

rassegna

rivista online dell'Accademia Nazionale di San Luca

2
apr 2025

PRESIDENZA 2025-2026

Presidente

Francesco Cellini

Vice Presidente

Tommaso Cascella

Ex Presidente

Marco Tirelli

Segretario Generale

Claudio Strinati

Vice Segretario Generale

Carolina Brook

Vice Segretario aggiunto

Laura Bertolaccini

Gottardo Pallastrelli

Amministratore

Gianni Dessì

Vice Amministratore

Federico De Melis

CONSIGLIO ACCADEMICO

PITTURA

Giulia Napoleone

Claudio Verna

SCULTURA

Paolo Icaro

ARCHITETTURA

Enrico Bordogna

Angelo Torricelli

CULTORI

Francesco Paolo Fiore

BENEMERITI

Serenita Papaldo

SOPRINTENDENTI

GALLERIA

Serenita Papaldo

ARCHIVIO STORICO

Mauro Tosti Croce

ARCHIVIO CONTEMPORANEO

Paolo Icaro

DISEGNI & STAMPE

Serenita Papaldo

BIBLIOTECA

Francesco Paolo Fiore

rassegna

rivista online della

Accademia Nazionale di San Luca

direttore responsabile

Claudio Strinati

redazione

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

cura editoriale

Laura Bertolaccini

ufficio iconografico

Valentina Oodrah

pubblicazione sottoposta alla valutazione di lettori esterni

in copertina

una sala della "Mostra critica delle opere michelangiottesche"

Roma 1964

© 2025 Accademia Nazionale di San Luca

www.accademiasanluca.it

Tutti i diritti riservati

Nessuna parte può essere riprodotta o trasmessa senza

l'autorizzazione dei proprietari dei diritti e dell'editore

Gli autori dei saggi restano a disposizione per eventuali richieste

di diritti sulle immagini pubblicate

ISSN 3035-0698

ISBN 978-88-97610-45-8

pubblicazione annuale

02 | aprile 2025

indice

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



Ritratto di Michelangelo Buonarroti
Accademia Nazionale di San Luca



Michelangelo Buonarroti
La Sacrestia Nuova
Fotografia Nicolò Sardo

Architetto o Scultore?

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

Federico Bellini

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

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

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

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

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

3 Ove non altrimenti specificato, le traduzioni sono mie.

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

L'invenzione di un luogo comune

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

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

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

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

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

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

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

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

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

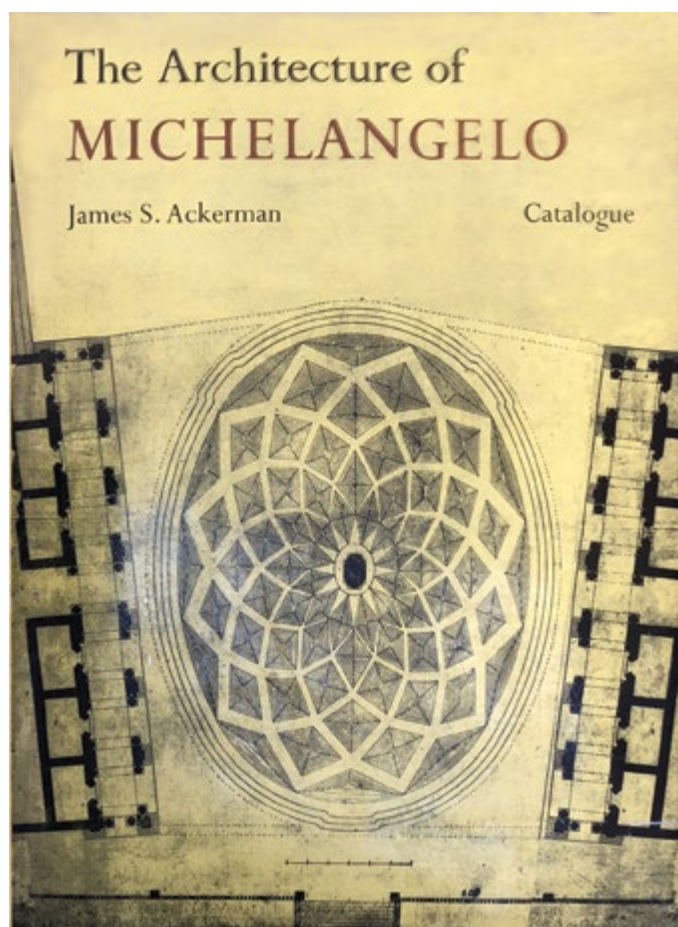
9 Movimento espansivo che si ritrova nei corpi absidali di San Pietro, mentre la cupola riprende dal gotico «l'organico movimento della crescita, al posto dell'armonico porre [le parti] secondo gravità» proposto da Bramante: Riegl, *Die Entstehung*, cit., p. 86.

