

Cristo redentore - Michelangelo Buonarroti

La monumentale statua rappresentante Cristo risorto con la croce, pubblicata per la prima volta da DANESI SQUARZINA [1998a], p. 112, fig. 54, è stata identificata da BALDRIGA [2000a] come la prima versione del Cristo commissionato nel 1514 a Michelangelo da Metello Vari per la chiesa domenicana di S. Maria sopra Minerva a Roma. A causa di una vena nera rivelatasi sul volto del Cristo durante la lavorazione ("... reuscendo nel viso un pelo nero hover linea...", GOTTI [1875], vol. I, p. 143), lo scultore fu costretto ad abbandonare il marmo per poi donarlo, qualche tempo dopo, allo stesso Vari che lo collocò nel giardino della propria residenza romana dichiarando di conservarla "come suo grandissimo onore, come fosse d'oro". È qui che, alla metà del Cinquecento, ne testimonia ancora la presenza l'erudito Ulisse Aldrovandi che la descrive con queste parole: "In una corticella overo orticello, vedesi un Christo ignudo con la Croce al lato destro no[n] fornito per rispetto d'una vena che si scoperse nel marmo della faccia, opera di Michel Angelo, & lo donò à M. Metello, & l'altro simile à questo, che hora è nella Minerva lo fece far à suo spese M. Metello al detto Michel Angelo" (ALDROVANDI [1562, ed. 1975], p. 247). Dell'opera si perde ogni traccia documentaria fino al 1607, quando alcune lettere inviate da Roma da Francesco Buonarroti a Michelangelo il Giovane ne segnalano la presenza sul mercato dell'arte ("... il Signor Passignano [...] vuole ch'io vadia a vedere una borza di marmo di mano di Michelangelo del Cristo della Minerva dello stesso, ma in diversa positura, et a lui gli piace, e crede che il prezzo sarà poco più che la valuta dello stesso marmo, la figura come sapete è grande al naturale..."; vedi SEBREGONDI FIORENTINI [1986]). L'opera viene descritta come "una borza di marmo" e paragonata, per il suo stato di incompiutezza, ai Prigioni ed al S. Matteo di Firenze. Di fronte al prezzo elevato richiesto dall'ignoto venditore (300 scudi), Francesco Buonarroti rinuncia all'acquisto dopo essersi consigliato con Ludovico Cigoli e con il Passignano. Le lettere del 1607 assumono nel contesto della presente attribuzione un'importanza essenziale poiché, oltre ad informarci della possibilità di acquistare il marmo michelangiolesco in questi anni, aggiungono due notizie cruciali per la sua identificazione: il fatto che la prima versione presentasse una "diversa positura" rispetto al Cristo oggi visibile nella Chiesa della Minerva, ed il fatto, peraltro già implicito nella descrizione dell'Aldrovandi, che Michelangelo aveva abbandonato il blocco ad uno stato di lavorazione piuttosto avanzato o comunque tale per cui la figura della statua era già ben delineata. A tutto ciò va aggiunto il fatto che negli stessi anni in cui l'opera risulta in vendita i Giustiniani andavano costituendo la loro collezione di statue antiche e moderne e che per il tramite del Passignano, molto legato alla famiglia, avrebbero potuto acquistarla con facilità. Volendo inoltre considerare l'ipotesi che al momento della vendita la statua sia rimasta nel giardino del Vari, ovvero a pochi passi dalla chiesa della Minerva, vi sono altri elementi a conferma dell'ipotesi qui esposta (su questo vedi, soprattutto, DANESI SQUARZINA [2000b]). Innanzitutto, vi è un dato puramente topografico: palazzo Giustiniani si trova proprio nei pressi del convento domenicano della Minerva e il trasporto della statua sarebbe stato piuttosto agevole. Ma ben più rilevante è il fatto che nei confronti della Minerva la famiglia Giustiniani aveva un rapporto molto stretto, che risaleva già al cardinale Vincenzo, zio di Benedetto e del marchese Vincenzo, e che si era poi protratto con lo stesso Benedetto. Quest'ultimo oltretutto dispose numerosi lasciti in favore della Confraternita della SS. Annunziata, tra le cui carte è registrato il testamento del nostro Metello Vari, già proprietario della "borza" michelangiolesca (ASR, Rubricellone della SS. Annunziata, 7 aprile 1554, cfr. PARRONCHI [1975], che delinea le vicende dell'eredità di Metello Vari). La statua viene citata nell'inventario della statue di palazzo Giustiniani stilato nel 1638, dopo la morte del marchese Vincenzo: "(Nella stanza abaso canto alla Porta [grande del palazzo] verso San Luigi [àll'uscir à man dritta, dove sono de bassi rilievi]), Un Christo in piedi nudo con panno traverso di metallo moderno, che abbraccia con la dritta un tronco di Croce con corda e Spongia e trè pezzi di Croce in terra alto palmi 9. in circa". L'ipotesi più probabile è che, dopo avere acquistato il marmo non finito, Vincenzo lo abbia fatto completare da uno scultore di sua fiducia (forse uno dei tanti che lavorarono per lui in qualità di restauratori) che ne copersse la nudità ormai divenuta "oltraggiosa" per i canoni del decorum

