ma di alcune particolarità leggibili sulla superficie dell'opera: osservando le foto dell'Archivio Alinari del secolo scorso, dove l'opera è inquadrata nella sua precedente collocazione dietro l'altar maggiore del Duomo, con una scaletta di legno addossata alla parte teggale, è stato possibile spiegare su quest'area la mancanza di gocciolature di cera dei candelieri e di sostanze protettive comunemente utilizzate nelle manutenzioni ordinarie del tempo e diffuse su quasi tutta la restante superficie scultorea. La meticolosa rimozione delle gocciolature di cera e dei residui di gesso del calco ottocentesco è stata eseguita a secco con bisturi alternandola alla pulitura ad acqua per l'eliminazione dello sporco superficiale.

Dopo varie prove, a partire da gennaio 2020 ha preso avvio il vero e proprio intervento di pulitura, effettuato mediante tamponi imbevuti di acqua deionizzata leggermente riscaldata, partendo dalla parte tergale dell'opera che presentava depositi più abbondanti e scuri e che non erano mai stati oggetto di pulitura perché non a vista. Proseguendo la pulitura sul fianco della Madonna sono affiorate numerose alterazioni cromatiche sotto forma di colature che erano già state evidenziate nelle foto UV (Ottaviano Caruso). Le sovrammissioni di cera si presentavano sia sotto forma di schizzi piccoli e ravvicinati e di gocciolature di varia forma, spessore, lunghezza, sia di stratificazioni ampie, compatte e uniformi prodotte dai passaggi ripetuti di pennelli e panni utilizzati per lucidare e ravvivare in passato la scultura.

La complessità della fase di pulitura è stata quella di cercare di raggiungere un equilibrio cromatico omogeneo, soddisfacente e rispettoso della superficie lapidea nonostante la presenza di depositi e di sostanze alterate assai eterogenee. Nelle zone dove le cere, per il loro naturale processo d'invecchiamento, avevano assunto una colorazione molto ambrata e disarmonica, sono state eseguite prove di pulitura sia con tamponature localizzate di soluzioni di imbibizione a base di sali di ammonio carbonato in soluzione acquosa con tempi di applicazione variabili, allo scopo di alleggerire il più possibile le diffrmità cromatiche.

Infine, dopo la rimozione delle vecchie e antiestetiche stuccature, quelle nuove sono state realizzate con un intento "mimetico" sia dal punto di vista morfologico che cromatico. L'obiettivo è stato quello di raggiungere una lettura superficiale gradevole, uniforme, senza soluzione di continuità, riproponendo l'immagine della *Pietà* scolpita "ex uno lapide", probabilmente pensata *ab origine* da Michelangelo.

L'eccezionalità di questo restauro, al di là della necessità di un intervento strettamente conservativo, risiede nell'aver restituito dignità a un capolavoro michelangiolesco di cui prima si apprezzava quasi con fatica l'eccezionale modellato.

* Direzione del restauro Beatrice Agostini - Restauratrice Paola Rosa.

[1] Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la Città Metropolitana di Firenze e le Province di Pistoia e Prato.

[2] Dipartimento di Chimica e Chimica Industriale dell'Università di Pisa.

[3] Laboratori del Consorzio CSGI presso il Dipartimento di Chimica, Laboratori del Dipartimento di Scienze della Terra.

[4] Istituto di Scienze del Patrimonio Culturale.

[5] Opificio delle Pietre Dure.

LA PIETÀ DI MICHELANGELO A FIRENZE
Cambiamento di sede e di destinazione

Jack Wasserman

La *Pietà* di Michelangelo è "ein Fremdling in diesem Duomo" (un estraneo in questo Duomo). Così scriveva Wolfgang Braunfels nel 1964,[1] ricordando che la statua era stata scolpita a Roma a metà del Cinquecento e aveva fatto il suo ingresso nella Cattedrale fiorentina quasi due secoli dopo, nel 1721. Contrariamente a quanto l'osservazione dello storico potrebbe suggerire, cioè che la loro relazione non presentasse problemi, la scultura e la Cattedrale hanno interagito in modo dinamico, anche se non sempre a reciproco vantaggio. Tuttavia esaminerò solo un aspetto di questa complessa relazione: l'effetto che la *Pietà* ha avuto sul Duomo.

Il 29 agosto 1721[2] Cosimo III ordinò che la *Pietà* fosse trasferita a Santa Maria del Fiore direttamente dalla chiesa medicea di San Lorenzo, dove si trovava fin dal suo arrivo a Firenze nel 1674. La statua di Michelangelo sostituì *Adamo ed Eva* di Baccio Bandinelli, che erano stati posti sulla recinzione di un coro marmoreo su due livelli che Bandinelli aveva costruito intorno all'altare maggiore a metà del XVI secolo, mentre sull'altare stesso aveva collocato un *Cristo morto* sostenuto da un angelo e da un *Dio Padre* seduto su un piano rialzato sopra di loro. Aveva collocato *Adamo ed Eva* direttamente dietro l'altare, in piedi, sul livello inferiore della recinzione, che in quel punto era più largo per alloggiarli.[3] La *Pietà* fu installata al loro posto il 13 luglio 1722, dopo la rimozione del gruppo di Bandinelli, in risposta alle lamentele di "alcuni zelanti e scrupolosi" secondo i quali la loro nudità non si addiceva alla natura spirituale della chiesa.[4]

La *Pietà* cominciò ad attirare una vasta gamma di reazioni subito dopo la sua installazione. L'opinione negativa di Giovanni Bottari, espressa nella sua edizione del 1759 delle *Vite* del Vasari, è la più importante da considerare. Egli sosteneva che la statua "guastò stranamente il pensiero di Baccio che, avendo nella parte di dietro rappresentato il peccato di Adamo, nella parte davanti rappresentava il rimedio allo stesso, che fu la morte di Cristo, e l'assoluzione che per essa Dio concedeva al genere umano. Così ora davanti, e di dietro all'altare si rappresenta la morte di Cristo".[5] Così la *Pietà* creava una ridondanza con il suo Cristo inanimato, sconvolgendo quindi il progetto di Bandinelli.

