

Zeitschrift: Quaderni grigionitaliani
Herausgeber: Pro Grigioni Italiano
Band: 72 (2003)
Heft: 3

Artikel: Michelangelo e la grande ombra : in dialogo con Filippo Tuena
Autor: Paganini, Andrea
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-55043>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.06.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Michelangelo e la grande ombra

In dialogo con Filippo Tuena

Intervista di
ANDREA PAGANINI



«È la vertigine di queste altezze a dare alla testa» (p. 160)¹.

*«Ma come, mi viene da dire,
quell'uomo che era il migliore che avessimo sulla terra,
non chiedeva altro che sincerità, che affetto.
E tutti, chi prima chi poi, lo tradivano,
lo ingannavano, lo rinnegavano.
Come Cristo. Solo come lui» (p. 231).*

Zurigo, 6 dicembre 2002. La città è già coperta dalla sua grigia cappa invernale. Tra-scorro il pomeriggio con il noto scrittore Filippo Tuena, poschiavino d'origine, romano di nascita, milanese d'adozione. Cresciuto in una famiglia di antiquari, il mio ospite ha

¹ Indicheremo fra parentesi il numero delle pagine da cui traiamo le citazioni: F. Tuena, *La grande Ombra*, Fazi Editore, Roma 2001; le citazioni epigrafiche sono messe in bocca rispettivamente a Giorgio Vasari e ad Antonio del Francese.

studiato storia dell'arte moderna ed in seguito si è dedicato alla narrativa – suoi sono i romanzi Lo sguardo della paura (1991), Il volo dell'occasione (1994), Cacciatori di notte (1997), Tutti i sognatori (1999) e il libro di poesie Quattro notturni (di prossima pubblicazione). Da oltre vent'anni si occupa di Michelangelo Buonarroti e questo interesse si è riversato nei suoi due ultimi libri: il romanzo La grande ombra e l'epistolario La passione dell'error mio. Il carteggio di Michelangelo. Lettere scelte 1532-1564 (Fazi Editore rispettivamente 2001 e 2002).

Reduce da una conferenza tenuta al Politecnico per la Società Grigionitaliana, Tuena mi ha chiesto di accompagnarlo all'esposizione della Fondazione Bührle, dov'è conservato Irene, lo splendido ritratto firmato Renoir che incontreremo nel suo prossimo romanzo. In cambio io gli chiedo di poterlo intervistare. «Faremo una chiacchierata», mi dice senza retorica. («Diamoci del tu», mi aveva proposto il giorno prima, appena conoscitici.)

Di ritorno dal museo, la nostra passeggiata si spiega lungo la fredda e piovigginosa riva destra del Lago di Zurigo – a chi ci vede camminare lungo il viale deserto, dobbiamo sembrare due filosofi peripatetici – e si conclude al tavolino di un bar, davanti a un tè caldo e fumante. Il discorso verte sui due ultimi volumi dello scrittore – mi sono preparato leggendo il romanzo, mentre ho appena potuto dare un'occhiata al carteggio, fresco di stampa – e segue la traccia di alcune riflessioni espresse nella Grande ombra. Parliamo di Michelangelo e di letteratura.

* * *

Ho già visto che tu preferisci «mandare avanti Michelangelo» e quindi partiamo dal tuo interesse per il grande «scultore e architetto e pittore e rimatore e pensatore». Quando è nata questa passione?

È nata verso la metà degli anni Ottanta, quando facevo delle ricerche sugli scalpellini romani. Avevo scoperto che uno di loro – Giovanni Francese, che poi fece il modello della cupola di San Pietro – lavorava per Michelangelo. Per questo frequentai il carteggio michelangiolesco: per cercare di trovare notizie su questi artigiani. Mi imbattei in una lettera del febbraio del '56 in cui Michelangelo racconta al Vasari il suo stato emotivo per la morte di Urbino... Insomma: abbandonai gli scalpellini e cominciai a ragionare su Michelangelo.

Hai scritto: «Michelangelo uomo e pensatore è forse ancora più interessante di Michelangelo artista»².

Sembra un paradosso. Ma questa è una cosa che non penso solo io. Sia Vittoria Colonna, sia Francisco de Holanda, e alcuni suoi amici e conoscenti dicevano: «Noi siamo molto fortunati, perché di te (di Michelangelo) conosciamo anche l'aspetto di persona, non soltanto quello di artista. Possiamo affermare che è molto più interessante ed attraente Michelangelo uomo che Michelangelo artista». Io, attraverso le lettere, ho cercato di rico-

² F. TUENA, *La passione dell'error mio*, Fazi Editore, Roma 2002, dal risvolto di copertina.

struire la personalità di Michelangelo come uomo e concordo pienamente con questa osservazione dei suoi amici e conoscenti d'allora.

Hai detto addirittura che nelle lettere si esprime con maggiore libertà che non nella scultura, nella pittura o nella poesia. Michelangelo si sentiva però soprattutto uno scultore.

