SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

DIPARTIMENTO DI STORIA DELL'ARTE E SPETTACOLO

DOTTORATO DI RICERCA IN
Strumenti e Metodi per la Storia dell'Arte
Coordinatore: Chiar.ma Prof.ssa *Silvia* DANESI SQUARZINA

Ascanio Condivi (1525-1574)
discepolo e biografo di Michelangelo Buonarroti

Tomo I

TUTOR:
Chiar.ma Prof.ssa
Silvia DANESI SQUARZINA

DOTTORANDA:
Dott.ssa *Beniamina* MAZZUCA

XXIV Ciclo (aa.aa. 2008-2011)

A mio padre

Un ringraziamento sentito rivolgo alla prof.ssa Silvia Danesi Squarzina, insostituibile guida nel lavoro di questi anni, segnati dai suoi preziosi insegnamenti.
Un vivo grazie anche alla prof.ssa Costanza Barbieri per il sostegno, la disponibilità e la grande cortesia riservatemi.
Con affetto e simpatia ringrazio Luca Calenne e Tiziana Checchi, che mi hanno aiutata nella trascrizione dei documenti, e tutti gli amici e colleghi, in particolare Laura, Francesca e Carlo.
Alla mia famiglia, a Valentino e ai miei amici di sempre: grazie di tutto.

Indice

TOMO I

Introduzione VIII

1. Ascanio Condivi (1525-1574)

1.1. Lo stato degli studi 1
1.2. Origini della famiglia Condivi 8
1.3. Nascita e formazione 9
1.4. Primo viaggio a Roma 10
1.5. Un caso di omonimia 12
1.6. Il soggiorno romano 14
1.7. Ritorno a Ripatransone: le nozze e il turbolento rapporto con Annibal Caro 17
1.8. L'elezione tra i membri dell'Accademia Fiorentina 22
1.9. Gli ultimi anni a Ripatransone e la morte 24
1.10. Le opere di Ascanio Condivi nei documenti dell'archivio storico di Ripatransone 27
1.11. La discendenza 31
1.12. I ritratti di Ascanio Condivi e dei suoi discendenti 33

2. Michelangelo e Ascanio Condivi. Collezione "all'antica" per Niccolò Ridolfi

2.1. Michelangelo, Ascanio Condivi e la corte del Cardinale Ridolfi 47
2.2. Il *busto di Bruto* di Michelangelo Buonarroti 59
2.3. La testa bronzea di *Lucio Cornelio Silla* di Ascanio Condivi 64
2.4. Iconografia di Lucio Cornelio Silla 70
2.5. La dispersione della collezione Ridolfi. Tracce d'indagine 74

3. Michelangelo e Ascanio Condivi. I progetti artistico letterari

3.1. I progetti di Michelangelo notomista 85
3.2. Ascanio Condivi e la numerazione sui disegni di Michelangelo 96

3.3. Trattati cinquecenteschi di anatomia

3.3.1. Il *Trattato Delle Perfette Proporzioni* di Vicenzo Danti 117

3.3.2. Il *De Re Anatomica* di Realdo Colombo 123

3.3.3. L'*Historia de la composición del cuerpo humano* di Juan Valverde 126

3.4. Ascanio Condivi, anonimo copista delle Rime di Michelangelo contenute nel Codice Vat. Lat. 3211 129

4. Michelangelo e Ascanio Condivi. La tavola dell'*Epifania* di Firenze e il cartone preparatorio di Londra

4.1. La tavola dell'*Epifania* di Ascanio Condivi 181

4.2. Il cartone dell'*Epifania* di Michelangelo 185

4.3. La tavola di Ascanio Condivi ed il cartone di Michelangelo a confronto 191

4.4. Datazione ed ipotesi di committenza 194

4.5. Iconografia 198

4.6. L'*Epifania* e i disegni di Michelangelo. Confronti 203

4.7. La tavoletta del *Ritorno dalla Fuga in Egitto* di Oxford, Ashmolean Museum 206

4.8. La tavoletta del *Cristo e la Donna di Samaria* di Liverpool, Walcher Art Gallery 212

Appendice documentaria 229

TOMO II

1. La redazione della *Vita di Michelagnolo* di Ascanio Condivi e la sua revisione 263

2. Un rapporto inedito tra Ascanio Condivi e Giorgio Vasari 287

3. La *Vita di Michelagnolo* di Ascanio Condivi e di Giorgio Vasari a confronto 293

4. Postille manoscritte alla *Vita di Michelagnolo* di Ascanio Condivi 318

4.1. Postille di Angelo Rocca (1545-1620) in un esemplare della *Vita di Michelagnolo* custodito presso la Biblioteca Angelica 321

5. La Vita di Michelangelo nelle redazioni di Ascanio Condivi (1553) e di Giorgio Vasari (1550, 1568)

5.1. Criteri di edizione 335

5.2. Trascrizione delle biografie michelangiolesche 337

5.3. Note alla Vita condiviana del 1553 487

5.4. Differenze tra le parti in comune della *Vita* michelangiolesca del Vasari del 1550 e del 1568 540

5.5. Censimento della *Vita* condiviana del 1553 541

Apparati

Bibliografia

Monografie, saggi,articoli di periodici 545

Cataloghi di mostre, atti di convegni 571

Ascanio Condivi (1525-1574)
discepolo e biografo di Michelangelo Buonarroti

TOMO I

Introduzione

Nel Rinascimento coloro i quali aspiravano ad intraprendere il "mestiere dell'artista" poteva introdursi come apprendisti in una bottega, luogo di formazione artistica e artigiana. In tutte le città esistevano botteghe di diverse tipologie, da quelle piccolissime, alle imprese familiari, a quelle nate dall'associazione di più maestri. All'interno di esse gli allievi seguivano un *iter* formativo ben preciso. Partivano dall'esecuzione d'incarichi di poca importanza per arrivare ad ottenere sempre maggiori responsabilità. Il tirocinio si svolgeva sotto la guida di un maestro, il quale, di norma, era responsabile anche dell'educazione e della condotta del giovane. Tra le officine più celebri del tempo ricordiamo quelle fiorentine del Verrocchio e del Ghirlandaio.

Rispetto a tale prassi si distingue l'operato di Michelangelo Buonarroti, il quale rifiutò fin dalla giovinezza il tradizionale apprendistato artistico e non ebbe né volle avere una scuola. Difatti, la fama del Buonarroti è legata non solo alle sue opere, incluse fra i capolavori dell'arte occidentale, ma anche al multiforme carattere e ai contraddittori rapporti personali che hanno caratterizzato la sua vicenda. Tra questi degno di nota è il legame intrattenuto con i giovani artisti a lui vicini, la cui dinamica non è inscrivibile nella "normale" vicenda della relazione tra discepoli e maestro.

Egli fu sempre restio a creare intorno a sé una rete di professionisti del mestiere e cercò per quanto possibile di operare sempre in piena autonomia, soprattutto per quel che concerne i lavori di ambito scultoreo. La valenza spirituale che Michelangelo attribuiva alle creazioni di opere marmoree era tale da spingerlo a ricorrere all'aiuto di collaboratori per lo più in ragione di pressioni ricevute da committenti determinati a ottenere tempestivamente la realizzazione di quanto richiesto. Le maestranze coinvolte intervenivano perciò solo a livello operativo, come per i lavori nella Sacrestia Nuova di San Lorenzo o per la Tomba di Giulio II, e non erano permesse loro le licenze consentite nelle altre officine del tempo.

Per quel che concerne l'ambito pittorico e del disegno, l'atteggiamento di Michelangelo era diverso. Da una parte ritroviamo l'immagine del genio che lavora in maniera solitaria, come per la decorazione della Volta Sistina, i cui restauri, effettuati tra il 1980 e il 1994,

hanno dimostrato che il ricorso a collaboratori era stato minimo e limitato ad elementi secondari; dall'altra parte vediamo affiorare delle propensioni maggiormente didattiche. Egli si circondò, in diversi momenti della vita, di giovani desiderosi di apprendere i suoi precetti artistici, ma sostanzialmente incapaci di una propria autonomia, come Antonio Mini o Pietro Urbano, e allo stesso tempo rimase sempre più incline a condividere le proprie invenzioni con figure dotate di una propria maturità artistica, come Sebastiano del Piombo, Pontormo o Daniele da Volterra. Il carattere meno esclusivo che egli riservava alle opere pittoriche ha consentito che giungessero fino a noi numerosi disegni autografi del Buonarroti, trasferiti in pittura sia da personaggi di secondo piano, dipendenti dal suo magistero, sia da pittori più noti. Tale sostegno non fu perciò sempre della stessa natura: in alcuni casi era prevista l'elaborazione di veri e propri cartoni preparatori, in altri si trattava per lo più di piccoli schizzi, tracciati come spunti per una scultura o pittura.

In questo contesto un rapporto di singolare vicinanza e condivisione lo ebbe con il giovane marchigiano Ascanio Condivi, nato a Ripatransone nel 1525 e lì morto nel 1574. La notorietà del Condivi è legata sin qui principalmente, se non unicamente, all'importante incarico, affidatogli dall'artista stesso, di redigere la sua biografia autorizzata, edita a Roma nel 1553.

Ed è proprio sulla figura del discepolo che si è incentrata l'indagine svolta nei tre anni di dottorato, inserendosi così nel complesso capitolo di studi sulla vita del Buonarroti. La ricerca ha messo in luce sempre più la diffusa consapevolezza della peculiarità delle dinamiche di rapporti tra Michelangelo e i suoi allievi; la figura del Condivi si è infatti delineata come quella di un uomo eclettico, cui non pare attribuibile la definizione di discepolo, nel senso più tradizionale del termine, dal momento che l'apprendistato svolto presso il maestro non ha portato alla realizzazione di opere di rilievo.

La sua importanza è tuttavia riconducibile al fatto che egli fu strettamente a contatto con il Buonarroti per quasi un decennio, dal 1545 al 1554, e fu considerato meritevole di occuparsi non solo della redazione della *Vita*, ma anche di molteplici progetti di diversa natura, ai quali il maestro attendeva da tempo.

L'attività di Ascanio Condivi è così vista secondo la sua duplice conformazione: il marchigiano svolgeva il ruolo di biografo del Buonarroti e nello stesso tempo spendeva energie nell'apprendistato in qualità di suo discepolo.

I risultati raggiunti nel corso dello studio possono perciò essere rappresentati secondo percorsi analitici e lineari, che hanno suggerito la stesura finale della tesi in due volumi, nei quali vengono approfonditi gli aspetti peculiari dei due profili d'indagine.

Il primo tomo è stato diviso in cinque capitoli, a loro volta frazionati in paragrafi e sottoparagrafi, all'inizio dei quali è stata inserita una breve introduzione, volta a spiegare l'argomento affrontato. Tale organizzazione del lavoro si è resa necessaria, poiché ogni capitolo affronta un particolare aspetto del rapporto tra il Buonarroti e il Condivi. A questo proposito si deve tener presente che la ricerca è stata motivata non solo dalla volontà di far luce sulla figura del biografo, ma anche dalla ragionevole probabilità di rinvenire spunti di interesse in ordine a quella del Buonarroti.

A tal fine sono stati messi insiemi tutti i diversi indizi, che attestano la frequentazione dei due personaggi, per ricostruire il rapporto da essi intrattenuto e i programmi immaginati; il percorso d'indagine si è sviluppato seguendo dei binari, che, in un primo tempo, sembravano procedere in parallelo, ma che, in realtà, hanno mostrato molti punti di contatto.

Fino ad oggi gli studi su Ascanio Condivi ne hanno analizzato settorialmente la vita e l'attività di biografo. Un'indagine a tutto campo ha tuttavia dimostrato che i due aspetti sono profondamente legati.

Innanzitutto, come verrà spiegato nel primo capitolo della tesi, è grazie alle protezioni familiari ricevute che gli fu possibile l'affermazione nella città papale e la frequentazione di illustri personalità. Seguendo una pista tracciata agli inizi del XIX secolo dall'erudito marchigiano Carlo Grigioni e poi ripresa in epoca recente da Michael Hirst, insigne studioso dell'arte rinascimentale, sono state ripercorse le tappe biografiche del marchigiano, grazie ad una rilettura del materiale documentario, che trova i suoi punti cardine nelle testimonianze conservate presso l'Archivio Storico di Ripatransone e nel carteggio cinquecentesco del letterato Annibal Caro.

Si è poi passati ad analizzare in maniera particolareggiata gli anni trascorsi dal Condivi a Roma a contatto con Michelangelo. Le notizie concernenti tale periodo sono scarne e sono per lo più desunte dalla sua opera a stampa e da qualche incursione archivistica. Nello specifico i punti fermi in nostro possesso sulla sua attività romana sono le lettere indirizzate a Lorenzo Ridolfi e conservate nell'Archivio di Stato di Firenze, che testimoniano la realizzazione del busto bronzeo di *Lucio Cornelio Silla*, la tavola

dell'*Epifania*, conservata a Firenze presso Casa Buonarroti, che origina da un cartone preparatorio del Buonarroti, e le notizie contenute nella biografia michelangiolesca.

Partendo da questi elementi sono scaturiti una serie di collegamenti, che hanno permesso di inserire il Condivi nell'ambiente socio culturale frequentato da Michelangelo alla metà del secolo. Stiamo parlando del gruppo di fiorentini esuli a Roma, capeggiato dal cardinale Niccolò Ridolfi, il quale insieme a Luigi del Riccio e Donato Giannotti, aveva creato un governo in esilio, in cui Michelangelo era inserito a pieno titolo. In tale ultimo contesto, il ruolo del Condivi si è rivelato essere assai più significativo di quello che fin ora si era creduto.

È emerso che ogni progetto, realizzato e non, che aveva visto Condivi impegnato al fianco di Michelangelo, può essere infatti ricondotto a tale circolo. Nella biografia michelangiolesca il marchigiano rende nota infatti l'intenzione di pubblicare una descrizione di villa Giulia, una raccolta di componimenti poetici del maestro ed un trattato d'anatomia; gli studi affrontati hanno consentito di verificare, anche in questo caso, che gli ultimi due progetti avevano a che fare con il gruppo di fiorentini frequentato dall'artista.

Per quanto concerne l'analisi del trattato d'anatomia si è condotta una ricerca sotto due diversi aspetti: è stata condotta un'indagine su come tale idea prese forma e l'influenza che ebbe sul progetto il contesto culturale del periodo, che si presentava altamente interessato alla materia, e nello stesso tempo si sono cercate le tracce del coinvolgimento del giovane allievo.

A tale fine si è partiti con l'analizzare i disegni del Buonarroti e di seguaci, il cui contenuto riflette gli studi d'anatomia cari all'artista. Dei numerosi disegni di tale soggetto sono stati inizialmente presi in considerazione quelli che non hanno a che fare direttamente con un'opera del maestro, bensì che si presentano come esercizio sull'indagine del corpo umano. Tuttavia un'analisi d'insieme del materiale catalogato ha suggerito di allargare il campo d'indagine ad altri fogli dell'artista. É stato così possibile formulare una nuova ipotesi, che suggerisce di identificare il Condivi come l'autore di alcuni segni grafici presenti sui fogli michelangioleschi.

In questa fase del lavoro si è posto l'interrogativo se il discepolo non avesse potuto egli stesso realizzare dei disegni che potessero documentare quanto appreso dal maestro. Sicuramente in tal senso degli spunti di indagine interessanti esistono, ma ad oggi il

corpus pittorico del marchigiano appare troppo esiguo per formulare un giudizio definitivo sulla sua personalità artistica, che, comunque, dovette essere molto modesta.
Viceversa la ricerca di un coinvolgimento del Condivi nella progettazione del celebre canzoniere di Rime michelangiolesche, purtroppo mai realizzato, ma ben documentato dalle fonti, ha aperto un significativo profilo di ricerca.
Sono stati analizzati i codici contenenti i componimenti dell'artista toscano e, tra questi, si è rilevato di particolare interesse quello conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. Il manoscritto conserva trascrizioni di scritti michelangioleschi sia autografi dell'artista che di altre mani. Più in particolare quelle dei fiorentini Donato Giannotti e Luigi del Riccio nonché di un anonimo copista non calligrafo che, secondo un'attenta analisi dei caratteri grafici, si è pensato di riconoscere proprio in Ascanio Condivi.
Ed anche la *Vita di Michelagnolo* ha trovato delle implicazioni con il contesto socio culturale a cui sono stati ricondotti gli altri progetti. Una serie di elementi precedentemente ignorati ha permesso di sostenere che proprio l'intimo amico di Michelangelo, Donato Giannotti, possa aver collaborato alla stesura della biografia.
I progetti artistico letterari sono sicuramente la nota più significativa del rapporto tra i due protagonisti dal momento che il Condivi più che seguire un discepolato di tipo artistico, aveva lavorato al fianco di Michelangelo per aiutarlo a concretizzare i suoi progetti di natura artistico letteraria. Egli si presenta perciò come un attento e scrupoloso discepolo, pronto ad ascoltare ogni insegnamento, ma sostanzialmente incapace di una propria creatività. L'unica opera attribuita con certezza al Condivi, oggi conservata a Firenze presso Casa Buonarroti, è infatti di modesta manifattura e deriva da un cartone di analogo soggetto e dimensioni simili schizzato da Michelangelo e conservato presso il British Museum di Londra. Nel ripercorrere la storia documentaria delle due opere, è stata approfondita l'analisi di alcuni studi di attribuzione molto discussa, che potrebbero essere il frutto di una collaborazione tra il discepolo e il maestro o ricondotte alla paternità del Condivi.
L'esigua produzione artistica di Ascanio Condivi ci permette di asserire che Michelangelo dovette apprezzare di lui più la statura morale che non il talento, poiché non solo lo soccorse nella realizzazione della pala d'altare e lo appoggiò in prestigiose commissioni, ma tra i tanti letterati a lui vicini affidò propria alla sua penna la redazione della propria biografia.

L'analisi della *Vita di Michelagnolo*, in ragione della sua importanza, si è rivelato essere l'argomento di maggior interesse, tanto che il secondo tomo della tesi è stato interamente dedicato alla sua analisi. L'indagine è partita da una comparazione del testo con la biografia michelangiolesca scritta da Giorgio Vasari nel 1550 e poi ripubblicata con aggiunte e correzioni nel 1568, che ha portato alla realizzazione di una nuova edizione, che consente una lettura sincronica delle tre opere.

L'esigenza del confronto è, per vero, già nota nella letteratura critica; nel 1887 infatti Karl Frey aveva pubblicato un'edizione comparata delle tre opere, tra le quali, era assunta come punto nodale dell'analisi la biografia del Vasari. Il percorso sviluppato è stato, in questa sede, inverso: elemento nevralgico dello studio è il testo del Condivi, il quale è stato arricchito da note esplicative, il cui contenuto sviluppa gli elementi di confronto con le biografie vasariane. In questo contesto è stato possibile, grazie ad un incrocio di dati documentari e delle affermazioni contenute nello scritto condiviano, svelare un legame - fin ora passato sotto silenzio - tra gli stessi biografi. È stata inoltre realizzata una schedatura delle edizioni della biografia condiviana esistenti in Italia e sono stati evidenziati gli esemplari degni di nota che presentano postille manoscritte.

1. Ascanio Condivi (1525-1574)

La ricerca sulla figura del marchigiano Ascanio Condivi e del suo rapporto con il maestro Michelangelo Buonarroti muove inevitabilmente da un'indagine sulle origini del giovane discepolo. La fortuna del Condivi a Roma è, invero, riconducibile alle protezioni familiari ricevute, le quali gli permisero la frequentazione delle personalità più illustri del tempo. Seguendo le tracce di un percorso intrapreso agli inizi del Novecento da Carlo Grigioni, poi rimeditato da Michael Hirst alla fine del secolo scorso, si è inteso rivisitare la biografia del marchigiano alla luce del carteggio che lo vede protagonista e del materiale documentario conservato presso l'Archivio storico di Ripatransone. Un ennesimo spoglio dei rogiti ha permesso di analizzare ripetutamente le trascrizioni già pubblicate, le quali sono state, talvolta, integrate e, oltremodo, arricchite di un corredo di altri atti inediti; da una visione d'insieme del materiale raccolto è stato inoltre possibile chiarire un errore di identificazione che perdurava sulla figura del discepolo.

1.1. LO STATO DEGLI STUDI

Il 16 luglio 1553, edita da Antonio Blado, veniva pubblicata la *Vita di Michelangelo* scritta da Ascanio Condivi da la Ripatransone.

L'autore della biografia è un personaggio la cui vicenda presenta ancora oggi molti punti oscuri dal momento che le fonti cinquecentesche non forniscono alcuna informazione in merito alla sua vicenda. Le prime ricerche documentarie sul conto del biografo sono iniziate alla metà dell'Ottocento da parte di studiosi marchigiani, curiosi di rintracciare notizie sull'illustre conterraneo. Fino ad allora gli unici dati noti su Ascanio Condivi erano quelli contenuti nella stessa biografia, che, per vero, ancora oggi costituiscono gli elementi più interessanti in merito al soggiorno romano del biografo.

Nel frontespizio del testo sono dichiarate le origini ripane dell'autore[1], mentre numerosi dettagli del proprio apprendistato presso il Buonarroti sono forniti nel corso della trattazione. Ascanio dichiara che appena giunto a Roma entrò in stretta familiarità con il Buonarroti, il quale lo prese sotto la sua ala protettiva. Il maestro non solo gli aprì «ogni suo secreto che a tal arte s'appertiene» ma lo aiutò anche economicamente, sfatando il mito della ben nota avarizia michelangiolesca[2]. Il biografo non fornisce ulteriori dettagli circa i tramiti grazie ai quali era entrato in contatto con il Buonarroti, ma tiene a sottolineare più volte la dimestichezza intrattenuta con il Papa e le personalità a lui vicine. A suo dire sarebbe stato proprio il Pontefice a dare impulso alla stesura dello scritto[3].

L'incontro con Michelangelo sarebbe avvenuto intorno al 1545, secondo quanto desumibile dal fatto che nel 1547 esisteva tra i due personaggi un rapporto di consuetudine; quell'anno morì, infatti, Vittoria Colonna e Condivi dichiara nel testo di aver assistito il suo maestro addolorato per quell'evento[4].

Il ruolo del giovane ripano presso il grande artista non si concretizzò tuttavia solo nel classico apprendistato artistico, anzi dalle espressioni usate nel testo sembrerebbe che il Condivi avesse voluto ammettere la propria mediocrità artistica. Tra le ragioni a causa delle quali i discepoli di Michelangelo non erano riusciti ad eccellere include infatti le modeste capacità dimostrate[5].

Nella biografia non vi è alcun accenno ad opere d'arte realizzate in collaborazione con il maestro ma in più punti sono ricordati gli incarichi di natura artistico letteraria affidatigli dall'artista toscano. Il Condivi avrebbe dovuto pubblicare una raccolta dei componimenti

---

[1] Sul frontespizio del testo condiviano si legge: *Vita di Michelagnolo Buonarroti, raccolta per Ascanio Condivi da la Ripa Transone*, Roma appresso Antonio Blado Stampatore Camerale, nel M.D.LIII. alli XV. di Luglio. Ripatransone è borgo marchigiano in provincia di Ascoli Piceno.

[2] Il testo integrale della *Vita di Michelagnolo* del Condivi è riportato nel II Tomo del presente lavoro. L'edizione da cui è tratto il testo è quella del 1998, curata da Giovanni Nencioni, con saggi critici a cura di Michael Hirst e Caroline Elam (CONDIVI 1553, ed. 1998). Per il brano condiviano vedi *infra,* II tomo, p. 479: «[…] e ho seguito i miei studi e la disciplina del maestro e del'Idol mio […]. Né solamente delle sue opere e stato liberale, ma della borsa ancora spesso ha sovvenuto a bisogni di qualche povero virtuoso e studioso o di lettere o di pittura, del che io posso essere testimone, avendolo visto tale verso me medesimo. […]. Né è vero quel che molti gli appongano, che non abbia voluto insegnare, anzi ciò ha fatto volontieri, e io l'ho conosciuto in me stesso, al qual egli ha aperto ogni suo secreto che a tal arte s'appertiene».

[3] Per la dedica a Giulio III vedi *infra,* II Tomo, p. 341, nonché la seguente affermazione in ivi, p. 459: «Il che, avendo anch'io avuto accesso a Sua Santità, ho con le mie orecchie dalla sua bocca inteso, […]».

[4] Nel 1547 esisteva tra i due personaggi un rapporto di consuetudine; quell'anno morì, infatti, Vittoria Colonna e Condivi dichiara nel testo di aver assistito il suo maestro addolorato per quell'evento. Ivi, p. 471: «Per la costei morte più tempo se ne stette sbigotito e come insensato».

[5] Per il passo vedi ivi, p. 479. La singolare ammissione da parte del biografo è rilevata in Hirst in CONDIVI 1553, ed. 1998, p. V.

poetici autografi del Buonarroti[6], una descrizione delle varie fasi esecutive per la realizzazione di villa Giulia ed un trattato che rendesse noti agli artisti i precetti michelangioleschi su come dipingere e scolpire le figure umane[7]. Quest'ultimo progetto risulta di particolare rilevanza dal momento che il biografo si sofferma nella sua descrizione. Michelangelo aveva effettuato con Ascanio la dissezione di un cadavere inviatogli allo scopo dall'anatomista Realdo Colombo per renderlo edotto sulla materia. Tali indagini avvenivano nell'abitazione romana del discepolo sita nel Rione Monti, presso la chiesa di Sant'Agata dei Goti.

Ulteriori informazioni che riguardano le protezioni avute durante gli anni romani sono rintracciabili laddove il Condivi nomina i personaggi legati al Buonarroti da vincoli di stima ed amicizia. Egli indica come suoi reverendissimi patroni i cardinali Tiberio Crispo e Niccolò Ridolfi[8].

È fondato sostenere che un ulteriore riferimento a sé stesso sia rintracciabile quando Ascanio riferisce che l'artista amava circondarsi di discepoli dai nobili natali e che di ogni persona ammirava una particolare virtù. Stando alle notizie forniteci dal Condivi sembrerebbe di aver a che fare con un giovane di brillante ingegno e di molteplici virtù, studioso di arte ma erudito anche nelle lettere; egli sarebbe stato il discepolo prediletto di Michelangelo, in contatto con tutti i notabili del tempo e stimato oltremodo dal pontefice.

Queste informazioni per vero non hanno trovato conferma nei resoconti e nei documenti contemporanei. Nel 1564 nell'orazione funebre di Michelangelo, Benedetto Varchi[9] lo cita semplicemente come autore della biografia michelangiolesca e nello stesso anno

---

[6] Vedi *infra,* II Tomo, p. 485: «Spero tra poco tempo dar fuore alcuni suoi sonetti e madrigali, quali io con lungo tempo ho raccolti sì da lui sì da altri, e questo per dar saggio al mondo quanto nell'invenzione vaglia e quanti bei concetti naschino da quel divino spirito».

[7] Ivi, p. 463: «E perché oggimai è d'età grave e matura, né pensa di poter in scritto mostrare al mondo questa sua fantasia, egli con grande amore minutissimamente m'ha ogni cosa aperto, il che anco cominciò a conferire con messer Realdo Colombo, notomista e medico cerusico eccellentissimo, e amicissimo di Micheagnolo e mio, il quale per tale effetto gli mandò un corpo morto d'un moro giovane, bellissimo e quanto dir si possa dispostissimo, e fu posto in Santa Agata dove, io abitava e ancora abito, come in luogo remoto; sopra il qual corpo Michelagnolo molte cose rare e recondite mi mostrò, forse non mai più intese, le quali io tutte notai, e un giorno spero, coll'aiuto di qualche uomo dotto, dar fuore a comodità e utile di tutti quelli che alla pittura o scoltura voglion dare opera».

[8] Ivi, p. 469: «[…] similmente del reverendissimo patron mio il cardinal Crispo, per trovare in lui, oltre alle molte buone qualità, un raro e eccellente giudicio[…]. Aveva ancor stretta amicizia col mio reverend(issimo) padrone, il cardinal Ridolfi buona memoria, porto di tutti i virtuosi».

[9] Varchi in BAROCCHI 1960-1962, I, pp. 56-57.

Daniele da Volterra[10] lo ricorda in una lettera a Giorgio Vasari per aver trasferito in pittura un disegno del Buonarroti. Nessuna informazione supplementare è fornita dalle fonti. Anzi, il Vasari nell'edizione Giuntina delle Vite del 1568[11] lo ricorda con parole denigratorie, che mettono in luce la sua incapacità di realizzare autonomamente opere d'arte. Il giudizio dell'aretino è dettato sicuramente dalla rivalità scaturitasi in seguito alla pubblicazione del testo condiviano; ricordiamo che Giorgio Vasari nel 1550 aveva pubblicato la biografia di Michelangelo, inserendola in *Le vite* edite da Lorenzo Torrentino ma tale scritto non aveva riscosso il pieno plauso dell'artista. Michelangelo si era affrettato infatti a promuoverne una nuova edizione ed aveva affidato l'incarico al giovane Condivi, il quale aveva apertamente dichiarato che la stampa affrettata del testo era riconducibile alle numerose mancanze presenti nella precedente biografia. Ciò detto il silenzio delle fonti circa altre opere realizzate dal Condivi durante il periodo trascorso a Roma sembrano dare maggior credito alle affermazioni del Vasari di quanto non potrebbe sembrare a prima vista.

Fino alla metà dell'Ottocento nessuno studio né alcuna notizia ha fatto chiarezza sull'attività del giovane ripano. Si duole di non avere ulteriori notizie da riferire sul conto del biografo Anton Francesco Gori, erudito fiorentino autore della seconda ristampa del testo condiviano, edita a Firenze per Gaetano Albizzini nel 1746:

> «Rispetto ad Ascanio Condivi, la patria del quale fu Ripa Transona, io non posso dare sicure notizie riguardanti l'abilità di esso nella Pittura più tosto, che nella Scultura; poiché non mi sono ancora avvenuto in vedere qualche opera del medesimo di tal genere, nè da altri mi è stata fatta considerare; benché qualche diligenza io n' abbia fatta»[12].

---

[10] Daniele da Volterra a Giorgio Vasari, Roma, 17 marzo 1564: «Quattro pezzi di cartoni, Uno fu quello, l'altro cartone che dipingeva Ascanio, se ve ne ricorda; et uno Apostolo il quale disegnava per farlo di marmo in San Pietro, et una Pietà, ch'egli avea cominciata: della quale vi si intende solo le attitudini delle figure, sì v'è poco finimento. Basta, quello del Christo è il meglio […]». Vedi *infra* Doc. XXXIX.

[11] Vedi *infra,* II Tomo, p. 472: «Ascanio dalla Ripa Transone durava gran fatiche, ma mai non se ne vedde il frutto né in opere né in disegni, e pestò parecchi anni intorno a una tavola, che Michelagnolo gli aveva dato un cartone: nel fine se n'è ito in fummo quella buona aspettazione che si credeva di lui, che mi ricordo che Michelagnolo gli veniva compassione sì dello stento suo, e l'aiutava di suo mano; ma giovò poco».

[12] Gori in CONDIVI 1553, ed. 1746, p. XIII: «Ma quand' anche altro in questo mondo fatto non avesse, che questo Ritratto, in cui così ai vivo ha dipinto il suo gran Maestro, che meritamente chiama Principe dell' Atte del Disegno; questo solo basta, per conosceere, che era un uomo di grande abilità, di gran giudizio, ed oltre a ciò assai erudito e diligentissimo conoscitore del buono e del bello, e per conseguenza vero discepolo del Buonarroti, essendo di più oltre modo vago e disioso di faticare coll' ingegno, e colla mano. Michelagnol era di natura sua modestissimo; e certamente, sé egli a tal opera non si fosse accinto, saremmo

Sporadiche menzioni si rintracciano in ulteriori testi Settecenteschi: l'abate Camolli[13] ed il Santini[14] lo menzionano tra gli architetti e disegnatori del Cinquecento.

Le prime ricerche documentarie che cercarono di far luce sulla vicenda della famiglia Condivi iniziarono negli anni Trenta dell'Ottocento ad opera del marchese Filippo Bruti Liberati[15], noto storico ripano che intraprese uno spoglio dei documenti custoditi presso l'Archivio Storico di Ripatransone. Tali ricerche ebbero esiti inaspettati dal momento che presso l'Archivio è custodito un ricco apparato documentario inerente la figura del Condivi e dei suoi familiari. Così, nell'arco di circa trent'anni, dal 1836 al 1866, lo studioso in occasione di matrimoni e ricorrenze religiose diede alle stampe degli opuscoli contenenti informazioni sul nostro biografo che hanno rappresentato il punto di partenza per gli studi successivi. Nei libretti del marchese è documentata l'attività del Condivi presso il borgo natio tramite una serie di rogiti redatti dopo la pubblicazione della biografia michelangiolesca. La sua storia è inoltre intrecciata a quella della casata dei Caro: Ascanio aveva infatti sposato Porzia, nipote del celebre letterato civitanovese Annibal Caro. Grazie a tale scoperta si riuscirono a chiarire i riferimenti ad Ascanio e a sua moglie rintracciabili nel carteggio pubblicato da Federico Seghezzi e Pietro Mazzucchelli tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX secolo[16]. Il Bruti formulò inoltre ipotesi sui tramiti e i meriti che permisero ad Ascanio di stringere relazioni così

---

ora all' oscuro, e moltissime recondite cose di questo divino Artefice non si saprebbero, delle quali come di tante gioie ha impreziosito questa Vita, colla quale con buon ordine, sì 1' eterno, che l' interno tutto, e le morali Virtù e Cristiane, e gli studi di Michelagnolo con gran piacere e profitto nostro ci ha poste sotta degli occhi. Tanto per ora mi basta di aver accennato rispetto a questo valente e dotto Scrittore s intorno al quale, sé qualche Letterato averà più precise e, importanti notizie, e si degnerà di comunicarmele riguardanti l'opere, che gli scritti del medesimo, e specialmente i precetti e le regole del Disegno ricavate dall' oracolo e viva voce di Michelagnolo, che nascoste in qualche luogo si anno, non lascerò di rendergli grato onore, e di riferirle in altro Volume».

[13] COMOLLI 1788, II, pp. 302, 320.

[14] SANTINI 1779, p. 34: «Ascanius Condivus insignis delineator, & Architectus vitam scripsit Michelis Angeli Bonarote sui praeceptoris aliis pluribus adjectis ad pictura pertinentibus. Romae per Antonium Baldum in 4. Hoc opus pluries recusum fuit».

[15] L'attività storico-letteraria del marchese Filippo Bruti Liberati fu estremamente accurata ed è ancora oggi di fondamentale importanza per studiosi e cultori delle "patrie memorie". Per la sua biografia vedi VECCIA 1868, pp. 1-44.

[16] CARO ed. 1819-1821, II, pp. 311-312; CARO ed. 1819-1821, II, pp. 229-230, 261-265; III, pp. 51-53 pp. 66-71; pp. 74-75.

illustri nonché riferì le numerose tradizioni orali che circolavano sul conto di questo oscuro personaggio.

Le informazioni fornite dal marchese Liberati furono guardate con grande interesse da studiosi successivi che le ripresero nei loro accenni alla figura del biografo michelangiolesco. Così fa il Ricci nelle *Memorie storiche della Marca d'Ancona*[17], il Gualandi nelle sue *Memorie riguardanti le belle arti* [18], o ancora Alessandro Atti in un articolo in *L'album-Giornale letterario e di Belle Arti*[19]. Anche il Moroni[20] utilizza gran parte del materiale rintracciato dal nobile per la stesura della storia di personaggi illustri residenti a Ripatransone.

Gli scandagli gettati dal Bruti necessitavano tuttavia di essere ordinati in maniera organica e di essere arricchiti con ulteriori approfondimenti. Gran parte del materiale da lui scoperto non era stato trascritto o analizzato ma semplicemente ne era stata indicata la presenza presso i locali del Municipio. Siffatto lavoro fu intrapreso nel 1908 da Carlo Grigioni[21], un medico bolognese che, una volta trasferitosi a Ripatransone, si occupò di storiografia artistica del territorio con grande attenzione e professionalità; l'erudito iniziò uno studio sistematico del materiale d'archivio, che lo portò alla realizzazione di una biografia documentata del Condivi. Un indagine lunga e costante quella del Grigioni che non si limitò solo al territorio ripano ma si allargò anche alla città papale dove il biografo visse per nove anni. I documenti romani furono tuttavia resi noti solo nel 1990 da Alberto Schiavo[22] , il quale era precedentemente entrato in contatto con il medico umanista.

Sempre sulla base del materiale rintracciato dal Grigioni, nel 1975 Giorgio Settimo, conoscitore d'arte ripana, pubblicò una nuova biografia del Condivi. Quanto scritto venne

---

[17] RICCI 1834, II, pp. 19, 39-41.

[18] GUALANDI 1841, p. 32 ss.

[19] ATTI 1852, pp. 362-363.

[20] MORONI 1840-1879, 57, p. 21.

[21] GRIGIONI 1908. Carlo Grigioni nacque a Forlì nel 1871 e morì il 23 giugno 1963 all'età di 92 anni. Il dr. Grigioni si laureò in medicina e chirurgia a Bologna nel 1894, esercitando la professione prima a Forlì, poi a Ripatransone di Ascoli e di nuovo in Romagna a S. Mauro. Durante la prima guerra mondiale fu capitano medico di campo al Corso, poi all'ospedale militare di Milano. Nella capitale lombarda, nel 1917, entrò a far parte del Touring Club come redattore delle Guide d'Italia, dedicandosi definitivamente all'attività letteraria. Nella sua lunga carriera consultò archivi dovunque da Napoli a Milano, particolarmente quelli delle Marche, Romagna e Roma, schedando migliaia di documenti che utilizzò poi in saggi e studi. Particolarmente degne di nota le sue ricerche negli archivi romagnoli che hanno portato a comporre un quadro pressoché completo dell'attività dei pittori a Faenza in epoca rinascimentale. Vedi la sua biografia a cura di Giorgio Cicognani in
http://www.sistemamusei.ra.it/main/index.php?id_pag=99&op=lrs&id_riv_articolo=120.

[22] SCHIAVO 1990, pp. 969-971.

poi rielaborato dallo stesso autore e presentato in un testo di promozione del territorio locale[23]; interessante nel volume è la trascrizione di due lettere cinquecentesche conservate nella biblioteca di un nobile esponente di Ripatransone, Giuseppe Maria Boccabianca, oggi defunto.

Tutti gli studiosi marchigiani che si sono occupati di ricostruire la biografia del Condivi hanno analizzato per lo più la sua vicenda personale, senza indagare sul periodo trascorso a Roma e dunque sul suo rapporto con Michelangelo e sul ruolo di biografo. Possiamo dire infatti che gli studi che dal Settecento ad oggi hanno analizzato la figura di Ascanio si sono soffermati in maniera settoriale sull'indagine della vita e dell'attività di biografo.

L'interesse della critica su Condivi biografo si è sempre concentrato prevalentemente sui saggi introduttivi rinvenibili nelle varie edizioni della Vita che si sono susseguite negli anni. Tra queste la pubblicazione curata da Emma Spina Barelli del 1964[24] o le edizioni inglesi di Hellmut Wohl del 1976[25] e di Charles Robertson del 2006[26]. I saggi inseriti nei testi in questione contengono pochi cenni biografici del Condivi poiché mirano ad analizzare il contenuto del testo stesso, vale a dire le informazioni fornite sul Buonarroti. In questo contesto fa eccezione il contributo di Giorgio Patrizi inserito nel *Dizionario biografico degli Italiani*[27], un'opera che riunisce le biografie degli italiani che hanno contribuito alla storia artistica, politica, scientifica e culturale del paese a partire dalla caduta dell'impero romano d'occidente. Ma soprattutto sono degni di menzione i due saggi critici di Michael Hirst, uno dei più autorevoli michelangiolisti dei nostri giorni; il primo risale al 1995, scritto in seguito ad una conferenza svoltasi alla British Academy e ripubblicato con la traduzione italiana di Barbara Agosti nel 2004[28], e l'altro del 1998[29] inserito come introduzione alla riedizione della *Vita* curata da Giovanni Nencioni. In entrambi i testi, l'autore analizza il rapporto tra Michelangelo e Condivi tenendo presente

[23] Giorgio Settimo è un maestro ripano che nel 1975 pubblicò la propria tesi di laurea incentrata sulla figura del Condivi. Nel 2004 due costruttori marchigiani, i fratelli Ascani, vollero promuovere il territorio e finanziarono la pubblicazione di una riedizione del testo. Vedi SETTIMO 1975 e SETTIMO 2004.

[24] CONDIVI 1553, ed. 1964, pp. 5-12.

[25] CONDIVI 1553, ed. 1976, pp. XIII-XXII.

[26] CONDIVI 1553, ed. 2006, pp. 7-30.

[27] Patrizi in DIZIONARIO BIOGRAFO DEGLI ITALIANI, 27, 1982, s,v. Condivi Ascanio.

[28] La conferenza tenuta da Michael Hisrt si intitolava Michelangelo and his first biographers e venne discussa il 13 dicembre 1995 alla British Accademy. Pubblicata in *Proceedings of British Academy. Lectures and Memories*, 94, 1996, pp. 63-64 fu tradotta da Barbara Agosti nel 2004, vedi HIRST 2004, pp. 30-57.

[29] CONDIVI 1553, ed. 1998, pp. I-XX.

il regesto biografico del discepolo tratto dagli studi del Grigioni al fine di rintracciare utili legami per chiarire l'amicizia tra i due protagonisti.
Una ulteriore indagine e una più approfondita analisi sulla vicenda personale di Ascanio è qui presentata al fine non solo di far luce sulla sua figura, ma anche sulla ragionevole probabilità di rinvenire spunti di interesse in ordine alla vicenda del Buonarroti.

1.2. ORIGINI DELLA FAMIGLIA CONDIVI

La famiglia Condivi non apparteneva per nascita alla nobiltà locale, ma già nel XVI secolo vantava un numero rilevante di personaggi che le diedero lustro.
Secondo le notizie riportate dal Colucci[30] il primo ascendente noto della casata fu Simone, figlio di Giovanni Condei, ancora vivente nel 1355. Le relazioni parentali di quel periodo non erano tuttavia chiare neanche al Grigioni, il quale iniziò la sua analisi dalla figura del nonno paterno di Ascanio, il notaio ser Vincenzo, la cui attività locale è documentata dal 1488 al 1526[31]. Dai libri del Catasto emerge che ai principi del Cinquecento la famiglia era una delle prime del territorio, grazie soprattutto alle ricchezze accumulate da Vincenzo la cui prole si distinse in diversi campi[32].
Ai fini della nostra trattazione occorre soffermarsi sulla figura del figlio più noto di Vincenzo, Francesco Condivi, detto Ceccone, il quale seguì la carriera paterna e ottenne importanti incarichi di natura politica, che, come vedremo, coinvolsero nel tempo anche il nipote Ascanio. Ceccone si addottorò molto giovane in giurisprudenza ed esercitò ben presto il notariato in patria, favorito dalla cospicua eredità paterna e da una vita lunga e operosa. I suoi rogiti coprirono infatti un arco di 61 anni, dal 1513 al 1574, e si accompagnarono ad una serie di cariche pubbliche ottenute nel borgo natio. Nei libri dei Consigli di Ripatransone è inoltre ricordato spesso per le sue qualità di uomo erudito, amante dei classici della letteratura[33].

[30] COLUCCI 1792, doc. n. 27.
[31] GRIGIONI 1908, p. 10.
[32] I figli di Vincenzo furono: Ludovico, Sebastiano, Francesco detto Ceccone e Latino. Tra questi si distinse Ludovico, capitano delle milizie insieme con Lutrech di Fox, il quale rimase ucciso nel 1528 combattendo sotto le mura di Ascoli Satriano. BRUTI LIBERATI 1937, pp. 5, 11.
[33] COLUCCI 1792, p. 50; BRUTI LIBERATI 1938, p. 5.

Altro figlio di Vincenzo era il padre del nostro biografo, Latino, la cui figura appare più defilata rispetto agli altri componenti della casata. Egli fu infatti diseredato dal padre e si interessò sempre di commercio con alterna fortuna economica. Nel 1520 sposò Vitangela di Ser Nicola – forse della nobile casata Ricci- dal cui matrimonio nacquero cinque figli. Il primogenito, Bernardino, detto anche Malatesta nacque verso il 1520, intorno al 1522 venne alla luce Celenzia, seguirono poi nel 1523-1524 Sulpizio, nel 1525 Ascanio e infine Custodia nel 1529[34]. Iscritto all'arte dei calzolai, Vincenzo possedeva diversi poderi e una bottega che doveva fruttargli una cospicua entrata; ciò nonostante dai Libri di Credito emerge che fu sempre gravato da ingenti debiti, risolti soltanto con il sostegno economico dei figli, primo tra tutti quello di Ascanio.

