di corte e il suo consenso, così assoluto e determinato, appare quasi distratto, riferito a un'idea velleitaria, a un'opera che non verrà mai eseguita o che, se verrà eseguita, lo sarà senza l'intervento di Michelangelo.

*87. Giorgio Vasari in Firenze a Michelangelo in Roma –
avanti il 17 marzo 1563*

Molto magnifico signior mio, tutti quegli aiuti et favori che il magnifico Cosimo, Lorenzo, Leon x e Clemente vii et tutta la casa de' Medici porse a l'arte del disegno ne' tenpi loro, inne' nostri, messer Michelagniol mio, gli à superati il duca Cosimo, come in tutte l'altre cose, di munificentia, di dignità et di grandezza...

[...] Et perché Sua Eccellentia disegna di queste piante virtuose ricorne il frutto, et avendo egli considerato et cercato in più modi, come sa la Signioria Vostra, per più tenpi et per diverse vie, di volere che quella tornassi a Fiorenza, non solo per servirsene nel consiglio et opera di tante honorate inprese fatte da questo principe sotto il suo governo et in questo suo dominio, ma particolarmente per dar fine coll'ordine di Vostra Signioria alla sagrestia di San Lorenzo, et poiché da' vostri inpedimenti non gli è successo il farlo, delibera, ora che in detto luogo continovamente si celebra et che con la perpetua oratione del giorno et della notte si loda Dio, come dessiderava papa Clemente vii: delibera, dico, che tutte le statue che vanno nelle nicchie, che mancano sopra le sepolture et ne' tabernacoli sopra le porte, vuole che tutti gli scultori eccellenti di questa Accademia ciascuno a concorrenza l'uno dell'altro, facci la sua; et il medesimo faccino e' pictori la cappella et archi et facciate, come si vede che la Signioria Vostra aveva ordinato per le picture, et dove vanno gli stuchi et le altre fantasie d'ornamenti et pavimenti; et insomma per questi accademici si rechi a fine questa inpresa per mostrare, avendo occasione tanto propria per questi ingegni, di non lassare imperfetta la più rara opera che sia stata mai fatta fra e' mortali. Et a me à comandato che io debba scrivere alla Signioria Vostra questo suo animo et la preghi per parte sua a degnarsi di fargli gratia di mandare a dire o a Sua Eccellentia o a me qual era l'intention sua o di Clemente del titolo della capella et l'inventione delle figure de' tabernacoli che conpagnano il duca Lorenzo et Giuliano, et delle otto statue che vanno sopra le porte nelli tabernacoli de' canti, simile il concetto et inventione delle pitture per gli archi et facciate et della capella: perché Sua Eccellentia non vole che si faccia niente prima

senza l'ordine suo, che invero tutta quest Accademia lo desidera con allegrezza. Et mi à comandato Sua Eccellentia ancora che io vi dica che, avendo ella schizzi, disegni fatti già per questa opera, che, volendogniene acomodare, gli farete servitio non piccolo: et prometrendovi Sua Eccellentia illustrissima d'esserne bonissimo mezzo a farle eseguire con istudio et diligenza, acciò se ne consegua honore. Et quando quella non si contentassi il far ciò per non potere per gli accidenti della vechiezza, quella si degni conferirli in voce et lo facci scrivere a altri; perché gli saperebbe male a Sua Eccellentia et a questa Academia honorata a non avere un poco di splendore dell'animo suo et avere a far da loro. Et ciascun di essi spetta esser almeno di parole consolato, avendo preso questo animo da' vostri modi digià per la fine di questa opera dove il Tribolo, el Monte Lupo e 'l Frate feciono alcune statue; dicendogli che 'l Frate è qui ed è tutto ardente per farvi honore et lo brama, et mi par che adori la Signoria Vostra. 'Evi Francesco da San Gallo figliolo di Giuliano, che farà il medesimo; Benvenuto, l'Ammannato, Vincentio de' Rossi, Gian Bolognia Fianmingho et Vincentio Danti Perugino, senza molti altri bellissimi spirti. De' pictori ci è Bronzino et altri maestri, et molti giovani di buon disegno et pratica ne' colori che si faranno onore. Di me non parlo, sapendo la Signoria Vostra di che divotione, di affetto et di amore et fede – et ciò sia detto con pace di tutti – gli vinco di gran lunga. Inperò la Signoria Vostra si degni consolar Sua Eccellentia et questi chiarissimi ingegni et far questo favore a me, poi che Sua Eccellentia m'à dato questo carico di scriverli, pensando che, come vostro amorevole, n'abia a riportare qualche onorata resolutione et utile per l'opera vostra. Et da che Sua Eccellentia cerca che le cose cominciate per voi restino finite, sendendoci et le facultà et la fatica per honorarvene, quella si degni, ancor che vecchio, far opera in questa inpresa sua la facci gratia di aprire il suo concetto, perché beneficate infiniti et sarete cagione di far venire questi eccellenti ingegni in magior perfectione, poichè non ci è nessun di loro che in questa sagrestia non abbi inparato che che sa, con dессiderio di rendergniene quel merito che le lor fatiche et virtù poteranno. Et io per parte di tutti, che ciascun vi adora, vi auguro vita lunga et sanità. Et con questo fo fine, raccomandandomivi,

Di Fiorenza, all [...] di marzo MDLXII.

Di Vostra Signioria obligatissimo servitore
Il vostro afetionato Giorgio Vasari.

La lunga lettera, preannunciata a Cosimo, ragguaglia Michelangelo sulla fondazione dell'Accademia del Disegno, di cui il Buonarroti era stato eletto principe. Segue poi una lunga descrizione della Sacrestia Nuova, dello stato dei lavori fornendo notizie interessanti circa il progetto originario che il Vasari, ottenuto il consenso di Cosimo, voleva ripristinare con la supervisione di Michelangelo e con l'opera dei migliori accademici fiorentini. La sistemazione, quale oggi conosciamo, completata nel 1559 – questo progetto vasariano del 1563 non ebbe seguito – è del tutto inadeguata e lontanissima dall'idea che Michelangelo aveva di quel luogo. Il Vasari parla apertamente di affreschi sulle lunette sopra le sepolture, e sulle pareti; di statue che dovevano decorare le sepolture e le nicchie sopra le porte. A tanti anni di distanza dalla sua ideazione, l'originaria decorazione sovraffollata della Sacrestia doveva apparire a Michelangelo, autore in vecchiaia di straordinarie architetture rarefatte, ormai passata definitivamente nel novero delle opere fallite, annientate dal trascorrere del tempo, vittime del disamore e della disillusione. Una sorta di fantasma spaventoso che tornava dal passato. Lo cacciò via con un gesto della mano; un gesto d'indifferenza, di disattenzione. Molto semplicemente, non rispose.

88. *Michelangelo in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze –
25 giugno 1563*

Lionardo, io ò ricevuto il trebbiano chon altre tua lectere e della Francesca. Non ò risposto prima perché la mano non mi serve a scrivere; e 'l simile dissi al signore imbasciatore del Duca. Della lectera di messer Giorgio io ti ringratio; e fa' mie scusa con messer Giorgio, perché son vechio. A voi mi rachomando.

A dì 25 de giugno 1563.

Io Michelagnuolo Buonarroti.

Nonostante l'ultimo tentativo del Vasari, il progetto del completamento della Sacrestia Nuova resterà lettera morta, almeno per ciò che riguarda la partecipazione di Michelangelo. La risposta non lascia dubbi. L'ambasciatore mediceo, Averardo Serristori che, forse a questo proposito, aveva visitato Michelangelo, era già stato avvisato a voce; così che l'artista non ritiene di dover risponde direttamente al Vasari, che aveva nuovamente scritto, ma ne incarica il nipote, adducendo una scusa definitiva: «perché son vechio». Una ragione efficacissima, la medesima che aveva finalmente convinto Cosimo a rinunciare all'opera del Buonarroti. Forse, anche il fallimento del cantiere di San Giovanni dovette produrre in Michelangelo un'ulteriore disillusione, un profondo senso di vanità che lo allontanava dall'agire. Ma, tuttavia, in quell'ultimo anno continuò a lavorare, sia alla *Pietà Rondanini*, che a un piccolo crocifisso in legno, per il quale aveva chiesto ferri e arnesi speciali a Firenze. Segnali questi certamente di un vecchio non rassegnato, ma profondamente deluso dai rapporti col prossimo e che ritrovava nell'individualità, nel lavoro manuale, nello scalpello e nella subbia, e nel contatto diretto col marmo e col più tenero legno, i motivi essenziali del proprio essere.

89. Daniele da Volterra in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze – 11 luglio 1563

Ricevei per mano di messer Tiberio la vostra a me gratissima e visto il desiderio vostro amorevole come si conviene verso un tanto huomo vostro zio, ho voluto indugiare più presto e di più per sapervi dir qualche cosa che risponder subito. Io fui la domenica passata e mi messi a ragionar con esso a lungo e d'uno in altro ragionamento entrando sui fatti vostri dicendo com'egli haveva lettere spesso mi disse appunto così: ò gli è un pezzo ch'io non ho havute e sì mio nipote è ricco e sta molto bene a Firenze e non ha bisogno di nulla; ciò l'ho caro, perché di questo poco che mi resta qua io son risoluto a farne qualche limosina e qualche bene a qualche povero huomo e veder d'acquistar qualcosa appresso a dio. E parve insumma che volesse dire che per non aver voi più bisogno che tanto vi curasse poco di lui, pur ciò penso questa domenica che viene rivederlo e veder di sapere più certo l'animo suo circa al vostro venire, che certo a me piacerebbe molto, ancora che lui per vecchio, sta assai comodamente; non si vede che nella persona egli abbia difetto altro che in le gambe che sono debili e alle volte or l'una or l'altra un poco enfiate; del resto egli sta assai bene. Per questa altra vedrò dirvi qualcosa più, intanto mi vi raccomando e pregovi a tenermi in vostra buona gratia, che il nostro Signor Idio vi conservi.

Di Roma il dì undici di Luglio 1563.

Alli comandi e servitii Vostri
Daniel Ricciarelli.

Anche Daniele da Volterra ragguaglia Leonardo circa le condizioni di salute del vecchio, soddisfacenti, a parte i gonfiori alle gambe. Qui accenna anche a un certo risentimento che covava per non avere più frequenti notizie da Firenze. Inoltre, vi è ventilata una non meglio specificata elemosina o donazione che al nipote dovette apparire perniciosissima, come gran parte delle notizie che giungevano da Roma quando riguardavano il governo della casa o la gestione delle finanze di Michelangelo.

90. Pietro di Domenico in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze – 7 febbraio 1563

Lionardo charisimo, pe' la presente io v'aviso chome qualmente maestro Antonio muratore che sta in chasa di mesere Michelagnolo m'à pregato ch'io vi schriva chome qualmente mesere Michelagnolo è ghovernato molto male da quello suo servitore, cioè Antonio, e uno certo Pier Luigi che sta medesimamente in chasa; e tratonlo molto male, e se mesere dice loro niente, dichono ch'e' padroni sono loro, e anchora se ci va a chasa qualche gentiluomo per parlare a mesere, loro dichono che non si può e non laciano entrare nesuno. E imperò se voi ci avete amicho nesuno, non vi posono avisare chome le chose passano, perché voi avete inteso non laciono andare nesuno a parlare a mesere e ghovernonlo chome e' vogliono. E non vi schrivo tanto quanto lui m'à decto; e se voi vi trovassi mai insieme chon questo maestro Antonio, lui vi riferirebe ugni chosa, perché gli è venti ani che bazicha in chasa di mesere e sa chome le chose sono pasate e passano, tanto che voi avete inteso io non dirò. A voi mi rachomando; e s'io poso niente, chomandatemi, ch'io vi sono servitore.

A li 27 di febraro 1563.

Pietro di Domenicho ischarpelino in Santo Pietro
in Roma al chomando e al serviltio vostro.

Le accuse di Pietro scalpellino si riferiscono soprattutto ad Antonio del Francese e a Pier Luigi da Gaeta che accudirono Michelangelo negli ultimi anni. Leonardo aveva stabilito un buon rapporto con Antonio, che era riuscito a ottenere la sua fiducia. Questa lettera lo insospettisce e lo convince a indirizzarne una allo zio per metterlo in guardia. Il maestro Antonio di cui si parla è l'altro servitore di nome Antonio che poco dopo la morte di Urbino frequentò, assieme ad Antonio del Francese, la casa di Macel de' Corvi.

*91. Michelangelo in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze –
21 agosto 1563*

Leonardo, vego per le tua lectere che tu presti fede a certi invidiosi e tristi che, non possendo maneggiarmi né rubarmi, ti scrivono molte bugie. Sono una brigata di ghiocconi; e se' sì sciocho, che tu presti loro fede de' casi mia come s'io fossi un pucto. Levategli dinanzi chome scandalosi, invidiosi e tristamente vissuti. Circa di patir del governo, che tu mi scrivi, e d'altro, quanto al governo ti dico che non potrei star meglio, né più fedelmente esser in ogni cosa governato e tractato; circa l'esser rubato, che credo voglia dire, ti dico che ò in casa gente che me ne posso dare pace e fidarmene. Però actendi a vivere e non pensare a' casi mia, perché io mi so guardare, bisognando, e non sono un pucto. Sta' sano.

Di Roma a dì 21 d'agosto 1563.

Michelagnuolo.

Leonardo dovette scrivere più volte a Michelangelo a proposito dei sospetti suscitati dal comportamento dei suoi servitori, ma nessuna lettera s'è conservata. Soltanto questa risposta dello zio che esclude, con toni irritati e sbrigativi, ogni pericolo e ruberia. Tuttavia, proprio perché li esclude, finisce invece per accentuarli. Anche a questa età, nella corrispondenza con Leonardo, Michelangelo mantiene sempre un atteggiamento essenziale e sbrigativo. Ancora, a ottantotto anni, termina le sue lettere con chiuse fulminanti ed efficacissime.

92. Tiberio Calcagni in Roma a Leonardo Buonarroto in Firenze – 2 settembre 1563.

Molto magnifico m. Lionardo, io ho tardato a scriverle a ciò che lla resti avisata del vero di tutto quello che è successo quanto alla Fabbrica doppo la morte di Ceseri. Si sono levati sù li Deputati et vi hanno messo, dal romor di Pier Luigi adirati, il vostro Berto da Fiesole. Doppo questo ànno addotto al Papa li disordini della Fabbrica nati per li houmini di Michelagnio – se veri o no si doverà sapere –; per che loro vi ànno messo maestro Nanni di Baccio Bigio, quale si va humiliando a Messere con polize di volerlo ubidire e voler far gran cose – del che Messere non vol sentire niente. Et è restato con 'l signor Agabrio Serbelloni, come 'l Papa sia tornato di Tivoli essere con li Deputati e con 'l detto avanti a lui e rifiutarla in tutto, overo governarla da sé come ha fatto fino oro.

Io mi dubitavo che per questi romori fussi travagliato forte, onde io, visitatolo hieri, lo trovai tutto lieto e con miglior cera che mai, dove mi stetti ragionando allo agio di varie cose – però non mai senza Antonio, ch'io harei sciorinato perché tutto questi li aviene perché sì.

E non sapendo che altro me le dire, se non lo havergli la donatione fatta come vi dissi per altra, altro non ho che dire. Quello succederà saprete di dī in dī. Piacia a Dio succeda come io desidero per mantenimento del buon Vechio vostro. Dio vi consoli.

Di Roma, alli 11 di settembre 1563.

Affetionatissimo amico e servitore

Tiberio Calcagni.

Michelangelo dirada sempre di più le visite alla Fabbrica di San Pietro; i soprastanti si susseguono senza che la confusione nel cantiere si attenui. La lettera annuncia problemi con i deputati della Fabbrica che desidererebbero la sostituzione di Michelangelo con Nanni di Baccio Bigio. Sin dal 1547 l'architetto fiorentino brigava per estromettere Michelangelo dal cantiere, ma è soltanto dal 1562 che le sue insistenze sembrano avere esito. La situazione privata dell'anziano artista è altrettanto inquietante. Secondo il Calcagni, Antonio del Francese controlla strettamente Michelangelo ed è sempre presente

ai colloqui, confermando quindi le preoccupazioni accennate nelle lettere precedenti. Anche la notizia che la donazione, già accennata nella lettera di Daniele da Volterra, era stata eseguita, non dovette rasserenare Leonardo.

93. *I deputati della Fabbrica di San Pietro in Roma a Michelangelo in Roma – avanti il 6 settembre 1563*

Magnifico da fratello, la Santità de Nostro Signore, cognoscendo che l'età impedisce il buon voler di Vostra Signoria in non poter essere presente spesso, come soleva, alla fabrica de Santo Pietro, ci ha comandato che volessimo ordinare a mastro Nanni che attendesse a meter inanzi et essequire tutto quello ch'ella ha ordinato et in l'avenir comandarà. Del che havemo voluto darli noticia, acciò che possa valersi della persona sua, che obbedirà senza replica al bon voler suo.

Et il Signor Dio ve felicitì.

91. Finalmente, alcuni giorni dopo che la notizia è di dominio pubblico, arriva a Macel de' Corvi la lettera dei deputati della Fabbrica, circa la sostituzione di Michelangelo con Nanni di Baccio Bigio a capo del cantiere. Secondo il foglio la sostituzione avviene «per volontà» di Pio iv. È con il pontefice milanese tradizionalmente considerato amico del Buonarroti, che si acuiscono i contrasti tra Michelangelo e il palazzo. È proprio sotto Pio iv che il Concilio di Trento sancisce gli interventi censori al *Giudizio Universale*, interventi che neppure Paolo iv aveva osato ordinare.

94. Michelangelo in Roma ai Deputati della Fabbrica di San Pietro – 6 settembre 1563

Reverendi Monsignorii miei come fratelli, al presenti ho receputo una polisa dalli Signorii Vostri, narrandome haver posto in Santo Pietro, nella fabrica, mastro Nanni Bigio, con dirme che cossì sia l'ordine de Sua Sanctità. In questo caso dico alli Signori Vostri che han fatto come le monache da Genova, perché primo han fatto quel che han voluto et dopoi me hanno avisato.

Circa che sia ordine de Sua Sanctità, respondo che Sua Sanctità, se vorrà qualche cosa da me, è atto a comandarmene lui, come ha fatto per altri volti; et non sto per altro in Roma eccetto per obedirlo et servirlo. Et con questo fo fine.

Di casa, a dì 6 de settembre 1563.

Et la presenti fo comune alli Signori Vostri.

Al servitio delli Signori Vostri Michelangniolo Buonarroti.

Il foglio è di altra mano, e soltanto la firma è autografa. Puntuale e irritata giunge la risposta di Michelangelo che pretende un intervento diretto del pontefice, destituendo di fatto di ogni autorità i deputati della Fabbrica. Comunque, ottiene che il provvedimento di sostituzione sia sospeso. Dopo la morte di Michelangelo, Nanni cercherà con tempestività ma senza fortuna di subentrare alla direzione del cantiere, supplicando l'appoggio dello stesso Duca Cosimo.

*95. Tiberio Calcagni in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze –
24 settembre 1564*

Molto magnifico messer Lionardo, Io vedendo la cosa del vostro vecchio andar di così non ho voluto dirvi cosa alcuna sperando poi quello che è successo che si fussi stato mezzo parato so che si s... poi che avanti al Papa si facessi congregatione dove fu udito tutto quello che lui diceva contra le date calunnie sopra la fabrica. 'l papa rimise al s.r gabrio quale sulla opera con maestro Nanni coi deputati e con altri fraj quali messer Tomao Vidilono tutti li errori ch'ei diceva, da quale li fu detto che se ne andassi, et che mai più havessi ardire voler machiare tanto huomo et che bastassi a vivere. Così rivolto a messer li disse che seguisse con quel zelo di carità che fino ora lui aveva fatto con dirle io voglio darvi vostro Sostituto et egli accettatolo vi misse per suo [...] l' capomastro Francesco da Cortona. Altro non ho che dirvi; perché è tardi, farò fine.

Di Roma alli 24 di settembre 1563.

Affetionatissimo Amico Tiberio Calcagni.

La questione della nomina del nuovo responsabile della Fabbrica, come aveva richiesto Michelangelo, viene portata davanti al papa e al cardinale Gabrio Serbelloni che, dopo aver cacciato a male parole Nanni, ripristina il Buonarroti nelle sue prerogative, affiancandogli però il capomastro Francesco da Cortona, di fatto esautorando Michelangelo dalla responsabilità del cantiere, affidata a un uomo di fiducia del Serbelloni.

*96. Miniato Pitti in Roma a Giorgio Vasari in Firenze –
10 ottobre 1563*

Molto Magnifico Messer Giorgio, mio osservandissimo, salute [...] L'altra mattina venne qui alla nostra chiesa alla messa Michelagnolo Bonarroti con duoi giovani, che lo servono, con il suo cavallino; et mi detti a conoscere, perché era amico di mio padre, et parlai seco forse una mezza hora. Dissigli della grande reverenza, che voi gli portavi et amore, et della fabrica de magistrati et del salone ed di molte tavole, che infino a qui con quelle figurono havevi imposto. Vi comendò grandemente con dire, che vi erj abbatuto con uno principe, che era desideroso di fare cose grande et laudabili, et che eri secondo il suo volere. Gli dissi della opera, che rifate della vita de Pittori, et delle teste et dello intagliatore sì eccellente; et ne hebbe piacere grande, dicendo, che voi operavi solo per più di mille. Gli dissi della colonna, che era in Fiorenza. Mi domandò, dove Sua Eccellenza la voleva collocare. Risposi, che Sua Eccellenza non diceva le sue cose ad ogniuno, che per ancora non si sapeva; ma si pensava che la farebbe erigere in qualche luogo notabile et vi faria mettere su una statua. Disse, che questo sarebbe molto bene fatto; et di molte altre cose si ragionò quali per non fare sì lunga storia le premetto. Gli domandai, quanto tempo aveva. Dice che a ottantotto anni, che per il caso de Pazzi era portato al collo; et si ricorda, quando messer Jacopo de Pazzi ne venne prigioniero, che fu preso in Casentino, che si fuggia dopo lo eccesso fatto. Và chinato et con fatica alza il capo et anchora attende del continuo a scarpellare, standosi in casa. Questo è quanto hora mi occorre dire di Michel' Angelo...

Di Roma alli 10 d'Ottobre 1563.

Di V.S. Affitt.mo f. Miniato Pitti.

Lo scrivente, un frate domenicano fiorentino che soggiornò alcun tempo a Roma, offre al Vasari uno schietto ritratto dell'estrema vecchiaia di Michelangelo. L'incontro avviene sul sagrato di Santa Maria sopra Minerva, chiesa che l'artista frequentava. Sebbene fosse a poche centinaia di metri da Macel de' Corvi, l'artista vi era giunto a cavallo, accompagnato da Antonio del Francese e da Pier Luigi da

Gaeta. Secondo quanto scrive don Miniato, Michelangelo ha la mente lucida, ricorda benissimo il padre dello scrivente; s'informa sulla collocazione della gran colonna di granito delle Terme di Caracalla che Pio IV aveva donato al Duca Cosimo (è la colonna di Santa Trinità, sormontata dalla *Giustizia*, scultura in porfido dei Taddei). Viene informato sui lavori in corso a Firenze e sulla seconda edizione delle *Vite* a cui il Vasari stava lavorando. Quando il frate gli chiede l'età, risponde a modo, ricordando persino che al tempo della congiura dei Pazzi, nel 1578, veniva portato in braccio (aveva appena tre anni). Ma soprattutto intenerisce l'annotazione sulle sue condizioni fisiche: «Và chinato e con fatica alza il capo». È questa, vivissima, l'ultima testimonianza che si ha di Michelangelo prima della malattia finale.

97. *Michelangelo in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze –
28 dicembre 1563*

Lionardo, ebbi la tua ultima con dodici marzolini begli e buoni, te ne ringratio, ralleggrandomi del vostro buon essere, e 'l simile è di me. E avendo ricevuto pel passato più tua, e non avendo risposto, è mancato perché la mano non mi serve; però da ora inanzi farò scrivere altri e io soctoscriverò. Altro non m'achade.

Di Roma, a dì 28 di dicembre 1563.

Io Michelagnuolo Buonarroti.

L'ultima lettera completamente autografa inviata da Michelangelo: raggelante nella sua semplicità, ringrazia dell'invio di caci e annuncia la sopraggiunta impossibilità di scrivere. Il commiato di Michelangelo dalla parola scritta è emblematico e commovente, quasi che l'artista si rinchiuda finalmente in se stesso, lontano dalle beghe della vita pubblica. Tuttavia, nelle poche settimane che gli rimarranno da vivere dovrà ancora scontrarsi con il potere. Nel gennaio del 1564, la commissione del Concilio di Trento, stabiliva che il *Giudizio Universale* venisse sottoposto a interventi censori. Si ignora se l'artista ne fosse a conoscenza o se quest'ultima delusione gli venisse risparmiata.

... ci accresce questa molestia il non aver lasciato alcuno de' suoi disegni: non ci è parso atto degno di lui, l'havergli dati al foco.

COSIMO I DE' MEDICI.

Negli ultimi anni di vita tanto Michelangelo appare assediato per la questione del ritorno a Firenze, amareggiato per le beghe del cantiere di San Pietro e afflitto dai malanni, quanto invece sembra circondato d'affetto nel momento del trapasso. Daniele da Volterra, Tiberio Calcagni, Diomede Leoni (di cui rimangono appassionate testimonianze) e poi Tommaso de' Cavalieri, l'Antonio, gli amici più cari gli sono vicini e lo accompagnano all'ultimo viaggio. Le lettere che questi inviano a Firenze descrivono con grande partecipazione emotiva lo scandirsi degli eventi che accompagnano passo passo il dramma dell'agonia.

La fine di Michelangelo è una delle grandi morti della storia della cultura occidentale. La precedono, per importanza e drammaticità, soltanto quelle di Socrate e di Cristo. Qui non c'è la tragedia di una morte ingiusta, ma rimane il mistero di quell'evento, destino comune, ancor più irrisolvibile perché appare naturale, dato dalla consunzione di un corpo estenuato. La condanna è emessa non da una legge iniqua, da una sentenza maligna, dalla cecità dei giudici, ma dall'inevitabilità dell'esito: la morte deve accadere. Come per Socrate e per Cristo, gli amici più cari assistono il moribondo; gli sono vicini, per quanto può esserlo un astante, e attendono che il destino si compia.

Lo scambio epistolare che segue, il vario modo in cui la notizia raggiunge Firenze, evidenzia ancora una volta la varietà di sentimen-

ti – affetto, invidia, rabbia, rassegnazione, dolore – che accompagnano gli ultimi anni della vita di Michelangelo.

La morte sopravviene il 18 febbraio 1564, dopo cinque giorni di agonia. Michelangelo avrebbe compiuto ottantanove anni poche settimane dopo (era nato il 6 marzo 1475). Il corpo, vestito con gli abiti che era solito indossare quando cavalcava, è sepolto provvisoriamente nella Basilica di Santi Apostoli. Dopo pochi giorni viene trasferito, quasi di nascosto, a Firenze, dove arriva il 9 o il 10 marzo, nascosto in una balla di mercanzia. L'Accademia del Disegno di Firenze gli attribuirà esequie imponenti in San Lorenzo il 14 luglio. Il nipote Leonardo farà realizzare da Giorgio Vasari un monumento funebre in Santa Croce, dove ancora riposano le spoglie.

98. Daniele da Volterra in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze – 14 febbraio 1564

Messer Lionardo honorandissimo, salute. Non havendo mai hauto occasione di scrivervi, mi son stato corto, come vedete, ma non è già per questo che sempre non vi habbia portato amore et affetione che debitamente si conviene, havendo io riceuto tanto favore e tanti beneficii da Messer Michelagniole e da voi. Hora, trovandosi messer Michelagniole dell'età che sapete, ancora che e' sia della buona complessione che è, nondimeno, qualche volta anch'egli à qualche perturbatione o di stomaco o d'altro, come suole accadere quasi a ttutti gli huomini viventi in questo mondo. Ieri, essendoli venuto un poco di affanno con molto sonno, Antonio mi mandò a chiamare, e così, essendo là e ragionando come si suole, Antonio disse che harebbe molto caro che egli havesse mandato per voi. Io domandai se e' voleva che io vi scrivessi che voi venisse fin qua, dicendoli che voi mi havevi scritto haverne gran desiderio, e per vederlo e per stare parechi dì di questa quaresima a Roma per vostra divotione. Lui mi rispose sempre dicendo: «Io te ne prego» e feciglielo dire ben tre volte o quattro volte. Sì che a me parrebbe che voi non dovessi tardare a venir fin qua; e quando sarete qui potrete disporre dell'avvenire quel che parerà meglio a lui e a voi. E, non occorrendo altro, prego Dio che vi dia buon viaggio. Sollecitate quanto potete.

Di Roma, alli 14 di febraro 1564.

Vostro Daniele Ricciarelli.
Micelagniole Buonarti.

La lettera reca l'ultimo autografo di Michelangelo. È la firma, vergata stentatamente con una grafia molto irregolare e con una innaturale inclinazione verso il basso; la mano tremante ha sparso l'inchiostro in maniera difforme, e l'acidità del liquido, nel corso dei secoli, ha creato bruciature ed erosioni nella carta. È questa la firma di un moribondo, seduto sulla seggetta accanto al fuoco, ormai inebetito, che viene aiutato dall'Antonio, a vergare quell'ultima firma, lui così sempre attento, quasi malfidato, e che conferma le parole del più intimo e sincero dei suoi allievi, Daniele. Assieme a questa del Ricciarel-

li vengono inviate a Leonardo le altre missive di Tiberio Calcagni e Diomede Leoni, che ricostruiscono l'insorgere della malattia finale di Michelangelo e che aggiungono altri particolari a quei drammatici ultimi giorni.

