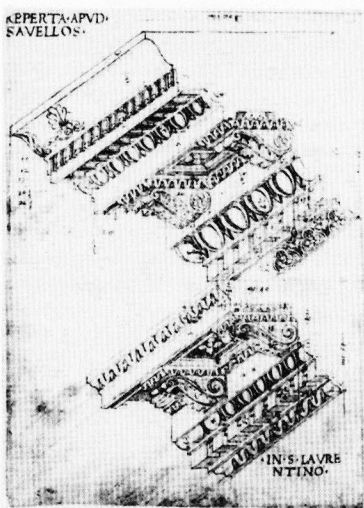
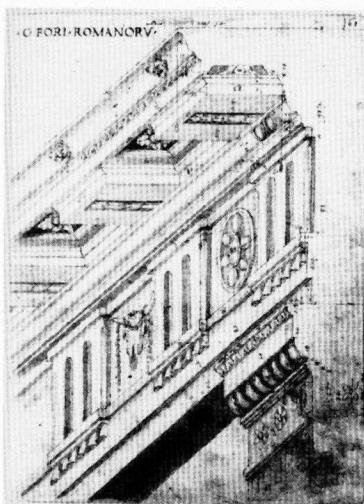


3.
*Studi di cornici romane
e di una facciata romana*

1516 circa
Firenze, Casa Buonarroti, 2 a r e v;
Corpus 517 r e v
289 × 430 mm

Foglio piegato a metà, ingiallito e macchiato; lapis rosso; sui bordi esterni del *verso* (sul lato lungo) e sul bordo inferiore si trovano linee molto sottili e leggere a lapis nero stese con la riga, con segnate alcune suddivisioni *Filigrana*: (sul lato sinistro) sirena (Roberts, Mermaid C)



Il rapporto di Michelangelo con la tradizione architettonica può essere letto attraverso le sue copie da uno dei suoi migliori rappresentanti: il libro di disegni dall'antico conosciuto come Codice Coner, conservato al Sir John Soane's Museum di Londra. Probabilmente datati intorno al 1514, i disegni sono di Bernardo della Volpaia (secondo l'attribuzione convincente di Buddensieg), un architetto fiorentino attivo a Roma, legato alla cerchia dei Sangallo. Il libro comprende disegni accuratamente quotati, eseguiti a penna e riga, con tracciati preparatori a stilo. Essi ritraggono i monumenti dell'antica Roma, come pure architetture moderne e dettagli di Bramante e di altri. Nel fare le sue copie dal libro, Michelangelo scelse il lapis rosso su penna, disegnando a mano libera e tralasciando le misure. Tali variazioni, apparentemente lievi, trasformano completamente l'originale, tanto che i suoi disegni non rappresentano misure, proporzioni e dettagli, ma piuttosto profili, contorni e forme astratte.

Il grande interesse del Codice Coner non sta solo nella sua rigorosa classificazione dei monumenti, ma anche nella singolare tecnica di rappresentazione che viene adottata con estrema uniformità. L'accostamento di sezioni e proiezioni unisce una chiara presentazione dei dettagli ornamentali a un disegno ortogonale quotato e proporzional-

mente preciso. Più tardi gli architetti avrebbero preferito, per la sua misurabilità, il disegno ortogonale; ma in questi anni il disegno ortogonale non era diffusamente impiegato. La tecnica della proiezione, che prolungava le linee parallele secondo un'angolazione opportuna rispetto al piano della pagina, offriva la leggibilità di un disegno prospettico, con minori distorsioni. Volpaia probabilmente adattò questa tecnica dall'uso occasionale che ne fece Giuliano nel Codice Barberini (foll. 37v e 65v). Sebbene Michelangelo abbia usato raramente nei propri disegni sia la proiezione sia la prospettiva, nella maggior parte delle sue copie egli adottò lo stesso sistema di rappresentazione degli originali. Si ha l'impressione, tuttavia, che Michelangelo si sia gradatamente stancato di questo sistema, specialmente per la sua enfasi sul dettaglio ornamentale.

Sul lato destro di questo foglio, Michelangelo ha disegnato la cornice della Basilica Aemilia (copiata dal Codice Coner 77 [fol. 61r] e 84 [fol. 64v]), un monumento che aveva suscitato grande interesse tra gli architetti del xv e del xvi secolo, a dispetto delle sue modeste dimensioni. Sebbene in un certo numero di disegni di cornici Michelangelo usi semplificazioni, riducendo il numero delle informazioni offerte nei disegni di partenza, qui egli presenta i dettagli che affascinavano i suoi contemporanei: l'ordine dorico riccamente decorato, con le rosette sul collarino, e i particolari dei bucrani e delle metope che si alternano sul fregio. Se è vero che Michelangelo non avrebbe mai direttamente impiegato questi esempi di particolari dell'architettura classica, egli incluse tuttavia alcuni elementi simili nei suoi progetti per la facciata di San Lorenzo (specialmente nel «primo modello» per la facciata, come Caroline Elam nota in questo volume, si veda cat. 6).

Una delle caratteristiche più sorprendenti di questo gruppo di disegni è come Michelangelo, sebbene del tutto

nuovo rispetto al tema, riesca comunque a disegnare queste forme con grande disinvoltura e sicurezza, interpendole nei punti giusti e usando abbreviazioni per annotare le informazioni di cui ha bisogno. Per certi versi è curioso che dopo aver rivolto tanta attenzione ad apprendere questi progetti Michelangelo non ne abbia mai imitato alcuno, neppure in versioni liberamente adattate. Se i disegni di Michelangelo dal Codice Coner sembrano documentare la sua assimilazione di quei dettagli, i suoi progetti successivi dimostrano il senso di libertà con cui egli va ben oltre questi stessi disegni. Il *verso* contiene una delle rare rappresentazioni di un alzato tra le copie di Michelangelo, per la maggior parte dedicate ai dettagli (copiato dal Codice Coner 49 [fol. 45v], 112 [fol. 84v], [fol. 85r]). La disomogeneità fra i progetti scelti indica quanto più urgente fosse per Michelangelo apprendere particolari dei profili. L'alzato rappresenta solo un frammento dell'edificio che appariva frammentario anche nella sua raffigurazione del Codice Coner. Le poche, incerte indicazioni prospettiche nel disegno suggeriscono la mancanza di esperienza in questo campo, una capacità che egli certamente aveva acquisito attraverso la sua opera figurativa.

Il *verso* del foglio è tipico del modo in cui Michelangelo spesso cambiava l'orientamento del foglio mentre vi si lavorava. Se questo potrebbe essere interpretato, come accade con i disegni in genere, come una sua tecnica avara di trovare nuovo spazio sulla pagina, ciò che risulta interessante è il modo in cui, anche nel contesto della copia dei disegni, il foglio sembra riflettere l'elemento irregolare dei suoi pensieri: altre parole, le copie dimostrano come Michelangelo, parallelamente a quanto faceva nei suoi disegni di figura, usava la pagina non per presentare idee in modo sistematico, ma per saltare da un'idea all'altra, a scale differenti, e con diversi orientamenti. In questo caso però l'

3a. Codice Coner 49 (fol. 45v) (Londra, Sir John Soane's Museum)

3b. Codice Coner 77 (fol. 61r) (Londra, Sir John Soane's Museum)

3c. Codice Coner 84 (fol. 64v) (Londra, Sir John Soane's Museum)

gna ricordare che il movimento del pezzo di carta era anche logico, perché i fogli erano originariamente divisi in due a formare una sorta di taccuino: per rappresentare la larghezza del mausoleo Michelangelo scelse quindi l'orientamento orizzontale.

