

# MICHELANGELO A VICENZA



Fondazione  
Cassa di Risparmio  
di Verona Vicenza  
Belluno e Ancona

*Vicenza*  
*primo marzo*  
*2002*

Centro Internazionale  
di Studi  
di Architettura  
Andrea Palladio



DOPO OLTRE DUE SECOLI,  
UN FRAMMENTO PREZIOSO  
DEL NOSTRO PATRIMONIO ARTISTICO  
RIENTRA IN ITALIA

Il disegno di architettura di Michelangelo Buonarroti qui presentato – che probabilmente era l'ultimo rimasto in mani private – è stato acquisito in Gran Bretagna dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Verona Vicenza Belluno e Ancona su segnalazione del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, presso il quale viene ora depositato in modo permanente.

Esso costituirà la pietra angolare delle collezioni grafiche del Museo Palladio, che l'Istituzione vicentina sta costituendo in palazzo Barbaran da Porto, accanto al *Manoscritto Twisden* di Francesco Muttoni e alle preziose collezioni di libri antichi di architettura dal XV al XVIII secolo, prima fra tutte la *Raccolta palladiana* di Guglielmo Cappelletti.

È stato possibile, quindi, restituire in questo caso all'Italia un importante brano disperso dell'eredità culturale del nostro Paese, pertinente anche ai grandi raggiungimenti a Vicenza del Valerio Belli e del Palladio. Di tale importante acquisizione si intende render conto oggi con questo primo contributo, per il quale ringraziamo sentitamente il professor Howard Burns e la professoressa Caroline Elam, in preparazione di una prossima occasione espositiva.

Vicenza, palazzo Barbaran da Porto  
1 marzo 2002

Paolo Biasi  
*Presidente della Fondazione  
Cassa di Risparmio di Verona  
Vicenza Belluno e Ancona*

Danilo Longhi  
*Presidente del Centro Internazionale  
di Studi di Architettura  
Andrea Palladio*

AFTER MORE THAN TWO CENTURIES,  
A PRECIOUS FRAGMENT  
OF OUR ARTISTIC PATRIMONY  
HAS RETURNED TO ITALY

The architectural drawing by Michelangelo Buonarroti presented here – probably the last remaining in private hands – was acquired in Great Britain by the Fondazione Cassa di Risparmio di Verona Vicenza Belluno e Ancona, alerted to its availability by the Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, for permanent deposit at the Palladian centre in Vicenza.

This work will constitute the cornerstone of the graphic collections of the Museo Palladio, which the Centro is establishing in Vicenza at Palazzo Barbaran da Porto, to add to the *Twisden Codex* of Francesco Muttoni and the precious collections of early architectural publications, present above all the *Raccolta palladiana* of Guglielmo Cappelletti.

It has in this case been possible to recover an important part of the cultural heritage of Italy, which has some relevance too to the great achievements of Valerio Belli and Andrea Palladio in Vicenza. This initial publication, for which we warmly thank Professor Howard Burns and Professor Caroline Elam, pays homage to the importance of this acquisition, and prepares the way for an exhibition in the near future.

Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto  
March 1, 2002

Paolo Biasi  
*President, Fondazione  
Cassa di Risparmio di Verona  
Vicenza Belluno e Ancona*

Danilo Longhi  
*President, Centro Internazionale  
di Studi di Architettura  
Andrea Palladio*

MICHELANGELO PROGETTISTA  
E IL DISEGNO ORA A VICENZA

Howard Burns

*Presidente del Consiglio scientifico*

*del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*

Questa piccola pubblicazione ha lo scopo di presentare e celebrare l'acquisizione di un disegno di architettura di Michelangelo, acquistato dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Verona Vicenza Belluno e Ancona e ora in deposito permanente nelle collezioni del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio di Vicenza. È nostra intenzione far sì che questo eccezionale foglio costituisca la base di una futura raccolta di disegni di architettura a palazzo Barbaran da Porto, tale da affiancare l'importante collezione di libri antichi posseduta dal Centro, frutto della generosità di Guglielmo Cappelletti e di altri donatori. (Un dettagliato catalogo della *Raccolta Cappelletti* sarà pubblicato dal Centro nelle prossime settimane). La custodia del disegno rafforza sostanzialmente il progetto, perseguito dal Centro negli ultimi anni, di sviluppare il proprio ruolo come museo di architettura: il Museo palladiano. Tale aspirazione potenzia il Centro come istituto di ricerca e di studio, come editore della rivista *Annali di architettura* e di libri su Palladio e sulla storia dell'architettura, e come promotore di conferenze, corsi e seminari.

Per un istituto di ricerca italiano l'acquisto di quello che probabilmente era l'ultimo disegno di architettura di Michelangelo rimasto in una collezione privata è motivo di grande soddisfazione. Non sappiamo quando il foglio lasciò l'Italia. È possibile che una volta facesse parte della collezione di Casa Buonarroti a Firenze, un lascito dello stesso Michelangelo, il quale aspirava alla conservazione di tutti i suoi disegni, fino allo schizzo più sommario. Questa collezione storica, come ben si sa, fu smembrata da Filippo Buonarroti (1761-1839), che vendette disegni a J.B.J. Wicar (dalla cui raccolta molti fogli passarono a quella del pittore Sir Thomas Lawrence), e dal cavaliere Michelangelo Buonarroti (1805-1860)<sup>1</sup>. Comunque sia, il disegno era già in Inghilterra quando Charles De Tolnay lo incluse nel suo *Corpus* dei disegni di Michelangelo; restò in Inghilterra dopo che un collezionista privato lo acquistò a un'asta di Sotheby's nel 1979. L'ultimo proprietario, che ha preferito restare anonimo, ereditò il disegno dall'acquirente del 1979 ed espresse il desiderio che fosse conservato in una collezione pubblica italiana, dove sarebbe stato accessibile agli studiosi e al pubblico interessato. Il prezzo concordato riflette il desiderio del proprietario di favorire il deposito permanente del disegno al Centro palladiano.

Questo rapido studio architettonico del grande artista fiorentino è stato accessibile al pubblico soltanto una volta, quando fu brevemente esposto prima dell'asta del 1979: lo vidi per la prima volta in quell'occasione. Tuttavia è stato esaminato a più riprese dagli studiosi ed è ben conosciuto attraverso la sua pubblicazione a colori nel *Corpus dei disegni di Michelangelo* di De Tolnay (1980) con il n. 630<sup>2</sup>. È possibile riscontrare una singolare coincidenza: anche il disegno pubblicato nel *Corpus* di De Tolnay immediatamente dopo il nostro foglio è conservato a Vicenza, alla Biblioteca Bertoliana<sup>3</sup>. Come riporta Caroline Elam nella sua dettagliata relazione sul disegno, che ci ha autorizzato a pubblicare in questa sede, non solo De Tolnay, ma anche Popham, Johannes Wilde, Paul Johannides e Michael Hirst, hanno tutti espresso il parere che il disegno centrale sul recto del foglio sia di Michelangelo. A questa lista di coloro che hanno attribuito il foglio all'artista possiamo aggiungere il nome di un presidente del Consiglio scientifico del Centro, il compianto Wolfgang Lotz, che trattò del disegno in una lettera inedita.

