

Racconta il Vasari che Michelangelo, prima di morire a Roma nel 1564, aveva bruciato “gran numero di disegni, schizzi e cartoni fatti di man sua, acciò nessuno vedessi le fatiche durate da lui et i modi di tentare l’ingegno suo, per non apparire se non perfetto”. Anche per quest’ansia di perfezione dell’artista la sua opera grafica risultò subito rara e ricercata: tanto che Leonardo, suo nipote ed erede, riuscì a comprare solo a caro prezzo sul mercato romano, dopo la morte dello zio, un gruppo di suoi disegni. Si tratta probabilmente dei fogli che intorno al 1566 lo stesso Leonardo avrebbe donato a Cosimo I dei Medici, insieme alla Madonna della scala.

Quando, nel secondo decennio del Seicento, Michelangelo Buonarroti il Giovane decise di allestire in memoria del grande antenato una serie di sale nella casa di famiglia di via Ghibellina, la Madonna della scala e una parte dei disegni donati ai Medici gli furono restituiti da Cosimo II. Gran parte dei disegni fu allora raccolta in volumi, ma i fogli che sembrarono di maggiore bellezza furono incorniciati e appesi alle pareti delle nuove sale: per esempio, nello Scrittoio la Cleopatra, nella Camera della notte e del dì uno dei progetti per la facciata di San Lorenzo, nella Camera degli angeli il cartonetto con la Madonna col Bambino.

La raccolta di disegni di Michelangelo di proprietà della famiglia Buonarroti era allora la più cospicua del mondo; e tale rimane tuttora, con i suoi più di duecento fogli, nonostante i gravi assalti subiti: fu infatti impoverita alla fine del Settecento da una prima vendita che il rivoluzionario Filippo Buonarroti fece al pittore e collezionista Jean-Baptiste Wicar; e nell’ottobre del 1859 da una seconda, che il cavalier Michelangelo Buonarroti fece al British Museum.

Nel 1858 era morto Cosimo Buonarroti, ultimo erede diretto della famiglia, che per questo possedeva anche la parte più consistente delle carte michelangiolesche, da lui lasciate per testamento al godimento pubblico, insieme al palazzo di via Ghibellina e agli oggetti in esso contenuti.

Da allora i disegni della collezione restarono esposti in cornici e bacheche, e solo nel 1960 furono finalmente sottratti a questa sistemazione, che aveva procurato non pochi danni ai fogli. Ricoverati al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi e ivi restaurati, i disegni tornarono alla Casa Buonarroti nel 1975.

Poiché precisi motivi di conservazione invitano a non esporre permanentemente le opere grafiche, in una sala del museo appositamente attrezzata sono presentati a rotazione piccoli nuclei della collezione.

«Pittura, scultura e architettura culminano nel disegno. Questa è la fonte primaria e l’anima di tutte le maniere di pittura e la radice di tutte le scienze» ebbe a dire Michelangelo, affermando in questo modo la priorità del procedimento grafico in tutta la sua opera e la sua estrema familiarità con il disegno, tanto da lasciarci, nonostante le notevoli dispersioni, un patrimonio grafico inestimabile.

E’ a Michelangelo Buonarroti artista dal talento smisurato che Vallecchi ha voluto dedicare un cofanetto monografico all’interno della collezione dedicata a I Disegni più belli, un atto dovuto nei confronti di un grande personaggio nella storia di tutti i tempi.

A tal punto che Giorgio Vasari nella sua opera “Le Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architetti” ancora oggi un testo fondamentale per l’oggettività e la chiarezza con la quale furono scritte, annuncia la sua venuta sulla terra quale dono del cielo **«...si dispose mandare in terra uno spirito, che universalmente in ciascheduna arte et in ogni professione fusse abile, operando per sé solo a mostrare che cosa sia la perfezione dell’arte del disegno nel lineare, dintornare, ombrare e lumeggiare, per dare rilievo alle cose di pittura, e con retto giudizio operare nella scultura, e rendere le abitazioni commode e sicure, sane, allegre, proporzionate e ricche di varii ornamenti nell’architettura»**.