Credo, invece, che la *Pietà* abbia creato un'iconografia diversificata e coerente con il *Cristo morto* e *Dio Padre*, indipendentemente da come essi sono interpretati. Timothy Verdon, con un occhio ai decreti emanati dal Concilio di Trento, interpreta il complesso scultoreo originale di Bandinelli come una rappresentazione della presenza reale di Cristo nell'Eucaristia, con Dio Padre che offre suo Figlio per la salvezza dell'umanità o esprime ira per il peccato di Adamo ed Eva.[6] A mio modo di vedere la *Pietà* ha introdotto una componente temporale nel complesso spostando l'equilibrio dall'astrazione alla narrazione.

Per il significato del Cristo morto mi affido al Vangelo di Giovanni, capitolo 20. Secondo l'evangelista, Maria Maddalena guardò dentro il sepolcro e vide due angeli, uno seduto dalla parte della testa e l'altro dei piedi, "dove Cristo era stato deposto". Il passaggio si riferisce alla Resurrezione di Cristo. Per diversi motivi, anche il *Cristo morto* di Bandinelli è colto in questo momento biblico.[7] In primo luogo, l'altare tradizionalmente simboleggia la tomba di Cristo.[8] In secondo luogo, l'angelo che sorregge la testa e il busto di Cristo è un'altra ragione. Terzo, è un secondo angelo progettato da Bandinelli ma mai eseguito che, possiamo supporre, lo scultore intendeva porre ai piedi di Cristo.[9] Alla fine Cristo è rappresentato in piedi e immobile e quindi come durante un risveglio spirituale. Questa qualità di mortalità transitoria si riflette nel suo volto con la bocca semiaperta, una caratteristica estatica dell'angelo, con gli occhi rivolti verso il cielo, lieto di essere testimone della mutazione soprannaturale.[10]

Quindi, se si accetta che Bandinelli abbia rappresentato una Resurrezione imminente, allora la *Pietà* raffigura nel Cristo morto una rappresentazione abbreviata delle conseguenze della Passione, che progredisce dalla discesa dalla croce fino sul grembo della Vergine, fino alla sepoltura e all'insieme della Resurrezione. Dio Padre presiede a questi eventi, tenendo un libro nella mano sinistra, evidentemente il Nuovo Testamento, e calpestando un secondo libro con il piede sinistro, certamente l'Antico Testamento. Un altro studioso ha accennato ai libri: ha definito quello sotto il piede di Dio come "un'idea piuttosto infelice, dato che ne regge già un altro nella mano sinistra".[11] Al contrario, i libri e il modo in cui sono rappresentati permettono di identificare il primo della Grazia sulla Legge, che è il dono divino della clemenza verso l'umanità e che Dio Padre attivamente elargisce con la mano destra benedicente. Pertanto, se il messaggio originale di Bandinelli era redenzione, o assoluzione come scrisse Bottari, sostituendo *Adamo ed Eva* con la *Pietà* non cambiò la dottrina ma i mezzi con cui essa viene comunicata. Ora noi dobbiamo comprendere, come San Paolo asicurò ai Romani, che i peccati dell'umanità furono sepolti insieme a Cristo alla sua morte, ma che la salvezza, la vita eterna, giungerà con la fede nella sua Resurrezione: "perché se tu crederai [...] con il tuo cuore che Dio lo ha risuscitato [dai morti], sarai salvato".[12]

Mi chiedo se qualcuno all'epoca, clero o altri, abbia approvato il cambiamento che la *Pietà* aveva apportato al significato della statuaria di Bandinelli. O se abbia notato il cambiamento che la sua presenza aveva recato al significato generale del recinto di marmo. Secondo Francesco Baldinucci,[13] la *Pietà* fu fornita una nuova base dall'architetto di corte Giovanni Battista Foggini e, secondo Francesco Settimani, testimone oculare dell'evento, fu costruita con "marmi misti".[14] L'attribuzione di Baldinucci non è documentata, ma esiste una fattura inedita che Foggini presentò all'Opera del Duomo l'11 luglio 1722 per una targa che aveva posto sulla base sotto la statua.[15]

La targa è tuttora conservata e reca un'iscrizione composta dal senatore Filippo Buonarroti, discendente di Michelangelo. D'altra parte la base è andata perduta quando in tempi recenti la statua è stata spostata. Tuttavia le prime fotografie mostrano parte del piedistallo, sufficiente a indicare che la base era stata posta sopra la balaustra e si estendeva sopra lo spazio vuoto che la separava dall'altare retrostante. Durante la fase in cui la *Pietà* conferiva al sito un aspetto più caratteristico, con dimensioni maggiori e un'articolazione più precisa rispetto a quando *Adamo ed Eva* erano in situ. Di fronte alla tribuna orientale, formavano anche un collegamento assiale più decisivo tra i due principali presbiteri del Duomo: l'altare maggiore, dalla metà del XV secolo custode del reliquiario della Santa Croce,[16] e il centro della cappella absidale, dedicata a San Zanobi, santo patrono principale di Firenze, da tempo rimosso e dal 1494 custodia del Santissimo Sacramento.[17]

