

POSSIBILI FONTI DI MICHELANGELO ARCHITETTO

I contributi di pittura e scultura nella produzione artistica
tra Quattrocento e primo Cinquecento

a cura di Francesca Tottone



POSSIBILI FONTI DI MICHELANGELO ARCHITETTO

POSSIBILI FONTI DI MICHELANGELO ARCHITETTO

I contributi di pittura e scultura nella produzione artistica
tra Quattrocento e primo Cinquecento

a cura di
FRANCESCA TOTTONE

© Copyright 2023
Editoriale Artemide s.r.l.
Via Angelo Bargoni, 8 – 00153 Roma
Tel. 06.45493446 – Tel./Fax 06.45441995
editoriale.artemide@fastwebnet.it
www.artemide-edizioni.it

Direttore editoriale
Vincenzo Innocenti Furina

Segreteria di redazione
Antonella Iolandi

Impaginazione
Monica Savelli

Copertina
Lucio Barbazza

In copertina
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ricetto, particolare delle colonne binate
(foto: F. Bellini)

ISBN 978-88-7575-450-1

Questo libro è stato edito con i fondi del
Dottorato in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura,
Sapienza Università di Roma

Indice

- 7 Un seminario per il Dottorato:
strumenti e metodi per il confronto multidisciplinare
Flavia Cantatore, Donatella Fiorani
- 9 «Why more Michelangelo?»
Ipotesi sulle origini delle ‘invenzioni’ nelle architetture buonarrotiane
Francesca Tottone
- I - STORIA DELL'ARCHITETTURA E DELL'ARTE
- 17 Michelangelo e l'architettura dipinta e scolpita del Quattrocento
Federico Bellini
- 47 La Roma di Bramante negli ordini architettonici di Michelangelo:
un percorso di ricerca
Flavia Cantatore
- 63 L'uso del binato nel ricetto della Biblioteca Laurenziana:
fonti e proporzioni dell'ordine michelangiolesco
Francesca Tottone
- 81 Architettura disegnata, scultura dipinta: alle origini del ‘paragone’ fra le arti
Claudia Cieri Via
- 91 L'antiquaria di Filippino Lippi: esiti, contesto e precedenti
Enrico Parlato
- 101 La tomba di Giulio II. Un'ipotesi per la prima idea di Michelangelo
Lorenzo Finocchi Ghersi
- II - METODOLOGIE DI RILIEVO INTEGRATO
- 113 Il rilievo integrato della Sagrestia Nuova a Firenze
Roberto Barni, Carlo Bianchini, Marika Griffò, Carlo Inglese
- 129 Fotogrammetria digitale in alta risoluzione per la documentazione dei beni
culturali: sperimentazioni nel complesso di San Lorenzo a Firenze
Leonardo Baglioni, Marta Salvatore
- 149 Bibliografia
a cura di Fulvia Vannuzzi
- 161 Abstracts

ABBREVIAZIONI

BM: London, British Museum, Departement of Prints and Drawings.

BML: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana.

CB: Firenze, Casa Buonarroti.

Codex Escorialensis: anonimo, Real Monasterio Escorial, Codex Escorialensis 28-II-12.

KK: Berlino, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

Libro: Giuliano da Sangallo, cosiddetto “Libro dei disegni”, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb.Lat 4424 (Ch. Huelsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo: codice vaticano barberiniano latino 4424*, Biblioteca apostolica vaticana, Città del Vaticano 1984).

Magliabechiano: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, codice Magliabechiano II.I 141.

OxAP: Oxford, Ashmolean Museum, Parker.

OxCC: Oxford, Christ Church Library.

Saluzziano: Torino, Biblioteca Reale, codice Saluzziano 148, F71-F95.

TS: Giuliano da Sangallo, cosiddetto “taccuino senese”, Siena, Biblioteca comunale, codice S. IV 8.

Uffizi: Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe.

La tomba di Giulio II.

