

MICHELANGELO, BERNINI E LE DUE STATUE DEL CRISTO RISORTO

CHRISTOPH LUITPOLD FROMMEL

Nel 1998 fu identificata a Bassano Romano una statua come prima versione del *Cristo* di Santa Maria sopra Minerva (Fig. 1)¹. Ne era indizio non solo la vena nera accanto al naso, la ragione per la quale Michelangelo l'aveva abbandonato, ma anche la somiglianza con la statua di Santa Maria sopra Minerva (Fig. 2). Benché l'identificazione difficilmente possa essere messa in dubbio, la reazione degli esperti non è unanime: stilisticamente la statua si distingue troppo dalle opere cronologicamente vicine, i due *Schiavi* del Louvre degli anni 1513-14, gli *Schiavi* dell'Accademia degli anni 1517-18 e il *Cristo* della Minerva del 1519 (Fig. 14)². Finora però non è stato fatto nessun tentativo di distinguere con precisione la parte autenticamente michelangelesca dai presumibili cambiamenti posteriori e questi non sono ancora stati attribuiti ad un plausibile artefice. Neanche le numerose fonti che illuminano la storia travagliata delle due versioni

¹ L. BALDRIGA, *The first version of Michelangelo's Christ for S. Maria sopra Minerva*, in «The Burlington Magazine», 142 (2000), pp. 740-745; S. DANESI SQUARZINA, *The Bassano 'Christ the Redeemer' in the Giustiniani Collection*, in *ibidem*, pp. 746-751; S. DANESI SQUARZINA, *La collezione Giustiniani, Inventari 1*, Roma 2003, pp. 547-548; S. DANESI SQUARZINA, *Cristo "uomo dei dolori" da Savonarola a Michelangelo*, in "L'immagine di Cristo: dall'Acheropita alla mano d'artista". Atti del convegno Roma 2000, a cura di C.L. Frommel, G. Wolf, Città del Vaticano 2006, pp. 241-267; K. WEIL-GARRIS BRANDT, *The body as "vera effigies" in Michelangelo's art*, in *ibidem*, S. 269-321; C.L. FROMMEL, *Michelangelo, Bernini und die beiden Statuen des auferstandenen Christus*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung» 25 aprile 2009; C.L. FROMMEL, *Michelangelos auferstandener Christus in Santa Maria sopra Minerva und seine erste Version*, in «Gedenkschrift für Konrad Oberhuber», a cura di J. Wolanska, Kracovia 2009 (in corso di stampa). Ringrazio i padri benedettini di San Vincenzo e in particolare Don Cleto Tuderti per l'aiuto instancabile, la fototeca della Bibliotheca Hertziana e la sua direttrice, Christina Riebesell, e il fotografo R. Sigismondi per le fotografie del *Cristo* di Bassano, Giancarlo De Leo per il brillante fotomontaggio della fig. 13 e Luigi Gulia per la revisione del testo in lingua italiana.

² H. THODE, *Michelangelo. Kritische Untersuchungen*, vol. 3, Berlin 1908-1913, pp. 257-272; C. DE TOLNAY, *Michelangelo*, voll. 1-4, Princeton 1947-71, vol. 2: *The Medici Chapel*, vol. 3, pp. 89-97; H. VON EINEM, *Michelangelo Bildhauer, Maler, Baumeister*, Berlin 1973, pp. 121-123; C. ACIDINI LUCHINAT, *Michelangelo scultore*, Milano 2006, pp. 200-204, 303-304; F. ZÖLLNER, in F. ZÖLLNER, C. THOENES, T. PÖPPER, *Michelangelo 1475-1564*, Köln 2007, pp. 425-426.

sono state interpretate in maniera esauriente. Di esse è quindi indispensabile una attenta rilettura³.

Progetto, incarico ed esecuzione della prima versione del Cristo (1512-1515)

Ai primi di giugno 1512 muore, circa trentasettenne, Marta Porcari, una ricca patrizia romana sposata in terze nozze con Giuliano Capranica che le sopravvive fino al 1529. Essa 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»⁴. Per far celebrare ogni settimana tre messe in suffragio della sua anima, lascia ai domenicani della chiesa le entrate di una casa. Eredi universali sono i figli delle sue due sorelle, Metello Vari e Pietro Paolo Castellani, e i loro discendenti maschi; esecutori testamentari sono i parenti Bernardo e Giacomo Cenci e Lorenzo Crescenzi. Nel caso «quod dicta cappella post eius mortem non reperiatur» entro sei mesi, l'eredità andrebbe alle confraternite della Santissima Annunziata e del Salvatore. Non sembra che Marta abbia lasciato contanti agli eredi universali ma beni immobiliari dentro e fuori la città del valore di alcune migliaia di scudi. E non è un caso che Metello aggiunga il nome Porcari a quello proprio quando, dopo il Sacco di Roma, Metello è in possesso della sua eredità⁵. La cappella Porcari si trovava nella prima campata della navata sinistra, accanto alla porticina del chiostro (Figg. 3, 4)⁶. Marta vuole erigervi – “hoc loco” – una cappella benché vi esistesse già un altare che un suo lontano parente aveva dedicato nel 1503, senza dotarlo, al suo patrono San Girolamo⁷. Sarebbe stato impossibile costruire una nuova cappella poiché la navata sinistra confinava allora direttamente con il chiostro medievale. Solo nel 1560, quando questo fu distrutto per iniziativa del generale Vincenzo Giustiniani, l'architetto Guidetto Guidetti poté aggiungere un vano autonomo per i Porcari⁸. Il termine “costruire capellam” significa probabilmente solo la fondazione di un nuovo altare, ma Marta non nomina il suo Santo titolare e quando il 27 giugno viene consegnata ai monaci la casa, dalle cui entrate dovevano provenire le offerte per le tre messe settimanali, l'altare non esiste an-

³ G. VASARI, *La vita di Michelangelo*, a cura di P. Barocchi, Milano-Napoli 1962, vol. 3, pp. 887-914; G. S. PANOFSKY, *Michelangelo "Christus" und sein römischer Auftraggeber*, Worms 1991.

⁴ ROMA, ARCHIVIO DI STATO (ASR), 30 Notai Capitolini, uff. 4, vol. 14 (Antonius Pirotus), vol. 14, foll. 371r-372v, 431r-431v; PANOFSKY, *Michelangelo "Christus"* cit., pp. 43-44, 131.

⁵ *Il carteggio di Michelangelo Buonarroti*, a cura di P. Barocchi, vol. 1-5, Firenze 1965-83, vol. 3, pp. 407, 415, 423-424.

⁶ Vedi sotto p. 183.

⁷ PANOFSKY, *Michelangelo "Christus"* cit., pp. 120-130.

⁸ *Ibidem*, pp. 126-129.

cora: «dicti fratres promiserunt dictam cappellam postquam constituta erit officiare prout dispositis dicti testamenti et etiam illam mantenere p(er)p(etu)o (?) omnibus paramentis et alijs necessarijs»⁹.

Per la costruzione di un nuovo altare nella Cappella Porcari e la presumibile sostituzione del vecchio non ci volevano 200 d.¹⁰ e il testamento non parla di un monumento sepolcrale. Marta deve piuttosto aver pensato ad una decorazione pittorica ed aver lasciato la decisione all'arbitrio di Metello Vari, l'unico maggiorenne dei due eredi, la cui passione per le arti le era evidentemente nota. Invece di incaricare un artista che avrebbe fatto i lavori entro i sei mesi prescritti ed evitato il rischio di perdere l'eredità, Metello s'incontra il 29 novembre 1512, nella sua casa di via del Gesù 70, con Bernardo Cenci, uno degli esecutori testamentari, e con il tutore del cugino¹¹. Di fronte ad un notaio e a due testimoni gli eredi si obbligano a versare i 200 d. di tasca propria e Bernardo «promisit dictam cappellam construi facere jn dicto loco infra termine duorum annorum». La scadenza viene prorogata di due anni con l'argomento che la cappella «indiget (cancellato: "pictura") figuris marmoreis quam non potest tam breviter fieri». Anche a nome del cugino Metello promette di aggiungere ai 200 d. altri 30 d. «jn dicta constructione et ut decentius ornetur dicta cappella». Se il notaio nel protocollo sostituisce la parola "pictura" con "figuris marmoreis", sembra non aver subito capito le intenzioni di Metello; ma se i due eredi sono disponibili non solo a versare i 200 d. ma ad aggiungere addirittura altri 30 d. affinché la cappella sia ancora meglio decorata, queste intenzioni sono molto concrete e convinte. Già allora Metello deve essere stato in contatto con Michelangelo e dal suo carteggio risulta, infatti, che l'iniziativa di incaricarlo del *Cristo* era esclusivamente sua¹². È probabile che già allora i 30 d. fossero destinati all'altare, alla nicchia per la statua e all'edicola.

Nell'estate 1512 Michelangelo ha appena finito gli affreschi della Cappella Sistina, non è però in grado di cominciare subito il lavoro e chiede un differimento della scadenza. Ma nel mese di febbraio 1513 muore Giulio II e poco dopo Michelangelo si impegna a riprendere i lavori della sua tomba, di portarla a termine entro sette anni e di non accettare nel frattempo altre commissioni¹³. Ciò nonostante Michelangelo il 14 giugno 1514 concorda con Metello, Bernardo Cenci e Mario Scappucci, il tutore del-

⁹ ASR, 30 Notai Capitolini, ufficio 4, vol. 16 (Antonius Pirotus), cc. 436 v - 437 v; PANOFISKY, *Michelangelos "Christus"* cit., p. 131.

¹⁰ Nel 1560 vengono menzionati due altari nella vecchia cappella Porcari (*ivi*).

¹¹ ASR, 30 Notai Capitolini, ufficio 4, vol. 15 (Antonius Pirotus), cc. 90v-91r; PANOFISKY, *Michelangelos "Christus"* cit., pp. 131-132.

¹² Vedi sotto pp. 181-190.

¹³ C. ECHINGER MAURACH, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, Hildesheim-Zürich-New York 1991, pp. 294-301.

l'erede minore, di fare entro tre e non oltre quattro anni «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 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...»¹⁴. Questo accordo sembra corrispondere alle intenzioni di Metello del novembre 1512 ma viola il contratto con gli eredi di Giulio II e, probabilmente per questa ragione, viene protocollato solo da un banchiere. Se ora solo Bernardo e Mario devono pagare l'"adornamento" e cioè l'altare, la nicchia e l'edicola, potrebbe trattarsi di un errore del protocollante. I committenti si riservano la collocazione della statua e Michelangelo, al quale spetta probabilmente anche la scelta di un Cristo nudo, quella della sua positura. La scelta di un Cristo completamente nudo non corrisponde alla tradizione ma viene sanzionata anche da Bernardo Cenci, canonico di San Pietro¹⁵. Rispetto alla somma accordata a Michelangelo per la tomba di Giulio II o ai 450 d. pagatigli già nel 1498 per la *Pietà* di San Pietro i 200 d. sono modesti¹⁶, un prezzo d'amicizia che si spiega solo con la sua simpatia per Metello.

