

## **La sensualità nell'opera di Michelangelo vista da Aurelio Amendola**

Veronica Ferretti

### **1. La fotografia come arte ermeneutica**

La mostra che si apre presso la Fondazione Abbazia di Rosazzo propone il tema della “*fotografia come arte*” presentando un *corpus* di opere di Aurelio Amendola che comprende, oltre agli *happenings* e ai ritratti di tanti artisti, quaranta fotografie dedicate alla scultura di Michelangelo a conferma dell'autentica passione del fotografo toscano e del suo assiduo impegno nell'interpretare l'opera del più grande scultore di tutti i tempi. La fotografia come arte in sé ha una autonoma e indiscussa tradizione mentre la sua presenza, sempre più rilevante nel campo dell'operare artistico, ha assunto un peso significativo soltanto nella seconda parte del secolo scorso. Prima degli anni Sessanta, infatti, la fotografia risulta piuttosto separata rispetto al campo della ricerca artistica nel senso che arte e fotografia paiono entrambe non avvertire il bisogno di coinvolgere il proprio destino. A mantener vivo tale distacco è ciò che Roland Barthes definiva la “incontrovertibile chiarezza”, quel senso di “fragranza del reale” che rende la fotografia difficilmente riconducibile a una estetica della manualità pittorica. Tutto questo fin quando il campo dell'espressione artistica tradizionale non è stato

invaso non solo dalla fotografia, ma anche dall'happening, dalla performance, dal fumetto determinando, come dice Rosalind Krauss, quella “reinvenzione del medium” che ha dato a questi nuovi linguaggi una propria autonomia estetica.

Diverso è stato, invece, il ruolo rappresentato dalla fotografia nel campo delle arti plastiche come mezzo ermeneutico, come strumento di interpretazione non solo dei valori universali di un'opera d'arte, ma anche di quanto essa può contribuire a una espansione concettuale per una estetica della sensibilità. In questi casi la fotografia non si limita a una riproduzione puramente oggettiva dell'opera reale scolpita, ma tende, mediante l'uso sapiente dei modi di ripresa, a rendere visibile l'invisibile.

E' in questa prospettiva che Aurelio Amendola ha saputo assumere il ruolo creativo e innovativo di interprete del senso riposto in un'opera d'arte evidenziando il concetto che l'immagine fotografica dipende, in definitiva, dalla poetica di colui che la scatta.

Nasce così un rapporto speculare tra la sensibilità propria dell'interprete contemporaneo, Amendola e la cultura acquisita da Michelangelo nel contesto storico sociale del suo tempo. Ne scaturisce una lettura ermeneutica dell'opera che porta a evidenziare nella potenza del nudo e nel sapiente studio anatomico dei corpi, una latente sensualità nascosta nelle posture e nelle forme classiche universali nelle quali lo scultore si esprimeva.

## **2) La fotografia di Amendola come esaltazione della sensualità dell'opera michelangiolesca**

Quando il tema della sensualità nell'opera d'arte viene scoperto nei suoi valori universali esso stesso diventa espressione autentica della bellezza.

Se osserviamo, infatti, i capolavori di Michelangelo si scopre che quando celano un sentimento sensuale lo scultore lo trasporta su un piano astratto o ideale. Nell'arte del Buonarroti e in quello che lui stesso ha lasciato scritto non esiste voluttà o erotismo mentre, non possiamo non ammirare nella fotografia di Amendola la sensualità sprigionata dall'opera di Michelangelo.

Non si tratta di dissacrazione del messaggio di Michelangelo ma della capacità di Amendola di trasferire nell'immagine fotografica la propria intuizione individuale e riuscire così a trasformare un mezzo di espressione oggettivo in una forma di interpretazione soggettiva.

È questo il significato della mostra che si apre presso la chiesa abbaziale di Rosazzo, curata da Giuliano Pavan e organizzata da Denise Trevisol, che qui confermano (dopo l'esposizione al Museo dell'Ermitage nel 2007, a Pietrasanta nella Chiesa di Sant'Agostino nel 1994, al Palazzo Reale di Milano nel 1995 e in mostra permanente al Museo della Cappelle Medicee dal 2012) come Amendola, lavorando in camera oscura, abbia espresso la sua autentica passione e il suo assiduo impegno nell'interpretare l'opera del più grande scultore di tutti i tempi.

