

IL RUOLO DEL LEGNO NELL'ARCHITETTURA DI MICHELANGELO

Alessandro Nova

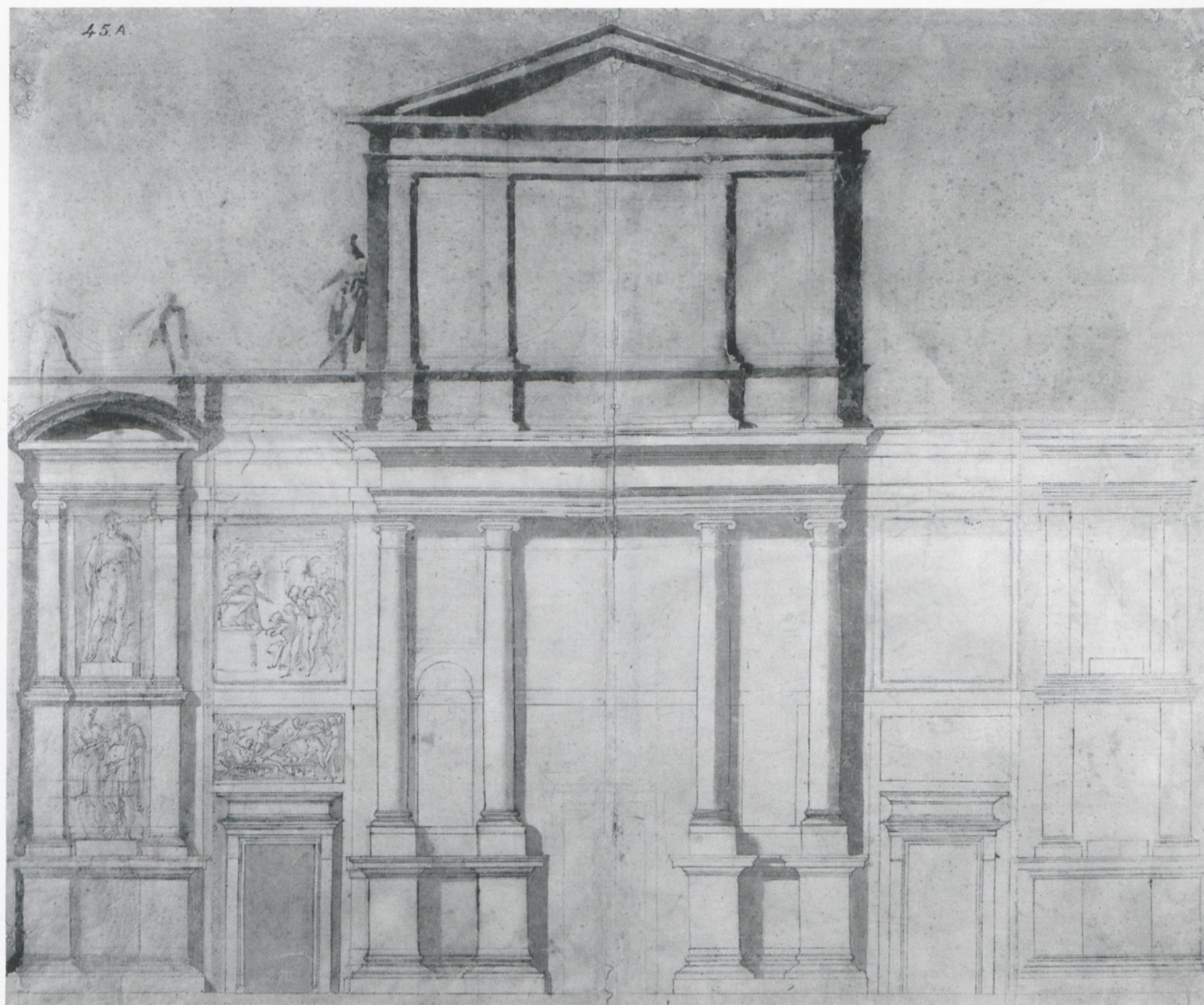
Due aspetti della pratica architettonica di Michelangelo meritano un'analisi approfondita benché in questa sede ci si limiti a offrire solo alcuni spunti di riflessione: il possibile rapporto fra tecnica grafica e materiali – nel nostro caso specifico, il legno – e il presunto disinteresse dell'artista per l'intaglio e l'ornato.

Per quanto concerne il primo punto, non sembra esistere una relazione diretta fra una determinata tecnica grafica utilizzata dall'artista per i progetti su carta e il materiale poi impiegato nella preparazione e nell'esecuzione delle opere architettoniche, benché alcuni indizi di un tale rapporto non manchino. Michelangelo tendeva a far uso della penna per gettare sulla carta le prime idee, almeno durante il periodo fiorentino, indipendentemente dai materiali con cui in seguito furono messe in opera, e utilizzava a piacere la penna, il lapis o pietra rossa naturale, il carboncino oppure l'acquerello per tracciare parti o oggetti che poi furono realizzati in legno. In termini generali, pertanto, non esiste una corrispondenza meccanica fra tecnica grafica e materiale. Le tracce abbondanti di acquerello sul celebre foglio 45A di Casa Buonarroti (fig. 1), su cui tornerò alla fine di queste pagine, sembrerebbero tuttavia particolarmente adatte a rendere gli effetti luministici di un modello ligneo come quelli fabbricati per la facciata di San Lorenzo. Dopo le ricerche di Michael Hirst e di Caroline Elam, sappiamo di trovarci di fronte a un prodotto che fu inviato o addirittura portato dallo stesso Michelangelo a Roma per essere mostrato ai committenti per l'approvazione¹, ma si può anche ragionevolmente sostenere che l'artista, una volta ritornato a Firenze, avesse l'intenzione di consegnarlo nelle mani del legnaiolo incaricato di realizzare il modello tridimensionale. A dire il vero, questo disegno è privo di indicazioni sulle misure e alcuni dettagli sono ancora da definire, come le finestre ad esempio, ma questa mancanza d'informazioni sarebbe stata ancora più grave per i committenti che per il falegname, con cui Michelangelo avrebbe potuto discorrere a voce chiarendo, nei particolari, le sue intenzioni. In altre parole, è possibile che il disegno abbia svolto una funzione duplice: in primo luogo, di presentazione ai committenti di un primo progetto per la facciata e, in secondo luogo, di guida a Baccio d'Agnolo e ai suoi aiuti per la realizzazione di un primo modello ligneo che venne tuttavia velocemente messo da parte. Comunque sia, la tecnica ad acquerello, utilizzata per esempio anche dal Sanzio e dalla sua bottega per riprodurre gli effetti creati da una scenografia teatrale realizzata in legno (fig. 2), sembrerebbe particolarmente adatta alla rappresentazione di questo materiale quando utilizzato per forgiare i modelli di architettura². Il che non esclude l'impiego di altre tecniche grafiche, come il lapis rosso ad esempio, per rendere la struttura e la consistenza del legno: il foglio 100Ar della Casa Buonarroti, tracciato a penna e con la

matita rossa, rappresenta una campata della facciata di San Lorenzo e non avrebbe potuto avere nessun'altra funzione se non quella di aiutare il legnaiolo nell'esecuzione, come mi ha fatto notare Golo Maurer.

