

Michelangelo e le statue del *Cristo Risorto* a Roma e Bassano: ripensamenti e rettificazioni

Christoph Luitpold Frommel

La maggiore scoperta della recente ricerca michelangiolesca è stata senz'altro, nel 1998, la prima versione del *Cristo Risorto* a Bassano Romano¹ (figg. 1, 9, 11, 13). Indizi dell'identificazione non erano solo la nera vena difettosa al lato del naso, per la quale Michelangelo aveva abbandonato l'opera verso 1515, ma anche la somiglianza con il *Cristo Risorto* di Santa Maria sopra Minerva, le dimensioni e il tipo di marmo di Carrara usato (figg. 2, 8, 10). Benché l'identificazione difficilmente possa venir messa in dubbio, l'accoglienza degli studiosi non è stata unanime: Michelangelo stava scolpendo le due statue assieme ai *Prigioni* della tomba di Giulio II, ma mentre la vicinanza del *Cristo* di Santa Maria sopra Minerva ai *Prigioni* dell'Accademia è evidente, quello di Bassano si distingue essenzialmente dai *Prigioni* del Louvre² (figg. 3-4). Con l'intento di fare del *Cristo Risorto* la figura d'altare di una cappella sepolcrale, da porsi quasi di fronte all'*Assunta* di Filippino Lippi, Michelangelo inizia con questa scultura la serie di opere dedicate alla resurrezione dei corpi, che culminerà circa venti anni più tardi nell'*Ultimo Giudizio*, un soggetto che gli sta al cuore come pochi altri.

Progetto, incarico ed esecuzione delle due versioni del *Cristo* (1512-1519)

Ai primi di giugno del 1512 muore circa trentaseienne Marta Porcari, una ricca patrizia che si fa seppellire a Santa Maria sopra Minerva «in sepultura suorum predecessorum jn quo loco mandavit construi et fieri debere unam cappellam et jn ea exponi ducatos ducentos»³. Marta nomina eredi universali i figli delle sue due

1 C.L. Frommel, *Michelangelo, Bernini e le due statue del Cristo risorto*, in *Società, cultura e vita religiosa in età moderna scritti in onore di Romeo De Maio*, a cura di L. Gulia, I. Herklotz, S. Zen, Sora 2009, pp. 177-215; S. Danesi Squarzina, *Il ritrovamento del Cristo Giustiniani*, in *1564-2014 Michelangelo*, catalogo della mostra (Roma 2014), a cura di C. Acidini, S. Risaliti, Roma 2014, pp. 90-99, con bibliografia. Ringrazio i padri silvestrini di San Vincenzo e in particolare don Cleto Tuderti per l'aiuto instancabile fornitomi e la fototeca della Bibliotheca Hertziana per le fotografie del *Cristo di Bassano*.

2 A. Gnann, *Michelangelo Zeichnungen eines Genies*, catalogo della mostra (Vienna 2010), a cura di A. Gnann, Wien 2010, pp. 174-179, insiste convincentemente a datare il disegno per il *Cristo* agli anni successivi il 1516; C.L. Frommel, *Michelangelo il marmo e la mente La tomba di Giulio II e le sue statue*, Milano 2014.

3 Roma, Archivio di Stato (ASR), 30 Notai Capitolini, ufficio 4, vol. 14 (Antonius Pirotus), cc. 371r-372v, 431r-431v; G. Vasari, *La vita di Michelangelo*, a cura di P. Barocchi, Milano e Napoli 1962, III, pp. 887-914; G. Panofsky, *Michelangelos 'Christus' und sein römischer Auftraggeber*, Worms 1991, pp. 43-44, 131.

sorelle, Metello Vari e Pietro Paolo Castellani (il quale ultimo muore già nel 1519), ed esecutori testamentari i parenti Bernardo e Giacomo Cenci, e Lorenzo Crescenzi. Nel caso «quod dicta cappella post eius mortem non reperiatur» entro sei mesi, l'eredità sarebbe andata a due confraternite. Marta non lascia agli eredi solo denari, ma anche beni immobili del valore di alcune migliaia di ducati. Solo dopo il Sacco di Roma quando la statua e il suo altare sono ormai compiuti, Metello e i parenti possono entrare in possesso dell'eredità⁴.

La Cappella Porcari si trovava nella prima campata della navata sinistra, accanto alla porticina del chiostro col quale confinava la chiesa fino alla metà del Cinquecento, impedendo la costruzione di cappelle autonome⁵. Le cappelle documentate si limitavano ancora agli altari e alle rispettive tombe. Quando nel marzo 1520 Federico Frizzi, lo scultore amico di Michelangelo, visita con gli eredi di Marta la cappella Porcari «in quella facc[i]ata de la chiesa a presso la porta li che va nel chiostro», il luogo gli pare per la sua scarsa illuminazione «tristo»⁶. L'altare che Girolamo Porcari (un loro parente che dal 1495 fino alla morte nel 1503 era stato vescovo di Andria) vi aveva già dedicato al proprio patrono san Girolamo, non era ancora dotato: Marta vuole perciò erigervi — «hoc loco» — una cappella⁷. «Construire cappellam» significa solo dotare un altare, e il testamento di Marta non dice neppure a chi debba essere dedicato. Il 27 giugno 1512 l'altare non esiste ancora⁸. Il testamento non parla né di un monumento sepolcrale né della dotazione della cappella, dunque i 200 ducati devono essere stati destinati per la sua decorazione.

Metello, nato nel 1488 e quindi appena maggiorenne, s'incontra il 29 novembre 1512 nella propria casa, sita nell'attuale via del Gesù 70, con Bernardo Cenci, uno degli esecutori testamentari, e col tutore del cugino minorene⁹. Di fronte a un notaio e due testimoni Bernardo «promisit dictam cappellam construi facere jn dicto loco infra termine duorum annorum»¹⁰. Il notaio proroga il termine di due anni con l'argomento che la cappella «indiget pictura quam non potest tam breviter fieri», ma cancella in un secondo momento la parola «pictura» e la sostituisce con «figuris marmoreis». Gli eredi si obbligano inoltre ad anticipare i 200 ducati di tasca

4 *Il carteggio di Michelangelo Buonarroti*, a cura di P. Barocchi, 5 voll., Firenze 1965-83, III, pp. 407, 415, 423-424 (d'ora in avanti *Carteggio*).

5 G. Palmerio, G. Villetti, *Storia edilizia di S. Maria sopra Minerva in Roma 1275-1870*, Roma 1989; Panofsky, *Michelangelos 'Christus'*, cit., pp. 120-130; U. Kleefisch-Jobst, *Die römische Dominikanerkirche Santa Maria sopra Minerva*, Münster 1991.

6 Vedi sotto.

7 Panofsky, *Michelangelos 'Christus'*, cit., pp. 126-129.

8 ASR, 30 Notai Capitolini, ufficio 4, vol. 16 (Antonius Pirotus), cc. 436v - 437v; Panofsky, *Michelangelos 'Christus'*, cit., p. 131.

9 ASR, 30 Notai Capitolini, ufficio 4, vol. 15 (Antonius Pirotus), cc. 90v-91r; Panofsky, *Michelangelos 'Christus'*, cit., pp. 131-132.

10 R. Hatfield, *The Wealth of Michelangelo*, Roma 2002, pp. 35-36; C.L. Frommel, *La tomba di Giulio II: genesi, ricostruzione e analisi*, in Id., *Michelangelo il marmo e la mente*, cit., p. 32.

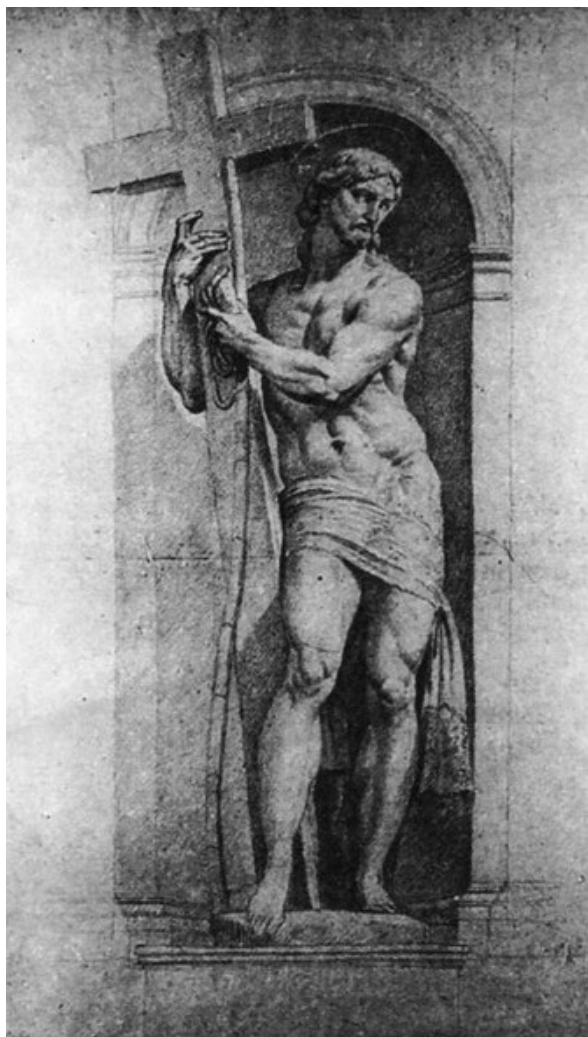


1. Michelangelo Buonarroti (rilavorato nel XVII sec.), *Cristo Risorto*, Bassano Romano, chiesa del monastero di San Vincenzo.