Abbiamo detto che nelle opere di Amendola il tema della sensualità

acquisisce un valore universale e diventa autentica espressione della bellezza nel campo dell'arte, ma affinché ciò sia possibile occorrono determinati prerequisiti di elevata professionalità in chi esercita questa difficile arte ed un approccio quasi sacrale nei confronti dell'oggetto da rappresentare.

Quando nel 1992 Amendola inizia a lavorare alla Cappella Medicea ha alle spalle l'importante esperienza del lavoro fotografico sul pulpito scultoreo di Giovanni Pisano in Sant'Andrea a Pistoia. Già in quel capolavoro, carico di drammaticità e di sofferenza, Amendola aveva scoperto di essere davanti a un'opera nella quale lo scultore aveva compiuto una profonda riflessione teorica sul valore e sulla funzione dell'arte nel periodo medievale. Ora la stessa analisi viene condotta dal fotografo all'interno di uno spazio architettonico e scultoreo interamente realizzato da Michelangelo due secoli più tardi. La Cappella Medicea è il luogo della sepoltura della famiglia Medici dove vi sono le tombe dei principi Lorenzo il Magnifico e Giuliano de Medici e quelle dei duchi, Giuliano di Nemours e Lorenzo di Urbino con le quattro allegorie a simboleggiare lo scorrere permanente e inarrestabile del tempo. Le allegorie sono giganti còlti in allungamenti e torsioni.



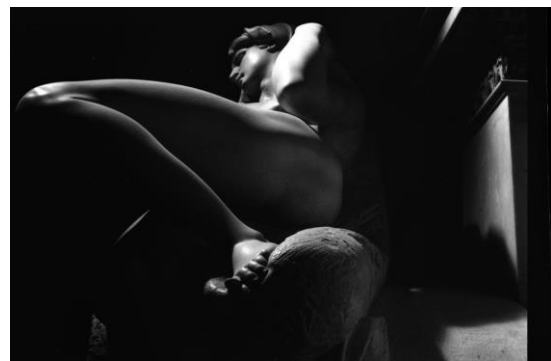
Particolarmente emblematica la posizione del *Giorno* girato di schiena e della *Notte* che per il *Neoplatonismo* di Marsilio Ficino, rappresenta la Madre primordiale. Essa viene associata alla figura della Leda che secondo le dottrine dell'orfismo e del pitagorismo, personifica la duplice teorica della morte dove gioia e dolore coincidono. Ma esiste anche una lettura più generale della Cappella Medicea secondo la quale questa rappresenta una immagine comprensiva dell'Universo con le sue sfere gerarchiche disposte le une sulle altre. La zona più bassa, con le tombe, è il regno dell'Ade; quella intermedia con la sua ricca decorazione architettonica rappresenta la sfera terrestre mentre la cupola, con le luminose lunette, allude alla sfera celeste.

È in questo luogo che Amendola crea un vero e proprio dialogo con l'opera di Michelangelo. La fotografia viene utilizzata non come composizione documentaristica, ma come strumento di studio e d'indagine della scultura affinché la nuova composizione esalti particolari e illumini di luce diversa l'intero. L'immagine viene inquadrata secondo prospettive insolite calibrate poi su tagli precisi a seconda del progetto. Si pensi, ad esempio, alla scultura di *Giuliano Duca di Nemour* che non viene colto in visione frontale, ma di scorcio, tanto che sembra spiarci dietro la scanalatura della parasta di marmo. Nella foto di Amendola la luce viene studiata sotto ogni minimo aspetto tanto da rendere il candido marmo quasi accecante rispetto alle profonde tonalità di nero che circondano il blocco. La linea di

contorno della figura viene ancora più evidenziata, i vuoti sono come abissi rispetto ai pieni e l'occhio vede più di quanto è in grado di percepire.

