

1. Michelangelo, Progetto del 1505 per la tomba di Giulio II, New York, The Metropolitan Museum of Art, 62931 [Corpus Tolnay 489r]

## LA TOMBA DI GIULIO II E GLI INIZI DELL'ARCHITETTURA TRIONFALE DI MICHELANGELO (1505-1516)

Christoph Luitpold Frommel

Michelangelo è un vero architetto soltanto dal 1516, quando progetta la facciata di San Lorenzo, ma il suo processo di formazione inizia molto prima, con i progetti per la tomba di Giulio II<sup>1</sup>. Già i due primi disegni, scoperti solamente negli ultimi decenni e risalenti al marzo 1505, quando era appena arrivato a Roma, permettono di penetrare nell'evoluzione del suo disegno architettonico e del suo linguaggio, nel suo modo di rappresentare e di progettare architettura e di comprendere l'inizio del suo lungo dialogo con Bramante<sup>2</sup>. Fin da principio la tomba era destinata al coro della basilica di San Pietro, ma solo pochi studiosi hanno preso in considerazione il rapporto tra i due monumenti.

### IL PRIMO PROGETTO DEL MARZO 1505 PER LA TOMBA DI GIULIO II

Nel progetto del Metropolitan Museum (fig. 1), probabilmente il primo dei due, Michelangelo riprende e varia la tipologia di tombe quattrocentesche come quella di Paolo II<sup>3</sup>. Era una delle più sontuose e cristiane dei decenni precedenti e Michelangelo la menziona ancora negli anni Venti come modello per una versione ridotta della tomba (fig. 2)<sup>4</sup>. Il sarcofago seguiva prototipi fiorentini come le tombe di Leonardo Bruni e Carlo Marsuppini e alla grande arcata erano anteposte colonne aggettanti nella trabeazione e continuate nell'archivolto. La *Resurrezione di Cristo* sopra il sarcofago e il *Giudizio Universale* nella lunetta alludevano alla salvezza dell'anima in maniera ancora più diretta della maggior parte delle tombe precedenti. Michelangelo invece apre la sua arcata in una grande nicchia su pianta semicircolare, come Andrea Bregno aveva fatto nella tomba Roverella e nell'altare Piccolomini a Siena<sup>5</sup>, e sostituisce i numerosi rilievi con sculture di scala leggermente superiore al naturale. Per poter collocare il sarcofago nella profondità della nicchia, egli fa sporgere di quasi due metri la tomba dalla parete. Davanti ai piedistalli superiori Mosè e una sibilla, seduti su troni distinti da ghiande araldiche, lamentano il morto, e nelle nicchie a conchiglia del basamento si vedono quattro statue delle Virtù. La *Carità* e la *Fede* fiancheggiano un grande rilievo, nel quale i fedeli stanno raccogliendo le ghiande come il popolo eletto del Vecchio Testamento la manna. Essi salutano entusiasticamente il rovere araldico portato in cielo da due angeli, mentre nel campo inferiore due nudi sdraiati mangiano le ghiande da un vaso. Come nella tomba del cardinale di Portogallo a San Miniato di Firenze, benché con fiaccole e non alati, due putti sono seduti sul sarcofago classicheggiante e due angeli sollevano il corpo sdraiato del papa<sup>6</sup>. Due giovani in lunghi abiti, angeli forse anch'essi, benedicono il cadavere con acqua santa e incenso, e come nei quadri di

Fra Bartolomeo o nella successiva *Madonna Sistina* di Raffaello, Maria scende dal cielo nuvoloso in una mandorla e punta sulla futura piaga della mano sinistra del bambino benedicente. E mentre Paolo II nella lunetta della sua tomba sta umilmente aspettando il *Giudizio Universale*, l'anima di Giulio II sale al paradiso come quella di un santo, e in paradiso viene portato anche il suo corpo. Alla *Resurrezione* dell'anima e del corpo Michelangelo alluderà anche in opere future come il *Cristo di Santa Maria sopra Minerva*, nella *Resurrezione* prevista per la Cappella Medicea o nel *Giudizio Universale*<sup>7</sup>. Coinvolgendo tutte le figure in un'azione quasi drammatica e dal contesto profondamente religioso e allo stesso tempo celebrativo, Michelangelo continua una tradizione che risaliva non solo alla tomba del cardinale di Portogallo, ma probabilmente anche a progetti di Leon Battista Alberti come quello per l'altare maggiore di San Lorenzo in Damaso (fig. 3)<sup>8</sup>; nell'arcata centrale il committente, il cardinale Lodovico Trevisan, è inginocchiato sotto la lunetta della Madonna e davanti al tabernacolo del Sacramento. Dalle due arcate laterali emergono angeli come nel precedente tabernacolo di Desiderio da Settignano a San Lorenzo a Firenze<sup>9</sup>, ma in questo caso si avvicinano al cardinale e uno di essi gli porge l'ostia, mentre le statue dei santi patroni lo guardano con affetto dalle nicchie laterali.

Il progetto newyorkese era probabilmente adattato a uno dei primi progetti di Bramante, il GDSU 3A, che risale ugualmente ai primi mesi del 1505 (fig. 4a)<sup>10</sup>. Evidentemente Michelangelo doveva trovare un accordo con Bramante sul luogo, sulle dimensioni e sulla struttura della tomba. Progetti architettonici e scultorei furono calcolati in misure tonde con frazioni semplici e l'unità di misura sia del disegno newyorkese che del progetto bramantesco sembra essere il braccio fiorentino (v. tabella p. 122). Se le figure dovevano essere alte 3 ½-4 braccia fiorentine come nei progetti successivi, la tomba sarebbe stata larga circa 7 ⅔ braccia – poco più delle due nicchie davanti all'abside del progetto GDSU 3A e delle tombe di Andrea Sansovino a Santa Maria del Popolo<sup>11</sup>. Il raddoppiamento del basamento ricorda l'*Argo* di Bramante al Castello Sforzesco<sup>12</sup> e si spiega forse con l'altezza dei piedistalli del grande ordine della basilica<sup>13</sup>. Sono ancora visibili pentimenti di nicchie più alte e di una cornice più bassa. Forse Michelangelo doveva allineare il basamento ai piedistalli ancora durante il lavoro.

Michelangelo conferisce alla Madonna l'altezza delle colonne di ordine corinzio, secondo Vitruvio quello delle divinità verginali<sup>14</sup>. Vitruviane sono anche la larghezza modulare dell'ordine di 1 piede antico (0,5 braccio fiorentino) e il suo rapporto di 1:9. Le restanti figure adulte sono gerarchicamente subordinate alla Madonna, mentre l'altezza dei piedistalli corrisponde alle figure sedute

Tabella delle misure principali dei primi progetti per la tomba di Giulio II\*

unità di misura: braccio fiorentino

1 braccio fiorentino: 0,586 m

1 piede antico: 0,289 m

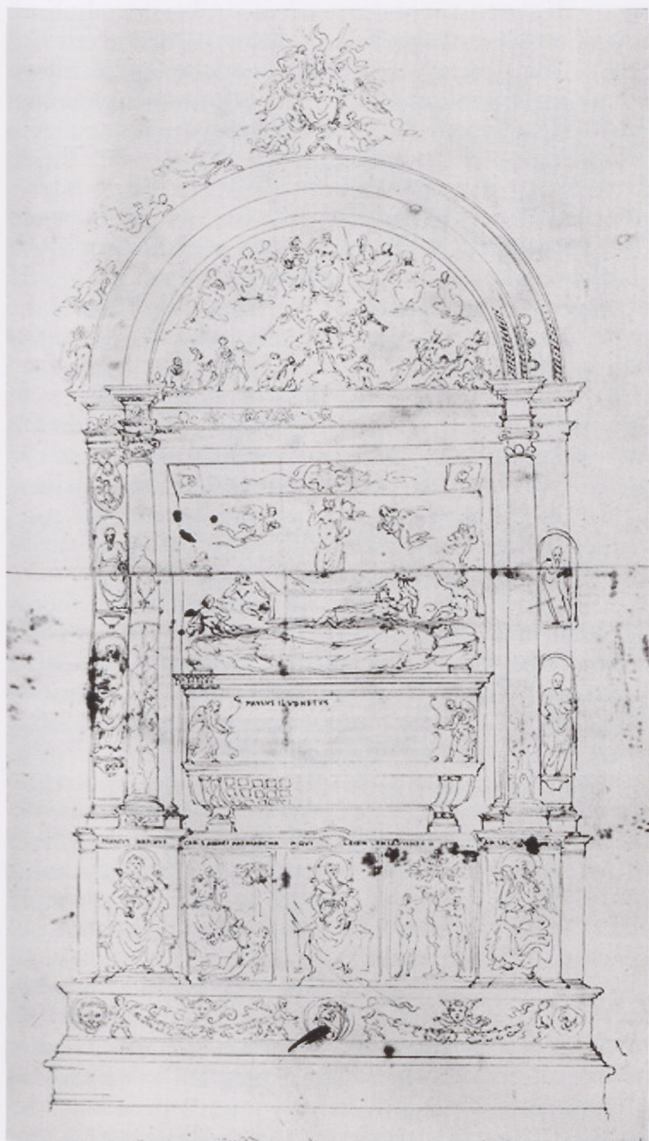
1 palmo romano: 0,2234 m

1 braccio fiorentino: 2,62 palmi romani

1 palmo romano: 0,38 braccia fiorentine

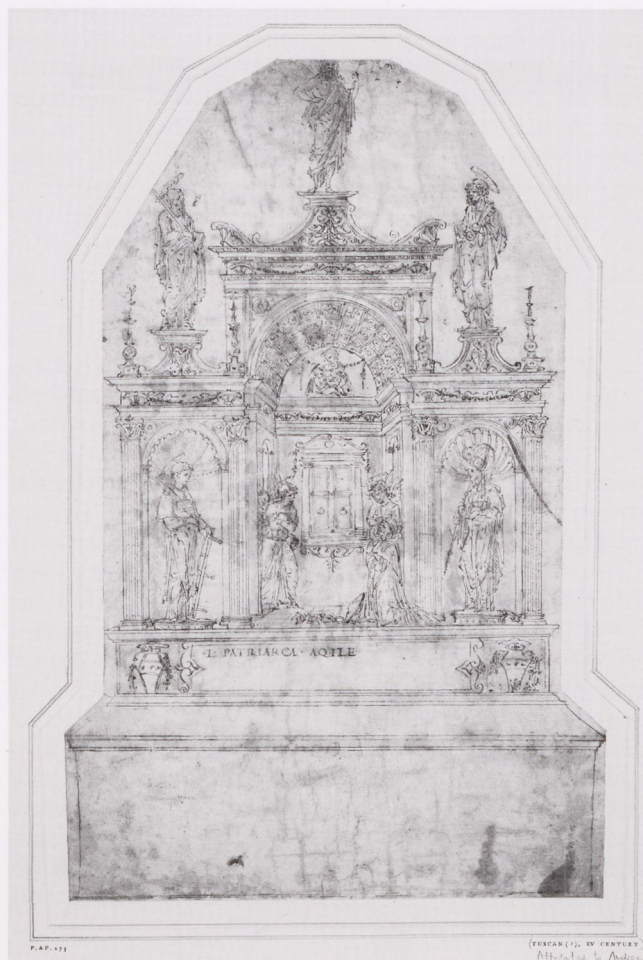
	Metropolitan Museum	Louvre	Tomba libera	Contratto maggio 1513	Berlin, Kupferstich-kabinett	Uffizi	Contratto luglio 1513	Contratto 1516	San Pietro in Vincoli
Altezza totale	ca. 16	ca. 16		18 $\frac{2}{3}$	20	20 (?)		19	15
Larghezza zona basale	8	8							
Altezza zona basale	ca. 5	2							
Larghezza pianterreno			12 x 18	7,6 x 13 $\frac{1}{2}$ (20 x 35)	ca. 11,4 (30)	ca. 11,4	11,4	11 (29)	11 $\frac{1}{2}$
Altezza pianterreno				5 $\frac{1}{3}$	6 $\frac{2}{3}$	ca. 6 $\frac{2}{3}$	ca. 6 $\frac{2}{3}$	6 (15 $\frac{3}{4}$ )	7 $\frac{1}{4}$
Larghezza pilastri inferiori					$\frac{2}{3}$	$\frac{2}{3}$			1 $\frac{1}{8}$
Larghezza nicchie inferiori	1 $\frac{1}{2}$				1 $\frac{1}{2}$	1 $\frac{1}{2}$			1 $\frac{1}{4}$
Altezza nicchie inferiori	3 $\frac{1}{2}$				4 $\frac{1}{2}$	4 $\frac{1}{2}$		4 $\frac{1}{2}$	4 $\frac{1}{2}$
Larghezza campata laterale, piano inferiore	2 $\frac{1}{2}$	2 $\frac{1}{2}$			4	4 $\frac{1}{2}$		4 $\frac{1}{2}$	4 $\frac{1}{2}$
Larghezza vano centrale, piano inferiore	3	3			ca. 3 $\frac{1}{2}$	2 $\frac{1}{4}$		2 $\frac{1}{2}$	2 $\frac{1}{4}$
Larghezza piano superiore	7 $\frac{2}{3}$	7			7	ca. 5 $\frac{1}{2}$	4,6 (?) (12)	8	7 $\frac{1}{4}$
Altezza piano superiore	ca. 10	ca. 10		13 $\frac{1}{3}$ (35)	13 $\frac{1}{3}$	13 $\frac{1}{3}$		8	7 $\frac{3}{4}$
Larghezza fusti dell'ordine superiore	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$			$\frac{2}{3}$	1		$\frac{1}{2}$ (?)	$\frac{1}{2}$
Larghezza nicchia centrale	4 $\frac{1}{4}$	2 $\frac{1}{4}$			3 $\frac{1}{2}$	ca. 3 $\frac{1}{4}$	2 $\frac{1}{2}$	2 $\frac{1}{2}$	2 $\frac{1}{3}$
Larghezza nicchie inferiori x q	1 $\frac{1}{2}$				1 $\frac{1}{2}$	1 $\frac{1}{2}$			1 $\frac{1}{4}$
Larghezza sarcofago	2	2			2	2			
Altezza figure	3 $\frac{1}{2}$		3 $\frac{1}{2}$	3 $\frac{1}{2}$	3 $\frac{1}{2}$	3 $\frac{1}{2}$		3 $\frac{1}{2}$	3 $\frac{1}{2}$
Altezza Madonna	4			6 $\frac{1}{3}$	4 $\frac{1}{2}$			4	3 $\frac{1}{2}$

