



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA DI VITERBO

DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICO-LETTERARI, STORICO-FILOSOFICI E GIURIDICI

Corso di Dottorato di Ricerca in

SCIENZE STORICHE E DEI BENI CULTURALI - XXXI Ciclo

**VITTORIA COLONNA, MICHELANGELO E IL CIRCOLO DEGLI SPIRITUALI DI VITERBO:
LA PRODUZIONE FIGURATIVA DAGLI ANNI '40 AGLI ANNI '60 DEL CINQUECENTO**

(L-ART/02)

Tesi di dottorato di

Dott. Andrea Alessi

Coordinatore del corso

Prof.ssa Catia Papa

Tutor

Prof.ssa Anna Modigliani

Co-tutore

Prof. Claudio Strinati

A. A. 2018/2019

INDICE

INTRODUZIONE

CAPITOLO 1 – GLI SPIRITUALI: DAGLI ESORDI AI PROCESSI

1.1 – IL CONTESTO STORICO, RELIGIOSO E CULTURALE

1.1.1 – Vittoria Colonna e l'*Ecclesia Viterbiensis*

1.1.2 – Michelangelo e il *circolo degli spirituali*

1.2 – LA LETTERATURA ‘ERETICA’

1.2.1.1 – Il manoscritto *Del Beneficio di Cristo*

1.2.1.2 – *Trattato utilissimo del beneficio di Giesu Christo Crocifisso, verso i christiani*

1.2.2 – *La Humanità del figliuolo di Cristo*

1.2.3 – *Del libero arbitrio*

1.2.4 – *Le prediche* di Bernardino Ochino

1.2.5 – *L’Alfabeto Christiano*

1.2.6.1 – *I Sonetti de più et diverse materie della divina signora Vittoria Colonna Marchesa di Pescara*

1.2.6.2 – *Rime della Divina Vittoria Colonna Marchesa di Pescara*

1.2.6.3 – *Rime della Diva Vettoria Colonna de pescara inclita Marchesana*

1.2.7 – *Pianto della Marchesa di Pescara sopra la Passione di Christo*

CAPITOLO 2 – MICHELANGELO

2.1 – I ‘REGALI’ PER VITTORIA COLONNA

2.1.1 – Il *Crocifisso vivo* di Londra

2.1.2 – La *Pietà* di Boston

2.1.3 – Un altro dono: *Cristo e la Samaritana al pozzo*

2.2 – LA TOMBA DI GIULIO II

2.2.1 – Antefatti: il primo contratto

2.2.2 – Il secondo e il terzo contratto

2.2.3 – Dal quarto al quinto e ultimo contratto

2.2.4 – La *Vita contemplativa* e la *Vita attiva*

2.2.5 – La statua di Giulio II

2.2.6 – Il restauro

2.3 – LA CAPPELLA PAOLINA

2.3.1 – Cenni sulla costruzione e sulla funzione

2.3.2 – Gli affreschi di Michelangelo

2.3.3 – La *Conversione di Saulo*

2.3.4 – La *Crocifissione di Pietro*

2.4 – DISEGNI PER ALTRE CROCIFISSIONI DI DESTINAZIONE PRIVATA

- 2.4.1 – *Il Cristo crocifisso col perizoma*
- 2.4.2 – *Il Crocifisso col capo chino* o la seconda *Crocifissione* per Vittoria Colonna
- 2.4.3 – Due studi per la *Vergine* e per il *San Giovanni ai piedi della croce* del Louvre
- 2.4.4 – La *Crocifissione* del Louvre
- 2.4.5 – *Cristo crocifisso tra due figure*: l'esemplare dell'Ashmolean Museum
- 2.4.6 – La *crocifissione con la Vergine, il San Giovanni e la Maddalena* di Windsor Castle
- 2.4.7 – *Il Cristo crocifisso con la Vergine e il San Giovanni* del British Museum
- 2.4.8 – *Il Cristo crocifisso con la Madonna e il San Giovanni* di Windsor Castle
- 2.4.9 – Un'altra versione del *Cristo crocifisso tra i dolenti* al British Museum
- 2.4.10 – *Cristo in croce col capo chino* al Courtauld Institute of Art Gallery
- 2.4.11 – Uno schizzo di un *Crocifisso* tra frammenti poetici alla Christ Church di Oxford
- 2.4.12 – *Il Crocifisso* del Louvre
- 2.4.13 – Considerazioni sull'iconografia delle *Crocifissioni* di Michelangelo

CAPITOLO 3 – PONTORMO, SEBASTIANO DEL PIOMBO E GIOVANNI DE VECCHI

3.1 – PONTORMO

- 3.1.1 – *Il Noli me tangere*

3.2 – SEBASTIANO DEL PIOMBO

- 3.2.1 – L'effigie di Vittoria Colonna di Barcellona
- 3.2.2 – Vittoria Colonna come Artemisia: la versione di Harewood
- 3.2.3 – Le effigi di Giulia Gonzaga
- 3.2.4 – Un enigma attributivo: il *ritratto del cardinale Reginald Pole* all'Ermitage
- 3.2.5 – La *Pietà* di Úbeda
- 3.2.6 – *Il Cristo portacroce* di San Pietroburgo
- 3.2.7 – La versione del *portacroce* del Prado di Madrid

3.3 – GIOVANNI DE VECCHI

- 3.3.1 – *Il Cristo portacroce* della Galleria Borghese

CAPITOLO 4 – VENUSTI, COXCIE E MICHELANGELO CARDUCCI DA NORCIA

4.1 – MARCELLO VENUSTI

- 4.1.1 – La *Crocifissione tra i dolenti* alla Galleria Doria Pamphilj
- 4.1.2 – La *Crocifissione tra i dolenti* di Casa Buonarroti
- 4.1.3 – La *Crocifissione tra i dolenti* di Oxford
- 4.1.4 – La *Pietà* della Galleria Borghese

4.2 – MICHAEL COXCIE

- 4.2.1 – *Cristo e la Samaritana al pozzo*

4.3 – MICHELANGELO CARDUCCI DA NORCIA

4.3.1 – *La crocifissione di Cristo tra dolenti* del Museo del Colle del Duomo a Viterbo

4.4 – ALTRE CROCIFISSIONI E PIETÀ

4.4.1 – Lionello Puppi e la *Crocifissione in collezione privata*

4.4.2 – *Pietà* di Buffalo (o Ragusa)

CAPITOLO 5 – APPARATI

5.1 – Illustrazioni

5.2 – Appendice documentaria

5.3 – Bibliografia generale

INTRODUZIONE

Sedotta dalla falsa dottrina, in una sola parola ‘eretica’. Con questa grave accusa l’Inquisizione romana, negli atti dei processi al Carneseccchi e al Morone, bollò in modo definitivo la defunta Marchesa di Pescara, Vittoria Colonna (1492-1547)¹. Donna colta, bella e molto influente, fu tacciata di essersi convertita al credo protestante sotto l’influenza del cardinale inglese Reginald Pole, che a Viterbo aveva riunito attorno a sé un gruppo di teologi, intellettuali e prelati, derivazione del disciolto circolo valdesiano di Napoli, noto col nome di ‘Spirituali’. All’interno del movimento non era stata, secondo l’accusa, una comparsa o un personaggio secondario, aveva ricoperto invece un ruolo decisivo, propagandando la dottrina della falsa fede oltre l’ampio raggio di quella *familia*².

Ma in realtà, leggendo meglio tra le pieghe di quelle carte si comprende che, nonostante non fosse stata mai sottoposta ad un reale processo inquisitoriale, fu sin da subito ritenuta, pregiudizialmente e arbitrariamente, una delle principali figure di riferimento nella macchinazione contro l’ortodossia della Chiesa, tanto è vero che l’estensore del *Compendium* si ritenne «autorizzato a inserire nel testo la frase come: “Marchionissa Piscariae filia spiritualis et discipula cardinalis Poli haeretici” (c. 7r), senza perder tempo a riflettere sul fatto che la definizione “haereticus”, della quale si serviva per associare a un giudizio di condanna anche Vittoria Colonna, non era avvalorata da nessuna sentenza inquisitoriale. Tale definizione costruiva per l’appunto una valutazione preconcepita, non bisognosa di prove e giudizi ufficiali, che consentiva tuttavia all’inquisitore di basarsi su una colpevolezza ereticale data per certa al fine di rifletterla su una cerchia più ampia e di individuare gli immancabili complici»³.

Sembrerà strano, a dir poco, ma colei che sino a pochi anni prima, come ha scritto Jedin⁴, era stata assieme al Pole una delle figure tenute in maggior considerazione da papa Paolo III, per santità e purezza, fosse in breve tempo diventata, non solo un’indiziata, ma la complice numero uno del cardinale inglese nell’azione di proselitismo a largo raggio della pece luterana, in parole povere la ‘regina’ degli eretici. Eppure così fu.

Come spiega chiaramente Massimo Firpo, la dinamica perversa alla base dell’accusa trovò sostanza nella fitta rete di amicizie intercorse tra gli indiziati, ovvero nelle loro frequentazioni, nate, appunto secondo i detrattori, con lo scopo di dibattere su temi eretici e macchinare contro i dogmi della Chiesa: «Si organizza così, nelle pagine del *Compendium*, una sorta di micidiale gioco di specchi, di inafferrabili reciprocità che si annodano in un groviglio inestricabile. Se c’è chi viene accusato di essere “amicus Poli”, quest’ultimo è ritenuto responsabile di essere “doctor et complex Moroni (c. 9r)”, il quale diventa a sua volta colpevole in quanto “Polo amicus”, “complex Poli et aliorum” (c. 16r)»⁵. Ecco perché non è insolito ritrovare, nelle maglie dei processi, i nomi di figure che fino a poco tempo prima erano tenute in grande considerazione per l’alta levatura morale, come l’arcivescovo di Otranto Pietro Antonio di Capua, che diventa «Poli amicus et complex (c. 6r)»⁶, oppure Donato Rullo, «haereticus et complex (c. 5r)»⁷, e con lui Alvise Priuli, «haereticus et intimus Poli (c. 2v)»⁸.

¹ Nata dal matrimonio tra Fabrizio Colonna e la figlia di Federico di Montefeltro e Battista Sforza, Agnesina di Montefeltro, Vittoria, trascorre l’infanzia nei feudi paterni tra Roma e Napoli. Di educazione raffinata, fu promessa in matrimonio nel 1507 a Ferrante Francesco d’Avalos, marchese di Pescara, capitano generale dell’esercito spagnolo in Italia, che sposerà appena diciassettenne a Napoli nel 1509. L’unione era finalizzata a rafforzare i rapporti familiari con gli aragonesi, dopo la defezione del padre dal seguito di Carlo VIII.

² G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragonieri, Firenze 2005, p. 100.

³ M. Firpo, D. Marcatto, *Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone*, 6 voll., Roma 1981-1989: I, p. 82.

⁴ H. Jedin, *Il cardinale Pole e Vittoria Colonna* in “Italia Francescana”, XXII, (1947), pp. 13-30.

⁵ M. Firpo, D. Marcatto, *Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone...*, cit.: I, p. 82.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

In definitiva, siamo di fronte ad un diabolico ingranaggio – finalizzato a far risaltare la figura subito ritenuta dall'inquisitore Santoro la vera 'anima nera' del complotto, colui che «destruebat gratiam inhaerentem, omina referens ad merita Christi (c. 10v)»⁹, ovvero Reginald Pole, il cardinale che pochi anni prima non era stato eletto pontefice per un solo voto – all'interno del quale la Marchesa venne letteralmente inghiottita.

E così, come l'inquisizione non ebbe dubbi sulla colpevolezza degli amici frequentati dal Pole, la storiografia contemporanea, seguendo questo filone d'indagine, è andata ben oltre le suggestioni in esso contenute, con il risultato di estendere oltremodo il coinvolgimento della 'famiglia' di Valdés anche fuori dalle carte inquisitoriali. Seguendo ogni tipo di pista o traccia orientata in questa direzione, ha finito per includere nel movimento i pittori, gli scultori e gli artisti in genere che gravitarono attorno al gruppo, di cui sono stati considerati veri e propri affiliati¹⁰.

In questo contesto, tutta una generazione di studiosi, formulando accuse ben circostanziate, ha tirato in ballo anche i nomi di Michelangelo Buonarroti e di Marcello Venusti, quest'ultimo in quanto responsabile della diffusione, in pittura, del pensiero del maestro sin dagli anni '40 del Cinquecento. Artisti mai chiamati in causa nei processi diventano colpevoli per la storiografia solo perché in certe lettere redatte dai protagonisti attenzionati compare il termine 'nostro'¹¹, in riferimento al rapporto che intercorreva tra gli uni e gli altri; oppure perché, più semplicemente, frequentarono i protagonisti medesimi. Assistiamo in questo modo ad una generalizzata 'persecuzione' *ex-post*, estesasi a macchia d'olio nei riguardi di molti personaggi, come ad esempio Sebastiano Luciani, reo di aver accettato importanti committenze da alcuni dei componenti del gruppo.

In realtà, scavando a fondo nella lettura dei documenti, ci si rende conto che le cose, quand'anche ancora negli ultimi anni siano state descritte così, stanno diversamente. Ma andiamo per ordine, partendo proprio da Vittoria Colonna, la cui personalità, per essere interpretata in tutta la sua reale complessità, va necessariamente esaminata partendo dalla produzione poetica, che ci permette di rileggere sotto una luce nuova i documenti e le corrispondenze epistolari.

Hanno individuato nelle pieghe della produzione letteraria della Marchesa di Pescara legami con l'eterodossia, addivenendo a conclusioni che suonano come sentenza preconcepita, solo per fare qualche nome, Cantù¹², Ossola¹³ e Campi¹⁴. Eppure, a ben vedere, molti dei suoi scritti sono stati spesso letti estraendo dal contesto generale delle singole porzioni concettuali. Da qui la *clavis* interpretativa in senso eterodosso della produzione poetica in oggetto. Sovente ritroviamo operazioni di questo tenore anche sulle *Rime* e sul *Pianto*, sebbene nessuna di queste opere sia mai stata inserita nell'*Indice dei libri proibiti* (1596) e sebbene la stessa autrice (accusata di essere una delle più agguerrite sostenitrici del gruppo, dunque di diffonderne le idee) si oppose sempre alla loro pubblicazione, considerandole – è lei stessa a sostenerlo – un prodotto personale e privato, scaturito dalla scomparsa prematura del marito Ferrante d'Avalos, dunque frutto di una meditazione introspettiva su temi sacri nato a solo scopo terapeutico¹⁵.

Nonostante ciò, però, le sue opere vennero sequestrate e distrutte. E già nel 1567, a venti anni esatti dalla sua morte e a 11 dall'*editio princeps*, venne impedito all'editore di ristampare il *Pianto* con le glosse di un teologo che intendeva fare chiarezza sulla vicenda. Parliamo del carmelitano Niccolò

⁹ Ivi, p. 83.

¹⁰ M. Calì, *Da Michelangelo all'Escorial: momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Torino 1980, pp. 131-142; C. de Tolnay, *Michelangelo. V. The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last Pietas*, Princeton 1960; A. Nagel, *Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna*, in "The Art Bulletin", LXXIX, (1997), 4, pp. 647-668; U. Roman D'Elia, *Drawing Christ's Blood: Michelangelo, Vittoria Colonna, and the Aesthetics of Reform*, in, "Renaissance Quarterly", LIX, (2006), 1, pp. 90-129.

¹¹ A. Prosperi, *Michelangelo e gli "spirituali"*, Introduzione, in A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti Storia di una passione eretica*, Torino 2002, pp. IX-XXXVII; anche M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali"*. Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta, Roma 2009, p. 35.

¹² C. Cantù, *Gli eretici d'Italia. Discorsi Storici*, 3 voll., Torino 1865-1866; I, p. 412 e nota 28.

¹³ J. De Valdés, *Lo Evangelio di san Matteo*, a cura di C. Ossola, testo critico di A. M. Cavallarin, Roma 1985.

¹⁴ E. Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna: un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino e altri saggi di storia della Riforma*, Appendice, Torino 1994.

¹⁵ Si rimanda al paragrafo 1.2.6.2.

Bonfigli, che tuttavia, messo di fronte all'impossibilità di pubblicare il testo, ripiegherà sulla redazione di un trattato sul pianto – *Discorso del R. Padre fra Nicolò Aurifico Senese, Carmelitano, nel quale si mostra con ragioni, & autorità, sì delle Sacre Scritture, sì anco di molti Dottori Santi Greci, & Latini, quanto sia conveniente, meditando l'acerbissima Passione del Salvatore nostro Giesu Christo* – nel quale prese le difese della nobildonna, definendo lo scritto «divoto»¹⁶, cioè qualificato da «autorità inrefragabili, intese veramente secondo il senso della Chiesa Cattolica»¹⁷.

Tutto questo accadde perché, secondo il Pastor, erano, quelli, anni di grande «paura, della diffidenza e della confusione, in cui artificiosamente vennero messi in sospetto di defezione della fede cattolica uomini, che in verità le erano devoti con tutta l'anima. Parecchi fatti, che allora si svolsero a Roma, ricordano quelle terribili scene che talora avvengono nelle mischie delle battaglie campali, quando il soldato non distingue più il nemico e per errore copre di colpi mortali l'amico»¹⁸. E in effetti, se ritorniamo alle carte processuali dell'Inquisizione, capiamo ancora meglio «come venivano utilizzate a carico del Morone le lettere di Vittoria Colonna¹⁹ [...]». Com'è noto, si tratta di scritti spesso difficilmente decifrabili, criptici, allusivi, con un substrato di riferimenti impliciti spesso tortuosi e sfuggenti, anche a causa delle numerose ed evidenti lacune e corruzioni testuali che non di rado è lecito indovinare. Ma per il futuro cardinale di Santa Severina non v'erano dubbi di sorta: «Cardinalis Moronus arguitur clare complex marchionissae Piscariae et cardinalis Poli, huius etiam discipulus in nova doctrina, per litteras marchionissae». I più gravi sospetti, vere e proprie documentate certezze anzi, non potevano non nascere da ciò che vi si leggeva²⁰ [...] Se la marchesa aveva esortato i due cardinali legati, nel 1542, a non lasciare Trento, ciò era stato solamente «pro propagantione falsae doctrinae»²¹. [...] Se la Colonna datava le sue lettere dal convento viterbese di Santa Caterina, pareva prudente annotare: «Moniales Sanctae Catharinae de Viterbio suspectae ex litteris Marchionissae»²². Che questi capi d'accusa fossero solo volti a colpire il maggior numero possibile di soggetti, lo chiariscono gli stessi atti processuali, laddove il Carnesecchi scagiona la Marchesa dai sospetti di eresia evidenziati dal Sant'Uffizio nella ben nota lettera, indirizzata alla Gonzaga, in cui parlava della sua salute «del corpo» e «dell'anima» in pericolo prima dell'intervento del Pole. L'imputato dichiarò infatti che lo stato fisico della nobildonna era stato fortemente compromesso dalle mortificazioni corporali e dai digiuni che si era imposta per espiare i peccati²³. Al contrario, come emerge con evidenza nelle stesse carte, non giustificò l'operato del proprio amico Flaminio²⁴ – anch'egli, come la Colonna, all'epoca delle indagini già deceduto – ritenuto responsabile della revisione del *Beneficio di Cristo*²⁵, testo che sarà inserito nell'*Indice dei libri proibiti*. Analogamente si comportò il Morone durante il processo a suo carico, quando, nella deposizione sulla presunta colpevolezza della Marchesa, dichiarò: «Meco però non si scopriva et la maggiore parte delli suoi ragionamenti era o

¹⁶ N. Bonfigli, *Discorso del R. Padre fra Nicolò Aurifico Senese, Carmelitano, nel quale si mostra con ragioni, & autorità, sì delle Sacre Scritture, sì anco di molti Dottori Santi Greci, & Latini, quanto sia conveniente, meditando l'acerbissima Passione del Salvatore nostro Giesu Christo*, Venezia 1567, p. 16.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ L. v. Pastor, *Storia dei papi dalla fine del medioevo, Compilata col sussidio dell'Archivio Segreto Pontificio e di molti altri archivii. Nuova versione italiana di Angelo Mercati*, 20 voll., Roma 1944-1963: VI (1963), pp. 498-499.

¹⁹ M. Firpo, D. Marcatto, *Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone...*, cit.: I, p. 84.

²⁰ *Ivi*, p. 85.

²¹ *Ibid.*

²² *Ivi*, p. 86.

²³ Per approfondimenti si rimanda al primo paragrafo 1.1.1, nota 33.

²⁴ Il Carnesecchi, nel costituito del 23 luglio 1566, dichiara che: «Io fui persuaso dal Valdesio et <dalli altri suoi fautori, come fra Bernardino et Flaminio> che le sudette opinioni fussero bone et catholice, ma in verità senza fare alhora niuna di quelle illationi che ho cognosciuto poi potersi fare da tali principii, cioè che non ce bisognasse il sacramento della penitentia né contritione né satisfactione per recuperare la gratia perduta per il peccato mortale, né che bisognasse purgare altrimenti il reato de' peccati nostri in purgatorio, havendo Christo satisfacto, come lui diceva, abundantemente per tutti con la morte sua. Et così io credetti» (M. Firpo, D. Marcatto, *I processi inquisitoriali di Pietro Carnesecchi (1557-1567)*, 2 voll., Città del Vaticano 1998-2000: II/1, p. 145).

²⁵ M. Firpo, D. Marcatto, *I processi inquisitoriali di Pietro...*, cit.: II/1, pp. 170-171.

delle cose di stato, delle quali faceva professione grande, o del reverendissimo Polo, dal qual mi disse una volta c'haveva ricevuto la salute sua, perché l'haveva firmata et ritirata da molte vane fantasie»²⁶. Tutto ciò dimostra che a nulla era valso, per la Marchesa, aver consegnato prima di morire all'inquisitore Marcello Cervini alcune carte sospette del predicatore Bernardino Ochino, al quale, com'è noto proprio dai documenti processuali, continuerà ad essere associata: «Amicus marchionissae Piscariae»²⁷.

Di fatto, la sentenza di colpevolezza a suo carico fu emessa prima ancora che iniziassero i processi. In altri termini, con l'istituzione del Sant'Uffizio (1542), si assistette all'affermazione di una posizione preconcepita, che poi, indipendentemente dal fatto che contro di lei non verrà mai istruito alcun procedimento, portò inesorabilmente a 'marchiarla' di eresia.

Procedendo quasi con gli stessi metodi dell'Inquisizione – che costarono anni di duro carcere al Morone, nonostante la sua innocenza; la fuga dall'Italia a Ochino e a Pietro Martire; e la vita a Pietro Carnesecchi – buona parte della storiografia contemporanea si è concentrata, dicevamo, sulla ricerca di indizi di colpevolezza nei documenti e nella produzione poetica e artistica di coloro che gravitarono nell'orbita degli Spirituali, accertando sovente presunte complicità ereticali in ognuno di loro, sebbene non esistano documenti espliciti in questa direzione. Emblematico il caso di Michelangelo: si è giunti a sostenere che, siccome intrattenne rapporti con la Marchesa a partire dagli anni Trenta, era giusto concludere che quando vennero redatti i *Dialoghi* di Hollanda, che registrano quella frequentazione, entrambi erano stati già convertiti dal Pole, risultando toccati dall'eresia²⁸.

In realtà – posto che quanto scritto dal pittore portoghese (Hollanda) dà testimonianza solo di riflessioni in ambito artistico e non di altro, riflessioni dunque non indicative di alcun pensiero eterodosso – non si trova alcuna notizia in grado di comprovare la colpevolezza della Marchesa, semmai si possono avanzare solo dei sospetti, i quali, in ogni caso, non vanno fatti risalire a prima del suo esilio ad Orvieto, da dove spedisce la missiva, datata al 21 giugno 1541, in cui ringrazia il Pole per le «cose spirituali et delle temporali, che in questa mia necessità et exilio sopra tutte le persone me ha consolata, aiutata, soccorsa»²⁹. Eppure, molta storiografia sostiene il contrario, oltretutto incurante del fatto che la stessa Inquisizione non abbia ravvisato nulla prima degli anni Quaranta; ovvero disinteressandosi della circostanza che si fecero risalire al 1541, cioè quando il Pole si insediò a Viterbo (ottobre), i primi sospetti sul gruppo³⁰.

Non si possono inoltre sottacere altre considerazioni. In particolare, se da un lato è stata data molta rilevanza alle affermazioni di Michelangelo raccolte dal Condivi per la *Vita*, interpretate come una dichiarazione formale di intenti, ossia come adesione al pensiero ereticale, laddove l'artista sostiene di amare grandemente la Marchesa³¹ (in un sonetto anche paragonata ad un *uomo in una donna, anzi Iddio*³²), dall'altro non ci si è posti affatto il problema di capire perché in altre fonti traspaia, al contrario, una forte diffidenza o quantomeno una certa cautela del Maestro nei confronti della stessa. Così è, ad esempio, proprio nei *Dialoghi* di Hollanda, dove, in assenza della diretta interessata, ma in presenza di un suo portavoce che le avrebbe riferito tutto, Michelangelo rimprovera al pittore portoghese la sua eccessiva venerazione verso la Colonna³³.

²⁶ M. Firpo, D. Marcatto, *Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone...*, cit.: II/1, pp. 501-502; M. Firpo, D. Marcatto, *I processi inquisitoriali di Pietro...*, cit.: II/3, p. 1035, nota 33.

²⁷ M. Firpo, D. Marcatto, *Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone...*, cit.: I, p. 83.

²⁸ M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna...*, cit., pp. 39-41. In proposito è determinante la dichiarazione del Carnesecchi, rilasciata il 23 luglio del 1566, che fa risalire le conversioni «a Viterbo ne l'anno 1541, trovandomi appresso il cardinale d'Inghilterra insieme col Flaminio» (M. Firpo, D. Marcatto, *I processi inquisitoriali di Pietro...*, cit.: II/1, p. 145).

²⁹ S. M. Pagano, C. Ranieri, *Nuovi documenti su Vittoria Colonna e Reginald Pole*, Città del Vaticano 1989, p. 95, doc. I.

³⁰ A. Luzio, *Vittoria Colonna*, in "Rivista Storica Mantovana", I, (1885), p. 39; vedere in proposito il paragrafo 1.1.1.

³¹ *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005.

³² *Michelangelo Buonarroti. Rime e lettere*, a cura di G. Masi e A. Corsaro, Milano 2016, pp. 219-220; anche in M. Buonarroti, *Rime con varianti*, a cura di E. N. Girardi, Bari 1960, p. 245; anche in M. Buonarroti, *Rime e Lettere*, a cura di P. Mastrocola, Torino 1992, p. 244.

³³ F. De Hollanda, *Dialoghi romani con Michelangelo*, a cura di E. Spinelli Barelli, Milano 1964, p. 61.

Ciò detto, non si può dunque non mettere in dubbio la genuinità del rapporto tra la Marchesa e Michelangelo. Dubbio che appare ancora più fondato dopo aver individuato, in questa sede, la sequenza delle missive non datate scambiate tra i due. Definita e motivata questa scansione, è venuta a cadere soprattutto la presunta implicazione della Marchesa nella progettazione del *crocifisso* (individuato nel disegno al British Museum). In altri termini, il riordinamento delle carte ha fatto emergere con chiarezza che la nobildonna non poteva sapere di essere la destinataria finale del manufatto, il che esclude perciò, contrariamente a quanto asserito da taluna critica, la sua partecipazione all'ideazione dell'iconografia.

Ma andiamo per ordine. Iniziamo col dire che la Marchesa, sapendo che Michelangelo stava lavorando su un *crocifisso*, che ella sapeva non ancora ultimato, glielo richiese comunque per mostrarlo ai «gentilhuomini del R.^{mo} Cardinal de Mantua»³⁴. La sua volontà fu esaudita e infatti l'opera, tramite l'intermediazione di un comune amico, Tommaso de' Cavalieri, le venne recapitata. Ma, sorpresa, quando lo vide si rese conto che, diversamente da ciò che credeva, era stato completato in ogni sua parte³⁵. Colpita dalla sua bellezza, che descrive con i toni dell'elogio, si lasciò però assalire da un dubbio, ossia che il maestro, per accelerare i tempi, si fosse avvalso dell'aiuto del suo collaboratore più stretto in quegli anni: Marcello Venusti. Da qui la necessità di verificarne l'effettiva paternità³⁶. Per fare ciò decise di effettuare una vera e propria *expertise*, avvalendosi della lente, del lume e dello specchio. Non addivenendo però ad un esito certo, finì col chiedere spiegazioni direttamente a Michelangelo, scrivendogli che nel caso fosse stato davvero suo se lo sarebbe trattenuto: «Se è vostro, io in ogni modo vel torrei, ma in caso che non sia vostro et vogliate farlo fare a quel vostro, ci parliamo prima, perché cognoscendo io la difficoltà che ce è di imitarlo, più presto mi risolvo che colui faccia un'altra cosa che questa; ma se è il vostro questo, habbate patientia che non son per tornarlo più»³⁷.

Il Buonarroti confermò di esserne l'autore. Inoltre, tenuto conto della volontà della Marchesa di non renderlo indietro, ma anche di una non meglio precisata promessa fattale precedentemente e ancora non mantenuta, se la cavò confidandole che l'opera che aveva pensato di regalarle era proprio quel *crocifisso*. Non mancò però di rivolgerle anche un severo rimprovero: «Mal fa chi tanta fé [sì tosto oblia]»³⁸, circostanza che dimostra un giudizio non proprio tenero nei confronti dell'azione poco ortodossa di lei, che aveva fatto l'*expertise* e che evidentemente non si fidava dei suoi ritardi. Questo suo modo di comportarsi aveva di fatto rovinato il piano a cui lui stava lavorando in gran segreto, mandando letteralmente in fumo la sorpresa³⁹.

Ma veniamo al punto: la missiva di Michelangelo, laddove recita «e benché e' paressi che io non mi ricordassi, io facevo quello che io non dicevo, per giugnere con cosa non aspettata»⁴⁰, dichiara in modo esplicito che l'autore dell'opera è proprio lo scrivente; ma soprattutto ne omette dalla progettazione la Marchesa, che prima di ricevere la risposta non sapeva né a chi andasse realmente ricondotta, né che fosse l'oggetto del regalo che tanto desiderava. Ma non solo: il suo contenuto, debitamente letto in relazione a quello delle altre, è allo stesso tempo funzionale a definire l'esatta scansione delle lettere.

³⁴ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., p. 207, lett. CXXII. Un'altra trascrizione della missiva (Firenze, Archivio Buonarroti, IX, f. 507) è di Antonio Corsaro (A. Corsaro, *Lettera a Michelangelo [in Roma]*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo...*, cit., pp. 181-182, cat. 59).

³⁵ In realtà la Marchesa non si rese conto che l'opera non era ancora conclusa in alcune sue parti. Se si prende in esame il foglio del British Museum di Londra con il *Cristo spirante*, attribuito al regalo alla Colonna, ci si rende conto infatti che alcune zone periferiche (teschio e angeli) non presentano lo stesso livello di finitura del Cristo. Per una trattazione più esaustiva si rimanda al paragrafo 2.1.1.

³⁶ Cfr. *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., p. 208, lett. CXXIII.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Cfr. *Michelangelo Buonarroti. Rime e lettere*, a cura di G. Masi e A. Corsaro, Milano 2016, doc. n. 219, pp. 659, 1139-1140.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

A questo punto sorge, inevitabile, una domanda: perché Michelangelo volle descrivere per il tramite di Condivi (autore della sua biografia autorizzata) un rapporto con la Marchesa che nei fatti, come si vede, fu meno stretto di quanto si lascia intendere? E soprattutto: perché, sempre nella stessa *Vita*, non accenna ad altri suoi amici, questi sì destinatari di molte più opere regalate in modo spontaneo e genuino? Nella formulazione della risposta, credo fornisca un indizio risolutivo Pietro Aretino⁴¹ quando parla della disponibilità sin troppo sospetta dell'artista nei confronti di Gherardi e Cavalieri, a cui chiese pareri e consigli, apportando, su loro richiesta, correzioni alle molte opere che donò loro, garantendo sempre consegne puntuali e precise. In particolare a uno, ovvero l'aitante e bellissimo nobiluomo Tommaso de' Cavalieri, promise addirittura di rifarle *ex novo* se non gli fossero piaciute. A questi lavori si dedicò in modo esclusivo, garantendone una consegna talmente rapida (al giorno dopo) da generare, come ricorda appunto Aretino, invidie e maldicenze.

Crediamo, dunque, che, viste le voci incontrollate e infamanti che lo riguardavano, Michelangelo, con il Condivi, abbia esaltato per calcolo solo i rapporti intrattenuti con la Marchesa di Pescara, omettendo apposta quelli con i suoi amici più stretti. Da parte sua, insomma, fu messo in atto un vero e proprio tentativo di depistaggio. In altri termini, quello con la Colonna, cordiale ma interessato, diventerà un rapporto oltremodo idealizzato ad uso e consumo dei posteri, un legame che, raccontato così, avrebbe potuto salvaguardare la sua memoria mettendolo al sicuro da eventuali maldicenze.

In questa ottica, si spiega pure la grande qualità di tutte le produzioni destinate alla ristretta cerchia degli amici più intimi (loro e non la Colonna) anche quando ne affidò l'esecuzione al fedele collaboratore Marcello Venusti. Al riguardo, per garantirne un livello certamente superiore, sembra che Michelangelo seguisse attentamente l'esecuzione di queste opere, manifestando una premura non riscontrabile nei confronti di altri destinatari. Basti vedere, ad esempio, il *crocifisso* di Oxford per Tommaso de Cavalieri, attribuito proprio a Venusti: impareggiabile sul piano esecutivo rispetto alle altre versioni dello stesso autore (oggi presso la galleria Doria Pamphilj e agli Uffizi).

Sulla base di questo ragionamento, per motivi qualitativi, vanno espunte dal catalogo di Michelangelo alcune opere che la critica di recente gli ha attribuito: la *Pietà* di Buffalo e il *Crocifisso* in collezione privata individuato da Puppi, entrambi presentati come manufatti originali destinati alla Colonna. Quest'ultimo, in particolare, non può proprio essere l'originale, in quanto, oltre alla dubbia qualità, è ciò che è scritto nel retro della tavola a certificare la mano di un autore diverso. Infatti, quel 'di propria mano stesi' (che in apparenza fa pensare a Michelangelo) entra in conflitto con le richieste di chiarimento sulla paternità dell'opera espresse dalla nobildonna nella famosa missiva di cui si è detto sopra. D'altra parte, è anche vero che se lei avesse letto quella sorta di firma non avrebbe certamente effettuato la verifica preliminare con la lente, lo specchio e il lume⁴².

Altre indagini, in questa sede, sono state eseguite sulla produzione artistica del Buonarroti dagli anni Quaranta agli anni Sessanta, a partire proprio dai regali per la Colonna, che, in modo assolutamente arbitrario, sono stati messi in relazione con l'eterodossia del Pole. Ci si è soffermati ad esempio sul *Giudizio universale* (1537-1541), iniziato ben prima che partissero le indagini inquisitoriali e certamente anche prima della pubblicazione del *Beneficio di Cristo*, un trattatello eretico dato alle stampe, nella versione rivista e corretta, solo nel 1543 da Marcantonio Flaminio. Peraltro, gli accesi dibattiti in tema teologico su questo ciclo pittorico, protrattesi fino all'ultima sessione del concilio di Trento, si risolsero solo con la copertura di buona parte dei nudi, senza nessun altro accenno all'ipotetica eresia di cui oggi l'autore pare essere colpevole per taluna storiografia.

La ricerca esamina anche la tomba di Giulio II della Rovere in San Pietro in Vincoli, nella quale, ancora di recente, studiosi di grande levatura hanno colto legami con il pensiero del gruppo di Viterbo in due sculture, arbitrariamente estrapolate dal contesto generale – il *Mosè* e la *Vita attiva* – senza curarsi del fatto che il monumento fu iniziato molti anni prima e terminato molti anni dopo l'istituzione del Sant'Uffizio. Soprattutto, come sostengono Firpo e Biferali⁴³, la *Vita attiva*

⁴¹ *Il Carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di P. Barocchi, R. Ristori, 5 voll., Firenze 1965-1983: IV, n. MXLV, pp. 215-219.

⁴² Per un approfondimento si rimanda ai paragrafi 4.4.1 e 4.4.2.

⁴³ M. Firpo, F. Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Bari 2016, p. 246 e note 56-58.

rappresenta la ricerca della fede attraverso le buone opere, postulato che sta alla base di una visione ortodossa e non valdesiana. Dunque, sia qui, sia in altre opere, come ad esempio la cappella Paolina al Vaticano – peraltro svelata proprio negli anni in cui, morto Paolo III, iniziarono le accuse al Pole, cioè quando sfumò il sogno di riforma interna grazie ai *dossiers* forniti in conclave dall'integralista Carafa – Michelangelo trattò questi temi sempre nel rispetto delle Sacre Scritture, rimanendo saldamente ancorato all'ortodossia.

L'analisi prosegue con altri esponenti che intrattennero rapporti con il Pole e la Marchesa di Pescara, soprattutto Sebastiano del Piombo, che di lei fece alcuni ritratti. In particolare, in due di essi, per molto tempo riferiti proprio alla Colonna e poi, a partire da Hirst⁴⁴, alla Gonzaga per la compatibilità della sua età anagrafica con le rispettive datazioni, è stato definitivamente individuato il volto della prima. Ciò è stato possibile grazie al riconoscimento del singolare copricapo presente in entrambi. Trattasi infatti della 'magnosa', un caratteristico vestimento dell'isola di Ischia, luogo in cui la nobildonna abitò dal momento in cui sposò Ferrante d'Avalos. Non solo. Il lino, messo a mo' di lungo turbante che ricade sulle spalle della ritratta, definisce anche lo *status* sociale da coniugata della medesima, permettendoci di circoscrivere in un *range* cronologico ancor più specifico (*post* 1509 – *ante* 1534) anche i sonetti – certamente suoi – che con il dito indica nel libro aperto presente nella versione di Cambò. Uno, quasi illeggibile, in questa sede, è stato riconosciuto per esclusione⁴⁵. Da notare che i sonetti, essendo stati prodotti dopo la morte del marito, avvenuta nel 1525, ci mettono nella condizione di poter delimitare ancor meglio la datazione della versione spagnola, collocandola nei sette anni in cui l'autrice – seguita da Valeriano e Bernardo Tasso⁴⁶ – ricorda la propria vedovanza a causa della quale si interessò con grande slancio di spiritualità (1525-1532). Oltretutto, a confortare questa lettura interviene pure l'individuazione, nella tunica, di melograni e ciliegie, frutti che, alludendo alla passione di Cristo, oltre che al vincolo coniugale, rimandano giocoforza alle dolorose vicende familiari della Marchesa, andando ad integrarsi perfettamente con il contenuto dei componimenti poetici.

Naturalmente, grazie a queste deduzioni, è stato possibile anche escludere l'interpretazione eterodossa degli scritti spirituali raffigurati nell'opera, dal momento che solo a partire dal 1541, ovvero dall'incontro col Pole, l'accusa fa risalire la sua ipotetica conversione alle dottrine eretiche.

A completare l'indagine alcuni documenti inediti del 1538 sulle proprietà abitative del Luciani, in cui, secondo le fonti antiche, egli «si avea murata»⁴⁷, godendosi i privilegi garantiti dallo stipendio fisso che guadagnava come piombatore in Vaticano (in essi si chiarisce l'ubicazione esatta di tutti gli immobili, compreso quello acquistato per il secondogenito Giulio, che, d'ora in poi, potrà contare su una casa nei pressi dell'attuale via del Corso a Roma); una serie di missive indirizzate dal Morone al Madruzzo presso l'archivio di Stato di Trento; e un documento della Marchesa di Pescara datato 1541 presso l'archivio di Stato di Roma.

⁴⁴ M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford-New York 1981, pp. 116-119.

⁴⁵ Per approfondimenti si rimanda al paragrafo 3.2.1.

⁴⁶ Cfr. N. Macola, *Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo, Ritratto di donna (Vittoria Colonna?)*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, pp. 49-50, n. 10.

⁴⁷ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti* [1568], a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885: V, pp. 576-577.

CAPITOLO 1 – GLI SPIRITUALI: DAGLI ESORDI AI PROCESSI

1.1 – IL CONTESTO STORICO, RELIGIOSO E CULTURALE

1.1.1 – Vittoria Colonna e l'Ecclesia Viterbiensis

Tra la fine del XV secolo e l'inizio del successivo – in un clima di polemiche ormai fuori controllo sulla corruzione dell'apparato, sugli scandali derivanti da cumuli di pensioni e prebende, sull'assenteismo dei vescovi e complice l'abbandono di ogni tipo di regola e disciplina nei conventi e nei monasteri, che spesso si affidavano a una predicazione vacua e fuori dal controllo dell'autorità vescovile – la crisi in cui precipita l'istituzione ecclesiastica raggiunge il suo apice¹. Non c'è alcun dubbio, dunque, che l'agire sconsiderato del governo della Chiesa di Roma fa sì che si creino anche in Italia i presupposti affinché si diffondano e vengano recepiti i testi di Lutero e di altri riformatori, che, tradotti in italiano, negli anni Venti cominciano a circolare a Venezia, «introdotti da mercanti e da studenti tedeschi che frequentavano lo studio di Padova»².

Scrivo al riguardo Massimo Firpo: «La diffusione in Italia delle eresie d'oltralpe è attestata con notevole precocità. Già all'indomani dell'affissione delle tesi di Wittenberg del 1517 si leggevano i libri di Lutero, le cui idee e dottrine si intrecciavano con specifiche eredità culturali e tensioni religiose presenti nel mondo urbano della penisola: una corposa tradizione anticlericale, antiche inquietudini profetiche e millenaristiche, il pensiero umanistico e il platonismo rinascimentale, il richiamo (filologico, teologico e etico) a un cristianesimo ricondotto alle sue origini evangeliche e depurato da indebite incrostazioni scolastiche, le molteplici istanze riformatrici largamente presenti tra chierici e laici»³.

Gli attacchi mossi da Lutero all'autorità papale e alle alte gerarchie ecclesiastiche – cui contesta corruzione, avidità e disinteresse nei confronti dello stato di abbandono spirituale e morale in cui versavano i fedeli – ma anche a quelle forme di pietismo fortemente intrise di superstizione e di devozionismo avulso da contenuti, affiancati alla tesi secondo cui ogni credente potesse avere, liberamente, accesso alla vita eterna, in virtù della giustificazione per sola fede, trovano giocoforza un terreno particolarmente fertile in cui attecchire. Complice in ciò il ricordo ancora fresco dell'invettiva apocalittica contro gli abusi e il degrado della Chiesa professati dal Savonarola, che aveva predicato per l'appunto un cristianesimo basato sulla moralità, ovvero epurato degli eccessi di devozionismo esteriore, contribuendo a far proliferare un profondo anticlericalismo⁴. Oltretutto, l'Italia, in questo periodo è anche in preda ad un fragile apparato politico, alle devastazioni, alla miseria, alle carestie ed alle epidemie⁵, motivo per cui il fedele non può che cogliere con grande

¹ Proprio il proliferare di queste pratiche, comprese la simonia e il cumulo di prebende e pensioni, affermatesi negli uffici della Dateria e Penitenzieria, definite «officina di sceleragine» e luogo, quest'ultimo di «cani arrabiati», determinò l'interessamento, ancora diversi anni dopo, di alcuni dei più attivi e intransigenti membri interni all'apparato come Gian Pietro Carafa ed Ercole Gonzaga. Cfr. M. Firpo, *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari 1993, pp. 3-4, già in M. Firpo, D. Marcatto, *Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone*, 6 voll., Roma 1981-1989: II/1, p. 280.

² G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, p. 97. Cfr. M. Firpo, *Riforma protestante ed eresie...*, cit., p. 11: «Vero e proprio nodo di propaganda fu Venezia, con i suoi tipografi avidi di novità, i suoi indaffarati gazzettieri, i suoi mercanti in rapporto con mezzo mondo, il suo Fondaco dei tedeschi dove tra i sacchi di pepe e le balle di pannilana non era difficile nascondere qualche fascio di volumi luterani, poi messi in vendita con le dovute cautele (e a prezzo remunerativo) nelle botteghe dei librai».

³ M. Firpo, *Riforma protestante ed eresie...*, cit., p. 3.

⁴ Cfr. O. Niccoli, *Profeti e popolo nell'Italia del Rinascimento*, Roma-Bari 1987. Cfr. M. Firpo, *Riforma protestante ed eresie...*, cit., pp. 4-5.

⁵ M. Firpo, *Riforma protestante ed eresie...*, cit., p. 5.

entusiasmo queste nuove e dirompenti dottrine eterodosse⁶, tanto più se la causa del malessere è riconducibile ad una chiara politicizzazione della Chiesa, che viene vista pertanto come responsabile dei mali sia dello spirito sia del corpo. Da questi presupposti scaturisce dunque una pressante richiesta di riforma interna delle istituzioni ecclesiastiche per giungere a «un rinnovamento della pietà, fondato su un'interiorizzazione della fede e sul ritorno alla Sacra Scrittura, fonte della Rivelazione»⁷.

Alla diffusione di questi messaggi anticlericali aveva inoltre certamente concorso la diffusione dei testi di Erasmo da Rotterdam e dei molti scritti trecenteschi sulla vita e sulla passione di Cristo in cui si professava una «spiritualità schiettamente cristocentrica ed una pietà individuale a scapito di pratiche devozionali esteriori e collettive»⁸, laddove l'insistere «sull'efficacia esclusiva ai fini della salvezza del sacrificio di Cristo sulla croce e [...] sui valori interiori della religione, avevano già incamminato il credente verso la convinzione che la salvezza fosse dono gratuito di Dio»⁹. A favorire tutto ciò l'invenzione della stampa a caratteri mobili di Gutenberg, i cui esiti si manifestarono in un'intelligente attività di volgarizzazione dei testi sacri, permettendo a molti di approfondirne la comprensione anche senza conoscere il latino¹⁰. Essi, tradotti a partire dal 1471, prim'ancora della pubblicazione degli scritti di Lutero sul principio del *sola Scriptura*, ebbero un successo editoriale sensazionale¹¹: «Propagate dai pulpiti – spiega Fragnito – ad opera dei predicatori regolari, e tra questi soprattutto degli agostiniani e dei francescani, ma anche diffuse tra cerchie più ristrette nei monasteri maschili e femminili, nelle corti, nelle accademie, nelle università, le dottrine di Lutero e dei riformatori d'Oltralpe penetrarono quindi con grandissima rapidità nei diversi strati della società italiana, animando discussioni e dibattiti che, a seconda del diverso livello di cultura degli interlocutori, affrontavano le dottrine controverse della giustificazione per sola fede, della predestinazione, del servo arbitrio, o si concentravano sulle implicazioni concrete, quotidiane della teologia luterana, come i pellegrinaggi, le indulgenze, il culto dei santi, i digiuni e così via. Un desiderio incontenibile di interloquire in materia di fede, di non essere più soggetti passivi del sia pure superficiale indottrinamento della Chiesa, spingeva donne e uomini di ogni ceto sociale a discutere delle nuove idee sulle piazze, al mercato, nelle botteghe, a “por bocca nelle cose pertinenti alla religione et de essa ragionare così alla libera come se fossero gran theologi”, a procurarsi libri eterodossi e a riunirsi più o meno clandestinamente in piccole conventicole dove quei libri venivano letti e commentati anche per chi era analfabeta. Se tra gli strati umili della società si moltiplicarono presto correnti ereticali non riconducibili all'ortodossia delle Chiese riformate, caratterizzate da un radicalismo dottrinale che sconfinò spesso nell'antitrinitarismo e che, richiamandosi al modello egualitario della Chiesa apostolica, assunse toni socialmente eversivi, anche tra i ceti socialmente e culturalmente elevati l'adesione alle dottrine protestanti, sia luterane che calviniste, fu spesso consapevolmente critica e connotata da flessibilità e sperimentalismo teologici, da tratti di forte autonomia e creatività»¹². D'altra parte, per Seidel Menchi «ogni tentativo di interpretare in chiave confessionale quel movimento di opinione che per brevità si suole designare come riforma in Italia è

⁶ L. Febvre, *Le origini della Riforma in Francia e il problema delle cause della Riforma*, in L. Febvre, *Studi su Riforma e Rinascimento*, Torino 1929, pp. 5-70.

⁷ G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso...*, cit., p. 97.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ M. Firpo, *Riforma protestante ed eresie...*, cit., p. 9.

¹¹ G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso...*, cit., p. 97. Cfr. E. Barbieri, *Le bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento. Storia e bibliografia ragionata delle edizioni in lingua italiana dal 1471 al 1600*, Milano 1992 e G. Fragnito, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna 1997. Nell'ultimo scorcio del Quattrocento divengono rilevanti anche altri testi devoti come lo *Specchio di Croce* di Domenico Cavalca e le *Meditazioni della vita di Cristo* dello pseudo-Bonaventura. Testi ai quali si affiancò l'*Imitazione di Cristo*, specchio di una nuova devozione, improntata sul misticismo, che verrà a tal punto apprezzato dal Flaminio che ne caldeggerà la lettura al Gualteruzzi (cfr. Lettera da Napoli del 28 febbraio 1542, in M. Flaminio, *Lettere*, a cura di A. Pastore, Roma 1978, pp. 121-122, cit. in G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso...*, cit., p. 101 e n. 27).

¹² G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso...*, cit., pp. 97-98.

probabilmente destinato al fallimento»¹³.

È in questo panorama – ovvero all'interno di «questa duttilità dottrinale»¹⁴ – che si inseriscono le posizioni degli 'spirituali'¹⁵, circolo di clerici e laici, che riconobbero come guida, fino alla sua scomparsa nel 1542, il veneziano Gasparo Contarini¹⁶.

Elevato alla porpora cardinalizia nel 1535 da papa Paolo III Farnese, che aveva deciso di ampliare il collegio cardinalizio con nuove presenze intellettualmente capaci e moralmente solide, il Contarini si adoperò nella redazione di progetti di riforma, ricercando consensi attorno ad «una piattaforma dottrinale sulla quale raggiungere un accordo con i luterani che ponesse termine alla frattura religiosa»¹⁷. Era dell'idea che, per avviare una conciliazione con i protestanti, che riteneva possibile anche sul piano dottrinale, occorreva anzitutto correggere gli abusi di cui si era macchiata la Chiesa: «Egli, infatti, prim'ancora che Lutero fosse apparso sulla scena europea, – scrive Fragnito – aveva maturato in una lunga crisi, dalle molte analogie con il *Turmerlebnis* del frate agostiniano, la certezza che l'uomo si salva per la sola fede nel sangue di Cristo. Da questa intima esperienza erano scaturite la sua disponibilità al dialogo con i protestanti e la sua sconfinata fiducia che sul tema scottante della giustificazione potesse essere ricomposta l'unità della Chiesa»¹⁸.

Il progetto di riunificazione era ambizioso e il cardinale si adoperò per ottenere il consenso di prelati e porporati, di monaci e frati, di aristocratici e nobildonne, di intellettuali e raffinatissimi esponenti della cultura umanistica. Ad imprimere un'accelerazione a questo processo l'istituzione, nel 1536 da parte di Paolo III, di un'apposita commissione costituita da alti prelati, alcuni dei quali di fresca nomina e che condividevano la linea di riforma del Contarini, con il compito di redigere un documento che contenesse proposte e progetti. Presieduta proprio dal cardinale veneziano, vide la partecipazione di Girolamo Aleandro, Tommaso Badia, Gian Pietro Carafa, Gregorio Cortese, Federico Fregoso, Gianmatteo Giberti, Reginald Pole e Iacopo Sadoletto¹⁹. Le risultanze dei lavori confluirono nel cosiddetto *Consilium de emendanda Ecclesia*, che sarà presentato dal pontefice nel concistoro del 9 marzo del 1537.

Si fa risalire a questo periodo (1536) l'inizio della frequentazione tra il cardinale veneziano e la nobildonna Vittoria Colonna, la quale, come documenta una lettera, gli scrive chiedendo ragguagli sul 'libero arbitrio', tema di cui si dibatteva da anni²⁰. Lui – che peraltro sarà anche ospitato presso la sua abitazione ai SS. Apostoli in attesa che gli altri membri della commissione lo raggiungessero – replicò, dopo un'iniziale esitazione, con una lunga missiva molto esaustiva e in forma di trattato.

Le trattative con i protestanti condotte da Contarini, dal Morone²¹ e dal Badia – e favorite da Carlo V, che si spese molto per preparare un clima propizio all'intesa – non seguirono tuttavia il corso

¹³ S. Seidel Menchi, *“Certo Martino è stato terribil homo”*. *L'immagine di Lutero e la sua efficacia secondo i processi dell'Inquisizione*, in *Lutero in Italia. Studi storici nel V centenario della nascita*, a cura di L. Perrone, Casale Monferrato 1983, p. 135.

¹⁴ La citazione è di Gigliola Fragnito (G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso...*, cit., p. 98).

¹⁵ Con questo epiteto, con cui il gruppo di Viterbo si autodefiniva, gli affiliati vengono anche ricordati dagli avversari: M. Firpo, *Riforma protestante ed eresie...*, cit., p. 123.

¹⁶ G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso...*, cit., p. 98.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ivi*, p. 98. Per un approfondimento su questa esperienza del Contarini si rimanda a H. Jedin, *Ein “Turmerlebnis” des jungen Contarinii*, in *“Historisches Jahrbuch”*, LXX, (1951), pp. 115-130; G. Fragnito, *Gasparo Contarini. Un magistrato veneziano al servizio della cristianità*, Firenze 1988, pp. 79-211 e E. G. Gleason, *Gasparo Contarini: Venice, Rome and Reform*, Berkley-Los Angeles-Oxford 1993, pp. 11-29.

¹⁹ M. Firpo, *Riforma protestante ed eresie...*, cit., pp. 107-108; M. Firpo, *Juan de Valdés e la Riforma nell'Italia del Cinquecento*, Bari 2016, pp. 4-5.

²⁰ Cfr. M. Firpo, *Riforma protestante ed eresie...*, cit., p. 9: «Il cardinale Gasparo Contarini esortava a non predicare “coram ignaro populo” le “ardue questioni di predestinazione et prescentia Dei” e – a scanso di equivoci – a non delegittimare in alcun modo il valore meritorio delle opere». Sull'argomento si rimanda anche a: S. Giombi, *Dinamiche della predicazione cinquecentesca tra forma retorica e normativa religiosa: le istituzioni episcopali ai predicatori*, in *“Cristianesimo nella storia”*, XIII, (1992), 1, pp. 73-102; P. Simoncelli, *La crisi religiosa del Cinquecento in Italia*, in *La Storia. I grandi problemi dal Medioevo all'Età contemporanea*, a cura di N. Tanfaglia, M. Firpo, 10 voll., Torino 1986-1992: IV, (1986), pp. 251-281.

²¹ Cfr. Appendice documentaria nn.: II, V, VI, VIII, IX, XI.

auspicato, fallendo «sull'insormontabile scoglio del primato romano»²² durante i colloqui di Ratisbona del 1541. Fu raggiunto infatti un compromesso che non accontentò nessuno, finendo addirittura per ritorcersi contro lo stesso Contarini, oggetto di accuse pesanti sia da parte dello schieramento conservatore, guidato dall'intransigente Gian Pietro Carafa, che avvertì l'odore dell'eresia, sia da parte dell'ala progressista sostenuta dal Pole, che giudicò invece la formula propugnata eccessivamente cattolica.

Nel frattempo, esattamente il 12 agosto 1541, il cardinale inglese Reginald Pole²³ viene nominato legato del Patrimonio di San Pietro a Viterbo, dove si stabilirà verso metà settembre e dove verrà raggiunto poco dopo (novembre) da Marcantonio Flaminio e Pietro Carnesecchi²⁴, ospiti presso la sua residenza. Questi lo introdurranno alla spiritualità di Juan de Valdés – da poco deceduto a Napoli (luglio 1541) – di cui erano seguaci, tanto che Flaminio ne custodiva alcuni scritti che aveva iniziato a tradurre in italiano²⁵. Scrive la Fragnito: «[gli] scritti del defunto esule spagnolo, in cui l'etica erasmiana, basata sull'impegno personale e sul rifiuto di ogni sterile formalismo, lo spiritualismo di matrice *alumbrada* e la dottrina luterana della giustificazione per sola fede si coniugavano con una marcata indifferenza per le istituzioni, i riti e le pratiche, i dogmi e le dottrine, il magistero della Chiesa, e in cui era insistente il richiamo all'interiorità del “viver christiano”, ad una fede “tutta spirituale e interiore”, all'interiorizzazione dell'esperienza religiosa, al regno interno dello Spirito santo, alle “inspirazioni interiori” e al “lume” spirituale. Il carattere poco sistematico dell'esposizione dottrinale, la sua ampia flessibilità, la robusta componente mistica, l'assenza di spunti e di accenti controversistici o polemici, il rifiuto programmatico delle “controversie et contentione” consentivano a uomini determinati a rimanere in seno alla Chiesa di Roma e a non rompere con la sua dottrina ufficiale di identificarsi in questa spiritualità sfumata e di piegarla e adattarla alle esigenze del momento»²⁶.

Gli Spirituali da lì a poco, secondo la ricostruzione dell'Inquisizione, si spingeranno ben oltre le posizioni assunte dal Contarini alla dieta di Ratisbona e infatti promuoveranno, sotto l'egida del Pole, una efficace attività di relazioni tra porporati, tra i quali anche il Morone, diffondendo testi riformati, alcuni dello stesso Valdés, e soprattutto dando larga pubblicità al *Beneficio di Cristo*²⁷. Quest'ultimo, redatto attorno al 1540²⁸ da un «monaco negro»²⁹, il benedettino cassinese Benedetto da Mantova, fu sottoposto ad una radicale revisione dal Flaminio proprio mentre si trovava a Viterbo ospite del cardinale inglese a partire dalla primavera-estate del 1542³⁰; venne quindi redatto e distribuito in versione manoscritta già nello stesso 1542, mentre l'anno successivo sarà stampato a Venezia. Una copia della versione manoscritta, diffusa per il tramite del Carnesecchi, che si prodigò di farla recapitare a quante più persone possibili, venne inviata presso l'abitazione bolognese dal cardinale Contarini, che prima di morire ebbe modo di leggerla e disapprovarne i contenuti³¹. Di fatto, l'opera costituì il manifesto del dissenso religioso degli Spirituali.

Con l'apostasia dell'Ochino avvenuta nel 1542, che fuggì per sottrarsi alle accuse sostenute dall'Inquisizione romana, iniziò un lento e inesorabile declino dell'*Ecclesia Viterbiensis*, che sfocerà in vera e propria crisi nel 1547 con il decreto tridentino che condannò la dottrina luterana della

²² G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso...*, cit., p. 98.

²³ Cfr. Appendice documentaria nn.: I, III, IV, VII, X, XII, XIII, XIV, XV, XVI.

²⁴ In verità il Carnesecchi (il 23 luglio 1566) scaricherà tutte le responsabilità su Pole, Flaminio e Ochino, dichiarando di aver appreso da loro la dottrina eterodossa, pensando, parole sue: «che le sudette opinioni fossero bone et catholice». (M. Firpo, D. Marcatto, *I processi inquisitoriali di Pietro Carnesecchi (1557-1567)*, 2 voll., Città del Vaticano 1998-2000: II/1, p. 145).

²⁵ G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso...*, cit., p. 98.

²⁶ *Ivi*, pp. 98-99.

²⁷ Si rimanda ai paragrafi 1.2.1.1 e 1.2.1.2.

²⁸ Benedetto da Mantova, *Il Beneficio di Cristo. Con le versioni del XVI secolo. Documenti e testimonianze*, a cura di S. Caponetto, Firenze-Chicago 1972, pp. 459-460, documenti, 52.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ M. Firpo, *Riforma protestante ed eresie...*, cit., pp. 98-99; M. Firpo, *Juan de Valdés e la Riforma...*, cit., p. 195.

³¹ Il Contarini muore a Bologna il 24 agosto del 1542. Cfr. M. Firpo, *Riforma protestante ed eresie...*, cit., p. 123.

giustificazione per sola fede, e tramonterà definitivamente quando fallì l'elezione del Pole a papa nel conclave successivo alla morte di Paolo III (1549) per l'accusa di eresia mossa pubblicamente da quell'ala conservatrice che da tempo stava raccogliendo il materiale contro di lui.

In questo contesto rivestì un ruolo di primo piano la figura di Vittoria Colonna, a Viterbo dall'ottobre del 1541, proveniente dal monastero di San Paolo ad Orvieto, dove si era stabilita a causa dell'insubordinazione del fratello Ascanio che si rifiutava di versare la tassa sul sale istituita da papa Paolo III (situazione che deflagrò nella guerra ai danni del casato Colonna)³². Alloggiava nel convento di Santa Caterina e cominciò ad intrattenere rapporti con il Pole, che peraltro sembra conoscesse già da qualche anno – sebbene non si sa con precisione che tipo di rapporto sia intercorso tra i due – come dimostra una lettera al Contarini del 22 dicembre 1536 in cui lo prega di complimentarsi col neoeletto cardinale inglese³³.

Che la Marchesa abbia avuto un ruolo chiave nella diffusione delle eresie valdesiane sarà in seguito la convinzione dell'Inquisizione romana, che, istituita nel 1542, cercò per anni di raccogliere prove a suo carico nell'ambito della complessa attività di indagine condotta per far luce sulla propaganda e sul proselitismo degli affiliati del Pole. Nelle carte dei processi il suo nome, tirato in ballo da giudici e imputati, ricorre molte volte³⁴. Sospettata di professare le dottrine eterodosse sin dagli inizi degli

³² Cfr. D. Tordi, *Vittoria Colonna in Orvieto durante la guerra del sale*, in "Bollettino della Società Umbra di Storia Patria", I (1895), 3, pp. 473-533.

³³ *Carteggio di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara*, a cura di E. Ferrero e G. Müller, 2ª edizione con supplemento raccolto ed annotato da Domenico Tordi, Torino 1892, pp. 127-128, lett. LXXVI.

³⁴ Sulle accuse alla Marchesa di Pescara si vedano le deposizioni di Giovanni Battista Scotti, Bernardo de Bartoli, ma anche di Apollonio Merenda, Ranieri Gualano, Vittore Soranzo, Girolamo Borri, Dionigi Zanettini detto il Grechetto, Matteo Lachi e Girolamo da Firenze, oltre a quelle di Morone e Carnesecchi. Se si escludono il Morone, che sostiene che la Colonna con lui non parlava di questi aspetti teologici; il Carnesecchi che la difende, specificando che lei e il Pole si parlavano, ma in privato e senza testimoni (in relazione alla 'giustificazione per sola fede' per la quale viene chiamata in causa dal Sant'Uffizio, il Carnesecchi ribadiva che sino al decreto tridentino del 1546 – anno che precede la morte della Colonna, avvenuta nel 1547 –, di questo tema si poteva liberamente trattare cfr. S. M. Pagano, C. Ranieri, *Nuovi documenti...*, cit., pp. 79-80); il sacerdote Merenda, per il quale non sono state rintracciate informazioni utili all'accusa della Colonna; e il Soranzo, di cui non sono note dichiarazioni sulla Marchesa; ci si trova di fronte a una serie di testimonianze sospette rilasciate da persone che dichiarano di conoscere la nobildonna pur non essendo suoi frequentatori assidui (almeno questo sembra emergere dalle carte). D'altra parte, si tratta di ex eretici in attesa di giudizio o di personaggi al soldo dell'Inquisizione stessa. Il domenicano Bernardo de Bartoli, ad esempio, personalmente sotto la morsa inquisitoria per aderenze con gruppo di Viterbo, affermò di sapere «da N. [Vittoria Colonna] che N. [Pole] tirò a questa sua opinione della iustificazione il reverendissimo Morone, et mi disse credere questa iustificazione per la persuasione di detto N. [Pole]»; dello stesso tenore le dichiarazioni di colpevolezza rilasciate da Giovanni Battista Scotti (25 e 28 luglio 1555), sostanziate – è lui a dichiararlo – da conoscenza diretta dell'imputata «quanto a N [Vittoria Colonna], io per li ragionamenti hauti più volte collui». In proposito occorre ricordare che egli, pur essendo condannato dall'Inquisizione, se la cavò con l'abiura, salvo ritornare poi a professare le dottrine riformate, quindi nuovamente a ritrattare di fronte ai giudici e infine a diventare delatore, per scongiurare la morte in quanto *relapso*. Fu delatore presso l'Inquisizione anche il sacerdote napoletano Ranieri Gualano, ribattezzato da Amabile 'spia dei Teatini', che figura nel *Compendium* come sedotto dalla Marchesa, dal Priuli e dal Flaminio. Tra gli altri teste Girolamo Borri, che nel *Compendium* figura tra i frequentatori sedotti dalla Colonna; Girolamo da Firenze, che, nel processo Morone, si sofferma sulla vicinanza del cardinale con la Colonna, la quale è da lui ritenuta «molto sospetta de nove doctrine false circa la materia della iustificazione intesa a modo delli heretici»; il vescovo Zanettini (detto il Grechetto), che, ascoltato perché informato sui fatti, riportò quanto dettogli da un eretico che aveva abiurato, il quale sosteneva di essere stato indotto all'eresia dal circolo di Viterbo e dai suoi esponenti, tra i quali cita anche la Marchesa di Pescara; e infine il Lachi, che colloca la Marchesa solo tra i sospettati di eresia, senza tuttavia fornire alcuna prova. Alla luce di tutto ciò concordiamo con quanto asserito da Pagano, secondo il quale la Colonna fu «sottoposta al fuoco incrociato dei testimoni d'accusa, scervri da troppe preoccupazioni a suo riguardo, trattandosi di persona defunta, pronti, chi più chi meno, a rivelarne tendenze e amicizie, dialoghi o impressioni». Ipotesi, peraltro, che non stride con quella formulata da Concetta Ranieri, la quale sulla questione della «giustificazione» obiettata alla Colonna e legittimata dalla confessione resa dal protonotario, si chiese perché ella aderisse solo a questa dottrina e non ad altre, pervenendo alla conclusione che esistevano due differenti gruppi di 'protestanti', forse interconnessi l'uno all'altro: il primo, intransigente, che faceva capo al Flaminio; il secondo, più moderato, capeggiato dal Pole con il supporto della Marchesa. (S. M. Pagano, C. Ranieri, *Nuovi documenti su Vittoria Colonna e Reginald Pole*, Città del Vaticano 1989, p. 41; per approfondimenti sui testimoni, invece, si vedano le pp. 35-43; 79-80). La verità è che la religiosità della Colonna, sebbene oggi appaia indefinita e soprattutto deformata dai preconcetti dell'indagine accusatoria, non travalicò mai il perimetro dell'ortodossia. Questo, non solo perché fu

anni Quaranta, non fu tuttavia mai accusata formalmente di eresia, né dunque fu mai avviato un vero processo per giudicarla³⁵: protetta grazie alle potenti alleanze a livello europeo di cui godeva la famiglia, beneficiò anche di una reputazione nel complesso molto positiva derivatagli dal prestigio culturale e spirituale che si era conquistata. A porla al riparo da rischi e pericoli concorsero peraltro la stima e il profondo affetto che la legavano a papa Paolo III. Come lei, non furono inizialmente perseguitati, nonostante la fortissima attenzione che riservò loro il Sant'Uffizio, neanche i cardinali Morone e Pole, anch'essi beneficiari della protezione garantita dal pontefice³⁶.

Non è un caso se l'Inquisizione tornerà sull'argomento, avviando dei veri e propri processi e muovendo accuse circostanziate al Carnesecchi, al Morone e agli «altri che stanno a Viterbo»³⁷, solo con i pontificati successivi, in particolare quelli di Paolo IV e Pio V, quando la Marchesa era morta ormai da vent'anni. Eppure, «i più fieri sospetti»³⁸ contro di lei risalgono invece agli inizi degli anni Quaranta. Dalle testimonianze di parte dell'Inquisizione, che naturalmente aveva prima di tutto interessi politici (Carafa era in lizza per il pontificato contro il Pole), saranno estorte confessioni e travisate dichiarazioni o scritture in un clima di chiara ostilità del Sant'Uffizio nei confronti del Pole, considerato come il vero animatore del movimento, una sorta cioè di 'padre spirituale' a cui far risalire la stessa conversione della Colonna alle dottrine luterane³⁹.

Tra i rilievi mossi alla defunta Marchesa una lettera, indirizzata a Giulia Gonzaga, su cui l'Inquisizione pretese spiegazioni dal Carnesecchi, al quale chiese di dire se sapeva a cosa si riferisse la nobildonna quando, nel ringraziare la duchessa di Fondi per avergli presentato il Pole, aveva scritto di 'salute dell'anima' e 'salute del corpo' fin lì in pericolo e messe in salvo grazie ai suggerimenti dell'inglese. Nel tentativo di giustificarla (sebbene fosse morta già da tempo), l'interrogato, rifiutando da un lato l'interpretazione del Sant'Uffizio che leggeva nel concetto di 'superstizione' il diniego delle buone opere quali mezzo per riacquistare la salute dell'anima⁴⁰, dall'altro precisò anche che ella aveva inteso affermare che la sua salute fisica era stata compromessa dal 'malgoverno', ovvero dalle eccessive pratiche penitenziali a cui sottoponeva costantemente il corpo, tutelandone con ciò la memoria sotto un duplice aspetto.

autorizzata a studiare i testi luterani dal papa Farnese; o perché volle esprimere il suo pensiero sulla giustificazione con interlocutori vari, non necessariamente condividendone appieno tutte le implicazioni, quando discettare sull'argomento non era considerato reato; ma soprattutto perché promosse fino alla fine dei suoi giorni fatiche azioni caritatevoli, elargendo fondi e battendosi costantemente per sostenere i reietti della società.

³⁵ S. M. Pagano, C. Ranieri, *Nuovi documenti...*, cit., pp. 21-62.

³⁶ G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso...*, cit., p. 99; G. Fragnito, *Evangelismo e intransigenti nei difficili equilibri del pontificato farnesiano*, in "Rivista di storia e letteratura religiosa", XXV, (1989), pp. 20-47.

³⁷ A. Luzio, *Vittoria Colonna*, in "Rivista Storica Mantovana", I, (1885), p. 39. Risalgono all'autunno 1542 i primi sospetti di eresia sul gruppo Viterbese «s'è detto qualche cosetta del Flaminio et gli altri che stanno a Viterbo col Cardinale d'Inghilterra» come dimostra la lettera di Nino Sernini a Ercole Gonzaga, datata al 2 settembre di quell'anno in cui vengono nominati l'Ochino (e la sua predica di Lucca, infetta di eresia), il Flaminio e il Pole.

³⁸ S. M. Pagano, C. Ranieri, *Nuovi documenti...*, cit., p. 34.

³⁹ M. Firpo, *Vittoria Colonna, Giovanni Morone e gli "spirituali"*, in M. Firpo, *Inquisizione romana e Controriforma. Studi sul cardinal Giovanni Morone e il suo processo di eresia*, Bologna 1992, pp. 122-123.

⁴⁰ In merito alla lettera datata 8 dicembre 1541 perché in quell'anno era presente a Viterbo il Carnesecchi; pubblicata integralmente e commentata da Massimo Firpo e Dario Marcatto (M. Firpo, D. Marcatto, *I processi inquisitoriali di Pietro...*, cit.: II/3 (2000), p. 1033; prima in: *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., pp. 238-240. lett. CXLII) e considerata la prova regina nelle accuse di eresia contro la Colonna e il circolo di Viterbo, riteniamo che l'Inquisizione intendesse dimostrare che la nobildonna aveva aderito alle dottrine eterodosse a partire da essa e quindi da quella data (l'8 dicembre, appunto). Prima, come ricorda il Carnesecchi, «la signora marchesa avanti che pigliasse amicizia del cardinale si affliggeva talmente con digiuni, cilicii et altre sorte de mortificazioni della carne che si era ridotta ad havere quasi la pelle in su l'osso [...] imaginandosi che in esse consistesse la vera pietà et religione, et per conseguente la salute dell'anima sua» (M. Firpo, D. Marcatto, *I processi inquisitoriali di Pietro...*, cit.: II/3, pp. 1034-1035). Questa lettera a nostro avviso va necessariamente messa in relazione con quella datata 21 giugno 1541 e spedita da Orvieto, nella quale la Colonna ringrazia l'inglese delle «cose spirituali e temporali, che in questa mia necessità et exilio sopra tutte le persone me ha consolata, aiutata, soccorsa et accomodata» (cfr. S. M. Pagano, C. Ranieri, *Nuovi documenti su Vittoria Colonna e Reginald Pole*, Città del Vaticano 1989, p. 95, doc. I). Ne consegue che prima di questo 'exilio' (marzo-agosto 1541) ella non fosse ancora stata toccata dall'eterodossia del Pole. Pertanto, se si accetta l'accusa formulata dall'Inquisizione, la sua adesione formale all'eresia del Valdés, va fatta risalire al periodo marzo/giugno del 1541 e non prima.

Questa determinazione del Carneseccchi nel difenderla, stando all'analisi dettagliata e letterale della sua testimonianza presente agli atti del processo, manifestata verosimilmente senza alcun interesse materiale dal momento che lei non era più in vita, è a nostro giudizio uno degli elementi chiave per suffragare l'estraneità della Colonna all'eterodossia del Pole⁴¹, benché ancora il Morone, nella sua confessione in carcere resa nel giugno del 1557, sostenne che lei «disse una volta c'haveva ricevuto la salute sua, perché [il cardinale inglese] l'haveva firmata et ritirata da molte vane fantasie»⁴².

Ad ogni modo, non potendo ella essere processata proprio perché scomparsa da anni, l'Inquisizione alla fine ne impedì comunque la ripubblicazione degli scritti. Così accadde per le *Rime*, mai condannate ad essere inserite negli Indici dei libri proibiti, la cui diffusione subì una forte battuta d'arresto a partire dagli anni Sessanta del XVI secolo e fino al 1692, con la sola eccezione dell'edizione veronese del 1586⁴³. Stesso destino venne riservato al *Pianto sopra la Passione di Christo* (cui l'*editio princeps* di Aldo Manuzio reca la data 1556) che il Giolito avrebbe voluto ripubblicare, corredato del commento di un teologo, il carmelitano Nicolò Aurifico Bonfigli, nel *Trattato sul pianto* dato alle stampe nel 1567. Non ci riuscì e non è un caso se l'editore, nelle avvertenze ai lettori, ammettendo apertamente che era stata persa una grande opportunità, giustificherà l'accaduto adducendo generici «giusti impedimenti»⁴⁴ sopraggiunti durante la fase di allestimento della stampa. A pensarla allo stesso modo, a ritenere cioè ingiusta la mancata pubblicazione dello scritto, fu il frate teologo Nicolò Aurifico, che, nel suo trattato di teologia dal titolo *Discorso nel quale si mostra con ragioni & autorità ... quanto sia conveniente anzi necessario piangere, meditando l'acerbissima Passione del Salvator nostro Giesù Christo*, prese le difese di quella «dotta e divota signora»⁴⁵ dagli attacchi ingiustificati dell'Inquisizione, definendo pubblicamente il *Pianto* non solo «divoto»⁴⁶ ma basato su «ragioni efficacissime»⁴⁷ e «inrefragabile»⁴⁸ sul piano teologico. Una posizione, questa, che resterà però totalmente ignorata dal Sant'Uffizio: attorno agli anni Sessanta del XVI secolo infatti le opere della Colonna scomparvero dal mercato, mentre quelle già acquistate dai privati vennero sequestrate al momento della pubblicazione dell'*Indice* del 1596⁴⁹.

Che la Colonna fosse colpevole di eresia, indipendentemente dagli esiti dei processi agli Spirituali, furono dunque certamente convinti i suoi accusatori: lo dimostra, come è stato già detto, il numero

⁴¹ In merito all'accusa circa l'articolo della «giustificazione per sola fede», di cui è invitato a chiarire davanti al tribunale dell'Inquisizione, il Carneseccchi – che ribadiva peraltro «non si può dire che fusse allhora eresia» (M. Firpo, D. Marcatto, *I processi inquisitoriali di Pietro...*, cit.: II/3, p. 422) – ricordò che la Colonna «attribuiva molto la grazia et alla fide in suoi ragionamenti, et d'altra parte nella vita et nelle attoni sue mostrava di tenere gran conto dell'opere, facendo grand'elemosine et usando chiarezza universalmente con tutti», precisando inoltre: «Nel che veniva a osservare et seguire il consilio che ella [Colonna] diceva haverli dato il cardinale [Pole], al quale, ella credeva come a un oraculo, cioè che ella dovesse attendere a credere come se per la fede sola s'avesse a salvare, et d'altra parte attendere ad operare come se la salute sua consistesse nelle opere. Il che ella me refferì uno giorno, dicendo havere fatto instantia al suddetto cardinale che li dicesse l'opinione sua circa questo articulo della giustificatione et non haverne cavare altra resolutione che questa, ne havere poi havuto ardire di dimandargli altro intorno a questo né altro dogma pertinente alla fede, dubitando di non offenderlo con la troppo curiosità sua» (M. Firpo, D. Marcatto, *I processi inquisitoriali di Pietro...*, cit.: II/3, p. 431). Da queste dichiarazioni, emerge che l'adesione della Marchesa alla giustificazione per fede sia stata, in buona sostanza, assai diversa da quella messa in atto da altri esponenti del gruppo ereticale viterbese. Una interpretazione personalissima, la sua, o se vogliamo, semplicemente una presa di distanza netta dall'interpretazione canonica della dottrina suddetta.

⁴² M. Firpo, D. Marcatto, *I processi inquisitoriali di Pietro...*, cit.: II/3, pp. 1035, nota 33; M. Firpo, D. Marcatto, *Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone...*, cit.: II/1, pp. 501-502.

⁴³ V. Colonna, *Rime*, a cura di A. Bullock, Roma-Bari 1982, pp. 258-270.

⁴⁴ N. Bonfigli, *Discorso del R. Padre fra Nicolò Aurifico Senese, Carmelitano, nel quale si mostra con ragioni, & autorità, sì delle Sacre Scritture, sì anco di molti Dottori Santi Greci, & Latini, quanto sia conveniente, meditando l'acerbissima Passione del Salvatore nostro Giesu Christo*, Venezia 1567, p. 108. Si rimanda al paragrafo 1.5.7.

⁴⁵ *Ivi*, p. 6.

⁴⁶ *Ivi*, p. 16.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Roma, Congregazione per la dottrina della Fede, Archivio della Congregazione dell'Indice, Serie XVIII, vol. I, c. 48v, in G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso...*, cit., p. 99.

delle volte in cui venne chiamata in causa. Ma dimostrare che i fatti andarono davvero come sostenne l'Inquisizione non risulta affatto agevole: a ben vedere, infatti, il percorso attraverso cui ella sarebbe giunta a quegli ipotetici esiti, risulta nella realtà molto più complesso e articolato da argomentare di quanto non fecero certamente i suoi giudici.

Le difficoltà nascono dalla frammentarietà dei dati a nostra disposizione, e come tali difficilmente interpretabili, e dall'esiguità dei documenti riferibili ai suoi lunghi soggiorni napoletani, esiguità che stride con l'abbondanza delle deposizioni a suo carico nei processi inquisitoriali relativamente agli ultimi anni di vita. Questo squilibrio documentario ha portato la storiografia contemporanea a prediligere gli esiti 'valdesiani' della sua religiosità, certamente condizionati dall'ottica forviante dell'accusa inquisitoriale⁵⁰, a scapito di approfondimenti tesi a delineare un'evoluzione progressiva e certamente più articolata della sua spiritualità. Le risultanze a cui giunge l'Inquisizione, dunque, sono ben lontane dall'essere esaustive, non ricostruendo un itinerario filologicamente completo che consideri prima di tutto quella fitta rete di rapporti che senz'altro concorse a definire in maniera graduale la religiosità della Colonna degli ultimi anni, incluse soprattutto le conoscenze intessute prima del suo trasferimento nel 1541 a Viterbo. In altri termini, la storiografia, privilegiando solo i rapporti palesati durante la frequentazione viterbese col Pole, cui il Sant'Ufficio formalmente fa risalire la svolta eterodossa, ha finito col trascurare molti aspetti che qui appaiono invece determinanti, con la conseguenza di aver perso di vista il percorso nel suo complesso, che è invero molto più articolato di quanto non si creda.

Da quest'ottica di parte il Pole emerge come il «padre et maestro spirituale nella falsa dottrina»⁵¹ e la Colonna come colei (ma con ella anche il Morone) che (da lui) ha «recepito le opinioni eretiche»⁵², «profondamente plasmata dalla sua influenza e da quella dei membri del disciolto circolo valdesiano di Napoli, confluiti *nella familia* del cardinale inglese a Viterbo, i quali l'avrebbero indirizzata attraverso la lettura degli scritti di Lutero e di Valdés verso un'adesione convinta alla dottrina della giustificazione per sola fede»⁵³.

Le risultanze deformate dai preconcetti dei giudici dell'Inquisizione, principalmente tese a togliere uno scomodo avversario dall'elezione pontificia, si sono spinte sino alla conclusione secondo cui la Marchesa riconoscesse nel «divin Polo»⁵⁴ un maestro spirituale⁵⁵ che innalzava la sua dottrina e la sua santità «sopra le stelle»⁵⁶. A ben vedere però, com'è stato a ragione sostenuto⁵⁷, il linguaggio della Colonna, soprattutto quando l'ammirazione si espleta in toni di vera esaltazione, appare intriso di un certo opportunismo, ossia sembra frutto più della convenienza di trincerarsi dietro l'autorevolezza di un porporato in odore di elezione pontificia⁵⁸ che di un'autentica necessità di trovare una guida spirituale *tout court*.

La stessa dinamica è alla base del rapporto col frate Ochino, cui viene riferita un'influenza determinante nella formazione della sua spiritualità. Infatti, se è vero che la Colonna si batté con forza per lui, schierandosi pubblicamente dalla sua parte in più occasioni, è altrettanto vero che già «più di un mese»⁵⁹ prima della sua apostasia, dunque in luglio – non sappiamo però se prima o dopo la

⁵⁰ S. M. Pagano, C. Ranieri, *Nuovi documenti...*, cit., pp. 65-88; M. Firpo, *Vittoria Colonna, Giovanni Morone...*, cit., pp. 119-175.

⁵¹ M. Firpo, *Vittoria Colonna, Giovanni Morone...*, cit., pp. 122-123.

⁵² *Ibid.*

⁵³ G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso...*, cit., p. 100.

⁵⁴ Si veda in proposito il sonetto dedicato al cardinale dalla Colonna in V. Colonna, *Rime...*, cit., p. 155, n. 140: «...e già del nodo uman vive disciolto/ per man celeste, si che 'l divin Polo, / che va sopra le stelle altero e solo, / lo sguardo suo vèr voi lieto ha rivolto»,.

⁵⁵ S. M. Pagano, C. Ranieri, *Nuovi documenti...*, cit., p. 78.

⁵⁶ M. Firpo, D. Marcatto, *Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone...*, cit.: VI, p. 141.

⁵⁷ G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso...*, cit., p. 100.

⁵⁸ Nel conclave del 1549 il Pole mancò l'elezione per un soffio (e un voto). Cfr. M. Firpo, *Riforma protestante ed eresie...*, cit., p. 138.

⁵⁹ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., pp. 247-249, lett. CXLVI (lettera di Bernardino Ochino a Vittoria Colonna, datata 22 agosto 1542).

notifica del provvedimento accusatorio del Sant'Uffizio⁶⁰, ma probabilmente nel momento in cui si vociferava che rientrasse nella rosa dei papabili nuovi cardinali⁶¹ –, decide spontaneamente di fare un'inversione di marcia, interrompendo, col frate, prima i rapporti epistolari e poi fornendo a Marcello Cervini, membro dell'Inquisizione⁶², prove per la sua colpevolezza. Fece tutto ciò benché si sarebbe potuta sottrarre dall'ingrato compito, non essendo formalmente indagata dal Sant'Uffizio. «Più pensa scusarsi, più se accusa»⁶³: queste le parole della Marchesa sul frate, pronunciate benché immaginasse, credo, che 'mestando nelle acque torbide' si sarebbe messa più a rischio che al riparo da eventuali accuse. Dunque, un'iniziativa coraggiosa e suicida al contempo, che lascia interdetti, ma di cui, ad ogni modo, occorre tener conto.

Sulle stesse posizioni della Colonna il Giberti, benché a differenza di lei non si spingerà a denunciare il frate al Sant'Uffizio. Anche lui si dimostrò fermamente convinto nel condannarlo, tanto da annunciare ad Ercole Gonzaga, destinatario di una sua missiva, che avrebbe troncato con «questi nostri spirituali»⁶⁴. Uscì invece dal coro il Flaminio, che, in presenza del Gonzaga e del Pole – i quali si mostrarono peraltro imperturbabili nonostante la pericolosità delle sue dichiarazioni⁶⁵ – in merito alle fughe dell'Ochino e del canonico lateranense Pietro Martire Vermigli sostenne «ch'erano partiti gli apostoli d'Italia»⁶⁶. Dunque, posizioni non assimilabili sebbene provenienti da esponenti del medesimo gruppo ereticale di Viterbo.

Facile immaginare che alcuni di loro abbiano tentato di prendere le distanze da una situazione ormai fuori controllo e in procinto di volgere al peggio grazie all'indagine inquisitoriale. È sospetta in ogni caso, anche considerata l'insistenza delle voci su una probabile promozione del frate a cardinale, la tempestività con cui agì il Sant'Uffizio, circostanza, questa, che fa pensare che il Carafa volesse solo impedire il rafforzarsi dell'ala moderata in vista del prossimo conclave.

Ad ogni modo, tornando a ragionare della Marchesa di Pescara, constatiamo peraltro che nelle lettere e nel canzoniere molti di quei riferimenti eterodossi rintracciati dalla storiografia recente si sono rivelati talvolta infondati. È il caso, ad esempio, della famosa lettera di Michelangelo alla Colonna, interpretata in chiave eterodossa da taluna critica per i riferimenti dello scultore a 'grazia' e 'opere'⁶⁷, critica recentemente sconfessata da Antonio Corsaro⁶⁸ che bolla il tutto come mere congetture interpretative. Così è anche per altre lettere – di cui si parlerà estensivamente in seguito – come alcuni versi poetici, ad esempio in *Ovunque giro gli occhi o fermo il core*, che per Carlo Ossola (ma non per

⁶⁰ In una lettera il cardinale Alessandro Farnese lo invitava a presentarsi a Roma. A quella lettera segue il 27 luglio, dopo l'istituzione della Congregazione del Sant'Uffizio istituita il 21 dello stesso mese, una richiesta da parte del papa in cui era nuovamente invitato a presentarsi a Roma tenendo fede al suo voto di obbedienza.

⁶¹ M. Gotor, *Ochino, Bernardino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 91 voll., a cura di A. M. Ghisalberti, Roma 1960-2018: LXXIX, (2013), p. 92.

⁶² Come non notare la grande importanza che riveste per la Marchesa tutta la prima parte della missiva dove viene esaltato il 'consiglio' del Pole di indirizzare all'Inquisizione ogni lettera di fra Belardin? A nostro avviso questo modo di operare rivela un palese secondo fine da parte sua, consistente nel mostrare all'inquisitore gli ottimi rapporti col Pole ben sapendo del legame privilegiato che lo legava all'inglese, nell'auspicio di un trattamento di favore. Si tratta dunque di una sorta di *captatio benevolentiae*. Sempre nella prima parte della lettera poi la Colonna rifugge dal consiglio dell'inglese aggiungendo considerazioni personali sull'Ochino «essendo lui fuor dell'arca, che salva et assicura» che sanno di *excusatio non petita, accusatio manifesta*. Sul controverso rapporto tra Marcello Cervini e Vittoria Colonna si rimanda a: C. Bianca, *Marcello Cervini e Vittoria Colonna*, in "Lettere Italiane", XLV, (1993), 3, pp. 427-439.

⁶³ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., p. 257, lett. CXLIX.

⁶⁴ E. Solmi, *La fuga di Bernardino Ochino secondo i documenti dell'Archivio Gonzaga di Mantova*, in "Bullettino senese di storia patria", XV, (1908), pp. 23-98, in particolare p. 76.

⁶⁵ M. Firpo, *Riforma protestante ed eresie...*, cit., p. 125.

⁶⁶ S. M. Pagano, *Il processo di Endimio Calandra e l'inquisizione a Mantova nel 1567-1568*, Città del Vaticano 1991, p. 298.

⁶⁷ M. Buonarroti, *Rime*, a cura di M. Residori, Milano 1998, p. 274; A. Nagel, *Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna*, in "The Art Bulletin", LXXIX, (1997), 4, pp. 650-665; e A. Nagel, *Michelangelo and the reform of art*, Cambridge 2000, pp. 169-179; M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali". Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma 2009, p. 83. Per approfondimenti cfr. paragrafo 2.1.1.

⁶⁸ *Michelangelo Buonarroti. Rime e lettere*, a cura di G. Masi e A. Corsaro, Milano 2016., pp. 665-666, n. 228, p. 1141. Per approfondimenti si rimanda al paragrafo 2.1.1.

il Campi, né per noi) serba significati valdesiani.

D'altra parte, non può essere certo presa come riferimento l'invettiva di Anne de Montmorency (1540) contro le *Rime spirituali* che la Marchesa aveva inviato in dono a Margherita d'Angoulême, laddove, pur senza avere le competenze necessarie, individua «molte cose contro la fede di Gesù Christo»⁶⁹. Sembra trattarsi infatti di una vera e propria iniziativa dal sapore moralizzatore atta a sfavorire la Regina relativamente alla quale ebbe l'ardire di suggerire direttamente a re Francesco I «che per svellare la mala pianta dell'eresia bisognava cominciar da sua sorella»⁷⁰.

Con ciò, naturalmente, non si vuole sostenere che la Colonna non abbia risentito di influssi eterodossi, tuttavia l'aver intessuto rapporti con soggetti attenzionati dall'Inquisizione non implica necessariamente la condivisione piena, da parte sua, del loro pensiero⁷¹. Occorre dunque ben valutare tutti gli indizi, da quelli raccolti dal Sant'Uffizio a quelli deducibili dalle fonti letterarie, ragione per cui considerare il *Pianto* uno scritto di teologia 'eretica', quando già un teologo contemporaneo lo considerò infrangibile nel suo impianto teologico di matrice cattolica, non può che essere motivo di riflessione sulla cautela che occorre quando si decide di muoversi in questo ambito.

Seguono altri problemi: in *primis* la datazione del canzoniere, che, segmentata in tre fasi sequenziali (secondo l'ipotesi di Bullock⁷²), senza essere suffragata da prove documentarie, ha sollevato diverse perplessità tra gli studiosi⁷³. Al riguardo, in questa sede, l'individuazione, seppur per esclusione, di un altro sonetto spirituale tra i caratteri semi abrasì nel libro aperto del dipinto di Sebastiano del Piombo a Barcellona ci fa capire, non solo come la produzione poetica di natura spirituale avesse origini più antiche di quanto non si sia creduto sinora, ma soprattutto che la Marchesana coltivasse in parallelo i generi letterari spirituale e amoroso principalmente in memoria del marito durante il suo soggiorno ad Ischia⁷⁴.

Oltretutto – ad ulteriore riprova che allo stato attuale degli studi è ancora molto difficile tracciare un profilo basato su dati certi teso a definire un cambio di orientamento religioso chiaro e univoco – il fatto che la Colonna solo alla morte del consorte iniziò a perfezionare il suo particolare percorso religioso-intellettuale alla ricerca di un'ascesi sempre più profonda e raffinata che sfocerà nella produzione di sole rime spirituali stando a ciò che ci dice Carlo Gualteruzzi in una missiva indirizzata al vescovo di Fano Cosimo Gheri (1536) «et non scrive d'altra materia, sì come per l'inchiuso sonetto potrà vedere. Il quale le mando per una mostra di questo suo cangiato stile»⁷⁵.

Non è pertanto affatto agevole individuare «al di là dello spiritualismo di ascendenza platonico-ficiniana [...], le molteplici sorgenti da cui si alimentò la fede della Colonna dopo la morte del marchese di Pescara. La carenza di dati certi sui suoi prolungati soggiorni tra Ischia e Napoli fino agli inizi degli anni trenta rende infatti problematica la sicura identificazione di personaggi e ambienti che orientarono, fin da allora, la vita interiore di una donna, peraltro, profondamente partecipe delle vicende politico-militari che sconvolgevano la penisola e la sua stessa vita affettiva, e che delle “cose di Stato... faceva professione grande”»⁷⁶.

⁶⁹ D. Tordi, *Il codice delle rime di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara appartenuto a Margherita D'Angoulême Regina di Navarra scoperto ed illustrato da Domenico Tordi*, Pistoia 1900, pp. 19-21.

⁷⁰ Ivi, pp. 21-22; citazione a p. 21.

⁷¹ A tal proposito occorre sottolineare quanto ribadisce Concetta Ranieri sulla lettura dei testi eterodossi da parte della Marchesa di Pescara: «La poetessa avrebbe detto ad Apollonio Merenda di essere stata autorizzata da papa Paolo III a leggere libri sospetti» (S. M. Pagano, C. Ranieri, *Nuovi documenti...*, cit., p. 79).

⁷² V. Colonna, *Rime...*, cit., p. 227. Cfr. R. Russel, *The mind's pursuit of the divine. A survey of secular and religious themes in Vittoria Colonna's sonnets*, in “Forum Italicum”, XXVI, (1992), pp. 14-27; M. Mazzetti, *La poesia come vocazione morale: Vittoria Colonna*, in “La rassegna della letteratura Italiana”, LXXVII, (1973), p. 71.

⁷³ G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso...*, cit., p. 100. Per approfondimenti si rimanda ai paragrafi 1.2.6.3 e 3.2.1.

⁷⁴ Si rimanda al paragrafo 3.2.1.

⁷⁵ Lettera a Cosimo Gheri, Roma 12 giugno 1536 (Parma, Biblioteca Palatina, ms. Pal. 1026/I, cc. n.n.) in G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso...*, cit., pp. 102 e 105, n. 48.

⁷⁶ G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso...*, cit., p. 101.

Di quegli anni, circa le sue fonti di ispirazione, ci resta solo un indizio: le sue «gravi letture»⁷⁷ e le «santissime conversazioni»⁷⁸ che la occuparono dopo la morte del marito. Lo testimonia Giambattista Folengo, un frate benedettino che si recò a visitarla a Ischia dall'eremo di San Pietro a Crapolla a Punta Campanella (dove si era ritirato insieme al fratello Teofilo tra il 1530 e il 1534), il quale, trovandola assorta nella lettura, alla richiesta di cosa leggesse, si sentì rispondere così: «Epistolarum est mei familiaris Pauli volumen»⁷⁹. La circostanza, sebbene non sorprenda vista la consuetudine all'epoca assai diffusa di tali letture, «acquista – dichiara Fragnito – uno spessore dall'essere rievocata dal Folengo, il quale proveniva da quel mondo benedettino-cassinese percorso già allora da forti fermenti eterodossi, cui del resto aveva dato espressione Teofilo negli scritti anteriori al soggiorno in Campania, in cui aveva negato il libero arbitrio, l'utilità delle opere ai fini della salvezza, le indulgenze e il culto dei santi»⁸⁰.

A nostro avviso, invece, ciò non può in alcun modo essere considerato un indizio di ipotetici orientamenti valdesiani della nobildonna in quanto non è documentata a quella data una sua partecipazione alle inquietudini teologiche del frate. A suffragare ciò la sua volontà, negli anni seguenti, di approfondire la conoscenza delle epistole di San Paolo, volontà che esplicita pure a cavallo tra il 1538 e il 1539 nelle celebri discussioni con Michelangelo, che avvenivano a San Silvestro dove si svolgeva un ciclo di lezioni paoline tenute da frate Ambrogio Politi da Siena a cui lei partecipava. Tra l'altro, il religioso in questione, considerato intransigente teologo, negli anni a seguire si attiverà in opere di 'conversione all'ortodossia' nei confronti dei molti 'sedotti' nella falsa dottrina dal Pole.

Certo è che a Roma fu coinvolta attivamente nella politica di restaurazione della cristianità e nel rinnovamento delle istituzioni ecclesiastiche sostenuti da papa Paolo III. Istanze cui collaborò fattivamente, come dimostra la sua discesa in campo per la difesa dei cappuccini, minacciati di soppressione, con ciò manifestando da un lato un rinnovato interesse nei confronti delle istituzioni della Chiesa, dall'altro una predilezione per quella pietà cristocentrica che questi frati andavano propagando con parole «nude, pure, semplice, humile et basse, niente di meno divine, infocate et piene d'amore»⁸¹. La Marchesa, impegnandosi in un'azione di proselitismo di ampia portata, caldeggiò anche alcune nomine cardinalizie. Perorò in particolare Federico Fregoso, Georges d'Armagnac, Ippolito d'Este e Pietro Bembo e svolse addirittura un'importante funzione di aggregazione di membri del sacro collegio e prestigiosi letterati intorno al progetto di riconciliazione⁸².

Né si può parlare di una svolta eterodossa in seguito allo scambio intellettuale o ai soli dialoghi intercorsi con il Contarini (nel 1536) o per la frequentazione dell'Ochino (1537-1538), sebbene ella di quest'ultimo seguisse con attenzione le sue prediche prima a Ferrara, poi a Bologna, Firenze, Pisa e infine a Lucca (qui peraltro raggiunse il papa per potervi conferire⁸³). Da considerare, oltretutto, che il soggiorno a Ferrara, tra il maggio del 1537 e il febbraio del 1538, sembra essere stato dettato più da interessi personali e politici che teologici, quand'anche presso la corte di Renata di Francia si fossero riuniti personaggi destinati ad assumere ruoli determinanti nel dissenso religioso. La moglie di Ercole II D'Este aveva infatti deciso di abbracciare le dottrine riformate della salvezza per fede e del ritorno alla lettera dei Vangeli, attirando nella propria città gli intellettuali di maggior spicco che si muovevano nella medesima prospettiva di rinnovamento, tra i quali il Giberti, i cardinali Pole e Benedetto Accolti, Giovanni Antonio Odoni, Francesco Maria Molza, Benedetto Varchi e lo stesso

⁷⁷ P. Giovio, *Opera. IX. Dialogi et descriptiones*, a cura di E. Travi e M. G. Penco, Roma 1984, p. 227, in C. Vecce, *Paolo Giovio e Vittoria Colonna*, in "Periodico della Società Storica Comense", LIV, (1990), p. 78; anche in G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso...*, cit., p. 102.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ G. Folengo 1553 (post 1535), in G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso...*, cit., p. 102, e p. 105, nota 43.

⁸⁰ G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso...*, cit., p. 102.

⁸¹ A. D'Ascoli, *La predicazione dei Cappuccini nel Cinquecento in Italia*, Loreto 1956, p. 132.

⁸² G. Fragnito, *Evangelismo e intransigenti...*, cit., pp. 36-42 e G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso...*, cit., p. 102.

⁸³ G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso...*, cit., p. 103.

Calvino, che vi soggiornò nella primavera del '36. La Colonna, probabilmente esortata dallo stesso Ercole II D'Este, arrivò forse con un compito di mediazione, ovvero per invitare alla moderazione Renata di Francia, che, per i suoi pericolosi convincimenti eterodossi, stava mettendo in imbarazzo il marito nei confronti del papa⁸⁴. Dunque, un compito decisamente delicato, il suo, per svolgere il quale approfittò, stando a quanto scrive, della tappa in città nel viaggio verso Venezia, da dove si sarebbe imbarcata per la Terrasanta⁸⁵.

Questa idea di un viaggio sulle orme della fede – che anche Santa Caterina aveva a suo tempo progettato di intraprendere – assume, nelle parole della Marchesana, quasi il significato di una 'crociata' declinata al femminile. Alla sua realizzazione si opposero però sia Paolo III, sia il marchese del Vasto, che intervennero sugli Estensi affinché la fermassero, trattenendola a Ferrara⁸⁶. Cosa che effettivamente avvenne, tanto che la nobildonna restò in questa città, dove giunse l'8 maggio 1537, per dieci mesi. Qui seguì Claudio Jaio e Simone Rodriguez che auspicavano un rinnovamento della religione attraverso un modo più profondo di vivere la fede⁸⁷.

L'anno successivo la Colonna è a Lucca, città in cui coglie certamente l'occasione per ascoltare le prediche dell'Ochino, ma anche in cui incontra Paolo III, che vi sostò nell'aprile del 1538 sulla via del convegno di Nizza, dove avrebbe tentato una rappacificazione tra Carlo V e Francesco I. Nel tenore dei sonetti, fortemente intrisi di messaggi rappacificatori, che in quell'occasione indirizzò ai due sovrani, è stato ravvisato il suo impegno per favorire la riunificazione della cristianità sia sul piano religioso sia sul piano politico. Impegno che però – di fronte ad un sempre più lontano accordo e ad al rafforzamento degli intransigenti in seno al collegio cardinalizio, che sfocerà nella costituzione di un organo centrale deputato alla repressione dell'eresia – si esaurì rapidamente, come altrettanto rapidamente svanirono le attese suscitate all'inizio dal pontificato farnesiano.

Scaturisce da qui la spiritualità matura della Colonna. Una spiritualità sempre più intima e pervasa di motivi mistici, dominata da una fede fortemente interiorizzata, cioè a stretto contatto con Dio, le cui radici vanno ricercate certamente nella sempre più esigua possibilità di dialogo teologico dal momento che, proprio con l'istituzione di un organismo repressivo come quello del Sant'Uffizio, andava affievolendosi ogni aspettativa di vera riforma della Chiesa così come auspicato anche da papa Paolo III⁸⁸.

Diversamente dall'analisi della produzione poetica – di cui non è possibile stabilire con certezza la datazione, visto che venne diffusa a stampa solo diversi anni dopo la sua redazione e senza il consenso dell'autrice –, che non ha rivelato in modo chiaro ed univoco quei tanto ricercati riferimenti all'eterodossia, più semplice, ma non piana, appare l'interpretazione delle lettere indirizzate dalla Marchesa ai cardinali Pole e Morone, facilitata dalla loro datazione (1542-1546). In particolare, la presunta svolta eterodossa a cui allude l'Inquisizione si può far risalire al 1541, ovvero in concomitanza con la frequentazione con il cardinale Pole, nonché con il Flaminio e il Carnesecchi a Viterbo. È in questo momento, secondo il Sant'Uffizio, che si può meglio cogliere l'influenza di quella spiritualità di matrice alumbrada che la collocherebbe fuori dal perimetro dell'ortodossia: «In coerenza con l'insegnamento valdesiano, sono irreperibili all'interno di queste lettere – nota in proposito Fragnito – le tracce e i profili dottrinali e teologici della fede della Colonna, che si risolve nell'interiorizzazione dell'esperienza religiosa e nel rifiuto di "ligarsi ad opinione veruna, perché, come [gli uomini] si ligano ad una, si obbligano ad difenderla e, come la vogliono difender, s'appartano dalla mansuetudine cristiana e dal decoro cristiano"»⁸⁹.

⁸⁴ G. Patrizi, *Colonna, Vittoria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 91 voll., a cura di A. M. Ghisalberti, Roma 1960-2018: XXVII (1982), p. 450.

⁸⁵ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., pp. 156-158, lett. XCII.

⁸⁶ G. Patrizi, *Colonna, Vittoria...*, cit., p. 450.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso...*, cit., p. 104.

⁸⁹ *Ibid* Il virgolettato interno è tratto da J. De Valdés, *Lo Evangelio di san Matteo*, a cura di C. Ossola, testo critico di A. M. Cavallarin, Roma 1985, p. 347.

In realtà, le sue discettazioni di questi anni, lungi dall'addentrarsi nei dibattiti interni alla curia⁹⁰, così come le discussioni private col Morone e col Pole, che si occupavano in quegli anni delle dottrine più controverse e della riforma delle strutture ecclesiastiche, volano alto nella speculazione spirituale, sino a concentrarsi in un'appassionata e appassionante ricerca di Dio, definendo un percorso di perfezione interiore tortuoso quanto appagante la cui origine va ravvisata nella prematura morte del marito.

1.1.2 – Michelangelo e il circolo degli spirituali

La storiografia ha sovente assimilato Michelangelo⁹¹ – principalmente per la stretta frequentazione che intrattenne con alcuni suoi esponenti – al gruppo ereticale degli Spirituali di Viterbo. In quest'ottica, molti studiosi ne hanno così analizzato sia gli sviluppi artistici, sia l'evoluzione poetica e letteraria. Con la convinzione che il partecipare attivamente a quelle riunioni e incontri, o il solo intrattenere rapporti epistolari, serbasse un interesse diretto verso quelle dinamiche, sono stati scandagliati documenti, testimonianze e opere, arrivando a sostenere che l'artista, non limitandosi solo a condividerne le idee, si sarebbe addirittura spinto ad intraprendere un'autentica opera di proselitismo.

In realtà, però, tra le cospicue carte e le molte deposizioni raccolte in anni di indagini dal Sant'Uffizio, contro di lui non è emerso concretamente nulla di compromettente, né sono stati ravvisati sospetti o, men che mai, accuse a suo carico. Eppure però, ancora oggi, sono molti gli studiosi che, sedotti dall'aura di mistero che ne circonda la poetica spirituale, colgono messaggi ereticali e leggono significati nascosti nella sua produzione. Accade così che, con ritmo sempre crescente, ricercatori di diverse discipline si inerpichino nel suo complesso e affascinante mondo nel disperato tentativo di rintracciare anche un solo, spicciolo indizio di 'colpevolezza', talvolta basandosi su dati oggettivi, altre volte avanzando mere ipotesi, che, sommandosi, si stratificano fino a cristallizzarsi in dati acquisiti, benché inesatti e distorti.

Siamo di fronte dunque a una vera e propria 'caccia alle streghe' che si è spinta ben oltre gli auspici della stessa Inquisizione, se è vero che, a fronte di pochi e frammentari elementi suscettibili di interpretazione, ignorati o comunque mai presi in carico dal Sant'Uffizio, sono state formulate accuse ben circostanziate.

Dell'eterodossia di Michelangelo si è detto fortemente convinto, ad esempio, il De Maio: «Mancò però poco che egli [Buonarroti] non vedesse ridotto in catene il Pole, come vi era il Morone, e assisté allo scempio fatto da papa Carafa della memoria di Vittoria Colonna. Se ella fosse stata viva e se si fosse continuato il processo alla "maladetta setta", che Paolo IV chiamava il circolo di Viterbo, certo Michelangelo vi sarebbe stato coinvolto, almeno come testimone»⁹².

Al di là dei convincimenti personali, tuttavia di certo c'è solo che con buona parte di questi personaggi, poi coinvolti a vario titolo nel processo inquisitorio, Michelangelo intrattenne dei rapporti. Riferimento *in primis* a Vittoria Colonna, di cui si parlerà più avanti, ma anche a Carlo Gualteruzzi, scrittore alla Penitenzieria apostolica, a cui fu legato, insieme alla stessa Marchesa di Pescara e a Pietro Bembo, da una frequentazione quasi quotidiana negli anni '40⁹³. A testimoniare

⁹⁰ *Ibid*: «E questa indifferenza [della Colonna] viene sospesa solo per approvare il disimpegno: tale appare, infatti, il significato del compiacimento della marchesa nell'apprendere il ritiro del Pole da Trento, grazie al quale il cardinale aveva evitato di sottoscrivere il decreto sulla dottrina della giustificazione, che poneva fine ad una straordinaria stagione consumatasi nell'appassionata ricerca di un dialogo con i protestanti. Alla Colonna, appartatasi nella contemplazione del "vero Lume", non restava che celebrare nei propri versi la "secreta pace" dell'"uom che tace"».

⁹¹ C. de Tolnay, *Morte e resurrezione in Michelangelo*, in "Commentari", XV (1964), pp. 3-20, in particolare a p. 5; C. de Tolnay, *Michelangelo. V. The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last Pietas*, Princeton 1960, p. 57.

⁹² R. De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Bari 1978, pp. 360-361.

⁹³ O. Moroni, *Carlo Gualteruzzi (1500-1577) e i corrispondenti*, Città del Vaticano 1984.

l'amicizia' con Gualteruzzi sono prima Pietro Aretino⁹⁴, quindi, molti anni dopo, Ludovico Beccadelli in una missiva indirizzata al maestro da Ragusa⁹⁵ e infine la Colonna (che Michelangelo frequentava spesso in virtù dei frequenti viaggi che lui compiva a Viterbo) in una lettera al Gualteruzzi medesimo datata 24 agosto 1542 o 1543⁹⁶:

Mag.^{co} Messer Carlo. Mi avreste fatto piacere ad istruirmi la risoluta intenzione *del nostro* in ogni cosa ottimo Michelagnuolo, e sarà obbedito, massime che in vero io non era molto sodisfatta della mula, però aveva tardato a mandarla. Non ho tempo per questa di dire altro. Al mio Messer Lodovico Becadello molto mi raccomando.

S. Caterina, adì 24 di agosto.

Al comando vostro
La Marchesa de Pescara⁹⁷.

Come si vede, dall'analisi di questa missiva, eccetto il riferimento al «nostro in ogni cosa ottimo Michelagnuolo»⁹⁸, non emerge nulla di trascendentale. E tuttavia è proprio in quell'aggettivo 'nostro' – utilizzato dalla Colonna anche in un'altra lettera indirizzata nel '46 al cardinal Morone⁹⁹, in questo caso sì oggetto di attenta analisi (ma per altre ragioni) nei processi inquisitoriali a carico del gruppo di Viterbo – che la storiografia contemporanea ha voluto ravvisare la prova del coinvolgimento dell'artista nell'*élite*¹⁰⁰.

È stata Maria Forcellino¹⁰¹ recentemente a soffermarsi di nuovo su questo punto, rilanciando una tesi formulata inizialmente da Adriano Prosperi¹⁰² secondo il quale «notizie di Michelangelo come di personaggio a cui tutto il gruppo [degli spirituali di Viterbo] guardava vennero date abitualmente nelle lettere scambiate tra di loro. E il legame durò ben oltre quel periodo. Tanti anni dopo, fu Ludovico Beccadelli – anch'egli già fedele scudiero dell'altro moschettiere di quel circolo, Gasparo Contarini – a farsi dipingere nella sua villa dalmata di Sipan un'ideale ricomposizione di tutto quel gruppo: “Fra gli altri vi sono li nostri R.mi S.ri Contarino et Bembo et Francastoro et Sannazzaro, et Navaiero, con Vinetia appresso, fra quali il nostro m. Michelangelo è vivo et quasi ragiona”. E poichè sulla tela c'era ancora spazio, Beccadelli progettava di farvi dipingere il ritratto del “nostro ill.mo Polo, et di Mons. Sadoletto, acciò che in queste parti, ov'è il suo nome celebrato, sia ancho venerata l'effigie”. Quel dipinto non ci è stato conservato. Molte altre tracce di quel gruppo sono state cancellate: ma non era stata la sua consistenza reale? E perché Michelangelo poteva essere considerato “nostro” in un ambiente dominato dalle due personalità di Contarini e Pole? Ecco la domanda che da sempre si affaccia intorno alle idee di Michelangelo, alle sue scelte religiose nell'età dominata dalla frattura dell'unità del cristianesimo europeo»¹⁰³.

⁹⁴ M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli “spirituali”*. Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta, Roma 2009, p. 35.

⁹⁵ *Il Carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, 5 voll., Firenze 1965-1983: V, pp. 89-90.

⁹⁶ M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna...*, cit., p. 35.

⁹⁷ *Carteggio di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara*, a cura di E. Ferrero e G. Müller, 2ª edizione con supplemento raccolto ed annotato da Domenico Tordi, Torino 1892, p. 269, lett. CLVIII; anche in *Il Carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, 5 voll., Firenze 1965-1983: IV, p. 170, n. MXII con alcune varianti: «Magifico messer Carlo, mi haveti fatto piacer ad advisarmi la risoluta intenzion del nostro in ogni cosa ottimo Michelagnelo; e sarà obedito, massime che in vero io non era molto sodisfatta della mula. Però haveva tardato a mandarla. /Non ho tempo per questa di dire altro. Al nostro messer Lodovico Beccadello molto mi recomando. / Da Santa Caterina, a dì XXIII^o di agosto. / Al comando vostro / La marchesa de Pescara».

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna...*, cit., p. 35.

¹⁰⁰ Secondo il professor Paolo Procaccioli, che ringrazio di quest'osservazione che ha voluto gentilmente condividere per iscritto (via mail): «Il possessivo non è necessariamente una rivendicazione di prossimità ideale o 'settaria', nell'uso del tempo poteva benissimo esprimere una prossimità neutra, latamente amicale».

¹⁰¹ M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna...*, cit., p. 35.

¹⁰² A. Prosperi, *Michelangelo e gli “spirituali”*, Introduzione, in A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti Storia di una passione eretica*, Torino 2002, pp. IX-XXXVII.

¹⁰³ *Ivi*, p. XVII.

Le domande che legittimamente si pone lo studioso riguardano un'opera, oggi scomparsa, che il Beccadelli fece dipingere da Pellegrino Bocardo in memoria dei bei tempi andati, una sorta di ricomposizione ideale di quel gruppo di alti prelati che si erano riuniti durante il pontificato di Paolo III Farnese sotto la guida del Contarini quando il papa aveva deciso di imprimere una svolta riformatrice al suo pontificato. Ma in realtà in ciò non c'è nulla di così sconvolgente se si considera ad esempio che una raffigurazione analoga – questa volta invece ancora esistente – venne eseguita addirittura in un ambiente pubblico: la *Sala dei cento giorni* presso il Palazzo della Cancelleria di Roma firmata da Giorgio Vasari, dove, com'è stato giustamente osservato¹⁰⁴, oltre ai succitati cardinali e al papa Paolo III, appaiono dipinte anche le figure di Tiziano e di Michelangelo, testimoni e vettori di promozione di quelle imprese.

Non sappiamo, perché nella lettera non è precisato¹⁰⁵, quali fossero gli altri personaggi raffigurati, ma 'tra gli altri' certamente non ci sarà stato il cardinale Carafa dal momento che, succeduto al soglio pontificio alla morte di Marcello II, aveva dato disposizione di trasferire il Beccadelli a Ragusa in Dalmazia (19 settembre 1555), una decisione che aveva il sapore di una vendetta consumata a posteriori proprio per quei tentativi, naufragati, di riforma interna e di dialogo con il mondo protestante rilanciati dall'*Ecclesia Viterbiensis* sotto la guida del Pole.

Ciò detto, posto che le tracce del gruppo ereticale sono state in buona parte cancellate, così come buona parte dell'attinente corrispondenza è andata distrutta, è pressoché impossibile mettere in correlazione con valide argomentazioni l'uso dell'aggettivo 'nostro' utilizzato da alcuni esponenti di quel *milieu* con una reale implicazione eterodossa di Michelangelo, e non solo perché nei documenti del processo il maestro non risulta mai chiamato in causa dal Sant'Uffizio¹⁰⁶, ma soprattutto perché, a ben vedere, proprio in quegli anni bui (1557-1561), oltre ad essere ancora impiegato come soprintendente della Fabbrica di San Pietro contro la sua volontà¹⁰⁷, si permise finanche di contravvenire, secondo la testimonianza di Giorgio Vasari, all'esplicito ordine del papa di 'acconciare' i nudi alla Sistina¹⁰⁸.

Al contrario, quegli anni furono invece vissuti con grande angoscia da molti altri, come ad esempio il Gualteruzzi, che, dopo l'incarcerazione di Giovanni Morone (1557), decise di fuggire a Venezia dove trovò riparo per un anno. Da qui il 26 aprile del 1558 inviò una tormentata missiva al vescovo Ludovico Beccadelli, la cui lettura fornisce la fotografia di tutte le preoccupazioni che lo assillavano: «Di qua non si può sperar ben niuno per niuno, et se Dio non aiuta esso per sua bontà la innocentia, tutti gli amici et patroni nostri sono per far male i fatti loro: il cardinal Polo, monsignor Prioli, il prothonotario Carnesecchi»¹⁰⁹.

Non si conoscono con certezza i reali orientamenti del Gualteruzzi, ovvero non si sa se sia stato o meno un convinto aderente al gruppo, certo è che la sua fuga da Roma, in seguito all'arresto di

¹⁰⁴ M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna...*, cit., pp. 38-39.

¹⁰⁵ Lettera di Ludovico Beccadelli a Carlo Gualteruzzi del 26 ottobre 1559, citata anche in G. Fragnito, *In museo e in villa. Saggi sul Rinascimento perduto*, Venezia 1988, p. 111.

¹⁰⁶ M. Firpo, D. Marcatto, *I processi inquisitoriali di Pietro Carnesecchi (1557-1567)*, 2 voll., Città del Vaticano 1998-2000: II/3 (2000), pp. 1346-1347 (la citazione che segue è a p. 1347). Alla esplicita domanda dell'Inquisizione «Et replicantibus dominis qui ergo sunt illi domini et amici sui viventes et mortui, repondit» il Carnesecchi il 7 aprile 1567 replica: «io pensavo che fussero hormai talmente noti alle Signorie Vostre per la frequente mentione fatta di loro in questo processo che non bisognasse ch'io li nominassi o specificassi altrimenti. Ma poichè pur vogliamo ch'io lo faccio, dico che per li morti intendevo il cardinale d'Inghilterra, il cardinale Seripando di felice memoria et il signor Camillo Ursino, la signora marchesa di Pischara et la signora donna Giulia Gonzaga; et per i vivi il cardinale Morone, l'arcivescovo d'Otranto [Pietro Antonio di Capua] et il patriarca d'Aquileia [Giovanni Grimani] et il signor Placito di Sanguine et il signor Mario Galeota, et si qui alii sunt ch'io non mi ricordo».

¹⁰⁷ È nota la richiesta di Michelangelo di porre fine all'incarico da soprintendente sotto Paolo IV per sedare le polemiche che stavano in quegli anni circolando sul suo conto. Alla richiesta di dimissioni del Buonarroti si oppose però fermamente il Carafa.

¹⁰⁸ G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni...*, cit.: I, p. 97, anche in M. Firpo, *La Cappella Sistina...*, cit., p. 218.

¹⁰⁹ M. Firpo, D. Marcatto, *I processi inquisitoriali di Pietro...*, cit.: I (1998), pp. XXIII-XXIV.

Giovanni Morone per sospetta eresia, lo fa apparire più colpevole¹¹⁰ che innocente, e ciò nonostante la sua religiosità assume contorni sfumati e la sua presenza a quegli incontri si evinca solo dalla «filigrana dei documenti sopravvissuti sino a noi, rendendo il suo ruolo nella storia religiosa italiana di difficile determinazione, da affidare perlopiù ad ipotesi»¹¹¹. Di chiaro, in ogni caso, c'è solo che fu intimo amico di molti di loro, con taluni dei quali intrattenne addirittura una corrispondenza. Ammesso dunque che egli prese parte attiva a quel dibattito, il suo fu un agire certamente nell'ombra, frutto di una prudenza che però non gli risparmiò le attenzioni dell'Inquisizione: «L'archivio personale, ricco di materiale prezioso per le indagini su personaggi chiave, venne sicuramente perquisito durante il pontificato di Paolo IV: oltre al Bembo e allo stesso Pole, gli avevano infatti affidato le loro carte, spesso nominandolo curatore testamentario, tra gli altri il vescovo Gian Matteo Giberti, noto per la sua attività di riforma nella diocesi di Verona, e Gasparo Contarini. Non è escluso, infine, che egli stesso abbia distrutto documenti compromettenti, mentre una parte dell'archivio si unì alla biblioteca di Onofrio Panvinio (familiare di Alessandro Farnese dal 1554). Neanche gli atti dei due processi inquisitoriali più importanti dell'epoca, contro il Carnesecchi e contro il cardinale Giovanni Morone, forniscono materiale utile a ricomporre il frammentario profilo religioso del Gualteruzzi»¹¹².

Negli anni di governo di papa Carafa nessun appoggio, per quanto autorevole, poteva servire per sfuggire alla morsa dell'Inquisizione. Né principi, né cardinali potevano dire la loro su quei processi, rivelandosi nel loro pur autorevole ruolo totalmente inefficaci¹¹³. Lo capì bene il Pole, che, grazie al Carafa, ovvero alle prove di eresia presentate pubblicamente durante il Conclave¹¹⁴, si vide d'un tratto sfuggire dalle mani la possibilità, fino a poco prima estremamente concreta, di salire al soglio pontificio (non fu eletto per un voto)¹¹⁵. Dell'avversione verso gli amici del porporato inglese faranno le spese il cardinale Morone, anche amico di Vittoria Colonna, che venne implicato nei processi inquisitoriali, pagando col carcere le accuse di eresia¹¹⁶, e il confidente di Giulia Gonzaga Pietro Carnesecchi, che ci rimise la vita.

Tornando a ragionare di Michelangelo e delle sue presunte complicità col gruppo viterbese, stanti le deboli prove a suo carico sinora ravvisate, gli studiosi hanno inteso cogliere tracce di eterodossia anche in talune sue lettere, oltre che in alcuni manufatti (di cui si parlerà estensivamente più avanti) e in parte della sua produzione poetica. Emblematiche, su quest'ultima, le conclusioni di Campi¹¹⁷, secondo il quale egli non solo conosceva «ma aveva fatto proprie le concezioni valdesiane-ochiniane sulla persona e l'opera di Cristo»¹¹⁸.

Il riferimento è ad alcuni sonetti in cui l'artista, ormai in età avanzata, avrebbe espresso tali convincimenti in forma più compiuta: «Per intendere l'importanza dottrinale che almeno due di queste composizioni poetiche rivestono, giova ricordare che esse furono affidate al Vasari, perché le consegnasse a padre Fattucci, un vecchio amico e consigliere, che aveva richiesto di leggere alcune rime religiose di Michelangelo. La prima afferma energicamente sia il carattere di dono divino della

¹¹⁰ È interessante notare che durante la deposizione del 9 giugno 1560 (settimo costituito), Carnesecchi affermava di avere perso traccia di certi scritti valdesiani e altri «d'umanità et di philosophia» dati a due amici designati a custodirli durante il suo soggiorno in Francia. I due custodi, un certo mastro Damiano medico e appunto lo stesso Gualteruzzi però si rifiutarono al suo ritorno in Italia di farlo entrare «excusandose con la angustia della casa» (M. Firpo, D. Marcatto, *I processi inquisitoriali di Pietro...*, cit.: I (1998), p. 88).

¹¹¹ M. Cerroni, *Gualteruzzi, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 91 voll., a cura di A. M. Ghisalberti, Roma 1960-2018: LX, (2003), p. 196.

¹¹² *Ivi*, p. 197.

¹¹³ M. Firpo, D. Marcatto, *I processi inquisitoriali di Pietro...*, cit.: I (1998), p. XXIII.

¹¹⁴ M. Firpo, *La presa di potere dell'Inquisizione romana 1550-1553*, Roma-Bari 2014, pp. 13, 15, nota 60.

¹¹⁵ Cfr. M. Firpo, *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari 1993, p. 138.

¹¹⁶ M. Firpo, D. Marcatto, *Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone*, 6 voll., Roma 1981-1989.

¹¹⁷ E. Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino e altri saggi di storia della Riforma*, Torino 1994, pp. 61-62.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 61.

fede, sia il suo fondamento esclusivamente cristologico, ciò che comporta l'esclusione definitiva di ogni merito o cooperazione umana alla giustificazione»¹¹⁹.

In questa sede, al fine di verificare questi 'indizi di colpevolezza', analizziamo i vari componimenti poetici nel dettaglio, partendo da quello indirizzato a Beccadelli, che è datato marzo 1555, periodo in cui il vescovo era in procinto di partire per la dieta imperiale di Augusta al seguito del Morone:

Le favole del mondo m'hanno tolto
il tempo dato a contemplare Iddio,
né sol le grazie Suo poste in oblio,
ma con lor, più che senza, a peccar volto.

Quel ch'altri saggio, me fa cieco e stolto
e tardi a riconoscer l'error mio;
manca la speme, e pur cresce 'l desio
che da Te sie dal proprio amor disciolto.

Ammezzami la strada c'al ciel sale,
Signor mie caro, e a quel mezzo solo
salir m'è di bisogno la tuo 'ita.

Mettimi in odio quante 'l mondo vale
e quante suo bellezze onoro e còlo,
ch'anzi morte caparri eterna vita¹²⁰.

Il sonetto, secondo taluna critica¹²¹, altro non sarebbe che un'invocazione alla 'grazia divina', unica via, secondo i valdesiani, per accedere alla salvezza: da qui il suo presunto carattere eterodosso. Carattere che allo stesso modo pervaderebbe il primo dei due sonetti inviati a Fattucci, laddove, a parere di Campi, Michelangelo sembrerebbe ancora più esplicito nel sottolineare i suoi orientamenti religiosi riformati:

Non è più bassa o vil cosa terrena
che quel che, senza Te, mi sento e sono,
ond'a l'alto desir chiede perdono
la debile mie propia e stanca lena.

Deh, porgi, Signor mio, quella catena
che seco annoda ogni celeste dono:
la fede, dico, a che mi stringo e sprono:
né, mie colpa, n'ho grazia intera e piena.

Tanto mi fie maggior, quante più raro
il don de' doni, e maggior fia se, senza,
pace e contento il mondo in sé non have.

Po' che non fusti del Tuo sangue avaro,
che sarà di tal dono la Tuo clemenza
se 'l ciel non s'apre a noi con altra chiave?¹²².

Infine, l'altro componimento a Fattucci messo sempre sotto accusa da Campi¹²³:

Scarco d'un'importuna e grave salma,

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ La trascrizione del sonetto religioso è di Antonio Corsaro: *Michelangelo Buonarroti. Rime e lettere*, a cura di G. Masi e A. Corsaro, Milano 2016, pp. 305-306, n. 9.

¹²¹ M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna...*, cit., p. 37.

¹²² *Michelangelo Buonarroti. Rime e lettere...*, cit., p. 307, n. 10.

¹²³ E. Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna...*, cit., pp. 61-62

Signor mie caro, e dal mondo disciolto,
qual fragil legno, a te stanco rivolto
da l'orribil procella in dolce calma.

Le spine e' chiodi e l'una e l'altra palma
col Tuo benigno umil pietoso volto,
prometton grazia di pentirsi molto,
e speme di salute a la trist'alma.

Non mirin co' iustitia i Tuo sant'occhi
Il mie passato, e 'l gastigato orecchio,
non tenda a quello il Tuo braccio severo:

Tuo sague sol mie colpe lavi e tocchi,
e più abondi, quant'i' son più vecchio,
di pronta aita e di perdono intero¹²⁴.

Dunque i versi poetici in oggetto, così pervasi di afflato spirituale, rimanderebbero a un chiaro orientamento eterodosso, peraltro già rilevato da Cambon¹²⁵. «Non si vede – commenta Campi – quale altro significato si possa attribuire all'immagine della fede come “don de' doni” se non quello di un atto creativo di Dio, che egli solo può elargire e dal quale è esclusa ogni iniziativa dell'uomo. Cioè si tratta di un abile modo di ribadire che la giustificazione del peccatore non solo non dipende dalle sue opere, ma neanche dalla sua benevola accettazione del perdono. Essa è resa possibile unicamente dalla pura misericordia di Dio in Cristo, dalla grazia senza merito e al di là del merito»¹²⁶. Ma siamo sicuri che sia una giusta interpretazione? Ad avanzare forti dubbi, mettendo anzi in discussione l'intero architrave di questa lettura è stato di recente Giorgio Masi, che, nella *premessa* all'interpretazione delle *Rime spirituali e religiose* di Michelangelo, arriva a definire le conclusioni in oggetto addirittura ‘indebite’: «Al centro di tutto, il profondo, doloroso senso del peccato (per di più di natura amorosa, legato ad innamoramenti terreni che lo rendono schiavo e soggetto alla dannazione; ma anche dovuto alla vanità della passione artistica, o alla distanza esistente fra intenzioni virtuose e opere). La riflessione sul peccato si lega a quella sulla libertà di scelta morale (il libero arbitrio, che è riconosciuto come tale da Michelangelo, e che determina appunto l'ammissione della propria colpa): rilevare la propria inadeguatezza e incapacità di far fronte al peccato senza l'aiuto divino (la Grazia), lo spinge alla preghiera, confidando nella misericordia di chi ha versato il suo sangue per gli uomini (significativa la ricorrenza dell'espressione “Tuo sangue” nell'ultima terzina dei sonetti *Rime spirituali* 10, 11 e 13). Che la fede salvi è convinzione, o meglio, fervida speranza di Michelangelo: del tutto indebito, però derivare da questi sonetti la dimostrazione di un suo orientamento riformato, come è stato fatto tra gli altri da Cambon [...] (per non parlare di Campi [...], la cui *clavis universalis* interpretativa è esplicitata nel titolo), proponendo la lettura dei sonetti *Rime spirituali* 10 e 11 nell'ottica della giustificazione per la sola fede. In realtà, nel primo sonetto si afferma che la fede è *necessaria* per salvarsi, non che è *sufficiente*, e nel secondo l'artista implora, timoroso, indulgenza da Cristo: non si vede proprio dove sia la “certezza della salvezza” [...], e lo si vede ancora meno [...] in *Rime spirituali* 14»¹²⁷.

Dunque, un'interpretazione diametralmente opposta, questa, perfettamente incardinata nei canoni dell'ortodossia. In sostanza, infatti, secondo l'autore, ci troviamo di fronte con questi sonetti a tappe o fasi di una più ampia e articolata riflessione sulla spiritualità che, per essere compresa appieno, necessita di una loro lettura congiunta e sequenziale, assai diversa da quella proposta che esamina il contenuto in forma isolata enfatizzando i contenuti di alcuni passi. Ogni singolo sonetto insomma

¹²⁴ Michelangelo Buonarroti. *Rime e lettere...*, cit., pp. 308-309, n. 11.

¹²⁵ G. Cambon, *La poesia di Michelangelo...*, cit., pp. 131-132.

¹²⁶ E. Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna...*, cit., pp. 61-62.

¹²⁷ Michelangelo Buonarroti. *Rime e lettere...*, cit., pp. 1035-1037.

non può essere decontestualizzato dal quadro generale, unico e unitario scenario, questo, capace di fornire la vera essenza del pensiero michelangiolesco.

Da ciò deriva che quella dell'artista è una riflessione che contempla, per il fedele, la possibilità di salvarsi solo attraverso le proprie azioni in un processo di libero arbitrio, che, partendo dall'esempio offerto da Cristo sulla croce, conduca il prima possibile a prendere consapevolezza della condizione di peccatore, in considerazione del fatto che, se ciò non avviene, la crescita della quantità delle colpe andrà a sommarsi al poco tempo restante per la loro remissione, determinando una situazione sempre più irreparabile. È per questi motivi, nota Masi¹²⁸, che non si scandalizzarono di queste idee né il prete Fattucci, né il vescovo Beccadelli, ai quali il Buonarroti aveva indirizzato i sonetti, con il secondo addirittura impegnato a rispondere in forma poetica (e con lettere) dando vita ad un'appassionante dissertazione sulla religione.

È vero, certo, che il vescovo Beccadelli fu segretario e biografo di Reginald Pole, oltre che promotore del *consilium de emendanda ecclesia*, ma è vero anche che quando parteciperà all'ultima fase dei lavori conciliari non mostrerà mai alcun dubbio o tentennamento sulla posizione da tenere all'interno del collegio cardinalizio¹²⁹. Oltretutto, le sue tre lettere e i suoi sei componimenti indirizzati a Michelangelo non rimandano né alla fede giustificante né contengono versi allusivi. In particolare, la prima lettera, scritta mentre è in 'esilio' a Ragusa e datata 27 giugno 1556¹³⁰, è incentrata sui suoi ricordi, sulla nostalgia e sulla lontananza che gli fa apprezzare meglio l'amicizia con l'artista. Parla inoltre anche del defunto Urbino, il fedele e leale compagno di lavoro del Buonarroti, che questi si augura di raggiungere presto in Paradiso. La seconda, del 28 marzo 1557¹³¹, si apre invece con un riferimento all'amico comune di Fano, Carlo Gualteruzzi, dal quale sostiene di avere ricevuto notizie sullo stesso Michelangelo. Infine, nella terza, datata 6 aprile 1558¹³², rammaricandosi per non essersi fatto sentire da un po' di tempo, precisa che «debole come sono prego ogni dì. Sarà contenta far il medesimo per me, che li sono et sarò, fin c[h]'avrò vita, figliolo amorevolissimo»¹³³. Ribadisce poi i propri sentimenti nostalgici che gli derivano dal non trovarsi in Italia accanto ad amici e parenti.

Sono anni difficili quelli che vive il Beccadelli quando scrive queste lettere, anni in cui dall'esilio forzato ha la possibilità di riflettere a lungo sull'esperienza dei gruppi di riforma cattolica, come emerge dalle biografie del Contarini e del Pole che scrive, entrambe, proprio nel 1558, quando a Roma infuriano al massimo «gli intrighi contro i vivi e contro i morti»¹³⁴.

Ad ogni modo il suo desiderio di rientrare in patria non rimarrà a lungo inappagato. Le sue speranze di un riavvicinamento si riaccesero infatti nel 1559 con la morte di papa Paolo IV e, ottenuta la formale autorizzazione a lasciare la Dalmazia, si concretizzeranno nel luglio del 1560. Trascorsi circa sei mesi a Bologna, verso la fine dell'anno è a Roma, dove il papa lo invitò a partecipare all'imminente riapertura del Concilio a Trento.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ivi*, p. 1036.

¹³⁰ *Il Carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di P. Barocchi, R. Ristori, 5 voll., Firenze 1965-1983: V, pp. 66-67, lett. MCCXXIX.

¹³¹ *Il Carteggio di Michelangelo...*, cit.: V, pp. 89-90, lett. MCCXLVII.

¹³² *Ivi*: V, p. 127, lett. MCCLXVIII.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ H. Jedin, *Il tipo ideale del vescovo secondo la riforma cattolica*, Brescia 1950, p. 53.

1.2 – LA LETTERATURA ‘ERETICA’

1.2.1.1 – Il manoscritto *Del Beneficio di Cristo*

Unico manoscritto superstite del *Trattato utilissimo del Beneficio di Giesu Christo verso i christiani*, il codice, conservato presso la Biblioteca Riccardiana di Firenze (ms. 1785) con il titolo ancora provvisorio *Del Beneficio di Jesu Cristo verso il cristiano*, anche riportato nell’*Avvertenza alli lettori cristiani*, viene citato per la prima volta da Paul Oskar Kristeller¹³⁵.

Si tratta di una versione, come osservato da Caponetto¹³⁶, sostanzialmente identica a quella a stampa del 1543, dato che presenta solo l’omissione di poche frasi (principalmente localizzate alle cc. 51v, rr. 14-15, e 52v, r. 10), che, in alcun modo, inficia la comprensione dei contenuti, né ne altera il loro significato. Sono molte solo le varianti formali riconducibili alla trascrizione del copista. La sua importanza è fondamentale non soltanto perché ci troviamo di fronte all’unico testo manoscritto, di cui ad oggi si ha notizia, scampato all’Inquisizione, ma perché, contenendo, oltre al trattato vero e proprio, anche altri emblematici contributi sul tema, appare perfettamente inserito nel contesto della discussione dottrinale di quegli anni di cui furono protagonisti alcuni degli esponenti coinvolti nella vicenda¹³⁷.

La nota di possesso¹³⁸, forse autografa, ha consentito di farne risalire la proprietà a Pier Francesco Riccio, precettore e maggiordomo di Cosimo de’ Medici, di cui diventerà anche segretario a partire dalla nomina di questi a duca di Firenze e Siena nel 1557¹³⁹. Anche se la nota medesima sarebbe stata apposta solo in un secondo momento, cioè a partire dal 1557, è molto probabile che il Riccio venne in possesso dell’opera già agli esordi degli anni ’40, ricevendola in dono probabilmente dall’amico Pietro Carnesecchi, che nell’estate del ’42 si prodigò molto a diffondere le versioni manoscritte del trattato¹⁴⁰. Sebbene Pier Francesco Riccio non debba essere considerato come una figura centrale nel panorama dei dissidenti religiosi, appare indubbio che il testo venne da lui tenuto in grande considerazione sin dal suo apparire sulla scena pubblica, il che non è un particolare secondario visto che il suo compito era anche quello di far pervenire alla corte di Cosimo gli scritti eterodossi, come ad esempio *La Tragedia del libero arbitrio* o *Il disordine della Chiesa*. Non a caso, a parere della Fragnito¹⁴¹, gli si rivolgevano personaggi come Antonio Brucioli e Cornelio Donzellino.

Alle cc. 1r-9v dell’opera è contenuta una copia manoscritta dell’*Epistola de justificatione* del cardinale Gasparo Contarini spedita da Ratisbona a Ercole Gonzaga il 25 maggio del 1541, con l’intenzione di «spiegare le posizioni dottrinali difese nel corso dei colloqui che lo avevano visto raggiungere un accordo sul tema della giustificazione con Melantone, immediatamente sconfessato dalla curia romana da un lato e da Lutero dall’altro»¹⁴²; presente poi, alle cc. 9v-13v, anche il breve trattatello *De iustitia nobis inhaerente et iustitia Christi imputata*, nel quale l’autore, il cardinale Sadoletto, manifesta forti dubbi sulle posizioni espresse dal Contarini; inoltre, alle cc. 13v-18r, figura una copia del trattatello *Della medesima giustificazione*, ovvero la seconda delle lettere indirizzate

¹³⁵ P. O. Kristeller, *Iter Italicum. A Finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries. I. Italy: Agrigento to Novara*, London-Leiden 1963, p. 214.

¹³⁶ S. Caponetto, *Nota critica*, in *Benedetto da Mantova, Il Beneficio di Cristo. Con le versioni del XVI secolo. Documenti e testimonianze*, a cura di S. Caponetto, Firenze-Chicago 1972, p. 501.

¹³⁷ M. Rosa, “*Il Beneficio di Cristo*”. *Interpretazioni a confronto*, in “*Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance*”, XL, (1978), 3, pp. 609-620.

¹³⁸ La nota, riportata estensivamente da Caravale (G. Caravale, *Trattato utilissimo del beneficio di Giusu Christo Crocifisso, verso i cvhristiani*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, p. 112, n. 31), recita: «Petri Francisci Riccij praeposti Pratensis mancipium Cosimi Medicis Florentie et Senarum totiusque fere Thusciae regni Ducis optimi prinipis».

¹³⁹ G. Fragnito, *Un pratese alla corte di Cosimo I. Riflessioni e materiali per un profilo di Pierfrancesco Riccio*, in “*Archivio Storico Pratese*”, LXII, (1986), 1-2, pp. 31-83.

¹⁴⁰ M. Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino 1997, p. 162.

¹⁴¹ G. Fragnito, *Un pratese alla corte di Cosimo I ...*, cit., pp. 31-83.

¹⁴² G. Caravale, *Trattato utilissimo del beneficio ...*, cit., pp. 112-113, n. 31.

dal Flaminio al segretario di Reginald Pole, Alvise Priuli, con l'intento di persuaderlo e convertirsi al credo valdesiano. La missiva, databile agli anni 1540-1541, fu successivamente stampata a Roma nel 1545¹⁴³. A chiudere questa «silloge di scritti piuttosto esplicita»¹⁴⁴ la *Prima parte di una predica fatta il 2° dì di Pasqua da Frate Benedetto da Locarno in Santa Croce in Firenze* (alle cc. 55v-60v, ossia immediatamente dopo il testo manoscritto del *Beneficio*), opera di Benedetto da Locarno, frate francescano già inquisito per aderenze alla dottrina eterodossa e tra i primi a diffondere i precetti luterani a Mantova¹⁴⁵.

1.2.1.2 – *Trattato utilissimo del beneficio di Giesu Christo Crocifisso, verso i christiani*

L'*editio princeps* del *Beneficio di Christo*¹⁴⁶ risale al 1543, anno in cui venne stampata presso la tipografia veneziana di Bernardo de' Bindoni, la stessa che l'anno successivo darà alle stampe anche le *Prediche sopra Aggeo* di Girolamo Savonarola¹⁴⁷.

Dei tantissimi esemplari diffusi a partire da quella data (se ne fece una ristampa nello stesso anno, forse a pochi mesi di distanza¹⁴⁸) sopravvive solo quello oggi presso la biblioteca del St. John's College di Cambridge, rinvenuto nel 1855 dal reverendo Churchill Babington¹⁴⁹ nel catalogo della stessa, catalogo compilato nel 1843 da Morgan Crowe. Esso fu donato alla biblioteca nel 1744, assieme ad altri libri di particolare pregio, dal napoletano Domenico Antonio Ferrari, esule a Londra per motivi religiosi dove era bibliotecario di Sir Thomas Coke, conte di Leicester¹⁵⁰.

Il testo, anonimo – «accioché più la cosa vi muova che l'autorità dell'autore»¹⁵¹ si legge nell'avvertenza ai lettori –, che, fino a poco prima della riscoperta del 1855, Leopold von Ranke riteneva irrimediabilmente perduto (1834), venne ripubblicato da Babington assieme alle sue deduzioni e ad una cospicua documentazione che aveva raccolto in anni di ricerche. Lo studioso ipotizzò l'autore in Aonio Paleario, riformatore senese allievo del Valdés. Più tardi anche il Boehmer¹⁵² si interessò della vicenda e, dopo di lui, molti altri, tutti concentrati sulla paternità del misterioso volumetto, almeno fino al contributo di Benedetto Croce datato 1940¹⁵³.

¹⁴³ M. Firpo, *Il "Beneficio di Christo" e il concilio di Trento (1542-1546)*, in "Rivista di storia e letteratura religiosa", XXXI, (1995), pp. 45-72; M. Flaminio, *Apologia del Beneficio di Christo e altri scritti inediti*, a cura di D. Marcatto, Firenze 1996.

¹⁴⁴ G. Caravale, *Trattato utilissimo del beneficio...*, cit., p. 113, n. 31.

¹⁴⁵ S. Caponetto, *Nota critica...*, cit., p. 501; S. M. Pagano, *Il processo di Endimio Calandra e l'inquisizione a Mantova nel 1567-1568*, Città del Vaticano 1991.

¹⁴⁶ L'esemplare a stampa inglese (O.51) è in 8°, di dimensioni 10x7 cm, consta di 70 carte numerate solo al *recto* e di due non numerate dove, in fondo ha luogo la «Tavola di alcuni luoghi più principali ed il "Finis"». Al di sotto del titolo figura scritto «Venetiis Apud Bernardinum de Bindonis. Anno Do. M.D.XXXIII».

¹⁴⁷ Benedetto da Mantova, Marcantonio Flaminio, *Il Beneficio di Cristo*, a cura di S. Caponetto, Torino 1975, p. 7.

¹⁴⁸ Il testo, ebbe uno straordinario successo editoriale, dal momento che, nella sola Venezia secondo la testimonianza dell'ex vescovo di Capodistria, poi esule in terra protestante Pier Paolo Vergerio vennero vendute 40.000 copie. Cfr. G. Caravale, *Trattato utilissimo del beneficio...*, cit., p. 114, n. 31.

¹⁴⁹ *The Benefits of Christ's Death, probably written by Aonio Peleario, reprinted from the Italian edition of 1543, together with a French translation printed in 1551, from copies in the Library of St. John's College, Cambridge*, with an Introduction by C. Babington, London-Cambridge 1855, pp. III-XII.

¹⁵⁰ G. Caravale, *Trattato utilissimo del beneficio di Giusu Christo Crocifisso, verso i christiani*, in Vittoria Colonna e Michelangelo, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, pp. 113-114, n. 32.

¹⁵¹ Benedetto da Mantova, Marcantonio Flaminio, *Il Beneficio di Cristo...*, cit., p. 25

¹⁵² E. Boehmer, *Cenni biografici sui fratelli Giovanni e Alfonso di Valdesso*, in *Le cento e dieci divine considerazioni di Giovanni Valdesso*, a cura di E. Boehmer, Halle in Sassonia 1861, pp. 552-554, in particolare alla nota 119. Nel corpo del testo, invece, alle pagine 552-554 si legge: «Scritto da un discepolo del Valdesso [il Beneficio], da un Siciliano, a quanto pare, che viveva in Napoli come monaco Benedettino, fu riveduto dal Flaminio. Nel 1540 o 41 il Carnesecchi già lo ha letto in Napoli, ma non sappiamo se già stampato. Certo è che nel 1543 fu pubblicato in Venezia e senza tener conto delle altre edizioni contemporanee, in questa sola città fino al 1549 ne sono stati stampati e venduti quaranta mila esemplari».

¹⁵³ B. Croce, *Il Beneficio di Cristo*, in "La Critica", XXXVIII, (1940), pp. 115-125, in particolare a p. 123: «Dell'autore del *Beneficio di Cristo* si disputò e per più tempo si credette di averlo ritrovato nel Paleario; ma, da quando fu messo in luce il processo del Carnesecchi, nessuno più ha contestato che il suo primo autore fosse "un monaco negro di San

Bisognerà però attendere ancora qualche decennio, esattamente il 1961 e gli studi di Tommaso Bozza¹⁵⁴, per avere un quadro più chiaro sulle citazioni in esso contenute, che risultano tratte dall'*Institutio christianae religionis* di Calvino; mentre poco più tardi gli studi di Salvatore Caponetto¹⁵⁵ metteranno a fuoco la figura di uno dei due autori, già individuato da Karl Benrath¹⁵⁶ in Benedetto da Mantova, un monaco benedettino vissuto per un certo periodo di tempo nel monastero di San Nicolò l'Arena, nei pressi di Catania. A questo nome era stata già affiancata, grazie sempre dal Benrath, la firma di Marcantonio Flaminio, noto umanista cresciuto con gli insegnamenti del Valdés, individuato quale revisore formale dell'opera. Carlo Ginzburg e Adriano Prosperi¹⁵⁷ dimostrarono infine l'esistenza di due redazioni distinte del testo: la prima risalente al 1540 ad opera appunto di Benedetto da Mantova, l'altra invece del 1543 è una vera e propria riscrittura per mano di Marcantonio Flaminio, che nel 1541 si era trasferito da Napoli a Viterbo al seguito del Pole.

Della versione nota come 'proto-Beneficio'¹⁵⁸, circolante già nel 1540, non resta nulla e di una versione a stampa del 1542, «della quale – contesta Caponetto – di tanto in tanto si congettura da parte degli studiosi, non c'è traccia di sorta. Pier Paolo Vegerio, l'ex vescovo di Capodistria passato alla Riforma protestante, commentando nel 1549 il *Catalogo* dei libri proibiti compilato da mons. Giovanni della Casa, affermò senza esitazioni che da sei anni il libro era stato stampato e venduto, mentre nella sua orazione al doge Francesco Donà (novembre 1545) era rimasto incerto fra il 1542 e il 1543. Del resto l'*Avvertenza* ai lettori, premessa dallo stampatore all'edizione del '43, non fa cenno a una stampa anteriore. Pertanto – conclude lo studioso – è il testo bindoniano del 1543, del quale esiste un solo esemplare, salvatosi quasi per miracolo dalla distruzione ordinata dall'Inquisizione romana»¹⁵⁹.

Ad ogni modo, la prima stesura databile al 1540¹⁶⁰ non dovette essere nota oltre gli ambienti 'riservati' di Benedetto da Mantova: né peraltro è accertato che in quella data ne fosse a conoscenza il ristretto circolo degli adepti di Valdés a Napoli, che ne promuoverà, com'è noto, la diffusione solo nell'estate del '42. Anno, questo, prima del quale non possiamo parlare di risonanza della versione manoscritta, e ciò è tanto più vero se si considera che neanche l'Inquisizione – pure sempre ben attenta a vigilare – aveva contezza della sua esistenza, né (poiché anonima anche in versione a stampa) possedeva i nomi dei responsabili prima della deposizione rilasciata dal Carnesecchi.

Benedetto”, un don Benedetto da Mantova, che diceva di averlo composto in un monastero del suo ordine presso l'Etna, e che ne portò il manoscritto a Marco Antonio Flaminio, del quale era amico, perché “lo polisse e illustrasse col suo bello stile, acciò fusse tanto più leggibile e dilettevole”; la qual cosa il Flaminio adempié restringendosi solo alla revisione formale, e tanto affetto mise in quella collaborazione, che volle poi scrivere una difesa del libro contro il frate Polito, della quale un frammento fu ritrovato fra le carte del Carnesecchi. La testimonianza del Carnesecchi, che dal Flaminio ebbe il libro, riceve conferma nella difesa del Morone, dove questi dichiara che per alcuni anni udì dire che il libro era opera del Flaminio, il quale ciò negava, ma poi intese “esserne stato autore un monaco di San Benedetto, credo o siciliano o del Regno, che non ne ho saputo il nome”. Altra conferma sincrona è data dall'autore della vita di papa Paolo IV, il napoletano Antonio Caracciolo, che ne dice autore “un monaco di San Severino in Napoli, siciliano e discepolo del Valdés”, “revisore” il Flaminio».

¹⁵⁴ T. Bozza, *Il Beneficio di Cristo e la Istituzione della religione cristiana di Calvino*, Roma 1961.

¹⁵⁵ S. Caponetto, *Nota critica...*, cit., p. 501.

¹⁵⁶ K. Benrath, *Chi fu l'autore del Beneficio di Cristo?*, in “La Rivista cristiana” IV, (1876), pp. 3-10. Lo studioso, basandosi principalmente sulle rivelazioni del Carnesecchi al suo processo inquisitoriale, conclude a pagina 9: «Ora si fa luce anche intorno a quanto sopra sentivamo dire un po' misteriosamente dal Vergerio, cioè che due persone vi avessero cooperato, e che tutt'e due ancora si trovassero stimate ed onorate dai membri stessi della gerarchia cattolica. Non vi può più essere alcun dubbio che il “Benefizio” è opera di quel Don Benedetto e che fu riveduto e corretto da Marcantonio Flaminio».

¹⁵⁷ C. Ginzburg, A. Prosperi, *Giochi di pazienza. Un seminario sul “Beneficio di Cristo”*, Torino 1975.

¹⁵⁸ M. Firpo, *Juan de Valdés e la Riforma nell'Italia del Cinquecento*, Bari 2016, p. 8. Sulle amicizie di Benedetto Fontanini con Valdés e Marcantonio Flaminio si rimanda a: M. Firpo, D. Marcatto, *Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone*, 6 voll., Roma 1981-1989: I, pp. 242-243; M. Firpo, D. Marcatto, *I processi inquisitoriali di Pietro Carnesecchi (1557-1567)*, 2 voll., Città del Vaticano 1998-2000: II/1, pp. 170-171.

¹⁵⁹ Benedetto da Mantova, Marcantonio Flaminio, *Il Beneficio...*, cit., p. 7.

¹⁶⁰ Dell'esistenza del proto-beneficio è anche convinto Firpo: M. Firpo, *Juan de Valdés e la Riforma...*, cit., p. 8.

L'operetta fu un *best-seller* del Cinquecento: «E se appare esagerata la cifra data dal Vergerio di 40.000 copie stampate e vendute nella sola Venezia in sei anni – nota Caponetto – non dovrà essere tanto lontana dal vero, se pensiamo alla diffusione, attestata dai documenti in tutta la penisola, dalle curie vescovili di Chioggia, di Trento, di Modena, di Catania, di Nola, ai monasteri benedettini; dalla corte medicea alle accademie sparse per l'Italia; dallo scrittoio dei letterati alle case della gente semplice, che appena sapeva leggere. Sollevò entusiasmo nei circoli erasmiani e riformatori, fra gli ecclesiastici propugnatori della riconciliazione con i protestanti, Pole, Cortese, Madruzzo, Morone, ma fu soprattutto il “manifesto” dei seguaci del Valdés e dei filoprotestanti»¹⁶¹.

Nonostante queste felici premesse, il testo non ebbe però vita facile. Bollato come «maligno libretto»¹⁶² dall'integerrimo teologo domenicano Lancillotto Politi, ma tanto amato dal Morone, che ne acquistò diverse copie per distribuirle nella sua diocesi, subì una vera e propria caccia inquisitoriale, che culminò con la distruzione di quasi tutti gli esemplari italiani «intinti di pece luterana»¹⁶³. Così si esprime Ambrogio Cantarino Politi nel suo *Compendio d'errori, et inganni luterani, contenuti in un libretto senza nome de l'Autore, intitolato “Trattato utilissimo del beneficio di Christo crucifisso”*, dettagliata disamina scritta nel 1544 per confutarlo: «A qual uomo di carne non piacerà questa dolce dottrina di libertà e predestinazione?»¹⁶⁴.

In realtà, il *Beneficio* celava però ben altre finalità. Sotto lo strato teologico, intriso di palesi ascendenze erasmiane, aveva l'ambizione di indicare le direttive politiche intorno a cui muoversi all'indomani del Concilio di Trento. Rispondeva dunque a una precisa strategia, la quale culminerà pochi anni dopo, nel 1545, con la pubblicazione, da parte del gruppo degli Spirituali di Viterbo, di molte opere ancora manoscritte del Valdés¹⁶⁵. Fatto sta che l'approvazione, nel gennaio del 1547, del decreto sulla giustificazione, togliendo ogni speranza riformista al Pole e ai suoi seguaci, cambierà irrimediabilmente tutto il quadro, tanto che rimarrà inedita l'*Apologia del Beneficio di Christo* con cui Marcantonio Flaminio si era riproposto di replicare alle invettive del Politi. La riprova di ciò si è avuta recentemente grazie al ritrovamento di questo manoscritto, ad opera di Dario Marcatto, tra le carte del processo inquisitoriale a carico di Pietro Carnesecchi¹⁶⁶.

Benché la rapida fortuna del ‘trattatello’ finì assai precocemente al centro dell'interesse dell'Inquisizione romana, che ne monitorò attentamente gli sviluppi, i nomi degli autori restarono nascosti per circa un quarto di secolo e precisamente fino al processo inquisitoriale del 1566-1567, quando proprio il Carnesecchi, collaboratore degli autori e revisore dell'opera, nonché amico intimo del Flaminio, svelerà tutti i retroscena ai grandi accusatori, dando loro conferma di ciò che avevano sin lì soltanto ipotizzato. Queste le sue dichiarazioni rese il 21 agosto del 1566:

Il primo autore di questo libro fu un monaco negro di san Benedetto chiamato don Benedetto da Mantua, il quale disse haverlo composto mentre stette a un monastero della sua religione in Sicilia presso il monte Etna. Il quale don Benedetto, essendo amico di messer Manco Antonio [Flaminio], li comunicò il detto libro pregandolo che lo volesse polire e illustrare col suo bello stile, acciò fusse tanto più leggibile e dilettevole. Et cossì il Flaminio, servando integro il subietto, lo riformò secondo che parse a lui. Dal quale io prima che da niscun altro l'hebbi et, come io l'approvai et tenni per bono, cossì ne detti ancho copia a qualche amico¹⁶⁷.

¹⁶¹ Benedetto da Mantova, Marcantonio Flaminio, *Il Beneficio...*, cit., p. 8.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ G. Caravale, *Trattato utilissimo del beneficio...*, cit., p. 114, n. 32.

¹⁶⁵ M. Firpo, *Il “Beneficio di Christo” e il concilio di Trento (1542-1546)*, in “Rivista di storia e letteratura religiosa”, XXXI, (1995), pp. 45-72.

¹⁶⁶ M. Flaminio, *Apologia del Beneficio di Christo e altri scritti inediti*, a cura di D. Marcatto, Firenze 1996.

¹⁶⁷ La trascrizione del documento è in: D. Marcatto, *I processi inquisitoriali di Pietro...*, cit.: II/1, pp. 170-171. Cfr. *Benedetto da Mantova, Il Beneficio di Cristo. Con le versioni del XVI secolo. Documenti e testimonianze*, a cura di S. Caponetto, Firenze-Chicago 1972, pp. 459-460, documenti, 52.

Alla storiografia la possibilità di dipanare l'intricata matassa è arrivata soltanto nel 1870¹⁶⁸ con la pubblicazione del processo, nelle cui carte, oltre ai nomi dei due autori responsabili del libello¹⁶⁹, sono state trovate le conferme o le smentite alle ipotesi e alle congetture sin lì formulate.

Il *Trattato utilissimo del beneficio di Giesu Christo Crocifisso, verso i christiani* si articola in sei capitoli di differente lunghezza ed aveva lo scopo di spiegare il mistero della fede, ovvero di chiarire i termini della grazia di Cristo, che l'autore chiama appunto 'beneficio di Cristo', evocando un'espressione tipica di Valdés, la cui origine tuttavia risaliva a Erasmo da Rotterdam e a Melantone¹⁷⁰. «Adunque – si legge – il nostro Dio, padre delle misericordie, mosso a compassione delle nostre miserie, ci ha donato il suo unigenito Figliuolo, che ci ha liberati dal veleno del serpente et è fatta nostra benedizione e giustificazione, purché l'accettiamo, rinunciando a tutte le nostre giustificazioni esteriori»¹⁷¹. E ancora: «Abbracciamo, fratelli diletteissimi, la giustizia del nostro Iesù Cristo, facciamola nostra per mezzo della fede, teniamo per fermo di esser giusti, non per le opere nostre, ma per i meriti di Cristo, e viviamo allegri e sicuri che la giustizia di Cristo annichila tutte le nostre ingiustizie e ci fa buoni e giusti e santi nel cospetto di Dio»¹⁷².

Il primo capitolo è il più breve di tutti. Titolato *Del peccato originale e della miseria dell'uomo*, spiega i motivi che hanno portato l'individuo ad essere «simile alle bestie e al demonio»¹⁷³, ovvero individua le ragioni («cupidità del sapere»¹⁷⁴) che l'hanno indotto a disubbidire e conseguentemente a corrompere la sua stessa natura che così è diventata ingiusta e rancorosa verso Dio¹⁷⁵.

Il secondo tratta delle tavole della legge che l'Altissimo consegnò al popolo ebraico, per il tramite dell'eletto Mosè, per far prendere coscienza «che amiamo Dio con tutto il cuore, con tutta l'anima e con tutte le forze, di modo che tutta la nostra speranza sia riposta in Dio, che siamo apparecchiati ad abandonar la nostra vita per il nostro Dio, di patire ogni tormento nelle membra, di privarci di tutte le nostre facultà, dignità e onori per onorar il nostro Dio, elegendo prima di morire che di commetter cosa, quantunque picciola, che non piaccia al nostro Iddio, facendo tutte queste cose con ogni allegrezza e prontezza di cuore»¹⁷⁶.

Il terzo, invece, narra della discesa di Cristo sulla Terra, il cui sacrificio è servito per liberare l'uomo dalla maledizione della legge e riconciliarlo con Dio, sanando il suo libero arbitrio. È proprio in questo capitolo, come ha sostenuto Prosperi, che figura «l'annuncio di salvezza per tutti, senza più il bisogno del faticoso conteggio delle buone opere [...] Il mezzo per assicurarsi tale bene è la viva fede»¹⁷⁷. La naturale prosecuzione di questo ragionamento è contenuta nel capitolo successivo, il quarto, incentrato sulle nozze mistiche dell'anima con Cristo, laddove la dote dei peccati umani viene compensata con santità e giustizia divine.

Il quinto ritorna sul tema di come il fedele si vesta in Cristo e, infine, l'ultimo, il sesto, di quali sono i «remedi contra la diffidenza»¹⁷⁸ che vengono individuati nelle orazioni, nell'uso frequente della comunione, nella memoria del battesimo e della predestinazione¹⁷⁹. Sostiene in proposito Adriano Prosperi: «Solo la violenza polemica delle contrapposizioni ha potuto portare alla cancellazione della diffidenza abissale che esisteva tra l'antropologia duramente pessimistica della Riforma e lo sconfinato ottimismo mistico di chi vedeva aperta la via della perfezione religiosa fuori del faticoso processo tradizionale di ascesi, per semplice comunicazione diretta della giustizia da parte di Dio agli esseri umani. Un esito mistico di questo genere è quello che costituisce una corda dominante del testo

¹⁶⁸ G. Manzoni, *Estratto del processo di Pietro Carnesecchi*, in "Miscellanea di Storia italiana", X, (1870), p. 196.

¹⁶⁹ Benedetto da Mantova, *Il Beneficio di Cristo. Con le versioni del XVI secolo...*, cit., pp. 10-13.

¹⁷⁰ Ivi, pp. 13, 27 nota 3.

¹⁷¹ Ivi, p. 41.

¹⁷² Ivi, pp. 13, 41.

¹⁷³ Ivi, p. 27.

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ Ivi, p. 27.

¹⁷⁶ Ivi, p. 31.

¹⁷⁷ A. Prosperi, *L'eresia del Libro Grande. Storia di Giorgio Siculo e della sua setta*, Milano 2000, p. 51.

¹⁷⁸ Benedetto da Mantova, *Il Beneficio di Cristo. Con le versioni del XVI secolo...*, cit., p. 71.

¹⁷⁹ A. Prosperi, *L'eresia del Libro Grande...*, cit., pp. 50-52.

del *Beneficio*: da qui consegue la svalutazione dei riti e dei comandamenti della Chiesa (“le cerimonie”) ma anche di tutto l’armamentario ortodosso tradizionale di comunicazione della grazia divina (i sacramenti)»¹⁸⁰.

1.2.2 – *La Humanità del figliuolo di Cristo*

Teofilo Folengo, al secolo Girolamo, noto anche con lo pseudonimo di Merlin Cocai¹⁸¹, nasce a Mantova l’8 novembre del 1491. Divenuto postulante nel monastero di S. Eufemia a Brescia, dove il 24 giugno 1509 prese i voti ed assunse il nome di Teofilo, quattro anni dopo, nel 1512, viene trasferito al monastero più importante della congregazione presso San Benedetto Po (nel mantovano). Rimase nell’ordine fino al 1525, allorché per ragioni imprecisate dovette uscirne per poi rientrarvi solo nel 1534. In questo lasso di tempo vagò dapprima nell’eremo camaldolese di Monte Conero ad Ancona, poi a Tossicia presso il Gran Sasso, infine a Punta Campanella nella penisola sorrentina di San Pietro a Crapolla. Dal 1539-1540 lo troviamo a Palermo presso il monastero di San Martino delle scale e al ritorno a Campese, nei pressi di Bassano, dove si spegne il 9 dicembre del 1544. Noto soprattutto per le *Macaronee*, di cui sono state prodotte quattro redazioni (1517, 1521, 1539 e 1552), l’una molto diversa dall’altra, a testimonianza dell’impegno che profuse in questo genere letterario, scrisse anche in italiano (l’*Orlandino* nel 1526, pubblicato con lo pseudonimo di Limerno Pitocco) e poemi sacri come la *Palermitana* nel 1540 circa, componimento in volgare e in terzine arricchito di reminiscenze dantesche, e appunto l’*Umanità del Figliuolo di Dio* (1533). In latino compose il *Varium poema*, lo *Ianus* e l’*Hagiomachia* e, in un misto di prosa e versi italiani e macaronici, il *Chaos di Triperuno*.

Nell’estate del 1533, rientrato a Venezia, provvedeva a pubblicare, presso la stamperia di Aurelio Pincio, il poema in ottave (10 libri) sulla vita di Cristo dal titolo *Umanità degli Figliuolo di Dio*¹⁸², un’opera scritta per fare ammenda, su richiesta dei suoi superiori, del periodo di latitanza dall’ordine. Dedicata ai confratelli di San Benedetto Po, venne presentata ai lettori come il frutto delle meditazioni personali maturate nell’eremo di Crapolla sul tema della «somma benignità di Dio verso di noi»¹⁸³.

L’esemplare qui esaminato, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Nencini 1.8.2.23), presenta nel frontespizio inciso una cornice xilografica quadripartita (60x40 mm) arricchita di figure di santi. Nella parte superiore, a destra e a sinistra, altri santi non meglio identificabili cadenzati da due angeli simmetrici e speculari che sostengono il velo della Veronica dov’è impressa la miracolosa immagine del Cristo. Nel registro inferiore, invece, compaiono quattro santi teologi disposti in gruppi da due. Sul frontespizio la scritta «LA HVMANITA / DEL FIGLIVOLO / DI DIO»¹⁸⁴ e in caratteri più piccoli «In ottava rima, / per Teophilo Folengo / Mantoano.»¹⁸⁵, mentre nel registro intermedio «Cum privilegio / del Illustrissimo / Senato Veneto / per anni X»¹⁸⁶ e in basso «VOLO. MVNDARE.»¹⁸⁷ interconnesso all’episodio raffigurato del *Redentore che monda il lebbroso*.

Considerata a torto dalla critica uno svogliato esercizio penitenziale, in realtà «ad una lettura un po’ meno cursoria – lo sostiene Simona Gatti Ravedati – si rivela invece opera innovativa sia sul piano

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 62.

¹⁸¹ Sulla vita di Teofilo Folengo si rimanda a: E. Menegazzo, *Contributo alla biografia di Teofilo Folengo*, in “Italia medievale ed umanistica”, II, (1959), pp. 367-408; C. F. Goffis, *Per la biografia dei Folengo*, in “Rinascimento”, XI (1960), pp. 193-206.

¹⁸² Dell’opera di Teofilo Folengo si sono occupati principalmente: G. Billanovich, *Tra don Teofilo Folengo e Merlin Cocai*, Napoli 1948; T. Folengo, *Macaronee minori. Zanitonella, Moscheide, Epigrammi*, a cura di M. Zaggia, Torino 1987; M. Chiesa, *Teofilo Folengo tra la cella e la piazza*, Alessandria 1988, pp. 52-112; T. Folengo, *La Umanità del Figliuolo di Dio*, a cura di S. Gatti Ravedati, Alessandria 2000; M. Zaggia, *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento*, 3 voll., Firenze 2003, pp. 785-929.

¹⁸³ T. Folengo, *La Humanità del Figliuolo di Dio, in ottava rima*, Venezia 1567, p. V.

¹⁸⁴ S. Gatti Ravedati, *Teofilo Folengo. La Humanità del Figliuolo di Dio*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, p. 121, n. 36

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*

propriamente letterario dei metri e delle forme del poema eroico sia su quello del contenuto e del rapporto con le fonti. Si riconosce in essa il tentativo di creare un nuovo poema sacro in volgare, letterariamente e dottrinalmente impegnato, capace di porsi come alternativa alla tradizione dell'epica biblica umanistica e dei poemetti agiografici popolari; con essa infatti l'autore tornava a prendere parte al dibattito culturale e religioso pretridentino, facendosi interprete delle istanze e dei fermenti di rinnovamento spirituale che attraversano la cultura italiana ed europea del primo Cinquecento (rispetto ai quali non risulta estranea neppure l'ottava di Giambattista, che Teofilo inserisce in coda alla dedica, sull'opportunità di volgarizzare le Scritture)¹⁸⁸.

Il contenuto si articola attorno alla «dottrina (tradizionale fra i monaci della congregazione, ma destinata a confluire di lì a poco nel *Beneficio di Cristo* di Benedetto Fontanini) della virtù redentrice dell'incarnazione divina»¹⁸⁹. Ben nove volumi su dieci (II-X) riguardano il percorso terreno del figlio di Dio, l'umanità di Cristo appunto; la dissertazione culmina con il suo martirio attraverso cui si compie il 'beneficio'.

Nel primo troviamo l'episodio della discesa del Messia al Limbo, dove vengono passati in rassegna personaggi veterotestamentari, tra cui poeti e filosofi dell'antichità, e illustri contemporanei di cui si tessono le lodi: Iacopo Sannazaro, Girolamo Vida, Scipione Capece, Gregorio Cortese, Pietro Valeriano, Francesco Grifalcone, Girolamo Seripando, il fratello Giambattista Folengo e Paolo Orsini. Tra loro l'autore non manca di collocare una donna: la poetessa Vittoria Colonna, celebrata in relazione all'episodio di Susanna, alle cui virtù (fede ed integrità) viene associata. Si ipotizza che il Folengo potesse averla incontrata in quei tempi proprio al Castello Aragonese di Ischia, come del resto accadde al suo celebrato fratello Giambattista che ne conservò memoria nel terzo dei suoi *Pomiliones*.

Allhor quei Fanciulletti di cent'anni
veduta tal fermezza in una Donna,
Simil' à quella ch'or di se' su' vanni
Adorna il ciel Vittoria colonna,
Le dán di piglio a 'l collo e a' bianchi panni,
Che tratta ella s'havea la bianca gonna.
Forte chiamò, spingendo lor con sdegno,
Deh Dio conserva in mé di fede il pegno.

A 'l suon del cui lamento anch'essi alzarò
Piú voci con rumor, qual d'ira nasce,
Ivi l'un dopo l'altro s'avventarò
Quanti di Giovachin la mensa pasce,
Veggon la lor Madonna, ch'un sol chiaro
Frà l'altre d'honestá fú da le fasce,
Hor starsi quasi nuda, e 'n foggia tale,
Che sospicar di lei puotean gran male.

Qui la faconda lingua di que' brutti
Libidinosi Vecchi tanto valse,
Che de la terra i primi corser tutti,
Donando fede à lor parole false,
Strepito allhor di pianti, e tristi lutti
De la pietosa gente ad alto salse,
Perchè di duol comune à ciascun duole,
Esser di pudicitia hor spento il Sole¹⁹⁰.

Il racconto, nel percorrere gli episodi di Cristo, dall'annuncio di Zaccaria sino alla passione e morte, offre spunti per affrontare i temi agitati e controversi della fede e delle opere, della giustificazione,

¹⁸⁸ *Ivi*, pp. 121-122.

¹⁸⁹ *Ivi*, p. 122.

¹⁹⁰ T. Folengo, *La Humanita...., cit.*: I, X r e v.

del libero arbitrio e del malcostume degli ecclesiastici, sino al ritorno alle fonti scritturali dei Vangeli. Argomenti che appaiono ben presenti negli ambienti monastici in cui era interno il Folengo, ambienti dunque percorsi da forti tensioni eterodosse.

Se l'huom, ch'è picciol mondo, in sé disciolto
Et liber' ha l'arbitrio ne l'oprare,
Perchè non crederò che 'l maggior molto
Più l'abbia di sue brame puoter fare?
Qual intelletto sí deliro et stolto
Non conosce ch'Europa singolare
Madonna sia del mondo, à cui le stelle
Dat'hanno l'altre due per vili Ancelle?¹⁹¹

1.2.3 – *Del libero arbitrio*

Il 13 novembre del 1536 il cardinale Gasparo Contarini, su sollecitazione di messer Luigi, rispondeva alla Marchesa di Pescara sulla dibattuta tematica del 'libero arbitrio', precisandole, in una lunghissima e scrupolosa missiva, che tale materia era «al dì d'hoggi volgata, et disputata»¹⁹². Le spiegava quindi i motivi che lo avevano portato a parlarne liberamente con lei e le illustrava la propria posizione: «Ho voluto più tosto, etiandio errando, obedirle, che non sodisfare alla richiesta sua, anchora ch'io conosca, questa esser materia, molto difficile; et superar di gran lunga le mie poche forze, et difficilmente poter sodisfar alla sublimità dello ingegno di quella. [...] et comincerò dalle cose, che naturalmente, et per la Filosofia, sappiamo del Libero Arbitrio; et poi veniremo alla Dottrina Catholica, et Christiana di quello. [...] Debiamo sapere, che si come colui è servo, che non è a posta sua, ne si move nell'operationi, le quali fa, come servo, da se stesso, ma è mosso dal patrone; cosi per contrario, libero è colui, il qual è di se, et non d'altri, et si muove da se, et non da altri. Onde quanto una cosa, sia qual si voglia, è più rimossa, da esser mossa a posta d'altri, ma si move da se medesima, tanto è più rimota dalla servitù, et più s'accosta alla libertà. Hora fatto questo fondamento, notissimo a ciascuno, applichamolo al particolar, ciò è, alle cose particolari, et cominciamo dalle cose inanimate, come la Terra, i Sassi, et l'altre simili. Una Zolla di terra, un Sasso, possiamo muovere, o vero all'ingiu, lasciandolo descendere al basso o l'insu, gittandolo nell'aere. Di questi due modi, uno è naturale, ciò è, il dissenso, l'altro è violento, ch'è l'ascenso. Dico che nel moto dell'ascenso, è in tutto servo, nel moto del dissenso, non dico, che sia libero, ma più s'accosta alla libertà, che nel moto violento dell'ascenso. Imperoche nel moto naturale, si move quella zolla, dall'inclinatione, et gravità intrinseca, nel violento, non si move d'alcuna cosa ad essa intrinseca, anzi contra l'inclinatione intrinseca, sforzata dalla violentia dell'impellente. Onde in questo moto, è in tutto serva. Nel moto naturale, perché, da principio intrinseco, si discosta dalla servitù, et accostasi alla condition del libero. Non è però Libera, perché si move per quella impression di gravità. Della quale il sasso, o ver la terra non è stato autore, ne causa, ma l'ha havuta da quella causa, che l'ha generato, et però si move secondo la legge, che gli è stata data. Onde non solamente non diciamo, che sia libero, in questo moto naturale, anzi dicono i Filosofi, che non possiamo dir, che si mova da se, ma ch'è mossa dalla causa generante. Et è connumerata fra quelli mobili, che sono mossi da altri»¹⁹³.

Dopo aver passato in rassegna la condizione degli 'animali brutti', nei quali «v'è cognitione, et certa estimatione delle cose, che comprendono»¹⁹⁴, ma l'arbitrio non è ancora «libero, perché non è da se, ma dalla natura, secondo l'impression dell'obbietto»¹⁹⁵, il cardinale parla dell'uomo, che, al contrario,

¹⁹¹ *Ivi*: IV, LXIII r.

¹⁹² *Carteggio di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara*, a cura di E. Ferrero e G. Müller, 2ª edizione con supplemento raccolto ed annotato da Domenico Tordi, Torino 1892, pp. 441-454, lett. XVII (13 novembre del 1536); citazione a p. 441.

¹⁹³ *Ivi*, pp. 441-443.

¹⁹⁴ *Ivi*, p. 444.

¹⁹⁵ *Ibid.*

è dotato di «arbitrio libero, per sua natura»¹⁹⁶, essendo «dell'huomo una potentia appetitiva, che seguita l'intelletto, a tanto si estende, a quanto s'estende lo intelletto. Onde essendo lo intelletto amplissimo, perché intende tutte le cose, la volontà è anchora ampissima, et s'estende a ogni cosa, a ogni sorte di bene, et al bene universale. Onde precedente l'elettione, si move al fine, come fine, et elegge i mezzi, come proporzionati al fine, secondo che le pare. Onde l'huomo si move da proprio arbitrio, et libero, et s'estende a tutti gli beni, et al bene universale»¹⁹⁷.

Subito dopo, precisa le conseguenze che comporta il fare uso del 'libero arbitrio' per giungere a destinazioni diverse dal 'bene universale':

Ma prima aggiungiamo un'altra cosa, per poner fine a quel, c'habbiamo detto di sopra della volontà, et libero arbitrio. Noi habbiamo esposto, in universale, la natura della volontà, et del Libero Arbitrio, ma perché la volontà, è principio de tutte l'attioni humane, le quali sono circa i particolari, bisogna anchora, c'applichiamo al particolar quello, c'habbiamo detto in universale. Diciamo adunque, che questa inclination della Volontà nostra, al Bene universale, bisogna, ch'essa l'applichi al particolare. Et perché l'Appetito del fine, è il primo, dal quale si regolano tutti gli altri appetiti, la Volontà nostra, ha per fin suo, quel Bene Universale, nel qual son tutti gli altri Beni, che chiamiamo anchora Beatitudine, et Felicità. Ma perché lo intelletto, non vede chiaramente in questo stato, nel quale siamo, dove sia posta questa Felicità, et dove consiste la Beatitudine nostra, et la inclination è depravata, come diremo poco di sotto, però diversi huomini costituiscono, et pongono la Felicità, in cose diverse. Ma il vero fine, è quello, che contiene ogni bene, ciò è Dio Benedetto. Onde allhora l'huomo, ha veramente il Libero Arbitrio, quando ha, si come in universale, il Bene, così in particolare, il Bene, che contiene ogni bene, et la natura d'esso bene, et à quello, indirizza tutte le sue operationi. Qualch'uno qui mi dimanderà. Dimmi. Non appartiene alla Potentia del Libero Arbitrio, di poter dechinar da questo fine, ciò è, Dio, et poner qualche altra cosa, per ultimo fine? Hor qui rispondo accioche non s'inganni. Che non è d'attribuire alla Potentia del Libero Arbitrio, nè alla sua libertà, il poter dechinar, da questo fine, a un altro, anzi, questo è Impotentia, et è recidere dalla libertà, et tendere alla servitù. Il che manifestamente si comprende, dal discorso fatto di sopra¹⁹⁸.