Tra le personificazioni delle quattro ore *Il Giorno* della Cappella Medicea, colto di schiena, appare simile ad un dolente prigioniero in contrasto con le rigide membrature classiche dell'architettura che lo circonda. La scultura ricorda il titano *Kronos*, divinità mitologica, figlio di Urano (cielo) e di Gaia (la terra), che divora i suoi figli, come effettivamente fa il tempo con tutti i viventi.

Nell'*Aurora* Amendola getta sulla scultura un raggio di luce che segue tutto il corpo della figura come in un'eclissi solare. In questa fotografia descrive proprio l'intervallo di tempo che segue la notte fonda e precede il sorgere del sole, il momento del trapasso dalle tenebre alla luce, dove niente è ancora chiaro e definito, ma resta sospeso in un tempo infinito e avvolto in una pace che non vorremmo turbare. In questo senso se Michelangelo voleva significare la caducità della vita espressa nelle allegorie del *Giorno* e della *Notte*, dell'*Aurora* e del *Crepuscolo*, con Amendola a trionfare è proprio l'idea del tempo e del transito della luce capace di rendere un'immagine sintetica delle sfere dell'universo con questa donna lasciva.



Pochi anni più tardi, nel 1998, mentre Amendola era sempre più coinvolto nel lavoro con Marino Marini, Jorio Vivarelli, Manzù, De Chirico, Alberto Burri, Mario Ceroli, Pietro Dorazio, Julian Schanbel, fotografati nei loro atelier accanto alle loro produzioni, arrivò il momento di fotografare la *Pietà Vaticana* di Roma. Nella breve dichiarazione che Amendola ha lasciato si percepisce subito la difficoltà di avvicinarsi ad un'indagine nuova. Non siamo più nello studio dell'artista, luogo congeniale della creazione per concordare cosa far rientrare nel campo visivo dell'obiettivo. Qui siamo in uno spazio sacro e musealizzato dove non è presente neppure l'architettura michelangelolesca. Amendola risolve questo *gap* utilizzando una fotografia in bianco e nero dove si cancellano i contorni dell'ambiente nel qual si trova l'opera per non lasciare il respiro che ad essa.

***“Il lavoro più difficile tra tutti è stato fotografare la Pietà Vaticana anche perché il tempo a mia disposizione era fino alle 11, per cui con i permessi ci sono tornato quattro volte e non ho scattato più di trenta foto in tutto. Avevo già fotografato la Cappella Medicea, sapevo cosa avevo davanti, ma lo spazio sacro della chiesa è uno spazio totalmente diverso da quello architettonico di Michelangelo. Immaginatevi San Pietro senza nessuno. È un edificio con una luce meravigliosa e con una varietà di bianchi infiniti. Le persone non possono capirmi perché ogni giorno in quella basilica entrano più di dieci mila visitatori e non possono percepire***

***il chiarore del pavimento marmoreo. Quando mi sono trovato solo, davanti alla Pietà sulla candida scultura vedevo i riflessi di luce ed io non ho mai visto una infinità di bianchi così. Si dice che il verde ha sfumature infinite, ma vi assicuro che anche il bianco ne ha tantissime. È stato in assoluto il lavoro più faticoso però sono riuscito a rendere il corpo del Cristo scavato e la Vergine sensuale”.***



La messa in primo piano dei dettagli ci permette di scoprire altre forme più eloquenti dell'immagine generale; basta: vedere lo straordinario studio di mani della *Pietà Vaticana* oppure il profilo del volto di Cristo che, colto da dietro le spalle della Madre, genera un effetto a sorpresa. Anche la schiena dello *Schiavo Ribelle* del Louvre ci fa ricordare lo sforzo del *Laocoonte* nel tentativo di liberarsi dalle spire del serpente un corpo così massiccio tanto da non aver più nulla dell'armonica delicatezza del *David* splendidamente resa nei particolari fotografici dalla schiena alle natiche, dalla mano fino all'addome.



Fotografare *Il David*, nel 2001, è stato per Amendola una sfida che alla lontana si avvicina a quella compiuta dallo stesso Michelangelo che affrontò il tema del *nudo virile stante*, argomento principe della statuaria classica, con il capolavoro che, ieri, come oggi, conduce l'osservatore a un divino senso del sacro.

