

Una *Crocefissione* e una *Pietà* di Michelangelo per gli ‘spirituali’

Maria Forcellino

Nel maggio 2010 la notizia del ritrovamento di due piccoli dipinti religiosi di Michelangelo, due oli su tavola, una *Crocefissione* e una *Pietà*, veniva comunicata dalla stampa italiana e olandese e rapidamente si diffondeva anche a quella estera. L'occasione era data dall'imminente conferenza all'Accademia dei Lincei di Roma (14 maggio 2010) di Antonio Forcellino e Christoph L. Frommel con cui si comunicava alla comunità scientifica internazionale l'importante scoperta. Poco dopo (agosto 2010) un articolo in una prestigiosa rivista scientifica dava conto delle modalità di ricerca che avevano portato al ritrovamento della *Pietà*.¹ Un secondo articolo sul dipinto della *Crocefissione*, a cura di chi scrive, è in corso di stampa.²

Nuova attenzione nella stampa mondiale ai primi di ottobre ha ricevuto il solo dipinto della *Pietà* di Michelangelo. L'occasione, stavolta, era fornita dalla recensione apparsa nel *Sunday Times* (3 ottobre 2010) del nuovo libro di Antonio Forcellino, *La Pietà perduta*,³ un pamphlet in cui l'autore racconta ad un pubblico più ampio di quello accademico la ricerca che l'ha portato a riconoscere la *Pietà* di Michelangelo. Per come la notizia è rimbalzata attraverso le agenzie di stampa di tutto il mondo, è sembrato quasi che si trattasse del ritrovamento di un nuovo dipinto di Michelangelo e non di uno dei due. I media americani, affascinati dall'idea di riscoprirsi in casa⁴ un Michelangelo dopo avere inutilmente per anni tentato di acquisirne uno (come ha focalizzato in quei giorni il sito del *Sole 24 Ore*) hanno trasformato la vicenda in una sorta di vincita al lotto. La favola, così come costruita oltre oceano, è rientrata in Europa, dove alcuni esperti si sono affrettati a rilasciare improvvisate dichiarazioni ignorando o tralasciando del tutto la produzione scientifica fin qui prodotta. Si è scritto di tutto: persino che la ‘tela’ sarebbe una copia della *Pietà* vaticana (*ANSA.it News*, 13 ottobre 2010). Non sarà ozioso, pertanto,

¹ A. Forcellino, ‘La Pietà di Ragusa’, *Annali della Scuola Normale di Pisa*, Classe di Lettere e Filosofia, serie V, 1, pp. 115-142.

² M. Forcellino, *Sulla Crocefissione di Venusti da Michelangelo appartenuta a Tommaso dei Cavalieri*, in corso di stampa in *Bollettino dell'Istituto Centrale per il Restauro di Roma*.

³ A. Forcellino, *La Pietà perduta*, Milano, 2010.

⁴ Il dipinto si trova in una collezione privata a Buffalo.

in questa sede, ripercorrere, nei termini che le sono propri, una storia che ha alle spalle una lunga e scrupolosa ricerca scientifica e molto poco del sensazionalismo cui la stampa di tutto il mondo l'ha ultimamente esposta.⁵



1. Michelangelo Buonarroti (?), *Crocifisso con la Madonna, San Giovanni e due angeli dolenti*, olio su tavola, cm 51,4x33,6, Oxford, collezione privata

⁵ Il presente contributo è in parte una rielaborazione di diverse lezioni da me tenute nel corso del 2010 sul ritrovamento dei due dipinti di Michelangelo presso le Università di Groningen (26 marzo), Salerno (5 maggio), e il Koninklijk Nederlands Instituut Rome (30 giugno). A Jan de Jong e Henk van Veen dell'Università di Groningen va il mio più sincero ringraziamento per avermi ospitata in varie occasioni.

Negli ambienti accademici la questione critica dell'esistenza di piccoli dipinti di soggetto religioso di mano di Michelangelo degli anni Quaranta, legata alle sue frequentazioni del mondo degli 'spirituali', viene dibattuta almeno dall'Ottocento, momento in cui ebbe luogo la pubblicazione di alcune lettere inedite di Vittoria Colonna ad opera di Giuseppe Campori. Una ricerca da me svolta dal 2003 e discussa come un libero dottorato presso l'Università di Amsterdam nel 2007, ha riproposto da poco la questione in sede scientifica e portato nuovi argomenti a favore dell'esistenza di questi dipinti.⁶ In quella sede non veniva tuttavia affrontato il problema della loro eventuale individuazione. La prudenza con cui la ricerca lasciava le sue conclusioni non ha mancato di suscitare anche qualche giusta critica.⁷