Questi autorevoli studiosi, e Caroline Elam, rilevano la forte consonanza del disegno a sanguigna sia con lo stile grafico sia con il linguaggio architettonico di Michelangelo negli anni centrali del secondo decennio del Cinquecento – periodo in cui il grande scultore e pittore prestò per la prima volta seria attenzione all'architettura. Se l'attribuzione del recto è fuor di dubbio, il disegno sul verso, sebbene probabilmente legato al tema del disegno di Michelangelo, ed eseguito nello stesso momento, è di altra mano, finora non identificata con certezza. L'attribuzione di De Tolnay a Raffaello da Montelupo, come osserva Elam, è da escludere sulla base di considerazioni stilistiche, di qualità del segno, e per il fatto che l'artista in questo caso è destro, non mancino, come invece era il dotato collaboratore di Michelangelo. Il suggerimento che il disegno sia di Aristotile da Sangallo resta ancora da dimostrare e appare, almeno a me, improbabile.

Michelangelo utilizzò la matita rossa soprattutto all'inizio della sua carriera di architetto e l'uso di segni forti e netti, con una semplificazione nelle forme di cornici, architravi e altre modanature, si avvicina non solo alle sue copie dal *Codice Coner*, ma anche ai suoi rapidi schizzi per la facciata di San Lorenzo a Firenze e per un altare o struttura "trionfale" a Casa Buonarroti (*Corpus* n. 177), o ad un foglio con disegni per una tomba o altare al British Museum (Wilde 1953, 22 recto, *Corpus* n. 272)<sup>4</sup>. Altra caratteristica di Michelangelo è il veloce tratteggio diagonale con cui esprime la rotondità delle colonne centrali: un tratteggio analogo è riscontrabile in molti dei disegni di figura a sanguigna più sommari, ad esempio sulla gamba in basso a destra in uno studio di Aman per la volta Sistina (Wilde 1953, 13 recto, *Corpus* n. 163 recto) o sulla colonna nello studio per la *Flagellazione* al British Museum (Wilde 1953, 15, *Corpus* n. 73).

Ai fini dell'attribuzione del disegno, al pari dei segni e delle convenzioni utilizzate, conta il linguaggio architettonico impiegato e il modo in cui il foglio registra, come il tracciato di un simografo o un encefalogramma, il pensiero dell'artista e l'evoluzione del progetto. Come ha osservato Caroline Elam, Michelangelo inizialmente immagina una struttura a tre campate (di cui mostra poco più della metà) con colonne, o più probabilmente paraste di separazione, e archi su tutte le aperture. Le campate laterali sono cieche e il largo rettangolo che Michelangelo disegna al di sopra del livello del piedistallo potrebbe quasi certamente essere destinato ad accogliere un rilievo. L'ordine mostrato nell'angolo, si noti, è dorico, con un alto capitello, non dissimile nelle proporzioni da quello della Basilica Emilia. Questo capitello poderoso assomiglia anche a quelli della massiccia struttura che Bramante costruì per proteggere l'altare di San Pietro a San Pietro, il cosiddetto "tegorio". Infatti, proprio il tegurio sembra essere l'ispirazione fondamentale per il primo stadio di questo progetto di Michelangelo: tre archi, divisi da colonne o paraste doriche, con le campate laterali cieche. L'unica differenza sostanziale è che Bramante raddoppiò le colonne alle estremità della facciata. Ma Michelangelo non si accontentò di un alzatao con tre archi uguali e cercò invece di conferire forte enfasi alla parte centrale, usando un arco trionfale con campate laterali più strette e cieche e un'apertura mediana accentuata da colonne, da una trabeazione aggettante sopra di loro e piedistalli sporgenti sotto, e da un timpano triangolare. Inoltre egli modifica l'ordine, dal più semplice dorico al corinzio o composito.

Lo schema ad arco, piuttosto che una copia diretta dell'arco trionfale romano, come l'Arco di Tito, è ispirato soprattutto al progetto di Bramante per i prospetti dei lati della corte superiore del Belvedere in Vaticano, dove le campate laterali cieche, più strette, di ciascuna unità di tre campate sono decorate in maniera simile con pannelli quadrati incassati al di sopra della quota di imposta, e nicchie concluse ad arco al di sotto. Michelangelo chiarisce che le sue nicchie servono ad alloggiare statue, poiché disegna un piccolo piedistallo dentro la nicchia. Il suo progetto tuttavia non è una semplice trascrizione dello schema del Belvedere: il suo intento è di creare una forte enfasi centrale, aumentando il rilievo e l'aggetto verso il centro. Un aspetto di questo è il suo raggruppare paraste e colonne ai lati dell'arco centrale. La colonna o semicolonna usata qui è affian-

cata verso l'esterno da una semiparasta. Si tratta di un motivo già inventato e usato da Bramante nell'ordine mediano, ionico, del cortile inferiore del Belvedere. La differenza tuttavia è che mentre Bramante usa un'unità completamente simmetrica (una parasta intera affiancata da due semiparaste) Michelangelo, per realizzare un addensamento di sporgenze verso il centro, dispone la semiparasta solo sul lato esterno delle colonne. È significativo che questo stesso motivo appaia nella prima opera architettonica conosciuta dell'artista (c. 1514), la piccola facciata della cappella progettata per Leone X in una corte interna di Castel Sant'Angelo. Questo raggruppamento asimmetrico di parasta e colonna è apparentemente senza precedenti e personale; la sua presenza avvalorava il fatto che il foglio è autografo, ma anche, come suggerisce Caroline Elam, che il progetto appartiene agli anni centrali del secondo decennio, quindi che è più o meno contemporaneo a quello per la cappella di Castel Sant'Angelo, o non molto più tardo.

Singolare e decisamente caratteristico di Michelangelo è il modo in cui la rielaborazione dell'alzato viene fatta senza cominciare *ex novo* il progetto, ma disegnando sopra il primo, proprio come la trasformazione di una piccola statua d'argilla o di cera avviene normalmente rilavorando il materiale, e non iniziando da capo con argilla o cera nuove. Con insistenza, e segni più forti, Michelangelo sovrappone la nuova idea alla vecchia. Una rielaborazione simile può essere osservata in un progetto alla Casa Buonarroti (*Corpus* n. 177)<sup>5</sup>. Permane comunque un'ambiguità: quanto, e se, deve sopravvivere del vecchio, più esteso progetto? Michelangelo non lo chiarisce, e probabilmente non risolve la questione nemmeno nella propria testa. In questo modo si può leggere la struttura come se consistesse solo della parte centrale. Tuttavia gli elementi laterali potrebbero anche rappresentare la proiezione – un po' enfatizzata – delle colonne centrali, se esse (e anche questo non è chiaro) sono a tutto tondo, e non semicolonne come nella facciata della cappella di Leone X.

