

Da Michelangelo a Michelangelo

La sessualità di Cristo censurata

Nel titolo del suo fondamentale libro del 1983 Leo Steinberg faceva riferimento all'oblio in cui è caduta la sessualità di Cristo, ovvero la raffigurazione della cosiddetta 'ostensio genitalium', a partire dall'inizio dell'età moderna, ovvero più precisamente dall'epoca della Controriforma.¹ Un caso interessante, in tal senso, è la pala d'altare con la *Madonna e il Bambino tra i Santi Pietro e Paolo* dipinta dal Cavalier d'Arpino intorno al 1608/9 oggi al Nelson Atkins Museum of Art di Kansas City, proveniente dalle stanze private del pontefice nei Palazzi Vaticani, dove è segnalata nel Settecento da Jean-Pierre Perrin-Chattard.² Nella tela, fin da subito probabilmente destinata a non essere esposta in pubblico, la Vergine copre invece di mostrare il sesso di Cristo, che si scorge appena sotto le sue dita. Lontanissimo è quindi il modello a cui, secondo Herwarth Röttgen, il Cavaliere guardò per la figura di Gesù Bambino, ovvero il *Cristo* di Michelangelo in Santa Maria sopra Minerva (**Fig. 1**). Se all'inizio del Cinquecento Michelangelo era arrivato a mostrare a tutto il pubblico di Roma il sesso di un Cristo adulto, un secolo dopo il Cavalier d'Arpino copriva pudicamente quello del Bambino in una pala d'altare dipinta forse per il solo Paolo V Borghese.

La statua di Michelangelo alla Minerva costituisce in realtà un'eccezione anche all'interno del panorama dell'arte del pieno Rinascimento: rarissimi sono infatti i casi in cui gli artisti ebbero l'ardire di raffigurare il sesso di un Cristo già adulto.³ Se vedere i genitali di un bambino appena nato, o comunque infante, nel Rinascimento così come nel Sei e Settecento, e ancora oggi, non costituiva e non costituisce in effetti un motivo di scandalo, diverso è il caso di quelli di un fanciullo, o addirittura di un uomo adulto. Victor Schmidt è arrivato infatti a sostenere l'ipotesi che la statua alla Minerva fosse fin dall'inizio provvista di un panno che ne copriva il sesso. Lo studioso ha sottolineato come tutte le repliche e riproduzioni della statua della Minerva mostrino il sesso di Cristo coperto da un pannello, e ha quindi accostato la scultura di Michelangelo ai numerosi Crocifissi del primo Rinascimento che sappiamo erano provvisti di panni di stoffa legati intorno alla

Desidero ringraziare Barbara Agosti per le sue puntuali osservazioni.

¹ Leo Steinberg, *La sessualità di Cristo nell'arte rinascimentale e il suo oblio nell'epoca moderna* (New York 1983), Milano 1986. Il saggio dello studioso è stato poi ripubblicato, in una forma ampliata, nel 1996 a Chicago.

² Herwarth Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari D'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'inconstanza della fortuna*, Roma 2002, pp. 384-385.

³ Steinberg, *op. cit.*, in particolare pp. 8-13; Sul carattere eccezionale della nudità del *Cristo* di Michelangelo cfr. soprattutto Victor M. Schmidt, *Statues, idols and nudity: changing attitudes to sculpture from the Early Christian period to the Counter-Reformation*, in *Antiquity renewed: late classical and early modern themes*, a cura di Zweder von Martels, Leuven 2003, p. 224; Sul *Cristo* della Minerva in generale cfr. Charles De Tolnay, *Michelangelo, III, The Medici Chapel*, Princeton 1948, pp. 177-180 e Gerda S. Panofsky, *Michelangelos "Christus" und sein römischer Auftraggeber*, Worms 1991 (con bibliografia precedente).

vita.⁴ Questa tradizione, alla quale è riconducibile anche il *Crocifisso* di Santo Spirito attribuito allo stesso Michelangelo (1492 circa), è però specifica dei Crocifissi lignei quattrocenteschi, dipinti e polimaterici (i perizomi erano di stoffa ingessata e colorata): nella Toscana del Cinquecento si impose presto un canone che vedeva al primo posto la scultura in marmo, rigorosamente monocroma, e alla formulazione di questo canone Michelangelo prese parte attivamente con la sua nota predilezione per la scultura “per via di levare”.⁵ Né la tradizione di ‘vestire’ i Crocifissi è attestata, per quanto è a mia conoscenza, per statue a tutto tondo come il *Cristo* della Minerva: e infatti le successive copie o derivazioni dal prototipo michelangioloesco (si ricordano quelle di Raffaello da Montelupo nel Duomo di Orvieto, di Taddeo Landini in Santo Spirito a Firenze e di Prospero Clemente nella Cattedrale di Reggio) hanno tutte il panneggi scolpito.⁶ La tesi di Schmidt è quindi di fatto insostenibile, anche perché l’Anonimo Magliabechiano, negli anni Quaranta descrisse il *Cristo* della Minerva come “tutto nudo”, ed il significato di questa espressione è inequivocabile;⁷ né è credibile che lo stesso Michelangelo sapesse fin dall’inizio che il sesso della statua sarebbe stato coperto da un panneggio, e non pensasse di scolpire quest’ultimo lui stesso. Cosa spinse, quindi, Michelangelo a scolpire il *Cristo* alla Minerva completamente nudo?

La questione è stata a lungo dibattuta, anche perché la critica discute ancora su quale realmente sia il soggetto della statua: un Cristo risorto o un Uomo dei dolori?⁸ Recentemente, ad esempio, è stato scritto che la nudità di questo Cristo dovrebbe essere interpretata come il simbolo dell’estrema umiliazione a cui è sottoposto il Signore, completamente nudo durante la Flagellazione.⁹ In realtà Michelangelo non ha raffigurato esclusivamente un Cristo risorto o un

⁴ Schmidt, *op. cit.*, pp. 221-223.