Benché l'anticipo di 150 d. non gli venga versato¹⁷, Michelangelo comincia la statua prima della scadenza dei tre anni e forse già nel 1514 e si serve probabilmente di uno dei blocchi preparati nel 1505 per la tomba di Giulio II ma diventati superflui dopo la riduzione del progetto: le misure dello zoccolo del *Cristo* di Bassano e dello *Schiavo dormente* del Louvre sono quasi identici (Figg., 1, 14)¹⁸. Presto il superstizioso maestro scopre una vena nera nel volto del *Cristo* (Fig. 26) e la interpreta come ammonimento di

¹⁴ *Le Lettere di Michelangelo Buonarroti*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1875, pp. 641-642; VASARI, a cura di Barocchi cit., vol. 3, p. 888; PANOFSKY, *Michelangelos "Christus"* cit., pp. 64-65, 131-133. «una figura di marmo che e' mi detono a fare, chome aparice per una schricta che è tra-nnoio»: *I ricordi di Michelangelo*, a cura di L. Bardeschi Ciulich, P. Barocchi, Firenze 1970, p. 22.

¹⁵ Vedi sotto pp. 181-183.

¹⁶ Per i prezzi delle statue di Michelangelo in questi decenni v. J. POESCHKE, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, vol. 2, *Michelangelo und seine Zeit*, München 1992, pp. 75, 80, 85, 87, 90, 100, 146, 147.

¹⁷ *Il carteggio* cit., vol. 1, p. 304; PANOFSKY, *Michelangelos "Christus"* cit., p. 10.

¹⁸ Il *Cristo* di Bassano è alto m 2,02 e il suo zoccolo largo m 0,66-0,72 e profondo 0,43-0,47; lo *Schiavo dormente* è alto m 2,29 e il suo zoccolo è largo m 0,68 e profondo m 0,54; il *Cristo* della Minerva è alto m 2,05 e il suo zoccolo largo m 0,70 e profondo m 0,73; ECHINGER-MAURACH, *Studien* cit., p. 344, n. 346. Non ci sono notizie sulla commissione di un nuovo blocco da Carrara per la prima versione del *Cristo*.

Dio. Abbandona il blocco e, quasi come atto di penitenza, ritorna subito alla tomba di Giulio II e comincia il *Mosè*, vittima dell'ira di Dio e incarnazione del papa collerico. Amareggiato, però, dal successo crescente e stupefacente di Raffaello neanche questo lavoro lo lega a Roma e dopo averlo solo abbozzato si trasferisce nell'estate 1516 a Firenze dove si trattiene nei successivi diciotto anni¹⁹.

L'esecuzione della seconda versione (1517-21)

Negli anni 1515-16 non c'è notizia del *Cristo* e poiché l'accordo non è notarile e l'anticipo non è stato ancora pagato, sarebbe stato facile farlo saltare. Michelangelo mantiene però la parola e nell'autunno del 1517 chiede a Metello di mandargli l'anticipo con cui acquista un nuovo blocco a Carrara²⁰. Metello spera che la statua sia già finita e paga l'anticipo di tasca propria, perché il cugino non è disponibile a versare la parte sua²¹. Il 13 dicembre Metello prega il maestro con tono assai freddo di mandargli finalmente la statua, perché altrimenti perderebbe l'eredità²². Quando pochi giorni dopo Michelangelo viene a Roma per presentare al papa il progetto per la facciata di San Lorenzo, i due hanno occasione di rinnovare la loro amicizia e di discutere eventuali cambiamenti della seconda versione. Passano altri mesi perché Metello è accusato di falsificazione di denaro e deve pagare una multa orrenda²³. Solo il 26 luglio quando è assolto e ricompensato con onorificenze dallo stesso papa e con un vitalizio di 300 d. annui da parte del cardinale Franciotto Orsini, parente di sua moglie Diana Frangipani²⁴, si rivolge di nuovo, e ora in maniera molto più cordiale, al "suo quanto fratello carissimo". Sotto pressione della crescente paura di perdere l'eredità si riterrebbe soddisfatto addirittura di una statua abbozzata da collaboratori e rifinita dal maestro²⁵. Neanche adesso Michelangelo risponde, ma Metello lo informa a novembre 1518 che il cardinale Giulio de' Medici ha prolungato la scadenza fino a Pasqua, giorno che ritiene ideale per l'inaugurazione della statua del Risorto²⁶. Michelangelo non risponde ma scrive alla fine di dicembre all'amico Leonardo Sellaio: «Io sono anchora sollecitato da

¹⁹ ECHINGER-MAURACH, *Studien* cit.

²⁰ *Il carteggio* cit., vol. 2, p. 129.

²¹ Nella lettera dell'Agosto 1516 Leonardo Sellaio si complimenta di vedere «finita quest'opera», ma si riferisce piuttosto alla tomba di Giulio II (*Il carteggio* cit., vol. 1, p. 196; cfr. PANOFSKY, *Michelangelos "Christus"* cit., p. 193).

²² *Il carteggio* cit., vol. 1, p. 313.

²³ PANOFSKY, *Michelangelos "Christus"* cit., p. 76.

²⁴ *Ibidem*, pp. 50-51, 77-78.

²⁵ *Il Carteggio* cit., vol. 2, pp. 40-41.

²⁶ *Ibidem*, p. 112.

messer Metello Vari della sua figura, che (il cui blocco) 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 chominciato a llavorare; perché io muoio di dolore, e parmi essere diventato uno ciurmatore chontro a mia voglia»²⁷. Ancora a marzo 1519, poco prima della scadenza prorogata, Metello non sa cosa succede e propone al maestro con tono disperato e di nuovo abbastanza freddo di venire personalmente²⁸. Egli sarebbe addirittura disposto ad accettare 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». In aprile Metello ripete le stesse domande ancora tre volte e prega Michelangelo o di far prolungare dal cardinale la scadenza ulteriormente o di venire a Pasqua a Roma e finire la prima versione²⁹. La scadenza viene prorogata fino a maggio 1519, ma solo a gennaio 1520 Metello sente che la figura è finita³⁰. Ringrazia con entusiasmo e a marzo, e ancora a giugno, promette di mandare i restanti 50 d.³¹

Già ai primi di marzo Michelangelo aveva “avisato” Bernardo Cenci di incaricare del *tabernacolo*, cioè dell'edicola, l'amico scultore Frizzi³². Il 10 marzo 1520 questo informa Michelangelo di essere andato assieme a Metello e suo zio, il vescovo, poeta e famoso predicatore Camillo Porcari, alla chiesa della Minerva e di aver richiamato la loro attenzione sulla scarsa illuminazione della Cappella Porcari: «... e ànomi mostro e' luogo dove la vogl(i)ono murare, c(i)oè in quela 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 ógli 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»³³. Senza aver visto la statua con i propri occhi, ma informato da Cenci sulle sue dimensioni, Frizzi chiede a Michelangelo se una nicchia larga 4 palmi (0,89 m) sia sufficiente. Sul disegno di Bouchardon del 1730 dove la mano destra e l'anca sinistra della statua toccano la nicchia, questa sembra leggermente più stretta (Fig. 8)³⁴. Probabilmente, seguendo uno schizzo di Michelangelo, Frizzi vuole realizzare l'edicola poco profonda per far sporgere la sta-

²⁷ *Ibidem*, p. 129.

²⁸ *Ibidem*, p. 172.

²⁹ *Ibidem*, pp. 179, 184.

³⁰ *Ibidem*, pp. 208-209, 214-215.

³¹ *Ibidem*, pp. 229-230.

³² *Ibidem*, pp. 222-223.

³³ *Ivi*.

³⁴ P. JOANNIDES, *Michel-Ange, élèves et copistes*, Musée du Louvre, Musée d'Orsay, Département des arts graphiques, Inventaire général des dessins italiens, vol. 6, Paris 2003, n. 137, pp. 270-271; PANOFSKY, *Michelangelos "Christus"* cit., p. 170, n. 23.

tua dalla nicchia e quindi separare l'altare dalla parete con un podio che arriva fino al margine inferiore della nicchia. Frizzi informa Michelangelo di aver già presentato agli eredi un primo progetto per l'edicola, ma che farà seguirne altri. Michelangelo aveva quindi concepito anche la seconda versione per la parete della navata sinistra e probabilmente mandato uno schizzo per l'altare e l'edicola senza misure precise. Per poter collocare la statua davanti ad uno dei pilastri della navata centrale, sarebbe stato indispensabile rimuovere la parte inferiore della colonnella gotica che lo accompagna (Figg. 3, 4). In questa posizione la statua sarebbe stata visibile prima di tutto dal lato, mentre era concepita per essere vista frontalmente, ed è quindi comprensibile che sia gli eredi sia i domenicani cercarono una collocazione più opportuna.

Avendo sentito a gennaio 1521 che Metello aveva versato il debito restante di 50 d. pagabile tra il compimento e il collocamento della statua, Michelangelo la manda a marzo 1521 via mare a Roma³⁵. Nello stesso mese arriva a Roma Pietro Urbano, il garzone di Michelangelo che deve trasportare e collocare la statua nella chiesa e finirne le parti sporgenti che erano state minacciate dal trasporto e finora solo abbozzate. Il 31 marzo Urbano informa Michelangelo che la statua non è ancora arrivata ma che aveva «parlato ogni giorno chon messer Mectello e chon messer Bernardo Cienci e chol Vescovo (Camillo) e chon Antonio Porchari e tutti questi Porchari. E pure sabato della Pasqua si sono risoluti del tabernacolo, che v'era el Frizi. E sono d'achordo, loro insieme, del tabernacolo»³⁶, notizia che corrisponde a quella dell'anno precedente di Frizzi. Solo a luglio i problemi del trasporto e della dogana sono superati³⁷ e ancora prima di metà agosto anche la resistenza dei domenicani che avevano chiesto altri soldi. Dopo che gli eredi nelle stesse settimane avevano deciso di mettere la statua davanti al pilastro nord-orientale della crociera, Urbano può collocarla sul basamento preparato da Frizzi e cominciare il lavoro di compimento³⁸. Il 14 agosto Metello informa Michelangelo che Urbano era scappato da Roma prima di aver compiuto il lavoro e che aveva rubato un anello prezioso e un puledro promesso a Michelangelo. Benché l'accordo del 1514 non avesse incluso il basamento, egli si lamenta che nei quattro mesi prima dell'arrivo della statua Urbano non aveva nemmeno scolpito lo zoccolo di cui aveva quindi il disegno: «n anzi che venissi la figura, poteva far lo pede o tosamento»³⁹. In una lettera del 6 settembre Sebastiano del Piombo accusa addirittura Urbano di aver rovinato il piede destro, la mano destra, il naso e la barba della statua: errori di cui Metello non si era accorto

³⁵ *Ibidem*, p. 276.

³⁶ *Ibidem*, p. 282.

³⁷ *Ibidem*, pp. 271-273, 277, 280, 282-287, 305-306.

³⁸ *Ibidem*, pp. 305-309.

³⁹ *Ibidem*, pp. 310-311.

