

Luciano Berti: la passione di uno studioso

Luciano Berti (1922-2010) per tutta la vita ha seguito la sua passione di studioso lasciandoci opere divenute ormai classiche sull'arte italiana del Quattro e Cinquecento, è il celebre autore del *Principe dello studio*, libro di obbligatoria lettura in molte facoltà umanistiche italiane, e il letterato che ha narrato mirabilmente ne *Il Portico*, in forma di romanzo, la storia del Seicento fiorentino; nell'Amministrazione pubblica ha rivestito fin dalla prima gioventù importanti cariche, terminando la sua carriera come Soprintendente alle Gallerie fiorentine e non dimenticato direttore degli Uffizi, museo che ha saputo portare ai maggiori livelli di elegante funzionalità espositiva e aggiornato prestigio scientifico.

Presidente dell'Ente Casa Buonarroti per un decennio (1992-2002), ma sempre partecipe della vita di questa Istituzione che gli fu molto cara, Berti non ancora trentenne stilava un'essenziale guida del suo museo, e nel 1985 ha curato la pubblicazione del catalogo completo dei disegni della Casa, primo e unico esempio di volume dedicato esclusiva-

mente alla nostra Collezione, a circa vent'anni dal fondamentale contributo di Paola Barocchi, nei tre tomi che comprendevano però anche i fogli michelangioleschi degli Uffizi.

L'opera di Berti, con schede critiche di Alessandro Cecchi e di Antonio Natali, è ormai da tempo non solo esaurita, ma anche introvabile; e anche la straordinaria introduzione dell'autore rischia di entrare a far parte di tanti grandi testi perduti.

Il testo si pubblica qui nella sua versione integrale, compresi gli assai numerosi rimandi a disegni che nel volume del 1985 erano ovviamente tutti illustrati. Tra essi, si è operata di necessità una scelta che riesce però a dare un'idea dell'imponenza e dell'unicità della Collezione di disegni di Michelangelo della Casa Buonarroti.

P. R.

La Collezione di disegni della Casa Buonarroti

Luciano Berti

Tra i vari caratteri che la rendono eccezionale, la raccolta di disegni di Michelangelo della Casa Buonarroti ha anche la suggestione di trovarsi entro mura a lui famigliari; sebbene il Buonarroti non giungesse a vedere l'edificio attuale, né la configurazione di esso a casa-museo in sua gloria, dovuta all'omonimo pronipote, il notevolissimo letterato del Seicento fiorentino. Ma egli è lì un antecedente e concreto *genius loci*: perché il fondo edificabile l'aveva comprato lui stesso in gioventù (1508 e 1514); aveva quindi abitato (tra 1516 e 1525) una delle casette preesistenti; ed incitato poi (1546-1547) da Roma il nipote Leonardo a realizzare per la famiglia «una casa onorevole nella città».

Ma la raccolta ebbe indiscutibilmente qualche vicissitudine, e le mancò intanto l'eredità, su cui tanto si sperava, di tutta la grafica che il vecchio Michelangelo conservava presso di sé a Roma. A causa di quei due falò successivi che il Buonarroti eseguì poco prima di morire nel 1564: «gran numero di disegni, schizzi e cartoni fatti di man sua, *acciò nessuno vedessi le fatiche durate da lui et i modi di tentare l'ingegno suo, per non apparire se non perfetto...*» (Vasari). Il disappunto fu grande a Firenze, e il Duca Cosimo (il quale

doveva aspirarvi, almeno in parte, per le sue auliche collezioni) addirittura se ne adontò: «Ci accresce questa molestia [della morte di Michelangelo] il non aver lasciato alcun de' suoi disegni: non ci è parso atto degno di lui l'avergli dato al fuoco» (così all'ambasciatore Serristori). Oltreché deluso, timoroso per questo risentirsi del suo autoritario principe ci appare il nipote Leonardo, che si affanna a tentar di recuperare almeno altri fogli rinvenibili a Roma; e intanto segue il consiglio di offrire in compenso, a Cosimo I, tutto quanto di Michelangelo era rimasto nel suo studio di Firenze in via Mozza (fra questo anche disegni). E dispiaciuto fu certamente pure, come cortigiano mediceo e come storico dell'arte, Giorgio Vasari, il quale si consolava semmai di possedere, nel proprio *Libro di disegni*, qualche esemplare michelangiotesco rinvenuto in patria. Ma soggiungendo – e questa è notazione critica da non scordare – «dove, ancora che si vegga la grandezza di quello ingegno, si conosce che, quando e' voleva cavar Minerva dalla testa di Giove, ci bisognava il martello di Vulcano». Comunque, disegni anche tardi, romani appunto, di Michelangelo, erano pervenuti in qualche modo a Firenze. Ma senza quelle fiamme, che altro ancora sa-

rebbe stata la raccolta.

Quel gesto di Michelangelo può certo sorprendere anche noi, per alcuni motivi: perché proprio lui era stato l'assertore e il più prestigioso del primato del 'Disegno' in arte; perché sapeva come i suoi erano ricercatissimi, pregiatissimi, ed anzi presto copiati o addirittura falsificati; perché non si poteva non rendere conto della frustrazione che così causava ai suoi eredi, ai loro interessi anche «onorevoli». D'altra parte le motivazioni riportate dal Vasari sono convincenti ed inoltre indicative. C'era un immenso orgoglio, quello stesso che aveva sempre reso restio l'artista a mostrare anche le sue vere e proprie opere, se ancora *in fieri*; ed egli doveva d'altronde attribuire prevalentemente a quei fogli un carattere funzionale, riservato, 'sudato', non mirando di solito (tranne eccezioni) al propriamente 'bel disegno'; e infine si può sospettare un dispetto, *in extremis*, del vecchio repubblicano al Duca Cosimo. Non sembra invece verosimile l'ipotesi consolatoria del Tolnay, che in quei roghi romani si trattasse soltanto di «disegni lascivi», contrastanti «con la religiosità dei suoi ultimi anni»: perché quella forte religiosità datava, invero, ormai da parecchio; mentre parrebbe strano come egli conservasse

fino all'ultimo, presso di sé, una raccolta che considerava adesso peccaminosa. Michelangelo non ha ancora tutta la contrizione putibonda del vecchio Ammannati. Si aggiunga (ad opinione di chi scrive) come quei falò non devono essere stati gli unici, nel corso della sua lunghissima vita: tanto egli deve aver disegnato, e tanto è scarso in complesso, relativamente, quel che ce ne è pervenuto.