2. Michelangelo Buonarroti (rifiniture di Pietro Urbano e Federico Frizzi), *Cristo Risorto*, Roma, Santa Maria sopra Minerva.

propria e Metello promette, anche a nome del cugino, di aggiungerne altri 30 «jn dicta constructione et ut decentius ornetur dicta cappella». Se il notaio ha sostituito la parola «pictura» con «figuris marmoreis» gli eredi debbono aver cambiato idea all'ultimo momento; e se i due eredi sono non solo disponibili a versare i 200 ducati legati da Marta, ma ad aggiungerne 30 perché la cappella sia ancor meglio ornata, la modifica del progetto deve averne aumentato i costi. Marta aveva lasciato la scelta del carattere decorativo da dare alla cappella all'arbitrio degli esecutori testamentari e di Metello Vari, che già allora deve aver pensato a Michelangelo, il quale aveva appena concluso gli affreschi della Cappella Sistina.

Il 21 febbraio 1513 muore Giulio II, e ai primi di maggio Michelangelo s'impegna



con gli eredi del papa a riprendere i lavori alla tomba, per terminarla entro sette anni senza accettare nel frattempo altre commissioni. Il 23 maggio 1513, poche settimane dopo il contratto con gli eredi Della Rovere, Michelangelo incassa dagli eredi Porcari un primo acconto di 50 ducati per il *Cristo Risorto*. Dagli eredi del pontefice la commissione del *Cristo* venne evidentemente ritenuta precedente al nuovo contratto per la tomba di Giulio II, e dunque non contestabile. Il 14 giugno 1514 Michelangelo concorda con Metello, Bernardo Cenci e Mario Scappucci (quest'ultimo tutore dell'erede minorenni), di scolpire entro tre anni (e in ogni caso non oltre i quattro) «una figura di marmo d'un *Cristo* grande quanto el naturale, ignudo, ritto, cor una croce in braccio, in quell'attitudine che parrà al detto Michelagnuolo, per prezzo di ducati dugento d'oro di Camera, a pagarli in questo modo, cioè: al presente ducati cento cinquanta d'oro di camera, e 'l restante, che sono ducati cinquanta simili, el detto maestro Mario e Metello delli Vari promettono pagarli alla fine del lavoro, inanzi ch'el detto Michelagnuolo metta in opera detta figura; la quale

3. Edmé Bouchardon, veduta del *Cristo della Minerva*, Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins.

4. Michelangelo Buonarroti, *Schiavo morente*, Parigi, Musée du Louvre.

promette metterla in opera nella Minerva, in quel luogo parrà a' sopradetti; e solo a sue spese n'è fare una gocciola dove posi detta figura; e ogni altro adornamento v'andassi, s'intende che li sopra detti messer Bernardo e maestro Mario l'abino a fare a loro spese [...]»¹¹. L'accordo sembra corrispondere alle intenzioni di Metello del novembre 1512, e viene controfirmato solo da un banchiere. Michelangelo deve eseguire la «gocciola dove posi detta figura», evidentemente la rispettiva nicchia o edicola, mentre Bernardo e Mario devono pagare 30 ducati per l'«adornamento» e cioè per l'altare ed eventuali altri ornamenti come l'epigrafe o la lastra tombale. Ai committenti spetta la scelta del luogo, a Michelangelo quella della postura e della collocazione della statua. Un *Cristo* nudo di tali dimensioni non seguiva la tradizione, ma fu accettato anche da Bernardo Cenci, canonico di San Pietro¹².

Benché l'anticipo di 150 ducati non gli venga versato, il soggetto della statua spinge Michelangelo a iniziarla già verso il 1514, dunque ben prima della scadenza dei tre anni¹³. Evidentemente si serve di uno dei blocchi acquistati nel 1505 per la tomba di Giulio II, divenuti superflui dopo la riduzione del progetto¹⁴. Tuttavia, il Buonarroti scopre presto una vena nera sul volto del *Cristo* che il superstizioso maestro interpreta forse come un ammonimento divino: abbandona perciò il blocco, e riprende il lavoro al *Mosè*, vittima dell'ira del Signore, nonché incarnazione del collerico pontefice Della Rovere.

Amareggiato dal successo crescente di Raffaello, ma fiducioso in future commissioni medicee, nell'estate 1516 Michelangelo abbandona di nuovo la tomba di Giulio II e si trasferisce per i successivi sedici anni a Firenze.

Dopo l'accordo del 1514 non ci sono più notizie del *Cristo*, e poiché l'atto non è notabile e gli eredi non hanno ancora versato l'acconto, Michelangelo non è obbligato a dargli seguito. Il maestro mantiene tuttavia l'impegno, e chiede in una lettera del 26 settembre 1517 l'anticipo che Metello gli paga di tasca propria¹⁵, dato che il cugino non è disposto a versare la sua parte¹⁶. In una lettera del 13 dicembre diretta allo «scultore dignissimo, suo tamquam fratri» Metello si lamenta di non aver avuto più notizie: «el che non havendo voi scripto, stimai fossi perché, essendo facta l'opera, non bisognassi altre lettere». Prima della partenza da Roma Michelangelo gli ave-

11 *Le Lettere di Michelangelo Buonarroti*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1875, pp. 641-642; G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze 1966-87, 6 voll., VI, p. 888; Panofsky, *Michelangelos 'Christus'*, cit., pp. 64-65, 131-133).

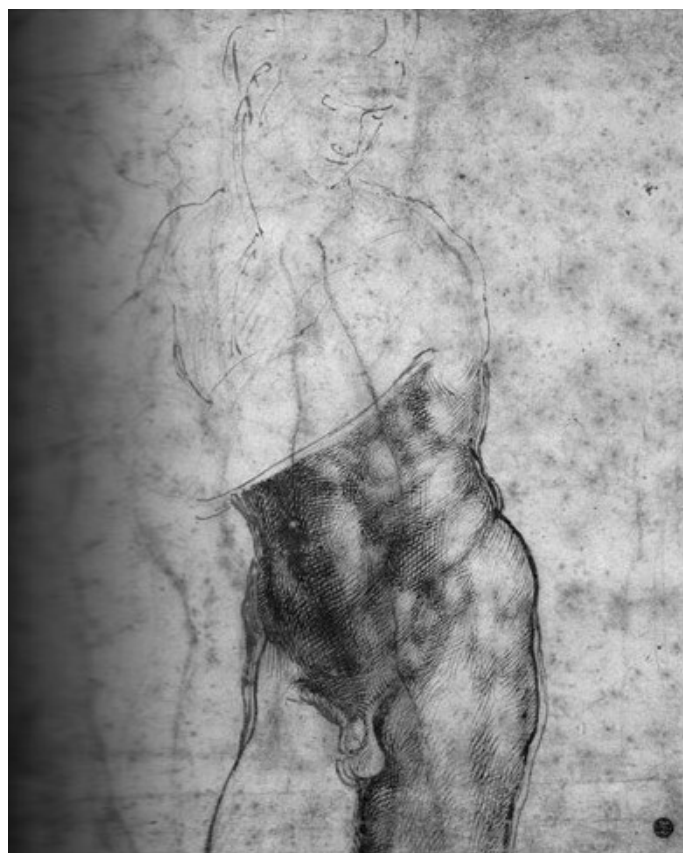
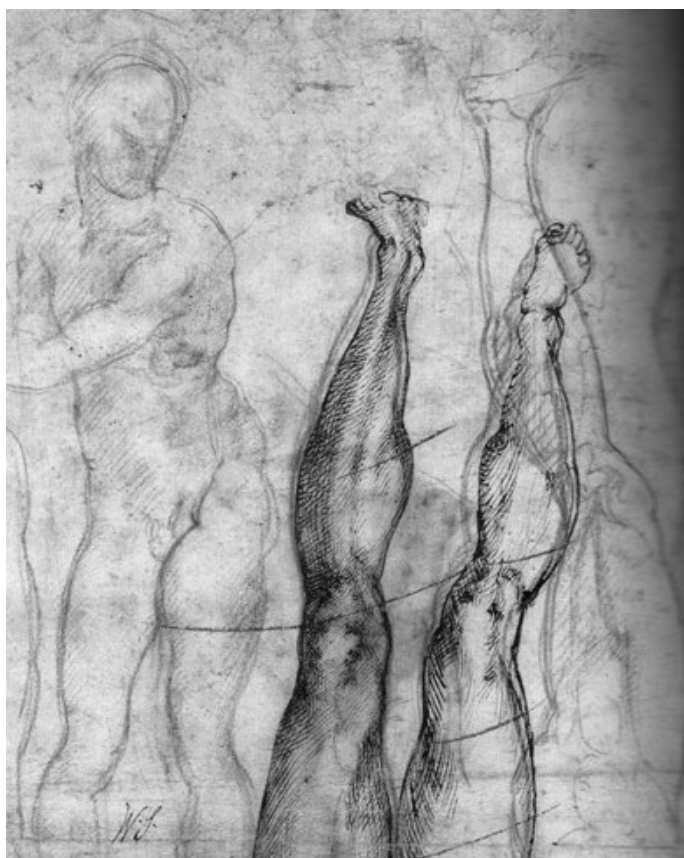
12 Vedi sotto.

