

Scienza e pregiudizio nella Storia dell'Arte

Un confronto tra i dettagli riflettografici della Pietà di Ragusa e i disegni autografi di Michelangelo

Nella *Orazione Funerale* letta alle esequie pubbliche di Michelangelo in San Lorenzo a Firenze, il 14 luglio del 1564, Benedetto Varchi, amico e grande estimatore dell'artista scomparso, redasse il primo puntuale catalogo di tutte le sue opere dividendole in opere architettoniche, pittoriche e scultoree senza tralasciare i disegni. In chiusura del catalogo delle opere pittoriche Varchi menziona un dipinto fatto per Vittoria Colonna: «un pietosissimo diposto di Croce, che egli presentò alla piissima, anzi santissima, e non meno dotta che faconda Donna Vittoria Colonna»¹ (fig. 1). Quattro anni dopo nelle *Vite* del Vasari il dipinto viene menzionato come un «disegno» «et egli a lei un bellissimo disegno d'una Pietà mandò, da lei chiestoli»².

L'*Orazione Funerale* di Varchi ebbe pochissima fortuna critica mentre Vasari divenne in epoca moderna la fonte primaria per la compilazione del catalogo dell'artista sicché una consolidata tradizione divulgò l'idea che Michelangelo avesse fatto per Vittoria Colonna non un dipinto come diceva Varchi ma un disegno come diceva Vasari. Né servì a correggere questo errore di Vasari la scoperta delle lettere di Vittoria a Michelangelo rese pubbliche da Campori nel 1864 che parlavano chiaramente di quadri e non di disegni: «questo dolce Cristo, che si bene e perfettamente havete dipinto» «Io ho hauta la vostra e visto il Crucifixo, il

quale incrocesse nella memoria mia quante altre pitture viddi mai»³.

Anche quando Hermann Grimm colse le conseguenze della scoperta dei nuovi documenti e identificò in una *Pietà* proveniente da Ragusa (Dubrovnik) il quadro a cui le lettere si riferivano, la gran parte degli studiosi continuò a sostenere che Michelangelo avesse fatto disegni e non dipinti per i suoi amici.

L'equivoco non fu corretto neppure con la scoperta, ai primi del Novecento, di un nuovo carteggio tra Pietro Bertano ed Ercole Gonzaga che faceva anch'esso riferimento a un dipinto di *Pietà*, un quadro e non un disegno⁴. Né infine riuscì a fugare l'equivoco il rinvenimento negli archivi vaticani, a opera di chi scrive, di una nuova lettera di quel carteggio che si riferisce anch'essa a un quadro e non a un disegno. «Quando prima v.s. mi manderà il quadro del R.mo Polo, l'havero più caro per farlo subito copiare e rimandarlo a S.R. ma»⁵.

La vicenda di una tale abbondanza di documenti che non riesce a smontare la forza della tradizione critica si presta bene a definire il carattere ambiguo della disciplina della Storia dell'Arte che arriva a ignorare la filologia documentaria per difendere l'autorità della tradizione. L'autorità dei giudici vale spesso più di qualsiasi evidenza docu-



1. Michelangelo, *Pietà di Ragusa*, tempera su tavola, ca. 1544, Coll. Privata.



2. Michelangelo, *Pietà di Ragusa*, ripresa riflettografica.

3. Giulio Romano da Michelangelo (?), Replica della *Pietà di Ragusa*, Coll. Privata.



mentaria. O almeno valeva, fino a qualche anno fa, perché la diagnostica scientifica sta eliminando molti pregiudizi. Nel caso in esame, il ritrovamento del dipinto e la sua analisi riflettografica nel 2010 rivelarono una tale quantità di “documenti materiali” svelati dall’infallibile occhio meccanico delle camere ottiche da imporlo nuovamente all’attenzione della comunità degli studiosi facendo vacillare la convinzione che Michelangelo avesse fatto per Vittoria un disegno di *Pietà* e non un dipinto (fig. 2).

L’esposizione della *Pietà di Ragusa* a Roma nel 2011 ha prodotto immediatamente nuovi risultati nella ricerca facendo affiorare dalle collezioni private italiane ben tre repliche del dipinto, una circostanza questa che da sola provverebbe in altri casi la sua autografia michelangiolesca dal momento che pur esistendo molte copie e *d’après* della composizione di Michelangelo è solo del dipinto di Ragusa che si ritrovano repliche fedeli delle quali ci avevano avvertito anche i documenti di archivio. Una delle repliche, di straordinaria fattura, è a mio avviso identificabile con la copia eseguita da Giulio Romano per conto del Cardinale Gonzaga, di cui parla il carteggio Bertano-Gonzaga citato sopra (fig. 3).