\* Solo le misure dei tre contratti sono precise, le altre sono tratte dai disegni e dalla tomba realizzata.



e quella del basamento alle Virtù. Le colonne sono quadrangolari, proseguono negli aggetti della trabeazione tripartita e nell'archivolto e sono collegate con pilastri larghi più del doppio, che con le loro basi rappresentano membri intermediari tra l'ordine e la nicchia. Questi fasci di membrature ricordano il piano ionico del Cortile del Belvedere allora in costruzione<sup>15</sup> ed un progetto del 1504 attribuibile a Cristoforo Solari, allievo milanese di Bramante (fig. 5)<sup>16</sup>. La grande arcata va ad incidere nel piano superiore, e come nel progetto per San Lorenzo in Damaso il suo ordine è separato dai pilastri. Omologando l'ordine con i pilastri e questi con la parete, Michelangelo fa il primo passo verso l'ordine ridotto che avrà un ruolo così importante nella sua opera<sup>17</sup>. Le colonnine che fiancheggiano le nicchie del basamento sono sostenute da mensole, un motivo che risale alle nicchie delle Terme di Diocleziano e che era già stato imitato sulla facciata del duomo di Pienza e nella Cappella Gondi di Giuliano da Sangallo a Santa Maria Novella<sup>18</sup>.

Benché il respiro monumentale del progetto, la corporeità e stratificazione del suo rilievo parietale e le rientranze delle nicchie si avvicinino alle opere contem-



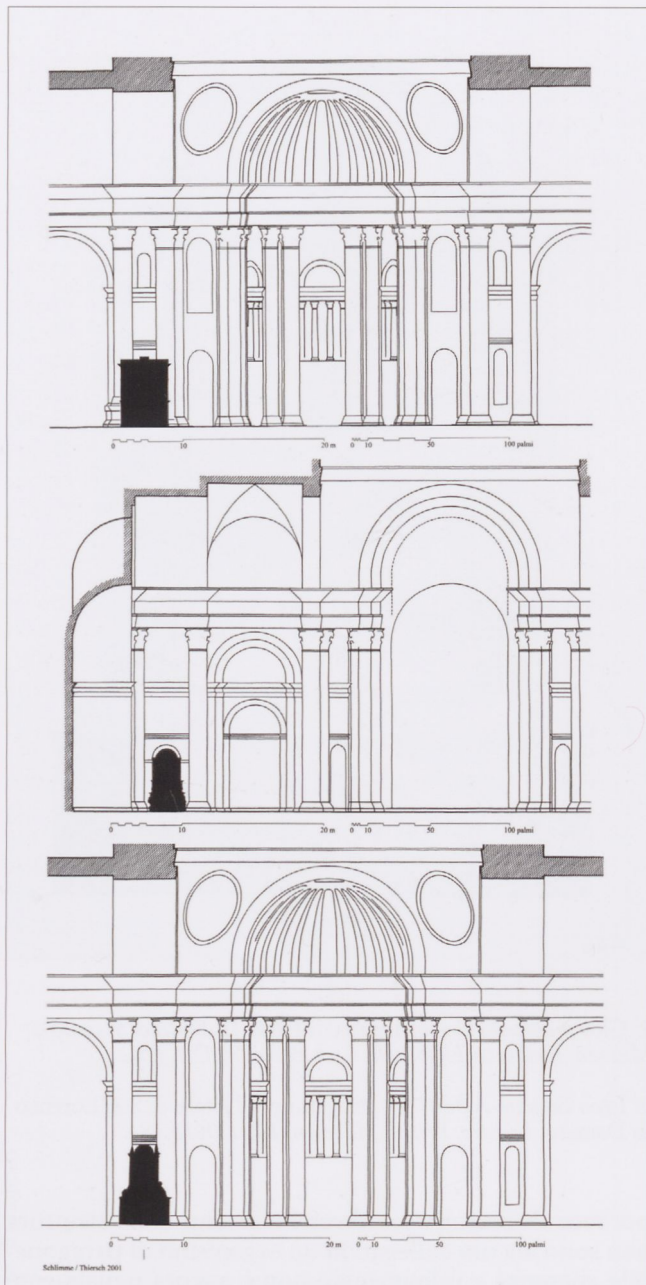
2. Giovanantonio Dosio, Tomba di Paolo II, Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Cod. Berol. 79.D.1, f. 82

3. Leon Battista Alberti (?), Progetto per l'altare di San Lorenzo in Damaso, Londra, British Museum, 1860, 0616.38

poranee di Bramante, i diversi elementi della struttura non sono ancora collegati in un organismo di paragonabile coerenza e il linguaggio non è ancora ugualmente classicheggiante. Michelangelo non si serve nemmeno dell'alzato rigorosamente ortogonale e dei forti contrasti chiaroscurali dei disegni di Bramante<sup>19</sup>, ma evoca la terza dimensione ancora con un chiaroscuro e concessioni prospettiche che ricordano Alberti e Giuliano da Sangallo (fig. 3).

#### IL SECONDO PROGETTO DEL MARZO 1505, LA TOMBA LIBERA E IL SISTEMA DECORATIVO DELLA CAPPELLA SISTINA

Né il papa né Bramante erano contenti di un progetto così poco imperiale e in scarsa sintonia con il nuovo coro. A tali critiche Michelangelo sembra aver reagito con il disegno del Louvre che finora è sempre stato datato prima di quello newyorkese (fig. 6)<sup>20</sup>. Anch'esso è preparato con la matita e tracciato con l'inchiostro ma non è finito e oggi è tagliato in due. L'alzato non segue più la tipologia delle tombe quattrocentesche ma il si-



4a-c. Ricostruzione schematica del rapporto dei seguenti progetti con l'alzato di San Pietro (senza piedistalli):  
 a: progetto newyorkese di Michelangelo (marzo 1505)  
 b: marzo 1505 (Louvre) e aprile 1505 (tomba libera)  
 c: maggio/giugno 1513 (copia di Rocchetti)  
 (disegni di Hermann Schlimme)

stema dell'arco trionfale, grazie ad Alberti simbolo di tutta l'arte rinascimentale e che già nel progetto per l'altare di San Lorenzo in Damaso era completo di rilievi e sculture a tutto tondo, secondo i prototipi antichi (fig. 3). Michelangelo cerca però di liberarsi dal linguaggio semplificato del Quattrocento e della cappella Gondi: facendo aggettare la trabeazione sopra le coppie di corpose colonne quadrangolari e facendola poi rientrare energicamente sopra l'arcata con l'archivolto nudo, ora si orienta ancora più direttamente al portico del giardino superiore del Cortile del Belvedere (fig. 7)<sup>21</sup>. Anche la cornice d'imposta e la zona dei piedistalli e del basamento ricordano il linguaggio di Bramante. Il sarcofago collocato nella profondità della nicchia assomiglia ancora al disegno newyorkese e il mezzo braccio fiorentino indicato varie volte sul margine sinistro conferma che anche le misure della tomba rimangono inalterate. Pertanto non si può escludere che il progetto fosse stato sviluppato per essere collocato nello spazio previsto da Bramante nel suo progetto GDSU 3A.

Nel disegno Michelangelo s'interessa esclusivamente del telaio architettonico e allinea i piedistalli e la nicchia al sarcofago. Lo schizzo sopra il sarcofago rappresenta piuttosto i due angeli che sollevano il papa e non una Madonna seduta, che si troverebbe in posizione senza precedenza nell'arte funeraria e cambierebbe il programma in maniera poco plausibile<sup>22</sup>. Essa potrebbe essere stata prevista invece per un tondo nell'arco della nicchia, mentre i giovani con l'acqua santa e il turibolo erano probabilmente da collocare negli intercolunni. I piedistalli sono sufficientemente alti per figure sedute come quella che compare nello studio di un nudo sul verso, possibilmente destinato alla sibilla. Lo zoccolo è invece troppo basso per le statue del primo progetto. Le cornici continuano su ambedue i lati della tomba e quella d'imposta è perfino tracciata in inchiostro – forse perché la tomba doveva essere integrata in un sistema più ampio di Bramante, mentre è poco probabile che Bramante dovesse orientarsi alle cornici fissate dal giovane scultore.

Risale probabilmente alla prima metà di aprile il progetto per una tomba molto più grande che doveva essere collocata nel centro del coro<sup>23</sup>. Il piano inferiore doveva distinguersi per le figure, i rilievi e il ritmo di un arco trionfale. Le più di trenta figure d'altezza leggermente superiore al naturale e la piramide a gradini del piano superiore che già Vasari interpreta come trionfali avrebbero potuto competere con una delle sette meraviglie del mondo, il Mausoleo di Alicarnasso: «Questi prigionieri erano tutte le province soggiogate da questo pontefice e fatte obbedienti alla Chiesa apostolica, et altre statue diverse, pur legate, erano tutte le virtù et arte ingegnose, che mostravano esser sottoposte alla morte»<sup>24</sup>. Nel pianterreno le virtù morali e la salvezza del popolo eletto del primo progetto erano sostituite dal trionfo del papa sulle province, arti o virtù e il piano superiore culminava non più nella Madonna con bambino benedicente ma nella statua del papa portata dalle allegorie di terra e cielo: «Cibeles dea della terra, e pareva che si dolessi che 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». Lo stesso Michelangelo si misurava così con i maggiori

scultori greci del Mausoleo, secondo le parole di Plinio il Vecchio «un monumento sia per la loro gloria sia per quella della loro arte»<sup>26</sup>.

Condivi e Vasari descrivono un pianterreno molto simile a quello dei disegni del 1513 (figg. 12, 13)<sup>27</sup>. La trabeazione doveva essere sostenuta da *pilastr*i (così vengono chiamati nei contratti) corposi e aggettanti, ai quali sarebbero stati anteposti più sottili termini femminili formandone fasci simili a quelli di Bramante. Alberti racconta che i romani marcavano le loro conquiste vittoriose con termini<sup>28</sup>; nonostante le loro braccia tagliate avrebbero quindi fatto parte del programma trionfale come in tanti prototipi antichi. Lo stesso vale per i prigionieri nudi che nei primi schizzi sono incatenati ai termini<sup>29</sup>. Questi erano forse ispirati alle figure della Torre di Boezio di Pavia, ricostruite da Giuliano da Sangallo nude e incatenate (fig. 8)<sup>30</sup>. Il loro significato è quindi diametralmente opposto a quello del sarcofago Montalto Negroni nei Musei Vaticani, uno dei possibili prototipi del pianterreno, dove Vittorie porgono corone di alloro a giovani nudi che portano offerte votive<sup>31</sup>.

Il formato, il ritmo trionfale, le sculture in nicchie e la ricca decorazione del pianterreno sono direttamente paragonabili alla Casa Santa di Loreto, commissionata negli anni seguenti da Giulio II a Bramante (fig. 9)<sup>32</sup>. Quest'ultimo, autorità indiscussa delle commissioni papali e massimo esperto dell'antico, potrebbe anche aver contribuito alla progettazione della tomba. A differenza della Casa Santa, Michelangelo estende però le nicchie dei pilastri angolari per inserirvi statue di grandezza leggermente superiore al naturale e, diversamente anche dal disegno del Louvre, fa aggettare i singoli pilastri. Per diminuirne la forza tettonica egli nasconde i pilastri dietro a corpi umani che esprimono le ambizioni trionfali del papa in maniera ancora più eloquente di qualsiasi ordine. La successione quasi programmatica di pilastri scarni e neutri, termini semi-antropomorfi di sesso femminile e giovani nudi riflette le sue idee sul rapporto sempre più stretto, nella sua opera, tra ordine e corpo umano. Il corpo umano è costituito della stessa materia e formato dallo stesso disegno che definisce anche gli ordini, i pilastri e la parete. Ancora anni più tardi Michelangelo affermerà: «è cosa certa che le membra dell'architettura dipendono dalle membra dell'homo»<sup>33</sup>. L'unica campata del coro del GDSU 3A non era adatta ad un tale monumento e già prima della decisione a favore della tomba libera Bramante potrebbe aver presentato un progetto simile alla pianta pergamenacea GDSU 1A, il primo per San Pietro in cui introdusse il sistema trionfale (fig. 10)<sup>34</sup>: davanti all'abside del braccio del coro si aprono due cappelle forse destinate alle tombe dei due papi roverseschi. L'alzata del disegno del Louvre avrebbe quindi rispecchiato il sistema di Bramante in scala ridotta. La tomba sarebbe stata larga meno di un terzo e alta poco più di un quarto della grande arcata che doveva incorniciarla e che avrebbe diretto lo sguardo alla tomba trionfale del papa fondatore.

