

Un nuovo disegno copia della *Pietà* di Michelangelo per Vittoria Colonna e Reginald Pole

MARIA FORCELLINO

Qualche anno fa mi è stato segnalato da un collezionista di Milano un disegno del XVI secolo che riproduce una famosa invenzione di Michelangelo Buonarroti, la *Pietà* per Vittoria Colonna (1492-1547). I suoi due biografi, Giorgio Vasari (1550) e Ascanio Condivi (1553), ricordano infatti che Michelangelo eseguì una *Pietà* per l'amica poetessa¹. La critica, sulla base delle indicazioni di Vasari che per primo la menziona come un disegno, ha ritenuto l'opera un «presentation drawing», definizione con cui si indicano una serie di disegni realizzati da Michelangelo come regali per amici, opere compiute in sé e non destinate ad altre realizzazioni nell'ambito di relazioni molto particolari, quali furono quelle con Tommaso de' Cavalieri o Vittoria Colonna². La *Pietà* per Vittoria Colonna è stata riconosciuta pertanto nel foglio conservato all'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston (inv. I.2.0/16; fig. 1)³.

Michelangelo e Vittoria condivisero, all'epoca in cui fu realizzata l'opera, l'aspirazione a una religiosità profondamente rinnovata insieme ad altri riformatori cattolici operanti dentro la Chiesa e identificati dagli storici moderni come il gruppo degli 'spirituali'⁴. I loro orientamenti riformatori non erano lontani da quelli dei protestanti del nord-Europa. Con essi condivisero

infatti alcuni aspetti del pensiero di Lutero e Calvino, quali per esempio la giustificazione per «sola fede» e una religiosità vissuta nell'intimo, lontana dalle pratiche esteriori ordinate dalla Chiesa cattolica. Tale sentire religioso segnò anche le opere di Michelangelo di quegli anni, fra esse in modo particolare – e su questo la critica è abbastanza concorde – la *Pietà*⁵. Un tema che fu caro anche alla Colonna, che compose essa stessa una meditazione religiosa su questo stesso soggetto, il *Pianto della marchesa di Pescara sopra la Passione di Christo*⁶.

Della *Pietà* come di un regalo fra amici trattano anche alcune delle poche lettere superstiti del carteggio fra la Colonna e Michelangelo degli anni quaranta, benché nessuna di esse sia riconducibile con certezza al disegno, facendosi lì riferimento anche a un'altra opera che ha per soggetto il Cristo, un *Crocifisso*, riconosciuto quest'ultimo in un disegno oggi al British Museum di Londra (inv. 1895-9-15-504r)⁷.

Importanti documenti testimoniano che dell'opera furono a conoscenza anche gli amici più intimi di Vittoria Colonna e Michelangelo, che si prodigarono per averne una copia dipinta. Alcune fonti in particolare permettono di stabilire che una *Pietà* di

¹ G. VASARI, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, I, Milano-Napoli 1962, pp. 120-121; A. CONDIVI, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, a cura di G. Nencioni, Firenze 1998, p. 61.

² La definizione di «presentation drawing» si deve a Joannes Wilde (in A. E. POTHAM - J. WILDE, *The Italian Drawings of the XV and XVI Century in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949, pp. 251-155).

³ Matita nera, mm 289 × 189. Per il disegno di Boston: C. TOLNAY, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-1980, III, 1978, pp. 76-78, nr. 426, la cui autografia è stata messa in dubbio però da T. PÖPPER, *Catalogo dei disegni*, in F. ZÖLLNER - C. THOENES - T. PÖPPER, *Michelangelo. L'opera completa*, Köln 2008, p. 610. Sulla *Pietà* di Michelangelo per Vittoria Colonna cfr. anche M. FORCELLINO, *La Pietà di Michelangelo per Vittoria Colonna nelle fonti, nei documenti e la sua fortuna critica*, in *La Pietà di Ragusa. Storia e Restauro*, a cura di M. Bussagli, C. Mora e L. M. G. D'Alessandro, Roma 2012, pp. 87-97, e più recentemente, con un excursus sulla sua diffusione disegnata, dipinta e scolpita: A. ROVETTA, *Pietà*, in *D'après Michelangelo*, catalogo della mostra, a cura di A. Alberti, A. Rovetta e C. Salsi, Venezia 2015, pp. 279-294.

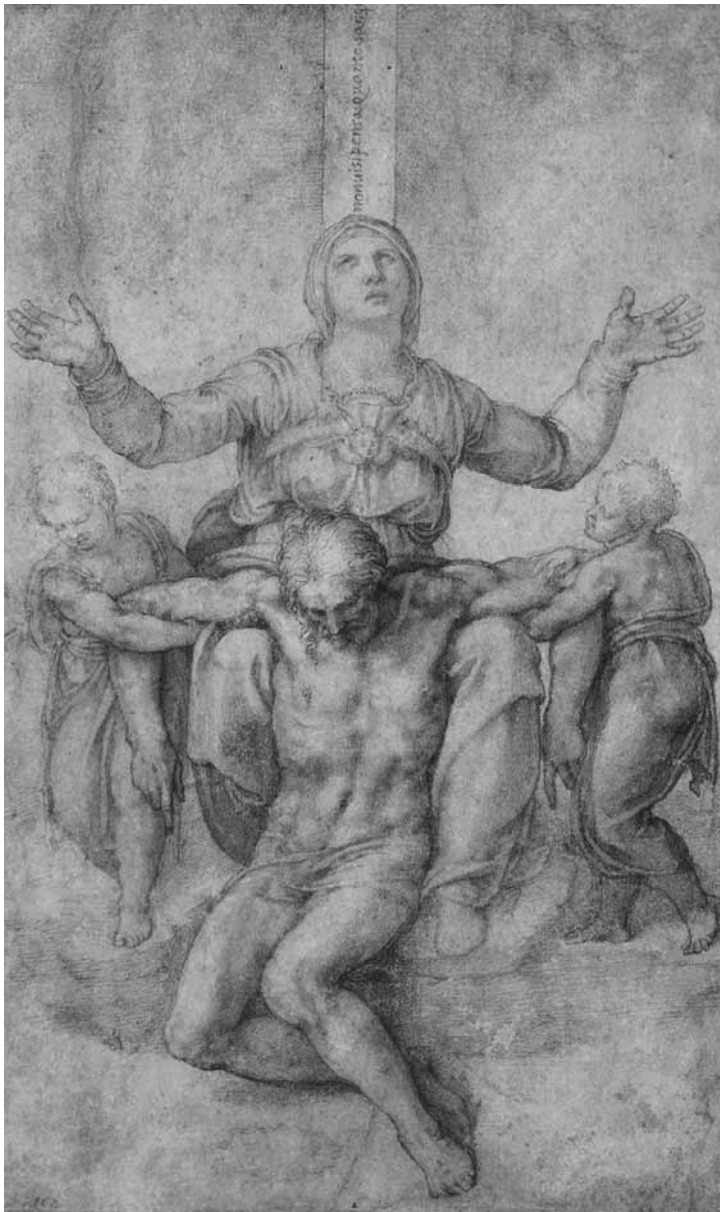
⁴ Sui rapporti fra Michelangelo e Vittoria Colonna, si veda da ultimo: M. FORCELLINO, *Michelangelo, Vittoria Colonna e gli "spirituali"*, Roma 2009, e più recentemente, M. FORCELLINO, *Vittoria Colonna and Michelangelo: drawings and paintings*, in *Companion to Vittoria Colonna*, a cura di A. Brundin, T. Crivelli e M. S. Sapegno, Leiden - Boston 2016, pp. 270-313; per un aggiornamento degli orientamenti religiosi di Vittoria Colonna si veda in particolare G. FRAGNITO, «Per lungo e dubbioso sentiero»: l'itinerario spirituale di

Vittoria Colonna, in *Al crocevia della storia*, a cura di M. S. Sapegno, Roma 2016, pp. 177-213, e i saggi relativi nel già citato volume *Companion to Vittoria Colonna*, 2016.

