

I Crocifissi di Jorio Vivarelli per le chiese di Giovanni Michelucci

Referenze fotografiche dei testi

Aurelio Amendola (p. 16)

Bazzechi Studio Fotografico (pp. 4, 6, 8, 12, 13, 14, 15, 22, 23, 25, 26, 28, 30, 31, 34, 36, 38)

Archivio Fondazione Michelucci (pp. 20, 32, 37)

Grazia Sgrilli (p. 18)

Abbreviazioni

(F.J.V.) - Fondazione Jorio Vivarelli

La Fondazione Jorio Vivarelli desidera ringraziare

Elisabetta Archi per il generoso contributo all'attuazione del progetto

Giacomo Bazzani per i preziosi consigli nella realizzazione del libro

Anna Mura per l'approfondita ricerca iconografica

In copertina

Jorio Vivarelli, *Crocifisso della Vergine*, 1956 (Aurelio Amendola)

Con il contributo di



Progetto grafico

Marco Macelloni [Bandedecchi & Vivaldi]

English translation

Julia Hanna Weiss

Stampa

Bandedecchi & Vivaldi, Pontedera

© Fondazione Pistoiese Jorio Vivarelli

ISBN 978-88-8341-562-3



I CROCIFISSI DI JORIO VIVARELLI

per le chiese di Giovanni Michelucci

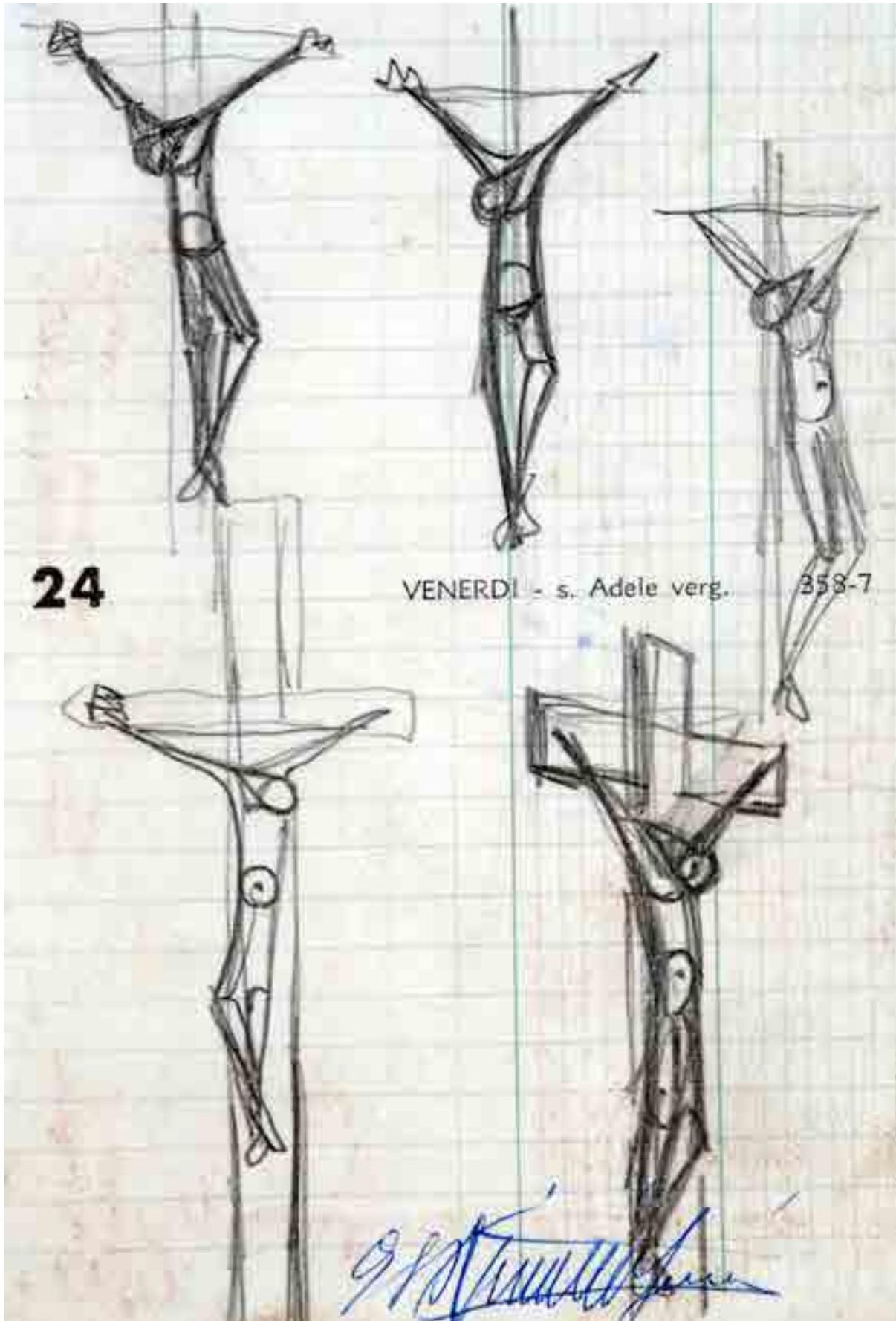
Saggi di

Antonio Paolucci
Francesco Gurrieri
Veronica Ferretti

Fotografie di

Aurelio Amendola





24

VENERDI - s. Adele verg.

358-7

Jorio Vivarelli, *Crocifissione* (studio), 1956, pastello, cm 18,3×12,5 (F.J.V.)

I due Crocifissi monumentali creati per le Chiese di Giovanni Michelucci, quella della Vergine a Pistoia e la Chiesa dell'Autostrada, sono senza dubbio fra le sculture più importanti e conosciute dell'intera produzione artistica di Jorio Vivarelli. La Fondazione a lui intitolata ha voluto dedicare un volume a queste due opere poiché esse rivestono, oltre al valore estetico, anche un particolare significato sia nella vita personale che nel percorso artistico dello scultore.

Il tema della Crocifissione infatti richiama drammaticamente l'esperienza di dolore, privazioni, vicinanza con la morte vissuti da Jorio durante i quattro anni di guerra sul fronte balcanico, nella prigionia e nei campi di concentramento. Ma i due Crocifissi rappresentano per Jorio anche il momento della sua piena affermazione d'artista. Si comprende allora la passione con la quale ha conservato nella sua collezione privata sia i disegni preparatori sia un esemplare originale di ogni crocifissione che gli veniva commissionata per edifici religiosi o da committenti privati. Ne è un esempio il Crocifisso ligneo della Vergine del quale realizzò sia un emozionante calco in gesso, conservato alla Villa Smilea di Montale, sia un monumentale esemplare in bronzo che accoglie il visitatore nel grande laboratorio di Villa Stonorov.

La Fondazione desidera esprimere la propria gratitudine alle personalità della cultura che, in nome della lunga amicizia con Jorio, hanno accettato il nostro invito e reso possibile, con i loro contributi, la realizzazione del volume. Insigni esponenti della critica d'arte quali Antonio Paolucci e Francesco Gurrieri, nei loro saggi, hanno interpretato la pubblicazione del volume non come una mera ricorrenza celebrativa ma come un'occasione per confermare e approfondire a distanza di tempo la posizione che Jorio Vivarelli ricopre nel panorama artistico italiano del dopoguerra. I loro saggi vengono così a rappresentare una pietra miliare nello studio critico dell'opera di Jorio Vivarelli, aiutando a descrivere il profilo dell'artista nel tempo, con anche significativi rimandi alla tradizione toscana dei secoli precedenti.

Aurelio Amendola, con un progetto fotografico talora anche assai impegnativo nella realizzazione pratica espressamente eseguito per il volume, ha saputo far emergere dalle fotografie delle due sculture una forza espressiva che può sfuggire anche ad una osservazione diretta delle opere. La Fondazione Vivarelli è davvero orgogliosa che il celebre fotografo dei grandi scultori abbia dedicato una serie di fotografie in bianco e nero ai Crocifissi di Jorio.

Veronica Ferretti, grazie agli anni di lavoro a fianco del maestro e alla profonda conoscenza delle sue opere e delle sue vicende umane, ha saputo raccogliere nel proprio saggio le idee e le passioni che hanno ispirato l'opera di Jorio Vivarelli in una vita di intenso lavoro dedicata all'arte.

Un ringraziamento infine a Monsignor Elio Pierattoni, Rettore della Chiesa dell'Autostrada, prezioso testimone che, con un breve e vibrante ricordo ad oltre cinquant'anni di distanza, ci descrive il giovane Jorio che, nella Chiesa di San Giovanni Battista in costruzione, sta affrontando con straordinaria passione e determinazione una prova per lui decisiva, quella di rappresentare un tema così difficile e delicato come la crocifissione di Cristo.



Jorio Vivarelli, *Ritratto dell'architetto Michelucci*, 1965, bronzo, h cm 50, Pistoia (F.J.V.)

Un grazie sentito alla Bandecchi & Vivaldi per il pregevole risultato editoriale.

A tutti la Fondazione è fortemente grata e trarrà dalla disponibilità dimostrata per il presente progetto ulteriori energie per perseguire gli scopi, quali *“la promozione di iniziative capaci di valorizzare l’opera di Jorio Vivarelli e la cultura della città di Pistoia e favorirne la diffusione, soprattutto fra le giovani generazioni”*, che Jorio indicò nello Statuto dell’istituzione, quando decise di lasciare ogni proprio bene alla comunità pistoiese.

Giulio Masotti
Presidente dell’Assemblea dei Soci
Fondazione Jorio Vivarelli

Ugo Poli
Presidente del Consiglio d’Amministrazione
Fondazione Jorio Vivarelli



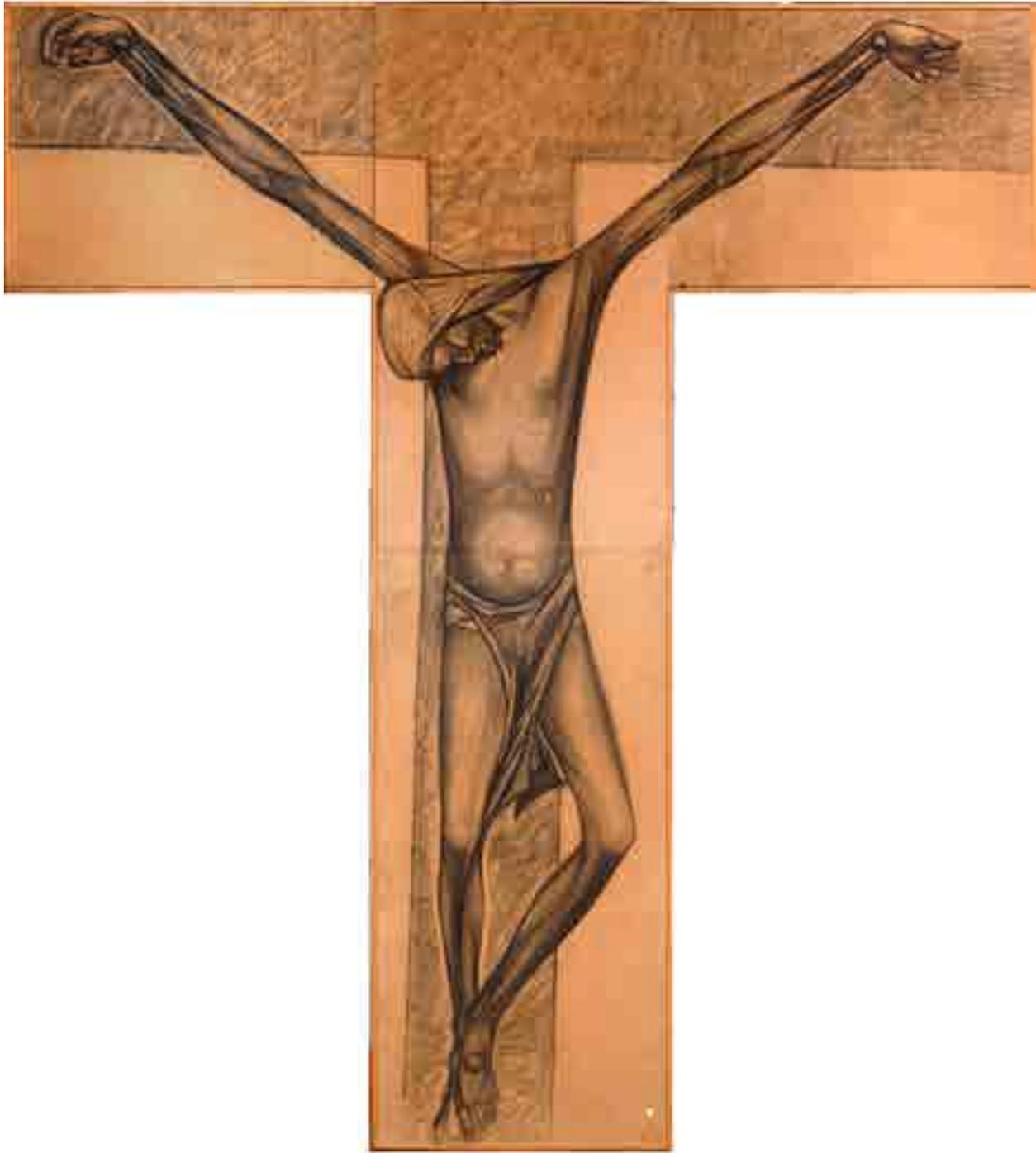
Fu nei primi giorni della mia presenza nella Chiesa di cui ero diventato rettore che incontrai Jorio Vivarelli: non lo conoscevo ed era di poco più anziano di me tanto da mettermi in leggero imbarazzo quando me lo presentarono come il valente scultore autore del grande Crocifisso presso il quale, in tuta da lavoro, armeggiava con una spugnetta per togliere la polvere che, nei cantieri, non finisce mai. Jorio Vivarelli con grande semplicità, ma anche con orgoglio, mi faceva notare che mentre le altre opere di famosi autori erano state pensate e realizzate per un altro progetto e uno spazio diverso, il suo Crocifisso era nato proprio lì, alla luce di una lampada, la notte che morì suo padre.