(Figg. 2, 22, 25)⁴⁰. Sebastiano, Frizzi e gli eredi sono d'accordo di abbassare la statua di un palmo rispetto alla collocazione realizzata da Urbano per situarne i piedi all'altezza degli occhi dell'osservatore. Frizzi ora tenta di porre rimedio agli errori di Urbano e finisce la statua in breve tempo. Il 19 ottobre 1521 scrive a Michelangelo che essa è collocata «a prèso a l'altare grande, – c(i)òè la ccapela grande è i(n) mezo infra 'l Sagramento e la figura –, 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»⁴¹. Quando Frizzi stava preparando il basamento, aveva visto solo la cassa del *Cristo* alla Dogana e aveva ritenuto la figura vera e propria più alta, ma dopo averla vista alla Minerva si era accorto che, grazie all'alto zoccolo, i suoi piedi non erano ben visibili: «Io la (statua) volevo mettere in opera a una certa alteza ch' e' piedi venisino a pari de l'ochio, e chosi feci una certa predela per posamento; e non aveva veduto la figura, pensando che la fusi grande tanto quanto mi diceva Pietro (Urbano), che l'era grande tanto quanto la ccasa. E poi, quando io la vidi ne la Minerva, el'à soto e' piedi un'alteza chome voi sapete, e véne a esere un poco 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 grosa, e 'nchaserovi drento qu(e)la prieta ch'è atachata a la figura sotto e' piedi, e verà stare siccura e più a proposito de la vista de l'ochio; e questo piauque anchora a Bastiano veniziano. Lor mi cconfortorono a farlo. L'ornamento che io fo è senp(l)icisimo, senza integ(l)iò 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 salingo...». Frizzi incastò quindi la parte inferiore dello zoccolo roccioso nella predella e sul disegno di Bouchardon se ne vede, infatti, solo la parte superiore (Fig. 8).

L'altare maggiore si trovava allora nella parte orientale della crociera. Davanti era il coro dei monaci, la cui transenna ne impediva la vista dalla navata. Davanti al pilastro nord-orientale la statua era meglio illuminata che non nella cappella Porcari e corrispondeva al tabernacolo del sacramento davanti al pilastro sud-orientale. Frizzi avrebbe sicuramente informato il maestro, se la nuova collocazione fosse stata voluta dal papa o dal cardinale Giulio⁴², ma non c'è dubbio che questi furono d'accordo e non avevano nessuno scrupolo di vedere un Cristo nudo accanto all'altare maggiore della loro chiesa preferita.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 313-315, 317-318.

⁴¹ *Ibidem*, p. 324.

⁴² Cf. PANOFKY, *Michelangelos "Christus"* cit., pp. 139-143, 191-192.

L'altare, la nicchia e l'edicola sono conosciuti da disegni e incisioni, ma benché facessero parte integrale del concetto di Michelangelo e avessero contribuito notevolmente all'effetto tridimensionale della statua, finora sono stati poco considerati. L'altare era articolato da campi ciechi e largo circa 1.95 m e dal suo rapporto asimmetrico con il pilastro tardo-gotico risulta che non era stato ideato per questo luogo (Fig. 6)⁴³. Dietro ad esso si alzava la *predella* più stretta con l'iscrizione (Figg. 5, 7). Avendo incastrato la parte bassa dello zoccolo della statua nella predella, Frizzi non poteva più spingere la statua nella nicchia come previsto da Michelangelo che aveva dato allo zoccolo una forma ovale. Frizzi tagliò invece la parte posteriore dello zoccolo per poterla appoggiare direttamente al muro e per nascondere le meno elaborate parti della schiena e della sindone (Fig. 9).

Secondo l'iscrizione incisa sul blocco i due eredi avevano eretto l'altare, ma solo Metello l'aveva dedicato a Dio e pagato un terzo più del dovuto – probabilmente i 30 d. accordati già nel 1512 per l'*adornamento* architettonico: «METELLUS VARUS ET P(ETRUS) PAUL(US) CASTELLANUS/ROMANI MARTIAE PORCIAE TESTAMENTO/HOC ALTARE EREXERUNT/CUM TERTIA PARTE IMPENSARUM ET DOTIS/QUAM METELLUS DE SUO SUPPLENS/DEO OPT(IMO) MAX(IMO) DICAVIT»⁴⁴. La nicchia circoscriveva esattamente il corpo di Cristo ed era incorniciata da un'edicola tuscanica con snelle paraste che ai lati continuavano in paraste più tozze per nascondere la colonnina gotica i cui piedistalli erano decorati con gli stemmi di Marta Porcari. È possibile che il cambiamento della collocazione all'ultimo momento avesse costretto Frizzi ad aggiungerle e a modificare leggermente l'edicola ideata da Michelangelo.

La cappella fu probabilmente consacrata e la figura svelata a Natale. Il 27 dicembre Leonardo Sellaio informa Michelangelo: «La fighura è scoperta, e piace. Per aviso»⁴⁵. Solo il 23 marzo 1523 il cardinale Niccolò Fieschi, protettore dei domenicani, e la confraternita dell'Annunciazione a cui sarebbe toccata parte dell'eredità, dichiarano che la volontà testamentaria di Marta Porcari è stata realizzata. A Metello viene dato il permesso di far murare davanti all'altare della Risurrezione una "sepoltura seu tomba" per la sua famiglia⁴⁶. Egli aumenta la dotazione di 6 d. annuali per far celebrare una quarta

⁴³ C. DE TOLNAY, *Il Tabernacolo per il Cristo della Minerva*, in «Commentari» 18 (1967), pp. 43-45; PANOFSKY, *Michelangelos "Christus"* cit., p. 147; U. KLEEFISCH JOBST, *U 1661 A recto*, in C. L. FROMMEL, N. ADAMS, *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle*, vol. 2: *Churches, Villas, the Pantheon, Tombs, and Ancient Inscriptions*, New York, Cambridge (Mass.), London 2000, pp. 255-256.

⁴⁴ V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo IX fino ai nostri giorni*, vol. 1, p. 444; PANOFSKY, *Michelangelos "Christus"* cit., pp. 22-23.

⁴⁵ *Il carteggio* cit., vol. 2, p. 338.

⁴⁶ A. PARRONCHI, *Opere giovanili di Michelangelo*, 3 vol., Firenze 1968-81, vol. 2, pp. 162-163; PANOFSKY, *Michelangelos "Christus"* cit., pp. 138-139.

messa “in cappella resurrectionis coram altari magno” per se stesso, la sua madre e i suoi bambini. Quando nel 1535 fa testamento, questa cripta non è ancora murata, ma egli decreta di costruire «*unam sepulturam testudineam seu fornicatam prope capellam seu Altare Resurrectionis per ipsum testatorem constructum et dotatum et in quo fratres dicte ecclesie singulis ebdomadis tenentur celebrare quattuor missas...*». Progettando la modernizzazione della crociera, Sangallo disegna più o meno nello stesso tempo dietro “elcristo” una scaletta che forse doveva scendere nella cripta di Metello, ma non è chiaro se questa fu mai realizzata e Metello ivi seppellito (Fig. 6)⁴⁷.

Tra il 1548 e il 1630 il membro fu mutilato da un monaco irritato e coperto da un perizoma, ma dal tardo Seicento in poi la statua fu venerata come miracolosa, incoronata da un'aura bronzea e il suo piede destro protetto dai baci dei fedeli. La predella e la statua furono spostati sull'altare che già nel 1630 era senza donazione⁴⁸ per permettere ai fedeli di avvicinarsi al *Cristo*. La distanza originale tra statua e nicchia è visibile sulle vedute ottocentesche e spiega perché era collegata al muro con un ferro che ha lasciato le sue tracce sulla schiena (Fig. 9)⁴⁹. Prima del 1848 perfino la predella fu eliminata per portare lo zoccolo della statua al livello dell'altare (Fig. 7). Benché negli anni 1848-55 l'altare, la nicchia e l'edicola fossero stati sacrificati alla goticizzazione della chiesa, la statua rimase immagine miracolosa. Solo nei tempi più recenti essa ha perso la sua identità di *Cristo risorto*, come testimonia anche la maggior parte delle interpretazioni⁵⁰.

Michelangelo e Metello Vari (1521-32)

Già a novembre 1520, molto prima dell'arrivo di Urbano a Roma, Sebastiano aveva avvertito Michelangelo delle chiacchiere di Giovanni da Reggio: «... lui va dicendo unna cosa che mi dispiace, che 'l dice che vui non avete facta quella figura, che l'ha facta Pier Urb(a)no. Advertite che bisogna che la para de mano vostra, a ciò ch' e' poltroni et cichaloni crepino ...»⁵¹. Allora Sebastiano e Metello non sapevano ancora che Michelangelo stesso aveva pregato il suo amico di diffondere questa voce, come risulta ine-

⁴⁷ Oggi forse la lapide nel pavimento davanti al *Cristo* dà accesso ad una delle singole cripte. Santa Maria sopra Minerva non è provvista di una chiesa inferiore.

⁴⁸ W. LOTZ, *Zu Michelangelos Christus in S. Maria sopra Minerva*, in «Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965», p. 146; PANOFKY, *Michelangelos "Christus"* cit., pp. 144-146, 160. I visitatori avevano confuso il donatore con quello dell'altare davanti al pilastro sud-orientale.

⁴⁹ Secondo una fonte settecentesca la statua «sporge infuori (dal pilastro) un piede» (VASARI, a cura di Barocchi cit., p. 901).

⁵⁰ THODE, *Michelangelo. Kritische Untersuchungen* cit.; VASARI, a cura di Barocchi cit., pp. 901-914; PANOFKY, *Michelangelos "Christus"* cit., pp. 9-10.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 255-256.

quivocabilmente da una lettera del 12 gennaio 1522⁵². In questa Leonardo comunica a Michelangelo che stava raccontando a chi gli pareva che la statua era stata fatta da Urbano e che Michelangelo ne avesse solo ritoccato gli errori – un'evidente inversione dei fatti: «La fighura, chome vi dissi, è schoperta e riesce benissimo. Manonne 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 alcuno luogo ritocha dove Pietro l'aveva istorpiata. Si che, per ogni conto, ista(te)ne di buona vogl(i)a e non ve ne date afanno nessuna». L'insoddisfazione di Michelangelo per la statua e l'intervento poco felice di Urbano si rispecchiano anche nelle vite di Condivi che non ne parla e di Vasari che comincia le poche righe dedicate alla “figura miracolosissima” con il viaggio romano di Urbano⁵³.

Michelangelo, le cui lettere scritte a Metello sono purtroppo perse, è talmente scontento del *Cristo* che offre a Metello una nuova statua come indennizzo. Nel frattempo anche Metello si accorge che i romani dubitano dell'autenticità della statua e risponde all'inizio di novembre 1521 a Michelangelo: «... scrivendomi 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 hobbligato 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 hobbligazione, 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 havevate fatta una altra in Roma, ad nostra istanzia, et per una linea negra li venne in lo viso non cella havete 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 volenno fare uno bello cortile in casa et aconpagnarla, per tanto non la voglio altamente, se non quella se degnerà servi(n)mene con li miei denari»⁵⁴. Metello vuole solo la prima versione abbozzata per metterla nel suo nuovo cortile, una specie di *Antikengarten*, e per provare ai romani che il maestro stesso lo aveva accontentato: «... a molti homini da bene ho dicto – scrive il 12/13 dicembre a Michelangelo – che voi me avete servito per amore e non per denari, como si vede ... 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

⁵² *Ibidem*, p. 340.

⁵³ VASARI, a cura di Barocchi cit., vol. 1, p. 59.

⁵⁴ *Il carteggio* cit., vol. 2, pp. 328-329.

de oro, per poser mostrare la magnianimità vostra et la benevolentia che me avete mostrata, et poser far quietare qualche mala lingua che abia parlato de me e de voi sopra dicta opera...»⁵⁵. In una seconda lettera di metà dicembre Michelangelo rinnova però l'offerta di un'ulteriore statua e chiede Metello addirittura di fargli sapere le misure del suo nuovo cortile⁵⁶.