Oltre a ciò la convivenza tra la *Pietà* e il Duomo durante il XVIII e il XIX secolo proseguì senza avvenimenti di rilievo. Non così nel XX secolo. La prima minaccia al rapporto simbiotico tra la chiesa e la statua avvenne il 9 febbraio 1918, quando l'arcivescovo di Firenze chiese all'Opera di Santa Maria del Fiore l'autorizzazione a sostituire la *Pietà* con un pulpito ligneo permanente per il "maggior decoro" del tempio.[18] Già allora le statue di Bandinelli erano state trasferite a Santa Croce e la maggior parte dell'architettura del coro era stata smantellata.[19]

L'autorizzazione fu concessa l'8 novembre 1919,[20] ma poi non fu intrapresa nessuna azione. L'inerzia potrebbe essere stata causata da un dibattito, descritto quattro anni dopo, nel verbale del 6 marzo 1923, sull'opportunità di spostare la *Pietà* all'interno del Duomo stesso oppure a Santa Croce, dove sarebbe servita "come immagine espiatoria in una cappella votiva".[21] Coloro che appoggiavano la conservazione in Duomo si basavano sul fatto che la *Pietà* è un'opera troppo grande per essere spostata, mentre i loro avversari sostenevano che la statua non aveva alcun legame intrinseco con la storia del Duomo e, quanto alla sua qualità artistica, non avrebbe sofferto se fosse stata esposta nella chiesa francescana.

Il dibattito non fu risolto, ma rimase il pericolo per il rapporto tra la *Pietà* e il Duomo. In effetti, sei anni dopo, nel 1929, la scrittrice francese Camille Mallarmé ripresse l'idea di cedere la statua a Santa Croce.[22] Tuttavia il motivo non era più il pulpito ligneo. La Mallarmé introdusse due nuovi motivi per sostenere il cambiamento de sede. Uno si basava sull'intenzione espressa da Michelangelo, riferita dal Condivi e dal Vasari, che la *Pietà* venisse ardondanza con il suo Cristo inanimato, sconvolgendo quindi il progetto di Bandinelli. Credo, invece, che la *Pietà* abbia creato un'iconografia diversificata e coerente con il *Cristo morto* e *Dio Padre*, indipendentemente da come essi sono interpretati. Timothy Verdon, con un occhio ai decreti emanati dal Concilio di Trento, interpreta il complesso scultoreo originale di Bandinelli come una rappresentazione della presenza reale di Cristo nell'Eucaristia, con Dio Padre che offre suo Figlio per la salvezza dell'umanità o esprime ira per il peccato di Adamo ed Eva.[6] A mio modo di vedere la *Pietà* ha introdotto una componente temporale nel complesso spostando l'equilibrio dall'astrazione alla narrazione.

Per il significato del Cristo morto mi affido al Vangelo di Giovanni, capitolo 20. Secondo l'evangelista, Maria Maddalena guardò dentro il sepolcro e vide due angeli, uno seduto dalla parte della testa e l'altro dei piedi, "dove Cristo era stato deposto". Il passaggio si riferisce alla Resurrezione di Cristo. Per diversi motivi, anche il *Cristo morto* di Bandinelli è colto in questo momento biblico.[7] In primo luogo, l'altare tradizionalmente simboleggia la tomba di Cristo.[8] In secondo luogo, l'angelo che sorregge la testa e il busto di Cristo è un'altra ragione. Terzo, è un secondo angelo progettato da Bandinelli ma mai eseguito che, possiamo supporre, lo scultore intendeva porre ai piedi di Cristo.[9] Alla fine Cristo è rappresentato in piedi e immobile e quindi come durante un risveglio spirituale. Questa qualità di mortalità transitoria si riflette nel suo volto con la bocca semiaperta, una caratteristica estatica dell'angelo, con gli occhi rivolti verso il cielo, lieto di essere testimone della mutazione soprannaturale.[10]

Quindi, se si accetta che Bandinelli abbia rappresentato una Resurrezione imminente, allora la *Pietà* raffigura nel Cristo morto una rappresentazione abbreviata delle conseguenze della Passione, che progredisce dalla discesa dalla croce fino sul grembo della Vergine, fino alla sepoltura e all'insieme della Resurrezione. Dio Padre presiede a questi eventi, tenendo un libro nella mano sinistra, evidentemente il Nuovo Testamento, e calpestando un secondo libro con il piede sinistro, certamente l'Antico Testamento. Un altro studioso ha accennato ai libri: ha definito quello sotto il piede di Dio come "un'idea piuttosto infelice, dato che ne regge già un altro nella mano sinistra".[11] Al contrario, i libri e il modo in cui sono rappresentati permettono di identificare il primo della Grazia sulla Legge, che è il dono divino della clemenza verso l'umanità e che Dio Padre attivamente elargisce con la mano destra benedicente. Pertanto, se il messaggio originale di Bandinelli era redenzione, o assoluzione come scrisse Bottari, sostituendo *Adamo ed Eva* con la *Pietà* non cambiò la dottrina ma i mezzi con cui essa viene comunicata. Ora noi dobbiamo comprendere, come San Paolo asicurò ai Romani, che i peccati dell'umanità furono sepolti insieme a Cristo alla sua morte, ma che la salvezza, la vita eterna, giungerà con la fede nella sua Resurrezione: "perché se tu crederai [...] con il tuo cuore che Dio lo ha risuscitato [dai morti], sarai salvato".[12]