⁵ Il riferimento a Michelangelo del *Crocifisso* di Santo Spirito, non accolto da tutta la critica, è acquisizione moderna proprio perché tra Sette e Ottocento era diventato sempre più difficile ricondurre un’opera di quel tipo al Buonarroti, cfr. Margrit Lisner, *Il Crocifisso di Michelangelo in Santo Spirito a Firenze*, München 1964, pp. 3-4. Sui Crocifissi lignei quattrocenteschi cfr. soprattutto Margrit Lisner, *Holzkruxifixe in Florenz und in der Toskana von der Zeit um 1300 bis zum frühen Cinquecento*, München 1970 e *Proposta per Michelangelo giovane: un Crocifisso in legno di tiglio*, catalogo della mostra a cura di Giancarlo Gentilini, Torino 2005. È noto che Vincenzio Borghini criticasse le sculture policrome (*Selva di notizie*, cit. in Paola Barocchi, a cura di, *Scritti d’arte del Cinquecento*, I, Milano 1971, pp. 643-644): nel Cinquecento, almeno nell’Italia centrale, le statue lignee vestite e dipinte divennero quindi sempre di più oggetti di carattere puramente devozionale, cfr. Cristina Galassi, *Arte e serialità nella bottega di Nero Alberti a Sansepolcro*, in *Sculture "da vestire": Nero Alberti da Sansepolcro e la produzione di manichini lignei in una bottega del Cinquecento*, catalogo della mostra a cura di Cristina Galassi, Perugia 2005, p. 15. Per altri contesti geografici, si pensi all’attività di Gaudenzio Ferrari al Sacro Monte di Varallo, il discorso è naturalmente diverso.

⁶ De Tolnay, *op. cit.*, p. 180.

⁷ Il passo dell’Anonimo Magliabechiano è riportato dallo stesso Schmidt (*op. cit.*, p. 224).

⁸ Sull’ambiguità del soggetto della statua cfr. soprattutto William E. Wallace, *Michelangelo's "Risen Christ"*, in “The sixteenth century journal”, XXVIII, 1997, pp. 1251-1280 e Laura Camille Agoston, *Michelangelo's "Christ": the dialectics of sculpture*, Ph. D. Harvard University 1993, Ann Arbor 2007, in particolare pp. 38-40. Da ultimo Silvia Danesi Squarzina (*Cristo "uomo dei dolori" da Savonarola a Michelangelo*, in *L’immagine di Cristo: dall’Acheropita alla mano d’artista*, a cura di Christoph Luitpold Frommel, Città del Vaticano 2006, p. 247) ha ribadito la tesi che il *Cristo* della Minerva raffiguri un Uomo dei dolori, mentre Kathleen Weil-Garris Brandt (*The body as "vera effigies" in Michelangelo's art: the Minerva Christ*, in *L’immagine di Cristo* cit., p. 294) si è dichiarata a favore della tesi che si tratti di un Cristo risorto.

⁹ Danesi Squarzina, *op. cit.*, p. 251.

Uomo dei dolori: egli ha scolpito un Cristo risorto (e quindi sostanzialmente privo delle ferite e delle offese inflittele durante la Passione)¹⁰ con alcuni degli attributi dell'Uomo dei dolori. Nella ricevuta di pagamento per l'opera, datata 6 gennaio 1532, si parla di "una figura innuda de rilievo tonna, che fa la Resurrezione de Nostro Signore Iesu Cristo", e in una lettera del 1 giugno di quello stesso anno Vasari già citava la statua come un Cristo risorto: non possono esserci dubbi, quindi, che il Cristo della Minerva fosse inteso, dalla committenza e dalla cerchia più stretta di Michelangelo, come un Cristo risorto.¹¹ Anche perché l'altare sul quale sembra che fosse collocata la statua era per l'appunto dedicato alla Resurrezione del Signore.¹² Ma altrettanto certo è che sia la Croce sia gli strumenti della Passione che Cristo tiene in mano (la spugna, la corda e il bastone) erano attributi dell'Uomo dei dolori. La prima versione della statua, oggi nella Chiesa di San Vincenzo Martire a Bassano di Sutri, vicino Viterbo (**Fig. 2**),¹³ è stata confrontata con l'incisione dell'*Uomo dei dolori* di René Bovyn, tratta probabilmente da un disegno di Rosso Fiorentino:¹⁴ sebbene sia impossibile stabilire un rapporto di derivazione diretta della stampa dalla statua (la mano sinistra del Cristo di Michelangelo era in una posizione simile a quella del *Bacco* del 1497, e quindi non mostrava la ferita del chiodo, né le gambe sono nella medesima posizione), le analogie tra i due soggetti sono evidenti. E infatti, se accostiamo alle due opere anche il *Cristo come Uomo dei dolori* nel Duomo di Orvieto (1550-55 circa), a cui si è già accennato,¹⁵ vediamo chiaramente come Raffaello da Montelupo si sia rifatto contemporaneamente all'iconografia classica dell'Uomo dei dolori (la mano che mostra la ferita) e all'invenzione di Michelangelo (gli strumenti della Passione raffigurati nella stessa posizione). Anche questi ultimi, peraltro, erano un attributo ricorrente dell'iconografia dell'Uomo dei dolori, basti vedere il *San Francesco raccoglie il sangue di Cristo* di Carlo Crivelli (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 1480-85 circa),¹⁶ ma l'identica posizione

¹⁰ Camille Agoston (*op. cit.*, p. 60) ha sottolineato come dalle fonti si desuma che Michelangelo non avesse neanche scolpito le ferite alle mani e ai piedi, che si devono all'intervento dei suoi collaboratori incaricati di installare la statua a Roma.

¹¹ Colin Eisler, *The golden Christ of Cortona and the Man of Sorrows in Italy*, Part 2, in "The Art Bulletin", LI, 1969, pp. 243-244; Weil-Garris Brandt, *op. cit.*, pp. 293-294

¹² Panofsky, *op. cit.*, p. 139; Schmidt, *op. cit.*, p. 225. Sulla questione dell'originaria collocazione della statua, che in realtà poteva anche essere vicina al Tabernacolo del Sacramento (al quale poteva essere più facilmente associato il tema dell'Uomo dei Dolori), cfr. anche Agoston, *op. cit.*, p. 9.

¹³ L'eccezionale scoperta della statua si deve a Irene Baldriga, *The first version of Michelangelo's Christ for S. Maria sopra Minerva*, in "The Burlington Magazine", CXLII, 2000, pp. 740-745.