Prosegue citando Aristotele, Platone e i platonici: «L'esperientia dimostrò a i Filosofi, anchora, che non sapessero altra causa, che l'huomo dalla sua natività, era inclinato al male, non dico solamente per l'appetito sensitivo, et carnale; ma dico, per la sua inclination della volontà. Videro ch'era inclinato alla Superbia, all'Invidia, all'Avaritia, che sono malitie spirituali, et non corporali»¹⁹⁹. Quindi affronta finalmente il tema sul piano teologico secondo la visione cattolica:

È stato rivelato, che Dio creò l'uomo retto; et esso, cooperante l'invidia del Diavolo; ci ha posti in diffetti inestricabili. Ne Dio fece la morte, ma hebbe adito nell'huomo, per il peccato. Questa Rettitudine, nella qual Dio creò l'huomo, fu la Giustitia Originale. Nella qual si contien la vera libertà dell'huomo: perché la Volontà, non solamente era volta, et inclinata al Bene, in universale, ma in particolare, era inclinata a Dio, com'al'ultimo fine: per il qual regolava tutte le sue operationi. Onde non era angustata, nè ristretta, ma spaciava libera per ogni Bene, et per ogni essere. Onde non haveva in se ostacolo alcuno, ma somma pace, et tranquillità. Imperoche le Creature, et tutto il bene, et l'esser loro, è in Dio, unito in una semplice unità. Né c'è li, fra l'essere, et il bene, delle Creature, alcuna repugnantia, alcuna contrarietà, ma ogni cosa, è una semplicissima unità. Et poi descendendo da Dio, nelle Creature, perché si fa angusta, incomincia haver repugnantia fra se, et in alcuni, contrarietà. Perché la Natura d'una Creatura è difinita dalla natura dell'altra; ne si possono accoppiare insieme: perché non può essere un huomo, et cavallo insieme: ne Arcangelo, et Serafino insieme, et scorrendo poi a maggior angustia, incomincianno esser contrarie fra loro. Onde l'una corrompe l'altra, come veggiamo in queste cose inferiori, generabili, et corrutibili. Le quali però tutte, nell'Amplitudine Divina, sono una cosa medesima, senza alcuna repugnantia. Così la Volontà nostra, quando fu veramente libera, posta in Dio, non haveva alcuna repugnantia, come dice il Profeta, nel salmo 118. Pax multa diligenter leges tuas, et non est in illis scandalum.

Fu adunque creata la Volontà nostra, in questa rettitudine, et in questa vera libertà. Ma perché non fu creata immobile in questa rettitudine, et libertà, havendo quella impotentia, detta di sopra, di potersi applicare ad altro ben particolare, com'ad ultimo fine, dechinando da Dio, ch'è il Bene Universale, tentata dal Diavolo, et mossa dalla promessa fattale, che dovevano essere come Dii, dechinò dal bene universale, cio è, da Dio, et si voltò a se medesima, ponendo l'ultimo fin suo in se, nell'essaltation sua, ne commodi suoi, et non Dio. Onde pigliò una piega molto perniziosa, dalla qual seguitò, che lo intelletto, massimamente operativo, s'annichilò, pigliando, quando viene all'operare, il principio di suoi discorsi, dalla inclination della Volontà. Imperoche, come dicano i Filosofi, nell'operare, l'inclination della parte appetitiva, costituisce '1 fine allo intelletto; come toccheremo poco di sotto. In questa Giustitia Originale, l'Appetito sensitivo era in tutto

¹⁹⁶ *Ivi*, p. 446.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ivi*, pp. 446-447.

¹⁹⁹ *Ivi*, p. 449.

soggetto alla ragione. Onde era molto partecipe della libertà, innalzato dalle sue angustie. Et così discorrendo, il corpo era soggetto all'anima²⁰⁰. [...] Ma ritorniamo alla Verità Catholica, la quale ne dimostra, c'habbiamo bisogno, per uscir di quest'egritudine, per se incurabile, d'aiuto esteriore, né d'altro, che di Dio. Il qual solo penetra la mente nostra, et di dentro operando, muta l'inclination della Volontà, et l'indrizza verso Dio, per lo Spirito Santo, ch'infonde in essa. Habbiamo bisogno d'espiazione, in quanto, questo è peccato, et colpa. Il mezzo mo, di pervenire a questa espiazione, et a questa gratia, è Christo, et la Fede formata di Charità, nel Sangue suo. Et così incominciamo a liberarci di questa Egritudine, in questo mondo, con la Fede, et Sacramenti della Fede. Et così incominciamo ad haver per ultimo fine, Dio, et non noi medesimi. Incominciamo non cedere alla Concupiscentia, et infermità dell'Apetito; ma resisterli, et superarle. Pur ci rimangono le relique di questo, fin che viviamo in questa carne peccatrice²⁰¹.

Dunque, secondo la ricetta dell'alto prelato, si giunge alla 'grazia' attraverso l' 'espiazione', ossia per mezzo di un tortuoso percorso dove la carità (buone opere), i sacramenti e la fede in Dio permettono al fedele di liberarsi dall'egritudine, dagli appetiti carnali e dai peccati di spirito²⁰².

Si tratta, come ha giustamente notato Giorgio Caravale, di un'anticipazione di tematiche su cui il cardinale sarebbe tornato più estensivamente in un momento successivo, in particolare quando si soffermerà sulla questione, «centrale nella sua riflessione teologica, della “fides formata per charitatem seu efficax per charitatem”»²⁰³, ovvero sull'uomo che «si giustifica attraverso la fede e non grazie alle opere – come ebbe a sostenere – nei colloqui a Ratisbona, proponendo la nota formula della “duplex iustitia”, e non perché meritiamo la giustificazione grazie alla fede, ma perché attraverso la fede possiamo riceverla. Ma poiché ogni moto è imperfetto se non giunge a compimento, così anche il moto della fede, se non giunge alla carità, rimane imperfetto. La fede che giustifica, dunque, è la fede formata attraverso la carità, ovvero “efficace” tramite la carità. Solo con le buone opere, provenienti dalla carità e dallo spirito di Dio, e a loro volta fomentatrici di carità, la giustificazione giunge a completezza»²⁰⁴.

Come si vede, nulla in queste dichiarazioni precoci sul libero arbitrio (e sulla grazia) travalica l'ortodossia sul piano teologico²⁰⁵, né si può ritenere che a quella data la Marchesa avesse già aderito alle nuove dottrine tacciate di evangelismo, se è vero che esse andranno a definirsi pian piano e cioè a partire dalla pubblicazione a stampa del *Beneficio* di Benedetto da Mantova o poco prima con la sua distribuzione manoscritta²⁰⁶. Ciò nonostante, è indicativa l'attenzione di entrambi alla tematica – parole di Contarini – già assai dibattuta in quei tempi²⁰⁷.

²⁰⁰ Ivi, pp. 450-451.

²⁰¹ Ivi, pp. 453-454.

²⁰² Si rimanda per un maggiore approfondimento sul tema teologico affrontato dal Contarini ai seguenti testi: G. Fragnito, *Gasparo Contarini. Un magistrato veneziano al servizio della cristianità*, Firenze 1988; E. G. Gleason, *Gasparo Contarini: Venice, Rome and Reform*, Berkley-Los Angeles-Oxford 1993 e G. Caravale, *Gasparo Contarini. Del libero arbitrio*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo...*, cit., p. 124, n. 38, con bibliografia precedente.

²⁰³ G. Caravale, *Gasparo Contarini. Del libero arbitrio...*, cit., p. 124, n. 38.

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ Si rimanda al paragrafo 1.1.1.

²⁰⁶ In realtà il Contarini ebbe, poco prima di morire, la possibilità di visionare una copia manoscritta del trattatello revisionato dal Flaminio dal momento che gli era stato recapitato a Bologna proprio nel 1542; tanto però gli bastò per concludere che, sul piano dottrinale, passasse «li termini». Per questi aspetti specifici si rimanda a: M. Firpo, *Juan de Valdés e la Riforma nell'Italia del Cinquecento*, Bari 2016, p. 6; M. Firpo, D. Marcatto, *I processi inquisitoriali di Pietro Carnesecchi (1557-1567)*, 2 voll., Città del Vaticano 1998-2000: I, p. 5.

²⁰⁷ Sulla diffusione dopo la pubblicazione del *Beneficio* del dibattito teologico esteso in buona parte dei ceti sociali si rimanda a: M. Firpo, *Juan de Valdés e la Riforma...*, cit., p. 3. Sulle posizioni teologiche di Vittoria Colonna e di Gasparo Contarini si rimanda invece a G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, p. 98: «È con l'ingresso nel sacro collegio del Contarini – seguito da Bembo, Morone, Badia, Cortese, Pole, Fregoso, che condividevano la sua linea – e con il confluire a Roma nel 1536 dei membri deputati all'elaborazione del *Consilium de emendanda Ecclesia*, il progetto di riforma della Chiesa preparato sotto la presidenza del cardinale veneziano, che Vittoria Colonna, quasi rinunciando al ripiegamento sulla sua condizione vedovile, cominciò a mostrarsi attivamente partecipe ai tentativi di riforma delle strutture ecclesiastiche e a prendere vivo interesse alle questioni dottrinali, tanto da essere destinataria in quello stesso anno del trattatello *Del libero arbitrio*, che il Contarini scrisse per lei in italiano, sottolineando implicitamente l'esigenza di allargare anche alle donne l'accesso al sapere teologico».

Questo trattatello, titolato *Del libero arbitrio*, verrà dedicato dal Contarini alla Marchesa di Pescara, dalla quale fu ospitato, dal 6 giugno all'autunno del 1536, nell'abitazione ai SS. Apostoli²⁰⁸ in attesa che giungessero in città i membri della commissione nominata da Paolo III per il progetto di riforma delle istituzioni ecclesiastiche. Era stato quello un periodo non facile per il cardinale, provato per la lontananza del Beccadelli e per le non buone condizioni di salute, e tuttavia si era dedicato a raccogliere il materiale per la *Conciliorum magis illustrium summa*, un libro dove elencherà i concili precedenti a quello convocato da papa Farnese, a cui sarebbe stata poi dedicata l'opera. È proprio in questo frangente o poco prima che la Colonna circoscrisse il suo interesse al solo ambito spirituale come riferisce Carlo Gualteruzzi in una missiva indirizzata al vescovo di Fano Cosimo Gheri: «Ha rivolto il suo stile a Dio et non scrive d'altra materia, sì come per l'inchiuso sonetto potrà vedere. Il quale le mando per una mostra di questo suo cangiato stile»²⁰⁹.

Questa lettera-trattato rimarrà inedita fino al 1558, quando Lorenzo Torrentino decise di pubblicarla assieme ad altre tre missive di carattere teologico-filosofico sempre di Gasparo Contarini.

1.2.4 – Le prediche di Bernardino Ochino

Soprannominato il 'Savonarola del Cinquecento' secondo una definizione di Roland Bainton²¹⁰, Bernardino Ochino nacque a Siena nel 1487. Annoverato tra i più noti predicatori dell'epoca, raggiunse il momento di maggiore celebrità in questa veste nel 1536 quando ebbe modo di farsi ascoltare dall'imperatore Carlo V nella chiesa di San Giovanni Maggiore.

Il suo percorso negli ordini religiosi iniziò dai francescani osservanti al convento della Capriola all'inizio del Cinquecento, da dove uscì nel '34, quando, attratto dal rigore ascetico della regola cappuccina, aderì al nuovo ordine, di cui nel 1538 divenne vicario generale, incarico che gli verrà riconfermato due anni dopo da papa Paolo III Farnese. Fu amico del cardinale Gasparo Contarini, del vescovo di Verona Matteo Giberti e dell'esule spagnolo Juan de Valdés, oltre che della duchessa di Camerino Caterina Cybo. Strinse un intenso rapporto epistolare con Vittoria Colonna, conosciuta a Roma nel 1534 (o forse '35), e fu proprio lei, tra l'altro, ad esortarlo ad entrare nei cappuccini e ad aiutarlo a fondare un convento di clarisse a Ferrara (1537).

I teatini di Napoli cominciarono a sospettare della sua ortodossia probabilmente già nel 1536, allorché a difenderlo dalla «falsa invidia»²¹¹ intervenne proprio la Marchesa, che temeva stessero per tornare «li Neroni»²¹². La stessa non si mostrerà però convinta della sua innocenza in seguito, dal momento che, il 4 dicembre 1542, rivelerà parte delle informazioni che possedeva sul suo conto al cardinale inquisitore Marcello Cervini, cui consegnerà anche un libro fresco di stampa, probabilmente le *Prediche* (edite a Ginevra)²¹³, e una lettera a lei indirizzata datata 22 agosto. «Mi duole assai –

²⁰⁸ G. Caravale, *Gasparo Contarini. Del libero arbitrio...*, cit., p. 124, n. 38, con bibliografia precedente.

²⁰⁹ Lettera a Cosimo Gheri, Roma 12 giugno 1536 (Parma, Biblioteca Palatina, ms. Pal. 1026/I, cc. n.n.) in G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso...*, cit., pp. 102 e 105, n. 48.

²¹⁰ R. H. Bainton, *Bernardino Ochino, esule e riformatore senese del Cinquecento, 1487-1563*, versione dal manoscritto inglese di E. Gianturco, Firenze 1940, p. 3.

²¹¹ *Carteggio di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara*, a cura di E. Ferrero e G. Müller, 2ª edizione con supplemento raccolto ed annotato da Domenico Tordi, Torino 1892, pp. 137-140 (citazione a p. 138), lett. LXXXIII (lettera della Colonna al cardinale Ercole Gonzaga datata 22 aprile del 1537).

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ivi.*, pp. 256-257, lett. CXLIX (del 4 dicembre 1542), citazione a p. 256, nota 2: «Probabilmente quello stampato a Ginevra col titolo: *Prediche di Bernardino Ochino da Siena. Si me persecuti sunt, et vos persequentur, sed omnia vincit veritas*. 1542, die X octobris». Anche in G. Bardazzi, *Le rime spirituali di Vittoria Colonna e Bernardino Ochino*, IV, (2001), pp. 61-101, nota 47. Sulle *Prediche* si rimanda a: K. Benrath, *Bernardino Ochino Von Siena. Ein Beitrag zur Geschichte der Reformation*, 2ª edizione riveduta, Braunschweig 1892; E. Solmi, La fuga di Bernardino Ochino secondo i documenti dell'Archivio Gonzaga di Mantova, in "Bullettino senese di storia patria", XV, (1908), pp. 23-98; R. H. Bainton, *Bernardino Ochino, esule e riformatore senese del Cinquecento, 1487-1563*, versione dal manoscritto inglese di E. Gianturco, Firenze 1940; G. Fragnito, *Gli "spirituali" e la fuga di Bernardino Ochino*, in "Rivista storica italiana", LXXXIV, (1972), pp. 777-813; B. Ochino, *I "dialoghi sette" e altri scritti del tempo della fuga*, a cura di U. Rozzo, Torino 1985; M. Gotor, *Tradizione inquisitoriale e memoria eterodossa: un cartello di sfida di Bernardino Ochino al cardinale Carafa (1543-1628)*, in "Archivio italiano per la storia della pietà", XII, (1999), pp. 89-142, con bibliografia precedente.

sentenzia la Colonna – che quanto più pensa scusarsi [fra Bernardino], più se accusa, et quanto più crede salvar altri da naufragii, più li expone al diluvio, essendo lui fuor dell’Arca, che salva et assicura»²¹⁴. Riferimento, tutto questo, alla scelta del frate di esporla a rischi (coinvolgendo anche altri soggetti, come il Pole) scrivendole quella celebre missiva del 22 agosto in cui spiegava perché aveva preferito fuggire a Ginevra invece che fornire rassicurazioni alla Santa Inquisizione – da poco istituita – sulla propria ortodossia: «Già senza udirmi mi hanno pubblicato per un heretico. Ho piacer che da me incomincino a riformar la Chiesa»²¹⁵.

Non è noto il motivo che spinse la Marchesa a collaborare così fattivamente con l’Inquisizione, ma è difficile credere che lo fece solo per ‘paura’, ovvero perché la «clamorosa apostasia [dell’Ochino] suscitò notevole scalpore e inquietudine presso gli amici “spirituali”»²¹⁶. Non si può, d’altra parte, sottovalutare un particolare, ossia che non era affatto obbligata a dichiarare la sua estraneità ai fatti, cosa che invece fece in modo spontaneo pur sapendo che le informazioni che andava a condividere con l’Inquisizione erano a loro ignote. Va altresì tenuto in debito conto che agendo in questo modo si espose a un rischio ancora maggiore: quello di generare possibili fraintendimenti o addirittura, nel caso peggiore, sospetti sui suoi reali orientamenti religiosi. Così la Marchesa si giustificò con Marcello Cervini, al quale scrisse che s’era convinta a collaborare su suggerimento di Reginald Pole, che ella teneva in grande considerazione: «Et perché me disse [il cardinale d’Inghilterra] che li pareva che se lettera o altro di fra Belardin mi venisse, la mandassi a V. S. Reverendiss. senza responder altro, se non mi fossi ordinato, havendo havuto oggi la alligata col libretto che vedrà, celle mando»²¹⁷. In verità è probabile che la Marchesa, avvertendo che il clima stava cambiando, avesse avuto il sospetto di indagini in corso e ciò lo si può evincere dalle sue mancate risposte al frate prima ancora della missiva dell’agosto 1542 con cui lui, da Firenze, le comunicò l’intenzione di fuggire: «Mi sarebbe stato sopra modo graditissimo parlarvi et havere el vostro giudizio et di mons. R.^{mo} Polo o una lettera vostra; ma è più d’un mese che non ho vostre lettere»²¹⁸.

Delle prediche pubblicate dall’Ochino presentiamo quelle del 1539, precedenti all’apostasia, quando cioè si vociferava che papa Paolo III Farnese volesse elevarlo a cardinale. Sono nove e vennero pronunciate a Venezia durante la quaresima. Considerate dalla critica tra le più belle della sua produzione, suscitavano l’ammirazione di Bembo e Aretino; e come scrive Gotor «sono una tangibile manifestazione della sua spiritualità e mostrano l’impossibilità di ridurre il suo pensiero alla sola teologia protestante»²¹⁹.

1.2.5 – L’Alfabeto Christiano

Contenente riflessioni e approfondimenti su temi emersi durante le predicazioni quaresimali di Bernardino Ochino avvenute a Napoli nel 1536, fu scritto nello stesso anno da Juan de Valdés in forma di dialogo tra lui e Giulia Gonzaga, come si deduce dalle iniziali dei loro nomi, V e G, che scandiscono il dialogo medesimo. Del testo originale, in spagnolo, non si ha traccia, mentre è pervenuto quello tradotto qualche anno dopo, nel 1542, da Marcantonio Magno, il quale, lo dedicò proprio alla nobildonna di cui, dalla metà degli anni ’30, era procuratore legale e uomo di fiducia.

Il testo fu approntato per la stampa nell’estate del ’42, quasi certamente all’interno dell’*Ecclesia Viterbiensis* che, com’è noto, si raccoglieva attorno alla carismatica figura di Reginald Pole²²⁰. La datazione della traduzione è stata possibile grazie al ritrovamento di un codice calligrafico, presso la

²¹⁴ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., pp. 256-257, lett. CXLIX (del 4 dicembre 1542).

²¹⁵ *Ivi*, pp. 247-249, lett. CXLVI (del 22 agosto 1542), citazione a p. 248.

²¹⁶ M. Gotor, *Bernardino Ochino, Prediche nove*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, p. 127, n. 40.

²¹⁷ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., p. 256, lett. CXLIX (del 4 dicembre 1542).

²¹⁸ *Ivi*, p. 249, lett. CXLVI.

²¹⁹ M. Gotor, *Bernardino Ochino, Prediche nove...*, cit. p. 127, n. 40.

²²⁰ J. de Valdés, *Alfabeto cristiano. Domande e risposte, Dalla predestinazione. Catechismo*, a cura di M. Firpo, Torino 1994.

Biblioteca Apostolica Vaticana²²¹, che conserva un testo dell'*Alphabeto* identico nella struttura all'*editio princeps* del 1545 contenente precise citazioni delle omelie pronunciate da «fra Bernardino scappuccino»²²² a Napoli. Evidentemente, l'improvvisa fuga di quest'ultimo determinò uno slittamento della pubblicazione dell'opera, che uscì solo dopo tre anni, epurata dei riferimenti al frate, presso la tipografia di Venezia «per Nicolò Bascarini – e – ad instantia di M. Marco Antonio Magno»²²³, che ne ottenne il privilegio di esclusiva per dieci anni.

Pubblicato postumo come tutta la produzione del Valdés, ad eccezione del *Diálogo de doctrina cristiana*, ci troviamo di fronte ad una sorta di percorso iniziatico illustrato alla nobildonna, ovvero a un «cammino secreto per lo quale andiate a Dio senza essere veduta al mondo»²²⁴, laddove la riservatezza e la prudenza sono alla base del metodo da seguire per raggiungere la «perfezione christiana»²²⁵ evitando di incorrere in passi falsi, tipici dei neofiti: «Io desidero che voi tegnate la dottrina nella anima e non in cima della lingua»²²⁶, dice il teologo alla Gonzaga, esprimendo con ciò, più che un consiglio, un vero e proprio invito a tenere la propria riflessione spirituale lontana da orecchie indiscrete, ossia a non farla diventare motivo di speculazioni pubbliche.

L'alfabeto, riprendendo direttamente il titolo dello scritto, non si risolve in un mero elenco di regole rigide, è una sorta di elementare grammatica simile a quella impartita ai «fanciulli che imparano la lingua latina»²²⁷, tenendo presente – sempre parole del Valdés – «che una volta imparato questi, ha da lasciare l'alphabeto et applicare l'animo suo a cose maggiori, più eccellenti et più divine»²²⁸. Il che vuol dire che, nel percorso verso la salvezza che l'uomo deve compiere, conta solo la fede, mentre nulla possono le opere, né le Sacre Scritture. «È tanto impossibile all'huomo – specifica al riguardo il teologo – giustificarsi nel cospetto di Dio con le sue opere, per molto perfette che siano, quanto è impossibile a quel ch'è nato cieco vedere con gl'occhiali, per molto perfetti che siano»²²⁹. Tutto ciò perché, secondo la sua visione, la fede è un dono elargito da Dio attraverso 'il beneficio di Cristo', pertanto non può essere raggiunta neanche con lo studio meticoloso delle Sacre Scritture²³⁰, ma solo attraverso la «gratia di Dio, come lume soprannaturale»²³¹. È un'«ispirazione interiore»²³² cui si accede «ascoltando interiormente la voce di Cristo»²³³. Questa «via – precisa ulteriormente – è la certa, la chiara e la sicura»²³⁴, ovvero «solo questo è [il] cammino piano, reale e signorile»²³⁵ per poter «conoscer Dio per Cristo»²³⁶.

Dunque, la conoscenza di Dio attraverso Cristo si ottiene per mezzo di una «speciale gratia»²³⁷, acquisibile in funzione del «lume di fede ispirata per lo spirito santo»²³⁸, che può manifestarsi solo

²²¹ J. de Valdés, *Alfabeto cristiano*, a cura di A. Prosperi, Roma 1988.

²²² Ivi, p. 6.

²²³ G. Caravale, *Juan de Valdés, Alphabeto christiano, che insegna la vera via d'acquistare il lume dello Spirito Santo*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, p. 138, n. 47.

²²⁴ M. Firpo, *Juan de Valdés e la Riforma nell'Italia del Cinquecento*, Bari 2016, p. 63.

²²⁵ J. de Valdés, *Alfabeto cristiano...*, cit., p. 71.

²²⁶ Ivi, p. 88.

²²⁷ Ivi, pp. 7, 83.

²²⁸ Ivi, p. 83.

²²⁹ J. de Valdés, *Alfabeto cristiano...*, cit., pp. 21, 43, 48; cfr. M. Firpo, *Juan de Valdés e la Riforma...*, cit., p. 59.

²³⁰ Sul rapporto dei valdesiani con le fonti scritturali si rimanda alla sapiente argomentazione di Firpo (M. Firpo, *Juan de Valdés e la Riforma...*, cit., p. 64), che dichiara che per addivenire alla perfezione cristiana, occorre «abbandonare del tutto "il latte della dottrina delli principianti" e nutrirsi esclusivamente del "cibo delli perfetti". Entrambe queste vivande si trovano nella Scrittura, "divino nutrimento che si adatta al gusto di colui che la legge"; fonte suprema di ispirazione per il perfetto, "veleno all'animo che non tiene [...] humile dispositione"».

²³¹ G. Caravale, *Juan de Valdés, Alfabeto cristiano...*, cit., p. 138, n. 47.

²³² J. de Valdés, *Alfabeto cristiano...*, cit., p. 65.

²³³ Ivi, p. 65.

²³⁴ Ivi, p. 59.

²³⁵ Ibid.

²³⁶ Ibid.

²³⁷ M. Firpo, *Juan de Valdés e la Riforma...*, cit., p. 58.

²³⁸ Ivi, p. 58.

come una «cognitione secreta»²³⁹, ovvero come rivelazione all'anima che deve essere preservata da ognuno nel proprio intimo. In sostanza, «la libertà cristiana è una cosa che per molto che si ragioni e per bene che si pratici non se puote giamai intendere se non per isperienza, di maniera che tanto saperete di lei quanto isperimenterete nell'anima vostra e niente più»²⁴⁰.

«Lungi dal configurarsi come mero strumento di pedagogica prudenza, il gradualismo valdesiano – commenta Firpo – assume dunque connotazioni esoteriche enunciate con chiarezza in un'immagine in cui ritornava ancora una volta la metafora della luce, del sole mattutino che illumina poco per volta il cammino notturno del viandante senza abbagliarne lo sguardo per evitare di renderlo cieco»²⁴¹. Un modo, tutto questo ragionamento, per arrivare a delegittimare – senza tuttavia dichiararlo esplicitamente – l'istituto ecclesiale rivendicando la libertà di ogni fedele di raggiungere la propria dimensione religiosa in modo autonomo. È una Chiesa, quella pensata dal Valdés, composta da pochi e perfetti eletti²⁴². Una Chiesa riformata che in quel particolare momento storico deve cercare di convivere con l'intransigente e dominante tradizione romana; da qui, relativamente ad esempio anche agli apparati e alle cerimonie, il consiglio alla Gonzaga di tenere una connivente indifferenza: «Quanto alli digiuni della chiesa farete come fanno gli altri, ché in questo non vi do regola alcuna»²⁴³, teorizzazione, questa, di quella opportunistica dissimulazione, da attuare a seconda delle circostanze, che prende il nome di 'nicodemismo valdesiano', necessario per aggirare il controllo sempre più dominante dell'apparato che ben presto si doterà di quell'istituto altamente repressivo noto col nome di Inquisizione romana (1542)²⁴⁴.

1.2.6.1 – I Sonetti de più et diverse materie della divina signora Vittoria Colonna Marchesa di Pescara

Il codice pergameneo conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana (ms. Ashburnham 1153) consta di 57 carte cui furono apposte la segnatura moderna a matita sul *recto* e una legatura²⁴⁵

²³⁹ Ivi, p. 66.

²⁴⁰ J. de Valdés, *Alfabeto cristiano...*, cit., p. 107.

²⁴¹ M. Firpo, *Juan de Valdés e la Riforma...*, cit., p. 65.

²⁴² Ivi, pp. 62-63: «Un processo che dipende dagli insondabili decreti di Dio, che si può solo pregare di mandare il suo spirito (anche se a volte “tarderà”), il cui “governo si manifesta come certezza interiore della propria giustizia in virtù del “beneficio di Cristo” e della propria destinazione alla salvezza. Un processo che muove quindi dall'accettazione liberatoria della giustificazione per fede, ma che è destinato a conoscere soste, rallentamenti, accelerazioni, a passare attraverso fasi differenti di “conoscimenti e sentimenti e [...] gusti delle cose spirituali e divine”, poiché “alcuni sentono più e altri meno” la voce dello spirito santo “secondo è più o meno efficace in essi la fe' cristiana e lo spirito cristiano” e poiché Dio dà questa fede ad alcuni più che ad altri, in base a quanto pare più utile a coloro cui la dà”. Di questa progressiva acquisizione di cognizioni sempre “più chiare e più evidenti” Valdés stesso poteva dare personale testimonianza nel ripercorrere il proprio cammino cristiano, pur nella consapevolezza del persistere di “ignorantia”, “imperfettione”, “incapacità” a comprendere i “grandissimi [...] segreti di Dio” e pervenire alla suprema “sapienza dei perfetti” che “si ottiene per rivelazione, quando I rivela lo spirito santo a persone cui è comunicato”». Da queste premesse, [...] scaturiva il cauto gradualismo cui Valdés – come già i maestri *alumbrados* della giovinezza – improntava il suo magistero religioso. Il compito della parola era solo quello di guidare i discepoli all'accettazione della grazia e quindi consentir loro di aprirsi all'illuminazione dello spirito, di disporsi ad “acquistar la vera intelligenza della sacra Scrittura, la quale [...] non si acquista con scienza né si deve procurare con curiosità, ma si acquista con esperienza e si deve procurare con semplicità”».

²⁴³ M. Firpo, *Tra alumbrados e “spirituali”. Studi su Juan de Valdés e il valdesianesimo nella crisi religiosa del '500 italiano*, Firenze 1990, p. 74, n. 343.

²⁴⁴ G. Caravale, *Juan de Valdés, Alfabeto cristiano...*, cit., p. 138, n. 47.

²⁴⁵ D. Tordi, *Il codice delle rime di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara appartenuto a Margherita D'Angoulême Regina di Navarra scoperto ed illustrato da Domenico Tordi*, Pistoia 1900, p. 23. Del testo si sono occupati anche: J. J. Wyss, *Vittoria Colonna. Leben, Wirken, Werke*, Frauenfeld 1916, p. 134; A. A. Bernardy, *La vita e l'opera di Vittoria Colonna*, Firenze 1928, pp. 124-126; E. Carusi, *Un codice sconosciuto delle “Rime spirituali” di Vittoria Colonna, appartenuto forse a Michelangelo Buonarroti*, in Atti del IV Congresso nazionale di Studi Romani, 5 voll., a cura di C. Galassi Paluzzi, Roma 1938: IV, p. 235; J. Wardrop, *Arrighi Revived*, in “Signature”, XII, (1939), pp. 26-46; A. Dillón Bussi, *Vittoria Colonna. Rime*, in *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos*, catalogo della mostra (Wien

«in velluto di seta azzurra [...] forse del 1700»²⁴⁶. Presenta una prima guardia bianca e una seconda che «porta sul verso uno scudo partito, insegna di Margherita duchessa d'Angoulême»²⁴⁷. All'altezza di c. 3r figura l'intitolazione «SONETTI DI PIV ET DI/VERSE MATERIE DELLA/ DIVINA SIGNORA VITTORIA / COLONNA MASCHESA DI/ PESCARA CON SOMMA DILI/GENZA REVISTI ET/ CORRETTI NEL/ANNO •M/•D•/•XL•»²⁴⁸. A c. 3v, a centro pagina, si legge invece: «LA / DIVINA VITTO/RI/A»²⁴⁹.

Datato 1540, si compone di 102 sonetti, 3 dei quali ripetuti con delle varianti (alle cc. 4 e 23; 10 e 11; 16 e 18). Quarantanove risultano già editi nel 1539, 7 si aggiungeranno ad essi nell'edizione del 1540 (Comin de Trino) ed altri 22 invece in quella del 1546 delle *Rime*; altri ancora, pubblicati dal Tordi²⁵⁰, faranno la loro comparsa solo nell'Ottocento. Nella collazione figurano anche 4 sonetti del Molza, più uno attribuito o a Ippolito de' Medici o Claudio Tolomei e due di Bembo (uno per Vittoria Colonna e uno, con relativa risposta, per Veronica Gambara). Si tratta, in quest'ultimo caso, di rime di corrispondenza che il copista assimilò erroneamente al *corpus* della Marchesa inducendo a successive attribuzioni erranee²⁵¹.

Domenico Tordi, che pensò fosse il codice regalato dalla poetessa a Michelangelo, ne identificò – suffragato da alcuni documenti – la destinazione a Margherita di Navarra (che ne aveva fatto esplicita richiesta). Sua anche l'ipotesi che fosse stato redatto da Carlo Gualteruzzi, erroneamente ritenuto segretario della Colonna. Chiarendo il diverso ruolo ricoperto dal Gualteruzzi e individuando il prodotto come di ambito ferrarese, a precisare meglio la questione è stato in seguito il Dionisotti: «È affatto improbabile che a [Gualteruzzi] solo faccia capo una tradizione manoscritta delle rime stesse, che non è uniforme e che a volte si presenta con tratti esclusivi di una corresponsabilità del Gualteruzzi. Che è per l'appunto il caso del manoscritto Laur. Ashb. 1153 illustrato dal Tordi, nel quale figurano mescolate indistintamente alle rime di Vittoria Colonna rime d'altri poeti contemporanei, persino un sonetto di Veronica Gambara dedicato al Bembo e la risposta di lui [...] Una raccolta stranamente disordinata e difettosa dei sonetti di Vittoria Colonna, messa insieme nel 1540 da un gentiluomo che era “compatri” di Alberto Socrati, oratore estense in Francia, e conseguentemente inviata a Margherita di Navarra tramite quello stesso oratore, fa pensare a una provenienza ferrarese, piuttosto che romana, e al lungo soggiorno che poco prima, nel 1537-1538, Vittoria Colonna aveva fatto a Ferrara»²⁵².

Ad ogni modo, occorre tenere presente che la Colonna «era da tempo orientata – secondo Corsaro – a una produzione spirituale»²⁵³, e che tale produzione, per lo più negata al grande pubblico e gelosamente custodita, era dispensata per vie selettive a lettori del tutto eccezionali quanto al coinvolgimento dottrinale, e alla statura intellettuale. Di ciò testimonia fra l'altro la lettera che lo stesso Gualteruzzi inviava a Cosimo Gheri il 12 giugno 1536 [...] In quel contesto male si spiega il contenuto del codice laurenziano, ove i segni della svolta religiosa appaiono discretamente occultati entro l'omaggio letterario tradizionale. Per di più è rilevabile – prosegue Corsaro – con l'aiuto delle tavole di collazione dell'edizione critica di Bullock, una concordanza non casuale di lezioni erranee

1997), a cura di S. Ferino Pagden, Milano 1997, pp. 202-204, n. II.36 e recentemente: A. Brundin, *Vittoria Colonna and the Virgin Mary*, in “The Modern Language Review”, XCVI, (2001), I, pp. 61-81.

²⁴⁶ *Le amanti del libro*, catalogo della mostra (Milano 1999), a cura di R. Farina, Milano 1999, p. 17.

²⁴⁷ D. Tordi, *Il codice delle rime di Vittoria Colonna...*, cit., p. 23.

²⁴⁸ A. Corsaro, *Sonetti de più et diverse materie della divina signora Vittoria Colonna Marchesa di Pescara*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, p. 129, n. 42.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ A. Bullock, *A hitherto unexplored manuscript of 100 poems by Vittoria Colonna in the Biblioteca Nazionale Centrale, Florence*, in “Italian Studies”, XXI, (1966), pp. 42-56.

²⁵¹ A. Bullock, *Vittoria Colonna and Francesco Maria Molza: conflict in communication*, in “Italian Studies”, XXXII, (1977), pp. 41-51 (citazioni alle pp. 47-49); A. Bullock, *Vittoria Colonna e i lirici minori del Cinquecento: quattro secoli di attribuzioni contraddittorie*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, CLVII, (1980), 499, pp. 383-402 (citazioni alle pp. 383-387).

²⁵² C. Dionisotti, *Scritti sul Bembo*, a cura di C. Vela, Torino 2002, pp. 135-136.

²⁵³ Per una proposta di datazione dei manoscritti di tipo religioso si rimanda ai paragrafi 3.2.1 e 4.2.

o singolari con la stampa Pirogallo del 1538²⁵⁴, notoriamente cavata da fonti disparate e insicure. Di tale evidenza non sembra tenere conto lo stesso Bullock, che nella sua edizione finisce per accettare passivamente le conclusioni di Tordi, compresa l'idea di Gualteruzzi segretario»²⁵⁵.

Da segnalare infine la tesi di Toscano, che, prendendo spunto dalle considerazioni del Dionisotti, è arrivato alla conclusione di ritenere che il codice inviato alla regina Margherita fosse in realtà un altro, oggi perduto: «Se invio di rime alla regina Margherita da parte di Bembo (per interposto Gualteruzzi) vi sia stato non bisogna certo pensare al manoscritto L., ma sempre a rime esclusivamente spirituali»²⁵⁶.

1.2.6.2 – *Rime de la Divina Vittoria Colonna Marchesa di Pescara*

Celebrata dagli intellettuali dell'epoca, Vittoria Colonna si guadagnò fama e stima vastissime²⁵⁷. Francesco Berni ad esempio già nel 1531 la ricorda nelle ottave d'apertura del suo rifacimento dell'*Orlando innamorato*:

E tu, leggiadra e gloriosa donna,
Che quel ch'è nudo spirto e poca terra,
E fu già di valor alta colonna,
Invitto sposo tuo, folgor di guerra,
Piagni sovente involta in negra gonna;
Al pianto i tuoi begli occhi alquanto serra
A quella fonte di lagrime amara,
Gloriosa Marchesa di Pescara,

Che non sia forse improprio al tuo dolore:
Ancora al tuo disio satisferei
Sentendo ragionar d'armi e d'amore.
Di questo il cor gentil so che pien hai:
L'arme sien rimembranza del valore
Di quel che giorno e notte a pianger stai:
E leggendo quel ch'io cantando scrivo,
Di lui, di te vedrai l'esempio vivo²⁵⁸.

Allo stesso modo, nel 1532 è Ludovico Ariosto, nella terza edizione dell'*Orlando Furioso*, a lodarne le doti di castità e di fedeltà coniugale:

²⁵⁴ Si rimanda alla trattazione relativa al paragrafo 1.2.6.2.

²⁵⁵ A. Corsaro, *Sonetti de più et diverse materie della divina signora...*, cit, p. 130, n. 42.

²⁵⁶ T. R. Toscano, *Introduzione*, in *Vittoria Colonna, sonetti in morte di Francesco Ferrante d'Avalos marchese di Pescara. Edizione del ms. XIII.G.43 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, a cura di T. R. Toscano, Milano 1998, p. 25.

²⁵⁷ Sulla fama letteraria della Colonna si rimanda a: P. Giovio, *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus*, ed a cura di E. Travi e M. G. Penco, Roma 1984, p. 314, in cui la bellezza della nobildonna può essere osservata da vicino, come un quadro, a differenza di quella delle altre donne che si apprezza come i mosaici da lontano. Vittoria Colonna appare ancora nel dipinto del Museo di Giovio che raffigura il *Parnaso* tra numerosi poeti insieme a Veronica Gambara (cfr. A. F. Doni, Lettera alla burlesca con descrizione del Museo (*Tre libri di lettere del Doni*, Venezia, Marcolini, 1552, pp. 75-79): «Et inanzi a lei v'era un'altra a cavallo, pur nel medesimo abito: mi dissero che l'una era quella de' Gambari, l'altra quella de le Pesche». Viene poi descritta nella lettera seria di A. de' Landi, (*Lettere di Antonfrancesco Doni*, Venezia, Scotto, 1544, cc. 47-51): «Salivano per una bene intesa strada molti uomini ritratti a naturale. Lascio Dante, Petrarca e Boccaccio, che erano i padroni del luogo, ma saliva il Tibaldeo, la signora Veronica Gambara e la signora Marchesa di Pescara, una in carretta, l'altra a cavallo». La fama letteraria della Marchesa di Pescara continua anche dopo la fine del secolo: A. F. Doni, nel Cancellieri (1562), cita il suo progetto del 'Teatro della Fama' con statue di poeti e scrittori illustri, tra cui Vittoria Colonna: «Et le statue di pietra, di bronzo o di marmo saranno queste principali: Virgilio Mantovano, Orazio Venusino (di Puglia), Ovidio da Sulmona (in Abruzzo), Plauto da Sarsena (nell'Umbria), Cicerone, Cesare, Valerio Massimo, Vittoria Colonna (romani), Persio da Volterra, Iuvenale d'Aquino, Catullo da Verona, Tito Livio padovano, Ariosto da Ferrara, Sanazzaro da Napoli, Bembo viniziano, Boccaccio, Dante et Petrarca fiorentini, et altri che saranno approvati dall'Accademia».

²⁵⁸ F. Berni, *Orlando innamorato* (1532): I, I 3-4.

Che sì casta moglie e a te sì cara
canti l'eterno onor che ti si debbe,
e che per lei sì 'l nome tuo rimbombe,
che da bramar non hai più chiare trombe²⁵⁹.

Le *Rime* le valsero inoltre l'epiteto di 'divina', ma lei, nonostante ciò, ne disapprovò in vita la pubblicazione. Il motivo di questa opposizione lo si trova nei suoi stessi versi, con i quali chiarisce al lettore che la produzione aveva una funzione terapeutica:

Scrivo sol per sfogar l'interna doglia
ch'al cor mandar le luci al mondo sole,
e non per giunger lume al mio bel Sole,
al chiaro spirto e a l'onorata spoglia²⁶⁰.

È per questo, come scrive Antonio Corsaro, che «alla fine degli anni Trenta la poesia della Colonna era pressoché inedita se pure acclamata nel mondo letterario, a partire dal calibrato ma autorevolissimo apprezzamento rivoltale pubblicamente da Pietro Bembo»²⁶¹. Va altresì notato che la tristezza che si era impossessata di lei, anziché affievolirsi con il passare del tempo, andò addirittura ad aumentare, ragione, questa, che la indusse ancora di più – per non tediare il lettore (come ella espressamente dichiara) – a rifiutare la diffusione a mezzo stampa delle sue composizioni:

Il tristo canto, che col tempo crebbe,
più noia altrui ch'a me stessa conforto
temo che porga, e al ver tanto vien corto
che per il suo miglior tacer dovrebbe²⁶²

In realtà, è assai probabile che, al di là di quanto sostenesse pubblicamente, il motivo reale che la portò ad opporsi con tanta determinazione all'invio alle stampe della sua produzione poetica vada ricercato nel valore di intima e personalissima riflessione che ella gli attribuiva, posto che, incentrata esclusivamente sul proprio vissuto, andava ad investire direttamente la sua sfera emotiva. Non ci si deve meravigliare pertanto se si oppose in tutti i modi a chi le consigliava o chiedeva di fare il contrario. Come ad esempio nel 1537 Benedetto Varchi, che parlò di questo ostinato rifiuto al Molza in una missiva spedita da Venezia: «I sonetti della S.^{ra} Marchesa, la quale io visitai a questi giorni passati, et molto mi dimandò di V. S., si stampariano a questi giorni, ma il Tasso (Bernardo) gli lo scrisse, et ella collo scrivere a non so chi qua, fece sì che si lascieranno stare»²⁶³.

E infatti in un libretto conservato nella Biblioteca Estense di Modena rinvenuto dal Tordi²⁶⁴, che porta per titolo *Opera Nova non più posta in luce nella quale troverai molti bellissimi Sonetti di diversi Eccellentissimi ingegni con alcune stanze dottissime e dilettevoli. Aggiuntovi certi Sonetti Spirituali della divina Vittoria Colonna Marchesana di Pescara non più visti d'alcuni, Nuovamente stampata ad instantia di Baldessar Faentino detto il Tonante*, i sonetti della Marchesa annunciati nel frontespizio effettivamente non figurano, come constata anche Antonio Corsaro²⁶⁵.

Ma questa volontà della Colonna non verrà rispettata a lungo: le aspettative di tutti coloro che non vedevano l'ora di leggere le sue poesie saranno infatti ripagate con l'*editio princeps* del 1538

²⁵⁹ L. Ariosto, *Orlando Furioso*: XXXVII, xx.

²⁶⁰ V. Colonna, *Rime*, a cura di A. Bullock, Roma-Bari 1982, p. 3, n. 1, 1-4.

²⁶¹ A. Corsaro, *Vittoria Colonna. Rime della divina Vittoria Colonna*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, p. 130, n. 43.

²⁶² V. Colonna, *Rime...*, cit., p. 40, n. 74, 5-8.

²⁶³ D. Tordi, *Il codice delle rime di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara appartenuto a Margherita D'Angoulême Regina di Navarra scoperto ed illustrato da Domenico Tordi*, Pistoia 1900, pp. 3-4.

²⁶⁴ Ivi, p. 4 (l'opera è collocata a Modena, presso la Biblioteca Estense, con collocazione Misc. XXXII.LL.56).

²⁶⁵ A. Corsaro, *Vittoria Colonna. Rime della divina Vittoria Colonna...*, cit., p. 130, n. 43.

(pubblicata a Parma dall'editore Filippo Pirogallo)²⁶⁶. In questa edizione non figura alcuna indicazione del mese di stampa, ma sicuramente essa non avvenne prima della fine dell'estate, o l'inizio dell'autunno, se è vero che nell'opuscolo diffamatorio *Vita di Pietro Aretino del Berna* comparso ad agosto si legge che «restano anchor di sua mano [di Pietro Aretino] un par di stivali havuti cari dall'Aretini, più che si han cari hora i Sonetti della Marchesana di Pescara che non sono stampati»²⁶⁷. Si può in definitiva ritenere che le prime copie abbiano iniziato a circolare entro l'8 novembre, quando Pietro Bembo ne parla diffusamente in una missiva che indirizza a Carlo Gualteruzzi.

Si trattò ovviamente di un'iniziativa non autorizzata e infatti lo stesso editore, il Pirogallo, nella lettera dedicatoria ad Alessandro Vercelli, scrisse che per raccogliere il materiale a insaputa della Colonna aveva impiegato molto tempo: «Eccovi Gentilissimo Messer Alessandro i Sonetti de la Divina Pescara, da me raccolti per lungo spatio di tempo; che hor vi mando per havermegli voi, insieme con alcuni altri giovani, richiesti; [...] ho preso ardire di mettergli in istampa, anchora che contradicessi al voler d'una sì gran Signora; stimando meno errore dispiacere a una sola Donna (benché rara e grande) che a tanti huomini desiderosi di ciò»²⁶⁸. Bembo, disgustato da ciò, così commentò nella già citata lettera a Gualteruzzi: «Doveste sapere della ingiuria e villania fatta alla Signora Marchesa di Pescara da non so cui, che impresse le sue rime e incorrettissime e di pessima forma e carta. Di che Sua Signoria dolcemente mi scrisse, non solo non dolendosene, ma mostrando d'averlo meritato con curar le vane cose. Alla quale io riscrissi, pregandola ad esser contenta di mandarmi una copia delle dette sue rime corretta. Perciò che io le farei ristampare qui bene e in bella maniera... Ad ogni modo è peccato grande, se non si mandan fuori per modo che si leggano tali, quali uscirono di quello pellegrino ingegno. Né bisogna dire: io non curo la gloria del mondo. Ché queste son parole. La gloria, che può venirne dalle buone opere, non è da esser sprezzata, anzi amata e tenuta cara da ogni santissima anima»²⁶⁹.

Che fossero «incorrettissime e di pessima forma e carta»²⁷⁰ lo sapeva lo stesso Pirogallo, che non a caso se ne scusò col Vercelli: «Ma forse le scorrettioni che in essi si troveranno, per non havergli io cavati dal proprio originale, ve gli faranno parere men belli, e meno vaghi»²⁷¹. Il lavoro – oltre a caratterizzarsi per alcune attribuzioni erronee (ma questo si sarebbe ripetuto anche nelle edizioni successive) – in definitiva risultò imperfetto e sommario.

«L'edizione in oggetto, – chiarisce Corsaro – oggi rarissima, sarebbe stata del resto soppiantata dalle molte che si succedettero a partire dal 1539, anch'esse invero ben lontane dalla veste corretta e adeguata che Bembo aveva auspicato. Quanto all'allestimento, obbligato in qualche modo dalle convenzioni canzonieristiche e dalle corrispondenti attese del pubblico, l'editore si era trovato a dover “adattare” il corpus alle categorie della devozione muliebre, della vedovanza e del ricordo. Non vi era inclusa l'unica poesia scritta in vita di Ferrante d'Avalos, mentre trovava posto la grande maggioranza delle rime in morte, capace di esibire un percorso che di fatto eliminava la canonica dualità petrarchesca “in vita” e “in morte” privilegiando la sola poesia funeraria»²⁷².

²⁶⁶ Per una bibliografia esaustiva si rimanda a: D. Tordi, *Il codice delle rime di Vittoria Colonna...*, cit., pp. 11-12; J. J. Wyss, *Vittoria Colonna. Leben, Wirken, Werke*, Frauenfeld 1916, p. 135; C. Dionisotti, *Machiavelli, Cesare Borgia e Don Michele*, in C. Dionisotti, *Machiavellerie*, Torino 1967, pp. 233, 238; C. Dionisotti, *Appunti sul Bembo e Vittoria Colonna*, [1981] ora in C. Dionisotti, *Scritti sul Bembo*, a cura di C. Vela, Torino 2002, pp. 130-132; V. Colonna, *Rime...*, cit., p. 258; E. M. Jung-Inglessis, *Il Pianto della Marchesa di Pescara sopra la Passione di Cristo*, in “Archivio italiano per la storia della pietà”, X, (1997), pp. 115-204, p. 200; G. Rabitti, *Vittoria Colonna as role model for Cinquecento women poets*, in *Women in Italian Renaissance culture and society*, a cura di L. Panizza, Oxford 2000, pp. 478-483.

²⁶⁷ G. A. Albicante, *Occasioni aretiniane. Vita di Pietro Aretino del Berna. Abbattimento, Nuova contentione*, testi proposti da P. Procaccioli, Manziana 1999, p. 67.

²⁶⁸ A. Corsaro, *Vittoria Colonna. Rime della divina Vittoria Colonna...*, cit., p. 131, n. 43.

²⁶⁹ Ms. Vat. Barb. Lat. 5693, c. 174v, cit. in C. Dionisotti, *Appunti sul Bembo e Vittoria Colonna...*, cit., p. 131.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ A. Corsaro, *Vittoria Colonna. Rime della divina Vittoria Colonna...*, cit., p. 131, n. 43.

²⁷² *Ivi.*

Sebbene prevalentemente in stile volgare e petrarchesco, il testo mostrava anche reminiscenze classiche «nel riferimento alla tradizione latina in maniera prevalentemente funzionale alla trasformazione eroica della figura del Pescara»²⁷³.

«La figura dell'uomo amato, – precisa Marina Zancan – il marito, è immagine rarefatta di perfetto cavaliere, bello di una bellezza priva di connotazioni fisiche e carica invece di una simbologia relativa alle virtù morali e sociali, nobile per nascita e per una vita valorosamente vissuta; è inoltre, e insieme, immagine simbolica dello stato amoroso perfetto, l'amore corrisposto ed ordinato, l'amore coniugale. Alla figura dell'amato corrisponde una figura femminile fedele e casta (virtù che lo stato vedovile, nelle rime in morte, conferma ed esalta) che, subordinata e complementare all'altro da sé, si fa specchio di un'immagine totale e di valore»²⁷⁴.

All'editio princeps del 1538 seguirono l'anno dopo altre quattro ristampe, l'ultima delle quali recò l'aggiunta di altri dieci sonetti spirituali sinora inediti²⁷⁵.

1.2.6.3 – *Rime della Diva Vittoria Colonna de pescara inclita Marchesana*

La costante richiesta della produzione poetica della Colonna da parte di un pubblico in continua espansione incentivò ad interessarsi ad essa gli editori indipendenti, tra i quali Niccolò di Aristotile de' Rossi detto Zoppino, tipografo e libraio attivo nel campo della produzione volgare – principalmente interessato ai generi più in voga sul mercato²⁷⁶ – che pubblicò una nuova versione delle *Rime* (1540) con l'aggiunta di altri dodici componimenti spirituali. Il volumetto ebbe molta fortuna dal momento che verrà ristampato già nello stesso anno e poi ancora due volte nel 1542²⁷⁷. A una di queste ultime varianti appartiene l'esemplare qui esaminato.

Esso si compone di 54 carte e 167 componimenti²⁷⁸, contiene tra l'altro anche un'attribuzione erronea, oltre a 27 composizioni di Veronica Gambara apparse fino dal 1539 e all'epoca riferite erroneamente alla Colonna. Nel frontespizio, al posto della consueta marca editoriale, figura l'effigie della Marchesa in contemplazione di un crocifisso, raccolta in un medaglione incorniciato: la nobildonna poggia la mano destra su un libro e la sinistra al cuore, come nell'iconografia, da lei stessa approvata, realizzata da Sebastiano del Piombo. Anche sul verso figura un'incisione a carattere sacro, rappresentante un Cristo crocifisso spirato con la Vergine sulla sinistra e il San Giovanni a destra.

Sebbene il carattere religioso delle incisioni li ponesse in grande rilievo – circostanza confermata dalla disposizione in apertura del *Triumpho della croce* – i componimenti spirituali rivestivano ancora un ruolo minoritario nel *corpus* poetico destinato al pubblico della Marchesa, soprattutto se paragonati con quelli prevalenti di carattere amoroso. Queste edizioni si caratterizzavano secondo Antonio Corsaro «per un lavoro tipografico diligente ma modesto»²⁷⁹, che si sarebbe rivolto a «un pubblico [...] presumibilmente più vasto rispetto alla consueta tipologia del fruitore di poesia lirica e in particolare curioso di letture devote. Di qualche rilievo era la tavola finale, con un avviso degli

²⁷³ V. De Caprio, *Roma*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*. 3 voll., Torino 1988: II.1 (*L'età moderna*), p. 465.

²⁷⁴ M. Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino 1998, p. 50.

²⁷⁵ V. Colonna, *Rime...*, cit., pp. 259-260.

²⁷⁶ Cfr. A. Quondam, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana. II. Produzione e consumo*, Torino 1983, pp. 639-641.

²⁷⁷ V. Colonna, *Rime*, a cura di A. Bullock, Roma-Bari 1982, pp. 261-262.

²⁷⁸ Per una bibliografia esaustiva si rimanda a: J. J. Wyss, *Vittoria Colonna. Leben, Wirken, Werke*, Frauenfeld 1916, p. 135; V. Colonna, *Rime...*, cit., pp. 261-262; A. Quondam, *La letteratura in tipografia...*, cit., pp. 639-641; V. De Caprio, *Roma...*, cit., p. 465; E. Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna: un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino e altri saggi di storia della Riforma*, Appendice, Torino 1994, p. 48; Casa Buonarroti. *Arte e storia in biblioteca*, catalogo della mostra (Firenze 1995), a cura di S. Corsi e E. Lombardi, Milano 1995, p. 45; E. M. Jung-Inglese, *Il Pianto della Marchesa di Pescara sopra la Passione di Cristo*, in "Archivio italiano per la storia della pietà", X, (1997), p. 200; A. Corsaro, *Fortuna e imitazione nel Cinquecento*, in "Triumpho" di Francesco Petrarca, Atti del III seminario di letteratura italiana (Garbano del Garda 1998), a cura di C. Berra, Bologna 1999, pp. 465-469.

²⁷⁹ A. Corsaro, *Vittoria Colonna. Rime della Diva Vittoria Colonna de pescara inclita Marchesana*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, p. 132, n. 44.

argomenti notevoli adatto a guidare il lettore nella comprensione dei versi e delle occasioni²⁸⁰ [...]. Nel percorso poetico di Vittoria – continua ancora Corsaro – le edizioni Zoppino stabilivano dunque una tappa intermedia. A fronte della chiara prevalenza quantitativa della lirica amorosa, e dunque nel retaggio principale di una più o meno evidente tradizione petrarchesca e bembesca, faceva il suo ingresso la nuova materia religiosa, con un piccolo ma eloquente ritardo rispetto all’evoluzione poetica della protagonista, maturata fino dagli anni trenta verso la scelta spirituale»²⁸¹. Come asserisce De Caprio, venivano offerti al pubblico una serie di materiali «che assecondano un gusto che dal medio Cinquecento generalmente e progressivamente privilegia la tematica religiosa e che nel secondo Cinquecento si riflette in una distanza maturata dal modello bembesco di tipo erotico-lirico»²⁸².

Per disporre di un’edizione più esaustiva del pensiero spirituale della Marchesana dobbiamo attendere il 1546, anno in cui essa verrà stampata a Venezia dal Valgrisi. Ciò nonostante, la diretta interessata non sarà comunque soddisfatta e infatti nel novembre dello stesso anno, cioè poco prima di morire, si lamentò di Donato Rullo, agente di casa Colonna a Venezia, proprio perché aveva dato a stampare le sue rime spirituali o perché non aveva impedito di farlo. Lo apprendiamo dallo stesso Rullo che così scrisse, dalla Serenissima il 13 novembre 1546, ad Ascanio Colonna (il fratello di Vittoria):

Io aspetto con desiderio che V. Ecc.^{ia} habbi ricevuto le Rime Spirituali stampate, che io le mandai della Ill.^{ma} sua sorella, et mia Patrona la quale intendo essere S. Ecc.^{ia} mutinata contra di me, perché io le hebbi date a stampare, o perché io non habbi proibito. S’io non havessi a fare questa guerra con S.^{ri} Romani et Casa Colonna, spererei potermi difendere da me solo et da Rullo altre volte anch’esso Romano. Ma quì che ho da fare altro, se non chiamare soccorso di chi mi può, mi vuole et debbe aiutare? Può per la causa giusta; vuole come Signore et Patrone; debbe per esser propria sua virtù, et promessa, che me ne fece (se ben mi ricordo) un dì a San Giorgio offrendomi alcuni di quelli Sonetti. Ricorro adunque a V. Ecc.^{ia} et la supplico che non mi lasci ferire, facendone sentire a me et a gli altri le ragioni che habbiamo²⁸³.

Dunque, benché quella del 1546 sia considerata la più affidabile dal punto di vista dei contenuti, occorre tener presente che nessuna edizione delle *Rime* fu mai autorizzata dalla Marchesa.

Tornando a ragionare dell’edizione del 1542 e più specificatamente del *Triumpho della Croce* posto in apertura della medesima, qui la Colonna, secondo l’interpretazione del Tordi, avrebbe anticipato una nuova fase poetica, di carattere esclusivamente religioso, caratterizzata in particolare dalla contemplazione dei misteri della Redenzione di Cristo, con cui sostituisce la riflessione lirica dedicata al marito: «D’ora innanzi – scrive lo studioso – non saranno che “faville” nate dal calore della meditazione, dalla contemplazione dei misteri della Redenzione, dalla conoscenza dei benefizi di Dio, come Vittoria stessa li chiama, de “gli eterni e grandi obblighi”»²⁸⁴.

La tesi di una svolta poetica nel canzoniere della Colonna è stata condivisa da Bullock²⁸⁵ e dopo di lui dalla Bianco²⁸⁶, che la datano entrambi, sebbene con evidenti discrepanze l’uno dall’altra, ad una fase matura (posteriore al 1540, il primo, e dal 1536 al 1538 la seconda). Tuttavia, in assenza di una tradizione manoscritta autografa, queste proposte, occorre ribadirlo, rimangono mere ipotesi²⁸⁷. Di

²⁸⁰ *Ibid.*

²⁸¹ *Ivi*, p. 133.

²⁸² V. De Caprio, *Roma...*, cit., p. 465.

²⁸³ D. Tordi, *Il codice delle rime di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara appartenuto a Margherita D’Angoulême Regina di Navarra scoperto ed illustrato da Domenico Tordi*, Pistoia 1900, pp. 4-5.

²⁸⁴ *Ivi*, p. 8.

²⁸⁵ V. Colonna, *Rime...*, cit., pp. 223-229 (in particolare p. 227), 261-262.

²⁸⁶ M. Bianco, *Per la datazione di un sonetto di Vittoria Colonna (e di un probabile ritratto della poetessa ad opera di Sebastiano del Piombo)*, in “Italique”, XI, (2008), pp. 93-107.

²⁸⁷ Di questo medesimo parere è anche G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, p. 100: «Così pure, spostandoci dalle valutazioni basate prevalentemente sulle fonti inquisitoriali alle interpretazioni desunte dall’analisi del canzoniere, non può che apparire arbitraria la suddivisione dell’attività della Colonna in tre fasi, nella prima delle quali (1525-1538) avrebbe prevalso la tematica amorosa, seguita da una breve fase (1538-1540) in cui ad essa si sarebbero affiancate tematiche religiose, destinate a diventare predominanti nell’ultimo periodo della sua vita (1540-1547). Questa suddivisione non consente di cogliere quella che fu l’unitarietà di fondo della sua produzione poetica – così come della

sicuro, invece, non può dare luogo ad ipotesi il contenuto: la Marchesa non parla infatti di un preciso cambio tematico nella sua produzione, ma più genericamente di una nuova fase della sua vita in cui, passati finalmente i sette anni, si affrancherà dal dolore per entrare in una nuova stagione di dialogo a stretto contatto con Dio²⁸⁸.

Il componimento, come ricorda Antonio Corsaro²⁸⁹, è del 1532, ovvero di dieci anni prima della sua diffusione a stampa: lo si apprende dall'indicazione apposta dall'autrice, che rievoca il settimo anniversario dalla morte del compianto marito (avvenuta nel 1525).

Poi che 'l mio sol, d'eterni raggi cinto,
nel bel cerchio di latte fe' ritorno,
da la propria virtute alzato e spinto,
già sette volte avea girato intorno
i segni ove ne fa cangiar stagione
chi porta seco in ogni parte il giorno,
e, lasciando il nimico d'Orione,
spronando i suoi corsier leggieri, entrava
ad albergar col suo saggio Chirone.²⁹⁰

La Marchesa, per la precisione, nel riferirsi al Sole nel segno zodiacale dominato dal saggio Chirone (ovvero il Sagittario, che si estende fino al 21 dicembre), ma precedentemente transitato presso il nemico di Orione (Scorpione), individua in particolare la data esatta della dipartita del D'Avalos, se è vero che nel lasso di tempo circoscritto dal transito del luminare attraverso i gradi dei due segni cade il giorno in cui si consumò il dolorosissimo lutto (2 dicembre)²⁹¹. Fornisce altresì un'ulteriore specifica laddove cita il settimo anno, ossia gli ultimi dodici mesi di quel 'settennio tragico' (ascrivibile agli anni 1526-1532) così ricorrente nella sua poetica:

Sperai che 'l tempo i caldi alti desiri
temprasse alquanto, o dal mortale affanno
fosse il cor vinto sì che 'l settimo anno
non s'udisser sì lungi i miei sospiri²⁹².

E ancora:

Se l'empia invidia ascender pensa al vostro
lume, mio Sol, un raggio, allora allora
di sette altri maggior v'adorna e onora,
quasi Idra bella, nova al secol nostro²⁹³,

Che tale lasso temporale rivesta un ruolo decisivo nella datazione delle *Rime* lo andremo a dimostrare partendo dalle testimonianze sulla Marchesa da parte di alcuni poeti contemporanei. Come quella di Bernardo Tasso, ad esempio, che in un suo componimento datato 1560, nel ricordare che in quei sette

sua vita – incentrata sul tema e sull'immagine, ricorrente sia nelle rime amorose che in quelle spirituali, dell'ascesa e dell'unione dell'anima a Dio. Le rime deploratorie in cui ripercorre la propria vicenda umana e l'unione con Ferrante d'Avalos sciogliendole progressivamente dalle contingenze terrene, da un "mondo ver noi nemico armato", la proiettano del tutto naturalmente, attraverso la meditazione della Passione di Cristo, verso l'unione mistica con Dio, verso quella che già nel 1526 Gian Matteo Giberti definiva "una lunga contemplazione delle cose divine". Fin dalle rime amorose, infatti, la sua meditazione "si fa sempre più folta di motivi spirituali e sempre più raccolta nell'interiorità della propria coscienza" e sceglie un linguaggio sempre più mistico e biblico».

²⁸⁸ V. Colonna, *Rime...*, cit., p. 195, n. 36.

²⁸⁹ A. Corsaro, *Vittoria Colonna. Rime della Diva Vettoria...*, cit., pp. 132-133, n. 44.

²⁹⁰ V. Colonna, *Rime...*, cit., p. 195, n. 36, 1-6.

²⁹¹ La datazione di questo sonetto dove vengono individuati i rimandi all'anniversario della morte del marito risale a: *Tutte le rime della Vittoria Colonna marchesana di Pescara. Con l'esposizione del Rinaldo Corso, nuovamente mandate in luce da Girolamo Ruscelli*, Venezia 1557, pp. 472-501 (in particolare a p. 479).

²⁹² V. Colonna, *Rime...*, cit., p. 70, n. 29, 1-4.

²⁹³ *Ivi*, p. 72, n. 33, 1-4.

anni ella aveva pianto la morte del marito con la voce e con la penna, non fa alcun riferimento ad una produzione successiva:

Ma voi nel settim'anno

Qual nel primo piangete.

E con gravoso affanno

Il gran Davalo vostro

Chiamate hor con la voce, hor con l'inchiostro²⁹⁴.

Di settennio nefasto parla anche Giovan Pietro Valeriano nel libro XXII dei *Jeroglifici* in cui si celebra Vittoria Colonna identificata in Artemisia. Libro che secondo il Tordi – curatore del *Supplemento al Carteggio coll'aggiunta alla vita di Vittoria Colonna* – è databile a «“tanti anni” dopo la morte del Pescara, ma nel tempo in cui Vittoria “ogni giorno” alzavagli “un monumento” poetico, ciò che ella fece, come si è detto altrove, fino al 1533»²⁹⁵. A questo periodo risale una missiva inviata da Bembo (11 marzo del 1530) dove vengono ricordati proprio molti di quei *sonetti* dedicati al defunto congiunto: «Quanto io mi sia rallegrato con nostro secolo, havendo veduto a questi giorni qui molti sonetti vostri fatti per la morte del sig.^{or} Marchese, vostro marito; il qual secolo sì come tra gli huomini ha lui havuto nelle arme eguale alla virtù de gli antichi più lodati et più chiari, così ha voi, che tra le donne in quest'arte sete assai più eccellente che non pare possibile, che al vostro sesso si conceda dalla natura. Di che ho preso infinito piacere con molta maraviglia mescolato, sì come buono et devoto servo, che io vi sono»²⁹⁶. Degli stessi sonetti parla il Giovio, che li aveva ricevuti in regalo, in una lettera (4 dicembre 1531) al duca di Mantova Federico II Gonzaga: «Essendo questi giorni passati ne la beata isola d'Ischia [...] la sign.^a Marchesa di Pescara me ne ha dato occasione con imponermi che indirizzassi questa sua alligata a quella [...] con alcuni sonetti de più freschi»²⁹⁷. Egli, anche a nome della moglie, ringrazierà la Marchesa per l'omaggio con una missiva datata 11 gennaio 1532²⁹⁸. Di altri tre sonetti, questa volta amorosi, parla il cardinale Bembo, a cui lei li aveva spediti, in una lettera indirizzata il 25 luglio 1532: «Nessuno più ricco dono potea io ricevere, che i tre vaghissimi sonetti vostri in diversi tempi havuti, che mi sono invece di pretiosissimo thesoro cari. Cari etiandio mi furono gli altri due bellissimi sonetti del carro d'Helia²⁹⁹ et del ginebro³⁰⁰ mandatimi di vostra mano insieme con l'ultimo che a me veniva, nell'uno de' quali a me pare che voi di gran lunga superiate et vinciate il vostro sesso; nell'altro d'alquanto voi stessa»³⁰¹.

Tutte queste informazioni si rivelano determinanti per anteporre almeno una parte della sua produzione spirituale al '32. D'altra parte, stride con esse una sola testimonianza documentaria, ovvero la missiva indirizzata nel 1536 da Carlo Gualteruzzi al vescovo di Fano Cosimo Gheri (in cui tra l'altro si legge: «... et non scrive d'altra materia, sì come per l'inchiuso sonetto potrà vedere. Il quale le mando per una mostra di questo suo cangiato stile»³⁰²), la quale, però, in mancanza di ulteriori possibilità di approfondimento, lascia ampio margine di interpretazione. In definitiva, a nostro giudizio, è altamente probabile che entro il '32 – lo stesso periodo a cui va ricondotto il *Triumpho* – vada collocata almeno una parte dei sonetti di contenuto religioso. Oltretutto, come dimostreremo più in avanti, almeno altri due componimenti spirituali pubblicati nell'edizione del 1546 andrebbero

²⁹⁴ B. Tasso, *Ode*, Venezia 1560, p. 16., anche pubblicata in D. Tordi, *Il codice delle rime di Vittoria Colonna...*, cit., p. 7.

²⁹⁵ D. Tordi, *Supplemento al Carteggio raccolto ed annotato da Domenico Tordi, coll'aggiunta della vita di Vittoria Colonna...*, in *Carteggio di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara*, a cura di E. Ferrero e G. Müller, 2^a edizione con supplemento raccolto ed annotato da Domenico Tordi, Torino 1892, p. 423, nota 1.

²⁹⁶ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., p. 61, lett. XL.

²⁹⁷ A. Luzio, *Vittoria Colonna*, in “*Rivista Storica Mantovana*”, I, (1885), p. 20, nota 1.

²⁹⁸ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., pp. 74-75, lett. XLVIII.

²⁹⁹ V. Colonna, *Rime*, a cura di A. Bullock, Roma-Bari 1982, p. 65, n. 13.

³⁰⁰ *Ivi*, p. 68, n. 25.

³⁰¹ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., pp. 79-81, n. LII (riferimenti alle pp. 80-81).

³⁰² Lettera a Cosimo Gheri, Roma 12 giugno 1536 (Parma, Biblioteca Palatina, ms. Pal. 1026/I, cc. n.n.) in G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso...*, cit., pp. 102 e 105, n. 48.

datati proprio nell'intervallo di tempo che intercorre dal 1526 al 1532³⁰³, ovvero in quel 'settennio tragico' trascorso dalla Marchesa ad Ischia dopo la vedovanza.

Infine alcune considerazioni sul contenuto dottrinale nelle *Rime spirituali*: per Emidio Campi (che replica ad Ossola³⁰⁴) l'impronta cristocentrica nel testo³⁰⁵ «non conduce affatto al quietismo, ma ad una concezione della vita cristiana fortemente attiva che ben si sposa con quanto sappiamo dei molteplici interessi terreni della marchesa»³⁰⁶; una cifra che – secondo lo studioso – solo più tardi (1546) si sarebbe risolta in forme di marcato misticismo e di quietismo.

1.2.7 – *Pianto della Marchesa di Pescara sopra la Passione di Christo*

Nel 1556, con l'accuratezza tipica della celebre stamperia veneziana di Aldo Manuzio, fu pubblicato postumo un sobrio volumetto, non corredato di immagini, né di iniziali xilografiche, contenente il *Pianto della Marchesa di Pescara sopra la passione di Christo*, l'*Oratione della medesima, sopra l'Ave Maria* e infine un terzo componimento – l'*Oratione fatta il Venerdì santo, sopra la passione di Christo* – riferito a Marcantonio Flaminio³⁰⁷.

Il successo del *Pianto* fu immediato: sarà ripubblicato infatti a Bologna già nel 1557 per Antonio Manuzio, che accluse anche il *Triumpho*, sempre della Colonna, e il *Sermone della Croce* di Benedetto Varchi ispirato al *Beneficio di Cristo*³⁰⁸, mentre nel 1561 avrà luogo presso la stamperia aldina una replica della *princeps*³⁰⁹ del 1556 contenente anche altri tre sonetti della Marchesa (*Le nostre colpe han mosso il Tuo furore, Pende l'Alto signor sul duro legno* e *Felice giorno a noi festo e giocondo*) e un sonetto di Ottaviano Maggi (*Alma, è ben tempo homai*). Una nuova pubblicazione – secondo il testo della *princeps* ma col corredo di un'incisione rappresentante il Crocifisso (c.6 ripetuta a c. 32) e l'aggiunta (cc. 69-70) dei tre sonetti summenzionati e del sonetto di Ottaviano Maggi – fu allestita nel 1562 a Venezia da Gabriel Giolito per le cure di Tommaso Porcacchi, come risulta dalla lettera iniziale indirizzata all'editore.

Sul destino di questi scritti si abatterà però presto la mannaia dell'Inquisizione, che da tempo indagava sulla presunta eterodossia della Colonna. Lo dimostra la pubblicazione a Venezia nel 1567 del *Discorso del R. Padre fra Nicolò Aurifico Senese, Carmelitano, nel quale si mostra con ragioni, & autorità, sì delle Sacre Scritture, sì anco di molti Dottori Santi Greci, & Latini, quanto sia conveniente, meditando l'acerbissima Passione del Salvatore nostro Giesu Christo*, un testo nel quale il teologo senese Niccolò Bonfigli, riprendendo il medesimo tema del pianto, si sentì in dovere di difendere la Marchesana, dichiarandosi «mosso dall'occasion di quel divoto libretto, il qual compose quella dotta, & divota Signora intitolato Pianto, il qual forse per occasion di questo titolo da alcuni viene, o disprezzato; overo poco apprezzato»³¹⁰. Da notare anche, a fine volume, le scuse dell'editore

³⁰³ Nel novero dei componimenti spirituali della Marchesa databili al 1532 o poco prima, si includono anche *L'innocenza da noi per nostro errore* e *Ovunque giro gli occhi o fermo il core* (cfr. V. Colonna, *Rime...*, cit., pp. 114 e 119, nn. 59 e 69), per la cui datazione si rimanda al paragrafo 3.2.1.

³⁰⁴ J. De Valdés, *Lo evangelio di san Matteo*, a cura di C. Ossola, testo critico di A. M. Cavallarin, Roma 1985, p. 86.

³⁰⁵ Probabilmente Carlo Ossola fu suggestionato dalle dichiarazioni rese dal Carnesecchi nel costituito del 19 febbraio 1567, dove egli si riferiva all'«inditio che di ciò danno i sonetti composti et stampati di detta signora» circa l'adesione della medesima all'articolo della giustificazione. Indizio forse estorto, evidentemente aggiunto a margine e con probabilità in un secondo tempo, sebbene risulti autenticato dall'imputato (M. Firpo, D. Marcatto, *I processi inquisitoriali di Pietro Carnesecchi (1557-1567)*, 2 voll., Città del Vaticano 1998-2000: II/3, p. 1030).

³⁰⁶ E. Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino e altri saggi di storia della Riforma*, Torino 1994, p. 48.

³⁰⁷ E. M. Jung-Inglese, *Il Pianto della Marchesa di Pescara sopra la Passione di Cristo*, in "Archivio italiano per la storia della pietà", X, (1997), pp. 115-204 (riferimenti alle pp. 121-124).

³⁰⁸ P. Simoncelli, *Evangelismo italiano del Cinquecento. Questione religiosa e nicodemismo politico*, Roma 1979, pp. 209-225; M. Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino 1997, pp. 218-227.

³⁰⁹ A. A. Renouard, *Annales de l'imprimerie des Alde, ou Histoire des trois Manuce et leurs éditions*, 3^a édition, Paris 1834 (édition première 1803), p. 182.

³¹⁰ N. Bonfigli, *Discorso del R. Padre fra Nicolò Aurifico Senese, Carmelitano, nel quale si mostra con ragioni, & autorità, sì delle Sacre Scritture, sì anco di molti Dottori Santi Greci, & Latini, quanto sia conveniente, meditando*

per non aver potuto dare seguito alla volontà di ristampare il *Pianto* della nobildonna (volontà che non potrà realizzare neanche in seguito): «Era l'intention mia, gratiosi lettori, che questa divota operetta uscisse fuori insieme con quel libretti della Illustre Marchesana, ma poi che giusti impedimenti fanno sì, che per adesso non si può ristampar tal operetta, habbiamo stampato questa, con animo & speranza di darvi presto di nuovo in stampa quella della Marchesana, accompagnata con alcune divote meditationi d'un dottissimo, & divotissimo Teologo, le quali adesso sono state fatte volgari da quest'istessi autore»³¹¹.

Caduto in oblio, il *Pianto della Marchesa di Pescara sopra la passione di Christo*, fece la sua ricomparsa soltanto nel 1612, semi-occultato all'interno di *Vita e morte della sereniss. Principessa di Parma e Piacenza* (pubblicato a Napoli). Nessuna indicazione neanche da parte di Filonico Alicarnasseo che curò la biografia della Marchesa³¹². Segnalato nella *Biblioteca dell'eloquenza* di Fontanini e Zeno³¹³, venne ignorato dal Tiraboschi, da Pietro Ercole Visconti (1840) e da Reumont (1883), mentre rivenne preso in considerazione da Salvatore Bongi (1890-1895): «Forse una parte degli esemplari ne furono distrutti dagli scrupolosi per i sospetti insorti sulla fede della Colonna, e più ancora sulla dottrina nel medesimo contenuta»³¹⁴. Il testo, risulta ignorato anche nelle biografie primo novecentesche ad esclusione di Wyss³¹⁵ che, tuttavia, si limita a segnalarne solo l'esistenza.

«Correda la sua vicenda – segnala Corsaro – la versione, adespota ma con correzioni autografe, trasmessa dal manoscritto dell'Archivio Segreto Vaticano, Politicorum varia, Misc. Arm. II, 79, cc. 222-237, che reca il titolo *Sermone sopra la Vergine addolorata* e contiene anche la *Parafrasi sopra l'Ave Maria*. Di esso è un'ampia illustrazione in Simoncelli, 1979 [...], ma già un suo studio era nel contributo della Jung-Inglessis, 1997 (allestito fino dal 1957). Redatta in forma di lettera, la versione del manoscritto è indirizzata a una "Reverentia vostra" o "Reverendo et Osservandissimo Patre", per il quale la medesima Jung-Inglessis [...] ha indicato il nome dell'Ochino, procedendo di conserva a una datazione fra il 1535 e il 1542»³¹⁶.

Nelle varie edizioni a stampa il *Pianto*, scritto in risposta alla quarta predica veneziana dell'Ochino, si presenta in forma di breve trattato intorno alla contemplazione del Cristo morto e deposto, mentre l'*Orazione* è un testo devoto tradizionale.

Partendo dal presupposto che la prima versione, in forma di lettera e col titolo 'sermone' – con revisioni autografe a firma della stessa Marchesa³¹⁷ – venne stampata in forma di 'trattato', non possiamo non notare che di questo non possiede la tensione argomentativa. Anzi, per la precisione, mostra una struttura invero un po' anomala – non assimilabile né al trattato tradizionale, né alla dissertazione teologica *tout court* (non elenca postulati, né teorie, né porta prove a sostegno delle tesi) – con suggestioni tematiche che evocano il *compianto* o *lamento*. Senza con ciò asserire che abbia espressamente voluto utilizzare questa forma narrativa, non si può ad esempio non notare la presenza dell'annuncio della morte, dato in modo indiretto e col vocabolario consueto dell'elogio: «Perche la morte, che nelli altri usa violenza, e però rimangono come persone offese, in Christo, che con tanta

l'acerbissima Passione del Salvatore nostro Giesu Christo, Venezia 1567, p. 16. Per un approfondimento si rimanda a: A. Corsaro, Vittoria Colonna, *Pianto della Marchesa di Pescara sopra la passione di Christo. Oratione della medesima, sopra l'Ave Maria. Oratione fatta il Venerdì santo, sopra la passione di Christo*, in Vittoria Colonna e Michelangelo, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, p. 140, n. 48.

³¹¹ A. Corsaro, Vittoria Colonna, *Pianto della Marchesa di Pescara...*, cit., p. 140, n. 48.

³¹² F. Alicarnasseo, *Vita di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara*, in *Carteggio di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara*, a cura di E. Ferrero e G. Müller, 2ª edizione con supplemento raccolto ed annotato da Domenico Tordi, Torino 1892, p. 518: «Scrive per l'utilità de' mondani così in latino come nell'italica favella molte compositioni et opre di gran considerazione e memoria».

³¹³ G. Fontanini, *Biblioteca dell'eloquenza italiana, con le annotazioni dell'Apostolo Zeno*, 2 voll., Venezia 1753. Le edizioni citate sono quelle del 1557 e del 1561.

³¹⁴ S. Bongi, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato, stampatore in Venezia*, 2 voll., Roma-[Lucca] 1890-1895: II (1895), p. 160.

³¹⁵ J. J. Wyss, Vittoria Colonna. *Leben, Wirken, Werke*, Frauenfeld 1916, p. 136.

³¹⁶ A. Corsaro, Vittoria Colonna, *Pianto della Marchesa di Pescara...*, cit., p. 140, n. 48.

³¹⁷ Di medesimo parere anche Concetta Ranieri (C. Ranieri, Vittoria Colonna, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, II, Roma 2013, p. 116, postillati 2).

dolcezza l'havea chiamata, e desiderata, vi rimase in atto tanto dolce e soave, e pietoso, che rinteneriva ogni duro cuore, & accendeva ogni fredda mente, ne solamente la bruttezza de la morte era bella nel bellissimo volto»³¹⁸. Allo stesso modo balzano all'occhio le espressioni di dolore personale che costituiscono l'elemento coesivo del componimento, esprimendosi in una frequente opposizione tra felicità passata e infelicità presente: «Considerava, che il pianto suo era cagione di allegrezza a tante anime carissime a lei, le quali si lungamente havevano aspettato quel benedetto giorno, ne questo le mordeva la pena anzi gliel'accresceva»³¹⁹; le considerazioni sulla morte, una costante di tutti i compianti italiani, che qui assumono una grande varietà di forme e tonalità, passando da pacate espressioni di sconforto («O con quanto amore gli basciava le santissime piaghe»³²⁰) a tragici interrogativi sulla fine della vita («Perché mi fai fornire il martire, ch'io vorrei per amore & pazienza non così tosto fornirlo, ma molto più lungamente tolerarlo?»³²¹); l'elogio del defunto caratterizzato da espressioni stereotipate che ne descrivono qualità fisiche e doti morali: «Io penso, che la Regina del cielo lo pianse in più modi; prima come humano, vedendo il bellissimo corpo, formato della sua propria carne, tutto lacerato; e quei capelli, co tanto studio da lei conservati, essergli stati cagione di molestia, che pieni del prezioso sangue gli cadevano su 'l volto; serati gli occhi che gli davan perpetuo lume; la bocca, per premio di tale e tanta dottrina, piena dell'amaritudine del fele; le mani, che la benedissero come di Signore, e la servirono come di figliuolo, piagate»³²²; il ricordo del passato, ovvero la rievocazione della felicità perduta: «Credo ancora, ch'ella andava con la mente e con la mano cercando con somma riverenza i luoghi più nobili, ove habitava quell'anima santa, e toccava il cuore parendole ad ogni hora si muovesse»³²³; e infine la preghiera nella forma attenuata dell'augurio: «O quanta invidia havrò sempre a quelli, che vi furono, e quanta compassione a chi poteva esservi, e non vi fu. Non chiamo a sì gran spettacolo il Padre eterno, perché so che lo riguardò, essendosi totalmente in lui compiaciuto»³²⁴.

A livello contenutistico, Simoncelli ha rilevato nel *Pianto* un acceso ma generico 'cristocentrismo' che non riveste «molta importanza dal punto di vista dottrinale»³²⁵. Tali conclusioni non sono state condivise da Campi, che, ripercorrendo le precedenti intuizioni di Cantù sull'adesione della Colonna alle 'dottrine nuove', ha sostenuto che il 'cristocentrismo' del testo serba invece una matrice eterodossa, come dimostrerebbe a suo avviso un presunto ridimensionamento della figura della Madre di Dio coerente con la visione mariologica valdesiana³²⁶. Queste le sue deduzioni: «Senza grandi dichiarazioni, senza laceranti rotture teologiche, anzi serenamente, ogni attributo mariano che non abbia un fondamento scritturale viene eliminato. Non è privo d'importanza, ad esempio, che neppure un accenno venga fatto all'Immacolata, sebbene l'argomento fosse stato all'origine di una delle più acerbe dispute che dilaniarono la Chiesa d'Occidente nel tardo Medioevo. Ma ciò è perfettamente comprensibile. Chi prende a tal punto sul serio il peccato originale da ritenere che la sua remissione sia possibile soltanto mediante l'imputazione di una giustizia estrinseca, non può accogliere la tesi "immacolista", sia nella forma estrema, secondo cui Maria sarebbe stata concepita senza peccato, sia nella comprensione mitigata della *conceptio duplex*, cioè che ne sarebbe stata esentata all'atto dell'infusione dell'anima. Né sorprende l'assoluto silenzio sull'"Assunta". Dato che l'idea di una celeste assunzione di Maria non è documentata dal Nuovo Testamento, è del tutto legittimo, dal punto di vista valdesiano, rimuoverla nicodemidamente dal nucleo centrale della fede, senza strappi o aperte manifestazioni di dissenso dogmatico. Lo stesso può dirsi di altri titoli ricorrenti nella pietà mariana,

³¹⁸ V. Colonna, *Pianto della marchesa di Pescara sopra la passione di Christo. Oratione della medesima sopra l'Ave Maria. Sermon di m. Benedetto Varchi recitato alla Croce il venerdì santo*, Venezia 1556, pp. 3-4.

³¹⁹ *Ivi*, p. 5.

³²⁰ *Ivi*, p. 6.

³²¹ *Ivi*, p. 5.

³²² *Ivi*, p. 4.

³²³ *Ivi*, p. 10.

³²⁴ *Ivi*, p. 9.

³²⁵ P. Simoncelli, *Evangelismo italiano del Cinquecento...*, cit., p. 215.

³²⁶ E. Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino e altri saggi di storia della Riforma*, Torino 1994, pp. 48-54.

quale “Madre dei credenti”, “Sapienza di Dio”, “Signora del mondo”, la cui palese inutilità sempre dal punto di vista della spiritualità valdesiana, non merita alcuna attenzione. Una sola volta ritorna l’appellativo “Regina del Cielo”, ma proprio l’assenza dell’idea di assunzione suggerisce che si tratti non della sovrana autorità di disporre dei favori celesti, cioè la dottrina della mediazione mariana, bensì di un’allusione alla provenienza di Maria dalla stirpe regale di Davide. Infatti nell’intera lettera-trattato non soltanto non compaiono i termini di “Mediatrice” e “Avvocata”, ma non vi è traccia alcuna di una partecipazione attiva della Vergine Madre all’opera mediatrice e redentrice del Figlio, né di una sua funzione protettiva e assicuratrice. Un accenno a Maria che intercede per noi è da intendere come richiesta di aiuto, non come il dono della grazia, è esclusa cioè la efficacia salvifica [...]»³²⁷. Dunque conclude: «Se poi dai temi sottaciuti si passa alle affermazioni esplicite del testo, parimente niente è meno medievale del motivo, ricorrente lungo tutta la lettera-trattato, che la salvezza ha un unico protagonista, il Crocifisso, e che vi è un unico strumento per appropriarsene, la fede. Nulla viene detto di una *compassio Mariae* e ciò senza nulla togliere all’immenso dolore di lei, descritto con toni vibranti. Se è certo che la Colonna, come l’Ochino, scrive in modo delicatissimo della Vergine Maria, è anche vero che dietro la “mariologia” della marchesa non c’è l’impalcatura dogmatica tradizionale. I soli due appellativi che vengono usati nello scritto sono: la “madre di Dio” e la “sempre Vergine”. La “mariologia” della Colonna si regge essenzialmente su queste due sole colonne. [...] Seguendo l’uso della chiesa antica, al termine “madre di Dio” è completamente estranea qualsiasi esaltazione di un merito umano, come pure l’appellativo “Vergine” resta, sulla scia di Valdés e di Ochino, nei limiti di una pura e semplice postulazione del prodigio, non mostra alcun interesse di carattere biologico. I due titoli mariani servono ad illustrare in maniera intuitiva, evidente, il significato dell’incarnazione e della redenzione, confermando così la supposizione di un silenzioso ma vasto ridimensionamento mariologico. Dimostrerebbe dunque di non aver ben inteso il testo della Colonna chi leggendolo fissasse su Maria la propria attenzione indipendentemente dalla persona e dall’opera di Cristo, perché tutto quello che l’autrice dice della madre del Signore è sistematicamente subordinato alla cristologia e alla soteriologia»³²⁸.

In realtà, la narrazione, che si concentra sulla vicenda umana prima che religiosa di Maria e del figlio, entrambe lette secondo una personale visione carica di *pathos* ed emotività, è ambientata nel momento più alto della storia di Cristo nel suo breve passaggio sulla Terra, ovvero focalizza l’attenzione sul culmine del dramma della Madonna che si compie nel momento in cui, al cospetto del figlio ormai ridotto a puro corpo, razionalizza (o meglio tenta di interiorizzare con estrema fatica) che non potrà più vederlo né toccarlo. Si tratta di una scena di un naturalismo intenso, inquieto e vibrante, che trae origine dalla poetica di Jacopone da Todi³²⁹, il quale ci consegna, in *Donna de Paradiso*, la figura di una Madonna, mai vista prima d’ora così umana, che piange il figlio sottoposto a martirio con una passione dirompente e devastante.

L’autrice, in parole povere, tenta di umanizzare la figura della Madre di Dio, sin lì rilevata come divina pur avendo, evidentemente e necessariamente, una forte componente terrena (come del resto anche suo figlio). Come tale, fu tormentata dal dolore e pervasa da emozioni contrastanti: «Si che diverse cagioni & varii amorii la tormentavano; & era della grandezza della carità, alla quale è facile ogn’impossibil cosa, quasi forzata a dividere l’indivisibile, che lo spirito se n’andava con l’anima di Christo, e l’anima sua rimaneva ad honorare la divinità, e piangere il morto corpo: benche nell’anima e nel corpo di Christo vi fusse e vedo, che in questo tempo tutte le virtù, che come cibi dell’animo la potevano pascere, erano all’hora condite dal veleno del dolore; in modo che, in cambio di nodrire, la consumavano l’amore, l’humiltà, la pazienza, l’ubidienza, tutte le davano pena, quanto piu amava, più si doleva conoscendo la bontà del figliuolo quanto più si humiliava, più si affliggeva, vedendo si

³²⁷ E. Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna...*, cit., p. 50

³²⁸ *Ivi*, p. 51.

³²⁹ Sulla presenza di rimandi a Jacopone da Todi nella scrittura di Vittoria Colonna si rimanda al recente saggio di Veronica Copello (V. Copello, *Nuove fonti (e prospettive) per Vittoria Colonna*, in *L’Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell’Associazione degli Italianisti (Roma 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio e E. Pietrobon, Roma 2017, pp. 1-13).

humiliata la grandezza di Dio quanto più voleva haver pazienza, più s'inquietava, rappresentandone quel corpo l'invitta pazienza di Christo, quanto più voleva ubidire, tanto più si ricordava ch'egli era stato ubidiente infino alla morte»³³⁰.

L'umanità, in effetti, si palesa nella morbosa attrazione per i dettagli macabri o cruenti delle piaghe di Cristo, osservati dalla madre con commovente dolcezza. Ci troviamo pertanto di fronte ad una meditazione sulla *Pietà* in chiave terrena, laddove terreni sono i sentimenti che si sprigionano nell'animo di qualsiasi madre che si trovi ad affrontare una perdita così significativa. Potremmo addirittura essere autorizzati a pensare che nella storia santa per antonomasia, in cui sembra quasi immedesimarsi, la Marchesa ravvisi similitudini sentimentali di carattere personale.

Va altresì rilevato, a livello generale, nell'ottica cioè di contribuire a dirimere l'annosa *querelle* sulla presunta eterodossia della Marchesa, che il *Pianto*, pur assegnando un ruolo salvifico alla figura del Cristo, non dice affatto al fedele che la strada da seguire per redimere la propria anima è quella rappresentata dalla sola forza della 'fede', anzi il raggiungimento dell'obiettivo necessita secondo l'autrice anche delle 'opere' e infatti il testo rimanda in più punti anche alla 'carità': «Tu solo consolasti l'afflitta madre, la qual sola sostenne viva la fede nel sacro petto, per donde sola faceva l'ufficio della pietà, dell'humiltà, e della carità perfetta, e l'atto della gratitudine vera»³³¹. Da questo contesto, tra l'altro, esce rafforzato lo stesso ruolo della Vergine, cui è dedicata un'intensa riflessione a sottolinearne la centralità: «Solo la fede la sostenne in vita, & ella sostenne viva la fede, per rinvestirne tutto il mondo, che n'era all'hora spogliato»³³². La Vergine dunque è depositaria della «vera fede»³³³, che «senza di lei sarebbe stata estinta; è da pensare, quanto sia l'obbligo, che noi le habbiamo; che certamente così grande il troveremo, che questa vita mortale non basterebbe per soddisfare alla millesima parte»³³⁴.

Il suo ruolo di 'avvocata', di cui parla Campi, è dunque sottinteso, insito cioè nell'accettazione incondizionata – sebbene con grande dolore e rassegnazione – di un percorso già indicato da Dio, dunque non negoziabile, il cui accoglimento passivo la eleva appunto a 'Regina del Cielo': «Le pareva a che a lei sola appartenesse il grande uffitio di supplire a tanto debito: onde haverebbe voluto liquefarsi, consumarsi, anzi farsi vittima nel fuoco dell'amore, e nelle lagrime della compassione; per togliere al mondo & a se stessa l'ingratitude, e render' a Dio l'obsequio & il colto che gli conveniva»³³⁵.

È per questi motivi che, d'accordo con Simoncelli, riteniamo il testo conforme alle linee ortodosse, il che è tanto più vero se si considera che Niccolò Bonfigli³³⁶ di quel «divoto»³³⁷ scritto riabilitò proprio i contenuti dottrinali caduti in disgrazia a causa dell'indagine inquisitoriale sull'autrice. Un giudizio, dunque, quello del teologo senese (e con lui dell'editore), cui bisogna prestare grande attenzione, anche perché, avendolo diffuso a mezzo stampa, se esso, come si dice, fosse stato realmente intinto di pece luterana, si sarebbe personalmente esposto ad un grave rischio. In particolare, il frate carmelitano, spingendosi a formulare quasi una sorta di arringa in difesa della Colonna, affermò che «con ragioni efficacissime, & con autorità inrefragabili, intese veramente secondo il senso della Chiesa Cattolica, che non solamente è lecito, ma necessario pianger anco esteriormente questa acerbissima, & crudelissima passione, & che non mostra gustarla col cuore chi non la piange al difuori»³³⁸, dichiarandone con ciò la piena ortodossia. E non solo: si soffermò pure sulle 'opere', delle quali dichiara: «Essendo vero che le opere esteriori sono testimoni dell'affetto interiore, & finalmente

³³⁰ V. Colonna, *Pianto della marchesa di Pescara ...*, cit., p. 11.

³³¹ *Ivi*, p. 9.

³³² *Ivi*, p. 11.

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ *Ivi*, p. 10.

³³⁶ È interessante porre l'accento sul fatto che il Bonfigli, nel suo discorso edito a Venezia nel 1567 proprio in apertura si rivolga agli eretici contemporanei di cui stigmatizza l'operato ai danni della Chiesa (N. Bonfigli, *Discorso del R. Padre fra Nicolò Aurifico Senese...*, cit., pp. 13-14).

³³⁷ N. Bonfigli, *Discorso del R. Padre fra Nicolò Aurifico Senese...*, cit., p. 16.

³³⁸ *Ibid.*

far toccar con mano, che è molto difficile, per non dir impossibile meditar in quel modo che si conviene questo gran misterio, & non lagrimar anco esteriormente»³³⁹.

³³⁹ *Ivi*, pp. 16-17. È curioso rilevare come già nel 1895 il Bongi invitava proprio alla lettura dell'opera del frate teologo carmelitano: «Troviamo bensì che a difesa della Marchesana sorse nel 1567 il carmelitano Niccolò Aurifico de' Bonfigli con un discorso stampato egualmente dal Giolitto, il quale potrà forse mettere sulla via chi voglia chiarire questo particolare della polemica religiosa del cinquecento, ed il punto, non anche ben definito, delle opinioni religiose della celebre donna» (S. Bongi, *Annali di Gabriel Giolito...*, cit., II, p. 161).

CAPITOLO 2 – MICHELANGELO

2.1 – I ‘REGALI’ PER VITTORIA COLONNA

2.1.1 – Il *Crocifisso vivo* di Londra

«Fece anco per amor di lei un disegno d’un Giesù Christo in croce, non in sembianza di morto, come communemente s’usa, ma in atto di vivo, col volto levato al padre, et par che dica: “Heli heli”; dove si vede quel corpo non come morto abbandonato cascare, ma come vivo, per l’acerbo supplizio risentirsi e scontrarsi»¹.

L’accurata descrizione del capolavoro michelangiolesco, individuato dalla critica seppure inizialmente con non poche riserve sull’autografia con il foglio oggi al British Museum di Londra (fig. 1), è di Ascanio Condivi, allievo del Buonarroti e autore di una sua fondamentale biografia, edita, con l’autorizzazione del maestro, nel 1553. Come si evince nelle pieghe del testo, il disegno venne donato da Michelangelo alla sua amica e consigliera Vittoria Colonna «per amor di lei»², poiché, secondo il Condivi, provava per la divina poetessa un sentimento «d’onesto e dolcissimo amore»³.

Ma non solo: «Amò grandemente la Marchesana di Pescara, del cui divino spirito era innamorato, essendo all’incontro da lei amato svi[s]ceratamente; della quale ancor tiene molte lettere, d’onesto e dolcissimo amore ripiene, e quali di tal petto uscir solevano, avendo egli altresì scritto a lei più e più sonetti, pieni d’ingegno e dolce desiderio»⁴. I sonetti a cui il Condivi fa riferimento, poi confluiti nelle *Rime*, date alle stampe postume solo grazie all’interessamento del pronipote dello scultore, Michelangelo Buonarroti il Giovane, che ne pubblicò una versione dopo un’accurata operazione di riscrittura e censura solo nel 1623⁵, rappresentano una sorta di testamento spirituale di Michelangelo.

Un uomo in una donna, anzi uno dio
per la suo bocca parla,
ond’io per ascoltarla
son fatto tal, che ma’ più sarò mio.
I’ credo ben, po’ ch’io
a me da lei fu’ tolto,
fuor di me stesso aver di me pietate;
sì sopra ’l van desio
mi sprona il suo bel volto,
ch’i’ veggio morte in ogni altra beltate.
O donna che passate
per acqua e foco l’alme a’ lieti giorni,
deh, fate c’a me stesso più non torni⁶.

Dimostra l’ottima considerazione che il Buonarroti aveva della Colonna, in un periodo, peraltro, in cui le speculazioni intellettuali erano appannaggio dell’universo maschile, proprio l’esordio del *madrigale* sopra ricordato: «Un uomo in una donna, anzi uno dio»⁷. E non solo: quando sostiene che «per la suo bocca parla, ond’io per ascoltarla son fatto tal, che ma’ più sarò mio»⁸, Michelangelo ci

¹ A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti scritta da Ascanio Condivi suo discepolo*, a cura di G. Nencioni, Firenze 1998, p. 61.

² *Ibid.*

³ *Ivi*, p. 60.

⁴ *Ivi*, pp. 60-61.

⁵ Cfr. *Michelangelo Buonarroti. Rime e lettere*, a cura di G. Masi e A. Corsaro, Milano 2016, p. X.

⁶ *Michelangelo Buonarroti. Rime e lettere...*, cit., pp. 219-220; anche in M. Buonarroti, *Rime con varianti*, a cura di E. N. Girardi, Bari 1960, p. 245; anche in M. Buonarroti, *Rime e Lettere*, a cura di P. Mastrocola, Torino 1992, p. 244.

⁷ *Michelangelo Buonarroti. Rime e lettere...*, cit., pp. 219-220.

⁸ *Ibid.*

rivela l'irresistibile carisma della poetessa, il suo sagace pensiero e il magnetico intelletto dai quali sembra essere sedotto.

D'altro canto, anche la Colonna dimostra nei fatti amore e stima incondizionati verso il grande maestro, come chiarisce sempre il Condivi: «Ella più volte si mosse da Viterbo e d'altri luoghi, dove fusse andata per diporto e per passare la state, e a Roma se ne venne, non mossa da altra cagione se non di veder Michelagnolo; e egli all'incontro tanto amor le portava...»⁹. In tal senso è paradigmatica una missiva, oggi celebre, nella quale, al ricevimento di un *Crucifixo*, si esprime con parole di encomio per l'artista e di vera ammirazione per il manufatto:

Unico maestro Michelagnolo et mio singularissimo amico. Ho hauta la vostra et visto il crucifixo, il qual certamente ha crucifixe nella memoria mia quale altri picture viddi mai, nè se pò veder più ben fatta, più viva et più finita imagine et certo io non potrei mai explicar quanto sottilmente et mirabilmente è fatta, per il che ho risoluta de non volerlo di man d'altri, et però chiaritemi, se questo è d'altri, patientia. Se è vostro, io in ogni modo vel torrei, ma in caso che non sia vostro et vogliate farlo fare a quel vostro, ci parliamo prima, perché cognoscendo io la difficoltà che ce è di imitarlo, più presto mi resolvo che colui faccia un'altra cosa che questa; ma se è il vostro questo, habbate patientia che non son per tornarlo più. Io l'ho ben visto al lume et col vetro et col specchio, et non viddi mai la più finita cosa.

Son al comandamento vostro,
La Marchesa di Pescara¹⁰

L'opera di cui parla la Colonna è stata ricondotta da buona parte della critica al *Crocefisso vivo* del British Museum di Londra, qui oggetto di esame, anche se non è mancato chi, anche recentemente, ha espresso delle riserve¹¹. Per taluni, infatti, essa parrebbe non corrispondere a quella descritta dal Condivi, dunque potrebbe non essere necessariamente un disegno, ma anzi corrispondere a una pittura o addirittura una scultura. Vale la pena, dunque, soffermarsi lungamente su queste brevi righe vergate dalla nobildonna, mai sufficientemente indagate o, talvolta, addirittura trascurate dalla letteratura, dalle quali emergono invece fatti sostanziali e di grande interesse.

Ma andiamo per ordine.

La Marchesa di Pescara insiste dapprima sulla grande qualità del *Crucifixo*: «Nè se pò veder più ben fatta, più viva et più finita imagine et certo io non potrei mai explicar quanto sottilmente et mirabilmente è fatta»¹². Ma poi, alle parole di apprezzamento seguono, senza neanche troppi giri di parole, domande esplicite e circostanziate al Buonarroti: «Per il che ho risoluta de non volerlo di man d'altri, et però chiaritemi, se questo è d'altri, patientia. Se è vostro, io in ogni modo vel torrei, ma in caso che non sia vostro et vogliate farlo fare a quel vostro, ci parliamo prima, perché cognoscendo io la difficoltà che ce è di imitarlo, più presto mi resolvo che colui faccia un'altra cosa che questa; ma se è il vostro questo, habbate patientia che non son per tornarlo più»¹³. Da tutto ciò risaltano due importanti circostanze. La prima riguarda l'impossibilità della nobile a distinguere la mano dei due artisti chiamati in causa (Michelangelo e «quel vostro»¹⁴, ovvero Marcello Venusti); la seconda, invece, palesa la assai differente opinione sulle capacità esecutive dei medesimi, ovviamente a discapito del Venusti, considerato anche dai contemporanei come un subalterno esecutore di idee michelangeliolesche: «Perché cognoscendo io la difficoltà che ce è di imitarlo – parole della Marchesa – più presto mi resolvo che colui faccia un'altra cosa che questa»¹⁵. Non sfugge, peraltro, l'opportunistica volontà di trattenere l'oggetto del desiderio qualora fosse stato opera del maestro, un

⁹ A. Condivi, *Vita di Michelangelo...*, cit., p. 61.

¹⁰ *Carteggio di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara*, a cura di E. Ferrero, G. Müller, 2ª edizione con supplemento raccolto ed annotato da Domenico Tordi, Torino 1892, p. 208, lett. CXXIII.

¹¹ Cfr. A. Perrig, *Michelangelo's Drawings: The Science of Attribution*, New Haven-London 1991, pp. 47-49; A. Forcellino, *La Pietà perduta. Storia di un capolavoro ritrovato di Michelangelo*, Milano 2010.

¹² *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., p. 208, lett. CXXIII.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

passaggio, questo, che porta a supporre che, più che un dono, è un regalo estorto: «Ma se è il vostro questo, habbiatè patientia che non son per tornarlo più»¹⁶.

Il «per amor di lei»¹⁷ di cui parla il Condivi a questo punto andrebbe interpretato alla luce di qualcosa che avvenne *ex post* e non di un gesto spontaneo del Buonarroti¹⁸.

Sull'originalità e sulla qualità del manufatto, come detto inizialmente, si è espressa a più riprese la critica, giungendo a considerazioni anche discordanti. Berenson¹⁹, Steinmann²⁰ e Frey²¹, ovvero i più qualificati studiosi del *corpus* michelangiolesco, hanno considerato il foglio di Londra una copia alla stessa stregua delle molte versioni da esso derivate. A partire da Wilde²², dopo il parere possibilista espresso da Thode²³, il disegno è invece rientrato a pieno titolo nel catalogo dell'artista. In particolare, lo studioso ha messo in risalto il grande lavoro chiaroscurale visibile nel foglio, che non ha nulla a che vedere con la rifinitura meccanica che si riscontra nelle copie. Un lavoro giocato su un accurato *pointillisme* («to a great extent stippled»²⁴), che pone il foglio in stretta correlazione con quelli, *completely finished*, eseguiti negli anni trenta per Tommaso de' Cavalieri (*presentation drawings*). Queste considerazioni pare abbiano convinto buona parte della critica, che, a partire da Barocchi²⁵ e Tolnay²⁶, con le sole eccezioni di Perrig²⁷ e Pöpper²⁸, le ha seguite con entusiasmo. In realtà, l'effetto puntinato ricordato da Wilde²⁹ non sarebbe intenzionale, ma frutto ingannevole, come sostiene Hirst³⁰, della grana della carta lasciata in vista. Alla luce di tutte queste valutazioni, che, ribadiamolo, hanno convinto gli studiosi solo dopo anni di attente ricerche³¹, non ci si può meravigliare se la Marchesa, a fronte della difficoltà a distinguere con certezza la mano del Buonarroti da quella dei suoi allievi, fece ricorso a particolari quanto scrupolosissime indagini conoscitive descritte

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ A. Condivi, *Vita di Michelangelo*..., *cit.*, p. 61.

¹⁸ Anche Reumont si era interrogato sull'eventualità che l'opera fosse destinata alla Marchesa di Pescara (A. Reumont, *Vittoria Colonna marchesa di Pescara: vita, fede e poesia nel secolo decimosesto per Alfredo Reumont*, Torino 1883, p. 199).

¹⁹ B. Berenson, *The drawings of of the florentine painters*, 2 voll., Chicago 1903 (ed. ampliata 1938, 3 voll.): I, pp. 232-233.

²⁰ E. Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, 2 voll., München 1901-1905: II, p. 502.

²¹ K. Frey, *Die Handzeichnungen Michelangiolo Buonarroti*, 3 voll., Berlin 1909-1911, n. 287.

²² J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his studio*, London 1953, pp. 106-107; citazione a p. 106.

²³ H. Thode, *Michelangelo: kritische Untersuchungen über seine Werke*, 3 voll., Berlin 1908-1913: III, n. 353, pp. 154-155.

²⁴ J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings*..., *cit.*, p. 106.

²⁵ G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da P. Barocchi, 5 voll., Milano-Napoli 1962: I, p. 121.

²⁶ C. de Tolnay, *Michelangelo. V. The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last Pietas*, Princeton 1960, pp. 58-60.

²⁷ A. Perrig, *Michelangelo's Drawings*..., *cit.*, pp. 47-49.

²⁸ Pöpper la ritiene dubitativamente del Buonarroti (T. Pöpper, *Catalogo dei disegni*, in F. Zöllner, C. Thoenes, T. Pöpper, *Michelangelo. L'opera completa*, Köln 2014, pp. 576, 582, cat. 228).

²⁹ J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings*..., *cit.*, pp. 106-107.

³⁰ M. Hirst, *Michelangelo and his drawings*, New Haven-London 1988, pp. 112-113.

³¹ Sul foglio si sono anche espressi: Dussler (L. Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo*, Berlin 1959, n. 329); Cimino (G. Cimino, *Il crocifisso di Michelangelo per Vittoria Colonna. Storia di un ritrovamento*, Roma 1967); Hartt (F. Hartt, *The Drawings of Michelangelo*, London 1971, n. 455); Haussher (R. Haussherr, *Michelangelos Kruzifixus für Vittoria Colonna. Bemerkungen zu Ikonographie und theologischer Deutung*, Opladen 1971); Campi (E. Campi, *Kruzifixus und Pietà Michelangelos für Vittoria Colonna. Versuch einer theologischen Interpretation*, in *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos*, catalogo della mostra (Wien 1997), a cura di S. Ferino Pagden, Milano 1997, pp. 406-408); Ferino Pagden (*Vittoria Colonna: Dichterin und Muse*..., *cit.*, pp. 413-414, n. IV. 27); Nagel (A. Nagel, *Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna*, in "The Art Bulletin", LXXIX, (1997), 4, pp. 647-655; A. Nagel, *Michelangelo and the reform of art*, Cambridge 2000, pp. 169-187) e, recentemente Joannides (*Inventaire général des Dessins italiens du Musée du Louvre. Michel-Ange. Élèves et copistes*, a cura di P. Joannides con la collaborazione di V. Goarin e C. Scheck, Paris 2003, p. 174, n. 39).

minuziosamente nella missiva: «Io l'ho ben visto al lume et col vetro et col specchio, et non viddi mai la più finita cosa»³².

Su queste singolari modalità ispettive, la critica si è molto soffermata: le conclusioni a cui si è giunti sinora, almeno sul piano sostanziale, non trovano punti di accordo comuni, lasciando peraltro irrisolto il nodo centrale della questione, dal momento che non era normale, all'epoca, sottoporre a meticolose analisi un'opera d'arte, ancor più se frutto di un dono.

Nel dibattito si è inserita recentemente anche Maria Forcellino: «In conclusione, il senso generale delle parole della Colonna nella lettera del Crocifisso [...] sembrerebbero suggerire sì l'analisi di un oggetto bidimensionale, un dipinto o un disegno, ma non può fare escludere nemmeno del tutto quello di uno tridimensionale, non essendo esclusa l'osservazione di una scultura alla luce di questi tre strumenti. Resta infatti impossibile, per questa via, giungere a conclusioni definitive, e dobbiamo lasciare aperta per ora la questione, almeno fino a quando nuovi elementi non ne chiariscano meglio il significato»³³.

La perizia a cui fu sottoposta l'opera, attentamente descritta nella minuta dalla Marchesa, che effettuò, ricordiamolo, indagini in prima persona, afferisce a tre passaggi fondamentali che contemplano appunto, secondo un'esatta sequenza, l'analisi con il lume (candela), il vetro e lo specchio. Sulla prima modalità, credo non vi siano particolari spiegazioni da fornire a supporto di ciò che ciascuno di noi può facilmente immaginare: essa difatti segue, sicuramente, una iniziale ricognizione ad occhio nudo. La seconda, l'indagine con il vetro, avviene attraverso l'uso di una lente che avrebbe consentito, se si segue il filo del ragionamento proposto da Vittoria Romani, di «magnificare l'effetto da Vasari suggestivamente commentato a proposito di un disegno d'omaggio per Tommaso de' Cavalieri, osservando “che col fiato non si farebbe più d'unione”»³⁴. Discorso a parte va fatto, invece, per lo specchio, su cui non si è addivenuti ad una soluzione unanimemente condivisa. Forcellino, ad esempio, sostiene che il suo uso sia «più consono [...] all'analisi di un oggetto tridimensionale [...] perché [...] renderebbe possibile abbracciare in un'unica volta una veduta d'insieme dell'oggetto osservato»³⁵. Goldscheider³⁶ precisa invece che questo oggetto fosse funzionale all'individuazione degli errori nel disegno, che emergerebbero più chiaramente se lo si guarda in controparte.

Dunque, il *Crucifixo* era una scultura, una pittura o un disegno? Dalla missiva emerge un solo dato significativo: certamente, non poteva trattarsi di una scultura³⁷ dal momento che la Marchesa mette a paragone l'esemplare preso in esame (*image*) con opere pittoriche (*picture*): «Ho hauta la vostra et visto il crucifixo, il qual certamente ha crucifixe nella memoria mia quale altri *picture* viddi mai, nè se pò veder più ben fatta, più viva et più finita *image*»³⁸. Hanno, d'altro canto, escluso la scultura anche Venturi³⁹, Ramsden⁴⁰ e a seguire Redig de Campos, che ha però anche precisato che sarebbe

³² *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., p. 208, lett. CXXIII.

³³ M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli “spirituali”. Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma 2009, p. 80.

³⁴ V. Romani, *Crocifisso con due angeli dolenti*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005) a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005 p. 165.

³⁵ M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna...*, cit., p. 80; cfr. K. Herrmann Fiore, *Disegni di Michelangelo in omaggio a Vittoria Colonna e tracce del poema di Dante*, in *Michelangelo e Dante*, catalogo della mostra (Torre de Passeri 1995), a cura di C. Gizzi, Milano 1995, p. 106).

³⁶ L. Goldscheider, *Michelangelo drawings*, London 1951 (2° ed. 1966), p. 60.

³⁷ A tal riguardo si confronti la lettera di Vittoria Colonna indirizzata a Michelangelo dove ella magnifica le *sculpture* del Buonarroti: «Si che riguardando nelle vostre sculpture la bontà de colui che ve ne ha fatto unico maestro...» (*Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., p. 322, lett. CLXXXII); per una rilettura del testo aggiornata cfr. A. Corsaro, *Lettera di Michelangelo [in Roma]*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo...*, cit., p. 186, cat. 62.

³⁸ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., p. 208, lett. CXXIII. Il corsivo è nostro.

³⁹ A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana, IX. La pittura del Cinquecento. Parte I*, Milano 1925, p. 700: «Dipingere un Crocifisso per Vittoria Colonna. Le scrive una lettera rammaricandosi ch'Ella abbia richiesto il quadro per interposta persona, che fu Tommaso Cavalieri».

⁴⁰ H. Ramsden, *The Letters of Michelangelo*, 2 voll., London 1963: II, p. 241: «The use of the word “pittura” is significant, as is the phrase “più finita”, which she used to describe it, neither of which would seem to be entirely applicable to the British Museum drawing of “Christ on the Cross”. Si era espresso analogamente anche Reumont (A. Reumont, *Vittoria Colonna marchesa di Pescara: vita, fede e poesia nel secolo decimosesto per Alfredo Reumont*, Torino 1883, p. 199).

sbagliato ritenerlo un semplice disegno «per quanto “finito” potess’essere, e Vittoria Colonna, infatti, lo descrive e loda con parole e termini convenienti a una pittura, oltre a dichiararlo tale in modo esplicito»⁴¹.

Tutte queste ipotesi, a dire il vero, non hanno però avuto seguito, anche perché, forse, si è preferito seguire l’indicazione del Vasari, il quale, non nella prima edizione delle *Vite*, bensì nella seconda, revisionata e aggiornata, sostiene – seguendo le indicazioni di Condivi, a cui fornisce un sostegno che sembra diventare una prova incontrovertibile – che si tratti proprio dello stesso foglio di cui parla il biografo ufficiale del Buonarroti: «E le disegnò Michelagnolo (alla Colonna) [...] un Cristo confitto in croce, che alzato la testa, raccomanda lo spirito al Padre: cosa divina»⁴².

A ben vedere dunque, sia il soggetto sia il supporto coincidono con l’opera conservata al British. Va rimarcato però che, oltre al *Crocifisso vivo*, vennero donati alla Marchesa anche una *Pietà* (si tratta di un disegno attualmente conservato presso l’Isabella Stewart Gardner Museum) e una terza composizione, stavolta nota solo grazie alla testimonianza di Vasari⁴³, raffigurante la *Samaritana al Pozzo*, a noi pervenuta attraverso uno schizzo preparatorio del maestro e una serie di versioni dipinte e incise. Se si considera infine che, né nel testo di Vasari, né in quello di Condivi (oltre che nelle lettere superstiti), si fa menzione di ulteriori doni alla Colonna, appare davvero evidente che il foglio londinese vada identificato nell’opera che lei, dopo l’accurata perizia, voleva trattenersi.

L’ultimo aspetto da valutare riguarda l’iconografia. La Marchesa parla di *Crucifixo*⁴⁴, lasciando intendere una scena senza altri personaggi al di là del Cristo, ben diversa dunque dall’immagine tradizionale della crocifissione. Allo stesso tempo, dichiara di non aver trovato corrispettivi di analogo livello qualitativo, includendo probabilmente nel giudizio complessivo anche la singolarità dell’*invenzione*: «Nella memoria mia quale altri picture viddi mai, nè se pò veder più ben fatta, più viva et più finita imagine et certo io non potrei mai explicar quanto sottilmente et mirabilmente è fatta»⁴⁵.

D’un *Cristo vivo* parla Vittoria Colonna nelle *Rime spirituali*:

Doi modi abbiám da veder l’alte e care
grazie del Ciel: l’uno è guardando spesso
le sacre carte ov’è quel Lume expresso
ch’a occhio vivo sì lucente appare;
l’altro è alzando del cor le luci chiare
al libro de la croce, ov’Egli stesso
si mostra a noi sì vivo e sì da presso
che l’anima allor non può per l’occhio errare.
Con quella scorta ella se ’n va sospesa,
sì che se giunge al desiato fine
passa per lungo e dubbioso sentero;
ma con questa sovente, da divine
luci illustrata e di bel foco accesa,
corre certa e veloce al segno vero⁴⁶.

E ad un Cristo appeso alla croce fa riferimento anche nel sonetto VI:

Pende l’alto Signor sul duro legno

⁴¹ D. Redig De Campos, *Il Crocifisso di Michelangelo per Vittoria Colonna*, in “Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi”, (Firenze-Roma 1964), a cura del Comitato Nazionale per le Onoranze a Michelangelo, Roma 1966, p. 360, ripubblicato anche in D. Redig De Campos, *Il Crocifisso di Michelangelo per Vittoria Colonna*, in *Michelangelo e Dante*, a cura di C. Gizzi, Milano 1995, p. 135.

⁴² G. Vasari, *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori et architetti* [1568], a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885: VII, p. 275.

⁴³ G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni ...*, cit.: I, p. 121.

⁴⁴ Vittoria Romani in proposito fa un’attenta esegesi del testo ricordando che quando si parla di *crucifixo* si intende appunto il solo Cristo inchiodato alla croce (V. Romani, *Vittoria Colonna e Michelangelo...*, cit., p. 165).

⁴⁵ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., p. 208, lett. CXXIII.

⁴⁶ V. Colonna, *Rime*, a cura di A. Bullock, Roma-Bari 1982, p. 167, n. 165.

per le nostre empie colpe, e 'l tristo core
 non prende tal virtù da quel valore,
 che pender sol da lui diventi degno.
 Con divine parole il bel disegno
 fece Ei del viver vero, e poi colore
 gli die' col sangue, e che de l'opra amore
 fosse cagion, ne dà Se stesso in pegno.
 Viva di fiamma l'alma, e l'intelletto
 di luce appaghi, e con questa, e con quella
 erga e rinforzi il purgato desire;
 vengano a mille in me calde quadrella
 da l'aspre piaghe, ond'io con vero effetto
 prenda vita immortal dal Suo morire⁴⁷.

A corredo delle fonti succitate, almeno altre tre lettere delle sette intercorse tra i due costituiscono il nucleo fondante per lo studio e la comprensione del foglio londinese. La loro datazione, presupposto principe per definirne la sequenza, ha scatenato accesi dibattiti tra gli specialisti dal momento che nessuna reca in calce i riferimenti temporali della spedizione. Dunque, unico punto fermo per proporre un ordine cronologico ragionevole rimane il contenuto di ognuna, grazie al quale è possibile collocarle nel tempo semplicemente seguendo l'*iter* esecutivo dell'opera di cui parlano. Naturalmente, motiveremo le nostre scelte⁴⁸.

Ma scendiamo nel dettaglio. Le lettere che riguardano il *Crocifisso* vanno lette, a nostro avviso, partendo da quella – la prima, dunque – con la quale la Colonna richiede con insistenza il manufatto, benché incompleto, per poterlo «mostrare a gentiluomini del R.^{mo} Cardinal de Mantua»⁴⁹.

Essa recita testualmente:

Cordialissimo mio S. Michel Agnelo. Ve prego me mandate un poco el Crucifisso, se ben non è fornito, perché il vorria mostrare a gentiluomini del R.^{mo} Cardinal de Mantua: et se voi non sete oggi in lavoro, protressi venir a parlarvi con vostra comodità.

Al comando vostro,
 La Marchesa di Pescara⁵⁰

Va considerata la prima della serie in quanto la Marchesa si riferisce ad un manufatto che sapeva ancora non concluso («se ben non è fornito»⁵¹). Nelle altre, invece, parla di qualcosa di non paragonabile per livello di finitura («nè se pò veder più ben fatta, più viva et più *finita* imagine et

⁴⁷ Ivi, p. 88, n. 6. Il riferimento è al sacrificio di Gesù sulla croce. Quest'ultimo pende, dunque probabilmente è già morto. La Marchesa tuttavia nelle *Rime* non ne fa esplicita menzione.

⁴⁸ Per Ferrero e Müller (*Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., pp. 206-208, CXXI, CXXII e CXXIII) è quella di Michelangelo la prima delle lettere in sequenza cronologica, seguita da quella in cui la Colonna richiede il *Crocifisso* e da quella in cui lo esamina con le modalità ormai note; su questa scansione concorda Tolnay (C. de Tolnay, *Michelangelo. V. The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last Pietas*, Princeton 1960, p. 195); Wilde invece proponeva una differente interpretazione che faceva precedere la lunga lettera in cui la Marchesa analizzava il manufatto seguita dall'unica redatta da Michelangelo e infine, quella in cui la Colonna richiedeva il disegno incompleto per mostrarlo agli uomini del cardinale di Mantova (J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his studio*, London 1953, pp. 106-107). Altre ipotesi sono state formulate da Barocchi-Ristori e da Kamp (*Il Carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di P. Barocchi, R. Ristori, 5 voll., Firenze 1965-1983: IV, pp. 101-105; G. W. Kamp, *Marcello Venusti religiöse Kunst im Umfeld Michelangelos*, Egelsbach-Köln-New York 1993, p. 60, nota 34, che però non spiega i motivi della sua proposta). In particolare Paola Barocchi propone quale prima lettera quella in cui la Marchesa di Pescara chiede l'invio del manufatto per poterlo mostrare al cardinale Gonzaga (CMLXVI). Segue la lettera di Michelangelo in cui delega la consegna a Tommaso de' Cavalieri (CMLXVII), poi l'*expertise* della Marchesa (CMLXVIII) e, infine, quella in cui la Marchesa loda l'angelo di destra nel disegno (CMLXIX).

⁴⁹ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., p. 207, lett. CXXII. Un'altra trascrizione della missiva (Firenze, Archivio Buonarroti, IX, f. 507) è di Antonio Corsaro (A. Corsaro, *Lettera a Michelangelo [in Roma]*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo...*, cit., pp. 181-182, cat. 59).

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

certo io non potrei mai explicar quanto sottilmente et mirabilmente è fatta»⁵². Detto ciò, il disegno oggi al British Museum, identificato da buona parte della critica come il regalo alla Marchesa e considerato da Hirst⁵³ e Redig de Campos⁵⁴ non ultimato in alcune sue parti (nel teschio alla base della croce e nei due angeli laterali), va messo in correlazione proprio con questa lettera. A dirimere l'intera questione sono a ben vedere proprio le analisi, assolutamente non secondarie, sul suo livello di finitura, dato che è lecito ritenere che le insistenze della Marchesa avevano messo il Maestro nella condizione di non perfezionarlo in ogni suo dettaglio prima della consegna.

Così si spiegano, tra l'altro, sia una «qualche incertezza nel ductus»⁵⁵, sia la grande qualità riscontrata ne «l'uomo-dio, pianto da angeli e reso con la fine tecnica ravvisabile in alcuni dei fogli eseguiti come dono per Tommaso de' Cavalieri»⁵⁶ (Pöpper).

La seconda lettera è quella in cui la Marchesa, dopo aver effettuato indagini con il lume, il vetro e lo specchio, chiede a Michelangelo se l'opera è veramente sua. Questi risponde (terza lettera) scusandosi per aver delegato la consegna del manufatto e confermando di esserne l'artefice:

Signora marchesa, e' non par, sendo io in Roma, che gli accadessi lasciare il Crocifisso a messer Tomao e farlo mezzano fra Vostra Signoria e me, suo servo, acciò che io la serva, e massimo avend'io desiderato di far più per quella che per uomo che io conoscessi mai al mondo; ma l'occupazione grande in che io sono stato e sono non à lasciato conoscer questo a Vostra Signoria. E perché io so che la sa che amore non vuol maestro e che chi ama non dorme, manco manco accadeva ancora mezzi. E benché e' paressi che io non mi ricordassi, io facevo quello che io non dicevo, per giugnere con cosa non aspettata. È stato guasto el mio disegno, Mal fa chi tanta fé [sì tosto oblia].

Servidore di Vostra Signoria
Michelagnolo Buonarroti in Roma⁵⁷.

Individuiamo questa lettera come quella in cui Michelangelo replica alla Marchesa dopo la sua *expertise*, e non come quella mandata in allegato all'invio del manufatto, come ritiene buona parte della critica, in quanto quell'«io facevo»⁵⁸ (non altri) è una chiara smentita della supposizione secondo cui si era potuto avvalere dell'aiuto di un qualche collaboratore. D'altra parte, non avrebbe avuto alcun senso per la Colonna tornare a chiedere lumi sull'autografia dell'opera se il Maestro – come fa esattamente qui – lo avesse dichiarato prima in modo esplicito.

Non solo. Nella missiva, il Buonarroti si scusa per non aver potuto consegnare personalmente il *Crocifisso* a causa dei troppi impegni, motivo per cui aveva dovuto investire del compito il comune amico «messer Tomao»⁵⁹ (Tommaso de' Cavalieri). Ma il passaggio sicuramente più intrigante è quello in cui, non senza un grande rammarico, racconta di un piano fallito: «È stato guasto el mio disegno»⁶⁰, aggiungendo il motto petrarchesco «mal fa chi tanta fé [sì tosto oblia]»⁶¹. Piano che, per essere da parte nostra compreso, ci obbliga necessariamente ad individuare le date più ragionevoli da assegnare alle lettere.

Frey ad esempio propone, dubitativamente, due papabili intervalli: 1538 (?)–1541 o 1545–1546⁶². Paola Barocchi e Renzo Ristori⁶³, invece, indicano un arco più stretto, ascrivibile al periodo che va

⁵² *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., p. 208, lett. CXXIII.

⁵³ M. Hirst, *Michelangelo, i disegni*, Torino 1993, p. 161.

⁵⁴ D. Redig De Campos, *Il Crocifisso di Michelangelo per Vittoria Colonna...*, cit., p. 360: «Se la figura del Cristo è portata all'ultima perfezione, quella dei due angeli, la croce e il teschio ai piedi di essa sono appena accennati, mancandovi pertanto quella straordinaria “finitezza”, apprezzata e lodata dalla marchesa di Pescara nella sua lettera».

⁵⁵ T. Pöpper, *Tardi disegni religiosi*, in F. Zöllner, C. Thoenes, T. Pöpper, *Michelangelo. L'opera completa*, Köln 2014, p. 576.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Michelangelo Buonarroti. Rime e lettere*, a cura di G. Masi e A. Corsaro, Milano 2016, doc. n. 219, pp. 659, 1139–1140.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² K. Frey, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, Berlin 1897, p. 534, n.110.

⁶³ *Il Carteggio di Michelangelo...*, cit.: IV, pp. 100–105.

dagli anni degli incontri a Roma tra la Marchesa e Michelangelo, documentati da Francisco de Hollanda (1538)⁶⁴, alla delusione di Ratisbona (1541), e comunque prima dell'istituzione della Congregazione dell'Inquisizione (1542), quando cioè l'artista era impegnato nella decorazione del *Giudizio* sistino. Molti gli studiosi⁶⁵ che concordano con questo parere. Recentemente sono sopraggiunte ulteriori proposte, formulate da Maria Forcellino⁶⁶ sulla base di alcune carte ritrascritte da Pagano-Ranieri⁶⁷, che troverebbero, in particolare, fondamento nella missiva nella quale la Colonna chiede ai suoi amici Pole e Flaminio un «vetro verde»⁶⁸ per Michelangelo, dalla debole vista e impegnato nella decorazione della cappella Paolina. Ha osservato la studiosa che la Marchesa non avrebbe certamente chiesto in prestito la lente ai suoi amici se ne avesse posseduta una, per cui l'altro vetro di cui parla nella lettera relativa al *Crucifixo* daterebbe quest'ultima al periodo maggio-giugno 1543⁶⁹, mesi in cui il Buonarroti era impegnato nella decorazione della Paolina⁷⁰.

Se fosse corretta, questa ipotesi, oltre a postdatare anche le altre lettere e la relativa *Crocifissione*, evidenzerebbe una serie di circostanze decisamente interessanti, prima fra tutte il «linguaggio oscuro»⁷¹ impiegato da Michelangelo, probabilmente dettato da situazioni di pericolo, che richiedevano un'attenzione sempre maggiore negli scambi epistolari con la Colonna, a causa dell'atteggiamento vigile dell'Inquisizione⁷². È questo, non a caso, il periodo in cui Bernardino Ochino – animato predicatore vicino agli ambienti valdesiani di Napoli e amico della Colonna – fuggì dall'Italia perché come egli stesso sostiene, in un'accurata lettera indirizzata alla Marchesa il 22 agosto 1542, temeva per la sua vita:

In non picciolo fastidio di mente mi trovo qui fuore di Firenze, venuto con animo di andare a Roma. Benchè nanti ch'io fussi qui, da molti ne sia stato dissuaso, ma intendendo ogni di più cose et il modo col quale procedono, sono stato particolarmente da Don Pietro Martire et da altri molto persuaso di non vi andare; perché non potrei se non negar Christo o essere crucifisso. Il primo non vorrei fare, il secondo sì, ma con la sua gratia, ma quando lui vorrà. Andar io alla morte voluntariamente, non ho questo spirito hora. Dio, quando vorrà, mi saprà trovar per tutto. Christo ne insegnò a più volte fuggire, in Egitto et alli Samaritani, et così Paolo mi disse che io andassi in altra città, quando in una non ero ricevuto. Dapoi che farei più in Italia? Predicar sospetti et predicar Christo mascarato in gergo? Molte volte bisogna bestemmario per sotisfare alla superstition del mondo, et non basta, chè ad ogni disgratiato basterebbe l'animo scrivere a Roma, et puntar me: et così presto ritorneremo ai medesimi tumulti. Et scrivendo manco potrei dar luce a cosa alcuna. Per questi et altri rispetti eleggo partirmi, et particolarmente perché io veggo procedono in modo che io ho da pensare che vorrebbero infine esaminarmi et farmi rinegar Christo o ammazzarmi. Credo, se Paulo fosse nel mio termine, non piglierebbe altro partito. Posso dir che come per miracolo sono passato Bologna et son stato ritenuto per volontà, che ho mostrata di andare, et per la bontà et prudenza del Cardinal Contareno, si come ne ho avuto evidenti indicii. Di poi ho inteso che Farnese dice

⁶⁴ Sulla datazione degli incontri col De Hollanda e Vittoria Colonna si rimanda a: M. A. Bessone-Aurelj, *Dialoghi Michelangioleschi di Francisco D'Olanda*, Roma 1924, nota 47; S. Deswarte-Rosa, *Vittoria Colonna und Michelangelo in San Silvestro al Quirinale*, in *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos*, catalogo della mostra (Wien 1997), a cura di S. Ferino Pagden, Milano 1997, pp. 349-373, qui alle pp. 353-354, 368, nota 7.

⁶⁵ V. Romani, *Crocifisso con due angeli dolenti*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo ...*, cit., p. 165, cat. 49. Quest'ultima riporta, a sostegno della correttezza della proposta di datazione, il parere di Gigliola Fragnito.

⁶⁶ M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna...*, cit., pp. 78-79.

⁶⁷ S. M. Pagano, C. Ranieri, *Nuovi documenti su Vittoria Colonna e Reginald Pole*, Città del Vaticano 1989, p. 90.

⁶⁸ *Ivi*, p. 151.

⁶⁹ La lettera è stata datata da Pagano e Ranieri al maggio-giugno 1543 (cfr. S. M. Pagano, C. Ranieri, *Nuovi documenti...*, cit., p. 54, nota 74, anche alle pp. 149-151).

⁷⁰ Va ribadito però che non sappiamo con certezza se anche per esaminare il *Crucifixo* la Marchesa si fece prestare il vetro (lente) da qualcuno che, per necessità, ne faceva uso o se nel frattempo, ammesso che ne disponesse, l'avesse perduto o rotto. Ad ogni modo gli occhiali e le lenti esistevano già da oltre due secoli e addirittura esistono esempi dipinti nella Sala del Capitolo dei Domenicani a Treviso, dove Tommaso da Modena raffigura Ugo di Saint Cher che indossa gli occhiali e Niccolò di Rouen che porta una lente d'ingrandimento.

⁷¹ Secondo Vittoria Romani questa lettera è la più impervia «con periodare complicato e linguaggio oscuro [...] il maestro esprime la sua delusione per un piano fallito» (V. Romani, *Crocifisso con due angeli dolenti*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo ...*, cit., p. 165, cat. 49).

⁷² Dopo il soggiorno a Viterbo di Vittoria Colonna (1541) gli incontri in gran segreto si intensificano. A tal proposito si fa riferimento a quelli con il cardinal Pole *vis-à-vis* e «senza testimoni» come emerge dalle carte del processo al Carnesecchi (M. Firpo, *Vittoria Colonna, Giovanni Morone e gli "spirituali"*, in M. Firpo, *Inquisizione romana e Controriforma. Studi sul cardinal Giovanni Morone e il suo processo di eresia*, Bologna 1992, pp. 130-131).

che sono chiamato perché ho predicato heresia et cose scandalose; il Theatino, Puccio et de gli altri, che non vo a nominare, de gli avisi che ne ho havuto, [parlano] in modo che, se havessi crucifisso Christo, non so se si facesse tanto rumore. Io son tale quale sa V. S., et la dottrina si può sapere da chi mi ha udito. Imo mai non predicai più riservato nè con più modestia che questo anno: et già senza udirmi mi hanno pubblicato per uno heretico. Ho piacer che da me comincino a riformar la Chiesa. Tengono in fino un frate in Araceli con l'habito nostro che al Capitolo generale ordinarono gli fosse levato l'habito, onde vedendo tanta commotion di me, penso sia bene cedere a tanto impeto. Dall'altra parte pensate se mi è aspro per tutti li rispetti. So consiederarete. Se ben che 'l senso repugna a lasciar tutto et a pensar che si dirà. Christo ha permesso e voluto ch'essi mi necessitino così a qualche buon fine. Mi sarebbe stato sopra modo gratissimo parlarvi et havere el vostro giuditio et di mons. R.^{mo} Polo o una lettera vostra; ma è più d'un mese che non ho vostre lettere. Pregate il Signor per me, ho animo servirgli più che mai con la sua gratia, et salutate tutti. Da Firenze, alli xxii di agosto MDXLII⁷³.

L'Ochino era stato chiamato a Roma per fornire rassicurazioni sulla propria ortodossia e, dopo qualche esitazione, si era rifugiato a Ginevra, accolto da Calvino (1542). Dalle poche lettere superstiti, non risulta documentata alcuna relazione col Buonarroti; al contrario, restano invece un punto fermo le frequentazioni col Pole e la Colonna, in quest'ultimo caso è celebre l'epistola summenzionata.

Torniamo dunque a ragionare delle missive scambiate tra Michelangelo e la Marchesa alla luce di queste informazioni, tentando di circostanziarle cronologicamente.

Innanzitutto, va detto che stiamo parlando di polizzini, ovvero di messaggi mandati da una parte all'altra della città da recapitare nell'immediatezza: pertanto, la mancanza delle date di spedizione non può essere considerata intenzionale. In secondo luogo, occorre considerare che l'ipotesi che le postdata al 1543 si basa sul fatto che la Marchesa possedesse la lente per compiere l'indagine sul *crucifixo*, quando in realtà non è possibile stabilire con certezza se essa era di sua proprietà e come tale nella sua completa disponibilità. Oltretutto, ammettendo pure che fosse così, non si può escludere che l'avesse smarrita, regalata o rotta. L'unica certezza è che al momento delle indagini sul manufatto la Marchesa era a Roma, luogo dove avrebbe potuto agevolmente ottenere in prestito, anche temporaneamente, una lente da chi sapeva farne uso. Ragionamento diverso va fatto per l'altra missiva, spedita da Viterbo, dove parla di nuovo di un «vetro verde»⁷⁴ da prestare a Michelangelo che «fatica forte nella cappella»⁷⁵. In questo caso, la Marchesa era ospite del convento di Santa Caterina, in una realtà provinciale difficilmente raggiunta da novità così rare e preziose. E, difatti, si trova costretta a chiedere al Priuli di fare da intermediario nei confronti di chi sapeva possederlo, ovverosia «'l Flaminio [o il] Mons.or»⁷⁶.

Per tutte queste ragioni riteniamo che non siano convalidabili le ipotesi che datano l'intero gruppo di missive al 1543. D'altra parte, recentemente, anche Antonio Corsaro, d'accordo con il resto della critica, ha proposto non a caso per esse la datazione precedentemente formulata da Barocchi e Ristori, che le collocarono tra il 1538 e il 1541⁷⁷, ovvero prima che fosse dato alle stampe *Il Beneficio di Cristo* (1543), che circolò in forma manoscritta solo nel 1542, e prima dell'istituzione del Sant'Uffizio (luglio del 1542). Non sappiamo però se il manufatto di cui si parla rientri nel periodo in cui, a parere dell'Inquisizione, la Marchesa si convertì alle dottrine riformate (che si può attestare tra il marzo e il giugno 1541)⁷⁸, tuttavia dalla lettera, come andremo a dimostrare, nulla trapela dei suoi presunti convincimenti eterodossi.

⁷³ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., pp. 247-249, lett. CXLVI.

⁷⁴ S. M. Pagano, C. Ranieri, *Nuovi documenti...*, cit., pp. 149-151; in particolare p. 151.

⁷⁵ Ivi, p. 151

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ *Michelangelo Buonarroti. Rime e lettere...*, cit., p. 659, n. 219 e alle pp. 1139-1140. La lettera contiene anche il Madrigale sicuramente destinato a Vittoria Colonna, dove Michelangelo le sottopone un dubbio di natura spirituale sul valore del pentimento (13-15): «Chieggio a voi, alta e diva/ donna, saper se 'n ciel men grado tiene/ l'umil peccato che 'l superchio bene» (*Rime spirituali*, in *Michelangelo Buonarroti. Rime e lettere...*, cit., p. 301, n. 6 (di Giorgio Masi): «Del tutto fuori luogo qualsiasi interpretazione del testo in chiave criptoriformistica: Michelangelo, qui come altrove, teme per la salvezza della propria anima, e si chiede semplicemente se avrà tempo sufficiente per dimostrare concretamente la sincerità del proprio pentimento, e se questa attitudine sarà adeguata per trovare spazio in cielo».

⁷⁸ Si rimanda al paragrafo 1.1.1.

Alla luce di queste preliminari considerazioni, veniamo ora alla spiegazione del contenuto della missiva di Michelangelo.

Innanzitutto si comprende che la Marchesa era a conoscenza del manufatto a cui il Maestro stava lavorando, ma non si fa nessun riferimento al fatto che privatamente ne avessero discusso. E in effetti, il Buonarroti precisa: «Ma l'occupazione grande in che io sono stato e sono non à lasciato conoscer questo a Vostra Signoria. [...] E benché e' paressi che io non mi ricordassi, io facevo quello che io non dicevo, per giugnere con cosa non aspettata»⁷⁹.

Sembra di capire, che il piano dell'artista consisteva semplicemente nel lavorare in gran segreto al disegno affinché, una volta ultimato, si manifestasse come «cosa non aspettata»⁸⁰. Troverebbe così logica interpretazione la locuzione successiva «è stato guasto el mio disegno»⁸¹, seguita da «mal fa chi tanta fé [sì tosto oblia]»⁸², come a dire (alla Marchesa): «Hai rovinato la sorpresa a causa della tua mancanza di fede (fiducia) nel prossimo»⁸³. Non solo, il Buonarroti tenta di giustificare i ritardi nella consegna – «Ma l'occupazione grande in che io sono stato e sono non à lasciato conoscer questo a Vostra Signoria. E perché io so che la sa che amore non vuol maestro e che chi ama non dorme, manco manco accadeva ancora mezzi»⁸⁴ – adducendo i molteplici impegni che lo oberavano. Alla luce di tutto ciò appare in definitiva evidente un fatto sostanziale, ovvero che Michelangelo, lavorando al suo *Crocifisso* in gran segreto, si muoveva in totale autonomia, come tiene a ribadire: «E benché e' paressi che io non mi ricordassi, io facevo quello che io non dicevo, per giugnere con cosa non aspettata»⁸⁵.

E passiamo ora alla quarta lettera, che possiamo riferire al foglio del British⁸⁶. Precedentemente messa in correlazione con la *Pietà*, altro 'dono' per la Colonna, è stata in seguito associata al manufatto londinese da Hirst⁸⁷ e, prima di lui, da Tolnay⁸⁸. In essa, la Marchesa constata la bontà dell'angelo di

⁷⁹ *Michelangelo Buonarroti. Rime e lettere...*, cit., doc. n. 219, pp. 659, 1139-1140.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Maria Forcellino asserisce che Tommaso de Cavalieri sia stato il responsabile del piano fallito di Michelangelo (cfr. M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna...*, cit., p. 154, nota 204). In realtà, invece, chi mandò in fumo il piano del pittore fu la Marchesa: «Le azioni incriminate sono “lasciare” e “farlo mezzano”, dalle quali discende l’“è stato guasto”, ovvero “tu, Marchesa, hai guastato”. Tomao è stato solo lo strumento. D'altra parte a “obliare tanta fé” è stata la gentildonna, non di certo il Cavalieri».

Michelangelo, considerate le pressanti insistenze della Colonna («ma se è il vostro questo, habbate patientia che non son per tornarlo più»), e probabilmente per giustificare il suo imbarazzo nei confronti di una richiesta tanto sfacciata come quella della nobildonna (cui riserva difatti un severo rimprovero), le parla della sorpresa (inventandosela?) che aveva pensato di farle ma che invece è andata in fumo.

⁸³ Ringrazio per le acute deduzioni comunicatemi per iscritto (via mail) il Prof. Paolo Procaccioli: «Il testo è in realtà abbastanza lineare, dove Michelangelo dice che: 1) è a Roma, per cui il ricorso a Tommaso non era necessario; 2) è “servo” della marchesa; 3) vuol fare per lei più di quanto farebbe per qualsiasi altro; 4) il troppo lavoro non gli ha consentito di manifestare quanto desiderava; 5) come lei sa bene, chi ama non tollera né interferenze, né indugi, né “mezzi” (= “mezzani”, come Tommaso); 6) nonostante le apparenze, non si era dimenticato e lavorava in silenzio per preparare una sorpresa; 7) ma la sorpresa è andata in fumo; 8) come dice il Petrarca: *Mal fa chi tanta fé sì tosto oblia*. Tutto questo lo dice nella maniera elaborata – e cioè rifuggendo dal discorso diretto e piano – con cui era consuetudine rivolgersi a persone di mondo (e di rango). È un Michelangelo che, come sempre, non vuole sfigurare e anche nella scrittura quotidiana, vuole essere all'altezza».

⁸⁴ *Michelangelo Buonarroti. Rime e lettere...*, cit., p. 659, n. 219 e alle pp. 1139-1140.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ Questa lettera è l'ultima della serie, in quanto la Colonna riconosce a Michelangelo la paternità dell'opera: «Questo dolce Cristo, che sì bene et perfettamente *havete depinto*».

⁸⁷ M. Hirst, *Michelangelo, i disegni...*, cit., p. 161.

⁸⁸ C. de Tolnay, *Michelangelo's Pietà compisition for Vittoria Colonna*, in “Record of the Art Museum Princeton University”, XII, (1953), 2, pp. 47, nota 4; C. de Tolnay, *Michelangelo*, 5 voll., Princeton 1947-1960: V, p. 61. L'ipotesi non è stata condivisa da Campi (E. Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino e altri saggi di storia della Riforma*, Torino 1994, p. 75, nota 171) che ricorda quando si parla della *Crocifissione* si fa sempre esplicito riferimento all'opera. Sulla stessa linea di pensiero anche Ferrero e Müller (*Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., pp. 209-210, n. 1). Più possibilista invece Maria Forcellino che tuttavia colloca la missiva a spiegazione della *Pietà* di Boston (M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna...*, cit., pp. 68-75 e 138-139, nota 30).

destra, a suo parere più bello dell'altro, circostanza tutt'altro che marginale, finora sfuggita agli studiosi:

Li effetti vostri excitano a forza il giuditio di chi li guarda et per vederne più experientia parlai de accrescer bontà alle cose perfette. Et ho visto *omnia possibilia sunt credenti*. Io ebbi grandissima fede in Dio che vi dessi una gratia soprannaturale a far questo Cristo: poi il viddi sì mirabile che superò in tutti i modi ogni mia expectatione: poi facta animosa dalli miraculi vostri, desiderai quello che hora maravegliosamente vedo adempito, cioè che sta da ogni parte summa perfectione, et non se potria desiderar più, nè gionger a desiderar tanto. Et ve dico che mi alegro molto che l'angelo da man destra sia assai più bello, perché il Michele ponerà voi Michel Angelo alla destra del Signore nel dì novissimo. Et in questo mezzo io non so come servirvi in altro che in pregarne questo dolce Cristo, che sì bene et perfettamente avete depinto, et pregar voi me comandate come cosa vostra in tutto et per tutto.

Al vostro comando
La M.^{sa} de Pescara⁸⁹

Come si vede, la nobildonna parla di un Cristo ricolmo di «gratia soprannaturale»⁹⁰ e dell'angelo di destra «assai più bello, perché il Michele ponerà voi Michel Angelo alla destra del Signore nel dì novissimo»⁹¹. Nessun riferimento, dunque, alla Vergine, il cui pianto trattenuto e l'implorazione a Dio sono invece protagonisti indiscussi della scena nella *Pietà* di Boston. C'è chi ritiene che la Colonna abbia volutamente estromesso ogni riferimento alla figura della Madre di Dio, non riconoscendone di fatto il potere salvifico⁹². Su questa linea di pensiero, che riflette una precisa posizione teologica, è Campi⁹³ che spiega come la mariologia valdesiana avesse profondamente ridimensionato la figura della Vergine, estromettendola dal principale ruolo di intermediaria tra Dio e l'uomo; per la soteriologia difatti l'unica figura riconosciuta è quella del Cristo, *medium* salvifico univoco⁹⁴.

Ma questa lettura contrasta in verità con il fatto che la Colonna, nei suoi scritti ricorda più volte la figura della Madonna, a cui dedica addirittura un ruolo principe nel *Pianto della marchesa di Pescara sopra la passione di Christo*⁹⁵. Non solo: è lei stessa a chiedere espressamente a Michelangelo un disegno che ritraesse il compianto sul Cristo morto. Foglio oggi a Boston⁹⁶.

Alla luce di tutto ciò, appurato cioè che non c'è alcun riferimento alla Madonna; e considerato anche che non c'è alcun motivo per ritenere che la Marchesa, del progetto di Boston, dovesse preferire l'angelo di destra a quello di sinistra, dato che le due figure, speculari, paiono quasi identiche e non si palesa alcuna discrepanza sostanziale neanche sui piani iconografico e compositivo (l'impiego degli angeli è nient'altro che un espediente, attentamente studiato da Michelangelo, funzionale al posizionamento e al sostegno del pesante corpo del Cristo morto tra le gambe della madre), questa

⁸⁹ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., p. 209, lett. CXXIV.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

⁹² E. Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna...*, cit., pp. 35 e 75.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Che gli adepti del circolo degli *Spirituali* di Viterbo riconoscessero come unico *medium* salvifico il Cristo è pacifico. Non per questo però non parlavano dei santi o della Madonna nelle loro missive. È paradigmatica una lettera indirizzata a Michelangelo da parte della Colonna, databile agli ultimi anni di vita della Marchesa, in cui ella fa esplicito riferimento alla *Samaritana* in riferimento all'opera di cui il Buonarroti l'aveva omaggiata (*Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., pp. 268-269, lett. CLVII). A sostegno di questa nostra constatazione soccorre un'altra missiva del 12 maggio 1546 indirizzata dal vescovo di Fano al cardinale Gonzaga, in cui si chiarisce che il Pole possedeva in quella data una versione del Cristo «in forma di Pietà». Quest'ultimo, secondo il parere del vescovo se ne sarebbe potuto anche privare, avendo la certezza che tanto poteva averne un altro dalla Marchesa di Pescara (G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni...*, cit.: III, p. 2020). Questa lettera fu pubblicata la prima volta da Luzio (A. Luzio, *Vittoria Colonna*, in «Rivista Storica Mantovana», I, (1885), pp. 1-52).

⁹⁵ V. Colonna, *Pianto della marchesa di Pescara sopra la passione di Christo. Oratione della medesima sopra l'Ave Maria. Sermone di m. Benedetto Varchi recitato alla Croce il venerdì santo*, Venezia 1556. Per un approfondimento si rimanda al paragrafo 2.1.2. Nagel pone in stretto rapporto il foglio di Boston con il *Pianto* della Marchesa di Pescara: «The *Pietà* and the *Pianto* have several motifs in common: the centrality of the body of Christ, its enfoldment within the lap of the Virgin, the presence of the angels “who wished to assume the human weight”, and finally the special role given to the Virgin» (A. Nagel, *Michelangelo and the reform of art...*, cit., p. 185).

⁹⁶ Si veda in merito M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna...*, cit., pp. 69-75.

lettera va necessariamente messa in relazione al disegno del British. E ciò semplicemente perché focalizza appunto l'attenzione sul Messia e, più avanti, sull'angelo di destra, del quale ci fornisce un dato di grande interesse per l'interpretazione iconologica.

Il Cristo, vivo e agitato sulla croce si contorce in spasmi di dolore lacerante. Lei lo invoca – «dolce»⁹⁷, dice – poiché afflitta dalla piaga del lutto. Rivive il suo dolore, e ciò le dà conforto. Gesù è vivo e ancorato alla croce, che ne esalta il nitore plastico del corpo. Il fondo è tetro e scarno, un espediente che Michelangelo impiega per esaltare la desolazione dell'uomo appeso sul legno, nudo e isolato dal contesto. «Il supplizio del Cristo è in fieri, non è ancora consumato, si manifesta in tutto il suo dramma, compiuto e potentissimo. La scena è essenziale, intima; com'è intimo il dolore dell'uomo. Solo un teschio preannuncia la sua imminente fine sulla terra. È il teschio della morte appunto, ma anche, in una sofisticata allusione simbolica, il Golgota ricordato dai Vangeli, il cosiddetto luogo del cranio»⁹⁸.

Condivi, a commento di questo foglio, cita i passi evangelici di Marco e Matteo, preferendoli a quelli, più rassicuranti di Luca indicati da Vasari, che ricorda il Cristo nel momento in cui «alzato la testa, raccomanda lo spirito al Padre»⁹⁹. Lo stretto legame con Michelangelo gli permise certamente di avere indicazioni più circostanziate circa l'iconologia depositata nel capolavoro.

Nella *Crocifissione* del British Museum, osserva Cristina Acidini Luchinat, il «corpo di Gesù si riscuote dall'avanzata agonia e si slancia verso l'alto, nell'istante dell'invocazione gridata in aramaico: “Dio mio, Dio mio”»¹⁰⁰. È proprio l'attimo, in cui il Cristo, ritratto ancora vivo nel momento che precede la morte e isolato dallo scarno contesto (e qui risiede la novità iconografica di Michelangelo), perde la fede e recita il famoso verso, ricordato nei vangeli di Marco e Matteo: «Dio mio, Dio mio. Perché mi hai abbandonato?»¹⁰¹.

È il momento in cui il male prevale sull'uomo che perde la fede. Il momento in cui l'uomo è vinto dalla disperazione; l'istante in cui secondo Gesù stesso si manifesta la ‘tristezza mortale dell'anima’ e che anni dopo la realizzazione di questo capolavoro Giovanni della Croce codificherà col suggestivo nome di *notte oscura dell'anima*¹⁰². Leggendo i testi sacri, Gesù già poche ore prima aveva avuto dei tentennamenti: nell'Orto dei Getsemani, ad esempio, non solo esorta alla preghiera perché «lo spirito è pronto, ma la carne è debole»¹⁰³, ma arriva addirittura a sostenere che «La mia anima è triste fino alla morte; restate qui e vegliate con me»¹⁰⁴. E ancora: «Andò un poco più avanti, cadde faccia a terra e pregava, dicendo: “Padre mio, se è possibile, passi via da me questo calice! Però non come voglio io, ma come vuoi tu!”»¹⁰⁵.

Fraasi di una potenza assolutamente inedita, mai espressa precedentemente. Parole non scaturite dal figlio di Dio, dall'entità prescelta e ultraterrena, ma dall'uomo, pervaso dai dubbi e certamente consapevole della sua triste e terribile fine. Michelangelo questo incolmabile vuoto spirituale, così umano, lo sperimenta sulla sua pelle, arrivando, pochi anni dopo, a tradurre in versi la grande angoscia che ne deriva:

Perch'è sì tardi, e perché non più spesso

⁹⁷ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., p. 209, lett. CXXIV.

⁹⁸ A. Alessi, *I fiori del male*, in *Sacro & Profano. Capolavori a Viterbo tra il Quattrocento e il Settecento*, catalogo della mostra (Viterbo 2014-2015), a cura di A. Alessi, Roma 2014, pp. 15-22.

⁹⁹ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti...*, cit.: VII, p. 275. I versi di Vasari sono tratti dal *Vangelo di Luca* 23, 46.

¹⁰⁰ C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore*, Milano 2007, p. 326.

¹⁰¹ Vangeli di Matteo (27,46) e di Marco (15,34).

¹⁰² La *tristezza mortale dell'anima* è uno stato particolare, emotivo e religioso; è la fase in cui l'anima beata di un prescelto dapprima perde totalmente il rapporto col divino, per giungere, prima di essere elevata alla santità, alla totale negazione della fede. Questo stadio si palesa nel momento in cui l'aridità spirituale, il vuoto e la mancanza della presenza di Dio si avverte come dominante, anche per lunghi e difficili periodi prima che l'anima stessa venga poi gratificata. La stessa Teresa d'Avila subì diciotto tormentosi anni in cui non avvertiva più “Dio nell'anima”. Motto paradigmatico in tal senso della poetica di san Giovanni della Croce è difatti il seguente: «Dio umilia grandemente l'anima per innalzarla poi molto».

¹⁰³ *Vangelo di Matteo*: 26, 41.

¹⁰⁴ *Ivi*, 26, 38.

¹⁰⁵ *Ivi*, 26, 39.

con ferma fede quell'interno ardore
che mi lieva di terra e porta 'l core
dove per suo virtù non gli è concesso?

Forse c'ogn'intervallo n'è promesso
da l'uno a l'altro tuo messo d'amore,
perch'ogni raro ha più forz'e valore
quant'è più desiato e meno appresso.

La notte è l'intervallo, e 'l dì la luce:
l'una m'aggiaccia 'l cor, l'altro l'infiamma
d'amor, di fede e d'un celeste foco¹⁰⁶.

In uno dei tanti momenti di silenzio della voce di Dio, l'artista si chiede perché Egli stenti a manifestarsi: «Perch'è sì tardi, e perché non più spesso»¹⁰⁷.

A corredo del *Crocifisso*, dove il punto di vista ribassato permette a Michelangelo di enfatizzare gesti e contorsioni, due angeli si stagliano in lontananza. Urlano, gridano e si disperano, ruotano e si contorcono, manifestano il loro dolore. Quello alla sinistra del Cristo – indicato proprio come il meno bello tra i due dalla Marchesa di Pescara – rivolge il suo sguardo al Cristo medesimo che si dimena negli istanti che precedono la morte. Pare, trattenuto com'è nelle emozioni, volere esplodere, con braccia e pugni chiusi che ritrae sul petto. È un urlo silenzioso, il suo, ma che rivela, nel gesto, l'assordante tragedia che sta per compiersi.

«Mi alegro molto»¹⁰⁸, dice la Colonna, «che l'angelo da man destra sia assai più bello»¹⁰⁹, e poi precisa: «Perché il Michele ponerà voi Michel Angelo alla destra del Signore nel dì novissimo»¹¹⁰. L'indicazione sulla posizione dell'angelo ricordata dalla Marchesa (ma anche quella in cui la stessa auspica venga collocato Michelangelo una volta che questi passerà a miglior vita) cela un significato nascosto che trova chiarimento nelle sacre scritture. Nei vangeli ad esempio, la posizione 'a destra' ricorre frequentemente e assume una connotazione dichiaratamente positiva: «Il Signore Gesù, dopo aver parlato con loro, fu assunto in cielo e sedette alla destra di Dio»¹¹¹; Gesù comanda di gettare a destra le reti come auspicio per una pesca fruttuosa¹¹². Durante la passione è con la destra che il Redentore deve tenere la canna dello scherno¹¹³, e nel sepolcro vuoto è seduto a destra il giovanetto in vesti bianche che annuncia la risurrezione¹¹⁴. E come il pastore divide le pecore dalle capre, ponendo le prime (buone) sulla destra e le altre sulla sinistra¹¹⁵, allo stesso modo i ladroni, appesi ai lati della croce, si trovano, quello cattivo, che tuona contro Dio «salva te stesso e anche noi!»¹¹⁶ alla sinistra; e quello buono, che gli inveisce contro: «Neanche tu hai timore di Dio e sei dannato alla stessa pena? Noi giustamente, perché riceviamo il giusto per le nostre azioni, egli invece non ha fatto nulla di male»¹¹⁷, alla destra.

Nel Vangelo, dunque, il lato destro non è solo il lato forte, il lato regio, ma anche quello buono, dei giusti. È curioso che il termine *sinistro*, che indica l'oscuro, il funesto, il malefico o perverso, tragga il suo etimo proprio da circostanze ancor più remote di quelle citate nelle Sacre Scritture¹¹⁸.

¹⁰⁶ Questo sonetto, mutilo dell'ultima terzina, secondo l'ipotesi di Giraldi e Frey sarebbe stato donato all'amica Vittoria Colonna, ipotesi anche avallata, con qualche riserva, da Masi e Corsaro (*Michelangelo Buonarroti. Rime e lettere...*, cit., p. 439, n. 80). Databile agli ultimi anni della vita della Marchesa (1546-1547), dimostra il tentativo del Maestro, alla strenua ricerca di un segnale divino che stenta a palesarsi, a trovare un conforto concreto nella fede.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., p. 209, lett. CXXIV.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Vangelo di Marco*: 16,19.

¹¹² *Vangelo di Giovanni*: 21, 6.

¹¹³ *Vangelo di Matteo*: 27, 29.

¹¹⁴ *Vangelo di Marco*: 16, 5.

¹¹⁵ *Vangelo di Matteo*: 25, 33.

¹¹⁶ *Vangelo di Luca*: 23, 39-43.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Nell'antica Grecia il lato destro era benaugurante; contrariamente nell'antica Roma la destra rappresentava il lato malaugurato.

Alla luce di questo dato si comincia a profilare il motivo per cui l'angelo di destra, che rappresenta la controparte 'in positivo', non guardi al Cristo, ma rivolga la sua attenzione al basso, alla terra o a ciò che è depositato al di sotto di essa, intendendo ad esempio le viscere di Gerusalemme, ovvero ciò che nella letteratura dantesca, ben nota al Buonarroti, corrisponde all'ingresso degli inferi. Terra dove il Dio muore, ma anche, in una raffinatissima allusione simbolica, lo squarcio, il varco da cui si accede al luogo dell'eterna dannazione, il luogo dove il Cristo dovrà passare per espiare i peccati del mondo.

però li è conceduto che d'Egitto
vegna in Ierusalemme per vedere,
anzi che 'l militar li sia prescritto¹¹⁹.

Altro riferimento interessante che possiamo evincere dalla lettera è laddove la Colonna si sofferma sulla tecnica esecutiva della composizione, di cui parla con slancio: «Che sì bene et perfettamente havete *depinto*»¹²⁰. Quest'ultimo termine, terreno di accesi dibattiti storiografici, riveste un ruolo tutt'altro che marginale nel giudizio sulla tecnica medesima, la quale è «sì mirabile che superò in tutti i modi ogni mia expectatione: poi facta animosa dalli miraculi vostri, desiderai quello che hora maravegliosamente vedo adempito, cioè che sta da ogni parte summa perfectione, et non se potria desiderar più, nè gionger a desiderar tanto»¹²¹.

Giudizi analoghi sono espressi anche nella missiva precedente, quando la Marchesa paragona l'*image* ad una *pittura*: «Ho hauta la vostra et visto il crucifixo, il qual certamente ha crucifixe nella memoria mia quale altri picture viddi mai, nè se pò veder più ben fatta, più viva et più finita image et certo io non potrei mai explicar quanto sottilmente et mirabilmente è fatta»¹²².

Non c'è da sorprendersi se la Colonna definisca il manufatto come 'dipinto' anziché 'disegnato'. Evidentemente la finitezza esecutiva del foglio, che sia Vasari sia Condivi individuano nel regalo che Michelangelo le fece, venne da ella considerato al pari di una pittura¹²³. È dimostrato tra l'altro, da una consolidata tradizione critica, che il Buonarroti, attorno agli anni Quaranta del Cinquecento, preferisce il disegno alla pittura a causa della sempre più debole vista, che le consentì di eseguire (in pittura) solo l'importante e irrinunciabile ciclo della Cappella Paolina al Vaticano su commissione di papa Paolo III. Non sono documentate, oltre questo, altre opere pittoriche dell'artista.

Ma veniamo ora al nocciolo della questione, ovvero al presunto accoglimento passivo, da parte del Buonarroti, dei convincimenti eterodossi formulati dagli *Spirituali* del circolo di Viterbo. Tale ipotesi sembra principalmente basarsi sulla fitta serie di relazioni e interscambi culturali con i protagonisti di quell'*élite* culturale.

Tra i testi poetici più rappresentativi del circolo figura *Il Beneficio di Cristo* di Benedetto Fontanini, stampato anonimo nel 1543. In questo trattato, rimaneggiato da Marcantonio Flaminio¹²⁴ e veicolato

¹¹⁹ D. Alighieri, *Divina Commedia*, Paradiso: XXV, 55-57.

¹²⁰ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., p. 209.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ivi*, p. 208, doc. CXXIII.

¹²³ Ferrero e Müller pur ritenendo questa missiva destinata alla *Pietà* di Boston non credono che Michelangelo abbia realizzato una versione dipinta dello stesso soggetto per la Marchesa di Pescara (*Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., p. 210: «Onde da questa lettera non crediamo si possa dedurre che, oltre al disegno, il Buonarroti abbia dipinto un crocifisso per la marchesa»). Redig de Campos invece dichiara: «È da escludersi che il Crocifisso fosse un semplice disegno, per quanto accurato e finito potesse essere, e Vittoria Colonna lo descrive con parole e termini convenienti a una pittura, oltre a dichiararlo tale in modo esplicito» (D. Redig De Campos, *Il Crocifisso di Michelangelo per Vittoria Colonna...*, cit., pp. 356-365). In realtà, la Marchesa nella lettera CMLXVIII parla del manufatto come «immagine» che paragona a «pitture che ella non vide mai», ma non lo dichiara affatto pittura in modo esplicito. Il *crucifixo* viene invece ricordato come disegno sia da Vasari sia da Condivi. La Marchesa parla invece di «dipinto» in un'altra missiva CMLXIX, ma a nostro giudizio si tratta dello stesso manufatto. A spiegazione di questa incongruenza terminologica tra le fonti riportiamo un passo de *I dialoghi romani* del De Hollanda, in cui si chiarisce ai presenti (tra cui la Marchesa) che la scultura era dipinta, in quanto figlia del disegno. Alla luce di queste precisazioni, appare evidente che la Marchesa – parafrasando il Maestro – volesse solo mettere l'accento sul livello di finitura del manufatto medesimo.

¹²⁴ Sul coinvolgimento (e sulla riscrittura del testo) da parte di Marcantonio Flaminio si rimanda al testo fondamentale di Ginzburg e Prosperi (C. Ginzburg, A. Prosperi, *Giochi di pazienza. Un seminario sul "Beneficio di Cristo"*, Torino 1975).

in versione manoscritta poco prima, la figura del Messia rappresenta l'unica via di salvezza per l'anima, non potendo il fedele contare né sulle proprie buone azioni, né sull'intermediazione di Maria o dei santi. Ne consegue lo snaturamento del magistero della Chiesa, il cui istituto, non potendo essa più contare sul sacramento della confessione, appare in buona parte depotenziato: spetta infatti solo al singolo individuo, senza mediazioni di alcuna gerarchia presuntamente garante della volontà divina, interiorizzare la propria fede.

Abbracciamo, fratelli diletteggianti, la giustizia del nostro Iesù Cristo, facciamola nostra per mezzo della fede, teniamo per fermo di esser giusti, non per le nostre opere, ma per i meriti di Cristo, e viviamo allegri e sicuri che la giustizia di Cristo annichila tutte le nostre ingiustizie e ci fa buoni giusti e santi nel cospetto di Dio. Il quale, quando ci vede incorporati nel suo Figliuolo per la fede, non ci considera più come figliuoli di Adamo, ma come figliuoli suoi e ci fa eredi, con il suo legittimo Figliuolo di tutte le ricchezze sue¹²⁵.

Al fine di comprendere meglio il rapporto tra Michelangelo e la poetica del circolo degli Spirituali di Viterbo riportiamo una lettera corredata di un sonetto, entrambi a firma dell'artista e destinati alla Colonna:

Per esser manco almen signiora indegno
dell'immensa vostr'alta cortesia
prima all'incontro a quella usar la mia
con tucto il cor volse 'l mie basso ingegno
Ma visto poi c'ascendere a quel segno
proprio valor non è capra la via
perdon domanda la mie colpa ria
e del fallir più saggio ognior divegno
E veggio ben com'erra s'alcun crede
la gratia che da voi divina piove
pareggi l'opra mia caduca e frale
L'ingegno e l'arte e la memoria cede
c'un don celeste mai con mille pruove
pagar può sol del suo che è mortale.

Voleva signiora prima che io pigliassi le cose che Vostra S.ria m'à più volte volute dare, per riceverle manco indegnamente che io potevo, far qualche cosa a quella di mia mano / dipoi, riconosciuto e visto che la grazia d'Iddio non si può comp[r]are che 'l tenerla a disagio è pechato grandissimo, dico mie colpa e volentieri decte cose volentieri accetto e quando l'arò non per averle in casa, ma per essere io in casa loro, mi parrà essere im paradiso di che ne resterò più obrigato, se più posso essere di quel ch'i' sono, a Vostra S.ria.
L'aportatore di questa sarà Urbino che sta meco al quale vostra S.ria potrà dire quando vuole ch'i' venga a vedere la testa c'a promesso mostrarmi e a quella mi rachomando.

Servitore di vostra S.ria
Michelagnolo Buonarroti¹²⁶.

Entrambi gli scritti ci rivelano un momento intenso della relazione intercorsa tra i due. Non è chiaro quali siano le cose donate alla Marchesa e i versi contengono cifre allusive. Per Residori, che riprende uno spunto di De Vecchi «il testo contiene una riflessione sui rapporti tra “grazia” e “opere” [...] che non è lontana da quella sviluppata negli ambienti religiosi riformisti frequentati dalla Colonna e in seguito, per suo influsso, dallo stesso Michelangelo»¹²⁷. Sullo stesso piano di ragionamento Maria Forcellino (e prima di lei Nagel¹²⁸), che sostiene che «l'accettazione del dono come grazia divina non

¹²⁵ B. Fontanini (Benedetto da Mantova), *Trattato Utilissimo del Beneficio di Giesu Christo Crocifisso verso i christiani*, a cura di E. Paschetto, Torino 1941, anche in C. Ginzburg, A. Prosperi, *Giochi di pazienza. Un seminario sul “Beneficio di Cristo”*, Torino 1975, p. 218. La trascrizione del testo è ricavata da: Benedetto da Mantova, Marcantonio Flaminio, *Il beneficio di Cristo*, a cura di S. Caponetto, Torino 1975, pp. 41-42.

¹²⁶ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., p. 210, lett. CXXV. La trascrizione qui riportata è di Antonio Corsaro (A. Corsaro, *Lettera a Vittoria Colonna in Roma con poesia*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo...*, cit., pp. 178-179, cat. 57).

¹²⁷ M. Buonarroti, *Rime*, a cura di M. Residori, Milano 1998, p. 274.

¹²⁸ A. Nagel, *Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna...*, cit., pp. 650-665; e A. Nagel, *Michelangelo and the Reform of Art...*, cit., pp. 169-179.

può essere meritato (per mezzo delle opere), questa come quello la si riceve e basta (per “sola fede”)¹²⁹. Corregge il tiro, dopo un’apertura nel 2006, Antonio Corsaro¹³⁰ in un suo successivo lavoro, dove si esprime in termini che non lasciano spazio ad interpretazioni: «Questo verso non dimostra affatto rapporti con dottrine eterodosse, che peraltro è discutibile attribuire *tout court* alla stessa marchesa di Pescara: è solo un’analogia fra “immensa cortesia” della donna e la misericordia divina dispensatrice di grazia, considerato anche il potere salvifico altrove ascritto alla destinataria»¹³¹.

Michelangelo, in verità, usa un linguaggio evidentemente poco chiaro, velato di complesse allusioni, ermetico diremmo, ma inattaccabile sul piano sostanziale. Del resto, sostiene Paola Mastrocola in una brillante introduzione alla comprensione dell’epistolario, «intanto, per quel che riguarda i fatti, bisogna dire che i grandi eventi della storia michelangiolesca, ad esempio le opere e il loro significato, gli incontri con i personaggi più potenti dell’epoca o con gli amici più cari, sono taciuti. O meglio, non sono trattati, sono semmai allusi, ma in modo altamente indeterminato, al punto da renderne difficile l’identificazione stessa [...] La non letterarietà delle Lettere prova che l’assenza della letterarietà di Michelangelo sta proprio nella scrittura concettuale, astratta, lontana da ogni intento di dire e trasfigurare la vita. Se la vita va detta avrà la sua parola specifica che la dice; per il resto è l’altra, la parola scalpello, ad agire. Certamente in tal modo appare un Michelangelo insolito, estremamente “astratto”, direi quasi etereo, opposto a quella sua figura tanto più familiare e miticizzata di uomo concreto e sanguigno»¹³².

A supporto dell’estraneità di Michelangelo all’ideologia degli Spirituali¹³³, che evidentemente frequentava per poterne semmai ricavare qualche commissione, sono di ausilio *I dialoghi romani* di Francisco de Hollanda, che dimostrano il comportamento ambivalente dell’artista, che si esprime, in presenza della Marchesa, con velati doppi sensi sulla stupidità dell’universo femminile che si commuoveva di fronte ai quadri fiamminghi.

La pittura fiamminga, rispose pacato il pittore, generalmente soddisferà un devoto qualunque più che la pittura italiana; questa non gli farà versare una lacrima; mentre quella di Fiandra glie ne farà versare molte, e ciò non per vigore e bontà di quella pittura, ma per bontà di quel devoto. Essa piacerà assai alle donne, principalmente quelle molto vecchie, e a quelle molto giovani, e così pure ai frati, alle monache, e a qualche gentil uomo privo del senso musicale della vera armonia¹³⁴.

In questi passi appare evidente l’alta considerazione che il pittore ha di sé e della sua arte. Egli conosce bene «il senso musicale della vera armonia»¹³⁵, che, a suo dire, è assente nella pittura d’oltralpe, la quale, di immediato fascino, ma senza substrato culturale, emoziona persone prive di intelletto o non accompagnate da senso critico. Senso che, lascia intendere Michelangelo, avrebbe la Marchesa, verso cui i dialoghi sono rivolti. Al contrario, quelle donne, vecchie o giovani che siano, che si lasciano trasportare dai fiamminghi, rimangono e rimarranno sempre ‘beghine e piagnone’, a differenza delle persone colte, che osservano lucidamente (ovvero, senza commuoversi) e operano con giudizio. In altri termini: «Loro piangono perché stupide e ignoranti, tu no». E infatti alla Colonna dedica un sonetto in cui la paragona, non a caso, ad «un uomo in una donna, anzi uno Iddio»¹³⁶.

Questo atteggiamento fa trasparire una modalità comportamentale da navigato uomo politico, strumentale alle sue vere finalità. Egli seppe nascondere con intelligenza il velato opportunismo di cui sembrano intrisi i suoi messaggi, dal momento che la potente Marchesa sponsorizzava (questo era

¹²⁹ M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna...*, cit., p. 83;

¹³⁰ A. Corsaro, *Lettera a Vittoria Colonna in Roma con poesia*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo...*, cit., p. 178, cat. 57.

¹³¹ *Michelangelo Buonarroti. Rime...*, cit., pp. 665-666, n. 228, p. 1141.

¹³² M. Buonarroti, *Rime e lettere...*, cit., pp. 35, 41.

¹³³ Di questo parere è De Maio (R. De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Bari 1978, p. 424).

¹³⁴ F. De Hollanda, *Dialoghi di Roma*, a cura di R. Bisetti, Roma 1993; F. De Hollanda, *Dialoghi romani con Michelangelo*, a cura di E. Spinelli Barelli, Milano 1964, p. 30.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ M. Buonarroti, *Rime con varianti...*, cit., p. 245; anche in M. Buonarroti, *Rime e Lettere...*, cit., p. 244.

il pensiero dell'Inquisizione) nel circolo l'ascesa di cardinali importanti come il Pole e il Morone, poi candidatisi a pontefici. È, il suo, un 'vigile entusiasmo' che gli avrebbe potuto garantire o certamente assicurare in futuro importanti commissioni, tenendolo allo stesso tempo al riparo da eventuali ritorsioni nel caso in cui il *milieu* che faceva capo al circolo di Viterbo avesse perso la partita.

D'altra parte, come suggerisce acutamente Claudio Strinati, «Michelangelo non è l'autore del non finito?»¹³⁷. Indicazione, questa, che fa riflettere sull'artista, moderno e in controtendenza, che in una fase avanzata della carriera decide volutamente di non completare le sue opere – che costruiva 'per via di levare' – con l'intento di lasciare all'interpretazione il compito di scorgere ciò che è invisibile all'occhio umano, sovvertendo con ciò i canoni consolidati secondo cui l'arte doveva essere *mimesi della natura*. La stessa indicazione ci rivela anche aspetti sull'uomo, il cui carattere appare indefinito, sfuggente e imprevedibile.

Resta poi un fatto – non di certo marginale – che Michelangelo non venne mai chiamato in causa dall'Inquisizione romana. Al contrario, senza ragioni circostanziate e alla stregua di altri che subirono un vero e proprio processo, gli è stato riconosciuto un ruolo nel movimento eterodosso da alcuna letteratura contemporanea¹³⁸.

A nostro parere, invece, non basta qualche indizio per fare una prova, il che vuol dire che l'aver frequentato personaggi 'attenzionati' come Vittoria Colonna o il Pole, o ancora il Morone (che, ricordiamolo, è uscito indenne dal processo inquisitoriale), non significa necessariamente averne sposato le ideologie e il credo religioso. Michelangelo, nel processo creativo delle opere, come egli stesso sostiene, procedeva in totale autonomia e d'altra parte nulla di eterodosso traspare dall'analisi della sua produzione artistica a partire dai cosiddetti *disegni di preghiera*. È chiaro che giocare su più tavoli, come evidentemente per necessità doveva fare lui, era l'unica strategia da seguire, anche per non precludersi, in un futuro eventuale, nessuna possibilità lavorativa.

2.1.2 – La *Pietà* di Boston

Di un disegno ritraente la *Pietà* (fig. 2) ne parla per primo Vasari, nella cosiddetta edizione Torrentiniana delle *Vite*, pubblicata nel 1550:

Ha meritato ancora Michele Agnolo che la divina Marchesa di Pescara gli scriva, et opere faccia di lui cantando, et egli a lei un bellissimo disegno d'una *Pietà* mandò da lei chiestoli. Onde non pensi mai penna, o per lettere scritte, o per disegno da altri meglio che da lui essere adoperat(a), et il simile qualsivoglia altro stile o disegnatoio¹³⁹.

¹³⁷ Ringrazio Claudio Strinati dell'acuta deduzione comunicatami per iscritto: «Credo che le lodi sperticate di Michelangelo a Vittoria Colonna celassero una sorta di opportunismo politico, perché non posso credere che il Buonarroti sottoscrivesse senza alcun dubbio le teorie della Marchesa. Del resto Michelangelo pronuncia la frase sulle femmine bigotte che piangono di fronte ai quadri fiamminghi in presenza della Marchesa, stando a Francisco de Hollanda. Come a dire: tutte le donne sono idiote e beghine, tu no. Tanto che questa frase sprezzante sulle donne la dico, in definitiva a te. Avverto in questo una *oscura diplomazia* che Michelangelo voleva far arrivare come suo pensiero, non ortodosso certamente, ma *politically correct*. Ambiguità dunque, ma il "non finito" non è proprio un emblema michelangiolesco? Anche il suo pensiero ha qualcosa di non finito».

