

## Le Pietà di Michelangelo

*S'un casto amor, s'una pietà superna,  
S'una fortuna infra dua amanti equale,  
S'un'aspra sorte all'un dell'altro cale,  
S'un spirto, s'un voler duo cor governa;  
S'un'anima in duo corpi è fatta eterna,  
Ambo levando al cielo e con pari ale...*

*Michelangelo (1532)*

*Jerome D. Oremland MD PhD*

Fra le tante applicazioni della psicoanalisi, una delle più interessanti, anche se controverse, rimane lo studio dell'arte e degli artisti. Nel suo classico studio su Leonardo da Vinci (1920) Freud prese spunto dal racconto autobiografico di una fantasia infantile dell'artista e lo sviluppò in un tema capace di unificare una serie di aspetti apparentemente diversi della sua vita, suggerendo una possibile relazione tra quella fantasia ed il sorriso enigmatico sul volto della *Gioconda* (fig. 1), di *Sant'Anna* (fig. 2) e di *San Giovanni* (fig. 3).

Seguendo un percorso differente, nel suo scritto del 1914, *Il Mosè di Michelangelo*, Freud fece uno studio su un'opera d'arte considerata in sé e per sé. Analizzando meticolosamente le apparenti incongruenze negli atteggiamenti posturali della statua del *Mosè* (fig. 4) Freud propose l'idea che la forza dell'opera d'arte e la sua intramontabile capacità di continuare a suscitare interesse traggono origine dal suo potere di creare nello spettatore il vissuto dell'esperienza emotiva di dover trattenere la collera per non mettere in pericolo i propri ideali – dunque il vissuto di un'esperienza che è specifica dell'essere umano.

In generale, gli studi psicoanalitici sulla creatività hanno preso come modello la monografia di Freud su Leonardo, dando vita così ad un corpus letterario composto da una serie di lavori biografici su persone creative o di talento. Sono rimasti invece meno frequenti gli studi sulle opere d'arte considerate in sé e per sé, secondo il modello dello studio sul *Mosè*. La comprensione psicoanalitica di un'opera d'arte ruota intorno all'identificazione di relazioni significative tra l'oggetto rappresentato e tematiche ed esperienze umane universali. Questo tipo di ricerche divengono così fruibili per contribuire alla spiegazione del successo dell'opera d'arte, al di là dei consueti limiti temporali e culturali, ed arricchiscono la letteratura della storia dell'arte.

Gli studi psicoanalitici scritti sul modello della monografia su Leonardo o del lavoro sul *Mosè* di Michelangelo presentano entrambi, ovviamente, molte difficoltà. Entrambi si basano, infatti, sull'interpretazione, e quindi su qualcosa che è molto lontano dall'indagine diretta e dalla verifica immediata. Una discussione sulla validità di questi studi psicoanalitici sulla vita degli artisti o sulle singole opere d'arte meriterebbe una

lezione ad hoc. Oggi mi limiterò a presentare un lavoro che si avvicina molto più allo studio di Freud sul *Mosè* che alla sua monografia su Leonardo da Vinci. Vi offrirò l'opportunità di riflettere su un particolare ben visibile, e di fatto criticato già all'epoca in cui Michelangelo espose la sua prima *Pietà* (fig. 5) quella della Basilica di San Pietro: la Madonna appare nettamente più giovane del Figlio morto. Secondo la mia interpretazione questa incongruenza è parte integrale dell'ispirazione di Michelangelo ed è un fattore determinante per la grandezza artistica dell'opera. La statua rappresenta il desiderio universale ed eterno di *riunione ed unione con la madre della propria infanzia*. Propongo inoltre che le due successive *Pietà* di Michelangelo, quella di Firenze e la Rondanini, custodita a Milano, siano un'evoluzione continua di questo tema universale, e che questo tema stia alla base della credenza nella resurrezione.

### **La *Pietà* di San Pietro**

La *Pietà* di San Pietro è stata scolpita da Michelangelo quando non aveva più di ventidue anni. La statua è di una bellezza straordinaria, eccezionale sia a livello concettuale che formale, al punto che viene solitamente descritta come la più "rifinita" delle sculture di Michelangelo. L'espressione sul volto della Vergine mentre tiene tra le braccia il Cristo crocifisso è una raffinata rappresentazione d'amore, accettazione e rassegnazione, che continua a tenere trafitti innumerevoli migliaia di spettatori, da circa cinque secoli. Parte del suo fascino è dovuta proprio a questo curioso dettaglio, al fatto che Maria sembra poco più che una fanciulla (fig. 6). Quello che Michelangelo ha espresso, attraverso questa ispirazione artistica, continua ad essere pensato e ripensato fin dal momento del primo svelamento della statua.