Ma veniamo al seguito. Quando Michelangelo il Giovane costituì con tanta amorevolezza ed impegno il Museo casalingo, il buon Granduca Cosimo II gli restituì almeno parte dei disegni dovuti cedere, insieme con la marmorea *Madonna della scala* (fig. 1), da Leonardo a Cosimo I (quella era stata la prima sminuizione del complesso); e così si formarono due raccolte di essi, una restata in Galleria e l'altra ritornata in via Ghibellina. Esse anzi si accrebbero un po', ciascuna per suo conto. Il patrimonio artistico della Casa nel 1678 venne reso tutto inalienabile per testamento, ma si sa come vanno le disposizioni patrimoniali col ramificare degli eredi. Le due alienazioni che risultano sono quella di Filippo Buonarroti (1761-1837), il rivoluzionario della famiglia, al pittore francese e poi agente napoleonico Wicar (le cessioni avvennero già prima del 1799; e una parte di esse è finita ad Oxford); mentre nel 1859 riguardarono fogli che si trovavano nella villa del prof. Michelangelo Buonarroti (erede collaterale) a Settignano, e questi presero la strada del British Museum (36; più

altri 21 che vi provennero da un passaggio F. Buonarroti - Wicar - Sir Lawrence). Non furono pagati, quelli del 1859, nemmeno troppe sterline. La scelta degli acquirenti era stata invece, purtroppo, piuttosto buona. Citiamo per qualche esempio: la *Sant'Anna Metterza* di Oxford (fig. 2), o lo *Studio per la Battaglia di Cascina e schizzo per la Madonna di Bruges* del British Museum, o l'*Ignudo seduto* per Cascina, sempre ivi; e così lo schizzo per una prima concezione della Volta Sistina, e diversi progetti di tombe per la Sagrestia di San Lorenzo, ed ancora. Qualche disegno di provenienza Buonarroti è infine pervenuto anche in altre collezioni, il totale generale del conto va sul centinaio di numeri. Oggi suggerirei, anzi, di integrare con *facsimili* di queste perdite la Raccolta, così da poterne evidenziare tutta la consistenza originaria. Per un disegno michelangiolesco, d'altra parte, la provenienza da Casa Buonarroti è già un'ottima garanzia, per ovvie ragioni, e se non comporta proprio l'autografia (poiché c'erano i suoi scolari) dovrebbe escludere il falso, o una completa estraneità del copista.

Siamo venuti così anche alla problematica filologica di questa raccolta, che ha impegnato e ancora impegnerà gli specialisti, sebbene il procedimento accertativo oggi sia notevolmente facilitato. Finché invece – eretta Casa Buonarroti in Ente Morale (1858) – i disegni vi stettero esposti in cornici e bacheche, del resto secondo i metodi dell'epoca,

mentre non se ne favoriva certo la conservazione, non era altresì agevole quella ricognizione minuziosa dei fogli, recto e verso, necessaria agli studiosi. Ma nel 1961 si ebbe finalmente l'adeguato restauro dei disegni, la loro sostituzione in mostra permanente con *facsimili*, la fotografia *ex novo* ed attenta a rilevare ogni dettaglio anche minimo o andato sbiadito, unitamente ad un ben accurato e penetrante Catalogo, da parte di Paola Barocchi (e comprendente pure i disegni degli Uffizi). Essi figurano inclusi, riprodotti al vero a colori, nei grandi quattro volumi del *Corpus* generale del Tolnay, edito dal 1975 al 1980, con esteso commento per ciascun numero, sostenuto dalla lunghissima esperienza michelangiolistica dell'autore. Per il centenario del 1975, lo stesso Tolnay li aveva presentati antologicamente in una mostra tenuta nella Casa, insieme agli altri delle collezioni italiane.

Ma oltre la ben diversa possibilità di lettura (anche indiretta) del materiale, un mutamento si è verificato forse pure nei nostri occhi attuali. Nell'alternanza di frasi di restrizionismo ad altre più accoglienti si ha l'impressione infatti oggi d'una crescente apertura percettiva verso l'intimità disegnativa michelangiolesca, rinunciando ad un troppo rigore discriminativo basandosi sulla sola *qualità* (che è poi criterio fatalmente sempre un po' soggettivo). Dalla Barocchi, allo Hartt (1971), al Tolnay del *Corpus*, le accetta-

zioni così risultano in crescita. Si ammette cioè, riallacciandosi a quella già citata constatazione del Vasari, a Michelangelo disegnatore una gradualità e varietà di livelli segnici, fino magari allo «scarabocchio». Ma per giudicare di quest'ultimo, occorre piuttosto tutto un contesto di ragioni, riferimenti, che attengano ad una concreta storicità, non ad astratti miti di sempre evidente altissima qualificazione. Si deve, in altre parole, vagliare attentamente il «documento», e non richiedere dovunque l'impressione del «monumento». Se Michelangelo attese a quei falò finali, intuiamo come fu appunto perché – ed è umanamente ben spiegabile – avrebbe preferito lasciarci soltanto fogli i quali contribuissero al secondo.

Del resto, in un disegno piuttosto famoso (e meritatamente) del Louvre quello con una seconda *Sant'Anna Metterza* ed altro, non ha scritto il Buonarroti stesso: «chi dirà mai ch'ella fosse di mie mani?». Sbagliandosi, perché per noi posteri, al contrario, quella carta risulta convincentissima, affine come si presenta ai tondi marmorei Pitti e Taddei. Viceversa, proviene proprio da Casa Buonarroti quell'altro disegno, oggi del British Museum, dove l'artista ha schizzato a penna due vigorose ma asprigne Madonne col Bambino ed una mano flebile accanto tenta di ricopiarle a sanguigna, ma qui appunto sentiamo subito un 'timbro' di voce diversa, e del resto interviene in questo caso Michelangelo stesso

a chiarirci, con un ammonimento scritto di suo pugno allo scolaro Antonio Mini: «Disegna Antonio, disegna Antonio, disegna e non perder tempo».

Disegnare è cioè, per lui, un indispensabile allenamento continuo: nessun fantasma estetico, seducente o elettissimo, si può concretizzare, se non è stato progressivamente e faticosamente perseguito, afferrato, sperimentato, lavorato, definito, purificato da tutto uno sforzo di lavoro mentale e materiale. Ma affinché «la mano obbedisca all'intelletto» e giunga al «concetto», l'addestramento e l'impegno richiesti sono immensi. Con i disegni di Michelangelo siamo appunto introdotti – ancora rifacendosi al Vasari – nella fucina di Vulcano, ed anche noi dobbiamo in certo modo impegnarci in una partecipazione più attiva, acuire la nostra sensibilità, distinguere Vulcano dai suoi assistenti o seguaci, i frammenti di materia più preziosa, e propri di lui, da quelli di altra lega; e non farci sfuggire neanche la favilla, se geniale.