¹³⁸ E. Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino*, Torino 1994; A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*, Torino 2002; R. Doliner, B. Blech, *I segreti della Sistina. Il messaggio proibito di Michelangelo*, Rizzoli, Milano 2008; M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna...*, cit., pp. 76-85; M. Firpo, *Storie di immagini, immagini di Storia. Studi di iconografia cinquecentesca*, Roma 2010 (capitolo: *Il Cristo in croce di Michelangelo per Vittoria Colonna tra Roma e Bologna*); A. Moroncini, *Le Rime spirituali di Michelangelo e gli affreschi della Cappella Paolina: cangiar sorte per sol poter divino*, in "Chroniques italiennes", 23, 2, 2012; M. Firpo, *La Cappella Sistina e la Cappella Paolina. Michelangelo tra riforma e crisi religiosa*, Roma-Bari 2013; M. Firpo, F. Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari 2016 (capitolo: *Michelangelo a Roma*).

¹³⁹ G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da P. Barocchi, 5 voll., Milano-Napoli 1962: I, pp. 120-121; G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, Firenze 1550, ed a cura di L. Bellosi e A. Rossi, 2 voll., Torino 1986-1991: II, p. 909.

Dal testo emerge un dettaglio importante, ovvero che il foglio era destinato alla divina marchesa di Pescara su sua esplicita richiesta: «... et egli a lei un bellissimo disegno d'una Pietà mandò da lei chiestoli»¹⁴⁰. E ad ulteriore conferma che esso fosse «a requisizione di questa signora»¹⁴¹ interviene nel 1553 il Condivi, che dell'opera fornisce una ben più ricca descrizione:

Fece a requisizione di questa signora un Christo ignudo quando è tolto di croce, il quale come corpo morto abbandonato, cascherebbe a' piedi della sua santissima madre, se da due agnioletti non fusse sostenuto a braccia. Ma ella, sotto la croce stando a sedere con volto lacrimoso e dolente, alza al cielo ambe le mani a braccia aperte, con un cotal detto, che nel troncon della croce scritto si legge: «Non vi si pensa, quanto sangue costa». La croce è simile a quella che dai Bianchi, nel tempo della moria del trecentoquarant'otto, era portata in processione, che poi fu posta nella chiesa di Santa Croce di Firenze¹⁴².

Sebbene dal Condivi nulla si ricavi della natura tecnica del manufatto, la narrazione contiene una quantità impressionante di informazioni, utili sia all'individuazione dell'opera, sia alla sua interpretazione iconografica: «Christo ignudo quando è tolto di croce, il quale come corpo morto abbandonato, cascherebbe a' piedi della sua santissima madre, se da due agnioletti non fusse sostenuto a braccia. Ma ella, sotto la croce stando a sedere con volto lacrimoso e dolente, alza al cielo ambe le mani a braccia aperte»¹⁴³. Grazie a questo scritto è stato possibile identificare il disegno in quello che oggi è conservato allo Stewart Gardner Museum di Boston, riferito al Buonarroti con un buon margine di condivisione da Tolnay¹⁴⁴, Perrig¹⁴⁵, Harrt¹⁴⁶, Hirst¹⁴⁷, Kamp¹⁴⁸, Joannides¹⁴⁹, Nagel¹⁵⁰, Ferino Pagden¹⁵¹, Romani¹⁵² e Acidini Luchinat¹⁵³, con le sole eccezioni di Berenson¹⁵⁴ e, recentemente, Pöpper¹⁵⁵.

La datazione del foglio va collocata tra l'inizio degli anni Quaranta e il 1546 (data riportata nell'incisione del Bonasone¹⁵⁶, fig. 3). Quest'ultimo termine cronologico rappresenta un riferimento insuperabile che ci consente di anteporre la realizzazione agli anni immediatamente precedenti. Altre incisioni derivate da questa invenzione sono più tarde e presentano delle varianti: è del 1547 quella del Béatrizet, mentre sono del 1579 quelle di Agostino Carracci e di Martino Rota¹⁵⁷.

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti scritta da Ascanio Condivi suo discepolo*, a cura di G. Nencioni, Firenze 1998, p. 61.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ C. de Tolnay, *Werk und Weltbild des Michelangelo. Werk und Weltbild des Michelangelo*, Zürich 1949, p. 70; C. de Tolnay, *Michelangelo's Pietà. Composition for Vittoria Colonna*, in "Record of the Art Museum Princeton University", XII, (1953), 2, pp. 44-62; C. de Tolnay, *Michelangelo. V. The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last Pietas*, Princeton 1960: V, pp. 60, 94-95, 159, n. 197; C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-1980: III, pp. 76-77, n. 426.

¹⁴⁵ A. Perrig, *Michelangelo Buonarroti's letzte Pietà-Idee*, Bern 1960.

¹⁴⁶ F. Harrt, *The Drawings of Michelangelo*, London 1971, pp. 322-324, n. 455.

¹⁴⁷ M. Hirst, *Michelangelo, i disegni*, Torino 1993, pp. 160-161.

¹⁴⁸ G. W. Kamp, *Marcello Venusti religiöse Kunst im Umfeld Michelangelos*, Egelsbach-Köln-New York 1993, pp. 35-43.

¹⁴⁹ P. Joannides, *Michelangelo and his Influence. Drawings from Windsor Castle*, Washington-London 1996, n. 92.

¹⁵⁰ A. Nagel, *Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna*, in "The Art Bulletin", LXXIX, (1997), 4, pp. 647-668; A. Nagel, *Michelangelo and the reform of art*, Cambridge 2000, pp. 163-168.

¹⁵¹ S. Ferino Pagden, *Zu Michelangelos Zeichnungen für Vittoria*, in *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos*, catalogo della mostra (Wien 1997), a cura di S. Ferino Pagden, Milano 1997, pp. 445-451.

¹⁵² V. Romani, *Vittoria Colonna e Michelangelo*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005) a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, pp. 145-164.

¹⁵³ C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore*, Milano 2007, pp. 328-331.

¹⁵⁴ B. Berenson, *The drawings of of the florentine painters*, 2 voll., Chicago 1903 (ed. ampliata 1938, 3 voll.): II, p. 235, n. 1623C, fig. 736.

¹⁵⁵ T. Pöpper, *Catalogo dei disegni*, in F. Zöllner, C. Thoenes, T. Pöpper, *Michelangelo. L'opera completa*, Köln 2014, pp. 576, 586, cat. 237.

¹⁵⁶ *D'après Michelangelo*, a cura di A. Alberti, A. Rovetta e C. Salsi, 2 voll., Milano 2015: II, pp. 157-158.

¹⁵⁷ Per un approfondimento sulle incisioni si rimanda a: *D'après Michelangelo...*, cit.: II, pp. 158-161.

Per Cristina Acidini «le braccia di Maria spalancate in antico gesto d'orante mediano tra quelle poste a 'V' della croce e quelle abbandonate di Cristo, in uno schema che ha la severa geometria di un ideogramma [...] Il disegno ha la fattura ricercata e finita tipica dei disegni d'omaggio, pur senza escludere i pentimenti: ad esempio il tracciamento rettilineo del profilo sinistro della croce arriva ben al di sotto della testa della Madonna, successivamente sovrapposta ad esso. Nell'austerità del soggetto, spicca per il trattamento elaborato l'alta cintura sul seno di Maria, fermata da una testolina cherubica sopra la quale si espande una pieghettatura tessile coronata da un orlo a perle o a nodini: rammenta ornati visti nel *Tondo Pitti* o nella *Volta Sistina*. Di contro alla plastica definizione del gruppo principale, di carattere scultoreo, sono appena tracciate le teste degli angeli e la corona di spine ai piedi di Cristo»¹⁵⁸.

Michelangelo aveva sperimentato i temi della *Pietà* già in gioventù. Nella celeberrima versione in marmo conservata in San Pietro, destinata alla cappella mortuaria del cardinale di Saint Denis, Jean de Bilhères-Lagraulas, aveva accolto favorevolmente il tema del *Vesperbild*, letteralmente immagine del vespro, di ispirazione nordica, con un Cristo morto adagiato sulle ginocchia della madre che lo osserva con amorevolezza, quasi lo avesse da poco partorito. La Vergine è giovane, a rimarcare l'incorruttibilità del corpo, mentre il Cristo porta su di sé i peccati dell'uomo. Un tema dunque caro al Maestro, che lo svilupperà, anni dopo, anche nel famoso *compianto sul Cristo morto* di Viterbo, la celeberrima *Pietà* realizzata in stretta collaborazione con Sebastiano Luciani¹⁵⁹. Qui la Madonna è ormai matura, il suo è un pianto trattenuto, dignitoso, ma di un'intensità sconvolgente, precursore della Vergine di Boston, dove le emozioni vengono rivelate solo attraverso il gesto del corpo, che si eleva verso il cielo.

In quest'opera la sperimentazione di Michelangelo giunge a vertici di drammaticità mai prima d'ora toccati, il tutto grazie a una Madonna non più giovane, e che allarga le braccia al cielo in una disperata invocazione di *pietas* umana, alla quale fa da controcanto un Cristo trattenuto dalle gambe della madre, che ella sembra non riuscire a trattenere. Questa soluzione è frutto di alcune sperimentazioni già introdotte nella *Madonna di Bruges*, il cui figlio, ancora bambino, si ritrae verso il grembo materno in cerca di protezione, quasi sapesse della sua triste fine, mentre la madre è austera e ieratica, seppure lasci filtrare dallo sguardo la consapevolezza di quel tragico disegno divino.

Nel foglio di Boston i due corpi, contrapposti l'uno all'altro, si avvitano su loro stessi ma in direzioni contrarie, generando drammatici movimenti rotatori che trovano il punto di rottura proprio nel grembo materno, nodo del concepimento. Da qui il Cristo scivola verso il basso, nell'Ade, la Madre invece pare ascendere in cielo. Entrambi hanno raggiunto la loro missione terrena. In questo momento nevralgico, culmine della tensione emotiva nell'opera, Gesù è sostenuto da due puttini che lo trattengono, sollevandogli le braccia ancora in tensione per lo sforzo sulla croce e separandolo dal corpo della madre. È l'inevitabile manifestazione di quel distacco che il Cristo, in un doloroso e toccante gesto di affetto, anticipa a Maria mentre si trova sul legno della croce:

Gesù allora, vedendo la madre e accanto a lei il discepolo che egli amava, disse alla madre: «Donna, ecco tuo figlio!». Poi disse al discepolo: «Ecco tua madre!». E da quell'ora il discepolo l'accolse con sé¹⁶⁰.

Dei risvolti umani di questa vicenda si era occupato anche Jacopone da Todi, autore ben noto alla Colonna, nella lauda *Donna de Paradiso*. Il poeta, nel celebre passo «figlio, questo non dire, voglio

¹⁵⁸ C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore...*, cit., p. 330. Secondo l'autrice il volto della Vergine avrebbe le fattezze, arrotondate dalla maturità di Vittoria Colonna a cui era destinato il foglio, naturalmente entro la tenue propensione ritrattistica di Michelangelo.

¹⁵⁹ Sull'opera si vedano: *Notturmo Sublime: Sebastiano e Michelangelo nella Pietà di Viterbo*, catalogo della mostra (Viterbo 2004), a cura di C. Barbieri, Roma 2004; *Sebastiano del Piombo. 1485-1547*, catalogo della mostra, (Roma-Berlino 2008) a cura di C. Strinati, Milano 2008; A. Alessi, *Dante, Sebastiano e Michelangelo. L'Inferno nella Pietà di Viterbo*, Milano 2007; *Michelangelo & Sebastiano*, catalogo della mostra (London 2017), a cura di M. Wivel, London 2017, pp. 75-85.

¹⁶⁰ *Vangelo di Giovanni*: 19, 26-27.

teco morire, non me voglio partire, fin che mò m'esce il fiato»¹⁶¹, aveva scelto il momento in cui la Madre, sul Golgota, assolutamente sconvolta dal truce spettacolo della morte del figlio, chiede allo stesso di morire assieme a lui:

Mamma, perché te lagni?
voglio che tu remagni,
che serve mei compagni,
ch'el mondo aio acquistato.

Figlio, questo non dire!
Voglio teco morire,
non me voglio partire
fin che mo 'n m'esc' el fiato¹⁶².

È questo il momento in cui anche la Vergine avverte in tutta la sua potenza dirompente la 'tristezza mortale dell'anima', ovvero quando i sentimenti terreni, il dolore e la disperazione, prevalgono sul preordinato disegno di Dio. Nella stessa direzione si muove Vittoria Colonna nel suo celebre *Pianto della marchesa di Pescara sopra la passione di Christo*¹⁶³, composto nel 1546, dove interiorizzò, mettendosi nei panni della Vergine dolente, il terribile supplizio, immaginando di assistervi: «Io penso, che la Regina del cielo lo pianse [il figlio] in più modi; prima come humano, vedendo il bellissimo corpo, formato della sua propria carne, tutto lacerato...»¹⁶⁴; ripropose l'interrogativo rivolto da Maria al Padre: «Perché mi fai fornire il martire, ch'io vorrei per amore & patieza non così tosto fornirlo, ma molto più lungamente tolerarlo»¹⁶⁵; quindi, parlò dell'accettazione dei voleri di Dio da parte della Madonna, pur in una perdurante inquietudine: «Il pianto suo [della Vergine] era cagione di allegrezza a tante anime carissime a lei, le quali si lungamente havevano aspettato quel benedetto giorno, né questo le mordeva la pena, anzi gliel'accresceva...»¹⁶⁶.

Dunque, la Marchesa sceglie il momento in cui il dubbio prevale sulla fede, ovvero l'attimo in cui la natura umana, imperfetta e fragile, prende il sopravvento su quella divina. Lo fa però prediligendo i toni macabri e truci, ovvero sottolineando l'aspetto didascalico della scena, evidenziato in modo dottrinale:

[...] e con tempo andava cercando a parte a parte l'infinite cagioni del tormento, faceva come colui, che, per campare dalla morte, si stringe con alcun ferro che gli taglia la mano così ella, sentendosi venir meno, si stringeva con quel corpo, che la sosteneva con più larga ferita. O con quanto amore gli basciava le santissime piaghe¹⁶⁷.

Per converso, Michelangelo si trattiene dal mettere in luce le piaghe e i segni del martirio e della sofferenza; nella sua poetica, i corpi dei martiri appaiono quasi inviolati e le tracce della violenza e dell'afflizione si rivelano appena visibili. Questa scelta è il frutto, come egli stesso spiega nei *Dialoghi* di Francisco de Hollanda, di una precisa volontà: quella di stigmatizzare il verismo dei fiamminghi, che, privo, secondo lui, di ogni significato, viene adottato solo per evocare emozioni in persone stolte e ignoranti, non in grado di vedere oltre¹⁶⁸.

¹⁶¹ Jacopone da Todi, *Donna de Paradiso*, 97-99.

¹⁶² *Ivi*, 92-99.

¹⁶³ V. Colonna, *Pianto della marchesa di Pescara sopra la passione di Christo. Oratione della medesima sopra l'Ave Maria. Sermone di m. Benedetto Varchi recitato alla Croce il venerdì santo*, Venezia 1556. Su questo componimento si rimanda al primo capitolo del presente testo, in particolare il paragrafo 1.2.7.

¹⁶⁴ *Ivi*, p. 4.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 5.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ivi*, pp. 5-6.

¹⁶⁸ F. De Hollanda, *Dialoghi...*, cit., p. 30.

Sull'argomento si è pronunciata recentemente la Roman D'Elia¹⁶⁹, che ha sottolineato come il Cristo di Michelangelo sia diverso da quello descritto dalla Colonna nel *Pianto*, pur rivelando entrambi punti in comune con il *Beneficio del Cristo*. In realtà, la visione drammatica della Colonna – di per sé assai diversa da quella del Buonarroti – non appare neanche in linea con quella 'mistica' di Bernardino Ochino, il quale, sulla Madonna, si esprimeva al contrario:

Non è stata nessuna creatura in questo mondo che più interamente abbia sentito in sé la passion di Christo quanto la Madonna; ma non però in quel modo che dicono alcuni, che la gridava e si dilaniava e simili altre pazzie. No. No. Non credere che la madre di Dio facessi simil cose perché era prudentissima e mai non uscì fuori dai termini della ragione, ma stava cheta e la sentiva dentro di sé, come tu hai, che conservabat omnia verba haec conferens in corde suo. Nel cor suo ruminava e masticava questo misterio della passion di Christo. E credi certisimo che l'ebbe uno estremo dolore¹⁷⁰.

Il pensiero del frate cappuccino trova le sue radici, come è stato con buone ragioni correttamente osservato¹⁷¹, in Savonarola, che nella predica del Venerdì Santo del 1496, ribadiva:

Ma non pensate che [la Vergine] piangesse come si dice. Ella ebbe grandissimo dolore. La Vergine era illuminata dentro più che alcuna altra creatura (eccetto l'anima di Cristo). Credi tu che ella non sapesse tutta la passione di Cristo a parte a parte, e che il Salvatore nostro, quando era con lei, non gliene parlasse? ...Stava presso alla croce lieta e trista, tutta stupefatta del misterio e della gran bontà di Dio, e pure si doleva nella parte sensitiva, nientedimeno era parte lieta... Ecco voi avete esempio della Vergine: per la gran conformità la quale aveva con la volontà di Dio, ella stette forte in questa tribolazione e ioconda e trista¹⁷².

Tutto ciò ci porta a concludere che le tre visioni sul tema della *Pietà* sinora confrontate (quella di Vittoria Colonna, di Michelangelo e di Bernardino Ochino) risultano di fatto inconciliabili l'una con l'altra, semplicemente perché frutto di tre pensieri diversi. D'altra parte, se il *Pianto*, com'è stato detto, è un testo perfettamente incardinato nei termini dell'ortodossia¹⁷³, le prediche non lo sono affatto proprio per la corrispondenza che trovano in Savonarola. Mentre, Michelangelo, da parte sua, con il disegno qui oggetto d'esame, è indipendente sia dalla Colonna, sia dall'Ochino; la sua indagine sul tema è frutto di una scelta individuale operata in autonomia e sul piano teologico non emerge nulla che vada oltre le evidenze dottrinali ortodosse¹⁷⁴.

Alla luce di queste considerazioni preliminari torniamo a ragionare dell'iconografia. Tolnay sulla rotazione del torso del Cristo, suggerita dal moto circolare degli angeli, ha opportunamente rilevato assonanze con la metafora del *torchio mistico*¹⁷⁵, le cui radici si ritrovano nel versetto di Isaia «Torcular calcavi solus»¹⁷⁶, anche se è con San Cipriano e Sant'Agostino che vengono rilevate connessioni tra il torchio e la croce e tra il corpo di Cristo e l'uva (la cui spremitura genera il vino che in aramaico è detto appunto «sangue dell'uva»¹⁷⁷).

Paradigmatico è il verso leggibile nella croce del foglio di Boston, ricordato anche dal Condivi¹⁷⁸, che allude al famoso passo del *Paradiso* di Dante, alla cui opera Michelangelo, che lo considerava una sorta di 'padre spirituale', costantemente si rifà (basti pensare al *Giudizio Universale* della

¹⁶⁹ U. Roman D'Elia, *Drawing Christ's Blood: Michelangelo, Vittoria Colonna, and the Aesthetics of Reform*, in, "Renaissance Quarterly", LIX, (2006), 1, pp. 90-129, qui p. 124.

¹⁷⁰ B. Ochino, *Prediche nove predicate dal reverendo padre frate Bernardino Ochino senese, generale dell'ordine dei frati Capuzzini nella inclita città di Vinegia, del 1539*, Vinegia 1541, cc. 34v-35r.

¹⁷¹ M. Bianco, 'Avend'io desiderato di far più per quella che per uomo che io conoscessi mai al mondo'. *Fonti ed esiti poetici dei disegni michelangioleschi per Vittoria*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo...*, cit., pp. 156-161.

¹⁷² G. Savonarola, *Prediche sopra Amos e Zaccaria*, a cura di P. Ghiglieri, 3 voll., Roma 1971-1972, pp. 263-266.

¹⁷³ Si rimanda al paragrafo 1.2.7.

¹⁷⁴ Sulla presunta eterodossia in questo foglio si rimanda a M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna...*, cit., pp. 70-75, qui a p. 73.

¹⁷⁵ Con questo riferimento, in luogo di quello dantesco, viene indicata da Agostino Carracci nella sua elaborazione a stampa del 1579.

¹⁷⁶ *Numeri*: 63, 3.

¹⁷⁷ *Deuteronomio*: 32, 14.

¹⁷⁸ A. Condivi, *Vita di Michelangelo...*, cit., p. 61.

Sistina). «Non vi si pensa quanto sangue costa»¹⁷⁹: questo il motto vergato sulla croce dal Buonarroti, motto che ricorda da vicino il momento in cui Beatrice ammonisce i falsi profeti che banalizzano e distorcono a loro piacimento il ‘verbo’ dei Vangeli al fine di attrarre su loro stessi l’attenzione:

Voi non andate giù per un sentiero
filosofando: tanto vi trasporta
l’amor de l’apparenza e ’l suo pensiero!

E ancor questo qua sù si comporta
con men disdegno che quando è posposta
la divina Scrittura o quando è torta.

Non vi si pensa quanto sangue costa
seminarla nel mondo e quanto piace
chi umilmente con essa s’accosta¹⁸⁰.

Qui la condanna si fa manifesta ed è rivolta ad alcuni esponenti ‘corrotti’ della Chiesa. Nota al riguardo la Acidini: «Fosse richiesta dalla Colonna o prescelta da Michelangelo o infine suggerita da terzi, certo la citazione adombra un desiderio di retta predicazione nel rinnovato ritorno alle pure fonti scritturali, e un’implicita ripulsa delle devianze dall’ortodossia religiosa: ormai non più quelle fantastiche dei predicatori vanitosi del Duecento stigmatizzati da Dante, ma quelle eretiche dei Riformatori cinquecenteschi, che laceravano a forza di scismi il Corpo della Chiesa»¹⁸¹.

Su questo foglio altri dettagli interessanti vengono ancora forniti dal Condivi. È il caso della tipologia di croce, oggi non visibile nella sua interezza a causa di un taglio nel registro superiore¹⁸²: «Simile a quella che dai Bianchi, nel tempo della moria del trecentoquarant’otto, era portata in processione, che poi fu posta nella chiesa di Santa Croce di Firenze»¹⁸³. Su quest’ultimo aspetto si è espresso per primo Tolnay¹⁸⁴, che ha osservato come la terminazione del crocifisso non sia più visibile e che essa è deducibile solo da un disegno, ritenuto copia e conservato ad Haarlem, oltre che dall’incisione del Bonasone. Questi ultimi manufatti mostrano anche parti delle due croci laterali che nell’originale sono assenti.

Recentemente Cristina Acidini Luchinat ha osservato che il crocifisso processionale di cui parla il Condivi sarebbe in realtà quello conservato nella chiesa di Santo Spirito e non in Santa Croce: «Affidato alla famiglia dei Velluti, il Crocifisso era nella loro cappella nella Santo Spirito trecentesca e fu posto nella nuova dopo il rinnovamento quattrocentesco dell’intera architettura»¹⁸⁵. «Che a sessant’anni dalla sua presenza in Santo Spirito – ha concluso – Michelangelo vi sovrapponesse il ricordo della chiesa fiorentina di famiglia, dove intendeva essere sepolto, è lieve confusione che non sorprende. Però quella croce non ha le braccia a ‘V’, mentre le hanno ad esempio certe croci nella scultura di Giovanni Pisano (pulpiti di Sant’Andrea a Pistoia e del Duomo di Siena, Crocifisso in legno e avorio ora nel Museo dell’Opera del Duomo a Siena)»¹⁸⁶. La questione ha interessato anche Kamp, che, già nel 1993, è arrivato a sostenere, d’accordo con il Condivi, che la *Gabelkreuzen*, ovvero la singolare terminazione ‘a forcella’ del legno, è sul tipo di quella dei Flagellanti descritta ne *Le cronache* dal lucchese Giovanni Sercambi¹⁸⁷. La croce a dir la verità ha la cuspide più simile ad un triangolo isoscele capovolto; è una sorta di ibrido tra la *Crux commissa* e la *Gabelkreuzen*, o meglio: sembra ottenuta dall’apposizione di un *patibulum* alla sommità della croce a Y.

¹⁷⁹ C. de Tolnay, *Corpus...*: III, pp. 76-77, n. 426; citazione a p. 76.

¹⁸⁰ D. Alighieri, *Divina Commedia, Paradiso*: XXIX, 85-93.

¹⁸¹ C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore*, Milano 2007, p. 330.

¹⁸² C. de Tolnay, *Michelangelo. V...*, cit., pp. 60-61.

¹⁸³ A. Condivi, *Vita di Michelangelo...*, cit., p. 61.

¹⁸⁴ C. de Tolnay, *Michelangelo. V...*, cit., pp. 60-61.

¹⁸⁵ C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore...*, cit., p. 339, nota 38.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ G. W. Kamp, *Marcello Venusti...*, cit., pp. 38-40.

Alla terminazione della croce fanno eco le mani della Vergine, che, come è stato detto e con buone ragioni, rimandano al gesto di preghiera dell'orante, la cui antica iconografia si ravvisa negli affreschi dipinti nelle catacombe paleocristiane, all'epoca forse ispezionate da Michelangelo nei suoi lunghi soggiorni all'Urbe¹⁸⁸. Difatti, la Vergine, con le mani aperte e la testa rivolte verso il cielo, stabilisce un legame diretto con Dio, attraverso la preghiera, nel famoso gesto, appunto detto, dell'Orante. Un codice comportamentale che trae spunto, come si è accennato sopra, da consuetudini antichissime, per cui il fedele si rimette alla volontà di Dio su ogni decisione che va presa sulla Terra. È certamente un segno di sottomissione del credente, però intriso di messaggi di speranza e pace: è la figura del cristiano che apre le mani all'altro, in un immaginario protendersi per abbracciare il prossimo. Inoltre, le mani aperte raffigurano simbolicamente anche le ali, è come se il fedele volesse spiccare il volo per congiungersi, per il tramite della preghiera, con l'Altissimo. Tale gesto, a nostro avviso, ha infine un ulteriore significato, cui sembra ispirarsi proprio il Buonarroti, laddove le braccia aperte con i palmi verso l'altare ricordano il sacrificio del Messia sulla croce. Non è dunque un caso se il gesto della Vergine, che replica il sacro legno, si rifà iconograficamente al Cristo crocifisso scolpito nella porta lignea della basilica di Santa Sabina a Roma, un testo capitale a cui sembrano essersi ispirate anche le iconografie di taluni crocifissi dipinti di ambito toscano del Duecento. La Vergine, dopo il trapasso del figlio, prende a sé la croce, essendo depositaria e testimone del sacrificio a cui Dio mette di fronte ogni uomo; una prova indispensabile per la redenzione dal peccato originale, a cui lo stesso Cristo fa riferimento: «Se qualcuno vuol venire dietro a me, rinneghi sé stesso, prenda la sua croce e mi segua»¹⁸⁹.

Ecco così che Maria non è più una semplice comparsa nella poetica di Michelangelo, ma la principale protagonista del miracolo della passione. Solo in questo modo si spiega il suo protendersi in alto, come stesse spiccando il volo in un immaginario, appunto, congiungersi a Dio. Michelangelo, prendendosi una licenza poetica, anticipa quello che sarà l'epilogo della vita terrena della Vergine, come a dire che chi segue il suo altissimo esempio è destinato, se non proprio ad ascendere al cielo, comunque a risorgere dalla Terra.

Tale messaggio è giocoforza assai diverso da quello sostenuto dagli Spirituali, il cui dogma non contempla la Madre di Dio tra le figure a cui fare riferimento per la salvezza della propria anima, ma si basava sul fatto che, indipendentemente dalle buone opere, ogni uomo si sarebbe comunque salvato grazie al sacrificio di Cristo sulla croce¹⁹⁰. Un messaggio, quest'ultimo, estraneo dal pensiero cristiano che il Buonarroti, nella sua dottissima iconografia, invece palesa. D'altra parte, l'allegoria del 'torchio che sprema' non funziona con il solo sacrificio del Cristo, ma necessita proprio del supporto partecipe della Madre – che è metafora del fedele – per generare il sangue, dalla cui offerta si addivene alla salvezza dell'uomo.

Hirst ci riferisce «che di tutti i disegni d'omaggio eseguiti da Michelangelo in tre decenni, se non di più [...] solo quelli donati a Vittoria Colonna (sono) quelli che il Condivi ricorda nella sua biografia di Michelangelo del 1553. Questo riflette l'attitudine che Michelangelo stesso, aveva verso questi disegni; il fatto che non siano menzionati i disegni di soggetto pagano eseguiti tempo prima per

¹⁸⁸ Sulla ripresa di testi figurativi paleocristiani forse noti al Buonarroti per la realizzazione della figura della Vergine, rimando a Kristina Herrmann Fiore (K. Herrmann Fiore, *Disegni di Michelangelo in omaggio a Vittoria Colonna e tracce del poema di Dante*, in *Michelangelo e Dante*, catalogo della mostra (Torre de Passeri 1995), a cura di C. Gizzi, Milano 1995, pp. 100-101 e 110, note 32 e 33) e a Cristina Acidini (C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore*, Milano 2007, p. 339, nota 39), che ricorda invero le sole catacombe romane senza precisare quali. È assai probabile, invece, che Michelangelo abbia appreso questo modello dal portale di Santa Sabina, poiché non sappiamo se in quegli anni fossero realmente disponibili alla visione del pittore le raffigurazioni paleocristiane di Sant'Agnese. Un indizio importante che vincola questo foglio destinato alla Colonna (ma anche l'altro col *Cristo spirante* al British Museum di Londra) alla raffigurazione scolpita sul portale di Santa Sabina a Roma risiede nelle analogie tra le figure del Cristo.

¹⁸⁹ *Vangelo di Marco*: 8, 34.

¹⁹⁰ Sulla presenza di Maria nella Colonna cfr. E. Carinci, *Religious Prose Writings*, in *A Companion to Vittoria Colonna*, a cura di A. Brundin, T. Crivelli e M. S. Sapegno, Leiden 2016, pp. 399-430.

Tommaso de' Cavalieri indica l'atteggiamento di difesa che l'artista aveva assunto nel periodo in cui il Condivi si accingeva a scriverne la biografia fortemente protettiva»¹⁹¹.

L'osservazione dello studioso mette in luce un punto decisivo della questione, ovvero che Michelangelo volesse mitizzare il rapporto con la Colonna in funzione dell'immagine che di sé intendeva tramandare ai posteri, motivo per cui l'affetto dimostrato verso la nobildonna era in qualche misura condizionato da ciò che lei rappresentava nell'alta società del tempo. Ciò emerge con evidenza laddove, su sua indicazione, il Condivi tace sui disegni d'omaggio, ricordati invece dall'Aretino, destinati al 'Gherardi' e al 'Tomai'¹⁹², suoi amici sì davvero carissimi, questi, tanto da indurlo a proteggerne in tutti i modi i rapporti. In altri termini, è l'esagerata ostentazione – nella biografia autorizzata – del rapporto con la Marchesa, diverso da come si palesa nelle lettere, a decretarne la mancanza di genuinità.

Da queste considerazioni emerge un Michelangelo nuovamente controverso, certamente attento a distinguere i rapporti professionali con il Pole o con la Colonna, che furono evidentemente di natura cordiale, rispetto a quelli, probabilmente meno interessati e certamente più 'intimi' che ebbe con gli altri destinatari dei disegni.

Seguendo questa linea di ragionamento, si segnala l'ipotesi di Vittoria Romani, che pone Michelangelo e la Marchesa su un piano paritetico nell'ideazione dei temi eseguiti nei disegni a lei destinati, riscontrando in essi riferimenti alle dottrine eterodosse espresse dal circolo di Viterbo che ella avrebbe, secondo l'Inquisizione, sostenuto: «Che anche i disegni donati da Michelangelo alla marchesa nascessero per quella via sembra suggerirlo la testimonianza di Condivi [...] ove si precisa che la *Pietà* nacque a requisizione della marchesa [...] Del resto, lo scambio epistolare tra i due mostra che la Colonna poteva chiedere di vederli mentre erano in esecuzione»¹⁹³.

In realtà, l'insistenza con cui la nobildonna chiedeva i fogli nasceva, come si è visto, dall'ansia di possesso; e infatti non è per niente chiarito nelle missive, né nella biografia di Condivi, quale fosse il suo reale contributo nell'ideazione e nella progettazione degli stessi. D'altra parte, nelle epistole lo stesso Buonarroti tace, nonostante l'ingerenza della Marchesa, «per giugnere con cosa non aspettata»¹⁹⁴. Ciò dimostra solo una cosa, ovvero che l'artista era totalmente autonomo nella progettazione delle sue opere, frutto di idee che, è il caso di ricordare, esulano dalle tematiche del circolo valdesiano, come dimostra proprio questa versione della *Pietà*, che contempla soprattutto la figura della Vergine, peraltro disposta in evidenza rispetto al Cristo. Certo è solo che la Colonna sapeva di queste opere, tanto è vero che gliele richiede con insistenza benché non complete e almeno una delle due, la *Pietà*, fu fatta proprio a «requisizione»¹⁹⁵ di lei.

Che la *Pietà* non rappresentasse il veicolo propagandistico per antonomasia del gruppo degli Spirituali è deducibile da una missiva, datata 12 maggio 1546, in cui il vescovo di Fano Pietro Bertano scrive al cardinale Gonzaga su un'opera di Michelangelo posseduta dal Pole:

Mons. Polo ha per notitia ch'ella desidera un Cristo di mano di Michelangelo et hamme imposto che io intenda secretamente la verità di cotal suo desiderio; perché, essendo in effetto, egli ne ha uno di mano propria del detto, che volentieri glielo manderebbe, ma è in forma di pietà, pure se gli vede tutto il corpo. Dice che questo non sarebbe un privarsene, perciò che dalla Marchesa di Pescara ne può havere un altro. V. S. me ne scriva.
Di Trento, 12 maggio 1546¹⁹⁶.

Dalla lettera si capisce che il cardinale inglese al 12 maggio 1546 possedeva una *Pietà*, ovvero «un Cristo di mano di Michelangelo [...] ma è in forma di pietà»¹⁹⁷, ma non è dato sapere se era la versione

¹⁹¹ M. Hirst, *Michelangelo, i disegni...*, cit., p. 160.

¹⁹² *Ibid.* Si tratta di Gherardo Perini e Tommaso de Cavalieri, rispettivamente primo e secondo destinatario degli omaggi del Buonarroti.

¹⁹³ V. Romani, *Vittoria Colonna e Michelangelo*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo...*, cit., p. 152.

¹⁹⁴ *Michelangelo Buonarroti. Rime e lettere*, a cura di G. Masi e A. Corsaro, Milano 2016, doc. n. 219, pp. 659, 1139-1140.

¹⁹⁵ A. Condivi, *Vita di Michelangelo...*, cit., p. 61.

¹⁹⁶ A. Luzio, *Vittoria Colonna*, in "Rivista Storica Mantovana", I, (1885), p. 51, nota 2.

¹⁹⁷ *Ibid.*

a Boston, una replica o un'altra versione¹⁹⁸. Su questo aspetto la critica si è molto interrogata. De Tolnay¹⁹⁹ per esempio ha sostenuto che la versione in possesso del Pole fosse diversa da quella destinata alla Marchesa; mentre Sylvia Ferino Pagden è giunta alla conclusione che esistessero diverse versioni di un medesimo soggetto di Michelangelo destinate agli affiliati del circolo di Viterbo²⁰⁰. Recentemente si è pronunciato anche Kamp²⁰¹, che è giunto a conclusioni analoghe.

Effettivamente circolavano, tra gli adepti del gruppo, più versioni dello stesso soggetto. Ciò si sostanzia grazie ad una evidenza, ossia perché sono stati individuati due fogli, rispettivamente a Boston e ad Haarlem, dello stesso soggetto e databili agli stessi anni: almeno uno dei due è ascrivibile a Michelangelo. Sulle principali differenze tra i due disegni torneremo più tardi²⁰², ora però tenteremo di fornire una spiegazione circa l'iconografia della *Pietà* posseduta dal Pole.

Analizzando la missiva, risulta chiaro il ruolo del Cristo all'interno della composizione: certamente integro, «pure se gli vede tutto il corpo»²⁰³, anche se «in forma di Pietà»²⁰⁴. Affermazioni, queste, con cui il vescovo di Fano intendeva allertare il Gonzaga che il Salvatore rivestiva una posizione quantomeno paritetica rispetto alla Vergine. Si capisce poi che il cardinale Reginald Pole, depositario del manufatto, se ne sarebbe potuto privare tranquillamente poiché ne avrebbe potuta avere un'altra versione grazie alla intermediazione dalla Marchesa di Pescara, che probabilmente disponeva di più copie dello stesso soggetto o, forse, perché la stessa poteva facilmente chiedere altre repliche a Michelangelo: «Dice che questo non sarebbe un privarsene, perciò che dalla Marchesa di Pescara ne può havere un altro»²⁰⁵. D'altra parte, la Colonna, nella ben nota missiva in cui chiede al Buonarroti lumi sull'autografia del *Crocifisso* del British, esprime la volontà di venire in possesso solo di manufatti autentici: «Se è vostro, io in ogni modo vel torrei, ma in caso che non sia vostro et vogliate farlo fare a quel vostro, ci parliamo prima, perché cognoscendo io la difficoltà che ce è di imitarlo, più presto mi resolvo che colui faccia un'altra cosa che questa; ma se è il vostro questo, habbate patientia che non son per tornarlo più»²⁰⁶.

C'è poi un altro aspetto, non meno interessante, che può coadiuvare ad attribuire almeno una delle lettere non datate intercorse tra la Colonna e Michelangelo ad uno piuttosto che all'altro dei *disegni di preghiera* e attiene proprio ad uno degli attori principali della missiva datata 12 maggio 1546. Com'è ben noto, la Colonna chiede a Michelangelo di inviargli un *Crocifisso* perché lo vuole mostrare ai gentiluomini del cardinale di Mantova. E insiste affinché glielo invii quanto prima benché incompleto: «Ve prego me mandiate un poco el Crucifisso, se ben non è fornito, perché il vorria mostrare a gentilhuomimi del R.^{mo} Cardinal de Mantua: et se voi non sete oggi in lavoro, protressi venir a parlarli con vostra comodità»²⁰⁷. Questa missiva si pone in stretta connessione con quella in

¹⁹⁸ Sulla questione si è espresso anche Nagel: «The question of the making of copies raised by this letter (as well as by the letter mentioning Pole's version of the *Pietà* drawing, quoted in n. 8) is, unfortunately, not at all clear. It is one of those instances in these letters where, as Hirst, 117, put it, "their language is difficult to interpret". Alexander Perrig, *Michelangelo's Drawings: The Science of Attribution*, trans. Michael Joyce, New Haven, 1991, 48, also admits that "their contents are filled with riddles". The narrative he offers to solve these riddles – which attempts to establish their sequence, the works to which they refer, the purpose of the unfinished drawing mentioned in the letter quoted above, and finally their date – is filled with dramatic supplementation not substantiated by the evidence» (A. Nagel, *Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna...*, cit., nota 35 p. 653).

¹⁹⁹ C. de Tolnay, *Michelangelo's Pietà...*, cit., pp. 47-48.

²⁰⁰ Si è interrogata sulla questione anche la Ferino Pagden (S. Ferino Pagden, *Zu Michelangelos...*, cit., p. 448): «Darauf deuten nicht nur die zahlreichen graphischen Kopien hin (Kat. - Nr. IV.32, IV.39, IV.40, IV.45), sondern auch die Vielzahl der gemalten Versionen, deren Auftraggeber nur in einzelnen Fällen bekannt sind. Die meisten wurden zunächst annähernd im Format der Zeichnungen gemalt, woraus klar ersichtlich wird, dass sie zu diesem Zeitpunkt vornehmlich für die private Andacht bestimmt waren».

²⁰¹ G. W. Kamp, *Marcello Venusti...*, cit., p. 65, nota 80.

²⁰² Si rimanda al paragrafo 4.1.4.

²⁰³ A. Luzio, *Vittoria Colonna...*, cit., p. 52, nota 2.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Carteggio di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara*, a cura di E. Ferrero e G. Müller, 2ª edizione con supplemento raccolto ed annotato da Domenico Tordi, Torino 1892, p. 208, lett. CXXIII.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 207, lett. CXXII.

cui il cardinale di Mantova Ercole Gonzaga si rivolge al vescovo di Fano per avere l'opera del Pole: probabilmente l'alto prelato aveva ordinato al suo seguito, non potendo essere presente, di raggiungerlo sulla *Crocifissione* di Michelangelo destinata alla Colonna; poi però chiederà al Pole, che custodiva un'opera del Buonarroti ritraente un Cristo, di inviargliela pensando che si trattasse di una versione simile a quella della Colonna (forse anche pensando o sapendo che quest'ultima non voleva privarsene).

Le dovute precisazioni del vescovo di Fano, quando riferisce al Gonzaga che il Pole custodiva sì un Cristo, ma in forma di *Pietà*, ci permettono dunque di capire che il cardinale di Mantova aveva sentito precedentemente parlare (sull'opera per la Colonna) solo di un Cristo vivo in croce, non di una *Pietà*; e ciò ci consente dunque di mettere in relazione al solo *Crocifisso vivo* del British la missiva in cui la Marchesa chiede a Michelangelo il manufatto per poterlo far vedere ai gentiluomini del Gonzaga. Alla luce di tutte queste considerazioni, si deduce, non solo il ruolo di intermediaria rivestito dalla Marchesa di Pescara nella promozione dell'arte in seno all'aristocrazia, ma anche che il Pole non doveva poi essere così affezionato all'opera se era disposto a cederla per sempre al Gonzaga²⁰⁸. Il perché di tanta disponibilità va rintracciato, a nostro avviso, non nella generosità incondizionata del cardinale inglese, ma in due circostanze: la prima riguarda la figura del Cristo che risulta in posizione paritetica rispetto alla Vergine (la composizione, così com'era stata strutturata da Michelangelo, si poneva in netta antitesi con i precetti teologici sostenuti dal gruppo di Viterbo); la seconda invece afferisce alle immagini devozionali impiegate come tramite di preghiera, che, per i valdesiani, erano considerate superflue soprattutto se utilizzate da affiliati più che principianti²⁰⁹. Dunque, il possesso di esse dimostra, più che l'adesione passiva ai precetti teologici, l'interesse velleitario di alcuni aristocratici nel collezionare opere d'arte.

Gli esiti della richiesta del Gonzaga sulla *Pietà* posseduta dal Pole si manifestano in un'altra missiva, questa volta a firma dello stesso cardinale di Mantova, datata 21 maggio 1546:

Mon.or mio come fratello quando mi possiate far haver quello quadro della immagine di Christo del Re.mo Polo per questo effetto solo ch'io lo possa far copiar da mr. Giulio romano n.ro qui e remandarglielo, mi sarà rariss.o haverlo quando mo la cortesia del cardinale volesse passar questo segno vi dico liberamente che non intendo ch'egli se ne privi in alcun modo non sapendo ove meglio possa star l'immagine di Christo che nelle mani di colui che lo porta per fede sculpito nel cuore²¹⁰.

In risposta al vescovo di Fano, il Gonzaga precisa che della *Pietà* di Pole vuole far fare solo una copia dal fido Giulio Romano, rimarcando che il manufatto verrà restituito al proprietario «che lo porta per

²⁰⁸ Sui rapporti del Pole col Gonzaga cfr. E. Bonora, *Aspettando l'imperatore: principi italiani tra il papa e Carlo V*, Torino 2014.

²⁰⁹ Secondo la brillante ricostruzione di Firpo-Biferali (M. Firpo, F. Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Bari 2016, pp. 124-125) «il Valdés in una delle sue considerazioni affermava che le immagini potevano insegnare ai semplici lo stesso “alfabeto della pietà cristiana” che la Scrittura insegna ai sapienti e che, proprio come per quest'ultima, il loro possibile abuso poteva nascere solo dal servirsene “senza spirito” [...] Il fatto che quei valdesiani non si sentissero più dei “principianti” contribuisce forse a spiegare perché loro fossero soliti darsi appuntamento – oltre che nelle dimore private e presso gli Incurabili – anche nella spoglia chiesa di San Paolo Maggiore. Ma qui, secondo una deposizione rilasciata il 28 ottobre 1548 dal bresciano Giusto Seriato, gli elusivi “spiritati”, [...] avevano “imbianchita la ecclesia, dove de primo ce erano depinte molte figure de sancti et sancte, et in dicta ecclesia ogni settimana sancta dicti spiritati vanno ad audire li officii” (P. Lopez, *Il movimento valdesiano a Napoli. Mario Galeota e le sue vicende col Sant'Uffizio di Napoli*, Napoli 1974, p. 51)». Bernardino Ochino, dopo la fuga nel 1542, dava alle stampe le sue omelie dove si parlava di chiese «purgatissime da ogni idolatria» e prive di «reliquie, idoli, immagini, drapeloni, paramenti»; Morone invece manifestò dubbi e riserve sull'adorazione delle reliquie e della croce, tanto da destar scandalo durante una sua legazione bolognese poiché rimase in piedi di fronte al venerato teschio di San Domenico (M. Firpo, D. Marcatto, *Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone*, 6 voll., Roma 1981-1995: I, pp. 135-136, 715; anche in M. Firpo, F. Biferali, *Immagini ed eresie...*, cit., p. 38).

²¹⁰ C. M. Brown, *Paintings in the Collection of Cardinal Ercole Gonzaga: after Michelangelo's Vittoria Colonna Drawings and by Bronzino, Giulio Romano, Fermo Ghisoni, Parmigianino, Sofonisba Anguissola, Titian and Tintoretto in Giulio Romano*, Atti del Convegno Internazionale di Studi su Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento, (Mantova 1989), a cura di C. M. Brown, Mantova 1991, pp. 203-226, nota 2 p. 221;

fede sculpito nel cuore»²¹¹. Segue una nuova missiva, datata 11 giugno 1546, nella quale il Gonzaga sollecita nuovamente il vescovo di Fano affinché spedisca la *Pietà*.

Quando prima v.s. mi mandera il quadro del R.mo Polo, l'havero più caro per farlo subito copiare e rimandarlo a S. R.ma alla quale v.e.v. 11 giugno 46²¹².

Ha notato Deoclecio Redig de Campos che l'opera del Pole doveva, secondo il suo parere, essere una pittura: «Che la Pietà fosse dipinta appare dal brano della medesima lettera [...]. Mentre il Crocifisso era stato un omaggio spontaneo di Michelangelo, quest'altro quadretto gli fu richiesto dalla marchesa, cosa confermata anche dal Vasari nell'edizione del 1550»²¹³. Maria Forcellino²¹⁴, a sostegno di questa ipotesi, sottolinea che, in buona parte delle missive intercorse con il vescovo di Fano, il cardinale di Mantova ricorda la *Pietà* sempre come 'quadro', mai come 'disegno'. Lo fa anche quando, rammaricandosi della morte di Giulio Romano con il fratello Don Ferrante, menziona i disegni incompiuti dell'artista, dimostrando di discernere sapientemente i due termini:

Al S.or Don ferrando

Perdessimo il nostro m. Giulio Romano con tanto mio dispiacere, che in vero mi pare d'haver perduta la mano destra. non mi curai di darne subito avviso a V. Exc. Giudicando, che quanto più tardi intendesse una perdita tale, tanto manco fosse per sentirla, massimamente sendo nella sua purgation dell'acqua. Come quelli che dal male cercano cavar sempre qualche bene, mi vo fingendo che la morte di questo raro homo mi averà almeno giovato a spogliarmi dell'appetito del fabbricar, degli argenti, delle pitture etc. perché infatti non mi basteria l'animo di far alcuna cosa di queste senza il disegno di quel bello ingegno, onde finiti questi pochi, i disegni de' quali sono appresso di me, penso di sepolir con lui tutti i miei desiderii come ho detto. Dio gli dia pace, che lo spero bene del certo perché l'ho conosciuto homo da bene e molto puro quanto a Dio. Non mi posso satiar con le lachrime agli occhi di parlar de' fatti suoi, et pur bisogna finir, essendo piacciuto a chi tutto governa di finir la vita sua. Di Mantova il 7 novembre del 46²¹⁵.

In verità, il termine *quadro* non implica necessariamente che si parli di un dipinto, così come un *disegno* non necessariamente deve essere trasposto in *quadro*. Appare evidente che quando ricordava i disegni, Gonzaga intendeva appunto i progetti incompiuti di Giulio Romano. Progetti che non hanno mai avuto, a causa della morte del pittore, una lineare traduzione in opera d'arte finita: «che la morte di questo raro homo mi averà almeno giovato a spogliarmi dell'appetito del fabbricar, degli argenti, delle pitture etc. perché infatti non mi basteria l'animo di far alcuna cosa di queste senza il disegno di quel bello ingegno, onde finiti questi pochi, i disegni de' quali sono appresso di me, penso di sepolir con lui tutti i miei desiderii»²¹⁶. I disegni, in questo caso, non erano altro che schizzi preparatori, cui non seguiva una traduzione in opera d'arte compiuta o appunto in *dipinto*. Caso assai diverso è quello di Michelangelo invece, che regala i suoi fogli alla Marchesa di Pescara e ai suoi amici, presentandoli come vere e proprie opere d'arte autonome, preferendo in quegli anni, per comodità e necessità, questo *medium* alla pittura vera e propria.

Nonostante la morte di Giulio Romano e i sogni infranti di Ercole Gonzaga, il quadro con la *Pietà* di Michelangelo venne compiuto da Fermo Ghisoni, collaboratore del Pippi, che ne produsse la versione che il Gonzaga voleva donare a Margherita Paleologa:

Io Fermo depintor debbo haver dalla corte dell'Illustrissimo e Reverendissimo Monsignor Cardinallo di Mantua scuti vinti per la fattura di trei quadri ha olio dipinti per me, cioè doi cruxifissi in chroze ha scuti cinque l'uno et un altro Cristo

²¹¹ *Ibid.*

²¹² M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna...*, cit., p. 88.

²¹³ D. Redig de Campos, *Il Crocifisso di Michelangelo per Vittoria Colonna*, in "Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi", (Firenze-Roma 1964), a cura del Comitato Nazionale per le Onoranze a Michelangelo, Roma 1966, pp. 360-361, note 20 e 24.

²¹⁴ M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna...*, cit., pp. 89-97.

²¹⁵ *Ivi*, p. 89. La trascrizione del documento è di C. D'Arco, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, Mantua 1838, n. 42, pp. LI-LII.

²¹⁶ M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna...*, cit., p. 90.

morto nelle braccia della Madonna con due putini ritratti dal divino Michelangelo, monta scudi dieci, qual sua Signoria Reverendissima ha donato alla Eccellentissima Madama²¹⁷

Dal mandato di pagamento del 30 aprile del 1547 si ricava difatti che il Ghisone viene pagato per la realizzazione di due «crucifixi in choroze [...] et un [...] Cristo morto nelle braccia della Madonna con due putini ritratti dal divino Michelangelo»²¹⁸. Ci permette di chiarire meglio la questione l'inventario dei beni del pittore (la cosiddetta eredità) datato 15 ottobre 1595²¹⁹. Alla fine del Cinquecento l'artista possedeva proprio una «pietà in carta di mano di Michelangelo»²²⁰ e un «quadro in asse sopra il quale è cominciato il disegno di Michelangelo»²²¹. L'ipotesi suggerita da Tamalio²²², secondo cui il Ghisone era venuto in possesso del disegno originale del Buonarroti (proprio la *Pietà* di Boston o un'altra versione) in occasione di un soggiorno romano nell'autunno del '45, non sembra convincente; appare invece più plausibile quella, ben sintetizzata da studi recenti²²³, secondo la quale il pittore, avendo avuto tra le mani – seppure per un periodo limitato di tempo – la *Pietà* posseduta da Pole, trasse da essa una copia su carta per sé (poi confluita nella sua eredità) e alcuni dipinti. Ora rimane da dirimere solo un nodo, che riguarda il foglio conservato al Teylers Museum di Haarlem²²⁴ (fig. 49) ritraente anch'esso la *Pietà* dall'invenzione di Michelangelo. Questa versione,

²¹⁷ C. M. Brown, *Paintings in the Collection...*, cit., pp. 203, 210 e 221, note 3 e 8.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ R. Tamalio, *L'ambasciatore Ferrante Guisone, l'inventario dei beni artistici di Fermo Ghisone e un disegno inedito di Michelangelo*, in "Civiltà mantovana", s. III, XXXVIII, (2003), 115, pp. 43-52, qui p. 49. Questa ipotesi è stata recentemente rilanciata da Vittoria Romani: V. Romani, *Vittoria Colonna e Michelangelo*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo...*, cit., p. 154 e nota 74.

²²⁰ *Ivi*, p. 49.

²²¹ *Ibid.*

²²² R. Tamalio, *L'ambasciatore Ferrante Guisone...*, cit., pp. 46-48.

²²³ M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna...*, cit., pp. 91-92.

²²⁴ B. Davidson, *Drawings by Marcello Venusti*, in "Master Drawings", XI, (1973), pp. 6-7: «A drawing in the Teylers Stichting, Haarlem, exemplifies, in my opinion, the kind of carefully finished copy that Nino Sernini admired. Like most of the drawings hitherto attributed to Venusti, it is a borderline "Michelangelo": a drawing of sufficiently high quality to be ascribed by some to Michelangelo but not entirely convincing to others. Naturally enough, the drawings that do not seem quite good enough for Michelangelo and hence often are bestowed upon Venusti are almost all black chalk copies after Michelangelo designs. The general attitude of writers toward Venusti as painter persists in their treatment of him as draughtsman. The purpose of this article is to demonstrate that another kind of drawing can be attributed to Venusti and that some of these can even be assigned tentative dates. The *Pietà* in Haarlem may have been executed in or shortly before 1546, when the composition was engraved by Bonasone, possibly on the basis of this drawing which is a copy of the *Pietà* Michelangelo made for Vittoria Colonna. Venusti's model could have been the damaged, though in my opinion, original drawing by Michelangelo in the Gardner Museum, Boston, but was more likely a closely similar variant. The fidelity and skill of Venusti's replica obviously would have endeared him to Michelangelo; its weaknesses probably would not have displeased him either. They are not so obvious that they compromise the master's intentions but are pronounced enough to distinguish imitator from master. It is primarily the strength and physical energy of Michelangelo's conception, figures, and even execution that Venusti sacrifices in transcription, perhaps consciously in order to stress other values. In Michelangelo's drawing, strong forces strain away from each other centrifugally against the confining hexagonal geometry of the composition. The weight of the dead body sags downward, braced only by the outward pull of the two putti, while the Madonna lifts her face and arms upward. The pivot for these expansive energies is the bent head of Christ, His face shadowed and half hidden. In Venusti's version, a number of subtle shifts in pose drain the sense of physical strain from the figures and substitute for Michelangelo's centrifugal composition one in which the predominating movement is a slightly swaying, spiraling upward drift, like a flickering tongue of flame. That this effect is not merely produced through the Y form of the Cross can be seen by comparison with Venusti's probably later painted replica of the *Pietà*, which in some ways is closer in composition to the Gardner Museum drawing. But again in the painting, through slight changes in the placement and proportions of figures, but especially through the handling of light and the melting iridescent colors, the physical reality of the group is minimized. The rising flamelike movement now concentrates on the pathetically expressive face of the Madonna. This mood of tender, bittersweet piety and the identification of spiritual qualities with dematerialization of forms, with patterns of rising movement, and with mysterious luminosity are characteristics found throughout Venusti's work, culminating in a series of lovely and gently mystic late altarpieces, such as the Madonna for the Palazzo dei Conservatori. Zeri in his brilliant analysis of the artist was the first to associate these tendencies of Venusti with the reform religious movement of the times and to point out parallels with such contemporaries as Marco Pino. The style of the Haarlem *Pietà* drawing is, of course, closely modelled after the highly finished draughtsmanship of Michelangelo's "presentation" drawings. These, however, were executed in chalk while the copy has

considerata, a ragione, da Davidson e da Tolnay²²⁵ una copia di Marcello Venusti, presenta la stessa iconografia del foglio di Boston con l'aggiunta di qualche variante, come le croci laterali e uno sviluppo più esteso del legno principale.

Partendo dall'assunto che la Marchesa – che, ricordiamolo ancora, ricorrerà ad un'improbabile *expertise*, come sostiene nella celebre missiva, non giungendo peraltro a risultati certi – non voleva assolutamente copie realizzate dal Venusti «perché conoscendo io la difficoltà che ce è di imitarlo, più presto mi risolvo che colui faccia un'altra cosa che questa»²²⁶, siamo tentati di attribuire la versione di Haarlem proprio al Pole, che difatti l'aveva ricevuta grazie all'intermediazione di lei. Copia, quest'ultima, da cui sarebbero derivati, appunto, sia il dipinto per la Paleologa, sia «un quadro in asse sopra il quale è cominciato il disegno di Michel Angelo»²²⁷ di proprietà di Ghisoni. Il fatto che nelle missive intercorse si faccia riferimento esplicito ad un «Cristo di mano di Michelangelo»²²⁸ in possesso all'inglese, potrebbe però anche significare altro, ovvero: o che il cardinale disponeva di un'altra versione, a noi non pervenuta, o che fosse consapevole o inconsapevole di possedere una copia, anche se l'invenzione da cui derivava era sempre del maestro.

2.1.3 – Un altro dono: *Cristo e la Samaritana al pozzo*

Del *trittico* di regali ricordati dalle fonti che la divina Vittoria Colonna ricevette dal sommo Michelangelo, questo è l'unico, ad oggi, di cui non è stato rintracciato alcun foglio finito direttamente riferibile al maestro. Sopravvive invece un bellissimo progetto esplorativo in carboncino e lumeggiature in biacca²²⁹, oggi presso la Fondazione Martin Bodmer di Ginevra (fig. 4), battuto all'asta newyorkese di Sotheby's il 28 gennaio 1998²³⁰. Nel verso, tra alcuni schizzi, Michelangelo tracciò nuovamente il viso della Samaritana, di profilo, documentando l'intensa attività preparatoria che precedette la trasposizione finale²³¹, confermata da un'incisione superstite di Béatrizet (fig. 5) e da un olio su tavola attribuito a Marcello Venusti, conservato a Siena, presso la Pinacoteca Nazionale²³² (fig. 50). Sappiamo che tale composizione, di cui tace il biografo Condivi, fu destinata alla Marchesa di Pescara da un'indicazione di Vasari che nelle sue *Vite* ricorda:

[...] della illustrissima marchesana di Pescara, delle virtù della quale Michelagnolo era innamorato et ella parimente di quelle di lui, e molte volte andò ella a Roma da Viterbo a visitarlo, e le disegnò Michelagnolo [...] un Cristo con la Samaritana al pozzo²³³.

Per la datazione del soggetto – *Cristo e la Samaritana al pozzo* – si rimanda invece alla lettera del 20 luglio in cui la Colonna scrive a Michelangelo. La datazione del documento oscilla tra il 1541 e il 1543, arco temporale in cui la Marchesa fu a Viterbo, mentre Michelangelo era impegnato nella decorazione della cappella Paolina:

been translated, with great skill and delicacy, into pen and wash, a technique Michelangelo did not care to employ. The tightly controlled, spidery line, the subtle shading and careful layering of washes, and the refined delineation of detail that distinguish the technique of the *Pieta* drawing were not learned from Michelangelo. Two other artists then working in Rome may have had a more significant influence on Venusti's draughtsman's ship». Il disegno è stato studiato anche da Tuyl Van Serooskerken (C. Van Tuyl Van Serooskerken, *The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teyler Museum*, Haarlem 2000, pp. 306-307, n. 294).

²²⁵ C. de Tolnay, *Corpus...*, cit.: III, pp. 76-77, n. 426.

²²⁶ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., p. 208, lett. CXXIII.

²²⁷ R. Tamalio, *L'ambasciatore Ferrante Guisone...*, cit., p. 49.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ M. Hirst, *Michelangelo, i disegni*, Torino 1993, pp. 72-74.

²³⁰ Il disegno venne venduto per la cifra di 7,4 milioni di dollari (C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore*, Milano 2007, p. 339, nota 49).

²³¹ M. Hirst, *Michelangelo, i disegni...*, cit., p. 74.

²³² Per l'analisi di questo dipinto e una nuova proposta attributiva si rimanda al paragrafo 4.2.1.

²³³ G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da P. Barocchi, 5 voll., Milano-Napoli 1962: I, p. 121.

Mag.^{co} Mess. Michel Agnelo.

Non ho risposto prima alla lettera vostra, per essere stata sì pò dire risposta della mia, pensando che se voi et io continuamo il scrivere secondo il mio obbligo et la vostra cortesia, bisognerà che io lassi qui la cappella de S.ta Catarina senza trovarmi alle hore ordinate in compagnia di queste sorelle, et che voi lassate la cappella di San Paulo, senza trovarvi dalla matina inanzi giorno a star tutto il dì nel dolce colloquio delle vostre dipinture, quali con li loro naturali accenti non manco vi parlano che facciano a me le proprie persone vive che ho d'intorno; sì che io alle spose et voi al vicario di Cristo mancaremo. Però sapendo la vostra stabile amicitia et ligata in cristiano nodo sicurissima affectione, non mi par procurar con le mie il testimonio delle vostre lettere, ma aspettar con preparato animo substantiosa occasione di servirvi, pregando quel Signore, del quale con tanto ardente et humil core mi parlaste al mio partir da Roma, che io vi trovi al mio ritorno con l'imagin sua sì rinovata et per vera fede viva nel anima vostra, come ben l'avete dipinta nella mia Samaritana. E sempre a voi mi raccomando et così al vostro Urbino.

Dal monasterio di Viterbo, a dì XX di luglio.

Al comando vostro
la M.^a di Pescara²³⁴.

Il primo a studiare la missiva è stato Symonds²³⁵, che, anteponeandola al 1549, la colloca però prima della conclusione dei lavori della Paolina da parte di Michelangelo, ma oltre l'anno di morte della Colonna. Più circostanziata la datazione di Frey²³⁶, che la pone più ragionevolmente tra il 1541 e il 1543. Recentemente si è anche pronunciata Vittoria Romani, che, sulla scorta delle ipotesi suggerite da Ferrero e Müller²³⁷ e da Barocchi-Ristori²³⁸, ne ha circoscritto ancor di più il lasso temporale, individuando più precisamente il biennio 1542-1543, con maggiore propensione per quest'ultimo anno²³⁹. Sull'opera si conosce anche un sonetto della Colonna, purtroppo assente nelle principali edizioni e ricomparso solo verso la fine dell'Ottocento, dunque inutile ai fini della datazione²⁴⁰:

Felice donna, a cui disse sul fonte
Colui, che d'ogni vero è il proprio mare,
che in spirto e verità deveasi orare,
e non più al tempio antico o al sacro monte,
ma con sincera fede ed umil fronte,
or con lacrime dolci, or con amare,
far al gran Padre, a cui son sempre chiare,
l'interne voglie in bel silenzio conte.
Ma alor fu sazio il tuo desire ardente
quando ti aperse i vivi accesi raggi
del Sol ch'avea a infiammar Sammaria e 'l mondo;
onde in fretta n'andasti a quei più saggi
che venisser col cor, l'alma e la mente
ad onorar il dì festo e giocondo²⁴¹.

In realtà, nell'autunno del 1541 la Marchesa è già a Viterbo²⁴², dove si fermerà, alternando soggiorni a Roma, sino al 1545²⁴³. Interessante la missiva scambiata con Ercole Gonzaga, scritta proprio da

²³⁴ *Carteggio di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara*, a cura di E. Ferrero e G. Müller, 2^a edizione con supplemento raccolto ed annotato da Domenico Tordi, Torino 1892, pp. 268-269, lett. CLVII.

²³⁵ J. A. Symonds, *The life of Michelangelo Buonarroti, based on studies in the archives of the Buonarroti family at Florence* 2 voll., London 1893: II, p. 107.

²³⁶ K. Frey, *Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti*, 3 voll., Berlin 1909-1911, pp. 534-535.

²³⁷ Ferrero e Müller propendono per datare la missiva al biennio 1542-1543 (*Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., p. 268).

²³⁸ *Il Carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, 5 voll., Firenze 1965-1983: IV, n. MXII, p. 169. La studiosa propende, con qualche dubbio, per la data 1543.

²³⁹ V. Romani, *Cristo e la Samaritana*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo...*, cit., p. 174, cat. 54.

²⁴⁰ A. Corsaro, *Lettera di Michelangelo in Roma*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo...*, cit., p. 184.

²⁴¹ V. Colonna, *Rime*, a cura di A. Bullock, Roma-Bari 1982, p. 191, n. 29.

²⁴² D. Tordi, *Vittoria Colonna in Orvieto durante la guerra del sale*, in "Bollettino della Società Umbra di Storia Patria", I (1895), 3, pp. 473-533.

²⁴³ G. Signorelli, *Il soggiorno di Vittoria Colonna in Viterbo*, in "Bollettino Storico Archeologico Viterbese", I (1908), IV, pp. 136, in particolare fa riferimento ad un atto rogato dal notaio Verreschi datato 17 ottobre 1545 (ASvit, Notarile Viterbo, Prot. V., Notarile Verreschi, p. 85).

Viterbo e datata 15 marzo, il cui anno, fatto oscillare dalla storiografia tra il 1542 e il 1544²⁴⁴, è stato identificato in questa sede, come vedremo, con il 1542²⁴⁵. In essa la Colonna descrive il monastero di Santa Caterina con toni non proprio entusiastici, palesando un'enorme stanchezza per il ritiro in questa città: «Non già quella bellissima di Ferrara, ma de questa mediocre di Viterbo»²⁴⁶. La stessa stanchezza emerge anche nella lettera qui sede d'esame, datata 20 luglio, il cui anno è ancora incerto (1542-1543), dove afferma esplicitamente di non gradire più i ritmi imposti dalle monache: «Bisognerà che io lassi qui la cappella de Santa Catarina senza trovarmi alle hore ordinate in compagnia di queste sorelle, et che voi lassate la cappella de San Paulo»²⁴⁷.

Documenti attestanti la presenza della Marchesa a Viterbo nel 1544 non sono stati rintracciati, mentre è certo che dal giugno 1544 è già a Roma, presso il convento di Sant'Anna, dove finalmente pare aver ritrovato la serenità. Qui rimane fino al maggio dell'anno seguente, come sostiene nella missiva datata 20 maggio 1545 indirizzata al cardinale Morone: «Et perché me dice nella sua se sono a Viterbo, li dico che io vi gionsi domenica et sto molto contenta con la solitudine di Roma e con la compagnia de queste pure et dolci spose del Signor Nostro, le quali gli osservano la fede, che lui l'ha data et dentro et fuori, et insieme, Sig. mio, Christo me ha sempre mostro che io non sono atta alli negotii del mondo, tanto mi par far meglio»²⁴⁸.

Della missiva in cui parla del manufatto avuto in dono da Michelangelo – come detto – non conosciamo l'anno, ma il giorno e il mese sì (20 luglio). Questi elementi sono già sufficienti ad escludere il 1543, quando, a partire dalla primavera (*post* maggio), Vittoria fu colpita da una pericolosa malattia che perdurerà per buona parte dell'anno²⁴⁹. Nella lettera chiede, infatti, con insistenza di incontrare il pittore, cosa che non avrebbe potuto fare se il suo stato di salute era compromesso: «Bisognerà che io lassi qui la cappella de Santa Catarina senza trovarmi alle hore ordinate in compagnia di queste sorelle, et che voi lassate la cappella de San Paulo»²⁵⁰. Com'è noto, Michelangelo giungerà a Viterbo solo tra l'aprile e il maggio del 1543, cioè prima che la Colonna venne colpita dal grave malessere. Per tali ragioni la lettera va datata proprio al 1542, quando, dopo il fallimento di Ratisbona, Michelangelo ha già ottenuto l'ingaggio della Paolina²⁵¹ e la Marchesa, già esausta di Viterbo, non è ancora afflitta dalla malattia che perdurerà per buona parte dell'anno successivo²⁵². La Colonna, tramite la corrispondenza, cerca sempre più conforto presso i suoi amici e in Michelangelo, che sostiene parli con le sue amate pitture al pari di lei con 'i vivi' di Viterbo: «Et che voi lassate la cappella di San Paulo, senza trovarvi dalla matina inanzi giorno a star tutto il dì nel dolce colloquio delle vostre dipinture, quali con li loro naturali accenti non manco vi parlano che facciano a me le proprie persone vive che ho d'intorno»²⁵³.

Se la nostra proposta di datazione è corretta, il manufatto, oggi scomparso, che ritraeva il *Cristo e la Samaritana al pozzo* andrebbe collocato anteriormente al 20 luglio del 1542. Tra l'altro, ha proposto per questo foglio proprio l'anno 1542 anche Michael Hirst, la cui intuizione, alla luce di queste

²⁴⁴ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., pp. 273-274, lett. CLXII.

²⁴⁵ G. Signorelli, *Il soggiorno di Vittoria...*, cit., pp. 117-151: lo studioso sembra non aver individuato alcun documento che testimoni la presenza della Colonna a Viterbo nel 1544.

²⁴⁶ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., pp. 273-274, lett. CLXII; la citazione è a p. 274.

²⁴⁷ *Ivi*, pp. 268-269, lett. CLVII; la citazione è a p. 268.

²⁴⁸ *Ivi*, pp. 305-307, lett. CLXXII; la citazione è a p. 307.

²⁴⁹ *Ivi*, pp. 262-263, lett. CLIII: la lettera è sicuramente del 1543 (7 luglio). Come giustamente sostiene il curatore del carteggio, la Marchesa fa riferimento alla malattia che la colse proprio in quell'anno (*cfr.* A. Reumont, *Vittoria Colonna marchesa di Pescara: vita, fede e poesia nel secolo decimosesto per Alfredo Reumont*, Torino 1883, p. 251).

²⁵⁰ Sappiamo che Michelangelo farà visita alla Colonna a Viterbo tra il maggio e il giugno il cui anno è stato ricondotto al 1543 da Pagano-Ranieri (M. Pagano, C. Ranieri, *Nuovi documenti su Vittoria Colonna e Reginald Pole*, Città del Vaticano 1989, p. 149).

²⁵¹ Gli affreschi della Paolina furono iniziati in pittura nel novembre del 1542 ma Michelangelo ottenne l'ingaggio per la decorazione già dall'ottobre 1541. *Cfr.* paragrafo 2.3.2.

²⁵² Nelle lettere superstiti intercorse durante il 1541 con datazione certa, la Colonna non fa mai esplicito riferimento al fatto che si fosse stancata di essere ospite al monastero di Santa Caterina di Viterbo.

²⁵³ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., pp. 268-269, lett. CLVII.

considerazioni, appare comprovata²⁵⁴. La composizione, sostiene lo studioso, «è un importante anello di congiunzione tra i disegni del Giudizio Universale, completati nel 1541, e quelli che dovranno servire a Marcello Venusti, più tardi, nello stesso decennio, per l'*Annunciazione*»²⁵⁵.

Ora veniamo però al nodo che ha catalizzato l'interesse di buona parte della critica anche recentemente, ovvero alla tecnica impiegata da Michelangelo per la realizzazione del manufatto perduto. Per la quasi totalità degli studiosi si sarebbe trattato, ancora una volta, di un disegno²⁵⁶; dal coro fuoriesce solo qualche dissidente²⁵⁷.

Anche in questo caso, come per la *Pietà* di Boston e la *Crocifissione* del British, i termini 'dipinto' o 'quadro', adoperati dalla Colonna o dai suoi amici, stanno ad indicare non la specifica tecnica artistica, ma, come abbiamo già chiarito, soltanto un manufatto finito²⁵⁸.

Ciò trova conferma nella descrizione, pocanzi citata, del ben informato Vasari, che in un passo fa anticipare il verbo 'disegnò' all'elenco di tre opere per una stessa destinataria, collegate da congiunzioni copulative (nel caso specifico *ed* e *oltre*): «E le *disegnò* Michelagnolo una *Pietà* in grembo alla Nostra Donna con dua Angioletti, mirabilissima, *ed* un Cristo confitto in croce, che, alzato la testa, raccomanda lo spirito al Padre, cosa divina; *oltre a* un Cristo con la Samaritana al pozzo»²⁵⁹. A chiarire ulteriormente tutti questi aspetti i *Dialoghi romani* di Francisco de Hollanda, allorché, in presenza della Marchesa di Pescara e di Michelangelo, Lattanzio Tolomei, sentendo dire dallo stesso pittore portoghese che la mirabile cappella de' Medici, nella chiesa di San Lorenzo, era stata *dipinta* in marmo da Michelangelo, stupito chiese: «“Mi sembra” disse messer Lattanzio “di aver sentito citare Francisco de Hollanda, fra le opere di pittura, la tomba che voi, messer Michelangelo, avete scolpito nel marmo; e non capisco come possiate chiamar pittura un'opera di scultura”. Allora io (Francisco de Hollanda) scoppiiai in una gran risata e, chiestone il permesso al maestro (Michelangelo), dissi: “Per risparmiare la fatica a messer Michelangelo, voglio rispondere io a Messer Lattanzio, a proposito di questo suo dubbio, che sin da quando ero nella mia patria mi continua a perseguitare. Osserverete che tutte le attività in cui vi è più arte, criterio e grazia sono quelle che più si avvicinano al disegno della pittura [...]. E voglio darvi questa prova convincente (come sapranno meglio di me le signorie vostre): nei libri sono chiamati pittori Fidia e Prassitele, mentre si sa di certo che erano scultori in marmo [...]. E per non parlare di me, dirò che il grande *disegnatore* Michelangelo qui presente, scolpisce anche nel marmo, pur non essendo questo il suo mestiere [...] e ritiene maggior cosa fare un segno magistrale con la penna che non con lo scalpello”»²⁶⁰.

In altri termini, secondo de Hollanda, il disegno e la pittura, aventi pari dignità, e anzi strettamente correlati²⁶¹, stavano alla base delle altre arti, per cui era legittimo definire 'dipinta' anche una scultura. È dunque probabile che la Colonna, presente in quel consesso, si sia sentita autorizzata a connotare come 'depinto' il disegno del *Crucifisso*.

Ma torniamo ora a ragionare dell'iconografia del disegno perduto. Il tema è ripreso da un passo del Vangelo di Giovanni in cui il Cristo, in viaggio verso la Galilea, la sua terra, dopo aver sentito notizie poco rassicuranti, si riposa presso il 'pozzo di Giacobbe' a Shechem o Sichem, in aramaico *Sicar*

²⁵⁴ M. Hirst, *Michelangelo, i disegni...*, cit., pp. 72-74. Joannides propone una datazione tarda che si va ad attestare attorno agli anni '50 (*Inventaire général des Dessins italiens du Musée du Louvre. Michel-Ange. Élèves et copistes*, a cura di P. Joannides con la collaborazione di V. Goarin e C. Scheck, Paris 2003, pp. 236-237, n. 90).

²⁵⁵ M. Hirst, *Michelangelo, i disegni...*, cit., p. 72.

²⁵⁶ M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981, pp. 52-53; M. Hirst, *Michelangelo, i disegni...*, cit., pp. 72-74; *Inventaire général des Dessins italiens du Musée du Louvre. Michel-Ange...*, cit., pp. 236-237, n. 90; V. Romani, *Cristo e la Samaritana*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo...*, cit., p. 174, cat. 54; C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore...*, cit., p. 331.

²⁵⁷ M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali". Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma 2009, pp. 129-130. Cfr. A. Forcellino, *La Pietà perduta. Storia di un capolavoro ritrovato di Michelangelo*, Milano 2010.

²⁵⁸ Cfr. infra paragrafo 2.1.2.

²⁵⁹ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti...*, cit.: VII, p. 275.

²⁶⁰ F. De Hollanda, *Dialoghi romani con Michelangelo*, a cura di E. Spinelli Barelli, Milano 1964, pp. 46-47.

²⁶¹ Ivi, p. 48. Anche il Buonarroti negli stessi *Dialoghi* ricorda le due arti (disegno o pittura) come principali.

(oggi Nablus), nella terra di Samaria, tra la Giudea e la Galilea. Qui incontra una donna, intenta ad attingere proprio all'antico pozzo del patriarca, alla quale chiede da bere:

Quando il Signore venne a sapere che i farisei avevan sentito dire: Gesù fa più discepoli e battezza più di Giovanni - sebbene non fosse Gesù in persona che battezzava, ma i suoi discepoli -, lasciò la Giudea e si diresse di nuovo verso la Galilea. Doveva perciò attraversare la Samaria. Giunse pertanto ad una città della Samaria chiamata Sicàr, vicina al terreno che Giacobbe aveva dato a Giuseppe suo figlio: qui c'era il pozzo di Giacobbe. Gesù dunque, stanco del viaggio, sedeva presso il pozzo. Era verso mezzogiorno. Arrivò intanto una donna di Samaria ad attingere acqua. Le disse Gesù: «Dammi da bere». I suoi discepoli infatti erano andati in città a far provvista di cibi. Ma la Samaritana gli disse: «Come mai tu, che sei Giudeo, chiedi da bere a me, che sono una donna samaritana?». I Giudei infatti non mantengono buone relazioni con i Samaritani. Gesù le rispose: «Se tu conoscessi il dono di Dio e chi è colui che ti dice: "Dammi da bere!", tu stessa gliene avresti chiesto ed egli ti avrebbe dato acqua viva». Gli disse la donna: «Signore, tu non hai un mezzo per attingere e il pozzo è profondo; da dove hai dunque quest'acqua viva? Sei tu forse più grande del nostro padre Giacobbe, che ci diede questo pozzo e ne bevve lui con i suoi figli e il suo gregge?». Rispose Gesù: «Chiunque beve di quest'acqua avrà di nuovo sete; ma chi beve dell'acqua che io gli darò, non avrà mai più sete, anzi, l'acqua che io gli darò diventerà in lui sorgente di acqua che zampilla per la vita eterna». «Signore, gli disse la donna, dammi di quest'acqua, perché non abbia più sete e non continui a venire qui ad attingere acqua». Le disse: «Và a chiamare tuo marito e poi ritorna qui». Rispose la donna: «Non ho marito». Le disse Gesù: «Hai detto bene "non ho marito"; infatti hai avuto cinque mariti e quello che hai ora non è tuo marito; in questo hai detto il vero». Gli replicò la donna: «Signore, vedo che tu sei un profeta. I nostri padri hanno adorato Dio sopra questo monte e voi dite che è Gerusalemme il luogo in cui bisogna adorare». Gesù le dice: «Credimi, donna, è giunto il momento in cui né su questo monte, né in Gerusalemme adorerete il Padre. Voi adorate quel che non conoscete, noi adoriamo quello che conosciamo, perché la salvezza viene dai Giudei. Ma è giunto il momento, ed è questo, in cui i veri adoratori adoreranno il Padre in spirito e verità; perché il Padre cerca tali adoratori. Dio è spirito, e quelli che lo adorano devono adorarlo in spirito e verità». Gli rispose la donna: «So che deve venire il Messia (cioè il Cristo): quando egli verrà, ci annunzierà ogni cosa». Le disse Gesù: «Sono io, che ti parlo». ²⁶².

La scelta non è chiaramente casuale e riflette gli orientamenti e le discussioni teologiche che in quegli anni animavano molti intellettuali, tra cui anche Vittoria Colonna. È interessante notare come l'episodio si svolga all'interno di una città storicamente in dissidio con la Giudea, laddove il contrasto tra i due popoli, a causa di inconciliabili divergenze di credo religioso, era divenuto insostenibile (basti pensare che un detto rabbinico recitava: «Chi mangia pane dei samaritani è come se mangiasse carne di porco»²⁶³). Sorprende in questo contesto nuovamente il gesto di Cristo, il quale, rivolgendosi alla Samaritana, che di ciò si stupisce, ristabilisce un legame comunicativo tra le due culture, nel tentativo di riconciliarle attraverso l'evangelizzazione del suo verbo. L'acqua offerta dal Messia, simbolo di vita, allude dunque alla nuova legge che subentra alla vecchia. E tale gesto sembra essere apprezzato più in queste terre, come dichiara Giovanni, che in quelle dove Cristo predicava²⁶⁴. Un aspetto, quest'ultimo, assolutamente rivelatore se lo si paragona all'episodio di Nicodemo, che, nonostante rappresenti il giudaismo ortodosso, non subisce alcun fascino dai suoi insegnamenti; al contrario, la rivelazione del Messia causa la conversione nei giudaisti scismatici (samaritani). Tutto ciò richiama alla memoria la situazione politica e religiosa del Cinquecento in Europa dopo lo scandalo della vendita delle indulgenze, promossa da papa Leone X Medici, che produsse lo scisma luterano, generando ripercussioni sia politiche sia religiose. Ad esso seguì il tentativo di riconciliazione avviato con la Dieta di Ratisbona, poi fallito, avente lo scopo di far coesistere i diversi orientamenti di credo religioso che si erano diffusi rapidamente e con successo in tutto il continente, tranne Roma, dove furono avversati da persecutori intransigenti che istituirono un tribunale inquisitoriale indipendente²⁶⁵.

²⁶² *Vangelo di Giovanni*: 4, 1-26.

²⁶³ A. Poppi, *Sinossi dei quattro Vangeli. Introduzione e commento*, Padova 1990, p. 458.

²⁶⁴ Cristo incontra nel capitolo precedente Nicodemo, simbolo del pensiero giudaico ortodosso. Nicodemo, stranamente non esprime fede in questo capitolo.

²⁶⁵ Cfr. G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, pp. 97- 105.

Non solo però: il passo del Vangelo fa riferimento anche ad un altro aspetto non meno sostanziale. Quando Cristo ricorda i cinque mariti²⁶⁶ della Samaritana, allude infatti all'infedeltà che aveva reso la donna disprezzata dal suo popolo; proponendogli la sua acqua, tenta di redimerla con nuovi insegnamenti: «Signore, gli disse la donna, dammi di quest'acqua, perché non abbia più sete e non continui a venire qui ad attingere acqua». Le disse: «Và a chiamare tuo marito e poi ritorna qui». Rispose la donna: «Non ho marito». Le disse Gesù: «Hai detto bene “non ho marito”; infatti hai avuto cinque mariti e quello che hai ora non è tuo marito; in questo hai detto il vero»²⁶⁷. La pericope giovannea non ha però solo il semplice scopo di documentare la redenzione della donna e del suo popolo: scava oltre nella rivelazione, conducendo l'uomo alla scoperta del mistero di Cristo²⁶⁸.

La divina Marchesa pare riconoscersi in questo passo del Vangelo. L'infelicità, il lutto, la continua ricerca della fede, senza peraltro addivenire ad un concreto e reale benessere, la accostano alla parabola della peccatrice Samaria alla strenua ricerca della redenzione. Com'ella stessa sostiene al Morone, «avria visto il caos d'ignorantia, ove io era, et il labirinto di errori, ov'io passeggiava sicura, vestita di quell'oro di luce, che stride senza star saldo al paragone della fede, nè affinarsi al fuoco della vera carità; essendo continuo col corpo in moto per trovare quiete e con la mente in agitazione per haver pace»²⁶⁹. Le dà conforto solo il messaggio benevolo del Cristo. Quel Messia che paragona, in un raffinatissimo verso poetico, a «colui, che d'ogni vero è il proprio mare»²⁷⁰:

Felice donna, a cui disse sul fonte
Colui, che d'ogni vero è il proprio mare,
che in spirto e verità deveasi orare,
e non più al tempio antico o al sacro monte²⁷¹

Di soggetti femminili problematici e controversi, dal passato burrascoso e alla strenua ricerca della fede, la Colonna ne cita parecchi nelle sue missive. Evidentemente, le loro vite, fatte di rinunce e ambiguità, per tendere alla tranquillità interiore, cui arrivano peraltro in una fase sempre matura e dopo molte prove sofferte, sono *humus* per lei. È paradigmatica in tal senso la lettera del 1545 a Costanza D'Avalos in cui parla di Maria Maddalena di fronte alla croce e di Santa Caterina in carcere²⁷², o ancora quella inviata al 'dolce' Morone, datata 22 giugno 1544, in cui disserta di *Maria* nel celebre episodio del Vangelo noto come *Noli me tangere*²⁷³. In tutti i casi vede sé stessa, si immedesima, comprende e tenta di interiorizzare le loro sofferenze, le fa sue, palesandole a livello emotivo e umano. E sullo stesso piano emotivo si riconosce nel *Pianto della marchesa di Pescara sopra la passione di Christo*²⁷⁴, dove a prevalere sull'entità ultraterrena è ancora la donna umana e carnale, sensibile e problematica.

Michelangelo aveva già sperimentato una composizione con due soli personaggi nel *Noli me tangere*²⁷⁵ dipinto da Pontormo su suoi progetti e la riaffronterà poi anche nel *Cristo che appare alla madre*²⁷⁶.

Dall'idea iniziale, in cui la profondità è suggerita dalle posizioni dei protagonisti giocate su due piani sfalsati, il progetto di *Cristo e la Samaritana* verrà perfezionato, verso un assetto compositivo più

²⁶⁶ Xavier Léon-Dufour e altri studiosi vedono simboleggiate nei cinque mariti della donna le cinque divinità adorate dai samaritani; il termine *baal* può designare difatti sia un dio che un marito. Angelico Poppi ritiene tale interpretazione allegorica estranea al pensiero dell'evangelista (A. Poppi, *Sinossi dei quattro...*, cit., p. 458).

²⁶⁷ *Vangelo di Giovanni*: 4, 15-18.

²⁶⁸ I. de la Potterie, *Studi di cristologia giovannea*, Genova 1986, p. 73.

²⁶⁹ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., p. 273, lett. CLXI.

²⁷⁰ V. Colonna, *Rime...*, cit., p. 191, n. 29.

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., p. 299, doc. CLXX.

²⁷³ *Ivi*, pp. 277-279, doc. CLXIV.

²⁷⁴ V. Colonna, *Pianto della marchesa di Pescara sopra la passione di Christo. Oratione della medesima sopra l'Ave Maria. Sermone di m. Benedetto Varchi recitato alla Croce il venerdì santo*, Venezia 1556.

²⁷⁵ Si rimanda al paragrafo 3.1.1.

²⁷⁶ M. Hirst, *Michelangelo, i disegni...*, cit., p. 73.

lineare e intellegibile, con la collocazione di entrambi i protagonisti in un medesimo livello, come si può immediatamente ravvisare dall'incisione di Béatrizet. La figura della donna che si gira per la chiamata del Cristo – debitrice, soprattutto nelle pieghe a piombo che cadono pesanti dalla struttura robusta, della *Lia* nella tomba di papa Giulio II in San Pietro in Vincoli che l'artista stava completando proprio in quegli anni²⁷⁷ – verrà abbandonata per una più piana soluzione in cui il Cristo le chiede l'acqua, mentre lei a sua volta indica il fondo del pozzo. La tensione del primo progetto non si avverte nella versione a stampa, dove la narrazione viene cristallizzata in un momento immediatamente successivo. Anche l'idea primitiva del seno scoperto, come a voler palesare immediatamente i facili costumi della Samaritana, verrà abbandonata nella redazione finale²⁷⁸, lasciando spazio ad una signora matura abbigliata come una matrona romana: «Le note feriali nell'abbigliamento dai molti panni, ovvero la manica arrotolata sopra il gomito e il velo bianco o “magnosa” sulla testa, la fanno somigliare a una fiera matrona della campagna romana, in contrasto con la nobile figura del Cristo»²⁷⁹.

A dividere le due figure un robusto albero, asse compositivo e *focus* della rappresentazione, che cresce rigoglioso in prossimità del pozzo dove il Cristo è seduto. Un ramo reciso indica una direttrice di profondità dove parte la carrucola per prelevare l'acqua dalla fonte del patriarca Giovanni.

Il Cristo sotto le vesti lascia intravedere un corpo vigoroso che ricorda, nella postura, il *Giudice* della Sistina, debitore come lui della statuaria classica (*Torso del Belvedere*); nell'aspetto invece ricorda il *Redentore della Minerva*, ieratico e composto.

Michelangelo mette in chiaro anche in questo soggetto la sua idea 'irriverente' e controcorrente della fede, giocata su un'abile e studiattissima combinazione di opposti. La dicotomia rappresentata dalla perdita e dalla riacquisizione del credo religioso da parte della Samaritana, o il garbo timido di Cristo, che invece sottende a rivelazioni decisive in un costante andirivieni di rimandi alla fede ortodossa, è l'esatto contrario di ciò a cui tende, nella sua singolare ricerca, la Marchesa di Pescara. Potremmo definire quello del Buonarroti un gioco degli opposti, che riflette la sua visione personalissima del credo religioso che si ritrova in tutta la sua produzione artistica. Nulla a che fare appunto con l'idea sostenuta dalla Colonna, la quale ha però certamente influito almeno nella scelta dei soggetti a lei destinati.

È inesatto dunque relegare Michelangelo al ruolo di mero traduttore delle presunte idee eterodosse della Marchesa o, più in generale, del circolo di Viterbo, semplicemente perché nel suo pensiero tradotto in arte, così come ci è pervenuto attraverso le copie a stampa e nelle versioni autografe, non traspaiono messaggi che vanno oltre la naturale linea di pensiero teologico ortodosso. Difatti, ad essere contestato dall'Inquisizione romana non è il suo messaggio figurativo. Michelangelo quando realizza i suoi disegni di preghiera era già un uomo maturo, di più di sessant'anni, con un suo *background* culturale e religioso ben definito. Se avessero avuto corso discettazioni con la Marchesa e con il Pole, ammesso che avessero riguardato proprio i temi teologici, sarebbero state dialettiche e alla pari, non di certo recepite passivamente dal Buonarroti, come dimostra peraltro egli stesso nei *Dialoghi con l'Hollanda*²⁸⁰.

Non è un caso se, proprio in uno di questi incontri, registrati con dovizia di particolari dal pittore portoghese, dichiara pubblicamente della Colonna: «Così dunque, messer Francisco, volete che la signora marchesa, pur assente, abbia tanto potere come quando è presente? Or dunque, poiché avete tanta fede in lei, non voglio che la perdiate per cagion mia»²⁸¹. Ciò dimostra, senza possibilità di essere smentiti, quale fosse il reale pensiero del Buonarroti sulla divina Marchesa. E infatti, pur

²⁷⁷ Ivi, p. 74.

²⁷⁸ Il copricapo indossato dalla Samaritana potrebbe far pensare addirittura ad un ritratto della Marchesa, dal momento che la 'Magnosa' indossato a mo' di turbante è vestimento tipico della cultura ischitana. Se ciò fosse vero potrebbe far capire anche il motivo del cambio dal primitivo progetto 'a seno scoperto'. Evidentemente venne riconsiderato dal Buonarroti stesso o rifiutato dalla stessa Marchesa che lo considerò inopportuno. Per approfondimenti sulla 'Magnosa' in relazione alla Colonna si rimanda al paragrafo 3.2.1.

²⁷⁹ C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore...*, cit., p. 331.

²⁸⁰ F. De Hollanda, *Dialoghi romani con Michelangelo*, a cura di E. Spinelli Barelli, Milano 1964, p. 61.

²⁸¹ *Ibid.*

sapendo di essere ascoltato da messer Zapata – venuto proprio in vece della Colonna come lui stesso sostiene: «Sappiate però che essa mi ha mandato qui, perché io conservi tutto nella memoria, e possa riferirle quanto verrà trattato, senza dimenticare un solo punto»²⁸² – non si preoccupa affatto di esprimere senza filtri il suo punto di vista sincero sulla nobildonna, il che prova, evidentemente, una grande consapevolezza di sé e delle proprie idee. Consapevolezza nota anche alla stessa Marchesa di Pescara che difatti si approccia sempre con grande rispetto nei suoi confronti, come quando gli chiede di ragguagliarla su cosa pensasse della pittura in tempo di guerra o di pace o sulla pittura fiamminga. Rimangono celebri in tal senso le parole spese dalla Colonna nel primo dialogo, quando domanda: «“Che cosa mi consigliate, messer Lattanzio, [...] esporrò a Michelangelo un mio dubbio sulla pittura?” [...] Michelangelo rispose: “Mi chieda vostra eccellenza una cosa che si possa concederle e l’avrà”»²⁸³.

La Marchesa, d'altra parte, da abile diplomatica quale era, sapeva perfettamente fin dove poteva spingersi nella confidenza con il pittore, avendo ben a mente il suo carattere spigoloso, ritroso e diffidente. Quando lo manda a chiamare è assai accorta nel riferirgli che nel consesso era presente anche il pittore De Hollanda: «Ehi, tu, va a casa di Michelangelo e digli che io e messer Lattanzio siamo qui, in questa cappella fresca, nella chiesa tutta chiusa e gradevole, se vuol venire a perdere un po' del suo tempo in nostra compagnia, perché noi lo guadagnamo con lui. Ma non dirgli che c'è qui Francisco de Holanda, lo spagnolo»²⁸⁴. E di conoscere bene l'artista lo dimostra anche in altre circostanze: «Siccome conosco Michelangelo me ne sono accorta, e quindi non so come dobbiamo comportarci per indurlo a parlare di pittura»²⁸⁵. O ancora quando ribadisce: «Si sa che chi s'attacca con messer Michelangelo per il suo ufficio, in cui è provetto, non potrà se non essere vinto. È necessario, messer Lattanzio, che gli parliamo di suppliche o di brevi o... di pittura per farlo ammutolire, e per poter avere il meglio di lui»²⁸⁶.

²⁸² *Ivi*, p. 60.

²⁸³ *Ivi*, p. 30.

²⁸⁴ *Ivi*, p. 23.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ *Ivi*, pp. 24-25.

2.2 – LA TOMBA DI GIULIO II

2.2.1 – Antefatti: il primo contratto

Convocato a Roma per la progettazione dell'ambiziosa sepoltura di Giuliano Della Rovere (figg. 6-9), papa col nome di Giulio II, Michelangelo partì il 25 marzo 1505 da Firenze per giungere a destinazione solo due giorni dopo. A febbraio sono registrati i primi cospicui pagamenti: 100 ducati di Camera che versa sul suo conto presso il banco Balducci²⁸⁷. Il compenso complessivo pattuito per il completamento dell'opera fu di 10.000 o forse più ducati²⁸⁸, oltre ad un alloggio per lavorare, ubicato dietro Santa Caterina, nelle immediate vicinanze della basilica di San Pietro, ovvero presso il corridoio che conduceva al palazzo pontificio²⁸⁹.

Le sfrenate ambizioni del neoeletto pontefice (dal dicembre del 1503) erano tali da pretendere una sepoltura magniloquente e fastosa, «una opera – scrive Vasari – la quale di bellezza, di superbia e d'invenzione passasse ogni antica imperiale sepoltura»²⁹⁰. Il progetto, già definito a partire dal 1505, doveva essere visibile da «ogni banda»²⁹¹, ovverosia ispezionabile da ogni suo lato, una sorta di mausoleo o tempio «pieno di figure et addorno di cose difficili»²⁹².

Del primitivo progetto sono scarsissime le testimonianze grafiche superstiti: a Berlino è conservato un prospetto, già in collezione Beckerath, altrimenti noto attraverso la rielaborazione del Rocchetti²⁹³; a Firenze è custodito uno studio parziale con Vittorie e Prigioni dell'ordine inferiore, già del Mariette²⁹⁴; e a New York si trova un foglio desunto da un originale perduto²⁹⁵. Più esaustive sono invece le testimonianze del Condivi e del Vasari (quest'ultime nelle *Vite* del 1568), che ce lo descrivono come un monumento isolato con due fianchi di diciotto braccia e due testate di dodici²⁹⁶ (10,50 m x 7 m), che avrebbe avuto attorno delle nicchie con coppie di sculture e tra queste «altre statue legate come prigionieri, le quali rappresentavano l'arti liberali»²⁹⁷ (secondo l'interpretazione di Condivi) o le provincie soggiogate da questo pontefice (Vasari). Sopra l'attico sarebbero state posizionate le quattro sculture raffiguranti rispettivamente: *Mose*, *San Paolo*, *Vita attiva* e *Vita contemplativa*. Al culmine di un terzo gradone, un'arca sorretta da due personificazioni ritraenti la Terra (piangente) e il Cielo (ridente). Il sepolcro vero e proprio, in marmo, destinato ad ospitare la

²⁸⁷ M. Hirst, *Michelangelo in 1505*, in "The Burlington magazine", CXXXIII, 1991, pp. 760-766, anche in R. Hatfield, *The wealth of Michelangelo*, Roma 2002, p. 16.

²⁸⁸ Ivi, pp. 760-766; Cfr. C. Acidini Luchinat, *Michelangelo scultore*, Milano 2006, p.108. Resta un caposaldo nella letteratura scientifica il testo di Claudia Echinger-Maurach che riassume tutte le posizioni critiche sulla tomba di Giulio II dall'Ottocento agli anni Settanta del Novecento (C. Echinger-Maurach, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, 2 voll., Hildesheim-Zürich-New York 1991; la storia dei progetti è sintetizzata da Poeschke (*Praemium Virtutis I, Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus*, a cura di J. Poeschke, B. Kusch e T. Weigel, Münster 2002, pp. 89-100, 102-106, 119), J. Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance & Baroque Sculpture*, London 1996, pp. 425-435) e G. Satzinger, *Michelangelos Grabmal Julius II. in S. Pietro in Vincoli*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LXIV, (2001), pp. 177-222.

²⁸⁹ A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti scritta da Ascanio Condivi suo discepolo*, a cura di G. Nencioni, Firenze 1998, p. 23; cfr. C. Acidini Luchinat, *Michelangelo scultore...*, cit., p. 108.

²⁹⁰ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, Firenze 1550, ed a cura di L. Bellosi e A. Rossi, 2 voll., Torino 1986-1991: II, p. 890.

²⁹¹ *Ibid.*

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ Berlino, Kupferstichkabinett, inv. 15305r (in C. Acidini Luchinat, *Michelangelo scultore...*, cit., p. 146, nota 7).

²⁹⁴ Firenze, Gabinetto de Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 608r (in C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-1980: I, n. 56r).

²⁹⁵ New York, The Metropolitan Museum of Art, Department of Prints and Drawings, Rogers Fund, 1962, inv. 62.93.1 (in C. Echinger-Maurach, in *Giovinanza di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 1999-2000), a cura di K. Weil-Garris Brandt, C. Acidini Luchinat, J. David Draper e N. Penny, Ginevra-Milano 1999, p. 217).

²⁹⁶ A. Condivi, *Vita di Michelangelo...*, cit., p. 24

²⁹⁷ *Ibid.*

salma del pontefice, era disposto in un vano interno, accessibile da uno o da entrambi i lati corti²⁹⁸. Il monumento complessivamente era arricchito da quaranta statue e bassorilievi celebrativi in bronzo²⁹⁹. Michelangelo, a spese del papa, si recò a Carrara per far cavare i marmi sfruttando la bella stagione. Vi soggiornò più di otto mesi, a dire del Condivi, accompagnato da «due servitori e una cavalcatura, senza altra provvisione se non del vitto»³⁰⁰. Scelse i blocchi personalmente, stipulando il contratto per il trasporto di 34 carrate dalla spiaggia di Avenza al porto fluviale di Ripa Grande a Roma, alle quali aggiunse, prima di partire, altre 60 carrate di primissima scelta, provenienti dalla cava del Polvaccio, da consegnare a maggio e a settembre del 1506³⁰¹.

Le cave di Carrara per l'artista non furono però soltanto uno spazio di lavoro, dove scegliere i blocchi migliori e controllarne la sbozzatura, ma, stando a ciò che riferisce sempre il Condivi, una grande opportunità per riflettere sulla progettazione, un luogo magico dove trarre ispirazione: «Gli venne voglia di fare un Colosso che da lungi apparisse a' naviganti, invitato massimamente dalla comodità del masso, donde cavare acconciamente si poteva, e dalla emulazione delli antichi, i quali forse per il medesimo effetto che Michelagnolo, capitati in quel loco, o per fuggir l'ozio, o per qualsivoglia altro fine, v'hanno lasciate alcune memorie imperfette e abbozzate, che danno assai bon saggio dell'artificio loro. Et certo l'arebbe fatto, se 'l tempo bastato gli fusse, o l'impresa per la quale era venuto l'avesse concesso. Del che un giorno lo senti' molto dolore»³⁰².

I primi blocchi, scaricati di fronte a San Pietro, giunsero a Roma nel gennaio del 1506: «La quantità dei marmi era grande, sì che, distesi in sulla piazza, davano agli altri ammirazione e al papa letizia»³⁰³. Ben presto però l'entusiasmo e la grande stima che il pontefice serbava per lo scultore, e conseguentemente anche i privilegi inizialmente accordati, vennero meno e il rapporto finì col deteriorarsi inevitabilmente, dando avvio a quella che Michelangelo ricorderà come «la tragedia della sepoltura»³⁰⁴. La causa scatenante di tutto ciò sembra fu originata (secondo il Condivi) dalla collocazione della tomba, che il Buonarroti aveva pensato di posizionare nella zona della tribuna, in capo a San Pietro, in uno spazio che papa Niccolò V aveva lasciato inconcluso³⁰⁵. Il punto è che Giulio II, prima di avviare i lavori, chiese un parere al Sangallo e al Bramante, dal confronto con i quali gli sarebbe nato il desiderio di dare un volto nuovo all'intera basilica. Carezzato dall'idea di un ancor più magniloquente progetto, decise così di stornare i finanziamenti inizialmente destinati alla realizzazione del suo sacello. Nel mentre, gli impellenti affari di Stato e il conflitto aperto a Bologna impegnarono così tanto il papa da impedirgli di conferire col Buonarroti, il quale non riuscì ad

²⁹⁸ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti* [1568], a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885: VII, pp. 164-165: «Era accomodato che s'entrava ed usciva per le teste della quadratura dell'opera nel mezzo delle nicchie; e drento era, camminando a uso di tempio, in forma ovale nel quale aveva nel mezzo la cassa, dove aveva a porsi il corpo morto di quel papa».

²⁹⁹ A. Condivi, *Vita di Michelangelo*..., cit., p. 25; G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da P. Barocchi, 5 voll., Milano-Napoli 1962: I, p. 28.

³⁰⁰ A. Condivi, *Vita di Michelangelo*..., cit., pp. 22-23.

³⁰¹ C. Rapetti, *Michelangelo, Carrara e i maestri di cavar marmi*, Firenze 2001, pp. 17-31, il riferimento a p. 18: «Il mese successivo, ed esattamente il 10 dicembre, quando forse è ormai prossimo alla partenza per fare ritorno a Roma, il maestro stipula un contratto con due scalpellini carraresi, Matteo Cuccarello e Guido di Antonio di Biagio, per un'ulteriore fornitura di marmo da consegnargli alla barca, metà nel mese di maggio e metà nel settembre successivo. Si tratta di sessanta carrate complessive, una quantità doppia rispetto a quella ricordata precedentemente e comprendente alcuni pezzi grossi, due di otto carrate (che lo scultore pagherà 35 ducati l'uno) e due di cinque del valore di 20 ducati, mentre i rimanenti pezzi di due carrate verranno pagati due ducati d'oro largo la carrata, compreso il trasporto alla barca».

³⁰² A. Condivi, *Vita di Michelangelo*..., cit., p. 23.

³⁰³ *Ivi*, p. 23.

³⁰⁴ *Ivi*, p. 36.

³⁰⁵ La posizione che avrebbe ospitato il mausoleo di Giulio II avrebbe dovuto essere esattamente nella zona del coro di Niccolò V, ovvero entro l'ampliamento verso ovest dell'abside della antica basilica di San Pietro, iniziato appunto con Niccolò V (1447-1455) e che all'epoca non era andato oltre le fondamenta. Su questi aspetti si rimanda al testo di C. L. Frommel, «Capella Iulia»: *Die Grabkapelle Papst Julius II in Neu-St. Peter*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», IV, (1977), pp. 27-62 (trad. it. A. Bruschi, C. L. Frommel, F. G. Wolf Metternich, *San Pietro che non c'è da Bramante a Sangallo il Giovane*, Milano 1996, pp. 85-118).

ottenere neanche il rimborso delle spese sostenute anticipatamente per i marmi apuani³⁰⁶. Rimane celebre la frase con cui il Buonarroti, seccato del comportamento del pontefice, si rivolse al palafreniere: «E voi direte al Papa che, se da qui inanzi mi vorrà, mi cercherà altrove»³⁰⁷.

Michelangelo lasciò Roma per Firenze il 18 aprile del 1506 e non furono sufficienti cinque corrieri papali, che lo raggiunsero a Poggibonsi, per dissuaderlo dal proseguire il viaggio. A quella data tuttavia lo scultore doveva aver già iniziato – stando alle informazioni deducibili dai biografii – alcune sculture, riconosciute nei *Prigioni*, altrimenti noti come lo *Schiavo ribelle* e lo *Schiavo morente* (oggi al Musée du Louvre)³⁰⁸.

Mentre Michelangelo sarà impegnato in importanti commissioni a Firenze, valga su tutte la progettazione grafica della *Battaglia di Cascina* in competizione con Leonardo da Vinci, lo raggiungeranno presso la Signoria ben tre lettere a firma di Giulio II. Fece pressioni sull'artista, chiedendogli di non mettersi in contrasto con il pontefice, anche il Soderini. La riconciliazione tra i due avverrà tuttavia solo a Bologna, non prima però che il pontefice, certamente sdegnato dall'atteggiamento dello scultore, scaricasse tutta la rabbia su un monsignore che si era prestato per una goffa mediazione³⁰⁹. Nonostante il suo ritorno nell'Urbe già nel febbraio del 1508, Michelangelo non poté però dedicarsi alla realizzazione della tomba papale prima dell'inverno del 1512: Giulio II lo incaricò infatti, in via prioritaria, della decorazione pittorica della volta della Sistina, che suo zio Sisto IV aveva fatto dipingere nelle pareti con le storie del Vecchio e Nuovo Testamento. Con la sopravvenuta morte di papa Della Rovere, solo pochi mesi dopo (si sparse nella notte tra il 20 e il 21 febbraio del 1513), il sogno di proseguire e completare il grandioso progetto andò in frantumi. Michelangelo fu infatti costretto a fermarsi.

2.2.2 – Il secondo e il terzo contratto

Con la morte di papa Della Rovere e l'elezione di Giovanni de' Medici (Leone X), consacrata l'11 marzo del 1513, cambiò inevitabilmente anche il rapporto di committenza: non più con il pontefice, ma con i suoi eredi testamentari, il cardinal Santiquattro e il cardinal Leonardo Grosso Della Rovere. Con loro Michelangelo stipulò un nuovo contratto il 6 maggio dello stesso anno, con il quale venne definito per la tomba un impianto notevolmente ridimensionato, a cui fa riferimento un foglio messo in relazione all'opera da Hirst³¹⁰: non più un monumento a tutto tondo ma un tempio con una parete di testata addossata ad un muro. Ventotto, in totale, le figure singole per una struttura articolata su due registri scanditi dall'alternanza di nicchie e pilastri; sei coppie di figure alternativamente in piedi e sedute (*Vittorie*, *Prigioni*, *Mosè* e *San Paolo*; oltre a varie altre personificazioni); e tre bassorilievi a carattere narrativo per glorificare le gesta del pontefice. Con una scrittura privata siglata il 9 luglio dello stesso anno il Buonarroti incaricava Antonio da Pontassieve per l'esecuzione dei lavori di quadro e di intaglio della facciata anteriore³¹¹, riservando a sé solo quelli più creativi, come i *Prigioni*, il cui progetto è attualmente conservato ad Oxford, presso l'Ashmolean Museum³¹², che completerà nella casa romana di Macel de' Corvi.

Successivamente a questi, o forse in contemporanea, il Buonarroti lavorò al *Mosè*, che, sin dal primo progetto del 1505, fu pensato per essere disposto nel secondo livello, rialzato rispetto al piano di calpestio. In realtà, l'opera rimarrà nel suo studio di Macel de' Corvi per quasi trent'anni, fino alla definitiva collocazione in San Pietro in Vincoli tra il 1542 e il 1545. La statua, elaborata in scorcio prospettico per essere collocata in posizione rialzata, fu poi riadattata per disporla al piano di

³⁰⁶ R. Hatfield, *The wealth...*, cit., p. 22.

³⁰⁷ A. Condivi, *Vita di Michelangelo...*, cit., p. 26.

³⁰⁸ C. Acidini Luchinat, *Michelangelo scultore...*, cit., p. 109.

³⁰⁹ Ivi, p. 114. Il fatto è ricordato dal biografo Condivi (A. Condivi, *Vita di Michelangelo...*, cit., p. 29).

³¹⁰ M. Hirst, *A project of Michelangelo's for the tomb of Julius II*, in "Master Drawings", XIV, (1976), pp. 375-382.

³¹¹ G. Milanese, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate coi ricordi e i contratti artistici*, Firenze 1875, p. 640, n. XI.

³¹² Oxford, Ashmolean Museum, inv. P297r (in C. de Tolnay, *Corpus...*, cit.: I, n. 157).

calpestio. In seguito, nel XIX secolo³¹³, una commissione dell'Accademia di San Luca, presieduta da Antonio Canova, deciderà di elevarla di 22 cm e di farla avanzare rispetto alle altre, risultando con ciò snaturata l'intera composizione.

Risale all'8 luglio 1516 un terzo contratto. Con esso si rimise mano nuovamente al progetto, riducendolo sostanzialmente ad un'edicola monumentale³¹⁴. Mantenuti i costrutti fondamentali della superficie, fu portato a venti il numero delle statue, mentre i rilievi in bronzo sostanzialmente rimasero invariati. A Michelangelo, per completare l'opera, furono concessi altri nove anni³¹⁵. Tuttavia, sappiamo che questo termine non venne mai rispettato poiché Leone X gli affidò contemporaneamente l'incarico per la Basilica di San Lorenzo. Secondo Condivi, per evitare una possibile controversia con gli eredi di papa Della Rovere a causa del mancato rispetto dei termini concordati che sarebbe derivato dalla nuova committenza, intervenne lo stesso pontefice: «Lascia a me far con loro, che gli farò contenti»³¹⁶. Dunque, «in questo modo Michelagnolo, piangendo, lasciò la sepoltura e se n'andò a Firenze»³¹⁷.

Ma non finisce qui. È di dieci anni dopo (1525-1526) un altro progetto ancora, il quarto. Non è chiaro in cosa consistesse, sappiamo però che gli eredi lo rifiutarono. Secondo un'ipotesi di Charles de Tolnay, si sarebbe trattato con ogni probabilità di un'ulteriore semplificazione del mausoleo, con la rimozione dello spessore delle nicchie laterali per ottenere sostanzialmente un'architettura con visuale frontale³¹⁸.

2.2.3 – Dal quarto al quinto e ultimo contratto

Come da accordi stipulati con papa Leone X, che gli permise di lavorare alla tomba presso il suo studio fiorentino, Michelangelo proseguì con il lavoro, scolpendo le figure singole e a coppia dell'ordine inferiore. Appartengono a questo periodo i quattro prigionieri ora conservati alla Galleria dell'Accademia – detti il *Giovane*, il *Barbuto*, l'*Atlante* e il *Prigione che si ride* – e il gruppo della Vittoria, oggi a Palazzo Vecchio e conosciuto come il *Genio della Vittoria*. Sarebbero tutti serviti alla decorazione della sepoltura fino al 29 aprile 1532, quando, con la complicità del nuovo pontefice Clemente VII, venne sottoscritto un quarto contratto e si decise di cambiare la sede in cui ospitare la salma: la chiesa di San Pietro in Vincoli. Per l'occasione, il neoeletto papa decise anche di far rimuovere l'altare delle Catene e di spostare queste nell'altare maggiore. Gli accordi prevedevano una tomba a facciata fortemente ridimensionata, e la consegna di sei statue eseguite personalmente e di un quadro che Michelangelo avrebbe fatto realizzare ad altri artisti da lui diretti.

Nel giugno dello stesso anno l'artista disponeva di 4 delle sei sculture, conservate presso il suo studio romano; si trattava dei due *Prigionieri* del Louvre e del *Mosè*, mentre la quarta, secondo taluni studiosi, sarebbe proprio l'effigie distesa di papa Giulio II³¹⁹. L'impegno a rispettare gli accordi, ovvero a terminare definitivamente il progetto in tre anni dalla stipula del contratto, non venne nuovamente rispettato dal momento che, nel 1534, papa Paolo III, succeduto a Clemente VII, con *motu proprio* svincolò Michelangelo dagli impegni precedentemente assunti con gli eredi della Rovere per permettergli di dedicarsi alla decorazione pittorica del *Giudizio Universale*³²⁰.

Ultimata l'impresa sistina, il pontefice di casa Farnese si adoperò presso gli eredi di Giulio II affinché accettassero nuove condizioni contrattuali, convincendoli a far completare il mausoleo da altri artisti

³¹³ C. Acidini Luchinat, *Michelangelo scultore...*, cit., p. 126.

³¹⁴ È collegato a questa fase progettuale un foglio conservato al British Museum di Londra, Department of Prints and Drawings, inv. 1859-5-14-824 (in J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his studio*, London 1953, pp. 43, n. 23)

³¹⁵ G. Milanese, *Le lettere di Michelangelo* ..., cit., pp. 649-650, n. XVII.

³¹⁶ A. Condivi, *Vita di Michelangelo* ..., cit., p. 37.

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ C. de Tolnay, *The Tomb of Julius II*, vol. IV, Princeton 1954, pp. 49-52, 108; J. Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance* ..., cit., p. 430.

³¹⁹ Per una sintesi relativa a questo argomento si rimanda a C. Acidini Luchinat, *Michelangelo scultore...*, cit., p. 216.

³²⁰ E. Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, 2 voll., München 1901-1905: II, p. 748-752.

guidati dal Buonarroti. E così il 20 agosto del 1542 venne stipulato l'ultimo contratto, il quinto, grazie al quale, facendo ampio ricorso ad aiuti³²¹, l'opera nel febbraio del 1545 venne finalmente conclusa. A Raffaello da Montelupo³²² spettarono inizialmente tre figure del registro superiore, come attesta il contratto del 27 febbraio del 1542; mentre nel registro inferiore, accanto al Mosè, Michelangelo aveva previsto due *Prigioni*: il *Morente* e il *Ribelle*, interamente realizzati da lui. Tale risultato però non lo convinse appieno dal momento che si prodigò affinché il papa intervenisse sui committenti per far accettare un ennesimo cambiamento al progetto (20 luglio 1542): al posto dei *Prigioni* (forse troppo grandi rispetto alla dimensione raggiunta dalla tomba) preferì la *Vita attiva* e la *Vita contemplativa* (già in avanzato stato di lavorazione), che contava di far ultimare a Raffaello da Montelupo³²³.

Sandro de' Fancelli da Settignano scolpì la *Madonna con bambino*³²⁴, poi portata a termine nel 1545 dai collaboratori di Raffaello da Montelupo³²⁵, mentre, come apprendiamo dai documenti, il Buonarroti riuscì a completare la *Vita attiva* e la *Vita contemplativa*³²⁶. Il papa disteso venne invece ultimato, secondo la testimonianza di Vasari (1568), da Tommaso Boscoli, ma, contrariamente a questa indicazione, è stato recentemente supposto da Antonio Forcellino, che ne ha curato i restauri, di cui dopo si parlerà estensivamente³²⁷, un coinvolgimento diretto di Michelangelo. Infine, altri lavori di scultura furono affidati a Donato Benti e Jacopo del Duca³²⁸. L'architettura fu realizzata da Giovanni Marchesi e Francesco da Urbino.

Del grandioso progetto iniziato quarant'anni prima sopravvissero solo pochi elementi a causa del drastico ridimensionamento subito. Ad esempio, come ha sostenuto Hughes, laddove compaiono degli ampi spazi vuoti avrebbero probabilmente dovuto trovar posto alcuni apparati epigrafici³²⁹. Da considerare inoltre che il grande tempio, in verità, era ormai diventato solo un cenotafio visto che il pontefice Della Rovere era stato già tumulato nelle Grotte vaticane.

L'immagine finale dell'opera è null'altro che il frutto di una serie di compromessi stilistici dettati da obblighi contrattuali, laddove a lavori iniziati prima, ed eseguiti in parte, si andarono a sovrapporre poi nuove soluzioni, condizionate in ultima analisi dal mutato stile del momento in cui terminarono tutti gli interventi: basti pensare, ad esempio, alle nicchie voltate a conchiglia inquadrature da lesene, plinti e fregi lavorati con eleganza da Antonio da Pontassieve trent'anni prima, quando erano stati eseguiti anche i quattro *Termini* «ammantati che, per l'abbigliamento e la posa da barbari sconfitti, adombrano la presenza originariamente prevista, poi abolita degli Schiavi o Prigioni»³³⁰. Le mensole scanalate «dal giro aggressivo, issate sui plinti a mo' di braccioli divisorii, rimandano – a detta di Cristina Acidini – alle libertà inventive dell'edicola di Castel Sant'Angelo e del vestibolo laurenziano»³³¹. Alla decorazione più esondante del piano inferiore si contrappone quella dell'ordine

³²¹ Cfr. G. Satzinger, *Michelangelos Grabmal Julius II...*, cit., pp. 177-222.

³²² Su Raffaello di Montelupo si vedano i documenti pubblicati in *Michelangelo Buonarroti. Rime e lettere...*, cit.: doc. n. 263 (25 gennaio 1545), pp. 692-693; cfr. anche il doc. n. 265 del 3 febbraio 1545, alla p. 694.

³²³ F. Zöllner, *Catalogo delle sculture*, in F. Zöllner, C. Thoenes, T. Pöpper, *Michelangelo. L'opera completa*, Köln 2014, pp. 383-385, in particolare p. 384: «Raffaello da Montelupo riceve la Madonna, il Profeta, la Sibilla, la Vita attiva e la Vita contemplativa da portare a termine. Le ultime due statue tuttavia, come risulta dal conteggio finale del 3 febbraio 1545 e da una lettera non datata di Michelangelo dell'ottobre o del novembre 1542 sono state poi ritoccate dallo stesso Michelangelo».

³²⁴ Sull'attribuzione a Sandro de' Fancelli da Settignano detto lo Scherano per la statua della *Madonna con bambino* si vedano le *Vite* di Vasari nella redazione del 1568 (G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti* [1568], a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885: VII, p. 208).

³²⁵ *Michelangelo Buonarroti. Rime e...*, cit., doc. n. 263 (25 gennaio 1545), pp. 692-693.

³²⁶ G. Milanesi, *Le lettere di Michelangelo ...*, cit., p. 496; *Il Carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, 5 voll., Firenze 1965-1983: IV, p. 158, n. MIV.

³²⁷ *Michelangelo il marmo e la mente*, a cura di C. L. Frommel, A. Forcellino, C. Echinger-Maurach, M. Forcellino e R. Cassanelli, Milano 2014.

³²⁸ Jacopo del Duca fu il responsabile delle teste dei Termini del piano superiore; mentre Battista di Donato Benti furono affidati i lavori di intaglio dello stemma Della Rovere.

³²⁹ A. Hughes, *Michelangelo*, London 1997, p. 268.

³³⁰ C. Acidini Luchinat, *Michelangelo scultore...*, cit., p. 250.

³³¹ *Ibid.*

superiore, che mostra – con le alte lesene di ordine tuscanico ornate da soli mascheroni frontali, sormontate da affusolate candelabre – il raggiungimento di un nuovo livello di austerità.

La «tragedia della sepoltura»³³² era dunque giunta al suo epilogo e il disagio di Michelangelo per la soluzione compromissoria ottenuta con l'ultimo accordo si palesò, ancora una volta, nei ricordi del Condivi, che ebbe a sostenere: «Così come ella è rattoppata e rifatta, è però la più degna che in Roma e forse altrove si trovi»³³³. Infine, lo stesso artista, volendo nobilitare l'opera, ancora anni dopo dettò al Calcagni una delle sue più brillanti postille: «Se tutte le cose rattoppate stessero così!»³³⁴.

2.2.4 – La *Vita contemplativa* e la *Vita attiva*

Le due figure allegoriche femminili poste ai lati del *Mosè* (denominate *Vita attiva* e *Vita contemplativa* sia da Vasari sia da Condivi) originariamente erano state pensate sedute e in posizione sopraelevata. Vennero dunque riadattate, come del resto accadde anche per il profeta centrale, per essere disposte lievemente sopra il piano di calpestio nel progetto definitivo. La loro interpretazione è stata recentemente oggetto di acceso dibattito tra studiosi, alcuni dei quali hanno avanzato l'ipotesi di un asservimento di Michelangelo alla poetica di Vittoria Colonna e, con essa, ai precetti eterodossi formulati dal gruppo degli Spirituali di Viterbo³³⁵. Non sarà, dunque, del tutto inutile sintetizzare le varie posizioni espresse in questa sede, anche alla luce delle importanti informazioni deducibili dalle fonti storiche, partendo proprio dalle dichiarazioni dello stesso Michelangelo tramandate per il tramite del suo biografo di fiducia, Ascanio Condivi:

Dalla destra di questa [Mosè] sotto un nicchio, è l'altra, che rapresenta la *Vita contemplativa*, una donna di statura più che 'l naturale, ma di bellezza rara, con un ginocchio piegato non in terra, ma sopra d'un zoccolo, col volto e con ambe le mani levate al cielo, sì che pare che in ogni sua parte spiri amore. Dall'altro canto, cioè dalla sinistra del Moisé, è la *Vita attiva*, con uno specchio nella destra mano, nel quale attentamente si contempla, significando per questo le nostre azioni dover esser fatte consideratamente, e nella sinistra con una ghirlanda di fiori³³⁶.

Condivi, a proposito della *Vita contemplativa* (fig. 7), racconta di una donna di statura più grande «che 'l naturale»³³⁷ e di rara bellezza, con un ginocchio poggiato su di uno zoccolo. Le mani giunte, e in una torsione del busto che è anticipatoria della sopraggiunta rivelazione del mistero della fede a cui ella assiste, si slancia verso l'alto, dove è anche rivolto il suo sguardo, in un effimero, ma palpabile, contatto con l'Altissimo. L'opera, ribadisce Condivi, doveva ispirare amore. Analogamente, il biografo parla anche della figura alla sinistra del *Mosè*, la *Vita attiva* (fig. 8), che tiene uno specchio nella mano destra nel quale si contempla – a significare appunto il riflesso delle proprie azioni – mentre nella sinistra reca una ghirlanda di fiori. In un passo, invero trascurato da buona parte degli studiosi³³⁸, rimanda inoltre alla cantica del Purgatorio, ricordando in particolare l'episodio in cui Dante incontra una certa contessa Matilda in un prato fiorito, che lui identifica proprio con la *Vita attiva*³³⁹:

³³² A. Condivi, *Vita di Michelangelo...*, cit., p. 36.

³³³ A. Condivi, *Vita di Michelangelo...*, cit., p. 47.

³³⁴ Ivi, p. XXII, n. 17.

³³⁵ A. Forcellino, *Michelangelo. Una vita inquieta*, Bari 2005, pp. 291-314. Cfr. C. L. Frommel, *La tomba di papa Giulio II: genesi, ricostruzione e analisi*, in *Michelangelo, il marmo...*, pp. 16-69.

³³⁶ A. Condivi, *Vita di Michelangelo...*, cit., pp. 47-48.

³³⁷ Ivi, p. 48.

³³⁸ Si escluda dal computo C. Acidini Luchinat, *Michelangelo scultore...*, cit., pp. 251-256.

³³⁹ Ha un'opinione diversa Cristina Acidini Luchinat: «Il biografo, trovatosi qui a esprimere in sintesi spiegazioni del suo maestro basate su ricordi di qualche anno prima, sembra addensare rimandi danteschi distinti. Se infatti Matilde (Matelda) è presente nella scena conclusiva del *Purgatorio* nel prato fiorito dove Beatrice accoglie Dante, è tuttavia un altro il passo del *Purgatorio* in cui le due contrapposte attitudini contemplativa e attiva si esprimono nei temperamenti delle due sorelle, entrambe mogli di Giacobbe, Rachele e Lia figlie di Laban. L'evocazione di Matelda, la misteriosa figura femminile che guida Dante al Paradiso terrestre, e che avrebbe con la *Vita attiva* la sola attinenza dei fiori (oltre al suo affacciarsi premuroso intorno al poeta), contiene in realtà un tratto autobiografico: Michelangelo accoglieva infatti senza riserve l'identificazione, del resto unanime tra i commentatori del tempo, di Matelda con la contessa Matilde di Canossa,

Nel che Michelagnolo ha seguitato Dante, del qual è sempre stato studioso, che nel suo Purgatorio finge aver trovata la contessa Matilda, qual egli piglia per la Vita attiva, in un prato di fiori. Il tutto della sepoltura non è se non bello, e principalmente il legar delle parti sue insieme per mezzo del corniciame, al qual non si può apporre³⁴⁰.

All'interno della Cantica in realtà non compare mai una contessa con questo nome, piuttosto troviamo come protagonista assoluta degli ultimi canti una certa Matelda, e si tratta della donna che il Sommo poeta incontra nel Paradiso Terrestre (prato fiorito) prima di Beatrice. Al di là, dell'indubbia assonanza del nome, Matelda rappresenta dunque la condizione umana prima della corruzione dal peccato originale. D'altra parte, se il Paradiso terrestre è la metafora della felicità sulla Terra, appare altrettanto ovvio il significato di colei che vi abita. Non a caso, ella battezzerà Dante con l'acqua della verità sgorgata per volontà divina dalle fonti dei due fiumi Lete e Eunoè: il primo ha il potere di cancellare la memoria dei peccati commessi; il secondo, invece, rafforza la memoria del bene compiuto. Dunque, Matelda, che, per taluni studiosi moderni di Dante e comunque per l'esegesi dell'epoca, corrisponde alla contessa Matilde di Canossa³⁴¹, viene, secondo l'Alighieri stesso, accomunata, per felicità e bellezza, a Proserpina prima dell'episodio del rapimento. Le qualità che la contraddistinguono sono di fatto il frutto ultimo della sua completa espiazione dei peccati e infatti, prima di godere appieno della felicità ultraterrena in Paradiso, ella si bea della felicità sulla Terra:

Tu mi fai rimembrar dove e qual era
Proserpina nel tempo che perdette
la madre lei, ed ella primavera³⁴².

Dunque, la Matelda dantesca, fatta coincidere da Condivi e da molti commentatori antichi della *Commedia* con Matilde di Canossa – sostenitrice, quest'ultima, della politica papale durante le tormentate lotte per le investiture – è il simbolo della vita attiva³⁴³. A tratteggiare la personalità della contessa interviene il celebre episodio, avvenuto nel 1077 nel castello di sua proprietà, a Canossa appunto, che vide umiliato Enrico IV di fronte al papa Gregorio VII. Ma ella si prodigò a sostegno della Chiesa molte altre volte, anche dopo che le furono confiscati i beni (1081), resistendo e inviando aiuti al papa assediato a Roma. Alla morte del pontefice, proseguì nelle sue pratiche e destinò parte dei suoi averi alla Chiesa.

Matilde assurge per tutti questi motivi al ruolo di vita attiva e quindi, accordando lealtà incondizionata al magistero della Chiesa ortodossa, deve essere necessariamente associata ad una delle virtù del pontefice cui è destinata l'opera, quel Giulio II Della Rovere che si prodigò per buona parte della sua vita alla glorificazione dell'autorità sacerdotale. O forse, e più semplicemente, va letta come un esempio virtuoso (ma difficile da perseguire) a cui tendere prima di poter degnamente essere accolti tra i beati in Paradiso.

La corona floreale che tiene nella mano sinistra, in basso, rimanda ad un ambivalente significato: da una parte evoca l'Eden, quel Paradiso Terrestre inevitabilmente perduto dopo il peccato originale e significativamente epurato dal sangue versato sulla croce dal figlio di Dio, alludendo al tormentato processo di purificazione a cui tendere solo dopo significativi sacrifici; dall'altra, invece, ricorda il premio ottenibile solo se la propria anima è paga e limpida (in questo caso lo specchio a cui la figura allegorica guarda è paradigmatico). Dante parla di fiori gialli e vermigli, che simboleggiano, i primi la speranza, la gioia e l'ottimismo; i secondi invece la soddisfazione e l'energia. Non a caso si accompagnano a un sentimento di letizia che il personaggio di Matelda esprime con la gestualità e il soave canto.

cogliendo quindi il destro di ricondurre la dolce figura per la Sepoltura alla propria presunta antenata, la cui nobiltà antica e illustre riverberava sul casato dell'artista» (C. Acidini Luchinat, *Michelangelo scultore...*, cit., p. 256).

³⁴⁰ A. Condivi, *Vita di Michelangelo...*, cit., p. 48.

³⁴¹ C. Acidini Luchinat, *Michelangelo scultore...*, cit., p. 256.

³⁴² D. Alighieri, *Divina Commedia, Purgatorio*: XXVIII, 49-51.

³⁴³ F. Forti, *Matelda*, in *Enciclopedia dantesca*, 6 voll., Roma 1970-1978: III, pp. 854-860.

Coi piè ristretti e con li occhi passai
 di là dal fiumicello, per mirare
 la gran variazion d'i freschi mai;
 e là m'apparve, sì com'elli appare
 subitamente cosa che disvia
 per maraviglia tutto altro pensare,
 una donna soletta che si gia
 e cantando e scegliendo fior da fiore
 ond'era pinta tutta la sua via.
 «Deh, bella donna, che a' raggi d'amore
 ti scaldi, s'i' vo' credere a' sembianti
 che soglion esser testimon del core,
 vegnati in voglia di trarreti avanti»,
 diss'io a lei, «verso questa rivera,
 tanto ch'io possa intender che tu canti»³⁴⁴.

Aggiungendo altri indizi utili all'interpretazione iconografica, si esprime sulle figure allegoriche ai lati del Mosè in termini analoghi anche Giorgio Vasari nell'edizione Giuntina delle *Vite* (1568):

Que' quattro termini mettevano in mezzo tre nicchie, due delle quali erano tonde dalle bande, e vi dovevano andare le Vittorie; in cambio delle quali, in una messe Lia figliuola di Laban, per la vita attiva, con uno specchio in mano per la considerazione si deve avere per le azioni nostre; e nell'altra, una griglianda di fiori, per le virtù che ornano la vita nostra in vita, e dopo la morte la fanno gloriosa. L'altra fu Rachel sua sorella, per la vita contemplativa, con le mani giunte, con un ginocchio piegato, e col volto par che stia elevata in ispirito. Le quali statue condusse di sua mano Michelagnolo in meno di uno anno³⁴⁵.

Il biografo aretino, oltre a ragguagliarci sul tempo che impiegò Michelangelo per il loro completamento (meno di un anno per entrambe), riconobbe in queste statue due donne di cui parla il libro della Genesi, ovvero *Rachele* per la *Vita contemplativa* e *Lia* per la *Vita attiva*. Si tratta di due sorelle, figlie di Lābano, entrambe spose di Giacobbe. Lia, la maggiore, sposò il patriarca in prime nozze ed ebbe da lui sette figli; Rachele, invece, era la bellissima secondogenita: si narra che per averla Giacobbe lavorò per il suocero ben sette anni ed ebbe da lei soli due figli³⁴⁶.

Il fatto che Vasari, differentemente da Condivi, associ Matelda alla Lia biblica, anch'essa *Vita attiva*, può essere spiegato prendendo in esame l'esegesi della Commedia offerta dall'ignoto autore trecentesco dell'*Ottimo commento*, il quale fornì un'interpretazione assai diversa da quella data dai suoi contemporanei (Pg. XXVII, 94-108). Tra l'altro, nella storia della più antica esegesi dantesca il commento dell'*Ottimo* ha rivestito un posto assolutamente di primo piano e non soltanto per la sicura antichità del testo (che, essendo stato scritto nel decennio 1330-1340, è considerato tra i primi commenti a tutte e tre le cantiche) e per la sua documentata fiorentinità (fu redatto in Firenze), ma soprattutto per l'autorevolezza delle informazioni rivelate, poiché l'autore conobbe e consultò personalmente l'Alighieri, di cui cita gran parte delle opere (*Rime*, *Vita Nuova*, *Convivio* e *Monarchia*)³⁴⁷.

In altre parole, anche se la maggioranza dei commentatori antichi identificava nella contessa Matilde di Canossa la Matelda, Vasari sembra preferire l'interpretazione offerta dall'autore dell'*Ottimo commento* che la fa coincidere invece con il personaggio biblico di Lia, altrimenti nota come *Vita*

³⁴⁴ D. Alighieri, *Divina Commedia*, *Purgatorio*: XXVIII, 34-48.

³⁴⁵ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti...*, cit.: VII, p. 207.

³⁴⁶ *Genesis*: 29, 1-30.

³⁴⁷ Sull'argomento si rimanda alla seguente bibliografia: L. Rocca, *Di alcuni commenti della Divina Commedia composti nei primi vent'anni dopo la morte di Dante*, Firenze 1891, pp. 239-342; F. Pellegrini, *Per la cronologia dell'Ottimo commento*, in "Bullettino della Società Dantesca Italiana", XXV, (1918), pp. 85-89; G. Vandelli, *Una nuova redazione dell'Ottimo*, in "Studi danteschi", XIV, (1930), pp. 93-174; F. Mazzoni, *Per l'Epistola a Cangrande*, in *Studi in onore di Angelo Monteverdi*, Modena 1959, pp. 489-516; F. Mazzoni, *La critica dantesca del secolo XIV*, in "Cultura e Scuola", XIII-XIV, (1965), p. 293.

attiva. Comprendere il motivo di tale scelta non è in realtà semplice³⁴⁸, anche in considerazione del fatto che tra i sostenitori dell'identificazione maggioritaria c'era Cristoforo Landino, il commentatore fiorentino che Michelangelo leggeva e prediligeva.

Ad ogni modo, nonostante queste differenti posizioni interpretative (Vasari e Condivi), il significato di entrambe le allegorie femminili scolpite da Michelangelo ai lati del Mosè³⁴⁹ non cambia.

E difatti, come accade con la Matelda, nei passi del Purgatorio vengono ricordati, all'altezza del canto XXVII, anche i personaggi biblici di Lia e Rachele con chiaro riferimento alle loro virtù: quella attiva e quella contemplativa. Di seguito i passi della Cantica:

Ne l'ora, credo, che de l'oriente
prima raggiò nel monte Citerea,
che di foco d'amor par sempre ardente,
giovane e bella in sogno mi parea
donna vedere andar per una landa
cogliendo fiori; e cantando dicea:
«Sappia qualunque il mio nome dimanda
ch'i' mi son Lia, e vo movendo intorno
le belle mani a farmi una ghirlanda.
Per piacermi a lo specchio, qui m'addorno;
ma mia suora Rachel mai non si smaga
dal suo miraglio, e siede tutto giorno.
Ell'è de' suoi belli occhi veder vaga
com'io de l'addornarmi con le mani;
lei lo vedere, e me l'ovrare appaga»³⁵⁰.

La giovane e bella Lia, che appare a Dante in sogno quando la stella di Venere cadenza l'alba (e cioè quando i sogni prefigurano la verità), viene raffigurata come una donna intenta a cogliere i fiori spontanei nati sulla Terra mentre canta felice e si rimira allo specchio; la sorella Rachele, invece, siede tutto il tempo e non si stanca mai di contemplare la propria immagine riflessa. Entrambe vengono interpretate rispettivamente come simboli di vita attiva e contemplativa anche da altri autori cristiani (Gregorio Magno tra tutti). Dante, che, seguendo l'insegnamento di San Tommaso d'Aquino, definisce per vita attiva quella che ha come fine le buone azioni, mentre la contemplativa è quella che va alla strenua ricerca della verità, non fa dunque eccezione. Rachele, peraltro, all'interno della *Divina Commedia*, è presente accanto a Beatrice anche in altre occasioni: è difatti seduta nell'Empireo (*Paradiso* XXXII, 7-9) ed appare a Dante nel secondo canto dell'*Inferno* (100-102).

Da parte sua, Michelangelo, nella personale interpretazione che dà dei soggetti, immagina Rachele come donna che, in preghiera perpetua, ritrova l'immagine della sua anima vedendola riflessa in quella di Dio (specchio della sua purezza). Singolare è invece la posizione corporea in cui la ritrae, ovvero in torsione e apparentemente instabile, facendole trovare comunque il suo equilibrio anche nella precarietà. Il riferimento è paradigmatico e afferisce alla fede che ogni uomo nutre verso Dio, se è vero che anche nelle avversità, nei periodi più bui della vita – si prendano a riferimento i già ricordati passi del Vangelo sulla 'tristezza mortale dell'anima' – può contare sul valido supporto della preghiera, che è così un riparo saldo e un conforto concreto.

³⁴⁸ La prima menzione dell'Ottimo commento risalirebbe proprio a Giorgio Vasari, il quale nella seconda redazione della sua *Vita di Cimabue* riporta un passo della chiosa relativa alla terzina di *Purgatorio* (XI, 94-96), attribuita a «un comentatore di Dante, il quale scrisse nel tempo che Giotto vivea, e dieci o dodici anni dopo la morte d'esso Dante, cioè intorno agli anni di Cristo milletrecentotrentaquattro» (L. Rocca, *Di alcuni commenti della 'Divina Commedia' composti nei primi vent'anni dopo la morte di Dante*, Firenze 1891, pp. 229-342).

³⁴⁹ La figura di Mosè viene ricordata più volte nella *Divina Commedia* di Dante Alighieri: in *Inferno*, IV, 58, dove Virgilio spiega come l'anima di Mosè sia stata liberata dal Limbo dal passaggio di Cristo; in *Paradiso*, XXIV, 136, dove Mosè viene identificato con l'episodio centrale della sua esistenza, ovvero la consegna delle tavole della Legge; in *Paradiso*, XXVI, 41, dove Mosè chiese a Dio conferma della sua autorità sul popolo e della predilezione accordatagli fra gli altri popoli.

³⁵⁰ D. Alighieri, *Divina Commedia, Purgatorio*: XXVII, 94-108.

Rachele è vestita in abito monacale, coperta in capo da un rigido e pesante cappuccio, che nega ogni sua velleità femminile e terrestre. Il drappeggio che le fascia la figura lascia intravedere, nei gravi ricaschi, l'enfasi della tensione corporea. A lei fa eco Lia, pensata come una figura salda, stabile, quasi ieratica. L'immagine è frontale, coperta da ampie vesti raccolte al di sopra del ginocchio, che ricadono pesanti e gravitazionali; è fasciata in vita e avvolta da un lungo mantello che le cinge le spalle, al di sotto del quale si intravede, all'altezza del seno, una camicia bordata da una teoria decorativa dentellata, digradante verso l'esterno, forse nastri intrecciati o annodati di tessuto. La bellezza del volto, classico, viene enfatizzata dai capelli (simbolo di femminilità), raccolti in capo da due trecce annodate e ricadenti in una coda fluente, lunghissima e lievemente ritorta, ma ordinata sulla sua spalla destra. Particolare è la cornice dello specchio rotondo che tiene in mano, incastonato da elementi decorativi fortemente aggettanti, culminanti in un mascherone teratomorfo. Secondo l'interpretazione di Cristina Acidini Luchinat, «mancano riscontri per una cornice così plasticamente fantasiosa e aggressiva: è piuttosto all'interno dell'opera stessa di Michelangelo che si ritrovano invenzioni compatibili, come le protomi mostruose delle armature dei duchi Medici (in sintonia del resto con i fregi correnti lungo le pareti della Sagrestia Nuova), e la testina simile a un pipistrello nella saliera per il duca Della Rovere, nota da un disegno»³⁵¹.

Tali evidenze hanno dato adito ad interpretazioni anche ardite, in cui lo specchio è stato letto come «una lucerna il cui fuoco è alimentato dai capelli stessi che vi finiscono dentro»³⁵². Interpretazione, quest'ultima, funzionale solo a far convergere il discorso sul piano del dibattito accesi con gli Spirituali di Viterbo, cui Michelangelo avrebbe aderito incondizionatamente³⁵³. Tutto ciò, a nostro avviso, è certamente discutibile, poiché anzitutto banalizza l'autonomia creativa di Michelangelo, sempre però esplicitata nel rispetto delle Sacre Scritture sin dai suoi esordi³⁵⁴.

D'altra parte, è bene ricordare che entrambe le figure (la *Vita attiva* e la *Vita contemplativa*), sin dal primo progetto del 1505, erano state previste per abbellire il registro intermedio del sacello funerario. Dunque, il fatto che Michelangelo le abbia preferite (sebbene ancora da ultimare) a quelle di contorno già disponibili nel proprio studio (i *Prigioni*) è altamente indicativo delle sue intenzioni: evidentemente, aveva in animo di conferire armonia ad un progetto che, benché fosse stato altamente snaturato dalle rinegoziazioni avvenute con i vari contratti stipulati negli anni con gli eredi di papa Giulio, doveva contenere comunque un messaggio unitario e ben chiaro ai contemporanei. Un messaggio che deve essere letto però nella sua totalità e completezza, non attraverso un singolo elemento o una singola statua. Ogni scultura allegorica dev'essere, in altri termini, funzionale all'interpretazione iconografica generale, tenendo bene a mente le volontà espresse dal defunto cui era dedicata l'opera.

Si è anche discusso sulla possibilità di mettere in correlazione le due figure con personaggi femminili realmente esistiti e contemporanei a Michelangelo: Rachele è stata identificata proprio nella carismatica Vittoria Colonna; a Lia è stata invece accostata Faustina Mancini³⁵⁵. E in effetti, pur nella sintesi di una statuaria rivista alla luce dei riferimenti classici che funsero da modello per il pittore, con esse mostrano delle pacate assonanze. Le evidenze si palesano certamente nelle fattezze fisiche, senza però scomodare con ciò pensieri avulsi dal contesto, come quelli che vogliono il coinvolgimento – in una cappella privata, peraltro, destinata a commemorare le virtù di un papa morto trent'anni prima – delle idee valdesiane, recentemente tirate in ballo senza alcuna motivazione o evidenza storica di sostegno.

³⁵¹ C. Acidini Luchinat, *Michelangelo scultore...*, cit., p. 256.

³⁵² A. Forcellino, *Michelangelo...*, cit., p. 299. Si vedano in proposito anche lo studio di Kriegbaum, che interpreta lo specchio come un diadema da cui scende una ciocca di capelli (F. Kriegbaum, *Michelangelo Buonarroti. Die Bildwerke*, Berlin 1940, p. 35) e quello di Maria Forcellino (M. Forcellino, *Michelangelo, gli "Spirituali" e la statua della "Vita Attiva" in San Pietro in Vincoli*, in *Officine del Nuovo, Sodalizi tra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, Manziana 2008, pp. 369-381).

³⁵³ Ivi, pp. 291-314.

³⁵⁴ F. De Hollanda, *Dialoghi romani con Michelangelo*, a cura di E. Spinelli Barelli, Milano 1964, p. 67.

³⁵⁵ E. Guidoni, *Michelangelo: la 'Vita contemplativa' (Vittoria Colonna) e la 'Vita attiva' (Faustina Mancini) nel monumento a Giulio II, in S. Pietro in Vincoli*, in "Strenna dei Romanisti", LXIII, pp. 321-337.

D'altra parte, Massimo Firpo e Fabrizio Biferali, a supporto della convinta ortodossia di Michelangelo, ricordano che «il Beneficio di Cristo fu stampato nel 1543 e che, al di fuori del piccolo gruppo napoletano raccolto intorno al Valdés nel 1540-41, esso circolò in forma manoscritta soltanto nel '42, a ridosso della pubblicazione, tra alcuni grandi prelati (Giberti, Contarini, Morone, Badia) per valutarne le reazioni alla vigilia della prima convocazione tridentina. È dunque escluso, salvo prova contraria, che il Buonarroti potesse leggerlo mentre scolpiva le statue per la tomba di Giulio II. D'altra parte, la rappresentazione della fede e delle opere come *Vita contemplativa* e *Vita attiva* è del tutto compatibile con la dottrina cattolica della giustificazione, che insiste sull'esigenza di entrambe, e non con quella protestante, che nega il valore meritorio delle seconde. E immaginare che in corso d'opera venisse modificata la testa del Mosè per distoglierne lo sguardo dalla reliquia petrina conservata nella chiesa costituisce un'illazione tanto meno credibile quanto più incoerente con l'assenza di ogni polemica anticattolica nel Beneficio di Cristo e in generale nel magistero valdesiano»³⁵⁶.

2.2.5 – La statua di Giulio II

La statua di Giulio II (fig. 9), al secondo livello del monumento funebre³⁵⁷, raffigura il defunto pontefice semi disteso e con le mani abbandonate sulla fredda pietra del sepolcro. Sulla scorta dell'indicazione fornita da Vasari (*Vite*, edizione del 1568), è riferita ad un collaboratore di Michelangelo, tal Tommaso Boscoli: «È posato su' risalti della cornice una cassa di marmo con la statua di papa Giulio a diacere, fatta da Maso dal Bosco scultore»³⁵⁸. Tale assunto, anche avvalorato dai confronti con altre opere dello stesso autore, è stato comunemente accettato dalla totalità della critica, almeno finché, iniziati i lavori di restauro (1999), i responsabili del cantiere Antonio Forcellino e Alessandra Risolo, godendo di una visuale privilegiata della scultura, hanno riconsiderato l'ipotesi, basata su valutazioni di carattere stilistico e documentario, di riferirla al talento di Michelangelo. Il contratto aggiuntivo del 21 agosto del 1542 prevedeva in effetti che Michelangelo ritoccasse «la faccia della statua di papa Iulio che in su l'opera et quella de' termini, secondo che ad esso m. Michelangelo parrà stia bene»³⁵⁹.

La proposta ha suscitato pareri contrastanti tra gli specialisti: formalmente accolta da Christoph Luitpold Frommel e Kathleen Weil-Garris Brandt, e in parte da Claudia Echinger-Maurach, ha trovato in disaccordo Barbara Agosti, Antonio Pinelli, Vittorio Sgarbi, Enrico Guidoni e, recentemente, Cristina Acidini Luchinat e Frank Zöllner³⁶⁰.

In verità, la scultura, che pur serba delle interessanti idee di partenza (probabilmente fornite dal maestro), sembra però non allontanarsi troppo, soprattutto nella fase di stesura, dalle convenzioni e dagli stereotipi tipici degli allievi. Sono in particolare totalmente assenti le finiture (e finezze) di cui era capace solo il Buonarroti: notare la 'sorda' morbidezza del panneggio ad esempio, soprattutto quella dei pantaloni (sin troppo chiusi in un algido geometrismo), che non sembra risentire neanche del peso gravitazionale; e il trattamento delle pieghe della camicia, eseguite con una certa ripetitività, che rimanda ad un linguaggio convenzionale e privo di guizzi. È insomma del tutto assente quella

³⁵⁶ M. Firpo, F. Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Bari 2016, p. 246 (incluse le note 56-58).

³⁵⁷ Cfr. M. Forcellino, *Giulio II. Da papa 'Guerriero' a papa 'Penitente'*, in "Incontri", XXXII, (2017), 2, pp. 26-43.

³⁵⁸ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti...*, cit.: VII, p. 208.

³⁵⁹ G. Milanese, *Le Lettere di Michelangelo Buonarroti, pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici*, a cura di G. Milanese, Firenze 1875, pp. 717-718, qui p. 718; anche ne *I contratti di Michelangelo*, a cura di L. Bardeschi Ciulich, Firenze 2005, pp. 256-258.

³⁶⁰ Cfr. C. Echinger-Maurach, *Michelangelo's monument for Julius II in 1534*, in "The Burlington Magazine", CXLV, (2003), VI, pp. 80-92; E. Guidoni, *Tommaso Boscoli e Michelangelo nella statua di Giulio II in S. Pietro in Vincoli*, in "Strenna dei Romanisti", LXIV, (2003), pp. 347-358; C. Acidini Luchinat, *Michelangelo scultore...*, cit., pp. 256, 258; F. Zöllner, *Catalogo...*, cit., pp. 383-385, in particolare p. 384: «Il contratto aggiuntivo del 21 agosto 1542 prevede inoltre che Michelangelo torni a lavorare sul volto della figura distesa del Papa, verosimilmente già *in situ* dal 1533-1535. Da qui deriva la proposta di attribuzione di parti di questa figura allo stesso Michelangelo, avanzata dopo il restauro della tomba condotto nel 1999».

fine lavorazione della materia, che è un'esclusiva prerogativa del toscano, così come l'opera difetta di quella tensione emotiva sottesa fin sotto l'epidermide.

Il corpo del pontefice (il cui viso è di superiore qualità³⁶¹), la cui antica dignità è evocata dal triregno che tiene in capo, appare adagiato sullo stipite che lo sorregge, scomposto e rilassato dal sonno della morte. Anche le mani, lasciate cadere delicatamente sulla pietra tombale, il cui gesto richiama la mano del Cristo nella *Pietà* vaticana, sembrano alludere al trapasso ormai compiuto. Dunque, è il suo un abbandonarsi completo alla volontà di Dio, lasciando al mondo ogni velleità e vanità terrena. Ai suoi lati, incorniciati da ampie lesene, una *Sibilla* e un *Profeta* annunciano l'avvento del Signore, mentre alle spalle, rialzata su di uno zoccolo e incorniciata in una nicchia, la Madre dei cieli tiene in braccio il Salvatore bambino che gioca con un uccello che sembra voler spiccare il volo. L'associazione del Cristo al pettirosso è assai nota nell'iconografia cristiana e allude al di lui trapasso, ovvero al tormentoso percorso per la redenzione dai peccati (nella tradizione cristiana, un pettirosso, cercando di togliere le spine al Cristo crocifisso, finì per ferirsi, macchiando inevitabilmente il suo petto).

Il Gesù bambino volge il suo sguardo a destra, catturando l'interesse dello spettatore che percorre la navata, come del resto accade per tutte le figure del registro centrale³⁶².

2.2.6 – Il restauro

Un primo restauro, datato 1998-1999, consistette nella pulitura della sola *Vita contemplativa*. Ad esso seguì subito un altro (1999), ben più esteso, sotto il coordinamento di Antonio Forcellino e Alessandra Risolo, concluso nel 2003. Tra gli interventi, la rimozione della muratura che aveva ridotto nel 1704 il lunettone al culmine del monumento e il ripristino delle aperture rettangolari, trasformate precedentemente in finestrelle. In questo modo, l'intero prospetto è stato finalmente restituito alla fruibilità originaria e tutti gli spartiti architettonici sono tornati ad essere toccati dalla luce naturale. Grazie a questi restauri, epurate dalle patine alterate, sono tornate al loro colore naturale buona parte delle superfici scultoree. Fa eccezione il Mosè che, seppur ripulito, ha mantenuto ancora un'intonazione giallastra preponderante a causa della penetrazione di buona parte delle sostanze organiche nel materiale igroscopico.

I lavori hanno reso possibile anche riscontrare il giro della testa di Mosè, ovvero il riadattamento che ne fece Michelangelo e di cui sapeva anche Vasari³⁶³; tracce di rilavorazione sono state individuate pure nella postura della gamba sinistra. È stato poi confermato che il marmo dell'arme roveresca (ottenuta dall'assemblaggio di due differenti blocchi tenuti assieme da tre staffe in ferro) fosse di spoglio (proveniva difatti dal Campidoglio): vista la lavorazione nel tergo, si pensa che inizialmente il Buonarroti volesse ricavarvi la statua del pontefice sorretto da angeli, di cui si conserva memoria in uno dei primissimi progetti; idea poi abbandonata, com'è noto, successivamente. Infine è stato

³⁶¹ Per Echinger-Maurach – ipotesi che ci convince – Michelangelo realizzò solo il volto e le mani del defunto, il resto sarebbe da riferire ad allievi, non escluso il Boscoli (C. Echinger-Maurach, *Michelangelo's monument for Julius II in 1534*, in "The Burlington Magazine", CXLV, (2003), 1202, pp. 336-344); Guidoni, invece è uno strenuo difensore dell'autografia del Boscoli (E. Guidoni, *Tommaso Boscoli e Michelangelo nella statua di Giulio II in S. Pietro in Vincoli*, in "Strenna dei Romanisti", LXIV, (2003), pp. 347-358).

³⁶² È interessante notare che per contrapposto – studiattissimo *escamotage* michelangiolesco – le figure disposte ai lati del monumento (dunque sia quello destro sia quello sinistro) volgano tutte lo sguardo verso l'altare. Sull'interpretazione del monumento ricorderemo le principali posizioni di Tolnay (C. de Tolnay, *The Tomb of Julius II...*, cit.: IV, pp. 23-25) e Panofsky (E. Panofsky, *The neo-platonic movement and Michelangelo* in E. Panofsky, *Studies in iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance*, New York 1939, pp. 236-319) che avrebbero letto il monumento come trionfo dello spirito; come esaltazione terrena e ponendo l'accento sul carattere trionfale del monumento sono invece le interpretazioni di Frommel (C. L. Frommel, "*Capella Iulia*"..., cit., pp. 27-62).

³⁶³ Per una dettagliata disamina sui restauri (comprese le nuove letture iconologiche) si rimanda a: M. Forcellino, *Il restauro della Tomba di Giulio II a S. Pietro in Vincoli: una nuova lettura del monumento e del Mosè*, in "Incontri", XVII, (2002), 1, pp. 43-59; A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*, Torino 2002; M. Forcellino, *Problemi critici intorno alla sepoltura di Giulio II in San Pietro in Vincoli (1505-1545)*, in "Bollettino d'arte", XC, (2005), 133-134, pp. 9-40.

notato che i candelabri posti a coronamento del monumento sono stati trattati differentemente: quelli esterni, ispezionabili anche dal basso, furono scolpiti a tutto tondo, quelli interni, invece, risultano lavorati solo frontalmente³⁶⁴.

³⁶⁴ *Ibid.*

2.3 – LA CAPPELLA PAOLINA

2.3.1 – Cenni sulla costruzione e sulla funzione

La Cappella Paolina, nome che deriva dal suo committente, papa Paolo III Farnese, che la fece progettare, costruire e decorare, è un ambiente del Palazzo Apostolico Vaticano ubicato al primo piano, che eredita le funzioni che precedentemente erano della *cappella parva* o *Sancti Nicolai*³⁶⁵. Aveva un duplice scopo, ovvero di potervi esporre il Santissimo Sacramento³⁶⁶ e di raccogliervi i voti durante il conclave in virtù della sua immediata vicinanza alla Sistina³⁶⁷.

Quando Michelangelo, ormai ultrasessantenne, vi dipinse le sue ultime pitture, era un corpo di fabbrica ristrutturato in via di completamento. Il progetto era stato affidato ad Antonio da Sangallo il giovane³⁶⁸ – nominato nel 1536 architetto di tutte le fabbriche pontificie – che iniziò i lavori nel 1537 e che, ancora nel 1542, ovvero quando il Buonarroti inizia a dipingere il suo primo soggetto protetto da impannate, è impegnato nel completamento del tetto. Gli interventi architettonici terminarono solo nel 1544, quando si registrano gli ultimi pagamenti per le finestre³⁶⁹.

La struttura della cappella, sviluppata in uno spazio longitudinale «a carattere centripeto derivato dal prototipo della sala termale antica, corrispondeva alla funzionalità richiesta. A questo complesso di rituali si è fatto riferimento per motivare l'iconografia della cappella, della quale peraltro resta ignoto il consigliere»³⁷⁰. Dal momento che non è affatto chiaro se Perin del Vaga³⁷¹ abbia davvero eseguito gli stucchi della volta³⁷², il contributo di Michelangelo resta, allo stato attuale degli studi, l'unica testimonianza direttamente riferibile alla committenza del pontefice di famiglia Farnese.

³⁶⁵ C. L. Frommel ha pubblicato preziosi documenti relativi alla scansione cronologica del cantiere (C. L. Frommel, *La cappella Paolina di Antonio da Sangallo. Un contributo alla storia edilizia del palazzo Vaticano*, in C. L. Frommel, *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003, pp. 359-391). Contributi più recenti (Kuntz e Hemmer) hanno posto l'accento sulle funzioni cerimoniali della cappella, snodo principale tra i Palazzi Apostolici Vaticani e la Basilica di San Pietro (M. Kuntz, *Designed for Ceremony. The Cappella Paolina at the Vatican Palace*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", LXII, (2003), pp. 228-255; P. Hemmer, *Michelangelos Fresken in der Cappella Paolina und das "Donum Iustificationis"*, in *Functions and decorations: Art and Ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance*, a cura di T. Weddigen, S. de Blaauw e B. Kempers, Città del Vaticano 2003, pp. 131-152).

³⁶⁶ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, Firenze 1550, ed a cura di L. Bellosi e A. Rossi, 2 voll., Torino 1986-1991: II, p. 910: «Finito ch'egli ebbe il Giudicio, gli donò il papa il porto del Po di Pia|cenza, il quale gli dà d'entrata DC scudi l'anno, oltre alle sue provisioni ordinarie. E finita questa, gli fu fatto allogazione d'un'altra cappella, dove starà il Sacramento, detta la Paulina, nella quale dipigne due storie».

³⁶⁷ La Cappella Paolina e la Cappella Sistina sono separate dalla Sala Regia che in quegli anni veniva rinnovata. Dalla distruzione dell'antica cappella *parva* o *Sancti Nicolai*, anche nota come cappella del Santissimo Sacramento, voluta da papa Bonifacio VIII in onore di San Nicola di Bari, si ricavò la nuova scala del Maresciallo, poco più larga della vecchia, ma analoga nelle dimensioni a quella Regia. La cappella *parva* aveva originariamente un ciclo decorativo ad affresco di Beato Angelico commissionato da papa Niccolò V. Cfr. D. Redig De Campos, *I Palazzi Vaticani*, Bologna 1967, pp. 130-131.

³⁶⁸ Secondo la sequenza cronologica proposta su basi documentarie, alla fine del 1538 vi fu celebrata la prima messa il giorno del 2 novembre, per Ognissanti. La dedicazione della cappella avvenne però solo due anni dopo, nel 1540, il 25 gennaio con precisione, per le celebrazioni della festa della Conversione di San Paolo. Per la progettazione della cappella tra gli edifici preesistenti e il raccordo con l'adiacente basilica, il Sangallo studiò laboriose soluzioni che conferirono al corpo, in virtù del suo ricercato sviluppo in altezza, maggiore maestosità alla struttura, dalla volta altissima dalla quale prende la luce. Cfr. C. L. Frommel, *La cappella Paolina...*, cit., pp. 359-391.

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore*, Milano 2007, p. 344; cfr. C. L. Frommel, *La cappella Paolina...*, cit., p. 384.

³⁷¹ G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da P. Barocchi, 5 voll., Milano-Napoli 1962: I, p. 82: «Ordinò Michelagnolo che con i suoi disegni Perino del Vaga, pittore eccellentissimo, facessi la volta di stucchi e molte cose di pittura; e così era ancora la volontà di papa Paulo III, che mandandolo poi per la lunga, non se ne fece altro: come molte cose restano imperfette, quando per colpa degli artefici inrisoluti, quando de' principi poco accurati a sollecitarli».

³⁷² Degli stucchi di Perino modellati nel 1542, ma distrutti nell'incendio del 1545, si rimanda a Baugart-Biagetti (F. Baugart, B. Biagetti, *Gli affreschi di Michelangelo e di L. Sabbatini e F. Zuccari nella Cappella Paolina in Vaticano*,

Tra i suoi assistenti presenti durante il completamento delle pitture compaiono Urbino, ovvero Francesco Amadori, valido collaboratore che macinava i colori³⁷³ e, forse, Tommaso Boscoli³⁷⁴, di cui però non è stato chiarito il ruolo.

2.3.2 – Gli affreschi di Michelangelo

Com'è noto, il Buonarroti ottenne l'ingaggio per la decorazione della Paolina già nell'ottobre 1541³⁷⁵. Iniziò a lavorarci l'anno seguente, nel mese di novembre, interrotto solo dalla malattia che lo colpì nell'estate del 1544. In occasione della visita del pontefice, programmata per il 12 luglio del 1545, la prima delle due pitture era finita³⁷⁶.

Nel momento in cui l'artista intraprese questa nuova titanica impresa, mentre lavorava contemporaneamente all'altrettanto problematica *Tomba di Giulio II* a San Pietro in Vincoli, l'attacco epistolare di Pietro Aretino sul *Giudizio universale* aveva dovuto incupirlo non poco³⁷⁷. Rimangono in tal senso celebri le lettere del Maestro a Luigi del Riccio e a monsignor Aliotti, che palesano il suo stato d'animo in quei giorni a causa dell'arricciato che stava tardando ad asciugarsi; della sua malattia; e dell'insano rapporto con i Della Rovere. In una delle due missive, datata ottobre 1542, testualmente afferma:

Messer Luigi amico caro, io son molto sollecitato da mmesser Pier Giovanni al cominciare a dipigniere, e, come si può vedere ancora per quattro o sei dì non credo potere, perché l'arricciato non è secco che si possa cominciare. Ma c'è un'altra cosa che mi dà più noia che l'arr[i]ciato, e che, non che dipigniere, non mi lascia vivere; e questa è la rettificazione che non viene, e conosco che m'è date parole, in modo che io sono in gran disperazione. Io mi son cavato dal cuore mille quattro cento scudi che m'arebbon servito sette anni a llavorare, che arei fatto dua sepolture, non che una [...] Non voglio più stare sotto questo peso, né essere ogni dì vituperato per g[i]untatore da chi m'ha tolto la vita e l'onore. La morte o 'l Papa solo me ne posson cavare.

Vostro Michelangelo Buonarroti.
A messer Luigi del Riccio³⁷⁸.

E ancora, così ribadisce nell'altra lettera sempre di ottobre:

Monsignor, la Vostra Signoria mi manda a dire che io dipinga et non dubiti di niente. Io rispondo che si dipigne col ciervello et non con le mani; et chi non può avere il ciervello seco, si vitupera: però fin che la cosa non si acconcia, non fo cosa buona [...] io non posso negare niente a papa Pagolo: io dipignerò mal contento et farò cose mal contente. Ò scritto questo a Vostra Signoria, perché quando accaggia, possa meglio dire il vero al Papa; et anche arei caro che il Papa l'intendessi, per sapere di che materia tiene questa guerra che m'è fatta. Chi à intendere, intenda.

Servitore di Vostra Signoria

Città del Vaticano 1934, p. 13; Cfr. D. Redig De Campos, *I Palazzi Vaticani...*, cit., p. 130; di ben altro parere sono Anna Maria De Strobel e Fabrizio Mancinelli che ritengono responsabile della scomparsa degli stucchi il papa Gregorio XIII che negli anni '80 del Cinquecento operò alcune demolizioni per motivi non meglio noti (A. M. De Strobel, F. Mancinelli, *Le cappelle pontificie*, in *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1992, p. 56). Secondo Cristina Acidini Luchinat invece «è incerto che Perin del Vaga eseguisse davvero gli stucchi della volta per i quali ricevette l'incarico» (C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore...*, cit., p. 344).

³⁷³ F. Baumgart, B. Biagetti, *Gli affreschi di Michelangelo...*, cit., pp. 69-71, docc. 2, 3, 9, 11.

³⁷⁴ Al Boscoli sono attribuiti due fogli conservati agli Uffizi, presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe (inv. 1401A e 1403Av.) riproducenti la pianta e altri dettagli architettonici della Cappella Paolina. In particolare, nel disegno 1401A, un'indicazione manoscritta reca scritto «la fascia che corre sopra al capo della spaliera nella capella di Michelangelo che pinge adesso». Non è chiaro però a che titolo fosse in quel cantiere, se come aiutante o in qualità di assistente del Buonarroti o di Perin del Vaga, e se ebbe concretamente un contratto. Cfr. M. Kuntz, *Designed for Ceremony...*, cit., pp. 246-248; C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore...*, cit., p. 365, nota 9.

³⁷⁵ Le prime notizie riguardanti la volontà di Paolo III di affidare l'incarico a Michelangelo per la realizzazione della Cappella Paolina sono datate rispettivamente 12 ottobre e 19 novembre 1541. Cfr. F. Baumgart, B. Biagetti, *Gli affreschi di Michelangelo...*, cit., pp. 72-74.

³⁷⁶ Ivi, pp. 78-79; C. de Tolnay, *Michelangelo. V. The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last Pietas*, Princeton 1960, p. 136.

³⁷⁷ C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore...*, cit., p. 344.

³⁷⁸ *Il Carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, 5 voll., Firenze 1965-1983: IV, pp. 148-149, n. M.

A questi ritardi, oggettivati dalla vecchiaia e da una vista sempre meno presente³⁸⁰, andarono ad aggiungersi l'incarico di architetto di San Pietro (estate 1546) e probabilmente la necessità di far fronte al danneggiamento del tetto della cappella a causa di un incendio³⁸¹. I problemi non finirono qui e infatti per il 13 ottobre del 1549 fu annunciata alla Paolina una nuova visita del pontefice, ma gli affreschi non erano ancora conclusi. Poco dopo a complicare la situazione sopraggiunsero la morte del papa e la convocazione del conclave, che comportò la necessità di smontare i ponteggi. In ogni caso, i dipinti dovettero essere terminati dopo l'elezione di Giulio III, formalizzata il 7 febbraio 1550³⁸².

Una lunga tradizione di studi, ad esclusione di Gilbert³⁸³, attribuisce al Buonarroti la realizzazione delle partiture decorative secondo questa sequenza: prima la *Conversione di Saulo* (fig. 10), poi la *Crocifissione di Pietro* (fig. 12). I riquadri dipinti dal maestro erano solo i primi di un ben più articolato programma iconografico di cui, allo stato attuale degli studi, non si conosce né la reale estensione, né il nome dell'ispiratore, anche se, rifacendosi all'*imitatio Pauli* e portando la cappella il nome del pontefice, si presuppone un coinvolgimento diretto dello stesso committente. Al riguardo, per chiarire il rapporto tra Michelangelo e Paolo III, è interessante riferire un passo dei *Dialoghi romani* di Francisco de Hollanda, laddove il maestro sostiene che il papa non doveva intendersi molto di arte, facendo con ciò percepire che lui avesse avuto sempre carta bianca nei progetti commissionatigli: «Così pure il papa Paolo, il quale, pur non essendo un grande intenditore né appassionato di pittura, tuttavia lo diventa con me, e per lo meno molto di più di quanto io pretenda»³⁸⁴.

Della Paolina lascia testimonianze anche Giorgio Vasari nella prima edizione delle sue *Vite*:

[...] Gli fu fatto allogazione d'un'altra cappella, dove starà il Sacramento, detta la Paulina, nella quale dipigne due storie: una di San Pietro, l'altra di San Paulo, l'una dove Cristo dà le chiavi a Pietro, l'altra la terribile conversione di Paulo³⁸⁵.

Dall'incrocio di queste preziose informazioni con le decorazioni effettivamente realizzate dal Buonarroti – e tenendo anche conto di questa ipotetica *Consegna delle chiavi a San Pietro*, mai dipinta – si potrebbe dedurre che inizialmente l'impianto iconografico doveva essere un po' diverso da come lo vediamo oggi. In altri termini, se esatte, le indicazioni che ci fornisce Vasari nell'edizione delle *Vite* del 1550 farebbero pensare ad un cambio dell'iconografia in corso d'opera³⁸⁶. Stando così le cose, l'episodio della *Consegna delle Chiavi a Pietro* avrebbe dovuto mettere in luce un aspetto sostanziale dell'iconografia medesima: ossia quello di ribadire la supremazia del potere spirituale e soprattutto temporale della Chiesa in un periodo in cui questa era fortemente minacciata dagli scissionisti luterani e, internamente, dal pensiero di alcuni riformatori. Un concetto, questo della supremazia spirituale e temporale, espresso anche nella *Conversione di Saulo*, dal momento che l'episodio va a sottolineare l'origine dell'ortodossia della Chiesa cattolica attraverso appunto le azioni

³⁷⁹ Ivi: IV, pp. 150-152, n. MI.

³⁸⁰ Sul problema della vista di Michelangelo, si vedano i riferimenti al «vetro verde» di cui parla la Colonna in relazione alla difficoltà di dipingere questi affreschi già dal 1543. Per approfondimenti si rimanda al paragrafo 2.1.1.

³⁸¹ F. Baumgart, B. Biagetti, *Gli affreschi di Michelangelo...*, cit., pp.16-17.

³⁸² Ivi, pp. 79-80.

³⁸³ C. Gilbert, *The usefulness of comparisons between the parts and the set: the case of the cappella Paolina*, in *Actas del XXIII. Congreso internacional de historia del arte*, a cura di C. Gilbert, (Granada 1973), 3 voll., Granada 1976-1978, pp. 519-531.

³⁸⁴ F. De Hollanda, *Dialoghi romani con Michelangelo*, a cura di E. Spinelli Barelli, Milano 1964, p. 67.

³⁸⁵ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, Firenze 1550, ed a cura di L. Bellosi e A. Rossi, 2 voll., Torino 1986-1991: II, p. 910.

³⁸⁶ C. de Tolnay, *Alcune recenti scoperte e risultati negli studi michelangioleschi*, in *Accademia Nazionale dei Lincei*, Roma 1971, p. 135; *Michelangelo e la sua scuola*, catalogo della mostra (Firenze 1962), a cura di P. Barocchi, 3 voll., Firenze 1962: III, pp. 1415-1416; L. Steinberg, *Michelangelo's last paintings: The conversion of St. Paul and the crucifixion of St. Peter in the Capella Paolina, Vatican Palace*, London 1975, pp. 45-46.

di San Paolo. Le *lettere* paoline definiscono difatti i fondamenti dottrinali e i precetti teologici che erano e restano il nodo fondante su cui si costruisce e sorregge la Chiesa.

Non sappiamo però se il Vasari fosse ben informato dal momento che l'indicazione che ci fornisce venne poi superata dai fatti³⁸⁷. Certo è che nella seconda edizione delle *Vite*, quella del 1568, corresse il tiro, riportando l'indicazione della *Crocifissione di San Pietro*.

Aveva papa Paulo fatto fabricare, come s'è detto in Antonio da Sangallo, al medesimo piano una cappella chiamata la Paulina a imitazione di quella di Niccola quinto; nella quale deliberò che Michelagnolo vi facessi due storie grandi in dua quadroni: che in una fece la Conversione di San Paulo, con Gesù Cristo in aria e moltitudine di Angeli ignudi con bellissimi moti; e di sotto, l'essere sul piano di terra cascato stordito e spaventato Paulo da cavallo, con i suoi soldati attorno, chi attento a sollevarlo, altri storditi dalla voce e splendore di Cristo, in varie e belle attitudini e movenzie amirati e spaventati si fuggano, ed il cavallo che fuggendo par che dalla velocità del corso ne meni via chi cerca ritenerlo: e tutta questa storia è condotta con arte e disegno straordinario. Nell'altra è la Crocifissione di San Pietro, il quale è confitto ignudo sopra la croce; che è una figura rara; mostrando i crocifissori, mentre hanno fatto in terra una buca, volere alzare in alto la croce acciò rimanga crocifisso co' piedi all'aria: dove sono molte considerazioni notabili e belle. Ha Michelagnolo atteso solo, come s'è detto altrove, alla perfezione dell'arte; perché né paesi vi sono, né alberi, né casamenti; né anche certe varietà e vaghezze dell'arte vi si veggono, perché non vi attese mai, come quegli che forse non voleva abbassare quel suo grande ingegno in simil cose. Queste furono l'ultime pitture condotte da lui d'età d'anni settantacinque, e, secondo che egli mi diceva con molta sua gran fatica; avvengaché la pittura passato una certa età, e massimamente il lavorare in fresco, non è arte da vecchi³⁸⁸.

Aveva dato conto degli esiti del cantiere, solo tre anni dopo la prima edizione delle *Vite*, il Condivi:

Ultimamente, avendo papa Paolo fabricata una cappella in quel medesimo piano ch'è quella di Sisto già detta, volse ornarla delle memorie di quest'uomo e gli fece dipigner doi quadroni nelle parete de' fianchi, in un de' quali si rapresenta la istoria di San Paolo, quando fu con la presenza di Giesù Christo convertito, nell'altro la Crocifissione di San Pietro; ambidue stupendi, sì universalmente nella storia, sì in particolare in ogni figura. E questa è l'ultima opera, che fin a questo giorno di lui s'è vista di pittura, la qual finì essendo d'anni settantacinque³⁸⁹.

Nella progettazione delle due scene, sappiamo che Michelangelo tenne conto dei limiti ambientali, al punto da considerarli nel processo creativo dei due monumentali riquadri, adattando o adeguando la pittura anche in base alla luce naturale che filtrava dalle aperture. Dalla tamponatura della finestra centinata, sopra la *Conversione di Saulo*, operata precedentemente all'inizio della decorazione pittorica, trasse svantaggio proprio la *Crocifissione di Pietro*, che rimase in ombra. Sembra che il Maestro pensò di porre rimedio a questo inconveniente, come ha sostenuto Biagetti³⁹⁰, con un registro maggiormente vario delle tinte, caratterizzate infatti da toni squillanti, e con le luci argente in primo piano. In realtà, per calibrare meglio l'incidenza della luce su un solo riquadro, agì anche scurendo le cromie della *Conversione di San Paolo*, in particolare quelle del cielo, tempestoso e cupo, e del terreno, dove tendono ad un verde più saturo, andando con ciò ad incidere sull'illuminazione dei personaggi, che godono difatti di maggiore contrasto e di un chiaroscuro più incisivo. Ciò è dimostrabile apprezzando i riquadri dopo il restauro che ha ripristinato le tinte originarie, rivelando, dopo la pulitura degli strati anneriti dal nerofumo delle candele e della polvere, una cromia squillante in linea con quella della Sistina (anche se con i dovuti distinguo), ottenuta apportando in fase di progettazione i correttivi di cui si è poc'anzi parlato. La dicotomia cromatica tra le due scene mette in luce oggi più che mai questi aspetti, finalmente godibili e apprezzabili in tutta la loro portata.

³⁸⁷ C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore...*, cit., p. 345. Si veda anche: G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni...*, cit.: III, pp. 1415-1416; L. Steinberg, *Michelangelo's last paintings...*, cit., pp. 45-46; C. de Tolnay, *Michelangelo. V...*, cit., p. 135; P. Joannides, *Michelangelo and his Influence. Drawings from Windsor Castle*, Washington-London 1996, p. 186.

³⁸⁸ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti...*, cit., pp. 215-216; G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni...*, cit.: VII, p. 82.

³⁸⁹ A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti scritta da Ascanio Condivi suo discepolo*, a cura di G. Nencioni, Firenze 1998, p. 51.

³⁹⁰ F. Baumgart, B. Biagetti, *Gli affreschi di Michelangelo...*, cit., p. 54.

La cappella *parva* è stata riaperta il 4 luglio del 2009, dopo un lunghissimo restauro³⁹¹.

2.3.3 – La Conversione di Saulo

Narrata negli *Atti degli Apostoli* e implicitamente in alcune lettere paoline, la *Conversione di Saulo* (fig. 10) è un episodio decisivo nella storia religiosa ortodossa poiché segna l'adesione di uno dei personaggi più rappresentativi e controversi delle sacre scritture alla cristianità. Prima di allora, Paolo di Tarso, questo il nome romano del protagonista della vicenda, era stato un fariseo, tra i più fanatici osservatori della legge giudaica e un intransigente persecutore dei cristiani.

Negli *Acta Apostolorum*, la storia, ambientata sulla via di Damasco, viene narrata in prima persona – in più occasioni e con delle lievi differenze – dallo stesso Paolo di Tarso, quando parla del suo tentativo di condurre in catene a Gerusalemme i seguaci della dottrina di Cristo³⁹² e quando ricorda la comparizione a Cesarea davanti al governatore Porcio Festo e al re Marco Giulio Agrippa II³⁹³.

Saulo frattanto, sempre fremente minaccia e strage contro i discepoli del Signore, si presentò al sommo sacerdote e gli chiese lettere per le sinagoghe di Damasco al fine di essere autorizzato a condurre in catene a Gerusalemme uomini e donne, seguaci della dottrina di Cristo, che avesse trovati. E avvenne che, mentre era in viaggio e stava per avvicinarsi a Damasco, all'improvviso lo avvolse una luce dal cielo e cadendo a terra udì una voce che gli diceva: «Saulo, Saulo, perché mi perseguiti?». Rispose: «Chi sei, o Signore?». E la voce: «Io sono Gesù, che tu perseguiti! Orsù, alzati ed entra nella città e ti sarà detto ciò che devi fare». Gli uomini che facevano il cammino con lui si erano fermati ammutoliti, sentendo la voce ma non vedendo nessuno. Saulo si alzò da terra ma, aperti gli occhi, non vedeva nulla. Così, guidandolo per mano, lo condussero a Damasco, dove rimase tre giorni senza vedere e senza prendere né cibo né bevanda³⁹⁴.