1.3. NASCITA E FORMAZIONE

L'atto di nascita di Ascanio non è giunto sino a noi, ma la data si può comunque desumere da un documento rintracciato dal marchese Liberati, laddove si legge che nel 1537 il fanciullo faceva parte degli *adiscentes Donatum*[35], vale a dire dei giovani che studiavano la grammatica di Elio Donato. Nel borgo Piceno le scuole pubbliche erano aperte fin da Quattrocento e la suddetta grammatica si studiava nei primi due anni del ginnasio inferiore e talvolta anche nel terzo. Stando a tali dati Ascanio nel 1537 avrebbe dovuto avere dodici o tredici anni, età d'altronde confermata da ulteriori indizi documentari che avremo modo di ricordare più avanti nella trattazione.

Ascanio nacque tra la fine del 1524 ed il 1525 e insieme con i fratelli fu avviato agli studi umanistici. D'altronde Ripatransone, nonostante fosse un piccolo centro, vantava un importante sostrato culturale ed una certa attività artistica, legata naturalmente, in mancanza di mecenati, alla committenza della Chiesa. I fratelli di Ascanio continuarono gli studi e si addottorarono nel campo della giurisprudenza. Sulpizio divenne notaio e Malatesta un valente giureconsulto. Ascanio intraprese una strada differente

[34] GRIGIONI 1908, p. 10.

[35] BRUTI LIBERATI 1951, p. 4. GRIGIONI 1908, p. 11: «In Ripatransone le scuole pubbliche erano aperte fin dal Quattrocento. Si trattava di un corso di cinque classi dalla grammatica alla filosofia; si pagavano 24 bolognini annui per la classe superiore detta di primo gardo, 18 e 20 per la seconda, 14 – 16 per la seguente, 11 o 12 per la quarta, 6 per il grado inferiore. In quest'ultimo troviamo iscritto Ascanio nel 1537 tra gli adiscentes Donatum mentre in quel medesimo anno Sulpizio si trovava alla quarta classe e Bernardino al primo grado, Berardino che l'anno seguente è chiamato Malatesta».

interessandosi d'arte. Nel 1541 gli fu affidato dagli Anziani del luogo l'incarico di dipingere lo stemma ripano sui pennoni dei quartieri di Capo di Monte a di S. Domenico.

> «Ascanio Latini pro pictura leonum in pennonis capitis montis, et Sancti Dominici pro eius recognitione bononenos decem»[36].

Non sappiamo chi fosse stato il suo maestro. Ovvi candidati possono essere individuati in Vincenzo e Lattanzio Pagani, pittori marchigiani originari di Monterubbiano. Vincenzo Pagani, il cui fare pittorico univa elementi di Raffaello allo stile di Carlo Crivelli, risiedette per diversi anni a Ripatransone. I documenti attestano la presenza del pittore alla fine del secondo decennio del secolo, mentre di dieci anni più tardi, nel 1527, è la sua richiesta di potersi trasferire con la famiglia nel borgo; richiesta prontamente accettata dal consiglio comunale[37]. Il Pagani fu coadiuvato nell'arte e nella bottega dal figlio Lattanzio, probabilmente l'artista più vicino ad Ascanio[38]. Nessuna prova è giunta sino a noi dell'attività giovanile del Condivi e le fonti sono mute al riguardo.

1.4. PRIMO VIAGGIO A ROMA

Nel 1543 Ascanio lasciò il borgo natio per recarsi a Roma; nel novembre di quell'anno egli figura infatti quale testimone di un contratto mediante il quale era stato commesso l'incarico a Nicola del Bosco e Michele di Senigallia di realizzare le finestre della Sala Regia in Vaticano, secondo il disegno di Perin del Vaga. L'atto venne stipulato per rogito del notaio di Ripatransone Michelangelo Tomassini ed è oggi conservato presso

---

[36] GRIGIONI 1908, p. 15.

[37] Vedi sulla biografia del Pagani il regesto biografico-artistico in Scotucci - Pierangelini in SCOTUCCI 1994, pp. 215-218.

[38] GRIGIONI 1908, p. 11.

[38] Nel 1543 il giovane Lattanzio fu a Roma, come attesta un documento conservato presso l'Archivio storico di Monterubbiano. È stato più volte ipotizzato che durante il suo soggiorno romano egli avesse partecipato come anonimo collaboratore con Tibaldi e Perino del Vaga alla decorazione che Paolo III aveva commissionato per Castel Sant'Angelo, affidando l'incarico al prefetto Tiberio Crispo. L'anno seguente il Crispo fu eletto Cardinale diacono di Sant'Agata, laddove abitava il Condivi, il quale ricorda il prelato come suo reverendissimo padrone. Vincenzo Pagani e suo figlio Lattanzio lavorarono sempre per il Crispo tra il 1545 ed il 1548 a Perugia. Gli artisti marchigiani facevano parte dell'equipe che si occupava della decorazione della Rocca Paolina, una cittadella edificata da Antonio da Sangallo il Giovane con l'aiuto di Simone Mosca e decorata da Raffaellino del Colle e Cristoforo Gherardi, distrutta a furor di popolo nel 1848. Per la relazione tra il Crispo e i Pagani, con relativi documenti vedi Scotucci - Pierangelini in SCOTUCCI 1994, p. 81, 206.

l'Archivio di Stato di Roma tra i documenti della Reverenda Camera Apostolica[39] (DOC.I). Rintracciata da Carlo Grigioni, la testimonianza fu segnalata da Armando Schiavo nella monografia su Michelangelo nel 1990[40]. Il nome del Condivi compare in calce al documento, laddove il giovane è definito *scholaro romano*. Se consideriamo le professioni svolte dai suoi familiari ed il fatto che Latino si era sempre adoperato, anche oltre le proprie possibilità, per far studiare i figli, la considerazione isolata del documento potrebbe generare confusione, là dove il termine *scholare* sembrerebbe far pensare che il giovane avesse frequentato la nota università romana La Sapienza. Tuttavia l'iscrizione contenuta in un ritratto del Condivi[41], conservato a Ripatransone presso il Museo Civico, la quale definisce «Ascanio Condivi ripano scolaro e scrittore della Vita di Michelagelo Buonarroti», induce a ritenere che il termine *scholare* fosse riferito proprio all'attività di apprendistato presso lo stesso Buonarroti (FIG. 10). Nella biografia michelangiolesca il Condivi scrive che i suoi studi erano stati piuttosto per dipingere che per iscrivere e che aveva «seguito gli studi e la disciplina del maestro, il quale gli avrebbe aperto ogni suo secreto che a tal arte s'appertiene»[42].

Non abbiamo la certezza se dal 1543 il giovane si fosse stabilito nell'Urbe ma è ipotizzabile che, dopo un breve rientro di circa un anno nelle Marche, dal 1545 il biografo si trovasse nella città papale. Il padre Latino nel 1544 veniva tassato ancora per bocche sette mentre dal 1546 – manca la tassazione del 1545 – le bocche scesero a cinque. I componenti del nucleo familiare che vennero meno alla tassazione furono Ascanio e la sorella Custodia, maritatasi quell'anno[43]. Tale data è confermata indirettamente anche dal Condivi, quando nella biografia di Michelangelo scrive di aver assistito il suo maestro

[39] Il Grigioni menziona un piccolo incarico svolto dal Condivi per conto del Comune di Ripatransone, nell'ottobre 1543 (GRIGIONI 1908, p. 15). Stando a questa testimonianza l'arrivo a Roma del Condivi avvenne pochi giorni prima la stipulazione dello stesso contratto nel quale figura come testimone insieme a quello del nobile Bernardo Cappello.

[40] Ascanio fin dalle sue prime apparizioni sulla scena romana era inserito in un circolo di personaggi di primo piano, figurando in un atto riguardante il palazzo apostolico insieme a Bernardo Cappello, personaggio di rilievo molto vicino alla famiglia Farnese. Il documento si rivela inoltre interessante anche per argomenti che esulano dal nostro specifico argomento poiché aggiunge una testimonianza del ruolo che ebbe Perin del Vaga nella realizzazione delle vetrate della Sala. L'atto è citato ma non trascritto in SCHIAVO 1990, p. 969. Vedi *infra* Doc. I.

[41] Per il ritratto del Condivi vedi quanto discusso *infra,* pp. 33-37.

[42] Per il passo nel testo condiviano *infra,* p. 479.

[43] GRIGIONI 1908, p. 22, n. 106 .

addolorato per la morte di Vittoria Colonna. La poetessa morì il 25 febbraio 1547, dunque già quell'anno esisteva tra loro un rapporto di consuetudine[44].

1.5. UN CASO DI OMONIMIA

In merito alla presenza del Condivi a Roma è opportuno fare una precisazione. Nella monografia di Armando Schiavo del 1990[45] sono riferiti al Condivi alcuni documenti che in realtà riguardano un suo omonimo: Ascanio Condeo[46] de Urbino. La confusione è determinata dal fatto che quest'ultimo fu attivo negli stessi anni del nostro biografo; grazie alla corrispondenza inedita conservata presso l'Archivio di Stato di Firenze sappiamo infatti che fu attivo tra il 1544 e il 1545 tra Roma e Firenze. Tuttavia il Condeo era originario di Urbino e sposò la figlia di Rinaldo Brachiero, illustre canonico di Urbino. Maria della Rovere di Varano scrive di lui a Cosimo I de' Medici, il 12 marzo 1545:

> «Quella orfana figliola della bona memoria de messer Rinaldo Bracherio, servitore antiquo della illustrissima casa di Medici et di V. Ex.tia [Cosimo I], l'abiamo qua in Roma maritata ad uno giovene molto da bene et virtuoso, quale serà de la presente aportatore [...] Si chiama Ascanio Condio de Urbino, et vienne personalmente a recordarla portandoli quelli istendardi agionti con altre cose»[47].

È proprio al genero di Rinaldo Bracherio che si riferiscono due o forse tre dei documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Roma, ma pubblicati tra quelli che riguardano il biografo ripano. Il primo risale al 1544 e consiste in una testimonianza resa a favore di un

[44] Vedi il passo nel testo condiviano *infra*, p. 471.
[45] SCHIAVO 1990, pp. 969-971.
[46] Il cognome Condivi si rintraccia scritto come Cumdeo Cumidius Condeo ecc. dunque è facile cadere nell'errore.
[47] Maria della Rovere di Varano a Cosimo I de' Medici, Roma 12 marzo 1545 in ASF, ms. 4050, f. 93. Vedi anche la lettera di Lorenzo di Andrea Pagni a Pier Francesco Riccio, Livorno 30 marzo 1545. ASF, ms. 1170a, f. 507: «[...] Il Duca mio signore [Cosimo I] (al quale questo giovane [Ascanio Condio] da Urbino, marito della figliola che rimase di M. Rinaldo Brachiero, ha portato di Roma un confalone [gonfalone] et non so che stendardi, coperte da barberi et una mazza ferrata di diaspro, le quai cose pare fussino già del Duca Giuliano [di Nemours] bo. me. et poi del Cardinale [Ippolito] de' Medici) vuole che la S. V. [Riccio] in ricompenso di questa gratitudine, et anco per la dote di detta sua moglie, dia et numeri scudi trecento d'oro o ordini li siano numerati et pagati in Firenze o in Pisa, dove io penso che hora si trovi, et che vi dovesse arrivare hiersera [...]».

conterraneo, mentre il secondo è del 1554 e attesta che l'Ascanio in questione era residente a Ortona[48]. Più dubbio è l'identificazione del "Ascanio Condivio" che riscosse il 10 maggio 1555 diciassette scudi e mezzo quale familiare del defunto papa Marcello II[49].
A questo punto si potrebbe ipotizzare che anche il documento del 1543, citato precedentemente, sia da riferirsi all'omonimo di Urbino. La supposizione si rivelerebbe tuttavia inesatta dal momento che l'atto in questione venne rogato da un notaio nativo di Ripatransone, ma attivo a Roma, Michelangelo Tomassino. Il Tomassino apparteneva ad una nota famiglia di giuristi che operavano tra il borgo ripano e Roma, dove svolgevano importanti incarichi; in particolare egli fu notaio della Cancelleria Apostolica nonché segretario del Cardinale di Santa Fiora, Guido Ascanio Sforza[50]. La casata dei Tomassini fu da sempre legata da vincoli di stima e amicizia con la famiglia Condivi, tanto che si può ragionevolmente supporre che il giovane Ascanio fosse entrato in contatto con gli esponenti in vista della Roma dell'epoca e soprattutto con la Curia papale in virtù di raccomandazioni familiari[51].

1.6. IL SOGGIORNO ROMANO

I rapporti tra i Condivi e gli esponenti della Curia romana sembrano avvalorati dal fatto che lo zio del giovane, il notaio Francesco, compare in un atto del 24 agosto 1545

[48] SCHIAVO 1990, p. 969, doc. II; Ivi, p. 970, doc. V.
[49] Ivi, p. 971, doc. VI. Il documento si trova in ASR, Fondo Archivio Camerale, Mandati, vol. 896, fol. 223v.
[50] Michelangelo Tomassini, laureatosi giovanissimo in giurisprudenza intorno al 1530, andò subito a Roma e fu assunto come Notaro della Cancelleria Apostolica, divenendo poco dopo anche segretario del Card. Guido Ascanio Sforza di Santa Fiora. Gli atti del Tomassini consultati presso l'Archivio di Stato di Roma non prevedono il nome del Condivi se non per la testimonianza prima citata. Più volte, tuttavia, si trovano i nomi di personaggi di Ripatransone stabilitisi a Roma a testimonianza di come lo scambio fosse vivo e attivo.
[51] Per i rapporti tra i Condivi e i Tomassini vedi la lettera indirizzata dal giurista Ascanio Tomassini agli Anziani di Ripatransone *infra,* Doc. XIV. Sappiamo inoltre da una lettera del 1547 che anche Annibal Caro, zio acquisto di Ascanio, fu amico ed ebbe relazioni con la famiglia dei giuristi marchigiani. Dopo la morte di Michelangelo Tomassino avvenuta nel 1547, Caro scrisse una lettera al fratello di questi, Luca, anch'egli ottimo giurista, dicendo che rimpiangeva molto la perdita prematura dell'amico e deplorava il malinteso sorto tra i due alcuni anni prima (vedi CARO ed. 1819-1820, II, pp. 159-160). Il Caro in più di un'occasione appoggia la comunità ripana. Il 19 giugno 1555 scrive al Vicelegato della Marca d'Ancona per raccomandare un cittadino di Ripatransone che era stato coinvolto in una questione giudiziaria: «ed in questa ed in ogni altra Sua occorrenza, la prego che lo voglia aver per raccomandato, com'uno de' miei carissimi familiari; che per tale lo riconosco per le sue buone parti: e assecurandola che non mi può far cosa più grata di questa, me le offero, e raccomando sempre» in CARO ed. 1782, III, p. 35. È evidente dunque che i marchigiani residenti nell'Urbe fossero in contatto e si spalleggiassero l'un l'altro.

stipulato presso la Camera Apostolica e conservato oggi tra i Mandati Camerali dell'Archivio di Stato di Roma[52] (DOC. II). Il notaio ripano aveva firmato un contratto in veste di commissario per la tratta del grano dal Regno di Napoli verso i territori marchigiani alla presenza del pontefice Paolo III e del cardinale Guido Ascanio Sforza. E fu sempre lo zio Ceccone a rogare a Ripatransone un rogito, oggi custodito nei locali dell'Archivio storico ripano, nel quale Ascanio è dichiarato assente poiché residente presso la Curia romana[53] (DOC. IV).

La prima fonte certa della presenza del Condivi a Roma risale al giugno 1549, quando egli stesso scrive una lettera agli Anziani del paese, i quali lo avevano interpellato per la risoluzione di un affare non meglio specificato. La lettera fu pubblicata dal Grigioni nel 1908 ed è custodita presso il Museo Civico di Ripatransone[54] (DOC. III). Dal 1549 all'agosto 1551 Ascanio risiedette stabilmente nella città papale. In quegli anni molti furono i documenti rogati in patria, nei quali il nostro biografo fu rappresentato dal suo procuratore Giacomo Berardi. Ascanio, allora venticinquenne, doveva disporre di una discreta somma di denaro dal momento che gli atti dell'archivio ripano documentano precisamente le operazioni finanziarie svolte per conto del Berardi[55].

Datato 5 maggio 1550 è un primo documento in cui si dichiara che il giovane concedeva al padre il cospicuo prestito di trecento scudi d'oro e, a sua volta, Latino dava garanzia mediante ipoteca di una bottega ed un terreno:

> «Constitutus providus vir Latinus Cumdeo de terra riperansonis lajcus firmane diocesis sponte et ex eius Certa scientia […] confessus fuit se habuisse et recepisse ab onorabili viro domino Ascanio Cumdeo eius filio adsenti et in Romana Curia residenti et a me notario infrascripto ut publica persona ibidem et pro dicto domino Ascanio eiusque heredibus et successoribus stipulanti et recipienti summam et quantitatem tricentorum scutorum auri in auro boni auri et iusti ponderis»[56] (DOC. IV).

---

[52] Il documento è inedito e si trova in ASR., *Mandati Camerali*, vol. 881, f. 54; vedi *infra,* Doc. II.

[53] Il documento, datato 5 maggio 1550, è stato trascritto e pubblicato nei primi del Novecento da Carlo Grigioni (GRIGIONI 1908, p. 39 n. 82) ed è segnalato da Michael Hirst nel 1998 (Hirst in CONDIVI 1553, ed. 1998, p. IV, n. 8), vedi la trascrizione *infra,* Doc. IV.

[54] GRIGIONI 1908, pp. 17-18. Secondo quanto dichiarato in SETTIMO 2004, p. 41 è l'unica lettera superstite delle tre possedute nell'Ottocento dall'Arciprete Cellini. Per la lettera vedi *infra,* Doc. III.

[55] GRIGIONI 1908, p. 19.

[56] Vedi *infra,* Doc. IV.

In realtà il prestito si rivelò una vera e propria donazione al padre dal momento che nel dicembre dell'anno, sempre tramite il suo procuratore, Ascanio concluse l'acquisto di suddetti immobili. Nello stesso periodo il giovane ottenne anche l'emancipazione ed entrò in possesso di una casa in contrada Capo di Monte, per la quale dovette pagare 250 fiorini a Domenico Zitella, ultimo proprietario della casa[57]. Ascanio non si mosse da Roma fino a luglio 1551, come testimonia una fonte molto importante per ricostruire la vicenda del biografo: il carteggio dell'artista, rintracciato da Gaetano Milanesi nel 1868 presso l'Archivio di Stato di Firenze nel Fondo Acquisti e Doni[58]. Nelle lettere Ascanio scrive al fratello del cardinale fiorentino Niccolò Ridolfi, Lorenzo, per discutere dell'esecuzione di una testa bronzea a lui commissionata. Dagli scritti apprendiamo che tra il 4 e il 20 luglio 1551, nel mentre si svolgevano le trattative finanziarie a Ripatransone, il biografo era impegnato a Roma nella realizzazione dell'opera scultorea. Nel borgo natio si recò il mese successivo, in agosto, poiché il 24 del mese effettuò personalmente il pagamento del denaro per il riscatto della casa dal Zitella[59]. La permanenza fu tuttavia brevissima: il 3 settembre era già rientrato a Roma e scriveva al Ridolfi rimarcando la fatica del lungo viaggio:

> «Hieri, che furno li tre de Settembre, arrivai a Roma, per dio gratia, sano, ma non senza fastidio del lungo viaggio et de quello Ferrante, qual mostratemi una lettera de V. S., monstrò de esser mal satisfatto da me, dove io li dissi, che doppo la venuta de V.S., secondo che quella trattarebbe me, così trattarei lui: restrettomi de volermi fare pagare assai per la sua spesa et fatighe»[60] (DOC. XXII).

Il periodo successivo fu certamente speso alla realizzazione dell'*Epifania*[61]*,* unico dipinto attribuitogli con certezza, oggi conservato a Firenze presso il Museo di Casa Buonarroti nonché alla redazione della biografia michelangiolesca, pubblicata il 16 luglio 1553.
È lecito supporre che il 13 febbraio dell'anno il testo fosse già completato dal momento che in quella data un documento ripano attesta la presenza del Condivi nel borgo natio. Qui il giovane versò al padre le ultime rate per l'emancipazione e i denari necessari al

[57] GRIGIONI 1908, p. 19.
[58] MILANESI 1868, pp. 206-210. Per la trascrizione delle lettere vedi *infra,* pp. 252-256, Docc. XXIX-XXIV.
[59] GRIGIONI 1908, p. 19.
[60] Vedi *infra,* Doc. XXII.
[61] Per la tavola di Casa Buonarroti vedi quanto discusso *infra,* IV Capitolo: *Ascanio Condivi e Michelangelo. L'Epifania di Casa Buonarroti e il cartone di Londra*.

definitivo riscatto della bottega in contrada Capo di Monte; divenuto così proprietario dei beni li cedette in affitto allo stesso Latino per intermezzo del suo procuratore. Secondo le ricostruzioni di Carlo Grigioni, il giovane aveva in animo di fermarsi qualche tempo in patria, tant'è che vendette il cavallo con il quale era giunto in paese, ma fu sollecitato a rientrare nella città papale per affari familiari[62]. Gli venne intimato infatti dallo zio ser Ceccone di far ritorno immediato a Roma per recarsi dal pontefice affinché li aiutasse a risolvere la causa che vedeva coinvolta la famiglia con il mercante ebreo Emanuelino da Montolto. A tal scopo il biografo, insieme a suo fratello Malatesta, il 20 aprile 1553, partì per Roma munito di un rogito da consegnare direttamente a Giulio III[63] (DOC. V).

Neanche tre mesi dopo uscì la biografia michelangiolesca, ma la stampa dell'opera venne prontamente fermata per inserire tre nuovi passi. La versione così modificata doveva essere pubblicata il successivo 20 agosto, secondo quanto desumibile dagli scritti del letterato Annibal Caro al segretario del duca d'Urbino[64] (DOC. VI). Come abbiamo già ricordato il testo è dedicato a papa Giulio III e una delle interpolazioni alla prima versione della biografia prevede un'ampia celebrazione dello stesso papa. Il biografo dichiara di voler rendere onore al pontefice con la pubblicazione di una descrizione particolareggiata dell'erigenda villa Giulia e ribadisce più volte la stima nutrita nei suoi confronti sia da Michelangelo che da egli stesso. Per vero l'attività di adulazione posta in essere sembra rinvenire specifiche e decisive motivazioni nell'esigenza di suscitare un intervento benevolo e risolutore dello stesso pontefice riguardo l'intricata controversia insorta tra la famiglia del Condivi e il mercante ebreo[65].

---

[62] GRIGIONI 1908, p. 20.

[63] Il rogito della procura fatta da Francesco Condivi ai nipoti non è stato rintracciato ma presso l'Archivio Notarile di Ripatransone (da qui in poi AStR), Atti di Ercole Massi, vol. III, fol. 154 v., si trova il mandato di procura di Latino Condivi ai figli Ascanio e Maletesta. Il documento fu rintracciato e segnalato da Carlo Grigioni nel 1908 (GRIGIONI 1098, p. 19) e rinominato recentemente da un appassionato d'arte locale Giorgio Settimo nel 2004 (SETTIMO 2004, p. 55). Vedi *infra,* Doc. V.

[64] Il 20 agosto 1553 il letterato Annibal Caro si scusa con il segretario del duca di Urbino per la tardiva risposta dicendo di aver aspettato la pubblicazione della *Vita di Michelagnolo* scritta da un discepolo per leggere quanto lì esplicitato a proposito della realizzazione della tomba di Giulio II (Annibal Caro a M. Antonio Gallo, Roma, 20 agosto 1553: «Non risposi Sabbato alla lettera di V.S. aspettando che uscisse della stampa questa Vita di Michel'Angelo fatta da un suo discepolo: nella quale si fa menzione specialmente della cosa della sepoltura, di che io le parlai e delle sue giustificazioni in questo negozio», in CARO ed. 1819-1821, III, pp. 51-52). Vedi *infra,* Doc. VI.

[65] Il rogito della procura fatta da Francesco Condivi ai nipoti non è stato rintracciato ma presso AStR, Atti di Ercole Massi, vol. III, fol. 154 v., è ricordata la circostanza: «Latinus vincentii de Ripatransone pro se promisit et se obligavit relevare indemnem magistrum Cicconum Vincentii eius fratrem Malateste et

Dopo un altro anno trascorso a Roma, il Condivi ritornò nel borgo natio dove ottenne la commissione di una pala d'altare per la chiesa di San Domenico. Dall'atto di ordinazione del dipinto apprendiamo che egli stesso non era convinto se fermarsi definitivamente nel borgo o se stabilirsi nella città papale. Egli si impegnava infatti a completarla in breve tempo anche qualora fosse stato a Roma:

> «[…] Item che dette figure cioe detta Cona la posso far in Roma o altrove in tela come i frati forno contenti: obligandomi per ogni lor satisfactione monstar ogni giorno la diligenza sollicitudine et assiduità che Io de contouno usaro in far detta Cona al Generale […]»[66] (DOC. VII).

1.7. RITORNO A RIPATRANSONE: LE NOZZE E IL TURBOLENTO RAPPORTO CON ANNIBAL CARO

Motivo determinante del suo rientro a Ripatransone furono le nozze con Porzia Caro, figlia quindicenne di Giovanni Caro[67], fratello del più famoso letterato civitanovese Annibal Caro[68]. Le nozze si celebrarono a Civitanova agli inizi del 1555[69]. Il 10 gennaio

---

Ascanii filiorum dicti latini ad impetrandas litteras a Sanctissimo Domino Nostro in causa quam dictum latinus habet cum heredibus Emanuellini hebrei de monte ulmi».

[66] Per la commissione dell'opera vedi quanto discusso *infra,* pp. 27-28.

[67] Ancora oggi lo studio più completo sulla famiglia Caro è quello svolto da Giuseppe Recchi nel 1879. Lo studioso sulla base dei documenti rintracciati presso gli Archivi pubblici di Civitanova riuscì a ricostruire l'albero genealogico dei Caro. Porzia era la seconda figlia femmina di Giovanni Caro, fratello di Annibale, il quale si sposò nel 1533 con Alessandra di Giovanni Micheli, o di Michele; dalle nozze nacquero dieci figli, tutti molto legati allo zio Annibale. Vedi RECCHI 1879, pp. 21 ss.

[68] È verosimile immaginare che il matrimonio fosse stato deciso sulla base della conoscenza delle due famiglie marchigiane. Le amicizie di casate note di paesi vicini erano una consuetudine molto diffusa nei secoli passati, tanto più che Annibal Caro in una lettera del 1562 indirizzata ai Priori di Ripatransone ricorda un antico legame tra la propria casata e il territorio ripano. Vedi la lettera *infra,* Doc. XV.

[69] Nel 1838 il Marchese Bruti – Liberati rilevava l'impossibilità di stabilire con certezza la data delle nozze per la mancanza di documenti in merito. L'erudito riportava tuttavia la propria opinione in merito: «Dalla suddetta Vita si deduce che all'epoca della pubblicazione della medesima, cioè il 16 luglio 1553, un tal matrimonio non era ancora seguito, nominando in tale Opera Annibal Caro, come amico di Michelangelo e non come zio della propria moglie, quale qualifica credo non sarebbe stata dallo scrittore tralasciata. Che anzi lo stesso Annibale partecipa semplicemente ad un suo amico in data 20 agosto di detto anno la pubblicazione di questo libro, come fatta da un discepolo di quel sommo senza accennare con lo storico alcuna relazione». BRUTI–LIBERATI 1837, p. 5. L'anno successivo diede notizia di un documento custodito presso l'Archivio storico di Ripatransone, stilato dal notaio Domenico Grossi, datato 22 febbraio 1556 nel quale risulta che in tale data Ascanio era già sposato dal momento che faceva una donazione alla moglie Porzia. Ivi, 1838, p. 11.

Ascanio si trovava infatti nella città per l'apoca antinuziale[70] e le nozze furono celebrate da lì a poco (DOC. VIII). La sposa recò con sé una cospicua dote: 600 scudi o 1200 fiorini, dei quali il Condivi fece quietanza dodici anni dopo con garanzia su la propria casa[71]. Annibal Caro fece dono agli sposi di un ricco servizio di posate d'argento cesellate da un orefice del tempo; una di queste è giunta sino a noi ed è oggi custodita dal sig. Rodolfo Tozzi Condivi[72].

Nonostante le nozze, sappiamo Ascanio ripensava al periodo trascorso a contatto con Michelangelo poiché mentre si trovava a Civitanova scrisse diverse lettere al maestro per esprimergli la propria riconoscenza e rinnovargli la disponibilità a servirlo. È giunta sino a noi solo una di queste epistole, oggi custodita a Firenze nell'Archivio di Casa Buonarroti, in cui Ascanio dimostra la propria deferenza a Michelangelo, dichiarando di essere più in «obligo a voi che a mio padre»[73]. Sebbene la volontà di Ascanio fosse di tornare a Roma, egli si trattenne nelle Marche e dal matrimonio con Porzia nacque numerosa prole: il primo figlio, Timante[74], venne alla luce nel 1556, quindi uno del quale si ignora il nome, successivamente Antonio Francesco, poi Clarice, Pietro Paolo e per ultimo Ascanio, nato pochi mesi dopo la morte del padre[75].

Durante i primi anni di matrimonio la coppia dovette attraversare dei momenti difficili: innanzitutto alla metà del 1556 morì il padre di Ascanio, lasciando ai figli delle intricate questioni finanziarie da risolvere; a causa degli ingenti debiti contratti da Latino, Ascanio e suo fratello Malatesta accettarono l'eredità con il beneficio d'inventario e discussero per trovare un accordo in merito alla divisione dei beni, come testimoniato da due lunghissimi documenti custoditi nel locale dell'archivio ripano[76].

In secondo luogo ci furono delle controversie tra i coniugi stessi per la cui risoluzione fu chiamato a intervenire Annibal Caro. In una lettera del 13 novembre 1557 il letterato scrisse al nipote per raccomandargli di recarsi nelle Marche al fine di risolvere le discussioni insorte in seguito al matrimonio di Porzia con Ascanio. La madre della

[70] AC, Atti di Giacomo Angelini, vol. del 1555, f. 32 in GRIGIONI 1908, p. 20, vedi *infra,* Doc. VIII.
[71] AStR, Arch. not., Atti di Francesco di Vincenzo vol. XLIII, foll. 395 r.- 396v.
[72] Una riproduzione delle posate si può rintracciare in SETTIMO 2004, p. 61.
[73] L'anno, LVI, è di lettura incerta. AB, VI, n. 149 in BAROCCHI-RISTORI 1965-1983, V, p. 61, n. MCCXXIV.
[74] Il Bruti Liberati così spiega il nome Timante imposto da Ascanio al primo figlio: «[…] per l'amicizia, e stima verso Bernardo Timante Buontalenti della famiglia Bonaccorsi di Fiorentino, celebre pittore, moniatore, scultore, uomo d'ingegno straordinario […]». BRUTI – LIBERATI 1845, p. 9.
[75] GRIGIONI 1908, p. 22.
[76] *Ibidem*.

giovane gli aveva infatti riferito dei malumori della figlia e sperava che un suo intervento potesse riportare la pace in famiglia. Dal canto proprio il Caro era fiducioso di una pronta risoluzione delle controversie. Egli chiese infatti al nipote di essere ossequioso nei confronti di Ascanio e di iniziare a pagargli la dote di Porzia cosicché egli avrebbe potuto iniziare a pensare dove investire tale denaro. Secondo il letterato Ascanio avrebbe dovuto lasciare Civitanova per recarsi a Ripatransone, la lontananza avrebbe appianato i problemi tra gli sposi[77].

Questo periodo della vita del Condivi è caratterizzato da un progressivo allontanamento dalla vita artistica per attendere a una serie di incarichi pubblici a cui la fama incontrata dal suo libro lo destinarono. È comunque da ribadire quanto già rilevato dal Grigioni in merito al fatto che l'azione di Ascanio nella vita pubblica è stata alquanto esagerata dai suoi biografi; fu assai maggiore l'azione dello zio Ceccone e del fratello Malatesta[78]. Ciò detto egli fu scelto in varie occasioni per assolvere ad ambascerie[79] e per fare da paciere in liti insorte tra famiglie note del territorio[80].

Il 22 novembre 1561 partì munito di commendatizie e regalie alla volta di Roma, incaricato dal Consiglio cittadino di perorare la causa di rendere Ripatransone sede vescovile autonoma (DOC. XIII). Dell'ambasceria ci informa ancora una volta il Grigioni[81], il quale nella ricostruzione dei fatti aveva solo potuto ipotizzare che in tale occasione il Condivi ebbe l'opportunità di rivedere il maestro. L'avvenuto incontro è oggi testimoniato da una lettera che Giorgio Settimo[82] pubblica nel 2004, affermando, tramite comunicazione orale, di averla visionata in originale presso la biblioteca privata di un nobile professore ripano Giuseppe Maria Boccabianca, oggi defunto. Dallo scritto si evince che appena giunto a Roma il Condivi consegnò al giurista Ascanio Tomassini, della già menzionata famiglia ripana, una lettera a lui indirizzata dagli Anziani del borgo, i quali chiedevano il suo aiuto per la causa che gli stava tanto a cuore. Il Tomassini rispose con grande rispetto e cortesia, dichiarando di aver fatto quanto in suo potere, ma

[77] La lettera è la n. 161 del ms Pio-Battaglini e fu pubblicata per la prima volta in CARO ed. 1827-1830, I, pp. 261-264.

[78] GRIGIONI 1908, p. 24.

[79] Nel 1561 fu inviato insieme al patrizio Cesare Castelli di recarsi ad Ascoli Piceno per invitare il Vicelegato della Marca. AStR, Sez. Com., Libro di esito, fol. 49 r.

[80] Nel 1560 fu eletto insieme al conte Tranquillo Pacifici quale paciere di liti tra famiglie del territorio. AStR, Sez. Com., Consigli, vol. 31, f. 100 r.

[81] Il documento è segnalato ma non trascritto in Grigioni 1908, p. 44, n. 133, per la trascrizione vedi *infra*, Doc. XIII.

[82] SETTIMO 2004, p. 69-70.

che tuttavia egli non poteva paragonarsi quanto a notorietà e influenza ad Ascanio, viceversa conosciuto e stimato. Il giurista chiamò in causa anche il Buonarroti con il quale, a suo dire, il discepolo trascorse le feste e che li avrebbe potuti aiutare meglio di chiunque altro vista la sua fama indiscussa[83] (DOC. XIV).

Il biografo rientrò in patria nel gennaio del 1562 poiché il suo nome compare il 12 del mese nei Libri del Consiglio[84]. Un'ulteriore menzione di un modesto incarico pubblico lo ebbe poi nell'agosto successivo quando fu eletto tra i sindacatori del commissario, per la cui mansione ottenne cinque bolognini[85]. Stando ai documenti ripani, egli si trovava sempre nel borgo nel marzo 1563, quando si concluse finalmente la disputa con il fratello Malatesta circa l'eredità paterna[86]; tuttavia quell'anno, se non prima, il biografo sarebbe nuovamente tornato nella città papale. Lo attestano le lettere inviate ad ottobre da Annibal Caro al nipote Giovan Battista che, per vero, svelato un rapporto inaspettato tra il letterato ed il nipote acquisito.

Da premettere che Annibal Caro era uno dei più noti umanisti dell'epoca ed aveva svolto fin da giovanissimo importanti incarichi. Ciò nonostante aveva sempre continuato ad interessarsi con apprensione di quanto accadeva alla propria famiglia nelle Marche. Molte delle sue lettere sono infatti destinate ai parenti, i quali invocavano costantemente i suoi consigli ed il suo aiuto per la risoluzione delle più disparate questioni. Come giustamente rilevato da tutti gli studiosi che nei secoli hanno accennato alla figura di Ascanio Condivi, le sue nozze con la nipote del Caro erano state incoraggiate dal letterato per la fama acquisita grazie all'amicizia con il Buonarroti. Come emerge dal proprio carteggio, il Caro era legato inoltre alla comunità di Ripatransone; nel 1562 scrive infatti ai Priori ripani manifestando grande rispetto e stima nei loro confronti. Egli si sentiva di appartenere a tale comunità, alla quale era legato sia per antichi vincoli sia per l'attuale matrimonio di sua nipote Porzia con Ascanio:

> «Questi sono termini da usarli co' grandi, e co' stranieri; e io mi tengo per uno di voi medesimi, e de' minimi; riputandomi così figliuolo della Comunità vostra, come della mia propria, per interessi che la mia casa ha già buon tempo avuto con

[83] Vedi la lettera *infra,* Doc. XIV.
[84] AStR, Sez. Com., Consigli, vol. 31, f. 182 v.
[85] AStR, Sez. Com., Consigli, vol. 31, f. 263 r.
[86] GRIGIONI 1908, p. 25.

la vostra Terra; e per quel pegno che v' ha di presente, di M. Ascanio, e di Porzia miei nipoti»[87] (DOC. XV).

Sarebbe dunque consequenziale aspettarsi di trovare nel copioso carteggio del Caro qualche parola di riguardo o di apprezzamento nei confronti del biografo. Viceversa il giustizio su Ascanio che ricaviamo dall'epistolario si fece nel tempo via via sempre meno favorevole.

Dalle lettere indirizzate nel 1563 sempre a Giovan Battista sembra chiaro che il nipote acquisito desse molte preoccupazioni allo zio, dimostrando un carattere incontentabile. Il 24 ottobre quando egli scrisse la lettera al nipote diretto, Ascanio si trovava a Roma e Porzia aveva fatto gran scalpore per poterlo raggiungere. Il letterato era seccato del trambusto creato dai nipoti e soprattutto si mostrava contrario al viaggio della giovane. Quanto ad Ascanio non voleva che si fermasse per molto tempo nella città papale:

«[…] Per ora, poichè s' è fatto mal di farla venire, non si faccia peggio a lasciarla partir discontenta. mandate subbito per lei, e fateli buona cera, ed io farò il resto pur che Ascanio non disegni d'annidarmisi a Roma per sempre, che in questo caso non mi basta l'animo d'averci pazienza […]»[88] (DOC. XVI).

Quattro giorni più tardi il letterato riscrive nuovamente al nipote in merito alle richieste da parte dei familiari, che si facevano sempre più pressanti; ribadisce la sua opinione sul viaggio di Porzia, la quale voleva raggiungere il marito a Roma e si mostra infastidito dell'atteggiamento di Ascanio:

«[…] Resto soddisfatto di quanto mi dite del caso di Porzia, in quanto a Madonna et a voi, che so ben che non l' avete fatta venire. Ma non è però, che non abbiamo dato questo appicco a gli oncini d' Ascanio con la venuta di Pesaora. Ma di tutto mi darò pace, come mi dò fino a. ora, purchè Madonna si quieti; che mi pare entrata in capriccio, che io la vegga mal volentieri, e ch'io mi stia qui per allontanarmi da casa. Per l'amor di Dio, non mi dia più calda di quella, ch'io ho da quel ghiotto di Ascanio, e se possibile è, fate che attenda a vivere consolatamente per consolazione ancora di noi altri […]»[89] (DOC. XVII).

[87] Vedi la lettera *infra,* Doc. XV.
[88] Vedi la lettera *infra,* Doc. XVI.
[89] Vedi la lettera *infra,* Doc. XVII.

Un ultimo riferimento del Caro alle questioni familiari della nipote Porzia si rintracciano in calce ad una lettera scritta sempre all'amato nipote Giovan Battista il 29 di novembre 1563. Il letterato sembra ormai stanco di discutere dell'argomento e taglia corto scrivendo:

«Di Porzia fate, che vi pare. State sani tutti»[90] (DOC. XVIII).

1.8. L'ELEZIONE TRA I MEMBRI DELL'ACCADEMIA FIORENTINA

La permanenza di Ascanio nella città papale dovette concludersi entro il 1563. Nell'anno successivo lo ritroviamo infatti in patria a curare l'abbellimento della propria abitazione; fece realizzare una loggia, definita alla veneziana probabilmente per le bifore ad arco acuto che ancora oggi la caratterizzano[91], ed affidò al maestro lombardo Andrea Tognano la costruzione di una volta sostenuta da colonnette e pilastri[92] (FIG. 4).

Tra il 1559 e il 1566 i documenti ripani non ricordano alcuna opera realizzata in patria dall'artista, il suo nome compare solo per piccoli incarichi amministrativi. La spiegazione deriva dal fatto che in quell'arco di tempo il Condivi si mosse costantemente da borgo natio. All'incarico affidatogli dal Comune e al soggiorno romano lamentato dallo zio Annibal Caro, ricordati in precedenza, si aggiunge un ulteriore viaggio. Il biografo di recò a Firenze, dove fu eletto tra i membri dell'Accademia Fiorentina, istituzione culturale sorta nel 1540 con il nome di Accademia degli Umidi. Fondata sul principio di sostenere il primato della lingua toscana, l'Accademia riuniva uomini delle più disparate carriere e formazioni; per entrarne a far parte era necessario pubblicare in prosa o in poesia oppure tradurre in volgare un'opera originale in latino o greco[93].

---

[90] Vedi la lettera *infra,* Doc. XVIII.

[91] Casa Condivi è ubicata al centro di Ripatransone, antistante la Cattedrale, nella piazza intitolata al biografo di Michelangelo. Sulle mura esterne della casa è affissa una lapide il cui contenuto fu scritto alla metà del XX secolo dal Prof. Giuseppe Maria Boccabianca.

[92] AStR, Atti di Francesco di Vincenzo vol. XI, foll. 461 v. - 462 r; Atti di Domenico Grossi, vol. VIII, fol. 211 v. - 213 v.; Documento segnalato e parzialmente trascritto in GRIGIONI 1908, p. 40, n. 84, vedi *infra,* Doc. XIX.

[93]Il 1 novembre 1540 nasceva, dalle riunioni di undici giovani studiosi, l'Accademia degli Umidi. Il primo luogo d'incontro della neonata Accademia fu la casa di Giovanni Mazzuoli detto lo Stradino. Solo dopo tre mesi di vita il granduca Cosimo I de' Medici, divenutone protettore, decise di trasformarla in Accademia Fiorentina. Scopo dell'Accademia fu la difesa del volgare toscano come strumento per la diffusione del sapere, attraverso un'opera di raffinamento della lingua fiorentina per il suo uso scientifico. Nelle adunanze

Nei registri degli Annali conservati presso la Biblioteca Marucelliana di Firenze si legge che il 26 settembre 1565 un *Maestro Ascanio da Ripa* entrò a far parte della nota istituzione e partecipò alle assemblee anche nel gennaio 1566[94]. Per primo Heikamp[95] nel 1957 pubblicò gli Annali dell'Istituzione e trascrisse i nomi degli artisti che ne fecero parte: Tribolo, Bronzino, Francesco da Sangallo, Cellini e Ammannati; egli non segnalò tuttavia la presenza del Condivi, che fu notata nel 1979 Summers[96]. Michael Hirst[97] segnalò la scoperta, ma concluse che il personaggio in questione non potesse identificarsi con il biografo di Michelangelo poiché in quegli stessi anni è ricordato nel borgo natio per piccoli incarichi amministrativi. Il 23 luglio 1565 fu eletto infatti dal fratello Malatesta suo procuratore per far pace con il cugino ser Ludovico[98] ed il 14 ottobre fu chiamato dal Consiglio di Cernita a far parte della commissione eletta per controllare l'opera del socio milite ser Lodovico Lancioni[99].

A nostro avviso sembra oltremodo improbabile che ad un anno dalla morte di Michelangelo venisse eletto tra i soci dell'Accademia fiorentina un altro *Ascanio da Ripa* che non fosse il biografo ripano. Come stiamo notando dalla sua biografia, il Condivi fu un personaggio in costante movimento che assolveva a numerose ambascerie in varie parti della penisola e non sarebbe la prima volta che in un piccolo borgo fosse inserito in una commissione il nome di un concittadino illustre, se pur assente. La sua elezione per vero non sorprende affatto; benché la fortuna critica del Condivi è stata nel corso dei secoli del tutto eclissata da quella di Giorgio Vasari, presso i contemporanei il fatto che fosse stato scelto dal maestro nell'importante compito di tramandare ai posteri la sua biografia lo rendeva degno di rispetto.

---

degli accademici le lezioni furono dedicate alla "volgarizzazione" dei temi più tipici della filosofia della natura, dell'astronomia e della matematica del tempo. Le riunioni dell'Accademia, che furono "pubbliche" per privilegio ducale, dal 1560 ebbero sede definitiva nella Sala del Consiglio dei Duecento in Palazzo Vecchio. Furono soci dell'Accademia, oltre ai membri della famiglia Medici, G. Galilei, eletto console il 20 gennaio 1621, G. Targioni Tozzetti e A. Cocchi. Per la storia dell'Accademia vedi RILLI 1700.

[94] Il biografo di Michelangelo è chiamato a votare all'indomani dell'elezione nel settembre 1565 ed il 20 gennaio 1566. I documenti sono conservati a Firenze, Biblioteca Marucelliana, B, III, 54, ff.15, 16, 22, 23.

[95] HEIKAMP 1957, pp. 135-145.

[96] SUMMERS 1979, pp. 221-222, n.° 10.

