

Estratti dai testi in catalogo di Antonio Paolucci

La Pietà Rondanini

La *Pietà Rondanini* oggi a Milano nel Museo del Castello Sforzesco è l'ultima opera di Michelangelo, la scultura alla quale l'artista ancora lavorava pochissimi giorni prima di morire. (...) Vecchissimo, quasi novantenne, ormai al limite della vita, Michelangelo accarezza e tormenta la *Pietà*, muto fantasma degli ultimi giorni. (...) Sono per la *Pietà* di Milano i suoi ultimi colpi di scalpello. Tutto ciò - intendo dire il significato esistenziale dell'opera nella vicenda umana e artistica del Buonarroti, il suo valore di simbolo e di testamento - ha sempre condizionato la critica.

(...)

Il sabato di una domenica di Carnevale, alla vigilia della malattia che lo porterà in pochi giorni alla morte, il grande vecchio affronta il suo ultimo duello con l'arte, "in piedi" - dice Daniele da Volterra - e "studiando". Le due espressioni non sono scelte a caso. "In piedi", perché il confronto con l'arte è, appunto, un duello, un indomito affrontamento; "studiando", a significare che per Michelangelo l'espressione figurativa è stata sempre, fino all'ultima vigilia, ricerca, rovello mentale, strenuo sperimentalismo.

Di fronte alla *Pietà Rondanini* l'emozione è una deriva fatale. (...) Ci sono foto che riescono efficaci come un saggio critico. Si vedano per esempio i particolari delle gambe del Cristo: lavorate a tutto tondo, inclinate all'altezza dei ginocchi, sembrano divergere dal corpo della Vergine che sta dietro, anche se con quello fanno un tutto inscindibile. Impressionanti sono certe foto prese di fianco o da dietro. Da esse si capisce che la Madonna più che sostenere il Figlio, lo sovrasta, lo avvolge, lo copre. È come se volesse riprenderlo, tutto intero, dentro di sé.

Si dice che quando un uomo sta per morire ritorni miracolosamente bambino. Nel flashback vertiginoso della vita che si consuma, le ultime immagini appartengono all'infanzia remota, gli ultimi pensieri sono per la madre. La *Pietà Rondanini* è abitata da riflessioni religiose profonde, testimonia una teologia d'avanguardia di cui diremo, ma intanto mi piace credere che il pensiero semplice e antico della morte come ritorno alle origini della vita e quindi alla madre occupasse la fantasia del novantenne Michelangelo: vicino a morire e solo, nell'inverno del 1564, di fronte alle due figure attaccate insieme. Le foto che riprendono le due teste vicine e quasi saldate l'una all'altra sono illuminanti. Non esiste in tutta l'iconografia del Volto Santo - dalle icone tardoantiche a Rouault - un'immagine del Cristo più "negata", più minimalista di questa. Sembra proprio che il Figlio voglia annullarsi nell'ombra della Madre fino a sparire in lei.

Molte sono le singolarità che pesano sulla *Rondanini*. La prima e la più sconcertante è l'assenza di un committente e, comunque, di una destinazione. L'idea dell'artista che dipinge o scolpisce per sé, per il suo piacere, per desiderio di sperimentazione, magari pensando a un incognito amatore che potrà esserci ma anche non esserci, è tipica dell'età moderna. Nel XVI secolo è molto improbabile che un'opera d'arte possa nascere senza alcun rapporto dell'artista con il mondo esterno. Lo stesso Michelangelo ha sempre lavorato per qualcuno, pensando a una collocazione e a un "uso" precisi delle sue opere.

Eppure la *Pietà Rondanini* sembra sia esistita e abbia preso forma soltanto per il suo autore, quale strumento e specchio di una privata riflessione spirituale e artistica. (...) Sappiamo inoltre, da documenti romani del 1561, che Michelangelo donò ancora in vita la *Pietà* che ha preso il nome dai Rondanini al suo servo Antonio di Giovanni Maria del Francese da Casteldurante. È evidente che non si regala una scultura abbozzata se questa ha un committente, se è stata pensata per una qualche destinazione.

(...)