Questo testo, molto dettagliato su alcuni aspetti, è al contrario deficitario su altri, come ad esempio sulla descrizione fisica di Paolo di Tarso e soprattutto sull'età che aveva quando si convertì. Per cui, posto che le uniche coordinate a disposizione di chiunque intendesse tradurre in immagini la storia erano solo poche informazioni (la luce divina, la voce di Cristo, l'accecamento e la conseguente caduta di Saulo, oltre allo sbigottimento dei presenti incapaci di capire cosa stesse accadendo), agli artisti erano concessi ampi margini interpretativi, con la conseguenza di una restituzione del tema molto soggettiva e personale³⁹⁵. Ad esempio, sulla scia di una tradizione che trovava illustri precedenti negli affreschi eseguiti da Signorelli per la sagrestia di San Giovanni (o della Cura) nella basilica della Santa Casa di Loreto, dove il fariseo è raffigurato in abiti militari contemporanei, Raffaello Sanzio, negli arazzi di papa Leone X, lo immaginò come un giovane e glabro condottiero romano a cavallo, con tanto di lorica e calzari, al seguito di un manipolo militare. Il suo esempio, a cui si ispirarono molti pittori coevi, fu lungamente seguito anche nel Seicento (vedi Caravaggio).

³⁹¹ Cfr. *La Cappella Paolina*, a cura di M. De Luca, A. Nesselrath, A. Paolucci, U. Santamaria, Città del Vaticano 2014.

³⁹² *Atti degli Apostoli*: 22, 6-11: «Mentre ero in viaggio e mi stavo avvicinando a Damasco, verso mezzogiorno, all'improvviso una grande luce dal cielo rifulse attorno a me; caddi a terra e sentii una voce che mi diceva: "Saulo, Saulo, perché mi perseguiti?". Risposi: "Chi sei, o Signore?". Mi disse: "Io sono Gesù il Nazareno, che tu perseguiti". Quelli che erano con me videro la luce, ma non udirono la voce di colui che mi parlava. Io dissi allora: "Che devo fare, Signore?". E il Signore mi disse: "Alzati e prosegui verso Damasco; là ti verrà detto tutto quello che è stabilito che tu faccia". E poiché non ci vedevo più, a causa del fulgore di quella luce, guidato per mano dai miei compagni, giunsi a Damasco».

³⁹³ *Atti degli Apostoli*: 26, 12-18: «In tali circostanze, mentre stavo andando a Damasco con il potere e l'autorizzazione dei sommi sacerdoti, verso mezzogiorno vidi sulla strada, o re, una luce dal cielo, più splendente del sole, che avvolse me e i miei compagni di viaggio. Tutti cademmo a terra e io udii una voce che mi diceva in ebraico: "Saulo, Saulo, perché mi perseguiti? Duro è per te ricalcitare contro il pungolo". E io dissi: "Chi sei, o Signore?". E il Signore rispose: "Io sono Gesù, che tu perseguiti. Su, alzati e rimettiti in piedi; ti sono apparso infatti per costituirti ministro e testimone di quelle cose che hai visto e di quelle per cui ti apparirò ancora. Per questo ti libererò dal popolo e dai pagani, ai quali ti mando ad aprir loro gli occhi, perché passino dalle tenebre alla luce e dal potere di satana a Dio e ottengano la remissione dei peccati e l'eredità in mezzo a coloro che sono stati santificati per la fede in me"».

³⁹⁴ *Atti degli Apostoli*: 9, 1-9.

³⁹⁵ Si rimanda per questi aspetti a C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore*, Milano 2007, p. 346.

Michelangelo predilesse invece altri modelli, di area toscana³⁹⁶, dove Saulo³⁹⁷ viene raffigurato canuto e in età avanzata. Vestito in abiti civili, con il mantello rosso e l'attributo canonico della spada, posta alle sue spalle e visibile solo grazie ad un'imponente elsa, il santo è riverso a terra nel momento della *chiamata*, quando, accecato dalla fulgida luce divina che corre verticalmente dall'alto, tenta con le gambe di raggiungere un equilibrio che resta tuttavia precario. Tiene una mano verso l'alto cercando di riparare gli occhi dalla luce, mentre con l'altra si sostiene da terra. La figura, nella sua contorsione scomposta, ricorda il *Torso del belvedere*, che Michelangelo aveva già citato nel *Cristo giudice* della Sistina; ad essa fa eco la figura alla destra del riquadro, ugualmente riversa a terra. Secondo una dotta interpretazione, le due figure troverebbero un corrispettivo nei due fiumi *Nilo* e *Tevere* al Campidoglio, che Michelangelo in quegli anni stava accomodando (1544-1552)³⁹⁸.

Un soccorritore, chino verso Saulo, cerca di sostenerlo, mentre dietro di lui un losco figura sbigottito, quasi incredulo, guarda attonito, con gli occhi sgranati il circostante e sembra avvertire un'oscura presenza di cui dare conto al soccorritore di Saulo. Alle sue spalle un gruppo di farisei, impietriti e terrorizzati, alzano le braccia al cielo. C'è chi si ripara con lo scudo mentre tenta di guardare la luce, accecante, che cade dall'alto; chi grida disperato; chi si volta di spalle e tenta di proteggersi il capo; chi si copre le orecchie; chi cerca invano di rialzarsi; e chi fugge terrorizzato oltre il campo visivo. È il caos sulla terra. È l'umanità vista da Michelangelo, grottesca e fetida, oscura e perversa, colpevole e malvagia, senza fede e per questo destinata alla dannazione eterna. Insomma, il male in ogni sua declinazione.

Un cavallo imbizzarrito irrompe nella scena, viene trattenuto con le briglie da un soldato che tenta invano di calmarlo. Il ritmo si fa sincopato, sordinato e sconnesso anche nel registro alto della scena, dove il folto stuolo angelico³⁹⁹ si avviluppa, volteggia e si contorce attorno alla splendente luce emanata dal Cristo redentore che ha vinto sulla morte. Il suo è un gesto perentorio, decisivo, impietoso, caustico. Scende sulla terra, avvolto da un fascio di luce potente e accecante. È vestito di un drappo rosso che gli fascia il corpo, mentre si fa spazio verticalmente, verso il basso. Si impone con il suo gesto; la sua potenza è tale da aprire le nuvole che si addensano con gli angeli nell'aria. Il

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ Sulla figura di Saulo raffigurato con le fattezze di Paolo III si veda T. Verdon, *Michelangelo teologo: fede e creatività tra Rinascimento e Controriforma*, Milano 2005; T. Verdon, *Chi è veramente quel vecchio caduto da cavallo?*, in "L'Osservatore romano", 1° agosto 2009. Questa ipotesi non è stata seguita dalla critica che invece concorda nel riconoscervi un autoritratto di Michelangelo (C. de Tolnay, *Michelangelo. V. The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last Pietas*, Princeton 1960, pp. 71-72; L. Steinberg, *Michelangelo's last paintings: The conversion of St. Paul and the crucifixion of St. Peter in the Capella Paolina, Vatican Palace*, London 1975, p. 39; A. J. Wang, *Michelangelo's Signature*, in "The sixteenth century journal", XXXV, (2004), 2, pp. 447-473). Sull'argomento si sono recentemente espressi anche M. Firpo, F. Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari 2016, pp. 253-254. Queste ipotesi, invero, ci convincono poco, dal momento che crediamo fermamente che se Michelangelo avesse realmente prestato il suo volto al San Paolo, ciò avrebbe causato inevitabilmente diversi malumori tra gli assidui frequentatori della cappella. Secondo la professoressa Raffaella Menna, che ringrazio per la disponibilità, l'antica immagine del santo era «con il volto affusolato, stempiato, con lunga barba e capelli scuri a differenza di Pietro che aveva il volto rotondo, la barba corta e i capelli bianchi. Le prime raffigurazioni di Pietro e Paolo si trovano nelle pitture delle catacombe e nei vetri dorati rinvenuti nelle catacombe e a seguire nei mosaici absidali romani di V e VI secolo (Santa Pudenziana, Santi Cosma e Damiano ecc.) fino al XIII (nell'oratorio dei San Silvestro, nelle pitture del Sancta Sanctorum ecc.); i due apostoli sono contrassegnati sempre dalle stesse caratteristiche. In area bizantina viene rispettata la stessa iconografia, talvolta accentuando alcuni caratteri. Non ricordo icone con San Paolo fra quelle giunte in Toscana da Bisanzio». Questa fisionomia tuttavia non corrisponde a quella che Michelangelo raffigura nell'affresco con la *Conversione* alla Paolina. Un profilo compatibile lo ritroviamo solo nella statua del santo che lo stesso Buonarroti realizzò nell'altare Piccolomini presso la cattedrale di San Maria Assunta a Siena (fig. 11), dov'è ritratto in età avanzata ed ha proprio il viso largo, i capelli folti e la barba molto lunga; iconografia desunta probabilmente dalle effigi del santo eseguite da Andrea Bregno a Roma, in particolare dai monumenti funebri del cardinale Alain de Coëtivy in Santa Prassede e del cardinale Ludovico D'Albret in Santa Maria in Aracoeli.

³⁹⁸ L. Steinberg, *Michelangelo's last paintings...*, cit.; C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore...*, cit., p. 366, n. 32.

³⁹⁹ Secondo una recente ipotesi di Cristina Acidini quelle figure aptere poste accanto al Redentore – anche in considerazione della barba di una – andrebbero identificate con le anime delle vittime di Paolo di Tarso (C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore...*, cit., p. 366).

suo braccio destro corre lungo il fascio luminoso, indicando la direttrice salvifica. Con l'altro, invece, punta a Damasco, futura destinazione del predicatore integralista.

«Saulo, Saulo, perché mi perseguiti?», dice Cristo. «Chi sei, o Signore?». Ed egli: «Io sono Gesù, che tu perseguiti! Orsù, alzati ed entra nella città e ti sarà detto ciò che devi fare»⁴⁰⁰. Nel fondo, sulla destra, in uno scarno paesaggio campestre, desolato e brullo, si intravede Damasco, collocata in alto, sul declivio di una collina. L'immagine della città, dopo i recenti restauri, è stata restituita al suo primitivo assetto compositivo, giocato su un ammasso di linee verticali e orizzontali che danno vita ad una sorta agglomerato urbano di stampo greco con cupole, piramidi, obelischi e con la porta urbana timpanata in primo piano⁴⁰¹.

Il Buonarroti concepisce la composizione come se la scena si svolgesse al di là della parete, cadenzata dalle esili lesene terminanti in capitelli corinzi. Si tratta di un artificio prospettico studiato per conferire una maggiore dilatazione spaziale all'assetto della cappella, prevalentemente articolato in altezza. L'evento, inoltre, non fotografa un'istantanea: grazie a un espediente compositivo perfezionato nel *Giudizio universale*, è articolato in più momenti⁴⁰². Così, allo scoccare del lampo, disarcionato da cavallo, Saulo è già cieco e a terra, proteso in alto verso il bagliore luminoso; poco dopo un soldato tenta di rimbrigliare il cavallo, mentre il Cristo, che scende velocemente in basso, indica contemporaneamente il convertito e la città di Damasco, quest'ultima obiettivo di Saulo.

L'episodio della *Conversione*, come è stato già detto, è fortemente indicativo per la storia della cristianità. È il momento in cui Cristo determina un decisivo mutamento di rotta scegliendo tra i persecutori più malvagi proprio il più determinato e intransigente, colui che, accecato dall'ira, era intenzionato a porre fine all'insegnamento del Messia. Il malvagio tra i malvagi è dunque il predestinato, l'unto dal Signore. Colui che, viaggiando per tutto il bacino del Mediterraneo, d'ora in avanti metterà altrettanta forza e convinzione nella predicazione, spinto da una motivazione nuova e giusta. Romano di nascita, Paolo getterà le basi teologiche per una nuova chiesa (di cui garantirà l'ortodossia) proprio a Roma, oggi capitale della cristianità. Qui troverà la morte.

Il messaggio evangelico di Paolo di Tarso fu oggetto di accesi dibattiti in seno ai neonati gruppi eterodossi che presero piede in tutta Europa nel XVI secolo, tra i quali gli Spirituali di Viterbo, che contavano, secondo l'Inquisizione, diversi affiliati tra cardinali e vescovi, come ad esempio Giovanni Morone e Reginald Pole⁴⁰³. Molte le tematiche controverse che saranno affrontate in questo circolo di origine valdesiana; tra tutte quella della *predestinazione* della fede, a proposito della quale Paolo di Tarso così si esprime negli *Acta Apostolorum*:

Un certo Anania, un devoto osservante della legge e in buona reputazione presso tutti i Giudei colà residenti, venne da me, mi si accostò e disse: Saulo, fratello, torna a vedere! E in quell'istante io guardai verso di lui e riebbi la vista. Egli soggiunse: Il Dio dei nostri padri ti ha *predestinato* a conoscere la sua volontà, a vedere il Giusto e ad ascoltare una parola dalla sua stessa bocca, perché gli sarai testimone davanti a tutti gli uomini delle cose che hai visto e udito. E ora perché aspetti? Alzati, ricevi il battesimo e lavati dai tuoi peccati, invocando il suo nome⁴⁰⁴.

Lo stesso ne parla numerose volte anche nelle lettere:

Del resto, noi sappiamo che tutto concorre al bene di coloro che amano Dio, che sono stati chiamati secondo il suo disegno. Poiché quelli che egli da sempre ha conosciuto li ha anche *predestinati* ad essere conformi all'immagine del Figlio suo, perché egli sia il primogenito tra molti fratelli; quelli poi che ha *predestinati* li ha anche chiamati; quelli che ha chiamati li ha anche giustificati; quelli che ha giustificati li ha anche glorificati⁴⁰⁵.

⁴⁰⁰ *Atti degli Apostoli*: 9, 1-9.

⁴⁰¹ Su questi aspetti si rimanda al saggio di Ulderico Santamaria e Fabio Morresi: U. Santamaria, F. Morresi, *Le indagini scientifiche nel restauro della Cappella Paolina: i dipinti di Michelangelo*, in *La Cappella Paolina...*, cit., pp. 229-238.

⁴⁰² C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore...*, cit., p. 348.

⁴⁰³ Cfr. P. Hemmer, *Michelangelos Fresken in der Cappella Paolina und das "Donum Iustificationis"*, in *Functions and decorations: Art and Ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance*, a cura di T. Weddigen, S. de Blaauw e B. Kempers, Città del Vaticano 2003, p. 150 e nota 77.

⁴⁰⁴ *Atti degli Apostoli*: 22, 12-16.

⁴⁰⁵ *Lettere di San Paolo ai Romani*: 8, 28-30.

Che diremo dunque? C'è forse ingiustizia da parte di Dio? No certamente! Egli infatti dice a Mosè:

Userò misericordia con chi vorrò,
e avrò pietà di chi vorrò averla.

Quindi non dipende dalla volontà né dagli sforzi dell'uomo, ma da Dio che usa misericordia. Dice infatti la Scrittura al faraone: Ti ho fatto sorgere per manifestare in te la mia potenza e perché il mio nome sia proclamato in tutta la terra. Dio quindi usa misericordia con chi vuole e indurisce chi vuole⁴⁰⁶.

Con il cuore infatti si crede per ottenere la giustizia e con la bocca si fa la professione di fede per avere la salvezza. Dice infatti la Scrittura: Chiunque crede in lui non sarà deluso. Poiché non c'è distinzione fra Giudeo e Greco, dato che lui stesso è il Signore di tutti, ricco verso tutti quelli che l'invocano. Infatti: Chiunque invocherà il nome del Signore sarà salvato⁴⁰⁷.

In lui ci ha scelti prima della creazione del mondo, per essere santi e immacolati al suo cospetto nella carità, *predestinandoci* a essere suoi figli adottivi per opera di Gesù Cristo, secondo il beneplacito della sua volontà. E questo a lode e gloria della sua grazia, che ci ha dato nel suo Figlio diletto; nel quale abbiamo la redenzione mediante il suo sangue, la remissione dei peccati secondo la ricchezza della sua grazia. Egli l'ha abbondantemente riversata su di noi con ogni sapienza e intelligenza, poiché egli ci ha fatto conoscere il mistero della sua volontà, secondo quanto nella sua benevolenza aveva in lui prestabilito per realizzarlo nella pienezza dei tempi: il disegno cioè di ricapitolare in Cristo tutte le cose, quelle del cielo come quelle della terra. In lui siamo stati fatti anche eredi, essendo stati *predestinati* secondo il piano di colui che tutto opera efficacemente conforme alla sua volontà, perché noi fossimo a lode della sua gloria, noi, che per primi abbiamo sperato in Cristo⁴⁰⁸.

Tra i perfetti parliamo, sì, di sapienza, ma di una sapienza che non è di questo mondo, né dei dominatori di questo mondo che vengono ridotti al nulla; parliamo di una sapienza divina, misteriosa, che è rimasta nascosta, e che Dio ha *preordinato* prima dei secoli per la nostra gloria⁴⁰⁹.

Quando Francisco de Hollanda, pittore nativo di Lisbona, conobbe Vittoria Colonna nell'autunno del 1538 nella chiesa di San Silvestro a Monte Cavallo, presentatale da Lattanzio Tolomei, si teneva in quella sede proprio un corso di frate Ambrogio da Siena sulle Epistole di San Paolo⁴¹⁰. Il religioso, al secolo Lancillotto Politi, era predicatore di Paolo III Farnese ed era noto per essere un teologo intransigente verso i riformisti quali Bernardino Ochino⁴¹¹. Curioso che, solo pochi anni prima dalla pubblicazione del *Beneficio di Cristo*, che sarà dato alle stampe nel 1543, la divina poetessa, non ancora aderente, secondo la ricostruzione dell'Inquisizione, alle teorie eterodosse per il tramite del Pole⁴¹², volesse approfondire, proprio presso il maggiore conoscitore della materia, il pensiero di Paolo di Tarso.

In quegli anni, come riferisce Morone all'indomani del suo arresto in Castel Sant'Angelo nel giugno del 1557, chiunque poteva liberamente discettare di religione:

Molti anni fa le cose della religione in Italia andavano con poca regola, poiché non era istituito l'ufficio della santa Inquisizione o non era anchora fondato et gagliardo. Et però in ogni cantone si parlava delli dogmi ecclesiastici et ognuno faceva del teologo, et si componevano libri passim et si vendevano senza consideratione per tutti li luoghi. Et molti luoghi erano senza Inquisitione et in molti li inquisitori erano di poca portata, talmente ch'era quasi licito o tolerato ad ognuno fare et dire quanto gli pareva⁴¹³.

⁴⁰⁶ *Ivi*, 9, 14-18.

⁴⁰⁷ *Ivi*, 10, 10-13.

⁴⁰⁸ *Lettere di San Paolo agli Efesini* 1, 4-12.

⁴⁰⁹ *Lettere di San Paolo ai Corinzi* 1, 2, 6-7.

⁴¹⁰ F. De Hollanda, *Dialoghi romani con Michelangelo*, a cura di E. Spinelli Barelli, Milano 1964, pp. 21-22.

⁴¹¹ *Ivi*, p. 124, nota 32.

⁴¹² M. Firpo, F. Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari 2016, pp. 245-246. Maria Forcellino ha ipotizzato che Michelangelo e Vittoria Colonna si frequentassero per assistere e discutere di temi eterodossi proprio in San Silvestro dove si teneva un corso sulle lettere paoline (M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali". Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma 2009, pp. 39-40). Quanto asserito dalla studiosa stride però con i dati documentari, dal momento che secondo l'Inquisizione, la Colonna non si convertì alle dottrine nuove prima del biennio 1540-1541.

⁴¹³ M. Firpo, *Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone*, 5 voll., Roma 1981-1989: II/1, pp. 427-428; anche in M. Firpo, F. Biferali, *Immagini ed eresie...., cit.*, p. 232.

A Roma predicò con grande successo la ‘giustificazione per sola fede’ Girolamo Seripando e ottennero subito un grande riscontro le *omelie* di Bernardino Ochino⁴¹⁴. Già dal 1542 però, con l’istituzione della Santa Inquisizione, guidata saldamente dall’integralista Carafa, i sogni di una Chiesa rinnovata nel segno della tolleranza naufragarono, il che lascerà inappagato proprio il desiderio di profondo e radicale cambiamento auspicato.

Si è espresso a più riprese sull’interpretazione della *Conversione di Saulo*, mettendola in relazione alle presunte complicità ereticali di Michelangelo, Massimo Firpo: «Tra le prime questioni che il sinodo fu chiamato ad affrontare figurava il tema della fede quale dono esclusivo della grazia cui secondo i protestanti ciascuno era debitore della propria salvezza, a prescindere da ogni opera meritoria. Proprio a tale questione allude in tutta evidenza la *Conversione di san Paolo* [...] È significativo – continua lo studioso – che il vecchio Michelangelo dovesse concludere in gran fretta la *Crocifissione di san Pietro* a causa della morte di Paolo III, per consentire ai cardinali di votare nella Cappella Paolina in un tormentato conclave, durante il quale gravi accuse di eresia vennero formulate contro il cardinal d’Inghilterra, il “divin Polo”, il venerato “padre et maestro spirituale” della Colonna. Fu dunque tra quelle pareti, ancora umide dei colori michelangioleschi, che il Sant’Ufficio romano celebrò il suo primo e decisivo successo»⁴¹⁵. Pensiero anche ribadito in seguito: «L’ipotesi che proprio questo, oltre all’implicito appello a una riforma personale e istituzionale indirizzato ai papi di Roma, fosse il messaggio affidato da Michelangelo alla *Conversione di Saulo* è avvalorata dal fatto che nel volto del santo, raffigurato non come un giovane cavaliere, ma come un vegliardo dalla barba canuta, si riconosce un autoritratto dell’artista, anch’egli proprio allora conquistato dalla teologia della grazia (difficile dire con quale consapevolezza della sua eterodossia)...»⁴¹⁶. Sulle medesime posizioni Hemmer⁴¹⁷; di opinione diversa invece Zöllner: «Non è possibile stabilire un collegamento diretto tra gli affreschi e tali controversie dottrinali ma si può dire che questi esprimano nel complesso il primato della chiesa e del papato romani, come si deduce dalla presenza dei Principi degli apostoli, Pietro e Paolo, e dalla funzione cerimoniale della cappella»⁴¹⁸.

A nostro avviso, non è possibile proprio immaginare che Michelangelo – per quanto apprezzato dall’apparato e da qualcuno addirittura temuto – sia stato a tal punto sfacciato da proporre temi suscettibili a sospetti di eterodossia nella cappella *parva*, luogo che avrebbe dovuto ospitare le votazioni dei futuri conclavi. Temi che lo avrebbero messo in serio pericolo, poiché sarebbero stati inevitabilmente sottoposti – come possiamo immaginare sia stato fatto – ad un attento vaglio e ad un’approfondita disamina interna, in una fase peraltro tanto cruciale, in cui si stava animatamente discutendo proprio di queste tematiche. È più ragionevole pensare che il Buonarroti abbia discusso preliminarmente e a lungo dei soggetti con lo stesso papa Farnese, il quale, peraltro conscio delle reazioni roventi all’indomani dello svelamento della *Sistina*, avrà cautamente dato l’avvallo a proseguire nell’opera solo dopo aver constatato personalmente che l’impianto iconografico era impeccabile sul piano formale e inattaccabile su quello teologico.

Vanno dunque lette senz’altro secondo questa chiave interpretativa le storie dei protoapostoli Pietro e Paolo, nelle quali sono ribaditi con grande forza i solidi principi teologici all’origine della cristianità. Emblematica in questo contesto l’invettiva di Michelangelo contro papa Paolo IV Carafa, che lo aveva fatto chiamare per coprire i nudi della *Sistina*: «Dite al papa che questa è piccola faccenda, e che facilmente si può acconciare; che acconci egli il mondo, che le pitture si acconciano presto»⁴¹⁹. Una reazione, questa, che rivela il pensiero di Michelangelo sulla Chiesa romana, la quale, a suo

⁴¹⁴ Ivi, pp. 231-232.

⁴¹⁵ M. Firpo, *La Cappella Sistina e la Cappella Paolina: Michelangelo tra riforma e crisi religiosa*, Roma-Bari 2013.

⁴¹⁶ M. Firpo, F. Biferali, *Immagini ed eresie...*, cit., p. 253.

⁴¹⁷ P. Hemmer, *Michelangelos Fresken in der Cappella Paolina...*, cit., pp. 131-152.

⁴¹⁸ F. Zöllner, *Catalogo dei dipinti*, in F. Zöllner, C. Thoenes, T. Pöpper, *Michelangelo. L’opera completa*, Köln 2014, p. 431.

⁴¹⁹ G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni...*, cit.: I, p. 97, anche in M. Firpo, *La Cappella Sistina...*, cit., p. 218.

avviso, difettava palesemente di sincera ispirazione. La verità è che il Maestro – come egli stesso sostiene in un bellissimo sonetto di ispirazione petrarchesca – non ebbe mai, in tutta la sua lunghissima carriera, se non verso la fine, altre opportunità, al di là dell'arte, per professare la propria visione della religione; ed è anche vero che lo fece sempre rimanendo saldamente ancorato ai valori ortodossi, come lascia intendere quando, nel sonetto medesimo, parla della sua anima che è «volta a quell'amor divino c'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia»⁴²⁰:

Giunto è già 'l corso della vita mia,
con tempestoso mar, per fragil barca,
al comun porto, ov'a render si varca
conto e ragion d'ogni opra trista e pia.

Onde l'affectuosa fantasia
che l'arte mi fece idol e monarca
conosco or ben com'era d'error carica
e quel c'a mal suo grado ogn'uom desia.

Gli amorosi pensier, già vani e lieti,
che fien or, s'a duo morte m'avvicino?
D'una so 'l certo, e l'altra mi minaccia.

Né pinger né scolpir fie più che quieti
l'anima, volta a quell'amor divino
c'aperse, a prender noi, 'n croce le braccia⁴²¹.

Nel componimento, databile tra il 1552 e il 1554, e indirizzato a Vasari, il Buonarroti spiega come l'arte, grazie al dono della fantasia, lo aveva fatto apprezzare tra i contemporanei come «idolo e monarca»⁴²².

2.3.4 – La Crocifissione di Pietro

La storia del martirio di Pietro (fig. 12), il vicario di Cristo, viene tramandata da diverse fonti. Secondo Tacito (*Annali* 15, 39, 22), nell'estate del 64 d. C., dopo l'incendio che devastò buona parte della città, Nerone mise a disposizione i suoi giardini in Vaticano per gli sfollati, che trovarono accoglienza in baracche allestite nei pressi del circo costruito da Caligola (37-41 d. C). In questa area, l'imperatore bandiva i giochi dove i cristiani accusati di 'odio verso il genere umano' venivano sottoposti ad atroci martiri come racconta lo storico nel quindicesimo libro degli *Annales* (15, 44, 4):

Ma non le risorse umane, non i contributi del principe, non le pratiche religiose di propiziazione potevano far tacere le voci sui tremendi sospetti che qualcuno avesse voluto l'incendio. Allora, per soffocare ogni diceria, Nerone spacciò per colpevoli e condannò a pene di crudeltà particolarmente ricercata quelli che il volgo, detestandoli per le loro infamie, chiamava cristiani. Derivavano il loro nome da Cristo, condannato al supplizio, sotto l'imperatore Tiberio, dal procuratore Ponzio Pilato. Momentaneamente soffocata, questa rovinosa superstizione proruppe di nuovo, non solo in Giudea, terra d'origine del flagello, ma anche a Roma, in cui convergono da ogni dove e trovano adepti le pratiche e le brutture più tremende. Furono dunque dapprima arrestati quanti si professavano cristiani; poi, su loro denuncia, venne condannata una quantità enorme di altri, non tanto per l'incendio, quanto per il loro odio contro il genere umano. Quanti andavano a morire subivano anche oltraggi, come venire coperti di pelli di animali selvatici ed essere sbranati dai cani, oppure crocefissi ed arsi vivi come torce, per servire, al calar della sera, da illuminazione notturna. Per tali spettacoli Nerone aveva aperto i suoi giardini e offriva giochi nel circo, mescolandosi alla plebe in veste d'auriga o mostrandosi ritto su un cocchio⁴²³.

⁴²⁰ M. Buonarroti, *Rime e Lettere*, a cura di P. Mastrocola, Torino 1992: *Sonetto* 285, p. 284.

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² *Ibid.*

⁴²³ Tacito Publio Cornelio, *Annali*, XVI voll: 15, 44, 4.

È in questo contesto che, tra il 64 e il 67 d. C., trovò la morte Pietro, crocifisso a testa in giù secondo una tradizione ricordata da Origene, da Eusebio⁴²⁴, da San Girolamo⁴²⁵ e negli Atti apocrifi degli Apostoli⁴²⁶.

Per ambientare l'episodio del martirio del primo vescovo di Roma, Michelangelo aveva a disposizione una serie di precedenti iconografici che qualificavano il luogo con un colle disposto tra due mete – *inter duas metas* – identificate con la piramide Cestia, vicino Porta San Paolo, altresì chiamata *Meta Remi*, e quella Vaticana, accanto alla chiesa di Santa Maria in Traspontina, chiamata *Meta Romuli*⁴²⁷. Quest'ultima, affiancata al *Terebinto di Nerone* (a lungo creduto un albero altissimo, quando invece era una costruzione rivestita in travertino⁴²⁸) e situata all'inizio di via della Conciliazione, venne abbattuta da Alessandro VI Borgia per la realizzazione della via Alessandrina. Il colle dove avvenne il martirio di Pietro venne identificato già nel Quattrocento nel poggio di Montorio al Gianicolo, il *mons aureus*, dove oggi sorge il tempietto del Bramante, le cui date di progettazione e costruzione sono al centro di un acceso dibattito storiografico⁴²⁹. L'edificio, a pianta circolare, è collocato all'interno di un monastero di proprietà della corona di Spagna e fu commissionato dal re per lo scioglimento di un voto. Vi si venera all'interno anche la cavità dove sarebbe stata collocata la croce dell'apostolo Pietro.

Michelangelo, nella sua ambientazione paesistica sempre più scarna di dettagli, fino all'estremo limite della sintesi minimalista – che da Vasari fu così descritta: «Né paesi vi sono, né alberi, né casamenti; né anche certe varietà e vaghezze dell'arte»⁴³⁰ – sembra invece abbia voluto ritrarre il sito dove avvenne la *Crocifissione di Pietro* così com'era in origine: uno sperone pietroso ed erboso tra due scalee ricavate dalla roccia. Ne è derivata una descrizione topografica minuziosa e coerente con l'orografia del luogo, che si sostanzia, da ciò che dice Fehl, anche per il ritrovamento di reperti archeologici *in situ*⁴³¹. Nel recupero filologico delle origini, in un minuzioso *repêchage* storico degli albori della cristianità, l'uomo che scava nella buca dove sarebbe stata collocata la croce evoca il

⁴²⁴ Eusebio da Cesarea, *Historia Ecclesiastica*, X voll.: II, 25.

⁴²⁵ San Girolamo, *De Viris Illustribus*: 1.

⁴²⁶ *Actus Vercellenses*, 37-38, Ps. Marcello, Act., 81, in L. Moraldi, *Tutti gli Apocrifi del Nuovo Testamento*, Casale Monferrato 1994.

⁴²⁷ R. Lanciani, *The Ruins and Excavations of Ancient Rome*, New York, 1967, p. 128.

⁴²⁸ Cfr. L. Hodne, "Inter duas metas": le immagini del martirio di S. Pietro e la topografia simbolica di Roma, in "Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia", XIX, (2005), 5, pp. 301-323.

⁴²⁹ F. Cantatore, *A proposito del tempietto di San Pietro in Montorio, in Metafore di un pontificato: Giulio II (1503-1513)*, Atti del convegno di studi (Roma 2008), a cura di F. Cantatore, M. Chiabò, P. Farenga, M. Gargano, A. Morisi, A. Modigliani e F. Piperino, Roma 2010, pp. 457-481, in particolare p. 458. Per l'estesa bibliografia si rimanda soprattutto a A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969, pp. 989-995, con bibliografia precedente; G. De Angelis D'Ossat, *Preludio romano del Bramante*, in "Palladio", 16 (1966), 14, pp. 83-102; 98; H. Günther, *Bramantes Hofprojekt um den Tempietto und seine Darstellung in Serlios drittem Buch*, in *Studi bramanteschi*, a cura di H. Günther, Atti del congresso internazionale, (Milano-Urbino-Roma 1970), Roma 1974, pp. 483-501; M. Wilson Jones, *The Tempietto and the roots of coincidence*, in "Architectural History", 33 (1990), pp. 1-28; D. Howard, *Bramante's Tempietto: Spanish royal patronage in Rome*, in "Apollo", 136 (1992), 368, pp. 211-217; A. E. Werdehausen, *Il tempietto di Bramante a Roma*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Catalogo della mostra (Venezia 1994), a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano 1994, pp. 510-511; H. Günther, *La ricezione dell'antico nel Tempietto*, in *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture*, a cura di F. P. Di Teodoro, Urbino 2001, pp. 267-302; A. Bruschi, *L'architettura a Roma negli ultimi anni del pontificato di Alessandro VI Borgia (1492-1503) e l'edilizia del primo Cinquecento*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 34-75; 56-65; C. L. Frommel, *La città come opera d'arte: Bramante e Raffaello (1500-20)*, in *Storia dell'architettura italiana...*, cit., pp. 76-131; J. Freiberg, *Bramante's Tempietto and the Spanish Crown*, in "Memoirs of the American Academy in Rome", 50 (2005), pp. 151-205; I. Rowland, *Bramante's Etruscan tempietto*, "Memoirs of the American Academy in Rome", 51/52 (2006-2007), pp. 225-238.

⁴³⁰ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti* [1568], a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885: VII, p. 563.

⁴³¹ P. Fehl, *Michelangelo's Crucifixion of St. Peter. Notes on the Identification of the locale of the action*, in "The Art Bulletin", 53 (1971), 3, pp. 326-343, in particolare p. 330: «Remains of such steps (of which some may be of antique origins) can still be found in the garden and cellars and built into the walls of Spanish Academy in Rome, which now cover a good part of the territory in question».

fedele, anch'egli con le mani nella *mica aurea*, nel disperato tentativo di grattare via una parte della preziosa reliquia⁴³².

Naturalmente, l'iconografia tradizionale – che vedeva ritratto il santo frontalmente e in cui, in lontananza, si riconosceva il paesaggio descritto dalle fonti, con le due piramidi (le due mete) a cadenzare gli estremi geografici, al centro dei quali sveltava la croce del santo, così come la tradizione che da Giotto in poi descriveva il luogo del martirio – venne totalmente sovvertita da Michelangelo. Il pittore immaginò una radura selvatica in piena campagna, dove ad animare la scena interviene solo l'affollato gruppo di personaggi intorno alla croce; a permettere di riconoscere il colle dalla sabbia dorata nei pressi del Gianicolo non aiutano né un albero, né una costruzione. Venne dunque totalmente ignorata dal Buonarroti, che agì anche in questo caso 'per via di levare', la lunga tradizione iconografica che partiva dagli affreschi di Cimabue per la Basilica superiore, passando attraverso il Polittico Stefaneschi di Giotto e il bassorilievo di Matteo Pollaiuolo (Grotte Vaticane), per arrivare al pannello con la *Crocifissione* nelle porte bronzee di Filarete presso San Pietro.

Della lunga tradizione pittorica persistono tuttavia talune citazioni: è il caso della figura che scava una buca al di sotto della croce dove verrà piantato il legno, citazione, questa, memore della lezione di Masaccio⁴³³, come ebbe a intuire Renato Guttuso⁴³⁴; ed è anche il caso della figura all'estrema destra del riquadro, quella con le braccia incrociate e col cappuccio appuntito di colore giallo, che si dirige attonita verso l'osservatore, la quale trova corrispondenze assai stringenti con il *Misero* nei Tarocchi del Mantegna⁴³⁵. Ad esse si aggiungono i consueti richiami dall'antico, ovvero la figura di Agrippa, ricavata dalla statuaria antica, in cui il mento pronunciato, le orecchie sporgenti, l'arcata sopraccigliare cadente e il naso aquilino connotano la fisionomia di un altero prefetto romano⁴³⁶; e la figura dell'incappucciato dalle braccia incrociate, in basso a destra, che evoca uno dei monumentali Daci prigionieri originariamente nel foro di Traiano e oggi conservati presso i Musei Capitolini di Roma⁴³⁷. È ispirato alla statuaria il ritratto di Saulo sulla croce, realizzato tenendo a mente la scultura bronzea, ritraente il santo benedicente seduto su di una cattedra, conservata nella Basilica di San Pietro in Vaticano, da tempo immemore effigie per antonomasia del protomartire⁴³⁸.

Nel momento in cui viene issata la croce, la tensione si avverte palpabile anche nella gestualità delle figure comprimarie, che vanno a comporre così un vasto catalogo di emozioni umane: c'è chi si dispera e chi piange, chi sogghigna, chi è annichilito, chi guarda imperscrutabile e chi tenta di trattenere l'ansia. Nelle tipologie dei personaggi raffigurati emergono le diverse estrazioni sociali e i differenti credo religiosi della folla che assiste al martirio: ci sono civili e militari, perseguitati e persecutori, pagani e cristiani, carnefici e vittime⁴³⁹. Sono tutti testimoni del miracolo della fede: Pietro non è crocefisso – i chiodi nel dipinto saranno aggiunti in un intervento censorio successivo⁴⁴⁰ – ma viene issato lo stesso sulla croce, nessun segno di martirio si intravede sul suo corpo che appare inviolato, lo tiene su soltanto la forza della fede. Si offre spontaneamente al martirio e ritendendosi indegno preferisce essere crocefisso a testa in giù. Mentre la croce sale, si riscuote con la testa in un gesto di fiero orgoglio, guadagna lo spazio e guarda dritto negli occhi dell'osservatore con uno sguardo terribile e ammonitore. Al riguardo, si è espresso nel 1989 Wallace⁴⁴¹, che ha messo in luce un aspetto trascurato dalla letteratura precedente, ossia il fatto che gli affreschi siano stati concepiti

⁴³² P. Fehl, *Michelangelo's Crucifixion...*, cit., p. 330.

⁴³³ M. Alvarez Gonzáles, *Michelangelo*, Milano 2007, 126.

⁴³⁴ R. Guttuso, *Scritti*, a cura di M. Caparezza, con i contributi di F. Caparezza Guttuso e M. Onofri, Milano 2013.

⁴³⁵ C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore*, Milano 2007, p. 361.

⁴³⁶ Il ritratto pare corrispondere all'imperatore Marco Vipsanio Agrippa (63-12 a. C.), antenato di Nerone.

⁴³⁷ Per una lettura d'insieme si rimanda al saggio A. Paolucci, *L'avventura della Paolina: un'esperienza indimenticabile*, in *Michelangelo e la Cappella Paolina*, atti del convegno (Roma 2010), a cura di A. Paolucci e Silvia Danesi Squarzina, Città del Vaticano 2015.

⁴³⁸ C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore...*, cit., p. 360.

⁴³⁹ *Ibid.*

⁴⁴⁰ *La Cappella Paolina*, a cura di M. De Luca, A. Nesselrath, A. Paolucci e U. Santamaria, Città del Vaticano 2014.

⁴⁴¹ W. E. Wallace, *Narrative and Religious Expression in Michelangelo's Pauline Chapel* in "Artibus et Historiae", X, (1989), 19, pp. 107-121.

per essere fruiti in relazione alla conformazione dell'ambiente in cui si trovano, ovvero per creare il massimo impatto possibile se osservati dall'ingresso.

Michelangelo manda un messaggio diretto al papa e al suo dicastero: Pietro è iroso, ammonisce i successori che non seguono il suo insegnamento in modo sincero e onesto, poiché privi dell'autentica fede che è appannaggio solo di chi è disponibile a seguire incondizionatamente il messaggio di Cristo, anche al costo di sacrificare le proprie aspirazioni e la propria vita. L'apostolo – pronto a brandire il coltello contro il servo del sacerdote Caifa nel momento del rapimento del Signore, dal quale per questo motivo sarà ammonito con l'emblematica esclamazione «qui gladio ferit gladio perit»⁴⁴² – è fotografato in tutta la sua irruenza e in tutto il suo carisma. Carisma che appunto si rivela soprattutto nel momento del martirio a cui si offre, cosicché il valore simbolico della croce diventa l'autentico emblema dell'autorità della Chiesa.

L'istante in cui Pietro venne crocifisso sul legno era stato già descritto nel XIII secolo con intensa drammaticità da Jacopo da Varagine nella sua *Legenda Aurea*:

«Poiché il mio Signore discese dal cielo in terra e fu alzato sulla croce diritta, per me che il Signore si è degnato di chiamare in cielo, voglia la mia croce mostrare il mio capo rivolto a terra e i piedi verso il cielo. Perciò, se non sono degno di essere messo in croce così come fu messo il mio Signore, rivoltate la mia croce, e crocifiggetemi a testa in giù». Quelli allora rivoltarono la croce e inchiodarono i piedi in alto e le mani in basso. Allora la folla, presa dal furore, voleva uccidere Nerone e il prefetto, e liberare l'apostolo: ma Pietro li pregava di non fermare il suo martirio. [...] dall'alto della croce cominciò a dire: «Signore, ho voluto seguire il tuo esempio, ma non ho preteso di essere crocifisso eretto. Tu sei sempre eretto, eminente e alto: noi invece siamo figli del primo uomo, che mise il capo sotto terra, e con la sua caduta ha dato l'immagine della nascita dell'uomo: rinasciamo di modo che pare che siamo riversati proni sulla terra. Con questo si rovescia la realtà: il mondo crede che sia destro ciò che è sinistro. Tu Signore, per me sei tutto, e tutto ciò che sei, lo sei per me, e non c'è altro oltre a te solo. Rendo grazie al tuo spirito, grazie al quale vivo, comprendo e parlo»⁴⁴³.

Come nel passo di Jacopo da Varagine, Michelangelo ritrae gli sgherri in un vorticoso intreccio di movimenti contrapposti e rotatori, intenti a issare la croce. Allo stesso tempo, un gruppo di astanti sembra volersi ribellare: in particolare, un uomo indica il legno e contemporaneamente il manipolo di romani a cavallo guidati dal prefetto Agrippa; sembra voler mettere in atto un attentato, se non fosse che viene subitaneamente zittito dal suo compagno che lo invita al silenzio poiché si accorge che un armigero con l'alabarda li osserva. Un altro, in vesti rosse, cerca di trattenergli il braccio, quasi a volerlo nascondere⁴⁴⁴. A sua volta però un anziano barbuto invita all'azione, indicando nuovamente con la mano Pietro e l'ingiustizia che si stava consumando, mentre un vecchio con il cappuccio azzurro osserva la scena e prega con le mani intrecciate⁴⁴⁵. Dietro di loro alcuni farisei alzano le mani al cielo, invocando misericordia. E ancora: mentre all'estrema destra un gruppo di passanti indica la ferocia con cui viene messo in atto il martirio, il manipolo a cavallo in corsa guidato dal prefetto pare non volersi perdere neanche un istante della barbarie; in basso, due pie donne (fig. 13) guardano sconcertate il massacro, mentre altre due, alle loro spalle, si voltano verso l'osservatore, con gli occhi sgranati e la bocca socchiusa quasi a voler gridare per la disperazione. È indicativo come la donna che trattiene i gomiti al petto, mentre stringe i pugni con tutta la forza che ha, ricordi l'angelo *da man sinistra*⁴⁴⁶ nella *Crocifissione* del British destinato alla Marchesa di Pescara, tanto è vibrante

⁴⁴² *Vangelo di Giovanni*: 18, 10.

⁴⁴³ J. da Varagine o da Varazze, *Legenda aurea*, a cura di A. Vitale Brovarone e di L. Vitale Brovarone, Torino 1995, pp. 475-476.

⁴⁴⁴ C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore...*, cit., p. 361. Per la Acidini, la figura che rivoltoso è da identificare in San Lino, futuro papa e successore di Pietro. L'effigie che avalla questa ipotesi si sostanzia nel busto di scuola robbiana precedentemente presso la cattedrale di Volterra, dove il santo è ritratto senza barba e in età avanzata (ora nel museo di arte sacra di Volterra).

⁴⁴⁵ L. Steinberg, *Michelangelo's last paintings: The conversion of St. Paul and the crucifixion of St. Peter in the Capella Paolina, Vatican Palace*, London 1975. Secondo lo studioso i due anziani ammantati di azzurro sarebbero Apuleo e Marcello, ovvero coloro che deposero Pietro dalla croce e lo seppellirono.

⁴⁴⁶ *Carteggio di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara*, a cura di E. Ferrero e G. Müller, 2ª edizione con supplemento raccolto ed annotato da Domenico Tordi, Torino 1892, p. 209, lett. CXXIV.

l'emozione che trasuda. A queste figure fa eco lo sgherro di destra che issa la croce, sogghignando mentre guarda l'osservatore in un gesto di fiera e consapevole crudeltà.

In molte di queste figure, come l'incappucciato che incrocia le mani, che tanto ricorda il Nicodemo scolpito nella *Pietà* di Firenze⁴⁴⁷, alcuni studiosi hanno riconosciuto degli autoritratti del pittore. Steinberg⁴⁴⁸, ad esempio, scorge il Buonarroti nell'uomo (in alto a sinistra) col turbante azzurro, seduto a cavallo, che cattura l'attenzione di Agrippa⁴⁴⁹.

In questa sede – all'interno del gruppo piangente delle Pie donne, anche definito da Clark, in un'elegante lettura della tragedia in forma pittorica, «coro greco femminile»⁴⁵⁰ – un nuovo ritratto è stato individuato nella figura in primo piano alla nostra destra che guarda l'osservatore. In essa – dipinta da Michelangelo, pare, come le altre del gruppo, nell'ultima giornata di lavoro quasi a voler lasciare una sorta di testamento pittorico e spirituale – sembra di riconoscere il volto di Vittoria Colonna: chiaro omaggio a colei che, scomparsa da poco, tanto aveva apprezzato in vita la sua arte. Rimandano alla sua fisionomia⁴⁵¹ l'ovale largo, le sopracciglia sottili, il naso pronunciato e gli occhi grandi e lievemente bovini. Inoltre, è significativa la mano che si intravede sotto al velo azzurro, laddove il fiero gesto dell'indice sul cuore è allusivo della sua fede incondizionata⁴⁵². La Marchesa nelle vesti di pia donna, afflitta dal lutto per la perdita del marito, e che per tutta la vita si era immedesimata nella sofferenza delle sante, delle peccatrici e delle derelitte dal passato tormentoso, trova in questa iconica immagine la sua più fedele traduzione.

Ad una porzione di questo affresco si collega un cartone conservato presso il museo di Capodimonte (inv. n. 538)⁴⁵³, pervenuto a Napoli come lascito di Fulvio Orsini morto nel 1600. È databile agli anni 1541-1546, allorché Michelangelo, impegnato nella *Conversione di Saulo*, aveva deciso il soggetto da raffigurare nella parete di rimpetto. Raffigura i tre soldati romani ritratti di spalle mentre salgono, sulle scale di viva roccia, verso il corteo militare; e corrisponde alla porzione del dipinto in basso a sinistra. Il disegno, molto rifinito, lascia tuttavia indefiniti o 'vibranti' solo i contorni, ripassati più volte; il chiaroscuro modella la solida muscolatura dei corpi, torniti e dalle masse solide e larghe. Si ignora però se sia parte di un cartone più ampio, forse danneggiato, da cui è stato separato, oppure se sia nato già diviso per essere ricomposto *in situ* insieme alle altre parti. Certo è che non fu mai impiegato per il trasporto in affresco, essendo servito per il solo trasferimento del progetto in altro cartone con la tecnica dello spolvero.

Interessante la porzione di rattoppo nella zona destra, all'altezza delle spalle del soldato ritratto da tergo. La Bambach⁴⁵⁴ ha intuito, non solo come essa corrisponda in realtà ad una specifica porzione del cartone intermedio (l'area non è disegnata, ma forata dallo spillo per lo spolvero), ma soprattutto che riguardava la zona pubica di Pietro, comprensiva dei genitali arrovesciati dall'innalzamento della croce. Grazie a questa scoperta, poi anche avallata da recenti restauri, è stato anche chiarito che il santo in origine era nudo, concordemente con quanto sostenne Vasari nelle sue *Vite* – «Nell'altra è la

⁴⁴⁷ Cfr. C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore...*, cit., pp. 361, 366, nota 38. Tra i vari contributi citeremo quello di Balas che individua addirittura quattro autoritratti di Michelangelo nella Paolina (E. Balas, *Michelangelo's Victory: Its rôle and signification*, in "Gazette des beaux-arts", 113 (1441), 1989, pp. 67-80).

⁴⁴⁸ L'ipotesi di Leo Steinberg è anche seguita da C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore...*, cit., pp. 361, 366 e 367, nota 40. Sui criptoritratti di Michelangelo si rimanda anche a: F. Zöllner, C. Thoenes, T. Pöpper, *Michelangelo. L'opera completa*, Köln 2014, p. 431.

⁴⁴⁹ Michelangelo qui si ritrae ancora giovane.

⁴⁵⁰ K. Clark, *Michelangelo pittore*, in "Apollo", LXXX, (1964), 34, pp. 436-446.

⁴⁵¹ Per una trattazione completa sulla fisionomia di Vittoria Colonna si rimanda al paragrafo 3.2.2.

⁴⁵² Un indizio della correttezza di questa ipotesi si può ravvisare nel fatto che la mano della donna è celata sotto un velo, quasi volesse nascondere con questo gesto, l'amore incondizionato che ebbe per il suo credo religioso, all'epoca della *Crocifissione di Pietro* nella Paolina (1545-1550), ritenuto eretico dalla Santa Inquisizione capeggiata dal futuro papa Carafa.

⁴⁵³ C. Bambach, *Michelangelo's cartoon for the Crucifixion of St. Peter reconsidered*, in "Master Drawings", XXV (1987), 2, pp. 131-142. Il cartone (2625x1555 mm) si compone di trenta fogli reali bolognesi incollati. È realizzato in matita nera e, forse, carboncino.

⁴⁵⁴ Ivi, pp. 131-142.

Crocifissione di San Pietro, il quale è confitto ignudo sopra la croce»⁴⁵⁵ – e come peraltro documentano anche alcune incisioni eseguite da Giovanni Battista Cavalieri e da Michele Lucchese prima delle censure⁴⁵⁶.

⁴⁵⁵ G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni ...*, cit.: I, p. 82.

⁴⁵⁶ C. Bambach, *Michelangelo's cartoon...*, cit., p. 136.

2.4 – DISEGNI PER ALTRE CROCIFISSIONI DI DESTINAZIONE PRIVATA

2.4.1– Il Cristo crocifisso col capo chino

Il disegno, realizzato a carboncino, ha le dimensioni di 425 x 290 millimetri (fig. 14). Conservato a Londra, presso il Courtauld Institute of Art Gallery, rappresenta un Cristo barbuto crocifisso, che pende dal legno, ormai spirato. La figura, concepita in lieve tre quarti, ha il capo chino incassato sullo sterno. Al culmine della croce latina, che primeggia su un paesaggio montuoso, un cartiglio assai elaborato reca la scritta in caratteri capitali «I.N-R.I.»⁴⁵⁷.

Il Cristo, atletico, è connotato dai suoi tradizionali attributi: una corona di spine e un perizoma mosso dal vento, che agita, in una sinuosa ed elegantissima movenza circolare, i lembi di tessuto. Il modellato del perizoma è oltretutto compatibile con l'idea del movimento che riferiscono le Sacre scritture quando parlano di una sorta di terremoto che interessò Gerusalemme subito dopo il trapasso di Cristo. Nel Vangelo di Matteo si riporta infatti che «il velo del tempio si squarciò in due da cima a fondo, la terra si scosse, le rocce si spezzarono»⁴⁵⁸; mentre nel Vangelo di Luca si legge: «Era verso mezzogiorno, quando il sole si eclissò e si fece buio su tutta la terra fino alle tre del pomeriggio. Il velo del tempio si squarciò nel mezzo»⁴⁵⁹.

L'opera è stata riferita a Michelangelo da Byam Shaw⁴⁶⁰, a cui si deve la sua riscoperta. L'ipotesi è stata avallata da Gere⁴⁶¹, ma non ha trovato concorde la critica successiva, a partire da Tolnay⁴⁶², che lo ha ritenuto una copia tratta probabilmente da un originale perduto del Maestro, databile agli anni 1530-1534, dunque antecedente alla versione del *Cristo vivo*, conservato presso il British Museum di Londra⁴⁶³. A parere di Tolnay, difatti, «né i contorni, né la modellatura di questo Crocifisso corrispondono allo stile di Michelangelo; il paesaggio secentesco sullo sfondo, che è stato intanto tolto, parla in favore dell'ipotesi che tutto il foglio sia stato rielaborato»⁴⁶⁴.

Non solo il naturalismo – certamente avulso nella *mise en scène* delle opere di Michelangelo – però. Ce lo fanno ritenere una copia anche quel certo senso per il descrittivismo, rimarcato nel contorno e nei dettagli, marginali nell'idea e nella formulazione delle figure per il toscano. Nello specifico, si può parlare di un suo allievo, qui riconosciuto da Claudio Strinati⁴⁶⁵ in Giacomo Rocca, il singolarissimo pittore romano collezionista di disegni di Michelangelo, di cui Baglione ha scritto una biografia. Anzi, si ritiene, viste le trascurabili varianti che si palesano con il piccolo dipinto su tavola conservato presso il Museo del Colle del Duomo a Viterbo, raffigurante un *Cristo in croce tra dolenti*⁴⁶⁶, che esso (o il presunto prototipo michelangiolesco da cui deriva) sia stato impiegato come modello proprio per quest'ultima composizione. Occorre considerare, tra l'altro, che è analoga anche la fonte di illuminazione, rappresentata dal sole proveniente da sinistra, che rischiara, modella e tornisce – sia nel progetto, sia nel dipinto – perizoma e corpo di Cristo. Alla luce di queste nuove considerazioni è possibile pure rivedere l'ipotesi attributiva della tavola di Viterbo, che

⁴⁵⁷ C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-1980: III, cat. 410 recto, p. 66.

⁴⁵⁸ *Vangelo di Matteo*: 27, 51.

⁴⁵⁹ *Vangelo di Luca*: 23, 44-45.

⁴⁶⁰ *The Lawrence Gallery. A series of fac-similes of original drawings of M. Angelo Buonarroto, selected from the matchless collection formed by Sir Thomas Lawrence, late President of the Royal Academy*, London 1953.

⁴⁶¹ *Drawings by Michelangelo*, catalogo della mostra (London 1975), a cura di J. A. Gere e N. Turner, London 1975, n. 116.

⁴⁶² C. de Tolnay, *Corpus...*, cit.: III, cat. 410 recto, p. 66.

⁴⁶³ Sul foglio si rimanda al paragrafo 2.1.1 in questo stesso capitolo.

⁴⁶⁴ C. de Tolnay, *Corpus...*, cit.: III, cat. 410 recto, p. 66.

⁴⁶⁵ Ringrazio Claudio Strinati per la segnalazione.

⁴⁶⁶ Per alcuni approfondimenti su quest'opera si rimanda al paragrafo 4.3.1.

precedentemente era stata riferita, sempre da Strinati, a Teodoro Siciliano⁴⁶⁷. Una copia del disegno, con una testa atteggiata in modo simile, è conservata presso l'Accademia di Venezia con inv. 1025⁴⁶⁸.

2.4.2– Il Crocifisso col capo chino o la seconda Crocifissione per Vittoria Colonna

Disegnato a carboncino nero, il foglio (fig. 15), attualmente conservato al Département des arts graphiques del Louvre (292 x 225 mm) con numero di inv. 843 r⁴⁶⁹, è certamente una copia⁴⁷⁰, il cui originale, oggi disperso, risale al periodo di realizzazione del *Crocifisso vivo* destinato a Vittoria Colonna. Attribuito a Giulio Clovio da Dussler⁴⁷¹, per il carattere quasi miniaturistico nei tratti, secondo Tolnay⁴⁷² è probabilmente antecedente alla versione oggi al British Museum di Londra⁴⁷³, anche considerate le similitudini nelle proporzioni e nella modellatura del corpo. Somiglianti al modello destinato alla Marchesa di Pescara anche le posizioni delle gambe e dei piedi; l'unica differenza sostanziale risiede nella stesura del capo del Cristo (qui ritratto già morto), in scorcio e lievemente reclinato sulla spalla destra. Questo foglio, espunto dalla totalità della critica seguente, è anche assente nelle recenti monografie su Michelangelo di Cristina Acidini Luchinat⁴⁷⁴ e di Pöpper⁴⁷⁵.

2.4.3 – Due studi per la Vergine e per il San Giovanni ai piedi della croce del Louvre

I disegni, entrambi provenienti dalla collezione di Everhard Jabach confluita nel 1671 nel *Cabinet* del Re di Francia, sono stati attribuiti al talento di Michelangelo Buonarroti dalla quasi totalità della critica; fanno eccezione Perrig⁴⁷⁶, che propone Marcello Venusti, e recentemente Pöpper⁴⁷⁷.

Nel *recto* di quello ritraente la *Vergine* (fig. 16), oggi al Département des arts graphiques del Louvre (inv. 720), è stato eseguito uno studio, reintegrato nell'angolo superiore destro, per la *Vergine ai piedi della croce*. Il soggetto in questione compare in abbozzo anche nel *verso* (fig. 17), ma va detto che esso in questo caso, pur condividendo con la *Vergine* la postura, è, secondo il parere di Tolnay, probabilmente una prima idea della figura, in quanto di sesso maschile e nuda, in linea cioè con il metodo dell'artista che abbozzava i suoi modelli primitivi proprio in questo modo⁴⁷⁸. Originariamente faceva parte del foglio anche il *San Giovanni* (inv 698r), che, eseguito su di un lembo di carta controfondato e reintegrato ai quattro angoli, presenta però un minore livello di definizione rispetto

⁴⁶⁷ A. Alessi, *La crocifissione di Cristo*, in *Sacro & Profano. Capolavori a Viterbo tra il Quattrocento e il Settecento*, catalogo della mostra (Viterbo 2014-2015), a cura di A. Alessi, Roma 2014, pp. 65-67.

⁴⁶⁸ C. de Tolnay, *Corpus...*, cit.: III, cat. 410 recto, p. 66.

⁴⁶⁹ Si sono occupati del disegno: H. Thode, *Michelangelo: kritische Untersuchungen über seine Werke*, 3 voll., Berlin 1908-1913; III, n. 504; M. Delacre, *Le dessin de Michel-Ange*, Bruxelles 1938, n. 169; J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his studio*, London 1953, p. 120; L. Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo*, Berlin 1959, n. 677; C. de Tolnay, *Michelangelo. V. The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last Pietas*, Princeton 1960, p. 266; F. Hartt, *The Drawings of Michelangelo*, London 1971; *Inventaire général des Dessins italiens du Musée du Louvre. Michel-Ange. Élèves et copistes*, a cura di P. Joannides con la collaborazione di V. Goarin e C. Scheck, Paris 2003, pp. 234-235, cat. 88, 89, con bibliografia precedente;

⁴⁷⁰ Si veda in proposito l'ipotesi di Charles de Tolnay (C. de Tolnay, *Corpus...*, cit.: III, cat. 410 recto, p. 66).

⁴⁷¹ L. Dussler, *Die Zeichnungen...*, cit., n. 677.

⁴⁷² C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-1980: III, p. 67. Tolnay propone per questo soggetto il titolo di *Cristo col capo chino o seconda versione del Cristo per Vittoria Colonna*.

⁴⁷³ Secondo Joannides l'originale da cui è tratta questa versione, non è databile oltre il 1540 (*Inventaire général des Dessins italiens du Musée du Louvre. Michel-Ange. Élèves et copistes*, a cura di P. Joannides con la collaborazione di V. Goarin e C. Scheck, Paris 2003, pp. 234-235, cat. 88, con bibliografia precedente).

⁴⁷⁴ C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore*, Milano 2007.

⁴⁷⁵ T. Pöpper, *Tardi disegni religiosi 1545-1560 ca.*, in F. Zöllner, C. Thoenes, T. Pöpper, *Michelangelo. L'opera completa*, Köln 2014, pp. 576-587.

⁴⁷⁶ A. Perrig, *Michelangelo's Drawings: The Science of Attribution*, New Haven-London 1991.

⁴⁷⁷ T. Pöpper, *Tardi disegni religiosi 1545-1560 ca.*, in F. Zöllner, C. Thoenes, T. Pöpper, *Michelangelo. L'opera completa*, Köln 2014, pp. 576-587.

⁴⁷⁸ C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-1980: III, cat. n. 412 recto e verso, pp. 67-68.

al *pendant*, anche a causa di molti pentimenti e i piccoli aggiustamenti (fig. 18). Thode⁴⁷⁹, per primo, ha messo in rapporto questi studi con la *Crocifissione di Cristo* dipinta da Marcello Venusti, la quale, nota in molteplici esemplari⁴⁸⁰, è composta, nel registro centrale, dal *Crocifisso vivo* omaggio del maestro a Vittoria Colonna (oggi al British Museum di Londra⁴⁸¹) e, nei lati, dalle due figure della *Vergine* e del *San Giovanni* qui oggetto di studio. Va aggiunto che sulla questione ha preso posizione anche Wilde⁴⁸², trovando poi favorevole la Romani⁴⁸³, secondo il quale l'opera di Venusti sarebbe frutto della ricomposizione di tre invenzioni di Michelangelo⁴⁸⁴ (prodotte in tempi diversi) e pertanto difficilmente può rispecchiare le intenzioni del maestro. In particolare, per lo studioso, il foglio del Louvre e il suo *pendant* (inv. 698r) sono riconducibili ad una serie tarda di grandi fogli incompiuti sul tema della crocifissione, in sei esemplari, a cui si aggiunge un progetto col solo Cristo morto sulla croce (oggi disperso), noto da una tarda copia, conservata al Louvre (inv. 843)⁴⁸⁵, che Dussler riferisce a Giulio Clovio⁴⁸⁶. L'immagine è riprodotta, assieme alla *Vergine* e al *San Giovanni*, anche nell'incisione, datata 1568, di Philippe Soye edita da Antoine Lafréry⁴⁸⁷.

Per quanto riguarda lo scopo di questi fogli, Hirst⁴⁸⁸, sulla scia dell'ipotesi formulata da Wilde, che a sua volta si basava su una suggestione di Wittkower, ha proposto per una serie di disegni d'omaggio, sottolineandone il legame con la produzione grafica del Buonarroti sul tema della Passione. Charles de Tolnay, invece, che inizialmente – ad eccezione dell'abbozzo sul verso – dubitava dell'autografia di Michelangelo⁴⁸⁹, ha suggerito il nome di Venusti. Tale ipotesi sarà poi rivista nel *Corpus*, dove

⁴⁷⁹ H. Thode, *Michelangelo: kritische Untersuchungen über seine Werke*, 3 voll., Berlin 1908-1913: II, p. 469.

⁴⁸⁰ Cfr. i paragrafi 4.1.1, 4.1.2 e 4.1.3.

⁴⁸¹ Si rimanda a questo stesso capitolo, al paragrafo 2.1.1.

⁴⁸² J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his studio*, London 1953, pp. 120-121: «The whole group appears homogeneous in style and sentiment and its parts are interconnected with one another by the use of similar motives. They may, therefore, all fall within a comparatively short period. For the same reasons, it is difficult, if not impossible, to reconstruct the order in which the drawing were made; not could this be done by a comparison of forms alone, because one and the same motive is used in different drawings to convey different ideas. Nevertheless, Berenson's conclusion that n. 82 is the last of the series seems reasonable. The dates assigned to the series by different writers vary between 1538 and 1557. Stylistic considerations, as well as the appearance of similar ideas in Michelangelo's poems, seem to point to the end of this period, as Wittkower has emphasized. We do not know whether the drawings were made with a painting in view. Marcello Venusti painted a picture from one of the variants (that which has been mutilated), and he introduced into this the two angels from the much earlier Crucifixion presented by Michelangelo to Vittoria Colonna; but this can hardly have been done accordance with the artist's intention (Venusti's picture was published in engraving by A. Lafreri in 1568). It is more likely that these, too, are presentation drawings».

⁴⁸³ V. Romani, *Studio per la Vergine ai piedi della croce e Studio per san Giovanni ai piedi della croce*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, catt. 50 e 51, p. 168.

⁴⁸⁴ Si sono occupati dei due disegni del Louvre principalmente: B. Berenson, *The drawings of the florentine painters*, 2 voll., Chicago 1903, nn. 1582, 1595; H. Thode, *Michelangelo: kritische...*, cit.: II, p. 469, 488; L. Goldscheider, *Michelangelo drawings*, London 1951, nn. 115, 116, 120; L. Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo*, Berlin 1959, nn. 355, 357; C. de Tolnay, *Michelangelo. V. The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last Pietas*, Princeton 1960, p. 196, nn. 199-201; F. Hartt, *The Drawings of Michelangelo*, London 1971, nn. 418-420; *Michel-Ange au Louvre. Les dessins*, in "Le petit journal des grandes expositions", (Paris 1975), a cura di R. Bacou e F. Viatte, Paris 1975, nn. XXXIII e XXXIV r e v; A. Perrig, *Michelangelo's Drawings: The Science of Attribution*, New Haven-London 1991, n. 113; S. F. Pagden, *Michelangelo Buonarroti, Studie zu Maria unter dem Kreuz - Michelangelo Buonarroti, Skizze eines männlichen Aktes in derselben Haltung*, in *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos*, catalogo della mostra (Wien 1997), a cura di S. Ferino Pagden, Milano 1997, p. 416, cat. IV. 28; S. Ferino Padgen, *Michelangelo Buonarroti. Der hl. Johannes unter dem Kreuz*, in *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse...*, cit., p. 417, cat. IV.29; *Inventaire général des Dessins italiens du Musée du Louvre. Michel-Ange. Élèves et copistes*, a cura di P. Joannides con la collaborazione di V. Goarin e C. Scheck, Paris 2003, pp. 174-176, catt. 39, 39 verso e 40, con bibliografia precedente; P. Joannides, *The Drawings of Michelangelo and His Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge 2007, pp. 242, 306; C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore*, Milano 2007, p. 327.

⁴⁸⁵ Su questo foglio si rimanda al paragrafo 2.1.1 in questo stesso capitolo.

⁴⁸⁶ L. Dussler, *Die Zeichnungen...*, cit., n. 677.

⁴⁸⁷ *Inventaire général des Dessins italiens du Musée du Louvre. Michel-Ange...*, cit., pp. 233-235, n. 88.

⁴⁸⁸ M. Hirst, *Michelangelo and his drawings*, New Haven-London 1988, pp. 57-58.

⁴⁸⁹ C. de Tolnay, *Michelangelo. V...*, cit., pp. 59, 196, n. 199.

riterrà questo foglio e il suo *pendant* funzionali ad una versione più elaborata del *Crocifisso* per Vittoria Colonna⁴⁹⁰, com'è testimoniato dal dipinto del Venusti medesimo. Ad ulteriore riprova di ciò ha collegato alla composizione un disegno in archivio Buonarroti a Firenze (III, 20), dove compaiono i contorni di tre blocchi marmorei compatibili con le figure dell'incisione di Soye-Lafréry, motivo per cui, secondo lo studioso, Michelangelo inizialmente avrebbe avuto l'idea, poi non portata avanti, di utilizzare gli abbozzi in oggetto per realizzare un gruppo scultoreo, più grande del naturale, destinato ad onorare la memoria della Marchesa di Pescara.

A ritenere invece che i due fogli siano stati confezionati appositamente per Venusti è stato recentemente Joannides, confortato da dati documentari. Lo studioso ritiene che il Buonarroti abbia disegnato e ritagliato gli schizzi ritraenti la *Vergine* e il *San Giovanni* affinché il suo collaboratore potesse impiegarli, assieme al foglio del British col *Cristo vivo*, per la fattura di due dipinti che Francesco Amadori detto l'Urbino, prima di morire (3 gennaio 1556), gli aveva commissionato per lasciarli in eredità ai propri figli. Delle opere in questione, i cui soggetti sono sottaciuti, si trova traccia in una missiva (13 dicembre 1557) della vedova di Urbino, Cornelia Colonnelli, indirizzata a Michelangelo, nella quale ella indica la chiara volontà di ottenere – avendo dovuto cedere due dipinti del Venusti a Guidobaldo II della Rovere – due copie da far eseguire allo stesso «messer Marcello»⁴⁹¹. Così recita, testualmente, la lettera:

Molto magnifico come patre honorandissimo, quest'estate passata venne all'orecchi dell'illustrissimo et reverendissimo Turnone che li putti haveano dua quadri retratti da vostri disegni, e fece per vederli grandissima istanza, et oprò Roso con molti nostri parenti per mezzani; dalli quali pregata, mi contentai che Sua Signoria illustrissima gli vedessi: e vedutogli, gli piacquero sopra muodo, e subito cominciò a pensare de haverli per denari. Alla qual cosa io non volsi mai consentire, anchor che da molti io ne fosse più e più volte pregata; anzi sempre stetti più ostinata: e tanto più mi fu offerto per sua parte, tanto più mi slongai dal pensare de compiacerla, sempre scusandomi ch'io li tenea per memoria vostra, a cui tanto miei figliuoli et io siamo obligati; e che mai per tempo alcuno li quadri non erano per uscirne di casa. E cusi Sua Signoria illustrissima et reverendissima, vedendo il mio duro e fermo proposito, se retirò, né più mi fece altrimenti molestare. Quest'ottobre poi l'eccellentissimo signor Duca nostro patrone intese similmente ch'io havea questi quadri, et ordinò a un prete suo di casa che oprasce che li quadri fussero portati a Urbino, che li volea vedere. E cusi il prete mandò uno con una sua per parte de Sua Eccellenza, pregandomi ch'io gli li mandasse, tanto che li potesse vedere. Io, con quel miglior muodo ch'io seppi, mi scusai, e così fugiei per allhora de mandargli. Pochi giorni sono, Sua Eccellenza di nuovo, pur desiderosa de vederli, mandò il signor commissario della nostra provincia di Massa, e insieme un altro suo di corte, con una lettera molto amorevole, pregandomi ch'io gli mandassi li quadri e ch'io mandasse un mio fidato a posta con essi, che desiderava vederli. Io, non sapendo come mi dovesse procedere in questo negotio, me risolvette domandarne parere a certi nostri parenti, li quali me dissero: «Cornelia, con il signor Duca non bisogna stare in quella ostinatione che sete stata con il cardinale Turnone, perchè Sua Eccellenza è patrona de' quadri et de ogn'altra vostra cosa; e se li piaceranno, bisognerà che voi gli li diate a tutti i partiti: però noi vi consigliamo che voi gli li mandate, e insieme un vostro che gli dica che Sua Eccellenza è patrona de' quadri, della robba, dei figliuoli et de ogn'altra cosa, e che ne po disporre come di cosa sua». E cusi io fece quanto fui consigliata. Mandai un nostro parente, il quale diligentemente fece la preposta a Sua Eccellenza; la quale, veduti li quadri, disse al nostro parente che li quadri erano di gran bellezza, e dissegli che non partisce senza sua licentia. Doppo quattro giorni lo fece chiamare, e dissegli che accettava i quadri e insieme il buon animo mio, dicendo che me havea obligo de la libera proferta ch'io li havea fatto, e che li quadri erano tanto belli che non era prezzo che li potesse pagare, e che se lui li volesse pagare, bisognarebbe andare a i migliaia de scudi: ma che volea che li putti godessero per amor suo cento scudi; li quali il nostro parente più e più volte ricusò, dicendo che li putti non voleano altro che la gratia di Sua Eccellenza, e che li avesse per raccomandati. E narògli la cosa de Roso: e Sua Eccellenza, doppo che l'hebbe sforzato a pigliare li cento scudi, diede commissione grandissime a favore nostro et ha comesso che le cose nostre siano ben reviste senza spesa e senza lite veruna. Dipoi rimandò il sudetto signor commissario con una lettera a ringraziarmi e fare larghissime proferte alli putti. Io ho scritto tutto questo successo a Vostra Signoria, perché la si contenti di quello ha voluto Sua Eccellenza e cusi la priego strettissimamente che la si contenti ch'io habbi usato questa liberalità al nostro eccellentissimo patrone; e la priego ancho, quanto più so e posso, che me ne scriva, acciò io quieti l'animo mio, il quale, dal dì ch'io mandai li quadri, sempre è stato in continuo fastidio e starà sempre, sin ch'io non ho una vostra, per la quale io cognosca chiaramente che voi ve ne contentiate. E perché Francesco, ch'Iddio gli facci pace, fece mentione nel testamento de questi quadri, io desiderarei che per mezzo vostro messer Marcello ne facesse dua, di quelli medesimi disegni, e costassero ciò che volessero. Voi gli potreti pagare de quelli frutti de' denari che sono nel Monte della Fede. Vostra Signoria scrive che, se si trova qua da rimettere quel frutto che se cava del Monte, che io gli ne

⁴⁹⁰ C. de Tolnay, *Corpus...*, cit.: III, cat. n. 412 recto e verso, pp. 67-68.

⁴⁹¹ *Il Carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, 5 voll., Firenze 1965-1983: V, pp. 120-122, n. MCCLV.

dia aviso che gli manderà, perché non gli pare che si facci maggior summa. Io mi contento di quanto pare e piace a voi. Circha il trovare da rimettere, gli dico ch'io ho trovato, e ogni volta che ve occorresse mandarli, mandatili, che se remetteranno con utile delli putti; e volendo messer Marcello fare li quadri, Vostra Signoria me ne dia aviso. Tra tanto state sano, e occorrendovi cosa veruna ch'io possi, avisatemi: ch'io non mancharò con tutto il mio potere sforzarmi servirvi; pregandovi che teniate memoria di me e de' miei figliuoli, al solito. Mio padre, mia madre e li putti vi danno milli saluti et io il simile.

Da Casteldurante, li 13 de dicembre del 57.

Di Vostra Signoria amorevolissima figliuola
Cornelia Colonelli de' Amatorii.

Al molto magnifico et eccellente messer Michelagnolo Buonaroti mio signore [come] patre honorandissimo.
A Macel de' Corbi. Roma⁴⁹².

I soggetti delle opere, di cui non si fa menzione nella missiva, vengono invece ricordati, come sostiene Perrig⁴⁹³, nell'inventario del 1592 di Lucrezia d'Este, duchessa di Urbino, nel quale compaiono un'Annunciazione e un *Nostro Signore in Croce con due Angeli et San Giovanni et una Maria di mano di Michel Agnolo*⁴⁹⁴. Quest'ultima opera, identificata da Joannides in quella che oggi è in collezione Doria a Roma⁴⁹⁵ (fig. 42), daterebbe i due disegni ritraenti la *Vergine* e *San Giovanni*, oggi al Louvre, (incluso il dipinto da essi derivato) entro il 1556.

Anche il Cavaliere chiese al Venusti un dipinto simile, recante nel retro il sigillo del suo casato. Esso, già nella collezione del reverendo d'Arcy, oggi è in collezione privata⁴⁹⁶ (fig. 47).

Queste constatazioni, però, non sembrano convincere buona parte della letteratura, che rimane saldamente ancorata alla lunga e consolidata tradizione critica che si basa sul pensiero di Wilde, secondo il quale il forte legame di Michelangelo con il Cavaliere e l'Urbino non giustifica il riuso selvaggio e incontrollato dei disegni originariamente destinati ad altri soggetti, come il *Cristo vivo* di Londra che sappiamo fu donato alla Marchesa di Pescara. Di fatto, per lo studioso, il maestro in vita non avrebbe mai approvato, come metodo, che più idee, concepite in tempi differenti e funzionali a destinazioni d'uso diverse, potessero coesistere.

Resta tuttavia da considerare che l'opera in collezione Doria, la cui esecuzione è attribuita a Venusti, deve essere retrodatata – e questo è un dato oggettivo – al 1556. Con essa vanno retrodatati anche i disegni di cui parla la vedova Colonnelli nella missiva⁴⁹⁷.

Questo dato è essenziale perché, com'è stato sostenuto con buone ragioni, permette, non solo di far rientrare la datazione dell'opera oggi alla Doria negli anni in cui Michelangelo era ancora in vita, ma soprattutto di confermare che essa venne realizzata sotto la sua diretta responsabilità⁴⁹⁸. D'altro canto, la Colonnelli riferiva che entrambe le opere, donate dal suo caro estinto ai loro figlioli, erano state composte su disegni del Maestro: «Li putti haveano dua quadri retratti da vostri desegni»⁴⁹⁹. Non solo: la stessa ribadiva anche di voler dipinti identici a quelli che le erano stati sottratti, precisando che l'esecuzione doveva essere affidata al Venusti: «E perché Francesco, ch'Iddio gli facci pace, fece mentione nel testamento de questi quadri, io desiderarei che per mezzo vostro messer Marcello ne

⁴⁹² Ibid.

⁴⁹³ A. Perrig, *Michelangelo's Drawings...*, cit., pp. 114-115. In realtà lo stesso autore corregge il tiro su un'ipotesi precedentemente avanzata in cui sostenne che si trattasse dell'opera *Orazione nell'orto* (A. Perrig, *Michelangelo und Marcello Venusti. Das Problem der Verkündigungs- und Ölberg-Konzeptionen Michelangelos*, in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", XXIV, (1962), pp. 261-294).

⁴⁹⁴ P. Della Pergola, *L'Inventario del 1592 di Lucrezia d'Este*, in "Arte Antica e Moderna", VII, (1959), pp. 342-351.

⁴⁹⁵ Per approfondimento sull'opera in collezione Doria Pamphilj si rimanda al paragrafo 4.1.1.

⁴⁹⁶ P. Borland, *A copy by Venusti after Michelangelo*, in "The Burlington Magazine", CIII, (1961), pp. 433-434; cfr. M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali". Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma 2009, p. 149, nota 149.

⁴⁹⁷ Per la datazione dei fogli del Louvre si rimanda a Tolnay che propone un ragionevole tempo, circoscrivibile negli anni che intercorrono tra il 1545 e il 1550 (C. de Tolnay, *Corpus...*, cit.: III, cat. nn. 412 recto e verso e 413 recto, pp. 67-68).

⁴⁹⁸ M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna...*, cit., p. 109.

⁴⁹⁹ *Il Carteggio di Michelangelo...*, cit.: V, pp. 120-122, n. MCCLV.

facesse dua, di quelli medesimi desegni, e costassero ciò che volessero. Voi gli potrete pagare de quelli frutti de' denari che sono nel Monte della Fede. Vostra Signoria scrive che, se si trova qua da rimettere quel frutto che se cava del Monte, che io gli ne dia aviso che gli manderà, perché non gli pare che si facci maggior summa. Io mi contento di quanto pare e piace a voi. Circha il trovare da rimettere, gli dico ch'io ho trovato, e ogni volta che ve occorresse mandarli, mandatili, che se remetteranno con utile delli putti; e volendo messer Marcello fare li quadri»⁵⁰⁰.

In questo contesto, desta dunque più di una perplessità l'ipotesi – recentemente rilanciata da Forcellino – che propone invece il coinvolgimento diretto di Michelangelo anche nell'esecuzione pittorica di un prototipo (mai individuato)⁵⁰¹, cui poi si sarebbe ispirato Venusti per questa *Crocifissione tra i dolenti* in collezione Doria⁵⁰². La studiosa porta a supporto della sua ipotesi un documento tardo, del 1598, in cui Francesco Maria II, alla morte della moglie Lucrezia d'Este, nel tentativo di rientrare in possesso di alcune preziose opere della collezione di famiglia, cita espressamente i nomi degli autori di due di esse: «Rafaello e Michelag(no)lo»⁵⁰³. Il punto, però, al di là dell'affidabilità del documento, peraltro non di prima mano, è che fu proprio Michelangelo a fornire i disegni per la realizzazione dell'opera in collezione Doria, diventandone di fatto, già per i contemporanei, oltre che l'ideatore, anche il diretto responsabile della qualità e della resa finale. Ciò, ovviamente, non significa che ne fu l'artefice materiale. D'altra parte, la stessa Colonnelli, nella celebre missiva del 13 dicembre 1557, rimarca di volere delle copie uguali, tratte dagli stessi disegni di mano di Michelangelo, ma non pretende che a realizzarle sia lui in prima persona. Sapendo infatti qual è il suo pensiero in merito, chiede che le vengano prodotte da quel «messer Marcello»⁵⁰⁴, ovvero da Venusti. Inoltre, il fatto che la vedova si rivolga proprio a Michelangelo, cioè all'inventore del modello, dal quale vuole l'autorizzazione per l'esecuzione di una nuova versione, conferma, in modo inequivocabile, quali erano i rapporti tra il maestro e il collaboratore: Venusti non poteva in alcun modo garantire copie di invenzioni non sue senza il consenso dell'ideatore del progetto.

Dunque, riassumendo: nel dipinto in collezione Doria sussistono sia il *Cristo vivo*, il cui progetto, oggi al British, è di qualche anno precedente e appartenne alla Colonna; sia le due figure poste ai lati della croce, sicuramente di qualche anno più tarde. Il risultato sembrerebbe quantomeno contraddittorio con il modo di procedere del Maestro, tanto più se fu lui stesso a supervisionare l'intera produzione. L'unica spiegazione che possiamo suggerire a questa incongruenza è che Michelangelo, dal momento che ritornerà negli anni più volte sullo stesso tema, anche considerando la variante col Cristo spirato poi tradotta a stampa, potrebbe aver valutato più idee, ivi compresa quella di un'eventuale trasposizione in scultura del gruppo che poi risolverà semplicemente in un piccolo dipinto devozionale più volte replicato. Questo certamente non spiega il perché decise di riadoperare un disegno donato ad altri, anche se occorre considerare, che almeno inizialmente, il foglio non era destinato alla Colonna, come ella stessa precisa nella nota missiva indirizzata al Maestro: «Ma se è il vostro questo, habbate patientia che non son per tornarlo più»⁵⁰⁵.

⁵⁰⁰ *Ibid.*

⁵⁰¹ M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna...*, cit., p. 114: «È possibile suggerire a questo punto che sia esistita anche almeno una versione originaria della *Crocifissione* di Michelangelo, conosciuta nell'ambiente della Colonna e da Venusti, o chi per esso, riprodotta con tanta fortuna».

⁵⁰² L'ipotesi, sviluppata da Redig de Campos partendo da una deduzione di Reumont, fu via via accettata dalla critica successiva, a partire da Ramsden, seguito da Laura Russo e Maria Forcellino (A. Reumont, *Vittoria Colonna marchesa di Pescara: vita, fede e poesia nel secolo decimosesto per Alfredo Reumont*, Torino 1883, p. 199; D. Redig De Campos, *Il Crocifisso di Michelangelo per Vittoria Colonna*, in "Atti del convegno di Studi Michelangioleschi", (Firenze-Roma 1964), a cura del Comitato Nazionale per le Onoranze a Michelangelo, Roma 1966, pp. 356-365; H. Ramsden, *The Letters of Michelangelo*, 2 voll., London 1963: II, p. 241; L. Russo, *Marcello Venusti e Michelangelo*, in *Michelangelo e Dante*, catalogo della mostra (Torre de Passeri 1995), a cura di C. Gizzi, Milano 1995, a cura di C. Gizzi, Milano 1995, p. 145; M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna...*, cit., pp. 103-119, in particolare pp. 113-114). Cfr. paragrafo 4.1.1.

⁵⁰³ M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna...*, cit., pp. 113-119.

⁵⁰⁴ *Il Carteggio di Michelangelo...*, cit.: V, pp. 120-122, n. MCCLV.

⁵⁰⁵ Per approfondimenti si rimanda al primo paragrafo di questo stesso capitolo.

2.4.4 – La Crocifissione del Louvre

Proveniente dalla collezione di Evérard Jabach, il foglio, di grandi dimensioni (433 x 290 mm) e dall'aspetto di un cartone *grisaille* a causa della modellatura a biacca e carboncino nero, mostra un *Cristo crocifisso tra la Vergine e il San Giovanni* (fig. 19). È conservato al Département des arts graphiques del Louvre (inv. 700 r⁵⁰⁶).

Il soggetto, accostato per analogia formale alla seconda versione del *Crocifisso* per Vittoria Colonna – così come ha definito il prototipo, oggi disperso, Charles de Tolnay⁵⁰⁷ –, presenta uno schema analogo alla versione incisa da Soye ed edita da Antoine Lafréry (fig. 43), con la dislocazione dei dolenti ai lati della croce e il Cristo spirato al centro. Rispetto al suo riferimento però, qui «è maggiormente accentuato il senso della verticalità: le braccia sono più elevate in alto; il corpo non segue più il ritmo di contrapposto, ma è presentato più frontalmente e con forme più snelle»⁵⁰⁸. Molti i pentimenti visibili: all'altezza delle braccia del crocifisso per esempio, corretti più volte; nel capo, di cui si intravedono quattro versioni e almeno due ben delineate, e nel fusto del legno. Anche i due dolenti hanno subito diverse redazioni, con la testa rivolta in basso e piegati in avanti, sembrano essere rassegnati rispetto al disegno divino.

Lo stile di tutte queste figure è ancora debitore della Paolina: simmetriche nelle loro pose, pare camminino in avanti verso il terreno appena tracciato. In alto, una figura appena delineata è stata riconosciuta come un angelo che tiene il calice per raccogliere il sangue. Il Cristo, schiacciato dal suo stesso peso e totalmente nudo, presenta un carattere di commovente eleganza. L'immagine è ricolma di macchie di umidità, distribuite uniformemente seguendo il tracciato del legno, che sembrano alludere alle lacrime versate dallo stesso Buonarroti, in totale solitudine, contemplando il foglio⁵⁰⁹. Il progetto, per le assonanze di carattere iconografico e stilistico con gli affreschi della Paolina, è stato datato tra il 1550 e il 1556⁵¹⁰. L'ipotesi non convince Pöpper, che lo colloca invece al 1560⁵¹¹.

⁵⁰⁶ L'opera è stata studiata da: J. C. Robinson, *A Critical Account of the Drawings by Michelangelo and Raffaello in the University Galleries*, Oxford 1870, n. 72;

B. Berenson, *The drawings of the florentine painters*, 2 voll., Chicago 1903, n. 1583; H. Thode, *Michelangelo: kritische Untersuchungen über seine Werke*, 3 voll., Berlin 1908-1913: III, n. 471; A. E. Brinckmann, *Michelangelo-Zeichnungen*, München 1925, n. 74; C. de Tolnay, *Die Handzeichnungen Michelangelos im Codex Vaticanus*, in "Repertorium f. Kunstwissenschaft", XLVIII, (1927), 4-5, p. 199; F. Baumgart, *Eine Entwurfzeichnung Michelangelos zur Capella Paolina*, in *Adolph Goldschmidt zu seinem siebenzigsten Geburtstag am 15. Januar 1933*, Berlin 1935, p. 134; R. Wittkower, *A newly discovered drawing by Michelangelo*, in "The Burlington Magazine", LXXVIII, (1941), pp. 159-160; L. Goldscheider, *Michelangelo drawings*, London 1951, n. 58; J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his studio*, London 1953, p. 125; L. Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo*, Berlin 1959, n. 211; C. de Tolnay, *Michelangelo. V. The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last Pietas*, Princeton 1960, pp. 80, 221, n. 249; F. Hartt, *The Drawings of Michelangelo*, London 1971, n. 421; *Michel-Ange au Louvre. Les dessins*, in "Le petit journal des grandes expositions", (Paris 1975), a cura di R. Bacou, F. Viatte, Paris 1975, n. XXXVI; M. Hirst, *Michelangelo and his drawings*, New Haven-London 1988, p. 58; A. Perrig, *Michelangelo's Drawings: The Science of Attribution*, New Haven-London 1991, tav. 105; *Michelangelo Drawings: closer to the Master*, catalogo della mostra (Haarlem 2005-2006), a cura di H. Chapman, London 2005, p. 278, 282, n. 105; *Inventaire général des Dessins italiens du Musée du Louvre. Michel-Ange. Élèves et copistes*, a cura di P. Joannides con la collaborazione di V. Goarin e C. Scheck, Paris 2003, pp. 181-182, cat. 42, con bibliografia precedente; M. Bianco, "Avend'io desiderato di far più per quella che per uomo che io conoscessi mai al mando". *Fonti ed esiti poetici dei disegni michelangioleschi per Vittoria*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, pp. 156-164; P. Joannides, *The Drawings of Michelangelo and His Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge 2007, n. 57; M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali". Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma 2009, pp. 115, 154; T. Pöpper, *Tardi disegni religiosi 1545-1560 ca.*, in F. Zöllner, C. Thoenes, T. Pöpper, *Michelangelo. L'opera completa*, Köln 2014, pp. 576-587, cat. 232.

⁵⁰⁷ C. de Tolnay, *Corpus...*, cit.: III, cat. n. 414 recto, pp. 68-69.

⁵⁰⁸ Ivi, p. 69.

⁵⁰⁹ Ibid.

⁵¹⁰ Ibid.

⁵¹¹ T. Pöpper, *Tardi disegni religiosi...*, cit., pp. 576-587, cat. 232.

2.4.5 – Cristo crocifisso tra due figure: l'esemplare dell'Ashmolean Museum

Il foglio, conservato ad Oxford presso l'Ashmolean Museum (inv. 1846.89)⁵¹², ritrae un Cristo Crocifisso con due non meglio identificate figure ai piedi della croce (fig. 20). Prima di pervenire in museo ha subito diversi passaggi di proprietà⁵¹³. Misura 278 x 234 millimetri e, per i caratteri stilistici riscontrati, è stato collocato cronologicamente tra i primi prototipi del gruppo delle crocifissioni che Michelangelo eseguì in tarda maturità⁵¹⁴. Il Cristo pende dalla croce col capo in scorcio, leggermente piegato sulla spalla destra, ma nella redazione definitiva – ispezionabile nel verso del disegno – è stato un po' rimodulato, accentuando proprio l'inclinazione della testa. In ogni caso, nonostante gli aggiustamenti in corso d'opera, il Crocifisso mantiene un articolato andamento a zig-zag. Andamento cui il Buonarroti rinuncerà solo nelle ultime redazioni del soggetto, con il fine, in linea con la tradizione gotica preferita già ai tempi di Masaccio, di farlo apparire più leggibile nella sua austerità e severità d'impianto⁵¹⁵.

Sull'interpretazione delle figure in primo piano, ai lati della croce, la critica si è espressa in termini diversi non giungendo a conclusioni unanimi. Il Robinson⁵¹⁶, il Berenson⁵¹⁷ e il Frey⁵¹⁸ per esempio, in antitesi con la tradizione iconografica, hanno individuato la Vergine nella figura di destra e San Giovanni in quella opposta. È arrivato a un differente risultato Thode⁵¹⁹, che ha riconosciuto nella figura di destra il San Giovanni e in quella di sinistra la Madonna, resa però in forme maschili. Ancora diverse le considerazioni di Goldscheider⁵²⁰ (e Parker⁵²¹), secondo il quale la figura di sinistra andrebbe identificata nel San Pietro che rinnega il Cristo. Sulla questione è ritornato infine Tolnay⁵²², che, sulla base della stretta assonanza dell'abbigliamento di quest'ultima figura con alcuni esempi dipinti nella *Crocifissione di Pietro* della Paolina, ha suggerito il nome di Longino. L'altro personaggio, secondo lo studioso, va invece identificato nel centurione Stephaton⁵²³.

⁵¹² Per un'analisi più esaustiva sul foglio si rimanda a: J. C. Robinson, *A Critical Account of the Drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries*, Oxford 1870, n. 72; B. Berenson, *The drawings of the florentine painters*, 2 voll., Chicago 1903, n. 1574; K. Frey, *Die Handzeichnungen Michelangniolos Buonarroti*, 3 voll., Berlin 1909-1925: II, n. 180; H. Thode, *Michelangelo: kritische Untersuchungen über seine Werke*, 3 voll., Berlin 1908-1913: III, n. 446; C. de Tolnay, *Die Handzeichnungen Michelangelos im Codex Vaticanus*, in "Repertorium f. Kunstwissenschaft", XLVIII, (1927), 4-5, p. 199, nn. 1-2; F. Baumgart, *Eine Entwurfzeichnung Michelangelos zur Capella Paolina*, in *Adolph Goldschmidt zu seinem siebenzigsten Geburtstag am 15. Januar 1933*, Berlin 1935, p. 134; R. Wittkower, *A newly discovered drawing by Michelangelo*, in "The Burlington Magazine", LXXVIII, (1941), p. 159; L. Goldscheider, *Michelangelo drawings*, London 1951, n. 125; J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his studio*, London 1953, n. 99; K. T. Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Asmolean Museum*, 2 voll., Oxford 1956, n. 343; L. Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo*, Berlin 1959, n. 204; C. de Tolnay, *Michelangelo. V. The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last Pietas*, Princeton 1960, pp. 81, 223, n. 234; F. Hartt, *The Drawings of Michelangelo*, London 1971, n. 426; *Drawings by Michelangelo*, catalogo della mostra (London 1975), a cura di J. A. Gere e N. Turner, London 1975, n. 183; A. Rovetta, *Michelangelo Buonarroti: Cristo crocifisso con due astanti*, in *L'ultimo Michelangelo. Disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini*, catalogo della mostra (Milano 2011), a cura di A. Rovetta, Milano 2011, pp. 120-122, n. 2.3 (con bibliografia precedente); T. Pöpper, *Tardi disegni religiosi 1545-1560 ca.*, in F. Zöllner, C. Thoenes, T. Pöpper, *Michelangelo. L'opera completa*, Köln 2014, pp. 576-587, cat. 233.

⁵¹³ La provenienza è ben sintetizzata da Tolnay (C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-1980: III, cat. n. 415 recto, pp. 69-70).

⁵¹⁴ Ivi, p. 70.

⁵¹⁵ Ivi, p. 69.

⁵¹⁶ J. C. Robinson, *A Critical Account ...*, cit., n. 72.

⁵¹⁷ B. Berenson, *The drawings of the Florentine ...*, cit., n. 1574.

⁵¹⁸ K. Frey, *Die Handzeichnungen Michelangniolos ...*, cit., n. 180.

⁵¹⁹ H. Thode, *Michelangelo: kritische ...*, cit.: III, n. 446.

⁵²⁰ L. Goldscheider, *Michelangelo drawings ...*, cit., n. 125.

⁵²¹ K. T. Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings ...*, cit., n. 343.

⁵²² C. de Tolnay, *Michelangelo. V ...*, cit., pp. 81, 224.

⁵²³ Hirst propone invece per la figura alla sinistra del Cristo l'identificazione con Nicodemo (M. Hirst, *Michelangelo, i disegni*, Torino 1993, p. 80).

Il Crocifisso nel verso invece, già noto nell'Ottocento, fu pubblicato per la prima volta da Parker nel 1956. Secondo Charles de Tolnay «Michelangelo tenta di mettere “in pulito” i vari pensieri del disegno del “Crocifisso” sul recto. [...] Non si tratta di uno schizzo preparatorio per il recto, ma di una copia con leggere varianti, di alta qualità, eseguita dallo stesso Michelangelo poco dopo il disegno del recto. Non compaiono infatti quei pentimenti, e la posa delle gambe è più coerente»⁵²⁴.

2.4.6 – La crocifissione con la Vergine, il San Giovanni e la Maddalena di Windsor Castle

Nel foglio, conservato presso la Royal Library di Windsor Castle (inv. 12761 r⁵²⁵), sono raffigurati un Cristo crocifisso tra la Vergine il San Giovanni e, appena accennata, una Maddalena ai piedi del fusto della croce (fig. 21). Di grandi dimensioni (405x208 mm), il disegno è realizzato in carboncino nero su carta ritagliata su tutti i lati. La croce, solo abbozzata, in almeno due delle tre versioni presenti sul foglio ha le braccia perpendicolari al fusto, mentre nella terza presenta la cuspidi a Y simile a quella descritta dal Condivi per la *Pietà* donata a Vittoria Colonna. Del Cristo, in corrispondenza delle varie redazioni del crocifisso, cambia il profilo: le braccia diventano a mano a mano più levate e il corpo si sposta verso destra.

Molti i pentimenti visibili: ad esempio, per quanto riguarda la Madonna, posta sulla sinistra, il profilo pare simile a quello della medesima figura presente nel foglio, sempre a Windsor Castle (inv. 12775), dove ha le braccia incrociate sul petto e la gamba destra lievemente piegata in avanti, mentre l'arto sinistro, più arretrato, è quasi di profilo⁵²⁶. Anche il volto presenta tre redazioni diverse: nella prima versione pare guardare verso lo spettatore, sbigottito; nella seconda è levato in alto attento ad osservare il corpo esanime del Crocifisso; nella terza pare «chinarsi sotto il peso della colpa e la gravità del sacrificio»⁵²⁷. Più semplice da decifrare la figura del San Giovanni, che condivide la postura dello stesso soggetto raffigurato nel foglio del Louvre (inv. 698r)⁵²⁸, dal quale però differisce per qualche significativo dettaglio, come quello del capo, lievemente reclinato all'indietro, e della bocca appena più aperta.

⁵²⁴ C. de Tolnay, *Corpus...*, cit.: III, cat. n. 415 verso, p. 70.

⁵²⁵ Per un'analisi più esaustiva sul foglio si rimanda a: B. Berenson, *The drawings of the florentine painters*, 2 voll., Chicago 1903, n. 1621; K. Frey, *Die Handzeichnungen Michelangelios Buonarroti*, 3 voll., Berlin 1909-1911, n. 129; H. Thode, *Michelangelo: kritische Untersuchungen über seine Werke*, 3 voll., Berlin 1908-1913: III, n. 547; A. E. Brinckmann, *Michelangelo-Zeichnungen*, München 1925, n. 72; C. de Tolnay, *Die Handzeichnungen Michelangelos im Codex Vaticanus*, in “Repertorium f. Kunstwissenschaft”, XLVIII, (1927), 4-5, p. 199, n. 2; *Italian Drawings. Exhibited at the Royal Academy, Burlington House* (London 1930-1931), a cura di A. E. Popham, London 1930-1931, n. 226; F. Baumgart, *Eine Entwurfzeichnung Michelangelos zur Capella Paolina*, in *Adolph Goldschmidt zu seinem siebenzigsten Geburtstag am 15. Januar 1933*, Berlin 1935, p. 134; R. Wittkower, *A newly discovered drawing by Michelangelo*, in “The Burlington Magazine”, LXXVIII, (1941), pp. 159-160; *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the collection of H. M. the King at Windsor Castle*, catalogo della mostra (London 1949), a cura di A. E. Popham, J. Wilde, London 1949, n. 437; L. Goldscheider, *Michelangelo drawings*, London 1951, n. 128; L. Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo*, Berlin 1959, n. 236; C. de Tolnay, *Michelangelo. V. The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last Pietas*, Princeton 1960, pp. 80, 223, n. 252; F. Hartt, *The Drawings of Michelangelo*, London 1971, n. 425; *Drawings by Michelangelo*, catalogo della mostra (London 1975), a cura di J. A. Gere e N. Turner, London 1975, n. 178; M. Hirst, *Michelangelo and his drawings*, New Haven-London 1988, p. 58; A. Perrig, *Michelangelo's Drawings: The Science of Attribution*, New Haven-London 1991, tav. 107; P. Joannides, *Michelangelo and his Influence. Drawings from Windsor Castle*, Washington-London 1996, n. 23; *Michelangelo Drawings: closer to the Master*, catalogo della mostra (Haarlem 2005-2006), a cura di H. Chapman, London 2005, pp. 257, 282; M. Bianco, “*Avend'io desiderato di far più per quella che per uomo che io conoscessi mai al mando*”. *Fonti ed esiti poetici dei disegni michelangioleschi per Vittoria*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, pp. 156-164; P. Joannides, *The Drawings of Michelangelo and His Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge 2007, pp. 55, 278, 279; A. Rovetta, *Michelangelo Buonarroti, Cristo crocifisso con la Madonna, san Giovanni e la Maddalena*, in *L'ultimo Michelangelo. Disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini*, catalogo della mostra (Milano 2011), a cura di A. Rovetta, Milano 2011, pp. 123-125, n. 2.4 (con bibliografia precedente); T. Pöpper, *Tardi disegni religiosi 1545-1560 ca.*, in F. Zöllner, C. Thoenes, T. Pöpper, *Michelangelo. L'opera completa*, Köln 2014, pp. 576-587, cat. 234.

⁵²⁶ Cfr. questo stesso capitolo al paragrafo 2.4.8

⁵²⁷ C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-1980: III, cat. n. 416 recto, p. 70.

⁵²⁸ Cfr. questo stesso capitolo al paragrafo 2.4.3.

Sul verso Michelangelo elabora due disegni, uno raffigurante una gamba sinistra; l'altro, di forma pressoché triangolare, contenente l'esatto profilo del Cristo crocifisso disegnato sul *recto*, ricavandolo probabilmente mettendo il foglio in controluce. Scrive Tolnay: «È la forma del blocco di marmo da cui egli intendeva scavare il Crocifisso. Questa scoperta fornisce secondo noi una spiegazione per l'intero gruppo di Crocifissi tardi del Buonarroti [...] Il presente disegno dimostra che anche nei suoi anni più tardi egli non aveva abbandonato il progetto grandioso di realizzare statue, probabilmente di dimensioni colossali, anche i suoi ultimi commoventi Crocifissi»⁵²⁹. Circa la datazione, il Tolnay⁵³⁰, che colloca l'intero gruppo dei Crocifissi tardi tra il 1547 e il 1556⁵³¹, ritiene che questo foglio sia uno dei primi della serie⁵³² a causa delle strette assonanze del corpo – si vedano la torsione delle gambe e la tensione del ventre – con il *Crocifisso vivo* destinato alla Colonna.

2.4.7 – Il Cristo crocifisso con la Vergine e il San Giovanni del British Museum

Appartenente ad un gruppo di disegni tardi del Maestro, il foglio (inv. 1895-9-15-509 r) è stato datato da Tolnay⁵³³ tra il 1552 e il 1556, intervallo cronologico che non trova d'accordo Pöpper⁵³⁴, che propone una datazione ancora più avanzata (1560). Il disegno, in cui primeggia un *Cristo crocifisso tra la Vergine e il San Giovanni*⁵³⁵ (fig. 22), è stato realizzato con carboncino nero e lumeggiature a biacca (ora parzialmente ossidate). L'impianto, con la figura del Messia sulla croce che occupa il centro del foglio, mostra simmetrie frontali caratteristiche dello stile tardo di Michelangelo. Come in tutti i disegni di questa serie, la croce è tracciata col tiralinee, tuttavia la sua posizione definitiva, rispetto al primo abbozzo, appare spostata leggermente sulla sinistra. Terminante con la forma a Y,

⁵²⁹ C. de Tolnay, *Corpus...*, cit.: III, cat. n. 416 verso, p. 71, con bibliografia relativa.

⁵³⁰ C. de Tolnay, *Die Handzeichnungen Michelangelos im Codex...*, cit., p. 199, n. 2.

⁵³¹ Per l'intero gruppo il Wilde ha invece ulteriormente ristretto la forbice cronologica, proponendo l'intervallo che va dal 1552 al 1557 (*The Italian Drawings of the XV and XVI...*, cit., n. 437).

⁵³² C. de Tolnay, *Michelangelo. V...*, cit., pp. 80, 223, n. 252; C. de Tolnay, *Corpus...*, cit.: III, cat. n. 416 recto, p. 70: «A parer nostro il disegno va sicuramente datato prima del Crocifisso del Louvre, Corpus 422, assegnabile al 1557 a causa dello schizzo sul verso».

⁵³³ C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-1980: III, cat. n. 417 recto, p. 71.

⁵³⁴ T. Pöpper, *Tardi disegni religiosi 1545-1560 ca.*, in F. Zöllner, C. Thoenes, T. Pöpper, *Michelangelo. L'opera completa*, Köln 2014, pp. 576-587, cat. 236.

⁵³⁵ Si sono occupati del disegno: J. C. Robinson, *Descriptive Catalogue of Drawings by the Old Masters, forming the Collection of John Malcolm of Poltalloch, Esq.*, London 1876, n. 72; B. Berenson, *The drawings of the florentine painters*, 2 voll., Chicago 1903, n. 1529; K. Frey, *Die Handzeichnungen Michelangiolos Buonarroti*, 3 voll., Berlin 1909-1911, n. 127; H. Thode, *Michelangelo: kritische Untersuchungen über seine Werke*, 3 voll., Berlin 1908-1913: III, n. 356; F. Baumgart, *Eine Entwurfzeichnung Michelangelos zur Capella Paolina*, in Adolph Goldschmidt zu seinem siebenzigsten Geburtstag am 15. Januar 1933, Berlin 1935, p. 135; R. Wittkower, *A newly discovered drawing by Michelangelo*, in "The Burlington Magazine", LXXVIII, (1941), pp. 159-160; L. Goldscheider, *Michelangelo drawings*, London 1951, n. 131; J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his studio*, London 1953, n. 81; L. Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo*, Berlin 1959, n. 174; G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da P. Barocchi, 5 voll., Milano-Napoli 1962: I (1962), p. 188; C. de Tolnay, *Michelangelo. V. The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last Pietas*, Princeton 1960, pp. 81, 222, n. 251; F. Hartt, *The Drawings of Michelangelo*, London 1971, n. 424; *Drawings by Michelangelo*, catalogo della mostra (London 1975), a cura di J. A. Gere e N. Turner, London 1975, n. 180; M. Hirst, *Michelangelo and his drawings*, New Haven-London 1988, p. 58; *Michelangelo Draftsman*, catalogo della mostra (Washington-Paris 1988), a cura di M. Hirst, Washington-Paris 1988, n. 60, pp. 146-148; A. Perrig, *Michelangelo's Drawings: The Science of Attribution*, New Haven-London 1991, tav. 111; P. Joannides, *Michelangelo and his Influence. Drawings from Windsor Castle*, Washington-London 1996, nn. 23-24, pp. 92, 94; S. Ferino Pagden, *Zu Michelangelos Zeichnungen für Vittoria*, in *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos*, catalogo della mostra (Wien 1997), a cura di S. Ferino Pagden, Milano 1997, pp. 445-451; *Inventaire général des Dessins italiens du Musée du Louvre. Michel-Ange. Élèves et copistes*, a cura di P. Joannides con la collaborazione di V. Goarin e C. Scheck, Paris 2003, nn. 39-41, pp. 174-183; *Michelangelo Drawings: closer to the Master*, catalogo della mostra (Haarlem 2005-2006), a cura di H. Chapman, London 2005, n. 106, pp. 282-283; F. Zöllner, C. Thoenes, T. Pöpper, *Michelangelo. L'opera completa*, Köln 2007, p. 619; A. Rovetta, *Michelangelo Buonarroti, Cristo crocifisso con la Madonna e san Giovanni*, in *L'ultimo Michelangelo. Disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini*, catalogo della mostra (Milano 2011), a cura di A. Rovetta, Milano 2011, pp. 126-128, n. 2.5 (con bibliografia precedente).

del tipo di quella dei Bianchi che Condivi ricorda in relazione alla *Pietà* per Vittoria Colonna, è enfatizzata dal corpo teso e esanime del Cristo con la testa chinata frontalmente, verso il basso.

Alla costruzione della croce Michelangelo ha rivolto una particolare attenzione: ciò è dimostrato, oltre che da altri progetti, dalla stessa primitiva redazione del legno, le cui linee si possono intravedere al di sopra del capo del Cristo. Molti i pentimenti, soprattutto nel registro inferiore, ad oggi visibili, frutto di una redazione evidentemente controversa, che l'artista corresse a biacca. Notare il contorno esterno di Cristo, che è stato più volte rivisto⁵³⁶.

In pose semi accovacciate, le figure della Vergine, a sinistra, e del San Giovanni, a destra, occupano lo spazio restante. Scrive Tolnay: «Le figure ai piedi della Croce sono entrambe leggermente inarcate in avanti, quasi sotto un peso psichico. La Vergine, nella prima versione era meno rannicchiata e aveva il braccio destro proteso lungo il fianco [...] anche la figura di San Giovanni in origine era più distesa e guardava verso il Cristo con la testa quasi in profilo»⁵³⁷. La posa finale della Vergine ha le braccia incrociate sullo sterno, come nell'*Annunciazione* o nella *Madonna del Giudizio Universale*, in un gesto cioè che è di rassegnata accettazione della volontà divina, tuttavia Michelangelo in questo caso non sembra aver dato importanza ai tratti somatici del volto. Al contrario, il San Giovanni, il cui sguardo terrorizzato cattura l'interesse dell'osservatore, non trattiene i suoi sentimenti, anzi li enfatizza, grazie all'apertura della bocca, in un silente e raggelato stato di inquietudine.

L'aspetto di questo gruppo di disegni, con contorni e cambiamenti multipli, suggerisce che i fogli in oggetto siano, come osserva Berenson⁵³⁸, opere autonome senza una vera e propria destinazione, ovvero una rappresentazione di quella personalissima meditazione sul sacrificio di Cristo presente in tutta la poetica tarda dell'artista. Inoltre, che essi siano stati prodotti contemporaneamente, offrendo variazioni sottili ma significative dello stesso soggetto, è dimostrato dalla coerenza della tecnica e dal formato, eccezion fatta per quello di Ashmolean (forse il più antico della serie) che è di scala leggermente più piccola e meno pesantemente lavorato. Gere e Turner⁵³⁹ notano che nelle tarde sculture di Michelangelo, come la *Pietà Rondanini*, le nozioni convenzionali della finitura siano abbandonate in modo analogo ai disegni tardivi ritraenti il tema della Crocifissione. Tuttavia, mentre la lavorazione del marmo si traduce in uno sconvolgimento delle forme, nella serie delle Crocifissioni i contorni multipli fanno vibrare l'immagine sulla pagina.

In queste Crocifissioni il disegno diventa un vero e proprio esercizio spirituale. Come osserva Wilde⁵⁴⁰, il gruppo è stato sicuramente prodotto in un periodo relativamente breve, anche se la ricorrenza dei motivi rende difficile individuarne la sequenza esecutiva.

2.4.8 – Il Cristo crocifisso con la Madonna e il San Giovanni di Windsor Castle

Eseguito a carboncino nero su carta ritagliata a sinistra, a destra e in alto, il foglio, di grandi dimensioni (382x210 mm), raffigura il *Cristo crocifisso con la Madonna e il San Giovanni* (fig. 23). Conservato presso la Royal Library di Windsor Castle, reca il numero di inventario 12775 r⁵⁴¹. Come

⁵³⁶ C. de Tolnay, *Corpus...*, cit.: III, cat. n. 417 recto, p. 71.

⁵³⁷ *Ibid.*

⁵³⁸ B. Berenson, *The drawings of the Florentine...*, cit.: I, n. 1529.

⁵³⁹ *Drawings by Michelangelo from the British Museum*, catalogo della mostra (New York 1979), a cura di J.A. Gere e N. Turner, New York 1979.

⁵⁴⁰ J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings...*, cit., n. 81.

⁵⁴¹ Per la bibliografia sul foglio si rimanda a: B. Berenson, *The drawings of the florentine painters*, 2 voll., Chicago 1903, n. 1622; K. Frey, *Die Handzeichnungen Michelangiolos Buonarroti*, 3 voll., Berlin 1909-1911, n. 120; H. Thode, *Michelangelo: kritische Untersuchungen über seine Werke*, 3 voll., Berlin 1908-1913: III, n. 548; C. de Tolnay, *Die Handzeichnungen Michelangelos im Codex Vaticanus*, in "Repertorium f. Kunstwissenschaft", XLVIII, (1927), 4-5, p. 201; F. Baumgart, *Eine Entwurfzeichnung Michelangelos zur Capella Paolina*, in *Adolph Goldschmidt zu seinem siebenzigsten Geburtstag am 15. Januar 1933*, Berlin 1935, p. 134; R. Wittkower, *A newly discovered drawing by Michelangelo*, in "The Burlington Magazine", LXXVIII, (1941), pp. 159-160; *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the collection of H. M. the King at Windsor Castle*, catalogo della mostra (London 1949), a cura di A. E. Popham e J. Wilde, London 1949, n. 436; L. Goldscheider, *Michelangelo drawings*, London 1951, p. 58; L. Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo*, Berlin 1959, n. 243; C. de Tolnay, *Michelangelo. V. The final period. Last judgment*,

nel precedente progetto, Michelangelo impiega la biacca per apportare alcune correzioni, come ad esempio sulla forma della croce, questa volta a T, rivista almeno quattro volte sempre con l'impiego del tiralinee. Altri pentimenti si riscontrano nel corpo di Gesù, in posa analoga all'esemplare di Oxford, presso l'Ashmolean Museum⁵⁴², anche se qui la corporatura appare più slanciata e tonica. Cambiamenti in corso d'opera sono stati individuati ancora nella postura delle braccia, che in una prima ipotesi erano perpendicolari al corpo del Messia. I due dolenti, ai lati della croce, sono sviluppati partendo dall'idea formulata nel foglio del British Museum⁵⁴³: la Vergine, dalle braccia incrociate che si avviluppano sullo sterno, si raggomitola in sé stessa fino a toccarsi il volto in un gesto di disperazione rassegnata. Le fa eco il San Giovanni, dislocato alla destra della croce, in contemplazione, o forse in attesa, raggelato dall'orrore.

2.4.9 – Un'altra versione del *Cristo crocifisso tra i dolenti* al British Museum

Il *Crocifisso con i dolenti*, che reca il numero di inv. 1895-9-15-510 r⁵⁴⁴, è il secondo progetto, appartenente alla serie delle Crocifissioni tarde, conservato presso il British Museum di Londra (fig. 24). A differenza dell'altro, però, questo è in ottime condizioni conservative; solo nell'angolo sinistro in basso è stato aggiunto posteriormente un lembo di carta, mentre la biacca, utilizzata per nascondere i pentimenti, appare solo parzialmente ossidata. La parte centrale del foglio è sempre occupata dalla croce che divide simmetricamente in due la composizione. Realizzata con l'impiego del tiralinee, è stata disegnata in questa zona almeno due volte; nel registro superiore, se ne leggono invece addirittura tre versioni sovrapposte. La figura di Cristo, composta con maggiore cura rispetto alle altre, mostra alcuni pentimenti all'altezza del capo, originariamente meno reclinato sul petto e appoggiato sulla sua spalla destra⁵⁴⁵.

frescoes of the Pauline Chapel, last Pietas, Princeton 1960, pp. 81, 222, n. 250; F. Hartt, *The Drawings of Michelangelo*, London 1971, n. 423; *Drawings by Michelangelo*, catalogo della mostra (London 1975), a cura di J. A. Gere e N. Turner, London 1975, n. 181; M. Hirst, *Michelangelo and his drawings*, New Haven-London 1988, p. 58; A. Perrig, *Michelangelo's Drawings: The Science of Attribution*, New Haven-London 1991, tav. 106; P. Joannides, *Michelangelo and his Influence. Drawings from Windsor Castle*, Washington-London 1996, n. 24; *Michelangelo Drawings: closer to the Master*, catalogo della mostra (Haarlem 2005-2006), a cura di H. Chapman, London 2005, p. 278; F. Zöllner, C. Thoenes, T. Pöpper, *Michelangelo. L'opera completa*, Köln 2014, p. 755; A. Rovetta, *Michelangelo Buonarroti, Cristo crocifisso con la Madonna e san Giovanni*, in *L'ultimo Michelangelo. Disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini*, catalogo della mostra (Milano 2011), a cura di A. Rovetta, Milano 2011, pp. 129-131, n. 2.6, con bibliografia precedente.

⁵⁴² C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-1980: III, cat. n. 415 recto e verso, pp. 69-70; si rimanda anche al paragrafo 2.4.5 in questo capitolo.

⁵⁴³ Si rimanda al paragrafo 2.4.7 in questo capitolo.

⁵⁴⁴ Per approfondimenti si veda la seguente bibliografia: J. C. Robinson, *Descriptive Catalogue of Drawings by the Old Masters, forming the Collection of John Malcolm of Poltalloch, Esq.*, London 1876, n. 73; B. Berenson, *The drawings of the florentine painters*, 2 voll., Chicago 1903, n. 1530; K. Frey, *Die Handzeichnungen Michelangniolos Buonarroti*, 3 voll., Berlin 1909-1911, n. 128; H. Thode, *Michelangelo: kritische Untersuchungen über seine Werke*, 3 voll., Berlin 1908-1913: III, n. 357; E. Panofsky, *Handzeichnungen Michelangelos*, Leipzig 1922, n. 17; A. E. Brinckmann, *Michelangelo-Zeichnungen*, München 1925, n. 75; C. de Tolnay, *Die Handzeichnungen Michelangelos im Codex Vaticanus*, in "Repertorium f. Kunstwissenschaft", XLVIII, (1927), 4-5, p. 201; R. Wittkower, *A newly discovered drawing by Michelangelo*, in "The Burlington Magazine", LXXVIII, (1941), pp. 159-160; C. de Tolnay, *Michelangiolo*, Firenze 1951, p. 154; J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his studio*, London 1953, n. 82; L. Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo*, Berlin 1959, n. 175; C. de Tolnay, *Michelangelo. V. The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last Pietas*, Princeton 1960, pp. 81, 224, n. 256; F. Hartt, *The Drawings of Michelangelo*, London 1971, n. 429; *Drawings by Michelangelo*, catalogo della mostra (London 1975), a cura di J. A. Gere e N. Turner, London 1975, n. 183; *Michelangelo Draftsman*, catalogo della mostra (Washington-Paris 1988), a cura di M. Hirst, Washington-Paris 1988, n. 60, pp. 146-148; S. Ferino Pagden, *Zu Michelangelos Zeichnungen für Vittoria*, in *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos*, catalogo della mostra (Wien 1997), a cura di S. Ferino Pagden, Milano 1997, pp. 445-451; *Inventaire général des Dessins italiens du Musée du Louvre. Michel-Ange. Élèves et copistes*, a cura di P. Joannides con la collaborazione di V. Goarin e C. Scheck, Paris 2003, nn. 39-42, pp. 174-183; *Michelangelo Drawings: closer to the Master*, catalogo della mostra (Haarlem 2005-2006), a cura di H. Chapman, London 2005, n. 107, p. 283; T. Pöpper, *Tardi disegni religiosi 1545-1560 ca.*, in F. Zöllner, C. Thoenes, T. Pöpper, *Michelangelo. L'opera completa*, Köln 2014, pp. 576-587, cat. 235.

⁵⁴⁵ C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-1980: III, cat. n. 419 recto, p. 72.

Del gruppo dei disegni maturi, ci troviamo sicuramente di fronte a quello più intimo e commovente. Tale è sicuramente il Cristo, tonico eppure raggelato dal freddo della morte, con il volto, ancora in tensione muscolare, solo lievemente scomposto dalla lunga ciocca dei capelli che cadono gravitazionali. Solo la posizione degli arti superiori è ancora in sede: esattamente ritratti poco dopo il trapasso, mantengono la postura e l'inclinazione già viste nell'altro *Crocifisso* sempre al British.

Non c'è più tensione però, solo commiserazione e dolore. La sofferenza è intima e trattenuta, mai palesata. I gesti paiono teneri, come nel caso del San Giovanni, che, anche se straziato dal dolore, trova comunque il modo per consolare la sua nuova madre, porgendole la mano sul capo con un gesto d'affetto che serba in sé tutta la *pietas* umana. Ella, quasi isolata dal contesto, abbraccia la croce e poggia il suo viso sulle gambe del figlio, ne cerca un contatto fugace e tenero.

In questi studi tardi si ha la sensazione che Michelangelo intendesse cristallizzare in vari frammenti, parallelamente ai suoi ultimi anni di vita, le vicissitudini che investono Dio che si è fatto carne in questo commovente e turbolento passaggio dalla vita alla morte, in un vortice emozionale che include il supplizio, la sofferenza e il dubbio della fede, ma anche le sensazioni, le emozioni e le reazioni di chi assistette al martirio nell'apparentemente indecifrabile disegno divino, inclusi coloro i quali, da sempre, ne venerano il mistero.

Secondo Berenson⁵⁴⁶, questo è l'ultimo disegno della serie delle *Crocifissioni* che Michelangelo realizzò. Datato al 1556 da Tolnay⁵⁴⁷, appartiene, secondo questo studioso, alla fase conclusiva di un lento processo iniziato vent'anni prima e funzionale alla redazione, in scultura, di un grande gruppo in onore della Marchesa di Pescara, morta nel 1547. La tesi non è condivisa da Hirst⁵⁴⁸, secondo il quale nessuno di questi disegni reca le caratteristiche tipiche dei progetti scultorei. Joannides⁵⁴⁹, invece, notando che una crocifissione in legno è menzionata in due lettere del 1562 indirizzate al nipote di Michelangelo Leonardo Buonarroti, ritiene possibile l'ipotesi di un progetto scultoreo appunto in legno, ma di piccole dimensioni, e dunque in quanto tale più compatibile con l'età ormai avanzata del Maestro. Secondo lo studioso, poi, grazie alle affinità stilistiche con i disegni di Porta Pia, databili al biennio 1560-1561, è possibile fornire un termine *post quem* alla cronologia delle Crocifissioni (agosto 1562 - febbraio 1564)⁵⁵⁰; nessun altro studioso (escluso Pöpper⁵⁵¹) si è spinto così in là negli anni, anche in considerazione dell'avanzata età dell'artista, così prossimo alla morte.

2.4.10 – Cristo in croce col capo chino al Courtauld Institute of Art Gallery di Londra

Realizzato a carboncino nero su carta ingiallita (300 x 187 millimetri), danneggiata all'altezza della fronte di Gesù, questo disegno reca in basso la scritta «Michel ange»⁵⁵² (fig. 25). Lo schizzo raffigura un Cristo già morto in posizione frontale con il volto in forte scorcio. Una prima versione dell'opera è deducibile dai pentimenti, laddove si scorgono le braccia più perpendicolari rispetto all'asse del corpo. Secondo Tolnay⁵⁵³, altri pentimenti sono riscontrabili all'altezza del braccio destro, in particolare nella linea diagonale della croce, che fa intravedere un modello poi abbandonato in fase

⁵⁴⁶ B. Berenson, *The drawings of the Florentine...*, cit., n. 1530.

⁵⁴⁷ C. de Tolnay, *Michelangelo. V...*, cit., pp. 81, 224, n. 256; C. de Tolnay, *Corpus...*, cit.: III, cat. n. 419 recto, p. 72.

⁵⁴⁸ *Michelangelo Draftsman...*, cit., n. 60, pp. 146-148.

⁵⁴⁹ P. Joannides, *Michelangelo and his Influence...*, cit., nn. 39-42, pp. 174-183.

⁵⁵⁰ Ivi, n. 42, p. 182.

⁵⁵¹ T. Pöpper, *Tardi disegni religiosi...*, cit., pp. 576-587, cat. 235.

⁵⁵² Per un approfondimento si rimanda a: R. Wittkower, *A newly discovered drawing by Michelangelo*, in "The Burlington Magazine", LXXVIII, (1941), pp. 159-160; J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his studio*, London 1953, p. 120; L. Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo*, Berlin 1959, n. 185; C. de Tolnay, *Michelangelo. V. The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last Pietas*, Princeton 1960, p. 225, n. 257; F. Hartt, *The Drawings of Michelangelo*, London 1971, n. 430; *Drawings by Michelangelo*, catalogo della mostra (London 1975), a cura di J. A. Gere e N. Turner, London 1975, n. 179; A. Rovetta, *Michelangelo Buonarroti: Cristo crocifisso*, in *L'ultimo Michelangelo. Disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini*, catalogo della mostra (Milano 2011), a cura di A. Rovetta, Milano 2011, pp. 117-119, n. 2.2, con bibliografia precedente.

⁵⁵³ C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-1980: III, cat. n. 420, pp. 72-73.

di stesura definitiva, simile a quello de' Bianchi ricordato dal biografo Condivi⁵⁵⁴. Inoltre, come si evince dall'unico pentimento rimasto della prima redazione del volto (occhio destro), la testa del Cristo in origine era posizionata lievemente di tre quarti verso sinistra. Grazie ad essa è stato possibile notare delle assonanze con un Crocifisso composto per Vittoria Colonna, di cui si conserva una tarda copia al Louvre (inv. 843)⁵⁵⁵, che sappiamo derivare da un originale scomparso, poi tradotto a stampa da Soye ed edito da Lafréry⁵⁵⁶. Naturalmente questo prototipo perduto a cui fa riferimento la critica è antecedente al foglio in esame, nel quale la modalità di esecuzione, testimoniata dalla sovrapposizione dei pentimenti, ricorda quella impiegata nella redazione del volto della Vergine nella *Pietà Rondanini*. La figura del Cristo, in origine più ampia e volumetrica, fu rimodellata eliminando i pentimenti della prima versione.

Per Wittkower⁵⁵⁷ il disegno è databile agli ultimi anni della produzione di Michelangelo, ipotesi sposata da Tolnay che suggerisce parallelismi stilistici col foglio del Louvre (842)⁵⁵⁸ databile al 1557. L'antica attribuzione a Michelangelo è stata completamente condivisa proprio da Wittkower⁵⁵⁹, che è stato anche il primo a pubblicarlo nel 1941, trovando poi concorde la critica successiva, in particolare Tolnay⁵⁶⁰. Da quest'ultimo sono state rilevate infine delle affinità con il bozzetto in legno di Casa Buonarroti, da lui stesso riattribuito a Michelangelo e datato, sulla scorta di due lettere autografe, all'agosto 1562⁵⁶¹.

Una copia di questo disegno è conservata a Francoforte (inv. 3978), presso lo Städtisches Kunstinstitut; un'altra è menzionata da Wilde⁵⁶².

2.4.11 – Uno schizzo di un Crocifisso tra frammenti poetici alla Christ Church di Oxford

Conservato presso la Christ Church di Oxford, questo abbozzo di Crocifisso (inv. 0094 r⁵⁶³) è realizzato in carboncino nero, penna e inchiostro bruno molto sbiadito (fig. 26). È eseguito con tratto leggero su un foglio (162 x 101 mm) che contiene anche una poesia, di cui lo stesso Maestro ha cancellato in un secondo momento nove versi, e in alto due appunti poetici di difficile interpretazione⁵⁶⁴ – «Du' occhi asciutti, e mie fan tristi e.../ Un'altra sera, che stasera piove / e mal

⁵⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵⁵ *Ivi*, pp. 66-67, immagine riprodotta a p. 66.

⁵⁵⁶ *Ivi*, pp. 68-69, immagine riprodotta a p. 69.

⁵⁵⁷ R. Wittkower, *A newly discovered drawing...*, *cit.*, pp. 159-160.

⁵⁵⁸ C. de Tolnay, *Michelangelo. V...*, *cit.*, n. 257.

⁵⁵⁹ R. Wittkower, *A newly discovered drawing...*, *cit.*, pp. 159-160.

⁵⁶⁰ *Drawings by Michelangelo*, catalogo della mostra (London 1975), a cura di J. A. Gere e N. Turner, London 1975, n. 179.

⁵⁶¹ C. de Tolnay, *Corpus...*, *cit.*: III, cat. 420 recto, p. 73.

⁵⁶² J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings...*, *cit.*, n. 92 verso.

⁵⁶³ L'opera oggi ha un numero di inventario differente JBS 63 r. Per una bibliografia completa si rimanda a: J. C. Robinson, *A Critical Account of the Drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries*, Oxford 1870, p. 103, n. 2; B. Berenson, *The drawings of the florentine painters*, 2 voll., Chicago 1903, n. 1578; K. Frey, *Die Handzeichnungen Michelangniolos Buonarroti*, 3 voll., Berlin 1909-1911, n. 139 a; H. Thode, *Michelangelo: kritische Untersuchungen über seine Werke*, 3 voll., Berlin 1908-1913: III, n. 456; C. F. Bell, *Drawings by the Old Masters in the Library of Christ Church*, Oxford 1914, n. C 13, p. 66; L. Goldscheider, *Michelangelo drawings*, London 1951, p. 37; J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his studio*, London 1953, n. 62; *Summary catalogue of an exhibition of drawings by Michelangelo, belonging to H.M. the Queen, the Ashmolean Museum, the British Museum and other collections* (London 1953), a cura di J. Popham e A. E. Wilde, London 1953, n. 110; L. Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo*, Berlin 1959, n. 353; C. de Tolnay, *Alcune recenti scoperte e risultati negli studi michelangioleschi*, in *Accademia Nazionale dei Lincei*, Roma 1971, p. 19, t. XXXII a; F. Hartt, *The Drawings of Michelangelo*, London 1971, n. 416; *Drawings by Michelangelo*, catalogo della mostra (London 1975), a cura di J. A. Gere e N. Turner, London 1975, n. 90; J. Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, London 1976, n. 63; T. Pöpper, *Tardi disegni religiosi 1545-1560 ca.*, in F. Zöllner, C. Thoenes, T. Pöpper, *Michelangelo. L'opera completa*, Köln 2014, pp. 576-587, cat. 229, con bibliografia precedente.

⁵⁶⁴ Per un'interpretazione dei versi si rimanda a *Michelangelo Buonarroti. Rime e lettere*, a cura di G. Masi e A. Corsaro, Milano 2016, pp. 484, 1110, n. 84.

puo dir chi è 'spectato altrove»⁵⁶⁵ – datati al sesto decennio del secolo circa; di contro, sul margine destro, alcune righe sono state redatte da una mano diversa⁵⁶⁶.

Lungo il profilo del corpo, sulla sinistra, si notano dei pentimenti. L'immagine, con le gambe verticali, non piegate, e la testa lievemente all'indietro levata al cielo, richiama alla mente il prototipo del *Cristo vivo* di Londra, donato alla Marchesa di Pescara. Secondo Byam Shaw⁵⁶⁷, l'uomo sulla croce non sarebbe però Cristo, ma il buon ladrone; questa ipotesi tuttavia non trova concorde Tolnay⁵⁶⁸ sulla base delle differenze con il soggetto in questione rappresentato nel gruppo bronzeo del Golgota, copia dal Buonarroti, conservato al Metropolitan Museum di New York.

Divergenze tra la critica anche sulla datazione. Il Berenson⁵⁶⁹ e il Goldscheider⁵⁷⁰ hanno proposto il 1515; per Dussler⁵⁷¹ sarebbe invece stato ultimato nel 1530, un'ipotesi, questa, ripresa ma corretta dal Frey⁵⁷², che più genericamente parla di fine degli anni Trenta, trovando d'accordo lo Shaw⁵⁷³. Tolnay⁵⁷⁴ infine, per alcuni parallelismi di carattere stilistico con il *Cristo del Louvre* (inv. 842), databile in base al disegno architettonico nel verso al 1557, lo colloca nella seconda parte degli anni Cinquanta.

2.4.12 – Il Crocifisso del Louvre

Entrato nel 1671 nel *Cabinet du Roi*, il foglio (inv. 842 r⁵⁷⁵) misura 243 x 131 millimetri. Realizzato in carboncino nero su carta ritagliata, il Cristo crocifisso (fig. 27), slanciato nelle proporzioni, riprende l'iconografia dei modelli anni '30 del Maestro, anche se la tecnica è assimilabile all'ultima fase della sua produzione. È rappresentato nel momento in cui esala l'ultimo respiro, protende il volto

⁵⁶⁵ Per il Prof. Paolo Procaccioli, che ringrazio della deduzione che mi ha comunicato via mail, «in effetti si tratta di frammenti molto aperti. Difficile darne un'interpretazione univoca. Il primo in particolare (Du' occhi asciutti, e mie, fan tristi e.../), così com'è, rimane passibile di ogni genere di lettura, alta e bassa, e tenendo conto delle consuetudini dell'uomo (che approfittava di ogni pezzo di carta per appuntare un verso, una frase o anche una sola parola) potrebbe essere tanto in rapporto col disegno quanto no». Per un'altra lettura si rimanda a: *Michelangelo Buonarroti. Rime e lettere*, a cura di G. Masi e A. Corsaro, Milano 2016, p. 474, n. 84.

⁵⁶⁶ C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-1980: III, cat. n. 421, p. 73.

⁵⁶⁷ J. Byam Shaw, *Drawings by Old Masters...*, cit., n. 63.

⁵⁶⁸ C. de Tolnay, *Corpus...*, cit.: II, p. 63 e III, cat. n. 421, p. 73;

⁵⁶⁹ B. Berenson, *The drawings of the Florentine...*, cit., n. 1578.

⁵⁷⁰ L. Goldscheider, *Michelangelo drawings...*, cit., p. 37.

⁵⁷¹ L. Dussler, *Die Zeichnungen...*, cit., n. 353.

⁵⁷² K. Frey, *Die Handzeichnungen Michelangiolos...*, cit., n. 139 a.

⁵⁷³ J. Byam Shaw, *Drawings by Old Masters...*, cit., n. 63.

⁵⁷⁴ C. de Tolnay, *A forgotten Architectural Project by Michelangelo. The Choir of the Cathedral of Padua*, in *Festschrift für Herbert von Einem*, Berlin 1965, pp. 250-251.

⁵⁷⁵ Per una bibliografia esaustiva sull'argomento si rimanda a: B. Berenson, *The drawings of the florentine painters*, 2 voll., Chicago 1903, n. 1598 A; H. Thode, *Michelangelo: kritische Untersuchungen über seine Werke*, 3 voll., Berlin 1908-1913: II, p. 471 e III, n. 503; M. Delacre, *Le dessin de Michel-Ange*, Bruxelles 1938, pp. 311, 315; *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the collection of H. M. the King at Windsor Castle*, catalogo della mostra (London 1949), a cura di A. E. Popham e J. Wilde, London 1949, n. 437; J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his studio*, London 1953, p. 120; L. Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo*, Berlin 1959, n. 358; C. de Tolnay, *Michelangelo. V. The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last Pietas*, Princeton 1960, p. 221, n. 248; F. Hartt, *The Drawings of Michelangelo*, London 1971, n. 410; *Michel-Ange au Louvre. Les dessins*, in "Le petit journal des grandes expositions", (Paris 1975), a cura di R. Bacou e F. Viatte, Paris 1975, n. XXXV r; M. Hirst, *Michelangelo and his drawings*, New Haven-London 1988, p. 57; *Michelangelo Draftsman*, catalogo della mostra (Washington-Paris 1988), a cura di M. Hirst, Washington-Paris 1988, p. 146; A. Perrig, *Michelangelo's Drawings: The Science of Attribution*, New Haven-London 1991, tav. 108; *Inventaire général des Dessins italiens du Musée du Louvre. Michel-Ange. Élèves et copistes*, a cura di P. Joannides con la collaborazione di V. Goarin e C. Scheck, Paris 2003, n. 41; *Inventaire général des Dessins italiens du Musée du Louvre. Michel-Ange. Élèves et copistes*, a cura di P. Joannides con la collaborazione di V. Goarin e C. Scheck, Paris 2003, pp. 178-181, n. 41; P. Joannides, *The Drawings of Michelangelo and His Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge 2007, p. 240; A. Rovetta, *Michelangelo Buonarroti: Cristo crocifisso*, in *L'ultimo Michelangelo. Disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini*, catalogo della mostra (Milano 2011), a cura di A. Rovetta, Milano 2011, pp. 114-116, n. 2.1 (con la datazione approssimativa al 1560); C. Bambach, *Vasari's Michelangelo*, in "Apollo Magazine", V, (2013), pp. 50-59.

in avanti in uno slancio di dolore, ha gli occhi socchiusi e il torace gonfio⁵⁷⁶. La posa corporea, con le gambe parallele, è composta e severa; la croce, tracciata col tiralinee, serba diversi pentimenti. Il disegno, classificato al Louvre come appartenente alla scuola di Michelangelo, è stato ricondotto al Maestro da tutta la critica recente. Per le date Berenson⁵⁷⁷ suggeriva gli anni che precedono il 1540; Wilde⁵⁷⁸ e Dussler⁵⁷⁹ hanno invece proposto un intervallo tardo, compreso tra il 1552 e il 1557. Stilisticamente affine alla Pietà Rondanini, è invece databile al 1557 grazie al riconoscimento effettuato da Tolnay⁵⁸⁰ del progetto architettonico nel verso, dove lo studioso ha riconosciuto la cappella del Re di Francia in San Pietro⁵⁸¹.

2.4.13 – Considerazioni sull'iconografia nelle *Crocifissioni* di Michelangelo

Non v'è dubbio che tutti i fogli qui esaminati rappresentino uno spaccato del pensiero del Buonarroti sul tema della *Crocifissione di Cristo* che, come è stato più volte constatato, interessarono, in più momenti, la sua carriera artistica, dalla piena maturità alla vecchiaia, ovvero dal 1538-1541 (se è corretta la datazione proposta per il *Cristo vivo* al British Museum di Londra) alla *Crocifissione* per il cardinale Morone che eseguì, poco prima di morire, nel 1564.

Quindi, più di vent'anni di sperimentazioni sul tema alla perenne ricerca di soluzioni iconografiche innovative tese al raggiungimento della perfezione, ovvero a dare sostanza all'arte secondo una concezione sempre più alta e sublime. Era talmente incommensurabile il valore che egli attribuiva al mestiere dell'artista che, nonostante le comprovate qualità da tutti riconosciutegli e affinate negli anni, non fu mai pago del livello raggiunto.

Queste preliminari considerazioni sono funzionali in effetti, non solo a capire il messaggio poetico del Buonarroti in tutta la sua portata e con il massimo rigore possibile, ma anche ad inserire la sua opera in un piano ben più ampio di ragionamento. Per circostanziare meglio tutto ciò occorrerà però riesaminare scrupolosamente anche i *Dialoghi romani* di Francisco de Hollanda, in cui vennero annotate dall'artista portoghese le dichiarazioni di Michelangelo stesso, della Marchesa di Pescara e di altri personaggi presenti agli incontri che si tennero nel 1538 nella chiesa di San Silvestro a Roma. Non lascia adito ad interpretazioni, ad esempio, la risposta che il Maestro diede a tal messer Zapata, presente al consesso nella terza giornata, quando si sentì chiedere se vi fossero artisti mediocri che raffigurassero arte sacra:

Ma siccome i peggiori, fra quanti sono privi di bonsenso, stimano sempre ciò che dovrebbero aborrire, e disdegnano ciò che merita più lodi, non c'è da meravigliarsi molto che si sbagli continuamente a proposito della pittura, arte degna soltanto di alti intelletti. Infatti, senza discernimento né ragione alcuna, e senza stabilire nessuna differenza, chiamano pittore tanto uno che ha soltanto i colori e i pennelli falsi o deboli, quanto il grande artista che nasce a lunghi intervalli (cosa che io considero assai notevole). Così come c'è chi viene chiamato pittore senza esserlo, vi è una pittura che non è degna di tal nome, poiché la fanno costoro. E il bello è che il cattivo pittore non sa immaginare né desidera in cuor suo di far della buona pittura, e perciò la maggior parte delle volte la sua opera è poco diversa dalla sua fantasia, e poco peggiore. Infatti se sapesse ideare bene o magistralmente nella sua fantasia, non potrebbe avere una mano così corrotta da non dimostrare esternamente qualche sprazzo o qualche indizio delle sue buone intenzioni. Ma in quest'arte nessuno seppe mai desiderare rettamente, all'infuori di quell'intelletto che capisce il bene e fin dove può raggiungerlo. Ed è una cosa grave la distanza e la differenza che esiste nella pittura fra le aspirazioni di un alto intelletto e quelle di un cervello mediocre⁵⁸².

Buonarroti, come si vede, definisce col termine 'artista' solo colui che, dotato di un alto intelletto e di grande buonsenso, è in grado di distinguere ciò che merita più lodi da ciò che va evitato e che desta

⁵⁷⁶ C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-1980: III, catt. 422 recto e verso, pp. 73-75.

⁵⁷⁷ B. Berenson, *The drawings of the Florentine...*, cit., n. 1598 A.

⁵⁷⁸ J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings...*, cit., p. 120.

⁵⁷⁹ L. Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo*, Berlin 1959, n. 358.

⁵⁸⁰ C. de Tolnay, *A forgotten Architectural Project by Michelangelo. The Choir of the Cathedral of Padua*, in *Festschrift für Herbert von Einem*, Berlin 1965, pp. 250-251.

⁵⁸¹ C. de Tolnay, *Corpus...*, cit., cat. 422 verso, pp. 74-75, con bibliografia precedente.

⁵⁸² F. De Hollanda, *Dialoghi romani con Michelangelo*, a cura di E. Spinelli Barelli, Milano 1964, pp. 72-73.

orrore; ovvero è capace di stabilire le differenze fra ciò che è buono e ciò che è mediocre o debole. Specifica che solo colui che persegue il bene e sa fin dove occorre spingersi per conseguirlo può essere considerato un vero artista. Al contrario, è indegno di portare questo nome chi non è in grado di discernere alcunché, né desidera o sa immaginare di fare della buona pittura, in quanto la sua produzione è uguale, se non peggiore, alla sua fantasia. Conclude, rimarcando quanto siano gravi la differenza e la distanza che sussistono tra le aspirazioni di un alto intelletto e quelle di un cervello mediocre.

A commento del ragionamento poc'anzi espresso, messer Lattanzio osservò che:

Vi è una leggerezza che non posso assolutamente sopportare nei cattivi pittori, ossia quella di dipingere immagini nelle chiese senza devozione né scrupolo. E voglio che terminiamo la nostra discussione con questo argomento. È certo biasimevole la poca cura con la quale certuni dipingono le sacre immagini, che un pittore molto inetto osa fare senza nessuna reverenza e in modo così incompetente che invece di ispirare devozione e muovere al pianto, talvolta provoca le risa⁵⁸³.

Questa la replica di Michelangelo:

Si tratta di una tale impresa, che a un pittore non basta essere un grande maestro e molto acuto per imitare in parte la venerabile immagine di Nostro Signore; ma io sostengo che gli è necessario condurre una vita assai onesta o anzi, possibilmente, essere un santo, poiché possa venir ispirato dallo Spirito Santo. [...] Persino nell'Antico Testamento, il Padre Eterno volle che gli artisti incaricati di ornare e dipingere l'Arca foederis fossero non soltanto egregi e grandi maestri, ma anche tocchi della sua grazia e della sua sapienza. Dio disse a Mosè che avrebbe infuso in costoro la sapienza e l'intelletto del suo spirito, poiché potessero ideare ed eseguire tutto quanto si potesse fare e inventare. E poiché il Padre Eterno volle che l'Arca della sua legge fosse ben ornata e dipinta, con quanto maggior studio e importanza pretenderà che sia imitato il suo volto sereno e quello del suo figliuol Nostro Signore, nonché la fermezza, la castità e la bellezza della sua gloriosa Vergine Maria, ritratta da san Luca evangelista, il quale dipinse anche il viso del Salvatore, che si trova nel Sancta Sanctorum in San Giovanni in Laterano, come tutti sappiamo e soprattutto messer Francisco. Infatti molto spesso le immagini mal dipinte distraggono e fanno perdere la devozione, per lo meno alle persone che ne hanno poca; e invece quelle che sono dipinte splendidamente infiammano persino la gente poca devota e poco disposta, inducono alla contemplazione e al pianto e ispirano grande riverenza e timore col loro aspetto grave⁵⁸⁴.

Il pittore rimarca dunque che, per avvicinarsi all'arte sacra, non basta solo padroneggiare nella tecnica, ma occorre anche essere onesti o forse santi. Il metodo deve essere pertanto sempre ispirato da alti valori. E per esprimere meglio il concetto aggiunge: «Persino nell'Antico Testamento, il Padre Eterno volle che gli artisti incaricati di ornare e dipingere l'Arca foederis fossero non soltanto egregi e grandi maestri, ma anche tocchi della sua grazia e della sua sapienza, Dio disse a Mosè che avrebbe infuso in costoro la sapienza e l'intelletto del suo spirito, poiché potessero ideare ed eseguire tutto quanto si potesse fare e inventare»⁵⁸⁵. «Le immagini mal dipinte – è la conclusione – distraggono e fanno perdere la devozione, per lo meno alle persone che ne hanno poca; e invece quelle che sono dipinte splendidamente infiammano persino la gente poca devota e poco disposta, inducono alla contemplazione e al pianto e ispirano grande riverenza e timore col loro aspetto grave»⁵⁸⁶.

A questo punto prende la parola Lattanzio Tolomei, che si interroga su come Francisco de Hollanda, specialista in altra tecnica, possa aver realizzato un dipinto ad olio. Michelangelo, prontamente replica:

Non si meravigli vostra signoria; e a questo proposito voglio ora fare una dichiarazione sulla nobile arte della pittura. Tutti quelli che si trovano qui devono bene intendere questo: il *disegno*, che con altro termine viene chiamato *schizzo*, vale per sé, ad è la fonte e la sostanza della pittura, della scultura e dell'architettura, nonché di qualsiasi altro modo di dipingere, e la radice di tutte le scienze. Chi si sarà innalzato da esserne padrone, sappia che ha in suo potere un grande tesoro; potrà far figure più alte di qualsiasi torre, tanto con i colori quanto scolpite, e non troverà muro o parete che non sia stretta e angusta per le sue grandiose fantasie. E costui potrà dipingere a fresco, secondo l'antica maniera italiana, con tutte le mescolanze e le varietà di colori che vi si usano. Potrà farlo molto delicatamente ad olio, con più capacità, ardire

⁵⁸³ Ivi, p.73.

⁵⁸⁴ Ivi, pp.73-75.

⁵⁸⁵ Ivi, p. 74.

⁵⁸⁶ Ivi, p. 75.

e pazienza dei pittori. E infine nel piccolo spazio di una pergamena sarà perfettissimo e grande, come pure in tutte le altre tecniche. E siccome la forza del disegno o dello schizzo è grande, molto grande, messer Francisco de Holanda può dipingere, se vuole, tutto quello che sa disegnare⁵⁸⁷.

In altre parole, secondo il Buonarroti, chi è in grado di far fronte alle difficoltà del disegno sarà anche in grado di avventurarsi in qualsiasi altra tecnica: dalla scultura all'architettura e dalla pittura alla miniatura. È un pensiero nobile, il suo, che ridefinisce completamente i termini dello stesso mestiere di artista. Del quale artista Michelangelo valuta di fatto l'operato, non solo in funzione della sua reale capacità tecnico-esecutiva, frutto di ragionamento (*intelletto*) e di discernimento (*buonsenso*), ma anche in base ad altre rare e preziose qualità umane, quali l'onestà, la bontà d'animo e la sincerità di spirito.

È per tali ragioni che le tematiche che il Buonarroti affronta in tutte le sue opere, prodotte nel corso di una lunghissima e glorificata carriera, non possono essere state suggerite da altri, come pure è stato sostenuto, ma sono state evidentemente ispirate da un sommo pensiero, a cui egli *in primis* ha dovuto inevitabilmente rifarsi, quantomeno per essere degno di fregiarsi di quel titolo che vantava con tanto orgoglio. Non solo. Va ribadito anche che le sue riflessioni sul tema della *Crocifissione di Cristo*, interessarono momenti diversi della propria produzione, manifestandosi, è bene ribadirlo, ben prima della pubblicazione del *Beneficio del Cristo* di Benedetto Fontanini (1543) e protraendosi così tanto nel tempo da superare di gran lunga gli anni delle prime gravi accuse mosse dall'Inquisizione agli *Spirituali di Viterbo* (1542).

⁵⁸⁷ Ivi, pp. 76-77.

3.1 – PONTORMO

3.1.1 – Il *Noli me tangere*

Nel 1997 Michael Hirst e Gudula Mayr in *Michelangelo, Pontormo und das Noli me Tangere für Vittoria Colonna* ricostruivano uno dei più significativi episodi di committenza della Marchesa di Pescara che, proprio verso l'inizio degli anni '30, già afflitta dal lutto, iniziò ad avere un primo contatto col Buonarroti che negli anni a seguire maturerà in una duratura e profonda amicizia, tenuta sempre viva da una fitta corrispondenza e testimoniata anche nei *Dialoghi Romani* di Francisco de Hollanda¹. Partendo da un'intuizione di Wilde², gli studiosi hanno sostenuto che la Marchesana, nel corso del 1531, avvalendosi dell'intermediazione del potente cugino Alfonso d'Avalos, avrebbe richiesto per sé due opere (una a Tiziano e una a Michelangelo) aventi per tema alcuni episodi significativi della vita della Maddalena.

La prima opera, su tavola, oggi scomparsa, ottenuta grazie all'intermediazione di Federico Gonzaga, (che a sua volta si era rivolto al d'Avalos per arricchire la sua cospicua collezione di antichità), raffigurava una «Santa Maddalena lachrimosa più che si può»³ del Vecellio, che costui portò a compimento tra il 5 marzo e l'8 aprile del 1531; del secondo soggetto, un *Noli me tangere* (fig. 28) che Michelangelo, secondo la testimonianza di Vasari⁴, realizzò in un cartone⁵, pure disperso, sappiamo che venne compiuto nell'estate del 1531 e che fu poi tradotto in pittura dal Pontormo.

Sappiamo inoltre che l'adescamento di Michelangelo da parte del Marchese di Vasto avvenne per il tramite di Nicolas von Schomberg (ricordato da Vasari col nome italiano di Fra Niccolò della Magna), nativo di Svevia, arcivescovo di Capua e governatore di Firenze per conto di papa Clemente VII.

Scriva Barbara Agosti: «Nonostante Vasari ignorasse la vera identità della committente del cartone michelangiolesco, che credeva destinato al marchese del Vasto, dalle testimonianze disponibili e riconsiderate da Hirst e da altri studiosi risulta evidente che tutti i personaggi implicati nella vicenda, artisti compresi, erano consapevoli che a monte della duplice commissione c'era la vedova del marchese di Pescara: ne era al corrente Federico Gonzaga, che già l'11 marzo scrive direttamente a Vittoria in proposito per garantirle di avere “subito mandato a Venigia e scritto a Titiano, qual è forse il più eccellente in quella arte che a nostri tempi se ritrovi, et è tutto mio” (e il duca di Mantova conosceva anche l'esistenza di una seconda ordinazione parallelamente in corso); doveva saperlo Tiziano, cui in luglio il duca di Mantova riferisce i complimenti di Vittoria, che nel frattempo aveva ricevuto il quadro; ne erano senz'altro al corrente infine lo Schomberg e Michelangelo, come attesta una lettera indirizzata a Federico Gonzaga il 19 maggio, nella quale Giovanni Borromeo, emissario mantovano a Firenze, raccontava al duca che proprio la sera prima il Buonarroti gli aveva detto “come il S.r Marchese del Guasto lo aveva facto ricercare per mezzo del Rev.mo di Capua di fare alcune

¹ M. Hirst, G. Mayr, *Michelangelo, Pontormo und das Noli me Tangere für Vittoria Colonna*, in *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos*, catalogo della mostra (Wien 1997), a cura di S. Ferino Pagden, Milano 1997, pp. 335-344.

² J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his studio*, London 1953, p. 106, n. 1.

³ Per la missiva in cui si parla della Maddalena di Tiziano, in tavola, si rimanda al testo di: D. H. Bodart, *Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapporto di committenza*, Roma 1998, p. 234, n. 101.

⁴ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti* [1568], a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885: VII, p. 277: «E per il marchese del Vasto fece un cartone d'un Noli me tangere, cosa rara: che l'uno e l'altro dipinse eccellentemente il Pontormo, come s'è detto».

⁵ Del cartone non si ha più traccia, sopravvivono invece due progetti grafici per il Redentore di Michelangelo, conservati, il primo presso Casa Buonarroti e il secondo presso l'Archivio Buonarroti di Firenze. Per una disamina sui preliminari grafici si rimanda a V. Romani, *Michelangelo. Studio per il Cristo del “Noli me tangere”*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, p. 84, n. 19 e V. Romani, *Michelangelo. Studio per il Cristo del “Noli me tangere”*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo...*, cit., p. 85, n. 20, con bibliografia precedente.

cose per la S.ra Marchesa di Pescara et che gl'aveva risposto volere se da sua S.tà [Clemente VII] non li fusse comandato»⁶.

Del *Noli me tangere* procurato da Alfonso d'Avalos per Vittoria Colonna nel 1531 parlano, come già ricordato, anche varie lettere⁷, dalle quali si capisce che la Marchesana si aspettava da Michelangelo pure l'esecuzione della pittura, ma l'esito finale sarà assai diverso da quanto da ella auspicato. Infatti, a causa dei troppi impegni o per la fretta⁸, il Buonarroto, stando a quando dice il Vasari, delegò il Pontormo, preoccupandosi tuttavia di seguire direttamente la qualità della trasposizione finale:

In questo mezzo, avendo il signor Alfonso Davalo marchese del Guasto ottenuto, per mezzo di Fra Niccolò della Magna, da Michelangelo Buonarroto un cartone d'un Cristo che appare alla Maddalena nell'orto; fece ogni opera d'avere il Pontormo che glielo conducesse di pittura; avendogli detto il Buonarroto, che niuno poteva meglio servirlo di costui. Avendo, dunque, condotta Iacopo questa opera a perfezione, ella fu stimata pittura rara per la grandezza del disegno di Michelagnolo e per lo colorito di Iacopo; onde avendola veduta il signor Alessandro Vitelli, il quale era allora in Fiorenza capitano della guardia de' soldati, si fece fare da Iacopo un quadro del medesimo cartone, il quale mandò e fe' porre nelle sue case a Città di Castello⁹.

Spiega il Vasari che il Buonarroto affidò al Pontormo la responsabilità dell'impegnativa trasposizione pittorica del cartone, ritenendolo il migliore per le sue doti di colorista: «Niuno poteva meglio servirlo di costui»¹⁰. E Michelangelo ebbe evidentemente ragione dal momento che l'opera verrà tenuta in grande considerazione dai contemporanei, tanto che, sempre secondo il biografo aretino, sarà commissionata al Pontormo una seconda versione dal capitano Vitelli, che la volle destinare alla sua abitazione a Città di Castello (oggi individuata in quella conservata presso Casa Buonarroto¹¹). Questa replica, talvolta scambiata per il prototipo posseduto dalla Marchesa, venne eseguita su tavola (172x134 cm), ma va detto che, nonostante le dichiarazioni di Vasari, è stata attribuita da alcuni specialisti al Bronzino¹² (fig. 29). Dell'opera esiste infine una terza redazione, questa volta – di nuovo fonte Vasari – di Battista Franco¹³.

⁶ B. Agosti, *Vittoria Colonna e il culto della Maddalena (tra Tiziano e Michelangelo)*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo...*, cit., pp. 71, 81 note 2-4.

⁷ K. Frey, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroto*, Berlin 1897; pp. 507-508; M. Hirst, G. Mayr, *Michelangelo, Pontormo und das Noli...*, cit., pp. 335-344; M. Hirst, *Tre saggi su Michelangelo...*, cit., pp. 5-29.

⁸ G. Daelli, *Carte michelangiolesche inedite*, Milano 1865, n. 19.

⁹ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti...*, cit.: VI, pp. 276-277.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ V. Romani, *Jacopo Carucci detto Pontormo. Noli me tangere (da Michelangelo)*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, pp. 86-88.

¹² Per una bibliografia esaustiva sull'opera si rimanda a: C. Gamba, *Una copia del "Noli me tangere" di Michelangelo*, in "Bollettino d'Arte", III, (1909), pp. 148-151; F. M. Clapp, *Jacopo Carucci da Pontormo. His life and work*, London - New Haven 1916, pp. 259-260; A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana, IX. La pittura del Cinquecento. Parte VI*, Milano 1933, p. 275; C. de Tolnay, *Michelangelo III. The Medici Chapel*, Princeton 1948, p. 198; *Fontainebleau e la Maniera italiana*, catalogo della mostra (Napoli 1950), a cura di F. Bologna e R. Causa, Firenze 1952, pp. 13-14; A. Emiliani, *Il Bronzino*, Busto Arsizio 1960, pp. 13-14; J. Shearman, *Recensione a "A. Emiliani, Il Bronzino, Busto Arsizio 1960"*, in "The Burlington Magazine", CV, (1963), pp. 415-416; U. Procacci, *La casa Buonarroto a Firenze*, Milano 1965, pp. 190-191; L. Berti, *Pontormo*, Firenze 1964, p. CI; K. W. Forster, *Pontormo. Monographie mit kritischem Katalog*, München 1966, p. 144; L. Bellosi, *Note brevi alle illustrazioni*, in "Paragone. Arte", XVIII, (1967), 203, p. 89; L. Berti, *L'opera completa del Pontormo*, Milano 1973, p. 105, n. 115; *La Maddalena tra sacro e profano [da Giotto a De Chirico]*, catalogo della mostra (Firenze 1986), a cura di M. Mosco, Milano 1986, pp. 141-142; W. E. Wallace, *Il "Noli me tangere" di Michelangelo: tra sacro e profano*, in "Arte Cristiana", LXXVI, (1988), pp. 443-448; L. Berti, *Pontormo e il suo tempo*, Firenze 1993, p. 260; P. Costamagna, *Pontormo*, Milano 1994, pp. 85, 215-217, n. 69a; A. Forlani Tempesti, A. Giovannetti, *Pontormo*, Firenze 1994, pp. 15, 135-136; A. Conti, *Pontormo*, Milano 1995, pp. 66-67; A. Cecchi, *Agnolo Bronzino*, Firenze 1996, p. 20; M. Hirst, G. Mayr, *Michelangelo, Pontormo und das Noli...*, cit., pp. 335-344; E. Pilliod, *The influence of Michelangelo: Pontormo, Bronzino and Allori*, in *Reactions to the Master. Michelangelo's effect on art and artists in the sixteenth century*, a cura di F. Ames Lewis e P. Joannides, Aldershot 2003, pp. 34-35; M. Tazartes, *Bronzino*, Milano 2003, pp. 24, 94-95; M. Hirst, *Tre saggi su Michelangelo*, Firenze 2004, pp. 5-29; V. Romani, *Jacopo Carucci detto Pontormo. Noli...*, cit., pp. 86-88, n. 21; C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore*, Milano 2007, pp. 243-251.

¹³ L'opera è conservata presso Casa Buonarroto a Firenze.

L'archetipo è stato individuato nella versione, sempre su tavola ma di formato più contenuto (124x95 cm), conservata in una collezione privata a Milano. Essa, tranne qualche rara eccezione, è stata riconosciuta come autografa del Pontormo¹⁴ sin dalla sua prima apparizione anche in virtù, secondo Hirst¹⁵, delle misure ridotte oltre che della grande qualità esecutiva. Di destinazione privata, doveva infatti arredare le «camere, e piccole»¹⁶ piuttosto che una «sala o chiesa»¹⁷.

Stando a Vasari, il Pontormo avrebbe dunque eseguito due volte lo stesso soggetto, uno dei quali, il primo, fu concluso nell'ottobre del 1531, ovvero quando Alfonso l'andò a prendere a Firenze per recapitarlo alla cugina Vittoria Colonna¹⁸. Secondo Cristina Acidini Luchinat in esso è «accentuata la presenza del sarcofago scoperciato tra le due figure in piedi, che si stagliano contro l'arido paesaggio collinare di Gerusalemme, l'una sporta in gesto concitato, l'altro in un atteggiamento

¹⁴ G. Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma 1945, p. 106, nota 73; F. Arcangeli, *Recensione a G. Briganti, Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, in "Leonardo. Rassegna bibliografica", agosto, (1946), pp. 156-160; *Mostra del Pontormo e del primo manierismo fiorentino*, catalogo della mostra (Firenze 1956), a cura di L. Berti, Firenze 1956, pp. 43-44; D. Sanminiati, *The Pontormo Exhibition in Florence*, in "The Burlington Magazine", XCVIII, (1956), pp. 241-243; L. Marcucci, *La "maniera" del Pontormo*, in "Quaderni Pontormeschi", 3, Firenze 1956-1957, p. 18; B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance. Florentine School*, 2 voll., London 1963, p. 182; L. Berti, *Pontormo*, Firenze 1964, p. 98; C. L. Procacci, *La Casa Buonarroti...*, cit., p. 190; K. W. Forster, *Pontormo. Monographie mit kritischem...*, cit., pp. 144-145; C. de Tolnay, *Michel-Ange*, Paris 1970, pp. 262; L. Berti, *L'opera completa del Pontormo...*, cit., p. 105; E. Baccheschi, *L'opera completa del Bronzino*, Milano 1973, p. 88; C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-1980: II (1976), p. 88; S. Meloni Trkulja, *Carucci, Jacopo detto il Pontormo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 91 voll., a cura di A. M. Ghisalberti, Roma 1960-2018: XX (1977), p. 812; K. Sobotik, *Michelangelo's lost Noli me tangere*, in "The Dayton Art Institute Bulletin", XXXVIII, (1982), p. 6; *Il primato del disegno*, catalogo della mostra, (Firenze 1980), a cura di L. Berti, Firenze 1980, pp. 443-448; E. Pilliod, *Le "Noli me tangere" de Bronzino (1503-1572) et la décoration de la chapelle Cavalcanti de l'église Santo Spirito à Florence*, in "Revue du Louvre", XLI, (1991), 5-6, p. 58, nota 47; P. Costamagna, *Pontormo...*, cit., pp. 85, 215-217, n. 69; M. Hirst, G. Mayr, *Michelangelo, Pontormo und das Noli...*, cit., pp. 335-344; M. Hirst, *Tre saggi su Michelangelo*, Firenze 2004, pp. 5-29; C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore...*, cit., pp. 243-251.

¹⁵ M. Hirst, G. Mayr, *Michelangelo, Pontormo und das Noli...*, cit., pp. 337; M. Hirst, *Tre saggi su Michelangelo...*, cit., pp. 6-7.

¹⁶ K. Frey, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, Berlin 1897, pp. 507-508, n. 23 (lettera dell'11 aprile indirizzata a Michelangelo da parte di Battista Figiovanni); *Il Carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, 5 voll., Firenze 1965-1983: III, p. 301, n. DCCCXII: «In non vorrei essere molesto; però questa fia il tanto vi dicie di nuovo il reverendissimo monsignor di Capua, che 'l seruitio sarà fatto da voi a quel signore, el Papa lo reputerà in persona sua: Però di nuovo vi prega el satisfarli, con vostra comodità però, et in panno o in tavola a vostro modo, che la electione sia a ssuo volere, che di tutto si satisfarà, così del grande o piccole le figure. Et però, non di manco, pensate, che ànno a stare più presso in camere, e piccole che in sala o chiesa. [...] e altro non vorrà in questo dire Sua Signoria Reverendissima. Tutto sia in voi. E questo dico da me: se vi paressi fare uno schizzo di carbone o gesso in sul cartone d'un fogl[i]o reale e mandarli intanto, credo saria bene. Io non fo quel mi dico; siate il maestro d'ogn'altro [...] El Reverendissimo Capua, avuto da voi il sì, scrisse al signor Marchese che voi eri desideroso sa[ti]sfarlo e volevi servirlo con molta vostra satisfatione et piacere di Sua Signoria; e disse il reverendissimo: "Questo aviso non può che far beneficio a M(ichelagno)lo, che se mai passassi di qua et cet." El signor commissario Bartolomeo Valori sarà di qua al fine di questo o prima per cosa cierta, se di già altro di inportanza non sia in contrario [...] El signor Duca parte domenica prima dove è per le poste e per di qua, e al fine di questo o a ½ magio fia qua: né credo, che questo ancora vi sia se non piacere. Se troppo ò detto, abiate patientia col vostro fratello Batista Figiovanni».

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Cfr. M. Hirst, *Tre saggi su Michelangelo...*, cit., pp. 6-8, 12-14; C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore...*, cit., p. 251, nota 118. La lettera, datata 27 ottobre, indirizzata da Battista Figiovanni a Michelangelo fu pubblicata da Frey (K. Frey, *Die Dichtungen des Michelagnolo...*, cit., pp. 508-509, n. 26): «El excellentissimo Capua stamanj mando per me et mi difse: La excellentia del Signor Marchese del Vasto ci fara questa fera o domattjna. Sara contento el uostro Michelagnolo, ch 'l uegga la fanta fua opera delle figure et la pittura Magdalena et altro. Jo li rsiposi, che uoj non eri manco di uolonta fatisfare a S. Signoria Ex.^{ma} che al papa et non mancherefti al comandamento di S. S. mostrarli e darli l'amor suo. Mi forzò fcongnerandomj, che io li diciefsj, fe io fapevo, che fi fuffi operato colorj insu la tauola della Magdalena. Al che altro non fapevo rendere conto di colore o fapore fe non, che nel cartone è finito, in che a fatto Ma uno miracolo a far fi prefto et molto più fi bene, che par cofa di igna. Se io o detto cofa che uj fia grata, mi fara piacere; se altro, me li perdanate». Il Costamagna (P. Costamagna, *Pontormo...*, cit., pp. 85, 215-217, n. 69) ipotizza però che il 26 novembre 1531, ovvero quando Antonio Mini scrive a Nicholas Schomberg che Michelangelo era intenzionato a dargli il cartone, il quadro del Pontormo non era ancora terminato.

dinamico e insieme quietamente ritroso»¹⁹; nelle versioni successive, entrambe in casa Buonarroti, è assente il sarcofago e cambia il panorama nello sfondo.

Il paesaggio dipinto sulla sommità della versione in collezione privata se per la Acidini è dunque un generico brano ritraente la Terrasanta, per il Wallace, che al contrario identifica l'opera nella replica per il capitano Alessandro Vitelli, su suggerimento di Timothy Verdon, viene riconosciuto, in virtù della cinta muraria, con Città di Castello, luogo d'origine del committente²⁰. Ipotesi, questa, contestata però da Philippe Costamagna, che ritiene la versione in oggetto il prototipo destinato alla Marchesa, escludendo che il panorama possa essere ricondotto alla cittadina umbra. Simile la tesi formulata qualche anno prima da Berti, che sul panorama dipinto aveva osservato: «Bellissima l'invenzione del malinconico paesaggio, con la muraglia che sale su un colle poi culminato da un borgo, paesaggio che deve essere stato ideazione originale del Pontormo»²¹.

In realtà, l'acqua che si infrange sugli scogli, visibile nella parte alta a sinistra del dipinto, così come la particolare conformazione orografica del sito raffigurato, a maggior ragione perché assenti o rivisitati nelle altre due repliche²², non portano soltanto ad escludere preliminarmente sia Gerusalemme sia Città di Castello, ma suggeriscono di riconoscere un altro sito realmente esistente, qui individuato nel borgo di Ischia Ponte (l'antica *Isclæ civitas*), luogo caro alla Colonna, dove ella visse fino al 1535, alternando momenti meravigliosi, come quelli che la videro data in sposa al d'Avalos o ospitare illustri poeti e intellettuali, a periodi infausti legati alla solitudine della vedovanza. D'altra parte, quest'opera fu pensata per arredare proprio uno degli ambienti privati della residenza ischitana della Marchesa, nelle stanze «piccole»²³ del suo castello Aragonese già verso la fine del 1531²⁴.

Forse aggiunto su indicazioni della Marchesa dallo stesso Pontormo, che non ebbe la possibilità di ritrarlo dal vero, o forse omaggio di quest'ultimo alla potente poetessa, il paesaggio ischitano è profondamente cambiato negli anni a causa di catastrofi naturalistiche e modifiche antropiche, ma persistono ancora oggi *in situ* alcuni elementi ambientali e architettonici che lo rendono inconfondibile, a partire dalla singolare conformazione dell'isola che si staglia a sinistra verso il mare con, in lontananza, altri scogli d'isole limitrofe che si ergono imponenti dall'acqua. Lo sperone roccioso in alto, dove si riconoscono una delle torri del castello aragonese e la chiesa di Santa Maria Assunta con la cupola a sesto ribassato (oggi non più esistente), nella quale la Marchesa sugellò il patto d'amore con il marito Ferrante d'Avalos, ospita ancora oggi, sulla sinistra, una costruzione su più livelli e altri palazzi rinascimentali, mentre, digradanti verso il basso, si riconoscono le mura che costeggiano la strada per il borgo e alla loro sinistra, in basso, dove si infrangono le onde del mare, si intravede un'apertura che collega tramite un ponte la roccia a Ischia Ponte. Ancora esistenti anche l'accesso al borgo, nel registro intermedio, immaginato come scavato nella roccia²⁵, e più in basso, ad interrompere il normale *continuum* delle mura segmentate, altre due costruzioni con una piccola chiesetta con copertura a doppio spiovente e cupola; più a destra un brano architettonico d'invenzione, come di convento o palazzo. Ancora più a destra, all'altezza delle spalle del Cristo, un edificio a due livelli di base quadrangolare su cui si aprono due teorie di finestre e dov'è posta una torretta.

Al paesaggio drammatico e inquieto, che pare essere frutto dalla descrizione che ne fece la Marchesa in alcune delle sue più belle composizioni poetiche dedicate alla *roccia* di Ischia, fanno da controcanto le due figure principali che guadagnano lo spazio preponderante della tavola: la Maddalena e il Redentore. In proskenio il Cristo, risorto dalla pietra tombale posta in basso, tiene a sé una zappa e

¹⁹ C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore...*, cit., p. 246.

²⁰ W. E. Wallace, *Il "Noli me tangere" di Michelangelo...*, cit., pp. 443-448.

²¹ L. Berti, *L'opera completa del Pontormo...*, cit., p. 105, n. 115.

²² Nella versione in Casa Buonarroti l'acqua viene sostituita da una verde collina che digrada in lontananza e il panorama è generalmente meno irto e scosceso.

²³ K. Frey, *Die Dichtungen des Michelagnolo...*, cit., pp. 508-509.

²⁴ Secondo Barbara Agosti le opere erano destinate ad arredare gli ambienti del monastero privato istituito dalla marchesa a Napoli dopo la morte del consorte grazie ad una speciale licenza concessa da Clemente VII (B. Agosti, *Vittoria Colonna e il culto della Maddalena (tra Tiziano e Michelangelo)*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo...*, cit., p. 81, nota 14.

²⁵ L'accesso al borgo era al tempo della Marchesa costruito in muratura.

allontana, con fare ritroso, la donna, a cui dirà appunto: «Noli me tangere»²⁶. Lei tenta un contatto col braccio sinistro e, con sguardo interlocutorio e triste, apre la bocca per parlargli. Il Cristo, che è però incorrotto, la scosta con un gesto imperituro e perentorio, ritraendosi col capo in direzione opposta.

Vittoria Colonna scrisse del triste e interrotto 'amore' tra questi due personaggi nella missiva indirizzata al Morone il 22 giugno del 1544, in un passo che è altamente paradigmatico della sua poetica spirituale:

Et certo considerando Maria discepola amata dal Signore, me ricordai più particolarmente della signora parlandomi che V. S. quasi un simil modo che con lei, perché havendo tenuta Maria alli suoi piedi, in molte consolationi pascendola spesso della sua, excusandola sempre, la chiamò poi con più interna vocatione a maggior opera, quando, cercandolo, resuscitato li apparve, et intendendo lei la voce amata dirgli Maria, cognobbe col cuore il maestro in altra più divina cognotione, et più che mai desiderava trovarlo et consolarsi secco; ma lui gli mostrò l'altra strada, cioè il toccarlo, vederlo et servirlo nelli suoi fratelli, dicendoli che andasse a loro²⁷.

L'infelicità della Maddalena per la morte prematura del Cristo è assimilabile dunque alla 'tristezza dell'anima' della Marchesa per la morte di Ferrante d'Avalos. La poetessa – non potendo esaudire il desiderio di diventare monaca nonostante le reiterate richieste ai pontefici Clemente VII e Paolo III, che le dissero che sarebbe stata più utile da laica – erigerà in memoria del caro estinto un mausoleo, con la poesia e le sue buone azioni, e si dedicherà all'opera di apostolato nei confronti dei reietti, è il caso dell'accoglienza delle prostitute presso il convento delle cosiddette convertite, dedicato a Santa Maria Maddalena al Corso presso Roma²⁸, un'iniziativa, questa, volta oltretutto a togliere «l'occasione che Cavalieri, Presidi, Prencipi, Imbasciatori et Prelati fussero tanto sfacciatamente avolti in visite tanto vili»²⁹.

Ancora di Maria Maddalena scriveva Vittoria in un testo in prosa dei primi anni Quaranta, stampato postumo a Venezia nel 1556:

Lei è ben presente, piange et serve Christo, accompagna la madre con tale obsequio et con sì ardente amore che sarà consolata prima che nesciun altro, per dar testimonio el divin giudice del suo fidele animo et del suo acerbo dolore³⁰.

Oltre alle missive, anche un componimento poetico incluso nelle *Rime Spirituali*, dal titolo *Donna accesa, animosa e da l'errante*, collocabile cronologicamente entro il 1534, si pone in relazione alla Maddalena, dove lo sfondo naturalistico in cui la Colonna ambienta il componimento è ancora una volta la sua cara Ischia (l'*alto scoglio*)³¹:

Donna accesa animosa, e da l'errante
vulgo lontana, in soletario albergo
parmi lieta veder, lasciando a tergo
quanto non piace al vero eterno Amante,
e, fermato il desio, fermar le piante
sovra un gran monte; ond'io mi specchio e tergo
nel bello exempio, e l'alma drizzo ed ergo
dietro l'orme beate e l'opre sante.
L'alta spelonca sua questo alto scoglio

²⁶ *Vangelo di Giovanni*: 20, 17.

²⁷ *Carteggio di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara*, a cura di E. Ferrero e G. Müller, 2ª edizione con supplemento raccolto ed annotato da Domenico Tordi, Torino 1892, p. 278, lett. CLXIV.

²⁸ Ciò viene ratificato con una bolla papale di Leone X siglata il 19 maggio del 1520. Cfr. M. Armellini, *Le chiese di Roma dal IV al XIX secolo*, 2 voll., Roma 1891, p. 294; R. Venuti, *Accurata e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna dell'abate cortonese Ridolfino Venuti*, 2 voll., Roma 1767: I, pp. 295-297.

²⁹ D. Tordi, *Supplemento al Carteggio raccolto ed annotato da Domenico Tordi, coll'aggiunta della vita di Vittoria Colonna scritta da Filenico Alicarnasso*, in *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., p. 512.

³⁰ E. M. Jung-Inglessis, *Il Pianto della Marchesa di Pescara sopra la Passione di Cristo*, in "Archivio italiano per la storia della pietà", X, (1997), pp. 115-204, in particolare p. 154.

³¹ M. Bianco, *Per la datazione di un sonetto di Vittoria Colonna (e di un probabile ritratto della poetessa ad opera di Sebastiano del Piombo)*, in "Italique", XI, (2008), p. 95.

mi rassembra, e 'l gran il il suo gran foco
ch'ogni animo gentil anco riscalda;
in tal pensier da vil nodo mi scioglio,
pregando lei con voce ardita e baldà
m'impetri dal Signor appo sé loco³².

Come giustamente osservava Barbara Agosti, il culto per la Maddalena va anche messo in relazione a «l'ambiente cortigiano in cui Vittoria era cresciuta, a Urbino come a Mantova, dove Isabella d'Este era una fervida devota della santa ed una accanita collezionista di sue immagini»³³. Alla d'Este non a caso la Marchesa chiederà nel 1533 appunto un'opera raffigurante la Maddalena³⁴.

Non solo però: c'è un'altra opera, precedente a queste sinora ricordate e databile al 1520, a mettere in relazione nuovamente la Colonna alla Maddalena: si tratta del polittico della *Madonna delle Grazie tra le donatrici Costanza d'Avalos e Vittoria Colonna*³⁵ (fig. 34), nei cui scomparti laterali figurano le sante che la stessa Marchesana ricorderà nella missiva indirizzata a Costanza d'Avalos, databile ante 1545, ovvero Santa Caterina d'Alessandria e Maria Maddalena:

Di due gloriose donne, sorella amantissima, vorrei ragionar teco, della nostra advocata et fedelissima scorta Maddalena et di quella che hoggi si celebra la morte et anzi felice vita, Chaterina³⁶.

La tavola, anticamente collocata nella cattedrale, pervenne nella chiesa delle clarisse ad Ischia, situata nell'area interna al castello Aragonese, dove la Colonna abitava, probabilmente per via ereditaria. Oggi si trova nel convento di Sant'Antonio. Si tratta di un polittico centinato, provvisto in origine di cornice, che, anche se attualmente smembrato, aveva a corredo del dipinto centrale sei pannelli di diverse misure raffiguranti santi e sante. La presenza in uno di essi di Tommaso d'Aquino – presunto antenato e in quanto tale protettore della famiglia d'Avalos, cui peraltro Alfonso dedicherà nel 1535 una chiesa demolita in epoca fascista – ha permesso di porre in relazione, solo di recente, anche gli altri santi con le committenti effigiate in primo piano: Costanza d'Avalos e Vittoria Colonna³⁷. Giova ricordare che sempre ad Alfonso si deve anche l'origine della committenza a Pietro Aretino per la redazione delle vite di san Tommaso d'Aquino e di santa Caterina³⁸, anche se va precisato che il culto nei confronti di alcuni di questi santi (Maddalena, Caterina, Tommaso e Ludovico) era vivo e diffuso

³² V. Colonna, *Rime*, a cura di A. Bullock, Roma-Bari 1982, p. 145, n.121.

