

"Et è pur creta, scolpita con le dita"

di Pina Ragionieri

"Et è pur creta, scolpita con le dita de la pratica in pochi tratti!": è il grido di Pietro Aretino, nella lettera di ringraziamento al Vasari, che nel settembre del 1535 gli aveva fatto dono di una "testa di cera" abbozzata da Michelangelo per il *San Cosma* della Sagrestia Nuova, eseguito poi dal Montorsoli. Il dono del Vasari e lo scambio epistolare a esso legato sono stati citati per i motivi più diversi, per dimostrare tra l'altro quanto poco Michelangelo, visto che questa sua operina era nelle mani del suo futuro biografo, tenesse ai propri momenti progettuali, si esprimessero essi in disegni o in pezzi modellati. Ma quel grido di ammirazione sta qui soltanto come epigrafe, per ricordare, prima di aprire il discorso sulla collezione di bozzetti michelangioleschi della Casa Buonarroti, quale particolare emozione possa provocare la vista e lo studio di opere plasmate da un così grande artista senza ricorrere alla mediazione degli strumenti del mestiere. E nella nostra raccolta lamano di Michelangelo è davvero, e molto spesso, presente. Negli ormai molti anni trascorsi al numero 70 di via Ghibellina, chi stende questa nota ha dedicato gran parte del suo tempo a meditazioni museali, cercando spesso conforto nelle esperienze davvero impareggiabili di Paola Barocchi e del purtroppo scomparso Luciano Berti, i due grandi studiosi di Michelangelo che, in anni ormai lontani, si sono succeduti alla guida della nostra istituzione. Abbiamo a lungo cercato, insieme a Giovanni Agosti e alle colleghe che condividono il nostro lavoro quotidiano, la via per rendere agevole, ma anche ragionato, il percorso nella Casa, senza distogliere lo sguardo dalla conoscenza del suo passato, cercando anzi di evocare finché possibile i momenti del suo massimo splendore.

I bozzetti michelangioleschi della Casa Buonarroti hanno avuto ampia parte nei nostri pensieri, soprattutto perché non ci appariva del tutto soddisfacente la sistemazione da noi adottata per la maggior parte di essi: pur corrispondendo, come vedremo tra poco, a un momento importante della loro storia, ne impediva infatti quella visione a tutto tondo sempre auspicabile per apprezzare compiutamente la scultura, e particolarmente necessaria per questi piccoli pezzi "scolpiti con le dita". Alle soglie del terzo millennio, la restituzione al suo luogo originario del Crocifisso di Santo Spirito ha lasciato libero un arioso ambiente, in un museo dove gli spazi continuano a essere un problema, date le dimensioni gradevoli ma limitate di un edificio che è "casa" e non "palazzo".

Siamo stati così in grado di dedicare un'intera sala a questa nostra così importante raccolta, costituita dal nucleo più cospicuo al mondo di sculture di piccole dimensioni attribuite a Michelangelo e alla sua cerchia: una raccolta rara, dunque, assai preziosa, ma ben poco studiata dal punto di vista collezionistico e nel suo insieme, e perciò avvolta in qualche misura nel mistero. Si parla naturalmente spesso, nella critica michelangiolesca tra Otto e Novecento, dei singoli pezzi della nostra collezione; tuttavia, si può ripetere a tutt'oggi quello che Eric Maclagan affermava, per così dire tra parentesi, in un suo saggio del 1924: "The models in the Casa Buonarroti are not very easy to study, and so far as I know no catalogue of them, except the list by Dr. Thode, has ever been published". Anche il notevole studio di Jeannine A. O'Grady rivolge la sua attenzione in generale, e con vasta informazione, alla complessa questione dei bozzetti e modelli di Michelangelo ma, pur schedando le piccole opere una per una, dichiara esplicitamente di non voler affrontare singoli problemi collezionistici. Della storia della raccolta buonarrotiana si è cercato perciò di rintracciare una puntuale informazione, collegandola agli antichi inventari della Casa. Entriamo dunque in argomento. Un pezzo, dei nostri dieci, è sicuramente entrato a far parte del patrimonio della Casa dopo il 1859, giacché non appare in un inventario dei beni Buonarroti stilato in quell'anno: si tratta della *Madonna col Bambino*, la bella terracotta attribuita a Vincenzo Danti da Alessandro Cecchi. La *Madonna* è un dono dello scultore lucchese Vincenzo Consani, la cui data di morte colloca l'arrivo dell'opera negli anni che vanno dal 1859 al 1887. Nemmeno degli altri nove pezzi si riesce a stabilire l'originaria provenienza, giacché le antiche testimonianze scritte non risalgono più indietro del 1664, quando Filippo Baldinucci, grande intendente d'arte e consigliere del cardinal Leopoldo de' Medici, donò a Leonardo Buonarroti un "modello", a suo credere di mano di Michelangelo. Vent'anni dopo, l'inventario dei beni della Casa che va sotto il nome di *Descrizione buonarrotiana* segnalava la presenza di alcuni bozzetti dell'artista nella Stanza della Notte e del Di, all'interno dello "Scrittoio", il piccolo vano con finestrella sul cortile nel quale si ritirava a studiare