La scrittura è la più libera delle arti, perché non c'è nessuna costrizione della materia: per scrivere si ha bisogno di una penna e di un foglio, ma non c'è il problema tecnico (come la rottura di un pezzo di marmo felato), non hai il problema dell'assistente che non fa quel capitello come tu, architetto, avevi desiderato: sei assolutamente libero. Nella prosa sei ancora più libero che nella poesia, perché non devi rispettare le rime e la metrica. Nel genere epistolare, secondo me, la libertà è ancora maggiore, perché non hai nessuna necessità di essere forbito: devi essere aderente all'idea che vuoi trasmettere. Questo è proprio uno dei problemi di Michelangelo: un'idea preesistente che deve essere espressa. La distanza tra il risultato e l'idea è l'ambito in cui Michelangelo lavora. A mio parere nella prosa lui raggiunge un'efficacia spaventosa.

Passiamo alla Grande ombra. Se ne parla come di un romanzo. Non si tratta piuttosto di una biografia corale? O di un'inchiesta in cui ciascuno dei personaggi – tutti contemporanei di Michelangelo – esprime la propria soggettiva opinione sul grande uomo e artista?

Questo è il mio quinto romanzo. Mi sono un po' stufato dei generi. Ho sempre scritto in bilico tra la storia dell'arte e la narrativa. Questi due libri vanno un gradino oltre, perché tutto sommato il romanzo può essere benissimo un saggio di storia dell'arte (i personaggi che parlano non descrivono: raccontano immagini vecchie, ricordano; e questo mi ha consentito di essere essenziale) e il carteggio di Michelangelo è stato strutturato come se fosse un romanzo epistolare. Credo che i prossimi libri saranno sempre più una commistione di generi, perché mi annoiano, del romanzo, certi schemi, la descrizione del paesaggio, la descrizione degli stati d'animo...

Ascanio Condivi, nel tuo libro, afferma: «Vogliamo conoscere i vivi attraverso i morti» (p. 91). A te, come scrittore, cosa interessa di più: la figura di Michelangelo o l'essere umano in genere?

Michelangelo è un paradigma, è un modello. Avendo lavorato molto su se stesso e sull'essere umano, è un grande suggeritore. Fa delle osservazioni sulla vita, sull'esistenza, che sono importanti e che poi ti servono per riflettere su di te. Non dico che Michelangelo sia un pretesto, ma alla fine ciò che ci interessa siamo noi: Michelangelo dà grandi suggerimenti, ma poi lavori su te stesso.

Perché, nella Grande ombra, ti sei occupato unicamente dell'ultimo terzo della vita di Michelangelo? E perché hai dato più spazio alla morte che alla vita? Questo fatto è dovuto al materiale offerto dai tuoi "informatori" o bisogna vedervi una scelta di poetica?

È sicuramente una scelta di poetica. È il periodo del fallimento; e mi interessano più i perdenti che i vincenti (questo non solo a me, ma a tutti i narratori). M'interessa molto anche una meditazione sulla morte e secondo me il materiale che c'è sulla morte di Michelangelo...

gelo è molto evocativo. Nel carteggio paragono la morte di Michelangelo alle grandi morti della cultura occidentale: a quella di Cristo e a quella di Socrate. Proprio perché c'è questo senso di partecipazione degli amici e degli astanti, che però non può essere vera partecipazione: la morte è un evento singolare che riguarda esclusivamente colui che la vive. Del resto Michelangelo ha meditato lungamente su questo mistero. Bisogna farci i conti.

Daniele da Volterra, uno dei tuoi «informatori», dice: «Voi sapete come e perché se n'è andato da Firenze. Il come è stato improvvisamente, i perché sono molti e non tutti evidenti, ma tali da fargli lasciare le sue opere incompiute e abbandonate, e desiderare di mai più rivederle» (p. 225). Michelangelo era probabilmente un mistero per se stesso e per i suoi contemporanei. Tu hai voluto portare luce su alcuni aspetti della vita di Michelangelo, ma per finire su Michelangelo è rimasta una «grande ombra»...

Nel mio libro Michelangelo non parla, se non attraverso la documentazione. Alla fine del libro ci sono le biografie delle persone, ma non c'è quella di Michelangelo. Credo che il mistero sia irrisolvibile (come tutti i misteri), altrimenti non sarebbe più affascinante. La mia è una ricognizione su Michelangelo, ma è una ricognizione che dimostra l'impossibilità di arrivare a una verità oggettiva.

Il tuo Condivi dice: «se tu vuoi ritrarre l'uomo, e l'anima dell'uomo, devi aver studio e conoscenza del suo corpo, poiché è soltanto attraverso questo che essa si manifesta» (p. 89).

Condivi racconta delle sezioni del corpo umano e dell'interesse di Michelangelo per il corpo umano. Certamente poi il corpo esprime solo fino a un certo punto l'uomo: Michelangelo era secco, brutto, totalmente l'opposto del suo ideale, considerava il corpo come una prigioniera dell'anima. Però occorre conoscere come siamo fatti. Io mi riferivo proprio all'indagine interiore più approfondita.

Nel tuo libro sembra che Michelangelo provasse un'attrazione omosessuale per Tommaso de' Cavalieri...