[97] HIRST 2004, p. 41, nota n.° 23.

[98] GRIGIONI 1908, p. 23.

[99] *Ibidem*.

Nell'orazione funebre di Michelangelo Benedetto Varchi aveva posto il testo condiviano sullo stesso piano di quello del ben più noto rivale e ne aveva tratto spunto per ripercorrere la vita del grande artista:

> «La terza, e ultima, che coloro, i quali hanno scritto la vita di lui; hanno tante cose detto, e cosi non solo veramente, ma leggiadramente, e copiosamente, che à me non doverrà, gran fatto, arrecare biasimo alcuno, ma piu tosto molta lode, se à me rimettendomi io agli scritti loro, basterà piu tosto accennarne brevemente alcune, che replicarle diffusamente tutte: la qual cosa, affine che meglio, e piu distintamente si mente si faccia; divideremo tutto il ragionamento nostro in tre parti principali»[100].

1.9. GLI ULTIMI ANNI A RIPATRANSONE E LA MORTE

Il rientro nel borgo natio avvenne probabilmente nel febbraio 1566, quando il nome di Ascanio figura nei registri del Consiglio Comunale in qualità di sindacatore del Podestà, Giovanni Vincenzo Sisti[101]. Due mesi dopo, assolto ad un altro piccolo incarico per il Comune, il Condivi fu incaricato di recarsi nuovamente in ambasceria a Roma insieme con lo zio Ceccone e il nobile Pompeo Antolini. Con l'elezione al soglio pontificio di Pio V, si erano riaccese le speranze dei ripani di ottenere il presidato e il titolo di città, sfumato per la morte improvvisa del precedente pontefice. Una volta a Roma gli ambasciatori si recarono da Annibal Caro che avrebbe fatto loro da intercessore con il Cardinale Alessandro Farnese[102]. Il Caro fece tuttavia notare che, per raggiungere lo scopo, erano necessarie delle commendatizie da far pervenire all'abate commendatario di Farfa, il quale insieme con il vescovo di Fermo, erano contrari allo smembramento della diocesi. Dalla Ripa le lettere di raccomandazione furono prontamente spedite:

> «Capitaneus Roccus Benaia […] dixit quod fiant alie littere credentiales super dicto negocio in personam prefati domini Pompeoi Antonini, magistri Cicconi Condivi et Domini Ascanii Condivi modo in Urbe comorantium super dicto negocio, habeant tractare omne auxilium cum Domino Anibal Caro apud

[100] Varchi in BAROCCHI 1960-1962, I, pp. 56-57.
[101] AStR, Sez. Com., Consigli, vol. 33, f. 139 r.
[102] GRIGIONI 1908, p. 25.

> Illustrissimum et Reverendissimum Cardinalem farnesem et omnes dicte littere modo expendiantur»[103].

I delegati marchigiani ottennero per la risoluzione della delicata missione anche l'aiuto di San Filippo Neri e del suo stretto collaboratore di origini ripane, Alessandro Fedeli[104]. Delle due ambascerie, alle quali aveva partecipato il Condivi, parlò Pompeo de Nobili, patrizio lucchese e vescovo di Ripatransone, in un'orazione pronunciata durante la Santa Messa celebrata in Sant'Agostino il giorno di Santo Stefano del 1597. Si trattava di un'occasione solenne: la benedizione e posa della prima pietra del Duomo del borgo.
Il testo dell'omelia in questione si trova sempre presso la Biblioteca Boccabianca e venne in parte trascritta da Settimo nel 2004. Secondo quanto scritto:

> «Egli [Ascanio Condivi] si recò a Roma due volte, vostro messo delegato, e come la vedova rammenta e ripete, egli a tutti riferiva che nel compito suo la prima volta molto fu aiutato dal sommo Michelangelo, del quale mai fu artista più grande, che era stato suo affezionato maestro per tanti anni e tanto ancora lo amava che vecchio e stanco lo accompagnò da Papa Pio a dal di lui nipote il reverendissimo cardinale Borromeo oggi venerabile e per la Ripatransone molto perorò, e la seconda volta s'ebbe l'aiuto di sacerdoti vissuti e morti in odore di santità: il fondatore dell'Oratorio p. Filippo Neri, fiorentino, apostolo di Roma, appo il quale fu introdotto dal concittadino vostro p. Alessandro Fedeli, salito al cielo ora è poco più di un anno, che allora era da breve tempo entrato a far parte dell'Oratorio, del quale divenne poi secondo Preposito Generale con lustro grande di questa città e grande vantaggio della Santa Chiesa»[105] (DOC. XXIII).

Una volta rientrato in patria Ascanio ottenne degli incarichi nell'amministrazione del territorio e lavorò alla realizzazione di alcune opere d'arte, oggi disperse. Dopo aver perso il suo maestro nel 1564 e Annibal Caro nel 1566, egli decise di fermarsi in patria e dedicare le sue energie alla vita pubblica del suo paese. Tra il 1567 e il 1574 il suo nome compare infatti solo nei documenti locali, in particolare figura tra coloro i quali presenziarono al Consiglio cittadino. L'ultimo mandato, affidato al biografo di

[103] AStR, Sez. Com., Consigli, vol. 33, fol. 77 r. in *Ibidem*.
[104] Alessandro Fedeli nacque nel 1529 a Ripatransone e fu uno dei primi e più fidati seguaci di San Filippo Neri - conosciuto negli anni scolastici alla Sapienza - oltre che direttore insieme al Baronio e al Bordini della Chiesa di San Giovanni dei Fiorentini. Presso la Biblioteca Vallicelliana di Roma si conservano numerosi manoscritti inerenti la vita dei sacerdoti oratoriani, tuttavia la consultazione dei codici che riguardano padre Fedeli non menzionano mai il biografo.
[105] SETTIMO 2004, pp. 70-71.

Michelangelo prima della morte, risale al 12 novembre 1574 quando fu incaricato di recarsi in ambasceria a Macerata[106].

Circa un mese dopo, il 10 dicembre 1574, il Condivi morì affogato nel fiume Menocchia; le cause del decesso furono scoperte dal marchese Bruti Liberati, il quale entrò in possesso di un manoscritto dei primi del Seicento dove è riportata la seguente memoria:

> «A dì X de decebre 1574 morse Messere Ascanio Condivi quale se afuco nel fiume della menocchia e tre giorni inanci sepre poibbe notte et giorne con grande ruina di venti et ad hora vinte del presente mese»[107].

Da qui l'ipotesi che fosse annegato nel viaggio di ritorno da Macerata. Il Grigioni fece notare che Ascanio era in realtà già rientrato dalla sua ambasceria poiché nei Libri di Esito dell'archivio ripano si rintracciano le ricevuti dei denari a lui rimborsati per le spese fatte. Più probabile è che il biografo di Michelangelo morisse di ritorno da un fondo che possedeva nel Comune limitrofo di Carassai sul versante di quel torrente[108]. Non si sa se il corpo fu mai rintracciato né se furono celebrate delle esequie pubbliche dal momento che a riguardo i documenti locali non forniscono alcuna informazione.

1.10. Le opere di Ascanio Condivi nei documenti dell'archivio storico di Ripatransone

L'attività artistica del Condivi in patria se pur testimoniata da varie fonti è controversa. È certo che egli mise a frutto in diverse occasioni il tirocinio artistico svolto sotto Michelangelo; dopo il ritorno da Roma la committenza pubblica non poteva certo ignorare la fama conquistata da un concittadino che aveva potuto vantare un rapporto d'amicizia con il grande artista toscano. È tuttavia oltremodo singolare che nessuno di questi lavori sia giunto sino a noi. Per svariate ragioni le opere già nel XVI secolo erano disperse e le fonti locali non restituiscono informazioni utili circa la loro sorte. Nessun accenno si ritrova negli inventari e nei testamenti della famiglia Condivi né tantomeno nei documenti conservati presso l'Archivio Storico di Ripatransone, che, viceversa, si rivela ricco di materiale a proposito delle faccende di natura amministrativa che videro

[106] L'atto si torva in AStR, Sez. Com., Consigli, vol. 38, f. 85 v.
[107] Bruti-Liberati 1838, p. 7.
[108] Grigioni 1908, p. 27.

coinvolta la casata nel corso dei secoli. Rispetto ai lavori realizzati in patria è comunque da evidenziare che al Condivi spettava l'ideazione del progetto, ma l'esecuzione vera e propria veniva affidata ad altri. Così accade nella ristrutturazione della propria abitazione o nella commessa di un tabernacolo ligneo.

Ciò detto nessuno di questi incarichi varrebbe a far ricordare il Condivi: essi risultano ben poca cosa se confrontati alla vivacità intellettuale della Vita michelangiolesca, che non trova alcun riscontro nei suoi lavori.

Un primo e modesto incarico Ascanio Condivi lo ricevette nel luglio del 1541 dagli Anziani di Ripatransone, i quali lo incaricarono di dipingere lo stemma ripano sui pennoni dei quartieri di Capo di Monte a di S. Domenico:

> «Ascanio Latini pro pictura leonum in pennonis capitis montis, et Sancti Dominici pro eius recognitione bononenos decem»[109].

Dal 1541 e per tutto il soggiorno romano i documenti ripani non ci informano di alcun lavoro affidato al giovane biografo. Una volta rientrato in patria, nel 1554 i frati di San Domenico di Ripatransone gli commissionarono la realizzazione di una pala di grandi dimensioni raffigurante la *Madonna con Bambino e Santi* e quindici tavolette con i Misteri del Rosario. Le opere erano destinate alla chiesa di San Domenico dove avrebbero ornato l'altare maggiore eseguito dai falegnami Antonio Evangelisti di Cossignano e Cecco Barnabei da Marano. È giunto sino a noi l'istrumento del 14 ottobre, al quale fa seguito l'atto di ordinazione steso dallo stesso Ascanio[110] (DOC. VII). Nello scritto il biografo dichiara che si sarebbe impegnato a lavorare alle opere in qualunque luogo avesse dimorato nonché a terminarle in tempi brevi. Per vero non fu così, la pala venne ultimata solo nel maggio 1558. Alla consegna i Domenicani non avevano il denaro pattuito né per l'altare e né per i dipinti così dovettero contrarre un mutuo. Il Condivi ricevette il 2 giugno un acconto di 140 fiorini e i residui 60 fiorini pattuiti furono riscossi il 12 ottobre di quello stesso anno dal suo procuratore[111]. L'altare ricco ed elegante rimase in San Domenico fino agli inizi del 1810 quando la chiesa venne demolita perché fatiscente; trasportato così nella chiesa di Santa Caterina degli Agostiniani lì rimase finché non fu spostato dapprima presso la chiesa di San Antonio delle suore del Rosario e

[109] GRIGIONI 1908, p. 14.
[110] Atti di Ercole Massi, vol. II, foll. 310 v-311 v. in GRIGIONI 1908, pp. 55-56. Vedi *infra,* Doc. VII.
[111] Atti di Ercole Massi, vol. IV, foll. 138 r-v.

poi presso la Chiesa delle Madonna di Fatima in Valtesino. La pala del Condivi tuttavia non seguì gli spostamenti dell'altare e, secondo il Grigioni, si perse alla fine del XVIII secolo[112]. In Santa Caterina giunsero solo i 15 quadretti con i Misteri del Rosario, ancora oggi conservati presso l'ex-episcopio di Ripatransone (FIGG. 5-8). La maniera con la quale sono realizzate le scene non rimanda allo stile michelangiolesco bensì a quello di Raffellino del Colle, tanto che Daniela Ferriani[113] vi ha riconosciuto, a nostro avviso a ragione, il perdurare di uno stile romano-aretino, che ben si lega al fare artistico di Martino Bonfini di Patrignone o di Domenico Malipiedi. Stando a questa attribuzione bisogna posticipare i quadretti agli anni Ottanta del secolo. L'apporto del Condivi alla cultura figurativa locale resta dunque del tutto ignoto.

I successivi incarichi affidatigli in patria sono a noi noti grazie ad una lettera conservata nella biblioteca di un nobile professore ripano, Giuseppe Maria Boccabianca, oggi defunto, e pubblicata nel 2004 da Giorgio Settimo[114] (DOC. XII). La lettera, datata 16 ottobre 1558 ed indirizzata dal Conte Antonio di Piermarino Mancini, di illustre famiglia del patriziato ripano, al fratello Francesco, detto Cecco, allora studente di diritto a Bologna, menziona due dipinti realizzati dal Condivi: un primo quadro commissionato dagli stessi Mancini, raffigurante una *Madonna e Santi,* ed un secondo dipinto che riproduceva il *Battesimo del Signore*. Quest'ultimo era destinato al suocero, Giovanni Caro. Le opere sono oggi disperse.

Tra il 1558 ed il 1567 i documenti ripani non ricordano alcun lavoro di natura artistica commissionato al biografo; nei nove anni il nome del Condivi compare solo per piccoli incarichi amministrativi di poca rilevanza. Una testimonianza della sua attività locale si rintraccia nuovamente nel febbraio 1567 nel libro d'Esito dell'Archivio storico di Riapatransone. Tra l'8 febbraio ed il 28 marzo 1567 sono menzionate infatti due opere destinate all'Ospedale di San Giovanni: il discepolo di Michelangelo avrebbe dovuto realizzare un pallio e restaurare un crocifisso[115].

---

[112] GRIGIONI 1908, p. 57; SETTIMO 2004, pp. 104-110.

[113] FERRIANI 1994, p. 28.

[114] Secondo le indagini di Giorgio Settimo (SETTIMO 2004, p. 136) non è rimasta traccia del dipinto. Nei vari inventari della famiglia esso non figura. Per la lettera vedi *infra,* Doc. XII.

[115] I documenti furono segnati e trascritti dal BRUTI LIBERATI 1855, p. 8 e rinominati dal GRIGIONI 1908, p. 59: «E à dì 8 febraro 1567 fiorino uno alla moglie de Cesare Fidele per braccie quattro e mezzo de panno de lino per il pallo del altar de Santo Giovanni»; «A dì 15 febrajo fiorini cinque a Messer Ascanio Condivi per racconciare il Crocifisso di San Giovanni»;«E a dì 28 de decto (marzo) bolognini dudeci a m. Ascanio

Segue poi il 3 luglio 1567 la commissione da parte di un ricco orefice e argenterie ripano, Antonio Mettilo, di realizzare un trittico olio su tela per la cappella di famiglia costruita nella chiesa dei SS. Gregorio e Margherita. L'opera doveva raffigurare nel pannello centrale l'*Epifania* con molte figure di uomini e animali mentre i panelli laterali dovevano riprodurre le figure di *Santa Margherita* e *San Rocco*[116] (DOC. XX). Il dipinto avrebbe dovuto essere finito per la Pasqua del 1568, ma dal testamento del committente, redatto il primo dicembre di quell'anno, risulta che non venne compiuto nei termini stabiliti. Nel documento si raccomandava che il quadro venisse ultimato e collocato nella chiesa suddetta: «Item reliquit quod executioni mandetur Cona Magorum et ponatur in ecclesia sancti gregorii ubi sunt Magi pro eius anima»[117]. Anche quest'opera pare sia andata distrutta quando la chiesa dei SS. Gregorio e Margherita venne demolita per la costruzione della nuova cattedrale di San Gregorio Magno, iniziata alla fine del XVI secolo.

Gli incarichi affidati al Condivi risultano estremamente eterogenei. Accanto alla realizzazione di dipinti abbiamo notizia di piccoli incarichi di poca rilevanza come quello che emerge da un documento del 1 aprile 1568. Secondo l'atto, conservato sempre presso l'Archivio storico, venne affidata al Condivi la decorazione di una croce lignea per la chiesa campestre di Santa Maria della Petrella:

> «Carfagna per fattura d'una croce per santa maria de la petrella bolognini 10» […]; m. Ascanio Condivi per pittura di detta croce con otto figure fiorio 1 bolognini 10» [118].

Qualche mese più tardi, il 3 gennaio 1568, il discepolo di Michelangelo fu poi incaricato dal curato della chiesa parrocchiale di San Rustico di eseguire un tabernacolo ligneo dipinto (FIG. 9). Dai documenti emerge che il Condivi disegnò la forma del tabernacolo e dipinse la struttura esterna (DOC. XXI). L'esecuzione vera e propria venne affidata ad un falegname di Ascoli, maestro Picciono di Poggio. Il valore dell'opera era di sei scudi ma ci fu un diverso accordo circa il compenso: il religioso non avrebbe pagato il Condivi in

---

Condivi per per racconciare il cricifisso et la sua cassa nella chiesa di Santo Giovanni»; «E fiorini tre a Messer Ascanio Condivi per maestria del Crucifisso et a sua cassa nella Chiesa di San Giovanni».

[116] GRIGIONI 1908, p. 59, vedi *infra,* Doc. XX.

[117] Ivi, p. 60.

[118] La commissione era nota già nell'Ottocento al marchese Liberati (BRUTI-LIBERATI 1845, p. 8). Vedi anche GRIGIONI 1908, p. 61.

moneta bensì con la cessione di un appezzamento di terra. Qualora il valore dell'opera avesse superato quello del terreno, Ascanio avrebbe ricevuto il corrispettivo in denaro, viceversa, egli avrebbe decorato la chiesa con pitture[119]. Del tabernacolo rimane oggi lo scheletro poiché la decorazione esterna è stata raschiata nei secoli precedenti. Come sottolinea Alberto Pulcini il tabernacolo «si distingue per la linea sobria, classica, riscontrabile nella ripartizione degli spazi. Le splendide colonne ioniche binate e la finta cupola ribassata ne costituiscono gli elementi caratterizzanti»[120].

Un incarico di un certo impegno gli fu affidato un anno prima di morire, nel 1573, dalla famiglia ripana dei Quatrini. Essi commissionarono al Condivi la realizzazione di un'opera destinata alla chiesa dei SS. Gregorio e Margherita. Anche in questo caso pare che il quadro sia andato distrutto nella demolizione della chiesa. Nel contratto stipulato il 9 febbraio si parla di una tela raffigurante la *Fuga in Egitto* e probabilmente di una predella con scene minori. Il disegno di quest'ultima composizione venne mostrato preventivamente per l'approvazione al vescovo di Ripatransone, Lucio Sassi:

> «[…] domino Ascanio in quo Telario sive quadro teneatur pingere ingressum Marie Virginis super Asino una cum divo Iosepho in egiptum, et alia iuxta designationem ostensam Reverendissimo Episcopo ripano, et hoc pro precio et nomine precii florenorum decem monete»[121].

L'ultimo lavoro di modesta portata fu affidato al biografo nel marzo 1574, quando, in occasione dell'ingresso in paese di Giacomo Buoncompagni, dovette dipingere due stemmi da collocarsi presso il Palazzo Comunale:

> «M. Ascanio Condivi per due arme dell'Ecc.mo Sig. Iacopo boncompagno messe al palazzo nella venuta de sua Ecc.za bolognini trentadui»[122].

1.11. LA DISCENDENZA

[119] *Ibidem*, vedi *infra*, Doc. XXI.
[120] Pulcini in RIPATRANSONE 2005, p. 49.
[121] GRIGIONI 1908, p. 64. Vedi *infra*, p. 247, Doc. XXII.
[122] *Ibidem*.

Pochi anni dopo la morte di Ascanio, nel 1584, si spense il figlio Pietro Paolo[123]. Quello stesso anno i figli si erano recati dal notaio per dividere i beni del padre che fino ad allora avevano amministrato insieme. Nella chiusa dell'atto si trova un riferimento alle opere d'arte possedute dal genitore:

> «[…] et partes predicte etiam declaraverunt remanere inter ipsos comunes et indivisas omnes statuas, colores et ut dictur li disegni di pittura»[124].

Di tali opere non vi sono tuttavia altre menzioni in nessuno dei documenti che riguardano i beni appartenuti al biografo di Michelangelo. Le principali informazioni sul patrimonio della famiglia Condivi sono fornite dai testamenti della moglie Porzia, la quale, a partire dal 1585, fece tre successivi rogiti[125] al fine di chiarire le proprie volontà. In essi non si ritraccia alcun riferimento ad opere di scultura o pittura.
Il marchese Bruti Liberati ci informa di quanto tramandano le memorie locali: i disegni e gli appunti che Ascanio aveva riunito negli anni trascorsi a Roma erano conservati in alcune casse, il cui contenuto sarebbe andato disperso nel Settecento[126]. Effettivamente di alcune casse si parla nel testamento del primo figlio di Ascanio Timante, ma non è specificato cosa contenessero:

> «Item manda che gli sia restituite le casse portate da essa D. Emilia in casa desso Testatore con le sue robbe dentro senza essere reviste ne molestate dall'Infrascritti suoi heredi»[127].

Secondo il Grigioni, Timante seguì la carriera paterna e così fece suo figlio Pietro Paolo che fu modesto pittore di stemmi. L'altro figlio del biografo, Anton Francesco, si dette agli studi frequentando l'Università di Bologna. Qui egli si laureò in giurisprudenza ma morì poco dopo in seguito ad una lunga malattia. Modesto pittore fu l'ultimo figlio di

---

[123] *Ibidem*.
[124] Atti di Garofolo Garofoli, vol. VI, f. 458-460 v. Il documento è segnalato ma non trascritto in GRIGIONI 1908, pp. 27.
[125] Il primo testamento risale al 1585 e nomina i figli eredi in parti uguali (AStR, Atti di Garofolo Garofoli, vol. dei test., ff. 193-194v). Seguono poi altri due rogiti, l'uno del 1605 e l'altro del 1616, nei quali la donna ricorda le spese sostenute per curare il figlio Anton Francesco ed i molti debiti contratti da Ascanio. Parte di tali testamenti sono trascritti in GRIGIONI 1908, pp. 28-29.
[126] BRUTI LIBERATI 1937, p.
[127] AStR, Atti di Girolamo Tomassini, vol. I dei testamenti, ff. 88-89.

Ascanio che si chiamava come il padre. È documentato che in patria eseguì dei piccoli incarichi rimasti interrotti alla morte che lo colse nel 1617[128].

La discendenza di Latino finì nel sec. XVII; si perpetuò invece sino al sec. XIX la linea di Francesco, la quale si estinse con Caterina di Carlo Lorenzo, moglie di Francesco Sciarra di Acquaviva, e con Francesca di Giacomo Emidio e Maria Chiara di Tommaso, entrambe imparentatesi con la famiglia Tozzi di Offida. Le due famiglie Sciarra e Tozzi ottennero l'unificazione dei cognomi[129].

Una certa notorietà la ebbe nel XVII secolo padre Francesco Maria, che fu minore conventuale e maestro di teologia, nel XVIII secolo Giacomo Emidio, dotto giureconsulto, podestà di San Ginesio, e nel XIX secolo il canonico Teodoro Niccolò come scrittore latino[130].

1.12. RITRATTI DI ASCANIO CONDIVI E DEI SUOI DISCENDENTI

Le sembianze del Condivi sono a noi note grazie ad un ritratto[131] conservato a Ripatransone presso il Museo Civico in Palazzo Bonomi Gera (FIG. 10). Il dipinto realizzato olio su tela è attribuito ad ignoto artista e si pensa sia stato realizzato circa cinquant'anni dopo la morte del Condivi, intorno ai primi decenni del Seicento. I familiari del biografo vollero tramandarne il ricordo e celebrarne la familiarità con il grande artista toscano.

Nel quadro in alto è presente un iscrizione che ricorda l'apprendistato del ripano sotto la guida dell'illustre maestro toscano, *Ascanio Condivi ripano scholaro e scrittore della Vita di Michelangelo Buonarroti*. Quanto alla figura del Condivi egli è ritratto in età giovanile, circa trentenne, e gli elementi rappresentati vogliono sottolineare l'autorità e l'importanza

[128] GRIGIONI 1908, p. 32.

[129] Ivi, p. 47 nota n. 174. La notizia è riportata anche in SETTIMO 2004, p. 89: «Per discendenza femminile la famiglia Condivi è confluita nei Tozzi con unificazione dei cognomi, (Attestato del Gonfaloniere di Ripatransone, 24 agosto 1840) e negli Sciarra, come rilevasi dal Balsonario delle famiglie nobili ripane (G.M. Boccabianca – 1929)».

[130] MORONI 1852, 57, p. 22.

[131] Il ritratto è segnato in GRIGIONI 1908, p. 27. La riproduzione dell'opera è rintracciabile invece in SETTIMO 2004, fig. 1. L'opera è menzionata anche in ACIDINI LUCHINAT 2007, p. 336: «Da un pensiero michelangiolesco viene quasi certamente il gruppo statuario di cui Ascanio tiene in mano un modelleto nel suo ritratto della Pinacoteca Civica di Ripatransone: e se la donna china ai piedi della figura maschile stante è modesta, di ben più alta invenzione è il giovane nudo trionfante, della famiglia del Genio della Vittoria».

del personaggio: l'abito nero ufficiale, arricchito da una gorgiera bianca che copre il collo e giunge fino alle orecchie, il volto incorniciato dai corti capelli e dai baffi e la barba curati, la posizione eretta da ritratto ufficiale. Ciò che più colpisce è il piccolo gruppo scultoreo che egli mostra fiero al fruitore; si tratta di una scultura di derivazione michelangelesca che rappresenta un giovane trionfante nudo, che con il braccio sinistro sostiene un mantello rigonfio mentre il braccio destro, in una torsione tutta michelangiolesca, è poggiato sul fianco sinistro, dove cade una faretra che egli porta a tracolla. Ai suoi piedi una figura femminile inginocchiata di piccole dimensioni solleva lo sguardo a guardare il Genio che la sovrasta.

È ragionevole pensare che si trattasse di un'opera realizzata dal biografo durante gli anni passati a contatto con Michelangelo e conservata dai familiari. Purtroppo le fonti sono mute circa la storia del dipinto e nulla si conosce del gruppo scultoreo in esso raffigurato. Sono tuttavia consequenziali delle considerazioni.

Palese è il richiamo alla celebberima scultura del Buonarroti, il *Genio della Vittoria*, opera conservata oggi a Firenze presso Palazzo Vecchio e unanimemente riferita al progetto per la tomba di Giulio II[132] (FIG. 11). Sebbene il soggetto rappresentato da Michelangelo si presti ad altre interpretazioni, la sua composizione con un vincitore e un vinto si sarebbe adattata perfettamente ad una delle nicchie del sepolcro, al quale secondo le fonti, erano destinate delle sculture raffiguranti la *Vittoria*. Il gruppo in questione raffigura un giovane in atto eroico, che con un ginocchio opprime la figura di un vinto, barbuto e armato all'antica. Il vincitore mostra proporzioni slanciate ed una posa scattante e serpentinata. Il torso dai muscoli definiti ruota infatti sul bacino lanciando in avanti il braccio destro, che si piega a trattenere il mantello, mentre la testa gira dall'altra parte. La riduzione del braccio sinistro dietro la schiena sembra invece dovuta alla prevista collocazione in una nicchia.

Fin dal primo progetto del 1505 era stato previsto di collocare nel registro inferiore del mausoleo una serie di nicchie ciascuna con una Vittoria alternate a Prigioni, appoggiate a pilastri esterni e agli spigoli della struttura. Le Vittorie che inizialmente erano state immaginate come personificazioni femminili, nel nuovo contratto del 1532 furono concepite come coppie di lottatori. Alla luce della connessione con la Tomba di Giulio II, l'allegoria è stata dunque interpretata come trionfo della Vittoria su una delle province

[132] Sulla scultura vedi ACIDINI LUCHINAT 2005, ed. 2010, pp. 229-235.

sottomesse alla Chiesa ma è anche stata letta come omaggio alla bellezza di Tommaso de Cavalieri, l'amico che l'artista toscano aveva conosciuto in quel periodo. Sembra verosimile che la lavorazione dell'opera iniziasse nel 1530 e venisse abbandonata nel 1534, quando Michelangelo lasciò definitivamente Firenze[133].

La somiglianza tra la *Vittoria* del Buonarroti e la piccola scultura inserita nel ritratto ripano, sotto il profilo iconografico e stilistico, si concede ad una molteplicità di ipotesi in ordine alla identificazione degli elementi caratterizzanti il gruppo scultoreo minore: forse un bozzetto immaginato da Buonarroti come una *Vittoria* da inserire nel monumento di Giulio II, come i *Due lottatori*, piccola terracotta conservata sempre a Firenze presso il Museo di Casa Buonarroti, forse un'opera realizzata da Condivi durante gli anni passati a contatto con Michelangelo, o ancora un'invenzione del Condivi stesso, creata nel periodo trascorso a Firenze?

Gli interrogativi si uniscono ad una serie di osservazioni che riguardano la diffusione dei prototipi michelangioleschi a partire dalla seconda metà del Cinquecento. Tra gli scultori dell'epoca il tema del vincitore e del vinto, derivato dalle originali creazioni michelangiolesche, ebbe una vasta diffusione. I marmi dell'artista divennero materia di studio per giovani artisti che cercavano di riprodurre i complessi moti delle figure.

Vi sono infatti diverse opere e bozzetti che si richiamano ai motivi iconografici proposti dal Buonarroti. Ne troviamo un significativo esempio nel bozzetto del *Nudo virile* conservato a Firenze presso il Museo di Casa Buonarroti (FIG. 12). Si tratta di una piccola scultura in cera le cui caratteristiche tecniche permettono di escluderla con fermezza dal catalogo di Michelangelo: il bozzetto presenta infatti degli evidenti errori nella descrizione anatomica, soprattutto nel mancato bilanciamento del corpo in conseguenza del movimento delle gambe e nella sproporzione tra la gamba dritta e quella flessa. Per queste motivazioni l'opera è attribuita ad un anonimo artista fiorentino della metà del XVI secolo[134]. Tale bozzetto, come anche il gruppo scultoreo presente nel dipinto del Condivi, riprende nel viso del giovane lo stesso modello iconografico elaborato da Michelangelo sia nel *Genio della Vittoria* che in quello del *Giuliano de'Medici* della Sagrestia Nuova.

---

[133] Nel corso degli anni gli studiosi hanno avanzato molteplici ipotesi per chiarire come potesse essere strutturato il monumento roveriano. La bibliografia sull'argomento è vastissima ma esistono dei testi con bibliografie ragionate che riassumono i contribuiti più importanti. Nello specifico vedi ECHINGER-MAURACH 1991 e FORCELLINO 2002.

[134] Vedi la scheda dell'opera in RAGIONIERI pp. 60-63, cat. 7.

La medesima iconografia è inoltre una dei particolari che caratterizzano l'opera dell'artista fiorentino Vincenzo Danti, nel cui corpus scultoreo continui sono i rimandi all'arte di Michelangelo. Egli infatti è stato identificato con l'artista che avrebbe apportato le rifiniture al *Genio della Vittoria* subito dopo la sua sistemazione in Palazzo Vecchio. Nel 1564 alla morte dell'artista la statua si trovava ancora presso lo studio dell'artista in via Mozza, ma, da lì a poco, Leonardo Buonarroti la donò a Cosimo I de' Medici. Su indicazione di Vasari venne collocata in Palazzo Vecchio nel Salone dei Cinquecento, dove insieme con altre statue di analogo soggetto mirava ad esaltare la Vittoria del Bene sul Male, rappresentato dai nemici della famiglia medici. La Vittoria presentava tuttavia oltre che asimmetrie, zone di non finito specialmente sul lato sinistro del vinto. È da credere che non fossero scolpite, anzi al più appena abbozzate, la testa e le mani. Michelangelo usava infatti dedicarsi innanzitutto, nelle sculture ma anche nei disegni, al torso e al bacino della figura fino all'attaccatura del collo e degli arti, con una lavorazione condotta a finitura per via di modellato e di chiaroscuro. E, al contrario, lasciava sbozzate o tracciate sommariamente le estremità e persino la testa portandole a compimento solo in sculture altamente finite, quali il *David* e la *Pietà Vaticana*. L'esposizione di un vincitore con la testa indistinta non sarebbe sembrata consona nel contesto di Palazzo Vecchio, dove era stato progettato un programma che tendeva ad esaltare le virtù politiche del duca. Grazie al restauro effettuato sulla statua nel 1998-1999 è stato possibile ipotizzare che la statua avesse avuto una lavorazione ulteriore. Tali rifiniture si assegnano appunto a Vincenzo Danti[135].

L'ipotesi si basa sulle evidenti affinità stilistiche con le sue opere autografe. Il viso del *Genio della Vittoria* di Michelangelo richiama il prototipo di giovani maschili proposti dall'artista fiorentino, così anche la chioma dai particolari riccioli spiccati dalla fronte e la posa della mano che trattiene il manto, una nota di capziosa eleganza che poco si addice a Michelangelo.

È sempre per affinità tematiche che recentemente è stata attribuita al Danti una scultura conservata a Firenze presso il Museo Nazionale del Bargello, raffigurante un *Apollo Pitio* (FIG. 13). La statua fu resa nota nel 1997 da Detlef Heikamp[136], il quale tentò di rintracciare la scultura nelle collezioni medicee, senza tuttavia trovare alcuna notizia utile a ricostruirne la storia. Secondo lo studioso il suo cattivo stato di conservazione dimostra

[135] Acidini Luchinat in FIRENZE 2008, pp. 25-35.
[136] Heikamp in FIRENZE 1997, p. 50 cat. 17.

che si tratta di una statua rimasta per lungo tempo esposta agli agenti atmosferici. L'opera si presenta mutila di entrambe le braccia: il sinistro manca completamente mentre del destro non rimane che metà del segmento superiore, fino al bicipite. La figura del Dio va mentalmente integrata nella posa con il braccio sinistro alzato e la mano che regge l'arco con il quale ha appena lanciato la freccia, mentre l'atro braccio è da immaginarsi abbassato con in mano la freccia. Ad uno stato di abbozzo sono lasciati parte del tronco d'appoggio, dietro la gamba sinistra, la testa e soprattutto i capelli. Il manto di Apollo cade verticalmente coprendo a destra il tronco e si arresta bruscamente per il limite imposto dal blocco di marmo; il Pitone, piccolo e con il corpo che termina in una coda di pesce, è ridotto praticamente a mero attributo[137].

1. Ignoto, *Ritratto di Ascanio Condivi* [da ATTI 1851-1852, p. 364].

L'attribuzione della scultura al Danti ha generato molte perplessità: se è infatti possibile rintracciare una somiglianza con l'opera dantiana raffigurante l'*Onore che vince l'Inganno* – opera custodita sempre al Museo del Bargello – la sua qualità è di molto inferiore rispetto ai marmi dello scultore perugino, anche in confronto con quelli giovanili. Secondo la Acidini «il modello è trattato in una chiave distesa e allentata che non appare consona al senso di compattezza abituale negli impaginati dantiani»[138].

Ciò detto sembra azzardato avanzare un'attribuzione al Condivi sia del bozzetto di Casa Buonarroti che della scultura del Bargello, dal momento che l'opera di Ascanio scultore è ancor meno nota di quella di pittore, tuttavia essa dovette esistere dal momento che se ne trova un accenno nella divisione testamentaria dei beni del biografo fatta dai suoi figli.

[137] Pizzorusso in FIRENZE 2008, p. 308-309, cat. 5.
[138] Acidini Luchinat in ivi, pp. 25-35, in part. p. 31

Questi ultimi si divisero infatti «omnes statuas, colores et ut dictur li disegni di pittura»[139].

L'attività del Danti, come vedremo nel corso della trattazione, si incrociò più volte con quella del biografo di Michelangelo. Egli fu eletto infatti tra i membri dell'Accademia fiorentina lo stesso giorno del Condivi ed è ipotizzabile che tra i due vi fosse stato uno scambio di informazioni in merito al metodo michelangiolesco di trattare la figura umana[140]. Non sarebbe dunque improbabile pensare ad una circolazione delle invenzioni del Buonarroti tramite lo stesso Condivi nel periodo in cui egli si trovava a Firenze. La figura del biografo rimase tuttavia completamente in ombra dal momento che dopo la morte di Michelangelo e quella di Annibal Caro, avvenuta nel 1566, egli decise di uscire dai giri della cultura artistica dominante e rimase confinato nel proprio ridente paesino marchigiano ad occuparsi di faccende familiari e ambascerie locali.

Un ulteriore ritratto del Condivi si rintraccia in un articolo pubblicato nel 1852 da Alessandro Atti in *L'album-Giornale letterario e di Belle Arti*[141] (FIG. 1). Il disegno è realizzato a penna e inchiostro nero e riproduce il biografo in età matura. Sappiamo dalle fonti che egli morì a cinquanta anni ma nell'immagine appare decisamente più adulto. Quanto alla fisionomia, essa sembra corrispondere a quella rappresentata nel dipinto del Museo Civico. Ascanio è disegnato con la barba ed indossa un abito arricchito da un'ampia gorgiera bianca e un cappello.

Di un altro ritratto di Ascanio, Cinquecentesco o al più tardi Seicentesco, mi dà menzione la Signora Anna Maria Tozzi Condivi, ultima discendente del biografo, la quale sostiene di conservarlo gelosamente presso la sua abitazione romana. La signora tuttavia non permette ad alcuno di visionare il dipinto.

[139] GRIGIONI 1908, p. 30.
[140] Sul Danti notomista vedi quanto discusso *infra*, pp. 116-121.
[141] ATTI 1851-1852, p. 364.

2. Ignoto marchigiano del sec. XVII, *Ritratto di Francesco Maria Condivi*, Ripatransone, Museo Civico, Palazzo Bonomi Gera.

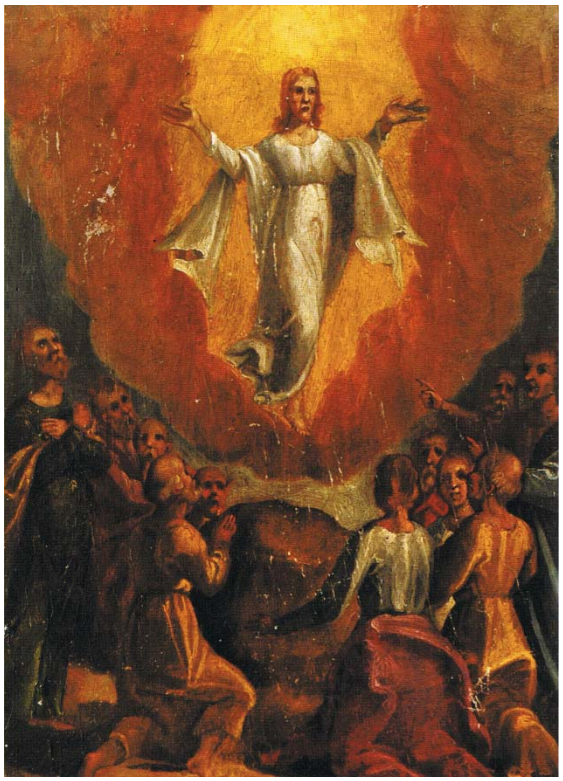
3. Ignoto marchigiano del sec. XVIII, *Ritratto di Giacomo Emidio Condivi*, Ripatransone, Museo Civico, Palazzo Bonomi Gera.

Presso il Museo Civico di Ripatransone si conservano inoltre tre ritratti di esponenti della famiglia Condivi che diedero lustro alla casata. Realizzati ad olio su tela i dipinti sono attribuiti ad ignoto artista di ambito marchigiano (FIGG. 2-3). Il primo raffigura Francesco Maria Condivi, che, come abbiamo già ricordato, visse nel XVII secolo, appartenne all'ordine francescano e fu maestro di teologia; nel dipinto è inserita infatti un'iscrizione che ricorda il nome del religioso e la sua carica. Il frate è ritratto a mezzo busto, di tre quarti, con baffi e barba, indossa l'abito dell'ordine dei minori conventuali e regge con la mano sinistra una lettera. Il suo sguardo è rivolto verso l'osservatore ed il pallore del volto, che emerge dal fondo scuro, è illuminato dallo sguardo vivace e attento che riesce a rompere la fissità della posa da ritratto ufficiale (FIG. 2).

Gli altri due dipinti raffigurano il giurista Giacomo Emidio Condivi. Nel primo egli è ritratto all'interno di un campo individuato da volute, a mezzo busto, di tre quarti e con lo sguardo volto verso l'osservatore. Dallo sfondo scuro e uniforme emergono il volto dell'uomo illuminato dal rabat di lino bianco, indossato sull'abito scuro, e la mano destra, ornata all'anulare da un anello d'oro con pietra chiara incastonata, che regge un foglio piegato, probabilmente una lettera (FIG. 3). Nel secondo dipinto Giacomo Emidio è raffigurato sempre a mezza figura, di tre quarti mentre volge lo sguardo verso

l’osservatore, ma indossa una parrucca chiara che ricade in due bande ai lati del volto fino alle spalle. Il giureconsulto è abbigliato con un giustacuore di colore scuro ornato da galloni dorati e lasciato aperto per far vedere la candida camicia sottostante. L’abito è arricchito da un ampia cappa di colore rosso; egli appoggia le mani allo spadino portato al fianco e indossato, secondo la moda del tempo, più come particolare elegante e decorativo che come arma.

4. Ripatransone, Casa Condivi (loggetta disegnata da Ascanio Condivi).



5-8. Artista marchigiano, *Misteri del Rosario*, 1580 ca., Ripatransone, Museo Vescovile, Chiesa di Sant'Agostino-ex Episcopio.

9. Ascanio Condivi, *Tabernacolo*, 1569, legno, Ripatransone, Chiesa di Santa Maria della Valle.

10. Ignoto marchigiano, *Ritratto di Ascanio Condivi*, XVI (inizio), Ripatransone, Museo Civico, Palazzo Bonomi Gera.

11. Michelangelo, *Genio della Vittoria*, 1532-1534 ca., Firenze, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento.

12. Artista fiorentino del sec. XVI, *Nudo virile*, Firenze, Casa Buonarroti, altezza cm 56, inv. 519.

13. Vincenzo Danti (attribuito), *Apollo Pitio*, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, inv. 184 S (in deposito all'Accademia delle Arti del Disegni di Firenze).

2. Michelangelo e Ascanio Condivi. Collezione "all'antica" per Niccolò Ridolfi

Il rapporto tra il Condivi e il Buonarroti è testimoniato concretamente dalla redazione della biografia michelangiolesca e dal dipinto dell'*Epifania*, oggi custodito a Firenze presso Casa Buonarroti.

La verifica incrociata dei dati in nostro possesso, prime tra tutte le notizie contenute nell'opera a stampa del marchigiano, ci ha permesso tuttavia di verificare che, durante il suo soggiorno romano, il biografo era inserito anche nel contesto socio culturale frequentato dal maestro. Stiamo parlando del gruppo di fiorentini esuli a Roma, capeggiati dal cardinale Niccolò Ridolfi, che aveva tra i suoi protagonisti Luigi del Riccio e Donato Giannotti, intimi amici di Michelangelo e suoi insostituibili punti di riferimento. Il Ridolfi aveva creato intorno a sé una corte dove, accanto all'attività politica per riconquistare il potere, erano emanati modelli intellettuali e artistici concorrenti rispetto a quelli fiorentini. Per quel che concerne le commissioni artistiche l'interesse principale del prelato era rivolto alla collezione di sculture, in particolare di busti antichi e moderni. Tra i vari artisti ingaggiati per la realizzazioni delle opere figura proprio Ascanio, il quale lavorò per portare a termine una testa bronzea raffigurante *Lucio Cornelio Silla*.

A prima vista tale incarico lascia abbastanza perplessi poiché non si comprende la scelta della ricca e nota famiglia fiorentina, che intratteneva rapporti con tutti i principali artisti dell'epoca, di commissionare la scultura ad un giovane e modesto artista alle prime armi. La ragione va ricondotta al fatto che Ascanio era entrato in familiarità con il gruppo e lavorava a stretto contatto con Michelangelo, il quale avrebbe potuto guidare la sua mano nella realizzazione dell'opera. D'altronde il Buonarroti, notoriamente riluttante a eseguire ritratti, aveva già realizzato per la famiglia Ridolfi un busto marmoreo, l'unico eseguito in tutta la sua carriera.

Nel contesto dei fiorentini a Roma il ruolo del Condivi si è rivelato essere assai più significativo di quello che fin ora si era creduto, dal momento che è emerso che ogni progetto, realizzato e non, che vide il discepolo impegnato al fianco di Michelangelo può essere ricondotto a tale circolo. Nel presente studio si è voluto trasformare quello che era un semplice accenno della probabile presenza del Condivi nel circolo ridolfiano, in un

analisi mirata che ha cercato di svelare i tramiti grazie ai quali fu possibile tale incontro. È stata dunque inquadrata la fisionomia del prelato e del suo circolo per contestualizzare le figure dei due protagonisti nell'ambiente storico artistico da essi frequentato. Siffatto lavoro ha reso possibile collocate le sculture del Condivi e di Michelangelo all'interno dei rapporti in cui erano inserite, considerando l'influenza dei committenti e la mediazione di altri artisti e di letterati nella loro realizzazione. In merito alla committenza affidata al giovane biografo punto nevralgico è stata l'analisi del carteggio, conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze e scoperto nel 1868 da Gaetano Milanesi, ma fin ora mai discusso, che ha permesso di svelare relazioni fin ad oggi ignote quali quelle tra Giorgio Vasari e lo stesso Condivi.