⁵ E. CAMPI, *Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino*, Torino 1994, pp. 65-76; V. ROMANI, «Non se po vedere più ben fatta, più viva et più finita imagine», in *Vittoria Colonna e Michelangelo*, catalogo della mostra, a cura di P. Ragionieri, Firenze 2005, pp. 151-155; U. ROMAN D'ELIA, *Drawing Christ's Blood: Michelangelo, Vittoria Colonna, and the Aesthetics of Reform*, in «Renaissance Quarterly», LIX (2006/1), pp. 90-129; A. MORONCINI, *I disegni di Michelangelo per Vittoria Colonna e la poesia del Beneficio di Cristo*, in «Italian Studies», LXIV (2009/1), pp. 38-55; M. FORCELLINO, *Il disegno della Pietà per Vittoria Colonna*, in FORCELLINO, 2009, pp. 64-75; A. ROVETTA, *I disegni di Michelangelo per Gherardo Perini, Tommaso de' Cavalieri e Vittoria Colonna: dagli originali alle copie grafiche e dipinte*, in *D'après Michelangelo...*, 2015, pp. 15-19.

⁶ P. SIMONCELLI, *Evangelismo italiano del Cinquecento. Questione religiosa e nicodemismo politico*, Roma 1979, pp. 423-432, e E. M. JUNG-INGLESSIS, *Il Pianto della Marchesa di Pescara sopra la Passione di Christo*, in «Archivio Italiano per la storia della pietà», 10 (1997), pp. 149-164; sul testo si veda adesso E. CARINCI, *Religious Prose Writings*, in *Companion to Vittoria Colonna*, 2016, pp. 399-420.

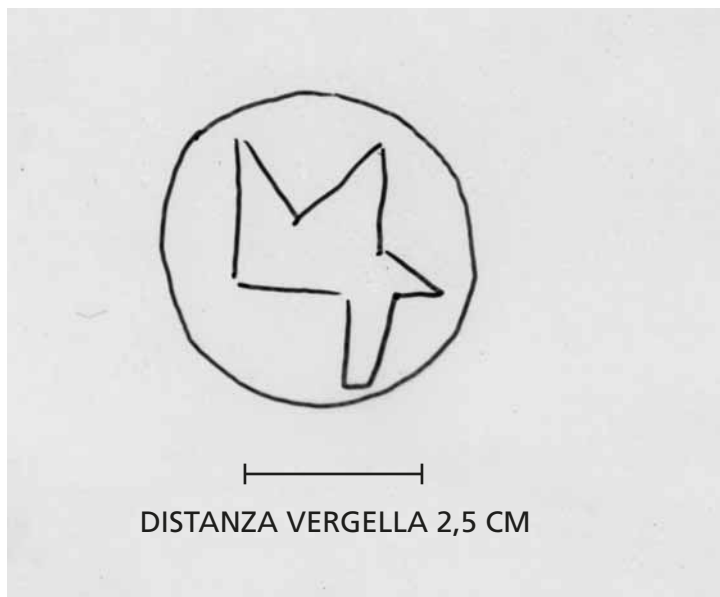
⁷ Matita nera, mm 371 × 270; per il disegno TOLNAY, 1978, pp. 66-67, nr. 411; A. ROVETTA, *Crocifisso*, in *D'après Michelangelo...*, 2015, pp. 245-259, e scheda X, p. 268.



1. Michelangelo Buonarroti, *Pietà*. Disegno a matita nera, mm 289 × 189. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.



2. Anonimo, *Pietà* (da Michelangelo). Disegno a penna e inchiostro bruno su traccia di matita nera, mm 376 × 222. Milano, collezione privata.