L'indicazione di Elam che il disegno possa rappresentare un arco trionfale progettato in onore di un'entrata processionale del papa – forse il Possesso del 1513 o l'entrata di Leone X a Firenze del 1515 – è convincente. La struttura non sembra destinata a una tomba e neanche a un altare, e non ha l'aspetto della facciata di una chiesa o di una cappella. Parte dell'estensione laterale tuttavia è tradita dall'aggetto delle imposte a lato, il che implica l'esistenza di archi anche in quel punto. Ancora più suggestive sono le due piccole piante di una struttura quadrata centralizzata che appaiono sotto e a fianco del disegno principale. Queste potrebbero essere le piante di un pilastro, ma non corrispondono a nessuna forma impiegata abitualmente da Michelangelo; è molto più probabile che siano rappresentazioni dell'intera struttura. Se così è, la cosa più probabile è che il disegno rappresenti un arco quadrifronte, genericamente ispirato nella sua forma complessiva al ben noto e ben conservato arco di Janus Quadrifrons a Roma. In effetti Luca Landucci nel suo *Diario* descrive proprio come un arco del genere fosse stato eretto in onore della visita di Leone X a Firenze nel 1515: «La quinta [arco] fu in piazza de' Signori, in sul canto del Leone, el quale fu tanto bello disegno che più non si potrebbe aggiugnere niente. Era un certo quadro che avea 4 archi trionfali, che si passava in croce in quà e in là; e ogni canto avea due base alte e grandi, e ogni basa avea una colonna, che furono 8 colonne grandi di più di 16 braccia [9,34 m] l'una con suo architrave, e cornicione come si richiedeva a tale colonne. Ogni cosa pareva marmo, con tanto ordine che mai si potrebbe pensare»<sup>6</sup>. Sebbene non vi sia motivo di ritenere che il progetto di Michelangelo sia effettivamente per questo arco, è tuttavia significativo che a quel tempo l'idea di un arco temporaneo siffatto fosse consueta.

Fra coloro che descrissero l'entrata a Firenze del 1515 vi fu un importante ecclesiastico vicentino, Francesco Chiericati<sup>7</sup>. Vicenza vantava stretti legami con il mondo di Leone X e di Michelangelo; la presenza del disegno di Michelangelo nella città di Palladio serve a rammentare queste importanti connessioni e la probabilità che Valerio Belli conservasse disegni del grande artista nella propria casa a Santa Corona. L'architettura effimera creata per Leone X nel 1513 e 1515 era ancora ricordata ed emulata a Vicenza quando Palladio progettò gli archi trionfali per l'entrata del ve-

scovo Niccolò Ridolfi, guidato probabilmente da Gian Giorgio Trissino, che aveva ricoperto un ruolo culturale di spicco alla corte di Leone. Un altro legame, importante per Palladio, fu l'amicizia fra il famoso incisore di cristalli e medaglista vicentino Valerio Belli e Michelangelo. In almeno un caso Belli impiegò un disegno di Michelangelo come base per una sua composizione<sup>8</sup>. Le strutture architettoniche intagliate sugli sfondi del suo capolavoro, la Cassetta Medici, sono affini al primo, più austero e classicheggiante stile architettonico di Michelangelo, esemplificato in questo disegno. Inoltre, a Casa Buonarroti si conservano due lettere di Belli in cui l'artista vicentino sollecita (si potrebbe dire tormenta) il suo amico per avere un disegno da usare per la composizione di una bella corniolia che egli desidera incidere<sup>9</sup>.

Dalla magistrale analisi di Caroline Elam, e da disamine precedenti, emergono chiaramente il carattere autografo e la datazione approssimativa del disegno. Il disegno è un progetto tipico del primo "Michelangelo architetto" conosciuto, se si escludono la composizione architettonica e i dettagli della volta Sistina, e lo sfondo del *Tondo Doni*. Lo stile è sobrio, di carattere classicheggiante, non esplicitamente fiorentino o donatellesco, e con ogni probabilità deriva principalmente dalle sue copie dal *Codice Coner* piuttosto che da una lettura diretta e personale dell'Antico. La sua ispirazione centrale è tratta da opere di Bramante: il tegurio, il Cortile del Belvedere. La personalità del Michelangelo architetto comunque sta già emergendo. Non solo nelle volute a forma di 'C' appoggiate al di sopra della cornice, che servono a sostenere dei tondi, ma nell'ardita combinazione parasta-colonna e nel modo in cui, deliberatamente e chiaramente, l'ordine alle estremità del prospetto non è disposto proprio al margine della struttura ma applicato su un liscio piano murario che ha il compito di girare l'angolo. Questo accorgimento, che si trova nel modello per la facciata di San Lorenzo, nella Sacrestia Nuova e molto più tardi nel San Pietro michelangeloesco, forse deriva dall'Antico, ad esempio dal Portico di Ottavia.

Se molti aspetti del disegno sono già stati chiariti (e in questo il Centro è particolarmente grato a Caroline Elam), il suo interesse riposa non solo su ciò che è noto, ma sui problemi che ancora presenta: a che cosa era destinato il progetto? in che relazione sta l'alzato con la pianta quotata entro la quale è inserito? le annotazioni sono tracciate dallo stesso Michelangelo? Anche il disegno sul verso presenta una serie di problemi: chi ne è l'autore? di quale progetto si tratta? il disegno a sanguigna sottostante è dello stesso Michelangelo? È da augurarsi che studi futuri chiariscano questi interrogativi: per far conoscere meglio il disegno e per stimolare ulteriori ricerche e analisi, nel corso di quest'anno il Centro prevede di organizzare una piccola mostra che comprenda non solo questo foglio ma anche altri disegni di Michelangelo.

Nel frattempo non resta che ringraziare l'ultimo proprietario del disegno per aver voluto che trovasse una sistemazione permanente in Italia, e in particolare al Centro palladiano; il precedente Presidente del Centro e attuale sindaco di Vicenza, dottor Enrico Hüllweck per aver subito compreso l'importanza di acquisire il foglio; e soprattutto la Fondazione Cassa di Risparmio nelle persone del suo Presidente Paolo Biasi e del Segretario Generale Gino Castiglioni, per il sostegno incisivo e generoso a questo significativo incremento delle collezioni artistiche della città di Vicenza e del Centro.

1. A.E. Popham, in J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Michelangelo and his Studio*, London 1953, ristampa 1975, pp. vi-viii.

2. Ch. De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Novara 1976-1980, d'ora in avanti *Corpus*, con il numero di catalogo del disegno.

3. *Corpus* n. 631.

4. Sulle copie di Michelangelo dal *Codex Coner*

si veda G. Agosti e V. Farinella, *Michelangelo. Studi di Antichità dal Codice Coner*, Torino 1987, e M. Hirst, *Michelangelo and his drawings*, New Haven-London 1988 (ed. it. *Michelangelo. I disegni*, Torino 1993), pp. 92-94.

5. Hirst, *Michelangelo and his drawings*, p. 28 (fig. 178).

6. L. Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516, continuato da un anonimo fino al 1542*, Firenze 1883 (ristampa 1985), p. 355.

7. J. Shearman, *The Florentine Entrata of Leo X, 1515*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", XXXVIII, 1975, pp. 136-154. Su Francesco Chiericati si veda *Valerio Belli Vicentino, 1468c.-1546*, a cura di H. Burns, M. Colareta, D. Gasparotto, Vicenza 2000, pp. 27, 35, 48, 82, 104.

8. *Valerio Belli Vicentino*, p. 37 e figg. 53, 54.

9. *Valerio Belli Vicentino*, pp. 398-399.