Le indagini condotti hanno inoltre messo in luce la figura del cardinale Ridolfi come quella di un prelato pienamente inserito nelle dinamiche culturali della propria epoca, la cui collezione non è ancora stata sufficientemente indagata e richiede ulteriori approfondimenti. Pur esulando dal filone di ricerca trattato si è ritenuto interessante inserire alcuni accenni alle opere possedute dal prelato delle quali si è trovata traccia nel corso delle ricerche.

2.1. MICHELANGELO, ASCANIO CONDIVI E LA CORTE DEL CARDINALE RIDOLFI

«Aveva ancor stretta amicizia col mio reverend(issimo) padrone, il cardinal Ridolfi buona memoria, porto di tutti i virtuosi»[142].

Questa la descrizione che Ascanio Condivi offre del cardinale Ridolfi nella biografia michelangiolesca, riuscendo a tracciare con poche parole il profilo di una figura estremamente interessante. Innanzitutto ci svela che Michelangelo era stato legato al prelato da vincoli amicali, in secondo luogo rivela che lo stesso cardinale era stato suo protettore ed infine riferisce che intorno a lui confluivano tutti quei personaggi degni di stima per la loro virtù.

[142] Per il testo condiviano vedi *infra,* II tomo, p. 469.

Effettivamente il cardinale Niccolò Ridolfi[143] era stato il fulcro delle iniziative dei suoi conterranei a Roma ed aveva incarnato la figura del prelato tipica del Rinascimento, il quale si faceva promotore di cultura e arte, riunendo intorno a lui letterati e artisti. Il suo successo era agevolato dal fatto che egli era nipote di Lorenzo il Magnifico e dunque legato a entrambi i papi Medici del tempo, Leone X e Clemente VII. Niccolò Ridolfi nacque il 16 luglio 1501 da Piero Ridolfi[144] e Contessina de' Medici, figlia di Lorenzo il Magnifico, a soli quattordici anni venne eletto protonotario apostolico ed il 1 luglio 1517 ottenne il titolo di cardinale diacono della Chiesa di San Vito a Roma[145]. Fu il cardinale più giovane ad essere eletto quell'anno insieme a Giovanni Salviati e Luigi de' Rossi. Con nomina al soglio pontificio di Leone X, fratello di Contessina, molti fiorentini ottennero importanti incarichi in Curia e si trasferirono a Roma[146]. Anche il padre di Niccolò fu eletto Gonfaloniere di Giustizia e, insieme con la famiglia, trascorse lunghi periodi nella città

14. Anonimo del sec. XVI, *Ritratto del cardinale Niccolò Ridolfi*, Roma, Biblioteca Angelica, ms. 1700.

[143] Per la figura del cardinale Niccolò Ridolfi sono ancora fondamentali gli studi di Roberto Ridolfi (RIDOLFI 1929, pp. 173-193 e RIDOLFI 1942). Nelle sue pubblicazioni Roberto Ridolfi annuncia il proposito di dare alle stampe una biografia del cardinale, purtroppo mai realizzata. Esiste una tesi di dottorato sulla figura del prelato realizzata presso l'European University Istitute di Fiesole (Fi) dalla storica inglese Lucinda Byatt (BYATT 1983).

[144] La famiglia di Niccolò Ridolfi faceva parte del ramo dei Ridolfi di Piazza. A riguardo vedi CARROCI 1889. Poco si conosce della sua infanzia e della sua educazione; probabilmente partecipava agli incontri a Firenze presso gli Orti Oricellari ma il suo nome non è ricordato dalle fonti.

[145] Accenni sulla carriera ecclesiastica di Niccolò Ridolfi si trovano sui testi di storia ecclesiastica; nello specifico la sua figura è menzionata in CHACON 1630, foll. 1426-1427; UGHELLI 1717-1722, II, pp. 317, 1420, 1477; CARDELLA 1792-1797, p. 61; MORONI 1852, LVII, pp. 208-209; MERCATI-PELZER 1953-1958, III, p. 527.

[146] In un interessante articolo Melissa Bullard analizza la presenza dei fiorentini a Roma nei primi decenni del XVI secolo. Vedi BULLARD 1976, pp. 51-71. Di questa presenza, all'indomani dell'elezione di Leone X, rimane un singolare testimonianza nel poema satirico di Pietro Aretino pubblicato nell'Ottocento da Gnoli e ripreso in BULLARD 1976, p. 51.

pontificia[147]. Nel 1523 la centralità della casata fu ulteriormente rafforzata poiché Giulio de' Medici salì al soglio pontificio con il nome di Clemente VII.

Il terzo decennio fu un periodo ricco di avvenimenti politici di rilievo. Nel 1527 ci fu il Sacco di Roma da parte dei lanzichenecchi di Carlo V. L'invasione fu devastante e incoraggiò l'insurrezione dei fiorentini contro lo strapotere della famiglia de' Medici. Il pontefice sperava che il giovane cardinale Niccolò riuscisse a sedare la rivolta fiorentina che minava alla potenza della propria casata. Tuttavia il Ridolfi palesò in quell'occasione le sue vere inclinazioni politiche, appoggiando il cambiamento di regime. Nonostante fosse legato da vincoli parentali ai Medici il suo interesse era rivolto ad ideali repubblicani. Ed invero la posizione del cardinale non è poi così singolare se si considera che la sua famiglia, oltre ad essere vicina ai Medici per parte materna, era anche legata alla Repubblica per parte paterna[148]. Nello scontro i repubblicani ebbero la meglio e instaurarono un governo guidato da Niccolò Capponi, un aristocratico che aveva sempre mostrato simpatie repubblicane. La sua politica moderata sollevò, tuttavia, il malcontento della fazione più radicale che lo destituì dalla carica, eleggendo al suo posto Francesco Carducci.

Durante questo turbolento periodo emersero anche le inclinazioni politiche del Buonarroti, il quale si mostrò un convinto fautore della repubblica. Egli infatti si votò appassionatamente alla causa, contro la famiglia dei Medici che lo aveva allevato da ragazzo e per la quale stava lavorando fino al giorno prima dell'insurrezione[149]. Il suo contributo non si limitò ad un appoggio passivo, egli meritò uno degli incarichi più delicati del nuovo governo: l'adeguamento della cinta muraria alla nuove esigenze belliche. Il 6 aprile 1529 fu anche nominato «*generale governatore et procuratore costituito sopra alla detta fabbrica et fortificatione delle mura*»[150]. Tra le fonti cinquecentesche che ricordano il ruolo di primo piano assunto dal Buonarroti spiccano il *Trattato* di Francisco de Hollanda[151], la *Repubblica fiorentina* di Donato Giannotti[152] e lo

[147] La critica sostiene che Giovanni Lascaris, umanista bizantino promotore della nascita del Collegio Greco a Roma, fosse stato suo tutore dal 1513 al 1517. RIDOLFI 1929, p. 177.

[148] I Ridolfi storicamente avevano inclinazioni repubblicane, tanto da vantare un numero importante di magistrati: 21 gonfalonieri e 52 priori.

[149] Per l'esperienza politica di Michelangelo vedi SPINI 1999.

[150] Per la nomina vedi MILANESI 1875, p. 701. I Medici furono cacciati da Firenze il 17 maggio 1527 e un anno dopo Michelangelo fu nominato perito alle fortificazioni, poi il 10 gennaio 1529 membro dei Nove della Milizia ed infine il 6 aprile Governatore e Procuratore generale alle fortificazioni.

[151] MODRONI 2003, p. 221.

scritto dell'Anonimo Magliabecchiano, in cui si legge che la parte popolare colse subito l'occasione per *attrarlo e confirmarlo a favor suo*; proprio perché Michelangelo era stato *creato de'Medici* era un buon colpo politico legare al campo avverso un uomo del suo prestigio[153]. La fonte più particolareggiata sull'argomento è tuttavia la biografia del Condivi, laddove vi è una continua ricorrenza alle inclinazioni di governo del Buonarroti e si parla diffusamente dell'aiuto offerto alla città di Firenze durante la restaurazione della Repubblica[154] .

È sempre in questo periodo che l'artista sarebbe entrato in contatto con i suoi amici più cari, anch'essi fautori del nuovo governo: Donato Giannotti[155] e Luigi del Riccio[156], figure di secondo piano nel mondo culturale fiorentino e romano, celebri tuttavia per la frequentazioni di alcune tra le personalità più eminenti del momento e per l'impegno al fianco di Michelangelo in progetti di diversa natura[157]. Il sogno dei repubblicani non durò tuttavia a lungo: nel febbraio 1530 vi fu la restaurazione medicea, che portò ad un vero sconvolgimento degli equilibri fin allora mantenuti [158]. È in tale frangente che il Ridolfi riuscì a dimostrare la propria fede repubblicana; egli fece una strenua opposizione al duca

---

[152] DIAZ 1974, I, p. 347.

[153] SPINI 1999, p. 45.

[154] Come è stato notato da Michael Hirst l'artista diede molto più spazio a situazioni vissute molti anni prima rispetto all'anno in cui fu redatta la biografia condiviana. Ci si aspetterebbe una maggior attenzione ad eventi contemporanei alla redazione della *Vita*, che viceversa sono trattati in maniera più superficiale (Hirst in CONDIVI 1553, ed. 1988, p. XVIII). Una spiegazione di ciò è rintracciabile nel fatto che Giorgio Vasari nella biografia del 1550 aveva semplicemente accennato l'argomento. Michelangelo desiderava rendere noto il suo impegno per la difesa dei suoi ideali. Si attribuiscono alla sua direzione alcuni tratti di mura alle falde del colle di San Miniato (BRANDI 1988). Sulle fortificazioni progettate vedi CONTARDI-ARGAN 1990, pp. 202-208.

[155] Sulla figura del Giannotti (Firenze, 1492 – Roma, 1573) vedi Marconi in DIZIONARIO BIOGRAFICO DEGLI ITALIANI, 54, 2000, pp. s.v. *Giannotti Donato*, con bibliografia precedente.

[156] Sulla figura di Luigi del Riccio vedi Procaccioli in DIZIONARIO BIOGRAFICO DEGLI ITALIANI, 38, 1990, pp. 263-265, con bibliografia precedente, s.v. Del Riccio Luigi.

[157] Vedi quanto discusso *infra,* II Tomo, pp. 272-277.

[158] Michelangelo aveva avuto sentore, dopo aver ascoltato alcune conversazioni di Mario Orsini, capitano di milizia assoldato dalla Repubblica, che Malatesta Baglioni, condottiero delle forze fiorentine, volesse tradire il nuovo governo per accordarsi con il papa (per la ricostruzione sull'argomento vedi Spini 1999, p. 45). Seguendo il biografo pare che il Buonarroti avesse cercato di avvisare il governo ma non essendo ascoltato si decise a fuggire alla volta di Venezia. È da aggiungere che l'artista fu spinto a scappare anche per ragioni economiche: si preoccupava, infatti, di dover versare gravosi contributi di guerra, cosa che peraltro avvenne dopo il suo ritorno da Venezia (HATFIELD 2002, pp. 156-158). Una volta a Firenze l'artista si impegnò a difendere il forte di San Miniato, considerato da tutti uno dei punti strategici per la difesa della città. Fece sospendere ai suoi bastioni di materassi per infiacchire i colpi delle palle di cannone. Diversamente da quanto realizzato sino ad allora si trattava di un sistema molto semplice che gli procurò critiche dagli esperi militari del tempo.

Alessandro e, a seguito all'elezione di Cosimo I, schierandosi con altre famiglie fiorentine della sua fazione politica, formò un triunvirato con il cardinale Salviati e Filippo Strozzi[159]. Lo schieramento di cui faceva parte il prelato celava dietro il governo repubblicano il comando di una oligarchia politica formata da un ristretto numero di fiorentini di antica casata[160]. Tale cerchia di potenti, con l'elezione di Cosimo, il quale apparteneva ad un ramo secondario della famiglia de' Medici, pensava di avere a che fare con un duca inesperto e facilmente influenzabile ma in realtà la situazione ebbe tutt'altro sviluppo[161]. Cosimo I gestì il governo escludendo completamente le vecchie nobiltà fiorentine e cristallizzando la gestione del potere nelle sue mani. Il governo autoritario del duca fece sì che alcuni cittadini fossero espatriati; tra questi Luigi del Riccio, il quale si trasferì a Roma come agente del banco degli Strozzi e degli Ulivieri e, poi, anche come procuratore di Roberto Strozzi. La sede romana di quel banco, il palazzo Strozzi - Ulivieri in via dei Banchi Vecchi, fu infatti la sua residenza per tutto il periodo trascorso a Roma, dal 1530 fino alla morte.

Altri personaggi si allontanarono volontariamente come il cardinale Ridolfi, il quale si stabilì a Roma dove riuscì a creare una sorte di governo in esilio, stringendo intorno a sé tutti i fuoriusciti fiorentini, e dunque antimedicei. Il prelato in qualità di umanista e mecenate cercò di portare avanti un'importante politica culturale per il tempo riproponendo nella sua corte il sodalizio che fu del giardino di Lorenzo dè Medici[162]. Una testimonianza delle riunioni che avvenivano presso la corte del Ridolfi si può rintracciare in una lettera scritta da Francesco Priscianese a Lodovico Becci e Luigi del Riccio, suoi intimi amici, mentre si trovava a Venezia presso i giardini di Tiziano Vecellio e cenava con Pietro Aretino, Sansovino e Jacopo Nardi. Nella cornice dell'epistola si legge:

> […] s'andò passando il tempo con la contemplazione delle vive imagini delle eccellentissime picture, delle quali era piena la casa, & col parlare della rara bellezza, & vaghezza del giardino, con singolare piacere, &maraviglia d'ogniuno. […]. Ma tornando al Giardino, egli era tanto bene ordinato, & tanto bello, & conseguentemente tanto lodato, che la somiglianza, la quale per esso mi si offerse

[159] Per le vicende politiche che videro protagonista Niccolò Ridolfi vedi VARCHI, ed. 1857, I, pp. 94- 140; ROTH 1925, p. 18-74.

[160] Per la storia e le vicende del gruppo, vedi Simoncelli in BOSTON – FIRENZE 2003, pp. 285- 328. con la mostra tenutasi a Boston e Firenze si è stata messa in luce l'importanza delle collezioni d'arte degli esuli fiorentini alla metà del XVI secolo.

[161] ROTH 1925, p. 220 ss.

[162] La precisa individuazione del giardino mediceo vedi ELAM 1992, pp. 157-172.

> alla mente, degli amenissimi horti di Santa Agata del Reverendiss. Padrone nostro Monsignore Ridolfi (in quanto le piccole cose si possono agguagliare alle grandi) mi fece rinfrescare di forte la memoria di sua R. S. & il desiderio di quegli di voi Amici carissimi, che io non saprei bene discernere, se la maggior parte del tempo di quella sera io mi trovai à Roma ò à Vinegia, quali come un certo indovinamento di quello che poco dopo mi avvenne. Per il che avendo io cominciato à ragionare, fui costretto à divisare, & descrivere partitamene tutto il sito, & la gente, & la dispositione & leggiadria di quel giardino che senza me vi godete[163].

Michelangelo entrò a far parte di tale entourage a partire dal 1534, quando si trasferì definitivamente nella città pontificia senza fare mai più ritorno a Firenze. Testimonianza del rapporto con gli esuli si rintraccia nel legame sempre più stretto con due protagonisti del gruppo: il già ricordato Luigi del Riccio e Donato Giannotti. Quest'ultimo nel 1538 fu eletto segretario personale del Ridolfi; dopo aver rifiutato diversi incarichi il letterato accettò la protezione del prelato, sia per stima verso il Cardinale sia per la considerazione che gli veniva tributata in quanto uomo di lettere.

La stagione più intensa che vide coinvolti Michelangelo ed i suoi amici fiorentini inizia alla fine degli anni Trenta e trova pieno sviluppo nel decennio successivo[164]. Il Riccio curò per Michelangelo l'amministrazione dei suoi beni mentre Donato Giannotti fu suo punto di riferimento in materia poetica. Dal carteggio si desume che inizialmente il Riccio facesse da intermediario tra il letterato fiorentino e Michelangelo, ma dal 1542 il legame tra i due si fece sempre più stretto e si instaurò grande dimestichezza[165]. In quegli anni iniziò per Michelangelo un periodo di appassionata attività letteraria che portò ad una rielaborazione stilistica di quanto concretizzato negli anni precedenti; tale lavoro vide i tre amici impegnati in un'attenta opera di trascrizione e revisione, della quale rimane

---

[163] Vedi PRISCIANESE 1540, ff. CCIXXXXIII-X.

[164] Vedi la lettera di Michelangelo al nipote Leonardo. Roma, 22 ottobre 1547: «Era molto mio amico, e poi che morì Bartolomeo Angelini [1541] non ò trovato uomo per fa[r] le mia faccende meglio di lui, né più fedelmente» in MASTROCOLA 2006, p. 546.

[165] Michelangelo a Luigi del Riccio in Lione, 1545: «Messer Luigi amico caro, a tucti i vostri amici duole assai il vostr<o> male, e più non ve ne possendo aiutare, e massimo a messer Donato e a me; ma pure speriamo che abbi a esser pichola cosa, che a·dDi<o> piaccia. […]»; Michelangelo a Luigi del Riccio in Roma, 1545-1546: «Messer Lu<i>gi, quello amico, se di quel parlate, sia il benvenuto, se gli è tornato; e perché me n'avete dicto tanto male voi con messer Donato insieme, m'è piovuto in sul fuoco. Però da qui inanzi guardatevi dall'offerire. Domani dopo desinare verrò a voi, e farò quanto mi comanderete […]»; Michelangelo a Luca Martini in Firenze, 1547: «Magnifico messer Luca, io ho ricevuto da messer Bartolomeo Bettini una vostra con un Libretto, comento d'un sonetto di mia mano. Il sonetto vien bene da me, ma il comento viene dal cielo; et veramente è cosa mirabile, non dico al giudizio mio, ma degli huomini valenti, et massimamente di messer Donato Giannotti, il quale non si sazia di leggerlo, et a voi si raccomanda […]», in ivi, pp. 519, 527, 537.

testimonianza nei numerosi componimenti dell'artista copiati dai due esuli fiorentini[166]. D'altronde è ben noto che fu proprio il Riccio ad aiutare Michelangelo nel giugno 1544, quando si ammalò mentre lavorava alla cappella Paolina. Egli fu infatti ricoverato dall'amico presso il palazzo del suo patrono, Roberto Strozzi, sito in Borgo di Santo Spirito. La gratitudine nei confronti del nobile repubblicano, unita all'ammirazione per l'impegno profuso alla difesa della Repubblica, fecero sì che Michelangelo gli donasse gli *Schiavi*, oggi conservati presso il Museo del Louvre[167].

Altre tracce del rapporto di consuetudine tra i tre amici emerge nella lettura dei *Dialogi de' giorni che Dante consumò nel cercare l'inferno e 'l purgatorio*, un'opera di critica dantesca scritta dal Giannotti e rimasta inedita fino al 1846, nella quale il Buonarroti compare come protagonista insieme con Luigi del Riccio, Antonio Petreo, Francesco Priscianese e Giannotti stesso[168].

La collaborazione non si esauriva tuttavia solo in materia letteraria, ma aveva delle implicazioni anche in faccende di natura artistica. Innanzitutto, in merito alla realizzazione della tomba di Giulio II, l'artista era solito chiedere aiuto al Riccio e al Giannotti, i quali, in ragione dell'amicizia con l'artista toscano, erano spesso interpellati dai notabili fiorentini che speravano tramite la loro intercessione di ottenere la concretizzazione di progetti di varia natura. Fu infatti il Giannotti ad incitare il Buonarroti a completare il vestibolo della Biblioteca Medicea Laurenziana, così come riuscì a far realizzare al maestro l'unico busto ritratto della sua produzione artistica, il *Bruto* oggi al Bargello di Firenze, scolpito per il cardinale Niccolò. Ed è sempre in questo circolo che presero vita una serie di progetti realizzati e non, di cui si discuterà nel dettaglio nel corso della trattazione[169]. Tali idee nate dalle conversazioni degli amici erano promosse proprio dal Ridolfi e avrebbero dovuto concretizzarsi nella seconda metà del Cinquecento. Nel 1550 alla morte di Giulio III, il Ridolfi era infatti il principale candidato ad indossare la

[166] Negli anni Quaranta si registra, infatti, un'intensa attività poetica di Michelangelo, il quale insieme a Donato Giannotti e Luigi del Riccio, rielabora la propria produzione letteraria. Vedi quanto discusso *infra,* pp. 130-134

[167] Del soggiorno di Michelangelo presso palazzo Strozzi rimangono le lettere inviate da Luigi del Riccio a Roberto Strozzi, il quale si trovava a Lione. Le lettere informavano il fiorentino che l'artista era ammalato e si trovava nella sua casa, dove in molti si recavano a trovarlo. Vedi TUENA 2002, p. 46. Roberto Strozzi a sua volta pare fosse molto interessato alla salute di Michelangelo chiedendo frequentemente della sua salute. Per il carteggio vedi GAYE 1939-1940, II, p. 296.

[168] Sull'opera del Giannotti vedi *infra*, p. 61, nota n.° 58.

[169] È probabile che gli amici fiorentini presero parte anche alla redazione della biografia del maestro, vedi quanto discusso *infra*, II tomo, pp. 272-278.

tiara ma venne assassinato dai sicari di Cosimo I, infrangendo così le speranze del gruppo[170].

Testimonianza della stima nutrita dal Buonarroti nei confronti del prelato è la questione delle nozze dell'amato nipote Leonardo. La vita romana dell'artista era tutta incentrata sulla coltivazione del talento artistico e intellettuale ma al contempo era afflitta dalle preoccupazioni familiari, di cui rimane testimonianza nelle numerose lettere giunte sino a noi[171]. Egli voleva che il nipote Leonardo sposasse una donna degna del nome dei Buonarroti; non doveva essere bella o ricca bensì di nobile casata, sì da permette alla famiglia uno scatto sociale verso l'alto. La prescelta fu Cassandra Ridolfi, parente del cardinale Niccolò e Michelangelo in una lettera del 22 aprile 1553 manifesta tutto il suo entusiasmo a Lorenzo:

> Io ò per la tua come la pratica rappicata per conto della figliuola di Donato Ridolfi è venuta a effetto: di che ne sia ringraziato Idio, pregando che ciò sia seguito con la sua grazia ò parlato con messer Lorenzo Ridolfi e fatto parole conveniente meglio che ò saputo[172].

L'incontro tra Michelangelo ed il Condivi avvenne verosimilmente in questo ambiente. I dati documentari in nostro possesso ci permettono di ipotizzare che grazie a raccomandazioni familiari [173] il giovane marchigiano fosse entrato in contatto con i circoli artistico-culturali più in vista della Roma dell'epoca. Tra questi un tramite importante può essere individuato in Annibal Caro[174], zio acquisito di Ascanio, la cui carriera lo aveva

---

[170] Della sua morte per avvelenamento ci rimane la bella e umana relazione del suo medico, il citato Realdo Colombo, pubblicata per esteso in PARRONCHI 1968-2003, II, pp. 230-233.

[171] I consigli che Michelangelo dispensava al nipote tra il 1547 ed il 1550 sulla scelta matrimoniale sono un chiaro segnale dei suoi atteggiamenti misogini. Il Buonarroti finiva spesso per vagliare lui stesso le proposte di nozze del nipote. Da un lato spera che Leonardo si sposi al più presto per avere un erede, dall'altro è critico verso tutte le pretendenti. Le lettere che testimoniano la complessa vicenda sono pubblicate in BAROCCHI-RISTORI 1965-1983, IV, pp. 310, 349.

[172] Ivi, V, p. 2. In realtà la scelta non fu semplice e sull'argomento rimane un fitto scambio epistolare. Leonardo infatti, temeva di essere accusato di opportunismo se avesse sposato una donna dal rango superiore, cosa che mandò su tutte le furie Michelangelo, il quale pretendeva di essere considerato nobile per la discendenza dai Conti di Canossa, cosa che fece scrivere a Condivi nella sua biografia. Vedi CONDIVI 1553, ed. 1998, pp. 7-8.

[173] Per i concittadini illustri del Condivi vedi *supra*, pp. 13-17.

[174] Ascanio Condivi sposò nel 1555 Porzia Caro, figlia quindicenne di Giovanni Caro, fratello di Annibal Caro. È verosimile immaginare che il matrimonio fosse stato deciso sulla base della conoscenza delle due famiglie marchigiane, secondo quanto desumibile dal carteggio del letterato. Sull'argomento vedi *supra* pp. 17-21. In merito alla biografia del Caro è da ricordare che a Firenze egli fu amico di tutti i personaggi più in vista dell'epoca. Tra questi Benedetto Varchi. Dal 1529 al 1542 visse a Roma presso Giovanni Gaddi e alla morte di questi fu al servizio di Pier Luigi Farnese a Piacenza e di Alessandro Farnese a Roma. Nel 1563 si

inserito nell'ambiente di fiorentini esuli, i quali giocarono un ruolo fondamentale in tutta la vicenda pubblica e privata del Buonarroti.

Annibal Caro nacque nel 1507 a Civitanova e qui ricevette la sua iniziale formazione umanistica. Sappiamo dalle fonti che nel 1522 studiava presso il Liceo di Fermo, città che l'anno precedente aveva assistito all'elezione a vescovo di Niccolò Gaddi[175]. Il prelato riconosciutegli rilevanti doti e buona preparazione umanistica, dal 1525 lo volle precettore del nipote Lorenzo Lenzi. Annibale si trasferì così a Firenze ed ebbe modo di entrare in contatto con i circoli culturali e politicamente più attivi della penisola. Dal 1529 al 1542 visse a Roma presso Giovanni Gaddi e alla morte di questi entrò al servizio della famiglia Farnese. La casata Gaddi era fortemente legata politicamente sia al cardinale Salviati ma soprattutto al cardinale Ridolfi.

Testimonianza della conoscenza diretta tra il prelato e il Caro si rintraccia nel carteggio di quest'ultimo. Nel 1538 il letterato scrive a Raffaello da Montelupo per informarlo che il disegno da lui realizzato per la tomba di Giulio II era stato mostrato al cardinale Ridolfi che lo aveva pienamente approvato:

> Monsignor di Pescia portò il disegno de la sepoltura al cardinale Ridolfi e piacque. Io non ne ritraggo altro fino a ora, se non che si vede buona inclinazione a metterlo in opera. Ringraziovi de lo schizzo de la Madonna, e aspetto l'altro che mi promettete per potermi risolvere a uno de' due[176].

---

ritirò a vita privata a Frascati dove morì il 20 ottobre 1566. La sua opera più nota è la traduzione dell'Eneide di Virgilio ma lavorò anche alla riedizione della Poetica di Aristotele, degli Amori pastorali di Dafni e Cloe di Longo Sofista e delle Lettere a Lucilio di Lucio Anneo Seneca. Celeberrime anche le sue *Lettere familiari*, circa ottocento epistole, fonte di inesauribili informazioni sulla cultura rinascimentale. Per la biografia vedi Mutini in DIZIONARIO BIOGRAFICO DEGLI ITALIANI, 1977, XX, pp. 497-508.

[175] I Gaddi, nota famiglia di banchieri di Firenze, erano ben introdotti negli ambienti politici e culturali del tempo ed avevano ottenuto ulteriori privilegi durante i pontificati dei Medici e segnatamente di Leone X e Clemente VII. In quegli anni il fratello primogenito di Niccolò, Luigi, aveva allargato ancor di più il suo giro d'affari dal capoluogo toscano, creando una sorta di filiale del Banco Gaddi anche a Roma, impegnandosi così, man mano, in operazioni finanziarie sempre più importanti con la Curia pontificia. La proficua attività finanziaria di Luigi contribuì notevolmente a consolidare la posizione economica e sociale della famiglia e a porre le basi per la brillante carriera ecclesiastica dei fratelli Niccolò e Giovanni. Nello specifico Niccolò fu nominato, come già detto, Vescovo di Fermo e, nel 1526, per i servigi – soprattutto finanziari – resi alla Chiesa, fu elevato alla porpora cardinalizia da Clemente VII. Per la biografia dei personaggi più illustri della casata Gaddi vedi Arrighi in DIZIONARIO BIOGRAFICO DEGLI ITALIANI, 51, 1998, pp. 144-165.

[176] Annibal Caro a Raffaello da Montelupo; Roma, 16 febbraio 1538 in CARO, 1829-1830, I, p. 21.

L'anno dopo l'erudito era incaricato da Benedetto Varchi di far avere una lettera al prelato. Il Caro si recò così personalmente dal religioso presso la residenza in Sant'Agata dei Goti:

> L'influsso cattivo sopra le nostre lettere si vede manifesto, così da canto mio come dal vostro. Io ebbi non prima che ieri, che vuol dire dopo molti mesi, la vostra, data il giorno del Corpo di Cristo, e quel che più mi duole, ven'era dentro una al Reverendissimo Ridolfi, la quale poi io medesimo portai in continente a Sant'Agata, dove ora sta ritirato, e non ve lo trovando la consegnai a persona diligente che in questo punto mi manda dicendo averla data in man' propria[177].

In quegli anni, durante l'assenza di Paolo III, il Ridolfi ricoprì la carica di Legato *in latere* della provincia del Patrimonio di San Pietro e di Roma ed era informato di tutto quanto avesse risvolti in campo artistico[178].

Dal carteggio cariano emerge inoltre che il letterato era in rapporti amicali anche gli altri esponenti del gruppo di fiorentini, per esempio con Luigi del Riccio, al quale indirizza nel 1540 una lettera che dimostra chiaramente un rapporto consolidato[179]. Le riunioni organizzate dal circolo ridolfiano si svolgevano presso la biblioteca del palazzo del Ridolfi, laddove si assisteva ad una fitta interrelazione tra le diverse arti[180]. Secondo le testimonianze fin qui citate le riunioni si svolgevano presso il complesso monastico di Sant'Agata dei Goti; sebbene le fonti documentano che fossero altri i possedimenti ufficiali del religioso[181], la residenza da lui più vissuta era proprio quella suburbana sita

---

[177] Lettera di Annibal Caro da Roma a Benedetto Varchi in Firenze, 15 luglio 1539 in GRECO 1957-1961, I, pp. 151-152, n. 107.

[178] DOREZ 1932, I, pp. 86, 260.

[179] La lettera di Annibal Caro da Faenza a Luigi del Riccio in Roma fu inviata il 16 febbraio 1538; vedi GRECO 1957-1961, I, pp. 172, n. 172.

[180] La Biblioteca del Ridolfi figurava come la più cospicua posseduta all'epoca da un privato, tant'è che ne usufruirono gli eruditi per curare edizioni di un gran numero di classici. In una lettera al cardinal Farnese, il grecista Pietro Devaris la definisce casa della sapienza: «Apud quem [Niccolò Ridolfi] per illud tempus ita multi varis disciplinarum generibus instructissimi florebant (ex Graecis quidam Costantinus Rallus, Nicolaus Soffiano, Christoforus Condoleus, Devarii condiscipuli et contubernales; ex Latinis vero atque Italis Nicolaus maiorana, idemque postea Malfectae delectus epicospus, Franciscus Priscianensis, Donatus Giannottus, Pater Leonardus Malaspina, Petrus Crassus, quid est episcopus cratus diende Viterbi) ut eius cardinalis domus jure quoddam sapientiae domicilium appellari potuisse videatur». Vedi RIDOLFI 1929, p. 175.

[181] Da quanto risulta nei documenti conservati presso l'Archivio Segreto Vaticano, citati da Lucinda Byatt, il prelato durante i suoi primi soggiorni a Roma avrebbe abitato nel palazzo Vaticano, una residenza privilegiata dovuta alla parentela con papa Leone X. Tuttavia con l'elezione di Adriano IV, tutti i cardinali fiorentini furono mandati via dal palazzo e probabilmente egli si trasferì nel palazzo del fratello maggiore Luigi sito nel Rione Borgo. Secondo quanto evidenziato da Rodocanchi e Lucinda Byatt il prelato si

nel Rione Monti di Roma[182]. I giardini del complesso, definiti secondo l'usanza del tempo *horti*, si prestavano bene quale sede di udienze e di incontri.

La presenza del Ridolfi presso Sant'Agata è ben documentata, tuttavia, è singolare che non si sappia quando egli ottenne il titolo di Cardinale diacono della chiesa. Cristiano Huelsen nel 1924[183] ha realizzato una monografia della chiesa e nel testo ha sottolineato la presenza prolungata del Cardinale, il quale pare sfruttasse il luogo per intrattenersi con i suoi ospiti e curasse poco la diaconia della zona.

Rimarcare il fatto che il Ridolfi avesse la diaconia di Sant'Agata dei Goti[184] è importante ai nostri fini perché è lì che Condivi risiedeva ed è lì che avvenivano gli incontri tra Michelangelo e Ascanio, secondo quanto dichiarato dal biografo nella Vita:

> […] fu posto in S. Agata dove io abitava ed ancora abito, come in luogo remotosopra il qual corpo Michelagnolo molte cose rare e recondite mi mostrò, forse non mai più intese[…][185].

---

impegnò ad abbellire la dimora con pietre provenienti dalle Terme di Caracalla. I documenti che testimoniano il fatto che si pensasse di restaurare e decorare il palazzo con i pezzi delle Terme di Caracolla si trovano in A.S.V. Div. Cam. 78 fol. 38 v e furono citati per la prima volta da Rodocanachi e successivamente ripresi in BYATT 1983, II, p. 63 nota 77. Dalla lettura delle carte dei Maestri di Strada si evince invece che dal 1524 la principale residenza del cardinale a Roma fosse il palazzo di piazza di Sant'Apollinare, oggi Museo Nazionale Romano. Non sappiamo con certezza se il palazzo fosse stato affittato o fosse stato concesso al prelato dai monaci della vicina chiesa di Sant'Agostino, ordine di cui il cardinale fu protettore. Il palazzo di Sant'Apollinare divenne nel 1573 di proprietà del Collegio Germanico e l'interno fu completamente ristrutturato. Non esistono piante e descrizioni di come si presentasse la residenza prima delle modifiche. Il palazzo di Sant'Apollinare divenne nel 1573 di proprietà del Collegio Germanico e l'interno fu completamente ristrutturato. Non esistono piante e descrizioni di come si presentasse la residenza prima delle modifiche. Vedi ivi, p. 64, nota 81.

[182] La chiesa di Sant'Agata dei Goti è di antichissime origini. Durante l'occupazione dei Goti, nel VI secolo, fu dedicata al culto ariano e di conseguenza da quel momento in poi fu conosciuta col nome di Sant'Agata de' Goti. È l'unica testimonianza del culto ariana praticato dalla comunità gotica di Roma e venne consacrata alla religione cattolica nel 593 da papa Gregorio Magno. Poche tracce rimangono dell'originaria struttura del V secolo. La facciata esterna opera di Francesco Ferrari è del XVIII secolo mentre le decorazioni interne risalgono al barocco e all'Ottocento. Vedi HUELSEN 1924.

[183] Probabilmente la sua nomina seguì quella del cardinale Pirro Gonzaga, morto nel 1529 e precedette quella del cardinale Francesco Pisani. Dal 1529 infatti, ufficialmente il titolo era del cardinale Pisani ma tra il 1530 ed il 1540 sono giunte sino a noi numerose testimonianze che rendono nota la presenza del Ridolfi. Ivi, p. 77.

[184] La struttura di Sant'Agata fu completamente ricostruita nel XVIII secolo per cui non è facile immaginare come si presentasse a quell'epoca. Nonostante la viva attività non sono rimaste tracce del passaggio del Ridolfi. Le uniche opere che possono ricondursi al protettorato del prelato sono il pozzo del giardino, decorato con uno stemma e un motto mediceo - l'anello attraverso da due penne con su scritto GLOVIS et SEMPER- e la commissione di una predella marmorea (*Ibidem*).

[185] Per il passo condiviano vedi *infra*, II tomo, p. 463.

Ed invero accadeva spesso nel Cinquecento che i cardinali si rivolgessero ad artisti e collaboratori residenti vicini alle loro dimore. Nel caso specifico lo dimostra il fatto che Ascanio identifica come suoi padroni Niccolò Ridolfi e Tiberio Crispi, entrambi cardinali diaconi di Sant'Agata dei Goti.

La zona in questione aveva scarsi abitanti essendo formata principalmente da giardini e, se si esclude il complesso monastico e la chiesa di Sant'Agata, vi erano pochissime case[186]. Nello stradario di Pietro Romano si legge che la zona «un tempo era detta Borgo Sant'Agata e tale poteva chiamarsi a ragione perché la località si presentava tutta a giardini e vigne con qualche casa soltanto. Giardini vi ebbero Giovanni de' Medici, che fu Leone X, i Garzoni, i Caccia e il Cardinale di Santa Severina. Vi possedette una casa anche il pittore Muziano»[187].

Detto questo non stupisce il fatto che gli esuli fiorentini come il Giannotti, i Ridolfi, gli Strozzi nonché i simpatizzanti della fazione repubblicana, come Michelangelo, si riunissero in un luogo isolato e solitario come gli *horti* di Sant'Agata. Il periodo in questione era estremamente delicato per gli antimedicei a causa dei continui bandi intimidatori avanzati da Cosimo I per controbattere l'influenza che stavano assumendo gli esuli a Roma. Michelangelo d'altronde era nel mirino dal momento che l'artista non abbandonò mai la sua fede politica. Cosimo I era al corrente di queste aspirazioni e non mancava di inviare spie a Roma per avere un rapporto sulle azione dell'artista e dei suoi amici esuli.

2.2. IL *BUSTO DI BRUTO* DI MICHELANGELO BUONARROTI.

Per quel che concerne le commissioni artistiche l'interesse principale del cardinale era rivolto alla collezione di sculture, in particolare di busti antichi e moderni[188].

[186] In riferimento alla chiesa di Sant'Agata dei Goti nell'Archivio Storico del Vicariato di Roma non si conservano gli stati delle anime di quel periodo né tantomeno vi sono notizie presso l'Archivio di Stato di Roma.

[187] I nomi dei notai che il Romano cita come fonti non compaiono presso l'Archivio di Stato di Roma nell'elenco dell'inventario notarile stilato dal Francois nel XIX secolo ROMANO s.a. (1949), I, p. 19, s.v. *Sant'Agata.* L'inventario del Francois è *L'elenco dei notari che rogarono in Roma dal secolo XIV secolo all'anno 1886*, Roma, 1886. Non è la prima volta che non si trovano o notai nominati da Pietro Romano. Stessa cosa si legge in BYATT II, p. 64, n. 85.

[188] L'entusiasmo e la passione del cardinale per le statue antiche e moderne è testimoniato da un episodio ricordato da Francesco Sansovino, secondo il quale durante una visita a Vicenza, probabilmente tra il 1543-1545, il cardinale fu catturato da una statua bronzea e desiderava ardentemente acquistarla, tanto che

Intrattenendosi con i suoi amici negli Orti di Sant'Agata dei Goti il cardinale aveva messo insieme un'importante raccolta ed è ipotizzabile che il giardino con le sculture si presentasse come uno dei famosi "giardini all'antica" tanto diffusi nel Cinquecento[189]. Gli interessi politici del cardinale non venivano meno neanche nella commissione e nella raccolta di opere d'arte. La maggior parte delle sculture in possesso del Ridolfi avevano, infatti, uno specifico significato ideologico.

La commessa più significativa in questo senso fu quella del busto di *Bruto* di Michelangelo, la cui vicenda presenta oggi molti punti oscuri. Sappiamo che il *Bruto* era stato realizzato da Michelangelo per il cardinale Ridolfi sia da quanto scritto da Giorgio Vasari nella biografia del Buonarroti del 1568: «[…]a' preghi di messer Donato Gianotti suo amicissimo la faceva [Busto di Bruto] Michelagnolo per il cardinale Ridolfi, che è cosa rara»[190], sia da una nota di commento scritta da mano cinquecentesca che si può rintracciare su un esemplare della Vita di Condivi: «per lui [Ridolfi] incominciai quella testa di quel Bruto che ti donai»[191]. Quest'ultima frase è una delle 14 postille scritte sul volume della Vita di Michelangelo custodito fino al 1950 circa presso Landau Finaly Library e poi passato in possesso di Ugo Procacci[192]. Pubblicate e discusse dallo storico nel 1964, sono state oggetto di un accurato e importante studio da parte di Caroline Elam la quale ha riconosciuto la grafia del postillatore in quella dell'artista fiorentino Tiberio

15. Michelangelo, *Bruto*, 1546 ca. marmo. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

promise un beneficio di 300 scudi annui. SANSOVINO 1561, f. 19: «Ma se per cosa di bronzo volete veder una maraviglia, tenete mezzo di veder il Pastor che era già di Monsignore di Martini, e poi segnatevi intendo che il cardinale Ridolfi volse dar in Vicentina un beneficio di 300 scudi l'anno a Monsignore per la detta figura: ma il Martini rifiutò il beneficio tal era il bello animo di quel gentiluomo».

[189] Per una descrizione generale degli *horti* di Roma, dalle origini all'Ottocento, vedi ZACCAGNINI 1976.

[190] VASARI 1550-1568 ed. 1962, I, p. 112.

[191] Elam in CONDIVI 1553 ed. 1998, p. XXII.

[192] PROCACCI 1964, pp. 279-294.

Calcagni[193]. Il vero autore delle note a margine è da identificare con Michelangelo stesso. Egli volle emendare dei punti scritti dal Condivi nella sua biografia e suggerì le modifiche all'istruito scultore, che le annotò su un esemplare della Vita.

Nel testo del Condivi del 1553 non si parla della commissione né della realizzazione del *Bruto*, fatto estremamente singolare visto che il biografo avrebbe dovuto conoscere bene un'opera realizzata dal suo maestro per il cardinale che definisce *suo reverendissimo padrone*[194]. Michael Hirst[195] si è soffermato sulla problematica riproponendo la tesi avanzata da Roberto Ridolfi nei primi del Novecento che mette in discussione la tradizionale datazione dell'opera.

Nel corso dei secoli la scultura di Bruto è stata relazionata dalla critica all'episodio dell'assassinio del duca Alessandro de'Medici da parte del cugino Lorenzo, detto Lorenzino o Lorenzaccio. Il busto avrebbe dovuto commemorare quell'episodio poiché i fiorentini di fazione repubblicana speravano con la morte di Alessandro di poter sovvertire il potere della nobile casata e creare una repubblica oligarchica. In quest'ottica *Bruto* era visto come salvatore della Repubblica. Alessandro de' Medici venne ucciso il 1537 ed il busto è datato 1539 per il fatto che nel testo di Vasari è nominato Donato Giannotti, il quale entrò al servizio del cardinale Ridolfi proprio quell'anno; egli avrebbe richiesto la scultura all'amico Michelangelo per omaggiare il suo nuovo protettore con il quale condivideva ideali repubblicani[196]. Un'ulteriore ipotesi, formulata da Portheim alla fine dell'Ottocento, è che l'opera fosse stata realizzata il 1548 cioè quando venne ucciso Lorenzino da parte dei sicari di Cosimo I; la scultura così avrebbe reso onore all'assassino di Alessandro de' Medici[197].

Differente è tuttavia la ricostruzione del Ridolfi, e dunque di Michael Hirst, che, alla luce dei dati in nostro possesso, sembra anche la più plausibile[198]. Lo studioso aveva collegato la realizzazione del *Bruto* all'opera letteraria *Dialogi de' giorni che Dante consumò nel cercare l'inferno e 'l purgatorio*, scritta da Donato Giannotti ed ambientata a Roma, ove

[193] Elam in CONDIVI 1553 ed. 1998, pp. XXI- XLVI.
[194] Ivi, p. 60.
[195] HIRST 2004, pp. 51-53.
[196] La datazione 1539 è sostenuta da SYMONDS 1893, II, p. 251; VENTURI 1936, X, II, p. 93; BRIZIO 1948, p. 470 e DE TOLNAY 1954, IV, pp. 76, 133. La questione è ripresa nelle note di commento al testo di Vasari da Paola Barocchi in VASARI 1550-1568, ed. 1962, V, pp. 1792-1802.
[197] PORTHEIM 1889, p. 150-155.
[198] Roberto Ridolfi prese in esame la problematica relativa alla datazione del busto di *Bruto* in RIDOLFI 1942, pp. 128 ss. e RIDOLFI 1943, p. 53.

Michelangelo compare in qualità di interlocutore[199]. Il testo era stato scritto dopo il 5 marzo 1545, poiché l'artista riferisce di trovarsi nel suo settantesimo anno d'età:

> Mes. Michelagnolo: Certamente egli merita d'esser commendato assai, posciachè egli ha recato tanta commodità à gli huomini; et quasi mi fate venir' voglia di studiare questo suo libro per imparare lettere latine. Io hò pur sentito dire che Catone Censorino Cittadino Romano imparò lettere Grece nel LXXX anno della sua età. Sarebbe egli però così gran fatto, che Michelagnolo Buonarroti Cittadino Fiorentino imparasse le latine nel settantesimo?[200].