Nessuno ha la possibilità né il diritto di misurare la tensione spirituale delle persone, ma tutti quelli che si sono fermati davanti al Cristo di Vivarelli hanno percepito che lo scultore ha formulato la domanda e la risposta al grande mistero del dolore. I committenti volevano ricordare le vittime del lavoro e della strada: il Cristo risponde con le parole del profeta Geremia:

“O vos omnes qui transitis per viam
attendite et videte si est dolor similis sicut dolor meus”

Monsignor Elio Pierattoni
Rettore
Chiesa di San Giovanni Battista, “La Chiesa dell’Autostrada”
Campi Bisenzio, Firenze

Saggi



Jorio Vivarelli, *Cristo porta A* (studio per la Chiesa della Vergine), 1952, pastello su compensato, cm 53×279, Pistoia (F.J.V.)

Il Crocifisso figura archetipa dell'Uomo nell'arte di Jorio Vivarelli

Antonio Paolucci

Il crocifisso è icona dominante nella storia di questa parte del mondo. È possibile capire l'evoluzione e le mutazioni della religiosità e della spiritualità d'Occidente anche solo portando alla mente le immagini più celebri che la nostra storia dell'arte ha dedicato all'iconografia dell'Uomo in croce. Pensiamo all'età romanica e bizantina quando il Cristo è rappresentato sulla croce come un re sul trono, incoronato come il sovrano degli ultimi giorni, signore del Tempo e della Storia.

"Prodeunt vexilla regis, fulget mysterium crucis" recita l'antico inno liturgico del VI secolo, probabilmente esemplato su un canto legionario, che la tradizione attribuisce a Venanzio Fortunato. In questa epoca della Cristianità il crocifisso non è il martire sottoposto ad atroci tormenti ma è l'Onnipotente trionfante. La croce è veramente un vessillo di maestà e di gloria, un emblema di vittoria sul Male.

Quanta differenza rispetto al capolavoro di Cimabue che sta in Santa Croce di Firenze! In quella immane croce dipinta che si colloca nell'ultimo scorcio del XIII secolo, il Cristo è come uno *"squalo arpionato"* (Longhi) che patisce lo strazio di un atroce supplizio senza che, tuttavia, la teologale sacralità dell'immagine ne venga offuscata o diminuita. Perché una mutazione così radicale? Perché a quest'epoca è già intervenuto, nella coscienza dei cristiani e dei loro artisti, la rivoluzione francescana che vede nel Cristo in croce l'Uomo dei dolori, carico del male del mondo, partecipe e testimone delle sofferenze di tutti e di ognuno.

Ed ecco, quindi, la *"Crocifissione"* di Matthias Grünewald, ecco il realismo sovente brutale che gli artisti del Rinascimento e della tradizione caravaggesca hanno dato alle scene della Passione.

Attraverso Velazquez e Rubens, attraverso Guido Reni e Rembrandt, attraverso Salvador Dali e Chagall, attraverso Rouault e Guttuso, l'Uomo in croce non ha mai abbandonato l'immaginario artistico d'Occidente. Anche quando gli orrori del Novecento, il secolo di Buchenwald e di Hiroshima, hanno obbligato a cancellare e quasi a negare l'icona-uomo, come ha dimostrato Jean Clair nella memorabile mostra veneziana del '95, anche in quel secolo, è stato impossibile dimenticare il crocifisso. Poteva anche accadere che esso assumesse le sembianze del partigiano torturato e impiccato, come mise in figura Manzù nella *"Porta della Morte"* della romana basilica di San Pietro.



Jorio Vivarelli, *Crocifisso* (particolare), 1964, bronzo, Cappella Bigagli, Prato



Jorio Vivarelli, *Autoritratto*, 1950
inchiostro, cm 38,5×25, Pistoia (F.J.V.)

della chiesa della Vergine? Certo, un modello per lui inobliviabile deve essere stato la scultura che sei secoli prima Giovanni Pisano aveva fornito per il Sant'Andrea di Pistoia. È da lì che vengono la tensione espressionistica, la drammatizzazione degli atti, l'ingorgo spasmodico di ombre e di luci che attraversano il volto di Cristo e che il bianco e nero di Aurelio Amendola fa emergere con ammirevole efficacia.

Il crocifisso bronzeo della chiesa dell'Autostrada è al confronto più misurato, più elegiaco, più "classico" nella armoniosa quadratura che iscrive il martirio. E subito uno pensa a quante volte e con quanta studiosa passione, traendone schizzi, disegni, idee e riflessioni, Vivarelli deve aver sostato nei suoi anni fiorentini di fronte al Cristo "contadino" di Donatello in Santa Croce o a quello di Brunelleschi in Santa Maria Novella ed anche, nella stessa chiesa, al Cristo che sta al centro della "Trinità" nell'affresco di Masaccio. Giovanni Pisano e Donatello, Brunelleschi e Masaccio stanno

Ecco allora un esempio che potremmo definire di scuola. Quello cioè di un grande artista del Novecento che, fra i suoi trenta e quarant'anni, affronta in due riprese, a distanza di circa dieci anni l'una dall'altra, il tema del crocifisso. L'artista è Jorio Vivarelli un uomo che, come molti della sua generazione, ha conosciuto il dolore. Ha conosciuto la miseria, la fatica di vivere, la guerra, la prigionia, la fuga, il ritorno in povertà nella patria umiliata e devastata. Quest'uomo dalla vita difficile ha avuto due fortune. La prima è stata di nascere nel 1922 a Fognano di Montale un paesino della piana che sta quasi all'ombra della pistoiese cupola dell'Umiltà e di aver avuto la sua formazione di artista nella Firenze dell'Istituto di Porta Romana un luogo che era, negli anni Trenta, straordinario laboratorio di idee e di talenti.

La sua seconda fortuna è stata quella di frequentare, nei suoi trent'anni, la fonderia pistoiese dei Michelucci e lì di conoscere l'architetto Giovanni. Fu Michelucci a commissionare all'amico Jorio Vivarelli i due crocifissi destinati alle chiese di sua progettazione: la chiesa della Vergine a Pistoia e quella, celebre, dell'Autostrada del Sole. La prima delle due sculture si data al 1956, la seconda al 1963.

Quali potevano essere le fonti di ispirazione di Jorio Vivarelli quando scolpisce in legno il crocifisso

dunque a fondamento di un linguaggio espressivo che lungi dall'essere accademico e nostalgico, è totalmente quasi brutalmente moderno.

Occorre chiamare in causa, a questo punto, la riflessione storiografica che è stata, per primo, di Maurizio Calvesi. Esiste una tendenza, una lunga e coerente linea espressiva nella scultura del Novecento che è giusto chiamare la *"linea italiana"*.

Comprende Francesco Messina e Minguzzi, Arturo Martini e Marino Marini, Manzù e Greco arrivando, ai nostri giorni, fino a Giuliano Vangi. Jorio Vivarelli appartiene a questo movimento che, caratterizzato da molteplici varianti e declinazioni stilistiche, come un fiume di vasta lena, si è ramificato in Italia e nel mondo, assicurando nel corso del secolo, al nostro paese, un riconosciuto primato nel campo delle arti plastiche.

Che cosa caratterizza gli artisti che ho prima nominato e Jorio Vivarelli con loro? Potemmo dire, in estrema sintesi, che ognuno di loro, con sensibilità ed esiti anche profondamente diversi, utilizza la lingua figurativa consegnata dalla storia artistica nazionale (una lingua che per uno scultore italiano vuol dire gli Etruschi e Wiligelmo, i Pisano e Donatello, Laurana e Mino da Fiesole, Jacopo della Quercia e Nicolò dell'Arco, Michelangelo e Bernini) per esprimere le idee e i sentimenti, i sogni e i miti del tempo presente.



Jorio Vivarelli, *Studio per Crocifisso primo bozzetto per la Chiesa dell'Autostrada del Sole*, 1963, bronzo, Pistoia (F.J.V.)



Come io uso la lingua che Petrarca e Leopardi, Manzoni e Gadda hanno costruito e che chi mi legge intende, così ha operato Jorio Vivarelli quando, all'interno del poetico razionalismo delle chiese di Michelucci, ha collocato Cristi in croce che sono profondamente antichi (nel senso della profondità delle radici) e allo stesso tempo totalmente drammaticamente moderni.

C'è un'altra linea che attraversa, con inabissamenti e subitane emersioni, la storia della scultura italiana nel Novecento. È una linea che ha il suo archetipo nel dinamismo plastico saettante di Umberto Boccioni e che tocca, fin dall'inizio, l'opera di Vivarelli. Lo aveva inteso bene Raghianti quando scrive della *“propensione di Vivarelli con il pullulare inesauribile della vita nella sua emersione sentimentale, passionale, emotiva”*.

Il Vivarelli *“americano”* delle fontane nelle grandi piazze di Philadelphia e di Detroit, il Vivarelli che nel lungo e fruttuoso rapporto di collaborazione e di amicizia con l'architetto Oskar Stonorov velocemente si internazionalizza, incrociando Wright e Rafael Alberti, Miguel Angel Asturias e Rodriguez Aguilera, Moore e Le Corbusier, che nel Michigan a Black Lake diventa protagonista del Family Education Center di Walter Reuther, questo artista scintillante e polimorfo, inventore di *“sculture e architetture d'acqua e di fuochi nell'aria, di automi semoventi, di composizioni arboree, di compenetrazioni e simultaneità visive delle architetture comunicanti del vetro e del ferro, di visualità cinetica in superficie e in altezza”* (Raghianti) non si spiegherebbe se non ci fosse alle origini del suo stile l'idea futurista e dunque boccioniana, della fluidità plastica nelle forme in movimento.

A ben guardare questa trasmutante elastica mobilità, che innerva le anatomie e che sembra voler uscire dai suoi confini, percorre come un fluido elettrico, come un brivido ininterrotto i due crocifissi di Vivarelli. Entrambi sembrano contraddire la staticità alla quale l'iconografia li obbliga.

Per capire tutto questo occorre lo sguardo lento, a lunga posa, che le grandi e vere opere d'arte esigono. Nel nostro caso è l'occhio fotografico di Aurelio Amendola a svolgere la funzione di implacabile scrutinio critico quando accarezza le superfici delle due sculture, quando ne fa emergere le tensioni, i sussulti e gli scarti, quando segue, come una mano che tocca, le morsure della sgorbia sul legno e del ferro del *“rinettatore”* sul bronzo.

Si può fare critica d'arte con le parole ma la si può fare anche (l'opera di Aurelio Amendola è qui a dimostrarcelo) con l'obiettivo fotografico.



Giovanni Michelucci, *Chiesa della Vergine* (esterno), 1954-'56, Pistoia

Michelucci e l'amico in Cattedrale, alla radice delle sue chiese e dei crocifissi di Jorio

Francesco Gurrieri

Nel 1972, il Pozzo del Leoncino era ancora in piazza del Duomo. Con Michelucci attraversavamo la piazza, in ragione di un intervallo che ci aveva allontanato dal comune impegno in una commissione comunale.

“Andiamo a trovare un amico in cattedrale!” mi disse perentorio: così percorremmo via degli Orafi, prendemmo un caffè al bar d'angolo e poi, nella traiettoria diagonale della piazza sostammo un momento al pozzo. Lo accarezzammo insieme, con un sorriso e poi, all'unisono, ci dicemmo che quello era “...il pozzo più itinerante che si conoscesse” (di lì a poco sarebbe stato nuovamente spostato sulla Sala). Poi entrammo in Cattedrale, traversando i marmi bianco-verdi del Portico, nella navata destra ove, a parete, c'era lo straordinario Crocifisso di Coppo di Marcovaldo, l'amico di Giovanni Michelucci. Il silenzioso prolungato dialogo con quella straordinaria opera d'arte mi fece capire dove il Maestro avesse trovato ispirazione per la sua architettura religiosa; ma anche dove trovasse radici il suo dialogo con i Crocifissi di Jorio Vivarelli.