L'acquisizione critica dell'esistenza storica di piccoli dipinti di soggetto religioso di mano di Michelangelo si è fatta strada all'interno delle mie ricerche su Michelangelo e gli 'spirituali', iniziata nel 2003. L'indagine partiva dal lontano 1999, quando per la prima volta mi sono occupata del rapporto di Michelangelo con gli 'spirituali' affrontando lo studio della Tomba di Giulio II in occasione del restauro del monumento. Riconsiderando infatti il problema della circolazione delle opere di Michelangelo nel gruppo degli 'spirituali' attraverso la revisione critica dei documenti noti e meno noti, alcuni mai utilizzati in relazione alla questione, e alla luce anche di nuovi documenti da poco emersi nell'Archivio Apostolico Vaticano, ero arrivata alla conclusione che quelli che possedettero gli 'spirituali' non furono solo disegni di Michelangelo, come fino ad oggi ha sostenuto la critica, ma anche dei piccoli dipinti. Una conclusione fondata anche sull'analisi critica e stilistica che avevo condotto su un gruppo di dipinti sul tema della *Crocefissione* e *Pietà* derivati dai disegni noti di Michelangelo per Vittoria Colonna e comunemente attribuiti dalla critica ad un suo allievo, il pittore Marcello Venusti (1512/15-1579).

Disegni e dipinti

Fino ad oggi nella letteratura critica si riteneva che ogni volta che nella corrispondenza fra Michelangelo e i suoi amici 'spirituali' si faceva riferimento ad una *Pietà* o ad una *Crocefissione*, ci si riferisse sempre a dei disegni. In particolare la critica ha identificato gli oggetti delle epistole in due disegni a matita nera di Michelangelo: una *Pietà* (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, inv. I.2.0/16) e una *Crocefissione* (London, British Museum, inv. 1895-9-15-504r).⁸ Si tratta di due famosi disegni ricordati dalle fonti, Vasari e Condivi, come realizzati per Vittoria Colonna, e ritenuti pertanto dalla critica, sulla base dei due biografici, dei 'disegni di

⁶ M. Forcellino, 'La corrente 'spirituale' nei disegni, dipinti e sculture di Michelangelo Buonarroti negli anni Quaranta' (2007), in: M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli 'spirituali'. Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma, 2009.

⁷ 'While the material accumulated is very suggestive, it is a pity that the lack of any such painted works by Michelangelo prevents the possibility of more concrete conclusions.' A. Brundin, recensione a M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli 'spirituali'*, *Renaissance Quarterly*, LXIII (2010), 2, p. 603; M. Firpo, 'Lo 'spirto' di Michelangelo', recensione a M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli 'spirituali'*, *Il Sole 24 Ore*, 18 ottobre 2009.

⁸ Per questi disegni con l'analisi ragionata della bibliografia critica ad essi relativa, rinvio al mio lavoro M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli 'spirituali'*, cit., pp. 64-85, cui rimando anche per l'analisi dei documenti successivi.

omaggio' (*presentation drawings*). Con questa fortunata definizione si indicano i disegni realizzati non come momento di preparazione per qualcos'altro, una scultura o un dipinto, ma come opere finite in sé e regalate pertanto come 'omaggio'.⁹ L'iniziatore di questa pratica, con l'unico precedente di Leonardo, si riconosce proprio in Michelangelo. In verità, in merito ai due disegni della *Pietà* e della *Crocefissione* le due fonti biografiche non sono così esplicite.

Vasari nella prima edizione delle *Vite*, ricorda soltanto un disegno della *Pietà*, che precisa essere stato eseguito come regalo per Vittoria, ma tace sulla *Crocefissione*. Sarà Condivi, tre anni dopo, a descrivere come tale solo la *Crocefissione*, mentre non specifica nulla circa la tecnica con cui era stata eseguita la *Pietà*. Vittoria Colonna, la destinataria di queste opere secondo le fonti, fu una nobildonna e poetessa impegnata in prima persona sul fronte del rinnovamento della chiesa cattolica a partire dagli anni Trenta, e profondamente legata al cardinale inglese Reginald Pole e al suo gruppo. Entrambi i disegni raffigurano due momenti della passione del Cristo, tema centrale nella dottrina degli 'spirituali'. E lo fanno presentando tali innovazioni dal punto di vista iconografico che difficilmente possono spiegarsi al di fuori del nuovo credo religioso del gruppo di Pole, come è stato da tempo osservato dalla critica che se ne è occupata.¹⁰