Come si può procedere, dopo queste premesse generali, alla rassegna dei disegni in Casa Buonarroti? Il metodo classico è quello di certi raggruppamenti tematici, secondo una sequenza cronologica, sebbene non si possa escludere la possibilità di altri impianti. Ma intanto possiamo cominciare ad esempio con la fase 'giovanile', fino a comprendervi quel *Cartone della Battaglia di Cascina* (1504-1505) che era poi in sostanza un gigantesco

disegno, una *summa* di Disegno, la quale – secondo la nota espressione del Cellini – funzionò da nuova «scuola del mondo». Quando lo realizza, Michelangelo è già affermatissimo ma non oltrepassa i trent'anni; però ha cominciato il suo tirocinio fin dai tredici, entrando con il 1488 nella bottega del Ghirlandaio.

C'è comunque un primo Michelangelo che 'impara', anzi deve essercene stato uno dotato addirittura di singolare *mimèsi*, che contraffaceva perfettamente «carte di mano di vari maestri vecchi» (Vasari), anche invecchiandole, con abilità quasi di falsario. Ma c'è anche una sua evidente consequenzialità nel prescegliersi i testi figurativi che lo formassero: e come recentissimamente è stato ben illustrato (Sisi) in una mostra della Casa quegli autori sono semplicemente i maggiori 'classici' fiorentini moderni, Giotto (fig. 3) e Masaccio, Donatello, il Pollaiuolo; però non senza altre captazioni, Giovanni Pisano, Jacopo della Quercia ammirato a Bologna (cfr. lo studio di panneggio ad Oxford, di provenienza pure Buonarroti) e Paolo Uccello, Castagno, Lippi. Ma a parte le vere e proprie copie, lo studio consiste nel riprenderne motivi, ricavarne ispirazioni. Va ricordato d'altronde come egli era «di una tenace e profonda memoria, che nel vedere le cose altrui una sol volta l'ha ritenute sì fattamente, e servitosene in una maniera, che nessuno se n'è mai quasi accorto» (ancora Vasari). Dal che si deduce

come ci sia ancora campo di ritrovare, riuscendovi, altre desunzioni.

Però quanto importa è anche come la formazione di Michelangelo non sia stata, così, soltanto nel chiuso del 'Giardino di San Marco' in una cultura antologica di Palazzo (si intende il clima laurenziano); ma anche ben in mezzo alla propria città, in un clima più 'popolano' ed aperto. Nei disegni giovanili anche l'umanistico dotto si tempera, quanto meno, per questo robusto ceppo di 'idioma volgare'. Questi disegni hanno pertanto una loro 'dizione grafica' che richiama il Michelangelo dalla pronuncia toscana, da cui volentieri l'Aldrovandi a Bologna amava farsi leggere «le cose di Dante, del Petrarca e del Boccaccio...». Sarebbe tuttavia qui troppo lungo il seguire questa prima tecnica di 'disegnar scolpendo' (come poi ci sarà a Firenze nel Seicento il 'recitar cantando') nella sua evoluzione, la quale prosegue anche nel primo decennio del Cinquecento; ma dopo il contatto con Leonardo, assumendo, nella *Sant'Anna Metterza* di Oxford (di cui pure si è ricordata la provenienza Buonarroti) una diversa rapidità e scarsezza di delineazione. Indubbiamente l'emulazione con Leonardo provoca, stimola lo stile michelangiolesco fin nelle sue radici disegnative; ed in diversi fogli compariscono adesso plurimi pensieri, e si avverte un orgoglio aspro, e la tendenza ad un'energia scattante; oppure a una massività più modulata e più poderosa, statuaria, spiegabile dopo

aver respirato l'«aria di Roma», tra «l'antiche statue di marmo».

Da questo primo disegnare che vorremmo qualificare «severo», forgiante, si alimenta in definitiva anche la grafica per il *Cartone di Cascina*, sebbene per la preparazione dell'opera Michelangelo ricorresse anche alla matita, in fluidi pensieri di insieme o di particolari, o ad un uso vigorosissimo del carboncino nero. Però, chi non riconoscerebbe ancora il disegnatore delle copie da Masaccio nel *Nudo virile, visto di schiena per Cascina* (fig. 4), uno dei fogli più famosi della Casa, e già così emblematico e supremo? Ritroviamo anche qui l'accamparsi per tutta l'altezza del foglio, della figura cavata dalla carta come dall'inerzia amorfa di un blocco di marmo, ed a stento contenutavi, secondo mostra il braccio destro che deborda. Certo, qui l'immagine è uscita dall'involucro dei primitivi panneggi, e non si profila semplicemente ma si protende nella sua nudità verso l'interno, quasi «bucando» (come si ammirava nella *Trinità* di Masaccio) il foglio; e all'appiombatura ferma delle pieghe panneggiate si è sostituito un ritmo altrimenti tutto dinamico e continuamente arrotondante delle masse muscolari, con forti chiazze di lumeggiature sui punti in rilievo; e sebbene il volto non si veda, una psicologia decisamente 'eroica' traspare ugualmente. Poiché Michelangelo ha il senso di quest'etica eroica, dello scatto decisivo nell'allarme, per la prova su-

prema improvvisa e impreveduta.

Come si è arrivati a questo punto? Mediante un approfondimento dell'anatomismo fiorentino (cfr. lo studio 9 F, pure per *Cascina*), in cui anche Michelangelo si impegnò tanto, fino a congegnarlo nella massima carica di energia vitale possibile? Nella linea del Castagno, del Pollaiuolo, del Signorelli, cioè? A questo disegno 73 F si è trovata però anche un'altra e convincente 'fonte', in un sarcofago antico con le 'Fatiche di Ercole', di cui il Tolnay ha pensato Michelangelo possedesse un modello in cera. E difatti il braccio destro appena accennato, l'assenza di quello sinistro e così della gamba corrispondente, alludono – non solo a incompletezza, aperta ancora all'intuizione e all'invenzione – ma anche al carattere mutilo spesso esistente in questi esemplari di scavo; e dunque il Nudo figurato ritiene sia dalla Natura sia dall'Antico, dalla vitalità della prima e dall'idealizzazione artistica e dal mito di possanze del secondo. Il senso generale del primo Michelangelo 'studioso', appare appunto questo: un disegno in cui siano presenti queste due polarità, esaltandosi reciprocamente.

