

rassegna

rivista online dell'Accademia Nazionale di San Luca

2
apr 2025

PRESIDENZA 2025-2026

Presidente

Francesco Cellini

Vice Presidente

Tommaso Cascella

Ex Presidente

Marco Tirelli

Segretario Generale

Claudio Strinati

Vice Segretario Generale

Carolina Brook

Vice Segretario aggiunto

Laura Bertolaccini

Gottardo Pallastrelli

Amministratore

Gianni Dessì

Vice Amministratore

Federico De Melis

CONSIGLIO ACCADEMICO

PITTURA

Giulia Napoleone

Claudio Verna

SCULTURA

Paolo Icaro

ARCHITETTURA

Enrico Bordogna

Angelo Torricelli

CULTORI

Francesco Paolo Fiore

BENEMERITI

Serenita Papaldo

SOPRINTENDENTI

GALLERIA

Serenita Papaldo

ARCHIVIO STORICO

Mauro Tosti Croce

ARCHIVIO CONTEMPORANEO

Paolo Icaro

DISEGNI & STAMPE

Serenita Papaldo

BIBLIOTECA

Francesco Paolo Fiore

rassegna

rivista online della

Accademia Nazionale di San Luca

direttore responsabile

Claudio Strinati

redazione

**Laura Bertolaccini, Carolina Brook, Elisa Camboni
Fabrizio Carinci, Alberto Coppo, Anna Maria De Gregorio
Giulia De Marchi, Alessio Miccinilli, Gottardo Pallastrelli
Fabio Porzio, Magda Romano, Valentina Oodrah
Barbara Reggio**

cura editoriale

Laura Bertolaccini

ufficio iconografico

Valentina Oodrah

pubblicazione sottoposta alla valutazione di lettori esterni

in copertina

una sala della "Mostra critica delle opere michelangiottesche"
Roma 1964

© 2025 Accademia Nazionale di San Luca

www.accademiasanluca.it

Tutti i diritti riservati

Nessuna parte può essere riprodotta o trasmessa senza

l'autorizzazione dei proprietari dei diritti e dell'editore

Gli autori dei saggi restano a disposizione per eventuali richieste

di diritti sulle immagini pubblicate

ISSN 3035-0698

ISBN 978-88-97610-45-8

pubblicazione annuale

02 | aprile 2025

indice

- 5 **Introduzione**
Claudio Strinati
- 9 **Architetto o scultore?**
Le celebrazioni del 1964 e il dibattito sull'architettura di Michelangelo
Federico Bellini
- 55 **La lezione michelangiotesca**
a cinquant'anni dalla mostra del centenario del 1964
Paolo Portoghesi
- 67 **Michelangelo e le statue del Cristo Risorto a Roma**
e Bassano: ripensamenti e rettificazioni
Christoph Luitpold Frommel
- 89 **Michelangelo e la luce**
Georg Satzinger
- 107 **Architettura, l'arte senza figura**
Federico Bellini
- 126 **Giuliano da Sangallo e Michelangelo:**
un dialogo proficuo e costante
Sabine Frommel
- 150 **La devozione di Michelangelo**
Antonio Forcellino
- 165 **Quando sognano gli artisti: i sogni di Michelangelo**
Claudia Conforti

Architettura, l'arte senza figura

Federico Bellini

Al convegno del 2014 avevo presentato alcuni temi che mi parevano poter ridiscutere l'immagine storiografica dell'architettura michelangiotesca, e precisarne l'autonomia come espressione artistica: avevo accennato al suo legame, singolare ma saldo, con i codici linguistici dell'ordine architettonico classico-rinascimentale; e all'osservanza dei principî costruttivi che, riveduti con originalità, partecipano all'ideazione buonarroiana sin dai primi schizzi. Avevo inoltre ricordato la singolare attitudine del Michelangelo maturo, celebrato in vita come culmine epocale di scultura, pittura e architettura, a separare le arti, rifiutando il *Gesamtkunstwerk* diffuso dalla cultura postbramantesca. Già dalla fine del periodo fiorentino, infatti, la scultura e la pittura buonarroiane raffigurano esclusivamente i corpi umani, la prima con una plasticità monocroma, la seconda col disegno e il colore; l'architettura resta al contrario un'arte dal peculiare carattere astratto, scritta nel linguaggio degli ordini e nel rispetto della coerenza strutturale; un'arte in cui l'icasticità simbolica prevale sulla narrativa allegorica delle arti cugine: insomma un'arte *senza figura*, né imitativa, né anatomica, né scultorea, ma capace in ogni caso d'esprimere il rilievo della forma, che mi sembra l'unica cifra comune alle distinte espressioni buonarroiane. Avevo infine accennato all'originale riflessione tipologica michelangiotesca che, autonoma persino da questioni formali, attiene alla natura concettuale dell'architettura e in particolare al suo *decor*, inteso vitruvianamente. In questi atti non ho saputo trovare spazio che per trattare di quest'ultimo tema, che mi pare il meno frequentato dagli studi. Lo farò per singoli esempi, rinviando il suo approfondimento ad altre occasioni¹.

L'idea che Michelangelo sia stato all'esordio uno squisito allestitore di pareti scolpite, per poi divenire architetto solo in una fase successiva (variamente identificata nelle fortificazioni fiorentine o in San Pietro), è forse il più fuorviante dei luoghi comuni sull'architettura buonarroiana². Se ne può individuare la radice nel forte sbilancia-

1 Quanto segue elabora le riflessioni in F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo a Della Porta*, 2 voll., Roma 2011, I, pp. 57-97. In questi anni le mie opinioni si sono evolute, ma ho ritenuto di lasciare questo testo come redatto nel 2019, rinviando ai miei ultimi contributi (<https://metamic.it/publications-unit/>) e alla prossima monografia su Michelangelo architetto.

2 Vedi il mio saggio introduttivo a questo volume.

mento dei resti grafici del periodo fiorentino: a fronte del nutrito *corpus* di disegni in cui Michelangelo sperimenta diversi componenti parietali per il complesso di San Lorenzo, quasi nulla rimane degli studi planimetrici. O meglio tipologici: ossia di quegli studi mirati a chiarire un organismo architettonico adatto a determinati usi, ciò che lo stesso maestro definiva l'«ordine» dell'opera³. Per stabilire questo *ordine* nella sua complessità geometrica, statica e funzionale, persino le planimetrie restavano insufficienti: erano indispensabili i modelli, che infatti Michelangelo regolarmente approntava.

Comporre una parete, per quanto raffinatamente, non è architettura; lo è ancor più il disegno d'un capitello o d'una modanatura: non lo è mai stato per nessuno, neppure per Michelangelo. L'architettura, come si sa, definisce spazi: termine suggestivo eppure ambiguo, perché riduce l'architettura a un carattere, la tridimensionalità, che rimane visuale e suscettibile di formalismi⁴. In realtà la nostra *esperienza* di un'architettura — ma anche d'una pittura o d'una statua (e in fondo anche l'ascolto d'un brano musicale) — coinvolge tutto ciò che noi sappiamo dell'opera in termini intellettuali ed emotivi: è in sostanza un elaborato mentale, non una percezione sensoriale. Più che di spazi, allora, per l'architettura è forse meglio parlare di *ambienti*, che possono articolarsi in organismi anche molto complessi. Gli ambienti definiti dall'architettura non sono fatti per essere semplicemente *visti*, ma per essere in qualche modo *abitati*, attraverso un insieme di esperienze (simboliche, rituali, identitarie, relazionali, affettive) che interagiscono con la percezione sensoriale e possono addirittura condizionarla. Del resto il carattere più elementare di un edificio è il suo scopo: “a che serve”, “come si usa”, “cosa rappresenta”, sono state le domande di grado-zero di qualsiasi architettura e precedono addirittura le non meno cruciali “quanto costa” e “come regge”. È così dalle palafitte villanoviane a Chandigarh, e Michelangelo architetto non eccepisce. Tutto il contrario: seguendo la propria attitudine concettuale, antitetica all'impulsività creativa, il maestro raggiunge i più originali risultati in architettura non nello stilismo lessicale o nel plasticismo delle masse, ma nel congegno d'organismi tipologici, e dunque funzionali, eversivi d'ogni consuetudine. Si può anzi affermare, con retorica licenza, che Michelangelo architetto sia un creatore di funzioni prima ancora che di forme, come lo saranno i maestri del barocco o quelli delle avanguardie novecentesche. E la sua architettura può definirsi autenticamente “organica” (la più organica, forse, del Rinascimento) proprio in ragione della stretta connessione tra forma

3 Michelangelo usa il termine per definire l'impianto di San Pietro: «chiunque s'è discostato da detto *ordine* di Bramante, come à facto il Sangallo, s'è discostato dalla verità»: circa novembre 1546, *Il Carteggio di Michelangelo*, a cura di G. Poggi, P. Barocchi, R. Ristori, 5 voll., Firenze 1965-83, IV, p. 251 (d'ora in avanti *Carteggio*). E ancora: «[...] che io potessi lasciare la fabbrica di Santo Pietro in tal termine, che la non potessi esser mutata con altro disegno fuor dell'*ordine* mio»: 13 febbraio 1557, *ivi*, V, p. 84 (corsivi miei). È parola che Dante usa nel medesimo senso (F. Tollemache, G.D. Sixdenier, voce *Ordine* in *Enciclopedia dantesca*, IV, Roma 1973, pp. 189-190), e che il *Vocabolario della Crusca*, non per caso, riferisce al concetto latino (e vitruviano) di *dispositio*.

4 Vedi quanto ho notato nel saggio introduttivo sul concetto zeviano di «spazialità» michelangiotesca.

e funzioni che il Buonarroti vi ha sempre ricercato: funzioni che sono in primo luogo simboliche, naturalmente. All'inverso di quanto ritenuto da Ackerman, il concetto vitruviano di *decor* è dunque il radicale fondamento d'ogni opera michelangiotesca, e non solo in architettura⁵. Il *decor* buonarrotiano è certo singolare, non discende dal conformarsi agli usi e ai linguaggi correnti; nondimeno, l'originalità michelangiotesca non è destinata a contraddire i valori della propria epoca, ma semmai a redimerli dall'insignificanza della banalità, scoprendone il nucleo di significato: licenze e anomalie sono perciò ripetutamente usate dal Buonarroti per esaltare i poteri dominanti (religiosi, politici e personali), di rado (direi mai) per contestarli.