³³ B. Agosti, *Vittoria Colonna e il culto della Maddalena...*, cit., p. 75 e nota 14.

³⁴ M. Och, *Vittoria Colonna and the commission for a "Mary Magdalene" by Titian*, in *Beyond Isabella. Secular women patrons of art in Renaissance Italy*, a cura di S. E. Reiss e D. G. Wilkins, Kirksville, 2001, pp. 198, 213.

³⁵ F. Speranza, *Artista meridionale del XVI secolo. Madonna delle Grazie tra le donatrici Costanza D'Avalos e Vittoria Colonna*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo...*, cit., p. 46, n. 8, con bibliografia precedente.

³⁶ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., p. 299, lett. CLXX.

³⁷ Si veda in proposito la conferenza (gennaio 2018) di Serenaorsola Pilato, che considera l'opera un *ex voto* per la sconfitta a Ravenna del marito di Vittoria, Ferrante d'Avalos. Anche i santi raffigurati paiono palesare importanti rapporti con la committente, a partire proprio dal S. Francesco che mostra l'orientamento spirituale e pauperistico della Colonna. Lo stesso vale per S. Ludovico, ricollegabile alla Marchesa per due diversi motivi: innanzitutto perché è un santo legato alla stessa ideologia pauperistica – ha accettato d'indossare la mitra e il mantello vescovile soltanto sull'abito francescano, come è evidenziato nel dipinto – poi perché è un santo che ha subito prigionia esattamente come Ferrante. La Pilato ha peraltro collegato alcuni di questi i santi a quelli presenti nella cripta del Castello Aragonese. «In quel luogo elitario, di culto privato, cui potevano accedere solo le famiglie nobili che vi avevano le cappelle, le sante più celebrate sono S. Caterina d'Alessandria e S. Maddalena, rappresentate più volte, per esempio nella cappella Bulgaro, dove sono accostate: S. Caterina, identificabile dalla corona e che regge la veste facendo nodo, riferimento alla sua verginità, e S. Maddalena, bionda – i capelli si vedono sotto il velo – e con il calice. O ancora, nella cappella della Maddalena, di fronte all'entrata, la santa in stucco forte e, accanto, le storie della sua vita; o, nella prima cappella a destra entrando, S. Caterina, con la corona, la palma e il libro, e il Battista, nell'angolo. La cappella Cossa poi ha storie di S. Caterina d'Alessandria, e la cappella Calosirto S. Caterina d'Alessandria e Maria Maddalena». Relativamente al paesaggio la studiosa propende a riconoscervi il palazzo Sforzesco a Milano, ipotesi tuttavia contestata da Laurentiis (R. de Laurentiis, *A proposito di Vittoria Colonna*, in «Rassegna di Ischia», II, (2018), pp. 32-34) che individua, per la presenza dell'acqua, il castello di Lerici.

³⁸ Su questo aspetto si rimanda a: P. Aretino, *Opere religiose. Vita di Maria Vergine. Vita di Santa Caterina. Vita di Tommaso d'Aquino*, a cura di P. Marini, 2 voll., Roma 2011: II.

nella Napoli angioina ben prima dell'arrivo dei d'Avalos ad Ischia, come documentano gli altri manufatti, databili dal XIII al XV secolo, rinvenuti presso la cripta della cattedrale dell'Assunta a Ischia ponte³⁹.

In ogni caso, il culto della Colonna per la Maddalena, o più in generale per le donne che vennero a diretto contatto con l'insegnamento di Cristo, influenzerà, come abbiamo già visto, altre opere a lei destinate, sempre prodotte da Michelangelo ma più tarde, come ad esempio il *Cristo e la Samaritana*⁴⁰, di cui sopravvivono solo un'incisione, dei preliminari grafici autografi del maestro e delle redazioni pittoriche attribuite a Marcello Venusti⁴¹. L'opera si può considerare una sorta di *pendant* ideale del *Noli me tangere*, anche se prodotta da Michelangelo circa 10 anni dopo, ovvero quando la Colonna è già a Viterbo presso il monastero di Santa Caterina assieme al cardinale inglese Reginald Pole nominato legato della stessa città il 12 agosto 1541. È altrettanto noto che di lì a poco verrà a costituirsi il circolo riformato di Viterbo, su cui qualche anno dopo graveranno pesanti accuse dall'Inquisizione. Rimane celebre un episodio dell'8 dicembre 1541, quando la Colonna scrive a Giulia Gonzaga per esprimere la sua gratitudine nei confronti del Pole che le aveva restituito la salute dell'anima e del corpo che a suo parere erano in pericolo per «superstizione»⁴² (la prima) e «malgoverno»⁴³ (la seconda). Quando, nel '67, fu chiesto dall'inquisitore al Carnesecchi se quelle parole erano da intendersi come liberazione dalla dottrina delle opere buone, in modo da far ricadere anche sulla Marchesa i sospetti d'eresia, lei era già morta da vent'anni. Il Carnesecchi respinse però prontamente le accuse precisando che la Colonna alludeva a certe pratiche penitenziali cui sottoponeva il proprio corpo ma che erano troppo pesanti da sostenere per il suo già debole stato di salute⁴⁴.

Questa digressione è certamente utile per capire come, già molti anni prima la pubblicazione del *Beneficio di Cristo* di Benedetto Fontanini (1543), la Marchesa avesse fatto sue alcune tematiche che diventeranno cruciali nel circolo degli Spirituali di Viterbo, senza essere toccata, quantomeno per evidenti circostanze cronologiche, da quei pensieri eterodossi. Tuttavia, come ribadisce la Agosti, la Colonna probabilmente era al corrente degli accesi dibattiti sull'identità storica della Maddalena, dei quali era stato protagonista Jacques Lefèvre d'Étaples che aveva pubblicato, pochi decenni prima, il trattato *De Maria Magdalena*, stampato a Parigi nel 1518⁴⁵. Qui il teologo aveva messo in discussione i fondamenti secondo cui, per leggenda medievale, la santa veniva ricordata come una ex peccatrice pentita, recuperandone invece – attraverso una rilettura filologica dei Vangeli sinottici – l'immagine di *apostola apostolorum*⁴⁶: «Risaliva in effetti soltanto ad un tardivo provvedimento di papa Gregorio Magno, alla fine del VI secolo, la “fusione” in una di tre differenti figure femminili citate nei Vangeli, in base alla quale la Maria Maddalena menzionata con questo nome da Giovanni (20:11-18, forse la stessa di Luca 8:12) come fervida seguace di Gesù e prima testimone della sua resurrezione e la Maria sorella di Lazaro e Marta che unse i piedi di Cristo alla cena di Betania (nominata da Giovanni 11:29 e 12:1-8 e da Luca 10:38-42) venivano arbitrariamente fatte coincidere con la peccatrice senza nome che lavò i piedi di Cristo e li asciugò con i propri capelli ricordata nel solo Vangelo di Luca (7:36-50). La serrata argomentazione di Lefèvre d'Étaples faceva leva proprio sulla necessità, per cogenti ragioni testuali e storiche, di scorporare quest'ultimo personaggio dalla “autentica” Maddalena evangelica. Quanto radicali fossero le implicazioni dottrinali e sacramentali della presa di posizione del filologo francese, da lui stesso ribadite ed affinate l'anno seguente (1519) nella *De Maria*

³⁹ G. Vitale, *I santi del re: potere politico e pratiche devozionali nella Napoli angioina ed aragonese*, in *Pellegrinaggi e itinerari dei santi nel Mezzogiorno medievale*, a cura di G. Vitolo, Napoli 1999, pp. 93-128.

⁴⁰ Si rimanda al paragrafo 2.1.3.

⁴¹ Per una nuova attribuzione si rimanda al paragrafo 4.2.1.

⁴² Cfr. H. Jedin, *Il cardinale Pole e Vittoria Colonna* in “Italia Francescana”, XXII, (1947), p. 22, nota 32.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.* Cfr., E. Natili Emiliani, *Vittoria Colonna a Viterbo e i suoi rapporti con il Circolo del Cardinale Pole*, in “Biblioteca e Società”, (1993), 1-2, p. 29.

⁴⁵ J. Lefèvre d'Étaples, *De Maria Magdalena, Triduo Christi. Et ex tribus una Maria, disceptatio: ad Clarissimum virum D. Franciscum Molinum, Christianissimi Francorum Regis Francisci Primi Magistrum*, Paris 1518.

⁴⁶ Cfr. S. Haskins, *Mary Magdalen. Myth and Metaphor*, London 1993, pp. 55, 94.

Magdalena [...] lo attesta l'accanimento delle polemiche di cui Lefèvre fu subito fatto oggetto: l'agostiniano francese Marc de Grandval, il vescovo di Rochester e cancelliere dell'Università di Cambridge John Fisher, i predicatori francescani e domenicani si scatenarono a difendere la tradizione scolastica e cattolica *de unica Magdalena*, e nel 1521 Lefèvre, accusato di eresia, veniva censurato dalla Facoltà di Teologia dell'Università di Parigi e fuggiva a Strasburgo, da dove sarebbe stato richiamato soltanto nel 1526 da Francesco I, che lo volle come precettore dei suoi figli e bibliotecario a Blois»⁴⁷.

⁴⁷ B. Agosti, *Vittoria Colonna e il culto della Maddalena...*, cit., p. 76.

3.2 – SEBASTIANO DEL PIOMBO

3.2.1 – L'effigie di Vittoria Colonna di Barcellona

Nel 1934 Adolfo Venturi⁴⁸ descriveva in questi termini l'altera figura femminile ritratta dal Luciani oggi al Museu Nacional d'Art de Catalunya a Barcellona (fig. 30): «Vigore formale e aristocratica imponenza d'aspetto pongono il ritratto di donna già nella raccolta Huldshinsky a Berlino tra le opere più elette di Sebastiano in questo periodo, che segna il massimo accostamento al fare michelangiolesco. Per la prima volta, nel nobilissimo quadro, egli ci dà un esempio tipico dello stile fermo e rigido, talora crudo, che caratterizza i ritratti, e particolarmente i ritratti muliebri, del periodo post-raffaellesco. Non si scorge più traccia di quell'ampiezza di forme, di quella placida morbidezza pittorica, che sono impronte comuni ai ritratti precedenti, dal violinista Rothschild alla dama con cestello di frutti del Museo di Berlino; ora si svolge tutta in senso verticale la forma veduta da Sebastiano in un atteggiamento d'inflessibile rigidezza nervosa. Le dita delle mani, tese, i lineamenti acuti, il manto e lo scialle a pieghe appiombate, ci appaiono in una immobilità augusta. Ma ancora nelle luci di braccia del greve velluto rosso, nei verdi bagliori della cintura, nel paese alleggerito dai vapori del tramonto, la fiamma del color veneziano scalda la sublime freddezza marmorea della forma. I bianchi, invece, opachi e gelidi, escono dal mondo veneto, come per meglio intonarsi a quella monumentale frigidità»⁴⁹.

Anticamente appartenuto alla collezione del principe Sapieha, il dipinto prima di pervenire al Museu Nacional d'Art de Catalunya nel 1954 ha subito ogni sorta di traversia: venduto all'asta presso l'Hotel Drouot di Parigi nel 1904⁵⁰, poi passato per breve tempo alla collezione F. Schwartz di Vienna, perviene, solo due anni dopo, nel 1906, alla collezione berlinese di Oskar Huldshinsky e vi rimane fino al 1928⁵¹; dunque viene nuovamente venduto dalla casa d'aste Cassirer & Helbing prima di entrare a far parte della collezione di Francisc Cambò (1937-1947).

Non meno travagliate le vicende conservative, a causa delle quali oggi è impossibile fornire un giudizio definitivo sull'opera, ridotta a una «crudeltà senza precedenti»⁵² come ebbe a sostenere Roberto Contini in occasione della mostra monografica su Sebastiano del Piombo allestita a Palazzo Venezia di Roma nel 2008. Il dipinto ha difatti patito ogni sorta di sciagura, da quelle dovute ad agenti esterni fino ad interventi di restauro maldestri e approssimativi: sopravvissuto alla guerra civile del 1936 nonostante i miliziani lo abbiano impiegato per il tiro al bersaglio, infliggendogli trenta colpi di arma da fuoco e praticando ogni sorta di raschiatura nella zona della finestra⁵³, ha poi subito puliture spinte che hanno alterato irreversibilmente la pellicola cromatica, snaturando conseguentemente la

⁴⁸ A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana, IX. La pittura del Cinquecento. Parte V*, Milano 1932, pp. 62-64.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Catalogue des tableaux anciens des écoles allemande, espagnole, flamande, française, hollandaise et italienne... composant la collection de M. le prince Sapieha*, catalogo d'asta (15 giugno 1904), Paris 1904, p. 31, n. 77: «Tournée de trois quarts vers la gauche, coiffée de bandeaux plats, elle est amplement décolletée, vêtue d'un corsage brun a ceinture verte et a larges manches de velours de Gênes rouge frappé; la main droite est gracieusement ouverte sur la poitrine; la main gauche, l'index allongé, indique le passage d'un chapitre qui lui est cher et que renferme un opuscule posé sur une table recouverte d'un tapis d'Orient; a gauche, deux livres à reliures rose et verte. Dans le fond, à droite, une draperie de velours vert, relevée, laissant apercevoir par l'embrasement d'une fenêtre un château se détachant sur une montagne dans la brume bleue que vient baigner la mer».

⁵¹ *Die Sammlung Oscar Huldshinsky Auktionsleitung*, catalogo d'asta (10 e 11 mai 1928), a cura di P. Cassirer e H. Helbing, Berlin 1928, p. 32, n. 56, tav. XLV. Sull'opera si vedano anche: W. von Bode, *Die Sammlung Oscar Huldshinsky*, Frankfurt am Main 1909, pp. 8, 36; P. Wescher, *Illustrierte Berichte aus Berlin*, in "Pantheon", I, 1928, I, pp. 44-46.

⁵² R. Contini, *Sebastiano del Piombo, Ritratto di donna (Vittoria Colonna?)*, in *Sebastiano del Piombo. 1485-1547*, catalogo della mostra, (Roma-Berlino 2008) a cura di C. Strinati, Milano 2008, p. 192, n. 39. Sull'opera si rimanda anche a: C. Irlenbusch, *commento a Giorgio Vasari. Das Leben des Sebastiano del Piombo neu übersetzt und kommentiert*, Berlin 2004, pp. 54-55, nota 52; S. Kuhrau, *Der Kunstsammler im Kaiserreich Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur*, Kiel 2005, p. 176.

⁵³ N. Macola, *Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo, Ritratto di donna (Vittoria Colonna?)*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, pp. 49-50, n. 10.

materia, il *pattern* e la trama dell'opera d'arte⁵⁴. Le zone più colpite, prima del restauro effettuato dal laboratorio del Museo del Prado di Madrid nel 1940⁵⁵, risultavano il viso, il collo e tutta l'area della scollatura⁵⁶.

L'opera doveva invece essere ancora in buono stato conservativo nel 1904 dal momento che nel catalogo della vendita d'asta del 15 giugno appariva, come testimoniato da una riproduzione in bianco/nero, assai diversa da come possiamo ammirarla oggi. Molti i dettagli differenti rispetto al presente: l'indice della mano sinistra poggia delicatamente sul libro ed è lievemente più affusolato; la mano adagiata sul petto ha tutte le dita aperte, non ha l'indice ritorto sul cuore, inoltre i panneggi sono molto più morbidi: il drappo scende delicatamente dal petto; l'area della spalla alla nostra destra poi, o ancora il fazzoletto sul tavolo, di un candido bianco latte, hanno pieghe meno incisive di quelle odierne.

Al contrario, il suo stato appare profondamente cambiato nel 1928. Lo si evince dal catalogo di vendita di Paul Cassirer e Hugo Helbing⁵⁷: «Si dà conto dell'iscrizione e ci si avvede della mutata posizione della mano, conseguenza evidentemente di una drastica pulitura, capace di obliterare la scrittura sulle pagine del libretto sul quale la donna poggia l'indice della mano sinistra»⁵⁸. Quindi, è nuovamente grazie al confronto con la riproduzione fotografica dell'epoca che è stato possibile risalire con un buon margine di precisione ad un maldestro intervento di restauro intercorso in quel torno di tempo, ovvero ad una drastica pulitura⁵⁹ che, oltre ad aver ridotto inevitabilmente la portata qualitativa dell'opera, ne ha reso illeggibili i versi poetici sul libretto, ancora chiari a fine Ottocento: «Ovunque giro gli occhi o fermo il core»⁶⁰ (trattasi di alcuni versi di ispirazione petrarchesca a firma di Vittoria Colonna, in particolare dell'*incipit* del *Sonetto LXIX*, confluito nelle *Rime spirituali*, date alle stampe solo nel 1546, ovvero l'anno prima della sua morte⁶¹).

Il sonetto, che riporteremo per esteso, recita:

Ovunque giro gli occhi o fermo il core
in questa oscura luce e viver morto
nostro, dove il sentier dritto dal torto
mal si discerne infin all'ultime ore,
 sento or per falsa speme, or per timore,
mancar a l'alma il suo vital conforto
s'ella non entra in quel sicuro porto

⁵⁴ R. Contini, *Sebastiano del Piombo, Ritratto di donna...*, cit., p. 192, n. 39.

⁵⁵ Sánchez Cantón, 1955b, p. 70.

⁵⁶ N. Macola, *Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo, Ritratto di donna...*, cit., p. 49, n. 10.

⁵⁷ Nel testo si legge: «PIOMBO, SEBASTIANO DI FRANCESCO LUCIANI gen. DEL PIOMBO (Venedig, Rom um 1485-1547), Bildnis einer Dame. Etwas nach links gewendet und auf den Beschauer blickend; in weißem Kopftuch, ausgeschnittenem olivgrünen Kleid mit roten Damastärmeln, ein weißes Tuch über die linke Schulter geworfen. Vor einem Tisch mit persischem Teppich sitzend, auf dem mehrere Bücher liegen; die rechte Hand an der Brust, der Zeigefinger der linken liegt auf einem aufgeschlagenen Buch. Hintergrund dunkle Wand, davor ein geraffter grüner Vorhang, links eine Fensteröffnung mit Ausblick auf bergige Landschaft mit einem Kastell. Lebensgroße Halbfigur. Bez. links an der Fensterbrüstung:.....S/TIAN/VS/ VE ./... T. Entstanden nach der Übersiedelung nach Rom, um 1515. Versteigerung Sapiéha, Paris».

⁵⁸ R. Contini, *Sebastiano del Piombo, Ritratto di donna...*, cit., p. 192, n. 39.

⁵⁹ Per Mena Marqués il cambio sulla posizione del dito della mano destra dell'enigmatica figura ritratta è da imputare ad una drastica pulitura avvenuta tra il 1904 e il 1909 (*Sebastiano del Piombo y España*, catalogo della mostra (Madrid 1995), a cura di M. B. Mena Marqués e F. Benito Domenech, Madrid 1995).

⁶⁰ *Catalogue of the Exhibition of Works by Old Masters, and by Deceased Masters of the British School, including a Collection of Drawings by John Flaxman, R. A.*, catalogo della mostra (Londra 1881), London 1881, p. 46, n. 214: «Half length, life-size, to l., standing behind a table on which are some books, to one of which, lying open, she is pointing with her l. hand; the book is inscribed with the title of one of her own sonnets, "Ovunque giro gli occhi e fermo il cor"; red damask dress; dark green background; buildings and landscape seen through open windows on 1».

⁶¹ M. Bianco, *Per la datazione di un sonetto di Vittoria Colonna (e di un probabile ritratto della poetessa ad opera di Sebastiano del Piombo)*, in "Italique", XI, (2008), pp. 93-107. Sul tema si rimanda anche a R. Contini, *Sebastiano del Piombo, Ritratto di donna...*, cit., p. 192, n. 39, che dichiara le rime pubblicate invece nel 1545 e a requisizione di M. Sebastian Veneziano (facilmente individuabile nel pittore Luciani).

de la piaga ch'in croce aperse amore.

Ivi s'appaga e vive, ivi s'onora
per umil fede, ivi tutta si strugge
per rinovarsi a l'altra miglior vita;
tanto ella queste fosche e mondane ugge
schifa, e del vero Sol gode l'aurora,
quanto più dentro a lei si sta romita⁶².

Analizzando il libro aperto posto sul tavolo, oggi si leggono soltanto i capilettera. Quelli della pagina destra sono rispettivamente: 'O', 'S' e 'I'. Grazie alla loro disposizione, è stato possibile per la critica immaginare non solo la scansione del testo illeggibile ma anche la sua aderenza con la versione a stampa, che risulta perfettamente corrispondente, come dimostra il fatto che le prime due iniziali coincidono con quelle delle prime due quartine, mentre la terza collima con l'inizio della prima terzina. La stessa critica non si è soffermata però sull'altra pagina, dove si leggono la lettera 'L', seguita da un apostrofo, e una parola discretamente lunga che sembra non contenere né 'b', né 't', ma neanche 'f', 'l', 'd', 'g' o 'h'. Ebbene, nonostante appaia illeggibile⁶³, questa parola almeno per esclusione si può far risalire all'unico sonetto, sempre delle *Rime spirituali*, compatibile con la grafia del dipinto, il cui esordio recita: *L'innocenzia da noi per nostro errore*⁶⁴.

Ecco il sonetto:

L'innocenzia da noi per nostro errore
veggio punire, e 'l ricco Signor degno
pien d'infamia morir nudo sul legno
per tornar noi nel già perduto onore.
Veggio offender con odio il vero amore,
e ferir l'umiltà con fiero sdegno;
usar di crudeltade ogni aspro segno
contra Colui, che sol per pietà more.
Alor l'alta bontà di Dio si stese
in parte al mondo, ond'ogni fedel petto
si fe' più forte a le più acerbe offese;
Paulo, Dionisio ed ogni alto intelletto
si die' prigion al vero alor ch'intese
la mirabil cagion di tanto effetto⁶⁵.

È interessante constatare come il componimento poetico a firma della Colonna, fissato dall'indice della sua mano sinistra, contenga il verso «ond'ogni fedel petto»⁶⁶, cui sembra alludere il gesto dell'altra mano, poggiata sul cuore. Questa corrispondenza, a nostro avviso, non può definirsi casuale dato che i due sonetti furono probabilmente pensati per essere letti congiuntamente in quanto altamente rappresentativi del pensiero poetico della Marchesana. Per tali ragioni, dunque, risultano

⁶² V. Colonna, *Rime*, a cura di A. Bullock, Roma-Bari 1982, p. 119, n. 69.

⁶³ N. Macola, *Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo, Ritratto di donna...*, cit., p. 49, n. 10.

⁶⁴ I sonetti (la cui numerazione segue quella proposta da Bullock) che iniziano con la 'L' apostrofata sono undici, tuttavia solo uno ha le caratteristiche che lo rendono compatibile con il dipinto. In otto casi ad esempio la parola che segue la 'L' è troppo corta: n° 2 (*L'alto Signor, del cui valor congiunte*); n° 82 (*L'alta piaga immortal, che m'assicura*); n° 37 (*L'Occhio divin, che sempre tutto vede*); n° 80 (*l'Occhio grande e divino il cui valore*); n° CVI (*L'alto consiglio, allor che elegger volse*); n° 115 (*L'aura vital di Cristo in mezzo al petto*); n° 139 (*L'opre divine e 'l glorioso impero*) e n° 81 (*L'alme virtuti in vera pace quete*). Nei sonetti n° 40 (*L'invitto Re del Ciel, sol d'amor vero*) e n° 114 (*L'antiche offerte al primo tempio il pondo*), le parole che seguono l'apostrofo non paiono essere sufficientemente lunghe, oltre a contenere le lettere 't' o 'h', incompatibili con la grafia. Per esclusione dunque, l'unico sonetto compatibile (sempre delle *Rime spirituali*) resta quello il cui incipit recita *L'innocenzia da noi per nostro errore*, ovvero il n° 59. A completamento di quanto sopra dichiarato occorre aggiungere che la grafia del dipinto è anche incompatibile con gli esordi dei sette componimenti della Colonna attualmente non più rintracciabili e ricordati nel *Carteggio* pubblicato da Ferrero-Müller (*Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., pp. 497, 504-507, 510).

⁶⁵ V. Colonna, *Rime...*, cit., p. 114, n. 59.

⁶⁶ *Ibid.*

non soltanto una fonte indispensabile per la spiegazione dell'iconografia depositata nel capolavoro, ma anche un elemento insuperabile per comprendere a fondo la lirica.

In questa sede tenteremo di decifrare il messaggio nascosto del dipinto al fine di chiarire tutti gli aspetti ancora oscuri, ripercorrendo dapprima le vicende critiche ad esso legate.

Sull'austera figura seduta accanto al davanzale, elegantemente abbigliata con veste di velluto damascato⁶⁷ color cremisi, stretta sotto al seno da una cintura di tessuto verde⁶⁸ e con il turbante in lino bianco, la critica si è molto dibattuta. Ella è posta di fronte ad un tavolo riccamente ornato da un tappeto rosso di manifattura orientale ricamato con motivi floreali a filo d'oro, dove sono adagiati altri tre librettini con sovraccoperta verde e marrone. Due di essi, chiusi da lacci di cuoio, sono sovrapposti. Nel complesso rispecchiano i gusti e la personalità della ritratta, probabilmente una letterata, o comunque un soggetto colto e amante delle arti. Sul fondo in ombra una cortina di velluto verde pesantemente annodata impreziosisce e delimita gli spazi. Dalla finestra si apre, sulla sinistra, un paesaggio campestre, dove si scorge un castello o rocca a base quadrangolare, costeggiato da caseggiati rustici che poggiano su uno sperone roccioso lambito dall'acqua, che irroria la radura incontaminata. A margine, un declivio scosceso.

Giorgio Vasari nell'edizione giuntina del 1568 assicurò l'esistenza di un ritratto eseguito da Sebastiano del Piombo ritraente la Marchesa: «Bene è vero, che da Sebastiano si cavava, e facilmente, qualche ritratto di naturale, perché gli venivano con più agevolezza e più presto finiti; ma il contrario avveniva delle storie ed altre figure. E per vero dire, il ritrarre di naturale era suo proprio; come si può vedere nel ritratto di Marcantonio Colonna, tanto ben fatto che par vivo; et in quello ancora di Ferdinando marchese di Pescara; et in quello della signora Vettoria Colonna, che sono bellissimi»⁶⁹. È in base a questa informazione che Pietro D'Achiardi propose di identificare la ritratta di Barcellona con la Marchesa di Pescara, circoscrivendo l'esecuzione dell'opera per motivi stilistici agli anni 1520-1523, ovvero vicina cronologicamente alla *Visitazione* del Louvre sempre di Sebastiano Luciani (1521)⁷⁰. Anche Venturi, che ne esaltò alcune qualità pittoriche – «la fiamma del color veneziano»⁷¹ scalda «la sublime freddezza marmorea della forma»⁷² – concordò nel datare il dipinto agli anni Venti, aggiungendo che fosse «esempio tipico dello stile fermo e rigido, talora crudo, che caratterizza i ritratti, e particolarmente i ritratti muliebri, del periodo post-raffaellesco»⁷³. La datazione convinse anche Berenson⁷⁴, che lo considerò di poco precedente alla *Madonna di Burgos* del 1520; Dussler⁷⁵ lo collocò invece al quinquennio 1520-1525; così come Pallucchini⁷⁶, secondo il quale l'opera era di quegli anni, essendo di poco posteriore al *Ritratto di Cristoforo Colombo*, firmato e datato 1519. Mauro Lucco invece, rilevando affinità con il *Ritratto di umanista di Washington*, ha notato: «Il tappeto turco presenta motivi decorativi assai simili a quelli del ritratto Sauli mentre i toni cromatici ancora “veneti” si sposano con la dilatata cubatura dell'immagine in un tono sentimentale di dolente raccoglimento»⁷⁷.

⁶⁷ Per confronti sugli abiti indossati da Vittoria Colonna si veda: S. M. Guida, *La veste come segno di appartenenza dinastica nella Napoli del primo Cinquecento*, in *Confronto: studi e ricerche di storia dell'arte europea*, a cura di S. De Mieri, Napoli 2013, pp. 64-79.

⁶⁸ Anche i colori rivestono in questo caso un ruolo fondamentale: il colore rosso delle maniche ad esempio, rappresenta la nascita del Cristo e parallelamente anche il suo sangue versato sulla croce. Il verde, invece, rappresenta - sempre fonte Vangeli (Giovanni 3, 3) - la rinascita del fedele (il cui colore era proprio il verde). Collegamenti con la passione di Cristo, si evincono anche nel Vangelo di Luca (23, 31), dove lo stesso Gesù, durante l'andata al Calvario disse a coloro che lo seguivano: «Perché, se si tratta così il legno verde, che avverrà del legno secco?».

⁶⁹ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti* [1568], a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885: V, p. 573.

⁷⁰ P. D'Achiardi, *Sebastiano del Piombo*, Roma 1908, pp. 204-208.

⁷¹ A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana, IX. La pittura del Cinquecento. Parte V...*, cit, pp. 62-64.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ B. Berenson, *Andrea di Michelangelo e Antonio Mini*, in “L'Arte”, XXXVIII, (1935), 4, p. 250.

⁷⁵ L. Dussler, *Sebastiano del Piombo*, Basel 1942, p. 66.

⁷⁶ R. Pallucchini, *Sebastian Viniziano (fra Sebastiano del Piombo)*, Milano 1944, pp. 63; 164-165.

⁷⁷ M. Lucco, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, con la presentazione di C. Volpe, Milano 1980, p. 113, n. 61.

Le suggestioni giorgionesche presenti nel paesaggio dello sfondo che si staglia dalla finestra hanno portato Sureda⁷⁸ a collocarlo in prossimità dell'inizio degli anni Venti del XVI secolo; ha proposto una datazione tra il 1520 e il 1525 anche la Ferino Pagden⁷⁹; ipotesi analoga quella di Józef Grabski⁸⁰ che ha suggerito, come termine per il completamento della tavola, circa il 1520; simile infine l'ipotesi di Roberto Contini⁸¹ e Novella Macola⁸², secondo i quali andrebbe datata nell'intervallo 1520-1525. È uscito dal coro solo Hirst⁸³ che l'ha giudicata posteriore al 1530: tenendo in considerazione che l'età della ritratta sia incompatibile con la Colonna, all'epoca quarantenne, ha proposto di riconoscerla la più giovane Giulia Gonzaga nel ruolo di destinataria del *sonetto* della Marchesa. Ipotesi, questa, a nostro avviso però non infrangibile poiché sappiamo che i versi furono composti su istanza di Sebastiano Luciani⁸⁴ e non di Giulia Gonzaga. Inoltre, anche ammesso che ne regalò una redazione alla contessa di Fondi, quest'ultima, che peraltro ha un volto diverso⁸⁵, difficilmente si sarebbe fatta immortalare in omaggio al regalo ricevuto dalla poetessa.

Tutte queste considerazioni tuttavia appaiono inconciliabili con la datazione accertata per il sonetto vergato nel libretto, dato alle stampe solo nel 1546. Motivo per cui Roberto Contini, per risolvere l'incongruenza, propende per due ipotesi: o che i versi siano stati aggiunti in un secondo momento o che il ritratto sia stato ringiovanito di un quarto di secolo⁸⁶.

Ovunque giro gli occhi o fermo il core, editato come abbiamo anticipato nel 1546⁸⁷, è per Carlo Ossola permeato di concetti valdesiani. Nelle pagine introduttive all'edizione de *Lo evangelio di san Matteo* lo studioso difatti dichiara: «Quanto più dentro a lei si sta romita: miglior emblema non poteva darsi, che questo, per l'“hésuchisme” italiano, per quella “conversation evangelique” ed insieme “silencio Pythagórico” che Juan de Valdés ed il Flaminio avevano intessuto di discrezione, e Vittoria Colonna sigillato in emblematica clausola, in rima assegnando “tranquilla pace” a “l'uom che tace” [S1: 38, 1-7]»⁸⁸.

In realtà, la fonte valdesiana è difficile che sia stata recepita dalla Colonna prima dell'intervallo che intercorre tra il marzo e il giugno 1541⁸⁹, ammesso peraltro che, come giustamente sostiene Massimo Firpo in un suo illuminante saggio, si possa parlare di conoscenza diretta tra i due. Secondo Monica Bianco: «Allo stato attuale delle ricerche le fonti non attestano alcun rapporto diretto tra la Colonna e il Valdés né una conoscenza da parte della poetessa degli ancor inediti scritti dello spagnolo prima del 1540-1541. Soltanto nei primi anni Quaranta, a Viterbo, parte di quel cenacolo che si era riunito intorno al cardinale inglese Reginald Pole, Vittoria avrebbe letto, meditato e discusso le opere del Valdés. *Ovunque giro gli occhi o fermo il core* esprime effettivamente una “sensibilità” valdesiana, ma nelle principali opere dello spagnolo dove pure è ricorrente il motivo dell'“incorporazione” del fedele in Cristo non si trova un'immagine paragonabile a quella delle piaghe di Cristo come porto o

⁷⁸ *La Coleccion Cambó*, catalogo della mostra (Madrid 1990-1991), Barcellona 1990, pp. 289-294.

⁷⁹ S. Ferino Pagden, *Vittoria Colonna* (?), in *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse*, catalogo della mostra (Wien 1997), a cura di S. Ferino Pagden, Milano 1997, pp. 133-135, cat. I.52.

⁸⁰ G. Józef, *The lost Portrait of a Young Man (attributed to Raphael) from the Collection of the princes Czartoryski family in Cracow. A contribution to studies on the typology of the Renaissance portrait*, in “*Artibus et historiae*”, XXV, (2004), 50, p. 230.

⁸¹ R. Contini, *Sebastiano del Piombo, Ritratto di donna...*, cit., p. 192, n. 39.

⁸² N. Macola, *Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo, Ritratto di donna...*, cit., pp. 49-50, n. 10.

⁸³ M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford-New York 1981, pp. 116-119.

⁸⁴ R. Contini, *Sebastiano del Piombo, Ritratto di donna...*, cit., p. 192, n. 39.

⁸⁵ Si rimanda al paragrafo 3.2.3. Per il riconoscimento di questa effigie in Vittoria Colonna si rimanda al paragrafo 3.2.2.

⁸⁶ Ivi, p. 192.

⁸⁷ Alan Bullock lo data invece tra il 1542 e il 1546 per la mancanza di una tradizione manoscritta e in carenza di dati di sostegno (V. Colonna, *Rime...*, cit., p. 224).

⁸⁸ C. Ossola, *Introduzione*, in *J. De Valdés, Lo Evangelio di san Matteo*, a cura di C. Ossola, testo critico di A. M. Cavallarin, Roma 1985, pp. 86-87.

⁸⁹ Si rimanda al paragrafo 1.1.1. Per una proposta che antepone di un anno l'adesione della Colonna alle dottrine eterodosse si veda: M. Firpo, *Vittoria Colonna, Giovanni Morone e gli “spirituali”*, in M. Firpo, *Inquisizione romana e Controriforma. Studi sul cardinal Giovanni Morone e il suo processo d'eresia*, Bologna 1992, p. 120: «Fino a prova contraria, le fonti non attestano alcun rapporto diretto tra la Colonna e il Valdés. Prima del 1540-1541 una sua conoscenza degli ancor inediti scritti dello spagnolo è solo ipotizzabile sulla base di una possibile mediazione ochiniana».

nido sicuro in cui trovare rifugio dai mali del mondo. La metafora, molto forte, pur essendo riconducibile ad una spiritualità di ascendenza valdesiana, non può derivare dalla lettura diretta delle opere del Valdés, e deve avere, quindi, una fonte diversa»⁹⁰.

Dunque, qual era quest'enigmatica fonte? I medesimi studiosi propongono Bernardino Ochino, frate predicatore Cappuccino, di cui la Colonna era sostenitrice e seguace⁹¹ e che entrò nei suoi interessi tra il 1534 e il 1536, ovvero sin dal suo apparire come predicatore a Roma, nella primavera del 1534, e fino al quaresimale pronunciato a San Lorenzo in Damaso nel 1536. È proprio in questo anno che il frate senese entrò in contatto col Valdés, anno in cui peraltro i suoi scritti contengono posizioni più o meno eterodosse. La Colonna assunse le sue difese dalle calunnie mossegli e lo seguì tra il 1537 e il 1538 a Ferrara, Bologna, Firenze, Pisa e Lucca, poi nel 1540 l'Ochino è a Napoli, dove l'adesione alle idee valdesiane può dirsi completa anche considerate le dichiarazioni del Carnesecchi⁹².

Monica Bianco dunque porta a confronto il sonetto della Colonna *Ovunque giro gli occhi o fermo il core* con il sermone dell'Ochino, in particolare con la *Quinta delle prediche tenute a Lucca*, dove i parallelismi, a detta della studiosa, si fanno stringenti:

E come gli uccelli del cielo non si riposano mai se non nel nido, così noi cristiani in questo aere, in queste cose caduche e flussibile del mondo, momentanee e transitorie, non ci possiamo riposare né quietare se non in nel nido della croce, cioè, nel costato di Cristo, in fede viva e carità infiammata, dispregiando tutte le cose che sono sotto il cielo»⁹³.

Secondo la studiosa è possibile retrodatare il componimento della Colonna al biennio 1536-1538: «*Ovunque giro gli occhi o fermo il core* sembra da ascriversi alla prima fase dell'esercizio poetico spirituale di Vittoria, e non a quella databile al periodo viterbese. La presenza nel sonetto dell'immagine forte delle piaghe di Cristo come porto o nido sicuro – traduzione del valdesiano “incorporarsi” del cristiano in Cristo o in Dio ad opera dell'appassionata oratoria omiletica di Bernardino Ochino – situa la stesura del componimento tra il 1536 e il 1538. Sembrando ipotesi onerosa, anche se affascinante, che il sonetto sia stato suggerito alla poetessa dalla predica ochiniana, pure molto probabilmente da lei ascoltata a Lucca, la composizione andrà posta in relazione alle conversazioni che la poetessa ebbe in quegli anni con il celebre predicatore: conversazioni caratterizzate da un linguaggio condiviso di cui abbiamo testimonianza da una parte nella predica dell'Ochino dall'altra nel sonetto della Colonna»⁹⁴.

A ben guardare, al di là di alcune generiche e pacate assonanze tematiche (niente di più ci pare di scorgere dalla comparazione dei due testi), non viene palesato alcun riferimento esclusivo alla fede giustificante senza il supporto concreto delle opere. Lo dimostra l'Ochino – che invita alla «carità infiammata»⁹⁵ nella venerazione del crocifisso, «dispregiando tutte le cose che sono sotto il cielo»⁹⁶ – e lo conferma ancor di più la Colonna, come avremo modo di dimostrare in conclusione di questo testo.

Peraltro, occorre considerare che la produzione matura della Marchesa, quella in cui scrive di spiritualità, trae con molta probabilità origine dal lutto che subì per la morte del marito (avvenuta il 3 dicembre del 1525)⁹⁷ e che, ancora nel 1538, non pare aver superato, così come ella dichiara nei *Dialoghi romani* di Francisco de Hollanda: «“A chi muore dà vita per molti anni, poiché conserva le sue stesse sembianze; e la moglie si consola, vedendo ogni giorno davanti a sé l'immagine del defunto marito; mentre i figli, che egli lasciò bambini, fatti ormai uomini, si rallegrano di conoscere la

⁹⁰ M. Bianco, *Per la datazione di un sonetto...*, cit., pp. 93-107.

⁹¹ Ivi, pp. 96-98.

⁹² Ivi, p. 96; anche in G. Manzoni, *Estratto del processo di Pietro Carnesecchi*, in “Miscellanea di storia italiana”, X (1870), p. 196.

⁹³ P. McNair, *Patterns of Perfection, Seven Sermons preached in Patria by Bernardino Ochino (1487-1564)*, Cambridge 1999, pp. 31-32.

⁹⁴ M. Bianco, *Per la datazione di un sonetto...*, cit., p. 98.

⁹⁵ P. McNair, *Patterns of Perfection...*, cit., pp. 31-32.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Su questo aspetto si rimanda a M. Bianco, *Per la datazione di un sonetto...*, cit., p. 98 e a N. Macola, *Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo, Ritratto di donna...*, cit., p. 50, n. 10.

fisionomia e l'aspetto del caro padre, e ne provano timore e reverenza". [...] a questo punto la marchesa, quasi piangente, fece una pausa»⁹⁸.

Lo stato d'animo palesato dalla Colonna deve aver profondamente colpito il pittore portoghese, che nei suoi *Dialoghi* ne traccia un profilo assai curato, descrivendola come donna di alta moralità, caritatevole e soprattutto afflitta dal lutto: «Donna Vittoria Colonna, marchesa di Pescara e sorella di don Ascanio Colonna, è una delle dame più illustri e famose che vi siano in Italia e in tutta Europa, ossia nel mondo; casta e ancora bella, latinista e saggia, possiede tutte le altre doti di virtù e nobiltà che si possono apprezzare in una donna. Essa, dopo la morte dell'illustre marito, ha condotto una vita ritirata e umile, soddisfatta di quanto aveva avuto in passato nella sua condizione, e ormai votandosi all'amore di Cristo e alle buone opere, facendo molta carità alle donne povere e dando l'esempio di una vera cattolica»⁹⁹.

Non solo però.

Nei sonetti spirituali contenuti nel manoscritto Chigiano (L. IV. 79) presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, pubblicati da Fabio Carboni¹⁰⁰, databili anteriormente alla trascrizione del 1536, sono solo otto i componimenti religiosi ascrivibili all'ingegno della Colonna, ma tra questi non compare né *Ovunque giro gli occhi o fermo il core*, né *L'innocenzia da noi per nostro errore*¹⁰¹. Non possiamo tuttavia escludere che questi sonetti circolassero nell'*entourage* della Marchesa ben prima del 1546¹⁰², come dimostra il *manoscritto XIII* (G43) conservato presso la biblioteca Nazionale di Napoli¹⁰³, che conserva nella sezione iniziale, datata da Tobia Toscano anteriormente al 1531, 64 sonetti, tutti amorosi eccetto *Le nostre colpe han mosso il tuo furore*, testo certamente giovanile ma spirituale.

Rinaldo Corso, primo commentatore delle *Rime* della Marchesa, edite a Bologna nel 1543, pone il sonetto in relazione alle «tante calamità, fame, peste, guerra, sacchi, ruine di tante Città, e delle più nobili, che già gran tempo nella misera Italia intra parti del mondo sono»¹⁰⁴, collocandolo cronologicamente agli anni del Sacco di Roma (1527), quando la nobildonna risiedeva a Ischia e la Città Eterna era funestata dalla peste e dallo straripamento del Tevere. Corso lo data dunque successivamente alla morte del marito, quando lei era ormai segnata dal lutto e interpretava gli eventi contingenti come segno divino¹⁰⁵.

Inoltre, già l'11 marzo del 1530, ricorda Pietro Bembo, la Marchesa aveva prodotto molti *sonetti* proprio in onore del marito defunto «quanto io mi sia rallegtrato con nostro secolo, havendo veduto a questi giorni qui molti sonetti vostri fatti per la morte del sig.^{or} Marchese, vostro marito; il qual secolo sì come tra gli huomini ha lui havuto nelle arme eguale alla virtù de gli antichi più lodati et più chiari, così ha voi, che tra le donne in quest'arte sete assai più eccellente che non pare possibile, che al vostro sesso si conceda dalla natura. Di che ho preso infinito piacere con molta meraviglia mescolato, sì come buono et devoto servo, che io vi sono»¹⁰⁶.

⁹⁸ F. De Hollanda, *Dialoghi romani con Michelangelo*, a cura di E. Spinelli Barelli, Milano 1964, p. 39.

⁹⁹ *Ivi*, pp. 21-22.

¹⁰⁰ F. Carboni, *La prima raccolta lirica datata di Vittoria Colonna*, in "Aevum", LXXVI, (2002), 3, pp. 681-707.

¹⁰¹ Degli otto sonetti spirituali, cinque furono editi nel 1538 [*Gl'angioli eletti a quel ben infinito* (c. 325v, S1: 24); *Le nostre colpe han mosso il tuo furore* (c. 333v, S1: 99); *Signor ch'in quella inaccessabil [sic] luce* (c. 334v, S1: 88); *Vergine pura hor da bei raggi ardenti* (c. 335v, S1: 100); *Le tante opre divine el gran impero* (c. 347v, S1: 139)], due nel 1546 [*Guarda l'alto principio onde deriva* (c. 343r, S1: 86); *Apra il sen giove e di sue gratie tante* (c. 350r, S1: 23)], uno nel 1840 [*Beata lej ch'eterno amore accese* (c. 341r, S2: 25)] in M. Bianco, *Per la datazione di un sonetto...*, cit., p. 102, nota 27.

¹⁰² N. Macola, *Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo, Ritratto di donna...*, cit., p. 50, n. 10.

¹⁰³ *Vittoria Colonna, sonetti in morte di Francesco Ferrante d'Avalos marchese di Pescara. Edizione del ms. XIII.G.43 della Biblioteca Nazionale di Napoli*, a cura di T. R. Toscano, Milano 1998, ora in T. R. Toscano, *Letterati corti accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli 2000, p. 18.

¹⁰⁴ *Dichiaratione fatta sopra le seconda parte delle rime della divina Vittoria Collonna Marchesana di Pescara da Rinaldo Corso*, Bologna 1543, c. 33v.

¹⁰⁵ M. Bianco, *Per la datazione di un sonetto...*, cit., p. 95.

¹⁰⁶ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., p. 61, lett. XL.

Che la Colonna fosse un'apprezzata poetessa anche prima degli anni Trenta è acclarato da Girolamo Britonio che le dedica un componimento già nel 1519¹⁰⁷. A lei è anche dedicata l'*Apologia pro Mulieribus* composta nel biennio 1524-1525 dal cardinale Pompeo Colonna¹⁰⁸ ed ancora, nel 1524, viene scelta da Baldassarre Castiglione, come si deduce da uno scambio epistolare, per valutare il *Cortegiano* in quanto aggiornata sulle novità letterarie della lingua contemporanea¹⁰⁹. Oltretutto, occorre considerare che non mancano testimonianze relative ad un esercizio lirico della Marchesa nei primi anni di vedovanza, avendo «cura di serbare gelosamente i suoi testi, distruggendo le prove più acerbe»¹¹⁰.

Un'altra missiva del 7 aprile del 1531 indirizzata da Claudio Tolomei, dimostra nuovamente come la Marchesa fosse interessata alla letteratura: questa volta si fa riferimento ad un testo, ancora manoscritto, titolato *Due orazioni in lingua toscana. Accusa contra Leon Secretario di segreti rivelati difesa*, pubblicato soltanto nel 1548, in cui il Tolomei stesso prende le difese per le accuse «contra i biasimatori di lei»¹¹¹.

Tuttavia, l'ipotesi di datazione agli anni 1520-1525 per le *Rime spirituali* proposta da Novella Macola sembra non essere stata accolta favorevolmente dagli specialisti, basti pensare a Monica Bianco, che sostiene che in quegli anni la Colonna si dedicava sostanzialmente alle rime 'deploratorie' e a qualche componimento 'epistolare' o 'd'occasione'¹¹². Dichiarazioni, queste, che si basano sul fatto che i testi poetici in oggetto, essendo privi di una tradizione manoscritta, rendono per il momento indimostrabile una datazione antecedente alla versione a stampa. L'ipotesi suggerita dalla Macola, come vedremo, non è del tutto peregrina.

Per farsi un quadro ancora più completo, occorre innanzitutto valutare altri indizi, *in primis* quelli relativi a quegli anni: è il caso in particolare di una committenza fortemente voluta dalla Marchesa per un dipinto di Tiziano che nel marzo del 1531 dimostra contiguità con i temi spirituali, laddove ella volle per sé raffigurata l'immagine paradigmatica della Maddalena¹¹³: «Una pittura [...] di mano di un pittore eccellente d'una figura di S.^{ta} Maddalena»¹¹⁴, cui sembra riferirsi il coevo sonetto religioso *Donna accesa, animosa e da l'errante*. Una donna la cui storia, tormentata e infelice, ispira profondamente la Colonna; un'anima «ferventissima»¹¹⁵ che «per amore sen voli all'alto grado de' seraphini»¹¹⁶ come ricorderà diversi anni dopo. Una donna capace di versare le sue lacrime senza remore, così come appare di fronte alla croce sulla quale ella, per il truce spettacolo della crocifissione, udì: «Dilexit multum»¹¹⁷. Una donna capace di alte passioni, le cui lacrime hanno il potere di resuscitare persino il «quatriduano fratello»¹¹⁸.

Una discepolo scelta dal Cristo che «meritò prima di tutti veder il glorioso immortale dando chiaro testimonio il Signor grato quanto il suo ardore, la sua perseveranza et il suo fido et accetto amore gli fosse piaciuto. Et per certificarla che era sua apostola, le comandò che fosse la prima annunciatrice de la aspettata novella et del mirabil mistero della sua resurrettione. Considero che a quest'altra disse:

¹⁰⁷ Il componimento poetico è: *Quando odo il vostro stil di tanta istima* in G. Britonio, *Opera volgare di Girolamo Britonio di Sicignano intitolata Gelosia del Sole*, Napoli 1519, p. 114 in T. R. Toscano, *Schede sul noviziato poetico di Vittoria Colonna*, in T. R. Toscano, *Letterati corti accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli 2000, p. 16.

¹⁰⁸ C. Ranieri, *Vittoria Colonna, dediche, libri e manoscritti*, in "Critica letteraria", XIII, (1985), pp. 249-270.

¹⁰⁹ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., pp. 23-26, lett. XVIII. Cfr. M. Mazzetti, *La poesia come vocazione morale: Vittoria Colonna*, in "La rassegna della letteratura Italiana", LXXVII, (1973), pp. 58-99.

¹¹⁰ M. Bianco, *Per la datazione di un sonetto...*, cit., p. 94.

¹¹¹ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., pp. 67-68, lett. XLIII.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Per una trattazione più esaustiva dell'opera si rimanda al paragrafo precedente (3.1.1).

¹¹⁴ *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., pp. 64-67, lett. XLII (citazione a p. 66). Cfr. B. Agosti, *Vittoria Colonna e il culto della Maddalena (tra Tiziano e Michelangelo)*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, pp. 71-81.

¹¹⁵ *Ivi*, p. 300, lett. CLXX.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

non temere cosa alcuna, ch'io sarò sempre teco. Onde apertamente dichiarò quanto l'intrepido animo, la dottissima et calda disputatione, la sincera et costante fede, che aveva per lui mostrata, gli era stata accetta. [...] Vedo la convertita donna de l'hora, che ardentemente lo amò, ogni giorno più accesa, con novi et humil affetti fino alla croce seguirlo; et quando a gli altri per la sua morte s'intepidì la fede, accendersi a lei l'amore, accompagnare et servir sempre la santa madre»¹¹⁹.

Tutte queste valutazioni che di suo pugno la Colonna esprime sulla Maddalena non sono però solo un retorico esercizio di stile, paiono invece altamente indicative di una fede sincera, onesta e autentica, l'unico porto sicuro atto a lenire i mali più intimi e profondi che la Marchesa espleta in concreto – lo ricorda il De Hollanda – attraverso le buone pratiche, come dovrebbe fare un'autentica cattolica.

Che la Colonna fosse già nel 1526 coinvolta in una profonda riflessione sui temi spirituali è anche ricordato da Giovan Matteo Giberti, che le indirizza una lettera, databile alla fine d'agosto di quell'anno: «Così non mi meraviglio che lei, stata in lunga contemplazione delle cose divine, parli a me, come ad uno delli tanto eletti da Dio, che sia bastante a mostrare a lei quel camino, dove per sé stessa la tira la divinità della sua mente»¹²⁰.

Non solo però: in una grande tavola, in origine il centrale di un ben più ampio polittico, riferita ad un ambito meridionale e conservata oggi presso il convento di Sant'Antonio ad Ischia (fig. 34), vi è ritratta Costanza D'Avalos assieme a Vittoria Colonna con un libro aperto tra le mani. Essendo l'opera databile al 1520 circa è testimonianza della sua fama come poetessa raggiunta appena trentenne¹²¹.

Giovan Pietro Valeriano nel *liber XXII* degli *Hieroglyphica* ricorda Vittoria, dopo il di lei lutto come *Artemisia*: «Dirà, qui forse alcuno, che Artemisia più magnificamente operò, la quale al suo marito fabricò un così celebre, e famoso sepolchro, che hà meritato tra i sette miracoli del Mondo essere nominato: Ma voi ogni giorno al vostro fate nuovi monumenti, ogni giorno nuove statue ponete, ogni giorno nuove colonne rizzate; non tali che l'ingiuria del tempo rovini, ò consumi, ma quelle ne gl'animi de gli huomini collocate, non possono mai da qual si voglia temerità di fortuna esser'offese, da niuna ingordigia di vecchiezza essere consumate. Quello, che dalle vostre Muse sarà ricordato, sempre viverà, e meritatamente i Poeti à gran voce ne parlano; e tra gl'altri uno uscito della vostra schiera, e de i principali, burlandosi di queste fatiche, si gloria haver ritrovato un monumento assai più durabile, che se di bronzo fusse, e per il sito regale, ov'è collocato, assai più alto, che le Piramidi non sono. Vincete adunque, ò Signora Vittoria, Artemisia, poiché al vostro marito ogni giorno alzate un monumento; non fatto di marmi, ò di terra con calcina, i quali à qualche tempo conviene, che rovinino, e si guastino; ma di politissimi poemi, i quali finché la memoria de gl'huomini durerà, con somma lode d'ambidue si manterranno»¹²².

Secondo Domenico Tordi, che curò il *Supplemento al Carteggio coll'aggiunta alla vita di Vittoria Colonna*, il Valeriano scrisse il libro XXII dei Jeroglifici «“tanti anni” dopo la morte del Pescara, ma nel tempo in cui Vittoria “ogni giorno” alzavagli “un monumento” poetico, ciò che ella fece, come si è detto altrove, fino al 1533»¹²³. E difatti, anche Bernardo Tasso ricorda questo settennio tragico, in cui Vittoria cantò, con 'la voce' o con 'l'inchiostro', le lodi al caro estinto:

Ma voi nel settim'anno
Qual nel primo piangete.
E con gravoso affanno
Il gran Davalo vostro

¹¹⁹ Ivi, pp. 300-301.

¹²⁰ Ivi, p. 42-44, lett. XXX (citazione a p. 43).

¹²¹ Sulla tavola si rimanda a: F. Speranza, *Artista meridionale del XVI secolo. Madonna delle Grazie tra le donatrici Costanza D'Avalos e Vittoria Colonna*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo...*, cit., p. 46, n. 8 con bibliografia precedente.

¹²² D. Tordi, *Supplemento al Carteggio raccolto ed annotato da Domenico Tordi, coll'aggiunta della vita di Vittoria Colonna...*, in *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., pp. 428-429.

¹²³ Ivi, p. 423, nota 1, in N. Macola, *Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo, Ritratto di donna...*, cit., p. 50, n. 10.

Chiamate hor con la voce, hor con l'inchiostro¹²⁴.

Alla luce di queste constatazioni, torniamo ora a ragionare dell'identità dell'enigmatica effigie di Cambò, da taluni identificata in Vittoria Colonna e da altri in Giulia Gonzaga. Decisivi, non solo per posizionare il dipinto in un periodo storico ben definito, ma anche per localizzarlo geograficamente, sono l'insolito copricapo e la mantella indossati dalla figura femminile anche nell'esemplare di Harewood.

In particolare, sulla singolare tipologia di copricapo la critica si è, sino ad ora, espressa in termini generici. Dal D'Achiardi a Contini, nessuno si è mai chiesto il perché di un così curioso vestimento. Eppure, proprio il turbante in lino bianco indossato dall'enigmatica signora si rivela risolutivo per attribuire l'effigie ritratta da Sebastiano Luciani alla carismatica Marchesa di Pescara, dal momento che si tratta di un ornamento tipico di Ischia, luogo in cui ella visse moltissimi anni e in cui, come abbiamo appena visto, va ricondotta anche parte della sua produzione poetica. Come sostiene Massimo Ielasi, «in generale l'elemento più importante nei costumi dell'isola di Ischia di quei tempi [XVI secolo] era il copricapo che assumeva un ben preciso significato a seconda di come fosse indossato, esprimendo una condizione di donna zitella se “piegato in quattro” e di donna sposata se portato “a turbante”»¹²⁵. Esso, detto *magnosa*, indossato secondo l'usanza greca e catalana, riveste dunque un ruolo specifico di comunicazione nella società ischitana del XVI secolo informandoci non solo sul luogo di provenienza della ritratta, Ischia appunto, ma anche sullo *status* sociale di donna coniugata. Jost Amman¹²⁶, a cui si deve la più antica xilografia riprodotte un costume femminile dell'isola campana (fig. 31), ci permette inoltre, non solo di valutare la grande differenza con i vestimenti di altre località limitrofe, quali quelli di Napoli, ad esempio, ma essendo ritratto il costume ischitano in tutta la sua interezza, anche di apprendere l'impiego di un'ampia mantella a corredo dell'abito, anche visibile nella spalla sinistra della effigie di Harewood (fig. 32). Oltre Amman, anche Cesare Vecellio nel volume *Habiti antichi e moderni di tutto il mondo* (1589) include una xilografia ritraente la donna ischitana simile, con la *magnosa* e il mantello, che descrive in questo modo: «Si mettono in capo alcuni fazzoletti o asciugatori di tela bianca, che scendono sopra le spalle con alcune frange di seta rossa o nera»¹²⁷.

A siffatte valutazioni seguono, d'obbligo, altre considerazioni, a partire dal paesaggio che fa da quinta scenografica al ritratto catalano, che D'Achiardi descrive come «un lembo luminoso di paese sotto un cielo di tramonto striato da leggere nubi rosee»¹²⁸ e Mauro Lucco tratteggia come un «paesaggio dilavato e grondante dopo gli ultimi sussulti della tempesta, dove la frasca densa ricorda fortemente quella della *Pietà* di Viterbo. Il sereno rompe a fatica la nuvolaglia, quasi in un attimo di relativa tranquillità. La tempesta interiore sembra essersi appena placata anche nello sguardo di questa dama, colta in una sorta di momentaneo accordo col ritmo del paese»¹²⁹.

Queste descrizioni rivelano a nostro avviso palesi concordanze con i ricordi di Ischia che la Colonna immortala nei *sonetti*: «Quando io dal caro scoglio guardo intorno/ la terra, e 'l mar, ne la vermiglia aurora, /quante nebbie nel ciel son nate, allora /scaccia la vaga vista, il chiaro giorno»¹³⁰. Un paesaggio che non è però soltanto il risultato di una imprevedibile e violenta tempesta, ma che pare viaggiare in parallelo con lo stato d'animo inquieto e tormentato della Marchesa: «Provo tra duri scogli e fiero vento/l'onde di questa vita in fragil legno; /l'alto presidio e 'l mio fido sostegno/tolse l'acerba morte

¹²⁴ B. Tasso, *Ode*, Venezia 1560, p. 16., anche pubblicata in D. Tordi, *Il codice delle rime di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara appartenuto a Margherita D'Angoulême Regina di Navarra scoperto ed illustrato da Domenico Tordi*, Pistoia 1900, p. 7.

¹²⁵ M. Ielasi, *Costumi dell'Isola d'Ischia dal secolo XVI al XIX*, Lacco Ameno d'Ischia 2000, p. 9.

¹²⁶ J. Amman, *Habitus praecipuorum populorum, tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti. Trachtenbuch darin fastallerley und der fürnembsten nationen...*, Nürnberg 1577, tav. CXLVII.

¹²⁷ M. Ielasi, *Costumi dell'Isola...*, cit., p. 9.

¹²⁸ P. D'Achiardi, *Sebastiano del Piombo*, Roma 1908, p. 206.

¹²⁹ M. Lucco, *L'opera completa...*, cit., p. 113, n. 61.

¹³⁰ Sonetto XIII (V. Colonna, *Rime...*, cit., p. 62) delle *Rime Amoroze disperse* di Vittoria Colonna

in un momento. /Veggio il mio male e 'l mio rimedio spento, /il mar turbato e l'aer d'ira pregno, /d'atra tempesta un infallibil segno, /e 'l valor proprio al mio soccorso lento»¹³¹.

Trattasi dunque di corrispondenze intenzionali: il Luciani esegue proprio quello specifico scorcio di paese, e non altri, opposto allo sperone roccioso dalla cui sommità svetta il castello Aragonese, residenza privata della Colonna dal 1509 al 1534¹³², luogo dove trasse ispirazione per questi e molti altri componimenti poetici. Più precisamente, ci si riferisce alla veduta della baia di Cartaromana, dalla quale si ammirano ancora oggi l'antica torre di Guevara, anche nota come torre di Sant'Anna, per la presenza dell'antica chiesetta dedicata alla madre di Maria.

Molti gli scorci che appaiono immutati ancora al giorno d'oggi: dalla tipologia del luogo, lambito dal mare con una vegetazione lussureggiante che nasce spontanea in prossimità dell'acqua, finanche alla conformazione della roccia sulla sinistra che si staglia, scoscesa, cadendo a picco direttamente nel mare. Anche la torre, a base quadrangolare puntellata sulla sommità da ampie merlature, mostra la doppia teoria di finestre, con la scansione a tre aperture, sicuramente viste dalla nobildonna da una finestra delle tante piccole camere del maniero aragonese. Alla destra, in lontananza, si scorge una croce, probabilmente appartenente alla chiesetta di Sant'Anna da cui anche la torre prende il nome.

Anticamente il maniero, che nasce come rocca difensiva, aveva edifici prospicienti di modeste dimensioni e un giardino rinascimentale che anticipava la costruzione, come documentato dall'affresco ancora *in situ*, eseguito nella volta del piano nobile, recentemente restaurato dall'Università di Dresda¹³³. Tutte queste evidenze le troviamo descritte ne *De rimedi naturali che sono nell'isola di Pithecusa; hoggi detta Ischia. Libri due* di Giulio Iasolino, dato alle stampe nel 1588¹³⁴, dove si documenta anche dell'esistenza di un'antica fonte termale nota come *bagno di spiaggia Romana* «il quale sta all'incontro, e vicino alla Città Metropolitana, di cui entra una piccola parte nel mare [...] In questo luogo parimente si vede il piacevole, e diliziosissimo giardino dell'Illustre Signor Don Giovanni di Guevara. Il qual luogo per la sua amenità, e eccellente copia de' frutti chiamarono Ninfeo, ò Nifario. Nelli sassi poi, a prima che venghi detto giardino nell'asprissimo lido vederai scaturire le acque del bagno di spiaggia Romana, detto volgarmente il bagno de gli occhi a Cartaromana»¹³⁵.

Naturalmente, il panorama ischitano, non risultando certificato alcun viaggio dell'artista in quei luoghi, non fu ritratto dal vero, come invece il Luciani fece in altre occasioni¹³⁶, ma è probabilmente il frutto di una narrazione particolareggiata. Quella appunto fornitagli dalla Marchesana o forse dedotta da suoi testi poetici. D'altra parte, il paesaggio, già reso noto dal Boccaccio, che ambienta

¹³¹ Sonetto LIII (V. Colonna, *Rime...*, cit., p. 29) delle *Rime Amoroze disperse* di Vittoria Colonna.

¹³² I. Maio, *Vittoria Colonna, il Castello di Ischia e la cultura delle corti*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo...*, cit., p. 19. Vittoria Colonna soggiornò dal 1509 al 1534, salvo farvi ritorno solo in occasione del matrimonio di Margherita d'Austria nel 1536. È datato al gennaio 1541 un atto di locazione tra Vittoria Colonna e Donna Isabella (Archivio di Stato di Roma, Notai capitolini, notaio Stefano de Amannis, not cap. 104, cc. 20r-24v), rappresentata dal suo legale procuratore Domino Ferdinando, inerente due *castra* (*Castri rocca e Vandra*) i loro beni mobili e immobili, pertinenze agricole e artigianali, boschive e sorge nel napoletano, diritti di riscossione di gabelle come quelle *delli forni* ed esazioni di vario tipo, per un affitto annuale complessivo di seicentodieci ducati da corrispondere in tre rate secondo l'uso napoletano (Pasqua, Assunzione, Natività) per un periodo di cinque anni. A donna Isabella, spettano altresì per tre anni dalla data della stipula contrattuale il fitto e i proventi di Matteo Spinola di Gaeta attuale locatario del castello di Vandra (castello di Evandro, in provincia di Caserta). Cfr. Appendice documentaria, atti notarili n. VII.

¹³³ Gli affreschi, sono stati restaurati sotto la direzione di Thomas Danzl dell'Hochschule für Bildende Künste di Dresda.

¹³⁴ G. Iasolino, *De rimedi naturali che sono nell'isola di Pithecusa; hoggi detta Ischia. Libri due... nelli quali si dimostrano molti rimedi naturali, dal detto autore nuouamente ritrouati, oltre quelli, che lasciarono scritti gli antichi. ... Con due tauole copiose. All'illustriss. & eccellentiss. sig. D. Geronima Colonna*, Napoli 1588, pp. 324-332, ripubblicato in G. Iasolino, *De rimedi naturali che sono nell'isola di Pithecusa*, Lacco Ameno d'Ischia 2000.

¹³⁵ G. Iasolino, *De rimedi naturali...*, cit., p. 243.

¹³⁶ Su Sebastiano Luciani ritrattista di paesaggi dal vero si rimanda a: A. Alessi, *Dante, Sebastiano e Michelangelo. L'Inferno nella Pietà di Viterbo*, Milano 2007; A. Alessi, *Dante, Sebastiano e Michelangelo. Nuove riflessioni sulla "Pietà" di Viterbo*, in *Sebastiano del Piombo. 1485-1547*, catalogo della mostra, (Roma-Berlino 2008) a cura di C. Strinati, Milano 2008, pp. 45-51.

proprio in questi luoghi ameni una delle sue novelle più celebri del Decamerone¹³⁷, dovette aver suggestionato profondamente la Colonna al punto che ne parla estesamente nei suoi *sonetti amorosi*:

Oh che tranquillo mar, che placide onde
solcavo un tempo in ben spalmata barca!
Di bei presidi e d'util merce carica
l'aer sereno havea, l'aure seconde;
il ciel, ch'or suoi benigni lumi asconde,
dava luce di nubi e d'ombre scarca;
non de' creder alcun che sicur varca
mentre al principio il fin non corrisponde.
L'avversa stella mia, l'empia fortuna
scoverser poi l'irate inique fronti
dal cui furor cruda procella insorge;
venti, piogge, saette il ciel aduna,
mostri d'intorno a divorarmi pronti,
ma l'alma ancor sua tramontana scorge¹³⁸.

E ancora nel sonetto 35 delle *rime amorose disperse*:

Quel Sol, che m'arde ancor, spesso vid'io
di sua propria virtude schermo farsi
contra Fortuna, e ne l'alta ritrarsi
e faticosa torre al tempo rio,
e, del solo d'onor caldo desio,
sicuro da le insidie ascose, armarsi,
e, ne' perigli di consiglio scarsi,
se stesso e ogni timor porre in oblio.
Morte mi tolse e la mia cruda stella
il vederlo, di giusto sdegno acceso
cacciar la fera gente a Dio rubella!
grave era ben, ma degno un tanto peso
di lui ch'a sì pregiata gloria e bella
ebbe sempre l'altero animo inteso¹³⁹.

Infine, altri elementi individuati nel dipinto, sin qui mai censiti, si rivelano fondamentali per chiarire la complessa iconografia depositata nella tavola catalana. Da analisi macrofotografiche e dal vivo abbiamo riconosciuto, nascosti tra i motivi decorativi delle maniche damascate dell'abito, i frutti del melograno¹⁴⁰ e del ciliegio¹⁴¹, dipinti con un punto di rosso più scuro rispetto al fondo. Entrambi si rivelano decisivi nella decifrazione iconologica in quanto simboleggiano la passione di Cristo, della quale parlano pure i sonetti religiosi nel libretto aperto. Il melograno inoltre, alludendo anche al vincolo matrimoniale¹⁴², oltre che al culto dei defunti¹⁴³, si riallaccia giocoforza alla storia personale della effigiata, la cui vedovanza era stata motivo scatenante della sua produzione poetica. Non solo. Il melograno viene anche citato nel primo *libro dei Re* (7, 18-20-42), dove è ricordato come

¹³⁷ Si tratta della novella VI° della V° giornata del *Decamerone* di Boccaccio.

¹³⁸ Sonetto VIII (V. Colonna, *Rime...*, cit., p. 7) delle *Rime Amoroze* di Vittoria Colonna.

¹³⁹ Sonetto IX (V. Colonna, *Rime...*, cit., p. 8) delle *Rime Amoroze disperse* di Vittoria Colonna.

¹⁴⁰ Il melograno risulta anche citato più volte nei Vangeli dove il colore rosso evoca la passione di Cristo.

¹⁴¹ Nell'età cristiana, le ciliegie, rappresentano il sangue di Cristo versato per la redenzione umana. Sempre nella manica sinistra, verso il gomito, si riconoscono anche i fiori di ciliegio.

¹⁴² Il melograno si ricorda anche nel *Cantico dei Cantici*, dov'è simbolo dell'amore fecondo e dell'intensa relazione tra l'amato e l'amata (4,3; 6,7 e 6,11).

¹⁴³ Il frutto del melograno, riconoscibile soprattutto nella manica sinistra della poetessa, anticamente simbolo della fertilità e fecondità, per via del mito di Persefone, cambia di significato rimandando al culto per i morti e per l'oltretomba (Persefone per via dell'inganno di Ade mangiò 6 chicchi di melograno, ignorando che chi mangia i frutti degli inferi è costretta a dimorarvi per sempre). Nella mitologia, questo frutto però non rappresenta solo il cibo dei defunti ma è associato anche il matrimonio: a causa dei sei chicchi, difatti, Persefone stette metà dell'anno con suo marito Ade.

abbellimento dei capitelli del tempio sacro di Salomone, e in *Esodo*, dove decora le vesti del sacerdote Aronne, rappresentando il segno della benedizione di Dio:

Farai sul suo lembo melagrane di porpora viola, di porpora rossa e di scarlatta, intorno al suo lembo, e in mezzo disporrai sonagli d'oro: un sonaglio d'oro e una melagrana, un sonaglio d'oro e una melagrana intorno all'orlo inferiore del manto¹⁴⁴.

Dunque, possiamo concludere che alla Colonna si sia voluta far interpretare qui proprio la parte della divina sacerdotessa prescelta da Dio. L'immagine della Marchesa come discepola di Cristo, d'altra parte, era ben nota ai contemporanei, tanto che la ricorda così pure Pietro Aretino, anche se l'intento dello scrittore era spregiativo per il fatto che da lei pretendeva dei soldi in ragione di un debito non saldato dal marito¹⁴⁵:

Cristo, la tua discepola Pescara,
Che favella con teco a faccia a faccia,
E a te distende le chietine braccia,
Ove non so che frate si ripara¹⁴⁶.

Alla luce di tutte queste considerazioni il dipinto non solo va retrodatato con una certa sicurezza al soggiorno ad Ischia della Marchesana (fino al 1534), ma è anche possibile collocare entro quella data i relativi versetti (redatti come ricorda Bernardo Tasso nei sette anni dopo il 1525), dimostrando, come aveva intuito Novella Macola e con lei Antonio Corsaro¹⁴⁷, l'esistenza, ben prima del 1546, di un'ampia diffusione di versioni manoscritte delle *Rime* nell'ambiente frequentato dalla Colonna.

In conclusione, dunque, l'esemplare di Barcellona, che condivide con quello di Harewood¹⁴⁸ la stessa tipologia di abiti, non solo appartiene ad un periodo anteriore al 1533 (data che si evince dal Valeriano e dal Tasso), ma è successivo al dicembre del 1525, essendo i sonetti permeati di una certa spiritualità che si riscontra solo dopo la morte di Ferrante Francesco D'Avalos. D'altra parte, al venir meno del suo *bel sol* la Colonna consacra il resto della sua esistenza poetica «che si fe' morendo vivo/ e a me fa viver morta»¹⁴⁹, innalzando un suo personalissimo 'mausoleo di Alicarnasso' con l'immortal verso, come ricordano Giovan Pietro Valeriano e, prima di lui, Ludovico Ariosto.

Rimane ora soltanto un'ultima questione aperta ed è legata all'interpretazione in chiave eterodossa proposta da Ossola¹⁵⁰ e seguita da Bianco¹⁵¹, del sonetto religioso *Ovunque giro gli occhi o fermo il cor*¹⁵², che per evidenti ragioni cronologiche verrebbe a cadere. Secondo gli studiosi, il motivo dell'*incorporazione* del fedele in Cristo, parte fondante della poetica di Valdés (dall'*Alfabeto cristiano* alle *Cento e dieci divine considerazioni*, ma anche ricorrente ne *Lo Evangelio di San Matteo*¹⁵³), è certamente presente anche in questa poesia della Marchesa, dove, a detta loro, il legame della crocifissione con l'incorporazione in Cristo «è simbolo non solo della remissione gratuita dei peccati ottenuta attraverso la fede nel sacrificio di Cristo, ma anche della santità del popolo cristiano»¹⁵⁴.

In verità, però, i versi messi sotto accusa, non chiariscono in modo univoco quale fosse il reale pensiero della Colonna, ovvero se li intendesse in chiave pienamente ortodossa o meno. Facendo

¹⁴⁴ *Esodo*, 28, 33-34.

¹⁴⁵ G. Mazzuchelli, *La vita di Pietro Aretino scritta dal conte Giammaria Mazzuchelli bresciano Accademico della Crusca, edizione seconda riveduta ed accresciuta dall'Autore*, Brescia 1763, p. 216.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ Si rimanda ai paragrafi 1.2.1.1 e 1.2.1.2.

¹⁴⁸ Si rimanda al paragrafo 3.2.2.

¹⁴⁹ V. Colonna, *Rime...*, cit., p. 39.

¹⁵⁰ J. De Valdés, *Lo Evangelio...*, cit., pp. 30-42.

¹⁵¹ M. Bianco, *Per la datazione di un sonetto...*, cit., pp. 93, 97-98, 101, nota 7.

¹⁵² V. Colonna, *Rime...*, cit., p. 119, n. 69.

¹⁵³ J. De Valdés, *Lo Evangelio...*, cit., pp. 30-42.

¹⁵⁴ M. Bianco, *Per la datazione di un sonetto...*, cit., pp. 93, 97-98, 101, nota 7.

riferimento al sacrificio del Cristo crocifisso, potrebbe anche aver inteso quello canonico dei Vangeli¹⁵⁵, avulso cioè dalle implicazioni eterodosse di Valdés. D'altra parte, la nobildonna, che peraltro non usa vocaboli espliciti né allusivi, ribadisce solo che l'anima del fedele – in questo caso la sua – trova conforto dalla venerazione delle 'piaghe' del Cristo, riconoscendo in esse il sacrificio del figlio di Dio che, per amore, ha permesso di liberare ogni cristiano dal peccato originale, ma nulla aggiunge in proposito delle opere buone o del sacramento della confessione. Dunque, e fino a prova contraria, il suo insistere sui segni del martirio va inteso come un esempio da seguire, un atto imprescindibile: solo attraverso l'emulazione, cioè votandosi al sacrificio – esattamente come ha fatto il Cristo – ogni fedele può sedere degnamente alla destra del Padre.

Tutte queste deduzioni vengono nuovamente avallate dalla presenza del melograno che, tra i vari significati, simboleggia anche la Chiesa che unisce in una sola fede numerosi popoli, mentre i suoi chicchi indicano il mistero della sapienza divina¹⁵⁶.

3.2.2 – Vittoria Colonna come Artemisia: la versione di Harewood

Anticamente appartenuta alla collezione di Lord Elgin a Broom Hall (Scozia), all'interno della quale viene citata per la prima volta nel 1854 da Waagen¹⁵⁷ con l'attribuzione a Sebastiano Luciani, la tela (fig. 32) raffigura la stessa dama immortalata nell'esemplare di Cambò: identica la fisionomia, simile l'abbigliamento e medesimo il copricapo: «un grande fazzoletto da ciociara»¹⁵⁸ posto a sigillare un'acconciatura composta, spartita da una riga centrale che divide in due grandi ciocche i capelli. Accettato come autografo dalla quasi totalità della critica a partire da Crowe e Cavalcaselle¹⁵⁹, e in seguito da Berenson¹⁶⁰, Bernardini¹⁶¹, Fiocco¹⁶², Venturi¹⁶³, Borenius¹⁶⁴, Dussler¹⁶⁵,

¹⁵⁵ La piena ortodossia dei versi della Marchesa si riscontra nel Vangeli di Giovanni: 3, 16: «Dio ha tanto amato il mondo che ha dato il suo unigenito Figlio, affinché chiunque esercita fede in lui non sia distrutto ma abbia vita eterna»; di Matteo 20, 28: «Il Figlio dell'uomo è venuto [...] per dare la sua vita come riscatto per la liberazione degli uomini».

¹⁵⁶ I chicchi del melograno, essendo tutti vicini tra loro, rappresentano anche la forte unità della Chiesa, che difatti protegge i suoi fedeli con il suo guscio. Nel dipinto, non a caso, tutti i melograni raffigurati sono chiusi e legati alla pianta (che simboleggia Dio).

¹⁵⁷ G. F. Waagen, *Treasures of art in Great Britain: being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated mss &c. &c.*, 4 voll., London 1854-1857: IV (1857), p. 444: «Sebastiano del Piombo - A female portrait with both hands. In one hand she holds an object, which, at the height at which the picture was hung, I could not distinguish. The ground is dark. The fine features are very nobly conceived, and the execution, in the broken tone of his later period, is careful».

¹⁵⁸ P. D'Achiardi, *Sebastiano del Piombo*, Roma 1908, pp. 204-208.

¹⁵⁹ J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, 3 voll., London 1871 (ed. Borenius 1912): III, p. 253.

¹⁶⁰ B. Berenson, *The Venetian painters of the Renaissance, with an index to their works*, New York, London 1894, pp. 120, 153; B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford 1932, p. 448; B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places*, 3 voll., London 1957-1968, p. 163.

¹⁶¹ G. Bernardini, *Sebastiano del Piombo*, Bergamo 1908, p. 46: «Il Berenson indica anche un ritratto che si trova in Inghilterra a Broom Hall presso lord Elgen, e si può assegnare intorno all'anno 1525. Vi è effigiata una signora romana in mezza figura, che porta in mano una tazza, ha in testa il velo bianco e indossa un mantello azzurro chiaro; dietro di essa è dipinta una tenda verde, come in tanti altri del maestro».

¹⁶² G. Fiocco, *L'esposizione d'arte veneziana al Burlington Fine Arts Club di Londra*, in "L'Arte", III, (1914), XVII, pp. 382-384.

¹⁶³ Il Venturi non identifica la donna ritratta nel dipinto (A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana, IX. La pittura del Cinquecento. Parte V*, Milano 1932, p. 81).

¹⁶⁴ T. Borenius, *Catalogue of the pictures and drawings at Harewood House and elsewhere in the Collection of the Earl of Harewood*, Oxford 1936, p. 30, n. 63.

¹⁶⁵ L. Dussler, *Sebastiano del Piombo*, Basel 1942, pp. 66, 134.

Pallucchini¹⁶⁶, Lucco¹⁶⁷, Hirst¹⁶⁸, Mena Marqués¹⁶⁹, Macola¹⁷⁰, Ferino Pagden¹⁷¹, fino al Contini¹⁷², non ha trovato d'accordo solo il Gombosi¹⁷³ che lo ritenne dubbio.

Sull'identificazione iconografica della figura che tiene in mano una tazza e che occupa quasi interamente lo spazio della tela, arricchita solo da qualche orpello decorativo sul fondo scuro (una cortina di velluto verde, alla sinistra, questa volta lasciata cadere a terra), Pallucchini¹⁷⁴ propose di riconoscerla Sofonisba, la figlia di Asdrubale, che preferì la morte alla prigionia romana. Tale ipotesi fu però contestata da Mauro Lucco che sollevò l'incongruenza delle origini (greche) della figura con la tipologia dell'abito indossato (romano): «L'identificazione [...] ha avuto origine dall'interpretazione della tazza recata in mano all'effigiata come contenitore del veleno: ma non ha valore alcuno, tanto più che la donna appare proprio in abito romano»¹⁷⁵.

L'opera fu il modello per altre copie conservate a Ponce (Museo de Arte, Puerto Rico)¹⁷⁶ e a Zurigo (Galerie Nathan)¹⁷⁷, in cui la figura muliebre è però facilmente identificabile in Santa Lucia, contenendo all'interno della coppa due bulbi oculari. Hirst¹⁷⁸ ha individuato traccia degli occhi anche nell'esemplare di Harewood, motivo che l'ha portato ad identificare la donna in Giulia Gonzaga, i cui «sereni occhi»¹⁷⁹ furono immortalati anche da Ludovico Ariosto nell'*Orlando Furioso*:

Iulia Gonzaga che dovunque il piede
volge, e dovunque i sereni occhi gira,
non pur ogn'altra di beltà le cede,
ma, come scesa dal ciel dea, l'ammira¹⁸⁰.

A queste considerazioni ha replicato Novella Macola¹⁸¹: «Nelle schede di catalogo, però, la coppa del ritratto di Harewood è descritta come priva di occhi e per questo diversa da quella riprodotta nelle copie del quadro, dove gli occhi appaiono in modo molto evidente, quasi fossero stati dipinti per rendere comprensibile e significativo un oggetto che altrimenti riusciva di non facile interpretazione»¹⁸².

Per risolvere l'incongruenza interpretativa la studiosa propone di identificare il recipiente nella coppa delle ceneri di Mausolo che ella bevve, identificando dunque la donna in Vittoria Colonna nelle vesti di Artemisia, la vedova che innalzò una delle meraviglie del mondo, appunto il mausoleo di Alicarnasso. «Eloquente – specifica – anche il gesto che la dama del ritratto di Harewood fa con la mano sinistra, quasi volesse attrarre l'attenzione sulla coppa, sottolineando l'atto che compie nel

¹⁶⁶ R. Pallucchini, *Sebastiano Viniziano (fra Sebastiano del Piombo)*, Milano 1944, pp. 63, 165-166.

¹⁶⁷ M. Lucco, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, con la presentazione di C. Volpe, Milano 1980, p. 119, n. 83.

¹⁶⁸ M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford-New York 1981, pp. 117-119.

¹⁶⁹ *Sebastiano del Piombo y España*, catalogo della mostra (Madrid 1995), a cura di M. B. Mena Marqués e F. Benito Domenech, Madrid 1995, pp. 125-126.

¹⁷⁰ N. Macola, *Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo, Ritratto di Vittoria Colonna come Artemisia?*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, p. 52, n. 11.

¹⁷¹ S. Ferino Pagden, *Sebastiano di Francesco Luciani, genannt Sebastiano del Piombo. Vittoria Colonna (?)*, in *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos*, catalogo della mostra (Wien 1997), a cura di S. Ferino Pagden, Milano 1997, pp. 133-135, cat. I.52.

¹⁷² R. Contini, *Sebastiano del Piombo, Ritratto di donna (Vittoria Colonna come Artemisia?)*, in *Sebastiano del Piombo. 1485-1547*, catalogo della mostra, (Roma-Berlino 2008) a cura di C. Strinati, Milano 2008, pp. 220, n. 52.

¹⁷³ G. Gombosi, *Piombo, fra Sebastiano del*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 voll., Leipzig 1907-1950: XXVII (1933): pp. 73.

¹⁷⁴ R. Pallucchini, *Sebastiano Viniziano...*, cit., pp. 63, 165-166.

¹⁷⁵ M. Lucco, *L'opera completa...*, cit., p. 119, n. 83.

¹⁷⁶ Ivi, p. 119, n. 84.

¹⁷⁷ Ivi, p. 119, n. 85.

¹⁷⁸ M. Hirst, *Sebastiano del Piombo...*, cit., pp. 117-119.

¹⁷⁹ L. Ariosto, *Orlando furioso*, Ferrara 1532, XLVI 8 1-4.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ N. Macola, *Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo, Ritratto di Vittoria...*, cit., p. 52, n. 11.

¹⁸² *Ibid.*

sollevarla»¹⁸³. Ancora con le fattezze di una giovane donna, qui si caratterizza per una certa severità di stile, necessario a giustificare l'aderenza al ruolo impersonato. Quest'identificazione¹⁸⁴ è peraltro rispondente a quella che Ludovico Ariosto, al canto XXXVII nella terza edizione datata al 1532 dell'*Orlando Furioso*, propone per la Marchesa, nelle vesti della mitica vedova di Mausolo, satrapo della Caria in Asia Minore:

Quest'una ha non pur sè fatta immortale
Col dolce stil di che il miglior non odo;
Ma può qualunque di cui parli o scriva,
Trar del sepolcro, e far ch'eterno viva¹⁸⁵

Vittoria è 'l nome; e ben conviensi a nata
Fra le vittorie, ed a chi, o vada o stanzi,
Di trofei sempre e di trionfi ornata,
La vittoria abbia seco, o dietro o innanzi.
Questa è un'altra Artemisia che lodata
Fu di pietà verso il suo Mausolo; anzi
Tanto maggior, quanto è più assai bell'opra,
Che por sotterra un uom, trarlo di sopra¹⁸⁶.

Datato da Fiocco al periodo romano dell'artista, dunque attorno al 1520, il dipinto verrà collocato invece al 1522-1525 da Pallucchini. Entrambe le ipotesi non hanno convinto la critica successiva: prima Dussler¹⁸⁷ e successivamente Lucco¹⁸⁸, che hanno optato per una datazione tarda, anni Trenta, ovvero una decina di anni dopo l'esemplare di Cambò. Tutto ciò per «morbidezza di stesure luminose, una ispessita pasta cromatica, un meditativo intenerimento insieme artistico e umano»¹⁸⁹. Queste ultime considerazioni, accolte con un buon margine di condivisione, hanno portato Hirst¹⁹⁰ a ipotizzare sia per il ritratto di Cambò sia per quello di Harewood il nome di un'altra protagonista di quell'epoca, ovvero la più giovane Giulia Gonzaga, essendo l'età della Colonna, al tempo quarantenne, incompatibile con quella della ritratta. L'ipotesi di Hirst è stata anche ripresa recentemente dal Contini, in base alla quale argomenta: «La modella, o forse il modulo idealizzato, è la stessa di Cambò di Barcellona ciò che animerebbe la presunta identificazione della (troppo) giovane donna con Vittoria Colonna»¹⁹¹.

Se grazie al riconoscimento del particolare copricapo ischitano possiamo ricondurre senza possibilità di smentita entrambi i dipinti di Sebastiano Luciani al ritratto 'da coniugata' della Marchesa di Pescara, come possiamo però conciliare la sua età anagrafica con l'aspetto giovanile che si evidenzia con chiarezza?¹⁹²

Per uscire dall'impasse dobbiamo necessariamente capire quale fosse la reale fisionomia della Colonna, in base ad alcuni elementi certi, ovvero deducendola dalle poche sicure fonti iconografiche e letterarie pervenuteci, alcune delle quali poco note, come una medaglia conservata al Bargello (inv.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ N. Macola, *Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo, Ritratto di donna...*, cit., p. 50, n. 10.

¹⁸⁵ L. Ariosto, *Orlando furioso*, Ferrara 1532, XXXVII :16, 5-8.

¹⁸⁶ *Ivi*, 17, 1-8.

¹⁸⁷ L. Dussler, *Sebastiano del Piombo*, Basel 1942, pp. 66, 134.

¹⁸⁸ M. Lucco, *L'opera completa...*, cit., p. 119, n. 83.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ M. Hirst, *Sebastiano del Piombo...*, cit., pp. 117-119.

¹⁹¹ R. Contini, *Sebastiano del Piombo, Ritratto di donna (Vittoria Colonna come Artemisia?)...*, cit., p. 220, n. 52.

¹⁹² Un altro ritratto della Marchesa è quello frontale in collezione privata a Londra, dove quest'ultima indossa nuovamente la magnosa ischitana oltre a presentare tutti i caratteri somatici sin qui noti. Il dipinto, per molti anni ritenuto opera di bottega è stato recentemente riportato a Sebastiano del Piombo dal Contini (R. Contini, R. Contini, *Sebastiano del Piombo, Ritratto di donna con il ramoscello d'alloro*, in *Sebastiano del Piombo...*, cit., p. 230, n. 56, con bibliografia precedente).

Medaglie n. 6619), che la ritrae di profilo, databile all'anno di morte avvenuta nel 1547¹⁹³ quando aveva cinquantasette anni; un ritratto (assai più noto, ma poco considerato) di Cristoforo dell'Altissimo¹⁹⁴ (fig. 33), di modesta qualità, databile agli anni di vedovanza, dunque di poco successivo al 1525, ma cronologicamente contemporaneo all'esemplare di Cambò; e un ritratto giovanile in un polittico ad Ischia¹⁹⁵ (fig. 34).

La medaglia in bronzo reca scritto sul diritto «D[IVA] VICTORIA COLUMNA»¹⁹⁶ e ritrae il profilo della Marchesa segnato dal tempo, caratterizzato dalla presenza della pappagorgia, dalle guance sgonfie e dai bulbi oculari infossati. Fu difatti eseguito in occasione delle celebrazioni della sua morte, avvenuta nel 1547. Vestita con gli abiti e il copricapo monacali, esclusivi di quegli anni, si differenzia notevolmente dalle immagini riprodotte in altre medaglie, eseguite a somiglianza di sesterzi romani, per la grande accuratezza nella descrizione dei dettagli e per la fedeltà nella riproduzione del volto, i cui tratti somatici sono assai differenti da quelli idealizzati e classicheggianti che si ricavano negli esemplari conati sempre in suo onore¹⁹⁷.

Il profilo della Colonna, cui i segni del tempo conferiscono solo una più severa austerità, si connota fortemente per alcuni tratti distintivi come il profilo greco con la fronte alta e spaziosa e il naso dritto e lungo con la punta lievemente protesa in basso, le labbra sottili – di cui l'inferiore è in lieve aggetto su quello superiore – e il mento un po' rientrato.

A questo ritratto fa eco l'effigie che la coglie nella freschezza della gioventù nel polittico della *Madonna delle Grazie*¹⁹⁸ (fig. 34) conservato presso il convento di Sant'Antonio, che, databile al 1520, si attesta come la più antica immagine della Marchesa di Pescara. L'impianto dell'opera, ancora quattrocentesco, è oggi snaturato nella sua complessità essendo stati smembrati i laterali nei quali erano contenuti sei pannelli di diversa misura, raffiguranti rispettivamente i santi Ludovico da Tolosa, Francesco d'Assisi, Giovanni Battista, Tommaso d'Aquino, affiancati dalle sante Caterina d'Alessandria, Chiara, Lucia e Maria Maddalena. La giovane Marchesana, in ginocchio, indossa un sontuoso abito damascato, azzurro e cremisi che lascia scoperta solo una parte del generoso *décolleté*. Ha il viso rotondo, il mento arretrato e piccolo, due labbra sottili con quello inferiore in linea a quello superiore, due occhi grandi e magnetici, incorniciati da sopraccigli fini e curatissimi. L'acconciatura è elaborata: due ampie ciocche dai riflessi dorati ritorte su sé stesse donano volume al volto; il resto dei capelli, lievemente mossi e di colore castano, sono lasciati liberi di cadere sulle spalle e sul seno. Altri dettagli si riscontrano infine nel ritratto degli Uffizi (inv. Gallerie 1890, n. 204) che reca il nome in caratteri capitali all'apice della tavola «Vittoria Columna»¹⁹⁹ e che si qualifica per essere «una delle più credibili effigie della Marchesa, anche se la critica non sempre gli ha riconosciuto l'importanza che merita»²⁰⁰.

Quest'ultimo esemplare è tratto dalla *Galleria universale degli uomini illustri*, imponente raccolta di effigi che porta il nome del suo mecenate, il vescovo Paolo Giovio, che ne avviò l'impresa attorno al 1520 per concluderla nel 1552, anno della sua morte. La collezione, oggi dispersa e il palazzo a Borgovico presso Como che la custodiva, fatto abbattere dall'abate Marco Gallio²⁰¹, rappresentavano

¹⁹³ F. Vannel Toderi, *Artista del XVI secolo. Medaglia di Vittoria Colonna*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo...*, cit., p. 108, n. 29, con bibliografia precedente. Per una lettura diversa rimandiamo anche a: W. Cupperi, *Il nome fatale di Vittoria: note su due medaglie della marchesa di Pescara*, in *Lo sguardo archeologico. I normalisti per Paul Zanker*, a cura di F. De Angelis, Pisa 2007, pp. 239-254.

¹⁹⁴ S. Corsi, *Cristoforo dell'Altissimo. Ritratto di Vittoria Colonna*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo...*, cit., p. 106, n. 28.

¹⁹⁵ F. Speranza, *Artista meridionale del XVI secolo. Madonna delle Grazie tra le donatrici Costanza D'Avalos e Vittoria Colonna*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo...*, cit., p. 46, n. 8.

¹⁹⁶ F. Vannel Toderi, *Artista del XVI secolo. Medaglia di Vittoria...*, cit., p. 108, n. 29.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ F. Speranza, *Artista meridionale del XVI secolo...*, cit., p. 46.

¹⁹⁹ S. Corsi, *Cristoforo dell'Altissimo. Ritratto di Vittoria Colonna*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo...*, cit., p. 106, n. 28; *Gli Uffizi, catalogo generale*, 2 voll., a cura di L. Berti, Firenze 1979, p. 621, n. Ic 137.

²⁰⁰ *Ibid.*

²⁰¹ F. Minonzio, *Il Museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Convegno internazionale di studi (Pisa 2004), a cura di E. Carrara e S. Ginzburg, Pisa 2007, pp. 77-146.

all'epoca una fonte inestimabile di informazioni, come dimostra il fatto che le effigi, desunte da fonti piuttosto attendibili, quali medaglie e monumenti, vennero riprodotte per Cosimo I de' Medici dal pittore Cristoforo dell'Altissimo, che inviò al committente i primi lavori già nel 1552. Questi ritratti pervennero a Firenze fino al 1589, anche se l'esemplare che riproduce la Colonna giunse probabilmente nello scorcio degli anni Cinquanta, com'è testimoniato da Vasari già nella seconda edizione aggiornata delle *Vite*²⁰².

La poetessa in questa copia fiorentina è immortalata ancora giovane ma in severi abiti vedovili, dunque il prototipo risale al 1525, quando aveva più di 35 anni. Ha la pelle liscia, non segnata da rughe d'espressione, un ovale rotondo e roseo, un mento piccolo e arretrato, il labbro inferiore sporgente e gli occhi grandi di color nocciola, il naso lungo e dritto, con la punta lievemente protesa verso il basso.

L'affidabilità del ritratto è testimoniata anche dal fatto che Paolo Giovio aveva conosciuto personalmente la Colonna nel 1527, precisamente in un soggiorno a Ischia, dopo il Sacco di Roma. Fu qui che, suo ospite per parecchi mesi, il medico e umanista strinse con lei un rapporto di forte amicizia. E fu ancora qui che redasse il *Dialogus de viris et foeminis aetate nostra florentibus*, dialogo dove la descrive anche fisicamente, insistendo su moltissimi dettagli: «... tre sono le cose che la natura folleggiando, non senza serbare serietà, sembra avere plasmate affinché fossero ammirate, e queste per giunta producono una armonia di fattori bellissimi, mirabile e rara a vedersi nelle altre, vale dire occhi, mani e seni. [...] Sono gli occhi di colore nero, rivestiti come di avorio lucente che li avvolga, quali furono precisamente gli occhi di Venere, non tuttavia giocosi, ma abbelliti da un grato diletto di luci fulgenti, mentre palpebre, dalle ciglia serrate e piumate, con delicatezza li proteggono e li adornano con grazia. Ma i sopraccigli, tra loro ben distaccati, indizio di una nobile fronte, tenuemente arcuati e che sfumano impercettibilmente, l'abbelliscono così da farne una elegante corona. Attorno a questi fluttuano i capelli, tendenti al nero, di un ebano cosperso di striature dorate, come dicono i poeti che fossero i capelli di Leda, che dalla sommità si diffondono lungo le tempie ad una sottile distanza, e tenuti insieme da un balsamo gelatinoso tenuemente brillante e delicato, cosicché non cadono di soppiatto fastidiosamente, ed adornano l'ampia, e proprio per questo motivo, nobile e serena fronte. Essi ricadono anche sulle guance, splendenti nel loro pudico rossore e nella loro dolcezza lattiginosa...»²⁰³.

Non parla della bocca, indulgiando invece nella descrizione del naso nobilmente pronunciato, delle orecchie aggraziate come piccole conchiglie, delle mani lunghe, morbide e bianche, di cui non trascurava un'unghia, una vena o una nocca, e del *décolleté*: «Ma quei seni rotondi, perfino più bianchi dello splendore dell'argento, quanto teneramente, con quanta grazia, al ritmo del respiro sobbalzano dalle fasce che troppo severamente li contengono, e come colombe dormienti, a dolci intervalli si gonfiano. La natura li inserì nel petto, che è tanto largo all'altezza delle spalle, quanto stretto all'altezza dei fianchi, in modo che sembrino inclusi e non appesi, interponendovi quella tenerissima insenatura. Dunque non sarà sorprendente se diremo che quelle parti, che il pudore suole nascondere, sono di una bellezza assoluta, e nessuno tra i mortali eccetto il marito, il più degno di quello straordinario dono di natura, le ha mai accarezzate o le ha mai viste. Dal momento che bastano gli occhi, emanando con forza i loro raggi lontano, ad abbacinare lo sguardo degli altri, e le mani, strette o anche solo viste, infiammano tutti dal profondo del loro essere, e le mammelle, gonfie non già di latte, ma di una sorta di nettare celeste, inteneriscono i cuori»²⁰⁴.

A Cristoforo dell'Altissimo è attribuito anche un *ritratto di Giulia Gonzaga* conservato agli Uffizi, che palesa diverse assonanze con l'esemplare di Wiesbaden, da alcuni riferito proprio a Sebastiano Luciani (fig. 35). Le due raffigurazioni hanno caratteristiche analoghe, si veda la figura in piedi in lieve tre quarti verso la destra dello spettatore e la mano sinistra poggiata sul tavolo. In entrambi i casi il colore marrone scuro degli occhi è paradigmatico, al punto da far scartare l'accostamento a Giulia

²⁰² F. Vannel Toderi, *Artista del XVI secolo. Medaglia di Vittoria...*, cit., p. 108, n. 29.

²⁰³ P. Giovio, *Dialogo sugli uomini e le donne illustri del nostro tempo*, a cura di F. Minonzio, 2 voll., Torino 2011: I, pp. 443, 445.

²⁰⁴ *Ivi*, pp. 445, 447.

Gonzaga che aveva proposto la critica per il *ritratto di nobildonna col mantello bordato in ermellino* di Salisbury (Longford Castle, Earl of Radnor), ritenuto all'unanimità di Sebastiano del Piombo. In quest'ultimo caso difatti il colore ceruleo dell'iride fa propendere per l'effigie di un'altra nobildonna, non di certo però per Caterina Cybo com'era anticamente ricordato²⁰⁵; più plausibile l'ipotesi di Gombosi²⁰⁶ che vi riconosce Caterina de' Medici, anch'ella ritratta dal veneziano.

C'è poi un altro ritratto riferito alla Gonzaga, conservato presso la National Gallery di Londra, sempre firmato sul davanzale dal Luciani²⁰⁷, che palesa diverse contiguità con le altre effigi certe della contessa di Fondi, che presenta rispetto alla Colonna un volto assai più delicato, meno classico, dai lineamenti molto gentili e un taglio differente di occhi.

Confrontando tutte le caratteristiche fisiognomiche sin qui ricavate, emergono tratti somatici abbastanza chiari della Marchesa di Pescara²⁰⁸, che paiono assai rispondenti, in base ad un modello che ne enfatizza i pregi limitandone i difetti, sia all'esemplare di Cambò, sia a quello che da questi deriva. Quarantenne, la Colonna manteneva evidentemente un aspetto sempre fresco e una bellezza intatta che il De Hollanda descrive, circa dieci anni dopo, nel 1538, come «casta e ancora bella»²⁰⁹.

Va anche certamente considerato che, se per l'esemplare spagnolo l'ipotesi di una bellezza immutata appare ancora plausibile, per quello di Harewood risulta assai meno probabile, motivo che ci porta a ritenere che, sempre se è corretta l'ipotesi di datazione agli anni '30 proposta dalla critica (che non può travalicare comunque il 1534, come abbiamo dimostrato), il ritratto in questione doveva essere semplicemente stato derivato dal modello di Cambò.

3.2.3 – Le effigi di Giulia Gonzaga

Della contessa di Fondi²¹⁰ si conservano diversi ritratti, alcuni riferiti al talento di Sebastiano Luciani che ebbe modo di 'fotografarla' dal vero nell'estate del 1532. Si sa certamente che fosse di una bellezza ineguagliabile, tanto è vero che dal corsaro Khair ad-dīn detto Barbarossa, reggente di Algeri, sbarcato vicino a Gaeta nell'agosto del 1534, che cercò di rapirla per offrirla al sultano turco Solimano I. Fondi fu saccheggiata ma la Gonzaga riuscì a fuggire di notte grazie alla prontezza di un servitore; per l'occasione il Muzio compose l'egloga *La ninpha fuggitiva*:

Fuggia da fiere man di genti ladre,
Che venute di là dal gelid'Istro
Solcando l'alto mar, trahendo prede
Et svenando pastor, gregge e armenti,
Vaghi di riportarne eterni pregi
A barbarichi lidi, al bel Petruolo
Corsi eran per spogliar le nostre rive
Del primo honor; fuggia la betta Nimpha,
Che splende di beltà fra l'altre belle,

²⁰⁵ L'effigie della Cybo è deducibile dal una tarda copia del Settecento (Comune di Camerino), che si rifà ad un originale perduto del XVI secolo (seconda metà) eseguito alla morte del personaggio (M. Santoni, *Pinacoteca e Museo Civico di Camerino. Catalogo generale*, 1903, cc. 4v, 5r).

²⁰⁶ G. Gombosi, *Piombo, fra Sebastiano del..., cit.*, p. 73.

²⁰⁷ Si rimanda al paragrafo 3.2.3.

²⁰⁸ Sui ritratti di Vittoria Colonna si rimanda al testo di Sylvia Ferino Pagden (S. Ferino Pagden, *Vittoria Colonna im Portrait*, in *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelo*, catalogo della mostra (Wien 1997), a cura di S. Ferino Pagden, Milano 1997, pp. 109-125).

²⁰⁹ F. De Hollanda, *Dialoghi romani con Michelangelo*, a cura di E. Spinelli Barelli, Milano 1964, pp. 21-22 (citazione a p. 22).

²¹⁰ Sulla bellezza della Gonzaga si veda: I. Affò, *Memorie di tre celebri principesse della famiglia Gonzaga offerte a sua eccellenza il signor Conte Stefano Sanvitale parmigiano gentiluomo di camera con esercizio ed esente delle reali guardie del corpo di S. A. R. in occasione delle sue felicissime nozze con sua eccellenza la signora Principessa Donna Luigia Gonzaga*, Parma 1787.

Che la Gonzaga fosse una donna di grande fascino è testimoniato anche da Ludovico Ariosto che ne tesse le lodi nei famosi passi della terza edizione del suo *Orlando Furioso*²¹². Già tempo prima era stata inoltre corteggiata da Ippolito de' Medici, nipote di papa Clemente VII, ma la sua passione fu fortemente osteggiata dalla famiglia che lo voleva destinato alla carriera ecclesiastica. Fu proprio costui a spedire Sebastiano Luciani a Fondi, residenza della Gonzaga, per ottenere, complice la sua vedovanza prematura (era stata data in sposa ad appena tredici anni, nel 1526, a Vespasiano Colonna che morì prematuramente solo due anni dopo), un'effigie da venerare in privato.

Della vicenda dà testimonianza Giorgio Vasari nelle *Vite*: «... essendo il cardinale Ippolito de' Medici innamorato della signora Giulia Gonzaga, la quale allora si dimorava a Fondi, mandò il detto cardinale in quel luogo Sebastiano, accompagnato da quattro cavai leggieri, a ritrarla; ed egli in termine d'un mese fece quel ritratto, il quale venendo dalle celesti bellezze di quella signora e da così dotta mano, riuscì una pittura divina; onde portata a Roma, furono grandemente riconosciute le fatiche di quell'artefice dal cardinale, che conobbe questo ritratto, come veramente era, passar di gran lunga quanti mai n'aveva fatto Sebastiano infino a quel giorno: il qual ritratto fu poi mandato al re Francesco in Francia, che lo fe' porre nel suo luogo di Fontanableo»²¹³.

Dati più precisi sulla cronologia di questa committenza si ricavano dalla missiva inviata a Michelangelo l'8 giugno del 1532, nella quale il Luciani sostiene: «Credo dimane partirmi da Roma et andar insino a Fondi a ritrarre una signora, et credo starò 15 zorni. Non accade me scrivete, né ancora mi mandate cossa alcuna insino a la tornata mia, perché si potrebe smarire ogni cossa. Et subito tornato, se a Dio piacerà, ve scriverò et darò aviso del tutto»²¹⁴. Una seconda lettera, questa volta del 15 luglio dello stesso anno, annuncia il ritorno di Sebastiano a Roma²¹⁵.

Purtroppo, non sono emerse notizie documentarie che ricordino il quadro di Sebastiano a Fontainebleau, mentre un dipinto raffigurante la Gonzaga in pietra è ancora menzionato nell'inventario dei beni posseduti da Sebastiano redatto alla sua morte²¹⁶. Per Hirst si tratterebbe della stessa effigie, ricordata nella lettera dell'agosto del 1547, indirizzata da Alessandro Farnese al nunzio papale presso la corte di Francia: «La Regina [Caterina de Medici] scrisse già a Fra Bastiano del Piombo che li facesse et mandasse il ritratto di Papa Clemente, et quello della Sra. Julia Gonzaga, quali egli fece con ogni diligenza bellissimi ma il poverino non hebbi tempo di mandarli prima che morisse»²¹⁷.

È comunque assai probabile che la bellezza del soggetto fece sì che ne venissero eseguite diverse copie dal momento che, come ricorda ancora il cardinale Scipione Gonzaga nei *Commentarii Rerum suarum*, l'effigie veniva richiesta *ab omnibus*: «Julia illa Gonzaga, cujus egregia corporis forma laudatore non eget, cum ejus effigies ab omnibus fere conquiratur diligentissime, et conquisita maxime pretiosa habeatur»²¹⁸.

Tra le tante immagini si annovera l'olio su lavagna presso il museo di Wiesbaden²¹⁹, da cui deriva la replica riferita a Cristoforo dell'Altissimo (presso gli Uffizi): entrambe le versioni mantengono la

²¹¹ G. Muzio, *Egloghe del Mutio Iustinopolitano diuise in cinque libri. Le amorse libro primo. Le marchesane libro secondo. Le illustri libro terzo. Le lugubri libro quarto. Le varie libro quinto*, Venezia 1550, pp. 125v-128v, citazione a p. 126r.

²¹² L. Ariosto, *Orlando furioso*, terza edizione, Ferrara 1532, XLVI, v. VIII.

²¹³ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti* [1568], a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885: V, pp. 578-579.

²¹⁴ *Il Carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, 5 voll., Firenze 1965-1983: III, p. 408, n. DCCCLXXI.

²¹⁵ *Ivi*, p. 419.

²¹⁶ M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford-New York 1981, p. 155.

²¹⁷ *Ivi*, pp. 115-116.

²¹⁸ I. Affò, *Memorie di tre celebri principesse...*, cit., pp. 5 e 32 nota 2.

²¹⁹ Desidero ringraziare della disponibilità il dottor Peter Forster curatore della sezione di arte antica del Museo Wiesbaden.

stessa postura della donna in piedi accanto ad un tavolo. Nell'esemplare di Wiesbaden il Dussler²²⁰ riconobbe la contessa di Fondi per la somiglianza coi ritratti certi. L'opera, in origine presso la collezione Giustiniani Bandini, è stata riferita a Sebastiano da Crowe e Cavalcaselle²²¹, D'Achiardi²²² e Bernardini²²³, mentre il Pallucchini²²⁴ l'ha ritenuta copia dell'esemplare di Longford Castle; per la Della Pergola²²⁵ sarebbe stata invece tratta dall'effigie già presso il museo della Torre sul Garigliano a Minturno, attribuita da Federico Zeri²²⁶ a Jacopino del Conte. Ipotesi quest'ultima preferita da Lucco²²⁷ e da Contini²²⁸. Altre copie sono conservate al Musée des Beaux-Arts a Reims²²⁹ e al Palazzo Reale di Caserta (oggi al Museo di Palazzo Ducale a Mantova)²³⁰. Certamente di Sebastiano del Piombo è invece il ritratto muliebre della National Gallery di Londra²³¹, che ritrae Sant'Agata a cui fa eco la macabra alzataina posta alla destra dove sono poggiati due seni recisi della martire catanese (fig. 36).

²²⁰ L. Dussler, *Sebastiano del Piombo*, Basel 1942, pp. 118-119

²²¹ J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, 3 voll., London 1871 (ed. Borenius 1912): III, p. 247, nota 1.

²²² P. D'Achiardi, *Sebastiano del Piombo*, Roma 1908, pp. 266-270.

²²³ G. Bernardini, *Sebastiano del Piombo*, Bergamo 1908, pp. 61. Lo studioso riconosce in questa effigie a Vittoria Colonna: «Due ritratti, in uno dei quali è effigiata Vittoria Colonna [...], già posseduti dal principe Giustiniani Bandini, furono venduti nella vendita Bourgeois del 1904 a Colonia. [...] in esse riscontriamo le qualità proprie del nostro artefice massime nei ritratti, di una straordinaria solidità, che si riverberano anche nella espressione che loro è propria. In queste due amabili dame notiamo la fronte ampia, il collo lungo, le dita lunghe con nocche riquadre, le guance tondeggianti, proprio come usa farle Sebastiano».

²²⁴ R. Pallucchini, *Sebastian Viniziano (fra Sebastiano del Piombo)*, Milano 1944, p. 171.

²²⁵ P. Della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti*, 2 voll., Roma 1959: II, pp. 28-30, n. 32.

²²⁶ F. Zeri, *Salviati e Jacopino del Conte*, in "Proporzioni", II, (1948), pp. 180-183.

²²⁷ M. Lucco, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, con la presentazione di C. Volpe, Milano 1980, p. 132, n. 176.

²²⁸ R. Contini, *Sebastiano del Piombo, Ritratto di donna (Vittoria Colonna?)*, in *Sebastiano del Piombo. 1485-1547*, catalogo della mostra, (Roma-Berlino 2008) a cura di C. Strinati, Milano 2008, p. 192, n. 39.

²²⁹ Cfr. M. Lucco, *L'opera completa...*, cit., p. 132, n. 176.

²³⁰ Cfr. N. Macola, *Artista del XVI secolo. Ritratto di Giulia Gonzaga (da Sebastiano del Piombo)*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, pp. 109-110, n. 30.

²³¹ Sul dipinto si rimanda alla seguente bibliografia: J. Landseer, *A Descriptive, Explanatory, and Critical, Catalogue of Fifty of the Earliest Pictures contained in the National Gallery of Great Britain*, London 1834, pp. 89-91; W. Y. Ottley, *A Descriptive Catalogue of the pictures in the National Gallery*, London 1831, pp. 55-56; G. F. Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, 3 voll., Berlin 1837-1839: I, p. 203; G. F. Waagen, *Treasures of art in Great Britain: being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated mss &c. &c.*, 4 voll., London 1854-1857: I, p. 333; J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, 3 voll., London 1871 (ed. Borenius 1912): III, p. 246; B. Berenson, *The Venetian painters of the Renaissance with an index to their works*, New York 1899, p. 120; H. Weizsäcker, *Catalog der Gemälde-Galerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main 1900, p. 257; E. Jacobsen, *Italienische Gemälde in der Nationalgalerie zu London*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XXIV, (1901), pp. 355; E. Schaeffer, *Das Bildnis der Giulia Gonzaga von Sebastiano del Piombo*, in "Zeitschrift für Bildende Kunst", XVIII, (1906), 2, p. 30; G. Bernardini, *Sebastiano del Piombo...*, cit., pp. 58, 113 (foto); P. D'Achiardi, *Sebastiano del Piombo...*, cit., pp. 263-272; *Catalogue. The National Gallery. London*, London 1929, p. 280; *National Gallery Illustrations. Italian Schools*, London 1937, p. 282; A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, IX. *La pittura del Cinquecento. Parte V*, Milano 1932, p. 71; G. Gombosi, *Piombo, fra Sebastiano del*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 voll., Leipzig 1907-1950: XXVII (1933): pp. 73; B. Berenson, *Andrea di Michelangelo e Antonio Mini*, in "L'Arte", XXXVIII, (1935), 4, pp. 250; L. Dussler, *Sebastiano del Piombo...*, cit., pp. 72-73; R. Pallucchini, *Sebastian Viniziano...*, cit., pp. 71-72; C. Gould, *The National Gallery. The Sixteenth-Century Italian Schools*, London 1975, p. 247; M. Lucco, *L'opera completa...*, cit., p. 119, n. 82; M. Hirst, *Sebastiano del Piombo...*, cit., p. 147, nota 103; R. Roggeri, *I ritratti di Giulia Gonzaga Contessa di Fondi*, in "Civiltà Mantovana", XXVIII-XXIX, (1990), pp. 61-86; C. Baker, T. Henry, *The National Gallery complete illustrated catalogue*, London 1995, p. 625; M. Lucco, *Sebastiano del Piombo*, in *The dictionary of Art*, 34 voll., London, New York 1996: XXVIII, pp. 335-336; C. Plazzotta, *Sebastiano di Francesco Luciani, gen. Sebastiano del Piombo. Portrait einer Dame als hl. Agathe*, in *Vittoria Colonna, Dichterin und Muse Michelangelos*, catalogo della mostra (Wien 1997), a cura di S. Ferino Pagden, pp. 56-59, cat. I.14; R. Contini, *Sebastiano del Piombo, Ritratto di donna come Sant'Agata*, in *Sebastiano del Piombo...*, cit., p. 218, n. 51.

Si dice provenga dalla Galleria Borghese, presenta l'epigrafe «Ritratto di Giulia Gonzaga»²³², la firma sul davanzale in basso a destra «F. SEBASTIANVS. / VEN./FACIEBAT/ROME»²³³ e in basso a sinistra il n. 160, di cui Gould²³⁴ e Mauro Lucco²³⁵ hanno però notato l'assenza dai cataloghi della Borghese del 1693 e del 1883.

L'opera è presente nelle collezioni della National Gallery dal 1831, quando perviene dalla collezione del reverendo Holwell Carr. Datata agli anni Quaranta dal Dussler²³⁶ (ipotesi che trova concorde Roberto Contini²³⁷ e lo scrivente), viene riconosciuta come autentica da tutta la critica eccetto Hirst²³⁸ che la declassa a *workshop product*. Pallucchini²³⁹ e Lucco²⁴⁰ hanno proposto invece i primi anni Trenta; ipotesi poi rivista dal secondo²⁴¹ che ha indicato una datazione più tarda.

Dal momento che compare nell'iscrizione una 'F' da sciogliere in «frater»²⁴², la tela deve essere necessariamente collocata cronologicamente posteriormente alla investitura del Luciani a piombatore delle bolle pontificie, avvenuta nel 1531²⁴³.

Sull'identificazione della figura femminile la critica si è molto dibattuta. Per Mauro Lucco «gli attributi di Sant'Agata assicurano che questo dovette essere il nome della dama effigiata, che pertanto non può essere Giulia Gonzaga»²⁴⁴. A questa ipotesi replica Novella Macola²⁴⁵ secondo cui «la provenienza dalla raccolta Borghese di Roma, l'indicazione della sede in cui venne fatto – a Roma e non Fondi – e la presenza degli attributi di Sant'Agata hanno fatto cadere l'ottocentesca identificazione del ritratto con Giulia Gonzaga. Una recente analisi però, ha appurato che i due seni e la palma del martirio sono stati aggiunti in un secondo tempo e dunque il dibattito rimane aperto»²⁴⁶. In effetti, sono molte le corrispondenze fisionomiche con la bellezza sofisticata e altera della Gonzaga che possiamo ammirare in altri suoi ritratti certi e, anche ammesso che gli attributi della santa fossero solo un ripensamento del Luciani e dunque apposti da questi in un momento successivo, come suggerisce il Contini²⁴⁷, ciò non può essere, a nostro avviso, elemento probante per identificare l'effigiata in una dama che porta il nome della santa. Magari la martire fu semplicemente scelta dalla ritratta per precisi motivi, senza per questo necessariamente portarne il nome. D'altra parte, Agata fu torturata e uccisa proprio per rifuggire alle *avances* del governatore romano come analogamente accadde per la Gonzaga, che preferì la castità alle lusinghe del corteggiamento serrato che le fecero in tanti, Ippolito de' Medici *in primis*. Peraltro non è insolito per Giulia Gonzaga farsi ritrarre nelle vesti di altre sante, come ad esempio Sant'Elena²⁴⁸.

Nell'agosto del 1535 muore in circostanze misteriose il grande corteggiatore della contessa, il cardinale Ippolito, si disse avvelenato per ordine di Alessandro de' Medici, e in quel torno di tempo Giulia conosce anche il protonotaro apostolico Pietro Carnesecchi e il teologo e umanista castigliano Juan de Valdés. Già nel dicembre decide di trasferirsi a Napoli, presso il monastero di San Francesco alle Monache, dove intesserà relazioni con la cerchia dei Farnese, in particolare con Annibal Caro,

²³² M. Lucco, *Sebastiano del Piombo...*, cit., pp. 335-336.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ C. Gould, *The National Gallery...*, cit., p. 247.

²³⁵ M. Lucco, *L'opera completa...*, cit., p. 119, n. 82.

²³⁶ L. Dussler, *Sebastiano del Piombo...*, cit., pp. 72-73.

²³⁷ R. Contini, *Sebastiano del Piombo, Ritratto di donna come Sant'Agata*, in *Sebastiano del Piombo...*, cit., p. 218, n. 51.

²³⁸ M. Hirst, *Sebastiano del Piombo...*, cit., p. 147, nota 103.

²³⁹ R. Pallucchini, *Sebastian Viniziano...*, cit., pp. 71-72.

²⁴⁰ M. Lucco, *L'opera completa...*, cit., p. 119, n. 82.

²⁴¹ M. Lucco, *Sebastiano del Piombo...*, cit., pp. 335-336.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ R. Pallucchini, *Sebastian Viniziano...*, cit., pp. 71-72.

²⁴⁴ M. Lucco, *L'opera completa...*, cit., p. 119, n. 82.

²⁴⁵ N. Macola, *Artista del XVI secolo. Ritratto di Giulia Gonzaga (da Sebastiano del Piombo)...*, cit., p. 110, n. 30.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ R. Contini, *Sebastiano del Piombo, Ritratto di donna come Sant'Agata*, in *Sebastiano del Piombo...*, cit., p. 218, n. 51.

²⁴⁸ Cfr. P. Bertelli, *L'immagine di una signora nel Rinascimento un approccio iconografico*, in "Atti della Accademia Roveretana degli Agiati", IX, (2016), 6, pp. 25-48.

Claudio Tolomei, Francesco Maria Molza e Gandolfo Porrino. In questo periodo si intensificano le relazioni con il Valdés, a seguito della profonda crisi religiosa maturata dall'ascolto del frate cappuccino Bernardino Ochino a Napoli in occasione di una predicazione nella quaresima del 1536. In questo stesso periodo nasce anche l'*Alfabeto cristiano*, dialogo religioso ispirato alla conversione della Gonzaga di cui ella stessa sarà interlocutrice assieme al Valdés, autore del volume²⁴⁹. Dopo la morte di questi, avvenuta nel 1541, la Gonzaga continua le sue relazioni col circolo valdesiano di Napoli intessendo anche strette relazioni con quello neonato di Viterbo, in particolare con Vittoria Colonna di cui rimane testimonianza l'unica lettera superstite, pubblicata a fine Ottocento nel *carteggio* di Ferrero-Müller²⁵⁰, nella quale la duchessa di Vasto consiglia all'amica di trasferirsi per un po' di tempo alla «sua patria in Lombardia»²⁵¹ invitandola anche a fermarsi «un par di mesi»²⁵² a Viterbo, presso il monastero di Santa Caterina per trascorre del tempo assieme.

Ma dopo la morte della Colonna (1547), con l'avvento dei pontefici Paolo IV e soprattutto Pio V, l'Inquisizione, già istituita nel 1542, strinse le maglie inaugurando una serie di processi ai danni dei nascenti gruppi eterodossi e Giulia, sospettata di aver diffuso gli scritti dell'esule Valdés trasmettendoli al Flaminio (morto già da due anni), passò indenne la fase istruttoria, chiusasi il 9 febbraio del 1554, solo grazie all'intercessione del cardinale Ercole e del cugino Ferrante, entrambi del potente casato dei Gonzaga.

Da quel momento la vita della Gonzaga sarà piuttosto povera di avvenimenti, limitandosi a seguire l'evolversi della vicenda religiosa che stava interessando l'Italia e l'Europa attraverso uno scambio epistolare col Carnesecchi di cui era consigliera e confidente.

Con la morte di Paolo IV (estate del 1559), salutata favorevolmente dai perseguitati, verrà eletto Pio IV (1559-1565), e poi l'intransigente Michele Ghislieri, già capo dell'Inquisizione, che prenderà il nome di Pio V. Fu lui, una volta sopraggiunta la morte di Giulia (il 19 aprile del 1566), a richiedere al viceré di Napoli il sequestro delle sue carte personali, cosa che gli fu concessa. Dopo averle esaminate, disse che, se le avesse viste «prima che lei [Giulia Gonzaga] fusse morta, l'havrebbe abbruciata viva»²⁵³. Tutto il materiale ricavato dall'ispezione fu impiegato contro il Carnesecchi, che fu decapitato a Roma l'anno successivo.

3.2.4 – Un enigma attributivo: il *ritratto del cardinale Reginald Pole all'Ermitage*

L'opera in esame (fig. 37), la cui attribuzione è ancora oggi oggetto di acceso dibattito tra gli studiosi, appartenne anticamente, secondo la testimonianza di Pierre-Jean Mariette, al Cavaliere di Clerville, successivamente passò al conte di Armagnac e poi alla collezione di Pierre Crozat da dove fu acquistato da Caterina di Russia nel 1773²⁵⁴.

I primi inventari della collezione²⁵⁵ la registrano identificando l'effigiato nel cardinale inglese Reginald Pole, privilegiando l'antica attribuzione al Sanzio nonostante l'esistenza di una stampa incisa in controparte da Nicholas de Lamessin IV per il *Recueil Crozat*²⁵⁶ (1729-1742) nella quale veniva riferita dubitativamente a Raffaello o Sebastiano del Piombo. Proprio l'ipotesi che ne

²⁴⁹ J. de Valdés, *Alfabeto cristiano*, a cura di M. Firpo, Torino 1994, p. 6: l'opera è «frutto di quello ragionamento cristiano nel quale l'altro di, tornando dalla predica di fra' Bernardino scappuccino, tanto ci inebriammo che fu necessario che la notte il conchiudesse».

²⁵⁰ *Carteggio di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara*, a cura di E. Ferrero e G. Müller, 2ª edizione con supplemento raccolto ed annotato da Domenico Tordi, Torino 1892, pp. 238-240.

²⁵¹ *Ivi*, p. 239.

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ L. Amabile, *Il Santo Ufficio della Inquisizione in Napoli*, 2 voll., Città di Castello 1892: I, pp. 181-182, nota 1.

²⁵⁴ M. Stufmann, *Les tableaux de la collection de Pierre Crozat. Historique et destinée d'un ensemble célèbre, établis en portant d'un inventaire après décès inédit (1740)*, in "Gazette des Beaux-Arts", VI, (1968), CX, pp. 63-64, n. 52.

²⁵⁵ T. D. Fomičeva, *Venetian painting. Fourteenth to eighteenth centuries*, Firenze-Mosca 1992, pp. 294-295.

²⁵⁶ *Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France dans le Cabinet du roi, dans celui de monseigneur le duc d'Orléans, & dans d'autres Cabinets. Divisé suivant les différentes écoles; avec un abrégé de la Vie des Peintres, & une description historique de chaque tableau*, Paris 1729, p. 13, tav. 32.

attribuiva la paternità al Luciani, scaturita da un suggerimento del Mariette²⁵⁷ (che peraltro escludeva l'urbinate²⁵⁸ perché già morto negli anni in cui il Pole era stato fatto cardinale), venne privilegiata dai primi conoscitori ottocenteschi come Waagen²⁵⁹, Crowe e Cavalcaselle²⁶⁰, a cui seguirono, nel secolo successivo, D'Achiardi²⁶¹, Bernardini²⁶², Lionello Venturi²⁶³, Longhi²⁶⁴, Berenson²⁶⁵, fino a Gombosi²⁶⁶.

Al riguardo Adolfo Venturi²⁶⁷, nella sua *Storia dell'arte*, rimarcava: «Agli ultimi suoi anni, intorpiditi nell'ozio, appartiene un'opera che ancor dimostra potente la fibra dell'artista: il ritratto del Cardinale Reginaldo Pole nel Museo del Romitaggio a Leningrado, attribuito per molto tempo a Raffaello. Par che alla fine della vita il Veneto rievochi Tiziano, nella posa del personaggio seduto in poltrona, su fondo unito, simile a quella di Papa Paolo III del Vecellio, e anche nel colore, nel rosso incandescente della mantella. Le pieghe del camice han di Tiziano la fluidità di velo; ma il maestro educato alla scuola romana le raccoglie in larghi fasci; infonde loro un ritmo largo e grandioso. Le mani squadrate poggian sul bracciolo della poltrona e sul ginocchio, con una forza di pressione che ci ricorda il Cristo portacroce al Prado; la testa immota, gli occhi dallo sguardo largo e dominatore, i lineamenti regolari e statuari, hanno quell'espressione d'isolamento, di vita chiusa in sé, d'energia calma e raccolta, che è molto frequente ai ritratti di Sebastiano. Par che la posa del tizianesco Paolo III s'impietri, che il fuoco di luce si spenga; e una vita un po' astratta, una grandezza di statua, sostituisca quell'impeto. Appena la mantella, accartocciata come lamina rovente, esce alquanto dall'impassibilità d'idolo che assume alta, nell'alto seggio, immota e solenne sul fondo grigio, l'immagine del gran dignitario della chiesa, del discendente di stirpe reale»²⁶⁸.

Il primo a prendere le distanze dalla consolidata tradizione critica fu Roberto Longhi²⁶⁹, che nel 1946 riconobbe nel dipinto dell'Ermitage la mano di Perino del Vaga, allievo di Raffaello e fantasioso

²⁵⁷ P. J. Mariette, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, 6 voll., Paris 1851-1860: V (1858-1859), pp. 201-202: «...je pense que ce tableau du cardinal Polus est un ouvrage de Bastien del Piombo. Du moins ne peut-il appartenir à Raphaël; car comment cela se pourroit il puisque Polus n'a été fait cardinal qu'en 1534, plusieurs années après la mort de Raphaël, et qu'il est représenté dans le tableau revêtu de la pourpre romaine? D'ailleurs il Y est représenté avec une barbe assez longue pour faire voir que le tableau n'a été fait que longtemps après sa promotion».

²⁵⁸ Su questi aspetti si rimanda a V. Romani, *Piero Bonaccorsi detto Perino del Vaga. Ritratto del cardinal Reginald Pole*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, pp. 114-117, n. 33.

²⁵⁹ G. F. Waagen, *Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen*, München 1864, p. 37.

²⁶⁰ J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, 3 voll., London 1871 (ed. Borenius 1912): III, p. 248: «Almost a solitary memento of Sebastian's skill in the pontificate of Paul III (1535-42) is the portrait of Cardinal Pole in the Hermitage at St. Petersburg, a magnificent canvas, long assigned to Raphael, in which the great English churchman is seen sitting with his hands on the arms of a chair in a red toque and cap and white stole. The deep-sunken eyes, the bony face, and large brown beard spread over the breast, give a strong character to this admirable likeness. It is rapidly executed, somewhat raw in tone, but grandiose and admirably drawn».

²⁶¹ P. D'Achiardi, *Sebastiano del Piombo*, Roma 1908, pp. 286-288.

²⁶² G. Bernardini, *Sebastiano del Piombo*, Bergamo 1908, p. 61.

²⁶³ L. Venturi, *Saggio sulle opere d'arte italiana a Pietroburgo*, in "L'Arte", 1912, pp. 132: «...e il ritratto del cardinale Pole, una delle più meschine e trascurate cose del maestro».

²⁶⁴ R. Longhi, *Galleria Borghese: note al catalogo* [1928], in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi: Saggi e ricerche 1925-1928*, 2 voll., Firenze 1967: II, pp. 352.

²⁶⁵ B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford 1932, p. 521.

²⁶⁶ G. Gombosi, *Piombo, fra Sebastiano del*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 voll., Leipzig 1907-1950: XXVII (1933): pp. 72.

²⁶⁷ A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana, IX. La pittura del Cinquecento. Parte V*, Milano 1932, pp. 74-76.

²⁶⁸ *Ivi*, pp. 74-76.

²⁶⁹ R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* [1946], in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi. X. Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969*, 2 voll., Firenze 1978, pp. 1-63.

decoratore di grottesche. Questa ipotesi non ha convinto Michael Hirst²⁷⁰, Thomas Mayer²⁷¹, Tamara Demjanovna Fomičeva²⁷² (che però escludeva anche il nome di Sebastiano), e Firpo e Biferali²⁷³, ma ha trovato favorevoli Federico Zeri²⁷⁴, Mauro Lucco²⁷⁵, Philippe Costamagna²⁷⁶ e Vittoria Romani²⁷⁷. Pallucchini ha notato che questo è l'unico caso in cui Sebastiano ha rinunciato al contrapposto, con l'immagine tutta volta a sinistra, dove la forma si «addensa fino a cristallizzarsi in una colata sottilissima di pasta vitrea, che s'irrigidisce solidamente nella lamina della cotta e delle altre stoffe [...] La fredda tenacia e l'eleganza spirituale del cardinale sono coerentemente espresse con accorti mezzi stilistici, quasi traducendosi su di un piano astratto e raffinatissimo»²⁷⁸. Per Mauro Lucco «è proprio nella ripresa di raffaellismo, e in una tale estrema lucidità della forma, intellettualisticamente complicata da grafismi alla tedesca, o nella mobile inquietudine della luce, quasi riflessa dal lustrare delle superfici, che ci sembra preferibile il riferimento del Longhi a Perino del Vaga»²⁷⁹.

In verità, l'ipotesi di Perino, così come fu argomentata nel 1946, è oggi ampiamente superata come ha ammesso la stessa Romani: «Di lì a poco Longhi prospetta la soluzione di Perino del Vaga, suggerendo di affiancare alla prova due altri ritratti, quello di Ringling Museum di Sarasota, attribuito pure a Sebastiano e ritenuto allora del cardinale olandese Enckenvoert, in seguito riconosciuto in Giovanni Salviati, e il ritratto di Marcello Cervini della Galleria Borghese. Se il gruppo, costruito con prudenza, non è più riconfermabile, essendo il primo dipinto effettiva opera del veneziano e il secondo oggi dubitativamente orientato sul nome di Jacopino del Conte, l'identificazione di Perino per il dipinto in esame è stata ribadita da Federico Zeri²⁸⁰ e Mauro Lucco»²⁸¹.

Seguendo dunque l'intuizione di Longhi, confortata dall'autorevole parere di Alessandro Ballarin che ha avuto modo di visionare il ritratto del Pole in due missioni all'Ermitage, la Romani ha portato a sostegno dell'autografia perinesca interessanti argomentazioni che vale la pena riferire per esteso: «L'evidenza del dipinto suggerisce [...] la paternità di Perino del Vaga, più difficile, in apparenza da circostanziare storicamente. Del pittore infatti non è noto alcun ritratto sicuro, malgrado una generica attestazione di Vasari in questo senso; qualche esempio compare nei disegni, come nel caso del ritratto del committente inginocchiato in preghiera, il cardinale Giovanni Battista Branconio dell'Aquila, secondo Wolk-Simon, nello studio a matita rossa del British Museum per la Deposizione dalla croce (inv. N. 1854-6-28-13), preparatorio per la pala di Santa Maria sopra Minerva, di cui oggi sopravvivono due frammenti ad Hampton Court e nel caso del progetto di una medaglia di Paolo III seduto, a figura intera, dello stesso museo (inv. 1946-7-13-1293). Sappiamo che nel 1537 Perino rientrava a Roma dopo un'assenza di quasi un decennio trascorso al servizio di Andrea Doria a Genova, quindi a Pisa; dopo qualche iniziale difficoltà, entrava al servizio del cardinale nipote Alessandro Farnese, poi di papa Paolo III, che proprio del dicembre del 1536 aveva promosso il Pole alla porpora cardinalizia, una nomina cui certo non era estraneo l'amico e sodale cardinale Gasparo Contarini – “opera divina e del vostro cardinale o meglio nostro”, come ebbe a dire Cosimo Gheri al Beccardelli – sotto la guida del quale poco dopo avrebbe partecipato ai lavori del *Consilium de emendanda Ecclesia*. In quegli anni di speranze di rinnovamento e di febbrile, ma non piana ricerca d'intesa con il mondo protestante, Pole – al cui seguito è a Roma, a fine 1537, il pittore di Liegi Lambert Lombard e che negli anni cinquanta sembra essere in contatto con Marcello Venusti –

²⁷⁰ M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford-New York 1981, pp. 120-121.

²⁷¹ T. F. Mayer, *Reginald Pole. Prince and Prophet*, Cambridge 2000, pp. 386-438.

²⁷² T. D. Fomičeva, *Venetian painting...*, cit., pp. 294-295.

²⁷³ M. Firpo, F. Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari 2016, p. 284.

²⁷⁴ F. Zeri, *La Galleria Spada in Roma. Catalogo dei dipinti*, Firenze 1954, p. 126.

²⁷⁵ M. Lucco, *L'opera completa...*, cit., p. 133, n. 181.

²⁷⁶ P. Costamagna, *Il ritrattista*, in *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, catalogo della mostra (Roma-Parigi 1998), a cura di C. Monbeig Goguel, Milano 1998, p. 52.

²⁷⁷ V. Romani, *Piero Bonaccorsi...*, cit., p. 117, n. 33.

²⁷⁸ R. Pallucchini, *Sebastian Viniziano (fra Sebastiano del Piombo)*, Milano 1944, pp. 72-73.

²⁷⁹ M. Lucco, *L'opera completa...*, cit., p. 133, n. 181.

²⁸⁰ F. Zeri, *La Galleria Spada...*, cit., p. 126.

²⁸¹ M. Lucco, *L'opera completa...*, cit., p. 116.

incontra più volte Vittoria Colonna, con la quale nel 1541 il rapporto si farà strettissimo: lo testimonia presente assieme al Contarini presso la marchesa, a San Silvestro al Quirinale, Ottavio Lotti, un personaggio della cerchia del cardinale Ercole Gonzaga a inizio novembre 1538. Se dobbiamo credere a Francisco del Hollanda, testimone in quello stesso tardo autunno del 1538 degli incontri della Colonna con Michelangelo, Perino del Vaga era tenuto in grande stima nei loro scambi in materia di arte; di lui si rievocarono gli affreschi di Palazzo Doria a Genova, visitato dal portoghese nell'occasione del ricevimento che seguì alla tregua di Nizza, alla presenza di Paolo III e Carlo V nella primavera di quello stesso anno. Non si dovrà dimenticare, d'altro canto, che proprio in quegli anni i rapporti di Sebastiano del Piombo con Michelangelo cominciavano a raffreddarsi»²⁸².

Che Michelangelo abbia parlato pubblicamente di Perino del Vaga durante alcune riunioni registrate dal pittore portoghese Francisco de Hollanda nei *Dialoghi romani* a San Silvestro a Roma, databili all'autunno del 1538, è vero, ma va precisato che i suoi giudizi, soprattutto se paragonati a quelli che riservava a Tiziano²⁸³, che definiva «un artista valente nella pittura e nel ritratto»²⁸⁴ e le cui opere erano «mirabili»²⁸⁵, si limitarono al solo «grande impegno»²⁸⁶ profuso dall'artista. Il resto del passo che gli dedica è una mera descrizione dell'opera.

In particolare, Michelangelo riferisce: «Decorato da mastro Perin con grande impegno, soprattutto il dipinto ad olio che rappresenta le navi di Enea sbattute dalla tempesta, e la ferocia di Nettuno e dei suoi cavalli marini. In un'altra sala vi è l'affresco della guerra che Giove mosse contro i Giganti, abbattendoli coi fulmini nei campi Flegrei»²⁸⁷. Più avanti ritorna sull'argomento e diventa addirittura critico nei confronti degli stessi pittori di cui precedentemente aveva tessuto qualche lode. Rivolgendosi al De Hollanda lo esorta a rimanere in Italia, dove Perino del Vaga aveva ottenuto vantaggi soltanto perché era il pittore del Farnese «il quale non sa che cosa sia la pittura, ma fece delle condizioni molto convenienti allo stesso messer Perino»²⁸⁸. Trattamento simile lo riserva a Sebastiano del Piombo: «Benché quel pigro pittore avesse dipinto in Roma soltanto due opere, che non hanno destato grande ammirazione in messer Francisco [...] il papa gli concesse il titolo di custode del Piombo della cancelleria papale, con tutti gli onori e i vantaggi connessi a tale ufficio»²⁸⁹. Michelangelo dunque riteneva che quegli artisti si fossero ritagliati uno spazio di tutto rispetto solo grazie alla disponibilità di committenti facoltosi ma ignoranti, insinuando che, proprio in virtù della scarsa capacità di giudizio o della troppa benevolenza di questi, era stata decretata la loro fama: «In Italia [...] troverete privati e signori che non apprezzano molto la pittura, come Andrea Doria, il quale tuttavia fece dipingere con grande magnificenza il suo palazzo e compensò generosamente il suo pittore messer Perino; e come il cardinal Farnese, il quale non sa che cosa sia la pittura, ma fece delle condizioni molto convenienti allo stesso messer Perino, soltanto perché era il suo pittore, dandogli venti cruzados al mese e il mantenimento per lui, per un cavallo e il servo, oltre a pagargli molto bene le sue opere. – Poi conclude su Sebastiano del Piombo – Ma che cosa dirò del tanto malinconico Sebastiano Veneziano? Pur essendo egli venuto in un momento non favorevole, il papa gli concesse il titolo di custode del Piombo della cancelleria papale, con tutti gli onori e i vantaggi connessi a tale ufficio, benché quel pigro pittore avesse dipinto in Roma soltanto due opere, che non hanno destato grande ammirazione in messer Francisco. Quindi in questo nostro paese, persino quelli che non apprezzano molto la pittura la pagano molto meglio»²⁹⁰.

Perino negli anni in cui venne realizzato il ritratto del Pole era certamente a Roma, stipendiato da papa Paolo III, ma nessun documento attesta relazioni dirette con gli aderenti al circolo degli spirituali di Viterbo, né sopravvivono ritratti noti dell'artista. Di lui non parla neanche la Marchesa – né nei

²⁸² V. Romani, *Piero Bonaccorsi...*, cit., p. 117, n. 33.

²⁸³ F. De Hollanda, *Dialoghi romani con Michelangelo*, a cura di E. Spinelli Barelli, Milano 1964, pp. 42-45.

²⁸⁴ *Ivi*, p. 42.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ *Ivi*, p. 43.

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ *Ivi*, p. 67.

²⁸⁹ *Ivi*, pp. 67-68.

²⁹⁰ *Ibid.*

dialoghi del De Hollanda, né nelle missive – la quale, come si apprende dalla testimonianza di Aurelio Cattaneo, segretario del Madruzzo, possedeva al 1546 due effigi dei suoi più cari amici, una appunto del cardinale inglese, l'altra del Contarini: «Delli due ritratti degli illustrissimi Contarini et Polo tanto desiderati da S. Eccellenza non dirò altro, sapendo che già sono in man sua. Vi piacerà essere mio sollecitatore in procurare, che se ne prenda copia, non havendo potuto fare io qui, come scrissi, acciochè io non stia lungamente senza la vista di due tali miei Signori, li quali tutto che io li porti scolpiti nel cuore, mi giova però di vedermeli ogni giorno avanti gli occhi, et parmi che m'invitono di continuo alle buone et virtuose attioni: così sapessi io ben intenderli et ubbidirli»²⁹¹.

La Colonna cita invece il Luciani, riservandogli un giudizio molto lusinghiero negli incontri a San Silvestro – «Ha grande fama il dipinto di San Pietro in Montorio, opera di Sebastiano Veneziano, che lo eseguì per gareggiare con Raffaello»²⁹² – e dedicandogli le *Rime* nell'edizione del 1545. Come sostiene Mayer²⁹³, il Luciani era una scelta quasi obbligata visti i suoi legami con il circolo del Pole e con Michelangelo, con il quale anni prima aveva peraltro realizzato, proprio a Viterbo, la celeberrima *Pietà* in San Francesco alla Rocca (oggi presso il Museo civico). Anche Hirst è convinto dell'autografia di Sebastiano, al riguardo mette a confronto l'effigie russa con il *Ritratto femminile* della collezione di Earl of Radnor a Longford Castle, in un raffinatissimo tentativo di ricostruire gli anni tardi del veneziano, quando questi – secondo lo studioso, in disaccordo con Vasari²⁹⁴ – si sarebbe aggiornato alle ultime tendenze artistiche²⁹⁵.

Opera somma nel panorama artistico del Cinquecento, questo ritratto del cardinale, di nobile compostezza e superba bellezza, pare far trapelare dallo sguardo inquieto e malinconico tutta l'ansia, la paura, l'angoscia di quegli anni. Un'inquietudine cui alludono anche le mani, affilate come artigli che si agitano a ritmo sincopato, una nervosamente stretta sui braccioli, l'altra appena affondata sulla veste, all'altezza del ginocchio. Netto e tagliente, sofisticato e altero, quel volto cela la preoccupazione e il peso della storia, tra passive rinunce, contraddizioni e tormenti. Uno stato d'animo turbato nel profondo, assai diverso da quel cardinale «angelico»²⁹⁶, ribattezzato in un curioso gioco di parole «angelico»²⁹⁷, che, «coi modi più squisiti, con gradevole conversazione, [...], tutti

²⁹¹ F. Dittrich, *Regesten und Briefe des Cardinals Gasparo Contarini (1483-1542)*, Braunsberg 1881, p. 246; Cfr. T. F. Mayer, *Reginald Pole. Prince...*, cit., p. 389 e nota 144.

²⁹² F. De Hollanda, *Dialoghi romani...*, cit., p. 44.

²⁹³ T. F. Mayer, *Reginald Pole. Prince...*, cit., pp. 386-438 e nota 144. Sulla *Pietà* di Viterbo si vedano le parole di Giorgio Vasari (G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti* [1568], a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885: V, p. 568).

²⁹⁴ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti...*, cit.: V, p. 585: «Non fece molta perdita l'arte per la morte sua, perché subito dopo che fu vestito frate del Piombo, si potette egli annoverare fra i perduti».

²⁹⁵ M. Hirst, *Sebastiano del Piombo...*, cit., pp. 120-121: «To accept the portrait of Pole as a late work of Sebastiano's done perhaps in the 1540s, is to raise a question mark against an acceptance of qualitative decline. We have to recognize that the aims of this picture are no longer those exemplified nearly twenty years before in the Naples seated Clement; here there is a delineation of every fold, an intensive description of the decoration of a chair. We have to recognize also that the aims behind Sebastiano's late portraits have shifted very much in step with the changes of many of the greatest Italian portrait-painters as they neared mid century. It is a change away from the alert, transient, and even anecdotal images of the early decades of the century and towards a conception of abstracted dignity and ideality immortalized in Bronzino's paintings and in Leone Leoni's sculpture. Pontormo's portraits, for example, exemplify this evolution; and Sebastiano's Leningrad painting can be compared with profit with the Florentine painter's Portrait of Niccolo Ardinghelli now in Washington, where the agitated contours and restless expression of some of Pontormo's early sitters have disappeared. No attendant darts into this late work of Sebastiano's, bearing a message for the subject. Pole does not turn his head as had Clement VII in the large Naples canvas or Cardinal Salviati in the Sarasota portrait. And, characteristically, he is depicted at a significantly further remove from us. Burckhardt saw in the characterization of the Leningrad sitter the rendering of a controlled but profound grief; and the painting may date from after the execution of members of Pole's family by Henry VIII. Yet this cannot be a complete explanation, for we find a similar abstracted and grave characterization in the Longford portrait. Aims and ideals have changed. The evolution from a work like the Carondelet to this one is certainly complex and the attempt to chart it is a taxing one. Yet to do so may tell us of more than the workings of a single artist's mind».

²⁹⁶ A. Reumont, *Vittoria Colonna marchesa di Pescara: vita, fede e poesia nel secolo decimosesto per Alfredo Reumont*, Torino 1892, p. 229.

²⁹⁷ *Ibid.*

attirava a sé»²⁹⁸. È un volto, la cui insuperabile intensità psicologica rivela un artista di primissimo piano come Sebastiano del Piombo, pari se non superiore, almeno per ciò che concerne la ritrattistica, a Raffaello. Valgano da esempio i confronti con la gelida, imperscrutabile e mefistofelica effigie di *Andrea Doria* o ancora con l'altero *ritratto femminile* di Earl of Radnor, cui l'intensità del languido sguardo catalizza l'attenzione più di qualsiasi velleità od orpello ostentati con garbo dalla fanciulla. D'altra parte, anche il Vasari, i cui giudizi sul frate pittore risultano sempre tanto misurati, elogiava Sebastiano per le sue doti di ritrattista:

Bene è vero, che da Sebastiano si cavava, e facilmente, qualche ritratto di naturale, perché gli venivano con più agevolezza e più presto finiti; ma il contrario avveniva per le storie ed altre figure. E per vero dire, il ritrarre di naturale era suo proprio²⁹⁹.

Quanto alla datazione gli studiosi sono unanimi nel ritenerla posteriore al 22 dicembre del 1536, quando il Pole venne elevato alla porpora cardinalizia da papa Paolo III Farnese. Per Pallucchini³⁰⁰, al momento del ritratto, avrebbe avuto meno di quarant'anni. Più specifico il Dussler³⁰¹ che ha ipotizzato una data antecedente al 14 febbraio del 1537, cioè quando egli abbandonò Roma. In disaccordo con quest'ultimo è Mauro Lucco³⁰², che ricorda come «il Pole animò per anni, assieme a Vittoria Colonna, un circolo “riformato” a Viterbo, dove sarebbe stato assai facilmente raggiungibile»³⁰³. E in effetti, se la sua elevazione a cardinale resta un punto fermo per basare le nostre ipotesi di datazione, proprio quello sguardo così ottenebrato e angustiato fa propendere per una cronologia ancora più avanzata, che scavalchi l'istituzione della Santa Inquisizione (1542), ovvero per gli anni in cui i sospetti di eresia sul suo conto iniziarono a farsi insistenti, ovvero quando il cardinale Carafa iniziò ad indagare su di lui.

3.2.5 – La *Pietà* di Úbeda

Scrivendo Vasari nella prima edizione delle *Vite* del 1550 che Sebastiano Luciani «fece una *Pietà* con Cristo morto e la Nostra Donna in una pietra per Don Ferrante Gonzaga, il quale la mandò in Spagna con ornamento di pietra, che fu tenuta cosa molto bella, della quale cavò egli cinquecento scudi, che M(esser) Nino da Cortona, agente dal cardinale di Mantova in Roma gli donò»³⁰⁴ (fig. 38).

Il biografo aretino si riferiva all'incarico che Ferrante Gonzaga, generale dell'esercito imperiale in Italia, verso la metà del 1533 affidò a Sebastiano del Piombo per la realizzazione di un'opera su ardesia destinata a Francisco de los Cobos, segretario e consigliere di Stato dell'imperatore Carlo V, in occasione del suo secondo viaggio in Italia. Lo spagnolo voleva infatti far costruire per sé, la moglie e i suoi discendenti una cappella funeraria a Úbeda, sua città natale, e proprio in quel periodo, per ambizione, fece evolvere il progetto passando da cappella addossata alla parrocchia di San Tomás a superbo pantheon isolato, l'attuale Sacra Capilla del Salvador³⁰⁵.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti...*, cit.: V, p. 573.

³⁰⁰ R. Pallucchini, *Sebastiano Viniziano...*, cit., pp. 72-73.

³⁰¹ L. Dussler, *Sebastiano del Piombo*, Basel 1942, pp. 87-88.

³⁰² M. Lucco, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, con la presentazione di C. Volpe, Milano 1980, p. 133, n. 181.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, Firenze 1550, ed a cura di L. Bellosi e A. Rossi, 2 voll., Torino 1986-1991: II, pp. 844-845. Nella redazione del 1568 delle *Vite* (Giuntina) il Vasari corregge il nome di “Nino” da Cortona in “Niccolò” (G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti* [1568], a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885: V, p. 579).

³⁰⁵ P. Baker-Bates, *Beyond Rome: Sebastiano del Piombo as a painter of diplomatic gifts*, in “Renaissance Studies”, XXVII, (2013), 1, pp. 51-72; P. Baker-Bates, *Sebastiano del Piombo's Úbeda “Pietà”: Between Italy and Spain*, in “Melbourne Art Journal”, IX-X, (2006-2007), pp. 34-43.

La storia, nota grazie alla fitta corrispondenza intercorsa tra il summenzionato Niccolò Sernini da Cortona e il Gonzaga stesso, fu pubblicata in ampi stralci da Campori nel 1864³⁰⁶ ed è stata ritrascritta integralmente da Hirst³⁰⁷.

La prima missiva, inviata dal Sernini al segretario di Ferrante Gonzaga, tal Giovanni Mahona, è databile secondo Hirst³⁰⁸ al giugno 1533, quando la presenza del segretario a Napoli è attestata da una lettera inviata da Ferrante il 25 luglio dello stesso anno³⁰⁹:

Hiermattina detti un'nuovo assalto a frate Sebastiano il quale mi [...] non fa il sr. che'l suo Tutiano (Tiziano) che e in foro del'Imperatore e che [...] dipinga. Io sopra di questo gli feci un crestiero bestiale, con dirgli [...] più³¹⁰ credito l'haveva il sr. lui che Tutiano, e sopra questo credetimi lo gonfiai a mio modo: di maniera che di nuovo ha accettata l'impresa [...] ha detto chi'io faccia intere al sr. Ill.^{mo} si gli contentasse più una nostra donna ch'avesse il figliol'morto in braccio a guisa di quella dela febre, il che li spagnuoli per parer buon cristiani et divoti sogliono amare questi (sic) cose pietose o pur vuole una nostra donna bella, con figliuolo in braccio, et un San Giovanni battista che faccia seco un poco di moreschina come il più delle volte si sogliono dipingere; si che S. Ex.^{ua} si risolva, et per il procaccio primo me ne dia avviso, che io non mancherò di solitudine poi, da Roma, Il di 11 di Giugno 15[...]
S.^{re} Nino da Cortona³¹¹.

In essa si ha il primo riferimento dell'allogazione del dipinto che Sebastiano si riprometteva di realizzare, laddove il Mahona precisa anche l'enorme difficoltà nell'ottenere l'ingaggio: «Gli feci un crestiero bestiale, con dirgli [...] più credito l'haveva il sr. lui che Tutiano, e sopra questo credetimi lo gonfiai a mio modo»³¹². Il Luciani dal canto suo, lusingato dei complimenti e per venire incontro alle richieste del suo committente, propone, conoscendo assai bene il gusto spagnolo – «li spagnuoli per parer buon cristiani et divoti sogliono amare questi (sic) cose pietose»³¹³ – di scegliere tra due soluzioni: una *Pietà* o una *Madonna con bambino e San Giovanni Battista*.

Nella lettera successiva datata qualche mese dopo, più precisamente il 16 dicembre 1533, Ferrante Gonzaga scrive al suo segretario Giovanni Mahona lamentandosi del fatto che il dipinto, dono per il Cobos, non era ancora stato fornito:

... Et del dubio che v'occorre circa le 4 casse di profumi per rispetto di quella bellissima che dite trovarsi in mano del profumiero al quale havete dato caricho del'altre, la quale non saria da mandase sola in compagnia del'altre tre, che non saranno cosi belle, ma si bene un pari de Covos etc., rispondo, che per non havere io fatto disegno di presentare cosa alcuna a Covos, perfin che non fosse fornito il quadro di fra Sebastiano, havevo fatto pensiero et cosi sto deliberato di solamente mandare a donare queste quattro casse ad ambi quelli Signori, cioè due al Conte di Monteroi et due a don Diego d'Azzevedo³¹⁴.

L'opera risulta inconclusa ancora quattro anni dopo, come lamenta il Sernini in una lettera dell'8 aprile 1537, nella quale scrive al Gonzaga delle eccessive richieste economiche avanzate dal Luciani, che stimava il manufatto comprensivo di cornice, di cui parla il Vasari, 1000 scudi a fronte dei 400

³⁰⁶ G. Campori, *Sebastiano del Piombo e Ferrante Gonzaga*, in "Atti e memorie della Deputazione per gli studi di Storia Patria delle Provincie di Modena e Parma", 2 voll., Modena 1864: II, pp. 193-198.

³⁰⁷ M. Hirst, *Sebastiano's Pietà for the Comendador Mayor*, in "The Burlington Magazine", 114, 1972, pp. 585-595: 587; M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford-New York 1981, pp. 128-129, nota 29.

³⁰⁸ M. Hirst, *Sebastiano's Pietà for the Comendador Mayor...*, cit., p. 587.

³⁰⁹ Biblioteca Estense, Autografoteca Campori, Filza Nino Sernini, lettera n. 27, c. I recto, in M. Hirst, *Sebastiano's Pietà for the Comendador Mayor...*, cit., p. 587 e nota 15: «Addressed to "Mag.^{co} e mio osservan. Ill. S.^r M. Giovanni Mahona, sec.^o dil Ill.^{mo} S.^r Don... Gonz.^a A Napoli". This strengthens the presumption that the letter is of June 1533, since Mahona's presence in Naples in that period is attested to by a letter of Ferrante himself addressed to the secretary there, of 25th July, 1533 (Autografoteca Campori, Filza Ferrante Gonzaga, Fascicolo IV)».

³¹⁰ In tutti i documenti trascritti da Hirst abbiamo corretto l'accentazione per rendere più agevole la lettura.

³¹¹ Biblioteca Estense, Autografoteca Campori, Filza Nino Sernini, lettera n. 27, c. I recto, in M. Hirst, *Sebastiano's Pietà for the Comendador Mayor...*, cit., p. 587.

³¹² *Ibid.*

³¹³ *Ibid.*

³¹⁴ Biblioteca Estense, Autografoteca Campori, Filza Nino Sernini, Fascicolo III, lettera n. 35, cc. I recto e verso, in M. Hirst, *Sebastiano's Pietà for the Comendador Mayor...*, cit., p. 588 e nota 17.

esibiti dall'agente. Per risolvere la *querelle*, il Sernini propone di incaricare un perito per stimare il lavoro, individuandolo nel cardinale Cesi, dilettante di belle arti:

Ill.^{mo} et Ex.^{mo} S.^{or} mio et Padrone osser.^{mo}; scrissi alli giorni passati a' V. gli ragionamenti havuti col Frate sopra il quadro, et lo truvai tanto indiscreto et villano che per manco male et per non incorrer' in qualche errore, non ho voluto più parlargli; parendomi conoscerlo per huomo al tutto fuor di ragione, et per intender' meglio di nuovo l'animo suo vi ho messo mezzano M.^r Ferrante Siciliano suo amico, et mio, et molto desideroso di far cosa grata, à V. Ex., et è quello che voleva la Capella di Portocarrero che ha in Sicilia, esso ha più volte parlato al frate et a me, et hiersera mi mandò l'inclusa polliza, per lo quale V. Ex. potrà conoscer' l'amorevolezza fratesca et accioché la possa haver' meglior' lume delle cose passate ha da saper' che venendo a male parole col frate provocato da lui, mi disse non volermi dar' l'ornamento senza il quadro et quando pure lo volessi, lo stimana mille ∇^u al che gli risposi che intendevo nostro ad che havevamo fatta la spesa, et che del suo non vi erano se non le pietre negre ancorché io sia certo che a nostre spese ha fatto fare del'altre che in casa sua si sono lavorate fin che si lavorava l'ornamento et io l'ho veduto, esso stima molto il disegno et l'esser esso andato inanzi, et indietro a veder' lavorare. Disse mi di più che quando io volassi indietro gli dinari speson, che mi gli restituirebbe ogni volta ch'esso havesse venduta l'opera; hor se queste sono parole cortesi V. Ex. le può guidicar'. Dessemi ancora che la proposta fattogli o di la pensione o delli 400 ∇^u non pareva honesta, considerato che li 400 ∇^u non fussono pari alla pensione; al che gli risposi che V. Ex. facendogli haver' tanta pensione, non haveva già considerato che l'opera la meritasse ma s'era mossa come cortese di far questo bene à suo figliuolo, et havendo modo di fargli questo presente esso doveva considerar' che quella non gli dava della boscia propria, come faceva dandogli li 400 ∇^u . La ragion' è vera, et chiara, ma esso non la voleva capir', anzi cominciò a far' la Maria pietosa, dicendo che quest' opera per farla maggior', era quella ch'aveva da viver' al suo figliuolo, non vi trovando altra conclusion' mi parti da lui quasi in rotta, et perché non vorrei che esso a torto si andasse lamentando, acciocché dalla banda nostra fussono tutti le ragioni, hieri come a buon mezzo parlai al Molza et d'ogni cosa l'informai, concludendo che io pensavo che V. Ex. si contenterebbe che l'opera fusse stimata, et pagarla quanto fusse giudicata, et mi contentavo si mettesse in mano del Car.^{le} di Cesis che se ne diletta, et ha giuditio di simil cose, et esso havendola in casa harebbe commodità di farla veder' a gl'huomini del mistier'; non so quello che il Frate risponderà benché io credo che non acetterà il partito, essendo certo che non farebbe per lui, et per la polliza de M.^{ro} Ferrante V. Ex. vedrà che ne vuole senza altrimenti esser' giudicata mille scudi, computandovi però gli havuti; et perché si ponesse fine a questa pratica sono stato di nuovo col S.^r Pierluigi il quale si mostro disideroso di far cosa grata a V. Ex.. Ma perché io ho inteso che l'altro giorno quando venne nuova che Portocarrero per la via di Napoli era stato amazzato il Car.^{le} suo Figliolo n'haveva parlato a N. S.^r mi sono piu fondato con S. R.^{ma} S. laquale per che habbia questa cosa a cuore, ho pensato di dirle di nuovo che ricerchi Portocarrero di questa Capella, et intender' che ricompessa vole, et si pur S. S.^{ta} vuol farne la gratia, quella ordine con la prima vacantia di Spagna che verrà ch'esso sia ricompessato (sic), se questo non sifa vi ho puoca speranza, et credo ch'el Frate sia tanto sfiduciato che non pigliarà una pensione per buona che fusse dubbitando che non fusse avelenata. Seguitarò la via del Molza, et vedrò se si potrà haver' miglior' risposta che sin qui non s'ha havuta, et quando pure esso perseverasse in questa pazzia, havevo ragionato con quel dipintore che ne fece vender' il quadro dipinto da Rafaello, sopra il quale esso ha ricavato un'disegno in cartone de mandarlo in Fiandra a requisition del Car.^{le} nostro, per haverlo poi in Tapezzerie, et l'ha cavato tanto bello che non si può disiderar' meglio et ragionando con lui mi ha detto che gli basta l'animo farne un' tanto simile che non si conosciarà (sic) l'un da l'altro, et chi se ne intende fa la cosa facile, et me s'è offerto dipinger' in pietra se cosi lo voglio o veramente in una piastra fatta apostata di Ramo, la quale si potrebbe poi commetter' la in una tavola, et tenerla alla misura del'ornamento, del quale ci potremmo servire et cosi satisfar' al S.^r Commendator' et s'offerisce in sei mesi darmela fornita. Il lavorar' in Ramo mi piacerebbe per esser' cosa più sicura et durabile che la pietra, et il legno, ma dubbitavo non riuscisse, esso mi ha offerto mostrarmene la prova prima che vi metta mano n'ho parlato col Molza al quale riuscendo, gli piacerebbe molto, et non dubbio che quel quadro d'altra cosa che non quello che non ha mai finito, ne finirà il Frate. Hor V. Ex. intende tutto quello che s'è fatto, et pensato, ordine mi quello che vol' si faccia, che dubito non faremo mal bene di questa cosa, perché se pur', come si dice, N. S.^{re} si parte di Roma, insieme con la Corte il Frate è forzato andar', et l'opera resta al termine di prima, quando pur' non partisse, si potrebbe trovar' qualche buon verso o manco cattivo, per uscir' una volta di questo impaccio...³¹⁵.

Il Sernini scrive ancora a Ferrante Gonzaga il 3 maggio 1537 ribadendo il punto sulla somma da versare, inizialmente pattuita in 400 ducati, mentre il Luciani ne chiedeva 500:

Ill.^{mo} et ex.^{mo} S.^r mio et Padrone osser.^{mo}. Io mi truovo in tanto contumatia apresso V. Ex. Essendo stato tanto tempo che mai le ho scritto, che non so asotigliar' l'ingegno che mi baste per trovare scusatione... anzi mi par'esser' si grand'Asino quanto si sia Frate Sebastiano... Il Car.^{le} di Farnese N. S.^r ha ricercato Portocarrero di quella capella che vorrebbe frate Sebastiano et esso ha risposto che vol far' quanto gli sara comandato purché come è ragione, habbia la ricompensa. Io non credono che il Car.^{le} di Farnese havessi tolta questa impresa si caldamente. Ma adesso che dal

³¹⁵ Biblioteca Estense, Autografoteca Campori, Filza Nino Sernini, lettera 32, cc. 1 recto e verso e 2 recto e verso, in M. Hirst, *Sebastiano's Pietà for the Comendador Mayor...*, cit., pp. 588-589.

medesimo Portocarrero ne sono certificato sarò molto più sollecito; si perché la cosa habbia effetto, come ancora che riuscendo, spero guadagnarne, perché il Frate si contenta di V cento et la cappella dice Portocarrero che vale più di ducento cinquanta di modo che si potrebbe accomodar' il principale, et il sollecitatore il quale son certo che e tanto male assortato che la cossa non hava effetto. Il ho fatto ch'el Molza ancora parli al Frate per disporlo, insomma l'ha trovato così villano come lo trovassi io, è ben vero che gli basta l'animo insieme con M.^{ro} Ferr.^o siciliano che s'è intermesso in questa cosa, di operare di sorte ch'el Frate per parer' buon compagno la rimetterà in loro, li quali penserebbero di fargli dare infino a cinquecento V^{ti}. Io ho mostrato di ridermene, et ho detto che V. Ex. Non gli darà pure più li 400 V^{ti} promessogli, questo ho fatto invero parte per collera, et parte perché io pensavo pure ch'el si dovesse riconoscer' del suo errore, acorgendosi che mai troverà che gli paghi la metà, sì questo quadro gli resta adosso, ma in fino non m'è giovato che sempre è stato nel Asino fino alla gola. Il Molza in secreto mi ha detto che esso pensa che dimane tanto, perché non gli basta l'animo di finirlo, e che lavora tanto di rado che quando poi vol far' qualche cosa non gli riesce, questa ragion' credo ben'io, ma non già la prima, perché possendo haver' quell che esso dimanda, se non bene almanco lo finira male. Io non so risolvermi in questo caso sino a tanto che da V. Ex. Non ho risposta³¹⁶.

Esasperato, il 19 maggio del 1537, il Sernini propone al Gonzaga di sostituire l'opera con una copia da Raffaello, di cui però non precisa il soggetto:

... Io penso che per manco male fia bene dinuova metter mezzano il Molza con Frate Sebastiano accioché si contenti di finire il quadro se però lo saperà fare et da che non di contenta di 400 V veder' s'il contentasse di cinquanta più, non voglio scordarmi d'una sua bella ragione che dice per che gli sia meglio pagata, la quale penso che satisfarà molto à V. Ex. hor guardate se l'è ben fratesca, come s'il fusse nato con quel Abito indosso. La ragione e questa che havendo V. Ex. a donare quel'opera al S.^r Commendator' Mayor per cosa rara, quanto più la pagherà sarà il presente tenuto maggiore, hor guidichi mo se questo padre e di quei malitiosi da buon senno, et io dico che me la lassi senza dinari chi mi obbligo ch'el S.^r Commendator' l'hara più cara potendola haver' senza danno ò spesa di V. Ex. et se io lo potrò accordare, vedrà di mandar' il quadro comperato di mano di Rafaello a Civitavecchia ò a Napoli, benché in luno et l'altro luogo come ho scritto lo mando per mare mal volentier' rispetto alle fuste, et per terra è troppo grave a mandarlo, che un'mulo non lo potrebbe ogni volta che sarà incassato come ha da stare perché non si guaste, et quando ci risolvessimo di farlo ricavar' dal dipintor' non si potrebbe mandare perché bisogna che lo tenga avanti. Il Cartone certamente ha fatto benissimo et ha satisfatto al Cardinale il quale l'ha portato con lui, et quando bene fusse qui per far' cosa stesse bene bisognerebbe haver' il proprio quadro per li colori, quando non si possa far' di meno si farà questo che in vero e manco sicuro che torre quello del Frate, dache il S.^r Commendator l'ha veduto et penso che sarebbe difficil cosa cavar' di mano al Frate l'ornamento, poi ch'esso lo stima tanto, dicendo sì bene gli l'havemo pagato, il suo disegno e quello che importa, et così à chi attendesse alle sue parole bisognerebbe incorrere in qualche errore, il che voglio fuggir' giusta a mia possa, queste feste vedrò quello che potrà il Molza, parlerò ancora al Carcinale Farnese accioché quel sua ceda al Benefitio, vi sono stato due volte, né gli ho possuto parlare, penso che ne debbia compiacer³¹⁷.

In un'altra lettera, datata 24 maggio 1537, sempre il Sernini si preoccupa ancora dell'opera incompiuta di Sebastiano per la cui conclusione era necessario un ornamento in ardesia le cui dimensioni si sarebbero dovute adattare al telaio già realizzato per la *Pietà*:

... Il medesimo pensier' era venuto à me che a V. Ex. di mandar il quadro al S.^r Conte del'Anguillara, al quale ne ho già scritto, et perché vengha più sicuro penso di mandarlo per terra ancora che bisognasse farlo portar' per il soverchio peso con due mule a guisa di lettica, s'usará tutta la diligentia possibile, accio che non nasca qualche scandolo, ne guarderò a qualche spesa maggior' pur che si possa condurre a salvamento, come ho scritto quando il dipintor' n'havesse havuto fare un'altro simile, di necessita sarebbe bisognato ritenerlo, perché senza non si sarebbe possuto far' cosa non che buona, ma di gran lunga non si sarebbe asomigliato, et quando pure ci havessimo risolti di far' quest'opera sarebbe stato di necessità haver' prima in mano l'ornamento, et con quella misura truovar' la pietra accio che prima gli si potesse agiustare, et in haver' quest'ornamento s'haverebbe la medesimo fatica che s'ha in haver' il quadro perché il Frate non si vergogna di dimandarne cinquecento V^{ti} volendo farsi pagar' del disegno delle scarpe rotte, et di quante parole disse mai a gli scarpellini, et da che la nostra buona fede ci ha' pur condotti alla descrizione di tanto mana goldo (sic) ingrato, et discortese bisogna haver' patientia, et governarse con destrezza. Io vi ho messo mezzano il Molza per ridurlo alle cose honeste se si potrà fare qualche cosa buona che il Car.^{le} Farnese havemo l'intento nostro quando ancora questo disegno ci vada fallito, vedremo di contentarlo con cinquanta V più, chel mezzo del Molza, et di M.^{ro} Ferrante forse che à fare questo basterà, vi

³¹⁶ Biblioteca Estense, Autografoteca Campori, Filza Nino Sernini, lettera 10, cc. *recto* e *verso*, in M. Hirst, *Sebastiano's Pietà for the Comendador Mayor...*, cit., p. 589.

³¹⁷ Biblioteca Estense, Autografoteca Campori, Filza Nino Sernini, lettera 34a-b, cc. 3 *verso* e 4 *recto*, in M. Hirst, *Sebastiano's Pietà for the Comendador Mayor...*, cit., pp. 589-590.

sono dui dubbi, uno si è che una volta lo voglia finire, et l'altro che volendo che sappia farlo, del che come ho scritto il Molza dubita assai, et se V. Ex. havesse veduto un Christo con la croce in collo che ha dipinto per il Conte di Sifuentes, harebbe poca speranza del fatto suo, perché non solamente (non) piaceva, ma offendeva a vederlo...³¹⁸.

Sernini scrive un'altra lettera a don Ferrante una settimana dopo, il 1° giugno 1537, chiedendo al cardinale Alessandro Farnese di fare pressione su Sebastiano per le consegne:

Non si può risolvere cosa alcuna fino che non arriva Messer Lodovico Gatiro, il quale partì da Mantova alli 23 et al più lungo dovrebbe esser qui alli dimane, secondo l'ordine dato gli ci governaremo dando di tutto sempre aviso a V. Ex.. La quale ha da sapere che ho già fatte le casse, et messo in ordine il quadro et truovati gli muli per mandarlo a Civitavecchia al Conti, che la conduchi costa et lo fari, fin che gli sia consignato, accompagnare per huomo apostata. L'ornamento non s'è potuto mandar' in triego (?) per esser molto sconcio. L'ho fatto dividere con grandissima diligentia, di modo che non s'è punto guasto. Bisognerà mo costi fare il medesimo per comporlo. Al quadro s'è data di nuovo la vernice et stuccati li busi. Et s'è cavato il disegno di modo che bisognando farne un simile senza il principale si farà. Io non so più che mi dire di Frate Sebastiano, il quale stà al usato in sull'asino. Pensando pure che io sia quello che sia cagione d'ogni male. Io ho buona patientia lassando negotiar' la cosa al Molza, dache non vi sono buono, ne' ho voluto disperarla a fatto, per veder' quello che farà il R.^{mo} di Farnese, al quale ho presentata l'ultima lettera mandatomi da V. Ex.. Mostra d'haver' grandissimo animo di compiacerla et mi ha detto che ne lassi la cura a essa et cosi del Benefitio vacato nel stato di quella, che lo farà cedere al suo Aud.^{ze}. Uscendo dalla Camera di S. R.^{ma} S., parlai con M. Alessandro suo M.^{ro} di casa servitore di V. Ex. et molto mio Amico, et gli dissi tutta la cosa come stava et che questa diligentia si usava per contentar' questo frate poltrone. Esco poi assai col Cardinale et sopra di se ha tolta l'impresa, et mi ha fatto buoniss^o. animo dicendomi ch'opererebbe di sorte che S.R.^{ma} S. ci compiacerebbe. Non ho mo' voluto esser' troppo importuno; passati doi giorni di nuovo ne parlerò al detto M. Alesso. et bisogna esser' più sollecito perché è impossibile che per l'ospaccio che s'aspetta d'Ispagna non vengono molte vacentie per ricompensare Portocarrero, o si questo non fia potremo metter da banda la speranza...³¹⁹.

L'incredibile lentezza e le eccessive richieste del Luciani inducono il Gonzaga a pensare di affidare l'incarico a Michelangelo Buonarroti. Sernini prontamente risponde il 17 dicembre 1537:

Ho visto quanto V. Ex. mi ha risposto circa l'accordo fatto con Frate Sebastiano il quale e necessario che vada avanti; ne bisogna pensar' in Michelagnolo che ha da fare, et e obligato, se havesse ancora da viver' mil'anni e ben vero che tal volta si harà gratia col tempo d'haver'una cosetta di sua mano per tenerla per memoria, et di già l'ho fatto tastar', ha risposto gratiosamente scudansosi d'esser troppo obligato, se mai vorrà, pur che li dia un'operetta di sua mano, hor tornando al frate dico per questa ragione che bisogna pure torre il suo quadro, però sarà a proposito mandar' la polliza del disposto, et m'è nato un'altro dubbio che andando S. S.^{ta} fuor di Roma, si partirà ancora la sua paternità, la quale non havendo prima fornito il lavoro, Iddio sa quando lo fornisse puoi, che non e opera da portarsela drieto, o per esser sta in sul poltrone di non voler' mettermi mano si la polliza non viene, ho pensato di cercar' la promessa et metter sotto M.^{ro} Ferrando siciliano che lo conforti a finirla; ricordandogli che si partendo la lassa imperfetta che mai piu riharà quattrino, et certamente bisogna fornirla perché venendo S. M.^{ta} in Italia la truovi fatta chi l'ha d'haver, et perché V. Ex. veda con quanta fatica si e concluso l'accordo, mando un Cap.^{lo} a Messer Gio. Mahona che M.^{ro} Ferr.^o gli fece per indulcirlo, ma il villano stando in sul poltrone gli fece risponder' come quella vedrà per l'altro Cap.^{lo} et esso ancorché frate fugge li capitoli et vol dinari, et però e necessario satiarlo puoi che gli siamo per una volta sotto, sicche e buona che la polliza venga presto³²⁰.

C'è un'altra breve citazione dell'opera in esame in una lettera di Sernini del 23 aprile 1538:

... Disidero tornare a Roma accioché io possi pur' vedere il fin' del quadro et uscir'una volta si fia (se sarà) possibile della mano di quel Furfante di Frate Sebastiano il quale sarà Sollecitato in questa mia absentia da più mei amici et conosciuta la sua pessima natura poco rifiderei (i.e. confiderei) in lui se non fusse che la gola di quei denari so che lo tira³²¹.

³¹⁸ Biblioteca Estense, Autografoteca Campori, Filza Nino Sernini, lettera 31 a, cc. I verso e 2 recto, in M. Hirst, *Sebastiano's Pietà for the Comendador Mayor...*, cit., p. 590.

³¹⁹ Biblioteca Estense, Autografoteca Campori, Filza Nino Sernini, lettera 35a, cc. I verso e 2 recto, in M. Hirst, *Sebastiano's Pietà for the Comendador Mayor...*, cit., p. 590.

³²⁰ Biblioteca Estense, Autografoteca Campori, Filza Nino Sernini, lettera 36a-c, c. 6 recto, in M. Hirst, *Sebastiano's Pietà for the Comendador Mayor...*, cit., p. 591.

³²¹ Biblioteca Estense, Autografoteca Campori, Filza Nino Sernini, lettera 30, c. I recto, in M. Hirst, *Sebastiano's Pietà for the Comendador Mayor...*, cit., p. 591.

Di qualche giorno dopo (4 maggio 1538) è una lettera del Molza che scrive a Don Ferrante del dipinto e del comportamento di Sebastiano:

Et venendo al discorso che fa V. E.^{za} del Frate, dico che nel medesimo sospetto sono io caduto molte volte, massimamente havendo riguardo a la dishonestà de le sue dimande: le quali poniamo che con altri fossero state tollerabili, certo con V. Ex.^{za} erano biasmevoli et degne di gravissima riprensione. Et tanto a me più d'ogni altro dispiacevano, quanto ch'io me ricordava di quel tempo, nel quale ambiduo sotto l'arta di quella ci riparavamo; da cui quanto benignamente l'uno et l'altro fosse raccolto, io ne posso far richissima testimonianza. Sarei molto contento che questo nostro giudicio ritornasse vano in tutto et fallace, acciò ch'ella restasse soddisfatta del suo così lungo desiderio: di che non ho però così in tutto perduto la speranza che non mi giovi di credere ch'egli habbia a doventar maggior di se stesso, et fare una opra tale che levi ogni sdegno ch'ella havesse contra di lui conceputo, et che risponda a la speranza ch'egli ha dato altrui con le sue braverie, et che a lui insieme acquisti credito et riputatione. Verissima cosa e che V. Ex.^{za}, in quello ch'a lei si appartiene, si e portata in modo che non guignendo il Padre a quel segno che si aspetta, et che tante volte si e vantato, sarà tutto il biasmo di S. Paternità. Egli ha pur fatto de l'altre volte cose che sono state mirabili et senza fine lodate, si che io non voglio perdere in tutto questa fede ch'io porto ch'egli debbra far cosa degna et del datore del dono et del ricevitore. Io non mi remarrò di sollicitarlo spesso, et di ricordarli a che rischio egli metta l'honor suo. Lodato sia Dio che, avanti che trapassi tutto il termine d'un mese, si potrà far giudicio certo del tutto: di che io darò subitamente aviso a V. Ex.^{za}, et tale quale si appartiene a la servitù mia³²².