99. *Diomede Leoni in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze –
15 febbraio 1564*

Magnifico messer Leonardo honorando, io ho pigliata cura di indirizzarvi questa alligata lettera, scritta da messer Daniello Ricciarelli da Volterra et sottoscritta da messer Michelangelo vostro zio, per la quale intenderete la sua indispositione, che cominciò hiermattina, et la sua volontà che voi veniate a Roma. Dove io vi essorto a venire subito, ma tanto consideratamente che non mettiate voi medesimo in pericolo per voler correre le poste per così cattive strade et fuori del solito vostro, per esser simile moto di correre a chi non è usato solamente violento ma pericoloso; et tanto più dovete ingegnarvi di condurvi sano et maturamente, quanto potete esser certo che messer Tomaso del Cavaliere, messer Daniello et io non siamo per mancare in assentia vostra di ogni offitio possibile per honore et utile vostro. Oltre che Antonio, vecchio servitore et fedele di messere, è per rendere buon conto di sé in quale si voglia occasione che piacerà a Dio di mandare. Il quale Antonio voleva mandare la detta lettera per corriere a posta; ma parendo a me che potesse servire più a dare maggior travaglio a voi che ad altro, la quale reputo sicura come l'altra et così presto. Di nuovo vi essorto a non usar diligentia troppa straordinaria nel venire, ma sì bene che vi partiate subito, perché, se il male di messere sarà di pericolo, che Dio nol voglia, voi non sareste a tempo di trovarlo vivo, quando ancho usaste più diligentia nel venire che non è possibile usare, perciò che la sorte del male et la sua straordinaria età non lo possono condurre a lungo. Vi ho scritto sinceramente la mia opinione, rimettendo poi il resto a la vostra prudentia. Il corriere portatore di questa è spagnolo, et parte questa notte a qualche ora; ma le lettere si sono raccomandate al Tasso, maestro de le poste qui de l'Imperatore, il quale ha promesso raccomandarle in modo che capiteranno subito in vostre mani. Ma per rendervi un poco di conto de lo stato di messere fino a questa hora, che è la terza di notte, vi dico che poco fa lo lassai levato con buon sentimento et conoscenza, ma molto gravato da una continua sonnolentia; la quale per voler cacciar via, hoggi fra le 22 et 23 volle far prova di cavalcare, secondo il suo solito di ogni sera quando fa buon tempo; ma il freddo

de la stagione et la sua debolezza di testa et di gambe lo impedi-
no, et così se ne ritornò al foco, assentato in una sedia, dove sta mol-
to più volentieri che in letto. Tutti preghiamo Dio che ce lo conservi
anchora qualche anno et che vi conduciate salvo voi, al quale mi rac-
comando strettissimamente.

Di Roma, li 15 di febraro 1564, su le tre di notte.

Paratissimo per servirvi sempre
Diomede Leoni.

Diomede fornisce altri particolari sull'incedere della malattia. Ed esorta Leonardo a non mettersi in viaggio in maniera affrettata, a non correre inutili rischi. Che la situazione della salute di Michelangelo sia invece precipitata è testimoniato dal latore della lettera, un corriere che ha la raccomandazione del maestro delle poste dell'Imperatore, perché la notizia raggiunga Firenze con la massima celerità.

*100. Tiberio Calcagni in Roma a Leonardo Buonarroti in
Firenze – 14 febbraio 1564*

Molto magnifico messer Lionardo, io non vi ho mai scritto per non mi si esser portata la occasione, e la che mi si porge ora non è però di molta importanza. Pure non ho voluto mancare di avisararvi. Questo è perché andando per Roma oggi mi è stato detto da molti che messer Michelagnuolo stava forte male. Sono ito subito da lui; et con tutto che piovevi, lo ho trovato fuori di casa a piede. Quale visto, li dissi che non mi pareva a proposito andar lui a questi tempi fuori. «Che vòl tu ch'io facci? Io sto male e non trovo quiete in luogo alcuno.» E mai più, con lo svariare delle parole e con la cera, mi ha fatto temer della sua vita, se non hora; e ne dubito che la non manchi fra poco. Però non si deve disperar della gratia divina, la quale per sua pietà ce lo conceda ancor per qualche poco. E di qui incorrerei in conforti quali più tosto si convengono di voi verso di me, che di più età e sapere siate che io non sono. Basta, che mi sarà carissimo oltra modo che questa mia non sia inbasciatrice di mala novella, però che io bene non ne farò. Pure, tutto quello succederà alla giornata, giusto la promessa farò: dico di avisarlovì, andandoci perciò più spesso, perché da non so chi io non sia molto bene visto, dico de' sua là su da lui sì per sua gratia.

Né altro. Manderò le mie ordinarie in Francesco Baldesi merciaio alle Colombe, o vero alla Posta, condannate. E con questo resto vostrissimo, confrotandola a ralegrarsi et allo haver pacienza secondo quello seguirà.

Di Roma, alli 14 febraro, alle 24 hore,

dico, perché ci è chi dice ch'egli è morto, et io lo ò lassato hora et acompagnato a casa. Però io temo.

Tutto vostro Tiberio Calcagni scultore.

Scrivendo, possete dar le lettere al detto Baldese.

Rispetto a quelle di Daniele e Diomede, la lettera di Tiberio è più allarmante. Riferisce l'incontro sotto la pioggia, con un Michelangelo alterato che grida la sua disperazione: «Che vòl tu ch'io facci? Io sto male e non trovo quiete in luogo alcuno». Accenna anche a voci che

si spargono per Roma e che lo darebbero per morto. Anche la chiusa, «Però io temo», suggerisce un'ansia cui le altre missive accennavano più velatamente.

*101. Tiberio Calcagni in Roma a Leonardo Buonarroti in
Firenze – 17 febbraio 1564*

Molto magnifico m. Lionardo, io ho scritto per altra via a lungo. Questa sarà solo per dirvi che sollecitate la venuta vostra quanto possete, ancor che 'l tempo non lo comporti, atteso che 'l vostro m. Michelagnuolo vorrà lassarci da vero, et arà pure questa soddisfazione di più.

Né altro.

Di Roma, alli 17 di febraro 1564.

Affetionatissimo servitore Tiberio Calcagni.

Le condizioni di Michelangelo si fanno gravissime, e Tiberio scrive un nuovo biglietto frettoloso a Leonardo, che presume essere in viaggio (il foglio reca l'intestazione «Al molto magnifico messer Lionardo Buonarroti a Fiorenza o dove fussi»).

102. Diomede Leoni in Roma a Leonardo Buonarroti in Firenze – 18 febbraio 1564

Magnifico Messer Lionardo. Vi ho scritto alli 15 di questo la grave infermità di messer Michelagnolo vostro zio, il quale è morto senza far testamento ma da perfetto cristiano questa sera su l'avemaria. Vi si è trovato meser Tomaso del cavaliere, messer Daniello da Volterra et io. Et si è ordinato ogni cosa in modo che potete stare con lo animo riposato. Hieri messer Michelagnolo mandò a chiamare il detto messer Daniello et lo strinse a stare in casa sin a tanto che non fussi arrivato qui et così farà. Et perché le lettere del 15 scrittevi per uno corriere spagnolo potrebbero essere non ben capitate né così presto, ho pensato replicarvi con questa così dolorosa nuova et a voi mi raccomandando con tutto l'animo.

Di Roma li 18 di Febbraio 1564, sulle 4 di notte,
col corriere di Genova.

Alli servitii vostri prontissimo Diomede Leoni.

Michelangelo muore poco prima del tramonto del venerdì 18 febbraio. Al suo capezzale, al momento del trapasso si trovavano soltanto Tommaso, Daniele e Diomede. Seguirono poi, nelle ore successive, i medici Federico Donati e Gherardo Fidelissimi, gli altri amici e servitori, Giacomo del Duca, l'Antonio, Pierluigi da Gaeta, i confratelli, e forse anche qualche alto prelato. Il Leoni specifica che ha affrontato la morte «da perfetto cristiano». Varrebbe la pena di soffermarsi su questa frase e stabilire che cosa significasse veramente per Michelangelo. Secondo la testimonianza del Vasari, come aveva richiesto, durante l'agonia gli amici gli avevano letto alcuni brani del Vangelo – la Passione e la morte di Cristo – e sempre secondo il Vasari, come testamento disse che lasciava l'anima a Dio, il corpo a Firenze e i suoi beni ai parenti. Il foglio del Leoni è l'unico che descriva, sia pure così succintamente, il trapasso di Michelangelo. La sua morte è un atto laico. Non vi assistettero né preti, né confratelli, né medici. Soltanto tre amici, né si parla di sacramenti ricevuti, anche se è indubitabile che il cadavere ricevette l'estrema unzione. Tuttavia già nel 1544, sul punto di morte, in casa di Luigi del Riccio, Michelangelo aveva det-

tato il testamento, si era confessato e comunicato, rispettando quindi i precetti cattolici. Anche in occasione della morte del fratello Gian Simone, nel febbraio del 1548, s'era informato:

Arei caro intendere particolarmente che morte à facta e se è morto confessato e comunicato con tucte le cose ordinate dalla Chiesa; perché, quando l'abbia avute e che io il sappi, n'arò manco passione (CM, IV, p. 289).

Saputo che così non era stato, se ne rammaricava, senza però considerare fondamentale la somministrazione dei sacramenti: «Della morte, mi scrivi che, se bene non à avuto tucte le cose ordinate dalla Chiesa, che pure à avuto buona contritione: e questa per la salute basta, se è così» (CM, IV, p. 291). Dunque, sul punto di morte, era soprattutto la sincerità e il rapporto diretto con la divinità l'elemento che considerava essenziale e irrinunciabile. Parrebbe questo, senza esagerate abiure, né beghine acquiescenze alle consuetudini, il più probabile atteggiamento di Michelangelo di fronte alla morte, mistero naturale e da affrontarsi senza grandi apparati, alla cui comprensione aveva dedicato profondissime meditazioni lungo tutto il corso della sua esistenza.

103. Roberto Ubaldini. Inventario – Roma 19 febbraio 1564

Bona et pecunie quondam domini Michaelis Angeli Bonarrore. In Dei nomine, amen. Die sabbati, XIX mensis februarii, 1564.

Hoc est inventarium bonorum mobilium repertorum in domo solite habitationis olim bone memorie domini michaelis Angeli Bonerote forentini, sculptoris excellentissimi dum vixit; assistente domino Angelo Antonio de Amatis substituto fiscali, factum de mandato reverendissimi domini Gubernatoris, et primo:

In la camera dove soleva dormire:

Una lettiera ferrata con pagliariccio, tre matrazze, due coperte di lana bianca et una di pelle bianche di agnello. Uno padiglione di tela bianca sutile et il suo pomo.

Uno credenzone grande di tavole, dentro il quale sono.

Una pelliccia longa, vecchia di pelle di volpe, coperta di saglia lionata, frusta.

Un'altra pelliccia, longa a mezza gamba, di pelle di volpe, coperta di panno negro.

Una cappa di panno negro fino fiorentino, con fasce di raso negro, dentro, quasi nuova.

Una sottanella di panno negro, con fascia di raso dentro, frusto.

Una camisciola di rosato, con fetuccie di seta roscia.

Due capelli d'ermesino negro.

Una zimarra longa bertina, listata atorno del medesimo, frusta.

Uno gippone di tela, frusto.

Una sotanella di rascia negra, frusta.

Lenzola bianchi, numero sette.

Una tovaglia grande da tavola, longa di misura di canne due et palmi sei.

Un'altra tovaglia simile, longa di misura canne tre.

Un'altra tovaglia simile, longa, di misura di canne due et palmi sei.

Un'altra tovaglia di renso, longa una canna et mezza scarsa.

Un'altra tovaglia grossa, d'una canna.

Un'altra tovaglia, da tavola quadra, vecchia.

Un'altra simile, vecchia.

Un'altra simile, sutile.

Due canne di tela sutile.
Camisce usante no diecinove. 19
Camisce nuove, in una fodretta di cusino, no cinque.
Uno busto di tela bianca con bambacio.
Uno camisciola di bambace. Fazoletti no quindici, 15.
Un par di scarpini.
Asciugatori da mano no cinque, vecchi.
Asciugatori da viso, no 3, tre.

In una stanza di sopra – Uno letto con banchetti, tavole et pagliariccio [...] di bombacio rigato
Nella [...] padiglione vecchio bianco di tela.
Lenzola usati, distesi al sole, no 3.
Item, un altro lenzolo.

In una camera contigua a quella dove dormiva esso Michelangelo. –
Un letto con pagliariccio, dua matharazzi et due coperte di lana bianca et sui lenzola grossi usati.
Un par di capifuochi di ferro, semplici, paletta et molette.
Una credenza dove sono bichieri, caraffe, etc.
Sei salviette, uno asciugatore et una tovaglia.
Una cassa vecchia: dentro sono uno specchio grandio di acciaio, et uno asciugatore.

In una stantia a basso, coperta a tetto, dove sono:
Una statua principiata per uno santo Pietro, sbazzata et non finita.
Un'altra statua principiata per un Cristo ed un'altra figura di sopra, attaccata insieme, sbazzata et non finita.
Un'altra statua piccolina, per un Cristo con la croce in spalla, et non finita.

In una cassa chiusa a chiave et uno materazzo involto in una stoffa, che si dice essere di uno nepote del quondam messer Nicolò Santi, si come in un'altra stanza vi è uno studiolo alagliato con una corda, medesimamente delli heredi di detto messere Nicolò sì come disse Antonio del Francioso di Casteldurante, servitore già di detto messere Michelangelo et medio juramento, tactis scripturis.

In la stalla. – Uno ronzinetto piccolo di pelo castagnaccio, con sella, briglia etc.

In tinello. – Certi pochi di marmi e sponge da fontana, una botte, una mezza botte, tre caratelli et sei barili, voti.

In cantina. – Una mezza botte con aceto dentro, et uno caratello et cinque vittine grande d'acqua, et dui schiumarelli et uno imbottatore.

Nella camera di ditto messer Michelangelo. – Una cassa di noce grossa, serrata a chiave et sigillata. Item un cartone, di più pezzi incolati insieme, dove è disegnato la pianta della fabrica di San Pietro.

Un altro cartone piccolotto, con disegno di una facciata d'un palazzo.

Un altro cartone, dove sta designato una fenestra della chiesa di San Pietro.

Un altro cartone di pezzi incollati insieme, dove sta designata la pianta vecchia di detta chiesa di San Pietro, che dicono essere secondo il modello di Sangallo.

Un altro cartone, con tre schizzi di fure piccole... gni.

Un altro cartone, con disegni di una fenestra et di altre.

Uno cartone grande, dove è designata una Pietà con nove figure non finite.

Un altro cartone grande, dove sono designate et schizzate tre figure grande et dui putti.

Un altro cartone grande, dove è designato et schizzato una figura grande sola.

Un altro cartone grande, dove sono designati et schizzata la figura di Nostro Signore Jesu Cristo et quella della gloriosa Vergine Maria sua madre. *Fuit consignatum domino Thomeo de Cavaleriis romano, 7 aprilis 64.*

Nella loggia a piano terra. La fucina con dui mantici piccoli.

Una valigia grande di curamo negro.

Dui banconi grandi. Una segha grandotto.

Una botte da tener biada; certa quantità di legne grosse di circa dui passi.

Una tavolozza con li piedi.

La cassa di noce esistente in camera dove dormiva detto messere Michelangelo, prima che se aprisse, fu ben vista et considerata, et ritrovata sigillata prima con il segno di dui sigilli diversi, impressi con carta in cinque luoghi, cioè con carte bianche longhe, con impronta di detti sigilli in ogni capo di dette carte, et per quanto si vedeva erano illesi, intatti et immaculati: l'uno de' quali è sigillo di messer Thomeo de' Cavallieri gentiluomo romano, presente et medio juramento, tactis scripturis, ita recognoscente et asserente; et l'altro è di messer Diomede Leoni, senese habitatore in Roma, presente ita recognoscente et attestante, medio juramento, tactis scripturis. Et perché si congnogeva che per prima vi era stato attaccato un altro sigillo appresso la serratura, ciò è impresso in triangole, et era stata levata la carta che pigliava il corpo et lo coperchio di detta cassa; esso messer Thomeo disse essere impronta del suo medesimo sigillo che ad instantia di Antonio soprannominato, vedendo il peggioramento di messer Michelangelo, lo fece attaccare da messer Camillo d'Arpino maestro di scola di esso messer Thomeo, et ci fu presente Bonifatio de l'Aquila, servitore di esso messer Thomeo, martedì prozimo passato, principio del male di esso messer Michelangelo. Et essendo poi successa la morte di esso messer Michelangelo, esso messer Thomeo disse haverlo stracciato con sua mano, alla presentia di detto messer Diomede, et de messer Daniele Ricciarelli da Voleterra et messer Mario figlio di esso messer Thomaos ed Antonio sopradetto, con animo di volere aprire detta cassa per vedere quanto vi stava dentro. Però risolutosi, poi, tutti giudicorno essere megli non l'aprire, anzi sigillarla come fecero, et aspettare la venuta del nipote di detto messer Michelangelo, essendoseli già scritto che dovesse venir: et la chiave di essa restò in mano di esso messer Thomeo, chiusa et sigillata la cassa, come di sopra; et ad effetto...detta cassa, esso messer Thomeo presentò et exhibitte detta chiave con l' [...] sopradetto, levato detti sigilli et in presentia di essi messer Thomaso, messer [...] Da [...] messer Iacopo Ducis, siculo, habitatori in Roma, testimoni chiamati

a questo effetto etc., con la presentia et assistenza del sopradetto messer Angelo Antonio de Amatis, substituto fiscale, et di me notaro etc.

Et postquam aperta fuit dicta capsula in presentia suprascriptorum per dictum Antonium etc., dictus dominus Diomedes de Leonibus: senensis, asserens aliis implicitum se esse megotiis, recessit et abiit, ibidem relictis omnibus suprascriptis.

In qua quidem capsula fuerunt prerete infrascripte quantitates pecuniarum, videlicet...

Robertus Ubaldinus
qui supra.

Il sabato mattina si presenta a Macel de' Corvi una commissione del Governatore di Roma, formata dall'auditore fiscale Angelo Antonio degli Amati e dal notaio Roberto Ubaldini, inviata probabilmente dietro suggerimento dell'ambasciatore fiorentino Averardo Serristori, e con la tacita approvazione delle autorità pontificie. Più tardi giunge anche il Governatore Alessandro Pallantieri. Si dà ampio stralcio dell'inventario, perché illustra l'arredo della casa di Macel de' Corvi, la consistenza delle opere d'arte ivi conservate, e descrive perfettamente gli ambienti della casa che Michelangelo aveva abitato nel corso degli ultimi trent'anni. Vale la pena di notare l'assenza di una biblioteca, precedentemente alienata; di importanti arredi o dipinti; la quantità di biancheria che sfata l'immagine di un Michelangelo sporco e straccione; la scarsa consistenza di carte e disegni. Rari furono i fogli che scamparono ai roghi che l'artista poco prima di morire, e per ben due volte, alimentò con il proprio archivio. L'inventario prosegue con la nota dei denari contenuti nella cassa e con altri particolari circa i testimoni.

104. Gherardo Fidelissimi in Roma a Cosimo I de' Medici in Firenze – 18 febbraio 1564.

Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Duca, questa sera è passato da questa a miglior vita quell'eccellentissimo et veramente miracol di natura Ms. Michel Angiolo Buonarroti, et essendomi trovato insieme con altri medici all'infermità sua, ho ritratto che 'l desiderio suo era chel suo corpo fosse portato a Firenze: imperò non ci havendo qua parente alcuno, et essendo morto, come credo, intestato, m'è parso di darne subito avviso a V.S.I., come affettionatissima delle rare virtù ch'erano in lui, acciocché ella procuri che la volontà del defunto habbia effetto, et in oltre che la sua bellissima Città sia ornata delle honoratissime ossa del maggior huomo che sia mai stato al mondo...

Di Roma alli 18 di Febraio 1564.

Gherardo Fidelissimi da Pistoia
per grazie et liberalità di V.E.I. Dottor in medicina.

Gherardo Fidelissimi era, con Federigo Donati, il medico curante di Michelangelo durante l'ultima malattia. È questa una delle tante lettere spedite da Roma a Firenze in quei giorni per avvisare il Duca Cosimo, per ottenere benemerenze o vantaggi dalla morte di Michelangelo. Qui non solo si avvisa il Duca del decesso, ma soprattutto dell'assenza del testamento e della volontà del defunto di essere seppellito in patria.

105. Averardo Serristori in Roma a Cosimo I de' Medici in Firenze – 19 febbraio 1564

Illustrissimo et Eccellentissimo Signor mio osservandissimo, Haven-
do scritto hiersera all'E.V., per doppie mie quanto tenevo degno della
notitia sua, non mi occorre per questa dirle altro, salvo che la mor-
te di Michel Agnolo Buonarroto, il quale si morì questa notte passata
per resolutione: et questa mattina, come havevo ordinato, vi mandò
el governatore l'inventario di tutte le robe che vi si trovò, che furono
poche, et manco disegni; pure si fece di quello che vi era, et l'importan-
za fu di una cassa sigillata con parecchi sigilli, la quale el Gover-
natore fece aprire alla presenza di messer Tommaso del Cavaliere et
maestro Daniello da Volterra, i quali vi erano andati, chiamati da
Michelagnolo avanti la sua morte, et vi si trovò da sette otto mila
scudi, i quali se è dato ordine di depositare su li Ubaldini, che così si
è risoluto el Governatore, et che li vadino a pigliare là ove sono, ne
mancherà ancora el Governatore di fare esaminare i suoi di casa, per
vedere se fussi stato trasportato cosa alcuna; il che non si crede, per-
ché quanto a' disegni dicono che già abbruciò ciò che haveva; quel
che vi sarà alla venuta del suo Nipote, si vedrà fargliene consegnare,
et così l'E.V. li potrà far intendere.

Sarà in questa una lettera di Maestro Nanni, architetto fiorenti-
no, con la quale suplica l'E.V. a volergli far favore apresso Nostro Si-
gnore perché ottenga el luogo del prefato Michelagnolo in la fabrica
di S. Piero, come altra volte ne scrisse all'E.V.; et ella gli promesse fa-
re, sempre che venissi el caso della morte di Michelagnolo, et tutto
el favore che l'Ecc. Vra. gli farà, sarà bene impiegato, sendo Maestro
Nanni huomo da bene et vasallo et servitor suo.

Con che bacio humilmente le mani di V.E. et prego Iddio Nostro
Signor che la conservi felicissimamente.

Da Roma li XIX di febraro 1564.

Averardo Serristori.

Averardo Serristori, ambasciatore mediceo a Roma, aveva frequen-
tato Michelangelo negli ultimi anni. L'anno precedente lo aveva con-
tattato perché l'artista fornisse la sua supervisione alla decorazione

della Sacrestia Nuova. Dalla lettera si evince che dietro sua sollecitazione che si effettuò l'inventario dei beni presenti nella casa di Marcel de' Corvi. Come già era accaduto nel 1546, Cosimo ha interesse che l'intera eredità di Michelangelo passi al nipote Leonardo al quale poteva chiedere poi – come in effetti accadde – il dono di alcune delle opere a lui pervenute.

106. Nanni di Baccio Bigio in Roma a Cosimo I de' Medici in Firenze – 18 febbraio 1564

Illustrissimo et Eccellentissimo Signor mio osservandissimo. Essendo piaciuto al Signor Dio di terminare i giorni di Messer Michelagnolo Buonarroti, con grandissimo dispiacer e danno dell'universale, non voglio mancare a me stesso, poiché l'occasione lo ricerca di supplicar l'Ecc.za Vostra, conforme alla lettera che la si degnò rispondermi, in farmi gratia di una sua al Signor Ambasciatore, che in nome di quella supplichi Sua Santità a voler concedermi ch'io succeda in luogo del detto Mess. Michelagnolo di bona volontà nella Fabbrica di San Pietro; perché oltre che io son certo esservi desiderato communemente da tutti, sono certissimo ancora che mediante l'autorità dell'Ecc. V.ra, conseguirò l'intento mio. Torno pertanto a supplicarla quanto più humilmente posso, a farmi in ciò degno del suo favore e della sua gratia...

di Roma 18 febbraio 1564.

Minimo servitore e vassallo Maestro Nani Architetto.

104. Questa è la supplica di Nanni di Baccio Bigio che il Serristori annunciava e che dimostra come, nonostante la vicenda del settembre precedente, l'architetto fiorentino tornasse a spingere per ottenere un ruolo importante nella Fabbrica. Già nell'aprile del 1562 Nanni aveva supplicato Cosimo per ottenere la carica di architetto di San Pietro. Il duca in quel tempo a Pietrasanta, aveva risposto, il 19 aprile, in questi termini:

Noi siamo inclinati per la virtù vostra a farvi ogni comodo et favore, ma nel caso che ci cercate, non faremmo mai tale officio mentre vive Michelagnolo, perché ci parrebbe offender troppo li meriti suoi, et l'amore che gli portiamo, ma promettetevi bene, che in tempo opportuno, non vi mancheremo dell'aiuto nostro (Gaye, III, p. 66).

Tuttavia Nanni non ottenne mai l'incarico, passato poi a Pirro Ligorio, l'architetto preferito di Pio IV.

*107. Vincenzo Borghini in Poppiano a Giorgio Vasari in
Firenze – 21 febbraio 1564*

[...] increscemi di Michelagnolo, che uno homo come quello non harebbe maj a morire. Et farà bene, quando a Dio pur piaccia di tirarlo a sé, che l'Accademia ne faccj qualche dimostratione straordinaria: e ne scrivo due parole a' consoli, che parendovi darla, datela. Ma ben farebbe che se ne facessi un'ofitio segnalato, con fare dire a qualcheduno parechi parole in laude sua et in honor dell'arte et in esortamento de giovani. Considerate questo, che io vi dico; che qualche volta per la malignità di certi invidiosi della virtù d'altri si lascia certe cose, che danno riputatione più a chi le fa, che a per chi le son fatte. Hora, come ho detto, voi ci penserete un po' voi; che a me basta muover certe cose, et voi le terminerete [...].

Da Poppiano a 21 di Febraio 1563.

Don Vincenzo vostro.

Il 21 febbraio, sebbene Michelangelo sia già morto, né il Borghini, né il Vasari ne hanno avuto notizia. Alla data in cui scrive il Borghini erano giunti a Firenze soltanto i primi biglietti che avisavano della malattia. La lettera è quanto meno inopportuna. Mentre il corpo di Michelangelo giaceva nel deposito provvisorio di Santi Apostoli, già i due consiglieri di Cosimo, ignorando il fatto, preparavano le celebrazioni fiorentine, ideate, secondo il subdolo suggerimento del Borghini, per dare «più riputatione a chi le fa, che a per chi le son fatte». Anche dopo la morte Michelangelo è vittima delle miserie e ambizioni e pretesto per celebrare fasti altrui.

108. Cosimo I de' Medici in Firenze ad Averardo Serristori in Roma – 5 marzo 1564

La morte che con la vostra de' 19 dite, di Michelagnolo Buonarroti, ancorché matura, et che noi l'aspettassimo a ogni hora, ci ha portato dispiacere, perché è mancato la più rara persona del mondo nella sua professione. Ci accresce questa molestia il non havere lasciato alcun de' suoi disegni: non ci è parso atto degno di lui, l'havergli dati al fuoco. Havete fatto saviamente a usare quella diligentia col governatore, con inventariare tutte le robe sue, le quali procurarete che sien consegnante al suo nipote quando verrà o manderà costà per esse. Per maestro Nanni architetto scriveremo a Nostro Signore, quando però egli ci prometta di seguitare il modello di Michelagnolo senza punto alterarlo.

A dì, 5 di marzo 1563.

il duca di Fiorenza Cosimo.

Cosimo non può trattenersi dal lagnarsi di quello che considera quasi uno sgarbo personale: la distruzione dei disegni di Michelangelo. Encomia il Serristori e sembra concedere poche speranze a Nanni circa la sua elezione a responsabile di San Pietro. Si raccomanda, soprattutto, che ogni avere di Michelangelo venga consegnato al nipote Leonardo. Quel che andava a ogni modo evitato era che parte del lascito di Michelangelo – soprattutto disegni, progetti – rimanesse a Roma, a uso del papa. A Firenze ancora si lavorava alla sistemazione della Sacrestia Nuova e della Biblioteca Laurenziana e Cosimo sperava di trarre giovamento per i suoi cantieri dal lascito ereditario.

*109. Cosimo I de' Medici in Pisa a Benedetto Varchi in Firenze –
9 marzo 1564*

Cosimo Medici duca di Fiorenza e Siena.

M. Benedetto nostro carissimo, l'affetion che noi portammo alla rara virtù di Michelagnolo Buonarroti ci fa desiderare che la memoria di lui sia honorata e celebrata in tutti i modi possibili. Però ci sarò cosa grata che per amor vostro vi pigliate cura di far l'orazione che s'harà da recitare nell'essequie di lui secondo l'ordine preso dalli deputati dell'Accademia, et gratissima se sarà recitata per l'organo vostro. Et state sano.

Di Pisa, li ix di marzo 1563.

El duca di Fiorenza.

Con questo biglietto Cosimo affida a Benedetto Varchi l'orazione funebre per Michelangelo, da recitarsi in San Lorenzo in occasione delle solenne esequie che l'Accademia Fiorentina del Disegno celebrerà in suo onore. La cerimonia, in un primo momento fissata per il 18 giugno, verrà poi spostata al 14 luglio perché si era ritardato nell'approntare gli apparati. Vi parteciperanno tutti gli Accademici, ad eccezione del Cellini e del Sangallo. Cosimo, che aveva concesso la chiesa di famiglia per questi funerali solenni, non volle presenziare. L'orazione del Varchi celebrerà sì Michelangelo, ma anche Cosimo come patrono illuminato delle arti e principe magnanimo. Né è da sottovalutare che lo stesso Varchi, esule da Firenze dal 1530 al 1543 era ritornato nella città su invito di Cosimo, concedendo al duca quello che Michelangelo aveva negato. Sotto quest'ottica, l'idea di Cosimo, di affidare al Varchi l'orazione funebre, assume una valenza simbolica e politica ancor più significativa.

*110. Daniele da Volterra in Roma a Giorgio Vasari in Firenze –
17 marzo 1564*

Magnifico et carissimo signor mio, Ricevei la vostra a me carissima, et maxime in questo tempo che mi trovo sì tribulato, per esser privo di tanto consiglio et dolcezza insieme. Certo ch'io giudicavo dovermi dolore molto la morte d'un tanto padrone, et padre; ma non mai tanto, come fa, essendo piaga antiveduta. Mi die ch'io vi dia avviso delle cose si sono trovate di lui: quanto mal fu non accettare quel Cristo che si parte dalla Madre, quando ve lo volse dare; ch'a ogni modo non ci fece mai altro, per quel che ho visto, et intenderete perché. Quando s'amalò, che fu il lunedì di carnovale, egli mandò per me, come faceva sempre che si sentiva niente, et io ne facevo avisa-to messer Federigo di Carpi che subito veniva, mostrando la venuta fussi a caso; et così feci alotta. Come mi vidde, disse: o Daniello, io sono spacciato, mi ti racomando, non mi abandonare. Et fecemi scrivere una lettera a messer Lionardo suo nipote, ch'e' dovesse venire; et a me disse ch'io lo dovessi aspettare lì in casa, et non mi partis-si per niente. Io così feci; quantunque mi sentissi più male che bene: basta, il male suo durò cinque dì, due levato al fuoco, et tre in letto; si ch'egli spirò il venerdì a sera, con pace sua sia, come certo si può credere. Il sabato mattina, mentre si dava ordine alla cassa et l'altre cose, venne il giudice con un notaro del governatore, da parte del Papa, che voleva l'inventario di ciò che v'era: al quale non si poté negare: et così fu scritto tutto. Vi si trovò quattro pezzi di cartoni, uno fu quello, l'altro quello che dipigneva Ascanio, se ve ne ricorda, et uno Apostolo, il quale disegnava, per farlo di marmo in San Piero, et una Pietà ch'egli haveva cominciata, della quale vi s'intende solo le attitudine delle figure, sì v'è poco finimento: basta, quello del Cristo è il meglio; ma tutti sono iti in luogo che si durerà fatica a vederlo, non che a riaverli; pur'io ho fatto ricordare al cardinale Morone ch'e' fu cominciato a stantia sua; e offertomi di fargnene una copia, se lo potrà riavere.

