

Le Pietà di Michelangelo: specchi di introspezione

Simone Lucca*

Davanti a un'opera d'arte, cosa vedo? Cosa dice di me quello che vedo? Davanti a una scultura non finita, cosa ci colpisce: la parte completa o quella imperfetta? Cosa vediamo di noi stessi, in prima battuta? Il dono che siamo o i nostri limiti?

L'ambiguità di certe sculture – con una perfezione e un'imperfezione che convivono – rispecchia molto della natura umana. Ci pone anche di fronte ad una scelta, ci muove a chiederci se sia una scultura perfetta ma rotta, o se invece sia a tal punto compromessa dai suoi tagli da non poterne valorizzare le perfezioni formali, oppure se sia una sinfonia di compiuto e incompiuto.

Questa estrema esposizione di non-finito ha origini lontane, ma vede tra i maestri della tecnica Michelangelo, che l'ha utilizzata nelle sue più famose opere in marmo.

Michelangelo ha realizzato tre versioni della Pietà. In questo contributo presenterò tali icone della scultura rinascimentale come una serie di specchi che possono aiutarci a vedere dentro il nostro animo. Non potendo dilungarmi nei dettagli storico-artistici, applicherò in-

* Cappellano universitario.

vece una lettura che si ispira al metodo Panofsky¹ e alla scuola di meditazione di Klemens Tilmann².

La Pietà Vaticana

Livello preiconografico

Prima ancora di esplorare l'immagine, si deve notare la sua imponenza, lievemente più grande della grandezza naturale; si è colpiti poi dalla superficie del marmo, levigata e lucente, dal senso di movimento dato dalle pieghe dell'abito che sembrano fremere, e dal gravare del corpo senza vita che pare scivolare, trattenuto appena dalla donna.

Si nota la bellezza del corpo atletico del defunto e del viso della ragazza.

Prima ancora di leggere l'immagine siamo colpiti da una bellezza, un'armonia, un senso di perfezione che lasciano senza fiato. La bellezza e l'imponenza paiono stabilire il divieto di avere un coinvolgimento fisico diretto: la bellezza, per sé attraente, appare qui così compiuta che sembra un sacrilegio toccarla.

Livello iconografico

Una giovane donna, col capo coperto da un velo e un abito che la avvolge completamente tranne il volto e le mani. Persino i piedi sono nascosti. Intuiamo che è seduta su una roccia, che si intravede dietro di lei sulla destra. Con la mano destra sorregge senza fatica, ma con evidenza del peso, il cadavere di un uomo. Questo sembra quasi che stia dormendo, ma si capisce che è senza vita perché il capo pende all'indietro a strozzare il collo. La sua bocca è socchiusa, il suo corpo muscoloso, giovanile. Le vene del braccio sono evidenti e scorgiamo anche i segni di fori nelle mani e nei piedi. Un'osservazione più atten-

¹ Questo metodo invita a leggere ogni opera d'arte anzitutto come un'immagine, poi come una figura, infine come una figura che trasmette un significato, così da poter gustare un'immagine senza i condizionamenti della sua interpretazione. I tre passaggi sono denominati: preiconografico (forme e colori), iconografico (figure), iconologico (significati).

² Si basa su una forte visione unitaria di anima e corpo, sulla necessità di portare in superficie ciò che è nel profondo, ma soprattutto sul cammino di interiorizzazione e raccoglimento. A questo scopo Tilmann ha tracciato un processo di meditazione che parte dal porsi di fronte a una realtà creata per rileggere le armoniche che fa emergere nella propria interiorità.

ta mostra la ferita al costato. Cominciano ad apparire i segni di una morte violenta.

A questo livello non capiamo il rapporto tra l'uomo e la donna, la quale ci appare con un volto serio ma sereno, con lo sguardo che contempla il corpo che ha sulle ginocchia e una mano stesa per segnare uno spazio di accoglienza al nostro stesso sguardo. Il suo busto scivola leggermente indietro, quasi a bilanciare il peso del corpo dell'uomo che deve sostenere. Pur capendo che quello è un cadavere, il volto di lei non appare disgustato, anzi sembra suggerire un valore che ancora non ci è comprensibile. Le sue labbra sembrano sul punto di dischiudersi per trarre un profondo respiro, o per trattenere il respiro. Gli occhi semichiusi mostrano un dolore composto, come nell'istante che precede il pianto.

La nudità quasi totale dell'uomo contrasta con la copertura totale della donna, come la morte e la vita, il peso e la forza, le ferite e l'integrità.