13 *Carteggio*, I, p. 304; Panofsky, *Michelangelos 'Christus'*, cit., p. 10; Frommel, *La tomba di Giulio II*, cit., pp. 38-39.

14 Non ci sono notizie sulla commissione di un blocco da Carrara per la prima versione del *Cristo*; vedi sotto.

15 *Carteggio*, I, p. 304. Nelle sue carte Michelangelo conferma questo pagamento per «una figura di marmo che e' mi detono a fare, chome apariscie per una schripta che è tra-nnoi» (*I ricordi di Michelangelo*, a cura di L. Bardeschi Ciulich, P. Barocchi, Firenze 1970, p. 22).

16 *Carteggio*, I, pp. 304, 313, 386; ivi, II, p. 129.



va evidentemente promesso d'iniziare la nuova versione appena arrivato a Firenze. Metello sottolinea ancora che avrebbe perso l'eredità, se il maestro non avesse mandato finalmente la statua concordata più di tre anni prima.

Quando nel dicembre 1517 viene a Roma per presentare a Leone X il progetto per la facciata di San Lorenzo, Michelangelo deve aver già scelto il nuovo blocco di marmo ed elaborato i primi schizzi. Metello deve avergli espresso la propria delusione, ma i due debbono aver avuto occasione anche di discutere della statua¹⁷. Quando il 26 luglio 1518 si rivolge di nuovo al maestro, il timore di perdere l'eredità è tale che Metello si dichiara soddisfatto anche di una statua abbozzata da collaboratori e rifinita da Michelangelo, il quale tuttavia continua a non rispondergli¹⁸. Metello gli comunica a novembre 1518 che il cardinale Giulio de' Medici aveva prolungato il termine fino al giorno di Pasqua, festività che ritiene ideale per l'inaugurazione della statua di un Cristo risorto¹⁹. Michelangelo non risponde, ma mantiene l'impegno e

5-6. Michelangelo Buonarroti, studi per il *Cristo della Minerva* (*Corpus*, 94v), New York, collezione privata.

¹⁷ Panofsky, *Michelangelos 'Christus'*, cit., pp. 50-51, 77-78.

¹⁸ *Carteggio*, II, pp. 40-41.

¹⁹ Ivi, II, p. 112.

a fine dicembre del 1518 confessa all'amico Leonardo da Carrara: «Io sono anchora sollecitato da messer Metello Vari [del blocco] della sua figura, che è anche là in Pisa e verrà in queste prime scafe. Io non gli ò mai risposto, né anche voglio più scrivere a voi finché io non ò cominciato a llavorare; perché io muoio di dolore, e parmi essere diventato uno ciurmatore chontro a mia voglia»²⁰. Nel marzo 1519, poco prima della scadenza prorogata, Metello ancora è ignaro di cosa accada: scrive dunque al maestro, con tono disperato e abbastanza freddo, che sarebbe stato costretto a venire lui a Firenze a incontrare personalmente Michelangelo²¹; Metello si dichiara disposto ad accettare anche il compimento della prima versione difettata del Cristo, o addirittura un'altra figura «et se la figura lì non la avete fatta, almanco farete finire questa de Roma, o vero, se ne avete nisunna fatta in altra figura, et sia allo preposito, puro menne havisarete». Nell'aprile 1519 Metello ripete le stesse richieste per tre volte ancora, e prega Michelangelo di far ulteriormente prolungare dal cardinal Medici la scadenza, o di venire a Pasqua a Roma, per finire la prima versione²².

La collocazione della due versioni (1520-22)

Il termine viene in effetti prorogato fino al maggio 1519, ma solo nel gennaio 1520 Metello viene finalmente a sapere che la nuova statua è finita²³: ringrazia per questo Michelangelo con entusiasmo, e gli promette di mandare i restanti 50 ducati nel marzo e nel giugno seguenti²⁴.

Ai primi di marzo del 1520 Michelangelo scrive d'aver «avisato» Bernardo Cenci d'incaricare del tabernacolo, ossia dell'edicola, lo scultore Frizzi, e il 10 marzo 1520 costui informa Michelangelo d'essere andato con Metello Vari e suo zio Camillo Porcari (vescovo, poeta e celebre predicatore) alla chiesa della Minerva e d'aver richiamato la loro attenzione sulla scarsa illuminazione della cappella Porcari²⁵: «[...] e ànomi mostro e' luogo dove la vogl[i]ono murare, c[i]oè in quella facc[i]ata de la chiesa a presso la porta che va nel chiostro. Dicce v'è un tristo lume, per la qual chosa io ne gl'ò sconfortati, e ògli chonsigliati che la [statua] metino in una di quele cholone, o pilastri che si sieno, de la nave di mezo, perché v'è un buon lume; e loro ne son contenti». Frizzi consiglia quindi agli eredi di collocare il *Cristo* davanti a uno dei pilastri della navata centrale. Lui non ha ancora visto la figura scolpita, ma è

20 Ivi, pp. 129-130.

21 Ivi, p. 172.

22 Ivi, pp. 179, 184.

23 Ivi, pp. 208-209, 214-215.

24 Ivi, pp. 229-230.

25 Ivi, pp. 222-223.

stato informato dal Cenci sulle dimensioni, e chiede a Michelangelo, il quale aveva concepito anche la seconda versione della statua per lo spazio della vecchia cappella Porcari, se una nicchia larga 4 palmi (89 cm) sarebbe sufficiente. Frizzi non ha perciò un disegno di Michelangelo con misure precise, e nondimeno informa il maestro di aver già presentato agli eredi Porcari un primo progetto per l'edicola, al quale ne farà seguire altri, evidentemente d'invenzione propria. Avendo sentito nel gennaio 1521 che Metello aveva versato il saldo dei 50 ducati (che era da pagare tra il compimento e il collocamento dell'opera), Michelangelo spedisce la statua a Roma nel marzo 1521, via mare²⁶. Nello stesso tempo manda il suo garzone Pietro Urbano, giovane scultore di grande talento, con i delicati incarichi di trasportare il *Cristo* dal porto alla chiesa, di collocarlo nella nicchia e di rifinirne le parti rimaste abbozzate per prevenire i possibili danni del trasporto. Il 31 marzo Pietro Urbano informa da Roma Michelangelo che la statua ancora non è giunta, ma che ha «parlato ogni giornno chon messer Mectello e chon messer Bernardo Cienci e chol Vescovo [Camillo Porcari] e chon Antonio Porchari e tutti questi Porchari. E pure sabato della Pasqua si sono risolti del tabernacholo, che v'era el Frizi. E sono d'achordo, loro insieme, del tabernacholo»²⁷; altro indizio che l'edicola, almeno nella sua definitiva redazione, era invenzione di Frizzi. Solo a giugno o ai primi di luglio la figura è arrivata, e i problemi del trasporto e della dogana vengono risolti; prima di metà agosto del 1521, infine, viene superata anche la resistenza dei domenicani, che avevano chiesto ulteriori soldi²⁸.

