

1564/2014

Michelangelo

INCONTRARE UN ARTISTA
UNIVERSALE

1564/2014
Michelangelo
Incontrare
un artista universale

Roma, Musei Capitolini
Palazzo Caffarelli
Sala Orazi e Curiazi

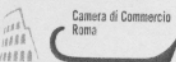
27 maggio
14 settembre
2014

SOTTO L'ALTO PATRONATO
DEL PRESIDENTE DELLA
REPUBBLICA ITALIANA



MetaMorfosi
associazione culturale

In collaborazione con



Progetto e mostra a cura di
Cristina Acidini
con Elena Capretti
e Sergio Risaliti

Comitato scientifico
Cristina Acidini, Riccardo Brusca, Elena Capretti, Alessandro Cecchi, Anna Imponente, Antonio Paolucci, Claudio Parisi Presicce, Daniela Porro, Pina Ragionieri, Sergio Risaliti, Pietro Ruschi, Claudio Strinati, Pietro Zander

Coordinamento scientifico e apparati didattici
Elena Capretti e Sergio Risaliti

Roma Capitale

Ignazio Roberto Marino
Sindaco

Flavia Barca
Assessore alla Cultura, Creatività e Promozione Artistica

Claudio Parisi Presicce
Sovrintendente Capitolino ai Beni Culturali

Servizio Comunicazione e Relazioni Esterne
Renata Piccininni, *Responsabile*
Teresa Franco

Servizio Mostre e Attività Espositive e Culturali
Federica Pirani, *Responsabile*
Maria Pia Favale
Mara Minasi

Musei Capitolini

Servizio Gestione dei Servizi Museali e degli Eventi
Antonella Magagnini, *Responsabile*
Marina Wappner
con
Valeria Giunta
Laura Scatena

Ufficio Mostre
Micaela Perrone
Daniela Tabò
Sonia Mangia
con Susi Digiandomenico
(Zètema Progetto Cultura)

Ufficio Restauri e Conservazione
Elena Bianca Di Gioia

Ufficio Attività Editoriali
Francesca Ceci
Isabella Damiani

Ufficio Archivio Fotografico
Angela Carbonaro

Ufficio Attività Didattiche
Isabella Serafini

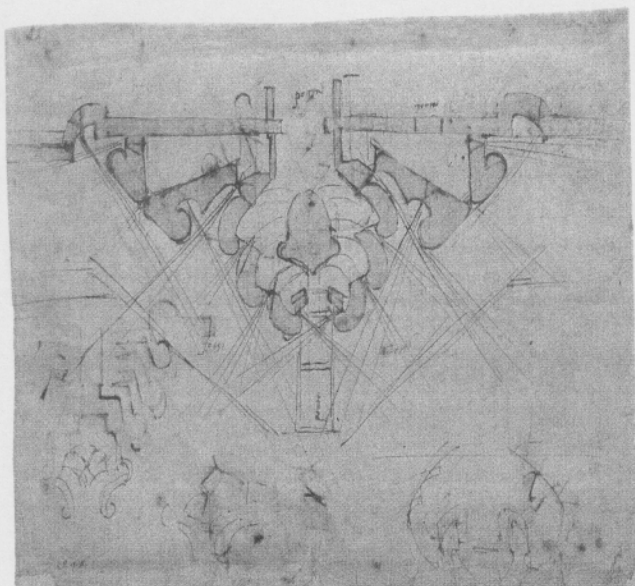
Ufficio Manutenzione Palazzi e Monumenti Capitolini
Alberto Danti

Ufficio Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte
Marco Pasquali

Revisione Conservativa delle opere
Cristina De Gregorio
Ombretta Bracci
con Elda Occhinero
(Zètema Progetto Cultura)

