

MICHELANGELO E IL LINGUAGGIO DEI DISEGNI DI ARCHITETTURA

Golo Maurer, Alessandro Nova

I disegni di architettura di Michelangelo sono l'oggetto dei saggi raccolti in questo volume, che si rivolgono a una serie di questioni specifiche e tecniche. Alcuni aspetti generali, risultato di una lunga tradizione di studi, meritano tuttavia di essere ricordati brevemente a titolo di introduzione.

NUMERO DEI DISEGNI

Secondo il racconto canonico e normativo di Vasari, negli ultimi giorni della sua vita, nel febbraio 1564, Michelangelo avrebbe tentato di dare alle fiamme l'intero oggetto degli studi qui pubblicati – i suoi disegni, anche quelli di architettura¹. Numerose altre fonti e documenti confermano questa notizia². È certo, d'altra parte, che in quei giorni parecchi disegni non si trovavano a portata di mano dell'anziano maestro e sono pertanto sopravvissuti. Ma quanti sono i disegni giunti fino a noi³? Restiamo nell'ambito dei disegni di architettura: nel *Corpus dei disegni di Michelangelo* di Tolnay, ancora oggi l'opera di riferimento, benché controversa, troviamo disegni di architettura su 245 fogli, 332 fra recti e versi – complessivamente 1057 schizzi autonomi (senza contare i disegni sulle pareti della Sagrestia Nuova)⁴. Difficile dire se siano tanti oppure pochi. Per esempio, di Antonio da Sangallo il Giovane e collaboratori ci sono giunti oltre mille fogli, con migliaia di disegni; di Peruzzi circa cinquecento fogli; mentre i disegni architettonici di Raffaello si contano sulle dita di una mano⁵. In ogni caso, i disegni a noi noti non possono che essere una minima parte di quelli eseguiti da Michelangelo in tutta la sua vita. Paul Joannides ha provato a farne un conteggio ipotetico. Calcolando una produzione media di un foglio al giorno, nei suoi oltre settant'anni di attività Michelangelo avrebbe dovuto eseguirne più di 25.000⁶. I fogli di architettura a noi giunti, quindi, rappresenterebbero circa l'un per cento del corpus originale completo – in effetti piuttosto poco.

Attribuzione: Questo modesto rimasuglio può essere dato per certo, se non altro. Chi conosce il dibattito sui problemi attributivi sorto intorno ai disegni michelangeloeschi di figura, saprà apprezzare questo vantaggio. Una delle ragioni va probabilmente individuata nel fatto che, per i disegni di architettura, il fenomeno delle copie e imitazioni è assai limitato. Si tratta per lo più di schizzi progettuali riferiti a problemi che solo l'architetto stesso, cioè Michelangelo, può avere avuto interesse a trattare⁷. Spesso presentano sue annotazioni autografe e possono quasi sempre essere messi in relazione con un progetto ben determinato. Solo in circa il dieci o quindici per cento dei casi – fra cui i fogli destinati a essere donati (i cosiddetti «Präsentationszeichnungen», «presentation drawings») o le copie dal Codex Coner – siamo costretti

a ricorrere ad argomenti stilistici⁸. E questo può portare talvolta alla formazione di opinioni divergenti.

RAPPORTO FRA I DISEGNI SOPRAVVISSUTI E I PROGETTI REALIZZATI

D'altra parte, la distribuzione dei disegni rispetto alle differenti fasi dell'attività di Michelangelo è assai irregolare. La sua attività da architetto copre circa vent'anni a Firenze e circa trenta – ancora più produttivi – a Roma. Di tutti i progetti romani ci sono giunti appena 60 fogli, fra recti e versi, cioè due all'anno, delle opere fiorentine invece circa 270 recti e versi, cioè quasi quattordici all'anno⁹. Questa evidente discrepanza deve essere probabilmente ricondotta alla necessità di informare un committente che si trovava altrove (Papa Clemente VII) e all'atto inconsulto di Michelangelo, che nel 1564 distrusse i suoi disegni. Sappiamo che al momento del suo trasferimento a Roma nel 1534 l'artista aveva lasciato a Firenze parecchie carte, fra cui anche disegni relativi ai progetti fiorentini – che quindi non poté bruciare nel 1564¹⁰. I pochi disegni superstiti, connessi a progetti romani, non erano evidentemente in casa di Michelangelo al momento della sua morte, bensì presso i cantieri o in mano a persone di fiducia.