Un'ipotesi per la prima idea di Michelangelo

Anche di recente, numerosi e proficui sono stati gli sforzi degli studiosi nell'individuare fonti e modelli che possano aver condizionato la genesi e la realizzazione del progetto michelangiolesco per la tomba di Giulio II in San Pietro, nel corso del lungo intervallo trentennale durante il quale diverse soluzioni vennero proposte e riformulate, prima di giungere alla sistemazione definitiva del monumento non più in San Pietro in Vaticano ma all'interno della basilica romana di San Pietro in Vincoli, già titolo cardinalizio del pontefice prima di essere eletto papa. In tal senso altamente meritorio è il volume dedicato da Frommel e altri studiosi al tema¹, che vi viene analizzato con particolare attenzione riguardo all'architettura dell'insieme e al rapporto spaziale che questa avrebbe istituito con il nuovo coro del San Pietro bramantesco in costruzione. La posizione infatti, centrale o laterale del monumento, avrebbe implicato una fruizione visiva diversa della parte più maestosa e rappresentativa della nuova basilica vaticana, e forse giusto questa fu la causa più probabile per la mancata continuazione dell'opera nel 1508, quando Michelangelo, rappacificatosi col papa, fece ritorno a Roma. La terminazione anche parziale del nuovo coro bramantesco doveva essere considerata ragionevolmente necessaria al fine di calibrare con soddisfazione l'immissione di un'opera imponente come quella prevista dal primo progetto per la tomba ideata da Michelangelo, del quale, come noto, ci restano celebri pezzi di scultura che avrebbero dovuto esservi posti, ma non disegni o fonti grafiche che possano illustrare la composizione di tutto il vasto insieme dell'opera. Tuttora le fonti principali per il primo progetto per la tomba sono le descrizioni che ne fanno Condivi e Vasari nelle biografie dell'artista stese dai due autori², delle quali per dettagli e capacità di resa appare senz'altro più efficace quella vasariana dell'edizione delle *Vite* del 1568. Così secondo Vasari, per Michelangelo “poiché ella [la tomba] dovessi dimostrare maggior grandezza, volse che ella fussi isolata da poterla vedere da tutt'a quattro le faccie”, contenuta in un rettangolo di base di circa dieci metri per sette. Un primo pensiero per la struttura architettonica della tomba non ancora isolata, è stato individuato in un disegno autografo del Louvre³, dal quale si capisce come l'artista avesse pensato in un primo tempo a una sorta di podio all'interno di un arco, fiancheggiato da binati di paraste corinzie. Ma tale soluzione dovette essere presto accantonata per avviarsi verso