Michelangelo fu un disegnatore esemplare e intese il disegno non solo quale momento di studio o di pratica e didattica ma anche come indipendente espressione della creatività artistica.

Ne sono testimonianza i 48 capolavori selezionati dal vastissimo corpus grafico michelangiolesco, dai primi fogli agli studi più tardi nei quali si coglie il graduale passaggio dall'uso della penna, con la tecnica del crosshatching che accentua la saldezza volumetrica del panneggio e conferisce altissima qualità scultorea alle forme, alla predilezione per le pietre naturali adatte alla definizione dei corpi in movimento e degli effetti plasticoluministici. I disegni scelti sono stati ordinati secondo un percorso cronologico che copre la vita dell'artista, dal 1490-92 con gli studi giovanili di Giotto e Masaccio, al 1555 circa, quando novantenne, si dedicò alle ultime strazianti prove incentrate sulla Passione di Cristo.

La vicenda biografica fa da ossatura al nostro lavoro che attraverso i disegni selezionati si propone di indagare nell'intimo i maggiori capolavori pittorici, scultorei e architettonici del Maestro toscano, dai più noti a quelli meno conosciuti e talvolta rimasti solo nella traccia di un'idea, dai fogli di lavoro ai presentation drawings, i cosiddetti "disegni di presentazione", con i quali spesso omaggiava amici e conoscenti, unitamente a uno studio che fa riferimento costante ad una bibliografia rigorosa, riconosciuta e scientificamente aggiornata, oltre ad approfonditi collegamenti con opere note e temi rappresentati.

I disegni selezionati provengono dalle principali collezioni pubbliche e private d'Europa, dal British Museum di Londra al Louvre di Parigi, all'Albertina di Vienna, al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, dalle collezioni oltreoceano di New York e Boston, oltre naturalmente da Casa Buonarroti che ancora oggi conserva un patrimonio grafico inestimabile. Una galleria di capolavori, una pubblicazione di grande pregio degna di un artista immenso e universale.

La storia di Michelangelo relativa al disegno ha inizio con uno, anzi, due roghi. Vasari ci racconta che l'artista diede fuoco a tantissimi suoi disegni, poiché non voleva che si vedessero tutte le fatiche e le ricerche sofferte che si nascondevano dietro le sue opere d'arte. Il procedimento di Michelangelo prevedeva infatti la partenza da un'idea iniziale, che veniva modificata progressivamente finché non era soddisfatto, fino ad arrivare alla perfezione della forma.

L'aneddoto vasariano ha sicuramente un fondo di verità, e sul repertorio grafico dell'artista esistono non poche lacune, soprattutto relative al periodo romano dell'artista. Tuttavia *Le Vite* contengono non pochi episodi di dubbia verità, utilissimi comunque a far comprendere l'indole dell'artista di cui l'illustre biografo parla di volta in volta. L'attività disegnativa di Michelangelo fu infatti così intensa che il *corpus* di disegni giunti fino a noi (oggi soprattutto a Firenze, agli Uffizi e a Casa Buonarroti) ha permesso di ricostruire la sua attività anche in questo settore. Qual era allora il valore del disegno per Michelangelo? Lui che ne fece un gran falò, eppure lo riteneva il fondamento delle tre arti nelle quali eccelleva, scultura, pittura e architettura?

A questo proposito può essere utile fare un confronto con Leonardo, il grande artista col quale si confrontò fin dagli inizi. Se per [Leonardo](#) l'attività grafica era uno strumento che serviva a indagare tutto il creato ed aveva una valenza autonoma, in senso conoscitivo e comunicativo, Michelangelo considerava il disegno unicamente come uno strumento funzionale al suo lavoro di artista, propedeutico alle opere che poi avrebbe realizzato e che serviva innanzitutto per chiarire a se stesso la definizione formale del soggetto. Inoltre, a differenza dei fiorentini, non vi ricerca valori estetici e decorativi, ragione per cui spesso i suoi fogli sono affollatissimi di schizzi che si sovrappongono tra loro, sia in orizzontale che in verticale, in modo da risparmiare la carta, confermando almeno in

parte la voce secondo cui egli era molto avaro. Dell'artista non ci è pervenuto alcun ritratto in disegno, nessuno studio di paesaggio, panneggio o di altri dettagli.