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

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

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

Assunti che si ritrovano pressoché intatti nel *The Architecture of Michelangelo* di James Sloss Ackerman, uscito nel 1961, la prima compiuta monografia sull'architettura buonarrotiana¹⁵ (fig. 1). Aiutato da una magistrale fluidità di scrittura, Ackerman raccoglie i concetti elaborati dalla letteratura austrotedesca e li restituisce depurati da ogni intellettualismo nella forma in cui i lettori del



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Le «Onoranze a Michelangelo»

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La Mostra critica delle opere michelangiolesche

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

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

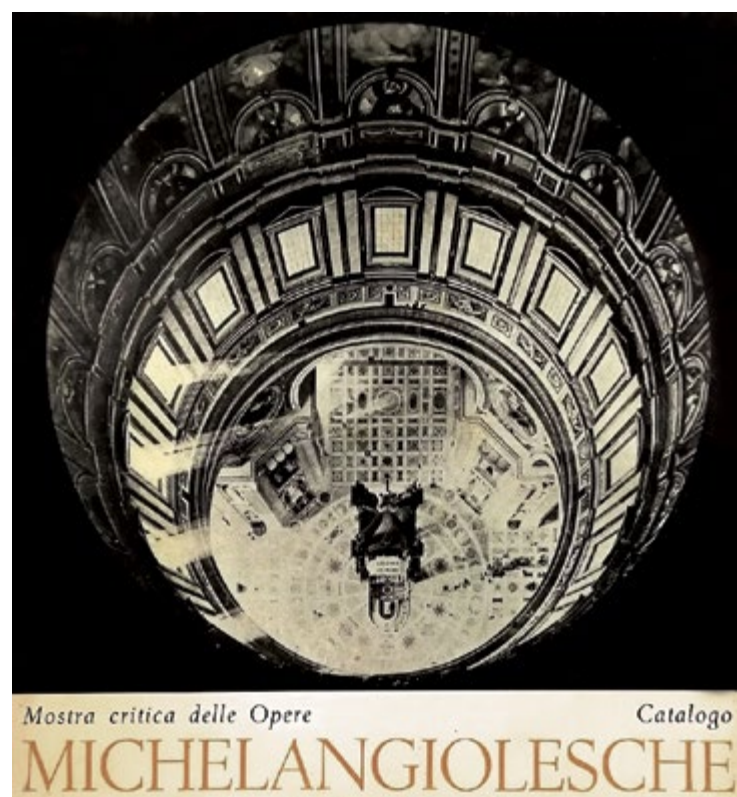
36 *Mostra critica delle opere michelangiolesche. Catalogo*, Roma 1964, pp. 5-6 (d'ora in avanti *Catalogo* 1964). Confronta la diversa composizione dell'ottobre 1963, *supra*, n. 30.

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

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

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

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



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

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

40 *Commissione* 1963, p. 16.

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

42 *Commissione* 1963, p. 16.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

