

Quaderni eretici | Cahiers hérétiques



n° 7, fasc. 3 / 2019

www.eticopedia.org

Quaderni eretici. Studi sul dissenso politico, religioso e letterario
Cahiers hérétiques. Études sur la dissidence politique, religieuse et littéraire

N° 7, fascicolo 3 / 2019

© Copyright 2019 Ereticopedia.org
Edizioni CLORI – Firenze

www.ereticopedia.org/credits
www.facebook.com/ereticopedia
www.twitter.com/ereticopedia

redazione@ereticopedia.org

ISSN on line 2421-3012

Published online January 27, 2020

Quaderni eretici | Cahiers hérétiques

7/2019

Fascicolo 3

L'arte nella storia

Il presente fascicolo è interamente dedicato alla pubblicazione del saggio di Gianna Pinotti, *Il Crocifisso a braccia mobili di Michelangelo per il priore di Santo Spirito, "spietata immagine" savonaroliana e Cristo in Pietà: una nuova proposta attributiva*.

Questo saggio indaga un'importante opera giovanile di Michelangelo Buonarroti, il *Crocifisso* ligneo eseguito nel 1493 a Firenze per il priore agostiniano Bichiellini, che lo ospitò in Santo Spirito per scorticare i corpi morti dell'Ospedale e dare il via agli studi di anatomia.

La nuova e rivoluzionaria proposta attributiva elaborata da Gianna Pinotti riferisce a Michelangelo il *Crocifisso* a braccia mobili oggi collocato in Santa Croce, opera da sempre ricondotta a Donatello: questo suggestivo manufatto, che si trasforma in un Cristo in Pietà, è scaturito da una straordinaria conoscenza dell'anatomia.

Si tratta di un innovativo percorso di indagine relativo a un momento decisivo della formazione giovanile di Buonarroti, in una Firenze investita dalla riforma religiosa, al fine di restituirci un'opera rivoluzionaria che si presta a divenire ideale contenitore della teurgia salvifica dell'Amore in collegamento con la dottrina di Savonarola, che poneva l'immagine del Crocifisso sofferente al centro della propria predicazione.

Le indagini identificative e contenutistiche relative al *Crocifisso* mobile di Santa Croce, con tutte le ricadute interpretative inerenti alle successive *Pietà* e *Crocifissioni* michelangiolesche, si avvalgono di nuove analisi filologiche collegate a dinamiche storico artistiche del tutto insondate.

Il Crocifisso a braccia mobili di Michelangelo per il priore di Santo Spirito, “spietata immagine” savonaroliana e Cristo in Pietà: una nuova proposta attributiva

Michelangelo realizza il *Crocifisso* per il priore di Santo Spirito: gli studi di anatomia

Ascanio Condivi e Giorgio Vasari raccontano che dopo la morte di Lorenzo il Magnifico avvenuta nel 1492, il giovane Michelangelo ebbe modo di votarsi allo studio dell’anatomia, dissezionando cadaveri, grazie alla disponibilità del priore dell’Ordine agostiniano Nicolò di Giovanni di Lapo Bichiellini che lo ospitò in Santo Spirito; in questa occasione lo scultore fece per il priore un *Crocifisso* di legno, grande “poco meno che il naturale”, destinato all’altare maggiore della chiesa:

In questo tempo Michelagnolo à compiacenza del priore di santo Spirito, Tempio molto honorato nella città di Firenze, fece un crocifisso di legno, poco meno che ’l naturale, il quale fin ad hoggi si vede in su l’altare maggiore di detta chiesa. Hebbe col detto Priore molto intrinseca pratica, si per ricever da lui molte cortesie, si per essere accomodato et di stanza, et di corpi, da poter far notomia, del che maggior piacer far non segli poteva. Questo fu il principio, ch’egli a tal impresa si messe, seguitandola fin che dalla fortuna concesso gli fu¹.

¹ Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo*, Roma, 1553.

Fece per la chiesa di Santo Spirito della città di Firenze un Crocifisso di legno, che si pose et è sopra il mezzo tondo dello altare maggiore a compiacenza del priore, il quale gli diede comodità di stanze; dove molte volte scorticando corpi morti per studiare le cose di notomia, cominciò a dare perfezione al gran disegno che gl'ebbe poi².

Le recenti indagini storiche di Antonia Fondaras³ hanno evidenziato come il convento di Santo Spirito, proprio in quei decenni, fosse divenuto un centro culturale di assoluto rilievo e “la prima tra le accademie letterarie del Quattrocento”, dove si facevano quotidianamente dispute erudite; lo *studium* di Santo Spirito offriva, anche a studenti laici, corsi di teologia, filosofia, giurisprudenza e medicina:

During the fifteenth century, courses taught at Santo Spirito *studium*, particularly in theology, apparently supplemented these offered by the university. The *studium* appears to have accepted lay students in at least some of its classes and offered courses beyond the field of theology, in philosophy, jurisprudence and even medicine⁴.

Nel 1491 il priore del convento era divenuto Fra Nicolò di Giovanni di Lapo Bichiellini che ricoprì la carica più volte e per diversi anni sino alla propria morte avvenuta nel 1518; docente di teologia presso la sua stessa scuola, egli si era mostrato un uomo interessato alle esigenze del giovane Michelangelo, che in quell'occasione ebbe dunque modo di dare il via agli studi di anatomia umana e di trovare anche un ambiente favorevole alla speculazione⁵.

² Giorgio Vasari, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, edizioni del 1550 e 1568.

³ Antonia Fondaras, *Decorating the house of wisdom: four altar pieces from the Church of Santo Spirito in Florence (1485-1500)*, Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland at College Park, 2011.

⁴ *Ibidem*, pp. 31-32.

⁵ Per queste notizie e sulla personalità di Bichiellini: *Ibidem*, pp. 36-37.

Condivi, discepolo e amico di Buonarroti, nella sua biografia ci fornisce alcune interessanti notizie, ossia che se da un lato il Maestro, grazie alla disponibilità del priore, ebbe modo di dare inizio alla dissezione dei corpi, dall'altro questa pratica nel corso degli anni arrivò a compromettere il suo stato di salute sino al punto che egli perse la voglia di mangiare e bere. Il biografo racconta che l'artista divenne tuttavia tanto esperto in questa branca della scienza che più volte nel corso del tempo ebbe in animo di realizzare un trattato per scultori e pittori che avrebbe argomentato di tutti i movimenti delle parti del corpo umano, trattato teorico che si sarebbe discostato da quello di Albrecht Dürer, che Buonarroti vedeva con occhio molto critico:

Or per tornare alla notomia, lasciò il tagliar de corpi, conciosia che il lungo maneggiargli di maniera gli haveva stemperato lo stomacho, che non poteva ne mangiar ne bere, che pro li facesse. E ben vero, che di tal facultà, così dotto et ricco si parti, che più volte ha havuto in animo, in servizio di quelli che vogliono dare opera alla scoltura et pittura, far un'opera, che tratti di tutte le maniere dei moti humani, et apparenze et de l'ossa, con una ingegnosa theorica, per lungo uso da lui ritrovata, et l'harebbe fatta, se non si fusse diffidato delle forze sue, et di non bastare à trattar con dignità et ornato, una tal cosa, come farebbe uno nelle scientie et nel dire essercitato. So ben che quando legge Alberto Duro, gli par cosa molto debole, vedendo col'animo suo, quanto questo suo concetto fusse per esser più bello et più utile in tal facultà. E à dire il vero, Alberto non tratta se non delle misure et varietà dei corpi, di che certa regola dar non si può, formando le figure ritte come pali. quel che più importava, de gliatti et gesti humani, non nedice parola.

E perche hoggimai è d'eta grave et matura, ne pensa di poter in scritto mostrare al mondo questa sua fantasia, egli con grande amore minutissimamente m'ha ogni cosa aperto, il che ancho cominciò à conferire con messer Realdo Colombo, notomista et medico cerusico eccellentissimo et amicissimo di Micheagnolo et mio, ilquale per tale effetto gli mandò un corpo morto d'un moro giovane bellissimo, et quanto dir si possa dispostissimo, et fu posto in Santa Agata dove io habitava et anchora habito, come in luogo remoto: sopra ilqual corpo Michelagnolo molte cose rare et recondite mi mostrò, forse non mai più

intese, le quali io tutte notai, et un giorno spero, coll'aiuto di qualche huomo dotto dar fuore, à comodità et utile di tutti quelli, che alla pittura ò scoltura vogliono dare opera. Ma di questo basti⁶.

Il biografo ci informa dunque che Buonarroto, nonostante avesse avuto più volte in animo di comporre un'opera che trattasse “dei moti umani, e apparenze e delle ossa, con un'ingegnosa teorica per lungo uso da lui ritrovata”, ormai non si sentiva in grado di affrontare un tanto gravoso compito, mettendoci così al corrente che lo scultore considerava debole il trattato di Dürer⁷, nel quale si trovavano gli studi e le proporzioni dei corpi “ritti come pali”, tanto che in lui era nato, anche per questa ragione, il desiderio di scrivere un'opera che fosse davvero un utile supporto per gli artisti e che andasse oltre a quei rigidi schemi lineari.

Secondo lo studioso Robert Clements, in realtà Michelangelo, votato alla pratica dell'arte più che alla teorica, provava una certa avversione verso la trattatistica d'artista⁸.

⁶ Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo*, LX, 1553.

⁷ Il corposo trattato teorico di Dürer sulle proporzioni umane in quattro libri pubblicato dall'anno 1528, mostra misure e proporzioni del corpo umano, e figure umane in movimento inscritte in geometrie o costruite in base a rigidi schemi lineari. Sulle diverse edizioni del trattato e sulle traduzioni in latino e in italiano si veda *Vita ed opere di Alberto Durer tratte dagli artisti alemanni* di Neu Mäyr, Venezia per Francesco Andreola, 1822, pp. 37-39.

⁸ “La ripugnanza per le discussioni teoriche, per ciò che dichiarava “abboccamenti”, meglio che l'insoddisfazione per la propria prosa, spiegano perché egli non scrisse mai un trattato. Si tratta del resto di un fatto abbastanza consueto tra gli artisti: Degas affermava che scrivere sulla pittura era fiato sprecato e che il messaggio del pittore può venire espresso soltanto tramite la pittura; perfino il letteratissimo Delacroix riteneva che mettersi *ex professo* a scrivere dei trattati di pittura fosse inutile, superfluo, sbagliato, insomma un perditempo. La corrispondenza di Michelangelo prova tale avversione”: Robert J. Clements, *Michelangelo. Le idee sull'arte*, Il Saggiatore, Milano 1964, pp. 15-16.

D'altro canto, Alessandro Parronchi, in un suo studio sulla nascita e lo sviluppo dell'anatomia artistica, ha rilevato come questa sia una scienza che non si può trasmettere teoricamente ma che si può imparare solo praticandola⁹.

Dunque ci sembra più che plausibile che Buonarroto credesse di poter trasmettere le importanti nozioni di anatomia facendo lezioni pratiche, più che teoriche, con le quali egli aveva preso dimestichezza nel corso degli anni. Lo stesso Condivi, desideroso di apprendere, si era detto interessato testimone della lezione pratica di anatomia umana fatta dal Maestro, confermando, tra l'altro, i legami di Buonarroto con l'anatomista e scienziato cremonese Realdo Colombo, autore del *De Re Anatomica*, nel cui frontespizio è ritratto in primo piano proprio Michelangelo che si suppone avesse collaborato alla realizzazione del trattato stesso¹⁰. Realdo Colombo, come racconta il biografo, aveva inviato all'artista il corpo morto di un giovane uomo affinché egli potesse fare la sua lezione di ana-

⁹ Alessandro Parronchi, *Sulla nascita dell'anatomia artistica*, in *Opere giovanili di Michelangelo*, vol. I, Olschki, Firenze 1968, p. 19.

¹⁰ Il trattato *De Re Anatomica Libri XV* di Realdo Colombo iniziato nel 1548 viene pubblicato postumo a Venezia nel 1559. Come ha esaminato Alessandro Parronchi, dei rapporti con Colombo sappiamo da Michelangelo stesso che in una lettera al Vasari del 22 maggio 1557 scrive "io sono molto mal disposto della vita e di renella, pietra e fianco, come àno tucti e' vechi; e maestro Eraldo ne può far testimonianza, che ò la vita per lui". Per approfondimenti sulla figura di Realdo Colombo e sui suoi rapporti con Michelangelo si veda Alessandro Parronchi, *Michelangelo e Realdo Colombo*, in *Opere giovanili di Michelangelo*, volume II (Il paragone con l'antico), Olschki, Firenze 1975, pp. 191-233; e inoltre Andrea Carlino, *La fabbrica del corpo: libri e dissezione nel Rinascimento*, Einaudi, Torino 1994.

tomia, dal momento che all'epoca, contrariamente a quello che comunemente si crede, la Chiesa non proibiva la dissezione dei corpi, anche se questa restava privilegio dei medici¹¹.

Possiamo comprendere dunque come gli studi che Buonarroti ebbe il privilegio di intraprendere presso l'Ospedale del convento di Santo Spirito, grazie al priore Bichiellini, fossero stati davvero decisivi per le impressioni che essi esercitarono nell'animo sensibile e creativo del Maestro e per le ripercussioni straordinarie che essi avrebbero avuto nell'ambito della sua peculiare ricerca estetica rivolta alla elaborazione della figura di Cristo e della Pietà.

L'amore di Buonarroti per il nudo virile: dal corpo scorticato al corpo di luce

Il filologo Robert Clements, ponendo l'attenzione sulla concezione michelangiolesca del nudo virile, sostiene che l'interesse di Michelangelo per il nudo venne accentuato dalla lunga pratica anatomica; egli osserva che:

Per Michelangelo il nudo maschile è la suprema aspirazione dell'artista e “richiede grande abilità di composizione”, come dice Danti, in quanto incarna una forma universale, come si legge nei versi dedicati al Cavaliere. (...) L'amore per il nudo virile indusse Michelangelo a inserirlo ad ogni costo nelle sue composizioni. Una volta fece notare al Vasari che dove potevano usarsi statue di marmo come elementi decorativi, non occorre più festoni o altro ornati. (...) A Francisco de Hollanda il maestro precisò che le figure e i volti dovevano aggettare plasticamente occupando soltanto una parte della superficie dipinta e lasciando degli spazi ampi e dilatati onde suggerire un senso di chiarezza e libertà¹².

¹¹ Come ricorda la studiosa Nadine Sautel nella biografia *Michel-Ange*, Gallimard, Paris 2006, dove sottolinea come fosse invece proibito e passibile di morte la profanazione dei cadaveri dissotterrati.

¹² Robert J. Clements, op. cit., pp. 214- 220.

Lo studioso inoltre ricorda che Giovanni Paolo Lomazzo nel suo *Trattato dell'arte* criticò Buonarroti per aver fatto i muscoli più prominenti e rigidi di quanto si trovassero in natura, specialmente nell'immagine del Cristo, e ciò per dimostrare la propria abilità di notomista.

A tale proposito crediamo che lo studio dell'anatomia umana da parte del Maestro abbia influenzato considerevolmente la sua predisposizione ad esasperare il sistema muscolare. Questa attitudine tradurrebbe d'altra parte un concetto non meno importante evidenziato da Clements, ovvero quello di eredità ficiniana, per cui i corpi sono infusi di divinità e di luce e perciò riflettono Dio, concetto che avrebbe condotto l'artista a elaborare uno stile monumentale o "eroico", per più secoli censurato¹³, destinato tuttavia ad esplodere e a frangersi nell'ultimo periodo, poiché come aveva osservato Piero Bigongiari, l'artista collegando con arco amplissimo il neoplatonismo del più alto Quattrocento al nascente manierismo concluderebbe la propria ricerca estetica con "l'invisibile formale per eccesso", cosicché nel corso del lungo percorso artistico la *Pietà* di San Pietro e la *Pietà* Rondanini si presentano come i due volti rovesciati di una stessa medaglia¹⁴.

¹³ *Ibidem*, p. 218 e segg.

¹⁴ (...) Quando, e fu nel primo periodo, cotesto cosmo era un lucido specchio d'una forma che struggeva in se stessa la propria mole - esempio altissimo la *Pietà* di San Pietro -, il concetto, incredibilmente, era più lontano, tenuto a bada dall' "idea" dominante. Quando, invece - e l'esempio è nella *Pietà* Rondanini - la mole pervade la forma in ogni sua avventura umana, il concetto è ormai in pelle in pelle. Lo scultore non ha più materia sufficiente a trattenerlo. Iddio si nasconde nella propria evidenza, non nella propria introvabilità. Il conosciuto diviene l'inconoscibile, l'amore si tramuta quasi in incredulità, in dolore della presenza intrattenibile da una materia che il mitilo del pensiero perfora da parte a parte, quasi impazzito dall'eccesso di luce che dal dentro e dal fuori cozza in una risacca tempestosa: la materia allora tocca la forma e non vi si trattiene, schizza, semidistrutta nella propria entità, al di là delle superfici che non tengono,

Dunque durante il suo articolato percorso artistico, Buonarroti idealizza ed esalta l'immagine del corpo umano, irrobustendo il sistema muscolare che diviene via via più esplosivo e persino annuncio di un culturismo *ante litteram*, per giungere al dissolvimento finale della forma corporea, sfibrata da quella stessa energia interna che la arrovella attraverso il moto.

Gli assidui studi di anatomia che egli portò avanti nel corso degli anni non fecero che rafforzare le sue attitudini al fine di realizzare corpi portentosi e deformati attraverso il sistema muscolare e le sue contrazioni, esprimenti una *forza* interna tesa a dinamizzare le figure al limite della loro fattibilità scultorea e iconografica, in rapporto stretto con lo spazio così da dilatarlo, perciò destinate ad aprire le porte a sperimentazioni di nuovi linguaggi estetici.

A questo punto vorremmo fare ulteriori approfondimenti che riguardano proprio quella pratica anatomica verso la quale Buonarroti mostrava predilezione, dal momento che, la sua eccezionalità di artista, dipesa dalla sua grandezza di 'notomista'¹⁵, trae origine da quel continuo esercizio sul corpo scorticato che compromise anche la sua digestione.

La scorticatura per lo scultore è il primo passo per conoscere veramente il corpo e addentrarsi nella sua tridimensionalità, nella sua oscura macchina, per capire di cosa questa è fatta, alla ricerca della vena, del tendine, del muscolo, dell'osso, in un morboso viaggio dentro la vita umana, ma attraverso il corpo morto.

né trattengono, più la forma se non come un gran temporale cosmico che scrive le rocce di un diluvio universale: Piero Bigongiari, *La forma e l'invisibile*, in *Dal Barocco all'Informale*, vol. II, Cappelli, Bologna 1980, p. 20.

¹⁵ "Vincenzo Danti, che si vantava di aver fatto ottantatré dissezioni anatomiche, scrisse che un artista perviene al senso delle proporzioni attraverso diligenti anatomie e mediante l'osservazione delle opere di Buonarroti: mettendo così le une e l'altra sullo stesso piano", in Clements, op. cit., p. 214.

