

# Pina Ragionieri

## **MICHELANGELO E LE REPUBBLICHE FIORENTINE**

### *Le vicende della prima Repubblica (1494-1512)*

Quando, nel 1494, i Medici furono cacciati da Firenze e fu proclamata la Repubblica che, guidata e ispirata per quattro anni dal Savonarola, era destinata a durare fino al 1512, Michelangelo aveva appena diciannove anni. Il giovane artista usciva da una esperienza, quella del mediceo Giardino di San Marco, che aveva vissuto con un entusiasmo senza riserve: un'esperienza che oggi si considera davvero unica nella storia dell'apprendistato artistico in età rinascimentale. Secondo il racconto del Vasari e altre testimonianze di contemporanei, Lorenzo il Magnifico (fig.1) aveva radunato parte delle proprie collezioni artistiche, e non solo di antichità, in un giardino di sua proprietà che si affacciava sulla fiorentina Piazza San Marco, affidandone la custodia a Bertoldo di Giovanni, scultore strettamente legato ai destini di Casa Medici. Bertoldo non era solo una sorta di conservatore di quelle opere d'arte, ma anche e soprattutto un maestro. Infatti il Giardino – donde la sua peculiarità rispetto alle coeve collezioni di antichità, a Firenze e altrove – fu una vera e propria palestra per l'esercitazione di giovani artisti. Qui Michelangelo, come si sa, lavorò ai suoi primi capolavori, la distante e mirabilmente assorta *Madonna della scala* e la *Battaglia dei centauri* (fig.2), il prodigioso rilievo all'antica al quale ancora attendeva quando, in data 8 aprile 1492, Lorenzo venne a morte<sup>1</sup>.

L'adolescente, del quale il Magnifico aveva compreso a pieno la geniale statura, lo pianse con profondo cordoglio; e se ne tornò a casa dal padre, intanto che Piero de' Medici, "figliuol maggiore di Lorenzo, che nel medesimo luogo del padre era restato, ma non nella medesima grazia"<sup>2</sup>, non mutava le sue abitudini di giovane, ricco e scapestrato signore, dedito alla caccia, alle giostre, ai futili piaceri, e del tutto incapace di affrontare le sue nuove responsabilità. Mancavano in lui quell'amore per l'arte, quella saggezza nella politica che avevano contraddistinto il padre; o per lo meno questa è l'immagine che concordemente ne rimandano gli autori a lui contemporanei. Una certa tradizione di parte medicea volle invece chiamarlo "lo Sfortunato"; ma Piero passa più spesso alla storia con un altro soprannome, "il Fatuo". Guardando a questo personaggio nel risvolto della biografia di Michelangelo, quest'ultimo epiteto si rispecchia bene nell'incredibile episodio della statua di neve commissionata dal figlio del Magnifico al giovane artista, che appunto per aver eseguito un così effimero monumento si meritò di tornare ad abitare nel palazzo di Via Larga (l'attuale Palazzo Medici Riccardi). E presso un principe che di due persone soltanto della sua corte si vantava come di rarità: di Michelangelo, appunto, e di uno staffiere spagnolo straordinario per bellezza e per destrezza<sup>3</sup>.

La fisionomia di Piero attraversa immutata i secoli, tanto da convincere Giovanni Papini (la sua *Vita di Michelangiolo* è datata 1949), a scoprire in queste vicende l'inizio di "quella uggia verso la Casa Medici che, sia pur repressa dal timore e dissimulata per necessità, rimase in

<sup>1</sup> Per un riepilogo delle vicende legate al Giardino di San Marco e alla prima attività di Michelangelo, si veda *Il Giardino* 1992; in particolare, si veda il saggio di Caroline Elam alle pp. 157-171.

<sup>2</sup> CONDIVI 1998, p. 14.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

lui [Michelangelo] fino all'ultimo", tanto che l'artista "fu sempre, dall'adolescenza in poi, ravvolto tra i Medici ma fu sempre amico dei loro nemici"<sup>4</sup>.

Un punto di vista che ben si adatta a introdurre gli eventi che qui ci accingiamo a ripercorrere.

