

MICHELANGELO architetto a Roma



MICHELANGELO E ARCHITETTURA

Christof Thoenes

Che i grandi artisti del Rinascimento fossero geni universali – pittori, scultori e architetti – è un luogo comune e, come tutti i luoghi comuni, vero e falso allo stesso tempo. La verità di ciò è dimostrabile senza fatica per mezzo di singoli esempi; la falsità sta nella generalizzazione.

Se, fiero, Raffaello scriveva allo zio di essere stato designato da Leone X come architetto di San Pietro “in loco di Bramante” e che per questo sarebbe diventato “perfettissimo” anche in quest’arte¹, al contrario, Michelangelo (secondo Giorgio Vasari), pur opponendosi, si lasciava convincere dallo stesso papa ad assumere l’incarico per la facciata di San Lorenzo². Reazioni di resistenza e di opposizione avrebbero accompagnato tutta la sua successiva attività architettonica. “Non sono architector” scriveva egli ancora negli anni quaranta su un foglio con dettagli architettonici³. Per Michelangelo appare decisivo il momento del condizionamento esterno. Che Paolo III lo avesse indotto ad assumere la guida del cantiere di San Pietro “contramia voglia, e con grandissima forza”, lo dichiarerà egli stessomolto più tardi in una lettera a Vasari⁴.

Esser costretto a fare ciò che non vuole rappresenta un topos della sua biografia: affrescare la volta della Sistina anziché intagliare le figure della tomba di Giulio II, tomba che anch’essa, ben presto, divenne un peso e una causa per nuove lamentele, come ogni ulteriore incarico. Ancora a 82 anni egli deplorava di dover perseverare nella “fatica e fastidio” della costruzione di San Pietro, anziché lasciar tramontare la propria vita nella pace della sua patria⁵. Ma chi lo tratteneva, allora? Vi erano a Roma tanti dei suoi colleghi (e concorrenti) che ben volentieri avrebbero voluto vederlo partire per Firenze, mentre i papi continuavano a proteggerlo. Da tempo questa coercizione era stata interiorizzata, vale a dire, Michelangelo in verità era diventato committente di sé stesso. Ed era proprio questo a cui egli, come credo, avevamarato fin dall’inizio. Sarebbe erroneo pertanto – ed è questa la tesi che desidero sostenere – considerare l’architettura, che nel corso della sua vita giocò un ruolo sempre maggiore, alla stregua di un’attività secondaria ovvero una sorta di deviazione dalla propria professione⁶. Al contrario essa fu un complemento sempre più importante, finché divenne l’ultima meta del suo operato, connessa con la scultura e al contempo opposta a essa. Infatti, se il mestiere di scultore l’aveva quasi nel sangue (trasmesso, come egli stesso credeva, o fingeva di credere, dal latte della sua balia proveniente da una famiglia di scalpellini)⁷, egli era entrato assai tardi nel campo dell’architettura, riflettendo su di essa – da quel momento – sempre con maggior consapevolezza. Questo è il percorso che cercherò di seguire.

Il racconto vasariano della vicenda dell’incarico di San Lorenzo, suggerito senza dubbio da Michelangelo stesso, non ha trovato credito nella ricerca recente⁸. Se si torna alle fonti (che risiedono prima di tutto nella corrispondenza dello stesso Michelangelo), si compone l’immagine di un uomo che, del tutto consapevolmente, mirava a raccogliere la completezza dell’incarico nelle proprie mani e a espellere concorrenti, come anche possibili collaboratori, fossero essi architetti o scultori. Il suo obiettivo era il controllo dell’insieme e la strada per giungervi conduceva all’architettura – ciò dovette averlo chiaro, al più tardi, durante le trattative con Leone X e i suoi incaricati. Solo in qualità di architetto, che decideva anche a chi affidare i lavori di scultura (fin tanto che non li eseguiva egli stesso), poteva realizzare ciò che aveva in mente. L’autonomia artistica presuppone quella economica: così pretese di venire a patti con il papa quale imprenditore indipendente che lavorava “a tutte sue spese”⁹, e sottolineò ciò nel dire di aver già investito un capitale proprio nell’acquisto di materiali di pietra¹⁰. E non da ultimo, se vedo bene, fu a causa di questa ambizione che l’intera impresa alla fine naufragò. Così della facciata di San Lorenzo non ci rimane nient’altro

¹ Shearman 2003, vol. I, pp. 180-184.

² Vasari, ed. Milanesi 1878-1885, vol. VII, p. 188.

³ Corpus 358 verso.

⁴ Carteggio, vol. V, p. 30, n. MCCV (11 mag. 1555) e pp. 105-106, n. MCCLVII (22?mag. 1557).

⁵ Ivi, pp. 102-103, n. MCCLV (ante 22mag. 1557).

⁶ Nella letteratura di orientamento biografico su Michelangelo l’opera architettonica viene citata – nel migliore dei casi – solo marginalmente, cfr., ad esempio, Forcellino 2005.

⁷ Condivi, ed. Nencioni 1998, pp. 8 sgg.; Vasari, ed. Milanesi 1878-1885, vol. VII, p. 137.

⁸ Da ultimo, Zöllner, Thoenes, Pöpper 2007, pp. 216 sgg.

⁹ Contratti, pp. 129-132, n. L (19 gen. 1518).

¹⁰ Carteggio, vol. I, pp. 277-279, n. CCXXI (2mag. 1517).

che il modello ligneo.