La pelle viene così strappata dal cadavere e il sensibile artista resterà per sempre impressionato dalla sua stessa necessaria pratica: san Bartolomeo, condannato al supplizio della scorticatura e ritratto da Michelangelo nel *Giudizio Universale*, è colui verso il quale Cristo Giudice rivolge lo sguardo; il santo tiene in mano la propria pelle con le sembianze dell'artista stesso, ormai intimamente coinvolto in quel penoso martirio che aveva preso il via al convento di Santo Spirito per amore di Cristo, suggerendoci come il tema della pelle o “scorza” che cade riaffiori dal materiale mnemonico di Buonarroti e nutra la sua arte sino alla fine e in ogni sua piega semantica e morfologica¹⁶. Inoltre il motivo della muta della pelle si trasfigurerà nel “periglioso mortal velo” che, una volta “deposto”, diverrà metafora della morte e anche nella speranza di una rinascita in Cristo crocifisso che stende verso l'artista le sue “pietose braccia”:

Per qual mordace lima
discese e manca ognor tuo stanca spoglia,
anima inferma? Or quando fie ti scioglia
da quella il tempo, e torni ov'eri, in cielo,
candida e lieta prima,
deposto il periglioso e mortal velo?
C'ancor ch'i cangi 'l pelo
per gli ultim'anni e corti,
cangiar non posso il vecchio mi antico uso,
che con più giorni più mi sforza e preme.
Amore, a te nol celo,
ch'i' porto invidia a' morti,
sbigottito e confuso,

¹⁶ Sulla tematica della pelle o “scorza” che cade nella poesia michelangiotesca in particolare riferita alla muta della serpe in legame al tema amoroso e al ringiovanimento perpetuo del poeta sino alla muta finale per amore di Cristo si veda Gianna Pinotti, *Michelangelo e l'Amore tra letteratura e Bibbia*, Gazebo, Firenze 2014, pp. 46-55.

sì di sé meco l'alma trema e teme.
Signor, nell'ore streme,
stendi ver' me le tuo pietose braccia,
tomm'a me stesso e famm'un che ti piaccia¹⁷.

Il grande interesse di Michelangelo per il corpo umano lo aveva spinto dunque a indagare insistentemente, e non senza disgusto, all'interno dell'uomo scavando oltre la sua epidermide, in una operazione che si assimila molto allo scolpire "per forza di levare", togliendo la dura scorza della materia, per dare infine corpo all'opera, affinché, attraverso la conoscenza profonda delle carni, ovvero di un Dio fatto uomo, la luce la riveli.

Ecco dunque che la scorticatura avrebbe condotto Michelangelo ad enfatizzare i muscoli come fossero privati dell'epidermide, mostrando ogni loro stupefacente e miracolosa tensione attuata grazie all'anima calata nella carne, ovvero nella materia, la misera spoglia terrena messa in moto dall'energia divina.

La concezione michelangiolesca del Cristo morto

Tutta l'opera michelangiolesca ruota attorno alle tensioni muscolari del corpo umano e dunque anche alla disarticolazione delle membra, riconducibile ai corpi morti abbandonati al loro peso;¹⁸ questa diverrà per Buonarroti un elemento stilistico fondamentale, connesso alla rielaborazione di importanti valori semantici.

¹⁷ *Rime*, 161. Madrigale datato 1538-1541 e dedicato a Vittoria Colonna.

¹⁸ Vogliamo ricordare che appena dopo la morte i muscoli del corpo sono flaccidi, e dopo un periodo di qualche ora iniziano a contrarsi e a irrigidirsi: si tratta del *rigor mortis* che si compie all'incirca entro le 12-24 ore. Il cadavere resta rigido per 36-48 ore e poi la decomposizione dissolve i muscoli e li induce a rilassarsi nello stesso ordine in cui si sono irrigiditi. Il *rigor mortis* dipende da fattori estrinseci (temperatura, umidità, ventilazione) ed intrinseci (sviluppo muscolare, età, tipo di morte).

La studiosa Corinne Lucas ha esaminato proprio lo sviluppo del motivo stilistico della disarticolazione in relazione all'immagine di Cristo, partendo dalla *Madonna della Scala* (1490) per giungere alla *Pietà Bandini* (1550); la studiosa ha osservato che in questa *Pietà*

Particulation de ce bras est l'un des rares cas de forme corporelle irrealiste, l'angle de torsion étant bien trop excessif¹⁹.

Secondo Lucas, attraverso la torsione delle membra abbandonate a moti impossibili in relazione all'iconografia del Bambin Gesù e del Cristo morto, Michelangelo intende sottolineare la natura eccezionale di un gesto per esplorare gli effetti dell'Amore che risulta destrutturante.

Come osservato nei nostri studi, nei quali abbiamo sottolineato i collegamenti tra la suddetta destrutturazione delle membra e la condizione legata alla morte, la medesima disarticolazione anatomica viene rappresentata dal Maestro in soggetti in preda all'estasi amorosa, ossia al *furor amoris*, come accade nella scultura del *Cupido dormiente*²⁰ e nel disegno con il *ratto di Ganimede*: in entrambe le opere, strettamente connesse per ragioni semantiche, la torsione del capo rispetto alle spalle suggerisce il totale abbandono alle forze erotiche, la perdita dei sensi, lo spossamento di sé legato al contatto erotico con la divinità. Si tratta della disarticolazione che interessa in particolare la testa, le spalle, gli arti superiori e le mani,

¹⁹ Corinne Lucas, *Figures sans visage, figures de dos, poésie sans images dans l'oeuvre de Michel-Ange*, in "Chroniques italiennes" n.6-Serie Web, 2004.

²⁰ Sul *Cupido dormiente* di Michelangelo si veda in particolare Gianna Pinotti, *Michelangelo ritrovato. Il Cupido dormiente con serpi di Mantova: un percorso tra iconologia e storia*, Editoriale La Cronaca, Mantova 2005; "E se tal serpe ultra la usanza onoro". *Il Cupido dormiente di Michelangelo alla corte di Urbino: nuove dinamiche storico artistiche relative alla scultura di Buonarroti*, in La "Rivista di Engramma", n. 150 (ottobre 2017).

come osserviamo nella figura della *Notte* o nel piccolo Cupido dormiente nel disegno dei *Saettatori che tirano verso un'Erma*: d'altronde il sonno, similmente alla *trance* amorosa, era considerato, sin dall'antichità classica, condizione vicina alla morte²¹.

Lo studio da parte di Michelangelo della figura di Cristo morto scaturisce da una ricerca intima dove la meditazione sulla morte si fonde con il tema del sacrificio di Gesù per amore dell'umanità, come emerge nella *Pietà* vaticana e nelle straordinarie *Pietà* del periodo tardo; senz'altro fu proprio durante la dissezione dei corpi in Santo Spirito che l'artista ebbe modo di riflettere intimamente sul mistero della morte e in particolare sulla tragedia della morte di Cristo, quando lo smembramento dei cadaveri coincise con l'esecuzione del *Crocifisso* in un momento chiave della sua formazione; ecco dunque che proprio il *Crocifisso* ligneo avrebbe aperto la strada alle opere successive sul medesimo soggetto e imperniate sull'evoluzione del rapporto tra vita e morte, e dunque sul motivo della redenzione dal peccato e della resurrezione.

La giovanile esperienza in Santo Spirito seguì d'altra parte gli studi della Cappella Brancacci in Santa Maria del Carmine dove il tema della vittoria sulle infermità del corpo, sulla morte e sul peccato si presenta come il nodo centrale del programma iconografico, colto appieno dalla mente michelangiolesca che si sensibilizzò ulteriormente di fronte al dolore e alla miseria della finitudine, ma anche di fronte alla bellezza divina e all'energia che si sprigiona dal corpo virile, come quello del giovane inginocchiato a ricevere il battesimo presente nel *Battesimo dei Neofiti*.

²¹ Gli antichi, gli orfici in particolare, ritenevano che l'anima durante il sonno, il momento della vita più simile alla morte, si liberasse e potesse abbandonare il corpo per entrare in contatto con una realtà superiore e profetizzare. Per approfondimenti sui diversi contatti tra Michelangelo e l'Orfismo si veda Gianna Pionotti, *Michelangelo e l'Amore*, op. cit.

In particolare vogliamo osservare che nell'ultimo periodo di lavoro la rielaborazione della figura di Cristo morto assume risvolti assolutamente moderni, tanto che il *non-finito* delle ultime *Pietà*²² può essere visto come il riflesso drammatico di una lotta di idee e di pentimenti, l'espressione dell'annichilimento fisico, spirituale e creativo di fronte alla grandezza di un amore divino che attraverso il sacrificio del proprio Figlio salva l'uomo dal peccato di Adamo "primo error di suo misera sorte"²³, trionfando sulla morte: le *Pietà* michelangiottesche dell'ultima fase divengono, attraverso una prova di devota umiltà da parte del loro artefice, capolavori di grandezza inventiva e di grande originalità; ognuna di esse presenta infatti peculiarità iconografiche caratterizzanti.

Dunque il *Crocifisso* ligneo del giovane artista fu il risultato di un'esperienza eccezionale per la portata che la figura di Cristo morto avrebbe assunto in tutta la sua opera visuale e letteraria: l'immagine dell'Uomo della Croce nell'arte michelangiottesca si farà portatore di novità iconografiche straordinariamente moderne, votate al superamento della rigidità dei modelli tardo gotici verso i quali Buonarroti provava una particolare insofferenza, e tanto ricche di spunti estetici e motivi teologici che ritroveremo anche nelle sue *Rime* più spirituali dedicate al Crocifisso ossia al sacrificio di Cristo, liriche nelle quali il ricorrente richiamo al sangue della redenzione, versato per i peccati dell'uomo, colpisce sia per il contesto di crudo realismo in cui si inserisce, mettendo in risalto il trauma fisico del Redentore, sia per il valore misterico di cui si veste:

L'alma inquieta e confusa in sé non trova

²² Sulle *Pietà* michelangiottesche si vedano in particolare gli studi di Antonio Paolucci, *Michelangelo. La Pietà Rondanini*, Skira, Milano 1999; *Michelangelo. Le tre Pietà*, Skira, Milano 2002.

²³ Michelangelo, *Rime*.

altra cagion c'alcun grave peccato
mal conosciuto; onde non è celato
all'immensa pietà c'a' miser giova.
I' parlo a te, Signor, c'ogni mie prova
fuor dal tuo sangue non fa l'uom beato:
miserere di me, da ch'io son nato
a la tuo legge, e non fie cosa nuova²⁴.

Po' che non fusti del tuo sangue avaro,
che sarà di tal don la tua clemenza,
se 'l ciel non s'apre a noi con altra chiave²⁵

Scarco d'una importuna e greve salma,
Signor mie caro, e dal mondo disciolto,
qual fragil legno a te stanco rivolto
da l'orribil procella in dolce calma.
Le spine e' chiodi e l'una e l'altra palma
col tuo benigno umil pietoso volto
prometton grazia di pentirsi molto,
e speme di salute a la trist'alma.
(...) Tuo sangue sol mie colpe lavi e tocchi,
e più abbondi, quant'è son più vecchio,
di pronta aita e di perdono intero²⁶.

Ma pur par nel tuo sangue si comprenda,
se per noi par non ebbe il tuo martire,
senza misura sien tuo cari doni²⁷.

In questi espressivi versi tratti da differenti componimenti spirituali del periodo tardo, nei quali l'artista descrive le ferite di Cristo crocifisso e il sangue da Lui versato per la salvezza dell'umanità,

²⁴ Michelangelo, *Rime*, a cura di Matteo Residori, introduzione di Mario Baratto, con uno scritto di Thomas Mann, Milano, Mondadori, 2010: Rima 280.

²⁵ Ivi, 289, vv. 12-14.

²⁶ Ivi, 290.

²⁷ Ivi, 294, vv. 12-14.

richeggiano le visioni della giovinezza, quando l'artista si recava ad ascoltare le prediche di frate Girolamo Savonarola, proprio all'epoca dell'esecuzione del *Crocifisso* ligneo, manufatto che era nato in un contesto storico artistico molto particolare, ossia in un momento cruciale della storia della vita religiosa fiorentina, dinamizzata dalla figura del frate domenicano, divenuto priore di San Marco.

Savonarola vedeva nel Crocifisso il centro assoluto della propria predicazione e in San Marco un modello ideale di vita religiosa verso cui la Chiesa, bisognosa di una riforma, avrebbe avuto la possibilità di guardare come ad un esempio. Tutti gli scritti del frate domenicano vertono sulle ferite di Cristo, che viene descritto in una penosa agonia: il suo Crocifisso, come vedremo tra breve, è quello dove le piaghe e il sangue raccontano il sacrificio e la sofferenza, il dono d'amore divino. Le prediche e gli scritti savonaroliani avrebbero inciso in modo importante nell'ambiente artistico fiorentino ove il giovane Buonarroti stava vivendo le sue importanti esperienze formative.

Il *Crocifisso* assegnato a Michelangelo e oggi conservato in Santo Spirito: un'attribuzione controversa

Alla mano di Michelangelo da oltre cinquant'anni è stato riferito il *Crocifisso* in legno di tiglio, che per nostra comodità scientifica ed esplicativa definiremo in questo saggio 'austero' (Fig. 1), rinvenuto in un corridoio del primo chiostro di Santo Spirito a Firenze dalla studiosa Margrit Lisner nel 1962 e da lei assegnato al Maestro²⁸.

²⁸ Margrit Lisner, *Der Kreuzifixus Michelangelos in Kloster S. Spirito in Florenz*, in: "Kunstchronik" XVI, January 1963; e *Il Crocifisso di Michelangelo in S. Spirito in Firenze*, in "Münchner Jahrbuch der bildenden kunst", Band XV (1964).

Questo *Crocifisso* ‘austero’, che misura cm 139 di altezza e cm 135 di larghezza, dopo essere stato collocato per diversi anni a Casa Buonarroti ed avere subito alcuni restauri, è stato riportato in Santo Spirito nel 2000, e recentemente collocato al centro della sagrestia.



1: *Crocifisso*, seconda metà del XV sec., sagrestia di Santo Spirito, Firenze

Desideriamo ricordare che Lisner basò la sua attribuzione su diversi elementi che da subito diedero luogo a controversie, poiché

Da Life del 1964: Margrit Lisner scopre un Michelangelo, traduzione di Paolo Pianigiani, in *ilraccontodellarte*” *L’arte in Toscana*, gli eventi e le immagini, 7 aprile 2016.

per diversi studiosi essi non si mostravano convincenti per assegnare la scultura alla mano di Buonarroti²⁹. Dubbi e perplessità sulla paternità michelangiotesca dell'opera sono sorti nel corso dei decenni, poiché, come già evidenziato dagli storici dell'arte, nel *Crocifisso* non si riconosce lo stile delle opere coeve del Maestro e non esiste quella particolare ricerca anatomica che caratterizza il nudo maschile buonarrotiano. Tra gli studiosi che si sono mostrati da subito in disaccordo con Lisner, ci fu Ulrich Alexander Middeldorf, allora direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte tedesco di Firenze, che mise in risalto come l'artefice del manufatto fosse a digiuno di studi di anatomia umana³⁰.

Lo storico dell'arte Alessandro Parronchi aveva espresso a sua volta il proprio parere discorde, supportato da diverse argomentazioni³¹. Lo studioso fiorentino anche nelle sue ultime pubblicazioni ha insistito sulle problematiche conseguenze di questa attribuzione, che costituisce “un ostacolo insormontabile alla comprensione del Buonarroti”³².

²⁹ Secondo gli esperti i confronti anatomici delle gambe del *Crocifisso* ‘austero’ con opere come la *Madonna della Scala* o il Cristo della *Pietà Vaticana* si erano dimostrati deboli e addirittura dannosi.

³⁰ “(...) una tale ignoranza dell'anatomia e una povertà di modellazione sarebbe stato un regalo molto povero che Michelangelo avrebbe fatto come ricompensa per il permesso di compiere gli studi anatomici nella camera mortuaria dell'ospedale”: *Da Life del 1964: Margrit Lisner scopre un Michelangelo*, Traduzione di Paolo Pianigiani, in *Iraccontodellarte* “L'arte in Toscana, gli eventi e le immagini”, 7 aprile 2016.

³¹ Alessandro Parronchi, in: “La Nazione” del 21/02/1964 e del 27/02/1964; e in particolare *Il Crocifisso, già in Santo Spirito*, in *Opere giovanili di Michelangelo*, volume I, Olschki, Firenze 1968, p. 63 nota 26.

³² Alessandro Parronchi, *Opere giovanili di Michelangelo*, volume VI (Con o senza Michelangelo), Olschki, Firenze 2003, pp.98-99. Parronchi ancora negli anni Sessanta aveva proposto di attribuire a Michelangelo un *Crocifisso* conservato nella Chiesa di San Rocco di Massa Carrara già ascrivito a Felice Palma: Alessandro Parronchi, *Il Crocifisso di Santo Spirito*, in “Studi urbinati” XXXV, 1961. Si

Anche in anni recenti alcuni studiosi di Michelangelo hanno rilevato la convenzionalità del *Crocifisso* ‘austero’ e la sua “incompatibilità con la terribilità del divino” artista³³.

Ricordiamo che uno degli aspetti morfologici sul quale Lisner aveva fondato la propria suggestiva tesi era stato quello relativo al contrapposto che secondo la studiosa contraddistinguerebbe il *Crocifisso* ‘austero’ e non gli altri Crocifissi del XV secolo.

Desideriamo tuttavia osservare che la formula compositiva in cui la parte inferiore del corpo si torce rispetto al torso e alla testa si presenta ad esempio nel rilievo della *Crocifissione* del pulpito della Passione in San Lorenzo a Firenze, ultima opera di Donatello realizzata dopo il 1460, che vede la collaborazione di Bartolomeo Bellano e Bertoldo di Giovanni: il ladrone sulla destra viene rappresentato con un movimento a spirale reso con una torsione del tronco e una rotazione della testa rispetto al busto che controbilancia l’audace posizione delle gambe ruotate dalla parte opposta (Fig. 2).

veda la scheda tecnica *Crocifisso della Chiesa di San Rocco*, in *Massa nel Rinascimento e il mecenatismo dei Cybo Malaspina* <http://www.massarinascimento.it>. Designed and developed by Gianluca Matelli.

