

CENTRO INTERNAZIONALE DI STUDI
DI ARCHITETTURA ANDREA PALLADIO

FONDAZIONE CASA BUONARROTI

MICHELANGELO E IL DISEGNO DI ARCHITETTURA

a cura di
Caroline Elam

Catalogo a cura di
Caroline Elam

Redazione
Ilaria Abbondandolo

Traduzioni
Ilaria Abbondandolo: cat. 9
Valeria Cafà: catt. 3, 7, 8, 13, 14, 20, 23
Silvia Catitti: saggio di Caroline Elam
e revisione catt. 5, 6, 10, 12, 15-19, 21
Floriana Pagano: saggio di Cammy
Brothers

Ricerche iconografiche
Lorenza Bozzetto, Miriam Ferrari,
Giovanna Zanollo

Referenze fotografiche
catt. 1, 3, 6-10, 12-14, 17-20, 22, 23; figg.
21 (saggio Burns), 11, 13, 14, 17-22, 24
(saggio Elam), 1-7 (saggio Ragionieri),
1, 6 (saggio Brothers), 1, 3, 4, 7 (saggio
Mussolin); 10c, 12a, 13b, 14d, 15a, 18a,
18c, 18d, 20a, 22a, 24h: Fondazione
Casa Buonarroti, Firenze
catt. 2, 4, 26, 27; figg. 23, 30 (saggio
Burns); 4a, 4d, 27a: Centro
Internazionale di Studi di Architettura
Andrea Palladio, Vicenza
catt. 5, 16; figg. 27 (saggio Elam), 6
(saggio Faietti); 5d: By Permission of
the Governing Body of Christ Church,
Oxford
cat. 11; fig. 1 (saggio Ziefer):
Kupferstich-Kabinett, Staatliche
Kunstsammlungen Dresden
cat. 15: The Ashmolean Museum,
Oxford. Presented by a Body
of Subscribers, 1846
cat. 21; fig. 23a: The Ashmolean
Museum, Oxford
cat. 24: Proprietà della Fondazione
Cassa di Risparmio di Verona Vicenza
Belluno e Ancona, in deposito presso
il Centro Internazionale di Studi
di Architettura Andrea Palladio
di Vicenza
catt. 25, 28, 29; figg. 29 (saggio Burns),
8, 12, 28 (saggio Elam), 10-12 (saggio
Brothers), 6 (saggio Mussolin), 2, 3
(saggio Ziefer), 3, 7, 8 (saggio Faietti);
7a, 7b, 7d, 13a: Gabinetto Fotografico
della Soprintendenza Speciale per il
Polo Museale Fiorentino
figg. 1, 24, 28 (saggio Burns), 1, 5a-b,
16 (saggio Elam), 3, 4 (saggio
Brothers), 2 (saggio Mussolin), 4

(saggio Faietti); 5e, 10a, 12b, 17a, 17b:
The British Museum, London
figg. 2, 3, 5-8, 13-20, 22, 25, 27 (saggio
Burns); 24c, 24e: Howard Burns
figg. 4 (saggio Burns), 2 (saggio
Brothers): The Metropolitan Museum
of Art, New York
figg. 11 (saggio Burns), 3, 9, 15, 26
(saggio Elam): © Gabriele Basilico
fig. 26 (saggio Burns): Biblioteca
Nazionale, Napoli
figg. 31 (saggio Burns); 4b: Biblioteca
Apostolica Vaticana, Città del
Vaticano
fig. 32 (saggio Burns): RIBA Library
Drawings Collection, London
figg. 23 (saggio Elam); 6b, 10b: Lille,
Musée des Beaux-Arts / © Photo
RMN
fig. 25 (saggio Elam): photo ©
National Gallery of Canada /
Canadian Museum of Contemporary
Photography
figg. 7, 8 (saggio Brothers): Windsor
Castle, Royal Library
fig. 9 (saggio Brothers): © Isabella
Stewart Gardner Museum, Boston
figg. 5 (saggio Mussolin); 24i, 24l:
Mauro Mussolin
fig. 8 (saggio Mussolin): Musei
Vaticani, Città del Vaticano
fig. 2 (saggio Faietti): Pinacoteca
comunale, Città di Castello
fig. 5 (saggio Faietti): Gabinetto
Fotografico della Soprintendenza per
il Patrimonio Storico Artistico
Architettonico ed Etnoantropologico
di Arezzo
figg. 3a, 3b, 3c: By courtesy of the
Trustees of Sir John Soane's Museum,
London
figg. 14b, 14c: © Archivi Alinari
fig. 15b: © Howard Saalman
fig. 16a: © Foto Anderson
fig. 17c: © Ralph Lieberman
fig. 18b: Biblioteca Nazionale Centrale
di Firenze

Abbreviazioni

AB = Firenze, Archivio Buonarroti
AM = Oxford, The Ashmolean
Museum
BM = Londra, The British Museum
CB = Firenze, Casa Buonarroti
CC = Oxford, Christ Church Picture
Gallery
U = Firenze, Gabinetto Disegni e
Stampe degli Uffizi
SKD = Dresda, Staatliche
Kunstsammlungen Dresden

Fonti frequentemente citate

Carteggio = *Il carteggio di
Michelangelo*, a cura di Paola
Barocchi e Renzo Ristori, 5 voll.,
Firenze 1965-1983
Carteggio indiretto = *Il carteggio
indiretto di Michelangelo*, a cura
di Paola Barocchi, Kathleen Loach
Bramanti e Renzo Ristori, 2 voll.,
Firenze 1988-1995
Contratti = *I contratti di
Michelangelo*, a cura di Lucilla
Bardeschi Ciulich, Firenze 2005
Corpus = Charles de Tolnay, *Corpus
dei disegni di Michelangelo*, 4 voll.,
Novara 1975-1980
Ricordi = *I ricordi di Michelangelo*, a
cura di Lucilla Bardeschi Ciulich e
Paola Barocchi, Firenze 1970
Roberts = Jane Roberts, *A Dictionary
of Michelangelo's Watermarks*,
Milano 1988
Wurm = Heinrich Wurm, *Baldassarre
Peruzzi. Architekturzeichnungen*,
Tübingen 1984

Seghe degli autori

M.B. = Maria Beltrami
C.B. = Cammy Brothers
H.B. = Howard Burns
V.C. = Valeria Cafà
C.M.E. = Caroline M. Elam
M.F. = Marza Faietti
M.M. = Mauro Mussolin
P.R. = Pina Ragionieri
A.Z. = Anka Ziefer

In copertina
Michelangelo, *Studio per
effimero quadrifronte; pia-
di un sito o struttura
«verso santo spirito»...*,
lapis rosso e riga, 270 x 28
particolare (cat. 24r)

Progetto grafico
Tapiro, Venezia

Realizzazione editoriale
in pagina s.r.l., Mestre-Ve

©2006 by Centro Interna-
Studi di Architettura And

©2006 by Marsilio Editori
in Venezia
Prima edizione: settembre
ISBN 88-317-9106

www.marsilioeditori.it

Senza regolare autorizzazione
la riproduzione, anche parzia-
interna didattica, con qualsi-
effettuata, compresa la fotoco-