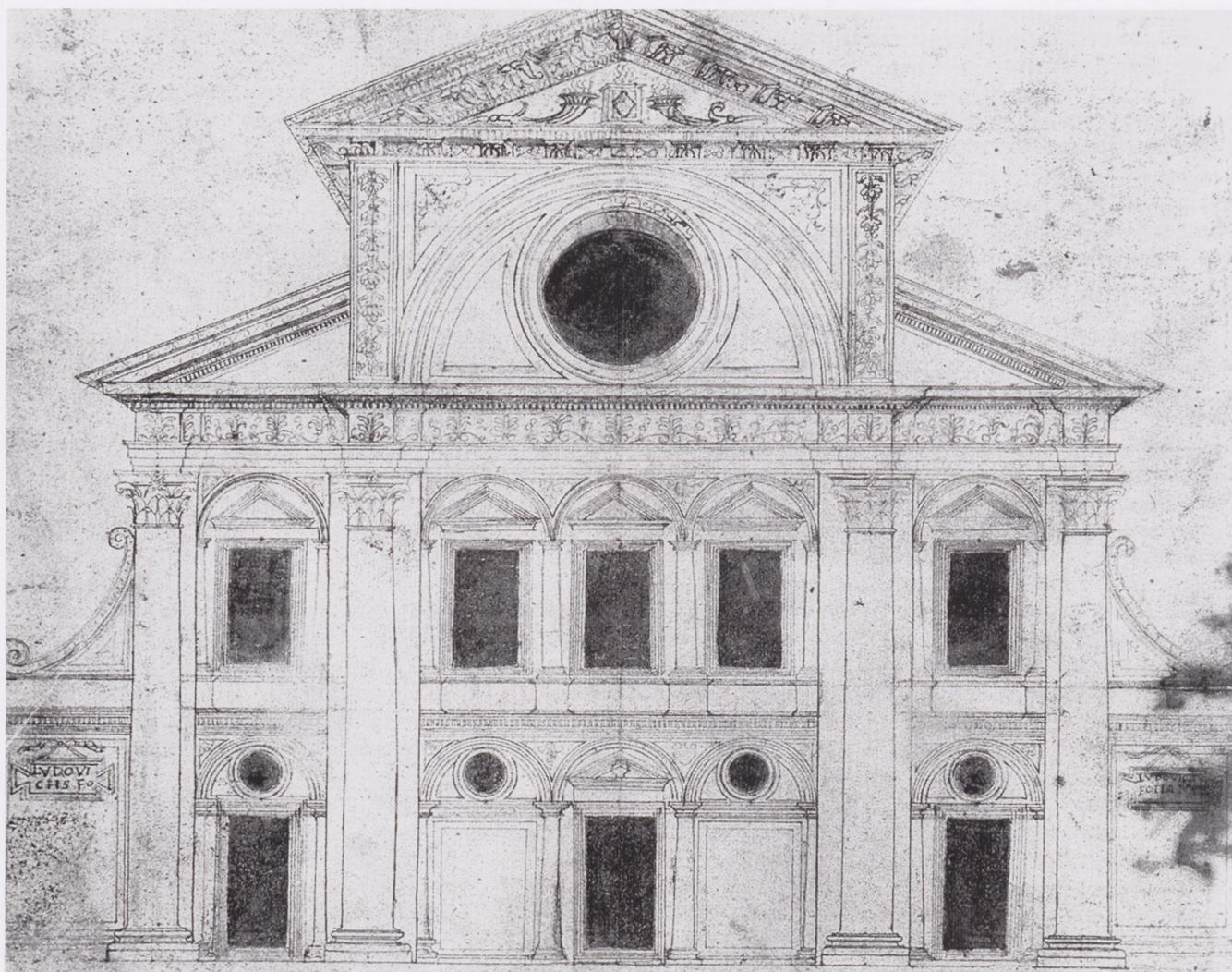
Benché Michelangelo si avvicini a Bramante nel sistema del progetto e perfino nel rapporto snello delle sue colonne di circa 1:11, il linguaggio continua ad essere più arcaico e lo rimane anche tre anni più tardi nell'architettura della volta della Cappella Sistina<sup>35</sup>. In entrambi i disegni per il sistema decorativo della volta le figure e

i pilastri creano un forte tratteggio chiaroscurale, che evoca in modo bramantesco la profondità tridimensionale del telaio architettonico. In quello di Londra i larghi troni sono collegati da piccoli campi di formato tondo e rettangolare in maniera ancora relativamente sciolta e simile ai sistemi di volta antichi. Nel disegno di Detroit i troni sono invece ridotti e continuati più sistematicamente in campi tondi e rettangolari di dimensioni maggiori che si alternano ad ottagoni ancora più grandi e si avvicinano al progetto definitivo. Solo qui però la struttura diventa architettura coerente, quasi costruibile ed occupa una parte più considerevole della volta (fig. 11). La trabeazione tripartita che collega gli elementi viene sostenuta dalla parete finta, declinata in pennacchi e lunette, e i troni sono formati da pilastri che ricordano di nuovo l'Argo<sup>36</sup>. Questi aggettano sopra le coppie di putti che sembrano scolpiti della stessa materia, poggiano su piedistalli e sostituiscono l'ordine vitruviano in maniera ancora più tettonica delle figure della tomba libera. Gli aggetti continuano in un attico con i nudi e proseguono negli archi trasversali, che prospetticamente sarebbero solo plausibili se sopra l'attico si alzasse una volta semicilindrica. Come nel pianterreno della tomba libera, nel decoro e nel ritmo del telaio architettonico Michelangelo segue l'esempio degli archi trionfali. Anche nel rapporto dei singoli elementi tra di loro fa riferimento alla tomba libera: i singoli gruppi e le figure sono rigorosamente divisi e allo stesso tempo riuniti in un ampio contesto umano e spirituale; i membri architettonici sono intercambiabili con corpi umani e corpi scolpiti con corpi vivi.

#### I PROGETTI DEL 1513 PER LA TOMBA DI GIULIO II

Dopo la morte di Giulio II gli eredi incaricano Michelangelo di riprendere il lavoro alla tomba. Egli deve servirsi dei costosi blocchi arrivati da Carrara e tornare ad una tomba parietale<sup>37</sup>, poiché il coro di San Pietro non è più a disposizione. Il contratto del 6 maggio 1505 si riferisce a un piccolo modello ligneo e prevede un pianterreno largo 20 palmi romani (7,6 b.f.), alto 14 palmi romani (5 1/3 b.f.) e profondo 35 piedi romani (13 1/3 b.f.). La tomba doveva quindi diventare molto più piccola della tomba libera e probabilmente essere collocata in una delle cappelle laterali previste da Bramante per il nuovo progetto della basilica voluto da Leone X.

Probabilmente per salvare almeno il concetto generale della tomba libera Michelangelo rinuncia alla camera sepolcrale e riduce considerevolmente le dimensioni di tutti i lati<sup>38</sup>. Ciononostante le figure del pianterreno rimangono, come nei progetti precedenti, alte un palmo più del naturale. Per combinarle con l'altezza diminuita della tomba, Michelangelo deve ridurre il basamento e far arrivare i prigionieri e le nicchie fino alla cornice della trabeazione, che comprende anche un architrave e un fregio. Deve ridurre anche la larghezza delle nicchie e del vano centrale con il rilievo storico, mentre le cinque figure di doppia grandezza richiedono probabilmente una *cappelletta* della larghezza del pianterreno. Le proporzioni del progetto non sembrano quindi corrispondere ai disegni di Berlino e Firenze (figg. 12, 13)<sup>39</sup>. Questo collage formalmente e iconograficamente incoerente



5. Cristoforo Solari (?), Progetto per la facciata della chiesa di Castelnuovo Fogliani (?), Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, 1105

testimonia non solo la scarsa passione con cui Michelangelo comincia a cambiare il progetto per la tomba libera, ma anche una certa sua nostalgia di tornare al programma religioso del progetto newyorkese.

Leone X evidentemente non approvava una tomba così profonda e intendeva farla collocare o nella navata o nel transetto della nuova basilica che Bramante stava costruendo. Qui le paraste del grande ordine sono larghe 12 palmi (4,6 braccia) e gli intercolunni 15 palmi (5,7 braccia), le nicchie tra le paraste larghe  $11 \frac{1}{3}$  palmi ( $4 \frac{1}{3}$  braccia) e alte probabilmente più del triplo<sup>40</sup>. I disegni di Berlino e Firenze, che devono risalire alle settimane successive al contratto di maggio, testimoniano le difficoltà di adattare il sistema della tomba libera ad un tale alzato (fig. 4b). La larghezza del pianterreno in questi progetti si avvicina a quella della tomba libera, mentre la sua altezza è probabilmente già allineata ai piedistalli di Bramante<sup>41</sup> e la profondità è ridotta ad un'unica campata. Corposi pilastri sporgono dai lati e aggettano in una trabeazione il cui architrave è ridotto ad un astragalo. I termini sono invece sottilissimi e i loro aggetti finiscono, come nel pianterreno della Villa di Poggio a Caiano e nel portico del giardino superiore

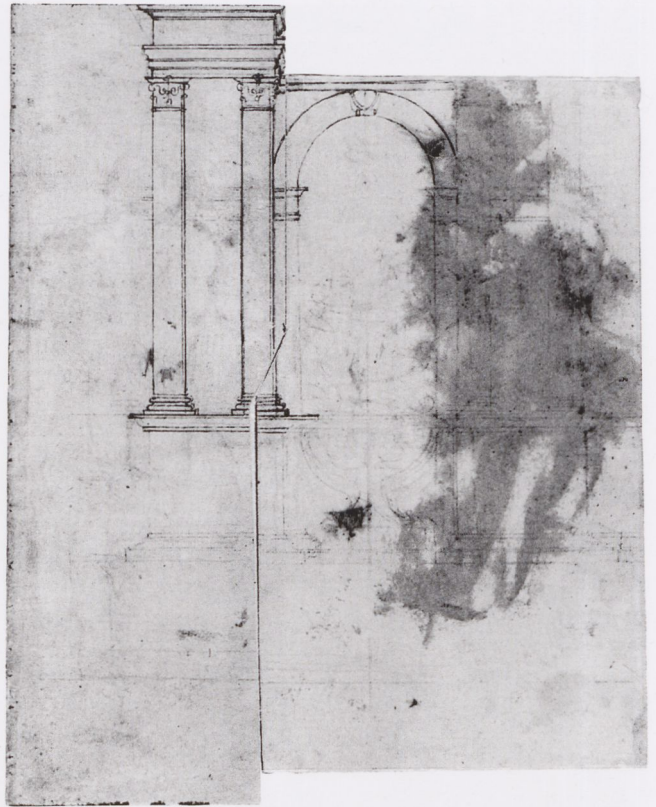
del Cortile del Belvedere, già sotto il gocciolatoio (fig. 7). Questa forma di trabeazione abbreviata, che forse non era ancora prevista nella tomba libera, risale alla cornice d'imposta dell'arco di Tito ed era stata ripresa da Giuliano da Sangallo a Palazzo Cocchi e da Francesco di Giorgio nel Palazzo Ducale di Urbino, dove è già sostenuta da lesene aggettanti<sup>42</sup>. Come poi anche nella Cancelleria, nelle Logge Vaticane e in tanti altri palazzi essa sottolinea il ruolo subordinato del piano inferiore e Michelangelo la usa per far trionfare il suo eroe in un piano nobile paragonabile a quello dei palazzi bramanteschi. Lo farà poi anche nella facciata di San Lorenzo, nelle tombe della Cappella Medicea e nel vestibolo della Biblioteca Laurenziana.