In una lettera del marzo 1520, Michelangelo trasse un bilancio amaro: tre anni spesi a lavorare, con perdite finanziarie e la vergogna di non aver portato a termine una commissione annunciata in grande (com'era già avvenuto per la tomba di Giulio II)¹¹. Quello che egli non vedeva, ovvero di cui preferiva non parlare, era il passo compiuto nel campo dell'architettura durante quegli anni. Ciò non era implicito. Infatti l'incarico per la facciata si riferiva in prima linea alla decorazione. Il testo del contratto, come anche le lettere dell'incarico papale, menziona principalmente il programma scultoreo: una montagna di corpi marmorei e bronzei, ancora più imponente della tomba di Giulio II. Ma è strano: nella serie di schizzi che inizia già prima della stipulazione del contratto – circa 35 disegni di ogni misura e tipo – la scultura gioca un ruolo decisamente subordinato¹². Ciò che lo coinvolgeva era l'architettura: non più come sfondo, come nella tomba o nella volta della Sistina, bensì come *medium sui generis*.

Era una scoperta che dovette colpirlo profondamente: gli elementi architettonici – colonne, pilastri, trabeazioni – non servivano solamente ad accompagnare le figure umane, essi potevano quasi sostituirle, appellandosi, come quelli, al nostro senso corporeo, capace di trasmettere impulsi di movimento.

Certamente il campo di espressione delle forme architettoniche era di per sé più limitato, la loro semiotica rigida e regolata da convenzioni. Ma proprio in ciò risiedeva anche la loro forza attrattiva. Una tendenza verso la tipizzazione, persino verso la monotonia si percepisce anche nel mondo figurativo di Michelangelo. Egli non fece alcun ritratto, e già gli Ignudi della Sistina sono rappresentanti del loro genere piuttosto che individui; anzi, c'era già nella Sistina qualche intima affinità tra figure e membri architettonici, radicalmente diversa dal modo in cui Raffaello aveva trattato questo rapporto nelle Stanze vaticane.

Michelangelo non esitò – e ciò mi pare indicativo della consapevolezza di un nuovo inizio – a intraprendere lo studio della lingua dell'architettura classica quasi in modo scolastico. Ciò è dimostrato da una serie di disegni a matita rossa degli anni 1516-1517. Si tratta di copie dal Codice Coner, con il cui aiuto Michelangelo recuperò lo studio dei monumenti romani, nonché di certe architetture bramantesche, obbligatorio per gli architetti della sua generazione¹³. Lo stile dei disegni è secco, oggettivo, rivolto alla fedeltà; se essi tuttavia non appaiono noiose copie, ciò è dovuto al fatto che l'autore sapeva esattamente ciò che voleva. Non si curava di misure e proporzioni – non troviamo né numeri né segni di compasso su questi fogli – e nemmeno della grammatica degli "ordini", bensì dell'interazione tra pesi e sostegni e del potenziale energetico che essi contenevano. E proprio questo aspetto entrò a far parte integrante del lavoro compositivo per la facciata di San Lorenzo.

Il risultato fu un'architettura nella quale le membrature verticali e orizzontali non appaiono più alla stregua di un apparato decorativo applicato al corpo dell'edificio, come in Giuliano da Sangallo, ma come sua essenza vera e propria.

La parete stessa si articola in strutture che sembrano generare pilastri e colonne, mettendo in moto le trabeazioni¹⁴. L'obiettivo non è l'effetto più ricco possibile nel rilievo, bensì il collegamento delle membrature in un tutto "organico".

Trent'anni più tardi, nel concepire l'absidemeridionale di San Pietro, Michelangelo avrebbe sfruttato appieno quest'invenzione dei suoi esordi.

Non si dice niente di nuovo qualificando Michelangelo come architetto-scultore. Ma il cliché diviene tanto più vero quanto più viene preso alla lettera. Il punto saliente non sta nelle effettive o presunte qualità "plastiche" delle sue architetture, bensì nel suo rapporto con la pietra. Egli non sapeva concepire un edificio se non come una scultura in grande formato: un intreccio di blocchi accatastati e ammassati l'uno sull'altro. Gli elementi dell'architettura sono contenuti nel marmo, come statue; così lo scultore non divenne architetto, ma fu l'architettura a trasformarsi in lavoro scultoreo. James Ackerman ha mostrato come sia possibile ricomporre la facciata di San Lorenzo alla stregua di un puzzle, partendo dagli schizzi dei blocchi disegnati da Michelangelo¹⁵.

Si spiega così il comportamento a prima vista enigmatico di Michelangelo nella fase iniziale della commissione. Stipulato il contratto che gli dava otto anni di tempo, egli non si recò in cantiere, bensì tornò nelle sue cave di marmo, dove rimase ancora un anno e mezzo per attendere al lavoro di sboccatura dei blocchi. Fu la pietra a ispirarlo. Già così era stato per il suo primo incarico architettonico, il piccolo fronte della cappella di Castel Sant'Angelo: un puro lavoro di marmo, che forse per questo fu delegato a un intagliatore¹⁶. Anche la facciata fiorentina, impresa colossale, fu pensata completamente in marmo.

¹¹ Carteggio, vol. II, pp. 218-221, n. CDLVIII (fine di feb. - 10 mar. 1520).

¹² Millon, Smyth 1988a.

¹³ Corpus 511-520; Agosti, Farinella 1987a.

¹⁴ Si veda, in merito, l'analisi dei disegni nei fogli di Casa Buonarroti, 67 A, 74 A e 77 A (Corpus 460, 463, 505), in Maurer 2004, pp. 177 sgg.

¹⁵ Ackerman 1966, vol. I, pp. 18 sgg.

¹⁶ Zöllner, Thoenes, Pöpper 2007, pp. 217 e 470.