³³ “Pour remercier le prieur, Michel-Ange a-t-il exécuté le Crucifix en bois polychrome qui se trouve encore aujourd’hui dans le monastère de Santo Spirito? Les experts contredisent généralement les biographes... Mais la douceur de l’expression et la finesse de la découpe du Crucifix sont-elles vraiment incompatibles avec la *terribilità* du divin Florentin”: Nadine Sautel, *Michel-Ange*, op. cit., p. 34. “Dopo la morte di Lorenzo de’ Medici, nel 1492, secondo Condivi Michelangelo avrebbe approfondito le sue conoscenze anatomiche grazie al priore agostiniano del convento ed ospedale di Santo Spirito, che gli permise di studiare i cadaveri; il *Crocifisso* oggi esposto in questa chiesa sarebbe il “grazie” del giovane artista al frate amico – un “grazie” assai convenzionale, però, in cui è difficile riconoscere l’entusiasmo per il potere del corpo già notato nella *Madonna della Scala* e nella *Battaglia di Centauri* e che caratterizza le opere successive”: Timothy Verdon, *Michelangelo teologo*, Milano, Ancora, 2005, p. 72.



2. Donatello e aiuti, particolare capovolto del *Pulpito della Passione*

Esulando dall'arte sacra ma restando in ambito fiorentino, osserviamo che la composizione anatomica del *Crocifisso* 'austero' caratterizza il bronzetto *Orfeo* di Bertoldo (Fig. 3) e una scultura lignea (h cm 141) che ritrae *San Girolamo* riferita a Donato e aiuti (Fig. 4).



3: Bertoldo di Giovanni, *Orfeo*, 1470-75, bronzo, Museo del Bargello, Firenze

4: Donatello e aiuti, *San Girolamo*, legno, 1450, Pinacoteca di Faenza

Inoltre una testimonianza di come certune ardite ricerche anatomiche si presentino in Crocifissi di molto anteriori, è l'espressivo

Crocifisso ligneo realizzato nel XIII secolo da Giovanni Pisano, conservato al Museo dell'Opera del Duomo di Siena, in cui Cristo presenta uno straordinario movimento a spirale, espressione dell'immensa sofferenza di Gesù sulla Croce³⁴.

Nel *Crocifisso* 'austero' oggi in Santo Spirito il volto di Cristo non esprime alcun patimento, mentre le proporzioni della testa contrastano con un corpo filiforme e un torace piatto: l'opera, che mantiene fede agli eleganti stilemi quattrocenteschi, ci sembra estranea all'universo michelangiolesco, improntato sin dagli esordi alla ricerca del moto e all'esaltazione del peso.

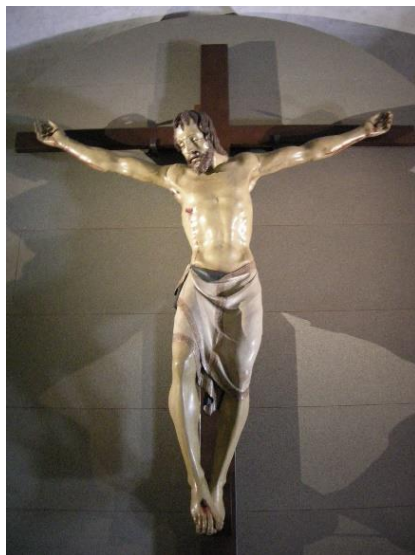
Un altro elemento non secondario che ha indotto a dubitare della paternità michelangiolesca del *Crocifisso* 'austero' è quello relativo alle sue proporzioni ridotte, un aspetto che, già segnalato da Parronchi, non può essere trascurato. Infatti se il *Crocifisso*, eseguito nel periodo di studio e dissezione dei cadaveri, era grande, come scrive Condivi, "poco meno che l naturale" ed ebbe come destinazione l'altare maggiore di Santo Spirito, esso doveva essere di dimensioni verosimili e vicine a quelle di altri Crocifissi importanti, come il manufatto eseguito da Brunelleschi di cm 170 x 170 (Fig. 29), che Michelangelo, ancora adolescente, ebbe modo di considerare quando lavorò con Ghirlandaio nella cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella. D'altronde dobbiamo tenere presente che Buonarroti, ospite di Bichiellini, era alla ricerca della verosimiglianza anatomica, dei segreti del corpo umano, della bellezza del nudo virile, del centro oscuro del moto universale ed è difficile pensare che egli abbia realizzato un crocifisso ligneo dalle proporzioni esili. Come avremo modo di approfondire, la raffinatezza e la grazia del *Croci-*

³⁴ Alfredo Tradigo, *L'Uomo della Croce. Una storia per immagini*, con introduzione di Gianfranco Ravasi, Edizioni San Paolo, Milano, 2013, p. 116.

fisso 'austero' suggeriscono di riferirlo a un Maestro di ambito donatelliano dedito all'oreficeria, alla medagliistica e al genere del bronzetto che si sviluppò nella Firenze di metà Quattrocento.

Il *Crocifisso* a braccia mobili di Santa Croce riferito a Donatello: nuova proposta per la sua assegnazione a Michelangelo

La nostra ricerca attributiva è da qualche tempo rivolta al *Crocifisso* ligneo collocato nella Cappella Bardi di Vernio in capo al transetto sinistro della basilica di Santa Croce a Firenze: si tratta di un'opera straordinaria per ricerca plastica ed espressiva e per la sua particolarità rispetto ad altri Crocifissi: gli arti superiori, fissati alle spalle con perni lignei, sono snodati e ripiegabili (Fig. 5).



5. *Crocifisso*, Basilica di Santa Croce, Firenze: Michelangelo secondo l'attribuzione da noi proposta, 1492-1493, l'opera è ad oggi riferita a Donatello.

Come avremo modo di esaminare più approfonditamente, si tratta di un Crocifisso mobile, ossia di un Cristo che viene “scaviagliato” dalla croce per essere deposto durante la cerimonia del Venerdì Santo nell’ambito di un rito popolare in cui i fedeli partecipano attivamente alla deposizione e all’adorazione del Cristo morto.

La scultura, che misura cm 168 di larghezza e cm 173 di altezza³⁵ ed è stata ricavata da un tronco contorto di pero con andamento elicoidale³⁶, nel corso dei secoli sino all’epoca contemporanea, è stata riferita alla paternità di Donatello, nonostante venga rammentata l’incertezza di tale attribuzione³⁷, che implica dibattiti sulla sua datazione: ci si è domandati se esso, con le sue rivoluzionarie novità stilistiche e contenutistiche che hanno fatto propendere alcuni studiosi per riferirlo all’ultimo periodo di lavoro di Donato, possa essere identificato con quel *Crocifisso* “contadino” che, secondo il racconto vasariano, l’artista mostrò a Brunelleschi per avere un suo parere³⁸; d’altronde alcuni storici dell’arte hanno riconosciuto il

³⁵ Si veda cat. 00282943 Ufficio Catalogo Polo Museale Fiorentino.

³⁶ Si veda: *Il Crocifisso di Donatello dopo il restauro*, Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, primavera 1974.

³⁷ Lo storico dell’arte Antonio Natali, ripercorrendo le vicende attributive e ricordando che la paternità donatelliana di questo *Crocifisso* di Santa Croce è stata messa in discussione, conclude che “Il problema del Crocifisso donatelliano resterebbe pertanto aperto”: Antonio Natali, *Dalla bottega del Ghiberti al contratto con Michelozzo*, in L. Berti, A. Cecchi, A. Natali, *Donatello*, Art Dossier Giunti, Firenze, giugno 1986, p. 32; e inoltre si veda Timothy Verdon, *Firenze cristiana*, Mandragola, 2012, p. 96.

³⁸ “fece con straordinaria fatica un crocifisso di legno, il quale quando ebbe finito, parendogli aver fatto una cosa rarissima, lo mostrò a Filippo di ser Brunellesco suo amicissimo, per averne il pare suo; il quale Filippo, che per le parole di Donato aspettava di vedere molto miglior cosa, come lo vide sorrise alquanto. Il che vedendo Donato, lo pregò per quanta amicizia era fra loro, che gliene dicesse il parer suo; perché Filippo, che liberalissimo era, rispose che gli pareva

Crocifisso “contadino” di Donatello in un altro stupendo manufatto che si trova presso il museo di arte sacra del monastero di San Bonaventura al Bosco ai Frati al Mugello³⁹ (Figg. 6 e 28), particolarmente per quell’aspetto spettrale che lo caratterizza: basti ribadire un raffronto, proposto dagli studiosi, tra questo *Crocifisso* mugellano e la straordinaria *Maddalena penitente* per notare subito le evidenti similitudini morfologiche, come le ciocche dei capelli che segnano gli ossuti zigomi degli smunti personaggi (Figg. 6 e 7).



6: Donatello, *Crocifisso* “contadino” (particolare), prima metà XV secolo, Museo di Arte Sacra di San Bonaventura al Bosco ai Frati

7: Donatello, *Maddalena Penitente* (particolare), legno dipinto, 1455-1456, Museo dell’Opera del Duomo di Santa Maria del Fiore, Firenze

che egli avesse messo in croce un contadino e non un corpo simile a Giesù Cristo, il quale fu delicatissimo, et in tutte le parti il più perfetto uomo che nascesse già mai”: Giorgio Vasari, *Vita di Donatello*, 1550.

³⁹ Alessandro Parronchi e Piero Bigongiari scoprirono il *Crocifisso* nel 1953 e di seguito venne riferito a Donatello. Si veda Alessandro Parronchi, *Il crocifisso del Bosco*, in “Miscellanea Salmi”, vol. II, Roma 1962.

Ma torniamo al *Crocifisso* a braccia mobili oggi conservato nella basilica di Santa Croce a Firenze (Fig. 5): si tratta infatti di un'opera davvero sconcertante, presentando con realismo la morte in croce di un uomo: la tensione muscolare, gli spasmi respiratori, l'inarcamento del torace, l'imminenza della morte dopo le crudeli offese inferte vengono presentati con una grande perizia scientifica e una pietosa partecipazione. Cristo moribondo si presenta nella piechezza dell'anatomia, in tutta la sua veridicità, con una ricerca plastica straordinaria e innovativa.

Dobbiamo sottolineare che diversamente dagli altri esemplari di Crocifissi, come quello conservato in Santo Spirito e quello al Mugello, questo corpo di Cristo ci dà l'idea del peso, ossia si sente la pesantezza del corpo sotto l'azione della forza di gravità straordinariamente combinata con il movimento della cassa toracica che si sforza di incamerare ossigeno.

Dunque per ragioni stilistiche e storiche, argenteremo nei prossimi paragrafi la nostra proposta di riferire questo *Crocifisso* a braccia mobili di Santa Croce a Buonarroti, espungendolo dal catalogo di Donatello, poiché ci sembra che l'opera sia figlia della ricerca michelangiotesca, peraltro in piena consonanza con il contesto artistico e religioso fiorentino di fine Quattrocento nel quale l'opera sarebbe nata: il *Crocifisso* a braccia mobili di Santa Croce si inserisce appieno nell'ambito della predicazione savonaroliana e in una specifica filologia delle immagini che spiegherebbe una contestualizzazione storico artistica dell'opera, facente capo alla tradizione popolare delle sacre rappresentazioni.

Il Crocifisso “spietata immagine” di Girolamo Savonarola e il contesto esecutivo del *Crocifisso* ligneo michelangiotesco

Come ha bene illustrato lo studioso Ferenc Veress in occasione della sua analisi concernente i collegamenti tra la *Pietà* di San Pietro

e la dottrina savonaroliana, è tanto fondamentale quanto sottovalutato il confronto concreto tra le opere buonarrotime e i testi savonaroliani, come aveva già annunciato Ernst Steinmann nel suo saggio del 1896 a proposito delle Madonne michelangeloesche e dei loro rapporti con i testi del frate domenicano. Ferenc Veress sottolinea in particolare che:

(...) l'influenza di Savonarola su Michelangelo può essere rintracciata in certi motivi iconografici, dettagli che alludono ai pensieri della teologia del domenicano, essendo quest'ultimo un personaggio che poteva trasmettere agli artisti in modo semplice e convincente le dottrine della sua chiesa. La sua influenza si deve al suo carattere profetico, all'insistenza sulla riforma morale, al modo di predicare, all'uso della lingua vernacolare, e alle edizioni illustrate, che divulgavano i suoi pensieri rafforzando l'effetto anche con incisioni in legno⁴⁰.

Dunque ci accingiamo a dissertare innanzitutto delle caratteristiche dell'immagine del Crocifisso sofferente e insanguinato promossa da Savonarola, poiché riteniamo che Michelangelo, che tanto ammirava il frate da essere influenzato dalla di lui dottrina già a partire dalla *Madonna della Scala*, ispirandosi ai suoi insegnamenti e anche dai suoi atti⁴¹, si sia orientato nel 1492-1493 - anni decisivi

⁴⁰ Ferenc Veress, *Michelangelo e Savonarola: la Pietà di San Pietro*. In "Zeitschrift für Kunstgeschichte, 73 (2010), pp. 539-554.

⁴¹ Come aveva sottolineato da subito Condivi: "Michelangelo ha similmente con grande studio e attenzione lette le Sacre Scritture, sì del Testamento vecchio come del nuovo, e chi sopra ciò s'è affaticato, come gli scritti di Savonarola, al qual egli ha sempre avuta grande affezione, restandogli ancor nella mente la memoria della sua viva voce": *Vita di Michelangelo*, 1553, p. 62.

Buonarroti era vicino a Savonarola come testimoniano anche alcune lettere di Piero d'Argenta, ferrarese, da Roma a Buonarroto fratello di Michelangelo. Il 21 ottobre 1494 Michelangelo ebbe modo di ascoltare in Duomo la predica di Savonarola sulla *Genesi*, dopo di che abbandonò Firenze appena prima della cacciata di Piero de' Medici avvenuta l'8 novembre. Le premonizioni di Savonarola, insieme al sogno del Cardiere di cui ci racconta Condivi nella biografia, avevano

in cui il frate domenicano pubblicò testi fondamentali e il papato autorizzò all'indipendenza il convento domenicano di cui Savonarola era divenuto priore nel luglio 1491 - verso la realizzazione di un *Crocifisso* pienamente inserito nella tradizione religiosa e figurativa fiorentina di quel sottile e peculiare frangente storico, quando diversi artefici, nell'ambito del loro personale percorso, si sarebbero avvicinati al clima di rinnovamento estetico aperto dal priore di San Marco⁴², divenuto, anche per il suo acceso profetismo, molto popolare e seguito⁴³, ovvero quando ancora non si erano esacerbati i conflitti con il papato⁴⁴, le cui conseguenze sarebbero sfociate in tragedia, nel momento in cui Michelangelo si trovava ormai a Roma.

dunque fatto in modo che l'artista riparasse prima a Venezia e poi a Bologna presso Gianfrancesco Aldrovandi. A proposito dei rapporti tra Michelangelo e Savonarola si veda il saggio Antonio Rocca, *Savonarola e Michelangelo. Tra forma e Riforma*, Edizioni ArcheoAres, 2016. Sulla visione del Cardiere e la fede di Michelangelo nel sogno del poeta visionario si veda Gianna Pinotti, *Michelangelo e l'Amore*, op. cit.

⁴² Per ulteriori approfondimenti e riferimenti critici si veda Ferenc Veress, *Note per un problema storiografico: Savonarola e le arti*, in Anna Tüskés (Hrsg.), *Ars perennis*, Budapest, CentrArt Egyesület, 2010, 261-265.

⁴³ Su Girolamo Savonarola si vedano gli studi di Gian Carlo Garfagnini e in particolare *Introduzione a Domenico Benivieni, Trattato in difesa di Girolamo Savonarola*, Firenze 2003, pp. XVII-XXXVI (Savonarola e la Toscana, 20), distribuito in formato digitale da "Storia di Firenze. Il portale per la storia della città", dove l'autore studia, nel variegato mondo dei seguaci del Savonarola, l'importantissima figura di spicco del filosofo che "si accostò al fenomeno fratesco in risposta ad un bisogno sincero, di rinnovamento spirituale".

⁴⁴ Nel 1497, anno della scomunica, anche la tensione tra gli Ordini religiosi, tra cui gli Agostiniani, e Savonarola si inasprì: "On June 18, 1497, the papal excommunication of Savonarola was read in five churches of the city, including Santo Spirito. Already, in March of that year, the Santo Spirito friar and lector Leonardo da Fivizzano, had preached against Savonarola at Santo Spirito": Antonia Fondaras, cit., p. 38.

Come abbiamo anticipato, Savonarola vedeva nel Crocifisso il centro assoluto della propria predicazione⁴⁵. Secondo i suoi scritti pubblicati, come dicevamo, subito dopo la nomina a priore, il Crocifisso aveva il compito di rivelare e insegnare all'intera comunità dei fedeli la Passione di Cristo attraverso l'iconografia della sua sofferenza. Come ha sottolineato il padre domenicano Massimo Negrelli, secondo la dottrina di Savonarola

il Crocifisso, che il cristiano deve contemplare, è il Crocifisso vero; non è quello riprodotto in oro o in altra materia preziosa; il Crocifisso vero è quello "insanguinato"⁴⁶.

Infatti l'immagine savonaroliana di Cristo in croce si presenta come una visione realistica, niente affatto idealizzata o leziosa, ma

⁴⁵ Come provano anche le sopravvissute artistiche che ritraggono Savonarola in adorazione del Crocifisso, tra cui la sua medaglia del 1496 realizzata da Nicolò Spinelli e il dipinto di Mariotto Albertinelli che ritrae *Savonarola e due monaci domenicani in adorazione del Crocifisso*, opera realizzata nel 1505 circa. Le stesse reliquie di Savonarola, dinanzi alle quali ancora oggi possiamo contemplare sul trionfo della Croce e il sangue versato da Cristo, restano importanti testimonianze della predicazione del frate; tra queste il piccolo crocifisso ligneo che il priore di San Marco teneva sempre appresso, dove il corpo di Cristo sofferente è drammaticamente segnato dai flagelli e reso con ricercatezza anatomica, e lo stendardo portato da lui in processione, che presenta un Crocifisso di memoria angelichiana nel quale risaltano i fiotti di sangue del Figlio di Dio. Si veda in particolare A. F. Verde, o.p., *Il Crocifisso nelle mani di frate Girolamo*, in *Savonarola e la mistica*. Atti del quarto seminario di studi (Firenze, 22 maggio 1998) a cura di G. C. Garfagnini (Savonarola e la Toscana, 10), SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze 1999, pp. 23-50. E inoltre *Savonarola e le sue 'reliquie' a San Marco. Itinerario per un percorso savonaroliano nel Museo*, catalogo della mostra a cura di Magnolia Scudieri e Giovanna Rosario, Giunti, Firenze 1998.

⁴⁶ Sul Cristo Crocifisso che il cristiano deve contemplare si veda Girolamo Savonarola, *Il Trionfo della Croce. La ragionevolezza della fede*, a cura di P. Massimo Negrelli o.p., Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2001.

tanto cruda e veridica da sensibilizzare il peccatore; dunque nessuna concessione alla compostezza.

Savonarola, nelle sue prediche e nei suoi scritti, insiste sulla contemplazione delle afflizioni di Cristo, poiché l'immagine del Crocifisso deve scuotere il fedele, ossia fargli provare rimorso, mostrando la crudeltà a cui il Figlio di Dio è stato sottoposto, come recita una delle sue più toccanti liriche, dal titolo *Lauda al Crocifisso*, che mette in risalto gli attributi del Crocifisso da contemplare, ovvero le offese crudeli, le piaghe, le afflizioni:

Iesù sommo conforto,
Tu se' tutto el mio amore;
El mio beato porto,
E santo redentore.
O gran bontà,
Dolce pietà,
felice quel che teco unito sta!