### **La *Pietà* Rondanini**

La *Pietà* è un tema centrale nella scultura di Michelangelo. Di particolare interesse è la relazione tra la prima *Pietà* e le altre versioni successive, quella di Firenze (fig. 7) e la Rondanini (fig. 8). Il grande storico dell'arte Giorgio Vasari, contemporaneo di Michelangelo, scrisse che queste due *Pietà* successive furono scolpite dall'artista, ormai settantenne, per la sua tomba.

La *Pietà* Fiorentina è un'opera complessa, una composizione di forma triangolare costituita da quattro corpi. (fig. 7) La Vergine, come nella prima *Pietà*, sorregge teneramente il Figlio morto, ma il posizionamento delle figure e lo stile dell'esecuzione artistica sono differenti. I loro corpi sono in stretto contatto ed i volti, eseguiti in modo suggestivo, sono in parte fusi (fig. 8). Sopra di loro, anche se integrato nell'insieme unitario, si trova un anziano osservatore, Giuseppe di Arimatea, identificato come Nicodemo dal Vasari, che è chiaramente un autoritratto di Michelangelo da vecchio. Sulla destra, ben scolpita, si colloca la Maria Maddalena, separata da loro e raffigurata su scala diversa.

E' noto che quando la statua della Maddalena era quasi finita, nel 1553, Michelangelo la fece a pezzi e la regalò al suo devoto servitore Urbino. Tiberio Calcagni, giovane allievo ed amico di Michelangelo, la restaurò e probabilmente "rifinì" la Maddalena, rendendola

ancor più separata dal blocco unito dell'opera.

Dopo la mutilazione e l'abbandono della *Pietà* Fiorentina, Michelangelo pluriottuagenario e sentendosi prossimo alla morte, riprese a lavorare su un'idea del tutto diversa della *Pietà*, una terza opera che aveva iniziato all'età di 75 anni e che oggi è conosciuta come la *Pietà* Rondanini, dal nome dei Marchesi che la acquistarono nel 1774. Il magnifico disegno della *Pietà* che Michelangelo fece (fig. 9) una ventina di anni prima per la sua cara amica, la Marchesa Vittoria Colonna (fig. 10) ci aiuta a capire le sue due ultime sculture. Nel disegno il corpo del Figlio morto è in posizione verticale, poggiato a stretto contatto tra le gambe ed il ventre della madre. Due angeli lo tengono sollevato mantenendone le braccia nell'atteggiamento della crocifissione. La posizione del Figlio morto ricorda inequivocabilmente quella del bambino Gesù tra le gambe della Madre nella *Madonna di Bruges* (fig. 11) realizzata da Michelangelo tra il 1501 ed il 1504. Questa nuova posizione di Gesù morto diviene l'asse centrale della seconda *Pietà* e lo sarà ancora di più nell'ultima *Pietà*, la Rondanini.

La *Pietà* Rondanini fu cominciata nel 1552 (fig. 8). Michelangelo vi lavorò in modo intermittente fino ai suoi ultimi anni di vita, quando l'opera lo assorbì completamente. Il Vasari ricorda che persino sei giorni prima della sua morte Michelangelo, ormai malato terminale, era stato trovato, di notte, con una candela sul cappello, a lavorare sulla scultura. Nella *Pietà* Rondanini il corpo nudo di Gesù è quasi completamente integrato nel corpo di Maria.

Fortunatamente esistono dei bellissimi schizzi su cartone (fig. 12) di versioni diverse di quella che doveva diventare questa *Pietà*, grazie ai quali è possibile ricostruire il processo evolutivo di quest'opera. Nel disegno, ad ogni successiva revisione, Gesù diventa sempre meno un peso sostenuto dalla Madre e sempre più diventa parte della Madre. Nella versione di pietra che ci resta (fig. 12) la massa muscolare del corpo maschile di Gesù è stata talmente attenuata che la Sua definitezza diviene indistinguibile da quella del corpo dell'Altra. I due teneri volti, scolpiti in modo molto suggestivo, trasfigurati, sono quasi fusi uno con l'altro. Piuttosto che dell'aver bisogno di un Nicodemo che sorregge Maria dall'alto e di una Maddalena che sostiene Gesù morto dal basso, i due sono soli. Come un'arco di grazia, Lui li trasporta entrambi verso l'alto.

