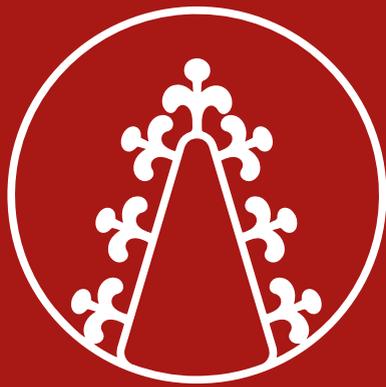


# L'IDEEA

Disegni



ANNO I · FASCICOLO 2 · 2024



**Finanziato  
dall'Unione europea**  
NextGenerationEU



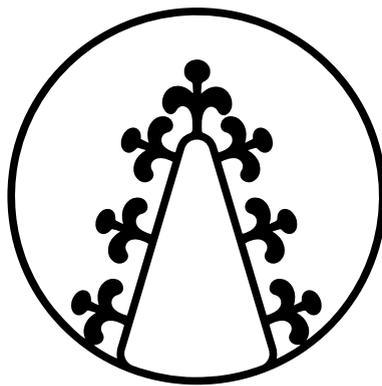
**PRIN 2022**



**IDEA**  
Corpus Digitale Zuccari

# L'IDEEA

Disegni



ANNO I · FASCICOLO 2 · 2024

# LIDEA

Testi Fonti Lessico • Disegni

**Rivista digitale di letteratura artistica, storia della filosofia, linguistica  
& di storia del disegno**

---

Periodico annuale (in due fascicoli)  
ISSN 3035-2452 • DOI [10.69114/LIDEA/](https://doi.org/10.69114/LIDEA/)

---

## Direttore Scientifico

Vita Segreto (Accademia di Belle Arti di Roma)

## Comitato Scientifico

Annarita Angelini (*Alma Mater Studiorum*, Università di Bologna)  
Juliana Barone (The Warburg Institute e Birbeck College, University of London)  
Daniele Benati (*Alma Mater Studiorum*, Università di Bologna)  
Marco Biffi (Università degli Studi di Firenze)  
Salvatore Carannante (Università degli Studi di Trento)  
David Ekserdjian (University of Leicester)  
Caterina Furlan (Università degli Studi di Udine)  
Ketty Gottardo (The Courtauld, Prints and Drawings Department, London)  
Dagmar Korbacher (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlin)  
Donata Levi (Università degli Studi di Udine)  
Catherine Loisel (Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Paris)  
Veronique Meyer (Université de Poitiers, Laboratoire Criham)  
Nicola Panichi (Scuola Normale Superiore di Pisa)  
Patrizia Pellizzari (Università degli Studi di Torino)  
Vittoria Romani (Università degli Studi di Padova)  
Alessandra Trotta (Università degli Studi di Salerno)  
Franca Varallo (Università degli Studi di Torino)  
Catherine Whistler (Ashmolean Museum, University of Oxford)

## Comitato Editoriale

Luca Baroni (Rete Museale Marche Nord)  
Thomas Dalla Costa (Independent Scholar and Curator)  
Gloria De Liberali (The Metropolitan Museum of Art, New York)  
Francesco Guidi (*Alma Mater Studiorum*, Università di Bologna e DTC-Lazio)  
Barbara Fanini (Università degli Studi di Firenze)  
Hélène Gasnault (Beaux-Arts, Collections des dessins, Paris)  
Francesco Grisolia (Università degli Studi di Roma Tor Vergata)  
Grant Lewis (The British Museum, Department of Prints and Drawings, London)  
Nino Nanobashvili (Gutenberg-Museum, Mainz)  
Marco Sgattoni (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo)  
Vincenzo Stanzola (Museo di Capodimonte, Gabinetto Disegni e Stampe, Napoli)

## Progetto Grafico

Francesca Ceccarelli

---

## Accademia di Belle Arti di Roma

Via di Ripetta, 222 • 00186 Roma (RM)  
<https://lidea.abaroma.it/>

---

© 2024 L'IDEA | Testi Fonti Lessico • Disegni



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

## Open Access

## Certificazione scientifica

Certificazione scientifica dei contributi pubblicati da L'IDEA: tutti gli articoli pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole dei valutatori designati, attraverso un processo di revisione anonima e sotto la responsabilità del Comitato scientifico e del Comitato editoriale. La valutazione è stata effettuata in ottemperanza ai criteri scientifici ed editoriali della Rivista.

# Disegni

---

URL <https://idea.abaroma.it/fascicoli/i-2024-2-179>

DOI [10.69114/LIDEA/2024.179](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.179)



## Sommario

---

David Ekserdjian <b>Michelangelo and Raphael</b>	7
Catherine Monbeig Goguel <b>Les dessins de Francesco Salviati de la collection de Everard Jabach</b>	17
Catherine Loisel <b>Parmigianino, Bedoli et Sellaer, trois inventions graphiques</b>	37
Mauro Mussolin <b>I disegni di Michelangelo per le <i>Allegorie del Tempo</i> nella Sagrestia Nuova: materialità, medialità, ricomposizione dei fogli</b>	53
James Mundy <b>Federico Zuccaro's Artistic Education as Evidenced in His Drawings</b>	97
Luca Baroni <b>I disegni di paesaggio di Federico Barocci</b>	115
Giulio Zavatta <b>Per Antonio Cimatori, il Visacci, disegnatore: un gruppo di inediti dell'Albertina di Vienna</b>	199
Veronique Meyer <b>Nicolas Moillon (vers 1580-1619), peintre et marchand, graveur de paysages</b>	207

## ABSTRACT

Ponendo attenzione sulla materialità della carta e sulla medialità dei disegni, il saggio si concentra su dieci studi preparatori di Michelangelo per le statue delle *Allegorie del Tempo* dei monumenti ducali nella Sagrestia Nuova della Basilica di San Lorenzo a Firenze, oggi conservati in diverse collezioni museali: uno al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze (Inv. 18719 F recto-verso), due all'Ashmolean Museum di Oxford (Inv. WA1846.55 recto; Inv. WA1846.56 recto), quattro al Teylers Museum di Haarlem (Inv. A 33 recto; Inv. A 33 bis recto; Inv. A 36 recto; Inv. A 30 recto), due al British Museum (Inv. 1859,0625.569 verso; Inv. 1859,0625.566 verso) e uno alla British Library (Ms Add. 21907, fol. 1 verso). Particolare attenzione sarà data alla tecnica del disegno con stilo e pietra nera, e sarà fornita un'approfondita analisi del processo di ricomposizione dei fogli, in particolare del foglio di formato reale con gli studi per la *Notte* e il *Giorno*.

*Focusing on the materiality of the paper and the mediality of the drawings, this essay examines Michelangelo's ten preparatory studies for the statues of the Allegories of Time, designed for the ducal monuments in the New Sacristy of the San Lorenzo Basilica in Florence, now preserved in various museum collections: one at the Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi in Florence (Inv. 18719 F recto-verso), two at the Ashmolean Museum in Oxford (Inv. WA1846.55 recto; Inv. WA1846.56 recto), four at the Teylers Museum in Haarlem (Inv. A 33 recto; Inv. A 33 bis recto; Inv. A 36 recto; Inv. A 30 recto), two at the British Museum (Inv. 1859,0625.569 verso; Inv. 1859,0625.566 verso), and one at the British Library (Ms. Add. 21907, fol. 1 verso). Particular attention will be given to the drawing technique with stylus and black chalk, and an in-depth analysis will be provided on the process of reassembling the sheets, especially the Royal-sized sheet with studies for Night and Day.*

**PAROLE CHIAVE** Michelangelo Buonarroti • Allegorie del Tempo • Notte • Giorno • Aurora • Crepuscolo • scultura • anatomia • disegni • materialità • medialità • carta • Basilica di San Lorenzo • Sagrestia nuova • Cappelle Medicee • Rinascimento • Firenze • Italia

**KEYWORDS** Michelangelo Buonarroti • Allegories of Time • Night • Day • Dawn • Dusk • sculpture • anatomy • drawing • materiality • mediality • paper • Basilica San Lorenzo • New Sacristy • Medici Chapel • Renaissance • Florence • Italy

---

**CITA COME** Mauro Mussolin, *I disegni di Michelangelo per le Allegorie del Tempo della Sagrestia Nuova: materialità, medialità, ricomposizione dei fogli*, «L'IDEA», I.2 • *Disegni*, 2024, pp. 53-97, DOI 10.69114/LIDEA/2024.179-241

**URL** <https://lidea.abaroma.it/articoli/i-disegni-di-michelangelo-per-le-allegorie-del-tempo-nella-sagrestia-nuova-materialita-medialita-ricomposizione-dei-fogli-241>

**DOI** [10.69114/LIDEA/2024.179-241](https://doi.org/10.69114/LIDEA/2024.179-241)

---

## OPEN ACCESS

© 2024 Mauro Mussolin •  4.0

## PEER-REVIEW

Presentato 20/08/2024

Accettato 17/09/2024

Pubblicato 05/11/2024

# I disegni di Michelangelo per le *Allegorie del Tempo* della Sagrestia Nuova: materialità, medialità, ricomposizione dei fogli

✦ Mauro Mussolin

Università degli Studi Roma Tre



**T**ra le più straordinarie prove grafiche di Michelangelo ci sono gli studi preparatori per le *Allegorie del Tempo* dei monumenti ducali della Sagrestia Nuova: la *Notte* e il *Giorno* del monumento di Giuliano de' Medici (Fig. 1), duca di Nemours; il *Crepuscolo* e l'*Aurora* del monumento di Lorenzo de' Medici, duca di Urbino (Fig. 2)<sup>1</sup>. Questi disegni sono oggi conservati in varie collezioni (Tavv. I-II): uno è al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze (Inv. 18719

F *recto-verso*<sup>2</sup>; *Corpus* 210), due all'Ashmolean Museum di Oxford (P. 309 *recto*<sup>3</sup>, *Corpus* 213; P. 310 *recto*<sup>4</sup>, *Corpus* 212), e quattro al Teylers Museum di Haarlem (Inv. A 33 *recto*<sup>5</sup>, *Corpus* 218; Inv. A 33 bis *recto*<sup>6</sup>, *Corpus* 219; Inv. A 30 *recto*<sup>7</sup>, *Corpus* 216; Inv. A 36 *recto*, *Corpus* 215)<sup>8</sup>. A questo elenco vanno aggiunti altri tre fogli londinesi, meno coerenti con il precedente gruppo e con identificazioni più controverse: due sono al British Museum (W. 48 *verso*<sup>9</sup>, *Corpus* 208; W. 46 *verso*<sup>10</sup>, *Corpus* 214), e uno alla British Library (Ms. Add. 21907, fol. 1 *verso*<sup>11</sup>, *Corpus* 217).

La mia più sincera gratitudine per avere facilitato lo studio dei disegni va a Laura Donati e Maria Elena De Luca del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi di Firenze, ad Angelamaria Aceto del Department of Western Art dell'Ashmolean Museum of Art and Archaeology di Oxford, a Michiel Plomp già al Teylers Museum di Haarlem, a Hugo Chapman del Department of Prints and Drawings del British Museum di Londra, ad Alessandro Cecchi, Elena Lombardi e Marcella Marongiu della Fondazione Casa Buonarroti di Firenze. Un ringraziamento particolare va agli anonimi revisori del testo per gli importanti suggerimenti scientifici e redazionali. Ogni passaggio di questa ricerca è stato condiviso con Leonardo Pili, che ha anche elaborato le ricostruzioni digitali delle immagini sulla base delle campagne fotografiche da noi condotte tra 2019 e 2024.

Avvertenze: nel testo e nelle note i fogli sono generalmente indicati con il numero di inventario; tuttavia, per agevolarne la lettura, i fogli dell'Ashmolean Museum e del British Museum sono indicati con il numero di catalogo stabilito in PARKER 1956 (per esempio: P. 309 *verso*) e in WILDE 1954 (per esempio W. 48); la prima citazione di un disegno è sempre accompagnata dalla collocazione in DE TOLNAY 1975-1980, con l'indicazione *Corpus* seguita dal numero progressivo (per esempio, *Corpus* 213). I due lati di un originario foglio ricomposto sono indicati con 'diritto' e 'rovescio' per evitare ogni ambiguità con le indicazioni *recto* e *verso* relative ai disegni. Nell'apparato figurativo di corredo, la ricomposizione dei disegni è inquadrata da un rettangolo in beige che rappresenta il formato originario del foglio, reale o comune.

<sup>1</sup> Per una storia dei monumenti ducali della Sagrestia Nuova, in particolare sulle *Allegorie del Tempo*, si rinvia all'ottimo ECHINGER MAURACH 2023, pp. 60-116, in particolare pp. 91-110; per quanto datato, resta ancora valido il catalogo di disegni, copie e derivazioni dalle statue delle *Allegorie del Tempo* in DELACRE 1938, pp. 341-348.

<sup>2</sup> Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 18719 F *recto*, studi per la figura della *Notte*, stilo e pietra nera, e Inv. 18719 F *verso*, studi per la gamba sinistra del *Giorno*, pietra nera, 248x278/280 mm; THODE 1908-1913, III, pp. 89-90, n. 219; BERENSON 1938, II, p. 165, n. 1399C; DUSSLER 1959, pp. 162-163, n. 291; BAROCCHI 1962-1964, I, pp. 97-98, n. 76; HARTT 1971, p. 179, n. 239; DE TOLNAY 1975-1980, II, p. 42, n. 210 *recto-verso*; RENAISSANCE DRAWINGS 1995, pp. 44-46, n. 46; MICHELANGELO, VASARI 2008, p. 3, n. 1.

<sup>3</sup> Oxford, Ashmolean Museum, Inv. WA1846.55 *recto*, studio per la figura del *Giorno*, stilo e pietra nera, 258x332 mm; ROBINSON 1870, pp. 8-9, n. 6; FREY 1909-1911, III, pp. 105-106, n. 216; THODE 1908-1913, III, p. 174, n. 390; BERENSON 1938, II, p. 197, n. 1548; PARKER 1956, p. 150, n. 309 (P. 309); DUSSLER 1959, pp. 271-272, n. 598; HARTT 1971, p. 178, n. 228; DE TOLNAY 1975-1980, II, p. 43, n. 213 *recto*; HIRST 1988a, pp. 62-63; JOANNIDES 2007, pp. 154-157, n. 27; GNANN 2010, pp. 197-198, n. 57. A negare oggi l'autografia del foglio sono rimasti: PERRIG 1991, p. 23, fig. 89 (con attribuzione a Giulio Clovio); PÖPPER-THOENES 2007 (ciò si evince dalle tavole di concordanza a pp. 753-755, che escludono l'autografia di tutti i fogli qui discussi, tranne il numero 136, corrispondente al *recto* del foglio della British Library); SCHUMACHER 2008, p. 428.

<sup>4</sup> Oxford, Ashmolean Museum, Inv. WA1846.56 *recto*, studio per la figura del *Giorno*, pietra nera, 176x270 mm; ROBINSON 1870, p. 9, n. 7; FREY 1909-1911, III, p. 106, n. 218; THODE 1908-1913, III, pp. 174-175, n. 391; BERENSON 1938, II, p. 197, n. 1549; PARKER 1956, p. 151, n. 310 (P. 310); DUSSLER 1959, p. 272, n. 599; HARTT 1971, p. 178, n. 227; DE TOLNAY 1975-1980, II, p. 43, n. 212 *recto*; JOANNIDES 2007, pp. 152-154, n. 26.

<sup>5</sup> Haarlem, Teylers Museum, Inv. A 33 *recto*, studio per la gamba sinistra del *Giorno*, pietra nera, 207x247 mm; THODE 1908-1913, III, pp. 103-104, n. 260; KNAPP 1925, p. 4, n. 314 (insieme a Teylers Museum, Inv. A 33 bis *recto*); BERENSON 1938, II, p. 176, n. 1467; HARTT 1971, pp. 178-179, n. 234 (insieme a Teylers Museum, Inv. A 33 bis *recto*); DE TOLNAY 1975-1980, II, p. 45, n. 218 *recto* (insieme a n. 219 *recto*); VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, pp. 121-123, n. 58; GNANN 2010, pp. 208-210, n. 60.

<sup>6</sup> Haarlem, Teylers Museum, Inv. A 33 bis *recto*, cinque studi per le gambe del *Giorno*, pietra nera, 206x248 mm; THODE 1908-1913, III, pp. 103-104, n. 260; KNAPP 1925, p. 4, n. 314 (insieme a Teylers Museum, Inv. A 33 *recto*); BERENSON 1938, II, p. 176, n. 1467; HARTT 1971, pp. 178-179, n. 234 (insieme a Teylers Museum, Inv. A 33 *recto*); DE TOLNAY 1975-1980, II, p. 45, n. 219 *recto* (insieme a n. 218 *recto*); VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, pp. 121-123, n. 59; GNANN 2010, pp. 211-214, n. 61.

<sup>7</sup> Haarlem, Teylers Museum, Inv. A 30 *recto*, tre studi per la schiena e il braccio sinistro del *Giorno*, pietra nera, 192x257 mm; THODE 1908-1913, III, p. 103, n. 258; KNAPP 1925, p. 4, n. 316; BERENSON 1938, II, p. 229, n. 1671; DUSSLER 1959, pp. 248-249, n. 532; HARTT 1971, p. 178, n. 232; DE TOLNAY 1975-1980, II, pp. 44-45, n. 216 *recto*; VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, pp. 117-118, n. 56; GNANN 2010, pp. 201-205, n. 58.

<sup>8</sup> Haarlem, Teylers Museum, Inv. A 36 *recto*, tre studi per la schiena e il braccio sinistro del *Giorno*, pietra nera, 266x162 mm; THODE 1908-1913, III, p. 103, n. 259; KNAPP 1925, p. 4, n. 318; BERENSON 1938, II, p. 229, n. 1672; DUSSLER 1959, p. 250, n. 534; HARTT 1971, p. 178, n. 231; DE TOLNAY 1975-1980, II, p. 44, n. 215 *recto*; VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, p. 119, n. 57; GNANN 2010, pp. 206-207, n. 59.

<sup>9</sup> Londra, The British Museum, Inv. 1859,0625.569 *verso*, studio per una figura maschile reclinata (molto probabilmente per la figura del *Giorno*), pietra nera, 296x178 mm; FREY 1909-1911, III, pp. 69-70, n. 146 (qui ritenuto uno studio per il *Giudizio universale*); THODE 1908-1913, III, p. 131, n. 312; BERENSON 1938, II, p. 186, n. 1498; WILDE 1953, pp. 83-84, n. 48 *verso* (W. 48 *verso*); DUSSLER 1959, p. 255, n. 555; HARTT 1971, p. 179, n. 235; DE TOLNAY 1975-1980, II, p. 41, n. 208 *recto*, (dove il *recto* corrisponde a W. 48 *verso*).

<sup>10</sup> Londra, The British Museum, Inv. 1859,0625.566 *verso*, studi per braccia e spalle di una delle *Allegorie del Tempo* (cautamente, in due di essi vi si potrebbero anche riconoscere il braccio sinistro dell'*Aurora* e le spalle del *Crepuscolo*), pietra nera, 275x359 mm; THODE 1908-1913, III, p. 128, n. 309; BERENSON 1938, II, p. 230, n. 1680A; WILDE 1953, pp. 81-82, n. 46 *verso* (W. 46 *verso*); DUSSLER 1959, p. 255, n. 554; HARTT 1971, p. 178, n. 230; DE TOLNAY 1975-1980, II, p. 43, n. 214 *verso*.

<sup>11</sup> Londra, The British Library, Ms. Add. 21907, fol. 1 *verso*, studio per la gamba sinistra del *Giorno*, pietra nera, 150x185 mm; THODE 1908-1913, III, p. 161, n. 366; BERENSON 1938, II, p. 193, n. 1538; DUSSLER 1959, pp. 169-170, n. 302; HARTT 1971, p. 178, n. 233; DE TOLNAY 1975-1980, II, p. 45, n. 217 *verso*.



**Fig. 1** Michelangelo Buonarroti, *Monumento di Giuliano de' Medici duca di Nemours con le allegorie della Notte e del Giorno*, 1524-1534. Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, Sagrestia Nuova



**Fig. 2** Michelangelo Buonarroti, *Monumento di Lorenzo de' Medici duca di Urbino con le allegorie del Crepuscolo e dell'Aurora*, 1524-1534, Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, Sagrestia Nuova

# Tavola I

**Firenze**

Gallerie degli Uffizi  
Gabinetto Disegni e Stampe



Inv. 18719 F recto

**Oxford**

Ashmolean Museum  
University of Oxford



Inv. WA1846.55 recto (P. 309)



Inv. WA1846. 56 recto (P. 310)

Haarlem  
Teylers Museum



Inv. A 33 recto  
Inv. A 33 bis recto



Inv. A 30 recto  
Inv. A 36 recto



London  
The British Museum • The British Library



Inv. 1859,0625.566 verso (W. 46)  
Inv. 1859,0625.569 verso (W. 48)



Ms. Add. 21907,  
foll. 1 verso

Come ha scritto Paola Barocchi, nel loro insieme questi disegni «dimostrano la stessa paziente, consapevole ricerca di impostazioni complesse e preziose»<sup>12</sup> e con il loro tratteggio minuto e vibrante – che ricorda il modellato delle superfici scultoree lavorate a gradina – l'artista è riuscito a eguagliare con la pietra nera gli stessi effetti di virtuosismo grafico ottenuti con la pietra rossa nei celeberrimi studi di figura per la volta della Cappella Sistina.

Questo gruppo di studi a pietra nera è ciò che resta di tutti i disegni che Michelangelo eseguì per le quattro *Allegorie del Tempo*, ai quali vanno senz'altro aggiunti i pochi rimasti sia a pietra rossa<sup>13</sup> che a penna e inchiostro<sup>14</sup>. Naturalmente non tutti gli studiosi concordano sul loro numero, come dimostrano i differenti elenchi forniti da Henry Thode<sup>15</sup>, Karl Frey<sup>16</sup>, Bernard Berenson<sup>17</sup>, poi meglio definiti da Johannes Wilde<sup>18</sup> e, più recentemente, da Paul Joannides<sup>19</sup>. Del tutto sbilanciato appare poi l'elenco dei soggetti rappresentati: molto numerosi sono gli studi per il *Giorno*, assai ridotti quelli per la *Notte*, pochi e piuttosto controversi quelli per l'*Aurora*, pressoché inesistenti quelli per il *Crepuscolo*<sup>20</sup>.

I giudizi novecenteschi sull'autografia di questi disegni, a partire da quello di Karl Frey<sup>21</sup>, sono stati contrassegnati da un certo scetticismo. Anny E. Popp<sup>22</sup>, che fu la prima a riconoscere una connessione con le figure della *Notte* e del *Giorno*, li ritenne

«Typische Kopistenarbeit» derivate dalle statue già realizzate, così pure Charles de Tolnay nel suo studio monografico sulla Sagrestia Nuova del 1948<sup>23</sup>. Nel tempo, tuttavia, i pareri si fecero progressivamente più favorevoli e su alcuni di quei fogli vi furono significativi ripensamenti da parte di Bernard Berenson<sup>24</sup> e dello stesso Tolnay<sup>25</sup>. Ma, soprattutto, ciò che ha maggiormente alimentato il dibattito è stata la difficoltà di riconoscimento dei soggetti, all'inizio associati a opere molto diverse, ma dalle pose simili: dai nudi della *Battaglia di Cascina*<sup>26</sup>, al *Genio della Vittoria*<sup>27</sup>, dalle divinità fluviali della stessa Sagrestia Nuova<sup>28</sup>, al perduto cartone della *Leda*<sup>29</sup>, finendo conseguentemente per accumulare una quantità di proposte di datazione incongruamente estese dal 1505 al 1530. Ma i pareri discordanti non si fermarono neanche quando il campo di identificazione andò restringendosi intorno alle *Allegorie del Tempo*. Non a caso, Ludwig Goldscheider sottolineava quanto fosse problematico determinare «beyond doubt» il rapporto effettivo tra questi disegni e le quattro allegorie, evidenziando al proposito la presunta contrapposizione di opinioni sull'identificazione di uno di quegli studi da parte di due studiosi straordinariamente autorevoli quali Karl Theodor Parker e Johannes Wilde<sup>30</sup>. Ancora una volta, spetta a quest'ultimo il merito di aver fornito con poche e chiare parole la più convincente identificazione dei soggetti dei disegni, fissato la loro esecuzione tra 1524 e 1526, ed enucleato

12 BAROCCHI 1962-1964, I, p. 98.

13 Si tratta di schizzi a pietra rossa parzialmente ripassati su tracce di pietra nera presenti al verso dei fogli di Oxford (Ashmolean Museum, Inv. WA1846.55 verso; P. 309 verso; FREY 1909-1911, III, p. 106, n. 217; cfr. supra nota 3) e di Haarlem (Teylers Museum, Inv. A 30 verso; cfr. supra nota 7), rispettivamente: uno studio della posa del braccio destro della *Notte* da quattro punti di vista diversi e uno studio per la spalla destra del *Giorno*.

