

TITO AMODEI

*La Passione*

*La Passione di **Gesù**  
nell'**Arte** italiana*

*l'Arte italiana*

Volume II

**PALUMBI**

# LA PASSIONE DI GESÙ NELL'ARTE ITALIANA

di Tito Amodei

Volume II

© Provincia della Presentazione di Maria SS. dei Padri Passionisti

ISBN 978-88-7298-025-5

*Tutti i diritti letterari e artistici sono riservati. I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi. L'editore resta a disposizione degli eventuali aventi diritto.*

EDIZIONI PALUMBI - Editoria della speranza  
Via P. Taccone, 12 • 64100 Teramo  
Tel/Fax 0861.558003 • Tel. 0861.596097  
[www.edizionipalumbi.it](http://www.edizionipalumbi.it) • [info@edizionipalumbi.it](mailto:info@edizionipalumbi.it)  
Facebook – Edizioni Palumbi



## Presentazione

L'autore di questa opera, Tito Amodei, ne aveva scritto così una breve presentazione:

*Dalle immagini dei primi secoli del cristianesimo fino a quelle dei nostri giorni, vogliamo formare un'antologia della più alta testimonianza dell'arte alle sofferenze del Cristo. Per maggiore utilità del lettore le opere saranno ambientate nella cultura che le ha prodotte e chiarite nel loro linguaggio espressivo. Deve essere un arricchimento della memoria e del cuore, attraverso il piacere degli occhi, con i capolavori noti, ma anche con quelli meno noti.*

*Il mistero di Cristo che muore suppliziato ha sempre turbato l'uomo da spingerlo a ripetere fino all'ossessione la rappresentazione visiva del suo dramma, tanto che neppure con una preparazione specifica si riesce a conoscere il numero e le versioni di queste immagini, attraverso i secoli.*

In accordo con l'autore, noi pensiamo di integrare questa presentazione con alcune notizie riguardanti lui stesso e con alcune nostre riflessioni.

Tito Amodei, prima di essere critico e storico dell'arte, è stato fin da ragazzo, un artista: scultore, pittore, incisore e altro. La sua sensibilità e la sua conoscenza degli artisti del passato è maturata sulla fatica del produrre proprie opere d'arte. D'altra parte, c'è da dire che egli ha accompagnato il suo lavoro sul campo con pubblicazioni varie attinenti all'arte in genere e all'arte sacra in particolare. Molti incontri di specialisti del settore, molti congressi, lo hanno visto partecipe impegnato.

In questa opera, egli ritorna su un tema che gli è stato caro da sempre – vedi la sua pubblicazione *50 artisti per la Passione*, risalente al 1962<sup>1</sup> – un tema la cui vastità si estende dalla più alta teologia alla più sofferta antropologia. La più alta teologia: la teologia della Croce, messa in luce esplicitamente a suo tempo da Lutero, è diventata oggi l'aspetto più vivo e fecondo della teologia cristiana. Nella Passione di Gesù il Nuovo Testamento vede la più luminosa manifestazione del mistero profondo di

<sup>1</sup> De Luca Editore, Roma.

Dio: non c'è accesso a Dio che non passi per questa manifestazione suprema del suo amore e della sua misericordia. Paolo della Croce, il Fondatore della Congregazione passionista, sottolineava per proprio conto questa verità, partendo dalla sua esperienza mistica. Inoltre questo aspetto della teologia cristiana è quello che più di ogni altro le permette di dialogare con la cultura attuale, filosofia e letteratura, cinema, arti. È una finestra sulla cultura. Tale alta teologia si apre qui alla più sofferta antropologia, ma forse sono proprio le arti figurative che mostrano che la Passione di Gesù non si ferma alla cultura, ma scende fino nel vivo delle sofferenze esistenziali dell'uomo e della donna, nelle tragedie del nostro tempo e di ogni tempo. Emblematicamente il poeta Giuseppe Ungaretti esclamava rivolto al Dio Crocifisso:

“Fa piaga nel tuo cuore

La somma del dolore

Che va spargendo sulla terra l'uomo”<sup>2</sup>.

Allora è naturale che gli artisti delle diverse epoche, allo sguardo rivolto al Crocifisso aggiungano l'attenzione alla sofferenza dell'uomo e della donna e vogliano in qualche modo andare incontro ad essa. Quante immagini di Maria Addolorata rievocano plasticamente le sofferenze delle nostre mamme, delle nostre antenate! Quante mamme ricevevano consolazione dal confrontare la propria immagine con quella di Maria ai piedi della Croce! In Maria vedevano rappresentate se stesse.