¹⁴ Silvia Danesi Squarzina, *The Bassano 'Christ the Redeemer' in the Giustiniani Collection*, in "The Burlington Magazine", CXLII, 2000, pp. 748-749.

¹⁵ Danesi Squarzina, *op. cit.* 2000, p. 749.

¹⁶ Sull'iconografia dell'Uomo dei dolori in piedi e abbracciato alla Croce cfr. soprattutto Rosemary A. Coffey, *The Man of Sorrows of Giovanni Bellini: sources and significance*, Ph. D. University of Wisconsin 1987, Ann Arbor 1988. Daniel Estivill (*Corpo e Sangue di Cristo: iconografia del sacrificio eucaristico*, in "Arte cristiana", VC, 2007, pp. 465-472) ha negato un rapporto di dipendenza tra questa soluzione iconografica e l'immagine della vera e propria "Imago Pietatis" il cui prototipo, come è noto, è identificabile con il mosaico in Santa Croce in Gerusalemme, in cui Cristo è raffigurato a mezzo busto, con gli occhi chiusi, e le braccia incrociate sul petto. In realtà il legame è evidente, poiché in alcuni esempi dell'"Imago Pietatis" (o, appunto, Uomo dei dolori), Cristo ha già le braccia allargate a mostrare le ferite delle mani, secondo quel gesto che caratterizza anche le opere prese in esame da Estivill (lo stesso dell'incisione di

nella mano con cui Cristo afferra la Croce dimostra come Raffaello da Montelupo avesse guardato direttamente alla statua di Michelangelo. Anche la Croce, come già accennato, si spiega solo in relazione all'iconografia dell'Uomo dei dolori, poiché un Cristo risorto era normalmente raffigurato con una piccola croce con vessillo.

La nudità del *Cristo* della Minerva è probabilmente da leggere in rapporto all'iconografia della Resurrezione, piuttosto che non a quella dell'Uomo dei dolori, come più volte è stato scritto.¹⁷ Il Cristo risorto che compare in una serie di disegni che Michelangelo eseguì per aiutare l'amico Sebastiano del Piombo ad aggiudicarsi la commissione della *Resurrezione di Cristo* per la Cappella Chigi in Santa Maria della Pace (1530 circa; si veda ad esempio quello di Londra, British Museum), non ha nulla che nasconda il suo sesso (e, come da tradizione, reca in mano la piccola croce con vessillo). È possibile, quindi, che la nudità del *Cristo* della Minerva sia da interpretare, in accordo con quanto scriveva già Steinberg, come simbolo della vittoria di Cristo sul peccato originale, e quindi sulla vergogna dell'uomo dopo la cacciata dal Paradiso.¹⁸ Lo stesso Schmidt, dopo aver definito troppo ingegnosa questa lettura di Steinberg, ha finito per ammettere che nei suoi corpi nudi Michelangelo volesse riproporre la perfezione della Creazione divina:¹⁹ una perfezione, si potrebbe aggiungere, che non poteva ammettere la vergogna per il proprio sesso. Quella del *Cristo* della Minerva è infatti una nudità eroica, all'antica, come già sottolineato da Johannes Wilde.²⁰

Raffigurare il sesso di un Cristo adulto significava però sconfiggere un grande tabù. Nel suo giovanile *Trasporto di Cristo al sepolcro* commissionato dai frati di Sant'Agostino e rimasto poi incompiuto (1500-01; Londra, National Gallery di Londra; **Fig. 3**),²¹ Michelangelo non arrivò mai a dipingere i genitali del Salvatore: è sintomatico che di tutto il nudo centrale egli non abbia dipinto

Bovyn e della statua di Raffaello da Montelupo): anche l'affresco del Bergognone in Sant'Ambrogio a Milano (1500 circa) citato dallo studioso è un esempio di questa soluzione iconografica, e non un Cristo risorto come generalmente si crede. Le opere più antiche raffiguranti l'Uomo dei dolori in piedi con le braccia allargate, spesso con un calice ai piedi per raccogliere il sangue che stilla dalle ferite, risalgono alla metà del Trecento (Boemia, Slesia), cfr. Dóra Sallay, *The eucharistic Man of Sorrows in late medieval art*, in "Annual of medieval studies at CEU", VI, 2000, pp. 45-80.

Se l'incisione di Bovyn e la statua di Raffaello da Montelupo, raffigurando Cristo nell'atto di mostrare la ferita della mano, sono chiaramente esempi dell'iconografia dell'Uomo dei dolori in piedi, e possono forse essere indicati come immagini del *Cristo redentore*, per l'accento posto sul sangue e quindi sulla passione del Signore, che redime l'umanità attraverso di essi (nell'incisione di Bovyn è presente anche il calice in terra), per la statua di Michelangelo alla Minerva il discorso è diverso: mancando sia il gesto della mano, che il calice in terra, essa non può essere considerata una raffigurazione dell'Uomo dei dolori *tout court*, e quindi anche l'intitolazione di *Cristo redentore* non sembra perfettamente calzante.

¹⁷ Eisler, *op. cit.*, p. 244; Danesi Squarzina, *op. cit.* 2006, p. 251.

¹⁸ Steinberg, *op. cit.*, pp. 18-21.

¹⁹ Schmidt, *op. cit.*, pp. 221 e 228.

²⁰ Johannes Wilde, *Michelangelo: 6 lectures*, Oxford 1978, p. 147.