Il diffidente Leonardo è contrario a regalare l'abbozzato primo *Cristo* a Metello «perché bisogna lo fac(i)a finire, e meteremoci del nostro onore, a fi(ni)llo voi vi sarebbe troppo tempo»⁵⁷. Benché non interessato a provare l'autenticità del secondo *Cristo*, alla fine di gennaio 1522 Leonardo consegna a nome di Michelangelo il blocco abbozzato fin a quel momento conservato nella casa romana del maestro a Metello, ma non vuol dargli la lettera con l'offerta rinnovata di una nuova statua: «... Del dagli la figura bozzata, 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 costui...»⁵⁸. Quando Michelangelo lo costringe a consegnare anche la lettera, Leonardo replica: «... ò consegnata la figura 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...»⁵⁹. La statua viene esposta nel cortile ed ognuno può convincersi degli sforzi ripetuti di Michelangelo per il giovane patrizio.

Integrando alcune casette confinanti, ma senza ricostruirla a fundamentis, Metello aveva allargato l'antica casa paterna in via del Gesù 70 che solo recentemente è stata identificata⁶⁰. Le finestre del piano nobile sono paragonabili a quelle di Palazzo Valle (ca. 1508-09) ma le loro mensole sono decorate da fogli d'acanto e il fregio non è convesso⁶¹. Il portale bugnato allargato all'epoca dei cochî ricorda invece quelli laterali di Palazzo Farnese (ca. 1515-20) e anche la sistemazione dell'androne e i resti del cortile potrebbero risalire agli anni 1521-22 quando Metello parla del nuovo cortile. L'unica loggia di quest'ultimo comprendeva almeno tre larghe arcate senza archivolti. Le lesene senza basi e capitelli davanti ai pilastri continuano anche nel terzo piano, mentre il piano nobile si apre in un colonnato dorico con trave lignea, un sistema sintetico ed economico che corrispondeva alle tendenze dei primi anni Venti. Una simile colonna dorica

⁵⁵ *Il carteggio* cit., vol. 2, p. 334

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 334-335. Michelangelo non può aver pensato ad una terza versione del *Cristo* in quanto Frizzi stava già sistemando la statua attuale (cfr. PANOFKY, *Michelangelos "Christus"* cit., p. 135, n.93).

⁵⁷ *Il carteggio* cit., vol. 2, p. 336.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 339-340.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 341.

⁶⁰ PANOFKY, *Michelangelos "Christus"* cit., pp. 103-114.

⁶¹ Cfr. C. L. FROMMEL, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973, vol. 1, p. 100, vol. 2, pp. 336-354.

torna nell'arcata del belvedere. Il cortile viene chiamato "corticella, ovvero orticello" e continuava quindi in un giardino esteso fino a quello di San Giovanni della Pigna e probabilmente più o meno quadrato.

Prima della sua morte Metello aveva ancora informato Aldrovandi sulla sua famosa collezione di sculture antiche per la quale gli erano stati offerti 2000 ducati. Pierluigi Farnese voleva addirittura portarla sul Campidoglio e lo stesso Metello sperava di poter lasciarla al Comune⁶². Già la facciata, l'androne e una della stanze che dava sulla strada, ne erano decorati⁶³. L'unica statua del cortile era però il «Cristo ignudo con la Croce al lato destro no(n) fornito per rispetto d'una vena che si scoperse nel marmo della facciata, opera di Michel Angelo. Lo donò a M. Metello...». Era circondato da quattro rilievi antichi che sembrano essere stati ad esso collegati anche in senso iconografico: «la morte di Meleagro, Ercole con il leone, Caco che ruba i buoi di Ercole» e la quadriga di un re. Quando Michelangelo nel dicembre 1523 viene a Roma, il cortile-giardino deve essere stato già sistemato.

Per poter chiedere la parcella di 100 d. dagli eredi del cugino morto nel 1519 Metello aveva bisogno di una ricevuta dei soldi pagati a Michelangelo e da maggio 1522 fino ad agosto 1532 lo prega in numerose lettere di mandargliela⁶⁴. Il maestro l'aveva già stilata nel 1517 e non è chiaro perché non l'avesse mandata⁶⁵. Come già negli anni 1517-20 le lettere di Metello man mano diventano più fredde e perentorie. Solo nell'estate 1532 anche questo problema viene risolto, ma dopo il 1534, quando Metello ha superato i 45 anni e Michelangelo vive continuamente a Roma, non c'è più alcuna testimonianza di un loro contatto.

Metello muore sessantaseienne nel 1554 e lascia la sua grande fortuna ai due figli⁶⁶. Nel testamento del 1535 decreta di essere sepolto in una cappella funeraria a San Gregorio al Celio che aveva acquistato assieme al suo vitalizio e di far erigere dai figli un monumento marmoreo⁶⁷; aveva inoltre comprato un altare a San Giovanni in Laterano ma poi viene probabilmente seppellito a Santa Maria sopra Minerva. Il figlio minore muore nel 1559 e nel 1562 quello maggiore, i cui inventari finora non sono stati rintracciati. Prima del 1617 le due figlie di quest'ultimo, oramai uniche eredi, vendono la casa e probabilmente anche la collezione con la statua abbozzata⁶⁸.

Non è facile farsi un'idea della personalità di Metello. Già da ragazzo perde il padre

⁶² PANOFKY, *Michelangelos "Christus"* cit., pp. 114-119.

⁶³ U. ALDROVANDI, *Delle statue antiche, che per tutta Roma, in diversi luoghi, e case si veggono...*, Venezia 1556, p. 247.

⁶⁴ *Il carteggio* cit., vol. 2, pp. 350, 364, 377, 385-386, vol. 3, pp. 219, 407, 415-416, 423-424; PANOFKY, *Michelangelos "Christus"* cit., pp. 17-18, 64-65.

⁶⁵ *I ricordi di Michelangelo*, pp. 275, 381.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 82, 256.

⁶⁷ Vedi sopra pp. 179-180.

⁶⁸ LOTZ, *Zu Michelangelos Christus* cit., p. 145, fig. 1.

Stefano, un erudito “artium et medicinae doctor” che insegna alla Sapienza, mentre la madre Concordia, sorella di Marta Porcari, vive fino al 1513⁶⁹. Metello gode di una formazione umanistica e già quindicenne viene nominato da Alessandro VI “scriptor brevium”. Il latino del suo testamento è comunque più corretto dell’italiano delle sue lettere. Come tanti patrizi e come poi anche Tommaso Cavalieri, l’amico intimo di Michelangelo⁷⁰, egli concilia la passione per l’antico, per la scultura e l’architettura con le attività di un ricco latifondista e gran commerciante e con cariche sempre più importanti nell’amministrazione comunale. Un romano in tutti i sensi egli si definisce nel testamento «patricius romanus eques pontificus ac comes palatinus imperialis breviumque apostolarum scriptor». Ai genitori deve considerevoli rapporti sociali, ma per stare già da giovane in contatto così stretto con i papi e la Curia deve essere stato dotato anche di qualità rappresentative e diplomatiche e per affascinare Michelangelo deve essere stato bello, intelligente e sensibile. Probabilmente gli era anche affine nel suo pensiero neoplatonico, come si evince dall’inizio del suo testamento: «In primis quidam quia anima est cunctis rebus preferenda illam cum ex ergastulo suj corporis migrare contigerit, omnipotenti deo commendavit ...». D’altra parte l’accusa di frode, i pagamenti ritardati, la caccia anche a somme relativamente modeste e la sfiducia degli amici romani di Michelangelo danno l’impressione di un carattere alquanto sfuggente. Già prima del 1512 Metello deve aver ammirato l’autore del *Bacco*, della *Pietà* e del *Davide* ed aver aspettato il momento opportuno per servirsene. Le due versioni del *Cristo* sono comunque le uniche statue che Michelangelo fece in questi anni per un privato, e se Metello l’avesse accettato, gli avrebbe fatto ancora una terza. Come Tommaso Cavalieri e Cecchino Bracci⁷¹ anche Metello Vari era quindi uno dei giovani patrizi che potevano vantarsi del particolare affetto del grande maestro. Forse Sebastiano l’ha rappresentato nel ritratto di Budapest del 1515 incirca (Fig. 11)⁷²: il giovane gentiluomo, che rassomiglia al *Cristo*, afferra con la sinistra un blocco di pietra e punta con la mano destra in cui tiene un pezzo di carta, forse una lettera o un contratto.

⁶⁹ PANOFSKY, *Michelangelos “Christus”* cit., pp. 32-33.

⁷⁰ C. L. FROMMEL, *Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri*, Amsterdam 1979; cfr. PANOFSKY, *Michelangelos “Christus”* cit., pp. 17-19.

⁷¹ C. L. FROMMEL, *Michelangelo und das Grabmal des Cecchino Bracci in S. Maria in Araceli*, in *Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, a cura di J. MYSSOK, J. WIENER, Münster 2007, pp. 263-277.

⁷² *Sebastiano del Piombo 1485-1547*. Catalogo della mostra Roma 2008, a cura di C. Strinati, B. W. Lindemann, Milano 2008, p. 154.

Il disegno per la prima versione del Cristo e il suo significato

L'unico disegno di Michelangelo per il *Cristo* ha recentemente cambiato proprietario per il prezzo record di 12,3 milioni di dollari (Fig. 12)⁷³. Prima della scoperta della statua di Bassano, la maggior parte degli esperti era d'accordo che il disegno preparasse la prima versione del *Cristo* e che quindi sia databile attorno 1514 e contemporaneo agli *Schiavi* del Louvre (Fig. 14)⁷⁴. Ora tutti quelli che accettano la statua di Bassano come invenzione michelangeloesa, sono invece costretti a collegare il disegno con la statua della Minerva e datarlo verso 1518⁷⁵.

Lo schizzo in inchiostro rappresenta probabilmente il prospetto principale della statua ed essendo calcolato per un blocco meno profondo di quello della Minerva non permetteva un passo ugualmente largo e un braccio ugualmente distante dal petto (Fig. 13)⁷⁶. La testa del modello guarda più in giù come se fosse assorto nei suoi pensieri. Il gomito si trova già oltre il corpo e le gambe, anch'esse disegnate con la penna sul verso del foglio, sono quasi parallele all'osservatore. La gamba sinistra è simile a quella della statua, mentre l'alzato piede destro sta più indietro. Cristo lo alza per andarsene e afferra la croce con le braccia. Sul verso un allievo ripete in matita rossa una posizione simile ma con passo più largo, mentre forse lo stesso Michelangelo disegna sul recto e sul verso gambe in atto di camminare con il piede sinistro alzato. Forse egli pensava ad un'alternativa con il passo più largo e il corpo ancora più inclinato verso la croce.

Volgendo il corpo e il braccio da un lato, ma guardando all'altro, la figura sembra ispirata alla *Leda* di Leonardo che si volge con affetto materno verso i suoi gemelli e attira allo stesso momento il cigno con le braccia che incrociano il corpo (Fig. 15). Questo motivo e questa ambiguità dell'anima erano ancora estranee alla scultura antica, ma già nei suoi tondi fiorentini Michelangelo si era ispirato a Leonardo e alla sua scoperta delle emozioni dell'anima.