È così sin dall'esordio. La mostra della cappella dei Santi Cosma e Damiano a Castel Sant'Angelo è un intervento minimo, quasi da semplice decoratore⁶ (fig.1). Eppure Michelangelo dà un primo saggio magistrale della propria attitudine a comporre in unità, talora forzosa, forme che si riferiscono a funzioni diverse, obbligate a contrarsi nel medesimo ambiente oppure, nel caso in specie, addirittura nel medesimo manufatto. La mostra di Castel Sant'Angelo è allo stesso tempo il telaio di finestra di una cappella papale e il fondale d'un cortile rappresentativo. Un altro maestro avrebbe disegnato una facciatina in cui aprire delle luci; Michelangelo invece ibrida il tipo della finestra guelfa con quello dell'edicola dorica, tramite artifici di cui non conosco veri precedenti⁷: come le mensole che aiutano le semicolonne a sorreggere la trabeazione, o i balaustri bronzei che rendono ambiguo il finestrato, trattato come una loggia il cui affaccio è rivolto dall'esterno all'interno.

Si noti, per inciso, che l'ordine dorico è impeccabile e che la mensola a voluta centrale è giustificata dalla logica statica dell'ordine architettonico, derivando alla fine da un celebre dettaglio brunelleschiano: staticamente superflua, la mensola è concettualmente necessaria e formalmente rielaborata. È il 1514, e Michelangelo (se l'impaginato

1. Mostra della finestra della cappella dei Santi Cosma e Damiano in Castel Sant'Angelo a Roma (foto dell'autore).

5 Riducendo il *decor* vitruviano a tradizione linguistica, Ackerman sosteneva che «the long delay in [Michelangelo's] recognition in Rome must be attributed to the unorthodoxy of his style. It lacked what Vitruvius called *decorum*: a respect for classical tradition»: J.S. Ackerman, *The architecture of Michelangelo*, London 1961, I, p. XXXI. Il *decor* è invece un principio etico di appropriatezza delle opere umane che, variamente denominato, innerva l'etica antica da Aristotele a Seneca, e che si ritrova nelle pagine di Vitruvio. In questo senso, l'arte michelangiotesca è una delle maggiori espressioni del *decor* in età moderna.

6 Scheda di Contardi in G.C. Argan, B. Contardi, *Michelangelo architetto*, Milano 1990, pp. 64-66.

7 L'unico esempio in qualche modo analogo, è l'accostamento tra mensola e capitello della parasta nell'ordine ionico del cortile del Viridarium di palazzo Venezia (lato interno).

è interamente a lui attribuibile) dimostra già di conoscere i fondamenti sintattici (non solo lessicali) dell'architettura moderna, e anche con una certa sottigliezza, ben prima della presunta folgorazione del Codex Coner⁸: e del resto come poteva non conoscerli, lui che s'era formato da pittore alla bottega di Domenico Ghirlandaio?

La riflessione tipologica sarà naturalmente più articolata là dove il Buonarroti si troverà a definire delle architetture compiute: ossia degli ambienti, nel senso sopra proposto.

È comprensibile che la letteratura sulla Sagrestia Nuova si sia prioritariamente dedicata agli splendidi studi grafici dell'allestimento di uno dei maggiori cicli scultorei di sempre. Meno interesse ha suscitato l'edificio costruito, al punto che ancora non si conoscono i dati più elementari della sua consistenza edilizia: altezze, luci, spessori, tecniche murarie⁹. Il maggior dibattito storiografico degli ultimi quarant'anni ha riguardato, quasi in esclusiva, la questione se ci fosse qualcosa prima dell'intervento buonarrotiano (una cripta, un muro, anche solo un'idea), o se invece la cappella sia stata eseguita dalle fondamenta a partire dal 1519. Questione certo di notevole rilievo filologico. E nondimeno, quale che sia tra le due ipotesi la più valida¹⁰, entrambe comportano che la replica della Sagrestia brunelleschiana sia stata, in ogni caso, o decisa o quanto meno accettata dal Buonarroti, il quale — che si sappia — non si è mai fatto troppo scrupolo di una preesistenza: se il maestro avesse voluto fare diversamente, c'è da ritenere che non sarebbe bastata l'opinione di un papa a smuoverlo, come infatti non basterà di lì a poco nel caso della Biblioteca Laurenziana¹¹.

Del resto ciò che Michelangelo riproduce della cappella brunelleschiana è, appunto, solo *la pianta* e non *l'ordine*, ossia il suo organismo tipologico-funzionale, che viene al contrario sensibilmente modificato: esempio vistoso di come la geometria d'impianto sia insufficiente a definire un tipo architettonico. In primo luogo, come è noto, il maestro aggiunge un secondo registro per rialzare la scatola muraria e i lunettoni, in modo da potervi aprire dei finestrati in grado d'illuminare convenientemente i gruppi scul-

8 Le copie dal Codex Coner sono datate al 1515-16 in C. Elam, *Funzione, tipo e ricezione dei disegni di architettura di Michelangelo*, in *Michelangelo e il disegno di architettura*, catalogo della mostra (Vicenza, 17 settembre-10 dicembre 2006) a cura di C. Elam, Venezia 2006, pp. 63-65.

9 Utili notizie sul cantiere e sui materiali lapidei (che tuttavia non esauriscono i caratteri costruttivi dell'opera), sono in W.E. Wallace, *Michelangelo at San Lorenzo. The genius as entrepreneur*, Cambridge 1994.

10 Che è senza dubbio quella di una edificazione *ex novo*, verso la quale convergono le poche fonti: è stata sostenuta in C. Elam, *The site and early building history of Michelangelo's New Sacristy*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 21, 1-2, 1979, pp. 155-186, e avvalorata in Sh.E. Reiss, *The Ginori's corridor of San Lorenzo in Florence*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 62, 1993, pp. 339-343; Idem, *ivi*, 63, 1994, p. 124. L'ipotesi contraria è in H. Saalman, *The New Sacristy of San Lorenzo before Michelangelo*, in "The art bulletin", 67, 2, 1985, pp. 199-228, ed è sostenuta con nuovi argomenti in P. Ruschi, *La Sagrestia Nuova: metamorfosi di uno spazio*, in *Michelangelo architetto a San Lorenzo. Quattro problemi aperti*, catalogo della mostra (Firenze 20 giugno-12 novembre 2007), a cura di P. Ruschi, Firenze 2007, pp. 15-49. Rinvio a quest'ultimo contributo per il più recente sommario della spinosissima vertenza: *ivi*, pp. 16-21.

11 Dopo un lungo peregrinare tra gennaio e febbraio 1524 (F. Salmon, *The site of Michelangelo's Laurentian Library*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 49, 1990, pp. 419-428), il corpo di fabbrica della nuova libreria atterra ai primi di marzo nel luogo ove sarà costruita (condivisibile Ackerman, *The architecture of Michelangelo*, cit., II, p. 33; differente opinione in Salmon, *The site*, cit., p. 422, n. 77). Nondimeno, il papa ancora il 22 marzo rileva che «non sarà buona né nella state né 'l verno»; il 3 aprile Michelangelo ottiene infine, da un Clemente VII presumibilmente sfinito, di fare «la libreria dove volete, cioè sopra le camere di verso la sacrestia vecchia»: *Carteggio*, 618, 624, 628, pp. 41, 51, 57.

torei¹². L'inserto non è molto felice, perché rimane troppo alto per un attico e troppo basso per un secondo ordine: tanto da non potersi escludere che si tratti di una variante d'opera, decisa nel momento in cui la cappella ha assunto la funzione primaria di mausoleo funebre, sopprimendo l'uso di sacrestia a cui pure deve il nome; il che avviene non prima del gennaio-marzo 1521, quando Michelangelo e il cardinal Giulio Medici abbandonano l'ipotesi di porre i gruppi funebri al centro dello spazio e si risolvono d'accostarli alle pareti, compresa quella d'ingresso¹³. La decisione elimina la possibilità di sistemare un complemento indispensabile a qualsiasi sacrestia: ossia gli armadi per paramenti e suppellettili, che infatti nella frontistante Sagrestia Vecchia ci sono (sebbene godano di scarsa fortuna nella letteratura): sul lato sinistro sono del tipo a panca con spalliera per poter ospitare delle eventuali assemblee capitolari¹⁴ (fig. 2).

Il quadro storico, su cui si tornerà, è radicalmente mutato dai tempi di Brunelleschi e Giovanni di Bicci: la Sagrestia Nuova viene iniziata da Leone X per ospitare le tombe di Giuliano e di Lorenzo il Giovane, personaggi d'incidenza

storica modesta ma che rappresentavano una svolta fondamentale per lo status della famiglia: erano i primi Medici ad avere ottenuto dei titoli feudali, e dunque erano superiori per rango a qualsiasi loro ascendente, compresi Cosimo il Vecchio e il Magnifico, ed eccettuati ovviamente i pontefici: ma è oltremodo significativo che Giulio Medici, sia da cardinale che da Clemente VII, abbia ventilato l'idea di seppellire nella cappella anche i papi, contravvenendo alla consuetudine che voleva i Santi Padri inumati a Roma, e preferibilmente (finché è stata in piedi) nella basilica vaticana.



2. Sagrestia Vecchia di San Lorenzo a Firenze.

12 Vedi il saggio di Satzinger in questo volume.

13 Il 28 novembre 1520 il cardinal Giulio chiede a Michelangelo ragguagli sulla proposta d'aggruppare i quattro monumenti (per i Duchi e i Magnifici) al centro della Sagrestia (*Carteggio*, II, 482-483, pp. 259-260); il 14 e 17 dicembre si richiedono disegni per entrambe le ipotesi (monumenti centrali o a parete), che il maestro spedisce (ivi, 486, 488, pp. 264-265, 267); il 28 dicembre il cardinale vorrebbe che Michelangelo studiasse una soluzione a quadrifornice centrale, per esservi sepolto nel pavimento (ivi, 489, p. 268). Le fonti tacciono fino al 9 aprile 1521, quando Michelangelo fa cavare a Carrara «marmi per chonto del cardinale de' Medici per le sepolture di San Lorenzo», recandovisi personalmente a prendervi «tutte le misure di decete sepolture di terra e disegnate in carta»: a quel punto, presumibilmente, la soluzione a parete era stata oramai scelta: *I Ricordi di Michelangelo*, a cura di L. Bardechi Ciulich, P. Barocchi, Firenze 1970, 103-104, pp. 105-107. Non si può però del tutto escludere che la decisione sia stata presa solo dopo l'elevazione di Giulio a Clemente VII (19 novembre 1523), quando Michelangelo va a Roma (dicembre) e prepara un modello al vero dei monumenti a parete (dal gennaio 1524): *Carteggio*, III, 591, 601, 605, 610, 612, 614, pp. 3, 19, 24, 30-31, 33, 35. Vedi Wallace, *Michelangelo at San Lorenzo*, cit., p. 88.