Ciò che lo interessa è lo studio della figura umana, in particolare il nudo in movimento.

Per l'artista la bellezza del corpo era fatta a immagine e somiglianza di quella interiore, facendo propria la concezione umanistica in base a cui alla nobiltà interiore corrispondeva una bellezza esteriore. Per questo disegnò corpi perfetti, nel pieno del vigore della forza fisica. Inoltre in linea con la sua attività di scultore, quale egli si riteneva sopra ogni cosa, la sua attenzione si concentrava sulla resa dei volumi.

Ma il percorso di Michelangelo non è omogeneo. Al contrario il suo itinerario artistico è estremamente multiforme, e riflette gli avvenimenti salienti della sua vita.

a sua formazione si svolge interamente a Firenze. Egli si forma sull'esempio dei grandi maestri del passato, copiando da un lato le statue antiche, e dall'altro i "precursori" del Rinascimento, Giotto e Masaccio. Fin da subito si differenzia per le sue doti irripetibili. Durante questa fase giovanile utilizza esclusivamente la penna, adottando il tratteggio parallelo e incrociato appreso nella bottega del Ghirlandaio nella metà degli anni Ottanta del Quattrocento, per conferire monumentalità e volume alle sue figure. Ma lo fa in un modo più disinvolto rispetto al suo maestro, e soprattutto è capace di trasmettere la vera consistenza plastica dei corpi, con uno stile che a ragione è stato definito "*disegnar scolpendo*", in quanto utilizza la penna come lo scalpello che cava la forma dal marmo.

Come abbiamo detto, inevitabile fu a Firenze il confronto con Leonardo, prima in modo indiretto, attraverso le opere, durante il soggiorno milanese del Da Vinci. E finalmente in modo diretto, al rientro di questi nel capoluogo toscano.

Michelangelo rimase letteralmente impressionato di fronte al *Cartone della Sant'Anna, la Vergine, il Bambino e San Giovannino*, esposto a Firenze nell'autunno del 1501. E volle anche lui cimentarsi col tema della *Sant'Anna Metterza*, cercando una propria concatenazione di equilibri formali, dando molteplici soluzioni e tornandovi più e più volte. A differenza di Leonardo, ogni personaggio del Buonarroti è isolato nella sua solitudine, ognuno raccolto nei suoi pensieri, in totale assenza di dialogo. Manca quell'atmosferico fluire di sguardi e di gesti, a vantaggio di rigore, ordine, e soprattutto di una resa scultorea, dove pieghe taglienti e modellato scabro ricordano la plasticità di un bassorilievo.

Il vero faccia a faccia tra i due grandi toscani avvenne nel Salone del Buonconsiglio di Firenze. Dopo che Leonardo ebbe iniziato la *Battaglia di Anghiari*, nel 1503 fu la volta di Michelangelo, che con la *Battaglia di Cascina* sconvolse generazioni di artisti e divenne la *Scuola del Mondo* per la Maniera. Ciò che colpisce al primo sguardo del *Cartone* (andato perduto, ma di cui ci resta una fedele copia di Aristotele da Sangallo) è la varietà delle attitudini: ogni figura ruota nello spazio in una diversa attitudine, in base al movimento che si appresta a compiere. Eppure, nonostante le torsioni "a serpentina", i movimenti appaiono naturali; e se è vero che era la situazione a richiedere tali slanci dinamici (i soldati fiorentini stavano uscendo dalle acque dell'Arno dove avevano trovato ristoro, e si affrettavano a rivestirsi per affrontare il combattimento), vero è anche che dietro al *Cartone* vi era un lungo studio delle pose, ben attestato dalle fonti grafiche. Il tratteggio della penna assume un andamento circolare, che asseconda le rotondità del corpo, soprattutto in corrispondenza di spalle e natiche, dove cioè la muscolatura è più evidente, e al tempo stesso esalta energia e movimento delle figure.