La sua straordinaria perfezione formale e la sua inimitabile bellezza estetica indussero lo storico aretino Giorgio Vasari a sostenere che questa opera riassume ed esaurisce l'idea stessa della statuaria. Egli afferma, infatti, che: *“e certo chi vede questa non deve curarsi di vedere altra opera di scultura fatta nei nostri giorni o negli altri da qualsivoglia artefice”*. Sono passati secoli, scrive Antonio Paolucci, e *“l'iperbole laudativa che Vasari utilizzò come espediente retorico per esprimere la sua ammirazione, oggi viene presa alla lettera dalla gran parte dei turisti che entrano all'Accademia convinti*

*che, visto il David, ben poco resta da vedere”*.

Sulla genesi dell'opera fotografica del *“David”*, ecco quanto lo stesso Amendola ha rivelato: ***“Avevo da tempo in mente di fotografare il David in un certo modo ed espressi questo mio desiderio al professor Paolucci che conosceva il mio lavoro e al tempo era Soprintendente per il Polo museale fiorentino. Lui mi rispose in modo scontato proprio così: “Lo fanno tutti!” però mi fece avere il permesso e fissai con la mia amica Falletti, allora direttrice dell'Accademia, i due lunedì. Mi ricordo che ero emozionatissimo, ma all'inizio delle riprese mi rendevo conto che quello che stavo producendo non era come lo vedevo io. Il tempo a disposizione stava finendo e io mi sentivo demoralizzato perché non ero riuscito a comunicare quello che volevo. La Falletti mi concesse un ulteriore lunedì e io salii sulla scala e sull'impalcatura convinto come non mai che quella volta ce l'avrei fatta. Forse anche Michelangelo quando si è trovato davanti al “gigante”, al più grosso blocco di marmo mai visto prima di allora, ha sentito tremare i polsi come me! Mi ricordo chiaramente che avevo una sorta di carica adrenalinica, sudavo freddo ... Volevo abbracciare, accarezzare quel grosso pezzo di marmo... cercavo una sua reazione! Mi misi a giocare con la luce e seguii il mio istinto. Fu allora che quel freddo marmo acquistò calore e la superficie diventò setosa come la pelle. Non persi tempo e l'indomani feci vedere il mio lavoro al professor Paolucci che rimase meravigliato e fu così che venne pubblicato il David nel 2002 e***

**“Michelangelo Scultore” nel 2006 ma ci tengo a ricordare anche il pregiatissimo libro pubblicato con FMR nel 2008 in sole 33 copie, il volume “Occhio su Michelangelo” dedicato alla Cappella Medicea di San Lorenzo, volume vincitore del premio Oscar Goldoni nel 1994, e “Michelangelo, opere complete” del 2007 con l’editore Taschen”.**

### ***3) Michelangelo e l’Eros platonico che nella perfezione dei corpi rivela “l’ombra di Dio”***

Per capire al meglio la rivoluzione attuata dalla fotografia amendoliana è interessante ripercorrere, brevemente, l’interpretazione dell’eros nel mondo classico e il pensiero di Michelangelo Buonarroti dagli anni della sua formazione fino alla sua morte.

L’erotismo e l’immaginazione sessuale hanno sempre avuto profondi e diretti legami con l’arte figurativa. Se pensiamo, infatti, all’arte del mondo classico scopriamo spesso un forte connotato passionale nelle scene in cui gli dei prendono con forza brutta le ninfe, le donne o i giovinetti di cui si invaghiscono. In questo senso, perciò, sono numerose le raffigurazioni di scene di inseguimento e di ratto o di cruda violenza carnale e voluttà. Peleo insegue Teti, i Dioscuri inseguono le figlie di Leucippo, Apollo insegue Dafne, Ade cattura Proserpina, Zeus rapisce la ninfa Europa e anche Ganimede, i Satiri insidiano le Menadi, e così via. In alcuni miti, come quello delle Baccanti che sbranano Orfeo, la brama erotica assume i connotati di un’alta