Che cosa c'è in comune tra queste forme spettrali che sembrano non avere più peso di materia corporea, simili a "un'asta di stendardo ammainata per lutto" (Venturi 1936) e la levigata perfezione della *Pietà* di San Pietro nella quale la bellezza *visibile* ostenta in splendore tutta la sua gloria? Nulla, evidentemente. Ma fra la scultura vaticana e quella milanese passa un tempo lungo quasi tre quarti di secolo. La distanza è grande e i confronti fra i due capolavori impossibili, perché in mezzo c'è la vita di Michelangelo e c'è la storia artistica, culturale, religiosa dell'epoca probabilmente più drammatica e più creativa nella storia moderna d'Europa.

Diverso è il discorso se confrontiamo la *Rondanini* con le opere che la precedono di pochi anni; con la *Pietà* di Firenze, per esempio, o con gli affreschi della cappella Paolina o con gli ultimi disegni di Crocifissione. Nei casi citati vediamo all'opera un Michelangelo che risolve la desolazione in dismisura, calandola nelle forme di un manierismo spoglio, grandioso nelle intenzioni e nei risultati. Osservando gli affreschi della cappella Paolina abbiamo l'impressione di uno stile che si dilata nella vastità delle masse corporee,

obbligandole a gesti lenti e larghi come visti al rallentatore, immergendole in un'atmosfera densa e opaca. (...) Insomma, almeno a giudicare dalle opere conclusive del suo percorso stilistico, sembra di poter dire che l'ultimo Michelangelo puntasse a esiti di impervio titanismo, di eroicità tanto più conclamata quanto più solitaria e consapevole della sua solitudine.

(...)

Perché Michelangelo, alla fine dei suoi giorni, ha deciso di lasciarsi alle spalle la cultura formale che lui, più di ogni altro nel secolo, aveva contribuito a costruire e a divulgare? Perché rinuncia, proprio ora, all'infinita sapienza della grande Maniera moderna per recuperare modelli di antica suggestione religiosa? Perché questo arretramento che sembra una ritrattazione? Si tratta di interrogativi ai quali è difficile e forse impossibile dare giustificazioni che non siano d'ordine spirituale ed esistenziale.

Il Michelangelo "neogotico" della *Rondanini* rappresenta una deviazione vertiginosa, quasi un deragliamento nel percorso dell'artista. Ciò spiega l'imbarazzato silenzio plurisecolare della tradizione critica, ma spiega anche lo straordinario interesse degli autori moderni. La *Pietà* di Milano "entra" nella storia dell'arte praticamente con il nostro secolo, ed è subito ammirazione incondizionata, straordinario consenso.

(...)

Il fatto è che quella scultura si colloca, dentro il ventesimo secolo, come un emblema di intensa e moderna spiritualità, in sintonia con le tendenze informali, simboliste, espressioniste che attraversano il mondo dell'arte contemporanea. Non c'è grande scultore del nostro tempo che non senta la *Rondanini* a lui fraterna più di ogni altro capolavoro di Michelangelo; non c'è studente di liceo o d'accademia che non sia portato istintivamente a considerarla prefigurazione della modernità. Sono anche convinto che se chiedessimo a un cristiano dei nostri giorni di scegliere fra le tre *Pietà* di Michelangelo quella più vicina alla sua sensibilità religiosa, la scelta cadrebbe quasi certamente sulla *Rondanini*. (...) Oggi noi ci accostiamo alla *Rondanini* con un tipo di percezione molto simile a quello che usiamo quando guardiamo una scultura moderna. È fatale che sia così. La storia dell'opera, il suo significato nella biografia di Michelangelo, l'iconografia, il modo dell'esecuzione, tutto ci induce a un approccio di quel tipo.

Per esempio. Quale che sia l'atteggiamento critico di fronte alla questione del "non finito", non c'è dubbio che vedere da vicino, sulla pelle della scultura, gli ultimi segni autografi di Michelangelo ci attira profondamente. La serie forse più bella della sequenza fotografica qui dedicata alla *Rondanini* è quella che descrive nient'altro che la superficie del marmo: scabra, striata, tormentata. È una sequenza puramente informale: ci avviciniamo alla pelle della *Rondanini* e siamo costretti a guardarla per dettagli isolati, con minimi riferimenti, o nessuno, al contesto figurativo. L'esperienza è straordinaria. Entriamo nell'espressività di Michelangelo come in un continente incognito. Studiamo il suo modo di aggredire il marmo e ne restiamo affascinati. A volte sono strisciate lunghe e dolorose come unghiate, altre volte è una picchiettatura minutissima come di pelle zigrinata, altre volte ancora le linee di scavo si intrecciano, diradano e infittiscono per seguire le modulazioni dell'ombra.