Sin dal *Crocifisso* di Santo Spirito e dalla *Deposizione* di Londra egli aveva rappresentato Cristo completamente nudo e nella Cappella Sistina aveva fatto nascere la bellezza del corpo in Adamo, tramontare in Noè e sopravvivere negli Ignudi giustificati come

⁷³ P. J. MARIETTE, *Abecedario*, in «Archives de l'art Français» 2, Paris 1851-53, vol. 1, p. 224; L. DUSSLER, *Die Zeichnungen des Michelangelo. Kritischer Katalog*, Berlin 1959, p. 116; DE TOLNAY, *Michelangelo* cit., vol. 3, pp. 89, 212-213; C. DE TOLNAY *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Novara 1975, n. 94 r; M. HIRST, *Michelangelo and his drawings*, London 1988, pp. 26, 68.

⁷⁴ Vedi sopra p. 180. La figura grande, la gamba e il torso sul verso del disegno inv. 688 del Louvre ricordano i schizzi su fig. 7 (JOANNIDES, *Michel-Ange* cit., n. 14, pp. 98-102). Sullo stesso verso si trova un piccolo schizzo per lo *Schiavo dormente* difficilmente databile già nel 1505-06. Non è quindi da escludere che questi schizzi risalgono agli anni 1512-13.

⁷⁵ DANESI SQUARZINA, *Cristo "uomo dei dolori"* cit., p. 250; K. WEIL GARRIS BRANDT, *The body as "vera effigies"* cit., p. 189.

⁷⁶ Vedi nota 18.

angeli. Ancora negli schizzi preparativi sono provvisti di ali⁷⁷ e neanche nell'*Ultimo Giudizio* e nella *Conversione di San Paolo* saranno alati. Michelangelo conosceva le idee dei Neoplatonici sugli angeli e in particolare il passo nel *Panegirico dell'amore* di Francesco Cattani di Diacceto pubblicato nel 1508: «Similmente la prima, e vera bellezza è nel angelo, la quale è misura ed origine di tutte l'altre bellezze: L'anima ancora possiede la bellezza, non già per sua natura, ma per dono dell'Angelo ...». Nel 1515 Leone X rifonda l'accademia platonica di Marsilio Ficino e ne nomina Diacceto presidente e Michelangelo come unico artista ne diventa membro⁷⁸.

Michelangelo cercava di assimilare il Cristo “che fa la resiretione”⁷⁹ agli dei antichi e quindi ai tempi quando aveva vissuto e poteva giustificare la sua nudità addirittura con il vangelo⁸⁰: Prima di essere sepolto Cristo viene avvolto nella sindone e quando risorge questa rimane nella tomba dove Pietro la trova (Luca 24, 12; Giovanni 20,6). Anche negli schizzi per la lunetta della Cappella Medicea la sindone cade dalle spalle del Risorto nudo nella tomba⁸¹ e nelle statue della Minerva e di Bassano sta scendendo tra le gambe (Figg. 9, 10). Mentre Sebastiano avvolge nel 1516 il Cristo della *Discesa al limbo*, e quindi prima della risurrezione, nella sindone⁸², Michelangelo lo mostra nell'unico breve momento quando è completamente nudo. Anche mostrandolo più corporeo che non nelle rappresentazioni precedenti, in atto di andarsene ed esibendo le sue mani e i piedi ferite⁸³, Michelangelo si ispira al vangelo: «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 ego ipse sum; palpate 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: Habetis hic aliquid quod manducetur? At illi obtulerunt ei partem piscis assi et favum mellis. Et cum manducasset coram eis, sumens reliquias dedit eis [...] et dixit eis: Quoniam sic scriptum est, et sic oportebat Christum pati, et resurgere a mortuis tertia die: et praedicari in nomine eius poenitentiam, et remissionem peccatorum in omnes gentes [...] Et ego mitto promissum Patris mei in vos; vos autem sedete in civitate,

⁷⁷ F. CATTANI DA DIACCETO, *Panegirico dell'amore*, in IDEM, *Opera Omnia*, Basel 1563, p. 151; DUSSLER, *Die Zeichnungen* cit., pp. 51-52, 104; VASARI, a cura di Barocchi cit., vol. 2, pp. 497-505.

⁷⁸ FROMMEL, *Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri* cit., pp. 33-35.

⁷⁹ *I ricordi* cit., p. 275.

⁸⁰ *Dilettoosi molto della Scrittura Sacra, come ottimo cristiano che egli era...* (VASARI, a cura di Barocchi cit., vol. 1, p. 121).

⁸¹ DE TOLNAY, *Michelangelo* cit., vol. 2, pp. 48-51, figg. 144-146; K. BRANDT, *The body as "vera effigies" in Michelangelo's art: The Minerva Christ*, in *L'immagine di Cristo* 2006, pp. 269-321.

⁸² *Sebastiano del Pimbo 1485-1547* cit., p. 168.

⁸³ Secondo LOTZ, *Zu Michelangelos Christus* cit., p. 148, le ferite dei piedi originariamente erano solo leggermente accennate.

quoadusque induamini virtute ex alto [...] Eduxit autem eos foras in Bethaniam, et elevatis manibus suis benedixit eis. Et factum est, dum benediceret illis, recessit ab eis, et ferebatur in coelum» (Luca 24, 36-43).

Il *Cristo Risorto* doveva garantire anche ai credenti la risurrezione di corpo e anima come descritta nel *De civitate dei* di Agostino (2, 4), mentre per i platonici la bellezza rispecchiava quella di Dio e il corpo era materia ed effimero come tutta la vita terrestre⁸⁴. Michelangelo era tanto convinto che, grazie al sacrificio di Cristo all'Ultimo Giorno, anche i corpi dei fedeli sarebbero stati restituiti alla loro bellezza originale e ascési al Paradiso che dedicò cinque anni della sua vita all'*Ultimo Giudizio* e alla evocazione dell'ascesa dei corpi nudi e intatti in Paradiso. Ancora alla metà degli anni quaranta ne fa parlare l'adorato Cecchino Bracci morto sedicenne: «...se per legge divina al di de Giudizio io debba tornare il medesimo che vivo son stato, ne seguita, che la bellezza, che m'a data, non la puo rendere a chi e' l'a tolta, ma che io debba esser bello piu che gli altri in eterno...»⁸⁵.

Nel *Panegirico dell'amore* Diaceto avverte anche le tentazioni del corpo: «*Chi adunque non conosce quanto se ingannano quegli il cui amore si dirizza alla bellezza corporale? Se gia non l'usano per instrumento per salire alla divina bellezza...*»⁸⁶. Anche lo stesso Michelangelo parla nelle sue poesie delle tentazioni carnali e in certi momenti un Cristo talmente sensuale doveva apparire anche a lui rischioso, e questa era forse una delle ragioni del suo scontento.

La statua del 1519

Per far la statua non solo più voluminosa, spaziosa e dinamica della prima versione ma anche più potente, drammatica e comunicativa, Michelangelo si procura nel 1518 a Carrara un blocco di marmo ugualmente largo e quindi destinato per una nicchia simile, ma quasi 30 cm più profondo, e ne crea una statua meno fragile e giovane e più dritta, erculea e trionfante (Figg. 2, 22, 25). Il *Cristo* della Minerva è diventato il Risorto che prima dell'Ascensione dice ai discepoli: «Data mihi est omnis potestas in coelo et in terra... et ecce ego vobiscum sum omnibus diebus, usque ad consummationem saeculi» (Matteo 28, 18). Egli afferra i trofei della passione per scendere dalla collina roc-

⁸⁴ FROMMEL, *Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri* cit.

⁸⁵ K. Frey *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, Berlin 1897, seconda edizione 1964, p. 64.

⁸⁶ CATTANI DA DIACETO, *Panegirico* cit., p. 154; FROMMEL, *Michelangelo und Tommaso dei Cavalieri* cit., pp. 33-35.

ciosa della sua tomba e incontrare un'ultima volta i discepoli e Maddalena. Scende però anche verso i fedeli che lo adorano e ai quali si presenta come garante della risurrezione. Allo stesso momento egli esita a muoversi e guarda ancora una volta indietro, un primo segno di congedo dalla vita terrestre.

Con la testa rivolta a destra, le braccia distese verso sinistra e la gamba destra mossa in avanti Michelangelo non s'ispira più alla statica *Leda* di Leonardo ma alla *Galatea* del 1511/12. In essa Raffaello aveva opposto allo sguardo entusiasta della ninfa verso il sole, e probabilmente anche all'ascolto incantato del corteggiamento seducente di Poliremo, la partenza della ninfa che, appena entrata nella conca, lascerà i freni ai delfini che la tireranno a destra per salvare la sua verginità⁸⁷. Anche il Risorto del *Pasce ovas meas* che Raffaello disegna nel 1514/15 per la serie di arazzi della Cappella Sistina, riunisce due gesti opposti puntando con una delle sue mani ferite sul vicario e con l'altra sulle sue pecore; anch'egli sembra congedarsi dai discepoli e allude addirittura con i suoi gesti alla croce, ma in contrasto al vangelo è ancora coperto dalla sindone. Nella sensualità erotica del corpo Michelangelo gareggia invece con opere ancora più mature di Raffaello che aveva potuto vedere a dicembre 1517, e lo fa anche aiutando Sebastiano del Piombo in opere come nella *Flagellazione di Cristo* e la *Risurrezione di Lazzaro*⁸⁸. Come il Cristo degli arazzi raffaelleschi anche quello della *Trasfigurazione* è però meno corporeo e più trascendente e si distingue dall'immanenza corporea e dal paganesimo classicheggiante di Michelangelo. Come Raffaello, questi non segue nelle proporzioni del *Cristo* il canone antico ma piuttosto i modelli italiani facendone le gambe più corte, il torso più alto e il bacino più largo e avvicinandolo ancora di più alla realtà del suo tempo⁸⁹.

Un Cristo talmente grande, vivo e carnale deve essere apparso ai romani innamorati delle loro radici come la prima evocazione riuscita di Cristo quale dio antico: era il figlio di Dio e perciò anche il fratello più giovane di Bacco crocifisso, come lo descriverà ancora trecento anni più tardi il poeta Friedrich Hölderlin⁹⁰, l'ultimo ma anche più bello, più luminoso, più clemente e fraterno degli dei antichi di cui la fede del popolino superstizioso non era ancora completamente spenta⁹¹. Non tutti i fedeli devono, tuttavia, aver guardato una statua così bella e nuda in grandezza naturale dietro l'altare maggiore della più importante chiesa monastica solo come "miracolosissima", secondo

⁸⁷ C. L. FROMMEL, *La Villa Farnesina a Roma*, Modena 2003, pp. 93-99.

⁸⁸ *Sebastiano del Piombo* cit., pp. 172-177 con bibliografia.

⁸⁹ K. OBERHUBER, *Raffaello l'opera pittorica*, Milano 1999, pp. 153, 185-190, 208-209.

⁹⁰ F. HÖLDERLIN, *Der Einzige*, in "Sämtliche Werke" a cura di F. Beissner, A. Beck, vol. 2, Stuttgart 1951, p. 154; LOTZ, *Zu Michelangelos Christus*, pp. 149-150.

⁹¹ J. SEZNEC, *The survival of the pagan gods*, Princeton 1953, pp. 16-23.

l'espressione del Vasari. Per molti deve essere stata anche sconvolgente, e benché nel Cinque o Seicento non si sentano voci scandalizzate, un monaco gli staccherà poi il membro⁹². Solo dopo essere stato coperto da un perizoma il *Cristo* della Minerva diventa miracoloso, l'unica opera michelangelesca che godeva di una tale venerazione⁹³.