Certi disegni piccoli di quelle Nuntiate, et del Cristo che ora all'orto, egli li haveva donati a Iacopo suo e compagno di Michele, se ve ne ricorda; ma il nipote, per donare qualche cosa al Duca, glie-

li leverà. Di disegni non si è trovato altro. Si sono trovate cominciate tre statue di marmo: un san Pietro in abito di papa, in sul quale, una pietà in braccio alla nostra Donna, et un Cristo che tiene la croce in braccio, come quel della Minerva, ma piccolo et diverso da quello; altro non si trova di disegni. Il nipote arivò tre giorni da poi la morte sua, et subito ordinò ch'il corpo suo fussi portato a Fiorenza, secondo che lui ci haveva comandato più volte quando era sano, et anche dua di inanti la morte. Dipoi andò dal governatore per rihaver e' detti cartoni, et una cassa dove erano dieci mila ducati, in tanti ducati di Camera et ducati vecchi del Sole, et circa a cento Ducati di moneta: e' quali furono conti il sabato che fu fatto l'inventario, inanti ch'il corpo fussi portato in Santo Apostolo. La cassa li fu resa subito con tutti e' denari dentro, ch'era suggellata: ma i cartoni non li sono ancora stati resi: et quando li domanda, li dicano che gli dovria bastare haver hauti e' denari: sì che non so che se ne sarà. La lettera mi pare che diventi troppo lunga, per questa volta io n'ho voluto una scchiata, questa altra farò scrivere a Michele: et di questa sia partecipe il nostro esser Giovan battista Tassi, che se non che mi cognosce tanto, io dubiterei ch'e' dicessi ch'io mi fussi scordato di lui, tanto è ch'io non gli ho scritto: ma vaglia a perdonare, io duro troppa fatica a scrivere, si come fo anco a ogni cosa. Addio.

Di Roma, il dì 17 di marzo 1564.

Egli lavorò tutto il sabato che fu inanti a lunedì che ci si amalò, et la domenica, non ricordandosi che fussi domenica, voleva ire a lavorare; se non che Antonio gnene ricordò.

Quando il Vasari sta terminando la biografia di Michelangelo per la seconda edizione delle sue *Vite*, chiede notizie sugli eventi degli ultimi giorni a Daniele da Volterra e a Leonardo. Questa lettera è forse la più esauriente. Lo stesso Daniele, in un'altra missiva a Leonardo Buonarroti del 11 giugno 1564 aggiunge altri particolari: «Io non mi ricordo se in tutto quello scritto io messi chome Michelagnolo lavorò tutto il sabbato della domenicha di carnovale, ellavorò in piedi, subbiando sopra quel corpo della Pietà» (CI, II, p. 198). Daniele offre un quadro completo delle vicissitudini del sequestro dei beni di Michelangelo. Nella chiusa «io duro troppa fatica a scrivere, si come fo

anco a ogni cosa», di evidente ispirazione michelangiolesca, si ritrova uno dei primi accenni a quella che potremmo definire come sindrome di sostituzione. Daniele, Diomede Leoni, Giacomo del Duca e Giorgio Vasari soprattutto, sembrano volersi sostituire a Michelangelo, non solo nelle opere, ma persino negli atteggiamenti, nei pensieri, nei modi. Daniele cercherà l'identificazione anche andando ad abitare la casa di Macel de' Corvi. Alla sua morte, avvenuta l'anno successivo, gli subentrerà Giacomo del Duca. È anche questa un'eredità che Michelangelo, senza volerlo, lasciò dietro di sé.

111. Daniele da Volterra[?] in Roma a Giorgio Vasari in Firenze – dopo il 10 marzo 1564

Molto Magnifico Signor mio, Io scrivo questi pochi ricordi, così come da V.S. mi fu ordinato, con protesto però, che delle spine ne piggli la rosa, qual serà la verità, et questa in quelle cose che V.S. giudicarà meritino di esserne fatta mentione; et così dico: Che avendo lui fatta la pietà della Febbre, et essendoci gran concorso di gente a vederla, trovandovisi un giorno ancor lui, uno disse: «Chi à fatta questa opera?». Et un altro rispose: «L'à fatta un nostro Gobetto da Parina». Et lui stette cheto; ma la notte seguente si nascose drento in chiesa con un lumicino et certi ferri et vi scrisse quelle lettere. Et standovi in una stantia la dincontro una Murata et credendo, che fosse alcuno che volesse guastare quella figura, volse gridar'; ma cognosciuta la verità, lo ringratiò assai, che l'avesse fatta una sì bella compagnia, et lo pregò, che gli desse un poca di quella piaga del costato di Nostro Signore. Et lui mosso da tal divotione, ne tolse certe scagililine con un poca di polvere et gliene diede; et lei per remunerarlo gli fece una frittata, et lui se la mangiò proprio in quel luogo quella notte. Et questa fu la causa del scrivere di quelle lettere, quale veramente si cognoscono esser state fatte di notte et quasi che al buio, perché non son finite. Havendo lui fatta dirizzare in piede in casa sua la statua del Moisè, quale era bozzata assai a bon termine insino al tempo di papa Iulio Secondo, trovandomi io seco a guardarla, gli dissi: «Se questa figura stessee con la testa volta in qua, chredo, che forse facesse meglio». Lui a questo non mi rispose; ma doi giorni dappoi, essendo io da lui, mi disse: «Non sapete, il Moisè ce intese parlare l'altro giorno et per intenderci meglio si è volto». Et andando io a vedere, trovai che gli haveva lasciata un poca della gota con la pelle vecchia, che certo fu cosa mirabile; ne credo quasi che a me stesso, considerando la cosa quasi che impossibile. Ritrovandomi un giorno a ragionar seco delle pitture antiche di quella tavola di Protogene, dove furono fatte quelle linee così mirabili da lui et da Apelle, lui mi rispose, che non gli pareva gran cosa; et la ragione era, che l'arrebbe potuto fare uno che non fosse stato pittore, ma solamente esercitato in tirar linee. Et preso in mano un lapis, cominciò sopra un foglio

da un dito di un piede; et andando all'insù senza levar mai il lapis di su la carta, fece un dintorno di una meza figura et disse: «Se adesso venisse uno che facesse l'altro mezo che stesse bene, io giudicherei che fosse megglia maestro di quelli»; et quel mezo dintorno che lui fece, io non ne dirrò altro se non che era di sua mano, che giudico debbia bastare per testimonianza della sua bellezza. Nel tempo di Pio Quarto hebbe gran persecutioni, come quai sempre adviene ali boni; et furono per causa di persone che cercavano di entrare in San Pietro et farci forse delle cose che serrebbono state meno che bone. Et havendo auttorità appresso al papa, lo calunniavano, che voleva fare le cose tanto esatte, che mai veniva a fine; et dicevano, che non li bastava l'animo di voltare la cuppola, et che non haverria potuto reggere il peso de trevertini, et che bisognava fare ogni cosa di mattoni, et che la fabrica già rovinava, et lui era già rimbambito, et mille altre bugie, et che se il papa havesse dato il carico a loro, che presto avrebbe visto finito ogni cosa. Et il papa, qual era assai ben frettoloso, gli dava orecchie; et così gli volse dar compagni: Ma lui, che fu sempre patientissimo, non voleva dir niente, ma ben gli doleva molto non già per lui, ma per quella fabrica, qual già vedeva rovinata: Pure fu tanto spinto da suoi amici et in partiulare da me, che pur si lasciò intendere di non voler compagnia. Et finalmente il papa diede comissione al signor Gabrio, che intendesse questa cosa, il quale andò in congregatione della fabrica, dove condusse ancora me seco; et inteso da quelle tali persone quello che li [...].

Il foglio, che raccoglie notizie aneddotiche destinate alla nuova redazione delle *Vite* del Vasari, è una copia o minuta che s'interrompe improvvisamente. È probabilmente dettato da Daniele da Volterra, ed è quello a cui si fa riferimento nella lettera precedente: «Per questa volta in n'ho voluto una sechiata; questa altra farò scrivere a Michele». Ove Michele è Michele degli Alberti, aiutante di Daniele da Volterra. Né pare plausibile l'attribuzione ad Antonio del Francese, con cui certamente Michelangelo non discuteva di pittura. Del resto l'attenzione dedicata alle questioni tecniche e il senso di meraviglia che ne deriva è quasi una firma del Volterrano, sempre affascinato, fino alla mania, dai problemi relativi all'esecuzione artistica. Le quattro

notizie, riportate in ordine cronologico, riguardano l'episodio della firma della *Pietà*, quando Michelangelo, allora giovane e poco noto, per evitare che ad altri (Cristoforo Solari detto il Gobbo) venisse attribuito il gruppo marmoreo, s'introdusse nottetempo nella chiesa della Madonna della Febbre e intagliò la sua firma sulla fascia che attraversa il petto della Vergine. Il seguito della storiella – la monaca spaventata, l'aggiunta della ferita del costato, e la frittata come ricompensa – non verrà utilizzato dal Vasari. L'aneddoto narrato nel secondo capoverso ha conosciuto recentemente una rinnovata notorietà perché utilizzato come prova di una rilavorazione del volto del Mosè verso il 1542. L'ipotesi di per sé suggestiva, per le forti implicazioni di carattere devozionale, sembra però scontrarsi con la pochezza della fonte e l'indeterminazione della data. Se l'autore di queste note è Daniele da Volterra – ma sarebbe difficile attribuire ad altri artisti di vaglia una consuetudine tale con Michelangelo – questi potrebbe aver conosciuto il Buonarroti verso la fine degli anni trenta. Ma è improbabile che un allievo di vent'anni potesse suggerire a Michelangelo una modifica tanto significativa alla statua del Mosè. È pur vero che una datazione successiva, agli anni quaranta, stride per ragioni stilistiche e tecniche. Michelangelo, verso quella data, non poteva, per motivi fisici e stilistici, rimodellare il volto del Mosè come ci appare adesso, assolutamente congruente all'attività giovanile o tutt'al più della maturità (al massimo potrebbe essere contemporaneo alle statue dei *Capitani*, certamente non al *Bruto*). La modifica della posizione del volto è sicuramente legata all'esperienza delle Sepolture Medicee (dai tempi della *Madonna di Bruges*, Michelangelo non cercherà più la soluzione «frontale» nelle sue sculture) e le difficoltà tecniche sono tali da non poter essere attribuite alla mano di un uomo malandato di sessantasette anni che testimonia nelle opere coeve o successive una progressiva impossibilità alla scultura (sia per questioni di salute che per motivi, potremmo dire, nevrotici). Resta il mistero del perché Daniele da Volterra abbia voluto attribuire a sé la responsabilità di una variante così complessa nella già complicata storia della tomba di Giulio II. Vanagloria? Del resto, sulla veridicità e congruenza di questa memoria, il Vasari dovette avere più di un dubbio e preferì non utilizzarla nella nuova stesura della *Vita*

di Michelangelo. Il terzo aneddoto dovrebbe situarsi intorno alla fine degli anni Trenta sempre per motivi di carattere tecnico (a una data successiva, la precisione grafica di Michelangelo descritta in questo ricordo appare assolutamente improbabile). La più documentata e certa è l'ultima notizia, che offre un'ulteriore versione delle amarissime vicende del cantiere di San Pietro sotto Pio iv e che non si discosta da quanto narrato da Tiberio Calcagni nelle lettere del 1563 inviate a Leonardo Buonarroti.

Freud e la nevrosi
psicomotoria del Mosè

APPUNTI III

Una dozzina d'anni fa, credo, convocai un gruppo di amici davanti a San Pietro in Vincoli e spiegai loro perché ero convinto che la statua del *Mosè* soffrisse di una psicosi psicomotoria che Freud aveva intuito e cercato di spiegare, ma non avendo colto esattamente il movimento che era stato imposto alla statua dopo la sua realizzazione, si era perso in spiegazioni che non risolvevano la questione. Aveva creduto di riconoscere gesti legati alla tradizione biblica, alla vicenda personale del profeta e invece si trattava, più semplicemente, di spiegare un ripensamento dell'artista ovvero la rilavorazione di una parte del marmo quando ormai era quasi giunto a compimento, secondo una consuetudine non infrequente nell'operato di Michelangelo, una volta che aveva finalmente stabilito la collocazione della statua all'interno del monumento funebre di Giulio II. Del resto, anche per Freud vale quel che pensa Michelangelo: «Chi fa, falla».



Nel 1912 Sigmund Freud trascorre alcune settimane a Roma, luogo che frequenta abitualmente per acquistare piccole antichità e per esercitare il mestiere del turista artistico o forse perché la città gli suscita visioni oniriche che invadono i suoi sogni e di cui va cercando l'origine. Uno dei luoghi che esercita un fascino particolare è la chiesa di San Pietro in Vincoli dove può trattenersi ore davanti alla statua del *Mosè* che si staglia al centro del monumento funebre a Giulio II e che forse rappresenta per lui qualcosa di più intimo, quasi autoriferito, di quanto non sia una semplice raffigurazione artistica del profeta del popolo ebraico, di colui che riattraversò il deserto e ricevette le tavole della legge.



Ai tempi di Michelangelo oltre la chiesa si perdevano campi coltivati, vigne, luoghi ameni ma anche popolati da reietti che venivano scacciati dalla confinante vecchia suburra e poi dispersi lungo l'intero colle Oppio. L'approccio alla piazza, allora come oggi, è per un'oscura scalinata che penetra il piano terreno del Palazzo Borgia e che sfocia in una distesa assoluta. L'ascesa verso un antro oscuro e poi la raggiunta luminosità della piazza dovevano avere per Freud significati profondi. «Quante volte ho salito la ripida scalinata che porta dall'infelice via Cavour alla solitaria piazza dove sorge la chiesa abbandonata!» ricorda Freud e, in effetti, quelle scale così buie, che penetrano un palazzo diroccato e poi si aprono nella piazza hanno un

qualcosa di mistico. L'ingresso da via Cavour attraverso quell'oscura scalinata prelude a un'inaspettata visione rasserenante: la chiesa si apre sulla sinistra con il suo portico accogliente. Pochi gradini immettono all'interno ora purtroppo scempiato da una pavimentazione moderna, forse assente ai tempi di Freud, che non si armonizza con le decorazioni della chiesa. La navata centrale che accoglie il visitatore nasconde il cenotafio di Giulio II (perché il monumento non è più sepolcro del pontefice) posto sul transetto di destra, in una posizione che se non fosse illuminata dalle luci elettriche sarebbe decisamente poco visibile, così come doveva esserlo al tempo di Michelangelo e anche a quello delle frequenti visite di Freud, anche se i marmi bianchi del monumento trattenevano raggi di luce e la muscolatura massiccia del profeta, di marmo levigato, doveva produrre un effetto di meraviglia in coloro che vi si avvicinavano.



Nel resoconto delle sue visite Freud si dilunga sulla prima impressione che produce la statua. Cita studiosi dell'epoca poi diventati punti di riferimento della storia dell'arte. Thode: «Un miscuglio di ira, dolore, disprezzo»; Burckhardt: «Mosè è rappresentato nel momento in cui scorge gli ebrei che adorano il vitello d'oro e sta per sobbalzare». Lo studioso nota un certo fremito, uno scalpitare della figura seduta, come se, avendo scorto il popolo adorare l'idolo, sia sul punto di balzare in piedi e scagliare le tavole a terra. In realtà la situa-

zione descritta da Burckhardt è poco congruente. Lo scatto d'ira di Mosè dovrebbe avvenire mentre egli scende il monte e da lontano scorgere gli ebrei idolatrare il vitello. Qui al contrario è seduto e se la posizione e l'espressione del volto suscitano sentimenti d'ira, l'essere seduto li contraddice o almeno contraddice la narrazione biblica così che possiamo affermare che la statua sembra esprimere moti del corpo, se non contraddittori, almeno non univoci. La figura di Mosè, per come noi la conosciamo, è facile all'ira e recando le tavole della legge, ci aspettiamo che da un momento all'altro le afferri e le scaraventi a terra, mandandole in frantumi. D'altra parte, la scultura è seduta, in una posizione che contraddice l'atto di discendere dal monte durante il quale secondo la narrazione biblica avrebbe scorto il popolo idolatra e scagliato a terra le tavole, né sarebbe ragionevole che compisse il gesto d'ira rimanendo seduto. Del resto la figura è scolpita seduta perché era stata concepita per fare da compagna ad altre figure sedute, confermando che le necessità della simmetria dell'arte prevalgano sulla verosimiglianza. Se pensiamo alla quasi contemporanea volta della Cappella Sistina, questo *Mosè* potrebbe fare il paio con i *Profeti* e le *Sibille* affrescati ai lati delle scene bibliche, fungere cioè da decorazione di qualcosa verso cui lo spettatore doveva indirizzare la sua attenzione, piuttosto che raccontare un fatto un evento storico o immaginario che fosse. Sappiamo poi che i molti mutamenti del progetto originale della sepoltura hanno portato un elemento marginale (pare strano descrivere come marginale il *Mosè*, ma era effettivamente marginale nell'economia del primo progetto del monumento) a diventare centrale.

In conclusione Freud afferma che Michelangelo scolpì quella figura che si tratteneva ma che mostrava la sua ira o il suo ammonimento nei confronti del pontefice (e dello stesso autore) per non aver ottenuto in vita quello a cui erano destinati. Una sorta di reprimenda scolpita nel marmo. Interessante è sottolineare questa chiusa in calare e sui fallimenti, che tornerà proprio nelle ultime righe dello scritto e che contribuisce al disorientamento che produce la visione della statua: a chi manifesta la propria ira? A me che la osservo o a qualcuno che è al di fuori del colloquio che sempre avviene tra opera d'arte e spettatore?

Nelle ultime pagine del suo *Il Mosè di Michelangelo* Freud segnala un volumetto del 1863, opera di W.W. Lloyd, *The Moses of Micahel Angelo* (Londra, 1863), che aveva anticipato alcune ipotesi freudiane. Ovviamente lo stato d'animo dell'autore è doppio: da un lato soddisfatto che qualcuno convalidasse le sue idee, dall'altro rammaricato che queste ipotesi venissero sviluppate mezzo secolo prima, vanificando quanto di originale il suo studio aveva rivelato. Tuttavia è interessante quel che Lloyd segnala. Scrive Freud: «Egli ha anche osservato – e la cosa è assai più indicativa – che l'atteggiamento in cui la figura è rappresentata si può spiegare soltanto risalendo a un movimento precedente che non è raffigurato [...] la testa della statua fosse voltata completamente verso destra (della statua)». Così se fin qui abbiamo ragionato essenzialmente sull'ira repressa del Mosè, sul suo movimento rattenuto, dovremo ora ampliare la nostra discussione e prendere in considerazione il movimento vero e proprio, la modifica in corso d'opera che la scultura ha subito e che riguarda la posizione della testa e il suo orientamento.

Gli studiosi, nota Freud, sono rimasti colpiti dal gesto della mano destra che trattiene (o gioca, o accarezza) una folta ciocca di peli. Camillo Boito, coglie un particolare essenziale alla nostra analisi: «La mano resta nell'atto di afferrare la barba, nella stessa posizione che si trovava prima che il Titano volgesse a lato la testa». Ancora una volta è il movimento del capo a incuriosire chi osserva la statua.

Alla fine tutta l'analisi del padre della psicoanalisi si risolve in quattro disegni che offrono una sequenza ai movimenti del profeta concentrati sulla posizione delle tavole della legge prima strette tra braccio destro e fianco destro, poi appena trattenute dal gomito mentre la mano destra si attorciglia ai riccioli della barba e poi finalmente nella posizione scolpita da Michelangelo mentre il braccio sinistro del Mosè da disteso si allarga e in ultimo si ripiega sfiorando i riccioli estremi della barba. Il tutto mentre il volto da una posizione frontale si volge lievemente verso la sua sinistra.

Il movimento, anche a raccontarlo così sommariamente, ha un andamento frenetico e però ci dice soltanto di un'irrefrenabile nevro-

si, di un'agitazione forse scaturita dalla canizza che il popolo ebraico mette in scena adorando l'idolo.

Smetto di seguire Freud che con l'aiuto di disegni segue il fremere del *Mosè* che corre il rischio di mandare in frantumi involontariamente (ma tra breve l'avrebbe fatto volontariamente) le tavole della legge e torno al mio pensiero originario: qual è il movimento che è stato imposto alla statua. Riassumendo, su una cosa gli studiosi concordano, che il volto del *Mosè* ha subito un movimento brusco e anche Freud concorda spiegando il movimento con il sentimento di ira descritto da Michelangelo. In verità tutto il discorso freudiano parte da giusti presupposti ma ignora che la vicenda della statua passi davvero attraverso un cambiamento dell'attitudine, un movimento del corpo, uno spostamento dell'inclinazione del capo per motivi legati alla sua disposizione all'interno del monumento e questo movimento non è legato alla vicenda biblica, ma a quella assai complessa della sistemazione della statua all'interno del progetto architettonico che nel corso di quasi quarant'anni varia diverse volte.

Sin qui ci siamo occupati del movimento che *Mosè* avrebbe dovuto svolgere secondo quanto affermano le Scritture. Ora è giunto il momento per occuparsi del cambiamento di posa che la statua ha subito. Che un movimento fosse insito nella postura della statua è documentato da una visione attenta. Innanzitutto occorre pensare alla sua collocazione originale. Quante siano state le proposte (alcune basate su disegni michelangioleschi o di scuola), tutte concordano che il primo progetto della tomba di Giulio II avesse due ordini. Nel primo ordine erano stati pensati i Prigioni stanti a mo' di sostegno alla trabeazione del secondo dove dovevano posizionarsi quattro o sei o persino otto statue di personaggi seduti. Di queste fu portata a compimento soltanto quella del *Mosè*. Un'altra potrebbe essere il marmo che, rilavorato da Nicolas Cordier, affronta la Mensa dei poveri dell'oratorio di San Gregorio, raffigurando l'omonimo papa. Qui la gamba sinistra, dal piede al ginocchio sembra davvero ripetere i modi michelangioleschi e ha evidenti affinità col *Mosè*. A ogni modo, quali che fossero le statue immaginate al secondo ordine do-

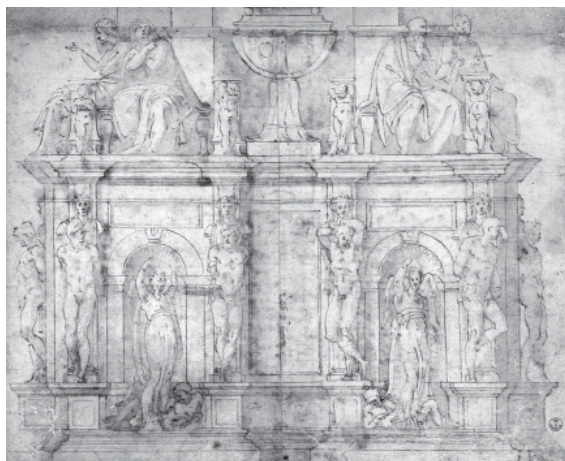
vevano trovarsi ben alte rispetto al suolo. Il volto del *Mosè* doveva trovarsi ad almeno 6 metri da terra e 4,30 circa dall'occhio dell'osservatore in una posizione parecchio più alta rispetto, ad esempio, al *Giuliano* delle Tombe medicee. Non a caso faccio questo paragone perché la postura del condottiero mediceo, almeno nella parte inferiore è simile a quella del *Mosè*: la gamba destra piegata avanti ad angolo retto e la sinistra spostata indietro che insiste sulle dita del piede sinistro. Ma occorre notare soprattutto la singolare torsione del collo del condottiero. Non solo porta il volto di Giuliano a osservare verso sinistra in maniera artificiale (ma ogni gesto delle sculture della Sagrestia è innaturale) allungando smisuratamente il collo, ma è sproporzionato rispetto alla testa e al busto. Non solo esageratamente ritorto, ma anche assai più lungo del naturale. Sembra quasi un collo di un dipinto di Parmigianino, aberrazione necessaria però perché il volto di Giuliano si possa osservare da terra in maniera completa, quasi in primo piano. Questo è il problema che Michelangelo si pone: come si può far osservare da chi è in basso il complesso delle parti che compongono un corpo: stravolgendole. Nel *David* la questione era stata risolta aumentando le dimensioni del capo del giovane guerriero, perché rimanesse coerente col resto del corpo; in *Giuliano* il collo viene sospinto in avanti consentendo al volto del condottiero di poter essere osservato con comodità e congruità da chi si trova ad alcuni metri più in basso. Del resto a Michelangelo non interessa il rispetto delle proporzioni quanto piuttosto l'effetto visivo che si ricava dalle sue opere. In *Giuliano* le gambe piegate sono esageratamente sovradimensionate, il busto è sottile e lungo, il volto di dimensioni ridotte. Le medesime incongruenze di proporzioni che si ritrovano nel *Mosè*, scolpito per essere osservato dal basso in alto.

La visione frontale della statua mostra diverse incongruenze di anatomia, non infrequenti delle sculture michelangiolesche. Innanzitutto il busto, sovradimensionato rispetto al corpo. Il braccio sinistro, anch'esso sproporzionato; il destro, al contrario, quasi rattappito. I femori di dimensioni ridotte rispetto alla parte terminale (dal ginocchio in giù) della gamba. La testa schiacciata e che presenta un'asimmetria tra le due metà.



Ma quel che si nota come errore nella visione frontale (salvo un particolare di cui parleremo poi) svanisce se la statua viene osservata dal basso verso l'alto. Tutto si armonizza da quel punto di vista, secondo una regola per cui è l'occhio dell'osservatore che determina le proporzioni della statua.

Ma, è stato notato, la postura di Giuliano è quieta, quella di Mosè è scossa da un fremito. Occorre indagare l'origine di questo fremito.



Ci sono almeno tre testimonianze che ci aiutano a collocare temporalmente la decisione di utilizzare il *Mosè* in posizione centrale nella tomba di Giulio II:

A) Paolo III poco dopo la sua elezione del novembre 1534 fece visita con alcuni cardinali alla casa di Michelangelo a Macel de' Corvi. Tra questi il cardinal Ercole Gonzaga, che appena vide il *Mosè* esclamò: «Questa sola statua è bastante a far onore alla sepoltura di papa Giulio» (Condivi e Vasari).

B) In quella visita allo studio di Macel de' Corvi, Paolo III sembra chiudere in quell'occasione la tragedia della Sepoltura di Giulio: «Io farò che 'l Duca di Urbino si contenterà di tre statue di mano tua; e

che l'altre tre, che restano, si dieno a fare ad altri» (Condivi e Vasari con qualche variante). E in effetti il progetto del monumento funebre del 1532, regnante Clemente VII, viene subito accantonato dal nuovo papa, e almeno per un decennio, tempo nel quale Michelangelo realizza l'affresco del *Giudizio Universale*, che Paolo III riteneva assai più importante della tomba di Giulio II.

C) C'è una singolare testimonianza nel carteggio vasariano, di un anonimo corrispondente, forse Daniele da Volterra, che enumera una serie di aneddoti, distribuiti nel corso degli anni, uno dei quali riguarda proprio il *Mosè* e la sua rilavorazione:

Havendo lui fatta dirizzare in piede in casa sua la statua de Moisè, quale era bozzata assai a bon termine insino al tempo di papa Iulio Secondo, trovandomi io seco a guardarla, gli dissi: «Se questa figura stessee con la testa volta in qua, chredo, che forse facesse megglia». Lui a questo non mi rispose; ma doi giorni dapoi, essendo io da lui, mi disse: «Non sapete, il Moisè ce intese parlare l'altro giorno et per intederci megglia si è volto». Et andando io a vedere, trovai che gli haveva lasciata un poco della gota con la pelle vecchia, che certo fu cosa mirabile; ne credo quasi che a me stesso, considerando la cosa quasi che impossibile.

Con ogni probabilità l'anonimo corrispondente del Vasari riporta un colloquio tra Michelangelo e il cardinal Gonzaga. E il cambiamento della postura del capo, realizzato due giorni dopo il primo incontro, è da collegarsi con la decisione di mettere la statua al centro del primo ordine e quindi allo stesso livello dello spettatore. Lo sguardo del *Mosè* non doveva più essere rivolto verso il basso, ma indirizzato dritto davanti a sé.

Questo è quello che le fonti riportano. Si pensi allo scempio che Michelangelo dovette subire: un papa e un cardinale decidevano al posto suo la composizione di una sepoltura, stabilendo quali statue dovessero essere scolpite da chi e dove sistemate. E per di più riguardo a un'opera che era stata commissionata da altro pontefice, defunto, e pagata dai suoi eredi.

Appurato che Paolo III e il cardinal Gonzaga modificarono i termini del contratto della sepoltura, rimane da stabilire quale fosse la rilavorazione del volto della statua. S'è detto, per esempio che il volto del *Mosè* sia stato girato da una posizione frontale a una verso la sua sinistra per distogliere lo sguardo dall'altare, come se quel gesto fosse una forma di critica riformata alla Chiesa romana. Non confonderei critiche giustificate ai pontefici con eresie. Semmai, il problema è artistico, direi quasi concettuale. Da una funzione decorativa e marginale – quella che comportava la sistemazione al secondo ordine nel progetto originario, assieme ad almeno altre tre statue di personaggi seduti – nella definitiva collocazione il *Mosè* assurge a elemento determinante dell'intero insieme della sepoltura. E questo cambiamento avviene poco dopo l'elezione di Paolo III nell'ottobre 1534. E lo sguardo inquieto del profeta è rivolto proprio al consesso dei fedeli che accorrono nella navata della chiesa, determinando anche la sistemazione del monumento nel transetto di destra. A loro è rivolto lo sdegno, esattamente così come fece Mosè quando, ricevute le tavole, si trovò al cospetto di un popolo idolatra.

Alcune proposte che la rilavorazione del volto del *Mosè* sia avvenuta poco prima della messa in opera della nuova tomba, ovvero verso il 1542, sembrano cozzare con il confronto con le altre sculture di Michelangelo databili a quel periodo: ovvero la *Pietà Bandini* o il *Bruto*. Non sembra possibile che l'artista a quella data fosse in grado di tale perfezione formale nei dettagli. Occorre tornare indietro nel tempo, almeno di un decennio. In effetti l'ultima scultura con rifiniture tecnicamente perfette opera di Michelangelo è proprio il capitano *Giuliano de' Medici* che, almeno nella postura e in alcune scelte prospettiche può avvicinarsi al *Mosè*, dunque la datazione più probabile è circoscritta ai primissimi anni trenta. All'ottobre del 1532, dando per buona la testimonianza dell'anonimo corrispondente del Vasari.