Nella Sagrestia Nuova Michelangelo si rapportò all'architettura in pietra serena di Filippo Brunelleschi; il ricetto della Laurenziana si trasformò nell'apoteosi della "pietra del fossato", la più nobile sorta del macigno fiorentino. A Roma Michelangelo, secondo il detto di Giorgio Vasari, venne a "nobilitare il travertino"¹⁷, utilizzandolo non come rivestimento di strutture murarie, ma come materiale da costruzione; recentemente Vitale Zanchettin ci ha fornito una nuova chiave di lettura di questo procedimento¹⁸. In San Pietro la tecnica di Michelangelo diede l'impulso a una riorganizzazione radicale del funzionamento del cantiere¹⁹.

Il modo di pensare dello scultore si rispecchia nella prassi del disegno. Sono le tecniche proprie del lavoro con materiali lapidei a imporsi nel nuovo mestiere. Quella strada che conduce dal primo schizzo al disegno elaborato, documentata nell'opera grafica di tanti architetti, qui viene incrociata da un'altra strada che viaggia dalla cava al cantiere. Nel blocco della pietra si nasconde – secondo quel celebre sonetto²⁰ – il "concetto" dell'opera che l'artista deve liberare: non sulla carta, ma solamente nell'edificio, attraverso il lavoro nel materiale, le idee diventano realtà. Non è un caso se tra i disegni architettonici di Michelangelo non troviamo "fogli di dimostrazione".

Un precoce tentativo di realizzarne uno per la facciata di San Lorenzo rimase incompleto; alcuni disegni successivi, sui quali torneremo in seguito, mostrano progettazioni in continuo divenire. A compensare questa mancanza abbiamo gli schizzi dei blocchi lapidei, nonché i grandi disegni di lavoro realizzati al vero per porte e finestre, tracciati sulle murature della Sagrestia Nuova²¹, insieme ai profili per i "modani" ritagliati sulla carta per i tagliapietra²². Disegnare al vero sulle murature non fu certamente un'invenzione di Michelangelo, né possiamo essere certi che queste linee siano state tutte tracciate dalle suemani. Ma ciò che dimostrano – e ciò che veramente importa – è la continuità del lavoro ideativo: non esiste alcun punto dove la tensione creativa si rilassi nella elaborazione delle forme, anche dopo che queste apparivano ormai stabilite.

Tra questi due estremi si collocano i fogli operativi; essi costituiscono la parte maggiore del materiale sopravvissuto. Qual è la loro peculiarità? Diamo uno sguardo a un foglio analogo di un grande "professionista" del tempo²³: Antonio da Sangallo, di nove anni più giovane, fiorentino egli stesso, ma coinvolto nella costruzione di San Pietro dai tempi di Donato Bramante, e primo architetto dalla morte di Raffaello. Aveva memorizzato il progetto a cui lavorava in tutta la sua complessità, tanto da poter estrarre – con manomirabilmente leggera – vedute parziali, per chiarire a sé stesso come si sarebbero viste le singole parti. Nel disegno, in alto a destra, si vede una sezione dell'innesto tra la tribuna sud e il deambulatorio, in cui l'orientamento della visione, da nord verso sud, è scelto in modo da rappresentare al meglio l'articolata struttura, come oggi potremmo fare al computer. È qui al lavoro un'intelligenza più combinatoria che genuinamente creativa: le singole forme sono disponibili nel codice degli "ordini", si tratta di applicarle senza errori in tre dimensioni. Acìò si dedicò lo studio di Sangallo.

Confrontiamo un foglio di Michelangelo, di qualche anno più tardi, per il ricetto della Laurenziana²⁴. Il tema principale è la scala. Essa viene schizzata in pianta, sezione e prospettiva, non distinte l'una dall'altra, ma in modo frammentario, come il processo creativo richiedeva. Questa non è architettura virtuale che il disegnatore ha in mente e raffigura, ma un oggetto materiale – pietra o legno – che egli mette davanti a sé come se dovesse lavorarlo con lo scalpello. Laddove Sangallo cerca distanza, per chiarire la visione d'insieme, Michelangelo vuole contatto. Così il disegno diviene un equivalente del rapporto con la materia, quasi a compensare la rinuncia al lavoro materiale richiesta all'architetto. Tuttavia l'energia emanata dal foglio appare più spirituale che corporale, cioè, si esprime meno nel vigore della penna che segue la mano, che nell'intensità del processo creativo che ci coinvolge – "la mano che ubbidisce all'intelletto"²⁵.

Che cosa ne risulta? Sangallo sviluppa strutture, in sé coerenti senza salti e universalmente applicabili²⁶, Michelangelo crea oggetti, interessanti in sé; Sangallo applica regole, Michelangelo inventa forme. Qui si capisce ciò che Vasari, nel passo sempre ripreso dalla Vita di Michelangelo, esalta come la grande conquista degli anni fiorentini: il disegno architettonico come regno della libertà e dell'emancipazione da "ragione e regola"²⁷. Non obbligato alla ripresa dalla natura (come sono scultori e pittori), ma neppure alla ripetizione di un canone quasi-naturale, l'architetto può produrre pure opere d'arte in modo "assai diverso da quello che [...] facevano gli uomini secondo il comune uso"²⁸.

¹⁷ Vasari, ed. Milanesi 1878-1885, vol. I, p. 123.

¹⁸ Zanchettin 2008a.

¹⁹ Zanchettin 2008b.

²⁰ "Non ha l'ottimo artista alcun concetto" (Sonetto 151); Residori 1998, pp. 262 sgg.

²¹ Dal Poggetto 1978; Elam 1981; Collareta 1992.

²² Cooper 1994.