Mi chiedo se qualcuno all'epoca, clero o altri, abbia approvato il cambiamento che la *Pietà* aveva apportato al significato della statuaria di Bandinelli. O se abbia notato il cambiamento che la sua presenza aveva recato al significato generale del recinto di marmo. Secondo Francesco Baldinucci,[13] la *Pietà* fu fornita una nuova base dall'architetto di corte Giovanni Battista Foggini e, secondo Francesco Settimani, testimone oculare dell'evento, fu costruita con "marmi misti".[14] L'attribuzione di Baldinucci non è documentata, ma esiste una fattura inedita che Foggini presentò all'Opera del Duomo l'11 luglio 1722 per una targa che aveva posto sulla base sotto la statua.[15]

La targa è tuttora conservata e reca un'iscrizione composta dal senatore Filippo Buonarroti, discendente di Michelangelo. D'altra parte la base è andata perduta quando in tempi recenti la statua è stata spostata. Tuttavia le prime fotografie mostrano parte del piedistallo, sufficiente a indicare che la base era stata posta sopra la balaustra e si estendeva sopra lo spazio vuoto che la separava dall'altare retrostante. Durante la fase in cui la *Pietà* conferiva al sito un aspetto più caratteristico, con dimensioni maggiori e un'articolazione più precisa rispetto a quando *Adamo ed Eva* erano in situ. Di fronte alla tribuna orientale, formavano anche un collegamento assiale più decisivo tra i due principali presbiteri del Duomo: l'altare maggiore, dalla metà del XV secolo custode del reliquiario della Santa Croce,[16] e il centro della cappella absidale, dedicata a San Zanobi, santo patrono principale di Firenze, da tempo rimosso e dal 1494 custodia del Santissimo Sacramento.[17]

Oltre a ciò la convivenza tra la *Pietà* e il Duomo durante il XVIII e il XIX secolo proseguì senza avvenimenti di rilievo. Non così nel XX secolo. La prima minaccia al rapporto simbiotico tra la chiesa e la statua avvenne il 9 febbraio 1918, quando l'arcivescovo di Firenze chiese all'Opera di Santa Maria del Fiore l'autorizzazione a sostituire la *Pietà* con un pulpito ligneo permanente per il "maggior decoro" del tempio.[18] Già allora le statue di Bandinelli erano state trasferite a Santa Croce e la maggior parte dell'architettura del coro era stata smantellata.[19]

L'autorizzazione fu concessa l'8 novembre 1919,[20] ma poi non fu intrapresa nessuna azione. L'inerzia potrebbe essere stata causata da un dibattito, descritto quattro anni dopo, nel verbale del 6 marzo 1923, sull'opportunità di spostare la *Pietà* all'interno del Duomo stesso oppure a Santa Croce, dove sarebbe servita "come immagine espiatoria in una cappella votiva".[21] Coloro che appoggiavano la conservazione in Duomo si basavano sul fatto che la *Pietà* è un'opera troppo grande per essere spostata, mentre i loro avversari sostenevano che la statua non aveva alcun legame intrinseco con la storia del Duomo e, quanto alla sua qualità artistica, non avrebbe sofferto se fosse stata esposta nella chiesa francescana.

Il dibattito non fu risolto, ma rimase il pericolo per il rapporto tra la *Pietà* e il Duomo. In effetti, sei anni dopo, nel 1929, la scrittrice francese Camille Mallarmé ripresse l'idea di cedere la statua a Santa Croce.[22] Tuttavia il motivo non era più il pulpito ligneo. La Mallarmé introdusse due nuovi motivi per sostenere il cambiamento de sede. Uno si basava sull'intenzione espressa da Michelangelo, riferita dal Condivi e dal Vasari, che la *Pietà* venisse ardondanza con il suo Cristo inanimato, sconvolgendo quindi il progetto di Bandinelli. Credo, invece, che la *Pietà* abbia creato un'iconografia diversificata e coerente con il *Cristo morto* e *Dio Padre*, indipendentemente da come essi sono interpretati. Timothy Verdon, con un occhio ai decreti emanati dal Concilio di Trento, interpreta il complesso scultoreo originale di Bandinelli come una rappresentazione della presenza reale di Cristo nell'Eucaristia, con Dio Padre che offre suo Figlio per la salvezza dell'umanità o esprime ira per il peccato di Adamo ed Eva.[6] A mio modo di vedere la *Pietà* ha introdotto una componente temporale nel complesso spostando l'equilibrio dall'astrazione alla narrazione.