Tito evidenzia tutto questo, mostrando le evoluzioni dell'arte nel contesto della storia in cui essa si produce. La raffigurazione delle scene della Passione – sempre le stesse e sempre nuove – nasce dalla vita che il popolo realizza nelle concrete circostanze storiche in cui si trova gettato ed immerso. Muta secondo il loro mutare. Per quanto Tito non indulga alla cattiva qualità di certe raffigurazioni devozionali dal punto di vista di un critico d'arte, mette bene in evidenza come molte raffigurazioni siano diventate emblematiche anche nella pietà popola-

re. Pensiamo ad esempio al volto del Crocifisso del Reni o all'Addolorata del Sassoferato.

L'insieme delle rappresentazioni della Passione forma una collezione della quale Tito stesso dice che non si conosce l'estensione numerica. Trasferite il più delle volte nei musei, quelle opere perdono la loro finalità primaria. In un mondo secolarizzato esse rappresentano tuttavia una testimonianza, di fronte alla quale l'uomo secolarizzato preferisce non coinvolgersi nella preghiera, ma che tuttavia gli resta nel fondo come un richiamo.

Tito ci tiene a rilevare che la prima rappresentazione del Dio Crocifisso dei cristiani è stata una rappresentazione blasfema. Quando ancora nessuno osava dipingere un Dio Crocifisso fu un pagano a dipingere un asino crocifisso scrivendoci a fianco: Alessameno adora il suo dio. Questo insulto ci mostra quanto la croce rappresentasse un discorso nuovo, inaccettabile dal paganesimo dominante come inaccettabile era il Dio senza immagini dell'ebraismo, rigettato con estremo disprezzo. Sempre di più sarebbe apparso chiaro che il rigetto del nuovo misurava la coscienza della fine del vecchio, diventato ormai inadeguato a rispondere alle sfide della storia che si apriva.

Per le circostanze nelle quali si è trovato a vivere, Tito ha dovuto limitare la sua presentazione della Passione all'arte italiana. L'Italia è probabilmente l'ambiente più significativo per cogliere l'evolversi della rappresentazione figurativa di questo dramma divino e umano. Purtroppo, però, restano fuori i tesori dell'arte fiamminga, germanica, spagnola e tanti altri capolavori!

Le immagini riprodotte in questi volumi sono da guardare, ma, soprattutto, il testo è da leggere. È un testo prezioso. L'autore vi riversa tutta la sua preparazione, la sua esperienza umana ed artistica e la sua fede. Come sempre nell'arte autentica si tocca l'assoluto e i vari cammini dell'uomo si ricongiungono.

*Ottaviano D'Egidio e Adolfo Lippi*

<sup>2</sup> G. Ungaretti, *Mio fiume anche tu*, 37 poesie, Mondadori, Milano 1996, 56.



## TITO AMODEI

*Pittore, scultore, incisore*

**È** nato a Colli al Volturmo ed è sacerdote passionista. Diplomato all'Accademia di Belle Arti di Firenze. Nel 1965 inizia l'attività espositiva, presentandosi al pubblico con personali a Torino, Livorno, Firenze e Prato. In seguito ha esposto in Italia ed all'estero. Ha eseguito vetrate, mosaici, affreschi, graffiti e sculture per ambienti pubblici specialmente chiese: fra le più importanti la basilica di S. Maria Goretti a Nettuno e quella di Itabuna in Brasile. Inoltre ha realizzato sculture monumentali all'aperto.

Nel 1962 ha pubblicato da De Luca in Roma: "50 Artisti per la Passione", da cui è stato tratto un documentario a colori premiato dal Ministero della Pubblica Istruzione e ammesso alla Biennale di Venezia. Nel 1973 ha pubblicato il volume: "Arte sacra oggi".

Dal 1966 vive a Roma dove fonda il Centro di Sperimentazione Artistica Sala Uno presso la Scala Santa. Due grandi realizzazioni nel 1981: la Via Crucis in bronzo per la basilica di Nettuno ed una Crocifissione per la chiesa della Sacra Famiglia di Prato. Inoltre da segnalare la sua Via Crucis del 2004 in bronzo collocata sui Sassi di Matera.

Dal 2016 è stata costituita la Fondazione Tito Amodei che ha lo scopo di raccogliere e custodire le sue opere, di promuovere mostre e organizzare dibattiti culturali, seminari, corsi di specializzazione ed altro.