Ho già avuto occasione di dire della “poetica” michelucciana, come dell'antitesi di Mies Van der Rohe (un altro grande del Novecento): quanto quest'ultimo fonda nella rigidezza della geometria e nell'uso esasperato dei profilati i suoi spazi, tanto Michelucci ha bisogno di modellare, di scavare, di alterare, di personalizzare la materia. Così, la sua pietra non sarà mai “segata”, il cemento armato non sarà mai geometria strutturale a se stessa prigioniera dell'anonimo calcolo e l'acciaio non sarà mai profilato commerciale, ma piuttosto sezione scatolare modellata a sezione resistente variabile. E anche quando, come nella Chiesa della Vergine (1956), il mattone e il cemento armato della struttura portante della copertura sono chiamati a dar forma all'aula, ciò accadrà corrugando la parete – all'interno e all'esterno – come gli avevano insegnato le chiese medievali di San Domenico nella sua Pistoia e a Bologna, da lui frequentata negli anni dell'insegnamento universitario in quell'Ateneo.

La Vergine

Nella Chiesa della Vergine, dallo slancio gotico ma dalla diffusa, mitigata luce romanica dell'interno, Michelucci riversa tutta la sua cultura “artigiana” e di confidenza popolare. L'uso del “cotto” (il mattone è il materiale più semplice e antico che il muratore prende in una mano e posa sul letto di calce appena preparato) è un vero e proprio *manifesto* della artigianalità del costruire. Qui, la giacitura, la corrugazione che dà robustezza alla cortina muraria, il moderato allargarsi della base allo spiccato dell'elevato, si fanno “linguaggio michelucciano”. E il tenore controllato della luce naturale all'interno dell'aula, ottenuto da piccole studiate interruzioni del tessuto murario piuttosto che da comuni finestrate, diventa la miglior condizione di luce per avvicinarsi e rapportarsi col Crocifisso di Vivarelli: una condizione di luce-ombra che ci riporta direttamente all'astanza ambientale del Crocifisso di Coppo in Cattedrale.

San Giovanni Battista/La Chiesa dell'Autostrada del Sole: un edificio “senza fine”

È un'architettura che già in gestazione ebbe subito un grande interesse critico.

L'incarico della Società Autostrade (suggerito da Raffaello Fagnoni) è del settembre 1960. La maturazione progettuale non fu facile, tormentata anche da incomprensioni col calcolatore del



Giovanni Michelucci, *Chiesa dell'Autostrada del Sole* (interno), 1960-'64, Campi Bisenzio

cemento armato che si trovava di fronte a “telai” e a “sezioni variabili” di una struttura abbastanza inconsueta.

La chiesa nasceva con la nuova grande infrastruttura del nostro Paese – l'Autostrada del Sole – il cui tratto appenninico (il più complesso dell'intero tracciato) era stato inaugurato nell'inverno del 1961. L'inaugurazione della chiesa è dell'aprile 1964.

Per avvicinarsi ad una ragionevole comprensione di quest'opera, forse la più nota in assoluto di Michelucci se si prescinde da quella “collettiva”, col Gruppo Toscano, cioè la Stazione di Santa Maria Novella, la cosa più semplice è quella di riandare a quanto lo stesso Michelucci ebbe a scrivere nel fascicolo ufficiale della Società Autostrade che ne accompagnò l'inaugurazione, con il titolo di *“Giustificazione di una forma architettonica”*:

“...Di qui è sorta l'idea di un edificio, per così dire, senza fine, cioè aperto, che venisse a costituire un «continuum» con la strada e che, pur indugiandone il percorso a suggerire la necessità di una sosta naturale, non ne spezzasse la continuità spazio-temporale”.

“...era la prima volta nella mia vita che mi si dava l'opportunità di tentare quella collaborazione impegnata tra il progettista, gli artigiani e l'industria, cosa cui spesso ho pensato come fondamentale per dare nuovamente alla città nascente ed alle forme architettoniche un nuovo volto e un nuovo senso”.

“...potevo infine (anche se questo rappresenta un fatto personale di secondaria importanza) essere libero dai tanti vincoli che le leggi e i regolamenti, gli uffici competenti e le commissioni impongono per le costruzioni che si realizzano nelle città storiche; mi era data la possibilità, quindi, di agire in piena libertà di spirito...”.

“...non ho avuto la minima pretesa di «inventare» una forma o un organismo; e tanto meno di creare un’opera d’arte...”.

“...Tutta la chiesa è caratterizzata da percorsi e spazi nei quali credo che il visitatore, l’ospite, può trovare una rispondenza, almeno parziale, di ciò che più si confà al suo stato d’animo; si tratta di uno spazio riportato a «rapporto umano», che significa la riscoperta della «misura di interiorità» nell’uomo, una spinta a ritrovare la sua libertà fondamentale...”.

“...Questa Chiesa è una piccola città, uno spazio modulato nel quale gli uomini, incontrandosi, dovrebbero, se il linguaggio architettonico ha raggiunto la sua efficacia, riconoscersi in un interesse ed in una speranza comune che è quella di «ritrovarsi»”.

Se l’interpretazione “autentica” della propria poetica può avvicinarci a quest’opera, è anche vero che questa si storicizza attraverso le letture critiche che si sedimentano nel tempo. Ed allora bisogna andare alle più autorevoli, quali furono quelle di Giò Ponti e di Giovanni Klaus Koenig (che fu il primo a parlare di “capolavoro del Novecento”), a quella più contestualizzata data da Bruno Zevi (che ne sottolineò il rapporto con la Cappella di Ronchamp di Le Corbusier), alla lettura attenta di Carlo Cresti, a quella di entusiasta allievo di Giovan Battista Bassi e a molte altre più accademiche. Resta il fatto che questa chiesa è ora su tutti manuali di architettura del mondo: valga uno per tutti il *Dictionary of Architecture* di Pevsner-Fleming-Honour della Penguin Books di Londra. Certamente, questa Chiesa dell’Autostrada appartiene ad una tipologia, ad un “genere” particolare di manufatto artistico, ove il plasticismo la fa “scultura-architettonica” o “architettura-scultorea”; collocandola nel particolare àlveo dell’espressionismo, in compagnia della *Sagrada Familia* di Gaudì, della *Torre Einstein* di Mendelsohn, della *Chapelle de Notre-Dame du Haut* di Le Corbusier.

Alla fine, dunque, non è difficile percepire come Giovanni Michelucci e Jorio Vivarelli abbiano saputo dialogare insieme, spinti da una comune vocazione verso la collettività, uniti da quell’intimo silenzioso accordo che li riconduceva al profondo, severo messaggio del Crocifisso di Coppo, nella loro amata Cattedrale.



Jorio Vivarelli, *Cristo porta B* (studio Chiesa della Vergine), 1952, pastello su compensato, cm 53×279, Pistoia (F.J.V.)

Domus Christi: il Crocifisso di Vivarelli e la Chiesa di Michelucci

Veronica Ferretti

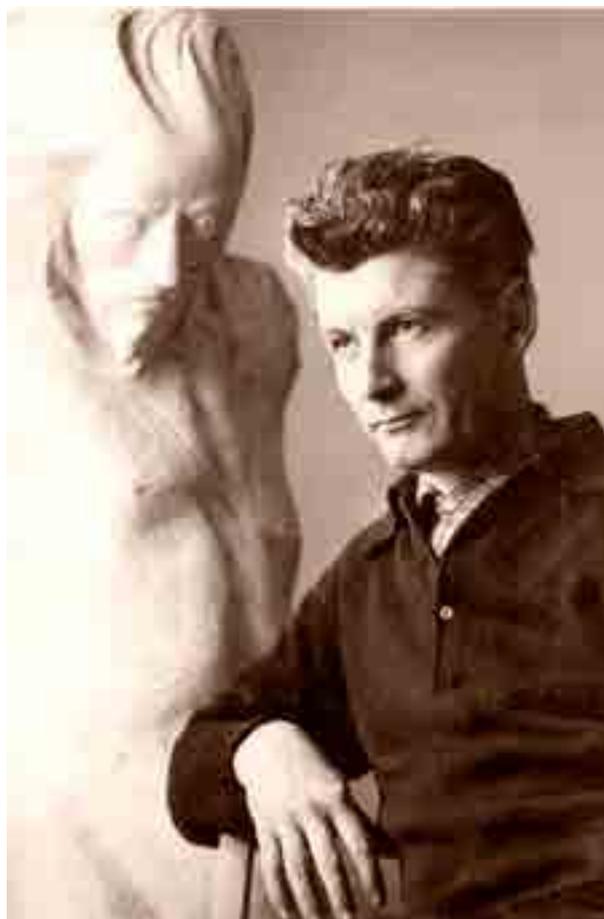
I crocifissi di Jorio Vivarelli rappresentano il punto più alto della sua lunga e proficua attività artistica, non solo perché sul tema lo scultore pistoiese ha meditato tutta una vita, ma anche per il fatto che nel realizzarli per le chiese progettate da Giovanni Michelucci si è misurato, sin da giovane, con il pensiero dell'architetto che ebbe modo di conoscere in fonderia nel 1951.

La comunanza di idee, la tormentata ricerca interiore che non ha mai perso di vista le trasformazioni politiche e sociali del tempo, la sofferenza prodotta dalla guerra, il costante impegno civile, l'ottimistica fiducia nella possibilità di un'arte svincolata da interessi speculativi, l'amore per la natura, l'interesse per il teatro, la passione per l'artigianato hanno fatto sì che tra i due artisti pistoiesi nascesse, da subito, un dialogo che poi si è tradotto nei due grandi capolavori del *Crocifisso* all'interno della Chiesa della Vergine a Pistoia e del *Crocifisso* nella Chiesa dell'Autostrada del Sole a Campi Bisenzio dove l'edificio di Michelucci e la statua di Vivarelli sono un tutto inscindibile da leggere insieme.

“L'architetto delle chiese”¹ così lo definisce Fabrizio Brunetti e lo “scultore dei crocifissi”², dopo i disastri della guerra, hanno sentito fortemente il bisogno di riflettere, ispirati dal messaggio cristiano, sull'edificio chiesa, sull'emblema dell'Uomo Crocifisso, sulla Croce e di rimeditare la Parola di Gesù laddove afferma:

«E io, quando sarò innalzato da terra, attirerò tutti a me» (Gv12,32).

In queste parole di Gesù, che annunciano la morte in croce, sta tutta l'essenza del messaggio eterno del cristianesimo.



Ritratto di Jorio Vivarelli davanti al gesso del Crocifisso per la Chiesa della Vergine di Pistoia, 1960

¹ La piccola cappella in legno e pietra a Smasti, vicino a Caporetto; la chiesa di Collina a Pontelungo presso Pistoia; la chiesa dedicata alle SS. Maria e Tecla; la chiesa del villaggio Belvedere a Pistoia; la chiesa della Beata Vergine a Larderello; la chiesa di S. Giovanni Battista dell'Autostrada a Campi Bisenzio; il santuario della Beata Vergine della Consolazione nella Repubblica di San Marino; la chiesa di S. Giovanni Battista a Arzignano (Vicenza); la chiesa di Santa Maria Immacolata, Longarone (Belluno); la chiesa di San Rocco, Montalbano; la chiesa di Santa Rosa, Livorno.

² Il Crocifisso ligneo per la Chiesa della Vergine, e quelli per la Chiesa dell'Autostrada, per San Pietro in Galciana a Prato, per la Cappella della Misericordia di Pistoia, per la Cappella Bigagli a Prato, per la Cappella Farulli a Pistoia, per la chiesa della frazione di Castagno a Pistoia.

Attirare tutti a sé significa attirare non solo la ristretta cerchia dei discepoli eletti, ma tutta l'umanità, senza discriminazione di razza, di condizione sociale, di sesso. L'opera della salvezza è universale. Giovanni vede nella passione e morte di Gesù il grande amore di Dio per l'uomo, la speranza della sua salvezza eterna e la glorificazione di Cristo. E poiché attorno al Cristo innalzato si costituirà l'unità del nuovo popolo di Dio, non si può più separare la Croce dalla gloria e il Crocifisso dal Risorto.

Con l'Eucaristia, il sacramento istituito da Gesù nell'Ultima Cena alla vigilia della Sua Passione e Morte, egli annuncia la liberazione del *Paràkleton*, inteso come "intercessore" e "avvocato", ovvero la liberazione dello Spirito Santo. Nel discorso di addio durante la Cena Pasquale, Gesù promette ai suoi discepoli di non lasciarli soli, ma di mandare un "soccorritore", lo Spirito Santo, che non cesserà di essere consolazione e conforto con la Buona Novella di salvezza (*Gv* 14,16, *Gv* 14,26, *Gv* 15,26, *Gv* 16,7).

Ora noi dovremmo chiederci che senso poteva avere nel dopoguerra il messaggio cristiano della Crocifissione per Vivarelli e per Michelucci, e se da questa loro riflessione sia scaturita all'unisono una risposta a livello di espressione artistica.