\*\*\*\*\*

"Ecco la spada di Dio sulla terra", sembra gridasse fra Gerolamo Savonarola (fig.3), quando un fulmine colpì la cupola di Santa Reparata. Si era in quel 1494 che aveva visto calare in Italia Carlo VIII re di Francia, per sottomettere e conquistare il regno di Napoli allora sotto lo scettro aragonese. Al comando di un esercito di quarantamila uomini, il francese giunse portando con sé distruzione e violenza, e alterando così profondamente i vecchi equilibri tra gli Stati italiani (Stato della Chiesa, Regno di Napoli, Ducato di Milano, Repubblica di Venezia, Repubblica fiorentina). Con la speranza di migliorare la propria vacillante posizione in Firenze, Piero de' Medici si recò ad omaggiare Carlo acquartierato a Sarzana, e per conquistarsene il favore gli concesse il controllo delle fortezze di Sarzana, Pietrasanta, Pisa e Livorno. Al suo ritorno, l'8 novembre, Piero si scontrò con lo sdegno dei fiorentini, che gli rimproveravano soprattutto di aver strappato alla città baluardi così importanti per la loro sicurezza. Dopo un inutile attacco a Palazzo Vecchio, Piero fu costretto a fuggire per aver salva la vita; su di lui la Signoria pose una taglia di diecimila fiorini, vivo, o quattromila, morto. Finiva così il predominio della casata, durato ininterrotto negli ultimi sessant'anni. Ma Michelangelo non aveva aspettato la cacciata dei Medici per scegliere la via della fuga; e non tanto perché avverso a Piero quanto per aver intuito che questi col suo comportamento stava disgustando i cittadini ed attirandosi addosso la rovina. Il giovane artista insomma ebbe paura di incorrere in guai in quanto "familiare" dello sconfitto. D'altronde, Lodovico suo padre avrebbe perduto il suo ufficio nella dogana proprio a causa di questo rivolgimento mediceo.

Michelangelo riparò dunque prima a Venezia e poi a Bologna, e tornò in patria solo alla fine del 1495, ad acque ormai calmate. Ebbe certo simpatie per il Savonarola, che intanto guidava le sorti della neonata Repubblica, ne ascoltò la predicazione e lesse con partecipazione i suoi scritti. Come riporta il Condivi, per il frate ferrarese Michelangelo "ha sempre avuta grande affezione, restandogli ancor nella mente la memoria della sua viva voce"<sup>5</sup>. Non si può dire tuttavia che ne sia stato un seguace in politica. Nei quattro anni di potere ai "piagnoni" (1494-1498) Michelangelo fu molto più altrove che a Firenze, avendo dentro di sé senza dubbio più certezze artistiche che politiche; e non rimpatriò fino al 1501, quando il rogo savonaroliano si era spento da un pezzo, e al partito popolare che aveva trovato la sua guida nel frate si era sostituito quel regime degli ottimati di cui sarebbe stato simbolo il gonfaloniere Pier Soderini (fig. 4). Come conclude Giorgio Spini nel suo illuminante saggio su Michelangelo politico, il Buonarroti, in questa stagione ancora acerba della sua vita,

"segue abbastanza fedelmente le tendenze della propria classe sociale: è mediceo, sinché dura l'equilibrio mantenuto dal Magnifico fra gli interessi della sua casata e quelli dei cittadini; si stacca dai Medici allorché Piero diventa inviso ai cittadini perché 'insolente e superchievole'; pure temendo ugualmente di rappresaglie popolari; se ne sta lontano quasi sempre sinché il partito democratico dei piagnoni è al potere e viceversa si allinea senza riserve col regime oligarchico, uscito dalla sconfitta del radicalismo popolano"<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> PAPINI 1949, p. 59.

<sup>5</sup> CONDIVI 1998, p. 62.

<sup>6</sup> SPINI 1999, p. 24.

Ma anche se non è insensibile ai convincimenti politici della propria classe sociale, cominciano a precisarsi in lui, a partire dal ritorno a Firenze nel 1501, ideali ben più personali. L'esperienza privata e i contenuti politici della sua opera artistica sfociano ormai, in un Michelangelo rapidamente giunto a maturità, in significative evenienze, e danno luogo ad opere che, pur in una carriera che ha sempre del sovrumano, sono destinate a rimanere nella memoria collettiva come simboli universali che il tempo non sbiadisce. Siamo insomma negli anni del *David* e della *Battaglia di Cascina*. Lo stretto rapporto di amicizia con il gonfaloniere Pier Soderini e con i membri ricchi e raffinati delle grandi casate fiorentine allora dominanti nella Repubblica aiuta un interprete così geniale ad esaltare, nella sua opera, le libertà e le virtù del nuovo assetto politico. Due mesi appena dopo il ritorno a Firenze, il 16 agosto del 1501, l'Opera del Duomo affida a Michelangelo il gran pezzo di marmo in altri anni e da altri, come si sa, malamente sbozzato e scolpito. Secondo la volontà degli Operai, la scultura avrebbe dovuto essere collocata all'esterno dell'abside di Santa Maria del Fiore; ma da quel gran pezzo di marmo l'artista avrebbe saputo trarre un'opera che, affrontando il tema umanistico dell'eroe, vuol celebrare l'uomo e il suo operare nella storia. Il significato profondo della scultura, praticamente terminata alla data del 24 giugno del 1503 ma presentata al pubblico all'inizio del 1504, trapassa dalla valenza biblica e religiosa a un intento essenzialmente politico. I valori positivi della Repubblica fiorentina si esprimono attraverso questo simbolo della vittoria dell'intelligenza sulla forza; e le stesse dimensioni gigantesche della statua (che in realtà ritrae l'agile giovinetto che in impari lotta vinse l'enorme Golia) evidenziano per contrasto la portata dell'inevitabile predominio del bene sul male. Come sempre, anche qui la più originale grandezza di Michelangelo va ritrovata, al di là della perfezione formale, nella sua profonda meditazione sull'uomo, sui suoi sentimenti e sulle sue passioni anche civili. Questa è soltanto una riflessione semplice; ma risulta indispensabile per comprendere la vicenda quasi unica di un'opera vista da sempre come parametro di bellezza e simbolo eccelso della città. Tanto immediatamente si è trasmesso nei secoli (perfino al turismo di massa!) il messaggio di vigore morale del *David* da far supporre a qualche studioso che se il caso non gli avesse messo tra le mani quel blocco di dimensioni esorbitanti, Michelangelo, in quel particolare momento personale e politico, l'avrebbe cercato e trovato da sé.