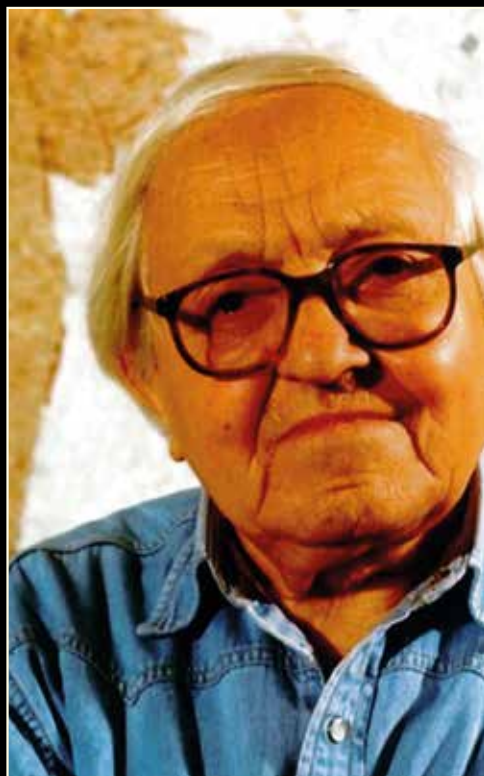
## UNO STUDIO A PORTATA DI MANO

Ai piedi del maestoso complesso del Laterano, tra un giardino segreto e il caos di Porta San Giovanni, si nasconde un luogo unico nel suo genere. Uno studio d'artista simile ad un grembo, per struttura e atmosfera: alte arcate, absidi e mattoni a vista, una luce naturale e opaca filtrata da alcuni alti finestroni. Tutto il resto è aria di bottega, polvere di gesso, odore di stagno fuso e colori. Storie di legno, figure che prendono vita e libri. Uno spazio che accoglie nella forma di un abbraccio familiare.

Fondato nel 1970, lo Studio nasce dalla volontà di Tito che, insieme ad un gruppo di collaboratori, ne bonifica gli spazi e dà vita contemporaneamente alla Galleria Sala 1. Sono spazi storicamente noti nel panorama artistico romano non solo per la loro intensa attività produttiva ma anche per la suggestiva collocazione nel complesso del Santuario Pontificio della Scala Santa a San Giovanni. Sintesi perfetta di sacro e profano, questi spazi occupano ciò che, in base al progetto degli anni trenta, costituivano la cripta del Santuario della Scala Santa, il cui ampliamento non fu mai portato a termine.

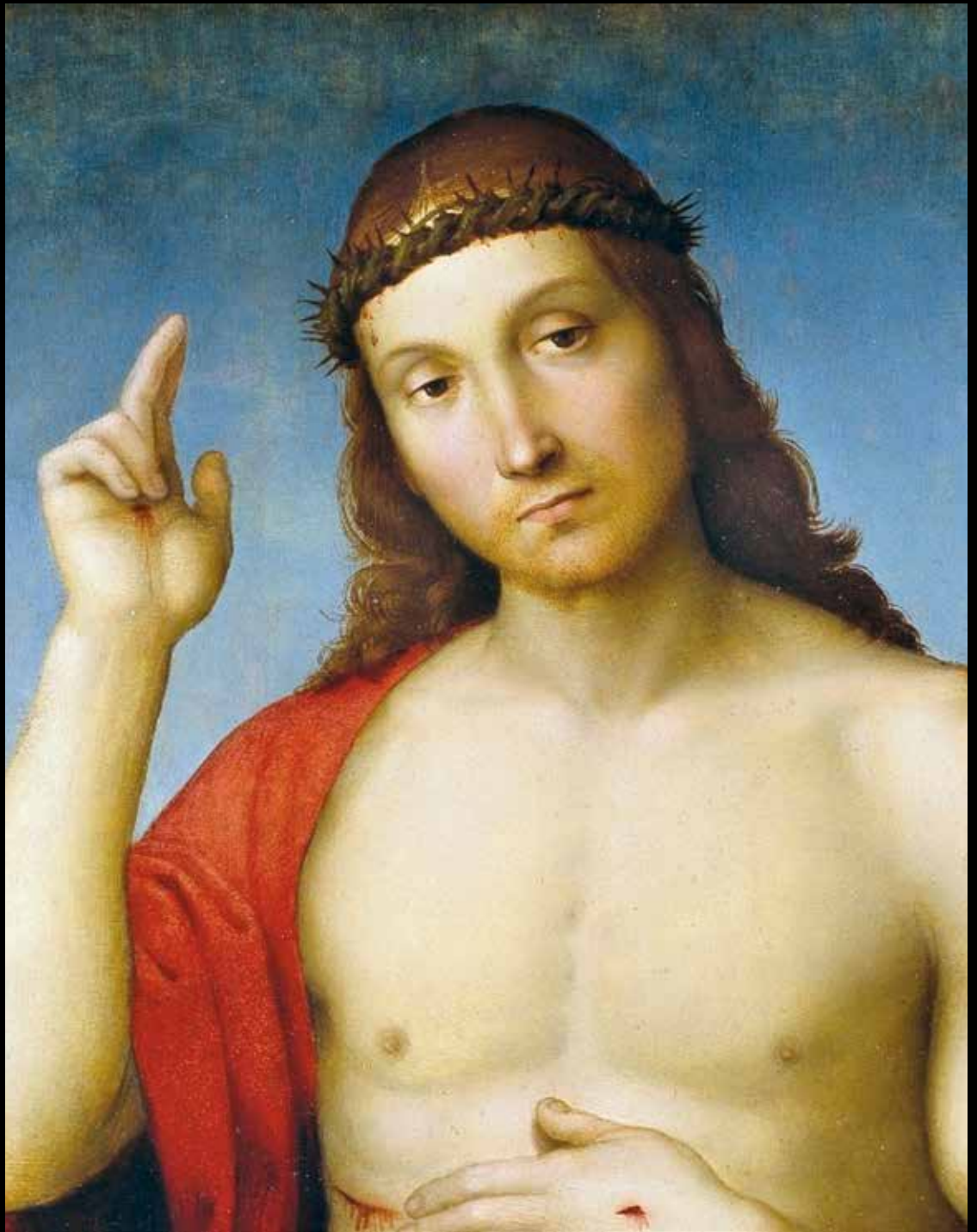
Pensato dunque come spazio sacro e inserito in uno dei luoghi religiosi della città, lo studio sembra conservare nelle sue strutture la suggestione e il fascino dei luoghi antichi e nello stesso tempo si reinventa una nuova identità in questa rivisitazione e prosecuzione del passato nel presente, come l'arte di Tito. Dal punto di vista simbolico, infatti, raccoglie le due vite di Tito, quella religiosa e quella artistica, due realtà totalizzanti che hanno trovato una vivificazione all'altezza della sua creazione.