È la rappresentazione della dottrina neoplatonica. Era la constatazione che esisteva la «metà perduta» di Michelangelo: lui finalmente si era imbattuto nell'altra metà di sé che credeva esistere, perché idealizzata. Michelangelo è un neoplatonico e anche l'amore con Tommaso de' Cavalieri rientra in quella sfera. In un brano del *Simposio* si dice che noi siamo come le sogliole: uomini divisi in due e cerchiamo l'altra metà di noi...: c'è tutto Michelangelo lì. Secondo me l'incontro con Tommaso è un incontro con se stesso, con l'ideale che lui avrebbe voluto essere.

Storia o fantasia? Si ha l'impressione che tu abbia voluto limitarti nel tuo libro al vero e al documentabile (parafrasando ciò che già si sapeva), ma che fossi altrettanto tentato dal verosimile in tutte le sue variazioni.

Sicuramente in qualche testimonianza ho giocato col fantastico (come in quella del veturale, Simone da' Berna; in quella dell'anonimo amico di Febo ho cercato di mettere un filtro ulteriore), però mi sembra che la partenza sia sempre reale e che le testimonianze si attengano abbastanza fedelmente a quello che è accaduto. Ovviamente poi ogni personaggio

“parte per la tangente” seguendo i suoi pensieri, però non credo che vi siano grosse discrepanze tra quello che è accaduto e quello che loro raccontano. Come in un’indagine poliziesca i testimoni raccontano quella parte di verità che credono sia avvenuta. Qualche volta aggiungono qualcosa... Lo scrittore messo in scena in questo libro è una sorta di psicanalista che ascolta i sogni delle persone intervistate. Lo psicanalista non riesce mai ad ascoltare il sogno: ascolta quello che le persone ricordano ed interpretano di quel sogno.

Allora dove si situa il confine tra il saggio e il romanzo, tra l’oggettività e la soggettività?

Secondo me, se il libro riesce a dare un’immagine vivida e reale di quel momento storico e di quegli artisti... la raggiunge, la verità. Del resto io sono convinto che *Guerra e pace* è il più grande libro scritto sull’invasione della Russia da parte di Napoleone; ed è un libro scritto sessant’anni dopo. È un romanzo, però è *il* libro che racconta quell’evento. La narrativa ha questa grande capacità di mostrare immagini, di trasportare in un’altra epoca. Non sempre lo storico ci riesce; i dati dello storico spesso sono molto freddi, mentre qualche volta è necessaria una partecipazione emotiva forte.

Daniele da Volterra, nel tuo libro, torna a porre la domanda di Pilato: «Che cos’è la verità?» (p. 259). I contemporanei di Michelangelo notarono immediatamente che le figure da lui scolpite nelle statue dei due duchi nella Sagrestia Nuova in San Lorenzo non corrispondevano alla vera fisionomia dei Medici che erano destinate a commemorare. Invece di farne una riproduzione fedele l’Artista «diede loro una grandezza, una proportion, un decoro [...] qual gli pareva che più lodi loro arrecassero, dicendo che di qui a mille anni nessuno non ne potea dar cognitione che fossero altrimenti»³. Noi lettori moderni non siamo contemporanei di Michelangelo e non sappiamo distinguere quanto di ciò che tu hai scritto assomiglia al Michelangelo storico. Qual è la verità che hai cercato? Quella storica o una verità «poetica»?

È difficile rispondere. Io ho cercato di sottolineare quello che della verità storica mi attraeva e mi colpiva. Sicuramente è una verità parziale (nel senso che non si può raccontare tutto di Michelangelo, come non si può raccontare tutto di nessun’altra persona), però racconta con molta sincerità quello che Michelangelo mi dice. È in un certo senso il massimo che può fare uno scrittore. Io credo che tutti i libri di narrativa non raccontino altro che come si scrive quel libro: la storia dello scrittore che inizia a occuparsi di quella storia. E, alla fine, il rapporto è tra me e Michelangelo, attraverso le testimonianze.

C’è una bella frase di Picasso, a proposito di un suo ritratto di Gertrude Stein; i contemporanei si lamentavano della stessa cosa di cui si lamentavano i contemporanei di Michelangelo dicendo: «Ma quel ritratto non assomiglia a Gertrude Stein!». Picasso rispose: «Non importa. Sarà lei che finirà per assomigliargli».

A me, questo modo di giustificarsi, sembra un po’ pericoloso.

Però è vero che alla fine resta l’opera d’arte. Poi soprattutto Gertrude Stein non era un personaggio come Michelangelo, e quindi, nel corso dei secoli, rimane più il ritratto...

³ Da una lettera di Niccolò Mertelli a Rugasso, del 28.7.1544.

Appunto per questo!

Senti, Cosimo de' Medici, un altro dei personaggi che hai messo in scena, dice: «È un'arte ricordare, soprattutto quando si ha quest'età. Magari ricordiamo bene, ma poche cose, qualcuna soltanto. E allora tocca rabberciare tutto l'insieme. Cucire tra loro i frammenti del tessuto; aggiungere, a volte. Abbellire, per rendere la cosa migliore, si capisce. Non è questo quello che la gente vuole? Che ci sia qualcuno che sappia raccontare?» (p. 25). E Alessandro Pallantieri: «Il nipote, che ha le carte, e sa molto di più di quello che lascia intendere e che lentamente, strappando un foglio qui, cancellando una frase là, sta modificando la memoria della vita dello zio in maniera tale che in breve non corrisponderà più a quello che è stata. Cancella i vizi, esalta le virtù, dispensa prebende ed estingue debiti» (p. 219). Tu hai aggiunto quello che il nipote, forse, ha cancellato?