Michelangelo il Giovane, potendo chiudersi dentro come in un armadio: "Al canto all'uscio di detto scrittoino vi sono tutti insieme i modelli di Michelagnolo e uno del Bandinelli". Secondo una supposizione di Peter Meller potrebbe attribuirsi a Baccio Bandinelli quell'emaciato e drammatico *San Gerolamo*, che abbiamo preferito lasciare esposto in vetrina, nella sala secentesca del museo detta "Studio". Stilisticamente, l'ipotesi potrebbe forse convincere; l'operina deve essere giunta in Casa Buonarroti prima del 1636-1637, giacché appare raffigurata tra i fisici e i semplicisti affrescati proprio in quegli anni da Domenico Pugliani su una mezza parete dell'ambiente. Il bozzetto non è entrato nel gruppo dei dieci, oltre che per la sua fisionomia spiccatamente diversa, anche per lasciarlo a diretto confronto di quella sua copia, così bizzarramente collocata tra i fiorentini e i toscani illustri effigiati in quella sala sulle precise indicazioni di Michelangelo il Giovane.

Ma questa non è la sola testimonianza figurata che ci rimane a proposito della nostra raccolta: esiste infatti, conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, un nutrito gruppo di fogli, tutti di mano di Andrea Commodi (1560-1638), che riproducono con bella fattura disegni e bozzetti michelangioli attualmente conservati in Casa Buonarroti. Alcuni di questi disegni sono riprodotti e commentati più avanti, a corredo della scheda dedicata all'opera in mostra, e se ne parla qui solo di passata, nel tentativo di fermare una situazione che, cronologicamente per lo meno, resta per ora sfuggente.

Si potrebbe tornare a questo proposito ai famosi falò che Michelangelo assai vecchio aveva fatto, a detta del Vasari, di tanti suoi disegni, e rammentare la grande delusione di Cosimo I de' Medici e della corte fiorentina per una decisione che aveva tolto al duca un patrimonio che già riteneva suo. Il principe mediceo, in una lettera inviata al suo ambasciatore Serristori meno di un mese dopo la morte di Michelangelo, definì quel suo bruciar disegni "atto non degno di lui". Fu così che il Vasari consigliò caldamente a Leonardo Buonarroti, nipote ed erede, di chiedere in primo luogo scusa al duca per il "misfatto dello zio", e per di più di offrirgli, come dono riparatorio, ciò che dell'artista restava ancora nello studio di via Mozza a Firenze. In una lettera a Leonardo del 4 marzo 1564, scritta un giorno prima della lamentela ducale al Serristori, il Vasari affermava che soltanto "le cose di Via Mozza" potevano ricompensare Cosimo del fatto che nella casa romana di Michelangelo non si fossero trovati "né disegni, né cartoni, né modegli".