INDICE

- | | | | |
|-----|---|-----|---|
| 19 | Michelangelo e il disegno di architettura
<i>Howard Burns</i> | 171 | 5v. Progetti per un altare monumentale (CC, JBS 64r)
<i>Caroline Elam</i> |
| 43 | Funzione, tipo e ricezione dei disegni di architettura di Michelangelo
<i>Caroline Elam</i> | 172 | 6. «Primo disegno» per la facciata di San Lorenzo (C)
<i>Caroline Elam</i> |
| 75 | La collezione di disegni di Michelangelo della Casa Buonarroti
<i>Pina Ragionieri</i> | 176 | 7. Progetto per la facciata di San Lorenzo (CB, 47 A)
<i>Cammy Brothers</i> |
| 81 | Figura e architettura nei disegni di Michelangelo
<i>Cammy Brothers</i> | 177 | 8. Alzato e pianta di una campata del progetto per la facciata di San Lorenzo, con statua di santo (CB, 100 A)
<i>Cammy Brothers</i> |
| 95 | Forme in fieri. I modelli architettonici nella progettazione di Michelangelo
<i>Mauro Mussolin</i> | 178 | 9. Studio, in prospetto frontale e sezione, di una finestra inginocchiata per palazzo Medici (CB, 101 A)
<i>Howard Burns</i> |
| 113 | Michelangelo e Vasari: il caso del disegno di Dresda
<i>Anka Ziefer</i> | 181 | 10. Progetto per una tomba isolata (CB, 93 Ar)
<i>Caroline Elam</i> |
| 119 | Jacone, disegnatore fiero e «fantastico»
<i>Marzia Faietti</i> | 184 | 11. Progetto per un altare o per un monumento funebre di Giorgio Vasari, Incorniciatura del disegno (SKD, c. 100)
<i>Anka Ziefer</i> |
| 129 | CATALOGO DELLE OPERE | 185 | 12. Pianta di facciata a tre campate, probabilmente per la tomba dei Magnifici (AB, II-III, n. 30v)
<i>Caroline Elam</i> |
| 161 | 1. Leone Leoni, Medaglia di Michelangelo
<i>Pina Ragionieri</i> | 187 | 13. Profilo di base di colonna per la tomba dei Magnifici (CB, 61 Ar)
<i>Cammy Brothers</i> |
| 162 | 2. Ritratto di Michelangelo nelle <i>Vite</i> di Giorgio Vasari
<i>Pina Ragionieri</i> | 188 | 14. Lettera a Pietro Gondi; tabernacolo con nicchia (CB, 112 A)
<i>Cammy Brothers</i> |
| 164 | 3. Studi di cornici romane e di una facciata romana (CB, 2 A)
<i>Cammy Brothers</i> | 190 | 15. Progetto per una tomba papale a parete (AM, Par. 100)
<i>Caroline Elam</i> |
| 165 | 4. Basilica Aemilia nel <i>Libro d'Antonio Labacco</i>
<i>Valeria Cafà</i> | 192 | 16. Disegno formale dimostrativo per una tomba dopo la morte di papa Clemente VII e Leone X (CC, JBS 64r)
<i>Caroline Elam</i> |
| 168 | 5v. Disegno formale dimostrativo per un altare monumentale (CC, JBS 64r)
<i>Caroline Elam</i> | 194 | 17. Disegno di dimostrazione per la porta dalla sala di lettura al ricetto della Biblioteca Laurenziana (C)
<i>Caroline Elam</i> |

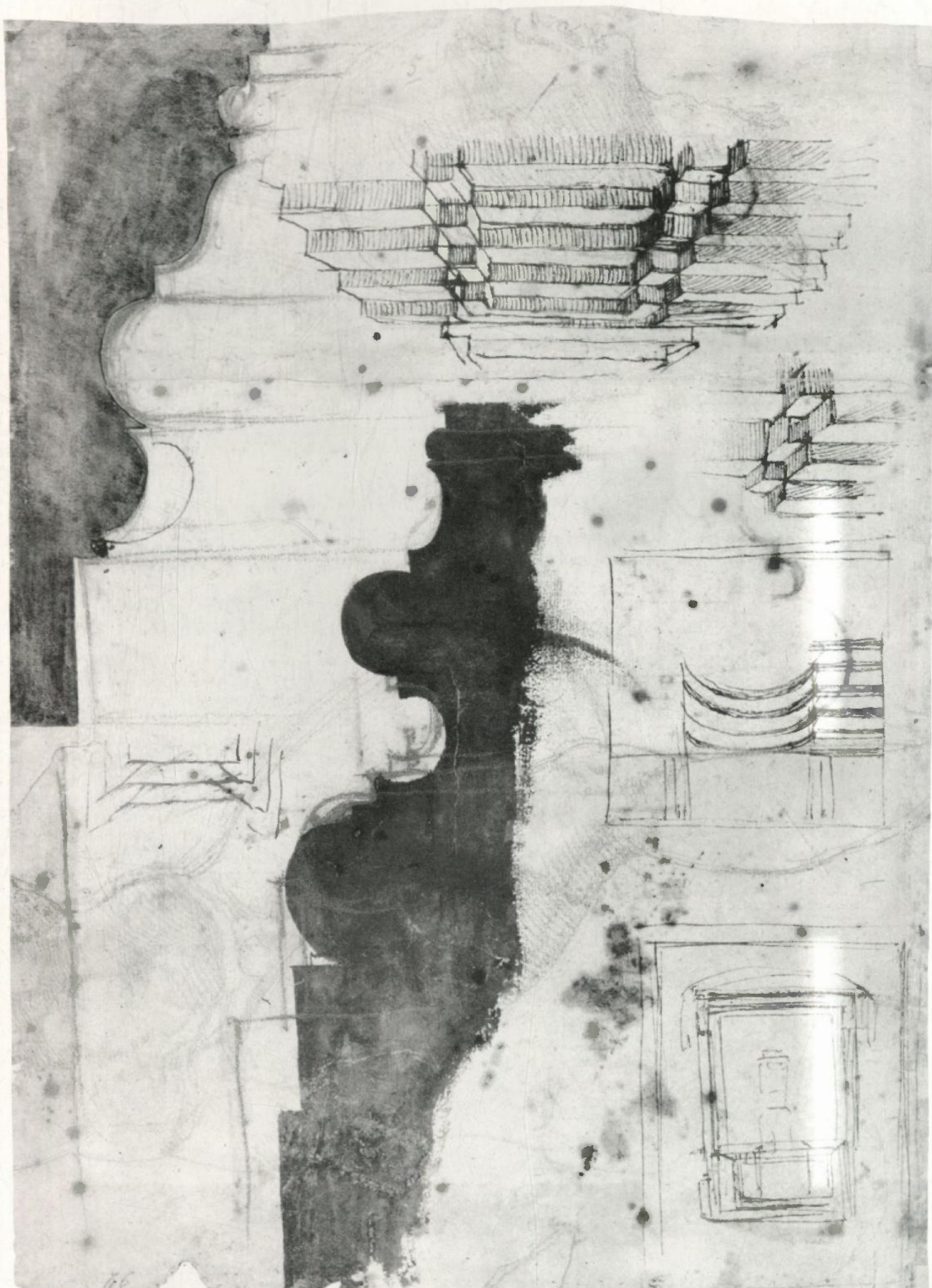


FIGURA E ARCHITETTURA NEI DISEGNI DI MICHELANGELO

Cammy Brothers

Il disegno è l'unico mezzo comune a tutte le attività di Michelangelo. Che preparasse un'opera pittorica, scultorea o architettonica, Michelangelo lavorava innanzitutto su carta. Per le sue opere tridimensionali impiegava anche l'argilla, ma se si eccettua qualche modello superstiti conservato a Casa Buonarroti, solo poche testimonianze di questa attività sono giunte sino a noi¹. La sua attività di disegnatore, invece, è illustrata in misura copiosa nei molti schizzi rimasti.

Michelangelo si avvicinò al disegno come artista figurativo e per tutta la sua vita il legame tra l'attività di disegnatore figurativo e quella di disegnatore architettonico restò forte. I paralleli tra i suoi schizzi architettonici e quelli figurativi sono di natura sia concettuale che tecnica. Nel corso della sua carriera l'intensità di questo collegamento variò di momento in momento, ma non svanì mai del tutto.

Di certo Michelangelo non fu l'unico architetto formatosi come pittore e scultore – questa era la regola più che l'eccezione –, ma la misura in cui permise alle sue attività nelle varie discipline di informarsi a vicenda fu insolita. Il caso di Michelangelo si distingue da quello di altri pittori-architetti anche per via di alcuni casi accidentali di conservazione: è infatti disponibile il materiale in base a cui confrontare le sue attività nei vari campi, cosa che per molti suoi contemporanei non accade².