Michelangelo era dunque un artista affermato, nel pieno della sua creatività. Nel 1508 ricevette un altro prestigioso incarico, che lo condusse a Roma, nel cuore pulsante della cristianità: papa Giulio II gli affidò la decorazione della *Volta della Cappella Sistina*. Dopo i primi studi d'insieme della composizione, si dedicò a *Ignudi, Sibille e Profeti*. Ha inizio una nuova fase della sua carriera e, complice il confronto con Leonardo, inizia a perseguire obiettivi diversi rispetto alla gioventù. Per farlo abbandona la penna e adotta matita nera, carboncino e sanguigna, mezzi grafici che creano un effetto più sfumato e indefinito. Restano una costante l'energia sprigionata dai corpi vigorosi in torsione, che alludono ad una profonda tensione morale. Egli presta una particolare attenzione al torso, perché è da qui che derivano tutti gli impulsi dell'uomo, sia esteriori che interiori. Diverso è quindi l'effetto d'insieme del foglio, grazie anche alla resa luminosa: se a Firenze concepiva la luce come un qualcosa di astratto, che aveva la funzione di mettere in rilievo, come in un blocco marmoreo, le rigide sporgenze dei corpi, adesso la luce iniziava a levigare la forma, con un effetto più sfumato e morbido. Di ritorno a Firenze (1513), per i successivi venti anni Michelangelo abbandonò la pittura, per dedicarsi a scultura e architettura. Ma continuò a disegnare e spesso fornì i suoi modelli a Sebastiano del Piombo, col quale strinse un sodalizio artistico per cercare di sottrarre importanti committenze romane a Raffaello.

A Firenze l'artista era assorbito nell'impresa colossale del complesso mediceo di *San Lorenzo*, per volontà di Leone X Medici, e poi del Cardinale Giulio dei Medici (dal 1523 eletto al soglio pontificio col nome di Clemente VII): il progetto prevedeva la *Facciata della Basilica*, la *Sagrestia Nuova* (con relativa decorazione scultorea) e la *Biblioteca Laurenziana*, di cui restano il *Vestibolo*, la *Sala di Lettura* e la meravigliosa *Scala*.

Sebbene Michelangelo non fosse in possesso di tutte le competenze tecniche dell'architetto, e soltanto di rado realizzi “disegni in pulito”, egli fornì gli schizzi del progetto e in molti casi si servì dei suoi collaboratori (Baccio d'Agnolo il più noto) per portare a termine l'opera. Ciò che colpisce di questi disegni, realizzati a matita rossa (strumento che mal si presta alla precisione architettonica), è il fatto che egli arrivava al risultato dopo aver scartato molte idee, spesso intervenendo sullo stesso disegno, un po' come Leonardo faceva coi suoi abbozzi. E in ogni foglio è sempre attento all'interazione tra la cornice architettonica e la scultura, a cui si dedicava pienamente in un secondo momento.

Negli anni '30 del Cinquecento, per volere di Paolo III Farnese, Michelangelo tornò ad occuparsi della *Cappella Sistina*, con l'opera che più ha decretato la sua fama in tutto il mondo. Del *Giudizio Universale* ci sono pervenuti pochi disegni, forse andati perduti nel rogo raccontato dal Vasari. Continua il suo avvicinamento allo sfumato leonardesco, che in Michelangelo viene però declinato nel “non finito”, accanto a figure che sempre si muovono nello spazio e si slanciano con impeto. I corpi nudi, soprattutto quelli dei *Dannati*, sono massicci e pesanti; le muscolature poderose sono gonfiate al massimo: è il peso della loro anima che li rende così gravi e li fa scendere inesorabilmente verso il basso, come per effetto della forza di gravità.

A questa fase risalgono gli unici “disegni autonomi” di Michelangelo, che cioè non sono finalizzati ad opere da realizzare. Sono i cosiddetti “*presentation drawings*”, destinati ad una strettissima cerchia di amici e colleghi che frequentavano il suo studio, dei quali si invaghiva. “disegni di omaggio”. Questi “disegni di omaggio” rappresentano soggetti allegorici, accattivanti trattati con un'inedita accuratezza; si avvicinano alla tradizione delle teste ideali fiorentine (Verrocchio e Leonardo avevano dato splendide prove in tal senso), ma gli enigmatici soggetti e le espressioni inquiete erano sicuramente qualcosa di mai visto finora.