Roberto Ridolfi, sulla base di questo indizio nonché su altri accenni presenti nel testo, aveva ipotizzato che l'opera dovesse essere un regalo da parte del gruppo di fiorentini all'artista per il suo compleanno. Il Buonarroti avrebbe voluto dunque ringraziare con la scultura di *Bruto* l'autore dello scritto, Donato Giannotti, il quale successivamente ne fece dono al suo protettore, conoscendo la sua passione per i busti scultorei.

Bruto aveva un significato politico ben preciso per gli esuli fiorentini, come, per vero, è specificato nell'opera. Nei *Dialogi* si discute di critica dantesca e la seconda parte dello scritto è occupata da una viva e accesa discussione tra Michelangelo e Giannotti. L'argomento del dibattito è se Dante avesse errato o meno a collocare Bruto nell'Inferno a seguito dell'assassinio di Cesare.

Nella Divina Commedia Bruto è considerato il prototipo del traditore più meschino ed è collocato nel livello più basso dell'Inferno[201], assieme a Giuda Iscariota e Cassio; la sua punizione è di essere masticato, ma non consumato, da Satana. Dante, con la sua visione provvidenziale del governo, riconosceva in Bruto l'attentatore alla perfetta istituzione vale a dire all'impero. L'argomento toccava molto da vicino le passioni degli esiliati che, come già detto, avevano riconosciuto in Lorenzino un novello Bruto, il quale avrebbe dovuto liberare Firenze dalla tirannide medicea.

---

[199] I *Dialogi dè giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio* non vennero pubblicati nel Cinquecento, nè pare vi sia alcuna notizia della loro diffusione all'epoca. L'unico manoscritto in cui è tramandata l'opera, di mano di Francesco Priscianese, è contenuto nel Codice Latino 6528 e venne menzionato la prima volta nel 1846 da Colomb de Batines nella sua *Bibliografia Dantesca*. Il codice è miscellaneo ed è composto di 335 fogli, contiene diversi scritti, tutti del XVI secolo. L'opera di Giannotti è contenuta in un fascicolo che occupa i fogli dal 43 recto al 73 verso e conserva, sbiadita, un'antica numerazione da 1 a 30. In base all'analisi calligrafica sembra che questi numeri siano di mano dell'erudito e bibliofilo genovese Giovan Vincenzo Pinelli, possessore di una famosa biblioteca. A lui Giannotti potrebbe aver donato il manoscritto. La migliore edizione dei *Dialogi* è a cura di Dioclecio Redig de Campos. Vedi GIANNOTTI ed. 1939.

[200] Ivi, p. 65.

[201] Inferno, XXXIV, 64-67.

Nella discussione Giannotti sosteneva che Dante si era mostrato malvagio ed aveva commesso un grave errore a condannare Bruto e a salvare Cesare; al contrario Michelangelo cercò di giustificare con ogni argomentazione possibile il poeta fiorentino sostenendo che

> haveva bisogno d'esempi famosissimi, et non trovava altri di maggior fama o di pari, che Bruto et Cassio; et non gli parve far loro ingiuria, non ve li mettendo per Bruto et Cassio, ma per coloro che tradiscono la maestà imperiale, la quale egli intendeva per Cesare, non perciò liberandolo dall'infamia dell'aver ridotto la patria in servitù e dell'essere tiranno[202].

La realizzazione del *Bruto* del Bargello avrebbe dunque una relazione con lo scritto giannottiano e può essere datata alla fine del 1546[203]. Secondo Michael Hirt tale datazione spiegherebbe le forme squadrate della scultura, prossime alle opere di Michelangelo realizzate nella seconda metà degli anni Quaranta come la *Pietà* del Duomo di Firenze e soprattutto il silenzio del Condivi sull'opera[204].

Nel testo condiviano non si ritraccia alcun riferimento alla scultura probabilmente perché Michelangelo aveva paura che, per il suo significato politico, il Bruto avrebbe potuto procurargli problemi con la famiglia Medici. Nel 1547 Leonardo Buonarroti, amato nipote di Michelangelo, aveva scritto allo zio per informarlo del bando promulgato da Cosimo I, *Bando sopra quelli che avessero parlato a banditi*, nel quale si prospettavano pene severissime per chiunque avesse avvicinato i fuoriusciti fiorentini o loro parenti. Michelangelo si era affrettato a scrivere una lettera di risposta al nipote minimizzando fortemente i rapporti con il gruppo di esuli e dicendo di salutare semplicemente per cortesia i fiorentini incontrati per strada[205]. In realtà non era infondato il timore della vicinanza agli esuli: più volte la politica estera fiorentina passava attraverso la mano armata dei sicari, ed in quegli anni la famiglia Strozzi presso cui il Buonarroti era stato ricoverato, sembrava il bersaglio più ambito. La paura avrebbe dunque spinto Michelangelo a lasciare incompiuta l'opera e far sì che Condivi non la nominasse nel testo scritto. Certo è che Condivi doveva conoscere bene la statua visto che, come avremo

[202] GIANNOTTI ed. 1939, p. 62.
[203] RIDOLFI 1943, p. 53.
[204] HIRST 2004, p. 51.
[205] MILANESI 1875, p. 221

modo di spiegare più avanti, venne incaricato di realizzare anche lui un busto legato sempre a motivi politici[206].

Non sappiamo se l'opera fosse stata consegnata al cardinale Ridolfi. Dalle postille alla *Vita di Michelagnolo* scritte da Tiberio Calcagni emerge che, intorno al 1562, l'opera fosse in suo possesso e che egli avrebbe dovuto completarla. I successivi passaggi di proprietà non sono noti; la scultura ricompare nel 1590, sempre grazie alla segnalazione di Michael Hirst, nella collezione di Ferdinando de' Medici, il quale la ottenne tramite l'acquisizione dell'eredità di Diomede Leoni. Presso L'Archivio di Stato di Firenze, nel Guardaroba Mediceo così si legge:

> 1590. Una testa di marmo di Bruto auta dalla eredità di messer Lioni mandatoci di Siena Messer Lorenzo Bonsi per ordine di Messer Lorenzo Usinbardi questo dì 10 dicembre 1590. […][207].

Comunque siano andate le cose e qualunque sia la giusta datazione dell'opera, evidentemente, il Ridolfi bramava ottenere una scultura del massimo artista toscano; così Donato Giannotti volle donare al suo protettore l'opera per ringraziarlo della considerazione e del prestigio che gli veniva riservato nella sua corte. Sebbene il suo ruolo fosse effettivamente di segretario, egli era stimato e trattato come erudito e uomo di lettere.

2.3. LA *TESTA BRONZEA DI LUCIO CORNELIO SILLA* DI ASCANIO CONDIVI

La vita degli esuli fiorentini si svolgeva principalmente a Roma, ciò nonostante nessuno di essi interruppe i rapporti con Firenze. Come abbiamo visto Michelangelo continuò sempre ad interessarsi di questioni di politica familiare e la stessa cosa avvenne anche per le altre famiglie fiorentine.

In merito alla famiglia Ridolfi sappiamo che nella città medicea viveva Lorenzo, fratello del cardinale, al quale il prelato fu sempre molto legato[208]. Tra i vari esponenti della casata Lorenzo era politicamente il più moderato. Avverso alla politica di Alessandro

[206] HIRST 2004, pp. 52.

[207] Hirst in CONDIVI 1553, ed. 1998, p. XX.

[208] Lorenzo Ridolfi è costantemente nominato nei documenti che riguardano il fratello Niccolò. Della sua figura si è occupata nello specifico Antonia Bostrom (BOSTRÖM 2003, pp. 155-180) in riferimento alla sua collezione di sculture.

de'Medici, tanto da essere dichiarato nemico della Repubblica nel 1530 e ribelle nell'Ottobre del 1536, egli tornò sui suoi passi e si riavvicinò a Cosimo I dopo la disfatta di Montemurlo [209]; risedette sempre a Firenze ma continuò ad essere legato ai fuoriusciti esuli a Roma. Nella città papale Lorenzo ebbe, infatti, anche importanti incarichi: fu abbreviatore e segretario apostolico di Paolo III nel 1539 e nel 1541, nonché di Giulio III nel 1550[210]. I rapporti tra Lorenzo e Niccolò sono di fondamentale importanza poiché li univa la passione per l'arte e soprattutto per la statuaria antica. Le fonti documentarie attestano che anche nei periodi in difficoltà i fratelli non smisero mai di collezionare e commissionare opere principalmente scultoree.

Ciò che ci interessa è che, alla metà del secolo, i fratelli ingaggiarono una serie di artisti per la realizzazione di busti marmorei o bronzei destinati ad abbellire la propria dimora: Ludovico Lombardi realizzò *Bruto*, *Adriano*, *Scipione*, *Giulio Cesare*, *Ahalha,* una *Lucrezia* ed una replica dello *Spinario,* Jacopo da Carrara dei petti marmorei di *Filippo il Macedone*, *Tito*, *Antonio Pio* ed il nostro Ascanio Condivi un busto bronzeo del dittatore romano *Lucio Cornelio Silla*. L'attività artistica del Condivi è ancora oggi per molti versi oscura ma ancor di più lo sono le figure di questi due scultori. Quasi nulla oggi è noto di Jacopo da Carrara[211], mentre, solo recentemente, gli studi condotti da Antonia Boström hanno fatto un po' di chiarezza sul Lombardi, scultore nativo di Ferrara e operante tra Recanati e Roma, il quale si configura come un artista di notevole spessore, autore di numerosi busti bronzei raffiguranti eroi dell'antichità[212].

Le principali informazioni sulle opere in questione si rintracciano nella corrispondenza di Lorenzo Ridolfi: innanzitutto nelle lettere inviategli dagli stessi scultori e in secondo luogo in quelle a lui indirizzate dal suo segretario, Mariotto Giambonelli. Il carteggio degli artisti, conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze nel Fondo Acquisti e Doni, fu scoperto e pubblicato da Gaetano Milanesi nel 1868 e rappresenta oggi uno dei pochi

[209] STARN 1968, pp. 53-54.

[210] BOSTRÖM 2003, p. 156, nota 11.

[211] Poco si conosce di Jacopo da Carrara, il quale doveva essere uno scultore rinomato dell'epoca visto che fu impegnato a realizzare petti per la collezione Ridolfi.

[212] L'identità dello scultore è chiarita dalle lettere trascritte e menzionate per la prima volta da Gaetano Milanesi, ma analizzate e discusse nel particolare da Antonia Boström. Il l5 luglio 1551 il *messer Lodovico* è chiamato Lodovico de Lombardi, cosa che ha permesso ad Boström di identificarlo con lo scultore Ludovico Lombardo. Prima di questo chiarimento si pensava che il Ludovico menzionato nelle lettere fosse il siciliano Ludovico del Duca. Vedi BOSTRÖM 2003, p. 162.

dati documentari in nostro possesso in merito all'operato degli artefici; le lettere furono indirizzate a Lorenzo Ridolfi e scritte tra il 1550 ed il 1551[213].

È plausibile sostenere che la maggior parte delle commesse fossero state affidate dal cardinale Niccolò prima di morire e Lorenzo si occupò di mantenere gli impegni presi dal fratello. Il prelato aveva infatti messo insieme un'importante collezione di opere dell'antichità; si trattava principalmente di sculture bronzee, copia di esemplari marmorei antichi, che rappresentavano una novità per l'epoca. La commissioni di busti all'antica in bronzo sembra essere stata la prima del genere eseguita a Roma: oltre a questa infatti l'unica serie documentata fu quella fusa dopo il 1560 da Guglielmo della Porta.

La maggior parte delle sculture erano destinate alla residenza che la famiglia Ridolfi aveva acquistato nel quarto decennio del secolo. A Firenze la casata possedeva già una proprietà sita in via Maggio[214] sulla riva sud dell'Arno, ma, nel novembre del 1542, Lorenzo aveva acquistato il palazzo di Leonetto Tornabuoni in via Tornabuoni[215] poiché egli desiderava risiedere nel cuore della città, vicino al palazzo di famiglia della moglie, Maria di Filippo Strozzi[216]. Sia il cardinale che Lorenzo cercarono di abbellire il palazzo tramite acquisti e commissioni di busti e statue antiche e moderne. Nonostante l'immobile fosse del fratello, il prelato dava numerosi consigli su come sistemare e restaurare la dimora; egli, infatti, aveva in mente di sistemarvi alcune delle opere riunite da lui stesso nel corso degli anni. Quanto detto si evince dalle fonti che ci informano che molte sculture riunite dal cardinale erano destinate proprio al palazzo in via Tornabuoni.

Donato Giannotti così scrive a Lorenzo Ridolfi il 1542:

---

[213] MILANESI 1868, pp. 208-213. La collezione fu inoltre descritta nel particolare da Aldrovandi dopo la morte del cardinale. Vedi *infra*, Doc. XXXV. Tra le opere elencate figura una testa di *Scipione* che può essere identificata con la testa di analogo soggetto finita da Ludovico Lombardi nell'ottobre del 1550, cioè quattro mesi dopo la morte del cardinale. Evidentemente l'opera era stata commissionata dal cardinale prima di morire. BOSTRÖM 2003, p. 156, nota 11.

[214] Luigi Ridolfi continuò a risiedere nel palazzo sito in via Maggio 13. Alla sua morte l'immobile passò al fratello Lorenzo e da questi a suo figlio naturale, Piero. Vedi GINORI LISCI 1972, I, p. 231.

[215] Il contratto di acquisto del palazzo fu rintracciato da SPALLANZANI (1978, p. 7) e si trova in A.S.F. Notarile Niccolò Parenti, p. 173, II, c. 220. Lo studioso nel corso delle sue ricerche inerenti la famiglia de' Medici si è imbattuto in una serie di documenti riguardanti la famiglia Ridolfi.

Per la storia del palazzo sito in via Tornabuoni abitato da Lorenzo Ridolfi vedi GINORI LISCI 1972, I, pp. 223- 232, in part. pp. 224, 230 nota n.° 3.

[216] Il matrimonio di Lorenzo Ridolfi con Maria (1515-1570 ca.), figlia del capo degli esuli fiorentini, Filippo Strozzi, determinò un maggior consolidamento dei rapporti tra la ricca e influente casata. Per la storia della famiglia Strozzi a Roma vedi GUERRIERI BORSOI 2003.

> «Le anticaglie del Cardinale sono senza dubbio destinate a cotesta casa, ma quando questa destinatione si condurrà allo effetto, non vi so io già dire»[217].

Ed anche Leonardo el Norcino riferisce delle opere del prelato nella lettera indirizzata sempre a Lorenzo:

> «E quanto alle anticaglie et quelle teste che mi disse Madonna Maria (Ridolfi), lo chieste et dice che l'habbiamo chi la vuole»[218].

Il rapporto tra i due fratelli tuttavia non era di pacifica complicità e collaborazione. Antonia Boström a questo proposito menziona una lettera del 1543 inviata dal segretario del prelato, Donato Giannotti, a Lorenzo, nella quale si lamenta il progetto del restauro del palazzo. Il cardinale voleva che lo spazio sul retro si presentasse come una galleria di sculture antiche:

> «La loggia di sotto si potrebbe o dipingere o lavorare di stucchi et ornarla di statue et teste che ha il Cardinale et che egli porvederà»[219].

Le prime opere realizzate furono quelle di Ludovico Lombardi, il quale nell'ottobre 1550, a quattro mesi dalla morte del prelato, portò a termine le sculture di *Bruto*, *Adriano* e *Scipione* ed una *Lucrezia*[220] mentre di poco successivo avrebbe dovuto essere il

---

[217] PERRY 1975, p. 223.

[218] La lettera è inviata da Vicenza il 25 dicembre 1543 e si trova in A.S.F. Acquisti e Doni, 67, fol. 40 r. vedi BYATT 1983, cap. VII, nota 63.

[219] La lettera inviata da Donato Giannotti mentre si trovava a Vicenza il 13 gennaio 1543 è pubblicata per la prima volta da Gaetano Milanesi e ripresa in SPALLANZANI 1978, p. 10.

[220] Le commesse sono note grazie alla corrispondenza di Lorenzo Ridolfi: innanzitutto le lettere del suo segretario, Mariotto Giambonelli, e in secondo luogo le lettere inviategli dagli stessi artisti. Nell'ottobre del 1550 Mariotto Giambonelli inviò tre lettere a Lorenzo nelle quali scrisse della realizzazione di tre busti bronzei: *Bruto*, *Adriano* e *Scipione*. Nella prima datata 4 ottobre 1550, il Giambonelli rese noto a Lorenzo che *Messer Ludovico* era in procinto di gettare l'*Adriano* mentre il *Bruto* era quasi finito; nella seconda dell'11 ottobre 1550, si testimonia che lo scultore stava completando il *Bruto* e successivamente sarebbe passato a lavorare all'*Adriano* e di seguito allo *Scipione*. L'ultima lettera del 25 ottobre inviata sempre dal Giambonelli è molto interessante: scrive che il *Bruto* era finito e rimaneva solo la base. Egli non poteva tuttavia vedere l'opera poiché era stata nascosta alla vista dei curiosi. Sicuramente avrebbe posto rimedio alla cosa appena possibile e si sarebbe adoperato per bollare il busto al fine di distinguerlo da un'altra statua di *Bruto* che lo scultore si accingeva a realizzare. Si accenna inoltre alle altre opere che erano iniziate da poco. Evidentemente il Lombardi era solito realizzare più esemplari di una medesima opera. Questo sculture era estremamente apprezzato dalla famiglia Ridolfi infatti nella lettera summenzionata del 1551 il Lombardi scrisse a Lorenzo Ridolfi per avere il compenso di 100 scudi per i busti già finiti, presumibilmente il *Bruto*, l'*Adriano* e lo *Scipione* citati in precedenza. Egli, inoltre, scrisse di altre statue che stava portando a termine: un *Giulio Cesare*, un *Ahalha*, il complice di Bruto, e una versione dello

completamento dei petti marmorei realizzati da Jacopo da Carrara per un *Filippo il Macedone*, un *Antonino Pio* e per la *Lucrezia* del Lombardi, dal momento che nel giugno 1551 lo scultore in una lettera a Lorenzo riferisce di averli finiti già da tempo.

Al 4 luglio 1551 risale invece la prima lettera che Ascanio Condivi scrive a Lorenzo Ridolfi in merito alla realizzazione della testa di *Silla*[221] (DOC. XXVIII). Egli informa il committente che aveva ricevuto da Giovanfrancesco Ridolfi venti scudi e altri dieci li aveva avuti in prestito, sì da finire nel giro di quattro giorni la testa commissionatagli. Giovanfrancesco era un familiare di casa Ridolfi, ma non si sa con certezza il suo grado di parentela con il cardinale Niccolò; nei documenti trascritti da Lucinda Byatt risulta che egli era stipendiato dal prelato per affari di vario genere, *in primis* per ambascerie di riguardo[222]. Lo avvisa inoltre che avrebbe terminato la testa senza la base. Secondo il consiglio di Ludovico Lombardi la base sarebbe stata semplice, sì da non risultare più bella e importante della testa stessa. Così facendo avrebbe mutato il suo progetto originario e si augurava che la nuova idea fosse di gradimento al committente. Il Condivi conclude dicendo che, qualora l'opera non fosse piaciuta a Lorenzo, egli si sarebbe impegnato a rifarla secondo il progetto originario.

Un riferimento alla testa realizzata dal Condivi si rintraccia anche in una lettera del 5 luglio 1551 scritta dal Lombardi ed indirizzate sempre a Lorenzo Ridolfi. Qui lo scultore ribadisce la commessa attribuita al Condivi e si dice pronto a realizzare anche altre opere: un *Giulio Cesare*, e una replica dello *Spinario*[223] (DOC. XXIX).

Già il lavoro presso uno stesso committente ci permette di stabilire un rapporto tra gli artisti impegnati, ma tra il Lombardi e il Condivi ci fu un ulteriore filo conduttore, che consiste nell'amicizia mantenuta dal Lombardi con Giorgio Vasari. Una volta finiti i busti di *Bruto*, *Adriano*, *Scipione* il ferrarese chiese l'aiuto dell'aretino e di Bartolomeo Ammannati per ottenere il compenso dovuto. Risalgono infatti al giugno 1551 due lettere indirizzate da Giorgio Vasari a Lorenzo Ridolfi, in cui l'aretino sostiene le ragioni dello scultore lodandolo per le sue qualità[224] (DOCC. XXIV-XXVI). Ed infatti nella lettera del 5 luglio, il Lombardi esordisce riferendosi proprio ai personaggi intervenuti a perorare la

---

Spinario. Per cercare di ottenere la retribuzione dovuta lo scultore chiese anche l'aiuto di Giorgio Vasari e Bartolomeo Ammannati. Vedi BOSTRÖM 2003, pp. 158 ss.

[221] ASR, Acquisti e Doni, 67, Ins. I. Vedi la lettera *infra*, Doc. XXVIII.

[222] BYATT 1983, I, p. 283.

[223] Vedi la lettera *infra*, Doc. XXIX.

[224] Le lettere furono pubblicate per la prima volta in FREY 1923-1930, I, p. 283. Vedi *infra*, Doc. XXIV-XXVI.

propria causa (DOC. XXIX). La conoscenza tra i due è riconducibile al fatto che operarono per committenti tra i quali è noto un legame parentale: nel 1551 Vasari aveva lavorato a Roma all'affresco per villa Altoviti vicino Castel Sant'Angelo. La figlia di Lorenzo Ridolfi, Clarissa, sposò il figlio di Bindo Altoviti, Giovan Battista. Benché i Ridolfi dovessero essere a conoscenza della perizia tecnica dello scultore, essi furono certamente influenzati nella scelta dalle raccomandazioni degli artisti a legati al Lombardi.

La circostanza chiarisce un situazione viceversa oltremodo singolare. Un ricco ed influente personaggio quale il prelato, destinato a diventare papa, avrebbe potuto chiedere l'intervento del Cellini[225], il quale aveva lavorato per gli Altoviti e che era a conoscenza della ricca collezione[226], piuttosto che rivolgersi ad artisti che non avevano una posizione di primo piano sulla scena artistica romana[227]. Alla base dunque della scelta di Ascanio Condivi dovette esserci il suo legame con Annibal Caro nonché l'apprendistato presso Michelangelo, il quale avrebbe potuto guidare la sua mano nella realizzazione dell'opera, mentre il coinvolgimento del Lombardi è riconducibile al suo rapporto con Giorgio Vasari e Bartolomeo Ammannati[228].

Dalle lettere successive scritte dal Condivi nel settembre 1551 si evince che la testa di Silla con la base venne completata con grande soddisfazione del biografo. L'opera era già terminata presumibilmente il 10 luglio, secondo quanto si legge in una lettera trascritta da Gaetano Milanesi nel 1868[229] ma oggi dispersa (DOC. XXX). Per vero, non sappiamo con certezza la data di realizzazione della lettera dal momento che lo storico trascrisse il

---

[225] Per vero, secondo quando desumibile dalla autobiografia dell'artista, Benvenuto Cellini avrebbe lavorato per il cardinale: «Il detto Cardinal Cibo mandò per me e doppo molti piacenti raffinamenti mi dette da fare un vaso grande, maggior che quello del Salamanca, così il Cardinal Cornaro e molti altri di quei Cardinali, massimamente Ridolfi e Salviati: da tutti avevo da fare in modo che io guadagnavo molto bene» (CELLINI ed. 1852, p. 58). Nonostante non resti alcun preciso riferimento a opere commissionate si può supporre che tra gli oggetti commissionati dal prelato all'orafo e scultore fiorentino vi fossero delle medaglie. Nel 1549, in una lettera scritta da Benedetto Buonanni a Cristiano Pagni, segretario del duca Cosimo de' Medici, si parla si una medaglia fatta dal cardinale Ridolfi per Francesco I, al fine di ingraziarsi il Re. La testimonianza è menzionata in Byatt 1983, II, p. 132, nota 60. La studiosa non dà riferimenti sulla collocazione della lettera poiché scrive di aver avuto la trascrizione dal marchese Roberto Ridolfi ma non è riuscita a rintracciare l'originale nel Fondo Mediceo.

[226] Vedi *infra*, pp. 74-75.

[227] Zikos in BOSTON – FIRENZE 2003, p. 139.

[228] Ammannati sposò Laura Battiferri nel 1550 a Loreto. Qui Ludovico lavorava alla realizzazione di un candeliere di marmo. Secondo quanto riportato in BOSTRÖM 2003, p. 176, n. 48, è qui che avvenne l'incontro tra i due.

[229] MILANESI 1868, p. 209. Vedi la lettera *infra*, Doc. XXX.

giorno 10 e l'anno 1551 ma non il mese. Dalla relazione con le altre lettere è plausibile che si riferisca a luglio del 1551. Il biografo scrive di aver portato a termine la testa e di accingersi a realizzare la base. L'opera a suo dire era riuscita benissimo e voleva sapere da Lorenzo a chi avrebbe dovuto mostrarla per una valutazione; della stima si sarebbe dovuto occupare non solo qualche amico giudizioso, ma anche quale personalità competente di arte. Quanto alla base sarebbe stata realizzata non appena Lorenzo gli avrebbe manifestato il suo giudizio sulla testa. Il Condivi era comunque convinto di aver fatto un buon lavoro e non aveva dubbi che anche altri avrebbero scritto un commento positivo sulla scultura. Circa il pagamento si rimetteva ai suoi giudizi, convinto che non appena l'avrebbe fatta vedere a persone competenti della materia ed ai suoi ministri ne sarebbe derivato un giusto compenso. Egli avrebbe voluto far dono a Lorenzo dell'opera ma si trovava aggravato dalla povertà e necessitava del compenso per poter pagare il maestro fonditore.

La base venne completata da lì a dieci giorni, il 20 luglio 1551[230], secondo quanto scritto in una successiva lettera a Lorenzo in cui si dice pronto a provvedere ad eventuali modifiche (DOC. XXXI). Egli cercava inoltre di ottenere il pagamento dal committente lamentando la propria situazione di *poverissimo giovane*. La sua richiesta di danaro era determinata dal fatto che in quel periodo aveva intrapreso delle trattative nel borgo natio per la compra-vendita di alcuni immobili; ed infatti nelle successiva lettera, datata 4 settembre 1551[231], scrive di essere tornato il giorno prima da un lungo viaggio. Appena giunto a Roma, egli entrò in contatto con Ferrante, il maestro fonditore. Tra i due vi erano dei dissapori in merito agli accordi sul pagamento. Ascanio lo avrebbe pagato in base alla somma ricevuta da Lorenzo ma in ogni caso gli sembrava che egli chiedesse troppi danari rispetto l'effettivo lavoro. Dalla lettera si evince che fossero state fuse due teste bronzee. Ascanio dunque attendeva che Lorenzo arrivasse a Roma da lì a pochi giorni per decidere su come comportarsi nei confronti del fonditore Ferrante. I rapporti tra quest'ultimo e il biografo erano molto tesi. Ferrante scrisse infatti il 5 settembre 1551[232] al Ridolfi per chiarire personalmente la questione del compenso (DOC. XXXI). Egli infatti non credeva nella buona fede del discepolo di Michelangelo, così scrisse a Lorenzo quanto gli era stato pagato: 20 ducati gli erano stati consegnati nei giorni passati e 16 gli erano stati promessi

[230] ASR, Acquisti e Doni, 67, Ins. I. Vedi *infra*, Doc. XXXI.
[231] Vedi *infra*, Doc. XXXII.
[232] Vedi *infra*, Doc. XXXIII.

dal Condivi entro 8 giorni. Per evitare altri problemi Ferrante pregò Lorenzo di non dare più denari né ad Ascanio né ad altri prima di arrivare a Roma. È evidente che il *tragittatore* non doveva nutrire nei confronti di Ascanio grande stima poiché concluse la lettera dicendo che Lorenzo si sarebbe reso conto da solo con chi aveva a che fare. La diatriba tra i due continua nella lettera successiva del 24 settembre[233], laddove Ascanio scrive sempre a Lorenzo Ridolfi di aver pagato scudi 36 a Ferrante. Per realizzare il busto ci vollero più di 300 libre che gli costarono oltre 22 scudi (DOC. XXXIV). Erano inoltre necessarie altre cose che sicuramente Lorenzo avrebbe ben considerato. Lo scultore lamenta il suo stato di povertà, soprattutto per *le poche facende che quivi si fando o per i pochi danari*.

2.4. ICONOGRAFIA DI LUCIO CORNELIO SILLA

Nel Cinquecento le collezioni che riunivano busti e sculture antiche erano abbastanza consuete ed in genere anche i soggetti riuniti avevano una loro coerenza. I busti raffiguravano personaggi che rispecchiavano gli interessi dei collezionisti. Nel caso di imperatori incarnavano esempi di malgoverno, che nel caso specifico avrebbero potuto alludere all'assolutismo di Cosimo I. Altre volte si collezionavano esempi positivi, eroi che si erano distintisi nella lotta contro la tirannide.

I Ridolfi erano una famiglia fortemente impegnata nel campo politico, di conseguenza i busti non potevano che rappresentare uomini da un passato significativo. Anche un soggetto iconografico quale quello affidato al Condivi, che a prima vista potrebbe sembrare singolare, si pone perfettamente in linea con gli ideali politici del gruppo di esuli e si relaziona alla scultura di *Bruto* realizzata da Michelangelo. Come abbiamo sottolineato in precedenza, della figura di quest'ultimo Michelangelo discute nel testo dei *Dialogi* del Giannotti ed è sempre qui che l'artista apre una lunga dissertazione sulla storia del dittatore romano Silla[234]. Il Buonarroti, per supportare la difesa di Dante dall'accusa di aver sbagliato a condannare Bruto e a salvare Giulio Cesare, chiama in causa il romano illustre. A suo dire Silla dovrebbe essere considerato un esempio positivo su cui riflettere poiché lasciò la dittatura per restituire al popolo la libertà tramite la

[233] Vedi *infra*, Doc. XXXIV.

[234] Lucio Cornelio Silla è uno dei più famosi esponenti della famiglia Cornelia, la cui storia si ricava dai passi tratti dalla *Vita di Silla* di Plutarco e dalla *Guerra Civile* di Appiano.

repubblica. Stessa cosa avrebbe potuto fare Cesare, ma togliendogli la vita gli era stata negata la possibilità di riscattarsi dal suo operato.

Noi oggi non siamo in grado di dire se effettivamente avessero avuto luogo questi dibattiti o se fossero solo una rielaborazione colorita di Donato Giannotti. Certo, per il rapporto di familiarità ed amicizia che legava i protagonisti, è molto probabile che abbiano una base ed un fondamento concreto[235]. In più punti del testo giannottiano, infatti, si leggono dei riferimenti al pensiero di Michelangelo che le fonti documentarie giunte siano a noi sembrano confermare[236]. Secondo Redig de Campos l'argomento decisivo per sostenere la realtà storica dei *Dialogi* è proprio la conversazione che ha per protagonista Bruto, Cassio e Silla:

> Michelangelo, per amore di Dante, vi difende contro il Giannotti una opinione insostenibile con argomenti alquanto sofistici. Se questo non fosse avvenuto davvero, se quegli argomenti malfermi non fossero realmente di Michelangelo, il buon Donato si sarebbe fatto scrupolo di attribuirglieli pubblicamente; d'altra parte, se li avesse inventati, non è dubbio che avrebbe saputo trovar di meglio, per essere del mestiere[237].

Ascanio Condivi e Michelangelo furono impegnati dunque a realizzare due opere che erano estremamente significative per il gruppo di fiorentini che frequentavano in quegli anni. Che fine abbia fatto la scultura del biografo non è cosa nota. Benchè sia ben documentata nessun riferimento si trova negli inventari del palazzo appartenuto al Ridolfi. Secondo gli studi dell'illustre storico Roberto Ridolfi molti dei beni di famiglia furono venduti ai rigattieri nel XVII e XVIII secolo. A complicare ulteriormente la questione è il fatto che la fisionomia del dittatore romano è riconosciuta in modelli con caratteristiche differenti. Già Bernoulli nel 1894 rilevava la difficoltà di identificare con certezza il famoso romano[238]. Da allora la questione ha suscitato un ampio dibattito tra i

---

[235] La critica che si è occupata dell'argomento pensa che vi sia uno spunto reale colorito poi da Giannotti. Vedi FREY 1897, pp. 411, 425, 426; STEINMANN 1932, *passim*; RIDOLFI-ROTH 1925, p. 23-24.

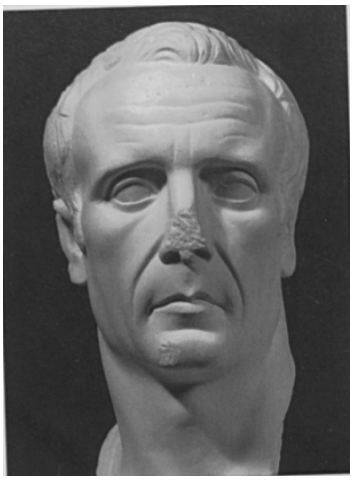
[236] Un esempio è rintracciabile nella lettera del 1545 inviata da Michelangelo a Luigi del Riccio nella quale si parla di una gita fuori porta con gli amici. Nello specifico si allude ad una gita a Lunghezza ove aveva una villa la famiglia Strozzi: «[…] Circa l'essere domani insieme, io fo le mie scuse con esso voi, perché il tempo è cattivo e ò faccenda in casa. Farem poi quel medesimo che faremmo domani, questa quaresima a Lunghezza con una grossa tinca […]». Vedi MASTROCOLA 2006, p. 526.

[237] GIANNOTTI ed. 1939, p. 25.

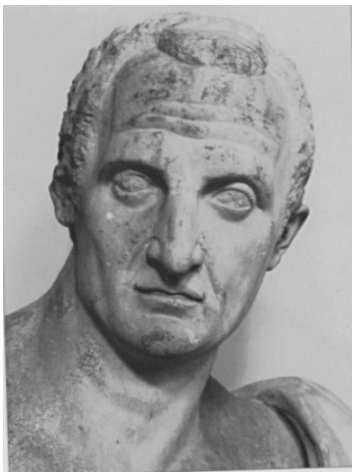
[238] BERNOUILLI 1882, pp. 86-94.

più autorevoli archeologi, i quali si sono infatti occupati di riunire i vari busti marmorei e bronzei raffiguranti Lucio Cornelio Silla sparsi nei diversi musei del mondo[239].
Recentemente un articolo di Volker Michael Strocka riporta lo stato degli studi e

16. Anonimo, *Lucio Cornelio Silla,* I a. C., bronzo, Verona, Museo del Teatro Romano.



17. Anonimo, *Lucio Cornelio Silla,* I a. C., marmo, Kopenhagen, Ny Glyptotek Carlsberg.



18. Anonimo, *Lucio Cornelio Silla,* I a. C., marmo, Vaticano, Sala Rotonda.

suggerisce nuove osservazioni[240]. Partendo dall'immagine di Silla raffigurata su una moneta antica del 55 a.C. nonché sulla descrizione tramandataci dai classici primo tra tutti Plutarco, lo studioso ha individuato la caratteristiche fisionomiche del dittatore: il viso dalla forma allungata, la fronte alta solcata orizzontalmente da rughe, una folta calotta di capelli con attaccatura alta, il mento piccolo e sferico, il collo allungato. Nella prima parte della sua ricerca lo studioso tedesco ha messo a confronto i tre busti antichi che, a suo dire, rappresentano le immagine del dittatore: il *Silla* conservato a Verona presso il Museo del Teatro Romano, il *Silla* conservato in Vaticano nella Sala Rotonda ed infine il *Silla* della Glyptotek Ny Carlsberg di Kopenhagen[241] (FIGG. 16-18). Nella seconda parte dell'articolo vi è un elenco dei busti che nel corso del tempo sono stati identificati con Lucio Cornelio Silla che l'archeologo cita senza confermarne l'iconografia[242].

[239] Sui ritratti raffiguranti Silla la critica è molto discorde su identificazione e datazione. Vedi BERNOUILLI 1882, pp.86-94; WÜNSCHE 1982, pp. 7-38; COARELLI 2002, pp. 11-13; STROCKA 2003, pp. 7-36.
[240] STROCKA 2003, pp. 7-36.
[241] Per il confronto Vedi ivi, pp.13-18.
[242] Ivi, pp. 28-33.

19. *Lucio Cornelio Silla*, moneta, 54 a.C., Museo Nazionale Romano in Palazzo Massimo, vetrina 8, numero 29.

20. Ambito toscano, *Ritratto di Lucio Cornelio Silla*, XVI secolo, Firenze, Galleria Palatina e Appartamenti Reali, depositi (inv. 1890).

I busti raffigurati, infatti, sembrano caratterizzati da differenti particolari ed è difficile riconoscervi la medesima persona. I dubbi e le differenti tesi avanzate dagli studiosi nel corso degli anni sembrano dunque giustificati. La moneta del VI secolo a. C. sembra avere maggiori elementi di corrispondenza con un dipinto oggi conservato a Firenze presso i depositi della Galleria Palatina e Appartamenti
Reali (FIGG. 19-20), nonché con l'immagine inserita da Fulvio Orsini nelle *Imagines*, l'opera da lui redatta nel 1569 che raccoglie le immagini di uomini illustri del passato[243].

2.5. LA DISPERSIONE DELLA COLLEZIONE RIDOLFI. TRACCE D'INDAGINE.

La fonte principale per la conoscenza della collezione di sculture del cardinale Ridolfi è il volume nel quale l'erudito bolognese Ulisse Aldrovandi fece un attento resoconto delle principali collezioni romane di antichità, elencando circa novanta raccolte[244] (DOC. XXXV). Il testo dell'Aldrovandi fu pubblicato nel 1556 ma, come ha sottolineato

[243] L'opera *Imagines et elogia virorum* fu pubblicata nel 1570 e accreditò la fama dell'Orsini quale fondatore dell'iconografia antica. L'immagine di Silla è riprodotta in CELLINI 2004, p. 329, fig. 76.
[244] ALDROVANDI 1556, pp. 292-295. L'esemplare consultato si trova in Biblioteca Angelica, coll. KK.8.28. Vedi *infra*, Doc. XXV.

Pegazzano, fu scritto intorno al 1550[245]. La datazione è confermata dal riscontro tra quanto scritto dall'autore in merito ai proprietari della collezione ed i dati documentari che riguardano la famiglia Ridolfi. L'erudito vide le opere poco dopo la morte del prelato, in casa «del Signore Lorenzo Ridolfi», dunque sicuramente prima che fosse smembrata e trasferita a Firenze.

Per vero, alla morte del cardinale Niccolò l'erede designato era il fratello maggiore di quest'ultimo, Luigi, il quale rifiutò l'eredità per non dover far fronte all'ingente debito di circa 40.000 scudi d'oro. Lorenzo, al contrario, non si perse d'animo e accettò la completa eredità[246]. Divenuto erede universale, egli cercò sia di sanare i debiti vendendo tutta la collezione di libri e alcuni pezzi della raccolta di statue del fratello.

Un personaggio di primo piano che si fece immediatamente avanti come acquirente fu Cosimo I, come è testimoniato nelle lettere conservate a Firenze presso l'Archivio di Stato[247]. Il valore delle statue fu fatto notare al duca da Benedetto Buonanni, agente mediceo a Roma, che sottolineò l'opinione di Benvenuto Cellini. Quest'ultimo nella sua breve visita nella città papale rimase talmente colpito dalle opere possedute dal religioso da scrivere «vedde tutte le statue e teste ch'eron di detto R.mo, la maggior parte delle quali gli satisfecero mirabilmente e disse che ne voleva parlare con S.E»[248].

La complessa vicenda della vendita della biblioteca e delle statue è analizzata nell'articolo di Roberto Ridolfi nel 1929[249], ove è sottolineato lo stratagemma messo in piedi da Lorenzo per non vendere la collezione al Duca bensì a Roberto Strozzi.

---

[245] Pegazzano in BOSTON – FIRENZE 2004, p. 354.

[246] Nel Cinquecento avveniva spesso che l'eredità di un cardinale fosse motivo di dispute familiari. Se i beni acquistati da un prelato tramite redditi non ecclesiastici potevano essere liberamente disposti sia tramite una donazione mentre il religioso era in vita sia potevano essere lasciati in eredità, i beni acquistati con le entrate della Curia erano soggetti a regole prestabilite. Con il pontificato di Papa Paolo III la situazione mutò: fu concessa una dispensa papale ai cardinali e alti prelati che li autorizzava a disporre secondo le proprie volontà dei beni acquistati con le entrate della chiesa, a condizione che fosse redatto preventivamente un testamento. Per le varie Bolle papali, redatte sotto papa Paolo III ed inerenti l'eredità degli alti prelati, vedi *Bullarium romanum,* VI, 1970, pp. 317-318, 378-379, 382-383. Dal 1551, sotto il pontificato di Giulio III i vescovi, cardinali, patriarchi, potevano disporre liberamente dei propri beni, vedi Ivi, p. 435. La questione dell'eredità era molto complessa per il fatto che era difficile distinguere quali fossero i beni acquistati dal prelato tramite denaro proprio rispetto a quelli non proveniente dalla chiesa, soprattutto perchè le finanze dei religiosi derivavano unicamente da benefici e pensioni ecclesiastiche. Per esempio l'eredità dei beni usati da un Cardinale come le vesti o i *suppellex sacra* erano motivo di frequenti controversie: se erano stati acquistati dal prelato con denaro proprio erano lasciati in eredità secondo il volere del religioso stesso, al contrario diventavano di pertinenza della Camera Apostolica.

[247] ASF, Fondo Mediceo, Ins. 192.

[248] La lettera è pubblicata in RIDOLFI 1929, p. 189.

[249] Ivi, pp. 184-185.

La famiglia Strozzi era da sempre amica ed alleata della casata Ridolfi per i già ricordati motivi politici ma, mentre i Ridolfi erano più moderati, gli Strozzi erano i capitali nemici dei Medici. Lorenzo, allora, simulò una vendita al cardinale di Guisa, Charles de Lorraine, suo grande amico, per non suscitare le ire del duca e tenerlo all'oscuro del fatto che i beni sarebbero passati a Roberto Strozzi. L'atto di vendita avvenne il 9 marzo 1553, quando Roberto Strozzi acquistò *plurimum librorum grecorum et latinorum ac antiquitatum et statuarum* alla somma di *4.000 scutorum auri in auro*[250]. La biblioteca pare fosse stata acquistata interamente, al contrario solo alcune statue passarono alla famiglia Strozzi ma non sappiamo con certezza quali fossero queste opere.

21. Michelangelo Buonarroti, *Mercurio con la lira da braccio*, Parigi, Louvre, Dèpartement des Arts Graphiques, inv. N. 688r

Si potrebbe fare qualche ipotesi sulla base dell'elenco di statue riferito dall'Aldrovandi. Roberto Strozzi risiedeva a Roma nel rione toscano per eccellenza, il rione Ponte, presso la via del cosiddetto Banco di Santo Spirito. Qui occupava il palazzo progettato da Jacopo Sansovino, noto oggi come Gaddi Strozzi Piccolini, che usava come sede del suo Banco.
Nel 1563 Roberto Strozzi vendette la dimora a Pietro Antonio Bandini, il quale per circa un ventennio ne fece sede delle sue attività finanziarie[251]. Negli ultimi decenni del Cinquecento la famiglia Bandini fu colta da un grave dissesto economico che li portò a cedere una quota di proprietà dell'immobile al cardinale Benedetto Giustiniani[252].

[250] Vedi BNCR, Fondo Vittorio Emanuele, Ms. 310, p. 36. L'atto fu rogato dal notaio Ludovico Reidettus in casa di Roberto Strozzi presso la sede del Banco.
[251] Del documento si ha menzione in FROMMEL 1973, II, p. 201, nota 27, su segnalazione di Pier Nicola Pagliara ed ancora in GUERRIERI BORSOI 2004, p. 11, nota 20.
[252] Per le vicende del palazzo sono menzionate in FRÖMMEL 1973, II, pp. 199-206. Lo studioso non riporta tuttavia le notizie relative al XVII secolo. La lacuna è colmata da Silvia Danesi Squarzina, la quale nel corso delle sue ricerche scopre l'inventario ed il contratto di locazione del 1613 tra l'affittuario Pietro Herrera e Benedetto e Caterina Giustiniani. Vedi DANESI SQUARZINA 1999, pp. 18, 26-27, con notizie circa le famiglie Herrera, Costa, Bandini come appaiono negli *Stati delle Anime*. La questione è ripresa in DANESI SQUARZINA 2003a, I, pp. 63-66; III, pp. 163-168.

Grazie alla ricostruzione di Silvia Danesi Squarzina sappiamo che i Giustiniani affittarono il palazzo a Pietro Enriquez de Herrera nel 1613[253]. La studiosa ha rintracciato l'inventario ed il contratto di locazione del palazzo stipulato tra Caterina Giustianiani – vedova di Orazio Bandini, socio del Banco del padre Pietro Antonio- , suo fratello Benedetto ed il marchese Herrera, in cui si rintraccia una descrizione dell'edificio e dei suoi arredi. Tra questi:

> Nel primo cortile verso banchi sono quattro nicchie dove sono quattro mascheroni di marmo antichi, et sopra le due porte che sono in mezo di detto Cortile dui teste con il lor busto e posame di Marmo;
> In detto annito al incontro di detta porta un'Orfeo Con la lira che si crede che sia di Mano di Michel'Angelo Bonarota[254].