14 Testimoniate già nel luglio 1459: H. Saalman, *Filippo Brunelleschi. The buildings*, London 1993, p. 132, n. 60. C'è da ipotizzare che le spoglie pareti della Sagrestia Vecchia, libere da paraste, siano state predisposte da Brunelleschi proprio per ospitare delle armadiature (non necessariamente del tipo realizzato). Gli unici spazi adoperabili come sagrestia della cappella buonarrotiana sono invece i «lavamani» che affiancano la scarsella, che hanno rischiato d'essere occupati loro pure quando Michelangelo propone nel giugno-luglio 1524 d'erigervi le mostre funebri dei pontefici: *Carteggio*, III, 640-641, 643, 654, pp. 76-78, 80, 94. Nei fatti, le due stanzette funzionavano bensì da sagrestie, ma a servizio della stessa cappella e non della basilica.

Una volta che la cosiddetta “Sagrestia” Nuova viene identificata come il mausoleo funebre del casato feudale dei Medici, Michelangelo modifica il precedente brunelleschiano anche nel registro della cupola. L'intradosso cassettonato al posto della volta a creste e vele, per quanto significativo, è solo un aggiornamento linguistico al tipo memoriale del Pantheon. La vera novità è all'esterno, dove il Buonarroti congegna una calotta emisferica su tamburo cilindrico che spuntava al di sopra delle casupole ammassate sul fianco di San Lorenzo, ben visibile dalle finestre di palazzo Medici (fig. 3). La purezza platonica dei volumi esibita nella cupola della Sagrestia Nuova, ribadita dall'anomalo poliedro che spicca sul lanternino¹⁵, pare un omaggio al geometrismo umanistico di Alberti, Francesco di Giorgio e Bramante; in realtà cela un congegno artificioso in cui manca qualsiasi corrispondenza tra interno ed esterno. Il maestro deve averci riflettuto a lungo e tramite modelli tridimensionali, perché la geometria della cupola della Sagrestia Nuova è tutt'altro che ovvia, e si può comprendere con difficoltà persino con prospetti e sezioni. Proverò qui a usare la parola, con l'ausilio di uno schizzo assonometrico (fig. 4). Il tamburo, che all'interno è assente, è ricavato nell'altezza dei lunettoni e dei pennacchi, per lasciare la calotta completamente libera: un'anomalia di cui non conosco altri esempi. Il risultato è che, all'interno, i finestroni rastremati giacciono sulla superficie piana dei lunettoni, mentre all'esterno si aprono (a fatica) sulla superficie curva del tamburo; la salita dei pennacchi, sempre all'esterno, viene nascosta dagli spigoli d'un parallelepipedo gradonato che sfuma nel cilindro del tamburo stesso¹⁶. Ciò ha conseguenze anche nelle luci che possono materialmente aprirsi nei finestroni rastremati, che risultano ridotte forse meno ad arte che per necessità¹⁷.

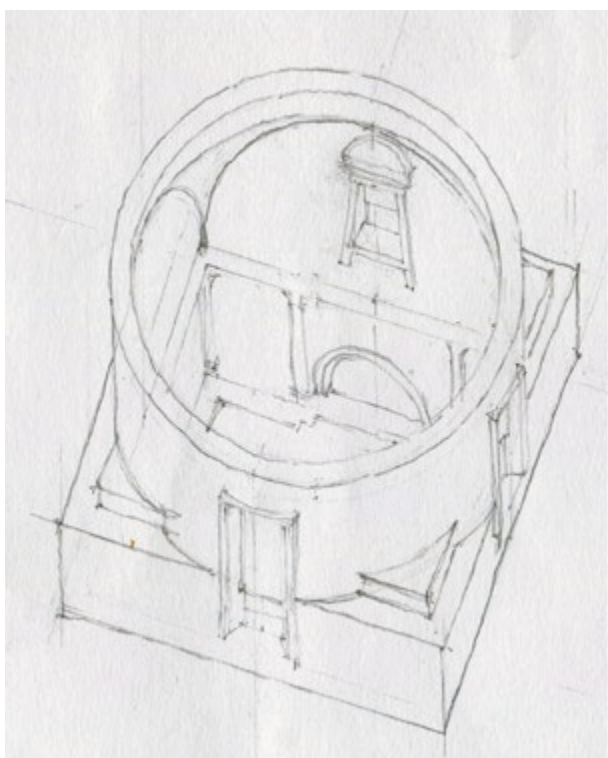


3. Sagrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze (foto di Nicolò Sardo).

¹⁵ Non è un solido platonico di 72 facce, come tradizionalmente ritenuto, ma di sole 60: V. Vaccaro, *Per una lettura del poliedro a coronamento della Sagrestia Nuova di Michelangelo*, in *Nello splendore mediceo*, a cura di N. Baldini, M. Bietti, Livorno 2013, pp. 311-315.

¹⁶ L'anomalia ha ragioni formali preminenti, ma occorre anche notare che il falso tamburo e il parallelepipedo stabilizzano col loro contrappeso le spinte dei pennacchi e del piede della cupola. Wilde riteneva che l'anomalia testimoniasse un ripensamento in opera del progetto michelangiolesco: Elam, *The site*, cit., pp. 172-173.

¹⁷ Non mi pare che Michelangelo abbia predisposto nella cappella dei particolari canali di luce; e condivido quanto notato da Portoghesi sulla luminosità diffusa ricercata dal Buonarroti nella cappella: P. Portoghesi, *Le architetture fiorentine di Michelangiolo*, in *Atti del Convegno di Studi Michelangioleschi* (Firenze 1964), Roma 1966, p. 214.



4. Sagrestia Nuova: lo spaccato evidenzia l'anomalo incapsulamento dei pennacchi dentro il tamburo cilindrico (schizzo dell'autore).
5. Sagrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze, veduta esterna (foto dell'autore).

Ma il maestro riesce a modificare l'*ordine* della Sagrestia Vecchia anche al piano calpestabile, e lo fa a parità di pianta (fig. 5). Come è risaputo, l'uso liturgico della Sagrestia Nuova differisce molto dalla Vecchia, e proprio in virtù del carattere memoriale che le è esclusivo¹⁸: Michelangelo allontana perciò l'altare dalla parete di fondo della scarsella e lo avanza "in isola" verso lo spazio cupolato; il celebrante si rivolge *more romano* ai fedeli, ossia ai Medici e alla loro corte: costoro occupano *stantes* l'area centrale, che nella Sagrestia Vecchia è invece ingombrata dalla tavola preparatoria sopra la sepoltura¹⁹; alle spalle dell'altare si crea un retrocoro per i chierici *sedentes*, piccolo ma sufficiente a ospitare i *subsellia* del clero incaricato di celebrare le messe e i riti quotidiani in suffragio dei defunti medicei²⁰. Celebrante, chierici, persino i duchi scolpiti, dirigono lo sguardo verso la parete di fondo destinata alla tomba doppia dei Magnifici, in cui domina la *Virgo lactans* (promettitrice di vita eterna) tra i santi medici Cosma e Damiano. In tal modo, assumendo la medesima pianta geometrica, Michelangelo riesce a invertire la direzione devozionale della Sagrestia Vecchia: se questa è un mausoleo cupolato che si rivolge al sacrario della scarsella, nella Sagrestia Nuova la scarsella è solo un retrocoro, mentre sacrario e

18 L.D. Ettlinger, *The liturgical function of Michelangelo's Medici chapel*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 22, 3, pp. 287-304.

19 Per diversi motivi (orientamento, sepolture sottostanti, assenza di pedana) la tavola non può essere un altare consacrato; è solo un «descho», su cui materialmente si preparavano paramenti e oggetti liturgici come appunto accade in ogni sacrestia (erra Saalman, *Filippo Brunelleschi*, cit., p. 132). È semmai possibile che, in determinate occasioni, sul disco in porfido si esponesse il Santissimo, ovvero qualche reliquia.

20 Nel novembre 1532 Clemente VII vi stabilì (finanziandola) la *laus perennis*, ossia la recita continua del Salterio, giorno e notte, interrotta da tre messe quotidiane di suffragio: Ettlinger, *The liturgical function*, cit., pp. 295-301.

mausoleo coincidono, per coinvolgere sotto la cupola la gestualità delle sculture, gli atti del rito, l'involucro edilizio.

Come si è cercato di dimostrare, anche a evincere dalla maestria dell'impaginato in pietra serena di cui non si ha qui spazio neppure d'accennare²¹, la Sagrestia Nuova non è affatto riducibile alla somma di pareti marmoree, per quanto mirabilmente elaborate in schizzi d'irresistibile seduttività. E men che meno lo sono la sala e il ricetto della Biblioteca Laurenziana, uno snodo epocale nell'opera architettonica di Michelangelo. Nella volta della Sistina, nella tomba di Giulio II, nella facciata di San Lorenzo e nelle mostre funebri medicee, l'architettura buonarrotiana era un complemento di pittura e scultura. Nella Laurenziana, per la prima volta, il rapporto tra le arti s'inverte: anche se Michelangelo predispone le pareti ad accogliere eventuali dipinti o statue, questi inserti non sono indispensabili: l'architettura diviene un'espressione artistica autosufficiente, dotata di un proprio linguaggio astratto e di tecniche esecutive specifiche: un'arte, appunto, senza figura, che arricchisce la gamma poetica buonarrotiana.

La libreria di Clemente VII non è peraltro una semplice collezione di squisitezze lessicali, tese a definire uno stile originale o un nuovo vocabolario²², ma un organismo di ambienti accortamente congegnato in base all'appropriatezza rappresentativa, ossia al suo *decor*: il maestro, ormai cinquantenne, vi esercita una genialità che è tipologica prima ancora che linguistica²³.