Oltre al suo impiego nella realizzazione dei modelli, il legno è stato un materiale non secondario anche nell'opera architettonica dell'artista. E non ci si riferisce soltanto ai plutei e al soffitto della Libreria Laurenziana, che dovevano essere realizzati per forza in quel materiale, ma anche alla scala del ricetto su cui possediamo un'abbondante documentazione. Come sostenuto da Wolfgang Liebenwein in una conferenza di prossima pubblicazione³, gli schizzi a penna sul verso di un foglio oggi al Teylers Museum a Haarlem (fig. 3) dovrebbero documentare il primo progetto di Michelangelo per una scala unica del ricetto, elaborato per soddisfare i desideri del committente⁴, papa Clemente VII. Si sarebbe trattato di un'idea rivoluzionaria che avrebbe trasformato quel luogo in un piccolo anfiteatro per raccolte dispute accademiche e che avrebbe dovuto essere realizzata probabilmente in legno per motivi di statica⁵: il ricetto, infatti, si erge sopra la volta della sala capitolare di San Lorenzo e questa non avrebbe potuto reggere una struttura complessa in pietra e mattoni al centro della stanza. La soluzione in legno, inoltre, avrebbe offerto, da un punto di vista ottico, una base alle doppie colonne incassate a mezza altezza e ciò spiegherebbe meglio le parole del papa riportate dal segretario Giovan Francesco Fattucci in una lettera del 12 aprile 1525 indirizzata a Michelangelo in cui si accennava a una scala destinata a occupare tutto il ricetto⁶. Con l'impiego di questo materiale Michelangelo non avrebbe soltanto risolto, in parte, i problemi di statica della nuova costruzione, ma avrebbe ottenuto anche una piacevole armonia cromatica tra ricetto e sala di lettura poiché la pietra serena si sarebbe accompagnata all'intonaco bianco e ai toni caldi del legno di noce anche nell'ingresso, come avviene nella sala. Liebenwein si spinge poi fino a ipotizzare una struttura lignea anche per la scala a doppia rampa, più tradizionale, disegnata sul foglio 92Ar (fig. 4) della Casa Buonarroti⁷. Benché queste ipotesi siano ancora da dimostrare, resta comunque il fatto che Michelangelo, come ogni buon architetto, meditava spesso sulla qualità e sulle caratteristiche dei materiali da lui impiegati. Quando il problema della scala del ricetto tornò d'attualità all'inizio del sesto decennio, l'artista fu interpellato dal Tribolo senza grande successo, ma alcuni anni dopo scrisse queste parole in una lettera del gennaio 1559 indirizzata all'Ammannati, che era stato incaricato dal Duca Cosimo I e dal Vasari di completare l'opera:

Messer Bartolomeo, io vi scrissi com'io avevo fatto un modello piccolo di terra della scala della libreria: ora ve lo mando in una scatola e, per esser cosa piccola, non ho



1. Michelangelo, Modello della facciata di San Lorenzo, Firenze, Casa Buonarroti, 45Ar [Corpus Tolnay 497r]

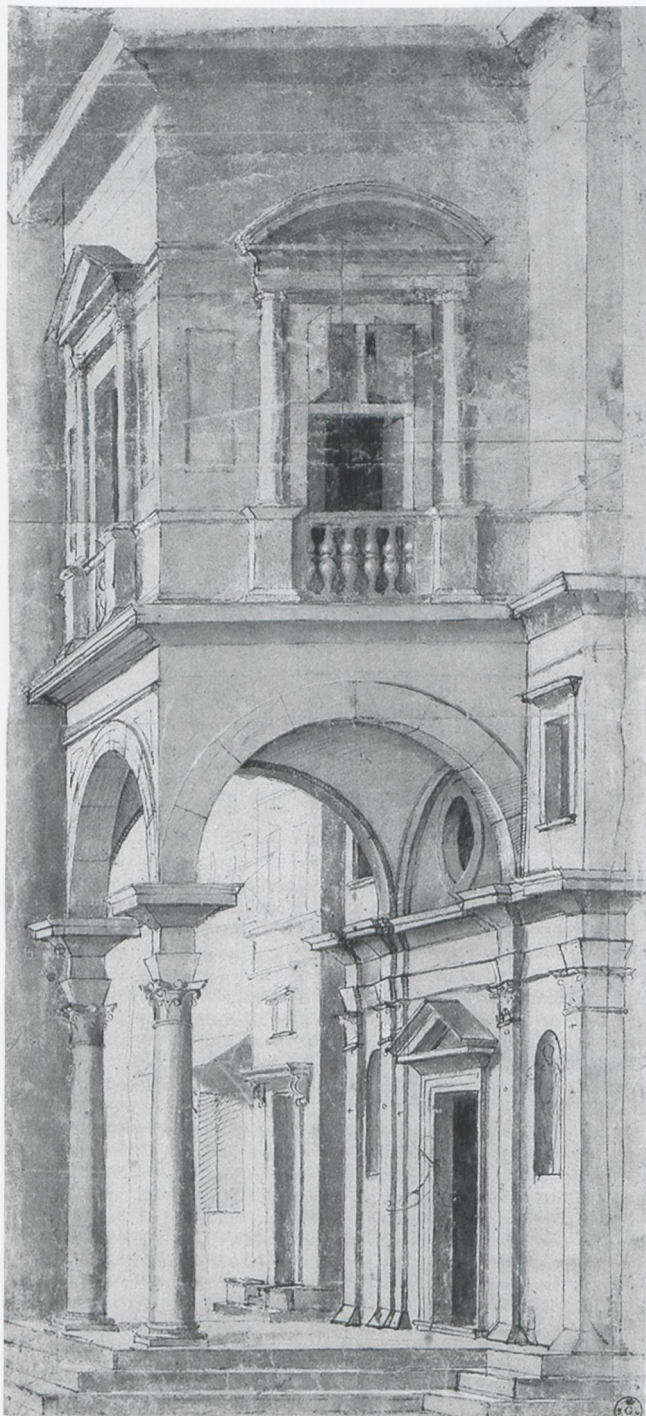
potuto fare se non l'invenzione, ricordandomi che quello che già vi ordinai era isolato e non s'appoggiava se non alla porta della libreria. [...] Ho openione che quando detta scala si facesse di legname, cioè d'un bel noce, che starebbe meglio che di macigno e più a proposito a' banchi, al palco e alla porta⁸.