Una fecondità che, con la somministrazione dell'Eucaristia e per mezzo della transustanziazione del pane e del vino, continua a rievocare l'incarnazione del Verbo per attuare la comunione dei fedeli con il Redentore. Ecco allora che per Michelucci la Chiesa, voluta da Cristo, è la casa di Dio. All'interno di essa l'uomo entra in contatto con la divinità. La cerimonia eucaristica, che mette in comunione l'uomo al Corpo di Cristo, fa riflettere sulla Sua morte e sulla Crocifissione.

Da qui nasce l'idea di *domus* che nell'antica Roma veniva intesa come domicilio urbano, distinto dalla *villa* di campagna. Nel dopoguerra le chiese diventano *domus*, casa di Dio, che non è più intesa alla maniera tradizionale, ma diventa un nuovo luogo per il dialogo con il divino perché la seconda guerra mondiale non è stata, come la prima, una guerra di trincea, ma una tragedia che, oltre ai militari, ha coinvolto con le sue sofferenze anche l'intera comunità per cui tutti hanno avvertito il bisogno di parlare con Dio in maniera nuova e diversa.

Questa riflessione viene portata avanti anche nel Concilio Vaticano II del 1962 nel corso del quale si indica la natura della Chiesa: la Chiesa è Corpo di Cristo (cfr *Lumen gentium*, 7). L'immagine del corpo ci aiuta a capire questo profondo legame tra Chiesa e Cristo ed è attorno a questa ottica nuova che lavorano all'unisono Michelucci e Vivarelli creando con l'architettura e la scultura la *Domus Christi*.

L'architettura di Michelucci nasce, infatti, da infiniti interessi e riflessioni sull'uomo nella sua vita di comunità, sulla storia e sulla fede. La scultura di Vivarelli è, come lui stesso diceva, una "scultura moralista" incentrata sull'uomo e sul suo rapporto con la terra d'origine.

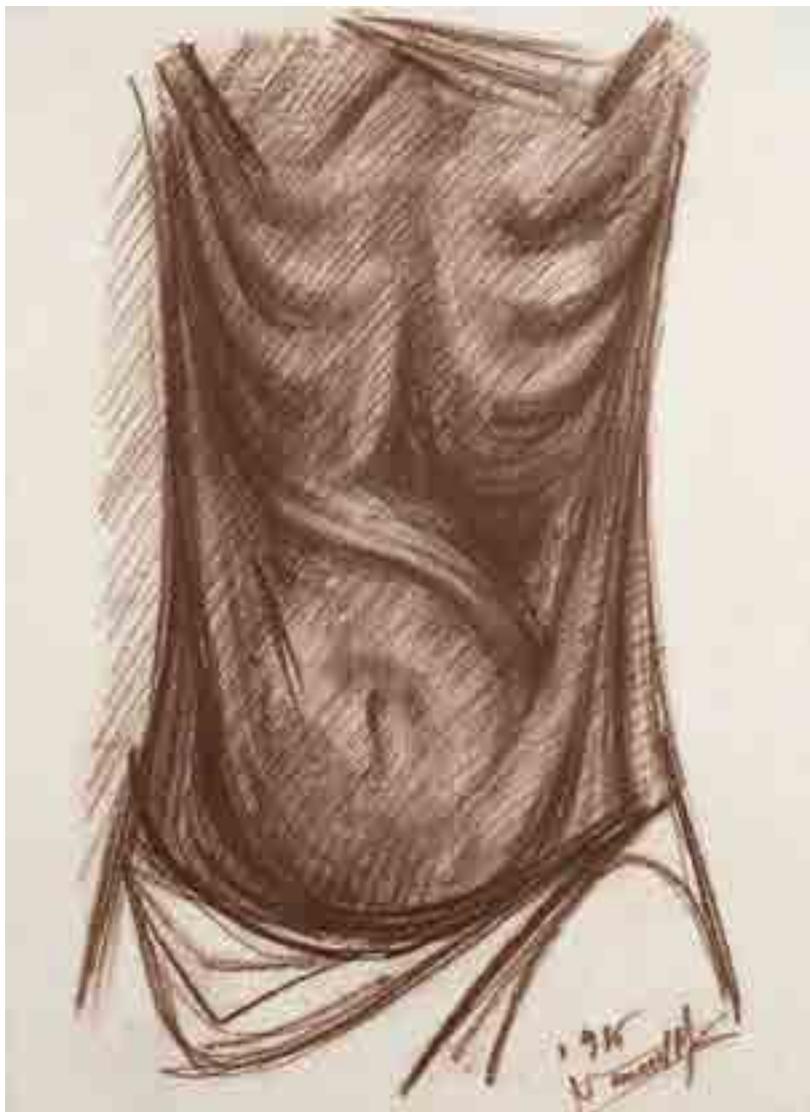
Michelucci e Vivarelli erano tormentati da una ricerca interiore che, tuttavia, non ha mai perso di vista le trasformazioni politiche e sociali del loro tempo. Il messaggio più comune e autentico delle loro opere sta, infatti, nell'impegno civile e nell'ottimistica fiducia in un'arte che, svincolata da

interessi speculativi, si ponga al servizio dei reali bisogni della società contemporanea.

C'è alla base dell'ispirazione creativa di entrambi, una sorta di "naturalismo" che si trova nel carattere fisiologico della pianta e dell'albero come organismo vivente, fonte di fascino e di profonda ispirazione. È noto, infatti, come Michelucci, proprio negli anni di collaborazione con Vivarelli per la chiesa della Vergine a Pistoia e per la chiesa di San Giovanni sull'Autostrada, andasse elaborando un linguaggio architettonico che nell'albero vedeva un simbolo-archetipo dal quale sviluppare gli elementi portanti della sua architettura.

Un motivo ispiratore che nella costruzione architettonica di Michelucci si traduce nella struttura dei pilastri a raggiera o a croce, evidente richiamo alla fisiologia costitutiva dell'albero, così come dal canto suo Vivarelli approda alla plastica modellando la creta in forma di radici d'albero con una evoluzione che lo porterà al periodo detto delle "gemmazioni".

«La radice - diceva Vivarelli - è indizio o, se vogliamo, metafora ricchissima della condizione umana, condizione intesa come parabola; c'è una corrispondenza profonda tra l'uomo e la natura: il sole, la luna, la vita e la morte. Dentro di noi c'è un universo. Il microcosmo ripete il macrocosmo»³.



Jorio Vivarelli, *Crocifisso della Vergine* (studio), 1956, pastello, cm 43,6×32,2, Pistoia (F.J.V.)

³ V. FERRETTI (a cura di.), *Vivarelli e Michelucci: scultura e architettura a confronto nella Chiesa dell'Autostrada del Sole*, ed. Edimedia, Pescia (Pistoia) 2006.



Jorio Vivarelli, *Vecchio fico*, 1940, matita, cm 39×25,9, Pistoia (F.J.V.)

Lo stesso Vivarelli mi indicava spesso il disegno a matita “Vecchio fico” del 1940 come il suo primo studio per crocifisso e nel corso delle nostre conversazioni ribadiva che «*nell’albero c’è il Crocifisso e il Crocifisso è un’anticipazione delle sue gemmazioni*»⁴.

Un altro punto d’inconsapevole quanto illuminante contatto tra lo scultore e l’architetto è il concetto che l’arte è un eco del creato che si riflette. Scrive Anna Maria Jacuzzi, è «*L’opera d’arte come creazione dell’uomo che è in sé microcosmo, essere vivente tra i viventi; la presenza, in ambedue, dell’aspirazione alla realizzazione di un’utopia: quella di un’opera d’arte fatta dagli uomini per gli uomini, che si fa organismo vivente tra i viventi*»⁵.

Ecco, in ultima analisi, l’importanza tra scultura e ambiente e, al riguardo, Vivarelli era solito dire che: “*l’architettura è scultura e la scultura è architettura*” pensando ad una architettura che, in quanto artigianale, riprende un concetto di manualità e a una scultura che si basi sui criteri di progettazione e su valori strutturali.

Vivarelli era figlio di un maestro scalpellino. Michelucci chiamava i suoi aiutanti “*maestri operai*” come si legge in questa sua dichiarazione al magistrale lavoro degli scalpellini nella costruzione della Chiesa dell’Autostrada: «*Ho sempre creduto nella collaborazione antica tra ideatore ed attuatore che sta alla base del concetto stesso di “ecclesia”, come organo di raccolta, di incontro, di vita e di operare comune: gli antichi, “costruttori di cattedrali”, “maestri operai”, lavoravano in questo spirito, in una sorta di intento di coralità che li accomunava, fin dalla rituale imposizione della prima pietra*»⁶.

Da questo sentire comune, in una dimensione quasi utopistica della realtà, sono nate due importanti opere e altrettanti progetti.

Jorio Vivarelli, attingendo alla sua sana natura d’artista, sin da giovane non andò mai a inseguire le mode del momento. Avvertì, dal primo giorno del suo rientro dalla prigionia, la spinta interiore a manifestare valori che chiedevano di essere espressi nelle forme più consone al suo sentire: il dolore di una umanità sofferente per la guerra, la fame e le ingiustizie identificate nella passione dell’Uomo-Dio sulla Croce.

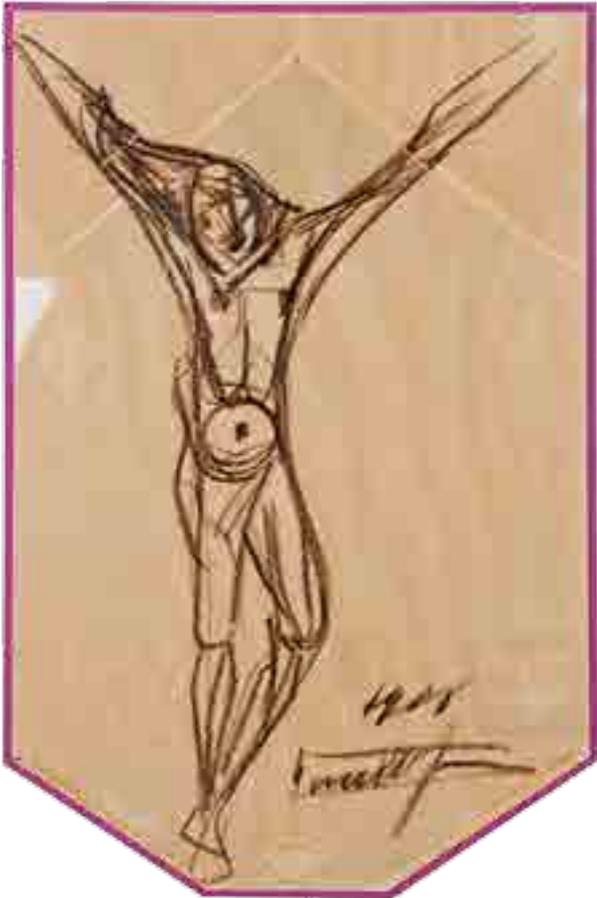
Già nei primi anni Cinquanta con la personale di disegni e sculture al Chiostro Nuovo di Firenze, Pier Carlo Santini avvertiva la bellezza di tutta una serie di «*urgenze, convinzioni e sollecitazioni di carattere morale più che estetico, le quali si rivelano lampanti già al primo contatto*»⁷; una tendenza, che nel biennio 1958-’59 raggiungerà compiuta espressione artistica con gli straordinari gruppi bronzei delle “Espressioni Umane” e de “Le Madri” fino alla realizzazione del Crocifisso della Chiesa della Vergine, opera che rappresenterà, come ebbe a scrivere Mario Monteverdi, una vera e

⁴ V. FERRETTI, *Intervista a Jorio Vivarelli*, (inedito) 2004.

⁵ A. IACUZZI, in *Vivarelli e Michelucci*, op cit., p. 31.

⁶ G. MICHELUCCI, *Chiesa di San Giovanni Battista*, in «La città di Michelucci», Fiesole, 30 maggio 1976, p. 88.

⁷ P. C. SANTINI, *Mostre d’arte: Vivarelli al Chiostro Nuovo*, in «Il Nuovo Corriere», Firenze, 12 aprile 1956.



Crocifissione (studio), 1956, pastello, cm 15x22,8, Pistoia (F.J.V.)

propria «*insurrezione del sentimento contro i convenzionalismi di ogni specie, una violenta eruzione in cui si ritrovano i fermenti genuini del cristianesimo eroico, tradotti in termini stilistici più consoni al soggetto; i riferimenti a Giovanni Pisano vanno, pertanto, intesi quali stimoli all'individuazione di un fatto, umano e universale ad un tempo, interpretato nella sua più sconvolgente verità*»⁸.

Sulla genesi del Crocifisso ligneo fu lo stesso scultore a parlarne nel corso di una lunga intervista:

«*La Crocifissione io la vedevo in un certo modo nel senso che neppure in Cimabue e in Giotto io vedevo riflesso il dramma straziante dell'umanità, la sofferenza che a me stesso aveva portato la guerra allorché, prigioniero nei lager, ero ridotto a una larva d'uomo. Quando l'architetto Michelucci mi incaricò di realizzare il Crocifisso per la Chiesa della Vergine mi liberai di tutto quello che avevo sofferto, il dramma dell'uomo contro l'uomo. Ricordo che quando lo feci ci fu l'invasione sovietica dell'Ungheria, poi quella di Praga. Quelle due tragedie stavano a dire che, finita una guerra, ne cominciava un'altra. Poiché in quel mio Cristo c'era tutta questa mia ribellione, la reazione della Chiesa fu violenta a tal punto che volevano addirittura censurare quel Crocifisso. Ricordo che un*

giorno Michelucci mi disse: Ho bisogno di una crocifissione, me la faresti?». «Posso provare», dissi, ma dentro di me gioivo.