Si sa che Leonardo ubbidì prontamente, e che si spinse anche oltre nei regali, cedendo a Cosimo perfino il rilievo marmoreo con la *Madonna della scala*, eseguito da Michelangelo appena adolescente e da sempre di proprietà della famiglia. Senza dubbio, quei "modegli" che a Roma mancavano erano presenti in via Mozza, ed è assai probabile che facessero parte del dono di Leonardo. Quando, nel secondo decennio del Seicento, Michelangelo il Giovane, figlio di Leonardo, decise di allestire una serie di sale monumentali nella casa di famiglia di via Ghibellina, trasformando alcuni ambienti della propria abitazione in un museo dedicato alla memoria del grande avo e alla esaltazione dei fasti di famiglia, Cosimo II restituì in parte la donazione: era il 1616, tra agosto e ottobre. La *Descrizione buonarrotiana* annoterà il ritorno di quella marmorea *Madonna* che era stata "già con altre robe donata ai principi": di queste "altre robe" avrebbero potuto far parte alcuni dei "modegli" di via Mozza. Dove eseguì dunque le sue copie il Commodi, presso la corte medicea o in Casa Buonarroti, di cui era assiduo frequentatore? Prima o dopo la riparatoria restituzione? Della quale faceva parte, oppure no, qualche bozzetto? Sono domande alle quali non c'è attualmente risposta; non si riesce insomma a uscire dal campo della congettura, sempre pericolosa consigliera specialmente se si tratta di cronologia, prima di quel 1684 che vide "Michelangiolo di Leonardo di Buonarroto Buonarroti" intento all'inventario nel quale per la prima volta si parla dei bozzetti come di un nucleo unitario. L'attuale presenza dei fogli del Commodi agli Uffizi non è una prova dirimente per individuare luoghi e tempi della ripresa: Giovanni Agosti ha infatti rintracciato nella raccolta degli Uffizi un disegno di Michelangelo Cinganelli relativo alla decorazione, che lui stesso avrebbe eseguito, della cupoletta della Camera degli Angioli della Casa Buonarroti, disegno che reca sul *verso* un'annotazione autografa di Michelangelo il Giovane, dove il nome dell'artista è accompagnato dall'indicazione "che dipinse in casa mia" (inv. 17243 F). Questo sta a indicare che, in data imprecisata e per ragioni oscure, materiale grafico sicuramente appartenente alle collezioni della Casa Buonarroti è stato trasferito nelle collezioni granducali.

Più di cento anni dopo la *Descrizione buonarrotiana*, un altro inventario nomina, anche se confusamente e di passaggio, la raccolta: si tratta di un atto notarile compilato dall'8 novembre al 18 dicembre del 1799 in seguito alla morte di un altro Leonardo Buonarroti, avvenuta il 5 novembre di quello stesso anno. Firenze attraversava allora un momento particolarmente tempestoso, essendo uscita da pochi mesi dall'occupazione francese e trovandosi presidiata dalle truppe austriache; e nessuno dei quattro figli di Leonardo si trovava allora nel Granducato, nemmeno l'erede legittimo, il famoso Filippo (1761-1837), rivoluzionario e seguace di Robespierre che, da anni esule in Francia, era allora in attesa di essere deportato per aver partecipato, nel 1796, alla congiura degli Eguali di Babeuf.

Accadde che, in ottemperanza a quanto stabilito all'incirca un mese prima da un editto del Senato fiorentino relativo ai beni degli emigrati, in assenza degli eredi venne posta sotto sequestro tutta l'eredità della famiglia, e, come racconta distesamente Ugo Procacci⁸, la sua amministrazione fu affidata all'Ospedale di Santa Maria Nuova. L'inventario del 1799 è, per la sua stessa origine legale, assai particolareggiato, specialmente per quanto riguarda panni e suppellettili. Ma al suo entrare nello Scrittoio, il notaio Vincenzo Rigoli appare perplesso, forse intuisce il pregio di ciò che vede, e così annota: "Due Armadi di Noce fissi al Muro entrovi tutte le robe di Museo, il tutto da farsi una nota a parte bisognando". *Tutte le robe di Museo*: la definizione è una sorta di suggello che, non avendo noi notizia di altre "note a parte", segna per la nostra collezione l'inizio di un lungo periodo d'oblio.