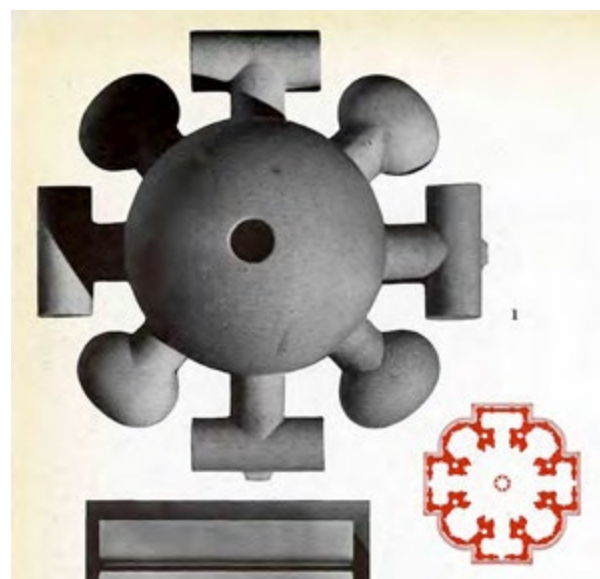
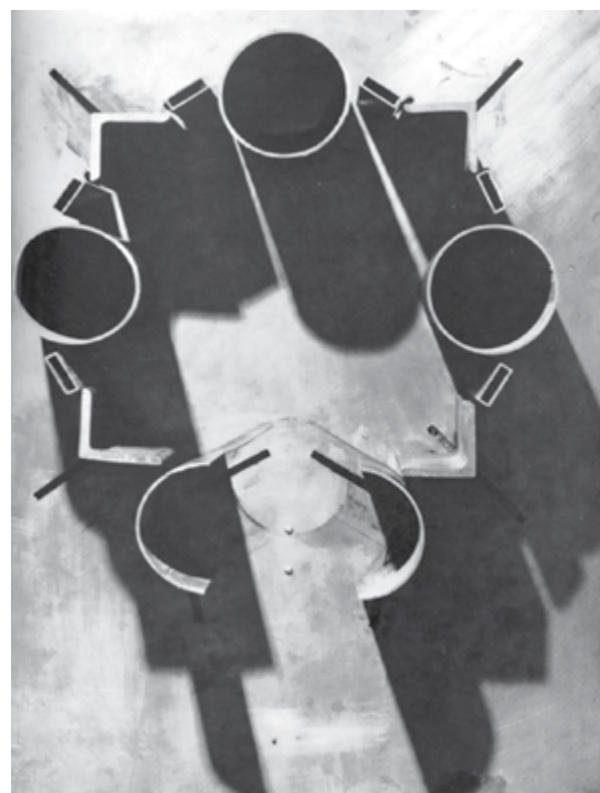
49 Commentato in V. Gelmetti, *Nota sulla musica elettronica Modulazioni per Michelangelo*, in *Catalogo* 1964, pp. 81-82:82: «la musica si articola su un ‘continuum’ determinato dalla successione di quattro misture di suoni sinusoidali in rapporti di durata proporzionali alle dimensioni degli elementi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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Il dibattito

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Il Michelangiolo di Zevi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

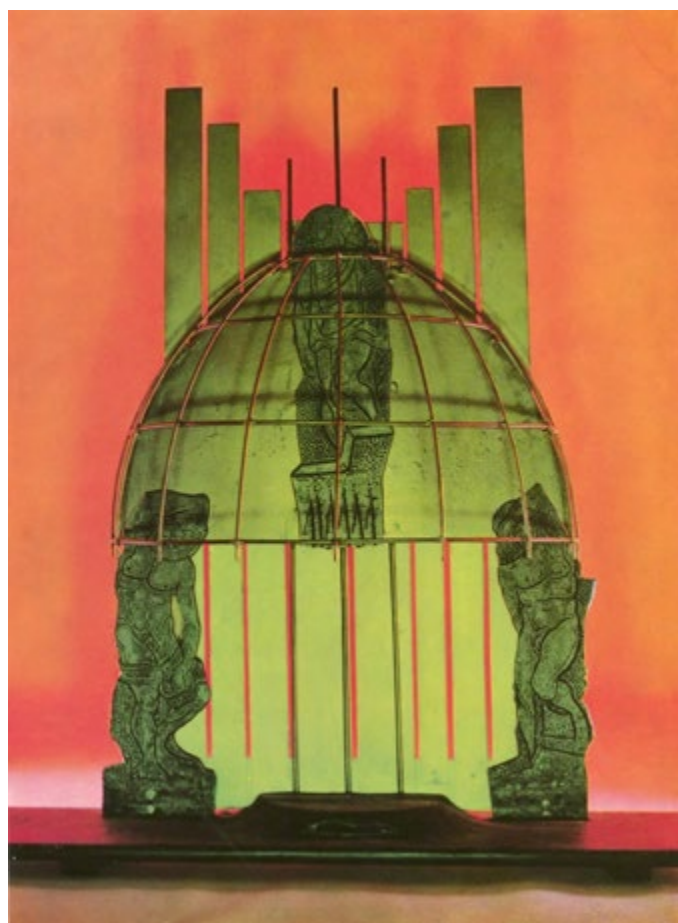
73 Aldo Rossi inizia la sua carriera allo IUAV come assistente di Carlo Aymonino nell'anno accademico 1963-64. Zevi non può conoscere gli esiti della sua ricerca, mentre nella prolusione alla Sapienza liquida le opere di Kahn (unite a quelle recenti di Saarinen, Tange, Rudolph, BPR, Albini e Michelucci)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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