L'intenzione di sciogliere il marmo in una "indistinta luminosità, in un fremito di moti" (Russoli 1953) appare evidente. Risulta chiaro, anche, come Michelangelo intenda per questa strada mettere in crisi e quasi mortificare l'idea amatissima della bellezza corporea: "l'affettuosa fantasia" che era stata l'ossessione di tutta una vita e che ancora è presente, sia pure disincarnata e spiritualizzata.

La Pietà di Santa Maria del Fiore a Firenze

(...)

Naturalmente non si può condensare in poche righe il racconto di una vicenda storica grandiosa come quella che attraversa la prima metà del secolo XVI. Se vi ho accennato è solo per ricordare che quell'età Michelangelo l'ha vissuta da protagonista. Egli - ingegnere militare a Firenze durante l'assedio del 1530 - assistette dalla parte degli sconfitti alla fine cruenta delle libertà repubblicane. Il dibattito religioso lo vide partecipare, accanto a Vittoria Colonna, del più eletto circolo spirituale d'Italia, là dove dolorosamente si confrontavano Riforma cattolica e istanze evangeliche. Quanto alla storia delle arti si può dire che, a far data dal *Tondo Doni* (1507 circa), il secolo è dominato, direttamente o indirettamente, da Michelangelo. Dalla volta della Sistina ai *Prigioni*, dalle tombe medicee al *Giudizio*, le grandi opere di Michelangelo sono simili a calamite fatali che sommuovono e condizionano, in Italia e in Europa, l'universo delle arti figurative. Ecco perché la *Pietà* di San Pietro e quella di Santa Maria del Fiore ci sembrano inconfondibili. Più che l'evoluzione culturale e stilistica di un artista che ha avuto in sorte di vivere a lungo, le divide la generale trasformazione di un'epoca guidata, almeno nel campo delle arti, da Michelangelo più che da qualsiasi altro.

In effetti, se esaminiamo con un certo distacco l'opera del Buonarroti abbiamo l'impressione di trovarci di fronte a un fiume vasto e tumultuoso che accoglie nel suo percorso tutte le utopie, le tensioni spirituali, le speranze e i drammi del secolo e li traduce in splendore di immagini e in forza di stile. C'è un Michelangelo giovane che condivide gli ideali ottimistici del primo rinascimento (ed è il tempo del *Bacco* del Bargello, della

Pietà di San Pietro, del *David* dell'Accademia). C'è il Michelangelo della piena maturità che sembra confrontarsi con l'Universo e con la Storia come per un "corpo a corpo" mortale (il *Mosè*, i *Prigioni*, la *Sistina*); e c'è infine il Michelangelo degli anni estremi, quello dell'angoscia religiosa e dell'ultima rarefazione stilistica. La *Pietà* di Firenze insieme alla *Rondanini* appartiene a quest'ultima fase.

(...)

La "Pietà con le quattro figure" che Michelangelo concepì per la sua sepoltura rimase per oltre un secolo nella villa romana dei Bandini. Nel 1564, al momento di organizzare a Firenze le esequie del Buonarroti, Giorgio Vasari ebbe un'idea geniale: perché non trasferire la scultura in Santa Croce per farne il coronamento del sepolcro che in quella chiesa si intendeva edificare a sua memoria? Purtroppo la proposta non ebbe seguito. Piccoli opportunismi e la probabile avarizia dell'erede Leonardo Buonarroti, che non se la sentì di pagare ai Bandini il riscatto della *Pietà*, impedirono la realizzazione del meraviglioso progetto. Invece che nel modesto sepolcro diligentemente allestito, sotto la direzione del Vasari, da mediocri scultori tardocinquecenteschi, le spoglie mortali di Michelangelo riposerebbero oggi all'ombra del sublime mortorio dall'artista stesso pensato per la sua sepoltura. (...) È stata questa la prima e più grave "sconfitta" della *Pietà* nella sua storia collezionistica e museografica.