O quante volte offeso
T'ha l'alma e 'l cor meschino!
E tu sei in croce esteso
Per salvar me tapino.
O gran bontà...

Iesù qual forza ha spinto
L'immensa tua bontade?
Dhe! Qual amor t'ha vinto
Patir tal crudeltade?
O gran bontà...

A te fui sempre ingrato,
e mai non fui fervente;
e tu per me impiegato
sei stato crudelmente.
O gran bontà....

Iesù, tu hai nel mondo
Suavemente pieno
D'amor dolce e iocondo,
che fa ogni cor sereno.
O gran bontà...

Iesù, fammi morire
Del tuo amor vivace;
Iesù, fammi languire
con te, Signor verace!
O gran bontà...

Iesù, fuss'io confitto
Sopra quell'alto ligno,
dove ti veggo afflitto,
Iesù, Signor benigno.
O gran bontà...

O Croce, fammi loco,
E le mie membra prendi,
Che del tuo santo foco
El cor e l'alma accendi.
O gran bontà...

Infiamma el mio cor tanto
Del tuo amor divino,
Si ch'arda dentro tanto
Che para un serafino.

La Croce e 'l Crocifisso
Sia nel mio cor scolpito;
Et io sia sempre affisso
In gloria ove egli è ito.
O gran bontà...

Possiamo notare che nessuna dolcezza emerge dai questi versi, in cui Cristo è crudelmente “impiagato” e “afflitto”.

Questa *Laude al Crocifisso*, unitamente al *Trattato dell'amore di Gesù Cristo*, viene stampata a Firenze nel 1492⁴⁷. Nel *Trattato dell'amore* l'autore si esprime ancor più esplicitamente, descrivendo la contemplazione dei momenti dolorosi della Passione, e così egli “dà vita a un espressivo affresco di sacra rappresentazione”⁴⁸. Savonarola nel brano *Ultima contemplazione di Gesù morto e crocifisso* così scrive:

O corpo candido, concepito di Spirito Santo nel seno verginale, come ti vedo percosso e insanguinato per amor mio! O belle e sante mani, come vi vedo ferite e lacerate per amor mio! O piedi sacri e delicati, come vi contemplo inchiodati e deturpati per amor mio! O capo aureo, come ti vedo perforato e coronato di spine pungenti per amor mio! O dolce petto, come si spiega quella grande piaga? Che vuol dire quella apertura? Che vuol dire tanto sangue? Ohimè, io ti vedo così squarciato per mio amore! O croce crudele (...) O Gesù, quando i ti vedo percosso per me in tal modo, il mio cuore mi abbandona. O Gesù, quando ti considero in tal modo Crocifisso, vorrei almeno sempre piangere.

Dunque, si presentano dinnanzi ai nostri occhi il deturpamento del corpo di Cristo “percosso e insanguinato”, le mani lacerate, i piedi deturpati, il sanguinamento delle sue ferite, la grande piaga aperta del costato, la crudeltà della croce, tutte visioni che sensibilizzano il lettore.

Nel brano *Contemplazione di Gesù già elevato in aria sulla Croce*, Savonarola descrive nuovamente il crudele spettacolo, la “spietata immagine”:

⁴⁷ Si veda Alessandro Scarsella, *Luoghi biblici e profetia in Girolamo Savonarola*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, V, dal Medioevo al Rinascimento, a cura di Piero Gibellini, Grazia Melli, Marialuigia Scipione, Morcelliana, Brescia 2013, pp 435-454.

⁴⁸ *Girolamo Savonarola. Fede e Speranza di un profeta, pagine scelte*, Introduzione, traduzione e note di Adriana Valerio, Edizioni San Paolo, Milano 1998.

Ecco, anima diletta, il tuo Gesù disteso per il tuo amore sulla croce in modo crudelissimo. Ecco lo stendardo della nostra salvezza. Ecco il tuo Creatore inchiodato sopra quell'alto legno (...) Guarda, anima, che crudele spettacolo, che spietata immagine, che forma, tale da far diventare pietoso ogni cuore duro!

In *Gesù umiliato sulla Croce, sofferente, in tanto obbrobrio, ispirante pianto amaro* leggiamo della violenza con cui la crocifissione ha deturpato il viso di Cristo:

Dov'è adesso la tua bella e graziosa faccia?

Dunque l'immagine del Crocifisso savonaroliano è caratterizzata da particolare spietatezza, poiché essa ha lo scopo di descrivere veridicamente le ferite di Cristo e ispirare pietà e pianto, sensibilizzando il peccatore e spingendolo a commozione.

Come abbiamo rilevato, questi scritti di Savonarola escono in un momento prossimo all'esecuzione del *Crocifisso* ligneo di Buonarroti, che avrebbe avuto modo di rielaborare il messaggio cristiano lanciato dal frate ferrarese, così da offrirci una immagine il più possibile veridica del corpo martoriato del Redentore.

Inoltre nell'ambito della nostra particolare ricerca relativa al *Crocifisso* a braccia mobili di Santa Croce dobbiamo soffermarci sul fatto che esso, come oggetto rituale nell'ambito della tradizione della rappresentazione del dramma sacro della Passione, si ricollega pienamente al contesto savonaroliano.

Come ha osservato Adriana Valerio nel suo studio sulla figura del frate domenicano e il suo contesto devozionale:

Anche a livello popolare si era intensificato l'aspetto devozionale per la croce che trovava riscontro nelle drammatizzazioni delle sacre rappresentazioni e nelle espressioni dell'arte figurativa. Savonarola è pienamente inserito in tale tradizione ascetico mistica e avverte l'urgenza di salvare la Chiesa riconducendola al mistero del Calvario. Conformarsi al Crocifisso significa, per lui, compattare con Cristo quelli che furono i suoi sentimenti, le sue sofferenze, le sue umiliazioni.

(...) E lui stesso, umiliato, torturato, rimasto solo, sarà costretto a meditare per l'ultima volta sul Dio nella condizione del crocifisso, ma questa volta per affidarsi totalmente a lui e alla sua immensa misericordia⁴⁹.

Sono proprio gli esemplari di Crocifissi con le braccia mobili, che in area fiorentina videro il periodo di massima diffusione dal 1490 al 1530⁵⁰, ad appartenere al teatro “educativo e pedagogico”⁵¹ delle sacre rappresentazioni che si svolgevano ad opera delle confraternite che, per “la complessità del loro ruolo civile e politico nelle altalenanti vicende politiche dello stato fiorentino”,⁵² divennero importanti committenti di questi manufatti, utilizzati per la liturgia pasquale del Venerdì Santo, quando come avremo modo di spiegare, l'*Imago* di Cristo veniva deposta dalla Croce da due sacerdoti che impersonavano Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo i quali ne lavavano le ferite servendosi di vino e acqua, per poi portarla in processione⁵³.

⁴⁹ *Girolamo Savonarola. Fede e Speranza di un profeta, pagine scelte*, Introduzione, traduzione e note di Adriana Valerio, Edizioni San Paolo, Milano 1998.

⁵⁰ Si veda a questo proposito Roberto Del Monte, *Forme di devozione in movimento: crocifissi animati a Firenze nel Tardo Medioevo*, in “Italia Medievale”, 18 dicembre 2016.

⁵¹ Paola Ventrone, *La sacra rappresentazione fiorentina, ovvero la predicazione in forma di teatro*, in *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, Firenze 2003, pp. 255-280.

⁵² Paola Ventrone, *Il teatro delle confraternite in Italia fra XIV e XVI secolo*, in Marina Gazzini (a cura di), *Studi confraternali. Orientamenti, problemi, testimonianze*, Firenze University Press, 2009, pp. 293-316.

⁵³ Carla Bino si riferisce ad esempio ad un frammento dell'*Ordinarium Barkin-gense* proveniente dal monastero benedettino femminile di Barking a Londra: Carla Bino, *I crocifissi con le braccia mobili*, in *Le statue del Cristo Crocifisso e morto nelle azioni drammatiche della Passione (XIV – XV secolo). Linee di ricerca*, 2016, p. 284. Paola Ventrone, a proposito dei sermoni semidrammatici nei quali il predicatore inseriva rappresentazioni all'interno del sermone per commuovere maggiormente il pubblico, riporta la predica perugina di Roberto Caracciolo del Venerdì Santo del 1448 sulla Passione, in cui si mette in scena la rappresentazione della

Dunque il *Crocifisso* a braccia mobili in Santa Croce, che evidenzia le piaghe del martirio e quella “apertura” del costato sulle quali il frate domenicano pone l’accento, racconta con veridicità la tragedia di Cristo, umile servo del Padre, traducendo la dottrina savonaroliana della sofferenza e inserendosi, per la sua morfologia, nel teatro delle sacre rappresentazioni collegate al contesto devozionale dell’ultimo decennio del XV secolo.

Il *Crocifisso* a braccia mobili di Santa Croce come *Cristo in Pietà*: importanti confronti morfologici e semantici con le opere di Michelangelo. La sfericità della gabbia toracica

Questo *Crocifisso* ligneo a braccia mobili⁵⁴ sembra collegarsi agli stili plastici delle dinamiche opere giovanili di Michelangelo.

Possiamo osservare altresì come il manufatto mostri una sintesi di contenuti e stili che si ripresenteranno nelle opere con soggetto la *Crocifissione* e la *Pietà*, in primis la *Pietà* vaticana, dal momento che il *Crocifisso* ligneo era scaturito dai complessi studi che avrebbero dovuto preparare il giovane scultore per l’esecuzione dello straordinario Cristo morto deposto e coricato sulle ginocchia della Madre, composizione marmorea di straordinaria bellezza e complessità.

Vogliamo a questo proposito proporre alcuni confronti morfologici e semantici con l’opera del Maestro.

Il primo confronto morfologico che proponiamo e che colpisce l’attenzione per le fortissime somiglianze fisiognomiche è dunque

Crocifissione e lo scavigliamento del corpo di Cristo da parte di Nicodemo e Giuseppe d’Arimatea: Paola Ventrone, *Il teatro delle confraternite*, cit., p. 255.

⁵⁴ L’opera è in legno di pero: vogliamo osservare che il pero è un legno piuttosto duro e dunque compatto. Le sue fibre potrebbero forse ricordare quelle muscolari.

quello tra il volto del *Crocifisso* mobile di Santa Croce e il volto del Cristo della *Pietà* vaticana (Figg. 8 e 9).

Possiamo osservare che le palpebre del *Crocifisso* mostrano, con il loro particolare taglio ricurvo, stringenti similitudini con il Cristo della *Pietà*; notiamo il simile taglio del naso e della bocca, la barba che si divide sotto il mento nello stesso modo, i baffi che si arricciano alle due estremità; possiamo rilevare che la cavità orbitale e le sopracciglia hanno lo stesso taglio, la fronte si stringe in modo simile, la forma allungata della scatola cranica è la medesima.



8: Michelangelo secondo l'attribuzione da noi proposta, 1492-1493, particolare del *Crocifisso* mobile, Basilica di Santa Croce, Firenze

9: Michelangelo, *Pietà*, 1498, particolare, basilica di San Pietro, Città del Vaticano

Un secondo raffronto importante è naturalmente quello tra il corpo del *Crocifisso* di Santa Croce e quello del Cristo morto della *Pietà vaticana*, confronto che rivela le stringenti affinità morfologiche.

In particolare le gambe presentano la stessa definizione delle ossa e dei muscoli, atti ad esprimere la sofferenza fisica e lo stress tendineo (Figg. 10 e 11).

Possiamo notare la medesima definizione delle ginocchia, piuttosto puntute, dei polpacci, delle caviglie, della struttura del piede, del suo dorso e della sua pianta.

Anche i glutei presentano la stessa configurazione caratterizzante.



10: *Crocifisso* mobile, basilica di Santa Croce: Michelangelo secondo l'attribuzione da noi proposta, 1492-1493, l'opera è ad oggi riferita a Donatello.

11: Michelangelo, *Pietà*, 1498, basilica di San Pietro, Città del Vaticano

Inoltre proponiamo un confronto tra la gamba destra del Crocifisso di Santa Croce e il dettaglio di uno schizzo giovanile del Maestro che presenta una gamba sinistra vista di fronte (Figg. 12 e 13): possiamo notare che la definizione del ginocchio, del piede e dei muscoli è la medesima, in particolare del muscolo peroneo lungo e del muscolo gastrocnemio.



- 12: *Crocifisso* mobile, particolare, basilica di Santa Croce, Firenze:
Michelangelo secondo l'attribuzione da noi proposta, 1492-1493.
13: Michelangelo, *schizzi*, 1501, Archivio Buonarroti, II-III. 3v, Firenze

Un quarto importante raffronto è quello tra la cassa toracica del *Crocifisso* a braccia mobili e gli studi di nudi per la *Battaglia di Cascina* (Figg. 14 e 15).

Possiamo notare che, proprio come in questi disegni michelangeloeschi, nel *Crocifisso* mobile di Santa Croce è presente la particolare possanza anatomica e lo stesso straordinario inarcamento della gabbia toracica che lo contraddistingue, distanziandolo da tutti altri manufatti quattrocenteschi.

Alessandro Parronchi osservava d'altra parte che la sfericità della gabbia toracica è uno dei temi su cui verte il trattato *De Re Anatomica* di Realdo Colombo.



14: Michelangelo secondo l'attribuzione da noi proposta, 1492-1493, *Crocifisso* mobile, particolare, basilica di Santa Croce, Firenze

15: Michelangelo, *Studio per Battaglia di Cascina* (dettaglio) 1504, Albertina, Vienna

Al *De Re Anatomica* di Colombo lo storico dell'arte intendeva ric collegare proprio i suddetti studi grafici per la *Battaglia di Cascina*, sostenendo che leggendo Colombo sembra

di ascoltare parole non lontane dal proprio sentire michelangiolesco. Così quando la bellezza dello scheletro solleva il pensiero del credente verso il Creatore (...), oppure quando la si considera dal lato puramente estetico rilevando la perfetta sfericità della gabbia toracica – “Illud equidem nolim obliviscaris, sceleti elegantiam, et venustatem in thoracis concinna figura, sitam esse, quam spaericam esse oportet”. Sempre nel medesimo ordine di apprezzamento estetico è il notevole passo *De dorso in univsum*: “Nihil in universi corporis humani fabrica, quo ad ossa pertinet, magis quam dorsi contextus admirabilis perennis nostrae industriam attestatur, in quo vix satis mirari possumus quam incredibili usa sit artificio, ubi tot vertebrarum situm, varietatem, ordinemque intuemur, quarum compositio instar carinae cuiusdam esse videtur. Etenim si oculos in nascentis navis exordium conieceris, facillime percipies, cum navis fundo recte dorsum

comparari posse, ad quod ipsae costae veluti curvatae trabes affixae adhaerescant: atque ita corpus efficiant: quo sit, ut dorso corporis ipsius stabilimentum, et robus non immerito tribuatur". Non è dubbio che questo apprezzamento corrisponda al particolare gusto di Michelangelo, quale abbiamo modo di apprezzare, ad esempio, in varie figure della composizione della "Battaglia di Cascina"⁵⁵.

Nel brano ci sembra importante il paragone proposto da Colombo tra la curvatura della carena della nave e quella delle costole del torace, curvatura che, come possiamo notare, caratterizza il torace del *Crocifisso* a braccia mobili.

Vogliamo osservare che la duplice valenza della scultura di Santa Croce, come Cristo crocifisso e Cristo deposto, mostrerebbe una volta ancora quanto l'artefice fosse interessato alla metamorfosi plastica⁵⁶, confermando come il manufatto, così perfettamente eseguito, sia l'esito di meticolose ricerche anatomiche che sarebbero riaffiorate nella rielaborazione dell'immagine del Cristo deposto della *Pietà* vaticana.

A proposito di questa duplice valenza del manufatto, che lo collegherebbe strettamente al Cristo morto della *Pietà* vaticana, vogliamo ricondurci alle considerazioni di Roberto Del Monte a proposito della morfologia del *Crocifisso* mobile di Santa Croce, in cui:

(...) non è possibile distendere completamente le braccia del Cristo lungo il corpo. Una volta abbassate le braccia, il risultato ricorda una *Imago Pietatis*. È quindi improbabile che la scultura fosse usata in una scena di Deposito: più verosimilmente essa avrebbe potuto illustrare il particolare momento tra la Discesa dalla Croce e la Sepoltura, quando la Vergine e San Giovanni sostengono le mani di Cristo, mentre Nicodemo e Giuseppe di Arimatea rimuovono i chiodi: dunque quello che viene rappresentato, attraverso una forte connessione con la

⁵⁵ Alessandro Parronchi, *Michelangelo e Realdo Colombo*, in op. cit. pp. 200-201.

⁵⁶ Come avviene per le altre opere scultoree del Maestro, il *Crocifisso* mobile visto da diverse angolazioni sembra trasmutare.

Imago Pietatis, è un momento teatralmente rilevante, non necessariamente connesso soltanto con la settimana Santa⁵⁷.

Dunque esaminando il *Crocifisso* a braccia mobili di Santa Croce con le braccia abbassate (Fig. 16) si osserva come esso sembri divenire l'opera che prepara l'artista alla *Pietà* vaticana e, come avremo modo di spiegare di seguito, al gruppo scultoreo della *Pietà Bandini* (Fig.17)

Interessante inoltre notare che proprio le recenti ricerche relative alle *Pietà* hanno evidenziato come Michelangelo si sia riferito ai modelli dei gruppi scultorei di area nordica *Vesperbild* collegati alla liturgia del Venerdì Santo⁵⁸; questi esiti di ricerca rafforzerebbero la nostra proposta di riferire a Buonarroti il *Crocifisso* a braccia mobili di Santa Croce, poiché a questo punto l'attribuzione porrebbe il prezioso manufatto anche all'origine della elaborazione da parte del Maestro di opere legate alle tradizioni popolari liturgiche della Settimana Santa.

Possiamo dunque proporre alcuni confronti morfologici con il Cristo deposto della *Pietà Bandini* (Figg. 16 e 17): notiamo difatti la stessa disarticolazione delle membra e in particolare delle spalle, la stessa resa della muscolatura delle gambe e la medesima delicatezza delle pieghe del perizoma prezioso. A proposito di questa *Pietà* dove l'artista si ritrae in Nicodemo, tra breve avremo modo di chiarire più dettagliatamente che l'identificazione può essere interpretata come filiazione tematica generata dalla funzione liturgica del *Crocifisso* a braccia mobili.

⁵⁷ Roberto Del Monte, *Forme di devozione in movimento: crocifissi animati a Firenze nel Tardo Medioevo*, in "Italia Medievale", 18 dicembre 2016.