IL CORPUS COME FRAMMENTO

Per la storia dell'arte e dell'architettura la distruzione dei disegni da parte di Michelangelo ha conseguenze assai concrete. Mentre altri architetti, come Antonio da Sangallo il Giovane, archiviavano con cura i loro disegni¹¹, i disegni di Michelangelo rappresentano una selezione per così dire in negativo – e quindi del tutto casuale. Per contro, nel secolo scorso gli studiosi hanno lavorato, con una dedizione fuori del comune, alla classificazione di questi fogli. Sembra quasi di potersi vedere l'inconsapevole tentativo di ricostruire ciò che è irrimediabilmente perduto, vale a dire il *corpus* dei disegni di Michelangelo. Libri con questo o un simile titolo trasmettono l'impressione di poter possedere, in uno o più volumi, l'"intero" Michelangelo. Così, queste pubblicazioni conferiscono al frammento un valore rappresentativo che non può assolutamente avere nella realtà. Tuttavia, è proprio sulla base di questo equivoco, che la storiografia artistica è riuscita ad andare oltre la mera redazione di cataloghi. Pertanto, non ci resta che partire dalla consapevolezza della natura frammentaria del *corpus* michelangeloesco, per tentare di capire, studiando le parti, qualche cosa del tutto. D'altra parte, chi ha studiato storia medievale o archeologia è già stato colto almeno una volta dal sospetto che l'elaborazione

di modelli storici possa essere portata avanti tanto più facilmente quanto più scarse sono le fonti di cui si dispone. In questo senso, per assurdo, potremmo dire che l'opera distruttrice di Michelangelo ci ha quasi facilitato il lavoro.

I DISEGNI DI MICHELANGELO COME FONTE

Dobbiamo anche interrogarci su quale tipo di fonte rappresentino i disegni di Michelangelo. Perché Michelangelo avrebbe voluto privarci dei suoi disegni? In un passo spesso citato, Giorgio Vasari si era espresso su questo punto con le seguenti parole:

Ha avuto l'immaginativa tale e sì perfetta, che le cose propostosi nella idea sono state tali che con le mani, per non potere esprimere sì grandi e terribili concetti, ha spesso abbandonato l'opere sue, anzi ne ha guasto molte, come io so che, innanzi che morissi di poco, abbruciò gran numero di disegni, schizzi e cartoni fatti di man sua, acciò nessuno vedessi le fatiche durate da lui et i modi di tentare l'ingegno suo, per non apparire se non perfetto¹².

Se il passo vasariano offre spunti per una definizione dell'idea michelangiotesca di opera d'arte e di disegno, quelle che vi possiamo leggere sono tuttavia due concezioni differenti, se non addirittura opposte. Da una parte la paura che la circolazione di frammenti e versioni intermedie del progetto possa pregiudicare l'effetto dell'opera realizzata e mettere in discussione il suo valore assoluto. La realizzazione dell'opera è infatti soggetta a tutte le limitazioni terrene e le tracce di questo faticoso parto possono ricordare che l'arte, anche in presenza di una ispirazione "divina", resta pur sempre opera dell'uomo.

Ma la prima parte della testimonianza vasariana potrebbe essere interpretata esattamente al contrario: nei disegni si può cogliere ancora un riflesso di quei «sì grandi e terribili concetti» che nella trasposizione – cioè nelle opere realizzate – possono solo andare perduti. Anche in questo caso la sopravvivenza dei disegni danneggerebbe la vita futura delle opere, facendole apparire come l'imperfetta materializzazione di idee divine. Questa lettura accorderebbe al disegno una posizione gerarchica più elevata – sotto l'idea, ma sopra l'opera.