²¹ Sull'ipotesi, ormai largamente condivisa da tutta la critica, che il dipinto di Londra sia da identificare con la pala commissionata a Michelangelo nel 1500 cfr. Michael Hirst, *Michelangelo in Rome, an altar-piece and the 'Bacchus'*, in "The Burlington magazine", CXXIII, 1981, pp. 581-593 e Alexander Nagel, *Michelangelo's London 'Entombment' and the church of S. Agostino in Rome*, in "The Burlington Magazine", CXXXVI, 1994, pp. 164-167.

solo quel particolare.²² Allo stesso modo è significativo che Rosso Fiorentino, nella sua sconcertante *Pietà* oggi al Museum of Fine Arts di Boston (1526 circa), un dipinto da sempre messo in relazione con la tavola di Michelangelo, che si caratterizza per l'esibita nudità del corpo di Cristo, non abbia ardito raffigurare il suo sesso. E anche nelle successive *Deposizione dalla Croce* di Sansepolcro (San Lorenzo; 1528) e nella *Pietà* del Louvre (1537-40 circa) egli escogitò sempre delle soluzioni compositive per nascondere, senza peraltro rinunciare a mostrare il suo corpo completamente nudo: egli cioè non ricorse mai a panneggi o veli. Si tratta di un elemento che occorre sottolineare, poiché lo stesso Rosso, nel suo *Mosè e le figlie di Jetro* (Firenze, Uffizi; 1523-24 circa), aveva invece esaltato, con una scelta comunque rivoluzionaria, non certo in linea con la tradizione iconografica precedente, la nudità di Mosè, prefigurazione di Cristo e suo tipo veterotestamentario.²³ È quindi possibile che, come è stato ipotizzato, il contratto di commissione per la statua della Minerva, in cui l'opera da eseguire è descritta come "un Cristo, grande quanto el naturale, ingnudo, ritto, chor una chroce in bracc[i]o, in quell'attitudine che parrà al detto Michelagnio",²⁴ sia stato dettato dallo stesso Michelangelo, che non voleva sorgessero problemi a causa della sua scelta di raffigurare il suo Cristo risorto nudo e con attributi presi in prestito da un altro tipo iconografico.²⁵ Non ci sarebbe stato forse motivo di specificare "ingnudo" nel caso di una statua di Cristo con un panneggio alla vita, poiché quella sarebbe stata la soluzione più consueta da adottare: è probabile che Michelangelo e la committenza intendessero dire *tutto* nudo.²⁶ Nel 1514, naturalmente, il Buonarroti poteva ormai dettare le sue condizioni; ma nel settembre del 1500, quando era stato pagato 60 ducati in anticipo per eseguire la tavola per Sant'Agostino a Roma, egli non era ancora al culmine della fama. È già stato notato come sia piuttosto sorprendente che l'artista non abbia portato a termine il dipinto prima di lasciare Roma nel marzo dell'anno successivo: in quei sei/sette mesi, egli non aveva lavorato a nessun'altra impresa, e avrebbe quindi avuto tutto il

²² Le analisi hanno dimostrato che quel particolare non è andato perduto nel corso dei secoli, bensì non è mai stato dipinto da Michelangelo, cfr. Jill Dunkerton, *Michelangelo as a painter on panel*, in *The young Michelangelo: the artist in Rome, 1496 – 1501*, catalogo della mostra a cura di Michael Hirst e Jill Dunkerton, Londra 1994, p. 118; Alexander Nagel, *Michelangelo and the reform of art*, Cambridge 2000, p. 101. Secondo Schmidt (*op. cit.*, p. 225) il sesso di Cristo nel dipinto di Londra non venne dipinto perché Michelangelo pensava di coprirlo con un panneggio.

²³ Sul possibile significato della nudità di Mosè in questo dipinto cfr. Vivien Gaston, *Virile cittadino: Rosso Fiorentino's "Moses Defending the Daughters of Jethro"*, in *The "Italians" in Australia: studies in Renaissance and Baroque Art*, a cura di David R. Marshall, Firenze 2004, pp. 169-178.

²⁴ Lucilla Bardeschi Ciulich, *I contratti di Michelangelo*, Firenze 2005, pp. 54-55, n. XXIII.

²⁵ Agoston, *op. cit.*, p. 39.

²⁶ Non è possibile mettere sullo stesso piano un passo discorsivo di Ascanio Condivi relativo ai disegni di Michelangelo per Vittoria Colonna (in cui Cristo è definito "ingnudo" sebbene il suo sesso sia coperto da un panneggio, cfr. Schmidt, *op. cit.*, p. 225) con le precise indicazioni del contratto di commissione per la statua della Minerva. Certo anche Vasari avrebbe definito "ingnudo" sia il *Cristo* della Minerva che quello di Raffaello da Montelupo ad Orvieto e quello di Danese Cataneo nel Monumento Fregoso di Sant'Anastasia a Verona, nonostante gli ultimi due avessero un panneggio a coprire il sesso della figura, cfr. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di Rosanna Bettarini; commento secolare a cura di Paola Barocchi, 8 voll., Firenze, Sansoni, 1966-1997, V, p. 344; VI, pp. 55 e 194. Ma è probabile che il significato di quel termine, nel caso di un contratto di commissione, avesse un significato diverso: e infatti Michelangelo scolpì il suo *Cristo* tutto nudo, e così lo avrebbe in seguito descritto l'Anonimo Magliabechiano, cfr. *supra*.

tempo necessario per finire quella pala.²⁷ Si potrebbe quindi avanzare cautamente l'ipotesi che fossero nati dei contrasti tra l'artista e la committenza in merito sia all'inconsueta iconografia sia alla scelta di raffigurare Cristo completamente nudo: contrasti ai quali sarebbero da imputare sia la lentezza nella realizzazione della tavola, sia forse la stessa mancata esecuzione del sesso di Cristo. Michelangelo avrebbe alla fine lasciato Roma senza aver prima portato a termine quella pala. Certo è che non si può fare a meno di notare un'interessante concatenazione di eventi: il dipinto non venne terminato da altri, Michelangelo finì per restituire per intero la somma già incassata, e nel 1514, nel contratto per la statua della Minerva fece specificare: "un Cristo ingnudo" e "in quell'attitudine che parrà al detto Michelagnuolo". Si potrebbe pensare che nel dipinto di Londra raffigurare il sesso di Cristo significasse sottolineare la natura terrena del Salvatore, in un'immagine che proclamava l'identità tra il Suo corpo sollevato sopra l'altare su cui sarebbe stata collocata la tavola, e l'Eucarestia (ovvero, appunto, il corpo del Signore) che su quello stesso altare un prete avrebbe sollevato nel corso della Messa.²⁸ Ma forse è vero che queste interpretazioni, come suggeriva Schmidt, sono a volte troppo ingegnose: nei suoi nudi, e in quello di Cristo prima di tutto, Michelangelo voleva fondamentalmente riproporre la perfezione della Creazione divina. E con lo stesso obiettivo in mente è probabile che Benvenuto Cellini scolpisse il *Crocifisso* marmoreo per la sua tomba (1556-1562), capolavoro passato poi a Cosimo I e giunto infine all'Escorial, dove venne esposto con un panno di lino a coprirne il sesso, tradendo, molto probabilmente, le intenzioni dello scultore.²⁹