Del resto una figura precisamente corrispondente nel *Cartone di Cascina* non ricompariva, e dunque, pur se siamo indubbiamente già in piena musica di quella inaudita sinfonia plastica, questo è un brano poi non utilizzato: ma trascrittosi (e ben a ragione) dall'artista. Che tuttavia utilizzerà

disinvoltamente il retro dello stesso foglio, in seguito, per una lista di modesti oggetti domestici con il loro prezzo, e il ricordo di quando nel 1528 il piccolo nipote Leonardo venne ad abitare in casa sua a Firenze, ed egli gli comprò un «saione» (veste), e poi «un paio di scarpe», e ancora «un paio di zocholi». Forse, un ventennio e più dopo come accadeva nel '28, quel tipo di disegno – di cui un tempo Michelangelo si era compiaciuto, come mostra l'accuratezza già delle copie da Giotto e Masaccio – gli appariva ormai graficamente troppo carico, e troppo vibrato.

Il 'disegnar scolpendo', che è il metodo prevalente, o preminente, in questa fase giovanile di Michelangelo, ha anche la caratteristica di non voler però raggiungere quella lucida rifinitezza del più delle sue vere e proprie sculture giovanili, cominciando dalla *Madonna della Scala*. In quei disegni, invece, la forma pare ancora un po' raccolta entro una qualche ruvidezza di scorza.

Però, almeno da dopo il 1501, constatiamo altri modi grafici. Il solo contorno a penna, magari con qualche tratteggio a parallele per chiaroscuro, riesce ad afferrare ed a fissare l'essenziale delle Idee; come in quel bellissimo foglio degli Uffizi (233 F [fig. 5]; in origine della Casa?) con plurimi pensieri: un grande Ignudo (questo a matita) per *Cascina*, un Apostolo meditabondo per il Duomo, un nudino virile affine a quelli

in secondo piano nel *Tondo Doni*, un brioso e arricciato motivo decorativo forse per un capitello di pilastro; quattro minuscoli schizzi per la *Madonna di Bruges*. Queste immagini, se poi lasciate a solo contorno, hanno una loro qualità luminosa e 'sguosciata', cioè il segno ci rivela una fulminea sicurezza intuitiva quasi per illuminazione di una 'Grazia' superiore, mentre il bianco richiama la terminale lucentezza rifinita dal marmo. E il suono è già come di acuti musicali. Il 'disegno' vi si presenta, pertanto, ad uno stadio fondamentale precedente la differenziazione tra pittura e scultura, e non implica e dimostra fatica lavorativa, permanenze di tempo. Non concordo sulla data 1503-1504 e il sentirvi una preparazione del *Tondo Doni* per il foglio 48 F; ma esso può valere di esempio per questa maniera disegnativa potentemente subitanea: il piegarsi di una gamba accosciata, che subito invade lo spazio, l'accento all'altra pure in moto erompente, l'erigersi del torso accentrato nell'ombelico. E non si può negare al foglietto 23 F – questo che studia sicuramente la gamba del Bambino nel *Tondo Doni* – come la penna, più insistendovi di rigature e macchiature, abbia caricato l'intuizione di ancor maggiore forza incisiva: quel piegarsi frontale delle membra quasi a molla compressa, e il piede che ben più che nel dipinto si distende con una sua prensilità, e la massa carnosa maggiore al di sopra del gi-

nocchio, e lo spacco inguinale. Gli sbalzi di cangiantismo cromatico che sono nel sublime dipinto, qui vengono intanto intuiti dalla fattura drammaticamente luministica, non più analitica ma a tocchi pittoreschi.

Il primo 'disegnar scolpendo' inoltre trattava di solito intere figure, invece ora basterà un dettaglio ad aver forza e molteplice potenzialità di «motivo»; così, nel piccolo foglio 8 F (fig. 6), è un avambraccio destro che invece si distende in orizzontale, tracciato a lapis ma con condotta ormai sicurissima e magistrale, e la memoria forse del *Discobolo* vi si modula però più naturalisticamente, e la mano potente si piega secondo un motivo già usato nel *David* e ora ripreso per figure della Sistina. Ma l'energia scorre indubbiamente per quell'arto, ed esso ha già un suo significato autonomo, suggestivo. Michelangelo è già pervenuto a rendersi conto della 'virtù del particolare'.

Nella smisurata, gremita Volta Sistina si scatena quasi rabbiosamente (data la commissione contro voglia all'artista) tutta la potenza figurale michelangeloesca. La Casa Buonarroti serba un ampio foglio relativo (75 F, fig. 7), con l'accento ad un pesante cornicione ed un *Ignudo* grande (purtroppo mal ripassato in parte a penna), mentre poi questo stesso ultimo motivo si ripete e si varia in molto più piccole e vibrante note, ed arruffandosi per empito fantastico in uno schizzo a sinistra. Altri consimili note in altri

fogli; od invece l'esempio di successive precisazioni per l'*Adamo cacciato*, prima (45 F) velocemente individuato a matita con l'essenziale del corpo quasi intero in movimento, volgendo le braccia all'indietro per protezione; poi 64 F (fig. 8) concentrandosi soltanto sui due bracci e le mani: però come si gonfiano quei bracci se il lapis si impegna a modellarli, e come le mani assumono toccante (in senso fisico e psichico) espressività. Così bastano già questi gesti, senza bisogno di scorgere il volto.

Ma poi sempre, nei disegni, Michelangelo ricerca, precisa? Sempre è *ante*, e non *post* l'opera definitiva? Non c'è il caso che talora *riesegua*, pago del risultato già raggiunto, un motivo, come può fare appunto il musicista? E così già ne presagisca e preveda altre possibili utilizzazioni? Questo ci viene suggerito dalla bellissima testa a sanguigna (fig. 9) di cui tuttora si disputa (dubbio significativo) se sia per la *Madonna Doni* o per il *Giona* sistino (voltandola in senso inverso). Il Tolnay la ritiene eseguita dal naturale, con un modello messo in posa avvolgendogli i capelli in un panno, come si usava nelle botteghe degli scultori; ma ora se ne è trovata (Natali), invece, una derivazione dell'esemplare antico dell'*Alessandro morente*, riprendendolo secondo una particolare visuale. Chi scrive non crede però di sentire in questo foglio lo studio in presa diretta, appunto, né dal naturale né dall'*exemplum* archeologico o combinandoli

insieme: tanto è sicura, cioè ormai distaccata contemplativamente e non attivamente ricercata, la stesura mirabile della sanguigna (mentre quando la usa altrimenti nei disegni della Sistina, Michelangelo darà a questo mezzo una diversa e fin eccessiva robustezza); con la messa a fuoco progressiva fino al punto dell'occhio e del naso, dopo la rigatura parallela che ha magistralmente ma sinteticamente determinato i volumi sferici del volto. Michelangelo cioè, ci immaginiamo, in questo foglio si riascolta: ripetendo con tratti più virili e drammatici la *Madonna Doni*, anticipando ma con minore empito quella che sarà la testa del *Giona*, più visionaria e declamata. In questo disegno, invece, l'immagine è come librata, distaccata, platonica, in un'alta quiete.