Le iscrizioni, pubblicate da Lynda Fairbairn ma – a quanto so – non notate dagli studiosi di Michelangelo, su disegni del Sir John Soane's Museum di Londra riferiti a dettagli architettonici di antichità romane apprezzati o misurati da Michelangelo, possono gettare nuova luce sui suoi interessi antiquari. Si tratta di copie di parecchi volumi di disegni conservati al Gabinetto Nazionale dei Disegni e Stampe di Roma, probabilmente eseguite da Alberto Alberti negli anni novanta del Cinquecento. I disegni della collezione Soane contengono più citazioni di Michelangelo che gli originali conservati a Roma¹. Non c'è modo di confermare queste annotazioni; nonostante ciò è interessante che esse suggeriscano come, contrariamente all'immagine offerta dalle copie di Michelangelo del Codice Coner, Michelangelo stesso abbia affrontato lo studio diretto dell'antico e che abbia personalmente rilevato i monumenti.

È certamente possibile che queste idee appartengano al regno delle «credenze», e forse vanno viste con lo stesso scetticismo con cui Manetti afferma che Brunelleschi e Donatello misurarono le rovine assieme: sicuramente una possibilità, ma un'affermazione che può anche solo servire da motivo retrospettivo per elevare la loro reputazione agli standard del tempo⁶. Se non altro sembra verosimile che le annotazioni indichino che vennero realizzate più copie dal Codice Coner di quante ne rimangono oggi. Le iscrizioni sono importanti anche perché suggeriscono che l'approvazione da parte di Michelangelo di un particolare dettaglio divenne un riconoscimento autorevole. È curioso, e impreveduto, che di tutti gli architetti, Michelangelo fosse invocato

come un'autorità. Ciò suggerisce che la sua influenza si estese oltre gli ambiti a cui si pensa solitamente, persino in uno in cui egli ha lasciato così poche tracce del suo interesse.

¹ Lotz è stato il primo a studiare questi disegni in dettaglio (Lotz 1967).

² Pagliara 1960, pp. 795-797; Buddensieg 1975. Volpaia potrebbe essere coinvolto nel progetto del palazzo della Cancelleria, se il «Bernardino ingegniero» citato nei documenti si riferisce a lui (Valtieri 1982 e Bentivoglio 1982).

³ L'attribuzione al Volpaia è stata avanzata da Buddensieg 1975. Wallace ha proposto che le copie potrebbero datarsi fin dal 1505 (Wallace 1992, p. 164 e scheda di catalogo 143, p. 470; gli sono riconoscente per avermi indicato questi riferimenti).

⁴ Il monumento, identificato da Ashby come «a representation of the façade like wall in front of the mausoleum of the Plautii at the Ponte Lucano on the via Tiburtina» e da Huelsen come «il sepolcro dei Plauzii a Ponte Lucano», è anche disegnato da Giuliano da Sangallo (fol. 41v del Codice Barberini) e da Peruzzi (U 2111 A7, Wurm 1984, p. 85; Ashby 1904, p. 34; Hülsen 1910, p. 58). Michelangelo non fa alcuna menzione delle iscrizioni, copiate invece da Sangallo, Volpaia e Peruzzi.

⁵ Fairbairn 1998, I, p. 318, n. 488, un sarcofago antico, «cas[s]a che vie da Michelangelo Bonarota»; p. 322, n. 492, foro di Traiano: «quale/Cornice e bene lavorata et intagliata come se vede quali Michelangelo bonarota ce fu visto/che la misuro»; p. 324, n. 495, cornice dal foro Traiano: «questa cornice ci fu visto Michelangelo Bon/rota piu volte et la lodo asai come Cosa meritevole»; p. 354, n. 527, capitello e cornice dal foro Traiano, «Questa cornice era appresso a/spoglia Cristo misurata con/diligenza sminuvita p[er] meta/quale Michelangelo bonarota/la lodo asai et ne piglio misu/ra». Riferimenti a Michelangelo si trovano anche nei disegni di Alberto Alberti al Gabinetto Nazionale dei Disegni e delle Stampe a Roma, per esempio Codice Coner, fol. 64r (Forni 1991, I, p. 142, e 2, tav. CCLIX).

⁶ Manetti (ed. De Robertis) 1976, pp. 64-70.

Bibliografia: Wilde 1953; Lotz 1967; Agosti, Farinella 1987b; Hirst 1988a, pp. 91-94; Chapman 2006, pp. 154-156.

4.

Antonio Labacco
(Vercelli 1495 circa - post 1567)
Basilica Aemilia al foro Romano
in *Libro d'Antonio Labacco*
appartenente a l'architettura
nel quale si figurano alcune
notabili antichità di Roma,
ristampa veneta di Johannes
Bonus del 1567 (1 ed. 1552), tav. XVI
Folio, 460 × 311 mm chiuso
Vicenza, Biblioteca del Centro
Internazionale di Studi di Architettura
Andrea Palladio, CAP E XVI I

L'opera originale di Labacco, pubblicata per la prima volta a Roma nel 1552 con la dedica al cardinale Giovanni Salviati, contiene trenta tavole incise su rame relative a otto monumenti antichi romani e un'opera moderna di sua «inventione». Compaiono, in un ordine che a tutt'oggi appare privo di logica, il mausoleo di Adriano, il foro di Augusto, la colonna Traiana, la Basilica Aemilia, il tempio di Castore e Polluce, i templi del foro Olitorio, una chiesa di fantasia (forse il progetto quasi definitivo di Antonio da Sangallo il Giovane per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, 1518-1519 circa, si veda Labacco [ed. Bruschi] 1992, p. XIX), il porto di Traiano a Ostia e infine il tempio di Venere genitrice. Si tratta di una selezione – secondo l'intenzione apertamente espressa dal suo autore nella *Lettera Alli lettori*, Labacco [ed. Bruschi] 1992, fol. 2) – di un più ampio materiale che egli si proponeva di pubblicare in seguito, ma che non vide mai la luce.