Nella *Pietà* finale, la Rondanini, come oggi viene chiamata, possiamo riconoscere le vestigia delle versioni precedenti della scultura; alla destra dell'opera pende ancora, infatti, ben definito e pesante, il braccio muscoloso e ben rifinito di un Gesù precedente, di un Gesù completamente diverso dall'eterea figura abbracciata e intrecciata con la Madre. Esso è il muto testimone di quanto Michelangelo abbia rimosso, progressivamente, della sostanza di Gesù, finché la Sua nuda interezza è scolpita da un'unica colonna solitaria con i semplici accenni delle due figure.

### **Note biografiche di rilievo su Michelangelo**

Prima di ritornare all'analisi del significato dell'evoluzione del tema della *Pietà*, in Michelangelo, alcune note sulla sua vita ci possono aiutare a capire meglio il percorso artistico delle tre sculture. Se teniamo conto del fatto che Michelangelo non era di

origini aristocratiche, la quantità di documenti biografici su di lui è davvero notevole. Abbiamo ben due biografie scritte da autori a lui contemporanei, molte sue lettere, documenti ufficiali, e vari volumi di sue opere poetiche. Ciò nonostante, come spesso avviene per la vita di personaggi illustri, si sa molto poco sulla sua infanzia. Gli storici concordano sul fatto che Michelangelo sia nato a Caprese (AR) e che la madre era malata all'epoca della sua nascita. Sappiamo che la famiglia di Michelangelo si trasferì da Caprese a Firenze, poco dopo la sua nascita, e che fu affidato ad una balia, una giovane donna, figlia e sposa di tagliapietre, a Settignano che, all'epoca, era un piccolo paese, vicino Firenze. La madre di Michelangelo partorì altri tre figli maschi, prima di morire, quando il fanciullo aveva solo sei anni. Non si sa esattamente quando Michelangelo fu restituito alla sua famiglia ma si suppone che vi ritornò all'età di circa dieci anni, pressappoco nel periodo in cui suo padre si risposò.

C'è una prova dell'importanza della balia per Michelangelo e persino un preciso legame tra lei e la sua eccezionale abilità. Michelangelo scrisse infatti, testualmente, in una lettera al Vasari, suo biografo, "presi il martello e lo scalpello da scultore *insieme* al latte della balia".

Per quanto ci riguarda questi dati biografici ci dicono che Michelangelo ha avuto due figure materne, nella sua infanzia, e due perdite premature. La prima perdita fu quella della madre malata, a cui fu tolto alla nascita e che morì nella sua infanzia, la seconda fu quella della perdita della balia, a cui fu sottratto quando suo padre si risposò. Quello che essenzialmente ci interessa, ai fini del nostro lavoro, è che nessuna delle due madri di Michelangelo è mai invecchiata.

E' un fatto perturbante che Leonardo da Vinci, più anziano di Michelangelo ma comunque suo contemporaneo, abbia avuto esperienze infantili molto simili. Leonardo era figlio illegittimo di Ser Piero da Vinci e di Caterina, una giovane di umili origini. Fu allontanato dalla madre all'età di circa quattro anni per andare a vivere con il padre e la moglie legittima, Albiera Amadori, dalla quale non avrà figli. In un certo senso, quindi, anche Leonardo aveva due madri.

Questo dato biografico è importante per comprendere il quadro di Leonardo *Sant'Anna, La Madonna, il Bambino* conservato al Louvre (fig. ). In questo capolavoro la nonna, Sant'Anna, e la madre, Maria, hanno circa la stessa età. La postura dei due corpi femminili è molto particolare perché Maria è seduta in grembo a Sant'Anna, protesa verso il Bambino Gesù nell'atto di abbracciarlo. Maria ed Anna formano così un tutt'uno -- le due madri di Leonardo fuse in un corpo solo.