⁵⁸ *Vesperbild. Alle origini delle Pietà di Michelangelo*, a cura di Antonio Mazzotta e Claudio Salsi, catalogo della mostra, Officina Libraria, Milano 2018.



- 16: Michelangelo secondo l'attribuzione da noi proposta, 1492-1493, *Crocifisso* mobile deposto come Cristo in Pietà, basilica di Santa Croce, Firenze
17: Michelangelo, *Pietà Bandini*, 1547-55, museo Opera del Duomo, Firenze

Infine proponiamo un confronto tra la scultura lignea conservata in Santa Croce e gli straordinari disegni michelangioleschi di *Crocifissione*, in particolare il disegno per *Vittoria Colonna* (Fig. 18), dove Cristo è ancora vivo e si solleva con forza rialzando e inarcando il torace e rivolgendo lo sguardo al cielo. L'esaltazione dei fasci delle fibre muscolari è la medesima; come avremo modo di spiegare, essa si legherebbe alla concezione del corpo come contenitore divino e ricettacolo per eccellenza di energia e bellezza.



- 18: Michelangelo, *Crocifissione*, 1538-1541, British Museum, Londra

Il Crocifisso a braccia mobili michelangiolesco e l'identificazione di Michelangelo in Nicodemo

Come abbiamo accennato, nelle cerimonie del Venerdì Santo, l'*Imago* di Cristo veniva deposta dalla Croce da due sacerdoti che impersonavano Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo i quali ne lavavano le ferite servendosi di vino e acqua, per poi portarla in processione⁵⁹.

Lo storico Stefano Michero⁶⁰ ci racconta che ancora oggi, a Triora, un paesino dell'alta valle Argentina in provincia di Imperia, durante la tradizionale cerimonia del Venerdì Santo, un Crocifisso a braccia mobili viene “scavigliato” e portato in processione: due uomini in camice bianco e stolone nero, rappresentanti Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea, hanno il compito di togliere i chiodi dalle mani e dai piedi di Cristo, dopo averlo calato lentamente dalla croce con un lenzuolo, mentre le braccia vengono girate e allungate in avanti. L'*Imago* di Cristo viene poi coricata su una portantina e portata in processione tra canti e preghiere.

A nostro parere, Michelangelo, artista visionario e sensibile, attraverso quella esperienza straordinaria in ambito agostiniano, ovvero attraverso quello che la studiosa Carla Bino nei suoi interessanti e approfonditi studi relativi alle sacre rappresentazioni definisce “lo sguardo responsabile” e “il teatro della misericordia”, misericordia basata sulla relazione d'amore di cui argomenta la stessa dottrina agostiniana⁶¹, avrebbe assunto su di sé quella drammatica esperienza di morte come esperienza fisica ed emotiva, e proprio a

⁵⁹ Si veda nota 53.

⁶⁰ Stefano Michero, *Triora: il resoconto della Cerimonia del Venerdì Santo. Un tradizionale momento per la comunità del paesino dell'alta valle Argentina*, in Sanremonews.it, 4 aprile 2012.

⁶¹ Carla Bino, *Lo spettacolo del dolore e il teatro della misericordia*, in *Sacre rappresentazioni: Arte, Etica e Vangelo delle Comunità*, Atti del Convegno, 2012, pp. 123-137.

cagione dell'esecuzione del *Crocifisso* ligneo avrebbe condiviso la stessa morte in croce di Gesù, immedesimandosi, attraverso la croce, sia in una prova di sofferenza sia in una prova di amore nel nome di Cristo, per giungere infine ad una profonda condivisione umana e mistica con il Figlio di Dio.

Le *Rime* spirituali michelangioliche sono la testimonianza preziosa di questo intenso rapporto che venne a instaurarsi, da quel momento, tra l'artista, i cadaveri e il corpo del Cristo crocifisso, un rapporto che si evolve sino a toccare l'apice negli anni della sua amicizia con la poetessa Vittoria Colonna, quando egli avrebbe risentito dell'influenza della teologia paolina "in linea con la coscienza protestante"⁶²; citiamo a questo proposito la chiusura di un *madrigale* databile al 1538-1541, in cui peraltro si legge l'inizio della lettera per Vittoria in cui Michelangelo parla alla marchesa della sua intenzione di inviarle il disegno con il Crocifisso:

(...) Amore, a te nol celo,
ch'ï porto invidia a' morti,
sbigottito e confuso,
sì di sé meco l'alma trema e teme.
Signor, nell'ore streme,
stendi ver' me le tuo pietose braccia,
tom'a me stesso e famm'un che ti piaccia.

Michelangelo verseggia di una comunione fisica con il Cristo offrendo il proprio corpo nell'abbraccio di Cristo pietoso, pregandolo di possederlo di sé per fare di lui un uomo nuovo a piacimento dell'amore divino. L'artista vive la morte di Cristo, facendo

⁶² Glauco Cambon, *La poesia di Michelangelo. Furia della figura* [Michelangelo's Poetry. *Fury of form*, Princeton 1985], traduzione di Paola Ternavasio, Torino 1991, p. 131 e segg.

riferimenti alle braccia pietose, come avviene in altri componimenti spirituali e in un sonetto dell'ultimo periodo:

Scarco d'una importuna e greve salma,
Signor mie caro, e dal mondo disciolto,
qual fragil legno a te stanco rivolto
da l'orribil procela in dolce calma.
Le spine e' chiodi e l'una e l'altra palma
col tuo benigno umil pietoso volto
prometton grazia di pentirsi molto,
e speme di salute a la trist'alma.
Non mirin co' iustitia i tuoi sant'occhi
il mie passato, e 'l gastigato orecchio;
non tenda a quello il tuo braccio severo.
Tuo sangue sol mie colpe lavi e tocchi,
e più abondi, quant'ï son più vecchio,
di pronta aita e di perdono intero.

Se nella *Pietà Bandini* l'artista si raffigura nelle vesti del sacerdote che nel tradizionale rito della Settimana Santa insieme a Giuseppe d'Arimatea scaviglia Cristo dalla Croce, ossia Nicodemo (Fig. 17), possiamo affermare che l'elaborazione del tema della *Crocifissione*, e dunque della *Pietà*, apertosi dalla rivoluzionaria esperienza in Santo Spirito, quando il Maestro sosteneva con forza le braccia pietose delle spoglie dei defunti, lo condurrà ad articolare una risposta attiva e cristiana davanti alla morte di Cristo in croce. L'artista come testimone della morte fisica di un uomo vero, per trasposizione si sente testimone pietoso della morte fisica di Cristo in croce. La *Pietà Bandini* ritrae dunque lo scultore pienamente partecipe della deposizione di Cristo, come testimone e attore.

Se, come scrive Carla Bino, "il teatro della misericordia ha come caratteristica la presenza e la partecipazione responsabile alla

scena⁶³, ecco che Michelangelo si è lasciato trasportare in questa tragedia cristiana, facendosi uomo attivo e sofferente come Cristo e uomo misericordioso come Nicodemo. Un Nicodemo che grandeggia e si inarca sopra Gesù, ammantandolo con il proprio stesso amore.

Il *Crocifisso* michelangiolesco: dinamismo e bellezza eroica

Possiamo osservare come nel *Crocifisso* a braccia mobili di Santa Croce la figura di Cristo stia esalando l'ultimo alito di vita: infatti non ci troviamo dinanzi alla rappresentazione di un inerme Cristo in croce, come ritratto nei Crocifissi di epoca più antica, bensì di un Cristo che vive la lotta sulla croce tra l'ultimo respiro e l'imminente morte, una lotta che reclama energia, comportando un atto dinamico, seppur estremo.

Come dicevamo, questa resistenza alla morte è resa in modo straordinario: la cassa toracica sembra ancora incamerare ossigeno, mentre la bocca e le pupille semichiusse denunciano l'imminente attimo del trapasso.

Il muscolo quadricipite femorale nella parte anteriore della coscia, al quale Buonarroti si mostra particolarmente interessato, come emerge dalle sue opere e dai suoi studi di nudo e anatomia, è esaltato nella sua voluminosa massa. Viene resa così la tensione muscolare che dialoga con la pesantezza del corpo, poiché in questo *Crocifisso* il corpo di Cristo sulla croce fa sentire innanzitutto la propria gravità, il peso, caratteristica che contraddistingue le opere michelangiolesche, sin dagli esordi, dalla *Battaglia di Centauri* al *San Procolo* al *Bacco ebbro*.

⁶³ Carla Bino, cit., pp. 123-137.

D'altra parte Michelangelo è sempre interessato al moto, all'energia, alla gravità in particolare durante l'estremo dialogo tra materia e immateria, tra luce e ombra, tra moto e stasi, tra vita e morte, quando questi si scambiano le forze e i ruoli: gli studi sui corpi morti dell'ospedale avevano messo l'artista nella condizione di adentrarsi concretamente nello spazio limite tra i due momenti; per questa ragione il *Crocifisso* a braccia mobili di Santa Croce parla un linguaggio anti-iconico, dinamico, energetico.

Per Michelangelo l'immagine del *Crocifisso* gli offrirà l'occasione, anche durante gli anni maturi, di sviluppare il dinamismo del corpo sulla croce, ovvero la tensione drammatica che si sprigiona dalla battaglia per la vita, quando Cristo allarga e alza la cassa toracica, come avviene nel celebre *disegno per Vittoria Colonna* (Fig.18) dove il Cristo in croce è ben vivo e mostra tutta la sua energia. A tale proposito vogliamo richiamarci alle importanti osservazioni dello studioso Emidio Campi relative alla lotta tra le due nature di Cristo:

La natura umana di Gesù, non immune nei confronti della morte, è raffigurata da quel corpo sublime. Il fatto però che a subirla non sia un essere passivo, immobile, permette di avanzare con verosimiglianza l'ipotesi che questa rappresentazione iconografica intenda evocare la natura divina di Cristo. La tensione che si sprigiona da quel corpo crocifisso non è dovuta soltanto all'angoscia e alla sofferenza. È la traduzione grafica, concreta, impressionante, del sussistere in lui di due nature."⁶⁴

Ci sentiamo dunque di concordare con lo studioso, ovvero sul fatto che per Buonarroti la divinità del Cristo si esalti sulla croce, e questo avviene, a nostro parere, proprio nel *Crocifisso* a braccia mobili, dove il corpo aggettante di Gesù in agonia si mostra in tutta la sua umana e divina magnificenza, nell'ultimo alito di vita: si tratta

⁶⁴ Emidio Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino*, Torino, Claudiana, 1994, pp. 58 e segg.

dunque anche in questo caso di un Cristo eroico, seppure umiliato e agonizzante al tempo stesso.

Come dicevamo, nelle opere di Michelangelo un'energia straordinaria percorre i corpi: questi da un lato sono soggetti alla legge di gravità che fa sentire la loro pesantezza, dall'altro divengono ricettacolo di una forza spirituale che ne emancipa la forma fisica.

Questo concetto a maggior ragione è valido per il corpo di Cristo crocifisso, nel quale l'energia scaturita dalla fusione degli opposti, e delle due nature, viene ulteriormente esaltata⁶⁵. A proposito di questo tema, lo studioso Massimo Firpo ha osservato a sua volta come nella figura del *Crocifisso per Vittoria Colonna* emerga addirittura la commistione tra invocazione e risentimento:

Il disegno michelangiotesco raffigura il Redentore che si contorce e che agonizzante sulla croce, quasi afferrandosi ai chiodi (la mano sinistra è rivolta verso il basso in una posizione impossibile), con lo sguardo supplisce volto al cielo in cui l'invocazione della divina misericordia per tutto il genere umano si confonde con il risentimento e lo sconforto per essere stato egli stesso abbandonato nel patimento di quell'indicibile dolore (...)⁶⁶.

L'immagine del portentoso corpo che si contorce sulla croce prova che l'artista si compiace di mostrare la forza fisica del Cristo e la sua straziante eppure divina resistenza, con l'obiettivo di ritrarre non solo la sua penosa e umile agonia, bensì la sua bellezza eroica, come emerge dallo sconcertante *Crocifisso* di Santa Croce.

⁶⁵ Secondo noi questo avviene anche nei disegni michelangioteschi di Crocifissione, dove la motilità del tratto che definisce il corpo ormai morto di Cristo crea effetti visionari che sembrano tradurre l'energia spirituale emanata dal corpo del Redentore.

⁶⁶ Massimo Firpo, *Il Cristo in Croce di Michelangelo per Vittoria Colonna tra Roma e Bologna*, in *Storie di immagini Immagini di Storia. Studi di Iconografia cinquecentesca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010.

Fonti e ricadute iconografiche del *Crocifisso* a braccia mobili

Per rendere più compiuta questa analisi attributiva, vogliamo accennare ad alcune opere dalle quali Michelangelo avrebbe tratto spunto per il proprio *Crocifisso* ligneo. Abbiamo sottolineato come il *Crocifisso* mobile con le braccia abbassate si assimili a un Cristo in Pietà⁶⁷, ovvero all'Uomo dei dolori (*Vir Dolorum*), e ci sembra che Buonarroti abbia potuto ben guardare alle opere di Beato Angelico per il convento di San Marco: ci riferiamo al pannello della predella della pala destinato all'altare maggiore della chiesa (Fig. 19) e, in particolare, all'affresco della lunetta conservata nel chiostro di "Sant'Antonino" ed eseguita nel 1442 (Fig. 20): possiamo osservare che proprio a questo tipo di *Cristo in Pietà* che allarga le braccia a mostrare le piaghe della croce sembra fare riferimento il *Crocifisso* mobile michelangiotesco una volta depresso (Fig. 21).



19: Beato Angelico, *Pietà*, pannello centrale della predella della pala di San Marco, tempera su tavola, 1440 circa, Alte Pinakothek, Monaco

20: Beato Angelico, *Cristo in pietà*, affresco, 1442, Museo del convento di San Marco, Firenze

21: Michelangelo secondo l'attribuzione da noi proposta, 1492-1493, *Crocifisso* mobile depresso come Cristo in Pietà, basilica di Santa Croce, Firenze

⁶⁷ Roberto Del Monte, *Forme di devozione in movimento*, cit.

Per quanto riguarda le opere di Andrea del Verrocchio alle quali il giovane Michelangelo avrebbe guardato durante l'esecuzione del proprio *Crocifisso* mobile desideriamo proporre un confronto con due sculture di Verrocchio, ovvero il *Cristo* in bronzo facente parte del gruppo *Incredulità di san Tommaso* eseguito per Orsanmichele e il *Crocifisso* a braccia mobili databile a quello stesso arco di anni⁶⁸. Il gruppo *Incredulità di san Tommaso* venne commissionato nel 1466 dall'Università dei Mercanti che l'aveva decretato nel 1463. L'opera fu collocata a Orsanmichele nel 1483 come si evince dal *Diario fiorentino* di Luca Landucci, relativo agli anni dal 1450 al 1519:

A di 21 di giugno 1483 si pose in un tabernacolo d'Orto Sa' Michele quel San Tomaso a lato a Giesù e 'l Giesù di bronzo, el quale è la più bella chosa chessi truovi, e la più bella testa del Salvatore ch' ancora si sia fatta: fatta per le mani di Andrea del Verrocchio⁶⁹.

Il bellissimo volto del *Cristo* di Verrocchio, che divenne un modello iconografico per gli artisti del tempo, come ha messo in evidenza la sezione speciale della recente mostra fiorentina a lui dedicata⁷⁰, deve essere stato davvero oggetto di vivo interesse da parte di Buonarroti che stava per accingersi ad eseguire il suo *Crocifisso* ligneo e che avrebbe guardato a Verrocchio durante l'esecuzione del *San Procolo* per l'Arca di San Domenico a Bologna, ove sono evidenti i debiti verso il *Monumento a Bartolomeo Colleoni* che Buonarroti poté vedere nel breve soggiorno veneziano⁷¹.

⁶⁸ Per questo *Crocifisso* rimandiamo a Beatrice Paolozzi Strozzi, *An unpublished Crucifix by Andrea del Verrocchio*, in "The Burlington Magazine", 1994, pp. 808-815.

⁶⁹ Luca Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, Sansoni, Firenze, 1883.

⁷⁰ Si tratta della mostra *Verrocchio il maestro di Leonardo*, tenutasi nel 2019 a Palazzo Strozzi a Firenze con sezione speciale al Museo del Bargello, a cura di Francesco Caglioti e Andrea De Marchi, con catalogo edito da Marsilio.

⁷¹ Sui rapporti con il *Monumento a Colleoni* si veda *Michelangelo e i Maestri del Quattrocento* a cura di Carlo Sisi, catalogo e mostra, Cantini, Firenze 1985, p. 61.

Possiamo notare dunque come l'opera di Verrocchio per Orsanmichele si sia impressa nella memoria di Buonarroti sin dalla sua adolescenza: presentiamo infatti un confronto non solo tra il volto del Cristo di Verrocchio e il volto del *Crocifisso* a braccia mobili che reputiamo michelangiotesco (Figg. 22 e 23), bensì tra il Cristo di Orsanmichele e il volto del Cristo morto della *Pietà* vaticana (Figg. 22 e 24), dove sono presenti le stesse caratterizzazioni fisiognomiche. Il *Crocifisso* eseguito per il priore di Santo Spirito segnerebbe dunque un passaggio importante dal periodo giovanile di Buonarroti, in cui egli educava l'occhio ai grandi Maestri, al suo capolavoro inarrivabile della *Pietà* vaticana.



22: Andrea del Verrocchio, *Incredulità di San Tommaso*, 1467-1483, bronzo, particolare del volto di Cristo, Orsanmichele, Firenze

23: *Crocifisso* a braccia mobili, particolare, basilica di Santa Croce, Firenze: Michelangelo secondo l'attribuzione da noi proposta, 1492-1493

24: Michelangelo, *Pietà* (volto di Cristo capovolto), 1498, basilica di San Pietro, Città del Vaticano

Inoltre riteniamo che il giovane Michelangelo, per l'esecuzione del proprio *Crocifisso*, avesse guardato a una seconda e ancor più pertinente opera di Verrocchio, ovvero il *Crocifisso* mobile oggi con-

servato al Museo Nazionale del Bargello, proveniente dalla Confraternita di San Francesco Poverino di Firenze, ove Cristo, segnato dalle profonde ferite, sta esalando l'ultimo respiro nella sua penosa agonia: importante dunque ci appaiono le stringenti similitudini fisiognomiche tra quest'opera e il *Crocifisso* a braccia mobili michelangioloesco (Figg. 25 e 26): anche il Cristo del Verrocchio è ancora vivo, tuttavia possiamo notare come Michelangelo faccia un enorme passo in avanti rispetto all'esempio del suo Maestro, realizzando il torace inarcato, richiamandosi tuttavia a tratti e a dettagli che denunciano i debiti formali.