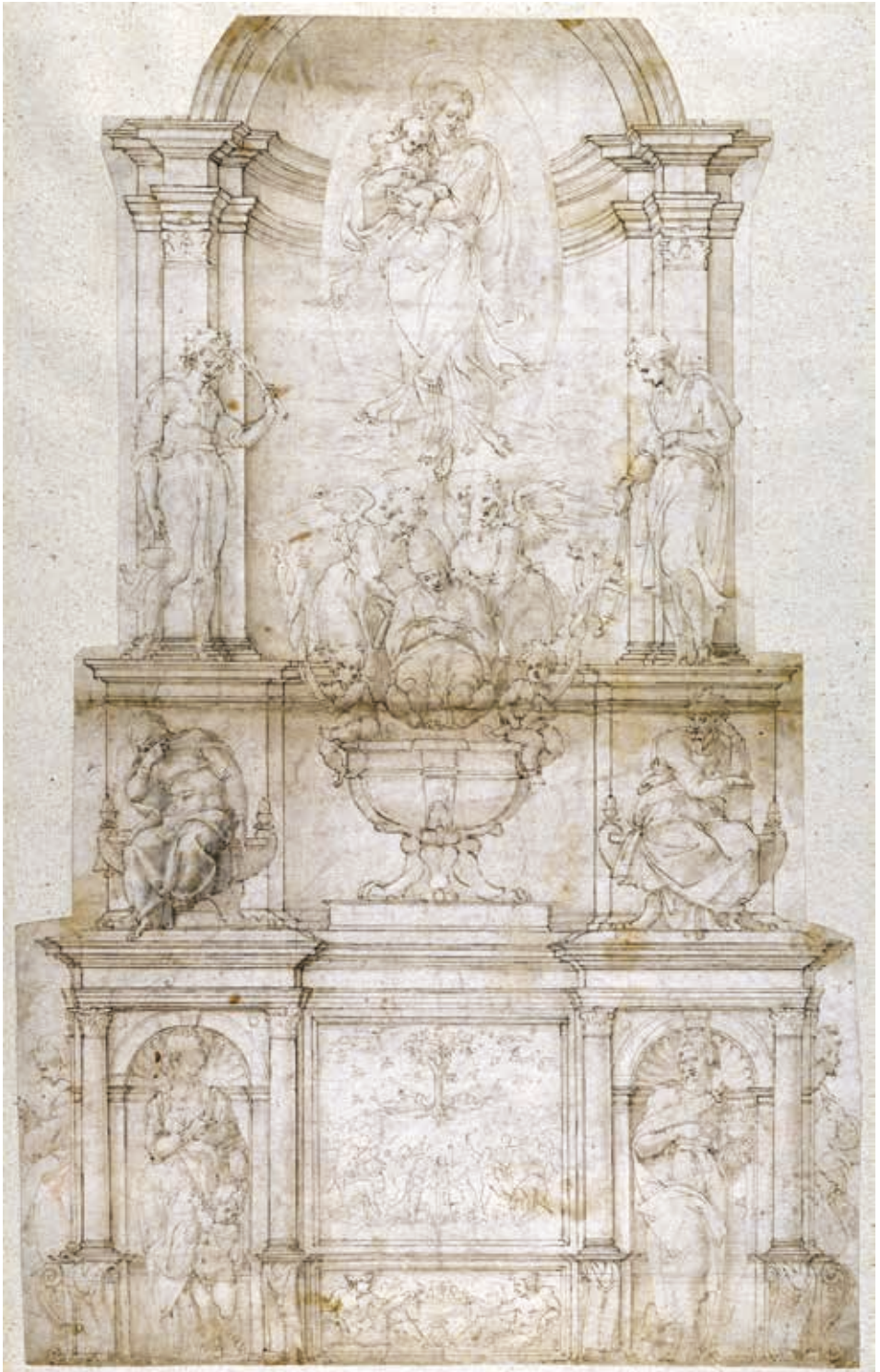
¹ FROMMEL 2014a. Si rimanda a questo volume anche per l'ampia bibliografia pregressa.

² Ivi, Docc. 446-448; VASARI 1987, pp. 1211-1213.

³ FROMMEL 2014a, p. 73, n. 2.



1. Michelangelo Buonarroti, *Mosè*, Roma, basilica di San Pietro in Vincoli.



2. Michelangelo Buonarroti (copia da), *Progetto per la tomba di Giulio II*, New York, Metropolitan Museum.

un progetto ben più arduo e innovativo, nel quale l'attenzione per la struttura architettonica sfumava decisamente a favore di un'accentuazione figurativa dell'insieme, nel quale un vasto numero di figure scolpite sui quattro lati avrebbe dovuto, in un certo senso, nascondere parte della base quadrangolare sulla quale erano poste. Così continua Vasari: "Aveva un ordine di nicchie di fuori a torno a torno, le quali erano tramezzate da termini vestiti dal mezzo in su, che con la testa tenevano la prima cornice, e ciascuno termine con strana e bizzarra attitudine ha legato un prigioniero ignudo, il qual posava coi piedi in un risalto del basamento. Questi prigionieri erano tutte le provincie soggiogate da questo Pontefice, e fatte obediente alla Chiesa apostolica; et altre statue diverse pur legate erano tutte le virtù et arte ingegnose che mostravano esser sottoposte alla morte, non meno che si fussi quel Pontefice, che si onoratamente le adoperava". È chiaro quindi che tutto il perimetro esterno della tomba doveva essere ornato da figure statuarie, alcune poste nelle nicchie e altre negli spazi compresi tra di esse, avvinte tra loro con moti espressivi allusivi allo sconcerto e all'amarezza per la morte del papa. Ma stando alla descrizione vasariana il clima mutava al piano superiore della struttura, con ai quattro angoli le grandi statue a tutto tondo di *Mosè* (fig. 1), di *San Paolo*, delle allegorie femminili della *Vita Attiva* e della *Vita Contemplativa*, poste a contenimento di un basamento piramidale al centro, ornato da un fregio istoriato in bronzo, sul quale "era per fine due figure, che una era il Cielo, che ridendo sosteneva in sulle spalle una bara con Cibebe dea della terra, pareva che si dolessi ch'ella rimanessi al mondo, priva d'ogni virtù per la morte di questo uomo, et il Cielo pareva che ridessi che l'anima sua era passata alla gloria celeste". Nascosto al centro della camera ovale all'interno del blocco era poi previsto che fosse il sarcofago dove avrebbe trovato riposo il papa.