Per il significato del Cristo morto mi affido al Vangelo di Giovanni, capitolo 20. Secondo l'evangelista, Maria Maddalena guardò dentro il sepolcro e vide due angeli, uno seduto dalla parte della testa e l'altro dei piedi, "dove Cristo era stato deposto". Il passaggio si riferisce alla Resurrezione di Cristo. Per diversi motivi, anche il *Cristo morto* di Bandinelli è colto in questo momento biblico.[7] In primo luogo, l'altare tradizionalmente simboleggia la tomba di Cristo.[8] In secondo luogo, l'angelo che sorregge la testa e il busto di Cristo è un'altra ragione. Terzo, è un secondo angelo progettato da Bandinelli ma mai eseguito che, possiamo supporre, lo scultore intendeva porre ai piedi di Cristo.[9] Alla fine Cristo è rappresentato in piedi e immobile e quindi come durante un risveglio spirituale. Questa qualità di mortalità transitoria si riflette nel suo volto con la bocca semiaperta, una caratteristica estatica dell'angelo, con gli occhi rivolti verso il cielo, lieto di essere testimone della mutazione soprannaturale.[10]

Quindi, se si accetta che Bandinelli abbia rappresentato una Resurrezione imminente, allora la *Pietà* raffigura nel Cristo morto una rappresentazione abbreviata delle conseguenze della Passione, che progredisce dalla discesa dalla croce fino sul grembo della Vergine, fino alla sepoltura e all'insieme della Resurrezione. Dio Padre presiede a questi eventi, tenendo un libro nella mano sinistra, evidentemente il Nuovo Testamento, e calpestando un secondo libro con il piede sinistro, certamente l'Antico Testamento. Un altro studioso ha accennato ai libri: ha definito quello sotto il piede di Dio come "un'idea piuttosto infelice, dato che ne regge già un altro nella mano sinistra".[11] Al contrario, i libri e il modo in cui sono rappresentati permettono di identificare il primo della Grazia sulla Legge, che è il dono divino della clemenza verso l'umanità e che Dio Padre attivamente elargisce con la mano destra benedicente. Pertanto, se il messaggio originale di Bandinelli era redenzione, o assoluzione come scrisse Bottari, sostituendo *Adamo ed Eva* con la *Pietà* non cambiò la dottrina ma i mezzi con cui essa viene comunicata. Ora noi dobbiamo comprendere, come San Paolo asicurò ai Romani, che i peccati dell'umanità furono sepolti insieme a Cristo alla sua morte, ma che la salvezza, la vita eterna, giungerà con la fede nella sua Resurrezione: "perché se tu crederai [...] con il tuo cuore che Dio lo ha risuscitato [dai morti], sarai salvato".[12]

Mi chiedo se qualcuno all'epoca, clero o altri, abbia approvato il cambiamento che la *Pietà* aveva apportato al significato della statuaria di Bandinelli. O se abbia notato il cambiamento che la sua presenza aveva recato al significato generale del recinto di marmo. Secondo Francesco Baldinucci,[13] la *Pietà* fu fornita una nuova base dall'architetto di corte Giovanni Battista Foggini e, secondo Francesco Settimani, testimone oculare dell'evento, fu costruita con "marmi misti".[14] L'attribuzione di Baldinucci non è documentata, ma esiste una fattura inedita che Foggini presentò all'Opera del Duomo l'11 luglio 1722 per una targa che aveva posto sulla base sotto la statua.[15]

La targa è tuttora conservata e reca un'iscrizione composta dal senatore Filippo Buonarroti, discendente di Michelangelo. D'altra parte la base è andata perduta quando in tempi recenti la statua è stata spostata. Tuttavia le prime fotografie mostrano parte del piedistallo, sufficiente a indicare che la base era stata posta sopra la balaustra e si estendeva sopra lo spazio vuoto che la separava dall'altare retrostante. Durante la fase in cui la *Pietà* conferiva al sito un aspetto più caratteristico, con dimensioni maggiori e un'articolazione più precisa rispetto a quando *Adamo ed Eva* erano in situ. Di fronte alla tribuna orientale, formavano anche un collegamento assiale più decisivo tra i due principali presbiteri del Duomo: l'altare maggiore, dalla metà del XV secolo custode del reliquiario della Santa Croce,[16] e il centro della cappella absidale, dedicata a San Zanobi, santo patrono principale di Firenze, da tempo rimosso e dal 1494 custodia del Santissimo Sacramento.[17]

Oltre a ciò la convivenza tra la *Pietà* e il Duomo durante il XVIII e il XIX secolo proseguì senza avvenimenti di rilievo. Non così nel XX secolo. La prima minaccia al rapporto simbiotico tra la chiesa e la statua avvenne il 9 febbraio 1918, quando l'arcivescovo di Firenze chiese all'Opera di Santa Maria del Fiore l'autorizzazione a sostituire la *Pietà* con un pulpito ligneo permanente per il "maggior decoro" del tempio.[18] Già allora le statue di Bandinelli erano state trasferite a Santa Croce e la maggior parte dell'architettura del coro era stata smantellata.[19]

L'autorizzazione fu concessa l'8 novembre 1919,[20] ma poi non fu intrapresa nessuna azione. L'inerzia potrebbe essere stata causata da un dibattito, descritto quattro anni dopo, nel verbale del 6 marzo 1923, sull'opportunità di spostare la *Pietà* all'interno del Duomo stesso oppure a Santa Croce, dove sarebbe servita "come immagine espiatoria in una cappella votiva".[21] Coloro che appoggiavano la conservazione in Duomo si basavano sul fatto che la *Pietà* è un'opera troppo grande per essere spostata, mentre i loro avversari sostenevano che la statua non aveva alcun legame intrinseco con la storia del Duomo e, quanto alla sua qualità artistica, non avrebbe sofferto se fosse stata esposta nella chiesa francescana.