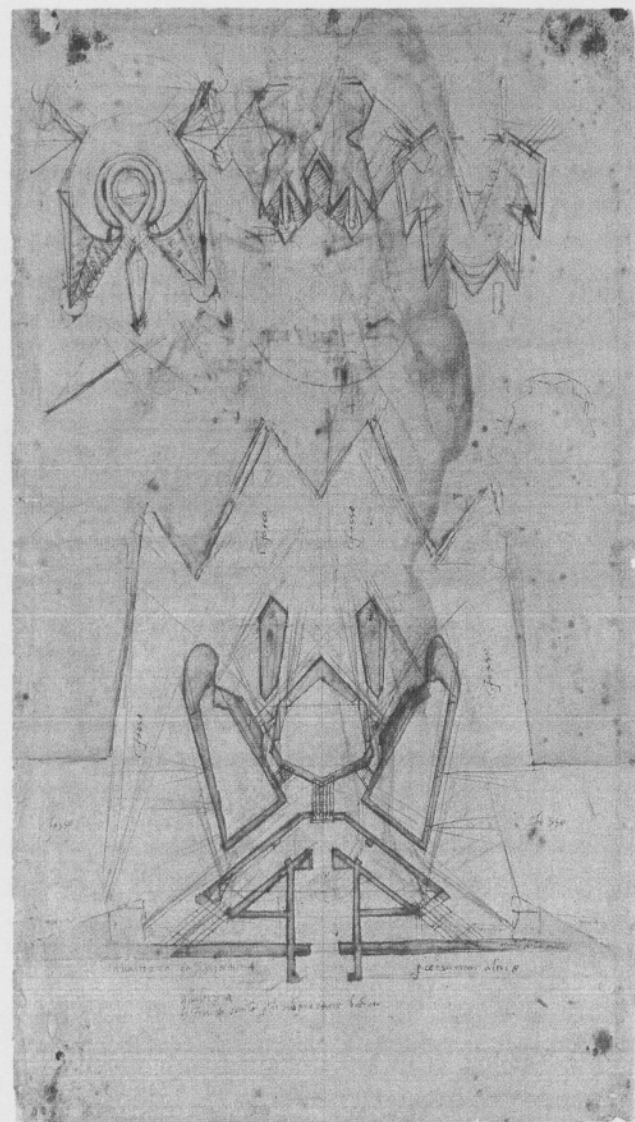
Segreteria
Sandra Bigazzi
Annarita Martini
Alessia Perfetti
Rosanna Sparano

Istruttori Servizi Sicurezza e Controllo Beni Culturali
Roberto Costanzi e
Pina Lo Turco, *Coordinamento*



V.18
MICHELANGELO,
Studio per fortificazioni
 1525-1530
 Penna, acquerello, sanguigna
 su carta, 562 x 402 mm
 Firenze, Casa Buonarroti, inv. 22 A r

V.19
MICHELANGELO,
Studio per fortificazioni
 1525-1530
 Penna e inchiostro diluito,
 sanguigna su carta, 562 x 497 mm
 Firenze Casa Buonarroti, inv. 27 A



I due disegni di Casa Buonarroti appartengono a una celebre serie, dove Michelangelo esplora il tema dell'architettura militare non in termini astratti, ma declinando le proprie riflessioni grafiche nel caso concreto dell'adeguamento delle fortificazioni medioevali della città di Firenze. Il primo studio organico su questo straordinario portfolio si deve a Charles de Tolnay (1940) ma già da tempo questi disegni erano noti agli storici dell'arte: si possono citare, a titolo d'esempio, le parole di Adolfo Venturi, che sulle pagine de "L'Arte", aveva accostato questi progetti alle sculture della Sagrestia Nuova: «Nel loco muto, nel tempio del sonno eterno, stanno i sepolcri, che riflettono la tempestosa vita dei giorni dell'assedio di Firenze, ne' quali Michelangelo, governatore generale delle Fortificazioni, correva a cingere di bastioni San Miniato, e a disegnar difese per Pisa e Livorno» (Venturi 1918, p. 284). Con questo ardito paragone, Venturi sottraeva tali pensieri disegnativi dalla stretta area di interesse degli storici delle fortificazioni e dell'arte militare, per ricondurli nel più ampio alveo degli studi sull'arte michelangiolesca sottolineando al contempo il *pathos* che li attraversa, evidenza poi