Si dovette giungere verso la metà del secolo seguente perché Rosina Vendramin, moglie dell'ultimo Buonarroti, Cosimo, riuscisse finalmente a riaprire le ante di quei due armadi di noce, meritandosi l'emozione di un eccezionale ritrovamento. Rosina morì il 16 giugno 1856; nel suo elogio funebre, uscito a stampa nel 1857, si dà ampia notizia dell'episodio, citandolo a riprova della sua devozione per il grande avo: mentre infatti una mattina stavasi nella galleria, siccom'era suo giornaliero costume, accuratamente esaminando un antico mobile, chiuso ad ognuno fin qui, le riuscì di far girare uno dei rabeschi rapportati in rilievo e vide celarvisi sotto un serrame. Il quale di subito tentato con una delle vecchie e disusate chiavi, ed aperto con avida trepidazione, scorse attraverso un nuvolo di polve in un segreto ripostiglio alcuni modelletti in cera, fra i quali non fu tarda a ravvisare quello del David, che tutti credevano miseramente perduto. Non c'è da dubitare della veridicità dell'evento, dato che l'opuscolo in memoria di Rosina appare chiaramente ispirato dai ricordi personali del marito, forse da lui stesso dettato; resta però incerta l'identificazione del bozzetto riferito al *David*, anche se appare probabile riconoscerci quel *Nudo virile*, al quale la critica nega ormai la paternità michelangiolesca.

Questo naturalmente nulla toglie all'importanza del ritrovamento, del resto sottolineata dallo stesso Cosimo nel testamento con il quale, ultimo Buonarroti della linea primogenita, lasciava erede la città di Firenze della Casa di via Ghibellina, con la sua "Galleria" in certa misura già sistemata a museo. Tra le molte giustissime cautele e precauzioni che si leggono in alcune clausole a quelle volontà testamentarie, come condizioni per poter erigere il prezioso lascito in Ente morale, spiccano le raccomandazioni che riguardano i "modelli del gran Michelangiolo", e in particolare "quello preziosissimo del David", per il quale si prescrive che rimanga "nell'armadio a parte, ove è attualmente collocato, da difendersi ancor questo con rete metallica".

Cosimo morì nemmeno due anni dopo l'amatissima sposa, il 12 febbraio del 1858. Tra le sue ultime volontà, c'era anche la nomina a conservatore della nuova realtà museale del suo congiunto Michelangiolo Buonarroti, che dovette però per le sue precarie condizioni di salute passare subito l'incarico al marito della sorella, Angiolo Fabbrichesi. Questi rimase in carica dalla Costituzione dell'Ente (1859) fino alla morte, avvenuta nel 1894. Pubblicò nel 1865 la sua *Guida della Galleria Buonarroti*, che ebbe diverse edizioni, opera interessante a consultarsi anche per quanto concerne il nostro argomento.

Ai tempi del Fabbrichesi, la "Galleria" comprendeva una serie di ambienti al piano nobile della Casa, il cui centro erano naturalmente le quattro sale allestite nella prima metà del Seicento da Michelangelo il Giovane. Al loro interno erano ancora collocate le due opere di Michelangelo vero emblema della Casa, la *Madonna della scala* e la *Battaglia dei centauri*; la *Deposizione*, con l'attribuzione a Michelangelo, si trovava nella Camera degli Angioli, ormai definita "Cappella";

mentre i bozzetti veri e propri, in vetrine risalenti forse ai tempi di Rosina Vendramin, occupavano il IV e il V armadio dello "Studio" (i numeri romani sono ancora visibili). Due foto Brogi, scattate tra 1910 e 1915, presentano immutata la situazione descritta dal Fabbrichesi: al centro delle due vetrine, le due piccole sculture allora riferite senz'altro (e a mio parere con qualche ragione) al *David*, intorno gli altri pezzi. Tutte queste opere sarebbero state, col tempo, sottoposte a salutar restauri, i più recenti dei quali effettuati circa venti anni fa. Ricordiamo brevemente, a questo proposito, i due casi più clamorosi, per i quali si può parlare di vera e propria ricomposizione.