MICHELANGELO AS ARCHITECTURAL DRAFTSMAN  
AND THE DRAWING NOW IN VICENZA

Howard Burns

*President of the Academic Council*

*of the Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*

This small publication presents and celebrates the acquisition of an architectural drawing by Michelangelo, purchased by the Fondazione Cassa di Risparmio di Verona Vicenza Belluno e Ancona for permanent deposit in the collection of the Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio in Vicenza. It is our intention at Palazzo Barbaran da Porto to make this exceptional acquisition the foundation stone of a future collection of architectural drawings, to place beside the important collection of early architectural books already possessed by the Centro, as a result of the generosity of Guglielmo Cappelletti and other benefactors. (A detailed catalogue of the *Raccolta Cappelletti* will appear, published by the Centro, within the next few weeks). The possession of the drawing substantially reinforces the Centro's project pursued in recent years of developing its role as an architectural museum – the Museo palladiano. This aim reinforces the Centro's functioning as a centre for research and study, as publisher of the journal *Annali di architettura* and of books relating to Palladio and architectural history, and as an organiser of conferences, courses and seminars.

The purchase for an Italian scholarly institution of what is probably the last architectural drawing by Michelangelo to have remained in a private collection is a matter of great satisfaction. It is not known when it left Italy. It is possible that it once formed part of the collection at the Casa Buonarroti in Florence, deriving from Michelangelo himself, who believed in preserving all his drawings, down to the rapidiest scribble. This historic collection, as is well known, was depleted by the sales of drawings by Filippo Buonarroti (1761-1839) to J.B.J. Wicar (from whose collection many sheets passed to that of the painter Sir Thomas Lawrence) and by the Cavaliere Michelangelo Buonarroti (1805-1860)<sup>1</sup>. In any case the drawing was already present in England when Charles De Tolnay included it in his *Corpus* of Michelangelo drawings; it remained in England after a private collector bought it at a Sotheby's sale in 1979. The present seller, who has preferred to remain anonymous, inherited the drawing from the 1979 purchaser, and wished it that should be preserved in an Italian public collection, where it would be accessible to scholars and the interested public. The negotiated price reflected the owner's desire to facilitate the permanent transfer of the drawing to the Centro.

This rapid architectural study by the great Florentine artist has been accessible to the public only once, when it was briefly on display before the sale in 1979: I first saw it on that occasion. It has however been examined at various times by scholars, and is well known through its publication in colour as no. 630 in De Tolnay's *Corpus dei disegni di Michelangelo* (1980)<sup>2</sup>. One can observe a remarkable coincidence: the drawing published immediately after our sheet in De Tolnay's *Corpus*, is also preserved in Vicenza, at the Biblioteca Bertoliana<sup>3</sup>. As Caroline Elam relates in her detailed report on the drawing, which she has allowed us to reproduce here, not only De Tolnay, but Popham, Johannes Wilde, Paul Johannides, and Michael Hirst have all expressed the opinion that the central drawing on the recto of the sheet is certainly by Michelangelo. To this list of those who have attributed the sheet to the artist can be added the name of a former president of the Consiglio scientifico of the Centro, the late Wolfgang Lotz, who discusses the drawing in an unpublished letter.

These authorities, and Caroline Elam, note the close similarity of the red chalk drawing both to the architectural drawing style, and to the architectural language of Michelangelo in the middle years of the second decade of the sixteenth century – the period in which the great sculptor and painter first gave serious attention to architecture.

Whereas the attribution of the recto presents no problems, the drawing on the verso, though probably related to the theme of Michelangelo's sketch, and made at the same moment, is by another hand, which has never been securely identified. De Tolnay's attribution to Raffaello da Montelupo, as Elam notes, is to be ruled out on grounds of style, quality, and the fact that the artist here is right handed, not left handed, as was Michelangelo's talented collaborator. The suggestion that the drawing is by Aristotile da Sangallo has still to be demonstrated, and seems, to me, improbable.

Michelangelo used red chalk above all in the earlier part of his career as an architect, and the use of strong clear signs, with a simplification of the forms of cornices, architraves and other mouldings is close not only to his copies after the *Comer Codex*, but also to his rapid sketches for the facade of San Lorenzo in Florence, for an altar or "triumphal" structure at the Casa Buonarroti (*Corpus* no. 177), or a sheet with drawings for a tomb or altar in the British Museum (Wilde 1953, 22 recto; *Corpus*, no. 272)<sup>4</sup>. Characteristic too of Michelangelo is the rapid, diagonal hatching to show the roundness of the central columns: similar hatching can be seen on many of Michelangelo's less finished red chalk figure drawings, for instance on the leg in the bottom right of a study for Haman for the Sistine ceiling (Wilde 1953, 13 recto; *Corpus* no. 163 recto) or on the column of the *Flagellation* study in the British Museum (Wilde 1953, 15; *Corpus* no. 73).

In attributing the drawing as important as the signs and conventions used, is the architectural language employed and the way in which the sheet records, like a seismograph or a brain scan, the artist's thinking and the evolution of the project. As Caroline Elam notes, Michelangelo initially envisaged a three bay structure (of which he shows little more than half) with columns, or more probably pilasters dividing the bays, and arches in all the openings. The side bays are closed, and the large rectangle which Michelangelo draws above the pedestal level could well have been intended to hold a relief. The order shown on the corner, it should be noted, is Doric, with a high capital, not unlike that of the Basilica Aemilia in its proportions. This substantial capital also resembles those of the massive structure which Bramante built to protect the altar of St. Peter in St. Peter's, the so-called "tegurio". In fact the tegurio seems to be the basic inspiration for the first stage of Michelangelo's project here: three arches, divided by Doric columns or pilasters, with the side bays closed. The only substantial difference is that Bramante doubled the columns at the ends of the facade. Michelangelo however was not content with an elevation with three equal arches, and sought instead to give a strong central emphasis, by using a triumphal arch, with closed, narrower side bays, and a central opening accentuated by the use of columns, an entablature which projects forward over them and pedestals which project forward under them, and a triangular pediment. He also changes the order, from the simpler Doric to Corinthian or Composite.

The arch scheme rather than a direct copy of a Roman triumphal arch, like the arch of Titus, is inspired above all by Bramante's project for the elevations of the sides of the upper court of the Belvedere in the Vatican, where the narrower, closed side bays of each three bay unit are similarly decorated with square recessed panels above the impost level, and round topped niches below. Michelangelo makes clear that his niches are to be used for placing statues, as he draws a small pedestal block inside the niche. His design however is not simply a transcription of the Belvedere scheme: his intention is to create a strong central emphasis, increasing relief and projection towards the centre. One aspect of this is his grouping of pilasters and columns at the sides of the central arch. The column or half column employed here is flanked towards the outside by a half pilaster. This is a motif already invented and employed by Bramante in the middle, Ionic, order of the low-

er court of the Belvedere. The difference however is that whereas Bramante uses a completely symmetrical unit (one full pilaster flanked by two half pilasters) Michelangelo, to achieve a build-up of relief towards the centre, places the half pilaster only on the outer side of the columns. It is significant that this same motif appears in the artist's earliest known executed architectural work (c. 1514), the little chapel facade designed for Leo X in an interior court of the Castle Sant'Angelo. This asymmetrical pilaster-column grouping is apparently unprecedented and personal; its presence underlines the fact that the sheet is an autograph, but also, as Caroline Elam argues, that the design belongs to the middle years of the second decade, more or less contemporary with the Castle Sant'Angelo chapel, or not much later.