Il pendant del *David* avrebbe dovuto essere affidato anch'esso a Michelangelo, ed è quell'*Ercole e Caco* che finì con l'essere eseguito da Baccio Bandinelli, ma che al più tardi nell'agosto del 1506 era stato commissionato al nostro artista dal Soderini, con un tema nel quale era evidente l'allusione, ancora una volta, al trionfo dell'ordine e della giustizia su forze brute di violenza e di disordine. Altro incarico eloquente era stato, nell'agosto del 1502, quel *David* bronzo per Pierre de Rohan, con il dono del quale la Repubblica fiorentina intendeva comunicare un segno di amicizia all'alleato Luigi XII. L'opera, che il potente dignitario francese aveva richiesto alla signoria fiorentina fin dal giugno 1501, verrà portata avanti da Michelangelo, ma la rinettatura conclusiva spetterà a Benedetto da Rovezzano, poco prima che il bronzo, alla fine del 1508, lasciasse il porto di Livorno alla volta della Francia, destinato non più al Rohan, nel frattempo caduto in disgrazia, ma al tesoriere di corte Florimond Robertet. Come è noto, l'opera andò dispersa nel corso del XVIII secolo.

\*\*\*\*\*

Fisicamente perduta, non andata al di là del celebre cartone, la *Battaglia di Cascina* resta tuttavia nella biografia di Michelangelo come un esempio di perenne memoria civile. Ce ne rendiamo conto attraverso la fama che l'opera raggiunse tra i contemporanei; aiuta inoltre,

anche se verosimilmente parziale, la copia del cartone per la *Battaglia* (ora a Holkham Hall) eseguita in monocromo su tavola da Aristotele da Sangallo nel 1542 (fig. 5).

L'affresco fu commissionato a Michelangelo, nel 1504, da Pier Soderini per la Sala del Maggior Consiglio (oggi Salone dei Cinquecento) di Palazzo Vecchio, dove Leonardo, chiamato poco prima dallo stesso committente, doveva dipingere, a gara, la *Battaglia di Anghiari*. La scelta dei due fatti d'arme fu probabilmente suggerita al Soderini da Niccolò Machiavelli o da Marcello Virgilio Adriani: gli episodi si riferiscono, quello affidato a Michelangelo alla guerra di Pisa del 1364, l'altro alle lotte tra fiorentini e milanesi del 1440<sup>7</sup>. I due progetti non furono portati a termine, ma gli studi preparatori furono importanti e ammiratissimi: tanto da essere definiti da Benvenuto Cellini la “scuola del mondo”<sup>8</sup>. L'opera di Leonardo fu parzialmente eseguita sulle pareti della sala con una tecnica presto rivelatasi inadeguata, una sorta di encausto. Il frammento leonardesco sarebbe stato ricoperto dalle pitture murali di Giorgio Vasari tra il 1566 e il 1572; le sue tracce sono state più volte ricercate, finora invano.

Il progetto di Michelangelo, invece, non andò oltre il celebre cartone, al quale l'artista lavorò dall'autunno del 1504 alla primavera dell'anno successivo. Il soggetto del cartone si ricava nei particolari dalla descrizione ammirata del Vasari, che peraltro poté conoscerlo solo attraverso frammenti e copie. Vale la pena di lasciare la parola al biografo:

Avvenne che, dipignendo Leonardo da Vinci, pittore rarissimo, nella Sala grande del Consiglio, come nella Vita sua è narrato, Piero Soderini, allora gonfaloniere, per la gran virtù che egli vidde in Michelagnolo gli fece allogagione d'una parte di quella sala; onde fu cagione che egli facesse a concorrenza di Lionardo l'altra facciata, nella quale egli prese per subietto la guerra di Pisa. Per il che Michelagnolo ebbe una stanza nello Spedale de' Tintori a Santo Onofrio e qui cominciò un grandissimo cartone, né però volse mai che altri lo vedesse. E lo empié di ignudi, che bagnandosi per lo caldo nel fiume d'Arno, in quello stante si dava a l'arme nel campo, fingendo che gli inimici li assalissero; e mentre che fuor delle acque uscivano per vestirsi i soldati, si vedeva dalle divine mani di Michelagnolo chi affrettare lo armarsi per dare aiuto a' compagni, altri affibbiarsi la corazza e molti mettersi altre armi indosso, et infiniti combattendo a cavallo cominciare la zuffa. Eravi fra l'altre figure un vecchio, che aveva in testa per farsi ombra una grillanda di ellera, il quale, postosi a sedere per mettersi le calze, e non potevano entrargli per avere le gambe umide dell'acqua, e sentendo il tumulto de' soldati e le grida et i romori de' tamburini, affrettando tirava per forza una calza; et oltra che tutti i muscoli e nervi della figura si vedevano, faceva uno storcimento di bocca per il quale dimostrava assai quanto e' pativa e che egli si adoperava fin alle punte de' piedi. Erano tamburini ancora, e figure che, coi panni avvolti, ignudi correvaro verso la baruffa; e di stravaganti attitudini si scorgeva chi ritto, chi ginocchioni o piegato o sospeso a giacere, et in aria attaccati con iscritti difficili. V'erano ancora molte figure aggruppate et in varie maniere abbozzate, chi contornato di carbone, chi disegnato di tratti e chi sfumato e con biacca lumeggiati, volendo egli mostrare quanto sapesse in tale professione. Per il che gli artefici stupiti et ammirati restorono, vedendo l'estremità dell'arte in tal carta per Michelagnolo mostrata loro. Onde veduto sì divine figure, dicono alcuni che le videro, di man sua e d'altri ancora non s'essere mai più veduto cosa che della divinità dell'arte nessuno altro ingegno possa arrivarla mai<sup>9</sup>.

La straordinaria prova grafica, evidentemente ispirata agli ideali di virtù e libertà del regime repubblicano, fu dapprima tenuta sottochiave dall'artista, che ne concedeva la visione solo a pochi privilegiati, tra i quali l'artista spagnolo Alonso Berruguete. Con la fine della Repubblica ed il ritorno dei Medici nel 1512, il cartone fu trasferito nel Palazzo Medici di Via Larga, e qui divenne uno “studio d'artefici”. L'elenco, fornito dal Vasari, degli artisti che si affannarono a copiare il cartone è molto lungo, e in esso non mancano nomi illustri. L'entusiasmo suscitato fu tale che il grande disegno fu “stracciato et in molti pezzi diviso”,

<sup>7</sup> CECCHI 1996, con bibliografia precedente.

<sup>8</sup> CELLINI 1960, pp. 519-520.

<sup>9</sup> VASARI 1962, I, pp. 24-26.

come ancora testimonia il Vasari, che nel 1541 poté vederne alcuni frammenti in casa del nobile mantovano Uberto Strozzi (morto nel 1553)<sup>10</sup>. In un inventario di Casa Strozzi del 1582 sono menzionati “cartoni di chiaro e scuro di Michel Angelo numero doi grandi et un picciolo”. Da Mantova, dopo essere stati rifiutati da Francesco I de’ Medici, passarono alla fine del Cinquecento nelle collezioni di Carlo Emanuele I di Savoia. Non andarono però distrutti nell’incendio della Grande Galleria di Torino (1621), dato che ancora sono ricordati nel 1631 e nel 1635<sup>11</sup>.

Con una determinazione che ricorda il Machiavelli dei *Discorsi*, Michelangelo concepisce anche qui la storia come virtù, buona volontà e irresistibile dispiegarsi di forza e di energia. Non basta infatti ricordare la sua passione per gli studi anatomici per comprendere perché egli decida di rifarsi alla *Chronica* del Villani, cogliendo non l’impeto scomposto dello scontro, ma il momento sospeso che lo precede, quando Manno Donati dà l’allarme, e al grido di “Siamo perduti!” riscuote i giovani ignudi, che nell’acqua del fiume cercavano ristoro alla stanchezza per la lunga marcia verso Pisa<sup>12</sup>. Un disegno degli Uffizi<sup>13</sup> e un famoso studio di nudo della Casa Buonarroti (fig. 6) danno testimonianza della lunga applicazione di Michelangelo al cartone. Molto si è discusso (in tempi recenti, a partire da Nicolai Rubinstein per giungere ad Alessandro Cecchi) su come fosse avvenuta la scelta dei due temi. Limitandoci qui alla battaglia di Cascina, combattuta vittoriosamente da Firenze contro Pisa nel 1364 e tuttora viva nella memoria storica dei fiorentini, quella lontana vittoria di certo si ripercuoteva malinconicamente sugli affanni del Soderini per l’estenuante guerra contro Pisa che da molti anni si stava trascinando con enorme dispendio e scarsi risultati. Se portato a termine, l’affresco michelangiolesco sarebbe stato un forte monito per il presente, nell’evocazione dei gloriosi Capitani che avevano saputo umiliare il nemico in un difficile scontro.