4. Michelangelo *Pietà di Ragusa*, ripresa riflettografica, part.



5. Michelangelo, *Punizione di Tizio*, carboncino su carta, mm. 190x330, Windsor Castle, R.L. 12771.

6. Michelangelo, schizzo per la *Tomba di Giulio II*, penna e inchiostro bruno su carta ritagliata, mm. 157x115, Firenze, Casa Buonarroti.



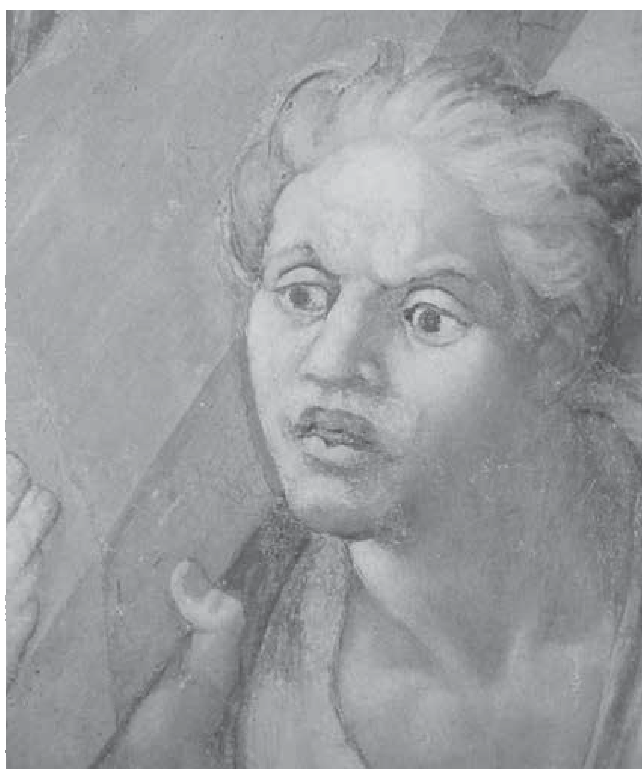
7. Michelangelo, *Pietà di Ragusa*, ripresa riflettografica, particolare della blusa di Maria.





8. Michelangelo, *Crocefissione di San Pietro*, affresco, 1544-1548, Palazzi Vaticani, Roma.

9. Michelangelo, *Crocefissione di San Pietro* (particolare), affresco, 1544-1548, Palazzi Vaticani, Roma.



Ma in questo piccolo intervento vogliamo sottolineare un'altra circostanza messa in luce dalla indagine diagnostica sempre per provare come l'avanzare della scienza lasci poco spazio alla difesa dei vecchi pregiudizi critici. La riflettografia della *Pietà di Ragusa* ha rivelato il carattere di *work in progress* del dipinto, evidenziando i tanti mutamenti subiti dall'opera nel corso della sua

realizzazione, un carattere che testimonia che esso è il prototipo originale da cui discendono le tante versioni successive⁶. Nello stesso tempo la riflettografia consente di leggere il disegno preparatorio di Michelangelo come opera a se stante permettendoci di confrontarlo con altri disegni dell'artista e riempire quel *gap* metodologico che per alcuni studiosi è risultato insormontabile, la difficoltà di confrontare una piccola tavoletta dipinta con gli affreschi eseguiti dal maestro, ritenendo alcuni che un tale confronto non possa dare sufficienti elementi per l'attribuzione stante la diversa natura dei manufatti. Naturalmente io non credo a questo *gap*. Poiché lo stile di un artista rimane lo stesso sia che dipinga un affresco sia che dipinga un piccolo quadro, tralasciemo la questione per avvicinare e confrontare il disegno preparatorio della *Pietà* con i disegni di Michelangelo tanto più che essi sono vicini anche per dimensioni e quindi perfettamente accostabili.

Il disegno preparatorio della *Pietà* fu trasportato da un cartonetto sulla tavola e completato in parte a mano libera con la punta del pennello. La bellissima spilla con il Cherubino è uno di questi dettagli schizzati rapidamente a mano libera dall'artista (fig. 4). Le sue ali accostate alle ali del celebre disegno della *Punizione di Tizio* rivelano una tale vicinanza da lasciare pochi dubbi sull'autografia del disegno preparatorio della *Pietà*⁷ (fig. 5). L'andamento delle piume strette in piccoli tondi allungati come delle "O" della scrittura è così vicino da potersi assumere come una scrittura e come tale certificare la stessa mano esecutrice.