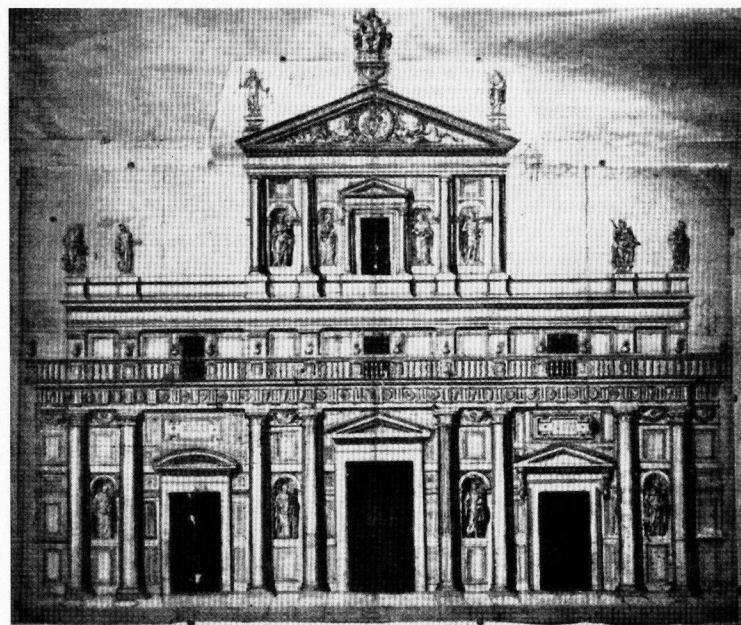
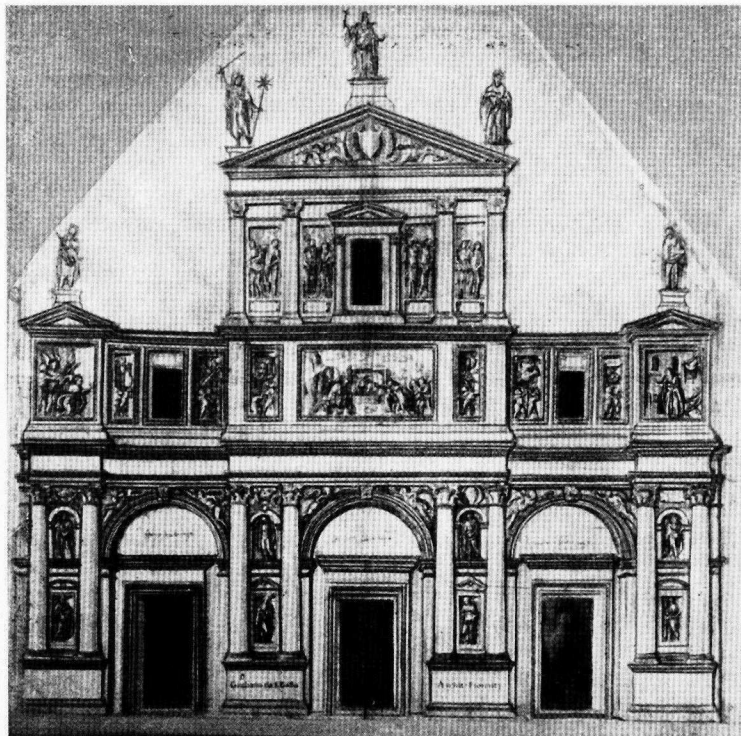
Nei suoi primi trent'anni di carriera, iniziata al suo arrivo a Roma da Vercelli intorno al 1507-1510, Labacco aveva collaborato con Bramante e Baldassarre Peruzzi, legando alla fine il suo nome alla cerchia sangallesca. Aveva rilevato con loro le antichità di Roma, accumulando parecchio materiale grafico di prima mano. La sua decisione di darlo alle stampe arriva in un particola-

re frangente della sua vita. Da una parte, con la morte nel 1546 di Antonio da Sangallo il Giovane e la nomina di Michelangelo ad architetto della Fabbrica di San Pietro, Labacco si era trovato all'improvviso senza lavoro. Michelangelo l'aveva infatti immediatamente allontanato dalla Fabbrica, e il suo grandioso modello ligneo per San Pietro, realizzato in ben sette anni su disegno di Antonio da Sangallo, era stato subito dimenticato. Dall'altra Sebastiano Serlio aveva dato avvio a un ambizioso progetto editoriale, sfruttando proprio il materiale grafico e il patrimonio di osservazioni che specialmente Peruzzi gli aveva lasciato.

Il *Libro* di Labacco doveva essere pressoché completo già negli ultimi anni del pontificato di Paolo III Farnese (al soglio dal 1534 al 1549) poiché il *Motu Proprio* con cui il vecchio papa concede il *Privilegio* alla stampa, accluso in apertura della prima edizione del 1552, risale al 1549. Forse Labacco sperava di dare alle stampe la prima edizione entro l'anno, in occasione del giubileo del 1550, una mossa editoriale che gli avrebbe garantito un buon guadagno ma che non gli riuscì probabilmente per la morte sia del pontefice che del suo protettore.

Il *Libro* si confronta e va a integrare idealmente l'opera di Sebastiano Serlio, specialmente per quanto riguarda il materiale illustrativo del *Libro III delle antichità di Roma* (Venezia 1540), dove il bolognese aveva illustrato ben 53 monumenti antichi, e del *Libro IV degli ordini* (Venezia 1537). A sua volta pare si possa accostare, nelle intenzioni e nella pratica (Thoenes 1988, p. 274), all'opera teorica di Jacopo Barocci da Vignola con la sua *Regola delli cinque ordini* (1562). A sostegno di questa ipotesi, che trova una generale approvazione, vi è l'evidenza che l'opera di Labacco e Vignola, tra l'altro amici e collaboratori, sono stampate nello stesso formato e si trovano spesso rilegate assieme.

Rispetto all'opera del Serlio, il passo



7a. Giuliano da Sangallo, progetto per la facciata di San Lorenzo (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 278 A)

7b. Giuliano da Sangallo, progetto per la facciata di San Lorenzo (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 281 A)

7.
*Progetto per la facciata
di San Lorenzo*

1517
Firenze, Casa Buonarroti, 47 A;
Corpus 500r

140 × 182 mm
Foglio tagliato; lapis rosso con tracce di lapis nero sui margini inferiore e destro; interventi di restauro agli angoli superiori sinistro e destro e in basso al centro; sul verso sono presenti alcuni segni a lapis nero, come per provare il lapis; la carta è ingiallita; traccia di impronta digitale a inchiostro nella zona medio-inferiore destra. Sembra che il disegno sia stato inizialmente tracciato con un lapis rosso, poi, in una seconda stesura, con una matita affilata e, in determinati punti, con l'aiuto di una riga

Per il progetto di San Lorenzo Michelangelo portò a termine un certo numero di schizzi a piccola scala, che costituiscono ottime dimostrazioni della sua prima maniera di disegnare e di progettare. La tecnica degli schizzi varia e comprende sia studi a matita rossa sia a penna, suggerendo così la flessibilità del metodo di Michelangelo durante questi anni. Il foglio rappresenta una rielaborazione più dettagliata del *Corpus 498*, ma ne mantiene gli schemi e le idee di fondo.

Il foglio può essere datato con una certa precisione tra il marzo 1517, quando il modello di Baccio venne rifiutato, e il maggio dello stesso anno, quando Michelangelo aumentò la propria stima di oltre 35 mila ducati, probabilmente perché stava considerando un progetto più ampio, di impianto rettangolare anziché aderente al profilo della facciata. Sebbene sia generalmente indicato come «secondo progetto», questa denominazione è fuorviante perché esistono numerosi disegni tra il «primo progetto» e il «progetto finale», e la loro sequenza non è così chiara.

Il foglio è fra i tanti disegni della Casa

Buonarroti (44 A, 91 A, 47 A, 43 A, *Corpus 498, 499, 500, 501*) che mostra un procedimento attraverso cui Michelangelo trasformava elementi dei progetti di Giuliano da Sangallo, strettamente correlati ai propri, oggi agli Uffizi (44 A, 277 A, 278 A, 279 A e 281 A). Questo foglio, in particolare, mostra come Michelangelo crei un pastiche di elementi derivati dagli schemi di Giuliano, sovvertendone i principi fondamentali con ampia libertà (*Corpus 500*): prende lo schema della porta di un foglio (281 A) e lo combina con la composizione dell'attico di un altro (277 A); ma allo stesso tempo stravolge le proporzioni di entrambi utilizzando colonne più slanciate nel secondo ordine che nel primo. Con questa soluzione – copiata dal suo progetto per la tomba di Giulio II del 1513 – Michelangelo trasforma una composizione convenzionale.