drammaticità. Per citare un esempio assai noto, nel frontone Occidentale del tempio di Zeus ad Olimpia i Centauri presenti al convito nuziale del re dei Lapiti, loro cugino, resi eccitati dal vino, si avventano sulle donne e sui fanciulli con l’intenzione di violentarli causando una zuffa sanguinosa. La libidine che attanaglia i mostri è così violenta che, pur urlando per il dolore fisico causato dalle ferite inferte dai loro avversari, non cessano di stringere a sé le loro prede: le dita delle mani affondano nei seni muliebri, le vesti lacerate denudano la carne desiderata, zampe e braccia avvinghiano con forza i fianchi e le cosce. Una leggenda che assomiglia molto a quest’ultima è quella romana del ratto delle Sabine.

L’avvento del Cristianesimo portò ad una drastica censura dell’espressione della sessualità nei costumi, nella letteratura e soprattutto nelle arti visive. La reazione non fu soltanto conseguenza esclusiva dei principi di castità e pudore affermati in sede etica dalla nuova fede, ma trovò anche un terreno favorevole e larghe risposdenze nella tradizione di severità romana alimentata dal pensiero filosofico pagano durante gli ultimi secoli dell’Impero.

Il concetto di perfezione fisica ed etica dell’uomo alla quale si ispirava l’artista del primo Rinascimento era, quindi, molto diversa da quella precedente. L’elemento erotico è quasi del tutto assente. Si assiste, anzi, ad una rielaborazione in chiave allegorica e simbolica del desiderio dei sensi e il nudo è inteso come sapiente studio anatomico.



Lo stesso Giorgio Vasari nella sua autorevolissima *“Le Vite”* vedeva in Michelangelo la vetta più alta che la storia dell'arte avesse mai raggiunto, data la sua insuperabile maestria nel rappresentare il reale e nell'arricchire di valori simbolici la bellezza delle sue immagini. Immagini che esprimevano il rapporto tra l'umano e il divino come nella Pietà Vaticana, nella quale secondo lo storico aretino si assiste ad una *“trasformazione di un sasso in mimesi dal vero”*. Si deve, anzi, specificare che nella fase iniziale e matura del suo lavoro Michelangelo riserva ancora una importante fiducia nella possibilità di rappresentare il divino e l'assoluto mediante la bellezza, mentre nell'ultima fase della sua vita, caduto in una profonda crisi religiosa e morale, dinanzi agli sconvolgimenti della Riforma e della Controriforma, sarà lui stesso a mettere in discussione la possibilità che la sua forma artistica potesse incorporare in maniera compiuta ed esaustiva i messaggi universali e la loro potenza.

*“Al tempo di Michelangelo la rappresentazione della bellezza di un corpo umano doveva ricondurre l'anima di chi guarda al divino”* – ha scritto Simona Argentieri - *“nel segno di un narcisismo senza conflitto”*. Per meglio comprendere questo concetto bisogna soffermarsi sull'esperienza che il giovane scultore ebbe nel Giardino di San Marco. Fu in questo ambiente di alto valore culturale e umanistico che il giovane Michelangelo apprese la lezione di Marsilio Ficino il quale aveva fondato l'Accademia Platonica Fiorentina facendo nascere una nuova filosofia che univa il messaggio di Platone con quello evangelico.