Attualmente, lo studio ospita un cospicuo numero di lavori dell'artista, dalle grandi sculture ai dipinti; dalle produzioni di piccolo formato alla grafica; un ricco archivio che testimonia la sua attività dagli anni '50 ai giorni nostri; una consistente biblioteca con opere che l'artista ha collezionato, pubblicazioni personali e cataloghi delle mostre.









*Raffaello Sanzio, Cristo redentore benedicente, 1506.  
Pinacoteca Tosio Martinengo, BRESCIA*

*Accanto: Michelangelo Buonarroti, Crocefisso, 1495-1497.  
Museo del Bargello, FIRENZE*



## 118. LA PASSIONE DI CRISTO NELL'ARTE DEL '500

**I**l Cinquecento viene generalmente considerato il secolo d'oro dell'arte italiana. Per molti aspetti questo è vero, ma bisogna pensare che più di uno degli artisti che raggiunsero il loro massimo splendore in questo secolo erano nati in quello precedente e si erano formati con maestri del Quattrocento, e parecchie delle opere loro appartengono ancora a quell'area. Inoltre l'acme dell'arte che si vuole fare appartenere al Cinquecento si esaurisce nei primi due decenni del secolo: dopo essa prenderà altre strade le quali non saranno meno importanti ma già si possono ascrivere a situazioni spirituali molto diverse.

L'importanza e il fascino dell'arte del Cinquecento risiedono in alcuni fattori ben noti e che potremmo riassumere nel concetto dell'artista protagonista-genio e nell'inquietudine che l'agita che sarà alla base della cultura moderna e contemporanea. Va aggiunto, infine, che quest'arte fermentò particolarmente in tre o quattro punti della Penisola, ai quali guardò tutto il resto d'Italia.

A confronto con quella del Quattrocento l'arte del Cinquecento è percorsa da un'inquietudine a volte sottile a volte drammatica. Se con il Rinascimento si volle porre l'uomo al centro dell'universo e farlo responsabile primo del suo operare, in qualche maniera gli si tolse quella sicurezza che gli veniva e, dalla subordinazione all'autorità e, dalla convinzione della staticità nell'ordine delle cose. Come Dio andava cercato nell'intimo della propria coscienza più che nelle dottrine tramandate, così l'armonia del mondo creato



non coinvolgeva più l'artista il quale invece si volgeva sempre più ad una appassionata (qualche volta drammatica) ricerca interiore. Spesso, specie all'inizio del secolo, questo capovolgimento non è così avvertito perché la forma del linguaggio era vincolata ad una maniera espressiva passata, ma si capirà più tardi, specie quando appariranno gli scritti di Leonardo da Vinci o gli sfoghi poetici di Michelangelo. Chi era in grado di interpretarlo nelle loro opere capiva che ormai il passato era davvero alle spalle.