No, non credo. Credo di aver mantenuto una certa obiettività, nel senso che, per natura, quando il rischio di inventarsi le cose è alto, preferisco tacere. Alla fine ho semplicemente messo questo dubbio: che esistono altre verità che noi non sappiamo perché sono state cancellate. Del resto io penso che la storia non è quello che è accaduto, ma quello che noi sappiamo di quello che è accaduto. Poi può darsi che arriverà qualche altra testimonianza che apporterà delle modifiche...

Non hai presentato certo una visione unitaria della personalità di Michelangelo, bensì una visione complessa, frammentaria e contraddittoria. Non ti sembra una scelta di comodo: dire tutto ciò che si potrebbe dire, senza decidersi?

Anche nelle sue lettere Michelangelo può contraddirsi. Non bisogna essere uguali a se stessi. Bisogna saper cambiare. Noi siamo contraddittori.

E se dovessi schierarti? A quale delle testimonianze raccolte ti senti più vicino?

È difficile decidersi, perché molte testimonianze, invece di parlare di Michelangelo, parlano di altro. Mi piace molto Daniele da Volterra quando parla delle difficoltà della tecnica, mi piace Francisco de Hollanda quando racconta di aver scritto un libro sui palazzi che non esistono, che lui vorrebbe che esistessero, ma che però, siccome entrano nel libro dei palazzi che non esistono, non esisteranno mai. Mi piacciono tutti quei personaggi che raccontano più del fare artistico che non di Michelangelo, perché sono quelli che mi riguardano più da vicino.

E se invece tu dovessi levare una testimonianza? Qual è quella che meno ti soddisfa o meno ti si addice?

Vittoria Colonna l'ho messa quasi per dovere. Per due motivi: perché il materiale su di lei non è «sentito», genuino (se tu leggi le lettere che Michelangelo ha scritto a Vittoria – quelle che sono rimaste – vedi che sono molto formali, e quindi contrarie all'abitudine di Michelangelo); poi perché la sentivo molto rigida (e infatti ne ho dato un'immagine rigida, come una donna che non vuole vivere). Mentre Michelangelo è comunque uno che, anche richiudendosi in se stesso, vuole vivere; ha una grande partecipazione emotiva a tutto quello che gli accade.

Vi sono delle parole che, scrive Michelangelo, «non sonno licite a scriverne» (p. 60). Tu hai dato carta bianca a tutti i tuoi intervistati e fra loro c'è anche chi parla in modo volgare e gratuitamente sguaiato. Perché?

C'è sicuramente un aspetto molto carnale di Michelangelo. Certi suoi rapporti erano poco «platonici». Però non credo «gratuitamente». Nel novero delle testimonianze ci volevano anche quelle. Sarebbe stato censorio volerle nascondere.

Nella testimonianza di Iacopo Melehino si legge: «trasmetto messaggi altrui. Ed è vero, che mentre li scrivo, quasi mi dimentico che non sono miei desideri. Mentre li scrivo io li faccio miei, e soffro altrui sofferenze, e subisco passioni che sono d'altri. Si scolora la mia vita, in questi pensieri che mi appartengono solo di seconda battuta, come fossi il suggeritore di una commedia che crede, mentre bisbiglia le battute del copione all'attore di scarsa memoria, d'essere lui l'autore, tanto quelle parole che legge sono profonde e belle. E col tempo, a furia di ripetere parole d'altri, lentamente se le fa sue e crede, sinceramente, che provengano dall'animo suo. Su quell'illusione costruisce castelli, e dà vita a fantasmi, e arzigogola arabeschi della fantasia» (p. 70). Fino a che punto invece sei tu che proietti nei personaggi ciò che in realtà viene dal tuo pensiero.

C'è un'osmosi grossa. Questo libro è stato scritto come una sorta di grande improvvisazione; io lo chiamo "un romanzo-jazz". Su un canovaccio io ho messo quello che mi premeva dire e quello che sapevo potevano dire loro. Per me è difficilissimo separarmi da quei personaggi, perché durante la stesura – seguendo una sorta di metodo Stanislasky – la mattina mi svegliavo e dicevo: «Chi sono oggi?». Devo dire che poi ho tagliato pochissimo; ho aggiunto e collegato un paio di testimonianze. Il libro è nato su una spinta emotiva molto forte. Per me era difficile distinguere quello che volevo dire io da quello che i personaggi volevano raccontare.

Donato Giannotti dice nel tuo libro: «Ma quando ci si sente esuli per torti subiti, per delusioni, per speranze ingannate, si è definitivamente banditi perché è la volontà del ritorno in noi che si fioca. È la malinconia allora che ci prende, l'amaro sapore della disillusione, l'inutile affannarsi, i soprassalti del cuore che subito si placano e ci deprimono, perché è proprio il nostro animo che si rinchiude in sé, che ci vieta di essere aperti al ritorno, alla memoria, ai sapori familiari» (p. 64). Mi sembra molto bello questo passaggio. È nato da un'esperienza personale?