Per immaginare come dovesse essere la prima versione del *Mosè*, più che ai disegni semplicemente esplicativi e ipotetici del progetto architettonico, dovremmo ragionare facendo riferimento alle figure dei profeti affrescati sul soffitto della Sistina e sulla statua di *Giulia-*

no della Sagrestia Nuova. S'è detto della esagerata torsione del collo che serviva a portare in primo piano il volto del capitano. Con il *Mosè*, nel trasferimento dal secondo al primo ordine della sepoltura, accade qualcosa di analogo e opposto. Il volto che posto a sei metri d'altezza doveva guardare in basso così che, una volta sistemato a terra, finiva per essere a due metri e mezzo d'altezza doveva per forza guardare davanti a sé e non in basso. E quindi è questo il movimento che Michelangelo impose al *Mosè*: fu costretto a raddrizzare il volto e condurre lo sguardo in posizione orizzontale. Dunque un movimento dal basso all'alto. A cui, con ogni probabilità si accompagnò un altro movimento del capo, rivolto verso la sinistra della statua.



Tra tutte le figure dei profeti seduti della Sistina, ci interessa quella di Geremia essenzialmente per tre particolari: l'inclinazione del volto, la postura della mano destra, la caduta della lunga barba parallela al torace ma distaccata da esso. Se prendiamo questa figura come modello del primo *Mosè*, semplicemente volgendone il capo non verso la sua destra ma in direzione centrale comprendiamo perfettamente i cambiamenti imposti nella seconda versione della statua. Il volto non guarda più in basso, ma verso la nostra destra pur mantenendo

do quell'inclinazione costretta dalla forma del blocco di marmo che conteneva la testa; la mano non tocca la punta del naso, la bocca e il mento ma i riccioli della barba fluente che seguono la torsione del capo; la barba non cade più perpendicolare al busto ma grazie al gesto della mano destra è accostata al torace anche se con la sua torsione sottolinea lo spostamento del volto verso sinistra ovvero là dove i partecipanti alla messa potevano ammirare la statua in maniera indiscutibilmente privilegiata e dove lo sguardo del Mosè era indirizzato.

Ma certo la visione della statua praticamente ad altezza d'uomo – così come la osservano i visitatori della chiesa – che ha sostituito quella dal basso del progetto originale – comporta problemi di euritmia e di proporzioni. Le aberrazioni del fisico di *Giuliano* ci aiutano nel ragionamento. Gambe e braccia del Mosè sono sovradimensionate rispetto al busto che è sottile quanto quello di *Giuliano*. La posizione della barba, che doveva cadere perpendicolare come nel *Geremia* della Sistina, fa uno scarto per seguire la nuova posizione del volto verso sinistra e verso l'alto trattenuta dalla mano destra. Nella rilavorazione del volto Michelangelo si trovò ad affrontare un problema: la mancanza di materiale. Dovendo spostare indietro e verso la sinistra della figura il volto si rese conto che il marmo a disposizione non era sufficiente. Per questo motivo la parte posteriore del capo è come schiacciata e la guancia sinistra del volto sembra incavata rispetto all'altra.

Così descritto il movimento della statua, il volgere il capo non più sotto di sé ma verso sinistra e davanti a sé, mi sembra giustifichi le incongruenze nelle proporzioni della statua. Se il corpo mantiene le aberrazioni necessarie perché una visione dal basso risulti congrua, il sollevarsi del capo è giustificato dalla disposizione della statua nel nuovo progetto della sepoltura.

E così, come a volte accade con le sue diagnosi, Freud coglie perfettamente un sintomo e individua una nevrosi ma fallisce l'analisi profonda. Il Mosè, era sì percorso da un movimento interno ma la questione riguardava la scultura e non il soggetto, ovvero il ripensa-

mento dell'artista e non il fremito del personaggio ritratto. Era l'opera michelangiolesca a fremere, a mal sopportare l'immobilità della materia che, in corso d'opera, aveva effettivamente subito una modifica. Freud non poteva saperlo, non conosceva la lettera dell'ignoto biografo né forse aveva letto attentamente il Vasari. L'aveva però intuito, anche se attribuiva l'irrequietezza allo sdegno del profeta e non a questioni di collocazione nell'ambito della visione d'insieme del monumento di Giulio II.

Ultimato a fine gennaio del 1545, il trasporto del *Mosè* da Macel de' Corvi a San Pietro in Vincoli suscitò interesse nel popolo e ammirazione negli operai chiamati a compierlo. Non fu questo l'ultimo degli spostamenti di cui occorre tener conto. Nel primi anni del XIX secolo Antonio Canova pare abbia alzato la statua sul piccolo piedistallo che la sostiene ancor oggi e parimenti l'abbia scostata alcuni centimetri dalla nicchia, forse per darle maggior risalto. Piccoli altri spostamenti e movimentazioni durante recenti restauri hanno ancora una volta reso agitata la scultura, forse anche per certe ipotesi concettuali abbastanza arrischiate, ma ormai *Mosè* sembra destinato a una quiete definitiva e sembra aver raggiunto la fine del suo tormento psicomotorio.

San Lorenzo

Questo testo fu pubblicato all'interno di *Stranieri alla terra*, edito da Nutrimenti nel marzo del 2012. Ripubblicato con varianti in *Le galanti*, uscito per Il Saggiatore nel febbraio del 2019. Edizione identica alla precedente.

La fama tiene gli epitaffi a giacere;
non va né inanzi né indietro,
perché son morti, e el loro operare è fermo.

MICHELANGELO, *Rime*, 13

Entrando è stato sommerso da un fastidioso senso di gelo anche se all'esterno la temperatura non era particolarmente rigida. Ha però notato subito una stufetta elettrica accanto alla sedia di formica dove era seduto il custode che in quel momento stava leggendo un quotidiano sportivo e che, evidentemente irritato dalla sua presenza, non aveva interrotto la lettura mostrando d'ignorare a bella posta il suo arrivo.

A quell'ora, di prima mattina, era l'unico visitatore. L'ambiente era quasi vuoto: lui, il custode e le statue. Ha alzato lo sguardo verso l'architettura della cupola che sveltava altissima e verso lo scorcio della lanterna da cui, pochi anni prima, s'era staccato un pezzo d'intonaco o di pietra precipitando da quell'altezza vertiginosa sul pavimento a scacchi bianchi e neri. Ricordava le immagini dei telegiornali e la voce dello speaker e i frammenti della decorazione sparsi a terra che, per miracolo, non avevano travolto nessuno. L'ultima volta che era entrato nella Sagrestia era stata eretta al centro della stanza una solida impalcatura in tubi Innocenti e tavole di legno grezzo che arrivava alla sommità della cupola. Ora, per fortuna, ad anni di distanza, la lanterna era stata restaurata e l'impalcatura smontata, riportando l'ambiente alla sua originale perfezione, anche se quel luogo non aveva mai visto originale perfezione ma soltanto un barlume di quella e neppure troppo vicino all'originale.

A ogni modo, poteva ammirare tranquillamente le statue. E fu allora, mentre il custode voltava le pagine del quotidiano sportivo, che si rese conto della causa del senso di gelo che lo aveva avvolto entrando. Le figure scolpite, tutte, nessuna esclusa, nascondevano lo sguardo al visitatore, rifiutavano il colloquio con un'asprezza che non aveva mai rilevato nelle sue precedenti visite. Quelle figure: i *Capitani*, le *Ore del Giorno*, la *Madonna col Bambino*, *San Cosma e San Damiano* sembravano indifferenti al suo sguardo. Anzi, molto più che indifferenti, lo evitavano con determinazione. Si domandò perché. Come spesso accade, la prima risposta che si diede gli sembrò la migliore. Si rese conto, proprio in quel momento e nonostante da molti anni visitasse saltuariamente la Sagrestia, che quelle opere non rappresentavano esseri umani o divini. Semplicemente, raffiguravano statue scolpite in marmo.

Pensò che quella osservazione non fosse per nulla peregrina e che se avesse affrontato l'argomento con determinazione avrebbe potuto approfondire l'intuizione portandolo molto probabilmente a conclusioni imprevedibili e che, ovviamente, lo spaventavano. Per questo allontanò da sé l'idea anche se estrasse il suo taccuino e scrisse in maniera frettolosa le parole: *raffigurano, statue, scolpite, in, marmo*. E poi sottolineò: *RICORDARSENE*. E ancora: *affrontare l'argomento in seguito*.

Michelangelo lo perseguita come il rimorso per un familiare insepolto. Di tanto in tanto, ogni due o tre anni, la sua figura ritorna prepotentemente nelle sue fantasie ed esige ancora una volta attenzione e affetto.

In uno scaffale dello studio troneggia una replica in gesso del ritratto funebre dell'artista. L'acquistò per caso da un formatore di Milano che aveva lo studio all'interno di un palazzo popolare nei pressi del Cimitero Monumentale, in un quartiere molto cupo che anche nei giorni assolati sembra stranamente grigio e poco illuminato. Oggi la zona è assediata dai negozi dei commercianti cinesi che ne hanno invaso le strade e che hanno sempre un atteggiamento frettoloso mentre entrano ed escono dai loro negozi di abbigliamento scadente recando enormi sacchi azzurri ricolmi di merce.

Era andato lì per cercare copie a grandezza naturale delle sculture della Sagrestia Nuova ma soprattutto per chiedere spiegazioni riguardo alla tecnica del calco sui defunti. Voleva capire come Daniele da Volterra avesse eseguito il calco sul viso del cadavere di Michelangelo. Il formatore, imbiancato dalla polvere di gesso che copriva ogni cosa nelle botteghe, gli spiegò che sulla pelle del defunto andava prima spalmato uno strato molto sottile di una crema untuosa che aveva la funzione d'impedire ai peli di attecchire al gesso. Gli raccontò che una volta, quasi per gioco, si era applicato gesso liquido sul torace per provare come avvenisse la formazione del calco e che in quella circostanza non aveva messo in pratica la precauzione di applicare il grasso così che, una volta solidificato il gesso, i peli del torace avevano attecchito al calco ed erano stati strappati via assieme al gesso, con dolori e lacerazioni della cute impossibili da tollerare. «Una vera tortura» aveva affermato l'artigiano quasi ridendo della sua dabbenaggine.

Terminato di ascoltare il racconto di quella disavventura, quasi per caso, chiese se avesse una replica del ritratto di Daniele da Volterra. L'uomo s'illuminò e salì sopra un soppalco, rovistò tra vecchie forme e tirò fuori il calco a patina scura che adesso domina una delle librerie dello studio.

Spiegò che anni prima aveva fatto un tentativo, colorando il gesso di una vernice simile a quella del bronzo a patina scura, proprio simile al ritratto di Michelangelo che si trova al Castello Sforzesco, a pochi metri dalla *Pietà Rondanini*.

In realtà, spiegò l'altro mentre ammirava il gesso, il bronzo del Castello Sforzesco è molto diverso. È incompleto. Una prova di fusione mal riuscita, con evidenti crepe nella materia e grezzo, non rinettato al cesello, tanto che il naso di Michelangelo è ancor più rincagnato e ributtante di quanto doveva essere nella realtà, ma proprio per questo appare come un ritratto molto somigliante, estremamente differente dai busti celebrativi del Bargello e di Casa Buonarroti che nella loro perfezione appaiono falsi, così che ha sempre pensato che la vera maschera funebre di Michelangelo fosse quella del bronzo del Castello Sforzesco, così imperfetto, così somigliante, così straziato.

Ricordò una visita recente al Museo, mentre un gruppo di turisti giapponesi si affollava attorno alla *Pietà* non ancora resa immacolata da un recente restauro che ne ha snaturato l'immagine incompleta e frammentaria. Adesso quel blocco è candido, quasi fosforescente, e forse si riescono a notare con maggior precisione i colpi di scalpello e il viso originario della Madonna (appena accennato sulla guancia sinistra della figura abbozzata che sostiene il corpo di Cristo), ma certamente s'è perso qualcosa della sua terribilità, dello sgomento che suscitava il marmo sporco, annerito e che lasciava senza parole i turisti giapponesi di fronte a un'opera che non comprendevano, che sfuggiva alla logica della fruizione artistica, che nella sua incompletezza sembrava invece raggiungere il nocciolo del problema, la questione essenziale nella rappresentazione di un corpo morto: il ribrezzo.

Ma quel pensiero, nello stanzone della Sagrestia, è di là da venire perché in quel luogo si ragiona d'altro e tornò dunque a percepire il gelo. Ancora una volta il rumore delle pagine del quotidiano sportivo che il custode sfogliava nervosamente gli sembrò insopportabile, quasi un boato amplificato dall'ampiezza spaventosa della stanza, riflesso dalle superfici levigate delle tombe, replicato dalla singolare abside quadrata sulla quale troneggia massiccio e spettrale l'altare.

Aveva perduto coordinate abituali, entrando. S'era concesso al gelo e si sentiva il cuore spezzato per alcuni particolari piuttosto fastidiosi. Per esempio le tavole di plexiglass trasparente che proteggevano alcuni graffiti sull'intonaco dell'abside dietro l'altare. I graffiti del resto erano piuttosto goffi, con ogni probabilità opera di qualche scalpellino, certamente non del maestro e a sua opinione non meritavano alcun tipo di protezione anzi avrebbe desiderato che venissero cancellati quanto prima da qualche mano di vernice bianca che avrebbe riportato l'intonaco al suo originale candore, il che avrebbe reso superfluo il plexiglass consentendone l'eliminazione. Non riusciva a concepire l'idea che in quella stanza si fosse adoperato un materiale come quello, davvero fuori luogo. Ma la vera ansia era procurata dall'atroce immobilità delle statue, ancorché le quattro adagate sui sarcofagi spioventi dessero l'impressione di scivolare a terra som-

mergendo una volta per tutte il rumore sordo del vento che attraversava come un maelstrom in negativo la cupola, proprio fino alla strozzatura della lanterna. Guardando in alto la vertigine sembrava attrarlo, perché quel movimento circolare seppur orribile era l'unica cosa vivente della stanza.

Lui compreso. L'unica cosa vivente lui compreso e, ovviamente, il bestiale custode indifferente che in quel momento armeggiava con l'interruttore del termosifone a olio che mandava un odore acre di lubrificante bruciato e che era insufficiente a riscaldare l'ambiente. Un oggetto impolverato e patetico almeno quanto gli sembrava patetico il custode. Persino lui impolverato, l'ometto, con un abito frusto, una giacchetta striminzita e sgualcita, piuttosto sbilenca, così come storta era la faccia: il mento sporgente, la barba lunga, il naso esageratamente sottile. I capelli untì e lo sguardo annebbiato dietro un paio di lenti molto spesse. Un relitto, gli venne da pensare, abbandonato in quel luogo da tempo immemorabile; testimone di eventi innumerevoli, ma tutti identici: uomini e donne che osservavano il vuoto senza rendersene conto. Uomini e donne venuti da lontano per una ragione apparentemente opposta: ammirare la simmetria di quel luogo che avrebbe dovuto, secondo le loro previsioni, svelare panorami insospettati. E per questo s'erano fermati a centinaia di migliaia davanti alle statue e alle architetture delle tombe mentre il custode eterno sfogliava il quotidiano sportivo.

Le circostanze erano di natura opposta. Che fuori, per le vie di Firenze, spadroneggiassero orde di turisti aggressivi, distruttori, spietati, poco importava. Il fatto significativo era la solitudine del luogo perché, per qualche motivo incomprensibile, ognuno s'era trattenuto fuori da quella stanza e persino al botteghino sull'esterno non c'era la solita fila di visitatori e l'opprimente vestibolo – in realtà la cripta sottostante al cosiddetto Cappellone dei Principi –, dove in semplici sepolture a terra riposavano a decine i cadetti e le consorti, i principi e i cardinali, i condottieri e le infante, non era attraversato da passi frettolosi di turisti risucchiati dall'idea del confronto con le statue immobili che credevano li attendessero nella stanza lontana.

In quel mattino, prima di raggiungere la Sagrestia, s'era trattenuto a lungo, com'era solito fare, di fronte a quelle sepolture e tra tutte una più di altre amava osservare, e anche quel giorno vi s'era fermato riverente, quella del condottiero senza gamba, traslato dalla fredda Mantova un paio di secoli dopo la sua morte e giunto finalmente a casa, nonostante le bestemmie le bestialità le feroci intemperanze che ne contrassegnarono la rapidissima e iniqua vita. Ma in morte l'orrore si trasforma in grandezza, pensò. E le scelleratezze di Giovanni dalle Bande Nere ormai sempre più sfioravano la maestà.

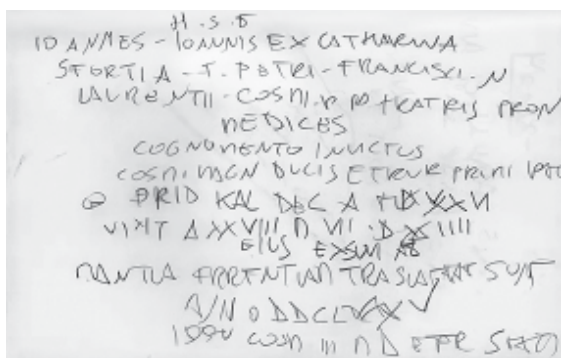
Trasferendo i cadaveri da una sepoltura all'altra si fa ricognizione alle salme, lo sapeva. S'apre il coperchio della bara e con attrezzi simili alle pinze emostatiche si sollevano lembi di stoffa marciti e con metri pieghevoli si misurano arti, proporzioni, euritmie su corpi rinsecchiti, polverizzati o saponificati. La salma di Giovanni fu spogliata dell'armatura, orba del gambale destro e dopo esser passata in un bagno purificatore fu altrimenti destinata a un museo più periferico. Involucro svuotato. Brunita non per la fuliggine che spesso la rivestiva durante le sortite notturne, ma per la qualità della lega del metallo.

Ora fa mostra di sé al Museo Stibbert, nelle collezioni d'armi e armature. Indossata da un bamboccio appare sovradimensionata quale in effetti doveva esserlo montata a cavallo dal condottiero, per sua natura di stazza ragguardevole, oltre la media dei piccoli uomini che abitavano il Rinascimento. Se a questo s'aggiunge il tono di voce di Giovanni, per quanto si tramanda rauco, incisivo, determinato sia nella quiete che nel mezzo della battaglia, si comprende la fama che s'era fatto e il timore che incuteva a nemici e sottoposti.

L'uomo era spregevole, a dire dei contemporanei. Veramente un selvaggio poco domabile. Messo a scuola da Michelangelo perché apprendesse qualche rudimento di gentilezza e passione per il Bello, aveva portato all'esasperazione il maestro, che all'ennesima intemperanza se n'era lavato le mani, declinando l'incarico. Quando più

tardi l'artista ebbe a confrontarsi col figlio di quello, Cosimo, e coi suoi sbalzi d'umore e con lo spirito vendicativo, dovette tornargli alla mente il carattere del padre che non aveva saputo addolcire in alcun modo. Pensandoli della stessa pasta, a ragione, cercò di fuggirlo in vita, sapendo che non avrebbe potuto opporglisi in morte. Gran parte degli ultimi anni della sua esistenza li passò a evitare il confronto. Ma in morte dovette cedere alle lusinghe di quello. Ora riposa poco distante da qui. Anche lui in una sepoltura arrangiata.

La lastra di bronzo coll'iscrizione ormai quasi appresa a memoria appariva un sottile diaframma che lo separava da un universo sotterraneo ancora tutto da esplorare, e s'avvicinò consapevole che quell'omaggio alla salma era raro poiché le tombe non avevano decorazioni, solo queste scritte in latino facilmente traducibili, che tuttavia nella loro raggelante sobrietà allontanavano i più e per questo non venivano quasi notate dall'orda di visitatori. Dunque, il territorio era vergine e lui disposto a percorrerlo.



Anche in questo caso aveva estratto il taccuino e copiato l'iscrizione. In queste circostanze la sua calligrafia è piuttosto nervosa e lui stesso sembra soffrire di una qualche ansia parossistica, sicché risulta facile rilevare errori di trascrizione o d'ortografia. Del resto basterebbe osservarlo mentre è intento a questa apparentemente semplice attività per rendersi conto dell'angoscia che lo prende quando si trova a dover copiare iscrizioni funebri.

Per esempio, sempre si trova a ragionare sull'età del defunto e la paragona alla sua: quanti anni ha vissuto in più o quanti gliene restano per pareggiare il conto. Più passa il tempo e più si trova a constatare d'averne compiuti in numero maggiore. Lo prende allora una certa frenesia che lo porta a copiare l'iscrizione molto frettolosamente, in maniera spesso inesatta.

Dunque, osservando quella lastra tombale priva d'ogni decorazione, non rimaneva che rammentare i casi che avevano condotto a morte Giovanni dalla Bande Nere, in Mantova, il 29 novembre 1526, per i postumi d'una ferita d'arma da fuoco che gli aveva fracassato il femore destro e per la quale, in un superfluo tentativo di salvargli la vita, s'era resa necessaria l'amputazione.

«Ma venendo il tempo e compariti i valorosi uomini con gli artifici atti al bisogno, dissero che si trovassero otto o dieci persone che lo tenessero mentre la violenza del segare durava. “Neanco xx” disse egli sorridendo “mi terrebbero.” Recatosi là con fermissimo volto, prese la candela in mano nel far lume a se medesimo, io me ne fuggì; e serratimi l'orecchie sentì due voci sole, e poi chiamarmi. E giunto a lui, mi dice: “Io son guarito!”»

Ripercorre la lettera dell'Aretino, presente al fatto. Grande scrittura non ancora asservita alle blandizie del cortigiano verso i potenti. Con gli anni le sue epistole sarebbero diventate giaculatorie, preghiere d'intercessione, suppliche, scadendo nel lascivo, denunciando la pochezza morale dello scrivente, pronto ad abbassarsi per innalzare il potente di turno. Ma in anni giovanili, quali erano quelli della lettera (1526) e forse per l'argomento, così terribile e spietato, il tono era diverso. Cronaca di un'amputazione, gli venne da pensare, affilata e netta come l'attrezzo da chirurgo e l'amputazione stessa, durante la quale Giovanni non aveva perso conoscenza e che era stata riferita dalla stanza accanto, dove l'Aretino era stato relegato, immaginando i gesti solo attraverso il rumore della sega e i gemiti del malato o grugniti, o rauchi borbottii o lamenti. «E poi chiamarmi» scrive. Dunque terminata l'operazione riapparve stranito molto più del paziente

e s'immaginò la scena: il malato nel letto sfatto, la gamba in mano al cerusico che era sul punto di gettarla nel bacile lordo di sangue putrefatto ed era stato trattenuto dalla voce sgraziata del Medici. Quello si volta verso l'amputato e risponde al richiamo, avvicinandosi.

«... si faceva portare oltre il piede con il pezzo de la gamba, ridendosi di noi che non potevamo sofferire di veder quello che egli aveva patito.»

Pur vero che anche in questi brevi frammenti l'Aretino denuncia la sua meschineria: «Serratimi l'orecchie» dice, oppure: «Noi che non potevamo sofferire di veder [...]» in evidente contrasto con l'atteggiamento del Capitano che aveva fatto lume ai chirurghi e, a cose fatte, aveva brandito l'arto tagliato come fosse un'arma. L'atto di ribellione dura poco, poi anche lo spietato più inflessibile cede al timore della morte:

«Venne poi alla confessione cristianamente, e vedendo il frate gli disse: "Padre, per esser io professor d'armi son visso secondo il costume dei soldati, come anco sarei vivuto come quello de i religiosi se io avessi vestito l'abito che vestite voi".»

«Amatemi quando sarò morto.»

«... Il lume intrigandogli le luci, cedeva a le tenebre perpetue; onde, da se stesso chiesta la estrema unzione...»

Salvo a tornare al disprezzo delle convenienze: «... ricevuto cotal sacramento disse: "Io non voglio morire fra questi impiastri"; onde fu acconcio un letto da campo e, ivi posto, mentre il suo animo dormiva fu occupato dalla morte».

Singolare era il verbo usato dall'Aretino: «occupare». Come se, al contrario del solito, la morte anziché togliere invadesse, prendesse possesso del corpo, riempiendolo d'immobilità, stipandolo d'una materia ottusa, refrattaria, rendendolo insomma completamente

sordo, com'è il suono che si ricava percuotendo un solido formato da una materia compressa. Perché, pensò, è nella natura del vuoto lasciare sempre la possibilità che venga riempito da qualcosa. Ma il pieno? Il pieno come lo si può penetrare? Ed è per questo che tra tutti i cadaveri che riposano nella cripta – che ai visitatori che l'attraversano distratti appare più un vestibolo che una cripta – quello di Giovanni dalle Bande Nere oppone alla morte un rifiuto sdegnato, com'è del resto nel carattere del personaggio.

Ma questo participio passato «occupato dalla morte», che stipa il cadavere di Giovanni come fosse un cappone ripieno o un sacco di calce ha qualche sottile coincidenza col pieno delle statue di marmo che giacciono nella Sagrestia Nuova, pensa. Si accorge che di fronte alla tomba spoglia di Giovanni, come di fronte alle statue della Sagrestia, si erge un muro d'incomunicabilità dominato da un pesante silenzio. Così il mitico gesto di Michelangelo, che secondo la voce popolare avrebbe aggredito la statua del *Mosè* gridando: «Perché non parli?», gli appare probabile, persino possibile, simile com'è al sentimento che lo sta aggredendo e per il quale non ha difesa: l'impotenza.

Di solito, dopo aver meditato sul condottiero, s'accostava alla tomba di Eleonora da Toledo, poco distante e sistemata in una nicchia illuminata, essendo quella di Giovanni al centro della cripta, ai piedi di uno dei tanti pilastri e notevolmente scura. Di Eleonora sapeva, sempre per certi suoi studi, che la salma era stata composta coll'abito indossato nel ritratto del Bronzino, un raso damascato azzurro e nero, così come appare nel dipinto della Tribuna, e sempre s'era domandato quanto si fosse consunto il tessuto, se più o meno del corpo fragile e aggredito dal mal sottile ma annientato dalla mal'aria pisana, l'anno stesso che morirono per il medesimo male il figlio cardinale Giovanni e l'infante Don Garzia. Strage d'innocenti, pensava, alla quale, in quanto non innocente, l'aveva scampata il Duca, raggrinzendosi però, immalinconendosi, oscurandosi per gli anni a venire.

Lei, d'indole malinconica, di costituzione tísica e fragile, messa a partorire una pletora di figli dall'insaziabile Cosimo che del padre

Giovanni aveva mutuato il carattere. Dicono che da neonato questi lo facesse lanciare dalla finestra del primo piano del palazzo, lui ad attenderlo in istrada, certo di afferrarlo, ma non certissimo, solo per abituarlo alla vertigine. Immagine questa che doveva tornargli alla mente mentre copulava con la smagrita Eleonora, laddove per gli altri l'amore è sì vertigine, ma profonda e lenta e non lacerante come doveva sembrargli quel volo che toglieva il fiato, che comprimeva lo stomaco in gola, posto che ne ricordasse almeno brandelli o lampi.

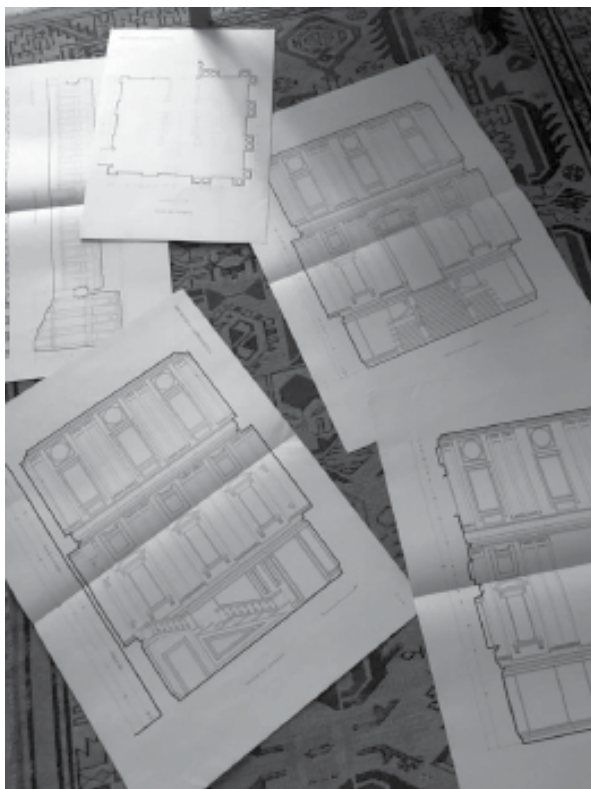
Lì accanto le ossa piccine di Don Garzia, molto diverso adesso da come lo ricorda ritratto nell'altro dipinto di Bronzino, mentre stringe un pettirosso. Mostrando un carattere e una complessione fisica che non s'accordano con una morte così precoce. Ha un ciuffetto di capelli dorati e due fossette sulle guance e le mani grasse, potentissime, come le hanno i bambini che, inaspettatamente, rompono giocattoli, stritolano uccellini, sfasciano suppellettili.

*

Fuori, da novembre a marzo, lo sa per esperienza, è più spesso pioggia e nuvole che sole, e i turisti sono addobbati come spaventapasseri con mantellette impermeabili di plastica trasparente di vari colori, dal giallo all'azzurro, dal verde pastello al rosa, ma colori tutti oscurati dal cielo plumbeo. Fantasmi gocciolanti e molto affaticati per il giro turistico che impone tempi strettissimi e grande capacità d'immagazzinare ricordi superflui perché subito dimenticati.

Dunque li fuggiva ovunque potesse, approfittando di circostanze favorevoli, e un mattino di pochi giorni prima era seduto sui gradini di San Lorenzo quando notò il crocchio che, piuttosto d'entrare nel portone laterale che immetteva alla Biblioteca, s'era disperso tra le bancarelle del mercato multietnico; pensò d'avere un'opportunità come ne capitavano poche ed entrò costeggiando il chiostro e salì la scala fino al primo piano che conduceva al mitico Ricetto, anticamera dell'inferno o del paradiso – a seconda di come volesse considerare quel viaggio, se di salvezza o di dannazione.

Studiava spesso le planimetrie di quegli ambienti, le disponeva sul tappeto caucasico dello studio, sparpagliandole dopo averle estratte dalle cartelle dei *Monumenti italiani*, una raccolta di rilievi e planimetrie pubblicata negli anni trenta del secolo precedente, che dava la possibilità di osservare in un colpo d'occhio tutto il complesso e che spaziava dalla visione assonometrica a quella frontale e a quella in pianta. Solo il soffitto era stato escluso da questa analisi estremamente precisa.



Avrebbe voluto essere lì in altri tempi, almeno un secolo prima, quando ancora le finestre del Ricetto, altissime e irraggiungibili, non erano state aperte, complice un restauro piuttosto maldestro, condannando la stanza a un'illuminazione che cancella la penombra

continua voluta da Michelangelo, rotta da qualche torcia posta agli angoli o dalla luminosità diffusa dalla porta a vetri sulla sommità della scala che introduceva alla Biblioteca dei codici miniati, al corridoio della Sapienza, alla rappresentazione della Scienza.