Purtroppo l'opera del Mercurio è oggi sconosciuta e, come sottolineato dalla Danesi Squarzina, nonostante non sia possibile dire di più sull'opera, non è del tutto impropria la presenza di una scultura di Michelangelo nel palazzo appartenuto agli Strozzi, visti i rapporti che avevano da sempre legato il maestro ai proprietari dell'edificio. È sempre la studiosa ad evidenziare un collegamento tra la statua dell'Orfeo con la lira menzionata nell'inventario con un disegno di Michelangelo, la cui paternità non è mai stata messa in dubbio, raffigurante un *Mercurio con la lira da braccio*, oggi conservato presso il Museo del Louvre di Parigi[255] (FIG. 21). Il disegno rappresenta un nudo giovanile visto frontalmente, porta il capello alato in testa e mantiene con la mano sinistra una lira. È inoltre appoggiato ad un tronco. In basso a sinistra si scorge un'altra figura di dimensioni minori: un nudo erculeo che porta sulla spalla un oggetto, forse una brocca. Il nudo in primo piano disegnato da Michelangelo sembra corrispondere alla statua nominata nell'inventario del 1613.

Nell'elenco stilato da Aldrovandi della collezione appartenuta al cardinale Ridolfi si legge che tra le altre opere vi facessero parte:

> Quattro maschere antiche, bellissime.

[253] Nell'inventario redatto alla morte del cardinale Benedetto Giustiniani nel 1621 compare tra le proprietà immobiliari. Ivi, III, p. 163: «Una rata cioè li quattro dicessectesimi de un palazzo posto in Banchi dove abitava ultimamente marchese Herrera et alcune casecte e bocteghe unite con detto palazzo».

[254] Ivi, III, p. 166.

[255] Parigi, Louvre, Dèpartement des Arts Graphiques, inv. N. 688r. Una bella riproduzione del disegno si trova in DE TOLNAY 1975-1980, I, p. 38.

> Un Mercurio ignudo intiero pur col capello alato in testa. Ha nela man sinistra una cetra e stà appoggiato ad un tronco, Questa è bella statua ma è moderna. Molte teste co'busti e posti sopra le loro basi[256].

Come abbiamo sottolineato, l'inventario Giustiniani Herrera si riferisce al palazzo che era appartenuto a Roberto Strozzi, lo stesso personaggio che acquistò alcune sculture appartenute al Ridolfi. In entrambe le fonti figurano le maschere antiche, la statua di un Orfeo/ Mercurio di manifattura moderna nonché busti antichi. È ipotizzabile che fossero proprio queste le opere acquistate dallo Strozzi. Ed invero non sembra neanche improbabile il fatto che la statua di Mercurio, identificata nell'inventario come Orfeo, si credesse realizzata da Michelangelo dal momento che il grande artista aveva scolpito per il Ridolfi il busto di *Bruto*. La statua descritta da Aldrovandi sembra inoltre corrispondere alla raffigurazione del disegno di Michelangelo del *Mercurio*: entrambi sono nudi, hanno il copricapo alato in testa e sono appoggiati ad un tronco. La differenza sta nel fatto che la statua descritta da Aldrovandi ha nella mano sinistra una cetra, il disegno di Michelangelo una lira da braccio. Tra le opere elencate da Aldrovandi due sono *i Mercuri* che figurano, entrambi con il copricapo alato. Da quanto scritto sembrerebbe che l'uno sia un pezzo antico, l'atro moderno. La circostanza che nella collezione vi fossero opere di epoche diverse è spiegato da Antonia Boström[257], la quale ipotizza che i busti antichi fossero stati riuniti dal Cardinale affinché artisti da lui ingaggiati potessero copiarli. L'ipotesi della studiosa si basa sul fatto che nella descrizione della collezione sono elencati un *Adriano*, un *Settimo Severo*, un *Antonino Pio*, un *Antinoo* e molti altri esemplari noti dell'antica Roma che furono copiati da artisti dell'epoca. Questo progetto andò avanti per molto tempo poiché, anche dopo la morte del prelato, Lorenzo mantenne i rapporti con gli artisti e continuò a commissionare opere d'arte.

Le collezione di cui era entrato in possesso Lorenzo fu trasferita a Firenze ed in un primo tempo fu sistemata nell'immobile in via Maggio[258] . La circostanza è nota grazie ad un inventario datato 1558 che registra i beni del palazzo; tra questi figurano molti busti e teste all'antica, cosi come vari dipinti e altre pitture. In totale le teste menzionate nell'inventario sono 38 e, oltre a queste, 33 *testii varii di terra* furono posti sul terrazzo

[256] Per l'elenco completo della collezione Ridolfi descritta da Aldovrandi vedi *infra*, Doc. XXV.
[257] Vedi BOSTRÖM 2003, p. 154 ss.
[258] Luigi Ridolfi continuò a risiedere nel palazzo sito in via Maggio 13. Alla sua morte l'immobile passò al fratello Lorenzo e da questi a suo figlio naturale, Piero. Vedi GINORI LISCI 1972, I, p. 231.

dell'immobile[259]. Non è chiaro il perché le sculture appena arrivate a Firenze fossero state sistemate nel palazzo in via Maggio. Probabilmente la ristrutturazione dell'immobile non era ancora finita; Lorenzo apportò numerose modifiche al palazzo sia sotto un punto di vista strutturale che decorativo, avvalendosi della collaborazione dei principali artisti attivi a Firenze[260]. Dopo qualche anno le opere finalmente furono collocate nel palazzo cui erano destinate; nell'inventario *post mortem* di Lorenzo del 1564 è menzionata la sua raccolta di sculture:

> Uno Mercurio di […] in mezzo della corte.
> Tre quadretti dentrovi due teste di marmo.
> Venticinque teste di marmo di varii sorte, parte antiche e parte moderni.
> Quindici tanbeloni di legno dipinti con arme de'Ridolfi e Strozzi per uso delle sopra dette teste[…][261].

Dopo la morte di Lorenzo il palazzo in via Tornabuoni passò alla nuora, Maddalena Salviati, e nel 1570 venne stilato un altro inventario che ricorda il trasferimento della proprietà.
Qui il numero dei busti era assai ridotto:

> Nove teste di marmo che sette sopra gli usci di camere, sala, cortile, scrittorio, et due sopra dua piramide di legnio dipinte con arme de' Ridolfi[262].

L'immobile rimase di proprietà dei Ridolfi fino al 1576, quando Francesco de' Medici confiscò i beni a Pietro Ridolfi. Il successivo proprietario fu il cardinale Marco Sittico Altemps, il quale secondo il Visconti «avrebbe prelevato alcuni oggetti più distinti di belle arti, che trasportò a Roma»[263]. Trascorso solo un anno, nel 1577 il palazzo fu ceduto con tutti i beni in esso contenuti al cardinale Alessando de'Medici[264]. Agli inizi del XVII secolo il nipote del prelato, Bernardetto de'Medici, vendette il patrimonio ereditato a

---

[259] Il documento è citato da BYATT 1983, II, p. 163, nota 63 e si trova in Archivio Ridolfi, 10, ins. 4.
[260] In una lettera di Donato Giannotti è testimoniato che nella ricostruzione del palazzo era impegnato Niccolò Tribolo, il quale in quegli anni lavorava assiduamente per i Medici alla creazione e progettazione delle fontane e dei giardini di Villa Medici di Castello. Vedi BOSTRÖM 2003, p. 157.
[261] Il documento è menzionato in BYATT 1983, II, p. 183, nota 63 e si trova in Archivio Ridolfi, 11, ins. 11.
[262] Anche in questo caso il documento si trova in Archivio Ridolfi, 11, ins. 11 ed è menzionato in BYATT 1983, II, p. 183, nota 63.
[263] VISCONTI 1847-1848, III, p. 438.
[264] La storia del palazzo si può rintracciare in GINORI LISCI 1972, I, pp. 223-231 ed in SCOPPOLA 1987, p. 196.

Bardo di Jacopo Corsi, primo signore di Cajazzo, e ai discendenti di quest'ultimo rimase fino alla fine dell'Ottocento, quando divenne sede della Banca Commerciale Italiana.
Tra i beni appartenuti alle famiglie che entrarono in possesso delle opere d'arte dei Ridolfi non si è trovata traccia di una testa bronzea raffigurante *Silla*. Nell'itinerario di percorso seguito vi è stata tuttavia un'opera che ha suscitato attenzione: un busto bronzeo rinascimentale conservato presso il Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps, la cui vicenda ed identificazione ha determinato nel corso dei secoli un ampio dibattito. Tale opera a nostro avviso può trovare dei legami con la collezione di ritratti dall'antico commissionati nel Cinquecento dalla casata Ridolfi ed in particolare con quelli realizzati da Ludovico Lombardi. Benché esuli dal filone di ricerca principale trattato nel presente studio, si ritiene interessante accennare alla questione con la consapevolezza che meriti studi più approfonditi e mirati.

Il carteggio ridolfiano ci informa che Ludovico Lombardi nel luglio 1551 stava iniziando a lavorare ad una testa di Giulio Cesare. Il 5 luglio 1551 lo scultore ferrarese scrisse infatti a Lorenzo Ridolfi di aver portato a termine le teste richieste, vale a dire *Bruto*, *Adriano*, *Scipione* ed una *Lucrezia*, e di avere intenzione di realizzare un *Giulio Cesare* e un *Ala*, il complice di Bruto nell'assassinio di Cesare. Gli originali di tali opere erano antichi e rari da reperire ma egli era riuscito ad averli grazie a uomini illustri:

> «Vorei, se quela se contentase far due teste, qual ho aute antiche e rare, quali aute con mezi di gran domini: una è Giulio Cesarj et l'altra Alla [Ala], che se ritrovò con Bruto secondo a la morte di Giulivo Cesarj»[265].

[265] Vedi la lettera *infra*, Doc. XXIX.

Come hanno dimostrato le ricerche di Antonia Boström[266], Ludovico era uno scultore capace di un'eccezionale perizia tecnica, dalla cui officina uscirono busti e teste di gran pregio, riprodotte spesso in più esemplari. Tale circostanza trova riscontro nell'identificazione di più opere attribuite allo scultore o alla sua bottega che ripropongono uno stesso soggetto. È il caso del busto di *Bruto*, di cui esistono ben quattro

22. Ludovico Lombardo (attr.), *Busto di Bruto*, 1550 ca., Los Angeles, County Museum of Art.

23. Artista del sec. XVI, *Busto di Giulio Cesare*, Roma, Museo Nazionale romano, Palazzo Altemps.

esemplari (FIG. 22), di *Adriano*, tre riproduzioni, e di *Scipione l'Africano*, altre tre copie[267]. Secondo quanto desumibile dal carteggio ridolfiano, alcune teste bronzee della collezione erano completate da petti marmorei, per la cui esecuzione era stato ingaggiato Jacopo da Carrara. Quest'ultimo aveva indirizzato infatti a Lorenzo Ridolfi due lettere, nelle quali chiedeva se avesse dovuto iniziare a lavorare al petto marmoreo per la

[266] BOSTRÖM 2003, pp. 155-180.

[267] La Boström attribuisce al Lombardi le seguenti opere: *Bruto* con l'iscrizione LVDOVICVS DE. L. /LONBARDIS. F., busto conservato nella collezione del principe del Liechtenstein; *Bruto*, busto conservato nella Glyptotek Ny Carlsberg di Kopenhagen; *Adriano*, busto conservato presso la National Gallery di Washington; *Scipione*, busto conservato a Roma presso il Museo Nazionale Romano; due teste di *Scipione* (bottega di Ludovico Lombardi) conservate presso il Museo del Bargello di Firenze. *Ibidem*.

Lucrezia dal momento che aveva finito le commesse precedenti, vale a dire i petti di *Filippo il Macedone*, di *Tito* e di *Antonino Pio*[268].

Grazie alla lettera prima citata del Lombardi sappiamo che quest'ultimo aveva portato a termine la testa bronzea di *Lucrezia*, che ragionevolmente può essere identificata con la stessa scultura per la quale Jacopo da Carrara stava preparando il petto marmoreo. Alcuni busti della collezione vanno dunque immaginati come teste bronzee su petti marmorei. Ciò detto alcune osservazioni nascono dall'analisi della testa bronzea conservata a Roma presso il Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps (FIG. 23). Si tratta di una testa virile identificata come *Giulio Cesare*, caratterizzata da tratti scavati per la magrezza e l'età alquanto avanzata. Il collo e una piccola parte del petto sono ancora conservati e montati su un petto drappeggiato di rosso antico. Per l'esattezza un mantello realizzato in calcare rosso del Cattaro.

L'opera proviene dalla collezione Ludovisi e la sua autenticità e vicenda è problematica e discussa. Il dibattito critico generato dal ritratto inizia nel 1709[269], quando Francesco Ficoroni menziona l'opera come moderna, e trova un punto focale nello studio di Bernoulli[270], in cui viene identificata una replica della scultura in un'opera custodita a Firenze presso la Galleria degli Uffizi. Tale busto riproduce infatti il medesimo modello iconografico, presenta testa e collo bronzei mentre il petto è in marmo bianco, così pure il supporto che ha nel plinto una tabella con l'iscrizione IVL. CAESAR. Lo studioso mette in dubbio le opere che possano essere antiche e rintraccia il prototipo di entrambe nella testa marmorea posseduta dalla famiglia Casali fin dal XVI secolo[271].

Nonostante la tesi dello Schweitzer[272], il quale sostenne l'antichità del Cesare Ludovisi, la critica è ormai unanime a ritenerla opera rinascimentale e il *Cesare* degli Uffizi una sua replica. Tra le varie tesi a sostegno della modernità dell'opera sono da menzionare la convinzione della Von Heintz[273], la quale avvicina la testa ai busti rinascimentali come il ritratto di Michelangelo di Daniele da Volterra o il *Gattamelata* di Donatello, e le analisi

---

[268] Vedi le lettere di Jacopo da Carrara *infra*, Doc. XXVI.

[269] Le varie tesi sono riportate nella scheda catalografica redatta da Lucilla de Lachenal in PALMA – LACHENAL 1983, V, pp. 53-56.

[270] BERNOULLI 1882, I, p. 157, n. 11.

[271] Il busto è conservato ancora oggi dalla famiglia Casali. Sul Cesare Casali vedi SANTOLINI GIORDANI 1989, p. 20, 33, p. 111, cat. 38. In MANSUELLI 1958-1962, II, p. 44, n. 32 è specificato che le opere bronzee derivano sì da un archetipo in marmo ma non sono frutto di un calco in gesso, come indicano le differenti misure, il carattere del modellato e gli occhi che non recano segni d'intarsio né di applicazione a smalto.

[272] SCHWEITZER 1948, p. 120, n. 1.

[273] Von Heintz in HELBIG 1963, III, p. 283 n. 2355.

della Lachenal[274] circa la manifattura della stessa testa. La studiosa spiega che la tipica struttura del capo, il mento forte ma schiacciato verso il basso, le grandi orecchie dal padiglione carnoso, il modo di rendere le rughe affossate nella carne, un certo gioco decorativo che lega tra loro fra loro l'andamento delle sopracciglia e le partizione muscolari, nonché l'esecuzione dei capelli realizzate in ciocche singole all'interno di una invisibile ma precisa linea di contorno, permettono di identificare l'opera come pezzo cinquecentesco ispirato dall'antico.

Un'opinione più specifica è riportata da Matilde De Angelis d'Ossat[275], secondo la quale l'uso del calcare rosso del Cattaro indicherebbe la provenienza dall'Italia settentrionale. Tale materiale importato dalla Repubblica di Venezia, era lavorato nella zona nord orientale della penisola. La studiosa pensa ad una officina mantovana del XVI secolo che produceva sculture per la collezione dei Gonzaga, dal momento che presso il Palazzo Ducale di Mantova si ritrova un busto rinascimentale raffigurante *Cesare* analogo a quello in palazzo Altemps.È da precisare che l'opera, benché riprenda un simile modello iconografico nella rappresentazione fisionomica di Cesare, è realizzato interamente in marmo. Ed effettivamente, tra i documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze, si è trovata traccia dell'interesse del cardinale per opere mantovane: il 6 maggio 1546, il prelato aveva acquistato *una figura di marmo* da Giulio Romano, *abitante in Mantova*, della cui trattativa si occupò Roberto Strozzi[276].

La collezione di busti marmorei riunita da Vespasiano Gonzaga nel XVI secolo è stata analizzata nel particolare nel 1932 da Alda Levi, la quale ha riscontrato nella serie una dipendenza dai modelli scultorei di Tullio e Antonio Lombardo[277], scultori attivi in Italia settentrionale, principalmente a Venezia, parenti di Ludovico Lombardo. Nello specifico Antonio era il padre di Ludovico e Tullio lo zio. Per vero, la maggior parte dei ritratti conservati oggi in Palazzo Altemps trovano utili confronti con le immagini conservate in Palazzo Ducale.Ciò detto sembra plausibile un coinvolgimento dello scultore nella realizzazione dei busti di *Cesare*. D'altronde l'ipotesi sembra avvalorata dalla provenienza delle opere.

---

[274] Vedi Lachenal in PALMA – LACHENAL 1983, V, pp. 53-56.

[275] DE ANGELIS D'OSSAT 2002, p. 64.

[276] L'opera fu pagata 60 ducati d'oro. Se ne trova menzione in ASF, Libri di commercio 53, fol. 29v.

[277] Sulla figura di Antonio Lombardi vedi SARCHI 2008.

Il busto oggi in Palazzo Altemps ha fatto parte della collezione formata dal cardinale Ludovico Ludovisi ma della sua storia precedente non si ha alcun dato certo. Nel volume sulla collezione di sculture appartenute alla casata[278], la provenienza del busto è ipotizzato possa risalire alla collezione Cesi sulla base del fatto che 51 teste, tra ideali e ritratti, passarono da questi ultimi ai Ludovisi. In questo caso l'opera avrebbe seguito la stessa sorte di altro busto di Ludovico Lombardo, lo *Scipione*, oggi conservato a Roma presso Palazzo Rospigliosi. Secondo la ricostruzione della Boström, dopo la morte del cardinale Ridolfi, lo *Scipione* sarebbe stato acquistato dai Cesi che lo avrebbero poi venduto ai Ludovisi[279]. È inoltre da rilevare che un nucleo di sculture appartenute al cardinale Ludovisi provengono dalla collezione Altemps, dal momento che il prelato comprò il 20 agosto 1621 villa Altemps in Frascati e trasportò alcune sculture lì conservate nella propria vigna Pinciana.

Come ricordato da Beatrice Palma non è facile dalle indicazioni generiche degli inventari stabilire quali furono i pezzi che il Ludovisi acquistò dagli Altemps, ma è da sottolineare che tra le opere figurano «12 teste d'Imperatori coi sui busti», e altre «sei teste d'imperatori»[280]. Come abbiamo ricordato in precedenza, alcune sculture appartenute ai Ridolfi sarebbero passate agli Altemps quando questi ultimi acquistarono palazzo Ridolfi in via Tornabuoni. Quanto alla replica bronzea del *Cesare*, conservata presso gli Uffizi, questa proviene dalla collezione dei Medici, i quali entrarono anch'essi in possesso dei beni appartenuti alla famiglia Ridolfi.

Dalle circostanze riferite sembra fondata l'ipotesi di un collegamento tra i busti in questione e la collezione formata dai Ridolfi, che fu la prima la prima nel suo genere ad essere eseguita a Roma. La questione merita sicuramente uno studio più approfondito che faccia chiarezza su una serie di elementi che fin ora non sono stati oggetto di attenzione. Nulla si conosce dell'attività di Jacopo da Carrara o dei legami tra Ludovico Lombardi e l'attiva bottega paterna di conseguenza chiarire tali interrogativi costituirebbe un argomento di ricerca a sé. Nell'indagine sui rapporti tra la famiglia Ridolfi, Michelangelo e Ascanio Condivi non sono emersi documenti su Michelangelo o Ascanio, ma sono affiorati molti dati interessanti che riguardano gli oggetti d'arte posseduti dal prelato.

---

[278] PALMA 1983, p. 14

[279] Alla fine del XVII secolo il busto passò nella disponibilità dei Rospiglioni, vedi BOSTRÖM 2003, p. 178.

[280] PALMA 1983, p. 14.

Tuttavia, non essendo in linea con l'argomento di ricerca svolto, non si ritiene opportuno dilungarsi ulteriormente sull'analisi della collezione.

3. Ascanio Condivi ed i progetti artistico letterari di Michelangelo

La presenza di Ascanio nel circolo di fiorentini frequentato a Roma da Michelangelo non ha lasciato tracce solo nella commissione della testa bronzea da parte del cardinale Ridolfi, ma trova significative testimonianze nei progetti di natura artistico letteraria affidati dal Buonarroti al discepolo. Se infatti si può solo ipotizzare la mano del Condivi in opere pittoriche o scultoree, si può asserire con un certo grado di sicurezza che egli fu coinvolto in tutto quanto avesse a che fare con la passione letteraria del maestro. In tale direzione un contributo fondamentale è offerto dalla biografia condiviana, laddove sono fornite notizie importanti non solo sulla vita dell'artista toscano ma anche sulla vicenda del Condivi ed in particolare sulla sua collaborazione al fianco di Michelangelo. Mentre il marchigiano lavorava alla realizzazione della *Vita* immaginava con il maestro di concretizzare i progetti editoriali che il Buonarroti era solito discutere con il gruppetto di fidati amici fiorentini. Questi ultimi desideravano realizzare con l'artista opere di diversa natura, ma, per molteplici ragioni, i lavori furono interrotti prima di giungere ad una effettiva consistenza. A quel punto l'incarico di riprendere il percorso da essi segnato venne affidato ad Ascanio: egli avrebbe dovuto lavorare ad una edizione delle rime michelangiolesche e ad un trattato d'anatomia destinato a pittori e scultori. Purtroppo tali progetti rimasero inattuati ma mediante un incrocio tra i dati documentari e le affermazioni contenute nello scritto condiviano è possibile giungere a nuove considerazioni sull'impegno profuso dal discepolo all'organizzazione del materiale destinato a tali imprese.

3.1. I PROGETTI DI MICHELANGELO NOTOMISTA

È principalmente il progetto di realizzare un trattato anatomico ad aprire un importante profilo di ricerca dal momento che l'analisi di "Michelangelo notomista" è uno degli aspetti più interessanti e ricchi di risvolti tra tutti gli studi incentrati sulla figura del grande artista toscano. Le creazioni artistiche del Buonarroti avevano alla base un

accurato studio della figura che andava a rappresentare; l'eccellente conoscenza dell'intero corpo umano dal lui raggiunta era stata possibile solo grazie alle continue dissezioni di cadaveri, che lo avevano visto impegnato fin dalla giovinezza. In merito a tale prassi è da specificare che non si trattava di una novità poiché nella civiltà artistica del Quattro e Cinquecento si sentiva la necessità di non soffermarsi solo sull'osservazione dell'aspetto esterno della figura bensì di capire la complessità della struttura nascosta alla vista[281]. Gli artisti così in stretta collaborazione con medici e scienziati, iniziarono a praticare la dissezione di corpi[282]. Tuttavia, a differenza di altri artisti, come Leonardo[283], gli studi anatomici di Michelangelo miravano a trasferire direttamente nel disegno artistico le conoscenze acquisite sul tavolo settorio; tali indagini non avevano alcun interesse per gli aspetti fisiologici bensì erano finalizzate principalmente alla perfetta conoscenza delle ossa e dei muscoli, sì da consentire una corretta valutazione ed espressione dei movimenti umani[284].

La perizia tecnica raggiunta dal Buonarroti grazie a tali indagini era ben nota già agli inizi del Cinquecento, tuttavia il testo del Condivi rappresentò una fonte di informazioni

[281] La tradizione medievale che proponeva una raffigurazione aulica e simbolica dell'uomo che dava la precedenza alla lettura dei testi antichi rispetto alla verifica diretta sul tavolo anatomico. Con Leon Battista Alberti inizia a delinearsi quello che diventerà uno studio basato sulla ricerca metodica, sull'esame diretto e sull'osservazione obiettiva dell'anatomia. Nel 1435 Alberti aveva sottolineato l'importanza di dissezionare i cadaveri per arrivare ad una corretta rappresentazione delle figure panneggiate: «come a vestire l'uomo prima si disegna ignudo, poi il circondiamo di panni, così dipingendo il nudo, prima pogniamo sue ossa e muscoli, quali intendere ove sotto sia ciascuno muscolo» (ALBERTI 1540, ed. 1975, p. 62). Procedimento questo indicato pochi anni dopo da Lorenzo Ghiberti, il quale indicò la necessità di scomporre l'intero organismo, sì da capire la composizione di ossa, tendini e nervi (GHIBERTI ed. 1974, p. 4). E medesimo procedimento fu adottato sempre alla metà del XV secolo da Antonio del Pollaiolo, nella cui biografia Vasari sottolineò che «scorticò molti uomini per vedere la notomia lor sotto e cercare i muscoli che avessero forma ed ordine delle figure (VASARI 1568, ed. 1906, III, p. 295).

[282] Di questi legami di cooperazione e talvolta di amicizia le fonti documentarie sono ricche: a titolo di esempio si possono annoverare Leonardo e Marcantonio della Torre, Tiziano e Andrea Vesalio, Salviati e Guido Guidi, Vasari e Baccio Rotini nonché, appunto, Michelangelo e Realdo Colombo.

283 In Leonardo gli studi non furono condotti per un'immediata applicazione artistica, infatti come si evince da svariate evidenze – tra cui lo studio di parti anatomiche prive di utilità immediata per gli artisti – intese rivolgersi parimenti ai medici e agli artisti. Per un excursus sugli studi anatomici a partire dalle sperimentazioni di Leonardo vedi LAURENZA 2004, pp. 31-49; per la fortuna critica dal Cinquecento al Novecento degli studi anatomici di Michelangelo vedi Barocchi in VASARI 1550-1568, ed. 1962, II, pp. 120-132, n. 109.

[284] Come ben descrive Roberto Paolo Ciardi: «sulla base dei riscontri eseguiti sul cadavere viene ricomposta, attraverso un virtuale assemblaggio, la forma corporea analogizzata sul vivente; e le osservazioni ricavate dalle dissezioni sono presentate in sovrapposizione, lasciando in evidenza, sotto l'epidermide tratteggiata come fosse trasparente, gli impianti muscolare ed osteologico, considerati nelle loro connessioni attive e vitali, in quell'orditura che consente moti, posture ed azione». CIARDI 1996, pp. 377-393.

preziose per tutti i trattatisti successivi che volevano approfondire la conoscenza sia dei metodi utilizzati dall'artista che dei progetti da lui immaginati. Ricordiamo che la biografia fu scritta dal Condivi sotto la guida attenta dello stessa artista, il quale, tramite il giovane biografo, voleva rendere noti alcuni aspetti della propria vicenda fino ad allora sconosciuti. Ciò che distingue lo scritto condiviano dalle altre fonti Cinquecentesche è che, per la prima volta in un testo stampato, erano manifestato l'intento del Buonarroti di pubblicare un volume contenente le teorie formulate nel corso degli anni.

Prima del 1553, anno di pubblicazione della Vita, una testimonianza delle indagini condotte dal Buonarroti sul corpo umano si rintraccia nelle parole dell'Anonimo Magliabecchiano, il quale racconta una leggenda secondo la quale l'artista avrebbe dissezionato il cadavere di un giovane esponente della famiglia Corsini, causando molte rimostranze:

> Michelagnolo, quando era interdetto per sparsione di sangue di uno de'Lippi, entrò in là in una volta dove erano molti depositi di morti e quivi fece anatomia di assai corpi e tagliò e sparò; a' quali a caso prese uno de' Corsini, che ne fu gran rumore, fatto dalla casata de' detti Corsini; e funne fata richiama a Piero Sederini, allora gonfaloniere di giustizia, del che ci rise, veggendo averlo fatto per acquistare nell'arte sua[285].

Quanto alla procedura che permetteva al Buonarroti di trasferire in pittura le sue indagini condotte sui cadaveri se ne trova menzione nel *Dialogo de la pittura* dell'artista portoghese Francisco d'Hollanda, il quale nel 1541 iniziò a scrivere un testo in cui esporre quanto appreso durante il suo viaggio in Italia, da poco concluso. A proposito di Michelangelo notomista, il portoghese rese noto che il maestro era solito estrarre i frammenti dai corpi che sezionava e riutilizzarli per fini artistici:

> e si richiede che l'anatomia venga fatta da un cadavere molto magro e proporzionato, tirandogli a poco a poco la pelle; ed essa si fa in Italia, non solo per la chirurgia, ma anche da parte di grandi disegnatori e che la riproducono in scultura; e dicono che Michel Angelo con […] estraesse tutti i muscoli e le membra da un corpo morto, e dopo li cospargesse di cera, per poterli riporre

[285] FREY 1892, pp. 291-292. Le prime dissezioni dei cadaveri sarebbero avvenute nell'Ospedale annesso al convento di Santo Spirito e dovrebbero collocarsi tra il 1492 ed il 1493. Tuttavia, grazie alla lettura attenta della testimonianza dell'Anonimo Magliabechiano Cristina Acidini Luchinat ha prolungato l'arco temporale nel quale si sarebbero svolte queste analisi. Le indagini sul corpo del giovane Corsini avvennero durante il gonfalonierato di Pier Soderini, eletto nel 1498. Da questo si deduce che per almeno sei anni, dal 1492 al 1498, l'artista si fosse dedicato a questa pratica (ACIDINI LUCHINAT 2005 ed. 2010, p. 30, n. 8).

> dentro un altro corpo come gli paresse, […] cui stavano nella carne, e che di questo si servisse nelle sue immagini[286].

Precedente rispetto alla Vita condiviana è giunta sino a noi solo un'altra fonte[287] in cui è offerto un contributo all'argomento: i *Dialogi* di Donato Giannoti, testo, ricordiamo, scritto intorno al 1545, ma rimasto inedito fino al 1846. Nell'opera giannottiana vi è un riferimento alle pratiche di Michelangelo notomista e al suo proposito di realizzare un trattato anatomico. Tale accenno ci permette di asserire che il piano di lavoro immaginato dal Buonarroti era ben noto alla cerchia di fiorentini suoi amici, i quali rappresentano, ancora una volta, l'ambiente culturale nel quale il programma prende forma.
Nei *Dialogi* si legge:

> Antonio Petreo: […] et perciò mi pare necessario che i dipintori non pure habbiano notitia delle historie, così vere come finte, sì come hanno i poeti, ma etiandio, per potere bene imitare l'operationi de' corpi naturali che vivono – cioè gli animale et specialmente degli uomini- bisogna che habbiano fatto assai notorie, et considerato non solamente tutte le parti del corpo umano che si veggono, ma etiamdio quelle che sono dentro et non si veggono, come sono i muscoli, le vene, i nervi, et l'ossa; perciocché senza sapere i siti et i movimenti di queste cose, non potrebbono i dipintori e gli scultori farci vedere quelle figure, le quali fanno le loro operazioni non altrimenti che si facciano i corpi vivi. Chi è quello che, guardando le statue che voi avete fatte in Firenze et qui et le figure dipinte già nella volta della Cappella Pontificale et nuovamente nella faccia, non gli paia di vedere figure che facciano quelle loro attitudini sì come farebbero se vive fusseno, et perciò non faccia giudizio che voi habbiate grandissima notitia della notomia? La qual cosa è di proprietà del medico. Io non voglio ragionare di quelle scientie matematiche che sono necessarie a'dipintori per far quelle belle prospettive che spesse volte nelle loro di pinture si fanno. Non ha molti giorni che mi venne alle mani un libro d'Alberto Duro, dipintore tedesco assai buono, secondo ch'io intendo, nel qual libro egli tratta della pittura et molte belle cose della prospettiva ragiona.
>
> Luigi del Riccio: Non avete detto voi a me, che se voi vi riducete mai in ocio, volete scriver della pittura?

[286] È con un certo stupore che si nota la mancanza di tale aspetto del fare artistico michelangiolesco nella biografia vasariana del 1550. Il biografo di Arezzo colmò prontamente la lacuna nella successiva edizione del 1568, laddove riprese in maniera analoga quanto scritto dal Condivi, senza tuttavia indugiare su alcuni particolari offerti dal marchigiano. Al Vasari premeva sottolineare l'utilità dell'anatomia ai fini del primato michelangiolesco del disegno. Lo studio dell'anatomia era infatti il fondamento per la realizzazione di opere d'arte che risultassero agili e prive di stenti, proprio come quelle del Buonarroti, considerato dall'aretino culmine supremo di perfezione.
[287] MODRONI 2003, p. 53.

> Michelangelo: Io ve l'ho detto, et lo farò ad ogni modo, se Dio mi darà tanto tempo che io lo possa fare[288].

Quanto accennato dal Giannotti sull'importanza degli studi anatomici trova ampio sviluppo nel testo condiviano, laddove il marchigiano affronta l'argomento fin dalle prime pagine della biografia e riferisce delle indagini svolte a Firenze da Michelangelo appena ventenne. A partire dal 1492, all'artista fu concesso infatti di dissezionare i cadaveri che gli mise a disposizione dal Priore di Santo Spirito:

> In questo tempo Michelagnolo, a compiacenza del priore di Santo Spirito, tempio molto onorato nella città di Firenze, fece un Crocifisso di legno, poco meno che 'l naturale, il quale fin ad oggi si vede in su l'altare maggiore di detta chiesa. Ebbe col detto priore molto intrinseca pratica, sì per ricever da lui molte cortesie, sì per essere accomodato e di stanza e di corpi da poter far notomia, del che maggior piacer far non se gli poteva. Questo fu il principio ch'egli a tal impresa si messe, seguitandola fin che dalla fortuna concesso gli fu[289].

L'argomento è ripreso nelle pagine successive del testo, quando è ricordato l'impegno dell'artista nello studio dell'anatomia umana. Per quel che concerne il progetto di realizzare un trattato sull'argomento, il Condivi riferisce che il progetto si sviluppò in più fasi successive.

Una prima fase aveva riguardato il solo Michelangelo, il quale nel corso delle sue indagini sui corpi aveva elaborato una propria teoria in merito alla raffigurazione degli esseri viventi. Egli era arrivato ad un tale grado di conoscenza sulla materia che avrebbe voluto pubblicare un trattato per mettere a disposizione di tutti gli artisti le nozioni acquisite. Il progetto non venne, tuttavia, mai portato a termine; Michelangelo scoraggiato dal fatto di non riuscire a trattare la materia come avrebbe saputo fare un letterato o un uomo di scienza, non aveva mai intrapreso concretamente la stesura dell'opera.

Una seconda fase aveva visto Michelangelo discutere delle proprie idee con Realdo Colombo, anatomista di origini cremonesi, il quale sperava che il maestro toscano lo avrebbe aiutato fornendogli delle tavole per il trattato che era in corso di stesura.

---

[288] GIANNOTTI ed. 1939, p. 42.

[289] Vedi *infra,* II tomo p. 361. Sulle prime dissezioni anatomiche di Michelangelo e sulla identificazione del *Crocifisso di Santo Spirito* vedi quanto discusso ivi nota n.° 46, p. 500.

Una terza e ultima fase aveva previsto invece la collaborazione del Condivi e può essere individuata nel periodo in cui venne pubblicata la biografia michelangiolesca, vale a dire nel 1553, quando Michelangelo, ormai in età avanzata, aveva già abbandonato il proposito di pubblicare egli stesso l'opera. L'incarico era stato allora affidato dal maestro al giovane biografo, il quale cercava di annotare diligentemente tutti gli insegnamenti impartitigli. Per rendere edotto Ascanio sulla materia, Michelangelo aveva effettuato con lui la dissezione di un cadavere inviatogli allo scopo dall'anatomista Colombo. Condivi aveva dunque preso nota diligentemente di quanto mostratogli dal grande artista e sperava che, con l'aiuto di qualche letterato o magari di un anatomista, avrebbe potuto un giorno dare alle stampe tali precetti.

Nella biografia condiviana si legge quanto segue:

> è stato Michelagnolo, fin da fanciullo, uomo di molta fatica: e al dono della natura ha aggiunta la dottrina, la quale egli non dall'altrui fatiche e industrie, ma dalla stessa natura ha voluto apprendere, mettendosi quella innanzi, come vero esempio. Perciocché non è animale, di che egli notomia non abbia voluto fare, e dell'uomo tante, che quelli, che in ciò tutta la loro vita hanno spesa, e ne fan professione appena altrettanto ne sanno: parlo della cognizione, che all'arte della Pittura e Scultura è necessaria: non dell'altre minuzie, che osservano i Notomisti[290].

Prosegue poi il biografo:

> Per tornare alla notomia, lasciò il tagliare de' corpi, conciosiachè il lungo maneggiarli di maniera gli aveva stemperato lo stomaco, che non poteva né mangiar né bere che pro li facesse. E' ben vero che da tal facultà così dotto e ricco si partì, che più volte ha avuto in animo, in servigio di quelli che voglion dare opera alla pittura e scultura, fare un opera che tratti dì tutte le maniere de' moti umani e apparenze, e dell' ossa con una ingegnosa teorica per lungo uso da lui ritrovata; e l ' avrebbe fatta, se non si fosse diffidato delle forze sue, e di non bastare a trattar con dignità ed ornato una tal cosa, come farebbe uno nelle scienze e nel dire essercitato. So ben che, quando legge Alberto Duro, gli par cosa molto debole, vedendo coll'animo suo quanto questo suo concetto fusse per esser più bello e più utile in tal facoltà. E a dire il vero, Alberto non tratta se non delle misure e varietà dei corpi, di che certa regula dar non si può, formando figure ritte come pali; quel che più importava, degli atti e dei gesti umani, non ne dice parola. E perché oggimai è d'età grave e matura, ne pensa di poter in scritto mostrare al mondo quella sua fantasia, egli con grande amore minutissimamente m'ha ogni cosa aperta, il che anco cominciò a conferire con Messer Realdo Colombo,

[290] Vedi *infra,* II tomo p. 455.

> notomista e medico cerusico eccellentissimo, e amicissimo di Michelagnolo e mio, il quale per tal effetto gli mando un corpo morto di' un Moro giovan, bellissimo e quanto dir sì possa dispostissimo, e fu posto in S. Agata dove io abitava ed ancora abito, come in luogo remoto; sopra il qual corpo Michelagnolo molte cose rare e recondite mi mostrò, forse non mai più intese, le quali io tutte notai e un giorno spero coll' aiuto di qualche uomo dotto, dar fuori a comodità e utile di tutti quelli che alla pittura e scultura voglion dare opera. Ma di questo basti[291].

Dalla lettura del passo si possono notare le analogie con quanto scritto nel 1545 dal Giannotti.

In entrambi i testi è evidenziata la necessità di indagare gli esseri viventi sia essi umani o animali per capire come le parti organiche siano correlate tra loro; solo una perfetta conoscenza degli organi nascosti alla vista avrebbe consentito una corretta valutazione ed espressione dei movimenti di figure. Così in entrambe si parla del proposito di pubblicare il trattato ed è nominato l'artista tedesco Albrecht Dürer, autore di una serie di tavole anatomiche. Ma mentre nel testo giannottiano il Petreo loda quanto realizzato dal tedesco, nel testo condiviano Michelangelo critica apertamente le sue tavole. Per il maestro toscano queste ultime si presentavano prive di qualunque proporzione nei corpi disegnati, tanto da essere definiti *ritti come pali*[292].

Ulteriori tracce del coinvolgimento dell'ambiente di fiorentini possono rintracciarsi sempre nel testo condiviano quando è nominata la figura dell'anatomista Realdo Colombo. Realdo Colombo nacque nel 1520 e studiò a Padova come allievo di Andrea Vesalio, illustre clinico rinascimentale; nel 1544 gli successe nella cattedra di anatomia e dal 1546 al 1548 esercitò la professione a Pisa finché non venne chiamato a Roma da papa Paolo III[293]. L'anatomista era ben felice di trasferirsi a Roma ma i suoi spostamenti erano subordinati all'autorizzazione del duca di Firenze Cosimo I, il quale si mostrò estremamente contrario a che il suo medico di fiducia lasciasse il territorio. Della reazione del duca ci rimane testimonianza in una lettera di Paolo Giordano Orsini, amico del Colombo, il quale avvisò il medico della contrarietà di Cosimo I; per giustificarsi Colombo si affrettò a scrivere al duca, motivando il suo allontanamento con il fatto che il

[291] Vedi *infra*, II tomo p. 463.

[292] L'opera di Albrecht Dürer è la *Teoria delle proporzioni dei corpi umani* pubblicata postuma in tedesco con il titolo di Hierinn sind begriffen vier Bücher von menschlicher Proportion, Norimberga, 1528.

[293] Per le notizie biografiche su Realdo Combo vedi: DE RENZI 1845-1848, III, pp. 165 ss.; Colombero in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVII, 1982, pp. 241-243

primo artista del mondo lo attendesse per una collaborazione nel progetto di un trattato di anatomia[294]. Così si legge:

> […] Onde considerando io questo, me ricorsi da Vostra Eccellentia a pregarla se degnasse concedermi licentia che io me ne venissi a stanziare a Roma; sì perché la fortuna mi presentava il primo pittor del mondo a servirmi in questo, sì per la gran copia dè corpi nelli quali bisogna quasi decontinuo haver lì la mano, per considerare bene le cose; et questo per havere da contraddire e alli antiqui e alli moderni tutti […][295].

Passarono solo dieci giorni dall'arrivo della lettera a Cosimo I che proprio il cardinale Niccolò Ridolfi intervenne per appoggiare l'anatomista nel suo progetto di trasferirsi a Roma. Il prelato, paziente ed amico del Colombo, volle fortemente che egli entrasse a far parte della cerchia di personaggi illustri che gravitarono intorno alla sua corte; saputa dunque l'ostilità Cosimo I sostenne l'amico informando il duca, con evidente malizia, che ormai il Colombo non avrebbe fatto più ritorno in Toscana poiché a Roma lo aspettavano ben più potenti protezioni[296]. A Roma l'anatomista iniziò a frequentare Michelangelo, diventando naturalmente medico curante sia suo che del cardinale. Tramite il fitto carteggio di Michelangelo con il nipote Leonardo siamo in grado di stabilire con certezza che immediatamente il Colombo entrò in contatto con l'artista poiché lo curò dal cosiddetto *mal della pietra* che lo affliggeva da lungo tempo[297]. Il primo pittor del mondo nominato nella lettera del Colombo era dunque Michelangelo, il quale avrebbe dovuto fornire all'anatomista delle tavole per illustrare il proprio trattato. Di tale impresa intellettuale il Ridolfi si pone come vero e proprio patrocinatore e l'ambiente dei fiorentini esuli a Roma risulta il contesto in cui progetto editoriale di Michelangelo e di Realdo Colombo prende in un primo tempo forma.

---

[294] La questione dell'allontanamento di Realdo Colombo da Pisa è ripresa in CIARDI 1984, pp. 179 ss.

[295] La lettera si conserva in ASF, *Carteggio universale di Cosimo I*, f. 386, c. 258. Vedi PARRONCHI 1968-2003, II, pp. 193-194.

[296] La lettera si trova in ASF, Mediceo Principato, f. 3719, c. 54 ed è trascritta in ivi, p. 196

[297] Michelangelo soffrì di calcolosi renale e tra il 1548 e il 1549 fu curato da Realdo Colombo con l'acqua di Fiuggi. Per seguire il rapporto epistolare avuto con il nipote Leonardo vedi le lettere che vanno dal 2 maggio 1548 al 15 giugno 1549 in MASTROCOLA 2006, pp. 558-570. Anche il Vasari nell'edizione giuntina non mancò di ricordare il rapporto tra l'artista ed il medico citando quanto scrittogli dal maestro nel 1557. VASARI 1550-1568, ed. 1962, I, p. 97: «Seguitando di scrivere Michelagnolo a Giorgio, gli disse, per escusazione sua col Duca, che avendo casa e molte cose a comodo suo in Roma, che valevano migliaia di scudi, oltra a l'essere indisposto della vita per renella, fianco e pietra, come hanno tutti e' vecchi e come ne poteva far fede maestro Eraldo suo medico, del quale si lodava dopo Dio avere la vita da lui; per che, per queste cagioni non poteva partirsi, e che finalmente non gli bastava l'animo se non di morire […]».

La coesione di questo quadro fiorentino è ulteriormente rafforzata dal fatto che Michelangelo era affiliato all'Arciconfraternita di San Giovanni Decollato[298], il pio sodalizio dei fiorentini nella città papale che provvedeva la cura dei condannati a morte e che procurava i cadaveri per le dissezioni[299]. Lo stesso Realdo Colombo nel suo periodo romano più volte aveva avuto a che fare con i confratelli al fine di ottenere corpi per le sue indagini e – sebbene non ve ne sia la certezza – tutto lascia presumere che anche il Ridolfi ne fosse stato membro[300].