I centri di diffusione sono principalmente Firenze che "cederà" a Roma il primato, soprattutto con l'attività di Michelangelo e, alquanto più tardi, Venezia. I protagonisti assoluti del primo ventennio del secolo sono, in ordine di tempo, Leonardo da Vinci, Michelangelo e Raffaello. Artisti tanto grandi da determinare una polarizzazione (e non di rado un condizionamento) per tutta la cultura successiva, fino alle soglie delle moderne avanguardie. Leonardo si avvicinò appena alla Passione di Cristo nella sua Ultima Cena.

Di Michelangelo diamo un particolare di un suo Crocifisso giovanile. Altrettanto facciamo per Raffaello, il quale anche lui si occupò poco della Passione e ne diremo le ragioni. Sarà Michelangelo che ci impegnerà per lungo tempo e ce ne sarà il motivo.



Raffaello, *Trasporto del Cristo morto*, 1507.  
Galleria Borghese, ROMA

Raffaello, *Crocifissione*, 1503.  
National Gallery, LONDRA

## 119. UNA DEPOSIZIONE DI RAFFAELLO

Nel capitolo precedente abbiamo pubblicato di Raffaello (1483-1520) un giovanile busto di Cristo coronato di spine: un'opera di transizione del suo stile, da quello della sua formazione umbra a quella toscana. L'artista aveva già dipinto una Crocifissione, tutta peruginesca, non ancora ventenne (ora a Londra). Nel 1507 dipinge questa Deposizione della Galleria Borghese e con questo dipinto i suoi interessi per i temi della Passione si spengono. Può anche darsi che la committenza religiosa non gli abbia dato occasione di trattare ancora scene di questo dramma divino-umano, o la sua breve età (morì a soli 37 anni) non gli abbia lasciato spazio sufficiente per farlo. Sta di fatto che di lui noi abbiamo principalmente opere che sono la spia dei suoi interessi culturali, è ovvio, e la rivelazione della sua natura più profonda.

Potremmo dire, per quanto attiene al primo aspetto, che egli fu un attento e anche vorace assimilatore di quanto di più moderno la ricerca artistica del suo tempo gli offriva. Fu peruginesco nella sua prima formazione umbra, a Firenze dove giunse nel 1504 colse subito quei valori più vivi rappresentati da Leonardo, Michelangelo e Fra Bartolomeo della Porta.

Quando fu chiamato a Roma da Giulio II (1508) ritornò su Michelangelo e guardò anche al Sodoma. Ma queste scoperte attenzioni al lavoro degli altri non fecero che sviluppare al sommo grado il suo stile che raggiunse un inconfondibile equilibrio ed una assolutezza e chiarezza di forma, tanto che raffaellesco passò poi in proverbio a significare la perfezione.

Si capisce che tutto questo corrispondeva alla sua natura più profonda fatta di armonia e di equilibrio quasi volesse ricapitolare tutte le inquietudini che l'Umanesimo aveva procurato ed offrire un approdo di serenità per quelle del suo secolo allora appena iniziato che non prometteva molto di meglio. Si potrebbe ancora dire che egli volasse alto su ogni aspetto della vita che pesasse troppo sulla condizione umana. Ad una condizione spirituale come la sua non era certo congeniale attardarsi su un dramma come quello della passione di Cristo. Almeno che non vi fosse indotta dalla richiesta espressa di Ginevra Baglioni che piangeva il giovane figlio morto, la quale gli commise questa Deposizione.

Questo "Trasporto" al sepolcro, più che Deposizione, merita un attento esame perché risulta un'opera molto composita. Intanto la dividiamo in due tempi. C'è il vero e proprio trasporto in primo piano e c'è lo svenimento di Maria a destra e in secondo piano. Però i personaggi sono così ben compattati che tutta la composizione risulta lo stesso molto organica.