25: Verrocchio, *Crocifisso* mobile, 1475, Museo del Bargello, Firenze

26: *Crocifisso* mobile, particolare, basilica di Santa Croce, Firenze:

Michelangelo secondo l'attribuzione da noi proposta, 1492-1493

Per quanto riguarda la foggia dei capelli del *Crocifisso* a braccia mobili di Santa Croce riteniamo che Michelangelo abbia guardato ai capelli della *Maddalena* di Donatello (Fig. 7), in particolare a quel

ciuffo che ricade disordinatamente sulla fronte. Osserviamo inoltre che il *Crocifisso* di Santa Croce, diversamente dagli altri esemplari coi capelli ricadenti sulle spalle, presenta i capelli corti e presumiamo che anche questo peculiare aspetto iconografico, che sembrerebbe snobilitare la figura di Cristo, abbia indotto in passato a identificare in quest'opera il *Crocifisso* "contadino" di Donato; tuttavia possiamo notare che Michelangelo esegue Crocifissi dove Cristo porta i capelli corti, come nella *Crocifissione per Vittoria Colonna* (Fig. 18).

Per rendere inoltre un poco più esaustiva l'analisi del contesto esecutivo del *Crocifisso* a braccia mobili michelangiotesco, desideriamo considerare un *Crocifisso* scolpito a Firenze in quel breve arco di anni, ovvero il manufatto in legno policromo di Baccio da Montelupo, seguace del frate e ispirato dai suoi programmi devozionali (Fig. 27).



27: Baccio da Montelupo, *Crocifisso*, 1496, legno policromo, h cm 170, Museo di San Marco, Firenze.

La scultura di Montelupo, conclusa nel 1496⁷², si avvicina alle scelte plastiche del *Crocifisso* a braccia mobili per la sua caratterizzazione anatomica, in particolare della cassa toracica. Ci sembra plausibile che Baccio, amico di Michelangelo e con questi già allievo di Bertoldo presso il giardino medicale di San Marco, abbia potuto ben guardare alle scelte plastiche dell'innovativo *Crocifisso* michelangiolesco che sembra stare all'origine di quel tipo di immagine in cui Cristo crocifisso non si presenta più con la cassa toracica piatta o rigida, bensì inarcata a suggerire circolarità.

Il *Crocifisso* ligneo di Michelangelo tra Cinque e Seicento non si trova più in Santo Spirito: un percorso cronologico attraverso le testimonianze

Il *Crocifisso* a braccia mobili ascrivibile alla paternità di Buonarroti viene a trovarsi nella basilica di Santa Croce: dunque dobbiamo verificare se ci sono le condizioni per affermare che l'opera è stata spostata da Santo Spirito.

Innanzitutto, esaminando le testimonianze e i documenti relativi al *Crocifisso* di Michelangelo e gli avvenimenti storico artistici relativi a Santo Spirito possiamo senz'altro ritenere che almeno in un arco di tempo compreso tra XVI e XVII secolo il *Crocifisso* di Buonarroti non si trova più in Santo Spirito.

Il *Crocifisso* di Michelangelo viene citato nel 1510 da Francesco Albertini nella sua descrizione della chiesa di Santo Spirito, e da questi descritto in avorio: “Crucifixo del eboro di Michelangelo”⁷³.

⁷² Dai documenti risulta che il 16 ottobre 1496 la scultura risultava essere stata pagata e consegnata: si veda *Savonarola e le sue 'reliquie' a San Marco*, op. cit., p.114.

⁷³ Francesco di Santi di Jacopo Albertini, *Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze*, stampato da Antonio Tubini, Firenze, 1510, p. 16. In latino *l'ebur, eboris* è l'avorio.

Questa testimonianza ci lascia perplessi poiché il *Crocifisso* di Michelangelo è in legno. Sorgono interrogativi sull'opera che Albertini vide; se egli avesse avuto ragione a proposito del materiale, il *Crocifisso* non era quello di Buonarroti, provando così che altri Crocifissi erano prestati a Santo Spirito. Se egli avesse avuto invece torto sul materiale, allora non si dimostra un attendibile testimone. Schlosser aveva d'altra parte considerato i malintesi attributivi dell'"affrettato" *Memoriale* di Albertini⁷⁴.

Il *Crocifisso* di Michelangelo, come abbiamo ricordato, viene menzionato da Vasari e Condivi a metà Cinquecento; i biografi ci informano che si tratta di un manufatto in legno posto sopra il mezzotondo dell'altare maggiore; sebbene essi non ci forniscano una descrizione dell'opera, tuttavia Condivi lo dice "poco meno che 'l naturale".

La scultura viene citata da Vasari nella seconda edizione delle *Vite* del 1568 e poi ricordata nel 1584 da Raffaello Borghini, che riprende le notizie da Vasari:

È di sua mano ancora, fatto in quel tempo, il Crocifisso di legno, che è in Santo Spirito sopra il mezzotondo dell'altare maggiore⁷⁵.

Tuttavia tra 1599 e 1608 lo scultore Giovanni Caccini⁷⁶ viene incaricato di realizzare l'altare maggiore a baldacchino e il coro con

⁷⁴ "lavoretto molto affrettato, buttato giù durante una brevissima visita nella città natia (...) le notizie sono scarse e laconiche (...) il libretto non è privo di curiosi malintesi e sbagli, imputabili alla composizione affrettata. L'urna di san Zanobi del Ghiberti è attribuita a Donatello (...) gli affreschi di Fra Filippo in Prato sono attribuiti a Fra Angelico (...) Julius Schlosser Magnino, *La Letteratura artistica*, La Nuova Italia, Firenze 1979, p. 213.

⁷⁵ Raffaello Borghini, *Il Riposo*, 1584, p. 511.

⁷⁶ Giovanni Battista Caccini (Montopoli in Val d'Arno 1556 o tra 1559 e 1562-Firenze 1613), scultore e architetto, terminò l'opera entro il primo decennio del Seicento. Mina Bacci. *Dizionario Biografico degli Italiani*, volume 16 (1973), *ad vocem*.

recinzione marmorea ottagonale, e questo fatto insinua molti dubbi sulla presenza del *Crocifisso* di Michelangelo in Santo Spirito almeno a quella data, ponendo dunque interrogativi sui suoi spostamenti.

La studiosa Linda Murray si è giustamente chiesta come mai un'opera di Michelangelo posta sull'altare maggiore potesse essere sostituita da un'altra eseguita da un artista meno noto, nonostante la nomea intatta di Buonarroti, e potesse sparire da Santo Spirito senza lasciare traccia; la studiosa così scrive:

Il est toutefois difficile de comprendre pourquoi un crucifix de Michel-Ange, mentionné comme étant placé sur le maître autel de Santo Spirito jusque vers 1600, a pu être remplacé par un autre exécuté par un artiste beaucoup moins accompli tel que Caccini et disparaître sans laisser de trace, malgré la renommée intacte de Michel-Ange⁷⁷.

D'altronde se, come proponiamo, il *Crocifisso* di Michelangelo andasse identificato nell'esemplare mobile oggi in Santa Croce, allora tale manufatto sarebbe stato rimosso dall'altare maggiore di Santo Spirito in un momento imprecisato in occasione delle sacre rappresentazioni; nell'arco degli anni sarebbe stato soggetto a una certa consunzione materiale e avrebbe potuto essere sostituito con un altro manufatto. Per queste ragioni da noi ipotizzate, e per la necessità di progettare la trasformazione dell'area presbiteriale con demolizione del tramezzo secondo le direttive del Concilio tridentino⁷⁸, i padri agostiniani ad un certo momento si sarebbero visti

⁷⁷ Linda Murray, *Michel-Ange* (traduit de l'anglais par Florence Lévy-Paoloni), Thames and Hudson, Paris 1994, p. 22.

⁷⁸ Sulla funzione scenica e la successiva demolizione di questi diaframmi "eretti allo scopo di separare lo spazio destinato ai laici da quello riservato ai religiosi, e perciò presenti in prevalenza nelle chiese conventuali" si veda Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città*, Einaudi, Torino 1977, p. 72 e pp. 156-157 nota 26.

nelle condizioni di commissionare il nuovo altare a baldacchino a Giovanni Caccini⁷⁹.

Lo stesso Parronchi nei suoi studi sulle opere giovanili di Michelangelo, attraverso una analisi attenta delle testimonianze e dei documenti, aveva concluso che

(...) nella seconda metà del Seicento il Crocifisso in S. Spirito non c'era più⁸⁰.

Lo studioso aveva elencato alcune importanti testimonianze; ne vogliamo citare due particolarmente decisive: la prima è quella pubblicata da Paolo Galletti nel 1908: si tratta della *Nota di pitture sculture et fabbriche notabili della città di Firenze*, redatta da Anonimo tra 1600 e 1606, che a proposito di Santo Spirito dichiara:

Il Crocifisso dell'altar grande di Michiel Agnolo Buonarroti: è in noviziato (...). In detta chiesa si fa al presente dalla casa de' Michelozzi un choro e un altare grande sontuosissimo di bronzo et marmi finissimi che costerà grandissima somma, opera del Caccino⁸¹.

⁷⁹ Dell'area presbiteriale prima della sistemazione di Caccini ci resta un disegno del Cinquecento che mostra il tramezzo divisorio e in lontananza il Crocifisso esposto sull'altare, dunque entro lo spazio destinato ai religiosi; si tratta di una *Veduta prospettica dell'interno della chiesa di Santo Spirito* conservata agli Uffizi; per la scheda scientifica del disegno si veda Francesca Funis, *I cieli della chiesa di Santo Spirito a Firenze: dalle capriate ai lacunari dipinti*, in *I cieli in una stanza, Soffitti lignei a Firenze e a Roma nel Rinascimento*, catalogo della mostra tenuta alle Gallerie degli Uffizi dal 10 dicembre 2019 all'8 marzo 2020, a cura di Claudia Conforti, Maria Grazia D'Amelio, Francesca Funis, Lorenzo Grieco, Giunti, Firenze 2019, pp. 24, 108-109.

⁸⁰ Si veda Alessandro Parronchi, *Il Crocifisso, già in Santo Spirito*, in *Opere giovanili di Michelangelo*, volume I, Olschki, Firenze 1968, pp. 68-73.

⁸¹ Paolo Galletti, *Ricordi antichi d'arte fiorentina*, in "Rivista fiorentina" I/I 108, pp. 29-38: testimonianza in Alessandro Parronchi, *Il Crocifisso, già in Santo Spirito*, in *Opere giovanili di Michelangelo*, volume I, Olschki, Firenze 1968, p. 70.

Anche in questa occasione viene fatta una sbrigativa menzione dell'opera che non si sarebbe più trovata nel suo luogo originario per la costruzione del costosissimo altare di Caccini.

Una seconda testimonianza importante citata da Parronchi è quella di padre Andrea Arrighi, deceduto nel 1702, che nel manoscritto *Memorie del Convento di S. Spirito*, dove sono annotate tutte le opere d'arte succedutesi nel tempo ai vari altari, del *Crocifisso* di Michelangelo non è fatta alcuna menzione⁸².

D'altra parte nel 1760 Giovanni Gaetano Bottari, commentando le *Vite* di Vasari⁸³, con la consulenza del pittore Ignazio Enrico Hugford, ritenne che il Crocifisso da lui veduto in Santo Spirito non fosse quello michelangiolesco; Hugford lo riferiva alla mano di “uno scultore un poco più antico”⁸⁴. Il parere di Hugford, diversamente da altre testimonianze, non è da sottovalutare, un parere peraltro sollecitato dal suo illustre maestro Anton Domenico Gabbiani; Hugford era infatti uno dei più esperti pittori fiorentini, maestro dell'Accademia del Disegno, restauratore e collezionista, dedito al commercio di opere d'arte; egli stesso si era dedicato al tema della Crocifissione, come testimonia un'opera pregevole di sua mano oggi conservata alla Pinacoteca di Bologna. Se Hugford avesse avuto ragione allora il Crocifisso di Michelangelo avrebbe potuto essere sostituito da un manufatto di “uno scultore un poco più antico” in una data imprecisata, forse prima della costruzione dell'altare di Caccini.

⁸² Alessandro Parronchi, *Il Crocifisso, già in Santo Spirito*, in *Opere giovanili di Michelangelo*, volume I, Olschki, Firenze 1968, p. 68-73.

⁸³ L'abate Gaetano Giovanni Bottari (Firenze 1689-Roma 1775) ebbe modo di vedere l'opera. Si veda Giorgio Vasari, *Vite*, ed. Bottari, III, Roma 1759 / 1760.

⁸⁴ Per l'intera testimonianza si veda Alessandro Parronchi, *Il Crocifisso già in Santo Spirito*, in op. cit., p. 72.

L'opera è menzionata ancora una volta nel 1761 (un anno dopo la visita di Hugford) da Giuseppe Richa:

all'Altare parimente eravi il Crocifisso di Michel Agnolo, che è destinato per collocarsi al coro di Chiesa, ma fin'ora sta in Sagrestia⁸⁵.

Interessante che Richa concluda che il Crocifisso destinato al coro “fin'ora sta in Sagrestia”.

Ci sembra possibile che in sagrestia ci fosse il Crocifisso ligneo di un altro artefice, considerazione supportata dal fatto che le dimensioni di questo Crocifisso della sagrestia sono discrepanti dalle misure del Crocifisso di Michelangelo riferite da Condivi: è Bottari che ci fornisce la misura precisa del *Crocifisso* della sagrestia di Santo Spirito da lui esaminato con Hugford un anno prima di Richa, e lo descrive “alto circa due braccia e mezzo”: se un braccio è una unità di misura che in area fiorentina oscillava attorno a metri 0,58, allora le misure del *Crocifisso* “in Sagrestia” sarebbero più vicine a quelle del *Crocifisso* ‘austero’ che misura cm 139 x 135; dunque queste dimensioni riferite da Bottari sembrano proprio non corrispondere a quelle del *Crocifisso* di Michelangelo, la cui altezza avrebbe dovuto oscillare attorno a tre braccia (cm 174), dal momento che Condivi lo aveva descritto “poco meno che 1 naturale”.

Dunque Richa avrebbe pensato che il Crocifisso da lui veduto fosse quello di Michelangelo ma in realtà sarebbe stato di mano di un altro scultore, confondendosi sull'artefice di un manufatto che sappiamo trasportabile e interscambiabile.

Non ci sorprende dunque che, fatta eccezione per la perizia di Hugford, le testimonianze dei visitatori di Santo Spirito non siano

⁸⁵ Giuseppe Richa, *Notizie istoriche delle Chiese fiorentine*, Quartiere di Santo Spirito, Tomo IX, p. 55, 1761.

del tutto affidabili; infatti, a parte l'indicazione preziosa che ci forniva Ascanio Condivi sulle dimensioni del Crocifisso michelangiolesco, tutte le altre notizie riportate tra XVI e XVIII secolo non descrivono l'opera del Maestro, ma si limitano a tramandare la notizia della sua presenza in Santo Spirito: l'informazione storica avrebbe potuto essere ripresa nel corso dei secoli per consuetudine, senza che fosse comprovata l'effettiva presenza nella chiesa di Santo Spirito dell'autentico manufatto di mano di Buonarroti.

Ecco dunque che l'opera di Michelangelo durante l'occupazione francese alla fine del Settecento e la conseguente soppressione del convento nel 1808, venne considerata dispersa. Nella bufera innescata dalla soppressione degli Ordini religiosi per l'incorporazione dei beni ecclesiastici al Demanio al fine di arricchire le raccolte del Louvre, Dominique Vivant Denon, grande conoscitore dell'arte italiana, che visse a Firenze per alcuni periodi di tempo, direttore del Musée Napoléon, riconosciuto come uno degli intenditori più raffinati del primo Rinascimento toscano, stava reclutando le migliori opere d'arte per condurle a Parigi⁸⁶. Difficilmente gli esperti francesi si sarebbero confusi sulle sopravvivenze artistiche presenti in Santo Spirito e in particolare sulla rinomata scultura di mano di Michelangelo, ma l'opera non venne reperita.

Ci sembra dunque probabile che almeno tra Cinque e Seicento, ovvero al momento della realizzazione dell'altare di Caccini, la scultura non si trovasse più in Santo Spirito e di conseguenza fosse stata sostituita con un altro *Crocifisso*; cosicché nel momento in cui anche gli esperti francesi si occuparono di reclutare le opere d'arte, del *Crocifisso* di Buonarroti si erano perse le tracce.

D'altra parte se fosse fondata la nostra ipotesi secondo la quale il *Crocifisso* di Michelangelo sarebbe da identificare nell'esemplare

⁸⁶ Per tutta la vicenda si veda Chiara Pasquinelli, *Il viaggio di Vivant Denon a Pisa e Firenze nel 1811*, in "Municipalia", Normale Pisa 2012.

mobile conservato in Santa Croce, allora è possibile che la sua peculiare caratteristica avesse favorito ad un certo momento il suo spostamento presso la chiesa dell'Ordine francescano, dove i misteri della morte di Cristo e della Pasqua erano al centro dell'esperienza spirituale e della vita liturgica.

Il *Crocifisso* a braccia mobili di Michelangelo giunge in Santa Croce: ipotesi e considerazioni

D'altronde a proposito del *Crocifisso* a braccia mobili oggi collocato in Santa Croce è monsignor Timothy Verdon che pone l'attenzione sulla sua particolarità, secondo noi di grande importanza per valutare la dinamica dei suoi possibili spostamenti, ossia le braccia mobili, caratteristica che si legherebbe al suo utilizzo durante le cerimonie del Venerdì Santo. Per questa particolarità del manufatto, lo studioso ipotizza che la committenza del *Crocifisso* a braccia mobili possa essere:

(...) non la famiglia sul cui altare il Crocifisso appare nel Cinquecento, ma una confraternita devota, forse dedicata all'annuale dramma sacro del Venerdì Santo⁸⁷.

Come dicevamo, la funzione del *Crocifisso* mobile conservato oggi in Santa Croce e queste considerazioni ci sembrano di estrema importanza, poiché Michelangelo fece il *Crocifisso* ligneo proprio per il priore dell'Ordine agostiniano, per il quale il manufatto con le braccia snodate avrebbe potuto diventare oggetto di venerazione popolare durante le cerimonie e le sacre rappresentazioni, quando Cristo "scavigliato" dalla Croce sarebbe stato deposto e portato in

⁸⁷ Si tratta della famiglia Barbigia, nella cui cappella, secondo le fonti, veniva a trovarsi il *Crocifisso* di Donatello; si veda Timothy Verdon, *Firenze cristiana. Cammini di fede e arte*, Mandragola, Firenze 2012, pp. 96-99.

processione⁸⁸, una consuetudine nota sin dal Trecento, come testimoniano le fonti esaminate dagli studiosi⁸⁹.