In realtà, entrambe le interpretazioni possono essere vere. Vi sono infatti fogli quasi sconcertanti, per come rivelano le difficoltà con cui Michelangelo dovette spesso confrontarsi – soprattutto negli aspetti tecnici. Mentre altri disegni, che dispiegano come in un caleidoscopio un'incredibile ricchezza di idee, ci lasciano con un senso di delusione se li confrontiamo con quanto effettivamente realizzato in pietra.

LO STUDIO SCIENTIFICO DEI DISEGNI: STORIA, METODI E PROSPETTIVE

Forse anche per questo i disegni di architettura di Michelangelo sono stati a lungo trattati come un fenomeno a sé stante: un ambito caratterizzato da eccezionalità, sospeso da ogni contesto, isolato da quella che si consi-

derava la "norma", che poteva pertanto essere studiato permettendosi libertà altrimenti impensabili. I disegni di Michelangelo – di architettura come anche di figura – vennero elevati a reliquie delle azioni terrene e delle opere di una personalità creativa periodicamente venerata come divina, impedendo così spesso di riconoscere il loro effettivo valore di fonti, che va ben al di là della mera ricostruzione di vicende costruttive e progettuali¹³.

Conformemente a questo loro *status* particolare, i disegni di Michelangelo sono stati oggetto di una molteplicità di interpretazioni diverse, con un ampliamento anche interdisciplinare degli approcci che ha talora indotto a leggersi messaggi di cui non necessariamente sono portatori. Non fanno eccezione gli storici dell'architettura, i cui interessi e metodi, nel caso di Michelangelo, sembrano divergere più vistosamente che non negli studi su altri architetti. Alle origini di questa pluralità di posizioni e impostazioni, affiancatesi nel corso del XX secolo, è da collocare fra l'altro la suddivisione in scuole accademiche, i cui confini non di rado coincidevano con quelli fra lingue e nazioni. Le differenze nelle tradizioni accademiche e nelle strutture della ricerca scientifica, nella terminologia e negli approcci argomentativi sono andate a cristallizzarsi in una serie di "immagini" di Michelangelo diverse e talvolta anche discordanti tra loro¹⁴. Per esempio, si sono manifestate divergenze fra gli studi michelangioteschi di lingua inglese e quelli di area germanofona¹⁵, condotte a una sintesi solo dagli storici mitteleuropei emigrati negli anni Trenta e dai loro allievi¹⁶.

Appare pertanto particolarmente auspicabile favorire le occasioni di scambio internazionale, che per quanto riguarda i disegni architettonici di Michelangelo hanno dato luogo a una serie di mostre recenti¹⁷. Nello stesso solco – e sullo sfondo di un interesse che anche le pubblicazioni e le scoperte degli ultimi anni hanno contribuito a stimolare¹⁸ – intende porsi il convegno internazionale sui disegni di architettura di Michelangelo organizzato nel gennaio 2009 dal Kunsthistorisches Institut in Florenz in collaborazione con la Casa Buonarroti. L'evento è stato accompagnato da una piccola mostra organizzata *ad hoc* nella Casa Buonarroti, che ha permesso ai partecipanti un contatto diretto con gli originali.

Da quel convegno derivano i saggi qui raccolti, che accanto alla classica interpretazione dei disegni di architettura come strumenti di progettazione si rivolgono ad aspetti medialità del disegno quale genere autonomo. La discussione svolta è stata molto ampia e ha toccato questioni concernenti le tecniche (materiali, stile, strumenti di rappresentazione, trasmissione dei disegni), la funzione (disegnare come attività manuale, pensare e progettare attraverso la visualizzazione, selezione dei problemi), la comunicazione (destinatari, disegno e testo, comprensione e fraintendimento), il rapporto fra rappresentazione e oggetto rappresentato (convenzioni, scala, astrazione, semplificazione, simbolo, autonomia del disegno, costruzioni ausiliarie, utopia) nonché i processi relativi (stadi della progettazione, adottare, inventare, modificare, scartare, fissare, lasciare questioni aperte). Tutti questi punti rappresentano quesiti in parte ancora irrisolti, ai quali il presente volume non può naturalmente avere l'ambizione di fornire risposte