Striking and highly characteristic of Michelangelo is the way in which the reformulation of the elevation is achieved not by starting a new design, but by drawing over the earlier project, just as the transformation of a small sculpture in clay or wax is normally achieved by reworking the material, and not by starting afresh with new clay or wax. With insistence, and heavier strokes, Michelangelo simply imposes his new idea on top of the old one. One can see a similar reworking of an elevation in Casa Buonarroti (*Corpus* no. 177)<sup>5</sup>. There remains however an ambiguity: how much, if anything, of the older, wider design is to survive? Michelangelo does not make this clear, and probably even in his own mind keeps his options open. Thus the structure can be read as consisting only of the central part. However the side elements could also represent the projection – a little exaggerated – of the central columns, if these (and this too is not clear) are freestanding, and not half columns as on the facade of the chapel of Leo X.

Elam's suggestion that the drawing is probably a triumphal arch in honour of a Papal entry or procession – possibly the Possesso of 1513 or Leo X's entry into Florence of 1515 – is convincing. The structure seems neither to be for a tomb nor for an altar, and it does not suggest a church or even a chapel facade. Some side extension is betrayed however by the projection of impostes at the side, implying the existence of arches there too. Even more suggestive are the two little plans of a square, centralised structure which appear below and at the side of the main drawing. Though these could be plans for a pier, they do not correspond to forms habitually used by Michelangelo; it is much more likely that they are representations of the whole structure. In this case the likelihood is that the drawing represents a quadrifrontal arch, generically inspired in its overall form by the well known and well preserved arch of Janus Quadrifrons in Rome. In fact Luca Landucci in his *Diary* describes just such an arch as having been erected to honour the visit of Leo X to Florence in 1515: «The fifth [arch] was in piazza de' Signori, on the corner of the Lion, which was of such beautiful design that nothing could have been added to it. There was a certain square which had 4 triumphal arches, which allowed one to pass in a cross from one side to another, and every corner [or side?] had two pedestals, and each pedestal had a column, which made 8 columns in all higher than 16 braccia each [9.34 m], with their architraves and cornices, as is required in such columns. Everything looked as if it was made of marble, with the finest design one could imagine»<sup>6</sup>. There is no reason to suppose that Michelangelo's design was actually for this arch; it is significant however that the idea for a temporary arch of this sort was current at the time.

Among those who described the 1515 Entry into Florence was an important Vicentine ecclesiastic, Francesco Chiericati<sup>7</sup>. This is just one reminder that Vicenza had close links with the world of Leo X and of Michelangelo; the presence form now on of Michelangelo's drawing in the city of Palladio serves to recall these important connections, and the probability that Valerio Belli preserved drawings by the great artist in his house at Santa Corona. The temporary architecture created for Leo X in 1513 and 1515 was still remembered and emulated in Vicenza, when Palladio designed triumphal arches for the entry of the bishop Niccolò Ridolfi, guided, probably, by Gian Giorgio Trissino, who had been a central cultural figure at the court of the Medici Pope. Another

link, of importance for Palladio, was the friendship between the famous vicentine crystal engraver and medallist Valerio Belli and Michelangelo. In at least one case Belli employed a drawing by Michelangelo as the basis for a composition<sup>8</sup>. The architecture in the backgrounds of his masterpiece, the Medici Cassetta, is close to the earlier, more austere and classicising architectural style of Michelangelo, exemplified in this drawing. And two letters of Belli are preserved in the Casa Buonarroti in which the vicentine artist presses (one could say pesters) his friend for a drawing to serve as the composition for a fine cornelian which he wished to engrave.

From Caroline Elam's masterly analysis of the drawing, and from previous discussions its autograph character, and its approximate dating emerge clearly. The drawing is a design characteristic of the earliest "Michelangelo architetto" we know, if we leave aside the architectural framework and details of the Sistine ceiling, and the background of the Doni tondo. His style is sober, classicising in character, not overly Florentine or Donatellesque, and probably derives principally from his copies after the *Codex Coner*, rather than from a direct and personal reading of the Antique. His central inspiration is derived from works by Bramante: the tegurio, the Cortile del Belvedere. Michelangelo's individuality as an architect however is already beginning to emerge. Not just in the 'C' shaped reclining volutes above the cornice, which serve to support tondi, but in the bold pilaster-column combination, and in the way in which, deliberately and clearly, the order at the extremities of the elevation is not placed right on the edge of the structure but laid on to a smooth wall plane which has the task of turning the corner. This device, to be found in the San Lorenzo facade model, in the Sacrestia Nuova, and much later in Michelangelo's St. Peter's, perhaps derives from the antique, for instance from the Portico of Octavia.

If many aspects of the drawing have already been clarified (and here the Centro is particularly grateful to Caroline Elam) its interest lies not only in what is known about it, but in the problems it still presents: what was the intended destination of the project, what is the relation of the elevation to the plan with dimensions within which the drawing is placed, are the notes written by Michelangelo? The drawing on the verso also presents a series of problems: who is the draughtsman, what is the project, is the under-drawing in red chalk by Michelangelo himself? It is to be hoped that future research will clarify these questions: to make the drawing better known and to stimulate further research and discussion, the Centro plans to organize a small exhibition later this year including not only this sheet but also a number of other drawings by Michelangelo.

In the meantime it remains only to thank the former owner of the drawing for wishing that the drawing should find a permanent home in Italy, and specifically at the Centro; the very recent President of the Centro, and present mayor of Vicenza, dott. Enrico Hüllweck for his instant recognition of the importance of acquiring the sheet; and above all the Fondazione Cassa di Risparmio di Verona Vicenza Belluno e Ancona, in the person of its President Paolo Biasi and its Director General Gino Castiglioni, for the incisive and generous support for this very significant addition to the artistic collections of the city of Vicenza and of the Centro.

1. A.E. Popham, in J. Wilde, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Michelangelo and his Studio*, London, 1953, reprinted 1975, pp. vi-viii.

2. Ch. De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Novara, 1976-1980, cited below as *Corpus*, with the catalogue number of the drawing.

3. *Corpus* no. 631.

4. On Michelangelo's copies after the *Codex Coner* see G. Agosti and V. Farinella, *Michelangelo, Studi di Antichità dal Codice Coner*, Turin, 1987, and M. Hirst, *Michelangelo and his drawings*, New Haven-London, 1988, pp. 92-94.