Il difficile adattamento della *cappelletta* al grande ordine della basilica è tramandato solo dalla fedele copia del Rocchetti. Le figure sono copiate quasi testualmente dal disegno newyorkese (fig. 1) e non hanno più un'altezza doppia rispetto a quella della Madonna – sicuramente perché oramai il piano superiore doveva alzarsi direttamente sopra a quello inferiore ed era molto meno distante dall'occhio che nel modello ligneo. La nicchia è leggermente più stretta e molto più larga rispetto al di-

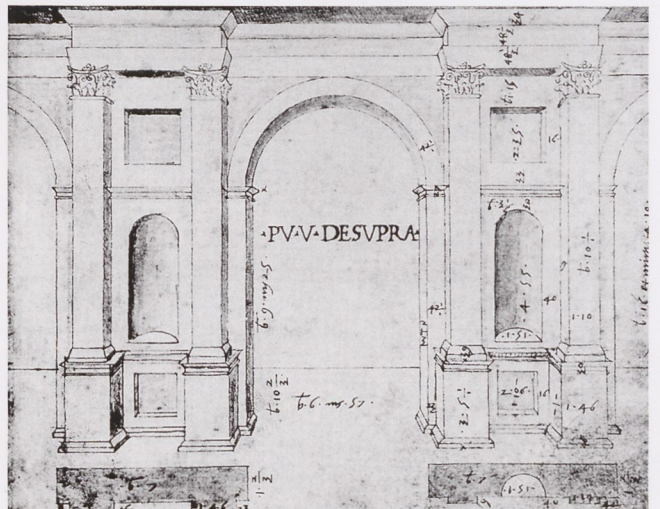
segno newyorkese e i piedistalli del suo ordine corinzio sono allineati al sarcofago come nel disegno parigino. Con  $1:9 \frac{1}{4}$  incirca l'ordine è leggermente meno snello e ridotto a singole colonne quadrangolari che non permettono più di anteporvi i giovani con l'acquasanta e l'incenso, i quali sono ora sostituiti da figure barbute, probabilmente profeti che annunciano la vita eterna dell'anima. Questi stanno davanti a campi ciechi senza rinforzo, che superano la larghezza dell'intercolonnio senza essere però sufficientemente larghi per coprire una parte delle paraste giganti in modo convincente.

Neanche nel progetto – di poco successivo – degli Uffizi Michelangelo riesce a creare un rapporto assiale tra i due piani (fig. 13). Migliora tuttavia il rapporto con l'alzato della basilica allargando i fusti che incorniciano la *cappelletta* e le campate laterali della tomba e riducendo rispettivamente la campata centrale e il vano della *cappelletta*. Rispetto al disegno di Rocchetti, il Mosè con le tavole e la sibilla sono più piccoli, collocati più in diagonale, più movimentati e più espressivi. I campi ciechi, accennati soltanto con due linee verticali, probabilmente dovevano sparire e quindi la risultante larghezza complessiva del piano superiore non supera più l'intercolonnio dell'ordine gigante. Le colonne quadrangolari che fiancheggiano la *cappelletta* non sono più provviste di basi e il loro rapporto di oramai circa 1:7 non è più compatibile con un ordine corinzio. Forse Michelangelo intendeva trasformarle in pilastri d'arcta simili a quelli delle nicchie del pianterreno. Anche il programma della *cappelletta* è cambiato: gli angeli, i putti e i profeti sono stati eliminati e le due sfere sopra al sarcofago dovevano forse reggere una piramide. Una piramide aveva già distinto il Mausoleo di Alicarnasso e le tombe della poco precedente Cappella Chigi, ma escludeva una Madonna sulle nuvole. Tornando ad un motivo trionfale e allo stesso momento funerale, Michelangelo tenta di unificare il programma dei due piani.

Prima del 9 luglio e sicuramente solo dopo aver accordato con Bramante il rapporto della tomba con la basilica ed essere stato informato precisamente sulle dimensioni dei piedistalli, egli incarica lo scalpellino Antonio da Pontassieve «della faccia che viene dinanzi» della tomba che viene realizzata entro l'estate del 1514, quindi nei mesi nei quali Michelangelo sta lavorando ai due *Prigioni* del Louvre<sup>43</sup>. Nel 1516 egli fa uno schizzo dell'alzato di questa struttura e la integra nel nuovo progetto come farà di nuovo nel 1532<sup>44</sup>. Rispetto ai disegni di Berlino e Firenze la larghezza dei pilastri e dei termini è quasi raddoppiata e grazie agli arabeschi i pilastri sembrano ulteriormente allargati. Una decorazione così ricca non ricompare in nessuna altra opera di Michelangelo e trae ispirazione, come nelle tombe di Sansovino, da prototipi antichi simili all'*Ara Pacis*. Di conseguenza i *Prigioni* sono in posizione più simmetrica ma anche più isolata di prima e non fanno più parte di una triade centrata sulle *Vittorie*. Questa correzione si spiega forse con l'intenzione di Michelangelo di continuare i due pilastri interni del pianterreno come nel progetto newyorkese in fasci di pilastri, lesene o paraste della *cappelletta* – l'unico modo per superare l'incongruenza dei due piani. In conseguenza del rafforzamento e della coordinazione del telaio architettonico egli ridimensiona la campata centrale, le nicchie (che ora rientrano),



6. Michelangelo, Progetto per la tomba di Giulio II, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, 722v e 8026v



7. Bernardo della Volpaia, Alzato del portico del giardino superiore del Cortile del Belvedere, Londra, Soane Museum, Codex Coner, fol. 41





8. Giuliano da Sangallo, Ricostruzione della Torre di Boezio di Pavia, particolare, Città del Vaticano, Biblioteca Vaticana, Cod. Barb. 4024, fol. 13v

le *Vittorie* e le loro vittime. Se i pilastri interni avessero trovato la loro continuazione nei pilastri della *cappelletta*, questa sarebbe risultata ancora più stretta che nel disegno degli Uffizi e probabilmente anche più bassa della nicchia nell'intercolunnio della nuova basilica.

Neanche negli anni 1514-16 Michelangelo fa scolpire la struttura della *cappelletta* – probabilmente perché spera ancora in una soluzione più soddisfacente. Nel 1515 comincia invece il *Mosè* servendosi del blocco per la tomba libera. Le sue dimensioni superano di gran lunga quelle dei *Prigioni* del pianterreno e del *Mosè* dei disegni di Berlino e Firenze, ma la statua doveva ugualmente essere collocata sull'angolo destro e essere visibile anche da dietro: durante l'ultimo restauro si è potuto osservare che la schiena è lavorata e provvista di una cintura poi eliminata nella versione definitiva della parte anteriore (fig. 14)<sup>45</sup>. Neanche il taglio diagonale del lato posteriore del suo *dado* si spiega con la nicchia rettangolare alla quale Michelangelo adattò la statua evidentemente solo dopo il 1542.

I protagonisti della tomba erano però le figure della *cappelletta*, che devono essere state calcolate anch'esse in scala più grande del naturale. Il vano della *cappelletta* era difficilmente sufficiente per una Madonna e due angeli alati nella stessa scala del *Mosè*. Forse già allora il sarcofago doveva essere collocato trasversalmente e la Madonna isolata in un *tabernacolo*.

I quattro progetti del 1513 rispecchiano il metodo di lavoro di Michelangelo ancora meglio dei tre progetti del 1505. Inizialmente egli collega la metà inferiore della tomba libera con la metà superiore del progetto newyorkese in maniera quasi meccanica e la adatta alla nuova situazione. Solo in seguito tenta di creare un insieme più organico, ma per farsi un'idea concreta dello stato della progettazione e ancora prima di aver trovato una soluzione convincente traduce i risultati delle diverse fasi in disegni elaborati con riga, compasso e acquerello. Questi sembrano destinati ai committenti, benché non corrispondano più ai contratti di maggio e luglio. Oltre ai tanti schizzi preparatori devono quindi essere esistiti disegni di presentazione precedenti.

Come nei progetti del Louvre e per la Cappella Sistina, Michelangelo comincia con il telaio architettonico e cambia con esso anche il programma figurativo ed iconografico. L'architettura non è secondaria alla scultura, ma ne rappresenta in modo crescente il sistema regolante. Isolando le figure sempre di più in nicchie classicheggianti Michelangelo restringe il palcoscenico per le azioni drammatiche e indebolisce il respiro religioso del primo progetto. Ancora di più che nei progetti del 1505 e nella volta della Cappella Sistina egli segue l'esempio dell'architettura trionfale antica ripresa da Bramante, che ora segue anche nell'alzato rigorosamente ortogonale e nel chiaroscuro più intenso di entrambi i disegni del 1513.

#### LE EDICOLE DI CASTEL SANT'ANGELO

Benché si fosse obbligato a dedicarsi esclusivamente alla tomba, nel 1514 Michelangelo comincia il *Cristo della Minerva* e nel 1515 disegna per Leone X l'edicola di Ca-

stel Sant'Angelo (fig. 15)<sup>46</sup>. Il papa deve essersi aspettato un progetto ugualmente decorativo e ricco dal maestro della tomba di Giulio II, ma in questo suo primo incarico architettonico Michelangelo si concentra sull'ordine, come per dimostrare le sue qualità di architetto vitruviano. Neanche la complessa campata centrale, la traduzione di una finestra a croce nel linguaggio degli ordini, trova un'analogia nelle sue architetture successive e senza fonti sicure l'attribuzione ne sarebbe sicuramente stata messa in dubbio. Michelangelo ritorna al sistema dell'arco trionfale: l'ordine dorico-tuscanico di semicolonne snelle e il rapporto tra la larga campata centrale e le strette campate laterali scavate da nicchie si ispirano a opere recenti di Bramante come il *Ninfeo* di Genazzano<sup>47</sup>. La suddivisione della campata centrale in membri non direttamente appartenenti all'ordine ricorda addirittura la galleria della sagrestia di Santa Maria presso San Satiro a Milano, un'opera giovanile di Bramante che Michelangelo potrebbe aver conosciuto tramite disegni (fig. 16)<sup>48</sup>. Una balaustrata sostiene la cornice d'imposta tra le semicolonne. Il suo pilastro centrale continua in una voluta che regge la trabeazione, mentre i pilastri laterali dimezzati e le relative volute arrivano alla trabeazione solo in forma di un sottile strato – uno dei numerosi casi in cui un'invenzione poco ortodossa evita la confusione delle membrature.

Nel progetto contemporaneo per la tavola d'altare della stessa cappella, probabilmente un rilievo marmoreo, e per la relativa edicola Michelangelo varia lo stesso sistema trionfale (fig. 17)<sup>49</sup>. L'ortogonalità pura, il lineamento sottile e il tenue lavaggio chiaroscurale ricordano i progetti del 1513. La cappella era dedicata ai santi Cosma e Damiano, i patroni di casa Medici, che sono forse rappresentati nelle nicchie laterali. Paraste binate dirigono lo sguardo alla campata centrale come poi nel piano superiore delle tombe medicee. L'adorazione dei re Magi nella parte inferiore, uno dei soggetti preferiti dai Medici, viene accompagnata da una scena meno alta nella parte superiore, forse l'Annunciazione. Semilene sprovviste di piedistalli, basi e capitelli ma aggettanti anch'esse nella trabeazione e quindi facenti parte dell'ordine, collegano la struttura principale con le strette campate laterali. Anch'esse sono scavate da nicchie la cui cornice d'imposta divide la campata centrale in due metà disuguali. Ai loro angoli mancano, come nei campi ciechi della copia del Rocchetti, membri che rinforzino l'ordine (fig. 12). Questi elementi intermediari accelerano il ritmo che culmina nella campata centrale, pur senza arrivare al dinamismo della facciata trionfale del palazzo di Jacopo da Brescia che Raffaello, l'invidiato successore di Bramante, stava progettando nel 1515<sup>50</sup>.

#### I PROGETTI DEL 1516 PER LA TOMBA DI GIULIO II E LA FACCIATA DI SAN LORENZO

Nonostante tutti i suoi sforzi, la combinazione dei piani eterogenei di due progetti del 1505 per la tomba e il loro rapporto poco organico con la basilica non possono aver soddisfatto né Michelangelo stesso né Leone X e Raffaello, dall'estate 1514 architetto di San Pietro. Nel nuovo contratto del 6 luglio 1516, probabilmente come esito di lunghe consultazioni, Michelangelo non



9. Donato Bramante, Casa Santa, Loreto

solo riduce il progetto ma lo rende anche uniforme. I pilastri del pianterreno scolpiti nel 1513/14 erano sufficientemente larghi da essere continuati in un ordine superiore e da conferire al piano soprastante la larghezza del pianterreno e un ritmo trionfale<sup>51</sup>. Michelangelo poteva cambiare solo leggermente le misure orizzontali del pianterreno, ma – probabilmente per allinearli ai piedistalli del progetto di Raffaello per la basilica – ne diminuì l'altezza di circa 40 cm<sup>52</sup>: spostando le teste dei termini nel fregio egli sottolineò ancora di più il loro carattere di cariatidi (fig. 4c).