Sulla *Pietà* e la *Crocefissione* di Michelangelo si trovano notizie però oltre che nei due biografi, Vasari e Condivi, in diverse lettere fra Michelangelo e Vittoria Colonna e fra alcuni autorevoli esponenti degli 'spirituali' fra loro. Alla *Crocefissione* si possono accostare con certezza due lettere di Vittoria Colonna a Michelangelo e una dell'artista alla poetessa. Il linguaggio usato dagli estensori delle epistole è così oscuro da rimanere ancora oggi, e a dispetto degli innumerevoli commenti, in più punti impenetrabile. Come è stato osservato in passato da più critici, alcuni passaggi della lettera della Colonna relativa al *Crocifisso* - come anche di quella riferibile alla *Pietà* - sono più chiaramente comprensibili se riferiti a opere dipinte piuttosto che disegnate. In esse ricorrono espressioni che meglio si adattano a un dipinto che a un disegno. Tuttavia, fino ad oggi la maggior parte della critica ha sostenuto che l'oscurità del linguaggio si chiariva tenendo conto del contesto culturalmente elevato dei protagonisti, per i quali i termini 'disegno' e 'dipinto' erano, dentro la tradizione della trattatistica artistica rinascimentale, intercambiabili.

Nella mia ricerca nel 2007 ho sostenuto che se questo è vero per il contesto letterario, meno comprensibile appare se rapportato all'uso quotidiano della lingua. Per esempio nel contesto epistolare, quando la comunicazione è chiaramente volta ad un mero scambio di informazioni. Era questo il caso rappresentato dalla lettera di Ercole Gonzaga al vescovo di Fano del 21 maggio 1546, in cui l'estensore della missiva si riferiva ad una *Pietà* con il termine di 'quadro'. All'ambiguità di linguaggio, già presente nelle lettere della Colonna, veniva da sempre iscritta dalla critica, non senza qualche imbarazzo, anche quella della lettera del Gonzaga.

⁹ Cfr. da ultimo su questa definizione P. Ragionieri, 'La collezione di disegni di Michelangelo della Casa Buonarroti', in: *Michelangelo: architetto a Roma*, catalogo della Mostra (Roma, Musei Capitolini 6.10.2009- 7.2.2010), a cura di Mauro Mussolino, Cinisello Balsamo, 2009, pp. 38-45 in particolare p. 38.

¹⁰ E. Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna, un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino*, Torino, 1994.

Fino ad oggi era nota infatti negli studi una commissione del cardinale Ercole Gonzaga per farsi fare una copia di una *Pietà* di Michelangelo posseduta dal cardinale Reginald Pole. L'impresa era documentata da una lettera del vescovo di Fano, Pietro Bertano, al Gonzaga del 12 maggio 1546 e dalla risposta di quest'ultimo allo stesso. Nella lettera il Gonzaga scrive testualmente di volere quel 'quadro' della *Pietà* di Pole, per farlo copiare dal suo artista di corte, Giulio Romano. Nel commentare questa lettera la critica ha sempre sostenuto che l'uso del termine 'quadro' da parte del Gonzaga non avesse alcuna rilevanza: Pole possedeva una copia della *Pietà* disegnata da Michelangelo per Vittoria Colonna che Gonzaga indicava impropriamente come 'quadro' volendo alludere in realtà ad un disegno. Ancora una volta, l'argomento invocato era che in termini figurativi 'quadro' andava inteso qui come sinonimo per 'disegno'. Benché, come è noto, l'intercambiabilità fra 'disegno' e 'pittura', se ha ragione di esistere nella lingua italiana per la comune origine dal latino 'pingere', non sussiste per i termini 'disegno' e 'quadro'.

Da una rapida indagine da me condotta sull'epistolario noto e già pubblicato del cardinale Gonzaga emergeva con molta chiarezza che il cardinale, nel giro degli stessi anni, nelle sue lettere si serviva chiaramente del termine 'disegno' quando voleva riferirsi a disegni. Né questo si poteva dubitare considerato che Ercole Gonzaga fu uno dei primi principi del Rinascimento italiano e appassionato collezionista di opere d' arte. Era figlio di Isabella d'Este.

A queste riflessioni che andavo formulando sullo studio dei documenti si aggiungeva nel 2005 il ritrovamento di una terza lettera in merito al carteggio Gonzaga Bertano che non lasciava più alcun dubbio sulla non incidentalità dell'uso del termine 'quadro' da parte del Gonzaga. Dall'Archivio Vaticano Antonio Forcellino rinveniva una nuova lettera di Gonzaga al vescovo di Fano datata 11 giugno 1546 con cui sollecitava l'amico dell'invio della *Pietà* di Pole, che indicava ancora una volta con il termine 'quadro'. Mi apparve allora chiaro che indizi importanti che denunciavano l'esistenza, almeno sul piano documentario, di piccoli dipinti di mano di Michelangelo, erano stati tralasciati. Il ritrovamento di un nuovo documento apportava un nuovo decisivo contributo e permetteva adesso di riaprire la questione e delucidarla con nuovi argomenti.