Questa lettera non documenta soltanto la sua proposta di costruire una scala di legno, contrariamente a quanto verrà ordinato dal Duca Cosimo, ma anche altri aspetti dell'arte di Michelangelo: prima di tutto, l'artista ricordava bene quello che aveva realizzato o aveva ordinato di realizzare più di venticinque anni prima tanto da poter plasmare un modello tridimensionale della scala che ora inviava all'Ammannati in una scatola. Inoltre si ricordava della bellezza del caldo legno di noce che era stato utilizzato per il palco, i plutei e la porta, precisando che il legno avrebbe reso un effetto migliore del macigno, rivelando così come la sua scelta dipendesse più da criteri estetici («un bel noce, che starebbe meglio») che statici. Il foglio eseguito dall'artista per mettere su carta i primi

pensieri sul palco della sala di lettura (figg. 5-6) dimostra poi quanto Michelangelo non disdegnasse i problemi dell'ornato⁹. Cammy Brothers ha scritto di recente le seguenti parole, che condivido, anche se dovremmo tenere maggiormente in conto le possibili lacune del materiale giunto sino a noi:

The notational quality of [Michelangelo's] drawings [for the façade of San Lorenzo] meant that he was working only with the *quadro*, and not the ornament or figures. This level of abstraction conferred greater flexibility on his procedures. In other words, whether or not it was a deliberate choice, his notational method resulted in the elimination of the details that crowded so many of the other designs [for the façade]¹⁰.

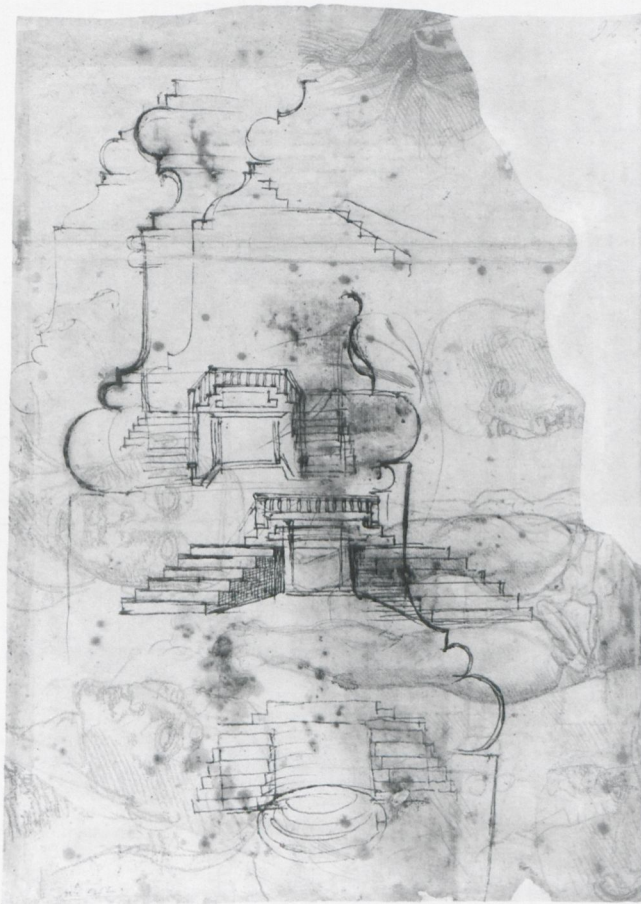
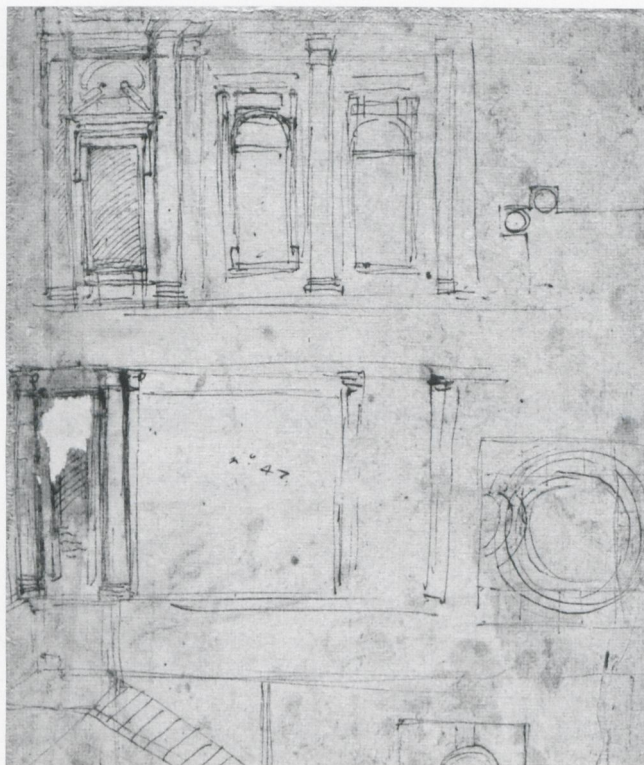
Se ciò può essere vero per i progetti della facciata di San Lorenzo, benché non si possa ignorare la testimonianza del 45A (fig. 1) e di altri fogli, non deve però essere esteso a tutta l'attività di Michelangelo architetto: senza dubbio la sua opera costituisce uno snodo fonda-