Era arrivato il momento di verificare quello che pensavo io sulla crocifissione. Il primo disegno ricordo che lo tracciai su una busta di carta gialla che tenevo in tasca. I volumi, la struttura dell'uomo nacque subito e fu mantenuta fin all'ultimo. Poi seguirono degli studi allo scopo di verificare, anche con i medici, quali effetti il rilassamento fisico della morte provoca in un corpo appeso ad una croce. Iniziai il primo bozzetto e Michelucci disse che andava bene. Feci allora il bozzetto di tre metri e poi modellai tante di quelle teste che se le avessi tenute oggi

⁸ M. MONTEVERDI, *Storia ideale di uno scultore*, Edizioni d'Arte Cairola, Milano 1967, p. 78.

sarebbero qualcosa di importante. C'erano, ad esempio, due disegni di grandezza naturale alti tre metri, ma io ogni volta che faccio un bozzetto ma non credo nel risultato lo distruggo e lo rifaccio»⁹.

Il primo disegno del giovane Jorio fu schizzato di getto su una busta gialla mentre si trovava alla stazione ferroviaria di Firenze. In quel momento Jorio aveva ben in testa il Cristo "contadino" di Donatello in Santa Croce e quello di Brunelleschi nella Cappella Gondi di Santa Maria Novella. Dopo seguirono una lunga serie di disegni preparatori con studi di anatomia¹⁰, e Vivarelli scelse un alto legno e prese a sbizzzarlo per cavarne il Crocifisso. L'opera compiuta, posizionata dietro l'altare maggiore, fu inaugurata la notte di Natale del 1957.

L'evento, come si legge sulla cronaca del tempo, generò scalpore perché mai si era visto prima un volto di Cristo così atrocemente devastato dal dolore e dallo smarrimento della morte con una iconografia capace di raggiungere il punto più alto della scultura religiosa.

Chi, davanti a questa scultura, non è rimasto turbato da quei capelli scompigliati da un vento di tempesta che attraversano il volto dell'Uomo-Dio? Chi, non si è soffermato a osservare quelle pupille dilatate e spente del Cristo, vera e propria icona universale del dolore e della sofferta condizione umana?

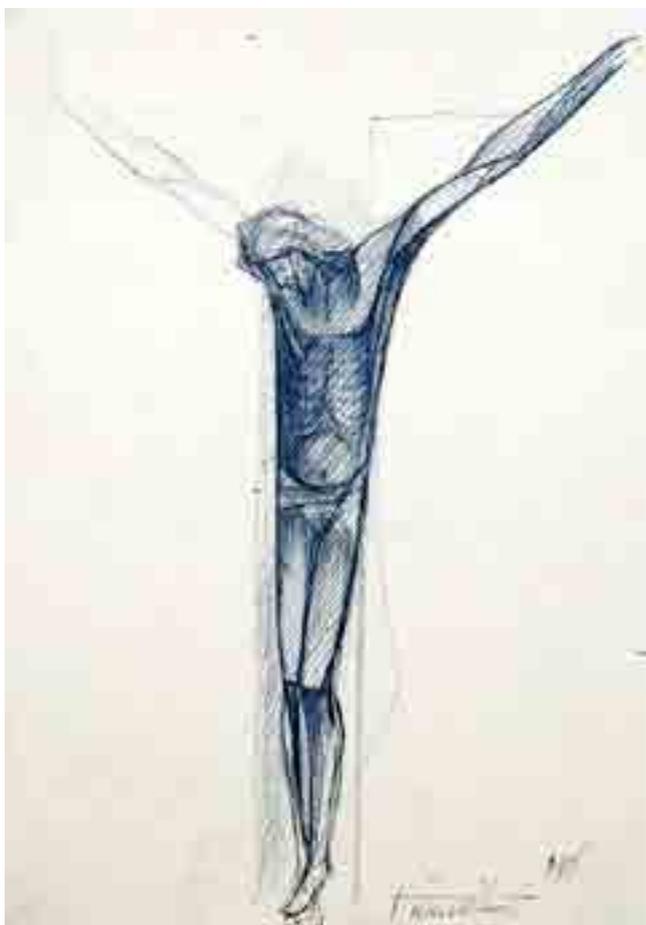
Un grande *pathos* si sprigiona da quel legno, non più elemento morto ma reso organismo vivente e soggetto a un lacerante dolore.

Di sicuro Vivarelli ha infuso in quest'opera tutto il proprio odio per la guerra. Una guerra che l'ha costretto a scambiare piccoli crocifissi per un pezzo di pane. Mentre plasmava il Cristo attorno a lui veleggiavano i fantasmi dei compagni scomparsi nel gorgo del conflitto, delle mille e più sofferenze, umiliazioni, degradazioni patite nei Konzentrationslager tedeschi.

C'è, inoltre, da sottolineare il rapporto armonico tra scultura e architettura in virtù di quel legame autentico che si viene a generare tra il corpo ligneo appeso sull'asse della Croce e l'urlo raggelato che si avverte nello spazio dell'unica navata.

⁹ V. FERRETTI, *Jorio Vivarelli scultore: la materia della vita*, documentario a cura di Veronica Ferretti, regia di Leandro Giribaldi, Mediateca Regionale Toscana, Firenze 2009.

¹⁰ *Cristo* (studio), 1956, lapis (cm 28,9×20,2); *Crocifissione* (studio), 1956, pastello marrone (cm 42,8×30,3); *Crocifisso della Vergine* (studio), 1956, pastello (cm 43,6×32,2); *Crocifissione* (studio), 1956, pastello marrone (cm 43,5×32,4); *Crocifissione* (studio), 1956, matita (cm 18,3×12,5); *Studio per crocifisso ligneo* (Chiesa della Vergine, Pistoia), 1956, pastello (cm 32,1×24,9); *Studio per crocifisso ligneo* (Chiesa della Vergine in Pistoia), 1956, sanguigna (cm 43,2×26,4); *Crocifissione* (studio), 1956, pastello (cm 41,8×30,6); *Crocifisso* (studio), 1956 pastello (cm 42,7×30,6); *Crocifissione* (studio), 1956, penna (cm 42,5×28,8); *Crocifissione* (studio), 1956, china (cm 28×21,5); *Crocifissione* (studio), 1956, china, (cm 11,8×16); *Crocifissione* (studio), 1956, china (cm 8,2×12); *Crocifissione* (studio), 1956, china (cm 27,8×21,9); *Crocifissione* (studio), 1956, pastello (cm 43,5×26,5); *Crocifissione* (studio) 1956, china, (cm 16×11,6); *Crocifissione* (studio), 1956, penna, (cm 16,8×24,3); *Crocifissione* (studio) 1956, penna (cm 31,2×21,8); *Crocifissione* (studio), 1956, pastello (cm 15×22,8); *Crocifissione* (studio) 1956, penna (cm 31,8×22).



Jorio Vivarelli, *Crocifissione* (studio), 1956, penna, cm 31,2×21,8, Pistoia (F.J.V.)

Il grande Crocifisso ligneo, con le braccia al cielo e il corpo che pesantemente scivola giù lungo l'asse verticale della croce, appare come sospeso nello spazio sacro della grande Chiesa michelucciana creando una forte tensione visiva ed emotiva nel visitatore in quanto l'opera descrive il momento del trapasso dalla vita alla morte, il momento in cui Gesù ha paura e dalla croce grida a gran voce «*Elì Elì, lamà sabactàni?*, cioè *Dio mio, Dio mio perché mi hai abbandonato?*» (Mt 27,46).

È nella realizzazione della Chiesa della Vergine che per la prima volta appare evidente il grado di straordinaria consonanza con la quale i due artisti pistoiesi hanno saputo esprimere, in chiave moderna, il sentimento della religiosità coniugando in modo mirabile l'arte della scultura con quella dell'architettura.

Il primo ad apprezzare in pieno il valore di quel drammatico Crocifisso fu proprio Giovanni Michelucci che, ad opera compiuta, scrisse: «*Avviene spesso che uno scultore chiamato ad eseguire una statua, destinata ad edificio antico o nuovo di una certa importanza o pretesa architettonica, si preoccupi prima di tutto di intonarsi all'architettura dando al modellato un che di schematico e di squadrate. Vivarelli ha capito che questa è una strada sbagliata, che porta a*

fare della cattiva scultura e a dare noia all'architettura; ha capito che il segreto della intonazione sta nel fare della scultura senza alcun aggettivo. Ha capito che tra la scultura e l'architettura esiste un solo legame ed è l'autenticità dell'opera, modesta ed importante che sia. A mio avviso Vivarelli ha fatto una cosa autentica e importante e di questo gli sono grato»¹¹.

Al di là delle grida allo scandalo di alcuni esponenti del clero, la critica più accorta e sensibile ha tessuto le lodi di autentica meraviglia per un'opera così irriuale e coraggiosa. «*Vivarelli coglie, forse per la prima volta, non la conclusione del dramma del Golgota, ma il suo momento più drammatico quando un velo di disperazione offusca per un attimo anche il cuore di un Dio. (...)*

¹¹ R.E., *Michelucci trova uno scultore*, in «*Architettura cronache e storia*», Roma, n. 22, ottobre, 1957.

Una scultura sconcertante che non possiede nessun compromesso e impone, per la forza della sua intensità, l'accettazione o il rifiuto. Il che significa, anche sul piano religioso, l'aut-aut della fede»¹².

Il critico Carlo Ludovico Ragghianti, anni dopo, avrebbe scritto: «di Giovanni Pisano Vivarelli intende il patimento atroce che porta il martoriato piuttosto verso l'umano che verso il divino per cui in quest'opera la sofferenza non ha niente di simbolico o di redentorio, ma è puro dilaniamento come quelli dei deportati di Dachau o di Buchenwald¹³».

Possiamo dire anche che questo Crocifisso rappresenta il fondamento espressivo per eccellenza dell'opera di Vivarelli dal quale si diparte tutta una serie di elementi che ritroviamo anche in opere molto tarde. Il Cristo crocifisso dal volto scarnito, la bocca urlante, gli occhi terrorizzati, i capelli scompigliati diventa icona universale del dolore e della sofferta condizione dell'uomo nella storia del mondo.

Un Cristo che chiede agli uomini di non ripetere più l'orrore dell'uomo che uccide altri esseri umani, ma di rendere agli altri l'amore che Lui, Figlio di Dio, creatore di vita, gli ha manifestato con supremo sacrificio di se stesso.

Per quanto riguarda invece la seconda importante collaborazione per la Chiesa di San Giovanni Battista sull'Autostrada del Sole, i criteri di progettazione architettonica ideati da Giovanni Michelucci e di progettazione scultorea concepiti da Jorio Vivarelli, in tale struttura, generarono una saldatura tale che il Crocifisso diventa una "scultura architettonica" e la chiesa una vera e propria "architettura scultorea". Michelucci svilupperà così un avveniristico complesso architettonico dalla forma di grande tenda, antico simbolo della dimora del pellegrino in viaggio sin dai tempi dell'Esodo di Mosè dall'Egitto verso la Terra Promessa. Ritorna anche il messaggio



Jorio Vivarelli, *Crocifissione* (studio), 1956, pastello marrone, cm 43,5×32,4, Pistoia (F.J.V.)

¹² B. NARDINI, *Presentazione del Catalogo della mostra personale di Jorio Vivarelli*, Sala Consiliare di Palazzo Giano della Bella, Pistoia aprile 1957.

¹³ C.L. RAGGHIANI, *Introduzione alla scultura di Jorio Vivarelli*, in *Catalogo della mostra di Pistoia*, 10 marzo 1984.



Giovanni Michelucci, *Chiesa dell'Autostrada del Sole*, 1960-'64, Campi Bisenzio

di San Paolo nella Prima Lettera ai Corinzi (cfr. cap. 12). La Chiesa non è un'associazione assistenziale o culturale ma è un corpo vivente che cammina e agisce nella storia, come in un corpo è importante che la Parola di Gesù passi e operi in noi, ci guidi e ci animi.

Michelucci intendeva inserire la chiesa come un organismo vivente all'interno dell'ambiente urbano e del paesaggio circostante come dimostra la particolare conformazione della copertura concava della grande tenda che richiama la curvatura dei monti Appennini visibili sullo sfondo. Nell'interno della chiesa di San Giovanni, il grande Crocifisso di Vivarelli si staglia come la rappresentazione aspra, superba e tragica della morte del figlio di Dio nella figura posta sotto la vertiginosa e audace fuga dei pilastri e delle travi in cemento che sorreggono la grande vela. «*Il bronzo – scrive Maria Milvia Morciano - interpreta alla perfezione gli intendimenti dell'artista al punto che sembra di sentire il suono cavo del metallo come ritmo di dolore*»¹⁴.