Alle stesse conclusioni, cioè che dovevano essere esistiti almeno una versione dipinta della *Pietà* e della *Crocefissione* di Michelangelo, due prototipi molto ricercati fra gli 'spirituali', ero arrivata anche da un altro filone della ricerca: dall'analisi di una serie di dipinti di *Crocefissione* e *Pietà* ispirati dai disegni di Michelangelo per Vittoria Colonna sparsi in diverse collezioni in Italia e fuori e tutte attribuite, fino ad oggi, non senza vistose incongruenze, al Venusti.

Il dipinto della *Crocefissione* appartenuto a Tommaso dei Cavalieri

Si conoscono infatti una serie di piccoli dipinti di *Crocefissione con la Vergine e San Giovanni ai piedi della croce* attribuiti al nome di Venusti, che uniscono diversi disegni di Michelangelo. Essi raffigurano una composizione con il Cristo Crocifisso, così come appare nel disegno del British Museum, e le due figure della Vergine e San Giovanni ai piedi della croce, come disegnati invece in due piccoli schizzi al Louvre *Madonna ai piedi della croce* e *San Giovanni ai piedi della croce* (inv. 720r e inv.

698r). Di questo tipo di composizioni gli esemplari di maggior pregio noti sono uno in collezione Doria a Roma, uno in Casa Buonarroti e un altro oggi in collezione privata ad Oxford che si sapeva essere appartenuto alla famiglia Cavalieri. Quest'ultimo dipinto era noto alla critica grazie ad un articolo apparso nel *Burlington Magazine* negli anni Sessanta. In un saggio di due paginette Phillis Borland, che per prima lo pubblicò, portava a conoscenza degli studiosi che la *Crocefissione*, allora in collezione D'Arcy, proveniva dal possesso della famiglia Cavalieri come provavano i sigilli ancora apposti sul retro, e lo attribuiva senza esitazione a Marcello Venusti.¹¹ Dopo questa notizia nessuno più si è occupato del dipinto. Gli studi recenti su Marcello Venusti pur contemplandolo ne davano tutti una fugace menzione con rinvio alla comunicazione della Borland. Nel 2007 avevo avuto modo di vedere le due *Crocefissioni* presenti in Italia ma non ancora quella di Oxford. Dall'analisi stilistica condotta su tutti e tre i dipinti, per quello che si poteva confrontare attraverso l'unica foto che lo rendeva noto, appariva abbastanza difficile che un unico autore li avesse realizzati tutti e tre. Le differenze stilistiche fra i tre dipinti avevano già reso difficoltoso alla critica che si è occupata di Venusti ricomporre un catalogo che vedesse d'accordo tutti.

Nella storia critica Thode per primo richiamò il rapporto esistente fra i piccoli dipinti di *Crocefissione*, comunemente ritenuti del Venusti, e i disegni noti di Michelangelo del British Museum e del Louvre, e a ritenere che la composizione era stata messa a punto da Michelangelo o anche da Venusti ma con la sua supervisione.¹² Una convinzione che condivise anche Tolnay.¹³ Solo Wilde allontanò con decisione la paternità michelangiotesca dalla composizione, con la motivazione che questi dipinti erano stati eseguiti sì dai disegni di Michelangelo ma dopo la sua morte, dal momento che mai avrebbe acconsentito a far riprodurre disegni che aveva realizzato per la sua amica Vittoria Colonna.¹⁴ L'opinione di Wilde è stata poi ripetuta da quasi tutta la critica. In verità, questa ipotesi di Wilde, almeno in un caso, quello della *Crocefissione* Doria, poteva già essere smentita con certezza dalla lettura documentaria.

Un documento importante, una lettera del 1557 scritta da Vittoria Colonnelli, la vedova del fedele servitore di Michelangelo, l'Urbino, che si riferisce all'attuale *Crocefissione* Doria, testimonia che il dipinto esisteva e Michelangelo ne era a conoscenza mentre era ancora in vita. Non solo, ma dal momento che la Colonnelli fa riferimento a disegni che sono rimasti nella bottega dell'artista appare chiaro anche che l'invenzione fosse di Michelangelo, non di Venusti. Anche per questa via mi sembrava inevitabile tirare l'unica conclusione possibile. Michelangelo era stato l'ideatore di questo soggetto; se poi avesse realizzato almeno un dipinto in tutte le sue parti, materialmente, era questione a cui l'indagine nel 2007 non poteva ancora rispondere.