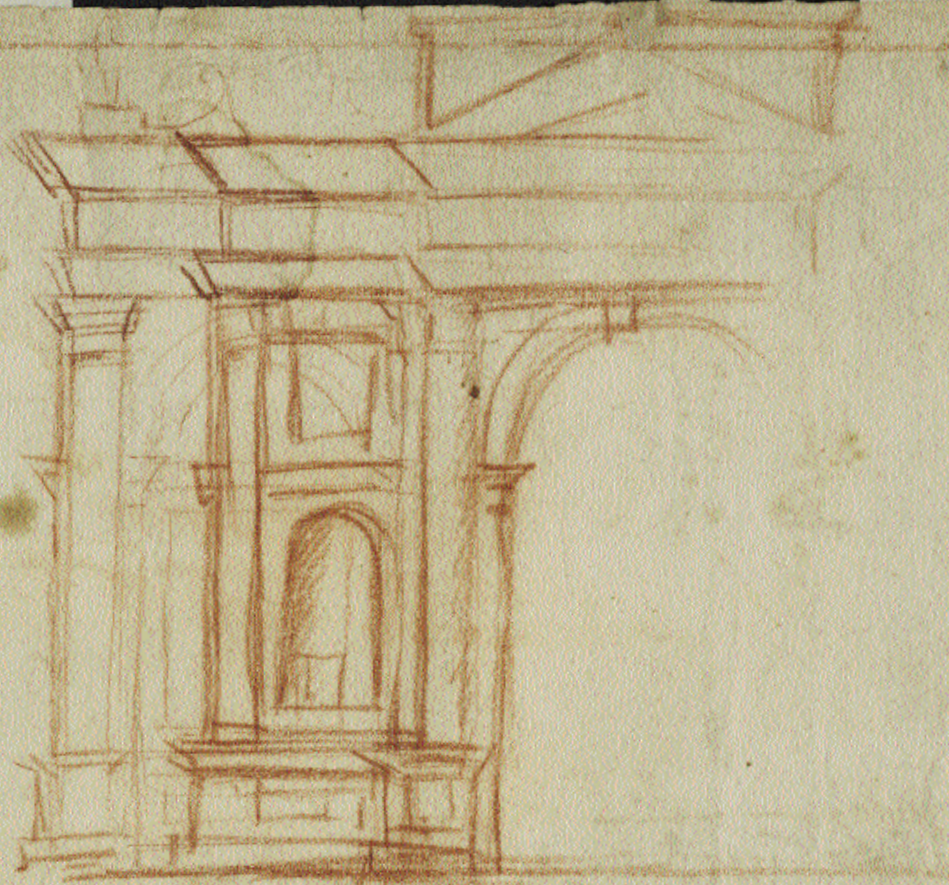
5. Hirst, *Michelangelo and his drawings*, p. 28 (fig. 178).

6. L. Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516, continuato da un anonimo fino al 1542*, Florence, 1883 (reprint 1985), p. 355.

7. J. Shearman, *The Florentine Entrata of Leo X, 1515*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", xxxviii, 1975, pp. 136-154. On Francesco Chiericati see H. Burns, M. Colareta, D. Gasparotto (eds.), *Valerio Belli Vicentino, 1468c.-1546*, Vicenza, 2000, pp. 27, 35, 48, 82, 104.

8. *Valerio Belli Vicentino*, p. 37 and figs. 53, 54.

9. *Valerio Belli Vicentino*, pp. 398-399.



el Hadab 25

Handwritten text at the bottom of the page, possibly a signature or a date, written in brown ink. The text is difficult to decipher due to its cursive style and the age of the paper.



## MICHELANGELO BUONARROTI

### *Prospetto di un arco trionfale*

Secondo decennio del XVI secolo

Vicenza, Raccolta grafica del Centro Internazionale

di Studi di Architettura Andrea Palladio

(in deposito permanente da parte della Fondazione Cassa di Risparmio di Verona Vicenza Belluno e Ancona)

Caroline Elam

#### DESCRIZIONE FISICA

Recto: matita rossa, 28,5 × 27 cm

Verso: penna e inchiostro marrone su matita rossa, 27 × 28,5 cm

Iscrizioni su recto in matita rossa:

In alto a sinistra: «[...] 4» (tagliato a sinistra).

Margine destro: «el tucto b[raccia] 25» (per la grafia, vedere sotto).

Margine inferiore (capovolto): alcune cifre a sinistra, forse «19  $\frac{3}{4}$ », poi un'area danneggiata, poi «... a di Verso Santo Spirito» (per la grafia, vedere sotto).

Il foglio presenta una lacuna colmata sul bordo inferiore del lato destro e uno strappo lungo il bordo inferiore a destra. Una linea a matita rossa è tracciata lungo il bordo superiore, lungo il bordo destro fino alla lacuna nella carta e lungo il bordo inferiore. Questi tre bordi sono irregolari; il bordo sinistro è stato tagliato di netto dividendo così a metà il disegno sul verso ed elidendo una frazione della pianta a sinistra.

#### STORIA DEL FOGLIO E SUA ATTRIBUZIONE

Il disegno fu battuto a Londra da Sotheby's, *Old Master Drawings*, il 28 giugno 1979, lotto 40, con un'attribuzione del recto da parte di A.E. Popham a Michelangelo e confermata da

Johannes Wilde. L'attribuzione fu fatta propria da Charles De Tolnay il quale pubblicò il foglio con il n. 630 nel suo *Corpus dei disegni di Michelangelo* (IV, Novara 1980, p. 121) segnalando anche il parere positivo di Paul Joannides e quello negativo di Alexander Perrig (uno studioso incline ad essere altamente restrittivo nelle sue attribuzioni a Michelangelo).

A mio parere, il prospetto a matita rossa sul recto (assieme alle piccole piante schematiche sul recto) può essere attribuito a Michelangelo sulla base di considerazioni stilistiche e di confronto con altri disegni. Il professor Michael Hirst, autorità mondiale nel campo dei disegni di Michelangelo, mi ha comunicato di non avere avuto dubbi che il recto fosse un disegno autografo di Michelangelo quando lo vide all'asta nel 1979. Una certa perplessità genera la grafia delle iscrizioni, che non appare immediatamente riconducibile alla mano di Michelangelo. È possibile che queste linee marginali, e le corrispondenti iscrizioni, non siano autografe.

Il verso, i cui tratti a penna chiaramente non sono di Michelangelo, viene attribuito sulla montatura ad Aristotile da Sangallo (su indicazione di Johannes Wilde). Secondo Wilde, seguito da Joannides, il bozzetto preparatorio in matita rossa era autografo. De Tolnay ha datato il disegno a penna a poco dopo il 1525 e lo ha attribuito a Raffaello da Montelupo, attribuzione questa non convincente né in termini stilistici

né nei termini dell'ombreggiatura destrorsa (Raffaello era mancino). Appare probabile che il recto e il verso siano funzionalmente collegati (vedere sotto). È necessario ulteriore lavoro per l'identificazione della mano.

#### DESCRIZIONE DEL RECTO

Il disegno principale sul recto rappresenta un prospetto, a mano libera in matita rossa, di una struttura simile a un arco trionfale, con la campata centrale sormontata da timpano e due diverse versioni sovrapposte della campata sinistra. Soltanto queste due campate sono disegnate sul foglio, e non ci sarebbe stato spazio sufficiente a completare la campata destra nella sua versione più ampia all'interno della linea a matita rossa lungo il bordo destro.

La prima versione del prospetto ha una campata sinistra più ampia con un arco (cieco?) appena accennato, della stessa altezza dell'arco centrale. Nella seconda versione, disegnata sopra la prima, la campata sinistra è più stretta con un pannello rettangolare cieco sopra e sotto una nicchia ad arco con un plinto per una scultura. L'arco principale è affiancato da una semicolonna collocata sopra un'altra semicolonna o parasta sottostante.

Ci sono tracce di sagome di sculture sopra la cornice: una figura su un plinto a sinistra, poi una voluta a 'C' e quindi un medaglione.

Il foglio registra anche due piante rudimentali, di masse quadrate con aggetti, di cui quella vergata a sinistra leggermente più complessa.