Da tale descrizione, che a una lettura attenta non pare affatto superficiale ma anzi decisamente accurata, quello che colpisce in primo luogo è l'assenza di simboli cristiani e di figure usuali nelle sepolture monumentali del tempo, prima tra tutte la Vergine, che non a caso farà il suo ingresso nelle soluzioni immediatamente successive che Michelangelo avrebbe previsto per una tomba a parete già dal disegno del 1505 conservato al Metropolitan Museum di New York⁴ (fig. 2). In questo elaborato si nota già la presenza del sarcofago aperto con la figura del pontefice adagiata in prospettiva, vegliata dalla Madonna che si staglia sul bassorilievo superiore. Al contrario, nella descrizione di Vasari, alla sommità del progetto per la tomba isolata le figure mitologiche del *Cielo* e di *Cibebe* avrebbero dovuto sostenere un sarcofago chiuso, per il quale un precedente sembra logico ritrovarlo nel sontuoso sepolcro che Andrea del Verrocchio aveva realizzato per la sepoltura di Piero e Giovanni de' Medici in San Lorenzo a Firenze, voluta da Lorenzo il Magnifico per il padre e lo zio nei primi anni

⁴ Ivi, p. 72, n.1. Il contributo più aggiornato sul disegno in questione è quello presente nel sito ufficiale del Metropolitan Museum a firma di C. Bambach, *Design for the Tomb of Pope Julius II della Rovere* (n. 62.93.1), 2014 (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/334655>). Pur nutrendo dei dubbi sull'autografia del disegno, anche se fosse una copia si tratta di una fonte di grande rilevanza per comprendere le prime ipotesi di Michelangelo per la tomba papale intorno al 1505. Il motivo delle zampe di leone ritorna in un disegno di Michelangelo (Londra, BM), per una saliera destinata nel 1537 al duca di Ubino, Francesco Maria della Rovere, cfr. HARTT 1971, p. 371, n. 532.

settanta del Quattrocento⁵ (fig. 3). Anche qui la tomba spiccava per l'assenza di figure sacrali e di simboli religiosi, ma soprattutto per la preziosità del lucente porfido rosso e verde che riveste la cassa, rifinita agli angoli dalle elegantissime volute bronzee a forma di foglie d'acanto. Nel disegno di New York vi è anche da notare la presenza delle zampe di leone poste a sostegno della cassa del papa, che sono un elemento fortemente distintivo del sepolcro verrocchiesco. Probabilmente l'artista le aveva previste in bronzo, come il fregio che ornava la cassa, replicando in tal modo la finitura bronzea del sarcofago mediceo, nel quale vi sono anche due cornucopie bronzee che ne siglano la conclusione alla sommità. Nel disegno del Metropolitan, tra l'altro, in basso a destra compare una figura con una cornucopia, che con gli altri punti citati, può suggerire un'effettiva presa in considerazione, da parte di Michelangelo, di un esempio di monumento sepolcrale altamente apprezzato a Firenze per elaborarne una soluzione ben più grandiosa per la sepoltura di Giulio II. L'opera di Verrocchio si distacca palesemente dal modello della tomba a parete per suggerire, attraverso l'arcata nella quale è posto, una continuità spaziale tra il transetto della chiesa e la cappella delle reliquie, e anche il primo progetto per la tomba di Giulio pare pensato all'inizio per essere determinante nella sistemazione dell'intero coro del nuovo San Pietro e non limitato a una semplice decorazione di una sua parte.