Per quanto nel XVI secolo non esista una prassi architettonica «normativa», il modo di disegnare di Michelangelo è comunque insolito anche se paragonato a quello di altri pittori-architetti coevi. Sotto alcuni aspetti, l'analogia più forte con la prassi grafica del Buonarroti si rinviene in Peruzzi, che al pari di Michelangelo si formò come pittore e ci ha anch'egli lasciato una vasta raccolta di disegni architettonici. Purtroppo, però, i disegni figurativi di Peruzzi sono giunti fino a noi in quantità molto inferiore rispetto a quelli architettonici, sicché non è possibile confrontare il modo in cui i due artisti negoziavano le analogie e le differenze tra le loro attività nei due diversi campi.

I disegni figurativi di Michelangelo si fondavano sull'osservazione diretta, quindi persino i suoi fogli più fantasiosi dipendono dalla conoscenza acquisita attraverso un dettagliato studio del corpo umano. Per contro, i suoi unici studi superstiti dell'architettura antica non si basarono direttamente sulle rovine ma furono copiate dal Codice Coner di Bernardo della Volpaia (1516 circa, si veda cat. 3), una raccolta di meticolosi disegni di rovine antiche messa assieme in anni di paziente applicazione. Le rapide copie di Michelangelo non tentano neanche di rendere l'interezza dei monumenti e si incentrano piuttosto su determinati particolari, omettendo gran parte delle informazioni – sulle misure, la collocazione topografica e le proporzioni – tanto apprezzate dai contemporanei.

La storia della carriera architettonica di Michelangelo è anche la storia del suo graduale allontanamento dal pittoricismo e dal modello

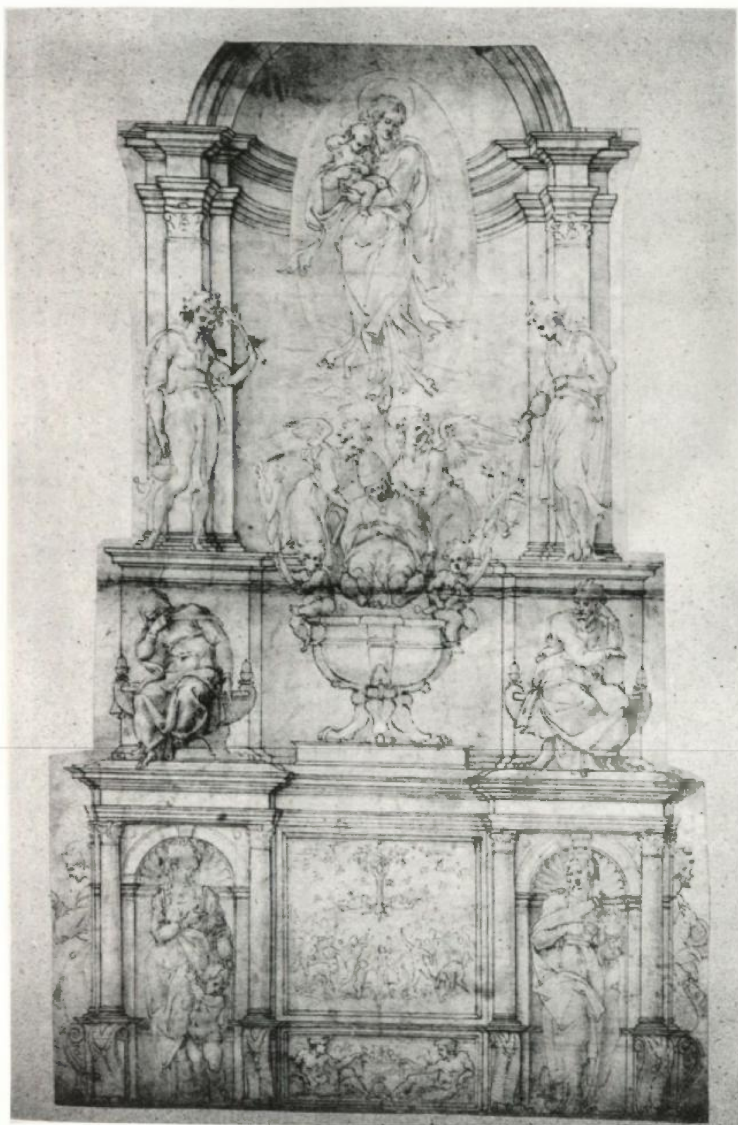
dell'arco di trionfo (come pure del quadro, esaminato in questo me da Caroline Elam). Se è vero che molti altri architetti cinquecenteschi si distaccarono dal pittoricismo, è anche vero che in quasi tutti i casi lo fecero per fondarsi in misura crescente sui modelli romani interpretati in via diretta attraverso i monumenti o, in via teorica, mediante Vitruvio o il vitruvianesimo. Invece di sostituire alla fedeltà al modello dell'arco di trionfo quella in un'altra forma archeologica, Michelangelo si fondò su un'invenzione del proprio sistema di spettivo fatto di forme e punti di riferimento architettonici, sviluppato proprio attraverso l'attività grafica.

IL PASSAGGIO ALL'ARCHITETTURA

È difficile stabilire un punto di partenza per un resoconto narrativo del passaggio di Michelangelo dai disegni figurativi a quelli architettonici e, di fatto, al lavoro architettonico in generale. Due disegni del 1503-1504, conservati al British Museum e agli Uffizi, offrono una preziosa testimonianza grafica dei primi tentativi del Buonarroti di cimentarsi nel campo dell'architettura (*Corpus* 36v e 37r)³. Il verso del foglio conservato al British Museum contiene una fantasiosa variazione sul tema di un capitello corinzio, in cui al posto delle foglie d'acanto sono raffigurati una testa grottesca e un uccello fantastico. Questa trasformazione del profilo del capitello anticipa svariate importanti tendenze dei disegni architettonici michelangioleschi: l'interesse dell'artista per la molteplicità delle letture latenti in un profilo astratto, il suo impulso antropomorfo relativo ai dettagli architettonici, l'interesse per le grottesche⁴. Questi studi si inseriscono nella tradizione quattrocentesca dei capitelli immaginari di Giuliano da San Gallo, Jacopo Ripanda, Donatello e, in forma pittorica, Ghirlandaio e Filippo Lippi⁵. Lo spirito dei capitelli di Michelangelo è particolarmente affine alle grottesche disegnate da Filippino Lippi, sia per la scioltezza e la fluidità dei disegni stessi che per l'inventiva d'ispirazione comica e per l'animazione delle forme fantastiche (U 1634 F)⁶.

Michelangelo cominciò a dedicarsi con maggiore costanza alle problematiche dell'architettura nel 1505, quando papa Giulio II gli chiese di progettargli la tomba, un impegno che si sarebbe protratto fino alla fine della vita dell'artista. La prima testimonianza grafica del progetto ci è giunta attraverso un disegno conservato presso il Metropolitan Museum of Art e identificato da Michael Hirst⁷. Da quel progetto si deduce che, in quel momento, sussisteva una nota scissione tra la raffinatezza e la destrezza figurativa e quella architettonica dell'artista. Come scultore e, in misura minore, come pittore, era già guadagnato ottime credenziali con la *Battaglia dei Centauri* (1488-1492 circa), la *Pietà* (1500), il *David* (1504) e il *Tondo*

1. Michelangelo, due progetti per la scala della Biblioteca Laurenziana; studio di dettaglio; profili di basi di colonne o pilastri; studi di figura; schizzo di una nicchia; lapis rosso, penna, levatura di bistrotto.