Lo stile generale e le abbreviazioni relative a dettagli, quali i capitelli e profili delle cornici, sono analoghi a quelli di Michelangelo. Il disegno è appena abbozzato e rapido, con ombreggiature veloci e con tratti alquanto marcati e visibili (ad esempio sulla colonna). Il modo in cui il disegnatore cambia idea sulle proporzioni del prospetto e vi traccia sopra una versione alternativa è caratteristico del modo di progettare di Michelangelo.

#### DESCRIZIONE DEL VERSO (attribuito ad Aristotile da Sangallo sulla montatura)

In sovrapposizione a uno schizzo a sanguigna della parte superiore di un portale, sormontato da un arco chiuso con stemma e volute ai lati, sono aggiunti a inchiostro i dettagli di questi elementi più tre figure.

Le due figure esterne si ergono su globi e quella centrale, più alta, su un vaso in cima a uno scudo. La figura centrale ha le braccia sollevate in gesto trionfale e sembra indossare un antico costume militare romano; le altre due figure sono rivolte verso di lui.

Sovrapposto in basso vi è un torso frettolosamente disegnato e tratteggiato (si noti il capezzolo sulla destra), con a sinistra una forma non identificabile.

#### DATAZIONE E FUNZIONE DEI DISEGNI

All'asta del 1979, il recto fu catalogato come disegno per altare. De Tolnay (1980) lo ha identificato come probabile progetto in forma di *arcus quadrifrons* per la tomba di Leone X e Clemente VII a San Lorenzo, proposto dal cardinale Giulio nel dicembre del 1520 (*Carteggio*, II, 1971, p. 26), e ha pertanto datato il disegno al 1520-25, di poco antecedente al foglio alla Christ Church, Oxford (*Corpus* n. 280). Lo ha inoltre confrontato con un disegno custodito al British Museum (Wilde 1953, 22, *Corpus* n. 272 recto). Il disegno ora a Vicenza ha senz'altro alcuni tratti in comune con il recto e verso della Christ Church, ma concordo con la datazione di quest'ultimo fissata da James Byam Shaw al 1516-19, e con la sua identificazione con un disegno per altare invece che per una tomba.

È mia opinione tuttavia che il disegno ora a Vicenza non sia né per un altare né per una tomba, ma più probabilmente per una porta cittadina o per un arco trionfale effimero per un evento quale un'entrata trionfale o un possesso papale. Ciò potrebbe essere suggerito

anche dall'iscrizione sulla parte inferiore del foglio comprendente le parole «Verso Santo Spirito» indicanti un'ambientazione topografica urbana. Appare probabile che anche il disegno sul verso, per la parte superiore di un arco decorata con sculture, sia collegato a un apparato celebrativo.

Il disegno sul recto è a matita rossa, mezzo questo largamente usato da Michelangelo per i disegni architettonici all'inizio della sua carriera, ma raramente dopo il 1526 circa. Le analogie più strette per quanto riguarda le forme nel prospetto si possono ritrovare anche nei suoi primissimi disegni architettonici. L'Edicola di Leone X a Castel Sant'Angelo (non documentata, ma solitamente datata c. 1513-14) presenta una combinazione molto simile di semicolonna sovrapposta a parasta. Lo schema complessivo del prospetto vicentino è simile al disegno conservato alla Christ Church (*Corpus* n. 280) per me datato 1516-18, e lo stile del disegno assomiglia a quello dei disegni a matita rossa custoditi presso la Casa Buonarroti per la facciata di San Lorenzo del 1516-18 (*Corpus* nn. 499, 500, 506), e della serie di fogli presso il British Museum e Casa Buonarroti copiati dal *Codex Coner*. L'uso della matita rossa è, tuttavia, un po' più grossolano che nella maggior parte dei disegni qui citati.

Lo scopo del disegno richiede ulteriori ricerche. Se è davvero collegato a un evento celebrativo, esso sarebbe probabilmente connesso al papato del primo papa Medici Leone X (1513-21). La più celebre Entrata del pontificato di

Leone fu quella a Firenze nel novembre del 1515, quando furono eretti molti archi trionfali e altri apparati effimeri (il papa ritornò nel gennaio-febbraio 1516, quando venne eretto un altro arco), ma all'epoca Michelangelo era ancora a Roma e ricevette un resoconto scritto dell'evento dal fratello Buonarroto. A Michelangelo potrebbe essere stato chiesto di inviare disegni per l'occasione, dato che molti dei suoi collaboratori erano coinvolti nei preparativi per l'Entrata, ma tale intervento non è documentato. Il disegno potrebbe anche essere collegato al Possesso di Leone X del 1513 a Roma, o alla cerimonia sul Campidoglio dello stesso anno durante la quale venne conferita la cittadinanza romana a Giuliano di Lorenzo e a Lorenzo di Pietro de' Medici, anche se non vi è alcun legame evidente con le dettagliate descrizioni di quest'ultimo evento. Pochi indizi sono forniti dalle iscrizioni, le quali potrebbero non essere di pugno di Michelangelo o direttamente collegate al prospetto, anche se sicuramente connesse al progetto complessivo. Sono in braccia fiorentine (il che sarebbe possibile per un disegnatore fiorentino che lavora a Roma e anche a Firenze), e viene citato Santo Spirito, che potrebbe essere la chiesa agostiniana di Firenze, o una delle chiese chiamate Santo Spirito a Roma, ad esempio Santo Spirito in Sassia, o l'Ospedale di Santo Spirito. Se il riferimento è a Santo Spirito di Firenze, il disegno potrebbe essere per il lato sud del ponte di Santa Trinita, o per San Felice in Piazza – entrambi luoghi tradizionali di sosta in un percorso trionfale, e quindi usati nel 1515.

## MICHELANGELO BUONARROTI

### *Elevation design for a triumphal arch*

Second decade of the sixteenth century

Vicenza, Drawings collection of the Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio  
(on permanent loan from Fondazione Cassa di Risparmio di Verona Vicenza Belluno e Ancona)

Caroline Elam

#### PHYSICAL DESCRIPTION

Recto: red chalk, 28.5 × 27 cm

Verso: pen and brown ink over red chalk, 27 × 28.5 cm

Inscription on recto in red chalk:

Top left: «[...] 4» (cut at left).

Right margin: «el tucto b[raccia] 25» (for handwriting, see below).

Bottom margin (upside down): some figures to the left, perhaps «19  $\frac{3}{4}$ », then the area of damage, then «... a di Verso Santo Spirito» (for handwriting, see below).

The sheet is damaged and made up at the right hand lower edge and a small piece has been torn off along the bottom edge at the right. A red chalk line is drawn along the top edge, along the right edge until the break in the paper, and along the bottom edge, interrupted by the missing piece. These three edges are ragged; the left hand edge has been cleanly cropped, thus bisecting the drawing on the verso and removing a bit of the ground plan on the left.

#### HYSTORY OF THE SHEET AND ITS ATTRIBUTION

The drawing was sold at Sotheby's, London, *Old Master Drawings*, 28 June 1979, lot 40, with an attribution of the recto from the late

A.E. Popham to Michelangelo, confirmed by the late Johannes Wilde. It was accepted by Charles De Tolnay, who published it as no. 630 in his *Corpus dei disegni di Michelangelo* (IV, Novara, 1980, p. 121) also recording the positive opinion of Paul Joannides, and the negative one of Alexander Perrig (a scholar inclined to be highly restrictionist in his attributions to Michelangelo).