²³ Frommel, Adams 2000, pp. 91-93.

²⁴ Corpus 525.

²⁵ Residori 1998, pp. 262 sgg.

²⁶ Benedetti 1994; Thoenes 1994; Evers 1995, pp. 351-381.

²⁷ Vasari, ed. Milanesi 1878-1885, vol. VII, p. 193.

²⁸ Ibidem.

Se vedo bene, l'euforia di Vasari riflette, consapevolmente o no, uno dei pochissimi momenti anche soggettivamente felici nella carriera architettonica di Michelangelo²⁹. Al 1526 – un anno prima della cacciata dei Medici da Firenze –, mentre Michelangelo lavorava con grande concentrazione al disegno della Laurenziana, risale uno scambio di lettere con Giulio de' Medici, papa Clemente VII³⁰. Michelangelo spedì da Firenze una serie di disegni di portali e Clemente li ammirò per quel che erano: pure opere d'arte³¹. Di fatto si tratta di fogli di emozionante bellezza, punti culminanti anche nell'arte del disegno michelangiolesco. A chi li osserva conoscendo il contesto potrebbero ricordare la produzione di un musicista che improvvisa sul suo strumento, incitato dall'applauso di un ascoltatore comprensivo. Il rapporto tra Michelangelo e Giulio sopravvisse anche alla successiva crisi dell'occupazione e conquista di Firenze da parte delle truppe papali. Michelangelo, il quale non si era potuto sottrarre al servizio come architetto militare della Repubblica, non fu punito, bensì doveva essere "carezzato", come un animale domestico bello e prezioso, al di là del bene e del male, per non interrompere il completamento delle tombe medicee³². In fondo entrambi, papa e artista, erano dei non-politici.

Questo cambiò con il trasferimento di Michelangelo a Roma, dove con Paolo III era salita al soglio pontificio una figura eminentemente politica. Ciò diede l'impronta alle committenze architettoniche nelle quali Michelangelo fu coinvolto. Nuovo era in primo luogo il bisogno di creare architetture rivolte verso l'esterno. Infatti – dopo il tentativo naufragato per la facciata di San Lorenzo – ciò che si lasciava alle spalle erano puri mondi interiori. Si poteva, e si può ancora oggi, attraversare la città di Firenze senza accorgersi dell'opera di Michelangelo architetto.

A Roma egli imparò a muoversi nello spazio aperto, più ancora, egli divenne l'araldo architettonico del potere rivendicato su questo spazio dal nuovo pontefice. Era il caso esemplare di una costellazione produttiva: il potenziale drammatico della sua architettura, cresciuto a Firenze emotivo in modo puramente soggettivo, si scontrò a Roma con un mondo di conflitti politico-religiosi concreti. Come architetto del Campidoglio Michelangelo finì per cadere nel campo di tensioni fra papa e Comune; ereditò palazzo Farnese nel momento di ascesa da residenza familiare a dimora principesca; mentre San Pietro si ergeva sul tappeto del dibattito sul ruolo della Chiesa papale dopo la Riforma. In tutti questi casi fu Michelangelo a mettere gli accenti decisivi; in fondo fu lui stesso a conquistare il potere sulla città³³.

Ma non subito. I grandi lavori del primo periodo romano erano di pittura: il gigantesco affresco del Giudizio universale, la cappella Paolina a cui lavorò fino al 1550. A proposito della scultura, la vicenda attorno alla tomba di papa Giulio II non si era ancora conclusa; a ciò si aggiungevano incarichi occasionali come il busto del Bruto. Anche la collocazione del Marco Aurelio in Campidoglio, per la quale il papa coinvolse Michelangelo (riluttante, come al solito), era ancora una volta un lavoro da scultore. Se e da quando egli abbia pensato o meno a un'articolazione architettonica della piazza, e come questa si sarebbe vista, non è dato sapere. È sicuro solo che egli attorno alla metà degli anni quaranta disegnò lo scalone davanti al Palazzo Senatorio³⁴. Fu il passo liberatore dal guscio mediceo alla dimensione aperta.

Il futuro di Michelangelo architetto si decise nel 1546: con la morte di Antonio da Sangallo il cantiere di San Pietro rimase orfano, e Michelangelo venne chiamato alla guida dell'impresa.

È noto e spesso ripetuto che egli fu costretto a impegnarsi nella lotta con la burocrazia della Fabbrica e il clan sangallescò trincerato in essa³⁵. Non appare ancora discusso a sufficienza, invece, il mutamento simultaneo della sua architettura. Infatti è sorprendente come Michelangelo – dopo la pausa degli anni trenta-quaranta – cercasse di arrangiarsi con quel repertorio di forme classiche che dai tempi di Bramante e Sangallo aveva determinato il gusto architettonico romano, e dal quale egli stesso a Firenze si era allontanato in modo sempre più deciso.

Vorrei intendere questo nel senso di un processo di "socializzazione" che attraversa l'architettura di Michelangelo durante gli anni quaranta: dall'ermetico, e chiuso in sé, stile personale dell'epoca fiorentina alla discussione aperta tra libertà e ordine, innovazione e tradizione, che vediamo svolgersi nella facciata del palazzo dei Conservatori³⁶ o nella tribuna di San Pietro. Ciò corrisponde allo scarto tra l'autosufficienza virtuosa dell'architetto mediceo e l'attività nella sfera politico-sociale. Di fatto, mentre a Firenze l'opera architettonica era diventata un affare più o meno privato fra artista e committente, a Roma bisognava presentarsi in pubblico e, allo stesso tempo, connettersi con un contesto storicamente prestabilito, sia

²⁹ Si confronti, in merito, l'epistolario tra Michelangelo e Giovan Francesco Fattucci dell'anno 1525-1526, in Carteggio, vol. III.