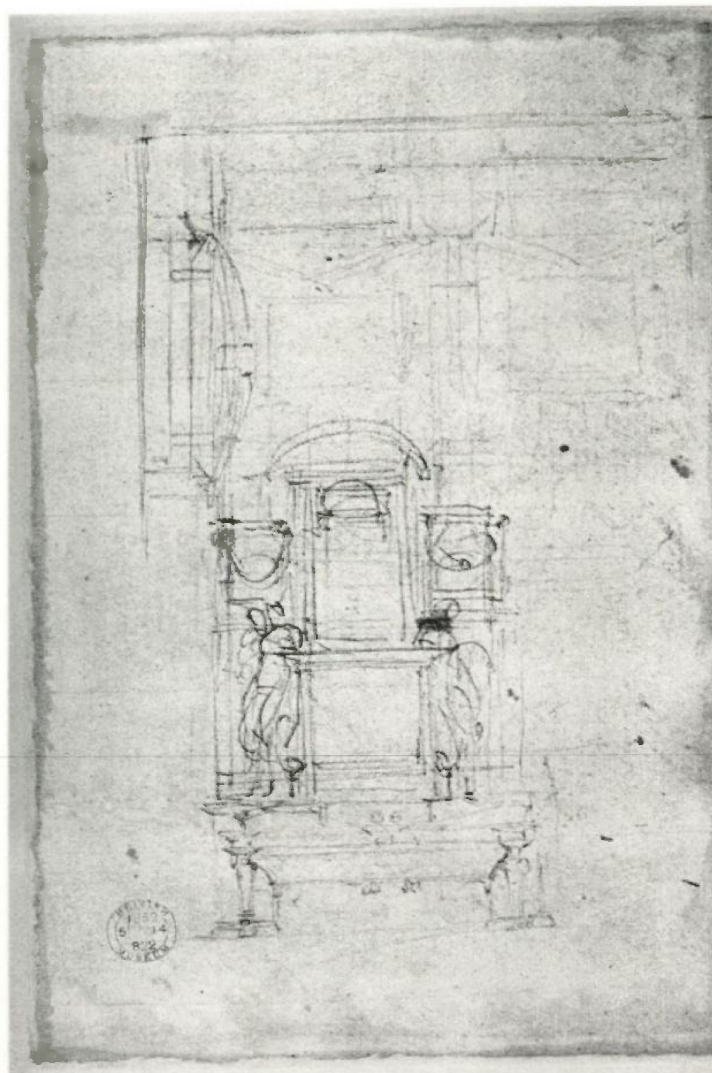
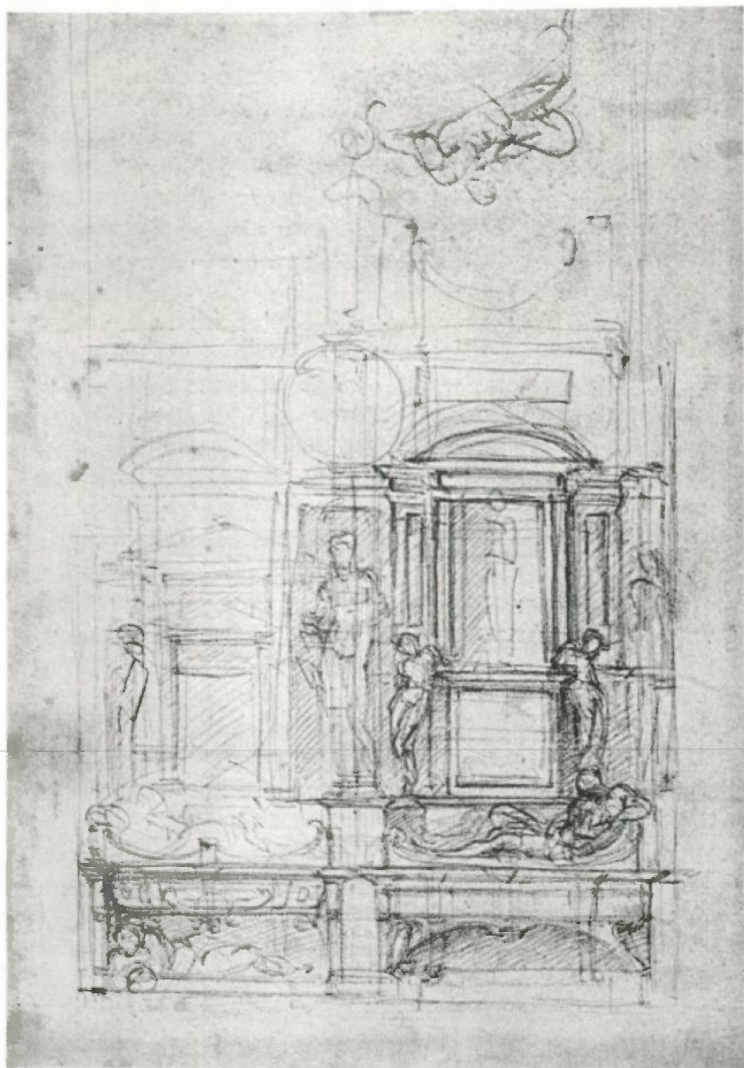
2. Michelangelo, progetto per la tomba di Giulio II, 1505; penna e inchiostro bruno, lavatura di bistro su traccia a lapis nero, 509 x 318 mm (New York, Metropolitan Museum of Art, 62931r; Corpus 489r)

(1504), ma il suo talento architettonico non era ancora stato provato e rispetto al suo stile figurativo il progetto della tomba è molto più vicino alla tradizione quattrocentesca.

Nelle grandi linee, il sepolcro ricorda la tomba del cardinale Basso della Rovere realizzata da Andrea Sansovino a Roma². Malgrado questo tradizionalismo, anticipano alcuni punti d'interesse cui in seguito Michelangelo darà maggior risalto. Per esempio, la precarietà del rapporto tra figure e l'architettura – l'effetto di monumentalità assunto dal pontefice e dal profeta (che preannunciano a propria volta l'impiego di personaggi nella volta della cappella Sistina) rispetto al parapetto e il modo in cui la stessa figura del pontefice sembra pronta a precipitare fuori dal sepolcro – si sarebbe manifestata in un secondo momento negli studi per la tomba Medici, in un rapporto tra figura e cornice orchestrale di maestria. In modo analogo, l'insolito ritmo del livello della tomba, con il suo grande pannello a rilievo, anticipa la successione di progetti michelangioleschi – come la tomba di 1513 (*Corpus* 56r, fig. 7d del cat. 7), lo studio per l'altare Church (*Corpus* 280v, cat. 5v) e i disegni per la cappella di 1517 (*Corpus* 180v; fig. 4) – a occupare il centro della composizione dello spazio vuoto³. Perfino i dettagli, come le volute che fungono da distalli per le colonne, preannunciano sia il trattamento del dorso degli elementi classici, sia, nello specifico, l'interesse di Michelangelo per la forma delle volute (che si manifesterà in un'altare mensole del vestibolo della Biblioteca Laurenziana)⁴.

Nel 1508 Giulio II convinse il riluttante Michelangelo a intraprendere il lavoro sulla tomba e a rivolgere la sua attenzione alla cappella Sistina. Le esigenze del progetto costrinsero l'artista a una assoluta efficienza nell'approccio al disegno e alla ricerca di nuove idee: metodi che avrebbero sortito entrambi gli effetti anche sul suo lavoro architettonico⁵. Il problema che Michelangelo si pose si adattava alla perfezione ai suoi intenti: elaborare una vasta gamma di posizioni leggermente diverse per le figure nude la cui unica funzione era di cornice alle scene bibliche⁶. I *ignudi* distinti richiesto dal progetto michelangiolesco per il loro carico simbolico che essi dovevano sostenere crearono ideali per la sperimentazione.

L'aspetto più rilevante per il suo approccio al disegno generale consiste nel fatto che per gli *ignudi* della cappella Sistina Michelangelo dovette sviluppare un sistema fondato su una serie di variazioni, e che queste ultime venivano attraversate da una serie di operazioni coerenti: rotazione, rispecchiamento, estensione, torsione e capovolgimento. I fogli di disegni illustrano con notevole chiarezza la prassi



3. Michelangelo, progetto di una tomba parietale della cappella Medici;
carboncino, 262 × 188 mm (Londra, British Museum, 1859-5-14-822r
[Wilde 26r]; Corpus 180r)

4. Michelangelo, progetto di una tomba libera della cappella Medici;
studi per una tomba doppia e per un sarcofago; carboncino, 262 × 188 mm
(Londra, British Museum, 1859-5-14-822v [Wilde 26v]; Corpus 180v)



5. Città del Vaticano, cappella Sistina

cui sviluppò una gamma tanto ampia di pose.