Se è difficile all'inizio del Cinquecento, non sorprende che sia quasi impossibile, dopo il Concilio di Trento, trovare raffigurazioni di un Cristo adulto completamente nudo. Si veda ad esempio la *Deposizione di Cristo* del Cavalier d'Arpino del 1608 circa (ubicazione ignota, già Olgiata, Marchese Incisa della Rocchetta su tavola):³⁰ se Rosso Fiorentino aveva scelto le posizioni più difficile per celare il sesso di Cristo nei suoi dipinti con lo stesso soggetto, il Cesari sembra quasi negarne *in toto* l'esistenza. Cioè, si ha quasi l'impressione di essere di fronte, a distanza di oltre un secolo, all'iconografia di origine medievale del Cristo completamente privo di sesso: per avere un buon termine di paragone si deve infatti risalire a opere come il *Battesimo di Cristo* di

²⁷ Michael Hirst, *The artist in Rome, 1496 – 1501*, in *The young Michelangelo* cit., p. 58. Michelangelo lasciò incompiuta anche la cosiddetta *Madonna Manchester* (Londra, National Gallery), ma in quel caso non si trattava di una pala d'altare già pagata dalla committenza, cfr. Hirst, *op. cit.* 1994, pp. 37 e 46.

²⁸ Sul rapporto tra l'iconografia del dipinto di Londra e la tradizione dell'Uomo dei dolori e il suo impiego nelle pale d'altare cfr. soprattutto Nagel, *op. cit.* 2000, pp. 49-82.

²⁹ Schmidt (*op. cit.*, p. 223) ha contestualizzato anche quello di Cellini all'interno della tradizione quattrocentesca dei Crocifissi lignei forniti di panni, ma è in realtà piuttosto improbabile che lo scultore pensasse di coprire il sesso del suo Cristo con una stoffa di lino. È vero, però, che proprio la tradizione dei Crocifissi scolpiti completamente nudi, e poi vestiti con panni impregnati di gesso, fornì probabilmente a Cellini un precedente importante per la scelta, comunque inusuale, di raffigurare in marmo il sesso di Cristo sulla Croce. Sulla storia del *Crocifisso* di Cellini in Spagna cfr. Juan López Gajate, *El Cristo Blanco de Cellini*, San Lorenzo de El Escorial 1995, pp. 183-201.

³⁰ Röttgen, *op. cit.*, p. 387.

Giovanni di Paolo alla National Gallery di Londra.³¹ Ancora più illuminante sull'atteggiamento censorio nei confronti del sesso di Cristo che si riscontra a Roma nell'età della Controriforma, è la pala dipinta da Girolamo Muziano per l'altar maggiore del Gesù (1587-89; Roma, Collegio Gesuita): pur avendo come soggetto la *Circoncisione*, in essa il pittore non mostra affatto il sesso del Bambino, coperto dal lembo di un panno, poiché sceglie di raffigurare il momento immediatamente successivo all'evento stesso.³² Nel 1592, come è noto, Clemente VIII Aldobrandini impose che “le statue della tomba di Paolo III di felice memoria siano levate oppure ricoperte quanto prima in maniera più decente”: la censura si abbatteva persino su un monumento papale.³³ In una simile congiuntura culturale una nudità tanto esibita come quella del *San Giovanni Battista* di Caravaggio (1601; Roma, Pinacoteca Capitolina), un dipinto ispirato ad uno degli *Ignudi* della Sistina,³⁴ doveva essere ritenuta al limite dello scandaloso, anche se si trattava di un dipinto di committenza privata, non destinato quindi ad essere esposto in pubblico. Altrettanto inusuale era l'intensa vitalità del nudo già adolescenziale del contemporaneo *Amore vincitore* dello stesso Caravaggio (Berlino, Gemäldegalerie; **Fig. 4**). Strabiliante è il confronto con l'*Amore e Psiche* che Jacopo Zucchi aveva dipinto qualche anno prima (1589 circa; Roma, Galleria Borghese), con il suo erotismo tutto intellettualizzato, e il sesso di Amore argutamente obliterato da un fiore. Non a caso il significato dell'*Amore vincitore* sarebbe stato praticamente ‘censurato’ subito dopo da Giovanni Baglione, che per Benedetto Giustiniani avrebbe realizzato un *Amor sacro che atterra l'Amor profano*, dove anche la nudità dell'Amor profano è celata, e l'Amor sacro è bardato da un'armatura così pesante da essere persino comica: Orazio Gentileschi avrebbe infatti criticato il dipinto, dicendo che Baglione “haveva fatto un huomo grande et armato che voleva esser nudo e putto”. Il pittore, di conseguenza, dipinse una seconda versione di quel soggetto con un Amor sacro un po' più *desabillè*, ma pur sempre ben coperto: tra fine Cinque e inizio Seicento, a Roma, era difficile osare di più.³⁵

L'*Amore vittorioso* è naturalmente un dipinto di soggetto profano, ma sul significato della sua nudità così esibita è bene interrogarsi anche in relazione al più ‘scandaloso’ sesso dipinto da

³¹ Sulla mancata raffigurazione dei genitali di Cristo nell'episodio del suo Battesimo cfr. Steinberg, *op. cit.* 1986, p. 137. Steinberg (*op. cit.* 1996, pp. 135-139) ha accostato il dipinto del Cavalier d'Arpino a quelli di Rosso Fiorentino, ma la differenza, sebbene sottile, mi sembra comunque sostanziale: nella produzione del Cesari si contano altre raffigurazioni della *Deposizione* o della *Pietà* in cui il sesso di Cristo è coperto da un panneggio, e come si evince anche da altre opere discusse in questo contributo, il Cavaliere era un pittore completamente in linea con le prescrizioni controriformiste. Se nei dipinti di Rosso, ed in particolare in quello di Boston, la nudità di Cristo è davvero conturbante, e sebbene sia nascosto si intuisce sempre l'esistenza del suo sesso, in quello del Cesari già ad Olgiata si ha quasi l'impressione di trovarsi di fronte ad un corpo maschile completamente privo del suo sesso

³² Patrizia Tosini, in *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, a cura di Maria Luisa Madonna, Roma 1993, pp. 171-172.