Il dibattito non fu risolto, ma rimase il pericolo per il rapporto tra la *Pietà* e il Duomo. In effetti, sei anni dopo, nel 1929, la scrittrice francese Camille Mallarmé ripresse l'idea di cedere la statua a Santa Croce.[22] Tuttavia il motivo non era più il pulpito ligneo. La Mallarmé introdusse due nuovi motivi per sostenere il cambiamento de sede. Uno si basava sull'intenzione espressa da Michelangelo, riferita dal Condivi e dal Vasari, che la *Pietà* venisse ardondanza con il suo Cristo inanimato, sconvolgendo quindi il progetto di Bandinelli.

[1] W. BRAUNFELS, *Der Dom von Florenz*, Losanna-Friburgo in Brisgovia, 1964, p. 64.

[2] C. MALLARMÉ, *L'ultima tragedia di Michelangelo*, Roma, 1929, p. 84. Vedi anche l'edizione francese del libro, *Un drame ignoré de Michel-Ange*, Parigi, 1930, p. 83. Camille Mallarmé cita un manoscritto inedito del XVIII secolo di Francesco Settimani, *Memorie fiorentine*, nell'Archivio di Stato, Firenze, Manoscritti 142, 29 agosto 1721, fol. 426v, (d'ora in poi ASF-Settimani).

[3] Per la storia del recinto del coro di Bandinelli, iniziato nel 1547, vedi D. HEIKAMP, "Baccio Bandinelli Du Monde di Firenze", in *Paragone*, XV, n. 175, 1964, pp. 32-42. Vedi anche i numerosi articoli sul recinto in *Scritti di vicolo della cupola*, a cura di T. VERDON, Milano, 1997.

[4] ASF-Settimani, fol. 84. Le statue di *Adamo ed Eva* erano già state condannate come "sporche figure di marmo" al momento della loro installazione nel 1551, per la quale vedi A. COLASANTI, "Il memoriale di Baccio Bandinelli", in *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXVIII, Berlino, 1905, p. 25. Vasari era anche critico nei confronti di *Adamo ed Eva*, affermando che le due figure dovevano essere scacciate dalla chiesa, perché "a causa della loro disobbedienza furono cacciati dal Paradiso". Su questo vedi G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. MILANESI, Milano, 1878-1885, VI, p. 180 (d'ora in poi VASARI-MILANESI). Per la rimozione di *Adamo ed Eva* il 10 settembre 1721 vedi A. LENSI, *Palazzo Vecchio*, Milano, 1929, p. 281.

[5] G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di G.G. BOTTARI, Roma, 1759-1760, II, p. 603, nota 1 (d'ora in poi VASARI-BOTTARI). Desidero ringraziare Louis Waldman per aver portato alla mia attenzione questo riferimento.

[6] T. VERDON, *Il "Giudizio" ritrovato. Il restauro degli affreschi della cupola di Santa Maria del Fiore*, Firenze, 1995, pp. 27-32. Idee simili riguardo al Cristo morto sono espresse da E. PETRUCCI, "Le sculture dell'interno", in *Le Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze*, a cura di C. ACIDINI LUCHINAT, Firenze, 1995, II, pp. 188 sgg., e da E. VOSSILLA, "Dal coro alla cupola. Linee del mecenatismo di Cosimo I a Santa Maria del Fiore nell'epoca del Concilio di Trento", in *L'uomo in cielo*, Atti del simposio interdisciplinare promosso dallo Studio Teologico Fiorentino, a cura di T. VERDON, *Vivere Homo*, 7, 1996, pp. 41-56.

[7] Per un'illustrazione del marmo *Cristo morto*, vedi *Vivere Homo* (vedi nota 6).

[8] Esiste una lunga bibliografia sull'altare come tomba di Cristo, ma è sufficiente ai nostri scopi citare J. SHEARMAN, *Pontormo's Altarpiece in S. Felicita*, University of Newcastle Upon Tyne, 1971, p. 22.

[9] Vedi HEIKAMP, *op. cit.* (vedi nota 3), pp. 33 e 37.

[10] Per un'illustrazione della testa di Cristo vedi *Vivere Homo* (vedi nota 6).

[11] J. POESCHKE, *Die Skulptur der Renaissance in Italien. Michelangelo und seine Zeit*, Monaco di Baviera, 1992, II, p. 176. Vedi anche l'edizione inglese del volume, *Michelangelo and His World*, New York, 1996, p. 176.

[12] San Paolo 10:9.

[13] E. BALDINUCCI, *Vita di G.B. Foggini*, cit. in K. LANKHEIT, *Florentinische Barockplastik*, Monaco di Baviera, 1962, p. 237. Desidero ringraziare Louis Waldman per aver richiamato la mia attenzione sul commento di Baldinucci.

[14] ASF-Settimani, fol. 492v.

[15] Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore, Firenze (d'ora in poi AOSMF), IV-2-93, fasc. 84.

[16] G. POGGI, *Il Duomo di Firenze*, Berlino, 1909, p. CCXI; e l'edizione rivista a cura di M. HAINES, Firenze, 1988, p. CXXI.

[17] HAINES, *op. cit.* (vedi nota 16), p. CXVIII.

[18] AOSMF, XI-1-4, fols. 97v-98r e 100v.

[19] L'architettura del coro fu in gran parte smantellata nel 1842. Su questo vedi W. e E. PAATZ, *Die Kirchen von Florenz*, Francoforte sul Meno, 1952, III, p. 368.

[20] AOSMF, XI-1-4, fol. 107 V.

[21] AOSMF, XI-1-4, fol. 117.

[22] MALLARMÉ, *L'ultima tragedia* (vedi nota 2), pp. 7 sgg., e *Un drame ignoré* (vedi nota 2), p. 2.