Tutta una serie di operazioni di routine che Michelangelo compieva per elaborare nuove idee era collegata al processo stesso del disegno. Per esempio, su un foglio di carta si osservano costanti variazioni di scala che si susseguono via via che l'artista disegna e ridisegna in forma più ampia ed elaborata o in forma più piccola e abbozzata. La sovrapposizione di figure di dimensioni diverse che ricorre nei tipici fogli michelangioleschi di studi dal vivo si riproduce in modo straordinario sulla volta della cappella Sistina, dove i profeti e i re, i putti, gli *ignudi* e le figure delle scene bibliche sono tutte di dimensioni diverse (fig. 5).

A un'attenta analisi dei disegni si rilevano i processi attraverso i quali sono stati concepiti gli *ignudi* della cappella Sistina. I fogli fanno parte di un'interazione e di un'alternanza continue tra gli studi dal vivo e gli appunti tracciati a memoria¹⁵. Un foglio conservato a Casa Buonarroti esemplifica molti dei metodi applicati da Michelangelo per giungere a una data posa figurativa (*Corpus* 145; fig. 145). Le nove figure tracciate sul foglio, in scale diverse, sembrano suddivise in due gruppi: per il Gioele in alto a sinistra e per il re in alto a destra¹⁶. La figura di maggiori dimensioni del foglio, in basso a destra, è stata disegnata in fretta dal vivo e a quanto pare fu la prima a essere tracciata¹⁷. Nella parte inferiore del foglio, le numerose figure di dimensioni inferiori presentano una serie di minime variazioni: le due figure in centro a destra sono versioni capovolte dell'immagine, mentre le altre si distinguono per lievissime variazioni nell'angolazione del torso, della posizione delle gambe e dell'angolo visuale. Il frammento di cornice in alto a sinistra, probabilmente relativo all'architettura immaginaria della volta, rivela che Michelangelo rifletteva simultaneamente sulle problematiche architettoniche e quelle figurative. Le dimensioni ridotte e l'abbozzamento dei disegni, come pure la loro notevole quantità, fanno pensare a esecuzioni non chiedendo al modello di muoversi leggermente a sinistra, bensì in mancanza del modello, a memoria¹⁸.

Michelangelo applicò a un'idea architettonica il sistema appena descritto, con cui ricorreva al disegno per generare una serie di variazioni, nella facciata di San Lorenzo del 1516, commissionata dal papa Leone X. Per conto del pontefice l'artista aveva già disegnato la facciata di una piccola cappella a Castel Sant'Angelo, ma per la quale non aveva mai realizzato i suoi progetti architettonici. La serie di disegni che sviluppò, sia sul piano dell'organizzazione generale che quello dei particolari, adattava in maniera selettiva elementi di schizzi eseguiti dal suo mentore architettonico e amico Giuliano Sangallo (1445-1516 circa) (*Corpus* 497 e 501, cat. 7; U 276-279, cat. 7, figg. 7a e 7b del cat. 7). Diversamente che in Giuliano, nel disegno michelangiolesco la scala degli elementi architettonici e figurali

attentamente orchestrata in modo che nessuno di essi sopraffaccia o metta in secondo piano gli altri.

Affrontando la facciata con una serie di permutazioni, Michelangelo apprese le soluzioni che gli permettevano di modificare un disegno architettonico: estensione, compressione, variazione di scala e dislocazione. Queste tattiche, identiche a quelle applicate nel figurativo e analoghe ai mezzi con cui elaborò nuovi dettagli architettonici, avrebbero costituito la base del suo approccio all'architettura negli anni a venire. Le loro conseguenze più immediate si sarebbero osservate, tuttavia, nella cappella Medici, dove per la prima volta i suoi disegni rivelano la manipolazione simultanea degli elementi architettonici e figurativi.

Per tutti i progetti descritti fin qui – la tomba, la volta e la facciata –, Michelangelo continuò a lavorare secondo il paradigma dell'arco di trionfo. Amato da pittori quali Botticelli, Ghirlandaio e Filippino Lippi per il suo carattere scenografico e le sue ricche superfici riccamente decorate – strano ed enfaticamente romano, per un pubblico fiorentino –, l'arco di trionfo era stato adottato anche da Giuliano da Sangallo⁹. In una serie di disegni tra cui figurano un arco di trionfo per Giulio II (1505) e la facciata di San Lorenzo (1516), come pure alcuni progetti edificati quali la cappella Gondi a Santa Maria Novella (iniziato dopo il 1503) e il cortile di palazzo Scala (1472-1480 circa), Giuliano mostrò a Michelangelo in che modo la composizione e gli ornamenti degli archi di trionfo potessero offrire una tavolozza architettonica ampiamente adattabile¹⁰. Nel reagire a questi esempi, come pure a una tradizione pittorica materializzatasi in opere come la *Morte di Lucrezia* di Botticelli, Michelangelo adottò una strategia di drastica revisione, privilegiando i principi organizzativi alla decorazione superficiale.

Il primo segno del rinnegamento michelangiolesco del sistema dell'arco di trionfo si osserva nei disegni per la cappella Medici, commissionata all'artista nel 1519 dal cardinale Giulio de' Medici. In una straordinaria serie di studi a lapis nero per le tombe singole e doppie (1521), Michelangelo manipola il rapporto tra figura e cornice con tale fluidità e flessibilità – generate anche dalla considerazione affatto simultanea dei due elementi e dal rifiuto di privilegiarne uno all'altro – da disfarsi quasi in un sol colpo della fede nella tradizione fiorentina.

Di questa serie di disegni, il più spettacolare per la sua vivida dimostrazione del metodo compositivo dinamico di Michelangelo è un foglio conservato al British Museum (*Corpus* 180v; fig. 4). Il disegno mostra in che modo il rapporto binario tra figura e cornice potesse generare una tensione produttiva, permettendo di ravvivare l'altro elemento attraverso un'interferenza attiva. Le figure oppongono resistenza alla loro struttura scheletrica e alle relative caratteristiche rettilinee di supporto e, anzi, si chinano, giacciono, si piegano. L'artista

impiega cornici architettoniche, ma senza la presenza di un reale ordine architettonico. L'ambiguità è tipica di Michelangelo, i cui ordini sono spesso difficili o impossibili da classificare secondo rigide tipologie quali lo stile dorico, ionico o corinzio¹¹. L'unica forma architettonica specifica articolata da Michelangelo è il frontone, di forma sinuosa che triangolare. Senza un sistema degli ordini che li governi, gli elementi architettonici divengono ancora più fluidi delle figure umane, che risultano relativamente fisse quantomeno nelle proporzioni interne (nel rapporto tra dimensioni della testa e del corpo, ad esempio).

L'uso michelangiolesco del lapis nel disegno rende possibile una più ampia gamma tonale e, dunque, la coesistenza di strati di linee da toni digradanti dal molto chiaro al molto scuro senza perdite di leggibilità. La flessibilità degli elementi architettonici, combinata con la perpetua leggibilità degli strati, permise a Michelangelo di continuare a cambiare e a modificare le sue idee in reazione a quanto aveva appena tracciato sulla pagina. Solo nella fase finale scuriva certe linee, ma fino a quel momento tutto il processo restava oltremodo aperto.

Per quanto questo progetto persegua un obiettivo molto diverso da quello definitivo, alcuni elementi dello schema ultimo sono già presenti nel rapporto tra le grandi figure erette e le due adiacenti. Su piano del progetto, della concezione e della composizione, la disposizione di queste figure e di questi elementi architettonici si limita a estendere il sistema di inquadramento della volta della cappella Sistina, in cui Michelangelo aveva già dato prova della sua capacità di orchestrare una molteplicità di figure in scale diverse: in questo caso la differenza consiste nel fatto che le manipolazioni sono realizzate in rilievo.

La tecnica adottata nel foglio dimostra che Michelangelo aveva imparato ad adattare le proprietà del lapis nero alle esigenze del disegno architettonico. Le idee preliminari venivano tracciate con deboli linee grigie, tuttora visibili sul lato sinistro; una maggiore sicurezza era espressa da linee più scure e l'ombreggiatura era resa da rapidi tratti diagonali. Il *recto* del foglio del British Museum comprende anche una vivida dimostrazione delle conseguenze concettuali prodotte dalla concreta rotazione michelangiolesca sulla sua elaborazione di elementi sia figurativi che architettonici (*Corpus* 180r; fig. 3). Girando la carta, Michelangelo invertì anche l'orientamento della voluta che aveva usato per adornare il coperchio del sarcofago sottostante, oltre ad adattare la posa della figura alla nuova forma¹². La nuova configurazione si fonda sulla sua coerente tendenza a voltare il foglio per recuperare spazio (forse anch'essa una manifestazione della sua notoria avarizia): in effetti, avendo ruotato la carta, non faceva altro che ridisegnare la forma del coperchio secondo un'altra angolazione.