Dunque ipotizziamo che il *Crocifisso* a braccia mobili riferibile a Michelangelo e utilizzabile per la liturgia del Venerdì Santo, possa essere stato spostato da Santo Spirito così come il *Crocifisso* di Donatello (Fig. 26) venne trasferito da Santa Croce al convento francescano di San Bonaventura al Bosco ai Frati al Mugello: infatti se questo *Crocifisso* di Donatello, come rilevato dalle testimonianze, si trovava già al Mugello nel 1542⁹⁰, allora è possibile che in Santa Croce giungesse il *Crocifisso* michelangiolesco, peraltro in un momento in cui gli esemplari di Crocifissi mobili, che videro in un primo momento una certa diffusione, stavano incontrando il loro declino, divenendo dunque anche gli antichi manufatti più ricercati poiché, come Roberto Del Monte ha chiarito, l'uso di esemplari mobili vide il tramonto verso la metà del Cinquecento:

Sicuramente a motivare il minor utilizzo di questi manufatti si pone la perdita della funzione originaria, dovuta anche al cambiamento dei riti (in particolare dopo il Concilio di Trento), al modificarsi del gusto, e all'incuria. La stessa ge-

⁸⁸ Ci piace osservare che ancora oggi nella Sagrestia di Santo Spirito è conservato un piccolo ma interessante Crocifisso ligneo a braccia mobili, riferito all'ambito sangallesco.

⁸⁹ A proposito delle antiche fonti, degli ambiti di diffusione in Europa e dei reperti trecenteschi conservati in Italia si veda in particolare Carla Bino, *I crocifissi con le braccia mobili*, in *Le statue del Cristo Crocifisso e morto nelle azioni drammatiche della Passione (XIV – XV secolo). Linee di ricerca*, 2016.

⁹⁰ In una relazione del 1565 di Fra' Galgano Ughi della Cavallina, padre guardiano del convento, si legge che durante il terremoto del 12 giugno 1542 il "grande crocifisso dell'altare maggiore cadde a terra e si ruppe una gamba, un braccio e la parte destra della testa"; il Crocifisso venne portato a Scarperia per il restauro presso un artigiano, "un dipintore" che per il lavoro ricevette tre ducati d'oro: Gianni Frilli, *Il Cristo di Donatello. Bosco ai Frati, il Crocifisso*, Edizioni Noferini, Firenze 2018, pp. 72-77.

rarchia ecclesiastica finì per temere l'eccessivo naturalismo e le pratiche devozionali legate a tali simulacri, che potevano suscitare casi di idolatria o essere usati impropriamente da chierici senza scrupoli⁹¹.

Dunque le confraternite che nel corso del Cinquecento intendevano celebrare i riti pasquali o le sacre rappresentazioni liturgiche avrebbero potuto servirsi di esemplari destinati, anche per le loro trasportabilità, a quegli inevitabili spostamenti che indussero a confondere gli artefici dei preziosi manufatti, come sarebbe accaduto anche nel caso del *Crocifisso* michelangiolesco.

Inoltre dobbiamo considerare il ruolo primario della chiesa Santa Croce dove appunto la croce di Cristo era il fulcro devozionale dell'Ordine francescano. L'edificio di culto era infatti il centro spirituale e civico fiorentino, che superava per importanza tutti gli altri centri religiosi cittadini. Come ha chiarito monsignor Verdon:

Più grande di Santa Maria Novella e ultimata molto prima del nuovo duomo, questa basilica col connesso convento fu tra i segni più eloquenti dello sviluppo della città ai tempi di Dante. (...) L'importanza dell'altrettanto grande Piazza Santa Croce, nella vita religiosa ma anche civile di Firenze, è poi ben nota e da sempre fa parte del 'racconto' di questa chiesa. Il Richa ne fa la cronistoria, elencando processioni e campagne di predicazione, giostre e tornei svolte in essa⁹².

Lo studioso, evidenziando il ruolo primario della chiesa francescana, pone l'accento sulla coerenza del programma iconografico espresso dalle opere della basilica, rivolto ad esaltare la croce:

Le opere più cospicue commissionate per Santa Croce sottolineano poi il mistero della morte salvifica di Gesù⁹³.

⁹¹ Roberto Del Monte, op. cit.

⁹² Si veda a tale proposito Timothy Verdon, *La più grande chiesa francescana*, in *Alla riscoperta delle chiese di Firenze, Santa Croce*, Centro Di, Firenze 2004, pp. 9-32.

⁹³ *Ibidem*.

Se dunque per la Comunità francescana la Croce di Cristo era elemento iconografico dominante di un programma che viene a configurarsi nel corso dei decenni e che vede la realizzazione di opere che si focalizzano sull'iconografia della Croce e della Passione di Cristo, dalla grande croce dipinta del Cimabue all'*Arbor Vitae* di Taddeo Gaddi, dall'importante rosone in facciata con la *Deposizione di Cristo* di Lorenzo Ghiberti, dove Gesù viene deposto da Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea, sino alle pale d'altare eseguite per le Cappelle nel corso del Cinquecento⁹⁴, riteniamo che il programma di Santa Croce avrebbe potuto compiersi appieno con il *Crocifisso* a braccia mobili michelangiolesco, che sarebbe stato valorizzato durante le sacre rappresentazioni.

Ecco dunque che il manufatto in Santa Croce avrebbe adempiuto alle sue funzioni liturgiche di Cristo Crocifisso e di Cristo in Pietà, mettendo in relazione emotiva i fedeli con il mistero della Passione di Gesù, così come gli altri centri religiosi cittadini adempivano alla loro precipua vocazione rituale attraverso le sacre rappresentazioni legate alle cerimonie di loro pertinenza⁹⁵.

⁹⁴ Giovanni Leoncini, *Santa Croce nel Cinquecento*, in *Alla riscoperta delle chiese di Firenze, Santa Croce*, Centro Di, Firenze 2004, pp. 65-91.

⁹⁵ Ricordiamo che in Santo Spirito "per antica tradizione al vespero del giorno dedicato alla Pentecoste si svolgeva una sacra rappresentazione, molto spettacolare, che attirava i fedeli da tutta la città, detta dello Spirito Santo: sullo spettacolo si veda Francesca Funis, *I cieli della chiesa di Santo Spirito a Firenze: dalle capriate ai lacunari dipinti*, in op. cit., p. 21. Nella chiesa della Santissima Annunziata si svolgeva invece il 25 marzo la rappresentazione dell'Annunciazione; oltre alla festa liturgica della Pentecoste celebrata in Santo Spirito, nelle altre chiese conventuali d'Oltrarno, San Felice in Piazza e Santa Maria del Carmine, si celebravano le feste dell'Annunciazione e dell'Ascensione. Sulle notizie delle rappresentazioni sacre si veda Giovanni Ciappelli, *Carnevale e Quaresima: comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1997, p. 174; sugli apparati scenici della Santissima Annunziata e di San Felice si veda Ludovico Zorzi, op. cit., pp. 72-75. Inoltre per il dramma della Passione messo in

Il *Crocifisso* “contadino” di Donatello al Bosco ai Frati

Innanzitutto ci sembra che l’assegnazione a Michelangelo del *Crocifisso* a braccia mobili di Santa Croce renda più compiuto il percorso artistico del geniale scultore, permettendo approfondimenti filologici volti a una maggiore comprensione delle sue scelte stilistiche mature.

Conseguentemente verrebbe rinsaldata l’identificazione del *Crocifisso* “contadino” di Donatello, sul quale Vasari tramanda l’aneddoto, con il manufatto collocato al Bosco ai Frati; inoltre sarà da prendere in considerazione l’ipotesi di riferire a nuova paternità il *Crocifisso* ‘austero’ in legno di tiglio oggi in Santo Spirito e convenzionalmente assegnato a Buonarroti.

Ci sentiamo dunque di condividere l’opinione degli studiosi che hanno ritenuto di riconoscere il *Crocifisso* “contadino” di Donatello nell’opera conservata al Mugello (Fig. 28): come abbiamo ricordato, questo *Crocifisso* in legno e gesso, alto 168 cm e largo 160, venne scoperto nel 1953 da Alessandro Parronchi e Piero Bigonzi che proposero di identificare in esso, e non nel *Crocifisso* a braccia mobili di Santa Croce, quello di Donato criticato dal Brunelleschi⁹⁶.

Nelle sue recenti pubblicazioni lo studioso Gianni Frilli⁹⁷ ricorda che l’unico documento che prova che il *Crocifisso* si trovava già nel 1542 nella chiesa mugellana è la relazione del 1565 di Fra’ Galgano Ughi della Cavallina, padre guardiano del convento, dove si legge

scena da alcune confraternite umbre si veda Nerida Newbiggin, *Serio Ludere: Confraternities and Drama in Central Italy 1400-1600*, in *A Companion to Medieval and Early Modern Confraternities*, a cura di Konrad Eisenbichler, Brill, Eiden-Boston, 2019, pp. 345-365.

⁹⁶ Si veda Alessandro Parronchi, *Comunicazione al Kunsthistorisches Institut di Firenze* del 3 novembre 1959; *Catalogo della Mostra d’arte sacra antica*, Firenze, 1961.

⁹⁷ Gianni Frilli, *Il Cristo di Donatello. Bosco ai Frati, il Crocifisso*, cit., pp. 72-77.

che durante il terremoto del 12 giugno 1542 il “grande crocifisso dell’altare maggiore cadde a terra e si ruppe una gamba, un braccio e la parte destra della testa”; il Crocifisso venne portato a Scarperia per il restauro presso un artigiano, “un dipintore” che per il lavoro ricevette tre ducati d’oro. Agli inizi del Novecento l’opera venne rimossa da uno degli altari secondari della chiesa e riposta nella cripta dove venne appunto scoperta da Parronchi e Bigongiari.

Se nel 1542, come dicevamo, il *Crocifisso* “contadino” di Donatello si trovava al Mugello e non più in Santa Croce, dove anche se testimoniato non è a sua volta descritto dalle fonti⁹⁸, è probabile che i frati francescani ospitassero ad un certo momento l’opera di Michelangelo, ovvero, secondo la nostra ipotesi, il *Crocifisso* a braccia mobili.

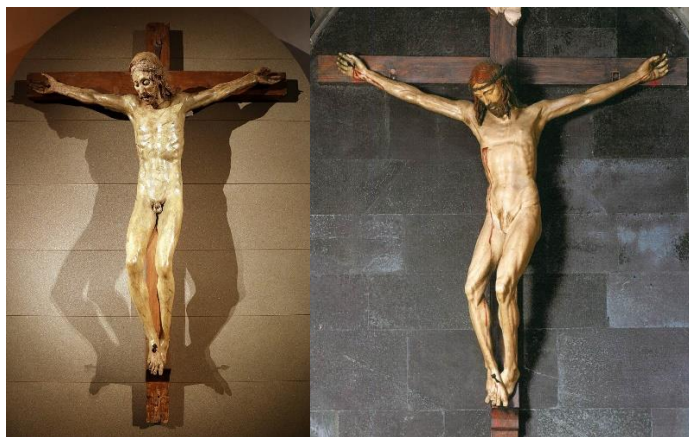
Il *Crocifisso* oggi al Mugello non ha mancato di sollevare dibattiti sulla sua datazione; Parronchi riteneva che esso dovesse essere stato eseguito entro il primo ventennio del Quattrocento, mentre recentemente si è ritenuto che l’opera sia da collocare intorno alla metà del Quattrocento, sulla base delle similitudini stilistiche con le opere donatelliane di quel periodo, come la *Maddalena penitente*⁹⁹.

Come scrive Vasari, la scultura lignea della *Maddalena* di Donatello è “molto bella e molto ben fatta, essendo consumata da i di-

⁹⁸ Antonio Billi e l’Anonimo Magliabechiano, due fonti vasariane, avevano tramandato che in Santa Croce si trovava il Crocifisso di Donatello, senza peraltro descriverlo: “Uno crocifisso a meza la chiesa: Donatello” (Il *Libro di Antonio Billi, Santa Croce*, redatto tra la fine del Quattrocento e il quarto decennio del Cinquecento), “Et anchora in detta chiesa quasi a mezo apresso alla porta del cimitero del fianco un crucifisso, grande al naturale, di rilievo è di sua mano” (Codice Magliabechiano, 1540, *Donatello*, Edizione Carl Frey, Berlino 1892).

⁹⁹ Per queste notizie facciamo riferimento a Marco Pinelli, *Il Tesoro del Convento di Bosco a’ Frati*, in “Il Filo”, Idee e Notizie dal Mugello, Maggio 1993.

giuni e dall'astinenza": questa consunzione fisica è la stessa presente nel *Crocifisso* del Mugello, tanto emaciato da sconcertare Brunelleschi sino a spingerlo a realizzarne uno a sua volta.



28: Donatello, *Crocifisso* "contadino", XV secolo, museo di arte sacra del convento di Bosco ai Frati

29: Filippo Brunelleschi, *Crocifisso* che risponde a Donatello, XV secolo, cappella Gondi, Santa Maria Novella, Firenze

Possiamo infatti osservare come il *Crocifisso* realizzato da Brunelleschi (Fig.29) faccia da logico *pendant* a quello eseguito da Donatello (Fig. 28). Brunelleschi definì "contadino" il *Crocifisso* di Donatello, e questi lo sfidò ad eseguirne uno a sua volta:

Donatello fece con straordinaria fatica un crucifisso di legno, il quale quando ebbe finito, parendogli aver fatto una cosa rarissima, lo mostrò a Filippo di ser Brunellesco suo amicissimo, per averne il pare suo; il quale Filippo, che per le parole di Donato aspettava di vedere molto miglior cosa, come lo vide sorrise alquanto. Il che vedendo Donato, lo pregò per quanta amicizia era fra loro, che gliene dicesse il parer suo; perché Filippo, che liberalissimo era, rispose che gli pareva che egli avesse messo in croce un contadino e non un corpo simile a Gesù Cristo, il quale fu delicatissimo, et in tutte le parti il più perfetto uomo che

nascesse già mai. Udendosi mordere Donato, e più a dentro che non pensava, dove sperava essere lodato, rispose: “Se così facile fusse fare come giudicare, il mio Cristo ti parrebbe Cristo, e non un contadino: però piglia del legno e prova a farne uno ancor tu.” Filippo, senza più farne parola, tornato a casa, senza che alcuno lo sapesse, mise mano a fare un crocifisso, e cercando d’avanzare, per non condannar il proprio giudizio, Donato lo condusse dopo molti mesi a somma perfezione. E ciò fatto, invitò una mattina Donato a desinar seco...lo trovò così perfettamente finito¹⁰⁰.

Dunque questa sarebbe la ragione per cui i due *Crocifissi* di Donatello e Brunelleschi si presentano morfologicamente affini, seppure con loro distintive peculiarità: infatti Brunelleschi “cercando d’avanzare Donato” fece un Cristo infondendo nei tratti la gentilezza e la grazia che per Donatello erano state ‘erose’, tuttavia attenendosi al modello di riferimento del suo antagonista che lo sfidò a migliorarlo. Così il *Crocifisso* di Brunelleschi, rispetto a quello del suo antagonista, può dirsi “perfettamente finito”, come osservava Donatello che si era lasciato prendere dalla sua vena espressionista.

La ricerca michelangiolesca si farà erede delle sperimentazioni del genio donatelliano, tuttavia orientandosi verso l’esaltazione del corpo-energia come avviene nel *Crocifisso* di Santa Croce dove è assente la cifra astratta quattrocentesca, mentre l’anatomia viene esaltata in tutto il suo peso, in tutta la sua energia, aprendo la strada alla maniera moderna, di cui la ricerca scientifica si è fatta fautrice.

Il *Crocifisso* ‘austero’ oggi in Santo Spirito potrebbe essere ascritto all’ambito di Donatello: confronti con Bellano e Bertoldo

L’artefice del *Crocifisso* ‘austero’ oggi conservato nella sagrestia di Santo Spirito potrebbe essere riferito all’ambito donatelliano, come

¹⁰⁰ Giorgio Vasari, *Vita di Donatello*.

si evince anche da un confronto con il volto del *Crocifisso* bronzeo per l'altare della basilica di Sant'Antonio a Padova (Figg. 30 e 31).



30: Donatello e aiuti, *Crocifisso*, 1444-1447, basilica del Santo, Padova.

31: *Crocifisso*, XV sec., sagrestia di Santo Spirito, Firenze

Come dicevamo, il *Crocifisso* ‘austero’ sembra opera di uno scultore avvezzo all’arte del bronzetto, poiché Cristo è un uomo adulto realizzato con proporzioni ridotte; dunque più che di forme adolescenziali potremmo parlare di forme rimpicciolite.

I tratti fisiognomici del *Crocifisso* oggi in Santo Spirito (Fig. 34) ci ricordano i raffinati ritratti eseguiti dallo scultore Bartolomeo Bellano, stretto collaboratore di Donatello¹⁰¹.

¹⁰¹ Vasari nella sua *Vita di Vellano da Padova scultore* scrive che egli contraffò abilmente la maniera di Donatello e che nel periodo romano egli fece “molte cose piccole di marmo e di bronzo”. Bellano fu il primo a introdurre in Veneto la moda del bronzetto. La figura di Bellano è stata rivalutata in occasione della

I lineamenti peculiari fanno pensare a questo artefice: il capo ha proporzioni abbondanti, allargandosi dalle tempie in su; gli occhi sono piuttosto ravvicinati. Vogliamo dunque proporre qualche confronto con opere di Bellano, come il volto della *Madonna con Bambino* di Boston (Fig. 32) dove sono evidenti la macrocefalia, il ravvicinamento degli occhi, la bocca piccola e il mento affilato; e il volto del *Cristo morto tra angeli* (Fig. 33) in cui, oltre alle affinità fisiognomiche, i capelli di Cristo tendono a dividersi, ricadendo sulle spalle in ciocche ben definite.



- 32: Bartolomeo Bellano, *Madonna col bambino* (particolare),
Museum of Fine Arts, Boston
33: Bartolomeo Bellano, *Cristo morto tra due angeli* (particolare),
National Gallery, Washington
34: *Crocifisso* (particolare), sagrestia di Santo Spirito, Firenze

Complessivamente il *Crocifisso* ‘austero’ si presenta come una scultura estremamente raffinata, basata tuttavia su una certa rigidità.

mostra *Donatello e la sua lezione. Sculture e oreficerie a Padova tra Quattro e Cinquecento*
a cura di Davide Banzato e Elisabetta Gastaldi, catalogo Skira, 2015.

L'eleganza del modellato, la semplificazione anatomica, seppur ben definita, la serenità emotiva ci spingono a proporre un paragone anche con opere di Bertoldo di Giovanni, in particolare con *Bellerofonte* (Figure 35 e 36), nel quale si nota come l'artefice si compiaccia della torsione forzata delle gambe, mantenendo una graziosità scaturita dalla familiarità con l'arte del cesello, permettendoci di ipotizzare che il *Crocifisso* 'austero' oggi in Santo Spirito possa riferirsi all'ambito donatelliano.



35: Bartoldo di Giovanni, *Bellerofonte e Pegaso* (particolare), bronzo, Kunsthistorisches Museum, Vienna.

36: *Crocifisso* (particolare), sagrestia di Santo Spirito, Firenze

Proponiamo un altro confronto con un bronzetto caratterizzato dal contrapposto, ovvero *Davide con testa di Golia* riferito a Bellano (Figg. 37) per notare le affinità morfologiche.