L'architettura è solo accennata, ma chiara. Le finestre del livello superiore appaiono prive di colonne, mentre le colonne senza capitelli specifici sono un punto di vista architettonico, uno degli elementi più raffinati della composizione presenti in questo disegno è l'alternanza, al secondo ordine, di un ordine di colonne continue a livello dei timpani, la quale sono ricavati dei particolari. L'idea di Michelangelo di una soluzione unica coincide con quella di Raffaello per palazzo dei delfini, costruito in una strada vicina a San Lorenzo negli stessi anni, 1514. Studiosi come Millon hanno sostenuto che il progetto «supera di gran lunga quelli di Giuliano da Sangallo», è certamente vero che lo schizzo di Michelangelo mostra una maggiore libertà, e compie un gesto coraggioso: l'estensione del secondo livello. L'effetto può essere dovuto per lo meno alla qualità del disegno, schizzato a matita, in cui sono delineate solo le linee principali e non le decorazioni, come invece accade nel disegno, copiato interamente, di Giuliano. In questo disegno l'enfasi sulla superiorità del progetto

Michelangelo rispetto a quello di Giuliano penalizza il riconoscimento di quanto il primo sia comunque dipendente dall'altro. Non c'è dubbio che Michelangelo abbia sia semplificato i progetti di Giuliano sia superato le loro stesse intenzioni, tuttavia il suo debito verso Giuliano è fuori discussione.

Le finestre nella porzione centrale della facciata si distinguono dalle altre per l'assenza di qualunque elemento romano. In accordo con questa fase della riflessione di Michelangelo sulla facciata, in cui egli intendeva attenersi ai contorni della chiesa, tali finestre sembrano essere state incluse anche come gesto di fedeltà verso Brunelleschi: infatti finestre simili adornano il transetto e il coro¹. Questo particolare è coerente con il delicato equilibrio che Michelangelo riesce a raggiungere tra aderenza ai principi del xv secolo e nuove idee.

¹ Ringrazio Caroline Elam per avermi suggerito questa spiegazione della datazione del foglio. Elam lo data «dopo il 2 febbraio 1517» in Smyth 1992 (p. 105). Millon lo aveva datato alla fine del dicembre 1516 nel catalogo del 1988 (p. 40), ma lo ha posticipato all'inizio del febbraio 1517 nel catalogo del 1994 (p. 568).

² La composizione del livello superiore, in confronto, è un'insipida ricombinazione di elementi: egli ha tratto la disposizione di tre pannelli collocati tra colonne dal foglio U 278 A e la posizione delle nicchie dal foglio U 277 A.

³ Millon, Smyth 1988, pp. 38-40.

⁴ Millon, Smyth 1988, p. 40, nota 1. Ringrazio Caroline Elam e Mauro Mussolin per i loro suggerimenti sul problema delle finestre.

Bibliografia: Portoghesi, Zevi 1964, pp. 123-127; Nova 1984, pp. 15-35; Ackerman 1986 (1961), pp. 53-68; Argan, Contardi 1990, pp. 161-171; Millon, Smyth 1988; Elam in Smyth 1992; Maurer 2004, pp. 54-60.

C.B.

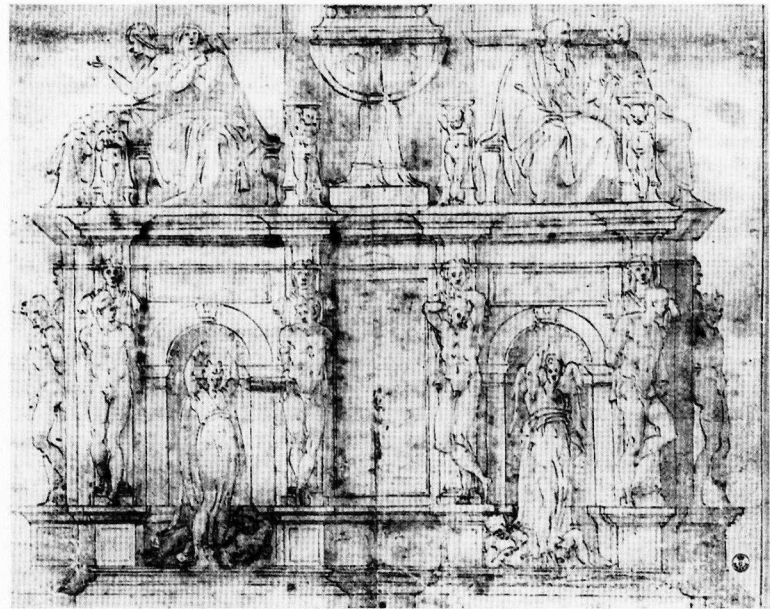
8. *Alzato e pianta di una campata del progetto per la facciata di San Lorenzo, con statua di santo*

1517
Firenze, Casa Buonarroti, 100 A;
Corpus 506
157 × 136 mm
Foglio tagliato su quattro lati;
lapis rosso, ripassato a penna

Su questo foglio Michelangelo adotta un approccio insolito al progetto della facciata di San Lorenzo, affrontandone la composizione attraverso lo studio di una singola nicchia. Ciò suggerisce un sistema modulare sorprendentemente moderno, e un'interpretazione della facciata come composizione di singole unità divisibili l'una dall'altra. Inoltre, fra i suoi studi per la facciata, questo foglio si distingue perché mette insieme studi di figura e di architettura. Sebbene la relazione tra i due elementi non sia così tesa o dinamica come sarebbe diventata in seguito negli studi per la cappella Medici, qualcosa indica già che Michelangelo non permetterà alla figura di essere totalmente vincolata alla cornice.

Mentre la facciata doveva soddisfare un rigoroso programma iconografico, e ogni scultura portarne parte del peso, a questa particolare figura deve ancora essere assegnato un insieme di specifiche caratteristiche simboliche. Hirst la identifica come San Lorenzo sulla base delle istruzioni date a Michelangelo da Domenico Buoninsegni nella sua lettera del 2 febbraio 1517 (*Carteggio* 1, p. 246) circa l'identità e collocazione delle statue specificate dal pontefice. Tuttavia la figura non presenta attributi riconoscibili¹.

La presenza delle piante appena schizzate in basso a sinistra è rilevante per diverse ragioni, non ultimo perché fornisce una rara testimonianza grafica del modo in cui Michelangelo ragioni contemporaneamente in termini di pianta e alzato². Come ha notato Hirst³, le



7c. Firenze, palazzo Pandolfini di Raffaello

7d. Michelangelo, progetto per la tomba di Giulio II, 1513 (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 608 Et)

piante permettono di datare il disegno alla prima fase della soluzione finale per la facciata di San Lorenzo. Questa associazione è particolarmente evidente nella pianta più in basso, la più chiaramente articolata delle due, che mostra la maniera insolita in cui Michelangelo sceglie di piegare la facciata attorno all'angolo, conferendole un senso di profondità anche se vista di lato. Michelangelo aveva già dimostrato di riconoscere l'importanza di questa prospettiva nei suoi primi disegni per la facciata di Giulio II. Questo legame non deve sorprendere visto che la tomba era ancora in cima ai pensieri di Michelangelo, dal momento che egli era inseguito dagli eredi di Giulio e stava contemporaneamente facendo estrarre il marmo per entrambi i progetti.

Il disegno di questa nicchia anticipa alcuni degli aspetti principali del vestibolo della biblioteca, sebbene quanto di convenzionale resta ancora in questo foglio sarà cancellato nel progetto successivo. In particolare, la sistemazione di una nicchia rettangolare allungata sopra a una approssimativamente quadrata, e con un pannello rettangolare più piccolo disposto in orizzontale sopra, corrisponde a grandi linee alle idee di Michelangelo per alcune delle nicchie della Biblioteca Laurenziana.