Le conseguenze dell'abitudine di Michelangelo di girare e ruotare il

foglio risultano ancora più palesi nella virtuosistica trasformazione di Tizio in un *Cristo risorto* visibile in un disegno conservato a Windsor (*Corpus* 345 r e v; figg. 8 e 7)³¹. Da questo collegamento tra particolari operazioni e le circostanze del disegno si può ipotizzare che Michelangelo non avesse adottato consciamente dei «metodi per giungere a nuove idee», ma che questi derivassero in maniera organica dalla sua prassi grafica.

Il graduale distanziamento dell'artista dalla tradizione dell'arco di trionfo culminò con il progetto della Biblioteca Laurenziana, commissionatogli da papa Clemente VII (1524-1559). In tutte le sue opere precedenti aveva sempre concepito una struttura per cingere, racchiudere o comunque incorniciare le figure, dipinte o scolpite, a tutto tondo o in rilievo che fossero. Nel vestibolo e nella sala di lettura della biblioteca, gli elementi architettonici colmano i vuoti lasciati dall'assenza di iconografia e figure.

Michelangelo giunse a questa conclusione anche in conseguenza delle procedure grafiche adottate agli esordi della sua carriera. La serie di manipolazioni formali che aveva perfezionato in campo figurativo e trasposto all'architettura gli permise, nei suoi primi progetti, di riservare agli elementi architettonici un trattamento equivalente a quello destinato alle figure, così da stabilire un rapporto di parità tra elementi figurativi e architettonici nei disegni per la cappella Medici. Quando queste procedure furono applicate a un soggetto meramente architettonico, produssero un'architettura di complessità e tensione pari a quelle delle sue figure.

Forse il più straordinario dei fogli di studi per la Laurenziana è lo studio per il vestibolo conservato a Casa Buonarroti (*Corpus* 525; fig. 19 del saggio Elam e fig. 1). *Recto* e *verso* contengono grandi studi di basi sovrapposti a studi prospettici delle scale. Gli studi rivelano una concezione della scalinata quale oggetto isolato più che inserito in un più ampio spazio. In tal modo Michelangelo applicava l'approccio adottato per i dettagli – elementi discreti, indipendenti dal contesto in cui sarebbero stati inseriti – a una scala monumentale, ideando una scalinata separatamente dall'ambiente in cui sarebbe stata collocata. In tal modo si comincia a spiegare la sensazione di scollegamento tra la scalinata e la sala circostante e l'effetto discordante esercitato sul visitatore.

Dai disegni delle scale sul *recto* del foglio si deduce in che modo l'atto stesso e il modo di disegnare abbiano generato il progetto definitivo. Il disegno collocato più in basso inizia in maniera molto simile a quelli superiori, ma Michelangelo curva il muro posteriore e quindi, come per un ripensamento, oppone alla concavità del retro una serie di forme circolari convesse. Da un certo punto di vista, questa è un'origine modesta per un'invenzione architettonica che ha suscitato anche all'estero l'interesse a descriverla. In un'altra prospettiva, tuttavia, questo

processo di riconsiderazione di una forma tanto funzionale e basilare quale può essere una scala, in cui la si sottopone a una serie indefinibile di permutazioni così da arrivare a una concezione del tutto nuova, presenta pochi paralleli con la prassi dei contemporanei. Il *verso* del foglio è capovolto rispetto al *recto* e adotta il bozzetto di scala collocato in basso quale punto di partenza. Cambiando due volte registro, Michelangelo creò un ritmo concatenato. All'estremità superiore di questo studio, l'artista si concentrò sul punto d'incontro delle due scale, concedendosi un'attenta analisi del punto di cambiamento e tensione proprio come faceva con i suoi studi figurativi: versione tra solido e vuoto nella rappresentazione delle basi; interpretare come una maniera di massimizzare lo spazio sulla pagina che permette una chiara lettura di entrambe le grandi basi. Da questa tecnica si deduce anche l'agilità con cui Michelangelo cambiava registro, dal positivo al negativo, dalla figura allo sfondo: tendenza a una scala, che ricorre in abbondanza anche nella biblioteca.

Il lato sorprendente del foglio di Casa Buonarroti non risiede solo nella metamorfosi grafica di una scalinata basata sulla precedenza di una del tutto nuova, ma anche nella sovrapposizione degli studi di soggetto diverso – una base – eseguiti su un'altra scala. L'effetto drammatico è accentuato dal capovolgimento delle proporzioni di questi studi, per cui la scalinata monumentale viene raffigurata come un dettaglio di piccole dimensioni e la base come un elemento monumentale. La sproporzione delle scale conferisce a questo studio un senso di disorientamento e di astrazione, che si accentua ancora di più sul *verso*, in cui Michelangelo girò il foglio al contrario per cominciare a disegnare.

Nell'investire l'architettura della capacità espressiva del figure, Michelangelo sviluppò un lessico formale posto in equilibrio tra morfologia classica e l'astrazione geometrica. Le forme erano tratte in larga misura dai suoi progetti precedenti, come pure da edifici e statue antiche, sia antichi che moderni. Le operazioni con cui trasformò i suoi progetti precedenti – inversione, capovolgimento, variazione di scala e di direzione – imitano quelle effettuate con le figure per generare nuove pose per i nudi della cappella Sistina.

MATERIALI E TECNICHE

Per quanto nel corso della sua carriera Michelangelo abbia apportato considerevoli modifiche al suo approccio al disegno architettonico, l'artista prediligeva soprattutto le tecniche che gli garantivano maggiore fluidità e flessibilità, più che l'accuratezza. Tra i suoi strumenti temporanei la penna era lo strumento d'elezione per il disegno architettonico, presumibilmente per via delle linee sottili che confe-

6. Michelangelo, studi per un cornicione e per gli Ignudi della volta Sistina; lapis nero, carboncino, inchiostro bruno, 414 × 271 mm (Firenze, Casa Buonarroti, 75 Fr; *Corpus* 145r)

7. Michelangelo, due schizzi per un Cristo risorto; carboncino, 190 × 328 mm (Windsor Castle, Royal Library, 12771v [Wilde 429v]; *Corpus* 345v)

8. Michelangelo, Tizio; carboncino, 190 × 328 mm





9. Sandro Botticelli, *La morte di Lucrezia*; olio su tavola, 83,8 × 176,8 cm
(Boston, Isabella Stewart Gardner Museum)

precisione a qualunque esecuzione. Per quasi tutti gli architetti questa era una caratteristica importante, in quanto permetteva di annotare le misure e di rappresentare con esattezza le cornici e i dettagli ornamentali, ma che disegnasse a lapis o a penna, per Michelangelo la precisione era rilevante solo di rado (con l'eccezione di alcuni modelli, o disegni dimostrativi, superstiti). Di norma i disegni architettonici di Michelangelo si concentrano sugli elementi più generali dell'architettura – sul loro gesto, in un certo senso –, anziché sui dettagli. Questa tendenza può risultare fuorviante, in quanto in realtà l'artista dedica un'attenzione notevole e finanche ossessiva ai particolari architettonici; tuttavia lo fa in modo diverso dagli altri architetti, guardando ai dettagli come a elementi soggetti a manipolazioni e a variazioni più che prefissati dalle misure e dal profilo.

L'imprecisione michelangiolesca si può interpretare anche in rapporto al suo disinteresse per le misure: sono infatti pochissimi i suoi disegni contenenti indicazioni relative alle dimensioni o alla scala. L'assenza di misurazioni combacia con l'uso del più spesso tratto del lapis, che sarebbe in ogni caso inadatto a registrare distinzioni sottili. Peruzzi riesce a ottenere proprio questo risultato nel disegno di una cornice contenuto nel suo *Taccuino* agli Uffizi, ma solo ricorrendo alla soluzione relativamente inelegante di far partire alcune linee dalla cornice per indicarne le misure (U 686 A).