14 Si tratta di rapidi schizzi eseguiti su frammenti di fogli di formato comune, spessore sottile e grana poco fine, tipici dei quaderni economici, anche detti *quadernacci*, generalmente utilizzati per scrivere o disegnare di getto a penna e inchiostro; uno di essi è sicuramente l'efficacissimo studio del British Museum (W. 49; *Corpus* 211) a penna e inchiostro su una base a stilo e pietra nera, riferibile alla spalla e al braccio sinistro della *Notte*; assai meno sicuri sono gli altri fogli che in vario modo sono stati riferiti dalla critica alle *Allegorie del Tempo* della Sagrestia Nuova, come il foglio al Gabinetto Disegni e Stampe (Inv. 622 E recto; *Corpus* 223) e i due di Casa Buonarroti (Inv. 10 F recto, *Corpus* 224; Inv. 48 F recto, *Corpus* 28, quest'ultimo potrebbe persino riferirsi alla figura del *Crepuscolo*); su questi fogli, cfr. le relative schede in BAROCCHI 1962-1964, I, pp. 256-257, n. 205, pp. 92-93, n. 71, e pp. 93-94, n. 72.

15 THODE 1908-1913, I, pp. 483-487.

16 FREY 1909-1911, III, pp. 105-106, nn. 216-218.

17 L'elenco dei fogli ritenuti autografi è in BERENSON 1903, I, pp. 210-211 con relative note; l'elenco è accresciuto in BERENSON 1938, I, p. 221, nota 1, e comprende: n. 1548 (P. 309), n. 1549 (P. 310), n. 1467 (Teylers Museum, Inv. A 33, allora unito a Inv. A 33 bis), n. 1498 verso (W. 48 verso), n. 1399C (Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe Inv. 18719 F), n. 1538 verso (British Library, Ms. Add. 21907, fol. 1 verso), n. 1476A (W. 14; *Corpus* 165) a pietra rossa, da escludere dal gruppo; l'elenco è riproposto più affrettatamente in BERENSON 1961, I, p. 320 con la segnalazione di n. 1409A a Casa Buonarroti (Inv. 44 F; *Corpus* 299).

18 L'insieme di questi fogli è considerato in WILDE 1953, p. 82, n. 46 verso (W. 46 verso) e p. 85, n. 49, poi riproposto in WILDE 1954, pp. 15-16; rispetto all'elenco fornito in apertura – che riguarda i soli studi a pietra nera – lo studioso ha escluso il foglio del British Museum (W. 48 verso), perché ritenuto per la *Leda*, e il foglio alla British Library (Ms. Add. 21907, fol. 1 verso), che non è stato da lui considerato.

19 L'elenco qui proposto coincide con quello fornito da JOANNIDES 2007, pp. 152-153, n. 26, e p. 156, n. 27; l'ulteriore elenco fornito in BAMBACH 2017, p. 118, nota 114, esclude anch'esso il foglio del British Museum (W. 48 verso), oltre che per le ragioni già espresse da Wilde, anche perché, secondo l'autrice, la carta sarebbe sensibilmente differente dagli altri fogli: «The mealy paper of the British Museum sheet is also different from that of the Times of Day studies», il che è oggettivamente vero, come si vedrà più avanti.

20 Ulteriori riferimenti all'*Aurora* sono stati proposti da più parti, anche se non sempre in modo convincente: THODE 1908-1913, III, p. 174, n. 390, ha proposto lo studio di un braccio a pietra rossa al verso di Ashmolean Museum (P. 309); HARTT 1971, p. 178, n. 230, ha suggerito lo studio di un braccio sinistro al verso di British Museum (W. 46 verso), un confronto certamente suggestivo che, se corretto come credo (cfr. supra nota 10), spinge a identificare lo studio di spalla presente sul medesimo foglio con il *Crepuscolo* piuttosto che con il *Giorno*, come invece è comunemente identificato sulla scorta di WILDE 1953 (p. 82, n. 46); nuovamente HARTT 1971, p. 180, n. 245, ha riconosciuto la testa dell'*Aurora* nel modello maschile al verso di un foglio del British Museum (W. 1, *Corpus* 6), un confronto assai meno convincente per i motivi bene indicati in ECHINGER MAURACH 2023, p. 94, nota 425, secondo cui l'espressione del viso nel disegno sarebbe ben diversa da quella poi assunta dalla statua.

21 FREY 1909-1911, III, pp. 105-106, nn. 216-218.

22 POPP 1922, p. 144, note 5-6.

23 DE TOLNAY 1948, p. 45.

24 I precedenti dubbi espressi sull'autografia dei disegni in BERENSON 1903 sono ridiscussi in BERENSON 1938: parzialmente ridimensionati a n. 1548 verso (P. 309), permangono ai nn. 1671 (Teylers Museum, Inv. A 30) e 1672 (Teylers Museum, Inv. A 36) e 1680A verso (W. 46), quest'ultimo «too timid for Michelangelo»; l'elenco è ulteriormente modificato in BERENSON 1961, I, pp. 321-322, dove è finalmente riconosciuta l'autografia dei pur «debolissimi» schizzi di n. 1548 verso, ma viene ribadito il rifiuto dei nn. 1671, 1672 e 1680A verso e, soprattutto, 1685 (W. 49), assegnato ad «Andrea di Michelangelo».

25 DE TOLNAY 1975-1980, II, pp. 40-45, nn. 207-219.

26 ROBINSON 1870, pp. 8-9, n. 6, in riferimento a P. 309 recto.

27 HARTT 1971, p. 210, n. 293, in riferimento a P. 309 verso.

28 THODE 1908-1913, III, p. 174, n. 390, in riferimento a P. 309 verso riconobbe per primo che si trattava di quattro studi dello stesso braccio da punti di vista differenti e propose cautamente un confronto con il modello del *Dio fluviale* dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze, aggiungendo anche la somiglianza con il braccio dell'*Aurora*: «In solchem Sinne könnte man auch auf das Ähnliche der Armhaltung mit dem Arm der Aurora hinweisen».

29 Proposta suggerita in WILDE 1953, p. 83 n. 48 (verso).

30 GOLDSCHIEDER 1966, p. 45, n. 63 e nota 53: «A related study of a recumbent male figure is according to K. T. Parker for the *Day*, but according to J. Wilde 'certainly a study for the *Notte*'; il fraintendimento di Goldscheider nasce per avere pensato che «Frey 217» (cfr. FREY 1909-1911, III, pp. 105-106, n. 217) fosse P. 309 recto, mentre invece è il suo verso, correttamente identificato con la *Notte* sia in PARKER 1956, p. 150, sia in WILDE 1953, p. 83: «For a conclusive stylistic comparison see the drawing 'Frey 217', at Oxford, which is certainly study for the *Notte* and must be date from 1524/5». L'identificazione degli studi al verso con il braccio della *Notte* è stata poi generalmente accolta a partire da HIRST 1988b, p. 72, n. 29.

con lucidità gli elementi stilistici comuni a tutto il gruppo che permettono di attribuirgli la piena autografia, riconosciuta in quel particolarissimo tratteggio vibrante, a cui si è prima accennato. Un tratteggio focalizzato più sulla muscolatura che sui contorni, perfettamente efficace nell'accentuare la consistenza organica delle masse e dare plasticità alle superfici come fosse densa materia pittorica: «in most places the chalk is handled like pastel, painting rather than drawing. Contours are intermittent and in general almost neglected»<sup>31</sup>.

### Questioni di genere

La problematica identificazione dei soggetti rappresentati su questo gruppo di fogli è stata accresciuta dalle difficoltà di individuazione del genere – maschile o femminile – in ciascun disegno. Ciò è particolarmente evidente sul foglio degli Uffizi (Figg. 3-4), dove lo studio a destra è caratterizzato dalla presenza dei testicoli, nonostante sia un primo pensiero per la posa della *Notte*. Il foglio venne pubblicato per la prima volta nel volume di Emile Jacobsen e Pasquale Nerino Ferri, i quali notarono, insieme agli altri schizzi correttamente identificati con la *Notte*, «une autre jambe d'homme» ritenendola di conseguenza uno studio per il *Giorno*<sup>32</sup>. La correzione di Henry Thode a favore della *Notte* non si fece comunque attendere, seppur senza alcuna motivazione<sup>33</sup>. La questione fu nuovamente sciolta da Wilde in un passo dedicato al medesimo studio per la *Notte*, dove fu chiarito come Michelangelo ritraesse le pose da modelli maschili anche quando fossero destinate a rappresentare delle figure femminili: «The sculptor draws the same form from different angles, not always quite in the intended attitude; and he is particularly concerned with the effect of the muscles on the surface modelling. This explains why even the studies for the *Night* are from male models»<sup>34</sup>. A corollario di questa spiegazione si poteva facilmente dedurre come questi fogli contenessero degli studi preliminari non necessariamente corrispondenti alle pose definitive delle statue di marmo, anzi da queste variamente divergenti nei dettagli.

Eppure, nonostante un viatico così chiaro e rassicurante, quei medesimi studi non finirono di suscitare interpretazioni opposte e, talvolta, persino bizzarre. Il caso più evidente torna a essere il foglio degli Uffizi con gli studi per la *Notte*. Ne danno testimonianza le due proposte del tutto contrastanti avanzate da Tolnay a pochissima distanza di tempo l'una dall'altra. La prima proposta è quella pubblicata nel catalogo della mostra *I disegni di Michelangelo nelle collezioni italiane* del 1975, che accetta l'identificazione come studio per il *Giorno* a suo tempo avanzata da Jacobsen e Ferri<sup>35</sup>. La seconda è quella pubblicata

nella scheda relativa al disegno nel secondo volume del *Corpus dei disegni di Michelangelo* del 1976, dove la medesima figura e le due gambe disegnate sul verso sono interpretate come studi per la figura di *Eva* nella volta della Cappella Sistina, quindi datati circa al 1508, al fianco dei quali sarebbero stati poi aggiunti quelli per la *Notte* direttamente ispirati dalla posa della gamba della *Eva*. Così nelle parole dello studioso<sup>36</sup>:

Il foglio è stato usato da Michelangelo in due differenti periodi: prima, nel 1509-10, quando lavorava all'affresco del *Peccato originale* della Volta della Sistina, eseguì lo schizzo di destra, per la figura di *Eva*, e i due schizzi del verso; nel 1524-25 egli riprese lo stesso foglio per eseguire due studi per la statua della *Notte*, di cui quello in alto contiene la posa di tutta la figura, con la coscia e la spalla sinistra eseguite nei particolari della muscolatura, mentre quello più sotto analizza solo la coscia sinistra. [...] Il rapporto con la Volta della Sistina del primo disegno non era stato finora osservato.

Questa seconda proposta – che immagina un foglio precedentemente utilizzato quale letto catalizzatore per nuove invenzioni – appare persino suggestiva, ma va a negare uno dei caratteri fondamentali della ricerca compositiva michelangiolesca: ovvero quelle convergenze iconografiche, formali e compositive di soluzioni e dettagli che si trovano presenti in opere realizzate in tempi e momenti creativi del tutto diversi. Come esempio basta appunto osservare le pose simili di *Eva*, della *Notte* e della *Leda*, abilmente dissimulate e, per di più, derivate dallo studio di modelli maschili<sup>37</sup>. In ciò risiede soprattutto il motivo per cui questa seconda proposta di Tolnay sia rimasta pressoché senza seguito<sup>38</sup>.

A complicare ulteriormente questo dibattito possono aggiungersi le considerazioni su un foglio dell'Ashmolean Museum (Figg. 5-6) fatte in particolare da Michael Hirst su uno degli schizzi a pietra rossa al verso, tracciato in basso a sinistra e raffigurante un braccio destro in posizione frontale, generalmente ritenuto studio per la posa della *Notte*. In modo un po' spazzante, lo studioso ha qui creduto che il dettaglio anatomico fosse stato studiato dal vero da un modello femminile, basandosi su quello che sarebbe l'accento di una lunga coda di capelli discendente sull'omero destro, ovvero un *coazzone*, lunga treccia di capelli posticcia, che nella statua lambisce il seno destro<sup>39</sup>. Così, testualmente<sup>40</sup>:

The connection with the right arm of the *Night* is correct. It can be confirmed by the unremarked fact that, in the lower left study, Michelangelo has lightly drawn in a long strand of hair falling over the right shoulder of the model. This detail, positioned differently in the statue, was, nevertheless, given

31 WILDE 1954, p. 16.

32 JACOBSEN-FERRI 1905, pp. 14-16.

33 THODE 1908-1913, III, p. 90, n. 219.

34 WILDE 1953, p. 84, n. 49; opinione già ventilata in KNAPP 1925 (p. 4, n. 318) e accolta in DUSSLER 1959 (p. 163, n. 291).

35 DISEGNI DI MICHELANGELO 1975, n. 63, p. 50.

36 DE TOLNAY 1975-1980, II, p. 42, n. 210 *recto*.

37 Sulle convergenze stilistiche in queste opere, si vedano, tra gli altri, un interessante passaggio in DELACRE 1938, p. 341, nota 1, e la scheda di CISERI 1995, p. 46, n. 16.

38 L'argomento è ripetuto senza commenti nella scheda di GAETA BERTELÀ 1980, p. 144, n. 306.

39 Sull'acconciatura della *Notte*, cfr. MUSSOLIN 2023, p. 58.

40 HIRST 1988b, p. 72, n. 29.



**Fig. 3** Michelangelo Buonarroti, *Studi per la gamba e la spalla sinistra della Notte*, stilo e pietra nera, 1524, Inv. 18719 F recto. © Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe



**Fig. 4** Michelangelo Buonarroti, *Studi per il ginocchio e la gamba sinistra del Giorno*, pietra nera, 1524, Inv. 18719 F verso. © Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe



**Fig. 5** Michelangelo Buonarroti, *Studio per la figura del Giorno*, stilo e pietra nera, 1524, Inv. WA1846.55 recto. © Oxford, Ashmolean Museum, University of Oxford



**Fig. 6** Michelangelo Buonarroti, *Studi per il braccio destro della Notte*, pietra rossa e tracce di pietra nera, 1524, Inv. WA1846.55 verso. © Oxford, Ashmolean Museum, University of Oxford

prominence in the carving and was clearly important to the artist. Its presence helps confirm Parker's observation, which Hartt summarily dismissed, that Michelangelo here employed a female model.

Presentando questo esempio come prova del ricorso a un modello femminile, Hirst poteva andare a convalidare un giudizio già espresso in precedenza da Parker (convinto che quelle fossero braccia femminili), assolvendolo dalla sprezzante confutazione di Frederick Hartt, secondo il quale quel medesimo braccio era per il *Genio della Vittoria* che è, ovviamente, una allegoria maschile<sup>41</sup>. Recentemente anche Claudia Echinger Maurach è intervenuta sull'argomento, mostrando a sua volta un certo scetticismo verso l'ipotesi di Hirst: «lo studio in basso a sinistra non mostra nel mezzo la treccia della *Notte*, come spesso si afferma, bensì una delle molte linee che propongono l'alternativa di un braccio più fortemente raccorciato» e, pertanto, la studiosa ha ammesso così di non poter escludere del tutto l'ipotesi di Hartt, che al contrario, come si vedrà nella ricostruzione qui presentata, è da escludere del tutto<sup>42</sup>.

Alla fine di questo *excursus* critico sui disegni di Michelangelo per le *Allegorie del Tempo*, è inutile negare una certa autoreferenzialità nelle posizioni critiche della *connoisseurship*, principalmente alimentata dalla capacità combinatoria delle proprie argomentazioni stilistiche e formali. Merita dunque allargare il campo di indagine, introducendo alcune osservazioni basate sia sullo studio della materialità dei fogli, ovvero di tutto ciò che deriva dall'analisi dei supporti, dalle caratteristiche delle carte e dalle manipolazioni dei fogli nel tempo, sia riguardo allo studio della medialità, intesa come la capacità di organizzare sulla stessa pagina più livelli di informazioni con finalità varie e complesse e, pertanto, riferibile a tutto ciò che riguarda l'atto stesso del disegnare e la funzione comunicativa dei disegni. Da questa prospettiva, il supporto cartaceo perde la sua neutralità e diventa veicolo di un sistema di segni che definiscono i termini di un dialogo che è certamente quello dell'artista con se stesso, ma che può anche avere più interlocutori, presenti o assenti, reali o ideali, vicini o distanti nel tempo e nello spazio<sup>43</sup>.

Nelle pagine che seguono si proverà a mettere in campo alcune nuove osservazioni basate su materialità e medialità grazie alle quali si proverà, anche a livello metodologico, a definire un rinnovato approccio per interpretare questi fogli così stratificati e complessi e per aiutare a comprendere meglio il piano di lavoro che sta dietro a ciascuno di essi.

## Questioni di 'stile'

Prima di affrontare la ricomposizione dei fogli rispetto ai loro formati originari, vale la pena soffermarsi sugli strumenti grafici impiegati da Michelangelo per tracciare gli studi qui discussi. Il principale è certamente la pietra nera (con interventi di pietra rossa al verso di alcuni dei fogli citati), ma bisogna notare che in tutti questi fogli è stato fatto anche un ampio uso dello stilo, particolarmente nel ripasso dei contorni: è questo un punto che tra gli studiosi ha sinora suscitato molte perplessità e che è stato spesso derubricato come il segno di una manipolazione successiva<sup>44</sup>.

Lo *stile* – com'era comunemente chiamato in Toscana e dal quale deriva la parola 'stile' che usiamo per definire una caratteristica peculiare, personale o collettiva – è uno strumento tradizionale, anche se poco conosciuto, usato comunemente dagli artisti rinascimentali e, quindi, anche da Michelangelo, come strumento di disegno preliminare o esplorativo. Lo stilo è una punta capace di incidere la superficie del foglio senza tagliarla e senza lasciarvi alcuna traccia di pigmento, motivo per cui oggi è anche definito 'punta acroma'<sup>45</sup>. Esso è generalmente realizzato in una lega metallica piuttosto dura, ma può anche essere di legno, osso, avorio, agata o altre pietre dure. Nel *Libro dell'arte* (Cap. VIII)<sup>46</sup>, Cennino Cennini dedica alcuni significativi passaggi alla tecnica del disegno con lo stilo, quale strumento particolarmente indicato per tracciare i contorni delle figure, ma anche per realizzare disegni preparatori ed esplorativi condotti con rapidità e immediatezza, a incarnare il concetto stesso di schizzo inteso come gesto compositivo immediato, fluido e vibrante, e per questo caratterizzato da uno 'stile' personale. Le riproduzioni fotografiche, così come l'illuminazione artificiale e diffusa delle moderne sale studio dei musei, penalizzano moltissimo l'osservazione delle ombre e delle luci prodotte dalle incisioni a stilo, appiattendole fino quasi ad annullarle; se, invece, vengono illuminate da una luce radente e tremolante, come ad esempio una candela, tornano a vibrare e ad animarsi.

Al *recto* del foglio dell'Ashmolean Museum (P. 309; Fig. 5) la presenza dello stilo è stata notata per la prima – e credo unica – volta da Paul Joannides nel suo catalogo del 2007, seppur in modo quanto mai laconico: «black chalk, some stylus indications»<sup>47</sup>. Nel *recto* del foglio degli Uffizi (Inv. 18719 F; Fig. 3), il dibattito su queste incisioni fu invece avviato da Luitpold Dussler, il quale ritenne che per effettuare delle copie una mano successiva avesse ripassato i contorni dei disegni al *recto*

<sup>41</sup> HARTT 1971, p. 210, n. 293: «Although rejected by three critics and called a woman's arm [sic] by a fourth, these beautiful studies are certainly genuine»; a volere esser puntigliosi nei confronti di Hirst, in PARKER 1956 (p. 150, n. 309) non c'è alcun riferimento all'utilizzo di un modello femminile, ma solo al fatto che un medesimo braccio femminile è ritratto da quattro punti di vista differenti: «four studies of a woman's right arm bent at the elbow, shown twice more or less in profile (from opposite sides) and twice from the front».

<sup>42</sup> ECHINGER MAURACH 2023, p. 96.

<sup>43</sup> Sui disegni interlocutori di Michelangelo, vedi MUSSOLIN 2019.

<sup>44</sup> Nel foglio degli Uffizi l'impreciso riferimento alla «punta d'argento» è fatto a partire da JACOBSEN-FERRI 1905 (p. 16) fino a DE TOLNAY 1975-1980 (II, p. 42, n. 210); mentre la corretta indicazione di pietra nera è fatto per la prima volta nella scheda di PETRIOLI TOFANI 1981 (p. 107, n. E), anche se la stessa studiosa torna a indicare «Metalpoint (lead?)» nel successivo PETRIOLI TOFANI 2008, p. 3, n. 1. Nel foglio dell'Ashmolean Museum (P. 309) l'uso della pietra nera al *recto* e pietra nera e rossa al *verso* è già risolto nel catalogo di ROBINSON 1870 (pp. 8-9, n. 6).

<sup>45</sup> Per un esame dei disegni a stilo in Michelangelo, vedi MUSSOLIN 2023 [2024] con altra bibliografia; per una rivalutazione al ruolo delle punte acrome nel processo creativo del disegno, vedi TORDELLA 2008 [2010]; per una distinzione fra tecniche seche (pietre naturali, punte metalliche, punte artificiali) e tecniche liquide (inchiostri a penna e lavature a pennello), vedi TORDELLA 2009, pp. 95-116; per una analisi delle tracce incise lasciate dalle punte acrome, vedi VERRI-AMBERS 2010, pp. 91-96.

<sup>46</sup> CENNINI/BRUNELLO 1982, p. 9.

<sup>47</sup> JOANNIDES 2007, p. 154, n. 27.

con un ago o uno spillo<sup>48</sup>; una considerazione letteralmente ripresa da Tolnay qualche tempo dopo: «i disegni per la *Notte* sono stati bucherellati nei contorni per trarne copie»<sup>49</sup>. Anche Paola Barocchi ha sottolineato come i contorni di quel disegno fossero stati «molto danneggiati dal ripasso di una punta metallica»<sup>50</sup>, e ciò è stato ulteriormente ribadito da Ilaria Ciseri, «the outlines may even have been retouched with a silver point stylus by another hand»<sup>51</sup>. Tuttavia, osservando attentamente il foglio, anche in controtuce, non si vede alcuna bucherellatura. Tanto al *recto* del foglio dell'Ashmolean Museum, quanto al *recto* di quello degli Uffizi, invece, appaiono con evidenza le incisioni a stilo che ripercorrono non solo i contorni delle figure con tratti lunghi e articolati, ma chiaroscurano in modo molto pronunciato anche le fasce muscolari con ripetute sequenze di minuti tratteggi paralleli (Fig. 14). Michael Hirst ha giustamente osservato come in alcuni casi «l'incidenza dello stilo su una parte del foglio e non sull'altra può rivelare importanti particolari circa la genesi del disegno»<sup>52</sup>. Ciò vale soprattutto per quei fogli di Michelangelo nei quali le tracce incise a stilo risaltano con grande forza al contrasto con la pietra nera più morbida e grassa, producendo un effetto *frottage* che evidenzia quei solchi i quali, benché del tutto privi di pigmento, fanno risaltare pentimenti e invenzioni altrimenti non documentabili. Tale effetto è particolarmente visibile, per esempio, in un foglio del Louvre (Inv. 860; *Corpus* 143), non tanto al *verso*, dove i contorni a pietra nera dell'*Ignudo* ripercorrono quasi perfettamente le tracce a stilo che gli stanno sotto, ma piuttosto al *recto*, dove al di sotto dello studio di testa a pietra nera (si tratta del medesimo soggetto del *verso*) è possibile riconoscere uno schema planimetrico a stilo relativo a una sezione della volta della Sistina rimasto finora ignorato<sup>53</sup>.

