

La *Pietà* di Viterbo



Disegno fiorentino, colore veneto e altri significati emblematici della *Pietà*

di Costanza Barbieri

Sebastiano Luciani, meglio conosciuto come Sebastiano del Piombo per aver ottenuto nel 1531 il beneficio della piombatura apostolica, arriva a Roma da Venezia nell'estate del 1511¹. A convincerlo a lasciare le lagune per la città eterna è Agostino Chigi, banchiere di Giulio II, che gli affida la decorazione ad affresco della loggia della sua villa sul Tevere, la Farnesina². In quegli anni vedono la luce a Roma i maggiori capolavori del Rinascimento: Michelangelo ha scoperto la prima parte della volta della Sistina, Raffaello ha appena completato la Stanza della Segnatura e si accinge a dipingere quella di Eliodoro. Anche Leonardo è a Roma dal 1513, invitato dal cardinale Giulio de' Medici e impegnato in attività artistiche e scientifiche. Moltissimi altri artisti sono presenti a Roma nello stesso periodo, coinvolti più o meno direttamente in questa fase cruciale di profondo rinnovamento culturale.

In un simile contesto l'esecuzione del primo dipinto a destinazione pubblica – cioè la *Pietà* di Viterbo (fig. 1), dato che gli affreschi della Farnesina sono a destinazione privata – deve aver richiesto a Sebastiano un supremo sforzo di adeguamento al contesto, in effetti il più competitivo che si possa immaginare. A informarci sulle circostanze dell'incarico ricevuto da Sebastiano per la realizzazione della *Pietà*, è la fonte più documentata e autorevole del periodo, le *Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architetti* di Giorgio Vasari:

«Un messer non so chi da Viterbo, molto riputato appresso al Papa, fece fare a Sebastiano per una cappella che aveva fatta fare in San Francesco a Viterbo, un Cristo morto con una Nostra Donna che lo piagne. Ma perché, sebbene fu con molta diligenza finito da Sebastiano, che vi fece un paese tenebroso molto lodato, l'invenzione però e il cartone fu di Michelangelo, fu quell'opera tenuta da chiunque la vide veramente bellis-

sima. Onde acquistò Sebastiano grandissimo credito e confermò il dire di coloro che lo favorivano»³.

L'opera viene realizzata, con tutta probabilità, fra il 1513 e il 1516⁴; il committente sconosciuto a Vasari è il viterbese Giovanni Botonti, chierico della Camera Apostolica, che la destina all'altare della sua cappella gentilizia in S. Francesco alla Rocca a Viterbo, anche se con ogni probabilità l'opera fu preventivamente esposta a Roma⁵.

Tornando a Vasari, conviene analizzarne accuratamente il testo, in considerazione delle numerose anomalie che registra circa l'esecuzione della *Pietà*. Anzitutto, è il primo esempio di un dipinto realizzato a quattro mani: «fu con molta diligenza finito da Sebastiano [...] l'invenzione però e il cartone fu di Michelangelo». La *Pietà* nasce quindi da una alleanza piuttosto che da un tradizionale rapporto maestro/seguaci, dove i secondi eseguono l'opera sulle direttive del maestro, che spesso appone la sua firma a garanzia del lavoro⁶. E non si tratta nemmeno di un discepolo che si rende autonomo dal maestro utilizzando ancora i cartoni della bottega, perché non conosciamo nessuna opera del Buonarroti con una simile invenzione. Fra l'altro, quando Sebastiano lascia Venezia per Roma, è già un maestro affermato con alle spalle importanti committenze pubbliche, quali la pala per l'altar maggiore della chiesa veneziana di S. Giovanni Crisostomo⁷. Michelangelo, in sostanza, inventa per Sebastiano una composizione che gli è esclusivamente destinata. Questa singolare alleanza fra il più grande artista della tradizione toscana e quello che, insieme a Tiziano, è il più promettente allievo di Giorgione – «duoi eccellenti suoi creati», li definisce Vasari – è forse uno degli episodi più interessanti del primo Cinquecento romano. Ed è proprio la *Pietà* a segnare l'inizio di un rapporto

Pagina a fronte:

1. Sebastiano Luciani, detto del Piombo, *Pietà*, olio su tavola, 1512-1515. Viterbo, Museo Civico.

trentennale in cui Michelangelo, sia pure saltuariamente, inventa e offre all'amico veneziano disegni e studi, soprattutto figure, per opere importantissime quali gli affreschi della Cappella Borgherini in S. Pietro in Montorio o la *Resurrezione di Lazzaro* della National Gallery di Londra⁸.

Altri due punti occorre evidenziare nel racconto vasariano. Il primo riguarda la ripartizione dei compiti fra i due artisti: invenzione e cartone spettano a Michelangelo, paesaggio e stesura pittorica a Sebastiano; il secondo è che la *Pietà* rappresenta l'opera chiave dell'attività romana del pittore veneziano. Vedremo in seguito se il primo punto verrà o meno confermato dalle indagini tecniche; certo è che l'eccezionalità della vicenda della *Pietà* suscita numerosi interrogativi: per quale motivo Michelangelo fornisce a Sebastiano un disegno – o l'intera invenzione – per il dipinto? A chi dobbiamo ascrivere la paternità dell'opera? Qual è lo specifico contributo di Sebastiano? Sotto quali circostanze l'amicizia fra i due artisti si tramuta in un vero e proprio sodalizio? Come è stato possibile, infine, conciliare fra loro due tradizioni così differenti, quella disegnativa toscana e quella pittorica veneta?

Altre questioni sono poi sollecitate dall'iconografia della *Pietà*, assolutamente inedita ed originale: per Michael Hirst si tratta del primo 'notturno' della storia dell'arte, senza precedenti per dimensioni e resa atmosferica⁹. Inoltre, pur essendo ovvio il legame di dipendenza dalla michelangiotesca *Pietà* in San Pietro – che, fra l'altro, è la prima opera pubblica romana di Michelangelo – il dipinto viterbese non rientra, iconograficamente parlando, nella tipologia consueta della *Pietà*: il corpo senza vita di Cristo, infatti, non è sostenuto nel grembo della Vergine, ma depresso sul sudario in terra, analogamente alla Lamentazione, che a sua volta implica però la presenza del gruppo dei dolenti¹⁰. Quali ragioni sottendono alle radicali modifiche apportate a una tradizione iconografica così consolidata?

Se molti interrogativi possono già trovare una risposta nei risultati delle importantissime indagini diagnostiche che sono state realizzate sul dipinto in occasione della mostra, è altrettanto importante analizzare le circostanze storiche, culturali e artistiche che vedono nascere la straordinaria tavola della *Pietà*, vero e proprio *unicum* nel suo genere, per comprendere la complessa trama di relazioni, conflitti e interessi che si nascondono dietro l'opera, ritenuta «veramente bellissima» dal raffinato pubblico dell'arte del tempo.

1. LE RAGIONI DELL'ALLEANZA

A questo proposito, le informazioni fornite da Vasari costituiscono ancora una fonte di prima mano che, se vagliata criticamente, può risultare utilissima. Vasari riferisce che la *Pietà* di Viterbo fu il primo successo ottenuto da Sebastiano a Roma, il suo cavallo di battaglia. Grazie infatti all'aiuto di Michelangelo che gli fornisce il cartone, e all'apprezzatissimo paesaggio tenebroso che solo un veneziano era in grado di realizzare, Sebastiano «acquistò [...] grandissimo credito e confermò il dire di coloro che lo favorivano»¹¹. Se quindi, da una parte, risulta ovvio il vantaggio di quest'ultimo, che può attingere ad invenzioni che Michelangelo crea appositamente per lui, ci si deve chiedere quale convenienza ci sia per il Buonarroti nel fornire disegni a Sebastiano. La spiegazione va ricercata nel clima di accessissima competizione che si respira a Roma ai primi del Cinquecento, e ricondotta al ruolo giocato dall'altro grandissimo artista presente e operante nello stesso ambito e nello stesso periodo: Raffaello.

A restituirci un quadro delle complicate dinamiche tra artisti e critici di quel tempo è ancora una volta Vasari che, proprio nella *Vita* di Sebastiano, dopo aver espresso il suo apprezzamento per il colorito del veneziano («Colori similmente alcune cose a olio, delle quali fu tenuto, per aver egli da Giorgione imparato un modo di colorire assai morbido, in Roma grandissimo conto»¹²), passa a descrivere, apparentemente senza motivo, la rivalità fra Michelangelo e Raffaello e la popolarità del secondo:

«Mentre che lavorava costui [Sebastiano] queste cose in Roma, era venuto in tanto credito Raffaello da Urbino nella pittura che gli amici ed aderenti suoi dicevano che le pitture di lui erano secondo l'ordine della pittura, più che quelle di Michelangelo, vaghe di colorito, belle d'invenzioni, e d'arie più vez-zose, e di corrispondente disegno, e che quelle del Buonarroti non avevano, dal disegno in fuori, niuna di queste tre parti: per queste cagioni giudicavano questi cotali, Raffaello essere nella pittura, se non più eccellente di lui, almeno pari; ma nel colorito volevano che a ogni modo lo passasse. Questi umori, seminati per molti artefici, che più aderivano alla grazia di Raffaello che alla profondità di Michelagnolo, erano divenuti per diversi interessi più favorevoli nel giudizio a Raffaello che a Michelagnolo. Ma non già era de' seguaci di costoro Sebastiano, perché essendo di squisito giudizio conosceva appunto il valore di ciascuno. Destatosi dunque l'animo di Michelagnolo verso Sebastiano, perché

molto gli piaceva il colorito e la grazia di lui, lo prese in protezione; pensando che se egli usasse l'aiuto del disegno in Sebastiano, si potrebbe con questo mezzo, senza che egli operasse, battere coloro che avevano si fatta opinione, ed egli, sotto ombra di terzo, giudicare quale di loro fusse meglio»¹³.

Le circostanze del sodalizio fra Sebastiano e Michelangelo nascono quindi in relazione a una bruciante sconfitta di Michelangelo, 'surclassato' dal colorito di Raffaello («nel colorito volevano che a ogni modo lo passasse»), che godeva a quel tempo di un favore indiscusso e del sostegno degli intellettuali e cortigiani della Curia papale. I poeti del tempo, come Girolamo Aleandro, lo esaltavano come una sorta di divinità: «la forza divina del tuo ingegno [...], che nessuna generazione ha l'eguale»¹⁴. Le invidie dei colleghi risultano ampiamente giustificate, e quindi non stupisce che anche Sebastiano nutra da parte sua qualche risentimento contro Raffaello. Infatti, incaricato da Agostino Chigi – suo primo committente romano – della decorazione della loggia della villa della Farnesina, aveva potuto condurre a termine solo una parte del progetto: una volta completata la decorazione a fresco delle lunette con scene mitologiche tratte dalle *Metamorfosi* di Ovidio, e della prima campata fra i pilastri, dov'è raffigurato *Polifemo* (fig. 2), aveva dovuto sospendere il lavoro e lasciare il passo a Raffaello, che non solo vi aveva dipinto la splendida *Galatea* (fig. 3), ma aveva anche modificato il progetto originario della loggia, illusionisticamente aperta sui quattro lati, con una scena da 'quadro riportato', che interrompeva l'unità d'insieme del ciclo pittorico prevista dal veneziano¹⁵.

Sebastiano e Michelangelo, veri e propri cospiratori contro il tanto ammirato Raffaello, sferrano a questo punto un contrattacco che prevede l'azione congiunta dei due migliori virtuosi nei loro rispettivi campi, per unire in un corpo solo l'eccellenza del colore e la perfezione del disegno, «et con mezo vostro far le vendette vostre et mie a un trato, et dar ad intendere a le persone maligne che 'l c'è altri semidei che Rafael da Urbino con e' soi garzoni», come scriverà in seguito Sebastiano al Buonarroti¹⁶.

Michelangelo non si espone in prima persona, ma manovra gli eventi dietro le quinte: da un lato sostiene in privato con i suoi disegni l'amico veneziano, dall'altro esprime in pubblico giudizi favorevoli a

quest'ultimo per influenzare il pubblico degli intendenti e detronizzare il Sanzio. Sebastiano, dal canto suo, deve sfoderare tutte le sue doti di colorista per sfidare il primato dell'urbinate.

La versione dei fatti offerta da Ludovico Dolce circa le critiche al colorito di Michelangelo è molto simile:

«So ben io che in Roma, mentre che Raffaello viveva, la maggior parte si de' letterati, come de' periti dell'arte, lo anteponevano nella pittura a Michelagnolo. E quelli che inchinavano a Michelagnolo erano per lo più scultori, i quali si fermavano solamente sul disegno e su la terribilità delle sue figure, parendo loro che la maniera leggiadra e gentile di Raffaello fosse troppo facile, e, per conseguente, non di tanto artificio: non sapendo che la facilità è il principale argomento della eccellenza di qualunque arte e la più difficile a conseguire, et è arte a nascondere arte, e che finalmente, oltre al disegno, al pittore richieggono altre parti, tutte necessarissime»¹⁷.

Nel criticare la tavolozza di Michelangelo composta da colori saturi, nella tradizione quattrocentesca – quando confrontata con la tecnica moderna del colore usata da Raffaello e alle sue sapienti manipolazioni di altre tecniche cromatiche – il pubblico dei conoscitori, degli artisti e dei letterati dimostrava piena consapevolezza dei nuovi ideali estetici nel campo pittorico¹⁸.

Intorno al 1523 Paolo Giovio, uno degli arbitri del gusto artistico nella Roma del Rinascimento, definisce con chiarezza le caratteristiche dei principali artisti del suo tempo: se la bravura di Michelangelo risiede principalmente nel rilievo, Raffaello prevale invece nella grazia e nel colorito, o meglio nella tecnica del colore a olio, «l'unica di cui Michelangelo fosse carente»¹⁹. Nel confrontare e caratterizzare per contrasto gli stili di Raffaello e Michelangelo, Giovio si adegua a un concetto molto celebrato nel Rinascimento, quello appunto del paragone²⁰.

Lo stile cromatico di Michelangelo, che si considera principalmente uno scultore ritenendo la scultura la «lanterna della pittura»²¹, deriva dalla tecnica di Cennino Cennini, che consiste nella modellazione per zone di luce che creano forti masse e volumi dai contorni netti, con risultati appropriati per uno stile scultoreo, ma non adatta a effetti di sfumato o di trasparenze²². Michelangelo non sembra avere mai usato la tecnica a olio, se non in via sperimentale come tempera grassa, e dopo le esperienze romane si dedicherà alla pittura

2



3



2. Sebastiano Luciani, detto del Piombo, *Polifemo*, affresco, 1512 ca. Roma, Farnesina, Stanza della Galatea.

3. Raffaello, *Galatea*, affresco, 1512 ca. Roma, Farnesina, Stanza della Galatea.



da cavalletto solo eccezionalmente. La famosa *Leda*, dipinta nel 1530 per Alfonso d'Este e ora perduta, era come il *Tondo Doni* una tempera su tavola²³. Michelangelo è stato un maestro assoluto del colore a tempera e a fresco, ma la pittura a olio, con i suoi effetti di morbidezza, trasparenza e profondità, era estranea alla sua poetica.