Ancora, il 26 aprile del 1538, il Sernini scrive in tono dispregiativo del pittore (conia l'epiteto di «frataccio»³²³) e vuole riempirlo di «bastonate che [...] mi son votato donargli»³²⁴:

...li 500 scudi del Frate gli tengo in mano io, e seguirò tutto l'ordine che mi da V. Ex. e scriverò in Hypagna al saganta, fra tanto no' farò il pagamento al frate no' per rispetto delle quantità di XXXI scudo più che vorrebbe la sua polvonerai, di che hoggi mai e peina tutta questa corte, ma solo perché il quadro stia qui essendo sì quel peso a quella grandezza che sa V. Ex. che anzi che no tramutandosi tante volte potrebbe patire, e tutto fo per far maggior dispetto al Frataccio non lo disobbrighando però con questo da quelle Bastonate che io mi son votato donargli, e desidero sodisfar' questo santo voto parendomi cosa molto pia...³²⁵.

L'opera è finalmente ultimata il 4 ottobre 1539. In questa data il Sernini si preoccupa solo della «natura frangibile»³²⁶ dell'opera d'arte, realizzata come sappiamo in ardesia:

... Ho mostrato il quadro e l'ornamento al Sig.^r Ortiz dal quale V. Ex. intenderà a che termine si trova il suo ritratto che par il medesimo di quello ch'a fatto il Frate et certo quella se ne troverà contentissimo et salvo la pietra li parra veder' il medesimo fatto dal frate. Al più lungo lunedì che saremo alli VI l'incasseremo et manderollo a Civitavecchia, ma non e stato possibile mandarlo per terra per non haver trovati muli che lo portono a guisa di lettica. Ho ben trovata una Fregata che s'è offerta condurlo a salvamento non partendosi da Ostia senza tempo fatto, et tanto di giorno che sarà sicuro dalle fuste, delle quali per mo non v'è paura poichè da Civitavecchia ad Ostia scorrono le galere di S.S. per far' la scorta alle fregate che portono il grano a Roma da Civitavecchia ch'è venuto di Sicilia, sicche piacendo a Dio si può sperar ch'andrà a salvamento, et servendo il tempo Martedì a sera sarà a Civitavecchia spettando la passata del Sig.^r Principe, et haremo buona sorte se vi arivarà al tempo che lo possa levare, havendosi prima cavato tanto avanti che'l M.^{ro} si vanta di dargli perfetta perfettione. S'è discorso fra molti miei amici et servitori di V. Ex. et a questo e concorso il R.^{mo}. Cornaro che'l mandar' il quadro senza un huomo che n'habbia buonissima cura e al fermo pazzia, perché sarebbe impossibile si conducesse a salvamento essendo di natura frangibile et se non fusse accompagnata da chi intende la cosa anderebbe a male, et il medesimo pare a me, et il Frate si dispera che si manda senza compagnia, et certo di questo ha ragione; pero son risoluto che s'usi tutta la diligenza possibile per incassarlo et già havemo trovato l'huomo che vi andrà et e atto a condurlo e poi metterlo insieme quando sarà nel luogo che lo vorrà il Sig.^r. Commendator Mayor: et di questo pensier V. Ex. ne reste ben contenta ch'altramente si mandara a manifestissima ruina. L'huomo che ha d'andar' mi ha dimandato 7 X il mese finché starà fuori et le spese per ancora non havemo concluso, vedremo di dargli manco che si potrà, et coll'ultimo sarà spesa di cinquanta o sessanta 7 che ne quadagnono mille ch'altramente sarebbono buttati et V. Ex. starebbe

³²² A. Ronchini, *Lettere d'uomini illustri conservate in Parma nel R. Archivio dello Stato*, Parma 1853: I, pp. 93-95, in M. Hirst, *Sebastiano's Pietà for the Comendador Mayor...*, cit., p. 591.

³²³ Biblioteca Estense, Autografoteca Campori, Filza Nino Sernini, lettera 29, c. I verso, in M. Hirst, *Sebastiano's Pietà for the Comendador Mayor...*, cit., p. 591.

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ *Ibid.*

³²⁶ L'originale di questa lettera è conservata presso l'Archivio di Stato di Parma, Epistolario Scelto, Lettere di Nino Sernini, in M. Hirst, *Sebastiano's Pietà for the Comendador Mayor...*, cit., pp. 591-592.

di mala voglia quando si trovasse in Ispagna intendendo che l'opera non fosse arrivata a salvamento, et quando pur andasse in sinistro che Dio nol voglia almeno saremo scusati havendo noifatta la devita diligentia³²⁷.

A questa aggiunge il seguente *post scriptum*:

Io darò ricapito al huomo che anderà con quadro et così al dipintore che l'ha ritratto, et già ho fatte tutte le provisioni per incassarlo oltra quello che spese già Bernardo nostro de Plotis che di nuovo vi va spesa³²⁸.

Nelle due missive finali, entrambe di marzo, l'opera risulta pronta per partire dal porto di Civitavecchia. Nella prima, datata 3 marzo 1540, il Sernini scrive:

Ho fatto rassetar' l'ornamento del quadro et credo che con pochi scudi si sarà rasettato di modo che riuscirà benissimo che n'ho havuto grandissimo piacere perché invero io non vi facevo molto fundamento sopra anzi l'havevo per cosa mezzo persa, et di questa spesa ne resto satisfattissimo et con li quadri si condurrà a Civitavecchia³²⁹.

Nella seconda, del 14 marzo 1540, ribadisce:

... Io non mancherò trovarmi à Civitavecchia il giorno che mi aviserà V. Ex. con la quale passerò in Sicilia volentieri, et farò quanto ch'essa mi comanderà, et con me farò portar li quadri, et l'ornamento che hò fatto ridurlo a buon termine si come già le ho scritto che prima l'havevo per cosa abbandonata, menerò ancora il dipintore, il quale non mancherà fare quanto da lei gli sarà comandato, et certo ch'è buon giovane et sa assai bene di l'arte sua³³⁰.

Il dipinto, che reca sull'ampolla degli unguenti, in basso a sinistra, il nome del suo artefice³³¹, giunse in Spagna soltanto l'anno seguente. Il destinatario, che esalò l'ultimo respiro nel medesimo anno in cui morì il Luciani, il funesto 1547, venne tumulato nella sua *capilla* soltanto diversi anni dopo, nel 1559³³².

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ *Ibid.*

³²⁹ Biblioteca Estense, Autografoteca Campori, Filza Nino Sernini, lettera 33, cc. I recto e verso, in M. Hirst, *Sebastiano's Pietà for the Comendador Mayor...*, cit., p. 592.

³³⁰ Biblioteca Estense, Autografoteca Campori, Filza Nino Sernini, lettera 35, c. I recto, in M. Hirst, *Sebastiano's Pietà for the Comendador Mayor...*, cit., p. 592.

³³¹ Per un approfondimento sull'opera si rimanda alla seguente bibliografia: G. Bernardini, *Sebastiano del Piombo*, Bergamo 1908, p. 6; P. D'Achiardi, *Sebastiano del Piombo*, Roma 1908, pp. 275-282, 312-313; C. Justi, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Berlin 1908; A. E. Brinckmann, *Michelangelo-Zeichnungen*, München 1925, n. 23; F. Knapp, *Die Handzeichnungen Michelangelos Buonarroti*, Berlin 1925, p. 35; E. Panofsky, *Die Pietà von Ubeda. Ein kleiner Beitrag zur Lösung der Sebastianofrage*, in *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstage*, Zürich-Leipzig-Wien 1927; E. Panofsky, *Bemerkungen zu der Neuherausgabe der Haarlemer Michelangelo-Zeichnungen durch Fr. Knapp*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XLVIII, (1927), p. 53; A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana, IX. La pittura del Cinquecento. Parte V*, Milano 1932, p. 82; G. Gombosi, *Sebastiano del Piombo*, in "Pantheon", XIII, (1934), p. 73; B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936, p. 449; B. Berenson, *The drawings of the Florentine Painters*, 3 voll., Chicago 1938: II, p. 207; A. Bertini, *Michelangelo fino alla Sistina*, Torino 1942, p. 35, n. 16; L. Dussler, *Sebastiano del Piombo*, Basel 1942, pp. 78-80; 141, 175-176, catt. 169, 188, 203; R. Pallucchini, *Sebastian Viniziano (fra Sebastiano del Piombo)*, Milano 1944, pp. 73-75, 84, 136, note 169-175; D. Angulo Iñiguez, *Pinturas del siglo XVI en Toledo y Cuenca*, in "Archivio Español de Arte", XXIX (1956), 113, pp. 43-58; S. J. Freedberg, "Drawings for Sebastiano" or "Drawings by Sebastiano": the problem reconsidered, in "The Art Bulletin", XLV, (1963), pp. 253-258; M. Lucco, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, con la presentazione di C. Volpe, Milano 1980, pp. 122-123, n. 94; C. M. Brown, *A Further Document for Sebastiano's Ubeda "Pietà"*, in "The Burlington Magazine", CXXXII, (1990), pp. 570-571; A. Perrig, *Michelangelo's Drawings: The Science of Attribution*, New Haven-London 1991; *Sebastiano del Piombo y España*, catalogo della mostra (Madrid 1995), a cura di M. B. Mena Marqués e F. Benito Domenech, Madrid 1995; C. Irlenbusch, *commento a Giorgio Vasari. Das Leben des Sebastiano del Piombo neu übersetzt und kommentiert*, Berlin 2004, pp. 30, 68, note 87-89; M. Di Monte, *Luciani (De Lucianis), Sebastiano del Piombo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 91 voll., a cura di A. M. Ghisalberti, Roma 1960-2018: LXVI, (2006), p. 329; P. Baker-Bates, *A Painting Little Less Than Eternal*, in *Michelangelo & Sebastiano*, catalogo della mostra (London 2017), a cura di M. Wivel, London 2017, pp. 75-85.

³³² R. Contini, *Sebastiano del Piombo. Pietà di Ubeda*, in *Sebastiano del Piombo. 1485-1547*, catalogo della mostra, (Roma-Berlino 2008) a cura di C. Strinati, Milano 2008, p. 240, n. 61.

La storiografia ha tradizionalmente assegnato un'importanza decisiva a Michelangelo nella progettazione di quest'opera, sia per i disegni preparatori forniti per la figura del Cristo, sia perché il modello iniziale di Sebastiano, da lui esplicitamente dichiarato a Sernini, era proprio la *Pietà* del toscano (conosciuta allora come *Madonna della febbre*, poiché era esposta nella cappella che porta questo nome presso la basilica di San Pietro in Vaticano). Questi due studi preparatori vanno datati attorno all'autunno del 1533: il primo, più abbozzato e con ripensamenti nei tratti del contorno, è conservato in Casa Buonarroti³³³, mentre il secondo, assai più completo, con una modellatura e uno studio della luce quasi identici alla trasposizione finale, è conservato a Parigi presso il Museo del Louvre³³⁴.

Per Paul Joannides il motivo dei ritardi nelle consegne degli ultimi tempi e il fatto che Sebastiano fosse recalcitrante a prendere nuove commissioni sono da imputare alla esclusiva rottura col toscano, avvenuta soltanto pochi anni dopo l'ingaggio: «La *Pietà* eseguita per Cobos è probabilmente il prodotto più intenso e profondo della collaborazione tra Sebastiano e Michelangelo, e la brusca rottura della loro amicizia, intorno al 1535, può essere stata in parte responsabile sia del ritardo di Sebastiano nel terminare il quadro, consegnato soltanto nel 1539, che della sua relativa inattività negli ultimi anni»³³⁵.

Ricostruire la tarda attività del maestro veneziano è cosa non facile anche considerando le dichiarazioni di Giorgio Vasari, che nelle *Vite* sostiene che, non appena ricevuto l'incarico di piombatore dei sigilli pontifici al Vaticano, Sebastiano si accomodò nel suo nuovo ruolo, relegando l'esercizio di pittore a cosa marginale. Così si esprime il biografo:

In questo mentre morendo frate Mariano Fetti, frate del Piombo, Sebastiano ricordandosi delle promesse fattegli dal detto vescovo di Vasona, maestro di casa di Sua Santità, chiese l'ufficio del Piombo. Onde, se bene anco Giovanni da Udine, che tanto ancor egli aveva servito Sua Santità *in minoribus*, e tuttavia la serviva, chiese il medesimo ufficio: il papa per i privilegi del vescovo, e perché così la virtù di Sebastiano meritava, ordinò che esso Bastiano avesse l'ufficio, e sopra quello pagasse a Giovanni da Udine una pensione di trecento scudi. Laonde Sebastiano prese l'abito del frate, e subito per quello si sentì variare l'animo: perché vedendosi avere il modo di potere soddisfare alle sue voglie senza colpo di pennello, se ne stava riposando, e le male spese notti ed i giorni affaticati ristorava con gli agi e con l'entrate: e quando pure aveva a fare una cosa, si riduceva al lavoro con una passione, che pareva andasse alla morte³³⁶.

Più avanti il Vasari ribadisce:

Ed a proposito nostro, la magnificenza e liberalità di Clemente settimo, a cui serviva Sebastiano Viniziano eccellentissimo pittore, remunerandolo troppo altamente, fu cagione che egli di sollecito ed industrioso divenisse infingardo e neglissentissimo: e che dove, mentre durò la gara fra lui e Raffaello da Urbino e visse in povera fortuna, si affaticò di continuo; fece tutto il contrario poi che egli ebbe da contentarsi³³⁷.

E infine:

Essendo finalmente Fra Sebastiano ridotto in termine, che né lavorare né fare alcun'altra cosa voleva, salvo che attendere all'esercizio del frate, cioè di quel suo uffizio, e fare buona vita, d'età d'anni sessantadue si ammalò di acutissima febbre, che per essere egli rubicondo e di natura sanguigna gl'infiammò talmente gli spiriti, che in pochi giorni rendè l'anima a Dio; avendo fatto testamento e lasciato, che il corpo suo fusse portato alla sepoltura senza cerimonie di preti o di frati o spese di lumi; e che quel tanto che in ciò fare si sarebbe speso, fusse distribuito a povere persone, per amor di Dio: e così

³³³ P. Ragionieri, *Michelangelo Buonarroti. Studio per un torso virile e per un braccio destro*, in *Notturmo Sublime: Sebastiano e Michelangelo nella Pietà di Viterbo*, catalogo della mostra (Viterbo 2004), a cura di C. Barbieri, Roma 2004, pp. 147-148. Per una bibliografia più esaustiva sui disegni si rimanda a: C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-1980: I, p. 83, n. 91; M. Hirst, *Sebastiano del Piombo...*, cit., pp. 109 e 128; *Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra (Mantova 2001), a cura di G. Algeri, Milano 2001, pp. 92-93; *Inventaire général des Dessins italiens du Musée du Louvre. Michel-Ange. Élèves et copistes*, a cura di P. Joannides con la collaborazione di V. Goarin e C. Scheck, Paris 2003, pp. 171-173.

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ P. Joannides, *Sebastiano disegnatore*, in *Sebastiano del Piombo. 1485-1547...*, cit., p. 43.

³³⁶ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti...*, cit.: V, pp. 576-577.

³³⁷ *Ivi*, pp. 577-578.

fu fatto. Fu sepolto nella chiesa del Popolo, del mese di giugno, l'anno 1547. Non fece molta perdita l'arte per la morte sua, perché subito che fu vestito frate del Piombo, si potette egli annoverare fra i perduti: vero è che, per la sua dolce conversazione, dolse a molti amici ed artefici ancora³³⁸.

Sei documenti inediti rintracciati presso l'Archivio di Stato di Roma datati tra il 30 ottobre e il 2 dicembre del 1538 chiariscono diversi aspetti non ancora indagati della vita del frate pittore, in particolare degli anni immediatamente successivi al suo incarico di piombatore in Vaticano (1531), quando Vasari lo dichiara sempre meno interessato alla pittura, dedito al lusso e a godersi la vita, nel *comfort* della «assai buona casa, la quale egli si avea murata»³³⁹:

Aveva Fra Sebastiano vicino al Popolo una assai buona casa, la quale egli si avea murata, ed in quella con grandissima contentezza si vivea, senza più curarsi di dipingere o lavorare, usando spesso dire, che è una grandissima fatica avere nella vecchiezza a raffinare i furori, a' quali nella giovinezza gli artefici per utilità, per onore e per gara si sogliono mettere; e che non era men prudenza cercare di viver quieto, che vivere con le fatiche inquieto per lasciare di sé nome dopo la morte; dopo la quale hanno anco quelle fatiche e l'opere tutte da avere, quando che sia, fine e morte: e come egli queste cose diceva, così a suo potere le metteva in esecuzione, perciocché i migliori vini e le più preziose cose che avere si potessero cercò sempre d'avere per lo vitto suo, tenendo più conto della vita che dell'arte; e perché era amicissimo di tutti gli uomini virtuosi, spesso avea seco a cena il Molza e messer Gandolfo, facendo buonissima cera [...] Essendo Fra Sebastiano morso da alcuni, i quali dicevano, che pure era una vergogna, che poi che egli avea il modo da vivere, non volesse più lavorare, rispondeva a questo modo: Ora che io ho il modo da vivere, non vo' far nulla, perché sono oggi al mondo ingegni che fanno in due mesi quello che io solea fare in due anni³⁴⁰.

Il documento datato 27 novembre 1538 è un contratto di enfiteusi per una torretta solarata, destinata a propria abitazione, ubicata in Campo Marzio (in via Lata, attuale via del Corso), nei pressi di piazza San Lorenzo in Lucina assieme ad altri beni in locazione, in enfiteusi, o di proprietà di Sebastiano davanti a detta piazza, per la somma di 107 scudi annuali da solvere in due semestri³⁴¹.

Pur essendo vicina a Santa Maria del Popolo, questa abitazione non è probabilmente quella che Vasari ricorda nella biografia di Sebastiano, dal momento che il testamento venne redatto sempre in Campo Marzio ma in un'altra casa, questa volta nei pressi di S. Giacomo in Augusta, ovvero più vicino a piazza del Popolo, residenza in cui probabilmente vivrà i restanti anni della sua vita e dove certamente verrà redatto anche il testamento nel 1547³⁴².

I repentini cambi di proprietà abitative – alla strenua ricerca del luogo perfetto in cui godersi quell'agio e quei lussi a cui era oramai abituato – furono possibili proprio in virtù della provvigione assicurata dall'incarico di piombatore apostolico, compensi grazie ai quali poté anche immaginare di fare da garante al suo erede testamentario, il secondogenito Giulio, negli atti di compravendita (affitto) per una casa solarata in Campo Marzio (via Lata) e di altre proprietà limitrofe (compresi i terreni) per una cifra annuale di 127 scudi da corrispondere in un'unica soluzione³⁴³.

³³⁸ Ivi, pp. 584-585.

³³⁹ Ivi, p. 582.

³⁴⁰ Ivi, pp. 582-584.

³⁴¹ Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASRm), *Collegio dei Notai capitolini*, atti rogati da Stefanus De Amannis, 96, ff. 330r-331r (27 novembre 1538): contratto di enfiteusi per una torretta solarata sita nella zona di Campo Marzio nei pressi di piazza S. Lorenzo in Lucina, confinante con le proprietà di Jacopo de Urbe, una volta di Domenico Petri Zuccaro (?), e con altri beni in locazione, in enfiteusi, o di proprietà di Sebastiano davanti a detta piazza, per la somma di 107 scudi annuali da solvere in due semestri. Intendendo il primo semestre da S. Giacomo (25 luglio) al 24 gennaio, il secondo da tale giorno a Pasqua. Cfr. Appendice documentaria, atti notarili n. V.

³⁴² F. e B. Gasparoni, *Il testamento e l'inventario di Sebastiano del Piombo*, in *Arti e lettere*, 2 voll., Roma 1864-1865: II (1865), pp. 161-167. Michael Hirst cita lo stesso notaio ma al vol. 97 e ai fogli 385-387v, dove riporta: «this may have happened in 1538, when the artist sold a house near San Giacomo he had bought a little earlier» ovvero «questo [riferendosi alla casa limitrofa a Santa Maria del Popolo descritta da Vasari] potrebbe essere accaduto nel 1538, quando l'artista vendette una casa nei pressi di San Giacomo che aveva comprato poco prima» (M. Hirst, *Sebastiano del Piombo...*, cit., p. 154 nota 7).

³⁴³ ASRm, *Collegio dei Notai capitolini*, atti rogati da Stefanus De Amannis, 96, ff. 326r- 327v (30 ottobre 1538): il primo atto si riferisce alla compravendita (affitto) tra Giulio, figlio di Sebastiano Luciani e donna Lucrezia moglie di Maestro Franciscus del Bene Lombardini de Caravagio (?), figlia di Maestro Giovan Antonio Urgerini (?) inerente una casa solarata in via Lata (Campo Marzio), amministrata da Jacopo de Urbe, per un compenso totale di 127 scudi calcolato su

La validità dell'atto estendibile ai successivi discendenti è anche ribadita nel documento successivo, nel quale viene citata come beneficiaria anche la sorella del pittore, Rosana³⁴⁴.

Tali disposizioni vengono poi confermate nel testamento, in cui si legge che, in caso fosse morto il suo erede naturale Giulio senza figli, i beni sarebbero dovuti andare alla sorella e ai suoi figli per una metà; l'altra metà invece sarebbe stata destinata ai figli dell'altra sorella, la defunta Adriana³⁴⁵.

canone mensile di 27 in unica soluzione comprendenti casa terreni e altre proprietà liberi dal mese di luglio del 1538. Atto valido anche per successivi discendenti. ASRm, *Collegio dei Notai capitolini*, atti rogati da Stefanus De Amannis, 96, ff. 329r-329v (30 ottobre 1538): consenso del marito di donna Lucretia all'atto, Francesco del Bene risponde del contratto nei confronti di Sebastiano e del figlio Giulio e dell'Amministratore Jacopo de Urbe. Francesco del Bene pone i suoi beni e proprietà tra i quali dote di 100 scudi a cauzione del suddetto contratto. ASRm, *Collegio dei Notai capitolini*, atti rogati da Stefanus De Amannis, 96, ff. 329r-329v (30 ottobre 1538): si riassumono i dati dei precedenti atti sopraesposti; si ribadisce che la somma pattuita tra gli stipulanti in 127 scudi, aumenta e si quantifica a 200 scudi in caso di miglioramenti edilizi. ASRm, *Collegio dei Notai capitolini*, atti rogati da Stefanus De Amannis, 96, ff. 331r-331v (del 2 dicembre 1538): il canone inerente il contratto della casa solarata, in Campo Marzio, in via Lata e altre proprietà di Sebastiano, rimane immutato in 127 scudi da ripartire in due soluzioni da corrispondere i giorni di S. Giacomo e di S. Stefano. Sebastiano assicura il pagamento in nome del figlio Giulio di 39 scudi per la casa e i terreni sfitti che non possono essere locati a nessuno con un nuovo canone; così come promette di migliorare, edificare, e fare qualsivoglia modifica ai terreni e alle proprietà. Cfr. Appendice documentaria, atti notarili nn. I-VI.

³⁴⁴ ASRm, *Collegio dei Notai capitolini*, atti rogati da Stefanus De Amannis, 96, ff. 327v-329r (30 ottobre 1538): in quest'atto sono ribadite le condizioni di stipula, in particolare per quanto riguarda il protrarsi del contratto ai successori, prima fra tutte Rosana (sorella di Sebastiano), le modalità di pagamento annuali e mensili del canone. Cfr. Appendice documentaria, atti notarili n. II.

³⁴⁵ F. e B. Gasparoni, *Il testamento e l'inventario...*, cit., pp. 162-163: «Nell'anno della natività di Gesù Cristo Signor nostro 1547, indizione quinta, in sabbato primo giorno di gennaio, del ponteficato del santissimo padre nostro Papa Paolo terzo anno decimo terzo. Frate Sebastiano de' Luciani veneziano, piombatore apostolico, per la Dio grazia sano della mente e del corpo, affermando che dalla felice memoria di papa Clemente VII con lettere apostoliche sopra di ciò scritte li 24 di agosto dell'anno dell'Incarnazione del Signore 1534 gli fu concessa facoltà di poter testare fino alla somma di lue mila ducati di oro, altresì considerando la condizione umana, cui nulla è più certa cosa della morte e nulla n'è più incerto dell'ora, e che il Signore nell'Evangelio ci comanda di stare pronti, per le quali cose non volendo passare intestato all'altro vita, ma in virtù del particolare suo privilegio ovvero facoltà, ed in ogni altro miglior modo che far si possa in giure, ed in vigore degli statuti dell'alma città e di qualsiasi altro apostolico privilegio in favore dei curiali, degli edificatori e degli edifici di Roma volendo provvedere e disporre delle cose per beneficio di Dio acquistate, fece il suo testamento nuncupativo e senza scritti, nel modo che segue:

Raccomandò anzi tratto l'anima ed il corpo a Dio onnipotente, ed elesse sepoltura al suo cadavere nella basilica di S. Maria Maggiore di Roma, in quella cappella che è attigua al Presepe. Volle inoltre sia di nottetempo portato accompagnato dalla croce, e con essa uno o due preti e due lumi per onore e decoro della medesima croce, senza le altre cerimonie e pompe funerali solite a farsi per consuetudine. Tutto ciò poi che si sarebbe dovuto spendere in tali cerimonie, ed onori al suo cadavere, volle e comandò si metta in disparte e si tenga per mandare con esso a marito per amor di Dio una qualche poverella orfana proba ed onesta ad arbitrio del suo infrascritto figliuolo ed erede. Volle inoltre che tutti i suoi domestici, i quali si troveranno ai suoi servizii nel tempo di sua morte, unitamente alla fantesca, abbiano l'intero salario di un anno quantunque avessero servito uno o due mesi. Comandò che subito da poi la sua morte dal figlio ed erede infrascritto siano soddisfatti del suddetto salario i predetti suoi servitori ed ancella. Volle soprappiù abbia a dare il sopradetto erede, avvenuta la sua morte, a Clemente servo o garzone delle stalle venticinque scudi d'oro in oro co' quali si rivesta di nuovo, ed alla madre del detto Clemente dieci simili scudi acciocché possa giovare per collocare più facilmente a marito una sua poverella figlia. E perché la istituzione dell'erede vuolsi capo e fondamento del testamento, conoscendo lo stesso testatore l'onesto giovane Giulio dei Luciani, figliuol suo naturale e legittimato da tale Enrico Vauthel alias de Busseyo scrittore di apostoliche lettere, ed allora per autorità si apostolica che imperiale conte e cavaliere, siccome consta di siffatta legittimazione dagli atti di ser Simonino d'Amanzia chierico bisuntino e pubblico con apostolica autorità notaio descritto nell'archivio della curia romana il giorno 16 dicembre 1532, spontaneamente disse e dichiarò che detta legittimazione fu fatta di scienza e volontà del medesimo testatore, quantunque non vi sia detto per errore del notaio. Perlocchè a maggior validità ratificando la stessa legittimazione, e se abbisogna di bel nuovo consentendo istituì e di propria sua bocca nominò proprio erede universale lo stesso Giulio suo figliuolo erede e naturale legittimato, come sopra, di tutti e singoli suoi beni mobili ed immobili e semoventi, diritti ed azioni qui ed ovunque esistenti, si presenti come futuri lino al di del suo trapasso; dei quali può e potrà comechessia disporre in virtù di generali privilegi a favore de' curiali, degli edificatori e degli edifici di Roma non solo, ma altresì in virtù del particolare indulto e della facoltà di testare a lui come si è detto concessa. E ciò col fidecommesso e peso di fidecommesso di questa maniera: cioè, che se avvenisse che il detto Giulio erede muoia senza figli e diretti discendenti, allora gli succeda la signora Rosana sorella del testatore, e suoi figli e discendenti per una metà; e per l'altra metà i figli e discendenti di Adriana altra sorella dello stesso testatore già defunta: ed anche questi succedano in infinito per fidecommesso volgare e pupillare. Mancando poi i figli e discendenti di ambedue

Ai documenti si aggiungono le dichiarazioni di Michelangelo nei *Dialoghi romani* col De Hollanda, nei quali l'artista toscano ribadiva quanto il frate del Piombo fosse infingardo già nel 1538: «Benché quel pigro pittore avesse dipinto in Roma soltanto due opere [...] il papa gli concesse il titolo di custode del Piombo della cancelleria papale, con tutti gli onori e i vantaggi connessi a tale ufficio»³⁴⁶. Fu però la nuova tecnica utilizzata per quest'opera, l'olio su pietra, a quanto afferma Vasari, la vera causa della brusca e totale rottura tra i due.

Sebastiano aveva infatti sviluppato un nuovo metodo di dipingere ad olio, riuscendo ad eludere l'inevitabile deperimento dei pigmenti³⁴⁷. E suggerì al papa di obbligare Michelangelo ad eseguire con questa tecnica il *Giudizio Finale*, utilizzando peraltro proprio il suo preparato. Ma Michelangelo non considerò affatto l'idea e sentitosi offeso addusse che «il colorire a olio era arte da donna e da persone agiate e infingarde, come Fra Bastiano. [...] non [...] scordando però l'ingiuria che gli pareva avere ricevuta da Fra' Sebastiano, col quale tenne odio quasi fin alla morte di lui»³⁴⁸.

L'idea iniziale di Sebastiano dovette essere modificata da Cobos durante il suo terzo soggiorno a Roma nella Settimana Santa del 1536³⁴⁹, allo scopo, tra l'altro, di negoziare con il papa la convocazione di un Concilio generale della Chiesa³⁵⁰. Secondo Miguel Falomir³⁵¹ – ipotesi che convince chi scrive³⁵² – le modifiche che il segretario dell'imperatore dovette applicare all'idea originale si sarebbero mosse in due direzioni complementari: da una parte avrebbero avvicinato l'opera a ciò che in Italia si definiva spregiativamente il 'gusto spagnolo', rendendo il quadro perfetto esempio di quel *topos*, con il quale si definiva una pittura che avesse un soggetto esclusivamente devozionale e dalla quale fossero estromesse tutte le componenti estetiche (si pensi ad esempio al paesaggio qui totalmente assente); dall'altra parte, queste modifiche avrebbero accostato l'opera a quelle forme di devozione verso cui, secondo Pedro de Navarra, era sensibile il Cobos³⁵³ come l'argomentazione antiprottestante, attraverso l'affermazione dell'efficacia dell'intercessione dei santi (cui risponderebbe l'annessione delle figure di Santa Maria Maddalena e San Giovanni Evangelista) e l'onore e la venerazione dovuti alle reliquie: la Madonna non sostiene Cristo, come nella *Pietà* di Michelangelo, bensì i simboli della passione, nella mano destra afferra i chiodi della croce e nella sinistra sostiene il velo della Veronica, su cui è impressa l'immagine del Cristo, oggetto devozionale verso il quale ella rivolge lo sguardo.

Non solo però. La Maddalena e il San Giovanni si ritagliano un piccolo spazio nel buio plumbeo della scena, partecipano al dramma, sono testimoni assieme alla Vergine del sacrificio dell'Uomo. La

le sue sorelle Rosana ed Adriana ordinò e dispose che nei beni dal testatore posseduti qui in Roma succeda l'ospedale chiamato di san Giacomo degli Incurabili di Roma. E se per caso, che Iddio cessi, il sopradetto Giulio cadesse in qualche grande ed evidente calamità, come a dire se cadesse prigioniero in man di nemici o altra simigliante, allora il testatore per redenzione della persona di Giulio, che ama più che non i beni, volle, stabili ed ordinò possa Giulio impegnare ed ipotecare, vendere, ed alienare liberamente e lecitamente i beni della eredità, come se fosse assoluto erede e libero del legame di fedecommesso. Tale, disse, esser la sua volontà. Fatto a Roma nell'ospedale di Nostra Donna dell'Anima della nazione Tedesca di Roma, e nel luogo ove sogliono congregarsi gli uomini di quella nazione per le faccende dell'ospedale. Presenti gli egregii e discreti Iacopo Apocello da Spira dimorante in Roma, Francesco Bacodo e Leonardo Piatito cubiculari Apostolici, Martino Constantino da Liegi, Antonio Minskrè da Minda, Erbordo Berninck da Osnaburgo, tutti chierici; e maestro Iacopo Stil laico da Cambrai spedalingo del suddetto ospedale di Santa Maria dell'Anima».

³⁴⁶ F. De Hollanda, *Dialoghi romani con Michelangelo*, a cura di E. Spinelli Barelli, Milano 1964, pp. 67-68.

³⁴⁷ C. Strinati, *Sebastiano del Piombo a Roma*, in *Sebastiano del Piombo. 1485-1547...*, cit., pp. 17-18.

³⁴⁸ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti...*, cit.: V, p. 584.

³⁴⁹ M. Falomir, *Sebastiano e il "gusto spagnolo"*, in *Sebastiano del Piombo. 1485-1547...*, cit., p. 69.

³⁵⁰ H. Keniston, *Francisco de los Cobos. Secretario de Carlos V*, Madrid 1980, pp. 173-176.

³⁵¹ M. Falomir, *Sebastiano e il "gusto spagnolo"*, in *Sebastiano del Piombo. 1485-1547...*, cit., pp. 68-69.

³⁵² M. Firpo, F. Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari 2016, p. 287. Per gli studiosi l'opera non è riconducibile alla devozione di un pio spagnolo «interessato ai chiodi e la Veronica, un avido inseguitore di indulgenze e devoto al rosario che, per mezzo del quadro di Sebastiano, intendeva dar vita a "un vero e proprio manifesto di ortodossia cattolica": ciò sarebbe suggerito anche dal fatto che la Maddalena e il san Giovanni Evangelista appaiono quasi nascosti nell'ombra dello sfondo, relegati in secondo piano rispetto alla scena principale, per dare invece risalto al corpo luminoso del Cristo morto, la cui effigie è impressa sul panno della Veronica sul quale rivolge lo sguardo incredulo una Vergine dolente».

³⁵³ M. Falomir, *Sebastiano e il "gusto spagnolo"*, in *Sebastiano del Piombo. 1485-1547...*, cit., pp. 68-69.

prima prega col capo chino, ostentando solo le mani giunte che alza verso l'alto in un estremo tentativo di *pietas* umana; le fa eco un San Giovanni dimesso, raffigurato di spalle e ormai rassegnato alla morte del Cristo. Mentre il dramma si compie, il Messia si offre al fedele con le cicatrici aperte da cui spilla ancora il sangue, è adagiato sul lino della sindone e non vi è alcun contatto tra lui e la Madre che stringe invece i simboli della passione. La Vergine ritrae a sé la mano dove tiene i quattro chiodi mentre offre al fedele il velo della Veronica, su cui è miracolosamente impressa l'effigie del Cristo a cui ella guarda fiduciosa per la prossima risurrezione; alla sinistra, poggiato sulla pietra, è presente un'altra reliquia: il vaso degli unguenti, uno dei tanti simboli la cui venerazione era rifuggita dai protestanti alla stessa stregua delle immagini sacre verso cui essi agiranno con una vera e propria epurazione iconoclasta³⁵⁴.

Tra il 1940 e il 1988 il dipinto è stato custodito alla Casa de Pilatos, Fundación Casa Ducal de Medinaceli a Siviglia; dal 1988 si trova al Museo del Prado, che ha tentato di riportarlo³⁵⁵, con un complesso restauro ultimato nel 1991, allo stato precedente la brutale aggressione subita nel 1936 durante la guerra civile spagnola³⁵⁶.

3.2.6 – Il Cristo portacroce di San Pietroburgo

L'opera, realizzata su lastra di ardesia, è stata identificata in quel «Cristo con veste bianca, croce in spalla»³⁵⁷ di cui parla l'inventario settecentesco della Galleria del Duca di Parma pubblicato da Campori nel 1870 (fig. 39).

Sottratta al patrimonio spagnolo dal maresciallo-generale Jean de Dieu Soult, fece temporaneamente parte della collezione parigina di Dominique Vivant Denon (come documenta una litografia del Mauzaisse datata 1829³⁵⁸) prima di essere messa all'asta a Parigi, assieme al resto della collezione del maresciallo, e acquistata dall'Ermitage nel maggio del 1852 per la somma di quarantunomila franchi³⁵⁹.

Il dipinto, mutilo nella parte bassa, all'altezza della croce dove figura l'iscrizione, fu tagliato probabilmente prima del 1537. Molte sono le informazioni che si deducono dalla scritta frammentaria che si legge in basso a destra a partire dal nome dell'artefice, Sebastiano del Piombo, sino quello del committente (conte Cifuentes): «D. FERN. SYLV (...) / COMTE CIFONT(...) / ORATORE C(...)

³⁵⁴ Si rimanda ai primi due capitoli di M. Firpo, F. Biferali, *Immagini ed eresie...*, cit., pp. 3-98.

³⁵⁵ Sul restauro eseguito da Clara Quintanilla si legga la sintesi in R. Contini, *Sebastiano del Piombo. Pietà di Ubeda...*, cit., p. 240, n. 61.

³⁵⁶ M. Lucco, *L'opera completa...*, cit., pp. 122-123, n. 94.

³⁵⁷ G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870, p. 478: «Quadro in pietra lavagna senza cornice, alto on. 9. e ½, largo on. 7. - Un Cristo con veste bianca, croce in spalla, di fra Sebastiano del Piombo». L'inventario è datato 1708.

³⁵⁸ M. Lucco, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, con la presentazione di C. Volpe, Milano 1980, p. 122, n. 93.

³⁵⁹ *Catalogue raisonné des tableaux de la galerie de feu M. le Maréchal-Général Soult duc de Dalmatie dont la vente aura lieu à Paris, dans l'ancienne Galerie Lebrun ... les mercredi 19, vendredi 21 et samedi 22 mai 1852 ... par le ministère de MM^{es}. Bonnefons de Laviolle et Beaurain, commissaires-priseurs ; et sous la direction de MM. George, ancien commissaire-expert du Musée du Louvre et Ferdinand Laneuville, peintre-expert*, Paris 1852, pp. 41-42, n. 128: «Le Christ, vu à mi-corps, est courbé sous le poids de sa croix, qu'il soutient d'une main crispée par la douleur. Sa tête est penchée ; de longs cheveux tombent en boucles ondoyantes sur ses épaules ; son front saigne sous les épines de sa couronne. Sa physionomie exprime un ineffable mélange de souffrance, de résignation et de miséricorde. Ce chef-d'œuvre du plus rare de tous les grands maîtres échappe à toute analyse. Aucune parole ne saurait rendre la simplicité grandiose de son style, la sublimité pathétique de son expression. Jamais le dessin de Michel-Ange ne fut plus fier, jamais celui de Raphaël ne fut plus pur dans le tracé des contours. La science du modelé est poussée tout aussi loin. Une savante distribution des clairs et des ombres, dégradées en demi-teintes et ravivées par de vifs échos de lumière, produit un effet incomparable. Quant à la facture, elle n'est pas moins admirable : large, simple, puissante dans les masses, elle arrive dans les détails à un fini et à une délicatesse idéales. Rien ne manque à l'authenticité de cette peinture hors ligne, pas même la signature du maître ; et, de plus, elle a l'inappréciable privilège d'une conservation intacte et vierge de toute altération. Il est inutile de faire remarquer que le passage d'un pareil chef-d'œuvre de Sébastien dans une vente publique est une de ces occasions uniques qui ne se reproduisent peut-être pas deux fois dans le cours d'un siècle. - Ce tableau remarquable est peint sur une épaisse table d'ardoise».

/ FLAGIT(...) / F. SEBAS(...) / FECI(...) / R(...) / M(...)»³⁶⁰. A questa commissione viene inoltre riferita una missiva inviata dall'agente mantovano Nicolò Sermini a Ferrante Gonzaga, datata 24 maggio 1537, nella quale è scritto: «Se V. E. avesse veduto un Cristo con la croce in collo che ha dipinto per il conte di Sifuentes, harebbe poca speranza del fatto suo, perché non solamente giaceva (sic) ma offendeva a vederlo»³⁶¹.

Anche Giorgio Vasari ricorda un *Cristo portacroce* in pietra³⁶² ma per altro committente: «Egli condusse con gran fatica, [...] al patriarca di Aquilea un Cristo che porta la croce, dipinto in pietra dal mezzo in su, che fu cosa molto lodata; e massimamente nella testa e nelle mani, nelle quali parti era Bastiano veramente eccellentissimo»³⁶³.

Ad ogni modo, la pittura per Cifuentes, ambasciatore dell'imperatore Carlo V presso la corte pontificia, risulta presente all'Escorial, presso il coro, sopra la sedia del priore, dove è stata inventariata nel 1589³⁶⁴. Nel 1605, come si deduce dalla accurata descrizione che ne fa padre Sigüenza, è ancora in sede:

En el quadro del frontispicio, como antídoto contra la vanidad del ombre, esta un Iesu Cristo con la Cruz a cuestras, tan vivo y para quebrar el coraçon, que no se puede mirar sin lagrimas. Es esta pintura de mano de Sebastian del Piombo, gran compañero y seguidor del Buonaroto³⁶⁵.

Anche padre Cassiano dal Pozzo, che visitò il monastero escorialense, registrò le sue impressioni in un diario del 1626, ribadendo che l'opera era ancora disposta nel coro sopra la sedia del priore:

Vidde l' coro che è amplissimo, nel quale è un grandissimo ordine di sedili [...] alla sedia di mezzo, dove stà l' priore e posto sopra essa un Cristo con Croce in spalla, fatto sopra lavagna che fù carissimo a Filippo 2.^{do}, che si tiene quivi come in luogo degno; questo dicesi sia di frà Bastiano del Piombo³⁶⁶.

Il desolato e dolente *Cristo portacroce* dell'Ermitage³⁶⁷ che trascina con sé il peso del patibolo, emblema dei peccati del mondo, comunica appieno la poetica del veneziano ben prima del Sacco di

³⁶⁰ R. Contini, *Sebastiano del Piombo. Cristo portacroce*, in *Sebastiano del Piombo. 1485-1547*, catalogo della mostra, (Roma-Berlino 2008) a cura di C. Strinati, Milano 2008, p. 238, n. 60.

³⁶¹ G. Campori, *Sebastiano del Piombo e Ferrante Gonzaga*, in "Atti e memorie della Deputazione per gli studi di Storia Patria delle Provincie di Modena e Parma", 2 voll., Modena 1864: II, pp. 350-351.

³⁶² G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti* [1568], a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885: V, p. 578.

³⁶³ Ivi, p. 578.

³⁶⁴ E. Harris, G. De Andrés, *Descripción del Escorial por Cassiano dal Pozzo (1626)*, in "Anejo de Archivo Español de Arte", XLV, (1972), pp. 3-33.

³⁶⁵ F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*, 2 voll., Madrid 1923-1941: I (1923), p. 403: «Discurso XIII. El coro principal Y antecoros de este templo, sus adornos, sillas, organos, pintura, libros de canto y facistor. Sillas de coro».

³⁶⁶ E. Harris, G. De Andrés, *Descripción del Escorial por Cassiano dal Pozzo...*, cit., pp. 3-33.

³⁶⁷ Per la bibliografia sull'opera si rimanda a: *Catalogue raisonné des tableaux de la galerie...*, cit., pp. 41-42, n. 128; G. Campori, *Sebastiano del Piombo e Ferrante Gonzaga...*, cit., pp. 193-198; G. F. Waagen, *Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg: nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen*, St. Petersburg 1870, p. 36; J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, 3 voll., London 1871 (ed. Borenius 1912): III, p. 245, nota 3; *Ermitage Impérial. Catalogue de la galerie des tableaux. Les écoles d'Italie et d'Espagne*, a cura di E. Brüningk e A. Somoff, Saint-Petersbourg 1891, p. 89: «Portement de croix – Le Christ représenté à mi-corps, vêtu de blanc, porte la croix. H-Ardoise-1,05x0,75. Ce tableau a été commandé par D. Fernando Sylva, comte Cifuentes, ambassadeur de Charles V. Acheté pour l'Ermitage, de la galerie du maréchal Soult, pour 41,009 francs, en 1852. Une répétition de ce tableau est au musée de Madrid (de moindre dimension), une autre à la galerie de Dresde (deux figures sont ajoutées au dernier plan) et une troisième au musée de Bâle»; P. D'Achiardi, *Sebastiano del Piombo*, Roma 1908, pp. 259-260; L. Venturi, *Saggio sulle opere d'arte italiana a Pietroburgo*, in "L'Arte", 1912, p. 132; L. Dussler, *Sebastiano del Piombo*, Basel 1942, pp. 74-76, 120, note 66-67, 132, cat. 21; R. Pallucchini, *Sebastiano del Piombo (fra Sebastiano del Piombo)*, Milano 1944, pp. 73, 136, note 167, 172; I. Fenyő, *Der kreuztragende Christus Sebastiano del Piombos in Budapest*, in "Acta historiae artium", I, (1953), 1-2, pp. 155-156; G. Nuño, *Pintura europea perdida por España*, Madrid 1964, p. 74, n. 240; E. Harris, G. De Andrés, *Descripción del Escorial por Cassiano dal Pozzo...*, cit.,

Roma del 1527³⁶⁸. D'altra parte, l'atteggiamento passivo e dimesso dell'artista era stato espresso compiutamente già nella *flagellazione di Cristo* per la Chiesa del Paradiso a Viterbo (1525), come ho sostenuto anche di recente: «È la tragedia dell'artista che non crede più ai falsi ideologici né ai presupposti formulati e sostenuti dalla chiesa cattolica e, di riflesso, è la consapevolezza dell'umanità, afflitta dalla piaga dell'indifferenza. Il Cristo di Viterbo, seppure deriva da disegni michelangioleschi, appare non a caso visivamente fiaccato, forse perché l'idea che vuole far trasparire Sebastiano è antitetica rispetto a quella sostenuta dal pittore di caprese. Sebastiano, volontariamente, non vuole fotografare un uomo che combatte per la salvezza mentre viene devastato dal dolore e dalla sofferenza, vuole semmai ritrarre un uomo in tutta la sua dilaniante emarginazione. Una sorta di visione nichilista della religiosità, la sua, vissuta interiormente in tutta la sua avvilita e contraddittoria precarietà»³⁶⁹.

Dunque, nell'emotività del *Cristo portacroce* di San Pietroburgo, dove l'incertezza e la paura nel domani o nelle azioni del prossimo arrivano direttamente al fedele in modo dirompente e marcato, si esprime tutta la sensibilità dell'artista. Il dolore e la tenebra, l'angoscia, l'ansia e l'oscurità si traducono nello sguardo rassegnato del Cristo che, solo e tagliato dall'oscurità, cerca invano la salvezza.

Un *pathos* raffinatissimo, quello di Sebastiano, che non cede alle ostentazioni del sangue, all'orrido o ai segni del martirio, incontrando tuttavia lo stesso i gusti della cattolicissima Spagna che, almeno dal punto di vista figurativo, ha sempre fatto del verismo macabro, teatrale e cruento il suo punto di forza al pari di Vittoria Colonna, animatrice, secondo l'Inquisizione, di quel circolo che proprio negli stessi anni a Viterbo gettava le sue basi per un dialogo con i nascenti protestanti sotto la diretta supervisione del cardinal Reginald Pole.

Per questo l'ambasciatore dell'imperatore Carlo V presso la corte pontificia decise di commissionare al Luciani una versione personalizzata del portacroce, che decreterà la fortuna critica di Sebastiano all'estero, dove pittori come ad esempio Luis de Morales, detto 'el Divino', per venire maggiormente incontro al gusto cruento del fedele spagnolo, tradurranno i suoi modelli, caricandoli però di retorico verismo, con piaghe e segni tangibili della sofferenza su corpi straziati, lacerati e intrisi di sangue³⁷⁰. Circa la datazione dell'opera sappiamo dall'indicazione apposta dal pittore sulla lastra di ardesia che venne compiuta dopo il 1531: la 'F' di *frater* sta ad indicare difatti il ruolo ricoperto dal Luciani di piombatore apostolico per volere di papa Clemente VII che gli consentì una vita agiatissima, come ricorda spregiativamente il Vasari. Più specifico il Dussler³⁷¹ che propone di collocarla tra il 1531 e il 1537; quest'ultimo termine trova concorde buona parte della critica: dal Pallucchini³⁷² al Freedberg³⁷³, sino allo Hirst³⁷⁴. Del dipinto si conserva un preliminare grafico al Louvre nel cui verso campeggia una figura di Padreterno con l'iscrizione antica 'Luciani' che ha ispirato più di un dubbio

pp. 20; M. Lucco, *L'opera completa...*, cit., p. 122, n. 93; M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford-New York 1981, pp. 133-135; T. D. Fomičeva, *Venetian painting: fourteenth to eighteenth centuries*, Firenze-Mosca 1992, pp. 292-293, n. 224; Benito Doménech 1995, pp. 46-47, 74-75; *Sebastiano del Piombo y España*, catalogo della mostra (Madrid 1995), a cura di M. B. Mena Marqués e F. Benito Domenech, Madrid 1995, pp. 101, 103; M. Lucco, *Sebastiano del Piombo*, in *The dictionary of Art*, 34 voll., London, New York 1996: XXVIII, p. 335; M. Di Monte, *Luciani (De Lucianis)*, *Sebastiano del Piombo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 91 voll., a cura di A. M. Ghisalberti, Roma 1960-2018: LXVI, (2006), p. 329; R. Contini, *Sebastiano del Piombo. Cristo portacroce...*, cit., 238, n. 60.

³⁶⁸ R. Contini, *Sebastiano del Piombo. Cristo portacroce...*, cit., 238, n. 60. Per lo studioso Sebastiano Luciani cambia stile dopo le devastazioni del Sacco di Roma.

³⁶⁹ A. Alessi, *La flagellazione di Cristo di Viterbo: storia, repliche e restauri*, in "Biblioteca & Società", I-IV, (2011-2013), p. 16.

³⁷⁰ Si confronti il modello russo di Sebastiano con il *Cristo che porta la croce* di Luis de Morales nel Museo del Patriarca a Valencia (1566). Un'altra opera che riprende la stessa tematica (ma in controparte e con delle varianti rispetto al prototipo realizzato dal Luciani) è alla Galleria Doria di Roma.

³⁷¹ L. Dussler, *Sebastiano del Piombo...*, cit., pp. 74-76, 120, note 66-67, 132, cat. 21.

³⁷² R. Pallucchini, *Sebastiano Viniziano...*, cit., pp. 73, 136, note 167, 172.

³⁷³ S. J. Freedberg, *Painting in Italy. 1500-1600*, Harmondsworth 1971.

³⁷⁴ M. Hirst, *Sebastiano del Piombo...*, cit., pp. 133-135.

di autenticità al D'Achiardi³⁷⁵ e al Dussler³⁷⁶, ma non al Pallucchini³⁷⁷, al Lucco³⁷⁸, al Contini³⁷⁹ e allo scrivente.

3.2.7 – La versione del *portacroce* del Prado di Madrid

Tessera sbiadita nel catalogo di Sebastiano, quest'opera (n. inv. 348), realizzata sempre su lavagna, ma di dimensioni ridotte (43x32x27 cm), raffigura ancora una volta un *Cristo portacroce*³⁸⁰ (fig. 40). Versione semplificata rispetto all'esemplare del Szépművészeti Múzeum di Budapest e dell'Ermitage di San Pietroburgo, pervenne nel 1818 al Palacio di Aranjuez e venne inventariata nel 1957 presso il Museo del Prado.

La sua presenza nelle collezioni spagnole ha stimolato la formulazione di alcune ipotesi secondo le quali l'opera doveva essere stato il dono di un insigne personaggio italiano (o del pontefice stesso) al regnante di Spagna³⁸¹, ma non vi sono documenti che possano suffragarle.

Crowe e Cavalcaselle riferiscono a questo esemplare la committenza del patriarca di Aquileia di cui parla Vasari: «Small as the number of these masterpieces appear to be, we can scarcely point to a single one of them as existing at the present day; and it is but a guess when we assume that the Christ carrying his Cross which was ordered for the patriarch of Aquileia is that which hangs in the Museum of Madrid. It is characteristic of this small but important piece that it marks a very strong reaction in favour of exaggerated Michelangelesque form. The head and shoulders and one arm of the Redeemer is all that we see, but the convulsed movement of the frame, the powerful strain in the muscles of the arm, and the sculptural make of the hands, all reveal the tendency to imitate Buonarroti's concentrated force and scientific anatomy. There are more bone and sinew in the face than we are accustomed to find in Sebastian; and the breadth of the planes into which the mask is broken betrays a plastic model. But all this is in keeping with the powerful expression of woe which lies in the features. The shadows are suffused with Sebastian's peculiar leaden tint, and are worked into warm lights with transitions of great delicacy and finish. [...] In Italy, the only difference apparent in this version being a coarser realism and an excess of the anatomical searching which is already so marked at Madrid»³⁸².

Tuttavia, dell'autografia a Sebastiano hanno dubitato molti studiosi a partire da D'Achiardi³⁸³, seguito da Dussler³⁸⁴, Pallucchini³⁸⁵, Lucco³⁸⁶ e infine Hirst³⁸⁷. Come sostiene il Contini «il pregiudizio faceva aggio»³⁸⁸ sulla convinzione erronea che l'opera fosse stata eseguita su rame anziché su pietra,

³⁷⁵ P. D'Achiardi, *Sebastiano del Piombo...*, cit., pp. 259-260.

³⁷⁶ L. Dussler, *Sebastiano del Piombo...*, cit., pp. 74-76, 120, note 66-67, 132, cat. 21.

³⁷⁷ R. Pallucchini, *Sebastian Viniziano...*, cit., pp. 73, 136, note 167, 172.

³⁷⁸ M. Lucco, *L'opera completa...*, cit., p. 122, n. 93.

³⁷⁹ R. Contini, *Sebastiano del Piombo. Cristo portacroce...*, cit., 238, n. 60.

³⁸⁰ Per una bibliografia sull'opera si rimanda a: J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, 3 voll., London 1871 (ed. Borenius 1912): III, p. 245; P. D'Achiardi, *Sebastiano del Piombo*, Roma 1908, pp. 261-262; L. Dussler, *Sebastiano del Piombo*, Basel 1942, p. 132; R. Pallucchini, *Sebastian Viniziano (fra Sebastiano del Piombo)*, Milano 1944, pp. 172; M. Lucco, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, con la presentazione di C. Volpe, Milano 1980, p. 122, n. 93; M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford-New York 1981, pp. 124, nota 7; 135, nota 54; *Sebastiano del Piombo y España*, catalogo della mostra (Madrid 1995), a cura di M. B. Mena Marqués e F. Benito Domenech, Madrid 1995, pp. 106-108, cat. 6; R. Contini, *Sebastiano del Piombo. Cristo portacroce*, in *Sebastiano del Piombo. 1485-1547*, catalogo della mostra, (Roma-Berlino 2008) a cura di C. Strinati, Milano 2008, p. 236, n. 59.

³⁸¹ M. Falomir, *Pintura italiana del Renacimiento. Guía, Museo del Prado*, Madrid 1999, p. 96.

³⁸² J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy, Venice...*, cit.: III, p. 245: «Madrid Museum. No. 348, on stone, 1 ft. 6 in. high by 1 ft. 1 in. The beard and hair are painted with great mastery. The forehead is soiled by repaints, the colour of the cross altered by flaying. The hand has lost its glazes».

³⁸³ P. D'Achiardi, *Sebastiano del Piombo...*, cit., pp. 261-262.

³⁸⁴ L. Dussler, *Sebastiano del Piombo...*, cit., pp. 132, cat. 21.

³⁸⁵ R. Pallucchini, *Sebastian Viniziano...*, cit., p. 172.

³⁸⁶ M. Lucco, *L'opera completa...*, cit., pp. 122, n. 43.

³⁸⁷ M. Hirst, *Sebastiano del Piombo...*, cit., pp. 124, nota 7; 135, nota 54.

³⁸⁸ R. Contini, *Sebastiano del Piombo. Cristo portacroce...*, cit., p. 236, n. 59.

medium ignoto nella produzione artistica del Luciani. Poche e trascurabili le varianti rispetto all'esemplare di San Pietroburgo: una bocca più aperta, la mancanza della corona di spine, il virile naso adunco, un gioco inferiore del gorgo della manica e un colore diverso della tunica. Resta però evidente la grande qualità esecutiva: dalle finezze nella tessitura dei drappaggi o del pesante legno a quelle mani nodose, solo delicatamente poggiate sulla croce, eppure in costante tensione. E poi il volto bellissimo che emerge dal buio, colpito da una sorgente luminosa che giunge da sinistra e che fa risaltare gli zigomi, lo sguardo, le labbra, sino alla peluria del viso, descritta a rapidi colpi di pennello, sono una precisa prerogativa del Luciani che risolve in questo pezzo la sensazione di isolamento straniante dell'Uomo.

Sulla particolare tecnica esecutiva, Hirst, ricordando la lettera del cameriere papale Vittorio Soranzo a Pietro Bembo, datata 8 giugno 1530, ha scritto: «Dovete sapere che Sebastianello nostro Venetiano ha trovato un secreto di pingere in marmo a olio bellissimo, il quale farà la pittura poco meno che eterna. I colori subito che sono asciutti, si uniscono col marmo di maniera che quasi impetriscono, et ha fatto ogni prova et è durevole. Ne ha fatto una imagine di Christo et halla mostrato a N. Sig.»³⁸⁹. Per quanto concerne la datazione, siamo di fronte ad una produzione matura dell'artista collocabile verso gli anni '40 del Cinquecento³⁹⁰, quando Sebastiano sintetizza all'osso il prototipo giovanile (al Prado), eliminando i manigoldi alla sinistra e il paesaggio sullo sfondo a destra per far emergere la triste solitudine del Cristo dal tetro fondo, dove si avverte intenso, l'odore acre della morte.

³⁸⁹ *Delle lettere da diversi Re, et Principi, et Cardinali, et altri huomini dotti a Mons. Pietro Bembo scritte*, Venetia 1560, c. 110v, anche in M. Hirst, *Sebastiano del Piombo...*, cit., pp. 124, nota 7.

³⁹⁰ *Ivi*, p. 236, n. 59. Di differente avviso è invece Mena Marques, che propone una datazione anteriore all'opera di medesimo soggetto conservata presso l'Ermitage di San Pietroburgo (*Sebastiano del Piombo y España...*, cit., pp. 106-108, cat. 6).

3.4 – GIOVANNI DE VECCHI

3.3.1 – Il Cristo portacroce della Galleria Borghese

L'opera, attualmente collocata nei depositi della Galleria Borghese di Roma con la doppia attribuzione a Giovanni de Vecchi³⁹¹ e a Sebastiano del Piombo³⁹², probabilmente in origine era conservata presso la collezione di Isabella d'Este dove figurava nell'inventario del 1592 (fig. 41): «Uno di N[ostro] S[ignore] coronato di spine con la croce in spalla di mano di Piombino»³⁹³. Si tratta probabilmente dello stesso dipinto che nel 1650, secondo la testimonianza di Giacomo Manilli, era già presso la Galleria Borghese di Roma ubicato nella sala di Apollo e Dafne: «Sopra la Porta del viale, il Christo, che porta la croce, è di Frà Bastiano del Piombo»³⁹⁴. Più esaustivo è l'inventario Borghese del 1693, che descrive «un quadro tela d'imperatore con Cristo che porta la croce in spalla con un'altra figura con cornice del n. 348 di fra Bastiano del Piombo»³⁹⁵. Il numero è ancora oggi visibile, collocato in basso sulla sinistra. Nell'inventario Borghese del 1790 il dipinto figurava come di mano di Michelangelo, mentre il Fidecommesso del 1883³⁹⁶ recava l'attribuzione a Girolamo Muziano, ancora sostenuta da Adolfo Venturi nel catalogo del 1893³⁹⁷.

Per D'Achiardi³⁹⁸ la tela era derivata da un modello di Sebastiano del Piombo, mentre il Longhi (1928) fu il primo a riprendere l'antica attribuzione al Luciani definendola «opera nobilissima»³⁹⁹ appartenente al periodo estremo dell'artista. Sulla stessa linea di pensiero anche Federico Zeri⁴⁰⁰, che propendeva per la collaborazione congiunta di Sebastiano e di un suo collaboratore; Paola Della

³⁹¹ A. Coliva, *Minime "precisioni" nella Galleria Borghese*, in "Paragone Arte", LIX, (2008), 80, pp. 68-78.

³⁹² Per una bibliografia più esaustiva sull'opera si rimanda a: G. Manilli, *Villa Borghese fuori Porta Pinciana*, Roma 1650, p. 71; A. Manazzale, *Itinerario di Roma e suoi contorni, o sia descrizione de' Monumenti antichi, e moderni coll'indicazione delle più belle Pitture, Sculture, ed Architetture. Tradotta dalla terza Edizione Francese ed aumentata da Stefano Piale*, 2 voll., Roma 1817: I, p. 240: «Un Cristo colla croce sopra le spalle, di Muziano»; X. Barbier de Montault, *Les Musées et galeries de Rome catalogue général de tous les objets d'art qui y sont exposés*, Rome 1870, p. 361: «6. Muziano. J. C. portant sa croix»; G. Piancastelli, *Catalogo dei quadri della Galleria Borghese iscritti nelle note del fidecommissarie*, Roma 1891, p. 98; A. Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893, p. 156; J. Rusconi, *La villa, il museo e la galleria Borghese: con 157 illustrazioni e una intagliotipia*, Bergamo 1906, p. 90: «Sono tra questi un Incontro di Gesù e Maria (n. 309) di Girolamo Muziano, imitato da un quadro di Sebastiano del Piombo»; G. Bernardini, *Sebastiano del Piombo*, Bergamo 1908, p. 52: «Nella Galleria Borghese a Roma ve n'è anche uno che arieggia allo stile del nostro artefice, ma fu giustamente ascritto al Muziano da Morelli, e vi troviamo il color violaceo pallio, oltre ad altri caratteri propri di questo pittore»; P. D'Achiardi, *Sebastiano del Piombo*, Roma 1908, p. 242; M. Perotti, *Federico Zuccari*, in "L'Arte", XIV, (1911), p. 388; R. Longhi, *Galleria Borghese: note al catalogo [1928]*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi: Saggi e ricerche 1925-1928*, 2 voll., Firenze 1967, p. 347; U. Da Como, *Girolamo Muziano 1528-1592. Note e documenti*, Bergamo 1930, pp. 134, 204; A. De Rinaldis, *La R. Galleria Borghese di Roma*, Roma 1935, p. 19; R. Pallucchini, *Sebastian Viniziano (fra Sebastiano del Piombo)*, Milano 1944, pp. 133-134, note 149, 169; I. Fenyő, *Der kreuztragende Christus Sebastiano del Piombos in Budapest*, in "Acta historiae artium", I, (1953), 1-2, pp. 151-163; F. Zeri, *Pittura e Controriforma: l'arte senza tempo di Scipione Pulzone da Gaeta*, Torino 1957, p. 28; P. Della Pergola, *L'Inventario del 1592 di Lucrezia d'Este*, in "Arte Antica e Moderna", VII, (1959), pp. 342-351; M. Lucco, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, con la presentazione di C. Volpe, Milano 1980, p. 124, n. 100; M. Calì, *Da Michelangelo all'Escorial: momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Torino 1980, p. 161; M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford-New York 1981, p. 135; A. Coliva, *Galleria Borghese*, Roma 1994, p. 143, n. 81; K. Herrmann Fiore, *Sebastiano del Piombo e il "Cristo portacroce" della Galleria Borghese. Novità dal recente restauro e rapporti con Vittoria Colonna*, in "Storia dell'arte", 110, 2005, pp. 33-74; K. Herrmann Fiore, *Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo. Cristo Portacroce con Maria*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragonieri, Firenze 2005, p. 134, n. 45.

³⁹³ P. Della Pergola, *L'Inventario del 1592...*, cit., pp. 342-351.

³⁹⁴ G. Manilli, *Villa Borghese fuori...*, cit., p. 71.

³⁹⁵ P. Della Pergola, *L'Inventario Borghese del 1693 (III)*, in "Arte Antica e Moderna", XXX, (1965), pp. 175-191.

³⁹⁶ K. Herrmann Fiore, *Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo. Cristo Portacroce con Maria...*, cit., p. 134, n. 45.

³⁹⁷ A. Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese...*, cit., p. 156.

³⁹⁸ P. D'Achiardi, *Sebastiano del Piombo...*, cit., p. 242.

³⁹⁹ R. Longhi, *Galleria Borghese...*, cit., p. 347.

⁴⁰⁰ F. Zeri, *Pittura e Controriforma...*, cit., p. 28.

Pergola⁴⁰¹ invece, sulla base delle resultanze dei restauri da lei diretti nel 1956, ne riconosceva l'autografia piena, ipotizzando, in accordo con Longhi, una datazione tardissima, agli ultimi anni di attività del frate pittore. Esclusa dal catalogo di Sebastiano del Piombo da Michael Hirst nel 1981, era stata invece pienamente riconosciuta come autentica da Mauro Lucco⁴⁰² che l'anno prima aveva sostenuto: «La fattura del dipinto, allentata e poco “michelangiolesca”, sembra richiedere una data posteriore al 1540»⁴⁰³.

Solo nel 2000, grazie ad un impegnativo restauro eseguito sotto la direzione di Kristina Herrmann Fiore da Laura Ferretti⁴⁰⁴, è stato possibile aggiungere nuovi dati alla discussione sull'opera: «Il recente restauro del grande dipinto della Galleria Borghese [...] dimostra – parole di Kristina Herrmann Fiore – fino a che punto il giudizio sulla qualità artistica di un'opera può essere condizionato dallo stato di conservazione. Solo dopo l'ultimo restauro, infatti, è stato possibile restituire con certezza l'opera a Sebastiano del Piombo. [...] Il dipinto era già all'epoca gravemente alterato da una spessa vernice che ne rendeva quasi impossibile la lettura. Attraverso il restauro, invece, è stato recuperato il brillante colore nella drammatica tensione tra valori caldi e freddi. Si possono ora osservare, in particolare nella mano sulla croce in primo piano e nelle mani della Madonna, il virtuoso “ductus” delle pennellate e alcuni importanti “pentimenti” che escludono l'opera di un copista»⁴⁰⁵.

«Il giudizio [sull'autografia a Sebastiano Luciani] – ha aggiunto – è stato confermato anche dalle osservazioni fatte durante l'ultimo restauro, che ha anche rivelato che in alcune aree il dipinto non è stato del tutto finito: in particolare nelle mani in primo piano e nella tunica bianca sul braccio sinistro»⁴⁰⁶.

In base a tutte queste considerazioni la Herrmann Fiore concludeva così: «Il volto anziano della Madonna qui è reso diversamente dalla tipologia generica riservata a Maria, e sembra il ritratto di una persona di età avanzata, distinta da una notevole autorità spirituale. È stato ipotizzato che nel volto della Madonna vi sia un ricordo di quello di Vittoria Colonna: va ricordato che Sebastiano aveva ritratto Vittoria Colonna già quando era giovane. Nel 1540, in un momento vicino alla creazione del dipinto, furono pubblicate a Venezia le *Rime de la diva Vittoria Colonna*. La xilografia a illustrazione del titolo di queste poesie spirituali ben si collega all'immagine della Maria nel dipinto di Sebastiano del Piombo per fisionomia, veste e atteggiamento. Inoltre la scelta della scena qui rappresentata, in cui la Madre in lacrime interroga con lo sguardo il cielo, rimanda a motivi svolti nelle rime della famosa poetessa, in particolare in quelle in cui viene trattato il tema della caduta di Cristo per il peso della croce [...] L'ipotesi che nel viso della Madonna siano celate le fattezze dell'anziana Vittoria Colonna sembra particolarmente plausibile anche per la reciproca amicizia che legava Vittoria Colonna a Michelangelo e quest'ultimo a Sebastiano del Piombo. Il dipinto della Galleria Borghese si distingue dalle diverse altre redazioni del tema svolte da fra' Sebastiano per l'inquietante vicinanza frontale di Gesù, colto nel tragico momento in cui sopraffatto dal peso della croce cade in ginocchio, come scriveva la Colonna nella poesia citata. L'accento posto sulla partecipazione della Madre alla sorte del Figlio colloca il dipinto anche all'ambito di una particolare attenzione alla tematica mariana. La foggia grave e monumentale dei personaggi è evidentemente influenzata dallo studio dei disegni e delle pitture di Michelangelo. Fra' Bastiano, tuttavia, non assimila la tensione conflittuale che pervade le figure del Buonarroti, preferendo porre l'accento sull'esaltazione di una grandiosa umiltà»⁴⁰⁷.

⁴⁰¹ P. Della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti*, 2 voll., Roma 1959; II, pp. 133-134, n. 185.

⁴⁰² M. Lucco, *L'opera completa...*, cit., p. 124, n. 100.

⁴⁰³ *Ibid.*

⁴⁰⁴ K. Herrmann Fiore, *Sebastiano del Piombo e il “Cristo portacroce” della Galleria Borghese...*, cit., pp. 33-74.

⁴⁰⁵ K. Herrmann Fiore, *Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo. Cristo Portacroce con Maria...*, cit., p. 134, n. 45.

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ *Ibid.*

Questa ipotesi è stata accolta favorevolmente da Massimo Firpo e Fabrizio Biferali nella monografia *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*⁴⁰⁸.

La presenza della Vergine in questa singolare iconografia, in cui compare sì il Cristo, ma corredato dell'attributo tradizionale della corona di spine, assente invece nella versione di Budapest, opera certa del maestro veneziano, fa riflettere sulla possibilità di un'indicazione più stringente della committenza. Così come apre una serie di interrogativi che sarà il caso di porsi in questa sede il fatto che sia ritratta la Marchesa di Pescara nelle vesti della Vergine.

L'immagine della Vergine nella mariologia valdesiana per Campi⁴⁰⁹ era stata profondamente ridimensionata soprattutto alla luce della sua inefficace funzione salvifica nei confronti dell'anima del fedele, tuttavia nel dipinto ella figura proprio come intermediaria tra il fedele e il tortuoso percorso di redenzione a cui quest'ultimo (nelle fattezze del Cristo) viene costantemente sottoposto. Inoltre, sempre secondo il medesimo studioso, ne *il Pianto* di Vittoria Colonna «non vi è traccia alcuna della partecipazione attiva della Vergine Madre all'opera mediatrice del Figlio, né di una sua funzione protettiva ed assicuratrice»⁴¹⁰, ergo non c'era alcuna ragione per raffigurarla in un contesto come questo se egli fosse stato il convinto traduttore del pensiero teologico della Marchesa. Considerazione, questa, ancora più pertinente se è vero che Sebastiano ha sempre preferito collocare il Cristo emarginandolo dal suo contesto storico, raffigurandolo cioè come isolato dal mondo.

Per Sebastiano, infatti, era il gesto estremo a cui era sottoposto sulla croce a giustificare l'isolamento del Redentore, un messaggio, questo, che ritroviamo in tutta la sua poetica, basti pensare alla *Flagellazione* per la Cappella Borgherini in San Pietro in Montorio a Roma, realizzata anni prima, acutamente criticata in ottica controriformistica da Andrea Gilio proprio per la mancanza di aderenza storica negli invisibili segni di martirio sull'apollineo corpo del Cristo⁴¹¹. Anche in questi aspetti il Luciani si distanzia dalla visione teologica della Marchesa che nel suo *Pianto*⁴¹² descrive invece un Cristo profondamente segnato nelle piaghe del martirio, affatto isolato dal contesto e profondamente vocato al sacrificio⁴¹³.

Tuttavia, Sebastiano del Piombo venne ritenuto da Federico Zeri⁴¹⁴ e successivamente da Maria Calì⁴¹⁵ un attivo seguace del circolo degli spirituali di Viterbo⁴¹⁶, ma l'ipotesi risulta a nostro avviso poco credibile per carenza di dati storici di supporto. Peraltro recentemente anche Massimo Firpo e Fabrizio Biferali⁴¹⁷ hanno sostenuto che «sarebbe tuttavia fuorviante attribuire i numerosi Cristo

⁴⁰⁸ M. Firpo, F. Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari 2016, pp. 283-284.

⁴⁰⁹ E. Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino e altri saggi di storia della Riforma*, Torino 1994, pp. 35-36, 48-54.

⁴¹⁰ Ivi, p. 50.

⁴¹¹ Cfr. A. Alessi, *I fiori del male*, in *Sacro & Profano. Capolavori a Viterbo tra il Quattrocento e il Settecento*, catalogo della mostra (Viterbo 2014-2015), a cura di A. Alessi, Roma 2014, pp. 15-22; A. Alessi, *Sebastiano Luciani detto del Piombo. La flagellazione di Cristo*, in *Sacro & Profano...*, cit., pp. 89-94.

⁴¹² V. Colonna, *Pianto della marchesa di Pescara sopra la passione di Christo. Oratione della medesima sopra l'Ave Maria. Sermone di m. Benedetto Varchi recitato alla Croce il venerdì santo*, Venezia 1556, p. 4.

⁴¹³ Sarà interessante osservare come la figura femminile in secondo piano risulti una citazione della Vergine che Sebastiano del Piombo eseguì su disegni di Michelangelo a Viterbo nella *Pietà* alla Cappella Botonti di San Francesco alla Rocca. Le mani giunte e lo sguardo levato al cielo, in un estremo tentativo di rimettere l'anima al volere di Dio ricordano quelle modalità espresse negli anni in cui Sebastiano era in stretta competizione con Raffaello.

⁴¹⁴ F. Zeri, *Pittura e Controriforma...*, cit., p. 29: «Notiamo, per inciso, che fra i nomi della clientela di Sebastiano del Piombo troviamo più di un personaggio di quelli che, più tardi, col precipitare degli avvenimenti, sortirono vicende drammatiche, come Pietro Carnesecchi e Giulia Gonzaga, ambedue toccati dalla infiammata parola dell'«eretico» Juan Valdès, o come la «nicodemista» Vittoria Colonna: né sarebbe sorprendente se un giorno si venisse a scoprire che quel Monsignor Botonti, che commise a Sebastiano la *Pietà* e la *Flagellazione*, è stato uno dei protagonisti della cerchia viterbese del Cardinale Reginaldo Polo, quando a Viterbo, dopo la morte del Valdès, si riunirono alcuni fra i più fedeli dei suoi seguaci napoletani».

⁴¹⁵ M. Calì, *Da Michelangelo all'Escorial...*, cit., pp. 131-137; 160-164.

⁴¹⁶ Ivi, pp. 153-154: «L'insistenza con cui Sebastiano tornò a replicare il Cristo portacroce potrebbe quindi fornire una prova rilevante del legame ideologico fra la cerchia viterbese del Pole e il più convinto seguace di Michelangelo anche perché a Viterbo era vivo l'interesse oltre che per il «Beneficio di Cristo», anche per il «De Imitatione»».

⁴¹⁷ M. Firpo, F. Biferali, *Immagini ed eresie...*, cit., pp. 284-285.

portacroce dipinti dal Luciani negli anni trenta e quaranta a una particolare sensibilità per le questioni della fede giustificante e del valore meritorio delle opere, della grazia e della predestinazione, che le fonti non sembrano documentare, anche se nella *Vita* vasariana si legge che il pittore morì dopo aver disposto “che il corpo suo fusse portato alla sepoltura senza cerimonie di preti e di frati, o spese di lumi”. Quei dipinti riflettevano una diffusa domanda di scene della Passione e morte di Cristo, in grado di offrire alla riflessione e alla preghiera immagini incentrate sul sacrificio della croce. E a tale domanda anche artisti sostanzialmente estranei alle grandi tensioni religiose del secolo seppero dare risposte di notevole intensità iconografica, come appunto Sebastiano del Piombo, ma anche Francesco Salviati o Giorgio Vasari⁴¹⁸. [...] Resta però il fatto che tra i committenti e gli amici di Sebastiano negli anni romani figurano numerosi personaggi legati all’*Ecclesia viterbiensis*, alcuni dei quali messi sotto accusa dall’Inquisizione romana. In realtà, forse proprio perché estraneo o inconsapevole delle implicazioni ereticali della fede degli spirituali, Sebastiano poté offrire senza difficoltà i suoi *Cristo portacroce*, veri e propri compendi visivi del ruolo salvifico del sacrificio del Golgota, allo stesso pubblico che allora trovava risposta e conforto alle proprie inquietudini religiose nel *Beneficio di Cristo*»⁴¹⁹.

In realtà, come sappiamo dalle carte d’archivio, Sebastiano Luciani non appena ottenuto l’incarico di piombatore al Vaticano si dedicò sempre meno al mestiere di pittore⁴²⁰. Esegui infatti poche opere, tra cui «sei quadri de preta retrati de diverse persone cominciati et non finiti»⁴²¹, diverse effigi di Clemente VII, di cui una in pietra terminata, e quelle di Giulia Gonzaga, Bartolomeo Valori, il cardinale Trivulzio, oltre ad un grande dipinto raffigurante l’iconografia di San Michele⁴²². Tuttavia, nell’*inventario* dei beni posseduti dall’artista alla data della morte, compilato presso la sua abitazione in S. Giacomo degli Incurabili, non figura alcun *Cristo portacroce* tra i manufatti inconclusi.

Inoltre, la qualità del dipinto e il *ductus* stilistico fanno pensare, come giustamente ha ritenuto Anna Coliva, a Giovanni de Vecchi e non a Sebastiano. Questa ipotesi, che ci trova concordi, è stata confermata da Claudio Strinati che posdata l’opera all’inizio degli anni ’80 del Cinquecento, ovvero in concomitanza con la realizzazione degli affreschi all’Oratorio del Crocifisso a Roma, eseguiti dal De Vecchi su commissione del cardinale Alessandro Farnese⁴²³.

Infine, ad un’osservazione ravvicinata dell’opera è emerso allo scrivente un dettaglio apparentemente marginale: il colore chiaro, grigio per l’esattezza, delle pupille della Vergine. Esso ci porta ad escludere che si tratti di un ritratto in vita di Vittoria Colonna, che sappiamo – secondo la testimonianza attendibile di Paolo Giovio⁴²⁴ – aver avuto occhi di color marrone.

In definitiva, tutte queste considerazioni, *in primis* quelle di carattere cronologico, ci portano ad espungere ogni asservimento passivo del pittore responsabile dell’opera ai precetti postulati dal gruppo eterodosso viterbese, confermandone inoltre, sul piano teologico, la piena ortodossia.

⁴¹⁸ *Ivi*, p. 284.

⁴¹⁹ *Ivi*, p. 285.

⁴²⁰ Si rimanda al paragrafo 3.2.1.

⁴²¹ F. e B. Gasparoni, *Il testamento e l’inventario di Sebastiano del Piombo*, in *Arti e lettere*, 2 voll., Roma 1865: II, p. 164.

⁴²² *Ivi*, pp. 163-167.

⁴²³ Ringrazio il prof. Claudio Strinati per il parere espresso.

⁴²⁴ *Cfr.* paragrafo 3.1.2.

CAPITOLO 4 – VENUSTI, COXCIE E MICHELANGELO CARDUCCI DA NORCIA

4.1 – MARCELLO VENUSTI

4.1.1 – La *Crocifissione tra i dolenti* alla Galleria Doria Pamphilj

Scrivendo il teatino Antonio Caracciolo, nella sua celebrativa biografia di Paolo IV, che il papa, nel 1556, aveva ordinato che «i crucifissi non si dipingessero vivi»¹ e dovessero avere «solamente quattro piaghe»². Si ipotizza che il provvedimento fosse teso a smorzare gli effetti di una spiritualità spinta oltre il labile confine dell'ortodossia, come peraltro dimostrerebbe un processo a carico di un convento di monache di Udine, nei primi anni Novanta del secolo, dove l'immagine di Cristo sofferente sulla croce avrebbe potuto indurre una visione pessimistica del Messia, generando sconforto e «amare riflessioni»³.

Non sappiamo se quanto riferito da Caracciolo corrisponda al vero, fatto sta che l'incisione del 1568 di Lafréry (fig. 43) – tratta dal modello ideato da Michelangelo e poi realizzato in pittura dal Venusti – sembrerebbe essere stata eseguita seguendo proprio questa indicazione⁴. Il Cristo, infatti, ormai privo di vita e con l'aureola che lo promuove a santo, presenta le canoniche quattro piaghe del martirio (al costato, ai piedi, alle mani e alla testa), il che rispetta l'ipotetica volontà del pontefice, che lo avrebbe voluto raffigurato morto e con i segni della passione. A fare da contrappunto alla raffigurazione, un paesaggio analitico che descrive una classicheggiante Gerusalemme, mentre la didascalia in calce recita: «PECCATA NOSTRA IPSE PERTVLIT, VT PECCATIS MORTVI IVSTITIAE VIVAMVS CVIVS LIVORE SANATI SVMVS»⁵. La dedica a Michele Bonelli – nipote di papa Pio V Ghislieri – rivela infine il clima ormai mutato nell'ottica della più matura Controriforma, di cui quest'immagine sembra una sorta di manifesto.

Questa premessa per sottolineare che l'incisione in oggetto, eseguita, lo ricordiamo, nel 1568, rispecchiando il rigore paolino, contrasta con la grande fortuna del modello michelangiolesco del *Cristo vivo*, che superò indenne le 'censure' ricordate dal Caracciolo (basti pensare all'esemplare inciso dal viterbese Mario Cartaro, in cui è presente, a corredo della stampa, la data '1573', che travalica non di poco l'ordine del pontefice⁶). Tutto ciò, in ultima analisi, per i dipinti ritraenti il *Cristo vivo* – di cui questa versione alla Doria, attribuita con qualche riserva a Marcello Venusti⁷ (fig. 42), che avrebbe operato sotto il diretto controllo del maestro, rappresenta probabilmente il prototipo

¹ A. Caracciolo, *Vita et gesti di Giovan Pietro Carafa cioè di Paolo IV pontefice massimo*, Napoli 1619 (codice manoscritto conservato a Roma, presso la Biblioteca Casanatense, ms 349, f. 392rv) in M. Firpo, *Ancora sul "Cristo in croce" di Michelangelo: Giulio Clovio, Cornelius Cort, Agostino Carracci*, in *Società, cultura e vita religiosa in età moderna. Studi in onore di Romeo De Maio*, a cura di L. Gulia, I. Herklotz e S. Zen, Sora 2010, pp. 133-162; M. Forcellino, *Vittoria Colonna and Michelangelo: drawings and paintings*, in *A Companion to Vittoria Colonna*, a cura di A. Brundin, T. Crivelli e M. S. Sapegno, Leiden 2016, p. 291.

² *Ibid.*

³ M. Moretti, *Influssi spagnoli nell'arte e nella spiritualità caracciolina del Seicento: Madrid, Roma e il ducato di Urbino*, in *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII. Arte, diplomazia e politica*, a cura di A. Anselmi, Roma 2014, p. 523 e 531 nota 74: «Che voi tu – dicevano – che ci liberi noi [Cristo], se esso non se ha potuto liberare dalla morte?». Il passo è riportato anche in A. Prosperi, *Eresie e devozioni. La religione italiana in età moderna*, 3 voll., Roma 2010: I, p. 162.

⁴ M. Firpo, F. Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari 2016, p. 269.

⁵ M. Firpo, F. Biferali, *Immagini ed eresie...*, cit., pp. 269-270. Per un'analisi dell'incisione si veda: *D'après Michelangelo*, a cura di A. Alberti, A. Rovetta e C. Salsi, Milano 2015: II, pp. 154-155, n. 257, con bibliografia precedente.

⁶ Cfr. *D'après Michelangelo...*, cit.: II, n. 254, p. 153.

⁷ Concordano nell'espungere la *Crocifissione* in collezione Doria dal catalogo di Venusti sia la Kamp sia Russo (G. W. Kamp, *Marcello Venusti religiöse Kunst im Umfeld Michelangelos*, Egelsbach-Köln-New York 1993, pp. 28-35; L. Russo, *Marcello Venusti e Michelangelo*, in *Michelangelo e Dante*, catalogo della mostra (Torre de Passeri 1995), a cura di C. Gizzi, Milano 1995, p. 145); di parere contrario, oltre allo scrivente, è anche Simona Capelli (S. Capelli, *Marcello Venusti. Un valtellinese pittore a Roma*, in "Studi di storia dell'arte", XII, (2001), p. 23).

– è funzionale ad avvalorare la datazione proposta dalla critica. In altri termini, non sapendo con certezza se siano state o meno rispettate le indicazioni sulla raffigurazione iconografica dettate da papa Paolo IV Carafa, diffuse appunto a partire dal 1556, le opere che hanno questo soggetto vanno necessariamente collocate anteriormente a questo termine. Termine che peraltro precede di un anno la missiva in cui la Colonnelli (13 dicembre 1557), già titolare di una di esse, ne richiese una nuova versione al Buonarroti, nella speranza di essere accontentata, dal momento che quella di cui era stata in possesso l’aveva dovuta cedere a Guidobaldo II della Rovere⁸ (il 3 gennaio del 1556 era morto suo marito Urbino, già proprietario della tavola).

L’opera, dopo essere giunta nella collezione di quest’ultimo, pervenne per via ereditaria a Lucrezia d’Este, sua nuora, come risulta da un inventario del 1592 pubblicato da Paola Della Pergola, dove è riportata la descrizione di «un quadro con Nostro Signore in Croce con due Angeli et San Giovanni et una Maria di mano di Michel Angelo N. 1»⁹. Individuato inizialmente (1959) dalla stessa studiosa nella tela ritraente la *Crocifissione* alla Galleria Borghese, è stato, negli studi successivi, associato alla tavola in Galleria Doria a causa della comune provenienza delle due collezioni. Il dipinto risulta anche menzionato negli *Inventari Aldobrandini*, dove figura «un quadro con Christo in croce con la M.na et S. Gio., di mano di Marcello Venusti, del n. 68»¹⁰. La Della Pergola ha ribadito queste conclusioni ancora nel 1963¹¹.

Queste ipotesi non hanno tuttavia trovato concorde la critica successiva – escluso Joannides¹² – che le ha ritenute frutto di un equivoco, basandosi sul fatto che la *Crocifissione* di cui si parla nei vari inventari era confluita alla Borghese¹³, come dimostra la descrizione minuziosa che ne fece il viaggiatore tedesco Wilhelm Heinse nei suoi *Diari*¹⁴ (1781-1783). Prima della vendita della collezione di Lucien Bonaparte, avvenuta attorno all’Ottocento, l’opera venne anche riprodotta in incisione (*Choix de Gravures à L’Eau Forte*)¹⁵ nel 1812. Dal confronto con questa stampa, Wiecker ha ipotizzato che la tavola fosse ‘scomparsa’ in Francia¹⁶. Rintracciata recentemente da Andrea Donati nel mercato antiquario¹⁷, è stata riconosciuta dallo stesso come il crocefisso di Venusti

⁸ Cfr. paragrafo 2.4.3.

⁹ P. Della Pergola, *L’Inventario del 1592 di Lucrezia d’Este*, in “Arte Antica e Moderna”, VII, (1959), p. 343, n. 3 e a p. 348, n. 3.

¹⁰ P. Della Pergola, *Gli Inventari Aldobrandini*, in “Arte Antica e Moderna”, XII, (1960), pp. 425-444, qui a p. 440, nota 45: «Si trova forse alla Galleria Doria-Pamphili, opera di Marcello Venusti, contrassegnata con i nn. 340-164. È indicato come opera di Michelangelo nell’Inventario di Lucrezia d’Este del 1592, al n. 3, e di nuovo ripetuto nell’Inventario di Olimpia Aldobrandini del 1682. Nel mio Cat., 1959, II, n. 193 l’ho identificato con il n. 230 di Inventario della Galleria Borghese, ma l’identificazione mi sembra ora meno sicura, data la stessa provenienza del dipinto Doria Pamphili».

¹¹ P. Della Pergola, *Gli Inventari Aldobrandini: L’Inventario del 1682 (II)*, in “Arte Antica e Moderna”, XXI, (1963), pp. 61-87, qui a p. 313, nota 313.

¹² *Inventaire général des Dessins italiens du Musée du Louvre. Michel-Ange. Élèves et copistes*, a cura di P. Joannides con la collaborazione di V. Goarin e C. Scheck, Paris 2003, pp. 174-177, catt. 39, 39 verso e 40. Per l’occasione è stato anche chiesto un parere al professor Paul Joannides dell’Università di Oxford, che ringrazio della disponibilità, il quale però non si è voluto esprimere sull’opera rintracciata da Donati, in quanto attende di poterla esaminare personalmente.

¹³ K. Herrmann Fiore, *Disegni di Michelangelo in omaggio a Vittoria Colonna e tracce del poema di Dante*, in *Michelangelo e Dante...*, cit., pp. 299-300; L. Russo, *Marcello Venusti e Michelangelo*, in *Michelangelo e Dante...*, cit., p. 145.

¹⁴ R. Wiecker, *Wilhelm Heinses Beschreibung römischer Kunstschatze*, Palazzo Borghese-Villa Borghese, Copenhagen 1977, p. 35.

¹⁵ *Choix de Gravures à L’Eau Forte, d’Après Les Peintures Originales et les Marbres de la Galerie de Lucien Bonaparte*, Londres 1812, n. 113, tav. 121.

¹⁶ R. Wiecker, *Wilhelm Heinses...*, cit., pp. 17-20, 32-34, fig. p. 19; K. Herrmann Fiore, *Disegni di Michelangelo...*, cit., pp. 299-300. Cfr. M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli “spirituali”. Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma 2009, p. 106.

¹⁷ Tra le repliche di questo soggetto, nel mercato antiquario (Farsetti Arte), è presente una versione col paesaggio (52x37,3) simile a quella incisa nel *Choix de Gravures à L’Eau Forte* del 1812 ma, a nostro avviso, di qualità inferiore rispetto a quella Doria (si vedano il profilo diverso della Vergine, ad esempio, o la qualità più debole del viso di Cristo). Per il prof. Claudio Strinati – ipotesi che ci convince di più – l’opera venne compiuta da un pittore della stretta cerchia di Venusti. Su questo dipinto si è recentemente espresso anche Andrea Donati che invece lo identifica con la perduta crocifissione per l’Urbino: A. Donati, *La Crocifissione di Marcello Venusti e il dono di Michelangelo Buonarroti a*

sottratto alla vedova di Urbino, poi in collezione Borghese (fig. 44). A supporto di questa tesi il fatto che l'opera di Urbino, passata dagli Este agli Aldobrandini (e qui legata al fedecommesso dal 1611), pervenne fino a Olimpia junior, principessa di Rossano (1623-1682), nel cui inventario figura; ovvero il fatto che, al momento della divisione tra gli eredi (Giovan Battista Borghese e Giovan Battista Pamphilj), essa sarebbe confluita – fa notare Donati – nelle proprietà del Borghese, come attesta l'inventario del 1693, che la colloca a Palazzo in Campo Marzio dove sarebbe rimasta fino alla vendita. Diversamente, alla morte del Pamphilj non risultava dagli inventari alcun'opera di «Venusti d'après Michelangelo»¹⁸.

Di altro parere è Andrea de Marchi, secondo il quale la *Crocifissione* esposta alla Doria con n. inv. FC 340, sebbene di provenienza incerta, è proprio quella citata nell'Inventario Aldobrandini del 1603 (trasferita dalla sede a Magnanapoli in quella del Corso¹⁹), cioè il «Christo in croce con la Madonna et S. Giovanni di Marcello Venusti»²⁰. Di conseguenza, corrisponde a quella di Giovan Battista Pamphilj nell'inventario del 1709²¹, la quale sarà presente poi nell'inventario del 1725 di suo fratello Benedetto («Uno di p.mi 2 riquadrati rapresenta N.ro Sig.re in croce, La Vergine, et il discepolo diletto, su lo stile di Michel Ang. Bonarota, cornice dorata»²²) e ancora in inventari più tardi del 1747²³ e del 1764²⁴, oltre ad essere citata nella prima guida della galleria del 1794²⁵.

A generare questa diversità di opinioni, la presenza, sembrerebbe in contemporanea, di due opere di medesimi soggetto, dimensioni, ambito e supporto, l'una in collezione Pamphilj (ancora nel 1709),

Francesco Amadori, in *La fortuna dei disegni per gli amici nelle arti del Cinquecento*, catalogo della mostra (Milano 2015), a cura di A. Alberti, A. Rovetta e C. Salsi, Milano 2015, pp. 361-373. Sulla stessa linea di pensiero anche: M. Forcellino, *Novità sui dipinti della crocifissione dai disegni di Michelangelo: una nuova copia, la 'Crocifissione Amadori', e qualche precisazione sulla 'Crocifissione Cavaliere'*, in «Bollettino d'Arte», CI, (2016), 32, pp. 25-40.

¹⁸ A. Donati, *La Crocifissione di Marcello Venusti...*, cit.: I, p. 369.

¹⁹ A. G. De Marchi, *Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*, Milano 2016, pp. 385-386. Desidero ringraziare il prof. Andrea de Marchi per la grande disponibilità nella risoluzione di questo complesso caso.

²⁰ C. D'Onofrio, *Inventario dei dipinti del cardinal Pietro Aldobrandini compilato da G. B. Agucchi*, in «Palatino», (1964), 9, pp. 158-162, p. 158 n. 68. L'opera compare anche nell'inventario del 1646, c. 19 (*Inventario dei Beni di Olimpia Aldobrandini junior*, datato 1657, ma cha a p. 5 e altrove dice di ricalcare l'elenco redatto da Cipolla nel 1646. Contiene anche cose appartenute al card. Deti ed altre rimaste nella sede di Magnanapoli in AA Inventari III.157/4, pagine senza numero, in A. G. De Marchi, *Collezione Doria Pamphilj...*, cit., pp. 385-386, 433); 1682, in p. 74: «Alto due palmi incirca [...] n. 320» (*Inventario dei Beni Ereditati di D. Olimpia Aldobrandini erede del Cardinale Ippolito Aldobrandini*, in P. Della Pergola, *Gli Inventari Aldobrandini: L'Inventario del 1682 (II)*, in «Arte Antica e Moderna», XXI, (1963), pp. 61-87).

²¹ *Inventario di tutti li beni ritrovati dopo la morte della chiar. Mem. Del Principe don Gio Batta Pamfilj Aldobrandini* (Archivio Doria Pamphilj, d'ora in poi 'ADP', sc. 86.33, pp. 671 o 706), in A. G. De Marchi, *Collezione Doria Pamphilj...*, cit., pp. 385-386. La descrizione della *crocifissione* è certamente alla p. 671 del suddetto inventario (guardaroba Aldobrandini): «Un quadro in tavola con N.ro S.re in croce, con la Madonna, e S. Gio: alto palmi doi in circa, di mano di Marcello Venusti, con cornice dorata». Ringrazio la direttrice dell'archivio della Galleria Doria Pamphilj di Roma, dott.ssa Alessandra Mercantini del supporto.

²² *Inventario generale di tutti e singoli Mobili, Argenti, et altro, tanto esistenti nel Palazzo al Corso dove abita l'E.mo e R.mo Sig.r Card. D. Benedetto Pamphilj...*, in ADP sc. 4.17 (1725), c. 69, in A. G. De Marchi, *Collezione Doria Pamphilj...*, cit., pp. 385-386.

²³ *Inventario generale de Beni ritrovati dopo la Morte della Ch: Mem: Ppe D. Camillo Giuniore Pmphilj Aldobrandini Facchinetti*, redatto da Lorenzo Gramiccia, in ADP sc 86.36 e 86.48, fasc. 15 (1747), c. 31v, 207: «da testa in piedi [...] Crocifisso con testa di morte in terra [...] del "Muziani" o "Venusti"», in A. G. De Marchi, *Collezione Doria Pamphilj...*, cit., pp. 385-386.

²⁴ *Nota dei quadri appartenenti alla Primogenitura Pamphilj... Gio Andrea Doria Pamphilj... 1763... 1764*, in ADP sc. 86.40.2, 1764, n. 813, in A. G. De Marchi, *Collezione Doria Pamphilj...*, cit., pp. 385-386.

²⁵ S. Tonci, *Descrizione ragionata della Galleria Doria: preceduta da un breve saggio di pittura dedicata a sua altezza la Principessa di Radzivill Castellana di Vilna*, Roma 1794, p. 222: «Dei tre piccoli quadri, che seguono, il piccolo Cristo in Croce, è di Michelangiolo Bonarroti (180)»; S. Tonci, *Descrizione ragionata della Galleria Doria*, Roma 1823, pp. 127-128: «Il piccolo Cristo in croce che segue sotto il gran quadro è opera di Michelangelo Buonarroti. Bene abbigliate sono le figure della Madonna e del S. Giovanni, il quale tanto nella mossa, quanto nel viso esprime veramente un estremo dolore. I due Angioli sopra nuvole appoggiati, sono parimenti in espressive e ben variate mosse di dolore. Il nudo del Cristo mostra a meraviglia, e nelle giunture, ed in tutte le altre parti la profonda scienza d'anatomia, nella quale grandeggiava questo egregio maestro».

l'altra in Borghese (già dal 1693), dopo la divisione dell'eredità di Olimpia Aldobrandini, madre di entrambi i principi.

Per sciogliere il nodo è fondamentale considerare, ad integrazione di quanto detto, ciò che è contenuto nell'altro inventario stilato su istanza del cardinale Benedetto Pamphilj (1653-1730) dopo la morte di suo fratello, il principe Giovan Battista Pamphilj (1709). In esso, datato 2 marzo 1710, figura ancora la *Crocifissione* di Venusti nel palazzo al Corso, ovvero: «Un quadro in tavola con N.ro Sig.re in Croce con la Madonna, e S. Giovanni alto p.mi dui inc.a di mano di Marcello Venusti con cornice dorata»²⁶. Questo documento è dirimente se lo si confronta con l'inventario Aldobrandini del 1603 e, soprattutto, con quello del 1709²⁷, in quanto coincidono soggetto (*Crocifissione*), autore (Venusti) e soprattutto provenienza (dal guardaroba Aldobrandini).

Stando così i fatti, la *Crocifissione* di Venusti appartenuta ad Urbino, e poi agli Aldobrandini, nel 1710 era ancora presente negli appartamenti di Benedetto Pamphilj al Corso; e dunque quella presso il palazzo di Campo Marzio in possesso ai Borghese era un'altra, anche se molto simile. Detto ciò, riteniamo che l'opera recentemente rintracciata nel mercato antiquario non sia quella commissionata a Michelangelo (ed eseguita da Venusti), che invece è appunto ancora alla Doria.

Chiariti questi aspetti, ora ritorniamo a ragionare della prima proprietaria di quest'ultima, ovvero di Cornelia Colonnelli, la quale, nella missiva al Buonarroti (13 dicembre 1557), dichiarava di aver posseduto due opere, di cui una è la già citata *Crocifissione*; l'altra, invece, è l'*Annunciazione*. Proprio perché trovata nella necessità di averle dovute cedere, chiede che le vengano rifatte dallo stesso responsabile della prima versione, ovvero Marcello Venusti.

Secondo Gronau, che per primo ha pubblicato i documenti, si tratta di «due opere, se non proprio dipinte dalla stessa mano del maestro, però sotto i suoi occhi e perciò, fra le pitture copiate dai suoi disegni, le più autentiche»²⁸. Queste dichiarazioni tuttavia hanno portato, in seguito, altri studiosi, a partire da Redig de Campos²⁹, a ritenere il dipinto, così come è concepito, di esclusiva responsabilità del Venusti, estromettendo Michelangelo dall'ideazione della composizione.

In particolare, per lo studioso, Venusti avrebbe cercato di copiare il *Crocifisso* dipinto dal maestro di cui parlano le missive della Marchesa di Pescara, accontentandosi però, non avendolo mai visto dal vivo, solo del disegno, peraltro non completato: «Il Venusti – è da credere – non ha mai visto il quadretto originale posseduto dalla marchesa, ma solo il disegno ora a Londra, compiuto appena nella figura del Cristo. Egli segue con scrupolosa esattezza questo suo ammiratissimo modello; anzi, lo ricalca addirittura, come si è potuto accertare sovrapponendo un lucido di quel foglio alla tavola della Galleria Doria Pamphilj. Per il resto, lo completa a modo suo, e cioè: “finisce” i due angeli piangenti accennati ai lati della croce, pone su quella l'epigrafe mancante, dipinge il terreno, e trasforma il Crocifisso in una Crocifissione, aggiungendo i personaggi della Madonna e di San Giovanni Evangelista. Ma non osa inventare neppure questi: li riprende infatti da due disegni conservati al Louvre, e attribuiti – giustamente, mi sembra – a Michelangelo. La qualità pittorica è ottima per un Venusti, nei particolari, ma la interpolazione delle due figure concepite per un diverso complesso estetico toglie ogni unità alla scena, rendendola affastellata e priva di struttura»³⁰.

²⁶ Archivio di Stato, Roma, Notai A.C., volume 2661, ff. 48-49: L'opera è presente «nella guardarobba Aldobrandina», ovvero al palazzo di via del Corso, luogo dove venne trasferita la collezione di Olimpia Aldobrandini principessa di Rossano e luogo dove abitava il cardinale Benedetto Pamphilj.

²⁷ Confrontando l'inventario del 1709 di Giovanni Battista Pamphilj (ADP 86.33, a p. 671) e quello del 1710 del fratello Benedetto (Archivio di Stato di Roma, volume 2661, ff. 48-49), le descrizioni della *Crocifissione* di Venusti si sovrappongono.

²⁸ G. Gronau, *Documenti Artistici Urbinati*, Firenze 1935, p. 53.

²⁹ D. Redig De Campos, *Il Crocifisso di Michelangelo per Vittoria Colonna*, in “Atti del convegno di Studi Michelangioleschi”, (Firenze-Roma 1964), a cura del Comitato Nazionale per le Onoranze a Michelangelo, Roma 1966, pp. 356-365.

³⁰ *Ivi*, pp. 362-363.

Di parere diverso Kamp³¹ – seguito poi da Russo³² – che si è limitato a stornare dal catalogo del Venusti proprio l'opera in esame. Ad uscire dal coro, invece, è stata Simona Capelli³³ che, a ragione, ritiene autentica questa versione.

Sulla formazione culturale di Venusti – che è stata studiata in questi ultimi decenni – regna ancora grande incertezza, dal momento che risulta irrimediabilmente perduta la maggior parte della sua prima produzione, incluse le committenze romane. Resta pertanto difficile stabilire con esattezza la sua tavolozza negli anni a cavallo tra il 1540 e il 1550, mentre è meglio definita la produzione dagli anni Sessanta in poi³⁴. Inoltre, non è stato approfondito il rapporto che ebbe con il Buonarroti, che, come giustamente ricorda Cristina Acidini Luchinat³⁵, e prima di lei Wallace³⁶, ebbe evidentemente anche dei risvolti umani³⁷, oltre che professionali. Tenteremo, in breve sintesi, di approfondire meglio queste questioni.

Nato a Mazzo in Valtellina, Venusti giunse a Roma prima al servizio di Perino del Vaga, poi di Michelangelo, che conobbe forse nel 1541, quando, a dicembre, un documento lo vuole impegnato a replicare il *Giudizio Universale*, appena scoperto, su commissione di Ercole Gonzaga³⁸. La stima, qui accordata dal Buonarroti, gli valse probabilmente la commissione di una seconda replica del *Giudizio*, per i Farnese, nel 1549 (oggi al Museo di Capodimonte a Napoli).

Ed è proprio quest'opera (fig. 45) a rivelarsi determinante nella definizione del suo stile, in quanto arricchita di alcuni elementi assenti nel prototipo, tra i quali il Padre Eterno e lo Spirito Santo. La committenza rispondeva – si è scritto³⁹ – ad una precisa volontà dei Farnese di immortalare l'opera per preservarne la memoria soprattutto dalle critiche – per la quantità dei nudi raffigurati, per il Cristo giovane e senza barba e per l'assenza, appunto, del Padre Eterno e dello Spirito Santo – che ne mettevano in serio pericolo l'incolumità. Tra i detrattori, Pietro Aretino⁴⁰, che, sebbene non avesse un passato all'insegna del rigore morale, rilanciò accuse non nuove⁴¹, contestando al toscano «la

³¹ G. W. Kamp, *Marcello Venusti...*, cit., pp. 150-151, nn. 28 e 29.

³² L. Russo, *Marcello Venusti e Michelangelo*, in *Michelangelo e Dante...*, cit., p. 148, nota 8.

³³ S. Capelli, *Marcello Venusti...*, cit., p. 23. Di parere simile anche Maria Forcellino (M. Forcellino, *Michelangelo*, Vittoria Colonna..., cit., pp. 103-119).

³⁴ Per un orientamento su Marcello Venusti, oltre i testi già citati si vedano: A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, IX. *La pittura del Cinquecento. Parte VI*, Milano 1933, pp. 475-494; *Quadri Romani tra '500 e '600: opere restaurate e da restaurare; mostra storica e didattica*, catalogo della mostra (Roma 1979), a cura di C. Strinati, Roma 1979, pp. 39-41; B. Davidson, *Drawings by Marcello Venusti*, in "Master Drawings", XI, (1973), pp. 3-19.

³⁵ C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore...*, cit., pp. 331-336.

³⁶ W. E. Wallace, *Michelangelo and Marcello Venusti: a case of multiple authorship*, in *Reactions to the Master, Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*, a cura di F. Ames Lewis e P. Joannides, Aldershot 2003, pp. 137-156.

³⁷ Ricorda Cristina Acidini Luchinat che Michelangelo portò a battesimo il primogenito di Marcello (che portò il nome di suo padre). Non solo, Marcello Venusti ebbe la possibilità di frequentare lungamente l'ambiente di Michelangelo come dimostrerebbe anche un ritratto di Michelangelo in Casa Buonarroti di Venusti che porta il numero di inventario 188 (C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore...*, cit., p. 340, nota 38).

³⁸ Le lettere sono state ripubblicate da Kamp (G. W. Kamp, *Marcello Venusti...*, cit., pp. 132-133, docc. 1 e 2). Prima della vendita a Carlo I d'Inghilterra delle opere della collezione mantovana, nell'inventario delle opere possedute figuravano un disegno grande e un quadro con il *Giudizio* dai quali venne probabilmente tratta, secondo il parere di Cristina Acidini Luchinat, l'incisione di Giorgio Ghisi (C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore...*, cit., p. 340, nota 59).

³⁹ M. Firpo, F. Biferali, *Immagini ed eresie...*, cit., pp. 238-240.

⁴⁰ L'Aretino chiese a Michelangelo di coinvolgerlo per l'ideazione dell'iconografia del *Giudizio*, dichiarando che avrebbe messo a disposizione tutta la sua conoscenza per questo incarico. Michelangelo però, in una fase avanzata dei lavori, declinò gentilmente l'invito: «Nello scambio seguente di lettere, questi alternò minacce e lusinghe portando allo scoperto il proprio desiderio di ricevere dall'artista "un pezzo di quei cartoni che suole donare fino al fuoco". E al diniego silenzioso di Michelangelo contrappose, dopo alcuni anni, la violenta requisitoria nella quale condannava il *Giudizio* con i toni durissimi del cristiano esulcerato dalla mancanza di onestà e di decoro, che pur continuando ad esaltare la perfezione artistica della pittura ne respinge la "licenza" e l'"empietà dell'irreligione"». C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore...*, cit., p. 314.

⁴¹ Tra le prime accuse si ricordano quelle di Biagio Martinelli da Cesena che tuonò sulla disonestà dei troppi nudi nella cappella del papa. Sul passo si veda G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti* [1568], a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885: VII, pp. 210-211.

licenza» e «l'impietà di irreligione». Tali dichiarazioni, nate per «risentimento personale»⁴², avevano avuto grande risonanza a causa della fama che aveva raggiunto come scrittore in virtù della penna pungente che gli aveva fatto guadagnare l'epiteto di «flagello dei principi»⁴³.

C'erano state inoltre le polemiche censorie del frate Bernardino Ochino, ben noto alla Colonna, che tuonò accuse pesanti in una lettera inviata al papa, ancora sconosciuta nel Cinquecento, in cui gli chiedeva come potesse tollerare «una pittura tanto obscena et sporca come quella di Michel Angelo nella cappella dove si hanno da cantare gli offitii divini»⁴⁴.

Nonostante tali voci fossero restate per diverso tempo un fenomeno isolato, ben presto si diffusero nel resto dell'Urbe, dove, tra burle e scherni caricati di acido sarcasmo, trovarono spazio nelle pasquinate romane⁴⁵.

Oltre a ciò, però, si erano insinuate anche le accuse ben più gravi di eresia, sopraggiunte nel 1545 dall'olivetano don Miniato Pitti, che aveva tuonato pesanti invettive contro le «mille heresie»⁴⁶ dell'affresco sistino, come si legge nella missiva all'amico Vasari. Di esse viene menzionata però solo l'esecuzione del San Bartolomeo per il fatto che il suo *alter ego* scorticato non era stato provvisto di 'barbone', invece presente nella versione pre-martirio. Tali attacchi, sin troppo sopravvalutati dalla storiografia, furono mossi anzitutto privatamente, inoltre va considerato che le 'eresie', com'è stato opportunamente fatto presente, non sembrano altro che la denuncia di incongruenze o errori, non certo interpretabili come deroghe all'ortodossia. D'altra parte, per 'eresia' – sottolinea sempre Cristina Acidini Luchinat – si intendevano ancora nell'Ottocento anche i significati secondari di 'spropósito', in arte e in letteratura, sopravvissuti a lungo nel vernacolo fiorentino⁴⁷.

Tuttavia, di lì a presto altre critiche saranno rilanciate dal Dolce nel 1557 e dal Gilio nel 1564⁴⁸. Oramai la polemica era stata innescata e continuò ad accrescere i suoi effetti, come ricordano anche le testimonianze raccontate a Carlo Borromeo da Scipione Severoli, che disse di aver sentito da almeno tre cardinali inquisitori che papa Paolo III si dispiacque talmente della resa finale dell'opera, così tanto afflitta dalle polemiche, che se fosse vissuto più a lungo avrebbe provveduto personalmente alla sua distruzione⁴⁹.

In realtà, la maggior parte di queste invettive erano delle vere e proprie calunnie, messe in giro *ad hoc* da parte dell'apparato – o da qualche intellettuale scontento – e dettate da bieco bigottismo, come dimostra peraltro Vasari che replicò alle critiche nella seconda edizione aggiornata delle *Vite*, ribadendo l'impeccabile rigore nella messa a punto dell'iconografia e rilevando come Michelangelo avesse «osservato ogni decoro»⁵⁰. Ciò nonostante, il dubbio di eresia si insinuò comunque. Da qui, le posizioni assunte da tutta quella storiografia che, a partire da Leo Steinberg, basandosi su intuizioni di Tolnay⁵¹, ha colto tracce di «merciful heresy»⁵² nel dipinto sistino: Michelangelo avrebbe raffigurato – per lo studioso – la *Resurrezione dei morti* fondandola sul valore salvifico della grazia, mettendo in dubbio l'eternità della dannazione e lasciando aperta la possibilità sulla origeniana salvezza.

Tuttavia, tali dichiarazioni a nostro avviso non risultano giustificate dalle fonti documentarie, ad iniziare dalla biografia di Michelangelo scritta dal Condivi, che descrive invece l'iconografia in

⁴² Di «vecchi rancori e risentimento personale» parlano Firpo e Biferali in *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari 2016, pp. 237-238.

⁴³ P. Aretino, *Lettere*, vol. IV, pp. 130-131, riportate in M. Firpo, F. Biferali, *Immagini ed eresie...*, cit., pp. 237-238.

⁴⁴ K. Benrath, *Lettera a Paolo III. Documento sconosciuto del secolo XVI*, in «Rivista cristiana», II, (1900), pp. 257-272.

⁴⁵ M. Firpo, F. Biferali, *Immagini ed eresie...*, cit., pp. 238-239.

⁴⁶ *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, a cura di K. Frey, 3 voll., München 1923-1940: I (1923), p. 148.

⁴⁷ C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore...*, cit., p. 321, nota 135.

⁴⁸ *Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, 3 voll., Bari 1960-1962: II (1961), pp. 1-115, in particolare p. 47.

⁴⁹ A. Sala, *Documenti circa la vita e le gesta di San Carlo Borromeo*, 3 voll., Milano 1857-1861: III (1861), p. 90.

⁵⁰ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti...*, cit.: VII, p. 214.

⁵¹ C. de Tolnay, *Michelangelo. V. The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last Pietas*, Princeton 1960, p. 51.

⁵² L. Steinberg, *Michelangelo's "Last Judgment" as Merciful Heresy*, in «Art in America», LXIII, (1975), 6, pp. 48-63.

chiave pienamente ortodossa⁵³. D'altra parte, diversi anni dopo, lo stesso teatino Paolo IV, integerrimo papa inquisitore, non distrusse il dipinto, ma richiese a Michelangelo solo di acconciare i nudi⁵⁴, ottenendo, al categorico *niet* del Buonarroti, un nulla di fatto: «Dite al papa che questa è piccola faccenda; che acconci egli il mondo, che le pitture si acconciano presto»⁵⁵.

Non solo però.

Una svolta risolutiva nella vicenda si ebbe proprio alla fine dei lavori del Concilio di Trento, laddove fra i decreti sottoposti all'attenzione del segretario di Stato Carlo Borromeo (33 definiti urgenti, 11 dei quali votati 'all'istante') figurano riferimenti alla revisione dell'affresco sistino, un'evidenza che dimostra come il concilio avesse discusso animatamente di questi temi.

I provvedimenti licenziati, vennero però resi operativi solo dopo la morte del Buonarroti, avvenuta un mese dopo. I lavori, affidati all'allievo di Michelangelo Daniele da Volterra, riguardarono la sola copertura delle nudità dei santi, ad eccezione del volto di Biagio, che, per l'atteggiamento giudicato equivoco a causa della posizione alle spalle di Santa Caterina, venne rifatto, facendolo volgere in direzione del Cristo.

La censura blanda e messa in pratica solo molto tempo dopo, cioè quando venne eletto papa Pio V, dichiara meglio di qualsiasi altra denuncia ventilata (ma non suffragata da prove) quali fossero le reali accuse contestate al toscano⁵⁶. D'altra parte poi, come hanno osservato Firpo e Biferali⁵⁷, all'epoca dello svelamento del Giudizio, molte opere di Valdés erano ancora inedite ed «è a dir poco improbabile che quegli scritti fossero noti a Michelangelo, dal momento che il *Giudizio* fu scoperto pochi mesi dopo la morte dell'esule spagnolo, proprio mentre il Flaminio e il Carnesecchi raggiungevano il Pole a Viterbo. Ogni interpretazione dell'affresco in chiave eterodossa appare quindi forzata, anche se ciò non significa negarne le implicazioni di "merciful heresy", ma solo collocarle nella più sfumata cornice di quella teologia dal "cielo aperto" e dell'infinita misericordia di Dio di cui sono state messe in luce le matrici erasmiane variamente intrecciate con molteplici tensioni eterodosse»⁵⁸.

Questa lunga digressione sull'opera di Michelangelo è funzionale a chiarire due aspetti sostanziali collegati alla produzione del Venusti: il primo si riferisce al pensiero teologico dei prototipi ideati dal maestro e di cui Venusti fu giocoforza il fedele traduttore; il secondo per ribadire la differenza tra le invenzioni eseguite dal maestro e le discrasie presenti nelle copie o nelle repliche, che subirono interferenze dalla committenza, che impose varianti dettate da scelte esclusivamente personali.

Al riguardo, sempre per quanto riguarda il *Giudizio*, al di là degli elementi criticati nel prototipo di Michelangelo e aggiunti nella versione del Venusti, forse a tutela del casato Farnese, committente sia dell'originale sia della replica, si segnala anche la figura, in basso a sinistra tra i dannati, che guarda direttamente l'osservatore, la cui effigie è proprio quella di Michelangelo Buonarroti⁵⁹.

Tutto ciò – a nostro avviso – dimostra da una parte, sul piano teologico dell'opera, che Venusti non si limitò ad eseguire una semplice copia, ma dovette fornire un'iconografia rivisitata e corretta tenendo conto delle critiche summenzionate⁶⁰; dall'altra, sul piano politico, la formulazione di un'invettiva contro Michelangelo che – con le sue licenze poetiche – era riuscito a mettere in difficoltà il papa e, conseguentemente, gli eredi. Il fatto che l'artista sia stato messo tra i dannati va dunque

⁵³ A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, a cura di G. Nencioni, Firenze 1998, pp. 49-51.

⁵⁴ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti...*, cit.: VII, p. 240: «In questo mentre alcuni gli avevon riferito che papa Paulo quarto era d'animo di fargli acconciare la facciata della cappella dove è il Giudizio universale; perché diceva che quelle figure mostravano le parte vergognose troppo disonestamente».

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ivi*, nota 1. Le opere furono acconciate soltanto diversi anni dopo per volere di papa Pio V, e vennero eseguite da Daniele da Volterra che i occupò di mettere le braghe ai troppi nudi del Giudizio (oltre che ridipingere il verso della testa di San Biagio che, sopra la Santa Caterina, avrebbe dato adito ad interpretazioni sin troppo sconvenienti).

⁵⁷ M. Firpo, F. Biferali, *Immagini ed eresie...*, cit., p. 242.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ G. W. Kamp, *Marcello Venusti...*, cit., p. 108, n. 8.

⁶⁰ Cfr. *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, catalogo della mostra (Roma 2011-2012), a cura di M. G. Bernardini e M. Bussagli, Milano 2011, scheda 117.

letto come una chiara presa di posizione di Alessandro Farnese nei confronti delle libertà iconografiche che egli aveva messo in atto nel Giudizio sistino.

Tornando ora a ragionare del dipinto in Galleria Doria, possiamo dunque concludere che l'aderenza pedissequa al modello michelangiolesco; il minuzioso descrittivismo, finanche nei dettagli dei chiodi, del teschio e del cartiglio, espressi con una perizia tecnica inarrivabile; e i colori, tenui e vaporosi, sempre delicatamente chiaroscurati a modellare i volumi e le masse, portano, assieme ai documenti antichi, a riconoscere in questa opera – tra le più controverse e dibattute – la mano di Venusti.

4.1.2 – La *Crocifissione tra i dolenti* di Casa Buonarroti

Pervenuta in Casa Buonarroti dai depositi delle Gallerie fiorentine⁶¹, l'opera risulta presente nell'inventario del 1635, attribuita al Pontormo (fig. 46). Nei registri successivi figura invece sotto i nomi di Michelangelo, Bronzino e Allori, mentre in epoca moderna la critica, con un buon margine di condivisione, legge la mano di Marcello Venusti⁶².

Ricavata dall'assemblaggio del foglio di Michelangelo ritraente il *Cristo vivo* già destinato a Vittoria Colonna (oggi al British Museum)⁶³ con altri suoi progetti grafici⁶⁴, la tavola, di piccole dimensioni, è nota in diverse varianti conservate a Oxford⁶⁵ (fig. 47) e alla Galleria Doria Pamphilj (fig. 42)⁶⁶.

Del medesimo soggetto esistono tre gruppi di incisioni: il primo, disponibile in diverse varianti, è col solo Cristo vivo; il secondo col Cristo spirato, la Madonna e il San Giovanni (tra cui rientra anche l'esemplare di Antoine Lafréry datato 1568); il terzo, identico al dipinto qui discusso, ma più tardo, è noto in due esemplari, tra cui quello firmato da Mario Cartaro (1573).

Su questa composizione, la cui esecuzione pittorica è da ascrivere al Venusti sotto la stretta supervisione di Michelangelo, la critica si è espressa anche recentemente⁶⁷ seguendo l'intuizione di Wilde⁶⁸, il quale ha ipotizzato che i progetti del Buonarroti, appartenenti a tempi diversi, così come risultano assemblati nel dipinto qui sede d'esame difficilmente rispecchierebbero l'idea del maestro. In realtà, Joannides⁶⁹ ha però dimostrato che una di queste versioni dipinte, specificatamente quella in collezione Doria – destinata alla vedova di Urbino, Cornelia Colonnelli – fu compiuta prima del 1556, ovvero quando Michelangelo era ancora in vita. Questo dato è essenziale perché ci permette di estromettere dalla progettazione il Venusti – all'epoca subalterno esecutore di progetti

⁶¹ Firenze, Casa Buonarroti, inv. Gallerie 1890, n. 1559.

⁶² Per una bibliografia esaustiva si rimanda a: P. Borland, *A copy by Venusti after Michelangelo*, in "The Burlington Magazine", CIII, (1961), pp. 433-434; D. Redig De Campos, *Il Crocifisso di Michelangelo per Vittoria Colonna*, in "Atti del convegno di Studi Michelangioleschi", (Firenze-Roma 1964), a cura del Comitato Nazionale per le Onoranze a Michelangelo, Roma 1966, p. 362; *Gli Uffizi. Catalogo generale*, 2 voll., a cura di L. Berti, Firenze 1979: II, p. 584, n. P 1867; *Costanza ed evoluzione della scrittura di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 1989), a cura di L. Bardeschi Ciulich, Firenze 1989, p. 81, n. II; G. W. Kamp, *Marcello Venusti religiöse Kunst im Umfeld Michelangelos*, Egelsbach-Köln-New York 1993, pp. 28-35, 105; S. Ferino Pagden, *Marcello Venusti, Kreuzigung*, in *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos*, catalogo della mostra (Wien 1997), a cura di S. Ferino Pagden, Milano 1997, p. 418, cat. IV.30; S. Capelli, *Marcello Venusti. Un valtellinese pittore a Roma*, in "Studi di storia dell'arte", XII, (2001), p. 23; *Marcello Venusti. Crocifisso con la Madonna, san Giovanni e due angeli dolenti (da Michelangelo)*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, p. 170, n. 52; C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore*, Milano 2007, pp. 326-328.

⁶³ Per una disamina sui preliminari grafici di Michelangelo si rimanda ai paragrafi 2.1.1 e 2.4.3.

⁶⁴ *Inventaire général des Dessins italiens du Musée du Louvre. Michel-Ange. Élèves et copistes*, a cura di P. Joannides con la collaborazione di V. Goarin e C. Scheck, Paris 2003, pp. 174-176, catt. 39, 39 verso e 40.

⁶⁵ Cfr. paragrafo 4.1.3.

⁶⁶ Cfr. paragrafo 4.1.1.

⁶⁷ V. Romani, *Studio per la Vergine ai piedi della croce e Studio per san Giovanni ai piedi della croce*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, catt. 50 e 51, p. 168; *L'ultimo Michelangelo. L'ultimo Michelangelo. Disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini*, catalogo della mostra (Milano 2011), a cura di A. Rovetta, Milano 2011, pp. 167-169, n. 3.6 e pp. 176-177, n. 3.10.

⁶⁸ J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and his studio*, London 1953, p. 120.

⁶⁹ *Inventaire général des dessins italiens VI. Michel-Ange..., cit.*, pp. 174-176, catt. 39, 39 verso e 40, con bibliografia precedente.

michelangioleschi – confermando conseguentemente il Buonarroti come ideatore dell'intero progetto. Difatti, il pittore non avrebbe mai potuto operare in autonomia, cioè senza avere il parere dell'autore dei preliminari grafici, come peraltro dimostra anche la destinataria dell'opera, la Colonnelli, che, privata della versione che aveva dovuto cedere a Guidobaldo II della Rovere, si rivolse proprio al Buonarroti per avere il permesso di commissionarne una replica dal Venusti.

Restano invece ignote le cause che portarono Michelangelo a reimpiegare per altri scopi proprio il soggetto raffigurato nel foglio donato alla Marchesa.

Dunque, perché a una decina di anni dal 'dono' e a sette dalla scomparsa della Colonna, Michelangelo riutilizzò lo stesso foglio per un nuovo progetto, ovvero per la *Crocifissione tra i dolenti*, che poi destinerà a molti altri soggetti, tra i quali, oltre a quello per la vedova Colonnelli, anche quello per il Cavaliere, già nella collezione del reverendo d'Arcy⁷⁰?

Innanzitutto, bisogna chiarire il significato che Michelangelo conferiva alla parola 'dono', anche ripercorrendo le vicende che lo legarono proprio a Tommaso de' Cavalieri, uno dei primi a ricevere suoi regali⁷¹. Ebbene, ad aiutarci è lo stesso Maestro, laddove, parlando appunto di questo disegno d'omaggio – che Giorgio Vasari ricorda come «cosa rarissima, e disegni non mai più visti»⁷² – afferma di averlo eseguito «per amore e non per obbligo»⁷³. Quello stesso amore che fu alla base di tutti gli altri disegni (tenuti in grande considerazione dal destinatario) recapitati al bellissimo Messer Tomao, che, conosciuto nell'inverno del 1532, ebbe in dono «carte stupendissime, disegnate di lapis nero e rosso»⁷⁴, «perché – fonte Vasari – egli imparassi a disegnare»⁷⁵.

Pare che Michelangelo si fosse invaghito, quasi sessantenne, del nobile romano cui regalò, secondo Vasari, alcune «teste divine»⁷⁶, il *Ratto di Ganimede*, la *Punizione di Tizio*, la *Caduta di Fetonte*, un *Baccanale di putti* e un suo ritratto «in un cartone, grande di naturale, che nè prima nè poi di nessuno fece il ritratto, perché aboriva il fare somigliare il vivo, se non era d'infinita bellezza»⁷⁷.

Tutte queste opere, secondo la critica, non erano soltanto degli strumenti forniti dal Buonarroti al talentuoso giovane aristocratico per fargli apprendere e perfezionare i rudimenti della pittura, ma qualcosa di personale e unico. Difatti, le tematiche mitologiche espresse in quei fogli si riferiscono non a caso alla storia privata del destinatario, come, ad esempio, è stato riconosciuto nel *Ratto di Ganimede* «con l'episodio tratto dal mito greco del bel cacciatore rapito dall'aquila che lo porta a Zeus perché divenga il coppiere degli dei, contiene un omaggio all'avvenenza del giovane amico»⁷⁸. Dunque, qualcosa di privato e personale al punto, pare, da mettere nella condizione il Cavaliere di proteggerli da sguardi indiscreti, cosa che non gli fu possibile per le due *Cleopatre*, vale a dire la duplice effigie della regina d'Egitto, raffigurata, nel *recto*, composta ed altera e, nel *verso*, sempre con il serpente, ma contratta dal dolore. Questo foglio infatti lo richiese d'autorità nel 1562 il duca Cosimo de' Medici: il giovane aristocratico paragonò la perdita a quella di un figlio. «Fin da giovane – scrive Cristina Acidini Luchinat – il Cavaliere, destinatario e detentore di opere d'arte così desiderabili, si era ritrovato costretto a difenderle come poteva dalla curiosità insistente di personaggi importanti della curia e dell'aristocrazia romana. I disegni furono anche copiati su carta in disegno, miniatura e incisione e, diedero origine a opere d'arte in *media* ancora diversi, come il cammeo in agata calcedonio con Ganimede innalzato dall'aquila, di bottega di Valerio Belli»⁷⁹.

⁷⁰ P. Borland, *A copy by Venusti after Michelangelo*, in "The Burlington Magazine", CIII, (1961), pp. 433-434; cfr. M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali". Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma 2009, p. 149, nota 149.

⁷¹ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti* [1568], a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885: VII, p. 223.

⁷² G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori...*, cit.: VII, p. 271.

⁷³ M. Bianco, "Non se po vedere più ben fatta, più viva et più finita imagine", in *Vittoria Colonna e Michelangelo...*, cit., p. 151.

⁷⁴ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori...*, cit.: VII, p. 271.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ivi*, pp. 271-272.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore...*, cit., p. 224.

⁷⁹ *Ivi*, p. 233.

Va ricordato che le molteplici copie, a cominciare da quelle incise che furono realizzate per prime dal Béatrizet, risalgono agli anni 1550-1559⁸⁰, dunque quando Michelangelo era ancora in vita. Mentre un'altra trasposizione pittorica, il cui preliminare grafico viene riferito dalla storiografia per analogie tematiche e stilistiche ad un ulteriore dono al Cavaliere, verrà presa a modello per due stampe incise solo dopo la sua morte. Si tratta dell'opera *Sogno di una vita umana* (Firenze, Galleria degli Uffizi)⁸¹ che Alessandro Allori portò a termine negli anni Settanta del Cinquecento, più precisamente dopo il '73, data attribuita all'esemplare inciso da Lafréry sul quale si legge anche il titolo completo dell'opera.

A completamento delle informazioni sinora riportate citiamo una lettera, conservata all'Archivio di Stato di Parma, indirizzata da Ludovico Todesco al duca Ottavio Farnese e datata 23 giugno 1571, che William Edward Wallace⁸² ha pubblicato nel 1985:

Il quadro di Vostra Eccellenza è finito, et credo le sodisferà sendovisi usata ogni diligenza nel farlo lavorare, come ella vedrà, et gran ventura è stata, di havere havuto da Messer Toma[s]o de' Cavaglieri l'istesso disegno di Michelangelo, che colori Fra Bastiano con alcuni errori, che si sono emandati hora in questa copia. Il presso sue è stato ducato ventisei d'oro con la cassetta et cetera, et al lavoro come al prezzo è intervenuto il detto Messer Toma[s]o sendosi nell'uno et l'altra fatto quando si è potuto per servizio di Vostra Eccellenza. Si consegnerà a Messer Giraldo, che hora è qui, perché gliene invii quanto prima⁸³.

Analizzandone il contenuto, non si comprende quale fosse il soggetto dell'opera che venne temporaneamente ceduta dal Cavaliere per la realizzazione della copia, ma invece appare chiaro come da questo ignoto foglio venne trasposta una versione pittorica, con alcuni 'errori' esecutivi, da parte di Sebastiano del Piombo prima del 1547, data della sua morte.

Alla luce di questi dati possiamo tornare a ragionare del *Crocifisso vivo* per la Marchesa, impiegato da Michelangelo per l'elaborazione della *Crocifissione tra dolenti*, qui oggetto d'esame. Sappiamo che, almeno inizialmente, il foglio non venne destinato alla Colonna⁸⁴, anche se Michelangelo, nelle memorie dettate al biografo Condivi – che omette però di parlare degli altri doni per il Perini o il Cavaliere – dice che lo aveva eseguito «per amor di lei»⁸⁵. Il punto, come chiarisce Hirst⁸⁶, è che l'artista, nella sua biografia autorizzata, voleva rendere noti solo alcuni dei suoi rapporti, quelli pubblici, stando ben attento a non rivelarne altri, con la conseguenza che le informazioni taciute sono quelle che lui intendeva proteggere.

Da queste preliminari considerazioni si può dunque dedurre che, alla base del riuso del regalo, non vi fosse alcuna differenza di trattamento tra il Cavaliere e la Marchesa, cui donerà analogamente disegni, cercando di preservarne, nei limiti del possibile, l'esclusiva. Va detto però – e questo è un dato di fatto – che se con la Marchesa i rapporti non andranno mai oltre la semplice formalità, come si usava tra persone di mondo e di rango, né vorrà tutelarli, come dimostra il fatto che nella sua biografia tenterà anzi di mitizzare, ben diverso è l'atteggiamento tenuto nei confronti del suo amato Tommaso. La fama – a detta di Vasari – che Venusti si era meritato per la realizzazione di «ritratti e cose piccole, lasciando l'opere maggiori»⁸⁷, che egli condusse diligentemente «con veramente estrema ed incredibile pazienza»⁸⁸, viene testimoniata dalla fortuna che questo e altri modelli ottennero tra i

⁸⁰ *Fortuna di Michelangelo nell'incisione*, catalogo della mostra (Benevento 1964, Roma 1965), a cura di M. Rotili, Benevento 1964; *Il primato del disegno*, catalogo della mostra, (Firenze 1980), a cura di L. Berti, Firenze 1980, pp. 253-257.

⁸¹ C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore...*, cit., pp. 240-243.

⁸² W. E. Wallace, *A new letter, a Michelangelo drawing, and a lost Sebastiano?*, in "Source. Notes in the History of Art", IV, (1985), 4, pp. 21-26.

⁸³ *Ivi*, p. 21.

⁸⁴ Per approfondimenti si rimanda al paragrafo 2.1.1.

⁸⁵ A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti scritta da Ascanio Condivi suo discepolo*, a cura di G. Nencioni, Firenze 1998, p. 61.

⁸⁶ M. Hirst, *Michelangelo and his Drawings*, New Haven-London 1988, p. 160.

⁸⁷ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori...*, cit.: VII, p. 574.

⁸⁸ *Ivi*, p. 575.

contemporanei. L'esistenza di un'altra redazione di questo tema, già appartenuta a Tommaso de' Cavalieri, segnalata da Borland⁸⁹ nel 1961, costituisce un'ulteriore riprova del credito che il pittore responsabile di questa versione ebbe tra i contemporanei, oltretutto della fortuna che ottenne il prototipo michelangiolesco, che, ben presto, interessò, non soltanto i più avveduti committenti italiani, ma anche quelli esteri.

Quell'aura di devoto patetismo che trasuda questo dipinto, frutto del clima ormai controriformato che in quegli anni attraversava l'Italia e l'Europa, si espleta nelle tinte fosche e nel cielo, aperto in alto, dove, squarciandosi le nubi, si intravede una luce divina cadere come pioggia, cui guarda il Cristo, esangue e stremato. Più in basso, dalla coltre tetra delle nubi, non dominano invece il terrore o il dolore, raggelati dal rigido controllo formale, che il pittore, in un didascalismo minuzioso, stempera e placa, dando origine ad un effetto «gommoso e caramellato»⁹⁰.

Sull'iconografia dell'opera che fa aggio sull'errata interpretazione eterodossa del soggetto si è espressa, anche recentemente, Cristina Acidini Luchinat: «[il dipinto] è stato più volte commentato sia alla luce della trattatistica cristiana cara agli "spirituali" e specialmente del *Beneficio di Cristo*, sia nel quadro dell'intensa e sofferta riflessione, uscita dall'intimo delle coscienze ed espressa dalle rime scambiate tra i due protagonisti, sulla sofferenza sacrificale e redentrice di Cristo. Confitto in croce, visto lievemente di sottinsù e delineato per astratte geometrie, il corpo di Gesù si riscuote dall'avanzata agonia e si slancia verso l'alto nell'istante dell'invocazione gridata in aramaico: "Dio mio, Dio mio". Il dinamismo ascensionale, che dalle gambe sovrapposte e dal ventre in tensione si espande nel busto ruotato e inclinato in avanti, culmina nella testa volta di tre quarti verso l'alto con forte patetismo»⁹¹.

In verità, come abbiamo visto, il *Cristo vivo* di Michelangelo – appeso nudo sul legno della croce, che si contorce negli spasmi del dolore, il cui preliminare grafico, dono appunto per la Marchesa, risale agli anni 1538-1541 – appare inconciliabile per cronologia col *Beneficio di Cristo*, libello eretico pubblicato nel 1543⁹² e diffuso in forma manoscritta non prima del 1542.

4.1.3 – La Crocifissione tra i dolenti di Oxford⁹³

La *Crocifissione di Cristo tra i dolenti*, un olio su tavola di 51,4 x 33,7 cm, è tra le tre varianti note riferite dalla critica moderna a Marcello Venusti (le altre due sono rispettivamente alla Galleria Doria di Roma e presso Casa Buonarroti a Firenze) quella che esibisce indubbiamente la qualità più alta (fig. 47).

Ricavata dall'assemblaggio di tre disegni di Michelangelo raffiguranti rispettivamente il *Cristo spirante* (poi regalato a Vittoria Colonna, oggi al British Museum), il *San Giovanni* e la *Vergine* (entrambi al Louvre), venne acquistata da padre Martin D'Arcy S. J. per Campion Hall alla vendita di Ashburnham Hall nel giugno del 1953⁹⁴. Non appena acquistata lo storico dell'arte britannico Sir Kenneth Clark si congratulò col D'Arcy dicendosi felice che la Hall avesse acquisito un Venusti⁹⁵.

In realtà, però, l'autografia a quei tempi era tutt'altro che acclarata. Clark, dunque, dovette aver svolto attente indagini conoscitive sull'opera, dal momento che ancora nel secolo precedente essa veniva

⁸⁹ P. Borland, *A copy by Venusti after...*, cit., pp. 433-434.

⁹⁰ Marcello Venusti, *Crocifisso con la Madonna, san Giovanni...*, cit., p. 170, n. 52.

⁹¹ C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore...*, cit., pp. 326-328.

⁹² C. Ginzburg, A. Prosperi, *Giochi di pazienza. Un seminario sul "Beneficio di Cristo"*, Torino 1975.

⁹³ Sono grato al Prof. Peter Davidson (Senior Research Fellow, Fellow-Archivist and Curator di Campion Hall) e al Superiore della comunità di Gesuiti, Prof. Frank Turner per la concessione dell'immagine riprodotta e per la disponibilità dimostrata in questo lavoro.

⁹⁴ P. Borland, *A Copy by Venusti* in "The Burlington Magazine", CIII, (1961), 703, pp. 432-435, qui a p. 433: «Ashburnham Sale, Part I, Sotheby, 24th June 1953, lot. 32, Exh. R. A. 1895, n. 139, where it was ascribed to Michelangelo, and mentioned in the 1878 catalogue of the pictures at Dover Street, made by the 4th Earl, as Michelangelo, but annotated probably at a later date as by Venusti».

⁹⁵ La lettera di Sir Kenneth Clark indirizzata a padre Martin D'Arcy è datata 24 gennaio 1953 (Archivio dei Gesuiti, ABSI, Mount Street, London).

attribuita al Buonarroti, come attesta la scarna descrizione nel catalogo della mostra di Londra del 1895: «The Earl of Ashburnham. Michel Angelo (ascribed to). Christ on the Cross in the centre; St. John on the r., the Virgin on the l.; an angel above on each side; at the foot of the Cross is a skull. Panel, 20 by 13 in.»⁹⁶.

Tra i primi a visionare l'opera in epoca moderna è stata Phyllis Borland. La studiosa, ispezionando il retro, individuò, tra i frammenti dei sigilli in ceralacca (in origine erano 18), le antiche armi della famiglia Cavalieri, primi proprietari del dipinto. Oltre a ciò, trascrisse l'iscrizione ottocentesca a penna, vergata di suo pugno nell'agosto del 1818 dal mercante William Buchanan, nella quale venivano dichiarati tutti i passaggi di proprietà, tra i quali risulta anche il primo possessore: quel Tommaso de' Cavalieri, giovane sodale di Michelangelo Buonarroti⁹⁷:

This unique picture was painted by Mich. Angelo Buonarotti and was presented by him to his intimate friend Cavl. Cavallieri of Rome in whose family it remained until the year 1797 [when] it was purchased by Mr Fagan the British Consul at Palermo.

The Seals... back are those ... the Cavalieri Family. Vide Duppa [and others authors?]

This picture come in my possession in 1808 from the agent of Mr Fagan.
W. Buchanan August 1818⁹⁸.

In particolare, nell'iscrizione, la tavola veniva dichiarata dipinta da Michelangelo, che l'aveva regalata all'amico Cavalieri, presso la cui famiglia rimase fino al 1797 quando venne acquistata da Mr. Fagan, console britannico a Palermo. La tavola – come viene ricordato ancora dall'iscrizione – era nota allo studioso Richard Duppa, sebbene questi avesse detto di conoscerla solo grazie ad un'incisione priva di qualunque ulteriore indicazione scritta. Lo studioso aveva anche annotato che il dipinto di Marcello Venusti, venduto all'asta a Londra il 26 maggio del 1806, era originariamente conservato presso il Palazzo Cavalieri di Roma⁹⁹.

Le indicazioni riportate nell'iscrizione ottocentesca dovevano essere state fornite probabilmente dall'ultimo proprietario, che sappiamo ne promosse la vendita avvenuta nel 1797, dal momento che «“un quadretto rappresentante il SS.^o Crocifisso spirante con la Madonna e S. Giovanni, opera di Michel Angelo Buonarota”, inserito in una “custodia [...] di pietre dure”»¹⁰⁰ figura nel 1755 nell'inventario dei beni appartenuti alla famiglia medesima. L'opera a quella data risultava – come precisa Marcella Marongiu – ancora collocata in un tabernacolo in legno e marmo colorato¹⁰¹.

⁹⁶ *Exhibition of Works by the Old Masters and by Deceased Masters of the British School*, catalogo della mostra, (London 1895), a cura della Royal Academy of Art, London 1895, p. 34, n. 149.

⁹⁷ P. Borland, *A Copy by Venusti...*, cit., p. 435: «There were originally eighteen seals on the back of the picture two of which show the Cavalieri arms, and Duppa says, writing of a Crucifixion by Michelangelo: «Of this composition there was a small picture in Rome, painted by Marcello Venusti».

⁹⁸ *Michelangelo. Divine Draftsman and Designer*, catalogo della mostra (New York 2017), a cura di C. Bambach, New York 2017, p. 309, n. 196: «Provenience: Tommaso de' Cavalieri (1513/14-1587), Rome; by descent, Cavalieri family, Rome; purchased from the Cavalieri family by Robert Fagan (1761-1816), London and Rome, 1797; his sale, Mr. Squibb, London, May 26 (29), 1806, lot 47 (as by Michelangelo; William Buchanan, Oxford; Bertram Ashburnham (1797-1978), 4th Earl of Ashburnham (1855-1924), 6th Earl of Ashburnham, United Kingdom; Ashburnham sale Sotheby's London, June 24, 1953, lot 32 (as by Marcello Venusti); Rev. Martin D'Arcy (1888-1976), Oxford; bequeathed by him to Campion Hall (on loan to the Ashmolean Museum, from 2012)».

⁹⁹ R. Duppa, *The Life and Literary Works of Michel Angelo Buonarroti*, London 1816 (terza edizione), pp. 357-358: «Of this composition there was a small picture in the Cavalieri Palace in Rome, painted by Marcello Venusti. In the year 1806, may 26, a small picture of this design painted by Marcello Venusti, was sold by auction in London, said to be the same as was painted for the Cavalieri Palace. I have a small print of this design but without any inscription».

¹⁰⁰ W. Kirkendale, *Emilio de' Cavalieri "Gentiluomo romano". His Life and Letters, his Role as Superintendent of All the Arts at the Medici Court, and his Musical Compositions. With Addenda to Aria di Fiorenza and The Court Musicians in Florence*, Firenze 2001, pp. 116-117. Sull'associazione del manufatto inglese all'inventario dei beni posseduti dalla famiglia Cavalieri si rimanda a Marcella Marongiu: M. Marongiu, *Tommaso de' Cavalieri nella Roma di Clemente VII e Paolo III*, in *Horti Esperidum. Studi di Storia del collezionismo e della storiografia artistica*, a cura di F. Grisola, Roma 2013, pp. 257-320, in particolare p. 257, nota 76.

¹⁰¹ M. Marongiu, *Tommaso de' Cavalieri nella Roma...*, cit., p. 257, nota 76.

Dopo Clark e Duppa, anche Borland, sulla scorta delle dichiarazioni rese dai biografi antichi (Vasari e Baglione), sostenne per motivi stilistici l'autografia a Marcello Venusti, concludendo: «The claim to Venusti's authorship is moreover substantiated by the underdrawing revealed to the drawing in the British Museum dated between 1538 and 1541, and to two studies of the Virgin and St John in the Louvre dated 1542. It has been seen that the early sources are in agreement that Venusti made many small, finished paintings from original ideas by Michelangelo, and there are other extant versions of this composition of the Crucifixion, notably that in the Uffizi. Thode lists other copies of the subject, but as these and further reproductions in the Witt Library are by other hands they do not seem to be of any great interest. I have, however, thought the Ashburnham Crucifixion worth publishing as having a well-founded claim to be by Venusti after Michelangelo»¹⁰².

Dell'opera si è occupato ancora, di recente, Alexander Perrig, che ha ritenuto la *Crocifissione* di Campion Hall, anticamente conservata dalla famiglia Cavalieri – come attestano i sigilli sul retro del dipinto – una versione di Marcello Venusti tratta dal disegno di Michelangelo¹⁰³.

Questi studi sono stati messi in discussione solo nel 2010 da Antonio Forcellino, che, dopo una nuova ispezione *in situ* e soprattutto considerata la grande qualità esecutiva, ha ipotizzato un coinvolgimento diretto di Michelangelo: «La qualità pittorica era talmente alta da rendere imbarazzante il pensiero che un'intera generazione di storici dell'arte avesse potuto ritenerla dello stesso autore del Crocifisso Doria e di quello di Casa Buonarroti»¹⁰⁴. La notizia, nel giro di qualche giorno, è rimbalzata su tutti i media internazionali, finendo per essere rilanciata da *The Daily Mail*, *The Independent* e *BBC News*. Tutti i mass media hanno riportato che la Hall possedeva un 'Michelangelo', omettendo persino qualche sporadico dubbio espresso in merito dallo stesso studioso.

Ecco nel dettaglio le considerazioni di Antonio Forcellino, espresse in un testo divulgativo dal titolo *La Pietà perduta*: «La tavoletta era costituita anch'essa di un solo asse, contrariamente a quelle italiane, e gli stemmi in ceralacca della famiglia Cavalieri erano ben visibili lungo tutti i bordi. La ripetizione dello stemma sembrava frutto di una ossessiva necessità di marcare la proprietà di quell'oggetto ben oltre il limite ragionevole. Nella figura del Cristo si afferrava immediatamente la diversa qualità dalle repliche italiane. Una maggiore forza del modellato, la chiarezza della pittura e l'espressività del viso davano l'impressione di un lavoro realizzato da una mano ben più sapiente. La qualità pittorica era talmente alta da rendere imbarazzante il pensiero che un'intera generazione di storici dell'arte avesse potuto ritenerla dello stesso autore del Crocifisso Doria e di quello di Casa Buonarroti. L'iconografia presentava variazioni impercettibili rispetto alle copie italiane, una maggiore sobrietà del paesaggio e una minore enfasi devozionale, le aureole erano appena accennate sulle teste dei personaggi, il cielo era immerso in una luce di avanzato tramonto senza l'invasione dei nimbi sfolgoranti del Crocifisso Doria o dell'irradiazione infiammata di quello fiorentino. Molto più credibile appariva la figura di Maria, ma soprattutto molto più belli e corposi erano i due angeli ai lati della croce. Il dipinto era nel suo complesso molto pulito, più di quanto avrebbe dovuto essere, e successivamente verniciato a specchio, forse troppo. Questo dava un aspetto vagamente nordico alla composizione. Avevamo visto abbastanza per escludere che l'autore del Crocifisso appartenuto a Tommaso Cavalieri potesse essere Marcello Venusti. Eravamo persuasi che nessuno, se non Michelangelo, avesse potuto dipingere un tale capolavoro. Dovevamo assolutamente convincere i vertici dell'ENEA a finanziare una trasferta a Oxford per sottoporre il dipinto a indagine riflettografica, in modo da avere un materiale di confronto omogeneo con gli altri due Crocifissi. Gli ostacoli maggiori purtroppo li trovammo a Oxford. Fu difficile riprendere i contatti con il direttore del collegio, e intanto ci era stata ventilata l'ipotesi di una vendita del dipinto da Sotheby's. Era una

¹⁰² P. Borland, *A Copy by Venusti...*, cit., pp. 433 e 435. Cfr. A. Rovetta, Marcello Venusti: *Crocifissione*, in *L'ultimo Michelangelo. Disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini*, catalogo della mostra (Milano 2011), a cura di A. Rovetta, Milano 2011, pp. 1601-161, n. 3.3.

¹⁰³ A. Perrig, *Michelangelo's Drawings: The Science of Attribution*, New Haven-London 1991.

¹⁰⁴ A. Forcellino, *La Pietà perduta. Storia di un capolavoro ritrovato di Michelangelo*, Milano 2010 (anche trad. in inglese: A. Forcellino, *The Lost Michelangelos*, Cambridge 2011): si veda in particolare il paragrafo intitolato "Gita a Oxford".

situazione critica, perché da un lato era prematuro manifestare le nostre ipotesi su una possibile autografia michelangiolesca, ma dall'altro non volevamo che il dipinto cambiasse proprietà prima di aver avuto la possibilità di esaminarlo. Chiesi al direttore del collegio di avvisarmi dell'eventuale vendita e di comunicarmi il valore stimato, ma per fortuna né l'una, né l'altra informazione arrivarono mai. Nel luglio successivo, a ogni modo, eravamo pronti a partire per Oxford e riprendere il dipinto con le apparecchiature portatili dell'ENEA. Un laboratorio locale, del tutto all'altezza della leggendaria cortesia inglese, ci avrebbe fornito le attrezzature che non erano trasportabili. La ricerca artistica deve fare di questi tempi anche i conti con l'allarme antiterrorismo e ogni apparecchiatura che deve salire su un aereo rappresenta una complicazione enorme. Comunque arrivammo nel salotto luminoso dove qualche mese prima avevamo esaminato il dipinto. Questa volta la luce diurna era il nemico da combattere, come la volta precedente era stato l'alleato più prezioso. Oscurare il salottino, nel quale un'intera parete era occupata dal bellissimo bow window incorniciato ora da una vite in pieno rigoglio con il suo verde carnoso, non fu facile. Mentre procedevamo ai preparativi mi arresi all'ansia che non avevo voluto riconoscere nei giorni precedenti. Per quanto geograficamente lontano dal dipinto americano, il Crocifisso di Oxford era strettamente legato a esso e all'ipotesi che Michelangelo ne fosse l'autore. Se Michelangelo aveva dipinto la Pietà per Vittoria, aveva dipinto anche il Crocifisso per Tommaso; la testimonianza di Vittoria quindi era valida per entrambi i dipinti. Oppure era infondata»¹⁰⁵.

«L'ingarbugliata vicenda – sempre lo studioso – che da due anni occupava interamente la mia vita aveva dei parametri di verità dai quali non si poteva sfuggire. Ipotesi e documenti sono importanti nella ricerca dell'autografia, ma il rilievo maggiore è senza dubbio quello della materialità dell'opera. Il Crocifisso di Oxford, superava brillantemente l'esame stilistico, era il migliore dei tre. Ma io conoscevo ormai perfettamente il disegno preparatorio a cui ricorreva Venusti. Nel caso le riprese avessero messo in evidenza, sotto il dipinto appartenuto a Tommaso Cavalieri, un disegno acquoso, stentato, confrontabile al disegno emerso nella Pietà Borghese e nel Crocifisso Doria, le mie congetture avrebbero subito senz'altro un colpo durissimo. Prima di sistemare le apparecchiature per la ripresa avevo già controllato che il Cristo e gli angeli corrispondessero al disegno del British Museum. Il lucido che avevo ricavato si adattò perfettamente al Cristo dipinto, cosa che non era accaduta con i due italiani. Quella prima confortante verifica mi diede la forza di aspettare che la ripresa cominciasse. Sapevo per esperienza che tutto si sarebbe risolto in una manciata di secondi, il tempo che la sofisticata telecamera puntata sul dipinto rimandasse al monitor collegato la prima immagine del quadro. Obbligai Franca Persia e la sua giovane assistente Ombretta a lasciarmi sistemare davanti al monitor per la prima ripresa. Mi sentivo in colpa con entrambe perché non avevo mai manifestato loro i miei sospetti che potesse essere stato dipinto da Michelangelo. In parte per non alterare la procedura rigorosissima delle riprese e in parte perché di fronte a ipotesi così gravi è facile scontrarsi con un sospetto di delirio. Furono loro a mettere fine alla mia sofferenza. Quando apparve la prima immagine ero così esaltato da non riuscire a vederla. “Mamma mia, ma è bellissima”. Ombretta per prima lasciò trapelare l'entusiasmo per quell'immagine. Franca, più controllata, si associò dopo un istante. “Totalmente diverso da quelli italiani. Guarda la meraviglia degli angeli”. Gli angeli, che nel disegno del British Museum, concordemente attribuito a Michelangelo, erano indefiniti e appena accennati, colpirono subito per la loro bellezza. Erano disegnati con una grande forza espressiva, come se sulla tavola fosse stato approfondito il loro disegno con tratto sicuro. Ma soprattutto presentavano molti più segni di quanti la pittura avesse poi tradotto in immagine. Richiamando dopo poco sul monitor le immagini delle riprese italiane, fu facile accorgersi che di quel disegno, in parte rimasto senza conseguenze nella pittura, i due Crocifissi italiani avevano ripreso solo ciò che era stato poi dipinto. Questo solo dettaglio provava che i due Crocifissi italiani discendevano da quello di Oxford di Tommaso Cavalieri. I copisti italiani avevano tratto dal dipinto di Cavalieri solo la parte visibile, ignorando quegli svolazzi che l'artista aveva disegnato e poi tralasciato; una forma di pentimento tipico di chi elabora anche in fase esecutiva l'opera d'arte. Nel

¹⁰⁵ Ivi, pp. 137-145.

disegno del British Museum i due angeli erano poco definiti, appena accennati, come la critica aveva universalmente rilevato. Nel dipinto di Oxford, invece – prosegue Forcellino – il disegno preparatorio colmava questo vuoto, dettagliandolo con cura. In più, ancora una volta in quegli angeli il tratto era così sicuro ed espressivo che anche isolati dalla pittura rimanevano una stupefacente opera d'arte. Anche il corpo di Cristo presentava un disegno folgorante per la sua fluidità e soprattutto offriva solo le informazioni essenziali sulla collocazione del corpo nello spazio; l'artista si riservava di scolpire quel corpo con l'ombra attraverso la pittura. Avevamo portato tutti e tre i computer e padre Callaghan ci aveva lasciati liberi di lavorare nel salotto. Franca e Ombretta avrebbero voluto procedere prima a tutte le riprese di ogni dettaglio per poi confrontarli a Roma. Io morivo dalla voglia di fare il confronto. Aprimmo i tre portatili sul pavimento e richiamammo sui monitor le riprese del torace del Cristo di Roma, di Firenze e di Oxford. La corrispondenza dei segni di ombra nel torace dei dipinti italiani con le ombre dipinte nel Cristo di Oxford era perfetta. I disegni preparatori dei due dipinti italiani erano stati tratti dal dipinto inglese già realizzato che, a sua volta, non aveva avuto alcun bisogno di riportarsi, in corrispondenza delle ombre anatomiche, alcun tratto preparatorio. Non era una prova definitiva dell'autografia michelangiolesca, ma il risultato della Riflettografia sosteneva fortemente l'ipotesi che Michelangelo avesse avuto una parte molto attiva nel Crocifisso di Cavalieri. Solo dopo aver ampiamente esplorato quel confronto, lasciai che Franca e Ombretta continuassero il loro lavoro. Del resto, non avrei potuto contrastarlo neanche volendo»¹⁰⁶.

Le conclusioni dello studioso: «Dopo il viaggio a Oxford avevo abbandonato lo studio del Crocifisso di Tommaso. Sia perché la sua storia è già tutta riassunta in quei sigilli rossi, sia perché non avevo la forza di affrontare anche l'analisi di questo dipinto. Per fortuna mia sorella aveva continuato a ricercare documenti fino a chiarire tutti i passaggi di proprietà da casa Cavalieri al collegio religioso di Oxford. Lo stesso aveva fatto per i dipinti italiani, confermando la provenienza di quello romano dalla bottega di Venusti. Le possibilità che il Crocifisso Cavalieri sia autografo di Michelangelo sono altissime, molto più di qualsiasi altra attribuzione avanzata nel secolo scorso di opere michelangiolesche. Ma i dati portati a sostegno di questa ipotesi sono ancora insufficienti. Occorrerebbe restaurare il dipinto, sverniciarlo ed esaminare la sua tecnica esecutiva, i componenti dei pigmenti e molto altro ancora. Ma i proprietari del dipinto, l'amministrazione di Campion Hall, mi sembravano perplessi di fronte a questa ipotesi»¹⁰⁷.

L'anno seguente (2011), torna sull'argomento la sorella di Antonio, la già ricordata Maria Forcellino che in un primo articolo pubblicato su *Incontri*¹⁰⁸ anticipa un nuovo studio in corso di pubblicazione sulla *Crocifissione* di Oxford, ribadendo, già nel titolo, la correttezza dell'attribuzione a Michelangelo: *Una Crocifissione e una Pietà di Michelangelo per gli 'spirituali'*.

In realtà Vasari ricorda che Venusti realizzò diverse opere «con disegni di Michelagnolo, e di sue opere, ha fatto una infinità di cose similmente piccole»¹⁰⁹, il che aiuta a rendere non solo la *Crocifissione* di Campion Hall autentica, ma soprattutto fa propendere per attribuirgliene anche l'esecuzione, in considerazione dei progetti forniti direttamente dal Maestro. D'altra parte, come sostenne Thode¹¹⁰ per primo, l'opera era stata messa a punto da Michelangelo o da Venusti sotto la stretta supervisione del primo. E, in effetti, riteniamo improbabile un assemblaggio arbitrario operato senza il tacito consenso dell'artefice dei progetti dal momento che la stessa vedova Colonnelli, moglie del defunto Urbino, collaboratore di Michelangelo, che possedeva anch'ella una copia del soggetto,

¹⁰⁶ Ivi, pp. 140-142.

¹⁰⁷ Ivi, p. 143.

¹⁰⁸ M. Forcellino, *Una Crocifissione e una Pietà di Michelangelo per gli 'spirituali'*, in "Incontri", XXVI, (2011), 1, pp. 16-26. Cfr. M. Forcellino, *Novità sui dipinti della crocifissione dai disegni di Michelangelo: una nuova copia, la 'Crocifissione Amadori', e qualche precisazione sulla 'Crocifissione Cavalieri'*, in "Bollettino d'Arte", CI, (2016), 32, pp. 25-40.

¹⁰⁹ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti* [1568], a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885: VII, p. 575.

¹¹⁰ E. Thode, *Michelangelo: kritische Untersuchungen über seine Werke*, 3 voll., Berlin, 1902-1913: II, pp. 468-469.

trovatisi nella condizione di esserne privata da Guidobaldo II della Rovere, ne chiese un'altra versione proprio al Maestro, precisando che venisse eseguita da 'messer Marcello'¹¹¹.

Queste nostre ipotesi sembrano ulteriormente rafforzate dalle indagini diagnostiche sull'opera effettuate dall'Ashmolean nel 2016. La riflettografia mostra ad esempio un *underdrawing* strutturato da forti contorni, senza ripensamenti, frutto della tecnica impiegata per il riporto del disegno (i contorni rivelano la presenza di spolvero). L'unico disegno a mano libera appare visibile nel corpo di Cristo¹¹². Dunque, i recenti esami tecnici, condotti da Jevon Thistlewood all'Ashmolean Museum, avallano la storiografia tradizionale sull'autografia a Venusti, anche se il rapporto tra questi e il maestro, allo stato attuale degli studi, risulta ancora difficile da chiarire.

In realtà, secondo noi, la differenza a livello qualitativo che si palesa nel dipinto di Oxford¹¹³ (se letta confrontando le altre versioni realizzate sempre dal Venusti) può essere spiegata, ancora una volta, tenendo bene a mente chi era il destinatario dell'opera, laddove Vasari ricorda che Michelangelo intrattenne con Tommaso un'amicizia molto speciale, finalizzata a principiare alla pittura il giovane talentuoso nobiluomo, per il quale fece diversi disegni e che «infinitamente amò più di tutti»¹¹⁴.

In effetti, analizzando il carteggio intercorso tra i due (soprattutto se confrontato con quello scambiato con Vittoria Colonna), notiamo, da parte dell'anziano maestro, che si spinge molto oltre la cortesia d'uso negli ambienti di rango, una disponibilità sospetta nei confronti del giovane allievo. Michelangelo arriva addirittura a chiedere a Tommaso Cavaliere pareri sui suoi disegni, promettendo di revisionarli in caso non gli fossero piaciuti e di ultimarli in caso contrario, sempre garantendo, naturalmente, grande rapidità nella consegna. È il caso della *Caduta di Fetonte*, a proposito della quale precisa: «[Messe]r Tomao, se questo sc[h]izzo non vi piace, ditelo a Urbino, [acci]ò che io abbi tempo d'averne facto un altro doman da ssera, [co]me vi promessi; e se vi piace e vogliate che io lo finisca [rim]andatemelo»¹¹⁵.

Non riservò invece il medesimo privilegio alla Marchesa, benché egli l'«amò grandemente»¹¹⁶, anzi, come abbiamo più volte sottolineato tramite la nostra rilettura delle carte, l'atteggiamento palesato con lei era assai diverso nei fatti da quello che, per il conto di Condivi, lasciava intendere sul suo conto¹¹⁷.

A riprova della correttezza della nostra ipotesi riportiamo quanto scrisse Pietro Aretino nella celebre lettera privata indirizzata al Buonarroti, in cui, amareggiato per non aver ricevuto la giusta considerazione dall'artista, che si mostrava disponibile nei confronti dei soli Tommaso de' Cavalieri e Gherardi, si vendica stigmatizzando l'eccessiva quantità di nudi e l'«impietà di irreligione»¹¹⁸ nel

¹¹¹ Si rimanda al paragrafo 2.4.3.

¹¹² The infrared reflectography, which reveals the underdrawing of the painting, shows strong outlines to the figures, with no artistic second thoughts. The only freehand drawing appears in Christ's body; otherwise, the outlines reveal the presence of spolvero, a Renaissance technique employed to transfer drawings to panels. A cartoon of the original drawing was pricked with small holes and graphite blown through; small marks were then made on the panel which were then linked by charcoal outlines. One can see the initial marks in the drawing of the hands on the Mary to the right of Jesus, as well as graphite which has been brushed away but been subsequently trapped by the oil paint. If the British Museum Michelangelo drawing was laid over the Campion Hall Crucifixion, it would exactly match the composition, except for the right hand side of the cross. In the drawing, Christ's body is twisted to the left, yet his arms stretch equally across the cross, meaning [that] his left arm is longer than his right. For the painting, the artist has corrected this by lengthening the left hand side of the cross, as can be seen by the infrared reflectography, which shows the original endpoint to the cross. The Casa Buonarroti version of the painting, also by Venusti, does not show the extension under infrared, indicating that this painting is the earlier of the two and closer to the Michelangelo drawing. Sono particolarmente grato al prof. Peter Davidson (Senior Research Fellow, Fellow Archivist and Curator, Campion Hall) per queste preziose informazioni.

¹¹³ Cfr. *El Greco in Italia. Metamorfosi di un genio*, catalogo della mostra (Treviso 2015-2016), a cura di L. Puppi, Milano 2015, p. 138, n. 68.

¹¹⁴ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti...*, cit.: VII, p. 271.

¹¹⁵ *Il Carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, 5 voll., Firenze 1965-1983: IV, n. CMVI, p. 12.

¹¹⁶ A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti scritta da Ascanio Condivi suo discepolo*, a cura di G. Nencioni, Firenze 1998, p. 60.

¹¹⁷ Si rimanda al paragrafo 2.1.1.

¹¹⁸ *Il Carteggio di Michelangelo...*, cit.: IV, n. MXLV, p. 215.

Giudizio finale: «Hor così ve lo perdoni Iddio, come non ragiono ciò per isdegno ch'io habbi circa le cose desiderate; perché il sodisfare al quanto vi obligaste mandarmi doveva essere procurato da voi con ogni sollecitudine, da che in cotale atto acquetavate la invidia, che vuole che non vi possin disporre se non Gherardi et Tomai»¹¹⁹. Come sappiamo, l'Aretino nella versione a stampa della stessa missiva ometterà però ogni riferimento personale, mantenendo tuttavia un giudizio molto critico probabilmente anche per ribadire la sua posizione sull'argomento, essendo già stato oggetto di indagini da parte di una commissione inquisitoriale¹²⁰.

Questa puntualizzazione di Aretino resta ad ogni modo un'informazione fondamentale, soprattutto perché ci svela alcune voci che all'epoca circolavano sul conto del Buonarroti a causa della sua disponibilità sin troppo sospetta con alcuni interlocutori.

Evidentemente, il diverso atteggiamento di Michelangelo nei confronti dei suoi sodali fu talmente evidente da generare dicerie e maldicenze incontrollate, al punto da indurre lo stesso Aretino, nel tentativo di 'aiutarlo', a suggerirgli alcuni accorgimenti volti a sedare 'le invidie'. Come sappiamo, però, egli non rispose all'Aretino, né seguì i suoi consigli, salvo prendere delle contromisure, perché evidentemente ben consapevole del problema, nel momento in cui dettò le sue *Vite* a Condivi. In altri termini, omettendo completamente i riferimenti al Gherardi e al Tommasi e mitizzando invece i rapporti con la Colonna, cercò di attuare – è questa la nostra conclusione – un vero e proprio depistaggio principalmente teso a tutelare la sua immagine e quella dei suoi 'amici' presso i posteri, preservando così la sfera privata e affettività da eventuali congetture o sospetti che sarebbero scaturiti da una lettura piana delle fonti.

4.1.4 – La *Pietà* della Galleria Borghese

Il dipinto, un olio su tavola¹²¹ di cui si ignora la provenienza, è esposto presso la Galleria Borghese di Roma, riferito a Marcello Venusti¹²² sulla base dell'attribuzione risalente all'inventario settecentesco dove risulta descritto come *Cristo sulla Croce*¹²³ (fig. 48). Di questo soggetto, e del

¹¹⁹ *Il Carteggio di Michelangelo...*, cit.: IV, n. MXLV, pp. 215-219. Nella lettera Aretino invitava Michelangelo a regalargli un disegno (anche ricordato in IV, 332: «Se per caso Michelagnolo mi dà i disegni, vada in grazia di Dio; se me gli nega, ciò sia in nome del Diavolo») anche per fugare le "invidie" che circolavano sul suo conto e che sostenevano che solo Tommaso de' Cavalieri e Gherardi potevano disporre in modo incondizionato di lui. Tuttavia, nella versione a stampa (V, 189) ometterà i riferimenti personali mantenendo i toni di severo rimprovero sull'eccessiva presenza di nudi nell'affresco sistino (*Giudizio Universale*) forse per fugare egli i sospetti che lo vedevano attenzionato dalla Santa Inquisizione, come anche sostiene in una lettera a Giovio (III, 152). Nella lettera IV, 85, invece, c'è un elogio esplicito agli ignudi della sistina. Dunque, né prima né dopo la sortita del 1545, i riferimenti a Michelangelo saranno diversi dall'elogio. A tal riguardo riporteremo un passo illuminante di Aretino contenuto nel *Dialogo del giuoco*, dove, già nel '43 il poeta prende le difese di Michelangelo sul *Giudizio* contro quei detrattori che etichetta come «ippocritoni e dipintoresse» (P. Aretino, *Operette politiche e satiriche*, 6 voll., a cura di G. Crimi, Roma 2013: I, p. 290). Per alcuni approfondimenti si rimanda a: *Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino. Lettere scritte a Pietro Aretino*, XVII voll., a cura di P. Procaccioli, Roma 2003-2004: III-V.

¹²⁰ *Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino ...*, cit.: III, 152, pp. 159-161.

¹²¹ L'opera, con numero di inventario 422, è un olio su tavola che misura 56x40 cm. Per le tantissime repliche realizzate dal disegno di Michelangelo, dalle incisioni o dalle versioni dipinte da Venusti, si rimanda al saggio fondamentale di C. de Tolnay (C. de Tolnay, *Michelangelo's Pietà. Composition for Vittoria Colonna*, in "Record of the Art Museum Princeton University", XII, (1953), 2, pp. 44-62).

¹²² L'attribuzione è anche confermata recentemente da Anna Coliva (A. Coliva, *Marcello Venusti. Grablegung Christi mit Maria und zwei Engeln*, in *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos*, catalogo della mostra (Wien 1997), a cura di S. Ferino Pagden, Milano 1997, pp. 431-433, cat. IV.38).

¹²³ P. Della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti*, 2 voll., Roma 1959: I, p. 138, n. 191. Cfr. S. Capelli, *Marcello Venusti. Un valtellinese pittore a Roma*, in "Studi di storia dell'arte", XII, (2001), p. 23.

medesimo autore, esistono altre due varianti autografe, ma di qualità difforme, conservate a Palermo¹²⁴ e presso la collezione Schmid-Paganini di Basilea¹²⁵.

Tutte queste redazioni derivano, com'è noto, dal disegno di Michelangelo¹²⁶, oggi all'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston (fig. 2), da cui è tratto anche il foglio presso il Teylers Museum di Haarlem (fig. 49), che, proprio in virtù delle dimensioni più estese, mostra l'originale sviluppo della croce con la particolare terminazione a forcilla di cui parla il Condivi¹²⁷, anche presente nella versione a stampa¹²⁸. Dunque, dal foglio di Boston (malauguratamente mutilo¹²⁹), se possiamo immaginare come era l'originario sviluppo a 'Y' del legno, purtroppo non è possibile valutare se Michelangelo abbia ideato o meno anche le due croci laterali, che, come quinte scenografiche, inquadrano la scena e dirigono lo sguardo dell'osservatore al centro del foglio, dove si consuma appunto il dramma della *Pietà*.

La Davidson¹³⁰, tra i primi a rilevare la grande qualità esecutiva del foglio di Haarlem, ha rimarcato in questa versione una generale tendenza alla semplificazione, constatando come la differente tecnica impiegata nei due fogli – acquarello e penna per l'esemplare olandese e matita per quello americano – sia l'unico strumento disponibile per sciogliere il complesso nodo dell'attribuzione. Questa intuizione, com'è noto, è sfociata nell'assegnazione del foglio di Haarlem a Venusti e in una datazione di poco antecedente all'incisione del Bonasone (1546): «The style of the Haarlem Pieta drawing is, of course, closely modelled after the highly finished draughtsmanship of Michelangelo's "presentation" drawings. These, however, were executed in chalk while the copy has been translated, with great skill and delicacy, into pen and wash, a technique Michelangelo did not care to employ. The tightly controlled, spidery line, the subtle shading and careful layering of washes, and the refined delineation of detail that distinguish the technique of the Pieta drawing were not learned from Michelangelo»¹³¹.

L'ipotesi è stata accolta da buona parte della critica successiva¹³² con la sola eccezione di Simona Capelli: «Bernice Davidson lo attribuì a Marcello Venusti anche in virtù della tecnica (penna e acquarello), solitamente utilizzata da Perino del Vaga, considerato dalla storiografia il maestro del valtellinese. [...] Se [...] risultasse fondata la revisione della formazione del maestro valtellinese, non allievo di Perino del Vaga, ma artista formatosi in Italia settentrionale, forse a Venezia, allora potrebbe cadere anche l'attribuzione di questo disegno, che peraltro non presenta affinità stilistiche con la tavola della Galleria Borghese, attribuita per l'appunto a Marcello Venusti»¹³³.

¹²⁴ Il dipinto di Palermo, una tempera su tela che misura le dimensioni di 230x140 cm, è firmato in basso a sinistra «MARCELLUS VEN. F.» (G. W. Kamp, *Marcello Venusti religiöse Kunst im Umfeld Michelangelos*, Egelsbach-Köln-New York 1993, p. 109, n. 9.).

¹²⁵ L'opera svizzera, un olio su tavola che misura 90x124 cm, recava un'iscrizione, attualmente illeggibile ma trascritta dal Frey: «M. B. INVENTOR / MARCELLVS VENUSTA» (cfr. C. de Tolnay, *Michelangelo's Pietà composition...*, cit., p. 46, nota 10; G. W. Kamp, *Marcello Venusti...*, cit., pp. 124, n. 34).

¹²⁶ Per una trattazione del foglio si rimanda al paragrafo 2.1.2.

¹²⁷ A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti scritta da Ascanio Condivi suo discepolo*, a cura di G. Nencioni, Firenze 1998, p. 61.

¹²⁸ *D'après Michelangelo*, a cura di A. Alberti, A. Rovetta e C. Salsi, 2 voll., Milano 2015: II, p. 158, n. 262.

¹²⁹ C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-1980: III, pp. 76, n. 426. Il foglio risulta tagliato sia nel registro superiore sia in quello inferiore.

¹³⁰ B. Davidson, *Drawings by Marcello Venusti...*, cit., pp. 3-19.

¹³¹ *Ivi*, p. 7.

¹³² C. de Tolnay, *Corpus...*, cit.: III, pp. 76-77, n. 426; M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali". Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma 2009, pp. 122-130.

¹³³ S. Capelli, *Le copie pittoriche della Pietà di Michelangelo per Vittoria Colonna: Marcello Venusti e i copisti anonimi. Attribuzioni e precisazioni*, in "Studi romani", LXI, (2013), 1-4, pp. 123-141, qui a p. 127.

Tralasciando il problema della formazione del pittore presso la bottega di Perino del Vaga, peraltro testimoniata dal contemporaneo Vasari¹³⁴ e successivamente anche da Baglione¹³⁵, e presa coscienza di alcune divergenze tra la versione olandese della *Pietà*¹³⁶ e la controparte americana, ravvisabili soprattutto nella figura del Cristo (in particolare sul viso, sulla clavicola e sulla gamba sinistra), ciò che risalta con evidenza nel foglio di Haarlem è proprio lo straordinario livello qualitativo della produzione. Qualità più volte rimarcata anche dalla critica¹³⁷, la quale però, non si è mai posta, tranne rari casi¹³⁸, il problema in rapporto agli autografi di Venusti, soprattutto quando essi evidenziano divergenze stilistiche ed esecutive palesi rispetto al foglio di Haarlem. Inoltre, non ha fornito convincenti risposte alle tante domande circa la diffusione dei modelli michelangeloeschi, che, proprio per il tramite di Venusti, circolarono nell'*entourage* della Colonna.

Sappiamo infatti, sia da Vasari¹³⁹, sia da Condivi¹⁴⁰, che la Marchesa ricevette da Michelangelo una versione della *Pietà* ma anche che una redazione del medesimo soggetto era posseduta dal cardinale inglese Reginald Pole¹⁴¹. Inoltre, la Colonna, dichiara in una nota missiva indirizzata al Maestro di essere a conoscenza del fatto che costui avrebbe potuto delegare al suo collaboratore Venusti l'esecuzione di suoi disegni: «Ma in caso [...] vogliate farlo fare a quel vostro, ci parleremo prima, perché conoscendo io la difficoltà che ce è di imitarlo, più presto mi risolvo che colui faccia un'altra cosa che questa»¹⁴².

Dunque, come uscire dall'impasse?

Dobbiamo necessariamente avvalerci di altri dati che, per nostra fortuna, possiamo ricavare dall'analisi – fino ad oggi mai effettuata – della calligrafia del verso poetico che si estende verticalmente sul legno della croce nel foglio di Haarlem. Allo stato attuale degli studi, difatti, ci si è sempre limitati a considerare autentica la grafia del foglio di Boston ma mai ci si è posti il problema di sottoporre ad una perizia l'esemplare di Haarlem. Vale dunque la pena analizzare a fondo questa seconda versione per capire se, con i nuovi dati, sarà possibile o meno riferire a Michelangelo almeno i versi scritti nel legno della croce dove si legge «non vi si pensa quando sangue costa»¹⁴³, oppure se attribuirli, assieme al resto del disegno, ad altra mano.

Ebbene, comparando i due testi, entrambi in corsivo italico, emergono preliminarmente delle differenze stilistiche, così come pure delle contiguità tra le due grafie, che qui esamineremo, tenendo certamente bene a mente che sono stati impiegati due strumenti differenti per la redazione dei versi danteschi: in un caso la penna, nell'altro la matita.

In particolare, l'analisi comparata evidenzia subito delle anomalie nella grafia di Haarlem, che, inizialmente retta, diviene a mano a mano sempre più inclinata e irregolare. Risultano altresì differenti le modalità di redazione di alcune consonanti, 't' e 'g'. Diversamente, invece, mettendo a confronto quest'ultima grafia con quella autografa di Michelangelo e in particolare con quelle più «pratiche,

¹³⁴ Sulla formazione si veda: A. Geremicca, *Venusti creato da Perino del Vaga*, in *Intorno a Marcello Venusti*, a cura di B. Agosti e G. Leone, Soveria Mannelli 2016, pp. 25-29. Sulle origini si rimanda invece a: M. Romeri, *Le origini lombarde di Marcello Venusti*, in *Intorno a Marcello Venusti...*, cit., pp. 9-24.

¹³⁵ G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642, p. 20.

¹³⁶ La Capelli (S. Capelli, *Le copie pittoriche della Pietà...*, cit., p. 127), dopo aver preso sollevato una serie di interrogativi sull'autografia del foglio riferito dalla Davidson a Venusti però giustamente aggiunge: «A fronte di numerose incertezze nel catalogo dei disegni attribuiti al maestro lombardo, ritengo sia prematuro confutare l'attribuzione della studiosa».

¹³⁷ C. de Tolnay, *Corpus...*, cit.: III, pp. 76-77, n. 426; M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna...*, cit., pp. 122-130.

¹³⁸ Dal computo si eccettui Simona Capelli (S. Capelli, *Le copie pittoriche della Pietà...*, cit., pp. 123-141).

¹³⁹ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, Firenze 1550, ed a cura di L. Bellosi e A. Rossi, 2 voll., Torino 1986-1991: II, p. 909.

¹⁴⁰ A. Condivi, *Vita di Michelangelo...*, cit., p. 61.

¹⁴¹ A. Luzio, *Vittoria Colonna*, in "Rivista Storica Mantovana", I, (1885), p. 52, nota 2.

¹⁴² *Carteggio di Vittoria Colonna...*, cit., p. 208, lett. CXXIII.