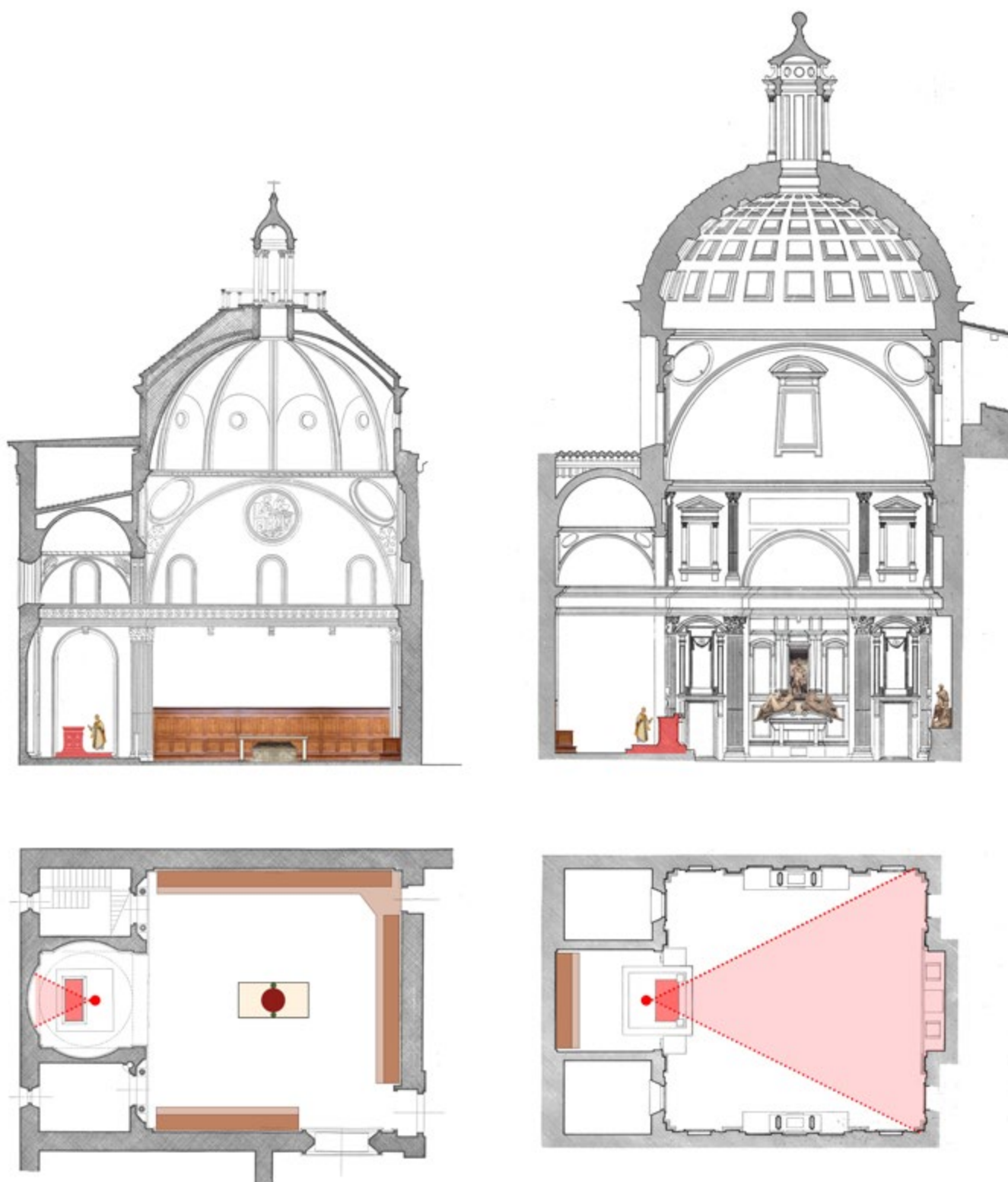
La Laurenziana è ritagliata sulle misure delle ambizioni medicee dei primi anni del pontificato di Clemente VII. La Firenze del 1523, e il ruolo che vi avevano i Medici, erano del tutto mutati dal tempo in cui Cosimo il Vecchio aveva fatto costruire la libreria di San Marco²⁴. Anzi, l'intero universo sociale era mutato, in tutta Europa, col riavvento di modi di predominio feudale legato al sangue e alla terra, che richiedevano forme di rappresentatività ben più magnificenti di quelle riconosciute alla

21 La colta proposta di Elam di considerare l'intelaiatura in pietra serena della Sagrestia Nuova la cornice in prosa dell'espressione poetica delle statue e dell'opera del quadro in marmo, ripropone l'idea dell'architettura di Michelangelo come «framework» (C. Elam, *Prose and poetry in Michelangelo's architectural drawings*, in C. Bambach, *Michelangelo divine draftsman and designer*, catalogo della mostra (New York, 13 novembre 2017-12 febbraio 2018), New York 2017 pp. 268-269). A prescindere dalla validità dell'antinomia crociana prosa-poesia, mi pare che la proposta implichi il rifiuto di riconoscere all'architettura della Sagrestia Nuova una capacità poetica autonoma.

22 È la tesi di fondo di recenti contributi anglosassoni che, pur con ampiezza di prospettive, tendono a mio avviso a ridurre l'architettura a un linguaggio, e il linguaggio stesso al solo lessico: D. Hemsoll, *The Laurentian library and Michelangelo's architectural method*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 66, 2003, pp. 29-62; C. Elam, *Tuscan dispositions: Michelangelo's Florentine architectural vocabulary and its receptions*, in "Renaissance studies", 19, 2005, 1, pp. 46-82; Eadem, *The profile in Michelangelo's architectural drawings*, in *Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura*, a cura di A. Nova, G. Maurer, Venezia 2012, pp. 85-99. Sulla Laurenziana vedi da ultimo S. Catitti, *The Laurentian Library: patronage and building history*, in *San Lorenzo*, a cura di W. Gaston, L.A. Waldman, Firenze 2017, pp. 382-426, alla quale si rimanda anche per la bibliografia.

23 Sull'uso sintattico degli ordini di Michelangelo, e sulle sue radici storiche fiorentine e romane, sta svolgendo la propria tesi di dottorato Francesca Tottone (dottorato di ricerca in *Storia, disegno e restauro dell'architettura* (Università di Roma-Sapienza, XXXII ciclo), tutor Paola Zampa e Flavia Cantatore.

24 M. Scudieri, *La Biblioteca di San Marco dalle origini a oggi*, in *La Biblioteca di Michelozzo a San Marco tra recupero e scoperta*, catalogo della mostra (Firenze, 30 settembre-30 dicembre 2000) a cura di M. Scudieri, G. Rasario, Firenze 2000, pp. 9-43.



6. Confronto degli usi devozionali della Sagrestia Vecchia e Sagrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze (elaborazione dell'autore sui rispettivi rilievi di Piero Sampaolesi e di *Michelangelo architetto*, cit., pp. 155, 158).

borghesia mercantile. Può apparire un generico argomento sociologico, ma cercherò di mostrare come abbia conseguenze — e precise — nel congegno tipologico buonarrotiano.

Il riferimento primario è certo la libreria eretta nel 1442-44 da Michelozzo di Bartolomeo al piano superiore del convento domenicano di San Marco, di cui la Laurenziana prenderà le dimensioni e in un primo momento persino il numero dei banchi, su

istanza di Clemente VII²⁵. Michelangelo accetta pacificamente, perché dev'essere convinto che sia un'idea valida: non certo per replicare il modello quattrocentesco, bensì per comprenderne la logica spaziale e distributiva, e adattarla all'occasione moderna. La libreria domenicana non si esaurisce in un'aula a tre navate divise da colonne: sul fondo vi si apre una stanza per i libri rari, la Sala Greca, aggiunta nel 1457-59 dopo il crollo delle volte e precauzionalmente coperta da un soffitto ligneo all'antica, tra i primi eseguiti a Firenze²⁶. Non solo: davanti al portale della sala di lettura Michelozzo (o chi per lui) aveva aperto un piccolo vestibolo quadrangolare, anch'esso onorato da un soffitto a lacunari, ribattuto dall'altra parte del corridoio da un vano analogo, per ricavare il quale vennero mutilate due celle verso il chiostro (fig. 6). Ne era risultato un spazio cruciforme, oscuro e mal definito, che faceva nondimeno da ricetto alla libreria quattrocentesca²⁷. Michelangelo ricompone gli elementi: la sala della Laurenziana è un lungo parallelepipedo illuminato dai fianchi come il salone marciano, ma viene sgombrata da volte e colonne per venire coperta da un soffitto ligneo: una sorta di estrusione della Sala Greca. Le salette dei libri rari sono in un primo tempo pensate nelle testate, introiettando la coppia di celle che a San Marco sono esterne²⁸. Michelangelo sviluppa poi il tema dell'ingresso, congegnando il celebre vestibolo a colonne: il piccolo atrio della Marciana assume un'icastica pianta quasi-quadrata, viene dilatato in ogni verso e cerca luce dall'alto.

Il fulgore del dispositivo architettonico disseminato d'emblematiche licenze, unito al fascino dei vibranti disegni, hanno fatto dimenticare le più singolari anomalie del ricetto laurenziano, che sono tipologiche e non linguistiche: a iniziare banalmente dalla sua stessa esistenza, che non si riscontra in nessun'altra biblioteca anteriore²⁹; per proseguire con la differenza di quota con la sala di lettura, a tutt'oggi interpretata come una necessità oggettiva che ha dato occasione a Michelangelo d'esibire l'incontenibile *vis* plastica dello scalone. Si tratta invece di una scelta meditata, originalissima e anche irragionevole, dato che una scala poteva facilmente ricavarsi trasversalmente al corpo di fabbrica, come sempre s'era fatto: una sola rampa, anche piuttosto comoda, sarebbe stata sufficiente a raggiungere, dalla loggia del chiostro, un vestibolo posto al medesimo livello della sala³⁰. Dunque la decisione buonarrotiana non è

25 La sala della libreria di San Marco è ampia 45,10 x 10,50 m (ossia c. 77 x 18 braccia: A. Bossi, D. Mauro, *La biblioteca di San Marco*, in *La chiesa e il convento di San Marco a Firenze*, s.a., Firenze 1989, p. 370); la sala della Laurenziana è misurata nello Scholz Scrapbook (New York, Metropolitan Museum, 49.92.90r) in 79:4:10 x 17:1:8 braccia (ossia 46,25 x 9,97 m); dalle scale metriche in *Michelangiolo architetto*, cit., pp. 283-287 (fonte quanto mai dubbia), si ricavano invece m 46,60 x 10,80 (ossia c. 80 x 18 braccia). Al numero dei banchi di San Marco accenna lo stesso Clemente VII: *Carteggio*, III, 655 (2 agosto 1524), p. 95. Nella Laurenziana tuttavia ne saranno collocati 88, contro i 64 della Marciana.

26 G. Rasario, *La Sala Greca: una scoperta*, in *La Biblioteca di Michelozzo*, cit., pp. 49-96 (in particolare pp. 50-51).

27 Il finestrone sul chiostro, che oggi dà luce, verrà aperto solo nel 1665: Scudieri, *La Biblioteca di San Marco*, cit., p. 20.

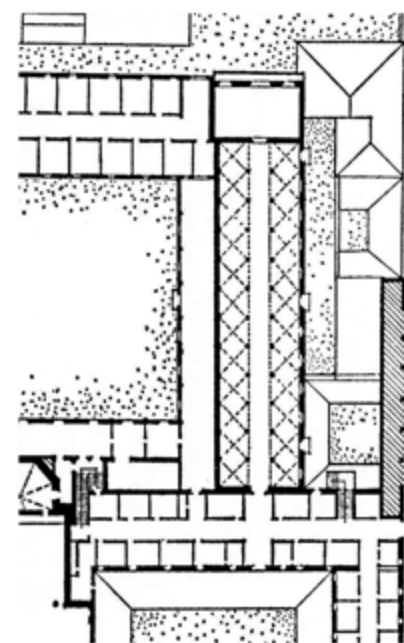
28 *Carteggio*, III, 618, (10 marzo 1524), p. 41; ivi, 625, (3 aprile 1524), p. 57.