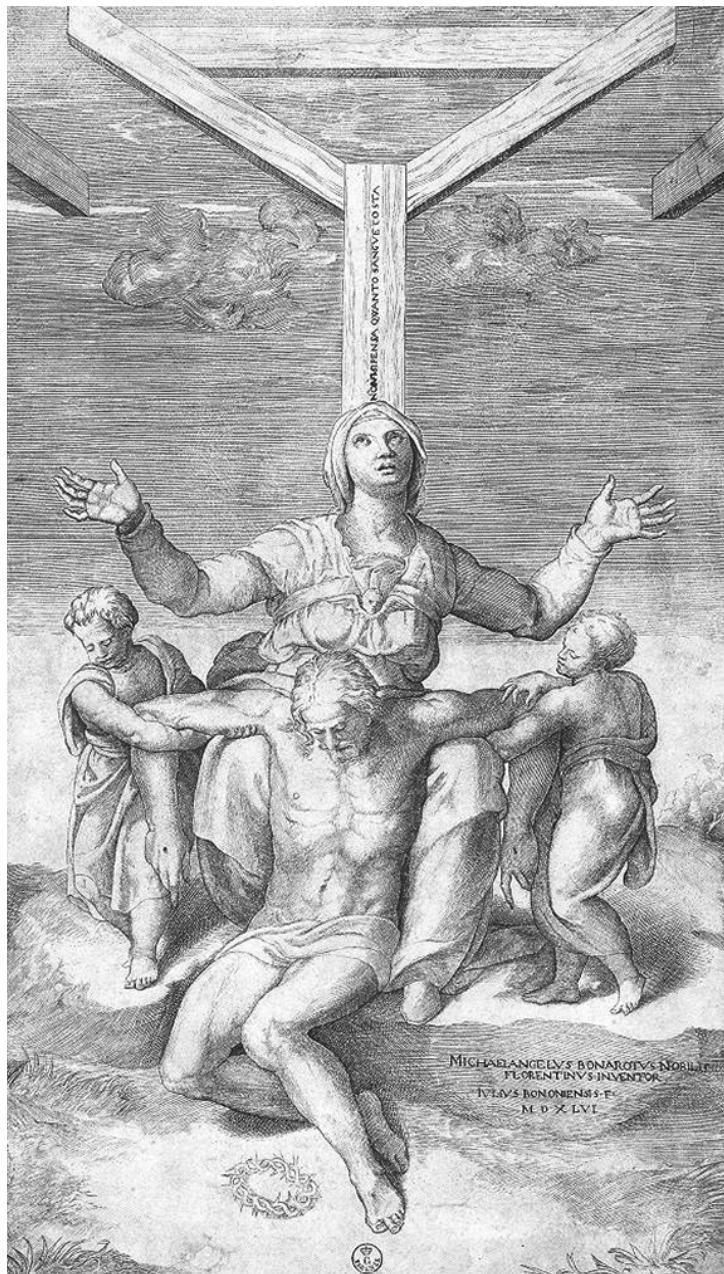


3. Rilievo della filigrana presente nel foglio di figura 2.

mano di Michelangelo la possedette anche il cardinale inglese Reginald Pole, consigliere spirituale di Vittoria Colonna soprattutto a partire dalla primavera 1541⁸. Dalle fonti in questione, rafforzate dal ritrovamento qualche anno fa di un nuovo documento, sembrerebbe però che la *Pietà* di Pole non fosse un disegno, bensì un dipinto, dal momento che l'opera risulta indicata ripetutamente col termine di «quadro»⁹. Negli studi michelangioleschi, fino a qualche anno fa, il problema della natura tecnica della *Pietà* di

⁸ C. TOLNAY, *Michelangelo*, V, *The Final Period*, Princeton 1960, p. 61; C. M. BROWN, *Paintings in the Collection of Cardinal Ercole Gonzaga: after Michelangelo's Vittoria Colonna Drawings and by Bronzino, Giulio Romano, Fermo Ghisoni, Parmigianino, Sofonisba Anguissola, Titian and Tintoretto*, in *Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento*, atti del convegno (Mantova, 1-5 ottobre 1989), Mantova 1991, pp. 203-226, in part. 203.

⁹ Mi sono in più occasioni soffermata sull'analisi di questi documenti, da ultimo in FORCELLINO, 2016, pp. 305-309, dove ho anche riportato per esteso il nuovo documento rinvenuto nel 2005, la lettera di Ercole Gonzaga al vescovo di Fano dell'11 giugno 1546.



4. Giulio Bonasone, *Pietà* (da Michelangelo). Incisione a bulino, mm 360 × 203. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi.



5. Marcello Venusti, *Pietà* (da Michelangelo). Disegno a punta di pennello con inchiostro marrone su tracciato a matita nera, mm 331 × 195. Haarlem, Teylers Museum.

Michelangelo per Vittoria Colonna e Reginald Pole risultava appena dibattuto, tenendosi per certa e indiscutibile la testimonianza di Vasari, che la ricorda come un disegno. Eppure, come permette di precisare lo stesso Vasari nell'introduzione alla *Pittura delle Vite*, il termine «quadro» già nel Cinquecento nella letteratura artistica è sinonimo di «tavola», e indica inequivocabilmente un dipinto¹⁰.

La produzione di uno o due dipinti di soggetto religioso di

Michelangelo per gli amici 'spirituali' è questione di non poca rilevanza critica con cui in passato solo qualche studioso si è confrontato¹¹. Fondati argomenti sembrano suggerire oggi che almeno la *Pietà* di Pole fosse un'opera dipinta piuttosto che disegnata, da riconoscersi quasi certamente nella cosiddetta *Pietà di Ragusa*, in collezione privata americana¹². Se poi quest'opera, fatta ricopiare secondo i documenti da Ercole Gonzaga a Fermo

¹⁰ G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, 6 voll., Verona 1967-1987, I, 1967, cap. XXI: «Del dipingere a olio in tavola e su tele», p. 133.

¹¹ Per un punto sulla questione si veda M. FORCELLINO, scheda 144, in *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, catalogo della mostra, a cura di M. G. Bernardini e M. Bussagli, Verona 2011, pp. 316-318; per il ritrovamento di una possibile versione dipinta della *Pietà* autografa di Michelangelo

da riconoscersi nella *Pietà* di Ragusa si veda la bibliografia nella nota seguente.

¹² Sulla *Pietà* di Ragusa si vedano: A. FORCELLINO, *La Pietà di Ragusa*, in «Annali della Scuola Normale di Pisa», serie V, 2 (2010/1), pp. 105-142; A. FORCELLINO, *La Pietà perduta. Storia di un capolavoro ritrovato di Michelangelo*, Milano 2010; A. FORCELLINO, scheda 141, in *Il Rinascimento a Roma...*, 2011, pp. 314-315. Il dipinto è stato esposto per la prima volta in Italia in occasione di questa mostra, dopo essere stato appositamente restaurato; per il suo restauro si rimanda a *La Pietà di Ragusa...*, 2012.

Ghisoni per regalarla alla cognata Margherita Paleologa, fosse la stessa di cui parlano le fonti, Vasari e Condivi, ossia quella realizzata da Michelangelo per la marchesa di Pescara e da quest'ultima poi regalata all'amico cardinale non è possibile stabilirlo con certezza. La questione sembra essere andata poco oltre quanto già ipotizzato dal Tolnay, e cioè che della cosiddetta *Pietà* per Vittoria Colonna possano essere esistite due versioni, due prototipi leggermente diversi in alcuni dettagli, uno realizzato per l'amica poetessa e un altro per Pole, dai quali siano derivate diverse realizzazioni in pittura e scultura¹³.

In questo contesto di studi ancora aperto il rinvenimento di un'ulteriore copia disegnata, anonima, della *Pietà* di Michelangelo per Vittoria Colonna e o Reginald Pole, pure ponendo nuovi interrogativi, non può che arricchire la questione e contribuire a fare progredire il dibattito critico. Così come lo arricchisce il ritrovamento di un altro disegno della *Pietà* da poco apparso sul mercato antiquario e attualmente di ubicazione sconosciuta¹⁴. Questi due disegni si aggiungono a quelli già noti da tempo del Teylers Museum di Haarlem (inv. B 90; fig. 5), una fedelissima copia di quello di Boston attribuita su base stilistica al pittore Marcello Venusti (1512/15-1579) – attribuzione per me dubbia¹⁵ – e di palazzo Abatellis di Palermo (inv. 5237/162), incompleto e assegnato a Giulio Clovio¹⁶.

Il disegno che qui si presenta (fig. 2, tav. 6), oggi in una raccolta milanese, proviene da una collezione francese dove figurava con l'attribuzione a Giulio Bonasone (1510-1576 circa). Un timbro quadrato al verso in basso a destra con le iniziali «S.^r IR» attesta il suo passaggio nella collezione di disegni di Sir Joshua Reynolds (1723-1792), dalla quale non è facile stabilire quando sia uscito¹⁷. Lo smembramento della collezione dalla fine del Settecento attraverso diverse vendite non consente di risalire alla data esatta della sua cessione. Il fatto che il timbro sia apposto sul verso dovrebbe indicare che il disegno fu ritenuto dagli esecutori testamentari che ve lo apposero di minor pregio artistico¹⁸. L'acquisto da parte di Reynolds conferma invece la sua predilezione per i maestri italiani, fra tutti Michelangelo e Raffaello,

e la fortuna collezionistica della *Pietà* di Michelangelo già nella seconda metà del Settecento.