Altre ne seguirono. Trasferita a Firenze fra il 1652 e il 1674 per interessamento del granduca Cosimo III, fu collocata nei sotterranei di San Lorenzo non essendo stata considerata degna di figurare nella Sacrestia Nuova fra le tombe medicee; poi (1721) fu spostata in Santa Maria del Fiore, dietro il coro, in una posizione decisamente marginale e defilata. Ancora un trasferimento nel 1933 (in una delle cappelle della tribuna nord del duomo) e infine, nel 1980, a conclusione delle mostre medicee, troviamo la "Pietà con le quattro figure" nel Museo dell'Opera: collocazione mortificante, quest'ultima, per l'angustia dello spazio e la povertà dell'allestimento (...). La lunga peregrinazione iniziata più di quattro secoli fa con il trasferimento dallo studio di Macel de' Corvi alla vigna dei Bandini al Quirinale non è ancora finita.

A questo punto, dopo aver riassunto la storia dell'opera, rimane aperta la domanda fondamentale. Perché Michelangelo, a un certo momento, ha ripudiato la scultura alla quale teneva di più? Non si dimentichi che egli la immaginava a coronamento del suo sepolcro e, quindi, come monumento pubblico, sintesi visibile della sua vita e della sua arte. (...)

Le idee estetiche di Michelangelo (...) ci sono note. Conosciamo il suo modo di lavorare, che poteva essere lento e riflessivo ma anche violento e furioso quando lo possedeva il genio creativo. Abbiamo in proposito la testimonianza di Blaise de Vigenère, un colto medico francese che intorno al 1550 visitò lo studio di Michelangelo e vide l'artista all'opera, probabilmente, proprio sulla *Pietà* oggi a Firenze. L'ospite straniero è meravigliato dall'impetuosità di cui l'artista dà prova nel trattamento del marmo, dalla violenta energia che sa dispiegare. Le parole di de Vigenère gettano una luce straordinaria dentro l'atelier di Macel de' Corvi: "A questo proposito posso dire di aver visto Michelangelo, che aveva superato i sessant'anni ed era di costituzione neppure troppo robusta, togliere in un quarto d'ora più scaglie da un marmo durissimo di quanto sarebbero riusciti a fare tre giovani scalpellini in tre o quattro, una cosa quasi incredibile se non la si vedesse; e ci dava dentro con tale impetuosità e furia da farmi temere che l'intera opera sarebbe andata in pezzi, e con un colpo solo faceva schizzare a terra delle grosse scaglie di tre o quattro dita di spessore. Le toglieva con una tale precisione che, se si fosse sbagliato anche di pochissimo, c'era il rischio di perdere tutto, perché il marmo, a differenza delle immagini in argilla o stucco, non si può riparare né rabberciare".

(...)

Dopo aver letto la testimonianza del visitatore francese, ci è più facile immaginare l'accanimento di Michelangelo sulla parte inferiore del corpo di Cristo e su quella gamba in particolare che egli avrà voluto sempre più smagrita e nervosa, sempre più intimamente legata al nodo di veemente angoscia e di disperato amore rappresentato dalla Vergine "sottentrante". Giorgio Vasari scrive che la *Pietà* aveva causato a Michelangelo "molte disgrazie attorno di un pelo che v'era". È probabile che il "pelo" (cioè l'invisibile frattura che spesso attraversa i blocchi di marmo) fosse localizzato proprio lì nella parte alta della gamba sinistra già modellata e che il febbrile ripetuto lavoro dello scalpello in quel punto, per elaborare ancora e ancora un'idea che lo scultore sentiva non compiutamente realizzata, abbia provocato la rottura definitiva. D'altra parte, che la gamba sinistra fosse il "problema" e che Michelangelo ci lavorasse con speciale accanimento, lo sappiamo da una preziosa testimonianza del Vasari, il quale (1568) dice di essere arrivato di notte nello studio del maestro e di averlo trovato impegnato intorno a "una gamba del Cristo sopra la quale lavorava e cercava di mutarla". È il tentativo di mutamento, il desiderio di ulteriore elaborazione stilistica a provocare la rottura.

Michelangelo deve aver vissuto l'incidente tecnico come la conferma del fallimento espressivo proprio nella parte della *Pietà* che a lui premeva di più. Da ciò lo scoramento, lo scatto d'ira e l'abbandono.