Nelle stesse settimane gli eredi avevano deciso di collocare la statua davanti al pilastro nordorientale della crociera: Urbano può dunque sistemarla sul basamento preparato da Frizzi, e cominciare il lavoro di rifinitura²⁹. Il 14 agosto Metello informa però Michelangelo che Urbano è fuggito da Roma prima di aver compiuto il lavoro, che aveva persino tentato di rubare un puledro promesso a Michelangelo, e che si era procurato denaro dando in pegno degli anelli³⁰. Benché l'accordo del 1514 non parlasse esplicitamente del basamento, Metello si lamenta che «nanzi che venissi la figura, poteva far lo pede o vero la socila [*socola*, ossia “zoccolo”?]; non fece nulla», e che invece lo zoccolo l'aveva dovuto fare Frizzi. Sembra di capire che Urbano abbia lavorato alla figura dalla fine di luglio fino alla metà d'agosto, che poi sia scappato per tornare poco dopo. In una lettera del 6 settembre 1521 Sebastiano del Piombo accusa Urbano d'aver «scortato el piede drito, che si vede manifesta-

26 Ivi, pp. 272, 273, 276 - 278.

27 Ivi, p. 282.

28 Ivi, pp. 283-287, 305-306.

29 Ivi, pp. 305-309.

30 Ivi, pp. 310-311.

mente ne le ditta che lui l'ha mozzate; ancora ha scorte le ditte de le mane, maxime quella che tiene la croce, che è la drita, che 'l Frizzi dice che par lavorate che le habi lavorato colloro che fano le zanzele ... à lavorato ne la barba che 'l mio putto credo haveria havuto più discrettione ... Ancora ha moza una nara del naso ... et siamo rimasti d'accordo che [Frizzi] l'ab[as]i [la statua] quasi un palmo, perché non si vede e' piedi. A me par che Pietro la metessi molto alto [...]». Sebastiano prega Michelangelo di togliere il lavoro a Urbano, per affidarlo a Frizzi³¹, proposta che il maestro accetta immediatamente. Lo stesso Frizzi descrive le parti rovinate da Urbano: «Per uno si è 'l piè che viene inanzi, e dipoi le mane, tut'a dua, che l'ha cincistiate che paiono formate di cartapesta, e massimamente la mandritta; e poi la barba, c[i]oè da la mascela de la gota rita [...]»³². Metello non si era ancora accorto di questi difetti, e il 27 settembre prega Michelangelo, che gli aveva annunciato di venire a Roma per Ognissanti (ossia per il 31 ottobre), d'anticipare di una settimana, per sorvegliare di persona gli ultimi lavori³³. Il maestro però non viene. Frizzi tenta di porre rimedio agli errori di Urbano, e rifinisce la statua in breve tempo. Michelangelo deve aver incaricato Urbano della rifinitura del volto, di mani e



7. Michelangelo, Cristo per la Flagellazione di Sebastiano del Piombo, London, British Museum.

31 Ivi, pp. 313-315.

32 Ivi, pp. 317-318.

33 Ivi, p. 321.

piedi, della croce e del bastone, ossia delle parti più fragili ed esposte agli eventuali urti subiti nel trasporto. Alla mano destra, al piede destro e al naso, i danni prodotti da Urbano non sono immediatamente riconoscibili; ma la barba del Cristo è schematica, e la transizione tra le chioche più o meno folte è troppo poco meditata. Anche la lieve curvatura che la croce fa tra la spugna e la mano destra, non può essere stata voluta da Michelangelo.

Il 19 ottobre 1521 Frizzi scrive a Michelangelo che la figura è collocata «a préso a l'altare grande, – c[i]ò la ccapela grande è i[n] mezo infra 'l Sagramento [...] in uno di quegli pilastri che regono la volta de la chapela, e non à u' lume a modo mio. In quello pilastro, che io vi schrisi g[i]à, de la nave di mezo, v'era uno buono lume. Per quello che non ve l'abino voluta metere, io non lo so. Io la [figura] volevo metere in opera a una certa alteza ch' e' piedi venisino a pari de l'ochio, e chosì feci una certa predela per posamento; e non aveva veduto la figura, pensando che la fusi grande tanto quanto mi diceva Pietro [Urbano], che diceva che l'era grande tanto quanto la ccasa. E poi, quando io la vidi ne la Minerva, el' a soto e' piedi un'alteza chome voi sapete, e vène a esere un pocco alta più che la vista de l'ochio. A tale che io vogl[i] o alzarla tanto che io farò una bucca in quela pietra dove la posa, che è una prieta grossa, e 'nchaserovi drento qu[e]lla prieta ch'è atachata a la figura soto e' piedi, e verà stare siccura e più a proposito de la vista de l'ochio; e questo piaque anchora a Bastiano veneziano. Lor mi cconfortorono a farlo. L'ornamento che io fo è senp[l] icisimo, senza intagl[i]o nesuno, salvo loro letere e arme, perché Metelo non vole spendere, e rag[i]onavami di farlo di trevertino, o veramente dipinto; tanto che io lo fo di marmo salingno [...]»³⁴. Dunque, quando Frizzi lavorava al basamento ancora non conosceva l'esatta altezza dello zoccolo, e quando Urbano l'ha infine sistemato a sinistra dell'altar maggiore, vede confermato il proprio timore che la scultura non sia illuminata a sufficienza. L'unica luce diretta proveniva infatti dalle lontane finestre del transetto. Frizzi s'accorge anche che il basamento è troppo alto: allora incastra lo zoccolo della scultura in un alloggiamento scavato nella predella, in modo che i piedi del Cristo siano visibili ad altezza d'occhio. Frizzi potrebbe anche aver contribuito ai difetti del piede destro, gli unici evidenti al primo sguardo.

L'altare viene consacrato probabilmente a Natale del 1521, e la figura è infine svelata. Il 27 dicembre Leonardo Sellaio scrive a Michelangelo: «La fighura è scoperta, e piace. Per aviso»³⁵. A Metello viene permesso di far murare davanti all'altare della Risurrezione una «sepoltura seu tomba» per la sua famiglia³⁶. Negli stessi anni, nel

34 Ivi, p. 324.

35 Ivi, p. 338.

36 A. Parronchi, *Opere giovanili di Michelangelo*, 3 voll., Firenze 1968-81, II, pp. 162-163; Panofsky, *Michelangelos 'Christus'*, cit., pp. 138-139.

riprogettare la crociera in forme moderne, Antonio da Sangallo disegna dietro «el Cristo» una scaletta che forse doveva scendere nella cripta di Metello; non è tuttavia chiaro se sia mai stata realizzata, né se Metello vi sia stato sepolto. Sangallo considera di ridurre l'altare, che era lungo $8\frac{3}{4}$ palmi (ca. 195 cm) e sporgeva a sinistra dal pilastro della crociera, non essendo evidentemente stato pensato per quel luogo.

La statua era di poco più illuminata che nella Cappella Porcari, e forse si trovava più vicino di ora all'altare maggiore; il quale, prima d'essere trasferito nel 1544 nell'attuale posizione, stava «nell'area presbiteriale fra l'ingresso [...] [della cappella maggiore] ed uno dei lati corti del recinto del coro»³⁷. La cappella maggiore stava «in mezzo della Chiesa cinto da fuori da alcuni altari», ma forse già allora era prevista una sistemazione dell'area presbiteriale come lo sarà poi, poco prima della morte di Clemente VII nel 1534. A quei tempi il recinto del coro, alto almeno 200 cm, deve aver occupato la crociera, impedendo la veduta del *Cristo* dalla navata. Gli amici del maestro l'avrebbero di certo informato se una nuova collocazione della statua fosse stata voluta da Leone X e Giulio de' Medici, ma evidentemente costoro erano d'accordo, e non si erano fatti scrupolo alcuno di vedere un Cristo nudo accanto all'altare maggiore e davanti alle loro future tombe.

L'unica testimonianza della nicchia è un disegno di Bouchardon che rappresenta la statua con la sola parte superiore dello zoccolo, e da un punto vista che ne diminuisce la profondità e fa apparire il *Cristo* meno frontale³⁸ (fig. 3). La nicchia era larga circa 4 palmi (89 cm) come proposto da Frizzi, e leggermente più alta dei 205 cm della statua con tutta la croce. Già nel 1630 l'altare non aveva più dotazione, né finanziamento per le messe e per permettere ai fedeli d'avvicinarsi ancora di più, predella e statua furono poi spostate sull'altare. Nelle due vedute di primo Ottocento si nota quanto il *Cristo* fosse distante dalla nicchia, e come la statua fosse collegata al muro con una barra in ferro che ha lasciato tracce sul suo dorso³⁹. Nicchia, edicola e altare, sacrificati nel 1852 alla forzosa goticizzazione della chiesa⁴⁰, condizionavano notevolmente l'effetto visivo prodotto della scultura.