Una testimonianza della frustrazione – o del disinteresse – di Michelangelo rispetto al colore a olio, è contenuta in una lettera data al 19 giugno 1529 e indirizzata al priore della chiesa di S. Martino a Bologna. Dopo aver ricordato il loro accordo verbale circa l'esecuzione di un progetto per un altare nella sua chiesa, il priore chiede a Michelangelo: «Ma se quella non potesse colorire, comme essa mi disse a bocca, almeno vorebe che Sebastiano vostro lo colorisse, dil che Vostra Signoria mi promisi avisarci»²⁴. Quale altra motivazione dietro il rifiuto di dipingere – «non potesse colorire» – se non l'ancora bruciata sconfitta, a paragone con Raffaello²⁵? Più tardi, a Firenze, Michelangelo esegue disegni affinché Pontormo li dipinga, ripetendo lo stesso schema della precedente collaborazione con Sebastiano. Si doveva davvero sentire più a suo agio con la pittura a fresco, come ancora una volta dimostra il litigio con Sebastiano sulla tecnica da impiegare nel *Giudizio Universale*. A questo proposito, Vasari riporta che:

«Fu, come si è detto, Bastiano molto amato da Michelagnolo; ma è ben vero, che avendosi a dipignere la faccia della cappella del papa, dove oggi è il Giudizio di esso Buonarroti, fu fra loro alquanto di sdegno, avendo persuaso Fra Sebastiano al papa che la facesse fare a Michelagnolo a olio, laddove esso non voleva farla se non a fresco. Non dicendo dunque Michelagnolo né sì né no, e acciandosi la faccia a modo di Fra Sebastiano, si stette così Michelagnolo senza metter mano all'opera alcuni mesi; ma essendo pur sollecitato, egli finalmente disse che non voleva farla se non a fresco, e che il colorire a olio era arte da donne e da persone agiate e infingarde, come Fra Bastiano»²⁶.

Si veda d'altra parte con quale discrezione Vasari critica il suo idolo sul tema del colore in relazione al *Giudizio Universale*:

«ha aperto la via alla facilità di questa arte principale suo intento, che è il corpo umano, et attendendo a questo fin solo, ha lassato da parte le vaghezze de' colori, i capricci e le nuove fantasie di certe minuzie e delicatezze che da molti altri pittori non sono interamente, e forse non senza qualche ragione, state neglette»²⁷.

Nel 1535 il dibattito sul 'colorito' era ancora molto acceso e Michelangelo particolarmente sensibile ad esso. E non essendo tipo da scendere a compromessi, rifiuta senz'altro l'offerta/imposizione di Sebastiano di usare la tecnica a olio, rompendo all'improvviso la loro amicizia di vecchia data.

In sintesi: al tempo della *Pietà* di Viterbo Michelangelo abbraccia il suo *status* di scultore e incarica Sebastiano, dotato di un «colorito assai morbido», del compito di strappare a Raffaello il primato nella pittura, allo stesso tempo aiutandolo con il disegno. In tal modo sembra apparentemente escludersi dalla scena della competizione, mentre in realtà agisce dietro le quinte sostenendo e promuovendo Sebastiano. Questa alleanza nasce precisamente al tempo della *Pietà* per poi culminare nella celebre sfida fra la *Resurrezione di Lazzaro* di Sebastiano e la *Trasfigurazione* di Raffaello, segnando così il successo e la fama del pittore veneziano e, al tempo stesso, la celebrità del suo mentore.

Vanno a questo punto indagati i personali meriti di Sebastiano, soprattutto nella felice sintesi del disegno toscano con il colore veneziano, per comprendere i caratteri delle discussioni e del gusto del tempo: nell'apprezzare la *Pietà* di Viterbo, Vasari non si riferisce solo alle stupefacenti figure michelangeloidesche, ma indica nel «paese tenebroso molto lodato» il pezzo forte del dipinto²⁸.

2. IL DISEGNO, IL COLORITO E IL 'PAESE TENEBROSO'

Le affinità fra la *Pietà* di Michelangelo in S. Pietro (fig. 4) e la tavola di Viterbo sono fortissime: sia nell'impianto piramidale della figura isolata e monumentale della Vergine, sia nella figura snella e armoniosa del Cristo; il particolare della mano sinistra di quest'ultimo, inoltre, risulta praticamente quasi identico nelle due opere (fig. 5).

In effetti, il paragone con la *Pietà* di Michelangelo in S. Pietro era certamente previsto, e il dipinto doveva essere stato concepito come il compagno pittorico del suo equivalente scultoreo, di sicuro l'esempio più eminente di questa iconografia nella Roma dei primi del Cinquecento.

Tuttavia, ci sono tre grandi cambiamenti rispetto alla *Pietà* di Michelangelo. In primo luogo, l'età della Vergine, che riacquista la più conveniente apparenza di



Pagina a fronte:
4. Michelangelo, *Pietà*, marmo, 1499.
Vaticano, Basilica di S. Pietro.

5. Sebastiano Luciani, detto del Piombo, *Pietà*, particolare della mano sinistra del Cristo.



una matura matrona, riconoscendo tacitamente le obiezioni mosse alla troppo giovane Madonna di Michelangelo, e ricordate, fra gli altri, da Pietro Aretino: «Ecco che fino a quello che tanto sa quanto si desidera ne la scultura e ne la pittura [cioè Michelangelo], nientedimeno la Nostra Donna di marmo de la Febbre è assai più giovane che il figliolo»²⁹.

In secondo luogo, la Madonna della *Pietà* di Sebastiano si caratterizza per un accurato sguardo rivolto al cielo e sottolineato dal movimento del busto e dal gesto di preghiera, mentre la Vergine michelangiolesca, al contrario, mostra un'espressione calma e contemplativa, che sembra quasi distaccarsi dalla tragica morte del figliolo. Nella *Pietà* di Viterbo, invece, l'attiva e sofferente partecipazione da parte della Madre al sacrificio del Figlio va interpretata in funzione del suo ruolo di corredentrice, illustrato dalla mariologia del tempo come specifico contributo di Maria al progetto salvifico di redenzione dell'umanità³⁰.

In terzo luogo, il Cristo di Sebastiano non è adagiato sul grembo di Maria, secondo la tradizionale iconografia nordica della *Pietà*, inclusa quella michelangiolesca. Nell'invenzione di una inedita soluzione iconografica, e cioè nella separazione del Figlio dalla Madre, vedremo come la *Pietà* di Viterbo si riveli frutto di una complessa e innovativa elaborazione di forma e contenuti³¹.

D'altra parte, pur discostandosi in parte dal prototipo della *Pietà* in S. Pietro, non si può negare che le figure di Sebastiano siano apertamente michelangiolesche³². Il documento più significativo è un disegno preparatorio che la maggior parte della critica attribuisce a Michelangelo e che raffigura un busto maschile, modello per quello della Vergine della *Pietà*, insieme a numerosi studi di mani giunte (Vienna, Albertina, inv. 120 verso) (fig. 6)³³. Il recto dello stesso foglio presenta uno studio per uno degli *Ignudi* della volta sistina (fig. 7), offrendo, secondo Michael Hirst, un'utile indicazione per anticipare l'esecuzione della *Pietà* di Viterbo al 1513, momento della conclusione della Sistina e della ripresa del progetto per la tomba di Giulio II³⁴.

Altre caratteristiche della *Pietà* sono molto vicine ad alcune creazioni di Michelangelo risalenti allo stesso periodo. La stretta parentela della Madonna di Viterbo con le *Sibille* sistine (perfino con i *Profeti*), è evidente nel suo isolamento plastico e nel sistema volumetrico impiegato nella costruzione delle masse corporee. Gli effetti di maestosa grandezza e ispirate attitudini sono analoghi, e su questi stessi temi Michelangelo continua a lavorare nel progettare le statue per la tomba di Giulio II, in particolare la *Rachele* – altrimenti detta la *Vita Contemplativa* (fig. 8) – progettata nel 1513 ma realizzata molti anni più tardi³⁵. La posa di Rachele, infatti, nonostante sia in piedi invece che seduta, è affine a quella di Maria e sembra derivare da una stessa idea originaria. Anche l'accentuata mascolinità della Vergine della *Pietà* è una caratteristica michelangiolesca, poco pertinente con i tipi femminili di Sebastiano, e che, come ho cercato di dimostrare altrove, ha il suo fondamento nella cultura neoplatonica e agostiniana di Michelangelo³⁶.

Attraverso i disegni di Michelangelo, Sebastiano acquisisce il massimo rilievo per la sua scultorea Madonna (fig. 9). Il bellissimo scorcio del gomito destro, che sembra sporgere fuori dal dipinto, insieme al potente contrapposto³⁷, dimostrano la profonda conoscenza, e la familiarità, da parte di Sebastiano delle «difficoltà» di Michelangelo³⁸. Un percorso, questo, del tutto coerente e non inaspettato nella carriera di Sebastiano, se la pala veneziana di S. Giovanni Crisostomo era stata apprezzata da Vasari per il «gran rilievo» dei suoi colori³⁹.



6. Michelangelo, *Studi per un torso maschile e mani giunte*, sanguigna, carboncino e penna, 1512. Vienna, Albertina, inv. 120 verso.

7. Michelangelo, *Studi per un Ignudo*, sanguigna, 1512. Vienna, Albertina, inv. 120 recto.

8. Michelangelo, *Rachele*, marmo, 1542-1547. Roma, S. Pietro in Vincoli, Tomba di Giulio II.

Pagina a fronte:

9. Sebastiano Luciani, detto del Piombo, *Pietà*, particolare della Vergine.





10. Sebastiano Luciani, detto del Piombo, *Pietà*, particolare del Cristo.

11. Michelangelo, *La creazione di Adamo*, affresco, 1510, particolare. Città del Vaticano, Cappella Sistina.

Anche lo straordinario Cristo deposto sul sudario (fig. 10) mostra moltissime analogie con altre opere di Michelangelo. La figura può essere confrontata con il Cristo della *Pietà* in S. Pietro (fig. 4, p. 58), come anche con l'*Adamo* della Sistina (fig. 11), in particolare nella posizione della mano sinistra nel primo, come abbiamo visto, e nella gamba destra nel secondo⁴⁰.

Il Cristo di Viterbo è riecheggiato dal poco più tardo *Cristo Risorto* della chiesa di S. Maria sopra Minerva (fig. 12), realizzato da Michelangelo fra il 1514 e il 1520. Entrambe le figure sono longilinee, snelle e proporzionate, e le teste mostrano caratteri somatici molto simili.

È poi opportuno rilevare le forti analogie esistenti fra il Cristo disteso di Sebastiano e la figura del Salvatore della *Pietà* di Alessandro Allori, conservata a Londra, presso il Courtauld Institute (fig. 13). Il Cristo della *Pietà* di Allori, se non direttamente copiato da quello della *Pietà* di

Sebastiano, potrebbe verosimilmente essere una derivazione dal perduto cartone di Michelangelo, oppure da un disegno preparatorio. In ogni caso, Allori ha percepito la composizione come michelangiolesca, visto che il suo Cristo morto è accoppiato con una Madonna che deriva da quella eseguita dal Buonarroti nella *Pietà* per Vittoria Colonna⁴¹ (fig. 14).

La bellezza del Cristo di Sebastiano è però accentuata dal raffinato chiaroscuro che rende le sue carni morbide e luminose. In effetti, in termini cromatici, la Vergine e il Cristo sono realizzati in maniere estremamente differenti. Confinata all'interno di un massiccio blocco plastico, piuttosto che integrarsi con lo spazio circostante, Maria epitomizza la tipica figura michelangiolesca, mentre la figura del Cristo, al contrario, è ottenuta per mezzo di un delicatissimo passaggio graduale fra luci e ombre. In tal modo, Sebastiano dichiara la sua padronanza di tecniche pittoriche



diverse e, come lo stesso Raffaello⁴², elabora un ideale estetico sincretistico che avrà grandissimi sviluppi nella Maniera.

Accanto ai valori scultorei, Sebastiano ottiene infatti anche il massimo dei valori pittorici. In primo luogo nella virtuosistica, soffice gradazione tonale dalla luce all'ombra del magnifico incarnato del Cristo – che pure è quella di un livido cadavere – che sembra però emanare una luce propria, un capolavoro del chiaroscuro. Per 'chiaroscuro' – ottenuto attraverso un uso del colore particolarmente soffice che qualsiasi spettatore del Cinquecento avrebbe interpretato in senso veneziano – intendo semplicemente l'interazione fra luce, ombra e colore, secondo quanto utilmente precisato da John Shearman⁴³. A questa *performance* del chiaroscuro si aggiunge lo spettacolare paesaggio notturno immerso nelle tenebre, e rischiarato da bagliori di luce, ulteriore *tour de force* del pennello ed evoluzione di quello 'stile cre-

puscolare' che aveva già messo a frutto nella venezianissima *Morte di Adone* degli Uffizi⁴⁴.

Giovio, acuto interprete dell'arte del suo tempo, ci fornisce un'importante osservazione sulla tecnica di Sebastiano. Nel *Fragmentum trium dialogorum*, rende omaggio a Sebastiano per i suoi magistrali incarnati a velatura, realizzati con «tratti dolci e leggeri, velati con soavissimi colori»⁴⁵. Il medesimo concetto è ribadito da Giovio stesso nella *Raphaelis Urbinae Vita*, scritta nel 1523-1527, in cui Sebastiano è celebrato come il migliore ritrattista del suo tempo: «Ma nel ritratto supera senza confronto tutti gli altri il veneto Sebastiano, che si è anche distinto in modo straordinario nell'avvivare le pitture con una meravigliosa leggerezza di tratto»⁴⁶.

A Venezia gli incarnati erano considerati il compito più difficile per il pittore. Ludovico Dolce, nel suo dialogo *L'Aretino*, sottolinea le difficoltà insite nell'imitazione delle carni, che implica la necessità di diversificare i toni per ottenere l'effetto della morbidezza⁴⁷. Secondo Dolce una tinta bruna è l'ideale per l'incarnato, anche perché questo colore era stato utilizzato dal leggendario Apelle:

«Ma bisogna haver sempre l'occhio intento alle tinte principalmente delle carni, et alla morbidezza [...] Molti le fanno troppo bianche, molti troppo rosse. Io per me bramerei un colore anzi bruno, che sconevolmente bianco, e sbandirei dalle mie Pitture quelle guancie vermiglie con le labbra di corallo, perché così fatti volti paiono mascare. Il bruno si legge esser stato frequentato da Apelle»⁴⁸.

Le fonti classiche influenzano notevolmente gli artisti del Rinascimento, o quanto meno influenzano la letteratura artistica del tempo⁴⁹. Stando a quanto ci dice Ridolfi, Giorgione è il primo a impiegare una speciale miscela di pochi colori allo scopo di ottenere con pochi mezzi il difficile scopo di rendere gli incarnati, di nuovo seguendo l'esempio di Apelle:

«È certo che Giorgio fu senza dubbio il primo, che dimostrasse la buona strada nel dipingere, approssimandosi con le mischie de' suoi colori ad esprimere con facilità le cose della natura [...] nelle mischie delle carni di questo ingegnoso Pittore non appaiono le innumerabili tinte di bigio, di rancio, di azzurro, e di si fatti colori che si accostumano inserirvi da alcuni moderni che si credono con tali modi toccare la cima dell'arte, allontanandosi dal naturale, che fu da Giorgio imitato con poche tinte



12. Michelangelo, *Cristo risorto*, marmo, 1514-1520. Roma, S. Maria sopra Minerva.

13. Alessandro Allori, *Pietà*, olio su rame, 1550 ca. Londra, Courtauld Institute.

14. Michelangelo, *Pietà*, carboncino su carta, 1530 ca. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum.



adeguate al soggetto [...] il cui modo fu ancora osservato tra gli antichi (se prestiamo fede a gli scrittori) da Apelle, Echione, Melantio e Nicomaco, chiari pittori, non usando eglino che quattro colori nel comporre le carni»⁵⁰.