Sotto l'aspetto tecnico, l'uso che qui fa della sanguigna è cronologicamente conforme agli altri disegni del periodo in cui Michelangelo stava lavorando alla definizione della facciata, intorno al 1516. L'unico aspetto insolito del disegno è che alcune linee attorno al capitello e alla cornice sono state ripassate a penna. Un esempio simile appare anche sul verso del disegno per un'altare alla Christ Church Picture Gallery di Oxford (cat. 5; *Corpus* 280v), nel quale la raffigurazione relativamente ben avanzata a matita nera è quasi completamente ripassata a penna. Michelangelo dimostra la sua maniera precisa e compiuta di utilizzare la matita rossa riuscendo a dare un senso di profondi-

tà e di rilievo alle modanature.

L'uso delle righe diagonali è particolarmente elegante e delicato, dando quasi l'impressione di una lavatura d'inchiostro. Per rendere leggibile la forma delle volute, Michelangelo ha usato un punto di vista leggermente prospettico. Egli sembra aver usato una riga per le linee verticali e forse per la linea di terra, ma altri dettagli, comprese le colonne della pianta, sono a mano libera.

¹ Hirst 1986, p. 323.

² Più misteriosi sono i simboli accanto alla pianta, forse semplicemente prove della matita.

³ Hirst 1986, pp. 323-325.

Bibliografia: Nova 1984; Hirst 1986, pp. 323-326; Millon, Smyth 1988, pp. 50-52; Argan, Contardi 1990; Mauer 2004.

C.B.

9. *Studio, in prospetto frontale e sezione, di una finestra inginocchiata per palazzo Medici, Firenze*

1519 circa

Firenze, Casa Buonarroti, 101 A;

Corpus 495

271 × 187 mm

Provenienza: Casa Buonarroti

Stilo, riga (ma solo per le linee a stilo e nel timpano), compasso (?) per la curva del timpano, penna e inchiostro marrone (metallo-gallico), su carta di un marrone pallido con sfumature rosa, macchiata in vari punti. Negli ultimi decenni il foglio è stato incollato su un altro, cosa che rende il verso invisibile

Filigrana: «Char» B (Roberts 1988, p. 18). Il segno è visibile a luce radente, nella zona del foro della finestra.

Roberts include questo disegno fra gli otto fogli su cui ha identificato questa filigrana, tutti datati o databili (con l'eccezione di questo disegno) fra la metà degli anni venti del Cinquecento

e il 1528. È possibile che la lettera di Michelangelo a Pietro Urbano (*Corpus* 631) del 20 agosto 1519 rechi la stessa filigrana. La questione è interessante perché la data più probabile per CB, 101 A è il 1519. Tolnay (*Corpus* 495) associa questo segno a Briquet 3231-3232
Iscrizioni: sotto la mensola originaria, più corta, a sinistra, sembrerebbe esserci scritta una parola o una misura; è in gran parte coperta dal tratteggio aggiunto da Michelangelo in questo punto e non sono stato in grado di decifrarla

Questo rapido disegno a penna e inchiostro mostra una grandiosa cornice di finestra, in prospetto ortogonale frontale, con la sezione corrispondente schizzata velocemente e a scala inferiore. La sezione definisce la curvatura delle due mensole e il rapporto fra quella inferiore e la fascia, simile a una lesena, che fiancheggia la finestra: un buon esempio della precisione con cui Michelangelo concepisce forme tridimensionali complesse, anche a livello di dettaglio, scegliendo però di rappresentarle in alzato e sezione senza ricorrere alla prospettiva. La sezione della finestra indica anche come, al pari di altri palazzi del Rinascimento, la strombatura della finestra fosse rialzata di qualche gradino rispetto alla pavimentazione della stanza interna. Queste finestre, in cui non soltanto la cornice principale (sul modello del portale del tempio a Cori e di altri esempi antichi) ma anche il davanzale sotto il foro sono sostenuti da volute a forma di «S» allungata; erano chiamate (attorno alla metà del Cinquecento) «finestre inginocchiate», probabilmente per la loro somiglianza con la parte inferiore di un inginocchiato. Dati l'acume politico e lo spirito ironico dei fiorentini, si può anche sospettare che, poiché finestre di questo tipo comparvero per la prima volta all'esterno di palazzo Medici, il termine alludesse al fatto che i cittadini di Firenze da quel momento dovessero

inginocchiarsi ai piedi dei Medici. Lo stesso Michelangelo lascia forse intendere un atteggiamento simile quando scrive a Vasari, a proposito del suo progetto per le scale della Biblioteca Laurenziana, che la rampa centrale è destinata «per el Signore» e le «pere e servi» (*Carteggio* v, p. 4). Questo disegno è sempre stato considerato un progetto preliminare per finestre realizzate su ambedue i lati dello spigolo di palazzo Medici, quando due archi della loggia d'angolo erano stati chiusi: la situazione senza è illustrata nel dipinto che rappresenta l'entrata di Carlo VIII di Francia a Firenze nel 1494, opera dell'architetto Michelangelo Granacci. Le finestre furono attribuite a Michelangelo da Vasari: «Fece Michele Agnolo [un] disegno per il palazzo de' Medici [un] disegno delle finestre inginocchiate a due stanze che sono sul canto, dove lavorò da Udine quella casa di stucco e dipinse, ch'è cosa lodabile...» (Vasari 1550, p. 900). La ragione, per guadagnare più spazio interno, ma anche per aumentare la grandezza dell'edificio che era divenuta la sede esecutiva del governo, come hanno sostenuto Reiss (Reiss 1992, pp. 457-459), quando la loggia fu adibita a festeggiamenti e trasformazione probabilmente avviata fino all'arrivo a Firenze di Ferdinando I di Medici per il controllo della città nel maggio 1523 (Hirst 2004a). Hirst ipotizza anche il riferimento in lettere a un modello di Michelangelo completato nel dicembre del 1520 potrebbe alludere alle finestre. La data del 1517 spesso ribatteggiata quest'opera era solo una supposizione priva di sostegno documentario e deve essere respinta. La cornice potrebbe sembrare di poca importanza: due finestre al piano terreno di palazzo. Tuttavia lo spigolo di palazzo Medici – il canto de' Medici dove non soliti ritrovarsi Jacone e i suoi proto-hippy (Vasari [ed. M.

² Cfr. Barocchi 1964, n. 385, tav. dxv e n. 316v, tav. cdvii, dove si vedono i cambiamenti nella calligrafia di Urbano fra il 1519 e il 1521.

Bibliografia: Tolnay 1928, p. 466, n. 28 («nicht von Michelangelo»); Düssler 1959, n. 247 (non esclude definitivamente possa essere autografo); Ackerman 1961, II, 1 (riporta l'ipotesi di Tolnay, espressa a voce, di un collegamento con l'edicola di Leone x); Barocchi 1964, n. 348v (esclude una decisa attribuzione a Michelangelo; forse collegabile con il tabernacolo per il Cristo alla Minerva); *Ricordi*, p. 105; Tolnay 1980, IV, n. 493v, pp. 30-31 (autografo, forse una prima idea per l'edicola di Leone x).

C.M.E.