Sì, io sono andato via da Roma. È difficile, a 43 anni, decidere di troncare un'attività e una consuetudine con una città, ma per una serie di circostanze... lo consideravo quasi una sorta di torto che avevo subito da una città che non mi aveva voluto trattenere. Quest'aspetto dell'esilio è particolarmente mio. Del resto non mi sento né romano, né italiano, né svizzero, perché forse ho una predisposizione a essere sradicato.

Ancora Donato Giannotti: «Lui volle l'esilio e preferì la solitudine al confondersi con gl'indesiderati» (p. 65); e Antonio del Francese: «Era la solitudine la sua condanna peggiore» (p. 231). Cos'è la solitudine per Michelangelo?

La solitudine di Michelangelo è una solitudine patita più che desiderata. Lui stesso dice

di essere l'uomo più disposto ad amare il prossimo che fosse dato. Il problema era che il prossimo lo deludeva. A un certo punto, dopo aver ricevuto molte delusioni, hai anche paura ad esporti. Io penso che alla fine questa sia stata la sua scelta. Se vogliamo eliminare il versante politico (che certamente ha influito nella sua scelta della solitudine), dal punto di vista affettivo, lui si è trovato a dover selezionare i suoi amici. Come tutte le persone importanti e ricche aveva sempre paura che gli fossero vicini per interesse. E quindi il suo *entourage* si è ridotto o a persone molto umili – i suoi servitori – o a persone molto colte – che non erano interessate all'aspetto economico. Ma tante lettere al nipote vertono sempre sulla paura che il nipote gli stia vicino soltanto per questioni economiche...

Michelangelo era un grande lettore di Dante...

Nel Giudizio universale di Michelangelo, che non è una visione dantesca del giudizio universale, vi sono forti richiami all'opera di Dante. A me interessa, di Dante e di Michelangelo, il rapporto con l'immagine. Dante è il più grande pittore del Medioevo, alla stessa stregua di Giotto, perché crea immagini. Shakespeare crea concetti, Dante crea immagini. Credo che Michelangelo avesse quest'attenzione alle immagini che Dante sapeva suscitare, più che all'aspetto filosofico o teologico della Divina Commedia. Poi Dante è un altro grande fiorentino esiliato. Non per nulla i fuorusciti fiorentini a Roma parlano di lui, non per nulla, nel romanzo, Giannotti e il Ricco parlano di quanti giorni Dante impiegò per visitare l'Inferno e il Purgatorio. Poi, partendo da questo spunto, parlano di altro, si raccontano di questioni artistiche, del loro rapporto d'amicizia.

So che si racconta una storia fantastica di una *Divina Commedia* annotata da Michelangelo finita in un naufragio ai primi del '600. Però lui poi una pittura dantesca vera e propria non l'ha mai fatta. Mentre è un grande petrarchista, nel senso che nelle sue rime utilizza molto Petrarca, poco Dante.

Sempre Donato Giannotti dice: «Pensate a un uomo che vorrebbe condividere la serenità e che non può farlo perché un'ansia interna glielo impedisce.

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

Pensate a un uomo che avrebbe voluto amare e che non ha potuto» (p. 66).

Si può dire che Michelangelo ha sperimentato in sé il paradiso e l'inferno?

C'è un bellissimo frammento delle *Rime*, in cui dice che la notte è l'intervallo tra l'immagine della persona amata che appare alla luce del sole e che di notte non appare. Michelangelo è un solitario. Io non riesco a immaginarmi Michelangelo dormire con accanto qualcuno. Lui ha passato 89 anni di notti da solo. Dormiva poco, ha passato molte notti insonni e quando si passano le notti insonni ripensi a un sacco di cose, agli amori, ai dispiaceri... Io credo che lui aveva difficoltà molto forti nei rapporti affettivi e questo lo ha portato a una costante solitudine. Alla fine faceva della notte una sorta di officina mentale: «O notte o dolce tempo, benché nero»... Era un animale notturno.

Il personaggio Giovan Battista Strozzi afferma: «quel che ha veramente in fondo all'animo, egli lo aveva tenuto per sé» (p. 195). E Alessandro Pallantieri: «Vi siete accorto di

quel che c'è, e non di quel che non c'è» (p. 218). L'osservatore delle opere di Michelangelo che intuisce l'immensità dell'anima da cui sono nate, vorrebbe sapere qualcosa di più dell'anima. Ma forse l'anima era imperscrutabile anche per chi lo conosceva? Michelangelo era un uomo di fede, ma nel tuo libro questo aspetto non si coglie...

No, perché io non sono un uomo di fede: ho il privilegio del dubbio. Sono attratto dalla speculazione escatologica, però la soluzione credo che sia individuale. In questo senso Michelangelo è un uomo di fede, ma di fede individuale. Questo mi attrae, perché lui aveva una grande libertà religiosa, nel senso che frequentava con pari attenzione i domenicani e i teatini, che avevano posizioni diverse rispetto al problema religioso. Lui alla fine nelle lettere lo dice chiaramente: ciò che lo interessa è la preghiera e le opere di bene. In questo senso è molto cattolico, ma è molto cattolico in un rapporto diretto con Dio. Non gli interessa l'aspetto protestante della giustificazione della fede (non pensa che basti la fede: occorrono le opere). Nello stesso tempo non penso che lui desse grande importanza ai sacramenti. C'è una lettera in cui chiede della morte del fratello e il nipote gli dice che non era stato comunicato; lui dice che non importa, perché basta una buona disposizione. Quello che lo interessava era il rapporto diretto con Dio. Del resto stando a Roma non poteva non rendersi conto che molti aspetti della Riforma erano veri ed erano giusti...