37: Bartolomeo Bellano, *Davide con testa di Golia*, 1470-1480, bronzo,
Metropolitan Museum, New York

38: Michelangelo, *San Procolo*, 1494-1495, marmo, San Domenico, Bologna

Vogliamo ricordare che Bartolomeo Bellano, figlio di Giovanni orafo, nacque a Padova nel 1437 circa e ivi morì verso il 1496-1497; egli fu allievo e collaboratore di Donatello che seguì a Firenze nel 1456. Tornato a Padova nel 1458 fu di nuovo a Firenze nel 1463 per portare a termine, insieme a Bertoldo di Giovanni, l'ultima opera donatelliana, i *Pulpiti di San Lorenzo*, dove è presente a *Crocifissione* alla quale ci siamo peraltro ricollegati per fare i confronti con il *Crocifisso* 'austero' (Figure 1 e 2). Nel 1466 egli si firmò col nome "Bellanus de Florentia" nel contratto per la *statua bronzea di Paolo II* a Perugia (fusa nel 1467 e distrutta nel 1798). Tra il 1469 e il 1472 Bellano eseguì la decorazione plastica dell'*Altare delle reliquie* nella Basilica del Santo a Padova e nel 1480 ricevette la commissione per *i dieci rilievi in bronzo* del coro della stessa chiesa, realizzati tra 1484 e 1488. Tra le sue ultime opere vi sono i *Monumenti funerari di Paolo e Angelo de Castro* in Santa Maria dei Servi del 1492 e il *Monumento Roccabonella* in San Francesco a Padova, iniziato nel 1491 e terminato da Benedetto Briosco nel 1498. Il *Crocifisso* oggi in Santo

Spirito potrebbe essere stato eseguito durante uno dei due soggiorni fiorentini di Bellano, nel periodo in cui collaborò con Bertoldo di Giovanni per concludere i Pulpiti di San Lorenzo.

L'ipotesi di espungere dal catalogo michelangiotesco il *Crocifisso* 'austero' non comporterebbe sminuirne l'importanza, anzi, al contrario, desideriamo osservare la sua intrigante particolarità; il fatto che questo *Crocifisso* sia stato riferito alla mano di Michelangelo testimonierebbe la rilevanza dell'opera, anche in riferimento alle influenze che essa avrebbe potuto esercitare sullo stesso Buonarroti, attento agli insegnamenti dei Maestri¹⁰².

D'altra parte, come dimostra un confronto tra alcune opere di Michelangelo e quelle di mano degli artisti di ambito donatelliano, ad esempio tra *San Procolo* realizzato da Buonarroti durante il soggiorno bolognese del 1494-1495 e il bronzetto *Davide con testa di Golia* di Bellano (Figg. 37 e 38), ci sembra naturale che lo stesso Michelangelo guardasse con attenzione alle scelte compositive di questi stretti collaboratori di Donatello.

Bibliografia essenziale e fonti

Testi antichi

Francesco di Santi di Jacopo Albertini, *Memoriale di molte statue et picture della città di Firenze*, stampato da Antonio Tubini, Firenze, 1510.

¹⁰² Lo studioso Umberto Baldini aveva segnalato le affinità fisiognomiche tra il volto del *Crocifisso* e il volto della Madonna della *Pietà* vaticana, in *L'opera completa di Michelangelo scultore*, introdotta da scritti dell'artista e coordinata da Umberto Baldini, Milano, Rizzoli, Milano, [1973] 1999, TAVV. VIII A, VIII B. Per i rapporti tra Michelangelo e i Maestri del Quattrocento si veda in particolare Carlo Sisi (a cura di) *Michelangelo e i maestri del Quattrocento*, catalogo e mostra, Cantini, Firenze, 1985.

Antonio Billi, *Il Libro di Antonio Billi, Santa Croce*, edizione Frey Berlino 1892, copia conservata presso la Harvard University.

Raffaello Borghini, *Il Riposo, in cui della pittura, e della scultura si favella, de' più illustri Pittori, e Scultori, e delle più famose opere loro si fa menzione; e le cose principali appartenenti à ditte arti s'insegnano*, Firenze, 1584.

Giovanni Gaetano Bottari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, scritte da Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino, corrette da molti errori e illustrate con note*, Roma 1759 / 1760, III 1760.

Leopoldo Cicognara, *Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Canova*, Prato 1823-25, Libro IV, Secondo Volume. Copia conservata presso Universitätsbibliothek Heidelberg.

Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Roma 1553.

Paolo Galletti, *Ricordi antichi d'arte fiorentina*, in "Rivista fiorentina" I/I 1908, pp. 29-38.

Cristoforo Landino, *Commento alla Commedia di Dante*, Brescia, Bonino de' Bonini, 1487, copia conservata alla Bibliothèque Nationale de France.

Luca Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, Sansoni, Firenze, 1883.

Codice Magliabechiano, *Donatello*, Edizione Carl Frey, Berlino 1892.

Neu Maÿr, *Vita ed opere di Alberto Durer tratte dagli artisti alemanni*, Venezia per Francesco Andreola, 1822.

Gaetano Milanesi, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti. Coi ricordi ed i contratti artistici*, Le Monnier, Firenze, 1875.

Filippo Moisè, *Santa Croce di Firenze, illustrazione storico-artistica*, con note e copiosi documenti inediti, Tipografia galileiana, Firenze 1845, p. 184.

Giuseppe Richa, *Notizie istoriche delle Chiese fiorentine, Quartiere di Santo Spirito*, Tomo IX, 1761.

Girolamo Savonarola, *Poesie*, tratte dall'autografo, stampate a Firenze presso Antonio Cecchi, 1862.

J. Addington Symonds, *The Life of Michelangelo Buonarroti* [*The Life of Michelangelo Buonarroti: based on studies in the archives of the Buonarroti Family at Florence*, London, 1893] Kessinger Publishing, United States 2004.

Giorgio Vasari, *Vita di Michelangelo* in *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* [edizione giuntina 1568] Edizioni per il Club del Libro, Milano 1965.

Testi moderni

Piero Bigongiari, *La forma e l'invisibile*, in *Dal Barocco all'Informale*, Cappelli, Bologna 1980, pp.13-22.

Umberto Baldini, *La Scultura*, in *Michelangelo artista pensatore scrittore*, De Agostini, Novara 1965, 73-147.

Umberto Baldini (a cura di) *L'opera completa di Michelangelo scultore*, introdotta da scritti dell'artista, Milano, Rizzoli, Milano, [1973] 1999.

Carla Bino, *I crocifissi con le braccia mobili*, in *Le statue del Cristo Crocifisso e morto nelle azioni drammatiche della Passione (XIV – XV secolo). Linee di ricerca*, 2016, pp. 283-289.

Carla Bino, *Lo spettacolo del dolore e il teatro della misericordia*, in *Sacre rappresentazioni: Arte, Etica e Vangelo delle Comunità*, Atti del Convegno, 2012, pp. 123-137.

Lorenz Böniger, Luca Boschetto, *Bertoldo di Giovanni: nuovi documenti sulla sua famiglia e i suoi primi anni fiorentini*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 49 (2005), pp. 233-268.

Giorgio Boschiero, *Il volto di Donatello*, Nicomè Laboratorio Editoriale, Firenze 2019.

Alberto Busignani, *Verrocchio*, I diamanti dell'arte 8, Sadea/Sansoni Editori, Firenze 1966.

Andrea De Marchi, Francesco Caglioti (a cura di), *Verrocchio, il maestro di Leonardo*, catalogo della mostra (Firenze 8 marzo – 14 luglio 2019), Marsilio, Venezia 2019.

Francesco Caglioti, *Michelangelo scultore: i problemi dell'attività giovanile e il 'Cupido' Galli di Manhattan*, in *Paragone / Arte*, LXIX, 2018, 815 (s. III, 137), pp. 3-29.

Glauco Cambon, *La poesia di Michelangelo. Furia della figura [Michelangelo's Poetry. Fury of form]*, Princeton 1985], traduzione di Paola Ternavasio, Torino 1991.

Andrea Carlino, *La fabbrica del corpo: libri e dissezione nel Rinascimento*, Einaudi, Torino 1994.

André Chastel, *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico [Art et Humanisme a Florence au temps de Laurent le Magnifique]*, Paris 1959] traduzione di Luis López Jiménez y Luis Eduardo López Esteve, Salamanca 1991.

André Chastel, *Marsile Ficin et l'Art*, Ginevra, Droz 1996.

Robert J. Clements, *Michelangelo. Le idee sull'arte*, Il Saggiatore, Milano 1964.

Roberto Del Monte, *Forme di devozione in movimento: crocifissi animati a Firenze nel Tardo Medioevo*, in “Italia Medievale”, 18 dicembre 2016.

Massimo Firpo, *Il Cristo in Croce di Michelangelo per Vittoria Colonna tra Roma e Bologna*, in *Storie di immagini Immagini di Storia. Studi di Iconografia cinquecentesca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010.

Massimo Firpo, Fabrizio Biferali, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari 2016.

Antonia Fondaras, *Decorating the house of wisdom: four altar pieces from the Church of Santo Spirito in Florence (1485-1500)*, Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland at College Park, 2011.

Gianni Frilli, *La chiesa, il convento e il museo di San Bonaventura al Bosco ai Frati. Una presenza di fede, nella storia*, Edizioni Noferini, Firenze 2017.

Francesca Funis, *I cieli della chiesa di Santo Spirito a Firenze: dalle capriate ai lacunari dipinti*, in *I cieli in una stanza, Soffitti lignei a Firenze e a Roma nel Rinascimento*, catalogo della mostra tenuta alle Gallerie degli Uffizi dal 10 dicembre 2019 all'8 marzo 2020, a cura di Claudia Conforti, Maria Grazia D'Amelio, Francesca Funis, Lorenzo Grieco, Giunti, Firenze 2019.

Gian Carlo Garfagnini (a cura di), *Savonarola e la mistica*. Atti del quarto seminario di studi, Firenze, 22 maggio 1998, (Savonarola e la Toscana, 10), SISMELE Edizioni del Galluzzo, Firenze 1999.

Gian Carlo Garfagnini, *Introduzione a Domenico Benivieni, Trattato in difesa di Girolamo Savonarola*, Firenze 2003, (Savonarola e la Toscana, 20).

Giovanni Leoncini, *Santa Croce nel Cinquecento*, in *Alla riscoperta delle chiese di Firenze, Santa Croce*, Centro Di, Firenze 2004.

Margrit Lisner, *Der Kreuzifixus Michelangelos in Kloster S. Spirito in Florenz*, in: "Kunstchronik" XVI, January 1963.

Margrit Lisner, *Il Crocifisso di Michelangelo in S. Spirito in Firenze*, in "Münchener Jahrbuch der bildenden kunst", Band XV (1964).

Corinne Lucas, *Figures sans visages, figures de dos, poesie sans images dans l'œuvre de Michel-Ange*, in "Chroniques italiennes", 6 (Série Web), 2004.

Silvia Mantini, *Lo spazio sacro nella Firenze medicea. Trasformazioni urbane e cerimoniali pubblici tra Quattrocento e Cinquecento*, Loggia de' Lanzi, Firenze 1995.

Antonio Mazzotta e Claudio Salsi (a cura di), *Vesperdild. Alle origini delle Pietà di Michelangelo*, catalogo della mostra, Officina Libreria, Milano 2018.

Andrea Nante e Marica Mercalli (a cura di), *Donatello svelato. Capolavori a confronto. Il Crocifisso di Santa Maria dei Servi a Padova e il suo restauro*, Marsilio, Venezia 2015.

Stefano Michero, *Triora: il resoconto della Cerimonia del Venerdì Santo. Un tradizionale momento per la comunità del paesino dell'alta valle Argentina*, in Sanremonews.it, 4 aprile 2012.

Linda Murray, *Michel-Ange* (traduit de l'anglais par Florence Lévy-Paoloni), Thames and Hudson, Paris 1994, p. 22.

Antonio Natali, *Dalla bottega del Ghiberti al contratto con Michelozzo*, in Luciano Berti, Alessandro Cecchi, Antonio Natali, *Donatello*, Art Dossier Giunti, Firenze, giugno 1986.

Padre Massimo Negrelli (a cura di), *Girolamo Savonarola, Il Trionfo della Croce. La ragionevolezza della fede*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna 2001.

Alessandro Nova, *Giorgio Vasari e i metodi della storia dell'arte*, in *Le Vite del Vasari: genesi, topoi, ricezione* [atti del convegno 13-17 febbraio 2008, Firenze, Kunsthistorisches Institut, Max Planck Institut], Venezia 2010, S. 1-6 (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max Planck Institut; 14).

Walter Paatz, Elisabeth Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, Klostermann, 1940, vol. I.

Beatrice Paolozzi Strozzi, *An unpublished Crucifix by Andrea del Verrocchio*, in "The Burlington Magazine, 1994, pp. 808-815.

Antonio Paolucci, *Michelangelo. La Pietà Rondanini*, Skira, Milano 1999.

Antonio Paolucci, *Michelangelo. Le tre Pietà*, Skira, Milano 2002.

Giovanni Papini, *Vita di Michelangiolo nella vita del suo tempo*, Milano 1949.

Alessandro Parronchi, *Il Crocifisso di Santo Spirito*, in "Studi urbinati" XXXV, 1961.

Alessandro Parronchi, *Opere giovanili di Michelangelo*, volume I, Olschki, Firenze 1968.

Alessandro Parronchi, *Opere giovanili di Michelangelo*, volume II (Il paragone con l'antico), Olschki, Firenze 1975.

Alessandro Parronchi, *Opere giovanili di Michelangelo*, volume VI (Con o senza Michelangelo), Olschki, Firenze 2003.

Chiara Pasquinelli, *Il viaggio di Vivant Denon a Pisa e Firenze nel 1811*, in "Municipalia", Normale Pisa 2012.

Paolo Pianigiani, *Da Life del 1964: Margrit Lisner scopre un Michelangelo*, Traduzione di Paolo Pianigiani, in "ilraccontodellarte" L'arte in Toscana, gli eventi e le immagini, 7 aprile 2016.




Marco Pinelli, *Il Tesoro del Convento di Bosco a' Frati*, in "Il Filo", Idee e Notizie dal Mugello, Maggio 1993.

Gianna Pinotti, *Michelangelo e l'Amore tra letteratura e Bibbia*, Gazebo Libri, Firenze 2014.

Gianna Pinotti, *Michelangelo teurgo d'Amore*, in L. Al Sabbagh, Daniele Santarelli, Domizia. Weber (a cura di), *Eretici, Dissidenti, Inquisitori. Per un dizionario storico mediterraneo* Volume 1, Roma 2016, pp. 145-161, versione on line: <http://www.eticopedia.org/michelangelo>.

Gianna Pinotti, "E se tal serpe ultra la usanza onoro". *Il Cupido di Michelangelo alla Corte di Urbino. Nuove dinamiche storico artistiche riguardanti la scultura eseguita da Buonarroti a Firenze nel 1496 e appartenente al Duca Guidobaldo da Montefeltro sino al 1502*, in "La Rivista di Engramma", n. 150 (ottobre 2017).

- Thomas Pöpper, *Michel-Ange. L'oeuvre graphique*, Taschen, 2017.
- Antonio Rocca, *Savonarola e Michelangelo. Tra forma e Riforma*, Edizioni ArcheoAres, 2016.
- Franco Russoli (a cura di), *Tutta la scultura di Michelangelo*, Rizzoli, Milano 1953.
- Nadine Sautel, *Michel-Ange*, Gallimard, Paris 2006.
- Alessandro Scarsella, *Luoghi biblici e profezia in Girolamo Savonarola*, in *La Bibbia nella letteratura italiana*, V, dal Medioevo al Rinascimento, a cura di Grazia Melli e Marialuigia Scipione, Morcelliana, Brescia 2013, pp 435- 454.
- Julius Magnino Schlosser, *La Letteratura artistica*, La Nuova Italia, Firenze 1979.
- Magnolia Scudieri e Giovanna Rosario (a cura di), *Savonarola e le sue 'reliquie' a San Marco. Itinerario per un percorso savonaroliano nel Museo*, catalogo della mostra, Giunti, Firenze 1998.
- Georg Simmel, *Michelangelo*, Abscondita, Milano 2003.
- Carlo Sisi (a cura di) *Michelangelo e i maestri del Quattrocento*, catalogo e mostra, Cantini, Firenze, 1985.
- Alfredo Tradigo, *L'Uomo della Croce. Una storia per immagini*, con introduzione di Gianfranco Ravasi, Edizioni San Paolo, Milano, 2013.
- Adriana Valerio, *Girolamo Savonarola. Fede e Speranza di un profeta, pagine scelte*, Introduzione, traduzione e note di Adriana Valerio, Edizioni San Paolo, Milano 1998.
- Paola Ventrone, *La sacra rappresentazione fiorentina, ovvero la predicazione in forma di teatro*, in *Letteratura in forma di sermone. I rapporti tra predicazione e letteratura nei secoli XIII-XVI*, Firenze 2003.
- Paola Ventrone, *Il teatro delle confraternite in Italia fra XIV e XVI secolo*, in Marina Gazzini (a cura di), *Studi confraternali. Orientamenti, problemi, testimonianze*, Firenze University Press, 2009.
- Timothy Verdon (a cura di), *Alla riscoperta delle chiese di Firenze. 3 Santa Croce*, Centro Di, Firenze 2004.
- Timothy Verdon, *Michelangelo teologo*, Milano, Ancora, 2005.
- Timothy Verdon, *Firenze cristiana. Cammini di fede e arte*, Mandragola, Firenze 2012.
- Ferenc Veress, *Michelangelo e Savonarola: la Pietà di San Pietro*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte, 73 (2010), pp. 539-554.
- Ferenc Veress, *Note per un problema storiografico: Savonarola e le arti*, in Anna Tüskés (Hrsg.), *Ars perennis*, Budapest, CentrArt Egyesület, 2010, 261-265.
- Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città*, Einaudi, Torino 1977.

Le immagini 2, 11, 17, 18, 19, 20, 28, 29, 33, 35: Public Domain; 1 (CC BY 2.5), 3 (CC BY-SA 3.0), 4 (CC BY 3.0), 5 (CC BY 2.5), 10 (CC BY 2.5), 26 (CC BY 2.5), 37 (CC BY-SA 3.0): © Sailko; 6, 12, 14, 26, 36: © Sailko, dettagli dalle precedenti; 27 (CC BY-SA 3.0): © Rufus46; 23: Fratelli Alinari dalla Collezione della Fototeca Zeri Università di Bologna (inv.143035) ; 25: Anonimo dalla Collezione della Fototeca Zeri (inv.144163) , 30: Fratelli Alinari dalla Collezione della Fototeca Zeri (inv. 143057) . (Le immagini 8, 16 utilizzate per i confronti morfologici sono tratte dal depliant del Museo del Bargello dal titolo *Il Crocifisso di Donatello dopo il restauro*, Primavera 1974).