La tavolozza di Apelle, così essenziale, rispondeva però allo scopo di esaltare la bellezza dei colori piuttosto che limitarla, a ulteriore dimostrazione della grande abilità del pittore. Recenti indagini hanno provato l'uso, da parte di Giorgione, di una tavolozza ristretta: l'analisi tecnica del *Ritratto di giovane* di Berlino ha confermato che l'incarnato è stato raggiunto attraverso due soli colori, e cioè il rosso e il bruno, più, ovviamente, il bianco e il nero⁵¹.

Sebastiano, allievo di Giorgione, sembra avere un approccio simile nella resa pittorica dell'incarnato. Nella *Pietà* gli effetti coloristici delle livide carni del Cristo morto, così come quelli delle tinte più rosee della Vergine, sono un capolavoro risultante da poche e sobrie tinte: terre e verde per il Cristo, terre e cinabro per la Vergine, come risulta dalle indagini condotte in occasione della mostra⁵².

Altro motivo ispiratore per gli artisti del Cinquecento è una ulteriore invenzione di Apelle, l'*atramentum*, descritto da Plinio come una vernice scura con cui il pittore dava l'ultima mano ai dipinti finiti allo scopo di aumentare la brillantezza dei colori, da un lato, e di moderare alcuni toni troppo squillanti dall'altro. Altri vantaggi dell'*atramentum* erano quelli di uniformare i toni dei colori e, grazie alla sua durezza, di proteggere la superficie del dipinto⁵³.

Nel 1950 l'Istituto Centrale di Restauro interveniva sulla *Pietà* di Viterbo con un meritorio restauro che restituiva piena leggibilità all'opera. Nella relazione di restauro di Cesare Brandi è descritta una tecnica che sembra paragonabile all'uso dell'*atramentum* da parte di Apelle, vale a dire di una oscurità trasparente aggiunta come vernice finale:

«A dark varnish, thicker particularly where there are whites (the waterfall near the ruined house, for instance), served as fixative for this painting, which seems to fade away as soon as it is observed at close range [...] The old dark varnish, which stood out particularly against the white colours had been expressly chosen in order to veil the brilliance of the pure colour while maintaining for it the freshness of an unblended tone»⁵⁴.

La sobria tavolozza di Giorgione e il suo uso raffinato di poche tinte nel dipingere gli incarnati, insieme al modello esemplare costituito dall'arte di Apelle, trasmesso attraverso le fonti letterarie classiche, sembrano costituire i precedenti più probabili alla creazione dell'oscura radioattività del corpo di Cristo e del tenebroso velo atmosferico del notturno, con le sue fredde armonie di bruni, blu, bianchi e neri. Il tono unito del dipinto è una caratteristica tipicamente veneziana, derivata da Giorgione, e forse ispirata dall'*atramentum* di Apelle, che Sebastiano esplora fin dal periodo giovanile e che, secondo Marcia Hall, porterà alle estreme conseguenze nella 'maniera scura' ottenuta con la tecnica a olio su muro nella Cappella Borgherini⁵⁵.

Ancora di impronta veneziana è la relazione fra le figure e il paesaggio della *Pietà*, molto simile ad alcuni dipinti di Giovanni Bellini, per esempio la *Pietà* del 1505 circa (Venezia, Gallerie dell'Accademia; fig. 15) e la *Madonna del Prato* (Londra, National Gallery; fig. 16)⁵⁶. La *Pietà* di Bellini, in particolare, può aver rappresentato una sorta di modello per Sebastiano, in base all'analogia relazione fra le figure di Maria e di Cristo in primo piano e il paesaggio nello sfondo. Il tronco tagliato sul lato sinistro e le pianticelle in primo piano sono simili in entrambi i dipinti, come è analogamente affine il loro linguaggio simbolico finalizzato alla contemplazione devota.

Nella pala di Castelfranco, Giorgione, maestro di Sebastiano, aveva creato un rapporto analogo fra le figure della Vergine in trono con il Bambino e il paesaggio nello sfondo, mirando al medesimo obiettivo di connettere le figure in senso atmosferico e al tempo stesso di separarle, come già in Bellini, sia spazialmente sia emotivamente.

Sempre di natura giorgionesca è il motivo del paesaggio notturno al chiaro di luna in cui sono immerse le figure della *Pietà*, con effetti luministici analoghi a un perduto Giorgione, l'*Autoritratto come Orfeo*, conosciuto attraverso la copia di David Teniers il Giovane⁵⁷. Anche nel dipinto giorgionesco una figura in primo piano, illuminata da una luce artificiale, è collocata in un paesaggio bagnato dalla luce lunare.

Ancor più sorprendente è l'affinità fra la campagna tenebrosa della *Pietà* e quella, altrettanto suggestiva, della *Tempesta* di



15. Giovanni Bellini, *Pietà*, olio su tavola, 1505 ca. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

16. Giovanni Bellini, *Madonna del Prato*, olio su tavola, 1505 ca. Londra, National Gallery.

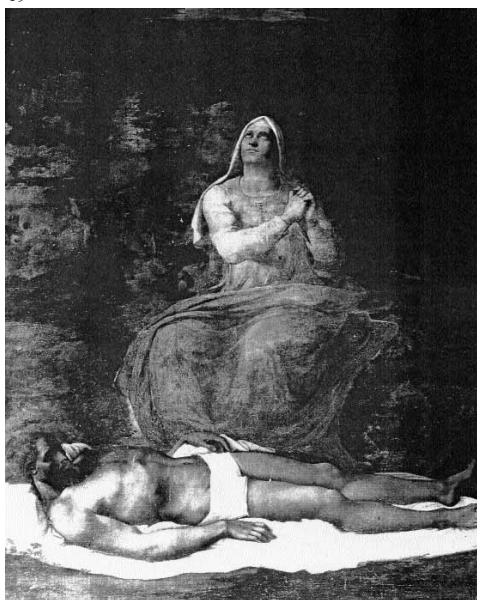


Giorgione (Venezia, Gallerie dell'Accademia; fig. 17): il fulmine, come la luna di Sebastiano, provoca la stessa illuminazione inaspettata e inquietante di un paesaggio immerso nella notte, e i riflessi del fulmine sull'acqua e sui caseggiati immersi nell'oscurità creano altrettante fonti di luce ed effetti 'scenici' spettacolari, mai tentati sino ad allora. Un'altra eco di una sorprendente invenzione giorgionesca è la *Burrasca infernale*⁵⁸, realizzata da Palma il Vecchio e Paris Bordon (Venezia, Gallerie dell'Accademia; fig. 18), scena notturna di una terribile tempesta di mare con una nave squassata dal vento. Il formidabile talento di Sebastiano come colorista si associava pertanto, grazie alla sua formazione, ad una competenza tutta particolare nella resa dei fenomeni naturali e atmosferici.

La concezione del paesaggio della *Pietà* è, secondo Pallucchini, davvero eroica: l'intenzione è quella di rendere la natura desolata e immersa nel buio, rischiarata da luci fredde o da bagliori improvvisi, «il coro della tragedia» che si consuma in primo piano; ma l'accordo cromatico tra il fondale e le figure in primo piano non risulta convincente per lo studioso, tanto che anche Hirst è arrivato a definirlo una sorta di «divorzio pittorico»⁵⁹.

È possibile tuttavia giustificare l'apparente squilibrio fra le figure e il paesaggio attraverso la storia conservativa del dipinto, dato che le vecchie fotografie ci mostrano delle puliture selettive che hanno insistito sulle figure in primo piano alterando probabilmente i rapporti di tono con lo sfondo (fig. 19). Sfortunatamente, una vasta parte di quegli effetti cromatici che dovevano caratterizzare il paesaggio, ancora ricordati da Cesare Brandi negli anni Cinquanta – «nuvole splendide, con magici, iridescenti riflessi [...] quell'indimenticabile raggio di luna [...] talmente scuro, trasparente e colorato»⁶⁰ – sono oggi perduti. Il dipinto ha sofferto per i danni causati dal tempo e per precedenti interventi di restauro, ma lo stupefacente colorismo, i toni freddi e profondi, l'oscurità trasparente e i giochi di varie sorgenti luminose nel buio sono tuttora pienamente godibili⁶¹.

Problemi pittorico-luministici di questo genere devono essere stati al centro di molte conversazioni fra Sebastiano e Michelangelo. Queste discussioni sono in parte documentate da una lettera datata al 1518 e che ci informa di come i due amici detestassero forti contrasti di luce e ombra, privi di soffici trapassi di tono. Sebastiano scrive infatti a Michelangelo:



Pagina a fronte.

17. Giorgione, *La tempesta*, olio su tavola, 1507. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

18. Palma il Vecchio e Paris Bordon, da Giorgione, *La burrasca infernale*, olio su tela, 1528. Venezia, Gallerie dell'Accademia.

19. Sebastiano Luciani, detto del Piombo, *Pietà*, olio su tavola, foto scattata prima del restauro del 1949.

«Duolmi ne l'animo che non sette stato in Roma a veder due quadri che son iti in Franza, del principe de la Sinagoga, che credo non vi possete imaginar cossa più contraria ala opinion vostra de quello haveresti visto in simel opera. Io non vi dirò altro che pareno figure che siano state al fumo, o vero figure de ferro che luceno, tutte chiare e tutte nere, et desegnate al modo ve dirà Leonardo»⁶².

Sebastiano si riferisce qui a due dipinti di Raffaello – definito nella lettera, non troppo amichevolmente, «principe della Sinagoga» – cioè il *San Michele* e la *Sacra Famiglia di Francesco I* (Parigi, Louvre; fig. 4, p. 46, e fig. 20, p. 68), entrambi largamente eseguiti da Giulio Romano, datati al 1518, e, secondo Marcia Hall, dipinti nella maniera del 'chiaroscuro', decisamente diverse dalla cosiddetta 'unione', impiegata da Raffaello negli anni precedenti⁶³.

Uno degli esemplari più melodrammatici ed eclatanti dipinti con questa tecnica è la

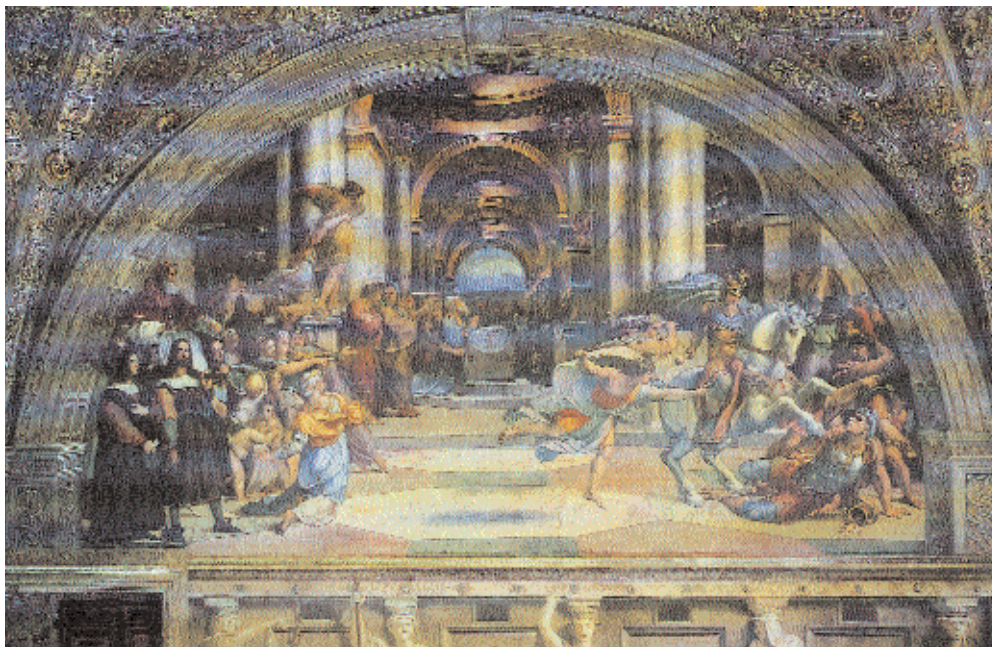
Pagine seguenti:

20. Raffaello, *Sacra Famiglia di Francesco I*, olio su tavola trasportato su tela, 1518. Parigi, Museo del Louvre.

21. Giulio Romano, *Sacra Famiglia con i santi Battista, Rocco e Marco* (Pala Fugger), olio su tavola, 1523-1524. Roma, S. Maria dell'Anima.







22. Raffaello, *Espulsione di Eliodoro*, affresco, 1513 ca. Vaticano, Stanza di Eliodoro.

Pala Fugger in S. Maria dell'Anima a Roma, di Giulio Romano⁶⁴. Questo dipinto, raffigurante la *Sacra Famiglia con santi* (fig. 21, p. 69), illustra chiaramente, ancora meglio delle restauratissime opere del Louvre, a cosa Sebastiano alludesse quando scrive «figure che siano state al fumo, o vero figure de ferro che luceno, tutte chiare e tutte nere»: forti contrasti di luce e ombra, ombre nere ed effetti di luce teatralmente esagerati. Il chiaroscuro di Sebastiano mira invece a risultati più morbidi e a impianti scenici meno artificiosi di quelli di Giulio, basandosi soprattutto su un gioco più delicato e graduato di luci e di ombre, sulle velature e sulle ombre colo-

rate, mantenendo pertanto un carattere tipicamente veneziano⁶⁵. Anche Vasari si mostra critico verso gli eccessi nell'uso delle ombre nere della tarda maniera di Raffaello, ereditata dai suoi allievi, quando critica la *Trasfigurazione*: «E se non avessi adoperato il nero di fumo da stampatori (che per sua natura diviene sempre più scuro e offende gli altri colori) credo che sarebbe ancor fresca»⁶⁶.

Praticamente contemporanee al notturno e al «paese tenebroso» della *Pietà* sono le scene notturne dell'*Espulsione di Eliodoro* e della *Liberazione di San Pietro* nella Stanza di Eliodoro di Raffaello (figg. 22, 23). Nella *Liberazione*, in particolare, il chiarore delle



70 23. Raffaello, *Liberazione di San Pietro*, affresco, 1513 ca. Vaticano, Stanza di Eliodoro.



24. Raffaello, *Liberazione di San Pietro*, particolare.

25. Sebastiano Luciani, detto del Piombo, *Pietà*, particolare del paesaggio al chiaro di luna.

torce, lo scintillio delle corazze dei soldati, lo splendore lunare e la luce accecante dell'angelo sembrano dialogare con il dipinto di Sebastiano, testimoniando un comune interesse, da parte dei due rivali, verso illuminazioni artificiali e/o notturne, diversificate per tipo, timbro e lucentezza, stimolo alla immaginazione e alla ricerca di nuove e inedite soluzioni formali. Le due opere sembrano gareggiare nella ricerca dei più sorprendenti effetti luministici, caratteri questi perfettamente estranei alla poetica di Michelangelo⁶⁷.