¹⁴³ D. Alighieri, *Divina Commedia: Paradiso*, 29, 91.

veloci e inclinate a destra [...] e incerte nell'allineamento»¹⁴⁴ si palesano delle contiguità nella redazione delle 'a' e delle 's', con il nesso 'co' assai simile all'originale, con la 'c' più grande che incapsula la 'a' che però non è legata alla consonante precedente.

Dirimente, questo punto, riferire cosa è emerso dall'analisi comparata con i testi autografi di Michelangelo. A tale scopo abbiamo chiesto pareri sia a Paolo Procaccioli sia ad Antonio Ciaralli, che gentilmente si sono prestati per questa nostra analisi, fornendoci le loro risultanze di cui daremo conto in questa disamina.

La perizia calligrafica, confortata da entrambi gli studiosi, ha rilevato nel foglio di Haarlem una totale carenza di controllo dello spazio, con la grafia più ondeggiante; diverse sono anche le modalità nella redazione delle 'p', delle 't', delle 'q', delle 'n' e delle 'g', con significative varianti nella redazione del nesso 'nt'¹⁴⁵. Ne consegue che l'opera summenzionata risulta essere stata eseguita da un imitatore di Michelangelo che non riesce a restituire le intenzioni del Maestro, che sappiamo invece prestava particolare attenzione alla scrittura, a tal punto misurata da risultare «disegnata più che scritta»¹⁴⁶.

Ebbene, questi nuovi dati si rivelano ora più che mai dirimenti per ascrivere totalmente il foglio al talento di Marcello Venusti, l'allievo più fedele ai modelli michelangioleschi, il cui segno grafico, che è «like a flickering tongue of flame»¹⁴⁷, presenta comportamenti analoghi anche in scrittura.

Chiarita l'autografia del foglio, resta da capire a chi venne destinata questa seconda versione. Francamente non è facile: potrebbe essere stata eseguita allo stesso modo per la Colonna o per il Pole. Uno dei due difatti possedeva probabilmente (e forse inconsapevolmente) una copia. Va detto, però, che l'invenzione resta comunque di Michelangelo, il quale, proprio perché era in ballo il suo nome, probabilmente ne verificò personalmente la qualità fintanto che restò in vita, prima di farla circolare in un ambiente così influente. Così si spiegherebbe anche la discontinuità di alcuni manufatti pittorici probabilmente più tardi ma autografi di Venusti, ricavati sempre dagli stessi modelli michelangioleschi, ma eseguiti posteriormente alla morte del Buonarroti, dunque senza lo stretto controllo qualitativo del Maestro.

Alla luce di queste considerazioni possiamo ora rileggere, con dati significativi alla mano, anche la *Pietà* Borghese, che, come si è detto, risultava ascritta già verso la fine del Settecento al catalogo di Venusti (1790), laddove, negli inventari antichi della collezione, anche se non si dà per certa la provenienza¹⁴⁸, si dice di essa che va confermata come prodotto di bottega michelangiolesca, probabilmente neanche eseguita sotto la stretta supervisione del Buonarroti. Dunque, malgrado il tentativo operato da parte di taluna critica per inserirla nel catalogo di Michelangelo¹⁴⁹, la tavola Borghese non trova nessun riscontro stilistico nello stile del Maestro, come dimostrano le volumetrie del Cristo, che, analogamente al foglio di Haarlem, appaiono sin troppo asciutte, e l'incongruenza, anche palesata nella copia grafica di Venusti (ma nel dipinto enfatizzata), rappresentata dall'anatomia della gamba sinistra, sghemba nel collegamento tra la tibia e la rotula¹⁵⁰.

Inoltre, sempre nel dipinto, il Cristo presenta uno scorcio minore e l'aspetto è differente¹⁵¹: i capelli, che nel prototipo di Boston sono elegantemente mossi e toccati dalla luce che ne restituisce volumetria, qui divengono ispidi e piatti. Infine, la Vergine: contenuta nella rotondità del viso (questo processo è già iniziato nel foglio di Haarlem), presenta, rispetto al prototipo, naso e labbra più delicati.

¹⁴⁴ A. Ciaralli, *Nota sulla scrittura*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli e E. Russo, Roma 2009: I, pp. 86-87.

¹⁴⁵ Ringrazio i professori Paolo Procaccioli e Antonio Ciaralli, per la grande disponibilità nel parere calligrafico qui reso per iscritto sui testi dei due disegni qui esaminati.

¹⁴⁶ A. Ciaralli, *Nota sulla scrittura...*, cit., p. 86.

¹⁴⁷ B. Davidson, *Drawings by Marcello Venusti...*, cit., p. 7.

¹⁴⁸ P. Della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti*, 2 voll., Roma 1959: II, p. 138, n. 191: «Cristo dalla Croce, Marcello Venusti».

¹⁴⁹ Cfr. M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna...*, cit., pp. 122-130.

¹⁵⁰ Dell'assenza di una corretta anatomia delle ginocchia nella produzione figurativa di Venusti aveva già parlato Simona Capelli (S. Capelli, *Le copie pittoriche della Pietà...*, cit., p. 134).

¹⁵¹ Sarà il caso di ricordare che il sangue che spilla dalla ferita aperta sul costato del Cristo è qui palesemente abbondante rispetto al prototipo di Michelangelo.

A ciò, si aggiunga inoltre che la tavola, arricchita di retorici dettagli devozionali – invece assenti anche nell’incisione (come il martello, i chiodi e le aureole) –, è lambita da una fonte di luce che proviene da sinistra e che tornisce i corpi, i vestiti e il paesaggio lacustre, il quale, ispirato ai toni del rosa e dall’azzurro, è descritto in modo talmente sfumato da distrarre l’attenzione, smorzando conseguentemente l’originario *pathos* michelangiolesco.

Mai come in quest’opera il «tenero misticismo»¹⁵², ricordato in proposito dell’opera di Marcello Venusti ancora da Federico Zeri, può dirsi calzante. Il «sacerdote laico della pittura»¹⁵³, così felicemente ribattezzato da Claudio Strinati, si cimenta in questa tavola con una sensibilità che, per quanto raffinata, finisce per alleggerire il dramma che Michelangelo conferì intenzionalmente alla sua composizione, priva com’è di stucchevoli accenti dolceamari.

L’opera è stata datata da Laura Russo¹⁵⁴ agli anni ’60 del Cinquecento (di medesimo parere Anna Coliva¹⁵⁵ e Claudio Strinati¹⁵⁶), termine che non ha convinto alcuni studiosi, i quali hanno ritenuto, sulla scorta dell’incisione di Bonasone, datata 1546, di collocarla dopo questo termine¹⁵⁷.

Probabilmente eseguita subito dopo la morte del Maestro, va – a nostro avviso – ascritta proprio a cavallo tra il primo e il secondo quinquennio degli anni Sessanta del Cinquecento (1564-1566), ovvero quando l’arte di Venusti diviene sempre più allineata ai precetti controriformistici. Si può dunque parlare per questo caso, come per gli altri suoi testi pittorici, di libere interpretazioni del prototipo, non di copie fedeli *tout court*. Nelle parti marginali il Venusti interpreta in modo più personale l’iconografia del Maestro che, a mano a mano, diventerà sempre più svincolata da questi rigidi schematismi.

¹⁵² F. Zeri, *Pittura e Controriforma: l’arte senza tempo di Scipione Pulzone da Gaeta*, Torino 1957, p.44.

¹⁵³ C. Strinati, *Espressione figurativa e committenza confraternale nella cappella Capranica alla Minerva*, in “Ricerche per la storia religiosa di Roma”, V, (1984), pp. 395-428.

¹⁵⁴ L. Russo, *Per Marcello Venusti, Pittore Lombardo*, in “Bollettino d’Arte”, serie VI, 76, (1990), 64, pp. 1-27, qui a p. 7; L. Russo, *Marcello Venusti e Michelangelo*, in *Michelangelo e Dante*, catalogo della mostra (Torre de Passeri 1995), a cura di C. Gizzi, Milano 1995, pp. 143-148, qui a p. 143.

¹⁵⁵ A. Coliva, *Marcello Venusti. Grablegung Christi...*, cit., pp. 431-433, cat. IV.38

¹⁵⁶ L’ipotesi è anche confortata dal parere del prof. Claudio Strinati che ce lo ha comunicato per iscritto.

¹⁵⁷ G. W. Kamp, *Marcello Venusti...*, cit., p. 114, n. 19. Di parere analogo anche: K. Herrmann Fiore, *Disegni di Michelangelo in omaggio a Vittoria Colonna e tracce del poema di Dante*, in *Michelangelo e Dante*, catalogo della mostra (Torre de Passeri 1995), a cura di C. Gizzi, Milano 1995, pp. 300-301; e ancora K. Herrmann Fiore, *Cristo deposto con la Madonna e due angeli*, in *L’ultimo Michelangelo. Disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini*, catalogo della mostra (Milano 2011), a cura di A. Rovetta, Milano 2011, pp. 188-191, n. 3.1.5.

4.2 – MICHAEL COXCIE

4.2.1 – *Cristo e la Samaritana al pozzo*

Il dipinto (fig. 50), oggi presso la Pinacoteca Nazionale di Siena (inv. 535), attesta la fortuna che riscosse il prototipo che Michelangelo realizzò, secondo la testimonianza di Vasari del 1568¹⁵⁸, per la potente Marchesa di Pescara Vittoria Colonna. Dell'omaggio, attualmente disperso, ma databile su basi documentarie anteriormente al 1542¹⁵⁹, sopravvivono uno studio esplorativo individuato da Noël Annesley e Michael Hirst nel 1981, oggi in collezione privata, e un'incisione di Nicholas Béatrizet¹⁶⁰. La vivacità delle tinte cromatiche, rivelata dopo il complesso restauro degli anni Settanta del XX secolo, liberando il film pittorico dallo «strato di sudicio e di polvere»¹⁶¹, ha portato Piero Torriti a suggerire il nome di Marcello Venusti, fedele traduttore delle invenzioni michelangiolesche¹⁶². L'ipotesi, che ha trovato favorevoli Federico Zeri e Kamp¹⁶³, è stata però messa in discussione da Sylvia Ferino Pagden¹⁶⁴ che ha giustamente notato la discrepanza qualitativa della tavola senese con gli autografi a lui sicuramente riferibili, proponendo, su suggerimento di Rosenauer, di attribuirlo ad un artista della cerchia di Jacopo Zucchi. Ipotesi, quest'ultima, condivisa dall'ignoto autore della scheda di catalogo della mostra fiorentina *Vittoria Colonna e Michelangelo*¹⁶⁵.

Tuttavia, quel segno minuto, elegante, sottile e raffinato, di estrazione nordica, ha ben poco a che vedere sia con Marcello Venusti (l'attribuzione a lui non si basa sulle evidenze stilistiche, ma poggia principalmente sul fatto che egli fu il fido traduttore delle idee michelangiolesche), sia con l'artista toscano recentemente suggerito. Crediamo, dunque, si debba sostenere un nuovo nome per quest'opera, qui individuato in Michael Coxcie¹⁶⁶, un artista belga, conosciuto da Giorgio Vasari nel

¹⁵⁸ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti* [1568], a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885: VII, p. 275.

¹⁵⁹ Si rimanda al paragrafo 2.1.3.

¹⁶⁰ Si rimanda al paragrafo 4.3.1.

¹⁶¹ La più antica menzione della tavola senese è nel *Catalogo della galleria del R. Istituto provinciale di belle arti di Siena*, Siena 1872, p. 78, n. 74, con l'attribuzione ad Alessandro Allori detto il Bronzino. Sull'opera si veda anche: P. Torriti, *Marcello Venusti. La Samaritana al pozzo*, in *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto*, catalogo della mostra (Siena 1979), a cura della Soprintendenza per i beni artistici e storici delle province di Siena e Grosseto, Genova 1979, p. 206, n. 77.

¹⁶² P. Torriti, *Marcello Venusti. La Samaritana...*, cit., p. 206, n. 77.

¹⁶³ G. W. Kamp, *Marcello Venusti religiöse Kunst im Umfeld Michelangelos*, Egelsbach-Köln-New York 1993, pp. 35-43, 123. Con questa attribuzione la ricorda anche C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore*, Milano 2007, p. 332.

¹⁶⁴ S. Ferino Pagden, *Toskanischer Meister, letztes Drittel des 16. Jahrhunderts (?)*, in *Vittoria Colonna Dichterin und Muse Michelangelos*, catalogo della mostra (Wien 1997), a cura di S. Ferino Pagden, Milano 1997, pp. 440-443, cat. IV.44: «Als Autor für unser Bild wurde im Auktionskatalog ein Nachfolger Venustis angegeben. (Bei der Versteigerung im Dorotheum am 14. September 1976 hieß der Autor Santi di Tito.) Venusti selbst wird von Kamp und Torriti als der Autor des Bildes in Siena betrachtet, dessen Herkunft aus der Sammlung Spannocchi (vgl. Kardinal Cervini degli Spannocchi, Kat. Nr. III. 35 und III. 36) einen gewissen Anspruch auf Authentizität nahelegen sollte, doch schließt meiner Meinung nach die spröde, fast kristalline Härte Venusti als Autor aus. Dennoch hilft ein Vergleich mit dem Sieneser Bild, dem Autor unserer Version auf die Spur zu kommen. Zunächst einmal fällt auf, daß unser Maler der kargen Strenge im Ausdruck der Figuren wie auch in der Gestaltung der Hintergrundlandschaft eine neue, positiv menschliche Note verleihen will. Die Samariterin eilt in freudiger Erwartung mit lieblichem Gesichtsausdruck auf Christus zu. Dieser streckt ihr mit fast treuherzig geneigtem Kopf seine Rechte einladend entgegen und legt seine Linke betuernd ans Herz. Es ist ein anderer, „menschlich näher“, geselliger und liebevoller Christus, der hier auch durch seine Schönheit an unser Gefühl appelliert, und dies in einer eher üppigen als kargen Landschaft. Wie weit sind wir hier von dem fast lehrhaft strengen Charakter, den Michelangelos Geschenkzeichnung haben mußte, entfernt. Wir haben es hier vielleicht auch bereits mit einem Meister der jüngeren Generation zu tun, der im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts tätig war. Arthur Rosenauer denkt dabei an einen Künstler aus dem Umkreis eines Jacopo Zucchi, des in Rom tätigen Toskaners; eine Meinung, der wir uns anschließen, auch aufgrund der heiteren Farbpalette und des sich besonders in der Hintergrundlandschaft und im romantisch gefärbten Himmel auflösenden Pinselstrichs».

¹⁶⁵ *Marcello Venusti (attribuito), Cristo e la Samaritana*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, p. 176, n. 55.

¹⁶⁶ Ringrazio il professore Claudio Strinati, autore dell'attribuzione, della gentile segnalazione. Sull'artista rimando alla biografia redatta da: G. J. Hoogewerff, *Michael Coxcie*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden*

1532¹⁶⁷, attivo in Italia negli anni '30 del Cinquecento, quando – dopo una prima formazione a Bruxelles presso Bernard van Orley (come sostiene Karel van Mander¹⁶⁸) – è documentato nella cappella del cardinale Enckenvoirt in Santa Maria dell'Anima a Roma, dove eseguì in affresco un ciclo con le storie di Santa Barbara. Ciclo che, in particolare nell'episodio del *Martirio della santa*, palesa stringenti similitudini con il nostro dipinto, che eseguì con probabilità in terra patria dopo aver visto l'incisione del Béatrizet.

Coxie al ritorno in Belgio si dedicò infatti principalmente alla realizzazione di copie e imitazioni di classici del suo tempo ed è in questo contesto che rientra la versione presso la Pinacoteca Nazionale a Siena. I suoi impianti, solenni e maestosi, uniti ad un colorito brillante, gli fecero ottenere una grande reputazione presso i contemporanei come dice proprio il Vasari: «Michel Coxie, del quale ho favellato di sopra, e detto che portò in Fiandra la maniera italiana, è molto tra gli artefici fiamminghi celebrato, per essere tutto grave, e fare le sue figure che hanno del virile e del severo»¹⁶⁹. Detto ciò, possiamo arrivare alla conclusione che l'opera venne eseguita all'estero e poi inviata in Italia perché il prototipo da cui venne tratto il soggetto era destinato alla Marchesa e perché ella ne era già in possesso quando scrive una missiva databile al 20 luglio del 1542, quando cioè Coxie era già ritornato in terra patria.

Appartenuto anticamente alla famiglia aristocratica senese degli Spannocchi, il dipinto passò, nella prima metà del XIX secolo, attraverso una donazione¹⁷⁰, al museo dove, fino al restauro degli anni '70, è restato nei depositi¹⁷¹. Rispetto al prototipo michelangiolesco, noto dall'incisione di Béatrizet, la cui datazione è lievemente posteriore all'anno di realizzazione del prototipo, nella tavola riscontriamo dei dettagli aggiuntivi, nel panorama, sul fondo, e nei personaggi secondari. Si tratta però di dettagli trascurabili, dal momento che l'autore della tavola aggiunse solo qualche personaggio in più in proskenio e dei brani architettonici inediti sulla destra. Per il resto, l'opera ricalca pedissequamente il tracciato dell'invenzione michelangiolesca, sino alla fedele riproposizione dei partiti decorativi negli abiti della Samaritana e del Cristo.

Il tema della Samaritana, com'è noto, viene citato anche in un sonetto delle *Rime spirituali disperse* a firma della Marchesana:

Felice donna, a cui disse sul fonte
Colui, che d'ogni vero è il proprio mare,
che in spinto e verità deveasi orare,
e non più al tempio antico o al sacro monte,
ma con sincera fede ed umil fronte,
or con lacrime dolci, or con amare,
far al gran Padre, a cui son sempre chiare,
l'interne voglie in bel silenzio conte.
Ma alor fu sazio il tuo desire ardente
quando ti aperse i vivi accesi raggi
del Sol ch'avea a infiammar Sammaria e 'l mondo;
onde in fretta n'andasti a quei più saggi
che venisser col cor, l'alma e la mente
ad onorar il dì festo e giocondo¹⁷².

Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 37 voll., Leipzig 1907-1950: VIII (1980): pp. 23-24, con bibliografia precedente.

¹⁶⁷ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti* [1568], a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885: V, pp. 573-574 e VII, pp. 581-582: «conobbi nel 1532 in Roma un Michele Coxie, il quale attese assai alla maniera italiana, e condusse in quella città molte opere a fresco, e particolarmente in Santa Maria de Anima due cappelle».

¹⁶⁸ K. Van Mander, *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, ff. 258v-259r.

¹⁶⁹ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori...*: VII, p. 585.

¹⁷⁰ G. W. Kamp, *Marcello Venusti...*, cit., p. 123, n. 32.

¹⁷¹ P. Torriti, *Marcello Venusti. La Samaritana...*, cit., p. 206, n. 77.

¹⁷² V. Colonna, *Rime*, a cura di A. Bullock, Roma-Bari 1982, p. 191, n. 29.

L'episodio evangelico che ruota attorno al Cristo come 'fonte' di remissione dai peccati ricorre sovente nella poetica della Marchesa, come dimostra anche il *sonetto* n. 56, dove la «viva fonte»¹⁷³ viene associata al sacrificio del Messia:

Il buon Pastor con opre e voci pronte
al nostro ben molt'anni ha richiamato
il gregge Suo dal periglioso prato,
u' smarrito era, al bel sicuro monte.

Poi le colpe di lui, per far ben conte
l'accese voglie, in croce n'ha portato,
ove di chiodi e spine insieme ornato
sparso ha d'acqua e di sangue un vivo fonte;

ond'ei si pasca e riverisca insieme
il Padre eterno, e con un pianto breve
lavi e mandi in oblio ben lungo errore.

Gran nebbia copre un cor, gran sasso il preme,
s'a un raggio sol di così vivo ardore
non si consuma come cera o neve¹⁷⁴.

Sempre di «vivo fonte»¹⁷⁵, ma anche di «acqua sacra»¹⁷⁶, di «acqua viva»¹⁷⁷ e di «eterna fonte»¹⁷⁸, trattano anche i sonetti 62, 136 e 173 delle *Rime spirituali*:

Se le dolcezze, che dal vivo fonte
divino stillan dentro un gentil core,
apparissero al mondo ancor di fore
con bella pace in puro amor congiunte,
forse sarebbon più palesi e conte
le cagion da sdegnar ricchezza e onore,
onde i più saggi, lieti, ebbi d'amore,
andrebbon con la croce a l'erto monte
per sentir con la morte dolce vita,
non solo eternamente, ma in quel punto
ch'agli altri di lasciar quest'ombre spiace.

Quando lo spirto vive a Dio congiunto
con umil voglia al Suo voler unita
l'aperta guerra gli è secreta pace¹⁷⁹.

Quanto intender qui puote umano ingegno
per lungo studio con la scorta cara
del Ciel, dal cui bel lume il ver s'impara,
credo ch'intenda il vostro spirto degno;

sì ch'io non già per dar luce o sostegno
al raggio de la vostra e salda e rara
fede, per l'opre al mondo omai si chiara
ch'a noi de l'altro è ben sicuro pegno,

l'imagin di Colui v'envio ch'offerse
al ferro in croce il petto, onde in voi piove
de l'acqua sacra Sua sì largo rivo,

ma sol perché, signor, qua giuso altrove
più dotto libro mai non vi s'aperse
per là su farvi in sempiterno vivo¹⁸⁰.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ivi*, p. 113, n. 56.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 116, n. 62.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 153, n. 136.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 171, n. 173.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 116, n. 62.

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 153, n. 136.

Corsi in fede con semplice sicuro
 animo, e voglie risolte e pronte,
 a ber de l'acqua viva, o eterna Fonte,
 in questo vaso Tuo sì eletto e puro.
 Tu dici ch'ei mi purga in Te l'oscuro
 antico velo, e ch'ei mi guida al monte
 ove Tuurgi, e fa palesi e conte
 le stille da far molle ogni cor duro;
 ei dice esser a me qual vil cisterna
 aperta, e ch'io con falsa sete sempre
 del Tuo sì largo mar per lei mi privo.
 Ond'io prego ed aspetto in varie tempre
 qui sola e peregrina: o Fonte vivo
 di pietà vera e lui e me governa!¹⁸¹.

L'episodio di Cristo e la Samaritana, ricordato dal Vangelo di Giovanni – sostiene Massimo Firpo – si pone parallelamente all'esperienza religiosa «di illuminazione spirituale»¹⁸² maturata dalla Marchesa di Pescara e «mediata dal magistero del cardinal d'Inghilterra»¹⁸³. Tuttavia, è bene ricordarlo, tutta la produzione poetica della Marchesa di tipo religioso, nacque – come lei stessa sentenza – per lenire il dolore della prematura scomparsa dell'amato marito Fernando (detto Ferrante) Francesco D'Avalos: «Scrivo sol per sfogar l'interna doglia / ch'al cor mandar le luci al mondo sole, / e non per giunger lume al mio bel Sole, / al chiaro spirto e a l'onorata spoglia»¹⁸⁴. Dati alle stampe nel 1546, i sonetti vennero diffusi in versione manoscritta probabilmente ben prima degli anni Quaranta del Cinquecento¹⁸⁵. È nota, difatti, la ritrosia della Colonna nel diffondere a mezzo stampa le sue composizioni private nate solo a scopo terapeutico: «E 'l tristo canto, che col tempo crebbe, / Più noia altrui ch'a me stessa conforto/Temo che porga...»¹⁸⁶.

La Colonna si oppose fortemente alla loro pubblicazione, come ricorda Benedetto Varchi nello scorcio del 1537 in una lettera indirizzata al Molza da Venezia: «I sonetti della S.^{ra} Marchesa, la quale io visitai a questi giorni passati, et molto mi dimandò di V. S., si stampariano a questi giorni, ma il Tasso [Bernardo] gli lo scrisse, et ella collo scrivere a non so chi qua, fece sì che si lascieranno stare»¹⁸⁷. La diffusione a mezzo stampa avvenne dunque senza esplicito permesso dell'autrice, come dichiara ancora Filippo Pirogallo a Alessandro Vercelli nella premessa alla prima edizione delle rime stampata a Parma nel 1538, laddove si legge – parole appunto del Pirogallo – «preso ardire mette[r]gli in stampa, anchora che contradicessi al voler d'una sì gran Signora; stimando meno errore dispiacere a vna sola Donna (benché rara e grande) che a tanti huomini desiderosi di ciò»¹⁸⁸. È altresì noto, da una lettera del 13 novembre del 1546, il dispiacere della Marchesana ancora in quell'anno quando uscì un volume dedicato alla sua poesia spirituale stampato a Venezia dall'editore Valgrisi ad opera di Donato Rullo, agente in casa Colonna. Proprio Rullo mandò infatti una lettera – riprodotta da Domenico Tordi¹⁸⁹ e oggi all'archivio Colonna – al fratello di Vittoria, Ascanio, in cui dichiara: «Intendo essere S. Ecc.^{ta} mutinata contra di me, perché io le hebbi date a stampare, o perché io non habbi proibito»¹⁹⁰.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 171, n. 173.

¹⁸² M. Firpo, *Vittoria Colonna, Giovanni Morone e gli "spirituali"*, in M. Firpo, *Inquisizione romana e Controriforma. Studi sul cardinal Giovanni Morone e il suo processo di eresia*, Bologna 1992, p. 144.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ V. Colonna, *Rime*, a cura di A. Bullock, Roma-Bari 1982, p. 3, n. 1.

¹⁸⁵ Si rimanda, per una proposta di datazione di alcuni di questi sonetti, al paragrafo 3.2.1.

¹⁸⁶ D. Tordi, *Il codice delle rime di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara appartenuto a Margherita D'Angoulême Regina di Navarra scoperto ed illustrato da Domenico Tordi*, Pistoia 1900, p. 3. Il sonetto delle rime amorose è pubblicato in V. Colonna, *Rime...*, cit., p. 40, n. 74.

¹⁸⁷ D. Tordi, *Il codice delle rime di Vittoria Colonna...*, cit., p. 4.

¹⁸⁸ V. Colonna, *Rime...*, cit., p. 225.

¹⁸⁹ D. Tordi, *Il codice delle rime di Vittoria Colonna...*, cit., pp. 4-5.

¹⁹⁰ V. Colonna, *Rime...*, cit., p. 225.

«Dovremo dedurre – scrive Alan Bullock – che questa opposizione da parte dell'autrice fu ugualmente inefficace in molte altre occasioni, ed è lecito pensare che i manoscritti che ci sono pervenuti siano soltanto una parte di quelli che saranno stati in circolazione, soprattutto durante i suoi anni giovanili. Se Vittoria aveva come regola di rifiutare copia dei suoi scritti vi sono altresì tre occasioni in cui fece eccezione a questa rigorosa prassi, consentendo che raccolte dei suoi versi fossero spedite a persone di particolare riguardo. Queste persone sono rispettivamente Francesco Della Torre, che ricevette fra il 1540 e il 1541 una collezione di cento poesie in prevalenza amorose, collezione di importanza fondamentale, come si vedrà; Marguerite d'Angoulême, regina di Navarra, che nell'agosto del 1540 si vide recapitare un ricchissimo codice contenente 102 poesie, dove predominano invece i componimenti spirituali, anch'esso di significato particolare per la tradizione; e Michelangelo, il quale – come abbiamo già accennato – ebbe in dono fra il 1540 e il 1542 una raccolta di 103 sonetti spirituali fra i quali alcuni allora inediti, altri recanti numerosi cambiamenti rispetto alle versioni primitive allora conosciute»¹⁹¹.

Dunque, nonostante la scarsità di una tradizione manoscritta autografa, la storiografia ha ipotizzato tre fasi differenti cui ha abbinato altrettante ipotesi cronologiche, di cui quella spirituale è l'ultima e va ad attestarsi attorno tra il 1542 e il 1546¹⁹². Ciò non ci impedisce tuttavia di ritenere, fino a prova contraria, che questa produzione della Marchesa si attesti ben prima della data sin qui proposta, dal momento che nelle prime edizioni a stampa figurano anche dei componimenti poetici spirituali tra quelli, ben più numerosi, di carattere amoroso. D'altra parte, come abbiamo già dimostrato¹⁹³, alcuni versetti poetici di carattere spirituale furono compiuti – come sostiene anche Bernardo Tasso –, nei sette anni che seguirono il lutto per la perdita del marito, ovvero tra il 2 dicembre 1525 e il 1533. La mutata condizione personale, chiaramente, non impedì alla Marchesa di proseguire oltre con la sua intima ricerca di pace interiore (e nella produzione di altri testi spirituali), rincorrendo un reale e concreto benessere che troverà solo nell'opera di apostolato per la redenzione delle prostitute e nella fede.

In base a queste considerazioni, l'opera qui attribuita a Michael Coxcie dovrebbe essere stata eseguita all'inizio degli anni Quaranta, ovvero non appena l'artista venne in possesso dell'incisione del Béatrizet dalla quale la derivò, e comunque non prima del 1542¹⁹⁴, anno in cui la Marchesa dichiara di possedere il disegno da cui deriva l'opera in oggetto.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ivi*, pp. 225-229.

¹⁹³ Si veda il paragrafo 3.2.1.

¹⁹⁴ Per approfondimenti sulla datazione dell'opera si rimanda al paragrafo 2.1.3.

4.3 – MICHELANGELO CARDUCCI DA NORCIA

4.3.1 – La crocifissione di Cristo tra dolenti del Museo del Colle del Duomo a Viterbo

Poco o nulla sappiamo sulla commissione dell'opera (un olio su tavola di 58x46 cm) nella quale è raffigurata una *Crocifissione di Cristo tra i due ladroni, Madonna, San Giovanni e Maddalena* (fig. 51), anche se l'uso di materiali preziosi, come i lapislazzuli per la definizione degli azzurri¹⁹⁵, compreso il cielo, fanno propendere certamente per un incarico significativo. Ma, contrariamente a quella critica che recentemente vi ha riconosciuto la mano di Venusti, un approfondimento compiuto in questa sede sulla proprietà ci ha portato in altra direzione. Più specificatamente in Umbria.

Di fatto – partendo dal presupposto che al dipinto è stato collegato il testamento del conte Pietro Paolo Brunamonti, rintracciato presso l'archivio di Stato di Viterbo, che, alla sua morte, avvenuta nel 1725, destinò al Collegio «un quadro rappresentante il Crocifisso con cornice dorata, opera del quondam Michelangelo Bonarota [...] da porre, a cura dei Gesuiti, nella loro Chiesa»¹⁹⁶ – chi scrive ha preso in seria considerazione l'eventualità che l'opera sia stata realizzata in un luogo diverso da Viterbo, ovvero a Cannara¹⁹⁷ (Umbria) dove risiedeva la famiglia del proprietario, il che comporterebbe che nella città dei papi possa essere pervenuta per via ereditaria. Brunamonti, figlio di Niccolò, vi dimorava nella parrocchia di Sant'Angelo e la notizia del suo lascito è anche confermata nel *libro delle memorie del collegio dei Gesuiti*, nel quale si legge: «Addì 20 agosto 1725 morì il signor Paolo Brunamonti e lasciò al Collegio di Viterbo un piccolo quadro con cornice dorata che rappresenta sopra una tavola la Crocifissione di nostro Signore, S. Giov[anni] E., S. Maria Maddalena a pie' della Croce, opera bellissima del pennello di Michelangelo Buonarroti...»¹⁹⁸.

Nel testamento era espressa la chiara volontà di concedere l'opera a patto che fosse collocata presso il tabernacolo dell'altare maggiore o in quello di San Francesco Borgia, pena decadenza. Nonostante ciò, essa venne collocata sì nella chiesa di Sant'Ignazio, ma presso la sagrestia, dove viene ricordata da Andrea Scriattoli¹⁹⁹ e Giuseppe Signorelli²⁰⁰: «Il quadretto che trovasi in Sagrestia rap[resentante] Cristo Crocifisso, la Madonna e S. Giovanni, è degno di essere conservato. Non è originale come alcuni credono dell'insigne Michelangelo. Ma è una buona copia»²⁰¹.

Sappiamo inoltre, grazie ad una testimonianza ben più antica, un'iscrizione latina vergata nel retro e risalente al 20 giugno 1655, ovvero a poco più di due mesi dall'elevazione al soglio pontificio di Alessandro VII Chigi, che costui concesse alla tavola un'indulgenza straordinaria con molta probabilità nel contesto del giubileo straordinario indetto il 14 maggio del 1655, finalizzato alla costituzione di un saggio governo²⁰²:

¹⁹⁵ L'analisi dei pigmenti ha rivelato trattarsi proprio di lapislazzuli.

¹⁹⁶ Archivio di Stato di Viterbo (ASVit), Notarile Viterbo, notaio Sebastiano Massarelli, protocollo 2, vol. 2930: *Testamento del Conte Paolo Brunamonti*, p. 201, anche citato in G. Signorelli, *Nota dei quadri esistenti nelle chiese di Viterbo al 1875*, Ms. II. F.3.56 della Biblioteca Comunale degli Ardenti di Viterbo e in G. Signorelli, *Viterbo nella Storia della Chiesa, 1610-1944, volume terzo, parte I*, Viterbo 1964, p. 220.

¹⁹⁷ Archivio di Stato di Viterbo (ASVit), Notarile Viterbo, notaio Sebastiano Massarelli, protocollo 2, vol. 2930: *Testamento del Conte Paolo...*, cit., p. 201. Per approfondimenti sulla chiesa di Sant'Ignazio a Viterbo si rimanda a: M. Galeotti, *L'illustrissima Città di Viterbo*, Viterbo 2002, pp. 742-745.

¹⁹⁸ Cfr. M. Galeotti, M. Galeotti, *L'illustrissima Città di Viterbo...*, cit., pp. 742-745.

¹⁹⁹ A. Scriattoli, *Viterbo nei suoi monumenti*, Roma 1915-1920, p. 326.

²⁰⁰ G. Signorelli, *Viterbo nella Storia della Chiesa, 1610-1944...*, cit., p. 220: «In concomitanza delle notizie date precedentemente, notiamo che nel 1725 il padre Paolo Brunamonti donò la tavola rappresentante il Crocifisso, attribuita a Michelangelo, da porsi sul tabernacolo dell'altar maggiore o di quello di S. Francesco Borgia, sotto pena di decadenza (prot. II, Sebastiano Massarelli, p. 201)».

²⁰¹ G. Signorelli, *Nota dei quadri esistenti nelle chiese di Viterbo al 1875...*, cit., s.p.

²⁰² G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, 103 voll., Venezia 1840-1861: XXXI (1845), p. 127. Come ricorda il Gigli «fu pubblicata una Bolla, o Breve di un Giubileo Universale per domandare il Divino aiuto per il felice Governo della S. Chiesa Cattolica Romana, sì come sono soliti fare li altri Papi nel principio del loro Pontificato, il qual Giubileo come quello, che si concede nell'anno Santo, fu concesso a tutti quelli, che nella prima, o seconda Settimana visitassero le Basiliche di S. Giovanni in Laterano, di S. Pietro e di S. Maria Maggiore, ovvero una di esse, et digiunassero il mercoledì, Venerdì, et Sabato, et detto tempo dessero elemosina a loro arbitrio, et

A li 20 Giugno 1655/
Papa Alessandro [Setti]mo concessa al/
presente quadro Indulgentia straordinaria²⁰³.

L'iscrizione si rivela fondamentale sul piano dottrinale, perché fuga definitivamente ogni implicazione eterodossa in considerazione della scrupolosissima disamina interna cui fu sottoposta preliminarmente alla concessione, appunto, dell'indulgenza.

Se il Signorelli, giustamente, rigettò l'attribuzione antica a Michelangelo, parlando semplicemente di una «buona copia»²⁰⁴, rari sono stati in seguito i contributi specialistici volti a proporre una soluzione diversa. A partire da Andrea Scriattoli²⁰⁵ e sino al Mechelli²⁰⁶, la storiografia si è in verità occupata in modo molto marginale del manufatto, con la sola eccezione di Simona Rinaldi²⁰⁷ che ha tentato la strada dell'attribuzione a Marcello Venusti. D'altra parte il San Giovanni di Viterbo ricalca esattamente il disegno preparatorio al Louvre²⁰⁸ attribuito a Michelangelo Buonarroti che Venusti assemblò, sotto il diretto controllo del maestro, assieme al *Cristo spirante* del British Museum di Londra²⁰⁹ e alla *Vergine* del Louvre²¹⁰, dando vita ad un nuovo modello di crocifissione sfociato, com'è noto, nelle tre versioni che più convincentemente gli vengono attribuite dalla critica, ovvero quella in collezione Doria Pamphilj, quella di Oxford e, infine, quella presso Casa Buonarroti²¹¹.

Tuttavia, del prototipo michelangiolesco, nella versione di Viterbo risulta ripreso solo il San Giovanni, con il risultato che la raffigurazione appare in realtà contraddittoria con la poetica dello stesso Venusti, che, almeno in quella fase della sua carriera artistica, era impegnato a realizzare opere del maestro sotto il suo più stretto controllo qualitativo: «Rimane dell'antico impianto solo la figura di destra, cioè quella di san Giovanni, il Cristo è già spirato e a lui sono affiancati due ladroni che fanno da quinta scenografica al paesaggio²¹² [...] Scompaiono dunque, rispetto al prototipo, il teschio alla base della croce e la figura della Vergine che osserva il Cristo vivo e agitato. Anche gli angeli che dominano il registro alto della composizione si dissolvono lasciando spazio ai due ladroni, che appaiono, in scorcio, legnosi e asciutti nella definizione anatomica [...] Il lavoro appare dunque disomogeneo, così come lo è il significato dell'opera, chiaramente indebolito, con il risultato di un dipinto piuttosto neoarcaico»²¹³.

L'opera, antecedentemente al vescovado ed esposta dal 2000 presso il museo del Colle del Duomo di Viterbo, è stata sottoposta, a partire dal 2014, ad una serie di indagini diagnostiche²¹⁴ e studi scientifici

si comunicassero nella Domenica seguente, o altro giorno di quella settimana» (G. Gigli, *Diario romano (1608-1670)*, a cura di G. Ricciotti, Roma 1958, p. 467).

²⁰³ La concessione dell'indulgenza su opere d'arte poteva avvenire anche al di fuori del giubileo sia per il culto pubblico sia privato ed era finalizzata a rendere sempre più ampio l'accesso al tesoro della grazia che, nella dottrina cattolica, la Chiesa è chiamata a diffondere tra gli uomini (ringrazio del prezioso supporto i professori Rocco Ronzani e Anna Modigliani per le dovute precisazioni in merito a questo argomento).

²⁰⁴ G. Signorelli, *Nota dei quadri esistenti nelle chiese di Viterbo al 1875...*, cit., s.p.

²⁰⁵ A. Scriattoli, *Viterbo nei suoi monumenti...*, cit., p. 326.

²⁰⁶ B. Mechelli, *Il Museo del Colle del Duomo di Viterbo. I tesori*, Viterbo 2000.

²⁰⁷ L'ipotesi di Simona Rinaldi invero mai pubblicata risale al 2010 ed è stata resa nota da Antonio Rocca (A. Rocca, *Savonarola e Michelangelo...*, cit.: La tavoletta viterbese).

²⁰⁸ Ci si riferisce al foglio con n. inv. 698 r (Paris, Louvre, Cabinet des Dessins), la cui disamina è approfondita al paragrafo 2.4.3.

²⁰⁹ Per una disamina sul foglio si rimanda al paragrafo 2.1.1.

²¹⁰ Si veda il paragrafo 2.4.3.

²¹¹ Per la trattazione delle opere summenzionate e la relativa bibliografia aggiornata si rimanda ai paragrafi 4.1.1, 4.1.2 e 4.1.3.

²¹² A. Alessi, *I fiori del male*, in *Sacro & Profano. Capolavori a Viterbo tra il Quattrocento e il Settecento*, catalogo della mostra (Viterbo 2014-2015), a cura di A. Alessi, Roma 2014, pp. 15-22, in particolare pp. 19-20.

²¹³ A. Alessi, *La crocifissione di Cristo*, in *Sacro & Profano...*, cit., pp. 65-67.

²¹⁴ Claudia Pelosi con Giorgia Agresti, del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro "Michele Cordaro" dell'Università degli Studi della Toscana, hanno condotto indagini diagnostiche di tipo non invasivo sul dipinto, tra cui: riflettografia infrarossa; fotografie in infrarosso falso colore e in fluorescenza ultravioletta indotta; misure tramite spettroscopia di fluorescenza dei raggi X. «La riflettografia infrarossa – spiega la Pelosi – ha permesso di osservare come i capelli dei due ladroni siano meno definiti e folti rispetto al visibile. Ulteriori e più specifici dettagli della parte bassa

principalmente volti ad individuare il nome dell'autore. Tra i primi pareri ricordiamo quello di Claudio Strinati²¹⁵, che, in occasione della mostra *Sacro & Profano. Capolavori a Viterbo tra il Quattrocento e il Settecento* (2014-2015), propose, su basi stilistiche, Teodoro Siciliano, pittore meridionale attivo a Viterbo e documentato presso la sala del Consiglio di Palazzo dei Priori: «Databile poco prima della metà del secolo XVI, è presumibilmente ascrivibile [...] a Teodoro Siciliano, responsabile, su base documentaria, degli affreschi della sala del Consiglio di Palazzo dei Priori, eseguiti nel 1557 o subito prima. Di lui non si sa nulla, o molto poco, ma quel sapore michelangiolesco che si vede nelle notevoli figure monocrome, quel giro pesante e strutturato dei panneggi e quell'aria quasi aggrottata, se non grottesca, che racconta lo stesso mondo remoto e pure profondamente incardinato alle mitiche origini di Viterbo, sembrano gli stessi della Crocifissione del Museo del colle del Duomo. La Crocifissione potrebbe essere benissimo un'opera connessa con il mondo di Vittoria Colonna ed è sicuramente nata in questo contesto. Graficamente, le connessioni con l'hapax legomenon di Teodoro Siciliano appaiono evidenti. Certo, dell'artista non si sa nulla, ma doveva essere molto stimato nell'ambiente se si considera quel ciclo di affreschi come un punto, se non di arrivo, di alta qualificazione dell'artefice. La Crocifissione è databile prima degli affreschi, tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio dei Cinquanta, immaginando che la carriera del pittore si sia svolta in quel torno di tempo. Anche Tommaso Laureti, primo e forse unico allievo di Sebastiano Piombo, era siciliano, non è da escludere dunque che Teodoro fosse un artista a lui vicino, ma la Crocifissione non sembra riferibile a Laureti, ancorché giovane, ma comunque a un pittore di una matrice michelangiolesca meridionale, sì. Del resto, in quella cerchia ci sono stati personaggi rilevanti (si pensi a Jacopo del Duca) provenienti dallo stesso entourage meridionale. Dunque, questi artisti siciliani michelangioleschi impiantati a Viterbo non sono una anomalia, ma una presenza tipica di questa primissima forma di Controriforma aurorale»²¹⁶.

Nel dipinto, oltre al San Giovanni, anche il *Cristo spirato*, noto come *Cristo con il capo chino*, deriverebbe però, secondo la nostra indagine, da un disegno di Michelangelo, del cui prototipo, oggi visibile in forma rielaborata nell'incisione di Lafréry datata 1568, esiste un preliminare grafico (attribuito sempre al Buonarroti) individuato da Shaw²¹⁷ e conservato al Courtauld Institute of Art Gallery di Londra (collezione Count Antoine Seilern).

Premesso che l'ipotesi di Shaw, avallata da Gere²¹⁸, non ha trovato però concorde il Tolnay²¹⁹ – che ha declassato il preliminare a *workshop product*, sostenendo che il foglio deriverebbe da una composizione perduta di Michelangelo degli anni 1530-1534 – sono molte a nostro giudizio le corrispondenze tra il foglio medesimo e la *Crocifissione dei dolenti* di cui parliamo. In particolare esse sono facilmente riscontrabili nella postura del corpo, nel volto del Redentore, coronato di spine e piegato sullo sterno, nello svolazzo del perizoma, descritto nelle abbondanti pieghe mosse dal vento,

sono poco apprezzabili a causa dell'impiego di colori scuri nel fondo. Il particolare che più risalta alla vista è che il volto della Maddalena appare abbozzato molto grossolanamente». E continua dicendo: «La fluorescenza indotta evidenzia la presenza di numerose micro e macro lacune, probabilmente chiuse in occasione di un restauro. Collocate su tutta la superficie del dipinto, sono ben riconoscibili poiché si mostrano in forma di aree dai contorni irregolari o linee, entrambe contraddistinte da un colore molto scuro. La stessa tecnica, inoltre, rileva alcuni particolari non ben distinguibili nel visibile quali il manto della Vergine dietro al lato destro della croce e il volto della Maddalena. Questo, in particolare, appare con caratteri più maschili rispetto all'immagine nel visibile, la forma del viso appare più smagrita, i capelli sembrano cadere sulle spalle in maniera più definita e chiara ed anche il collo, per un gioco di ombre, sembra mostrarsi più snello. L'analisi XRF ha permesso di riconoscere gli elementi chimici impiegati nella tavolozza pittorica e negli strati sottostanti. Tutti gli elementi chimici determinati riconducono a pigmenti pertinenti il periodo storico di attribuzione del dipinto (pigmenti a base di piombo quali biacca, litargirio, minio), pigmenti a base di ferro (ocre) e pigmenti a base di mercurio (cinabro/vermiglione)».

²¹⁵ A. Alessi, *La crocifissione di Cristo*, in *Sacro & Profano... cit.*, pp. 65-67.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ The Lawrence Gallery. *A series of fac-similes of original drawings of M. Angelo Buonarroti, selected from the matchless collection formed by Sir Thomas Lawrence, late President of the Royal Academy*, London 1953.

²¹⁸ *Drawings by Michelangelo*, catalogo della mostra (London 1975), a cura di J. A. Gere e N. Turner, London 1975, n. 116.

²¹⁹ C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-1980: III, cat. 410 recto, p. 66.

finanche nella redazione dell'elegante cartiglio posto sulla sommità della croce latina, ove si leggono le lettere capitali «I.N-R.I.»²²⁰. Anche il profilo del paesaggio montuoso descritto nel fondale viene riproposto in pittura con grande fedeltà.

Alla luce di queste nuove evidenze, sono state riviste le ipotesi precedentemente formulate sia dallo scrivente sia da Strinati, a partire dal nome dell'autore responsabile del preliminare grafico e del corrispettivo pittorico.

In particolare, dopo un'attenta analisi, ci si è indirizzati in un primo momento al talento del poco noto artista Giacomo Rocchetti o Rocca²²¹, che sappiamo – fonte Baglione²²² – essere stato uno dei molti allievi di Daniele da Volterra, oltretutto un grande collezionista di disegni di Michelangelo. Nella sua biografia del Baglione si apprende che «ne' suoi lavori era freddo, e la natura a nobili pensieri non lo sollevava, ma solo il chiamava alle fatiche, e come si vede nelle sue dipinture, era di poco gusto; e faceva egli, come tal volta avvenir suole di uno, che habbia ereditato bellissima libreria, che di quella nobil vista compiacendosi, poco o nulla di frutto da quella prende, o per non voler operare, o per non haver talento sì, che dalla gran copia de' libri molta vergogna n'acquista; così per l'appunto a Giacomo Rocca avvenne, al quale lasciò Daniello bellissimi disegni non solo de' suoi, ma anche di quelli di Michelagnolo Buonarroti, li quali egli a tutti per meraviglia mostrava»²²³. Il giudizio sul pittore, di certo poco lusinghiero, viene nuovamente ribadito dal biografo più avanti, quando dichiara che «Giacomo Rocca poco fece, perché la sua pittura non dava gusto, & anche di faticarsi poco curava, poiché comodo ritrovavasi e della bella vita de' suoi disegni solamente si pasceva, li quali da' professori erano spesso veduti, e da forestieri ammirati grandemente»²²⁴.

Tra i suoi lavori certi, Baglione ricorda la pala d'altare ad olio nella prima cappella a destra, detta del Crocifisso, presso la chiesa di Santa Maria degli Angeli a Roma, raffigurante *Cristo in croce tra San Girolamo e donatore*, eseguita su committenza dei Cevoli, ricchissimi banchieri romani che gli commissionarono anche il resto degli stucchi e della decorazione ad affresco nella volta, quest'ultima irrimediabilmente compromessa da un incauto restauro ottocentesco²²⁵. La cappella, il cui atto di fondazione risale al 1575 per opera di Gerolamo Cevoli²²⁶, raffigurato a destra nel dipinto sull'altare, presenta, alla sinistra del Cristo spirato, posizionato di tre quarti, il santo che porta il nome del donatore, anche connotato dell'attributo del leone, simbolo araldico, assieme al sole, del casato Cevoli.

Dal confronto tra le due versioni della *Crocifissione di Cristo* (Viterbo e Roma) emergono, in effetti, oltre alla grande durezza esecutiva, già ricordata dal Baglione in merito alla tela romana, caratteristiche comuni nella tavolozza: l'uso preponderante del rosso cinabro, cangiante nelle vesti del San Girolamo e allo stesso modo nella tavola viterbese, sia nella tunica della Vergine dolente, sia nel mantello del già ricordato San Giovanni. Tuttavia, si palesano anche alcune sostanziali differenze che ci lasciano perplessi. La crocifissione romana svela una forte propensione per il verismo (sia nel *San Girolamo*, sia nel donatore o nel *Cristo morto*) totalmente assente nell'opera di Viterbo, caratterizzata invece da anatomie fortemente tornite dal chiaroscuro (i panneggi sono spigolosi e ritorti come lama metallica) e da un senso per il grottesco molto marcato.

Dunque, se non è Giacomo Rocca, l'autore dell'opera Viterbese chi potrebbe essere?

È per rispondere a questa domanda che ci è sembrato utile, senz'ombra di dubbio, valutare l'eventualità di una provenienza diversa da quella viterbese, dando la precedenza tra le varie possibilità proprio all'Umbria, regione d'origine della famiglia proprietaria dell'opera nel Settecento: i Brunamonti.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ Per un approfondimento sul preliminare grafico si rimanda al paragrafo 2.4.1.

²²² G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642, pp. 62-63.

²²³ *Ivi*, p. 62.

²²⁴ *Ivi*, p. 63.

²²⁵ R. Pisani, G. Valeri, *Cappella del Crocifisso*, in *La basilica di Santa Maria degli angeli e dei martiri*, Roma 2008, p. 21.

²²⁶ *Ibid.*

Tra gli artisti presi a riferimento in questa sede ce n'è uno, difatti, che più di tutti palesa affinità proprio con l'opera al Colle del Duomo: Michelangelo Carducci da Norcia. Questo nome, proposto dallo scrivente per la prima volta in questa sede, fu attivo fino ai primi anni Settanta del Cinquecento²²⁷ tra Spello, Spoleto e Norcia, dove ricevette già attorno alla metà di quel secolo incarichi di grande importanza, come la realizzazione della volta presso la cappella della SS. Icona presso il Duomo di Spoleto²²⁸.

Il confronto con sue opere certe, in particolare con la *Resurrezione di Lazzaro* (opera datata 1560 e firmata) presso la cappella Tebaldeschi-Argentieri nella basilica di San Benedetto a Norcia²²⁹ (fig. 52) è, a nostro avviso, stringente, se si confronta il cattivo ladrone alla nostra destra nel dipinto viterbese con il Lazzaro di Norcia: stessa posizione instabile, medesima muscolatura e panneggi fortemente chiaroscurati, analoga caratterizzazione della fisionomia che verte al grottesco. Naturalmente, anche i tipi femminili, dall'ovale largo e con le gote rosse, in particolare se confrontati con la Maddalena ai piedi della croce nella tavola al Colle del Duomo di Viterbo, coadiuvano in questo riconoscimento.

Il pittore, che a Norcia cita sia Michelangelo sia Raffaello, connota inoltre le sue composizioni con architetture fantastiche che mescolano sapientemente rovine di ispirazione classica a architetture rinascimentali, fortemente simili a quelle dipinte nel fondale dell'opera di Viterbo.

Per la datazione invece dobbiamo avvalerci dei pochi dati a disposizione, anche tenendo presente l'indicazione fornita dalla vedova Colonnelli che al 1556 possedeva una crocifissione probabilmente eseguita da Venusti e tratta dal celebre disegno del Louvre di Michelangelo (il già citato *San Giovanni*), di certo antecedente all'esecuzione della versione viterbese.

Posto che Giacomo Rocca venne in possesso di alcuni disegni del Maestro (non sappiamo quali) probabilmente diversi anni dopo la realizzazione delle crocifissioni del Venusti, e comunque non prima della morte di Michelangelo (avvenuta nel 1564), e che il Carducci ha citato sia il *San Giovanni* sia il *Cristo spirato* michelangioleschi, mutuandoli dalle crocifissioni di destinazione privata del Venusti²³⁰, è altamente improbabile che l'opera viterbese sia stata realizzata prima del 1564, dato che il toscano ancora in vita non avrebbe mai acconsentito all'utilizzo delle sue ideazioni. È per queste ragioni che riteniamo ragionevole datarla alla seconda metà degli anni Sessanta del XVI secolo, anche coerentemente con la produzione artistica accertata del Carducci.

²²⁷ In occasione della morte dell'artista, il concittadino Gerolamo Catena, suo contemporaneo, scrisse un epitaffio in versi latini a memoria della larga celebrità goduta dal pittore, morto tuttavia in età non avanzata (I. Hieronymi Catenae Academici Affidati Latina Monumenta, Papiæ 1577, l. VI, p. 107). Poiché l'epitaffio è inserito tra due componimenti in prosa datati l'uno 1571, l'altro 1574, è presumibile che la data di morte del pittore sia da collocare nel periodo compreso tra questi due termini (G. Sordini, *Ancora di Michelangelo Carducci pittore norcino del secolo XVI*, in "Rassegna d'arte", X, (1910), 7, pp. II-III).

²²⁸ Per quest'opera di cui non resta quasi nulla sono registrato i pagamenti al 25 agosto del 1555 e sino al marzo del 1556, per un totale di 30 fiorini (G. Sordini, *Michelangelo Carducci pittore norcino del XVI secolo*, in "Rassegna d'arte", IX, (1909), pp. 193-196, qui a p. 196).

²²⁹ G. Sordini, *Michelangelo Carducci...*, cit., p. 193.

²³⁰ È probabile che l'opera sia derivata dalla stampa con il *Cristo spirato* di Soye-Lafréry datata 1568.

4.4 – ALTRE CROCIFISSIONI E PIETÀ

4.4.1 – Lionello Puppi e la *Crocifissione* in collezione privata

Il 24 ottobre del 2015 veniva inaugurata la mostra *El Greco in Italia. Metamorfosi di un genio*, a cura di Lionello Puppi, presso la Casa dei Carraresi di Treviso. L'esposizione, che verteva sulla produzione dell'artista in Italia tra gli anni 1567-1576, chiudeva le iniziative culturali organizzate per la celebrazione del quarto centenario della sua morte, in Grecia e in Spagna, rispettivamente suoi paesi di nascita e adozione. Tra le opere presenti in mostra una tavola inedita raffigurante una *Crocifissione di Cristo* (fig. 53), presentata in anteprima mondiale con l'attribuzione a Michelangelo Buonarroti. Si sarebbe trattato, secondo Puppi, del celebre *Crucifixo* di cui parla Vittoria Colonna nella corrispondenza intercorsa col pittore. La tavola, sinora ritenuta perduta o mai eseguita, è stata messa a confronto con la produzione di El Greco e con opere di Marcello Venusti, Federico Zuccari e altri pittori, anche contemporanei.

L'opera, non inserita nel catalogo, venne promossa a mostra avviata e precisamente a partire dal 23 febbraio 2016 con la diramazione di un primo comunicato da parte dell'ufficio stampa. Questo quanto riportato da *Finestre sull'arte* in un dettagliato articolo di Federico Giannini e Ilaria Baratta: «L'ufficio stampa della mostra di El Greco a Treviso aveva preannunciato, nelle ultime ore, che nella giornata di oggi sarebbero state presentate al pubblico nuove scoperte: certo, pochi immaginavano che tra le altre ci sarebbe stata una scoperta che, se confermata, sarebbe di enorme portata. Il professor Lionello Puppi ha infatti annunciato d'aver ritrovato la celebre *Crocifissione* eseguita da Michelangelo Buonarroti per Vittoria Colonna: un'opera che fino a oggi era ritenuta perduta e che era nota soltanto attraverso un disegno a carboncino su carta conservato al British Museum di Londra, e attraverso le copie realizzate da altri artisti. Lionello Puppi, noto specialista di arte veneta (ma che si è occupato anche di Michelangelo), ha rintracciato il dipinto in una collezione privata e, come apprendiamo dal Mattino di Padova, lo ritiene stilisticamente compatibile con il disegno del British Museum. Dalle foto per ora diffuse in rete non si intuisce granché: pubblichiamo, qui sotto, un'immagine diffusa da Art Post Blog, presente alla conferenza stampa di stamani, e un'ulteriore immagine proposta dal Mattino di Padova. Da queste prime immagini il dipinto (che pare tuttavia incompiuto) non sembra avere la stessa qualità del disegno: il modellato sembra più grossolano, il rilievo dato dal chiaroscuro nel disegno è praticamente assente nel dipinto, le pose degli angeli ai lati appaiono meno naturali. Ripetiamo, comunque, che la qualità delle immagini diffuse non consente di dare un giudizio appropriato. Adesso occorrerà aspettare il dibattito, che naturalmente si aprirà, e i pareri della comunità scientifica per capire se ci troviamo di fronte a una vera scoperta, che se confermata potrebbe essere davvero la più interessante e clamorosa degli ultimi anni, oppure se il dipinto scoperto da Lionello Puppi non è che una copia. L'opera rimarrà comunque esposta alla mostra su El Greco: per chi vuole vederla, l'appuntamento è dunque a Treviso»²³¹.

Era dello stesso giorno, ma diffusa dopo le 18, una corposa integrazione con le motivazioni che avevano portato Lionello Puppi alla clamorosa attribuzione. Motivazioni che rimbalzarono, anche considerata la grande fama dello studioso, nel giro di poche ore in tutti i *mass media*, tra annunci entusiastici²³² e inviti alla prudenza. Tra gli scettici, proprio gli autori dell'articolo sopracitato:

²³¹ F. Giannini, I. Baratta, *Lionello Puppi: scoperta la Crocifissione di Michelangelo. Ma aspettiamo i pareri della comunità scientifica*, in "Finestre sull'arte", 23 febbraio 2016.

²³² S. Bucci, *Lo studioso Lionello Puppi: 'Trovato il Cristo in croce di Michelangelo'. In mostra a Treviso fino al 10 aprile un'opera datata 1539 attribuita al Buonarroti. Era in una collezione privata. Il docente: 'L'attribuzione dopo mesi di ricerche'*, in "Corriere della Sera", 24 febbraio 2016: «Ci sarà anche un (possibile) capolavoro di Michelangelo ad accogliere i visitatori della mostra El Greco in Italia. Metamorfosi di un genio aperta fino al 10 aprile, a Treviso, alla Casa dei Carraresi: un Cristo in croce, databile intorno al 1539, scoperto in una collezione privata dal professor Lionello Puppi, curatore della mostra dei Carraresi (inaugurata lo scorso ottobre), e che adesso è esposto accanto ai capolavori di El Greco. Puppi, docente emerito all'Università Ca' Foscari di Venezia, parlando martedì a un convegno scientifico a margine della mostra padovana, è stato categorico: "Sono giunto a questa attribuzione dopo mesi di ricerche tecniche, stilistiche e documentali che dimostrano la piena compatibilità della tavola con la mano di Michelangelo, in particolare con il disegno conservato al British Museum". Tracce del crucifixo di Michelangelo si ritrovano nelle lettere dell'artista con Vittoria

«Abbiamo ricevuto, proprio mentre pubblicavamo l'articolo un comunicato dall'ufficio stampa della mostra *El Greco in Italia* contenente le motivazioni che avrebbero portato Lionello Puppi ad attribuire a Michelangelo il dipinto. Riportiamo il testo a seguito delle immagini sottostanti. La tavola del Cristo in croce è una nuova opera in mostra collocata nella sala delle Crocefissioni. La tradizione ci fa pervenire un El Greco che non amava Michelangelo Buonarroti, tuttavia, non si può negare che lo prese a riferimento e a modello nelle sue produzioni artistiche, in particolar modo per quanto riguarda proprio l'iconografia del crocifisso. Cristo in croce poteva essere raffigurato in due maniere: o come *Christus patiens*, quindi un Cristo sofferente, con la testa reclinata verso il basso, o come *Christus vigilans*, vivo, con testa eretta e occhi aperti o, addirittura, *Christus triumphans*, con attributi regali, ad esprimere la sovranità sui vivi e sui morti. Michelangelo Buonarroti è il primo a proporre un *Christus vigilans*. El Greco, che inizialmente aveva dipinto una tipologia di Cristo sofferente, *patiens*, solo dopo il suo approdo in Spagna segue l'iconografia rivoluzionaria michelangiolesca, ed è visibile in mostra, a testimoniarlo, il Crocifisso datato post 1590 e proveniente da Auckland Castle. Riguardo al Cristo in croce, attribuibile secondo il Prof. Lionello Puppi a Michelangelo Buonarroti, gli spunti a sostegno della tesi sono: le lettere che si scambiarono l'artista e Vittoria Colonna, dove si evincono molti indizi, ad esempio, la donna, scrive che ha presso di lei degli ambasciatori estensi che hanno chiesto di vedere "lo sbozzo" del Crocifisso. La risposta di Michelangelo non ci è pervenuta, si può dunque pensare che abbia mandato questo "sbozzo", che corrisponde all'opera custodita al British Museum (carboncino su carta, cm 36,8 x 26,8), ora visibile in copia in mostra per confronto. L'opera finita non è mai pervenuta, se non nei ringraziamenti delle lettere e nelle copie di Venusti, delle quali una è ammirabile nel percorso, e altre sono reperibili presso le Gallerie Doria Pamphilj e Borghese di Roma, la Society of Jesus di Oxford e Casa Buonarroti a Firenze, a cui altre si sono volute aggiungere: le varianti del Venusti, allievo di Michelangelo, presentano tuttavia l'aggiunta delle figure della Vergine e di San Giovanni. Erano state fatte analisi diagnostiche dell'opera che indicano una compatibilità stilistica con Michelangelo, per l'assenza del paesaggio, la presenza di nuvole tempestose, la finezza del tratto. Come ha suggerito il Professor Puppi nell'analisi della tavola inedita, "è da prendere atto che le dimensioni della tavoletta sono molto simili al disegno preparatorio di Londra". Tracce di spolvero alludono alla sua derivazione da una matrice grafica (lo sbozzo quindi). La riflettografia ha rivelato come il posizionamento del teschio, alla base della croce nel disegno, originariamente fosse stato tracciato alla destra di essa come nel dipinto in mostra. Per la datazione dell'opera, si fa notare la presenza di un "sole nero" nella tavola che allude all'eclissi di sole del 19 aprile del 1539, non presente nelle realizzazioni del Venusti. Sono presenti delle iscrizioni, visibili attraverso l'esame fotografico: da destra a sinistra, nel cartiglio, si legge in latino "*Jesus Nazareus Rex Judeorum*" e in traduzione anche in greco ed aramaico, altra caratteristica non riscontrabile nel Venusti. Alla luce di Wood, infine, cioè la lampada a raggi ultravioletti, sul retro emergono i segni di una scritta, in dieci righe, delle quali si riesce solo a leggere "originale il dono suo" e "di propria mano stesi", confermando la tesi che la tavola fosse un dono alla Colonna»²³³.

Molte, da parte di diversi studiosi, le reazioni contrarie, tra le prime quelle di Vittorio Sgarbi e Augusto Gentili²³⁴.

Colonna ma l'opera non era stata mai trovata, tanto da esser data ufficialmente per "mai eseguita" o "perduta". Fra gli elementi che per Puppi suffragano l'attribuzione al maestro del Tondo Doni ci sarebbe anche l'eclissi di luna immortalata nel quadro e che trova riscontro nella "luna nera" citata nei documenti del tempo. Secondo Puppi, poi, anche la scelta iconografica del Cristo vivens, cioè "del Cristo che grida contro il Padre, e non quella del Cristo che spira reclinando il capo", conforterebbe ulteriormente la sua tesi: Vittoria Colonna capeggiava il "salotto" degli spirituali, che voleva la salvezza ottenuta per fede e non per opere, e che dunque prediligeva un'iconografia ancora "forte" e "vitale" del Cristo».

²³³ *Ibid.*

²³⁴ Tra le prime smentite rimane celebre quella apparsa su Dagospia, dal titolo alquanto paradigmatico, per non dire ironico: *Perseverare 'michelangiolesco est' – ogni anno salta fuori una 'crocefissione di Michelangelo': puntualmente poi si scopre che l'opera è invece 'compatibile'. Tre giorni fa è toccato a Lionello Puppi esultare*, in "Dagospia", 25 febbraio 2016. Altre smentite su "Il Giornale dell'Arte": S. Luppi, *La seduzione di Michelangelo. Lionello Puppi identifica un dipinto in collezione privata come il 'crucifixo' eseguito da Buonarroti per Vittoria Colonna. L'attribuzione respinta da Vittorio Sgarbi e Augusto Gentili*, in "Il Giornale dell'Arte", edizione online, 25 febbraio 2016.

Per Vittorio Sgarbi, che non usò giri di parole, «... non è di Michelangelo. Puppi è vittima di una seduzione che ha toccato molti studiosi, il Cristo di Vittoria Colonna ha stimolato molte fantasie letterarie. Ho visto proprio poco tempo fa un altro Crocifisso attribuito a Michelangelo a Roma, questa è solo una delle almeno dieci versioni esistenti, un'illusione, e non ha maggiore qualità delle altre. Basta guardare la debolezza del modellato. Questa composizione con un Cristo pietistico è databile nel secondo Cinquecento. Mancano elementi documentari concreti, manterrei un prudente distacco»²³⁵.

«Secondo la tesi della corrispondenza col disegno del British, capolavoro che conosciamo molto bene – ha precisato Augusto Gentili – qualsiasi dipinto potrebbe essere di Michelangelo. Qui dobbiamo considerare la qualità molto modesta e le dimensioni della tavola. Puppi fa delle due teste di Cristo un argomento a favore dell'attribuzione, ma io credo che sia proprio qui la differenza. Nel dipinto Cristo ha gli occhi chiusi, la testa china, è una specie di santino, mentre nel disegno di Michelangelo del British Museum sono aperti e irosi. Il Cristo patetico del quadretto non potrebbe essere di Michelangelo, indica l'opera di un pittore qualsiasi che ne fa una variante modesta»²³⁶. Augusto Gentili ricorda il Puppi accademico «per tutti noi, e anche per me, è stato a suo tempo un grande maestro, ha scritto libri fondamentali. Negli ultimi anni però ha presentato attribuzioni assurde a grandi Maestri, recentemente anche a Tiziano, e questa non esce da quel numero, rivelando più un'attitudine commerciale»²³⁷.

Dubbi, ancora, da Giovanni Carlo Federico Villa, docente di Storia dell'arte moderna all'università di Bergamo: «Il professor Puppi, negli ultimi anni, ha attribuito dipinti di collezioni private a grandi artisti. Tanti storici dell'arte vedranno questa tavola e potranno dare un giudizio»²³⁸.

Infine, a chiudere il cerchio delle smentite Antonio Paolucci sulla 'Tribuna di Treviso'²³⁹. Questo uno stralcio dell'articolo con sue dichiarazioni: «L'opera è di qualità modesta, l'attribuzione a Michelangelo non è giustificata». L'ex ministro dei beni culturali Antonio Paolucci, direttore dei Musei Vaticani, e considerato uno dei massimi esperti michelangioleschi, boccia la scoperta di Lionello Puppi, che in un crocifisso esposto da pochi giorni alla mostra di El Greco a Treviso vede il famosissimo "crucifixo" che Michelangelo donò alla mecenate e nobildonna Vittoria Colonna, nel 1539, data dell'opera, o negli anni successivi. L'annuncio del professore emerito di Ca' Foscari, che cura la mostra in corso a Casa dei Carraresi fino al prossimo 10 aprile – nella giornata di ieri molte scolaresche, e anche diversi visitatori curiosi di vedere il quadro salito alla ribalta nazionale – è stato collocato ovviamente nella sala finale dei crocifissi. Quella dove ci sono tre crocifissioni di El Greco nelle due versioni iconografiche del Cristo che animarono il dibattito del Cinquecento: quello che spira reclinando il capo e quello vivido che grida la sua disperazione al Padre (questa versione è anche quella del presunto quadro di Michelangelo, e sarebbe un omaggio alla corrente di pensiero di Vittoria Colonna e dei suoi sodali). Comprensibile che l'annuncio di Puppi abbia subito avuto immediata eco nella comunità scientifica e tra gli esperti, ma anche tra i collezionisti. Certo ha destato scalpore il livello del nome "evocato" da Puppi. Il commento di Paolucci, da noi raggiunto a Roma, è tanto conciso quanto lapidario: "Da quello che si può giudicare dalla immagine riprodotta, la qualità esecutiva dell'opera è troppo modesta per giustificare l'attribuzione", ha detto Paolucci, "e inoltre di quel modello iconografico riconducibile a Michelangelo si conoscono molte versioni. Questa è una delle tante". E così, dopo Sgarbi, arriva un'altra stroncatura illustre sull'ipotesi di Puppi, che vorrebbe risolvere uno dei più grandi misteri della storia dell'arte italiana. Anche Paolucci non vede nella mano dell'artista il genio di Michelangelo – una bocciatura tecnico-stilistica che è senza appello. Sono stati numerosi, sin qui, i tentativi di 'battezzare' il capolavoro michelangiolesco, citato da Vittoria Colonna

²³⁵ S. Madiotto, *Puppi: "Ho scoperto un Michelangelo". Il curatore della mostra trevigiana su El Greco espone una Crocefissione proveniente da collezione privata, ma gli studiosi sono scettici*, in "Corriere Del Veneto", 24 febbraio 2016.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ A. Paolucci, 'Michelangelo? Non ci vedo la mano'. L'ex ministro ai Beni culturali Paolucci stronca l'attribuzione decretata da Puppi: 'Opera troppo modesta per essere sua', in "La Tribuna di Treviso", 25 febbraio 2016.

nelle sue lettere, ispirato dal disegno custodito al British Museum e di proprietà della Regina (è del 1538-1539), ma fin qui nessuno è riuscito a fare centro. Ma Puppi, che ha scoperto il quadro su segnalazione di alcuni collezionisti venuti a vedere la mostra trevigiana nei mesi scorsi, non si cruccia. Non si sposta di un millimetro, e anzi rilancia: “Non sono quello che pretende di avere le verità in tasca, ma ho sempre lavorato su basi scientifiche, e credo di avere titoli, che molti dei miei detrattori non hanno, davvero non capisco come ci sia chi interviene senza cognizione di causa”, spiega riferendosi a Sgarbi (Paolucci non era ancora intervenuto), dopo aver trascorso la giornata a ricevere attestati da molti colleghi e amici, “vorrei ricordare che già nel 1964 ebbi la fortuna di scoprire una lettera di Michelangelo, che conteneva anche un suo disegno, oggi universalmente riconosciuto, ma che allora mi venne da molte parti contestato. Ci sono abituato, alla mia età”. Puppi ricorda che “se sono uscito pubblicamente è perché ho studiato il quadro da mesi, con il conforto di tanti riscontri su diversi piani e anche con i risultati dei test diagnostici”; annuncia sin d’ora che “sarà il primo a chiamare i veri studiosi, quelli davvero esperti di Michelangelo, a visionare l’opera, a Treviso o nella collezione privata (straniera, a quanto sarebbe emerso) dove Puppi ha ‘incontrato’ l’opera che tanto lo ha attratto; e rinvia, per ogni approfondimento – sembra ci sia anche un ulteriore suggestivo riscontro documentale nei fondi inventariali della collezione Colonna – alla pubblicazione del suo saggio su una rivista internazionale”²⁴⁰.

Giudizi di merito e preconcetti a parte, è interessante analizzare sistematicamente le motivazioni che hanno indotto Lionello Puppi ad attribuire l’opera al talento toscano, partendo come lui dalle lettere, che però, secondo le nostre ricostruzioni, portano a conclusioni molto diverse dalle sue.

In particolare, ciò si palesa esaminando le missive a cui Puppi collega l’iscrizione nel retro della tavola, dove sono leggibili, tramite la lampada di Wood, «originale il dono suo»²⁴¹ e «di propria mano stesi»²⁴². Questi due dati, infatti, riletti alla luce della reinterpretazione delle carte qui effettuata, anziché suffragare l’attribuzione, a ben vedere confliggono con il contenuto delle missive medesime²⁴³. Non a caso si può facilmente constatare che Michelangelo, solo a seguito dell’analisi compiuta dalla Colonna, con il vetro, col lume e con lo specchio, dichiarerà che il regalo sarebbe stato a lei destinato.

Non solo: preciserà anche di essere stato lui l’esecutore materiale dell’opera: «io facevo»²⁴⁴, non altri «per giugnere con cosa non aspettata»²⁴⁵. In altri termini, se il manufatto fosse autentico, a fronte di quel «di propria mano stesi»²⁴⁶, non si spiegherebbero né l’*expertise* della Marchesa, finalizzata al riconoscimento della mano del Buonarroti, né la richiesta di chiarimento che ne consegue: «Se è vostro, io in ogni modo vel torrei, ma in caso che non sia vostro et vogliate farlo fare a quel vostro, ci parliamo prima, perché cognoscendo io la difficoltà che ce è di imitarlo, più presto mi resolvo che colui faccia un’altra cosa che questa; ma se è il vostro questo, habbate patientia che non son per tornarlo più»²⁴⁷.

Quanto alla presenza del sole nero, che Puppi fa risalire all’eclissi del 19 aprile 1539, va detto che essa, lungi dall’essere una peculiarità di questa opera, rientra nel contesto iconografico della crocifissione di Cristo: lo dimostra il fatto che, ricordata nei Vangeli, è raffigurata in opere ben più antiche del ’39, come ad esempio la *Pietà* di Sebastiano del Piombo a Viterbo, a proposito della quale, nel 2004 Bruno Marocchini chiarì, dopo aver pensato inizialmente ad un pentimento, che «i pigmenti

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ S. Bucci, *Lo studioso Lionello Puppi...*, cit.,

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ Si rimanda al paragrafo 2.1.1.

²⁴⁴ *Michelangelo Buonarroti. Rime e lettere*, a cura di G. Masi e A. Corsaro, Milano 2016, doc. n. 219, pp. 659, 1139-1140.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Carteggio di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara*, a cura di E. Ferrero e G. Müller, 2ª edizione con supplemento raccolto ed annotato da Domenico Tordi, Torino 1892, p. 208, lett. CXXIII.

del sole e delle nuvole sono intenzionalmente fusi per definire l'immagine così come si presenta»²⁴⁸. Ciò detto, il modello qui raffigurato con il solo *Cristo spirante* con le pupille appena visibili (o con gli occhi chiusi?) sembrerebbe ispirarsi, più che al prototipo disegnato dal Maestro, all'esemplare inciso datato 1585²⁴⁹ di anonimo, che a sua volta si rifà a quello di Lafréry (*ante* 1568)²⁵⁰, ma non alle precedenti, analoghe stampe del Bonasone (*ante* 1576) o di Battista Franco²⁵¹, su cui, invece, l'iride degli occhi è ben visibile. Infatti, proprio sull'esemplare inciso di anonimo (si pensi all'analogia del cielo squassato dalla tempesta) sembra che si palesino maggiori corrispondenze con la tavola in collezione privata, qui presentata da Puppi. Le altre varianti, come quelle con l'iscrizione sul cartiglio in latino e aramaico, oppure con la disposizione del teschio alla base del legno, sono troppo poco significative per giustificare l'autografia. Alla luce di tutte queste valutazioni, possiamo dunque concludere che l'opera, di modesta qualità, venne realizzata a seguito dell'incisione, non viceversa, pertanto è databile posteriormente all'esemplare più recente tra quelli incisi, ovvero quello anonimo del 1585 tratto dall'esemplare di Lafréry²⁵².

4.4.2 – La *Pietà* di Buffalo (o Ragusa)

Il dipinto raffigurante una *Pietà con Maria, Cristo e due angeli* (68x48 cm), oggi in collezione privata a Buffalo (fig. 55), fu individuato a Ragusa (Dubrovnik, in Croazia) nel 1868 da Herman Grimm, che, dopo averlo attentamente studiato, lo attribuì a Michelangelo Buonarroti²⁵³. Appena venti anni dopo, l'opera fu spedita in America dove fu esposta con la nuova attribuzione al Metropolitan Museum di New York e successivamente al Museum of Modern Art di Syracuse per poi scomparire per oltre un secolo²⁵⁴. Charles De Tolnay²⁵⁵, che non la vide mai, la menzionò tra le molteplici copie attribuite a Marcello Venusti.

Il dipinto, che da quel momento in poi rimase in America, è stato oggetto, di recente, di indagini storico-artistiche-diagnostiche e sottoposto ad un'accurata pulitura sotto la direzione di Antonio

²⁴⁸ B. Marocchini, *La Pietà di Viterbo: la tecnica di esecuzione*, in *Notturmo Sublime. Sebastiano e Michelangelo nella Pietà di Viterbo*, catalogo della mostra (Viterbo 2004), a cura di C. Barbieri, Roma 2004, pp. 93-94.

²⁴⁹ Per le incisioni si rimanda al dettagliato approfondimento in: *D'après Michelangelo*, a cura di A. Alberti, A. Rovetta e C. Salsi, Milano 2015: II, p. 154, n. 255.

²⁵⁰ *D'après Michelangelo...*, cit.: II, pp. 152-153, n. 253.

²⁵¹ *Ivi*, pp. 150-151, nn. 249, 251.

²⁵² Esiste un'altra versione simile con solo *Cristo spirante* (fig. 54), sempre su tavola in collezione privata già segnalata dallo Zeri (inv. 17.1942).

²⁵³ H. Grimm, *Ein Oelgemälde Michelangelo's (Ragusa)*, in "Jahrbücher für Kunstwissenschaft", I, (1868), pp. 62-64: «Ein Oelgemälde Michelangelo's, Ich hatte im vergangenen Jahre Gelegenheit, (Über Künstler u. Kunstwerke. II, 77) über ein Gemälde zu berichten, welches von Ragusa zum Verkauf nach Berlin geschickt worden war und das ich für eine Arbeit des Marcello Venusti, ausgeführt nach einem für Vittoria Colonna gezeichneten Blatte Michelangelo's, erklärte. Diese Tafel für ein Werk des grossen Meisters selbst zu nehmen, war nicht möglich, da Vasari die Composition als solche erwähnt, ohne zu sagen, dass Michelangelo sie in Farben ausgeführt. Zudem sind von ihm nur zwei Staffeleigemälde, aus den allerersten Zeiten, bekannt. Das eine, die Versuchung des heiligen Antonius, (in Paris oder Bologna?) das andere, die heilige Familie der Tribuna zu Florenz, ein Temperabild. Die drei Parzen im Palaste Pitti werden Michelangelo nicht mehr zugeschrieben und mit Recht, obgleich die Bezeichnung „Rosso“ eine willkürliche ist. Nun kommt auf unerwartete Weise ein Document zu Tage, aus dem hervorgeht, dass jene Ragusaner Tafel ein eigenhändiges Werk Michelangelo's sei, und dass der, der sie in Berlin (auch als Werk Marcello Venusti's schon ein guter Erwerb) gekauft hätte, die Freude erlebt haben würde, das einzige nachweisbare Oelgemälde Michelangelo's zu besitzen. Einstweilen darf die Stadt Ragusa, wohin es zurückgegangen ist, diesen Stolz hegen. Der Beweis aber ist folgender: Graf Campori, dessen unermüdliche Thätigkeit für die Kunstgeschichte Ferrara's bekannt ist, hat im vorvergangenen Jahre einen Band „Lettere artistiche inedite“, herausgegeben (Modena, Tipographia Soliani, 1866), welcher, pag. 13 seqq., fünf Briefe der hohen Frau an Michelangelo enthält, von denen ich den einen (Nr. XV) früher bereits veröffentlicht hatte, die vier andern noch niemals gedruckt worden sind. Von diesen lautet der letzte (Nr. XVI) folgendermassen»; H. Grimm, *Leben Michelangelo's*, Hannover 1860-1863, pp. 162-163.

²⁵⁴ A. Forcellino, *La Pietà di Ragusa*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", II, (2010), 1, pp. 105-142, 375-385.

²⁵⁵ C. de Tolnay, *Michelangelo's Pietà. Composition for Vittoria Colonna*, in "Record of the Art Museum Princeton University", XII, (1953), 2, pp. 44-62, qui a p. 46, n. 17.

Forcellino, le cui risultanze sono state oggetto di due pubblicazioni, la prima di carattere divulgativo²⁵⁶, la seconda per addetti ai lavori²⁵⁷: «Le evidenze materiali del restauro e le nuove acquisizioni documentarie – scrive Forcellino – confermano pienamente l'intuizione del massimo studioso michelangiolesco del XIX secolo. La storia di questo dipinto è la storia di una cancellazione critica che origina da una citazione di Vasari per protrarsi nei secoli successivi»²⁵⁸.

Prima di essere identificata come autografa michelangiolesca dallo studioso tedesco, la *Pietà di Ragusa* venne però riconosciuta tale anche da Balduin Bizzarro, un erudito ragusino. Nel 1840 costui scriveva che il dipinto era presso la Contessa Gozze, dove aveva potuto studiarlo a fondo²⁵⁹. «Secondo la tradizione familiare – scrive Forcellino – il dipinto era sempre stato celebrato come autografo di Michelangelo e si consideri che la famiglia Gozze ebbe legami stretti con il mondo artistico romano nel XVI-XVII secolo tanto che a un suo membro è dedicato il maggiore monumento funerario della chiesa di San Gerolamo degli Schiavoni, realizzato dall'Algardi. Una famiglia dunque che aveva adeguati strumenti per valutare l'importanza del dipinto che conservava tanto gelosamente. La contessa Gozze (nata Faccenda), sposò in seconde nozze nel 1847 il Barone Von Lichtenberg console tedesco, che rimasto a sua volta vedovo sposò nel 1865 la Baronessa von Lilien. Ma appena morta la povera Nicoletta Gozze nel 1863, il giovane marito invia il dipinto a Berlino per mostrarlo a Grimm che ne rimane fortemente impressionato e che non esita ad attribuirlo a Michelangelo, dopo che Campori edita le lettere di Vittoria Colonna nel 1866»²⁶⁰.

Il 3 ottobre del 1877 moriva il barone e l'eredità in beni stabili dei Gozze tornava per disposizioni testamentarie ad alcuni istituti caritatevoli di Ragusa. La baronessa von Lilien (cui rimanevano soltanto i beni immobili, o almeno alcuni di essi²⁶¹) andava in Germania e portava con sé il dipinto della *Pietà*, all'epoca stimato dal pittore Eduard Von Steinle la considerevole somma di 12.000 dollari.

In seguito, bisognosa di contante per delle dispendiose cure agli occhi, la vedova Lichtenberg si vide nella necessità di vendere l'opera alla baronessa Villani, che a sua volta, attraverso la mediazione di Grimm, tentò di cederla ai musei di Berlino, dove però il comitato direttivo la rifiutò. Fu così che la stessa Villani decise di inviarla in America, pensando di trarre maggior vantaggio dalla vendita. Giunto a New York nel 1885, il dipinto stette prima presso l'abitazione di Martin Neejer (che di lì a presto ne diventerà il nuovo proprietario), poi venne esposto con l'attribuzione al toscano al Metropolitan Museum (dove verrà restaurato malamente), quindi nel 1901 fu in mostra al Syracuse Museum of Fine Art.

Prosegue Forcellino: «Le prime novità dirimenti arrivarono dall'esame del retro del dipinto, dove sono sopravvissuti due sigilli impressi nella ceralacca in pessime condizioni di conservazione che furono tuttavia identificati attraverso l'esecuzione di calchi in silicone. Si tratta di tre fiammelle sormontate da tre stelle appartenenti alla famiglia Tempestivi di Montefalco, un cui membro – Fabio Tempestivi – venne nominato arcivescovo di Ragusa, dove risiedette dal 1602 fino al 1616, anno della sua morte. Il passaggio è di importanza fondamentale per la ricerca perché sposta di duecento anni la notizia di esistenza del dipinto e lo colloca in un contesto, l'arcivescovato di Ragusa, legato strettamente a Michelangelo Buonarroti e a Reginald Pole che possedeva il dipinto nel 1546. A Ragusa si stabilirono, come vedremo, gli eredi spirituali e materiali di Pole. Fortunatamente di questo vescovo esiste il testamento nell'archivio di Dubrovnik, che ha fornito ulteriori preziosi indizi sulla storia del dipinto. Tempestivi non era ricco quando arrivò a Dubrovnik nel 1602 e, poiché trovò una situazione di estremo degrado, confermata da una visita apostolica del 1573, fu costretto ad accettare un prestito dal consiglio di Ragusa. Non restituì il prestito perché la Repubblica generosamente non

²⁵⁶ A. Forcellino, *La Pietà perduta. Storia di un capolavoro ritrovato di Michelangelo*, Milano 2010.

²⁵⁷ A. Forcellino, *La Pietà di Ragusa...*, cit., pp. 105-142, 375-385.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 105.

²⁵⁹ *Ivi*, p. 118.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ Come ben sintetizzato da Forcellino i vari passaggi patrimoniali sono documentati dai proprietari dell'opera che dispongono anche di copia del testamento di Nicoletta Faccenda redatto a Ragusa il 1° maggio 1855 (A. Forcellino, *La Pietà di Ragusa...*, cit., p. 119, nota 22).

richiese indietro i soldi ma nel testamento, chiese espressamente ai curatori e ai presbiteri di saldare quello e gli altri debiti dell'arcivescovato. Chiese inoltre, per sostenere le spese dei funerali e i debiti con i servitori, di vendere parte dei beni dell'arcivescovato fino alla somma bastante a coprire le spese. Nelle disposizioni testamentarie poi Tempestivi elenca quei beni suoi personali portati dall'Italia che dovevano essere distribuiti ai familiari, alcuni libri, le stole, i calici, i manipoli, una croce reliquiario, un crocifisso e perfino un quadretto di san Carlo Borromeo con "cornicie d'argento". La lista certifica che il dipinto di Pietà che pure porta il suo sigillo e che inequivocabilmente era in arcivescovato nel 1602, non apparteneva al suo patrimonio personale ma vi era stato portato qualche anno prima da altri. Trattandosi poi di un dipinto a soggetto devoto, benché di una devozione che forse lui non poté più comprendere appieno, la Pietà avrebbe dovuto essere destinata alle nipoti monache o alle chiese a cui lasciò tutti gli oggetti di devozione. Nel testamento Tempestivi ordina di raccogliere i beni che si trovavano nel palazzo arcivescovile e nelle altre residenze e di consegnarli al capitolo della cattedrale e poi al suo successore quando sarà nominato. In quell'occasione fu quasi certamente fatto un inventario e apposto sul retro del quadro il sigillo vescovile. Ma il testamento rivela anche un'altra straordinaria circostanza attraverso le ricevute rilasciate agli esecutori testamentari, forse la più rilevante ai fini della ricostruzione della storia del dipinto. Don Bernardino Zuccari, fedelissimo mastro di casa, era stato incaricato di vendere ciò che riteneva necessario vendere tanto per le spese dei funerali che per saldare l'eredità di Tempestivi, il nipote Girolamo, qualora questi avesse deciso di non recuperare gli oggetti e le masserizie ma venderle a Ragusa. Tra gli acquirenti di questi beni compare il mercante Simone Giovanni Gozze presso i cui eredi, due centoventiquattro anni dopo, viene ammirato e segnalato da Bizzarro il dipinto. La circostanza è troppo puntuale per non autorizzare a ritenere che è in questo frangente che il dipinto passa dall'arcivescovato al palazzo dei Gozze dove rimarrà altri duecento anni. Ma, siccome la lettura del testamento testimonia che il dipinto pur essendo passato per la proprietà dell'arcivescovo non appartiene ai suoi beni personali (come il calice, il crocifisso reliquiario, il quadretto di san Carlo Borromeo e i libri teologici destinati a Bernardino), bisogna chiedersi come era arrivata la Pietà nello sperduto arcivescovato di Ragusa»²⁶².

Dopo aver fissato le coordinate sulla committenza, lo studioso spiega perché a suo avviso l'opera è da ascrivere a Michelangelo: «La Pietà di Ragusa a differenza di tutte le altre copie note non fa nessuna concessione ad ambientazioni naturalistiche o a riferimenti devozionali ma si concentra unicamente sulla monumentalità dei personaggi, uniti come un unico corpo nella straziante rappresentazione del dolore. Straziante perché muta e composta ma allo stesso tempo insostenibile. Solo la luce, irreal e notturna, anima la scena. L'artista omette ogni elemento che possa distrarre la concentrazione dalla scena dolente, realizzando una composizione di rigore innovativo, quasi un provocatorio ritorno all'astrazione dei fondi d'oro della tradizione devozionale. Il fulcro espressivo è il volto di Maria, scavato nel colore dai pennelli come un rilievo marmoreo. La bocca aperta con i denti in evidenza, sottolinea la sua carnalità e la sua disperazione. La solidità del busto quasi virile, la concretezza tangibile del corpo, sbilanciato nello spazio eppure fermo, rendono più evidente e toccante la sofferenza dell'anima. È una immagine forte e coraggiosa per la sua lontananza dalle composte madonne che la Controriforma reclamava e reclamerà per iscritto nelle istruzioni dettate ai pittori di lì a qualche anno. I denti ben visibili nella bocca aperta non sono una novità in Michelangelo, se si guarda alle Sibille della Sistina, ma in questa immagine dolente aggiungono un tratto commovente di umanità al dolore della Madonna. L'evidenza dei denti nel dipinto viene colta immediatamente nella sua portata drammatica dai contemporanei perché Beatrizet si sforza di renderli più chiari possibili nella sua piccola incisione e Venusti, nelle sue copie, dipinge anche lui i denti di Maria, rendendoli però così insignificanti che solo a una distanza ravvicinatissima essi si distinguono. Un tipico conflitto tra fedeltà al modello e censura della trasgressione che il modello propone. In tal senso le repliche di Venusti operano un generale depotenziamento della carica emotiva della Pietà. Sia per quanto riguarda l'evidenza corporea dei personaggi, che la loro posa più composta, e per

²⁶² A. Forcellino, *La Pietà di Ragusa...*, cit., pp. 120-121.

l'ambientazione naturalistica sostenuta dalla presenza degli oggetti di devozione (chiodi, corone, martello, sangue gocciolante), del tutto assenti nel dipinto ragusino. Anche la fisionomia tragica della Madonna, vicina ad alcuni personaggi della Paolina, viene "depurata" e normalizzata. Venusti anticipa le raccomandazioni del cardinale Borromeo che impone di rappresentare la Madonna in atto di sussurrare rassegnata, invece che esibire una sofferenza al limite della scompostezza. Una carnalità e naturalezza troppo evidente nella figura della Madonna erano certamente sgradite agli ambienti controriformati, come lascia supporre la censura di Paolo IV a quella Madonna di Santa Maria Maggiore a Roma, che, mostrandosi nell'atto di partorire, si rivela va troppo vicina alla realtà delle donne in carne e ossa. Anche l'esibizione di chiodi, aureole, sangue, etc. costituisce una violenza al sentimento devozionale di Michelangelo, che si concentra a tal punto su una spiritualità lontana dalla cronaca agiografica da evitare nella Crocifissione di San Pietro nella Paolina perfino la pittura dei chiodi, come ha definitivamente provato il recente restauro. Il pubblico a cui si rivolge Venusti è un pubblico molto meno addentro alla spiritualità esasperata di Michelangelo e la sua voglia di irrigidire la scena lo porta a clamorosi errori, come l'allineamento grottesco sullo stesso piano delle gambe dell'angelo a sinistra di Cristo. Nella Pietà di Ragusa la luce raffinata scava dal di dentro il gruppo di figure, tornisce in maniera stupefacente i muscoli guizzanti degli angeli e nella distribuzione delle ombre riportate raggiunge vertici mai visti prima. L'ombra della testa di Cristo proiettata sulla sua spalla sinistra è un dettaglio che non ha confronti nella pittura nel XVI secolo. Rilevantissimo è anche il profilo della testa del putto, a destra di Cristo, proiettato sul petto e il bagliore sulla fronte dell'altro angelo, penetrato attraverso il braccio piegato di Maria (anche questo si perde completamente in Venusti). I guizzi luministici sull'avambraccio destro della Madonna, rafforzati dal bagliore della spalla sinistra del putto sottostante, sono pure di inarrivabile bellezza. L'esecuzione pittorica, giocata con la gamma di colori tipica della Paolina (melanzana della tunica dell'angelo sinistro, rosa di garanzia per la camicia di Maria e giallo cangiante in lacca per l'altra tunica dell'angelo destro) non potrebbe essere più accurata. La parte sinistra del volto di Maria, non toccata da ridipinture, con il perfetto arco sopracciliare e la profonda incavatura della palpebra, sembra miracolosa quando si considerino le ridotte dimensioni della pittura. Lo stesso accade nel piede avanzato dell'angelo a destra di Cristo, largo pochi millimetri eppure dettagliato come in una pala d'altare. Sono effetti resi possibili dal colore corposo e unito al tempo stesso, che non si risolve mai in un indefinito appiattimento sfumato dell'immagine, come accade ad esempio nella pittura di Venusti, che perde forza a una visione ravvicinata. Questo magistrale modo di unire colore e disegno rende possibile, anche a una scala così piccola, la visione dei tendini sulle dita dei piedi dell'angelo, l'ombra che incava la carne morbida nell'attacco della caviglia e perfino una minuscola ma efficace luce che irradia il pollice appena al di sotto dell'unghia. Il viso di questo angelo, nella sua bellezza e nella sua finitezza, evoca le parole che Vittoria sapientemente centellinò nella sua lettera a Michelangelo, come aveva già notato Grimm che ebbe la fortuna di vederlo prima della ridipintura: "et ve dico che mi alegro molto che l'angelo da man destra sia assai più bello, perché il Michele ponerà voi Michele Angelo alla destra del signore nel di novissimo". Del resto è quello dei due che mostra, come in un ritratto, interamente il suo volto. Ma non si può concludere l'analisi pittorica del dipinto senza attirare l'attenzione su uno dei passaggi formali più straordinari della tavoletta: l'avanzare del torace di Cristo dalle profondità della piega del manto di Maria fino al bordo della roccia da cui sembra scivolare, come per un nuovo parto. Questo passaggio difficilissimo è ben comprensibile anche nel disegno di Boston. La parte alta del torace affonda nel manto piegando la stoffa con morbida naturalezza, mentre il fianco e l'anca vengono gradatamente avanti e schiacciano la stoffa fino a tenderla per il peso sul piede di Maria. È un dettaglio così straordinario che ci si chiede perfino come possa essere venuto in mente un particolare del genere in un dipinto di dimensioni tanto ridotte. Venusti, pur così vicino a Michelangelo non riesce a restituirlo in nessuna delle sue copie. Solo nella tavola di Ragusa il rapporto tra la morbidezza della stoffa e il peso del corpo che la tende è pienamente convincente. La qualità della pittura è stata rivelata solo in parte dalla recente pulitura, che, pur nella sua limitatezza, ha reso possibile evidenziare i molti pentimenti, i mutamenti in corso d'opera, la scioltezza dello

straordinario disegno preparatorio, tutti dati scientifici che provano come la redazione finale del dipinto sia frutto di una elaborazione “in progresso” fatta dall’artista mentre dipingeva»²⁶³.

Infine, avvalendosi delle risultanze dei restauri, la conclusione: «Lungi dall’essere una copia, la tavola di Ragusa è l’espressione di una idea che matura ed evolve nella sua realizzazione pratica. Grazie all’immagine riflettografica si può distinguere una prima versione del dipinto che trasferisce sulla tavola un disegno in tutto identico a quello di Boston e alla incisione Beatrizet. L’esistenza di questa prima versione prova, nello stesso tempo, che il dipinto non è tratto dalle incisioni ma che gli incisori ebbero a disposizione il disegno preparatorio del dipinto. Solo così si spiega la presenza della roccia nuda tanto nelle incisioni (e nel disegno di Boston) che nella prima versione del dipinto. Nello stesso tempo il disegno preparatorio, evidenziato dalla riflettografia, e la sua coincidenza con le incisioni documentano puntigliosamente la composizione da cui Michelangelo è partito, per poi modificarla in corso d’opera e raggiungere il dipinto come lo vediamo oggi. La roccia dipinta nella prima versione iniziava all’altezza del ginocchio dell’angelo di destra per proseguire tra le dita aperte della mano sinistra di Cristo e concludersi con un cespuglio alle spalle dell’angelo di sinistra. La riflettografia ha rivelato che anche le foglie del cespuglio della roccia a destra di chi guarda furono inizialmente dipinte ma che l’artista decise poi in un secondo momento di sollevare l’orizzonte per abbassare il punto di vista dell’osservatore. Con una velatura bruna il pittore coprì il precedente limite e lo stesso cespuglio per portare l’orizzonte all’altezza dell’anca degli angeli»²⁶⁴.

«Una terza fase – sempre Forcellino – è documentata dall’allungamento della tunica dell’angelo con il colore chiaro dato sopra la velatura verde bruna, una lacca probabilmente, che ha alzato l’orizzonte. Nell’estremità sinistra del dipinto è ancora evidente il tratto di disegno che profilava la roccia. Il disegno si distingue sulla preparazione rossa e in questo punto la tavola rimane non finita, un dettaglio che basterebbe da solo a provare l’autografia michelangiolesca. Altrettanto creativo e radicale è l’intervento che Michelangelo apporta al volto di Cristo. La prima stesura del disegno prevedeva un volto di Cristo molto scorciato, in una posa anch’essa puntigliosamente documentata dal disegno di Boston. Ma Michelangelo non si sente soddisfatto dell’effetto e amplia il profilo del volto riducendo lo scorcio, in maniera che sia percepibile anche il mento al di sotto della barba e una maggiore porzione della guancia destra. Questa parte del dipinto è quella che ha sofferto di più per antichi restauri. I colori bruni con i quali è realizzato il volto in ombra sono poco stabili e sono stati parzialmente asportati creando poi problemi nella reintegrazione. La riflettografia con i due diversi profili è ad ogni modo più che chiara in questo punto. Pentimenti radicali si rilevano in molti altri dettagli del dipinto: il piede destro dell’angelo di sinistra era appena accennato (*idem* in Boston, Bonasone e Beatrizet e nelle copie di Venusti) ma successivamente l’artista restringe il profilo della gamba sinistra per lasciare spazio al piede retrostante che diventa più corposo ed evidente, risolvendo solo nel dipinto di Ragusa una delle maggiori debolezze presenti nei disegni e nelle copie (l’interpretazione di Venusti è in questo punto grottesca nella copia Borghese). Va notato in questo elemento un’altra interessante raffinatezza pittorica. Il piede avanzato è dettagliato perfettamente mentre il piede arretrato è meno definito. Si tratta di una prospettiva cromatica molto usata da Michelangelo sia nel Giudizio Universale che nella Cappella Paolina, che distingue con la diversa corporosità del colore ciò che è in primo piano e ciò che è arretrato»²⁶⁵.

E ancora: «Un pentimento si trova anche nella terminazione del velo sulla spalla destra di Maria che inizialmente finiva senza il doppio riccio ma viene poi modificato con il colore, insieme al profilo di tutta la spalla. Ancora un altro vistoso cambiamento viene apportato con l’eliminazione del merletto nello scollo della blusa di Maria, disegnato all’inizio ma cancellato dalla pittura per dare più concretezza alla clavicola. Anche questo dettaglio concordava inizialmente con il disegno di Boston e le incisioni. Un’altra rilevante modifica viene introdotta nel profilo del manto che coprì il ginocchio destro di Maria, inizialmente tracciato più largo, tangente al polso di Cristo. Con la stesura del colore azzurro il profilo viene ristretto ma, fatto davvero inspiegabile se non con l’autografia

²⁶³ Ivi, pp. 130-133.

²⁶⁴ Ivi, pp. 133-134.

²⁶⁵ Ivi, p. 134.

michelangiolesca, il profilo nero del manto del disegno preparatorio non viene coperto dalla pittura perché il tono rosso della imprimitura offre un buon fondo atto a mimetizzarsi con il rosso delle pieghe del manto dell'angelo realizzate invece con pennellate di lacca. Altri artisti hanno utilizzato la preparazione integrandola con la pittura ma mai nessuno, se non Michelangelo, ha lasciato a vista i processi tecnici esecutivi. Così come non si cura, nelle sculture, di lasciare il marmo non finito con i segni della gradina, in questa pittura lascia vedere in ben due punti il disegno preparatorio. L'attitudine mentale è la stessa, la soglia nella quale ritiene raggiunta la piena espressività può prevedere anche la visibilità di caratteri "tecnici" nell'opera. Nello stesso tempo la evidenza di questo "non finito" esclude che l'autore del dipinto di Ragusa possa essere altri che Michelangelo. Nessun artista che "fa bottega" della propria arte potrebbe permettersi tanto senza sollevare lo sdegno del committente. Nessuno tranne Michelangelo, che lascia non finito perfino il Mose»²⁶⁶.

«Infine – chiosa – la riflettografia svela che anche il torace di Cristo è stato modificato nel passaggio disegno-pittura. Come si può vedere nel disegno di Boston il torace di Cristo è uno dei punti meno risolti prospetticamente ma la pittura scioglie anche questa ambiguità aumentandone lo scorcio. È come se l'artista avesse rimandato al momento della realizzazione pittorica la rettifica di tutti quei dettagli che vedeva deboli nel disegno. C'è un ultimo, significativo, elemento portato alla luce dal restauro: il fiore bianco comparso ai piedi di Cristo, gemello del fiore che nella Pietà di Viterbo di Sebastiano del Piombo (disegnata e pensata da Michelangelo) attira la malinconia dell'osservatore sviandola dal panno bianco che copre l'inguine di Cristo. Schizzato velocemente ma posto in primissimo piano, il piccolo fiore richiama le tante "pietà" e "compianti" visti a Firenze e Roma tra Quattro e Cinquecento, evocando un mondo figurativo conosciuto direttamente e del quale difficilmente potrebbe avere memoria un artista meno anziano di Michelangelo, a cui per avventura potesse attribuirsi il dipinto. L'analisi materiale e stilistica del dipinto sembra escludere che altri, se non Michelangelo, possa averlo realizzato. Una conferma indiretta dell'identificazione di questo dipinto con quello offerto a Gonzaga da Pole nel 1546 è data dalle copie di Venusti che riproducono tutte lo stesso macroscopico errore del manto di Maria separato in manto blu e veste rosa, una svista grossolana dalla quale si deduce che Venusti trasse le sue copie dalle incisioni e non dal disegno di Boston. Se Venusti avesse avuto il tempo di copiare il dipinto, come fece per il Crocifisso rimasto a Roma in casa di Cavalieri, non avrebbe ripetuto questo errore. Invece deve averlo appena visto e poi il dipinto lascia la casa di Michelangelo per quella di Vittoria Colonna e dopo pochi mesi segue Pole a Trento, per non tornare più a Roma»²⁶⁷.

Questa ipotesi, che ha guadagnato sin dal suo apparire le prime pagine dei maggiori quotidiani internazionali²⁶⁸, è stata subito dopo, in Italia, letteralmente sommersa di pareri contrari: «Incredulità e scetticismo hanno accolto la notizia di un presunto quadro di Michelangelo, una Pietà, ritrovata negli Stati Uniti, a Buffalo, nello stato di New York, in casa di un tenente colonnello dell'Us Air Force, Martin Kuber, che per anni aveva tenuto la tela arrotolata dietro un divano. La fotografia del quadro, apparsa sul sito internet del New York Post, farebbe escludere la mano del maestro del Rinascimento. Ma lo stesso sito cita invece "lo storico dell'arte e restauratore italiano Antonio Forcellino" che, contattato dal proprietario della tela, l'avrebbe attribuita a Michelangelo: "Il quadro è molto più bello delle versioni che troviamo a Roma o a Firenze", avrebbe detto Forcellino. A confermare l'autenticità ci sarebbe anche l'esame a raggi infrarossi. "L'evidenza di porzioni incomplete", avrebbe spiegato Forcellino, "dimostra che mai e poi mai il dipinto può essere una copia. Nessun mecenate del Rinascimento avrebbe pagato per una copia non finita". Pina Ragionieri, direttrice della Fondazione Casa Buonarroti, si dice "sempre molto prudente nelle eventuali attribuzioni. Tutti i giorni ci arrivano segnalazioni. Le opere, però, dovrebbero essere tutte documentate. Io sono piuttosto restia a dar fede a ciò che non ha riscontro negli scritti antichi". Scettici e prudenti anche il presidente di *Metamorfosi*, Pietro Folena e il sottosegretario ai Beni culturali

²⁶⁶ Ivi, pp. 134-135.

²⁶⁷ Ivi, pp. 135-136.

²⁶⁸ La vicenda è ben sintetizzata dalla sorella di Antonio, Maria Forcellino: M. Forcellino, *Una Crocifissione e una Pietà di Michelangelo per gli 'spirituali'*, in "Incontri", XXVI, (2011), 1, pp. 16-26.

Francesco Maria Giro. “Sarebbe interessante”, dichiara Giro, “scoprire da dove arriva quest’opera, se viene dall’Italia e se magari sia stata trafugata nel periodo postbellico. Prima di tutto bisogna capire se si tratta di una patacca”. O della bufala di Buffalo»²⁶⁹.

Seguirono titoli *tranchant* che sgonfiavano l’annuncio: “Dal Leonardo salernitano al Michelangelo di Buffalo, scoperte-bluff”²⁷⁰, o ancora: “La fiera dei (dubbi) capolavori”²⁷¹. Nonostante le stroncature, l’opera ha continuato il suo percorso indipendente tra studi e mostre, come quella romana, recentissima, *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello* in cui le è stato riservato un posto rilevante. Tommaso Montanari ha scritto ironicamente: «La claustrofobica e surreale [esposizione] che provò a sdoganare un altro Michelangelo, stavolta Michelangelo pittore: la cosiddetta Pietà di Buffalo (nomen omen)»²⁷².

In realtà, la qualità dell’opera è ben lungi dall’essere minimamente vicina a quegli *standard* di cui era capace l’artista cui si è tentato a più riprese di riferirla. È debole in molti dei punti che vengono dichiarati forti, come nel viso della Vergine, scomposto dal dolore, poco simmetrico, quasi deforme. L’esecuzione è dura, terribilmente legnosa²⁷³. Siamo di fronte a un pittore non proprio eccelso²⁷⁴ (non possiamo dunque sorprenderci se il tentativo di piazzare il dipinto al museo di Berlino intrapreso da Grimm fallì miseramente). L’opera quindi è una delle tante derivazioni dal prototipo disegnato che circolavano in Italia in quei tempi e, con molta probabilità, non deriva né dalla versione di Boston, né da quella incisa del Beatrizet, ma dalla copia disegnata da Marchello Venusti ad Haarlem o dalla relativa versione a stampa del Bonasone, sottoposte però ad estrema sintesi, con il risultato di appiattare sia moduli sia modelli originali.

Si osservi ad esempio il volto di Cristo: dopo l’attenta operazione di restauro che ha liberato la tavola dalle grossolane ridipinture che ne intorpidivano la qualità, rivelando uno scorcio meno pronunciato rispetto al prototipo di Boston, si palesano maggiori affinità con la copia di Venusti. Proprio queste similitudini ci portano a datarla posteriormente al 1546, data riportata nell’incisione del Bonasone.

Non solo. Sono molte anche le licenze che differenziano questa versione sia dal prototipo sia dalla copia, frutto, esse, di una libera interpretazione dell’autore. La realizzazione del piede destro dell’angelo posto alla destra del Cristo, ad esempio, che nei disegni e nelle incisioni risulta poco più che visibile (si vede solo l’alluce), qui viene dettagliato anche nelle restanti dita; il volto è quasi frontale, mentre nei due esemplari disegnati e nei due incisi si volta più a destra; ciò accade anche nell’angelo opposto, risolto in un profilo inedito sia in Haarlem sia in Boston. Inoltre, l’angelo posto alla nostra sinistra, la cui veste copre entrambe le gambe digradando progressivamente sin sotto il ginocchio, è risolto in modo assai diverso sia nelle incisioni sia nel prototipo di Boston, oltre che nel foglio di Haarlem, dove la veste mostra l’anatomia della gamba, tesa dallo sforzo del gesto proteso in avanti. Poi le rocce: spesse e scoscese, hanno una modulazione delle masse ancora differente.

Non solo però: è assente la corona di spine, unico dettaglio devozionale significativo in questo progetto, volutamente inserito da Michelangelo, dunque presente in entrambi i disegni, oltre che nelle relative incisioni. Al suo posto un fiore, simile a quello della *Pietà* di Viterbo, allusivo della imminente resurrezione di Cristo. Infine la Vergine: differenze nelle pieghe del panneggio, in particolare in quella morbida, alla nostra sinistra, che nelle versioni disegnate e incise scende dritta;

²⁶⁹ «Un Michelangelo negli Usa» Ma forse è la bufala di Buffalo, in “L’arena”, 14 ottobre 2010.

²⁷⁰ Dal Leonardo salernitano al Michelangelo di Buffalo, scoperte-bluff, in “Il Tempo”, 16 ottobre 2010.

²⁷¹ P. Panza, La fiera dei (dubbi) capolavori, in “Il Corriere della Sera”, 3 agosto 2011.

²⁷² T. Montanari, La madre di Caravaggio è sempre incinta, Milano 2012.

²⁷³ Cfr. A. Rovetta, Diffusione e trasformazioni di modelli michelangioleschi attorno alla metà del Cinquecento, in *L’ultimo Michelangelo. Disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini*, catalogo della mostra (Milano 2011), a cura di A. Rovetta, Milano 2011, pp. 150-153, in particolare a p. 150.

²⁷⁴ Crediamo che l’opera si possa ragionevolmente attribuire a Simeone Ciburri sulla scorta delle stringenti similitudini tra il viso della *Vergine Maria* di Buffalo e quello della *Fede* oggi in Galleria Nazionale dell’Umbria, già nella Confraternita di S. Agostino (occhi tondi e distanti; profilo greco; arcata sopracciliare assai sottile; labbra a cuore). Allievo di Benedetto Bandiera, Ciburri fu attivo tra la fine del XVI secolo e l’inizio del secolo successivo in Umbria – più precisamente tra Perugia e dintorni –, terra natale della famiglia Tempestivi (Montefalco), che ebbe un arcivescovo (Fabio) a Dubrovnik, nominato nel 1604. È in questo periodo che il prelato decise di portare con sé la *Pietà* in Dalmazia. A quegli anni, o poco prima, risale probabilmente anche la committenza dell’opera.

poi quel dettaglio, raffinatissimo, rappresentato dalla testa di cherubino posta a sigillare la scollatura del petto, qui orfana della trapuntatura a perle semicircolare. A chiudere l'elenco delle differenze è il volto della Madonna, che in entrambi i fogli appare rivolto in alto con gli occhi assorti in un dialogo diretto con Dio e la bocca socchiusa che non lascia intravedere né denti, né gesti palesi di dolore 'urlato', come invece accade nella versione di Buffalo.

Questo perché Michelangelo, come abbiamo visto, detestava il verismo in tutte le sue forme, ostentato nelle piaghe o palesato nei sentimenti. L'iconografia del foglio di Boston è chiara: deposto dalla croce e spogliato della corona del martirio, il Cristo è pronto a varcare gli inferi per espiare i peccati del mondo. L'anima della madre è totalmente rivolta a Dio, in un dolore devastante ma contenutissimo. Un sacrificio inevitabile, il suo, doloroso come un parto, dove gli angeli, anche loro rattristati, hanno la difficile funzione di separare il figlio dal grembo materno.

CAPITOLO 5 – APPARATI

5.1 – ILLUSTRAZIONI

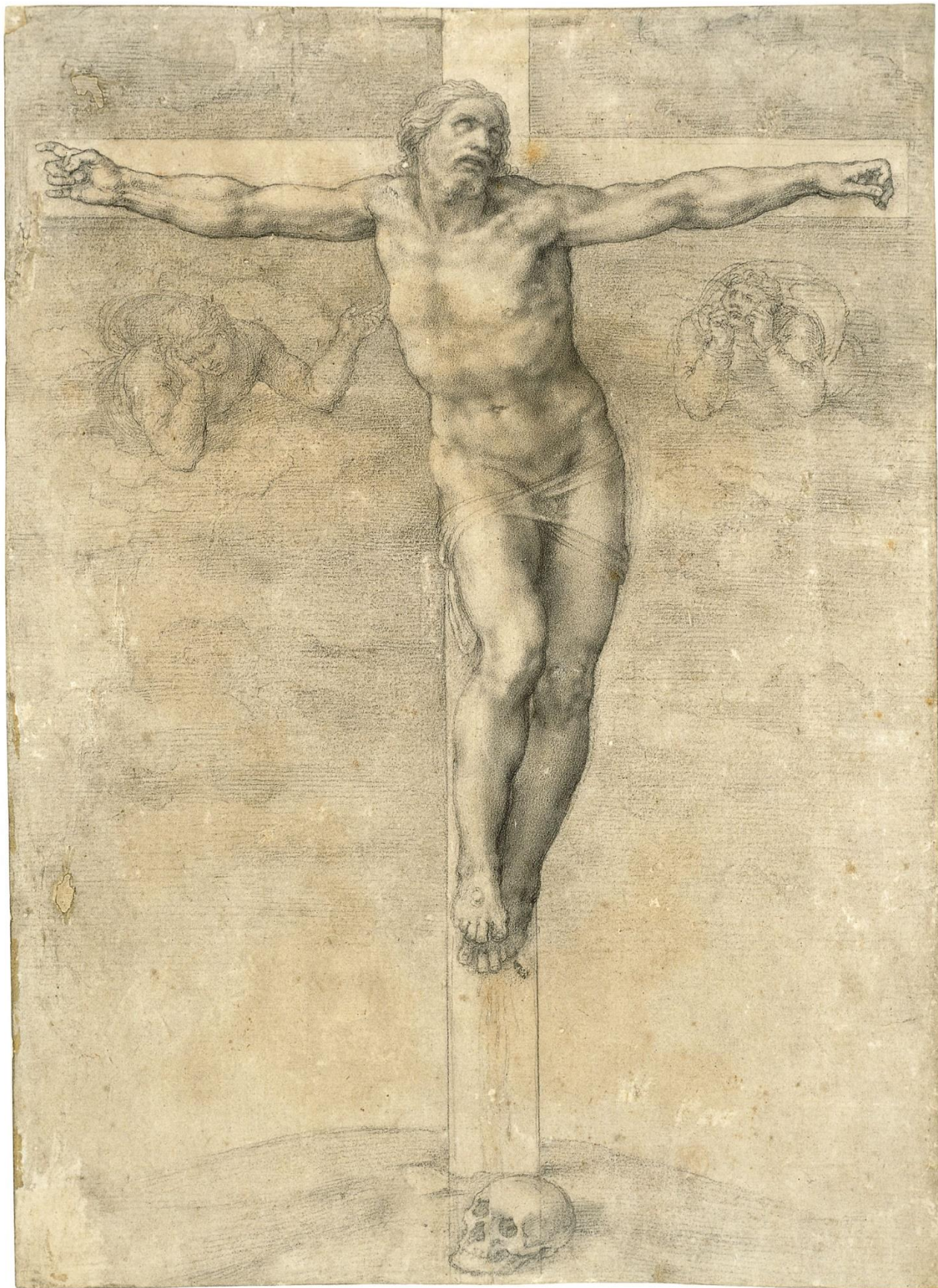


Fig. 1 - Michelangelo Buonarroti, *Cristo spirante*, disegno, 1538-1541 circa. Londra, British Museum

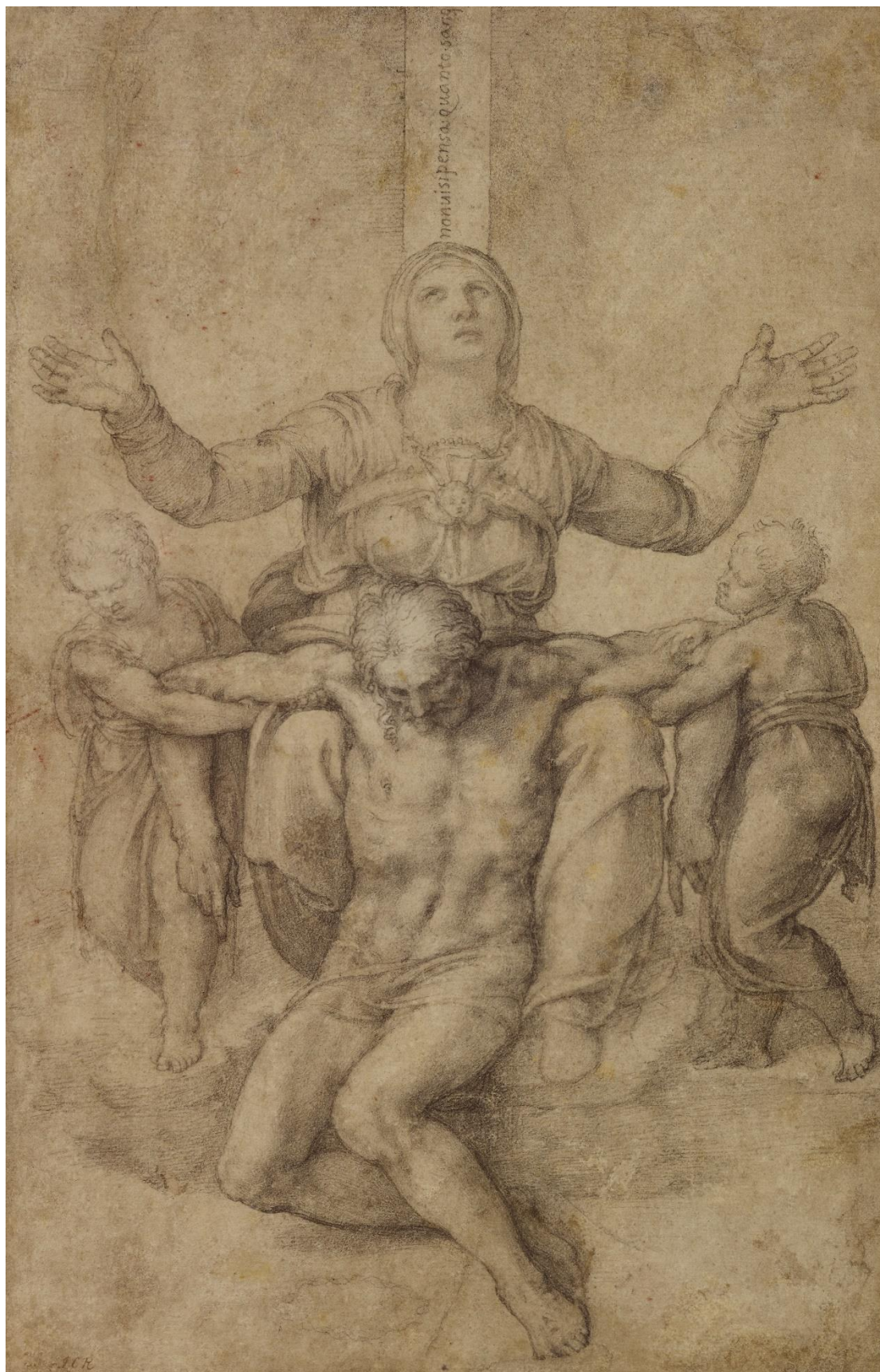


Fig. 2 - Michelangelo Buonarroti, *Pietà*, disegno, *ante* 1546 circa. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum



Fig. 3 - Giulio Bonasone, *Pietà*, 1546. Bulino, 365 x 209 mm



Fig. 4 - Michelangelo Buonarroti, *schizzo per Cristo e la Samaritana al pozzo*, disegno, ante 1542. Collezione privata

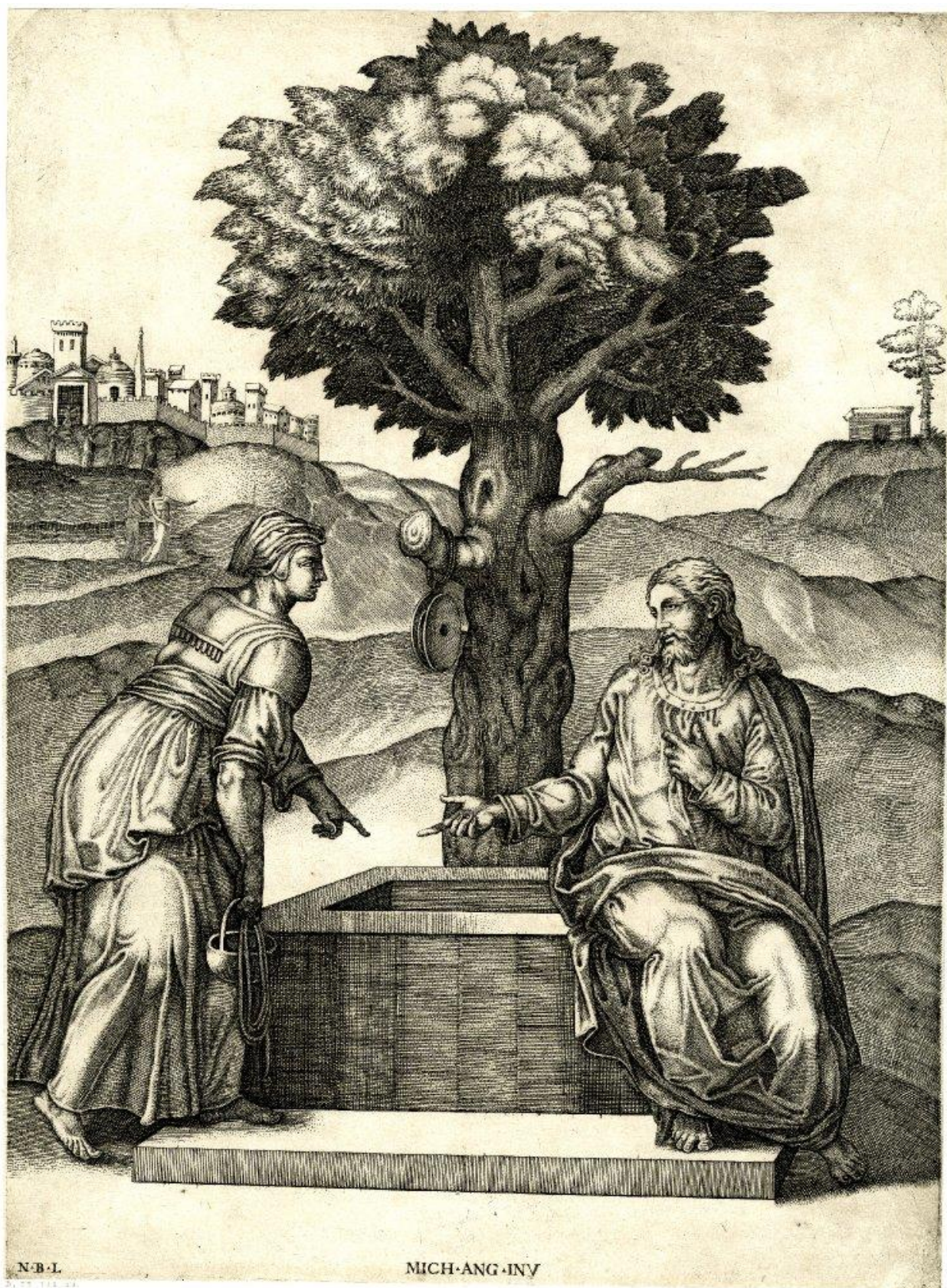


Fig. 5 - Nicolas Beatrizet, *Cristo e la Samaritana al pozzo*, bulino, 392 × 287 mm



Fig. 6 - Michelangelo Buonarroti, *Tomba di Giulio II*, 1545. Roma, San Pietro in Vincoli



Fig. 7 - Michelangelo Buonarroti, *Tomba di Giulio II*, dettaglio della Vita contemplativa (Rachele), 1545. Roma, San Pietro in Vincoli



Fig. 8 - Michelangelo Buonarroti, *Tomba di Giulio II*, dettaglio della Vita attiva (Lia), 1545. Roma, San Pietro in Vincoli



Fig. 9 - Michelangelo Buonarroti e collaboratori, *Tomba di Giulio II, ritratto di Giulio II*, 1545. Roma, San Pietro in Vincoli



Fig. 10 - Michelangelo Buonarroti, *Conversione di San Paolo*, 1550. Città del Vaticano, Palazzi Apostolici, Cappella Paolina



Fig. 11 - Michelangelo Buonarroti, *San Paolo*, 1504. Siena, Cattedrale di Santa Maria Assunta, Altare Piccolomini



Fig. 12 - Michelangelo Buonarroti, *Crocifissione di San Pietro*, 1550. Città del Vaticano, Palazzi Apostolici, Cappella Paolina



Fig. 13 - Michelangelo Buonarroti, *Crocifissione di San Pietro*, dettaglio del coro delle Pie donne (la figura all'estrema destra è un probabile ritratto di Vittoria Colonna), 1550. Città del Vaticano, Palazzi Apostolici, Cappella Paolina



Fig. 14 - Giacomo Rocca (?), *Crocifisso con il capo chino*, disegno. Londra, Courtauld Institute of Art Gallery

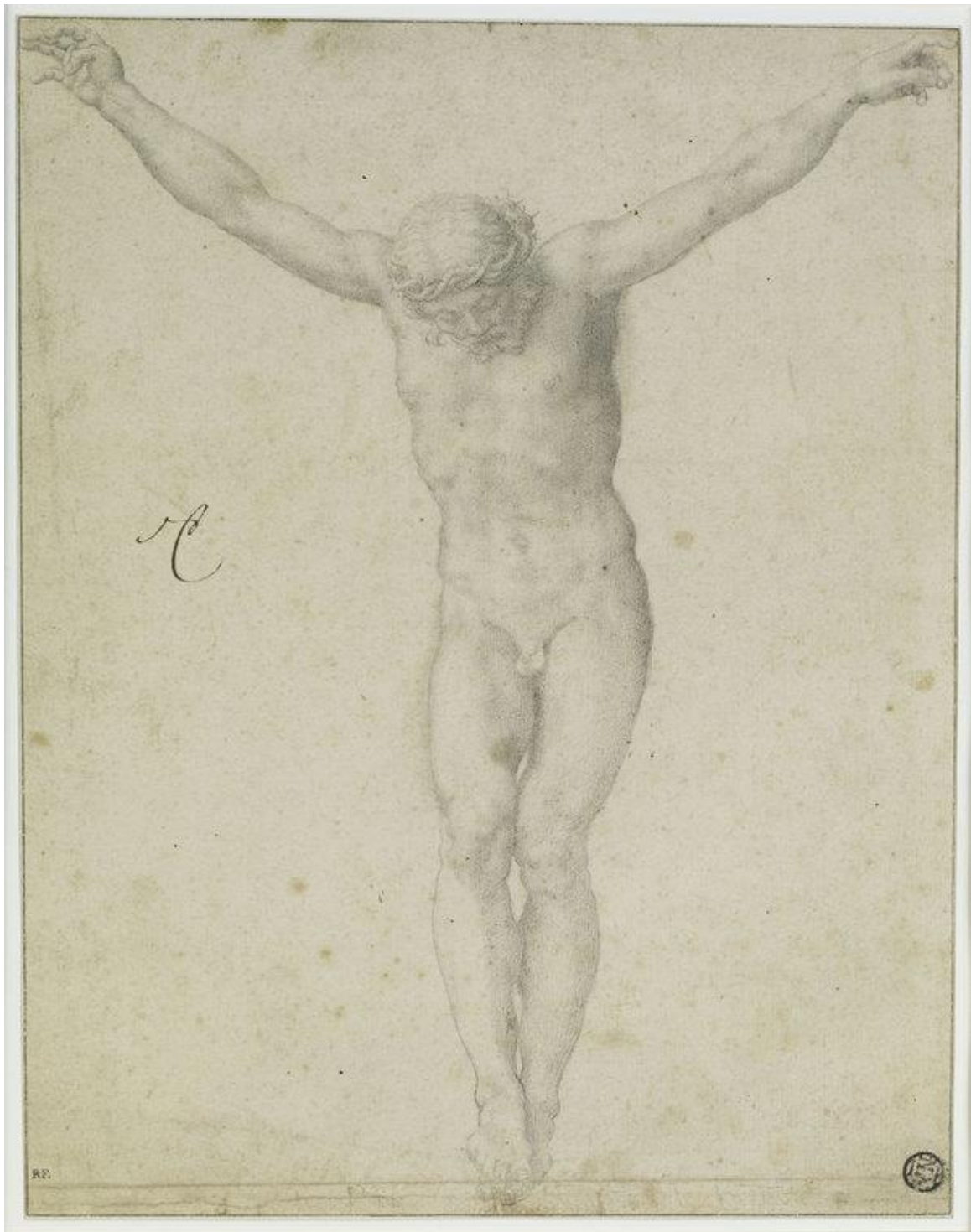


Fig. 15 - Giulio Clovio (?), *Crocifisso con il capo chino*, disegno. Parigi, Cabinet des Dessins du Louvre, inv. 843 r



Fig. 16 - Michelangelo Buonarroti, *Studio per la Vergine ai piedi della croce, disegno*. Parigi, Cabinet des Dessins du Louvre, inv. 720 r



Fig. 17 - Michelangelo Buonarroti, *Schizzo per la Vergine ai piedi della croce, disegno*. Parigi, Cabinet des Dessins du Louvre, inv. 720 v



Fig. 18 - Michelangelo Buonarroti, *Studio per il San Giovanni ai piedi della Croce*, disegno. Parigi, Cabinet des Dessins du Louvre, inv. 698 r



Fig. 19 - Michelangelo Buonarroti, *Il crocifisso con la Vergine e San Giovanni*, disegno. Parigi, Cabinet des Dessins du Louvre, inv. 700 r

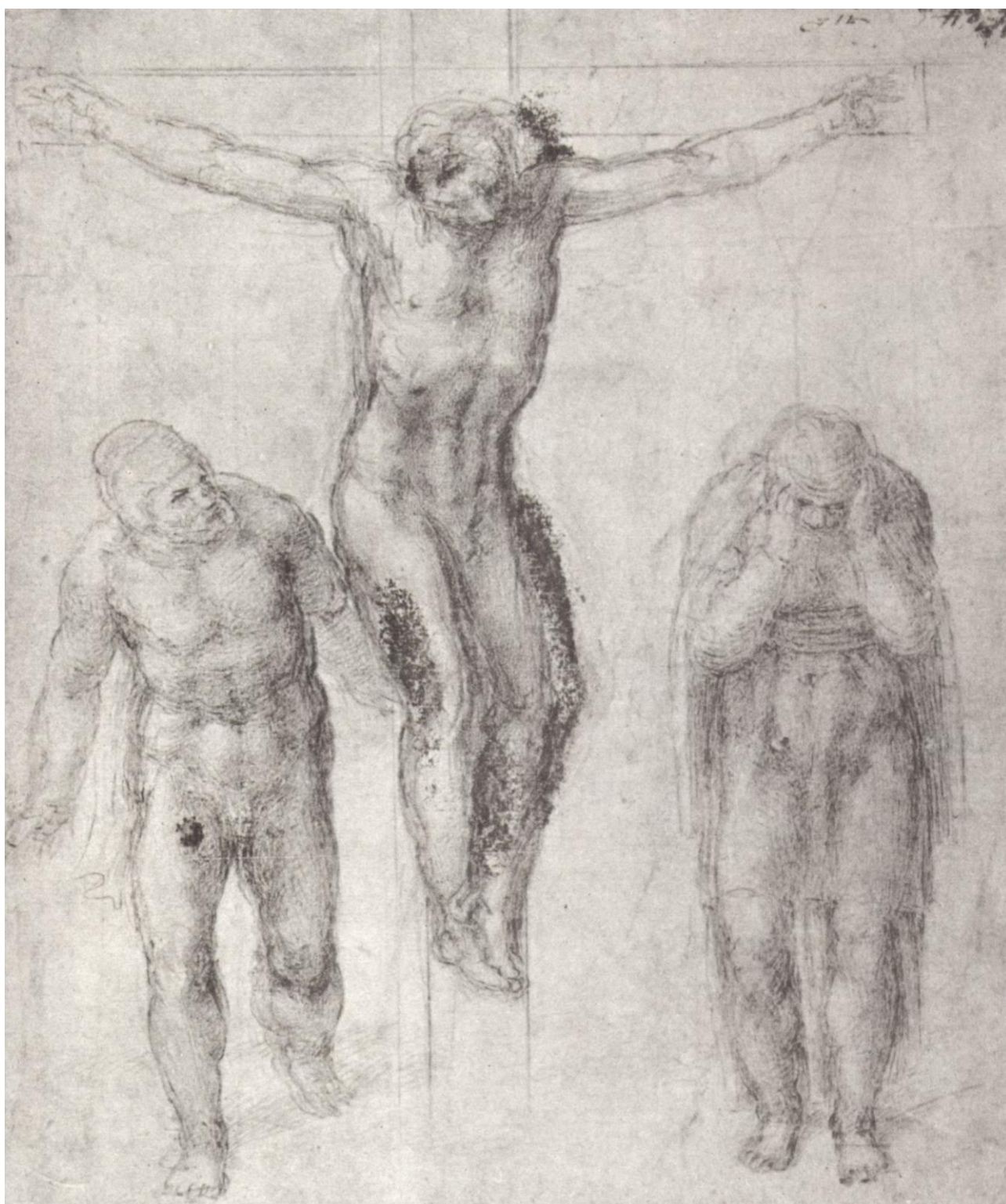


Fig. 20 - Michelangelo Buonarroti, *Il crocifisso con due figure ai piedi della croce*, disegno. Oxford, Ashmolean Museum (inv. 1846.89)

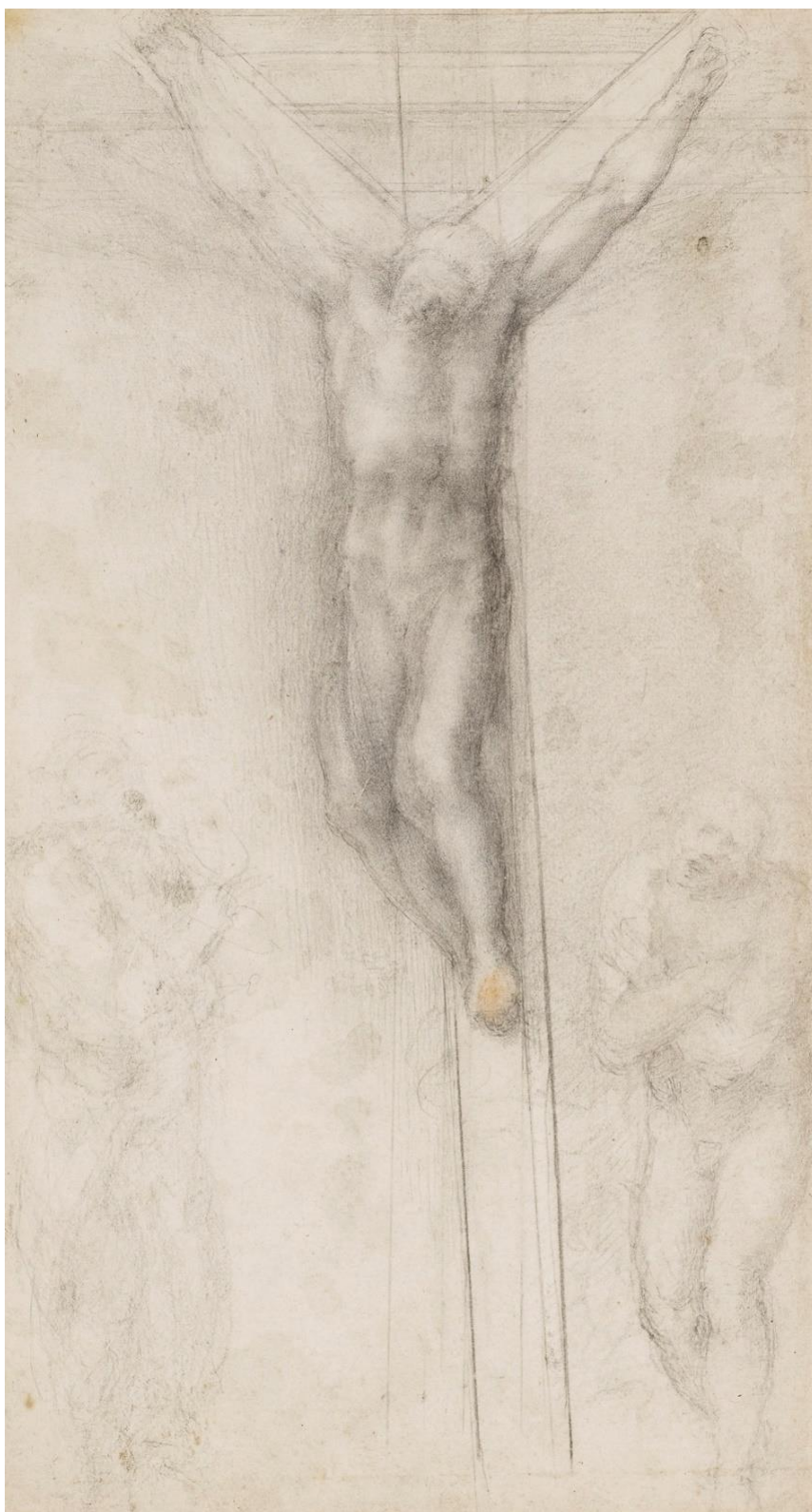


Fig. 21 - Michelangelo Buonarroti, *Il crocifisso con due figure ai piedi della croce*, disegno. Windsor Castle, Royal Library, inv. 12761 r



Fig. 22 - Michelangelo Buonarroti, *Il crocifisso tra la Vergine e il San Giovanni*, disegno. London, British Museum, inv. 1895-9-15-509 r



Fig. 23 - Michelangelo Buonarroti, *Il crocifisso con la Madonna e il San Giovanni*, disegno. Windsor Castle, Royal Library, Inv. 12775 r

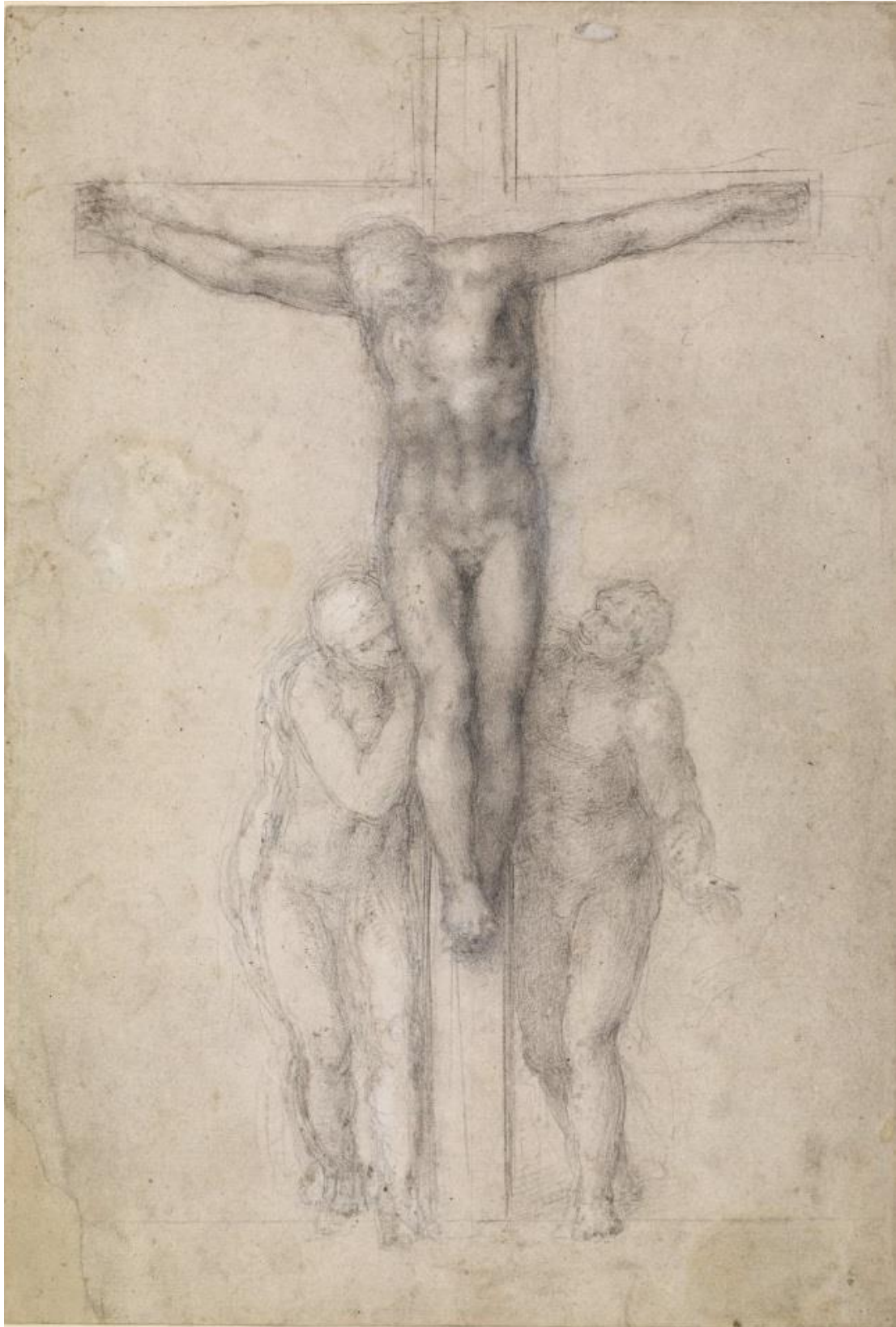


Fig. 24 - Michelangelo Buonarroti, *Crocifissione con la Madonna e il San Giovanni*, disegno. Londra, British Museum, Inv. 1895-9-15-510 r



Fig. 25 - Michelangelo Buonarroti, *Cristo in croce col capo chino*, disegno. Londra, Courtauld Institute of Art Gallery



Fig. 27 - Michelangelo Buonarroti, *Studio per il San Giovanni ai piedi della Croce*, disegno. Parigi, Cabinet des Dessins du Louvre, inv. 842 r



Fig. 28 - Jacopo Carucci detto il Pontormo, *Noli me tangere*, olio su tavola. Collezione privata



Fig. 29 - Jacopo Carucci detto il Pontormo, *Noli me tangere*, olio su tavola. Firenze, Casa Buonarroti



Fig. 30 - Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo, *Ritratto di Vittoria Colonna come sacerdotessa*, olio su tavola. Barcellona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Collezione Cambò, inv. n. 64984



CXLVII.

Also gehendie Weiber in der Insel Ischia.

Drinn in der Insel Ischia/
Sieht man täglich gehen allda.

Die Weibsbilder /züchtiger weiß/
In solchem Kleid geziert mit fleiß.
Bb iij

Fig. 31 - J. Amman, *Foemina ex insula Ischia*, in *Habitus praecipuorum populorum, tam virorum quam foeminarum singulari arte depicti*. *Trachtenbuch darin fastallerley und der fürnembsten nationen...*, Nürnberg 1577, tav. CXLVII



Fig. 32 - Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo, *Ritratto di Vittoria Colonna come Artemisia*, olio su tela. Leeds, Earl of Harewood



Fig. 33 - Cristoforo dell'Altissimo, *Vittoria Colonna*, tavola. Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. Gallerie 1890, n. 204



Fig. 34 - Artista meridionale di inizio XVI secolo, *Polittico della Madonna delle Grazie*, tavola. Ischia, Convento di Sant'Antonio.



Fig. 35 - Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo (?), *Ritratto di Giulia Gonzaga*, Wiesbaden Museum



Fig. 36 - Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo, *Ritratto di Giulia Gonzaga come Sant'Agata*, olio su tela. London, National Gallery, inv. NG24



Fig. 37 - Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo, *Ritratto del cardinale Reginald Pole*, olio su tela. San Pietroburgo, Hermitage, inv. 81



Fig. 38 - Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo, *Pietà di Úbeda*, olio su lavagna. Seville, Fundación Casa Ducal de Medinaceli (in deposito a Madrid, Museo del Prado)



Fig. 39 - Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo, *Cristo portacroce*, olio su lastra di ardesia. San Pietroburgo, Museo dell'Hermitage, inv. 77



Fig. 40 - Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo, *Cristo portacroce*, olio su lavagna. Madrid, Museo del Prado, inv. 348



Fig. 41 - Giovanni de Vecchi (attribuito), *Cristo Portacroce*, olio su tela, anni '80 del XVI secolo, inizio. Roma, Galleria Borghese, inv. n. 309 (per gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Galleria Borghese)



Fig. 42 - Marcello Venusti, *Cristo crocifisso tra San Giovanni e la Vergine*, olio su tavola, ante 1556. Roma, Galleria Doria Pamphilj, inv. 340

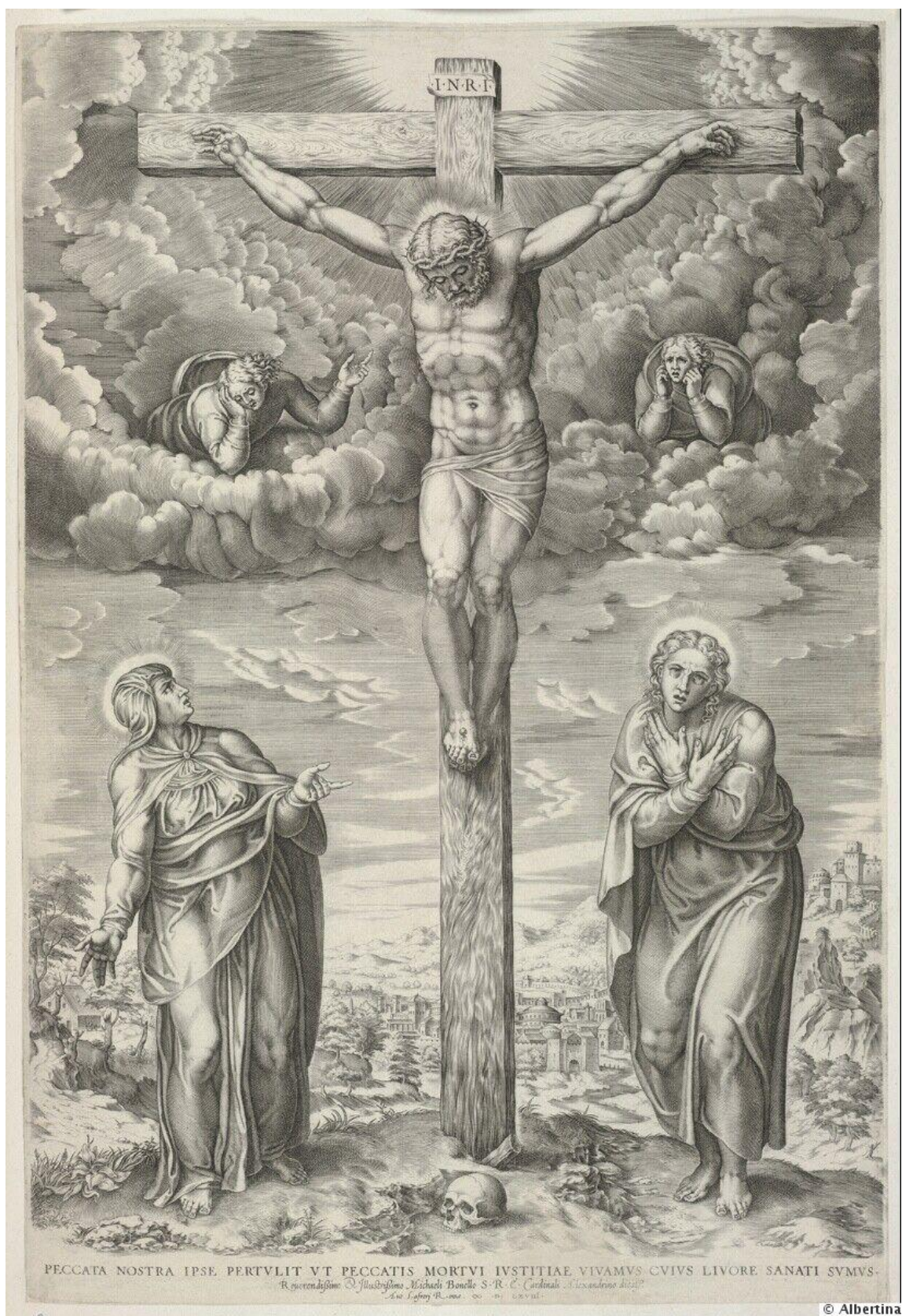


Fig. 43 - Philippe Soye (edita da Antoine Lafréry), *Cristo crocifisso tra San Giovanni e la Vergine*, incisione, 1568



Fig. 44 - Marcello Venusti (bottega), *Cristo crocifisso tra San Giovanni e la Vergine*, olio su tavola. Già in Galleria Borghese, ora collezione privata



Fig. 45 - Marcello Venusti, *Giudizio universale*. Napoli, Museo di Capodimonte

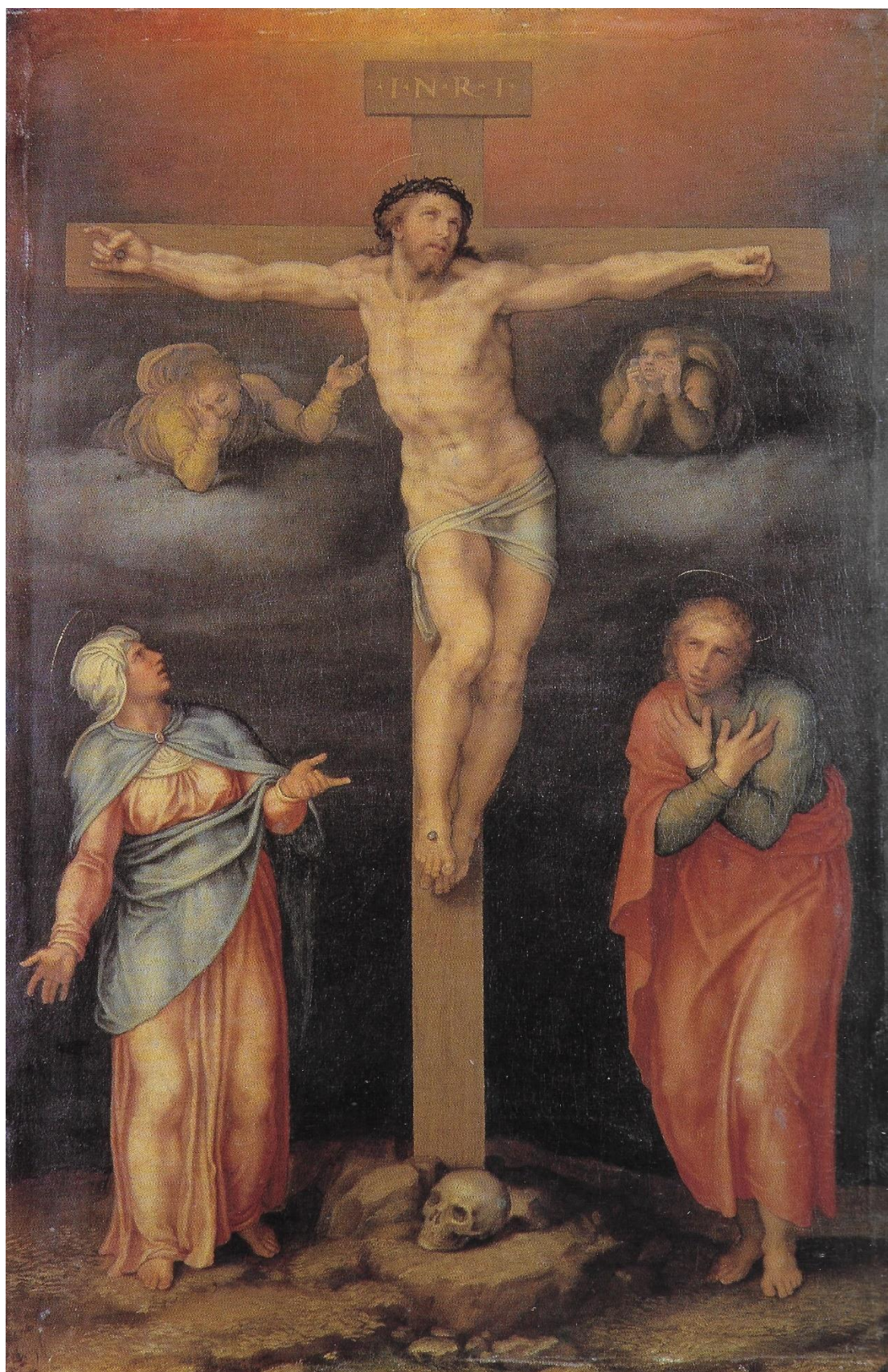


Fig. 46 - Marcello Venusti, *Cristo crocifisso tra San Giovanni e la Vergine*, olio su tavola. Firenze, Casa Buonarroti

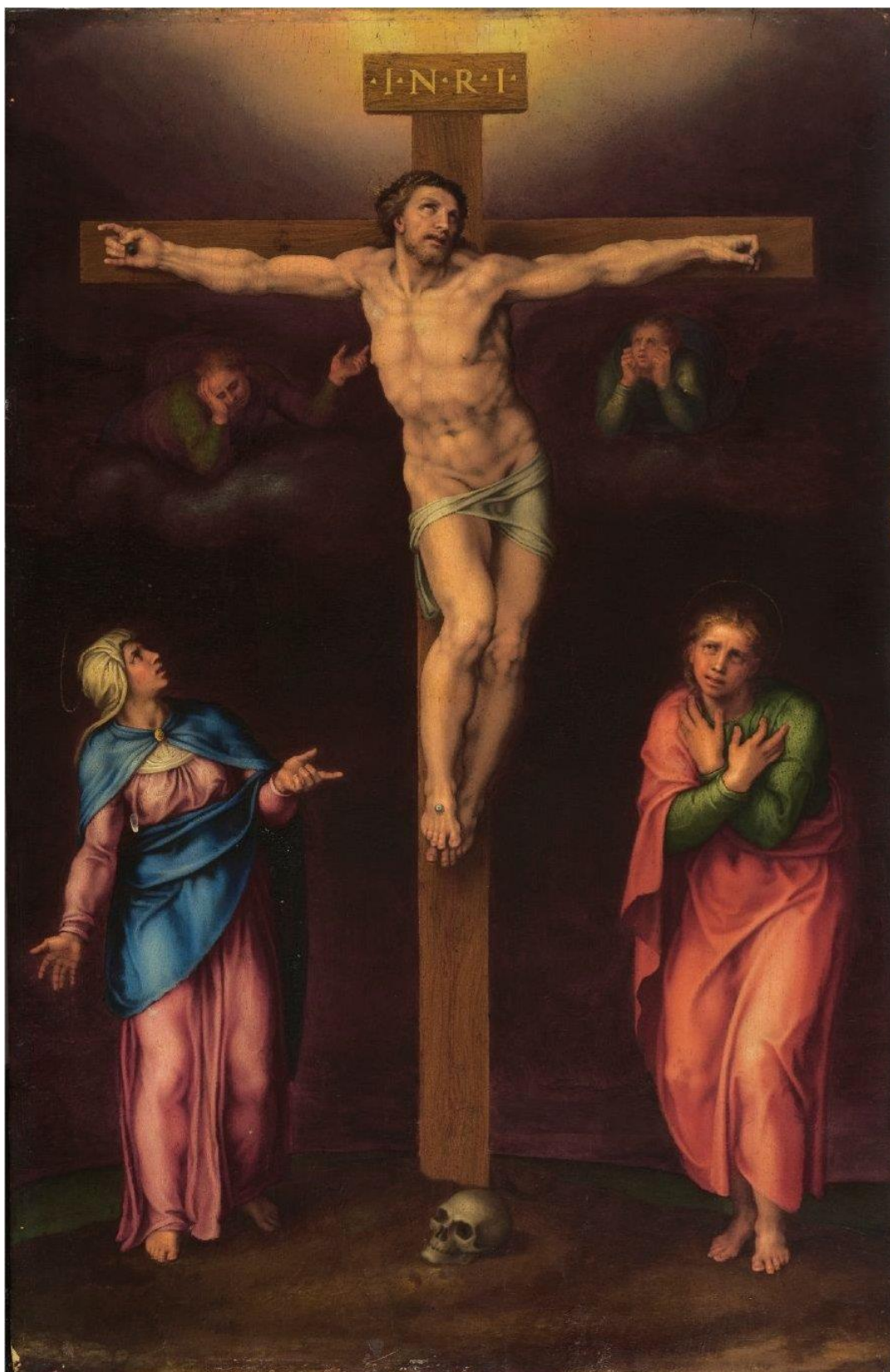


Fig. 47 - Marcello Venusti, *Cristo crocifisso tra San Giovanni e la Vergine*, olio su tavola. Oxford, Champion Hall (sono grato al Prof. Peter Davidson, Senior Research Fellow, Fellow-Archivist and Curator di Champion Hall e al Superiore della comunità di Gesuiti, Prof. Frank Turner per la concessione dell'immagine)



Fig. 48 - Marcello Venusti, *Pietà*, olio su tavola, inv. 422. Roma, Galleria Borghese (per gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Galleria Borghese)



Fig. 49 - Marcello Venusti, *Pietà*, disegno. Haarlem, Teylers Museum



Fig. 50 - Michael Coxcie (attribuito), *Cristo e la Samaritana*, olio su tavola. Siena, Pinacoteca Nazionale

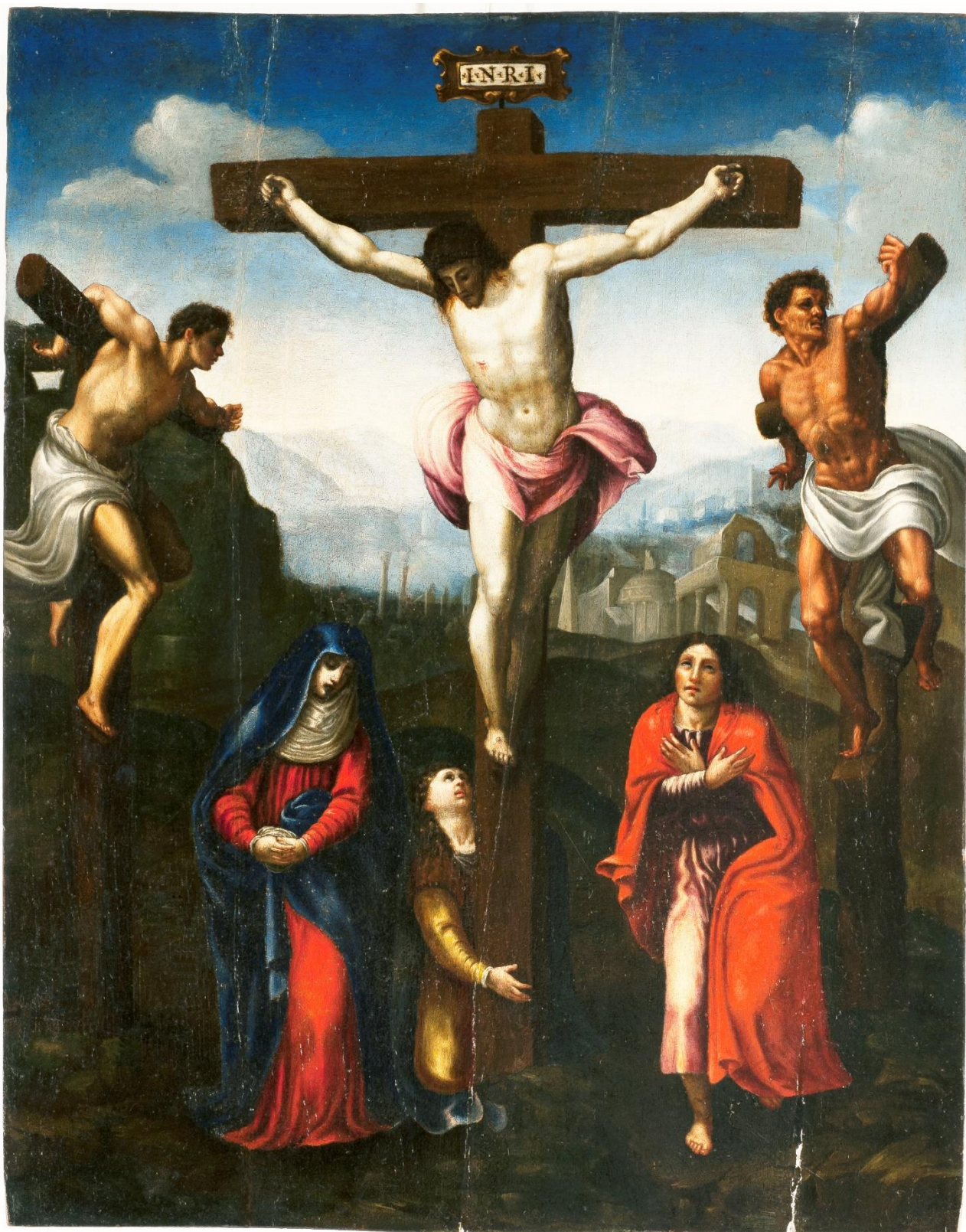


Fig. 51 - Michelangelo Carducci da Norcia (attribuito), *Crocifissione tra dolenti*, olio su tavola. Viterbo, Museo del Colle del Duomo (foto di Sergio Galeotti)



Fig. 52 - Michelangelo Carducci da Norcia (firmato e datato), *Resurrezione di Lazzaro*, 1560. Norcia, Basilica di San Benedetto



Fig. 53 - Anonimo (artista napoletano dell'ambito di Marco Pino?), *Crocifissione di Cristo o Cristo spirante*, olio su tavola. Collezione privata

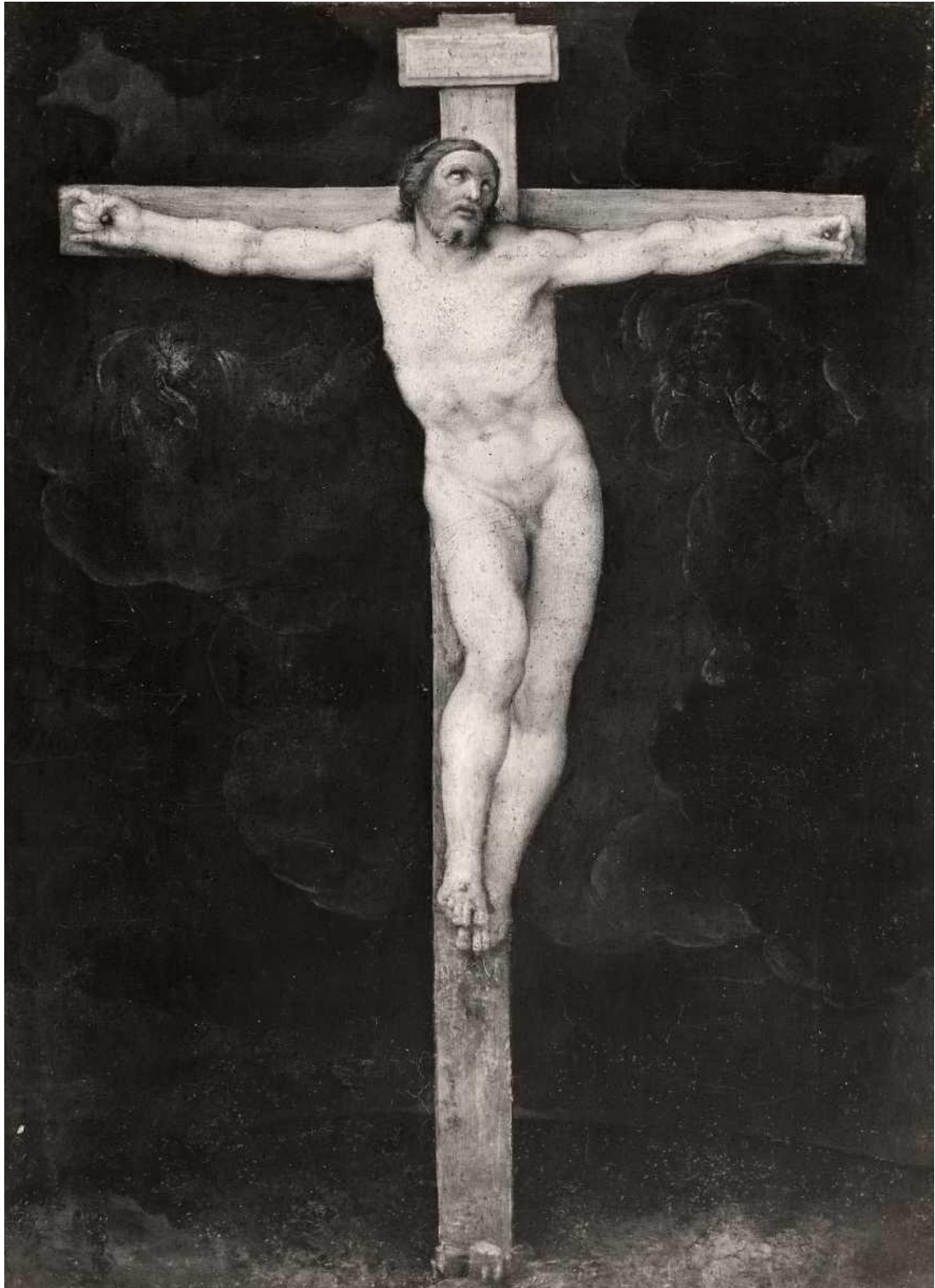


Fig. 54 - Anonimo (ambito di Giulio Clovio?), *Crocifissione di Cristo o Cristo spirante*, olio su tavola. Collezione privata



Fig. 55 – Simeone Ciburri (attribuito), *Pietà di Buffalo* anche detta *Pietà Ragusa*, olio su tavola. Collezione privata



Simeone Ciburri, *Fede*, olio su tela. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

5.2 – APPENDICE DOCUMENTARIA

EPISTOLE

I

Pole al Madruzzo – Viterbo, 15 giugno 1542¹

Archivio di Stato di Trento (ASTn) – Corrispondenza Madruzziana, busta I, fascicolo II, n. 83, f. 83r.

Molto Reverendo et Illustrissimo Monsignor mio come fratello, Messer Roberto Brancitore (Brancetor) nostro, alli giorni passati mi portò lettere di Vostra Signoria, alle quali non è bisogno che io faccia hora altra particolare risposta, ritornando da Vostra Signoria esso Messer Roberto, che meglio potrà supplire a bocca. Mi resta sol di ringratiare quanto più posso la humanità et cortesia sua delli favori et carezze, che etiandio per mio rispetto Vostra Signoria ha usato al detto Messer Roberto, del che me le haverò paricolare obbligo, pregandola vogli continuare in favorirlo in tutto quello in chegli accadesse havere bisogno della autorità et benignità sua, et a me di commandare con ogni securtà ogn'hora che le venga occasione, per sé o per alcun suo, di potersi servir di me, che mi ritroverà sempre prontissimo ad ogni suo piacere, per l'affettione et obbligo che io ho alla virtù et cortesia di Vostra Signoria, in la cui bona gratia mi raccomando sempre. Di Viterbo alli XV di Giugno MDXLII

Eiusdem Illustrissime Dominationis

Uti frater Devotissimus

Reginaldus Cardinalis Polus
legatus

¹ T. F. Mayer, *Prince & Prophet*, Oxford 2007, p.112; T. F. Mayer, *The correspondence of Reginald Pole*, 4 voll., Oxford 2002-2004: I (2002), n. 324, con bibliografia relativa.

II

Morone al Madruzzo – Modena, 13 settembre 1543

Archivio di Stato di Trento (ASTn) – Corrispondenza Madruzziana, busta I, fascicolo III, n. 105, ff. 27-28.

Reverendissimo et Illustrissimo Signor mio osservantissimo

Ho le due di Vostra Reverendissima et Illustrissima Signoria, l'una del secondo di questo, l'altra delli VIII la quale con le buone nuove, di Dura, et delle cose di Sua Maestà Cesarea ha racconsolatici in parte delle cattive che ne portò la prima con li avisi di Praga. L'una et l'altra nondimeno mi sono state gratissime, tanto per gli avisi pubblici, quanto per lo intendere privatamente del ben stare di Vostra Signoria Reverendissima alla quale prego il Signore Dio che donj ogni prosperità. Io di qua non ho che di nuovo gli scrivere, Sua Santità non è per anco ritornata a Roma. Fin hora sono stato a Modena per la Iddio gratia sano, et così sono al presente anchora. Fra otto giorni o dieci penso di mettermi in camino per Roma però che sono sollecitato di andare. Vostra Signoria Reverendissima e Illustrissima sa quanto io desidero di servirla, et di poterle mostrar l'animo mio. Et però s'ella conoscerà ch'in alcuna cosa possa adoperarmi per lei, la prego con tutto l'animo che mi comandi, come a suo affettionatissimo Servitore et fratello che per tale mi troverà sempre.

Messer Giovanni Antonio non solo bisogna che lo raccomandi a Vostra Signoria Reverendissima più presto che la ringrati della buona compagnia che li fa, pure ad un medemo tratto et la ringratio, quanto so, et glielo raccomando posso, et me stesso insieme. Et le bacio le mani. Nostro Signore Dio li dia ogni contento et prosperità.

Di Modena Alli XIII di Settembre MDXLIII

Supplico Vostra Signoria Reverendissima si degni far mandar l'alligata al cocleo alle mani di monsignore il vescovo Eystettensis

Per servir Vostra Signoria Reverendissima et Illustrissima

Paratissimo

Il Cardinal Morone

III

Pole al Madruzzo – Roma, 17 novembre 1546²

Archivio della Biblioteca Comunale di Trento (BCTn) – Manoscritto, 602, f. 45r.; anche trascritta in forma manoscritta in Fondo Giuliani, vol. II, tomo 3, coll. 2899, n. 26.

Illustrissimo et Reverendissimo signor mio affezionatissimo

Hieri per gratia del Signor Dio arrivai qui in Roma non peggio disposto da quel che mi partii da Padova, anzi mi pare che questo exercicio mi habbia più presto giovato che altramente, havendo havuto sempre et tempi et strade bonissime. Hoggi ho basato i piedi alla santità di Nostra Santità, et in questa prima audientia non ho havuto opportuna occasione di ragionar a lungo con Sua Beatitudine de Nostra Signoria Illustrissima, il che con la prima opportunità non mancherò di fare con quella amorevolezza che per ogni rispetto son tenuto, havendo ben in memoria tutto quello che a nome suo mi riferì ultimamente il nostro Messer Alovise Priuli. Né altro per hora occorrendomi baso humilmente le mani di Vostra Signoria Illustrissima, in sua bona gratia raccomandandomi sempre.

Di Roma alli 17 di Novembre 1546.

Di Vostra Illustrissima et Reverendissima
Signoria Humillissimi servo

Reginald Cardinalis Polus

² Pubblicato in sintesi in T. F. Mayer, *The correspondence of Reginald Pole*, 4 voll., Oxford 2002-2004: I (2002), n. 506, con bibliografia relativa.

IV

Pole al Madruzzo – Roma, 6 marzo 1547³

Anche ritrascritto in Archivio della Biblioteca Comunale di Trento (BCTn) – Fondo Giuliani, vol. V, tomo 6, coll. 2902, n. 129.

Reginald Cardinalis Polus Reverendissimo Tridentino.

Cum ipse dolore oppressus ex morte Ill.^{mæ} Dominæ Victoriæ Comunæ, quam matris loco colebam aegre me sustentarem, ecce litterae Rev. Fanensis, quae me de obitu fratris tui Aliprandi certiores fecerunt, et tanto moerore animum meum impleverunt, ut prope eum de suo statu deicerent. Nec enim solum it dolebam, quod Juvenem insignem ad omnis virtutis laudem florentem, et qui tantum speciem cum cæterarum virtutum, tum etiam prudentiæ et fortitudinis in hoc bello Germanico dederit, ut par veteranis et principibus Ducibus, ipse Cæsari, et exercitus iudicio, haberetur, ipsa Republica Christiana amiserat; sed quod ejus casum audiens de te, Illustris. Domine, qui illum ardentissime amabas, non sine magna sollicitudine dubitare cogebat, ne vehemens de ejus morte dolor, ex ardenti amore conceptus, profundis in viscera tua penetrans, aut vitam tibi brevi præcideret, aut eam morte acerbiorum redderet. Eo enim nimis graviores dolores hoc tempore ejus mortem tibi allaturam cogitavi, quo plura nunc, quam unquam antea de ejus spectata virtute tibi promittebas quod fatis ostendisti in illis litteris, quas ad me superioribus diebus dedisti, in quibus cum hoc propositum haberes, ut omnes amoris tui, quasi unguenta et myrothecias in me effunderes, et te totum pro summa tua humanitate mihi offerres, et dares, nondum satis illud tuum amorem in me effudisse videbaris, nisi istum etiam fratrem tuum carissimum nominatim mihi obtulisses, et dedisses. Itaque huius nomine illas suavissimas, et omnibus amoris notis insignes litteras coclusisti quæ res fecit, ut cum ejus mortem audirem, incredibiliter sim percussus, non solum tua causa, sed etiam mea, si aliquid in tanta amoris et causæ conjunctione meum esse possit, quod non solum idem tuum. Sed ut alia incommoda et detrimenda taceam, quæ non tam tuam Illustriss. Dominationem, quam meipsum, fateor, ex ejus morte immatura accepisse, vel hoc unum, quod maximum est, et omnia detrimenda complectitur, jam maxime sentire incipio, quo dille moriens, dimidiam animæ et vitæ tuæ partem, quam mihi totam secundum Deum in illis litteris dedisti abstulisse videtur. Sic enim scribit ad me Episcopus Fanensis, te dolore victum jam solitudinem querere, congressus hominum figere, consolatores non libenter audire. Hoc vero quid aliud est, quam mortui vestigia sequi, et omnes amicos tuos propter unius mortem fructu vitæ tuæ privare? Quanquam enim dignus ille fuit pro quo vitam effunderes, tamen cum tua mors illi nullo modo prodesse,

³ Pubblicato in R. Pole, *Epistolarum Reginaldi Poli S.R.E. cardinalis et aliorum ad ipsum*, Brixiae 1744, pp. 81-83; anche in T. F. Mayer, *Prince & Prophet*, Oxford 2007, p.112; e in sintesi in T. F. Mayer, *The correspondence of Reginald Pole*, 4 voll., Oxford 2002-2004: II (2003), n. 517, con bibliografia relativa.

cæteris vero amicis omnibus maxime obesse possit, in promis autem Deum ipsum offendere, qui tibi vitam dedit, et spiritum, ut honori inservias; vide, quæso, Illustriss. Domine, ne dolor te eo abducat, ut nec Deo gratus, nec tibi, aut aliis utilis, aut jucundus esse possis, omnibus autem acerbam illius memoriam reliquas, quæ ut amnibus pro ejus virtute, et tuo in eum amore quam gratissima existat, in primis optare debes. Quare collige te ipsum, Illustrissime Domine, vel si hoc difficile est, in tam gravi casu, prostrata jam natura doloris vi, et magnitudine, et animi partibus quasi sparsim disjectis, ut te ipsum consoleris et colligas (quod ipsum si per te facere coneris, non solum difficile, sed etiam omnes humanas vires superare existimo, quemadmodum in meis casibus semper sum expertus, quoties argumentis humanis animum dolore dejectum, erigere per me tetavi) converte proces ad eum, qui omnes moerentes et afflictos ad se ultro invitat, qui lugentes consolatur, et illum roga, ut latius se diffundat, quam officii et pietatus ratio erga Deum et homines postulet. Hoc autem si feceris, quia recens hoc remedium exertus, cum doloris medicina egens, nulla me alia ratione consolari potuissem non solum maximum fructum, quod ad ægritudinem animi levandam pertinent, te perceptum audeo polliceri, sed in hoc ipso, quod nunc doles, multa inventurum, de quibus etiam merito gaudeas, et Deo gratias agas, quæ nunc dolor e offuscatus animus videre non potest. Itaque nunc primum te hortor, ut totum animum tuum convertas; obsecro autem per omnem tuam in omnes humanitatem, ne pro unius hominis, licet carissimi, morte, tot amicos vivos in tanta moestria continere pergas, neque megrassimo omnium tui amoris munere, quod cum hilaritate debet esse conjunctum, privare velis eo tempore, quo maxime mihi eo opus erit, ad meam, et multorum consolationem, et divinam, ut spero, gloriam illustrandam. Reliquia ex litteris Aurelii tui, vel potius nostri accipies, quem sie afflictum hoc nuncio vidi, ut multo majorem mihi sollicitudinem illius sermo attulerit de te, et tuo animo cogitanit, quo pacto hunc casum ferres, quam ea fuit, quam litteræ Episcopi Fanensis prius attulerant, licet illa vel maxima fuerit. Quare tuum erit, amabilissime Domine, me et alios tuos amicos quam primum hoc moerore per litteras tuas liberare: quod ut facias per tuam in Deum pietatem, et in homines amorem oro, et obsecro. Vale Illustriss. Domine, et salve veri amici maximum exemplar.