¹⁴ M.M. MORCIANO, *Il senso religioso di Jorio Vivarelli*, in "Il mondo della Bibbia", Ed. Elledici, Leumann (TO) maggio-agosto 3/2007, n.18, p. 60.

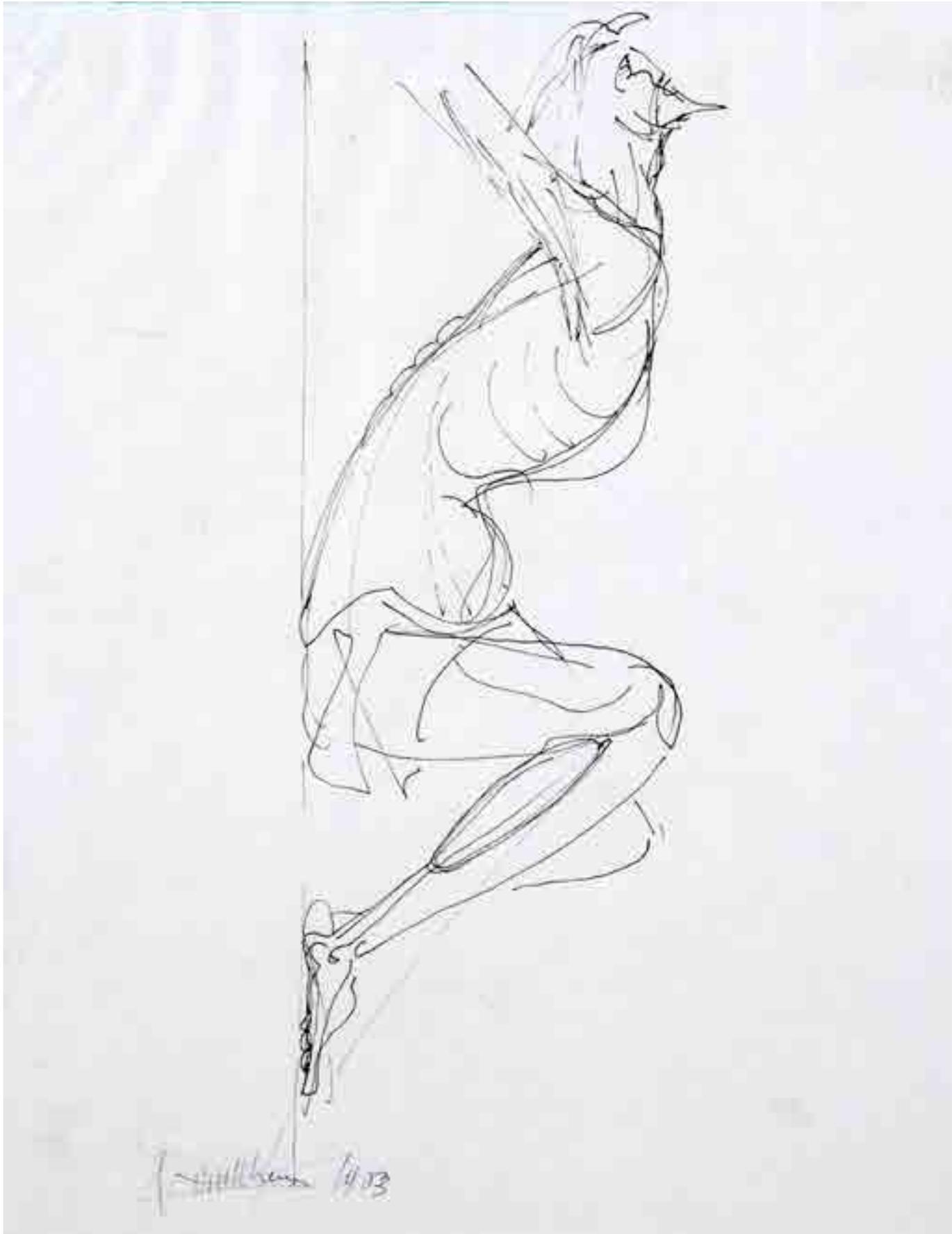
In quest'opera il senso dell'umano e del divino si fondono nella tormentata modellazione delle forme rese in una spasmodica tensione fino al punto di spogliarsi di ogni materialità per diventare simbolo di un dolore che riscatta dalla morte e porta alla conquista di una nuova vita. In questo dualismo espressivo il Crocifisso di Vivarelli sintetizza, qui come altrove, tutta la poetica dello scultore pistoiese.

Sulla genesi dell'opera fu lo stesso scultore a parlarne nel corso di una lunga intervista dalla quale è nato un documentario: *“Quando ho fatto quello per la Chiesa dell'Autostrada io ci ho parlato, l'ho modellato in una notte intera. La mattina all'otto sentii una voce che diceva «Lascialo stare, è finito!».* Era l'architetto Michelucci alle mie spalle che era venuto a vedere il Crocifisso. Ero come in trance. Mi svenni e mi portarono al motel lì vicino. Quella notte ci fu un temporale terribile, lampi, tuoni, le strutture della grande vela erano state appena gettate e pioveva da tutte le parti. Questa lampada che avevo messo volante col vento si muoveva, ne vedevo cento di Crocifissi sulle pareti. Però alla fine trovai la serenità e la pace. Una parte della Chiesa ufficiale mise il Crocifisso all'indice e un Soprintendente della Curia voleva rimuoverlo, ma poi ci fu l'intervento del Vaticano, da me stesso sollecitato, e finalmente venne approvata la sua collocazione”¹⁵.

Da questa collaborazione si comprende quanto grande fosse tra i due artisti la sintonia creativa nel progettare un'opera. Una straordinaria “libertà fantastica” che consentiva a Vivarelli di innestare, nello spazio architettonico di Michelucci svincolato della tradizione ecclesiale, il richiamo all'armonia, alla natura e al divino come simboli e radici della vita nel mondo nel momento in cui il simbolo del Crocifisso coniuga l'umano e il divino, il dolore della morte e quello della salvezza.

All'interno della Chiesa dell'Autostrada il grande Crocifisso di Vivarelli si configura come un moderno *Christus patiens*, simbolo universale della sofferta condizione dell'uomo nella storia del mondo, così come l'edificio architettonico del Michelucci rappresenta il nuovo Corpo di Cristo per cui il Crocifisso di Vivarelli e la chiesa di Michelucci, insieme tra loro, vengono a rappresentare il nuovo concetto della *Domus Christi*.

¹⁵ V. Ferretti, *Jorio Vivarelli scultore: la materia della vita*, op. cit. 2007.



Jorio Vivarelli, *Crocifissione* (studio), 1963, penna, cm 27,7×21,5, Pistoia (F.J.V.)

Bibliografia

a cura di Veronica Ferretti

- P. C. SANTINI, *Mostre d'arte: Vivarelli al Chiostro Nuovo*, in «Il Nuovo Corriere», Firenze, 12 aprile 1956.
- E.R., *Michelucci trova uno scultore* in «Architettura cronache e storia» di Bruno Zevi, Roma, n. 22, ottobre, 1957.
- B. NARDINI, Presentazione del Catalogo della mostra personale di Jorio Vivarelli alla Sala Ghibellina del Palazzo di Giano della Bella, Pistoia, aprile 1957.
- N.N., *Un Crocifisso per una chiesa moderna*, in «Il Mattino», Firenze, 12 gennaio 1957.
- C. M. VALLMITJANA, «El National» Caracas, giugno 1958.
- N.N., *Exposición en la Sala Mendoza*, in «Universal», 18 aprile 1959.
- N.N., *Un Cristo de Vivarelli discutido y censurado, Hoy en la Sala Mendoza en Muestra de arte italiano*, in «El National», Caracas, 9 aprile 1959.
- G. BASSI, *Scultori di casa nostra*, in «Il Giornale del Mattino», Firenze, 20 giugno 1959.
- M. VENTUROLI, *Tendenze astratte degli scultori*, in «Paese Sera», Roma, 10 luglio 1959.
- N.N., *Richiesto da Novara il Crocifisso di Vivarelli*, in «Il Giornale del Mattino», Firenze, 8 settembre 1959.
- L.Z., *La IV Internazionale d'Arte Sacra*, in «L'Italia di Milano», Milano, 2 ottobre 1959.
- V. GREMIGNI, *Lettera a Benvenuto Matteucci*, Novara 14 ottobre 1959, Archivio privato di Jorio Vivarelli presso la Fondazione Pistoiese Jorio Vivarelli.
- G. V. GREMIGNI, *Il discorso dell'Arcivescovo per l'apertura della mostra Internazionale dell'Arte Sacra*, in «L'Italia», Milano, 18 ottobre 1959.
- L. CARLUCCIO, *La Chiesa tenta gli artisti moderni*, in «La Voce Adriatica», Ancona, 28 ottobre 1959.
- C. ZAPPELLONI, *Iconografie*, in «L'Eco di Bergamo», Bergamo, 25 aprile 1960.
- U. POLI, *Otto artisti pistoiesi espongono a Palazzo Strozzi*, «L'Avanti», 30 aprile 1960.
- M. NOVI, *Mostre d'Arte - Vivarelli*, in «Il Giornale del Mattino», Firenze, 28 febbraio 1961.
- A. BUSIGNANI, in *Catalogo della mostra degli artisti pistoiesi Cammilli, Cappellini, Fabbri, Frosini, Vivarelli*, Palazzo Grazioli, Roma, 18-28 febbraio 1961.
- M. MONTEVERDI, in *Catalogo della mostra Vivarelli*, Galleria d'Arte Cairola, Milano, 27 febbraio - 10 marzo 1961.
- A. TOSI, *Jorio Vivarelli ha beneficiato del mecenatismo di Riolutato*, in «Il Giornale del Mattino», Firenze, 18 marzo 1961.
- Intervista a Jorio Vivarelli*, 28 marzo 1961, Archivio privato del Maestro.
- G. MASCHERPA, *Ha il suo studio sul greto di un torrente*, «Gente», Milano, a. V, n. 11, 17 marzo 1961.
- R. VIVIANI, *Mostra d'Arte*, in «Il Corriere degli artisti, Milano», Milano, 20 marzo 1961.
- D. CARA, *Primitività etrusca e drammatica nella scultura di Jorio Vivarelli*, «Italia Moderna Produce», Milano, marzo-aprile 1961.
- M. CALABRESE, *Jorio Vivarelli*, in «Roma-Sud», Roma, aprile 1961.
- N.N., *Gli artisti bolognesi per i lavoratori in lotta*, in «La Lotta», Bologna, 8 giugno 1961.
- R. NOLI, *Mostre d'arte. Alla "Vannucci" disegni e sculture di Jorio*, «Il Giornale del Mattino», Firenze, 16 gennaio 1962.
- N.N., *La Chiesa di San Giovanni Battista sarà aperta al culto in autunno*, in «L'Avvenire d'Italia», Firenze, 13 agosto 1963.
- N.N., *Nuova Chiesa a Firenze aperta al culto in autunno*, in «Il Popolo», Roma, 13 agosto 1963.
- A. MARGOTTI, *Una grande tenda di cemento chiama gli automobilisti a una sosta dello spirito*, in «L'Avvenire d'Italia», Bologna, 2 novembre 1963.
- S. CICINNATI, *La Chiesa dell'Autostrada è tutto tranne una chiesa*, in «Roma», Napoli, 9 ottobre 1963.
- M. NOVI, *Primo incontro con la Chiesa dell'Autostrada*, in «Giornale del mattino», Firenze, 12 ottobre 1963.



Jorio Vivarelli mentre lavora al gesso di *Parabola storica* di Piazza Banditori, Ponte Buggianese, 1993

N. VITALI, *Il Nuovo San Giovanni sull'Autostrada del Sole*, in «La Nazione», Firenze, 19 ottobre 1963, p. 11.

N. N., *A forma di biblica tenda la Chiesa dell'Autostrada del Sole*, in «L'Avvenire d'Italia», Bologna, 20 ottobre 1963.

C. BROGGI, *La Chiesa dei 100 all'ora*, in «Corriere Lombardo», Milano, 19 ottobre 1963.

V. GUZZI, *Una chiesa come un libro di devote favole con figure*, in «Il Tempo», Roma, 19 ottobre 1963.

R.P., *Una chiesa sull'autostrada*, in «Il Resto del Carlino», Firenze, 20 ottobre 1963.

A. DRAGONE, *La Chiesa dell'Autostrada del Sole perfetto esempio d'arte sacra moderna*, in «Stampa sera», Torino, 21 ottobre 1963.