LAPIS ROSSO

Il lapis rosso veniva usato in genere dai pittori, che per tradizione lo impiegavano per il disegno soggiacente. Leonardo fu precoce nell'usarlo per i bozzetti, ma lo strumento fu impiegato anche da architetti dotati di una formazione pittorica come Bramante e Peruzzi. Può darsi che Michelangelo avesse avuto l'opportunità di osservare Bramante mentre usava il lapis rosso per i suoi disegni architettonici contenuti in vari suoi fogli di studi per San Pietro (U 8 A^v, 20 A^r, 7945 A^v; fig. 10)¹⁴.

In generale, il lapis rosso presenta una gamma tonale più limitata del lapis nero. Il suo colore varia sì in misura consistente dall'arancione chiaro al rosso sangue intenso, ma sono poche le variazioni ottenibili con un unico lapis. In fogli quale *Corpus* 136, un disegno conservato in condizioni eccellenti a Haarlem, Michelangelo spinge queste variazioni all'estremo, inumidendo il lapis per ottenere un profilo più scuro e accentuando il contrasto mediante un'intensificazione del bianco.

La gamma dei rossi visibile al momento sui fogli di Michelangelo potrebbe non corrispondere appieno alla gamma tonale raggiunta all'epoca dell'esecuzione. I fogli a lapis rosso di Haarlem in particola-

re presentano un tono rosso sangue intenso che non ricorre in nessun'altra carta. Oltre che alla lucentezza dei fogli, il tono scuro si può plausibilmente ricondurre alla perfetta conservazione dei disegni di questa collezione, dovuta a un'esposizione minore di quella delle collezioni del British Museum, per esempio¹⁵. Questa differenza nello stato di conservazione stimola a valutare se le tonalità più chiare dell'arancione e del rosso riscontrate in alcuni fogli michelangioleschi nelle copie del Codice Coner, ad esempio – corrispondano alla gamma originale o derivino soltanto da una diversa storia di conservazione successiva all'esecuzione.

In alcuni casi la scelta di Michelangelo di usare il lapis rosso o nero appare arbitraria e lascia supporre che optasse per quello che aveva più a portata di mano. In *Corpus* 533 viene impiegato il lapis nero in quattro dei cinque profili di basi e cornici tracciati sul foglio e il lapis rosso per il quinto, ma senza motivi evidenti. La capacità dell'artista di variare senza pregiudizio i materiali utilizzati traspare anche da due fogli di studi di cornici (*Corpus* 532^v e 531^v) che rappresentano, uno lapis e uno a penna, il medesimo soggetto. D'altro canto, sembrerebbe che Michelangelo impiegasse il lapis nero quando aveva bisogno di illustrare varie idee nello stesso momento o quando aveva intenzione di rivedere il lavoro eseguito sul foglio, come negli studi per la cappella Medici.

Il lapis rosso gli permetteva invece di proporre in modo convincente un'idea per mezzo di qualche linea, come dimostrano svariati studi per la facciata di San Lorenzo (cat. 7). Michelangelo era capace di usare il lapis rosso nei disegni architettonici con una notevole delicatezza pari a quella dei suoi disegni figurativi. Per esempio, il suo studio per un oggetto della facciata di San Lorenzo, in *Corpus* 506, contiene delicate linee diagonali per l'ombreggiatura e linee più scure per i contorni. Rispetto agli altri disegni michelangioleschi a lapis nero, il disegno di Vicenza risulta insolito per via dei visibili pentimenti, dello spessore del tratto (parrebbe che il lapis non fosse stato temperato) per il carattere relativamente incerto della linea. Pur assomigliando per la rapidità dell'esecuzione, a disegni per la facciata di San Lorenzo quale *Corpus* 500^r (cat. 7), il disegno per San Lorenzo è eseguito con uno strumento più appuntito.

TECNICHE TRADIZIONALI

L'impiego michelangiolesco del lapis rosso alimenta l'idea popolare dell'anticonformismo, della spontaneità e della celerità dell'artista. Nel contesto del suo disegno architettonico, questo pregiudizio rafforza la concezione di Michelangelo come architetto che si avvicinava all'architettura da artista figurativo. D'altro canto, altri aspetti storici

mente trascurati della sua tecnica delineano un quadro più complesso. Nello specifico, il suo impiego dello stilo, la punta di piombo e le righe tracciate sulla carta si inseriscono fermamente nell'ambito della prassi tradizionale, sia figurativa che architettonica⁶⁶.

Significativi come l'uso michelangiolesco di questi materiali, che di per sé fa presumere un'adozione molto più convinta di quanto si presume in genere delle tecniche apprese dal Ghirlandaio e da altri della sua generazione, sono i modi in cui l'artista ne varia sottilmente l'utilizzo, impiegando materiali tradizionali per scopi innovativi. Per esempio, in genere lo stilo veniva impiegato per stabilire le linee guida e permettere all'artista di delineare in modo impercettibile i margini della forma che quindi tratterà a penna, mentre Michelangelo lo utilizzava di frequente per abbozzare il disegno. In questi casi si può immaginare che all'inizio avesse intenzione di eseguire un disegno soggiacente convenzionale, ma che lo stilo, come tutti gli altri materiali impiegati dall'artista, fosse diventato uno strumento con cui esplorare più che appuntare un'idea. L'uso della mina di piombo su carta non preparata è forse anche più straordinario, in quanto il suo impiego non è stato registrato di frequente nei disegni del XVI secolo⁶⁷ e lascia intendere che Michelangelo si affidava ai metodi tradizionali molto più di quanto non si presuma di solito.