¹¹ P. Borland, 'A copy by Venusti after Michelangelo', *The Burlington Magazine*, CIII (1961), pp. 433-434.

¹² E. Thode, *Michelangelo: kritische Untersuchungen über seine Werke*, 3 voll., Berlin, 1902-1913, II, pp. 468-469.

¹³ C. Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara, 1975-1980, IV, pp. 67-68.

¹⁴ J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his studio*, London, 1953, pp. 120-121.

Dopo alcune ricerche sulle tracce della *Crocefissione* Cavalieri, rese più difficili dall'erronea indicazione che lo voleva in una collezione privata francese,¹⁵ ho individuato il dipinto nell'attuale collezione di Oxford, e a settembre del 2008 mi è stato possibile vederlo, insieme a mio fratello. La prima impressione che ne ricevemmo fu che si trattasse di un dipinto di grande qualità. Poco dopo ebbe inizio una campagna di studio condotta sui diversi dipinti di *Crocefissione* e *Pietà* attribuiti a Venusti e disseminati fra Roma e Firenze, insieme ai ricercatori dell'ENEA, che sottopose a indagine riflettografica tutte le tavolette in questione. Attraverso la riflettografia è possibile indagare il disegno originale esistente al di sotto dello strato pittorico. I risultati provenienti da questa prima campagna di analisi indicavano già delle sensibili diversità nel disegno preparatorio dei dipinti fra loro, che rendevano problematico riconoscere ancora in un'unica personalità, quella del Venusti, l'autore dei diversi dipinti. Con questo primo risultato veniva a incrinarsi fortemente il primo assunto critico: che Venusti fosse l'unico autore delle due *Crocefissioni* di Roma e Firenze e della *Pietà* in collezione Borghese. I risultati di questa prima indagine sono stati presentati al salone del restauro di Ferrara a luglio 2009.

In settembre 2009 è stato infine possibile sottoporre alla stessa indagine anche il dipinto di Oxford. Quanto già segnalato dall'analisi stilistica e critica in via indiziaria, e cioè che il dipinto fosse fra tutti quello di maggior pregio artistico e che più fedelmente traduce in pittura i disegni di Michelangelo, veniva confermato anche dall'analisi materiale. L'opera è realizzata da un artista che lavora in modo diverso dagli altri, si mostra sicuro nel disegno e, pur concretizzando con maggiore aderenza il disegno michelangiolesco vi apporta delle modifiche in corso d'opera che non si ritrovano nelle altre due tavole. Si comporta cioè come un artista che crea e non come un copista, come l'autore (o gli autori) degli altri due. I risultati di queste ricerche sono stati affidati adesso in dettaglio a un saggio a più mani di prossima pubblicazione.¹⁶

Dagli ultimi studi da me effettuati sulla *Crocefissione* di Oxford risulta che il dipinto effettivamente fino alla fine del Settecento fu in possesso della famiglia Cavalieri a Roma, dov'era ritenuto prezioso dono di Michelangelo a Tommaso dei Cavalieri. Nel 1797 fu acquistato direttamente dalla famiglia Cavalieri da Robert Fagan (1767-1816), un mercante collezionista molto attento nonché archeologo e console di Palermo, e da lui esportato e venduto in Inghilterra come opera di Michelangelo ad un altro mercante particolarmente esperto nell'esportazione di capolavori dall'Italia e dalla Francia, William Buchanan. La storia del dipinto può essere tracciata grazie ad un'iscrizione autografa di Buchanan apposta dietro al dipinto, datata 1818, fino all'attuale proprietà. Tale iscrizione è avvalorata oggi dai documenti che la certificano: una lettera autografa di Fagan a George Cumberland del 1800, ora nella British Library di Londra, e il catalogo della vendita del dipinto avvenuta a Londra nel 1806 e tuttora esistente al Victoria and Albert Museum. Il prezzo pagato per la *Crocefissione* fu il più alto battuto in quella seduta all'asta, una cifra molto consistente per i tempi: 315 sterline.

¹⁵ G.W. Kamp, *Marcello Venusti Religiöse Kunst in Umfeld Michelangelos*, Egelsbach-Köln-New York, 1993.

¹⁶ Cfr. nota 2.