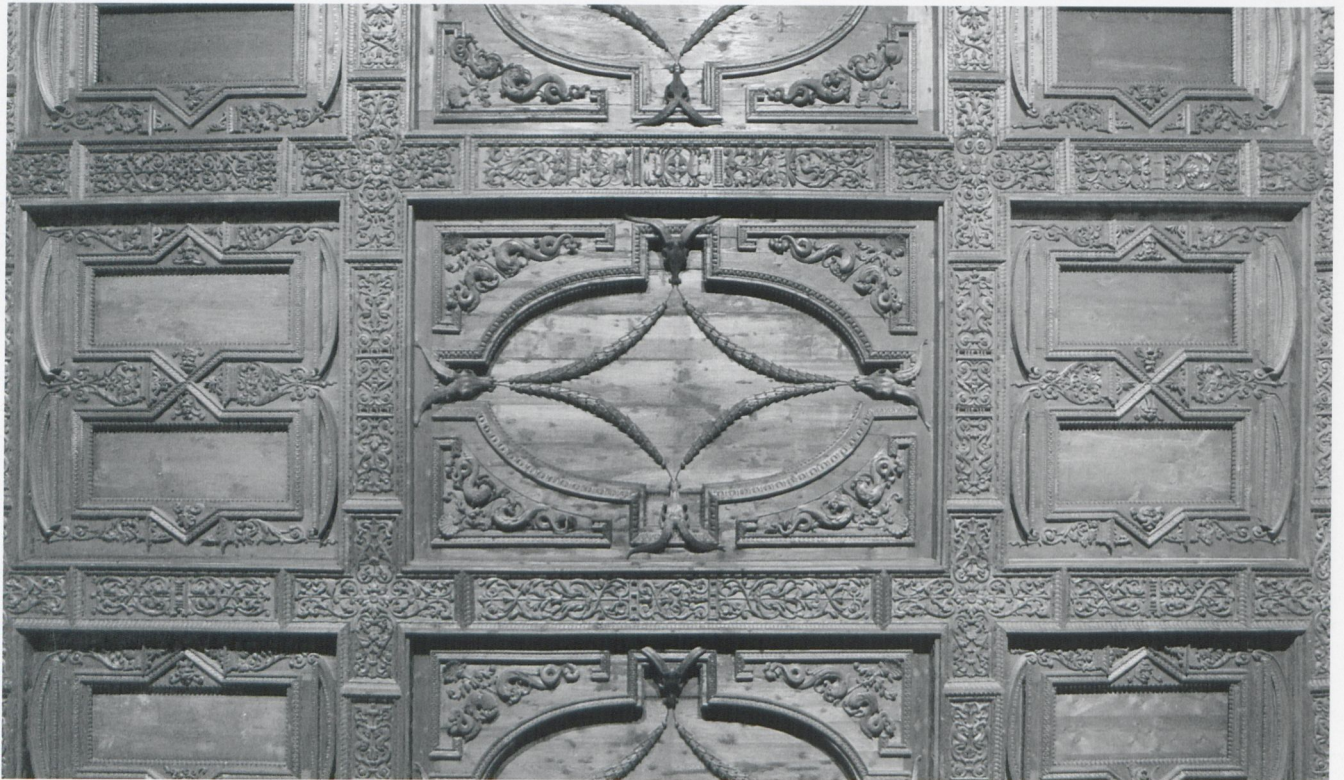
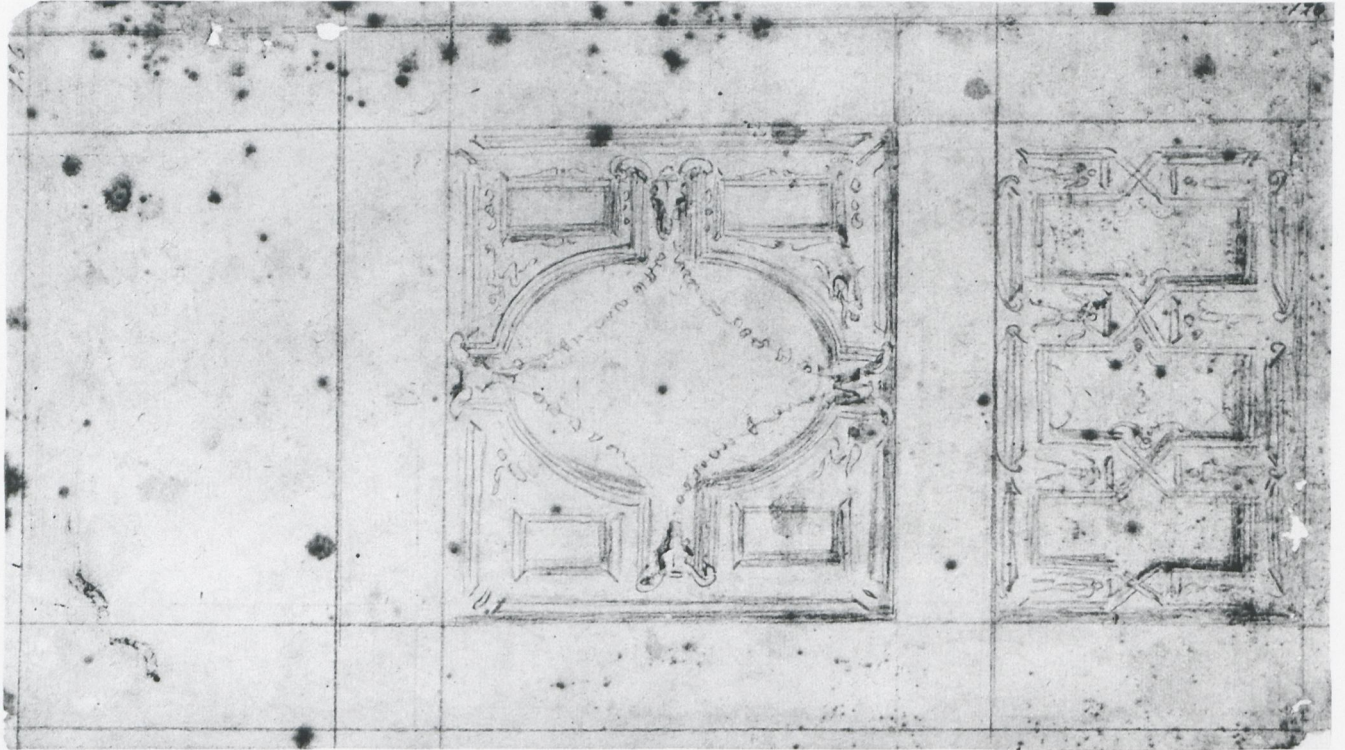


2. Raffaello e bottega (Giulio Romano?), Studio per una scenografia, Firenze, GDSU 560Ar-242Ar

3. Michelangelo, Schizzi per piante, prospetti e scala del ricetto della Libreria Laurenziana, Haarlem, Teylers Museum, A33 bis v [Corpus Tolnay 219v]

4. Michelangelo, Schizzi per la scala del ricetto della Libreria Laurenziana, Firenze, Casa Buonarroti, 92Ar [Corpus Tolnay 525r]