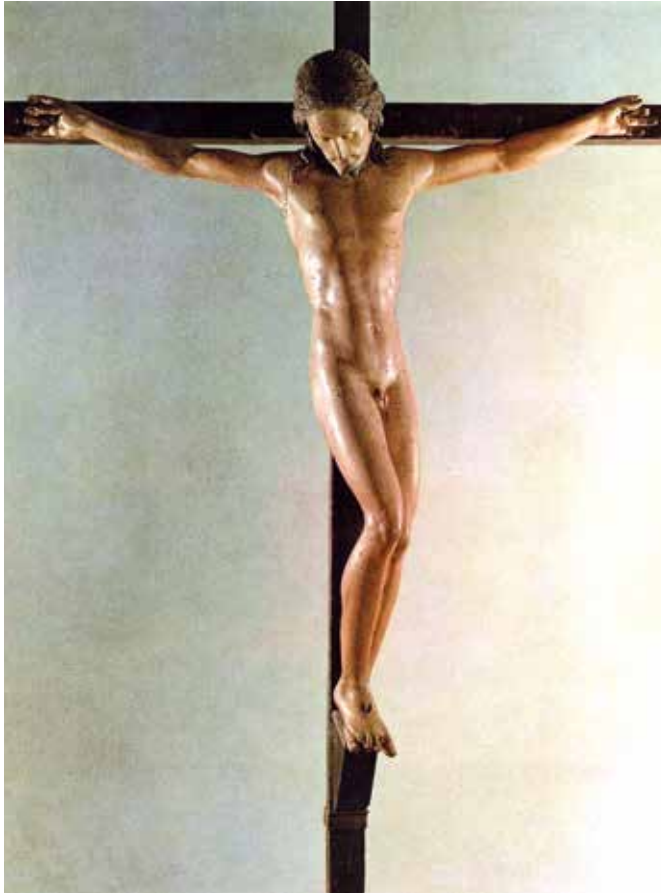
Almeno cinque teste del corteo sono ancora del suo periodo umbro, mentre le altre cinque hanno assorbita la lezione fiorentina: sono scopertamente fiorentine la figura della donna seduta che regge la Vergine e quella del Cristo. Entrambe prese pari pari da Michelangelo. La prima dalla Madonna del tondo Doni e la seconda dalla prima Pietà in marmo scolpita nel 1498-99, ora in San Pietro. Soprattutto la trasposizione del Cristo dalla Pietà del Buonarroti in questo Trasporto è veramente incredibile; fatta senza pudori, potremmo dire. Solo che qui è in pittura e non in marmo. Ma quel corpo è disegnato nella stessa posizione, ha la stessa modellazione,

le membra cadono come quelle della Pietà e quel braccio destro non fa nulla per nascondere la sua provenienza michelangiolesca (il quale, però, la prese di sana pianta da Botticelli). Tuttavia queste sono annotazioni culturali, rimane a gloria di Raffaello il risultato di un'opera unitaria, compatta, armoniosa e riposante. Il dramma del momento più che alla convenzionalità di alcuni atteggiamenti, allora comuni a certe rappresentazioni è trasmesso dal silenzio e dalla composta pace che emanano i singoli personaggi perché tutti armoniosamente definiti e conclusi, tutti umanisticamente calibrati e modellati. Non è estraneo neppure il paesaggio all'ottenimento di questo risultato. Il crinale delle colline asseconda la disposizione delle persone partecipi e il bianco delle nuvole rimanda ai chiari delle loro membra.

Raffaello a Roma, specie negli ultimi anni della sua vita raggiungerà ben altri e più alti livelli di drammaticità. Basti pensare all'Incendio del Borgo o al San Pietro liberato dalle carceri. Ma lì vi era più una concitata rappresentazione di cronaca o l'emozione per una fuga notturna. Nella Deposizione (o Trasporto) della Galleria Borghese, a parte il momento spirituale e formativo di Raffaello, deve essere tenuto presente e valutato anche quell'aspetto votivo, di *pietas* che opere del genere assumevano per il committente e per il fedele in genere, per cui questo suo quadro rimane veramente emblematico fra le tante Deposizioni che in quegli anni, e subito dopo, si producevano.

In basso riportiamo la sua giovanilissima Crocifissione, ora alla National Gallery di Londra.

## 120. MICHELANGELO E LA PASSIONE. 1



*Michelangelo Buonarroti, Crocifisso, 1495-1497.  
Convento di Santo Spirito, FIRENZE*

**M**ichelangelo e la Passione è un titolo che porteremo avanti per parecchi capitoli. Perché questo tema della Passione è ripreso più volte dall'artista nella sua lunga vita (1475-1564); perché scandisce il suo cammino spirituale che fu spesso drammatico; perché la sua arte formò e spesso condizionò tutta quella a lui contempora-

nea e successiva e infine perché le sue opere sulla Passione riflettono lo stato spirituale del Cristianesimo coevo e che egli, più di qualunque altro, avvertì e ne fu coinvolto.

La sua attenzione alle sofferenze del Signore inizia nella primissima gioventù per terminare con la sua morte: all'ultima Deposizione (quella che sarà chiamata Pietà Rondanini)



Particolare

lavorò fino ad una settimana prima della morte. E a proposito della sua morte dice il Vasari che egli impose: «a suoi che nel passar di questa vita gli ricordassino il patire di Gesù Cristo».

Nel 1964 suscitò grande scalpore e soddisfazione la notizia del ritrovamento di un crocifisso giovanile di Michelangelo del quale si erano perse le tracce da parecchio tempo. Era nel convento di Santo Spirito a Firenze e si convenne che fosse quello che il giovane artista (aveva appena diciassette anni) aveva scolpito per il priore del convento il quale gli permetteva di scorticare i cadaveri per impraticarsi dell'anatomia.