### **Le Pietà di Michelangelo e le sue due madri.**

Ritornando alla particolarità già descritta, e facilmente osservabile, della *Pietà* della Basilica di San Pietro, (fig. 6) questa scultura ci appare ora profondamente autobiografica: una rappresentazione della prima madre di Michelangelo condensata con la seconda, anch'essa eternamente giovane. Questo stratagemma artistico riflette la sua infanzia specifica (quella di Michelangelo) ma permette a noi di rivivere il nostro rapporto intimo materno-infantile. Come in un sogno, per effetto della condensazione,

questa statua rappresenta un desiderio universale: quello di ritornare, alla fine della nostra vita, alla madre dell'infanzia. Tra un momento ne parleremo più estesamente.

Michelangelo ci conferma questa idea, utilizzando il linguaggio religioso e le metafore del suo tempo. Condividi, il secondo biografo contemporaneo di Michelangelo, racconta che all'atto dello svelamento dell'opera l'artista fu criticato proprio per aver rappresentato la Madonna così giovane. In risposta a queste critiche, Michelangelo spiegò la sua opera sostenendo che “questa immacolata fioritura giovanile potrebbe essere stata operata miracolosamente per convincere il mondo della verginità e dell'eterna purezza della Madre. Questo non era necessario per la figura del Figlio... Egli si era incarnato ed era diventato soggetto a tutte le cose a cui un mortale è normalmente soggetto... la Sua persona dimostra quindi esattamente l'età che aveva raggiunto. Non dovete affatto meravigliarvi se, avendo ben presente questa considerazione, ho fatto la Vergine Santissima... molto più giovane... di quanto non sarebbe apparsa una donna della sua stessa età.” In conclusione, Michelangelo descrisse in termini mistico-religiosi quella che era la sua concezione di una madre eternamente giovane, immacolata e verginale. Michelangelo non aveva mai conosciuto l'immagine delle sue madri come donne anziane, perché le aveva già perse prima che invecchiassero.

L'espressione di Michelangelo (“potrebbe essere stata operata miracolosamente”) è significativa. In essa egli coglie e sintetizza il suo vissuto personale del momento creativo, dell'ispirazione artistica della *Pietà*. Nel linguaggio religioso, a cui Michelangelo aderiva ferventemente e concretamente, egli descrive il suo contatto intrapsichico con l'immagine della madre che non invecchia mai come qualcosa che gli è stata ispirata da Dio, qualcosa che lui percepisce come proveniente dal mondo esterno e, nello stesso tempo, da dentro, da uno “spazio transizionale”, come l'avrebbe definito Winnicott, in termini psicoanalitici.

### **La Madonna e la Pietà**

Ad ulteriore conferma dell'importanza della sua particolare esperienza psicologica nella relazione materno-infantile come motivo ispiratore delle sue opere possiamo considerare le *Madonne* di Michelangelo. Esse si caratterizzano per il fatto che il bambino è sempre posto al centro del corpo della madre, riecheggiando così la rappresentazione dell'utero, tipica delle rappresentazioni a mandorla delle *Madonne* del medioevo. Questo posizionamento, tipico di Michelangelo, è chiaramente visibile già in una delle sue prime sculture, la *Vergine delle Scale* (fig. ), che l'artista realizzò all'età di quindici anni. Il bambino, già autonomo e quasi erculeo, cerca di rientrare nel corpo della madre. Questo bambino che cerca di rientrare a forza nel corpo della madre fa di nuovo la sua comparsa nella *Madonna dei Medici* (fig. ) che è del 1531.

### **La Pietà e la resurrezione.**

Questo tema della riunione del bambino con la madre, già presente nei primi lavori

artistici di Michelangelo, diventa poi, nella sua maturità, il ritorno del figlio adulto, morto, nelle braccia della madre, ancora giovane: la *Pietà* di San Pietro (fig. ). Il Figlio, eseguito con grazia delicatezza e tenerezza, non replicata in nessuna opera precedente o successiva dell'artista, sembra della stessa età che aveva Michelangelo quando Lo scolpì.

E' importante notare come la *Pietà* non rappresenta alcun episodio del Vangelo. Giovanni Luca e Marco concordano tutti sul fatto che quando Gesù, ormai morto, fu rimosso dalla croce, la *Deposizione*, fu portato da Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo nel giardino di Giuseppe d'Arimatea per la *Sepoltura* in una tomba. A questo proposito è anche interessante il fatto che Michelangelo, quando stava progettando l'opera da porre sulla sua stessa tomba, da cui sarebbe poi derivata la *Pietà* Rondanini, negli schizzi su cartone conservati ad Oxford, aveva preso in considerazione, all'inizio, proprio il tema evangelico della sepoltura che aveva sviluppato nei disegni ma, alla fine, aveva scartato...