L'ordine tuscanico dell'edicola sosteneva una trabeazione tripartita e disadorna. Le snelle paraste della parte anteriore proseguivano ai lati in paraste più tozze con capitelli più alti, che nascondevano le colonnine gotiche. I piedistalli erano decorati

37 Palmerio, Villetti, *Storia edilizia*, pp. 143-144, 166-167; vedi Panofsky, 'Michelangelos Christus', cit., pp. 139-143, 191-192; C.L. Frommel, *Unbekannte Entwürfe Sangallos für die Gräber Leos X. und Clemens' VII.*, in *Italia et Germania liber amicorum Arnold Esch*, a cura di H. Keller, Tübingen 2001, pp. 323-330.

38 Ch. Tolnay, *Michelangelo*, III, Princeton 1948, pp. 177-180; P. Joannides, *Michel-Ange, élèves et copistes*, in *Musée du Louvre, Département des Dessins. Inventaire général des dessins italiens*, VI, a cura di R. Bacou, C. Monbeig-Goguel, Paris 2003, n. 137, pp. 270-271.

39 Ch. Tolnay, *Tabernacolo per il Cristo della Minerva*, in "Commentari", 18, 1967, pp. 43-45; Panofsky, *Michelangelos Christus*, cit., p. 147.

40 Palmerio, Villetti, *Storia edilizia*, cit., pp. 226, 228.

con gli stemmi dei Porcari — soluzione difficilmente attribuibile a Michelangelo, e del resto non documentata da alcun disegno.

Già nel novembre 1520, mentre la statua è ancora a Firenze, Michelangelo ne è a tal misura scontento da negarne la paternità. Sebastiano l'avverte delle chiacchiere di Giovanni da Reggio, altro amico buonarrotiano: «lui va dicendo unna cossa che mi dispiace, che 'l dice che vui non avete facta quella figura, che l'à facta Pier Urb[a]no. Advertite che bisogna che la para de mano vostra, a ciò ch' e' poltroni et cichaloni crepino»⁴¹. Sebastiano e Metello non sanno però che è lo stesso Michelangelo ad aver pregato Giovanni di diffondere questa voce. In una lettera del 12 gennaio 1522 Leonardo Sellaio comunica a Michelangelo che anch'egli stava raccontando a chi gli pareva che la statua era stata fatta da Urbano, e che Michelangelo ne aveva solo ritoccato gli errori — un'evidente capovolgimento dei fatti: «La fighura, chome vi dissi, è schoperta e riesce benissimo. Ma nonne stante questo, ò detto e fatto dire, dove a me è parssso a proposito, nonn-essere di vostra mano, che bene è vero voi l'arete in alchuno luogo ritocha dove Pietro l'aveva istorpiata. Sì che, per ogni chonto, ista[te]ne di buona vogl[i]a e non ve ne date afanno nesuno». L'insoddisfazione buonarrotiana e l'intervento poco felice di Urbano si rispecchiano anche nella *Vita* di Condivi, che neppure ricorda la statua della Minerva, e in quella di Vasari, che nelle poche righe dedicate alla «figura miracolosissima», inizia a trattarne con il viaggio romano di Urbano⁴².

Dalle lettere di Metello, di risposta alle perdute di Michelangelo, risulta che il maestro è a tal punto scontento del *Cristo*, da offrire al Vari una nuova scultura per indennizzo. Nel frattempo anche Metello si accorge che i romani dubitano dell'autenticità del Cristo, e il 14 novembre 1521 scrive così a Michelangelo: «[...] scrivendome della figura, ad noi mandata per voi, del Cristo, se hera al proposito; et se non, in uno altro lavoro haverestivo satisfatto. Et per tanto venne resto grannemente hobligato dello amore che me portate, che mi scrivate questo, mostranno lo animo vostro granne, et quella vostra magnanimità, che de una cosa che al mondo meglio non se po' fare et non ce ne hène paragone, vogl[i]atemi reservire meglio. Non basta la hobligazione, che per tutta Roma lo vo predicanno: “Per amore, ditta figura Michele Angelo nostro ce hane servito”. Et se volete vedere lo efetto, dico ad ogne homo che m'adomanda, granni maestri et altri, como voi ne havevate fatta una altra in Roma, ad nostra istanzia, et per una linea negra li venne in lo viso non cella havevete voluta dare ad mettere in simel loco, per servire bene [...] et anco per verificare el mio ditto che, per ben servire, havevatece fatta in Roma, como di sopra, una altra figura, et volennno fare uno bello cortile in casa et aconpagnarla, per tanto non la

41 *Carteggio*, II, pp. 255-256

42 Vasari, *Le vite*, cit., I, p. 59.

voglio altramente, se non quella se degnerà servi[r]mene con li miei denari»⁴³. In una seconda lettera dei primi di dicembre, Michelangelo rinnova però l'offerta di un'ulteriore statua, e chiede a Metello di fargli sapere le misure del nuovo cortile⁴⁴. Metello non vuole tuttavia una nuova statua, ma solo la prima versione abbozzata del *Cristo*, per provare ai Romani che il maestro lo aveva in effetti accontentato. Vuol metterla nel suo nuovo cortile, una sorta di museo come avevano già allestito i Sassi, il banchiere Balducci, il cardinale Della Valle e molti altri. Il 12-13 dicembre Metello scrive a Michelangelo: «a molti homini da bene ho dicto che voi me avete servito per amore e non per denari, como si vede, perché lo ho dicto che in Roma ne aveate facta un'altra [statua], reuscendo nel viso un pelo nero hover linea l'avete lassata per fenita, et av[e]teci facta quest'altra in Fiorenza, dove molti non lo possono credere. Questa sarà per onor mio, havendola, che la terrò como si fusse de oro, per poser mostrare la magnianimità vostra et la benevolentia che me avete mostrata, et poser far quietare qualche mala lengua che abia parlato de me e de voi sopra dicta hopera»⁴⁵.

Il diffidente Leonardo Sellaio, che non è interessato a provare l'autenticità del secondo *Cristo*, è contrario a negare a Metello la prima versione abbozzata, allora custodita nella casa romana del maestro, «perché bisogna lo fac[i]a finire, e metemoci del nostro onore, a fi[ni]llo voi vi sarebbe troppo tenpo»⁴⁶. In ogni caso, alla



8. *Cristo della Minerva*, scorcio del fianco sinistro.

9. *Cristo di Bassano*, dettaglio.

43 *Carteggio*, II, pp. 328-329.

44 *Ivi*, pp. 334-335; vedi Panofsky, *Michelangelos 'Christus'*, cit., p. 135, n.93.

45 *Carteggio*, II, p. 334.

46 *Ivi*, p. 336.

fine di gennaio 1522 Sellaio consegna a Vari il blocco abbozzato, ma non la lettera di Michelangelo con l'offerta rinnovata d'una nuova statua: «del dagli la ighura bozata, non porta molto; ma chon questa letera vi ubrighiate di fagl[i]ene una, che a me non pare: che sapete chi sono e` romani, e massime chostui»⁴⁷. Quando poi Michelangelo lo costringe a consegnare a Vari anche la lettera, Sellaio gli replica: «[...] ò consegnata la ighura a Metello, presente tanti che basta; dipoi la vost[r]a letera. E lui si raccomanda a voi, e basta fino a qui lui non v'abia vinto di gentilezza»⁴⁸.

Prima della morte, Metello aveva informato Ulisse Aldrovandi della propria collezione di sculture antiche, ormai celebre, per la quale gli erano stati offerti 2'000 ducati⁴⁹. Pierluigi Farnese voleva addirittura portarle sul Campidoglio, e lo stesso Metello sperava di lasciarla al Comune⁵⁰. Nel palazzo di Metello la facciata, l'androne e una delle stanze che dava sulla strada erano decorati da sculture antiche; ma l'unica statua nel cortile era il «Cristo 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 a M. Metello». Il Vari muore nel 1554, sessantaseienne, lasciando la propria cospicua fortuna ai due figli⁵¹.

Il linguaggio delle due versioni

Per individuare le parti e i caratteri michelangioleschi della statua di Bassano, occorre confrontarla con i due primi *Prigioni*, col *Cristo* della Minerva e con il suo disegno. Quest'ultimo non è direttamente riferibile alla statua di Bassano, ma fa ben comprendere in quale direzione si muovesse il maestro negli anni 1517-19 (figg. 4-6)⁵².