Una conferma del fascino esercitato sia sui committenti sia sugli artisti dal tema del 'notturno', l'ultimo grido nel campo della pittura, è costituito dall'incarico conferito a Raffaello da Agostino Chigi di eseguire una pala d'altare per la sua cappella di famiglia in S. Maria della Pace. Sebbene non sia mai stata realizzata a causa della morte del pittore, il progetto per la pala è conosciuto attraverso numerosi disegni. Raffaello aveva progettato una *Resurrezione* notturna con drammatici effetti di luci e ombre⁶⁸.

In tale contesto diventa estremamente significativa la notizia, riferita da Leonardo Sellaio a Michelangelo, che Sebastiano doveva succedere a Raffaello per l'esecuzione della Pala Chigi. Da quel momento in poi Sebastiano è riconosciuto ed acclamato maestro assoluto nella rappresentazione di scene notturne e dei relativi effetti luministici, considerato secondo a nessuno, almeno dopo la morte del pittore da Urbino⁶⁹.

3. L'ICONOGRAFIA DELLA PIETÀ

L'iconografia della *Pietà*, sviluppatasi in Germania a partire dal XIII secolo, trae la sua origine dalla liturgia per il Venerdì Santo. Il termine usato, infatti, è *Vesperbild*, immagine della sera, che deriva appunto dalla liturgia dei Vespri dedicati al compianto del Cristo morto⁷⁰. Le *Pietà* nordiche, o *Vesperbilder*, rappresentano esclusivamente il corpo senza vita di Cristo sul grembo della Madre, laddove, invece, in Italia la parola 'pietà' si applica a un più ampio gruppo di immagini del Cristo morto, rappresentato isolato, o a mezzo busto o a figura intera, sostenuto da angeli o pianto da Maria e da Giovanni Evangelista.

L'iconografia nordica, tuttavia, è conosciuta anche in Italia e particolarmente diffusa a Firenze, come dimostrano numerose

Pietà della cerchia dei Della Robbia⁷¹. L'esempio italiano più famoso è indiscutibilmente la *Pietà* di Michelangelo in S. Pietro, non a caso commissionata dal cardinale de Bilhères Lagraulais, ambasciatore del re di Francia, e forse propenso a richiedere una iconografia già diffusa nel suo paese⁷².

Lo scopo di questo genere di iconografia è quello di suscitare da parte del devoto la compassionevole contemplazione della sofferenza e della morte di Cristo⁷³. Questo coinvolgimento emotivo dell'osservatore caratterizza la *Pietà* come immagine devozionale, o *Andachtsbild*, e la differenza sia dalla pittura di storia e con intenti narrativi da un lato, sia dalle immagini di culto dall'altro⁷⁴. Se la pittura di storia racconta un evento cronologicamente e geograficamente definito, come ad esempio le stazioni della Via Crucis o gli episodi della Passione (la Sepoltura, il Compianto, ecc.), la *Pietà* è incentrata sugli aspetti devozionali e culturali dell'immagine, per stimolare una profonda esperienza emotiva incentrata sulla sofferenza di Cristo e della Vergine⁷⁵.

La *Pietà* di Viterbo è una vera *Andachtsbild*, attentamente costruita allo scopo di stimolare la contemplazione empatica dell'osservatore. Il dipinto è organizzato secondo una composizione piramidale, principalmente definita dalla linea orizzontale costituita dal corpo del Cristo che giace per terra su un lenzuolo – il sudario (fig. 10, p. 62) – e dall'asse verticale formato dalla figura di Maria seduta su uno sperone di roccia, ma proiettata verso l'alto attraverso il gesto delle braccia e delle mani intrecciate in preghiera, il movimento del volto e l'intensa espressione dello sguardo (fig. 32, p. 77).

La monumentalità delle figure, una modalità che Sebastiano aveva già sfruttato nel periodo veneziano, è enfatizzata dal loro tragico isolamento nel paesaggio desertico e *tenebroso*, con un gruppo di rovine sulla sinistra (fig. 26). Nello sfondo, lungo l'orizzonte alla sinistra della Vergine, una luce rossastra suscita qualche problema interpretativo (fig. 28, p. 74). Si tratta di un tramonto, o come suggerisce Mauro Lucco, un effetto sinistro di «bagliori sanguigni, come di terremoti o d'esplosioni»⁷⁶? Se la luce fosse quella di un tramonto, i raggi del sole morente dovrebbero essere osservati lungo l'intero orizzonte; invece, il lato destro del paesaggio è completamente avvolto nella profonda oscurità della notte (fig. 29, p. 75). Inoltre, l'ipotesi del tramonto contrasta con la luna piena alta nel cielo,

Pagina a fronte:

26. Sebastiano Luciani, detto del Piombo, *Pietà*, particolare del paesaggio a sinistra con rovine monumentali.





27. Mario Cartaro, *Pietà* (particolare), bulino, 1566.

28. Sebastiano Luciani, detto del Piombo, *Pietà*, particolare dell'orizzonte.



e per giunta con un disco rosso velato dalle nubi sulla destra del dipinto, che potrebbe a sua volta candidarsi come un sole oscurato dalle tenebre, allusivo alla vicenda della crocifissione di Cristo. Su questo secondo problema torneremo in seguito, per ora sembra più convincente ipotizzare che il chiarore rossastro a sinistra, che genera mobili riflessi e baleni di luce sui caseggiati, rappresenti un incendio, forse male interpretato e quasi cancellato nel corso di antichi restauri.

Ulteriori elementi confermano l'ipotesi dell'incendio: l'incisione raffigurante la *Pietà* di Mario Cartaro, stampatore e mercante viterbese (fig. 1, p. 38). Nel 1566 Cartaro copia la *Pietà* di Viterbo con qualche variante, attribuendo l'invenzione dell'intera composizione a Michelangelo⁷⁷, prevedendo senza dubbio una maggiore richiesta per una stampa del sommo Buonarroti e conoscendo senz'altro la genesi del dipinto. Nella zona corrispondente, in fondo a sinistra, Cartaro rappresenta l'immagine inequivocabile delle fiamme che consumano numerosi edifici, riducendo i muri in cenere e rivelandone l'ossatura (fig. 27). In effetti, profili neri di strutture scheletriche sono ancora visibili nel dipinto lungo la linea dell'orizzonte a sinistra (fig. 28).

Sebbene Cartaro abbia semplificato il paesaggio, aggiunto le aureole al Cristo e a Maria, nonché inserito la croce alle loro spalle, che deriva dalla *Pietà* di Michelangelo per Vittoria Colonna (fig. 14, p. 63), ha però copiato la composizione originale quasi supinamente. Anche ciò che sembra una variante rispetto all'originale può invece registrare un particolare perduto, come ad esempio le lacrime della Vergine,

presenti nell'incisione di Cartaro ma perdute nell'originale. Queste tuttavia dovevano essere presenti, dato che Vasari sembra alludervi quando descrive la *Pietà* come «un Cristo morto con Nostra Donna che lo piagne»⁷⁸.

La mancanza di creatività da parte di Cartaro rende difficile credere che egli avrebbe inserito un elemento così originale e senza precedenti come le fiamme di un fuoco violento al posto di un più consueto tramonto. Una spiegazione più convincente è che il dipinto originariamente apparisse in questo modo, sollevando tuttavia il problema del significato di un incendio, ulteriore mistero iconografico della *Pietà*. Ma analizziamo la scena per gradi, procedendo dall'aspetto più innovativo e già registrato dagli osservatori del Cinquecento: il paesaggio immerso nelle tenebre.

Un cielo di tempesta sovrasta la scena, e le nubi sembrano diradarsi a sinistra per lasciar spazio a piovvaschi improvvisi, mentre a destra l'oscurità più fitta avvolge la campagna e alcuni edifici. Il paesaggio è battuto dal vento, che agita le fronde del frassino sulla sponda del fiume a sinistra, piega le chiome degli alberi a destra e apre un improvviso squarcio di nubi in alto nel cielo, da cui appare la luna che illumina di un chiarore improvviso e incostante la superficie riflettente del fiume, le cascatelle, i vicini caseggiati, il ponte e alcune rovine. La Vergine e il Cristo sembrano miracolosamente risparmiati dalla furia degli elementi, dal vento sferzante e dal riverbero incostante del chiarore lunare. Rifulgono invece di una luce soprannaturale, che si concentra nel bianco latte del sudario rischiarando l'intera composizione.

Pagina a fronte:

29. Sebastiano Luciani, detto del Piombo, *Pietà*, particolare del paesaggio a destra, avvolto nell'oscurità.



L'oscurità del notturno contrasta con le figure in piena luce di Cristo e di Maria, così come il cielo di tenebra contrasta con il plenilunio e con l'occhio azzurro lapislazzuli del cielo (fig. 30). La parte sinistra del paesaggio del dipinto è occupata da rovine romane, che sembrano di basiliche o edifici termali, e da più modeste costruzioni appoggiate alle antiche mura, mentre il piano intermedio è occupato dal fiume che sembra scorrere verso l'osservatore. La zona a destra mostra nello sfondo altri edifici monumentali, nei quali è possibile riconoscere una costruzione con cupola simile al Pantheon, un anfiteatro che ricorda il Teatro Massimo o forse un acquedotto, e delle alte torri lungo una cinta muraria paragonabile alle mura aureliane (fig. 29, p. 75). La campagna verso il primo piano degrada con boschetti, vallate, forse un lago e un caseggiato rustico con una staccionata (fig. 31).

È interessante notare come il paesaggio eviti accuratamente qualsiasi riferimento al contesto narrativo della Passione: non è rappresentato il Golgotha con le tre croci né vi è alcun riferimento alla Sepoltura. Distaccata dal suo contesto storico, l'immagine devozionale di Maria e di Cristo rinnova la sua presenza e ritorna attuale

nel mistero di ogni notte del Venerdì Santo, giustificando il notturno sul piano liturgico. Inoltre la *Pietà* è collocata in un paesaggio che evoca la campagna del Cinquecento intorno a Roma, cui alludono le rovine monumentali, suscitando così una profonda risposta emotiva nel fedele del tempo.

L'intensità devozionale della scena è ottenuta principalmente attraverso la figura di Maria. La Vergine, nell'occupare l'asse centrale della composizione, rivolge intensamente il suo sguardo verso l'alto (fig. 32), le mani giunte in preghiera, dirigendo così l'attenzione dell'osservatore, dal Cristo morto depresso sulla terra, verso il cielo, dalla morte alla vita eterna. L'ascesa è accentuata dal suo forte 'contrapposto', quasi zigzagante: le sue ginocchia girano verso sinistra, il busto, le spalle e le braccia muovono verso destra, mentre il viso guarda verso l'alto ancora a sinistra. In risposta all'atteggiamento, all'espressione e allo sguardo di Maria, la condizione spirituale del devoto osservatore è mossa verso la compassione, la fede e la speranza. Maria rappresenta così non solo il modello per ogni fedele, cui insegna attraverso la preghiera a combattere contro le metaforiche tenebre del peccato, ma anche quella

30. Sebastiano Luciani, detto del Piombo, *Pietà*, particolare del cielo e della luna.

31. Sebastiano Luciani, detto del Piombo, *Pietà*, particolare del caseggiato rustico.

30



31



Pagina a fronte:

32. Sebastiano Luciani, detto del Piombo, *Pietà*, particolare del volto della Vergine.





33. Sebastiano Luciani, detto del Piombo, *Pietà*, particolare delle primule in primo piano.

34. Sebastiano Luciani, detto del Piombo, *Pietà*, particolare delle primule blu.

35. Sebastiano Luciani, detto del Piombo, *Pietà*, particolare del tronco tagliato.

Pagina a fronte:

36. Sebastiano Luciani, detto del Piombo, *Pietà*, particolare delle piante di rovo accanto alla testa del Cristo.

fede salda e incrollabile – come la roccia su cui è seduta – simbolo e figura della Chiesa⁷⁹.

Contrariamente alla Vergine, Cristo è un'immagine serena: sembra addormentato, la sua posizione suggerisce calma e abbandono, e implica che la sua missione terrena è ormai conclusa. La bellezza classica del suo corpo – un idealizzato nudo maschile tipicamente michelangiolesco – suggerisce il concetto della perfezione divina senza più alcun segno di sofferenza, anche se probabilmente in origine la piaga del costato doveva esistere, dipinta a velatura e forse rimossa da una pulitura eccessivamente zelante. La splendida, divina sembianza del corpo del Cristo suggerisce e anticipa la gloria e il trionfo della Resurrezione.

In primo piano, accanto al sudario, alcune primule bianche e blu simboleggiano l'Incarnazione (figg. 33, 34), come testimoniano le litanie che paragonano la primula a Cristo: «Haec est Iesse virgula (Maria)/ Ex qua veris primula (Cristo)/ Gloriosa prodiit»⁸⁰, mentre le piccole pianticelle vicine alla testa di Cristo sono rovi (fig. 36), simbolo della Passione, dato che la corona di spine era stata appunto intrecciata con rami di rovo⁸¹.

Il tronco tagliato in posizione centrale, a sinistra della Vergine e proprio sopra la testa di Cristo (fig. 35), può utilmente essere interpretato come un riferimento alla sua Resurrezione, secondo il noto versetto del Libro di Giobbe (14: 7-10): «Poiché anche per l'albero c'è speranza:/ se viene tagliato, ancora ributta/ e i suoi germogli non cessano di crescere;/ se sotto terra invecchi la sua radice/ e al suolo muore il suo tronco/ al sentore dell'acqua rigermoglia/ e mette rami come una nuova pianta». Il colore carnacino dell'interno del tronco non fa che sottolineare ulteriormente le analogie fra il Cristo morto, fonte di nuova vita, e l'albero, che se pure tagliato, si rigenera in prossimità dell'acqua, come appunto suggerisce il fiume che gli scorre accanto⁸². Anche il frassino piegato dal vento può essere interpretato in chiave cristologica: secondo una tradizione accolta nella *Historia Naturalis* di Plinio e ancora viva nel Cinquecento, il frassino avrebbe offerto protezione dai serpenti che sarebbero passati piuttosto nel fuoco che sotto le sue fronde, chiara metafora di salvazione dal demonio e associato pertanto alla croce⁸³.

Con un linguaggio sintetico, altamente simbolico, il dipinto riassume l'intera

missione di Cristo, dall'Incarnazione (le primule, il grembo della Vergine in primo piano) alla Passione (i rovi della corona di spine, il tronco tagliato) e alla morte, contemplata e meditata durante la vigilia del Venerdì Santo, in attesa della sua Resurrezione. Va considerato inoltre che, poiché il corpo di Cristo risulta perfettamente allineato con il bordo inferiore del dipinto, quando la *Pietà* era *in situ*, nella cappella Botonti⁸⁴, l'osservatore riceveva l'impressione che il corpo di Cristo fosse quasi disteso sopra la mensa dell'altare, con il risultato di enfatizzare il concomitante significato eucaristico.