Da ragazzo era stato abituato, sotto la guida dello scultore Bertoldo di Giovanni, a guardare e formarsi sulle opere degli antichi, raccolte nei giardini medicei di S. Marco a Firenze. Ma egli voleva scomporre la macchina umana per capirne l'intima struttura e per questo frequentava di nascosto l'obitorio, complice il priore, per sezionare i corpi morti. Non avremmo la potenza espressiva di questo sommo artista se egli non fosse passato per questa via.

Ma questo Crocifisso, essendo ancora tutto acerbo, denuncia piuttosto una tenera attenzione alla superficie della materia, alla sua levigatezza e alla intensa vibrazione che

scaturisce dal modellato ancora trepido per un corpo decisamente giovane. Con un risultato di grande comunicazione spirituale per lo spettatore. C'è ancora un Michelangelo in cerca di un suo linguaggio definitivo e quindi, a guardar bene, il Cristo è alquanto goticeggiante nelle sue forme allungate e sottili e ha un'aura soffusa da pittura leonardesca. E saranno proprio questi elementi che ne accentuano quello stato di grazia e sensibilità spirituale che ci fanno inevitabilmente pensare alla intensa partecipazione, in quegli anni, dell'artista alla sequela del Savonarola. Un'altra riflessione ci suggerisce quest'opera giovanile: il Michelangelo che tutti conosciamo, dinamico, potente, drammatico è ancora di là da venire, ma sono anche lontani i modelli a lui più vicini e ai quali ha certamente guardato. Dico Masaccio, Brunelleschi, Donatello. Forse il corpo sacrificato del Signore lo inteneriva troppo; non lo voleva esemplato sui modelli umani o popolari, come avevano fatto quei grandi suoi predecessori. Lo stesso comportamento avrà col Cristo della Pietà di S. Pietro che scolpirà nove anni più tardi. Sono trepidazioni di un artista giovane e religioso. Quando la vita lo impegnerà troppo in prima persona ed egli si sentirà un sacrificato dalle ingiustizie umane, anche il suo Cristo ne porterà i pesanti segni.





*Michelangelo Buonarroti, La Pietà, 1499.  
Basilica di San Pietro in Vaticano, ROMA*



*Particolare*

## 121. MICHELANGELO E LA PASSIONE. 2

**M**ichelangelo in tutta la sua vita ha scolpito quattro Pietà, conosciute ognuna con un nome particolare secondo la loro ubicazione o la loro provenienza. Di ciascuna si darà il titolo quando se ne parlerà dettagliatamente.

La prima della serie è la Pietà di S. Pietro, perché collocata nel maggior tempio della cristianità. Ed è la Pietà forse più popolare e quella che l'artista scolpì tra il ventunesimo e ventiduesimo anno di età: veramente opera giovanile. Ma a quell'età era già tanto famoso che l'opera gli fu commissionata da un alto prelato francese, il cardinale J. Bilhères de Lagraules. È facile immaginare come sia stata ammirata da sempre e come abbia fatto versare i classici fiumi di inchiostro e soprattutto sia stata studiata, analizzata, discussa fin dal suo apparire. E ancora oggi siamo stimolati a dirne tutto il bene possibile. La ragione di tanta ammirazione credo che risieda nel fatto, piuttosto raro nell'arte, che l'artista qui ha raggiunto una mirabile sintesi tra la bellezza formale dell'opera e la intensità dei sentimenti che da essa scaturiscono.

La disposizione a piramide e la fattura accurata della Madre e del Figlio si intrecciano con i gesti e posizioni delle membra pacati e composti; i visi espressivi, ma non espressionistici, sono proprio quelli che convengono alla Madre di Dio e al Figlio di Dio. Qui il giovane artista dà prova e dell'equilibrio che vuole dare ad un'opera sacra e anche del proprio equilibrio interiore. Ma un aspetto mi pare che non sia stato sufficientemente rilevato ed è quello della grande tenerezza che intercorre tra la

Madre e il Figlio, anche se morto. Difatti il suo corpo nudo affonda in quel mare soffice delle pieghe dell'abito della Madonna. La quale se lo rimira con infinita tristezza e amore.