Le “*teste divine*” più belle che conosciamo - con una definizione coniata dal Vasari - sono quelle che Michelangelo donò a Tommaso Cavalieri, suo giovane, colto e bellissimo amico, del quale si innamorò. La più celebre di queste teste è la *Cleopatra* di casa Buonarroti, ma esistono numerose varianti dello stesso soggetto, con espressioni che insistono su sentimenti di terrore e minaccia. Al Cavalieri dedicò anche un'altra serie di disegni che ha per tema *Ganimede e l'aquila di Giove*: Giove, in veste di aquila, rapisce Ganimede, il quale gli si abbandona e si lascia trasportare verso il

piacere dei sensi. Consapevole che la loro relazione non poteva durare, per via della sua età troppo avanzata rispetto al giovane, Michelangelo allude alla temerarietà di questa sua passione senile, che seppur peccaminosa non riesce a placare.

I “disegni di presentazione” realizzati per Vittoria Colonna risalgono ad una fase ancora più matura della sua vita, e coincidono con gli anni della conversione religiosa dell'artista. La donna organizzava a Roma cenacoli in cui radunava i principali esponenti della riforma cattolica, per la quale si batteva con tutte le sue forze. A seguito di tali dibattiti sulle questioni di fede, Michelangelo, consapevole delle sue colpe, ebbe una profonda crisi mistica, dalla quale non seppe più uscire. Questa vicenda fu da lui vissuta in modo così doloroso e viscerale da trovare come unica consolazione la meditazione sul valore salvifico del sacrificio di Cristo. Tutto ciò ebbe inevitabili conseguenze sulle sue creazioni artistiche, sempre più tormentate via via che si avvicinava alla fine dei suoi giorni. E infatti il tema principale che lo occupò negli ultimi anni di vita fu proprio quello di Cristo. Se famosissime sono le sue *Pietà* scultoree, meno conosciuti, ma non per questo meno degni di nota, sono i suoi sei disegni a carboncino sul tema della *Crocifissione*, in cui compaiono quasi come fantasmi la Vergine dolente, San Giovanni e soprattutto il Salvatore. Le figure sono completamente smaterializzate, evanescenti. La luce è astratta e proviene dall'alto, e cerca di contrastare il forte chiaroscuro del corpo sofferente. In uno di questi disegni compare una nota autografa di Michelangelo: “*Spesso non si pensa quanto sangue sia costato*”.

Siamo molto lontani dal Michelangelo che a Firenze si preoccupava della perfezione formale dei corpi. Adesso tutto è indeterminato, indefinito, avvolto nel mistero, e al tempo stesso tutto sprigiona una forte spiritualità.

NUDO DI SCHIENA

In questo disegno, tra i più noti e riprodotti della Collezione della Casa Buonarroti, è stato identificato uno studio per il gruppo centrale di giovani bagnanti della Battaglia di Cascina, l'affresco commissionato a Michelangelo, probabilmente nel 1504, dalla signoria fiorentina per la Sala del maggior Consiglio (oggi Salone dei Cinquecento) di Palazzo Vecchio, dove Leonardo doveva dipingere, a gara, la Battaglia di Anghiari. Le due opere, come si sa, non furono mai portate a termine.

Il foglio 613 E del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, che contiene uno schizzo per la composizione dell'affresco, permette di riconoscere la nostra figura nel gruppo di uomini nudi che, sulla sinistra, corrono verso il fondo. Dalla copia del cartone per la Battaglia di Cascina eseguita in

monocromo su tavola da Aristotele da Sangallo nel 1542, ora a Holkham Hall, si deduce però che in una successiva elaborazione del progetto Michelangelo abolì questa figura.