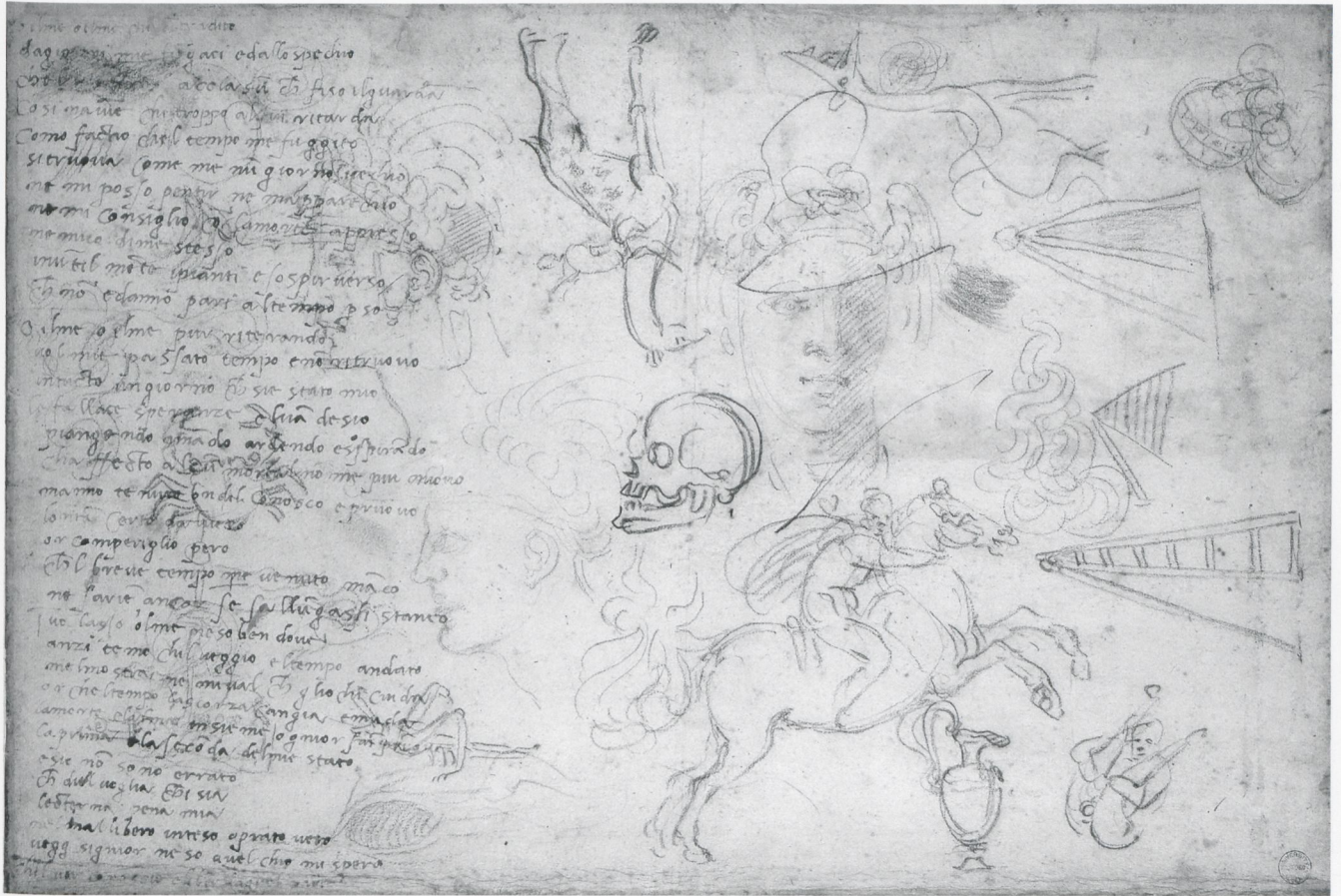


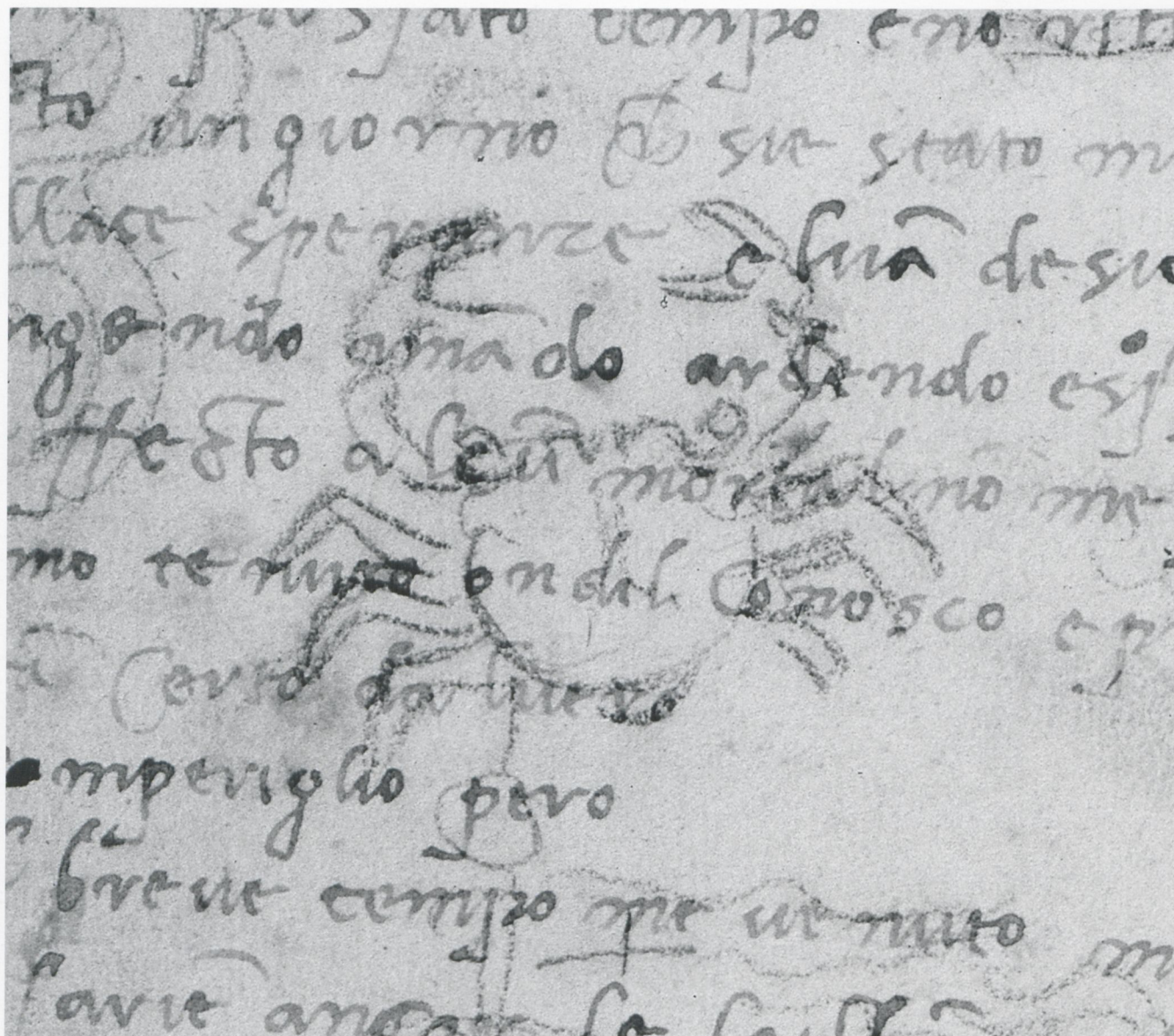
5. Michelangelo, Disegno per il palco della sala di lettura della Libreria Laurenziana, Firenze, Casa Buonarroti, 126Ar [Corpus Tolnay 542r]

6. Palco della sala di lettura, Firenze, Libreria Laurenziana

7. Michelangelo e bottega, Un frammento poetico autografo di Michelangelo, due teste ideali e vari schizzi, Oxford, Ashmolean Museum, Parker 317v [Corpus Tolnay 237v]

8. Michelangelo e bottega, Due studi per un Ercole e Anteo e vari altri schizzi, Oxford, Ashmolean Museum, Parker 317r [Corpus Tolnay 237r]