Si tratta di un disegno di mm 376 × 222, a penna e inchiostro bruno su traccia di matita nera su carta con filigrana a «incudine con il martello», una marca esclusivamente italiana, anche se il martello risulta incompleto del manico (fig. 3). Questo tipo di filigrana si ritrova in uso a Siena, fra il 1535 e il 1543, a Lucca, e a Roma, fra il 1539 e il 1542¹⁹. L'attribuzione al Bonasone trae origine probabilmente dal fatto che era nota la sua incisione dell'opera di Michelangelo eseguita nel 1546, una delle prime conosciute finora²⁰ (fig. 4). Tuttavia l'autore di questo disegno, per quanto da ricercare nella cerchia degli artisti attivi a Roma sullo scorcio degli anni cinquanta nell'ambiente gravitante intorno al cardinale Farnese al quale in qualche modo anche Michelangelo appartenne in quegli anni, non sembra identificabile col Bonasone. Un confronto stilistico con l'opera grafica del bolognese non rende infatti l'ipotesi condivisibile. Niente appare più alieno dallo stile del Bonasone di questo disegno così espressivo ed estraneo alle sue minuzie descrittive.

Il foglio di collezione privata va confrontato certamente con quello di Boston e va ad affiancarsi alla sua copia più rifinita, quella del Teylers Museum, attribuita fino a qualche anno fa senza esitazioni a Marcello Venusti (fig. 5). Venusti è un artista dalla fortuna critica molto singolare: la sua fama, come è stato più volte osservato, appare più legata al fatto di essere stato un allievo di Michelangelo che alla sua autonoma attività artistica. Ne è conseguito che a Venusti per molto tempo la critica ha demandato, unico fra i giovani artisti gravitanti a Roma in quegli anni quaranta, tutta l'attività legata alla diffusione e divulgazione dei modelli del maestro, quasi fosse stato il solo ad avere accesso ai disegni originali di Michelangelo. Il ritrovamento di questo nuovo disegno contribuisce ad incrinare questa certezza. Se era scontata finora l'esistenza di un disegno copia della *Pietà* di Michelangelo che fosse servito anche per l'incisione del Bonasone²¹, nuovi interrogativi suscita questa ulteriore derivazione, che non presenta uno stretto legame né con l'uno né con

¹³ C. TOLNAY, *Michelangelo's Pietà composition for Vittoria Colonna*, in «Record of the Art Museum Princeton University», XII (1953/2), pp. 47-48; sulla questione rimando a quanto ricostruito in FORCELLINO, 2012, p. 94, nota 11.

¹⁴ Matita nera, mm 280 × 208; il disegno è apparso a una vendita Christie's a Londra nel 2012 (*Old Master & Early British Drawings & Watercolours*, Tuesday 3 July 2012, sale 5688, lotto 5, ill. p. 10); di esso mi è stata generosamente attribuita la segnalazione (A. ALBERTI, scheda XI.2, in *D'après Michelangelo...*, 2015, pp. 295, 302).

¹⁵ Punta di pennello con inchiostro marrone su tracciato a matita nera, mm 331 × 195; si veda B. DAVIDSON, *Drawings by Marcello Venusti*, in «Master Drawings», 11 (1973/1), pp. 3-19; C. VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN, *The Italian Drawings of the 15th and 16th Centuries in the Teyler Museum, Haarlem-Ghent-Doomspijk 2000*, pp. 306-307; ALBERTI, 2015, p. 302; sull'attribuzione di questo disegno a Venusti ho già espresso i miei dubbi (FORCELLINO, 2009, pp. 122-124) che sembrerebbero condivisi adesso anche da Rovetta (*Pietà*, 2015, p. 284).

¹⁶ Pietra nera, mm 273 × 198; cfr. A. PERRIG, *Das Vermächtnis des Don Giulio Clovio und die Wundersame Vermehrung der Zeichnungen Michelangelos*, Würzburg 2014, pp. 464, 474, tavv. 1276, 1322, cat. 73; A. ALBERTI, scheda XI.3, in *D'après Michelangelo...*, 2015, p. 302.

¹⁷ F. LUGT, *Les marques de collections de dessins et d'estampes*, Amsterdam 1921, pp. 441-442, nr. 2364.

¹⁸ LUGT, 1921, p. 441.

¹⁹ C. M. BRIQUET, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Paris 1907, II, p. 347, nr. 5963-5964 (*Enclume supportant un marteau*); si veda in particolare il numero 5964 per la forma analoga, non modellata, della testa del martello; il fatto che la filigrana sia incompleta del manico del martello la farebbe includere fra le filigrane più antiche, quelle cosiddette 'grezze' e la collocherebbe nella prima metà del secolo, secondo il parere di Silverio Salamon, esperto in filigrane antiche.

²⁰ *The Illustrated Bartsch*, 28 [già 15/1], *Italian Masters of the Sixteenth Century*, a cura di S. Boorsch e J. Spike, New York 1985, p. 268, nr. 64 (127); *Giulio Bonasone*, catalogo della mostra, a cura di S. Massari, Roma 1983, I, pp. 70-71, cat. 77; B. BARNES, *Michelangelo in Print: reproductions as response in the Sixteenth Century*, Farnham 2010, pp. 78-80; A. ALBERTI, scheda 3.12, in *L'ultimo Michelangelo. Disegni e rime attorno alla Pietà Rondanini*, catalogo della mostra, a cura di A. Rovetta, Cinisello Balsamo 2011, pp. 180-181.

²¹ DAVIDSON, 1973, p. 6; discusso ora da Alessia Alberti che ha fatto notare che Bonasone realizzava egli stesso i propri modelli da trasporto (scheda XI.2, in *D'après Michelangelo...*, 2015, pp. 294-295).

l'altra. Perché appare chiaro che chi ha disegnato il foglio di Milano sembrerebbe non avere copiato fedelmente né il disegno di Boston e la sua copia di Haarlem, né l'incisione del Bonasone da esso derivata.

Il nuovo disegno è leggermente più grande, soprattutto in altezza, sia rispetto a quello di Boston che a quello di Haarlem. Una lieve differenza (di venti millimetri) anche fra la *Pietà* di Michelangelo e la sua copia di Haarlem viene generalmente spiegata con la decurtazione del foglio di Boston nella sua parte alta, che appare interrotta infatti nel braccio lungo della croce, troncando la nota citazione da Dante, «Non vi si pensa quanto sangue costa» (Par. XXIX, 91), all'ultima lettera della parola sangue. Minore appare invece la differenza con la stampa, con cui l'altezza quasi coincide.

Come il disegno del Teylers anche quello di Milano presenta la terminazione della croce nella forma a bracci diagonali, a Firenze indicata «croce dei Bianchi», come ricorda Condivi. Anche la croce della *Pietà* di Michelangelo, evidentemente, doveva presentarsi così nella parte alta, non più visibile nel foglio di Boston. La terminazione non compare nemmeno negli altri due disegni, di Palermo e di ubicazione sconosciuta.