Wilde per primo pensò a un riferimento all'antico per questo disegno, il cui modulo compositivo fu da lui avvicinato alle figure di un sarcofago tardo romano con le fatiche di Ercole. Questa indicazione, definita "generica" dal suo stesso autore, segna tuttavia un punto nella lunga linea che traccia, nella biografia artistica di Michelangelo, il suo costante rapporto con l'antico.

Tra il settembre e l'ottobre del 1528 Michelangelo riutilizzò questo foglio, dopo averlo piegato in quattro, per prendere alcuni appunti riguardanti il nipote Leonardo (una sua visita, il pagamento della fattura di un suo mantello e l'acquisto per lui di un paio di scarpe), e l'annotazione di altre piccole spese.

MADONNA COL BAMBINO

seguito sul supporto ottenuto incollando uno accanto all'altro due fogli, questo disegno è stato definito "cartone" o "cartonetto"; ma in nessun modo vi si può ritrovare la fase preparatoria di una qualsivoglia opera a noi nota, di Michelangelo o di artista a lui legato. E' invece illuminante pensare a questo pezzo, senza confronti nel corpus dei disegni di Michelangelo, come alla meditazione, continuamente ricorrente alla mente dell'artista, su una maternità troppo dolorosa per riuscire a concludere il proprio rapporto d'amore col figlio. Il più notevole pentimento di questo foglio rivela non a caso che Michelangelo in un primo momento aveva disegnato il volto della Madonna di profilo, con gli occhi rivolti in basso a guardare il Bambino: reminiscenza di una tradizione di tenerezza madre-figlio che l'artista, qui e tanto spesso altrove, non riesce ad accettare dai suoi

maestri, approdando invece a una drammatica assenza di dialogo. L'immagine della madre che noi vediamo ha infatti postura ed espressione del tutto scisse dal Bambino attaccato al suo seno, e uno sguardo che si perde nel presagio di future sventure. Da un punto di vista meramente psicologico e di contenuto, senza dubbio l'enigma di questo sguardo è già intuito da Michelangelo adolescente, nella Madonna della scala; ma l'idea si evolve anche stilisticamente nel tempo, fino a trovare un suo vertice nella misteriosa Madonna della Sagrestia Nuova, le cui innegabili assonanze con il nostro foglio ne permettono la datazione qui accettata.

Numerosi pentimenti si osservano anche nel Bambino, la cui testa è tratteggiata con un delicato uso del chiaroscuro che la rende simile a quella della Madre; mentre il corpo, sbizzato e rifinito con effetti di illusione pittorica, è del tutto privo di sacralità, come condensa efficacemente Paola Barocchi quando parla del "risentito plasticismo del putto".

La disparità espressiva e di resa tecnica delle due figure rende senza dubbio problematica e non facile la lettura generale del disegno; rimane tuttavia inspiegabile che anche a questa disparità si sia ricorsi, da parte di pochi studiosi, della statura però di un Berenson o di un Dussler, per negare la paternità michelangiolesca dell'opera.

Già Michelangelo il Giovane riconobbe l'eccellenza del "cartonetto", collocandolo nella Camera degli angeli, cioè nel centro, anche spirituale, delle sale secentesche da lui allestite al piano nobile della Casa. La fama del disegno toccò però il suo culmine nel corso dell'Ottocento, e specialmente nell'occasione del centenario michelangiolesco del 1875, quando la mostra dei disegni della Casa Buonarroti rese nota la collezione anche all'estero. Risale probabilmente a quegli anni un intervento scoperto nel corso di un recente restauro: la parte superiore del foglio reca i segni di un taglio, fatto verosimilmente per motivi di incorniciatura, che ha però asportato al centro parte del velo della Madonna.