### *L’esperienza effimera ed eroica della seconda Repubblica*

Ma l’artista lasciò all’altezza di progetto il lavoro, chiamato a Roma da Giulio II, che lo catturò per un’altra vicenda travagliata e destinata a rimanere incompiuta, il grandioso mausoleo che l’ambizioso pontefice meditava di farsi elevare nella basilica vaticana, e che ora, in una versione ridotta e tuttavia imponente, possiamo vedere nella chiesa romana di San Pietro in Vincoli. Gli entusiasmi iniziali dello scultore, che trascorse otto mesi a cavar marmi a Carrara; e poi il revocato incarico da parte del pontefice, al quale seguì nell’aprile del 1506 la fuga indignata dell’artista da Roma: proprio questi primissimi episodi di quel lungo e amaro tormento definito fin dall’antico “la tragedia della sepoltura” si proiettano in controluce sulle vicende iniziali della decorazione della Volta Sistina alla quale Giulio II l’aveva costretto. Negli anni che seguono, dal 1508 al 1512, Michelangelo vive sui ponteggi della Cappella Sistina; ed ha quasi concluso la decorazione della Volta, che sarà presentata al pubblico a cappella riaperta il 30 settembre 1512, quando gli giunge da Firenze la drammatica notizia della calata degli spagnoli, seguita dal sacco di Prato, nel quale furono massacrati più di quattromila persone. Si tramanda che furono compiute tali efferatezze che, per non vedere, perfino “il sole chiaro si coprì la lucida faccia”. Fu questo tragico evento a segnare la fine della Repubblica. Quando arrivano a Firenze i pochi scampati al massacro, in città si diffonde il panico, e il Soderini, rimasto solo e oppresso dai sensi di colpa, aiutato dal Machiavelli e da Francesco Vettori, prende la via dell’esilio.

<sup>10</sup> VASARI 1962, I, pp. 26-27.

<sup>11</sup> AGOSTI 1996, pp. 133-144; REBECHINI 2002, pp. 135-149.

<sup>12</sup> VILLANI 1995, II, pp. 730-731.

<sup>13</sup> Michelangelo, *Studi per la “Battaglia di Cascina”*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 613 E.

Perduto il proprio capo, la Repubblica è perduta, e al suo rovesciamento segue la restaurazione medicea.

Apparentemente sopiti gli ideali repubblicani, tornano invece prepotenti in Michelangelo, sfinito nel fisico e nella mente dal lungo logorio sistino, i terri del 1494, vissuti ora con l'ansia di chi è lontano. Se ne trova testimonianza in una lettera al fratello Buonarroti, datata 5 settembre 1512, nella quale l'artista così si raccomanda ai familiari:

“...intendendo di qua come costà passon le cose, mi pare di scrivervi l'animo mio e questo è che sendo la terra in mala dispositione, come si dice qua, che voi tucti veggiate di ritrarvi in qualche parte che voi siate sicuri, e abandonare la roba e ogni cosa, perché molto più vale la vita che la roba... E de' casi della terra non vi impacciate di niente, né in facti né in parole, e fate chome si fa alla moria: siate e' primi a fugire”<sup>14</sup>.

Ancora a Buonarroti, in una lettera del 18 settembre, Michelangelo affida il compito di partecipare alla famiglia il sollievo di Michelangelo, soltanto parziale e ancora attraversato da timori, per la pace in città sancita dal ritorno dei Medici:

“Buonarroti, io intesi per l'ultima tua chome la terra stava in gran pericolo, onde n'ò avuta gran passione. Ora s'è decto di nuovo che la casa de' Medici è 'ntrata in Firenze e che ogni cosa è achoncia; per la qual cosa credo che sia cessato il pericolo, cioè degli Spagnuoli, e non credo che 'e bisogni più partirsi. Però statevi in pace, e non vi fate amici né familiari di nessuno né ben né male, perché non si sa el fine delle cose. Actendete solo a' chasi vostri”<sup>15</sup>.

Nel marzo del 1513 Giovanni de' Medici, figlio di Lorenzo il Magnifico, divenne papa, assumendo il nome di Leone X. Il suo pontificato segnò una fase di distensione politica, tesa a riconciliare i cittadini di Firenze col potere mediceo. Vengono adottate misure di varia clemenza, tra l'altro Pier Soderini è richiamato dall'esilio ed accolto benevolmente alla corte papale. I fiorentini si concedono a visioni ottimistiche per il futuro; tirano il fiato anche i familiari di Michelangelo, mentre l'artista, a Roma, continua a preoccuparsi e a ritenere i tempi malfidi: ancora nel settembre del 1515 egli scrive a Buonarroti che

“Io star con timore in questi tempi, e provedersi per l'anima e pel corpo non può nuocer niente”<sup>16</sup>.

Trete apprensioni, nelle quali si è ravvisata una qualche reminiscenza di ormai passate profezie savonaroliane. Ma, se non altro in apparenza, i fatti sembrano smentire i timori di Michelangelo che, lasciati “piangendo”, come racconta il Condigi, i lavori per la tomba di Giulio II, destinati ad essere infinitamente ripresi, torna a Firenze, dove partecipa pugnacemente al concorso per la facciata della chiesa di San Lorenzo. Vinto il quale, trascorre molto del suo tempo a cavar marmi in Versilia, e intanto che serve il papa e la famiglia Medici e dai progetti per la non eseguita facciata passa ai lavori della Sagrestia Nuova, rimane in contatto col Soderini, che nel 1518 gli chiede un disegno per un altare della chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma, dove allora era aperto un cantiere dei Sangallo; e l'anno dopo fa da padrino a un figlio di Niccolò Soderini, nipote di Piero, confermando così la sua immutata amicizia per il deposto gonfaloniere.