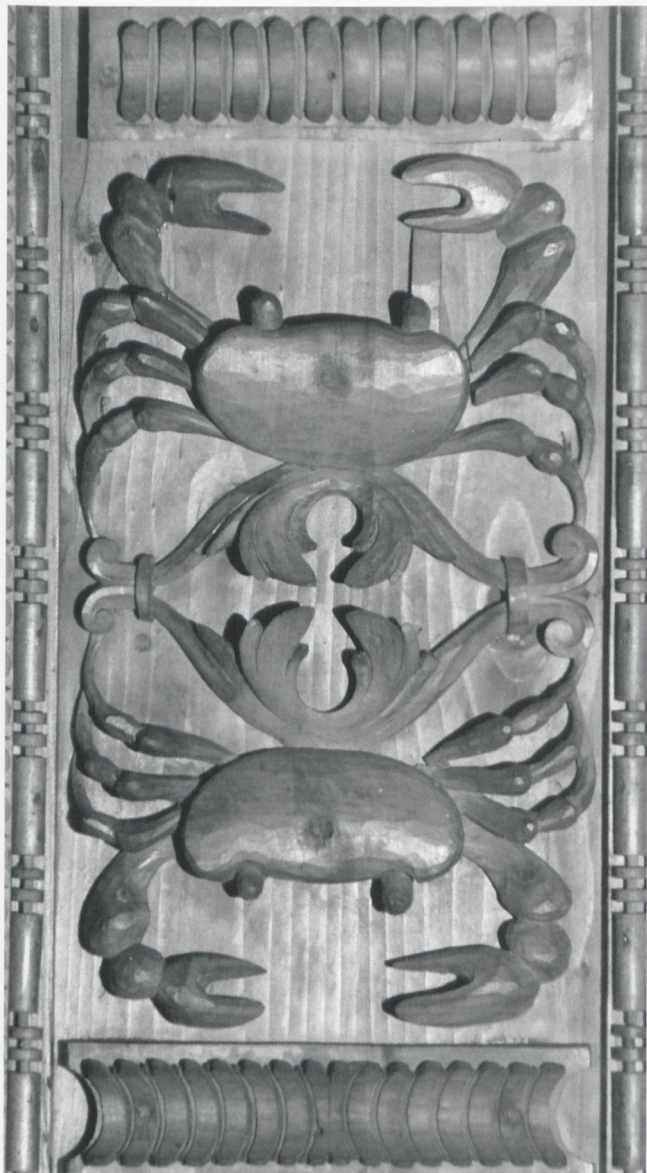


9. Michelangelo, Il segno zodiacale del cancro, particolare della fig. 7

mentale nel corso della storia dell'architettura; se non una cesura, almeno un distacco dalla tradizione degli architetti/legnaioli del Quattrocento che, ai suoi tempi, era ancora ben rappresentata da Baccio d'Agnolo. Non si deve tuttavia dimenticare come Michelangelo fosse in stretto contatto con quel mondo e quanta fatica gli sia costata per emanciparsene.

In questa storia il soffitto della sala di lettura della Laurenziana gioca un ruolo fondamentale. Negli ultimi tempi si è fatta strada l'idea che Giovan Battista del Tasso e il Carota abbiano manipolato nei dettagli il progetto originale di Michelangelo nel corso della lavorazione avvenuta dopo il 1534, quando l'artista aveva abbandonato definitivamente la città¹¹. Si tratta di un'ipotesi ragionevole, eppure un indizio rintracciato su un foglio purtroppo molto controverso sembra riaprire la questione. Il foglio Parker 317v dell'Ashmolean Museum a Oxford (fig. 7), proveniente da Casa Buonarroti e tradizionalmente assegnato a Michelangelo¹², è stato riattribuito a Benvenuto Cellini nel quarto volume dei

Michelangelo Studien di Alexander Perrig¹³, un'opinione condivisa di recente da altri studiosi¹⁴. Chi scrive ha un grande rispetto per le tesi e gli argomenti di Perrig, ma in questo caso ci si vede costretti a dissentire. Alcuni schizzi di questo foglio sono di qualità così scadente da non poter essere attribuiti nemmeno a un buon artista della bottega (figuriamoci al Cellini), mentre i due studi per un *Ercole e Anteo* sul recto (fig. 8) sono tipici nella loro dinamica del linguaggio michelangiolesco e non di quello celliniano. Il foglio fotografa bene lo svolgimento di una giornata nella casa del Buonarroti, dove l'artista riutilizza la carta scarabocchiata dai suoi allievi per aggiungervi due schizzi del gruppo plastico, alcuni studi di ottica e soprattutto la canzone sulla parte sinistra del verso, considerata autografa dagli studiosi di letteratura italiana che se ne sono occupati, tutti elementi databili tra il 1525 e il 1530 circa¹⁵. Il particolare importante è il segno zodiacale del cancro (fig. 9) schizzato sotto la canzone e pertanto precedente al 1525-1530 circa¹⁶: Charles de Tolnay e molti altri lo attribuiscono diretta-



10. Particolare del palco della sala di lettura, Firenze, Libreria Laurenziana

mente a Michelangelo, Perrig a Cellini, altri ancora, tra cui William Wallace, alla bottega di Michelangelo¹⁷. In fondo non è indispensabile sapere se lo schizzo del crostaceo sia veramente autografo, come penso, oppure no; importante è invece poter dimostrare come *prima del 1525-1530* gli elementi decorativi del palco della sala di lettura (fig. 10) fossero già stati progettati da qualcuno che aveva libero accesso allo studio di Michelangelo se non da Michelangelo stesso, confermando così l'interessamento del maestro per gli elementi decorativi del palco o, in altri termini, per l'ornato.

Tornando ora al disegno di dimostrazione da cui siamo partiti (fig. 1), possiamo affrontare un ultimo aspetto del rapporto tra Michelangelo e il legno. L'autenticità di questo foglio è stata spesso negata in passato, benché il modo compendiario con cui sono tracciate le statue nelle nicchie e soprattutto le storie dei rilievi sia assolutamente tipico dell'artista. Rivendicatogli con forza da Michael Hirst, oggi è accolto nel catalogo dei disegni considerati autografi. Tuttavia, si notano già le prime av-

visaglie di una correzione di rotta, per quanto parziale¹⁸, e prima che questa tendenza si spinga troppo in là, sembra opportuno suggerire un'altra soluzione: quel carattere di artificialità, di mancanza di spontaneità, dovuto in parte all'impiego degli strumenti del disegno tecnico, può dipendere dal fatto che Michelangelo avesse tracciato quel foglio, tra l'altro, come guida per un modello di legno. Una considerazione che potrebbe spiegare anche la titubanza con cui è stata accolta l'autografia dello splendido disegno per la cupola di San Pietro (fig. 11) oggi a Lille¹⁹. Questi fogli non sono progetti nel senso moderno del termine, bensì idee grafiche destinate a essere tradotte in un modello ligneo ed è forse per questo motivo che a volte i disegni possono dare l'impressione di essere "artificiali", non spontanei e pertanto essere considerati da alcuni, a torto, non autografi.

Come precisato all'inizio del saggio, in queste pagine si sono voluti offrire solo alcuni spunti di riflessione che dovrebbero essere approfonditi in modo sistematico poiché lo studio del rapporto di Michelangelo con i materiali della sua architettura è solo all'inizio²⁰.

Desidero ringraziare Silvia Catitti e Golo Maurer per aver discusso amichevolmente con me alcuni aspetti di questa nota.