13.
*Profilo di base di colonna
per la tomba dei Magnifici
nella Sagrestia Nuova*

Firenze, Casa Buonarroti, 61 A;
Corpus 203r

323 × 143 mm

Recto: lapis nero, carta ingiallita pesantemente macchiata, interventi di restauro, foglio tagliato, con due linee guida tracciate a matita e riga orizzontali e una verticale;
verso: lapis nero

Filigrana: cappello (Roberts, Hat C)

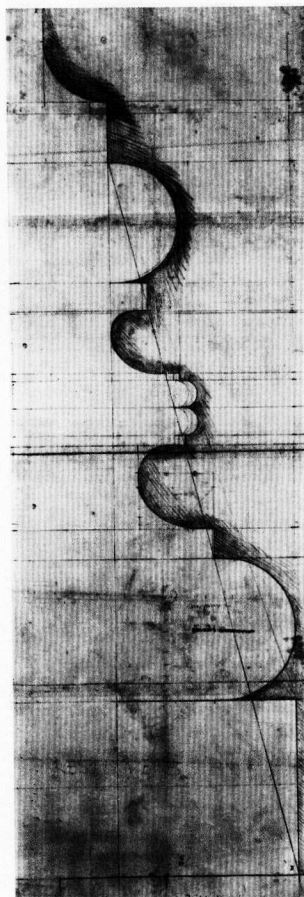
Questa è una delle parecchie sagome che Michelangelo realizzò per gli scalpellini ad essere sopravvissuta, destinata, nello specifico, alle basi di colonna dell'incompiuta doppia tomba dei Magnifici nella cappella Medici. È molto simile a un altro foglio (*Corpus* 204), eseguito con maggiore precisione e fornito di didascalia. Wilde ha datato queste sagome, e altri studi per la tomba dei Magnifici, al 1533 circa³. Questo foglio, e questa categoria di disegni in genere, pone la questione – affrontata nel saggio di Mauro Mussolin – di come Michelangelo comunicasse con i costruttori effettivi⁴.

Nelle mani di Michelangelo, molte del-

le tradizionali tecniche di disegno architettonico subivano delle trasformazioni. Come si vede in questo foglio, ciò vale anche per le sagome da scalpellino. Tipico stadio finale della rappresentazione di un progetto, appena prima di essere portato da due a tre dimensioni, il loro scopo era di fornire al muratore una guida chiara e precisa per il taglio della pietra. Le sagome di Michelangelo, tuttavia, sono eseguite senza scala né dimensioni, e spesso senza l'aiuto di compasso o riga. In molti casi presentano i segni di uno spontaneo ripensamento, con tagli che non corrispondono alle linee disegnate. Ciò è particolarmente evidente sul *verso* del foglio, dove i tratti a lapis nero mostrano che Michelangelo aveva originariamente disegnato un tondino unico, ma che poi ne ritagliò due. Questa pratica istintiva essenzialmente trasforma una tecnica inventata per la costruzione e l'esecuzione in uno strumento progettuale.

L'interpretazione dell'uso spontaneo di questa tecnica da parte di Michelangelo è confermata dall'esistenza di un disegno più pulito del medesimo profilo, ricordato sopra (*Corpus* 204). In quest'ultimo, il taglio segue fedelmente le linee guida e le proporzioni sono leggermente modificate. Tale versione è inoltre chiaramente identificata: «il modano delle colonne della sepultura doppia di sagrestia», il che offre un'ulteriore indicazione del fatto che Michelangelo la considerasse definitiva. Tra le due versioni, un cambiamento importante riguarda l'articolazione dei tondini. Nella seconda essi sporgono maggiormente, tanto da non avere il profilo di un semicerchio ma quasi di un cerchio completo.

Di per sé il profilo costituisce l'evoluzione michelangiotesca di un tipo di base che Palladio identificava come appartenente all'ordine composito (*I Quattro Libri dell'Architettura*, Venezia 1570, I, cap. xviii, p. 48) e Vignola riconduceva sia al corinzio sia al composito (*Regola delli cinque ordini d'ar-*



13a. Antonio da Sangallo il Giovane, base dell'ordine gigante all'interno di San Pietro (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 7976 A)

13b. Michelangelo, profilo di una base di colonna per la sepoltura dei Magnifici (Firenze, Casa Buonarroti, 59 A; *Corpus* 204)

chitettura, 1562, tavv. 24 e 27), e che è forse meglio nota come la tanto copiata base del Pantheon. Michelangelo modifica quel tipo spostando la posizione dei doppi tondini dal centro (tra il toro superiore e quello inferiore) alla sommità. Sebbene ai nostri occhi possa apparire una variazione modesta, essa costituiva quella trasformazione non ortodossa del modello antico, tipica dell'atteggiamento di Michelangelo verso le fonti del passato.

In dettagli come questo si possono anche riconoscere i frutti dello studio di Michelangelo del Codice Coner. La sua copia dell'arco di Costantino presenta, nell'angolo inferiore, due profili di basi che non hanno a che fare con l'arco stesso (*Corpus* 512, Codice Coner 53)³. La base a sinistra è del tipo del Pantheon, mentre la base a destra corrisponde a quella del «Tiburio» di San Pietro (Codice Coner 79)⁴. Queste sono simili nello stile ai due fogli con studi di basi a lapis rosso per la capella Medici (*Corpus* 201 e 202). Elementi di entrambe le basi sul foglio dell'arco di Costantino furono messi insieme con piccole inversioni per creare la sagoma che Michelangelo destinò all'incompiuta tomba dei Magnifici (*Corpus* 204)⁵. Sebbene non avesse cominciato il progetto della cappella Medici fino a parecchi anni dopo aver eseguito le copie del Codice Coner, in quel periodo Michelangelo sembra essere ritornato ai suoi disegni del *Codex*. Anche la base a destra è ripresa, senza sostanziali variazioni, nello studio, accuratamente eseguito a penna e lavatura d'inchiostro, associato alla Biblioteca Laurenziana (*Corpus* 530r).

Anche altri architetti facevano disegni di dettagli architettonici in scala reale: Giuliano da Sangallo disegnò «i[n] prop[r]ia forma» le basi e le cornici dei tabernacoli del Pantheon nel suo Codice Barberini (foll. 27 r e v), e Antonio da Sangallo fece studi del genere per le basi della basilica di San Pietro, ad esempio in un disegno degli Uffizi eseguito a carboncino con riga e compasso

(U 7976 Ar). I disegni di Michelangelo si distinguono da queste precedenti creazioni per l'assenza di dimensioni o scale di misura, così come per l'insolito carattere dei dettagli architettonici stessi.

Michelangelo estese la stessa tecnica a diverse sagome in scala reale delle cornici della Biblioteca Laurenziana, in cui egli sembra aver adoperato il ritaglio come un modo per visualizzare i dettagli così come sarebbero apparsi una volta realizzati (*Corpus* 536, 537, 538, 539 e 540, un profilo frammentario di una voluta). In ognuno di questi esempi le linee guida sono tracciate a mano libera e il taglio è eseguito grossolanamente. L'approssimazione dei tagli e la loro autonomia dai profili eseguiti suggerisce che anch'essi fossero schizzi, forse a metà strada tra la chiarezza del disegno e la concretezza dei modelli in argilla.

³ Wilde 1953, p. 58.

⁴ Si veda Wallace 1994.

⁵ Sull'arco di Costantino come *pastiche*, si veda Conforto 2001. Lotz ha commentato le basi e la loro relazione con i progetti di Michelangelo per le basi della cappella Medici (Lotz 1967, e specialmente il grafico n. 10).

⁶ La sagoma inverte il toro superiore e i doppi tondini della base a sinistra, e utilizza il tondino sopra il toro inferiore come nella base a destra.

⁷ Burns identifica queste basi nel suo saggio in questo volume.

Bibliografia: Argan, Contardi 1990; Wallace 1994; Maurer 2004, pp. 181-183.

C. B.

14.