Due orribili piantane poste agli angoli della sala, ai lati della Scala, peggiorano ancor di più l'illuminazione e gli riportano alla memoria certi lumi da terra di appartamenti frequentati in età adolescenziale, nei pomeriggi del sabato, d'inverno, in casa di qualche amica ospitale mentre la fonovaligia diffondeva una musica di moda allora, mettiamo qualche brano dell'*Album bianco* dei Beatles.

E tuttavia il luogo era perfetto, l'ora perfetta e il suo stato d'animo adeguato. Come sempre, non appena entrato, lo intimorì la presenza della Scala tripartita che scendeva ripidissima quasi fino al margine della stanza, lasciando tra l'ultimo gradino e la parete di fronte uno spazio esiguo che obbligava il visitatore ad affermare la propria impotenza. Gli tornò alla mente la frase del pittore americano che, negli anni cinquanta, entrò nel luogo e, neofita dell'arte di Michelangelo, ebbe a dire: qui non rimane altro da fare che sbattere la testa al muro. Che fosse stato Mark Rothko, ebreo baltico trapiantato a New York, a stabilire la natura del Ricetto non gli sembrava singolare. L'effetto delle sue monumentali pitture, molto simile a microvibrazioni di una musica semitonale, un *tintinnabulum* infinito e ossessivo, lo ritrovava in quel luogo. Già perfettamente creato dal fiorentino secoli prima che l'artista apolide avesse modo di verificare, lì, la giustezza delle sue teorie e provasse quel senso d'angoscia senza fondo che sembra generarsi dalle colonne compresse nell'intonaco, dalla presenza straziante dei gradini che precipitano solenni dall'alto, con rumore sordo, inarrestabile.

Per Rothko era stato un ritorno alle origini della propria arte, per lui la verifica di un ambiente dove ogni cosa traeva origine e dove la somma di esperienze secolari si offriva al visitatore attento per catturarne almeno qualcuna, neppure delle più rimarchevoli ma tuttavia bastante a trasportarlo altrove, alle pendici della Scala sapienziale,

nella stretta pianura dove dimorano i neofiti e dove lui si trovava perplesso, intimorito.



Le modanature di pietra serena e la calce bianca delle pareti in effetti creavano una vibrazione visiva carica di energia e le semicolonne, immerse nell'intonaco, sembrano compresse, pronte a esplodere, così come i mensoloni, soprattutto quelli angolari, pigiati a forza nel muro perimetrale, appaiono sul punto di esplodere. Percepiva la forza spaventosa originata da questa contrapposizione di opposti, magma che premeva dalle pareti, magma che scendeva dalla Biblioteca e che s'era impietrito nei gradini massicci della Scala. Gli mancò il fiato quando, sedutosi sul gradino, notò l'ombra del bibliotecario che da dietro la porta a vetri in cima alla Scala veniva proiettata sulla parete di fronte; pronunciò allora la parola temuta ma liberatoria: «caverna».

L'ombra sostò alcuni istanti nel raggio di luce della porta della Biblioteca poi, per quel curioso gioco illusionistico grazie al quale le ombre allontanandosi s'ingigantiscono, sospettò che percorresse il corridoio della Biblioteca e, ingigantendosi ancor di più, finalmente svanì annebbiandosi sullo schermo della parete dov'era proiettata l'immagine. Avendo assistito meravigliato a questo gioco d'ombre, ancora una volta pronunciò a bassa voce la parola temuta ma liberatoria: «caverna».

L'immagine era nitida e si stagliava perfettamente sulla parete opposta, significativamente bianca d'intonaco e incorniciata da due grandi semicolonne, a fare da schermo, superficie candida, per le figure proiettate dalla porta della Biblioteca. Come se quella fosse la funzione della parete opposta: ricevere ombre proiettate sul bianco, senza interferenze, senza intromissioni.

Dunque la parola «caverna». tornò a visitarlo e se ne meravigliò in maniera quasi infantile, perché quella parola rimandava al sesto libro della *Repubblica* di Platone, come l'aveva studiato a scuola, come l'aveva ascoltato dall'anziana professoressa napoletana che si vantava d'esser stata, bambina, sulle ginocchia di Benedetto Croce. Diceva il testo: «Immagina dunque degli uomini in una dimora sotterranea a forma di caverna, con un'entrata spalancata alla luce e larga quanto l'intera caverna: qui stanno fin da bambini, con le gambe e il collo incatenati così da dover restare fermi e da poter guardare solo in avanti, giacché la catena impedisce loro di girare la testa; fa loro luce un fuoco acceso alle loro spalle, alto e lontano...».

S'immaginò legato alla Scala scoscesa, con lo sguardo obbligato alla parete di fondo, vicinissima e altissima, un vero prigioniero della Caverna. In alto la luce debole che proveniva dalla Biblioteca e, gli parve, voci indistinte, molte e confuse, come se lassù si svolgesse una festa o un cocktail party, un high society meeting, con camerieri che servivano Martini ghiacciati e delicati vol-au-vent. Come fosse un incontro d'intellettuali a Oxford, Cambridge o qualche altra università straniera d'élite. Un chiacchiericcio insistito persino sgrade-

vole nella sua apparente futilità, anche se adesso non può afferrarne il senso che gli appare a ogni modo iniziatico, per eletti.

Dunque è quel mondo d'ombre del quale ha percezione per così dire di seconda mano che governa il lungo corridoio della Biblioteca. Libri d'ore, codici latini, greci, segnati in bella calligrafia barocca sui montanti laterali dei banchi, l'inchiostro leggermente stinto, ma a tanti secoli di distanza nessuno mai avrebbe potuto sperare di meglio. Ancora qualcuno in questo XXI secolo scorre gli elenchi, pensa, anche se ormai i tomi sono sistemati altrove, in celle deumidificate e non nelle scaffalature sotto i piani inclinati di lettura.

Non osa in alcun modo penetrare nella Biblioteca quel giorno, preferendone l'immagine della memoria alla ricognizione attuale. Del resto si ripete spessissimo che si fa narrativa nel momento in cui il racconto si trasforma in ricordo; quando ci s'immalinconisce per ciò che non è più e per questo lo si celebra con i toni d'un'orazione funebre, sobria ma convincente. Non è ancora a questo punto, ma rimane imprigionato dalla dimensione della Scala, dalla sua esuberante presenza e si convince che non potrebbe fare altro che quel che fa: osservare le ombre proiettarsi sulla parete di fronte, simulacri, direbbe Platone, e non essenze.

Questo fatto che il Ricetto della Laurenziana sia la rappresentazione architettonica della Caverna di Platone lo attrae oltremodo. Se la gingilla quest'idea, convinto che sia solo sua, e più ci ragiona e più gli piace perché aggiunge particolari interessanti al suo percorso. Che la Biblioteca sia dominio dei filosofi e dei sapienti gli era sempre stato chiaro. Meno che potesse anch'essa rappresentare architettonicamente l'ordinamento politico del dialogo platonico. Del resto, continua a riflettere, Michelangelo era neoplatonico sino all'essenza e repubblicano d'indole, per come potrebbe esserlo un neoplatonico radicale. Perciò, spiriti illuminati, bellissimi uomini e bellissime donne – quasi si trattasse dello spezzone d'un film di Kubrick – gli appaiono come ombre. Gli uni indossano lo smoking e le altre abiti lunghi e tutti, nessuno escluso, i parafernalia della seduzione: ac-

cendini e gemelli di platino, collane di brillanti, orecchini pendenti, pochette in maglia d'argento, scarpe di raso con tacchi altissimi e sorrisi, oh quanti sorrisi di disponibilità o conquista.

La sapienza come «bello». Ma lui se ne sta di qua, nella parte oscura, all'interno del pozzo dove l'ebreo lettone-americano afferma che ci si debba spaccare la testa a sbatterla sui muri, preda ciascuno di disperazioni sorde che riemergono in quel luogo, anticamera del paradiso, ma proprio per questo rappresentazione del limbo. Aggiunge qualche reminiscenza cristiana: privazione della vicinanza di Dio, assenza di luce, freddo intenso e penetrante. C'è qualcosa, in quel luogo, che spoglia, che riduce la bardatura dell'individuo al perizoma essenziale del prigioniero della Caverna, alla pelle di capra che rivestiva il Battista che, direbbe Flaubert, avrebbe annunciato senza poter partecipare. Colui che si ferma prima, che non fa il gran passo, non guada il fiume. Colui che osserva e non agisce.

Possibile anche che quel luogo lo rimandi alla festa della debuttante dove conobbe l'ereditiera iraniana che studiava nel collegio di Ginevra – questo in tempi precedenti alla rivoluzione – e che alla sua richiesta aveva pronunciato il nome – Fifi – con la grazia che solo le orientali occidentalizzate sanno di possedere e con la quale, poiché allora frequentava quel genere di balli con un minimo di perizia, aveva danzato il valzer consapevole del ruolo di seduzione che gli competeva. Conservò per anni il biglietto coll'indirizzo del collegio – *Chemin* di qualcosa, Genève, CH – non ricorda altro se non la calligrafia di lei, molto tonda, molto femminile e adolescenziale. Distante adesso, donna matura, magari già nonna e probabilmente caduta in disgrazia, certamente esule forse nella fredda Svizzera romanda, sulle sponde del lago grigio ghiaccio – nei toni non molto differente, quello specchio d'acqua, dal Ricetto della Biblioteca dove lui in quel preciso momento pensava a lei, dovendo al contrario occuparsi d'altro.

Ma quel ballo nel salone del circolo sul Tevere (ormai passati più di sette lustri), forse perché le figure d'allora gli sembravano ombre, quali le intravedeva proiettate sul muro del Ricetto, manteneva una sua niti-

dezza quasi reale. I profumi delle ragazze, a festa inoltrata, s'erano mischiati e gli abiti stropicciati ed era ormai svanita quella riservatezza che regola gli esordi delle feste da ballo. Dunque s'erano formate coppie avventizie, sguardi seduttivi avevano attraversato il salone, ricevendo consensi, conquistando disponibilità leggermente allusive, nei limiti che l'età dei convenuti poteva consentire. S'era, comunque, ringalluzzito, forse per lo smoking che indossava e che gli garantiva una certa eleganza da figurino militare. A quei tempi aveva i capelli pettinati all'indietro, lucidi per merito della brillantina: in breve pensava d'assomigliare a Douglas Fairbanks, ladro di Baghdad, o a Errol Flynn, capitano dei lancieri in India, come li ricordava in pellicole d'anteguerra. Fifi, l'aveva notato da tempo, era seduta accanto ad amiche meno belle e parlava francese. Poiché si piccava di conoscere quella lingua decentemente, s'avvicinò invitando la ragazza a ballare. Lei aveva occhi nerissimi e teneva i capelli, nerissimi, raccolti dietro le orecchie, così che, quando si voltò verso di lui per rispondere alle sue parole, lo sguardo lo trafisse, come accade per gli sguardi delle donne che, inaspettatamente, accettano un invito ritenuto avventato.

Così la invitò per il valzer e i loro sguardi vicinissimi s'incrociarono con una certa sfrontatezza, protetti dalla lingua neutrale che adoperavano per comunicare, perché una lingua straniera aiuta a nascondersi. Appare così facile affermare «Je t'aime» mentre è davvero imbarazzante dover confessare «ti amo», le spiegava seguendo il ritmo ternario e attendendosi che lei annuisse. Perché, aggiunse, per dichiararsi bisogna sapersi nascondere dietro qualche maschera, *n'est pas?*

Impossibile seguire le associazioni della mente, si diceva adesso, seduto sulla Scala dai gradini di pietra serena. Doveva pensare a quella riunione di spiriti eletti che si teneva nel lungo corridoio della Biblioteca e invece ritornava con la memoria agli occhi neri di Fifi e a quel passo di valzer condotto alla fine in maniera neppure troppo disastrosa. Ma era l'idea della festa a far da collegamento tra i due eventi.

Ripeté quasi perfettamente il brano della *Repubblica*, meravigliandosi che a tanti anni di distanza lo ricordasse così bene. Pensò che era

favorito dal trovarsi in quel luogo, quasi una Stanza della Memoria, ricca di richiami visivi, così come sapeva che fosse necessario affidarsi a essi per rammentare sequenze di ragionamenti o pensieri. Mi trovo in un Teatro della Memoria, affermò con soddisfazione, pensando al trattato di Giulio Camillo, alla macchina teatrale che quello aveva realizzato per Francesco I allo scopo di dimostrare l'esattezza delle sue teorie. Entrando in quel luogo, simile a un teatro con palchi, era possibile, a detta dell'inventore, organizzare tutto lo scibile umano e fare in modo di rammentarlo. Trovarsi al centro della scena e osservare l'intero universo attraverso raffigurazioni cerebrali, costruite.

Ma il mondo intero, pensa, era ed è sempre e soltanto rappresentazione della memoria, perché quale altro panorama, quale altro oggetto di pensiero avremmo se non memoria estrema, assoluta e intimissima? Ogni cosa sembra, una volta accaduta, entrare nel dominio del ricordo; nulla vi si sottrae. Ogni scienza diventa esercizio di memoria. Ogni evento deve fare i conti con la memoria del suo primo apparire.

Di solito quando fa questi pensieri, quando vi si perde così maldestramente, l'unica possibilità è quella di un volto femminile che riappaia dall'oscurità del tempo. E quel giorno, per qualche strano motivo, forse un richiamo di un profumo, o uno sguardo intenso e mediorientale come quello d'allora, è la figura della ragazza in abito da sera che parla francese con accento curioso a ritornare, e quel valzer ballato in maniera impacciata ma esaltante attraversa ancora una volta l'oscurità del Ricetto. Ma quale sapienza, si dice, varrà quell'istante?

Torna alla stanza dove è giusto battere la fronte contro il muro, quasi fosse un santo musulmano o un ebreo ortodosso alle prese con l'impossibile contatto con la divinità, ma non sottovaluta che il Ricetto si va trasformando da Caverna platonica a Teatro della Memoria e nelle edicole vuote delle pareti del Ricetto prova a immaginarsi accatastati gli uni sugli altri oggetti i più disparati e che tuttavia gli rimandano immagini del passato, come aveva sempre immaginato scaturissero dal Teatro di Giulio Camillo che, posto che fosse mai stato costruito,

era stato poi distrutto, come macchina infernale che annientava l'ordine del tempo e riconduceva ogni cosa all'infinito presente di chi vi si trovava al centro e che, abbagliato da tanti richiami del passato, finiva, evidentemente, col perdere la ragione.

Da tempo ha in mente un progetto di libro che dovrebbe intitolarsi *Esercizi di memoria*: dati un luogo e un tempo prestabiliti, dovrebbe sforzarsi di recuperare eventi e situazioni, persone e ambienti, percorrendo sempre il limite estremo della memoria, quello che conduce all'assenza di ricordo, territorio buio e impenetrabile non meno di quello che dovrebbe essere l'Oltretomba che in San Lorenzo si celebra, essendo la Basilica delle Sepolture il luogo dove si conservano o si consumano i corpi della famiglia regnante, al contrario degli ambienti della Biblioteca dove si conserva o si consuma il sapere. Mentre osserva la porta della Biblioteca, un pensiero lo travolge, cupissimo, opprimente.

La Scala lo intimorisce, sia che la consideri parte della Caverna o più semplicemente una struttura architettonica che mette in comunicazione due ambienti posti a livelli differenti. Le tre rampe, del resto, non sembrano armonizzarsi né tra loro né con la porta della Biblioteca. Le due laterali, che Giulio e Michelangelo avevano pensato «pe' i servi», essendo quella centrale «pel signore», non solo appaiono subordinate ma persino ostiche, faticose, pericolose, prive come sono di mancorrente così che salendo si è portati ad avvicinarsi a quella centrale, appoggiandosi alla balaustra che la separa. Il servo, parrebbe, non può scegliere un sentiero indipendente e deve restare nell'orbita del signore, del domino. Ma signore di che? occorrerebbe domandarsi.

Originariamente la Scala, ora in pietra serena, Michelangelo l'aveva pensata in legno, «per rispetto ai banchi della Biblioteca», scriveva collegando in qualche modo la sapienza della biblioteca all'oscurità della caverna. Per tirchieria – essendo alcuni gradini già scolpiti in qualche cantiere –, Cosimo anni dopo suggerì che la si facesse in pietra serena, come le colonne, i mensoloni, i cornicioni del Ricetto, determinan-

do ancor più la cupezza del luogo, separandolo definitivamente dalla leggerezza della Biblioteca. Forse perché l'idea originale era che il materiale dei banchi fluisse dal livello superiore e finisse per invadere il Ricetto, come un rigagnolo o acqua di cascata. Forse una visione troppo ottimista per Michelangelo e persino per lui che, per quanto facesse, si sentiva sempre prigioniero della Caverna.

Crede che, alla fine, la soluzione sia stata perfetta sia perché, come tutte le soluzioni apparentemente perfette, tradisce il progetto adattandolo alla realtà, sia perché, pensa, non c'è architettura di Michelangelo che sia stata completata perfettamente, sia ancora perché, aggiunge quasi precipitando nel pozzo del pessimismo, nulla si compie perfettamente se non morendo, determinando così una volta per tutte l'argomento e la ragione di quella visita.

*



Ma la scala fu opera complicatissima per la ristrettezza del luogo, per le vie d'accesso, laterali rispetto alla facciata della Biblioteca, per il

tempo che s'interpose tra il progetto e l'esecuzione e per i garbugli, le complessità dell'architetto e dei committenti, e le vicissitudini politiche e quelle affettive, le vicinanze e le distanze. Ne scrive al Vasari, a una trentina d'anni dall'inizio dei lavori, il 28 settembre 1555:

Messer Giorgio amico caro, circha la scala della liberia, di che m'è stato tanto parlato, crediate che, se io mi potessi ricordare come io l'avevo ordinata, che io non mi farei preghare. Mi torna bene nella mente come un sogno, una certa iscala, ma non credo che sia a punto quella che io pensai allora, perché mi torna cosa ghoffa; pure la scriverò qui: cioè, se voi togliessi una quantità di scatole aovate di fondo di uno palmo l'una, ma non d'una lungheza e largheza, e.lla maggiore e prima ponesi in sul pavimento, lontana dal muro della porta tanto quanto volete che la scala sia dolcie o cruda, e un'altra ne mettessi sopra questa che fussi tanto minore per ognie verso, che in sulla prima di sotto avanzassi tanto piano quanto vole il piè per salire: e così dette scatole, diminuendole e ritirandole versso la porta, fra l'una e.l'altra senpre resterà per salire; e che la diminuzione de l'ultimo grado sia quanto el vano della portta, e detta parte di scala aovata abi come dua alie, una di qua e una di là, che vi seguitino e' medesimi gradi, ma diritti e non aovati. Questi per e' servi, e el mezzo aovato per el Signore. Dal mezo in su di detta iscala le rivolte di dette alie ritornino al muro, dal mezo'nn giù insino in sul pavimento, si discostino con tuta la scala dal muro circha tre palmi, in modo che l'inbasamento del ricetto non sia ocupato in luogo nesuno e resti libero in ogni faccia. Io scrivo cosa da ridere, ma so bene che messer Bartolomeo e voi troverete cosa al proposito.

Del modello di che mi scrivete, non sapete voi che non achadeva scriverne niente ma subito mandarlo ove piacesse al Duca? E non che il modello, ma volessi Iddio che qua si trovasse qualche cosa antica e bella a mio modo, che io non guarderei in cosa nessuna, per mandarla a Sua Signoria.

Delle oferte grandissime pregho ne ringraziate Sua Signoria. So bene che io non le merito, ma pur ne fo capitale.

Vostro Michelagniuolo in Roma.

Dopo quattro anni comunica a Bartolomeo Ammannati che sta per inviare il modello della Scala, il 13 gennaio 1559:

Messer Bartolomeo, io vi scrissi com'io avevo fatto un modello piccolo di terra della scala della libreria ora ve lo mando in una scatola e, per esser cosa piccola, non ho potuto fare se non l'inventione, ricordandomi che quello che già vi ordinai era isolato e non s'appoggiava se non alla porta della libreria. Sommi ingegnato tenere il medesimo modo, e le scale che mettono in mezzo la principale non vorrei ch'avessin nella stremità balaustri, come la principale, ma fra ogni dua gradi un sedere, come è accennato. Degli adornamenti, base e cimase a que' zoccoli et altre cornicie, non bisogna che io ve ne parli, perché siate valente e, essendo nel luogo, molto meglio vedrete il bisogno che non fo io. Della ertezza e larghezza occupatene il luogo manco che potete col restringere e allargare come a voi parrà. Ho openione che quando detta scala si facesse di legname, cioè d'un bel noce, che starebbe meglio che di macignio e più a proposito a' banchi, al palco e alla porta. Altro non mi accade. Son tutto vostro, vecchio, cieco e sordo e mal d'accordo con le mani e con la persona.

Vostro Michelagnolo Buonarroti in Roma.

L'Ammannati risponde a stretto giro di posta, il 28 gennaio:

Molto magnifico signor mio osservandissimo, ho ricevuto la scatola col modello, che Vostra Signoria mi ha mandato benissimo condizionato, et ho havuto tanto contento e piacere, vedendolo, che maggiore non potrei havere havuto in mille anni, ricevendo cosa tanto utile all'honor mio quanto è questa. Non cesserò mai, quantunque grandissimo peccatore io sia, di pregare Dio nostro Signore che ve ne renda merito per me, che altro non saprei che mi dire di tanta cortesia che m'havete usata. Come il Duca sarò fuor di fastidio per la infirmità della signora Duchessa, che sta ancor grave, lo manderò a Pisa, o io andrò e mostrerò anco a Sua Eccellenza illustrissima la lettera che Vostra Signoria mi scrive per riceverne grazia e favore. So ch'ella n'harrà contento grandissimo e di tal cosa queterà l'animo, che molto haveva suspeso, perché non vi era chi desse in cosa che fosse al pro-

posito, per quello che si vede. I ricordi che mi date nella vostra mi sono cari, e gli terrò a mente, pregando Dio che mi dia grazia ch'io m'appressi al modello. Vostra Signoria stia sana, che Dio la felicità e conservi; e di cuore me le dono et raccomandando.

Di Fiorenza, alli 28 di genaio del 1558.

Di Vostra Signoria affezionatissimo servitore
Bartolomeo Ammannati.

Cosimo però, in una lettera del 22 febbraio 1559, ordina che «la scala si faccia di pietra e non di noce» utilizzando alcuni gradini già preparati negli anni trenta, ma trascorrono due anni senza che si arrivi a una conclusione del lavoro. Ancora il 6 febbraio 1561 il Vasari comunica al duca: «Sarebbe necessario che la scala della libreria si finisse di metter su, così quel ricetta col palco di sopra».

*

La Biblioteca era stata pensata da Leone x per essere donata al popolo di Firenze; perché il popolo potesse approfittare dell'antico sapere raccolto da Lorenzo. Dunque un progetto completamente opposto a quello dell'aristocratico disegno della Scala che stava trasformandosi in una sorta di guida di pietra al sapere esclusivo del duca. E dire che era nata come dono dei Medici alla città, al pari della Tribuna che Michelangelo stava contemporaneamente costruendo sulla controfacciata di San Lorenzo e che doveva conservare le reliquie esposte nei vasi in pietre dure trafugati dopo l'ingresso dei francesi nel 1492 e ricondotti a Firenze proprio per volere di Clemente nel 1525.

Alla fine, fu questo della controfacciata di San Lorenzo il progetto portato più avanti (e quello forse che meno interessava a Michelangelo perché bidimensionale rispetto alle volumetrie della Sagrestia e della Biblioteca). Pure, c'era un denominatore comune: nella Sagrestia, ossa e corpi di cadaveri; nella basilica, la Tribuna delle reliquie, mostra sacra di denti, frammenti d'ossa e brandelli di carne di qualche sant'uomo; dall'altro, nella Biblioteca, altri frammenti e brandelli di pergamene e papiri, parole greche e latine trascritte nei secoli

precedenti perché sopravvivessero ai tempi oscuri e portassero, come le reliquie, luce sicura nella modernità. Per contro, salirvi doveva risultare alla fine faticoso, incerto.

E nulla era stato finito com'era nelle intenzioni originali. Michelangelo mancava da Firenze da vent'anni quando Cosimo iniziò a chiedergli di realizzare la Scala. Rispose con un colpo di genio: «Mi torna bene in mente una certa scala, ma non credo sia a punto quella, perché mi torna cosa goffa». E così, mentre descriveva a memoria la Scala quale l'aveva pensata – specificando «come in sogno» –, determinò le atmosfere dell'ambiente tanto che quando Ammannati la montò replicando un piccolo modelletto in terracotta che gli aveva inviato da Roma finì per realizzare la raffigurazione di un sogno o, meglio ancora, di un ricordo di un sogno sognato molti anni prima. Ed è per questo che, entrando in quell'ambiente, si finisce immancabilmente per percorrere un sentiero onirico, per ascoltare voci che provengono dalla memoria più che dal presente. Situazione che portò Rothko a esclamare quella frase e forse a mimare il gesto di uno che batte ripetutamente la testa contro il muro mentre veniva osservato con stupore dai pochi visitatori forse presenti in quel momento.

E se la Scala, si dice, proseguisse oltre il pavimento, attraversandolo come una lama di coltello in un pane di burro. E se la Scala scendesse verso l'origine della chiesa, verso i sotterranei, del resto visitabili dai turisti più curiosi o pedanti, dove condurrebbe al fondo dei suoi gradini?

Perché è lì, in quelle stanze buie, che il complesso di San Lorenzo ha inizio. Nasce, come un fiore, dallo stame di un pilastro al cui interno sono sepolti i fondatori della dinastia. Ne schizza sul suo taccuino un disegno molto affrettato per cercare di fermare il momento o l'idea che lo ha attraversato: che San Lorenzo è un fiore che sorge sopra una sepoltura. Poco importa che quasi nessuno dei turisti che gli sono attorno se ne renda conto. Poco importa. Sente che è così.

Ma la stanza nasconde altri segreti, direbbe, nelle pieghe dei particolari, nei minimi gesti d'attenzione che attribuiscono meriti e paternità alle idee che vi sono racchiuse. E se la determinazione di Cosimo di far fare all'Ammannati la scala in pietra serena e non in legno alla fine sembra funzionare perfettamente perché, se strozza l'ambiente ancor di più e lo comprime e lo occupa quanto più non si potrebbe, agli angoli sbocciano fiori del desiderio, della passione e son tutti michelangioleschi.



Ai quattro canti di questa paradigmatica camera s'incontrano gli opposti e trovano soluzione nel loro essere divisi e uniti. Sono quattro mensole angolari, che lui chiama «mensole innamorate» perché è evidente che si amano ed è altrettanto evidente che lo rendono innamorato.

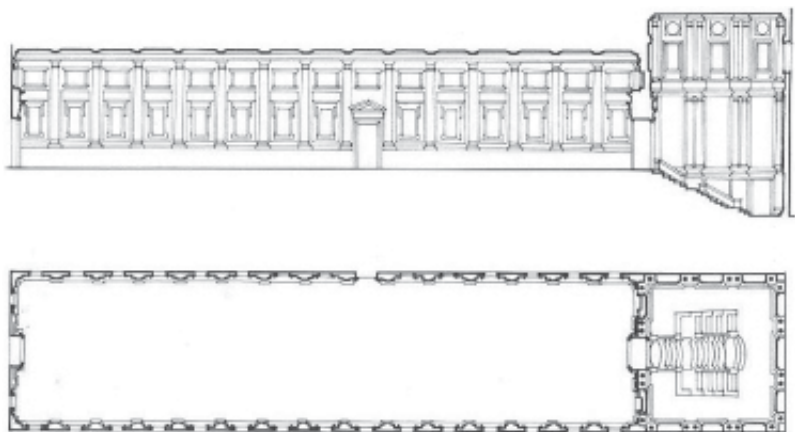
Queste mensole lo innamorano sempre, ogni volta che ci si trova davanti non riesce a non commuoversi per quest'invenzione così semplice e così complessa, che segna una separazione ma anche un ricongiungimento e gli fa tornare alla mente altre cose pensate qui: gli uomini sogliola di Platone, le metà perdute e ritrovate, la nostalgia per quando si partecipava tutti di un unico corpo; e il dolore per l'eserci separati, l'improbabile e a volte dovuto dal caso, ricongiungerci, come nel corpo di Ermafrodito, col fastidio che comporta il dover condividere in un unico corpo opposte nature ma anche col piacere erotico del compenetrarsi di due corpi per farne uno.

Se c'è una rappresentazione del coito che lo convince, che lo appaga, è in queste due mensole angolari, ricavate da un unico blocco di pietra serena, unite e divise; perfette per risolvere la questione degli angoli interni che tendono sempre a comprimersi ma che dovrebbero invece dimostrare l'unione dei lati, delle pareti della stanza che qui, proprio unendosi, danno origine alla sala del Ricetto. È sempre un atto d'amore, è sempre un impulso erotico quello che fa nascere il bello.

Perché sarebbe anche necessario considerare il percorso inverso: le mensole angolari non sono il risultato di un incontro di pareti contigue, risolto in questa maniera ingegnosa, ma è da esse, dalla loro forma bipartita, che si generano le pareti. Un percorso di espansione e non un incontro che comprime i cardini di unione. Espansione, non compressione.

All'altro capo della galleria della Biblioteca, opposto alla scala cupa del Ricetto, doveva esserci il trampolino per l'empireo: la libreria segreta, la cuspidi di freccia che doveva chiudere il corridoio, la porta che fungeva da punto di fuga e ingresso alla stanza dov'erano conservati i libri preziosi, dove si arrivava alla fine di un percorso che cominciava con la ripida scala, che proseguiva attraversando la porta luminosa, la quasi infinita teoria dei banchi dei manoscritti e terminava in quel labirinto di libri rari, che andavano preservati dalla curiosità dei più e dalla loro sterile curiosità. Doveva comple-

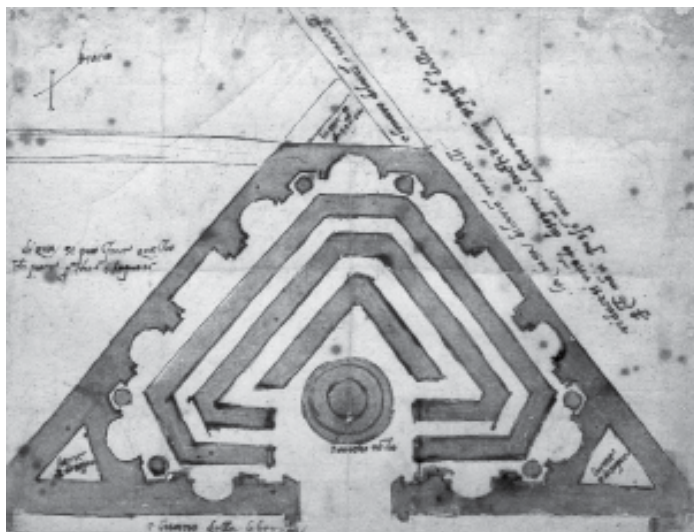
tare quella linea retta che così, in sezione, appare un po' tronca. Ma nulla è compiuto in quel luogo. Tutto denuncia la fragilità e l'impossibilità. Le sale di esposizione che ora seguono alla galleria non conservano niente di quel primo progetto lasciato a mezzo.