La *Pietà* (che andrebbe tradotta come "il dolore del lutto, della perdita") rappresenta un momento particolare nel tempo, tra la *Deposizione* (la rimozione dalla Croce) e la *Sepoltura* (il trasporto nella tomba). La *Pietà*, e cioè la restituzione del morto alla Madre prima della sepoltura, si aggiunge all'iconografia religiosa nella metà del Medioevo. Nel tardo Medioevo, quando la Madre Santa acquista un sempre maggiore valore teologico ed artistico, la *Pietà* viene sempre più rappresentata. Nel Medioevo, attraverso gli insegnamenti del padre domenicano Amandus Suso e del francescano San Bernardino da Siena, la *Pietà* divenne non solo un momento della Passione ma anche un tema mistico. Negli insegnamenti di questi teologi, la Vergine prende il figlio morto nel suo grembo immaginandolo di nuovo come un bambino. Essenzialmente essi condensarono la *Pietà* e la *Madonna*.

Questa unione della *Madonna* con la *Pietà* è rappresentata vividamente nell'affascinante *Madonna del Silenzio*, uno schizzo che Michelangelo fece per Vittoria Colonna (1540) (fig). In questo disegno vediamo un fanciullo di dimensioni eccessive che giace in un sonno simile alla morte metà sul corpo della Madre, metà su una specie di sarcofago su cui è disegnata una clessidra vuota... Nello sfondo ci sono due figure misteriose, una con le sembianze di un vecchio, l'altra sembra essere una donna con una maschera. Il gesto del bambino, con il braccio abbandonato a peso morto all'ingiù e la mano ruotata come quella di un cadavere, ricorda quello del Bambino nella *Madonna delle Scale* e preannuncia quella del Cristo morto nella *Pietà* fiorentina. Questo disegno marca la transizione dalla *Madonna-Pietà* di San Pietro alla *Pietà* fiorentina. Nella *Pietà* finale, la Rondanini, l'ultima espressione artistica di Michelangelo, il tema della riunione diventa sempre più forte.

La condensazione della *Madonna* con la *Pietà* è strettamente associata all'antica preghiera funeraria giudaica in cui si recita: "polvere alla polvere" (il ritorno del corpo alla terra da cui è nato) che, nel linguaggio psicoanalitico, sta a rappresentare il ritorno di ogni creatura alla madre terra. La condensazione della *Madonna* e della *Pietà*, così come la formula rituale dell'antica preghiera ebraica, evocano l'idea mistica dell'eterno ritorno, una difesa psicologica contro la presa di coscienza dell'irreversibilità della morte. Sono entrambi temi atavici strettamente associati con l'importanza della

primavera, il ciclico ritorno della vita dopo l'inverno, nella storia dell'umanità. Il tema mistico del ciclo eterno riappare come il dogma cristiano più significativo - la Resurrezione. Nella *Pietà* della Basilica di San Pietro Michelangelo è riuscito ad accoppiare come nessuno, prima e dopo di lui, il desiderio del ritorno alla madre dell'infanzia, un desiderio che dura tutta la vita, e il tema della morte. Guardando la *Pietà* dall'alto (fig. ) la complementarità di vita e morte, il tema dello Ying/Yang, è ancora più evidente: la statua appare come un cerchio con la connotazione mistica di un ciclo che non ha fine e non ha inizio.

### **Le ultime *Pietà***

La *Pietà* nella Cattedrale di Firenze (fig. ) che fu scolpita da Michelangelo nel suo ultimo decennio mostra un notevole cambiamento nel posizionamento delle figure rispetto alla sua prima *Pietà*. Poeticamente autobiografica, la *Pietà* fiorentina mostra le due giovani madri dell'artista: la Vergine che stringe al suo il corpo morto di Gesù, gli occhi chiusi, le teste che si toccano, i due volti parzialmente fusi e, quasi fuori campo, la seconda madre, la seconda Maria (la Maddalena) distinta e distante. Sopra di loro, spettatore insieme a noi, Michelangelo stesso sostiene il braccio destro del Corpo come se lo spostasse dal lato della Maddalena a quello della Vergine, sulle cui spalle è poggiato, mentre il suo braccio sinistro la protegge con un gesto di tenerezza ineffabile. Michelangelo unisce la Madre ed il Figlio.