Dal confronto tra il disegno di Haarlem e quello di Milano rispetto al modello di Boston emergono alcune sostanziali differenze. Simili dal punto di vista tecnico (entrambi a penna e inchiostro ritoccati, una tecnica diversa dal foglio di Michelangelo, che è a matita nera), si discostano sensibilmente l'uno dall'altro per formato, stile, nonché per una lieve variante nell'impostazione. Colpisce in particolare, rispetto a quello del Teylers, la maggiore libertà figurativa del disegno di Milano laddove l'artista introduce tratti e fisionomie più indipendenti dal modello di Boston nei volti della Vergine e dei due angeli, come nelle capigliature di questi ultimi. Allo stesso modo appare meno attento nel ricopiare i dettagli anatomici delle figure. Il disegno sembra l'opera di un artista che con una certa sensibilità cromatica fissa il modello sulla carta per una sua restituzione pittorica. Una lieve divergenza riguarda anche la composizione. Si nota subito infatti nel nuovo disegno l'assenza in alto, ai due lati del Cristo, delle traverse delle croci laterali, quelle dei due ladroni che, storicamente, affiancarono Cristo. La loro presenza ricorre nel disegno di Haarlem, nell'incisione del Bonasone e in quella del Beatrizet che da essa dipende (1547), dove appare ancora più accentuata e come parte di una complessa cornice²². La cornice, divenne un elemento costante nelle successive e più tarde riproduzioni a stampa, mentre vi scomparirono le traverse delle croci laterali.

Il disegno milanese sembra impostato in modo più rigidamente frontale e da un punto di vista più ravvicinato ma presenta una spazialità più profonda, scandita da diversi piani prospettici e rafforzata anche dall'attenzione con cui è disegnata la corona di spine ai piedi del Cristo, appena abbozzata invece nel disegno di Boston e nella copia di Venusti²³. L'attenzione del disegnatore si focalizza sui particolari, arrivando a definire l'ombra di tutti gli elementi della composizione.

La *Pietà* di Milano si qualifica quindi disegnata con una chiara accentuazione plastico chiaroscurale e risulta espressiva sia nel disegno delle anatomie, fortemente marcate da contrasti luce ombra, che nelle espressioni dei volti. Queste ultime sono rese in modo più drammatico dalle forti ombreggiature degli occhi della Vergine e degli angeli ai lati del Cristo. Una caratteristica questa assolutamente indipendente dal disegno di Boston, in cui al contrario il volto della Vergine rivela quella compostezza di sentimenti propria delle creature michelangiolesche fino agli anni quaranta. E così lo riproducono tanto il foglio del Teylers che le stampe del Bonasone e del Beatrizet, e, per quello che la riproduzione consente, anche il disegno di anonimo, che sembra avere molto in comune soprattutto con quest'ultima²⁴.

La Vergine del disegno di Milano si presenta invece deformata dal suo dolore, reso nel volto attraverso il rialzo delle arcate sopracciliari, disegnate quasi ad angolo acuto anziché nella serena curva ad arco. Una spigolosità che continua nella forma del copricapo, anche questo quasi cuspidato invece che semicircolare. Tratti scuri, a sottolineare una smorfia di dolore, appaiono ancora sul volto della Vergine, come l'ampia ruga che si diparte dal naso per finire intorno alla bocca, e il segno allungato che solca la guancia al di sotto dell'occhio. E proprio nei volti si mostra più libero l'autore di questo disegno rispetto al suo modello. Perché anche i volti dei due angeli, così come le loro capigliature, sono le parti della figurazione che più si allontanano dal disegno di Boston e da quello del Teylers. I capelli degli angeli, disegnati con ciocche lanuginose e irte, sono infatti molto diversi. Né sembrano confrontabili con le capigliature che Venusti realizza nelle sue versioni dipinte della *Pietà* di Michelangelo, della Galleria Borghese di Roma e di collezione privata (ora Torino)²⁵. Come se in questi aspetti del disegno il copista si fosse riservato un margine di espressione del proprio stile.

L'autore sembra infatti meno preoccupato di riprodurre 'fedelmente' il suo modello sintetizzando più velocemente le linee di contorno e i particolari anatomici. Un confronto fra i due disegni (del Teylers di Haarlem e di Milano) e il supposto comune

²² Per l'incisione del Beatrizet cfr. *The Illustrated Bartsch*, 29 [già 15/2], *Italian Masters of the Sixteenth Century*, a cura di S. Boorsch, New York 1982, p. 268, cat. 25 (251) e BARNES, 2010, pp. 78-80; A. ALBERTI, scheda 3.13, in *L'ultimo Michelangelo...*, 2011, pp. 182-185.

²³ Ho condotto questa riflessione in occasione della mia visita al Teylers Museum e l'ho potuta condividere con Michel Plomp, che ringrazio.

²⁴ Il nuovo disegno di ubicazione sconosciuta appare strettamente legato all'incisione del Beatrizet, con la quale condivide molti particolari iconografici, dai volti della Vergine e dei due angeli laterali, sia nei tratti che nelle capiglia-

ture, alla posizione del piede sinistro della Vergine leggermente avanzato sul bordo, ai panneggi degli angeli.

²⁵ Per la *Pietà* dipinta della Galleria Borghese (inv. 422, olio su tavola, cm 56 x 40) si veda K. HERMANN FIORE, scheda 3.15, in *L'ultimo Michelangelo...*, 2011, pp. 188-191; per il dipinto in collezione privata (TOLNAY, 1960, p. 267, nr. 348) cfr. R. PANCHERI, scheda 29, in *Luomo del Concilio. Il cardinale Giovanni Morone tra Roma e Trento nell'età di Michelangelo*, catalogo della mostra, a cura di R. Pancheri e D. Primerano, Trento 2009, pp. 214-215; su entrambi, adesso ROVETTA, *Pietà*, 2015, pp. 288-289.

modello di Boston lo rivela inequivocabilmente in più punti. A cominciare dall'iscrizione lungo l'asse verticale della croce. Nel disegno del Teylers chi copia l'iscrizione si sforza di riprodurre anche la grafia, tradendosi solo nella lettera «t» della parola «quanto» (per correggersi nel successivo «costa»). Nel disegno di Milano invece l'iscrizione rivela una grafia diversa nelle vocali, sormontate da un accento semicircolare, così come differenti sono le consonanti. Questa maggiore libertà la si ritrova anche in altri passaggi della figurazione, come l'abito della madre di Cristo: il disegno dello scollo della sua veste non segue in dettaglio quello di Boston come quello del Teylers e se ne distacca per una definizione più sommaria e rigida, mentre le linee di contorno dell'abito sono tracciate più liberamente rispetto al disegno del Teylers e dell'incisione.