Datum Romæ Pridie Nonas Martias MDXLVIII.

V

Morone al Madruzzo – Bologna, 11 dicembre 1547

Archivio di Stato di Trento (ASTn) – Corrispondenza Madruzziana, busta II, fascicolo VI, n. 264, ff. 201-202.

Reverendissimo et Illustrissimo Signore mio osservantissimo

Non posso negare che non m'incresca assai l'essermi trovato absente da Roma in questo tempo nel qual se bene per il poco sapere et potere mio non harei

potuto fare segnalato servizio a Vostra Signoria Illustrissima et Reverendissima et alla causa publica, nondimeno harei almen mostrato con evidentissimi testimonij il desiderio mio di fare l'uno et l'altro, ma doppo che a dio è piaciuto così, non sono però mancato ove mi è venuta l'occasione di fare quelli offitij che si convengono al detto desiderio. So' certo che quella non haverà hauto bisogno di raccordo conoscendola prudentissima et piena d'amore che suole ancora accrescere la prudentia et industria ordinaria et ben che ogni cosa mi faccia paura secondo l'apparenza esterna, nondimeno non posso in tutto credere che fra questi doi principi non s'habbi a trovare qualche bon verso, et prego Vostra Signoria Reverendissima voglia fare tutto per non rompere et persuadere il medesimo al Signore don Diego, per che oltre il danno publico troppo mi rincresceria anche del particolare interesse della reputatione di quella, solendosi giudicare assai nel mondo dalli successi delle cose più che dalle ragioni. Questo dico per che se questi nostri signori tardassero forse il dare le resolutioni Vostra Signoria Reverendissima porti patientia et pensi come al passare suo da qui gli disse che havendo l'Imperatore messo la cosa di Piasenza in negotiatione et trattati, se Nostro Signore volesse forsi fare il medesimo del concilio, non escludendo però in tutto il ritorno di Trento che Vostra Signoria Illustrissima, tirando da un canto l'Imperatore alla conclusione de Piasenza per restitutione o per ricompensa d'accordio et tirando dall'altro Nostro Signore a mandare il concilio a Trento per servizio di quella natione et satisfattione dell'Imperatore riportaria honore perpetuo et singular contento. Il che rompendosi non si potria fare, ma trattando con destrezza si potriano ridurre l'uno et l'altro de questi principi al detto segno con benefitio et quiete de tutta la christianità et con grandissima consolatione de quelli che sono tenuti essere Signori dell'uno et l'altro de questi principi et con eterna gloria de Vostra Signoria Illustrissima. Credo che le lettere di Pollonia saranno di qualche momento come lei scrive, ma di maggiore sariano state qualche lettere di Sua Maestà con resolutione bona per le cose dette di supra per che oltra li altri interessi da simili demonstrationi Nostro Signore potria levarsi dal capo molte sospitioni etc. et li consultori di Sua Santità parlariano con l'animi più quieti. Io bascio la mano a Vostra Signoria Reverendissima che in tanti suoi fastidij habbia hauto memoria di scrivermi et mi dia speranza d'advisarmi anche del resto del successo che mi sarà gratissimo, ma di novo la prego a vestirse d'ogni possibile patientia, molto più che fratesca et fra questo mezzo a raccordarsi che le son deditissimo Servitore et conservarmi sempre in sua memoria et gratia. Di Bologna alli XI di dicembre 1547

Di Vostra Signoria Illustrissima et Reverendissima

humilissimo servitore,

Il cardinale Morono

VI

Morone al Madruzzo – Bologna, 26 dicembre 1547

Archivio di Stato di Trento (ASTn), Corrispondenza Madruzziana, busta II, fascicolo VI, n. 269.

Reverendissimo et Illustrissimo Signore mio Colendissimo

Il Signore Bergontio Botta mio nipote, il qual sta alli servitij del Serenissimo Principe Massimigliano, come Vostra Signoria Reverendissima et Illustrissima deve sapere, già qualche mesi sono con occasione di rivalersi d'una grave indisposizione prese licentia da Sua Santità di trasferirse fin'alla patria, dove poi ha ritrovato tanto intricate le cose sue, che è stato necessitato dimorarvici più di quello ch'egli pensava oltre il termine preso, et per che ciò è stato senza colpa sua, et non vorria riportarne immeritatamente, et carico, et danno, desidera essere iscusato presso quella, ond'io, che sono informato dell'urgenti cagioni di questa sua dimora, et che ne posso rendere testimonio, ho preso sicurtà di aggiungere tal fatica alle spalle di Vostra Signoria Reverendissima et Illustrissima confidandomi nell'humanità di quella, la qual mi rendo certo si dignarà far tal sua iscusatione o presso Sua Maestà Serenissima o, presso Sua Santità come caldamente ne la supplico, et far appresso officio che nella mutatione della casa di quella, che s'intende dovea essere a questo Natale, non gli sia per l'absentia negato il loco, che se gli coveneria quando fosse presente, per che tornerà in breve', come mi prometto riporterà mediante il favor suo, et io me lo riputarò a gratia singularissima da lei, et si porrà a cumulo de gli altri infiniti oblighi che le tengo, basciandole humilmente le mani.

Di Bologna alli 26 dicembre del XLVII

Di Vostra Signoria Reverendissima et Illustrissima

humilissimo servitore

Il Cardinal Morono

VII

Pole al Madruzzo – Roma, 2 gennaio 1548⁴

Archivio della Biblioteca Comunale di Trento (BCTn) – Manoscritto, 599, f. 30r; anche trascritto in Fondo Giuliani, vol. II, tomo 3, coll. 2899, n. 508.

Illustrissimo et Reverenssimo signor mio affezionatissimo

Quel gentilhuomo siciliano detto don Bartolomeo Spatafora, in raccomandatione del quale a mia instantia Vostra Signoria Illustrissima si degnò scriver alli inquisitori di Sicilia, da quali è vessato, temendo che con questa occasione da suoi nemici non sia data di lui qualche sinistra informatione a Sua Maestà Cesarea, mi ha pregato con instantia ch'io supplichi quella, si come faccio, si vogli degnare prevenire Sua Maestà con darle bona informatione del detto don Bartolomeo per la relatione che Vostra Signoria Illustrissima ha avuta di lui, degnandosi apresso far informar del caso suo alcuno delli ufficiali del consiglio di Sua Maestà, et prestar benigna audientia a chi le sarà exhibitor della presente, del quale quella potrà haver più piena et particolar informatione della causa et del bisogno di questo daben gentilhuomo, del quale degnandosi Vostra Signoria Illustrissima pigliar la protettione, si come per sua bontà ha già cominciato, oltre che ella farà cosa molto degna di sé et della sua pietà, mi farà signular piacere, et così la supplico con ogni affetto, et basciandole humilmente la mano, in sua bona gratia mi raccomando sempre, pregando Nostro Signore Iddio la conservi et prosperi a suo servitio et gloria.

Di Roma alli 2 di gennaro 1548

Di Vostra Signoria Illustrissima e Reverendissima

Humilissimo servo Reginald Cardinalis Polus

VIII

Morone al Madruzzo – Bologna, 23 gennaio del 1548

Archivio di Stato di Trento (ASTn), Corrispondenza Madruzziana, busta II, fascicolo VIIA, n. 294.

Reverendissimo et Illustrissimo Signore mio Colendissimo

Ancor ch'io sappia che la presentia mia in Roma quando Vostra Signoria Reverendissima et Illustrissima c'era, et hora costì, non havria potuto né potria

⁴ Pubblicata in sintesi in T. F. Mayer, *The correspondence of Reginald Pole*, 4 voll., Oxford 2002-2004: II (2003), n. 523, p. 13.

esserle di giovamento alcuno essend'io insufficiente et debole instrumento, non dimeno come mi saria stato caro di trovarmi all'hora in Roma per satisfattion sua, così non voglio già dir che hora mi fusse caro il trovarmi costì, se non mi conoscessi più atto di quel che sono per aiutarla in sì santa opera, nella quale ella tuttavia si travaglia cercando di mettere acqua et spegner quanto può il foco, come si vede dalla modesta rellatione che ha fatta a Sua Maestà del negotiato con Nostro Signore segno evidentissimo del bene inclinato animo suo, nel che, sapendo esser superfluo, non mi affaticarò molto in suplicarla et esshortarla a perseverare possendo massimamente ancor essa conoscere per molti degni rispetti, quanto la concordia saria non men espediente a Sua Maestà che a Sua Beatitudine, et io non son anco fuor di speranza in tutto che forse col mezzo d'una suspensione di questo benedetto Concilio di consenso di l'uno et l'altro di questi duoi Principi non potesse seguire. Il Signore Dio ci ponghi la mano. Resta ch'io ringratij Vostra Signoria Reverendissima et Illustrissima della cortesia ch'ella si è degnata usarmi et nella detta rellatione comunicatami, et nell'ufficio fatto presso cotesto Santissimo Principe per mio nipote, il qual com'ella raccorda credo non mancherà quanto prima possa transferirsi al solito servitio; rendendomi certo, che ovunque ella sarà io haverò sua protettore, et protetione non men desideroso di farmi beneficio ch'io mi sia di servirla come la supplico et a comandarmi; et à tener memoria di me', conservandomi in sua buona gratia, alla quale humilmente basciandole le mani, di continuo mi raccomando. Di Bologna alli 23 Gennaio del XLVIII

Di Vostra Signoria Reverendissima et Illustrissima

Il Reverendissimo S. tornò heri sera da Roma et trovò la protesta già fatta dal Signore fiscale in nome di Sua Maestà: io non so che partiti si pigliarano, ma a questi Signori Prelati pure che saria stato conveniente che Sua Maestà havesse risposto alle condizioni ch'erano ricercate per deliberar del ritorno del concilio in Trento di che non essendovi parola stimano che Sua Maestà non sia informata bene de tutti li andamenti et lo dicano: nondimeno a me non quadra, esso fiscale non è tornato alla congregatione per la risposta già offerta dal Reverendissimo di Monte et dal resto della congregatione per venerdì passato: io per tutti li rispetti come Vostra Signoria Reverendissima et Illustrissima può pensar sto di mala voglia et prego dio vi ponghi la man mi par cosa troppo horribile a pensar li disordini che veneriano in christianità, quando si facesse rottura tra questi dui principi nel che confido che la bontà di Sua Maestà et gran prudentia haverà molta consideratione per che si potria comminciare tal danza che non si finirebbe ne alli giorni nostri ne ad una altra età de posterì come s'è veduto che nelli altri scisma, et il cominciar pare facile, il finir non è in potestà delli homini, dal canto mio non si manca di dire ingenuamente il vero ma lei sa che posso poco, con tutto questo non cesserò almen per satisfazione dell'animo mio, supplico Vostra Signoria Illustrissima mi faccia gratia alcuna volta di notificarmi il suo bene stare. Et conservarmi in memoria de l'uno et l'altro di quelle Maestà et del serenissimo Principe et item a lei bascio la man.

humilissimo servitore

Il Cardinal Morone

IX

Morone al Madruzzo – Bologna, 31 gennaio 1548

Archivio di Stato di Trento (ASTn) – Corrispondenza Madruzziana, busta II, fascicolo VIIA, n. 407,

Reverendissimo et Illustrissimo Signore mio Colendissimo

Il portatore di questa mia sarà il figliolo del Signore Adalberto Pallavicino mio cugnato, del qual supplicai già Vostra Signoria Reverendissima et Illustrissima a dignarsi di fare officio per collocarlo a i servitij di cotesti Serenissimo Principe, si com'ella per sua cortesia fece, et mi notificò per Messer Aurelio suo secreatario et doppo per sue lettere. Egli m'è parso accompagnarlo con questi quatro versi et farlo far capo da lei, tanto perché lo conosca et ricevi per suo humil Servitore et le faccia riverenza in nome mio, quanto per che la si degni ella stessa presentarlo a Sua Santità, che sarà et di maggiore favore al giovanetto, et al padre et me di multiplicato obbligo, né altro occorrendo resto basciandole humilmente la mano. Di Bologna all'ultimo di Gennaio XLVIII

Di Vostra Signoria Reverendissima et Illustrissima

humilissimo servitore

Il Cardinal Morono

X

Pole al Madruzzo – Roma, 29 febbraio 1548⁵

Archivio della Biblioteca Comunale di Trento (BCTn) – Manoscritto, 599, f. 148, anche trascritto in forma manoscritta in Fondo Giuliani, vol. II, tomo 3, coll. 2899, n. 490.

Illustrissimo et Reverendissimo signor mio affezionatissimo

Poiché non è piaciuto a Nostro Signore Dio che quel favore, il quale Vostra Signoria Illustrissima ad instantia mia si era degnata voler fare appresso il S.

⁵ T. F. Mayer, *Prince & Prophet*, Oxford 2007, p.112; T. F. Mayer, *The correspondence...*, cit: II (2003), n. 526.

Viceré di Napoli a quel povero gentilhompo napoletano detto il Signor Cesare Carduino habbia potuti haver effetto, non essendo poi ito altramente a Napoli quel gentilhompo che quella lasciò in Roma a questi effetto, et essendo per altra via aperto l'adito a Vostra Signoria Illustrissima di poter aiutar l'innocentia di questo gentilhompo, si come suplico quello si degni intendere dal'exhibitor della presente, la suplico insieme voglia con l'istessa prontezza in questa occasione mostrarsi disposta ad aiutarlo che ella per sua bontà et cortesia si mostrò nell'altro. Et oltreché così facendo Vostra Illustrissima farà cosa molto degna et della virtù et della charità sua, a me farà cosa graditissima, del che da novo la suplico con ogni affetto, et nel particolare rimettendomi all'exhibitore, le baso humilmente le mani, et in sua bona gratia mi raccomando sempre.

Di Roma dei 29 di febbraio 1548

Di Vostra Signoria Illustrissima e Reverendissima
Humilissimo Servervitor Reginald Cardinalis Polus

XI

Morone al Madruzzo – Bologna, 8 giugno 1548

Archivio della Biblioteca Comunale di Trento (BCTn), trascritto in forma manoscritta in Fondo Giuliani, vol. II, tomo 3, coll. 2899, n. 88.

Reverendissimo et Illustrissimo laudatissimo

La Signoria Vostra Illustrissima e Reverendissima si degnò già altre volte ad intercessione mia operare che uno dei figli del Signor Adalberto Pallavicino mio cugnato fosse collocato presso il serenissimo Principe Massimiliano il che non havendo fin qui sortito effetto, et non dubitando io punto che Ella per l'infinita cortesia et amorevolezza sua non sia per adoperarsi di novo con l'occasione della venuta di Sua Altezza in codeste parti, ho voluto accompagnare detto figliolo con questi miei quattro versi, a quella, supplicandola si degni farne quell'ufficio ch'io confido, acciò detto mio cugnato resti consolato quando si possa senza molta modestia di Vostra Signoria Illustrissima e Reverendissima ch'io lo riceverò a favore segnalato da Lei alla quale humilmente baciando la mano, in Sua bona gratia mi raccomando. Da Bologna alli 8 giugno del 48.

Di Vostra Signoria Illustrissima e Reverendissima humilissimo servitore.

Il Cardinal Morone

XII

Pole al Madruzzo – Roma, 24 dicembre 1552⁶

Archivio di Stato di Trento (ASTn), corrispondenza Madruzziana, busta III, fascicolo IX, n. 637, ff. 174-175.

Illustissimo et Reverendissimo signor mio osservantissimo

Intendendo il bisogno, che ha Messer Gieronimo di Prioli del favore di Vostra Signoria Illustrissima per recuperar certo suo credito, molto volentieri mi sono mosso a raccomandarle il detto negozio sì come facio con ogni affetto nel particolar d'esso rimettendomi alle lettere del nostro Monsignor Priuli, il qual già si trova haverne scritto a Vostra Signoria Illustrissima alla quale non è bisogno, che io dica quanto sia desideroso di poter far piacer a questi gentilhomini, sapendo ella quanto io ami il detto Monsignor Priuli et quanto sia da lui amato, oltra che senza questo rispetto sarei sempre pronto ad aiutarli con ogni honesto modo, meritandolo essi per le degne loro conditioni, et per le grandi et straordinarie gravezze nelle quali al presente si trovano, havendo a soddisfare a tanti debiti, sì come credo Vostra Signoria Illustrissima sia informata, onde di novo quanto più posso la prego et suplico si degni per amor mio essere loro talmente favorevole in questo negozio, che io possa consolarmi di haver potuto in qualche modo aiutarli in questo bisogno col mezzo et favor di Vostra Signoria Illustrissima, dalla benignità della quale non posso non promettermi sempre ogni amorevole dimostrazione. Et le baso humilmente le mani et in sua bona gratia mi raccomando sempre. Di Roma alli XXIII di Decembre MDLII.

Di Vostra Signoria Illustrissima et Reverendissima

Humilissimus Servus Reginaldus Cardinalis Polus

XIII

Pole al Madruzzo – Roma, 27 febbraio 1553⁷

Archivio della Biblioteca Comunale di Trento (BCTn) – AST, Sezione Latina, capsula 55, n. 25; anche trascritto in forma manoscritta in Fondo Giuliani, vol. VI, tomo 7, coll. 2903, n. 480.

Illustissimo et Reverendissimo Signor mio osservantissimo

⁶ T. F. Mayer, *The correspondence ...*, cit.: II (2003), n. 599.

⁷ T. F. Mayer, *The correspondence ...*, cit.: II (2003), n. 605.

Questo autunno passato trovandomi fuori di Roma hebbi una lettera di Vostra Signoria Illustrissima scritta in proposito del Santo desiderio suo di haver alcuni di questi sacerdoti della compagnia del Gesù a servizio di quella sua chiesa, et del modo che ella haveva pensato di sostenerli, referendosi a quello che più particolarmente mi saria riferito da don Giacomo Laina portator di detta lettera. Non mancai di scriverne subito a Monsignor D'Aquino hora vescovo di Sessa, pregandolo che a nome mio, parlato che egli havesse prima al detto don Giacomo, volesse far con la Santità di Nostro Signore quello ufficio che fusse stato bisogno, et che haverei fatto io se fossi stato presente in Roma, ma non essendosi trovato qui il detto don Giacomo, ne manco essendo comparso dopo il ritorno mio a Roma, io non ho potuto far altro che parlare coi detti Padri qui, i quali si sono mostrati pronti di sadisfar a Vostra Signoria Illustrissima, quando altro impedimento non occorra. Sono stato anco aspettando il ritorno di Messer Aurelio suo per haver da lui qualche più particolare informatione di quello si havesse a fare in questa materia; et havendo del tutto informato Messer Giovanni Battista da Cremona medico di Monsignor Illustrissimo d'Augusta, che le sarà exhibitor della presente, alla relation sua mi rimetto, et basando humilmente la mano di Vostra Signoria Illustrissima, in sua bona gratia mi raccomando.

Di Roma alli XXVII di Febraro MDLIII

Di Vostra Signoria Illustrissima et Reverendissima

Humilissimo servo Reginald Cardinalis Polus

XIV

Pole al Madruzzo – Maguzzano sul Lago, 21 maggio 1553⁸

Archivio di Stato di Trento (ASTn) – Corrispondenza Madruzziana, busta IV, fascicolo XI, n. 707, f. 118r.

Illustrissimo et Reverendissimo signore mio osservantissimo,

Essendo arrivato qui sopra 'l laco, ove penso fermarmi questa estate, non ho voluto differir di far il debito mio visitando et facendo riverentia a Vostra Signoria Illustrissima per mezzo dell'Abbate di San Saluto⁹, il quale potrà riferirle quel di più, che le piacesse intendere del mio stato, però a lui rimettendomi le baso humilmente le mani in sua bona gratia raccomandandomi. Di Maguzano alli XXI di Maggio MDLIII.

⁸ T. F. Mayer, *The correspondence ...*, cit.: II (2003), n. 610. Il Mayer riporta sulla scorta dell'interpretazione errata di Galante una data inesatta, ovvero il 20, anziché il 21 maggio del 1553.

⁹ Probabilmente di 'San Soluto', ovvero Vincenzo Parpiglia.

Di Vostra Signoria Illustrissima et Reverendissima

Humilissimus Servus Reginaldus Cardinalis Polus

XV

Pole al Madruzzo – Isola del Lago di Garda, 27 settembre 1553¹⁰

Archivio della Biblioteca Comunale di Trento (BCTn) – Manoscritto, 746, f. 206r; anche trascritto in forma manoscritta in Fondo Giuliani, vol. III, tomo 4, coll. 2900, n. 193.

Illustrissimo et Reverendissimo signor mio osservantissimo

Ho scritto hoggi un'altra lettera a Vostra Signoria Illustrissima et mi è dapoi sopraggiunta la speditione delle nuove legationi per la pace. Onde penso, piacendo a Dio, posdimani mettermi in cammino, et perché vedo il lago molto turbato, per più sicurezza ho deliberato far la via di Bardolino et della Chiusa, che altramente mi sarei servito con quella securtà ch'io debbo della barca di Vostra Signoria Illustrissima facendo la via di Riva. Né altro mi attenderò a dirle, rimettendomi al portator di questa, et baso humilmente la mano di Vostra Signoria Illustrissima

Dall'Isola del Lago di Garda a XXVII di Settembre 1553.

Di Vostra Illustrissima e Reverendissima Suo Humilissimo Servitore
Reginald Cardinalis Polus

¹⁰ T. F. Mayer, *The correspondence ...*, cit.: Il (2003), n. 700.

XVI

Pole al Madruzzo – Londra, 28 gennaio 1555¹¹

Archivio di Stato di Trento (ASTn) – Corrispondenza Madruzziana, busta V, fascicolo XIII, lettera n. 996, f. 250r.

Illustrissimo et Reverendissimo signor mio osservantissimo

Ho ricevuto la lettera, di Vostra Signoria Illustrissima et Reverendissima scritta in risposta di quella, che le portò il gentilhomo mio, con la felice nuova del ritorno di questo regno all'unione et obedientia della Chiesa, et ho in essa riconosciuto quell'ardente affetto di benevolentia, che per sua gran cortesia ella mi ha sempre mostrato, et hora con un lungo fiume di eloquentia ha in tal maniera espresso, che mi ha dato grata occasione di ragionar di lei con la Maestà del Re, il qual mostra di stimarla et amarla quanto merita il gran valor et l'amorevole osservanza sua verso Sua Maestà. Delle cose seguite dipoi che io non gli ho scritto, non le dirò altro rimettendomi alla diligentia del suo Messer Hercole Pagnano, che spesso mi consola con darmi nuova di Vostra Signoria Illustrissima et Reverendissima, la quale son certissimo habbia per ogni rispetto sentito di questi felici successi quella gran contentezza, che dimostra nella sua eloquentissima et affettuosissima lettera, et veramente habbiamo tutti giusta causa di rallegrarsi grandemente della opera tanto straordinaria et stupenda, che è piaciuto all'infinita misericordia di Dio di fare ai nostri giorni in salute di questo regno et consolatione di tutta la christianità, per mezzo della pietà di così boni et virtuosi Principi, dai quali si può con ragione sperare ogni altro gran bene, Vostra Signoria Illustrissima et Reverendissima mi farà gratia di accettare queste poche parole in risposta della longa et amorevolissima sua lettera, essendo certa che io non manchi di corrisponderle con quell'affetto, che io debbo all'amor suo verso me; et baciandole humilmente le mani in sua bona gratia mi raccomando. Di Londra alli 28 di Genaro 1555

Di Vostra Signoria Illustrissima et Reverendissima

Humilissimus Servus Reginaldus Cardinalis Polus legatus

¹¹ T. F. Mayer, *The correspondence ...*, cit.: III (2004), n. 1049, con bibliografia precedente.

ATTI NOTARILI

I

30 ottobre 1538

Archivio di Stato di Roma (ASRm), Collegio Notai capitolini, Stefano de Amannis, 96, cc. 326r-327v.

Prima parte dell'atto di compravendita (affitto) tra Giulio, figlio di Sebastiano Luciani e donna Lucrezia moglie di Maestro Franciscus del Bene Lombardini de Caravagio (?), figlia di Maestro Giovan Antonio Urgerini (?) inerente una casa solarata, amministrata da Jacopo de Urbe, per un compenso totale di 127 scudi calcolato su canone mensile di 27 in unica soluzione comprendenti casa, terreni e altre proprietà, liberi dal mese di luglio del 1538. Atto valido anche per successivi discendenti.

II

30 ottobre 1538

Archivio di Stato di Roma (ASRm), Collegio Notai capitolini, Stefano de Amannis, 96, cc. 327v-329r.

Seconda parte. Sono ribadite le condizioni di stipula, in particolare per quanto riguarda il protrarsi del contratto ai successori prima fra tutte Rosana (sorella di Sebastiano), le modalità di pagamento annuali e mensili del canone.

III

30 ottobre 1538

Archivio di Stato di Roma (ASRm), Collegio Notai capitolini, Stefano de Amannis, 96, cc. 329r-329v.

Terza parte. Consenso del marito di donna Lucretia all'atto, Francesco del Bene risponde del contratto nei confronti di Sebastiano e del figlio Giulio e dell'Amministratore Jacopo de Urbe. Francesco del Bene pone i suoi beni e proprietà tra i quali la dote di 100 scudi a cauzione del suddetto contratto.

IV

30 ottobre 1538

Archivio di Stato di Roma (ASRm), Collegio Notai capitolini, Stefano de Amannis, 96, ff. 329r-329v.

Quarta parte. Si riassumono i dati dei precedenti atti sopraesposti; si ribadisce che la somma pattuita tra gli stipulanti in 127 scudi, aumenta e si quantifica a 200 scudi in caso di miglioramenti edilizi.

V

27 novembre 1538

Archivio di Stato di Roma (ASRm), Collegio Notai capitolini, Stefano de Amannis, 96, cc. 330r-331r.

Contratto di enfiteusi per una torretta solarata sita nella zona di Campo Marzio nei pressi della piazza S. Lorenzo in Lucina, confinante con le proprietà di Jacopo de Urbe, una volta di Domenico Petri Zuccaro (?), e con altri beni in locazione, in enfiteusi, o di proprietà di Sebastiano davanti a detta piazza, per la somma di 107 scudi annuali da solvere in due semestri. Intendendo il primo semestre da S. Giacomo (25 luglio) al 24 gennaio, il secondo da tale giorno a Pasqua.

VI

2 dicembre 1538

Archivio di Stato di Roma (ASRm), Collegio Notai capitolini, Stefano de Amannis, 96, cc. 331r-331v.

Il canone inerente il contratto della casa solarata, in Campo Marzio, in via Lata (attuale via del Corso) e altre proprietà di Sebastiano, rimane immutato in 127 scudi da ripartire in due soluzioni da corrispondere il giorno di S. Giacomo e di S. Stefano. Sebastiano assicura il pagamento in nome del figlio Giulio di 39 scudi per la casa e i terreni sfitti che non possono essere locati a nessuno con un nuovo canone; così come promette di migliorare, edificare, e fare qualsivoglia modifica ai terreni e alle proprietà.

VII

7 gennaio 1541¹²

Archivio di Stato di Roma (ASRm), Collegio Notai capitolini, Stefano de Amannis, 104, cc 20r-24v.

Inditione XIII die vero septimo Januari 1541

In nomine Domine nostri Anno a nativitate Domini nostri Jesu Christi milleno quinquagesimo quatragesimo primo inditione XIII die vero septimo mensi Januari tempore pontificum santissimi Jesu Christi Principi et Domini et Domini Nostri Domini Pauli divina providentia Propter tertij sancto anno ejus septimo.

In presentia mei notario et testium infrascriptum ad hoc patrialis (*sic*) vocatione et rogatoria personali constituta Illustrissima Domina Victoria Columna machionissa Piscaris revocando primatus et omnios dominos et singulos suos procuratores per factos et constitutos ac deputatos tam in civitae Neapoli quam in toto regno neapolitano. Tam super exactione fructum, redditum et proventus Castri roccae [///] et nomine quam introitum (?) furnij seu furnorij civitatis omnis provisione quam ex quibus alijs similis et negotijs ipsius propter egregium dominum diutilium de vacchis numquam in quod circa animalium Constitum per ut in actis mei notari latius testinatur. Qua revocatine facta, acta et ex tota eius scientia et non per errore aliquis primis vel factis ac omni meliori modi per civitatis usa et forma quibus magis et melioris de [///] fieri postest et

¹² Ringrazio per la trascrizione Luca Salvatelli.

debet ac potuit et debuit salvo semper et refutato regno assensu interpretato et prospectato quantus opus sit et non altro nec alio modo de quo prestatum exposse (*sic*) locaris et titulo locationis ad quatuor annos proximi futuri dedit et cessit et concessit sic dedit, panstulit et mandavit Illustrissima Domina Ysabelle Castri viduae de Neapoli comitissae rignari. I: Absens nec non Magnifico Domino Ferdinando iochi (*sic*) de Neapoli ipsius Illustrissima Domina Ysabella procuratori presens, recipiens et legitime stipulanti vice et nomine dicta Illustrissima Domina Ysabela suae principalis et pro ea habens spetiale (*sic*) mandatum a dicta Illustrissima Domina Ysabella ad conducendum infra scripturas terras seu castra per ut dicto suo procurationis mandato fidem fecit publicum instrumentum rogatum et stipulatum manu Domini Johannis Cisterni dicta terra gallutij (*sic*) publici aptiva et regia authorizationibus non sub diem vigesima (*sic*) quarta de novembris anni Domini 1540. Cuius tenor internis describetur, id est duo ipsius Illustrissima Domina Victoria castra seu terras unam silicet nuncupatur roccha dicta Vandra aliud vero nuncupatur camino (?) positas seu posita in proximitate via terae laboris dicto regno neapolitano. Cum omnibus et singulis suis finibus; iurisdictionibusque, usibus et utilitatibusque ac fructibus et proventus ac functionibusque seu pagamentis fiscalibus dictis terris et in omnibus et singulis alijs et terrae pertinentis ac molendinis, tapetis, furnis, macellis, seu quantijs herbagijs ac terris cultis et incultis, silvis, fontibus et aliarum aquarum usibus, et omnibus et singulis conditionibus, comodibus, usibus, utilitatibus et adiacentijs per ut et quod admodum prefata Illustrissima Domina Victoria dicta castra et illius redditus et proventus locaris et cessit Magnifico Domino Mattheo Spinola (?) de Gaieta (*sic*) et per ut dictus Magnificus Dominus Mattheus dicta castra confinibus et pertinentis suis ac introitus per tres annos continuos et proxime preteritos ad affectu ab ipsa Illustrissima Domina Victoria habebat et retinebat. Et per ut et quadmodum in quod instrumento locationis seu concessionis dictis castris et eorum territoris per ipsam dictam Victoriam facto (*sic*) eius Magnifico Mattheo manu publicij notarij ad quos et contestis in eo in omnibus et per omnia relatio abebatur. Nec non similis locationis et titulo locationi ad affectu ad dictos quatuor annos proximos futuros dedit, cessit et concessit. Tam stulit, tradidit et mandavit eius Dominae Ysabelle: absenti dicto Magnifico Domino Ferdinando eius procuratori et mei notarium presentem ac stipulantem per ea. Id est tertium annum intro [///] ducatorum viginti ducati monetae regni neapolitanij quod ipsa Domina Victoria habet in concessione regiae Curiae super gabelle delli forni (*sic*) civitatis multae permissionis instrumenti dicti regni neapolitani. Ad habendum et possidendum et dictos fructus, redditus et proventus, egrigendum a quibuscumque emendationibus seu affectionibus dictae gabelle ponans prefata Illustrissima Domina Victoria dictam Dominam Ysabellam absentem dicto domino Ferdinando eius procuratori et mei notarium presentem et stipulantem ut supra in loci et universum suis et privilegium ipsius in de et ut supra dictos introitus (*sic*) ducatorum viginti supra dictis gabellis delli forni durante dicta locatione quatuor annorum. Ita que in dicta nostra locatione ducatorum tam fructus redditus et proventus dictum castrum quam introitus (*sic*) supra dictam gabellam sibi assignatam propria auctoritate exigere valeat et possit et descriptis omnis et quos debitores quartare (*sic*) et liberos tam per publica instrumenta quam per privatas scripturas cum omnibus et singularibus clavibus necessarijs et oportunis et in similibus apponi solitis et constitutis. Nec non constitutiones prefatam dictam Elisabettam: I absente per [///] dicto affectu

super illis ut in remsuis propriis ita que ex nunc in posterorum super exatione dictorum fructorum reddituum et proventis propri auctorizatione (*sic*) agere et exparri possit per ut ipsam domina Victoria agere et experiri potens ante facta dicta presentem locationem quatuor annorum. Hanc autem locationem, cessionem, et concessionem et omnia quod dicta summa et infra dictis factis prefata Illustrissima Domina Victoria, eidem Illustrissimae Dominae Ysabellae, absente dicto domino Ferdinando procuratori et mei notaro presente et stipulante ut supra pro omnio affictu sex centorum et decem ducatorum dictam monetam regni neapolitani: pro dictis duobus castris et illorum introitus, redditus et proventis ad rationem ducatorum decem similiter ducatorum monetae regni neapolitani quodlibet omnia duratam dicta locatione quatuor annorum. Que quod affictu sex centorum et decem ducatorum dicta similis dicta similis (*sic*) monetae regni. Tam pro dictis castris et illorum fructibus, proventibus quam pro dicto introitus gabelle prefata domina Isabella teneat et debeat solvere et parare quodlibet omnia dicta locatione iusque in in tribus terzieri (*sic*) in civitate Neapolitani eidem domina Victoria in ipsam madatariam et per simplicem eris [///]: pro prima tertia seu terziaria in festivaibus Paschalis seu resurrectionis Domini Nostri Jesu Christi et secunda tertia seu terziaria in Reverendissimam [festivitatem] Augusti et reliqua tertia seu terziaria in festivitatem nativitatis Domini Nostri Jesu Christi. Cuiuslibet omniam dicti locationae duratam et sic deinceps persequendo (*sic*) dicto quatriennio (*sic*) durante et in supra prefata Domina Isabella teneatur et debeat et ita dictus procurator pro ea premisit dictum banchum Cosmi Pinelli ut aliud denarum vel aliud denarium banchum in dicta civitate Neapoli qui se obliget in pleniori forma solutari annualim dictam locationem ducatorum eidem dominae Victoriae seu ipsa mandaverit in dictam civitatem Neapolim, dictum annum affictum sex centorum decem ducatorum monetae regni, modis, fomis ac in terminis quibus supra. Et ita dictus domus Ferdinandus procurator per notatorio nomine quo supra promisit omni meliori in omnia ut supra. Pro qua domina Isabella eius principalis dictus dominus Ferdinandus procurator pro ultra dictum eius mandatum permisit documento in forma puris, valida et constructa et se facturum et [///] ita et talorum affictorum qua dicta domina Isabella eris principalis infrascriptam locationem et condutionem et solutionem affictus et omnia et singula in presentij infrascripta Constituta et descripta per ipsum dominum Ferdinandum procuratorem nominae dictae suae principalis promissa infra quadriginta dies proximae et immediatae (*sic*) sequentes et legitime notificabit, omologabit, per publicam infrascriptam manu publici notarij stipulabit in forma valida dictam infrascriptam notificationis ad Illustrissimae Dominae Victoriae in urbe Romae trasmittit in forma presente cum ominibus et singulis promissionibus, obligationibus, et clausulis necessarijs et oportunis ac qua ipsa dicta Isabella dabit dictum banchum in dicta civitate Neapoli infra dictum terminum) quadriginta dies. Et qua alis non infra dicta notificatione, acceptione et permissione solutionis affictus perdicti (*sic*) et non dato dicto bancho infra dictum terminum quadriginta dierum ex nunc, per ut exatione, et contra elapso dicto termine quadriginta dierum et non feruta (*sic*) dicta notificatione, et datione banchi presentem instrumentum sit ipso in nullum et invalidum et liabeator (*sic*) pro siffatto (*sic*) quia sic altrum constitum extituit infra dicta domina Victoria et prefactum dominum Ferdinandum procuratorem, et ut vim pactis quae prefata Isabella teneatur et debeat concordare Magistrum Matheum Spinola dicta gaista (*sic*) presentem affictuarium seu locatarium dictorum duorum castrorum. Et in castrum in quem

prefatus dominus Matheus restet reditor dictae Illustrissimae Dominae Victoriae in aliqua patrimoniarum summa ratione affictu per eum soluti et non computati eo dicta domina Isabella teneatur et debeat eidem domino Matheo restituere et solvere domino id in toto. Et quid forte sibi debeatur ut ut (*sic*) in solutum apponeret et non ex computatum in dicta sua locatione, et ita dictus dominus Ferdinandus procurator pro ea promisit, et in actum in quem constringit aliquam solutionem, notificationem, eidem domino Mattheo, promisit dicta Domina Victoria. Illud eidem dominae Isabellae excomputato in dicto affictu et tertijs mensibus et similijs in contum quod contingerit aliquid solutio per ipsam Dominam Isabellam per omnia seu donatione regiae Curiae que similijs excomputator in dictis affictu et tertijs mensibus dunmodo ante dictam solutionem fuerit per litteras prefatas Illustrissimae Dominae Isabellae notificatas eidem Illustrissimae Dominae Victoriae [///] esse impositum et in cunctum in quem contingerit aliquid solutionem pro regio assensu quo totum illud quod contingerit solvere solvat sumptibus dictae Dominae Isabellae condutricijs quia sic [///] et est converso prefata Illustrissima Domina Victoria promisit Dominae Isabellae: I Absente eius procuratore et me notario presente et stipulante ut supra; II Ipsam Dominam Isabellam suos heredes et successores in dicta locatione ea debat manutenere, defendere, et autorizare ab omni molestarum persona et destructione dictorum castrorum et introitus dictae gabellae in amplia forma. Pro quibus omnibusque et singulis observandis ac plenariae firmiterque tenstandis, adimplendis tam dicta Illustrissima Domina Victoria quam dictus Magnificus dominus Ferdinandus procurator, vice et nominae Illustrissimae Dominae Isabellae se ipsos ad [///] ac omnia et singula et eorum suis que ipsorum bona mobilia et immobilia prentsetia et futura ubique existentia obligaverunt et hypothecaverunt et quilibet ipsorum res obligaverit et hypothecavit et voluerunt et quilibet ipsorum voluit per premissis omnibus et singulis observandis et adimplendis posse et debet cogit compelli, costringi et convertiri in omni tempore et in omni loco ac in qualibet Curia, tam in iustitia quam in [///] iuri et nam quorumque iudice, auditor, nostro gubernator vicario et alijs quibus iudicibus ordinarijs et extraordinarijs delegatis et subdelegatis deibus etiam ferialis et non ferialis quibus ferijs et ferialis diebus renuntiaverunt et refutaverunt expresse. Et in iuris privilegio ferj beneficio censionis bonorum termino quinquenali moratorijs et dilactionibus quibuscumque tam impetratis quam impetrandis quibusque uti expresse renuntiaverunt et refutaverunt. Et quilibet ipsorum renuntiavit et refutavit in nomine legi renuntiando bonis calendarum et dividendarum rationum ac illi legi qua cavetur que sidebitor (*sic*) non haberint aurum et argentum aut aliud mobile inde suo volens satisfacere creditorij quem possit de stabilibus offerre et generalis omnibus et singulis alijs exceptionibus et definitionibus, finis, factis et statutis, indultis, privilegis et consuetudinibus tam factis quam scendis quib(us) medi[///]bus contra predicta ut aliquod predictorum facere, dicere, ut venire possat aut se quodmodo libet tueri defendere ut [///] renuntiaverunt ex posse et quilibet ipsorum renuntiavit et refutavit et spetiali fini dictam generalem renuntiationem non vale nisi pretesserit spetialis et expressa et que ubi iudicium int[///] est ibidem finem accipere debeat. Et per maiorj firmitate et cautela premissorum prefata Illustrissima Domina Victoria iuravit apposita manu in pectorem morem magnatum et dictus Magnificus Dominus Ferdinandus procurator ad Sancta dei evangelia sacro sanctis scripturis in manibus mei notarij, corporaliis testis predicta omnia et singula semper et perpetuo attendere, observare, ac rata grata (*sic*) et firma habere et tenere et

contra non facere, dicere ut venire aliqua ratione ut causa sub expressa hypotheca, obligationem predictis et vim per eos quodlibet eorum predictijs firmatarijs me notario presenti et stipulanti per omnibus et singulis quorum nunc presentes ut in futurum poti sit quodlibet interesse et rogaverunt meum notarium infrascriptum ut de predictis omnibus et singulis publicare conficere infrascriptum et infrascriptum unum et plura per ut opus fuerit.

Actum Rome in ecclesia Sancti Filippi de Capite de urbe presentis Domino Lauretio Bonario finis Urbi, doctor de Castello; et Domino Cristoforo Bianchi Civi Romano ac deinde Johannis Andrea longobardo de castello a mare (*sic*) de Neapoli testibus.

Stefanj de Amannis notari rogatum manu propria per iscriptum.

VIII

21 dicembre 1541¹³

Archivio di Stato di Viterbo (ASVt), Archivio Notarile, Ilario Verreschi, prot. V, f. 58

Ill.ma et Ec.ma D.a Colonna Marchesia Piscarie omni meliori modo fecit creavit constituit suum procuratorem valde Magnificum D. Hieronymum Iustinum de Castello Advocatum Romane Curie liquet absentem, ad ipsius constituentis nomine et pro ea exigendum omnes et quascumque pecuniarum quantitates sibi D.ne Costituenti debitas et maxime ab heredibus de Strozis et D. Benvenuto Oliverio et sociis florentinis mercatoribus Romanam curiam sequentibus. Et de exactis quetandum et generaliter ecc.

Actum Viterbii in ostio sive porta Monasterii S. Catherine siti in contrata S. Ioh. in Cioccula sive S. Mathie Porte Abatis, presentibus D. Camillo Iulio sine piccione et Mariano Peleris ac Petro Finamundo testibus.

IX

3 gennaio 1542¹⁴

Archivio di Stato di Viterbo (ASVt), Archivio Notarile, Ilario Verreschi, prot. V, f. 58

Die 3 januarii 1542.

Reverendus D.nus Petrus Carneseccha Clericus Florentinus et Protonotarius et secretarius apostolicus principalis principaliter pro se citra tamen revocatis fecit procuratorem Rev. D. Hieronimum Perotium Clericum Aretinum et D.

¹³ G. Signorelli, *Il soggiorno di Vittoria Colonna in Viterbo*, in “Bollettino Storico Archeologico Viterbese”, I (1909), IV, p. 141, doc. I.

¹⁴ G. Signorelli, *Il soggiorno..., cit.*, pp. 141-142, doc. II.

Heraclem Sonarolum clericum faventinum absentes et in solidum specialiter et expresse ad ipsius D.ni Constituentis nomine omnes et singulas causas et lites tam beneficiales quam profanas contra ipsum D. constituentem per quascumque personas et causa qualibet supra quibuscumque suis rebus bonis iuribus et beneficiis et eorum occasione in Romana curia et extra eam motas et movendas, commissas et committendas et supra premissis omnibus et earum qualibet tam coram D. N. Papa quam suis Vicecancellario et sacri palatii apostolici auditoribus et coram quibuscumque aliis iudicibus sive commissariis romane curie comparendum, agendum ipsiusque D. constituentis et ejus nomine res bona iura et beneficia predicta in omnibus et per omnia defendendum, libellandum et litteras remissorias, compulsorias et apostolicas quascumque gratias seu iustitiam concernentes et rescripta tam in audientia quam alibi ubicunque impe trandum et obtinendum et ad omnes alios actus judiciales necessarios et oportunos ad lites et causas cum potestate substituendi etc et generaliter ad omnia alia et singula faciendum, promittens igitur prefatus D. constituens se ratum gratum habere ecc.

Acta fuerunt, hec in arce Viterbii presentibus ibidem discretis viris D.no Io: Baptista Francisco Dovitii de Bibiena et Stephano Ioh. de Molino de Flandria testibus ad predicta vocatis habitis atque specialiter rogatis.

X

28 Febbraio 1542¹⁵

Archivio di Stato di Viterbo (ASVt), Archivio Notarile, Anselmo Nini, prot. VII, ff. 16-17.

Die ultima februarii 1542. Actum in arce Viterbii. Presentibus ibidem D.no Bartholomeo Stella nobili brixienti, Georgio clerico Leodienensi familiaribus R.mi Card. De Inghilterra Legati Patrimonii testibus, R.dus D.nus Victor Sopransius Clericus venetus omni modo constituit in suum procuratorem nobilem virum D. Ioh. Baptistam de Portilantis civem Brixensem absentem in omnibus causis et specialiter et expresse ad exigendum annuam pensionem CCCC ducatorum monete brixensis a Gubernatoribus sive officialibus Hospitalis majoris Brixie et de exactis quietandum et si opus fuerit ad faciendum computa supra huiusmodi causa et cum amplo et generali mandato ecc. pro quibus omnibus obligavit et renunciavit ecc. rogans Me Notarium ut extendatur.

* * *

¹⁵ G. Signorelli, *Il soggiorno...*, cit., p. 142, doc. III.

Eodem die et in dicto loco presentibus ibidem Gisberto Iuverteno Clerico Leodienensi et Rynaldo Ghuse Clerico Laudanensi testibus vocatis.

Magnificus Dominus Aloysius Plivulus civis venetus quondam D.ni Marci omni modo constituit et fecit suum procuratorem actorem etc D. Petrum Donatum Civem Venetum Capserium Banchi de Plivolis absentem specialiter et expresse ad exigendum a Camera Montis veteris, montis novi montis novissimi et montis subsidii et ab officio teche venetiarum et ab omnibus aliis affiictuariis quacumque causa eidem constituenti debitoribus et de exactis quietandum et ad lites et causas comparendum coram quibuscumque iudicibus tam spiritualibus quam temporalibus et in quolibet foro et cum amplo mandato promittens et obligans, renuptians et jurans etc.

XI

15 Aprile 1542¹⁶

Archivio di Stato di Viterbo (ASVt), Archivio Notarile, Ilario Verreschi, prot. IV, p. 17t.

In Dei nomine amen. Per hoc presens publicum instrumentum cunctis

pateat evidenter et notum sit qualiter anno D.ni nostri Iesu Christi ab ejus salutifera nativitate Millesimo quingentesimo quadagesimo secundo indictione quintadecima tempore Pontificatus SS. D.ni nostri D. Pauli divina providentia pape tertii die vero decimaquinta mensis aprilis. In mei Notarii publici et testium infrascriptorum ad hec omnia specialiter vocatorum et rogatorum presentia personaliter constituta Il.ma et Ecc.ma D.na Victoria Columna Marchesia Pescarie non revocando per hoc aliquem vel aliquos suos procuratores hactenus a se factos nec gesta per eos sed ea et eos potius confirmando, ratificando et acceptando ac etiam certiorata primo et ante omnia per me Notarium infrascriptum de preiudicio et importantia presentis contractus et quid et quantum eidem Ill.me D.ne preiudicare poterat, nec non de beneficio velleiani senatusconsulti, autentice si qua mulier et legis Iulie de fundo dotali pro mulieribus introducte, de quibus omnibus dicit et asseruit se bene certioratam et informatam et nihilominus eisdem omnibus et singulis renuncianclo omni meliori modo ecc... constituit, creavit et solemniter ordinavit suum verum et legitimum procuratorem, actorem, factorem et certum nuncium specialem et generalem ecc... prudentem virum D. Laurentium Bonorium de Civitate Castelli gubernatorem marchesatus Rocche Sicche et Arpini absentem sed tamque presentem specialiter et expresse ad ipsius D. Ill.me constituentis nomine et pro ea locandum, dandum et concedendum ad pensionem ad medium et ad affictum seu livellum vel feudum perpetuo et ad tempus omnes et singulas possessiones domos et quecumque alia bona ipsius

¹⁶ G. Signorelli, *Il soggiorno...*, cit., pp. 142-143, doc. IV.

Ill.me D.ne constituentis ubicumque posita et existentia et ubi reperiri poterint. Cui et quibus ac pro illo tempore, pretio, affictu, livello, feudo et mercede nec non cum pactis modis et conditionibus ecc... Item ad vendendum, tradendum alienandum et quocumque titulo in alium transferendum, in solutum dandum, cambiandum et permutandum seu et pignorandum omnia et singula bona, possessiones, res, jura et nomina ipsius Ill.me D.ne constituentis ubicumque posita et existentia et sub quibusvis confinibus nominibus et vocabulis existant vel reperiri possint et tam presentia quam futura seu debita vel debenda: cui et quibus ac pro illo precio et precii de quibus prout et sicut dicto ejus procuraturi videbitur ecc... cum omnibus et singulis pactis, promissionibus obligationibus. renunciationibus, penis, preceptis, capitulis et cautelis in talibus usitatis ecc... Et generaliter ad omnia et singula faciendum gerendum procurandum et exercendum in predictis et aliis quibuscumque ac circa ea necessaria, utilia et quo modo libet opportuna et prout juris ordo et facti qualitas postulant exigunt et requirunt ecc... Iurans prefata Ill.ma D.na constituens ad Sancta Dei evangelia tactis scripturis in manibus mei Notarii infrascripti premissa omnia et singula attendere et observare et in nullo modo contrafacere, dicere vel venire ecc... sub pena et ad penam ducentorum ducatorum aurei Camere Apostolice applicanda si et quoties contrafactum fuerit.

Acta fuerunt hec Viterbii in claustro Monasterii S.te Catherine esistenti prefata Ill.ma D.na costituente in ostio introitus supradicti Monasterii siti prope menia civitatis predictae et in contrada seu parrocchia S. Matthie PorteAbbatis seu S. Iohannis in Cioccula et iuxta alios suos notos confines presentibus ibidem discretis viris Angelo Ludovici Mastrangeli et Bernardino Ioannis Baptiste Mastri omnibus de Viterbio testibus ad premissa omnia et singula specialiter vocatis habitis atque rogatis.

Et ego Hylarius Verreschus quondam Ioh Dominici de Viterbio ecc.

XII

3 Maggio 1542¹⁷

Archivio di Stato di Viterbo (ASVt), Archivio Notarile, Giovanni Malvicini, prot. XXIX, f. 59.

Die tertia madii 1542.

Rev. D.nus Marcus Antonius Flaminius Clericus cenetensis diocesis perpetuus Commendatarius Abbatie S. Fabiani Vallis Lavinii diocesis bononiensis, revocato quocumque procuratore suo per eum hactenus quolibet constituto, fecit procuratorem suum Rev. D.num. D. Hieronymum Marozzum de Cotignola habitatorem Bononie absentem specialiter et expresse ad affictandum locandum et dislocandum omnia quecumque bona terras domus predia et

¹⁷ G. Signorelli, *Il soggiorno...*, cit., p. 144, doc. V.

possessiones ad modicum vel ad longum tempus dicte Abbatie ubicumque existentia et ad dictam Abatiam et ad ipsum Rev. D. constituentem spectantia prout et in forma dicto procuratori videbitur expedire quibuscumque hominibus et personis.

Nec non ad recuperandum et procedendum contra quoscumque possessores et detentores quorumcumque locorum terrarum et possessionum ad ipsum D. constituentem dictis nominibus pertinentium conductorum a vigintinovem annis elapsis qui ceciderunt a locationibus eorum ob non solutum debitum canonem et fictum, dictaque bona terras et possessiones recipiendum et auferendum ab eisdem et alios de eis investiendum cum omnibus clausulis necessariis et ad similia solitis et oportunis, nec non petendum exigendum a quibuscumque fictuariis conductoribus locatoribus, locorum terrarum et possessionum dicte Abatie omnes quoscumque fructus res fictus et pecuniarum quantitates et summas sibi domino constituenti debitas ac quascumque alias pecuniarum summas, omniaque alia et singula sibi D. constituenti debita ecc. Actum in arce Viterbii presentibus D. Gabriele Blanchello di Urbeveteri R.di D. Vicelegati Auditori et S. Anselmo de Ninis de Viterbio testibus.

XIII

8 Maggio 1542¹⁸

Archivio di Stato di Viterbo (ASVt), Archivio Notarile, Ilario Verreschi, prot. IV, f. 20.

In Dei nomine amen per hoc presens publ. instrumentum cunctis pateat evidenter et notum sit qualiter anno D.ni N.ri Iesu X.pi ab ejus salutifera nativitate millesimo quingentesimo quadragesimo secundo indictione quintadecima tempore pontificatus SS.mi D.n N.ri D. Pauli divina providentia Pape tertii die vero octava mensis maii. In mei Not. Publ. et testium infrascriptorum ad haec omnia spetialiter vocatorum et rogatorum presentia personaliter constituta Ill.ma et Ecc.ma D.na Victoria Marchesia Piscarie non revocando per hoc aliquem vel aliquos suos procuratores hactenus a se factos nec gesta per eos sed ea et eos potius confirmando, ratificando et acceptando ac etiam certiorata primo et ante omnia me Not. infrascriptum de preiudicio et importantia presentis contractus et quid et quantum eidem Ill.me D.ne prejudicare poterat. Nec non de beneficio ecc... non auferendo nec removendo ab eo aliquam potestatem seu facultatem sibi alias ut asseruit attributam sed potius eas confirmando et ratificando constituit, creavit et solemnites ordinavit suum verum et legitimum procuratorem, actorem, factorem ecc. prudentem virum D. Laurenttum Bonorium ecc, ... ad ipsius D. Ill.me constituentis nomine et pro ea vendendum, tradendum alienandum, locandum, obligandum ipotecan

¹⁸ G. Signorelli, *Il soggiorno...*, cit., pp. 144-145, doc. VI.

dum et quocumque alio titulo in alium transferendum in solidum dandum, cassandum et permutandum seu etiam pignorandum omnia et singula bona, possessiones, res, iura et nomina tam burgensatica quam feudalia, regio tamen assensu semper salvo et impetrato, ipsius Ill.me D.ne constituentis ubicumque posita et existentia et sub quibusvis confinibus nominibus et vocabulis existant vel reperiri possint et tam presentia quam futura seu debita vel debenda, cui et quibus ac pro illo precio et precii de quibus prout et sicut dicto ejus procuratori videbitur et placebit salvo semper tamen et impetrato dicto Regio assensu et ipsorum talium bonorum precium seu precia recipiendum et confessandum ipsorumque tenutam et corporalem possessionem dandum tradendum et concedendum et quoscunque confessionarios et procuratores tamque in rem suam ponendum et constituendum et de ipsorum defensionem et in casu evictionis precii restitutionem promittendum et cavendum ac hujusmodi venditionum et alienationum instrumenta conficiendum, vallandum et roborandum ac etiam confici, vallari et roborari faciendum eum omnibus et singulis pactis ecc... Item ad cassandum, irritandum et annullandum ac cassari irritari et annullari faciendum omnem et quamcunque scripturam tam publicam quam privatam ad ipsam Ill.mam D.nam constituentem quovis modo spectantem et pertinentem et maxime instromentum obligationis seu cuiuscumque alterius generis factum per D.num Castigium mercatorem in civitate Neapolis et maxime per quod apparebit ipsam obligatam teneri ad instantiam ipsius Ill.me D.ne constituentis vel cujuscumque alterius persone in quovis bancho quamcunque pecuniarum summam et quantitatem et quacunque causa vel occasione et ratione affictus Rocche de Vandro et Cannio et tam de manu D.ne Comitisse quam de manu cuiuscumque Notarii publici sen alterius persone. Item ad representaudum et reproducendum omne et quodcumque instrumentum coram quocumque iudice et quacunque curia tam ecclesiastica quam seculari et tam Civit. Neapolis quam cujuscumque alterius civitatis in quacunque mundi parti existentis tam factum et celebratum per ipsam Ill.m D.nam constituentem, quam per prefatum et quemcumque alium eius procuratorem etiam in forma ritus magne Curie Vicereali et illud seu illa exequi petendum et faciendum. Item ad substituendum, subrogandum et loco sui ponendum unum vel plures procuratorem vel procuratores ipsosque sic substitutos revocandum ecc. Et generaliter ad omnia faciendum, gerendum, procurandum et exercendum in predictis et aliis quibuscumque ac circa ea necessaria utilia et qualibet opportuna et que ipsamet Illa D.na constituens facere et exercere posset si presens ac personaliter interesset ecc.

Acta fuerunt hec in civitate Viterbii in ecclesia Monasterii S.te Catherine sita in contrata S.ti Matthei porte Abbatis seu S. Ioannis in cioccula inxta moenia dicte civitatis et alios suos notos confines presentibus ibidem venerabilibus viris R.do D. Marco Antonio Flaminio de Seravalle Abbate Vallis lavinii in territorio bononiensi et S. Petro Francisco Vannotio de Eugubio Civi Viterbiensi ac Paolo Pierotti delli Speroni de eadem civ. Viterbii testibus ad predicta omnia et singula vocatis, habitis atque rogatis.

XIV

30 Agosto 1542¹⁹

Archivio di Stato di Viterbo (ASVt), Archivio Notarile, Giovanni. Malvicini, prot. 29, f. 86.

In nomine D.ni Amen. Per hoc presens publicum instrumentum cunctis pateat evidenter et sit notum quod anno a nativitate D.ni MCXLII indictione quintadecima die 30 mensis angusti pontificatus S.mi in Christo Patris et Domini D. nostri D. Pauli divina providentia Pape tertii anno octavo, videlicet.

Cum hoc fuerit et sit prout inter partes verum esse asseruntur, dixerunt et sponte invicem confesse fuerunt qualiter D. Iohannes Dominicus Dellorsa Clericus Parmensis steterit ad servitia per complures annos retro actos cum Rev. D. Petro Carnesecca clerico florentino ac Prothonotario et Secretario Apostolico, et dicto tempore amministraverit bona ipsius R.di D.ni et multas pecuniarum summas et varias et diversas res et bona a variis et diversis hominibus, locis et personis debitoribus dicti. Rev. D.ni variis de causis exegerit et receperit illasque variis et diversis creditoribus ejusdem R. D. solverit et exbursaverit et de eis bonis computum et rationem reddiderit eidem R. D., etiam ad tollendum lites et controversias que inter partes ipsas et posteros suos exoriri possent ex causa premissa Et dictus R. D. dicat se bene, diligenter ac legaliter satisfactus et contentus a dicto D. Ioh. Dominico de servitiis et administrationibus per ipsum sibi factis ecc... dictum D. Ioh. Dominicum quietavit absolvit et liberavit omni meliori modo ecc.

Actum in sala arcis Viterbii presentibus ibidem honorabilibus presbiteris D. Apollonio Merenda Cosentine diocesis et Giorgio Lilio laudanensis diocesis familiaribus R.mi D.ni Riginaldi titulo S. M. in Cosmedin S. R. E. Card. Poli Provincie Patrimonii Legati de latere testibus ad predicta omnia habitis et rogatis.

XV

31 Ottobre 1542²⁰

Archivio di Stato di Viterbo (ASVt), Archivio Notarile, Anselmo Nini, prot. VII, f. 66.

1542 die ultima octobris. Actum in arce Viterbii presentibus ibidem Cerrosio et Laurentio Ristori de Viterbio testibus vocatis. R.mus in Christo Pater et Dominus D. Reginaldus Card. Polus Provinciae Patrimonii Legatus de latere omni meliori modo constituit suum verum legitimum et indubitatum

¹⁹ G. Signorelli, *Il soggiorno..., cit.*, p. 146, doc. VII.

²⁰ G. Signorelli, *Il soggiorno..., cit.*, p. 146, doc. VIII.

procuratorem R.dum in Christo Patrem D. Vincentium Parpaliam Protonotarium Apostolicum et in dicta provincia ejusdem R.mi D.ni constituentis Vicelegatum presentem et acceptantem ad lites et causas nec non ad agendum, exercendum, procurandum pertractandum omnia ejusdem R.mi negocia. Et insuper ad exigendum et recipiendum omnes et quascumque pecuniarum summas redditus et proventus et precipue provisiones suas a D. Thesaurario Patrimonii tam occasione legationis quam arcis et quali alia occasione vel causa sibi debitas in quolibet loco et de exactis et receptis quietationem in forma faciendum, promittens habere ratum cum potestate substituendi cum amplo mandato et generaliter cum omnibus clausulis solitis et consuetis.

XVI

4 Dicembre 1542²¹

Archivio di Stato di Viterbo (ASVt), Archivio Notarile, Ilario Verreschi, prot. IV, f. 30.

In Dei Nomine etc. – anno a salutifera nativitate D.ni N. Iesu Christi Mill. quinq.mo. quad.mo secundo ind. 15.ma tempore Pontificatus S.mi D. N. D. Pauli div. providentia P. III die vero quarta mensis decembris. In mei Not. Pub. testiumque infr. ad hec omnia et singula specialiter vocatorum et rogatorum presentia personaliter constituta D.na Clara Nobiliona de Sorrento creata et alumna olim Ill.me D. Agnesine Ducisse Tagliacotii et in presentiarum Ill.me D.ne Marchionisse Piscarie. Renuncians primo et ante omnia beneficio velleiani senatuscons. autentice si qua mulier et omni alio iuris et legum statu tuum et constitutionum quarumcumque beneficio auxilio et favori pro mulieribus certiorata per me Not. infr. quid dicte leges et jura dicant et de importantia presentis contractus ac quid et quantum eidem D.ne preiudicare poterit. De quibus omnibus dixit et asseruit se bene certioratam et informatam esse et nihilominus citra et omni meliori modo, via, jure, causa et forma quibus magis et melius potuit et potest, fecit, constituit, creavit et solemniter ordinavit suum verum legitimum et indubitatum procuratorem, actorem, factorem et certum nuntium specialem et generalem ac quicquid melius dici et excogitari potest ita tamen quod generalitas specialitati non deroget nec e contra, Nobilem et prudentem virum D. Ioannem de Segobia diocesis Toleti absentem sed tamque presentem generaliter in omnibus et singulis ipsius D.ne constituentis rebus et negotiis quibuscumque, cujuscumque generis vel conditionis existant, que seu quas ipsa D.na constituens habet sen habitura estvel habere potest quocumque et qualitercumque in quacumque et quibuscumque persona et personis, loco, comuni, collegio, societate et universitate et tam in urbe Roma quam in quibuscumque aliis mundi partibus quocumque seu quibuscumque

²¹ G. Signorelli, *Il soggiorno...*, cit., pp. 147-148, doc. IX.

nomine vel nominibus appellentur et quocumque supremo fungantur officio vel regime et specialiter et expresse ad ipsius D.ne constituentis nomine et pro ea petendam, exigendum et recipiendum ac se habuisse et recepisse confitendum et recognoscendum in totum particulariter et divisim semel et pluries omnes et singulas pecuniarum et aliarum rerum quarumcunque summas et quantitates sibi D.ne constituenti debitas sive debendas et omne id totum et quicquid dicta D.na constituens petere potest vel poterit in futurum a quacumque et quibuscumque persona et personis, loco, comuni, collegio, societate et universitate et a Camera apostolica et agentibus pro ea quacumque ratione, jure, modo vel causa cum scriptura vel sine pubblica vel privata et maxime virtute publici instrumenti seu litterarum patentium Ill.mi D.ni Ascanii Columnne rationibus et causis pront in eis de bonis ipsius Ill.mi D.ni Ascanii forsan confiscatis et d. Camere Apostolice devolutis, deque receptis et exactis per dictum ejus Procuratorem et substituendos ab eo et de his que dictus Proc et substituendi ab eo exegerint vel receperint seu habuisse et recepisse confessi fuerint finem, quietationem, liberationem, absolutionem et pactum perpetuum de ulterius non petendo, faciendum cum solemnitatibus clausulis ecc. Item ad ipsius D.ne constituentis nomine et pro ea transigendum, componendum, conveniendum, et paciscendum ac transactiones, compositiones ecc. faciendum in de et super premissis omnibus et singulis etc.

Acta fuerunt hec in civitate Viterbii in claustro Monasterii S.te Catherine siti in contr. S. Ioannis in Cioccole sive S. Matthie Porte Abbatis iuxta moenia dicte civitatis et alios suos notos confines presentibus ibidem discretis viris Alexandro Dominici Cerasoli et Sancte Gulini omnibus de Viterbio testibus ad premissa omnia et singula specialiter vocatis, habitis atque requisitis.

XVII

17 Dicembre 1542 – 5 Gennaio 1543²²

Archivio di Stato di Viterbo (ASVt), Archivio Notarile, Ilario Verreschi, prot. IV, f. 34.

In Dei nomine amen ecc. anno a salutifera nativitate D. N. I. Ch. millesimo quingentesimo quadragesimo tertio indictione prima tempore Pontificatus S.mi D.ni nostri D. Pauli divina providentia Pape Tertii die vero quinta mensis januarii. In mei notarii publici testiumque infrascriptorum presentia personaliter constituta Ill.ma et Ecc.ma D.na Victoria Columna Marchionissa Piscarie sponte coram nobis asseruit diebus non longe decursis in publico testimonio constitutum Magnificum Dominum Laurentium Bonorum de civitate Castelli ut procuratorem generalem ipsius Ill.me D.ne Marchionisse fecisse se infrascriptam revocationem in Civitate Neapoli per manus Sebastiani

²² G. Signorelli, *Il soggiorno...*, cit., pp. 148-150, doc. X.

Canori de Neapoli cuius revocationis instrumenti tenor in effectum sequitur et est talis videlicet.

= Die XVII mensis decembris 1542 Neapoli. In mei presentia constitutus Magnificus Laurentius Bonorius de civitate castelli procurator generalis cum amplissimis. potestatibus Ill.me D.ne Victorie Colonne Marchionisse Piscarie prout de eius procuracione et potestate nobis predictis Iudici Notario et infrascriptis testibus plene constitit et constat ac ipse D.nus Laurentius quo supra nomine plenariam fidem facit per quoddam publicum instrumentum dicte sue procuracionis exinde factum seu fieri rogatum in carta pergamena olim die quintadecima mensis aprilis 1542 Viterbii scriptum in quo pro Notario publico rogatus interfuit egregius Notarius Hylarius Verreschus omnibus necessariis roboratum, sponte asseruit coram nobis dictam Ill.mam Machionissam habentem tenentem et possidentem certas terras, civitates, castra et loca in hoc regno Neapoletano omni pacto de retrovendendo ab Ill.mo D.ne Marchione Vasti publicis scripturis exinde apparentibus factis per manus publici Notarii Regio assensu vallatis, ex aliquibus causis mentem suam moventibus et inducentibus per se aut suum procuratorem aut procuratores vendidisse alienasse contractasse et concessisse seu donasse et irrevocabiliter inter vivos nonnullos introitus, possessiones domos bona membra et jura ac iurisdictiones dicti Status terrarum civitatum et locorum diversis hominibus et personis libere aut cum pacto de retrovendendo vel alius quoquemodo per diversis causis publicis instrumentis mediantibus et aliis scripturis forte publicis aut privatis et presertim fecisse per se aut per dictum suum procuratorem aut procuratores cautelas consignationum seu alienationum aut venditionum infrascriptas hominibus et personis videlicet M.co Francisco Orapio ducatos annuos septuagintaduos supra dicto statu et similiter Mag.co ejus majordomo annuos ducatos centum viginti, Laure de Crapio ducatos septuaginta, Baronisse S. Nicolai ducatos annuos centum et sex uxori Vannucci de sexagintasex filene ducatos nonaginta Lucretie castalde de sexaginta sex, Antonio Litio ducatos quatraginta, mag.co quondam. Io Antonio Maxetule ducatos octuagiuta Ioanni Thome de Rubeis de Arpino quoddam feudum et domos vel alia, Thome de Aquino et ejus coniugi quoddam feudum et domos; Iulio de prudentio quoddam aliud feudum et domos, Sebastiano Scorto certa bona in rocca secca et ejus filio Francisco Pagio alias, Feo Spagnolo le forna de Strangulagallo vel aliis quibusvis personis et servitoribus ipsius Ill.me D.ne Marchionisse pro quacumque causa et titulo etiam oneroso. Et tam per instrumenta et privilegia quae quocumque et qualitercumque et ex causis, titulis et rationibus quibusvis in statu, terris, locis predictis ut infra quibus quidem cautelis nullum intervenisse regium assensum prout de jure et consuetudine hujus regni requirebatur. Ideo deliberasse et ordinasse dictam Marchionissam in arce mentis sue quascumque donationes alienationes donationes et concessionem et quasvis alias cautelas factas tam publicas quam privatas tam per ipsam D.nam Marchionissam quam per quemcumque suum procuratorem aut procuratores et quasvis ratificationes forte factas et obligationes quaslibet bonorum feudalium dicte Ill.me D.ne Marchionisse tam presentium quam futurorum omnium in quibusvis scripturis tam publicis quam privatis, in quibus quoquomodo appareat obligatam dictam D. Marchionissam, se et ejus bona ac introitus quoscumque feudales et presertim quecumque membra, bona, jura et introitus dicti status velle revocare et annullare tam virtute constitutionis regni hujus incipientis const. dive memorie quam omni meliori modo. Qua assertione

sic facta Mag.cus Procurator quo supra nomine tam vigore constitutionis hujus regni incipientis Const. Dive Mem. quam omni alia meliori via jure modo causa et forma quibus melius magis cautiusque de iure valere potest et debet et eidem Ill.me sue principali profuerit omnes. et quascumque alienationes concessionis obligationes promissiones et aliasquasvis donationes et translationes factas quoquomodo bonorum feudalium et dotium ac jurium dotialium ipsius quorumvis membrorum, introituum, jurium et actionum quorumcumque ipsius D.ne Marchionisse in dicto regno existentium quibusvis hominibus et personis et presertim predictas omnes alienationes, contractationes et donationes superius expressatas supra nominatis hominibus et personis, in et supra dicto statu eidem in solutum dato cum pacto de retrovendendo per dictum Ill.m D.num Marchionem in quibus tamen non intervenit Regias assensus revocavit cassavit et annullavit et pro revocatis et aunullatis habere voluit et vult, et habeantur ac si, unque facte non essent. Qua quidem revocatione cassatione et annulatione sic facta, statim predictus Magnificus Procurator quo supra nomine Nos predictos Iudicem Notarium et infrascriptos testes ex regia parte requisivit et ex sua recognovit attente nostrum super hoc officium implorando. Ut de predictis conficere deberemus publicum instrumentum. Nos autem etc. Unde etc., presentibus Iudice et testibus. In modo opportuno. Extracta est presens copia a suo originali et in fidem et testimonium premissorum. Ego Notarius Sebastianus Canorus de Neapoli me subscribi signumque manus apposui consuetum salva semper meliori collatione cum originali. Loco signi. – Qua assertionem ut supra facta predicta Ill.ma D.na Marchionissa videns quod dictus procurator ad predicta processit de eius ordine et mandato actenus sibi dato et quia sic voluit et mandavit. Ideo ad majorem sui cautelam predictam revocationem ac omnia et singula in ea contenta expressa et declarata ac per eamdem diligenter inspecta et considerata asserens expresse se primo et ante omnia de omnibus his et singulis plenam habere notitiam sponte et ex certa eius scientia et non per errorem aliquem juris vel facti circum infrascripta. Et omni meliori modo, via, jure, causa et forma quibus magis melius et efficacius potuit et potest sibi licuit et licet, ratificavit, approbavit, confirmavit, acceptavit et omologavit. Intellecto per eam toto tenere parte revocationis prout ratificat, approbat, confirmat, acceptat et omologat omni meliori modo, causa, via jure et forma predictis. Unde ad futuram rei memoriam suique ac aliorum et singulorum quorum interest, intererit aut interesse poterit quolibet in futurum cautelam, rogavit me publicum notarium infrascriptum ut de predictis omnibus et singulis unum vel plura conficere instrumentum et instrumenta publicum seu publica etc.

Acta fuerunt hec in civitate Viterbii ad grates Ecclesiae Monasterii S.te Catherine site in contrata S. Iohannis in Cioccula sive S. Matthei Porte Abbatis iuxta moenia dicte civitatis vias publicas et alios suos fines etc. Presentibus ibidem discretis et honorandis viris Presb. Mariane Pucitte, Hieronymo Nardocii omrnbus de Viterbio et D.no Horatio Antonii Luti laico senensi testibus ad premissa omnia et singula specialiter vocatis habitis atque rogatis. Et ego Hylarius Verreschus etc...

XVIII

12 marzo 1543²³

Archivio di Stato di Viterbo (ASVt), Archivio Notarile, Ilario Verreschi, prot. V, f. 52.

Ill.ma et Ecc.ma D.na Victoria Colonna Marchionissa Piscarie omni meliori modo constituit suum procuratorem Magnificum D. Lanrentium Bonorium de Civ. Castelli absentem ecc. ad ipsius constituentis nomine et pro ea retrovendendum Ill.mo D. Marchioni Vasti de Regno Neapolitano vel ejus procuratoribus omnes et singulas civitates, terras, castra, loca, casalia, et introitus que et quas ipsa habet in dicto regno. Et que et quas ipsa alias habuit in solutum pro dotibus sive juribus dotalibus ipsius a prefato Ill.mo D.no Marchione Vasti sive a quondam Ill.ma D.na Principissa Francavilla cum multis clausulis, capitulis et cautelis prout latius in quodam instramento estenso aliena manu et per me subscripto et publicato in uno folio etc.

XIX

5 Maggio 1543²⁴

Archivio di Stato di Viterbo (ASVt), Archivio Notarile, Ilario Verreschi, prot. V, f. 56.

Ill.ma et D.na Victoria Colonna March. Piscarie vidua et more francorum et magnatum vivens non vi sed sua propria voluntate, certificata fecit et constituit suum Proc. non revocando ecc., nec gesta per eos etc, M. D. Laurentium Bonorium de Civ. Castelli presentem ad disponendum de omni et quacumque pecuniarum summa et quantitate ipsius D. constituentis ubicumque existentium et in magna vel maxima quantitate et in specie, si dicto ejus Proc. vel substituendis ab eo videbitur, dictas omnes pecuniarum summas a quibuscumque persona et personis, locis et ad honestum et iuxta lucrum dandum vel etiam in quocumque banco ponendum et permaxime in terra Ill.mi et Exmi Domini Venetorum et ad fructum exigendum cum pactis et clausulis capitulis et cautelis necessariis etc.

Actum in Civ. Viterbii ad gratem Ecc. Mon.rii S. Catherine sito etc. presentibus D.no Anfosso de Vecchiis de regno neapoli et D. Costantino Bussio et Ursino Petri Pauli Pacifici de Viterbio testibus ecc.

²³ G. Signorelli, *Il soggiorno...*, cit., p. 150, doc. XI.

²⁴ G. Signorelli, *Il soggiorno...*, cit., pp. 150-151, doc. XII.

D. Silvia de Urbe Alumna Ill.me et exc.me D.ne Victorie Columnne ac Marchesane Piscarie constituta ecc.

Cum fuerit et sit prout partes infrascripte asseruerunt quod alias deo duce contractum fuerit matrimonium inter dictam honestam puellam D. Silviam ex una et ex mum virum et doctorem D. Petruccium Colaum D. Pauli Gemellum de Monteleone Comitatus Urbisveteris parte ex altera. Et pro dote ejusdem D. Silvie per prelibatam Ill.mam D. Marchionissam eidem D. Petruccio Colao fuerint promissi scuti CCL de juliis decem pro quolibet scuto. Et de dicta summa soluti eidem D. Petro Nicolao scuti CL. Hinc est quod volentes in presentiarum dicte partes recognoscere bonam fidem et promissa adimplere et de implemento eidem Ill.me D. Marchionisse debitas cautiones facere, constitutus est principaliter coram mei Notarii probus vir Iohannis quondam Pauli frater germanus dicti D. Petri Nicolai absentis et eiusdem ad omnia et singula infrascripta legitimus procurator. Qui Iohannes in primis et aute omnia dicto procuratorio nomine ac vice et nomine dicti D. P. Nicolai sui fratris de dicta summa et quantitate per se et dictum ejus fratrem eorumque heredes confessus fuit eundem D. P. Nicolam habuisse ab eadem Ill. D. Marchionissa in totum scutos CL in tot bonis et pecunia numerata faciente dictam summam et reliquos vero centum scutos similes residuum dictorum sentorum CCL procurator antedictus pro se et quo supra nomine confessus fuit habuisse et prout in presentia mei Notarii habuit et recepit ab eadem Ill.ma D. Marchionissa dante, solvente et numerante pro se et in promptis et numeratis pecuniis auri de quibus omnibus summis et tota et integra summa dotis predictae dixit et vocavit se dicto nomine prefatus Procurator bene et totum tacitum solutum et satisfactum. Et de his omnibus et ex tota et integra summa dotis fecit supradicte Ill.me D. Marchionisse presenti finalem et generalem quietationem refutationem et cum pacto perpetuo ecc.

Actum in Civitate Viterbii in claustra ante rotam Monasterii S. Chaterine et presentibus discretis viris D. Gabriele Blanchetto de Urbeveteri legum doctore, in presentiarum auditore majoris curie Viterbiensis et Lazzaro de Locarno Rive habitatori Montisflasconis et Hieronymo Perusino similiter habitatori M. Flasconis testibus ad premissa vocatis et rogatis.

²⁵ G. Signorelli, *Il soggiorno...*, cit., p. 151, doc. XIII.

5.3 – BIBLIOGRAFIA GENERALE

1518

J. Lefèvre d'Étaples, *De Maria Magdalena, triduo Christi. Et ex tribus una Maria, disceptatio: ad Clarissimum virum D. Franciscum Molinum, Christianissimi Francorum Regis Francisci Primi Magistrum*, Paris 1518.

1519

G. Britonio, *Opera volgare di Girolamo Britonio di Sicignano intitolata Gelosia del Sole*, Napoli 1519.

1541

B. Ochino, *Prediche nove predicate dal reverendo padre frate Bernardino Ochino senese, generale dell'ordine dei frati Capuzzini nella inclita città di Vinegia, del 1539*, Vinegia 1541.

1543

Dichiaratione fatta sopra le seconda parte delle rime della divina Vittoria Collonna Marchesana di Pescara da Rinaldo Corso, Bologna 1543.

1544

A. C. Politi, *Compendio d'errori e inganni luterani contenuti in un libretto senza nome de l'autore intitolato "Trattato utilissimo del beneficio di Christo crucifisso"*, Roma 1544.

1550

G. Muzio, *Egloghe del Mutio Iustinopolitano diuise in cinque libri. Le amorose libro primo. Le marchesane libro secondo. Le illustri libro terzo. Le lugubri libro quarto. Le varie libro quinto*, Venezia 1550, pp. 125-129.

1553

A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone*, Roma 1553.

1556

V. Colonna, *Pianto della marchesa di Pescara sopra la passione di Christo. Oratione della medesima sopra l'Ave Maria. Sermone di m. Benedetto Varchi recitato alla Croce il venerdì santo*, Venezia 1556.

1557

Tutte le rime della Vittoria Colonna marchesana di Pescara. Con l'espositione del Rinaldo Corso, nuovamente mandate in luce da Girolamo Ruscelli, Venezia 1557.

1558

G. Iasolino, *De rimedi naturali che sono nell'isola di Pithecusa; hoggi detta Ischia. Libri due... nelli quali si dimostrano molti rimedi naturali, dal detto autore nuouamente ritrouati, oltre quelli, che lasciarono scritti gli antichi. ... Con due tauole copiose. All'illustriss. & eccellentiss. sig. D. Geronima Colonna*, Napoli 1588.

1567

N. Bonfigli, *Discorso del R. Padre fra Nicolò Aurifico Senese, Carmelitano, nel quale si mostra con ragioni, & autorità, sì delle Sacre Scritture, sì anco di molti Dottori Santi Greci, & Latini, quanto*

sia conveniente, meditando l'acerbissima Passione del Salvatore nostro Giesu Christo, Venezia 1567.

1603

C. Ripa, *Iconologia: ovvero descrizione di diverse imagini cavate dall' antichità, e di propria inventione*, Roma 1603.

1619

A. Caracciolo, *Vita et gesti di Giovan Pietro Carafa cioè di Paolo IV pontefice massimo*, Napoli 1619.

1642

G. Baglione, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642.

1644

F. Martinelli, *Roma Ricercata nel suo sito, e nella scuola di tutti gli Antiquarij : E descritta con breue, e facil modo per istruttione del curioso, e deuoto forastiero nel visitare li più celebri luoghi antichi e moderni della Città*, Roma 1644.

1650

G. Manilli, *Villa Borghese fuori Porta Pinciana*, Roma 1650.

1729

Recueil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et d'après les plus beaux dessins qui sont en France dans le Cabinet du roi, dans celui de monseigneur le duc d'Orleans, & dans d'autres Cabinets. Divisé suivant les différentes écoles; avec un abrégé de la Vie des Peintres, & une description historique de chaque tableau, Paris 1729, p. 13.

1753

G. Fontanini, *Biblioteca dell'eloquenza italiana, con le annotazioni dell'Apostolo Zeno*, 2 voll., Venezia 1753.

1787

I. Affò, *Memorie di tre celebri principesse della famiglia Gonzaga offerte a sua eccellenza il signor Conte Stefano Sanvitale parmigiano gentiluomo di camera con esercizio ed esente delle reali guardie del corpo di S. A. R. in occasione delle sue felicissime nozze con sua eccellenza la signora Principessa Donna Luigia Gonzaga*, Parma 1787.

1803

A. A. Renouard, *Annales de l'imprimerie des Alde, ou Histoire des trois Manuce et leurs éditions*, Paris 1803.

1812

Choix de Gravures à L'Eau Forte, d'Après Les Peintures Originales et les Marbres de la Galerie de Lucien Bonaparte, Londres 1812.

1816

R. Duppa, *The Life and Literary Works of Michel Angelo Buonarroti*, London 1816 (terza edizione).

1817

A. Manazzale, *Itinerario di Roma e suoi contorni, o sia descrizione de' Monumenti antichi, e moderni coll'indicazione delle più belle Pitture, Sculture, ed Architetture. Tradotta dalla terza Edizione Francese ed aumentata da Stefano Piale*, 2 voll., Roma 1817.

1831

W. Y. Ottley, *A Descriptive Catalogue of the pictures in the National Gallery with critical remarks on their merits*, London 1831.

1834

J. Landseer, *A Descriptive, Explanatory, and Critical, Catalogue of Fifty of the Earliest Pictures contained in the National Gallery of Great Britain*, London 1834.

1837-1839

G. F. Waagen, *Kunstwerke und Künstler in England und Paris*, 3 voll., Berlin 1837-1839.

1844

M. Gualandi, *Nuova Raccolta di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV a XIX*, 3 voll., Bologna 1844.

1852

Catalogue raisonné des tableaux de la galerie de feu M. le Maréchal-Général Soult duc de Dalmatie, dont la vente aura lieu à Paris, dans l'ancienne Galerie Lebrun ... les mercredi 19, vendredi 21 et samedi 22 mai 1852 ... par le ministère de MM^{es}. Bonnefons de Lavialle et Beaurain, commissaires-priseurs ; et sous la direction de MM. George, ancien commissaire-expert du Musée du Louvre et Ferdinand Laneuville, peintre-expert, Paris 1852.

1853

A. Ronchini, *Lettere d'uomini illustri conservate in Parma nel R. Archivio dello Stato*, Parma 1853.

1855

The Benefits of Christ's Death, probably written by Aonio Peleario, reprinted from the Italian edition of 1543, together with a French translation printed in 1551, from copies in the Library of St. John's College, Cambridge, with an Introduction by C. Babington, London-Cambridge 1855.

1857

C. D'Arco, *Delle arti e degli artefici di Mantova*, 2 Voll., Mantua 1857.

F. Gregorovius, *Die Grabmäler der römischen Päpste*, Leipzig 1857.

G. F. Waagen, *Treasures of art in Great Britain: being an account of the chief collections of paintings, drawings, sculptures, illuminated mss &C. &C.*, 4 voll., London 1854-1857.

1858-1859

P. J. Mariette, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, 6 voll., 1851-1860 Paris.

1861

E. Boehmer, *Cenni biografici sui fratelli Giovanni e Alfonso di Valdesso*, in *Le cento e dieci divine considerazioni di Giovanni Valdesso*, a cura di E. Boehmer, Halle in Sassonia 1861.

G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni...*, 103 voll., Venezia 1840-1861.

A. Sala, *Documenti circa la vita e le gesta di San Carlo Borromeo*, 3 voll., Milano 1857-1861.
P. Villari, *La storia di Girolamo Savonarola*, 2 voll., Firenze 1859-1861.

1864

G. Campori, *Sebastiano del Piombo e Ferrante Gonzaga*, in “Atti e memorie della Deputazione per gli studi di Storia Patria delle Province di Modena e Parma”, 2 voll., Modena 1864: II, pp. 193-198.
G. F. Waagen, *Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen*, München 1864.

1865

C. Cantù, *Gli eretici d'Italia. Discorsi Storici*, 3 voll., Torino 1865-1866.
G. Daelli, *Carte michelangiolesche inedite*, Milano 1865.
F. e B. Gasparoni, *Il testamento e l'inventario di Sebastiano del Piombo*, in *Arti e lettere*, 2 voll., Roma 1864-1865: II (1865), pp. 161-167.

1868

H. Grimm, *Ein Oelgemälde Michelangelo's (Ragusa)*, in “Jahrbücher für Kunstwissenschaft”, I, (1868), pp. 62-64.
H. Grimm, *Leben Michelangelo's*, 2 voll., Hannover 1860-1863.

1870

X. Barbier de Montault, *Les Musées et galeries de Rome catalogue général de tous les objets d'art qui y sont exposés*, Rome 1870.
G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avorii, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, Modena 1870.
G. Manzoni, *Estratto del processo di Pietro Carnesecchi*, in “Miscellanea di Storia italiana”, X, (1870), pp. 187-573.
J. C. Robinson, *A Critical Account of the Drawings by Michel Angelo and Raffaello in the University Galleries*, Oxford 1870.
G. F. Waagen, *Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg: nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen*, St. Petersburg 1870.

1872

Catalogo della galleria del R. Istituto provinciale di belle arti di Siena, Siena 1872.

1875

A. Gotti, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, 2 voll., Firenze 1875.
G. Milanesi, *Le Lettere di Michelangelo Buonarroti, pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1875.

1876

J. C. Robinson, *Descriptive Catalogue of Drawings by the Old Masters, forming the Collection of John Malcolm of Poltalloch, Esq.*, London 1876.
K. Benrath, *Chi fu l'autore del Benefizio di Cristo?*, in “La Rivista cristiana” IV, (1876), pp. 3-10.

1881

Catalogue of the Exhibition of Works by Old Masters, and by Deceased Masters of the British School, including a Collection of Drawings by John Flaxman, R. A., catalogo della mostra (Londra 1881), London 1881.
F. Dittrich, *Regesten und Briefe des Cardinals Gasparo Contarini (1483-1542)*, Braunsberg 1881.

1882

J. J. I. von Döllinger, *Beiträge zur politischen, kirchlichen und cultur-Geschichte der sechs letzten Jahrhunderte*, 3 voll., Regensburg-Wien 1862-1882.

1883

A. Reumont, *Vittoria Colonna marchesa di Pescara: vita, fede e poesia nel secolo decimosesto per Alfredo Reumont*, Torino 1883.

1884

A. Schmarsow, *Ein Entwurf Michelangelo's zum Grabmal Julius II*, in "Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen", V, (1884), pp. 63-77.

1885

A. Luzio, *Vittoria Colonna*, in "Rivista Storica Mantovana", I, (1885), pp. 1-52.

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti* [1568], a cura di G. Milanesi, 9 voll., Firenze 1878-1885.

1889

C. Pinzi, *I principali monumenti di Viterbo*, Viterbo 1889.

Carteggio di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara, a cura di E. Ferrero e G. Müller, Torino 1889.

1891

Ermitage Impérial. Catalogue de la galerie des tableaux. Les écoles d'Italie et d'Espagne, a cura di E. Brüningk e A. Somoff, Saint-Petersbourg 1891.

G. Piancastelli, *Catalogo dei quadri della Galleria Borghese iscritti nelle note del fidecommissarie*, Roma 1891.

1892

L. Amabile, *Il Santo Officio della Inquisizione in Napoli*, 2 voll., Città di Castello 1892: I, pp. 181-182.

K. Benrath, *Bernardino Ochino Von Siena. Ein Beitrag zur Geschichte der Reformation*, 2^o edizione riveduta, Braunschweig 1892.

Carteggio di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara, a cura di E. Ferrero e G. Müller, 2^a edizione con supplemento raccolto ed annotato da Domenico Tordi, Torino 1892.

D. Tordi, *Luogo ed anno della nascita di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara*, in "Giornale storico della letteratura italiana", XIX, (1892), pp. 1-21.

1893

J. A. Symonds, *The life of Michelangelo Buonarroti, based on studies in the archives of the Buonarroti family at Florence* 2 voll., London 1893.

A. Venturi, *Il Museo e la Galleria Borghese*, Roma 1893.

1894

B. Berenson, *The Venetian painters of the Renaissance, with an index to their works*, New York, London 1894.

1895

S. Bongi, *Annali di Gabriel Giolito de' Ferrari da Trino di Monferrato, stampatore in Venezia*, 2 voll., Roma-[Lucca] 1890-1895.

Exhibition of Works by the Old Masters and by Deceased Masters of the British School, catalogo della mostra, (London 1895), a cura della Royal Academy of Art, London 1895, p. 34, n. 139.

D. Tordi, *Vittoria Colonna in Orvieto durante la guerra del sale*, in "Bollettino della Società Umbra di Storia Patria", I (1895), 3, pp. 473-533.

1897

K. Frey, *Die Dichtungen des Michelagnuolo Buonarroto*, Berlin 1897.

1899

B. Berenson, *The Venetian painters of the Renaissance with an index to their works*, New York 1899.

K. Frey, *Sammlung ausgewählter Briefe an Michelangelo Buonarroto*, Berlin 1899.

1900

K. Benrath, *Lettera a Paolo III. Documento sconosciuto del secolo XVI*, in "La Rivista cristiana", II, (1900), pp. 257-272.

C. Justi, *Michelangelo. Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen*, Leipzig 1900.

D. Tordi, *Il codice delle rime di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara appartenuto a Margherita D'Angoulême Regina di Navarra scoperto ed illustrato da Domenico Tordi*, Pistoia 1900.

H. Weizsäcker, *Catalog der Gemälde-Galerie des Städtischen Kunstinstituts in Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main 1900.

1901

A. Bonanni *Il Santuario della Madonna Liberatrice in Viterbo: memorie storiche e documenti in gran parte inedite*, Viterbo 1901.

E. Jacobsen, *Italienische Gemälde in der Nationalgalerie zu London*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XXIV, (1901), pp. 339-375.

1904

F. Burger, *Geschichte des florentinischen Grabmals*, Strassburg 1904.

Catalogue des tableaux anciens des écoles allemande, espagnole, flamande, française, hollandaise et italienne... composant la collection de M. le prince Sapieha, catalogo d'asta (15 giugno 1904), Paris 1904.

1905

E. Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, 2 voll., München 1901-1905.

1906

J. Rusconi, *La villa, il museo e la galleria Borghese: con 157 illustrazioni e una intagliotipia*, Bergamo 1906.

1907

K. Frey, *Michelagnuolo Buonarroto. Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst, Band I, Michelagniolos Jugendjahre*, Berlin 1907.

E. Schaeffer, *Das Bildnis der Giulia Gonzaga von Sebastiano del Piombo*, in "Zeitschrift für Bildende Kunst", XVIII, (1906), 2, pp. 29-31.

1908

G. Bernardini, *Sebastiano del Piombo*, Bergamo 1908.

W. von Bode, *Die Sammlung Oscar Huldsky, Berlin* 1908.

P. D'Achiardi, *Sebastiano del Piombo*, Roma 1908.

C. Justi, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Berlin 1908;

E. Solmi, *La fuga di Bernardino Ochino secondo i documenti dell'Archivio Gonzaga di Mantova*, in "Buletino senense di storia patria", XV, (1908), pp. 23-98.

1909

C. Gamba, *Una copia del "Noli me tangere" di Michelangelo*, in "Bollettino d'Arte", III, (1909), pp. 148-151.

G. Signorelli, *Il soggiorno di Vittoria Colonna in Viterbo*, in "Bollettino Storico Archeologico Viterbese", I (1908), IV, pp. 117-151.

G. Sordini, *Michelangelo Carducci pittore norcino del XVI secolo*, in "Rassegna d'arte", IX, (1909), 12, pp. 193-196.

1910

G. Sordini, *Ancora di Michelangelo Carducci pittore norcino del secolo XVI*, in "Rassegna d'arte", X, (1910), 7, pp. II-III.

1911

K. Frey, *Die Handzeichnungen Michelangniolos Buonarroti*, 3 voll., Berlin 1909-1911.

A. Galante, *La corrispondenza del card. Cristoforo Madruzzo nell'Archivio di Stato di Innsbruck: coll'elenco delle lettere e documenti, un indice dei nomi e dei luoghi e una riproduzione del quadro del card. Madruzzo del Tiziano, già esistente a Trento*, Innsbruck 1911.

1912

J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy, Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, 3 voll., London 1871 (ed. Borenius 1912): III.

L. Venturi, *Saggio sulle opere d'arte italiana a Pietroburgo*, in "L'Arte", 1912, pp. 122-140.

1913

C. Pinzi, *Storia della città di Viterbo illustrata con note e nuovi documenti in gran parte inediti*, 4 voll., Viterbo 1887, ristampa anastatica 1913.

H. Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance*, 6 voll., Berlin 1902-1913.

H. Thode, *Michelangelo: kritische Untersuchungen über seine Werke*, 3 voll., Berlin 1908-1913.

1914

C. F. Bell, *Drawings by the Old Masters in the Library of Christ Church*, Oxford 1914.

G. Fiocco, *L'esposizione d'arte veneziana al Burlington Fine Arts Club di Londra*, in "L'Arte", III, (1914), XVII, pp. 382-384.

1916

F. M. Clapp, *Jacopo Carucci da Pontormo. His life and work*, London - New Haven 1916.

J. J. Wyss, *Vittoria Colonna. Leben, Wirken, Werke*, Frauenfeld 1916.

1920

A. Scriattoli, *Viterbo nei suoi monumenti*, Roma 1915-1920.

1922

E. Panofsky, *Handzeichnungen Michelangelos*, Leipzig 1922.

1923

F. J. Sánchez Cantón, *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*, 5 voll., Madrid 1923-1941.

1924

M. A. Bessone-Aurelj, *Dialoghi Michelangioleschi di Francisco D'Olanda*, Roma 1924.

1925

A. E. Brinckmann, *Michelangelo-Zeichnungen*, München 1925.

F. Knapp, *Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti*, 4 voll., Berlin 1909-1925.

1927

E. Panofsky, *Die Pietà von Ubeda. Ein kleiner Beitrag zur Lösung der Sebastianofrage*, in *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstage*, Zürich-Leipzig-Wien 1927.

E. Panofsky, "Imago Pietatis": ein Beitrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmanns" und der "Maria Mediatrix", in "Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage", Leipzig 1927, pp. 261-308.

E. Panofsky, *Bemerkungen zu der Neuherausgabe der Haarlemer Michelangelo-Zeichnungen durch Fr. Knapp*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XLVIII, (1927), pp. 49-56.

E. Steinmann, R. Wittkower, *Michelangelo Bibliographie, 1510-1926*, Leipzig 1927.

C. de Tolnay, *Die Handzeichnungen Michelangelos im Codex Vaticanus*, in "Repertorium f. Kunstwissenschaft", XLVIII, (1927), 4-5, pp. 157-205.

1928

C. Aru, *I dialoghi romani di Francisco da Hollanda*, in "L'Arte", XXXI, (1928), pp. 117-128.

A. A. Bernardy, *La vita e l'opera di Vittoria Colonna*, Firenze 1928.

Die Sammlung Oscar Huldshinsky Auktionsleitung, catalogo d'asta (10 e 11 mai 1928), a cura di P. Cassirer e H. Helbing, Berlin 1928.

R. Longhi, *Galleria Borghese: note al catalogo* [1928], in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi: Saggi e ricerche 1925-1928*, 2 voll., Firenze 1967.

P. Wescher, *Illustrierte Berichte aus Berlin*, in "Pantheon", I, 1928, I, pp. 44-46.

1929

Catalogue. The National Gallery. London, London 1929.

L. Febvre, *Le origini della Riforma in Francia e il problema delle cause della Riforma*, in L. Febvre, *Studi su Riforma e Rinascimento*, Torino 1929, pp. 5-70.

1930

U. Da Como, *Girolamo Muziano 1528-1592. Note e documenti*, Bergamo 1930.

Exhibition of Works by the Old Masters..., catalogo della mostra (London 1930), a cura della Royal Academy of Art, London 1930.

M. Ferrara, *Girolamo Savonarola*, Milano 1930.

1931

Italian Drawings. Exhibited at the Royal Academy, Burlington House (London 1930-1931), a cura di A. E. Popham, London 1930-1931.

1932

B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places*, Oxford 1932.

E. Steinmann, *Michelangelo e Luigi del Riccio. Con documenti inediti*, Firenze 1932.

A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana, IX. La pittura del Cinquecento. Parte V*, Milano 1932.

1933

A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana, IX. La pittura del Cinquecento. Parte VI*, Milano 1933.

1934

F. Baumgart, B. Biagetti, *Gli affreschi di Michelangelo e di L. Sabbatini e F. Zuccari nella Cappella Paolina in Vaticano*, Città del Vaticano 1934.

G. Gombosi, *Sebastiano del Piombo*, in "Pantheon", XIII, (1934), pp. 161-167.

1935

F. Baumgart, *Eine Entwurfzeichnung Michelangelos zur Capella Paolina*, in *Adolph Goldschmidt zu seinem siebenzigsten Geburtstag am 15. Januar 1933*, Berlin 1935.

B. Berenson, *Andrea di Michelangelo e Antonio Mini*, in "L'Arte", XXXVIII, (1935), 4, pp. 243-283.

A. De Rinaldis, *La R. Galleria Borghese di Roma*, Roma 1935.

G. Gronau, *Documenti Artistici Urbinati*, Firenze 1935.

1936

B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936.

T. Borenius, *Catalogue of the pictures and drawings at Harewood House and elsewhere in the Collection of the Earl of Harewood*, Oxford 1936.

A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana, X. La scultura del Cinquecento. Parte II*, Milano 1936.

1937

E. Cione, *Juan de Valdés. La sua vita e il suo pensiero religioso*, Bari 1937.

A. De Rinaldis, *Documenti inediti per la storia della R. Galleria Borghese in Roma*, in "Archivi d'Italia e Rassegna Internazionale degli Archivi", IV, (1937), 3-4, pp. 218-232.

W. Körte, *Deutsche Vesperbilder in Italien*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", I, (1937), pp. 1-138.

National Gallery Illustrations. Italian Schools, London 1937.

E. Panofsky, *The first two projects of Michelangelo's Tomb of Julius II*, in "The Art Bulletin", XIX, (1937), pp. 561-579.

1938

B. Berenson, *The drawings of of the florentine painters*, 2 voll., Chicago 1903 (ed. ampliata 1938, 3 voll.,).

B. Berenson, *The drawings of the Florentine Painters*, 3 voll., Chicago 1938.

E. Carusi, *Un codice sconosciuto delle "Rime spirituali" di Vittoria Colonna, appartenuto forse a Michelangelo Buonarroti*, in *Atti del IV Congresso nazionale di Studi Romani*, 5 voll., a cura di C. Galassi Paluzzi, Roma 1938.

M. Delacre, *Le dessin de Michel-Ange*, Bruxelles 1938.

1939

E. Panofsky, *The neo-platonic movement and Michelangelo* in E. Panofsky, *Studies in iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance*, New York 1939, pp. 236-319.

J. Wardrop, *Arrighi Revived*, in "Signature", XII, (1939), pp. 26-46.

1940

R. H. Bainton, *Bernardino Ochino, esule e riformatore senese del Cinquecento, 1487-1563*, versione dal manoscritto inglese di E. Gianturco, Firenze 1940.

B. Croce, *Il Beneficio di Cristo*, in "La Critica", XXXVIII, (1940), pp. 115-125.

Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, 3 voll., a cura di K. Frey, München 1923-1940.

F. Kriegbaum, *Michelangelo Buonarroti. Die Bildwerke*, Berlin 1940.

1941

B. Fontanini (Benedetto da Mantova), *Trattato Utilissimo del Beneficio di Giesu Christo Crocifisso verso i christiani*, a cura di E. Paschetto, Torino 1941.

R. Wittkower, *A newly discovered drawing by Michelangelo*, in "The Burlington Magazine", LXXVIII, (1941), pp. 159-160.

1942

A. Bertini, *Michelangelo fino alla Sistina*, Torino 1942.

Catalogo della galleria ex-fidecommissaria Doria-Pamphilj, a cura di E. Sestieri, Roma 1942.

L. Dussler, *Sebastiano del Piombo*, Basel 1942.

1944

R. Pallucchini, *Sebastian Viniziano (fra Sebastiano del Piombo)*, Milano 1944.

1945

G. Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma 1945.

1946

F. Arcangeli, *Recensione a G. Briganti, Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, in "Leonardo. Rassegna bibliografica", agosto, (1946), pp. 156-160.

1947

H. Jedin, *Il cardinale Pole e Vittoria Colonna* in "Italia Francescana", XXII, (1947), pp. 13-30.

C. de Tolnay, *I: The youth of Michelangelo*, vol. I, Princeton 1947.

1948

G. Billanovich, *Tra don Teofilo Folengo e Merlin Cocaio*, Napoli 1948.

C. de Tolnay, *Michelangelo III. The Medici Chapel*, Princeton 1948.

F. Zeri, *Salviati e Jacopino del Conte*, in "Proporzioni", II, (1948), pp. 180-183.

1949

The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle, catalogo della mostra (London 1949), a cura di A. E. Popham e J. Wilde, London 1949.

C. de Tolnay, *Werk und Weltbild des Michelangelo. Werk und Weltbild des Michelangelo*, Zürich 1949.

1950

G. Gombosi, *Piombo, fra Sebastiano del*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 voll., Leipzig 1907-1950: XXVII (1933): pp. 71-74.

H. Jedin, *Il tipo ideale del vescovo secondo la riforma cattolica*, Brescia 1950.

1951

L. Goldscheider, *Michelangelo drawings*, London 1951.

F. Hartt, *Pagnini, Vigerio, and the Sistine Ceiling*, in "The Art Bulletin", XXXIII, (1951), pp. 262-273.

H. Jedin, *Ein "Turmerlebnis" des jungen Contarini*, in "Historisches Jahrbuch", LXX, (1951), pp. 115-130.

C. de Tolnay, *Michelangiolo*, Firenze 1951.

1952

Fontainebleau e la Maniera italiana, catalogo della mostra (Napoli 1950), a cura di F. Bologna e R. Causa, Firenze 1952.

1953

I. Fenyő, *Der kreuztragende Christus Sebastiano del Piombos in Budapest*, in "Acta historiae artium", I, (1953), 1-2, pp. 151-163.

Summary catalogue of an exhibition of drawings by Michelangelo, belonging to H.M. the Queen, the Ashmolean Museum, the British Museum and other collections (London 1953), a cura di J. Popham e A. E. Wilde, London 1953.

The Lawrence Gallery. A series of fac-similes of original drawings of M. Angelo Buonarroti, selected from the matchless collection formed by Sir Thomas Lawrence, late President of the Royal Academy, London 1953.

C. de Tolnay, *Michelangelo's Pietà. Composition for Vittoria Colonna*, in "Record of the Art Museum Princeton University", XII, (1953), 2, pp. 44-62.

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

F. Zeri, *Il Maestro della Madonna di Manchester*, in "Paragone", XLIII, (1953), luglio, pp. 15-27.

1954

E. Battisti, *La critica a Michelangelo prima del Vasari*, in "Rinascimento", V, (1954), 1, pp. 117-132.

P. Della Pergola, *La Madonna di Manchester nella Galleria Borghese*, in "Paragone", LI, (1954), 5, pp. 47-48.

G. Mariacher, *Tullio Lombardo Studies*, in "The Burlington Magazine", XCVI, (1954), pp. 366-374.

C. de Tolnay, *The Tomb of Julius II*, vol. IV, Princeton 1954.

F. Zeri, *La Galleria Spada in Roma. Catalogo dei dipinti*, Firenze 1954.

1955

La Coleccion Cambó, a cura di F. J. Sánchez Cantón, Barcellona 1955.

L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, 2 voll., Paris 1955 : vol. II.

F. J. Sánchez Cantón, *El legado de Cambó a Barcelona*, in "Goya", IX, (1955), pp. 154-161.

1956

D. Angulo Iñiguez, *Pinturas del siglo XVI en Toledo y Cuenca*, in "Archivio Español de Arte", XXIX, (1956), 113, pp. 43-58.

Mostra del Pontormo e del primo manierismo fiorentino, catalogo della mostra (Firenze 1956), a cura di L. Berti, Firenze 1956.

B. Ochino, *Prediche Nove*, in *Predicazioni dei Cappuccini nel Cinquecento in Italia*, a cura di Arsenio D'Ascoli, Loreto 1956.

K. T. Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Asmolean Museum*, 2 voll., Oxford 1956.

M. Perotti, *Federico Zuccari*, in "L'Arte", XIV, (1911), pp. 381-390, 427-437.

D. Sanminiati, *The Pontormo Exhibition in Florence*, in "The Burlington Magazine", XCVIII, (1956), pp. 241-243.

1957

B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance. A list of the principal artists and their works with an index of places*, 3 voll., London 1957-1968.

L. Marcucci, *La "maniera" del Pontormo*, in "Quaderni Pontormeschi", 3, Firenze 1956-1957, p. 18.
R. U. Montini, *Le tombe dei Papi*, Roma 1957.
F. Zeri, *Pittura e Controriforma: l'arte senza tempo di Scipione Pulzone da Gaeta*, Torino 1957.

1958

F. Hartt, *Giulio Romano*, 2 voll., New Haven 1958.

1959

P. Della Pergola, *L'Inventario del 1592 di Lucrezia d'Este*, in "Arte Antica e Moderna", VII, (1959), pp. 342-351.
P. Della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti*, 2 voll., Roma 1959.
L. Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo*, Berlin 1959.
H. Von Einem, *Michelangelo*, Stuttgart 1959.
Galleria Borghese. I Dipinti, a cura di P. Della Pergola, 2 voll., Roma 1959: vol. II.
J. Wilde, "Cartonetti" by Michelangelo, in "The Burlington Magazine", CI, (1959), pp. 370-381.

1960

M. Buonarroti, *Rime con varianti*, a cura di E. N. Girardi, Bari 1960.
P. Della Pergola, *Gli Inventari Aldobrandini*, in "Arte Antica e Moderna", XII, (1960), pp. 425-444.
A. Emiliani, *Il Bronzino*, Busto Arsizio 1960.
A. Perrig, *Michelangelo Buonarrotis letzte Pietà-Idee*, Bern 1960.
M. Rzepinska, *Contributo ai "dialoghi romani" di Francisco d'Hollanda*, in "Commentarii", XI, (1960), pp. 248-259.
C. de Tolnay, *Michelangelo. V. The final period. Last judgment, frescoes of the Pauline Chapel, last Pietas*, Princeton 1960.

1961

B. Berenson, *I disegni dei pittori fiorentini*, Milano 1961.
P. Borland, *A copy by Venusti after Michelangelo*, in "The Burlington Magazine", CIII, (1961), 703, pp. 433-434.
T. Bozza, *Il Beneficio di Cristo e la Istituzione della religione cristiana di Calvino*, Roma 1961.

1962

P. Della Pergola, *Gli Inventari Aldobrandini: l'Inventario del 1682*, in "Arte Antica e Moderna", XIX, (1962), pp. 316-322.
Michelangelo e la sua scuola, catalogo della mostra (Firenze 1962), a cura di P. Barocchi, 3 voll., Firenze 1962.
A. Perrig, *Michelangelo und Marcello Venusti. Das Problem der Verkündigungs- und Ölberg-Konzeptionen Michelangelos*, in "Wallraf-Richartz-Jahrbuch", XXIV, (1962), pp. 261-294.
G. Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da P. Barocchi, 5 voll., Milano-Napoli 1962.

1963

B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance. Florentine School*, 2 voll., London 1963.
M. Buonarroti, *Lettere scelte e annotate da Irving e Jean Stone*, a cura di C. Speroni, Milano 1963.
P. Della Pergola, *Gli Inventari Aldobrandini: L'Inventario del 1682 (II)*, in "Arte Antica e Moderna", XXI, (1963), pp. 61-87.
S. J. Freedberg, "Drawings for Sebastiano" or "Drawings by Sebastiano": the problem reconsidered, in "The Art Bulletin", XLV, (1963), pp. 253-258.

P. O. Kristeller, *Iter Italicum. A Finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries. I. Italy: Agrigento to Novara*, London-Leiden 1963.

L. V. Pastor, *Storia dei papi dalla fine del medioevo. Compilata col sussidio dell'Archivio Segreto Pontificio e di molti altri archivii. Nuova versione italiana di Angelo Mercati*, 20 voll., Roma 1944-1963.

H. Ramsden, *The Letters of Michelangelo*, 2 voll., London 1963.

J. Shearman, *Recensione a "A. Emiliani, Il Bronzino, Busto Arsizio 1960"*, in "The Burlington Magazine", CV, (1963), pp. 415-416.

1964

P. Barocchi, *Michelangelo e la sua scuola. I disegni di Casa Buonarroti e degli Uffizi*, 3 voll., Firenze 1962-1964.

L. Berti, *Pontormo*, Firenze 1964.

K. Clark, *Michelangelo pittore*, in "Apollo", LXXX, (1964), 34, pp. 436-446.

F. De Hollanda, *Dialoghi romani con Michelangelo*, a cura di E. Spinelli Barelli, Milano 1964.

C. D'Onofrio, *Inventario dei dipinti del cardinal Pietro Aldobrandini compilato da G. B. Agucchi*, in "Palatino", (1964), 9, pp. 158-162.

G. Nuño, *Pintura europea perdida por España*, Madrid 1964.

E. Panofsky, *Tomb sculpture*, New York 1964.

G. Spini, *Politicità di Michelangelo*, in "Rivista Storica Italiana", LXXVI, (1964), pp. 557-600.

C. de Tolnay, *Morte e resurrezione in Michelangelo*, in "Commentari", XV (1964), pp. 3-20.

1965

P. Della Pergola, *L'Inventario Borghese del 1693 (III)*, in "Arte Antica e Moderna", XXX, (1965), pp. 175-191.

Fortuna di Michelangelo nell'incisione, catalogo della mostra (Benevento 1964, Roma 1965), a cura di M. Rotili, Benevento 1964.

U. Procacci, *La casa Buonarroti a Firenze*, Milano 1965.

S. Ringbom, *Icon to narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*, Doornspijk 1965.

J. Shearman, *Andrea del Sarto*, 2 voll., Oxford 1965.

C. de Tolnay, *A forgotten Architectural Project by Michelangelo. The Choir of the Cathedral of Padua*, in *Festschrift für Herbert von Einem*, Berlin 1965, pp. 247-251.

1966

A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia*, Torino 1966.

A. Bullock, *A hitherto unexplored manuscript of 100 poems by Vittoria Colonna in the Biblioteca Nazionale Centrale, Florence*, in "Italian Studies", XXI, (1966), pp. 42-56.

K. W. Forster, *Pontormo. Monographie mit kritischem Katalog*, München 1966.

D. Redig De Campos, *Il Crocifisso di Michelangelo per Vittoria Colonna*, in "Atti del convegno di Studi Michelangioleschi", (Firenze-Roma 1964), a cura del Comitato Nazionale per le Onoranze a Michelangelo, Roma 1966, pp. 356-365.

1967

L. Bellosi, *Note brevi alle illustrazioni*, in "Paragone. Arte", XVIII, (1967), 203, pp. 84-91.

G. Cimino, *Il crocifisso di Michelangelo per Vittoria Colonna. Storia di un ritrovamento*, Roma 1967.

C. Dionisotti, *Machiavelli, Cesare Borgia e Don Michele*, in C. Dionisotti, *Machiavellerie*, Torino 1967.

D. Redig De Campos, *I Palazzi Vaticani*, Bologna 1967.

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Firenze 1568, a cura di L. Grassi, Novara 1967.

M. Weinberger, *Michelangelo the sculptor*, 2 voll., London 1967.

1968

F. Hartt, *Michelangelo the complete sculpture*, New York 1968.

L. Steinberg, *Michelangelo's Florentine Pietà: The Missing Leg*, in "The Art Bulletin", L, (1968), pp. 343-353.

M. Stufmann, *Les tableaux de la collection de Pierre Crozat. Historique et destinée d'un ensemble célèbre, établis en portant d'un inventaire après décès inédit (1740)*, in "Gazette des Beaux-Arts", VI, (1968), CX, pp. 11-143.

1969

E. Gatti, *Il Crocifisso di Michelangelo ritrovato*, Verona 1969.

A. Prosperi, *Tra evangelismo e controriforma. Gian Matteo Giberti (1495-1543)*, Roma 1969.

1970

C. de Tolnay, *Michel-Ange*, Paris 1970.

1971

P. Fehl, *Michelangelo's Crucifixion of St. Peter. Notes on the Identification of the locale of the action*, in "The Art Bulletin", 53 (1971), 3, pp. 326-343.

S. J. Freedberg, *Painting in Italy. 1500-1600*, Harmondsworth 1971.

F. Hartt, *The Drawings of Michelangelo*, London 1971.

R. Hausserr, *Michelangelos Kruzifixus für Vittoria Colonna. Bemerkungen zu Ikonographie und theologischer Deutung*, Opladen 1971.

C. de Tolnay, *Alcune recenti scoperte e risultati negli studi michelangioleschi*, in *Accademia Nazionale dei Lincei*, Roma 1971.

1972

Benedetto da Mantova, *Il Beneficio di Cristo, con le versioni del secolo XVI: documenti e testimonianze*, a cura di S. Caponetto, Firenze 1972.

G. Fragnito, *Gli "spirituali" e la fuga di Bernardino Ochino*, in "Rivista storica italiana" LXXXIV, (1972), pp. 777-813.

G. De Andrés, E. Harris, *Descripción del Escorial por Cassiano dal Pozzo (1626)*, in "Anejo de Archivo Español de Arte", XLV, (1972), pp. 3-33.

G. Savonarola, *Prediche sopra Amos e Zaccaria*, a cura di P. Ghiglieri, 3 voll., Roma 1971-1972.

J. Shearman, *Raphael's cartoons in the collection of Her Majesty the Queen and the tapestries for the Sistine Chapel*, London 1972.

1973

E. Baccheschi, *L'opera completa del Bronzino*, Milano 1973.

L. Berti, *L'opera completa del Pontormo*, Milano 1973.

B. Davidson, *Drawings by Marcello Venusti*, in "Master Drawings", XI, (1973), pp. 3-19.

P. P. Fehl, *Raphael's reconstruction of the throne of St. Gregory the Great*, in "The Art Bulletin", LV, (1973), pp. 373-379.

M. Mazzetti, *La poesia come vocazione morale: Vittoria Colonna*, in "La rassegna della letteratura Italiana", LXXVII, (1973), pp. 58-99.

B. Schimmelpfennig, *Die Zeremonienbücher der römischen Kurie im Mittelalter*, Tübingen 1973.

1974

P. Lopez, *Il movimento valdesiano a Napoli. Mario Galeota e le sue vicende col Sant'Uffizio di Napoli*, Napoli 1974.

1975

Benedetto da Mantova, Marcantonio Flaminio, *Il Beneficio di Cristo*, a cura di S. Caponetto, Torino 1975.

M. Buonarroti, *Rime*, a cura di E. Barelli, introduzione di G. Testori, Milano 1975.

Drawings by Michelangelo, catalogo della mostra (London 1975), a cura di J. A. Gere e N. Turner, London 1975.

C. Gould, *The National Gallery. The Sixteenth-Century Italian Schools*, London 1975.

Michel-Ange au Louvre. Les dessins, in "Le petit journal des grandes expositions", (Paris 1975), a cura di R. Bacou e F. Viatte, Paris 1975.

L. Steinberg, *Michelangelo's last paintings: The conversion of St. Paul and the crucifixion of St. Peter in the Capella Paolina, Vatican Palace*, London 1975.

L. Steinberg, *Michelangelo's "Last Judgment" as Merciful Heresy*, in "Art in America", LXIII, (1975), 6, pp. 48-63.

1976

J. Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, London 1976.

Disegni di Tiziano e della sua cerchia, catalogo della mostra (Venezia 1976), a cura di K. Oberhuber con l'assistenza di Hilliard Goldfarb, Vicenza 1976.

M. Hirst, *A project of Michelangelo's for the tomb of Julius II*, in "Master Drawings", XIV, (1976), pp. 375-382.

1977

A. Bullock, *Vittoria Colonna and Francesco Maria Molza: conflict in communication*, in "Italian Studies", XXXII, (1977), pp. 41-51.

S. Meloni Trkulja, *Carucci, Jacopo detto il Pontormo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 91 voll., a cura di A. M. Ghisalberti, Roma 1960-2018: XX (1977), pp. 809-813.

Scritti d'Arte del Cinquecento, a cura di P. Barocchi, 3 voll., Milano-Napoli 1971-1977.

P. Simoncelli, *Il caso Reginald Pole. Eresia e santità nelle polemiche religiose del Cinquecento*, Roma 1977.

R. Wiecker, *Wilhelm Heinses Beschreibung römischer Kunstschatze. Palazzo Borghese-Villa Borghese*, Kopenhagen 1977.

M. J. Zucker, *Raphael and the Beard of Pope Julius II*, in "The Art Bulletin", LIX, (1977), pp. 524-533.

1978

R. De Maio, *Michelangelo e la Controriforma*, Bari 1978.

M. Flaminio, *Lettere*, a cura di A. Pastore, Roma 1978.

C. Gilbert, *The usefulness of comparisons between the parts and the set: the case of the cappella Paolina*, in *Actas del XXIII. Congreso internacional de historia del arte*, a cura di C. Gilbert, (Granada 1973), 3 voll., Granada 1976-1978, pp. 519-531.

R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana [1946]*, in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi. X. Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969*, 2 voll., Firenze 1978, pp. 1-63.

M. Rosa, *"Il Beneficio di Cristo". Interpretazioni a confronto*, in "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", XL, (1978), 3, pp. 609-620.

J. Wilde, *Michelangelo. Six lectures by Johannes Wilde*, a cura di M. Hirst e J. Shearman, Oxford 1978.

S. Wilk, *The Sculpture of Tullio Lombardo. Studies in sources and meaning*, New York-London 1978.

1979

Disegni veneti della Biblioteca Ambrosiana anteriori al secolo XVIII, catalogo della mostra (Milano 1976), a cura di U. Ruggeri, Firenze 1979.

Drawings by Michelangelo from the British Museum, catalogo della mostra (New York 1979), a cura di J.A. Gere e N. Turner, New York 1979.

C. L. Frommel, *Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri*, Amsterdam 1979.

Quadri Romani tra '500 e '600: opere restaurate e da restaurare; mostra storica e didattica, catalogo della mostra (Roma 1979), a cura di C. Strinati, Roma 1979, pp. 39-41.

P. Simoncelli, *Evangelismo italiano del Cinquecento. Questione religiosa e nicodemismo politico*, Roma 1979.

P. Torriti, *Marcello Venusti. La Samaritana al pozzo*, in *Mostra di opere d'arte restaurate nelle province di Siena e Grosseto*, catalogo della mostra (Siena 1979), a cura della Soprintendenza per i beni artistici e storici delle province di Siena e Grosseto, Genova 1979, p. 206, n. 77.

1980

A. Bullock, *Vittoria Colonna e i lirici minori del Cinquecento: quattro secoli di attribuzioni contraddittorie*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CLVII, (1980), 499, pp. 383-402.

M. Calì, *Da Michelangelo all'Escorial: momenti del dibattito religioso nell'arte del Cinquecento*, Torino 1980.

G. J. Hoogewerff, *Michael Coxcie*, in U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, 37 voll., Leipzig 1907-1950: VIII (1980): pp. 23-24.

Il primato del disegno, catalogo della mostra, (Firenze 1980), a cura di L. Berti, Firenze 1980.

H. Keniston, *Francisco de los Cobos. Secretario de Carlos V*, Madrid 1980.

M. Lucco, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, con la presentazione di C. Volpe, Milano 1980.

L. Partridge, R. Stern, *A Renaissance Likeness, art and culture in Raphael's Julius II*, London 1980.

C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-1980.

1981

N. Annesley, M. Hirst, *Christ and the woman of Samaria by Michelangelo*, in "The Burlington Magazine", CXXIII, (1981), pp. 608-614.

M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford-New York 1981.

A. Parronchi, *Sulla Pietà fiorentina di Michelangelo*, in "Michelangelo", X, (1981), 37-38, pp. 23-33.

D. Summers, *Michelangelo and the Language of art*, Princeton 1981.

1982

V. Colonna, *Rime*, a cura di A. Bullock, Roma-Bari 1982.

G. Patrizi, *Colonna, Vittoria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 91 voll., a cura di A. M. Ghisalberti, Roma 1960-2018: XXVII (1982), pp. 448-457.

E. A. Safarik, G. Torselli, *La Galleria Doria Pamphilj a Roma*, con prefazione di F. Zeri, Roma 1982.

K. Sobotik, *Michelangelo's lost Noli me tangere*, in "The Dayton Art Institute Bulletin", XXXVIII, (1982), pp. 5-8.

1983

S. J. Freedberg, *Raphael, Michelangelo and others: Raphael and his contemporaries in Rome*, Poughkeepsie 1983.

C. Ginzburg, A. Prosperi, *Giochi di pazienza. Un seminario sul "Beneficio di Cristo"*, Torino 1975. *Giulio Bonasone*, catalogo della mostra (Roma 1983), a cura di S. Massari, 2 voll., Roma 1983.

Il Carteggio di Michelangelo, edizione postuma di Giovanni Poggi, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, 5 voll., Firenze 1965-1983.

J. R. Jones, N. Penny, *Raphael*, New Haven-London 1983.

J. W. O'Malley, *Egidio da Viterbo and Renaissance Rome*, in *Aegidius Viterbiensis, O.S.A. e il suo tempo*, Atti del V convegno dell'Istituto Storico Agostiniano (Roma-Viterbo 1982), a cura di J. W. O'Malley, Roma 1983, pp. 67-84.

A. Quondam, *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana. II. Produzione e consumo*, Torino 1983.

S. Seidel Menchi, "*Certo Martino è stato terribil homo*". *L'immagine di Lutero e la sua efficacia secondo i processi dell'Inquisizione*, in *Lutero in Italia. Studi storici nel V centenario della nascita*, a cura di L. Perrone, Casale Monferrato 1983, pp. 115-137.

1984

G. Fragnito, *Il cardinale Gregorio Cortese nella crisi religiosa del Cinquecento*, in "Benedictina", XXX, (1983), pp. 129-171 e 417-459; XXXI, (1984), pp. 79-134.

P. Giovio, *Opera. IX. Dialogi et descriptiones*, a cura di E. Travi e M. G. Penco, Roma 1984.

G. B. Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters*, 3 voll., Città del Vaticano 1941-1984.

O. Moroni, *Carlo Gualteruzzi (1500-1577) e i corrispondenti*, Città del Vaticano 1984.

C. Strinati, *Espressione figurativa e committenza confraternale nella cappella Capranica alla Minerva*, in "Ricerche per la storia religiosa di Roma", V, (1984), pp. 395-428.

1985

J. De Valdés, *Lo Evangelio di san Matteo*, a cura di C. Ossola, testo critico di A. M. Cavallarin, Roma 1985.

B. Ochino, *I "dialogi sette" e altri scritti del tempo della fuga*, a cura di U. Rozzo, Torino 1985.

C. Ranieri, *Vittoria Colonna, dediche, libri e manoscritti*, in "Critica letteraria", XIII, (1985), pp. 249-270.

W. E. Wallace, *A new letter, a Michelangelo drawing, and a lost Sebastiano?*, in "Source. Notes in the History of Art", IV, (1985), 4, pp. 21-26.

1986

G. Fragnito, *Un pratese alla corte di Cosimo I. Riflessioni e materiali per un profilo di Pierfrancesco Riccio*, in "Archivio Storico Pratese", LXII, (1986), 1-2, pp. 31-83.

B. Kempers, *Staatssymboliek in Rafaels Stanza della Segnatura*, in "Incontri", II, (1986-87), pp. 3-48.

La Maddalena tra sacro e profano [da Giotto a De Chirico], catalogo della mostra (Firenze 1986), a cura di M. Mosco, Milano 1986.

L. Steinberg, *La sessualità di Cristo nell'arte rinascimentale e il suo oblio nell'epoca moderna*, Milano 1986.

1987

C. Bambach, *Michelangelo's cartoon for the Crucifixion of St. Peter reconsidered*, in "Master Drawings", XXV, (1987), 2, pp. 131-142.

T. Folengo, *Macaronee minori. Zanitonella, Moscheide, Epigrammi*, a cura di M. Zaggia, Torino 1987.

V. Martinelli, *I ritratti papali di Raffaello*, in *Studi su Raffaello*, Atti del congresso Internazionale di Studi (Urbino-Firenze 1984), a cura di M. H. Sambucco e M. L. Strocchi, Urbino 1987, pp. 517-531.

O. Niccoli, *Profeti e popolo nell'Italia del Rinascimento*, Roma-Bari 1987.

S. Seidel Menchi, *Erasmus in Italia 1520-1580*, Torino 1987.

1988

- M. Chiesa, *Teofilo Folengo tra la cella e la piazza*, Alessandria 1988.
- V. De Caprio, Roma, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*. 3 voll., Torino 1988: II.1 (*L'età moderna*).
- G. Fragnito, *In museo e in villa. Saggi sul Rinascimento perduto*, Venezia 1988.
- G. Fragnito, Gasparo Contarini. *Un magistrato veneziano al servizio della cristianità*, Firenze 1988.
- A. Hauser, *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, Torino 1988.
- M. Hirst, *Michelangelo and his drawings*, New Haven-London 1988.
- U. Kleefisch-Jobst, *Die Errichtung der Grabmäler für Leo X. und Clemens VII. und die Projekte für die Neugestaltung der Hauptchorkapelle von S. Maria sopra Minerva*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LI, (1988), pp. 524-541.
- Michelangelo Draftsman*, catalogo della mostra (Washington-Paris 1988), a cura di M. Hirst, Washington-Paris 1988.
- R. Smick Mc Intire, *Michelangelo e il concetto di Pietà nel tema rinascimentale dell'amore e della morte*, in *Letteratura Italiana e Arti Figurative*, Atti del XII convegno internazionale dell'Associazione Internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (Toronto 1985), a cura di A. Franceschetti, 2 voll., Firenze 1988: II, pp. 485-492.
- J. de Valdés, *Alfabeto cristiano*, a cura di A. Prosperi, Roma 1988.
- W. E. Wallace, *Il "Noli me tangere" di Michelangelo: tra sacro e profano*, in "Arte Cristiana", LXXVI, (1988), pp. 443-450.

1989

- B. Aikema, *Lorenzo Lotto: la Pala di Sant'Antonino e l'osservanza domenicana a Venezia*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXIII, (1989), 1, pp. 127-140.
- E. Balas, *Michelangelo's Victory: Its rôle and signifiance*, in "Gazette des beaux-arts", 113 (1441), 1989, pp. 67-80.
- C. M. Brown, *Paintings in the Collection of Cardinal Ercole Gonzaga: after Michelangelo's Vittoria Colonna Drawings and by Bronzino, Giulio Romano, Fermo Ghisoni, Parmigianino, Sofonisba Anguissola, Titian and Tintoretto in Giulio Romano*, Atti del convegno Internazionale di Studi (Mantova 1989), a cura di C. M. Brown, Mantova 1991, pp. 203-226.
- M. Comblen-Sonkes, *Les Primitifs Flamands Les Musées de l'Institut de France*, Bruxelles 1989.
- Costanza ed evoluzione della scrittura di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 1989), a cura di L. Bardeschi Ciulich, Firenze 1989.
- M. Firpo, D. Marcatto, *Il processo inquisitoriale del cardinal Giovanni Morone*, 6 voll., Roma 1981-1989.
- G. Fragnito, *Evangelismo e intransigenti nei difficili equilibri del pontificato farnesiano*, in "Rivista di storia e letteratura religiosa", XXV, (1989), pp. 20-47.
- D. Franklin, *New Documents for Rosso Fiorentino in Sansepolcro*, in "The Burlington Magazine", CXXXI, (1989), pp. 817-827.
- J. Kristof, *Michelangelo as Nicodemus: The Florence Pietà*, in "Sixteenth Century Journal", XX, (1989), pp. 163-182.
- S. M. Pagano, C. Ranieri, *Nuovi documenti su Vittoria Colonna e Reginald Pole*, Città del Vaticano 1989.
- A. Prosperi, *Teologi e pittura: la questione delle immagini nel Cinquecento italiano*, in *La pittura in Italia*, vol. II, Milano 1989, pp. 581-592.
- V. Shrimplin-Evangelidis, *Michelangelo and Nicodemism: The Florentine Pietà*, in "The Art Bulletin", LXXI, (1989), 1, pp. 58-66 e 693-694.
- G. Spini, *Per una lettura teologica di Michelangelo*, in "Protestantesimo", XLIV, (1989), pp. 2-16.
- W. E. Wallace, *Narrative and Religious Expression in Michelangelo's Pauline Chapel* in "Artibus et Historiae", X, (1989), 19, pp. 107-121.

G. D. Wind, *Once more, Michelangelo and Nicodemism*, in "The Art Bulletin", LXXI, (1989), pp. 693-694.

1990

C. M. Brown, *A Further Document for Sebastiano's Ubeda "Pietà"*, in "The Burlington Magazine", CXXXII, (1990), pp. 570-571.

Egidio da Viterbo O.S.A. *Lettere familiari*, a cura di A. M. Voci Roth, 2 voll., Roma 1990.

M. Firpo, *Tra alumbados e 'spirituali'". Studi su Juan de Valdés e il valdesianesimo nella crisi religiosa del '500 italiano*, Firenze 1990.

G. Fragnito, *Vittoria Colonna e l'inquisizione*, in "Benedictina", XXXVII, (1990), pp. 157-172.

La Coleccion Cambó, catalogo della mostra (Madrid 1990-1991), Barcellona 1990.

R. Mollaretti Nobbio, *Vittoria Colonna e Michelangelo nel v centenario della sua nascita 1490-1990*, Firenze 1990.

R. Roggeri, *I ritratti di Giulia Gonzaga Contessa di Fondi*, in "Civiltà Mantovana", XXVIII-XXIX, (1990), pp. 61-86.

L. Russo, *Per Marcello Venusti, Pittore Lombardo*, in "Bollettino d'Arte", serie VI, LXXVI, (1990), 64, pp. 1-26.

C. Vecce, *Paolo Giovio e Vittoria Colonna*, in "Periodico della Società Storica Comense", LIV, (1990), pp. 65-93.

1991

G. Barbieri, *Viterbo e il suo territorio*, Roma 1991.

E. Borea, *Michelangelo e le stampe nel suo tempo*, in *La Sistina riprodotta*, catalogo della mostra (Roma 1991), a cura di A. Molledo, Roma 1991, pp. 17-30.

G. Cambon, *La poesia di Michelangelo. Furia della figura*, Torino 1991.

D. Cordellier, *Fragments de jeunesse: deux feuilles inédites de Michel-Ange au Louvre*, in "La Revue du Louvre", XLI, (1991), 2, pp. 43-55.

C. Echinger-Maurach, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, 2 voll., Hildesheim-Zürich-New York 1991.

M. Hirst, *Michelangelo in 1505*, in "The Burlington magazine", CXXXIII, 1991, pp. 760-766.

P. Joannides, *La chronologie du tombeau de Jules II à propos d'un dessin de Michel-Ange découvert*, in "La Revue du Louvre", XLI, (1991), 2, pp. 32-42.

S. M. Pagano, *Il processo di Endimio Calandra e l'inquisizione a Mantova nel 1567-1568*, Città del Vaticano 1991.

A. Perrig, *Michelangelo's Drawings: The Science of Attribution*, New Haven-London 1991.

E. Pilliod, *Le "Noli me tangere" de Bronzino (1503-1572) et la décoration de la chapelle Cavalcanti de l'église Santo Spirito à Florence*, in "Revue du Louvre", XLI, (1991), 5-6, pp. 50-61.

G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*, Firenze 1550, ed a cura di L. Bellosi e A. Rossi, 2 voll., Torino 1986-1991.

1992

E. Barbieri, *Le bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento. Storia e bibliografia ragionata delle edizioni in lingua italiana dal 1471 al 1600*, Milano 1992.

M. Buonarroti, *Rime e Lettere*, a cura di P. Mastrocola, Torino 1992.

V. De Laurentiis, *Vittoria Colonna e le arti figurative*, in "Atti e memorie dell'Accademia Clementina", (1992), 30-31, pp. 83-101.

M. Firpo, *Vittoria Colonna, Giovanni Morone e gli "spirituali"*, in M. Firpo, *Inquisizione romana e Controriforma. Studi sul cardinal Giovanni Morone e il suo processo di eresia*, Bologna 1992.

M. Firpo, *Inquisizione romana e controriforma*, Bologna 1992.

T. D. Fomičeva, *Venetian painting. Fourteenth to eighteenth centuries*, Firenze-Mosca 1992.

- G. Fragnito, *Intorno alla "religione" dell'Ariosto: i dubbi di Bembo e le credenze ereticali del fratello Galasso*, in "Lettere italiane", XLIV, (1992), pp. 208-239.
- J. Gardner, *The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*, Oxford 1992.
- S. Giombi, *Dinamiche della predicazione cinquecentesca tra forma retorica e normativa religiosa: le istituzioni episcopali ai predicatori*, in "Cristianesimo nella storia", XIII, (1992), 1, pp. 73-102.
- R. Russel, *The mind's pursuit of the divine. A survey of secular and religious themes in Vittoria Colonna's sonnets*, in "Forum Italicum", XXVI, (1992), pp. 14-27.
- P. Simoncelli, *La crisi religiosa del Cinquecento in Italia*, in *La Storia. I grandi problemi dal Medioevo all'Età contemporanea*, a cura di N. Tanfaglia e M. Firpo, 10 voll., Torino 1986-1992: IV, (1986), pp. 251-281.
- J. E. Ziegler, *Sculpture of Compassion, the Pietà and the Beguines in the Southern Low Countries; c. 1300 - c. 1600*, Bruxelles-Roma 1992.

1993

- L. Berti, *Pontormo e il suo tempo*, Firenze 1993.
- C. Bianca, *Marcello Cervini e Vittoria Colonna*, in "Lettere Italiane", XLV, (1993), 3, pp. 427-439.
- D. de Chapeaurouge, *Raffael: Sixtinische Madonna. Begegnung von Cäsaren-Papst und Künstler-König*, Frankfurt am Main 1993.
- M. L. Doglio, *Lettera e donna. Scrittura epistolare al femminile tra Quattro e Cinquecento*, Roma 1993.
- M. Firpo, *Riforma protestante ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari 1993.
- E. G. Gleason, *Gasparo Contarini: Venice, Rome and Reform*, Berkley-Los Angeles-Oxford 1993.
- Gli Uffizi. Catalogo generale*, 2 voll., a cura di L. Berti, Firenze 1979.
- S. Haskins, *Mary Magdalen. Myth and Metaphor*, London 1993.
- M. Hirst, *Michelangelo, i disegni*, Torino 1993.
- G. W. Kamp, *Marcello Venusti religiöse Kunst im Umfeld Michelangelos*, Egelsbach-Köln-New York 1993.
- E. Natili Emiliani, *Vittoria Colonna a Viterbo e i suoi rapporti con il Circolo del Cardinale Pole*, in "Biblioteca e Società", (1993), 1-2, pp. 27-32.
- A. Nesselrath, *Raffaello nell'appartamento di Giulio II e Leone X*, Milano 1993.
- G. Petrocola, *Vittoria Colonna*, Vasto 1993.
- C. Pinzi, *I principali monumenti di Viterbo. Guida pel visitatore con illustrazioni, pianta della città e un [sic] Appendice sulle Terme Viterbesi*, Viterbo 1916, ristampa anastatica Viterbo 1993.
- J. Poeschke, *Freigrabmäler der Frührenaissance und ihre transalpinen Voraussetzungen*, in *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Spätmittelalter*, a cura di J. Poeschke, München, 1993, pp. 85-99.
- A. Poppi, *Il libero arbitrio nella lettera del Contarini a Vittoria Colonna*, Padova 1993.

1994

- B. Aikema, *Titian's Mary Magdalen in the Palazzo Pitti: an ambiguous painting and its critics*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LVII, (1994), pp. 48-59.
- E. Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino e altri saggi di storia della Riforma*, Torino 1994.
- A. Coliva, *Galleria Borghese*, Roma 1994.
- P. Costamagna, *Pontormo*, Milano 1994.
- A. Forlani Tempesti, A. Giovannetti, *Pontormo*, Firenze 1994.
- D. Franklin, *Rosso in Italy*, New Haven-London 1994.
- C. L. Frommel, *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La Rappresentazione dell'Architettura*, a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano 1994.
- M. Hirst, J. Dunkerton, *The young Michelangelo, the artist in Rome 1496-1501*, London 1994.

Michelangelo. La Cappella Sistina: documentazione e Interpretazioni, a cura dei Musei Vaticani, 3 voll., Novara 1994.

B. Ochino, *Seconda predica veneziana*, in E. Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna: un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino e altri saggi di storia della Riforma*, Appendice, Torino 1994, pp. 87-94.

B. Ochino, *Prediche ginevrine*, in E. Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna: un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino e altri saggi di storia della Riforma*, Appendice, Torino 1994, pp. 113-116.

A. Paravicini Bagliani, *Il corpo del papa*, Torino 1994.

J. Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, 2 voll., London 1994.

V. Shrimplin-Evangelidis, *Hell in Michelangelo's Last Judgment*, in "Artibus et historiae", XV, (1994), 30, pp. 107-183.

J. de Valdés, *Alfabeto cristiano. Domande e risposte, Dalla predestinazione. Catechismo*, a cura di M. Firpo, Torino 1994.

W. E. Wallace, *Michelangelo at San Lorenzo. The genius as entrepreneur*, Cambridge 1994.

1995

C. Baker, T. Henry, *The National Gallery complete illustrated catalogue*, London 1995.

Casa Buonarroti. Arte e storia in biblioteca, catalogo della mostra (Firenze 1995), a cura di S. Corsi e E. Lombardi, Milano 1995.

A. Conti, Pontormo, Milano 1995.

M. Firpo, *Il "Beneficio di Christo" e il concilio di Trento (1542-1546)*, in "Rivista di storia e letteratura religiosa", XXXI, (1995), pp. 45-72.

K. Herrmann Fiore, *Disegni di Michelangelo in omaggio a Vittoria Colonna e tracce del poema di Dante*, in *Michelangelo e Dante*, catalogo della mostra (Torre de Passeri 1995), a cura di C. Gizzi, Milano 1995, pp. 95-112.

Michelangelo e Dante, catalogo della mostra (Torre de Passeri 1995), a cura di C. Gizzi, Milano 1995.

A. Prosperi, *Penitenza e Riforma*, in *Storia d'Europa. IV L'età moderna, secoli XVI-XVIII*, a cura di M. Aymard, Torino 1995, pp. 183-257.

L. Puppi, *Un trono di fuoco: arte e martirio di un pittore eretico del Cinquecento*, Roma 1995.

L. Russo, *Marcello Venusti e Michelangelo*, in *Michelangelo e Dante*, catalogo della mostra (Torre de Passeri 1995), a cura di C. Gizzi, Milano 1995, pp. 143-148.

Sebastiano del Piombo y España, catalogo della mostra (Madrid 1995), a cura di M. B. Mena Marqués, F. Benito Domenech, Madrid 1995.

1996

A. Cecchi, *Agnolo Bronzino*, Firenze 1996.

M. Firpo, *The Italian Reformation and Juan de Valdés*, in "Sixteenth Century Journal", XXVII, 1996, pp. 353-364.

M. Flaminio, *Apologia del Beneficio di Christo e altri scritti inediti*, a cura di D. Marcatto, Firenze 1996.

C. L. Frommel, "Capella Iulia": *Die Grabkapelle Papst Julius'II in Neu-St. Peter*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", IV, (1977), pp. 27-62 (trad. it. A. Bruschi, C. L. Frommel, F. G. Wolf Metternich, *San Pietro che non c'è da Bramante a Sangallo il Giovane*, Milano 1996, pp. 85-118).

P. Joannides, *Michelangelo and his Influence. Drawings from Windsor Castle*, Washington-London 1996.

B. Kempers, *Diverging perspectives - New Saint Peter's: artistic ambitions, liturgical requirements, financial limitations and historical interpretations*, in "Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome", LV, (1996), pp. 213-151.

M. Lucco, *Sebastiano del Piombo*, in *The dictionary of Art*, 34 voll., London, New York 1996: XXVIII, pp. 331-336.

- T. F. Mayer, *Marcello who? An italian painter in cardinal Pole entourage*, in "Source. Notes in the History of Art", XV, (1996), 2, pp. 22-26.
- T. F. Mayer, *When Maecenas was Broke: Cardinal Pole's "Spiritual" Patronage*, in "Sixteenth Century Journal", XXVII/2, (1996), pp. 419-426.
- A. Nagel, *Observations on Michelangelo's late "Pietà" drawings and sculptures*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LIX, (1996), pp. 548-572.
- C. Pietrangeli, *I dipinti del Vaticano*, Udine 1996.
- J. Poeschke, *Michelangelo and his world: sculpture of the Italian Renaissance*, New York 1996.
- J. Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance & Baroque Sculpture*, London 1996.

1997

- L. C. Agoston, *Sonnet, sculpture death: the mediums of Michelangelo's self-imaging*, in "Art History", XX, (1997), pp. 534-555.
- M. Arkin, "One of the Marys...": *An Interdisciplinary Analysis of Michelangelo's Florentine Pietà*, in "The Art Bulletin", LXXIX, (1997), pp. 493-517.
- E. Campi, *Kruzifixus und Pietà Michelangelos für Vittoria Colonna. Versuch einer theologischen Interpretation*, in *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos*, catalogo della mostra (Wien 1997), a cura di S. Ferino Pagden, Milano 1997, pp. 405-412.
- P. Carabell, *Image and identity in the unfinished works of Michelangelo*, in "Res", XXXII, (1997), pp. 83-105.
- S. Deswarte-Rosa, *Vittoria Colonna und Michelangelo in San Silvestro al Quirinale*, in *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos*, catalogo della mostra (Wien 1997), a cura di S. Ferino Pagden, Milano 1997, pp. 349-373.
- A. Dillon Bussi, *Vittoria Colonna. Rime*, in *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos*, catalogo della mostra (Wien 1997), a cura di S. Ferino Pagden, Milano 1997, pp. 202-204, n. II.36.
- S. Ferino Pagden, *Zu Michelangelos Zeichnungen für Vittoria*, in *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos*, catalogo della mostra (Wien 1997), a cura di S. Ferino Pagden, Milano 1997, pp. 445-451.
- M. Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino 1997.
- G. Fragnito, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna 1997.
- G. Fragnito, *Vittoria Colonna und die religiöse Heterodoxie in Italien*, in *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos*, catalogo della mostra (Wien 1997), a cura di S. Ferino Pagden, Milano 1997.
- A. Hughes, *Michelangelo*, London 1997.
- E. M. Jung-Inglessis, *Il Pianto della Marchesa di Pescara sopra la Passione di Cristo*, in "Archivio italiano per la storia della pietà", X, (1997), pp. 115-204.
- B. Kempers, "Capella Julia" and "Capella Sixtina". *Two tombs, one patron and two churches*, in *Sisto IV Le Arti a Roma e nel Primo Rinascimento*, Atti del convegno Internazionale di Studi (Roma 1997), a cura di F. Benzi con la collaborazione di C. Crescentini, Roma 2000, pp. 33-59.
- A. Nagel, *Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna*, in "The Art Bulletin", LXXIX, (1997), 4, pp. 647-668.
- C. Plazzotta, *Sebastiano di Francesco Luciani, gen. Sebastiano del Piombo. Portrait einer Dame als hl. Agathe*, in *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos*, catalogo della mostra (Wien 1997), a cura di S. Ferino Pagden, Milano 1997, pp. 56-59, cat. I.14.
- A. Prosperi, *Zwischen Mystikern und Malern: Überlegungen zur Bilderfrage in Italien zur Zeit Vittoria Colonnas*, in *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse*, catalogo della mostra (Wien 1997), a cura di S. Ferino Pagden, Milano 1997, pp. 283-292.
- J. Traeger, *Renaissance und Religion, Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*, München 1997.
- Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, 3 voll., Bari 1960-1962.

M. Hirst, G. Mayr, *Michelangelo, Pontormo und das Noli me Tangere für Vittoria Colonna*, in *Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos*, catalogo della mostra (Wien 1997), a cura di S. Ferino Pagden, Milano 1997, pp. 335-344 (ora ristampato in M. Hirst, *Tre saggi su Michelangelo*, Firenze 2004, pp. 5-29).

Vittoria Colonna: Dichterin und Muse Michelangelos, catalogo della mostra (Wien 1997), a cura di S. Ferino Pagden, Milano 1997.

1998

D. H. Bodart, *Tiziano e Federico II Gonzaga. Storia di un rapporto di committenza*, Roma 1998.

M. Buonarroti, *Rime*, a cura di M. Residori, Milano 1998

A. Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, a cura di G. Nencioni, Firenze 1998.

P. Costamagna, *Il ritrattista*, in *Francesco Salviati (1510-1563) o la Bella Maniera*, catalogo della mostra (Roma-Parigi 1998), a cura di C. Monbeig Goguel, Milano 1998, p. 52.

Frühe Italienische Malerei im Lindenau-Museum Altenburg, a cura del Lindenau Museum, Leipzig 1998.

A. Paravicini Bagliani, *Le chiavi e la tiara, immagini e simboli del papato medievale*, Roma 1998.

L. Partridge, F. Mancinelli, G. Colalucci, *La Cappella Sistina. Il Giudizio restaurato*, Novara 1998.

J. Röhl, *Do we Affect Fashion in the Grave? Italian and Spanish Tomb Sculptures and the Pose of the Dreamer*, in *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, a cura di N. Mann e L. Syson, London 1998, pp. 154-164.

Vittoria Colonna, sonetti in morte di Francesco Ferrante d'Avalos marchese di Pescara. Edizione del ms. XIII.G.43 della Biblioteca Nazionale di Napoli, a cura di T. R. Toscano, Milano 1998.

M. Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino 1998.

1999

G. A. Albicante, *Occasioni aretiniane. Vita di Pietro Aretino del Berna. Abbattimento, Nuova contentione*, testi proposti da P. Procaccioli, Manziana 1999.

A. Corsaro, *Fortuna e imitazione nel Cinquecento*, in *"Triumphs" di Francesco Petrarca*, Atti del III seminario di letteratura italiana (Garbano del Garda 1998), a cura di C. Berra, Bologna 1999, pp. 465-469.

Giovinezza di Michelangelo, catalogo della mostra (Firenze 1999-2000), a cura di K. Weil-Garris Brandt, C. Acidini Luchinat, J. David Draper e N. Penny, Ginevra-Milano 1999.

M. Gotor, *Tradizione inquisitoriale e memoria eterodossa: un cartello di sfida di Bernardino Ochino al cardinale Carafa (1543-1628)*, in *"Archivio italiano per la storia della pietà"*, XII, (1999), pp. 89-142.

B. Kempers, *Julius inter laudem et vituperationem. Ein Papst unter gegensätzlichen Gesichtspunkten betrachtet*, in *Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste I, 1503-1534*, a cura di P. Kruse, Bonn 1999, pp. 15-29.

Le amanti del libro, catalogo della mostra (Milano 1999), a cura di R. Farina, Milano 1999.

P. McNair, *Patterns of Perfection, Seven Sermons preached in Patria by Bernardino Ochino (1487-1564)*, Cambridge 1999.

G. Spini, *Michelangelo politico e altri studi sul Rinascimento fiorentino*, Milano 1999.

B. Toscano, *Alumbrados y deslumbrados. La fortuna di Valdés nella storia dell'arte*, in *Italia e Spagna tra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di P. R. Piras e G. Saporì, Roma 1999, pp. 169-190.

G. Vitale, *I santi del re: potere politico e pratiche devozionali nella Napoli angioina ed aragonese*, in *Pellegrinaggi e itinerari dei santi nel Mezzogiorno medievale*, a cura di G. Vitolo, Napoli 1999, pp. 93-128.

W. E. Wallace, *Friends and Relics at san Silvestro in Capite, Rome*, in *"The sixteenth century journal"*, XXX, (1999), pp. 419-439.

2000

- B. Collett, *A Long and Troubled Pilgrimage. The Correspondence of Marguerite D'Angoulême and Vittoria Colonna, 1540-1545*, in "Studies in Reformed Theology and History", VI, (2000), p. 86.
- M. Firpo, D. Marcatto, *I processi inquisitoriali di Pietro Carnesecchi (1557-1567)*, 2 voll., Città del Vaticano 1998-2000.
- T. Folengo, *La Umanità del Figliuolo di Dio*, a cura di S. Gatti Ravedati, Alessandria 2000.
- C. L. Frommel, *Giulio II e il coro di Santa Maria del Popolo*, in "Bollettino d'Arte", LXXXV, (2000), 112, pp. 1-34.
- G. Iasolino, *De rimedi naturali che sono nell'isola di Pithecura*, Lacco Ameno d'Ischia 2000.
- T. F. Mayer, *Reginald Pole. Prince and Prophet*, Cambridge 2000.
- A. Nagel, *Michelangelo and the reform of art*, Cambridge 2000.
- A. Prosperi, *L'eresia del Libro Grande. Storia di Giorgio Siculo e della sua setta*, Milano 2000.
- G. Rabitti, *Vittoria Colonna as role model for Cinquecento women poets*, in *Women in Italian Renaissance culture and society*, a cura di L. Panizza, Oxford 2000, pp. 478-497.
- V. Saxer, *Maria Maddalena*, in *Bibliotheca Sanctorum*, 15 voll., Roma 1961-2000, pp. 1078-1104: vol. VIII (1967).
- V. Shrimplin Evangelidis, *Sun-symbolism and Cosmology in Michelangelo's Last Judgment*, in "The sixteenth century journal", XXI, (2000), pp. 607-644.
- T. R. Toscano, *Schede sul noviziato poetico di Vittoria Colonna*, in T. R. Toscano, *Letterati corti accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli 2000.
- C. Van Tuyl Van Serooskerken, *The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teyler Museum*, Haarlem 2000.

2001

- G. Bardazzi, *Le rime spirituali di Vittoria Colonna e Bernardino Ochino*, IV, (2001), pp. 61-101.
- A. Brundin, *Vittoria Colonna and the Virgin Mary*, in "The Modern Language Review", XCVI, (2001), I, pp. 61-81.
- S. Capelli, *Marcello Venusti. Un valtellinese pittore a Roma*, in "Studi di storia dell'arte", XII, (2001), pp. 17-48.
- M. Firpo, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Bari 2001.
- A. Forcellino, *Questioni aperte nell'esegesi michelangiolesca*, in "Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche", XII, (2001), pp. 717-750.
- M. Och, *Vittoria Colonna and the commission for a "Mary Magdalene" by Titian*, in *Beyond Isabella. Secular women patrons of art in Renaissance Italy*, a cura di S. E. Reiss e D. G. Wilkins, Kirksville, 2001, pp. 193-223.
- Perino del Vaga tra Raffaello e Michelangelo*, catalogo della mostra (Mantova 2001), a cura di G. Algeri, Milano 2001.
- A. Prosperi, *Il Concilio di Trento: una introduzione storica*, Torino 2001.
- C. Rapetti, *Michelangelo, Carrara e i maestri di cavar marmi*, Firenze 2001.
- W. R. Rearick, *Il disegno veneziano del Cinquecento*, Milano 2001.
- G. Satzinger, *Michelangelos Grabmal Julius II. in S. Pietro in Vincoli*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", LXIV, (2001), pp. 177-222.
- L. Syson, D. Thornton, *Objects of Virtue. Art in Renaissance Italy*, London 2001.

2002

- C. Barbieri, *Neoplatonism, Augustinianism and Michelangelo's masculine women*, in *Neoplatonism and the arts*, a cura di L. De Girolami Cheney e J. Hendrix, New York 2002, pp. 109-122.
- D. Cantimori, *Eretici italiani del Cinquecento*, Firenze 1967 2002.

- F. Carboni, *La prima raccolta lirica datata di Vittoria Colonna*, in "Aevum", LXXVI, (2002), 3, pp. 681-707.
- C. Dionisotti, *Appunti sul Bembo e Vittoria Colonna*, [1981] ora in C. Dionisotti, *Scritti sul Bembo*, a cura di C. Vela, Torino 2002.
- C. Echinger-Maurach, *Zwischen Quattrocento und Barock: Michelangelos Entwurf für das Juliusgrabmal in New York*, in, *Praemium Virtutis I, Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus*, a cura di J. Poeschke, B. Kusch e T. Weigel, Münster 2002, pp. 257-277.
- P. P. Fehl, *Michelangelo's tomb in Rome: observations on the Pietà in Florence and the Rondanini Pietà*, in "Artibus et historiae", XLV, (2002), pp. 9-29.
- A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*, Torino 2002.
- M. Forcellino, *Il restauro della Tomba di Giulio II a S. Pietro in Vincoli: una nuova lettura del monumento e del Mosè*, in "Incontri", XVII, (2002), 1, pp. 43-59.
- R. Goffen, *Renaissance Rivals, Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven-London 2002.
- J. Götzmann, *Sepulchra-divitiarum testimonia, non mortis honestamenta. Zum Grabmal Papst Hadrians VI.*, in *Praemium Virtutis I, Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus*, a cura di J. Poeschke, B. Kusch e T. Weigel, Münster 2002, pp. 279-298.
- F. Gui, *L'attesa del Concilio: Vittoria Colonna e Reginald Pole nel movimento degli spirituali*, Roma 1998, in "Italian Studies: a Quarterly Review", LVII, (2002), pp. 61-74.
- E. Guidoni, *Michelangelo: La Vita Contemplativa (Vittoria Colonna) e la Vita Attiva (Faustina Mancini) nel monumento a Giulio II in S. Pietro in Vincoli*, in "Strenna dei Romanisti", LXIII, (2002), pp. 321-337.
- R. Hatfield, *The wealth of Michelangelo*, Roma 2002.
- Praemium Virtutis I, Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus*, a cura di J. Poeschke, B. Kusch e T. Weigel, Münster 2002.
- A. Prosperi, *Michelangelo e gli "spirituali"*, *Introduzione*, in A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti Storia di una passione eretica*, Torino 2002.
- J. Röhl, *Das Grabmonument Papst Pius III*, in *Praemium Virtutis I, Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus*, a cura di J. Poeschke, B. Kusch e T. Weigel, Münster 2002, pp. 249-252.
- F. Tuena, *La passione dell'error mio. Il carteggio di Michelangelo lettere scelte 1532-1564*, Roma 2002.

2003

- M. Cerroni, *Gualteruzzi, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 91 voll., a cura di A. M. Ghisalberti, Roma 1960-2018: LX, (2003), pp. 196-197.
- Inventaire général des Dessins italiens du Musée du Louvre. Michel-Ange. Élèves et copistes*, a cura di P. Joannides con la collaborazione di V. Goarin e C. Scheck, Paris 2003.
- C. Echinger-Maurach, *Michelangelo's monument for Julius II in 1534*, in "The Burlington Magazine", CXLV, (2003), pp. 336-344.
- C. L. Frommel, *La cappella Paolina di Antonio da Sangallo. Un contributo alla storia edilizia del palazzo Vaticano*, in C. L. Frommel, *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003, pp. 359-391.
- E. Guidoni, *Tommaso Boscoli e Michelangelo nella statua di Giulio II in S. Pietro in Vincoli*, in "Strenna dei Romanisti", LXIV, (2003), pp. 347-358.
- P. Hemmer, *Michelangelos Fresken in der Cappella Paolina und das "Donum Iustificationis"*, in *Functions and decorations: Art and Ritual at the Vatican Palace in the Middle Ages and the Renaissance*, a cura di T. Weddigen, S. de Blaauw e B. Kempers, Città del Vaticano 2003, pp. 131-152.
- M. Kuntz, *Designed for Ceremony. The Cappella Paolina at the Vatican Palace*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", LXII, (2003), pp. 228-255.

- J. M. Mejia, *El Concilio de Trento y la censura del "Juicio Final" de Miguel Angel*, in "Miscellanea Bibliotheca Vaticanae", X, (2003), pp. 181-191.
- A. Nesselrath, *La cappella Sistina. Il Quattrocento*, Città del Vaticano 2003.
- E. Pilliod, *The influence of Michelangelo. Pontormo, Bronzino and Allori*, in *Reactions to the Master. Michelangelo's effect on art and artists in the sixteenth century*, a cura di F. Ames Lewis e P. Joannides, Aldershot 2003, pp. 31-52.
- M. Ruvoldt, *Michelangelo's Dream*, in "The Art Bulletin", LXXXV, (2003), pp. 86-113.
- C. Strinati, *Michelangelo, l'artista*, in *La sistina e Michelangelo*, a cura di F. Buranelli, A. M. De Strobel e G. Gentili, Cinisello Balsamo-Milano 2003, pp. 17-23.
- R. Tamalio, *L'ambasciatore Ferrante Guisone, l'inventario dei beni artistici di Fermo Ghisoni e un disegno inedito di Michelangelo*, in "Civiltà mantovana", s. III, XXXVIII, (2003), 115, pp. 43-52.
- M. Tazartes, *Bronzino*, Milano 2003.
- W. E. Wallace, *Michelangelo and Marcello Venusti: a case of multiple authorship*, in *Reactions to the Master, Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*, a cura di F. Ames Lewis e P. Joannides, Aldershot 2003, pp. 137-156.
- J. Wasserman, *Michelangelo's Florence Pietà*, Princeton-Oxford 2003.
- M. Zaggia, *Tra Mantova e la Sicilia nel Cinquecento*, 3 voll., Firenze 2003.

2004

- Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino. Lettere scritte a Pietro Aretino*, XVII voll., a cura di P. Procaccioli, Roma 2003-2004.
- A. Gormans, P. Zitzlsperger, *Des Papstes neue Kleider. Das Grabmal Papst Pauls III. Farnese (1534-1549)*, in *Totenkult und Wille zur Macht*, a cura di H. Bredekamp e V. Reinhardt, Darmstadt 2004, pp. 85-97.
- J. Götzmann, *Die Ehrung eines Papstes als Akt nepotistischer Treue. Das Grabmal Hadrians VI. (1522-1523)*, in *Totenkult und Wille zur Macht*, a cura di H. Bredekamp e V. Reinhardt, Darmstadt 2004, pp. 99-120.
- G. Józef, *The lost Portrait of a Young Man (attributed to Raphael) from the Collection of the princes Czartoryski family in Cracow. A contribution to studies on the typology of the Renaissance portrait*, in "Artibus et historiae", XXV, (2004), 50, pp. 215-239.
- M. Hirst, *Michelangelo in Florence: "David" in 1505 and "Hercules" in 1506*, in "The Burlington Magazine", CXLVII, (2000), pp. 487-492 (ora ristampato in M. Hirst, *Tre saggi su Michelangelo*, Firenze 2004, pp. 59-76).
- M. Hirst, *Tre saggi su Michelangelo*, Firenze 2004.
- C. Irlenbusch, *commento a Giorgio Vasari. Das Leben des Sebastiano del Piombo neu übersetzt und kommentiert*, Berlin 2004.
- B. Kempers, *Die Erfindung eines Monuments. Michelangelo und die Metamorphosen des Juliusgrabmals*, in *Totenkult und Wille zur Macht*, a cura di H. Bredekamp e V. Reinhardt, Darmstadt 2004, pp. 40-59.
- B. Kempers, *The Pope's two bodies. Julius II, Raphael and Saint Luke's Virgin of Santa Maria del Popolo*, in *The Miraculous Image in the Late Middle Ages and Renaissance*, a cura di E. Thuno e G. Wolf, München 2004, pp. 189-213.
- T. F. Mayer, *The historical and religious circumstances of the "Last Judgment"*, in *Michelangelo's Last Judgment*, a cura di M. B. Hall, Cambridge 2004, pp. 76-94.
- F. Minonzio, *Il Museo di Giovio e la galleria degli uomini illustri*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, Convegno internazionale di studi (Pisa 2004), a cura di E. Carrara e S. Ginzburg, Pisa 2007, pp. 77-146.
- Notturmo Sublime: Sebastiano e Michelangelo nella Pietà di Viterbo*, catalogo della mostra (Viterbo 2004), a cura di C. Barbieri, Roma 2004.
- A. J. Wang, *Michelangelo's Signature*, in "The sixteenth century journal", XXXV, (2004), 2, pp. 447-473.

2005

- B. Agosti, *Vittoria Colonna e il culto della Maddalena (tra Tiziano e Michelangelo)*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, pp. 71-81.
- M. Bianco, “*Avend’io desiderato di far più per quella che per uomo che io conoscessi mai al mando*”. *Fonti ed esiti poetici dei disegni michelangioleschi per Vittoria*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, pp. 156-164.
- S. Capelli, *La “Madonna del Silenzio Corsini” una proposta attributiva a Prospero Scavezzi detto il Bresciano*, in “*Bollettino d’Arte*”, CXXXI, (2005), pp. 61-68.
- A. Corsaro, *Vittoria Colonna. Rime della divina Vittoria Colonna*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, pp. 130-131, n. 43.
- A. Corsaro, *Vittoria Colonna. Rime della Diva Vittoria Colonna de pescara inclita Marchesana*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, pp. 132-133, n. 44.
- A. Corsaro, *Vittoria Colonna, Pianto della Marchesa di Pescara sopra la passione di Christo. Oratione della medesima, sopra l’Ave Maria. Oratione fatta il Venerdì santo, sopra la passione di Christo*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, p. 140, n. 48.
- A. Forcellino, *Michelangelo. Una vita inquieta*, Bari 2005.
- M. Forcellino, *Problemi critici intorno alla sepoltura di Giulio II in San Pietro in Vincoli (1505-1545)*, in “*Bollettino d’arte*”, XC, (2005), 133-134, pp. 9-40.
- G. Fragnito, *Vittoria Colonna e il dissenso religioso*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, pp. 97-105.
- M. Gotor, *Bernardino Ochino, Prediche nove*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, p. 127, n. 40.
- K. Herrmann Fiore, *Sebastiano del Piombo e il “Cristo portacroce” della Galleria Borghese. Novità dal recente restauro e rapporti con Vittoria Colonna*, in “*Storia dell’arte*”, 110, 2005, pp. 33-74.
- L. Hodne, “*Inter duas metas*”: *le immagini del martirio di S. Pietro e la topografia simbolica di Roma*, in “*Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*”, XIX, (2005), 5, pp. 301-323.
- I contratti di Michelangelo*, a cura di L. Bardeschi Ciulich, Firenze 2005.
- S. Kuhrau, *Der Kunstsammler im Kaiserreich Kunst und Repräsentation in der Berliner Privatsammlerkultur*, Kiel 2005.
- N. Macola, *Sebastiano Luciani detto Sebastiano del Piombo, Ritratto di donna (Vittoria Colonna?)*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, pp. 49-50, n. 10.
- Raffaello da Urbino a Roma*, catalogo della mostra (London 2005), a cura di H. Chapman, T. Henry e C. Plazzotta, Milano 2004.
- V. Romani, *Vittoria Colonna e Michelangelo*, in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, pp. 145-164.
- T. Verdon, *Michelangelo teologo: fede e creatività tra Rinascimento e Controriforma*, Milano 2005.
- Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze 2005), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005.
- A. J. Wang, *Michelangelo’s Self-Fashioning in Text and Image*, Ann Arbor 2005.

2006

- C. Acidini Luchinat, *Michelangelo scultore*, Milano 2006.
- M. Di Monte, *Luciani (De Lucianis), Sebastiano del Piombo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 91 voll., a cura di A. M. Ghisalberti, Roma 1960-2018: LXVI, (2006), pp. 325-331.
- M. Firpo, *Vittore Soranzo Vescovo ed Eretico*, Roma 2006.

Michelangelo Drawings: closer to the Master, catalogo della mostra (Haarlem 2005-2006), a cura di H. Chapman, London 2005.

U. Roman D'Elia, *Drawing Christ's Blood: Michelangelo, Vittoria Colonna, and the Aesthetics of Reform*, in "Renaissance Quarterly", LIX, (2006), 1, pp. 90-129.

C. Russell, *Giulia Gonzaga and the religious controversies of the sixteenth century in Italy*, Turnhout 2006.

2007

C. Acidini Luchinat, *Michelangelo pittore*, Milano 2007.

A. Alessi, *Dante, Sebastiano e Michelangelo. L'Inferno nella Pietà di Viterbo*, Milano 2007.

A. Alessi, *Tenebra picta, tenebra sculpta: l'Inferno di Dante in due capolavori viterbesi di Michelangelo*, in "Fronesis", 3, 2007, 5, pp. 137-161.

M. Alvarez González, *Michelangelo*, Milano 2007.

P. Baker-Bates, *Sebastiano del Piombo's Úbeda "Pietà": Between Italy and Spain*, in "Melbourne Art Journal", IX-X, (2006-2007), pp. 34-43.

W. Cupperi, *Il nome fatale di Vittoria: note su due medaglie della marchesa di Pescara*, in *Lo sguardo archeologico. I normalisti per Paul Zanker*, a cura di F. De Angelis, Pisa 2007, pp. 239-254.

M. Forcellino, *La corrente "spirituale" nei disegni, dipinti e sculture di Michelangelo negli anni Quaranta*, PhD Thesis, Amsterdam 2007.

P. Joannides, *The Drawings of Michelangelo and His Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge 2007.

C. Strinati, *Introduzione*, in A. Alessi, *Dante, Sebastiano e Michelangelo. L'Inferno nella Pietà di Viterbo*, Milano 2007.

2008

A. Alessi, *Dante, Sebastiano e Michelangelo. Nuove riflessioni sulla "Pietà" di Viterbo*, in *Sebastiano del Piombo. 1485-1547*, catalogo della mostra, (Roma-Berlino 2008) a cura di C. Strinati, Milano 2008, pp. 45-51.

M. Bianco, *Per la datazione di un sonetto di Vittoria Colonna (e di un probabile ritratto della poetessa ad opera di Sebastiano del Piombo)*, in "Italique", XI, (2008), pp. 93-107.

F. Cantatore, *A proposito del tempietto di San Pietro in Montorio*, in *Metafore di un pontificato: Giulio II (1503-1513)*, Atti del convegno di studi (Roma 2008), a cura di F. Cantatore, M. Chiabò, P. Farenga, M. Gargano, A. Morisi, A. Modigliani e F. Piperino, Roma 2010, pp. 457-481.

A. Coliva, *Minime "precisioni" nella Galleria Borghese*, in "Paragone Arte", LIX, (2008), 80, pp. 68-78.

R. Doliner, B. Blech, *I segreti della Sistina. Il messaggio proibito di Michelangelo*, Rizzoli, Milano 2008.

M. Forcellino, *Michelangelo, gli "Spirituali" e la statua della "Vita Attiva" in San Pietro in Vincoli*, in *Officine del Nuovo, Sodalizi tra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, Manziana 2008, pp. 369-381.

Il volto di Michelangelo, catalogo della mostra (Firenze 2008), a cura di P. Ragionieri, Firenze 2008.

T. F. Mayer, *The correspondence of Reginald Pole*, 4 voll., Oxford 2002-2008.

Sebastiano del Piombo. 1485-1547, catalogo della mostra, (Roma-Berlino 2008) a cura di C. Strinati, Milano 2008.

2009

A. Ciaralli, *Nota sulla scrittura*, in *Autografi dei letterati italiani. Il Cinquecento*, a cura di M. Motolese, P. Procaccioli e E. Russo, Roma 2009: I, pp. 86-87.

M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali". Religiosità e vita artistica a Roma negli anni Quaranta*, Roma 2009.

T. Verdon, *Chi è veramente quel vecchio caduto da cavallo?*, in "L'Osservatore romano", 1° agosto 2009.

2010

A. Forcellino, *La Pietà perduta. Storia di un capolavoro ritrovato di Michelangelo*, Milano 2010.

A. Forcellino, *La Pietà di Ragusa*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", II, (2010), 1, pp. 105-142, 375-385.

A. Prosperi, *Eresie e devozioni. La religione italiana in età moderna*, 3 voll., Roma 2010.

C. Strinati, *Sebastiano del Piombo e la cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma 2010), a cura di S. Arroyo Esteban, B. Marocchini e C. Seccaroni, Firenze 2010, pp. 94-96.

2011

A. Alessi, *La flagellazione di Cristo di Viterbo: storia, repliche e restauri*, in "Biblioteca & Società", I-IV, (2011-2013), p. 16.

P. Aretino, *Opere religiose. Vita di Maria Vergine. Vita di Santa Caterina. Vita di Tommaso d'Aquino*, a cura di P. Marini, 2 voll., Roma 2011.

M. Forcellino, *Una Crocifissione e una Pietà di Michelangelo per gli 'spirituali'*, in "Incontri", XXVI, (2011), 1, pp. 16-26.

P. Giovio, *Dialogo sugli uomini e le donne illustri del nostro tempo*, a cura di F. Minonzio, 2 voll., Torino 2011.

Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello, catalogo della mostra (Roma 2011-2012), a cura di M. G. Bernardini e M. Bussagli, Milano 2011.

L'ultimo Michelangelo. Disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini, catalogo della mostra (Milano 2011), a cura di A. Rovetta, Milano 2011.

C. Strinati, *Un ritratto sconosciuto di Michelangelo: autoritratto?*, Reggio Emilia 2011.

2012

Michelangelo assoluto, a cura di A. Vezzosi, C. Pedretti e C. Strinati, Reggio Emilia 2012.

A. Moroncini, *Le Rime spirituali di Michelangelo e gli affreschi della Cappella Paolina: cangiar sorte per sol poter divino*, in "Chroniques italiennes", 23, 2, 2012.

2013

P. Aretino, *Operette politiche e satiriche*, 6 voll., a cura di G. Crimi, Roma 2013.

P. Baker-Bates, *Beyond Rome: Sebastiano del Piombo as a painter of diplomatic gifts*, in "Renaissance Studies", XXVII, (2013), 1, pp. 51-72.

C. Bambach, *Vasari's Michelangelo*, in "Apollo Magazine", V, (2013), pp. 50-59.

S. Capelli, *Le copie pittoriche della Pietà di Michelangelo per Vittoria Colonna: Marcello Venusti e i copisti anonimi. Attribuzioni e precisazioni*, in "Studi romani", LXI, (2013), 1-4, pp. 123-141.

M. Firpo, *La Cappella Sistina e la Cappella Paolina. Michelangelo tra riforma e crisi religiosa*, Roma-Bari 2013.

M. Gotor, *Ochino, Bernardino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 91 voll., a cura di A. M. Ghisalberti, Roma 1960-2018: LXXIX, (2013), pp. 90-97.

S. M. Guida, *La veste come segno di appartenenza dinastica nella Napoli del primo Cinquecento*, in *Confronto: studi e ricerche di storia dell'arte europea*, a cura di S. De Mieri, Napoli 2013, pp. 64-79.

2014

A. Alessi, *I fiori del male*, in *Sacro & Profano. Capolavori a Viterbo tra il Quattrocento e il Settecento*, catalogo della mostra (Viterbo 2014-2015), a cura di A. Alessi, Roma 2014, pp. 15-22.

A. Alessi, *La crocifissione di Cristo*, in *Sacro & Profano. Capolavori a Viterbo tra il Quattrocento e il Settecento*, catalogo della mostra (Viterbo 2014-2015), a cura di A. Alessi, Roma 2014, pp. 65-67.

E. Bonora, *Aspettando l'imperatore: principi italiani tra il papa e Carlo V*, Torino 2014.

M. Bussagli, C. Mora, *The Ragusa Pietà: history and restoration*, Roma 2014.

La Cappella Paolina, a cura di M. De Luca, A. Nesselrath, A. Paolucci e U. Santamaria, Città del Vaticano 2014.

Michelangelo il marmo e la mente, a cura di C. L. Frommel, A. Forcellino, C. Echinger-Maurach, M. Forcellino e R. Cassanelli, Milano 2014.

M. Moretti, *Influssi spagnoli nell'arte e nella spiritualità caracciolina del Seicento: Madrid, Roma e il ducato di Urbino*, in *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII. Arte, diplomazia e politica*, a cura di A. Anselmi, Roma 2014.

C. Strinati, *Michelangelo e la pittura fiamminga*, in *Michelangelo*, catalogo della mostra (Roma 2014), a cura di C. Acidini con E. Capretti e S. Risaliti, Roma 2014, pp. 168-175.

F. Zöllner, C. Thoenes, T. Pöpper, *Michelangelo. L'opera completa*, Köln 2014.

2015

D'après Michelangelo, a cura di A. Alberti, A. Rovetta e C. Salsi, 2 voll., Milano 2015.

A. Donati, *La Crocifissione di Marcello Venusti e il dono di Michelangelo Buonarroti a Francesco Amadori*, in *La fortuna dei disegni per gli amici nelle arti del Cinquecento*, catalogo della mostra (Milano 2015), a cura di A. Alberti, A. Rovetta e C. Salsi, Milano 2015, pp. 361-373.

El Greco in Italia. Metamorfosi di un genio, catalogo della mostra (Treviso 2015-2016), a cura di L. Puppi, Milano 2015.

Michelangelo e la Cappella Paolina, atti del convegno (Roma 2010), a cura di A. Paolucci e Silvia Danesi Squarzina, Città del Vaticano 2015.

2016

A Companion to Vittoria Colonna, a cura di A. Brundin, T. Crivelli e M. S. Sapegno, Leiden 2016.

P. Bertelli, *L'immagine di una signora nel Rinascimento un approccio iconografico*, in "Atti della Accademia Roveretana degli Agiati", IX (2016), 6, pp. 25-48.

E. Carinci, *Religious Prose Writings*, in *A Companion to Vittoria Colonna*, a cura di A. Brundin, T. Crivelli e M. S. Sapegno, Leiden 2016, pp. 399-430.

A. G. De Marchi, *Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*, Milano 2016.

M. Firpo, F. Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari 2016.

M. Firpo, *Juan de Valdés e la Riforma nell'Italia del Cinquecento*, Bari 2016.

M. Forcellino, *Novità sui dipinti della crocifissione dai disegni di Michelangelo: una nuova copia, la 'Crocifissione Amadori', e qualche precisazione sulla 'Crocifissione Cavalieri'*, in "Bollettino d'Arte", CI (2016), 32, pp. 25-40.

M. Forcellino, *Vittoria Colonna and Michelangelo: drawings and paintings*, in *A Companion to Vittoria Colonna*, a cura di A. Brundin, T. Crivelli e M. S. Sapegno, Leiden 2016.

A. Geremicca, *Venusti creato da Perino del Vaga*, in *Intorno a Marcello Venusti*, a cura di B. Agosti e G. Leone, Soveria Mannelli 2016, pp. 25-29.

M. Grasso, P. Carloni, *L'uno e l'altro volto. Michelangelo, Vittoria Colonna e la Vergine del Giudizio Sisto*, Roma 2016.

Michelangelo Buonarroti. Rime e lettere, a cura di G. Masi e A. Corsaro, Milano 2016.

A. Rocca, *Savonarola e Michelangelo. Tra Forma e Riforma*, Viterbo 2016.

2017

V. Copello, *Nuove fonti (e prospettive) per Vittoria Colonna*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*, Atti del XIX Congresso dell'Associazione degli Italianisti (Roma 2015), a cura di B. Alfonzetti, T. Cancro, V. Di Iasio e E. Pietrobon, Roma 2017, pp. 1-13.

M. Forcellino, *Giulio II. Da papa 'Guerriero' a papa 'Penitente'*, in "Incontri", XXXII (2017), 2, pp. 26-43.

Michelangelo. Divine Draftsman and Designer, catalogo della mostra (New York 2017), a cura di C. Bambach, New York 2017.

Michelangelo & Sebastiano, catalogo della mostra (London 2017), a cura di M. Wivel, London 2017.

P. Baker-Bates, *A Painting Little Less Than Eternal*, in *Michelangelo & Sebastiano*, catalogo della mostra (London 2017), a cura di M. Wivel, London 2017, pp. 75-85.

2018

R. de Laurentiis, *A proposito di Vittoria Colonna*, in "Rassegna di Ischia", II (2018), pp. 32-34.