La vivacità esuberante ed erotica delle figure dei massimi artisti di questi tempi si spiega anche con le loro esperienze personali. Raffaello conferisce alla *Madonna Sistina* i tratti idealizzati dell'adorata *Donna Velata*, Leonardo vede l'artista come dio, Dürer si idealizza nell'autoritratto e s'identifica addirittura con Cristo e Michelangelo s'ispira nella terribilità del Dio Padre della Cappella Sistina e nel *Mosè* alla personalità di Giulio II. Anche le due versioni del *Cristo* rispecchiano le emozioni della sua anima e i suoi desideri erotici. Il suo affetto per il giovane patrizio non è paragonabile all'amore appassionato per Tommaso Cavalieri e Cecchino Bracci e purtroppo mancano informazioni sul contatto dei due dagli anni 1512-15, quando il progetto per il *Cristo* maturava e il maestro stava cominciando il lavoro, ma forse non è un caso che Metello nel 1519 aveva già raggiunto i trentun anni e quindi pressappoco l'età della statua. Un busto in marmo e uno in creta di Metello elencati nell'inventario della vedova finora non sono stati ritrovati⁹⁴ e forse perfino la sua fisionomia rassomigliava al *Cristo* della Minerva (Figg. 11, 25).

Il Cristo di Bassano Romano

Il primo a parlare della prima versione, dopo più di mezzo secolo, è Francesco Buonarroti (1574-1631) in una lettera del 1607 al cugino Michelangelo il Giovane (1568-1646), nipote diretto 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 (Fig. 19) et i Prigioni di Pitti [...] e tocca da altra mano al certo...»⁹⁵. Michelangelo il Giovane ne è proprietario, quando il suo

⁹² Vedi sopra p. 186.

⁹³ Nel 1710 il viaggiatore tedesco Georg Keyssler commenta la nudità del *Cristo* della Minerva come tipicamente italiana: *Da sie Christum ganz nackend vorstellet, so hat man ihr eine reiche écharpe um die Lenden gewunden; die Italiener aber lieben die nackenden Vorstellungen auch sogar in ihren Kirchen*, PANOFSKY, *Michelangelo "Christus"* cit., p. 146. Sulla problematica del Cristo nudo cfr. R. DE MAIO, *Michelangelo e la Controriforma*, Bari 1978, pp. 138, 155-156.

⁹⁴ PANOFSKY, *Michelangelo "Christus"* cit., pp. 146-147.

⁹⁵ *Ibidem*, pp. 75, 77.

amico, il cardinale Maffeo Barberini e 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 perfetterebbe»⁹⁶. Maffeo si era interessato del talento e della persona del *nuovo Michelangelo* da quando questi stava assistendo il padre nella cappella Barberini di Sant'Andrea della Valle⁹⁷. Sembra però che il marchese Vincenzo Giustiniani lo abbia preceduto e acquistato, poco dopo la lettera, il blocco abbozzato⁹⁸ e incaricato il giovane Bernini del suo compimento⁹⁹.

Nell'inventario stilato 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 attribuito ad un artista¹⁰⁰. Nel 1644 Andrea Giustiniani, l'erede del marchese, fa collocare la statua e l'edicola sopra l'altare maggiore della chiesa di San Vincenzo Martire a Bassano che il marchese aveva fatto costruire dal 1621 in poi come parrocchiale di un nuovo quartiere di Bassano (Figg. 16, 17)¹⁰¹. Sempre senza attribuzione essa viene descritta nel luglio 1668 come «un Cristo grande di marmo al Altar maggiore che abbraccia la Croce et la sua fascia d'ormesino rosso con merletto d'oro»¹⁰²; l'originale bronzo del perizoma era quindi stato sostituito con stoffa.

L'edicola dell'altare di Bassano, la cui nicchia rettangolare sembra calcolata per la statua, è attaccata in maniera poco felice al muro cilindrico dell'abside, ma fino ai marmi preziosi, ai loro colori e al dettaglio classicheggiante è identica alle edicole delle Cappelle Nari e Maffei, la quarta e la quinta della navata sinistra di Santa Maria sopra Minerva

⁹⁶ L. SEBREGONDI FIORENTINI, *Francesco Buonarroti, Cavaliere gerosolimitano e architetto dilettante*, in «Rivista d'Arte» 38, 1986, pp. 49-86; I. BALDRIGA in S. DANESI SQUARZINA, a cura di, *Caravaggio e i Giustiniani: toccar con mano una collezione del Seicento*, Roma 2001, pp. 246-248; S. DANESI SQUARZINA, in *ibidem*, pp. 248-251.

⁹⁷ 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, p. 225 con bibliografia. Per Giustiniani Bernini fece un busto di ritratto e una *figura grande ignuda* (DANESI SQUARZINA 2006, fig. 24).

⁹⁸ SCHÜTZE, *Maffeo Barberini* cit., pp. 193-232.

⁹⁹ Vedi nota 1; S. DANESI SQUARZINA, *La collezione Giustiniani, Inventari*, Torino 2003, vol. 1, pp. 547-548.

¹⁰⁰ DANESI SQUARZINA, *Caravaggio e i Giustiniani* cit., p. 32; DANESI SQUARZINA 2003, figg. 240, 241.

¹⁰¹ DANESI SQUARZINA 2003, p. 249;

¹⁰² P. PORTOGHESI, *Il palazzo, la villa e la chiesa di San Vincenzo a Bassano*, in «Bollettino d'Arte» 42, 1957, pp. 222-240; C. TUDERTI, *Storia della chiesa San Vincenzo di Bassano*, MS nella biblioteca del convento.

(Fig. 18). È invece più grande e più complessa dell'edicola della Cappella Giustiniani, la terza cappella della stessa navata sinistra che il cardinale domenicano Vincenzo Giustiniani, lo zio del marchese, aveva costruito e dedicato a San Vincenzo (Fig. 3)¹⁰³. Questa edicola incornicia la pala d'altare dipinta dal genovese Bernardo Castello (1557-1629) nel 1584, pochi anni dopo la morte dello zio¹⁰⁴. Nel suo unico testamento conservato del 1631 il marchese esprime la volontà di esservi sepolto anche lui come poi succederà, infatti, nel 1638 senza parlare della statua o di un altare dedicato al Cristo Risorto¹⁰⁵. Sia i domenicani che lui stesso devono aver esitato a cambiare il titolo e l'altare della cappella dell'ammirato zio e forse egli non era neanche più convinto di un Cristo in forma di un efebo nudo. Verso il 1618-19 invece egli deve aver ancora sperato che questo mettesse in ombra la statua di Michelangelo visibile dallo stesso punto della navata sinistra. Nel suo *Discorso sopra la scultura* stilato dopo 1626 Giustiniani critica il *Cristo* della Minerva, ma non parla né di Bernini né della statua di Bassano, forse perché nel frattempo il rapporto tra i due era peggiorato¹⁰⁶. Secondo lui, solo la scultura antica respira «e pur è di marmo come le altre (statue), e particolarmente il Cristo di Michelangelo, che tiene la Croce che si vede nella chiesa della Minerva, ch'è bellissima, e fatta con industria e diligenza ma pare statua mera, non avendo la vivacità e lo spirito che ha l'Adone suddetto (il Meleagro Pighini nei Musei Vaticani)¹⁰⁷», dal che si può risolvere, che questo particolare consista in grazia concesso dalla natura senza che l'arte vi possa arrivare». Evidentemente il marchese si era fatto proprio il giudizio di Annibale Carracci e Bernini per i quali Michelangelo «non aveva il talento di rendere le figure in carne ed ossa»¹⁰⁸.

Difficilmente il marchese avrebbe fatto incidere l'edicola nel 1637 dall'olandese Reiner van Persijn e inserito nel secondo volume della *Galleria Giustiniana* senza statua e commento¹⁰⁹, se si fosse trattato di una semplice ripetizione delle edicole delle due cappelle adiacenti di Santa Maria sopra Minerva e, evidentemente, ne considerava l'invenzione come merito di un'iniziativa sua. Nel suo testamento l'altare di Bassano non

¹⁰³ BALDRIGA in DANESI SQUARZINA, *Caravaggio e i Giustiniani* cit.

¹⁰⁴ DANESI SQUARZINA, *La collezione Giustiniani, Inventari 1*, pp. 207-252.

¹⁰⁵ *Ibidem*, pp. 132, 216.

¹⁰⁶ V. GIUSTINIANI, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, a cura di A. BANTI, Firenze 1981, pp. 63-75; S. DANESI SQUARZINA, *The collections of Cardinal Benedetto Giustiniani. Part II. Documents for the History of Collecting. Published with assistance from the Provenance Index of the Getty Information Institute*, in «The Burlington Magazine» 1139, 1998, pp. 102-118; *ibidem* 2001, p. 249; V. GIUSTINIANI, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, a cura di A. Banti, Firenze 1981, p. 70; R. PREIMESBERGER, *Motivi del "paragone" e concetti teorici nel "Discorso sopra la scultura" di Vincenzo Giustiniani*, in DANESI SQUARZINA, *Caravaggio e i Giustiniani* cit., pp. 50-56.

¹⁰⁷ H. VON STEUBEN, in *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, a cura di H. Speyer, Tübingen 1963, pp. 74-75, n. 97. GIUSTINIANI, *Discorsi* cit., p. 70; DANESI SQUARZINA, *The collections* 2001 cit., p. 250.

¹⁰⁸ P. FRÉART DE CHANTELOU, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, a cura di M. Stanic, Paris 2001, p. 64.

¹⁰⁹ DANESI SQUARZINA, *La collezione Giustiniani, Inventari 1*, p. 548.

appare invece tra i tanti altari dotati per messe in suffragio della sua anima e la statua e l'edicola non sono neanche menzionate. Non c'è alcun indizio che egli abbia pensato di essere sepolto nella isolata chiesa parrocchiale di San Vincenzo di Bassano di cui, del resto, parla estesamente nel testamento.

Tutti i dati sono quindi in favore di una datazione della statua negli anni 1618-19. Evidentemente Giustiniani aveva incaricato Bernini di creare una immagine del Risorto per la Cappella Giustiniani e quindi per gli stessi motivi e la stessa chiesa come Metello Vari un secolo prima. Bernini non doveva completare l'abbozzo in stile michelangelesco o addirittura ricostruire la prima versione, ma superare Michelangelo e far corrispondere la statua alla religiosità e al gusto classicheggiante del marchese e del suo tempo.

Aldrovandi aveva descritto il blocco come «Cristo ignudo con la Croce al lato destro no(n) fornito per rispetto d'una vena che si scoperse nel marmo della faccia» e Francesco Buonarroti ne aveva paragonato la finitura a quella del *Matteo* del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze (Fig. 19) e degli *Schiavi* dell'Accademia. Secondo Francesco Buonarroti la statua abbozzata era già stata *toccata* da un altro scultore e la *positura* diversa, probabilmente più simile a quella del disegno di Michelangelo (Fig. 12). È quindi probabile che almeno la faccia con la vena nera, la mano destra con un pezzo della croce, il contrapposto con la gamba destra piegata e il contorno del lato sinistro fossero riconoscibili. Ciò nonostante non può essere stato facile comprendere ogni aspetto del concetto michelangelesco e, per completare la statua, lo scultore incaricato, con qualche probabilità il giovane Bernini, doveva studiare il *Cristo* della Minerva. Solo così si spiegano le analogie nella sindone che cade dal gluteo (Figg. 9, 10) o la mano destra con corda e spugna (Figg. 22, 23), mentre la mano sinistra e il tronco d'albero sono ispirati al *Bacco* del Bargello che Bernini conosceva dai suoi anni giovanili.