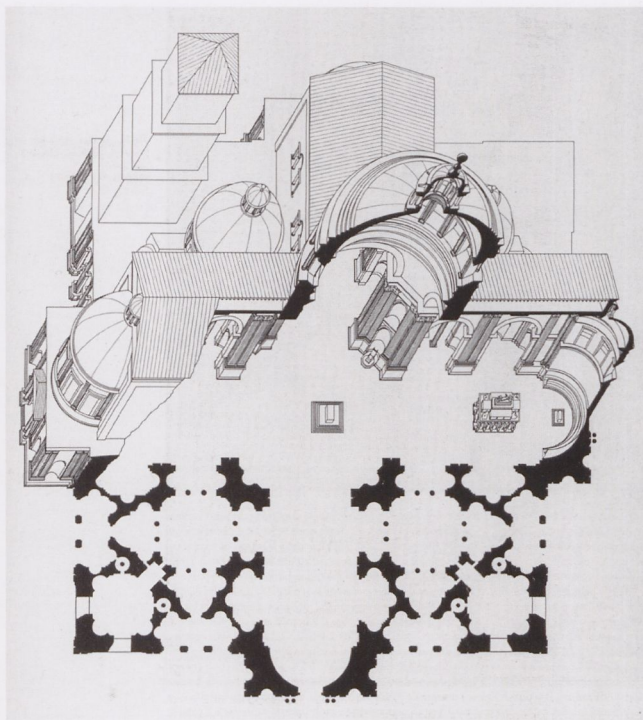
Sia dal contratto che dall'alzato di Casa Buonarroti risulta che il piano superiore doveva essere già simile a quello iniziato dopo il 1532 a San Pietro in Vincoli e documentato dal disegno di Aristotele da Sangallo (fig. 18)<sup>53</sup>: semicolonne di un ordine probabilmente sempre corinzio poste su alti piedistalli continuano i termini e sono accompagnate da un ordine ridotto che corrisponde ai pilastri inferiori. Questi fasci di membrature, ai quali Michelangelo voleva forse già tornare nel luglio 1513, ricordano i progetti di New York e della facciata di Cristoforo Solari (figg. 1, 5). Come nei progetti di poco successivi per la facciata di San Lorenzo questo ordine ridotto fa da intermediario tra colonna e parete (fig. 20)<sup>54</sup>.

La *cappelletta* del 1513 viene sostituita da una più stretta e più classicheggiante tribunetta che con la sua larghezza di circa 1,50 m e la sua altezza di circa 4,40 m basta

per «la figura del morto[...] chon du' altre figure che la mettono in mezzo, e una Nostra Dona [...] alta braccia quattro», richiedendo però un drastico ridimensionamento delle figure. La Madonna doveva probabilmente essere isolata in una nicchia, poiché i suoi piedi si sarebbero trovati solo poco al di sopra delle teste degli angeli. Nello schizzo contemporaneo di Casa Buonarroti il sarcofago è molto più basso di quelli precedenti, è collocato trasversalmente e la salma del papa viene presa sotto le braccia da un unico angelo<sup>56</sup>. Non solo mancano i putti, ma è interrotto anche il contatto dell'*Interceditrice* con il morto; il formalismo classicheggiante è diventato più forte del sentimento religioso. Come nei disegni del 1513 le figure sedute devono avere le stesse dimensioni delle figure del pianterreno e le nicchie laterali sono troppo strette per collocarvi il *Mosè*. Per il vano centrale del pianterreno e i campi ciechi sopra le nicchie laterali del piano superiore sono previste *storie* di bronzo – altri elementi trionfali risalenti alla tomba libera. Solo poche settimane dopo la stesura del contratto Michelangelo va a Carrara per sostituire i prigionieri del Louvre con prigionieri più grandi e dinamici dietro ai quali i termini sarebbero completamente spariti. Ancora una volta Michelangelo dà priorità assoluta al telaio architettonico e non solo subordina il programma scultoreo ad un coerente sistema trionfale, ma gli sacrifica addirittura le uniche tre sculture cominciate negli anni precedenti.

L'obbligo di dedicarsi esclusivamente alla tomba di un papa morto per altri nove anni, mentre Raffaello stava diventando l'artista universale dei Medici, deve essergli pesato sempre di più. Deciso a diventare un vero architetto e sicuro di poter superare le proposte dei rivali con una facciata piena di sculture di sua mano, Michelangelo già durante il suo soggiorno carrarese si sforza di ottenere dal papa l'incarico di progettare la facciata di San Lorenzo<sup>57</sup>. Nei primi schizzi si ispira ancora a Giuliano da Sangallo e riprende il ritmo trionfale e l'attico tra i due piani; anch'egli evita il motivo dell'arco che non era previsto dalla teoria vitruviana. Probabilmente solo dopo aver conosciuto il progetto di Raffaello integra l'attico nel piano superiore per far dominare ancora di più la fronte nel tempio (fig. 19)<sup>58</sup>. Quest'ultima diventerà poi protagonista nel disegno che egli presenterà, probabilmente alla fine di dicembre 1516, al papa (fig. 20). Ora dà ancora priorità assoluta al piano inferiore, vi integra la zona degli archi e l'attico e fa corrispondere il basso piano superiore approssimativamente a quello della navata. Nasconde i tetti delle navate laterali e delle cappelle dietro ad un blocco che si inserisce nel piano inferiore in maniera simile come poi a Porta Pia. Nel pianterreno propone per la prima volta colonne tonde, le alza su alti piedistalli e plinti e le continua nelle colonne quadrangolari del piano superiore. Ad accompagnare questo ordine ve n'è un altro, ridotto, senza basi e capitelli, mentre i piedistalli e la trabeazione sono semplificati a nastri piatti senza profilo: è il primo ordine ridotto di Michelangelo nel senso stretto della parola. L'ordine ridotto risale alla cerchia di Alberti che, definendo la colonna come *primum ornamentum* e allo stesso tempo come parte costituente della parete, aveva ipotizzato la consustanzialità di colonna e muro – un'interpretazione che corrispondeva alla concezione e alle idee neoplatoniche di Michelangelo<sup>59</sup>: Dio aveva formato Adamo dalla creta amorfa e nello stesso modo l'artista conferisce forma alla materia; nella forma, non nella materia la colonna si distingue dal muro o da una statua. Già a San Giacomo degli Spagnoli, chiesa romana progettata prima del 1459 sotto la presumibile supervisione di Alberti probabilmente dal suo allievo Francesco del Borgo, un ordine con basi e capitelli ridotti aveva fatto da intermediario tra le semicolonne e la parete<sup>60</sup>. Ancora nella tarda Cappella Sforza Michelangelo si serve di un simile ordine e all'esterno di San Pietro continua perfino il bastoncino del capitello per sottolineare l'appartenenza dell'ordine ridotto a quello completo. Michelangelo era cresciuto nella cerchia di Lorenzo il Magnifico, che nel 1486 aveva fatto stampare il *De re aedificatoria* e ne aveva parlato con i suoi consiglieri<sup>61</sup> e con il suo architetto Giuliano da Sangallo, anch'egli presumibile allievo di Alberti. Il rapporto tra figura e colonna e la drammaticità dei suoi programmi figurativi fanno supporre che Michelangelo si fosse formato in spirito albertiano; a Roma, infine, incontrò in Bramante il più albertiano degli architetti viventi.

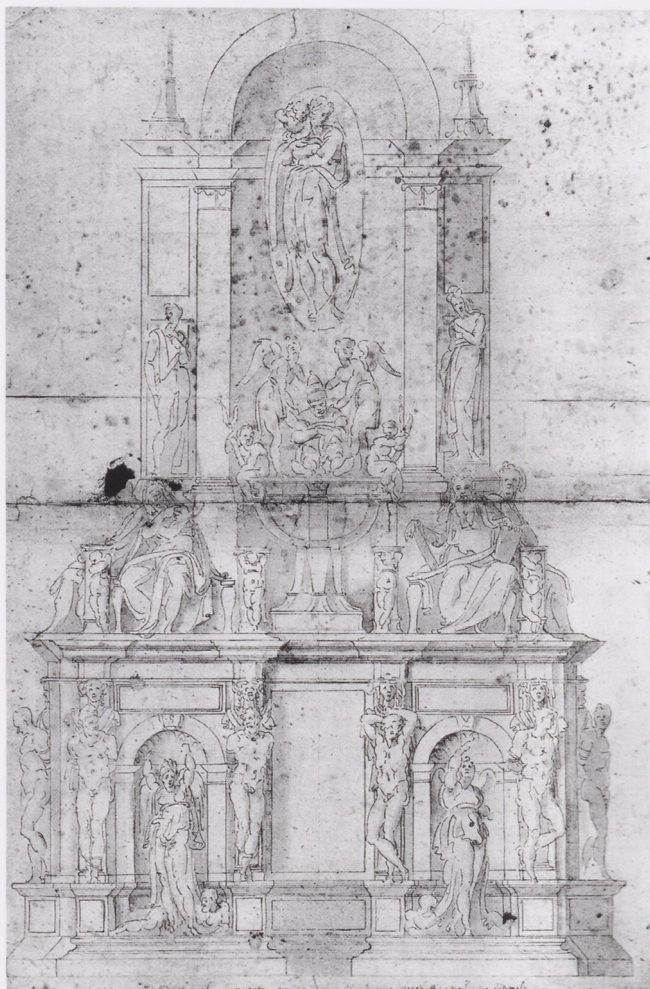
La cornice d'imposta divide in due il pianterreno del progetto come nelle edicole di Castel Sant'Angelo e taglia anche l'ordine ridotto, in maniera simile a quella applicata nel piano superiore del progetto di Raffaello. Come nella finestra a croce di Castel Sant'Angelo l'ordine viene spezzato in elementi più piccoli nelle campate



10. Ricostruzione ipotetica dell'alzato del progetto GSDU 1A con l'altare e gli stalli dei canonici e il progetto di Michelangelo per la tomba libera (disegno di P. Föllbach)



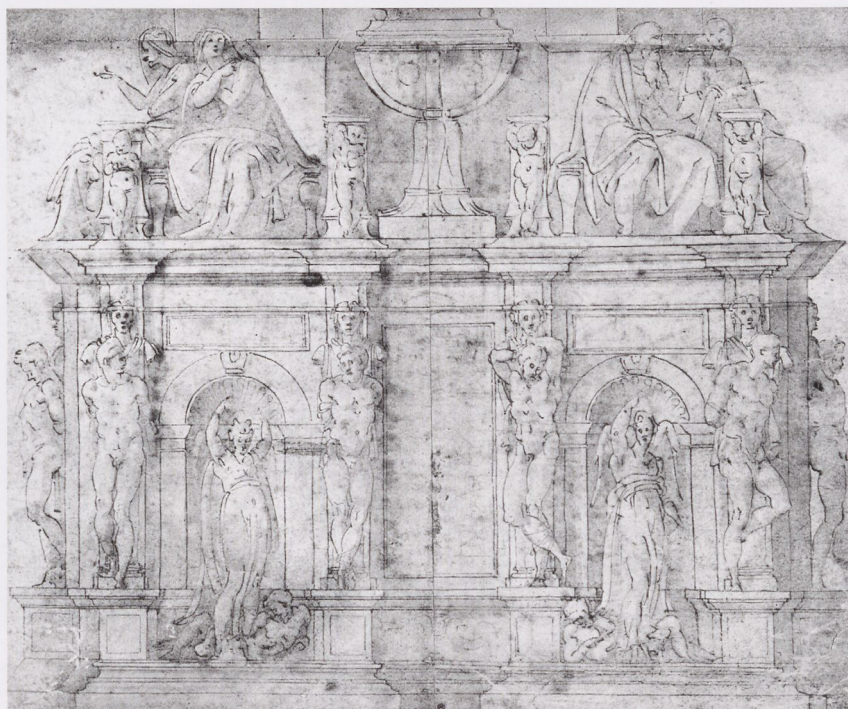
11. Michelangelo, Volta della Cappella Sistina, particolare, Città del Vaticano