Ad eclissare questo straordinario dipinto della *Crocefissione con la Vergine e San Giovanni* di Michelangelo e perfino le incisioni che ne erano state tratte, fu probabilmente da un lato la repressione controriformista e dall'altro il ruolo svolto dal Vasari. La censura controriformistica si esprime con un decreto di Paolo IV che disponeva tra l'altro che 'i crocifissi non si dipingessero vivi (1556)'.¹⁷ A fianco a questa e non meno importante, il ruolo svolto dal racconto vasariano. L'attribuzione a Venusti della *Crocefissione* di Oxford si è fatta strada infatti solo alla fine dell'Ottocento, quando la critica ha assunto come infallibile il racconto delle fonti biografiche, soprattutto Vasari, al punto da negare validità a tutte le altre fonti documentarie che pure affioravano man mano dagli archivi. Era il momento in cui si innalzava il baluardo critico del Michelangelo 'disegnatore' destinato a cancellare la sia pur minima attività pittorica del grande artista.

La *Pietà* di Ragusa

A proposito della *Pietà* di Pole, cui si riferisce lo scambio epistolare Bertano-Gonzaga, nel mio libro facevo riferimento ad un dipinto di *Pietà* che si trovava un tempo a Ragusa (odierna Dubrovnik) in Dalmazia. Di esso aveva dato notizia Herman Grimm nell'Ottocento. Lo studioso, chiamato a fare una expertise sul quadro, si disse convinto di avere di fronte un'opera di Michelangelo. Fino all'Ottocento infatti, l'esistenza di piccoli dipinti di mano di Michelangelo veniva ancora ritenuta possibile. Anche questo dipinto era stato totalmente dimenticato dagli storici dell'arte e se ne era persa ogni traccia. Tolnay lo segnalò fra le innumerevoli copie di piccoli dipinti di *Pietà* originati dal disegno di Michelangelo per la Colonna, ma non lo vide mai.¹⁸ Come per la *Crocefissione* infatti, anche i piccoli dipinti di *Pietà* sono stati attribuiti dalla critica alla responsabilità di Venusti. Anche il disegno della *Pietà*, come già la *Crocefissione*, fu subito divulgato infatti dalle incisioni che ne furono tratte poco dopo la sua realizzazione, quelle del Bonasone già nel 1546 e del Beatrizet nel 1547.

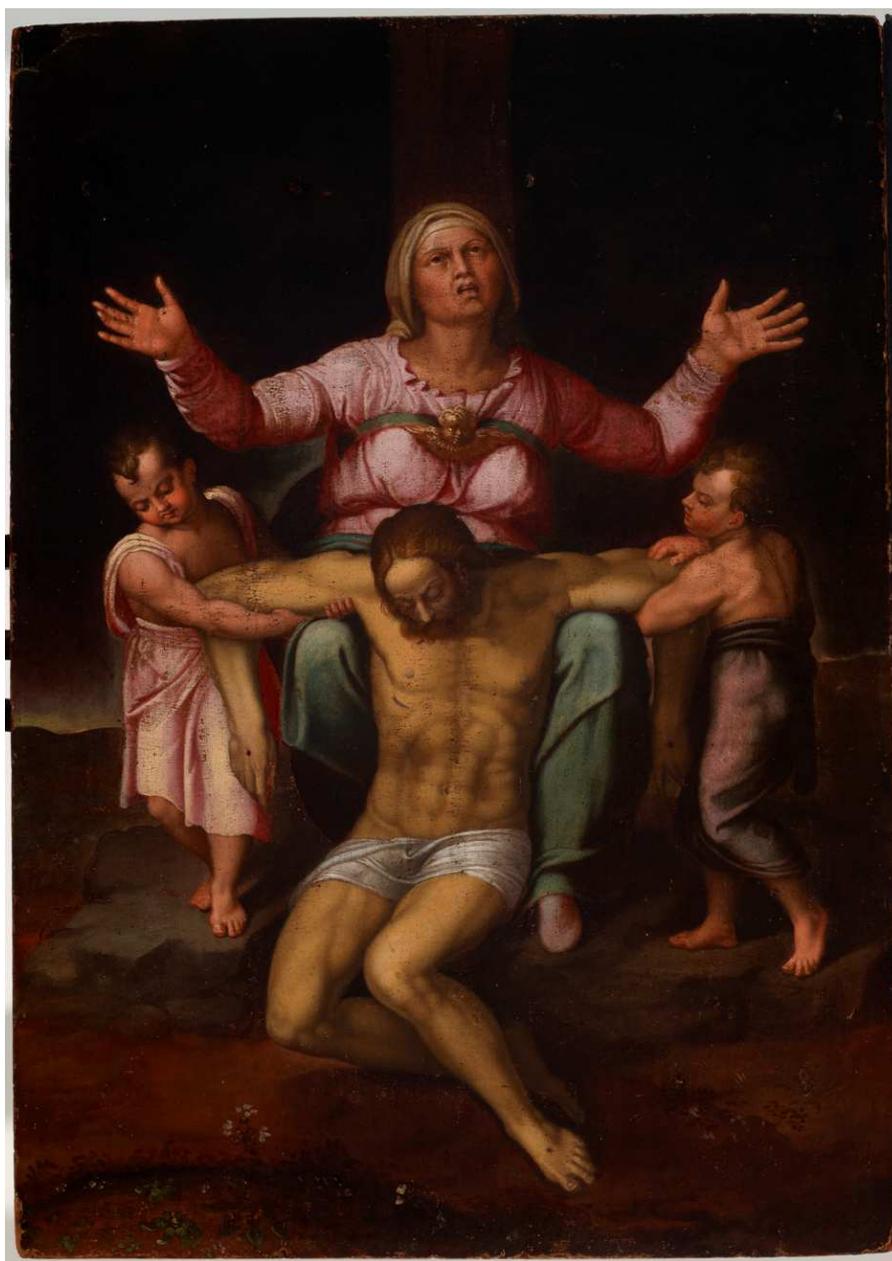
Il dipinto di Ragusa l'avevo già messo in relazione al rapporto di Michelangelo con gli 'spirituali'. Avevo ipotizzato allora che quella *Pietà* vi fosse stata portata infatti da Ludovico Beccadelli, ex segretario di Gaspare Contarini e figura chiave nel gruppo degli 'spirituali', che l'avrebbe ricevuta forse in regalo da Pole. Con lui Michelangelo ancora negli anni Cinquanta del Cinquecento scambiava sonetti ed epistole al tempo del suo soggiorno obbligato a Ragusa.