29 Rassegna in J.F. O'Gorman, *The architecture of the monastic library in Italy, 1300-1600*, New York 1972.

30 Dal piano della loggia a quello della sala ci sono oggi 18 alzate: 2 esterne, 15 sullo scalone, 1 sulla soglia del portale

affatto funzionale. O meglio: discende dall'assolvimento di una funzione ben più elevata della banale salita di sei braccia.

Il maestro intende infatti la Biblioteca Laurenziana come un frammento di rappresentanza medicea, staccatosi dal vicino palazzo familiare per posarsi sopra il complesso religioso di San Lorenzo, al quale rimane concettualmente estraneo. Nello spazio disponibile Michelangelo contrae spregiudicatamente la sequenza d'ambienti rappresentativi di un edificio civile dei suoi tempi; e tale sequenza, che aveva un carattere pubblico anche nei palazzi privati, si sviluppava in altezza, non solo in piano, giocandovi un ruolo primario l'ascensione attraverso una salita monumentale³¹ (fig. 7). Il ricetto ne condensa in un volume unico i momenti preliminari: è in primo luogo un atrio vitruviano a colonne libere, accostate alle pareti come nei precedenti sangallesi, ma allude con le sue edicole in pietra del Fossato anche ai finestrati d'un cortile. L'atrio è tenuto al livello della loggia del chiostro (virtuale piano-strada) in modo che il visitatore sia costretto ad ascendere per una salita di rappresentanza alla libreria, che costituisce il piano nobile di questo singolare microrganismo palatino. Non è quindi il dislivello ad aver motivato lo scalone: è la volontà di avere uno scalone ad aver spinto Michelangelo a creare un dislivello tra sala e ricetto, non altrimenti necessario. In un primo momento la scala aveva le forme di Poggio a Caiano, altra memoria sangallesc³²; nella versione costruita (fig. 8) ingombra invece il vestibolo, con una rampa centrale «pere el Signore» indirizzata al solenne portale, e le rampe laterali «pere i servi» dove ogni due gradini c'è «un sedere» (ossia una seduta) su cui attendere che il proprio padrone terminasse la visita, come accadeva nelle «sale dei palafrenieri» dei palazzi³³. (In un certo momento il maestro pensa addirittura di trasformare



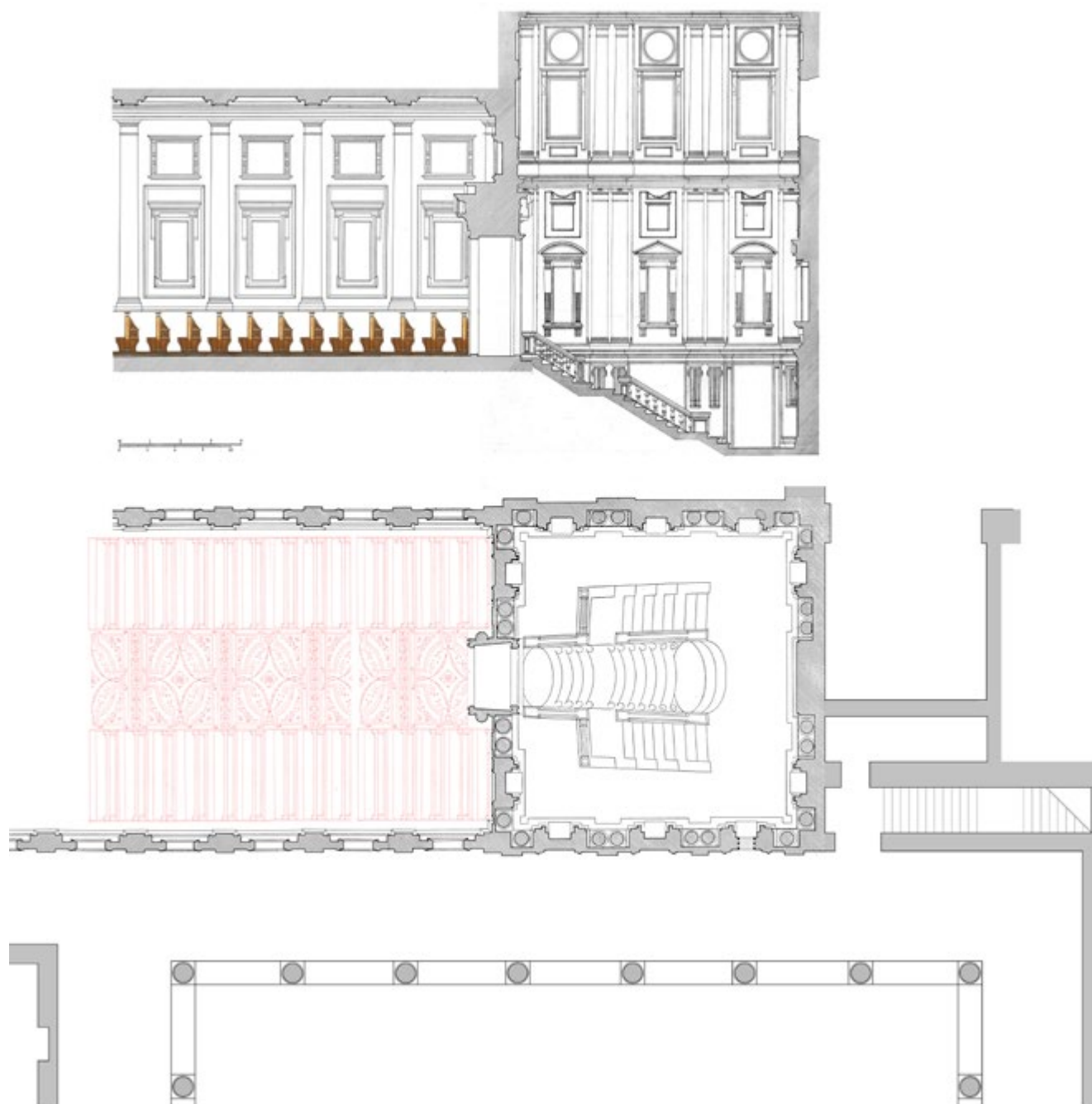
7. Biblioteca del convento di San Marco a Firenze: sopra, l'atrio quattrocentesco (2018); sotto, la pianta del complesso.

superiore; il corpo di fabbrica misura trasversalmente circa 11 m (compresa la parete d'ingresso ed esclusa quella di fondo): una scala di 18 gradini con una pedata di 48 cm (tre volte l'alzata), avrebbe sviluppato in lunghezza 8,64 m, lasciando 2,36 m per il pianerottolo. La comodità sarebbe ulteriormente aumentata ponendo qualche gradino d'invito sulle soglie dei portali tra loggia, ricetto e sala (come oggi si vedono). Per le misure vedi i grafici in Th. Gronegger, *Il progetto per la scala del ricetto, da Michelangelo al Tribolo a Vasari ad Ammannati. Nuove interpretazioni*, in *Michelangelo architetto a San Lorenzo*, cit., pp. 105-123.

31 Sul ruolo della scala nel cerimoniale vedi quanto rilevato in Ch.L. Frommel, *Der römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 voll., Tübingen 1973; P. Waddy, *Seventeenth-century Roman palaces*, Cambridge-London 1990 (soprattutto a pp. 3-69); da ultimo M. Antonucci, *Tutto passa per le scale: la scala nei palazzi romani*, in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, a cura di C. Conforti, G. Saporì, «Bollettino d'arte», volume speciale 2016, pp. 271-290.

32 L'idea michelangiolesca di un ricetto inteso quale virtuale spazio scoperto viene sottolineata dalla previsione di una luce zenitale da lucernario di cui si discute nel novembre-dicembre 1525 (*Carteggio*, III, 728, p. 186; ivi, 731, p. 192). Significativamente, le rampe di Poggio a Caiano erano esterne: vedi il saggio di Sabine Frommel in questo volume. Mi chiedo per inciso se gli scaloni di Sangallo e Michelangelo non fossero in qualche misura ispirati alle scalee dell'*Adorazione dei Magi* di Leonardo, iniziata nel 1481-82 e rimasta a Firenze in casa dei Benci.

33 Citazioni da *Carteggio*, V, 1215, (28 settembre 1555), pp. 47-48; ivi, 1284, (13? gennaio 1559), pp. 151-152. Analoghi «seditori» per gli «staffieri» saranno previsti da Borromini nella breve scala d'accesso alla Casa dei Filippini: F. Borromini, *Opus Architectonicum*, a cura di J. Connors, Milano 1999, p. 121, f. 58r.



8. Biblioteca
Laurenziana in San
Lorenzo a Firenze:
pianta e sezione
del nodo ricetto-
aula (elaborazione
dell'autore
sui rilievi pubblicati
in *Michelangelo
architetto*, cit.,
pp. 253, 255, 258,
293).

lo scalone in una cavea gradonata, forse per conferire al ricetto l'ulteriore funzione d'Accademia³⁴).

Non ancora soddisfatto, Michelangelo sente il bisogno di mediare ulteriormente il passaggio tra ricetto e sala di lettura, e interpone un altro vano d'ingresso, angusto e buio, ricavato a forza nello spessore del portale³⁵: a ciò serve la sua prolungata strut-

34 Haarlem, Teylers Museum, A 33bis-v: Ch. De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., Novara 1975-1980, IV (1980), 219v (d'ora in avanti *Corpus*); vedi anche la mia scheda (con bibliografia) in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, catalogo della mostra (Firenze 14 giugno-30 ottobre 2011) a cura di C. Conforti, A. Natali, Firenze 2011, pp. 192-193.