Livello iconologico

Questo è il livello in cui ci appropriamo dei significati espliciti attraverso il "titolo" dell'opera, e portiamo dentro quanto abbiamo visto nelle osservazioni precedenti.

Siamo di fronte alla Madonna che tiene sulle ginocchia il Cristo morto, deposto dalla croce, prima che venga avvolto completamente nel sudario e messo nel sepolcro. Sono istanti di dolore e di meditazione. Ci appare come il fermo immagine di una sequenza che lega due momenti tra i più noti del racconto evangelico. La mano aperta di Maria sembra imitare le braccia aperte di Cristo in croce.

Rileggiamo quella bellezza, quella *pulchritudo*, che sembrano stonare con la violenza del supplizio; sentiamo la vita tolta a quel corpo che era forte (e così appare ancora) e che nella sua perfezione formale ci dice la sua perfezione morale.

Se ci appropriamo dei significati – leggiamo cioè esplicitamente Gesù e Maria in queste figure – siamo colpiti dall'assenza di dolore fisico, dal clima di contemplazione, dalla compostezza di Maria (ma anche del corpo di Cristo) che non cede alla disperazione. Accolti dallo sguardo della Madonna nella medesima contemplazione, ella

ci porta a riflettere non tanto sulla morte del Figlio quanto sulla sua promessa, e a vedere che quel cadavere, affidato alla terra, è seme di immortalità. Maria non contempla solo il Figlio morto, ma il mistero della Redenzione. Non lo stringe, ma lo dispiega all'umanità.

La Pietà Bandini

Sono passati cinquant'anni dalla prima Pietà. Per questa scultura Michelangelo mette mano a un blocco di marmo avanzato, di scarsa qualità, duro e impuro. Giunto a completare la gamba sinistra del Cristo, si trovò ad affrontare una venatura nel marmo che sotto lo scalpello produsse una frattura tale da rovinarla. Preso dalla rabbia, il Maestro staccò a martellate tutta la gamba destra di Cristo, lasciando segni di martello ancora visibili anche nel resto della scultura. Michelangelo abbandonò così il progetto, ma vi tornò poi da capo per quella che fu la sua ultima scultura in assoluto.

Livello preiconografico

Troviamo una grande tensione, quasi una confusione tra le linee di forza. Tutti i personaggi sono in movimento, tesi a sostenere un peso o inerti a lasciarsi cadere. C'è quasi una confusione, inedita rispetto alla Pietà Vaticana dove il primo approccio era di grande fissità. Qui si avverte un trambusto e non il silenzio contemplativo della Vaticana. Ci aspetteremmo, da un momento all'altro, di sentire il tonfo del corpo centrale che cade a terra, sovrastando la fatica degli altri personaggi che cercano di reggerlo.

Colpisce molto il contrasto tra la massa centrale, lucida e chiara, e il resto dell'opera, che è refrattaria a riflettere la luce e si presenta scabra e più scura, come se facesse da sfondo al personaggio principale.

Livello iconografico

La scena appare nella confusione, addirittura concitata. Vediamo un uomo privo di sensi, come se fosse appena svenuto, sostenuto a malapena da una donna e da un uomo che sta alzato sopra di lui. Sembra scivolare, e che il peso dell'uomo sovrasti di gran lunga le for-

ze di chi lo sorregge. Anche guardando con attenzione, non si vedono segni di violenza sul suo corpo.

Intuiamo, sul volto della donna, una vena di tristezza, mentre sull'uomo misteriosamente incappucciato, che domina la composizione dall'alto, non riusciamo a cogliere se non una strana rassegnazione. Ruotando attorno alla scultura, quest'uomo maturo, tutto coperto tranne il volto, si mostra piegato, quasi a "versare", dalle sue braccia in quelle della donna, il corpo che a malapena sostiene. Le gambe piegate dell'uomo che scivola, danno proprio l'impressione che sia svenuto, come se fosse stato in piedi fino a un istante prima dell'essere così immortalato.

Non c'è sgomento sui volti degli altri, né preoccupazione. Solo un dolore sordo e rassegnato. L'uomo incappucciato pare particolarmente cupo, e la sensazione è acuita dalle ombre che il copricapo proietta sul suo viso.

Il contrasto tra il corpo nudo del personaggio principale e la totale copertura degli altri corpi suona incomprensibile, ma segna una differenza sottolineata dalla diversa finitura.