M. LEPORÉ, *Cristo sull'autostrada*, in «Corriere d'informazione», Milano, 28 ottobre 1965.

E. FRANCA, *Un invito alla fede per chi corre sull'asfalto*, in «Il Messaggero di Roma», Roma, 29 ottobre 1963.

A. DRAGONE, *Una bella chiesa moderna ai margini dell'autostrada*, in «Il Nostro Tempo», Torino, 31 ottobre 1963.

S. GIANNELLI, *Una chiesa moderna che fa più bella Firenze*, «Il Popolo», Roma, 2 novembre 1963.

R. BIASION, *La Nuova Chiesa che pare una tenda*, in «Oggi», Milano, 7 novembre 1963.

E. ZUPPI, *La tenda di Dio sulla strada degli uomini*, in «L'Osservatore Romano», Città del Vaticano, 27 ottobre 1963.

V. MARIANI, *Una Chiesa sull'autostrada*, in «Il Giornale d'Italia», Roma, 10 novembre 1963, p. 10.

R. BIASION, *La Nuova Chiesa che pare una tenda*, in «Progresso italo-americano», New York, 12 novembre 1963.

R. FENOGLIO, *Cristo si è accampato sull'Autostrada*, in «Orizzonti», Roma, 17 novembre 1963.

S. CANALI, *Una chiesa per gli automobilisti*, in «Motor», Roma, 24 novembre 1963.

N.N., *La Chiesa dell'Autostrada*, in «Vita», Roma, 19 dicembre 1963.

W. LATTES, *Consacrata al culto la Chiesa dell'Autostrada*, in «Giornale del mattino», 6 aprile 1964.

A. ENTITÀ, *L'ultima opera religiosa ultima di Giovanni Michelucci*, in «Corriere di Sicilia», Catania, 30 gennaio 1964.

A. ENTITÀ, *La Chiesa di San Giovanni in Campi Bisenzio sull'Autostrada del Sole*, in «Tecnica e ricostruzione», Catania, gennaio-febbraio 1964, pp. 13-19.

P. BARGELLINI, *Una "Tenda" per i moderni viandanti*, in «Civiltà delle macchine presso Edindustria», Roma, marzo-aprile 1964, pp. 47-51.

B. ZEVI, *Un compromesso tra medioevo e Wright*, in «L'Espresso», Roma, 5 aprile 1964.

G. PONTI, *A Michelucci, sulla Chiesa di San Giovanni*, in «Domus», n. 413, Milano, aprile 1964, pp. 1-24.

L. GERMINI, *La tenda del pellegrino sull'Autostrada del Sole*, in «La Tribuna illustrata», Roma, 12 aprile 1964.

M. MONTEVERDI, *La Chiesa dell'autostrada ovvero San Giovanni Battista a Campi Bisenzio*, in «L'educatore Italiano», Milano, 15 maggio 1964.

A. FORESTI, *La tenda del Battista lungo l'Autostrada*, in «Arte Cristiana», Milano, luglio-agosto 1964, 201-210.

C. PAOLETTI, *La Chiesa dell'Autostrada del Sole*, in «Storia e Arte», Prato, agosto 1964.

C. PAOLETTI, *La Chiesa dell'Autostrada del Sole*, in «Prato Storia e Arte», Prato, agosto 1964, pp. 61-68.

L. STEFANI, *L'amore ha sciolto quel volto*, in «L'Osservatorio Toscano», Roma, 27 marzo 1964.

G. MASCHERPA, *Una tenda biblica sull'Autostrada del Sole*, in «Gente», Milano, 23 aprile 1964.

G. PANCANI, *La Chiesa tenda dell'Autostrada del Sole*, in «La carrozza di tutti. Arte, lettere scienza, cinema», Lugano, 16 aprile 1964.

N.N., *Partita ieri per l'America la fontana di Vivarelli e Stonorov*, in «La Nazione», Pistoia, 14 aprile 1965.

T. SEARS, *The Stand beside the Autostrada*, in «International Views», Rome, July 1968.

J. VIVARELLI, *Riflessi*, in Catalogo della Mostra Antologica di Jorio Vivarelli, Galleria d'Arte Vannucci, Pistoia, 9 dicembre 1967 - 10 gennaio 1968.

G. MICHELUCCI, *Chiesa di San Giovanni Battista*, in «La città di Michelucci», Fiesole, 30 maggio 1976, p. 88.

C. L. RAGGHIANI, *Introduzione alla scultura di Jorio Vivarelli*, in Catalogo della mostra di Pistoia, 10 marzo 1984.

V. FERRETTI e E. TRACADA, *Vivarelli e Michelucci: scultura e architettura a confronto nella Chiesa dell'Autostrada del Sole*, ed. Edimedia, Pistoia, 2006.

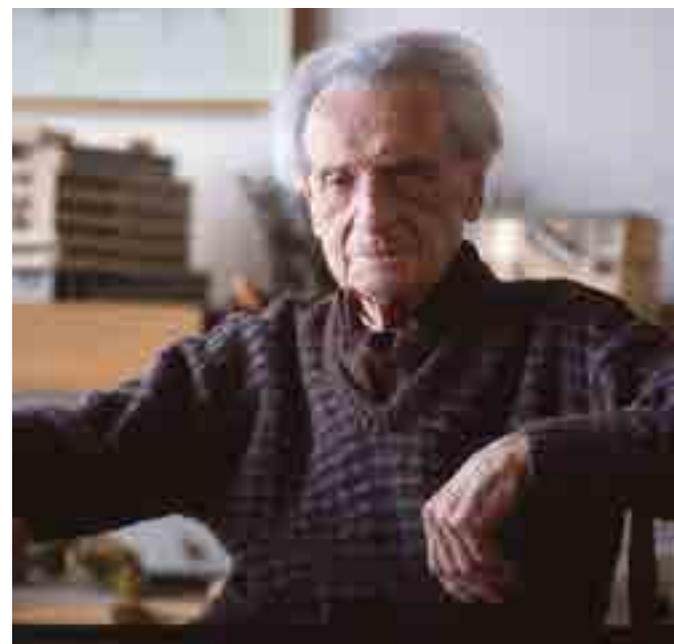
V. FERRETTI, *Jorio Vivarelli. Disegni 1940-1986*, prefazione di Antonio Paolucci, Edizioni Ghelfi, Verona 2006

M.M. MORCIANO, *Il senso religioso in Jorio Vivarelli*, in «Il mondo della Bibbia», Roma, maggio-agosto 2007, n. 3, n. 18, pp. 60-61.

V. FERRETTI, *Jorio Vivarelli scultore. La materia della vita*, biografia, prefazione di Antonio Paolucci, Edizioni Ghelfi, Verona 2007.

V. FERRETTI, *Jorio Vivarelli. La materia della vita*, Catalogo della mostra a Palazzo Vecchio, Firenze, con prefazione di Cristina Acidini, Edizioni Ghelfi, Verona 2009.

V. FERRETTI e L. GIRIBALDI, *Jorio Vivarelli scultore: la materia della vita*, documentario, Mediateca Regionale Toscana, Firenze 2009.



Giovanni Michelucci a Villa Il Roseto (oggi Fondazione Michelucci) Fiesole

V. FERRETTI, “Oscar Stonorov, lecorbusiano per intelletto, wrightiano per istinto, organizzò la mostra del 1951 a Palazzo Strozzi, una lezione che sarà interiorizzata qualche anno dopo da Giovanni Michelucci e confessata dall'architetto pistoiese in una lettera allo scultore Jorio Vivarelli”, in *Frank Lloyd Wright a Fiesole cento anni dopo 1910/2010*, volume bilingue, Giunti, Firenze 2010.

V. FERRETTI, *L'architettura è scultura la scultura è architettura*. Saggio nel Catalogo della mostra *Jorio Vivarelli e gli architetti del Novecento*, Sale Affrescate del Comune di Pistoia 10 novembre - 16 dicembre 2012.

Elenco disegni dei Crocifissi donati dallo scultore alla Fondazione Vivarelli

a cura di Veronica Ferretti



Jorio Vivarelli, *Cristo* (studio), 1950, sanguigna, cm 49,8×35, Pistoia (F.J.V.)

Vecchio fico, 1940, matita,
(cm 39×25,9), 1 inv 593

Studio per crocifissione, 1946,
china, (cm 36,4×22,6), 25 inv 542

Studio per crocifissione, 1946,
china, (cm 36,6×23,6), 26 inv 565

Autoritratto, 1950, inchiostro,
(cm 38,5×25), 60 inv 596

Cristo (studio), 1950, sanguigna,
(cm 49,8×35), 77 inv 618

Crocifisso, 1952, china,
(cm 30,5×23,8), 141 inv 91

Crocifisso (studio Chiesa della
Vergine, Pistoia), 1952, pastello su
compensato, (cm 53×279), 154 inv
CristoportA

Crocifisso (studio Chiesa della
Vergine, Pistoia), 1952, pastello su
compensato, (cm 53×279), 155 inv
CristoportB

Autoritratto, 1952, matita,
(cm 40,1×27,8), 144 inv 236

Crocifissione (studio), 1954, china,
(cm 28,3×22,1), 1431 inv 223

Crocifissione (studio), 1955, penna,
(cm 22,1×32,1), 233 inv 1237

Figure (studio), 1955, china blu,
(cm 33,5×25,2), 234 inv 1294

Umanità (studio per pietra), 1955,
penna a feltro marrone,
(cm 40,7×34), 239 inv 1475

Studio per pietre, 1955, penna a
feltro, (cm 40,7×32,8), 238 inv 1476

Studio, 1956, pastello marrone,
(cm 49,3×31,8), 262 inv 64

Cristo, 1956, china, (cm 44,5×32,3),
244 inv 121

Cristo (studio), 1956, lapis,
(cm 28,9×20,2), 248 inv 362

Crocifissione (studio), 1956, pastello
marrone, (cm 42,8×30,3), 243 inv
449

Crocifisso della Vergine (studio),
1956, pastello, (cm 43,6×32,2),
258 inv 606

Crocifissione (studio), 1956, pastello marrone, (cm 43,5×32,4), 261 inv 617

Crocifissione (studio), 1956, matita, (cm 18,3×12,5), 247 inv 1114

Studio per crocifisso ligneo (Chiesa della Vergine, Pistoia), 1956, pastello, (cm 32,1×24,9), 250 inv 1192

Studio per Cristo ligneo (Chiesa della Vergine in Pistoia), 1956, sanguigna, (cm 43,2×26,4), 260 inv 1351

Crocifissione (studio), 1956, pastello, (cm 41,8×30,6), 246 inv 1365

Crocifisso (studio), 1956, pastello, (cm 42,7×30,6), 264 inv 1422

Crocifissione (studio), 1956, penna, (cm 42,5×28,8), 253 inv 1424

Crocifissione (studio), 1956, China, (cm 28×21,5), 252 inv 1425

Crocifissione (studio), 1956, China, (cm 11,8×16), 246 inv 1428A

Crocifissione (studio), 1956, China, (cm 8,2×12), 257 inv 1428B

Crocifissione (studio), 1956, China, (cm 27,8×21,9), 259 inv 1429

Crocifissione (studio), 1956, pastello, (cm 43,5×26,5), 254 inv 1430

Crocifissione (studio), 1956, China, (cm 16×11,6), 255 inv 1432

Crocifissione (studio), 1956, penna, (cm 16,8×24,3), 251 inv 1433

Crocifissione (studio), 1956, penna, (cm 31,2×21,8), 249 inv 1449

Crocifissione (studio), 1956, pastello, (cm 15×22,8), 242 inv 1450

Crocifissione (studio), 1956, penna, (cm 31,8×22), 245 inv 1462

Crocifissione (studio), 1959, carboncino, (cm 42×28,2), 285 inv 68

Crocifissione (studio), 1960, China, (cm 19,1×14,5), 295 inv 1448

Crocifissione (studio), 1960, China, (cm 6×7,8), 298 inv 1451

Crocifissione (studio), 1961, gessetti colorati, (cm 35,1×24,8), 304 inv 441

Cristo (studio), 1962, carboncino, (cm 39,6×24,5), 356 inv 20

Cristo, 1962, pastello, (cm 50,5×35,5), 345 inv 327

Crocifisso (studio), 1962, China, (cm 29,6×22), 357 inv 1304

Crocifissione (studio), 1962, China, (cm 30×21,9), 364 inv 1309

Crocifissione (studio), 1962, China, (cm 27,5×20,8), 361 inv 1370

Conforto, 1962, China, (cm 46×28,8), 354 inv 1434

Composizioni umane, 1962, China, (cm 27,1×22,2), 368 inv 1446

Crocifissione (studio), 1963, penna, (cm 21,4×13,2), 403 inv 1168

Conforto, 1963, penna a feltro, (cm 49,6×69), 398 inv 1376

Conforto, 1963, china, inchiostri colorati, (cm 27,7×20,5), 353 inv 1397

Crocifissione (studio), 1963, penna, (cm 27,7×21,5), 397 inv 1496

Cristo, 1964, matita, (cm 39,9×29,4), 393 inv 307

Cristo, 1964, inchiostro e lapis, (cm 40,1×29,3), 404 inv 317

Studio per scultura, 1965, pastello, (cm 49,7×32,9), 443 inv 157

Memoria, 1965, tempera, (cm 40,5×57), 411 inv 1259

Memoria, 1965, tempera, (cm 40,5×57), 412 inv 1260

Memoria, 1965, tempera, (cm 40,5×57), 413 inv 1261

Memoria, 1965, tempera, (cm 40,5×57), 414 inv 1262

Memoria, 1965, tempera, (cm 40,5×57), 415 inv 1263

Memoria, 1965, tempera, (cm 40,5×57), 416 inv 1264

Memoria, 1965, tempera, (cm 40,5×57), 417 inv 1265

Memoria, 1965, tempera, (cm 40,5×57), 418 inv 1266

Memoria, 1965, tempera, (cm 40,5×57), 410 inv 1267

Crocifissione (studio), 1965, China, (cm 18,4×17), 427 inv 1423

Crocifissione (studio), 1966, china seppia, (cm 28,5×19,5), 479 inv 60

Cristo, 1966, pastello, (cm 61×45), 454 inv 67

Crocifissione (studio), 1966, China, (cm 28,3×21,3), 487 inv 97

Studio per scultura (Chiesa di Longarone - campanile), 1974, China, (cm 39×43), 646 inv 144