In my opinion, the red-chalk elevation on the recto (and the small sketchy plans on the verso) can be attributed to Michelangelo on stylistic grounds and by comparison with other drawings. Professor Michael Hirst, the leading world authority on Michelangelo's drawings, has told me in conversation that he had no doubts about the status of the recto as an autograph drawing by Michelangelo when he saw it at auction in 1979. I am a little perplexed by the handwriting of the inscription, which does not seem instantly recognisable as Michelangelo's hand. It may be that these marginal lines and the corresponding inscriptions were not drawn by Michelangelo himself.

The verso, the penwork of which is clearly not by Michelangelo, has an attribution on the mount to Aristotile da Sangallo (due to Johannes Wilde). Wilde, followed by Joannides, believed the red-chalk underdrawing, apparently showing a Medici coat of arms, to be autograph. De Tolnay dated the

pen drawing a little after 1525 and attributed it to Raffaello da Montelupo, an attribution which is not convincing stylistically or in terms of the right-handed shading (Raffaello was left-handed). It seems likely that recto and verso are connected functionally (see below). More work needs to be done on identifying the hand.

#### DESCRIPTION OF THE RECTO

The main drawing on the recto is a freehand elevation in red chalk of a triumphal arch-like structure with a pedimented central bay, and two different superimposed versions of the left-hand bay. Only the left and central bays are drawn, and there would not have been enough room to complete the right-hand bay in its wider within the red chalk line along the right edge.

The first version of the elevation has a wider left-hand bay with a lightly indicated (?blind) arch the same height as the central one. In the second version, drawn over the first, the left-hand bay is narrower with a blind rectangular panel above and an arched niche with a plinth for a sculpture below. The main arch is flanked by a half column laid over another half column or pilaster behind.

There are traces of sculpture above the cornice – a figure on a plinth to the left, then a ‘C’ shaped volute and then a roundel.

The sheet also contains two rudimentary ground plans of square masses with salient projections, the left-hand one slightly more complex.

The general style and the abbreviations for the details such as the capitals and the cornice profiles are like Michelangelo’s. The drawing is rough and hasty, with quick and rather coarse scribbly shading (e.g. on the column). The way in which the draughtsman changes his mind about the proportions of the elevation, and draws an alternative version on top, is very characteristic of Michelangelo’s practice.

#### DESCRIPTION OF THE VERSO (attributed to Aristotile da Sangallo on the mount)

Over a red-chalk underdrawing of the top of a portal crowned by a closed arch with a coat of arms and volutes on either side, is added in ink detailing of these elements, plus three figures.

The two outer figures stand on globes, the central higher one on a vase on top of the escutcheon. The central figure has his arms raised in a triumphal gesture, and seems to be in ancient Roman military costume; the others turn towards him.

Superimposed at the bottom is scratchily drawn and hatched torso (note the nipple on the right), plus an unidentifiable form the left.

#### DATING AND FUNCTION OF THE DRAWINGS

The recto was catalogued at auction in 1979 as for an altar. De Tolnay (1980) identified it as probably a project in the form of an *arcus quadrifrons* for the tomb of Leo X and Clement VII in S. Lorenzo, suggested by Cardinal Giulio in December 1520 (*Carteggio*, II, 1971, p. 26), and therefore dated the drawing 1520-25, just before the sheet at Christ Church, Oxford (*Corpus* no. 280). He also compared it with a drawing in the British Museum (Wilde 1593, 22, *Corpus* no. 272 recto). The drawing now in Vicenza does have some features in common with the Christ Church recto and verso, but I would agree with James Byam Shaw’s dating of the latter to 1516-19, and his identification of it as for an altar, rather than for a tomb.

In my view, however, the drawing is neither for an altar, nor for a tomb, but is more likely to be for a city gate or for a temporary festive arch for an event such as a triumphal entry or a papal possesso. This might also be suggested by the inscription on the bottom of the sheet including the words «Verso Santo Spirito», indicating an urban topographical setting. It seems likely that the drawing on the verso, for the top

of an arch decorated with sculpture, is also connected with a festive project.

The drawing on the recto is in red chalk, a medium which Michelangelo used extensively for architectural drawings in his early career, but rarely after 1526 or so. The closest analogies for the forms in the elevational drawing can also be found in his earliest architectural designs. The Edicola of Leo X at Castel S. Angelo (undocumented, but usually dated c. 1513-14) has a very similar combination of a half-column laid over a pilaster. The overall scheme of the Vicentine elevation is similar to the Christ Church drawing (*Corpus* no. 280) which I would date 1516-18, and the drawing style resembles the red-chalk drawings in the Casa Buonarroti for the facade of S. Lorenzo of 1516-18 (*Corpus* nos. 499, 500, 506), and of the series of sheets in the British Museum and the Casa Buonarroti drawn after the *Codex Coner*. The use of the red chalk is, however, a bit rougher than most of these.

The purpose of the drawing requires further research. If it is connected to a festive event, this would probably be one connected with the first Medici pope, Leo X (1513-21). The most celebrated Entrata of Leo's pontificate was the Entry into Florence in November 1515 involving many triumphal arches and other temporary structures (the pope returned in January-February 1516 when a further arch was

erected), but Michelangelo was still in Rome at that time, and received a report of the event from his brother Buonarroti.

Michelangelo could have been asked to send drawings for this occasion, as many of this associates were involved in preparations for the Entrata, but such an intervention is not recorded. The drawing could also be connected with Leo X's Possesso of 1513, or with the ceremony on the Capitol the same year awarding Roman citizenship to Giuliano di Lorenzo and Lorenzo di Piero de' Medici, although there is no obvious connexion with the detailed descriptions of the latter. Little clue is provided by the inscriptions, which may not be in Michelangelo's handwriting, or directly related to the elevation drawing, although surely connected with the overall project. They are in Florence braccia (which would be possible for a Florentine draughtsman working in Rome as well as in Florence), and there is mention of Sto Spirito, which could be the Augustinian church in Florence, or one of the churches called Sto Spirito in Rome, e.g. Sto Spirito in Sassia, or the Ospedale di Sto Spirito. If the reference is to Sto Spirito in Florence, the drawing could be for the south side of the Ponte S. Trinita, or for S. Felice in Piazza – both traditional sites for stopping places on the triumphal entry route, and so used in 1515.

Questa plaquette è stata realizzata in occasione del deposito  
nella Raccolta grafica del Centro Internazionale  
di Studi di Architettura Andrea Palladio,  
da parte della Fondazione Cassa di Risparmio  
di Verona Vicenza Belluno e Ancona,  
di un disegno di Michelangelo Buonarroti.

Vicenza, primo marzo 2002.

Pubblicazione a cura di Guido Beltramini.

Redazione di Ilaria Abbondandolo.

Riproduzione digitale dell'originale di Giuliano Francesconi, Vicenza.

Traduzione del saluto dei presidenti di Ceil Friedman.

Traduzione del testo di H. Burns di Ilaria Abbondandolo.

Traduzione del testo di C. Elam di Giuliana Schiavi.

Progetto grafico e impaginazione di Corrado Bosi, Verona.

Stampa e confezione delle Grafiche Aurora di Verona.