seicentesco. Le menzioni della statua che negli anni successivi si ritrovano puntualmente negli inventari di palazzo Giustiniani non vanno prese in considerazione: questi, infatti, riportano pedissequamente quanto elencato nell'inventario del 1638. Ben più importante, invece, è il fatto che il Cristo venga citato nei documenti relativi alla chiesa di S. Vincenzo Martire a Bassano Romano sin dal 1644: qui l'opera fu certamente portata da Andrea, figlio adottivo di Vincenzo, in osservanza alle disposizioni lasciate dal marchese (DANESI SQUARZINA [2000b]). Come noto, fu lo stesso Vincenzo, "architetto dilettante", a progettare la costruzione della chiesa che ancora oggi si impone visivamente sulla valle sottostante: la statua del Cristo di Michelangelo, originariamente posta sull'altare maggiore del Santuario all'interno di una gigantesca nicchia riprodotta nella Galleria Giustiniana, poteva dominare così l'intero paesaggio. Numerosi sono gli interrogativi che questa scoperta può suscitare, soprattutto rispetto alle implicazioni che essa comporta in termini di storia del collezionismo. Il fatto che negli inventari Giustiniani la statua non venga mai menzionata come opera di Michelangelo non deve affatto sorprendere: non soltanto era prassi che tali inventari, redatti fondamentalmente come documenti fiscali, sottacessero informazioni importanti relative al valore economico dei beni, ma nel caso specifico della collezione Giustiniani le statue vengono semplicemente indicate come "moderne" o "antiche" (unica eccezione a questa regola è il nome di François Du Quesnoy). Che il Cristo della Minerva avesse per Vincenzo un significato particolare è dimostrato da un breve passo del Discorso sopra la scultura, nel quale il marchese paragona l'opera di Michelangelo al cosiddetto "Adone dei Pichini" (ovvero il Meleagro dei Musei Vaticani): in questo confronto tra antico e moderno è l'Adone ad affermarsi poiché la sua bellezza è tale che la statua sembra respirare: "...come si vede in alcune statue antiche, e particolarmente nell'Adone de' Pichini ch'è una statua in piedi, ma con tanta proporzione in tutte le parti, e di squisito lavoro, e con tanti segni di vivacità indicibili, che a rispetto dell'altre opere, questa pare che spiri, e pur è di marmo come le altre, e particolarmente il Cristo di Michelangelo, che tiene la Croce che si vede nella chiesa della Minerva, ch'è bellissima, e fatta con industria e diligenza, ma pare statua mera, non avendo la vivacità e lo spirito che ha l'Adone suddetto, dal che si può risolvere, che questo particolare consista in grazia concessa dalla natura, senza che l'arte vi possa arrivare" (BANTI [1981], p. 70). È davvero interessante, allora, constatare (come Silvia Danesi Squarzina aveva già suggerito nel 1998) che nel Cristo Giustiniani, forse completato su indicazione di Vincenzo, la statua presenta, differentemente da quella della Minerva, la bocca aperta. Poiché il volto del Cristo appare come una delle parti maggiormente rimaneggiate dell'opera, è assai probabile che per la sua finitura il marchese abbia fornito delle precise indicazioni. Al di là dei dati storici e documentari sin qui delineati, il Cristo Giustiniani presenta - a un'analisi ravvicinata - numerosi elementi di conforto per l'attribuzione michelangiolesca. Innanzitutto il lato sinistro del volto del Cristo è segnato da una lunga venatura nera che dalla guancia scende fin sotto alla barba. L'evidenza di questo elemento, notato anche da Serenella Rolfi ma da lei ritenuto una fortuita coincidenza (ROLFI [1998] e [2000]), è a mio parere tale da costituire di per sé una prova significativa per l'identificazione dell'opera. Tracce di non finito sono ravvisabili nella parte posteriore della statua, mentre impronte plausibili di gradina a tre denti si possono distinguere sulla mano sinistra. È inoltre interessante confrontare la somiglianza della serie di forature riscontrabili nella fessura che separa la parte bassa della gamba sinistra dal tronco d'albero con quelle lasciate frequentemente da Michelangelo sul contorno di