E la biblioteca segreta è il luogo doppiamente segreto, nelle intenzioni e nell'esito, perché non esiste. Arrivo in fondo alla galleria e la libreria segreta non si trova, è nascosta da altri ambienti, volendo si potrebbe immaginarla con la sua forma triangolare che trasforma l'intera galleria in un razzo, un arnese che punta direttamente al nucleo da cui trae origine.

Di nuovo, come nel progetto della Scala, come nel desiderio delle tombe della Sagrestia, come nella controfacciata della chiesa torna il pensiero di Leone x e di Clemente VII: superare la contingenza terrena, procedere ben oltre le limitazioni fisiche. E questa libreria segreta doveva svolgere questa funzione e rappresentare il culmine degli studi, il punto d'arrivo della conoscenza, poiché quando ancora il progetto era tutto da definirsi Clemente fa scrivere a Michelangelo: «in capo alla libreria v'ha segnato due studietti... et in quegli studietti vole mettere certi libri più secreti». Alla fine, stabilita un'altra direzione della galleria di 96 piedi – verso sud e non

verso est – venne che la libreria segreta andava a cozzare con le case di Larione Martelli e che l'unica possibilità che fosse praticabile era quella di realizzarla con una pianta triangolare che a Michelangelo in effetti pareva persino attraente perché seguiva quella quadrata del Ricetto, quella oblunga della Biblioteca e terminava con una cuspid e indirizzata non si sa dove.



A vederlo in pianta, l'ambiente completava l'insieme con un'edicola dov'era prevista la presenza di una statua posta a pochissima distanza dalle scaffalature che rimandavano, perfettamente e logicamente, a una sorta di labirinto triangolare poiché è vero che, a mano a mano che si procede verso la conoscenza, il percorso si fa più contorto e la soluzione più che risolversi s'ingarbuglia e non è raro che ci si perda proprio poco prima della verità.

E così è stato di quella stanza dei libri rari poiché lo stesso Clemente, preoccupato forse che si tardasse l'ingresso, impose che la libreria segreta venisse affrontata solo dopo il Ricetto, determinandone così la sua vita fantasmatica, considerando che trascorsero una trentina d'anni tra l'idea del complesso laurenziano e la sua parziale conclu-

sione e che nel corso di questo tempo l'idea della biblioteca per i libri rari andò lentamente scemando.

Michelangelo da principio ci ragionò e due disegni documentano la sua idea: una cupola, un perimetro circolare, una porta d'ingresso, tre ordini di scaffalature al centro della sala a mimare il labirinto e un tavolo tondo per le consultazioni («el bancho tondo» di una delle scritte del disegno) centrato rispetto all'ingresso e all'edicola di fondo.

Che avesse grandi idee e che fosse, al solito, compresso dal contingente, si evince da un'altra scritta sul lato sinistro del foglio:

di qua si può fare quello
che ci piace perché è de' preti.

A vedere il più rifinito dei disegni che si sono conservati, il disorientamento che si sarebbe dovuto provare entrando nell'ambiente era assicurato. La cupola altissima, le finestre e le edicole incombenenti sopra le scaffalature avrebbero dato l'impressione agli studiosi di trovarsi in basso, quasi schiacciati dall'architettura; le scaffalature stesse, che si dipartivano dal *bancho tondo*, potevano far immaginare che la piccola biblioteca fosse immersa in un labirinto, in contrasto con la linearità perfetta della galleria.

Ricordanza che sendo ritornato el Rev.mo messer Iulio de' Medici
al governo di Firenze immediate dopo la morte del Duca Lorenzo
suo nipote l'anno 1519... il mese di giugno, et advenne
intra l'alte volte che io Baptista Figiovanni...
che magnava alla sua spalla ricto
mi ponevo molto alla domestica con Sua Signoria
parlando el particolare quale observando senza rispetto,
una mattina mangnando sotto la loggia del cortile
dove io volendomi rappresentare
et come prima in quello entrato fui,
con li dua sua ochi mi vidi fisso osservare
troppo fuor dell'ordinario,

tale che io ritardai el procedere più avanti,
 anzi mi rassettai doppo una colonna,
 et non più scoprendomi, da tavola si levò
 et dove io ero a trovar mi venne,
 et come presso mi fu a una canna,
 sotto voce mi chiamò:
 «Figiovanni, odi qua». Et io a Sua signoria appressato, mi disse:
 «Che faccende sono le tue?». Resposi:
 «Null'altra che più a quore mi sia servire Vostra Rev.ma Signoria».
 Replicò: «Tu non hai a fare cerimonie con meco...».
 Et però alla sicura dette mano entrando in camera...
 quella serrare fece, et expose la inpresa sua:
 «Noi siamo d'animo fare una spesa di circa ducati 50 mila
 appresso a San Lorenzo, la libreria et la sacrestia in compagnia
 di quella già fatta et nome harà di cappella, dove molti
 sepolcri da seppellirvi li antenati mancati di vita
 che sono in deposito: Lorenzo et Iuliano nostri padri
 et Iuliano et Lorenzo frategli et nipoti. Se tu volessi la spalla porre
 socto tal peso, io la vedrei facta: così me la prometto
 quando seguitata sarà da te questa come... le altre cose».

Col tempo e con le molte visite s'è ormai fatto una certezza, forse anche perché i colori delle due stanze – grigio e opprimente quello del Ricetto, chiaro e arioso quello della Sagrestia – suggeriscono interpretazioni diverse. Se il primo è il luogo dove si assume coscienza della propria ignoranza, dove appaiono immagini seconde, proiettate da altre luci; dove, in una parola, si raffigura il lento e faticoso cammino della conoscenza – per questo la Scala è ripida, per questo l'oppressione del buio –, all'interno dell'altra s'introduce il tema dell'immortalità dell'anima, della sua elevazione alle sfere celesti. Ma non si apprende questa se prima non s'è percorsa la Scala del Ricetto. No, non si capisce se non la si sale.

Seduto sui gradini della Scala del Ricetto torna a osservarsi proiettato sulla parete di fondo e si riconosce all'interno della Sagrestia Nuo-

va come fosse un altro, diverso da sé: un'ombra che proviene dalla galleria della Biblioteca.

Nella figurazione che appare sulla parete individua ancora il mediocre guardiano, annoiato, ignorante e impaziente, refrattario agli stimoli del luogo, per abitudine, per bestialità. E poi la sua figura, nella quale non si riconosce più e che tollera come una disgrazia, una vendetta per il talento sprecato e le occasioni mancate e si vede combaciare in maniera inattesa con le architetture e le statue della Sagrestia, come se vi facesse parte.

*

La Sagrestia Nuova è, tra le molte cose che accenna nascostamente, anche un repertorio di moti del corpo; un panorama completo dei gesti che scaturiscono dai moti dell'anima.

Giuliano è colto nell'attimo che precede il movimento. Il capo è scosso da un moto irrefrenabile, indubitabilmente è sul punto di sollevarsi di scatto dal suo piccolo scranno, è sul punto di abbandonare l'angusta edicola che lo contiene a stento. La lorica che dovrebbe proteggerlo è in realtà sottile come un velo e, come un panneggio bagnato, mostra in trasparenza i muscoli dell'addome tesi e frementi. Ai suoi piedi le raffigurazioni del *Giorno* e della *Notte* sono solide come macigni. Il *Giorno* soprattutto ha qualcosa di montuoso. La spalla destra e il ginocchio sinistro sembrano massicci montani dietro i quali appare abbagliante e minacciosa la sagoma incerta del sole.

Lorenzo è riflessivo. Detto il Penseroso rivolge verso la Madonna lo sguardo ma i suoi pensieri sono distanti. Quanto Giuliano è coinvolto nel movimento che tra poco lo trascinerà altrove, tanto Lorenzo è perduto nell'assenza di movimento.

In maniera speculare le raffigurazioni del *Crepuscolo* e dell'*Aurora* sottolineano le ore dell'incertezza, dell'ambiguità.

Ma come sempre accade nelle opere più complesse di Michelangelo, l'azione non è mai colta nel suo compiersi. Deve accadere o è ac-

caduta da un brevissimo istante. È così nella *Madonna della scala*, è così nel *David*, è così nella *Creazione di Adamo*. I gesti del corpo, gli atteggiamenti del viso precedono o seguono il momento decisivo. Ancora una volta tra corpo e mente corre una distanza spaventosa; ancora una volta, pur nella sua più esaltante raffigurazione, il corpo umano mostra la sua subordinata accettazione alla volontà del pensiero. Come il marmo grezzo nasconde la figura da scolpire, così il corpo è espressione di qualcosa che non gli appartiene completamente. Una dannazione dell'impotenza tanto più evidente quanto più le muscolature sono esagerate, apparentemente dominanti, solide, adeguate.

O forse, più propriamente, qui, in questo luogo, l'azione accade indipendentemente dalle figure scolpite e il fremito che le percorre è indizio di quell'accadere altrove. Non altro.

Inizia a scorgere imperfezioni, difetti, sciatterie, non lasciandosi più abbagliare dalla presunta perfezione del luogo poiché, rispetto ai progetti, quel che è stato realizzato appare ben poca cosa. S'è sistemato davanti all'altare e osserva con attenzione le due sepolture laterali. Ancora una volta nota come i visi dei *Capitani* siano rivolti al centro della parete d'ingresso, verso la *Madonna del Parto*. Procede poi qualche passo verso il centro della sala per osservare di prospetto le sepolture. Appare evidente che le figure del *Giorno* e della *Notte* sono sovradimensionate rispetto a quelle del *Crepuscolo* e dell'*Aurora* e neppure di poco. Michelangelo non se ne dev'essere mai accorto perché non vide mai le statue poste sui sarcofagi. Le lasciò a terra, dove le lavorava. Quindi non vide l'effetto che dovevano fare le statue una volta sistemate nella loro collocazione originale, a diretto contatto con le architetture.

Non può fare a meno di osservare che in tutte le opere che ha visitato riscontra sempre quest'alternanza di perfezione e approssimazione. Attenzione maniacale e disinteresse sfacciato. Sfera perfetta e materia grezza.

Considera il *Crepuscolo* lo snodo della sequenza dei quattro ignudi. Ricorda Montesquieu che visitò la stanza durante un breve soggiorno fiorentino: «Le *Crépuscule* est couché, et il semble qu'il repose». Hartford lo rammenta come «old man sinking into soft repose». Secondo Holroyd la statua «looks across the Chapel with pity towards the Night», come se avesse paura di quel che sta generando, perché delle quattro figure adagate sui sarcofagi appare evidente la funzione ciclica. I sessi s'alternano: la *Notte* prelude all'*Aurora*, questa al *Giorno* che introduce il *Crepuscolo* e quest'ultimo s'oscura ancora una volta, e per l'infinito, al divenire della *Notte*.

Tra gli attributi di questa statua della *Notte*, secondo quanto scriveva il Vasari, oltre alla maschera del Sonno doveva trovarsi un topolino, in atto di rosicchiare il tempo. Di questo topolino, salvo la citazione vasariana, non ha mai trovato traccia. Ma è quell'idea, del tempo infinito da rosicchiare, che lo ammalia, perché quel luogo *deve* servire in qualche modo a erodere il tempo e qualche specie particolare di tempo, e per qualche scopo.

È indubbio che, adesso, le dimensioni differenti delle due coppie di allegorie generano fastidio. L'effetto è disturbante, troppo essendo minori *Crepuscolo* e *Aurora* rispetto alle gemelle opposte. Forse, completate le tombe con le lunette affrescate, i geni funebri, le allegorie che andavano ai lati dei *Capitani*, i festoni e i fiumi alla base dei sarcofagi, non si sarebbe notata la differenza. Ma nella spoglia sistemazione odierna ogni imperfezione salta agli occhi. Inoltre osserva come la statua della *Notte* occupi uno spazio minore, nella visione frontale, rispetto a quella del *Giorno*. Nota un vuoto evidente che si crea attorno alla spalla sinistra della *Notte*. Percepisce un'assenza, una mancanza volumetrica. L'impressione è che *manchi* un pezzo della statua, nonostante *appaia* completa.

La visione frontale conforta questo senso di vuoto, ma è solo un fastidio, uno spiffero, un effetto disturbante. Si domanda come possa essere avvenuto. Formula ipotesi basandosi sull'immaginario, come ogni ipotesi, su quel che sarebbe potuto accadere e spera di avvicinarsi a quel che è effettivamente accaduto.

Tradito dalla sua voglia di perfezione, può darsi che Michelangelo abbia condotto la cosa all'irreparabile, che nell'assecondare un ultimo colpo di scalpello abbia rotto il braccio sinistro della *Notte*, perché il vero rischio è nell'ultimo colpo: darlo o trattenersi? Tutto il resto è semplicemente un avvicinamento da affrontare persino con noncuranza o leggerezza. Fino a quel punto qualunque gesto è provvisorio, si può tornare indietro, correggere, ripristinare. Ma l'ultimo colpo è definitivo, non consente vie di fuga. L'ultimo colpo è per sempre.

A volte, occorre dire, la filosofia non aiuta a trovare la verità e questa storia dell'ultimo colpo, piuttosto attraente invero, può mostrarsi fuorviante e occorrerebbe affidarsi a soluzioni più semplici, immediate, probabili. Così ragiona sulla effettiva possibilità che durante uno spostamento di cornicioni o travi qualcosa, nella confusione del cantiere, precipitò sul gomito sinistro della statua mandandolo in frantumi, come sarebbe accaduto poco più tardi al gomito destro del *David*, quando, durante i tumulti repubblicani, alcuni scalmanati gettarono da Palazzo Vecchio un tavolaccio che rovinò sulla scultura, fracassandole il braccio. In quell'occasione Giorgio Vasari e Francesco Salviati, poco più che giovinetti, erano presenti al fatto e raccattarono i frammenti del *David* prima che si disperdessero. Ci sarebbero occorsi vent'anni prima che il Duca Cosimo li risistemasse al loro posto, in un atto che voleva blandire Michelangelo e farlo tornare a Firenze.

In effetti, anche sull'amputazione del braccio della *Notte*, ci sono testimoni quasi diretti. Il Doni nei *Marmi* ricorda: «E la Notte ripose giù la testa e, nel muover che la fece, la guastò la prima attitudine del sinistro braccio che Michelagnolo gli aveva sculpito; così fu forzato a rifarne un altro, come voi vedete, in un'altra attitudine che stessi più vaga, più comoda e meglio che da sé acconcia non s'era... FIOR: Ecco qui il luogo dove questa figura della Notte aveva il suo primo braccio accomodato; e perché la non si posò in quella medesima attitudine, ecco l'altro che egli sculpì di poi. Parve egli un maestro, questo, a rimutare tutto un braccio dalla spalla a una figura finita e stabilita sì mirabilmente come questa?».

Potesse osservare il retro della statua scorgerebbe tracce di questo doppio braccio sinistro, piegato in maniera così improbabile da apparire un errore anatomico. Ma poche fotografie Alinari, riprese quando ai primi del Novecento si spostarono le statue, confermerebbero il suo pensiero. E anche pochi frammenti di corrispondenza, ancorché tendano a minimizzare il fatto, lo avvalorano:



Leonardo Sellaio in Roma a Michelangelo in Firenze, 10 marzo 1526: «Fecilo ridere (il Papa), che mi disse gli era suto detto era rotta una delle 4 figure, e per quello stavi adirato. Risposi non era vero: ma per levare d'intorno e' cichaloni che vorrebbero vedere, voi medesimo alle volte dicevi simile cose, per parere adirato».

Giovan Francesco Fattucci in Roma a Michelangelo in Firenze, 3 aprile 1526: «Honorando Michelagnolo, io ò la vostra de' 24 del passato, per la quale intendo le novelle et ciancie che vanno dicendo di costà e' ciclioni, per parere d'assai. Abbiate patientia... Priega Miche-

lagnolo che si faccia aiutare per due cose: la prima, che uno non può fare ogni cosa; la seconda, che noi viviamo poco».

Dalla visione laterale si nota chiaramente che subito sotto la spalla sinistra la parte superiore del bicipite sembrerebbe indicare una maggiore apertura del braccio, che invece è *compresso*, addossato al busto, come se Michelangelo, dopo la rottura, avesse dovuto realizzare un nuovo braccio lavorando su un marmo troppo corto, adoperandosi a riassetare, avendo in quel punto poca materia a disposizione. Fece un miracolo, come solo lui poteva fare, ma ne consegue che anche la posizione del gomito è innaturale. Del resto non era possibile raggiungere la perfezione. Mai. Trovò il modo, anche qui, di dimostrare l'assunto. Nessuna perfezione possibile.

La cosa filò liscia. Riuscì a rassicurare il pontefice. Nonostante quel che si diceva, nessuna statua s'era rotta. I sepolcri procedevano mimando la perfezione. La stanza avrebbe, una volta completata, svolto la sua funzione. Ma quale? Davvero poteva, come immaginava, vincere il Tempo? Era lì per provarlo.

Pochi mesi dopo questa corrispondenza col Fattucci, il pontefice era indaffarato in altre questioni, più pressanti. Era avvenuta la discesa degli Imperiali; c'era stato lo scontro di Guadagnolo, sulle sponde del Po, la ferita mortale di Giovanni dalle Bande Nere, la sua agonia presso il palazzo del Duca di Mantova, l'amputazione e la morte. Clemente tremava per le sorti dello Stato e Michelangelo, quasi volesse far finta di nulla, era alle prese con le statue, vittima e prigioniero del progetto che stava attuando, consapevole forse della sua inattuabilità.

Tutto sembra sfaldarsi. Nel dicembre di quel luttuoso inverno, giunta la notizia della morte di Giovanni, Clemente sente il peso del mondo, sente il fiato degli Imperiali e fa scrivere a Michelangelo che «e' pensa più alla morte che alla vita...». Poi, quando nel maggio del 1527 la masnada invade Roma, Clemente si rifugia a Castel Sant'Angelo, osserva dall'alto lo scempio e lo percepisce come punizione divina. Patteggia la sua salvezza e fugge di nascosto verso l'entroterra.

Soggiornerà a Orvieto, visitando il duomo e ammirando il *Giudizio* del Signorelli. Se ne ricorderà quando, tornato a Roma, uomo ormai finito, oltrepassato dal suo tempo, pretenderà da Michelangelo l'affresco della Sistina, copia ingigantita del *Giudizio* del Signorelli. Ma in questi orribili giorni di Orvieto, probabilmente per garantire una miglior resistenza a eventuali assedi, commissiona al Sangallo il diabolico e inquietante pozzo, cunicolo scavato nell'oscurità della roccia come fosse una doppia vite che penetra gli Inferi o come fosse un enorme sfintere che vomita demoni dalle profondità della terra.

La voragine sarà poi intitolata al santo che conversò col diavolo proprio all'ingresso del Purgatorio, in fondo al pozzo, e proprio come san Patrizio anche Clemente in quei mesi conversa col demone riguardo al suo proprio fallimento nell'oscurità profondissima, ormai vinto da questa sua lugubre affezione per l'oltretomba, da questa sua malinconia degli Inferi perché il pozzo, come la Sagrestia Nuova, altro non è che un passaggio per l'altrove.

Dunque il Pozzo di Orvieto, come il Ricetto della Laurenziana e lo stanzone della Sagrestia Nuova, si sviluppa in verticale anch'esso. Non porta acqua alla superficie ma penetra le profondità della terra. Chiuso in una malinconia senza fondo, intristito dalla luttuosa barba che si lascia crescere, Clemente come il divino cantore Orfeo compie questo suo viaggio agli Inferi per recuperare la sua Euridice. Ma il Bello, una volta svanito, non si recupera. A meno di uno sforzo spaventoso. Ed è quello che tenterà una volta tornato a Roma per portare a compimento l'ancora irrisolto progetto fiorentino della Sagrestia Nuova.

Come Michelangelo, anche il futuro pontefice partì cardinale (allora era semplicemente Giulio de' Medici) da Firenze per mai più ritornarvi. Eletto Papa, la evitò anche quando poteva fermarsi. Terminata le guerre, le occupazioni, i disastri, si rinchiuse a Roma, a espiare la sua incapacità. Avrebbe potuto visitare Firenze, quando accompagnò Caterina de' Medici, figlia del Duca di Urbino, al matrimonio con Enrico II e, sulla via per Marsiglia, lambì Firenze. Partì da

Roma il 9 settembre 1533, s'imbarcò a Livorno il 5 ottobre per Marsiglia, il 12 novembre ripartì, sostò alcuni giorni a La Spezia, poi navigò fino a Civitavecchia e si rese a Roma il 10 dicembre. Durante il viaggio d'andata pare che s'incontrasse con Michelangelo proprio fuori Firenze per parlare della fabbrica. Ma se il dialogo avvenne, fu sopra un argomento lontano, sfibrato; una discussione sul disamore e sulla prevalenza delle difficoltà pratiche. Non erano bastati dieci e più anni e migliaia di scudi di spesa per dar fine alla fabbrica. Il tempo intanto giungeva al termine. L'anno successivo Clemente sarebbe morto, Michelangelo sarebbe fuggito da Firenze, il cantiere abbandonato in mano ai sovrastanti e ai preti della basilica.

Perché a quel punto erano entrati in ballo i preti, le giaculatorie, le indulgenze. Il 14 novembre del 1532 Clemente aveva finalmente promulgato la bolla che stabiliva le funzioni religiose da celebrare nella Sagrestia Nuova. Messe perpetue per le anime dei defunti lì seppelliti: Giuliano Duca di Nemours e Lorenzo Duca d'Urbino a cui si sarebbero dovuti aggiungere col tempo i Magnifici Lorenzo e Giuliano, Leone x e lui stesso, pontefice sfortunato, scoccando la sua ora. Lì i Magnifici avrebbero poi avuto una sepoltura arraffazzonata, ma per i due papi sarebbe stato stabilito diversamente e riposano ora affrontandosi nell'abside della Minerva, a Roma.

Fu intorno al 1545 che gli artisti ebbero accesso alla Sagrestia. Dopo che nel 1555 il Vasari assunse l'incarico della tutela della Cappella col titolo di sovrintendente alle fabbriche di corte, l'anno successivo, nel 1556, venne aperta al pubblico. Furono rivestite di stucco le pareti sporche o graffiate, fu realizzato il pavimento e si sistemarono le finestre: «Faccianci fare le finestre di vetro, che in breve saran fatte, a cagione che i preti possino dar principio a far l'ordine dell'obbligo che anno per la bolla» scrisse il Vasari a Cosimo il 26 dicembre del 1556.

Fu forse il Vasari a rimuovere i *Fiumi* che il Tribolo aveva collocato. Del resto erano solo due, asimmetrici. Rivestì anche di calce i dipinti della cupola di Giovanni da Udine, eseguiti conformemente all'idea michelangiolesca.

Soltanto nel giugno del 1559 i corpi dei Magnifici sarebbero stati tralati nella tomba sulla parete d'ingresso. E più tardi le statue dei santi patroni Cosma e Damiano sistemate ai fianchi della Madonna. A quel punto la Sagrestia diventava finalmente luogo d'incontro tra Inferi, Terra e Cielo. Macchina meravigliosa che doveva accorciare le pene del Purgatorio e traghettare le anime alla luce del Paradiso. Macchina davvero costante, come costante il rosicchiare del topolino che Michelangelo doveva scolpire tra gli attributi della *Notte*, e costante per secoli il mormorio delle litanie dei preti che ancora gli sembra di ascoltare in questa stanza quasi deserta.

*

Una delle voragini della terra, oltre che fra tutte le altre grandissima, anche attraversa la terra tutta quanta da una estremità all'altra; ed è quella voragine di cui parla Omero quando dice:

«lungi, sotterra, dove profondissimo un baratro s'apre»

e che anche altrove Omero e molti altri poeti hanno chiamato Tartaro. Di fatti in questa voragine confluiscono tutti i fiumi e da questa di nuovo tutti quanti refluiscono fuori; e ognuno di questi fiumi avviene di volta in volta della stessa natura della terra in cui si trova a scorrere. Ora, la cagione di siffatto confluire e refluire di tutte le fiumane dal Tartaro è questa, che laggiù tutto questo umore non ha né fondo né base; e quindi oscilla e ondeggia in su e in giù e anche l'aire e il fiato che gli sono d'attorno fanno lo stesso, perché sono tratti a seguirlo sia quando si spinge verso le regioni della terra che sono dalla parte di là, sia quando si spinge verso le regioni di qua: e, come accade di chi respira che il fiato sempre va e viene fluendo senza interruzione, così anche là questo fiato che oscilla insieme con l'umore produce venti terribili e sterminati entrando e uscendo.

È da questo brano del *Fedone* che ha probabilmente origine l'idea della Sagrestia. I quattro fiumi che dovevano corredare le tombe dei *Capitani* e che sembravano scaturire dall'infinito alternarsi delle *Ore*

del Giorno, non furono mai completati. Ne è rimasto il modello di uno soltanto, in stucco, crine di cavallo, filo di ferro e altri materiali poveri, acefalo e frantumato, vittima di una qualche forza della natura e relegato poco distante nel piccolo museo di Casa Buonarroti, in via Ghibellina.

Ma l'intera Sagrestia Nuova è sotto l'egida anch'essa, come il Ricetto della Laurenziana, del pensiero di Platone.

In cima alla cupola, sulla lanterna, c'è una sfera, ben visibile dal mercato affollato che occupa la piazza circostante la basilica. In realtà non è una sfera, ma un solido sfaccettato. Una variabile molto rara nella consueta tipologia dei finali delle lanterne rinascimentali. Sospetta che questa curiosa anomalia dipenda ancora una volta dalla lettura di un testo platonico. L'indizio appare, ricorda, nel *Fedone*: «Fedele amico, ecco il primo punto della storia: quella terra – l'assoluta terra – a contemplarla dall'alto, apparirebbe all'occhio, più o meno, come quei palloni di cuoio a dodici riquadri, iridata, distinta in colori...».

E quell'idea di un corpo poliedrico che genera colori e ombre differenti dovette tornare alla mente di Michelangelo mentre ragionava al coronamento del complesso; così ne scrisse a Clemente: «La lanterna qua della chapella di decto San Lorenzo, Stefano l'ha finita di mecter sù e schopertola, e piace universalmente a ognuno, e chosì cherto farà a Vostra Santità. Facciàn fare la palla, che viene alta circa un braccio: e io ò pensato per variarla dall'altre, di farla a faccie, che credo che arà gratia; e chosì si fa».

«Chosì si fa.» Clemente, pensa, conosceva bene Michelangelo. Erano coetanei cresciuti assieme alla corte di Lorenzo. Ne ricordava la caparbia giovanezza e la poca fiducia che sempre mostrava nei confronti del prossimo. In più percepiva la catastrofe storica che stava vivendo, l'urgenza del momento, la possibilità, reale, che tutto crollasse, che lo Scisma avesse il sopravvento e che persino il dominio della Chiesa fosse a rischio. Dunque pretendeva rapidità. Lanciava a Michelangelo messaggi che sarebbero rimasti inascoltati, suggeren-

do che si facesse aiutare da altri – «uno non può fare ogni cosa» – e parimenti ammoniva sulla brevità della vita e sul rischio che l'opera potesse non essere terminata – «noi viviamo poco». Quel «noi» alludeva a se stesso e a Michelangelo più che al genere umano. Del resto perché altrimenti avrebbe ammonito l'artista – quel «uno non può fare ogni cosa» suona veramente come una condanna – se non perché conosceva bene nell'altro la smania del fare che lo avrebbe condotto inevitabilmente a lasciarsi travolgere dalla complessità di quella fabbrica e a fare meno di quel che era lecito aspettarsi.



Così torna a osservare l'ambiente da dietro l'altare. Torna a sincerarsi che ogni figura di marmo sia silenziosa, che lo sguardo delle Allegorie sia perduto nel vuoto mentre quello dei Capitani e persino dei santi Cosma e Damiano converga, come quello del Bambino, verso la figura della Madre da cui tutto si genera, secondo un concetto caro allo scultore che poi avrebbe continuato a replicare fino all'ultima scultura incompiuta.

Da quel punto di vista, per secoli i preti di San Lorenzo hanno celebrato messa nella solitudine del luogo, di giorno e di notte, estate e inverno, allo scopo di abbreviare la pena che lì si scontava. Ora lui cerca di percepire qualcosa di quella spaventosa macchina. Appena un brandello, quel tanto che gli basti per comprovare l'idea folle. Sente lo scorrere dei fiumi, che si confonde col suo respiro ma sente, com'è giusto, che non c'è salvezza, non c'è redenzione.

Dunque è questa litania infinita e ripetitiva in latino che ascolta; questo il rosicchiare del topolino; questo il tempo recuperato dal supplizio dei morti: una macchina contro la punizione dei Novissimi alla quale i rappresentanti della famiglia dovevano e potevano sottrarsi attraverso le infinite messe funebri che si sarebbero celebrate nella cappella.

Dato l'ordine ai preti di San Lorenzo di celebrare messe infinite, giorno e notte, per l'eternità – in effetti fu soltanto coi Lorena che l'ufficio si estinse –, la Sagrestia rimane territorio dei religiosi. «Mentre sono stato lì nella Sagrestia, m'è parsa sì schifa, atteso che il verno passato e questo que' preti vi debbano aver tenuto caldani di carboni e fattovi fuoco disonestamente, et è afumicato le statue e le mura che è una vergogna...» Così Giorgio Vasari, il 1° febbraio 1563.

«Quel bellissimo bianco tutto ingiallato per acendervi carboni, tutte quelle bellissime statue con tanta polvere di quella nera de' carboni adosso, che è una vergogna.» Così don Vincenzo Borghini, il 3 febbraio 1563.

Michelangelo sarebbe morto l'anno successivo a quando queste due note furono stilate, in tempo per sapere ogni cosa di quel che accadeva a Firenze: lo sfaldarsi di ogni sua architettura, il fraintendimento della sua arte.

*

«È ora di chiusura» dice d'un tratto il custode e lo osserva perché quella frase è rivolta a lui, unico visitatore del luogo. «È ora» ripe-

te, spegnendo il termosifone elettrico. Adesso, poco prima di uscire, sospinto dal noioso, laido e insistente custode che ha terminato di leggere il quotidiano sportivo, torna a guardarsi attorno un'ultima volta, come se avesse ancora qualcosa da osservare. Ma le statue appaiono ancora una volta silenziose così come silenziose sono le ragazze che ha amato e che adesso ricorda con sempre maggior difficoltà. La memoria cancella particolari, confonde momenti e situazioni. Niente potrà testimoniare il tempo passato se non la sua immagine allo specchio, che intravede nel vetro della porta d'ingresso mentre si dirige all'uscita. Ha un'andatura goffa, leggermente ondulante, piuttosto stanca, affaticato dalla lunga visita che lo ha condotto lontano. Nulla a che vedere con il passo determinato che ebbe in gioventù mentre s'avvicinava per invitare a un valzer una ragazza orientale che ormai sarà vicina alla vecchiaia, se il tempo non se l'è già portata via.