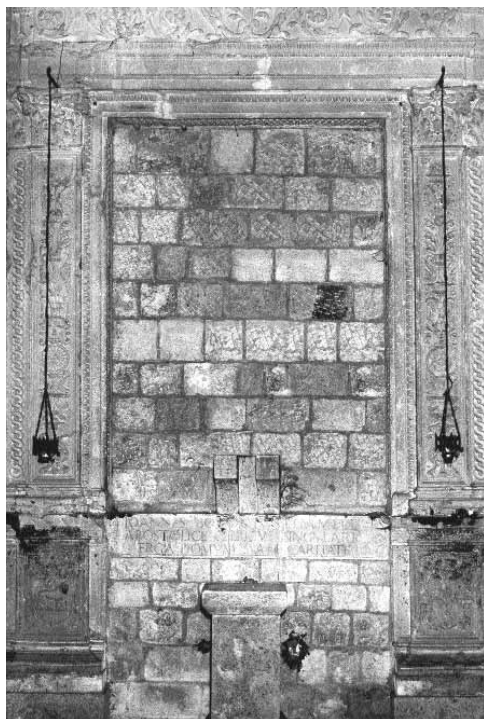
Altro elemento cardine nella composizione è la luna piena, allusiva alla Pasqua di Resurrezione. Un osservatore del Cinquecento l'avrebbe prontamente riconosciuta come un simbolo pasquale, dato che il giorno in cui cade la Pasqua ogni anno viene tuttora calcolato in base alla prima luna piena di primavera. A questo si aggiungono ulteriori significati: Sant'Agostino, nell'*Enarratio in Psalmos*, chiarisce e illustra i significati simbolici della luna quale immagine dell'Ecclesia e dell'anima umana in attesa della Redenzione⁸⁵.

L'oscurità tenebrosa e l'inedita iconografia del notturno acquistano maggior senso se correlate al contesto liturgico per l'ufficio del Venerdì Santo e del Sabato di Pasqua, entrambi celebrati di notte. Con tali connotazioni di significato, è ovvio che la notte assuma il significato simbolico della vigilia e della trepida attesa del fedele per la divina luce del Cristo Risorto⁸⁶.

Certo è che questi concetti vengono elaborati e tradotti in immagine persuasiva per la prima volta nella *Pietà* di Viterbo, che costituisce il primo esempio iconografico in tal senso. Quali motivazioni si possono addurre, allora, per la strepitosa ed eloquente invenzione del notturno, assolutamente inedito per una pala d'altare? E qual è il significato, in tale contesto simbolico, da attribuire alle perdute fiamme nello sfondo? E per quale motivo il committente ha accettato (o suggerito?) la modifica di un'iconografia così radicata nell'immaginario devozionale come quella della tradizionale *Pietà*, dove il Cristo morto è sostenuto sul grembo della Madre?

Sarà il caso, allora, di analizzare la figura del committente, per individuarne interessi, motivazioni e retroterra religioso e culturale.





37. Maestranze viterbesi, *Altare della Pietà*, pietra tufacea, 1512-1516. Viterbo, S. Francesco alla Rocca.

4. GIOVANNI BOTONTI, EGIDIO DA VITERBO E LA MADONNA LIBERATRICE

Anche se il committente della *Pietà* di Sebastiano risulta sconosciuto a Vasari («un messer non so chi da Viterbo, molto riputato appresso il papa»)⁸⁷, quest'uomo ha lasciato tuttavia chiara testimonianza di sé in una iscrizione latina inserita nella bella cornice rinascimentale a girali di ancanto, anfore e altri motivi classici che decora l'altare della *Pietà*, eretto nel transetto sinistro della chiesa di S. Francesco alla Rocca a Viterbo (fig. 37). L'iscrizione recita: «IOANNES BOTONTUS CAMERE / APOSTOLICE CLERICUS SINGULARI / ERGA DOMUM SUAM CHARITATE» (fig. 38). I piedistalli della cornice presentano a destra un albero di palma, emblema araldico della famiglia Botonti (fig. 39), e a sinistra un leone, emblema della città di Viterbo (fig. 40)⁸⁸. Sull'architrave è l'iscrizione «CHRYSO SALVATORI», che si riferisce alla dedicazione dell'altare. La *Pietà* di Sebastiano, rimossa dalla chiesa nel XIX secolo e poi trasportata al Museo Civico per ragioni conservative, è stata quindi commissionata per la decorazione di quest'altare⁸⁹.

La *Pietà* della Cappella Botonti costituiva, secondo gli storici locali⁹⁰, il vanto non solo della chiesa, ma dell'intera città⁹¹. La chiesa di S. Francesco era infatti il tempio civico di Viterbo, con cappelle funerarie erette dai maggiorenti cittadini, ma al tempo stesso anche da eminenti chierici della Curia. Infatti, nel corso del XIII e del XIV secolo, S. Francesco era diventata la roccaforte del papato, che aveva dovuto lasciare Roma a causa delle note vicissitudini politiche⁹². Perfino papi quali Clemente IV e Adriano V avevano voluto la propria sepoltura in S. Francesco⁹³.

Dal XIII secolo in poi, seguendo forse le orme della Curia pontificia, era divenuta consuetudine per le famiglie nobili viterbesi scegliere S. Francesco quale luogo d'elezione per la costruzione delle cappelle funebri gentilizie. Anche i Botonti possiedono un sepolcro di famiglia in S. Francesco molto prima dell'altare della *Pietà*: in un inedito documento del 30 settembre 1511 Federico Botonti detta le sue ultime volontà e nomina esecutore testamentario il fratello Giovanni, esprimendo il desiderio di essere sepolto nell'antica tomba dei suoi antenati nella chiesa di S. Francesco («sepulcro suorum antiquorum parentum in ecclesia S. Francisci»): una tomba esistente *ab antiquo*, quindi, forse

una lapide terragna o a parete e non una cappella⁹⁴.

Cinque anni più tardi, il 22 maggio 1516, Giovanni Botonti provvede a dotare di arredi sacri una cappella di recente costruzione nella chiesa di S. Francesco⁹⁵. Hirst ha giustamente ipotizzato che se la cappella risulta dotata nel 1516 dei necessari arredi sacri per la celebrazione di messe, è allora possibile supporre che il dipinto di Sebastiano fosse già al suo posto⁹⁶.

Chiude la serie di documenti il testamento datato al 1528 di Giovanni Botonti che, nel caso in cui dovesse morire fuori Roma, desidera essere seppellito nella «ecclesiam Sancti Francisci Viterbium in sepulcro paterno in cappella pietatis pro ipsum testatore constituta», e cioè la cappella della *Pietà* costruita da lui stesso nella chiesa di S. Francesco⁹⁷.

Dalla sequenza degli eventi apprendiamo quindi che nel 1511 i Botonti non possedevano ancora una cappella, ma un semplice sepolcro; nel 1516, invece, la cappella è già pronta e sta per essere dotata di arredi; Giovanni, nel proprio testamento, la definisce orgogliosamente «cappella pietatis pro ipsum testatore constituta».

È interessante notare, però, che Giovanni Botonti pensi alla sepoltura in S. Francesco come seconda scelta, perché stabilisce nel testamento di voler essere sepolto in S. Agostino a Roma⁹⁸. È a Roma infatti, e non a Viterbo, che si sono ormai radicati gli interessi e le attività di Botonti, funzionali alla sua carriera ecclesiastica⁹⁹. È a Roma, e più precisamente nel quartiere di Parione, dov'è appunto la chiesa di S. Agostino, che Botonti possiede una casa in via *Campifloris*¹⁰⁰, a pochi metri da Palazzo della Cancelleria, dove lavora come braccio destro del cardinale camerlengo Raffaele Riario, nella cessione in appalto di varie attività dello Stato pontificio ai banchieri del pontefice, i cosiddetti *mercatores Romanam Curiam sequentes*¹⁰¹.

Per motivi di lavoro, quindi, Botonti è forse entrato in rapporto con il primo committente di Sebastiano, Agostino Chigi – certo il più facoltoso banchiere al servizio del papa – al quale era legato da un comune amico, il protonotario apostolico Filippo Sergardi¹⁰², che diventerà a sua volta committente di Sebastiano. Riario, anch'egli legatissimo ad Agostino Chigi¹⁰³, è anche il protettore dell'ordine degli Agostiniani, ed invita spesso a predicare nella sua chiesa titolare di S. Lorenzo in Damaso il grande teologo e priore dell'ordine Egidio



38. Maestranze viterbesi, *Altare della Pietà*, particolare con iscrizione dedicatoria di Giovanni Botonti. Viterbo, S. Francesco alla Rocca.

39. Maestranze viterbesi, *Altare della Pietà*, particolare dello stemma della famiglia Botonti. Viterbo, S. Francesco alla Rocca.

40. Maestranze viterbesi, *Altare della Pietà*, particolare dello stemma di Viterbo. Viterbo, S. Francesco alla Rocca.

da Viterbo, del quale Giovanni Botonti è grande estimatore e intimo amico, condividendone la stessa origine viterbese¹⁰⁴.

S. Lorenzo in Damaso deve essere stato un luogo di fervore spirituale e religioso: nel 1501 viene fondata la più importante confraternita romana in onore del SS. Sacramento del Corpo di Cristo¹⁰⁵, con lo scopo di accompagnare il Santissimo ai malati e ai moribondi, evento che suscita lo stupore e l'ammirazione generale: «Parea a tutti et era in Roma cosa nova et tenevano per il miracolo»¹⁰⁶. Nel 1506 Egidio da Viterbo viene invitato da Riario a predicare in S. Lorenzo in Damaso e, conosciuta l'esistenza della pia confraternita del Corpo di Cristo, esprime per essa grande soddisfazione ed entusiasmo, sostenendola con varie iniziative e con una fervente predicazione¹⁰⁷. Il larghissimo favore incontrato fra i fedeli e il successo della confraternita ottengono allo stesso tempo un riconoscimento ufficiale e il sigillo papale: Giulio II in persona chiede di essere iscritto nei registri della confraternita, «perché vogliamo essere de' vostri»¹⁰⁸.

La particolare devozione di cui diventa oggetto il sacramento eucaristico – con gli sviluppi noti soprattutto nella Firenze medicea¹⁰⁹ – può aver spinto il committente Giovanni Botonti, parrochiano di S. Lorenzo in Damaso e, come vedremo, devoto amico di Egidio da Viterbo, a richiedere a Michelangelo e a Sebastiano una particolare enfasi e una nuova visualizzazione del corpo di Cristo, staccandolo dalla madre e ponendolo in primo piano come se fosse l'agnello sacrificale deposto sull'altare. Questa ipotesi offre una suggestiva motivazione alla modifica apportata alla tradizionale iconografia della Pietà, che sottolinea l'emergere di nuovi contenuti connessi alla devozione eucaristica¹¹⁰.

Il legame di amicizia fra Egidio da Viterbo e Botonti, testimoniato da una fitta corrispondenza¹¹¹, è fonte di importantissime informazioni per definire il profilo culturale e religioso di quest'ultimo: il committente di Sebastiano ne esce come un tipico rappresentante di quell'umanesimo religioso diffuso a Roma proprio da intellettuali come Egidio da Viterbo, che univano al forte sentimento religioso la passione per gli *studia humanitatis*, la cultura classica e l'oratoria antica¹¹².

Nelle lettere indirizzate al teologo agostiniano, Botonti afferma che dialogare con Egidio, suo maestro spirituale, è per lui fonte di immensa gioia, di pace e consolazione; questi scambi di parole amichevoli, insieme all'arricchimento spirituale e culturale che ne deriva, leniscono le sofferenze causate da un mondo turbolento, pieno di sofferenza, povertà e generale infelicità.

Botonti si spinge fino ad affermare che la forma epistolare più alta è costituita dalle nostre preghiere: «Cum tot turbulentis mundum concuti manifeste videamus, tot pestilentie, tot graves penurie rerum omnium ad vitam necessarium [...] tot aliarum id genus vexantium infelicitatum calamitatibus quotidie comprimamur, quenam epistola verbosior grandiorque ab homine dari posset?» E risponde: «Celestium preces apud Salvatorem»¹¹³.

In due successive lettere, del febbraio e del maggio 1502, Botonti affronta un altro tema che gli sta molto a cuore, e cioè il progetto di riforma della comunità agostiniana della Ss. Trinità in Viterbo, rimproverando dolcemente Egidio per lo scarso interesse che mostra nel progetto, ma poi augurandosi che la riforma possa essere portata a compimento¹¹⁴. Finalmente, nel 1503, Egidio accetta di farsi coinvolgere nella riforma e scrive a Botonti:



«Egidius Eremita Iohanni Botonto S.D. Multo nos labore ac studio compegisti, quae tua est religio, ut monasterium nostrum Viterbiensem non aspernaremur, quin potius ut sanctos undecumque conquiritos viros, examen eo coloniamque deduceremus, quae domum instauraret, coleret, augetet. Moveri nos dicebas oportere et patriae et conjunctorum charitati, id quoque Virginis Nostrae antiquae charitati debere, quippe quae Civitatem a demoneis, tenebris ac diuturna [olim] nocte vindicaverit»¹¹⁵.

Spinto da sincera volontà di rinnovamento ispirata ai più autentici ideali agostiniani, Botonti si rivolge a Egidio per trovare un alleato e un sostenitore del suo progetto di riforma del convento agostiniano della Ss. Trinità di Viterbo; la spinta a intraprendere una tale iniziativa è dovuto alla devozione profondamente sentita da entrambi per «l'antico amore della Nostra Vergine che ha liberato la città dai demoni, dalle tenebre, e dalla interminabile notte», quasi una parafrasi verbale della notte stregata alle spalle della Vergine nella *Pietà* di Sebastiano. È allora il caso di approfondire questa particolare devozione mariana.

Egidio e Botonti si riferiscono qui al culto fortemente sentito nel Cinquecento per la Madonna Liberatrice, culto connesso a un'immagine conservata proprio nella chiesa agostiniana della Trinità e raffigurante la *Madonna con il Bambino* (fig. 41)¹¹⁶. Il dipinto, un affresco staccato, è ancor oggi preservato sull'altare del transetto destro della chiesa, ma proviene dalla cappella dedicata a sant'Anna nella stessa chiesa, commissionata da un prelado di Novara, tale *Magistro* Campana. Il trasferimento avviene solo dopo un evento straordinario avvenuto nel 1320, la memoria del quale è ancora particolarmente viva fra gli abitanti di Viterbo¹¹⁷.

Il 27 maggio 1320 scoppia una violenta tempesta e i viterbesi ne rimangono fortemente impressionati. La luce del giorno si oscura improvvisamente, un vento fortissimo comincia a soffiare, mentre nuvole nere gonfie di pioggia si addensano minacciose. Il cielo è subitamente invaso da una moltitudine di diavoli spaventosi che, terrorizzando l'intera città, promettono di far sprofondare tutti gli abitanti nelle fiamme del fuoco eterno. Ma ecco che appare miracolosamente la Vergine a soccorrere i viterbesi terrorizzati, invitandoli ad andare nella chiesa della Ss. Trinità a pregare di fronte all'immagine nella cappella del *Magistro* Campana. La città intera si precipita a pre-

gare nella cappellina e, per intercessione della Vergine, sono i demoni, al posto dei viterbesi, a sprofondare negli abissi, precisamente in quella zona chiamata Bullicame – una fonte termale alle porte di Viterbo – che era al tempo considerata appunto una delle porte dell'inferno¹¹⁸.

Molte cronache dell'epoca registrano il miracolo con dovizia di particolari:

«Brevi relatio miraculi. A.D. MCCCXX die lune XVII mensis maij, in Pentecoste circa medietatem noctis, que est immediate post dominicam predicto die lune Pentecoste, in Viterbio facta sunt tonitrua, corruscationes et fulgura terribilissima [...] et demones in multitudine copiosa in aere...stridebant dicentes "Lo inferno vi aspetta" [...] Tunc Virgo Maria [...] apparuit multis [...] et dicebat "Ite ad ecclesiam S. Trinitatis [...] et ibi videte imaginem similem mihi, ante illam adorate et subito liberamini". Statim in aere factus est globus luminis ad modum solis, et vox de luce dicentes "Ite tartaree legionis ad loca vestra". Et statim omnes demones precipitaverunt se in Bullicano»¹¹⁹.