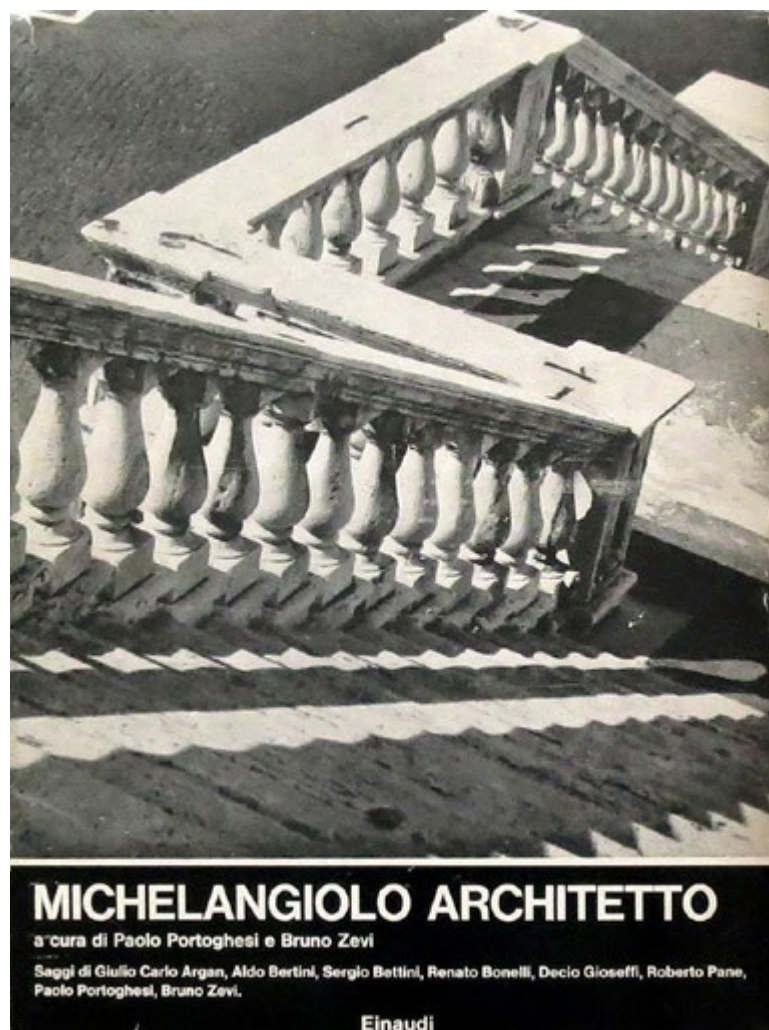
88 Rosadi in Saffi, *Michelangelo*, cit., pp. VIII-IX. E ancora: «Il Mazzini, apostolo appassionato e anelante all'azione, domandava all'arte non quiete, non riposo né sollazzo, ma stimoli e ardori all'operare», e così via (*ibidem*).