Le opere rotte

APPUNTI IV

Mi ha sempre coinvolto la fragilità delle opere d'ingegno. E alla fragilità ho sempre accostato l'unicità. Se una scultura può avere repliche o copie o calchi che la raffigurano ma che sono per forza di cose semplici rappresentazioni di un originale irripetibile, altrettanto può dirsi della scrittura. Ogni pagina scritta è unica e irripetibile e cancella le infinite varianti che la precedono, dalla prima idea appena accennata, a quella che viene minimamente corretta in fase di revisione di bozze. Correggere un refuso, migliorare l'esposizione di una semplice idea trasformano l'intera pagina in qualcosa di diverso. La pagina perfetta è impossibile; il massimo a cui possiamo tendere è una verosimiglianza di perfezione che è sempre sul punto d'essere incrinata, in scultura come in scrittura. Ma qui si ragiona del percorrere i sentieri sull'abisso. E in questi sentieri si nasconde la crepa che può renderli impercorribili o farci precipitare nel più profondo dell'errore. Il rischio di una rottura mano a mano che si procede verso la compiutezza del fare è argomento che non posso tralasciare. Troppo antiaccademico per non dedicargli qualche pensiero. A volte è esclusivamente colpa dell'autore per quella sua dissennata ricerca della perfezione; a volte è un agente esterno a condurre alla catastrofe. E del resto anche nelle opere di Michelangelo c'è l'intervento distruttivo di un esaltato.

I colpi di martello che un folle invasato ungherese, Lazlo Toth, inferse con ferocia dissennata sulla figura della Madonna della *Pie-*

tà Vaticana non sono che l'ultimo gesto di distruzione subito dalla perfezione del corpo michelangiolesco. Più di cinquanta martellate si abbattono in quel 21 maggio 1972, giorno di Pentecoste, sul viso della madre afflitta, scheggiandone le palpebre, il naso; troncandone di netto il braccio sinistro.

«Io sono Gesù Cristo risorto dalla morte» gridò l'invasato, avventandosi sulla statua. Riconosciuto insano di mente, fu rinchiuso in un ospedale psichiatrico italiano fino alla sua dimissione il 9 febbraio del 1975 e ricondotto in Australia, da dove era partito per compiere il suo atto distruttivo.

Ma l'elenco delle mutilazioni inferte alle opere di Michelangelo, a volte dal caso, a volte dallo stesso artista, è pari quasi al numero delle sue opere. Un elenco dei disastri è impressionante.

La mano destra del *Bacco* e il pene; l'affresco della battaglia di Cascina, per Palazzo Vecchio, mai realizzato; il cartone strappato in mille pezzi da Baccio Bandinelli; il braccio sinistro del *David* andato rotto durante i tumulti repubblicani; la statua bronzea di Giulio II a Bologna; la mitica martellata sul ginocchio del Mosè e la tragedia della sepoltura. lo sfregio sulla guancia della prima versione del *Cristo della Minerva*; l'esecuzione abborracciata della seconda versione del *Cristo della Minerva*; il braccio sinistro della *Notte* andato in frantumi mentre si sistemava la Sagrestia Nuova; il braccio sinistro e la gamba sinistra del Cristo della *Pietà Bandini*; il corpo incompleto e rilavorato del Cristo della *Pietà Rondanini*; e non si dovrà dimenticare la rovina di fuoco e acqua che gli affreschi della Cappella Paolina subirono poco dopo esser stati completati: la catastrofe della Cappella del re di Francia in San Pietro che, per colpa di un errore di misurazione fu abbattuta e ricostruita. Michelangelo spiegò al Vasari il problema prendendosi la responsabilità dell'errore e commentò: «E a me rimane la passione dell'error mio». Sarà giusto soffermarsi su alcuni di questi fallimenti.

Persino una delle sue più perfette sculture, il *Bacco ebbro*, non evita questo destino. Presenta in realtà due piccole fratture, la mano destra e il pene. È stato osservato che l'ebbrezza di Bacco dovrebbe signi-

ficare la *mystikal rapture*, ma l'incerto equilibrio del dio presuppone piuttosto la sua instabilità dovuta al vino, accentuata se vista da uno spettatore a stretto contatto con la statua che effettivamente nel suo incerto equilibrio sembra essere sul punto di precipitare e andare in frantumi. Finora ha sempre evitato il tracollo ma l'impressione che si ricava osservando la scultura da vicino è che debba accadere da un momento all'altro.

Paradigmatica, e forse vale per tutte le opere, la vicenda della statua bronzea di Giulio II a Bologna, che doveva essere issata sulla facciata di San Petronio. La statua sfiorava i quattro metri di altezza, e la sua realizzazione rappresentava un problema di non facile soluzione per chi, come Michelangelo, non si era mai dedicato a fusioni in bronzo, e di tali dimensioni. Una prima fusione ebbe esito negativo. La seconda andò a buon fine. Per Michelangelo era inusuale aggiungere piuttosto che togliere materia e le gran complicazioni che ebbe derivano da questo: operava al contrario di come era abituato, anche se a volte questo lavorare la terra e la cera e fondere la materia finisce per avere qualcosa a che fare con la creazione divina – «Formò dunque il Signore Iddio l'uomo dal fango della terra, e gl'inspirò in faccia lo spirito della vita» dicono le Scritture. In verità non bisognerebbe mai assimilare l'operare di Michelangelo alla creazione divina; anzi, esattamente il contrario: occorre abbassarlo alla dimensione umana per cogliere appieno quel tanto che si può comprendere di un uomo. Piuttosto va comparato coll'Adamo della volta della Sistina: riceve dal Dio lo spirito vitale, ma l'atto della sua creazione comporta l'abbandono e la solitudine. Le mani, che sembrano avvicinarsi, in realtà stanno separandosi, determinando il destino dell'uomo.

Il senso della fragilità della materia, della reale e concreta possibilità che questa una volta trasformata in arte o che nel mentre è trasformata in arte vada in frantumi, si sfaldi, perda la forma che era stata immaginata, diventi magma e sfugga alla volontà dell'artefice domina le pagine della corrispondenza da Bologna che vertono sull'avversa sorte della prima fusione della statua bronzea di Giulio II. «Chi fa, falla.» Quel motto – spesso Michelangelo adopera sintetiche formu-

lazioni popolari e le trasforma in massime filosofiche – lo accompagnerà per tutta l'esistenza, e ogni opera che produrrà testimonierà la verità dell'assunto. Il rischio del fallimento è insito in ogni azione. Da quell'inverno a Bologna, la questione non sarà più «farò questa cosa al meglio che potrò» ma «riuscirò a farla al meglio che potrò?».

Le complicate vicende del bronzo di Giulio II vengono narrate nelle lettere che il Michelangelo poco più che trentenne scrive ai familiari nel corso del suo soggiorno bolognese (1506-1508). In una delle prime riappare l'atmosfera di miseria che aveva accompagnato Michelangelo nel suo primo soggiorno romano. C'è sempre in lui questo inquietante contrasto tra il decoro e la povertà che lo accompagnerà sino alla fine dei suoi giorni: «De' casi del venire qua Giovan Simone, non ne lo consiglio anchora, perché son qua in Bologna, in una cattiva stanza, e ho comprato un solo letto, nel quale stiamo quattro persone. e non arei el modo accectarlo come si richiede. ma.sse.llui ci vuole pure venire... manderogli un cavallo acciò che e' venga, e non com'una bestia... Io credo intorno a mezza quaresima avere ordine a fare il getto della mia figura, sicché pregate Iddio che la mi venga bene, perché se mi viene bene, spero avere buona sorte con questo Papa», scrive alla famiglia. Michelangelo poi, col pontefice e il priore della basilica, fece un sopralluogo davanti alla facciata di San Petronio. Giulio voleva una sistemazione in alto, forse per proteggere la statua dalle invettive dei bolognesi. Fu deciso di sistemarla sopra il portale, tanto alta da dominare la città, tanto vicina perché si riconoscesse lo sguardo severo del papa sebbene fosse nell'atto di benedire.

«Venerdì sera a ventuna ora papa Iulio venne a casa mia dov'io lavoro e stette circa una mezz'ora a vedere la parte che io lavoravo; poi mi dette la benedizione e andossene. Ha mostrato contentarsi di quello che io fo.» Ma quel che Giulio vede è un ammasso di terra in cui stenta a riconoscersi.

Michelangelo scrive sempre alla famiglia: «Le cose mie di qua vanno bene, grazia di Dio, e spero infra un mese gittare la mia figura; però pregate Iddio che la cosa abbia buonfine...» (Carteggio, I, p. 32).

Con cadenza ciclica, quasi ogni due anni, la peste si ripresenta nelle città del Nord Italia. Michelangelo ne dà conto, assommando il timore per l'epidemia con le questioni tecniche della fusione: «Qui comincia la moria, ed è quella cattiva, perché non lascia persona dov'ella entra, benché per ancora non ce n'è molta; forse in quaranta case, secondo quel che m'è stato detto...» (Carteggio, I, p. 32).

«Tu mi scrivi d'un certo medico amico tuo, il quale ha detto che la moria è un cattivo male, e che se ne muore. Ho caro averlo inteso, perché qua ce n'è assai, e non si sono accorti ancora questi Bolognesi che se ne muore.» (Carteggio, I, p. 39)

Poco dopo però il contagio sembra regredire e, parallelamente, viene concluso il modello per la fusione: «Io sto bene e ho finita la mia figura di cera. Di questa settimana che viene comincerò a fare la forma di sopra, e credo che in venti o venticinque dì la sarà fatta. Di poi darò ordine di gittarla, e se vien bene, infra poco tempo sarà costà» (Carteggio, I, p. 46).

Ma le complicazioni non sembrano aver fine. Le truppe fedeli ai Bentivoglio, precedenti signori di Bologna, cacciati da Giulio II, si riorganizzano e tentano la riconquista della città: «Sappi come qua s'affoga nelle corrazze, e già con oggi è quattro giorni che la terra è stata tutta in arme e in gran romore e pericolo e massimo per la parte della Chiesa; e questo è stato per conto dei fuoriusciti, cioè dei Bentivogli, e quali hanno fatto prova di rientrare con gran moltitudine di gente» (Carteggio, I, p. 41).

Infine, la catastrofe: «Buonaroto, noi abiàno gictata la figura, ed è venuta i' modo che io credo afermativo averla a rrifare. Io non ti scrivo particolarmente il tucto, perché ho altro da pensare; basta che lla cosa è venuta male.» (Carteggio, I, p. 44)

A cui segue la vergogna:

Buonarrotto, sappi chome noi abbiàno gictata la mia figura, nella quale non ò avuta troppo buona sorte; e questo è stato che maestro Bernardino, o per ignoranza o per disgrazia, non ha ben fonduto la materia. Il come sarebbe lungo a scrivere; basta che la mia figura è venuta insino alla cintola; el resto del metallo, cioè mezo il metallo, s'è restato nel forno, che non era fonduto; in modo che a chavarnelo mi bisogna disfare il forno e così fo e farollo rifare ancora di questa settimana; di quest'altra rigicterò di sopra, e finirò d'empire la forma, e chredo che lla cosa, del male, anderà assai bene, ma non senza grandissima passione e fatica e spesa.

Avrei creduto che maestro Bernardino avesse fonduto anche senza fuoco, tanto avevo fede in lui; nondimanco non è che lui non sia buon maestro, e che non abbia fatto con amore, ma chi fa, falla, e lui ha ben fallito a mio danno e anche a suo, perché s'è vituperato in modo che non può più alzar gli occhi per Bologna. (Carteggio, I, p. 45)

Ed ecco, in questa lettera, emerge l'essenza del fare di Michelangelo: sempre sotto l'egida del rischio: «Chi fa, falla». Ed emerge anche la patetica figura di maestro Bernardino, il fonditore che era stato chiamato da Firenze, esperto in bocche da fuoco, per risolvere le questioni tecniche relative alla fusione e che non può alzare gli occhi per la vergogna, quando percorre le strade della città. È forse suo l'errore, il demerito principale, ma Michelangelo non può sottrarsi alla responsabilità del fallimento. L'errore, l'incompiutezza, la fragilità sono connaturati con l'esperienza artistica. Più cerchi di raggiungere la perfezione e più ti avvicini al rischio della frattura, alla caduta, al fallimento, tant'è che la lettera in cui informa i parenti della seconda fusione ha un che di malinconico, insoddisfacente come a dire: «Se ci siamo riusciti è perché abbiamo abbassato le aspettative, abbiamo accorciato la distanza del bersaglio». Così scrive a compimento della fatica:

Buonarrotto, le chosa mia poteva venire molto meglio, e ancora molto peggio; tant'è che è venuta tutta, e manco male che io non stimavo. Credo ad ogni modo che avrò ancora un mese e mezzo di faccenda a rinettarla.

Speravo coll'anno nuovo finire tutta la faccenda perché stimavo subito finita la mia figura che costoro la mettessino in opera. È febbraio e costoro mi dondolano e non ne fanno niente e io bo commissione dal Papa di non partire s'ella non è in opera, in Duomo (Carteggio, I, p. 48 *passim*).

Quasi due anni passano dall'inizio del lavoro a quando la sistemeranno, con carrucole e argani, come un paralitico sulla seggetta, sopra la porta di San Petronio. E c'è rimasta un tempo così breve, prima che i ribelli, col ritorno dei Bentivoglio, la gettassero a terra, in modo che di quel fugace dominio papale sulla città che nessuno se ne rammenta più. C'era sul sagrato una pietra scheggiata, che ricordava la caduta. Il bronzo andò in frantumi e venne fuso per ricavarne un cannone che avrebbe sputato fuoco contro gli eserciti pontifici. Sei coppie di buoi l'hanno trascinato a Ferrara, come preda di guerra, e gli correvano dietro fanciulli che giocavano neanche fosse un'attrazione da fiera a cui era stato dato il nome di Giuliana, per scherno del pontefice. La testa s'era salvata, spiccata dal corpo, come quella di un condannato a morte. E per qualche secolo è stata ostaggio di un duca ostile. È rimasta nella guardaroba degli Este, assieme ai cristalli di rocca, alle curiosità della natura, alle stole ricamate in oro, ai piatti d'argento. Ora s'ignora dove sia finita.

Così è sterminato l'elenco delle opere andate in frantumi, di quelle mal riuscite, di quelle che hanno tradito l'idea originale perché Michelangelo sembra ammonire: se non riesco, io chi mai riuscirà.

La tragedia della tomba di Giulio II, (ancora una volta una commissione di Papa della Rovere) si dipana per un quarantennio almeno, funestata da ogni contrattempo possibile. Persino il maltempo si accanisce con le barche che trasportano i marmi dalle cave toscane a Roma. E questo è solo l'inizio delle complicazioni che la trasformarono da un mausoleo imponente che doveva dominare l'interno del nuovo San Pietro a un cenotafio a parete tirato su con poche statue e architetture ridotte al minimo:

De chasi mia di qua io ne farei bene, se i miei marmi venissero. Ma in questa parte mi pare avere grandissima disgrazia, che mai, poi che son qua, son stati due giorni di buon tempo. S'abbatté mentre veniva più giorni fà una barca che ebbe grandissima ventura a non capitar male, perché era contratempo. E poi che io ebbi li marmi scarichi, subito venne el fiume grosso e ricoperseglì in modo che ancora non ho potuto cominciare a far niente. Oppure prometto parole al papa e tengolo in buona speranza perché non si crucci meco, sperando che 'l tempo s'acconci ch'io cominci presto a lavorare, che Dio il voglia (Carteggio, I, p. 12).

Ma persino il pontefice sembra mettere i bastoni tra le ruote e impedire il completamento del mausoleo:

Ora voi mi scrivete da parte del Papa, e così al Papa leggerete questa: e intenda la sua Santità com'io sono disposto più che mai a seguire l'opera; e se vuole fare ad ogni modo la sepultura, non gli deve dar noia dov'io la faccia, purché in capo dei cinque anni che noi siamo d'accordo sia murata in Santo Pietro, dove a quella piacerà, e sia cosa bella com'io ho promesso; che sono certo, se si fa, non avrà pari in tutto il mondo.

Ora se vuole la sua Santità seguitare l'opera, mi metta a Firenze, perché ho a Carrara molti marmi che farò venire qui, e quelli che ho a Roma. Benché mi fussi danno assai, non me ne curerei, per fare tale opera qua: e manderei a Roma di mano in mano le cose fatte, in modo che sua Santità ne piglierebbe piacere come se io stessi a Roma, o più; perché vedrebbe le cose fatte senza averne altro fastidio (Carteggio, I, p. 13).

E che dire delle statue dei *Prigioni*, disperse negli anni, tra la casa fiorentina di via Mozza, poi a Boboli a decorare una grotta a *rocaille*, come fossero semplici decorazioni d'ambiente e altre donate agli Strozzi a Roma e poi da questi finite in Francia dal cardinale Richelieu, *disiecte membra* di un insieme mai completato: «e Atlas and the Slave who see to be waking from sleep... Atlante e il Prigione che sembra svegliarsi dal sonno... non sono... ancora emersi... from the matrix of

matter... dalla forma della materia...» (Tolnay), «Bernardo Buontalenti dunque, volendo dar posto condecante a questi gran colossi, benché solamente abbozzati, seguendo anche in ciò la volontà del granduca... si risolvette a fare una spaziosa grotta nel giardino di Boboli... e negli 4 angoli della medesima situò quelle bozzate figure in atto di reggere gran quantità di spugne accordando così bene la rozzezza di quei naturali scherzi col ruvido di quegli abbozzi...» (Bocchi), «après la mort du dernier maréchal de ce nom Richelieu... la sua vedova li trasferì in un palazzo che abitava, a Roule, dove si ritirò prima di donare loro una sistemazione definitiva... Questi capolavori, abbandonati in una scuderia, con molti altri oggetti... erano per esser venduti a dei cortigiani, quando arrivai appena in tempo... per impedire questa sciagura (si era nel 1793)... Depuis ils ont été dans la première salle du Musée d'Angoulême, et se trouvent maintenant dans la salle italienne du beau musée des sculptures de la renaissance...» (Lenoir).

La battaglia contro le cave di Serravezza per estrarre le colonne che dovevano ornare la facciata di San Lorenzo è titanica, e qui come in altri casi, Michelangelo soccombe. La facciata non verrà mai eseguita.

Da Serravezza, 13-14 settembre 1518: «È stata maggior cosa che io non stimavo, a chollarla giù; èccisi facto male qualchuno nel chollarla, e uno ci s'è dinocholato e morto subito, e io ci sono stato per mectere la vita. L'altra colonna era quasi bozata; trovai un pelo che le la tronchava...» (Cellini, II, p. 84).

Ancora, a proposito del Cristo della Minerva: «perché io muoio di dolore, e parmi essere diventato uno ciurmatore chontro a mia voglia» (Cellini, II, p. 129).

Particolarmente sfortunata è l'esecuzione di questa statua. La prima versione venne interrotta per una macchia nera del marmo che era comparsa nel volto del Cristo. La seconda versione si trascinò per anni e fu affidata da Michelangelo a suoi allievi non particolarmente capaci, a dar credito a una lettera di Sebastiano del Piombo del settembre del 1521 che ragguaglia sullo stato dei lavori:

Charissimo compar mio, credo siate stracco sentir nove del vostro Pietro Urbano, et di quelle non tocca a vui non ve ne scrivo, perché non è profesio[n]e mia a dir malle de nisuno, maxime de quelli non me ha facto despiacere; ma havendovi facto vergogna et pocco conto de vui, per l'amor io ve porto son forzato a farvi intender parte de' suoi boni portamenti. Primamente, vui l'avete mandato in Roma con la figura a ciò la finisca et la metti in hopera, dil che sapete vui quello ha facto et manco. Ma io vi fo intender che tutto quello ha lavorato ha storpiato ogni cossa, maxime ha scortato el piede drito, che si vede manifestamente ne le ditta che lui l'à mozze; ancora ha scórte le ditte de le mane, maxime quela che tiene la croce, che è la drita, che 'l Frizzi dice che par che li habi lavorato colloro che fano le zanbele non par lavorate de marmo, par li habi lavorato colloro che lavorino de pasta, tanto sonno stentate. Di questo non me ne intendo io, che non so a che modo se lavori el marmo, ma io ve dico bene che a me par molto moze le ditta. Questo ve dico, che si vede manifestamente che l'à lavorato ne la barba che 'l mio putto credo have-ria havuto più descretione, ché par habi lavorato con un cortel che non habi punta a filar quella barba –, ma facilmente se li potrà remedi-
 ar. Ancora à moza una nara del naso, che, pocco più era guastato el naso, che altri che Dio l'averia conzo. Et credo che Dio ve ispirò, che scrivesti quella ultima littera a maestro Zovanne da Rezzo mio compare, perché si la figura restava ne le mani de Pietro, indubitata-mente ve la guastava. Et più io ho facto intender a messer Metello, et ditogelo io, che per nisun modo la lassi ne le mane de Pietro, che fa-cilmente, per dispecto, la potria guastare et farvi mazor vergogna de quella ha facta; perché Pietro dimostra esser molto maligno, et ma-xime vedendo totalmente esser bandito da vui. Ma a me par non faci-
 conto de vui né de persona che viva, et li par esser un gran maestro; ma el far li farà intender quello lui è, perché credo el poverino mai più saperà far de quelle figure, sì haverà scordata l'arte. Perché val più e' zenochii de quella figura cha non val tutta Roma. Compare, de comesione de maestro Zuanne da Rezo, et per l'amor io ve porto, io ve ho scripto et factovi intender quello ha facto Pietro, et per l'ulti-
 ma vui havete scripto che, se 'l Frizzi vol pigliar questo asonto de fi-nir da meter in opera questa figura, che lui ge la dia. Et è venuto da

me et siamo andati da messer Metello con la vostra littera, et messer Metello se n'è contentato, et credo che 'l Frizi ve servirà con amore, perché mi par bona persona (Carteggio, II, p. 313).

Anche la *Pietà Bandini* va in frantumi. La mano sinistra del Cristo fu scheggiata da un colpo di martello inferto da un Michelangelo frustrato della difficoltà dell'esecuzione e nell'aggrovigliato nodo dei corpi quasi non si nota quasi che una gamba del Cristo manchi all'appello. Era andata in pezzi mentre Michelangelo ci lavorava e per molto tempo rimase nello studio di Daniele da Volterra. Ora è scomparsa. Ed è davanti a quest'opera scempiata dal suo stesso artefice che avvenne la scena descritta dal Vasari, quella della lanterna che va in frantumi lasciando i due artisti al buio, dove compare un Michelangelo affranto, vinto dalle difficoltà degli ultimi anni di vita: «Io sono tanto vecchio che spesso la morte mi tira per la cappa, perché io vadia seco, e questa mia persona cascherà un dì come questa lucerna, e sarà spento il lume della vita».

Affrontare il rischio dell'errore diventa quasi un obbligo per Michelangelo. Deve superare la perfezione delle sue prime opere, la *Pietà Vaticana*, il *Bacco*, il *David*. Persino la volta della Sistina si presenterà come un *nec plus ultra* che l'artista riuscirà a superare solo quarant'anni dopo, nella parete absidale della cappella. L'ossessione di fare e fare bene: la scelta dei materiali, le giornate trascorse nelle cave carraresi a cercare i marmi senza imperfezioni; le ombreggiature dorate che compaiono nella volta sistina, impossibili a scorgersi da terra, ma necessarie all'artista che dipingeva a pochi centimetri di distanza, disteso sui ponteggi. C'è una maniacale ricerca della perfezione, che spesso non viene raggiunta.

La lotta con la materia, con l'idea di poter ridurre la materia a una forma desiderata procede, per sorte, con il disfacimento del corpo, l'unica opera d'arte che dovrebbe appartenere all'artefice e che invece se ne distacca mano a mano che si va avanti con l'età. Se Raffaello muore improvvisamente, all'età degli amati dagli dei; se l'amico Daniele da Volterra morirà quasi invaso dalla materia semifluida che gli

ostruisce e riempie le vie respiratorie, come fosse oggetto di una fusione a cera persa, Michelangelo resiste quanto può. I decotti per curare le ferite alle palpebre dovute alle schegge di marmo; gli occhiali oscurati per difendere le pupille dal biancore accecante del marmo; i pranzi e le cene frugali per non appesantire il corpo; l'esercizio fisico; il disgusto per l'ozio – «non c'è riparo al tempo perso» – producono l'effetto di allungare a dismisura la durata dell'esistenza. Il filo della vita si tende, ma non arriva la Parca a reciderlo. E dunque è una sequenza impressionante di addii, di lutti vissuti sempre più in solitario, sino a che i suoi unici compagni sono i servitori, badanti a volte sinceramente devoti, altre volte sfiorati dal malaffare, dall'inganno.

Mentre a Firenze va in scena la scomparsa della radice familiare, a Roma il corpo di Michelangelo si oppone alla morte. Nel corso degli anni vengono meno i fratelli, rimane l'unico nipote Leonardo, manifestamente inadeguato a sopportare il fardello del rapporto con lo zio. Il matrimonio, e le nascite e le morti dei figli che suggeriscono a Michelangelo frasi di lancinante solitudine.

Anche i corpi soggiacciono la distruzione. La fragilità è insita nel nostro essere. E non possiamo realizzare che opere fragili e imperfette quanto il corpo che ci contiene.

Gli anni 1556-1557 sembrano porre una lunga interruzione alla gran Fabbrica di San Pietro. Prima l'invasione delle truppe spagnole che quasi cingono d'assedio Roma, per cui parte dei lavoranti al cantiere viene dirottata per la costruzione di opere di difesa. Poi la fuga di Michelangelo, impaurito dalla guerra, che si reca a Spoleto. Poi il suo ritorno e la ripresa dei lavori. Segue l'inondazione del Tevere che stravolge la planimetria della città, distrugge ponti e allaga il cantiere. Per quanto immensa nelle dimensioni, realizzata con blocchi di travertino possenti e grazie al lavoro di una complessa organizzazione di architetti, sovrastanti, muratori, garzoni, anche la Basilica di San Pietro non sfugge a questa maledizione e proprio in una missiva al Duca Cosimo Michelangelo spiega brevemente il problema che lo tiene lontano da Firenze: «E questo è che nella volta della capella del re di Francia, che è cosa artificiosa e non usata, per esser

vecchio e vi potere andare spesso, è nato un certo errore, che mi bisogna disfare gran parte di quel che v'era facto...».

Nel luglio del 1557 un'altra lettera al Vasari, dove con l'aiuto di un disegno spiega l'errore compiuto durante l'edificazione della cupola: «Questo errore, avendo il modello facto a punto com'io fo d'ogni cosa, [non si doveva mai pigliare]; ma è stato per non vi potere andare spesso per la vechiezza; e dove io credechi che ora fussi finita decta volta, non sarà finita in tucto questo verno; e se si potessi morire di verg[og]nia e dolore, io non sarei vivo». Torna, dopo mezzo secolo, la vergogna del fallimento che lo perseguita da sempre; della fusione andata a male del bronzo di Bologna è, minaccia sempre pendente sulla sua opera, compagna notturna e ostile dell'artista sia che fonda il bronzo o che costruisca edifici. Di fronte al pericolo di queste catastrofi, pare nullo il problema dell'intonaco del *Giudizio*, che pure portò Michelangelo a interrompere i rapporti col fidato Sebastiano del Piombo, giudicato responsabile dell'errore. Sempre, nel fare di Michelangelo, c'è quest'angoscia e il grave peccato che deriva dall'errore: «Non c'è rimedio al tempo perso» ammonisce sconcolato.

Rimane aperta la questione della *Pietà Rondanini*. Era davvero, come ho sempre pensato, nella sua prima redazione, la solitaria figura del Cristo morto che scivolava a terra senza che nessuno potesse trattenerla? Le dimensioni del braccio destro, superstiti di questa prima versione, non coincidono con la figura del Cristo così come la osserviamo. Anche in questo c'è un errore. Ed è un errore sanguinoso perché giunto alla fine dell'esistenza, quando non c'è modo di riparare al danno fatto. La prima idea della scultura non corrispondeva più agli ultimi pensieri. Dobbiamo immaginare Michelangelo che faticosamente ricava la figura della Vergine dal rocchio di colonna antica che aveva scelto di scolpire. Ancora una volta, come nel volto del *Mosè*, o nel nuovo braccio destro della *Notte*, così rattrappito e quasi slogato perché trovasse posto nel marmo ormai sgrossato, è la dimensione del marmo a creare problemi. È quello che resta, l'avanzo di marmo con cui lo scultore deve fare i conti, così come è

con l'avanzo di tempo o l'avanzo di energia che l'ottuagenario Michelangelo deve trovare il modo per condurre a compimento l'opera.



I disegni di Martin van Heemskerck e di altri anonimi raffigurano il cantiere di San Pietro in maniera non dissimile dalle rovine del Foro. È una piana alle pendici del Gianicolo dove s'intersecano le piante della vecchia e nuova basilica, la dissennata demolizione della prima e la faticosa costruzione della seconda. Ed è in questo paesaggio costellato da rovine e da cantieri interrotti che dobbiamo immaginarci Michelangelo, in sella al suo ronzino, che percorre i sentieri sconnessi, si ferma per conversare con qualche sovrastante, controlla l'operare di muratori e scalpellini e cerca consonanze nella sua memoria col progetto che aveva cullato e che inevitabilmente andava scostandosi sempre più con l'edificazione della basilica. Niente è mai come ce lo immaginavamo.



La *Veduta della Fabbrica di San Pietro* potrebbe chiudere perfettamente questo capitolo, se non fosse che dovrei tornare al libretto di Freud sul *Mosè*, dove l'autore termina le sue considerazioni esponendo un dubbio, relativo a chi si è intestardito a dare un significato a quella scultura, come a ogni altra opera d'arte. «Se stessimo attribuendo peso e significato a particolarità che per l'artista erano indifferenti...» scrive insinuando il dubbio dell'errore e affrontando anch'egli il rischio che lo scrivere d'arte sottostia alla possibilità dell'incomprensione, questa pozzanghera che si estende su ogni cosa e nasconde e copre le intenzioni originali dell'artista. Accennato il rischio, Freud aggiunge: «Michelangelo è giunto abbastanza spesso nelle sue creazioni al limite estremo di ciò che l'arte può esprimere [...]» e con queste parole chiude forse perfettamente non solo il suo pensiero ma anche questo mio guardare al limite estremo, il punto critico in cui la materia non regge alla complessità dell'idea che doveva vincere e manifestare. Allora accade che corra il rischio di rompersi, poiché nessuna opera può competere con la perfezione che le idee abitano. Nulla è come avremmo voluto che fosse.