Se invece cerchiamo teste dove più si senta una affettività inclinata nel naturale, può essere il caso di quella maschile, assorta e quasi romantica, in un altro disegno, 47 F (fig. 10); ed un modello un po' simile compare nella figura leggente che è stata poi utilizzata per la scena sistina di Amman e sembra proprio notata, e con un certo umore, dal vero.

Ora come si potrebbe, in complesso, tentar di qualificare il disegno michelangiolesco al momento della Sistina? Indubbiamente nell'acme, e dimostrato e proclamato, del suo vigore. Nello straordinario *Studio per la Sibilla Libica*, a New York (fig. 11), c'è un virtuosismo anche di impaginazione dei vari

particolari entro il foglio, una tale sicurezza circa il prossimo balzo che porterà alla definitiva figura affrescata, che il disegno pare quasi superarla; e che ne sia anzi consapevole. È del resto la convinzione più volte ribadita del Buonarroti, l'egemonia, il vertice nodale del Disegno, da cui le opere diversificate nella varie tecniche 'discendono'. E la sanguigna – strumento grafico diverso, rispetto alla penna sempre acuta e non pastosa – con la sua capacità invece plastica e cromatica al contempo, la sua forza di evidenza già completa, risulta infatti alquanto usata nel periodo sistino, in gradazioni che giungono fino ad un asserire superbo.

Nel più di un ventennio che segue alla Sistina e prima del trasferimento definitivo a Roma (1534), Michelangelo ha però un grande impegno contestuale anche in architettura, dalla facciata di San Lorenzo alla Sagrestia Nuova, ai succedentisi progetti per la Tomba di Giulio II e poi le altre fabbriche per San Lorenzo. Il suo *furor* immaginativo trova così un altro campo e un'ulteriore materia; e con un possibile scambio anche di influenze e suggestioni. Nel verso di un foglio (37 A) che sul davanti permea di una vitalità quasi organica l'idea per un tabernacolo, una mano sbuca sorprendentemente, con la sua articolazione in un forte gesto indicativo, dalle più tenui sagome di un pilastro per il Ricetto della Biblioteca Laurenziana, e non è il solo caso di queste coesistenze tra figurale e architettonico.

Anche il 19 F mostra del resto una continua successione di pensieri che variano in «attitudini»; addirittura, nei profili energicissimi di certe basi (10 A, fig. 12), tracciati a sanguigna con un segno che gli conferisce straordinaria tensione, si nota, ad esempio, che la base a destra può avere qualcosa di una caricatura umana.

Pare perfino di cogliere delle più sottili analogie. Nel famoso foglio 43 A – che reca sul davanti lo schizzo piccolo ma vibratissimo per il progetto finale della facciata di San Lorenzo, così innervato di partizioni – nel verso un *ductus* invece continuo ma non meno incisivo e nervino della stessa penna, ha configurato di profilo la figura di Giulio II per la sua tomba, nuda e scivolata nell'abbandono cadaverico, sostenuta da un'altra di dimensioni minori; e questo con un'iscrizione sostanziale in uno schema triangolare che pare, appunto, di ispirazione architettonica. Certi anticipi presei-centeschi sono stati avvertiti nello studio 73 A (fig. 13) con tre diversi progetti di fontane o acquasantiere, di una fantasia guizzante, aperta, luminosa, animata, che non si cura se le tazze risultino asimmetriche rispetto al fusto. Non si adatta certo a Michelangelo l'astratta e fissante e regolare concezione del disegno normale architettonico, egli la fa vibrare subito di sensibilità sia scultorea sia pittorica. Così se progetta i lacunari per la cupola della Sagrestia Nuova (127 A), ecco tutto un contrappunto raffinato di luce e proiezione

di ombre, e quella figurazione accennata in un lacunare che suggerisce consimile animazione per gli altri.

Dalle ambizioni ed entusiasmi massimali per la facciata di San Lorenzo, alla lunga gestazione e realizzazione della Sagrestia Nuova in un crescente approfondimento della meditazione sulla Vanità, c'è tutto un trapasso dell'arte michelangiolesca che anche i disegni in Casa Buonarroti registrano. L'uso della matita nera in alcuni progetti per le tombe medicee, come quelli del British Museum che sono del resto appunto di provenienza Buonarroti, ha timbri di solenne marcia funebre. Nel foglio degli Uffizi con *Studi per la gamba sinistra della Notte* (18719 F), il profilare è lento, con un salire ma poi ricadere, una posanza che si reclinava su se stessa.

Ma è soprattutto il cartonetto 71 F (fig. 14) che riflette in pieno l'aura delle Tombe Medicee. Quella Madonna meditabonda, la quale si volge di lato a guardare alcunché, vigorosa ma senza interesse all'azione, figura non sbocciante ma piuttosto riaffiorante faticosamente dall'ombra dell'aldilà; e la matita nera l'ha delineata grandiosamente, però in un non-finito che va dallo sfumato del volto all'accennato del resto della figura; mentre soltanto in quel Putto girato a suggerire il latte, il corpo viene portato mediante grassetto e sanguigna ad una rifinitezza estremamente tattile. Sorprendono un po' i dubbi sollevati da certuni su questo foglio, dove non c'è identità

ma già sufficiente analogia con la Madonna delle Tombe Medicee, e con quella statuarica in genere.