Cominciamo dai *Due lottatori*, gruppo che nella vetrina dell'armadio IV appariva davvero frammentato, privo com'era delle due teste, sistemate in modo alquanto sinistro, un poco più in alto, su due mensole, mentre due frammenti numerati 8 e 9 restavano sul fondo.

Si rimanda alla scheda dell'opera per la bella storia della collaborazione tra Wilde e Poggi al fine di ricomporre questo che è senza dubbio il pezzo di massimo rilievo della collezione; qui basterà rilevare la riproposta, accanto al bozzetto, nella nostra nuova sistemazione museografica, del misterioso frammento numero 9, e ricordare che i disegni che Andrea Commodi dedicò ai *Due lottatori* ritraggono l'opera ancora pressoché integra. In basso a destra, nella vetrina dell'armadio V giace quel torso di *Dio fluviale* il cui precoce stato di frammentazione è invece già testimoniato dalla copia che ne fece lo stesso Commodi.

Nelle due vetrine si notano i due bozzetti che non sono compresi nei nostri dieci: il *San Gerolamo*, al quale abbiamo già dedicato attenzione; e una piccola replica incera del gruppo antico di Menelao che sorregge il corpo di Patroclo. A questo pezzo si potrebbe riferire una lettera del giugno 1638, rintracciata da Alessandra Giannotti nell'Archivio Buonarroti: in essa lo scultore Pietro Tacca, comunicando a Michelangelo il Giovane l'impegno profuso per il restauro di un esemplare del gruppo statuariale antico, da lui chiamato "Alessandro e Pasquino", gliene invia "un modellino". Appare verosimile che il bozzetto della Casa Buonarroti sia proprio l'opera del Tacca menzionata nella lettera. L'artista fu infatti coinvolto nel restauro dell'esemplare del gruppo attualmente sotto la Loggia dei Lanzi a Firenze, che sarebbe stato materialmente eseguito dal suo allievo Ludovico Salvetti. Da ricordare che il modellino è stato talvolta, tra l'altro dal Procacci, ritenuto opera cinquecentesca, mentre già Charles de Tolnay lo riferiva con sicurezza allo scultore carrarese. Dalle due belle, e ormai storiche, fotografie Brogi ci arriva tuttora una sensazione molto forte dal punto di vista museografico: tale da convincerci a riaprire, negli anni ottanta di quello che non è più il nostro secolo, le vetrine dello "Studio" e a riportarvi al completo la raccolta.

Si ricordi che Charles de Tolnay, durante gli anni della sua direzione (1965-1981), aveva provato in vario modo a collocare i bozzetti (allora già tolti dalla sistemazione ottocentesca) in vicinanza e a confronto della *Madonna della scala* e della *Battaglia dei centauri*: testimonianza evidente delle difficoltà a cui va incontro chi si cimenti a livello museale con Michelangelo.

Le immagini che offriamo all'attenzione del lettore, scattate negli anni che vanno all'incirca dal 1965 al 1972, sono davvero eloquenti. Le soluzioni del Tolnay possono oggi apparire datate, ma senza dubbio facevano scorrere aria e luce intorno alle piccole sculture. E noi, riportandole nelle vetrine ottocentesche, sapevamo di non aver risolto il problema, anche se ci sembrava giusto aver liberato da altre istanze la straordinaria vicenda della prima giovinezza di Michelangelo che i due rilievi marmorei riescono a comunicare.

La sala del nostro museo dedicata ai bozzetti, eseguita su progetto di Dante Donegani e Giovanni Lauda e inaugurata nel 2000, è comunque l'esito di una riflessione che si è risolta in apprendimenti per noi molto importanti: corrisponde finalmente a quanto per anni un compianto maestro, indimenticabile per chi scrive, Luciano Berti, storico presidente della Fondazione Casa Buonarroti, mi andava dicendo nei lunghi anni della nostra amicizia e collaborazione: essere cioè indispensabile per queste piccole, mirabili sculture poterle osservare a trecentosessanta gradi.