³⁰ Ibidem; cfr. anche Zöllner, Thoenes, Pöpper 2007, p. 226.

³¹ Corpus 549-551, 555.

³² Gaye 1839-1840, pp. 22 sgg.; cfr. anche Carteggio, vol. III, pp. 303-306, n. DCCCXIII (29 apr. 1531).

³³ Sulla storia della progettazione e della costruzione degli edifici nominati in seguito, da ultimo, cfr. Zöllner, Thoenes, Pöpper 2007, pp. 356-376 e 476-489.

³⁴ Bedon 2008, pp. 81-88.

³⁵ De Maio 1978; Bardeschi Ciulich 1977; Saalman 1978; Bardeschi Ciulich 1983; Bredekamp 2008.

³⁶ Sul problema della datazione del progetto di Michelangelo si veda la mia recensione al volume di Anna Bedon sul Campidoglio (Bedon 2008), in corso di pubblicazione sulla rivista "Annali di Architettura".

semantico sia strutturale.

Le paraste e le colonne all'interno della tribuna di San Pietro non riprendono soltanto formalmente quelle dell'edificio bramantesco-sangallesco, ma ne riutilizzano materialmente alcune parti³⁷. Nella ristrutturazione michelangiotesca esse fungono da sistema di riferimento per l'introduzione di dettagli innovativi, come le enormi finestre con le edicole a timpano spezzato spinte verso la trabeazione. Non si tratta più della sospensione di "ragione e regola" celebrata da Vasari, bensì della loro assimilazione nel mondo espressivo dell'artista.

Rivolto a un corrispondente a noi sconosciuto, Michelangelo spiegò in modo alquanto sibillino come si dovessero mutare gli adornamenti avendo mutato la pianta, e come ciò fosse connesso con la relazione tra l'embrione del corpo umano³⁸.

Vale a dire: esistono leggi superiori a quelle della scuola sangallesca.

La nuova varietà viene tenuta insieme dall'intensità incessante nel lavoro di dettaglio. Nel trattamento degli ordini all'esterno Michelangelo mise in mostra gradi di variazione: il corinzio delle grandi paraste rimane rigorosamente canonico, il dorico viene appena accennato nelle "guttae" delle nicchie inferiori che solo lontanamente ricordano le forme classiche.

Tra loro si collocano come genere intermedio le colonne ioniche con i loro capitelli "alla michelangiotesca", riconoscibili dai festoni appesi alle volute.

Al cambiamento di stile corrisponde un mutamento delle motivazioni interiori: tale mutamento tocca – senza per questo coincidere – quello di papa Farnese, convertito da Saulo a Paolo.

Anche questo si manifesta così chiaramente nel caso di San Pietro. Ciò che aleggiava davanti a Michelangelo si evince dalla sua polemica contro il modello di Sangallo, in principio approvato dal papa³⁹. Michelangelo lo trovava buio, confuso, gonfiato e ripartito in compartimenti inutili; le implicazioni di una critica "dissimulata" alla condizione della Chiesa romana sono difficili da ignorare. Il suo ideale personale è raccolto, in una sua lettera, dalla celebre formula "chiaro e schietto, luminoso e isolato attorno"⁴⁰. Quindi una costruzione semplice, ben percepibile, chiaramente circoscritta, piena di luce e libera da aggiunte.

Che la questione per lui andasse oltre la pura estetica è percepibile da lettere più tarde (a Vasari, al nipote Leonardo, al duca di Firenze), le quali parlano degli obblighi verso San Pietro che lo costringevano a rimanere a Roma, lasciando sullo sfondo tutti gli altri incarichi⁴¹. Traspasano sensi di colpa e timori di fallimento: minacciato dalla morte, doveva mettere a sicuro la propria opera, rispondendo in prima persona; sciuparla sarebbe stata una sventura, una vergogna e "un gran peccato"⁴². Entra qui in gioco la personalità religiosa di Michelangelo, e non sembra troppo audace intendere quella formula ("chiaro, schietto, luminoso") come visione di un nuovo tempio cristiano, nel quale il fedele avrebbe potuto incontrare Dio conscio della propria responsabilità, libero da legami tradizionali e non più bisognoso di mediazione da parte di gerarchie ecclesiastiche. Se questa era l'idea, lui solo sarebbe stato chiamato a realizzarla, salvando la chiesa di Pietro dalle mani dei "ladri" e degli incapaci, quali Sangallo e la sua gente⁴³. Non vide nessun successore, e non fece niente per trovarlo. Anni dopo, gli si presentò un'ultima opportunità di realizzare, per i fiorentini a Roma, una chiesa secondo le proprie idee; in essa egli stesso avrebbe dovuto essere sepolto. Che pure questa fosse un'utopia lo dovette capire presto.

Ci avviciniamo con questo all'ultimo e, a me pare, più difficile capitolo del suo percorso: l'opera tarda. Già il fenomeno come tale lascia perplessi. L'ottantaquattrenne, spesso non sano, piegato sotto l'immenso peso della guida di San Pietro, che egli riusciva a malapena a gestire per mezzo di mediatori, si caricò di quattro altre grandi imprese e concepì, nel corso dei cinque anni che aveva ancora da vivere, le sue più singolari architetture: San Giovanni dei Fiorentini, la cappella Sforza a Santa Maria Maggiore, Santa Maria degli Angeli nelle terme di Diocleziano e porta Pia; come quinta si iniziò, un anno prima della sua morte, la trasformazione del Campidoglio secondo i suoi disegni. Non poteva più negare che, nel frattempo, l'architettura fosse diventata la sua "professione". Ma chi avrebbe avuto da ridire se egli a questo punto avesse rifiutato nuovi incarichi?