Ma si intende anche come, specialmente nel disegno con la sua meteorologia giornaliera, sia forzatura cercare delle costanti, e così c'è anche un Michelangelo più prevalentemente pittorico, e gli appartiene ad esempio il *Sacrificio di Isacco* (70 F [fig. 15]; c. 1532? però le opinioni sulla data, variano): qui difatti si accenna lo sfondo, con il piccolo ariete, e una circolazione atmosferica avvolge sia l'Abramo (il quale ricorda il tipo del Mosè, ma alquanto raddolcito), sia l'angeletto gentile che lo ferma; mentre a rendere tutta l'angoscia del piccolo Isacco, se ne presenta attorto l'ignudo in un segno turbinoso e annuvolato di forte chiaroscuro. La tecnica è d'altronde mista, di lapis, penna e sanguigna; la gradazione chiaroscurale molto accurata; e questo disegno tradisce insomma una certa ricerca di affabilità, verso un pubblico esterno (e non soltanto il monologo dell'artista) come difatti accade in un certo periodo dopo il 1530.

Allora, dopo la terribile frustrazione per la caduta di Firenze repubblicana e l'acuto timore del brutale nuovo Duca Alessandro, Michelangelo si rasserena però con le nuove amicizie, come quella famosa per il nobile Cavaliere romano; e ringiovanisce nonostante ormai si approssimi ai sessanta anni. Disegnerà per quei circoli raffinati, secondo il loro gusto, con colte e sottilmente alludenti mito-

logie, ed in traiettorie impensabili da un primo balenante fulminare suo intimo, a squisissime e languorose raffinatezze. Vuole sentirsi e mostrarsi capace di «diversi gesti», in un succedersi agilissimo, ed ecco per esempio in Casa Buonarroti quella sorta di balletto, con un susseguirsi ritmico di invenzioni quasi divertite, che si presenta in una serie di piccoli schizzi (58 F, 64 F, 17 F, 68 F, 18 F, e anche 38 F), forse per una Trasfigurazione, o in aiuto ad un quadro del suo amico Bugiardini di poco dopo il 1530. Sono eseguiti a penna, lo strumento più idoneo a tale istantaneità ma incisiva, e si succedono come fotogrammi nelle piccole inquadrature appunto quadre. Le figurine piroettano, gesticolano, con una mobilità tanto espressiva quanto però, si direbbe, non troppo impegnativamente drammatica.

Invece, in degli studi per una Resurrezione (c. 1532-33) – e su fogli altrimenti grandi e a matita nera, più plastici e chiaroscuranti – la figura del Cristo (61 F r e v, 66 F [fig. 16]) volteggia come un drammatico fantasma, fluttuando di possibili varianti (seduto, in piedi, gradiente) con un gesto fulminante e trinciante che già fa presagire il Cristo del *Giudizio finale*; ma anche non manca forse di collegamenti con il Giove della *Caduta di Fetonte* disegnata a quel tempo per il Cavaliere. Ebbene, l'esito di questa prima veemente intuizione sarà invece quel longilineo, sinuoso, epidermico, sfumato, platonico *Cristo ri-*

sorto del British Museum (ma di provenienza Buonarroti) di una rifinitissima bellezza apollinea. Anche nelle 'teste divine' che egli aveva condotto pure prima, per Gherardo Perini (c. 1525), sono avvenuti trapassi da cui si è stati perfino disorientati. Se infatti era facile accettare la più giovanile *Testa con elmo crestato* (59 F), schizzata nel profilo tagliente con un così deciso classicismo, che bilancia l'estrosità del fantastico copricapo; o la *Testa di donna* (57 F; sul 1520 circa) dall'occhio tanto visionario; come non imbarazzarsi invece, e non supporre il manierismo scaltrito di un seguace, per quel *Profilo di vecchia* (3 F, fig. 17) – forse una Parca – tanto analitico e insistito nel perseguire i sembianti della senilità (ma con virtuosismo e senza emozione sentimentale, si direbbe)? Eppure esso è magistrale nella resa come in una sostanza leggera, fragile, di una materia ormai consuntansi o ingrinzitarsi, quale in certe foglie secche. 'Poco spontanea' è stata pure da alcuni trovata la *Cleopatra* (2 F, fig. 18), sebbene dovrebbe essere proprio quella condotta (1533-1534) per il Cavaliere e da lui dovuta donare al Duca Cosimo; però c'è nella sua fattura una morbosità proprio completa, coerente con tutta quella serpentina e serpentinata configurazione del ritratto ideale di Cleopatra: dove, partendo dall'aspide che lungo si attorciglia già da distanza, gli si assimilano le trecce fino al culminare in una capigliatura in alto fiammeggiante, la quale alluderebbe come

«lampada perpetua... [all'] eterno fascino di Cleopatra» (Tolnay).

'Divina', seppure senza tutte quelle complicità decorative e peregrinamente allusive, può certo dirsi anche la testa (7 F, fig. 19) – forse per la *Leda* condotta c. 1530 – e così assorta nel volto reclino, di cui in basso la sanguigna ripete più analiticamente e sensitivamente la parte del naso e dell'occhio, cigliato e allungato. Secondo il Tolnay il modello è stato ancora una volta un garzone, i cui tratti sono stati poi femminilizzati, e comunque l'immagine ha un qualcosa di attinto direttamente; ma anche qui, chi scrive ha la sensazione di una 'riesecuzione' più che di uno studio. Anche per quel susseguirsi, felicissimo, del particolare all'intero, rinforzando l'impostazione inclinata. Michelangelo, invece, non era un ritrattista: e tra le eccezioni potrebbe semmai considerarsi quella testa di giovanetto, un po' accigliato, nel foglio 32 A v, invero troppo bello per crederlo di uno scolaro.

Nel complesso di tutta la grafica michelangiolesca pervenutaci, colpisce per eccezionale qualità quella relativa al *Giudizio finale* (1535-1541). È ormai un Michelangelo vecchio, che ha percorso e interrogato con la sua figura umana, a varie soglie del sublime, l'eroico storico di Cascina, la creatività delle Origini nella Sistina, l'Ade delle Tombe medicee. Adesso il Giudizio. L'affresco definitivo è quanto di più assolutamente tragico, tragico

nella sua suprema giustizia, nelle sue strutture al di là di quelle figurative precedenti legate al nostro senso comune dello spazio e del tempo: un *Dies irae*. I disegni, realizzati a carboncino nero, assumono via via vorticoso e aspra drammaticità, entro la quale vengono travolti i corpi pur poderosissimi, in espressioni di estrema disperazione (disegno 1860-6-16-5 del British Museum [fig. 20] proveniente da Casa Buonarroti); mentre si hanno figure stupende di consapevolezza come nel San Lorenzo di un foglio di Haarlem. Eppure quel disegnare si dimostra partito, dapprima, dalle citate raffinatezze della grafica «per nobili amici», che poi qui si è aggrumata in tanta sacra tregenda. Così, in un primo pensiero per l'affresco, quello di Bayonne, c'è un cerchio abbastanza armonioso, classicistico, a disporsi intorno a un Cristo che siede ancora composto a sentenziare, e senza veemenza.