[23] MALLARMÉ, *L'ultima tragedia* (vedi nota 2); A. CONDIVI, *The Life of Michelangelo*, a cura di H. WOHL, Oxford, 1976, p. 90; e VASARI-MILANESI (vedi nota 4), VII, p. 218.

[24] MALLARMÉ, *Un drame ignoré* (vedi nota 2), p. 2. L'idea della Mallarmé fu sostenuta, tra gli altri, da A. ERRICHELLI, *Michelangelo*, Città di Castello, 1930, p. 75, e A.M. BESSONE AURELI, "Per il cambiamento della tomba di Michelangelo", in *Illustrazione Vaticana*, IV, n. 14, 1933, p. 545, che ha concluso che la sostituzione della tomba del Vasari con la *Pietà* "renderebbe onore a quel genio insuperabile, e anche a Dio, perché tutto viene dal Creatore, che avrebbe concesso all'Italia, come disse lo stesso Michelangelo, 'il perfetto delle cose'".

[25] MALLARMÉ, *Un drame ignoré* (vedi nota 2), p. 2.

[26] S. e J. HORNER, *Walks in Florence*, Londra, 1877, I, pp. 75 e 78.

[27] G. VASARI, *La vita di Michelangelo* nelle redazioni del 1550 e del 1568, a cura di P. BAROCCHI, Milano-Napoli, 1962, III, p. 1442 (citando l'articolo di Auguste Rodin su *La Revue*, 86, 1910, p. 14). Rodin fece un viaggio in Italia nell'inverno del 1875-1876, secondo R. ROSENBLUM e H.W. JANSON, *Art of the 19th Century. Painting and Sculpture*, Londra, 1984, p. 476.

[28] VASARI-MILANESI (vedi nota 4), VII, pp. 28 sgg.

[29] AOSMF, XI-1-4, fols. 21 e 38. Il sito fu criticato per la sua oscurità, tra gli altri, da R. SUTHERLAND GOWER, *Michael Angelo Buonarroti*, Londra, 1911, p. 56; E. KNAPP, *Michelangelo*, Stoccarda, 1916, p. 169; L.V. BERTARELLI, *Firenze e dintorni*, Milano, 1937, pp. 92 sgg.

[30] AOSMF, XI-1-4, fol. 141.

[31] Il deputato residente fece registrare presso la Deputazione Secolare dell'Opera la propria opposizione "con tutta la sua energia" al trasferimento della *Pietà* a Santa Croce.

[32] AOSMF, XI-2-93, 1933-1934, fasc. 8. La data precisa dell'installazione non è prevista. Per una pianta del Duomo in cui sono indicati il vecchio e il nuovo sito della *Pietà* vedi P. PAVLINOV, "La sistemazione della Pietà di S. Maria del Fiore e il metodo creativo di Michelangelo", in *Arte Lombarda*, X, 1965, p. 117, fig. 4.

[33] Tra loro c'erano: M. RIVOSECCHI, *Michelangelo e Roma*, Bologna, 1935, p. 125; BERTARELLI, *op. cit.* (vedi nota 29), pp. 92 sgg.; V. MARIANI, *Michelangelo*, Torino, 1945, p. 231. D'altra parte N. BACCETTI, *Spirito e figure*, Milano, 1934, p. 127, assume la posizione paradossale che l'illuminazione non era molto migliore nella cappella rispetto a dietro l'altar maggiore. Tuttavia appoggiò il trasferimento perché così la statua poteva essere vista da ogni lato.

[34] PAVLINOV, *op. cit.* (vedi nota 32), p. 116. Il testo latino, come Pavlinov ha registrato, recita: "Clariore in loco locum voluere", ossia: "Per dare infine una illuminazione migliore".

[35] AOSMF, XI-2-93, 1933-1934, fasc. 8. La data precisa dell'installazione non è prevista. Per una pianta del Duomo in cui sono indicati il vecchio e il nuovo sito della *Pietà* vedi P. PAVLINOV, "La sistemazione della Pietà di S. Maria del Fiore e il metodo creativo di Michelangelo", in *Arte Lombarda*, X, 1965, p. 117, fig. 4.

[36] Tra loro c'erano: M. RIVOSECCHI, *Michelangelo e Roma*, Bologna, 1935, p. 125; BERTARELLI, *op. cit.* (vedi nota 29), pp. 92 sgg.; V. MARIANI, *Michelangelo*, Torino, 1945, p. 231. D'altra parte N. BACCETTI, *Spirito e figure*, Milano, 1934, p. 127, assume la posizione paradossale che l'illuminazione non era molto migliore nella cappella rispetto a dietro l'altar maggiore. Tuttavia appoggiò il trasferimento perché così la statua poteva essere vista da ogni lato.

[37] PAVLINOV, *op. cit.* (vedi nota 32), p. 116. Il testo latino, come Pavlinov ha registrato, recita: "Clariore in loco locum volueret", ossia: "Per dare infine una illuminazione migliore".

[38] AOSMF, XI-2-93, 1932-1933, fasc. 8.

[39] *Ibid.* La lettera fu scritta da Giuseppe Castellucci al deputato residente dell'Opera di Santa Maria del Fiore in data 25 agosto 1932. Il disegno fu approvato dal deputato in una lettera del 31 agosto 1932 e dalla Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna della Toscana in una lettera del 23 settembre 1932.