Una libertà anche maggiore dal modello è nella figurazione dell'angelo a destra, tanto nei tratti del volto che nella capigliatura più folta e lanuginosa. Si segnala nel volto dell'angioletto un modo di procedere caratteristico del copista, che ricorre a robuste linee d'inchiostro, quasi delle macchie scure, sia negli occhi che nella bocca. La tunica che nel disegno di Boston si apre lasciando affiorare una gamba ben tornita, sia pure anatomicamente approssimativa, è qui invece confrontabile con il disegno del Teylers che presenta in questo punto un andamento diverso: la stoffa ricade a coprire la gamba oltre il ginocchio. In questo punto tanto il disegno di Palermo che quello di anonimo lasciano invece come in quello di Boston la gamba scoperta. Lo stesso avviene con il corpo del Cristo. Il disegno del Teylers lo riproduce fedelmente tanto nelle linee di contorno che nella ricerca degli effetti chiaroscurali, e là dove non riesce a uguagliare l'originale si attiene comunque a soluzioni il più vicine possibili, come nel punto all'incrocio delle due gambe. L'anatomia del Cristo nel disegno di Milano è accentuata da forti contrasti chiaroscurali ma le linee di contorno sono più sommarie rispetto al modello di partenza. Veloce risulta anche la trattazione del terrapieno su cui è adagiato Cristo, ripreso nel suo disegno generale ma senza la dettagliata trascrizione dell'andamento ricurvo del masso con le sue fenditure che nel foglio di Milano diventa più squadrato e segnato solo da una forte macchia scura, mentre lo spazio antistante si amplia per la presenza della corona e del lieve declivio su cui è posta, e per la forte ombra scura proiettata dalla gamba ripiegata del Redentore. Anche la fisionomia dell'angelo a sinistra sembra abbastanza libera rispetto al modello iconografico fin qui noto della *Pietà* di Michelangelo per la Colonna. La conclusione del lembo della tunica di questo angelo è uguale nel disegno di Haarlem e nell'incisione del Bonasone, con una piega riavvolta a ricciolo invece che a punta come nel disegno di Boston. Infine, il piede della Vergine sul terrapieno appare leggermente arretrato rispetto al modello e alla sua fedele ripresa di Haarlem e grande attenzione è dedicata anche alla chiosa dei denti ben visibili nella bocca della Vergine.

Un confronto di questo disegno con quello che recentemente è stato proposto all'attenzione critica come un possibile dipinto originale di Michelangelo, la *Pietà di Ragusa*, induce ad alcune osservazioni di un certo interesse²⁶. Nella *Pietà di Ragusa* (fig. 6, tav. 5) uno dei dati più singolari è rappresentato dalla insolita drammaticità del volto della Vergine, resa attraverso una materialità esasperata del dolore nell'espressione dolente²⁷. Il viso è segnato infatti da una lunga ruga sulla guancia destra che discende dal naso e arriva fino alla bocca e si ripete, ma più attenuata, anche su quella sinistra. In effetti il disegno di Milano sembra proporre proprio questo volto di Maria, ancora più espressivo, sofferente, piuttosto che quello composto e sereno del disegno di Boston. Punti di contatto fra il disegno di Milano e la *Pietà di Ragusa* si ritrovano anche nell'abito della Vergine, che si è sottolineato presentare una soluzione alquanto diversa rispetto al modello di Boston. Qualche altro tratto li accomuna, per esempio analogo appare nel disegno e nel dipinto il modo di collocare il piede della Vergine, leggermente arretrato sul terrapieno invece che sospeso sul bordo. Anche il disegno della mano che fuoriesce così infelicitemente ravvicinata al volto nell'angelo alla sinistra del Cristo, si ritrova allo stesso modo nelle due opere. Questo passaggio, ugualmente debole nel disegno di Boston, nella copia di Haarlem e nell'incisione di Bonasone, è risolto tuttavia qui diversamente. Un altro elemento di contatto fra il dipinto della *Pietà di Ragusa* e il disegno di Milano è l'attenzione per l'elemento naturalistico in primo piano, quei ciuffetti d'erba che mancano nel disegno di Boston ma che costituiscono un brano di lirica poesia nel quadro. Nel disegno tale interesse è reso nella corona di spine, impreziosita ed elaborata come un gioiello intarsiato. In entrambi poi lo spazio antistante il terrapieno appare ampliato con semplici campiture, di colore nel dipinto e di ombra nel disegno. Ed è soprattutto nella distribuzione delle forti ombreggiature che si ritrovano chiari elementi di tangenza fra il disegno e il dipinto. Il disegnatore della versione di Milano sembra avere preso nota con grande attenzione dei piani di luce e ombra del dipinto. Si notino per esempio la forte ombra riportata dal capo inclinato del Cristo sulla spalla sinistra, oppure quelle proiettate dagli angeli alla sua destra e alla sua sinistra, analoghe nel disegno e nel dipinto e solo accennate nelle altre opere. Così come quella piuttosto lunga proiettata dalla gamba sinistra del Cristo.

Che il disegno possa essere stato tratto proprio dal dipinto? L'ipotesi è intrigante, ma come spiegare l'assenza nel dipinto della croce, che invece appare tanto fedelmente riprodotta nel disegno, non senza qualche ingenuità prospettica nei due bracci diagonali? Fra le due opere sussistono forti elementi convergenti ma anche degli scarti iconografici significativi, soprattutto nelle fisionomie dei due angeli, che rendono problematica una tale derivazione. È possibile che il disegno di Milano sia una copia da un altro disegno perduto della *Pietà* di Michelangelo, servito da modello anche per il quadro americano? Non sarà inopportuno

²⁶ Olio su tavola, cm 64,1 × 44,3 × 2,1; per la bibliografia su questo dipinto si rinvia alla nota 12.

²⁷ M. BUSSAGLI, *Simbolismo e anatomia nella Pietà di Ragusa*, in *La Pietà di Ragusa...*, 2012, pp. 73-79.

richiamare Tolnay, il quale vedeva riflessi di questa seconda versione nel bassorilievo in marmo scolpito del Museo Cristiano (Biblioteca Apostolica Vaticana) da cui faceva derivare molti degli altri esemplari a rilievo noti sullo stesso soggetto²⁸. Il recente ritrovamento a Roma di una copia molto fedele della *Pietà di Ragusa*, la *Pietà con Angeli*, sembra suffragare questa ipotesi²⁹. Nella *Pietà* di Ragusa la critica è orientata adesso a riconoscere una derivazione da questa possibile seconda versione della *Pietà* di Michelangelo, dalla quale potrebbe dipendere anche un altro dipinto, conservato al Bomann-Museum di Celle³⁰.

Il ritrovamento di questo nuovo disegno, pur non risolvendo le molte questioni ancora aperte, conferma la fortuna e la diffusione che ebbe la *Pietà* di Michelangelo per Vittoria Colonna già molto presto fra i contemporanei, certamente nel gruppo degli 'spirituali', all'interno dei quali s'inserisce la ben nota commissione documentata della copia posseduta da Pole e voluta dal cardinale Gonzaga. Il disegno, la cui filigrana sembrerebbe circoscriverlo a Roma al periodo 1539-1542, potrebbe anticiparne sensibilmente la circolazione. La storia della sua diffusione in disegni e incisioni sembra lunga dall'essere ricostruita e lascia scoperti non pochi interrogativi. Il primo riguarda l'autore di questo disegno.