Gli schizzi a inchiostro sul recto e sul verso, tratti probabilmente da un modello, ne rappresentano la veduta frontale. Il contorno vigoroso, il denso tratteggio e l'accurata modellazione del corpo sono direttamente paragonabili alla tecnica a matita rossa del disegno per il *Cristo Flagellato* di Sebastiano del Piombo, che Michelangelo esegue nel 1516 (fig. 7)⁵³. Come nella statua (se vista frontalmente), il gomito sinistro sporge dal petto che il braccio incrocia, mentre il torso è ancora più inclinato, meno ruotato e, come nel *Cristo* di Bassano, sembra appoggiarsi sulla croce. Diver-

47 Ivi, p. 339-340.

48 Ivi, p. 341.

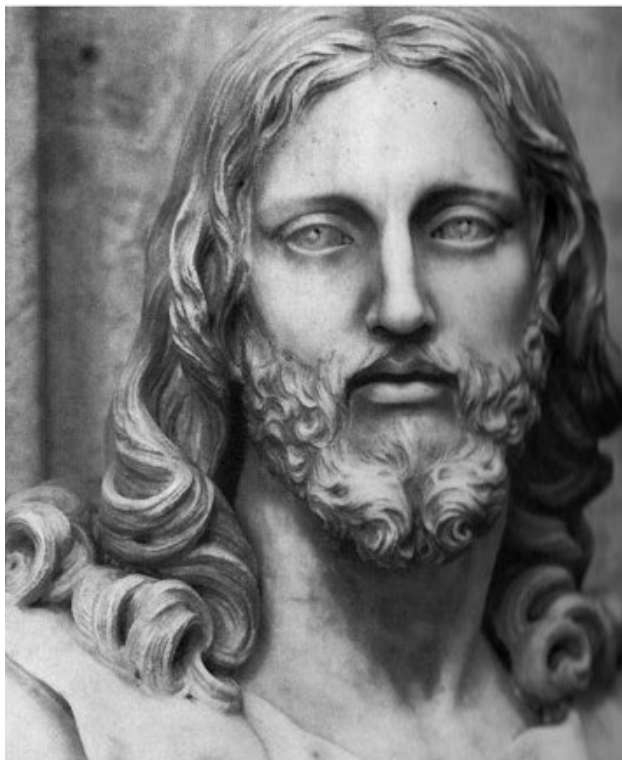
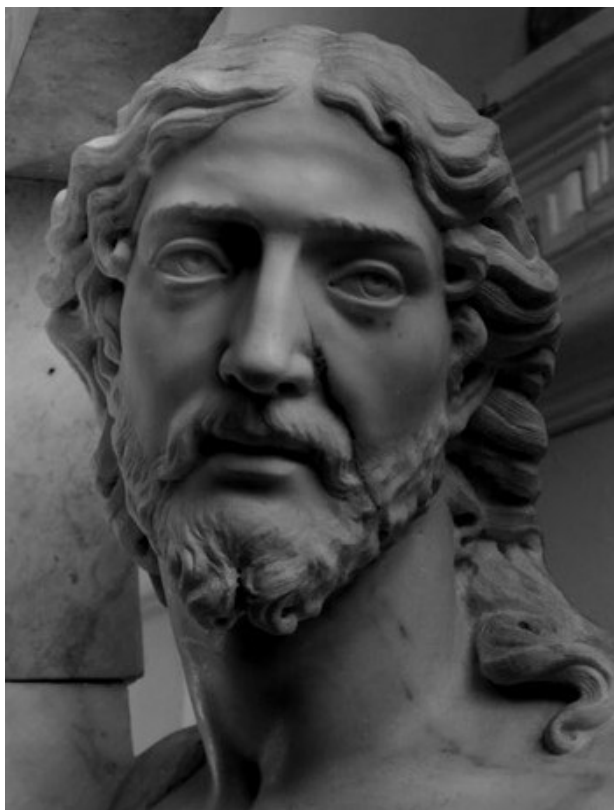
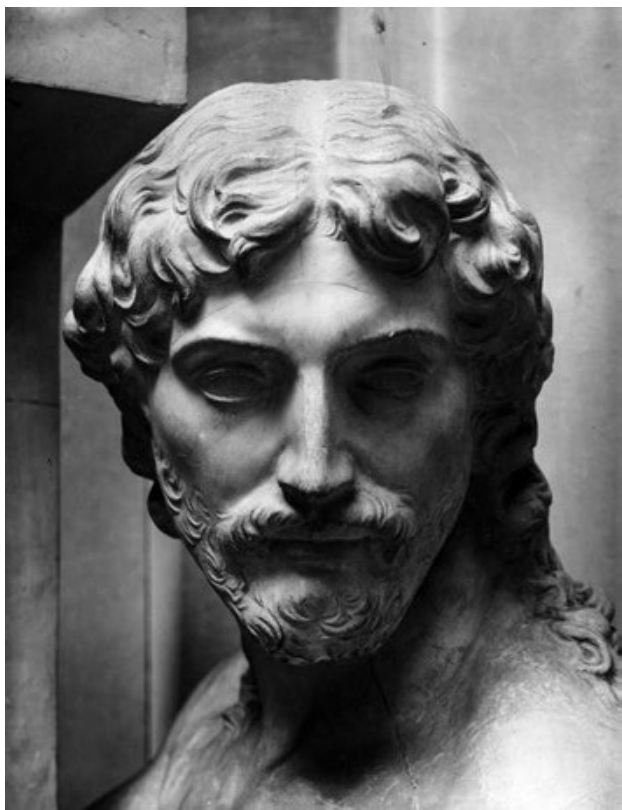
49 U. Aldrovandi, *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, e case si veggono* [...], Giordano Ziletti, Venezia 1556, p. 247.

50 Panofsky, *Michelangelos 'Christus'*, pp. 114-119.

51 Ivi, pp. 82, 256.

52 *Corpus* 94 r-v (Collezione privata, New York): *Michelangelo Zeichnungen eines Genies*, catalogo della mostra (Vienna 2010), a cura di A. Gnann, Wien 2010, pp. 174-180, 189-192, con bibliografia.

53 Frommel, *La tomba di Giulio II*, cit., pp. 46-47.



10. *Cristo della Minerva*, dettaglio del volto.

11. *Cristo di Bassano*, dettaglio del volto.

12. Anonimo del XVII sec., *Salvatore*, cattedrale di Sées (possibile copia da originale berniniano).

samente dalla statua, gli avanbracci sono paralleli e il braccio sinistro è piegato più in alto. Nel disegno Cristo gira la testa solo leggermente verso destra e, come assorto nei propri pensieri, guarda verso il basso. Per le gambe schizzate sul verso (fig. 5) Michelangelo si serve della medesima tecnica grafica e dello stesso modello: le gambe sono quasi parallele e il piede destro non sembra ancora sollevarsi per camminare. Michelangelo rappresenta però poi in sanguigna le gambe di profilo, col piede sinistro alzato in atto di camminare. Sempre in sanguigna, ma a rovescio, egli schizza il *Cristo* sulla parte destra del verso con le gambe più divaricate, in una postura ancora più simile alla statua della Minerva. Come in pochi altri disegni, Michelangelo studia quindi almeno due viste privilegiate, di fronte e di profilo: se la statua fosse stata collocata sull'altare della vecchia cappella Porcari, la visione di profilo si sarebbe offerta a chi proveniva dal coro o dal chiostro. Già nel disegno le gambe sono più corte del canone antico, il torso è più alto e il bacino più largo, avvicinandosi ai modelli italiani del suo tempo. Cristo inizia a muoversi, e gareggia anche in sensualità con opere mature di Raffaello, che il fiorentino avrebbe potuto vedere nella sua visita romana del dicembre 1517.

Nel 1517-18 Michelangelo si procura a Carrara un blocco grande come quelli dei *Prigioni* dell'Accademia, per creare figure differenti dai *Prigioni* del Louvre e dal *Cristo* di Bassano, di circa 20 cm più spesse e dunque più tridimensionali. Nella primavera del 1519 inizia contemporaneamente il *Cristo* della Minerva e primi due *Prigioni* dell'Accademia. Quest'ultimi sono più massicci, dinamici e ruotati nello spazio di quelli del Louvre, dell'*Haman* della Cappella Sistina e perfino del *Flagellato* disegnato per Sebastiano del Piombo.

Il maestro gira il corpo più indietro che nel disegno di studio, non inclina più la testa, e la fa guardare in avanti. Solo nella statua della Minerva Michelangelo conferisce al *Cristo* l'ambiguità della *Leda* di Leonardo da Vinci, che guarda i gemelli a destra e allo stesso momento attira il cigno con il braccio che incrocia il petto.