Passeggiate milanesi

Da quasi trent'anni vivo a Milano e sempre meno frequento i luoghi dove Michelangelo ha operato: Roma e Firenze. Roma, città a cui dovrei essere ancora legato per il fatto che vi sono nato e che vi ho vissuto per quarant'anni, non riesce più a sedurmi, a farmi innamorare delle opere d'arte che conserva. In breve, m'è venuta a noia questa sua inarrestabile trasformazione da città che sentivo mia e che conserva brandelli di ricordi e paesaggi giovanili destinati a essere sommersi dalla sua nuova immagine di città turistica nella quale non mi trovo più a mio agio. Sto perdendo i nessi, le consuetudini che mi fanno percorrere quelle strade con un senso di affetto, o per fermarmi davanti ai monumenti e per entrare nei suoi musei con un sentimento di curiosità. Capita. Accade che il bello di quella città è in gran parte legato ai ricordi che subito si sfaldano quando mi accade di tornarci. Dunque, preferisco tenermi a distanza e coltivare le immagini che emergono dalla mia memoria e dalla mia esperienza passata.

Non mi fermo a Firenze da prima del Covid, città che in altri tempi mi ha innamorato e credo che i testi raccolti in questo libro stiano a dimostrarlo. E così, si tratta ancora di rimanere legato a ricordi di opere d'arte ammirate, di architetture visitate, di emozioni provate una volta direttamente ora non più. Tutto si svolge nel ricordo o nelle riletture di testi frequentati ai tempi dell'università. Ma sfogliare i libri comprati e letti e amati mezzo secolo fa ha un suo fascino in-

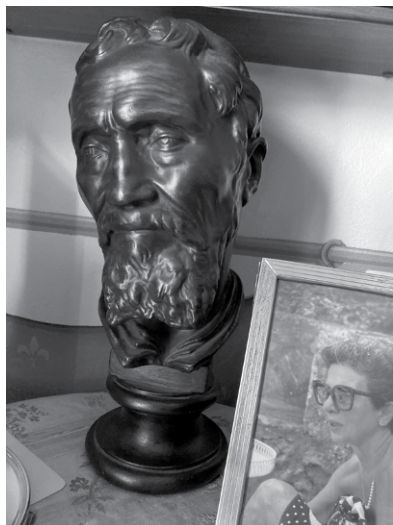
discutibile. Esercita la riflessione e consente ancora di scoprire nessi imprevedibili anche rimanendo nel chiuso del mio studio.

A parziale indennizzo delle mie visite mancate e agli incontri diretti con le opere d'arte, restano le mie passeggiate milanesi. Un tempo mi accompagnava l'amico Miro e assumevano un tono conviviale. Ora che lui è mancato le compio perlopiù da solo, a volte mi accompagna Chiaretta, a volte, soprattutto all'interno dell'Accademia di Brera, Wilma, la mia schnauzer media, fin quando qualcuno dei custodi non mi redarguirà avvisandomi che non si può condurre un cane all'interno dell'edificio.

Ho già scritto del tornare a ragionare su Michelangelo a distanza di venti e più anni. Riprendere in mano il Carteggio, il commento di Paola Barocchi alla *Vita* del Vasari; lo sfogliare di nuovo il catalogo della mostra di disegni che vidi al Louvre nel 1989; la biografia del Papini; lo splendido volume che gli dedicò Romeo de Maio, e centinaia di altri testi che conservo nella mia biblioteca mi riportano indietro nel tempo e, con meraviglia, dopo un attimo di disorientamento, ritrovo le coordinate, mi sento di nuovo a mio agio in quel mare e lo percorro con piacere e passione.

Ho già scritto del gesso del ritratto di Michelangelo che è sempre qui di fronte a me nel mio studio e che trovai veramente per caso da un marmista vicino al Monumentale. Ero andato per avere informazioni sulla tecnica del calco sul volto dei cadaveri e parlando del calco mal fuso di Daniele da Volterra che ritrae il viso di Michelangelo domandai, se per caso, in bottega ci fosse qualcosa di analogo. Il marmista, coperto di polvere di gesso e frammenti di marmo, salì sul soppalco, spostò tre o quattro gessi e scese con il «mio» ritratto di Michelangelo, quello che adesso ho qui con me, accanto a una fotografia di mia madre.

Devo ammetterlo, a volte vinco la pigrizia ed esco di casa. E accade che, per paradosso, Milano conservi almeno due capolavori originali che ho brevemente trattato in queste pagine e che poco avreb-



bero a che fare con la vicenda artistica della città e che, invece, sono qui e la qualificano per qualcosa che è diverso da quel che sembrerebbe. La *Pietà Rondanini* e il cartone della *Scuola di Atene* segnano due luoghi importanti, due mete delle mie passeggiate e, sebbene siano a poche centinaia di metri da dove abito, mi consentono viaggi appassionanti e quasi infiniti.

Ricordo, anni fa, che andai a trovare l'allora direttore di Brera, Bruno Contardi, compagno di studi alla Sapienza, e parlammo del singolare percorso che aveva condotto la *Pietà* da via del Corso a Roma al Castello Sforzesco a Milano, città che, convenimmo, sembrava poco atta a conservare l'ultima opera di Michelangelo. L'acquisto da parte del Comune coinvolse diversi donatori e forse meriterebbe un libro a parte, mi disse Contardi: «È proprio una storia milanese». Non fece in tempo a scriverla e neanch'io credo mai mi ci metterò ma è una bella storia milanese, di ricchi mecenati, di quelli coi cappotti di cammello e i baveri di pelliccia, buoni ma simili al ricco avaro di *Miracolo a Milano*. Almeno nella mia fantasia i mecenati milanesi di quegli anni sono tutti così, col cappotto di cammello e il bavero di pelliccia. La storia dei contrasti tra comune e soprin-

tendenza recentemente l'ha raccontata, per chi volesse approfondire, Maria Teresa Florio.

Devo confessare che non sono riuscito ad abituarli alla nuova sistemazione della *Pietà Rondanini* in una sala appartata del Castello Sforzesco. Una volta quella scultura così complessa e martoriata appariva al termine del percorso museale, preceduta dai resti della fantasmagorica tomba di Gastone di Foix, nascosta da un paravento di legno che dichiarava perfettamente lo stile dei suoi anni cinquanta ed era sorretta dal capitello antico che la sorreggeva anche ai tempi in cui era esposta nel cortile di palazzo Rondinini a via del Corso a Roma. Di fronte ad essa un altro lacerto martoriato: la fusione malriuscita del ritratto bronzeo che Daniele da Volterra aveva eseguito sul calco funebre del viso del maestro. Era un perfetto finale per una visita museale: anche le opere di Michelangelo subiscono la vendetta dell'imperfezione. In più il marmo della scultura era sporcato da secoli di fuliggine, polvere, smog e forse per quello risultava ancor più drammatico il tentativo di far uscire da quel rocchio di colonna di scavo, prima una figura – quella del Cristo morto – poi addirittura due, Maria e il figlio. Frammenti della prima idea come il braccio destro del Cristo o le gambe sottili di quella figura su cui l'artista ancora si dannava, per levigarle, per renderle quasi inconsistenti cozzavano con le altre parti, appena accennate dai colpi di subbia. Quell'accostamento – la scultura di marmo frammentaria e la fusione mal riuscita del ritratto funebre – affermavano davvero la fine ingloriosa di ogni visita museale, l'inutilità di perseguire un significato in quel percorrere sale che esponevano opere cosiddette d'arte. Ora, la nuova sistemazione, la pulitura della statua, la profonda solitudine che si percepisce in quel luogo producono un silenzio irreale, inabituale per quella scultura che il maestro regalò ad Antonio del Francese e che rimase per anni nella bottega di vasaio a sporcarsi di terra, di fuliggine, di sudore.

Tra le medaglie conservate al Castello ve n'è una intagliata da Leone Leoni dove si vede Michelangelo anziano e cieco, condotto da un cane al guinzaglio con l'iscrizione DOCEBO INIQUOS VT E IMPII AD TE CONVER (Insegnerò agli iniqui le tue strade e agli empi a convertirsi a te).



Sul verso il ritratto dell'artista MICHELANGELO BONARROTUS FLOR AE S A 88 e la firma LEO.

Tra Michelangelo e Leone c'è un breve carteggio in cui si accenna alla medaglia, di cui il Leoni donò quattro copie, due fuse in argento e due in bronzo a quello che considerava Maestro ed esempio, come appare nell'iscrizione sul verso. Sul retro, per errore, lo fa più anziano di tre anni, ma lo ritrae con un piglio determinato. In quella stessa lettera il Leoni rammenta che sta lavorando «se non fossi così occupato ne l'opera che per cagione di Vostra Signoria hebbi da sua Santità». Si riferisce al monumento funebre in Duomo di Gian Giacomo de' Medici, fratello del Papa Pio IV. E dunque i miei passi mi conducono all'interno del Duomo, verso i bronzi del monumento e la determinante raccomandazione di Michelangelo nel suggerire al papa il nome del Leoni.

Durante le mie passeggiate stendhaliane che compio alla ricerca di tracce michelangiolesche, m'imbatto in calchi di gesso, gran parte opere proprio del Leoni. Lacerti, larve di opere scolpite ma che mantengono una loro capacità evocativa fortissima. *Sembrano* e poi ché sembrano, in qualche caso *sono* quel che raffigurano: opere di Michelangelo. Del resto, anticamente i calchi in gesso, le copie in bronzo godevano di una considerazione pari agli originali. Rappresentavano opere altrimenti intrasportabili. Le opere d'arte facevano parte integrante e permanente dei luoghi dove erano ospitate. Solo le guerre e le razzie che ne seguivano potevano condurre altrove quel

che si poteva condurre altrove. O matrimoni tra potenti che spogliavano una città per arricchirne un'altra, o meglio, spogliavano una reggia per arricchirne un'altra.



Così ogni tanto entro nel cortile di Brera e percorro l'oscura galleria dell'Accademia, per fermarmi poco dopo, sulla destra, ai calchi delle sculture delle Tombe della Sagrestia Nuova. Di solito sono visite molto brevi, giusto il tempo per farmi ricordare qualche particolare, per annotare le soluzioni di continuità che documentano la colata di gesso che ha invaso le matrici e per osservare i piccoli gesti vandalici o fratture forse procurate degli studenti dell'Accademia o dagli spostamenti delle statue. Mi piacerebbe pensare che quei calchi fossero opera di Daniele da Volterra che, è noto, ne eseguì di analoghi nella sua arte di fonditore. Così come fece proprio il Leoni, aretino di nascita ma milanese per scelta, che è forse la chiave per entrare in gran parte del mondo michelangiolesco qui a Milano.

Nella sua opera m'imbatto incrociando via degli Omenoni, le quattro erme giganti che decorano la sua casa dov'erano conservati i calchi

sparsi adesso per Milano e poi taglio per il centro, attraverso il Duomo e vado in direzione di via Spadari, sino alla Pinacoteca Ambrosiana, il gioiello creato dal cardinale Federigo Borromeo. Qui, nella sala dei Custodi, altri gessi di Leone, il *Cristo* della Minerva michelangiolesco, il *Crocifisso* dell'Escorial, la vera tomba delle tombe, ricordo del periodo della dominazione spagnola e così mi torna alla mente, per uno di quei salti nel tempo e nello spazio che le passeggiate solitarie producono, il dipinto visto a Berlino e poi più recentemente a Milano del Morone, il ritratto di Gabriel de la Cueva v, Duca di Albuquerque, viceré di Milano che manifestò la sua fermezza, accostando la sua figura al motto *AQUI ESTO SIN TEMOR Y DE LA MUERTE NO HE PAVOR*. E a costui penso spesso quando percorro la Milano spagnola, con un'andatura tranquilla, lenta come lo scorrere dei navigli che percepisco nascosti sotto la pavimentazione stradale, quieto movimento che attraversa tutta la città e che dovrebbe segnare l'andatura del mio passo e dei miei pensieri.

Sono all'Ambrosiana e adesso mi trovo sullo scalone che conduce alle collezioni, di fronte al calco dei calchi, il *Laocoonte*, che Michelangelo vide mentre lo stavano liberando dalla terra che lo aveva coperto per secoli e, in un accostamento significativo, accanto ad esso, si trova il calco della *Pietà* vaticana, così vicino agli occhi, quale non può essere più l'originale in Roma, ormai separato dagli spettatori da una distanza notevole e da una enorme vetrata antiproiettile.

Poi salgo ancora la scala – salire ha sempre un qualcosa di mistico, di sacrale – e raggiungo la sala buia per l'omaggio a Raffaello, per ammirare l'altro originale che la città padana conserva, incongruente qui, quanto la *Pietà Rondanini*, ma altrettanto significativo. I destini delle opere sfuggono al raziocinio e le loro collocazioni raccontano vicende imprevedibili. Le opere sono e rimangono dove i casi le hanno condotte e non finiscono di stupirci. Del resto siamo noi a spostarci, in queste passeggiate, per raggiungere i luoghi dove sono conservate e cerchiamo di osservarle con spirito vergine e, come spiegavo all'inizio di quest'ultimo capitolo, più con la memoria che con la presenza diretta. Puoi fermarti di fronte alla *Pie-*

tà michelangiolesca o al cartone raffaellesco per un'ora o per cinque minuti, la questione è indifferente. Per coglierne l'essenza basta un attimo, rimane traccia indelebile comunque, e su quella potrai ragionare all'infinito.

Il cartone della *Scuola di Atene* è la meraviglia messa in opera. È quanto di più vicino all'idea che lo ha prodotto e che Raffaello ha seguito. Niente è più coincidente al pensiero artistico dell'autore che quei tratti grafici, sempre precisi e sempre rapidissimi come fossero stati impressi per seguire un'urgenza irrefrenabile che ha portato il Sanzio a rendere visivi e individuabili i suoi pensieri. È la raffigurazione pratica di quelle parole scritte all'amico Castiglione a proposito della Bellezza: «Non so se abbia eccellenza d'idea, pur m'affatico di averla» (cito a memoria, neppure ho voglia d'andare a confrontare la frase riferita nelle pagine qui sopra; mi basta, appunto, l'idea approssimativa che ne ho, il ricordo che, direbbe Agostino, mi assale e seduttivo come una sirena, mi porta a sé).



Tra la moltitudine delle figure in colloquio, tra i loro gesti che affermano idee e pensieri mi colpisce il grande spazio vuoto dove sono tratteggiati i gradini e che nell'affresco è occupato dalla figura di

Michelangelo, dipinta come un ripensamento, come se fosse stato un errore trascurarlo, non ritrarlo, non ammettere la sua importanza e necessità in quel consesso di menti che paragonava la Roma contemporanea all'Atene dell'età classica. Qui si nota la sua assenza, uno spazio appena segnato da tratti paralleli e orizzontali che contrastano con la folla di personaggi che rappresentano il sapere dell'uomo. D'un tratto, in corso d'opera, ma penso quasi certamente alla fine dell'opera, Raffaello dovette ammettere che quel vuoto andava riempito e ritrasse la figura selvatica del Buonarroti. Accade anche in pittura quel che accade nella scrittura. È alla fine che i pensieri si manifestano ed esigono d'essere rappresentati.

Invano all'Ambrosiana si cercheranno i calchi del *Crepuscolo* e dell'*Aurora* citati in antichi inventari. Il tempo trascorso li ha cancellati, distrutti, condotti altrove. Poi, d'un tratto, ragiono. Non potrebbero esser stati trasferiti all'Accademia di Brera? E, in effetti con ogni probabilità sono lì, a far compagnia ai quattro calchi (poiché nei documenti se ne citano solo quattro) delle statue della Sagrestia Nuova acquistati da Giuseppe Bossi ai primi dell'Ottocento per completare la replica dei monumenti funebri dei Capitani. E così torno alla cupa galleria dell'Accademia, ancora mi fermo davanti ai calchi delle Sepolture e cerco un indizio che mi dia ragione. Davvero *Crepuscolo* e *Aurora* sono calchi eseguiti da Leone e accostati ai quattro più recenti comprati a Firenze per completare la rappresentazione delle Sepolture dei Capitani, per dar filo da torcere ai giovani studiosi di pittura. La verità è che non ho mai visto uno studente fermarsi di fronte a quelle statue e provare a disegnarle, esercitandosi negli scorci più arditi. Ma chi potrebbe affrontare un rischio di quel genere? Ecco, rammento che Géricault, uno dei più michelangioleschi tra i pittori dell'Ottocento, si fermò a Firenze, nel suo viaggio a Roma, e copiò le statue, affrontò il rischio di avvicinare Michelangelo. Ricordo, ne ho scritto e, una volta apparsa, l'immagine scomparire di nuovo.

E così, poiché la mente torna al palazzo di Brera, è una brevissima visita quella che faccio entrando nella Pinacoteca, dirigendomi alla

sala che conserva lo *Sposalizio della Vergine*, altra incongruenza raffaellesca, oggetto di acquisti e spoliazioni napoleoniche finita qui a Milano, dalla sistemazione originale, nella San Francesco di Città di Castello, prima all'Ospedale Maggiore di Milano e poi all'Accademia di Belle Arti – ancora un modo per istruire i giovani artisti al bello –, e alla fine qui alla Pinacoteca.

C'è un gesto, in quella tavola, una figura, che attira sempre la mia attenzione, sia che la osservi sia che la ricordi, ed è all'estrema destra del dipinto, dove una giovane figura maschile spezza con la gamba un ramo non fiorito, credo d'alloro, e che proprio per quell'essere sterile, ha condannato il giovane pretendente alla mano di Maria a essere rifiutato e così in tanta trattenuta letizia per il matrimonio quella è l'unica figura che ha, sempre trattenuto, un gesto di rabbia o di impotenza. Non sono io, sembra dire. Non sono io il prescelto. Sono come uno sterile ramo che non è fiorito e che merita d'essere spezzato.

Riscendendo le scale mi fermo un'ultima volta nella buia galleria del piano terra per un ultimo sguardo ai calchi. Il cardinale Federigo, a cui tanto stava a cuore l'insegnamento dell'arte, era soddisfatto di possedere *Crepuscolo* e *Aurora* e li cita, in un documento in latino assieme alle due parti in cui era diviso ai tempi il cartone raffaelloesco. Le sue parole che riuniscono in una sola frase Michelangelo e Raffaello mi sembra chiudano le mie passeggiate milanesi e con esse il libro.

Michaelis Angeli Crepusculum et Aurora simul adsunt una cum grandibus duabus Raphaelis Membranis, quas studiosi artis tanto cariores habere debebunt, quanto minus de Auctore dubitatur.

Fonti e bibliografia essenziale

Acidini Luchinat Cristina, *Michelangelo scultore*, Federico Motta Editore, Milano 2005.

Ackerman James Sloss, *L'architettura di Michelangelo*, Einaudi, Torino 1988.

Argan Giulio Carlo e Contardi Bruno, *Michelangelo architetto*, Electa, Milano 1990.

Bandelloni Antonietta, *Memorie d'una lunga vita. Le storie che hanno fatto la mia storia*, Ilmiolibro, 2023.

Bardeschi Ciulich Lucilla e Barocchi Paola (a cura di), *I ricordi di Michelangelo*, Sansoni, Firenze 1970.

Costanza ed evoluzione nella scrittura di Michelangelo, catalogo della mostra a cura di Lucilla Bardeschi Ciulich (Casa Buonarroti, Firenze 1989), Cantini Editore, Firenze 1989.

Michelangelo: grafia e biografia di un genio, catalogo della mostra a cura di Lucilla Bardeschi Ciulich, Biblioteca di via Senato Edizioni, Milano 2000.

Vita di Michelangelo, catalogo della mostra a cura di Lucilla Bardeschi Ciulich e Pina Ragionieri, (Firenze 2001-2002), Mandragora, Firenze 2000.

Barocchi Paola, *Michelangelo e la sua scuola. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi*, Riccardo Ricciardi editore, Milano-Napoli 1962-1964.

Barocchi Paola e Ristori Renzo (a cura di), *Il carteggio di Michelangelo*, ed. postuma di Giovanni Poggi, 5 voll., Sansoni-SPES, Firenze 1965-1993.

Barocchi Paola, Loach Bramanti Kathleen e Ristori Renzo (a cura di), *Il carteggio indiretto di Michelangelo*, 2 voll., SPES, Firenze 1988.

- Binni Walter, *Michelangelo scrittore*, Einaudi, Torino 1975.
- Bull George, *Michelangelo, a biography*, Penguin Books, Londra 1996.
- Buonarroti Michelangelo, *Lettere*, a cura di Giovanni Papini, Carabba, Lanciano 1910.
- , *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, a cura di Ettore Treves, Firenze 1924.
- , *Die Briefe des Michelagnolo Buonarroti*, a cura di Karl Frey, Bard, Berlino 1961.
- , *Lettere scelte e annotate*, a cura di Irving Stone e Charles Speroni, Dall'Oglio, Milano 1963.
- , *Rime*, a cura di Ettore Barelli, Rizzoli, Milano 1975.
- , *Lettere*, a cura di Ezio Noè Girardi, Ente Provinciale per il Turismo, Arezzo 1976.
- , *Rime e lettere*, a cura di Paola Mastrocola, UTET, Torino 1992.
- , *Rime*, a cura di Matteo Residori, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1998.
- Busi Giulio, *Michelangelo*, Mondadori, Milano 2017.
- Camesasca Ettore, *Raffello. Gli scritti. Lettere, firme, sonetti, saggi tecnici e teorici*, Rizzoli, Milano 1994.
- Campori Giuseppe, *Notizie inedite di Raffaello da Urbino*, Carlo Vincenzi, Modena 1863.
- Cellini Benvenuto, *Vita*, a cura di Ettore Camesasca, Rizzoli, Milano 1983.
- Clements Robert John, *Le teorie artistiche di Michelangelo*, Il Saggiatore, Milano 1964.
- Colonna Vittoria, *Le Rime*, a cura di Pietro Ercole Visconti, Salviucci, Roma 1840.
- Condivi Ascanio, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, a cura di Giovanni Nencioni, SPES, Firenze 1998.
- Corbo Anna Maria, «Documenti romani su Michelangelo» in *Commentari*, 1965, vol. xvi, pp. 98-151.
- Daelli Gino, *Autografia. Carte michelangiotesche inedite*, Autografia G. Daelli, Milano 1865.
- De Maio Romeo, *Michelangelo e la controriforma*, Laterza, Bari 1975.
- Doni Anton Francesco, *I marmi*, 2 voll., Laterza, Bari 1928.
- Fiorio Maria Teresa, *La Pietà Rondanini*, Electa, Milano 2004.

- Forcellino Antonio, *Michelangelo. Storia di una passione eretica*, Einaudi, Torino 2002.
- Freud Sigmund, *Il Mosè di Michelangelo*, Bollati Boringhieri, Torino 1970.
- Frey Karl, *Der Literarische Nachlass Giorgio Vasari*, 2 voll., Georg Muller, Monaco 1923-1930.
- Gaye Giorgio, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, XVII*, 3 voll., Molini, Firenze 1939-1940.
- Giannotti Donato, *Dialogi di Donato Giannotti. De' giorni che Dante consumò nel cercare l'inferno e 'l purgatorio*, a cura di Deoclecio Redig de Campos, Sansoni, Firenze 1939.
- Gotti Aurelio, *Vita di Michelangelo narrata con l'aiuto di nuovi documenti*, 2 voll., Tipografia della Gazzetta d'Italia, Firenze 1875.
- Grimm Helmut, *Michelangelo*, Dall'Oglio, Milano 1962.
- Gualandi Michelangelo, *Nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV a XIX*, 3 voll., M. Gualandi, Bologna 1844-1856.
- Hall James, *Michelangelo and the Reinvention of the Human Body*, Pimlico, Londra 2006.
- Hirst Michael, *Michelangelo, i disegni*, Einaudi, Torino 1993.
- Michel-Ange Dessinateur*, catalogo della mostra a cura di Michael Hirst, Louvre, Parigi 1989.
- Hollanda Francisco de, *Dialoghi romani con Michelangelo*, a cura di Emma Spina Barelli, Rizzoli, Milano 1964.
- Milanesi Gaetano, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, Le Monnier, Firenze 1875.
- Le Pietà di Michelangelo. Tre calchi storici per la sala delle Cariatidi*, catalogo della mostra a cura di Giovanni Mori, Domenico Piraina e Claudio Salsi, Palazzo Reale, Silvana Editoriale, Milano 2022.
- Aa. Vv., *Leone Leoni, tra Lombardia e Spagna, Atti del Convegno Internazionale, Menaggio, 25-26 settembre 1993*, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Milano 1995.
- Medici Cosimo I de', *Lettere*, a cura di Giorgio Spini, Vallecchi, Firenze 1940.
- Papini Giovanni, *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo*, Garzanti, Milano 1949.
- Raphael dans les collections françaises*, catalogo della mostra a cura di Aa. Vv., Parigi 1983-1984.

Rocca Alberto, *Il Raffaello dell'Ambrosiana. In principio il Cartone*, Electa, Milano 2019.

L'ultimo Michelangelo. Disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini, catalogo della mostra a cura di Alessandro Rovetta (Castello Sforzesco, Milano 2011), Silvana Editoriale, Milano 2011.

Spini Giorgio, *Cosimo I e l'indipendenza del principato mediceo*, Vallecchi, Firenze 1980.

—, *Michelangelo politico e altri studi sul Rinascimento fiorentino*, Unico-
pli, Milano 1999.

Strozzi Giovanni Battista il Vecchio, *Madrigali*, Sermartelli, Firenze 1593.

Tolnay Charles de, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., De Agosti-
ni, Novara 1975-1980.

Trincia Francesco Saverio, *Freud e il Mosè di Michelangelo*, Donzelli Edi-
tore, Roma 2000.

Varchi Benedetto, *Orazione funebre fatta e recitata da lui pubblicamente
nell'essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze, nella chiesa di San
Lorenzo*, Giunti, Firenze 1564.

Vasari Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, a cu-
ra di Gaetano Milanese, 9 voll., Sansoni, Firenze 1906.

—, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di Pa-
ola Barocchi, 5 voll., Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli 1962.

Viggiani Claudia, «L'autoritratto con amico di Raffaello: una possibile iden-
tificazione dell'amico», in *Finestra sull'arte*, dicembre 2022, 16.

Wallace William E., *Michelangelo architetto*, Donzelli Editore, Roma 2024.

Michelangelo & Sebastiano, catalogo della mostra a cura di Mathias Wiv-
el (National Gallery, Londra 2017), National Gallery Company Limi-
ted, Londra 2017.

Riferimenti fotografici

- p. 21 Michelangelo, *Autoritratto con san Bartolomeo*, Cappella Sistina, parete del Giudizio universale, Città del Vaticano.
- p. 26 Michelangelo, *Madonna della Scala*, Museo Buonarroti, Firenze.
- p. 27 Michelangelo. *Diluvio*, (particolare), Cappella Sistina, Volta. Città del Vaticano.
- p. 36 Michelangelo. *Giuliano, duca di Nemours*, San Lorenzo, Sagrestia Nuova, Firenze.
- p. 40 Michelangelo, *Lista della spesa*, Museo Buonarroti, Firenze.
- p. 293 Raffaello, *Triplo ritratto di Leone x, cardinale Giulio de' Medici e cardinale Luigi de' Rossi*, Palazzo Pitti, Firenze.
- p. 295 Raffaello, *Autoritratto con Lorenzo duca di Nemours*, Louvre, Parigi.
- p. 297 Raffaello, *Trasfigurazione*, Musei Vaticani, Città del Vaticano.
- p. 509 Amici dell'autore davanti a San Pietro in Vincoli, Roma.
- p. 510 Scalinata di Palazzo Borgia, Roma.
- p. 511 Giuseppe Vasi, *Veduta di San Pietro in Vincoli*.
- p. 516 Michelangelo, *Mosè*, Monumento di Giulio II, San Pietro in Vincoli, Roma.
- p. 517 Michelangelo? *Progetto per la tomba di Giulio II*, Galleria degli Uffizi, Firenze.
- p. 520 Michelangelo, *Il profeta Geremia*, Cappella Sistina, Volta. Città del Vaticano.
- p. 536 Alzati del Ricetto della Laurenziana.
- p. 538 Disegno dell'autore, Scala e ingresso della Laurenziana.

- p. 545 Michelangelo e Bartolomeo Ammannati, Scala del Ricetto della Laurenziana, Firenze.
- p. 550 Michelangelo, Mensole angolari, Ricetto della Laurenziana, Firenze.
- p. 552 a) e b) Prospetto e pianta della Biblioteca Laurenziana.
- p. 553 Michelangelo, *Piante dell'aula triangolare della Laurenziana*, Museo Buonarroti, Firenze.
- p. 560 Michelangelo, Statua della *Notte*, San Lorenzo, Sagrestia Nuova, Firenze.
- p. 566 Michelangelo, Laterna della Sagrestia Nuova, San Lorenzo, Firenze.
- p. 584 Michelangelo, *Pietà Rondanini*, Museo del Castello Sforzesco, Milano.
- p. 585 Anonimo, *Veduta della Fabbrica di San Pietro*.
- p. 591 *Ritratto di Michelangelo*, gesso. Collezione dell'autore.
- p. 593 Leone Leoni, a) e b) *Recto e verso di medaglia*, Museo del Castello Sforzesco, Milano.
- p. 594 Michelangelo, Gessi delle statue della Sagrestia Nuova, Accademia di Brera, Milano.
- p. 596 Raffaello, Particolare del cartone della *Scuola di Atene*, Pinacoteca Ambrosiana, Milano.

Ultimi volumi pubblicati

Dimitris Lyacos, *Finché la vittima non sarà nostra*

Pablo Maurette, *Il senso dimenticato*

Antonio Latella, Federico Bellini, *Dittico*

Jeffrey Schnapp, *Storia rapida della velocità*

Luca Ronconi, *Gli anni del Piccolo: 1998-2015*

Isabella Santacroce, *Fluo*

Isabella Santacroce, *Destroy*

Isabella Santacroce, *Luminal*

Simone de Beauvoir interroga Jean-Paul Sartre sul femminismo

Carlo Sini, *Filosofia e memoria*

Sotterraneo, *Dance Me to the End of the World*

Sarah Hart, *C'era n volte*

Susan Bernofsky, *Chiaroveggente del piccolo*

Salvatore La Porta, *Demichov*

Pierre Zaoui, *Bellezza dell'effimero*

Mark Thompson, *La guerra bianca*

Johann Wolfgang Goethe, *La teoria dei colori*

Gianni Brera, *Sul ciclismo*

Lewis Carroll, *Una storia ingarbugliata*

Claudia Grande, *Pornorama*

Bill Hayes, *Sudore*

Philip Hoare, *Leviatano*

Daphne du Maurier, *Il capro espiatorio*

Daphne du Maurier, *Rendez-Vous*

Piccolo manuale illustrato per cercatori di stoffe

Mona Chollet, *Reinventare l'amore*

Edoardo Boncinelli, *Come nascono le idee*

Maurice Blanchot, *La parte del fuoco*

Nisargadatta Maharaj, *Alla sorgente dell'Essere*

Laura Pugno, *L'oltre*

Ian Bostridge, *Il canto e l'io*

Ines Testoni, *Essere eterni*

Paul Oyer, *Economisti allo stadio*

Vincenzo Levizzani, *Storia del mondo in 10 tempeste*

Finito di stampare nel settembre 2025
presso Galli Thierry stampa, Milano