Non lo fece; al contrario, egli attaccò con decisione tutti questi lavori e cercò di portarli più avanti possibile, e nel tempo più breve. Quali erano i suoi motivi?

Nel 1559, quando iniziò questo ultimo periodo di attività, fu eletto al soglio pontificio Pio IV, papa Medici, milanese. Tre di questi lavori furono avviati su sua diretta commissione, negli altri egli fu forse coinvolto in

³⁷ Cfr. Thoenes 2001, pp. 303-320.

³⁸ Carteggio, vol. V, pp. 123 sgg.; sull'argomento, da ultimo, Thoenes 2008a, in part. pp. 69 sgg.

³⁹ Vasari, ed. Milanesi 1878-1885, vol. IV, pp. 162 sgg., vol. V, pp. 467 sgg., vol. VII, pp. 218 sgg.; Carteggio, vol. IV, pp. 251-252, . MLXXI (fine 1546 o primi del 1547), lettera a "Messer Bartolomeo".

⁴⁰ Carteggio, vol. IV, pp. 251-252, n. MLXXI (fine 1546 o primi del 1547).

⁴¹ Carteggio, vol. V, passim.

⁴² Carteggio, vol. V, pp. 35-36, n. MCCIX (22 giu. 1555).

⁴³ Carteggio, vol. V, pp. 18-20, n. MCXCVI (20 ago. 1554) e pp. 105-106, n. MCCLVII (22 mag. 1557).

modo indiretto⁴⁴. Non sembra esagerato sostenere che dobbiamo a quest'uomo sobrio ed energico l'esistenza dell'opera architettonica tarda di Michelangelo, benché sembri che in privato il suo gusto tendesse piuttosto al "Rinascimento tardo" superficialmente antichizzante di Pirro Ligorio. D'altro canto si trattava di un nuovo "papa politico", il suo obiettivo dichiarato era la promozione della Controriforma, e in questo egli pensava di poter contare sul vecchio Buonarroti. Ma l'artista reagì diversamente da come aveva fatto venti anni addietro. La prima cosa che salta all'occhio dal suo lavoro tardo è la rinnovata concentrazione sull'architettura interna (fatta eccezione per porta Pia). Essa contrassegna il ritiro del vecchio maestro dalla sfera pubblica, revocando l'intesa (vera o presunta) con le personalità di potere.

Non ne condivideva più i fini. L'isolamento crescente del Maestro simostra al più tardi con il naufragio del progetto per San Giovanni, suo ultimo tentativo di uscire vincitore dal rapporto con i grandi del suo tempo (in questo caso, il duca Medici che egli stesso aveva messo in gioco). Rimase fedele alle imprese pubbliche di lunga durata iniziate per il papa Farnese, in Campidoglio e nella basilica vaticana. Ma quel che intraprese da allora in poi furono opere individuali. Esse lo mostrano nuovamente su una strada propria.

La difficoltà maggiore nell'interpretazione di questi lavori risiede nella loro eterogeneità. Essi non sono riconducibili a uno "stile tardo", più ancora, non hanno in comune nessuno stile che possa definirli. Potremmo piuttosto parlare di una serie di tentativi finalizzati a sondare i limiti di fattibilità nell'ambito dei singoli generi. Le incisioni di Valérie Regnard tratte dal modello di Tiberio Calcagni per San Giovanni dei Fiorentini (cat. 80) dimostrano in modo impressionante la rinuncia a qualsiasi effetto esterno. L'architettura è piena di finezze, ma concentrata tutta all'interno, uno spazio puramente centrale, rotondo e pacifico in sé. Si può assumerlo, lo ripeto, come documento di una religiosità rivolta verso l'interno, ritirata dal mondo, che dominò il pensiero del vecchio Michelangelo e lasciò la sua impronta anche nei suoi pochi tardi lavori di figura. D'altra parte esistono disegni che rivelano ben altre ambizioni⁴⁵. Tutti imotivi di piante centralizzate dati dalla storia – rotonde, ottagoni, cerchi nel quadrato, deambulatori, cappelle angolari, croci greche e di sant'Andrea – dovevano compenetrarsi e dissolversi in un'unità più alta. Ai mercanti fiorentini Michelangelo prometteva che il suo edificio avrebbe eclissato tutto ciò che "Romani e Greci mai nei tempi loro feciono"⁴⁶. Doveva sorgere, quindi, qualcosa di assolutamente nuovo, un'architettura che fin allora non era esistita.

Un anno dopo Michelangelo disegnò la cappella Sforza: il contrario di una cappella laterale, secondo l'uso romano, senza precedenti nell'architettura dell'epoca e, in questo, comparabile ai disegni per San Giovanni⁴⁷. Tuttavia, in questo caso – a giudicare dai pochi schizzi conservati – il processo di ideazione seguì un percorso inverso: dal semplice al complicato, da uno spazio chiuso a una struttura aperta, stranamente frazionata, convenzionale nei dettagli, ma audace fino all'incomprensibile nella concezione spaziale; in ultima istanza un pezzo di "architettura assoluta" come a suo tempo era stato il ricetto della Laurenziana, ma liberato dalla rigidità monolitica del lavoro fiorentino. Sembra quasi di sentir rispondere il tardo Beethoven a un encomio per un suo lavoro giovanile: "A quel tempo non sapevo comporre. Adesso, penso, di saperlo fare"⁴⁸. Nello stesso anno però, nell'adattamento di Santa Maria degli Angeli, invece di trasformare la sala delle terme imperiali in una chiesa cristiana, come in un trionfo sull'antico (ciò che più tardi avrebbe fatto Vanvitelli), Michelangelo la lasciò praticamente immutata, rinunciando sovranamente non solo all'architettura dell'esterno, ma all'architettura in toto. Doveva restare solo la nuda dimensione dell'edificio romano⁴⁹.