Nella collezione di bozzetti della Casa Buonarroti ha particolare spicco questa terracotta, la cui autografia michelangiolesca è da tempo indiscussa. La prima menzione puntuale dell'opera si trova nell'inventario della Casa Buonarroti del 1859, stilato all'indomani del passaggio al godimento pubblico della Casa e della sua conseguente costituzione in Ente. In questo documento, e nella

guida della Casa pubblicata nel 1865 dal suo primo conservatore Angiolo Fabbrichesi, si segnala, oltre al nostro bozzetto, identificato come "Ercole e Caco", l'esistenza di quattro frammenti, tra cui due teste e un braccio, di cui non si precisa la pertinenza. La situazione trova testimonianza visiva in una foto Brogi di primo Novecento, che riproduce la vetrina dove, insieme ad altri bozzetti, erano esposti i pezzi di cui abbiamo appena parlato. La disposizione dei frammenti lascia però supporre che già si fosse fatta strada una corretta intuizione a proposito del loro rapporto col gruppo dei due lottatori; ma bisognò giungere al 1926 perché, con l'appoggio del soprintendente alle Gallerie Fiorentine Giovanni Poggi e su progetto di Johannes Wilde, il restauratore Enrico Massai riunisse al bozzetto le due teste e il braccio sinistro della figura stante. Wilde fondò la sua proposta di ricomposizione su tre disegni eseguiti da Andrea Commodi presumibilmente nel secondo decennio del Seicento, e attualmente conservati presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (inv. 18524 F, 18665 F, 18666 F, figg. 1-3). Questi fogli riproducono l'opera pressoché integra, comunque recante ancora le due teste e il braccio sinistro della figura in piedi. Non si decifra invece dalle tre copie se quest'ultima figura già allora non avesse il braccio destro: mancanza che appare ancor oggi la più evidente. Nel progetto del Wilde non trovò però posto il frammento contrassegnato col numero 9, visibile nella foto Brogi e descritto nell'inventario del 1859 come "un pezzo informe in terra con foro superiormente". Nonostante le molte incertezze che suscita, nell'attuale sistemazione museografica dei bozzetti michelangioleschi della Casa Buonarroti si è ritenuto utile esporre questo frammento accanto ai *Due lottatori*. L'opera è stata spesso messa in rapporto con la commissione medicea per una grande scultura raffigurante Ercole e Caco, che doveva affiancare il *David* davanti a Palazzo Vecchio. Converrà fare un rapido accenno a questa tormentata vicenda della biografia michelangiolesca: se ne trovano tracce documentarie a partire dal 1506, ma nel 1525, quando si riprese a parlare concretamente del progetto, fu interpellato Baccio Bandinelli. Dopo la cacciata dei Medici, la Repubblica fiorentina diede di nuovo incarico a Michelangelo, nell'agosto del 1528, di scolpire le due figure. Con la fine della Repubblica e il ritorno dei Medici, la commissione fu però assegnata, definitivamente, al Bandinelli, che terminò nel 1534 il suo gruppo colossale, raffigurante appunto Ercole e Caco, tuttora nella collocazione originaria in piazza della Signoria a Firenze.

Già nel 1928 Wilde aveva sostenuto l'impossibilità di collegare il bozzetto della Casa Buonarroti con la suddetta commissione: infatti le proporzioni della terracotta gli apparivano incompatibili con quelle del blocco di marmo che doveva essere usato per l'opera. Lo studioso proponeva invece un rapporto del bozzetto con la tomba di Giulio II, considerandolo uno studio per un gruppo allegorico che avrebbe dovuto fare da pendant alla *Vittoria*, scolpita probabilmente tra il 1527 e il 1530 e attualmente esposta nel Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio. Non sono mancate altre proposte di identificazione del soggetto di questo gruppo, tra le quali Sansone e i filistei e Ercole e Anteo. Tuttavia, l'assenza di attributi specifici impedisce di andare oltre una definizione iconografica generica, quale è quella, qui indicata, di due figure virili che lottano tra loro.

Una copia in cera, di dimensioni pressoché identiche all'originale, è conservata al Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 4108- 1854), dove è giunta nel 1854 dalla collezione Gherardini di Firenze. Il fatto che questa replica si apriva della testa e del braccio sinistro della figura stante induce a supporre che sia stata eseguita in un'epoca successiva alle copie sopra citate di Andrea Commodi.