È stato già notato che questo tipo di Pietà è arrivato a Michelangelo attraverso una diffusa iconografia di questo tema molto praticata nell'arte tedesca tre-quattrocentesca. Ma non è poi totalmente esatto. Tanti altri passaggi intermedi, con variazioni sul tema, erano stati affrontati anche in Italia, da Cosmé Tura, per esempio, o da Botticelli, per fare dei nomi che abbiamo già presentati. Ma agli effetti dei risultati è ininfluenza la genesi di un'opera. Michelangelo nelle sue altre Pietà partirà da altri stimoli o si inventerà lui stesso il motivo compositivo dell'opera: a lavoro concluso essa resta solo con se stessa, con le sue qualità ed i suoi difetti. Questo vale anche per la Pietà di S. Pietro. Mi piace far notare la firma di Michelangelo incisa sulla fascia che attraversa il busto della Vergine. Si dice che egli ve l'abbia scritta perché aveva sentito che si attribuiva ad altri questo capolavoro.

Sta di fatto che è l'unica volta che una sua opera porti la sua firma e potrebbe essere rivelatore di un suo affidamento alla Madre di Dio, l'averla scritta sul suo petto. Ancora una nota esterna all'opera. A chi gli faceva osservare che il viso della Madre fosse eccessivamente giovane per un Figlio trentenne, Michelangelo rispose che una donna vergine invecchia meno di una donna che tale non è. Sono appena degli echi della leggenda che subito sorsero attorno a questo capolavoro.



122. MICHELANGELO  
E LA PASSIONE. 3



**L**a così detta Pietà di Firenze (Firenze, Duomo) sembra che sia la seconda, in ordine di tempo, scolpita da Michelangelo. Che la iniziò, però, nella sua vecchiaia, cioè attorno al 1550 e che non portò neppure a termine. Viene considerata anche “Deposizione” per l’evidente disporsi dei personaggi a sostenere il corpo del Signore che precipita giù. Michelangelo anche in quest’opera non smentisce il suo temperamento tragico, che col tempo si era notevolmente accentuato, e scatena in questo gruppo, compatto, serrato, ma dalle linee serpentine, un’inquietudine e un disagio che sono sì dell’azione che si compie, ma anche del suo spirito troppo teso. Non a caso il gruppo svetta nella testa di Nicodemo che ha le fattezze dell’artista stesso, con quella perenne maschera dolente.

Le ragioni per cui l’artista non finì quest’opera ci sono ignote. Sappiamo solo che egli la donò, nel 1561, a Francesco Bandini. Come sappiamo che sull’opera incompiuta vi mise le mani un suo seguace, Tiberio Calcagni, con il proposito di terminarla e di ripararne i guasti fatti da Michelangelo che stava per distruggerla in un momento di insoddisfazione. Ma gli interventi di questo suo allievo furono dannosi perché andarono al di là delle sue intenzioni. L’eccessiva accuratezza di esecuzione sulla Maddalena ne hanno raggelato l’impeto emotivo originario; ne hanno fatto una figura statica e non partecipe ed hanno evidenziato ad oltranza l’impianto manieristico di tutta l’opera. Sì, perché in questa Pietà Michelangelo dette prova convincente dell’interesse tutto intellettuale che ormai presiedeva ad ogni suo lavoro. Senza venir meno alla forte spinta emotiva, egli nella composizione privilegiava, con l’età che avanzava, gli abili giochi della mente, che furono alla base del

Manierismo. Se si analizza con attenzione tutta questa Pietà si resta affascinati dalla sapienza compositiva del gruppo.

C’è tutto un rimando di linee e di volumi che ne strutturano la composizione: l’impianto verticale dell’opera viene corretto orizzontalmente dalla disposizione delle braccia e dalle fasce pettorale e inguinale. Tanto è abbandonata alla caduta, quest’opera, quanto è trattenuta dal controllo sulla forma da parte dell’artista. Questa Pietà Michelangelo l’aveva pensata per la sua tomba che doveva erigersi in Santa Maria Maggiore a Roma. Possiamo tentare di indagare il coinvolgimento dei suoi sentimenti e della sua fede, mentre la eseguiva. Aveva settantacinque anni. Aveva dipinto il formidabile Giudizio Universale nella Cappella Sistina. Sapeva che la sua fine si approssimava ed incombeva anche sulla sua vita l’ultimo giudizio di Dio. La morte di Cristo, che egli aveva sempre sentita come l’unica speranza di salvezza dovette apparirgli quale scudo sicuro davanti al supremo Giudice. Così, in un gesto ardito e confidenziale, ne solleva il corpo, più che in un’offerta di aiuto alla Madre e alla Maddalena, come piuttosto un’estensione al Padre della vittima che ha tolto il peccato del mondo. Lui che si sa peccatore raccoglie le sue energie fisiche ma soprattutto raduna le sue ragioni di fede e si fa col corpo della più pura delle vittime monumento di dolore e di speranza in faccia a tutto il mondo. Nessuno prima di lui si era fatto tanto audace.

*Michelangelo Buonarroti, La Pietà Bandini, 1555.  
Museo dell’Opera del Duomo, FIRENZE*