Non si trattava di giochi mentali bensì di progetti concreti, che Michelangelo avrebbe voluto veder sorgere; il suo appello tanto urgente ai fiorentini evidenzia quanto gli stesse a cuore la realizzazione di quella chiesa⁵⁰. Bisogna ricordare, a questo punto, che l'opera architettonica di Michelangelo, in tutta la ricchezza nella quale si era sviluppata fino ad allora, consisteva in edifici ristretti da vincoli, frammentati e non giunti a compimento; la stessa Laurenziana, culmine del periodo fiorentino, era rimasta incompleta. Non gli era stato concesso (come ad altri architetti del tempo) di realizzare l'edificio perfetto, iniziato dalle fondamenta e portato a termine. In retrospettiva, il suo operato architettonico poteva apparirgli facilmente come una catena di fallimenti, ovvero di impegni non ancora assolti di fronte ai committenti, al mondo e alle sue attese e, in fine, nel caso di San Pietro, di fronte a Dio. Quando una volta della nuova basilica vaticana venne eseguita in modo erroneo, senza seguire le sue istruzioni, egli avrebbe voluto "morire di vergogna"⁵¹. Fallire è disonore: Vasari tocca questo punto, forse inavvertitamente, nel contesto della distruzione dei disegni avvenuta poco prima della morte. "Lui voleva – scrive – non apparire se non perfetto"⁵². Suona come vanità

⁴⁴ Per la cappella Sforza cfr. Satzinger 2003-2004, pp. 327-414, in particolare p. 342. Per San Giovanni dei Fiorentini cfr. Günther 2001; Thoenes 2008b.

⁴⁵ Corpus 609, 610, 612.

⁴⁶ Vasari, ed. Milanese 1878-1885, vol. VII, p. 263.

⁴⁷ Satzinger 2003-2004.

⁴⁸ Citato da Kaiser 1979, p. 503.

⁴⁹ Zöllner, Thoenes, Pöpper 2007, pp. 374 sgg. e pp. 487 sgg.

⁵⁰ Vasari, ed. Milanese 1878-1885, vol. VII, p. 263.

⁵¹ Carteggio, vol. V, pp. 113-114, n. MCCLXI (1 lug. 1557); cfr. Brodini 2006.

⁵² Vasari, ed. Milanese 1878-1885, vol. VII, p. 270.

d'artista, ma il vero motivo è morale: sentirsi inadeguati di fronte al proprio compito.

Dal rogo vennero risparmiati alcuni fogli di lavoro in grande formato degli ultimi anni, tre per San Giovanni e tre per porta Pia⁵³. Forse essi erano pensati come una sorta di lascito. Non sono "perfetti" nel senso di disegni finiti, ma in quanto registrano – con le tecniche più raffinate – il processo di ideazione, accumulando e, allo stesso tempo, transcendendo tutti i motivi apparsi nel corso del lavoro, fenomeno questo che osserviamo anche nell'ultima opera scultorea, la Pietà Rondanini⁵⁴. Con ciò i disegni si collocano quasi al posto della costruzione, anzi la superano nella propria sostanza architettonica, salvando la pienezza delle idee dalla necessariamente riduttiva realizzazione materiale, non come progetti fissati nel disegno o nel modello, bensì come work in progress (cat. 94).

Nel caso di porta Pia, come già in quello di San Giovanni, questi disegni sarebbero stati dati al committente così com'erano, lasciando a lui la scelta fra le alternative⁵⁵: comportamento contrastante con quello consueto di Michelangelo, sempre avveduto a mantenere il controllo sulle proprie idee. Forse si può intendere ciò come indizio che per il vecchio maestro l'intesa sulle finalità del progetto era diventatameno importante del proprio operare. Creatività in sé, il produrre stesso diveniva ultimo fine del lavoro artistico⁵⁶. E qui risiede, se non sbaglio, la più profonda ragione della svolta definitiva verso l'architettura, compiuta da Michelangelo negli ultimi anni. Infatti, alla fine, tutta l'arte figurativa rimaneva imitazione, rimandando a una realtà nota. Scolpire o dipingere significava in ogni caso "dire" qualcosa, comunicare con i contemporanei riferendosi a contenuti.

E proprio questo sembra essere diventato un problema per il vecchio maestro, il cui Giudizio universale, oltre i consueti encomi, aveva attirato anche critiche massicce e non infondate⁵⁷.

Già la celebre quartina con cui Michelangelo aveva respinto il complimento obbligato per le sculture "parlanti" (e quindi quasi viventi) della Sagrestia Nuova accenna a un rifiuto di comunicazione: "Caro m'è 'l sonno – egli fece rispondere alla figura della Notte – e più l'esser di sasso, mentre che 'l danno e la vergogna dura"⁵⁸. Non poter parlare, non dover parlare: a questo ideale, infatti, si avvicina più delle altre arti l'architettura.

Così non meraviglia che l'ultima creazione architettonica di Michelangelo abbia resistito fino a oggi a qualsiasi tentativo di strapparle un qualsivoglia "messaggio"⁵⁹. Ancora una volta, il compito è politico, e Michelangelo non si sottrae a esso, ma lo tratta a un livello d'astrazione che impedisce qualsiasi comprensione diretta, relativa a contenuti. Vorrei affrontare solo due aspetti che, a quanto vedo, non sono stati ancora discussi nella letteratura.