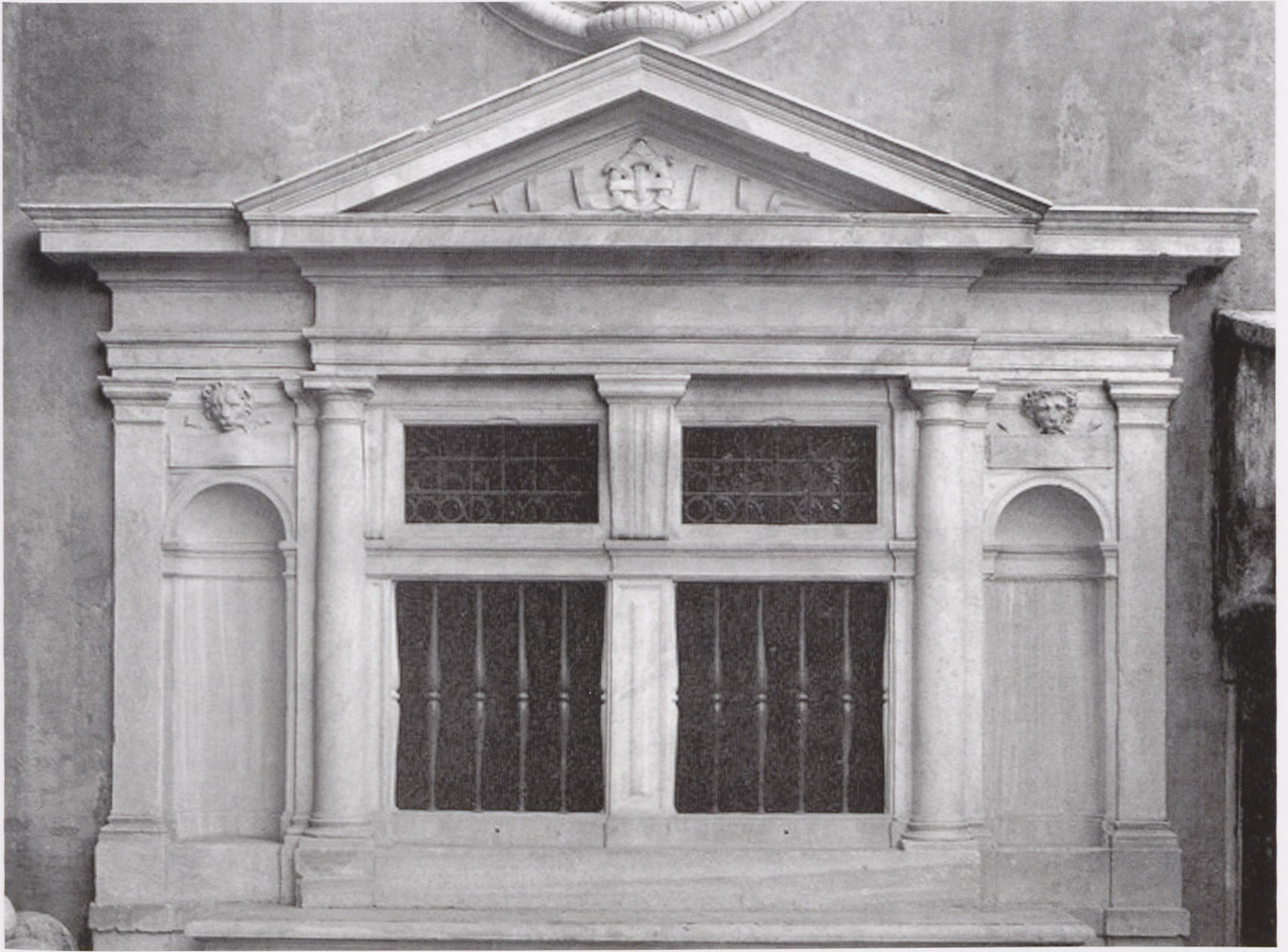
12. Giacomo Rocchetti, Copia del progetto di Michelangelo del 1513 per la tomba di Giulio II, Berlino, Staatliche Museen, preussischer Kunstbesitz, Kupferstichkabinett, 15306



14. Michelangelo, Mosè, veduta posteriore, Roma, San Pietro in Vincoli



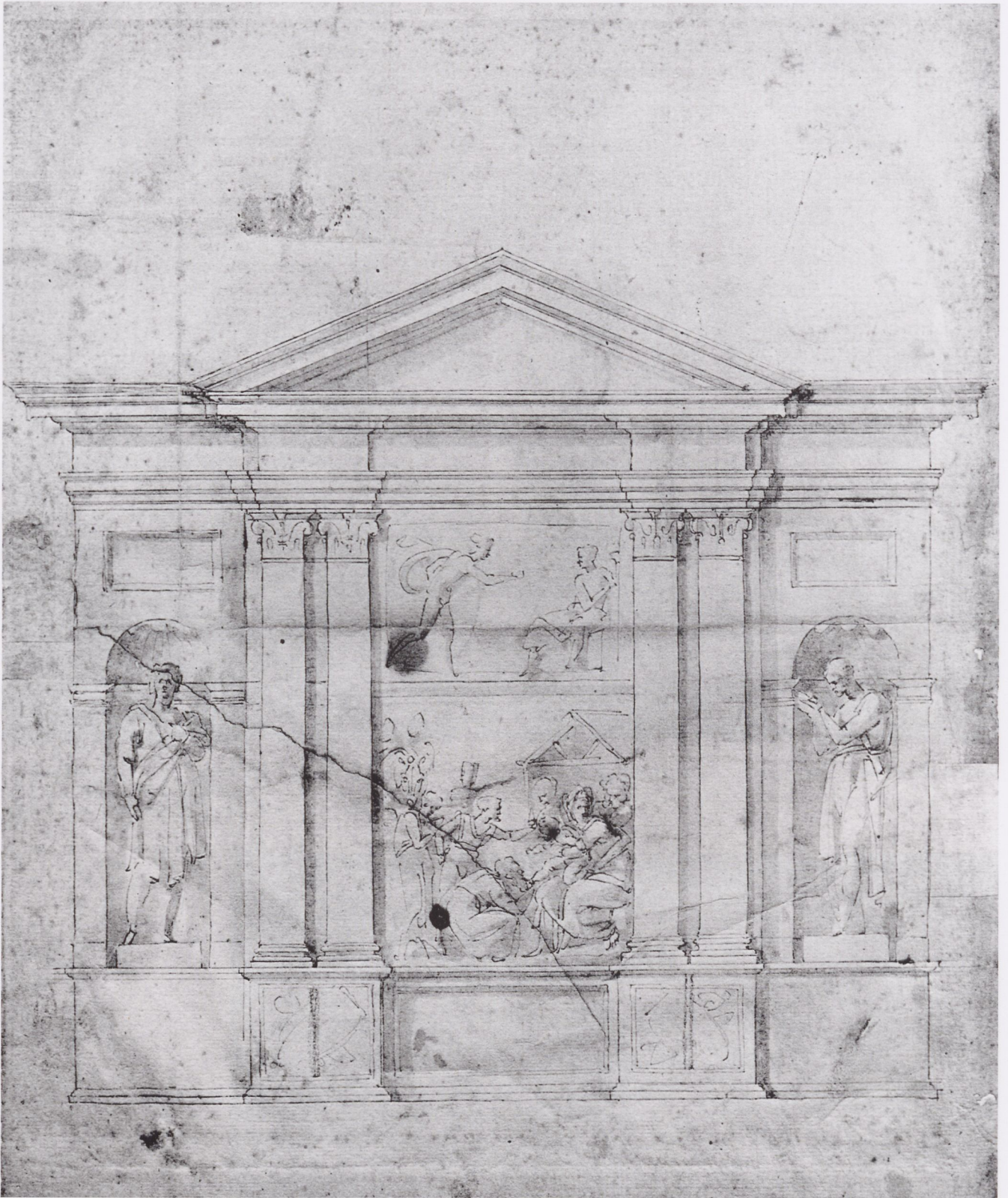
13. Michelangelo, Variante del progetto del 1513 per la tomba di Giulio II, Firenze, GDSU 608Er [Corpus Tolnay 56r]



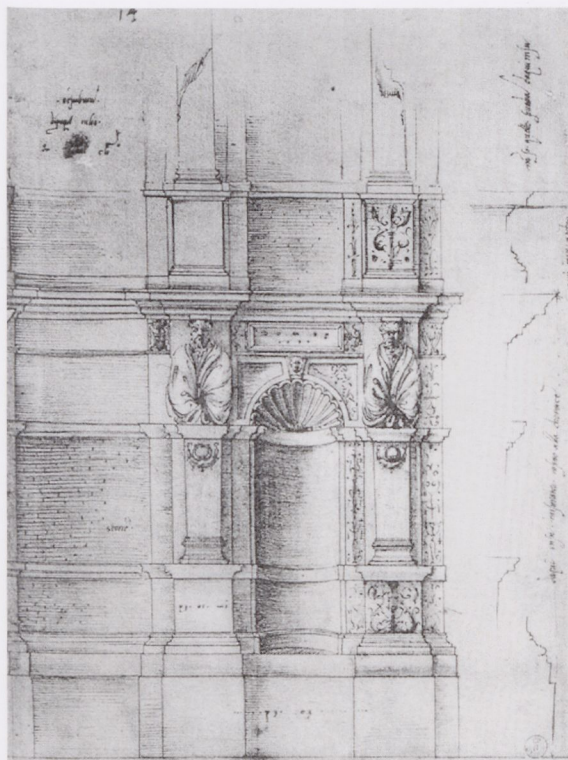
15. Roma, Castel Sant'Angelo, edicola della cappella di Leone X



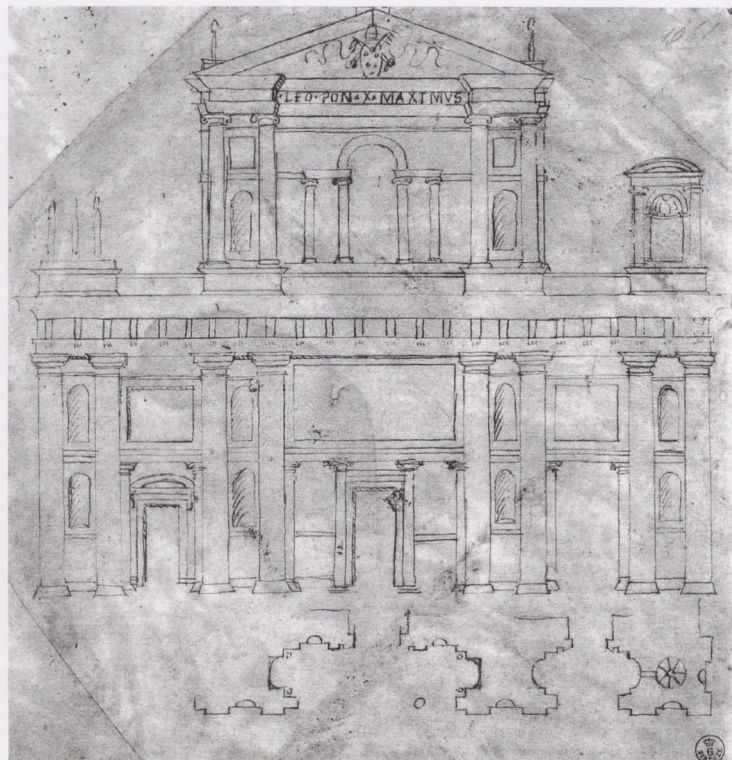
16. Milano, Santa Maria presso San Satiro, sagrestia, particolare della galleria



17. Michelangelo, Progetto per l'edicola e la pala d'altare della cappella di Leone X a Castel Sant'Angelo, Oxford, Christ Church, 0992r [Corpus Tolnay 280r]



18. Aristotele da Sangallo, Alzato dello stato frammentario della tomba di Giulio II a San Pietro in Vincoli prima del 1542, Firenze, GDSU 1741Ar



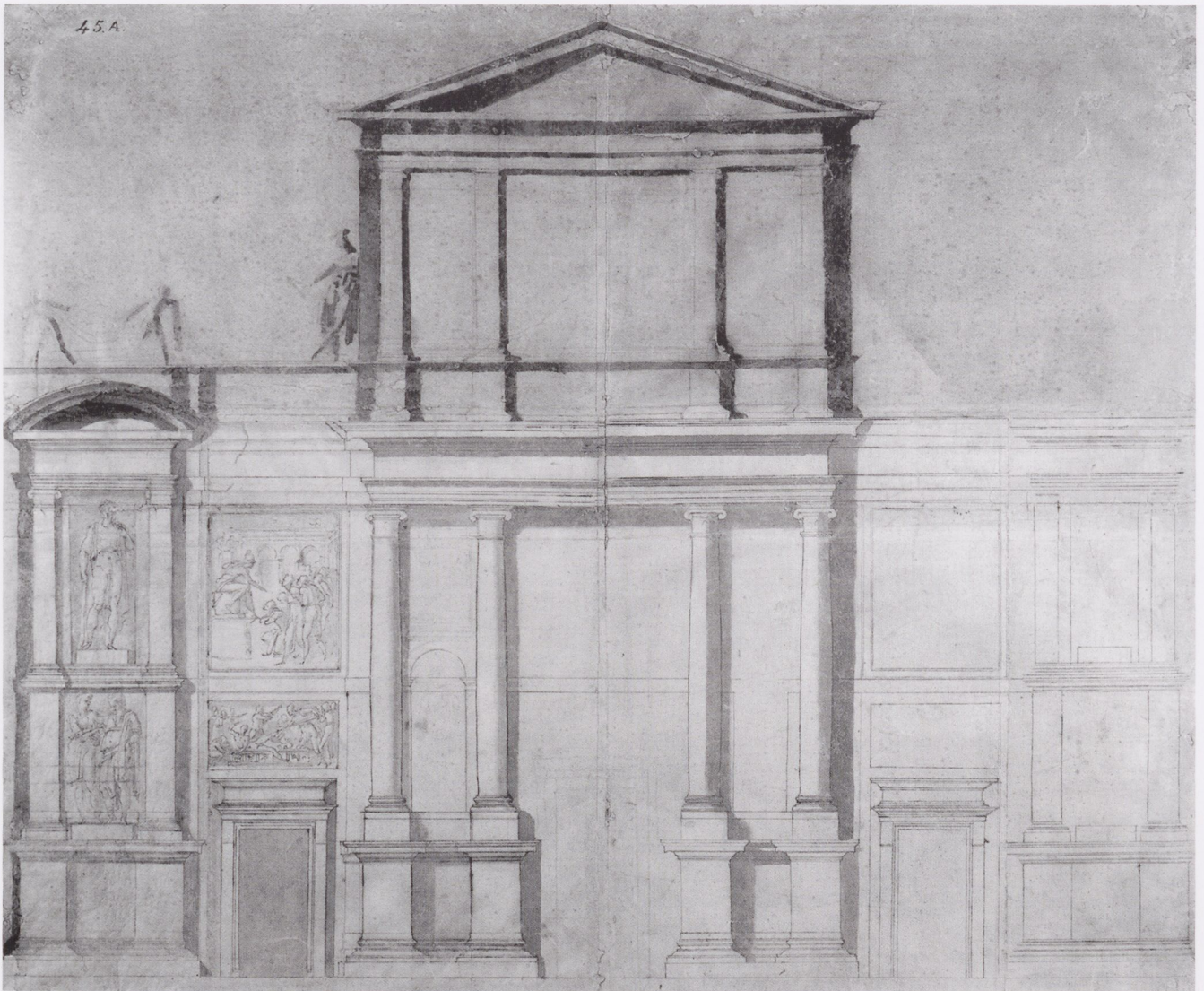
19. Giulio Romano (?) per Raffaello, Progetto per la facciata di San Lorenzo, Firenze, GDSU 2048Ar