(...)

Sotto questo aspetto la *Pietà* fiorentina rappresenta, nel percorso di Michelangelo, un picco assoluto di drammaticità perché esprime, più ancora della *Pietà Rondanini*, il momento probabilmente più tormentato della sua esperienza religiosa.

La Pietà di San Pietro in Vaticano

Di fronte alla *Pietà* di San Pietro che Michelangelo firmò nell'anno 1499, la prima impressione, fulmineamente esatta, è quella registrata da Giorgio Vasari: "È un miracolo che un sasso, da principio senza forma nessuna, si sia mai ridotto a quella perfezione che la natura a fatica suol formare nella carne".

Lasciamo da parte per un attimo i principi dell'estetica cinquecentesca impliciti in questa frase: l'arte che si confronta con la natura e la vince, l'"artificio" (inteso come primato dell'intelletto e dei saperi tecnici) che domina e plasma la bruta materia. Dimentichiamo la teoria e mettiamoci nei panni del Vasari che vede per la prima volta la *Pietà* di San Pietro. Ebbene, il suo stupore è sostanzialmente uguale, almeno come impatto emotivo di origine, a quello che, cinquecento anni dopo, provano le migliaia di turisti che ogni giorno sfilano davanti a quella scultura. Per noi come per il Vasari, la *Pietà* è un miracolo, un miracolo di suprema bravura. La scultura sta davanti ai nostri occhi come un gioiello: pura, levigata, lucente. Ammiriamo lo splendore degli incarnati, il prodigio dei panneggi trattati con infinita perizia e pensiamo, di nuovo come l'autore delle *Vite*, che oltre, nell'arte dello scolpire, è impossibile andare. (...) Credo che il primo a essere convinto del raggiungimento di un risultato impareggiabile, almeno in termini di finitezza formale, sia stato Michelangelo stesso, il quale per questo volle firmare la *Pietà*. In quella firma, davvero, "la fiduciosa acerbità" del ventiquattrenne Michelangelo poteva compiacersi soddisfatta.

(...)

Una campagna fotografica serve a svelare un'opera d'arte, la scruta, la analizza, la disseziona, offre materiali che possono confermare o smentire delle opinioni critiche, sollecitandone di nuove, eventualmente. Mi pare che la sequenza di immagini sulla *Pietà* di San Pietro sia una conferma meravigliosamente visibile della lettura che ne diede il Vasari. Val la pena di trascrivere il cuore della descrizione così come la leggiamo nella *Vita* del Buonarroti: "... alla quale opera non pensi mai scultore, né artefice raro, poter aggiungere di disegno né di 'grazia', né con fatica poter mai di finitezza, pulitezza, e di strafurare il marmo tanto con arte, quanto Michelangelo vi fece, perché si scorge in quella tutto il valore e il potere dell'arte. Fra le cose belle vi sono, oltre i panni divini suoi, si scorge il morto Cristo; e non si pensi alcuno di bellezza di membra e d'artificio di corpo vedere uno ignudo tanto ben ricercato di muscoli, vene, nerbi, sopra l'ossatura di quel corpo, né ancora un morto più simile al morto di quello. Quivi è dolcissima aria di testa, ed una concordanza nelle appicature e congiunture delle braccia, e in quelle del corpo e delle gambe, i polsi e le vene lavorate, che in vero si meraviglia lo stupore, che mano d'artefice abbia potuto si divinamente e propriamente fare in pochissimo tempo cosa si mirabile".

(...)

A esaminare con qualche attenzione il brano vasariano è facile accorgersi che due sono i concetti guida che sostengono il suo ammirato commento. Uno di essi è la nozione di "artificio", e cosa si intendesse con questo termine nel Cinquecento lo abbiamo già detto. La *Pietà* è un capolavoro, anzi è un miracolo, di artificio perché tutti i saperi tecnici, tutte le risorse del mestiere, tutte le sottigliezze dell'ingegno non solo vi sono pienamente dispiegati ma vanno al di là dei limiti teorici. Nessuno scultore pensi di poter mai più ripetere una performance simile. Non si può essere più bravi di così. Questo dice in sostanza il Vasari. Che non si tratti di una iperbole retorica ma, al contrario, di una sincera convinzione lo dimostra il tono commosso e quasi concitato delle sue parole.