Considerando gli artisti vicini a Michelangelo a Roma intorno alla metà degli anni quaranta – ed escludendo a priori Marcello Venusti per le differenze di stile già evidenziate tanto con il disegno di Haarlem che con le sue due versioni dipinte note della *Pietà* di Michelangelo – due nomi si impongono sugli altri: Battista Franco (1498-1561) e Giulio Clovio (1498-1578). Trattati stilistici dell'uno e dell'altro si ritrovano nel disegno di Milano benché nessuno dei due sembri decisamente prevalere.

Il veneziano Battista Franco fu a Roma negli anni in cui Michelangelo realizzava i suoi soggetti per Vittoria Colonna e gli 'spirituali' e più volte li riprodusse a stampa, fra gli altri il *Crocifisso*, forse con la mediazione dell'incisione di Bonasone³¹. Secondo Vasari Franco, profondamente colpito dall'arte di Michelangelo, «fu de' primi disegnatori che frequentassino la capella» Sistina³². Un disegno del Franco, *La scoperta di Achille fra le figlie di Licomede* (inv. K 27)³³ confrontabile anche tecnicamente con quello di Milano, rivela degli interessanti punti di contatto con la *Pietà*. Significativamente, uno studio di Battista Franco da sarcofagi antichi di questi anni, a penna e inchiostro su tracce di



6. Michelangelo Buonarroti (?), *Pietà di Ragusa*. Dipinto su tavola a tempera grassa, cm 64,1 × 44,3 × 2,1. Buffalo, collezione privata.

matita nera, è realizzato sullo stesso tipo di carta con filigrana a «incudine e martello»³⁴.

Eloquenti convergenze del disegno di Milano non mancano però neanche con l'opera di Giulio Clovio, che fu a Roma al servizio del cardinale Farnese dal 1540 e più volte realizzò disegni e miniature da opere di Michelangelo³⁵. A lui, come si è ricordato, si attribuisce già il disegno di palazzo Abatellis a Palermo, una

²⁸ TOLNAY, 1960, pp. 61-62; per il bassorilievo in marmo con la *Pietà* cfr. adesso L. FINOCCHI GHERSI, scheda 31, in *L'uomo del Concilio...*, 2009, p. 218; e per altre derivazioni P. RAGIONIERI, scheda 142, in *Il Rinascimento a Roma...*, 2011, p. 316; ROVETTA, *Pietà*, 2015, p. 292 e scheda XL.60 a p. 307.

²⁹ A. CAPRIOTTI, *Prime considerazioni su una nuova «Pietà con Angeli» a Roma*, in *La Pietà di Ragusa...*, 2012, pp. 115-121.

³⁰ Così Rovetta (*Pietà*, 2015, pp. 287-288), che non riconosce però l'autografia michelangiolesca della *Pietà di Ragusa*; la possibilità che siano esistiti non solo due disegni ma anche due dipinti della *Pietà* di Michelangelo è stata avanzata invece da Hermann Fiore (v. nota 25).

³¹ *The Illustrated Bartsch*, 32 [già vol. 16/1], *Italian Artists of the Sixteenth Century School of Fontainebleau*, New York 1979, p. 169, cat. 13 (123); su Battista Franco cfr. adesso F. BIFERALI - M. FIRPO, *Battista Franco «pittore viniziano» nella cultura artistica e nella vita religiosa del Cinquecento*, Pisa 2007; A. VARICK

LAUDER, *Inventaire général des dessins italiens. Battista Franco*, VIII, Paris-Milano 2009; sull'incisione della *Crocifissione* cfr. A. ALBERTI, scheda 3.7, in *L'ultimo Michelangelo...*, 2011, pp. 170-171.

³² Un suo disegno del Teylers Museum di Haarlem, «Donna che tiene abbracciato un putto, et altre figure grandi» (inv. Libro I, f. 50), reca studi degli antecedenti dalla cappella Sistina; per il disegno cfr. VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN, 2000, pp. 425-426, nr. 454.

³³ Penna e inchiostro marrone, acquerello marrone, mm 466 × 390, Haarlem, Teylers Museum; VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN, 2000, pp. 424-425, nr. 453.

³⁴ Inv. I 2, penna e inchiostro marrone, tracce di matita nera, mm 254 × 395; cfr. VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN, 2000, pp. 426-427, nr. 455.

³⁵ *Vita di don Giulio Clovio miniatore*, in VASARI, IV, 1987, pp. 213-219; su Giulio Clovio e in particolare gli anni a Roma si veda adesso PERRIG, 2014, p. 124.



7. Fermo Ghisoni, *San Giovanni Evangelista*. Parigi, Musée du Louvre.

copia molto fedele del disegno di Boston, con cui però si sono già evidenziate lievi divergenze iconografiche. Più che con la Vergine del disegno di Palermo, che non appare definita nella sua figurazione, converrà confrontare il disegno di Milano con altri, sugli stessi soggetti, che gli vengono assegnati.

Al Clovio sono attribuite infatti diverse copie del *Crocifisso* di Michelangelo per la Colonna e dei due disegni, ora al Louvre, raffiguranti rispettivamente la *Vergine* (inv. 720r) e *San Giovanni* (inv. 698r) ai piedi della croce, studi per la *Crocifissione con la Vergine e san Giovanni*³⁶. Non mancano tratti simili nei due disegni del Louvre (inv. 765 e inv. 801) con il modo veloce di

ricopiare il mantello della Vergine nel disegno di Milano, risolto con una grande zona scura. Confrontabile sembra anche l'avambraccio destro della Vergine del Louvre con quello di sinistra della Vergine di Milano. Analogo è anche il modo di disegnare le bocche, così come gli occhi, dalle sopracciglia rialzate, e il modo di definire il tratteggio.

C'è però un altro artista, sul quale i documenti ci informano con chiarezza che entrò in contatto con la *Pietà* di Michelangelo, ed è il pittore Fermo Ghisoni (1505-1575), un allievo di Giulio Romano³⁷. Sappiamo che Fermo Ghisoni portò a termine l'incarico di copiare la *Pietà* di Michelangelo posseduta dal cardinale Pole che il cardinale Ercole Gonzaga voleva affidare a Giulio Romano, morto senza riuscire a realizzare l'opera il primo novembre 1546³⁸. Ghisoni eseguì effettivamente tre dipinti per il cardinale Gonzaga per i quali ricevette regolare compenso, come è documentato da una sua cedola di pagamento: «Io Fermo depintor debbo haver dalla corte dell' Ill.^{mo} et R.^{mo} mons. S.^r Cardinale di Mantova scuti vinti per la fatura di tre quadri ha olio dipinti per me cioè doi crucifissi in choze ha scuti cinquano et un altro Cristo morto nelle braza della Madonna con doi putini ritratti dal divino Michello angiello monta scuti dieze, qual sua S.^{ria} R.ma ha donatto alla Eccellentissima madama, fatti per ordine dil p.^{to} mons. R.^{mo}»,³⁹ ossia per due *Crocifissioni* e una *Pietà*, la cui descrizione rinvia sicuramente alla *Pietà* Colonna. L'invio della *Pietà* di Michelangelo posseduta da Pole costituì la premessa per l'esecuzione di un dipinto che Ercole Gonzaga regalò a Margherita Paleologa⁴⁰. In tempi recenti si è anche messa in relazione questa *Pietà* di Ghisoni con la copia da poco rinvenuta a Roma, la *Pietà con gli Angeli*⁴¹. Gli eredi di Fermo Ghisoni annoverarono fra i beni del pittore una carta di mano di Michelangelo⁴². Abbiamo già altrove espresso delle perplessità sull'originalità di questa carta, ma che Ghisoni avesse eseguito una copia dipinta della *Pietà* di Pole sembra ormai fuori discussione.