Più che muovere un sentimento, stare davanti a questo gruppo muove fisicamente: verrebbe quasi da correre avanti per aiutare quell'uomo e quella donna a soccorrere il giovane che sta collassando. La concitazione, la tensione, la vividezza e la composizione così realistica non lasciano immaginare che quello sia un cadavere, bensì un uomo svenuto, un uomo da soccorrere.

Livello iconologico

Siamo istruiti sul titolo dell'opera, e immediatamente comprendiamo che quello è il cadavere di Cristo e che la fatica espressa non è urgenza per soccorrere un vivo, ma pietosamente comporre un morto.

Maria appare appena abbozzata in volto, ma si intuisce sulle labbra un qualcosa che potrebbe essere tanto un bacio come una smorfia del pianto, l'ultimo istante di un contatto fisico che di lì a poco sarà impedito dalla sepoltura.

L'uomo maturo che sovrasta sembra vigoroso, ma di un vigore vuoto, come lo sguardo in cui gli occhi, non rifiniti, appaiono vacui. Il resto del viso è piano, disteso, in contrasto con lo sforzo fisico (e

in un certo senso morale) che sta vivendo. Nicodemo sta ponendo il Figlio tra le braccia della Madre, in una sorta di maieutica paradossale. Il Figlio resta figlio anche morto, ma la madre sembra generata ad una nuova maternità, inedita eppure in continuità con quella carnale.

Il corpo di Cristo appare, seppur perfetto e compiuto, in una magrezza e in un tono poco atletici, ma l'unico elemento da cadavere è il braccio sinistro, che si attorciglia su sé stesso in una posa totalmente innaturale, persino improbabile. Manca il respiro a questo Cristo: mentre quello vaticano sembrava dormire, questo collassato è un mantice che si svuota.

Il gioco delle linee di forza è ascendente, nervoso, e l'occhio si muove rapidamente come a voler inglobare un'immagine che sfugge. La serena quiete della Pietà giovanile, in questa Pietà senile è invece messa in movimento, un movimento che non trova pace.

Nonostante tutti i volti siano allo stato del non-finito, Cristo appare compiuto, e il suo corpo si staglia sulla massa degli altri due protagonisti. Tuttavia, proprio il non-finito attira lo sguardo: l'apice di questa strana inversione la troveremo nella Pietà Rondanini.

La Pietà Rondanini

Michelangelo muore il 18 febbraio 1564, e il giorno successivo il governatore di Roma manda un funzionario a redigere attento elenco dei beni del Maestro, tra cui viene registrata una «statua principciata per un Christo et un'altra figura di sopra, attaccate insieme, sbazzate e non finite». Un ingenuo geniale che, senza comprendere molto di arte, ha colto forse più di tanti critici il cuore di questa scultura: prima di essere non finita, è anzitutto iniziata («principiata»).

L'opera è la seconda versione, rielaborata scolpendo lo stesso blocco già lavorato: da quella che era la fascia sinistra del corpo di Cristo viene scolpita la testa di Maria, mentre dal corpo della Madonna vengono scavati l'attuale testa e il busto di Cristo, che appare estremamente ridotto e smagrito, probabilmente per la diminuzione della materia disponibile da scolpire.

La Madre si riappropria del corpo del Figlio, per poi restituirlo nuovamente alla luce: il corpo di Gesù che vediamo oggi è letteralmente scavato dal corpo di Maria.

Livello preiconografico

Una matassa, un groviglio appeso, verticale. Un'unica direzione, quella alto-basso, che contrasta col movimento abituale dell'occhio, che è da sinistra a destra.

Ciò che colpisce la vista è la differenza tra le figure accostate, che sembrano confuse e che solo con il prolungarsi dell'osservazione si definiscono su piani diversi. Osserviamo masse quasi perfette e altre rugose, che intrappolano la luce. Vediamo forme solo vagamente antropomorfe e parti anatomiche dettagliate, e tutta una gamma di dettagli che si situano su gradi diversi della scala che va da questo all'altro estremo.

Finché non si approfondisce a livello iconografico, quella che abbiamo davanti è una massa che solo all'apparenza scoraggia la lettura, ma in realtà stimola a comprendere e ad analizzare.

Livello iconografico

Tralasciando il braccio compiuto che non ha rapporto col resto della composizione, il vero taglio è tra la parte inferiore e quella superiore.

Intuiamo una forma umana, maschile, che appare in totale nudità, e dietro (ma anche sopra) un'altra figura che non è identificata, ma che si intuisce più probabilmente femminile.