Anche la sepoltura di Cosimo de' Medici prevista da Donatello nella cripta di fronte al coro della basilica di San Lorenzo (fig. 4), con il sarcofago invisibile ma messo in evidenza dalle grate e dalla decorazione pavimentale, è un progetto di celebrazione funebre che può aver indotto Michelangelo, come in quel caso, a ridurre l'intera nuova basilica di San Pietro a luogo dedicato alla memoria di Giulio II, che l'aveva voluta ricostruire, così come Cosimo si era prodigato per la ricostruzione di San Lorenzo⁶.

L'assenza di figure e simboli cristiani per la tomba papale all'interno della nuova basilica di San Pietro, pensata per divenire il centro universale della cristianità, è un fatto estremamente significativo, che ritengo possa essere messo in relazione all'insolita disposizione isolata del monumento, nel senso che la base muraria e la decorazione,



3. Andrea del Verrocchio, *Monumento funebre di Piero e Giovanni de' Medici*, Firenze, chiesa di San Lorenzo.

⁵ Per un inquadramento aggiornato degli studi sul Verrocchio si rimanda a CAGLIOTI 2019.

⁶ Ivi, p. 27.



4. Donatello, *Sepoltura di Cosimo de' Medici*, Firenze, chiesa di San Lorenzo.

con il cospicuo numero di sculture previsto, dovettero essere concepite insieme per realizzare un complesso estremamente originale, che si distaccava spavaldamente da una pratica consueta, all'epoca, di approntare una sepoltura monumentale.

La soluzione inedita di una grande "isola" al centro del nuovo coro, priva di riferimenti cristiani ma molto scenografica, sembra infatti derivata all'artista dalla scelta primaria, certo apprezzata da Giulio, di celebrarne la memoria come un valoroso guerriero, che era stato in grado di ristabilire il potere temporale e spirituale della Chiesa di Roma in Italia e in Europa. In proposito è opportuno ricordare la volontà del pontefice di farsi raffigurare da Raffaello a lato della *Cacciata di Eliodoro* in una delle stanze dell'appartamento del palazzo Apostolico mentre è portato in trionfo dai cosiddetti "sediari" (*fig. 5*), forse in ricordo di una lunga processione notturna del giugno 1512, durante la quale aveva attraversato Roma dal Laterano fino in Vaticano al lume delle fiaccole, in seguito alla vittoria conseguita dalle truppe alleate sui Francesi⁷.

Pertanto più che ai precedenti modelli di monumenti funebri riconducibili alla tomba umanistica, Michelangelo dovette volgere l'attenzione verso un altro genere di manufatti nei quali gli artisti del tempo erano generalmente coinvolti. Il carattere schiettamente teatrale del progetto rimanda infatti alla tradizione dei carri trionfali carnevaleschi, che al tempo erano montati e portati in giro in occasioni di particolare solennità, e come tali dovettero sembrargli la base da cui partire per l'ideazione di un monumento volto a esaltare la magnificenza del pontefice. In tal modo questi poteva essere lusingato di poterlo vedere realizzato quando era ancora in vita, poiché di fatto

⁷ FINOCCHI GHERSI 2010.



5. Raffaello, *Ritratto di Giulio II sulla portantina*, particolare da *La cacciata di Eliodoro*, Roma, Palazzo Apostolico, Appartamento di Giulio II.

i riferimenti alla sua dipartita erano messi in secondo piano rispetto alla prevalenza avvolgente dei nudi virili scolpiti sul modello dell'Antico, che di fatto onoravano Giulio come un eroe dell'antica Roma.