Quanto al coinvolgimento del Condivi nel progetto sappiamo dalla lettura del testo che la dissezione del cadavere avvenne presso la propria abitazione romana, sita vicino la chiesa di Sant'Agata dei Goti, nel quartiere Monti di Roma. Il luogo venne scelto per l'isolamento del luogo; una delle clausole più ferree dell'istituzione che controllava e regolamentava l'attività dei medici a Roma, il *Collegium edicorum Almae Urbis*[301], era infatti che le dissezioni avvenissero nel più totale riserbo, in un luogo solitario[302].

---

[298] Nel XV secolo la presenza dei fiorentini a Roma era sempre più numerosa e non mancarono le iniziative volte ad attestare la loro appartenenza al territorio: in seguito ad una pestilenza che sconvolse Roma, molti di essi si riunirono in una Confraternita chiamata della Pietà, che ottenne anche la possibilità di edificare la Chiesa Nazionale di San Giovanni dei Fiorentini e nel 1488 fu fondata la Confraternita della Misericordia per assistere i condannati a morte, che ottenne da papa Innocenzo VIIIl l'area attuale di San Giovanni Decollato, ove costruire la chiesa dedicata al Santo ed il complesso conventuale. La Confraternita è infatti conosciuta come Confraternita di San Giovanni Decollato. Per un confronto e la storia dei due sodalizi vedi POLVERINI FOSI 1991, pp. 119-161.

[299] L'ingresso del Buonarroti tra i novizi è segnalato il 14 agosto 1514. La datazione crea non pochi problemi di concordanza poiché secondo il carteggio dell'artista il 13 agosto Michelangelo lasciò Roma per rientrarvi solo qualche mesi più tardi, precisamente a settembre. Secondo la Polverini Fosi l'entrata avvenne in absentia; l'ingresso di un novizio era accompagnato da un certo rituale del quale nel caso del massimo artista fiorentino avrebbe lasciato tracce significative- su proposta del banchiere Antonio Cartoci. Probabilmente Michelangelo aveva espresso il desiderio di far parte della Congregazione per cercare risposte alla sua crisi religiosa. Vedi ivi, pp. 159-161.

[300] I registri si conservano presso l'A.S.R. *San Giovanni Decollato* e vanno dal 1506 al 1600, mancano gli anni 1522-1556. Vedi CARLINO 1994, p. 61 ss.; CARLINO 2002, pp. 513-541. Tuttavia secondo le mie conoscenze molti documenti si conservano ancora presso l'Arciconfraternita e non sono facilmente consultabili.

[301] Il *Collegium* aveva naturalmente uno statuto secondo il quale erano gli stessi dottori del Collegio a decidere dell'opportunità di dare l'incarico ad uno o più medici per operare le dissezioni sui cadaveri. A Roma questa pratica era ritenuta degna di poca considerazione al pari di qualunque altra operazione manuale fino al 1552, anno in cui venne istituita la cattedra di anatomia presso la nota Università della Sapienza. Gli statuti del Collegio non fornivano speciali indicazioni sui criteri in base ai quali doveva essere operata la scelta del cadavere da sottoporre a dissezione, tuttavia si può affermare che gli anatomisti scegliessero corpi giovani, in buone condizioni, sani e dai muscoli ancora tesi e turgidi. Unica clausola dello statuto era che il carcerato fosse concesso ai medici dal Governatore o dal Senatore, dunque che si trattasse di un condannato a morte, che nella maggior parte dei casi risultò essere straniero. Il pio sodalizio che si occupava dell'assistenza morale e materiale del condannato era l'Arciconfraternita di San Giovanni Decollato, fondata nel 1488 da un gruppo di nobili fiorentini residenti a Roma. Ed invero è proprio dai

Ciò detto occorre fare una precisazione: dalla lettura e dal confronto tra le fonti emerge che i trattati che avrebbero visto l'apporto del Buonarroti erano due. Da un parte c'era il trattato destinato esclusivamente agli artisti che in un primo tempo Michelangelo aveva sperato di pubblicare personalmente e che in un secondo tempo era stato affidato al Condivi, dall'altra c'era il progetto di Realdo Colombo, il quale desiderava ricevere dal maestro delle tavole per arricchire la sua opera. Nessuno dei due progetti venne tuttavia portato a termine, sicuramente dovette pesare il fatto che nel 1550 il cardinale Ridolfi morì improvvisamente lasciando i protagonisti privi di un sicuro sostegno economico[303].

La presente indagine mira ad inquadrare il ruolo svolto dal Condivi nel programma immaginato da Michelangelo, di conseguenza si è partiti con l'analizzare i disegni del Buonarroti e di seguaci, il cui contenuto riflette gli studi d'anatomia cari all'artista.

Tra numerosi disegni di tale soggetto sono stati inizialmente presi in considerazione quelli che non hanno a che fare direttamente con un'opera del maestro bensì si presentano come esercizio sull'indagine del corpo umano.

---

registri del provveditore di questa Arciconfraternita che derivano le informazioni più interessanti sull'argomento che permettono di ricostruire la vicenda del prima e dopo l'indagine anatomica. Nella maggior parte dei casi la pena dei detenuti consisteva nell'impiccagione ed aveva luogo in piazza di Ponte. L'ordine di consegnare il cadavere del condannato ai medici o agli studenti della Sapienza giungeva durante la notte successiva all'esecuzione poiché il ritiro del corpo doveva avvenire nel più totale segreto, lontano da occhi indiscreti. Rarissimi erano, infatti, i casi in cui l'anatomista ritirava il corpo nel luogo dell' impiccagione, più spesso si recava presso la chiesa di San Giovanni e prendeva possesso del cadavere, avendo cura di non essere visto da alcuno. La clausola più ferrea era proprio questa: mantenere il totale riserbo. I medici tenevano il corpo per un numero di giorni di norma variabile da 5 a 10, ma poteva allungarsi anche fino ad un massimo di 3 settimane. Durante la dissezione ogni singolo brandello del corpo veniva raccolto e posto in una bacinella, come visibile in molte illustrazioni di opere mediche stampate agli inizi del XVI secolo. A titolo esemplificativo si possono citare i testi di Claudio Galeno, *Therapeudica*, Venezia, Lucantonio Giunta, 1522; Avicenna, *Canon opera*, Venezia, Lucantonio Giunta, 1527; Jacopo Berengario da Carpi, *Isagogae breves per lucidae ac uberrimae in Anatomiam human corporis,* Venezia, Lucantonio Giunta, 1535.

[302] La descrizione più particolareggiata del luogo giunta sino a noi mette in luce proprio l'isolamento e la tranquillità della zona; si tratta di una lettera scritta da Bartolomeo Marasca, tutore del cardinale Francesco Gonzaga, alla madre del prelato: «Hozi a dì 14 de Aprile (1463), expedite le Bolle de Sancta Agata in Roma, lo Reverendissimo Monsignore è ito a tore la possessione. Lo giardino è bello, murato in circho a merli. C'è la casa cum doe camere terrene e loza. De sopra sono doe camere e sala. Veramente è un loco bello e posto in solitudine che bene se poteria gridare e niuno se sentiria; è apto ad exercicio, e serà de grando utile a la persona del Reverendissimo Monsignore purchè non lo adoperi a li excercicii che lo exercitava lo Cardinale (M)etensis, quale lo fece fare. Dicesse palam che in questo loco tenea le sue amice quale furono casone de la morte sua. Questo bene ho ditto al Reverendissimo Monsignor mio». Il cardinale Gonzaga ricevette il monastero in commendam da papa Pio II nell'Aprile del 1463. Il religioso si affrettò a trasformare il luogo che, per la sua caratteristica di zona isolata, fu sfruttato per ospitare le amanti del cardinale. Vedi CHAMBERS 1976, p. 51.

[303] Della sua morte ci rimane la bella e umana relazione del suo medico, il citato Realdo Colombo pubblicata in PARRONCHI 1968-2003, II, pp. 230-233.

Sono state così realizzate una serie di schede catalografiche in cui sono state riassunte le ipotesi avanzate dai più autorevoli studiosi di michelangiolismo.

Da un'analisi d'insieme del materiale si sono osservate delle caratteristiche che hanno condotto ad allargare il campo d'indagine ad altri fogli, legati ad opere effettivamente realizzate dall'artista e contraddistinti spesso da aggiunte grafiche probabilmente successive e d'altra mano. È stato dunque possibile formulare una nuova ipotesi circa le mansioni affidate dal Buonarroti al giovane ripano: egli non sembra aver rivestito il ruolo di un tradizionale discepolo, che dipingeva o scolpiva a fianco del maestro, bensì di un collaboratore, un assistente che aiutava Michelangelo a concretizzare i suoi progetti di natura artistico letteraria.

Si ritiene fondato sostenere che a tal fine il giovane cercasse di riunire il materiale conservato nello studio romano per una raccolta sistematica che avrebbe poi rielaborato. Si spiegano così le parole scritte dal Condivi stesso nella biografia quando riferisce che egli aveva riunito da una parte le cose inerenti la Vita, dall'altra quelle che riguardavano l'arte ma, mentre le prime erano state rielaborate in vista della pubblicazione, le seconde erano rimaste alla stato di abbozzo:

> aver fatte due conserve delle cose sue: una appertenente a l'arte, l'altra alla vite. E mentre tutte e due si vanno in parte moltiplicando in parte digerendo, è nato accidente che per doppia cagione sono sforzato d'accelerare, anzi di precipitare quelle de la vita[304].

In conclusione, in riferimento al progetto del trattato di anatomia è plausibile che Ascanio avesse intrapreso un lavoro simile a quello fatto per la pubblicazione della biografia, il cui materiale, come discusso più avanti nella ricerca, venne da lui riunito ed elaborato al fianco degli amici fiorentini di Michelangelo, primo tra tutti Donato Giannotti. La traccia di tale raccolta è a nostro avviso individuabile nella numerazione che contrassegna la maggior parte dei disegni anatomici di Michelangelo.

[304] Vedi *infra,* II tomo p. 343.

3.2. ASCANIO CONDIVI E LA NUMERAZIONE SUI DISEGNI DI MICHELANGELO

Alcuni disegni concordemente attribuiti a Michelangelo[305], conservati in collezioni di diversi musei del mondo, presentano due iscrizioni: l'una è «*di Michel Angelo Bona Roti*» – a volte con qualche leggera variante - l'altra è un numero, tipo "*n.° 55"*.

Tali disegni non presentano né omogeneità nella datazione né nei soggetti rappresentati; si può evidenziare unicamente che le iscrizioni, in particolare le cifre, contrassegnano principalmente fogli con su raffigurati schizzi anatomici e alcuni degli studi più interessanti tra quelli inerenti l'affresco della *Volta Sistina*.

La scritta *Bona Roti* e numerazione non sono presenti, tuttavia, contemporaneamente su tutti i fogli e, nei casi in cui si possono rintracciare entrambe, le iscrizioni non sono mai allineate anzi si trovano spesso su facce opposte del foglio. La calligrafia è riferibile, inoltre, a due mani differenti dunque sono apportate da persone distinte.

Tanto premesso si aprono una serie di interrogativi cui è difficile rispondere con certezza. Innanzitutto occorre chiedersi chi abbia apposto le iscrizioni, in quale momento storico e per quale ragione. Sono diversi gli studiosi che nel corso del tempo hanno rilevato la presenza delle scritte e si sono interrogati sulla loro origine, senza arrivare ad una soluzione definitiva. Si è fatto per lo più riferimento alla provenienza dei fogli, ai numerosi passaggi di mano e si è cercato tra i collezionisti un possibile autore. Nelle indagini condotte i contrassegni sono stati analizzati insieme e, benché realizzati da mani differenti, non si è mai indagato sufficientemente sulla possibilità che le due tipologie potessero avere paternità differenti e che possano, dunque, essere state realizzate in momenti diversi o in un momento di passaggio tra collezioni successive. Ai fini della presente ricerca è necessario ripercorrere la provenienza di tali fogli e valutare le ipotesi che sono state avanzate negli anni.

Il gruppo più rilevante di disegni segnati si trova ad Haarlem, conservato presso il Teylers Museum; di fatti, è proprio nei cataloghi e negli articoli relativi al museo olandese che è possibile ritrovare elementi utili alla ricostruzione della loro storia[306].

[305] I disegni oggetto della presente trattazione sono ritenuti autografi dai principali studiosi di disegni michelangioleschi. L'unico ad avanzare qualche dubbio circa l'autografia dei disegni d'anatomia conservati nella Royal Collection a Windsor Castle fu John Wilde (POPHAM-WILDE 1949, pp. 260-262) il quale li catalogò tra i disegni di seguaci di Michelangelo. Lo studioso dopo qualche anno (WILDE 1953, p. 16) cambiò la sua opinione attribuendo la paternità dei disegni a Michelangelo.

I fogli provengono dalla collezione di Joachim von Sandrart, il quale li riunì durante il suo viaggio in Italia, avvenuto tra il 1629 e il 1637. La notizia si desume dalla lettura della sua opera magna, la Teutschen Academie, laddove l'artista tedesco ricorda i disegni in suo possesso: un libro con studi di Raffaello, Giulio Romano, Michelangelo, Correggio, Perugino, Tiziano ed altri non meglio identificati maestri italiani[307]. Alcuni accenni alla collezione sono rintracciabili per vero anche nello scritto dell'artista tedesco redatto bel 1675, una fonte di grande importanza poiché rende noto che la sua collezione fu acquistata tra il 1645 e il 1651 da Pier Spiering van Silfvercroon, ambasciatore di Cristina di Svezia all'Aia presso il Governo delle Sette Province[308]. Quest'ultimo, grande amatore d'arte, era in ottimi rapporti con la sovrana e, oltre ad adempiere alle sue funzioni diplomatiche, comprava, collezionava e vendeva opere d'arte sia per proprio diletto sia per conto della regina[309].

Alla metà del secolo Cristina di Svezia fece sapere all'ambasciatore di voler acquistare la sua raccolta di disegni; così, nel 1651, pochi mesi prima di morire, Spiering comunicò alla regina che una parte dei suoi libri d'arte era stata imballata ed era pronta per essere spedita[310]. Due anni dopo il decesso gli eredi di Silfvercroon stilarono un suo memoriale con allegata la lista di opere d'arte a lui appartenute che furono inviate alla regina. Nella lista sono menzionati cinque libri di disegni di vari artisti: Raffaello, Tiziano, Giulio

---

[306] La collezione dei disegni italiani conservati ad Haarlem, presso il Teylers Museum, è considerata pertinente alla raccolta riunita da Cristina di Svezia nel XVII secolo. La provenienza cristiniana ha determinato una vastissima bibliografia sull'argomento per la quale si rimanda all'articolo di Tomaso Montanari (MONTANARI 1995, p. 70, nota n.°1). Per i cataloghi del museo olandese vedi: MEIJER-TUYLL VAN SEROORSKERKEN 1983; MEIJER 1984; TUYLL VAN SEROORSKERKEN 2000.

[307] Vedi MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, pp. 26-27. I disegni appartenuti a Joachim von Sandrart sono segnalati anche nei documenti trascritti in PELTZER 1925, p. 33 e TUYLL VAN SEROORSKERKEN 2000, p. 520.

[308] Non è chiaro tuttavia se descrivendo la propria collezione nel volume del 1679 Sandrart citi anche i disegni che non possedeva più da decenni o si limiti ad elencare gli oggetti in suo possesso al momento. Se fosse vera la seconda ipotesi, ne conseguirebbe che dopo la vendita dei fogli, il tedesco avrebbe continuato ad acquistare disegni, ricostituendo un consistente nucleo michelangiolesco. Sull'argomento vedi MAZZETTI DI PIETRALATA 2011, p. 27. La collezione fu acquistata per la notevole somma di 3500 fiorini (PELTZER 1925, p. 417, nota 1358).

[309] La consistenza della collezione di Cristina di Svezia, soprattutto per quel che concerne i dipinti, è stata ricostruita grazie ai numerosi inventari redatti in vari momenti della vita della regina. La bibliografia sull'argomento è vasta e ricca di importanti studi. Si rimanda alla bibliografia completa in calce al saggio di Silvia Danesi Squarzina (DANESI SQUARZINA 2003b, pp. 66-68).

[310] MEIJER 1984, p. 16.

Romano, Polidoro e appunto Michelangelo[311]. Non è tuttavia noto se Spiering avesse riordinato e suddiviso i disegni appartenuti a Sandrart o se li avesse integrati tramite altre acquisizioni.

Nel 1654 Cristina di Svezia abdicò e si trasferì in Italia portando con sé la sua raccolta di disegni[312]. Alla sua morte, avvenuta a Roma nel 1689, per testamento i suoi beni passarono ad un amico e consigliere di lunga data, il cardinale fermano Decio Azzolini[313]. Il prelato non sopravvisse che qualche mese alla morte di Cristina e suo nipote ed erede universale, il marchese Pompeo Azzolini, vendette nel 1692 le monumentali collezioni d'arte della regina al nipote di papa Innocenzo XI, Don Livio Odescalchi, il quale acquistò anche il castello di Bracciano ed il relativo titolo ducale. Oltre a quadri, statue antiche e moderne, arazzi, medaglie e gemme di Cristina, il contratto d'acquisto menziona anche tutti «li libri di disegni e stampe»[314].

L'Odescalchi aggiunse un gran numero di disegni alla collezione e nel suo inventario *post mortem* del 1713 sono elencati 10.160 fogli e 5 album[315]. Tra questi figura un libro di studi di Michelangelo formato da 23 carte, che potrebbe essere lo stesso menzionato dagli eredi Silfvercroon.

L'album conteneva:

---

[311] Il documento fu reso noto in STENEBERG 1955, pp. 82-83 ed è ripubblicato in TUYLL VAN SERROSKERKEN 2000, p. 520.

[312] Le immense raccolte di sculture, dipinti e disegni assemblate dalla regina Cristina di Svezia rappresentano uno dei massimi esempi di mecenatismo nel Seicento. In Italia la regina diede ampio spazio anche all'arte contemporanea e si avvalse della consulenza del maggior teorico del tempo, Giovan Pietro Bellori, nonché – per la sezione grafica – dell'esperienza di un *connoisseur* come Sebastiano Resta. Quest'ultimo probabilmente collaborò in prima persona alla formazione e all'ordinamento della collezione di disegni della regina. Sui rapporti tra Cristina di Svezia e padre Resta vedi Vitzthum 1966a, pp. 302-303, e Montanari 1995, nota 45. Non è cosa nota se in Italia la regina aumentasse ulteriormente la sua collezione di disegni ma è un'ipotesi più che probabile, sostenuta principalmente in MONTANARI 1995, p. 66.

[313] La dispersione e i passaggi di proprietà dei beni artistici di Cristina sono discussi in MONTANARI 1997, pp. 250-300.

[314] MEIJER 1984, p. 17. Vedi il ricco inventario di quadri di Cristina di Svezia acquistati da Livio Odescalchi in DANESI SQUARZINA 2003b, pp. 43-89.

[315] L'inventario del 1713 pone diversi problemi sull'identificazione dei disegni appartenuti a Cristina di Svezia. Quali fossero i volumi riconducibili a Cristina, quali fossero intatti, quali acquistati da Don Livio Odesclchi, sono domande cui è difficile rispondere in assenza di un preciso ed attendibile inventario che descriva i disegni della regina al momento della morte. Nell'inventario in morte della Regina (A.S.R. Not. Auditor Camerae, L. Belli, 917, c. 807), infatti, dei molti volumi di disegni posseduti da Cristina ne sono citati solo tre, il cui contenuto non è descritto. Vedi le importanti ricostruzioni di MONTANARI 1995, pp. 62-77.

> in se carte ventitre, e tra questo una è tagliata in mezzo, ed in dette carte si trovano incollati aparte, e parte staccati disegni in tutto numero trenta-due tutti di Michelangelo Buona Roto, detto Libro quantunque apparisca cartolato sino al numero cento, restano nulladimeno solamente alle sudette carte ventitre vedendosi tutte le altre tagliate e portate via[316].

Si evince quindi che, agli inizi del Settecento di un album di 100 pagine, su cui erano sistemati disegni di o attribuiti a Michelangelo, ne rimanevano solo 23; su di essi si trovavano 32 disegni, che solo in parte erano ancora incollati sui montanti. L'intero album avrebbe contenuto, dunque, circa 150 disegni. La collezione Odescalchi fu acquistata nel 1790 dall'associazione scientifico artistica del Teylers Museum di Haarlem dove tuttora si trova[317].

Questa ricostruzione deriva dalle indagini e dall'attenta lettura delle fonti che hanno visto per primi impegnati gli storici Van Regteren Altena nel 1966[318] e Bert Meijer nel 1984[319]. Gli studiosi, nel descrivere la collezione di disegni conservata ad Haarlem, notarono la presenza delle iscrizioni sui disegni di Michelangelo e le relazionarono ai 23 fogli dell'album citato nell'inventario Odescalchi. In particolare, secondo Bert Meijer, i disegni oggi conservati nel Museo di Haarlem erano appartenuti in origine ad un collezionista non identificato, probabilmente italiano, vissuto nei primi del Seicento, il quale precedette Pier Spiering van Silfvercroon come proprietario del libro. Lo studioso escluse che i disegni del Buonarroti passati da Spiering a Cristina di Svezia si trovassero un tempo nella collezione di Joachim von Sandrart; probabilmente egli non era a conoscenza di quanto scritto da Sandrart nella Teutschen Academie. Meijer fece tuttavia un'osservazione importante quando rilevò che disegni con iscrizioni analoghe sono sparsi in diversi musei del mondo; per vero, la stessa grafia della scritta di *Bona Roti* si ritrova

[316] L'inventario dei beni appartenuti agli Odescalchi si trova in Roma, Archivio Odescalchi, n. V, D2. Nello stesso inventario (c.351 v.) si legge: «Nel quarto numero duecento ottanta due disegni in mezzo foglio, quarti de fogli, e più piccoli, la maggior parte de quarti fogli rappresentano li studij della Cappella Sestina del Vaticano fatti da Michel Angelo… ». Per la trascrizione delle voci inerenti i disegni vedi: MEIJER 1984, pp. 250-254. Un secondo esemplare dell'inventario con una impaginazione diversa si trova in Roma, Archivio Capitolino, sez. 5, 1713, 15.

[317] Dell'acquisto fu incaricato Willem Lestevenon, ex assessore comunale di Haarlem e membro del collegio direttivo del museo per la somma di 4.000 scudi.

[318] VAN REGTEREN ALTENA 1966, p. 37: «Le denier était celui où s'étaient trouvés auparavant cent dessins de Michel- Ange numérotés, dont il restait ancore 23 numéros en 1713, les autres étant "tagliate e portate via". Il fauda chercher des derniers parmi ceux portant les memes inscriptions d'une main du 17 siècle di Michel angelo Buona Rota qu'on rencotre sur la pluparte des feuilles de Haarlem, et dont j'ai signalé la présence de quelques-uns à Londres, à Oxford, à Lille et à New York».

[319] MEIJER 1984, p. 23.

anche su un disegno di ignoto conservato sempre ad Haarlem, là dove l'anonimo collezionista scrisse di *rafaelo di urbino*[320] su un disegno raffigurante una *Testa d'uomo.*
L'ignoto amatore citato da Mejier fu identificato da Charles de Tolnay come un esponente di Casa Buonarroti del XVII secolo poiché, a suo dire, quasi tutti i fogli avevano fatto parte, anche se per pochi anni, della nota collezione fiorentina: «[…] la grafia è forse quella di un membro della famiglia Buonarroti vissuto nel XVII secolo. La stessa scritta si ritrova su un gruppo di disegni provenienti dalla Collezione Buonnarroti»[321]. L'ipotesi del Tolnay tuttavia non ha trovato pareri favorevoli dalla critica successiva che si è espressa a riguardo in maniera differente e ha suggerito nuove chiavi di lettura.
Di recente sull'argomento si è soffermato Martin Clayton[322] nell'appendice al catalogo di disegni di Windsor Castle curato da Paul Joannides. Lo studioso ha raggruppato 43 fogli con entrambe le iscrizioni[323]: 23 conservati presso il Teylers Museum di Haarlem, 7 nella Royal Collection a Windsor Castle, 7 ad Oxford presso l'Ashmolean Museum, 3 a Londra presso il British Museum, 1 a Torino nella Biblioteca Reale, 2 a Parigi, uno presso il Museo del Louvre ed un altro all'Ecole des Beaux-Arts, infine un ultimo a New York presso il Metropolitan Museum. Nell'elenco citato il Clayton ha notato che solo due disegni non sono autografi di Michelangelo ma, trattandosi di copie di alta qualità, potrebbero a buon diritto provenire dal suo studio[324]; ha ipotizzato, dunque, che la

[320] Per il disegno vedi TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, p. 502, n. 78 - Inv. A89.
[321] DE TOLNAY, 1975-1980, I, p. 36 s.n. 18.
[322] Clayton in JOANNIDES 1996, pp. 205-209.
[323] I 43 fogli citati da Clayton (Ivi, p. 208) sono: Haarlem, Teylers Museum: Inv. A16/ C.164; Inv. A18/ C.51; Inv. A20/ C.135; Inv. A22/ C.10; Inv. A23/ C.357; Inv. A25/ C.89; Inv. A26; Inv. A27/ C.136; Inv. A28/ C.108; Inv. A30/ C.216; Inv. A31; Inv. A32/ C.376; Inv. A33a/ C.218; Inv. A33b/ C.219; Inv. A34/ C.250; Inv. A35/ C.434; Inv. A36/ C.215; Inv. A37/ C.109; Inv. A38/ C.84; Inv. A39/ C.III; Inv. A42/ C.115; Inv. AIIX (copia del disegno dell'Ashmolean). Windsor Castle: (cat. Popham-Wilde 1949) 422/ c. 99; 432/c. 351; 439/c.112; 440/c.113; 441/c. 114; 442/c.106; 443/c. 107. Oxford, Ashmolean Museum: (cat. Parker 1956) P.291/ C. 17; P.292/ C. 18; P.294/ C. 103; P.310/ C. 212; P.314/ C. 295; P.338/ C. 369; P.343/ C. 415. London, British Museum: (cat. Wilde 1953) 29/C.97, 71/C.394, 72/C. 395. Paris, Musée du Louvre: Inv. 727/C.34. Paris, Ecole des Beaux-Arts: Inv. 197/C. 62; Torino, Biblioteca Reale: Inv. 15627/C. 155. New York, Metropolitan Museum of Art: Inv. 24197.2/C. 156. Aggiungo che un ulteriore disegno si trova al British Museum ed è pubblicato e discusso in WILDE 1953, pp. 10-14, n. 5.
[324] I disegni citati da Clayton, la cui attribuzione a Michelangelo è rifiutata si trovano conservati ad Haarlem, Teylers Museum e a Torino, Biblioteca Reale. Il primo, raffigurante una *Figura femminile velata*, – inv. A18 – è stato attribuito a Giovanni Bandini dell'Opera e presenta sul verso l'iscrizione *di Michel Angelo bona* […]; il disegno di Torino invece – inv. 15627 - è attribuito ad un seguace imprecisato di Michelangelo e sul verso, raffigurante *Due figure femminili,* si trova la scritta *n.° 9*[...]. Per il foglio di Haarlem vedi: TUYLL VAN SEROOSKERKEN, p. 80, n. 31; per il disegno di Torino vedi BERTINI 1958, p. 38. A questi va aggiunto un ulteriore disegno, di attribuzione molto controversa, conservato al Teylers

collezione fosse stata riunita nel XVI secolo da qualcuno che avesse facilmente accesso allo studio di Michelangelo. Un ipotetico candidato sarebbe potuto essere Antonio Mini, allievo del Buonarroti, beneficiario, com'è ben noto, di alcuni disegni del maestro. Tuttavia, molti dei fogli contrassegnati presentano delle figurazioni grafiche realizzate dopo il 1531, quando il Mini era ormai in Francia da anni, sicché è stato escluso quale autore delle iscrizioni e proprietario dei disegni[325]. Sempre secondo Clayton diversi assistenti dello studio di Michelangelo erano in realtà personaggi non inseriti nel filone principale del mondo artistico romano e non si conosce il loro vissuto; questi avrebbero potuto mettere insieme una loro collezione, notata poi da ignoti acquirenti e parzialmente dispersa agli inizi del 1600[326].

Il catalogo completo dei disegni italiani conservati presso il Teylers Museum è stato realizzato nel 2000 a cura di Carel Tuyll van Serroskerken[327] la quale ha riproposto nuovamente il problema della provenienza e della appartenenza dei fogli contrassegnati, ripresentando la tesi di Clayton, senza esprimersi, tuttavia, in maniera definitiva sull'argomento[328]. La studiosa spiegò la presenza di fogli in diverse collezioni del mondo con il fatto che agli inizi del XVIII secolo Pompeo Azzolini, prima di vendere la collezione a Don Livio Odescalchi, avrebbe rimosso dall'album alcuni fogli e li avrebbe venduti successivamente a vari acquirenti[329].

Riassumendo le posizioni della Serroskerken: i disegni appartenuti originariamente a Joachim vom Sandrart, furono ordinati e inseriti in un album da Spiering, il quale lo vendette poi alla regina di Svezia. L'album conteneva 100 pagine con circa 150 disegni di o attribuiti a Michelangelo: 32 disegni sarebbero stati quelli venduti da Pompeo Azzolini al duca di Bracciano – di cui oggi ne rimangono 24 conservati al Teylers Museum- circa una decina sarebbero quelli rimasti nelle mani di Pompeo Azzolini, svenduti

---

Museum, raffigurante *Due figure nude*– Inv. A38v-, che presenta il *n.° 8* scritto a penna e inchiostro bruno. Il disegno è pubblicato in TUYLL VAN SEROOSKERKEN pp. 154-155, n. 83.

[325] Clayton in JOANNIDES 1996, p. 209.

[326] Il Clayton non condivide la provenienza da Casa Buonarroti ipotizzata da Charles de Tolnay. Ibidem.

[327] TUYLL VAN SERROSKERKEN 2000, p. 22 ss.

[328] Rispetto al catalogo di Meijer nel volume della Tuyll vi è una sostanziale differenza: la provenienza dei disegni di Michelangelo è fatta risalire a Joachim von Sandrart.

[329] Ivi, p. 29. L'ipotesi avanzata dalla Tuyll van Serroskerken è in linea con quanto affermato in MONTANARI 1995, pp. 64-65, laddove si legge che Pompeo Azzolini, avendo necessità di denaro, tra il 1689 e il 1692, separò i disegni in suo possesso. Secondo la ricostruzione dello studioso, Pompeo Azzolini - benché non esplicitamente documentato – mantenne fino alla sua morte i disegni, dopo di che suo figlio Decio III, tra il 1712-1714, decise di venderli alla città di Lipsia tramite la mediazione dall'abate Francesco Antonio Renzi (o Rensi).

successivamente e oggi custoditi in diversi luoghi: Oxford, Parigi, New York, Torino, Londra, mentre i rimanenti disegni, circa un centinaio, sembrerebbero andati dispersi nel XVIII secolo.

Le posizioni fin qui prese in esame non fanno che confermare la difficoltà oggettiva di ricostruire le collezioni di disegni formatesi nel XVI secolo. Il fascino esercitato da Michelangelo raggiunse dimensioni vastissime che il successo e la ricerca spasmodica dei suoi disegni documenta solo in parte. I collezionisti più insigni fecero a gara per avere un suo schizzo; gli artisti ambirono a possedere anche solo un foglio del maestro, contentandosi spesso di studi minori o di figure da riutilizzare nelle loro opere, ma nei quali ritrovavano la forza della sua inventiva. Le fonti, in particolare Vasari e Baglione, attestano che disegni del Buonarroti erano presenti nelle raccolte di vari artisti del suo *entourage*, ai quali il maestro li aveva donati come dimostrazione di grande affetto. Nel Cinquecento tuttavia sono rare le notizie su raccolte di grafica e mancano elementi sicuri per l'individuazione esatta di interi nuclei e di singoli disegni, quali possano essere descrizioni dettagliate di fogli o inventari con soggetti definiti.

Nel 2007 Paul Joannides[330] ha fatto un puntuale lavoro di ricerca sui collezionisti di disegni del Buonarroti e in merito alla presenza di contrassegni grafici su questi disegni ha avanzato alcune considerazioni e nuove ipotesi. Partendo dall'osservazione dei disegni conservati presso il Teylers Museum di Haarlem, lo studioso ha notato che tra i fogli si trova un disegno[331] raffigurante, sia sul *recto* che sul *verso,* soggetti eseguiti da Michelangelo per aiutare probabilmente Daniele da Volterra[332]: uno pare sia lo studio per la *Statua di San Paolo* destinata alla cappella Ricci in San Pietro in Montorio, per la quale Daniele ordinò il marmo nel 1556[333], l'altro il disegno per il *Mercurio ed Enea*, dipinto realizzato dal Ricciarelli per Giovanni della Casa[334] tra il 1551-1556, ed oggi disperso.

---

[330] Vedi l'introduzione al catalogo dei disegni dell'Ashmolean Museum di Oxford nella sezione *Other collections*, JOANNIDES 2007, pp. 23 ss.

[331] TUYLL VAN SEROORSKERKEN 2000, pp. 136-139, n. 66.

[332] La critica ha avanzato diverse ipotesi nel corso del tempo sul soggetto del disegno. L'ipotesi che ha riscontrato maggiori consensi ed è oggi largamente condivisa lega il disegno di Michelangelo alle opere di Daniele da Volterra. Vedi WILDE 1927, pp. 142-145.

[333] Per la storia della decorazione della cappella Ricci vedi ZUCCARI 2003, pp. 131-148. La questione attributiva delle statue di *San Pietro* e *San Paolo* presenti nella cappella si è trascinata a lungo ed è giunta a conclusione non unanimi ma largamente condivise: Daniele avrebbe realizzato il *San Pietro* mentre il Soriani avrebbe condotto a termine il *San Paolo*.

[334] Per questo come per altri dipinti commissionati a Daniele da Giovanni della Casa sappiamo con certezza che il Ricciarelli chiese consiglio e ispirazione a Michelangelo: restano a testimonianza di questa

Joannides ha ipotizzato che il foglio sia passato dallo studio di Michelangelo a quello del Volterrano e, visto che sul disegno vi è la scritta *[d]i mi.Aglo. buona Roti*, che la numerazione e le iscrizioni siano da relazionarsi alla cerchia dei seguaci di quest'ultimo.
L'ipotesi formulata dallo studioso si basa sul fatto che nel 1566, alla morte di Daniele, a detta del Vasari[335], i suoi assistenti, Michele degli Alberti e Feliciano di San Vito, avrebbero ereditato il suo patrimonio artistico. Presumibilmente di questa eredità avrebbero fatto parte anche i disegni autografi del Ricciarelli nonché quelli in suo possesso di altri artisti[336]. Vasari non menziona tuttavia un ulteriore allievo di Daniele, Giacomo Rocca, il quale, secondo il Baglione, avrebbe beneficiato anche lui dei fogli del maestro[337]. Giacomo Rocca e Michele degli Alberti lavorarono insieme nella realizzazione del fregio ad affresco della sala dei Trionfi di Palazzo dei Conservatori databile tra il 1568-1570[338] ove ripresero il disegno *Uomo che corre*, oggi custodito ad Haarlem[339], realizzato da Michelangelo come studio per l'affresco della *Battaglia di Cascina.* I due artisti potrebbero aver ripreso queste figure da altre fonti – Salviati per

---

collaborazione una serie di disegni di Michelangelo che Daniele rielaborò. La figura del volterrano è stata infatti recentemente rivalutata poiché mostra di non aver pedissequamente eseguito su tela le idee di Michelangelo. Per l'opera completa di Daniele da Volterra vedi il catalogo della mostra a cura di Vittoria Romani (FIRENZE 2003) e la monografia di CIARDI-MORESCHINI 2004.

[335] VASARI 1550-1568, ed. 1967-1987, V, p. 549: «[…] e di tutto diede cura (facendogli in ciò esecutori del suo testamento) a Michele degli Alberti Fiorentino, ed a Feliciano da S. Vito di quel di Roma, lasciando perciò loro dugento scudi; la quale ultima volontà eseguirono ambidue con amore e diligenza, dandogli in dello luogo, secondo che da lui fu ordinato, onorata sepoltura. Ai medesimi lasciò tutte le sue cose appartenenti all'arte, forme di gesso, modelli, disegni, e tulle altre masserizie e cose da lavorare; onde si offersono all'ambasciadore di Francia di dare finita del tutto fra certo tempo l'opera del cavallo e la figura del re che vi andava sopra. E nel vero, essendosi ambidue esercitati molti anni sotto la disciplina e studio di Daniello, si può da loro sperare ogni gran cosa».

[336] JOANNIDES 2007, pp. 29-30.

[337] Testimonianza del passaggio di disegni da Daniele da Volterra a Giacomo Rocca si rintraccia nelle parole di Baglione, il quale ricorda che il giovane Giuseppe Cesari, conosciuto come Cavalier d'Arpino, lavorava con Giacomo Rocca ed era solito lodare i disegni di Michelangelo in possesso del collega. BAGLIONE 1642, p. 66: «[…] cosí per l'appunto a Giacomo Rocca avvenne, al quale lasciò Danielle bellissimo disegni non solo dei suoi, ma anche di quelli di Michelagnolo Buonarroti, li quali egli a tutti per maraviglia mostrava. E dalla vista di questi grand'utile apprese, e molto gusto il Cavalier Gioseppe Cesari da Arpino, quando era giovane, & in diversi lavori, che da Giacomo Rocca prendeva a fare n'hebbe aiuto […]».

[338] Michele degli Alberti e Giacomo Rocca furono allievi di Daniele da Volterra che notoriamente fu uno dei massimi divulgatori della maniera di Michelangelo, non indifferente al contempo ad una pittura dalle forme più sottili di ascendenza raffaellesca ed emiliana. I due artisti realizzarono il fregio ad affresco della sala dei Trionfi di Palazzo dei Conservatori tra il 1568-1570, come si evince da un documento rintracciato nel *Libro di conti della fabbrica del Campidoglio* e stilato da Prospero Boccapaduli, allora deputato ai lavori capitolini. Vedi GUARINO- MASINI 2008, p. 44.

[339] Per il disegno di Michelangelo vedi il catalogo di TUYLL VAN SEROORSKERKEN 2000, pp. 98-100, n. 47.

esempio include le stesse figure all'inizio del 1550 nella *Sconfitta di Saul* a Palazzo Sacchetti – ma secondo Joannides è probabile che il collegamento fosse stato diretto, vale a dire che i due artisti avessero in loro possesso il disegno oggi nel Museo olandese.

Ciò detto lo studioso ipotizza che in un primo tempo Michele degli Alberti e Giacomo Rocca avviassero una compagnia insieme per poi separarsi in data imprecisata[340] e a quel punto avrebbero diviso, presumibilmente, i disegni di Michelangelo in loro possesso[341]. Secondo Joannides è possibile rintracciare i disegni appartenuti a Rocca ma su questi fogli non vi è traccia delle iscrizioni[342], sicché sarebbe stato l'altro allievo del Ricciarelli,

---

[340] La presenza di Giacomo Rocca nell' équipe di Daniele di Volterra è di poco successiva rispetto a quella di Michele Alberti ed inizia con la commissione della decorazione della cappella Ricci in San Pietro in Montorio del 1556. I due artisti parteciparono alla realizzazione di diverse imprese condotte a Roma alla metà del secolo dalla bottega di Daniele e in quest'ambito non appaiono brillare di personalità, mostrandosi fedeli esecutori delle indicazioni del caposcuola. Li troviamo impegnati insieme sia nella Sala dei Trionfi del Palazzo dei Conservatori sia nell'Appartamento dei Conservatori, ove decorarono ad affresco e stucco la cappella. Vedi GUARINO- MASINI 2008, p. 45.

[341] JOANNIDES 2007, p. 29: «It is not know when Giacomo Rocca and Michele began to work separately, but it is a fair assumption that they at some point parted company and, presumably, then divided their inheritance».

[342] Nella ricostruzione di Paul Joannides Giacomo Rocca non potrebbe essere l'originario proprietario dei fogli poiché egli riprese i disegni di Michelangelo della *Figura femminile seduta* e del gruppo per la scena del *Serpente di Bronzo,* oggi all'Ashmolean Museum di Oxford, nelle opere realizzate per la famiglia Ceoli - la cappella in Santa Maria degli Angeli e gli affreschi della Galleria di palazzo Sacchetti – ed è probabile che egli avesse a propria disposizione quei disegni, che tuttavia non sono contrassegnati da nessuna iscrizione. In secondo luogo lo studioso inglese ha ipotizzato che i disegni del Rocca fossero stati venduti o lasciati in eredità al Cavalier d'Arpino. Quest'ultimo morì nel 1640 e, benché il destino immediato della raccolta è sconosciuto, Bottari nel 1760 in una nota alla *Vita di Michelangelo* scritta da Vasari fornisce alcune informazioni sulla sua collezione passata poi in possesso del collezionista fiorentino Filippo Cicciaporci, dove sono menzionati circa 80 fogli attribuiti a Michelangelo e alcuni disegni di Daniele da Volterra (VASARI 1568, ed. 1759-60, III, p. 350: «II signor Filippo Cicciaporci gentiluomo Fiorentino ha una copiosissima e singolar raccolta di disegni di vari, e tutti d' ingegni professori tanto antichi, che moderni. Ella in gran parte proviene da una collezione, che avea fatta già il cavalier Giuseppe Cesare d' Arpino, che egli poi è andato sempre aumentando. Tra essi ve ne sono circa 80 attribuiti a Michelangelo, e molti professori, che gli hanno veduti, gli credono originali terminati parte di lapis rosso, o nero, e parte in penna, fatti con quella intelligenza, e bravura, ch' era propria di questo divino artefice, ma insieme finiti con molta diligenza. Il detto gentiluomo di presente abita in Roma»). La collezione del Cicciaporci è stata smembrata pochi anni dopo la pubblicazione del volume di Bottari. Gran parte dei disegni passarono a Bartolomeo Cavaceppi, collezionista, scultore e restauratore romano, per non essere poi dispersa (il contributo fondamentale per questa collezione è quello di CASSIRER 1922, pp. 63-96 ripreso e ampliato da FUSCONI 1998, 414-435 nonché in VERMEULEN 2003, pp. 77-89). Alcuni fogli della raccolta passarono al collezionista inglese William Ottley, il quale nell'elenco della sua collezione di disegni identifica Cavaceppi quale intermediario per la sua serie di fogli già appartenuta a Filippo Cicciaporci. I disegni posseduti in origine da Giacomo Rocca, dunque, prima di essere dispersi passarono attraverso la collezione del Cavalier d'Arpino e delle famiglie Cicciaporci e Cavaceppi ma va tenuto presente, ai fini della presente ricerca, che nessuno dei fogli identificati reca iscrizioni o numerazioni (per la storia della collezione di disegni Ottley vedi GERE 1953, pp. 44-53; JOANNIDES 2007, pp. 10 ss.).

Michele Alberti, il beneficiario dei fogli di Michelangelo oggi contrassegnati dalle iscrizioni[343]. Lo studioso non specifica chiaramente se, a suo avviso, l'Alberti avesse sia numerato che apposto delle iscrizione sui fogli; l'album, in data imprecisata e per tramiti sconosciuti, sarebbe così passato a Joachim von Sandrart e, rimasto intatto anche nella collezione di Cristina di Svezia, sarebbe stato smembrato nel XVIII secolo da Pompeo Azzolini, prima di vendere la collezione al Duca di Bracciano[344]. Un unico dato certo è sottolineato dallo studioso: le iscrizioni e la numerazione furono applicate ai disegni prima dell'acquisto di Sandrart e non dopo, dal momento che nella collezione dell'artista tedesco figurano anche disegni di Raffaello e del suo studio che non hanno iscrizioni e numerazioni simili. Se la ricostruzione di Joannides trovasse conferma Michele Alberti e poi Joachim von Sandrart avrebbero posseduto una, se non la più grande, collezione di disegni del Buonarroti mai formata. È da ribadire che si presenta oggi assai arduo identificare e ricostruire con certezza la storia di tali fogli, perché siamo in assenza di notizie documentarie certe[345]. Le conclusioni cui giunge Paul Joannides sono viste, infatti,

[343] Un altro candidato per Paul Joannides è Feliciano di San Vito ma la sua figura non è discussa né presa in considerazione dal momento che non si conosce nulla della sua vicenda. Vedi ivi, p. 43, n. 172.

[344] Secondo il parere di Paul Joannides (Ivi, p. 31), il quale ripercorre la storia della collezione del Teylers Museum, è strano che un collezionista fortemente appassionato come il Duca di Bracciano potesse essersi sbarazzato di un così grande numero di disegni preziosi; probabile che i rimanenti fogli dell'album possano essere stati rubati tra la morte del Duca e la stesura dell'inventario o più probabilmente rimossi dall'album da Pompeo Azzolini prima di vendere la collezione al Duca.