unanimemente riconosciuta dalla letteratura successiva. Il binomio arte-ingegneria è la cifra distintiva più immediatamente percepibile in questa serie di disegni che colpiscono per più ragioni: l'altissima qualità della tecnica grafica, la vitalità intrinseca che li anima e la precipua fantasia combinatoria che li pervade. Concetti quali la realizzabilità delle opere fortificatorie proposte, la loro natura (in muratura o di terra, o ancora combinazione di muratura e terra) e la loro efficacia sul piano della difesa e dell'offesa rimangono, invece, questioni ancora aperte e dibattute dalla storiografia con posizioni articolate, riassunte e schematizzate nel recente contributo di Pietro Ruschi (Ruschi, *Studi e progetti per le fortificazioni* 2011). A livello generale, è stata evidenziata un'evoluzione in questi elaborati nei caratteri morfologici e nel grado di definizione del progetto: da ideazioni caratterizzate da soluzioni più semplici a proposte progressivamente più complesse che esplorano articolate conformazioni e assetti diversificati (Ackerman 1961, I, pp. 48-53) sul tema del baluardo da realizzarsi in prossimità di porte o torri del circuito murario. Michelangelo in questi progetti si concentra su alcune parti del perimetro urbano e, in alcuni casi, didascalie e scritte ne consentono una puntuale identificazione topografica. Le scritte inoltre guidano l'osservatore nella comprensione dei materiali e delle quote («terra», «muro della terra», «fosso» ecc.), agevolata anche dall'uso delle campiture stese con grande sensibilità artistica. La cronologia dei disegni, tradizionalmente collocata nel 1529-1530 (il 6 aprile 1529 Michelangelo assume formalmente l'incarico di responsabile delle fortificazioni

cittadine), è stata messa in discussione in un recente studio di Rob Hatfield che ha il merito di aver ricostruito, su basi documentarie, il lungo periodo di dibattiti e interventi che hanno interessato le riflessioni sull'adeguamento del circuito murario fiorentino dal 1526 al 1534 (Hatfield 2012), dopo le nuove considerazioni presentati da Caroline Elam (in *Michelangelo e il disegno di architettura* 2006, pp. 196-199 n. 18). La ricerca di Hatfield offre, dunque, nuove conoscenze per tornare a riflettere con nuovi elementi su questi progetti michelangioli, anche se si ritiene che la proposta dello studioso di spostare agli anni 1531-1532 la partecipazione dell'artista a questo intenso lavoro progettuale (Hatfield 2012, p. 211) – e dunque contestualmente la datazione dei disegni – sia suscettibile di ulteriori verifiche e approfondimenti. Si può in questa sede solo accennare che, circa le osservazioni sull'assetto del Mugnone e dei fossati in relazione alle mura – uno dei cardini dell'articolato ragionamento dello studioso per post-datate gli elaborati –, non si è tenuto conto del fatto che opere idrauliche documentate nel 1529-1530 potrebbero essere relative non solo a lavori ex-novo ma anche alla sistemazione di realizzazioni precedenti (1526-1527): le opere di questo tipo erano infatti sottoposte a continui interventi di manutenzione o, spesso, di riprogettazione nel medesimo sito dei sistemi di arginatura, deviazione, contenimento dei corsi d'acqua sul piano delle scelte tecniche operative.

I due elaborati in mostra sono relativi a due punti ben precisi del circuito murario fiorentino. Il CB 22 A, recto e verso, esplora il tema del potenziamento di una delle porte dell'Oltrarno con un baluardo