Alla morte di Leone X, nel 1521, seguì in Firenze la congiura repubblicana detta degli Orti Oricellari, tramata fra i giovani che ancora ascoltavano la parola di Machiavelli e repressa dai Medici con qualche condanna a morte e qualche esilio. Vi parteciparono personaggi destinati a comparire nella biografia di Michelangelo (Battista della Palla, per esempio), ma l'artista non vi appare implicato in modo alcuno; anzi, con l'ascesa al soglio papale di

<sup>14</sup> *Il carteggio* 1965-1983, I, p. 135, n. CII.

<sup>15</sup> *Il carteggio* 1965-1983, I, p. 136, n. CIII.

<sup>16</sup> *Il carteggio* 1965-1983, I, p. 179, n. CXXXIX.

un altro Medici, Clemente VII, continua a lavorare per lui, come precedentemente era avvenuto con Leone X. Ma basta tornare col pensiero al significato filosofico-religioso delle sculture – e anche dell’architettura – della Sagrestia Nuova, ricordare quanto da quell’opera affiora di meditazione sul destino umano e sulla morte, per intuire squarci che i due maggiori biografi di Michelangelo non hanno voluto mostrare. Accumunati dall’intento celebrativo, raramente Vasari e Condivi si soffermano a scrutare gli intimi affanni del loro eroe, che affiorano dalla lettura della corrispondenza e delle poesie di questi anni.

Inquieto per i lavori troppo spesso intrapresi invano, scontento e deluso di come si è nuovamente abbattuto sulla città il potere mediceo: in questo stato d’animo è l’artista quando il 17 maggio 1527, sei giorni appena dopo che si era diffusa a Firenze la notizia del Sacco di Roma e dell’assedio a Clemente VII in Castel Sant’Angelo, viene di nuovo proclamata la Repubblica, e i Medici si trovano costretti ad allontanarsi dalla città. Firenze è destinata ad attraversare mesi drammatici, con le truppe imperiali ancora incombenti, e il flagello della peste che nell’estate fece trentamila morti. Mentre si interrompono forzatamente i lavori nella Sagrestia Nuova, Michelangelo avverte il rinnovarsi dello spirito soderiniano di venti anni prima, e si schiera, apertamente - con un coincidere dei sentimenti e delle esigenze dell’artista e del cittadino mai apparso finora così deciso - per la difesa della Repubblica contro l’esercito imperiale invocato dallo stesso papa ad attaccarla.

Bisogna tener presente che agli inizi del Cinquecento la cerchia di mura a difesa di Firenze è ancora la terza cinta comunale, iniziata alla fine del Duecento ed eretta nel corso del secolo seguente. Con l’avvento dell’artiglieria pesante, quella cinta che si elevava in altezza per dodici metri diviene obsoleta e dannosa, perché facilmente abbattibile con pericolo grave per i difensori; e si rivela essenziale l’uso del bastione poligonale, dal quale attaccare con i cannoni. Proprio le guerre d’Italia, a partire dalla calata di Carlo VIII, dimostrano l’insufficienza delle difese medievali; e già nel 1522 il cardinale Giulio de’ Medici si pone il problema, che nel 1526, ormai pontefice con il nome di Clemente VII, di nuovo affronta più decisamente, affidando a Machiavelli e a Pietro Navarra l’incarico di preparare nuove proposte per la difesa di Firenze. Essendo apparse troppo drastiche le misure di distruzione di interi quartieri in un primo momento avanzate da Machiavelli, questi propone di fortificare con bastioni la zona sud della città. Il papa gli affianca, nell’aprile del 1526, Antonio da Sangallo il Giovane, che dà inizio alle nuove opere di difesa. Dopo la cacciata dei Medici, la Repubblica non può che proseguire quanto iniziato dal governo precedente; ma si sviluppa a questo punto in città un acceso dibattito, che provoca la diretta chiamata in causa di Michelangelo. La prima notizia documentata del suo coinvolgimento si ha nella lettera inviatagli in data 3 ottobre 1528 da Niccolò Paganelli:

“In questo punto l’ecceienza del Ghonfaloniere m’ampose che io vi facessi intendere che domatina a hore 15 siate a San Miniato, perché s’è ordinato vi sieno tutti ‘e vostri chonpangni”<sup>17</sup>.

Il gonfaloniere è Niccolò Capponi, che il 10 gennaio 1529 chiama Michelangelo a far parte dei “Nove della Milizia”. Il 6 aprile i Dieci di Balia lo nominano “generale governatore et procuratore” delle fortificazioni delle mura (fig.7), accompagnando questa nomina con parole di grande stima:

“considerata la virtù et disciplina di Michelagnolo di Lodovico Buonarroti nostro Cittadino, et sapendo quanto sia excellente nella architectura, oltre alle altre sue singularissime virtù et arte liberali...et appresso, come per amore et affectione verso la patria è pari a qualunque altro buono

<sup>17</sup> *Il carteggio* 1965-1983, III, p.262, n. DCCLXXXI.

et amorevole cittadino, ricordandosi della fatica per lui durata et diligentia usata nelle sopradetta opera sino a questo dì gratis et amorevolmente...”<sup>18</sup>.