esterne: sugli stessi piedistalli delle colonne tonde si alzano lesene nane con basi ma senza capitelli, aggettano in una sottile cornice e continuano in un piccolo ordine ionico, e ad ognuno dei due piccoli ordini corrispondono figure della stessa altezza. In pieno contrasto con il colonnato della campata centrale, ma come nel disegno newyorkese e nella volta della Cappella Sistina, questi tre piani crescono ritmicamente verso l'alto. I capitelli e l'architrave dell'ordine minore corrispondono all'architrave del colonnato e così anche il fregio al fregio, ma solo una parte della cornice alla cornice – una grave incongruenza sicuramente criticata dagli esperti. I vari campi che risultano dalle numerose membrature verticali e cornici orizzontali sono colmi di statue e rilievi figurativi che rappresentano i patroni medicei e che stanno ad indicare il trionfo della salita di Giovanni al trono pontificio. A ragione Michelangelo non prevede un decoro scultoreo simile per le campate centrali, poichè ne avrebbe indebolito l'effetto classicheggiante. L'influsso di Bramante si sente ancora nella dominanza gerarchica del centro, nel verticalismo degli oggetti della trabeazione inferiore, nella moltiplicazione degli strati di muro e nel chiaroscuro con cui Michelangelo modella per la prima volta in maniera drammatica il rilievo scultoreo della superficie. La sistematicità razionale, la tendenza all'astrazione e addirittura dettagli come il basso attico con figure testimoniano però anche il crescente influsso di Raffaello, mentre il linguaggio individuale delle opere future di Michelangelo si annuncia solo nelle campate laterali – sia nella trabeazione del portale che nella frantumazione e discontinuità dell'ordine.

Probabilmente solo dopo l'incontro con il papa egli torna al tozzo pianterreno di Giuliano, all'attico e alla corrispondenza con l'interno, elementi già presenti in uno schizzo preliminare. La facciata è però trasformata in un blocco unico, le cui brevi facciate laterali ricordano il progetto del 1516 per la tomba. Come Giuliano e Raffaello, Michelangelo continua il ritmo trionfale della fronte del tempio anche nelle campate laterali e nei tondi allude addirittura all'arco di Costantino (fig. 21). Nel successivo modello ligneo l'attico e la fascia dei piedistalli sono riuniti in una zona ambigua che può essere letta sia come un attico simile a quello dell'arco di Costantino sia come basamento del piano superiore. L'ordine ridotto che di nuovo accompagna l'ordine completo non è più suddiviso da una cornice, e le colonne più tozze che poggiano sul pavimento senza piedistalli sono degradate a sostegni della fronte templare del piano superiore, che ora domina di nuovo la facciata. Come animata da una forza organica, la parete nuda degli intercolunni si muove in avanti per creare un mezzo alveolo – un'invenzione che avvicina la colonna ancora di più alla definizione albertiana come parte del muro. Coerentemente sette anni più tardi Michelangelo può sostituire nel vestibolo della Biblioteca Laurenziana elementi portanti del muro con coppie incastrate di colonne.

Solo nel 1516, quando tenta di diventare un vero architetto, Michelangelo comincia anche ad interessarsi più intensamente del ricco repertorio antico e copia con maestria incomparabile dettagli antichi dal *Codice Coner*, che potrebbe aver visto durante il suo breve soggiorno romano nel dicembre 1516<sup>62</sup>. Deve essersi accorto del

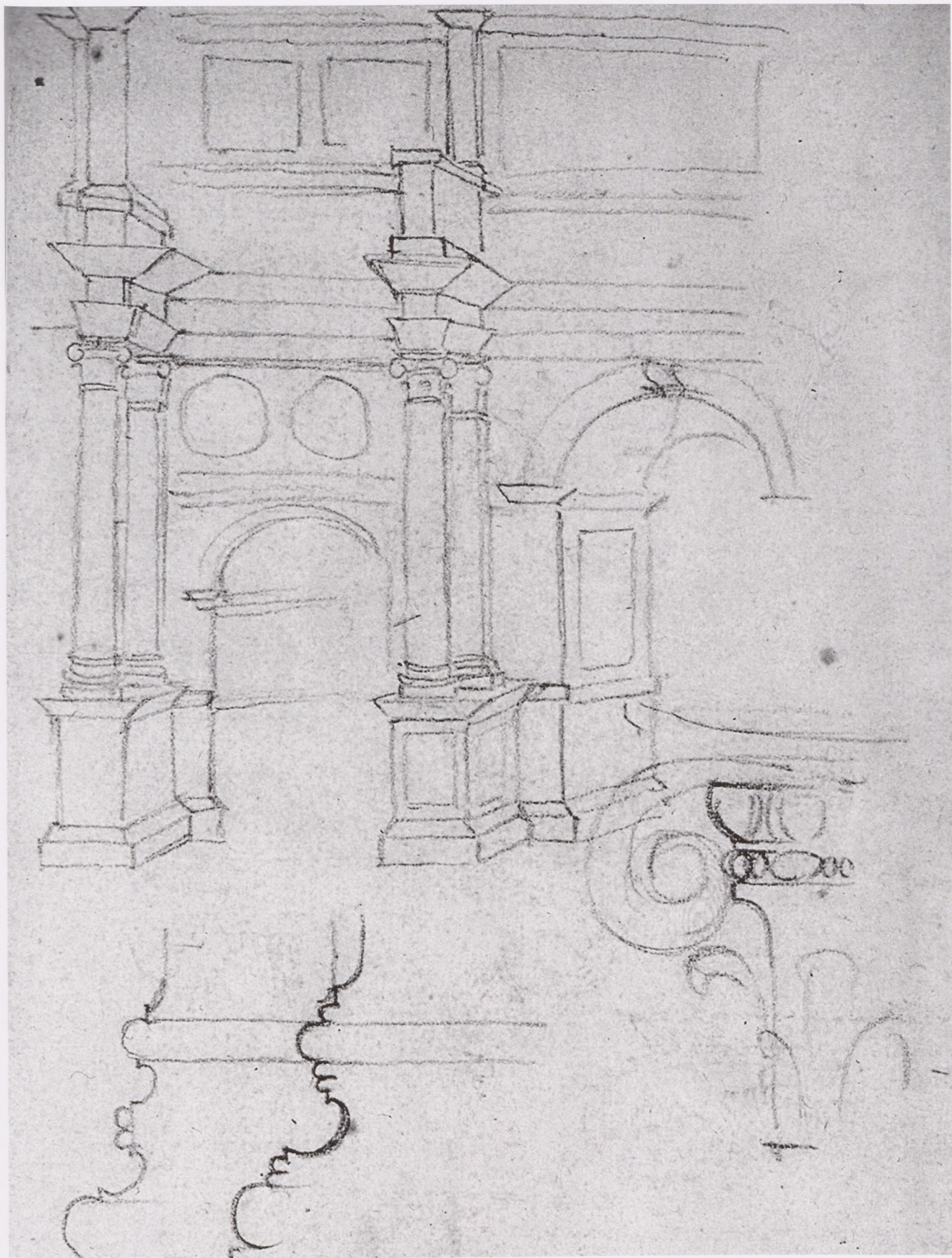




20. Michelangelo, Progetto per la facciata di San Lorenzo, Firenze, Casa Buonarroti 45Ar [Corpus Tolnay 497r]

rischio che le forme non descritte da Vitruvio ed Alberti restassero vittime della censura dei puristi dogmatici. Dettagli poco normativi del linguaggio antico avevano già ispirato Donatello e devono aver spinto anche Michelangelo alle sue creazioni sempre più innovative<sup>63</sup>. Michelangelo è nato architetto, benché abbia sviluppato questo talento relativamente tardi, dialogando sempre più intensamente con l'architettura antica e con i suoi massimi interpreti – da Vitruvio, Alberti e Lorenzo de' Medici fino Giuliano da Sangallo, Bramante e Raffaello. Neanche per lui l'architettura era una disciplina separata, ma piuttosto l'elemento unificante delle arti visive, il mezzo indispensabile per arrivare ad opere come le cappelle dei Medici, del cardinale di Portogallo, Sistina e di Santa Maria del Popolo, dove pittura, scultura e architettura in forma reale o fittizia si fondevano in un insieme. Michelangelo sacrificava sempre di più l'autonomia delle sue sculture a questa unità delle arti visive e le integrava in un contesto architettonico che non si limitava a nicchie o edicole, ma che consisteva in sistemi sempre più complessi come nella tomba, nella facciata di San Lorenzo e nella Cappella Medicea. Alla congruenza di questi siste-

mi subordinò perfino i programmi iconologici. Bramante, il regista del coro di San Pietro e dei Palazzi Vaticani, che aveva già mirato all'unificazione delle arti visive in un contesto architettonico nelle sue opere milanesi, fu il suo vero maestro in architettura. Benché dopo il 1505 il rapporto tra i due sembri essere diventato più difficile, ancora nei progetti del 1513 per la tomba e nelle edicole di Castel Sant'Angelo l'influsso di Bramante è preponderante. Grazie a lui Michelangelo supera la maniera quattrocentesca di Giuliano da Sangallo e si apre al respiro e al linguaggio normativo dei grandi monumenti antichi. Incoraggiato anche da Bramante egli rischia sin dall'inizio invenzioni insolite e audaci. Dal 1516 in poi si annunciano, nelle *Prigioni* dell'Accademia e nelle sue architetture, una inquietudine ribelle, la tendenza a mettere in dubbio l'equilibrio degli anni precedenti, a rispondere anche in forma visiva allo spirito sempre più problematico di questi anni. Proprio allora comincia il dialogo con Raffaello, una personalità ugualmente sensibile ai cambiamenti del suo tempo e il suo maggiore rivale, che già nella bramantesca Cappella Chigi era riuscito a unificare le arti visive. Ancora nella Cappella Medicea e nella



21. Michelangelo, Copia da un foglio dal Codice Coner, Firenze, Casa Buonarroti, 8Ar [Corpus Tolnay 512r]

Biblioteca Laurenziana si vede che Michelangelo si era quasi esclusivamente occupato di facciate. Solo decenni più tardi, durante la progettazione di San Pietro, diventa erede di Bramante anche nell'invenzione di corpi e spazi e nella traduzione delle forze costruttive in forme innovative. Non a caso proprio nel 1547, quando comincia la progettazione di San Pietro, egli confessa la sua ammirazione per il genio di Bramante: «[...] non si può negare che Bramante non fusti valente nella architectura quante ogni altro che sia stato dagli antichi in qua»<sup>64</sup>.

<sup>1</sup> J.S. Ackerman, *The architecture of Michelangelo*, Harmondsworth 1964; G.C. Argan & B. Contardi, *Michelangelo architetto*, Milano 1989, pp. 49-55, 67-79; *Michelangelo. Architetto a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 2009/10), a cura di M. Mussolin, Milano 2009 con ulteriore bibliografia.

<sup>2</sup> C. de Tolnay, *Michelangelo*, vol. IV: *The tomb of Julius II*, Princeton 1954; B. Kempers, «Capella Iulia and Capella Sistina», in: *Sisto IV. Le arti a Roma nel Primo Rinascimento*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, 23-25 ottobre 1997), a cura di F. Benzi, Roma 2000, pp. 33-59; Id., «Die Erfindung eines Monuments. Michelangelo und die Metamorphosen des Juliusgrabmals», in: *Totenkult und Wille zur Macht. Die unruhigen Rubestätten der Päpste in St. Peter*, a cura di H. Bredekamp & V. Reinhardt, Darmstadt 2004, pp. 41-59; C. Echinger-Maurach, *Michelangelos Grabmal für Papst Julius II.*, München 2009 con ampia bibliografia; Ead., «La "sepoltura" di Giulio II dai primi progetti alla realizzazione», in: Mussolin, 2009 (vedi n. 1), pp. 100-113.