Nel libro non si fa parola dell'intervistatore, fuorché forse in un posto, dove Daniele da Volterra afferma: «voi avete un certo geniaccio, ma siete più furbo che sottile» (p. 223). Cosa voleva dire?

Quello che ha detto. È l'immagine che ho di me. Lo scrittore è un mistificatore, è un mascalzone. Ruba; ruba immagini, ruba eventi, è un saltimbanco, è un attore. Non è escluso che nel prossimo libro tu troverai una scena di due che passeggiano sul lago di Zurigo dopo aver visto un quadro di Renoir. Mia moglie si lamenta, perché quando scrivo, quando sono "nel pieno", sono totalmente assente: «Io non ti sopporto, perché sparischi». Il narratore è un mascalzone.

La parola deve esprimere il pensiero o deve mascherarlo?

Deve mascherarlo nel senso che un narratore non può dire tale e quale quello che pensa: deve articolarlo in una struttura narrativa. Nello stesso tempo lo deve dire; ci deve essere una base di verità, di concretezza, dietro quello che scrive. Però, certo, più passano gli anni più sono attratto dalla frammentazione, cioè dall'accennare, dal frammento. In un certo senso anche *La grande ombra* è un libro di frammenti: ho rinunciato al dialogo diretto e alle descrizioni...

Cos'è per te la contraddizione dal punto di vista creativo?

La contraddizione come artista è il seguire le idee buone, anche se appaiono contraddittorie con quelle precedenti. Il concetto è sempre quello: bisogna essere pronti a rimettersi in discussione, a cambiare rotta quando ti accorgi che quella che hai intrapreso non funziona. Bisogna essere liberi. Io mi accorgo che quando mantengo un puntiglio e non sono sincero con me stesso non va bene; anche nei rapporti con le persone...

Daniele da Volterra, nel tuo libro, afferma: «Ho compassione per gli affanni degli uomini, come la si prova per le lacrime disperate dei fanciulli» (p. 260). Cos'è, per te, il dolore?

Non voglio scrivere di dolore, nel senso che è una condizione che non mi farebbe essere obiettivo. Non la considero giusta. Nel nuovo libro però dovrò assolutamente scrivere di dolore, perché devo affrontare sei mesi di vita ad Auschwitz. È un problema grosso, perché mi rendo conto che quando leggo la documentazione scappo. Vorrei che tutto fosse più quieto, più lieve. Però dovrò affrontarlo. Te lo potrò dire dopo questo libro.

Perché il dolore non ti fa essere obiettivo? Il dolore, in un modo o nell'altro, è una realtà condivisa da tutti gli esseri umani.

Puoi – devi – aver provato dolore, ma non devi scrivere quando provi dolore. Da ragazzo scrivevo grandi pagine in momenti di disperazione. Adesso mi accorgo che, se sono disperato, non ho voglia di scrivere. Devo essere tranquillo per scrivere.

Ma molti grandi poeti hanno scritto nei momenti di crisi e di dolore. Leopardi ha scritto «dal dolor comincia e nasce l'italo canto».

Beh, ma Leopardi! Grazie del paragone! Io scrivo bene quando sono positivo, quando sono sull'onda dell'atto creativo positivo. Forse perché non ho voglia di soffrire. Avendo sofferto, so che certe cose le devo evitare. Se tu metti la mano sul fuoco, sai poi che il gioco non vale la candela, è rischioso.

Ancora Daniele da Volterra: «forse anche quella delle Sepolture non è la strada della Verità. Certo non lo era quella del bello, del simmetrico, del perfetto» (p. 259). Cos'è il bello per Filippo Tuena?

L'armonia, la serenità, l'euritmia.

C'è un legame tra bello, buono e vero?

No, non credo. Mi piacerebbe che fosse così, ma non credo. La fata di Biancaneve era bellissima, ma non era buona.

Ma più bella – e non solo esteriormente – era Biancaneve...

Giovan Battista Strozzi nel tuo libro dice: «Io non sono responsabile della vena poetica che mi visita talvolta» (p. 193). Che responsabilità ha lo scrittore?

Ne ha pochissima. Condivido quello che dice Julien Green sul fatto che lui non era responsabile dei libri che scriveva. La mano è guidata da qualcosa che possono essere suggestioni, avvenimenti (non cercati dall'autore, ma che gli “capitano”). Quando ho finito un libro e qualcuno mi fa i complimenti o mi fa delle osservazioni, la prima impressione è: «Ma perché lo dice a me? Non sono io il responsabile. Dovrebbe dirlo a quello che l'ha scritto il libro». Del resto credo di non corrispondere allo scrittore che un lettore dei miei libri si immagina.