L'asta della croce, che tocca il polpaccio destro e prosegue fin sopra le mani, è parte dello stesso blocco del corpo del Cristo, e serve anche come rinforzo delle fragili membra scolpite a tutto tondo. Diversamente dal disegno, le braccia sono tanto estese in avanti che la croce si stacca dal corpo. Al di sopra delle mani, la croce è composta di tre parti, e vi è anche attaccata la maggior parte dei singoli pezzi della canna che si unisce alla croce e alla gamba, in un fascio di tridimensionalità virtuosistica.

Visti da vicino, piedi, mani e barba rivelano le mani di Urbano e di Frizzi e non possono competere con la modellazione del corpo e con gli analoghi dettagli dei *Prigioni* del Louvre, del *Mosè* o della *Vittoria*.

Il *Cristo* della Minerva non è più chiuso in se stesso, ma affronta il mondo colmo di forza. Sta diritto e non s'inclina più sulla croce, che afferra con ambedue le mani, additandola con gli indici. Croce, canna e corda non sono solo simboli della soffe-

renza, ma anche trofeo del sacrificio e della vittoria sulla morte. Al pari di Raffaello nella *Galatea*, Michelangelo sostituisce la staticità con l'istantaneità, rappresentando un momento che passerà subito, ma che ha un profondo significato simbolico: mentre la sindone gli sta ancora scivolando di dosso, Cristo afferra i propri trofei e alza il piede per uscire dalla collina rocciosa della tomba. Si vedono le pupille indirizzate verso la nostra destra: altro indizio che il Cristo vuol essere guardato anche dal lato destro, da dove la testa appare più girata. Rappresentando il *Risorto*, come Raffaello la *Galatea*, nell'atto di congedarsi, Michelangelo giustifica un'interpretazione più dinamica e spaziale della *Leda*. Per quaranta giorni ancora Cristo si reca nel mondo, per incontrare Maddalena e i discepoli ai quali dirà «data est mihi omnis potestas in coelo et in terra [...] et ecce ego vobiscum sum omnibus diebus, usque ad consummationem saeculi» (Matteo 28, 18-19).

Michelangelo scolpisce Cristo in forme più corporee, più in carne ed ossa che non nelle precedenti rappresentazioni, ispirandosi direttamente al vangelo di Luca (24, 37-43 della *Vetus Latina di Gerolamo*): «Conturbati vero et conterriti existimabant se spiritum videre. Et dixit eis: “quid turbati estis et cogitationes ascendunt in corda vestra? Videte manus meas et pedes quia ipse ego sum. Palpate me, et videte quia spiritus carnem et ossa non habet, sicut me videtis habere”. Et cum hoc dixisset, ostendit eis manus et pedes. Adhuc autem illis non credentibus et mirantibus prae gaudio, dixit eis: “Habetis hic aliquid quod manducetur?” At illi obtulerunt ei partem piscis assi et favum mellis et cum manducasset coram eis sumens reliquias dedit eis [...]».

Come in alcuni prototipi antichi, il naso dritto del Cristo prosegue la linea della fronte e continua nelle orbite profonde e nelle sopracciglia energicamente curve (fig. 10). Le pupille sono poco incise, mentre le labbra della bocca piena, morbida, e relativamente piccola, sono chiuse: tutti dettagli che conferiscono al volto un'espressione benigna, mite e al contempo sofferente e decisa, l'espressione di un'anima cristiana, essenzialmente distinta da quelle antiche. La ricaduta dei capelli, con la scriminatura nel mezzo, copre buona parte della larga fronte, mentre i ricci cascano, quasi come ornamento, sugli orecchi. La fisionomia è più realistica e meno stilizzata di quella dello *Schiavo morente* e non ritorna in altre opere di Michelangelo.

Il completamento del Cristo di Bassano Romano

Nel 1559 muore il figlio minore di Metello Vari, e nel 1562 il figlio maggiore: le due figlie di quest'ultimo, oramai uniche eredi, vendono la casa e probabilmente anche la collezione con la statua abbozzata, prima del 1617⁵⁴. Francesco Buonarroti

54 Panofsky, *Michelangelos 'Christus'* cit., pp. 82, 256. I loro testamenti e i rispettivi inventari non sono stati sinora rintracciati.

(1574-1631), il primo a parlare dell'iniziale versione del *Cristo* dopo una pausa di oltre mezzo secolo⁵⁵, scrive nel 1607 al cugino Michelangelo il Giovane (1568-1646), pronipote del maestro: «il signor Passignano [...] vuole ch'io vada 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 [...] era nel medesimo grado questa borza che il santo Matteo dell'opera et i Prigioni di Pitti [...] e tocca da altra mano al certo»⁵⁶. Michelangelo il Giovane ne risulta proprietario quando il suo amico, il cardinale Maffeo Barberini, futuro Urbano VIII, scrive il 18 ottobre 1618 al proprio fratello Carlo: «Mi disse una volta il signor Cavalier Passignano che al signor Michelangelo Buonarroti restava qui verso il palazzo d'Alessandrino una statua cominciata di Michelangelo, et che ne harebbe fatto fuori; se si può haver per buon mercato sotto mano col mezzo del medesimo Passignano la piglierei perché il figlio del Bernino che fa grande riuscita la perfettionerebbe»⁵⁷.

Maffeo si era interessato del talento e della persona del “nuovo Michelangelo” da quando Gianlorenzo stava assistendo il padre nella Cappella Barberini di Sant'Andrea della Valle⁵⁸. Sembra però che il marchese Vincenzo Giustiniani lo abbia preceduto, acquistando il blocco abbozzato poco dopo la lettera del Barberini, e dando incarico al giovane Bernini del suo compimento. Dopo la morte di Giustiniani nel 1638, il «Cristo in piedi di marmo 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 incirca» si trova come unico pezzo «nella stanza à basso canto alla porta verso san Luigi» e non viene esplicitamente attribuito ad alcun artista⁵⁹. Nel 1644 Andrea Giustiniani, erede del marchese Vincenzo, lo fa collocare sopra l'altare maggiore della chiesa di San Vincenzo Martire a Bassano, incorniciato dall'edicola, sempre di proprietà dei Giustiniani, che l'olandese Reinier van Persijn aveva inciso nel 1637 e inserito nel secondo volume della *Galleria Giustiniana*, senza statua né commento⁶⁰.

Nel suo unico testamento del 1631, il marchese Vincenzo esprime la volontà d'essere

55 W. Lotz, *Zu Michelangelos Christus in S. Maria sopra Minerva*, in *Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965*, a cura di G. von der Osten, Berlin 1965, p. 145, fig. 1.

56 Panofsky, *Michelangelos 'Christus'*, cit., pp. 75, 77.

57 L. Sebgondi Fiorentini, *Francesco Buonarroti, Cavaliere gerosolimitano e architetto dilettante*, in “Rivista d'arte”, 38, 1986, pp. 49-86; I. Baldriga, scheda in *Caravaggio e i Giustiniani: toccar con mano una collezione del Seicento*, catalogo della mostra (Roma 2001), a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 2001, pp. 246-251.

58 C. D'Onofrio, *Roma vista da Roma*, Roma 1967, pp. 172-173; S. Schütze, *Kardinal Maffeo Barberini und die Entstehung des römischen Hochbarock*, München 2007, pp. 193-232, con bibliografia. Per il marchese Giustiniani, Bernini fece un busto di ritratto e una figura grande ignuda (S. Danesi Squarzina, *Cristo 'uomo dei dolori da Savonarola a Michelangelo' in L'immagine di Cristo*, a cura di C.L. Frommel, G. Wolf, Città del Vaticano 2006, fig. 24).

59 S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, 3 voll., Milano 2003, I, pp. 547-548.

60 *Ibidem*.

sepolto nella cappella Giustiniani, la terza della navata sinistra di Santa Maria sopra Minerva che il suo zio omonimo, cardinale domenicano, aveva costruita e dedicata a San Vincenzo), come poi probabilmente accadrà⁶¹. Tra i tanti altari dotati nel testamento del marchese Vincenzo per messe in suffragio della propria anima, stranamente non è nominato quello di Bassano, e non vi è nominata neppure la statua⁶². Tutti i dati sono quindi in favore del suo completamento negli anni 1618-19, a seguito di un incarico a Bernini da parte di Vincenzo Giustiniani. Il marchese avrebbe fatto rifinire un'immagine del *Risorto* per la cappella familiare di Santa Maria sopra Minerva, e dunque per la stessa chiesa e per gli stessi motivi che avevano mosso, un secolo prima, Metello Vari.