molte sue sculture, come nello Schiavo ribelle del Louvre (anche in quest'ultimo una linea di forature si trova nella fessura posta tra la gamba e l'elemento naturalistico; cfr. HARTT [1969], p. 18). Poiché rimane sconosciuta l'identità dello scultore chiamato a completare l'opera ed è in ogni caso molto rischioso cercare di determinare su basi puramente stilistiche il grado di finitura raggiunto da Michelangelo al momento in cui decise di abbandonare il blocco di marmo, è bene limitarsi a cercare di riconoscere l'intervento del grande scultore nella semplice impostazione della statua, nel suo equilibrio e nelle sue proporzioni. Tuttavia, se, come credo, Michelangelo poté definire il contorno dell'opera e cominciare a modellare la figura (non altrimenti si spiegherebbero le descrizioni delle fonti, che

parlano chiaramente di un "Cristo nudo con la croce" e dunque di una scultura già "leggibile" benché incompiuta), è comunque legittimo avanzare alcune ipotesi di carattere formale. L'articolazione degli arti, evidentemente esemplata sul modello classico del contrapposto policleteo, impone alla figura una solennità tipicamente rinascimentale: il solido appoggio la inchioda al terreno e conferisce alla statua un equilibrio da eroe antico. È questa, peraltro, la concezione che sottende allo stesso David, ove un analogo contrapposto di braccia e gambe definisce la postura della statua. Sul piano del confronto stilistico è molto interessante rilevare la forte analogia riscontrabile tra il particolare della mano sinistra del Cristo Giustiniani, premuta contro la coscia a trattenere la veste, e quella del Bacco (Firenze, Museo del Bargello), immersa leggermente in un morbido panno. Come rilevato da Silvia Danesi Squarzina, il confronto rasenta la quasi sovrapposibilità nel caso di un disegno a sanguigna oggi conservato al Louvre, inv. 717 (63522), datato da Tolnay agli anni precedenti il Cristo della Minerva e rappresentante proprio il particolare di una mano distesa su un tessuto (TOLNAY [1975], vol. I, p. 84, tav. 93). A queste considerazioni, vanno aggiunte le importanti riflessioni di carattere iconologico elaborate da Silvia Danesi Squarzina (DANESI SQUARZINA [2000b]). L'iconografia del Cristo Giustiniani, con il braccio sinistro disteso lungo la gamba e il destro piegato a stringere gli strumenti del martirio, si può ben ricollegare all'immagine del cosiddetto "Uomo dei dolori": in segno di mortificazione Cristo abbassa gli occhi e volta il capo a distogliere lo sguardo dalla propria nudità (WEINBERGER [1967], vol. I, p. 209). È di grande interesse sottolineare il fatto che esiste una tradizione iconografica del Cristo-Uomo dei dolori chiaramente derivata dal Cristo michelangiotesco alla Minerva, ma caratterizzata da una "diversa positura". Una incisione tratta da Rosso Fiorentino (CARROLL [1987]; CIARDI [1994], p. 55) rappresenta il Cristo con la Croce e gli strumenti del martirio che distende però il braccio sinistro verso il basso, lasciando scorrere, con chiaro significato eucaristico, il sangue che sgorga dal costato verso un calice posto ai suoi piedi. Allo stesso modo, una scultura di Raffaello da Montelupo (Orvieto, Duomo) ripropone il Cristo con la Croce e il braccio disteso verso il basso. È dunque possibile che l'impostazione della prima versione del Cristo della Minerva si sia in qualche modo diffusa nell'ambito degli allievi di Michelangelo e che si sia poi perpetuata con l'aggiunta di alcune contaminazioni iconografiche. Il fatto che una "diversa positura", ora confermata anche dalle lettere del 1607, dovesse in qualche modo differenziare la prima dalla seconda versione del Cristo della Minerva, era stato già ipotizzato da autorevoli studiosi come lo Hartt (HARTT [1971], p. 215) ed il Weinberger (WEINBERGER [1967], vol. I, pp. 202 e ss.). Quest'ultimo, in particolare, riteneva che non soltanto la prima versione dovesse necessariamente differenziarsi dalla seconda per l'ovvia ragione che Michelangelo non avrebbe mai realizzato due statue di identica impostazione, ma che l'elemento che a suo parere doveva distinguerle era necessariamente la posizione del braccio sinistro. Nel 1514 Michelangelo non avrebbe utilizzato una soluzione tanto ardita come quella poi adottata nella sua versione definitiva: più probabilmente, afferma Weinberger, lo scultore avrebbe optato per una scelta più convenzionale, lasciando cadere il braccio lungo la linea della gamba sinistra. (Irene Baldriga)