Però questo mi sembra rischioso: se non ha una linea propria l'opera d'arte può essere piegata a mille strumentalizzazioni. Non dovrebbe anche lo scrittore, come qualsiasi altro professionista, dare ai suoi "clienti" un contributo, eticamente o socialmente, valido?

Da questo punto di vista Michelangelo è molto chiaro: lui non vuole essere un artista politico. Io non mi occupo di quello che accade al giorno d'oggi, perché non mi interessa; forse non mi piace. Non mi va di appartenere a niente.

Pur non occupandosi della politica contingente l'artista parla dell'uomo.

Sì, però l'etica e il comportamento spesso si confonde con la politica. Io ho le mie idee, ma credo che più passerà il tempo più scriverò cose lontane dall'epoca in cui vivo.

A mio parere anche chi dice di non farla, in realtà fa l'apologia di qualcosa.

Questo è il problema che Michelangelo sentiva: qualunque nostro comportamento significa qualcosa. Questa è una mancanza di libertà: noi siamo costretti a rappresentare qualcosa anche quando non lo vorremmo. C'è un personaggio della mitologia, la Sibilla Cumana, descritta da Eliot, che vorrebbe scomparire e non può. Io, credo, vorrei scomparire e non posso.

Tu riferisci queste parole di Daniele da Volterra: «di ogni colpo Michelagnuolo ripercorse nella mente l'istante che l'aveva vibrato, e ricordò il frammento di marmo, la scaglia che s'era staccata e la polvere di marmo che s'era sollevata e le scintille e l'odore di bruciato. E ho capito che quella che a noi tutti appare perfezione non fu che un'approssimazione» (p. 259). Per lo scultore nulla va fatto a caso. E per lo scrittore?

Dovrebbe essere così anche per lo scrittore. Mi accorgo che questo libro invece è un'improvvisazione, in cui la scala cromatica, le armonie vengono da sole. Però mi rendo conto che lo scrittore dovrebbe far coincidere perfettamente la parola che scrive con i pensieri che vuole manifestare. È vero che nel romanzo non devi vedere la singola frase, ma l'intera architettura del lavoro, però bisognerebbe tendere ad una perfezione anche nella singola frase. Il mio difetto è quello di non avere la perfezione nella singola frase, ma so anche che se perdessi quell'immediatezza, probabilmente il risultato finale non sarebbe soddisfacente per me.

Ancora Giovan Battista Strozzi afferma: «Ma come può un errore svanire? Svanisce solo la perfezione, perché essa scivola sopra il mondo come l'olio e non lo intacca» (p. 196). Vale anche per la letteratura? E, se sì, cosa persegue lo scrittore Filippo Tuena: la perfezione o la durevolezza?

Tenderei alla perfezione, ma so che mi interessa relativamente. Mi interessa di più il piacere della scrittura. So che non potrei scrivere se non mi piacesse scrivere. Ogni tanto sento degli scrittori che dicono «Ho faticato...»; «Non lo fate, non lo fate!». Diceva Sciascia: «La scrittura è gioia». Bisogna mantenerlo questo aspetto ludico, anche a costo degli errori.

Giorgio Vasari, nel tuo libro, afferma: «Ogni opera compiuta è il tradimento di quella immaginata» (p. 266). E Daniele Da Volterra: «quel che abbiamo fatto è la pallida ombra dei nostri sogni; il simulacro di quel che avremmo voluto e non abbiamo saputo essere» (p. 141).

Il modello non è ripetibile. In un certo senso mi rendo conto che sono diventato un neoplatonico. Nel 2000!

A proposito di Michelangelo e opere mai finite: quando un'opera – anche letteraria – può dirsi finita?