Completando la figura cinquecentesca abbozzata, Bernini avrebbe dovuto superare Michelangelo, e intonare la figura alla religiosità più sentimentale e al gusto ancora più classicheggiante del marchese e del suo tempo. Aldrovandi aveva descritto il blocco con «una vena che si scoperse nel marmo della faccia» e Francesco Buonarroti ne aveva paragonato la finitura a quella del *Matteo* nell'Opera del Duomo e dei *Prigioni* dell'Accademia⁶³. Secondo Francesco Buonarroti la statua abbozzata era già stata «toccata» da un altro scultore, e la sua postura era diversa da quella del *Cristo* della Minerva. La faccia con la vena nera, il braccio destro con un pezzo della croce e il contrapposto delle membra dovevano essere riconoscibili, e forse lo erano anche le mani con la sindone e la corda.

Michelangelo e la statua di Bassano

Presumibilmente la statua venne scolpita in uno dei blocchi avanzati dopo il ridimensionamento del progetto della tomba di Giulio II⁶⁴. Era destinata per lo stesso altare della Cappella Porcari come il *Cristo* della Minerva; con i suoi 202 cm d'altezza (senza la croce) è di appena 3 cm più bassa, mentre lo è considerevolmente rispetto ai due *Prigioni* del Louvre (alti 229 e 215 cm). Forma e dimensione degli zoccoli del *Cristo* di Bassano (66-72 x 43-47 cm), dello *Schiavo morente* (68 x 54 cm) e del *Prigione Ribelle* (74 x 42 cm) sono quasi identiche, e sono significativamente inferiori a quelle del *Cristo* della Minerva (circa 65 x 65 cm)⁶⁵. Il blocco di Bassano non permetteva quindi una postura ugualmente ruotata e tridimensionale⁶⁶.

Le analogie con opere buonarrotiane del medesimo periodo sono evidenti: la po-

61 S. Danesi Squarzina, *Caravaggio e i Giustiniani*, ivi I, p. 248; Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, cit., I p. 131-132.

62 Ivi, pp. 216-219.

63 *Ibidem*.

64 Frommel, *La tomba di Giulio II*, cit., p. 38.

65 M. Forcellino, *Catalogo delle sculture*, in Frommel, *Michelangelo il marmo e la mente*, cit., p. 302.

66 Frommel, *La tomba di Giulio II*, cit., pp. 38-39.



sizione delle gambe ricorda lo *Schiavo morente*; il braccio destro con la croce, e la parte posteriore con la sindone, rassomigliano al *Cristo* della Minerva. Anche il braccio sinistro, e la mano che afferra la sindone in modo analogo in cui la mano del *Bacco* del Bargello tiene il suo drappo, non debbono essere molto diversi dal primo abbozzo buonarrotiano. Questi potrebbe anche aver voluto scolpire la parte inferiore della croce nello stesso blocco di marmo, come poi farà nel *Cristo* della Minerva. Michelangelo mette nella sinistra di Cristo la sindone, che quindi non doveva cadere dietro le gambe, mentre il tronco d'albero è poco probabile che fosse stato previsto.

Come in altri momenti della sua vita, anche negli anni 1513-15 Michelangelo si dedica a opere diverse, lavorando simultaneamente al *Cristo*, al *Morente* e al *Ribelle*⁶⁷. Riducendo la simmetria statica delle statue precedenti, rendendole più dinamiche e anatomicamente ancora più corrette, facendole comunicare ancora di più con lo spazio, il maestro sviluppa una tendenza già apparsa in pittura nella seconda metà della volta della Cappella Sistina.

Tanto nelle sculture quanto negli studi anatomici degli anni 1513-14, Michelangelo si concentra su braccia e gambe, e la posizione della mano destra del *Morente* è,

13. *Cristo di Bassano*, dettaglio della mano destra.

14. *Schiavo morente*, dettaglio della mano destra.

67 Ivi, pp. 41-42.

infatti, direttamente paragonabile a quella del *Cristo* di Bassano, mentre completamente diversa ne è l'esecuzione (figg. 13, 14)⁶⁸.

Se si guarda la statua di Bassano ortogonalmente e da un punto di vista parallelo allo spigolo anteriore del suo zoccolo, come richiesto dalle intenzioni di Michelangelo, il *Cristo* di Bassano appare più massiccio, più ruotato e più inclinato dello *Schiavo morente*, che probabilmente era stato cominciato già nel 1506⁶⁹. Il *Cristo* di Bassano comunica più con lo spazio, è meno chiuso sia nel suo contorno lineare che tra i piani virtuali anteriore e posteriore. Al contrario del *Cristo* di Bassano, pure il *Ribelle* (iniziato non prima del 1512) rassomiglia ancora a un rilievo stratificato. La tendenza verso una maggiore torsione e comunicazione con lo spazio si manifesta anche nella leggera differenza tra il progetto degli Uffizi per la tomba di Giulio II e quello appena precedente di Berlino, ambedue databili tra la tarda primavera e la prima estate del 1513: tendenza testimoniata anche dal più stretto dialogo con il *Laocoonte*, con Prassitele e con Raffaello.

Il *Cristo* di Bassano è però ancora meno ruotato di quello della Minerva e, grazie al forte contrapposto e alla leggera inclinazione all'indietro, sembra ancora più sofferente, più vulnerabile e più simile a un crocifisso; e lo stesso può dirsi del *Cristo Flagellato* disegnato per Sebastiano del Piombo (fig. 7). Come in quest'ultimo e nel *Cristo* della Minerva, i muscoli della statua di Bassano sono meno individuati, e vengono modellati sulle membra in maniera più continua che nei due *Prigioni* del Louvre.

I muscoli poco sviluppati, le gambe e le braccia più passive, le rigide giunture di mani e piedi, il disegno dei genitali, o l'alta e più larga parte superiore della croce, sono invece dettagli che difficilmente possono attribuirsi al Buonarroti.

La maggiore incognita rimane la testa, che lo scultore di Giustianini ha ruotato leggermente verso destra per nascondere la vena nera nella piega tra naso e guancia (figg. 1, 11). Il volto originario doveva differire fondamentalmente da quello dolente del *Cristo* di Bassano, con tratti più compatti e meno sofferti. Come nel disegno per la statua della Minerva, il volto originario doveva guardare in basso.

Anche il primo *Cristo* di Michelangelo doveva rappresentare l'ideale della bellezza maschile. Poche parti come l'avambraccio destro, il contorno della gamba sinistra, e forse anche quello della gamba destra tradiscono la mano di Michelangelo.

Sembra quindi che la postura della statua corrisponda ancora largamente al progetto di Michelangelo e che Bernini, o chi altro, ne abbia solo elaborato la superficie, cambiato la testa e aggiunto il tronco d'albero.

Nel corpo più androgino, nella pelle liscia e nel tronco d'albero, Bernini s'avvicina

68 C. Echinger Maurach, *Catalogo dei disegni*, in Frommel, *Michelangelo il marmo e la mente* cit., pp. 296-297.

69 Frommel, *La tomba di Giulio II*, cit., pp. 32-33.

al gusto ellenistico di Prassitele, ritenuto da Giustiniani e dai suoi contemporanei molto superiore a quello michelagelesco⁷⁰.

Bernini combinò tuttavia il corpo ellenistico con un volto che ricorda i *Cristi* della sua maniera matura, e della sua scuola: un volto di cui il napoletano, ispirato dalle opere di maestri come Annibale Caracci possedute nella collezione del marchese Giustiniani, si sarebbe servito per la prima volta nella statua di Bassano (fig. 12)⁷¹: il che costituisce uno dei tanti motivi per attribuirne a lui l'elaborazione.

Il ventenne Bernini si era offerto a completare l'abbozzo abbandonato del suo grande precursore: se, come sembra, ne ha rielaborato almeno buona parte, si tratterebbe di un caso che non ha pari nella storia dell'arte: il maggiore scultore seicentesco avrebbe gareggiato nello stesso blocco di marmo con il maggiore scultore del Rinascimento, l'avrebbe reinterpreted e addirittura cercato di superarlo. Collocandolo in una stanza separata presso l'entrata del proprio palazzo romano, Giustiniani deve averlo ancora tenuto in grande considerazione: ma per circa 350 anni a venire la sua sfortuna perdurerà, e fino ai tempi recenti nessuno ne avrà avuta notizia.

70 Sul mutato rapporto con l'antico di Giustiani e Bernini, Frommel, *Michelangelo, Bernini*, cit., pp. 296-297.

71 I. Lavin, *Bernini e il Salvatore. La 'buona morte' nella Roma del Seicento*, Roma 1998, pp. 55-61.