esaustive. Ci auguriamo tuttavia che il convegno e la pubblicazione che ne è scaturita possano costituire uno stimolo fecondo per il dibattito internazionale. La realizzazione di questo volume non sarebbe stata possibile senza il contributo fondamentale dei collaboratori dell'Istituto, fra cui ci piace ricordare Julia Ann Schmidt, Per Rumberg, Claudia Marra, Shawon Kinew e Daniel Leis. Ma il nostro ringraziamento più sentito va a Pina Ragionieri e a tutti i collaboratori della Casa Buonarroti per la felice riuscita dell'iniziativa.

Leipzig 1900, p. 288.

¹¹ C.L. Frommel, «The Drawings of Antonio da Sangallo the Younger: History, Evolution, Method, Function», in: Id. & Adams, 1994-2000 (vedi n. 5), vol. I, pp. 1-60, in particolare pp. 3s.; C. Thoenes, «Il modello ligneo per San Pietro ed il metodo progettuale di Antonio da Sangallo il Giovane», in: *Annali di Architettura*, IX, 1997, pp. 186-199, in particolare p. 190.

¹² Vasari, ed. Barocchi, 1962 (vedi n. 1), vol. I, p. 117.

¹³ Sulla storia dello studio dei disegni di architettura di Michelangelo cfr. Hirst, 1988 (vedi n. 3), p. 91; Maurer, 2004 (vedi n. 2), pp. 11-23; H. Burns, «Michelangelo e il disegno di architettura», in: Elam, 2006 (vedi n. 7), pp. 19-41; Elam, in: *ibid.*, pp. 55-73.

¹⁴ Sull'immagine di Michelangelo nella storiografia artistica tedesca del XIX e del primo XX secolo cfr. J. Imorde, *Michelangelo Deutsch!*, Berlin 2009.

¹⁵ Sull'influsso della lingua sui contenuti della ricerca cfr. recentemente W. Thielmann, *Deutsche und englische Wissenschaftssprache im Vergleich. Hinführen, Verknüpfen, Benennen*, Heidelberg 2009.

¹⁶ E. Panofsky, «Three Decades of Art History in the United States. Impressions of a Transplanted European», in: *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History by Erwin Panofsky*, New York 1955, pp. 321-346; K. Michels, *Transplantierte Kunstgeschichte. Deutschsprachige Kunstgeschichte im amerikanischen Exil*, Berlin 1999; S. Muthesius, «Germanness, Englishness, Jewishness, scientificness, popularization?», in: *Reassessing Nikolaus Pevsner*, a cura di P. Draper, Aldershot 2003, pp. 57-69; G. Maurer, «Richard Krautheimer», in: *Klassiker der Kunstgeschichte*, a cura di U. Pfisterer, München 2008, vol. II, pp. 90-106, in particolare pp. 96s.

¹⁷ Elam, 2006 (vedi n. 7); *Michelangelo architetto a San Lorenzo. Quattro problemi aperti*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 2007), a cura di P. Ruschi, Firenze 2007; *Michelangelo. Architetto a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 2009), a cura di M. Mussolin, Cinisello Balsamo 2009.

¹⁸ Maurer, 2004 (vedi n. 2); C. Brothers, *Michelangelo, Drawing and the Invention of Architecture*, New Haven 2008; V. Zanchettin, «Un disegno sconosciuto di Michelangelo per l'architrave del tamburo della cupola di San Pietro in Vaticano», in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, XXXVII, 2006, pp. 9-55; V. Zanchettin: «A New Drawing and a New Date for Michelangelo's "finestre inginocchiate" at palazzo Medici, Florence», in: *The Burlington Magazine*, CLIII, 2011, pp. 156-162.