35 Si tratta probabilmente di un'aggiunta tarda: il portale telescopico non compare nel CB 80Ar (*Corpus* 560r), che mostra la pianta della libreria segreta di cui si discute già nell'autunno 1525, quando la sala di lettura è ormai allestita: *Carteggio*, III, 727, pp. 184-185. Solo nell'aprile 1526, al momento di costruire la parete tra ricetto e libreria, Michelangelo disegna il portale che dà sulle scale: ivi, 747, pp. 220-221.

tura “telescopica” a edicole giustapposte, che non è una mera licenza plastica. Questa minuscola pausa d’oscurità, predisposta sin dal principio per ospitare due porte lignee in sequenza, accentuava la sorpresa della sala di lettura che compariva improvvisamente vasta e luminosissima, strutturata da un ordine di paraste incalzante che fa mostra di sorreggere le travature del soffitto³⁶: una sorta di “ostinato” architettonico, inusuale in un interno civile, e nondimeno ispirato a un’altra architettura fiorentina di metà Quattrocento, il salone di Parte Guelfa³⁷. Sulla testata opposta Michelangelo aveva prevista la celebre saletta triangolare dei libri segreti, che nella sequenza avrebbe assunto il ruolo dello studiolo: il luogo di massima rappresentanza dei palazzi, al quale potevano accedere solo i più illustri tra gli ospiti per il suo carattere appunto “segreto” (ossia privato). Ha notato Portoghesi che l’architettura della Biblioteca Laurenziana «tende a rappresentare un’azione drammatica, un processo che si svolge davanti ai nostri occhi». Si potrebbe osservare che questa «azione drammatica», comune a gran parte o tutte le opere michelangiottesche, non attiene all’architettura, ma piuttosto ai suoi fruitori, che sono indotti a partecipare con i propri atti a un dramma di cui Michelangelo fornisce lo scenario narrativo e simbolico.

La commistione delle funzioni, che dà luogo a incastri di volumi e ordini architettonici in quasi ogni opera buonarrotiana, ha modo d’esprimersi a Roma in forme più mature. Se ne darà solo qualche cenno, scegliendo per brevità alcuni esempi.

Nel palazzo dei Conservatori, definito forse alla fine degli anni Cinquanta³⁸, già l’edificio quattrocentesco ospitava usi diversi: le aule della magistratura al piano nobile; le sedi delle Università (come a Roma si chiamavano le Arti) al piano della piazza, dietro un portico di colonne. In fondo Michelangelo deve solo rinnovare il palazzo per adeguarlo alla *magnificentia* cinquecentesca, e per esplicitare i legami delle istituzioni capitoline con l’antichità classica. Il maestro mantiene quasi tutto dell’edificio preesistente: funzioni, schema distributivo, persino parte del corpo di fabbrica; e nondimeno non si limita a comporre una nuova facciata, come avrebbero fatto molti suoi contemporanei, ma interviene sul dispositivo del palazzo, distinguendone ragionatamente le parti funzionali: dal loro organico ricomponimento in un nuovo *ordine*,

36 Le travi non sono strutturali: l’intero soffitto è costituito da scatolari lignei appesi con staffe metalliche alle capriate del tetto. Ringrazio la allora direttrice della Biblioteca Laurenziana Ida Giovanna Rao per avermi consentito l’accesso ai sottotetti, e Roberto Seriacopi per avermi accompagnato nella (quanto mai spericolata) visita.

37 Allestito da Maso di Bartolomeo nel 1452; dal medesimo precedente Michelangelo riprende il sollevamento dell’ordine su un plinto, che nel palazzo di Parte Guelfa faceva posto alle spalliere, nella Laurenziana ai banchi: D. Finiello Zervas, *The Parte Guelfa, Brunelleschi and Donatello*, New York 1987, pp. 221-225. Un ordine di paraste lo possedeva anche la biblioteca di San Giovanni di Verdara a Padova (c. 1490), ma è dubitabile (pur se non impossibile) che Michelangelo la conoscesse: O’Gorman, *The architecture of the monastic library*, cit., p. 68. Non si deve tuttavia trascurare, per questa come per altre soluzioni michelangiottesche, la memoria di *architecturae pictae* tardoquattrocentesche, i cui interni erano spesso scanditi da serrate parastature.

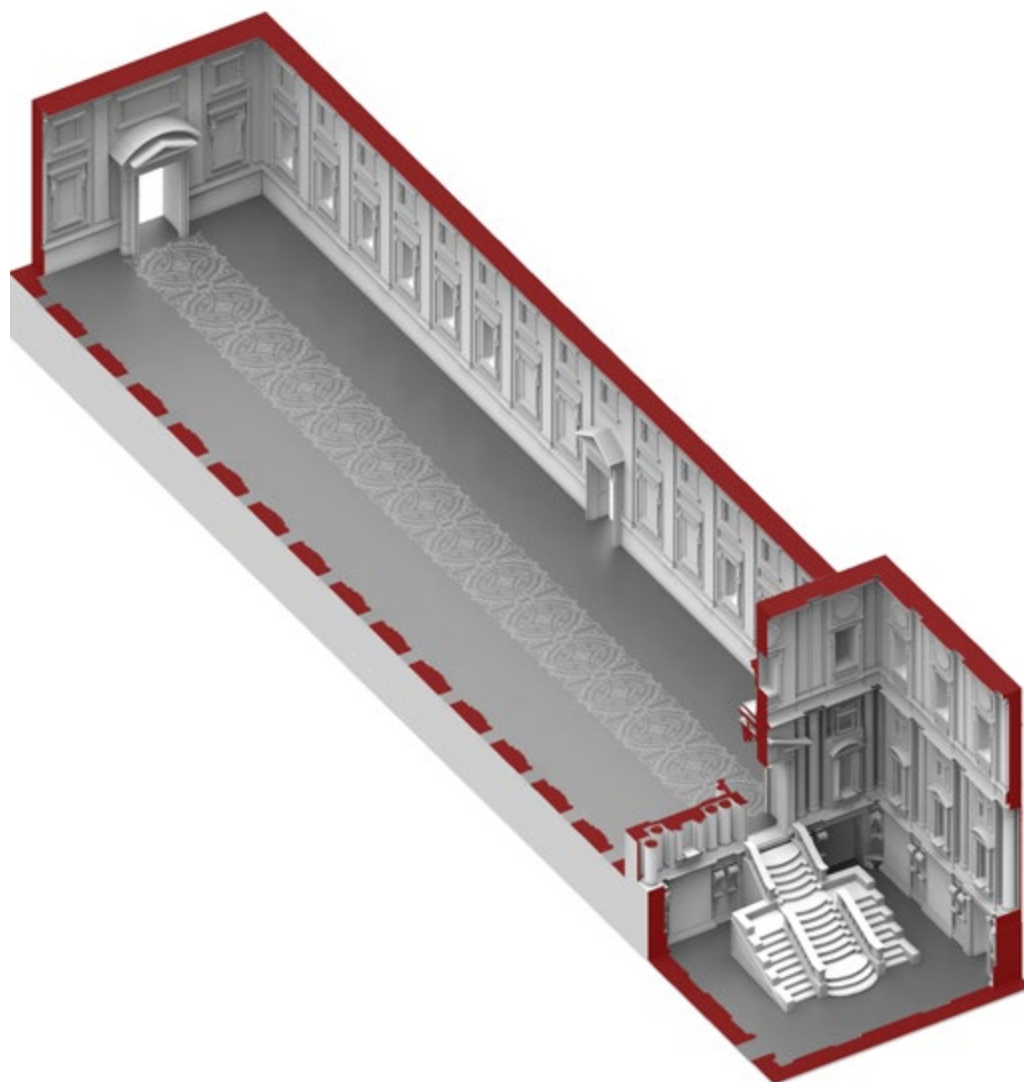
38 È opinione di A. Bedon, *Il Campidoglio: storia di un monumento civile nella Roma papale*, Milano 2008, pp. 121-125 (alla quale si rimanda per la bibliografia). Il disegno di Peruzzi è l’Uff. 113Ar: H. Wurm, *Baldassarre Peruzzi Architekturzeichnungen. Tafelband*, Tübingen 1984, p. 487.

discendono le celebri le soluzioni formali e persino quelle costruttive.

Come è stato notato, Michelangelo doveva conoscere l'abbinamento tra un ordine maggiore di paraste e un ordine minore di colonne che la scuola bramantesca aveva elaborato in diversi studi per San Pietro, e che si ritrova del resto, appena modificato, nell'Uff. 2048A, in cui la letteratura ha voluto identificare la proposta di Raffaello per la facciata di San Lorenzo³⁹. Nel Campidoglio l'abbinamento dei due ordini non è però solo un motivo sintattico, ma risulta dalla modularità applicata dal maestro al rinnovato palazzo capitolino.

La sede dei Conservatori viene identificata dall'ordine gigante di paraste corinzie su plinti, solenne e canonico, che abbraccia

e domina l'intero edificio; al piano inferiore, le stanze delle Università vengono dotate ciascuna d'un proprio atrio vitruviano a quattro colonne (inalveolate ma libere)⁴⁰, che le completa come dei microrganismi autonomi per forma e per uso. La serie trasversale di questi atrî colonnati costituisce il portico dell'intero palazzo, connettendosi all'ordine maggiore con sottilissime tangenze che probabilmente Michelangelo riprende di nuovo dalla scuola bramantesca⁴¹. Il prospetto capitolino non è quindi un semplice impaginato, ma quanto affiora del retrostante organismo modulare (fig. 9). Michelangelo arriva a coinvolgerci anche la struttura: le ciclopiche trabeazioni in



9. Biblioteca Laurenziana in San Lorenzo a Firenze, spaccato assonometrico (elaborazione di Martina Alessandrini, Matteo Capeccia, Andrea Ferramini, Lorenzo Grilli, Riccardo Morgoni, Daniel Pacetti sui rilievi pubblicati in *Michelangiolo architetto*, cit., *ibidem* – SAAD Università di Camerino, 2018).

39 L'identificazione (unanime dopo M. Tafuri, *Raffaello, Jacopo Sansovino e la facciata di San Lorenzo a Firenze*, in "Annali di architettura", 2, 1990, pp. 24-44), forse non è così indiscutibile. Rinvio la questione ad altro contributo.

40 Forse anch'esse riprese dalla scuola bramantesca, ossia dal portale delle Stalle Chigi, come rappresentato dall'Anonimo del Berlin Kunstbibliothek Hdz. 3267/83 (pubblicato in *Raffaello architetto*, a cura di Ch. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, Milano 1984, fig. 2.2.4 p. 124.

41 La sima dei plinti è complanare al pilastro del portico, come sembra di notare anche nel prospetto raffaellesco di San Pietro (New York, Pierpont Morgan Library, *Codice Mellon*, f. 71v).

travertino appartengono sia ai singoli atrî delle Università (sostenendone le volte a padiglione), sia al corpo costruttivo dell'intero palazzo, e sono significativamente portanti, identificando ordine architettonico e struttura lapidea: una scelta ardua e impegnativa, molto rara nell'architettura rinascimentale e barocca, giustificata dal desiderio di evocare l'antichità romana anche struttivamente⁴².