³³ Roberto Zapperi, *La leggenda del papa Paolo III: arte e censura nella Roma pontificia*, Torino 1998, pp. 13-16.

³⁴ Naturalmente i nudi di Caravaggio, intensamente naturalistici, sono cosa ben diversa da quelli idealizzati di Michelangelo.

³⁵ Sulle due versioni dell'*Amor sacro che atterra l'Amor profano* di Baglione cfr. Silvia Danesi Squarzina, scheda in *Caravaggio e i Giustiniani cit.*, pp. 298-301.

Caravaggio, quello di Cristo nella *Pala dei Palafrenieri* (**Fig. 5**). In entrambi i casi, infatti, l'obiettivo di Caravaggio era probabilmente il medesimo: non scandalizzare, bensì sottolineare la natura terrena delle due figure. La conturbante carnalità del dipinto oggi a Berlino ha condotto parte della critica a interpretare questo Amore come un Amore sensuale (e quindi profano), mentre altri, per reazione, ne hanno sottolineato il carattere divino (ovvero sacro).³⁶ La verità è invece che il dipinto raffigurava semplicemente un "Amore vincitore", secondo le precise parole di Giovanni Pietro Bellori:³⁷ si trattava cioè di una variazione sul tema dell' "Amor omnia Vincit."³⁸ E Caravaggio, quindi, ne aveva sottolineato la natura terrena, quale è appunto quella dell'Amore *tout court*, senza quella connotazione negativa, esclusivamente sensuale, che Baglione, da tipico figlio della Controriforma, lesse nella sua nudità, e censurò con la ridicola armatura del suo Amor sacro.

La *Pala dei Palafrenieri*, come è noto, rimase esposta su un altare di San Pietro per poche settimane nella primavera del 1606, prima di essere rimossa e finire poi nella galleria del nipote del pontefice, Scipione Borghese. Bellori, che peraltro scriveva oltre cinquant'anni dopo quegli eventi, riporta che "L'altro quadro di Santa Anna fu tolto ancora da uno de' minori altari della Basilica Vaticana, ritratti in esso vilmente la Vergine con Giesù fanciullo ignudo, come si vede nella Villa Borghese."³⁹ Il biografo sottolineava quindi come nel dipinto fosse raffigurato un "Giesù fanciullo ignudo": si trattava quindi di una nudità in qualche modo sconcertante, altrimenti non ci sarebbe stato motivo di rilevarla, in un'epoca in cui comunque Gesù Bambino nudi continuavano pur sempre a comparire nelle pale d'altare. La nudità del Gesù della tela di Caravaggio era scandalosa per il gioco della luce sulle gambe, che sembra dirigere l'attenzione dello spettatore verso il suo sesso, e forse anche perché Gesù non vi è raffigurato come un "Bambino", ma appunto come un "Fanciullo." Roberto Longhi, ormai 80 anni fa, individuò nella *Madonna del serpe* di Ambrogio Figino attualmente nell'oratorio dell'Immacolata presso Sant'Antonio Abate a Milano (**Fig. 6**), il precedente iconografico della *Pala dei Palafrenieri*.⁴⁰ Ma proprio il confronto con il suo modello solleva una questione ben precisa: perché Caravaggio, prendendo le distanze da Figino, volle raffigurare completamente nudo il suo Cristo, e per di più fanciullo invece che bambino? Prima e dopo quella per i Palafrenieri Caravaggio dipinse altre pale raffiguranti la Madonna col Bambino, in cui quest'ultimo, sempre rigorosamente nudo, non è connotato come un fanciullo, e soprattutto è in una posizione che non ci permette di vederne il sesso: si tratta della *Madonna dei pellegrini* (1604-

³⁶ Herwarth Röttgen, *Caravaggio: l'amore terreno o la vittoria dell'amore carnale* (Frankfurt am Main 1992), Modena 2006; Maurizio Calvesi, *Le realtà del Caravaggio*, Torino 1990, pp. 243-245.

³⁷ Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1672, p. 207.

³⁸ Stefano Pierguidi, *Sull'Amor omnia vincit' del J. P. Getty Museum e la fortuna delle allegorie d'amore a Roma intorno al 1600*, in "Bollettino d'arte", XCI/137-138, 2006, pp. 69-70.

³⁹ Bellori, *op. cit.*, p. 213.

⁴⁰ Roberto Longhi, *Quesiti caravaggeschi. II. I precedenti*, in "Pinacotheca", I, nn. 5-6, 1929, p. 314, ripubblicato in Roberto Longhi, *Opere complete*, IV, *Me pinxit" e quesiti caravaggeschi: 1928 - 1934*, Firenze 1961, pp. 133-134.

5; Roma, Sant'Agostino) e della *Madonna di Loreto* (1606-1607; Vienna, Kunsthistorisches Museum). È evidente che se avesse voluto Caravaggio avrebbe potuto fare altrettanto anche nella *Pala dei Palafrenieri*, ed è possibile che invece egli decidesse in quel caso di sottolineare il sesso e la carnalità del Gesù fanciullo proprio per alludere al mistero dell'Incarnazione. La critica, reagendo al libro di Steinberg, ha fatto notare come non esista nessuna fonte testuale che autorizzi a sostenere al di là di ogni ragionevole dubbio, che l'enfasi posta sulla raffigurazione dei genitali di Gesù Bambino in tante opere del Rinascimento, alluda davvero al mistero dell'Incarnazione, e quindi alla natura umana di Cristo.⁴¹ Ma proprio l'iconografia della *Pala dei Palafrenieri* e il confronto con opere dal medesimo soggetto sembra confermare ancora una volta la tesi di Steinberg.