Studio per scultura (Chiesa di Longarone - campanile), 1974, China, (cm 39×43), 647 inv 145

Studio per scultura (Chiesa di Longarone - campanile), 1974, China, (cm 39×43), 648 inv 146

Studio per scultura (Chiesa di Longarone - campanile), 1974, China, (cm 39×43), 649 inv 147

Studio per scultura (Chiesa di Longarone - campanile), 1974, China, (cm 39×43), 650 inv 148

Studio per scultura (Chiesa di Longarone - campanile), 1974, China, (cm 39×43), 651 inv 149

Studio per scultura (Chiesa di Longarone - campanile), 1974, China, (cm 39×43), 652 inv 150

Studio per scultura (Chiesa di Longarone - campanile), 1974, China, (cm 39×43), 653 inv 151

Aurelio Amendola

Il Crocifisso della Vergine
di Jorio Vivarelli

































Aurelio Amendola

Il Crocifisso dell'Autostrada del Sole
di Jorio Vivarelli





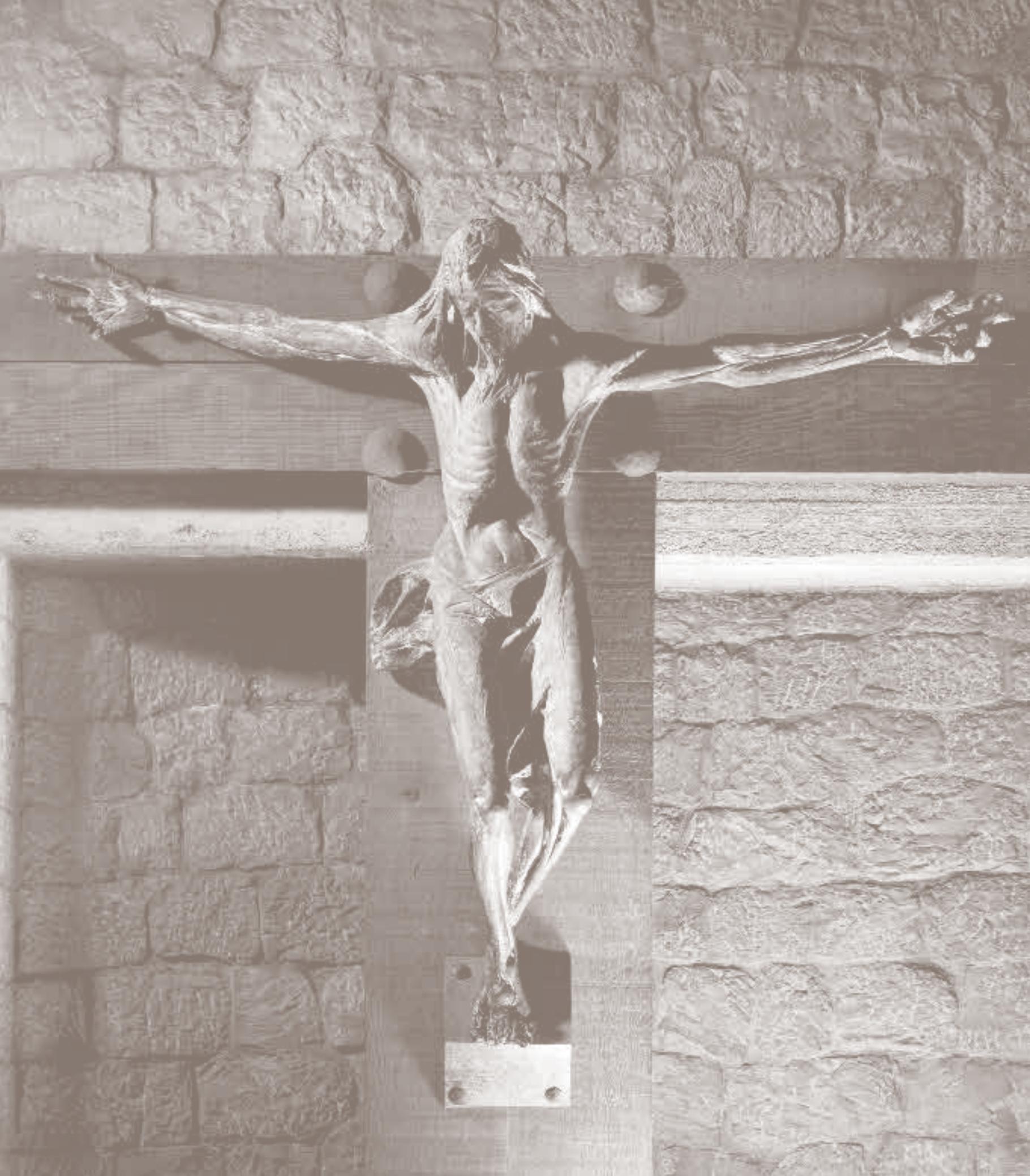






















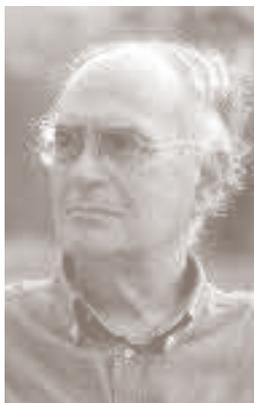
Note biografiche degli autori



Aurelio Amendola nel corso della sua carriera si dedica soprattutto all'arte contemporanea, immortalando i protagonisti dell'arte del Novecento. Negli anni è arrivato a raccogliere una vera e propria galleria di ritratti, comprendente i più rinomati maestri del XX secolo, come De Chirico, Lichtenstein, Burri, Marino, Kounellis, Warhol, per ricordarne solo alcuni. Amendola inoltre è noto per le fotografie delle sculture del Rinascimento italiano: ha interpretato l'opera di Giovanni Pisano, Michelangelo, Donatello e Canova. Nel 1994 il suo volume "Un occhio su Michelangelo" ha vinto il Premio Oscar Goldoni. Nel 2007 è stato il primo artista a esporre le sue fotografie al Museo Ermitage di San Pietroburgo in una mostra incentrata sulle opere scultoree di Michelangelo. Nel maggio 2008 la casa editrice FMR pubblica "Michelangelo: La Dotta Mano" con immagini di Amendola. Il libro in seguito verrà donato alla città di Bologna e al Museo del Prado di Madrid e a altre istituzioni, in America, in Asia e a privati. Nell'ottobre dello stesso anno l'Accademia delle Belle Arti di Catanzaro gli conferisce il diploma Accademico Honoris Causa in Arti Visive e il titolo di Accademico. Recentissima la sua personale "Andy Warhol fotografato da Aurelio Amendola. New York 1977 e 1986", presso le Gallerie degli Uffizi, 2016.



Veronica Ferretti, storica dell'arte, docente e giornalista si laurea nel 1997 in Lettere a Firenze con una tesi su Giovanni Costetti. È stata direttrice, dal 2003 al 2009, della Fondazione Pistoiese Jorio Vivarelli e fino al 2015 ne ha coordinato le attività culturali. Dal 2010 è alla Fondazione Casa Buonarroti a Firenze come Responsabile della Sezione Didattica del Museo. Ha curato mostre e cataloghi fra cui: "Romeo Costetti, pittore di monotipi", Musei Civici di Reggio Emilia, 2001; "Luciano Minguzzi scultore", Palazzo Vecchio, 2008; "Una firma in rosso: Guttuso è a Pontassieve", 2008; "Jorio Vivarelli, la materia della vita", Palazzo Vecchio, 2009; "Jorio Vivarelli e gli architetti del Novecento", Pistoia 2012; "Michelangelo a Forte dei Marmi", 2013, "La Forza del Mito", Casa Buonarroti, 2015; "Percorso storico della Regione Toscana", mostra permanente Palazzo del Pegaso, Firenze, 2016. Tra le pubblicazioni si ricordano la biografia di Jorio Vivarelli e il catalogo generale dei disegni dell'artista pistoiese; con le Edizioni dell'Assemblea del Consiglio Regionale della Toscana, il volume "Ugo Giovannozzi maestro dell'architettura eclettica", 2017. Tra i documenti: "Il Futurismo a Firenze", 2009 video a corredo del percorso museologico, del Museo del Novecento di Firenze. È docente di ruolo alle Scuole Superiori ove insegna storia dell'arte.



Francesco Gurrieri, già Ordinario di "Restauro dei Monumenti" nell'Università degli Studi di Firenze, è fra i più attenti protagonisti del dibattito internazionale sui non facili problemi della conservazione dei beni culturali e ambientali. Già dal 1973, pose per primo il problema del "restauro del paesaggio e del territorio", oggi così attuale. Esperto Icomos (International Council on Monuments and Sites) ha istruito il riconoscimento di Firenze come "Bene universale Unesco". È stato membro del Comitato Internazionale per la Torre di Pisa. Ha coordinato i lavori del "Comitato Nazionale per la salvaguardia della Cupola di S. Maria del Fiore". È stato Direttore dell'UIA, Università Internazionale dell'Arte. Numerosi sono i suoi libri su monumenti e città d'arte. Presidente della Classe di Architettura dell'Accademia delle Arti del Disegno. Laurea *honoris causa* in Beni Culturali dell'Università di Lima. Dirige "Critica d'Arte", fondata da Carlo L. Ragghianti e ancor oggi una delle più importanti riviste di storia e cultura artistica. Numerosi sono i suoi restauri e interventi in centri storici (*Castello dell'Imperatore a Prato; Villa Schifanoia - Università Europea - a Firenze; Piano di Valorizzazione della Lunigiana "Borghetti Vivi"*).



Antonio Paolucci, nato a Rimini il 29 Settembre 1939, laureato in Storia dell'Arte con Roberto Longhi, è entrato a 29 anni nella carriera direttiva dei Beni Culturali. È stato Soprintendente a Venezia, a Verona e a Mantova, Direttore dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze, Direttore Regionale dei Beni Culturali per la Toscana e, per quasi venti anni, Soprintendente per il Polo Museale Fiorentino. Specialista di arte italiana del Rinascimento, è autore di cataloghi di musei e di mostre, di saggi e di monografie su autori come Donatello, Piero della Francesca, Luca Signorelli, Antoniazio Romano, Michelangelo Buonarroti, Raffaello, Filippo Lippi, Benvenuto Cellini, Giorgione, Giovanni Bellini, Melozzo da Forlì e molti altri. Dal Gennaio del 1995 al Maggio del 1996 ha ricoperto la carica di Ministro per i Beni Culturali nel Governo tecnico di Lamberto Dini. Dopo il sisma del 1997 ha diretto, come Commissario Governativo, il cantiere di restauro nella Basilica di San Francesco ad Assisi (fino all'inaugurazione del restauro nel 1999). Dal 2007 al 2016 è stato Direttore dei Musei Vaticani.

Sommario

Presentazioni

Giulio Masotti, Ugo Poli	5
Monsignor Elio Pierattoni	9

Saggi

<i>Il Crocifisso figura archetipa dell'Uomo nell'arte di Jorio Vivarelli</i> Antonio Paolucci	13
<i>Michelucci e l'amico in Cattedrale, alla radice delle sue chiese e dei crocifissi di Jorio</i> Francesco Gurrieri	19
<i>Domus Christi: il Crocifisso di Vivarelli e la Chiesa di Michelucci</i> Veronica Ferretti	23

Apparati

<i>Bibliografia</i> a cura di Veronica Ferretti	35
<i>Elenco disegni dei Crocifissi donati dallo scultore alla Fondazione Vivarelli</i> a cura di Veronica Ferretti	38

Fotografie

<i>Il Crocifisso della Vergine di Jorio Vivarelli</i> Aurelio Amendola	41
<i>Il Crocifisso dell'Autostrada del Sole di Jorio Vivarelli</i> Aurelio Amendola	73

Note biografiche degli autori	101
--------------------------------------	-----



Finito di stampare
nel mese di luglio 2017
presso la Tipografia Bandecchi & Vivaldi srl
Via Papa Giovanni XXIII • 56025 Pontedera • Pisa
www.bandecchievivaldi.com