Come già è stato detto, nei suoi ultimi giorni Michelangelo mutilò la statua e riprese a lavorare sulla *Pietà* Rondanini (fig. ). Io sostengo che Michelangelo, ormai prossimo alla morte, trovò troppo distanti e perciò inadeguate le quattro figure della statua – una rappresentazione del suo processo di elaborazione del lutto mentre era ancora incompleto – e quindi la distrusse. Michelangelo volle decisamente ritornare alla rappresentazione del tema delle due figure della sua prima *Pietà*. I disegni e la *Pietà* Rondanini, così come è rimasta, indicano che Michelangelo rimosse sempre di più la concreta materialità dalla figura di Gesù. Nudo come la Madonna, Gesù è fatto con la materia del corpo della madre. I due volti sono scolpiti in maniera grezza, quasi indistinguibili l'uno dall'altro; le loro forme abbozzate e ridotte all'essenziale ispirano una profonda intensità emotiva dal momento che Michelangelo fonde la Madre col Figlio. La Madre sembra appoggiarsi a Lui, e tuttavia Egli sembra cercare un supporto nel corpo di Lei con entrambe le braccia. Invece di essere Lei che sostiene il Suo nudo peso, come un arco pieno di grazia, “ambo levando al cielo...” (Michelangelo, 1532) ascendono insieme (fig. ).

### **Sommario**

La mia tesi è che nella *Pietà* di San Pietro, attraverso una rappresentazione del suo contatto con la prima figura materna eternamente giovane (la balia) condensata con la seconda figura materna (quella vera), Michelangelo ci consente di vivere il nostro ritorno alla giovane madre dell'infanzia. Questa unione, che è lo sviluppo della sua originaria concezione della Madonna, ha un'amplificazione straordinaria per il fatto che è un adulto quello che qui si trova nelle braccia della madre. Nel momento in cui la sua

vita stava per avvicinarsi alla fine, Michelangelo sentì che la Pietà di Firenze (la scultura che in una fase intermedia della sua elaborazione aveva pensato adatta per la sua tomba ed in cui l'artista stesso era scolpito autobiograficamente come osservatore e protagonista del ritorno alla sua prima madre dell'infanzia nel mentre riconosceva la presenza distante della seconda) era ormai diventata del tutto inadeguata. Michelangelo cercò di distruggerla per ritornare alla *Pietà* Rondanini. In questa opera, che è la sua definitiva scultura funeraria e la sua ultima opera d'arte, Michelangelo ci consente di sperimentare la ri-unione con il corpo della madre dell'infanzia. La *Pietà* Rondanini diviene così l'intensa rappresentazione artistica della fusione precoce tra il sé e l'oggetto – estatica e mistica. Con il progressivo incalzare della morte, Michelangelo rende *progressivamente* il Figlio e la Madre sempre più un'unità assoluta. Nella metafora del Cattolicesimo il Cristo di Michelangelo trascende la morte e Lui e la Sua madre ascendono al cielo. Nella prospettiva psicoanalitica le *Pietà* di Michelangelo sono rappresentazioni simili a sogni che riportano l'adulto a contatto con le fasi precoci dello sviluppo. Grazie ad esse Michelangelo ci offre un ritratto della sua particolare situazione dell'infanzia e, nello stesso tempo, probabilmente grazie ad essa, ci consente di rientrare in contatto con la continuità di questo desiderio risperimentando una progressione (verso l'unità col corpo della madre) ormai perduta per la nostra coscienza. Si tratta di un'evocazione molto intensa perché non si tratta solo del tema del bambino con la madre (la *Madonna*). Associando la *Madonna* con la morte, nella prima *Pietà* e, più esplicitamente, consentendo il ritorno del figlio morto, adulto, al corpo della madre, nella sua ultima opera, Michelangelo ci offre la promessa della rinascita. In questo modo i sentimenti che vengono evocati vanno al di là dei condizionamenti storici, superano i limiti dell'epoca in cui le opere furono realizzate e danno ad esse un irresistibile fascino ed un rilievo universale.

Riferimenti temporali:

Nascita: 1475

Morte: 1564 all'età di 89 anni

I Pietà 1497- 23

II Pietà 1547-1553- 72 --

III Pietà 1550- 1564 – 75--

***Traduzione a cura di Milos Zahradka Maiorana (Maggio 2009) riveduta e corretta da Domenico A. Nesci (Giugno 2009).***