¹ G. Vasari, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, Milano/Napoli 1962, 5 voll., vol. I, p. 117.

² G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti*, Firenze 1839-1840, 3 voll., vol. III, p. 128; C. Frey, *Der Literarische Nachlaß Giorgio Vasaris*, München 1923-1930, 2 voll., vol. II, pp. 32-42; Vasari, ed. Barocchi, 1962 (vedi n. 1), vol. IV, n. 700; A. Perrig, *Michelangelo's Drawings*, New Haven/London 1991, pp. 1-3; G. Maurer, *Michelangelo – Die Architekturzeichnungen. Entwurfsprozeß und Planungspraxis*, Regensburg 2004, pp. 34-37. Cfr. inoltre il contributo di Amedeo Belluzzi nel presente volume.

³ Riferendosi al corpus michelangiolesco completo, Michael Hirst menziona una «approximative figure of about 785» fogli tra recto e verso (M. Hirst, *Michelangelo and his Drawings*, New Haven/London 1988, pp. 16s.); Paul Joannides invece ritiene 322 i fogli opera di Michelangelo su un solo lato, mentre 278 sarebbero stati lavorati da Michelangelo su entrambi i lati, da cui risultano complessivamente 878 lati autentici suddivisi su 600 fogli (P. Joannides, *The Drawings of Michelangelo and his Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge 2007, p. 46). Non vi è quindi consenso su quali e quanti versi debbano essere compresi nel computo.

⁴ Maurer, 2004 (vedi n. 2), p. 34.

⁵ *The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle*, a cura di C.L. Frommel & N. Adams, Cambridge/London 1994-2000, 2 voll.; H. Wurm, *Baldassarre Peruzzi. Architekturzeichnungen*, Tübingen 1984; A.C. Huppert, *The archeology of Baldassarre Peruzzi's architectural drawings* (Ph.D. diss., Department of Architectural History, University of Virginia, 2001), Ann Arbor 2001, pp. 2-4; su Raffaello: *Raffaello. Die Zeichnungen*, a cura di E. Knab, E. Mitsch & K. Oberhuber, Stuttgart 1983.

⁶ Joannides, 2007 (vedi n. 3), p. 49.

⁷ Maurer, 2004 (vedi n. 2), pp. 38s.; C. Elam, «Funzione, tipo e ricezione dei disegni di architettura di Michelangelo», in: *Michelangelo e il disegno di architettura*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 2006; Firenze, Casa Buonarroti, 2006-2007), a cura di Ead., Venezia 2006, pp. 55-62.

⁸ Maurer, 2004 (vedi n. 2), pp. 44-48 e 160-164; Elam, in: Ead., 2006 (vedi n. 7), pp. 50-55.

⁹ Maurer, 2004 (vedi n. 2), p. 35.

¹⁰ «Et io ne ho alcuni di sua mano trovati in Fiorenza, messi nel nostro libro de' disegni [...]». Vasari, ed. Barocchi, 1962 (vedi n. 1), vol. I, p. 117; *ibid.*, vol. IV, n. 700, p. 1847; Perrig, 1991 (vedi n. 2), p. 2; A. Perrig, «Räuber, Profiteure, "Michelangelos" und die Kunst der Provenienzen-Erfindung», in: *Städel-Jahrbuch*, XVII, 1999, pp. 209-286, in particolare pp. 211 e 216. Che la bottega fiorentina non fosse stata più toccata dopo il trasferimento di Michelangelo a Roma, è confermato da Michelangelo stesso in una lettera del 1542 in cui menziona blocchi di marmo e figure sbazzate per la tomba di papa Giulio, «che ancora oggi vi sono». *Il Carteggio di Michelangelo*, a cura di P. Barocchi & R. Ristori, Firenze 1965-1983, 5 voll., vol. IV, MI, pp. 152s.; C. Justi, *Michelangelo – Beiträge zur Erklärung der Werke und des Menschen*,