Tuttavia, il problema legato alle tracce a stilo sui *recto* dei nostri fogli dell'Ashmolean Museum e degli Uffizi è significativamente diverso: in essi le incisioni non solo riprendono in modo esatto i contorni delle figure a pietra nera, ma vanno anche a segnare le rispettive masse muscolari; inoltre è del tutto assente l'effetto di *frottage* perché il pigmento sfumato della pietra nera entra chiaramente dentro ai solchi dello stilo, come se quelle incisioni fossero state eseguite dopo l'utilizzo della pietra nera e al di sopra dei segni da essa lasciati. Effettivamente si tratta di un *modus operandi* che nei disegni di Michelangelo non è stato finora documentato e che, proprio per questo, ha finito per essere svalutato dalla critica come il mero risultato di una operazione di copiatura condotta da altra mano. Questa spiegazione sembra poco soddisfacente per due

principali motivi: innanzitutto, l'uso congiunto di stilo e pietra nera non sembra affatto 'rovinare' il disegno ma piuttosto arricchirlo con una *texture* molto efficace; in secondo luogo (e più importante), di questo presunto processo di copiatura sfuggono tanto il metodo utilizzato, quanto la finalità<sup>54</sup>.

A questo punto, cercando di schematizzare al massimo, sono due ed entrambi piuttosto problematici gli scenari che possiamo delineare a favore o contro l'autografia delle tracce a stilo principalmente presenti sui *recto* dei fogli dell'Ashmolean Museum e degli Uffizi, ma riscontrabili in diversa misura – come si dirà tra breve – anche sugli altri della serie. Il primo scenario rappresenta certamente la *lectio facilior* ed è basato sull'ipotesi di Dussler e di Barocchi, secondo i quali le incisioni sarebbero state eseguite da mani successive per tracciare un ricalco dell'originale. A favore di tale ipotesi è possibile addurre tre argomenti: la mancanza di autonomia del disegno a stilo che segue troppo fedelmente quello a pietra nera; la presenza di pigmento dentro i solchi e l'assenza di *frottage*, per cui lo stilo sarebbe stato utilizzato successivamente al disegno; la presunta unicità di questa tecnica del ripasso a stilo nel *corpus* grafico michelangiolesco. A questa ipotesi è però possibile ribattere con molte e rilevanti obiezioni. Pur ammettendo in generale la scarsa attenzione conservativa nei confronti di questi fogli, il processo di ricalco avrebbe certamente compromesso l'originale (come apertamente dichiarato da Barocchi); inoltre, sfugge del tutto quale sarebbe stato il metodo di ricalco adottato, dal momento che non sono state riscontrate né le bucherellature menzionate da Dussler e da Tolnay che avrebbero testimoniato la possibilità di un trasferimento del disegno a un nuovo supporto con la tecnica dello spolvero, né si nota al *verso* alcuna traccia di pressione dello stilo, che evidenzerebbe l'eventuale utilizzo di carta copiativa, come la cosiddetta carta carbone<sup>55</sup>; infine, le tracce a stilo che compaiono nei fogli di questa serie non basterebbero a rilevare la composizione generale del disegno necessaria per la realizzazione di matrici per incisioni o riproduzioni a stampa (di cui, tra l'altro, per i fogli in esame non resta alcuna traccia).

Un esempio bene analizzato da Carmen Bambach può servire a illuminare meglio il nostro caso: del celebre foglio di Michelangelo con *Sansone e Dalila* dell'Ashmolean Museum (P. 319 *recto*<sup>56</sup>; *Corpus* 297), databile agli anni Trenta e disegnato a pietra rossa con ampio uso di stilo, esiste una copia anonima molto fedele al British Museum (W. 90), dove, come sottolinea la studiosa: «the copy imitates Michelangelo's drawing

48 DUSSLER 1959, p. 163, n. 291: «Die Zeichnung ist von einer späteren Hand in den Umrißlinien zwecks Durchpausierung mit einer Nadel punktiert worden».

49 DE TOLNAY 1975-1980, II, p. 42, n. 210 *recto*.

50 BAROCCHI 1962-1964, I, p. 97.

51 CISERI 1995, p. 46, n. 16.

52 HIRST 1988, p. 6 (la citazione è dalla traduzione italiana HIRST 1993, p. 10).

53 Su questo foglio, cfr. HIRST 1988b, pp. 38-39, n. 14; JOANNIDES 2007, pp. 119-121, n. 19; GNANN 2010, pp. 128-132, n. 34; sui disegni a stilo presenti in questo foglio e sulla restituzione dello schema planimetrico della volta, vedi MUSSOLIN 2023 [2024], pp. 35-36.

54 Sul problema delle copie da disegni di Michelangelo, cfr. BAMBACH 1999, pp. 124-126.

55 Un esempio di utilizzo della carta carbone è ipotizzato nella *Vergine col Bambino e Sant'Anna* di Leonardo da Vinci (Londra, The British Museum, Inv. 1875,0612.17), cfr. VERRI-AMBERS 2010, p. 94, e BESCOPY-RAYNER 2010, p. 107. Ritengo comunque che un copista avrebbe più facilmente utilizzato una carta di tracciamento meno invasiva, come la carta oleata translucida; su queste tecniche e sul biasimo rispetto ai vari metodi di ricalco, vedi le notevoli considerazioni in BAMBACH 1999, pp. 127-136.

56 JOANNIDES 2007, pp. 191-193, n. 35.

technique to a disturbing degree, even in its use of slight traces of preparatory stylus underdrawing»<sup>57</sup>. Va aggiunto, inoltre, che dal confronto da me condotto tra i due fogli risulta che essi hanno sì la stessa grandezza, ma che i disegni hanno misure differenti, dal momento che quello originale è molto più piccolo della copia e, pertanto, i loro contorni non sono sovrapponibili. Escludendo così l'eventualità che quelle tracce di stilo siano derivate da un processo di ricalco, va ammesso che sono autografe e, pertanto, riportate come tali anche nella copia.

L'esempio appena considerato agevola la presentazione del secondo scenario che prevede appunto l'autografia michelangiolesca delle incisioni a stilo e costituisce solo apparentemente la *lectio difficilior*. Premesso che le fonti di luce artificiale del tempo erano sempre radenti o tremolanti, come candele e lumi a olio, tra gli argomenti a supporto dell'autografia delle incisioni è possibile addurre il fatto che la tecnica congiunta di stilo e pietra nera permette di ottenere un effetto di sorprendente efficacia, capace di esaltare il modellato chiaroscurale delle forme anatomiche: una caratteristica assai utile per gli studi preliminari finalizzati alla realizzazione di modelli e statue. Va inoltre aggiunto che nel foglio degli Uffizi (Inv. 18719 F *recto*) i tratti a stilo appaiono particolarmente accentuati in corrispondenza delle parti anatomiche che più sono messe a fuoco nel disegno, mentre altri passaggi sembrano più trascurati, come appunto accade per la testa e per il braccio destro della *Notte* e, in alto, per il particolare dell'arto inferiore con ossa e muscoli: tutti passaggi che un copista non avrebbe avuto motivo di eludere.

È vero che in generale l'utilizzo dello stilo precede quello della pietra nera, tuttavia, l'uso congiunto di questi strumenti ci costringe, in qualche modo, a rivedere le nostre interpretazioni sulla tecnica del disegno di Michelangelo, considerando anche con quale rapidità è mutato il nostro modo di guardare a questi fogli nel tempo. Si tratterebbe dunque di riconoscere l'autografia di questa tecnica 'mista' di pietra nera e stilo e di ridare così senso ai tanti favorevoli giudizi espressi sul felice esito artistico di questo modo di disegnare, che è poi ciò che Jacobsen e Ferri avevano per primi descritto come una vibrante combinazione di «crayon» e «pointe d'argent, qui en quelque part n'a pas marqué mais a laissé la trace empreinte sur le papier», capace di raggiungere un risultato di tale efficacia da sembrare un disegno idealmente realizzato con mazzuolo e scalpello<sup>58</sup>:

Nous remarquerons ici que dans quelques-unes de ces études, même dans celles pour la *Nuit*, il est curieux de voir comment le Maître en dessinant tient

mentalement marteau et ciseau: son crayon pénètre le papier avec une telle énergie que, là où il n'est pas très résistant [...], il en est presque coupé.

### Questioni di 'forma': la ricomposizione del foglio reale per la *Notte* e il *Giorno* (P. 309 *recto* e Inv. 18719 F *recto*)

Prima di procedere alla ricomposizione dell'originario formato reale da cui provengono i due fogli degli Uffizi (Inv. 18719 F; **Figg. 3-4**) e dell'Ashmolean Museum (P. 309; **Figg. 5-6**), è bene ricordare le incertezze attributive che essi hanno subito nel tempo, un passaggio che serve anche da monito alla nostra oscillante capacità di lettura e comprensione dei disegni al variare delle generazioni. Mentre il foglio degli Uffizi è stato tra i primi ad assicurarsi l'onore dell'autografia, quello dell'Ashmolean Museum ha dovuto invece faticare molto. Tra i suoi più convinti detrattori c'è stato Dussler, il quale, d'altro canto, non espresse alcun dubbio sull'autografia di quello degli Uffizi. Per lo studioso i contorni del foglio di Oxford erano deboli e privi di ogni forza e spontaneità, il modellato risultava poco accentuato e, soprattutto, la composizione generale gli appariva priva di ogni senso<sup>59</sup>. Allo stesso autore spetta anche un significativo passaggio riguardo al *recto* del foglio degli Uffizi, secondo cui la doppia linea che incornicia la figura a destra rappresenterebbe il limite del blocco di marmo dal quale sarebbe stata ricavata la statua<sup>60</sup>. Una spiegazione ripresa a decenni di distanza da Paul Joannides in modo pressoché letterale: «the lines at the right are probably reminders of the shape of the block from which the figure was to be carved»<sup>61</sup>. Si tratta indubbiamente di una ipotesi suggestiva, ma immotivata. Ed è proprio da qui che prende avvio il nostro ragionamento sulla ricomposizione dei fogli.

A ben guardare, infatti, le linee in questione sono tre e attraversano entrambi i *recto*: hanno origine nel foglio degli Uffizi sotto il piede della figura a destra e terminano nel foglio dell'Ashmolean Museum in tre punti diversi. La linea più esterna corre sul bordo destro del foglio, contorna la *Notte* e intercetta la parola «sti[n]cho», per giungere al corrispondente punto del *Giorno*. La linea centrale lambisce la *Notte*, intercetta la parola «cosia», ovvero coscia, e giunge all'altezza del ginocchio del *Giorno*. La linea a sinistra attraversa la figura della *Notte* e approda alla base della gamba del *Giorno* in corrispondenza del malleolo laterale dove sono indicate le due lettere «sp». In questo caso, non credo si tratti né di «5p» come suggerito da Parker<sup>62</sup>, né di 5 palmi come proposto da Joannides<sup>63</sup>, né ancora dell'abbreviazione di «spalla» riferita da Chapman<sup>64</sup>, ma piuttosto di «spina», un termine con il quale in ambito anatomico si indicava generalmente un rilievo osseo particolarmente sporgente. In questo caso «spina» starebbe

<sup>57</sup> BAMBACH 1999, p. 124, è interessante rilevare come il disegno sia stato poi bucherellato per ricavarne ulteriori ricalchi indiretti da replicare con lo spolvero.

<sup>58</sup> JACOBSEN-FERRI 1905, p. 18, tale considerazione riguarda in particolare le tecniche del disegno adottate nel foglio Uffizi, Inv. 18722 *verso*, per il quale rimando alle ampie analisi in MUSSOLIN 2023 [2024].

<sup>59</sup> DUSSLER 1959, p. 272, n. 598: «Was u. E. gegen den Meister spricht, wird nicht nur aus der flauen, aller Kraft und Spontaneität entbehrenden Konturierung und der so wenig akzentuierten Modellierung ersichtlich, sondern ganz besonders aus der sinnwidrigen Aufnahme im Ganzen»; il foglio degli Uffizi è analizzato *ibid.*, p. 90, n. 219.

<sup>60</sup> DUSSLER 1959, p. 163, n. 291: «der die Skizze rechts rückwärts einfassende Doppelstreifen scheint auf den Marmorblock zu weisen».

<sup>61</sup> JOANNIDES 2007, p. 156, n. 27.

<sup>62</sup> PARKER 1956, p. 150, n. 309.

<sup>63</sup> JOANNIDES 2007, p. 155, n. 27.

<sup>64</sup> CHAPMAN 2005, p. 180, nel testo è riportato «S(?)p[alla]»; l'argomento a favore di «spalla» è ribadito in BAMBACH 2017, p. 119, nota 115.

esattamente a indicare l'intero osso della tibia, come veniva convenzionalmente inteso all'epoca. Ciò si ricava da un passo del *De anatomicis administrationibus* di Galeno, traduzione latina dell'originale greco pubblicata per la prima volta a Basilea nel 1531, che nel capitolo relativo ai tendini del ginocchio attaccati alla tibia descrive quest'ultima proprio come «spina», nonostante che nel passaggio immediatamente successivo si faccia specifico riferimento sia alle spine iliache, sia a quelle ischiatiche presenti nelle corrispondenti ossa del bacino<sup>65</sup>. È stato Andrea Vesalio, celeberrimo autore del *De humani corporis fabrica*, edito a Basilea per la prima volta nel 1543 e più volte ripubblicato, a incolpare Galeno di tale ambiguità in due specifici passaggi del suo trattato; ma allo stesso tempo si deve a Vesalio una conferma dell'uso corrente di «spina» nel senso di tibia, come si evince inequivocabilmente dall'indice della sua opera, che alle rispettive voci specifica «Spina cur appellatum tibiae os» e «Tibiae os cur spina appellatum»<sup>66</sup> (Fig. 7). Spina e stinco sono dunque sinonimi e, per maggiore chiarezza anatomica, Michelangelo rappresenta nel bordo superiore del *recto* degli Uffizi il dettaglio di un arto inferiore sinistro disteso, completo delle sue ossa e di una parte della muscolatura, con la coscia compresa tra anca e ginocchio (dov'è l'osso del femore), che misura cinque unità, e con la gamba compresa tra ginocchio e piede (dove sono l'osso della spina o tibia e quello della fibula o perone), che misura quattro unità<sup>67</sup> (Fig. 8). Il rapporto 5:4 tra coscia e gamba serve, soprattutto, per verificare le proporzioni delle due articolazioni dell'arto inferiore e rappresenta una strategia di controllo necessaria per la realizzazione di modelli tridimensionali, come quelli per le *Allegorie del Tempo*, e ciò indipendentemente da quanto quegli arti possano apparire scorciati nelle loro pose disegnate. In termini di medialità, poi, queste tre linee connesse strettamente alle tre scritte svolgono una funzione chiaramente esplicativa e presuppongono un interlocutore in conversazione con Michelangelo, divenendo così un gesto, e allo stesso tempo un segno, persuasivo e retorico che va a rinforzare le argomentazioni di una conversazione perduta.<sup>68</sup>

Più in generale, oltre che sulla continuità grafica dei disegni, la ricomposizione di un foglio originario può essere fatta anche tenendo conto di alcune caratteristiche che riguardano la struttura fisica dei fogli e le reciproche relazioni, grazie alle quali è possibile verificare il corretto posizionamento dei vari frammenti<sup>69</sup>. Pertanto, è necessario stabilire alcuni punti certi: a) valutare la compatibilità di spessore, colore, grana e vergatura dei fogli; b) stabilire le distanze tra i filoni e verificarne la compatibilità; c) orientare il marchio di filigrana (laddove presente e riconoscibile) in modo naturale rispetto ad alto e basso; d) disporre i vari frammenti con i filoni in verticale; e) distinguere tra 'lato forma' e 'lato feltro' e collocare i vari frammenti con il lato feltro di fronte all'osservatore<sup>70</sup>. Una volta che i frammenti sono stati posizionati correttamente è possibile dedurre che, se il marchio va a occupare la metà destra, il foglio sarà stato prodotto da una forma destra, se il marchio va a occupare la metà sinistra, il foglio sarà stato prodotto da una forma sinistra.

Se applichiamo quanto detto fin qui, ai due citati *recto* dell'Ashmolean e degli Uffizi, entrambi corrispondono al 'lato feltro'; sarà, pertanto, questo lato dell'originario foglio reale ricostruito a dover essere posto di fronte all'osservatore. Il marchio di filigrana, che è un'aquila cerchiata ad ali spiegate con cresta a mo' di corona e che appare nel foglio dell'Ashmolean Museum (Fig. 11), andrà quindi ad occupare la metà sinistra dell'ipotetico originario foglio, mentre quello degli Uffizi la metà destra (Fig. 9-10). Dal fatto che l'aquila è al diritto e che si trova nella metà a sinistra, è possibile desumere che il nostro foglio reale originario sia stato prodotto da una forma sinistra. Tenendo conto poi della naturale vergatura del foglio, nel posizionamento dei due *recto*, bisognerà considerare anche la distanza tra i filoni, detta 'portata', che in questo caso è pari a 38/40 millimetri. Dovendo rispettare questa misura, i due *recto* dell'Ashmolean e degli Uffizi si distanzieranno l'uno dall'altro di circa 15 millimetri, così da ristabilire una portata costante tra i filoni. Ciò che risulta dalla nostra ricostruzione è un foglio di formato reale pressoché intero, fatti salvi i margini un po'

<sup>65</sup> GALENO 1531, p. 10: «Omnium itaque primus tendo latus paulatim in carnem versus summa sub cute apparebit, qui anteriori tibiae ossi infra genu adhaerescit. Ibi siquidem ingreditur, ubi tibia ipsa praecipue est, quae pars ceu totius spina supra infraque carne vacat, nudaque est» (II, IV, 294); la dissezione qui descritta fa riferimento ai corpi delle scimmie.

<sup>66</sup> VESALIO 1543, pp. 129-130 e 171; i rispettivi passaggi sono: «Porro reliqua ilium ossis amplitudo planae semicirculari figurae non absimilis, superiori sua sede secundum totam semicirculi circumferentiam, appendicem obtinet, quae veteribus spina ilium ossis dicebatur. Ipsi namque dorsum ilium ossis vocarunt, externam suae amplitudinis sedem, quia haec ampla est, et sicum interna conferatur, quodammodo gibba. Appendicis autem sedes extrorsum prominet, ac veluti illius dorsi spina iure censetur. Verum et, si veteres haec nomina recte instituerint, et Galenus quoque eorum nomen, ut et ossis sedium differentiam, apud illos fuisse animadverterit, nihilominus is subinde dorsum cum spina in tibiam et femur moventium musculorum descriptione confudit. Quod nos, quoad licebit evitantes, dorsum ossis ilium suae amplitudinis externam regionem appellabimus. Spinam vero, semicircularem ipsius appendicem, quae aspera, inaequalisque; & interno externeque latere compressa visitur» (I, XXIX); e «Tibiae enim os, similiter ac fibula, secundum longitudinem quadantenus triangulare est, ac prima ipsius 'y' linea in anteriori ossis sede constitit, insigniterque, prominet. Unde etiam spina Anatomes professoribus appellatur» (I, XXXI), dove per «'y'» deve intendersi la linea longitudinale della tibia raffigurata chiaramente alle figure «prima» e «tertia» mostrate *ibid.*, p. 165. La tavola «XXXI» è qui è riprodotta dalla seconda edizione (Basilea 1555), perché più nitida e leggibile delle altre edizioni (Fig. 13).

<sup>67</sup> Anatomicamente per gamba si intende soltanto la parte compresa tra ginocchio e piede.

<sup>68</sup> Cfr. supra nota 43.

<sup>69</sup> Ricordando che nella tradizionale catena di produzione della carta a mano venivano utilizzate due forme uguali dette 'forme gemelle' e che queste erano tra loro unicamente distinte dalla diversa posizione del marchio di filigrana, cucito rispettivamente al centro della metà destra e al centro della metà sinistra, le forme sinistre sono quelle che producono l'assortimento di 'fogli clone' sinistri e le forme destre quelle che producono l'assortimento di 'fogli clone' destri; indipendentemente dalla gemellarità, la metà del foglio con il marchio di filigrana è detta convenzionalmente 'metà parlante' e quella che ne è priva è detta 'metà muta' e, inoltre, che la posizione del marchio di filigrana non è mai esattamente centrale; per ulteriori approfondimenti, vedi MUSSOLIN 2012, 2013 e 2022b.

<sup>70</sup> Prima della strizzatura sotto il torchio, i fogli appena formati sono posti tra panni di feltro, pertanto un lato del foglio è stato a contatto sia con la forma che con il feltro, l'altro è stato a contatto soltanto con il feltro: la distinzione tra 'lato feltro' e 'lato forma' si ottiene osservando il foglio a luce radente, ma va anche detto che l'analisi richiede occhio ed esperienza, specialmente laddove l'osservazione può essere falsificata dall'usura delle superfici per età o troppo utilizzo e, persino, da restauri che hanno eccessivamente levigato o stirato le pagine.