La parte inferiore è piuttosto rifinita, molto precisa anatomicamente, ma stride col resto, perché questi arti appaiono sovradimensionati e in una torsione poco naturale. Il colore è più chiaro, la superficie più lucente.

La parte superiore appare molto espressiva pur essendo imprecisa: una figura femminile che abbraccia da dietro la figura maschile, appoggiando teneramente il braccio sinistro sulla spalla di lui e la testa sul suo capo.

La donna stringe la spalla sinistra al collo, dando un segno quasi di movimento come a stringere il proprio corpo a quello dell'uomo, e anche a racchiudere sé stessa in una posizione rattrappita.

Non si respira un tono di morte, ma di un rapporto intimo e affettuoso, nonostante gli occhi di entrambi sembrano venati di una tristezza pacata.

Per un effetto di prospettiva, più che divisa tra alto e basso, la scultura sembra divisa in un davanti (la parte finita) e un dietro (la parte non levigata, il busto e il volto): questo fa sì che lo sguardo, invece di salire, vada in profondità e si addentri nella scultura.

Girando a destra, si nota la curvatura del busto, come se la donna fosse tenuta sulle spalle dell'uomo. Se non vedessimo le gambe piegate, a penzoloni, non avremmo dubbi sul fatto che sia lui a sostenere lei. Proprio questa curvatura in avanti spinge verso l'alto lo sguardo e la figura stessa, slanciandola. La vera verticalità la si avverte in questo scorcio, dove l'estrema orizzontalità di Cristo nella Vaticana diventa qui (dopo il passaggio intermedio della Bandini) pura verticalità: dalla Vergine che regge il Cristo, siamo passati al suo appoggiarsi al Figlio; dalla caduta libera e sinuosa di Gesù, alla rigida stretta di un abbraccio che sembra replicare la presa di una zattera di salvataggio.

Livello iconologico

Sappiamo anzitutto che la scultura è frutto di un rimaneggiamento, di un'inversione di volumi. Maria è stata posta al di sopra di Cristo, ma non a sostenerlo, bensì a farsi sostenere da lui. Quel moto ascendente non può che farci pensare alla risurrezione piuttosto che alla morte. Michelangelo ha ribaltato la figura ma anche il suo significato. Il rapporto, il dialogo madre/figlio prende il sopravvento sulla contemplazione (Vaticana) e sulla narrazione (Bandini). Ridotta all'osso, la Rondanini esprime il nucleo della Pietà come un abbraccio tra la Madre e il Figlio. Rigido e slanciato ad un tempo, questo abbraccio rappresenta quasi le due facce di una medaglia: il dolore fisico da un lato, quello interiore dall'altro. Da un lato c'è il dolore fisico, quello di Cristo, che però ormai è morto, non sente più il dolore della carne, il suo volto non tradisce sofferenza se non nell'abbandono dal capo. Dall'altro c'è il dolore intimo, spirituale, morale, c'è il dolore di Maria, che però è ancora viva, e prova vividamente questo dolore per la morte del Figlio, per il rifiuto del Figlio. C'è in Maria tutto il dolore fisico di Gesù che in lei si riversa e continua, continua nel suo cuore

come causa, ma anche come se fisicamente lo sentisse la madre, così strettamente unita a lui, con un abbraccio che vuole quasi inglobarlo. C'è anche il dolore e la vergogna per Dio che non viene capito dall'umanità, mentre Maria comprende e con-partecipa di questo dolore.

Questa ultima opera del Buonarroti mescola maternità e figliolanza, vita e morte, e ci fa vedere come si può generare dando la vita.

Il contrasto tra il finito e il non-finito rende quest'ultimo pieno di sentimento ed emozione. Non è il non-finito a fare da sfondo (come appare nella Bandini o nel non-finito della sacrestia di san Lorenzo), ma è il completo e perfetto a fare da sfondo – o meglio da trampolino – al rozzo, eppure a suo modo compiuto, non-finito.

Uno specchio di introspezione

La descrizione fatta può aprire un itinerario di contemplazione di sé, usando le tre immagini per *riflettersi*.

Si tratta di porsi davanti al "testo iconico" dell'opera, e raccogliere i rimandi che tanto l'insieme come i dettagli ci forniscono:

- ✓ Cosa suscita in me la perfezione? Cosa il non-finito?
- ✓ Cosa in me è "principiato", cioè è almeno iniziato? Come cambia percepire la mia vita "non-finita" piuttosto che "solo-principiata"?
- ✓ Cosa mi ricorda della mia storia? Quali sentimenti o sensazioni mi verrebbero da esprimere con quel dettaglio, con quella forma, con quella composizione di figure?