In memoria di un evento così straordinario, il Comune di Viterbo stabilisce nel 1334 la festività della Madonna Liberatrice, iniziando così una tradizione che perdurerà per più di cinque secoli: una processione alla quale partecipava l'intera città per ricordare lo scampato pericolo della tempesta infernale del 1320 e celebrare il miracoloso intervento della Madonna a favore degli abitanti di Viterbo.

La processione in onore della Madonna Liberatrice era la terza più importante celebrazione religiosa cittadina, dopo la Pasqua e l'Assunzione, e veniva osservata con una solenne cerimonia il giorno dopo la Pentecoste. Perfino l'oscurità di quella notte spaventevole doveva essere ricordata in modo tale da visualizzare l'intensità del miracolo attraverso il metaforico contrasto fra ombra e luce: «In signum illius noctis (decreta fuit) una logia seu scena de ramis arborum, que obscurare debeant totam viam [...] ut representet illam obscurationem noctis quam habuerunt homines, quando factum fuit miraculum»¹²⁰. La processione, che terminava davanti alla chiesa della Ss. Trinità, passava sotto una galleria costituita da rami frondosi, composti in modo tale da ricreare la stessa oscurità di quella notte tenebrosa in cui era avvenuto il miracolo. Quando la processione passava attraverso l'ombrosa galleria, dove l'assenza di luce simboleggiava non solo la notte, ma anche la presenza del demoniaco e il peccato in senso lato,

rinnovava il percorso catartico e salvifico di quella notte. Infatti, all'uscita della galleria, la Madonna agostiniana della chiesa della Ss. Trinità – dov'era ed è ancora conservata – si rivelava ancora una volta con la stessa promessa di salvezza¹²¹.

Nel Cinquecento la devozione all'agostiniana Madonna Liberatrice incontra nuovamente un larghissimo favore, e in effetti la consuetudine della tradizionale processione doveva durare ancora fino al 1870. Essa rappresentava un simbolo dell'identità civica e religiosa di Viterbo e dei viterbesi, inclusi Botonti ed Egidio. Infatti, nel 1503 Egidio predica in onore della Madonna Liberatrice, proprio in seguito alla processione, con lo scopo di riconciliare due fazioni opposte di Viterbo¹²².

Qualche anno più tardi, nel 1511, in occasione della rielezione di Egidio a Priore Generale degli Agostiniani a conclusione del Capitolo generale tenutosi a Viterbo, il Cardinal Alessandro Farnese organizza una sacra rappresentazione per mettere in scena il miracolo della Madonna Liberatrice¹²³. La rappresentazione dell'evento più famoso nella storia di Viterbo, che manifestava l'intervento divino in favore della città, era quanto mai appropriata ad esprimere la soddisfazione e l'orgoglio cittadino rispetto alla rielezione del più illustre viterbese del tempo. Allo stesso modo, quando Botonti afferma che il progetto di riforma del convento agostiniano della Trinità gli è stato ispirato dalla Madonna Liberatrice, sta in qualche modo raccomandandosi alla protettrice di Viterbo per eccellenza, allo scopo di essere assistito in un'impresa devota fondamentale per il benessere spirituale dell'intera comunità.

Dopo aver considerato la devozione di Botonti alla Madonna Liberatrice, non deve sorprendere la possibilità di identificare tracce della locale devozione alla Madonna Liberatrice e del famoso miracolo da lei operato a Viterbo anche nella *Pietà* di Sebastiano. Come abbiamo visto, Botonti nutre una particolarissima devozione verso la Madonna Liberatrice e a lei si rivolgeva come alla protettrice della città dai «demones, tenebris ac diuturna nocte», per usare le parole di Egidio. Queste parole si adattano perfettamente al dipinto della *Pietà*, nel quale Maria torreggia contro lo sfondo del «paese tenebroso» e della notte spaventevole, incredibilmente simile a quella descritta nella drammatica cronaca del 1320: nubi gravide di pioggia, vento che sconvolge gli alberi, fiamme minacciose sullo sfondo. Con mirabile e perfetto

equilibrio, inoltre, la rappresentazione del notturno era toccata in sorte al pittore forse più dotato di quel momento nel dipingere paesaggi tenebrosi e tempeste, bagliori e chiarori lunari.

Ovviamente, è appena il caso di precisare, la *Pietà* di Sebastiano non è una rappresentazione del miracolo della Madonna Liberatrice. Ciò nonostante, la messa in scena particolarmente cupa del notturno, il paesaggio battuto da un forte vento, l'oscurità rotta dalle minacciose fiamme sullo sfondo, fino al dettaglio curioso del globo rosso in alto a destra che, se non come il sole oscurato dalle tenebre, potrebbe essere

identificato come il globo di fuoco da cui una voce promana ordinando ai demoni di ritirarsi nel Tartaro, non potevano passare inosservati nel contesto al quale l'opera era destinata. La notte tenebrosa e tempestosa della *Pietà*, associata alla figura della Vergine, avrebbero richiamato alla mente dei pii viterbesi, e certamente del committente Botonti, devotissimo al culto della Madonna Liberatrice, il miracolo operato da quest'ultima durante quella terribile notte del 1320, e spinto i fedeli a rivolgersi a lei ancora una volta come dispensatrice di grazie, dissipatrice dalle tenebre del peccato, promessa di salvezza e di vita eterna.

41



41. Gregorio e Donato d'Arezzo, *Madonna con il Bambino*, tempera su tavola, XIV. secolo. Viterbo, chiesa della Ss. Trinità.

NOTE

- ¹ Fondamentali strumenti di riferimento per qualsiasi studio su Sebastiano del Piombo sono le monografie di M. LUCCO, *Sebastiano del Piombo*, con la presentazione di C. VOLPE, Milano 1980, e M. HIRST, *Sebastiano del Piombo*, Oxford-New York, 1981. Ancora utilissima è la monografia di R. PALLUCCHINI, *Sebastian Viniziano*, Milano 1944, per i molteplici spunti di riflessione. Questo contributo è largamente basato sulla mia tesi di dottorato, *Sebastiano del Piombo and Michelangelo in Rome: Problems of Style and Meaning of the Viterbo Pietà*, Ph. D. diss., UMI, Rutgers University 1999. Ora, come allora, desidero esprimere il mio profondo debito di riconoscenza verso Rona Goffen, tutor entusiasta e instancabile, generosa e brillante, inesauribile fonte di idee e di stimolanti discussioni. La mia gratitudine va inoltre a Marcia B. Hall, Tod Marder e Sara McHam, che hanno enormemente contribuito ad arricchire e migliorare la ricerca. Una traduzione italiana della mia tesi è attualmente in corso di pubblicazione.
- ² LUCCO 1980, pp. 99-101; HIRST 1981, p. 34, con bibliografia precedente.
- ³ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti* [1568], a cura di G. MILANESI, 9 voll., Firenze 1878-1885, vol. V, pp. 565-586: 568 (d'ora in poi VASARI/MILANESI).
- ⁴ Sul problema della cronologia del dipinto, privo di documentazione specifica, rimando a LUCCO 1980, pp. 104-105 e alla convincente ipotesi di HIRST 1981, pp. 43-44. Cfr. più avanti nel testo.
- ⁵ Per un'analisi del profilo culturale del committente si veda più oltre, al paragrafo 4.
- ⁶ Per i procedimenti in uso nella bottega di Raffaello v. J. SHEARMAN, *Raffaello e la bottega*, in *Raffaello in Vaticano*, Catalogo della mostra, Milano 1984, pp. 258-263, 258: «Raphael was the first artist who involved assistants in the process of creating preparatory drawings. Neither Leonardo nor Michelangelo did implicate garzoni in what they considered their exclusive duty».
- ⁷ A. GENTILI, C. BERTINI, *Sebastiano del Piombo: la pala di S. Giovanni Crisostomo*, Venezia 1985.
- ⁸ Il tema del rapporto fra Michelangelo e Sebastiano in relazione alla *Pietà* è all'interno del quadro più ampio della rivalità fra Michelangelo e Raffaello è stato analizzato da chi scrive in *The Competition between Raphael and Michelangelo and Sebastiano's Role in It*, in *The Cambridge Companion to Raphael*, a cura di M. B. HALL, Cambridge, in corso di stampa. Il ruolo chiave di Sebastiano era già stato indicato da S. J. FREEDBERG, *Raphael, Michelangelo, and others: Raphael and his contemporaries in Rome*, Poughkeepsie 1983, che lo definisce «the possessor of the most formidable talent in painting in Rome other than Raphael himself». Sul paragone con Raffaello rimando anche a M. B. HALL, *Color and Meaning. Practice and Theory in Renaissance Painting*, Cambridge 1992, pp. 137-142. Per un approccio al tema della competizione fra gli artisti, anche in relazione a Sebastiano, v. R. GOFFEN, *Renaissance Rivals*, Yale 2002, pp. 246-264.
- ⁹ HIRST 1981, p. 48: «it seems to have been the first Roman altarpiece of its period carried out as a nocturne».
- ¹⁰ Nella Lamentazione il corpo di Cristo giace sul terreno, dove però è tradizionalmente circondato dal gruppo dei dolenti, composto, oltre che dalla Vergine, da Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo, la Maddalena, Giovanni Evangelista e le pie donne. Sulle varianti iconografiche rimando alle utilissime voci e relative bibliografie in H. VAN DE WAAL, *Iconclass, an iconographic classification system*, vol. VII: *Bibliography*, Amsterdam-Oxford-New York 1982, pp. 255-259. Per una più approfondita discussione circa l'iconografia della *Pietà* viterbese v. BARBIERI 1999, pp. 42-45.
- ¹¹ VASARI/MILANESI, V, p. 568.
- ¹² Ivi, p. 567.
- ¹³ Per questo passo delle *Vite* ho fatto riferimento a un'edizione diversa da quella di Milanese, priva del verbo nell'ultima frase: «Battere coloro che avevano si fatta opinione, ed egli, sotto ombra di terzo, quale di loro fusse meglio» (p. 567). Secondo Paola Barocchi e Rosanna Bettarini, curatrici della pubblicazione comparata delle edizioni delle *Vite* vasariane (*Le Vite nelle Redazioni del 1550 e del 1568*, Firenze 1984, vol. V, p. 88), la parola «giudicare», espunta da Milanese, deve invece essere interpretata come un errore per «giudicare». Solo così il testo riacquista senso: «Battere coloro che avevano si fatta opinione, ed egli, sotto ombra di terzo, giudic[ar]e quale di loro fusse meglio». L'edizione di 1550 è corrispondente, nel significato, all'interpretazione offerta da Barocchi e Bettarini dell'edizione del 1568: «Battere coloro che avevano tale opinione, et egli, sotto ombra di terzo, giudicare quali di loro facesse meglio».
- ¹⁴ Il poema dell'Alcandro è stato scoperto e pubblicato da G. PERINI, *Raffaello e l'antico: alcune precisazioni*, «Bollettino d'Arte», 89-90, 1985, pp. 111-144. Per un'analisi della 'cortigianeria' di Raffaello v. C. HULSE, *The Rule of Art. Literature and Painting in the Renaissance*, Chicago-London 1990, pp. 83-90.
- ¹⁵ Sull'attività di Sebastiano alla Farnesina rimando, oltre che a Lucco e a Hirst, anche alle schede di G. MORI e D. GALLAVOTTI CAVALLERO in *I luoghi di Raffaello a Roma*, catalogo della mostra, Roma 1983, pp. 45-46 e 47-49.
- ¹⁶ P. BAROCCHI, R. RISTORI, *Il carteggio di Michelangelo*, 5 voll., Firenze 1965-1983, vol. II (1973), p. 242.
- ¹⁷ M. ROSKILL, *Dolci's "Aretino" and Venetian Art Theory of the Cinquecento*, New York 1968, pp. 90-91.
- ¹⁸ Sulla cosiddetta 'unione' e sulle altre tecniche cromatiche sperimentate da Raffaello v. HALL 1992, pp. 92-115 e 131-136. Della stessa autrice v. anche *From Modeling Techniques to Color Modes*, in *Color and Technique in Renaissance Paintings, Italy and the North*, New York 1987, pp. 1-29.
- ¹⁹ Paolo Giovo descrive le caratteristiche di Raffaello nella sua *Raphaelis Urbinatis Vita*: «nell'addolcire e fondere l'aspresza di colori troppo vivaci riuscì, da artista amabilissimo qual era, a ciò che solo era mancato al Buonarroti, cioè ad unire a pitture sapientemente disegnate l'ornamento luminoso e resistente dei colori a olio», in P. BAROCCHI, *Scritti d'Arte del Cinquecento*, 9 voll., Torino 1977-1979, vol. I, p. 15. Sul tema del paragone fra Michelangelo e Sebastiano da un lato, Raffaello dall'altro, rimando ancora a BARBIERI 1999, pp. 59-69.
- ²⁰ Per un approccio generale sul tema del paragone fra le arti sorelle, soprattutto pittura e scultura, si veda M. BARASCH, *Theories of Art from Plato to Winckelmann*, New York 1985, pp. 164-174; sul ruolo di Leonardo in merito al paragone si veda C. J. FARAGO, *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leiden-New York 1992, pp. 383-413; sulle affermazioni di Leonardo v. anche *Equiparazione da Pittura a Scultura*, pubblicato in BAROCCHI 1977-1979, vol. III, pp. 485, 487; sul particolare interesse per il paragone dimostrato da Giorgione e condiviso da Sebastiano nel periodo veneziano, rimando a BARBIERI 1999, pp. 11-19.
- ²¹ Si veda la famosa risposta di Michelangelo a Benedetto Varchi sul tema del paragone fra pittura e scultura: «Io dico che la pittura mi par più tenuta buona quando va verso il rilievo, et il rilievo più tenuto cattivo quanto più va verso la pittura; et però a me soleva parere che la scultura fusti la lanterna della pittura, et che da l'una a l'altra fusti quella differenza ch'è tra il sole e la luna», in BAROCCHI 1977-1979, vol. III, p. 522.
- ²² Sulla tecnica del colore di Michelangelo si veda HALL 1992, pp. 95, 123-129. Per un'analisi scientifica della tecnica di Michelangelo rimando anche a L. BERTI (a cura di), *Il Tondo Doni di Michelangelo e il suo restauro*, Firenze 1985, pp. 77-79. Si confronti con il colorito e lo sfumato di Leonardo, secondo quanto specificato da J. SHEARMAN, *Leonardo's Colour and Chiaroscuro*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 25, 1962, pp. 13-47. Da ultimo v. M. HIRST, J. DUNKERTON, *Making and Meaning. The Young Michelangelo*, London 1994, pp. 11-113.
- ²³ VASARI/MILANESI, I, p. 156; VII, p. 202. Per la *Leda* di Michelangelo e per l'idiosincrasia di quest'ultimo verso la tecnica a olio v. R. GOFFEN, *Titian's Women*, New Haven-London 1997, pp. 229, 231-239.
- ²⁴ BAROCCHI-RISTORI 1965-1983, vol. III, p. 272.
- ²⁵ Nella lettera (*ibidem*) non c'è nessuna indicazione degli «great artist's other commitments [which] prevent his furnishing the work» come suggerisce HIRST 1981, p. 42. Il problema con il colorire, credo, era di tipo diverso per Michelangelo, che si riteneva non a suo agio con la tecnica a olio.
- ²⁶ VASARI/MILANESI, V, p. 584.
- ²⁷ VASARI/MILANESI, VII, p. 210.
- ²⁸ Il tema del paragone fra scultura e pittura è affrontato da Vasari nella nota lettera a Benedetto Varchi: cfr. il testo vasariano in BAROCCHI 1977-1979, vol. III, pp. 495-496.
- ²⁹ PIETRO ARETINO, *Lettere sull'arte*, a cura di E. CAMESASCA e commentata da F. PERTILE, 4 voll., Milano 1957-1960, vol. I, p. 102.
- ³⁰ La cosiddetta *cooperatio per modum sacrificii* viene elaborata dalle dottrine mariologiche soprattutto a partire dal Trecento, affermandosi pienamente nel XV secolo: v. G. M. ROSCHINI, *Maria Santissima nella storia della salvezza. Trattato completo di mariologia*, 4 voll., Roma 1969 e L. DA STOLFI, *La Madonna nella predicazione francescana*, in *Maria nella spiritualità francescana*, «Quaderni di spiritualità francescana», Assisi 1967, pp. 155-183.
- ³¹ Sulle novità iconografiche si veda più avanti, al paragrafo 4.
- ³² Si veda, da ultimo, il michelangiolo disegno preparatorio emerso dalle indagini riflettografiche compiute sulla tavola in occasione della mostra Rimando al saggio in questo catalogo di Roberto Bellucci e Cecilia Frosinini.
- ³³ V. BIRKE, J. KERTÉSZ, *Die Italienschen Zeichnungen der Albertina*, Band I, Wien-Cologne-Weimar 1992, pp. 65-66. Ma si veda già HIRST 1981, pp. 44-45. Il primo ad aver collegato il disegno dell'Albertina alla *Pietà* di Viterbo è J. WILDE, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Michelangelo and His Studio*, London 1953, p. 19. Ch. DE TOLNAY, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-80, vol. I, p. 111, nega invece che il disegno dell'Albertina sia stato fatto *ad hoc* per la *Pietà* di Viterbo.
- ³⁴ HIRST 1981, p. 45: «Sebastiano's altar-piece for Viterbo was probably ordered by Giovanni Botonti at just about the time when Michelangelo began work on the revised project for the tomb of Julius II, agreed upon the summer of 1513».
- ³⁵ Secondo Michael Hirst, non solo «the figure of the mourning Virgin [...] is an extension to a panel painting of the ideals of the ceiling prophets and sibyls», ma anche «her gesture and raised head finds a very clear parallel in one of the figures Michelangelo had planned, in the summer of 1513, for the platform to the tomb of the dead Julius II» (HIRST 1981, p. 45).
- ³⁶ C. BARBIERI, *Neoplatonism, Augustinianism, and Michelangelo's masculine women, in Neoplatonism and the arts*, a cura di L. DE GIROLAMI CHENEY, J. HENDRIX, New York 2002, pp. 109-122. Cfr. anche BARBIERI 1999, pp. 131-143.
- ³⁷ PALLUCCHINI 1944, p. 48, rilevava giustamente le analogie con le torsioni della Sibilla Delfica e dell'Isaia della Sistina.
- ³⁸ Per un'approfondita analisi delle categorie estetiche della 'difficoltà' e della 'terribilità', applicate da Vasari alle figure di Michelangelo, rimando a D. SUMMERS, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton (NJ) 1981, p. 240.
- ³⁹ VASARI/MILANESI, V, p. 566.
- ⁴⁰ PALLUCCHINI 1944, p. 48; LUCCO 1980, p. 104 e HIRST 1981, p. 45.
- ⁴¹ L'ipotesi circa la relazione fra la *Pietà* di Sebastiano e quella di Alessandro Allori è stata avanzata da Alexander Wied in *Vittoria Colonna: Dichterin - Intellektuelle - Muse*, Catalogo della mostra, hrsgb. von S. FERINO PAGDEN, Wien 1997, pp. 429-430.
- ⁴² Sulle differenti modalità pittoriche di Raffaello e sulla convenienza di un particolare cromatismo al soggetto da rappresentare vedi HALL 1992, p. 95: «The concept of a color mode that can be adapted or changed according to need, as distinct from a personal style of coloring, has its root in Raphael's practice in Rome». Sul carattere di emulazione dell'arte del Cinquecento rimando a J. SHEARMAN, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*, Milano 1955, pp. 231-243. Sullo stesso tema v. anche M. B. HALL, *After Raphael*, Cambridge 1999, p. 27.
- ⁴³ SHEARMAN 1962, p. 13, che ha analizzato il colore di Leonardo, spetta il merito di aver chiarito il significato di chiaroscuro nei dipinti del XVI secolo.
- ⁴⁴ Definizione ribadita da HIRST 1981, p. 38.
- ⁴⁵ PAOLO GIOVIO, *Fragmentum trium dialogorum*, in *Scritti d'Arte*, I, p. 22: «In humanis vultibus, quos egregie Sebastianus exprimit, suaves et liquidos tractos blandissimis coloribus convolutos intuemur».