MICHELANGELO E I SUOI CONTEMPORANEI: GIULIANO DA SANGALLO E PERUZZI

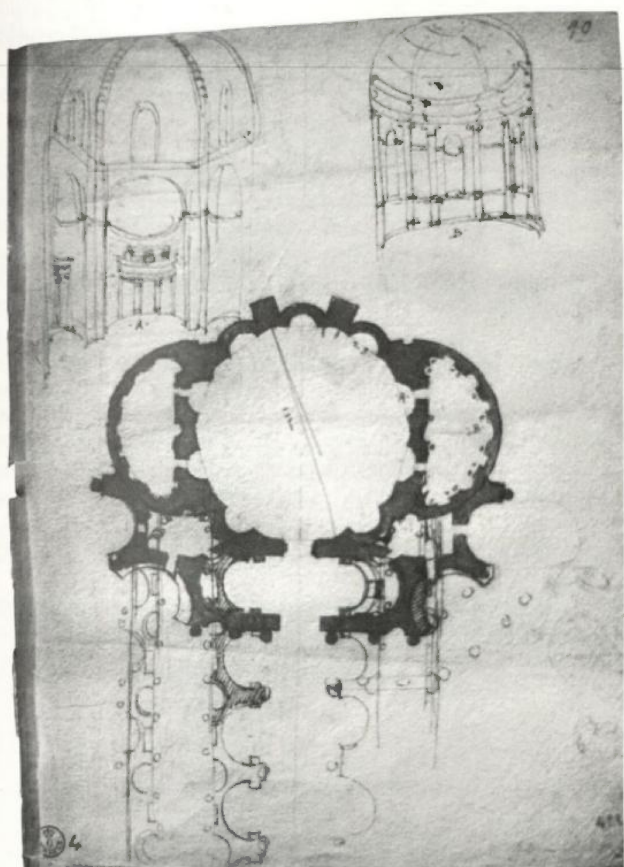
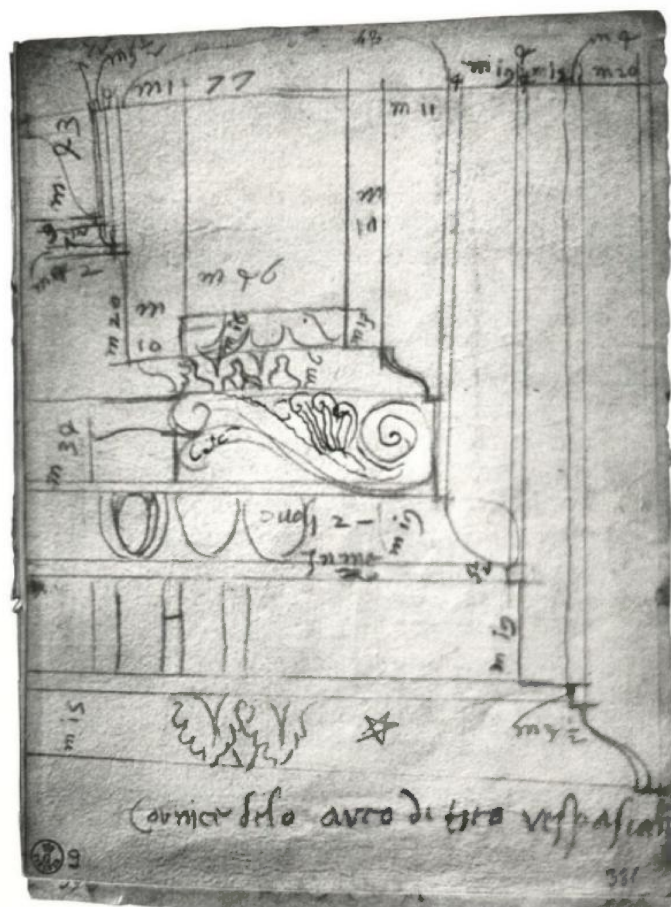
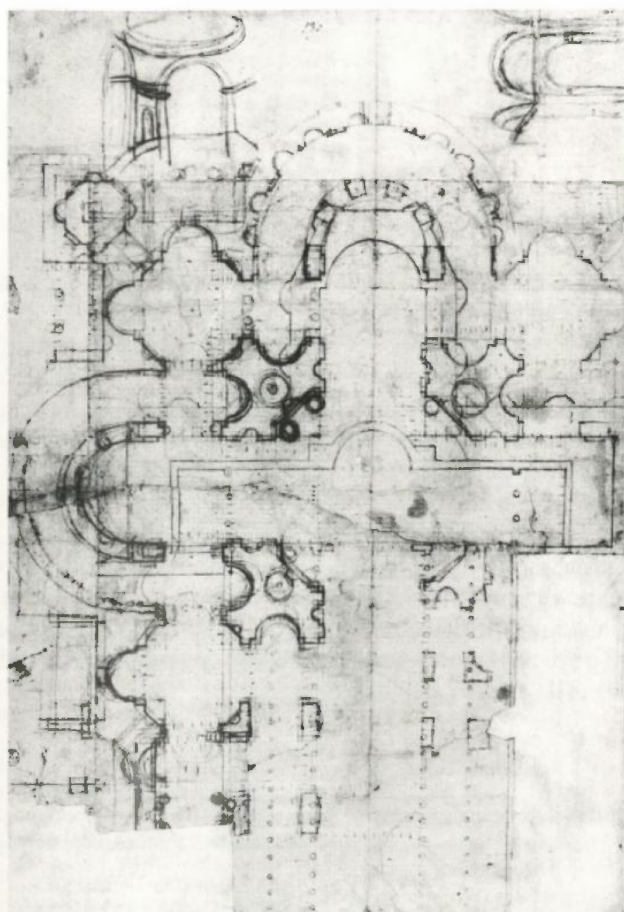
Per numerosi che siano, i paralleli degni di nota tra il disegno figurativo e quello architettonico di Michelangelo sono circoscritti alla prassi grafica dell'artista e non a una forma di pittoricismo che rientri in qualche modo nei suoi disegni architettonici. Da questo punto di vista, Michelangelo si contrappone sia al suo mentore Giuliano, che, pur formatosi come carpentiere, nei suoi disegni impiegava metodi pittorici con grande talento, sia al coevo Baldassarre Peruzzi, pittore e architetto senese che eccelse nelle rappresentazioni spaziali virtuosistiche e innovative⁶⁸. Sull'atteggiamento di Michelangelo nei confronti dell'antichità, sul suo approccio alla rappresentazione e sul suo uso delle tecniche pittoriche si può gettare ulteriore luce attraverso un breve raffronto con Giuliano e Peruzzi, che al pari del Buonarroti ci hanno lasciato un'ampia documentazione grafica.

Gli studi dell'antichità di Giuliano contenuti nel Codice Barberini e nel *Taccuino senese* alimentarono direttamente le sue opere, e i modelli antichi conservarono una forte presenza sia nelle sue opere edificate che nelle idee rimaste sulla carta. Il suo progetto del 1505 di un arco di trionfo per Giulio II, ad esempio, presenta tante caratteristiche degli archi disegnati con grande cura nel Codice Barberini da

apparire anch'esso antico (fig. 8 del saggio Elam; Codice Barb fol. 19-26). Le idee di Michelangelo non sono mai state tanto al quelle di Giuliano quanto nei disegni per la facciata di San Lorenzo. Tuttavia, anche in questo caso Michelangelo guardava all'antichità attraverso il Codice Coner e Giuliano da Sangallo. Come si può vedere nei suoi progetti per la facciata e nella sua versione dell'Antico Costantino (*Corpus* 512 dal Codice Coner, fol. 53; fig. 21 del saggio Burns), l'impulso michelangiolesco era sottrattivo, e tendeva a più risalto alle linee generali della composizione che ai dettagli mentali.

In base alla possibile datazione delle copie michelangiolesche del Codice Coner – 1516 circa –, si può ipotizzare che l'artista le avesse eseguite allo specifico scopo di realizzare le condizioni minime necessarie per ottenere la commissione della facciata di San Lorenzo appena questa gli fu assegnata e le sue credenziali architettoniche furono riconosciute in misura soddisfacente, evidentemente l'artista non avvertì più il bisogno di protrarre il proprio studio dell'antichità. A differenza di Giuliano e Peruzzi, Michelangelo non considerava il mondo antico una fonte inesauribilmente ricca e rinnovabile di ispirazioni e idee, né tanto meno lo reputava, come Antonio da Sangallo il Giovane, una sorgente di esempi e principi autorevoli. I disegni e progetti michelangioleschi fanno pensare che l'artista si fosse fondato piuttosto su un proprio archivio di idee ogni volta che si dedicava a un nuovo lavoro. Di certo nella sua opera figurativa ricorrono numerosi casi di autocitazione: tra le varie creazioni citate sopra, basterebbe alla figura del profeta nel disegno del 1505 per la tomba di Giulio II, che viene disposta in una posa pressoché identica a quella del profeta Isaia sulla volta della cappella Sistina⁶⁹. Sul piano architettonico, se anche forme quali la voluta o il cartiglio potevano essere in qualche modo ispirate dall'antichità, in tutta una gamma di progetti compresi il vestibolo della Biblioteca Laurenziana e porta Pia, Michelangelo manipolò e le riutilizzò in misura tanto consistente da sottrarre qualunque capacità di riferimento al mondo antico. L'introspezione del processo michelangiolesco contribuisce a spiegare il linguaggio fortemente individuale, stravagante persino, sviluppato dall'artista e culminato proprio in porta Pia⁷⁰.

I numerosi disegni superstiti di Peruzzi costituiscono un prezioso indizio del rapporto fluido e interdipendente tra le sue ricerche sull'antichità e la sua opera di progettazione. Diversamente da Michelangelo, lo studio peruzziano del mondo antico fu perseguito, continuo e diretto. In un disegno a penna contenuto nel suo *Taccuino* agli Uffizi, Peruzzi dimostrò in maniera lampante in che modo un edificio antico si potesse tramutare immediatamente in un progetto. Avendo disegnato la pianta e due vedute interne degli *Horreorum*, l'artista senese inizia a reimmaginare il vestibolo della str



10. Donato Bramante, studi per San Pietro; lapis rosso, 685 x 471 mm (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 20 A)

11. Baldassarre Peruzzi, studio di cornice con dettagli quotati; lapis rosso e inchiostro, 211 x 163 mm (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Taccuino, 381 Ar)

12. Baldassarre Peruzzi, Horti Linciani (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 428 A)