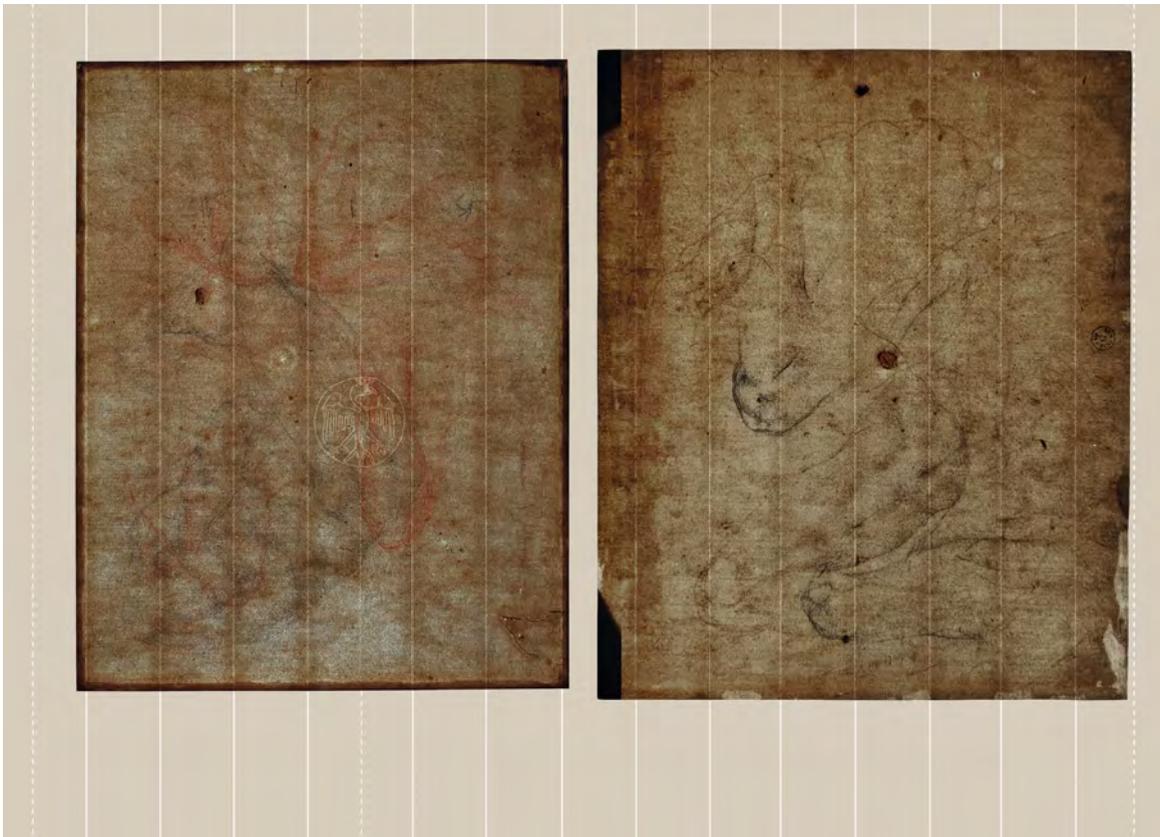


**Fig. 7** Andrea Vesalio, *De humani corporis fabrica libri septem*, Basilea 1555 (seconda edizione), p. 165 e p. 203.

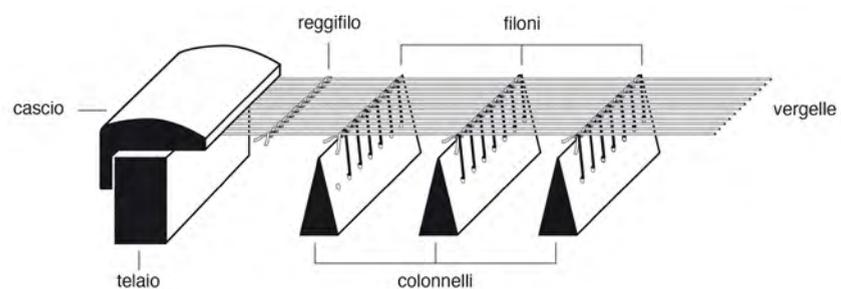
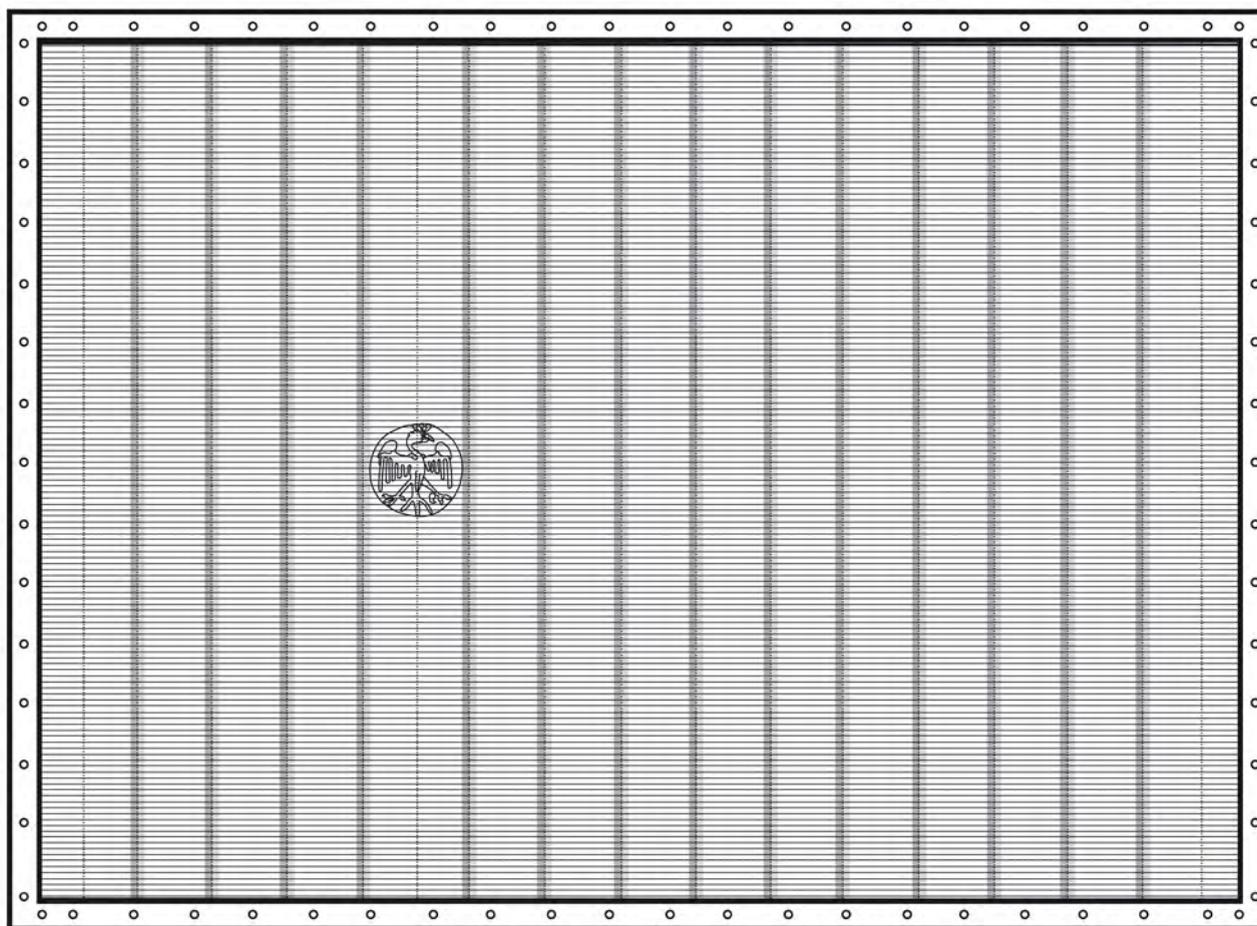
**Fig. 8** Michelangelo Buonarroti, particolare di un arto inferiore con la scritta «stincho», pietra nera, 1524, Inv. 18719 F recto.  
© Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe



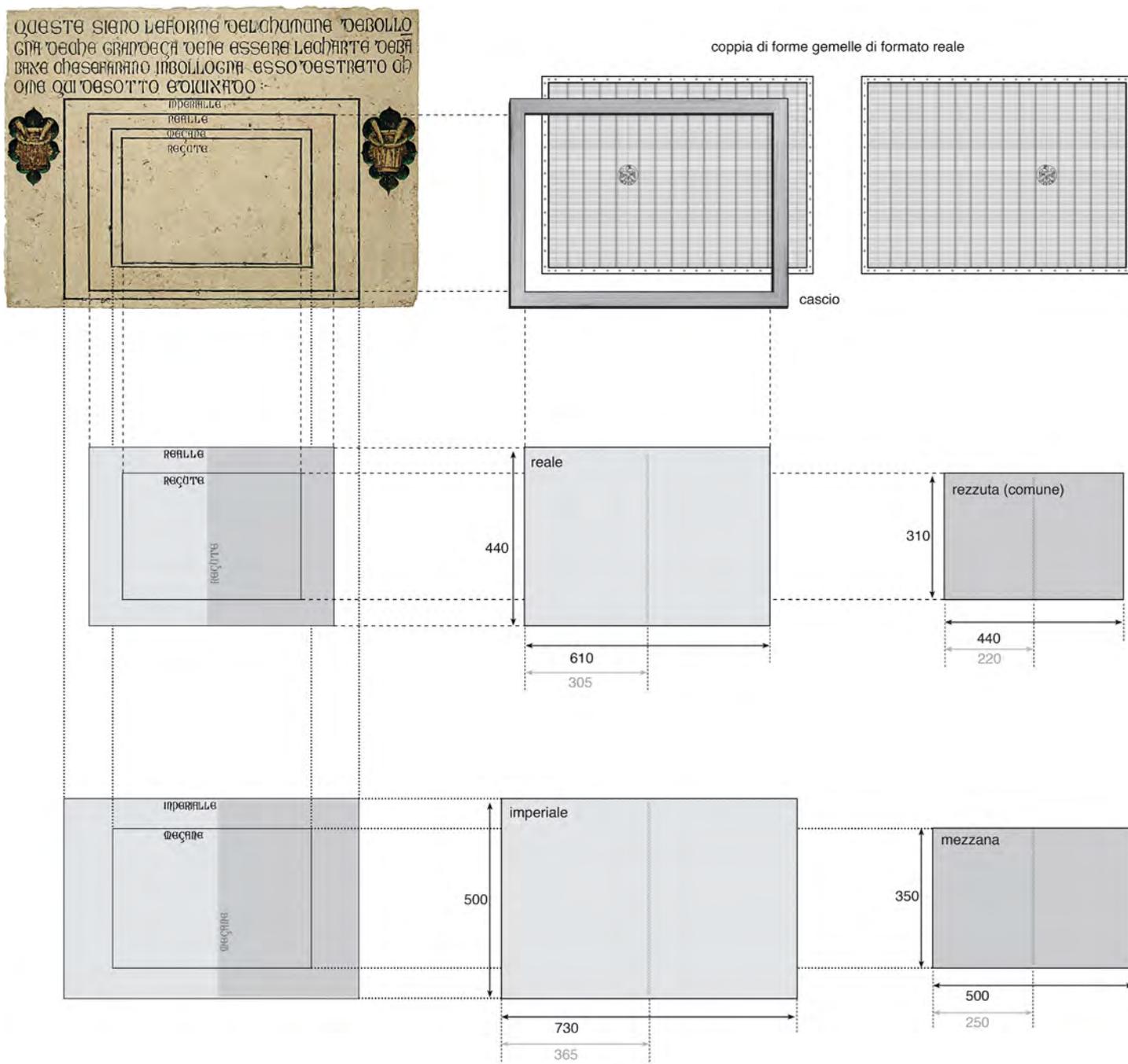
**Fig. 9** Ricomposizione dell'originario foglio reale al diritto (Ashmolean Museum, Inv. WA1846.55 *recto*; GDSuffizi, Inv. 18719 F *recto*). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili  
I due *recto* corrispondono ai lati feltro e il bifoglio è aperto in orizzontale alle pagine interne.



**Fig. 10** Ricomposizione dell'originario foglio reale al diritto in controluce (Ashmolean Museum, Inv. WA1846.55 *recto*; GDSuffizi, Inv. 18719 F *recto*). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili  
Si tratta di un foglio 'clone sinistro' con marchio di filigrana ad aquila con ali spiegate.

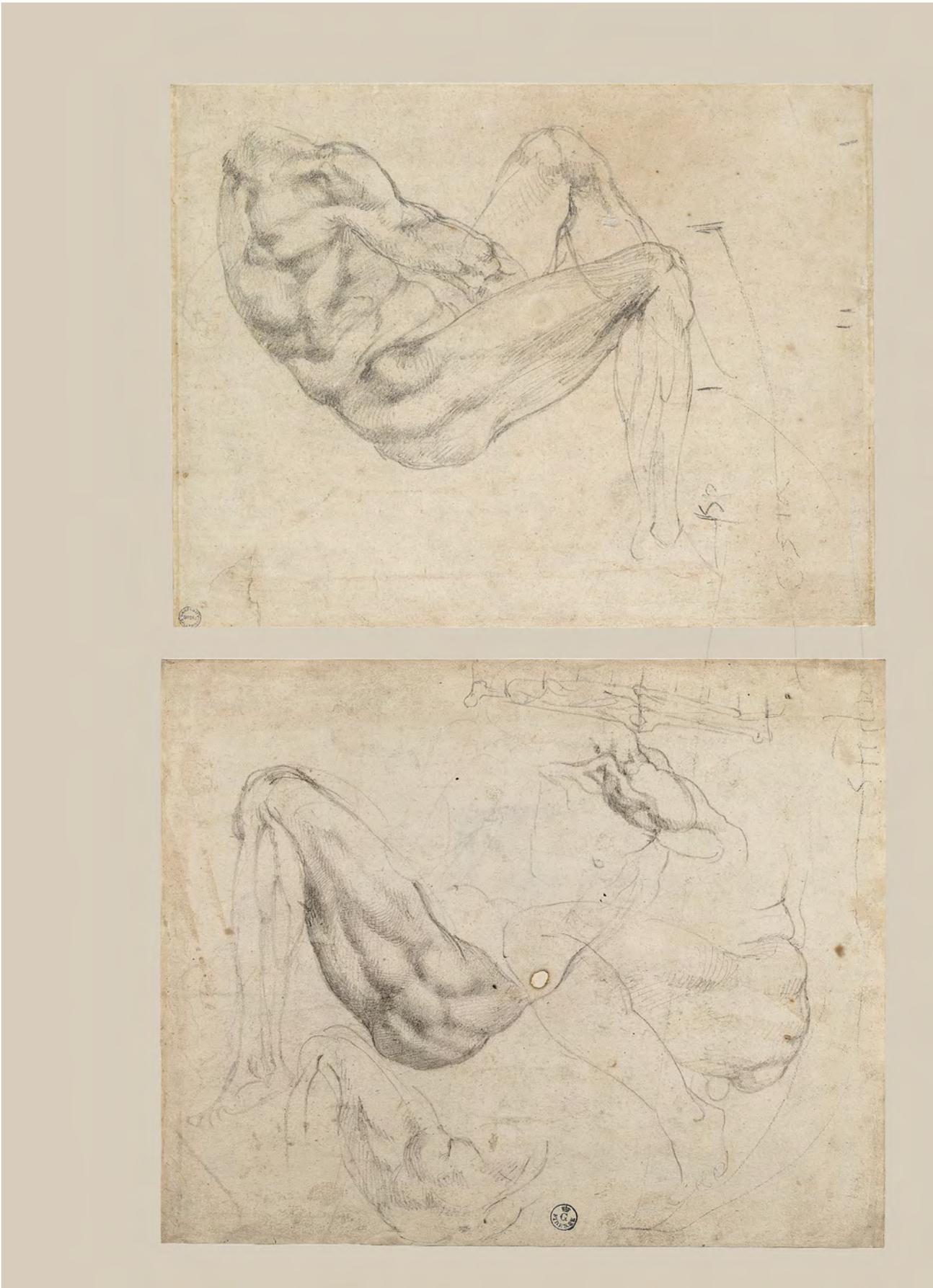


**Fig. 11** Ricostruzione della forma sinistra di un formato reale con marchio di filigrana ad aquila con ali spiegate (relativo ai fogli GDSuffizi, Inv. 18719 F e Ashmolean Museum, Inv. WA1846.55). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili  
 Sezione parziale della forma con reggifilo marginale, filoni e sottostati colonnelli; marchio di filigrana in controtuce e suo ricalco.

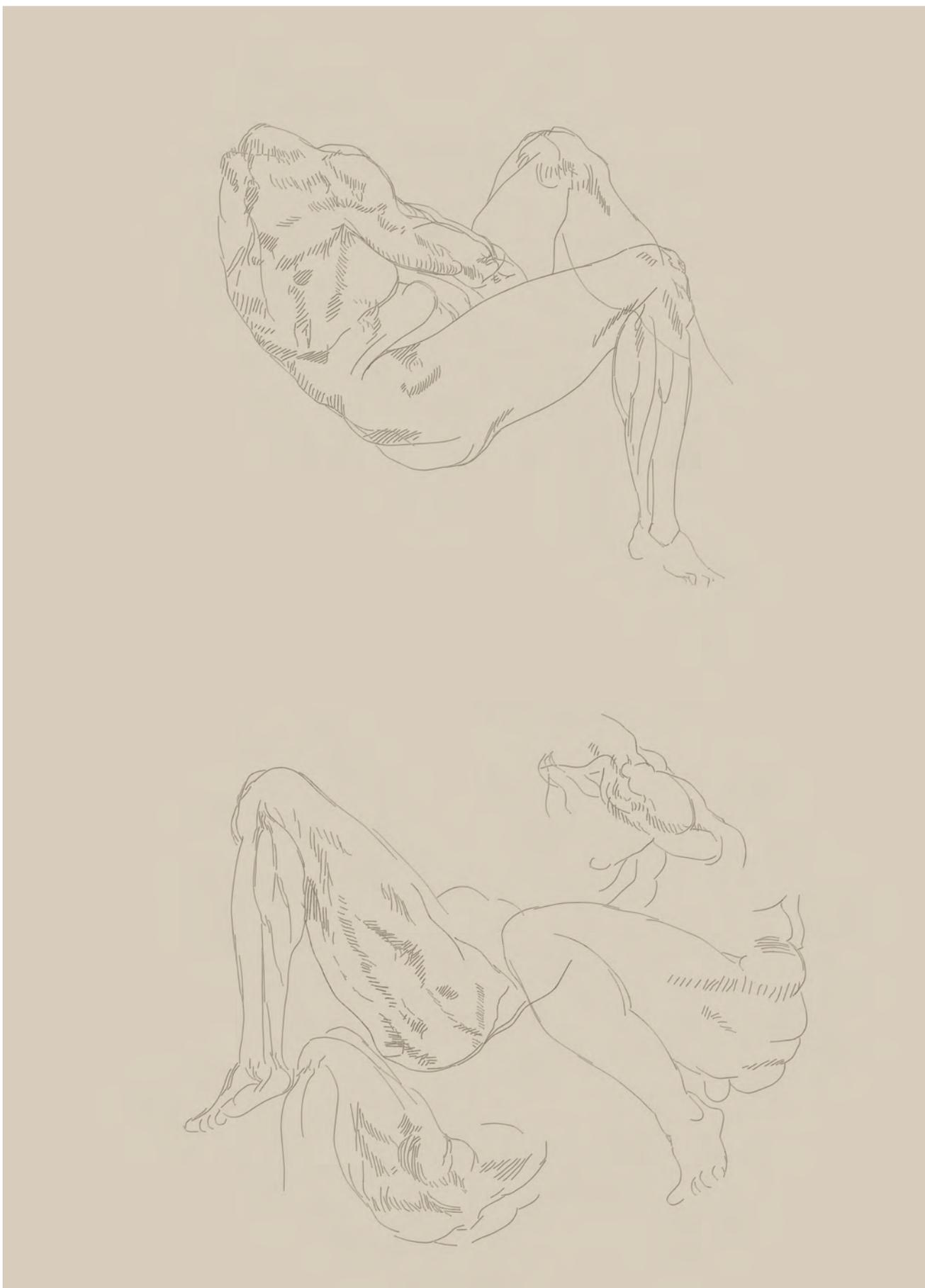


**Fig. 12** Ricostruzione dei formati della carta secondo la *Lapide di Bologna* (Ordinanza della Società degli Speciali relativa ai formati di carta commercializzabili nel distretto cittadino, incisioni su pietra, fine XIV secolo, 750x1027 mm. Bologna, Museo Civico Medievale). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili

Coppia di forme gemelle di formato reale con relativo cascio; visualizzazione dei rapporti dimensionali dei quattro formati e relative misure: mezzana circa metà dell'imperiale, comune circa metà del reale.



**Fig. 13** Ricomposizione dell'originario foglio reale al diritto (Ashmolean Museum, Inv. WA1846.55 recto; GDSuffizi, Inv. 18719 F recto). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili.  
Il bifoglio è aperto in verticale alle pagine interne secondo l'orientamento dei disegni.



**Fig. 14** Restituzione dei soli disegni a stilo sui due *recto* disposti come nella precedente figura (Ashmolean Museum, Inv. WA1846.55 *recto*; GDSuffizi, Inv. 18719 F *recto*). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili

rifilati<sup>71</sup>, pari a 610x440 mm (corrispondente alle dimensioni fornite dalla cosiddetta *Lapide di Bologna*; Fig. 12)<sup>72</sup>. Una volta disposto l'originario foglio reale in verticale, secondo il naturale orientamento dei disegni, il *Giorno* apparirà in alto e la *Notte* in basso. In questo modo i disegni, che nell'attuale stato frammentario appaiono piuttosto decentrati nei loro specchi scrittori, ritrovano piena centralità se considerati rispetto alle loro metà originarie (Fig. 13-14).

A *Dictionary of Michelangelo's Watermarks* di Jane Roberts pone il marchio di filigrana ad aquila cerchiata ad ali spiegate tra quelli indicati come «Eagle C»<sup>73</sup>. Il *Dictionnaire* di Charles Moïse Briquet assegna alle carte con questo marchio una indicativa provenienza fabrianese, dal momento che esse vennero descritte da Augusto e Aurelio Zonghi, celebri collezionisti e studiosi di filigrane fabrianesi, e raffigurate nell'*Album* che porta il loro nome<sup>74</sup>. Più esattamente, si può aggiungere che alcuni di questi marchi contrassegnano dei fogli di formato reale, che oggi è possibile studiare in modo approfondito grazie alla loro schedatura nel fondamentale portale online *Corpus Chartarum Fabriano*, curato dalla Fondazione Fedrigoni Fabriano<sup>75</sup>. Sebbene nessuno di quei marchi sia esattamente uguale a quello in esame e la loro datazione al 1516 appaia leggermente precoce, la vergatura di quelle carte e le loro caratteristiche autoptiche e dimensionali sono sorprendentemente simili al nostro originario foglio reale ricomposto, un aspetto fondamentale che costituisce un fattore identificativo di provenienza di gran lunga più affidabile del solo marchio di filigrana.

Gli elementi che tipicizzano maggiormente la carta prodotta in area fabrianese risultano essere alcuni specifici accorgimenti tecnici apportati alla struttura delle forme (Fig. 11)<sup>76</sup>. Uno dei più caratteristici è l'utilizzo di reggifili in prossimità dei margini laterali della forma e in corrispondenza dell'asse verticale del marchio di filigrana. La differenza tra reggifili e filoni è semplice. I filoni, detti anche punti di catenella, rappresentano l'impronta sulla carta lasciata da un intreccio di sottilissimi fili metallici che lega ortogonalmente le vergelle e che, a sua volta, è fissato con altro filo a dei sottostanti supporti di legno a sezione triangolare, disposti verticalmente per irrobustire la forma,

detti 'colonnelli' (o colonnetti); mentre i reggifili, chiamati anche pseudofiloni, sono costituiti dalla medesima impronta di punti che, tuttavia, è priva del sottostante supporto del colonnello. Osservando il foglio in controluce, la posizione dei colonnelli è sempre testimoniata da un'ombra verticale che corrisponde a un addensamento della polpa, provocato dal più lento deflusso dell'acqua lungo quella linea, ombra presente nei filoni e assente nei reggifili<sup>77</sup>. Nel nostro foglio dell'Ashmolean Museum (P. 309), il marchio di filigrana è evidentemente attraversato da un reggifilo, mentre la rifilatura del bordo sinistro ha eliminato il corrispondente reggifilo laterale.

Dall'insieme delle considerazioni fin qui avanzate, si può dedurre come il foglio sia ben compatibile con una produzione di tipo fabrianese, specificando che con questa provenienza si intende in generale una vasta zona di produzione che tra Quattro e Cinquecento si estendeva dalle Marche (Fabriano, Pioraco, Fermignano, Ascoli, etc.) all'Umbria (Foligno, Sigillo presso Gubbio, Todi, etc.) e, in parte, persino al Lazio e all'Abruzzo (Isola del Liri, Subiaco, Sulmona, Aquila, etc.). In quest'area, le principali cartiere storiche realizzavano carta in diretta competizione con la stessa Fabriano e con tecnologie, marchi di filigrana e formati, in tutto simili a quelli propriamente fabrianesi, dai quali al momento non è possibile distinguerli<sup>78</sup>.

Tornando al nostro originario foglio reale ricomposto (Fig. 13-14), si vede bene come esso metta in luce un aspetto fondamentale per Michelangelo, ovvero la possibilità di confrontare a colpo d'occhio la silhouette delle due allegorie da porre sul sarcofago del duca Giuliano de' Medici. Questo aspetto dà forza all'affermazione di Hugo Chapman, secondo cui la figura del *Giorno* - come anche la sua controparte nello stesso foglio - è stata ritratta da un punto di vista sufficientemente lontano per potere controllare l'effetto d'insieme<sup>79</sup>. In un solo foglio, Michelangelo traccia un dispositivo grafico che gli permette di verificare le lunghezze degli arti e il sollevamento delle ginocchia che fanno da contrappunto all'elevazione delle teste e delle spalle, dissimulando la specularità di quelle figure con pose studiatissime e ben variate. L'attenzione particolare posta

71 Il margine sinistro appare rifilato di circa 75/80 mm, quello superiore di 35 mm, quello destro di 25/30 mm e quello inferiore di 20 mm.