Casa Buonarroti può vantarsi di conservare un grande schizzo (65 F, fig. 21), il più complessivo per l'intera composizione, anche se non comprende ancora le lunette superiori poi incorporate, e parimenti risparmia ancora l'altare rettangolare con l'*Assunta* del Perugino che si trovava al centro in basso; sul quale qui si appoggiano delle figure in contrasto. Anche le masse dei figuranti sono ancora molto meno dense che nel dipinto. Ma c'è già nel foglio, pure schizzato con segno abbastanza leggero, quell'addensarsi temporalesco con epicentro nel Cristo roteante al vertice e

un po' superiore di dimensioni. La Vergine spicca abbastanza anch'essa, intervenendo geneflessa e ignuda a sinistra; mentre invece nell'affresco sarà annicchiata, impotente, subito sotto il braccio destro terribilmente fulminante del Giudice. Si intravedono in basso a sinistra alcune resurrezioni, poi una massa anelante di eletti ascendere; mentre in asse sotto il Cristo, posando proprio sul predetto altare, un poderoso ignudo si slancia a cacciare un destinato alla dannazione, ed altri precipitano e vengono respinti. Ma ci spingeremo a dire che nel disegno i partecipanti abbiano una qualità che attenga ancora più ad anime, piuttosto che a corpi aventi riassunto tutta la loro peccaminosa pesantezza, come le figure dell'affresco. Nel verso dello stesso foglio, però, compare isolato a tutta figura un *Cristo risorto* il quale, pur sviluppando altri precedenti, ormai si avvicina a quella massività poderosa.

Con questo foglio eccezionale potremmo già concludere, al livello più alto, la rassegna dei disegni di figure nella Casa sebbene qualche altro disegno prosegua, per il *Giudizio* (69 F r e v) e anche oltre; tra cui un *Inginocchiato di schiena* (54 F, fig. 22), dove non è certo più l'orgoglio degli anni giovanili, ma si direbbe, un supplice senso penitenziale. Ma vogliamo almeno accennare, quasi in dissolvenza, come il disegno dell'ultimo Michelangelo, di là da questo punto, si spiritualizzasse sempre più: con un'ulteriore

permutazione: in figure dove d'altronde par riemergere una resistenza del blocco alla prevaricazione formale; e altresì, come un rarefarsi, uno svaporizzarsi in contorni incerti dove si estremizza, espressionisticamente, l'ansia ormai tutta mistica dello spirito. Qui vogliamo anzi ricordare che alcuni fogli di quella estrema fase, come certi della impressionante serie con la *Crocifissione*, provengono da Casa Buonarroti; e così quello antecedente per il *Sansone e Filisteo* in tragico viluppo, di Oxford; e gli studi per un'Annunciazione (Oxford, British Museum). Fino a quello che viene considerato il suo ultimo disegno pervenutoci, la *Madonna col Bambino* del British Museum (tra 1560-64) tracciata dalla vecchissima mano malferma, e di un'apparenza quasi deforme, scimmiesca addirittura, nella Madonna; ma dietro quell'ormai noncuranza di procedere oltre l'abbozzo ad acquisire la grazia formale, sentiamo l'intimità di un assoluto colloquio, un'idea trepida di maternità, di totale fusione affettuosa. E le tremule linee con cui «il contorno e il modellato si moltiplicano in echi chiaroscurali che annullano ogni limite della figura» (Barocchi), valgono altresì come onde di un'energia che seguiti a sprigionarsi e perpetuarsi. In vista ormai della morte, l'artista cioè insegue questo fantasma archetipo di vita. Peccato, quei roghi del '64, e quelle vendite di eredi: avremmo altrimenti in Casa Buonarroti anche il toccante commiato di Mi-

Michelangelo disegnatore, gran disegnatore pur sull'ultimo.

Ai disegni architettonici ci è occorso già di fare qualche accenno, e d'altronde quelli raccolti in Casa Buonarroti costituiscono «gruppo omogeneo ed unico al mondo» (Tolnay). È però un campo figurale ovviamente assai diverso, ed ad esempio proviamoci a supporre che siano autografi (come per la Barocchi e lo Hartt) quelli da monumenti romani, copiati da un codice simile a quello Corner, sul 1515 circa. E invero, per esempio in un foglio come il 2 A, all'impegno esecutivo e analitico si congiungono certe più ariose «sottolineature chiaroscurali» e «dettaglio allusivo»; mentre nell'8 A (fig. 23) colpisce la castigatezza e discrezione del segno, quasi in sordina, tranne che in certi ripassi – un punto del capitello, il profilo di una base di colonna – che subito hanno la virtù di potenziare; mentre altrove la mira sembrerebbe a tesaurizzare intensamente dalla varia doviziosità degli *exempla* antichi (cfr. 1 A). È come se, oltre quel che aveva fatto cogli studi anatomici, adesso Michelangelo sentisse la necessità di impadronirsi anche di quell'*anatomia* architettonico-archeologica; ma se altri ha paragonato questi disegni con gli iniziali da Giotto e Masaccio, c'è il parallelo dell'animo di scolaro, però anche una notevolissima diversità: qui il *ductus* della sanguigna si presenta calmo, sereno, e avremmo un Michelangelo non solo diligente ma che quasi

si vuol spersonalizzare del tutto, come se l'esercitazione in quella lingua dotta avvenisse con qualche distacco, cercando una dizione non più che ben corretta per quel lessico umanistico; laddove nel copiare da Giotto e Masaccio, si è visto come si attenesse a un 'volgare' espressivo, plastico di uno spessore idiomático, chiaramente 'toscano'.

Ma lo ritroviamo poco dopo a schizzare altrimenti per il tamburo della Cupola del proprio Duomo (cfr. 50 A, 66 A), con altra confidenza; e quindi in pieno fervore inventivo per la facciata di San Lorenzo. Dopo una prima concezione (45 A) dove è rispettata una normalità dello spartito architettonico, pur così carico di decorazione scultorea, il telaio costruttivo stesso viene investito dalla fantasia (44 A), e così, accentuati i due tabernacoli laterali, rialzato più volte il timpano dell'ordine superiore, creatone uno, quasi di pronao, al centro di quello inferiore. E si veda in un fogliettino come il 91 A, come possa essere impressionante, seppur sommaria, nel suo primo affacciarsi, l'idea di quell'attico enorme, pari di altezza al primo ordine, e che lo grava cosicché la facciata sembra tutta stinarsi in orizzontale sotto quella pressione. Nel disegno 47 A l'attico viene però inglobato tra le colonne dell'ordine superiore, e i tabernacoli all'estremità: l'idea abnorme è così assorbita e regolarizzata, mentre nel 43 A parte centrale e laterali si connettono completamente, trovando un loro equilibrio, e determi-

nando un reticolo di vibrante tensione. Né mancano campioni di un disegno invece modestamente elementare, esecutivo per un particolare, eppure non senza una sua qualità: come in una sezione di colonne (64 A) con iscrizioni di mano tutta michelangelolesca.