Per come fossero i carri processionali del tempo, oltre alla celeberrima serie dei *Trionfi* dipinti da Andrea Mantegna per Francesco Gonzaga, è significativa la cronaca



6-7. Bertoldo di Giovanni, *Medaglia commemorativa della congiura dei Pazzi*, Londra, BM, Department of Coins and Medals.

che Vasari fornisce delle celebrazioni del carnevale del 1513 in onore di Leone X, quando il fratello Giuliano de' Medici e il nipote Lorenzo di Piero de' Medici, fecero sfilare a Firenze due serie di carri trionfali in competizione l'una con l'altra⁸. La prima, con

“tre carri bellissimi e lavorati di legname dipinti con bello e ricco artificio” era una sorta di allegoria delle tre età dell'uomo, con giovanetti, uomini maturi e anziani abbigliati con eleganza a manifestare il corso della vita umana. “E a Jacopo Puntormo solo toccò dipingere tutti e tre i carri, nei quali fece in diverse storie di chiaro scuro molte trasformazioni degli dèi in varie forme”, quindi ornando i carri con una serie di pitture a finto rilievo. Più ambiziosa e scenografica la serie di carri finanziata da Lorenzo de' Medici, volta a manifestare la rinascita dell'età dell'oro per opera della famiglia, attraverso la celebrazione del progresso della civiltà dai primordi fino ai fasti dell'impero romano. Il primo carro di questa serie, ad esempio, era dedicato a Giano e a Saturno: “rappresentava l'età chiamata dell'oro et aveva in cima del carro Saturno con la falce et Iano con le due teste e la chiave del tempio della Pace in mano e sotto i piedi legato il Furore, con infinite cose attorno pertinenti a Saturno fatte bellissime e di diversi colori dall'ingegno del Puntormo”. Oltre alle figure delle divinità in cima, è interessante poi che “accompagnavano questo trionfo sei coppie di pastori ignudi ricoperti in alcune parti con pelle di martore e zibellini”, procedendo a cavallo seguiti da “quattro staffieri in abito di pastorelli”.

L'immagine fornita da tale testimonianza ha una forte connotazione teatrale che si ritrova nei moti recitativi delle sculture abbozzate da Michelangelo per la tomba rovesca, nella quale l'artista dà vita a una scena ispirata alle figure reali ma anche dipinte

⁸ VASARI 1987, pp. 1010-1011.



8. Michelangelo Buonarroti, *Centauromachia*, Firenze, Casa Buonarroti, particolare.

o scolpite che poteva aver osservato nel corso di tali manifestazioni, al pari di quelle modellate da Baccio Bandinelli in un altro dei carri della processione fiorentina voluta da Lorenzo de' Medici.

Pur in assenza di fonti figurative connesse al primo progetto per la tomba, ve n'è una che vale la pena considerare, poiché sicuramente a conoscenza dell'artista in quanto di mano del suo primo maestro, Bertoldo di Giovanni, che lo seguì negli anni della formazione presso il giardino di San Marco a Firenze, dove, sotto la protezione di Lorenzo il Magnifico, si riunivano a lavorare di pittura e scultura i migliori tra i giovani talenti artistici (figg. 6-7). Si tratta della medaglia fusa da Bertoldo in memoria della congiura dei Pazzi del 1478 quando, il giorno di Pasqua di quell'anno, nel duomo di Firenze, Giuliano de' Medici fu ucciso e il fratello Lorenzo riuscì a salvarsi⁹. Sui due lati della medaglia campeggiano i ritratti dei due Magnifici, come fossero portati in trionfo su una struttura che replica la configurazione ottagonale del coro di Santa Maria del Fiore.