Diversamente da Michelangelo, Bernini non comprime il corpo in una stretta nicchia semicircolare, ma lo colloca con tutta la croce in uno più ampio spazio rettangolare e davanti ad uno scuro fondo piano ispirandosi alle edicole del Pantheon e della Cappella Serra a San Giacomo degli Spagnoli (Fig. 16). Come sarebbe stato anche possibile nel caso del *Matteo* e come era possibile nel caso del *Mosè*¹¹⁰, il blocco deve essere bastato per far pendere il braccio sinistro con la sindone sul tronco d'albero. Così Bernini poteva eliminare il braccio incrociato forse già rovinato dal suo predecessore e tornare ad un contrapposto più classicheggiante. La profondità del blocco di soli 47 cm non permetteva comunque una posizione più girata e tridimensionale¹¹¹.

¹¹⁰ *La tomba di Giulio II a San Pietro in Vincoli*, a cura di C. L. Frommel, in C. L. Frommel, J. Klieemann (a cura di), (in corso di stampa).

¹¹¹ Vedi nota 18.

Bernini non imita il corpo atletico del *Cristo* della Minerva, ma piuttosto efebi prastelici (Fig. 20) e, mentre Michelangelo aveva concentrato i muscoli in volumi compatti (Fig. 22), egli fa giocare la luce su una superficie coerente e teneramente modellata. Il corpo più androgino, la posizione più rilassata, i gesti più dolci e la modellazione con luce e ombra ricordano non solo il contemporaneo *San Sebastiano* della Collezione Thyssen ma anche *l'Amore Vincitore* di Caravaggio che il giovane Bernini poteva studiare nella collezione del marchese (Figg. 23, 24)¹¹². Mentre per Michelangelo la bellezza umana rispecchia quella divina di cui anche i genitali fanno parte essenziale, nel *Cristo* di Bassano questi sono meno articolati e già il marchese li aveva fatto coprire nel suo palazzo. Anche nell'opera successiva di Bernini non si trova un Cristo o un santo completamente nudo.

Michelangelo aveva semplificato anche i lineamenti della faccia a forme grandi e compatte (Fig. 25). La fronte continua nel naso e la cavità oculare nella guancia di cui fa parte anche la barba ricciuta e folta solo sopra la bocca. I ricci quasi ornamentali che cadano sui lati del fronte e parte degli orecchi fanno parte di un casco autonomo, le pupille solo poco incise guardano leggermente in basso e le labbra fermamente chiuse della bocca relativamente piccola e morbida gli conferiscono un'espressione giovanile e mite benché decisa: Cristo rappresenta l'ideale della bellezza giovanile.

Benché il *Cristo* di Bassano ne ripeta quasi ogni dettaglio, la guancia e la fronte sono più coerenti e più dettagliatamente modellati e la luce vi gioca in maniera più movimentata (Fig. 26). Ispirandosi probabilmente alla testa di Cristo di Annibale Carracci che si trovava anch'essa nella collezione del marchese¹¹³, egli fa la bocca più grande e l'apre leggermente, intensifica lo sguardo con pupille più profondamente incise e lo dirige in alto. I capelli sono pettinati in ciocche lunghe e continue come nel *Sebastiano*, nell'*Anima Beata* del 1619 o nella *Proserpina* del 1621, i ricci della barba più folti e i sopraccigli accennati¹¹⁴. La vena nera è nascosta in una ruga profonda che sottolinea l'aspetto dolente, e non solo la fisionomia ma anche l'espressione più spirituale e sofferente anticipa un busto perso di Bernini la cui copia si trova nella cattedrale di Sées (Fig. 27)¹¹⁵: il corpo così giovanile e sano continua quindi in una faccia matura e dolente. Bernini riduce l'aspetto atletico e avvicina le proporzioni e le gambe lunghe al canone antico. Il piede

¹¹² S. SCHÜTZE, *San Sebastiano*, in *Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*. Catalogo della mostra Roma 1998, a cura di A. Coliva, S. Schütze, Roma 1998, pp. 75-95; Danesi Squarzina, *Amor Vincitore*, in DANESI SQUARZINA, *Caravaggio e i Giustiniani* cit., pp. 282-286.

¹¹³ DANESI SQUARZINA, *La collezione Giustiniani, Inventari 1*, pp. 364-365, fig. 158.

¹¹⁴ SCHÜTZE, *Anima Beata e Anima Dammata*, in *Bernini scultore*, pp. 148-169.

¹¹⁵ I. LAVIN, *Bernini e il Salvatore. La "buona morte" nella Roma del Seicento*, Roma 1998, pp. 55-61.

scaricato è postato indietro e non suggerisce un congedo. Cristo alza gli occhi verso il suo futuro celeste ed è quindi meno direttamente ispirato dalle parole del vangelo, meno precursore della risurrezione corporea dei fedeli e piuttosto vittima del proprio sacrificio. I suoi indici non puntano sulla croce e egli non l'alza come trofeo della sua vittoria sulla morte, ma l'abbraccia come simbolo e strumento della sua passione. Non solo le sue gambe ma anche le sue braccia sono più passive e tenendo ancora la sindone nella sinistra sembra di trovarsi nella tomba invece di lasciarla indietro. È più vulnerabile del *Cristo* della Minerva e allo stesso tempo più affine al Cristo trascendente e metafisico della *Trasfigurazione* di Raffaello.

Illuminante è anche il confronto delle mani e dei piedi (Figg. 1, 2, 9, 10, 21, 22, 30). Le mani degli *Schiavi* o del *Cristo* della Minerva sono molli e carnose e piegate al polso, articolate dalle vene e continuate organicamente nelle dita tonde, mentre il giovane Bernini le costruisce sullo scheletro e accentua le articolazioni con lievi rialzi¹¹⁶ e lo stesso è vero anche dei piedi¹¹⁷. Come in tante sculture giovanili di Bernini ma diversamente da Michelangelo sottili spirali parallele caratterizzano la corteccia ruvida dell'albero (Fig. 23)¹¹⁸. Del resto, sulla superficie lisciata non è rimasta la minima traccia del cesello di Michelangelo e il dettaglio morelliano conferma quindi l'attribuzione al giovane Bernini e una datazione negli anni del *Sebastiano*, del *Lorenzo*, dell'*Enea* e della lettera di Maffeo Barberini.

Anche l'edicola è molto più classicheggiante di quella di Michelangelo e si distingue da quelle del Pantheon nella trabeazione fortemente aggettante, nei colori caratteristici del primo Seicento e nella cornice architravata che circonda tutti i quattro lati della nicchia che è calcolata per il *Cristo* con la croce e lo isola come un quadro (Figg. 16, 17). Egli non stava sulla predella dell'altare e allo zoccolo poco alto non si trova nessun accenno alla tomba rocciosa. Non solo a Santa Bibiana e San Paolo di Bologna ma ancora alla *Santa Teresa* e nelle cappelle di Sant'Andrea al Quirinale Bernini si servirà di simili variazioni delle edicole del Pantheon.

Mentre il gusto del giovane Bernini e del suo committente già qualche anno dopo cambiano, Michelangelo intensifica la sua visione di un Cristo corporeo, potente, bello e alquanto pagano come gli dei antichi nel *Cristo* dell'*Ultimo Giudizio* e lo contrappone a quello metafisico e distante del tardo medioevo e di tanti contemporanei¹¹⁹. Non solo il suo aspetto classicheggiante, ma anche la clemenza generosa con cui spiega il suo sa-

¹¹⁶ COLLIVA, SCHÜTZE, in *Bernini scultore* cit., figg. pp. 66, 118, 119, 134, 182, 189.

¹¹⁷ *Ibidem*, figg. pp. 79, 82, 113, 137, 206.

¹¹⁸ SCHÜTZE, *San Sebastiano*, in COLLIVA, SCHÜTZE, *Bernini scultore* cit., figg. pp. 53-56, 79-82, 97-99, 253-255.

¹¹⁹ LOTZ, *Zu Michelangelos Christus* cit., pp. 148-150.

crifizio, si congeda e garantisce la risurrezione di corpo e anima dei fedeli trovano, infatti, un'immediata risonanza da Francesco I di Francia fino alla Parigi settecentesca e a Goethe e solo nei due secoli successivi le voci critiche diventano dominanti¹²⁰. Un Cristo talmente presente e diretto è, infatti, difficilmente compatibile con l'immagine di un Dio cosmico, etico, astratto e addirittura evanescente e inafferrabile.

¹²⁰ PANOFSKY, *Michelangelo "Christus"* cit., pp. 9-10, 176-177.

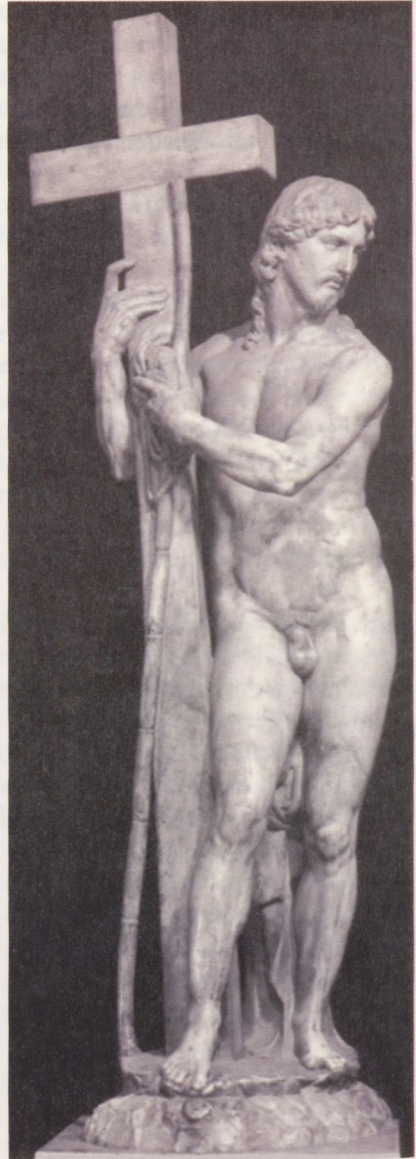


Fig. 1 - G. L. Bernini (?), *Cristo risorto*. Bassano Romano, San Vincenzo Martire.
 Fig. 2 - Michelangelo, *Cristo risorto*. Roma, S. Maria sopra Minerva.

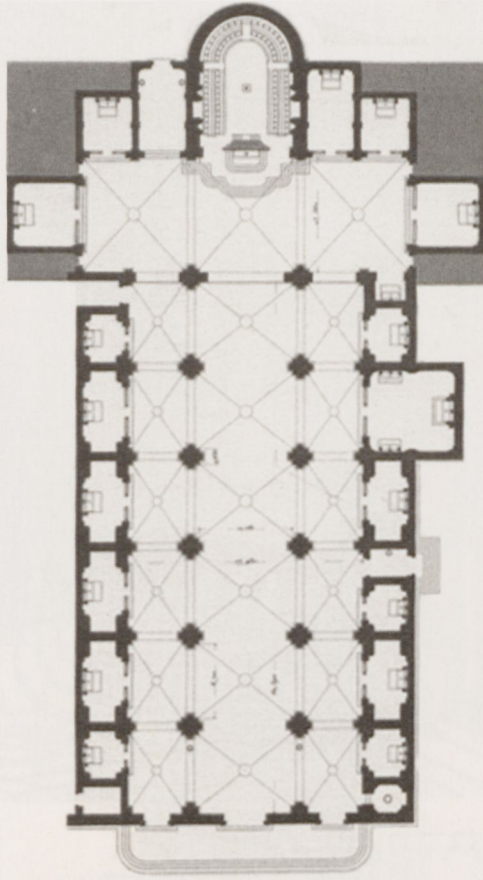


Fig. 3 - Roma, Santa Maria sopra Minerva, pianta.
Fig. 4 - Roma, Santa Maria sopra Minerva, interno.