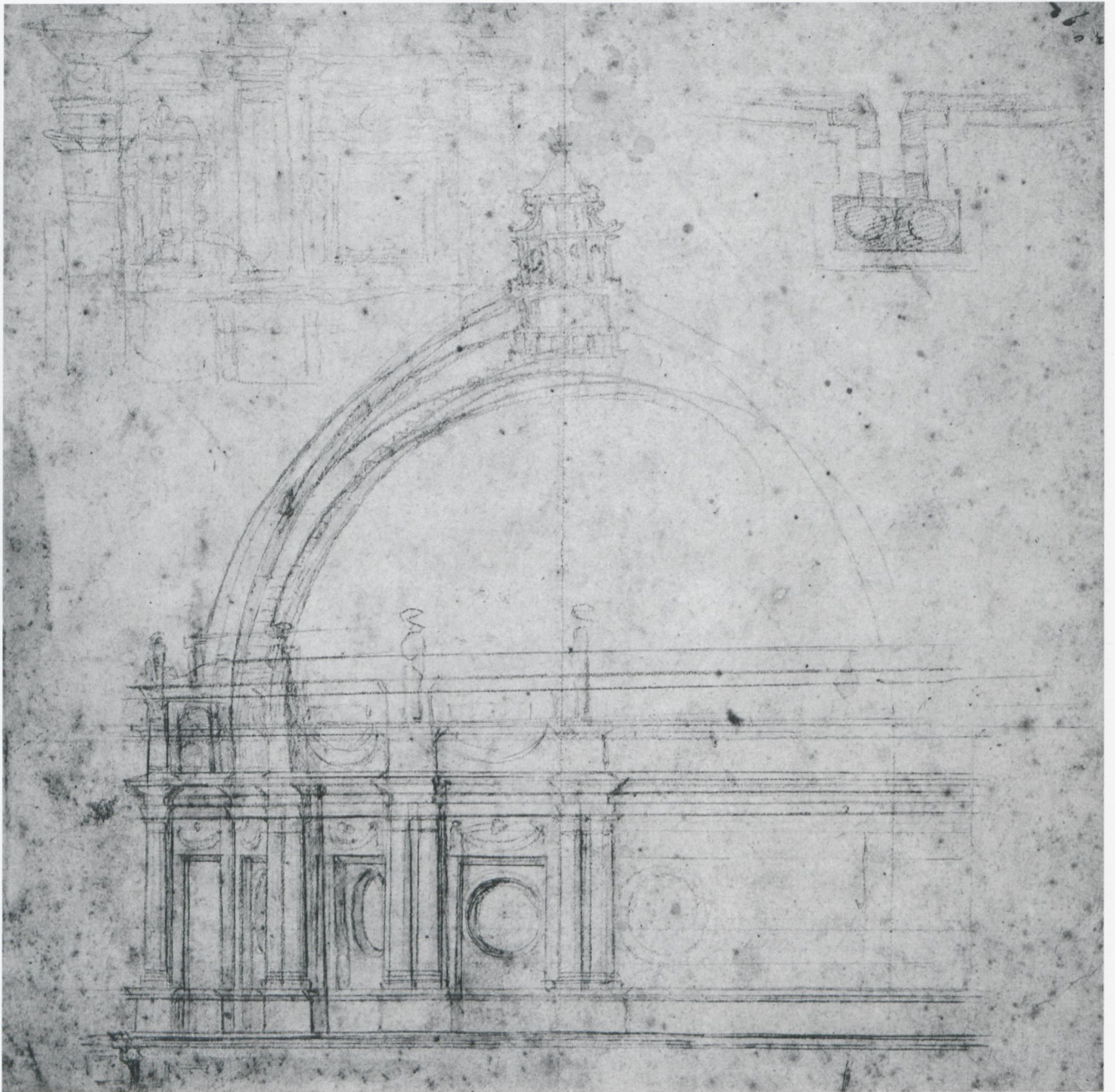
¹ M. Hirst, *Michelangelo and his Drawings*, New Haven/London 1988, p. 81, non pensa che il disegno 45A possa aver fatto da guida a un legnaiolo: «Nevertheless, its whole character, above all its scale, suggests that it was made to demonstrate the artist's intention to his patrons; such a purpose explains the delineation of sample statues and reliefs, details not necessary if the drawing were made for the woodworker to carry out the wooden model». Anche C. Elam, «Drawings as Documents. The Problem of the San Lorenzo Façade», in: *Michelangelo Drawings*, a cura di Craig Hugh Smyth, Washington/D.C. 1992, pp. 99-114, in particolare p. 105, pensa che sia stato eseguito principalmente per essere mostrato al committente: «Everything about this drawing [...] suggests that it was intended to be shown to the patron». Ma in una pubblicazione più recente la stessa autrice scrive: «Se il disegno fosse servito da base per il modello preparato da Baccio d'Agnolo, come sembra probabile [...]» (si veda C. Elam, «Primo disegno» per la facciata di San Lorenzo», 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. 172-175, in particolare p. 175).

² Il foglio degli Uffizi (UA 560Ar-242Ar) è stato esposto numerose volte. Si vedano soprattutto le due schede di C.L. Frommel in: *Raffaello architetto*, a cura di C.L. Frommel, S. Ray & M. Tafuri, Milano 1984, pp. 226-228 (come opera di Raffaello o della sua bottega) e in: *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Palazzo del Te e Palazzo Ducale, 1989), Milano 1989, p. 290 (come opera di Raffaello e forse Giulio Romano).

Per quanto concerne il rapporto fra tecnica grafica e materiali nonché l'impiego dell'acquerello nell'esecuzione dei modelli, si veda anche C. Brothers, *Michelangelo, Drawing, and the Invention of Architecture*, New Haven/London 2008, p. 109: «His architectural drawings for the façade [of San Lorenzo] do not distinguish between particular materials appropriate for a given function: both red chalk and pen are used for the common purpose of swiftly rendering a contour. Only the *modello* drawing uses wash, in a personal variation on a traditional technique».

Sui modelli lignei si veda M. Mussolin, «Forme *in fieri*. I modelli architettonici nella progettazione di Michelangelo», in: Elam, 2006 (vedi n. 1), pp. 95-111.

³ W. Liebenwein, «Michelangelos Treppe für die Bibliotheca



11. Michelangelo, Alzato del tamburo della cupola e della lanterna di San Pietro e altri schizzi, Lille, Palais des Beaux-Arts, 93-94r [Corpus Tolnay 595r]

Laurenziana aus dem Jahre 1533. Ein Rekonstruktionsversuch» (in corso di pubblicazione).

⁴ Per il disegno doppio di Haarlem, si vedano C. de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Novara 1975-1980, vol. II, p. 45, n. 218 e n. 219v e C. van Tuyll van Serooskerken, *The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teyler Museum*, Haarlem/Ghent/Doornspijk 2000, pp. 121-123. Qui riproduciamo soltanto la metà con il numero di inventario A33bis v (Corpus Tolnay 219v). Si veda inoltre A. Gnann, *Michelangelo. Zeichnungen eines Genies*, catalogo della mostra (Wien, Albertina, 2010-2011), Stuttgart 2010, pp. 208-212.