Il primo riguarda la scala urbana⁶⁰. Porta Pia è una porta della città, ma ciò che Michelangelo ha costruito o quantomeno disegnato è soltanto il fronte interno del suo impianto, vale a dire il prospetto terminale del viale sul crinale del Quirinale voluto, e realizzato con stupefacente rapidità, da Pio IV. Ora, il punto di vista all'estremità opposta di "via Pia" era costituita da un capolavoro della scultura antica, il gruppo dei Dioscuri, secondo una vecchia tradizione frutto di un concorso tra Fidia e Prassitele⁶¹. Possiamo credere che Michelangelo non abbia visto in ciò un "Paragone"? In tal caso, l'opera conterrebbe due antitesi: moderno versus antico, e architettura versus scultura.

Vista così, la porta di Michelangelo rappresenterebbe una specie di "architettura essenziale", depurata da qualsiasi reminiscenza organico-mimetica: piatti strati di pietra, spigoli affilati, colonne completamente escluse, capitelli ridotti a segni; solo il mascherone in chiave d'arco si sporge in modo plastico, accentuando la tettonica astratta dell'insieme. L'elemento figurativo richiesto, uno stemma papale presentato da Angeli (Angelo Medici), fu lasciato da Michelangelo a Jacopo Del Duca, e pertanto escluso dal suo ambito d'invenzione.

Questo sottolinea – ed è il secondo punto – il carattere nonparlante della sua architettura. Anziché "leggerla", si dovrebbe insistere su quello che essa non dice. Ciò che il compito richiedeva, e che il papa senza dubbio si attendeva, era l'arco trionfale, il più triviale e il più "parlante" di tutti i modelli di porta.

Qualsiasi architetto glielo avrebbe fornito, Michelangelo no.

Anzi, egli eliminò nel corso della sua elaborazione l'arco in assoluto.

Lo sostituì con un'apertura a piattabanda con cornice rustica, sopra la quale appare, come una eco, quasi una parodia, l'arco ribassato. Così viene trattato anche il repertorio rimanente: segmentato, spezzato,

⁵³ Corpus 609, 610, 612, 615, 618, 619.

⁵⁴ Zöllner, Thoenes, Pöpper 2007, p. 437.

⁵⁵ Su porta Pia, cfr. Vasari, ed. Milanese 1878-1885, vol. VII, p. 260; su San Giovanni: Carteggio, vol. V, p. 182, n. MCCCIV (1 nov. 1559).

⁵⁶ In merito, cfr. Bredekamp 1995, pp. 116-123.

⁵⁷ Zöllner, Thoenes, Pöpper 2007, pp. 263-266.

⁵⁸ Vasari, ed. Milanese 1878-1885, vol. VII, p. 197.

⁵⁹ Maurer 2008, in particolare pp. 125-127 e 155-160.

⁶⁰ Ivi, pp. 127-130.

⁶¹ Thielemann 1992.

rimescolato come materiale onirico; i dettagli sono alienati, il tutto assurdo, incomprensibile, eppure – come Jakob Burckhardt formulò già nel suo Cicerone – eseguito “con tutta arbitrarietà seguendo una legge interiore che il maestro crea per sé stesso”⁶². Quindi, non più conciliazione con la tradizione, ma neanche ricorso alle “licenze” degli annimedicei, bensì autonomia assoluta.

Possiamo forse fare ancora un passo avanti cercando l’intenzione dietro l’arbitrio. Michelangelo e Architettura: è una storia lunga. Architettura non fu il *medium* dei suoi esordi artistici, si può dire che non fu la sua “lingua madre”. L’aveva imparata e aveva calibrato il suo rapporto con essa di fase in fase.

Così porta Pia, alla fine di questo percorso, assume i tratti di un dramma satirico: come se il maestro, ironizzando sul tema dato, avesse voluto manifestare la sua distanza interiore da questa ultima comparsa in scena, desiderata dal papa. Il trattamento del lessico classico che sembra beffarsi di tutte le “buone regole” segnala uno scetticismo assoluto nei confronti dei contenuti ascritti dalla convenzione. Non si allude a nulla di consueto, nessun proclama o suggerimento; semmai, torna alla mente il sarcasmo di certe frasi, a volte sbalorditive e non sempre sottili, che si incontra leggendo le lettere del Maestro.

In effetti, è proprio in questa ultima, più astratta ed enigmatica opera che appare in modo singolare la personalità del vecchio Buonarroti; anzi, è questa forse l’architettura più “personale” che un maestro classico si sia mai permesso di realizzare.

Se potesse esistere qualcosa come un autoritratto architettonico – ovvero l’autorappresentazione di un artista in un *medium* non-figurativo – dovremmo cercarla qui.

Questo saggio costituisce la versione italiana del testo in lingua tedesca letto alla conferenza d’apertura del convegno internazionale, Michelangelo e il linguaggio del disegno d’architettura, a cura di Alessandro Nova e Golo Maurer, svoltosi a Firenze presso la sede del Kunsthistorisches Institut, dal 29 al 31 gennaio 2009. L’autore esprime un particolare ringraziamento a Vitale Zanchettin per la preziosa collaborazione alla stesura della versione italiana; il curatore di questo volume è profondamente grato agli organizzatori del convegno, Alessandro Nova e Golo Maurer, per avere generosamente concesso la pubblicazione in questa sede della versione italiana; la versione originale in lingua tedesca sarà pubblicata negli atti del convegno in corso di stampa.

⁶² Burckhardt 1978, pp. 313 sgg.