STUDI PER LA TESTA DELLA LEDA

Il disegno è unanimemente riconosciuto come uno dei pezzi più belli e importanti della produzione grafica di Michelangelo. La testa china, ritratta di profilo, riporta alla posizione della *Notte* della Sagrestia Nuova, e ha una splendida sicurezza di segno resa vibrante dalla evidente ripresa dal vero: per primo Wilde, seguito dalla maggior parte degli studiosi, suppose che il modello fosse Antonio Mini, allievo dell'artista. Sarà inutile ricordare la frequenza in quei tempi di modelli maschili per immagini di donna; è invece da sottolineare come lo schizzo, in basso a sinistra, del particolare del naso e dell'occhio, con lunghe ciglia femminili, ingentilisca i tratti già assai sfumati e pensosi del profilo. Concorde è il riferimento del foglio alla *Leda*, il dipinto perduto la cui vicenda tocca

momenti storici della biografia di Michelangelo, intrecciandosi con la complicata storia dei rapporti tra Alfonso I d'Este, duca di Ferrara, e il papa Giulio II. Colpito da scomunica nell'estate del 1510 per aver scelto, come avversario di Venezia e alleato di Luigi XII re di Francia, il campo opposto a quello del pontefice, Alfonso soltanto due anni dopo, in seguito all'inattesa sconfitta dei francesi in Italia, si decise a sottomettersi e si recò a Roma, dove ottenne l'assoluzione papale. Tre giorni dopo questo evento, l'11 luglio, lo stesso Giulio II gli permise di salire sulle impalcature della Cappella Sistina, la cui volta era stata ormai quasi del tutto affrescata da Michelangelo. Il lungo colloquio con il duca, estasiato dall'ammirazione, terminò con la promessa da parte dell'artista di dipingere un quadro per lui. Diciassette anni dopo Michelangelo, impegnato nella difesa di Firenze assediata dalle forze pontificie, fu a Ferrara, ospite di Alfonso, per studiare i suoi famosi sistemi di fortificazione; e si lasciò finalmente convincere a esaudirne l'antico desiderio. Forse fu proprio la necessità di rimanere nascosto dopo la caduta di Firenze, nell'agosto del 1530, a permettergli di attendere all'opera. Verso la metà di ottobre dello stesso anno, il "quadrone da sala" era finito; ma non giunse mai a Ferrara per l'insipienza del messo inviato dal duca a ritirarlo, che definì il dipinto, al cospetto dell'autore, "poca cosa". Michelangelo si adirò molto per questo, e, come racconta il Condivi, "licenziato il ducal messo, di lì a poco tempo donò il quadro a un suo garzone". Questo garzone era Antonio Mini, che insieme alla *Leda* sembra aver ricevuto da Michelangelo anche alcuni disegni e il cartone preparatorio del dipinto. Si è anche supposto, con qualche ragione, che il dipinto fosse consegnato al Mini dall'autore non in dono ma perché lo vendesse; sta di fatto che il Mini si trovava in Francia tra il 1531 e il 1532, e che la *Leda* fu sicuramente nelle sue mani. Dopo la sua morte (1533) si hanno ancora notizie contrastanti di contese intorno al dipinto. Secondo il Vasari, esso giunse nelle collezioni di Francesco I a Fontainebleau. La vicenda assai complessa della *Leda* è stata recentemente ripercorsa e in buona misura chiarita da Janet Cox-Rearick. La studiosa dimostra, documenti alla mano, che il dipinto giunse senza dubbio a Fontainebleau, ma che di esso non si trova traccia negli inventari reali a partire dal 1683, mentre in un inventario del 1691 la voce relativa al cartone con il nostro soggetto, allora ritenuto di Michelangelo e oggi alla Royal Academy di Londra, recita: "La regina madre [Anna d'Austria] bruciò il dipinto. Da bruciare". Secondo un'altra fonte, citata dalla stessa Cox-Rearick e datata 1699, "questa *Leda* era rappresentata in uno stato così vivido e lascivo di amore appassionato che M. des Noyers, ministro di stato sotto Luigi XIII, la fece bruciare". Al di là del moralistico rogo, la straordinaria invenzione michelangiolesca, di cui il nostro disegno è luminoso presagio, è giunta fino a noi attraverso numerose copie e derivazione nelle tecniche più diverse, tra le quali il famoso dipinto della National Gallery di Londra, attribuito al Rosso, e anche una tavoletta di fine Cinquecento attualmente esposta in Casa Buonarroti.