La quasi contemporanea cappella Sforza è stata restituita a Michelangelo da un brillante studio di Satzinger, dopo decenni d'immotivato scetticismo critico⁴³. Il suo impianto, originalissimo, è centrato su un nucleo tetrastilo di colonne libere in cui s'innestano, con nodi di memorabile plasticità, due absidi sguanciate e una piccola tribuna. Naturalmente si può ritenerlo un magistrale esercizio scultoreo, modellato con le «seste negli occhi» per esaltare la cappella familiare di Guido Ascanio Sforza di Santafiora, potentissimo cardinale Camerlengo, Arciprete Liberiano e cugino germano del cardinal Alessandro Farnese⁴⁴. Al carattere memoriale si deve l'impianto quadrato del nucleo, con quattro colonne libere di capitello composito a rappresentare il trionfo sulla morte: un motivo che si ritrova in San Bernardino a Urbino, sorto nel 1482 come mausoleo funerario dei Montefeltro. Si può anche ipotizzare, tuttavia, che l'ordine della cappella Sforza scaturisca da un'ennesima riflessione michelangiotesca sui suoi specifici usi, che forse andavano oltre l'essere un involucro per le sepolture degli Sforza Santafiora. Non ci sono riscontri documentali espliciti, ma quanto segue può ragionevolmente ipotizzarsi da quanto si riscontra nell'opera stessa, testimoniata nel suo stato originario da un anonimo rilievo eseguito nella seconda metà degli anni Sessanta del Cinquecento⁴⁵.

Michelangelo ha impostato l'ordine trionfale al di sopra di plinti di travertino, molto semplificati, che si estendevano al piede delle pareti absidate, come appare nel rilievo antecedente ai lavori dell'aportiani e come è confermato dall'esame diretto: la pietra del regolo è stata in effetti scalpellata per far posto alle mostre funebri eseguite. Il maestro aveva dunque pensato di porre le tombe degli Sforza al di sopra del plinto⁴⁶, come del resto può vedersi nell'adiacente cappella Cesi, sicuramente in cantiere nel 1558⁴⁷ e usata dai canonici liberiani come coro invernale dall'agosto 1568. C'è da

42 La reale struttura dei cosiddetti «archi piatti» (ossia delle travi a conci) del Campidoglio è stata oggetto di significative discussioni: vedine il sunto e i riferimenti in F. Bellini, *Le cose, i fatti, la storia*, recensione ad A. Bedon, *Il Campidoglio. Storia di un monumento civile nella Roma papale*, Milano 2008, in «Casabella», 779, 2009, pp. 100-101.

43 G. Satzinger, *Michelangelos cappella Sforza*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 35, 2003-04, pp. 327-414.

44 Sulla figura di Guido Ascanio mi risulta solo N. Ratti, *Della famiglia Sforza*, 2 voll., Roma 1794-95, I, pp. 233-252.

45 MM, *Scholz scrapbook*, cc. 49.92.19v, 49.92.23r-v, pubblicati in Satzinger, *Michelangelos cappella Sforza*, cit., pp. 376-381, che invece li ritiene tratti da un modello michelangiotesco; sullo Scholz Scrapbook, E. d'Orgeix, *The Goldschmidt and Scholz scrapbooks in the Metropolitan Museum of Art: a study of Renaissance architectural drawings*, in «Metropolitan Museum journal», 36, 2001, pp. 169-206.

46 Il CB 103Ar (*Corpus*, 613r), ammesso si riferisca davvero alla Sforza, non necessariamente rappresenta un monumento funebre posato sul pavimento come ritiene Satzinger, *Michelangelos cappella Sforza*, cit., pp. 397-398.

47 I lavori alla Cesi dell'agosto 1558 sono documentati in Bellini, *La basilica di San Pietro*, cit., II, doc. b-4, p. 61. Sul suo uso come coro invernale, Satzinger, *Michelangelos cappella Sforza*, cit., p. 346, n. 74.

ritenere che la ragione fosse la medesima: Michelangelo e il cardinale Sforza volevano allestire nelle absidi gli stalli di un coro, e perciò il maestro fa spiccare l'ordine al di sopra d'un plinto parietale, così come aveva fatto nella sala della Laurenziana per sollevarlo sopra i banchi di lettura. Le notevoli dimensioni della cappella Sforza avrebbero consentito di sistemare un buon numero di stalli, magari su due ranghi (come infatti accadrà dopo il 1762)⁴⁸: la cappella avrebbe perciò potuto soppiantare proprio la Cesi come coro invernale della basilica Liberiana, e in ogni caso costituire un'alternativa valida per determinate funzioni. Ma quali?

Rispetto alla Cesi, i cori contrapposti della Sforza avevano una più magnifica forma a *tribunal*, esaltata dalla coppia di colonne libere per parte, erette in conci di travertino come le quattro centrali. Il vantaggio maggiore non era però visuale, ma acustico. Nella Cesi i cori sistemati lungo le pareti sono sovrastati dal voltone della cappella; nella Sforza i cori sono invece incassati, sopra hanno le calottine delle absidi sguanciate che funzionano da *abat-voix*: la Cesi è perciò un coro tradizionale, sufficiente per compiere l'Ufficio delle Ore in forma recitata o di litania, o tutt'al più di monodia gregoriana; la Sforza è invece predisposta per la polifonia a cappella, in cui è essenziale che le diverse voci non s'impastino quando le loro linee si sovrappongono in contrappunto. Seguendo l'ipotesi, inoltre, non è azzardato congetturare che in controfacciata fosse previsto un organo su palco, del tipo di quello realizzato a Santo Spirito nel 1547-48 sopra il portale da via dei Penitenzieri, divenuto immediatamente famoso in tutta Roma⁴⁹: ciò che spiegherebbe lo spazio ambiguo che Michelangelo pone tra la controfacciata della cappella Sforza e il nucleo tetrastilo (già presente nel CB 104A), troppo profondo per un semplice recesso murario e troppo sacrificato per un vestibolo⁵⁰.

Può essere certo un caso ma, bibliofilia a parte, non si conosce del cardinal Guido Ascanio Sforza altro interesse culturale al di fuori della musica, che lui amò con intensa passione. Nel 1545 aveva fondato la Cappella Liberiana dotandola di una provvisione cospicua e soprattutto perpetua⁵¹; e nel marzo 1561, proprio mentre si avviano i lavori michelangioli, assume come maestro della Liberiana Pierluigi da Palestrina, che in quegli anni andava riformando il Gregoriano in senso moderno,

48 Ivi, pp. 361-362.

49 Fatto costruire dal Commendatore Alessandro Guidiccioni come riscontro alla sua frontistante cappella familiare, creando nell'aula un'assialità sonora trasversale. L'organo, di Nicola da Cremona, viene accordato nel maggio 1554, mentre la chiesa sarà consacrata nel maggio 1561: F. Colonna, *Il ciborio della corsia sistina, l'organo e il ciborio della chiesa di Santo Spirito in Sassia*, in *Studi in onore di Renato Cevese*, a cura di G. Beltramini, A. Ghisetti Giavarina, Vicenza 2000, pp. 87-88, 517, 519; E. Howe, *Architecture for 'Divine hymns': the organ of Antonio da Sangallo the Younger for the church of Santo Spirito in Sassia*, in *Art and music in the early modern period*, a cura di Katherine A. McIver, Aldershot Burlington 2003, pp. 57-90.

50 *Corpus*, 624r. Un organo vi venne effettivamente costruito nel 1909, quando però la parete di controfacciata era già stata ampliata nei lavori fughiani: Satzinger, *Michelangelos cappella Sforza*, cit., p. 263.

51 Trecento scudi-oro annui, tratti in perpetuo dal reddito di Santa Pudenziana (bolla di Paolo III del 18 maggio 1545): Ratti, *Della famiglia Sforza*, cit., pp. 236, 248; il cardinale, oltre che protettore di Antonio Blado, ha fondato la biblioteca Sforza (ivi, pp. 245-246); vedi anche Satzinger, *Michelangelos cappella Sforza*, cit., p. 336, n. 30.



10. Ricetto della Biblioteca Laurenziana in San Lorenzo a Firenze (foto di Nicolò Sardo).

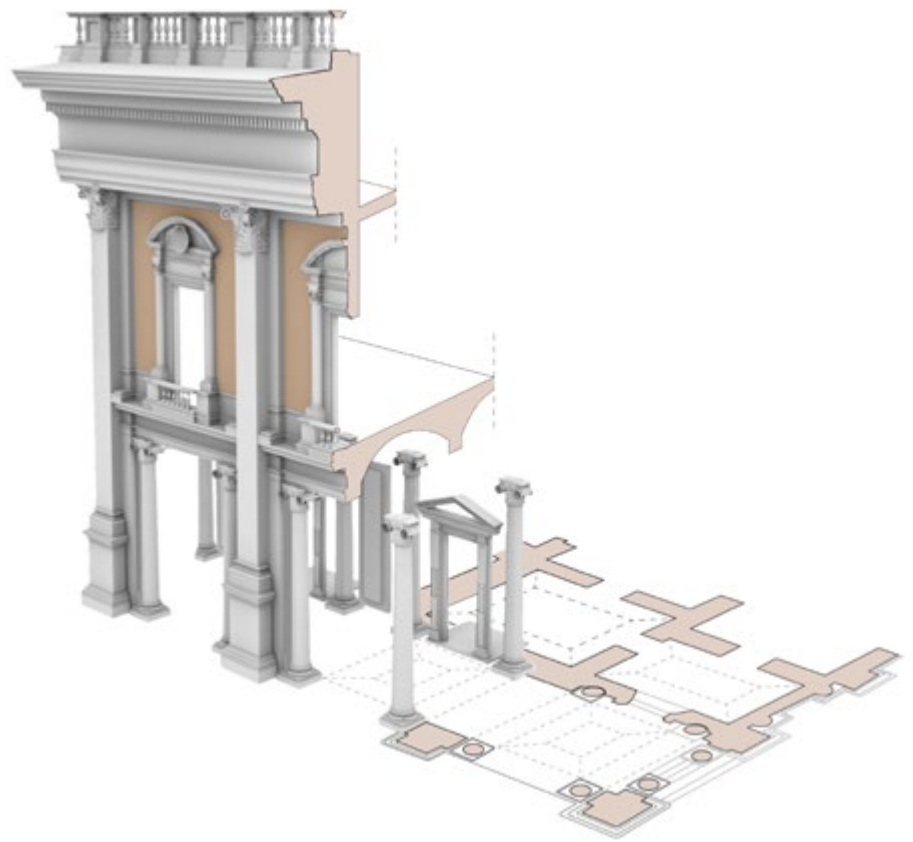
con lo sviluppo del contrappunto polifonico nel rispetto della comprensibilità del testo cantato⁵².