- ⁴⁶ PAOLO GIOVIO, *Raphaelis Urbinitatis Vita*, in *Scritti d'Arte*, I, pp. 16-17: «Ante alios autem Sebastianus Venetus oris similitudinis incomparabili felicitate repraesentat, qui et singulari cum laude picturas mira tenuitate linearem excitare ac aemulo subinde colorum transitu adumbrare didicit».
- ⁴⁷ ROSKILL 1968, pp. 154-155. Si veda anche il *Dialogo di Pittura* di Paolo Pino (1548), che discute analogamente il ruolo del pittore nel contesto del paragone attribuendo particolare enfasi al problema della rappresentazione delle complessioni: P. BAROCCHI (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*, 3 voll., Bari 1960-1962, vol. I, pp.127-128, 131-134.
- ⁴⁸ ROSKILL 1968, pp. 152-153.
- ⁴⁹ Sulla fortuna di Apelle nel Rinascimento v. E. H. GOMBRICH, *Apollonio di Giovanni: A Florentine Cassone Workshop Seen Through the Eyes of a Humanist Poet*, in *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, London-New York, 1971, pp. 11-28, e ID., *The Heritage of Apelles, Studies in the Art of the Renaissance*, Oxford 1976. Si veda inoltre J. GAGE, *A Locus Classicus for Color Theory: the Fortune of Apelles*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLIV, 1981, pp. 2-37.
- ⁵⁰ C. RIDOLFI, *Le Maraviglie dell'arte*, 2 voll., a cura di D. VON HADELN, Roma 1965, vol. I, p. 107.
- ⁵¹ J. GAGE, *Colour and culture*, London 1993, p. 273, n. 70.
- ⁵² Vedi nel catalogo il contributo di Seccaroni, Moiola e Borrelli.
- ⁵³ «Un color bruno, o vernice che si debba chiamare il quale egli [Apelle] sottilmente distendeva sopra l'opre già finite» è ricordato da Vasari nella prefazione alle *Vite* dell'edizione del 1568 (VASARI/MILANESI, I, p. 38). Sul tema dell'*atramentum* di Apelle, recuperato nel Rinascimento, vedi E. H. GOMBRICH, *Dark varnishes: variations on the theme from Pliny*, «Burlington Magazine», CIV, 1962, pp. 51-55. Sull'uso delle vernici scure v. anche K. WEIL-GARRIS POSNER, *Leonardo and Central Italian Art 1515-1550*, New York 1974, pp. 12-18.
- ⁵⁴ C. BRANDI, *The Restoration of The Pietà of Sebastiano del Piombo*, «Museum», III, 1950, 3, pp. 207-219: 208. I dati scientifici acquisiti durante le recenti indagini non sono risultati tuttavia sufficienti a confermare questa suggestiva ipotesi.
- ⁵⁵ HALL 1992, p. 104: «The taste for a dark manner led to the experiments to do what Leonardo had failed to do, to paint on oil on the wall. It was Sebastiano who finally succeeded [...]. How much he was responsible for the fashionable appeal of chiaroscuro among the Roman patrons of his time is difficult to assess».
- ⁵⁶ Rimando all'analisi del dipinto belliniano in R. GOFFEN, *Giovanni Bellini*, New Haven-London 1989, p. 62, per i rapporti fra il paesaggio atmosferico e le figure monumentali che anticipano quelli della Pietà viterbese. Si veda anche R. GOFFEN, G. NEPI SCIRE, *Il colore ritrovato. Bellini a Venezia*, Catalogo della mostra, Venezia 2000, pp. 82, 137-138.
- ⁵⁷ Precedentemente a New York, nella collezione Suida-Manning, ora presso l'Università del Texas, Austin, nel Jack S. Blanton Museum of Art. Per una recente discussione dell'*Orfeo*, vedi J. ANDERSON, *Giorgione. The Painter of Poetic Brevity*, Paris-New York 1997, p. 317.
- ⁵⁸ Ivi, p. 341.
- ⁵⁹ PALLUCCHINI 1944, pp. 47-48; HIRST 1981, p. 47.
- ⁶⁰ BRANDI 1950, p. 208. Per la traduzione italiana v. C. BRANDI, *Il restauro. Teoria e pratica*, a cura di M. CORDARO, Roma 1995, pp. 95-100: 94. Anche Brandi indica nei restauri antichi e nell'aggiunta di una vernice (beverone), destinata a ravvivare il paesaggio, la causa dell'alterazione dell'equilibrio cromatico tra lo sfondo e le figure in primo piano.
- ⁶¹ M. G. FRANCESCHINI, *Il restauro ottocentesco della Pietà di Sebastiano del Piombo (da un carteggio conservato nell'Archivio di Stato di Viterbo)*, «Biblioteca e Società», VII-VIII, 1985-1986, pp. 40-42; A. M. CORBO, *Sulla Pietà e Flagellazione di Sebastiano del Piombo*, in *Lunario Romano. Rinascimento nel Lazio IX* (Roma 1979), pp. 129-136. Sui restauri ottocenteschi si veda il contributo di Alessi nel presente catalogo.
- ⁶² BAROCCHI-RISTORI 1965-1983, vol. II, p. 32. Vedi l'analisi di WEIL-GARRIS 1972 (p. 352) delle critiche che Sebastiano rivolge a Raffaello: «For the Venetian, the idea of 'smoke' (fumo) may also have carried the association with Leonardo's sfumato darkness that it does for us today, and

the letter may reflect the Venetian's awareness of the source of the darkness he criticized in Raphael». Nonostante l'equazione suggerita da Weil-Garris fra le figure scure di Raffaello e lo sfumato di Leonardo, appare evidente che il significato letterale della frase di Sebastiano («figure che siano state al fumo») sia «annerite con il fumo», senza implicazioni leonardesche.

⁶³ HALL 1987, pp. 14, 19.

⁶⁴ Vedi le considerazioni di S. FERINO PAGDEN, *Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma*, in *Giulio Romano*, Catalogo della mostra, Milano 1989, pp. 65-95, in particolare p. 75: «Giulio ha sfoggiato spesso la propria capacità di dipingere in diversi 'modi', così come Raffaello stesso lo aveva addestrato. Nella [...] *Madonna della Quercia* [...] l'artista si compiacce di rendere la qualità materiale delle cose senza però applicare il nerofumo così evidente nella *Madonna della Gatta* e nelle grandi pale d'altare, come la *Lapidazione di S. Stefano* e la *Pala Fugger*, che mostrano un chiaroscuro drammatico, freddo e artificiale».

⁶⁵ Circa il problema dell'origine della maniera scura di Sebastiano v. HALL 1987, p. 27, n. 42: «I cannot subscribe to the view, advocated by Weil-Garris Posner (1974) that he owed his chiaroscuro style to Leonardo's precedent, unless it might be through his master, Giorgione. Nor do I agree with some earlier writers who connect Sebastiano's color with Michelangelo. His dependence upon Michelangelo does not extend to color, in my view, and his use of the chiaroscuro modality predates his arrival to Rome. He used a black background in his St. Louis of Toulouse in the Accademia».

⁶⁶ VASARI/MILANESI, vol. IV, p. 376.

⁶⁷ La resa pittorica della luce diretta e dei riflessi, ancora una volta ispirata alla narrazione di Plinio sulle differenze fra *lumen* e *splendor*, è stata acutamente analizzata da A. BAL-LARIN, *Una nuova prospettiva su Giorgione: la ritrattistica degli anni 1500-1503 in Giorgione*, Atti del Convegno Internazionale di Studio per il V Centenario della Nascita, Asolo 1979, pp. 227-252: 230. Lo stesso articolo, con un *post scriptum*, è stato pubblicato in *Le Siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture à Venise*, Catalogo della mostra, a cura di M. LACLOTTE, G. NEPI SCIRE, Paris 1993, pp. 281-294. Sull'adesione di Sebastiano alle modalità di Giorgione quanto ai valori luministici v. BARBIERI 1999, pp. 18-25. Marcia Hall (1987, p. 18) ha utilmente evidenziato le rilevanti differenze fra la Stanza della Segnatura e la Stanza d'Eliodoro, con le sue ombre nere. Sulla tonalità scura dell'opera tarda di Raffaello v. WEIL-GARRIS 1972, p. 349.

⁶⁸ M. HIRST, *The Chigi Chapel in S. Maria della Pace*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXIV, 1961, 3-4, pp. 161-185, in particolare pp.171-174: «An altarpiece conceived in highly dramatic language, which must date from about the period when Raphael was completing the second Stanza [...] Whether Raphael had a night scene in mind we cannot say. But when we recall that all four scenes of the Eliodoro Stanza depart from the Umbrian lucidity of the earlier one, and that all show a particular preoccupation on the artist's part with varying effects of tenebroso, we see that the Chigi chapel altarpiece would have provided him with another striking opportunity in this direction. None of the drawings provides us with conclusive evidence, though there is, in the group of chalk studies, an especial richness of chiaroscuro and a marked play of light over the forms. But we should not [...] neglect one piece of evidence in the form of another Resurrection, painted in 1519 or 1520, also commissioned by Agostino Chigi. This is the altarpiece painted by Girolamo Genga, in S. Caterina da Siena in Rome [...] The subject [che deriva dalla composizione di Raffaello] is 'di notte'».

⁶⁹ BAROCCHI-RISTORI 1965-1983, vol. II, p. 266: «15.12.1520: Bastiano [...] è preso una tavola alla Pace, sotto le figure di Raffaello». Sul tema del notturno rimando a BARBIERI 1999, pp. 94-100, con bibliografia.

⁷⁰ Sull'iconografia della Pietà rimane fondamentale E. PANOFSKY, *Imago Pietatis: Ein Beitrag aus Typengeschichte des Schmerzensmannes und der Maria Mediatrix*, in *Festschrift für M.J. Friedländer*, Leipzig 1927, pp. 261-308; v. anche T. DOBRZENIECKI, *Mediaeval Sources of the Pietà*, «Bulletin du Musée National de Varsovie», 8, 1967, pp. 5-24; per una bibliografia più ampia rimando a BARBIERI 1999, pp. 42-52.

⁷¹ CH. DE TOLNAY, *Michelangelo*, 5 voll., Princeton 1943-1960, vol. I, p. 148.