Lettera a Pietro Gondi (recto); tabernacolo con nicchia (verso)

1524 circa

Firenze, Casa Buonarroti, II2 A r e v;

Corpus 197 r e v

208 × 209 mm (in basso) e 210 mm

(in alto)

Recto: penna e inchiostro; *verso:* lapis arancio-rosso, con qualche accidentale segno a penna; margine destro irregolare; foglio in fragili condizioni, con qualche piccolo foro

Il foglio offre un esempio di come Michelangelo usasse la carta con intenti profondamente differenti, e anche del modo in cui egli impiegava idee progettuali simili per molti progetti distinti, spesso caratterizzando un particolare disegno con una specifica difficoltà progettuale. La lettera sul *recto* del foglio, del 26 gennaio 1524, è destinata a Pietro Gondi (*Carteggio* III, pp. 27-28). Evidentemente non venne mai spedita, e quindi rimase nello studio di Michelangelo. È molto probabile che la lettera sia stata scritta prima della stesura del disegno sul *verso*, stabilendo così un chiaro *terminus post quem*. Il contenuto della lettera rivela la difficoltà che Michelangelo incontrava nel rapportarsi con gli «artigiani» che lavoravano nei suoi cantieri. In particolare, essa riguarda un certo «Stefano», che egli aveva assunto «per fargli bene e non per mia utilità ma per sua». È probabile che si tratti di Stefano di Tommaso Lunetti, capomastro nel cantiere della cappella Medici nel 1520 e 1521. Ora però Michelangelo deve decidere se offrirgli una posizione di maggiore responsabilità, e desidera che Pietro Gondi faccia da tramite per capire meglio le intenzioni e le capacità di Stefano. Nel caso scegliesse di non promuoverlo, lo spaventa il danno che subirebbe – ingiustamente – la sua reputazione. La lettera rivela che, contrariamente alla sua fama, Michelangelo dimostrava interesse verso le persone che gli stavano attorno e spesso tentava

di aiutarle, ma anche che egli si era aver attirato a sé uomini dalle limitate capacità, che alla fine risultavano di peso più di aiuto. Essa rivela inoltre l'ossessione di Michelangelo per la propria reputazione, un carattere che emerge di frequente nelle sue lettere. In particolare questa rivela la sua preoccupazione per l'opinione di lui avevano i suoi operai, i quali evidentemente guardavano con sospetto la sua «bizzarria e pazzia». È conveniente che Michelangelo non negasse questi tratti del suo carattere, ma piuttosto affermi semplicemente che essi non nuociono ad alcuno se non a se stesso. Non era insolito per Michelangelo tracciare rapidi schizzi sul retro di una carta che aveva usato per stendere le sue idee, tuttavia è raro trovare un disegno di questo grado di definizione su un foglio di carta da scrivere. Normalmente i disegni tracciati su i fogli che servivano per altri scopi erano semplici annotazioni scarabocchiate in fretta per fissare un'idea fugace. L'aspetto da palinsesto del *verso* è dovuto alla qualità della carta da lettera, più sottile e più trasparente rispetto alla carta da disegno. Se Tolnay ha creduto che lo studio guardasse i tabernacoli della cappella Medici, in realtà esso contiene una quantità di caratteristiche, sia tecniche sia progettuali, che Michelangelo impiegando negli anni in cui lavorò alla facciata di San Lorenzo, alla cappella Medici e alla Biblioteca Laurenziana. Il grado di sovrapposizione nei progetti di questo periodo rende difficile l'associazione con uno di essi in particolare.

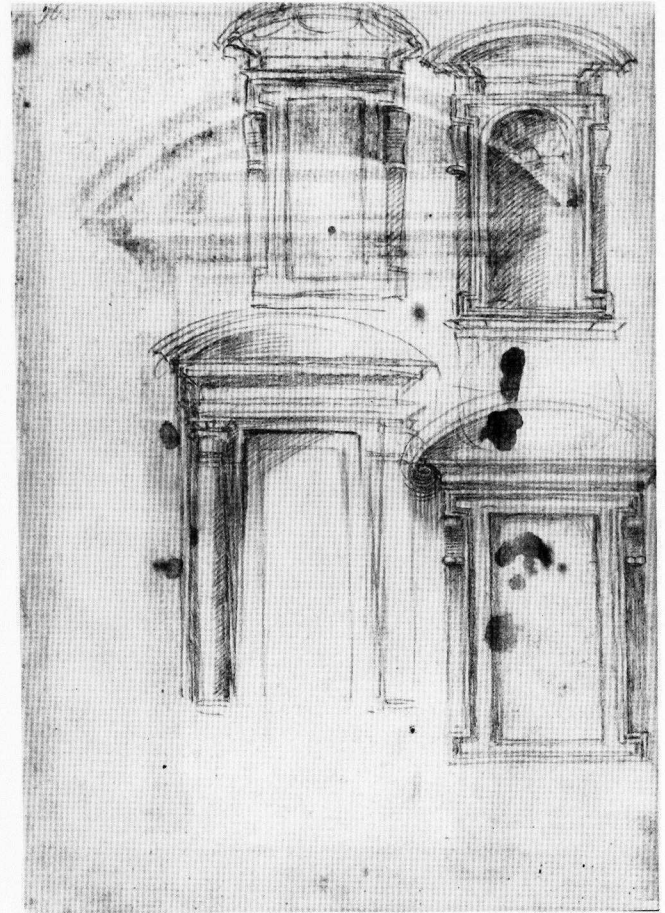
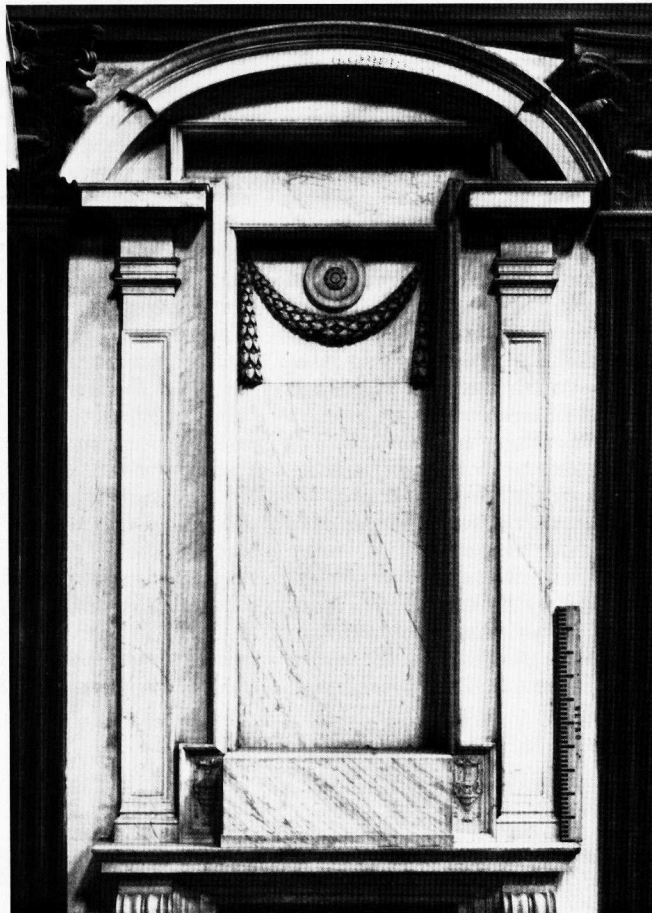
A un primo sguardo, lo studio della nicchia appare convenzionale, e le nicchie a conchiglia erano spesso disposte fra colonne e al di sotto del timpano. Tuttavia, un esame più attento dei dettagli rivela l'introduzione, da parte di Michelangelo, di elementi trasgressivi. La nicchia a conchiglia rompe la linea della cornice, sentando il motivo della cornice rotta che Michelangelo avrebbe

14a. Firenze, Biblioteca Laurenziana, nicchia del ricetto

14b. Roma, palazzo Farnese, finestra del secondo ordine del cortile

14c. Firenze, Sagrestia Nuova di San Lorenzo, tabernacolo sopra la porta d'ingresso

14d. Michelangelo, studio di una nicchia a tabernacolo per la sala di lettura della Biblioteca Laurenziana (Firenze, Casa Buonarroti, 96 Av; *Corpus* 55)



tamente usato (gli esempi più noti sono le finestre di palazzo Farnese). Più sottile ma egualmente sorprendente è il ribaltamento della conchiglia dentro la nicchia, così che essa è capovolta rispetto alla sua disposizione tipica¹. Con questi semplici accorgimenti, Michelangelo modifica completamente la relazione di questo disegno con la tradizione. Anche l'articolazione delle colonne è notevole, con scanalature solo nella metà inferiore dei fusti. Questo contrasto tra superfici scanalate e lisce compare anche nei fusti dei pilastri delle tombe della capella Medici e dei tabernacoli nel vestibolo della Biblioteca Laurenziana.