CLEOPATRA

L'opera fa parte del gruppo di disegni di Michelangelo detti presentation drawings. Con questa definizione, coniata da Johannes Wilde, si intendono i pochi fogli realizzati dall'artista non a fini progettuali o di studio, ma, dichiaratamente, per farne dei doni: invenzioni altamente elaborate, dai soggetti complessi, sempre profani e spesso di non facile interpretazione. E infatti Cleopatra fu eseguita per Tommaso Cavalieri, il giovane romano conosciuto da Michelangelo nel 1532, e destinatario del gruppo più consistente, e straordinario per qualità, di questi disegni. Nel 1562, vivente ancora Michelangelo, Tommaso Cavalieri si trovò costretto a regalare il disegno al duca Cosimo I dei Medici, accompagnando però il dono con una lettera nella quale affermava che privarsi di quell'opera gli aveva procurato non meno sofferenza della perdita di un figlio; infatti,

nell'imminenza di separarsene, ne volle far eseguire una copia da un "maestro amico suo", come risulta da una lettera del 24 gennaio 1562 dell'ambasciatore di Cosimo I alla corte papale, Averardo Serristori. Nel 1614 la Cleopatra, per volontà di Cosimo II, giunse però in Casa Buonarroti. Da quando, nell'agosto del 1988, una operazione di restauro su questo foglio permise di ritrovare, sul suo verso, un altro disegno autografo di Michelangelo, la notizia non cessa di suscitare interesse. Nel corso del restauro il disegno fu infatti liberato del controfondo, e si scoprì un'altra immagine di Cleopatra, identica come invenzione, con lo stesso movimento dell'acconciatura che diventa serpente, ma, rispetto alla nobile rifinita classicità del recto, molto più immediata ed esprime viva angoscia. Accanto al volto dell'antica regina egiziana si vede, appena accennato, un profilo di vecchio.

Le opere di Michelangelo vennero di frequente e attraverso i secoli copiate e tradotte in altre tecniche da molti artisti: il fatto che di questo verso non esistano copie induce a supporre che il disegno sia stato coperto molto precocemente.

<http://www.artearti.net/magazine/articolo/la-tensione-eroica-nei-disegni-di-michelangelo/>

<https://michelangelobuonarrotietornato.com/2015/10/28/il-disegno-e-gli-studi-della-figura-umana/>

<https://www.firenze1903.it/creazioni/michelangelo-i-disegni-piu-belli/>

<http://www.casabuonarroti.it/it/collezioni/disegni-di-michelangelo-2/>

1498 repubblica di firenze fino al 1512 tornano i Medici, sacco di Prato, sodorini costretto a lasciare carica e rientrano i medici. M. animo repubblicano ma apprezzato dai medici che però al loro ritorno lo tengono un po' in disparte ma dopo 3 anni si riconciliano

La battaglia di Cascina: affresco mai realizzato e cartone andato perso abbiamo solo delle copie nel 1503 viene commissionato a Leonardo affresco battaglia di Anghiari, nel 1504 per la parete di fronte commissionano a M. la battaglia di Cascina. Tra i due artisti non c'erano buonissimi rapporti. Paragonando i due cartoni: M. rappresenta momento preciso della battaglia cioè mentre i fiorentini cercano refrigerio nell'acqua dell'arno e vengono sorpresi dai pisani. Composizione sapiente e armoniosa dove il corpo dell'uomo è il protagonista assoluto più moderno di L.

Tondo Doni: unico dipinto su tavola finito Uffizi 1503-4 in occasione nozze Doni e Strozzi. Originalissimo. Madonna inginocchiata e in torsione, figure scultoree con colori nettissimi. Corpi maschili nudi sullo sfondo, domanda che appassiona gli studiosi. Si pensa che indichino era pagana allegora passaggio paganesimo cristianesimo, oppure battesimo.

Esordi M. nasce nel 1475 a caprese (ar) famiglia importante fiorentina in declino. Si trasferisce a firenze e entra nella bottega del ghirlandajo ma la lascia presto perché abbia molto migliorato un'opera del maestro... cerchia di lorenzo il magnifico e ebbe modo di studiare giotto masaccio donatello (maestri ideali).