Ma c'è ancora un altro dettaglio che la riflettografia ci offre per questo lavoro di confronto stilistico tra disegni di uguale scala. Le riprese sulla *Pietà* hanno messo in evidenza un tratto grafico ma forse sarebbe addirittura meglio definirlo un caratteristico *tic* manuale di Michelangelo, la sua abitudine a terminare la linea tracciata con il pennello o la penna con un brevissimo uncino che conclude l'energia del gesto e la disperde in questa piccola curva. Esempi di questa gestualità di Michelangelo ci sono pervenuti in molti disegni autografi, soprattutto quelli tracciati con una certa rapidità e libertà come si vede in un celebre schizzo per la statua del papa nella Tomba di Giulio II (fig. 6).

Questo stesso "uncino" si trova in molte delle linee con le quali Michelangelo definisce e completa la *Pietà* dopo il trasporto, ad esempio nelle pieghe della blusa di Maria (fig. 7). La riflettografia ci aiuta a identificarle senza sforzo e a stabilire anche in questo caso una caratteristica stilistica del maestro.

In conclusione, la vicenda di questo dipinto, con il continuo emergere di nuovi documenti che confermano quanto era già chiaro a metà del XIX secolo, attesta che se il pregiudizio prevale perfino sulle regole della lingua italiana e riesce a trasformare il quadro in un disegno, la scienza gradualmente e inesorabilmente distrugge il pregiudizio rendendo indiscutibile ciò che un occhio allenato poteva già vedere osservando accuratamente il dipinto e confrontandolo con i coevi dipinti della Cappella Paolina (figg. 8-9), animati dalla stessa

brutale voglia di verità spirituale che deforma perfino le sembianze dei protagonisti della rappresentazione con una forza e un coraggio che solo Michelangelo ebbe in quegli anni, immediatamente annacquato dalle repliche che ne furono tratte nei decenni successivi.

Antonio Forcellino
Roma

NOTE

1. *Orazione Funerale di messer Benedetto Varchi fatta e recitata da lui pubblicamente nell'essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze nella chiesa di San Lorenzo*, Firenze, 1564.

2. La complicata storia delle fonti che riguardano questo dipinto è in A. Forcellino, *La Pietà di Ragusa*, in *Annali della Scuola Normale di Pisa, Classe di lettere e Filosofia*, serie 5, 2010, 2/1, p. 105.

3. G. Campori, *Lettere artistiche inedite*, Modena, 1866, p. 407.

4. In Forcellino, *La Pietà di Ragusa*, cit., p. 137. La vicenda critica dell'interpretazione dei documenti è riassunta da M. Forcellino, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli spirituali a Roma*, Roma, 2009.

5. In Forcellino, *La Pietà di Ragusa*, cit., p. 138.

6. I pentimenti messi in luce nella *Pietà di Ragusa* attraverso la riflettografia provano che non può in nessun modo trattarsi di una copia. L'orizzonte fu spostato in alto dopo che erano stati dipinti sui margini della roccia anche gli arbusti e l'artista non si curò poi di correggere l'evidenza del primo orizzonte tra le dita della mano sinistra del Cristo. Il viso del Cristo fu completamente spostato in fase di esecuzione, una procedura che mai avrebbe potuto affrontare un copista. Infine, la rifletto-

grafia della replica da me attribuita a Giulio Romano mette in evidenza altri dettagli che confermano la lettura della sequenza documentaria. Il manto rosa della Madonna in questa replica fu sovrapposto ad un manto blu che ancora si vede ad occhio nudo, così come del merletto sullo scollo della Madonna non c'è traccia nel disegno preparatorio. Tali dettagli sembrano confermare la sequenza documentaria secondo la quale il dipinto fu iniziato da Giulio Romano ma poi ultimato dal suo allievo Fermo Ghisoni che non ebbe più davanti l'originale e apportò quelle modifiche sulla base delle copie del Venusti che introdussero proprio le variazioni del manto rosa e del merletto. Un primo confronto tra i due dipinti di Pietà è in M. Bussagli, C. Mora, L. D'Alessandro (a cura di), *La Pietà di Ragusa, Storia e restauro*, Roma, 2012.

7. La vicinanza del disegno preparatorio a quelli di Michelangelo era già stata notata da K. Hermann Fiore in A. Rovetta, *L'ultimo Michelangelo*, Milano, 2011, p. 188. Il disegno del Tizio, sicuramente autografo di Michelangelo, fu realizzato dopo il 1532 per Tommaso Cavalieri e rimase nelle mani degli eredi da cui passò a Odoardo Farnese per finire poi in Inghilterra dove oggi si trova a Windsor, Royal Collections, *RL 12771*. Una completa bibliografia in *Michelangelo's Dream*, mostra curata da S. Buck, Londra, 2010.