La scritta "Salus" compare dal lato di Lorenzo, in segno di salvezza per lui e per lo Stato dallo scampato pericolo, mentre dal lato del fratello la scritta "Luctus" allude alla sua morte immatura e al lutto di tutta la città. La medaglia è quindi commemorativa di un lutto eccezionale, pubblico e privato, e la sua particolarità, oltre ai due ritratti fuori scala che reca sui due lati, è la rievocazione dell'aggressione all'interno del coro ottagonale della chiesa, del quale si vede la struttura. Gli assalitori, poi, sono rappresentati in un'onda avvolgente, nudi all'attacco e in lotta con gli oppositori, con un'attenzione per i modelli della scultura classica analoga a quella che si ritrova nella *Centauromachia* di Michelangelo di casa Buonarroti a Firenze (fig. 8), ossia venata di grande artificiosità e ricercatezza nei movimenti, la stessa che si osserva, ben altrimenti sviluppata, nelle sculture incompiute destinate alla tomba roveresca nei progetti del 1505 e del 1513. Sembra possibile, quindi, che il carattere celebrativo e trionfalistico della medaglia, con le schiere dei combattenti in basso, possa essere stato un riferimento di Michelangelo al momento della celebrazione di un lutto ugualmente eccezionale per la figura del papa e il futuro della Chiesa di Roma, così come era avvenuto a Firenze a seguito della congiura dei Pazzi.

Infine, il citato disegno del Metropolitan (fig. 2), di grande importanza poiché rappresenta il progetto subito successivo alla prima ipotesi, costituisce una chiara accettazione da parte dell'artista, a mio parere, d'inserire la tomba in una delle cappelle laterali del coro, quindi in uno spazio più circoscritto, cosa che avrebbe lasciato maggiore libertà, nel corso dei lavori successivi per la terminazione di tutta la fabbrica, per decidere l'aspetto finale da conferire alla sistemazione del coro e dell'altare maggiore della nuova basilica. Pur tuttavia anche in quella proposta Michelangelo non sembra rinunciare al carattere scenografico dell'insieme che, anzi, appare ancora più curato per il forte scorcio prospettico del corpo di Giulio, issato dai due angeli verso la Vergine con il Bambino, la quale, significativamente, non appare come figura libera, bensì a mezzo rilievo, su una mandorla di fondo, come fosse, appunto, una delle consuete immagini della Madonna portate in processione. La gloria del pontificato è simbolizzata dal rilievo al centro del basamento, con la quercia dalla quale cadono le ghiande a significare la manna, allusiva al ruolo salvifico avuto da Giulio per lo Stato

⁹ WRIGHT 1999, n.2.



9. Michelangelo Buonarroti, *Studio per il monumento funebre di Enrico II di Francia*, Amsterdam, Rijksmuseum.

così come Mosè lo era stato per il popolo ebreo. Anche qui la folla che si contende il nutrimento miracoloso è composta solo da nudi virili, e tali sono le due figure sottostanti poste ai lati di un trofeo di frutti, a significare quella continuità tra paganesimo, antico e nuovo testamento teorizzata in seno al neoplatonismo fiorentino della fine del Quattrocento. E il carattere processionale del monumento sembra ancor più palese osservando le due figure ai lati del feretro, che non sono angeli, poiché privi di ali, ma semplici figuranti che, spargendo l'incenso e l'acqua benedetta accompagnano mestamente il "corteo" funebre, osservando il pontefice in atto di raggiungere la Vergine, come fosse in movimento, sorretto dai due angeli ai lati.

Ma Michelangelo, nonostante tutto, non dimenticò quella che forse considerò sempre l'occasione mancata della sua vita. Ancora nel 1559, l'idea di un monumento funebre isolato la riprese in considerazione quando Caterina de' Medici, ultima del ramo discendente dal Magnifico, gli chiese un progetto per la tomba monumentale del marito, il re di Francia Enrico II, poi realizzato da Daniele da Volterra e condotto in Francia solo nel 1643, visibile in un disegno autografo pervenutoci (Amsterdam, Rijksmuseum) con al centro il ritratto trionfante del sovrano a cavallo¹⁰.

¹⁰ HARTT 1971, p. 371, n. 534; FROMMEL 2014a, p. 27. Il monumento, destinato alla chiesa di St. Denis a Parigi, fu distrutto durante la rivoluzione francese.