Il foglio contiene anche altre diverse proposte. Appena schizzato al di sopra del timpano è un altro pannello inserito, che sembra decorato con un nastro. Questa idea di un pannello sopra una nicchia o un tabernacolo non fu adottata nella cappella Medici, ma compare nel vestibolo della Biblioteca Laurenziana. Michelangelo schizzò di nuovo il timpano, debolmente, appena sotto la nicchia superiore, senza cambiamenti di rilievo: una tecnica tipica dei suoi disegni di figura, in cui spesso ridisegnava alcuni dettagli per tutto il foglio. Il disegno è pure indicativo dell'abitudine di Michelangelo di isolare parti dell'architettura – come faceva con il corpo umano – per studi specifici.

L'uso da parte di Michelangelo della sanguigna su questo foglio è sia efficace sia espressivo. Con il tratteggio diagonale incrociato Michelangelo ha indicato le zone d'ombra all'interno della nicchia, e quindi la sua profondità. La rappresentazione della direzione della luce in questo disegno è in contrasto con il suo consueto metodo per rendere la luce nelle figure, senza specificare la sua provenienza. È anche notevole che la rotondità della nicchia non è resa solo dall'ombra, ma anche da una linea curva. Questo accennato uso della prospettiva, in genere evitato da Michelangelo, era qui necessario per rappresentare accuratamente la forma.

Nel suo uso del lapis rosso e di linee diagonali per l'ombreggiatura il disegno assomiglia a un foglio di studi per le porte e i tabernacoli della Biblioteca Laurenziana, e aumenta la possibilità che possa essere associato a quel progetto (*Corpus* 551v). Il costante interesse di Michelangelo nei quattro progetti sul foglio – per porte, finestre e tabernacoli – è nell'idea della cornice. Tre di questi progetti hanno caratteristiche comuni alle nicchie delle tombe della cappella Medici, con i loro timpani curvi incorniciati da mensole sporgenti, e in generale suggeriscono la maniera in cui Michelangelo riutilizzava e ripeteva forme tra loro in relazione.

¹ Wallace 1994, pp. 83-84 esamina il ruolo di Lunetti durante la costruzione della fabbrica; Caroline Elam ha gentilmente suggerito la probabile identità di «Stefano» e relative fonti, che comprendono i *Ricordi*, pp. 252-253 e il *Corpus* 482. Ramsden dà per buono che «Stefano» corrisponda a Lunetti (Ramsden 1963, I, pp. 153-154).

² Altri architetti e artisti usavano la conchiglia invertita (per esempio Bramante nel tempio e Piero della Francesca nella *Sacra Conversazione* all'Accademia di Brera). Tolnay ha notato che questa configurazione non comune della conchiglia compare anche nel disegno di Dresda (*Corpus* 276), discusso in questo volume (cat. II); inoltre appare nello studio per un altare conservato alla Christ Church Picture Gallery (*Corpus* 280v; cat. 5v).

Bibliografia: Ramsden 1963; Tolnay 1976, II; Wallace 1994.

15.

Progetto per una tomba papale a parete; due schizzi con teste
Oxford, The Ashmolean Museum.
Presented by a Body of Subscribers,
1846; WA 1846.53, Parker 307r;
Corpus 187r

125 × 212 mm

Provenienza: Buonarroti; Wicar;

Lawrence (Lugt 2445); Woodburn

Lapis nero (tomba) e rosso (teste);

su carta ritagliata e riparata

Iscrizioni (in alto a sinistra di mano di Michelangelo, inchiostro metallogallico): «a di 16 di giugno porto monagnola / ... ve[n]tuno soldi al fornaio e chomincio tagliè... nuova[?] nel 1524»

Il disegno è senza dubbio autografo, malgrado le esitazioni espresse in passato da alcuni studiosi. Si tratta di uno schizzo preliminare per un progetto di tomba a parete che in parte Michelangelo poi ridisegnò più formalmente a lapis nero e lavatura d'inchiostro in un foglio conservato alla Casa Buonarroti (52 AR; *Corpus* 188). Tipologicamente, quindi, è simile al disegno a lapis rosso e penna in mostra (cat. 10), poi formalizzato a sua volta nel foglio di dimostrazione a Dresda. Riusando un foglio su cui aveva abbozzato degli schizzi di teste a lapis rosso (anche sul *verso* c'è un disegno a lapis rosso di un'intera figura in piedi), Michelangelo ha delineato un monumento funebre a tre campate sopra una zona basamentale, con al centro un sarcofago. La nicchia della campata centrale presenta una cornice con «orecchi», appoggiata su due lunghe mensole a voluta, e ospita lo schizzo di una figura seduta con il braccio destro sollevato. Nelle campate laterali si trovano due tabernacoli incorniciati da colonne e timpani curvilinei di forma meno convenzionale, ripiegati alle estremità come volute. La parte destra del disegno è più sviluppata di quella sinistra; in particolare nel tabernacolo destro si nota la presenza di una statua, appena abbozzata.

C.B.

In alto, con un certo *horror vacui*, l'artista ha riempito gli spazi con rettangolari, mensole a «C» e elementi, sbordando persino oltre la linea orizzontale superiore per aggiungere delle cornici. Una vaga indicazione di un attico al centro un arco. A parte il sarcofago, il livello inferiore è lasciato vuoto.

I margini della zona principale della struttura sono sottolineati da linee orizzontali tracciate con il righello, impiegato anche per alcune linee verticali, ma in generale l'insieme è notevolmente fuori piombo. Nel disegno più formale per questo progetto conservato a Casa Buonarroti (*Corpus* 188), l'artista ha costruito il sarcofago con compasso e con il righello in modo appena visibile di linee a lapis nero, incrociate ad angolo retto, per definire le proporzioni principali del monumento; ha poi iniziato a definire e dettagliare la campata centrale con il sarcofago e la figura del defunto seduto. In una terza fase ha utilizzato il pennello e un inchiostro, ormai di colore marrone chiaro, per dare forma a questa parte del disegno, tralasciando le campate laterali. Questo schizzo, concepito come disegno di dimostrazione, venne lasciato incompiuto (si veda Hirst 1963; Joannides 1981b). Rispetto al disegno, quello di Casa Buonarroti mostra un'architettura più slanciata, con un plinto monumentale sotto il sarcofago.

Si può concordare pienamente l'opinione di Thode, Wilde, Cozzani e Joannides che si tratti, in entrambi i casi, del progetto per una tomba papale, identificabile dal gesto di benedizione e dalla tiara della figura abbozzata sul foglio di Casa Buonarroti (*Corpus* 188). Si accorderebbe con questa ipotesi l'iscrizione in alto a destra del foglio di Oxford, recante la data del 16 giugno dell'anno 1524; il progetto inserisce le tombe papali nel coro di San Lorenzo viene infatti