La carica ha la durata di un anno, e vi corrisponde il pagamento di un fiorino al giorno. Impossibile non rilevare in elogi così altisonanti una sorta di autogiustificazione dei magistrati: per quanto grande fosse la fama di Michelangelo, sempre si trattava di un “creato” dei Medici, e bisognava riaffermarne pubblicamente la sicura fede repubblicana. In quanto alle sue competenze come architetto militare, basti, in una questione nota e dibattuta, ricordare che già nel 1516 Argentina Malaspina Soderini, nel raccomandare al fratello Lorenzo l’artista, lo poteva descrivere come “persona che intende di architectura et di artiglierie et di saper monire una terra”; che nel 1527 Bologna aveva conferito al Buonarroti la nomina di “revisor artium et fortilitium”; e che nel 1545 il Maestro poteva ancora vantarsi di essere, per lungo studio ed esperienza, assai competente nell’arte delle fortificazioni. Il suo impegno assiduo e la sua fedeltà alla Repubblica sono testimoniate dall’anonima *Breve istorietta dell’assedio di Firenze*, e dal Varchi nella sua *Storia fiorentina*, oltre che, ovviamente, dalle lettere scritte e ricevute da Michelangelo in questo periodo. Nell’aprile del 1529 si approntano bastioni lungo la cinta delle mura, dove Michelangelo “ogni giorno si trasferisce dua volte”; nel giugno è a Pisa e a Livorno per ispezionare le difese delle due città; nell’agosto viene inviato a Ferrara per studiare le moderne opere di fortificazione messe in atto da Alfonso d’Este; ed è questa l’occasione in cui il duca, per la seconda volta e a distanza di anni, chiede all’artista di dipingergli un quadro. Si tratta della *Leda*, il dipinto perduto che dà il titolo a questa mostra, la cui vicenda tocca momenti storici della biografia di Michelangelo, intrecciandosi con la complicata sequenza dei rapporti tra Alfonso I d’Este, duca di Ferrara, e il papa Giulio II, ampiamente indagati dal saggio di Vincenzo Farinella che apre questo catalogo.

Verso la metà di settembre del 1529 Michelangelo è di nuovo a Firenze, in un clima reso torbido da sospetti di delazione e di tradimenti, mentre le truppe imperiali incombono sulla città ormai quasi assediata. Il 21 settembre il Maestro cerca riparo a Venezia e si prepara a passare in Francia. Ma la Repubblica lo dichiara ribelle, e Michelangelo si decide al rientro: il 20 ottobre la Balìa gli concede un salvacondotto, ed eccolo di nuovo impegnato nella difesa della città, che nell’agosto del 1530 è costretta alla resa.

Nulla resta delle opere di fortificazione messe in atto da Michelangelo, di cui parla il Varchi nella sua *Storia fiorentina*: baluardi di terra battuta mischiata a paglia e rivestita di mattoni crudi. Si aggiunga che ben poco del suo lavoro, in quei mesi convulsi e contraddittori, andò oltre la fase progettuale. Tuttavia, il cospicuo gruppo di disegni di fortificazioni di proprietà della Casa Buonarroti (fig. 8) che rispecchiano parte della partecipazione dell’artista alla storia breve ed eroica della seconda Repubblica fiorentina, studiati a fondo per la prima volta dal Tolnay nel 1940, sono divenuti ormai un banco di prova per gli specialisti di storia militare, e non soltanto. Si tratta di tutta una serie di proposte di difesa che interessano l’intero perimetro della città, di tale complessità, di tale spessore da poter reggere il confronto, spesso avanzato negli studi più recenti, con le massime imprese architettoniche del Maestro. “Se ne trae l’impressione – citiamo ancora Giorgio Spini – di un disegno non più tecnico soltanto, ma politico, per non dire ideologico addirittura”<sup>19</sup>.

In quanto alla sua breve fuga, sulla quale si sono rovesciati fiumi d’inchiostro, a parte il fatto accertato che proprio in quello stretto giro di anni Francesco I si era adoperato per tratti diplomatici per far sì che Michelangelo si trasferisse presso la sua corte, forse per comprendere lo stato d’animo dell’artista in quei giorni conviene ascoltare la sua stessa voce, quale traspare dal Carteggio: in una lettera all’amico Battista della Palla egli confessa di aver dato ascolto, quel 21 settembre del 1529, a una persona che lo trascinò

<sup>18</sup> ARGAN / CONTARDI 1990, p. 202.