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

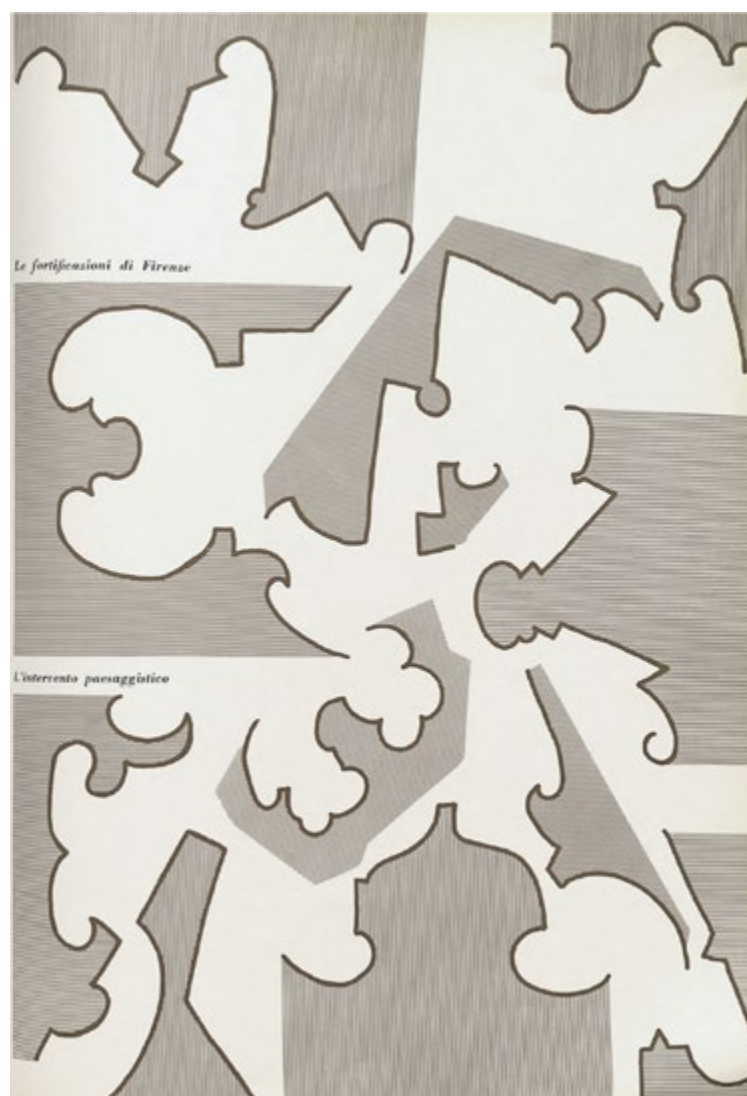
112 A. Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt*, Leipzig Teubner, 1905; Mallgrave, Ikonomou, *Empathy*, cit., pp. 64-66.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Il Michelangiolo di Portoghesi (e di Moretti)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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

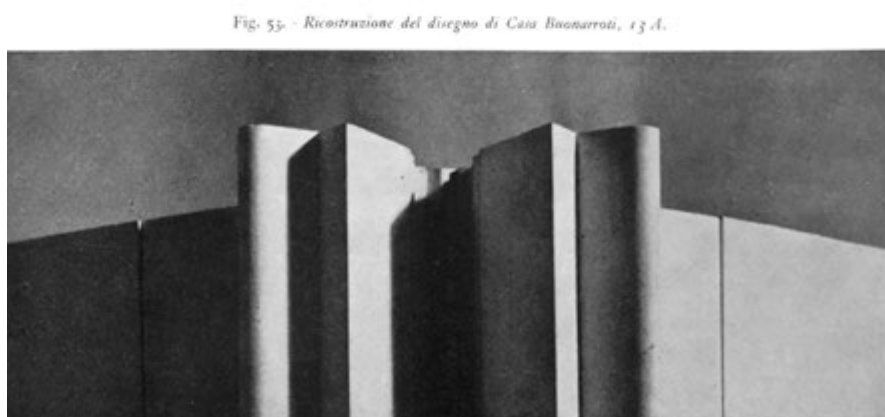


Fig. 53. - Ricostruzione del disegno di Casa Buonarroti, 23 A.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Michelangelo vs Michelangiolo

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

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

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

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

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

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

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

gelo» esce *Michelangelo artista, pensatore, scrittore*, in due volumi curati da Mario Salmi e magnificamente editi da De Agostini¹⁶⁸. L'opera si contrappone all'indirizzo che aveva dominato la *Mostra critica* e il volume Einaudi di Zevi, per costituirne un'alternativa metodologica. Neppur essa è però immune dall'autarchia storiografica, appena mitigata dal saggio introduttivo affidato a Tolnay, in procinto di diventare il primo direttore di Casa Buonarroti¹⁶⁹. *Michelangelo artista, pensatore, scrittore* seziona l'opera buonarrotiana in ambiti, ciascuno affidato a uno studioso. Il contributo più innovativo è di Eugenio Garin, che demolisce il paradigma neoplatonico applicato da Panofsky, Clemens, Tolnay all'opera michelangiolesca¹⁷⁰. Allora nessuno se ne accorse, ma negare la matrice platonica implicava togliere fondamento al *topos* inveterato di un Michelangelo che scolpiva le pareti per liberare mensole e colonne dall'abietta materia muraria.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Michelangelo filmato

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

191 Critofilm *Michelangelo*, 12'20".

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

rassegna

rivista online della Accademia Nazionale di San Luca

direttore responsabile
Claudio Strinati

pubblicazione annuale

02 | aprile 2025

ISSN 3035-0689

ISBN 978-88-97610-45-8

ISBN

978-88-97610-45-8



9 788897 610458