che si protende in avanti e ingloba il varco. La struttura principale è dotata di contrafforti laterali che creano un organico collegamento con il perimetro urbano. La presenza di un fossato è segnalata dalla scritta ed esplicitata dalla presenza di un manufatto contraddistinto della parole «ponte» (recto). Nella parte superiore del disegno rapidi schizzi fissano sulla carta altre proposte per la conformazione del baluardo. L'esplorazione di ulteriori assetti dello stesso manufatto si dispiega sul verso (Tolnay 1980). Maggior accuratezza nella definizione delle varie parti che compongono il baluardo, in connessione alla porta si riconosce nel CB 27 A recto. I disegni di fortificazioni si sovrappongono al profilo di nudo virile, che Tolnay non attribuisce alla mano di Michelangelo. Secondo il medesimo studioso, le riflessioni grafiche nel CB 27 Ar pertengono a Porta al Prato, mentre Fara le collega alla Porta di San Frediano (Fara 2000). L'elemento più importante, ancora una volta, è il baluardo che si giustappone alla porta medioevale incorporandola: il manufatto assume qui una geometria articolata e complessa nelle tre dimensioni; la differenza delle quote, creata dalla presenza del fossato e dei ponti per superarlo, è evidenziata dalle scritte e dalle campiture. Nella parte alta del foglio compaiono altre proposte per la definizione morfologica della stessa struttura, con forme sempre più originali.

Emanuela Ferretti

Bibliografia:

V.18 (22A recto e verso)
Thode 1908-1913, II, p. 148, 384; III, 1913, p. 79 n. 184; Tolnay 1940, p. 132; Dussler 1959, p. 67 n. 69; Ackerman 1961, II, p. 46; Barocchi 1962, I, pp. 133-134 n. 105; Portoghesi, Zevi 1964,

p. 379, 386, 1011 tav. 419; Hartt 1971, p. 236 n. 338; Tolnay 1975, p. 112 n. 173; Tolnay 1980 pp. 80-81 n. 574 r e v; Fara 2000, p. 511; Ruschi, *Studi e progetti per le fortificazioni* 2011, p. 112; Hatfield 2012, p. 221.

V.19 (27 A recto)

Berenson 1903, n. 1660; Berenson 1938, II, p. 227 n. 1660; Berenson 1961, II, pp. 379-380 n. 1660B; Thode 1908-1913 I, 1908, p. 151; II, pp. 148, 384; III, n. 67; Tolnay 1940, p. 135; Dussler 1959, p. 68 n. 74; Ackerman 1961, II, p. 47; Barocchi 1962, I, pp. 230-231 n. 182; Portoghesi, Zevi 1964, p. 391, 1011, tav. 419; Tolnay 1975, p. 113 n. 175; Tolnay 1980, pp. 77-78 n. 567 r; Fara 2000, p. 509; Brothers 2008, p. 183; Ruschi, *Studi e progetti per le fortificazioni* 2011, p. 112.

V.20

CRISTOFANO DI PAPI DELL'ALTISSIMO

(Firenze, 1530 circa - 1605)

Papa Clemente VII

1562-1565

Tavola, 58 x 43 cm

Iscrizioni: "Clemens VII P.M."

Poggio a Caiano, Villa Medicea, inv.

Poggio a Caiano n. 1

(serie Guardaroba, stanza n. 1)

Per quanto numerosa, la ritrattistica dedicata a Clemente VII (1523-1534) conta certamente un minor numero di opere rispetto a quelle dedicate a Leone X. Il precedente a cui si rifaceva il dipinto della Serie Gioviana – e poi, di conseguenza, la copia dell'Altissimo – è probabilmente una tela di Sebastiano del Piombo, realizzata per Girolamo da Schio, vescovo di Vaison, morto nel 1533 (Langedijk 1981-1987, II, 1983, p. 1366). L'iconografia di questo dipinto ci consegna un Giulio de' Medici non più giovane, con una lunga barba nera e vestito come Leone X nel dipinto di Raffaello. Il successo del dipinto di Sebastiano del Piombo fu notevole tant'è che numerosissime furono le repliche tra cui anche una del fiorentino Giovanni Battista Naldini (Langedijk 1981-1983, II, p. 1366). I primi rapporti tra Giulio de' Medici e le architetture di Michelangelo risalgono al 1520, in occasione dell'avvio del cantiere della Sagrestia Nuova. Commissionati da Leone X, i lavori furono seguiti fin dall'inizio dal futuro Clemente VII. Dopo la scelta di arrestare la costruzione della facciata della basilica e il temporaneo rallentamento dell'attività del cantiere, coinciso col pontificato di Adriano VI (1522-1523), l'intervento riprese vigore con la nomina di Giulio de' Medici a Pontefice, tant'è che già nel