⁵ Silvia Catitti, che ringrazio per un proficuo scambio di idee sul problema, non considera plausibile l'ipotesi di Liebenwein, poiché una struttura in legno non sarebbe stata più leggera in modo significativo. A lei e a Thomas Gronegger si devono gli studi più recenti e approfonditi sulla scala del ricetto: S. Catitti, «Michelangelo e la monumentalità nel ricetto: progetto, esecuzione e interpretazione», in: *Michelangelo architetto a San Lorenzo. Quattro problemi aperti*, a cura di P. Ruschi, Firenze 2007, pp. 91-103; T. Gronegger, «Il progetto per la scala del ricetto, da Michelangelo al Tribolo a Vasari ad Ammannati. Nuove interpretazioni», in: *ibid.*, pp. 105-124.

⁶ Lettera di Giovan Francesco Fattucci in Roma a Michelangelo in Firenze, 12 aprile 1525, in: *Carteggio di Michelangelo. Edizione postuma di Giovanni Poggi*, a cura di P. Barocchi & R. Ristori, Firenze 1965-1983, vol. III, DCXCV, p. 141: «Circa al ricetto, quelle scale, se a v[o]i paressi vorrebbe [il papa] che di dua se ne facessi una che tenessi e pigliassi tutto il ricetto, se paressi a voi che stessi meglio; sì che pensatelo e datene avviso». L'idea risale pertanto alla competenza specifica di Clemente VII.

⁷ Per il facsimile del disegno, si veda Tolnay, 1975-1980 (vedi n. 4), vol. IV, p. 53, n. 525r. Il foglio è stato analizzato con cura in una scheda di catalogo redatta da S. Catitti (vedi n. 5), pp. 132-134.

⁸ Lettera di Michelangelo in Roma a Bartolommeo Ammannati in Firenze, [13? gennaio 1559], in: Barocchi & Ristori, 1965-1983 (vedi n. 6), vol. V, MCCLXXXIV, pp. 151-152.

⁹ Per il facsimile, si veda Tolnay, 1975-1980 (vedi n. 4), vol. IV, p. 63, n. 542r.

¹⁰ Brothers, 2008 (vedi n. 2), p. 109. L'autrice fa riferimento soprattutto alla funzione dei disegni per la facciata di San Lorenzo, alla rapida rappresentazione di un contorno astratto e non all'ornamentazione dei materiali da costruzione reali, ma la sua analisi è utile anche per il tema che stiamo affrontando.

¹¹ I primi dubbi sull'autografia michelangeloiana risalgono al 1876: si veda C.H. Wilson, *Life and Works of Michelangelo Buonarroti*, London 1876, p. 307. Ma per una disamina più articolata si vedano soprattutto F. Schottmüller, «Michelangelo und das Ornament», in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, II, 1928, p. 227 e M.I. Catalano, *Il pavimento della Biblioteca Mediceo Laurenziana*, Firenze 1992. Battista del Tasso e il Carota intagliarono il soffitto tra il 1549 ca. e il 1553, vale a dire molti anni dopo il definitivo trasferimento di Michelangelo a Roma nel 1534: cfr. *ibid.*, pp. 11-12.

¹² La migliore descrizione del foglio, recto e verso, è quella di P. Joannides, *The Drawings of Michelangelo and His Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge 2007, pp. 166-174. Si vedano inoltre K.T. Parker, *Catalogue of the Collection of the Drawings in the Ashmolean Museum*, vol. II: *Italian Schools* [1956], ristampa, Oxford 1972, pp. 156-157, n. 317 e Tolnay, 1975-1980 (vedi n. 4), vol. II, p. 56, n. 237.

¹³ A. Perrig, *Michelangelo Studien*, vol. IV: *Die "Michelangelo"-Zeichnungen Benvenuto Cellinis*, Frankfurt am Main/Bern 1977, pp. 88-90.

¹⁴ A. Schumacher, *Michelangelos Teste Divine. Idealbildnisse als Exempla der Zeichenkunst*, Münster 2007, pp. 131-132.

¹⁵ Per la canzone *Oilmè, oilmè, ch'i son tradito* e la data della sua stesura, si vedano M. Buonarroti, *Rime*, introduzione di G. Testori, cronologia, premesse e note a cura di E. Barelli, Milano 1975, p. 95, n. 51, c. 1530 e Id., *Rime*, introduzione, note e commento di S. Fanelli, Milano 2006, p. 229, n. 138. Joannides, 2007 (vedi n. 12), p. 172, nota tuttavia: «The poem is dated c. 1530

by Girardi and others, but given its priority over the drawings, it must be of c. 1525 or even a little earlier». Inoltre, nel recente catalogo della mostra monografica di Vienna, Gnann, 2010 (vedi n. 4), pp. 232-236, ha confermato l'attribuzione a Michelangelo di molti schizzi tracciati sul foglio, datando intorno al 1524-25 i due disegni del gruppo di *Ercole e Anteo*.

¹⁶ In due pubblicazioni recenti si sostiene che il disegno del segno zodiacale del cancro sia stato tracciato *sopra* la canzone poetica: oltre a Joannides, 2007 (vedi n. 12), p. 168, si veda anche H. Chapman, *Michelangelo Drawings: Closer to the Master*, London 2005, p. 198, benché quest'ultimo lasci uno spiraglio aperto: «Michelangelo's neat copy of a long poem concerned with repentance and the imminence of death on the verso may well have preceded any of the drawings». Avendo rivisto il foglio originale alla mostra di Vienna (novembre 2010), a me sembra che il crostaceo sia stato disegnato sul foglio *prima* che Michelangelo vi abbia annotato la canzone. Tuttavia ciò è irrilevante per l'argomento discusso nel testo, vale a dire l'appartenenza di questi schizzi a un periodo precedente alla definitiva partenza di Michelangelo per Roma nel 1534. Basta ritenere autografi gli schizzi per l'*Ercole e Anteo* per poter datare il foglio al 1524-25 ca. (Chapman e Gnann) o al 1525-30 ca. (Joannides).

¹⁷ W.E. Wallace, «Instruction and Originality in Michelangelo's Drawings», in: *The Craft of Art. Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*, a cura di A. Ladis & C. Wood, Athens/London 1995, pp. 115-116: l'autore pensa di poter identificare la mano di Antonio Mini in alcuni schizzi del verso.

¹⁸ Elam, 2006 (vedi n. 1), p. 174: «Si può senz'altro appoggiare la tesi di Hirst e Joannides che il disegno sia essenzialmente autografo. Tuttavia, data la riproduzione meccanica del disegno sul foglio 4 [all'estrema destra in basso], eseguito copiando esclusivamente con il righello dal foglio 1 [all'estrema sinistra in basso], almeno per questa parte non vi può essere certezza di un coinvolgimento personale di Michelangelo, come ha osservato giustamente Millon».

¹⁹ Per il facsimile del foglio, si veda Tolnay, 1975-1980 (vedi n. 4), vol. IV, pp. 93-94, n. 595r.

²⁰ Per quanto concerne il legno nella biografia di Michelangelo si possono ricordare altri due episodi: i modelli in scala 1:1 per le tombe medicee in San Lorenzo e la messa in opera del modello per il cornicione di Palazzo Farnese.