<sup>3</sup> M. Hirst, «A project of Michelangelo's for the tomb of Julius II», in: *Master Drawings*, XIV, 1976, pp. 375-382; Argan & Contardi, 1989 (vedi n. 1), pp. 49-55, 67-79; Echinger-Maurach, *Michelangelos Grabmal*, 2009 (vedi n. 2), pp. 13-18 con bibliografia.

<sup>4</sup> Tolnay, 1954 (vedi n. 2), p. 51; H. Roser, *St. Peter in Rom im 15. Jahrhundert. Studien zu Architektur und skulpturaler Ausstattung*, München 2005, pp. 178-188; Echinger-Maurach, *Michelangelos Grabmal*, 2009 (vedi n. 2), p. 16.

<sup>5</sup> M. Kühenthal, «Andrea Bregno a Roma», in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, XXXII, 1997/98, pp. 179-272; F. Caglioti, «Paolo Romano, Mino da Fiesole e il tabernacolo di San Lorenzo in Damaso», in: *Prospettiva*, LIII/LIV, 1988/89, pp. 245-255; J. Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, vol. I: *Donatello und seine Zeit*, München 1990, pp. 154-155; C.L. Frommel, «Formazione ed evoluzione architettonica di Andrea Bregno», in: *Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, a cura di C. Crescentini & C. Strinati, Firenze 2008, pp. 170-197 con bibliografia.

<sup>6</sup> Echinger-Maurach, *Michelangelos Grabmal*, 2009 (vedi n. 2), p. 16.

<sup>7</sup> C.L. Frommel, «Michelangelo, Bernini e le due statue del Cristo risorto», in: *Società, cultura e vita religiosa nell'età moderna. Studi in onore di Romeo De Maio*, a cura di L. Gulia, I. Herklotz & S. Zen, Sora 2010, pp. 177-215.

<sup>8</sup> Id., «Il progetto per l'altare di San Lorenzo in Damaso attribuito a Leon Battista Alberti», in: *L'antica basilica di San Lorenzo in Damaso. Indagini archeologiche nel Palazzo della Cancelleria (1988-1993)*, a cura di Id. & M. Pentiricci, vol. I, Roma 2009, pp. 428-430 con bibliografia.

<sup>9</sup> Poeschke, 1990 (vedi n. 5), pp. 142-143.

<sup>10</sup> C.L. Frommel, «Der Chor von St. Peter im Spannungsfeld von Form, Funktion, Konstruktion und Bedeutung», in: *Sankt Peter in Rom 1506-2006*, a cura di G. Satzinger & S. Schütze, München 2008, pp. 85-92 con bibliografia.

<sup>11</sup> Id., «La nuova cappella maggiore», in: *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, a cura di I. Miarelli Mariani & M. Richiello, vol. I, Roma 2009, pp. 388-394.

<sup>12</sup> S. Borsi in: *Bramante*, a cura di F. Borsi, Milano 1989, p. 171.

<sup>13</sup> Da una nota di Giuliano da Sangallo su una delle sue piante

del 1513/14 per San Pietro risulta che i piedistalli allora dovevano essere alti 22 palmi romani (8,4 braccia fiorentine) e forse lo erano già nei progetti del 1505; C.L. Frommel, «San Pietro», in: *Raffaello architetto*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 1984), a cura di Id., S. Ray & M. Tafuri, Milano 1984, p. 262.

<sup>14</sup> *Tertium vero, quod Corinthium dicitur, virginalis habet gracilitatis imitationem, quod virgines propter aetatis teneritatem gracilioribus membris figuratae effectus recipiunt in ornatu venustiores* (IV, 1, 86).

<sup>15</sup> C.L. Frommel, «I tre progetti bramanteschi per il Cortile del Belvedere», in: Id., *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Milano 2003, pp. 89-155, in particolare p. 99.

<sup>16</sup> Id., «Il progetto del Louvre per la Chiesa dei Fogliani e l'architettura di Cristoforo Solari», in: *Quaderno di studi sull'arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Per gli 80 anni di Gian Alberto Dell'Acqua*, a cura di M.T. Balboni Brizza, Milano 1990, pp. 52-63.

<sup>17</sup> Vedi sotto, p. 131.

<sup>18</sup> G. Marchini, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 1942, pp. 96-97.

<sup>19</sup> C.L. Frommel, «Proposte per una revisione del corpus dei disegni di Bramante», in: *Opus Mixtum*, 5, 2010, pp. 38-55.

<sup>20</sup> P. Joannides, *Inventaire général des dessins italiens*, vol. VI: *Michel-Ange. Élèves et copistes*, Paris 2003, pp. 102-107 con bibliografia; Echinger-Maurach, *Michelangelos Grabmal*, 2009 (vedi n. 2), p. 13.

<sup>21</sup> Frommel, 2003 (vedi n. 16), pp. 108-111.

<sup>22</sup> Echinger-Maurach, *Michelangelos Grabmal*, 2009 (vedi n. 2), p. 13.

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp. 18-22 con bibliografia.

<sup>24</sup> G. Vasari, *La vita di Michelangelo*, a cura di P. Barocchi, vol. I, Firenze 1962, p. 727; C.L. Frommel, «Cappella Iulia: la cappella sepolcrale di papa Giulio II nel nuovo San Pietro», in: *San Pietro che non c'è: da Bramante a Sangallo il Giovane*, a cura di C. Tessari, Milano 1996, pp. 85-118.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> [...] *id gloriae ipsorum artisque monumentum* (Nat. Hist. XXXVI, 31, 6). *The elder Pliny's Chapters on the history of art*, a cura di E. Sellers & L. Ulrichs, Chicago 1968, p. 203.

<sup>27</sup> Vedi sotto, pp. 125-129.

<sup>28</sup> *Maiores nostri, cum fines imperii devictis hostibus vi et viribus propagare prosequerentur, signa et terminos statuebant, quibus cursum victoriae indicarent* (*De re aedificatoria* VII, 133, 13).

<sup>29</sup> C. Echinger-Maurach, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, Hildesheim/Zürich/New York 1991, pp. 206-219.

<sup>30</sup> S. Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985, pp. 98-100. Forse Giuliano e Michelangelo ne erano stati informati addirittura da Bramante, che conosceva i monumenti di Pavia ancora meglio.

<sup>31</sup> B. Andreae, in: W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, a cura di H. Speier, vol. I, Roma 1963, pp. 192-193, n. 248; Echinger-Maurach, 1991 (vedi n. 29), p. 205, fig. 29 con bibliografia.

<sup>32</sup> Borsi, 1989 (vedi n. 12), pp. 316-321; C.L. Frommel, «Bramante e Raffaello», in: A. Bruschi, *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, Roma 2002, pp. 98-99.

<sup>33</sup> *Il carteggio di Michelangelo, Edizione postuma di Giovanni Poggi*, a cura di P. Barocchi & R. Ristori, Firenze 1965-1983, vol. V, MCCLXVI, p. 123; Ackerman, 1964 (vedi n. 1), vol. I, pp. 1-20.

<sup>34</sup> Frommel, 2008 (vedi n. 10), pp. 93-96 con bibliografia.

<sup>35</sup> C.L. Frommel, «Michelangelo: il sistema architettonico della volta della Cappella Sistina», in: *Michelangelo e la Cappella Sistina*, Atti del convegno internazionale di studi (Roma, marzo 1990), a cura di K. Weil-Garris Brandt, Novara 1994, pp. 135-143; Argan & Contardi, 1989 (vedi n. 1), pp. 60-63; C. Brothers, «Cappella Sistina», in: Mussolin, 2009 (vedi n. 1), pp. 80-83 con bibliografia.

<sup>36</sup> C. Robertson, «Riflessioni sulle architetture dipinte della Cappella Sistina», in: Mussolin, 2009 (vedi n. 1), pp. 155-157.

<sup>37</sup> Echinger-Maurach, *Michelangelos Grabmal*, 2009 (vedi n. 2), pp. 22-25 con bibliografia.

<sup>38</sup> *I contratti di Michelangelo*, a cura di L. Bardeschi Ciulich, Firenze 2005, XX-XXI, pp. 45-51.

<sup>39</sup> Vedi sopra, p. 125.

<sup>40</sup> F. Graf Wolff Metternich, *Die frühen St. Peter-Entwürfe, 1505-1514*, a cura di C. Thoenes, Tübingen 1987, tav. 12.

<sup>41</sup> Sull'alzato GDSU 60Av i piedistalli sono alti almeno 15 p. circa e solo nel 1519 Raffaello e Sangallo li abbassano a 13 ½ p.; Frommel, in: Id., Ray & Tafuri, 1984 (vedi n. 13), pp. 275-276.

<sup>42</sup> C.L. Frommel, «I chiostrì di S. Ambrogio e il cortile della Cancelleria a Roma: un confronto stilistico», in: *Arte Lombarda*, LXXIX, 1986, pp. 9-18; Id., «Lavori architettonici di Raffaello in Vaticano», in: Id., Ray & Tafuri, 1984 (vedi n. 13), pp. 363-369.

<sup>43</sup> Bardeschi Ciulich, 2005 (vedi n. 38), XXII, pp. 52-53.

<sup>44</sup> Echinger-Maurach, *Michelangelos Grabmal*, 2009 (vedi n. 2), p. 26.

<sup>45</sup> Echinger-Maurach, *Michelangelos Grabmal*, 2009 (vedi n. 2), p. 31; C.L. Frommel, in: *La tomba di Giulio II a San Pietro in Vincoli*, a cura di C.L. Frommel e J. Kliemann (in preparazione).

<sup>46</sup> *Michelangelo e l'edicola di Leone X*, catalogo della mostra, a cura di E. Gaudio, Roma 1976; M. Mussolin, «Finestra a edicola della cappella dei Santi Cosma e Damiano in Castel Sant'Angelo», in: Id., 2009 (vedi n. 1), pp. 84-89 con bibliografia. Poiché solo la parte inferiore dell'alzato di Raffaello da Montelupo e della copia negli Uffizi è provvista di misure, egli potrebbe essersi sbagliato quando disegnò in pulito la parte superiore, che non può essere stata così alta. Neanche il dettaglio della parte centrale del disegno corrisponde all'edicola.

<sup>47</sup> C.L. Frommel, «Il "ninfeo" di Bramante a Genazzano», in: Id., 2003 (vedi n. 15), pp. 215-239 con bibliografia.

<sup>48</sup> Borsi, 1989 (vedi n. 12), pp. 173-177; C.L. Frommel, «Lombardia», in: Id., L. Giordano & R. Schofield, *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, Venezia 2002, pp. 11-12.

<sup>49</sup> Mussolin, 2009 (vedi n. 46), p. 84.

<sup>50</sup> C.L. Frommel, in: Id., Ray & Tafuri, 1984 (vedi n. 13), pp. 157-164.

<sup>51</sup> Bardeschi Ciulich, 2005 (vedi n. 38), XXV-XXIX, pp. 61-80; Echinger-Maurach, *Michelangelos Grabmal*, 2009 (vedi n. 2), pp. 26-32 con bibliografia.

<sup>52</sup> Vedi nota 40. C.L. Frommel, «La colonna nella teoria e nelle architetture di Alberti», in: *Leon Battista Alberti. Teorico delle arti e gli impegni civili del "De re edificatoria"*, Atti dei convegni internazionali del Comitato Nazionale VI Centenario della nascita di Leon Battista Alberti (Mantova, 17-19 ottobre 2002 e 23-25 ottobre 2003), a cura di A. Calzona et al., vol. II, Firenze 2007, pp. 696-712.

<sup>53</sup> Echinger-Maurach, *Michelangelos Grabmal*, 2009 (vedi n. 2), p. 64.

<sup>54</sup> Vedi sotto, p. 131.

<sup>55</sup> Bardeschi Ciulich, 2005 (vedi n. 38), XXVI, p. 64.

<sup>56</sup> Echinger-Maurach, *Michelangelos Grabmal*, 2009 (vedi n. 2), pp. 31-32.

<sup>57</sup> Ackerman, 1964 (vedi n. 1), vol. II, pp. 3-17; Argan & Contardi, 1989 (vedi n. 1), pp. 161-171.

<sup>58</sup> M. Tafuri, «Progetto per la facciata della chiesa di San Lorenzo, Firenze», in: Frommel, Ray & Id., 1984 (vedi n. 13), pp. 165-170; Frommel, 2002 (vedi n. 32), pp. 110-111.

<sup>59</sup> Id., 2007 (vedi n. 52).

<sup>60</sup> C.L. Frommel, «Roma», in: *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano 1998, pp. 379-380.

<sup>61</sup> L. Boschetto, *Leon Battista Alberti a Firenze*, Firenze 2000, pp. 174-182.

<sup>62</sup> C. Brothers, «Disegni del Codice Coner: studi dall'antico e da architetture romane», in: Mussolin, 2009 (vedi n. 1), pp. 90-93 con bibliografia.

<sup>63</sup> S. Krieg, «Das Architekturdetail bei Michelangelo. Studien zu seiner Entwicklung bis 1534», in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, XXXIII, 1999-2000 (2003), pp. 101-258.

<sup>64</sup> Michelangelo al nipote Leonardo, 22 gennaio 1547. Barocchi & Ristori, 1965-1983 (vedi n. 33) vol. IV, MLXXI, p. 251.