Sono queste le prime domande da farsi, sia in una meditazione individuale che in un processo di accompagnamento, ponendo alla persona quegli interrogativi che possano aiutarlo a tirare fuori ciò che ha dentro, usando le immagini di Michelangelo, la sua storia, la sua visione del mistero del Compianto sul Cristo morto.

Stare davanti a queste opere ci mette in movimento, ci condiziona, ci trasforma, a patto che accettiamo di cogliere quello che suscitano in noi: questo le rende occasioni di meditazione. Toccando un oggetto il nostro corpo cambia, perché ciò che percepiamo non è nell'oggetto ma nella modifica che quelle superfici generano nel senso del tatto. Ciò che capita è un cambiamento dentro il corpo, che viene elaborato

in una "immagine" interiore, in una percezione. In questo senso noi non conosciamo propriamente la realtà, ma le modifiche che essa mette in moto nel nostro corpo e sono elaborate dal nostro cervello. La stessa cosa vale per i sensi spirituali.

Ora, mettersi davanti ad un'opera d'arte significa lasciarsi "modificare" interiormente, significa raccogliere le sensazioni ed elaborarle. Questo è ciò che noi chiamiamo vedere, toccare, ascoltare...

Possiamo compiere la stessa operazione in modo interiore, cercando di comprendere quali modifiche avvengano in noi davanti a quell'opera.

Possiamo porci davanti ad una delle Pietà di Michelangelo e provare a registrare cosa capita dentro di noi, non solo a livello estetico o intellettuale.

Di fronte alla Vaticana posso cercare di entrare in rapporto con quel genere di bellezza formale, levigata, realista, e cercare di rivedermi lì come in uno specchio: cosa genera in me quella perfezione? Pace o repulsione? E perché? Mi ci ritrovo o mi sento totalmente distante? E questo cosa significa? Cosa muove in me tale bellezza?

Di fronte alla Rondanini posso concentrarmi sui dettagli del finito e del non-finito, sul concetto di opera iniziata (piuttosto che solo non-finita): cosa vedo? Un corpo che cade o uno che sostiene? Una discesa o una risurrezione? Maria custodisce Gesù o vi si appoggia? Chi dei due mi pare il centro della composizione? Questo groviglio che emozioni mi trasmette?

Ponendoci di fronte all'immagine, senza limitarsi a una comprensione intellettuale, è come se fossimo davanti ad uno stampo, a una matrice, che premendo sull'osservatore e sulla sua storia ne fa emergere dei tratti. Dovrei arrivare ad esprimere quei riflessi, quelle armoniche che l'opera suscita in me, giungendo così a comprendere meglio chi sono, ad avere altre immagini per esprimere ciò che provo. Si può lavorare molto col metodo illustrato da Tilmann nella sua *Guida alla meditazione*³.

Si può guardare l'immagine passando dalla concentrazione al raccoglimento – non soffermandosi al piano dell'intelletto e della volontà – e lasciare che emergano quelle sensazioni che non si possono af-

³ Cf K. Tilmann, *Guida alla meditazione*, Queriniana, Brescia 1974.

ferrare con lo sforzo razionale ma si colgono come per un'intuizione profonda: cosa suscita in me? Dove mi porta? Cosa dice di me?

Si può ripetere tale operazione ad ognuno dei tre livelli (preiconografico, iconografico, iconologico), presentando ciascun passaggio come un momento per esprimere le proprie sensazioni davanti alle forme, poi alle figure, infine ai significati dell'opera.

Proponendo questo esercizio, ho notato più volte che ciascuno ritrovava quello che sempre andava cercando: i timidi hanno ritrovato i tratti di ciò che si nasconde; gli insicuri del proprio aspetto hanno visto le ferite e le imperfezioni; i sensibili la commozione; gli indisciplinati le incongruenze; i devoti la pace serena. Spesso questo lavoro ha permesso ai ragazzi di far emergere o di esplicitare risorse che avevano dentro da sempre ma erano incapaci di esprimere. Ognuno, in un certo senso, recuperava ciò che sapeva essere nel proprio intimo, ma scoprendo un modo nuovo di esprimerlo, vedendosi in uno specchio, vedendosi riflesso nella Pietà.