72 Sulle misure della *Lapide di Bologna*, vedi MUSSOLIN 2012, pp. 294-295; sulle normative bolognesi di produzione della carta, vedi ORNATO-BUSONERO-MUNAFÒ 2001, I, pp. 349-355.

73 ROBERTS 1988 (p. 20) elenca quattro fogli con la filigrana del gruppo «Eagle C», documentata in catalogo dall'immagine tratta da un foglio della Royal Collection Trust (Inv. RCIN 912769; POPHAM-WILDE 1949, pp. 256-257, n. 433; *Corpus* 271); due dei fogli elencati in questo gruppo sono il nostro foglio dell'Ashmolean Museum (P. 309) e un altro foglio del Louvre (Inv. 725, *Corpus* 230; cfr. JOANNIDES 2003, pp. 128-130, n. 23), i cui marchi ad aquila cerchiata sono ben diversi da quello pubblicato come «Eagle C», ma che tra loro appaiono tuttavia assolutamente identici, come già acutamente osservato da DE LA CHAPPELLE 2003 (p. 414, n. 11) e - si può aggiungere - persino prodotti dalla stessa forma gemella. In ROBERTS 1988 (p. 34) va segnalato un altro errore, stavolta nell'indicazione dei marchi «Eagle E» e «Eagle D», le cui scritte (non le fotografie) devono essere invertite tra loro secondo l'ordine alfabetico, «Eagle D» e «Eagle E».

74 BRIQUET 1907, I, p. 29; ZONGHI 1884, p. 62, tav. LIII, in particolare n. 703, ristampato di recente in anastatica a cura della Fondazione Fedrigoni Fabriano, cfr. *ANTICHE CARTIERE* 2020.

75 *CORPUS CHARTARUM FABRIANO*, nn. Z01667, Z01668, AR036G, relativi a carte di formato reale con marchio di filigrana ad aquila cerchiata con ali spiegate.

76 Sulle caratteristiche della carta fabrianese, vedi ORNATO-BUSONERO-MUNAFÒ 2001, I, pp. 335-345.

77 Ne consegue che, mentre il filone resta sempre bene ancorato al sottostante colonnello, il reggifilo, non avendo nessun sostegno, può subire, per azione meccanica, spostamenti laterali in un senso o nell'altro, causando quella perdita di verticalità che viene comunemente definita 'deriva del reggifilo'. Sull'utilizzo del reggifilo, o pseudofilone, vedi ORNATO-BUSONERO-MUNAFÒ 2001, II, pp. 360-383, in particolare pp. 360 e 382; il problema delle ombre quali addensamenti della polpa in prossimità dei colonnelli, quasi mai affrontato in letteratura, è invece discusso acutamente da LOEBER 1982 (pp. 43-44) e ORNATO-BUSONERO-MUNAFÒ 2001 (I, p. 102, nota 127).

78 Sui vari centri di produzione cartaria si vedano i saggi nel volume *CARTA OCCIDENTALE* 2014.

79 CHAPMAN 2005, p. 180; questo passaggio ha suscitato le critiche, direi del tutto malposte, di SCHUMACHER 2008 (p. 428, nota 58), secondo il quale il disegno del *Giorno* sarebbe stato fatto «offensichtlich» dopo la messa in posa della statua sul sarcofago.

nello studio delle reciproche relazioni spaziali e volumetriche della coppia della *Notte* e del *Giorno*, che è la prima ad essere stata realizzata, potrebbe inoltre spiegare perché questi studi siano più numerosi in confronto a quelli dell'altra coppia. Va inoltre ricordato che Michelangelo aveva già bene in mente quali posture dare alle quattro *Allegorie del Tempo*, come dimostrano i primi progetti per i monumenti ducali, dove la torsione delle due coppie di figure è già evidente<sup>80</sup>: quello di Casa Buonarroti (Inv. 88 A *recto*; *Corpus* 181)<sup>81</sup> con la coppia *Notte - Giorno*, e quello del British Museum (W. 27 *recto*; *Corpus* 185)<sup>82</sup> con la coppia *Crepuscolo - Aurora*.

Dalla disposizione delle figure presenti al *recto* dei due fogli, si vede bene come Michelangelo abbia disegnato sull'intero specchio scrittorio del formato reale, tenendolo disposto verticalmente. Tuttavia, le figure al *verso* dei due fogli sono disposte in orizzontale, ma ciascuna metà ha orientamento opposto rispetto all'altra (Fig. 15). Ciò è molto comune tra le carte michelangeloesche e può spiegarsi con il fatto che i fogli venivano spesso piegati al centro<sup>83</sup>. Dopo aver disegnato su una faccia del foglio, di solito Michelangelo lo piegava a metà trasformandolo in un bifoglio che racchiudeva i disegni nelle pagine interne. Solo successivamente, l'artista procedeva a disegnare sulle pagine esterne, in modo più casuale, spesso tenendo la piega del bifoglio a sinistra, come fosse un normale quaderno, capovolgendolo poi verticalmente, anziché voltarlo orizzontalmente, per disegnare sull'altra pagina<sup>84</sup>. In ogni caso, il bifoglio doveva trovarsi già in questa disposizione, quando alcune scintille di fuoco gli causarono le minime bruciature che – a bifoglio chiuso, come da ricostruzione – coincidono con speculare esattezza, e che, seppur restaurate, sono ancora ben visibili sul foglio degli Uffizi e un po' meno su quello dell'Ashmolean Museum. Un esempio particolarmente istruttivo di questo tipo di bifoglio, con pagine esterne disegnate successivamente e con orientamenti opposti, è costituito da due fogli di Casa Buonarroti originariamente uniti (Inv. 10 A, *Corpus* 201; Inv. 9 A, *Corpus* 202)<sup>85</sup>, che ai due *verso* presentano uno schizzo planimetrico della canonica di San Lorenzo, certamente disegnato prima di tutto il resto (Fig. 17), e ai due *recto* alcune modanature a pietra rossa per le paraste dei monumenti ducali e la celebre riflessione filosofica autografa di Michelangelo che comincia con «el Di e la Nocte parlano e dichono», centrata sul senso della vita e lo scorrere del tempo (Fig. 16). Come nel caso precedente, se

andiamo a ricomporre i due *verso* secondo la disposizione originaria dettata dalla planimetria, troviamo nuovamente che le scritte e le modanature disegnate sulle pagine esterne del bifoglio ricomposto appaiono, tra loro, ruotate di 180°. Del resto, è proprio questa la causa, motivata da ragioni espositive, che ha determinato il sacrificio della planimetria e la separazione in due fogli, così che i due *recto* potessero essere mostrati insieme, evitando ogni difficoltà di lettura dovuta a disegni e scritte con orientamenti opposti.

### Prima questione aperta: i due fogli del Teylers Museum di Haarlem (Inv. A 33 e Inv. A 33 bis)

Nel catalogo della mostra di New York del 2017, Carmen Bambach scriveva con entusiasmo: «Michelangelo's studies for the recumbent figures in the New Sacristy – personifications of the Times of Day – are among the most powerful he ever produced», aggiungendo che «They encompass a series of eight extant sheets, possibly all from the same quire of paper»<sup>86</sup>. Le prossime pagine saranno dedicate all'analisi dei rimanenti studi di Michelangelo per le *Allegorie del Tempo* della Sagrestia Nuova, con particolare attenzione alla materialità della carta, non tanto per confermare la loro appartenenza a un unico fascicolo (una ipotesi da escludere se con fascicolo si intende un raggruppamento di fogli della medesima tipologia di carta, ma perfettamente ammissibile se si intende come un insieme di carte sciolte), quanto piuttosto per provare a stimolare un confronto sui criteri generalmente adottabili nella ricomposizione dei fogli e per verificarne il metodo con alcuni esempi.

Iniziamo dai due fogli del Teylers Museum (Inv. A 33 e Inv. A 33 bis; Figg. 18-19 e 20-21), attualmente separati, ma prima del 1952 montati insieme secondo una disposizione che non corrisponde a quella del foglio originario<sup>87</sup>. Carel van Tuyl ha evidenziato come questi due fogli, costituiti da carta piuttosto fine e liscia, «probably stem from one and the same sheet», avvertendo che, in una eventuale ricomposizione, si dovesse considerare l'originale distanza tra i filoni, compromessa dall'attuale rifilatura dei margini<sup>88</sup>. Lo studioso ha notato, poi, come ciascuna delle due metà avesse un proprio numero identificativo, aggiunto da mano ignota tra fine XVI e inizio XVII secolo, a indicare una separazione dei fogli piuttosto antica, ma dal momento che uno solo è il marchio di possesso del museo, essi dovettero entrare in collezione già uniti nella

<sup>80</sup> Questo punto è ben chiarito in ECHINGER MAURACH 2023, pp. 99 e 100.

<sup>81</sup> BAROCCHI 1962-1964, I, pp. 79-80, n. 57.

<sup>82</sup> WILDE 1954, pp. 53-54, n. 27.

<sup>83</sup> Va comunque ricordata la pratica diffusissima tra i cartolai del tempo di vendere fogli di tutti i formati già «aquaternati», ovvero ripiegati a bifoglio e disposti uno dentro l'altro come fascicoli sciolti, cfr. ELEN 1995, p. 39. Vedi anche i saggi raccolti nel volume *LIBRI E ALBUM DI DISEGNI* 2018.

<sup>84</sup> Secondo HIRST 1988b (p. 72, n. 29), nel foglio dell'Ashmolean Museum il *verso* è stato disegnato dopo il *recto* e questa osservazione va ulteriormente a convalidare l'ipotesi del bifoglio, rendendola in qualche modo valida anche per il foglio degli Uffizi.

<sup>85</sup> BAROCCHI 1962-1964, I, pp. 84-87, nn. 61-62. Per questo bifoglio ricomposto, vedi MUSSOLIN 2012, p. 302, fig. 15; diversamente da quanto precedentemente proposto, approfittando adesso per precisare che si tratta di un formato comune (bifoglio aperto ricomposto, 283x427 mm).

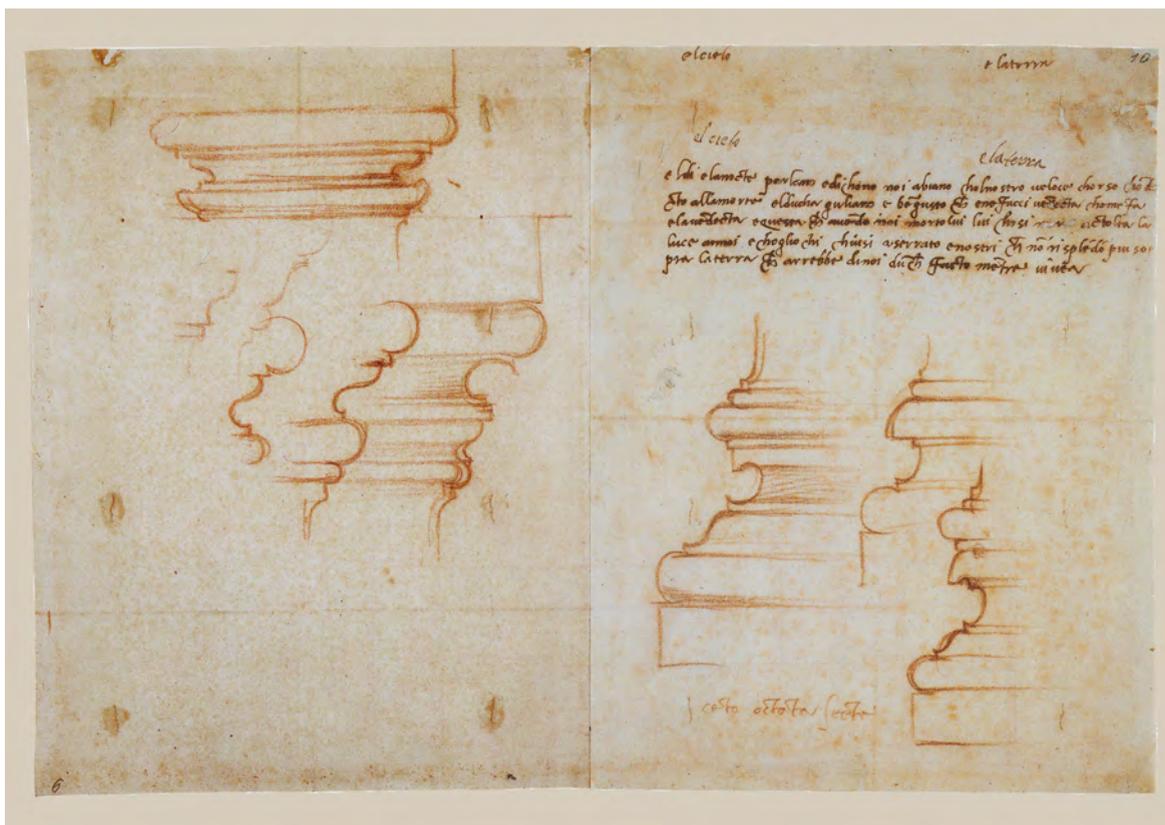
<sup>86</sup> BAMBACH 2017, p. 118.

<sup>87</sup> VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000 (p. 121, n. 58) ha sottolineato come la campagna di restauro del 1952, che portò allo smontaggio dei due fogli, fosse stata sollecitata «at Wilde's instigation».

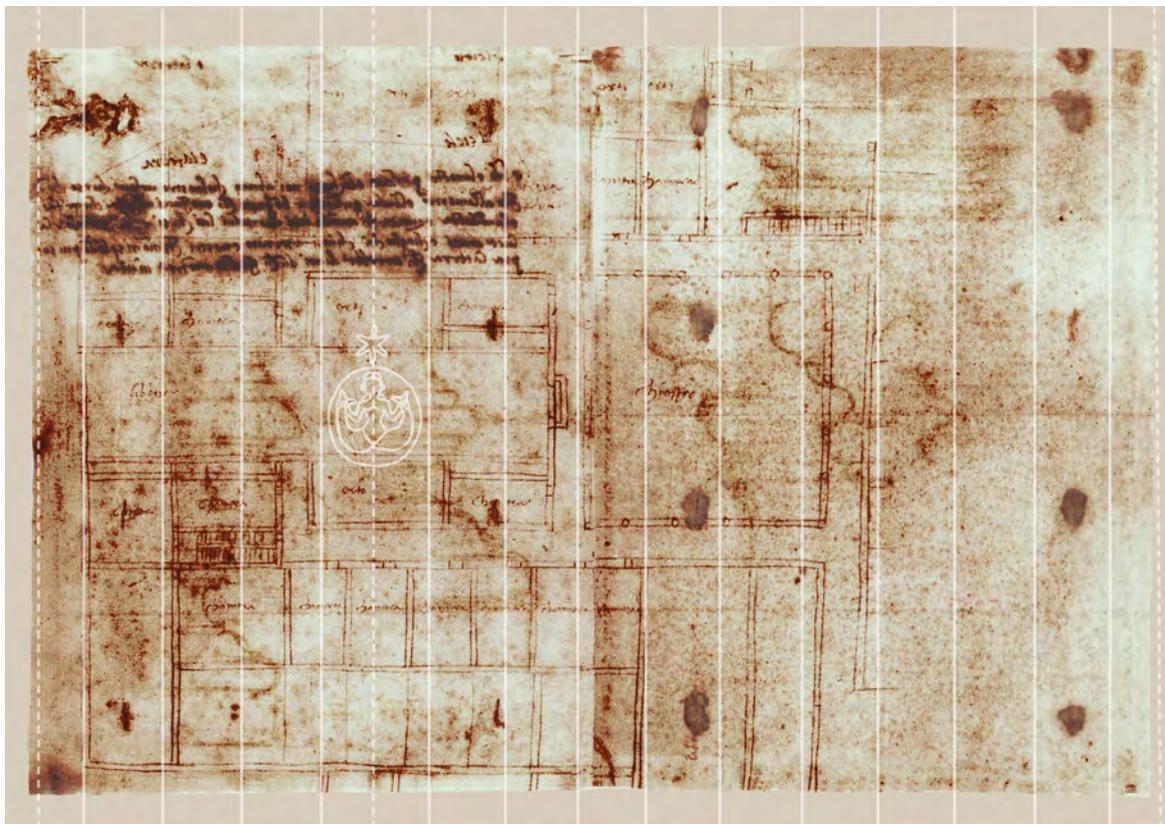
<sup>88</sup> *Ibid.* Questa analisi è stata poi accolta da CHAPMAN 2005, p. 185; GNANN 2010, p. 211, n. 61; PETERS 2019, p. 96.



**Fig. 15** Ricomposizione dell'originario foglio reale al rovescio (GDSuffizi, Inv. 18719 F verso e Ashmolean Museum, Inv. WA1846.55 verso). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili  
I due verso corrispondono ai lati forma e il bifoglio è aperto in orizzontale alle pagine esterne.



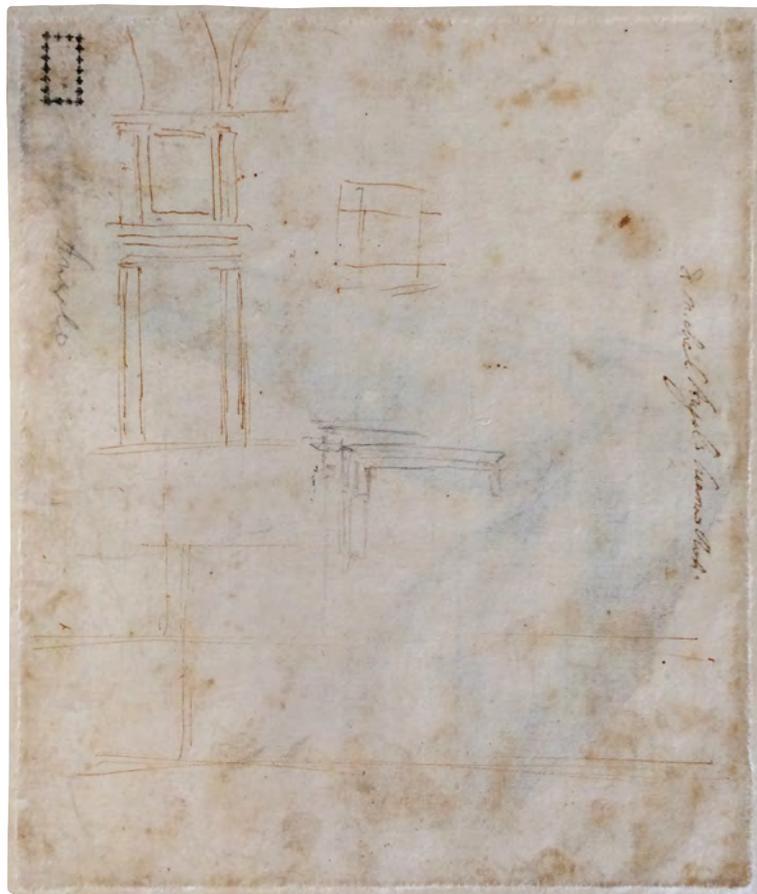
**Fig. 16** Ricomposizione dell'originario foglio comune (Michelangelo Buonarroti, *Studi per le basi dei pilastri dei monumenti ducali della Sagrestia Nuova*, 1524, Inv. 9 A recto e Inv. 10 A recto; Firenze, Casa Buonarroti). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili  
Il bifoglio è aperto alle pagine esterne con i disegni sui due *recto* con orientamenti opposti.



**Fig. 17** Ricomposizione dell'originario foglio comune con marchio di filigrana a sirena cerchiata con stella (Michelangelo Buonarroti, *Schizzo planimetrico del primo piano della Canonica di San Lorenzo*, 1524, Inv. 10 A verso e Inv. 9 A verso; Firenze, Casa Buonarroti). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili.  
Il bifoglio è aperto alle pagine interne con i disegni sui due *verso* in continuità.



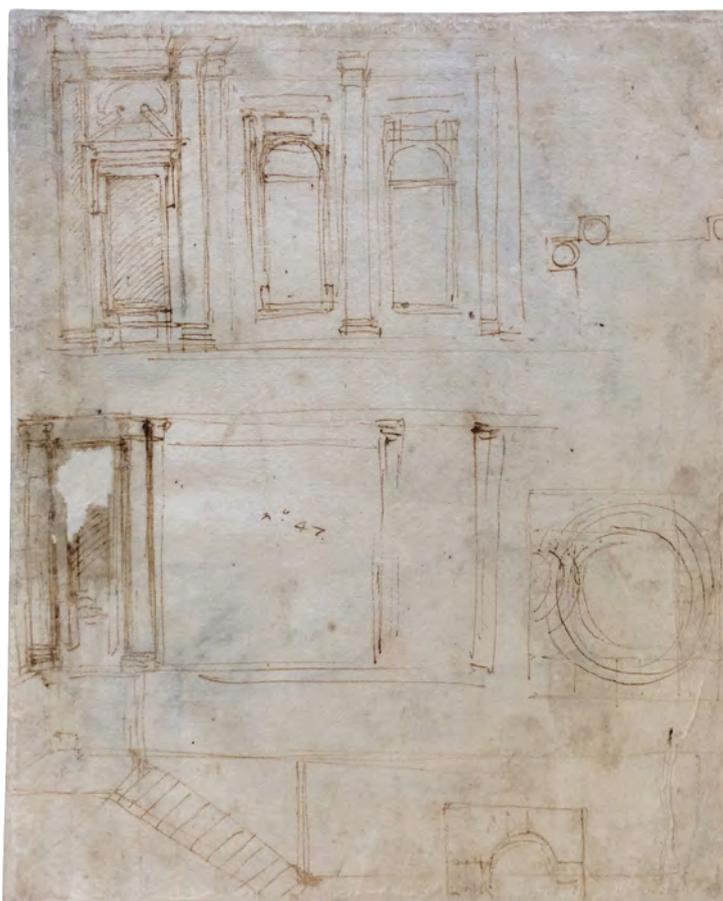
**Fig. 18** Michelangelo Buonarroti, *Studio per la gamba sinistra del Giorno*, stilo e pietra nera, 1524, Inv. A 33 recto. © Haarlem, Teylers Museum