⁷² K. WEIL-GARRIS BRANDT, *Michelangelo's Pietà for the cappella del Re di Francia, in Il se rendit en Italie. Études offertes à André Chastel*, Roma 1987, pp. 77-119. Cfr. con W. WALLACE, *Michelangelo's Rome "Pietà": Altarpiece or Grave Memorial? in Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture*, a cura di S. BULE, A.P. DARR, F. GIOFFREDI, Firenze 1992, pp. 243-255. Vedi anche HIRST-DUNKERTON 1994, pp. 47-55.

⁷³ S. RINGBOM, *Icon to Narrative. The Rise of Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Åbo, 1965, p. 12. Vedi anche C. M. SCHULER, *The Sword of Compassion: Images of the Sorrowing Virgin in Late Medieval and Renaissance Art*, Ph.D. dissertation, Columbia University, 1987, p. 203.

⁷⁴ RINGBOM 1965, p. 57: «They [the devotional images] are essentially symbolical representations expressing mysteries of faith, pictorial renderings of concept such as the suffering Christ, the triumphant Saviour, the Immaculate Virgin, the Mater Dolorosa, etc. As conceptual illustrations they were employed in official church decoration, but their special character made them suitable as devotional images».

⁷⁵ L'intensa esperienza emotiva della Pietà è illustrata da SCHULER 1987, pp. 203-205.

⁷⁶ Lucco 1980, p. 105.

⁷⁷ A. CATTANEO, *Mario Cartaro. Catalogo delle incisioni. I parte*, «Grafica d'Arte», 41, 2000, pp. 6-14, scheda 23, con bibliografia. Ma si veda, nel presente catalogo, il contributo di E. Talamo.

⁷⁸ VASARI/MILANESI, vol. V, p. 568.

⁷⁹ Sulla complessa simbologia associata alla Vergine rimando a BARBIERI 1999, pp. 146-154.

⁸⁰ M. LEVI D'ANCONA, *The Garden of the Renaissance*, Firenze 1977, p. 323: «This flower is called primula, which means "the first" because it is one of the first flowers to bloom in spring. As is often the case with spring flowers, the primrose symbolized the Incarnation of Christ». Desidero ringraziare Domenico Sciò, dell'Orto Botanico di Roma, per avermi pazientemente guidata nel difficile compito del riconoscimento delle essenze della Pietà.

⁸¹ LEVI D'ANCONA 1977, p. 66.

⁸² Ringrazio la dottoressa Tullia Carratù per aver portato alla mia attenzione il particolare così suggestivo e significativo del colore simile all'incarnato dell'interno del tronco tagliato.

⁸³ LEVI D'ANCONA 1977, pp. 54-56.

⁸⁴ Si veda l'utile ricostruzione in HIRST 1981, fig. 53.

⁸⁵ Sul tema del complesso simbolismo lunare in relazione alla Vergine nella Pietà di Viterbo, rimando a BARBIERI 1999, pp. 150-154.

⁸⁶ Per la discussione dei significati liturgici del Venerdì Santo in relazione alla scelta del notturno nella Pietà di Viterbo rimando a BARBIERI 1999, pp. 154-160.

⁸⁷ VASARI/MILANESI, vol. V, p. 568.

⁸⁸ Sull'altare della Pietà v. anche P. MARINI, *San Francesco alla Rocca a Viterbo*, «Fede e Arte», II, 1954, IX, p. 224 e T. AUDA, *Guida alla basilica di San Francesco alla Rocca*, Viterbo 1961, p. 24.

⁸⁹ A. SCRATTOLI, *Viterbo nei suoi monumenti*, Roma 1915-1920, p. 366. La chiesa è stata bombardata durante la seconda guerra mondiale, ma molte opere erano state già rimosse con le soppressioni degli ordini monastici da parte del costituendo stato italiano: v. E. PIACENTINI, B. GUANCINI, *Meminisse Iuvabit. A cinquant'anni dai bombardamenti di Viterbo (1943/4-1994)*, Viterbo 1996, p. 217.

⁹⁰ C. PINZI, *I principali monumenti di Viterbo*, Viterbo 1911, p. 127; SCRATTOLI 1915-1920, pp. 366-370; G. SIGNORELLI, *Viterbo nella storia della Chiesa*, 3 voll., Viterbo 1938, vol. II, 2, p. 388, n. 42. La committenza di Botonti è ricordata in un manoscritto del Seicento presso la Biblioteca Comunale di Viterbo: *Raccolta di iscrizioni viterbesi*, cod. II c 4 43, c. 87.

⁹¹ G. SIGNORELLI, *Memorie francescane in Viterbo*, Viterbo 1928, p. 37.

⁹² Per la presenza della Curia a Viterbo v. SIGNORELLI 1938, vol. I, pp. 235-348. Cfr. con B. THEULI, *La Provincia Romana dei Frati Minori Conventuali dall'origine ai nostri*

giorni, a cura di A. COCCIA, Roma 1967, pp. 18, 135. La chiesa di S. Francesco era diventata la sede amministrativa del Patrimonio di San Pietro (SIGNORELLI 1928, p. 31).

⁹³ F. CRISTOFORI, *Le tombe dei papi in Viterbo*, Viterbo 1887, pp. 154-189.

⁹⁴ Archivio di Stato di Viterbo, Fondo Notarile, Notaio Napoleone di Ser Angelo, prot. 1603, 30. 9. 1511, *Testamentum Federicus quondam Francisci de Botontus de Viterbo*, c. 149: «Item reliquiam corporis sui sepulturam in ecclesia S. Francisci de Viterbo reliquit sepulcro suorum antiquorum parentum».

⁹⁵ Questo documento del 1516 è stato trovato e pubblicato da SIGNORELLI 1928, p. 37. Nello stesso periodo, Giovanni Botonti patrocinava la costruzione di un coro pensile nel transetto di S. Francesco; v. SIGNORELLI 1938, vol. II, 2, p. 388, n. 42.

⁹⁶ HIRST 1981, pp. 43-44 (senza tuttavia citare Signorelli): «But a notarial document exists which shows that the patron's procuratore in Viterbo was making provision for arredi sacri, for altar cloths and candlestick and the like, in May 1516. Sebastiano's panel may have been installed in its stone frame by this date».

⁹⁷ Archivio di Stato di Roma, Collegio Notai Capitolini. Notaio Stefano de Amannis. Vol. 76, 6.9.1528, *Testamentum d. Johannis Betonti de Viterbio Camere Apostoliche Chiericus*, cc. 235 verso-240 recto: 236 recto. Anche il testamento di Botonti è stato individuato e pubblicato da SIGNORELLI 1938, II, 2, p. 388.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Botonti inizia probabilmente la sua carriera ecclesiastica durante il pontificato di Alessandro Borgia, perché risulta fra gli accoliti del pontefice: si veda J. BURCHARD, *Diarium sive rerum urbanarum commentari 1483-1506*, a cura di L. THUASNE, 3 voll., Paris 1883-1885: vol. I, p. 377. Per una più ampia disamina delle attività e della carriera di Botonti rimando ancora a BARBIERI 1999, p. 110-117.

¹⁰⁰ L'abitazione di Botonti emerge dai documenti relativi al suo testamento; si veda, oltre a quello già menzionato, anche una seconda copia in Archivio di Stato di Roma, Collegio Notai Capitolini, Cod. Miscellaneo, vol. 270 c. 385 recto: «Domus ipsius testatoris posita in strada campifloris». Desidero ringraziare la dottoressa Patrizia Tosini che mi ha gentilmente segnalato il documento.

¹⁰¹ Si veda BARBIERI 1999, pp. 112-115.

¹⁰² Sui rapporti con Filippo Sergardi v. BARBIERI 1999, pp. 116-117. HIRST (1981, p. 43) ha già ipotizzato un rapporto fra Botonti, Chigi e Sergardi, quando afferma (p. 44, n. 10) che il nome di Botonti «appears frequently in Chigi family documents, along with that of another Sebastiano patron, Filippo Sergardi (see, for example, Archivio Vaticano, Scrittura Chigi, vol. c, f. 469 recto)». I numerosi archivisti dell'Archivio Segreto Vaticano, che mi hanno gentilmente assistito nelle ricerche, non sono stati in grado di identificare la segnatura «Scrittura Chigi, vol. c».

¹⁰³ Sulla carriera di Agostino Chigi al tempo di Giulio II

rimando sia al fondamentale studio di G. CUGNONI, *Agostino Chigi il Magnifico*, Roma 1878, p. 29, sia alla brillante analisi di F. GILBERT, *The Pope, His Banker, and Venice*, Cambridge (MA)-London 1980, in particolare le pp. 63-93. Sulla committenza Chigi in generale v. I. D. ROWLAND, *Render Unto Caesar the Things which are Caesar's: Humanism and the Arts in the Patronage of Agostino Chigi*, «Renaissance Quarterly», 39, 1986, 4, pp. 673-730.

¹⁰⁴ Su Raffaele Riario, cardinale di S. Giorgio e protettore degli Agostiniani, si veda C. L. FROMMEL, *Il Cardinal Raffaele Riario e il Palazzo della Cancelleria*, in *Sisto IV e Giulio II mecenati e promotori di cultura*, Atti del Convegno di studi, a cura di S. BOTTARO, A. DAGNINO, G. ROTONDI TERMINIELLO, Savona 1989, pp. 73-85; cfr. con G. SIGNORELLI, *Il Cardinal Egidio da Viterbo agostiniano, umanista e riformatore 1469-1532*, Firenze 1929, p. 126; per l'invito a predicare a Roma offerto da Riario a Egidio si veda SIGNORELLI 1929, pp. 4, 16, 19, 43.

¹⁰⁵ L. FIORANI, *L'esperienza religiosa nelle confraternite romane tra '500 e '600*, «Ricerche per la storia religiosa di Roma», 5, 1984, pp. 155-196, in particolare pp. 167-169.

¹⁰⁶ *Libro delli decreti overo constitutioni della venerabile et piissima Arcicompagnia del sacratissimo corpo di nostro Signor Giesù Cristo, situata et fondata nella devota chiesa di Santo Lorenzo in Damaso della Città di Roma*. Romae, Balthasaris Carthularii, MDXXI, c. B I recto. L'esemplare consultato è quello della Biblioteca Casanatense di Roma, segnato i III 34 (le carte non sono numerate, pertanto si utilizza la numerazione dei quinterni).

¹⁰⁷ *Libro delli decreti*, 1541, c. B I v. Sulla predicazione di Egidio in San Lorenzo v. anche Signorelli, 1929, p. 43 e Fiorani, 1984, p. 169.

¹⁰⁸ *Libro delli decreti*, 1541, c. B III v.

¹⁰⁹ Sul tema rimando a C. DE BENEDICTIS (a cura di), *Alari e committenza. Episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, Firenze 1996. Desidero ringraziare la dottoressa Dalma Frascarelli per le stimolanti conversazioni sull'argomento.

¹¹⁰ L'ipotesi, qui segnalata e oggetto di una ricerca in corso, richiede ulteriori approfondimento sia sul piano del confronto con altre immagini, sia su quello più strettamente dipendente dalla diffusione per il culto del Corpo di Cristo.

¹¹¹ La prima edizione parziale delle lettere di Egidio da Viterbo è stata pubblicata da SIGNORELLI 1929, Appendice I: pp. 217-156. Una più recente e completa edizione è A. M. VOCI ROTH (a cura di), *Egidio da Viterbo O. S. A. Lettere familiari*, 2 voll., Roma, Institutum Historicum Augustinianum, 1990 [d'ora in poi VOCI ROTH 1990].

¹¹² Sull'oratoria nella Roma del Rinascimento, e più specificamente, sull'uso della retorica da parte di Egidio da Viterbo, rimando agli importanti saggi di J. W. O'MALLEY, *Egidio da Viterbo and Renaissance Rome*, in *Egidio da Viterbo, O.S.A. e il suo tempo*, Atti del V Convegno dell'Istituto Storico Agostiniano, Rome 1983, pp. 67-84; e,

più in generale, J. W. O'MALLEY, *Giles of Viterbo on Church and Reform. A Study on Renaissance Thought*, Leiden 1968.

¹¹³ VOCI ROTH 1990, vol. I, p. 152.

¹¹⁴ VOCI ROTH 1990, vol. I, p. 138: «Expectabam vehementi desiderio ut significares quid de re nostra [...] responderit, que vereor ne a te plus tepide quam oportet curetur [...] quod mihi ad memoriam reduxit te iam dixisse patriam flagitiosam irreligiosumque cenobium odio habere»; cfr. *ivi*, vol. I, p. 154.

¹¹⁵ La lettera, che qui riproduco parzialmente, è stata pubblicata per la prima volta da SIGNORELLI 1929, pp. 218-219. Si veda, da ultimo, la versione pubblicata da VOCI ROTH, vol. I, pp. 155-156, con leggere modifiche.

¹¹⁶ La piccola immagine è attribuita a Gregorio e Donato d'Arezzo, pittori attivi all'inizio del XIV secolo: I. FALDI, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Roma 1970, pp. 4-10.

¹¹⁷ A. BONANNI, *Il Santuario della Madonna Liberatrice in Viterbo*, Viterbo 1901.

¹¹⁸ C. PINZI, *Storia della città di Viterbo*, 3 voll., Viterbo 1899, vol. III, p. 125: «Nelle antiche cronache cittadine [...] si era associata l'idea del Bullicame, quella innocentissima polla d'acqua bollente [...] a una delle bocche dell'inferno. E luzzo di Corbelluzzo [...] nel XV secolo ricopiò quelle cronache: "Usciro tanti corvi dal Bullicame - corvi poi tramutati in segni et figure di demoni - e fassene memoria in Pasqua rosata". Cfr. BONANNI 1901, pp. 20, 37, 82-84.

¹¹⁹ Archivio della Cattedrale di Viterbo, *Catalogus Episcoporum*, cod. 28, c. 73, cit. in BONANNI 1901, pp. 82-84. Si veda anche la cronaca trecentesca di G. Sacchi: «Ricordo come adì 28 Maggio 1320 apparsero in Viterbo nell'aere grandissimi segni che derno terrore a tutto il popolo con tenebre horribili et figure de demoni che pareo che subissassero il mondo; et apparse miraculo di una figura di Nostra Donna ne la cappella del Campana in S. Augustino e per sua grazia fummo liberati». (BONANNI 1901, p. 22).

¹²⁰ Il decreto della Comunità di Viterbo che stabilisce la processione per la Madonna Liberatrice è pubblicato da PINZI 1899, vol. III, p. 124.

¹²¹ BONANNI 1901, pp. 28-29.

¹²² F. BUSSI, *Istoria della città di Viterbo*, Roma 1792, p. 291: «Il Governatore, essendosi abboccato col celebre Viterbese Agostiniano Fra Egidio Antonini, lo pregò, che con una sua predica volesse confermare il popolo ne' concepiti sentimenti di pace, la qual predica [...] fu fatta nella sua chiesa della Trinità con tanta sapienza, ed energia [...] che si trovarono tutti unanimi a far stipulare istromento, ed a solennemente giurare, che [...] in avvenire mai più fatte non si sarebbero in Viterbo né fazioni né parti [...] In memoria [...] le donne viterbesi fecero affiggere un loro voto [...] alla cappella della Beata Vergine della Trinità». Cfr. con SIGNORELLI 1923, p. 218; VOCI ROTH 1990, I, pp. 155-156.

¹²³ SIGNORELLI 1923, p. 50 e p. 168, n. 71.