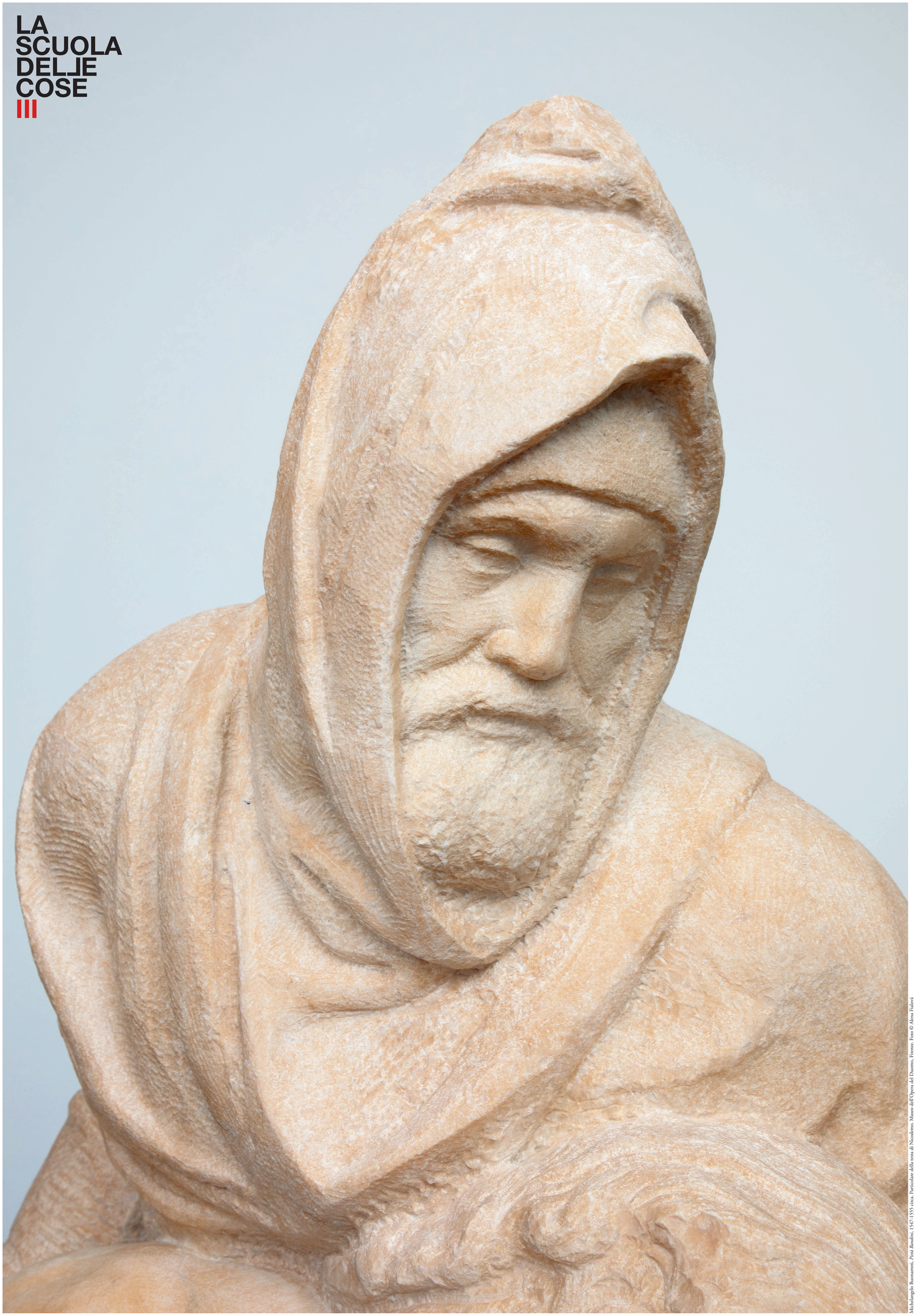
[40] Prima dell'installazione della *Pietà*, per giudicare l'effetto, fu utilizzato un calco in gesso della statua, calco ora conservato nella Gipsoteca di Firenze. Vedi AOSMF, XI-1-4, fol. 144v, lettera del 27 gennaio 1932.

[41] AOSMF, XI-2-93, 1933-1934, fasc. 8, lettera del 14 giugno 1933. L'iscrizione fu approvata dalla R. Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna della Toscana in una lettera del 17 giugno 1933, inclusa nella stessa cartella.

[42] Per la rimozione degli armadi vedi AOSMF, XI-2-93, 1993-1934, fasc. 8, lettera datata 5 settembre 1933. Nel 1840 una pala d'altare quattrocentesca raffigurante una Madonna col Bambino tra San Giovanni e San Biagio fu messa sull'altare di questa cappella e collocata nel Museo dell'Opera del Duomo, dove è tuttora visibile. Su questo vedi E. SETTESOLDI, *Il Museo dell'Opera del Duomo di Firenze*, Firenze, 1982, p. 85.

[43] La statua fu rimossa dalla cappella due volte prima del 1960. Ricoverata nel sotterraneo durante la seconda guerra mondiale per proteggerla dai bombardamenti alleati, il 22 maggio 1946 fu portata all'Accademia di Belle Arti per una pulitura generale, secondo i resoconti dei giornali, e tornò in Duomo

LA SCUOLA DELLE COSE III



Michelangelo Buonarroti, *Pietà Bandini*, 1547-1555 circa. Particolare della testa di Nicodemo. Museo dell'Opera del Duomo, Firenze. Foto © Alena Fialová