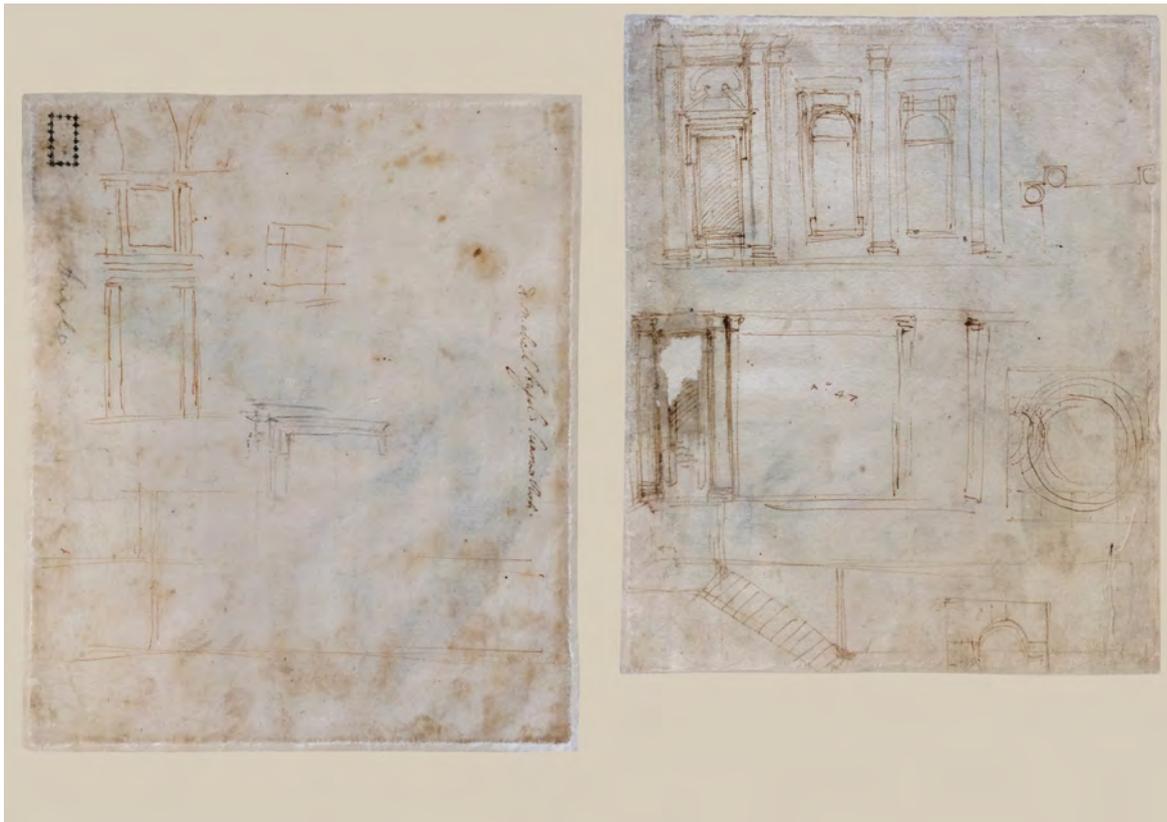
**Fig. 19** Michelangelo Buonarroti, *Schizzi architettonici per il ricetto della Biblioteca Laurenziana in San Lorenzo a Firenze*, pietra nera, penna e inchiostro, 1524, Inv. A 33 verso. © Haarlem, Teylers Museum



**Fig. 20** Michelangelo Buonarroti, *Studi per il ginocchio destro (in alto a sinistra) e per il ginocchio e la gamba sinistra del Giorno*, stilo e pietra nera, 1524, Inv. A 33 bis recto. © Haarlem, Teylers Museum



**Fig. 21** Michelangelo Buonarroti, *Schizzi architettonici per il ricetto della Biblioteca Laurenziana in San Lorenzo a Firenze*, penna, inchiostro su carta vergata, 1524, Inv. A 33 bis verso. © Haarlem, Teylers Museum



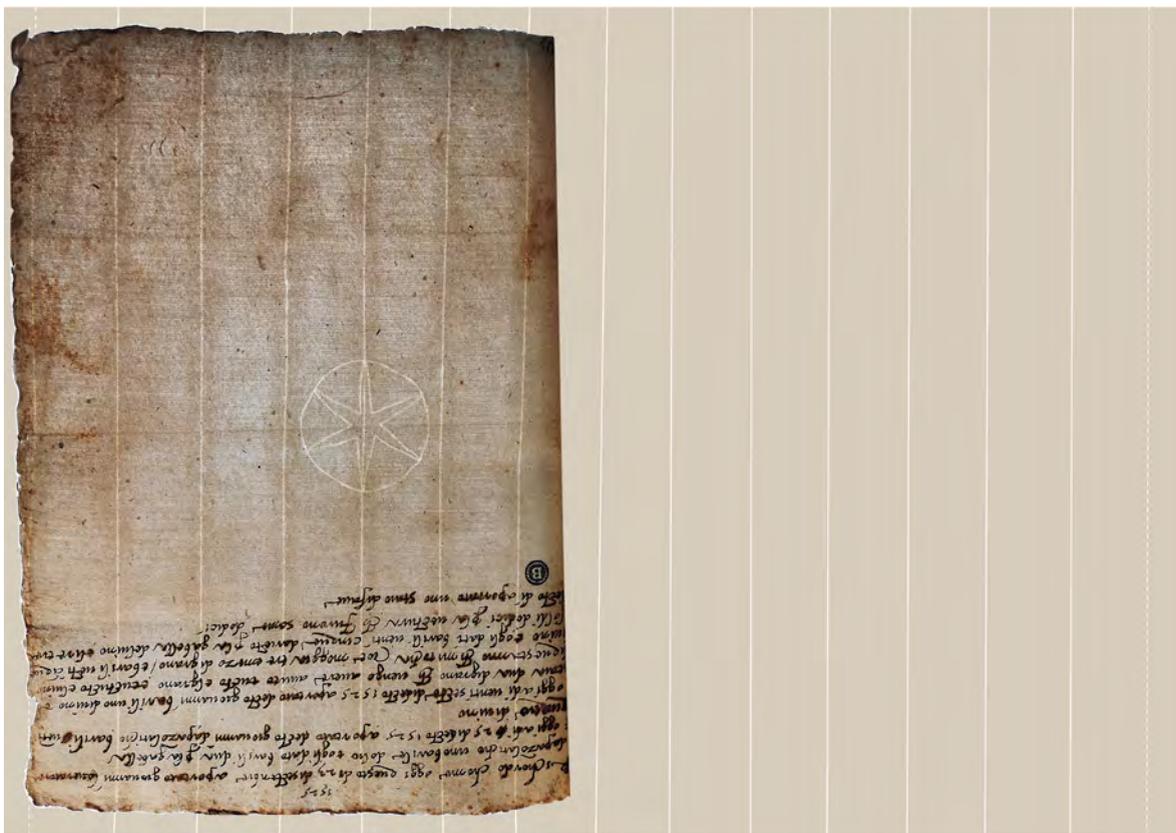
**Fig. 22** Ricomposizione dell'originario foglio comune al diritto (Teylers Museum, Inv. A 33 verso e Inv. A 33 bis verso). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili  
I due verso corrispondono ai lati feltro e il bifoglio è aperto in orizzontale alle pagine interne.



**Fig. 23** Ricomposizione dell'originario foglio comune al diritto in controluce (Teylers Museum, Inv. A 33 verso e Inv. A 33 bis verso). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili  
Si tratta di un 'foglio clone a' con marchio di filigrana a stella cerchiata a sei punte (la simmetria del marchio non consente di distinguere tra forme destre e sinistre).



**Fig. 24** Ricomposizione dell'originario foglio comune al rovescio (Teylers Museum, Inv. A 33 bis recto e Inv. A 33 recto). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili.  
I due recto corrispondono ai lati forma e il foglio è disposto in orizzontale alle pagine esterne del bifoglio.



**Fig. 25** Ricomposizione di un originario foglio comune con ricordi autografi di Michelangelo Buonarroti datati settembre 1525 (Archivio Buonarroti, I, 64, c. 3/177. Firenze, Casa Buonarroti). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili  
Immagine in controluce con marchio di filigrana a stella cerchiata a sei punte.

incongrua disposizione ben documentata dalle prime riproduzioni fotografiche<sup>89</sup>. In queste immagini, i due *recto* appaiono disposti in verticale con gli studi relativi alle gambe del *Giorno* orientati allo stesso modo: lo studio di gamba sinistra in basso<sup>90</sup> (Inv. A 33 *recto*; Fig. 18) e i cinque studi di gambe e ginocchia in alto<sup>91</sup> (Inv. A 33 bis *recto*; Fig. 20). Ponendo i *recto* in questa disposizione, gli schizzi architettonici a penna e inchiostro relativi al Ricetto della Biblioteca Laurenziana, che stanno sui due *verso*, appaiono tra loro ruotati di 180°, come testimonia la fotografia a corredo del celebre saggio di Rudolf Wittkower dedicato nel 1934 alla Biblioteca Laurenziana<sup>92</sup>. Dal momento che *recto* e *verso* di ciascun foglio hanno disegni con orientamenti tra loro ruotati di 90°, uno in senso orario e l'altro in senso antiorario, è possibile immaginare, anche stavolta, una originaria disposizione a bifoglio.

Prima di procedere con la ricomposizione dell'originario foglio, è opportuno anticipare una considerazione: nei due fogli in esame non sembra esserci alcuna evidenza di disegni, scritte o segni, che passano da un frammento all'altro; la proposta di ricomposizione è, quindi, suggerita con l'intento di affinare la metodologia e di accrescere le nostre capacità di analisi<sup>93</sup>. Alcune evidenze basate sull'analisi autoptica dei due fogli mostrano che le caratteristiche della carta sono le stesse e che in entrambi il lato forma corrisponde al *recto* e il lato feltro al *verso*. Pertanto, dovendo necessariamente tenere insieme i due *verso* dallo stesso lato, appare più logico orientare gli schizzi architettonici nello stesso modo, anche per non tornare all'incongrua disposizione precedente alla loro separazione.

Il marchio di filigrana, che sta sul foglio con il singolo studio di gamba (Inv. A 33 *recto*; Fig. 18), corrisponde a una stella cerchiata a sei punte che la Roberts indica come «Star C» (Fig. 23). Si tratta di una carta utilizzata da Michelangelo in più occasioni, tra il 1524 e il 1525, sia per appuntare *ricordi* che per eseguire schizzi a penna e inchiostro<sup>94</sup>. Un foglio dell'Archivio Buonarroti (AB, I, 64, c. 3/177; Fig. 25), metà

parlante con *ricordi* di fine di settembre 1525<sup>95</sup>, costituisce un esempio del tutto identico a quello del Teylers Museum (Inv. A 33 *recto*). La corrispondenza in controtuce porterebbe persino a confermare che si tratti di due fogli prodotti dalla stessa forma gemella. In questo modo, è possibile ricostruire la vergatura del foglio, determinare la collocazione del marchio di filigrana, alquanto decentrata rispetto alla sua metà<sup>96</sup>, e conoscerne le dimensioni originarie compatibili con una carta da scrittura di qualità corrente di formato comune (310x440 mm). Sulla base di questo confronto è così possibile procedere con un buon margine di sicurezza alla ricomposizione del foglio originario. Ponendo i lati feltro, ovvero i due *verso*, di fronte all'osservatore, e considerando la simmetria del marchio di filigrana (che non consente di distinguere tra basso e alto e destra e sinistra), possiamo scegliere di collocarlo a sinistra in modo da avere il vantaggio di tenere i disegni architettonici con il loro corretto orientamento<sup>97</sup>. In questa disposizione, però, il foglio a destra (Inv. A 33 bis; Figg. 22-23) non risulta vincolato verticalmente e pertanto la sua posizione ammette uno scorrimento rispetto al suo asse longitudinale di circa 50 millimetri: la soluzione qui proposta mostra uno scarto in altezza di circa 25 millimetri così da ritrovare, a occhio, una certa continuità negli allineamenti orizzontali tra un foglio e l'altro. Secondo questa ricostruzione, i disegni presenti sui due *recto* avranno orientamenti opposti, ovvero, per intendersi, con le ginocchia tutte rivolte verso la piega del bifoglio (Fig. 24). Da ciò si può dedurre che le pagine interne con gli schizzi architettonici siano state disegnate per prime sul foglio aperto, quelle esterne in un secondo momento, tenendo stavolta il bifoglio con la piega in alto, così da ritrovare uno specchio scrittorio orizzontale. Anche in questo caso, la separazione dei due fogli (e il conseguente montaggio con i due *recto* orientati nello stesso modo e ricentrati verticalmente con l'eliminazione di alcuni centimetri di margine) torna a giustificarsi con l'uso disinvolto di forbici e lame praticato al tempo.

<sup>89</sup> VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, p. 121, n. 58. Il foglio (Inv. A 33 *recto*) è contraddistinto da «n. 61», mentre il foglio, Inv. A 33 bis *verso*, da «n. 47»; su questa numerazione attribuita al cosiddetto «Irregular Numbering Collector», a cui è appartenuto anche il foglio dell'Ashmolean Museum (P. 310), vedi JOANNIDES 2007, p. 30. Le riproduzioni dei due *recto* montati insieme sono in KNAPP 1925, p. 4, n. 314, tav. 134; BERENSON 1938, II, p. 176, n. 1467 e III, fig. 672; DUSSLER 1959, pp. 166-167, n. 298, fig. 65; HARTT 1971, p. 184, n. 234, fig. 234.

<sup>90</sup> Il disegno ritrae un particolare che sarebbe facilmente osservabile ponendosi di fronte alla statua.

<sup>91</sup> Si tratta di uno studio di ginocchio destro (in alto a sinistra) e di tre studi di ginocchio sinistro e di una coscia sinistra (in basso a sinistra), quest'ultima è ritratta dal lato esterno, che sarebbe impossibile da vedere se ci si trovasse di fronte alla statua perché è rivolta contro il muro.

<sup>92</sup> WITTKOWER 1934, p. 146, fig. 19; i due *verso* ancora uniti sono riprodotti anche in KNAPP 1925, p. 4, n. 315, tav. 315, e HARTT 1971, p. 202, n. 262, fig. 262.

<sup>93</sup> A rigore, le due metà del foglio potrebbero essere state separate dallo stesso Michelangelo, oppure non aver mai fatto parte dello stesso foglio, ma queste possibilità restano assai poco probabili sia perché i due frammenti in qualche modo sono stati sempre insieme, sia perché medesime sono le caratteristiche dei supporti, delle tecniche del disegno e soprattutto dei soggetti rappresentati.

<sup>94</sup> ROBERTS 1988, pp. 25-26; tra i fogli indicati dalla studiosa con «Star C» è possibile confermare quello della British Library (Ms. Add. 22731, fol. 6), tre fogli con *ricordi* dell'Archivio Buonarroti (AB, I, 62, c. 1/162; AB, I, 62, c. 4/165; AB, I, 64, c. 3/177), e due disegni di Casa Buonarroti (Inv. 48 A, *Corpus* 527; Inv. 80 A, *Corpus* 560), mentre vanno esclusi tanto i due fogli del British Museum (W. 36, *Corpus* 527; W. 57, *Corpus* 220), entrambi con marchio a stella cerchiata, ma di formati reali, quanto il foglio del Teylers Museum (Inv. A 36), il cui marchio è tagliato dal bordo del foglio e che pertanto, pur non essendo individuabile, non può rappresentare una stella.

<sup>95</sup> RICORDI DI MICHELANGELO 1970, p. 199, n. CLXXXV.

<sup>96</sup> Questa ricostruzione è confermata poi dalla posizione di alcune grinzhe, ben visibili in controtuce sul foglio (Inv. A 33 bis *recto*), che sono spesso presenti ai margini destro e sinistro, dove la carta, in fase di ponitura (ovvero di stacco del foglio dalla forma) può deformarsi più facilmente.

<sup>97</sup> Benché in generale si possa distinguere tra due forme gemelle per le inevitabili differenze e variazioni, in casi di simmetria del marchio di filigrana (laddove non è possibile riconoscere un orientamento univoco rispetto alle posizioni di alto/basso e destra/sinistra) le due forme non sono tra loro riconoscibili e per questo andranno indicate con 'forma gemella a' e 'forma gemella b'. A questo punto, dal confronto delle immagini in controtuce dei fogli di formato comune con stella cerchiata a sei punte è possibile individuare e distinguere i fogli prodotti dalle due forme gemelle 'a' e 'b': il nostro foglio ricomposto (Inv. A 33 e Inv. A 33 bis), uno di Casa Buonarroti (Inv. 48 A) e uno dell'Archivio Buonarroti (I, 64, c. 3/177, con il *ricordo* prima citato; la presenza del foglio in barbe, 296 x 215 mm, permette di ricostruire l'originario formato comune: 296 x 430 mm), possono essere indicati come 'fogli clone a' prodotti dalla 'forma gemella a'; mentre invece il foglio di Casa Buonarroti (Inv. 80 A), insieme a un *ricordo* della British Library (Ms. Add. 22731, fol. 6, con marchio di filigrana pubblicato in ROBERTS 1988, p. 25, «Star C») e ad altri due *ricordi* in Archivio Buonarroti (AB, I, 62, c. 1/162; AB, I, 62, c. 4/165) possono farsi corrispondere con una certa sicurezza ai 'fogli cloni b' prodotti dalla 'forma gemella b', caratterizzati da una differente inclinazione dei filoni e da una portata principale fortemente divaricata verso il basso e mediamente più stretta di 3 millimetri.

È ora possibile aggiungere qualche considerazione sulla provenienza di questo tipo di carta. La stella cerchiata a sei punte appare chiaramente attraversata da un filone e non da un reggifilo e, pertanto, si tratta di un elemento che ci allontanerebbe da Fabriano e ci porterebbe verso altri centri di produzione<sup>98</sup>. Roberts ha indicato «1522/28, Bergamo»<sup>99</sup> sulla base di una lettura piuttosto ingenua del dizionario di Briquet, ma ciò appare fuorviante soprattutto in riferimento alle poco documentate antiche cartiere bergamasche di Alzano Lombardo. In modo più generale e meno approssimativo, si può invece ipotizzare una produzione cartaria che, dal punto di vista tecnologico e dei marchi di filigrana, viene generalmente indicata come carta bresciana o della 'Riviera salodiana', ma che sarebbe più corretto chiamare con il nome del suo principale centro di produzione, ovvero Toscolano Maderno sul Lago di Garda, allora in territorio veneziano. Analogamente a quanto descritto per l'area fabrianese, le caratteristiche della carta prodotta a Toscolano sono quelle che in generale si riscontrano in un'area assai più vasta che possiamo immaginare estesa anche alle cartiere del Trentino, del Veneto orientale e dell'Emilia, tra le quali potrebbero persino ricadere anche le poco documentate cartiere bergamasche<sup>100</sup>.

Un'ultima notazione va fatta sulla tecnica di disegno della gamba sinistra (Inv. A 33 *recto*; Fig. 18) e, in particolare, riguardo al sorprendente effetto luministico, caratterizzato da ombreggiature rozzamente tratteggiate sotto al muscolo sartorio e da tratteggi verticali altrettanto veloci che danno forza e spessore al muscolo gracile. Vi è poi un limitato, ma evidente, ricorso allo stilo che va a incidere con vigore i contorni superiori della gamba e del piede<sup>101</sup>. Una tecnica che, anche in questo caso, sembra visualizzare l'effetto finale della luce sulla superficie della statua, felicemente descritta da Hugo Chapman, proprio riguardo a questo foglio: «Michelangelo again emphasized the surface reflection in anticipation of the effect of light on the polished surface of the marble»<sup>102</sup>.

### Seconda questione aperta: ancora due fogli del Teylers Museum (Inv. A 36 e Inv. A 30)

Riguardo alla seconda coppia di fogli del Teylers Museum (Inv. A 36 e Inv. A 30; Figg. 26-27 e 28-29), Michael Hirst aveva suggerito che in origine facessero parte di un unico foglio, un'ipotesi che Carel van Tuyl ha poi definito promettente

«but cannot be verified»<sup>103</sup>. Cimentiamoci, quindi, nella ipotetica ricomposizione dei due fogli, i cui *recto* sono entrambi 'lati feltro'. Nel primo dei due (Inv. A 36), si intravede il marchio di filigrana corrispondente a un arco di cerchio, tagliato dal bordo inferiore del foglio, che non è possibile identificare (Fig. 30)<sup>104</sup>. Anche in questo caso, la carta, pesante e di buona fattura, appare identica per entrambi i fogli, la cui ricomposizione ammette – come si può facilmente dedurre dalla loro grandezza – solo il formato reale (440x610 mm). Interviene in aiuto un fattore finora non osservato, ovvero quei corrugamenti o grinze che si formano su ogni foglio, in corrispondenza dell'asse verticale, dopo la stenditura dei fogli ancora umidi sui fili di canapa, dove sono disposti per essere asciugati (Fig. 31). Se queste grinze compaiono in un foglio in stato frammentario, esse individuano inequivocabilmente l'asse verticale del foglio originario, aiutandoci così a capirne lo sviluppo.

Quanto fin qui osservato, è sufficiente per procedere alla ricomposizione ipotetica dei nostri frammenti: il primo dei due (Inv. A 36; Fig. 27) sarà piazzato al *recto*, con il segno di stenditura in coincidenza dell'asse verticale del foglio così ricomposto e il marchio di filigrana più o meno al centro di una delle due metà, che per convenienza sarà quella di sinistra, in modo da mantenere il corretto orientamento dei disegni secondo alto e basso. Una volta che la metà parlante sarà così definita nella metà sinistra, il secondo *recto* (Inv. A 30, Fig. 28), per grandezza e vergatura, ammetterà un unico posizionamento nella metà muta<sup>105</sup> (Figg. 32-33). Tuttavia, l'altezza del *recto* a destra non può essere stabilita con esattezza e, pertanto, la sua posizione potrà essere suggerita soltanto dall'economia dei disegni, in base all'allineamento che risulterà più verosimile: in questo caso, l'allineamento dei due fogli con i disegni alla stessa altezza appare quello più convincente<sup>106</sup> (Fig. 32).

In questa disposizione, sul rovescio dell'originario foglio reale ricomposto, corrispondente ai due *verso* (Fig. 34), la parte a sinistra mostra uno studio a pietra rossa per la spalla destra del *Giorno* (Inv. A 30), mentre la parte a destra non presenta disegni (Inv. A 36). Come ha scritto Eching Maurach, il disegno a pietra rossa è stato sempre poco considerato, sebbene esso permetta di scorgere «una

<sup>98</sup> Un mezzo foglio con marchio a stella cerchiata, molto simile al nostro, ma di tutt'altra provenienza (riconoscibile dal filone passante lungo il marchio di filigrana e relativa ombra prodotta dal sottostante *colonnello*), è schedato nel *Corpus Chartarum Italicarum* dell'Istituto Centrale per la Patologia degli Archivi e del Libro di Roma tra le carte della Collezione Amori (Inv. icpl.cci.VII.063), di cui non è dato né il luogo di produzione, né la cronologia: cfr. <<http://cci-icpal.cultura.gov.it>> (portale con richiesta di registrazione, ultima consultazione agosto 2024).

<sup>99</sup> Come ben noto, il campione di carte considerate nel dizionario di Briquet riguarda esclusivamente carte perfettamente integre e connotate – ovvero firmate, datate e con indicazione di luogo – custodite in archivi europei; la segnalazione «1522/28, Bergamo», chiaramente derivata da BRIQUET 1907 (II, p. 353, n. 6085), non va a definire la data e il luogo di produzione di quelle carte, ma solo la data apposta in calce al documento e la sua corrente collocazione, che in questo caso corrisponde alle *Minute* (vol. 4) del Notaio Giacomo San Pellegrino dell'Archivio di Stato di Bergamo.

<sup>100</sup> Una ricorrenza del marchio, invero poco indicativa, presente in un documento dell'Archivio di Stato di Brescia datato 22 dicembre 1503, è riprodotta in MAZZOLDI 1990 (I, p. 153 e p. 205, n. 953). Sulle cartiere di Toscolano in generale, vedi ORNATO-BUSONERO-MUNAFÒ 2001, I, pp. 345-349, insieme all'ottimo studio di MATTOZZI 2016.

<sup>101</sup> Se non vado errato, l'unico accenno allo stilo presente in questo foglio è in PETERS 2019 (p. 90 e p. 96).

<sup>102</sup> CHAPMAN 2005, p. 185.

<sup>103</sup> HIRST 1988b, p. 70, n. 28; VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, p. 119, n. 57; stesso giudizio in GNANN 2010, p. 206, n. 59.