(...)

L'altro concetto guida nel commento vasariano è l'idea di "grazia". Per noi moderni questa parola evoca significati piuttosto generici per non dire futili. La associamo a sensazioni di piacevolezza estetica tutto sommato leggera e non troppo impegnativa. Non così per gli scrittori del Cinquecento. Per Giorgio Vasari la grazia in un'opera d'arte è sinonimo di bellezza spirituale, è quel misterioso "di più" che la mimesi del vero, per quanto impeccabile, da sola non può dare. (...) Ebbene, la restituzione fotografica qui operata ha reso visibili quei concetti come meglio non si poteva. Sono fotografie che analizzano la scultura in ogni sua parte, girandole attorno, tentando ogni possibile punto di vista, scrutandola dall'alto in basso e dal basso in alto, indugiando sui panneggi che il Vasari definiva "divini" e sulle anatomie che lo attraevano (lo abbiamo visto) in modo quasi ipnotico. Vi si fa un uso giustamente moderato del contrasto luminoso perché alla melodiosa purezza della scultura, al suo "lunare pallore", riuscirebbero sgraditi approcci troppo drammatici.

La *Pietà* è in marmo bianco di Carrara, nessuna aggiunta di oro o di cromia ha mai toccato quel candore mirabile. Ma quanti colori possa significare la pelle opportunamente trattata di un marmo di Carrara (...) nessuno lo sapeva bene come Michelangelo. Questi "colori" sono leggibili nelle fotografie perché la sapienza e la bellezza del bianco e nero riescono a cogliere la cangiante cromia e quasi il "tono" della *Pietà* in tutte le sue sfumature, come certo non avrebbero saputo le riprese fotografiche a colori.

(...)

L'obiettivo indugia sul volto della Madonna. È il volto di una donna assai giovane, quasi una bambina, certo molto più giovane dell'uomo che tiene sulle ginocchia e che pure è suo Figlio. A chi gli faceva notare l'incongruenza (...) Michelangelo rispondeva - la testimonianza è sempre del Vasari - che Giovinezza è specchio e figura di Verginità e che nel dare a Maria l'immagine di una fanciulla adolescente egli voleva sottolineare l'incontaminata purezza della Madre di Dio. La giustificazione teologica dell'iconografia

inusuale (di norma nell'arte sacra d'Occidente Maria ai piedi della croce o in contemplazione del Cristo morto ha sembianze di donna attempata) è del tutto convincente. Essa è, del resto, la traduzione in figura dei celebri versi di Dante che Michelangelo non poteva non conoscere: "Vergine Madre, figlia del tuo figlio, umile ed alta più che creatura" (Paradiso, XXXIII, 1-2). Questo per dire che un'altissima riflessione religiosa vive nel volto della Vergine. (...) Proviamo a guardare il volto della Madonna di San Pietro nella nostra restituzione fotografica e vedremo emergere in tutta la sua evidenza l'idea di "bellezza spirituale" perseguita da Michelangelo. Vista di fronte, Maria ci appare grave e pensosa; la sua giovinezza sembra senza età, è antica come il mondo. Vista di profilo, la Vergine tradisce un'ombrosa timidezza di bambina chiamata a contemplare un mistero più grande di lei. (...)

A questo punto è necessario chiedersi come si colloca nel percorso di Michelangelo quel miracolo di "artificio" e di "grazia" rappresentato dalla *Pietà* vaticana. (...) Può darsi che la perfezione tecnica dispiegata da Michelangelo in questa occasione abbia comportato, come inevitabile conseguenza, "una certa perdita di convinzione nell'espressione della sua visione originale" (De Tolnay 1943). Può anche darsi che l'universo culturale che c'è dietro la *Pietà* (la competizione con l'Antico, la consapevolezza della grande tradizione artistica quattrocentesca) sia esibito con un certo compiacimento, con una specie di giovanile oltranza. Resta tuttavia che, di fronte all'anatomia del Cristo morto, qualsiasi altro nudo precedente (di Pollaiuolo, di Verrocchio, di Botticelli) ci sembrerà fatalmente antiquato.

La *Pietà* di San Pietro chiude un secolo e ne apre un altro che sarà tutto intero (questa scultura ce lo fa capire con splendida evidenza) sotto il segno di Michelangelo.