Assunta sicurezza, il disegno architettonico del Buonarroti non tarda del resto a configurarsi in analogia al suo figurare di innovazione imperiosa, come per esempio in quel *Ciborio* (110 A, fig. 24) che troneggia così espanso; o nelle ornatezze ma non minute di taluni capitelli (cfr. 83 A [fig. 25] dalle volute robuste come corna d'ariete); mentre per le Tombe medicee, Sagrestia Nuova e Biblioteca Laurenziana non si dà tregua circa le concezioni parietali scolpite continuamente di membrature (128 A, 89 A, 48 A, 42 A); finché anche lo spazio interno, nel Ricetto, viene invaso dal prorompere a cascata delle scalinate, in un disegno di violenza espressiva anche grafica come il 92 A (fig. 26) recto e verso, agitato e come ribollente di successive idee a ondata. Immaginando la 'Piccola Libreria' (79 A, 80 A), che doveva essere dalla parte opposta al Ricetto, gli si dà invece infine qualcosa di labirintico nella disposizione dei banchi, serranti e quasi costituenti linee di resistenza alla direttiva d'entrata. Ora lo attraggono dunque anche le invenzioni di pianta, per cui viene l'occasione eccezionale dei disegni per le fortificazioni di Firenze (1529) – nucleo esclusivo di Casa Buonarroti

– che hanno tanto incontrato il gusto della nostra critica contemporanea (dallo studio del Tolnay nel 1940 ai più recenti del Manetti, 1980, e Marani, 1985). E vi si trova un variare da concezioni ancora abbastanza ferme e semplici (18 A, 23 A) a più articolate e segmentate complessità (26 A, 21 A), fino a fogli addirittura esplosivi e deflagranti (20 A, 13 A [fig. 27]), violentissimi, aggressivi, con suggestioni sia meccaniche che zoomorfe, come tenaglie (cfr. 30 A), ruote dentate, punte lanceolate, piastroni sternali costolati, testuggini, granchi (cfr. 22 A v., 24 A), ecc. La similitudine, la metafora tra meccanico ed organico che era stata anche tra le grandi ispirazioni di Leonardo, qui si riaffaccia ma con tutt'altro senso, drammatico e non armonico. Ci si fermi un momento sul grande foglio 13 A, per la fortificazione di Porta al Prato: il fosso stesso col suo bianco, fa sentire il suo concorso difensivo, mentre la sanguigna riga indicando, 'realizzando' i tiri incrociati delle armi da fuoco; e nel retro del foglio i bastioni si configurano ad ingranaggi stritolanti. Lo spirito di questi progetti non è certo meramente difensivo, né essi magari obbediscono a razionalissimi calcoli tecnici e a concreta realizzabilità; piuttosto sembrano voler essere insolite e minacciose macchine belliche la cui vista desueta dovrebbe confondere e sgoментировать il nemico; e ad esso potranno apparire quasi simboli apotropaici di una città di 'grande spirito', la Firenze rinascimentale, che

a sua difesa le erige, opera del suo massimo artista, in un estremo sforzo di fierezza.

Infine, c'è il tardo Michelangelo che attende a Roma, come a una conclusione suprema anche propria generale, alla Cupola di San Pietro (oltre altri interventi quali il Campidoglio ecc.). Si è notato che «il linguaggio dell'architettura corrispondeva alla propensione della vecchiaia per il ragionamento, l'astrazione e la sintesi». Era in origine in Casa Buonarroti il grande alzato della Cupola con la lanterna, oggi a Lille nella Collezione Wicar, così sereno nel presentare (siamo ad una delle prime ideazioni) l'espandersi della sublime struttura. Qualche traccia per il San Pietro è tuttora nella Casa (31 A, 35 A); così come alcuni studi per Porta Pia, di cui due (102 A, 106 A recto [fig. 28]) di una solenne larghezza, di una massiccia severità pur nel trattamento pittorico ad acquerello e biacca, da richiamare i disegni di figura della stessa epoca, specie quelli già citati per una Crocifissione. Al di là di questi portali, si ha l'impressione di penetrare nell'Assoluto.

Ma bene verrà concludere infine con i progetti di Michelangelo per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, cioè della sua nazione, che viene concepita a pianta centrale (121 A, 120 A, 124 A [fig. 29]): e in un successivo trapasso da una più pacata ispirazione dalle rotonde paleocristiane (121 A), con sottile gusto geometrico lineare, e tendenza statica (quasi ricordandosi una romanica tarsia fiorentina);

ad una combinazione ben più dinamica tra poligono e croce diagonale (120 A), e il segno si rinforza, e marca con l'acquerello più scuro l'aggettare curvo delle absidi e del portico, cerchiati di pilastri, e tracciati interni a matita evidenziano tutte le intersezioni geometriche. Fino (124 A) all'irradiarsi di una struttura finalmente del tutto unitaria, mirabilmente alternata e equilibrata di pieni arginanti e di vuoti balisticamente impattanti, con un senso poderoso della materia ma compenetrata profondamente da queste tensioni opposte, con un effetto più monumentale e drammatico, nel contrasto tra i sodi frastagliati (esternamente e internamente) di aggetti e rientranze, e gli spazi incrociantisi resi ancor più dinamici dalle indicazioni della matita. C'è il senso come di una gran ruota che giri, secondo l'indicazione del cerchio di colonne binate, e giustamente si sono sentite analogie con la cupola di San Pietro.

E qui pare ritornare in definitiva anche lo scultore, che martellando circoscriveva, scavava, enucleava il 'Concetto'; qui il pittore dai titanici multipli gesti di figure, interpreti dell'Energia, dello Spirito universale; qui troviamo, dopo tante esperienze, qualcosa forse di particolarmente emblematico circa il Disegno, secondo le idee del Buonarroti. Fino alla sua capacità di sintesi finale o basilare; di analogia con la creatività divina, in eterno prorompente e movente, pur già nella sua perfezione.