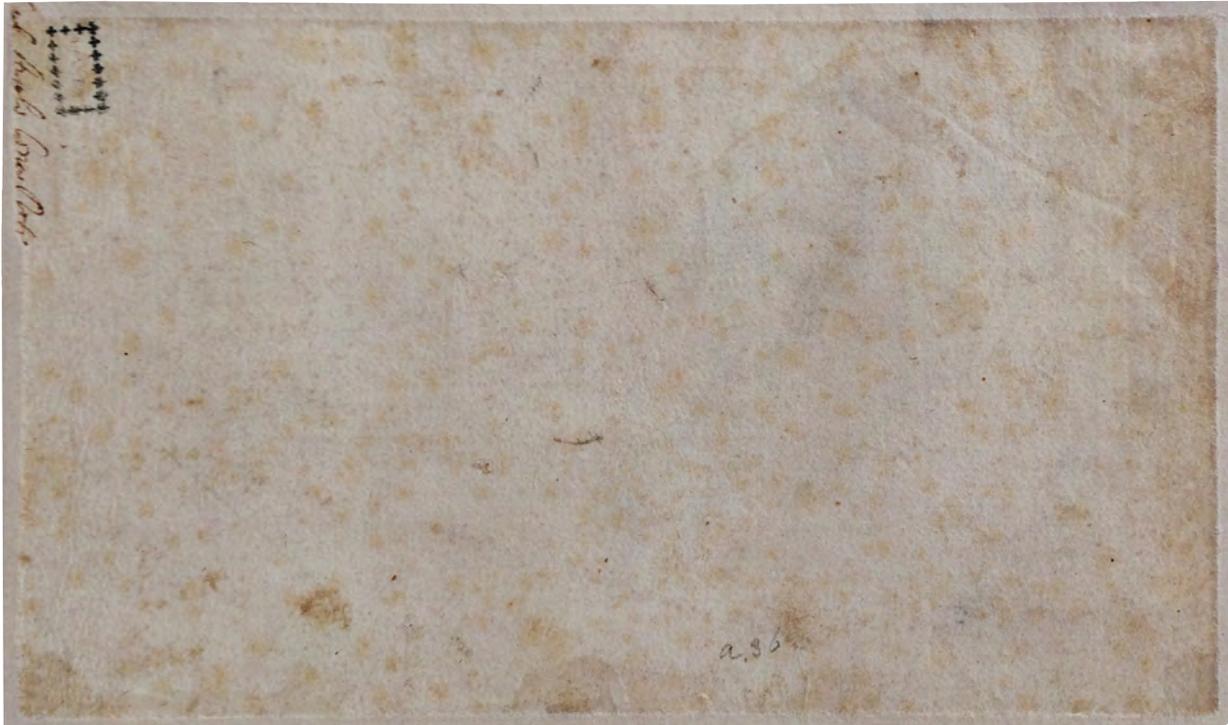
<sup>104</sup> Cfr. supra nota 94.

<sup>105</sup> Sul secondo foglio (Inv. A 36), la distanza maggiore tra i due filoni che racchiudono il marchio di filigrana, chiamata convenzionalmente portata principale, esclude la possibilità che il primo (Inv. A 30), con i suoi filoni spazati regolarmente, abbia un posizionamento in quella stessa metà parlante e, pertanto, se nulla osta, andrà posizionato nello spazio residuo della metà muta.

<sup>106</sup> L'economia dei disegni conferma questa posizione, ma non è possibile né escludere la possibilità che Inv. A 30 fosse ruotato di 180°, né determinare con certezza la sua posizione in senso verticale tra i margini superiore e inferiore del formato originario.



**Fig. 26** Michelangelo Buonarroti, *Studi per la spalla e il braccio sinistro del Giorno*, stilo e pietra nera, 1524, Inv. A 36 recto. © Haarlem, Teylers Museum



**Fig. 27** Carta vergata, Inv. A 36 verso. © Haarlem, Teylers Museum



**Fig. 28** Michelangelo Buonarroti, *Studi per il dorso e il braccio sinistro del Giorno*, stilo e pietra nera, 1524, Inv. A 30 recto. © Haarlem, Teylers Museum



**Fig. 29** Michelangelo Buonarroti, *Studio per la spalla destra del Giorno*, pietra rossa e tracce di pietra nera, 1524, Inv. A 30 verso. © Haarlem, Teylers Museum

intensa rappresentazione della struttura della gabbia toracica, della scapola e dell'articolazione della spalla, che vediamo impostata in Parker 309 *recto*<sup>107</sup>. Van Tuyl ha ritenuto che esso precedesse quelli a pietra nera del *recto*, senza tuttavia specificarne il motivo<sup>108</sup>. Ciò che appare certo, invece, è il fatto che il disegno del *verso* è capovolto rispetto a quelli del *recto*. Ancora una volta, la presenza di disegni capovolti tra *recto* e *verso* lascia immaginare una originaria disposizione a bifoglio. Il diritto del foglio così ricomposto – lacuna a parte – mostra due bellissimi studi del *Giorno* disegnati a pietra nera, ritratti alla stessa scala, da punti di vista differenti, con entrambe le figure più definite e ripassate a stilo in alcuni specifici contorni: il contorno della spalla nel primo dei due fogli e i contorni del braccio nel secondo.

Per quanto ipotetica, la ricomposizione di questo foglio originario di formato reale fornisce una ulteriore immagine di grande potenza compositiva, sofisticata tecnica di disegno e inusitata capacità di osservazione anatomica che sembra fondata più sulla dissezione dei corpi che sull'osservazione di modelli dal vero, e che difficilmente lascia margine di dubbio rispetto all'autografia. Eppure, proprio questo tipo di dubbi ha inizialmente segnato la storia di questi due fogli, persino in modo più evidente rispetto agli altri dello stesso gruppo. Se Henry Thode ritenne il primo (Inv. A 30; **Figg. 28-29**) uno studio per il *Giorno* di qualità straordinaria<sup>109</sup>, Erwin Panofsky respinse drasticamente l'autografia di entrambi i fogli, proprio perché nella loro maniera morbida e pittorica gli sembrarono copie troppo dettagliate e fedeli, per lui del tutto estranee ai modi di Michelangelo<sup>110</sup>; allo stesso modo, anche Berenson e Dussler rimasero piuttosto scettici<sup>111</sup>. Una prima riabilitazione, ancorché timida, è nelle schede di Tolnay per il *Corpus dei disegni di Michelangelo*<sup>112</sup>. Un giudizio entusiastico fu invece dato da Hartt, il quale, riportando sarcasticamente i dubbi «degli studiosi più intransigenti», dichiarò in riferimento al primo disegno (Inv. A 30): «This is one of the grandest Michelangelo's nudes»<sup>113</sup>. Si deve a Hirst il merito di aver definitivamente riabilitato questo disegno, sia riconoscendo l'inconfondibile grafia di Michelangelo nella scritta «in qua», posta tra il braccio e il busto e di significato non chiaro, sia descrivendo il magistrale effetto di luce reso con la pietra nera; da straordinario conoscitore di disegni rinascimentali qual era, espresse su questo foglio un giudizio tanto impetuoso, quanto per lui estremamente raro: «the drawing can scarcely be equalled in the history of draughtsmanship»<sup>114</sup>.

### Terza questione aperta: il secondo foglio dell'Ashmolean Museum (P. 310)

Nella ricostruzione appena considerata, le due grandi lacune in basso dovettero probabilmente essere occupate da altri disegni poi tagliati via. Uno dei candidati più probabili da posizionare in almeno uno di quei due spazi è un foglio dell'Ashmolean Museum (P. 310 *recto*; **Fig. 35**), la cui analisi materiale è in parte compromessa dal fatto di essere attualmente controfondato<sup>115</sup>. La carta, tuttavia, appare sufficientemente simile da permetterci di avanzare un confronto digitale con il primo foglio del Teylers Museum (Inv. A 30; **Figg. 28-29**), al quale corrisponde per la vergatura e la distanza dei filoni che appaiono così ben visibili a luce radente da lasciare intendere che il frammento dell'Ashmolean Museum vi fosse posizionato al di sotto, ovvero nella parte inferiore della 'metà muta' del foglio originario. Va poi aggiunto che la facilità con cui si possono individuare i filoni fa pensare che il *recto* del foglio dell'Ashmolean Museum (P. 310) sia il 'lato forma' e che, nella ricomposizione del foglio originario, dovrebbe stare sullo stesso lato dei due *verso* dei fogli del Teylers Museum, ossia sul lato rovescio dell'originario foglio reale ricomposto. Se ciò fosse vero, le due collocazioni possibili sarebbero l'una con il disegno orientato normalmente rispetto ad alto basso, l'altra con il disegno capovolto. Nel primo caso, la testa a pietra rossa della figura capovolta, che mostra una preparazione a pietra nera, sembra svilupparsi nell'altro foglio, mentre la figura reclinata a pietra nera appare volutamente priva di testa, terminando in corrispondenza del margine. Nel secondo caso, con il disegno capovolto, il punto di forza starebbe nel presentare i due studi di figura del *Giorno* con lo stesso orientamento e tali da sembrare l'uno l'approfondimento dell'altro, anche perché uno a pietra nera e l'altro a pietra rossa.

Se, per ipotesi, volessimo invalidare le considerazioni fatte su 'lato forma' e 'lato feltro', resterebbero da valutare le due altre collocazioni sul lato diritto dell'originario foglio reale ricomposto, nuovamente con la figura reclinata sia orientata normalmente, sia capovolta. Un indizio a supporto della terza ipotesi sarebbe offerto dalla continuità tra i due fogli di alcune tracce a pietra nera, descritte come un accenno di drappeggio nel foglio del Teylers Museum (Inv. A 30 *recto*) e come tracce non identificabili, ma bene evidenti, nel foglio dell'Ashmolean Museum (P. 310 *recto*); inoltre, i due fogli risulterebbero graficamente affini, mostrando la figura del *Giorno* da due angolazioni leggermente diverse, più o meno alla stessa scala. La

<sup>107</sup> Il riferimento è a P. 309 *recto*, cfr. ECHINGER MAURACH 2023, p. 95, cfr. supra nota 91.

<sup>108</sup> VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, p. 118, n. 56.

<sup>109</sup> THODE 1908-1913, III, catt. 258-259, p. 103: «kann doch kein Zweifel darüber sein, dass es gewaltige Studien für den *Tag* sind».

<sup>110</sup> PANOFSKY 1927, pp. 37-38, in particolare p. 38: «aber diese Modellzeichnungen haben in ihrer weichen und malerisch-breiten Manier keinen Anspruch darauf als echte Werke Michelangelos zu gelten».

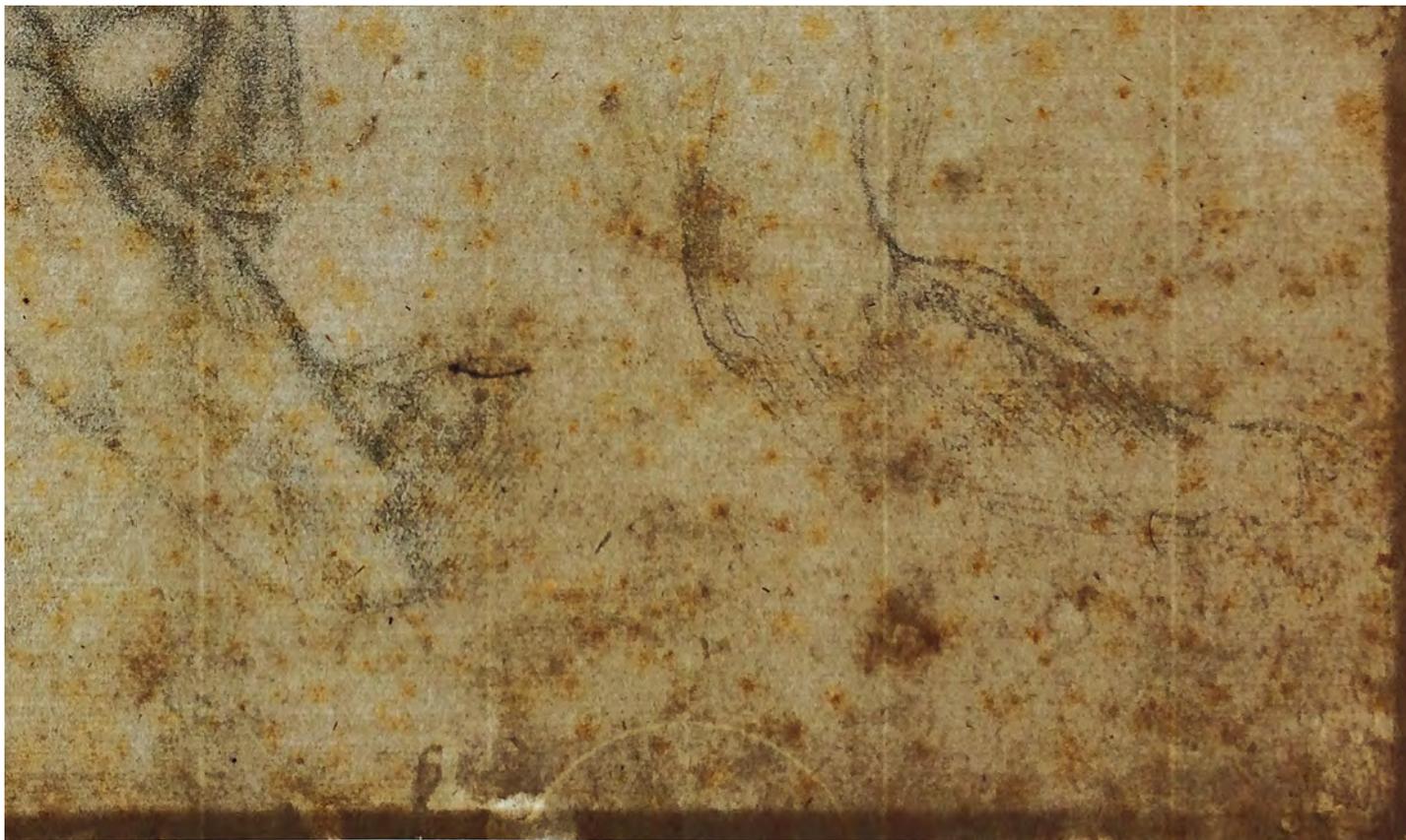
<sup>111</sup> Cfr. supra note 7-8. Sui dubbi ormai del tutto superati riguardo all'attribuzione degli schizzi architettonici presenti sul *verso*, vedi VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, n. 59, p. 122.

<sup>112</sup> DE TOLNAY 1975-1980 (II, p. 44, n. 216 *recto*) considera autentico il foglio e nella scritta legge erroneamente «cinque».

<sup>113</sup> HARTT 1971, p. 178, n. 232.

<sup>114</sup> HIRST 1988a, p. 63; HIRST 1988b, p. 70, n. 28; giudizi entusiastici sul disegno sono anche quelli espressi da CHAPMAN 2005, p. 182, e da GNANN 2010, pp. 210-207, nn. 58-59.

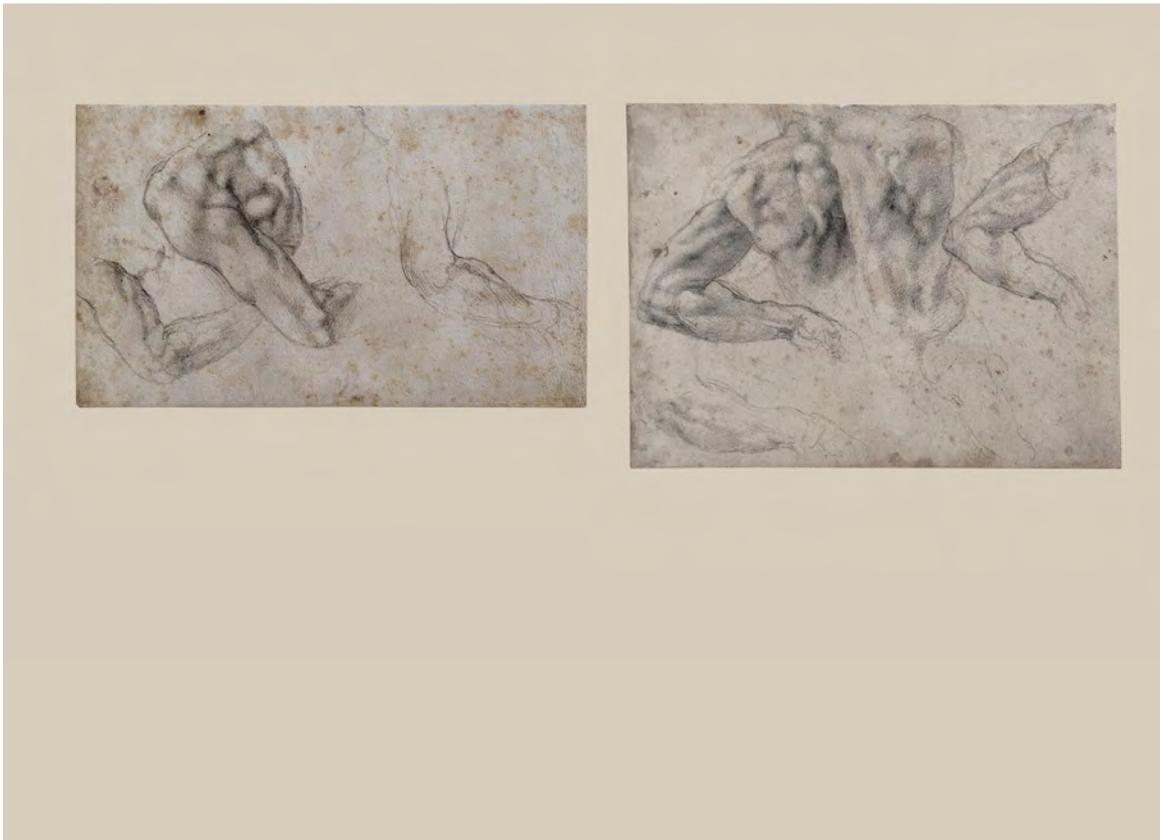
<sup>115</sup> PARKER 1956 (p. 151, n. 310) fornisce anche una descrizione del *verso* attualmente non visibile a causa del collaggio del foglio sul cartone di controfondo.



**Fig. 30** Particolare in controluce del marchio di filigrana tagliato in corrispondenza del margine inferiore del foglio (Teylers Museum, Inv. A 36 *recto*). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili



**Fig. 31** Particolare a luce visibile della figura precedente (Teylers Museum, Inv. A 36 *recto*). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili  
In corrispondenza del margine destro del foglio si notano le grinze della stenditura.



**Fig. 32** Ricomposizione ipotetica dell'originario foglio reale al diritto (Teylers Museum, Inv. A 36 *recto* e Inv. A 30 *recto*). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili  
I due *recto* corrispondono ai lati feltro e il bifoglio è aperto in orizzontale alle pagine interne.



**Fig. 33** Ricomposizione ipotetica dell'originario foglio reale al diritto in controluce (Teylers Museum, Inv. A 36 *recto* e Inv. A 30 *recto*). © Mauro Mussolin e Leonardo Pili  
Si tratta di un 'foglio clone a' (la frammentarietà del marchio non consente di distinguere forma destra da forma sinistra).



**Fig. 34** Ricomposizione ipotetica dell'originario foglio reale al rovescio (Teylers Museum, Inv. A 30 verso e Inv. A 36 verso).  
© Mauro Mussolin e Leonardo Pili  
I due verso corrispondono ai lati forma e il bifoglio è aperto in orizzontale alle pagine esterne.



**Fig. 35** Michelangelo Buonarroti, *Studio per la figura del Giorno*, stilo e pietra nera, 1524, Inv. WA1846.56 recto. © Oxford, Ashmolean Museum, University of Oxford  
Il foglio non è visibile al verso perché controfondato.





**Fig. 37** Michelangelo Buonarroti, *Studio di nudo maschile visto da dietro*, pietra nera, 1516-1524, Inv. 1859,0625.569 recto. © London, The British Museum Trustee; **Fig. 38** Controluce del foglio, Inv. 1859,0625.569 recto. © London, The British Museum Trustees



**Fig. 39** Michelangelo Buonarroti, *Studio di figura reclinata* (forse per il fianco del *Giorno* verso la parete), stilo e pietra nera, 1524, Inv. 1859,0625.569 verso. © London, The British Museum Trustees

quarta ipotesi, con la figura reclinata capovolta, presenterebbe disegni con orientamenti opposti, a loro volta spiegabili con una ulteriore plicatura in 4° del foglio.

In conclusione, la soluzione che sembra essere più plausibile appare la prima (Fig. 36), seguite dalla seconda, dalla terza e, infine, dalla quarta che, di tutte, è certamente la meno probabile.

### Questioni marginali: i fogli del British Museum (W. 48 e W. 46) e della British Library (Ms. Add. 21907, fol. 1)

Restano ancora da analizzare i tre fogli londinesi che, come anticipato, appaiono essere i meno coerenti rispetto ai precedenti, sia per la scarsa qualità dei loro supporti cartacei, sia perché sembrano tracciati in modo casuale sui loro rispettivi supporti, rispecchiando, come ha scritto Berenson, «Michelangelo's habit to take up for sketching the first bit of paper that came to hand»<sup>116</sup>.

Il primo è un mezzo foglio comune di 'carta grossa' (W. 48; Figg. 37-39), ovvero carta a grana grossa con molte impurità, economica e di bassa qualità, come si evince chiaramente osservando l'immagine in controtuce<sup>117</sup>. Il verso mostra uno studio di figura reclinata, riferito alla *Leda* da Wilde e già ritenuto per la *Notte* da Thode e Berenson, ma certamente ispirato dai torsi maschili antichi presenti in bassorilievi e cammei e che, per quelle convergenze iconografiche cui si è già accennato, rassomiglia anche alla figura del *Giorno* osservata dal fianco sinistro, un punto di vista che, come in altri casi della serie, è impossibile avere all'interno della Sagrestia Nuova<sup>118</sup>. Il recto contiene, invece, uno studio di nudo maschile visto da dietro. Il disegno, finora poco considerato proprio a causa dei contorni segnati da incisioni a stilo, è stato ritenuto da Wilde una copia ribaltata della figura del carnefice a destra della *Flagellazione* di Sebastiano del Piombo per la chiesa di San Pietro in Montorio a Roma, dipinta sulla base dei disegni preparatori di Michelangelo<sup>119</sup>. In effetti, le tracce a stilo, presenti sia al recto che al verso, ripassano alcuni dei contorni esattamente come nei casi precedentemente analizzati. Nonostante la straordinaria autorevolezza di Wilde, ritengo che le riserve sul disegno al recto possano essere molto ridimensionate e che qui, ancora una volta, Michelangelo abbia cercato di dare maggiore matericità e consistenza scultorea al disegno attraverso l'uso dei più comuni strumenti grafici, stilo e pietra nera, e ciò proprio in previsione della realizzazione dei modelli di «cimatura» necessari per la sbazzatura finale delle *Allegorie del Tempo* in marmo. Se il disegno del recto dovesse essere anticipato agli anni in cui sono generalmente datati i disegni per la *Flagellazione*, ovvero dopo il 1516 e prima del 1524, il disegno al verso databile ai primi mesi del

1524 costituirebbe un caso di riuso di un foglio a distanza di anni.

Il secondo foglio del British Museum (W. 46; Figg. 40-41) contiene al verso alcuni schizzi appena abbozzati, in cui si potrebbero anche ravvisare il braccio sinistro dell'*Aurora* e le spalle del *Crepuscolo*, tracciati al verso di un mezzo foglio reale con marchio di filigrana a balestra cerchiata<sup>120</sup>. Anche in questo caso si tratta certamente del riutilizzo di un foglio a distanza di anni, come dimostra la *Strage degli innocenti* disegnata al recto, tradizionalmente ritenuta di un allievo o di un altro disegnatore, sulla quale mi riservo di tornare in altra sede.

Per l'ultimo foglio, quello della British Library (Ms. Add. 21907, fol. 1; Figg. 42-43), è evidente il fatto che si tratti di un frammento molto rifilato sul quale Michelangelo, sia al recto che al verso, ha scritto e scarabocchiato un po' a caso e in un arco di tempo piuttosto lungo; il rapido studio di gamba sinistra del verso, che non è escluso sia stato il disegno eseguito per primo, risulta certamente in sequenza con gli altri studi per il *Giorno*<sup>121</sup>. Nonostante non abbia avuto modo di studiare il foglio originale, dalla riproduzione presente nel *Corpus* è possibile osservare facilmente le grinze della stenditura lungo il suo attuale margine superiore e riconoscere come questo sia stato ripiegato in quarto: moltiplicando per otto il frammento attuale si otterrebbe una misura che corrisponde a un formato comune (310x440 mm).