L'elemento portante del sistema filosofico ficiniano è l'amore. La forza di tale sentimento si manifesta nell'effusione di Dio nel mondo e nella continua ricerca dell'uomo di ricongiungersi a Lui. Si tratta, come insegnava Ficino, di un *“circuito spirituale”*, quello tra Dio e il mondo, nel quale l'uomo si inserisce per cogliere la struttura metafisica della realtà. Essa, nella concezione di Ficino, procede lungo uno schema neoplatonico, con una successione di gradi discendenti di perfezione che vanno da Dio, agli angeli, all'anima, alla forma e alla materia. Strettamente connesso alla tematica dell'anima vi è, in Ficino, quella dell'*“amor platonico”* in cui l'Eros, inteso da Platone come forza che alla visione della bellezza eleva l'uomo all'Assoluto, dà all'anima le ali per tornare alla sua patria celeste. È una tesi che si sposa pienamente con il cristianesimo secondo la quale l'amore sacro porta l'uomo a risalire la scala degli esseri e lo eleva a scoprire l'idea di Dio che anima tutte le cose perché tutte le comprende. Ameremo, quindi, nei corpi l'ombra di Dio, negli animi la somiglianza a Lui, negli angeli la Sua stessa immagine. Sarà soprattutto nelle grandiose scene della Cappella Sistina, come nel *Tondo Doni*, che Michelangelo raffigurerà la massima espressione del vigore plastico dei corpi in tutta la loro tensione muscolare nell'intento di realizzare un'arte capace di integrare in sé l'essenza del paganesimo antico e l'espressione delle potenze spirituali delle quali solo l'arte poteva farsi carico.

Le cose cambiarono nella seconda fase della sua produzione quando Michelangelo sviluppò sempre meglio

la poetica del non-finito. La cultura del tempo era profondamente mutata, ma soprattutto era cambiato il mondo interno di Michelangelo: l'amore per Tommaso de Cavalieri, la sessualità tutta è vissuta come colpa. Non c'è più speranza di pacificazione. Lui stesso si ritiene "uomo di peccato, di peccati gravi e abituali..." e nel sonetto dice ancora che per lui l'arte "l'affettuosa fantasia" è stata idolo e monarca, ovvero ha preso il posto di Dio. È questo il tremendo peccato che Michelangelo, man mano che si avvicinerà la fine dei suoi giorni, continuerà a confessare.

Nuove esigenze espressive invocano l'interpretazione simbolica e la trasformazione metaforica del reale. Guida dell'operare sarebbe da lì in avanti l'immagine interiore che l'artista coglie nella rappresentazione del mondo. Dal canto suo Michelangelo, pur ammettendo la propria sconfitta affermerà, invece, con sempre maggior convinzione che la forma artistica debba omaggiare il divino. Se la forma artistica è fatta da uomini, diventa offensivo pretendere che essa esaurisca completamente l'essenza del divino con la pretesa di dargli una forma effettiva.

Per riscontrare questo passaggio cruciale nelle ultime opere del grande fiorentino è significativo richiamare la *Pietà Rondanini* conservata presso il Castello Sforzesco di Milano. Essa è un'opera concettualmente incompiuta perché espressione di una mutata sensibilità. La testa del Cristo viene scolpita nel petto della Madre mentre il braccio resta staccato e isolato come un relitto. Scrive Paolucci: "Il non-finito non è più un limite

*all'ineffabile quanto il mezzo per raggiungerlo".* Percorrendo questa strada Michelangelo mortifica l'idea amatissima della bellezza corporea.

D'altronde la problematica relativa alla fiducia che l'immagine artistica possa rappresentare Dio attraversa tutta la storia dell'arte e la religione fino dalle origini a partire dal disaccordo fra Mosè e Aronne (vitello d'oro) per passare al secondo Concilio di Nicea del 787 e arrivare allo Scisma della Chiesa Cattolica ortodossa del 1054. Michelangelo si è inserito all'interno del dibattito in maniera problematica e complessa compiendo un percorso di scoperta e comprensione.

Per concludere potremmo dire che l'anima tormentata di Michelangelo si riflette nelle varie fasi del suo straordinario percorso artistico. Da una iniziale, convinta adorazione del ruolo d'artista, quando credeva di poter omaggiare Dio facendosi "simili a lui" nella lavorazione del materiale, ed era convinto che fare emergere dal nulla la bellezza del blocco di marmo lo avvicinasse sempre di più all'Artefice della creazione, Michelangelo giungerà ad avvertire un profondo pentimento di tale arrogante presunzione e tenterà di redimersi ammettendo la propria indiscutibile inferiorità e inadeguatezza dinanzi all'assoluta potenza divina. Nell'arte di Aurelio Amendola la sensualità, riscoperta ed interpretata con canoni estetici moderni, acquisisce, invece, un valore universale e diventa autentica espressione della bellezza nel campo dell'arte.