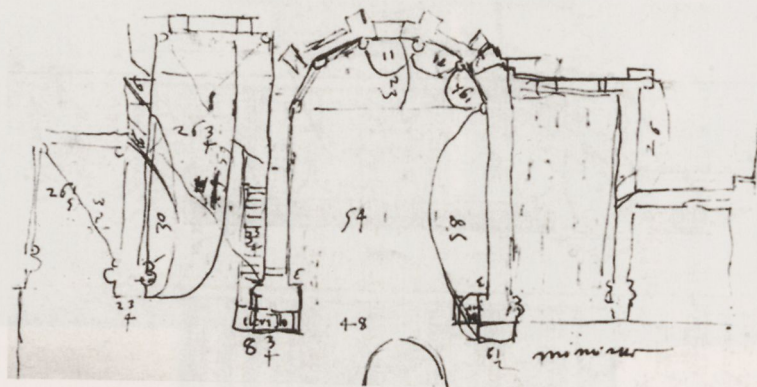
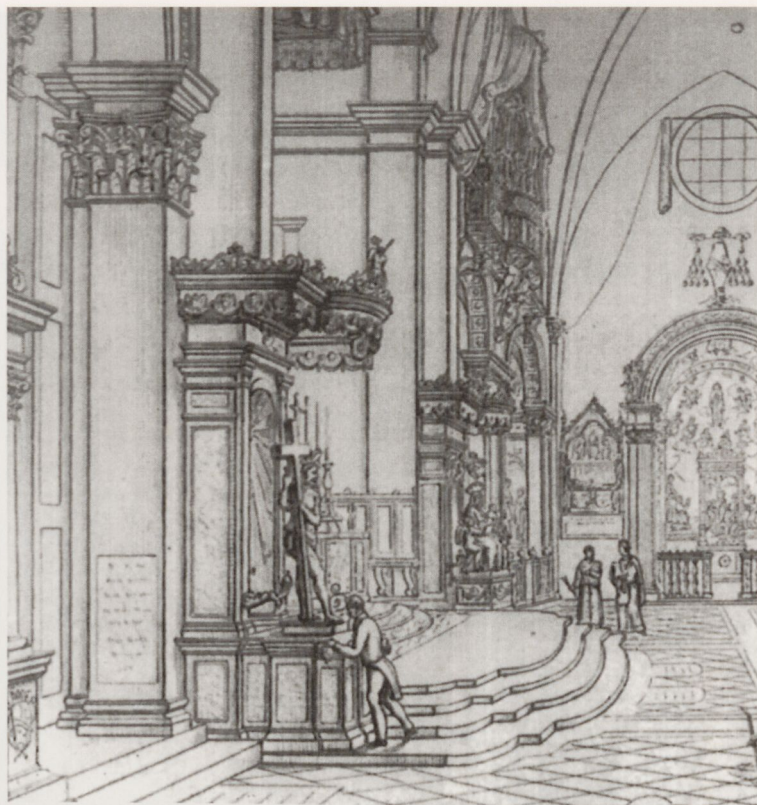


Fig. 5 - Anonimo ottocentesco, *Cristo risorto* di Santa Maria sopra Minerva davanti all'edicola originale.
Firenze, Casa Buonarroti.

Fig. 6 - A. da Sangallo il Giovane, pianta del coro di S. Maria sopra Minerva, dettaglio con l'altare del *Cristo*.
Firenze, GDSU 1661 A.

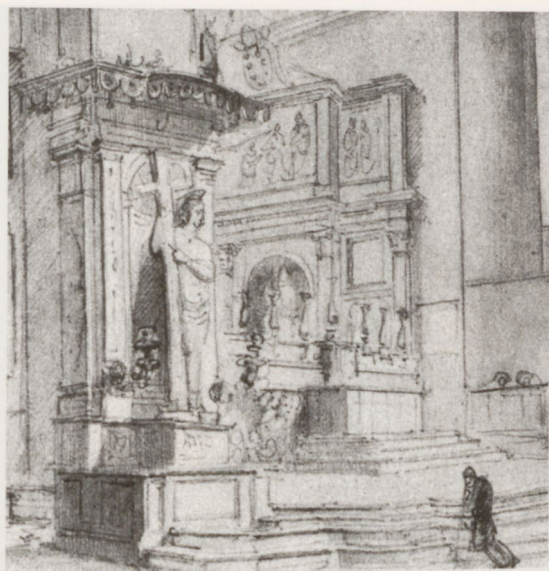


Fig. 7 - G. Fontana, veduta del transetto di Santa Maria sopra Minerva, dettaglio con l'edicola del *Cristo risorto* (da Raccolta 1838).

Fig. 8 - E. Bouchardon, *Cristo risorto* davanti alla nicchia originale. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 23 921.



Fig. 9 - Michelangelo, *Cristo risorto*, schiena con sindone.
Fig. 10 - G. L. Bernini (?), *Cristo risorto*, schiena con sindone.



Fig. 11 - Sebastiano del Piombo, ritratto di gentiluomo. Budapest, Szépművészeti Múzeum.



Fig. 12 - Fotomontaggio del recto e verso del disegno di Michelangelo per la prima versione del *Cristo risorto* di S. Maria sopra Minerva. Antiquario K. Bellinger, Monaco di Baviera.

Fig. 13 - Fotomontaggio del *Cristo risorto* della Minerva, del recto e verso del disegno per la prima versione e della nicchia disegnata da Bouchardon (G. C. De Leo).



Fig. 14 - Michelangelo, *Schiavo dormente*. Parigi, Louvre.

Fig. 15 - Copia (rovesciata) da Leonardo da Vinci, *Leda*. Roma, Galleria di Villa Borghese.

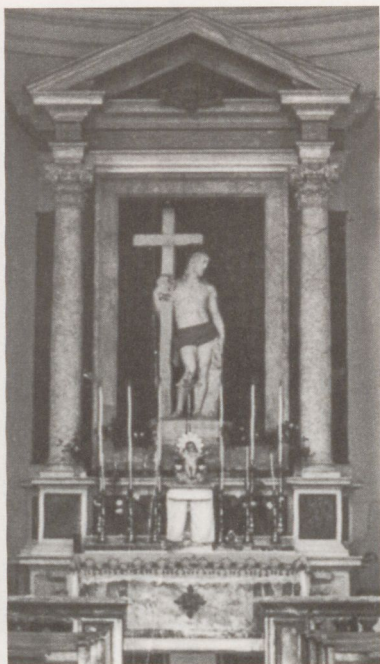


Fig. 16 - Bassano Romano, San Vincenzo, altare maggiore con la statua del *Cristo risorto* prima del 1970.

Fig. 17 - Bassano Romano, San Vincenzo, altare.

Fig. 18 - Roma, Santa Maria sopra Minerva, Cappella Nari, altare.



Fig. 19 - Michelangelo, *San Matteo*. Firenze, Museo dell'Opera del Duomo.
Fig. 20 - Prassitele (copia da), *Apollo Sauractonos*, Parigi, Louvre.

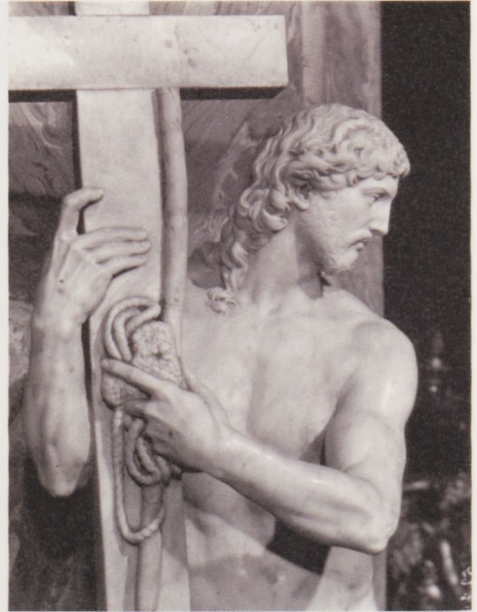


Fig. 21 - G.L. Bernini (?), *Cristo risorto*, parte superiore.

Fig. 22 - Michelangelo, *Cristo risorto*, parte superiore.



Fig. 23 - G. L. Bernini, *San Sebastiano*. Madrid, Collezione Thyssen-Bornemisza.

Fig. 24 - Caravaggio, *Amore vincitore*. Berlino, Gemäldegalerie.

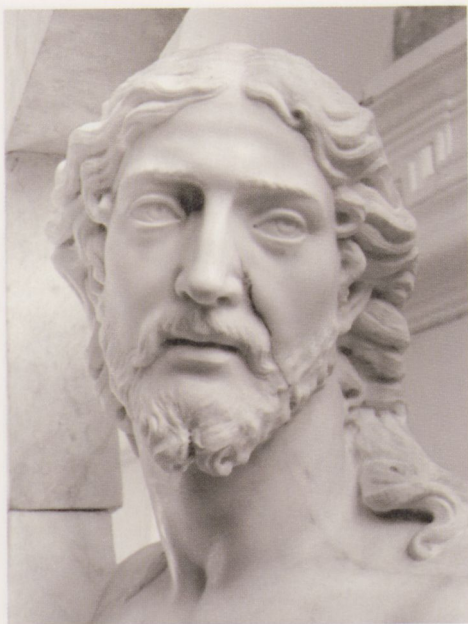
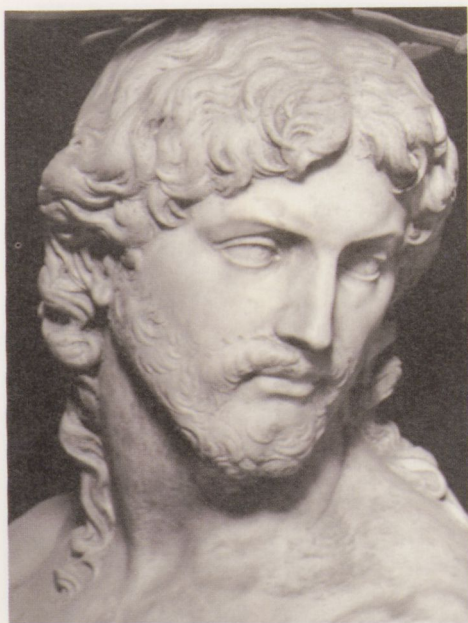


Fig. 25 - Michelangelo, *Cristo risorto*, testa.

Fig. 26 - G. L. Bernini (?), *Cristo risorto*, testa.

Fig. 27 - Copia da Bernini, busto di *Cristo*. Sées, Normandia, cattedrale.



Fig. 28 - G.L. Bernini, Enea ed Anchise, mani. Roma, Galleria Borghese.

Fig. 29 - G.L. Bernini (?), *Cristo risorto*, mani.

Fig. 30 - G. L. Bernini (?), *Cristo risorto*, piedi.