### Brevi questioni conclusive

L'analisi di questi fogli permette alcune brevi, ma interessanti, conclusioni. In primo luogo, sulla tecnica del disegno, la cui potenza – dimostrata dai molti autorevoli ed entusiastici giudizi della critica – raggiunge effetti luministici di sorprendente efficacia e ciò, mi sembra di poter dire, anche grazie all'uso congiunto dello stilo presente in tutti e dieci i fogli, sebbene in alcuni casi limitatamente a qualche contorno<sup>122</sup>. Grazie alle osservazioni della letteratura precedente, poi, è stato possibile sperimentare un metodo di ricomposizione dei fogli originari che ha permesso di stabilire che due dei fogli vanno con certezza a ricomporre un foglio reale, mentre gli altri cinque possono – con tutte le cautele del caso – essere ragionevolmente considerati come frammenti di due originari fogli, uno di formato reale e uno di formato comune. Da queste ricostruzioni derivano anche le nostre considerazioni legate alla gestualità tipica di Michelangelo e alla disposizione a bifoglio che possono spiegare la sequenza con cui sono stati eseguiti i disegni e il loro complesso e variato orientamento, una condizione che è stata poi all'origine della successiva frammentazione dei fogli per ragioni collezionistiche, espositive o commerciali.

<sup>116</sup> BERENSON 1903, p. 81, n. 1467.

<sup>117</sup> Cfr. supra nota 9.

<sup>118</sup> Una rara immagine di questo fianco del *Giorno* è in ECHINGER MAURACH 2023, p. 97, fig. 76.

<sup>119</sup> WILDE 1953, pp. 83-84, in particolare p. 83, n. 48: «The outlines of the figure on the recto have been partly indented and mended in places. The right-hand contour on the verso, too, has been indented by a copyist»; cfr. anche CHAPMAN 2005, p. 189, nota 144; sulle copie da questo soggetto, specialmente quella eseguita da Giulio Clovio, oggi nella Royal Collection Trust, Inv. RCIN 990418, cfr. JOANNIDES 1997, pp. 120-121, n. 34.

<sup>120</sup> Cfr. supra nota 10.

<sup>121</sup> Sugli scarabocchi di Michelangelo, cfr. MUSSOLIN 2022a; sul madrigale contenuto al recto, elaborato tra 1526 e 1534, cfr. RIME E LETTERE DI MICHELANGELO 2016, pp. 22, 176 (*Rime liriche e amorose* 34).

<sup>122</sup> Lo stilo compare persino in W. 49 ed è stato poi ripassato a penna e inchiostro, cfr. supra nota 14.



**Fig. 40** Michelangelo Buonarroti (?), *Strage degli innocenti*, stilo e pietra rossa ripassata a penna e inchiostro, ante 1524, Inv. 1859,0625.566 recto. © London, The British Museum Trustees



**Fig. 41** Michelangelo Buonarroti, *Studi per braccia e spalle* (forse per il braccio sinistro dell'*Aurora* e per le spalle del *Crepuscolo*), pietra nera, 1524, Inv. 1859,0625.566 verso. © London, The British Museum Trustees

Un altro punto di grande interesse risulta essere quello legato alla scelta delle carte, sia rispetto alla qualità che alle dimensioni. I fogli reali, certamente più costosi, pregevoli e molto adatti per il disegno a pietra nera o rossa, appaiono intenzionalmente utilizzati alle pagine interne – sia in verticale che in orizzontale – come dispositivo grafico di confronto tra le due figure affiancate della *Notte* e del *Giorno* nei due fogli degli Uffizi e dell’Ashmolean Museum (Inv. 18719 F *recto* e P. 309 *recto*); o per la medesima spalla del *Giorno*, colta da punti di vista diversi nei due fogli del Teylers Museum (Inv. A 36 *recto* e Inv. A 30 *recto*), così da controllarne a colpo d’occhio i volumi: una pratica particolarmente importante per verificare i volumi delle statue e la reciproca relazione delle varie parti nello spazio. I fogli comuni, meno cari e ricercati, più adatti alla scrittura e per questo motivo generalmente più collati e con superfici più gelatinose, utilizzati un po’ per tutto, mostrano schizzi architettonici alle pagine interne e disegni più casuali a quelle esterne, tra cui appunto anche quelli per le *Allegorie del Tempo* come negli altri due fogli del Teylers Museum (Inv. A 33 *recto* e Inv. A 33 bis *recto*).

Ancora una volta, lo studio dei fogli di Michelangelo porta a immaginarlo nella sua più concentrata attività di disegno e invenzione, a seguirlo nella scrittura di lettere, ricordi e poesie e a coglierlo nei momenti più rilassati e conviviali con amici e collaboratori. In queste molteplici occasioni, dove la carta è protagonista, è possibile documentare le più svariate azioni: vediamo l’artista non solo scrivere e disegnare con concentrazione e intensità, ma anche afferrare di getto i fogli per appuntare frasi, versi e immagini appena balzate alla mente, tracciare al volo uno schizzo durante una conversazione con un interlocutore, correggere divertito la mano di un assistente, motteggiare in versi e in figure e, persino, scarabocchiare distrattamente tra le pagine.

I dieci fogli con studi preparatori per le *Allegorie del Tempo* consentono, infine, un affondo ancora più mirato in quella che può essere definita una vera e propria archeologia della carta e che, anche grazie all’ausilio delle ricostruzioni digitali, permette di combinare l’osservazione dei dati materiali dei supporti con le riflessioni derivate dallo studio della medialità dei disegni, così da permetterci di reinterpretare uno degli argomenti più frequentati della storia dell’arte e di riconsiderare con occhi nuovi alcuni dei disegni più celebri e importanti. ✚

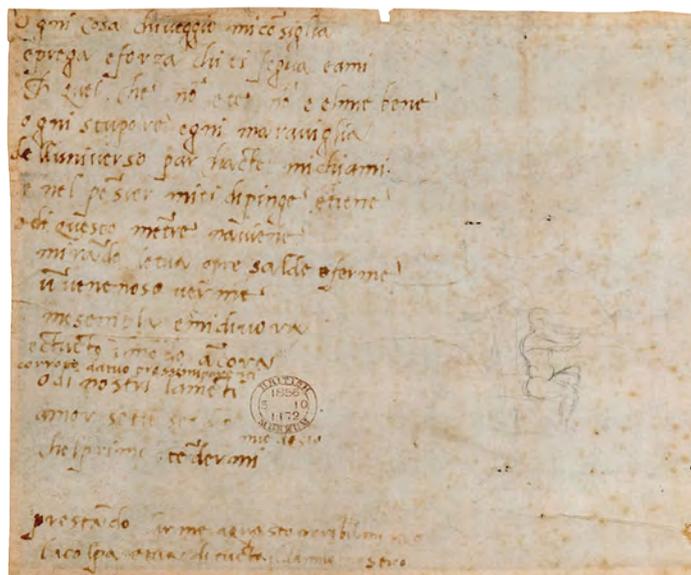


Fig. 42 Michelangelo Buonarroti, *Madrigale e schizzi vari*, pietra nera, penna e inchiostro, 1524-1536, Ms. Add. 21907, fol. 1 *recto*. © London, The British Library



Fig. 43 Michelangelo Buonarroti, *Schizzi per una testa e per la gamba sinistra del Giorno*, pietra nera, ca. 1524, Ms. Add. 21907, fol. 1 *verso*. © London, The British Library

### Archivi digitali

#### CORPUS CHARTARUM FABRIANO

Corpus Chartarum Fabriano (CCF), Fondazione Fedrigoni Fabriano, a cura di Livia Faggioni, Giovanni Luzi, Rita Capitani, Fabriano s.d., <<http://ccf.fondazionefedrigoni.it>>.

Corpus Chartarum Italicarum (CCI), Istituto Centrale per la Patologia degli Archivi e del Libro, Roma 2006., <<http://cci-icpal.cultura.gov.it>>.

### Testi, Studi e Ricerche

#### ANTICHE CARTIERE 2020

*I segni delle antiche cartiere fabrianesi*, edizione anastatica con *Note all'Album* in edizione bilingue, a cura di Livia Faggioni, I-III, Fabriano 2020.

#### BAMBACH 1999

Carmen C. Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop: Theory and Practice, 1300 - 1600*, Cambridge 1999.

#### BAMBACH 2017

Carmen C. Bambach, *Michelangelo Divine Draftsman and Designer*, in *Michelangelo Divine Draftsman and Designer*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum, 2017), a cura di Carmen C. Bambach, con contributi di Carmen C. Bambach, Claire Barry, Caroline Elam et al., New York-London 2017, pp. 15-265.

#### BAROCCHI 1962-1964

Paola Barocchi, *Michelangelo e la sua scuola*, I-II: *I disegni della Casa Buonarroti e degli Uffizi. Testo e tavole*, III: *I disegni dell'Archivio Buonarroti. Testo e tavole*, I-III, Firenze 1962-1964.

#### BERENSON 1903

Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters: Classified, Criticised and Studied as Documents in the History and Appreciation of Tuscan Art; With a Copious Catalogue Raisonné*, I-III, London 1903.

#### BERENSON 1938

Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters. Amplified Edition*, I-III, Chicago 1938.

#### BERENSON 1961

Bernard Berenson, *I disegni dei pittori fiorentini*, I-III, Milano 1961.

#### BESCOPY-RAYNER 2010

Jenny Bescopy, Judith Rayner, *Function and Collecting of Drawings: Visual Evidence, in Italian Renaissance Drawings. Technical Examination and Analysis*, a cura di Janet Ambers, Catherine Higgitt e David Saunders, London 2010, pp. 103-114.

#### BRIQUET 1907

Charles Moïse Briquet, *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, I-IV, Paris 1907.

#### CARTA OCCIDENTALE 2014

*Alle origini della carta occidentale: tecniche, produzioni, mercati (secoli XIII-XV)*, atti del convegno (Camerino, Palazzo Ducale, 2013), a cura di Giancarlo Castagnari, Emanuela di Stefano, Livia Faggioni, Fabriano 2014.

#### CENNINI/BRUNELLO 1982

Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di Franco Brunello, Vicenza 1982.

#### CHAPMAN 2005

Hugo Chapman, *Michelangelo Drawings: Closer to the Master*, catalogo della mostra (London, The British Museum, 2005), London 2005.

#### CISERI 1995

Ilaria Ciseri, in *Renaissance Drawings from the Uffizi*, catalogo della mostra (Sydney, The Art Gallery of New South Wales, 1995), a cura di Annamaria Petrioli Tofani, Graham Smith, Sydney 1995, p. 16, n. 46.

#### DE LA CHAPELLE 2003

Ariane de La Chapelle, *Michel-Ange: Le choix de ses papiers?*, in Paul Joannides, *Dessins italiens du Musée du Louvre, IV: Michel-Ange. Élèves et copistes*, Paris 2003, pp. 409-422.

#### DELACRE 1938

Maurice Delacre, *Le dessin de Michel-Ange*, Bruxelles 1938.

#### DE TOLNAY 1948

Charles de Tolnay, *Michelangelo, III: The Medici Chapel*, Princeton 1948.

#### DE TOLNAY 1975-1980

Charles de Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, presentazione di Mario Salmi, I-IV, Novara 1975-1980.

#### DISEGNI DI MICHELANGELO 1975

*I disegni di Michelangelo nelle collezioni italiane*, catalogo della mostra (Firenze, Casa

Buonarroti, 1975), a cura di Charles de Tolnay, Firenze 1975.

#### DUSSLER 1959

Luitpold Dussler, *Die Zeichnungen des Michelangelo. Kritischer Katalog*, Berlin 1959.

#### ECHINGER MAURACH 2023

Claudia Echinger Maurach, *Parte I: La storia della Sagrestia Nuova dalle origini ai nostri giorni. Dalle origini alla partenza di Michelangelo*, in *La Sagrestia di Michelangelo. Nuovi studi e restauro*, a cura di Monica Bietti e Claudia Echinger Maurach, Firenze 2023, pp. 31-141.

#### ELEN 1995

Albert J. Elen, *Italian Late-Medieval and Renaissance Drawing-Books: From Giovannino de' Grassi to Palma Giovane; a Codicological Approach*, Utrecht 1995.

#### FREY 1909-1911

Karl Frey, *Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti*, I-III, Berlin 1909-1911.

#### GAETA BERTELÀ 1980

Giovanna Gaeta Bertelà, in *Il primato del disegno*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 1980), redazione di Claudia Beltramo Ceppi e Nicoletta Confuorto, Firenze 1980, p. 144, n. 306.

#### GALENO 1531

Claudio Galeno, *De anatomicis administrationibus libri novem*, Basilea 1531.

#### GNANN 2010

Achim Gnann, *Michelangelo. The Drawings of a Genius*, catalogo della mostra (Wien, Albertina, 2010), Wien 2010.

#### GOLDSCHIEDER 1966

Ludwig Goldscheider, *Michelangelo Drawings*, London 1966.

#### HARTT 1971

Frederick Hartt, *The Drawings of Michelangelo*, London 1971.

#### HIRST 1988a

Michael Hirst, *Michelangelo and His Drawings*, New Haven - London 1988.

#### HIRST 1988b

Michael Hirst, *Michelangelo Draftsman*, catalogo della mostra (Washington DC, The National Gallery of Art, 1988), Milano 1988.

#### HIRST 1993

Michael Hirst, *Michelangelo. I disegni*, Torino 1993.

#### JACOBSEN-FERRI 1905

Emile Jacobsen, Pasquale Nerino Ferri, *Dessins inconnus de Michel Ange récemment découverts aux Offices de Florence*, Leipzig 1905.

#### JOANNIDES 1997

Paul Joannides, *Michelangelo and His Influence: Drawings from Windsor Castle*, catalogo della mostra (Washington DC, National Gallery of Art, 1996-1997, e London, The British Museum, 1998), Washington DC 1996.

#### JOANNIDES 2003

Paul Joannides, *Dessins italiens du Musée du Louvre, IV: Michel-Ange. Élèves et copistes*, Paris 2003.

#### JOANNIDES 2007

Paul Joannides, *The Drawings of Michelangelo and His Followers in the Ashmolean Museum*, Cambridge - New York 2007.

#### KNAPP 1925

Fritz Knapp, *Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti. Nachtrag zu den von Karl Frey Herausgegebenen Drei Bänden*, Berlin 1925.

#### LIBRI E ALBUM DI DISEGNI 2018

*Libri e album di disegni 1550- 1800. Nuove prospettive metodologiche e di esegesi storico-critica*, atti del convegno internazionale (Roma, Accademia di Belle Arti e Koninklijk Nederlands Instituut te Rome, 2018), a cura di Vita Segreto, Roma 2018.

#### LOEBER 1982

Edo G. Loeber, *Paper Mould and Mouldmaker*, Amsterdam 1982.

#### MATTOZZI 2016

Ivo Mattozzi, *Le radici, il tronco e le diramazioni della produzione cartaria nella Valle delle Cartiere di Toscolano*, «La Bibliofilia. Rivista di storia del libro e di bibliografia», 118, 3, 2016, pp. 389-408.

#### MAZZOLDI 1990

Leonardo Mazzoldi, *Filigrane di cartiere bresciane*, I-II, Brescia 1990-1991.

## MICHELANGELO, VASARI 2008

Michelangelo, Vasari, and Their Contemporaries. Drawings from the Uffizi. The Role of Disegno in the Sixteenth-Century Decoration of Palazzo Vecchio, a cura di Annamaria Petrioli Tofani, con il contributo di Rhoda Eitel-Porter, New York 2008.

## MUSSOLIN 2012

Mauro Mussolin, *In contropiede: alcune osservazioni sull'uso della carta nei disegni architettonici di Michelangelo in Casa Buonarroti*, in *Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura*, atti del convegno internazionale di studi (Wien, Albertina, Firenze, 2009), a cura di Golo Maurer e Alessandro Nova, Venezia 2012, pp. 287-311.

## MUSSOLIN 2013

Mauro Mussolin, *Michelangelo e i disegni di figura: alcune considerazioni sulla carta e sull'uso dei fogli di Casa Buonarroti e del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi*, in *Michelangelo als Zeichner*, atti del convegno internazionale di studi (Wien, Albertina, 2010), a cura di Claudia Echinger Maurach, Achim Gnann e Joachim Poeschke, Münster 2013, pp. 145-165.

## MUSSOLIN 2019

Mauro Mussolin, «Schizzi indecifrabili». *Michelangelo e i disegni interlocutori*, in *Michelangelo. Arte - Materia - Lavoro*, atti del convegno internazionale di studi (Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, 2014), a cura di Alessandro Nova e Vitale Zanchettin, Venezia 2019, pp. 153-167.

## MUSSOLIN 2022a

Mauro Mussolin, *Michelangelo, gofferie su carta*, in *Scarabocchio da Leonardo da Vinci a Cy Twombly*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici, e Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2022), a cura di Francesca Alberti e Diane H. Bodart, Paris 2022, pp. 56-67.

## MUSSOLIN 2022b

Mauro Mussolin, *Il manoscritto del Libro VI di Sebastiano Serlio della Avery Library: vecchie e nuove letture attraverso un secolo di studi sulla carta*, in *La carta e il Mediterraneo: produzione, commercio, comunicazione*, a cura di Livia Faggioni e Mauro Mussolin, Fabriano 2022, pp. 169-191.

## MUSSOLIN 2023

Mauro Mussolin, «Non so come legati». *Capelli, acconciature femminili e teste divine di Michelangelo*, in *Le trecce di Faustina. Acconciature, donne e potere nel Rinascimento*, catalogo della mostra (Vicenza, Palazzo Leone Montanari - Gallerie d'Italia, 2023), a cura di Howard Burns, Vincenzo Farinella e Mauro Mussolin, Milano 2023, pp. 49-61.

## MUSSOLIN 2023 [2024]

Mauro Mussolin, *Disegni a stilo di Michelangelo per la Cappella Sistina*, «Annali di architettura. Rivista del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», 35, 2023 [2024], pp. 33-46.

## ORNATO-BUSONERO-MUNAFÒ 2001

Ezio Ornato, Paola Busonero, Paola F. Munafò et al., *La carta occidentale nel tardo medioevo*, I: *Problemi metodologici e aspetti qualitativi*, II: *Misure strumentali, tipologia e struttura delle forme*, prefazione di Carlo Federici, I-II, Roma 2001.

## PANOFSKY 1927

Erwin Panofsky, *Bemerkungen zu der Neuherausgabe der Haarlemer Michelangelo-Zeichnungen durch Fr. Napp*, «Repertorium für Kunstwissenschaft», 48, 1927, pp. 25-58.

## PARKER 1956

Karl Theodor Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, II: *Italian Schools*, Oxford 1956.

## PERRIG 1991

Alexander Perrig, *Michelangelo's Drawings. The Science of Attribution*, New Haven - London 1991.

## PETERS 2019

Emily J. Peters, *Medici commissions in Florence*, in *Michelangelo. Mind of the Master*, catalogo della mostra (Cleveland, The Cleveland Museum of Art, 2019; Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2020), a cura di Emily J. Peters, Julian Brooks, con contributi di Edina Adams, Marjan Scharloo e Carel van Tuyll van Serooskerken, New York - London 2019, pp. 88-97.

## PETRIOLI TOFANI 1981

Annamaria Petrioli Tofani, in *Restauro e conservazione delle opere d'arte su carta*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1981), a cura di Annamaria Petrioli Tofani, Sergio Boni, Piero Bacci et al., Firenze 1981, p. 107, n. E.

## PETRIOLI TOFANI 2008

Annamaria Petrioli Tofani, in *Michelangelo, Vasari, and Their Contemporaries. Drawings from the Uffizi. The Role of Disegno in the Sixteenth-Century Decoration of Palazzo Vecchio*, catalogo della mostra (New York, The Morgan Library and Museum, 2008), a cura di Annamaria Petrioli Tofani, con il contributo di Rhoda Eitel-Porter, New York 2008, p. 3, n. 1.

## POPHAM-WILDE 1949

Arthur E. Popham, Johannes Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1949.

## POPP 1922

Anny E. Popp, *Die Medici-Kapelle Michelangelos*, München 1922.

## PÖPPER-THOENES 2007

Thomas Pöpper, Christof Thoenes, *Katalog der Zeichnungen*, in *Michelangelo 1475-1564. Das vollständige Werk*, a cura di Franz Zöllner, Christof Thoenes, Thomas Pöpper, Köln [Hong Kong] 2007, pp. 492-751.

## RENAISSANCE DRAWINGS 1995

*Renaissance Drawings from the Uffizi*, catalogo della mostra (Sydney, The Art Gallery of New South Wales, 1995), a cura di Annamaria Petrioli Tofani, Graham Smith, con la collaborazione di Ilaria Ciseri, Sydney 1995.

## RICORDI DI MICHELANGELO 1970

*I Ricordi di Michelangelo*, a cura di Lucilla Bardeschi Ciulich, Paola Barocchi, Firenze 1970.

## RIME E LETTERE DI MICHELANGELO 2016

*Rime e lettere di Michelangelo Buonarroti*, a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Milano 2016.

## ROBERTS 1988

Jane Roberts, *A Dictionary of Michelangelo's Watermarks*, Milano 1988.

## ROBINSON 1870

John Charles Robinson, *A Critical Account of the Drawings by Michelangelo and Raffaello in the University Galleries*, Oxford 1870.

## SCHUMACHER 2008

Andreas Schumacher, *Recensione a Hugo Chapman, Michelangelo Drawings: Closer to the Master*, catalogo della mostra (London, The National Gallery, 2005), «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 71, 3, 2008, pp. 419-429.

## THODE 1908-1913

Henry Thode, *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über seine Werke*, I-III, Berlin 1908-1913.

## TORDELLA 2009

Piera Giovanna Tordella, *La linea del disegno. Teoria e tecnica dal Trecento al Seicento*, Milano 2009.

## TORDELLA 2008 [2010]

Piera Giovanna Tordella, *Forme dell'idea e dialettica invenzione-esecuzione nel disegno tra Quattro e Cinquecento. Il ruolo delle punte acrome*, in *Le tecniche del disegno rinascimentale. Dai materiali allo stile*, atti del convegno internazionale, (Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, 2008), a cura di Marzia Faietti, Lorenza Melli e Alessandro Nova, «Mittelungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 52, 2-3, 2008 [2010], pp. 109-130.

## VAN TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000

Carel van Tuyll van Serooskerken, *The Italian Drawings of the Fifteenth and Sixteenth Centuries in the Teyler Museum, Haarlem - Ghent - Doornspijk* 2008.

## VERRI-AMBERS 2010

Giovanni Verri, Janet Ambers, *Revealing Stratigraphy*, in *Italian Renaissance Drawings. Technical Examination and Analysis*, a cura di Janet Ambers, Catherine Higgitt e David Saunders, London 2010, pp. 89-102.

## VESALIO 1543

Andrea Vesalio, *De humani corporis fabrica*, Basilea 1543 (seconda edizione, Basilea 1555).

## WILDE 1953

Johannes Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Michelangelo and His Studio*, London 1953.

## WILDE 1954

Johannes Wilde, *Michelangelo, the Group of Victory*, (Charlton Lectures on Art, 36), London 1954 (ripubblicato in *Michelangelo: Selected Readings*, a cura di William E. Wallace, New York - London 1954, pp. 381-408).

## WITTKOWER 1934

Rudolf Wittkower, *Michelangelo's Biblioteca Laurenziana*, «The Art Bulletin», 16, 6, 1934, pp. 123-218 (traduzione italiana, *Idea e immagine. Studi sul Rinascimento italiano*, Torino 1992, pp. 3-129).

## ZONGHI 1884

Aurelio Zonghi, *Le antiche carte fabrianesi alla Esposizione generale italiana di Torino*, Fano 1884.