Ghisoni fu molto sensibile all'arte di Michelangelo in questi anni e tracce di questo influsso sono evidenti nella sua produzione degli anni cinquanta, ossia alcuni anni dopo l'esecuzione dei tre dipinti, direttamente da modelli michelangeleschi, fra il

³⁶ Rispettivamente matita nera, mm 230 × 100; matita nera, tratto a penna e inchiostro marrone lungo i margini, mm 250 × 182; cfr. P. JOANNIDES, *Dessins italiens du Musée du Louvre. Michel-Ange, élèves et copistes*, Parigi 2003, pp. 174-178, nn. 39-40 (i due disegni sono però considerati di Venusti da PERRIG, 2014, p. 117); le due copie, la *Vergine ai piedi della croce* (inv. 765, matita nera, mm 248 × 134), e *San Giovanni* (inv. 801, matita nera e tratti di sanguigna; mm 252 × 103) sono attribuite da Joannides in maniera dubitativa al Clovio (JOANNIDES, 2003, pp. 264-266, nn. 125-126), e più recentemente a un non ben identificato «Artista attivo a Roma negli anni quaranta/cinquanta del XVI secolo (Marcello Venusti?)» (A. ROVETTA, catt. 60-61 e schede X.a.1-X.b.1, in *D'après Michelangelo...*, 2015, pp. 248, 269).

³⁷ C. PERINA, *Appunti sulla pittura mantovana della seconda metà del Cinquecento*, in «Commentari. Rivista di Critica e Storia dell'arte», XIII (1962/2), pp. 94-112; A. FRIGNANI NEGRISOLI, *Indagine archivistica e riflessioni su un collaboratore di Giulio Romano: Fermo Ghisoni*, in *Studi su Giulio Romano. Omaggio all'artista nel 450° della venuta a Mantova (1524-1974)*, San Benedetto Po 1975, pp. 37-45; C. TELLINI PERINA, *La pittura a Mantova nel Cinquecento*, in

La Pittura in Italia. Il Cinquecento, a cura di G. Briganti, Milano 1988, I, pp. 95-104, in part. 100; II, pp. 726-727; R. BERZAGHI, *La scuola di Giulio. Opere e artisti*, in *Giulio Romano*, Milano 1989, pp. 446-448; *Dal Correggio a Giulio Romano: la committenza di Gregorio Cortese*, catalogo della mostra, a cura di P. Piva e E. Del Canto, Mantova 1989; F. MOZZETTI, *Ghisoni, Fermo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54, Roma 2000, pp. 71-74.

³⁸ A questa commissione si riferisce la bibliografia citata nelle note 8 e 9.

³⁹ FRIGNANI NEGRISOLI, 1975, p. 41 e doc. 7.

⁴⁰ Del quale però non si trova traccia nell'inventario di Margherita Paleologa del 15 aprile 1567, dove figura invece un altro dipinto tratto ancora da una delle creazioni di Michelangelo per Vittoria Colonna, *Cristo e la Samaritana al pozzo* (BROWN, 1991, p. 219, nr. 50).

⁴¹ CAPRIOTTI, 2012, pp. 115-121; A. ALBERTI, *Regesto*, in *D'après Michelangelo...*, 2015, scheda XI.81, p. 309.

⁴² R. TAMALIO, *L'ambasciatore Ferrante Guisone, l'inventario dei beni artistici di Fermo Ghisoni e un disegno inedito di Michelangelo*, in «Civiltà Mantovana», XXXVIII, 115 (2003), pp. 43-52.

1546 e il 1547. Una chiara adesione a Michelangelo è stata ravvisata infatti nelle due pale per il Duomo di Mantova raffiguranti rispettivamente *Santa Lucia* e *San Giovanni Evangelista*, con cui l'artista prese parte al programma di rinnovamento della chiesa voluto dal cardinale Gonzaga, e per le quali sopravvivono pagamenti nel 1552⁴³. Nella pala di *Santa Lucia*, i due angeli raffigurati ai lati della «figura corposa della Santa, simile a una Sibilla sistina»⁴⁴ presentano una sensibile somiglianza con gli angeli del disegno di Milano.

Il confronto con uno dei pochi disegni noti attribuiti a Ghisoni, preparatorio per la pala del *San Giovanni Evangelista* (fig. 7), mostra punti di contatto con il disegno di Milano nel modo di rendere le capigliature, nelle macchie scure con cui vengono individuati i tratti anatomici del volto, nel modo di condurre i

panneggi⁴⁵. Poco più che una suggestione, che non può andare oltre l'indicazione di una possibile traccia, certamente da approfondire, ma che contribuirà a chiarire un altro piccolo tassello di questa complessa vicenda.

Per contestualizzare questo disegno, copia della *Pietà* di Michelangelo, ci sembra giusto richiamare le parole della Colonna di fronte al *Crocifisso*, l'altra creazione di Michelangelo da lei posseduta: «Unico maestro Michelangelo et mio singularissimo amico. Ho hauta la vostra et visto il crucifixo, il qual certamente ha crucifixe nella memoria mia quale altri picture viddi mai [...], per il che ho risoluta de non volerlo di man d'altri»⁴⁶. Il riconoscimento di questi «altri» artisti cui Michelangelo concedeva di ricopiare le sue invenzioni, come era noto ai suoi amici più intimi, è un lavoro che la critica ha appena cominciato ad affrontare.

⁴³ FRIGNANI NEGRISOLI, 1975, p. 41.

⁴⁴ PERINA, 1962, p. 103.

⁴⁵ Parigi, Louvre, inv. 35351, penna e acquerello bruno, mm 262 × 225; il disegno inventariato come di scuola di Giulio Romano è ora attribuito a Fermo Ghisoni (S. MARINELLI, *Precisazioni sul disegno mantovano*, in «Quaderni di Palazzo Te», 7 (2000), pp. 79-85.

⁴⁶ E. FERRERO - G. MÜLLER, *Carteggio di Vittoria Colonna Marchesa di Pescara*, Torino 1889, p. 208, nr. CXXIII.

Referenze fotografiche

1: Isabella Stewart Gardner Museum, Boston; 2, tav. 6: collezione privata, Milano; 3: elaborazione grafica di Elena Allodi, Brescia; 4: Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze. Su concessione del Ministero dei Beni e delle attività culturali e del Turismo. Vietata la riproduzione; 5: Teylers Museum, Haarlem; 6, tav. 5: collezione privata, Buffalo; 7: Musée du Louvre, Paris (photo © RMN-Grand Palais, Musée du Louvre / Stéphane Maréchal. Riproduzione vietata).