<sup>19</sup> SPINI 1999, p. 49.

via dai bastioni di San Miniato, gli procurò un cavallo e lo esortò a fuggire, "a voler campar la vita". Come nel 1494, come nel 1512, Michelangelo ebbe paura di un fosco futuro; era inoltre infastidito di continuo dalle fatali incomprensioni che incontravano le sue inconsuete idee sulla difesa di Firenze. Ma fece ritorno; e si sa che nel dicembre del 1529 si privò di oggetti preziosi per contribuire, con altri quaranta cittadini, a raccogliere mille ducati (somma enorme per i tempi) da prestare alla Repubblica.

La capitolazione avvenne il 12 agosto 1530; pochi giorni prima sembra che Michelangelo avesse cercato scampo nel campanile della chiesa di San Niccolò. Sta di fatto che rischiò la vita, avendo per avversari politici anche persone che nutrivano per lui privati rancori. Su tutto si stese la pietosa cappa del perdono di Clemente VII; che non valse però a far accettare all'artista il predominio a Firenze del fosco Alessandro de' Medici, forse figlio naturale dello stesso papa. È tutt'altro che lontana dalla realtà l'ipotesi spesso avanzata, secondo la quale i pericoli mortali nei quali incorse Michelangelo all'indomani della caduta della Repubblica fossero in stretta relazione con la forte inimicizia che perdurava da tempo tra il nuovo principe e l'artista. Si può individuare anche questo, fra i molti motivi che spinsero Michelangelo a lasciare Firenze per Roma, nel 1534 in un viaggio senza ritorno.

\*\*\*\*\*

Qualche anno dopo, tra 1538 e 1539, Michelangelo avrebbe scolpito, per un committente antimediceo, il cardinale Niccolò Ridolfi, e col tramite di un fuoruscito fiorentino, Donato Giannotti, il *Bruto*, un'opera che si pone tra le espressioni più alte della sua arte (fig.9). Non si può non avvertire, in questo ritratto di un rivendicatore delle libertà repubblicane, impressionante per l'eroica fermezza morale che emana, un sottinteso riferimento a un altro tirannicida, quel Lorenzino de' Medici che rimane comunque nella storia come giustiziere, nel 1537, del duca Alessandro. Frequentatore e amico degli esuli, anche se dopo il 1530 non era mai più intervenuto di persona nella lotta anti-medicea, Michelangelo esprime con lo strumento che più gli si confà, la sua arte, un forte monito contro l'assolutismo mediceo.

Che porti ancora in sé le antiche aspirazioni civili e morali testimoniano negli anni alcune tra le sue rime, come il famoso sonetto del 1545, dedicato a Firenze, vista già nella prima quartina come una donna bellissima asservita a un solo padrone:

Per molti, donna, anzi per mille amanti  
Creato fusti, e d'angelica forma;  
or par che 'n ciel si dorma,  
s'un sol s'apropria quel ch'è dato a tanti<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> BUONARROTI 1960, pp. 117-118, n. 249.

AGOSTI 1996

Giovanni Agosti, »Una presentazione per le “Collezioni di Carlo Emanuele I”«, *Studi Piemontesi*, XXV (1996), S.133-144.

ARGAN / CONTARDI 1990

Giulio Carlo Argan u. Bruno Contardi, *Michelangelo architetto*, Milano 1990.

BUONARROTI 1960

Michelangiolo Buonarroti, *Rime*, hg. v. E. N. Girardi, Bari 1960.

CECCHI 1996

Alessandro Cecchi, »Niccolò Machiavelli o Marcello Virgilio Adriani? Sul programma e l'assetto compositivo delle “Battaglie” di Leonardo e Michelangelo per la Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Vecchio«, *Prospettiva*, 83-84 (1996), S. 102-115.

CELLINI 1960

Benvenuto Cellini, »La vita di Benvenuto di M° Giovanni Cellini Fiorentino scritta per lui medesimo in Firenze«, in *Opere di Baldassarre Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini*, hg. v. C. Cordié, Milano-Napoli 1960, S. ???.

CONDIVI 1998

Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, hg. v. G. Nencioni, Firenze 1998.

*Il carteggio* 1965-1983

*Il carteggio di Michelangelo*, hg. v. P. Barocchi u. R. Ristori, I-V, Firenze 1965-1983.

*Il Giardino* 1992

*Il Giardino di San Marco. Maestri e compagni del giovane Michelangelo*, hg. v. P. Barocchi (Ausstellungskatalog Florenz), Cinisello Balsamo 1992

PAPINI 1949

Giovanni Papini, *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo*, Milano 1949.

REBECHINI 2002

Guido Rebecchini, *Private Collectors in Mantua 1500-1630*, Roma 2002.

SPINI 1999

Giorgio Spini, »Michelangelo politico«, in *Michelangelo politico e altri studi sul Rinascimento fiorentino*, Milano 1999, pp. ????

VASARI 1962

Giorgio Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, hg. v. P. Barocchi, I-V, Milano-Napoli 1962.

VILLANI 1995

Matteo Villani, *Cronica con la continuazione di Filippo Villani*, hg. v. G. Porta, I-II, Milano-Parma 1995.