Mi pare dunque legittimo ipotizzare che Michelangelo, di concerto col committente, abbia predisposto nella cappella Sforza una sorta di *auditorium* per musica sacra, integrato alle ordinarie funzioni di una cappella familiare (fig. 10). Ci riesce solo grazie a una drastica revisione tipologica, che rende l'opera unica nella storia: la cappella Sforza può infatti leggersi come un geniale ibrido, in forma contratta, tra un mausoleo cupolato tetrastilo, una tribuna cruciforme a transetti e un coro a stalli contrapposti. Lungo l'asse longitudinale la cappella funziona come un ordinario edificio di culto, con altare a parete nel sacrario di fondo; in senso trasversale è invece un coro a due tribune absidate, da cui si ergono le mostre funebri degli Sforza Santaflora, immerse nella sorgente stessa del canto. Le diverse parti sono coordinate al nucleo centrale attraverso i nodi colonnati, che non sono effetto dell'estro, ma un espediente ragionato per unificare parti tra loro distinte per forma e funzione. Un espediente anche strutturale. Il tetrastilo coperto da volta a vela della cappella Sforza è con tutta evidenza una memoria della cellula brunelleschiana; Michelangelo, tuttavia, ne risol-

52 R. Tibaldi, voce *Pierluigi da Palestrina* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 83, Roma 2015, p. 338. Nel 1550 il cardinale aveva assunto al proprio personale servizio Giovanni Animuccia, appena arrivato da Firenze: L. Pannella, voce *Giovanni Animuccia*, *ivi*, 3 (1963), p. 328.

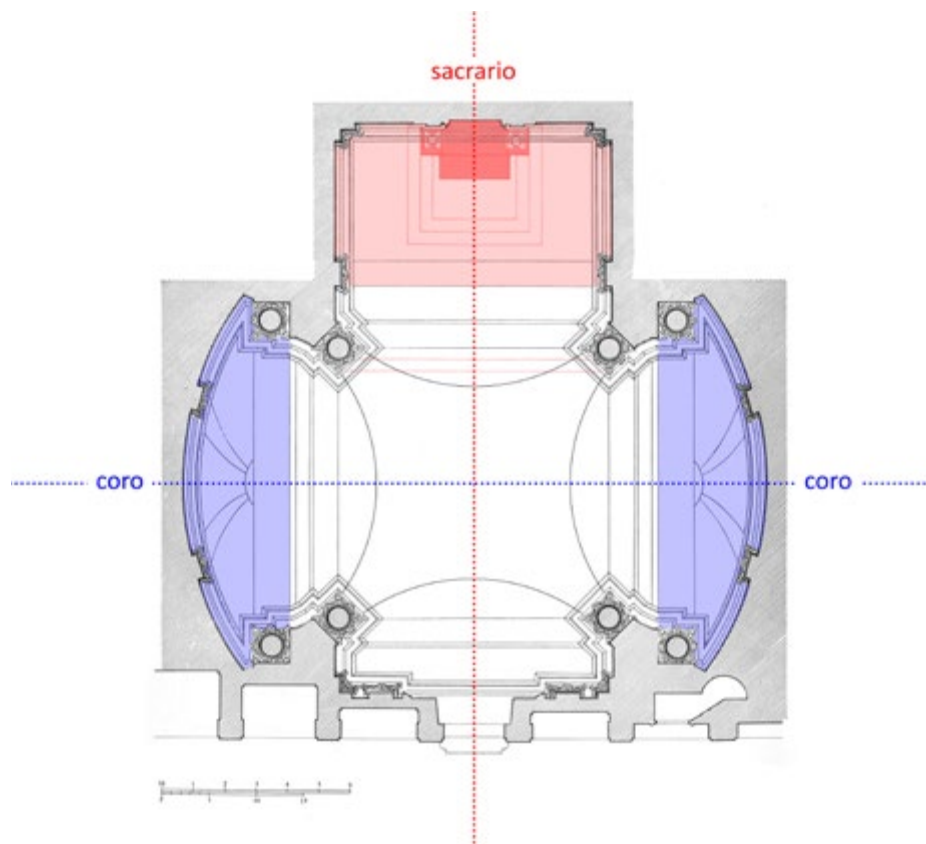
ve l'insufficienza statica ruotando verso il centro i sostegni in travertino: le spinte diagonali della volta a vela sono così contrastate in linea retta dagli speroni murari, senza necessitare catene.

Il virtuosismo tipologico del Buonarroti giunge al punto estremo in Santa Maria degli Angeli, per la quale nell'estate 1561 si astiene dal disegnare anche solo una scorniciatura. Michelangelo deve adattare il nuovo santuario dedicato al culto degli Angeli e dei Martiri in ciò che rimaneva delle Terme di Diocleziano; al contempo, però, deve prevedervi un'aula per le messe ordinarie e un coro separato per i monaci certosini che osservano la clausura⁵³. Il vecchio maestro, ormai ottantaseienne, immagina di distribuire gli altari degli Angeli ai piedi delle gigantesche colonne imperiali (che i Martiri stessi avevano erette), suggerendone un circuito devozionale attorno al perimetro del *frigidarium* (fig. 11); la chiesa ordinaria si sarebbe invece sviluppata sull'asse minore, sfruttando il *tepidarium* come atrio e relegando alle spalle dell'altare maggiore il retrocoro dei certosini, in opportuna adiacenza al loro monastero: geniale. Senza definire neppure una forma, architettonica o meno, agendo per pura riflessione sul rapporto organico tra tipo e funzione, in Santa Maria degli Angeli — sua opera estrema — Michelangelo oltrepassa dunque persino l'astrazione, attingendo ormai all'arte concettuale.



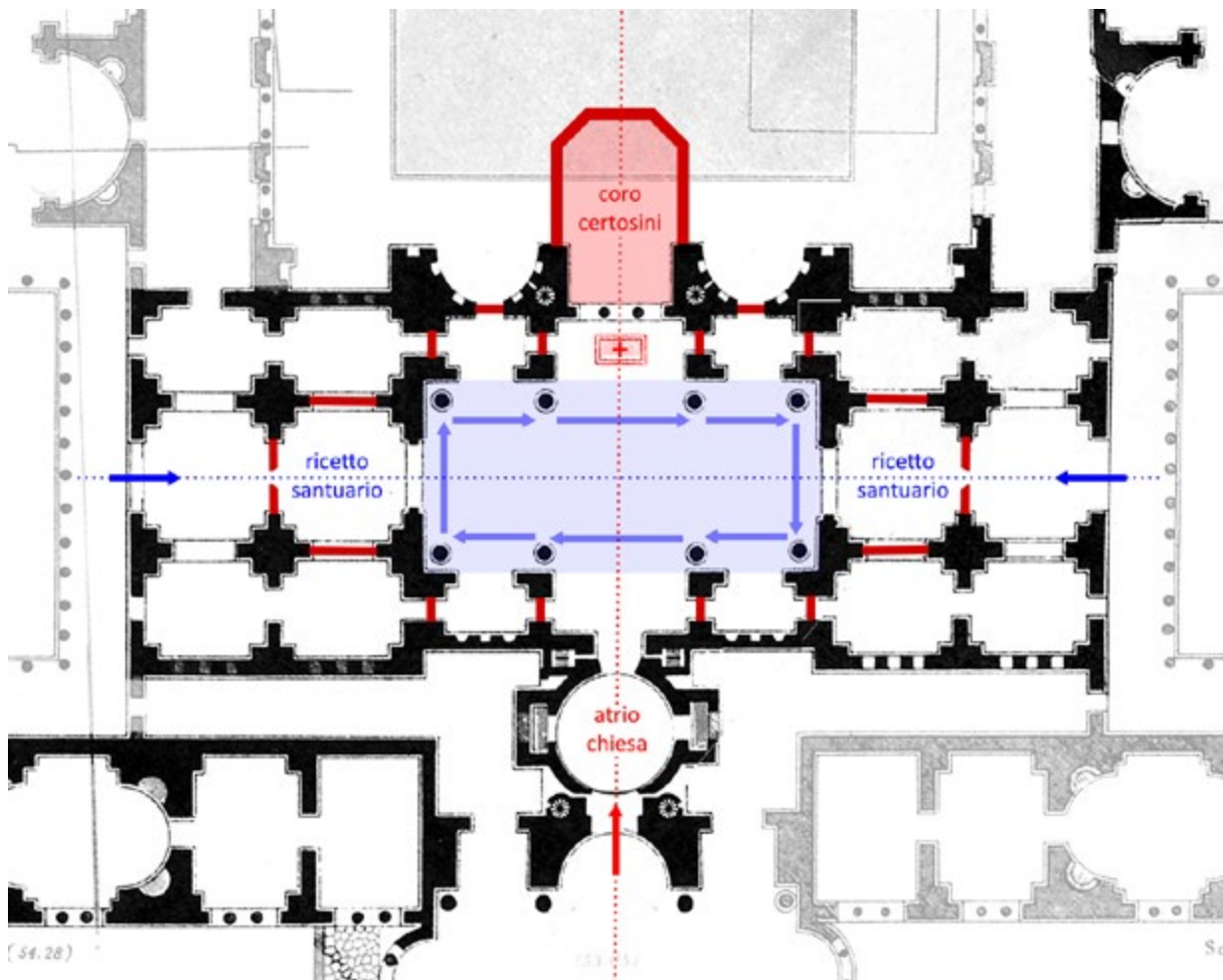
11. Biblioteca Laurenziana, interno del Ricetto. Palazzo dei Conservatori in Campidoglio: sopra, spaccato del portico (elaborazione di Ilaria Baldassarri, Ilenia Crisci, Veronica Luciani – SAAD Università di Camerino, 2018); sotto, esploso dell'atrio vitruviano modulare (elaborazione di Francesca Tottone – SAAD Università di Camerino, 2016).

⁵³ A.F. Caiola, *Santa Maria degli Angeli e dei Martiri da Antonio Lo Duca a Michelangelo e a Vanvitelli*, in *Le Terme di Diocleziano*, a cura di R. Friggeri, M. Magnani Cianetti, Milano 2014, pp. 230-264. Per il quadro generale delle opere michelangellesche, F. Bellini, *Michelangelo, la strada e la Porta Pia*, in «Studi Romani», LIX, 1-4, 2011 (2013), pp. 74-109.



12. Cappella Sforza in Santa Maria Maggiore: pianta funzionale (elaborazione dell'autore sui rilievi pubblicati in *Michelangelo architetto*, cit., p. 755).

13. Santa Maria degli Angeli a Roma: pianta funzionale (elaborazione dell'autore sulle planimetrie di R. Lanciani, *Forma Urbis Romae*, Roma 1990, tavv. 10, 17).



rassegna

rivista online della Accademia Nazionale di San Luca

direttore responsabile
Claudio Strinati

pubblicazione annuale

02 | aprile 2025

ISSN 3035-0689

ISBN 978-88-97610-45-8

ISBN

978-88-97610-45-8



9 788897 610458