La *Madonna del serpe* di Figino venne lasciata alla Chiesa di Sant'Antonio Abate da Ercole Bianchi, nipote ed erede del pittore, nel 1637, quando alla pala ci si riferiva come ad una "Concezione della Beatissima Vergine."⁴² Nella tela romana di Caravaggio, la cui protagonista è in ultima analisi Sant'Anna, a cui era intitolato l'altare (e infatti Bellori indicava la pala come il "quadro di Santa Anna"), il riferimento a quel culto, che sarebbe stato proclamato dogma della Chiesa solo oltre due secoli dopo, è ancora più esplicito: la figura stessa di Sant'Anna, infatti, ricordava immediatamente al fedele come Maria fosse stata concepita immacolata dalla madre. La credenza che la Vergine fosse l'unica, in tutto il genere umano, ad essere stata esentata dal Peccato Originale era nata proprio in relazione al mistero dell'Incarnazione: come si poteva accettare, infatti, che Gesù Bambino si fosse incarnato in un corpo macchiato da quella colpa ereditata da Eva?⁴³ Anche nella pala che Jacopino del Conte e Leonardo da Pistoia avevano eseguito circa settant'anni prima per il medesimo altare della Confraternita dei Palafrenieri in San Pietro (oggi nella Sagrestia dei Canonici della Basilica; 1538 circa), è possibile ravvisare un riferimento al mistero dell'Incarnazione: Sant'Anna, infatti, indica chiaramente Gesù Bambino. Ancora più interessante, soprattutto all'interno di questo discorso, è poi il confronto con un frammento di una pala d'altare del Cavalier d'Arpino oggi all'Institute of Arts di Minneapolis, databile al 1592/93, di cui è ignota la provenienza (**Fig. 7**). Già Steinberg aveva pubblicato questo dipinto sottolineando il gesto con cui Sant'Anna non si limita a indicare Gesù Bambino, ma punta direttamente al suo sesso. Altrettanto evidente è però anche la cura con cui il Cavalier d'Arpino, ancora lui, incrollabile

⁴¹ Lo stesso Steinberg (*op. cit.* 1996, pp. 220 e 330-344) nella seconda edizione del suo studio ha risposto a questa critica mossagli da numerosi studiosi.

⁴² Simonetta Coppa, *Due opere di Ambrogio Figino in una donazione del 1637*, in "Arte lombarda", 47/48, 1977, pp. 143-144.

⁴³ Alessandra Galizzi, *L'iconografia del verbo incarnato da Giovanni da Modena al Francia: origine e sciluppo di una "pittura sospetta"*, in *Il luogo ed il ruolo della città di Bologna tra Europa continentale e mediterranea*, a cura di Giovanna Perini, Bologna 1992, p. 123; Alessandra Galizzi Kroegel, *Quando il centro usa prudenza e la periferia osa: l'iconografia dell'Immacolata Concezione in Emilia e nelle Marche (con una postilla sulla "Vergine delle rocce" di Leonardo)*, in *Emilia e Marche nel Rinascimento: l'identità visiva della "periferia"*, a cura di Giancarla Periti, Azzano San Paolo 2005, p. 216.

difensore dell'ortodossia dell'immagine sacra nella Roma a cavallo tra Cinque e Seicento, abbia celato quello stesso sesso con un velo che va a coprire le parti intime del Bambino.⁴⁴ Nella sua pala, quindi, Caravaggio rinunciò ad adottare il tipo iconografico dell'*Anna Tertia*, a cui sono riconducibili sia la pala di Jacopino e Leonardo da Pistoia che quella del Cavalier d'Arpino, intimamente e tradizionalmente legato al culto dell'Immacolata Concezione, preferendo rifarsi al precedente della *Madonna del serpe* di Figino; ma, soprattutto, è possibile che egli, magari su indicazioni della committenza, decidesse di sottolineare esplicitamente il sesso di Cristo per alludere in modo inequivocabile al mistero dell'Incarnazione. Più difficile stabilire se Caravaggio, adottando quella soluzione iconografica che aveva probabilmente già creato qualche problema alla pala del Figino (che, non a caso, si trovava in casa del pittore alla sua morte, e non su un altare di una chiesa), intendesse prendere le distanze dal culto dell'Immacolata Concezione: certo è che raffigurare Gesù nell'atto di aiutare Maria a calpestare il serpente, simbolo del peccato originale, poteva suggerire al fedele l'errata convinzione che la Vergine, da sola, non aveva sconfitto il male.⁴⁵

Dal punto di vista della nudità del Bambino la pala di Caravaggio ha un altro precedente, certo meno diretto di quelli già individuati dalla critica, nella cosiddetta *Visione di San Gerolamo* di Parmigianino, dipinta nel 1526-27 per una cappella di San Salvatore in Lauro ma, a causa delle vicende seguite al Sacco di Roma, rimasta a lungo nel refettorio di Santa Maria della Pace, prima di approdare alla metà del Cinquecento in Sant'Agostino a Città di Castello (oggi è a Londra, National Gallery).⁴⁶ Nel dipinto, che avrebbe dovuto ornare una cappella dedicata all'Immacolata Concezione, la falce lunare su cui siede la Madonna rimanda immediatamente all'iconografia classica di quel tema. E anche in questo caso la Vergine ha tra le gambe un Gesù non proprio bambino, ma anzi fanciullo, il cui sesso proietta un'ombra davvero evidente sulla sua gamba destra. Tanto evidente da suggerire l'ipotesi che la strana posizione in cui Gesù è raffigurato, con la gamba sinistra proiettata in avanti, sia stata adottata proprio per metterne in evidenza il sesso (Steinberg arrivò a ventilare l'ipotesi che fosse qui raffigurata una vera e propria erezione).⁴⁷ E si ricordi che,

⁴⁴ Steinberg, *op. cit.* 1986, p. 13; Röttgen, *op. cit.*, pp. 256-257.

⁴⁵ In seguito, infatti, Sébastien Bourdon, pittore francese di fede protestante presente a Roma tra il 1634 e il 1637, realizzò una stampa, databile intorno al 1645-1647, evidentemente ispirata al dipinto di Caravaggio, in cui però è solo Gesù a calpestare il serpente, mentre la Vergine si limita ad osservare la scena e Sant'Anna è sostituita dalla profetessa Anna, cfr. Émile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente: étude sur l'iconographie de la fin du XVI siècle, du XVII, du XVIII siècle*, p. 40; Jacques Thuillier, *Sébastien Bourdon 1616-1671: catalogue critique et chronologique de l'œuvre complet*, Paris 2000, p. 259, n. 118. Cfr. anche Stefano Pierguidi, *Sulla Madonna dei Palafrenieri di Caravaggio: nascita e diffusione di una rara iconografia dell'Immacolata Concezione*, in corso di pubblicazione.