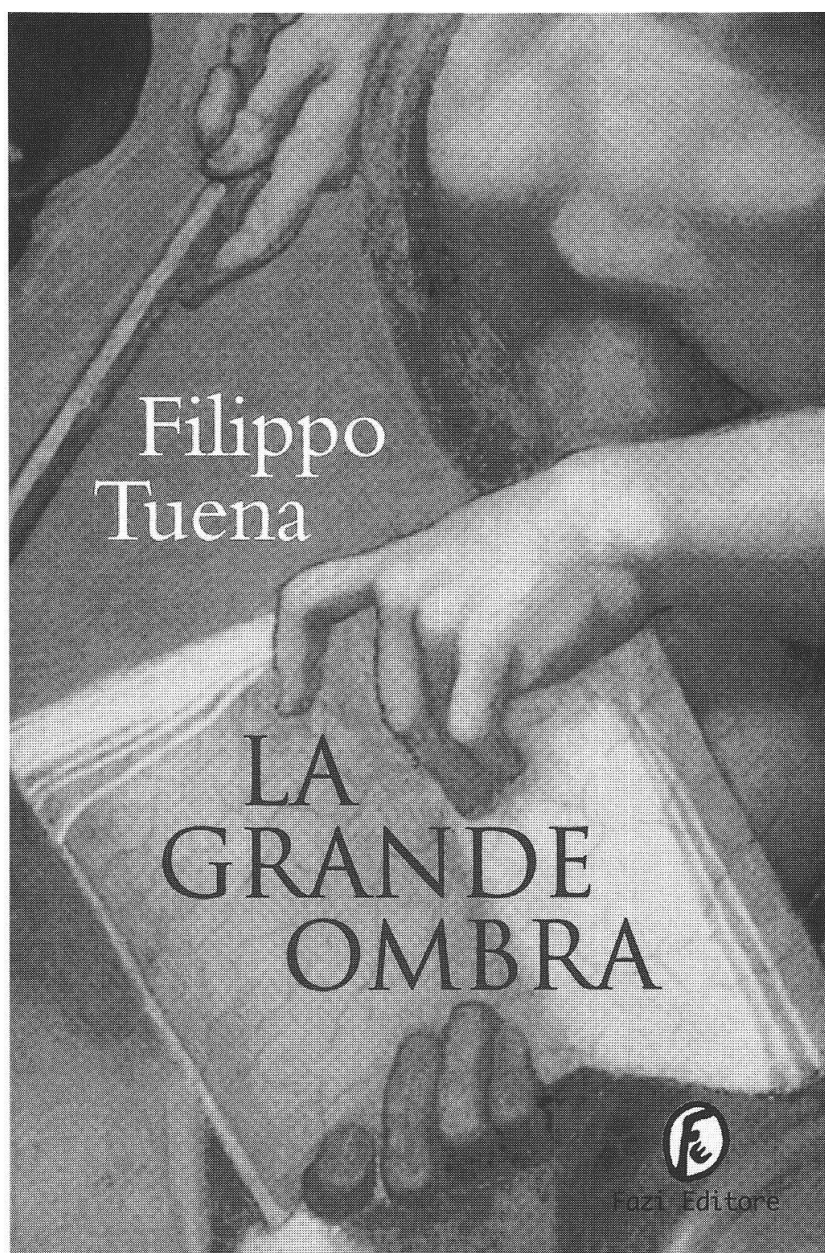
Ogni volta che vedo le *Ninfee* di Monet mi chiedo: ma quando ha deciso di dare l'ultima pennellata. E perché? Secondo me un'opera finisce quando si esaurisce la spinta emotiva dell'autore, quando comincia a pensare a qualcosa di nuovo.

Un passaggio bellissimo della Grande ombra, a mio parere, è quello in cui Antonio del Francese, il domestico di Michelangelo, spiega il significato della Pietà Rondanini: «Una volta, la testa del Cristo era dove poi ha iniziato a scolpire quella della Madonna; e quella che adesso è la testa del Cristo era una volta la spalla destra. E la spalla sinistra della Madonna era prima la spalla sinistra del Cristo. Vedete come tutto s'amalgama, si confonde, in quella morte. Un nodo inestricabile [...]. E così è accaduto che in quella statua il figlio partorisce la madre, e la madre che voleva rappresentare finì per essere l'opposto della solitudine. Anzi, mi viene da dire, un eterno abbraccio [...]. E così, quando ha scoperto che da quella statua di un Cristo solo, che scivolava lentamente e silenziosamente dalla croce, lui poteva ricavare anche la figura della madre, che lo sosteneva con l'amore di cui una madre è capace, ha trovato finalmente la quiete che cercava [...]. Era sereno quando scolpiva la Pietà» (p. 231).

È un'interpretazione mia che non trova riscontro altrove. La Pietà Rondanini la vedo spesso, perché sta a cento metri da casa mia, a Milano. Non credo che sia lontana dalla realtà quella osservazione: era lui (il Cristo) da solo, poi si vede che a un certo punto la morte ricongiunge: quella Madonna che sta dietro è una specie di fantasma che appare. Secondo me ha avuto questo ripensamento. La stessa prima Pietà è una scultura "spaventosa"; non ha niente a che vedere con l'arte devozionale; è esistenziale.

Cosimo de' Medici a un certo punto dice: «Io non ho quello che voglio» (p. 273). Che cosa vuole Filippo Tuena?

Continuare a scrivere e sperimentarmi nella scrittura. Vorrei che ogni libro nuovo, non solo per me, ma anche per chi lo legge, manifestasse uno sforzo, una sorta di «Sisifo anch'io». Non mi piace una scrittura "ovvia". Ogni volta che scrivo un libro vorrei affrontare un nuovo problema e cercare di risolverlo, almeno di combatterlo. Vorrei che il prossimo libro fosse più articolato di quello che ho scritto e meno bello di quelli che scriverò dopo. Se no, meglio non scrivere. Mi piacerebbe pure scrivere dei libri e non venderli: regalarli.



* * *

La nostra «chiacchierata peripatetica» si conclude alla stazione centrale di Zurigo, davanti al treno che riporterà il mio interlocutore a Milano.

«Mandando avanti Michelangelo», Filippo Tuena è riuscito, con i suoi libri, a proporre un discorso stimolante e non scontato. Non su tutto ci troviamo d'accordo alla fine (a mio parere questo «neoplatonismo del 2000» zoppica...); ma non è un motivo per interrompere il nostro dialogo, anzi!

Grato per l'incontro e la schiettezza del suo colloquiare, saluto Filippo Tuena, in attesa di un prossimo incontro, magari a Poschiavo, che è anche il suo luogo di origine, o, chissà, nella metropoli lombarda, davanti alla Pietà Rondanini.