Mentre ero impegnata nella pubblicazione del mio libro, Antonio Forcellino fu contattato da un collezionista americano per una expertise su una *Pietà* di collezione privata. Avemmo subito l'idea che si potesse trattare della *Pietà* di Ragusa vista da Grimm. Al suo occhio attento di restauratore non sfuggì quanto era purtroppo sfuggito agli storici dell'arte che prima di lui avevano visto il dipinto: e cioè che al di là delle ridipinture che deturpavano il volto di Cristo e in parte quello della Vergine, l'opera, come già aveva avuto modo di constatare Grimm prima di lui, era un vero capolavoro. Ai primi dati dell'analisi stilistica, sempre soggettivi, si sono aggiunti, anche in questo caso, quelli originati dalle indagini scientifiche. Sottoposto a

¹⁷ M. Firpo, 'Ancora sul 'Cristo in croce' di Michelangelo, Giulio Clovio, Cornelis Cort, Agostino Carracci', in: *Scritti in onore di Romeo de Maio*, Roma, 2009, pp. 133-62.

¹⁸ Per questa storia critica della *Pietà* rinvio a quanto scritto da A. Forcellino, cfr. nota 1.

radiografia il dipinto ha rivelato un disegno fermo e sicuro, del tutto sovrapponibile al suo disegno preparatorio, la *Pietà* di Boston, ma modificato in diversi punti. Anche in questo caso il confronto con la *Pietà* di Venusti della Doria non lascia spazio ad equivoci su chi sia l'artista che crea e chi il copista. Non solo, ma una caratteristica inequivocabile contraddistingue quest'opera come opera di Michelangelo: esso appare in alcune parti non del tutto finito. Un tratto questo che si ritrova anche in alcune parti della *Crocefissione*. Nessun committente del XVI secolo avrebbe mai accettato di acquistare un dipinto non finito. Solo Michelangelo poteva permettersi di lasciare incomplete le sue opere, certo che sarebbero state apprezzate dai suoi destinatari, quasi sempre principi o papi.