⁴⁶ Mary Vaccaro, *Documents for Parmigianino's 'Vision of St Jerome'*, in "The Burlington Magazine", CXXXV, 1993, pp. 22-27.

⁴⁷ Steinberg, *op. cit.* 1986, p. 176. In un disegno preparatorio per la pala all'Albertina di Vienna, Parmigianino aveva sperimentato una soluzione alternativa per Gesù Bambino, con la gamba destra alzata, ed il suo sesso sempre in forte

nella maggior parte dei casi, l'Immacolata Concezione prevedeva la raffigurazione della sola Maria, priva del Bambino: il suo inserimento, nella pala di Parmigianino, si spiegherebbe proprio con la necessità di sottolineare l'intimo legame tra quel culto e il mistero dell'Incarnazione.

Le ricerche di Luigi Spezzaferro, e poi di altri, hanno dimostrato come, a dispetto delle tante ipotesi circa le ragioni che portarono al rifiuto della *Pala dei Palafrenieri*, questa venne in realtà allontanata da San Pietro prima di tutto perché Paolo V, nel contesto della ricostruzione e ridefinizione della Basilica, privò la Confraternita dei Palafrenieri dell'altare sul quale aveva esercitato i propri diritti fino al 1606. Sembrerebbe infatti che i Palafrenieri, per assicurarsi un altare nella nuova San Pietro, avessero cercato di forzare la mano al pontefice, commissionando una grande e moderna pala d'altare in sostituzione di quella ormai antiquata di Jacopino e Leonardo da Pistoia ancor prima che fossero stati riconfermati i loro diritti.⁴⁸ Non si può però escludere l'ipotesi che il dipinto stesso di Caravaggio, collocato in tutta fretta in San Pietro, avesse in realtà avuto l'effetto, del tutto contrario alle aspettative dei Palafrenieri, di esacerbare Paolo V. Più difficile, peraltro, rimane stabilire se aveva ragione Bellori nell'indicare nella mancanza di decoro della pala la ragione del rifiuto, o se invece fosse stata la sua iconografia ad essere giudicata poco ortodossa. In seguito Carlo Francesco Nuvolone intorno al 1650 adottò la medesima soluzione iconografica in una grande pala d'altare per la chiesa dei cappuccini di Parma (oggi alla Galleria Nazionale)⁴⁹ in cui, proprio come Caravaggio, spogliò il Bambino dal panneggio di cui lo aveva rivestito Figino. Ma la nudità di quello di Nuvolone era certo meno esibita di quella del "fanciullo" di Caravaggio, e inoltre alla metà del secolo, e a Parma, la verifica dell'ortodossia delle immagini sacre non doveva più avere quel carattere ossessivo della Roma a cavallo tra Cinque e Seicento.

Un insieme di componenti (il mancato rinnovamento ai Palafrenieri, da parte di Paolo V, dei diritti sul loro altare; una soluzione iconografica dal significato ambiguo; e forse anche l'omicidio di Ranuccio Tommasoni, da parte dello stesso Caravaggio, il 28 maggio 1606)⁵⁰ contribuì all'allontanamento della *Pala dei Palafrenieri* da San Pietro. E tra quelle componenti dovette esserci anche il sesso di quel "Giesù fanciullo ignudo:" le ragioni del decoro trionfavano così persino su quelle teologiche. D'altronde, magari proprio in quegli stessi anni, il *Cristo* della Minerva di Michelangelo veniva addirittura sfregiato per eccesso di zelo: Gaspare Celio, che

evidenza, cfr. Arthur Ewart Popham, *Catalogue of the drawings of Parmigianino*, 3 vols, New Haven 1971, I, pp. 90, n. 181 e 187, n. 609.

⁴⁸ Luigi Spezzaferro, *La Pala dei Palafrenieri*, in *Colloquio sul tema: Caravaggio e i caravaggeschi*, Roma 1974, pp. 125-137; Louise Rice, *The altars and altarpieces of new St. Peter's: outfitting the Basilica, 1621 – 1666*, Cambridge 1997, pp. 43-45; Marcello Beltramme, "La pala dei Palafrenieri: precisazioni storiche e ipotesi iconografiche su uno degli ultimi rifiuti romani di Caravaggio," in *Studi Romani*, IL, 2001, pp. 72-79.

⁴⁹ Filippo Maria Ferro, *Nuvolone: una famiglia di pittori nella Milano del '600*, Soncino 2003, pp. 199-200.

⁵⁰ Maurizio Marini, *Senso e trascendenza nella Madonna de' Palafrenieri del Caravaggio*, in "Artibus et historiae", XXX/59, 2009, p. 140.

scriveva nel 1638, riporta infatti che “un frate per scrupolo li ruppe il membro, ancora che vi stesse del continuo un panno.”⁵¹ Già censurata, quindi, da un drappo in stoffa posticcio, la statua di Michelangelo, oggetto persino di un atto di fanatismo religioso, se si vuole dar credito a Celio, sarebbe stata infine deturpata, tra Sei e Settecento, da un pesante panneggio in metallo; e la stessa sorte sarebbe toccata anche alla prima versione della statua finita a Bassano di Sutri: il prezzo da pagare per rimanere esposte in pubblico. Alla *Pala dei Palafrenieri* dell’altro Michelangelo furono, fortunatamente, risparmiati interventi censori: ma solo a costo della sua immediata rimozione dalla basilica di San Pietro.

⁵¹ Gaspare Celio, *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture, che sono in alcune chiese, facciate, e palazzi di Roma* (Napoli 1638), edizione a cura di Emma Zocca, Milano 1967, pp. 65-66; Giorgio Vasari, *La vita di Michelangelo* nelle redazioni del 1550 e del 1568, edizione a cura di Paola Barocchi, Napoli 1962, III, p. 901.