2. Michelangelo Buonarroti (?), *Pietà*, olio su tavola, cm.64x48, collezione privata americana

I risultati delle ultime ricerche condotte sulla *Pietà* hanno confermato il profondo legame del dipinto con gli 'spirituali' e con l'arcivescovado di Ragusa in particolare. Non Beccadelli tuttavia avrebbe ereditato il dipinto di Pole, bensì, come hanno chiarito adesso le nuove indagini, forse Crisostomo Calvini. Per il suo carattere intransigente, per la scelta di testimoniare la fede con l'esempio della propria esistenza il teologo Calvini appariva agli occhi del gruppo il destinatario naturale del dipinto di Pole. Con lui Pole aveva difeso a Trento la comune visione 'spirituale'. Coerentemente con la sua vita vissuta in povertà, Calvini lascia il dipinto nella sede arcivescovile. Lì lo trova poco dopo il vescovo Fabio Tempestivo, nominato arcivescovo di Ragusa, che vi risedette dal 1602 al 1616, anno della sua morte. In questa occasione sul dipinto viene impropriamente impresso il sigillo della famiglia Tempestivo di Montefalco. Il quadro, tuttavia, non fa parte del patrimonio personale del vescovo, come appare inequivocabilmente dal testamento Tempestivo, ma viene venduto, in esecuzione della volontà del vescovo, per risanare le finanze dell'arcivescovado. In quella occasione è acquistato dal mercante Simone Giovanni Gozze, presso i cui eredi resta per oltre due secoli, quando è riconosciuto da uno storico locale, Balduin Bizzarro, nella famiglia della baronessa Gozze. La storia del dipinto dall'Ottocento in poi appare tutta documentata: dalla stima che ne fece Grimm al suo arrivo in America all'esposizione come opera di Michelangelo presso il Metropolitan di New York, ai tentativi, falliti, di vendere il dipinto che è rimasto sempre di proprietà della stessa famiglia.

Questi due dipinti, la *Crocefissione con la Madonna e San Giovanni ai piedi della croce* e la *Pietà* possono essere oggi riportati alla piena responsabilità di Michelangelo Buonarroti, sicuramente sul piano della ideazione ma, con fondati argomenti, anche su quello della loro realizzazione. Essi sono originati negli anni Quaranta del Cinquecento, quando l'artista ebbe un'intensa frequentazione con il gruppo degli 'spirituali'. Al gruppo degli 'spirituali' sono legati per ragioni iconografiche: perchè essi restituiscono sul piano artistico, in pittura, temi religiosi cari al gruppo. Al gruppo degli 'spirituali' sono legati per ragioni di collezionismo: ebbero ampia circolazione forse solo all'interno del consesso degli 'spirituali'. Infine, al loro legame con il gruppo degli 'spirituali' si deve in qualche modo ricondurre la loro singolare 'fortuna critica': in quanto testimonianza del coinvolgimento diretto di Michelangelo nelle tematiche religiose del gruppo, la loro esistenza e, soprattutto, la loro paternità, è rimasta per secoli nascosta, forse addirittura con il consenso dell'artista stesso.

I due dipinti, insieme con i disegni, le stampe, le copie che da essi furono tratti, i documenti, e le radiografie su essi effettuate, saranno esposti a Roma nell'ambito della mostra 'Il Rinascimento a Roma. Da Michelangelo a Vasari' dal 24 ottobre 2011 al 12 febbraio 2012. E si tratterà di un'occasione unica di studio e di confronto sulla quale la critica e gli studiosi di Michelangelo potranno con tutti i dati offerti dalla ricerca, finalmente, con serenità, pronunciarsi. Il ritorno dei due dipinti a Roma rappresenta un evento eccezionale e il modo migliore di rendere omaggio alla fase romana dell'artista da cui le due opere sono originate.

Parole chiave

Michelangelo Buonarroti, spirituali, Crocefissione, Pietà, Tommaso dei Cavalieri

Maria Forcellino, ricercatrice di Storia dell'Arte moderna presso l'Università degli Studi di Salerno dal 1996 al 2010, ha conseguito un libero dottorato presso l'Università di Amsterdam nel 2007 con un lavoro su Michelangelo e gli 'spirituali'. Dopo aver condotto ricerche sull'antiquaria nel XVIII secolo, su cui ha pubblicato un libro e vari saggi, si è dedicata dal 1999 all'opera di Michelangelo Buonarroti negli anni Quaranta, da cui sono scaturiti diversi contributi in Italia e in Olanda e il suo ultimo volume (Viella 2009).

Vondelkerkstraat 4, 1054 KZ Amsterdam
m.forcellino@gmail.com

SAMENVATTING

Een Kruisiging en een *Pietà* van Michelangelo voor de 'spirituali'

Maria Forcellino reconstrueert de verschillende fasen van haar onderzoek rond twee paneelschilderingen, een Kruisiging en een *Pietà*. Op grond van stilistische kenmerken en materiaaltechnische gegevens, kunnen deze paneelschilderingen toegeschreven worden aan Michelangelo Buonarroti. Zij waren bekend in de groep van 'spirituali', religieuze hervormers met wie de kunstenaar nauwe betrekkingen had in de jaren dertig en veertig van de zestiende eeuw. Samen met haar broer, de kunsthistoricus en restaurator Antonio Forcellino, begon de schrijfster enkele jaren geleden aan de zoektocht naar de twee schilderijen. Inmiddels is, mede door middel van infrarood-reflectografie, de toeschrijving aan Michelangelo nader bevestigd.