[345] È semplicemente da segnalare una singolare coincidenza che lega i disegni contrassegnati dai numeri alla collezione riunita dalla regina di Svezia. Il gruppo più numeroso dei fogli segnati è oggi conservato ad Haarlem presso il Teylers Museum e la loro provenienza è stata del tutto oscura finché non è stato preso in considerazione quanto dichiarato da Joachim von Sandrart circa la sua collezione di disegni. Non sappiamo concretamente quanti e quali disegni fossero in possesso dell'artista tedesco ma sappiamo che tutti i disegni che oggi si trovano nel museo olandese appartennero a Cristina di Cristina di Svezia. Sta di fatto che nella campagna di acquisto delle sue collezioni d'arte la Regina fu guidata dal cardinale marchigiano Decio Azzolini, il quale aveva assunto la parte di favorito e di sovrintendente della corte, con funzioni e poteri analoghi a quello di un primo ministro. Come rilevato da Tomaso Montanari, il prelato usò il proprio potere per favorire i connazionali che entrarono a far parte della corte in numero consistente nelle più svariate mansioni (MONTANARI 2001, pp. 71-93). Il cardinale Decio rimase infatti sempre molto legato al suo territorio d'origine. Nato a Fermo nel 1623 aveva studiato presso il seminario di Ripatransone, un rinomato istituto sorto nel per volere dello zio Lorenzo Azzolini, vescovo del paese dal 1630 al 1639. Sia il cardinale Lorenzo che Decio si impegnarono attivamente perché il centro del paesino marchigiano acquistasse notorietà e crescesse culturalmente, tant'è che Decio, alla sua morte, lasciò una discreta somma per onorare le reliquie di San Filippo conservate nella chiesa omonima. Ripatransone era anche il paese dove nacque il Condivi e dove continuava a vivere la sua famiglia. I documenti conservati presso Archivio notarile del paese non permettono, tuttavia, di avanzare un collegamento concreto tra gli Azzolino e la famiglia Condivi, è solo da menzionare quanto scritto nel XIX secolo dal marchese Bruti Liberati, uno scrupoloso storico vissuto tra Roma e le Marche, il quale riporta la notizia che i disegni conservati dalla famiglia del biografo di Michelangelo erano stati alienati tra il XVII e il XVIII secolo (BRUTI LIBERATI 1937, p. 11).

con esplicita diffidenza dalla Prosperi Rodinò[346], la quale ripartendo dalle fonti, in *primis* Vasari, condivide la prudenza mantenuta da studiosi come Roberto Ciardi[347] su problematiche analoghe. I disegni di Michelangelo, infatti, erano materiale di studio ed erano numerose le copie, circolanti sia in Italia che in Francia, che gli artisti avrebbero potuto possedere e copiare.

Obiettivo del presente studio è suggerire una nuova ipotesi mirante, non tanto a rimarcare i diversi passaggi di proprietà dei fogli, quanto a stimolare l'osservazione delle due diverse iscrizioni. Le analisi fin qui ripercorse non hanno chiarito chi e quando avesse inserito la scritta *di Bona Roti* e la numerazione irregolare sui fogli. Non si vuole discutere il fatto che i disegni possano essere appartenuti a Michele Alberti, ma è difficile sostenere che fosse stato lo stesso Alberti a realizzare le iscrizioni, in particolare la numerazione irregolare. Pochissimo oggi si conosce sulla figura di questo artista e sembrerebbe abbastanza insolito che nessuno dei disegni di Daniele da Volterra o della sua cerchia presenti iscrizioni o numerazioni simili a quelle sui disegni in esame. È ormai largamente condivisa l'opinione che l'Alberti avesse realizzato la pala d'altare con il *Battesimo di Gesù* della cappella Ricci in San Pietro in Montorio servendosi di studi del Ricciarelli[348]. Tali disegni sono stati identificati nei fogli che si conservano a Montpellier e a Parigi, ma nessuno di essi ha iscrizioni di alcun tipo[349].

Il disegno citato da Joannides, schizzato dal Buonarroti per il Ricciarelli come base del dipinto A*mbasciata di Mercurio ad Enea*[350] e della statua del *San Paolo,* è il solo che presenti l'iscrizione di *Bona Roti*, ma per queste opere esistono diversi disegni preparatori di Daniele che non presentano nessuna iscrizione o numerazione. È probabile che il foglio si trovasse nello studio di Daniele da Volterra, ma non può essere una certezza poiché, è ben noto, che Michelangelo a volte realizzava un disegno per un discepolo e poi il foglio

[346] PROSPERI VALENTI RODINÒ 2006, pp. 67-87, in part. nota n.° 20, p. 83.

[347] CIARDI 2004, pp. 16-19.

[348] La proposta più puntuale in merito all'attribuzione della pala del *Battesimo di Gesù* si ritrova in SRICCHIA SANTORO 1967, p. 27. La questione è riassunta e discussa in ZUCCARI 2003, pp. 137-138.

[349] Per il disegno preparatorio del dipinto conservato al Museo Fabre di Montpellier vedi JAFFÈ 1986, p. 188. Per i disegni custoditi nel Museo del Louvre di Parigi vedi le schede di Ippolita di Majo nel catalogo della mostra a cura di Vittoria Romani (FIRENZE 2003, pp. 128-130) nonché le schede di Benedetta Moreschini in CIARDI-MORESCHINI 2003, pp. 247-249.

[350] Il dipinto di Daniele da Volterra è oggi disperso. È noto da una copia oggi in collezione privata non identificata in Svezia e fu reso noto in VOSS 1922-23, p. 376. I disegni relativi si trovano ad Amsterdam, Rijkprentenkabinet, Inv. RP-T-1959.268; Londra, British Museum, Inv. 1976.5.15.2, Inv. 1956.10.13.13; Londra, Courtauld institute, Inv. PG 425; Vienna, Albertina, Inv. SR 590.

si trovava tra i beni di un altro allievo. A titolo esemplificativo si possono citare i cartonetti rappresentanti l'*Annunciazione* e *Orazione nell'orto*[351] eseguiti in pittura da Marcello Venusti ma di proprietà di Jacopo del Duca. La circostanza potrebbe spiegarsi con il fatto che alla metà del '500 lo studio romano del Buonarroti si presentava come una sorta di laboratorio artistico, ove erano conservati disegni del maestro e degli allievi, ma soprattutto dove i discepoli potevano fruire degli studi del Buonarroti.

Michelangelo è sempre stato considerato come un genio solitario, tuttavia più di un'evidenza sta portando verso un'immagine diversa dell'artista. Egli fornì, infatti, disegni a Sebastiano del Piombo, Marcello Venusti, Daniele da Volterra, Ascanio Condivi nonché aiutò Antonio Mini e Tommaso de' Cavalieri, solo per citare i principali seguaci. Tale sostegno non fu sempre della stessa natura: il rapporto tra Michelangelo e Ascanio, per esempio, ha previsto l'elaborazione di un vero e proprio cartone preparatorio, mentre per il volterrano si trattava per lo più di piccoli schizzi che il Buonarroti tracciava come spunti per una scultura o pittura dell'amico[352].

Di là da queste considerazioni, è l'osservazione delle iscrizioni presenti sui disegni che ci spinge verso diverse ipotesi. Ciò su cui si vuole puntare l'accento è il fatto che i fogli presentano due diverse tipologie di iscrizioni, la scritta di *Michel Angelo Bona Roti* e la numerazione. A nostro avviso bisogna considerare la dicitura *Bona Roti* separatamente dalla numerazione poiché tra esse non pare esservi alcuna correlazione diretta. Innanzitutto, come sottolineato dalla critica[353], le due iscrizioni sono realizzate con una calligrafia differente, dunque appartengono a due persone distinte; in secondo luogo non tutti i fogli che presentano l'iscrizione *di Bona Roti* mostrano anche la numerazione.

Partiamo dalla collezione dei 24 disegni di Michelangelo conservati ad Haarlem, presso il Teylers Museum: 5 presentano solo la scritta *Bona Roti*, 3 solo la numerazione, 9 entrambe e 7 nessuna iscrizione. Questa mancanza di omogeneità è dovuta ai molteplici passaggi di proprietà, la cui successione, come evidenziato dalla critica, si presenta estremamente complessa.

Le due tipologie di iscrizioni sono relative a due diversi momenti e si può ipotizzare che, quando sono presenti sul foglio entrambi i contrassegni, questi non siano stati applicati

[351] I disegni oggi si trovano al Gabinetto di disegni e stampe degli Uffizi- Inv. 229F, 230 F. Vedi PETRIOLI TOFANI 1986, pp. 102, 103, nn. 229-330.
[352] HIRST 1993, p. 54.
[353] JOANNIDES 2007, p. 30.

contemporaneamente, vale a dire che l'uno sia stato inserito quando l'altro era già presente. A sostegno di questa ipotesi è utile osservare che nei disegni in cui si rintracciano entrambe le iscrizioni contrassegnano quasi sempre facce diverse del foglio e, nei pochi casi in cui sono vicine, interessano diversi lati o angoli. Non vi è quindi omogeneità nemmeno nella collocazione sul foglio. Per lo più la scritta *di Bona Roti* è in relazione con la giusta visione del disegno, al contrario la numerazione non segue un ordine prestabilito rispetto alla raffigurazione grafica, e di questo daremo ragione più avanti. Potrebbe ipotizzarsi che la scritta *Bona Roti* sia stata inserita ad indicare la paternità di Michelangelo ma la congettura si rivelerebbe inesatta poiché la scritta contrassegna anche due disegni, uno conservato ad Haarlem, presso il Teylers Museum, e l'altro a Torino, nella Biblioteca Reale, di dubbia paternità nonché un altro disegno, custodito anch'esso nel museo olandese, attribuito a Giovanni Bandini dell'Opera.

È verosimile che la scritta sia successiva rispetto alla numerazione[354]. L'iscrizione potrebbe essere opera di un collezionista del Sei - Settecento che abbia voluto contrassegnare in questo modo i fogli per attribuirne la paternità al maestro. Ed infatti la stessa grafia si rintraccia su un foglio di anonimo, come evidenziato da Mijer, dove è assegnata l'autografia ad un altro grande maestro del Rinascimento: Raffaello Sanzio. Riguardo l'iscrizione *Bona Roti* è dunque da rivedere l'ipotesi di Charles de Tolnay[355] secondo il quale la calligrafia dell'iscrizione potrebbe appartenere ad un esponente di Casa Buonarroti.

L'indagine vuole mettere in luce l'altro contrassegno grafico presente sui fogli: la numerazione che possiamo definire numerazione identificativa (FIGG. 24-56).

Per spiegare la presenza di quest'ultima è necessario avere una visione d'insieme dei fogli contrassegnati. I disegni che presentano la medesima numerazione identificativa sono 26 e sono tutti accomunati da una certa unità tematica nei soggetti rappresentati: per lo più si tratta di studi di figure, alcuni più specificatamente anatomici altri di carattere più generico ma sempre legati a movimenti e particolari posture di parti del corpo umano.

---

[354] Nelle fonti cinquecentesche è raro rintracciare il nome Michelangelo scritto come *Michel Angelo Bona Roti*, cioè come è scritto sui fogli, bensì è sempre nominato come Michelangiolo, Michelagnolo o Michelangnolo. Sia nel carteggio diretto che indiretto nonché nei ricordi di Michelangelo il suo nome è sempre scritto come Michelagnolo Bonaroti, Michelagniolo Buonarroti, Michelangiolo Buonarotti, Michelangniolo Buonarroto. Vedi BAROCCHI 1965-1983, *passim*; BARDESCHI CIULICH-BAROCCHI 1970, *passim*.

[355] Vedi *supra,* p. 100.

I fogli erano sicuramente conservati nello studio romano di Michelangelo e vennero segnati non prima del 1542-1545 poiché alcuni disegni furono realizzati dal grande artista alla metà del secolo. Altri, attribuiti dalla critica ai primi due decenni del Cinquecento, presentano aggiunte successive rispetto alla prima realizzazione grafica. A titolo esemplificativo si può citare il disegno, datato 1518 e conservato sempre ad Haarlem, contraddistinto sul *verso* da tre righi di un madrigale autografo del maestro scritto nel 1542 (Figg. 30-31)[356]. La circostanza permette di asserire con un certo grado di sicurezza che fosse conservato nello studio romano del Buonarroti[357].

Per capire chi abbia realizzato la numerazione è necessario analizzarne innanzitutto la disposizione sul foglio. I numeri non seguono un ordine definito: talvolta sono scritti sul *verso*, altri sul *recto*, a volte seguono il disegno, altre volte sono a rovescio rispetto alla raffigurazione. Queste caratteristiche conducono ad una considerazione: quando troviamo fogli numerati da collezionisti in genere i numeri hanno sistematicità, costanza ed ordine. Nella maggior parte dei casi la numerazione è inserita in angoli del foglio, a volte a matita, comunque sempre in relazione al disegno e sempre con una connessione omogenea in caso di successione di disegni. È raro trovarli opposti rispetto a come si guarda il soggetto raffigurato o inseriti senza distinzione tra destra e sinistra.

Nel nostro caso la numerazione è a penna e inchiostro bruno, dunque segnata indelebilmente, e non segue una successione ordinata: le cifre si trovano a destra, sinistra, in alto, in basso, sul *recto*, sul *verso*, a volte poste al centro dei fogli ben in evidenza, altre sul bordo estremo. Questo disordine appare singolare se si considera che parliamo di disegni preziosi, poiché tutti autografi del massimo artista toscano. Dall'osservazione della numerazione si è portati a pensare che i disegni venissero annotati secondo l'esigenza del momento senza fare troppo caso ad un ordine collezionistico e avessero una funzione ben precisa, volta a contrassegnare non tanto il disegno quanto una sua specificità. Un naturale candidato alla paternità potrebbe essere l'autore stesso dei disegni che li avrebbe segnati per utilizzarli poi per un fine specifico. Michelangelo tuttavia può

[356] Il componimento poetico può essere datato con certezza 1542 perché è la parte iniziale del componimento poetico inviato da Michelangelo a Luigi del Riccio nell'Agosto-Settembre 1542. Unanimemente considerati autografi di Michelangelo, i versi dimostrano che il foglio fosse conservato nello studio del maestro. Vedi TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, p. 113, n. 53. Per le numerose lettere scritte a Luigi del Riccio negli anni '40 vedi MASTROCOLA 2006, pp. 493 ss.

[357] Per il disegno di Haarlem - Inv. A 39 r-v - vedi TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, p. 113, n. 53.

essere escluso poiché i numeri non sono scritti con la sua calligrafia[358]; è consequenziale quindi ipotizzare la mano di un discepolo. A questo punto le prime domande da porsi sono finalizzate a comprendere quale tra i suoi allievi avesse la possibilità di segnare i fogli, vale a dire chi fosse a stretto contatto con il maestro alla metà del secolo e avesse, quindi quotidianamente accesso al suo studio, e soprattutto per quale motivo avrebbe dovuto numerarli.

Una risposta a nostro avviso si trova nel ruolo di Ascanio Condivi: il suo lavoro presso il Buonarroti può far ipotizzare che tra gli altri frequentatori della bottega michelangiolesca sia lui l'autore della numerazione. Nel periodo in cui il giovane marchigiano risiedette stabilmente a Roma, dal 1545 al 1554, egli ebbe con il maestro un rapporto di grande consuetudine dal momento che era impegnato ad appuntare le notizie utili per redigere la *Vita*. Ed invero, anche dopo il rientro a Ripatransone le visite del biografo nella città pontificia furono molto frequenti, secondo quanto desumibile dalle fonti che ci informano dei suoi spostamenti[359]. Il legame durato diversi anni e la dimestichezza con l'artista non fanno apparire singolare il fatto che egli potesse lavorare sui preziosi disegni del Buonarroti.

Stabilito il fatto che Condivi avrebbe avuto sicuramente la possibilità di numerare i disegni conservati nello studio romano di Michelangelo, resta da capire se abbia senso ipotizzare un suo intervento in tal senso.

Come abbiamo detto i numeri sono irregolari e sembrano scritti rapidamente; hanno la caratteristica di essere come una sorta di appunto veloce, realizzato probabilmente per uno scopo preciso. Dei disegni contrassegnati, 19 - contando solo la faccia del foglio con

---

[358] Nel descrivere i disegni che presentano i numeri tutti i critici hanno evidenziato che non si tratti della grafia di Michelangelo. Vedi MEIJER 1984, p. 23; DE TOLNAY 1975-1980, I, p. 36, s.n.18; Clayton in JOANNIDES 1996, p. 209; TUYLL VAN SEEROOSKERKEN 2000, p. 28; JOANNIDES 2007, p. 30.

[359] Alla fine del 1554 Condivi ricevette nelle Marche l'incarico di realizzare la pala d'altare per la Chiesa di San Domenico a Ripatransone e nel contratto per la commissione del dipinto si legge che egli si sarebbe impegnato a finire il lavoro sia che avesse abitato a Ripatransone sia che fosse rientrato a Roma. Inoltre, tra il 1557 e il 1563 per diversi mesi fu nuovamente nella città pontificia; rimane testimonianza del suo soggiorno nelle lettere inviate da Annibal Caro al nipote Giovanni Battista Caro a Roma, «[…]*pur che Ascanio non disegni d'annidarmisi a Roma per sempre, che in questo caso non mi basta l'animo d'averci pazienza*», nonché in una lettera inviata nel 1563 dal giurista ripano residente a Roma, Ascanio Tomassimi, agli Anziani del Comune di Ripatransone si parla della familiarità e dimestichezza mantenuta con il Buonarroti: «[…] perciocché io molto non vaglio e per converso messer Ascanio in Roma è assai conosciuto e dai grandi molto stimato. Egli è stato nei giorni appena trascorsi molto spesso insieme a Michelangelo e con lui ha celebrato le sante feste». Sugli spostamenti dell'artista e le fonti appena citate vedi *supra*, I Capitolo: *Ascanio Condivi (1525-1574)*.

il numero - presentano specifici particolari anatomici: alcuni sono studi delle cosiddette figure "scorticate"[360] (FIGG. 29-43, 52), altri sono raffigurazioni di schizzi appena accennati (FIGG. 28, 49)[361], altri ancora di parti anatomiche più finite (FIGG. 24, 44, 46-48, 51, 53, 55). Ulteriori quattro disegni non specificatamente di anatomia rappresentano gesti e movimenti di figure umane sia in forma isolata che in interazione tra loro (FIGG. 25, 27, 45, 50).

Si è discusso in precedenza del progetto di Michelangelo e del Condivi di realizzare opere di carattere artistico-letterario: una raccolta di componimenti poetici, una descrizione di villa Giulia e soprattutto un trattato d'anatomia; ed è proprio a questi progetti che si vuole ricondurre la numerazione su tali fogli.

Alcuni disegni che presentano la numerazione sono stati identificati dalla critica in maniera unanime come le tavole che avrebbero corredato il trattato d'anatomia immaginato dal Buonarroti (FIGG. 29-43). Ed è sempre in funzione dello stesso trattato che sono stati spiegati i contrassegni grafici presenti su alcuni fogli, che furono riutilizzati dal Buonarroti o da qualche suo allievo in fasi successive[362]. A volte l'originario disegno, realizzato a matita o sanguigna, era ripassato a penna, presumibilmente, con lo stesso inchiostro bruno usato per scrivere la numerazione. Nello specifico sono stati ricalcati gli arti riprodotti su un foglio conservato ad Haarlem, presso il Teylers Museum e segnati con delle letterine le fasce di muscoli che caratterizzano le stesse membra (FIGG. 30-31)[363].

Alla categoria degli "scorticati" appartengono i disegni contrassegnati dai numeri in successione, compresi tra il 35 ed il 46, le cui cifre sono poste bene in evidenza. I disegni con figure più generiche mostrano, invece, il numero sul bordo estremo del foglio.

---

[360] La parola *scorticate* in riferimento ai disegni di Michelangelo di gambe e braccia fu usata da Charles de Tolnay nel corpus dei disegni di Michelangelo e riutilizzata poi da molti studiosi successivi. Vedi DE TOLNAY 1975-1980, I, nn. 108 ss.

[361] Vi è un ulteriore disegno significativo di questa categoria contrassegnato dal n.° 37, non riprodotto nel presente studio. Si tratta di uno S*chizzo di figura maschile vista di profilo*, (figura ripresa dal *recto*) 1520-1525, gesso nero, cm 17,6 x 27, conservato ad Oxford, Ashmolean Museum, inv. 1846.56. Il *recto* è pubblicato in JOANNIDES 2007 cat. 26.

[362] I disegni d'anatomia di Michelangelo sono discussi da tutti i maggiori studiosi di grafica michelangiolesca. Vedi i volumi di POPHAM-WILDE 1949, nn. 439-442; HARTT 1971, nn. 132 A-E; DE TOLNAY 1975-1980, I, nn. 108-116; HIRST 1993, pp. 20-22; JOANNIDES 1996, nn. 26,41; CIARDI 1996, p. 391.

[363] Il disegno è riprodotto *infra*, pp. 141-142, Figg. 30-31. *Studi anatomici di membra: due braccia sinistre e due spalle sinistre,* 1520 ca., sanguigna ripassata a penna con inchiostro bruno, cm 26,3 x 20,1, Haarlem, Teylers Museum, Inv. A39recto. Vedi TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, cat. 53.

È un'ipotesi che Ascanio Condivi numerasse il disegno che doveva servirgli da esempio per ricordare o per spiegare le nozioni ascoltate da Michelangelo in merito al modo di realizzare, sia in pittura che in scultura, una o più figure umane. Lo scolaro annotava quindi le peculiarità di quel particolare anatomico o di quella specifica postura.

Come lui stesso ammette nella *Vita*, Michelangelo era solito chiarirgli i principi del fare artistico:

> Né è vero quel che molti gli appongano, che non abbia voluto insegnare, anzi ciò ha fatto volentieri, e io l'ho conosciuto in me stesso, al qual egli ha aperto ogni suo secreto che a tal arte s'appartiene[364].

Il fatto che non tutti i disegni di figure presentano la numerazione e che talvolta è segnato il *verso* ed altre il *recto* di un foglio mette in luce che al biografo interessavano solo determinati disegni. Egli appuntava gli insegnamenti impartitigli dal maestro su quella specifica caratteristica raffigurata nel disegno e non è detto che lo stesso disegno dovesse necessariamente rappresentare una tavola anatomica per il trattato, anche altri disegni non numerati avrebbero potuto essere inclusi nello scritto. I rimandi numerati potevano essere semplicemente degli appunti presi dal discepolo che attendevano di essere rielaborati.

Soffermandoci su questa valenza di appunto, di annotazione, si ritrovano le parole scritte da Ascanio nella *Vita*:

> Mi truovo dunque aver fatte due conserve delle cose sue: una appertenente a l'arte, l'altra alla vite. E mentre tutte e due si vanno in parte moltiplicando in parte digerendo, è nato accidente che per doppia cagione sono sforzato d'accelerare, anzi di precipitare quelle de la vita[365].

E continua:

> [Michelangelo] molte cose rare e recondite mi mostrò, forse non mai più intese, le quali io tutte notai e un giorno spero coll' aiuto di qualche uomo dotto, dar fuori a comodità e utile di tutti quelli che alla pittura e scultura voglion dare opera[366].

I risultati di questo lavoro erano destinati ad essere esposti in un'opera che *tratti di tutte le maniere dei moti umani et apparenze e de l'ossa*, opera nella quale era riservata una parte preponderante al corredo illustrativo dal momento che Michelangelo era convinto di *non*

[364] Vedi *infra*, II Tomo, p. 479.
[365] Vedi *infra*, II Tomo, p. 343.
[366] Vedi *infra*, II Tomo, p. 463.

bastare a trattare con dignità et ornato una tal cosa, come farebbe uno nelle scienze esercitato. Questa ricca documentazione grafica avrebbe dovuto essere formata, in gran parte, da disegni anatomici di figure in azione. Si proponeva di completare ed emendare il recente trattato del Dürer, giudicato cosa debole, poiché le illustrazioni in esso contenute presentavano *figure ritte come pali* e perché nel testo non si faceva parola di quel *che più importava, gli atti e i gesti umani*. Ed infatti la maggior parte degli studi di Michelangelo sul corpo umano sono caratterizzati dall'immagine di una figura in una posa o in un movimento particolare, di reale o potenziale applicazione artistica. Come già detto, anche i disegni numerati raffigurano sia particolari anatomici che figure in atteggiamenti dinamici, molte compiono particolari torsioni, elemento che ben si lega al progetto di realizzare un trattato che, come spiega lo stesso biografo[367], sarebbe stato indirizzato esclusivamente a pittori e scultori.

Per le composizioni pittoriche di ampio respiro, lo studio elaborato su modelli nudi aveva lo scopo di chiarire l'esatta strutturazione anatomica e le relazioni dinamiche dei numerosi personaggi, senza l'ingombro dei panneggi che nel dipinto li avrebbero ricoperti. Stessa cosa dicasi per le opere scultoree per le quali il disegno, basato su un'approfondita conoscenza dell'anatomia umana, era uno strumento primario e versatile per risolvere i problemi di modellato e di composizione tridimensionale[368]. Rivolgendosi agli artisti venivano meno le descrizioni di fisiologia, che viceversa si rintracciano negli scritti pubblicati da medici o scienziati[369]. È per questa ragione che tra i disegni numerati da Condivi vi sono schizzi e progetti per pitture o sculture effettivamente realizzate dal Buonarroti nonché esercizi grafici precedenti di parecchi anni rispetto a quando venne effettivamente pensato il progetto.

Tra i fogli contrassegnati vi è un disegno, oggi al British Museum di Londra, il cui *recto* è concordemente attribuito al Buonarroti raffigura lo studio di un'*Annunciazione* mentre il *verso* del foglio mostra schizzi vari, alcuni non ben identificati (FIG. 49). È singolare e

---

[367] *Ibidem*.

[368] Il modo di pittori e scultori di affrontare attraverso il disegno lo studio dell'anatomia umana è ben descritto nelle piccole schede di corredo alle immagini dell'atlante iconografico nel recente volume a cura di CARLINO- CIARDI- PETRIOLI TOFANI 2009, pp. 63- 161. Attraverso numerosi esempi di figure singole e di composizioni con più personaggi vi è un excursus di quanto fosse importante per gli artisti l'indagine anatomica.

[369] I progetti del Maestro sono chiariti dallo stesso biografo. Vedi *infra,* II Tomo, p. 463: «Percioché non è animale di che egli notomia non abbia voluto fare, dell'uomo tante, che quelli che in ciò tutta la sua vita hanno spesa, e ne fan professione, appena altro tanto ne sanno; parlo della cognizione che all'arte della pittura e scoltura è necessaria, non dell'altre minuzie che osservano i notomisti».

degno di attenzione il fatto che sia contrassegnato con il numero *n.° 64* non il recto autografo del maestro bensì il *verso* del foglio, che è unanimemente attribuito dalla critica ad un seguace poco abile di Michelangelo e datato metà del XVI secolo. In particolare Wilde[370], nella scheda di catalogo dell'opera, riconosce l'autore di questi schizzi con uno scolaro modesto di Michelangelo, definendolo alle prime armi per il modo grossolano di abbozzare le figure. Il disegno presenta, infatti, una traccia della figura riprodotta sul *recto*, potremmo dire un ricalco e, girando il foglio di 180°, lo schizzo di una gamba umana. Il volto della figura raffigurata ha un caratteristico naso dritto e lungo che si ritrova anche nei personaggi della tavola di Ascanio Condivi, così anche il modesto schizzo della gamba sembra riprendere gli arti grassocci dei personaggi della tavola in questione, in particolare quella del san Giovannino.

Stessa cosa accade per il disegno conservato presso l'Ashmolean Museum di Oxford il cui *recto*, di sicura autografia michelangiolesca, rappresenta lo S*chizzo di Figura maschile vista di profilo*, mentre il verso è un ricalco di tale immagine. Anche in questo caso è segnato il verso del foglio con *n.° 37*[371].

È comunque da segnalare tra i disegni indicati la presenza di un numero identificativo anche su due fogli con disegni a carattere architettonico che a prima vista non sembrano in linea con il progetto del trattato di anatomia (FIGG. 54, 56).

La questione pero è spiegabile sotto un duplice profilo. Innanzitutto è plausibile che la numerazione non si riferisca unicamente al progetto del trattato anatomico, in quanto i disegni sarebbero potuti servire al Condivi per diversi scopi; egli aveva un ruolo presso Michelangelo come di "aiutante", "segretario" e dunque segnava i fogli che riteneva potessero tornargli utili.

D'altra parte però tali disegni hanno un'attinenza con la rappresentazione di figure e con gli altri progetti di natura artistico – letteraria dei quali ci informa il Condivi nella biografia. Il numero 47 è posto sul *verso* di un disegno che raffigura un particolare architettonico, identificato come *Studio per la Biblioteca Laurenziana*, ma sul *recto* del foglio si trovano gli *Studi anatomici di quattro ginocchia e di una gamba* (FIG. 55)[372]. La presenza della cifra sul foglio potrebbe riferirsi facilmente al fatto dei disegni il Condivi

[370] WILDE 1953, pp. 110-113, n. 71.

[371] Vedi *infra*, pp. 145-146, Figg. 34-35.

[372] Il disegno è del recto è molto simile per stile al disegno S*tudio di una gamba sinistra*, 1524, gesso nero, cm 20,2 x 24,7. Haarlem, Teylers Museum, Inv. A33recto. Vedi TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, cat.58.

avesse segnato velocemente un verso qualunque, nel nostro caso la faccia con i disegni di architettura, mentre gli interessava l'altra parte del foglio per gli studi anatomici.

Una diversa spiegazione emerge dall'osservazione del disegno contraddistinto dal numero *50*. Si tratta del *verso* di un foglio, il cui disegno, attribuito ad un seguace imprecisato di Michelangelo, raffigura una scena con *Figure panneggiate su sfondo architettonico*[373] (FIG. 56), interpretata da John Wilde come un'assemblea in vista di un giudizio[374].

La composizione non trova riscontro in nessuna opera effettivamente realizzata, ma possiamo notare delle analogie con le rappresentazioni che adornano i frontespizi di tutti i principali trattati d'anatomia pubblicati o tradotti nel XVI secolo: il volume di Johannes de Ketham, *Fasciculo de Medicina* edito a Venezia nel 1495 (FIG. 57), l'edizione latina del 1531 del *De anatomicis administrationibus* del medico greco Claudio Galeno (FIG.58), il *De umani corporis fabbrica* di Andrea Vasalio del 1543 (FIG. 59) ed il *De Re Anatomica* di Realdo Colombo del 1559 (FIG. 60). In tutte queste scene troviamo sullo sfondo particolari teatri anatomici ed in primo piano delle adunanze di personaggi vestiti con ampi panneggi. In particolare si nota similarità tra il disegno discusso e uno studio attribuito a Jan Stephan van Calcar, conservato a Stoccolma presso il Nationalmuseum[375].

Il frontespizio del *De Re Anatomica*[376] è inoltre caratterizzato dalla presenza di un architettura e di un apparato scultoreo di tipo michelangiolesco fa da sfondo alla scena; è infatti ripresa liberamente la Sacrestia Nuova di San Lorenzo e vi sono echi del *David/Apollo* del Bargello nonché del *Genio della Vittoria* di Palazzo Vecchio. Nel fregio della struttura è inserita poi un'armatura che ritorna nel disegno numerato (FIG.60).

È plausibile sostenere che l'artista avesse incluso nel materiale da elaborare anche alcuni disegni con elementi architettonici e scene di composizioni complesse. Nel Cinquecento

---

[373] Il disegno è conservato al British Museum di Londra ed il recto è concordemente attribuito a Michelangelo, Inv.1887,0502.115. Benchè datato 1520 circa, il *recto* del disegno riproduce un soggetto molto vicino all'immagine rappresentata nel cartone della *Sacra Famiglia*, realizzato nel 1550 circa da Michelangelo per Ascanio. Si tratta di una figura femminile che solleva la veste per mostrare il Bambino posto a suo fianco. Le interpretazioni iconografiche sono state molteplici e discordanti, ma non si può fare a meno di notare la similitudine tra i disegni nel motivo della Vergine che rivela il Figlio di Dio sollevando il proprio abito. Se il *recto* è attribuito al Buonarroti, il *verso* del foglio potrebbe essere stato realizzato dal giovane biografo, il quale ripropone le figure femminili ammantate come nel quadro dell'*Epifania* di Casa Buonarroti.

[374] WILDE 1953, pp. 58-61, n. 29.

[375] Il disegno è conservato a Stoccolma, Nationalmuseum: Jan Stephan van Calcar, *Vesalio in anatomical dissection*, 410 x 288 mm., pen and ink, inv. NHM 1864/1865.

[376] Sull'interpretazione del frontespizio del *De Re anatomica* vedi *infra*, pp. 123-126. La Cinquecentina consultata per il presente studio è conservata a Roma presso la Biblioteca Angelica.

per la realizzazione di trattati di argomento anatomico o medico era infatti divenuta usuale la pratica di riutilizzare invenzioni create in un differente contesto o per differenti scopi. Molti possono essere gli esempi in tale direzione ma tra quelli più rilevanti spicca la reinterpretazione di Charles Estienne delle incisione della serie degli *Amori degli dei*, realizzate da Gian Giacomo Caraglio su modelli eseguiti nel 1527 da Rosso Fiorentino e Perin del Vaga[377] (FIGG. 61-62).

L'attribuzione del sistema dei numeri al Condivi sembra confermata dall'analisi della calligrafia. Un confronto di calligrafia trattandosi di numeri non avrà lo stesso grado di attendibilità di lunghe frasi scritte in corsivo, tuttavia è possibile fare delle osservazioni rilevanti. I numeri scritti sui disegni hanno delle caratteristiche precise: l'uno è molto particolare sempre scritto come i e mai come 1 ed ha un puntino staccato dall'astina nonché inclinato verso destra, il cinque sembra quasi una s dalla forma allungata, il due è scritto con una calligrafia rotondeggiante, il quattro ha una forma chiusa con lunghe astine. La grafia dello scolaro di Michelangelo Ascanio Condivi è a noi nota dalle lettere scritte a Lorenzo Ridolfi, conservate presso l'Archivio di Stato di Firenze; a conclusione di queste lettere vi è la data scritta a numeri arabi con le stesse caratteristiche prima descritte. Secondo questi parametri di confronto è più che plausibile che la grafia appartenga alla stessa persona (FIGG 63-64).

La pratica di segnare i fogli al fine di riutilizzarli in un secondo momento era un'usanza di cui si avvalevano sia il Buonarroti che i suoi amici, come desumibile dal codice, precedentemente citato, conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana[378]. Come avremo modo di approfondire più avanti nella trattazione, il manoscritto riproduce sonetti di Michelangelo in diverse stesure: una parte sono autografi dell'artista e un'altra sono di differenti copisti. In particolare i componimenti poetici di mano del Buonarroti sono posti senza ordine, spesso su ambedue le facce del foglio, e recano in alto un tratto di penna obliquo e sotto una cifra araba. Secondo Enzo Noè Girardi queste ultime sono «di ignota mano e non si capisce il significato»[379], probabilmente si tratta di segni grafici volti a contraddistinguere le poesie che sarebbero dovute andare in stampa. Benché la cifra che contrassegna tali fogli è diversa da quella che marca i disegni anatomici - la prima è

[377] HERRLINGER 1970, pp. 87-101.

[378] Il Codice Vat. Lat. 3211 presenta 58 copie di componimenti poetici dovuti a quattro mani diverse: le prime due sono quelle di Donato Giannotti e Luigi del Riccio, una è di un anonimo copista e l'ultima è del Buonarroti stesso. Per un'analisi del manoscritto vedi GIRARDI 1960, pp. 483-487.

[379] Ivi, p. 484.

infatti molto più calcata e pesante e non è preceduta dal caratteristico *n.°* - non si può fare a meno di notare che tale procedimento era adottato quando si trattava di ordinare e individuare fogli autografi del Buonarroti.

3.3. TRATTATI CINQUECENTESCHI DI ANATOMIA

3.3.1 IL *TRATTATO DELLE PERFETTE PROPORZIONI* DI VICENZO DANTI

Ragionare su progetti non realizzati è cosa ardua e conduce ad ipotesi non sempre condivise. Quanto fin qui esposto è in disaccordo con le considerazioni di Paolo Ciardi[380], secondo il quale solo i tre fogli conservati a Firenze presso Casa Buonarroti - inv. 10F, 44F, 11F[381] - sono da relazionare al progetto del trattato. L'ipotesi del Ciardi si basa sul fatto che in questi studi si ravvisa la «configurazione di immagine che, pur nella deliberata elaborazione di certe parti a scapito di altre, mantiene la costante preoccupazione di porre in evidenza il rapporto con il corpo agito e gestito, attraverso l'enfatizzazione - non stilistica ma cognitiva - della sua funzionalità»[382]. Lo studioso rileva tuttavia che tali fogli sembrano pochi in rapporto ad un'operazione che possiamo immaginare assai articolata e complessa.

Per vero i 27 disegni contrassegnati dalla numerazione sono anch'essi un numero esiguo rispetto ad una quantità avrebbe dovuto essere maggiormente significativa di quanto ci sia pervenuto[383]. La mancanza dei rimanenti fogli può essere spiegata ricordando quanto racconta il Vasari circa il fatto che Michelangelo avesse bruciato prima di morire «gran

[380] Lo studioso vi aggiunge molto dubbiosamente alcune delle anatomie di Windsor Castle - inv. 475,624, 803 e non condivide l'ipotesi di HIRST 1993, p. 21, il quale relaziona al trattato i fogli conservati al Teylers Museum di Haarlem. Vedi CIARDI 1996, p. 391.

[381] Paola Barrocchi evidenzia che gli studi di Casa Buonarroti pare abbiano a che fare con studi non tanto di anatomia quanto di modellato. Per i disegni di Casa Buonarroti vedi BAROCCHI 1962, I, pp. 92-96, nn. 71-73- 74.

[382] CIARDI 1996, p. 391.

[383] Roberto Ciardi così si esprime: «se i fogli rimasti sembrano troppo pochi in rapporto ad una operazione che possiamo immaginare assai articolata e complessa e quindi ricca e varia nei suoi elementi è necessario ricordare la precisa disposizione di Michelangelo circa la distruzione dei materiali che sarebbero stati rinvenuti dopo la sua morte. E' noto che questa estrema volontà fu solo assai parzialmente rispettata, però si può facilmente pensare che tra le cose meno considerate da un punto di vista artistico, o soltanto venale, ci fossero gli studi di anatomici, per i quali lo scrupolo di conservazione fu probabilmente minore». *Ibidem*.

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»[384].

Neanche gli appunti che è ipotizzabile avesse compilato il Condivi seguendo *l'ingegnosa teorica* del maestro sono giunti sino a noi, ma dei precetti in esso contenuti ci sembra fondato sostenere che il biografo avesse potuto discuterne a Firenze con Vincenzo Danti, artista fiorentino seguace del Buonarroti e autore di uno scritto nel quale prometteva di sviluppare la dottrina artistica michelangiolesca[385]. Nel 1567 il Danti diede alle stampe il *Primo Libro* de il *Trattato Delle Perfette Proporzioni*, un volume con carattere introduttivo a cui avrebbero dovuto far seguito altri 14 libri mai stampati[386]. È stato più volte ipotizzato che l'opera del fiorentino, qualora fosse stata portata a termine, avrebbe rappresentato un riflesso del progetto immaginato dal Buonarroti; effettivamente l'artista non fa una semplice lode del metodo buonarrotiano di realizzare le figure umane, come avevano fatto altri trattatisti del Cinquecento, ma scrive che avrebbe esposto le teorie alle quali era giunto Michelangelo dopo anni di dissezioni anatomiche. È da ricordare che il Danti non era stato un discepolo diretto del Buonarroti; nessun documento testimonia infatti una conoscenza personale tra i due artisti che, qualora vi fosse stata, dovrebbe collocarsi intorno al 1552, vale a dire nel periodo in cui il Condivi lavorava a fianco di Michelangelo[387].

Nell'introduzione Danti dichiara apertamente di voler seguire l'esempio del maestro toscano e il metodo da lui usato per la rappresentazione del corpo umano, sì da sviluppare un'opera destinata a pittori e scultori. Si notano fin da subito degli elementi di

---

[384] Vedi il commento sull'argomento di Paola Barocchi in VASARI 1550-1568, ed. 1962, I, p. 117- IV, pp. 1846-1853.

[385] Una probabile collaborazione tra il Condivi e Vincenzo Danti per la realizzazione di un trattato d'anatomia basato sugli studi michelangioleschi venne ipotizzata per la prima volta da SUMMERS 1981, p. 22. Lo studioso avevo individuato tuttavia i probabili appunti forniti dal Condivi in uno scritto di cui parla Annibal Caro a Benedetto Varchi che si sono rivelati essere in realtà i dialoghi dell'Ercolano di Benedetto Varchi (HOPE 1982, p. 250).

[386] Nel Trattato il Danti riunì concetti aristotelici e platonici, constatando l'imperfezione della realtà a causa della materia; egli cercò di risalire alle forme della natura perfette ed assegnò all'artista due compiti fondamentali, quello di ritrarre ed imitare. Secondo l'artista la bellezza di un'opera si ricava attraverso l'armonia delle parti, che si ottiene indagando l'ordine dell'universo; il primato delle arti è da lui attribuito alla scultura, di cui predilige canoni rigorosi, in quanto in grado di esprimere il moto. Il trattato di Vincenzio Danti è ripubblicato in BAROCCHI 1960, I, pp. 207-269.

[387] Nella Prefazione al suo *Trattato delle perfette proporzioni* il Danti scrive che aveva oltre ventidue anni «quando, mediamente la cognizione e grandezza di tant'uomo, ad attendere a quest'arti e all'imitazione di lui mi disposi». Ivi, p. 210. L'artista nacque nel 15230, di conseguenza la data di conoscenza con Michelangelo dovrebbe risalire al 1552.

similitudine con quanto preannunciato dal Condivi nella *Vita*: l'esposizione della teoria formulata grazie allo studio diretto dell'anatomia umana, la cui conoscenza derivava dalla dissezione dei cadaveri. Solo tali indagini avrebbero reso possibile la descrizione e la raffigurazione del corpo umano in pose dinamiche, i cosiddetti *gesti e attitudini*, secondo un'espressione usata da ambedue gli autori. Il Danti deplorava la teoria secondo la quale di ogni essere umano doveva essere colta una particolare qualità che, composta insieme alle altre, avrebbe portato alla perfezione dell'opera. Tale procedimento era ben noto alla maggior parte degli artisti, i quali a causa delle difficoltà incontrate ricorrevano spesso all'imitazione di parti anatomiche di figure già realizzate da altri maestri, sia essi antichi o moderni. Per sopperire agli inevitabili inconvenienti che comportava la realizzazione di una figura che originava da più modelli, l'unica strada possibile era lo studio dell'anatomia, condotto tramite la dissezione dei cadaveri; si sarebbe così evitato il procedimento selettivo. A suo dire, l'unico artista a giungere a medesime soluzioni era stato Michelangelo, il quale aveva effettuato per lunghi anni faticosi ed accurati studi sull'anatomia umana.

Parlando degli studi anatomici di Michelangelo, il Danti riferisce che «si legge che esso Michelagnolo dodici anni continui s'affaticò intorno al anotomia»[388]. Nelle fonti giunte

[388] Danti in BAROCCHI 1960, I, p. 239-240: «Né io so se mai si è veduta tutta la bellezza che può avere un corpo umano ridotto completamente in un solo uomo; ma si può ben dire che se ne veggia in quest'uomo una parte è in quel'un'altra, è che, così in molti uomini ella si trova interamente. Di maniera che, volendosi imitare la natura nella figura dell'uomo e non essendo quasi possibile in un solo trovare la perfetta bellezza, come s'è detto; e vedendo l'arte che in un uomo solo essa bellezza potrebbe tutta capire; cerca in questa imitazione di ridurre nel composto della sua figura tutta questa bellezza, che è sparsa in più uomini, conoscendo essa arte che la natura disidera ella ancora, come s'è detto di condurre il composto dell'uomo in tutta perfezione, atto a conseguire il suo fine, per lo quale diviene perfettamente bello. E questo fa l'arte per fuggire l'imperfezzioni, come ho detto, e accostarsi alle cose perfette. La qual cosa non solamente da Michelagnolo è stata conosciuta, che più d'altri ha intorno a ciò specolato, ma da infiniti altri cercata de seguirsi nelle nostre arti: cioè cercato d'andare aiutando (solliam dire noi)il naturale conservirsi di diversi uomini, in ciascuno de' quali si veggia qualche diversa bellezza. E presa questa e quell'altra da questo e quell'altro, hanno composta la loro figura più che sia stato possibile per perfezzione. La qual via e modo di fare è di gran difficoltà e tedio; onde molti si vanno aiutando con le figure fatte da altri, o antichi o moderni, facendosi da se stessi una maniera col continuo ritrarre questa e quella cosa. Ma Michelagnolo, che più di tutti gli altri ha essequito con perfezzione l'opere sue, s'avide molto bene questa strada non essere la vera e legitima. Perciocché conobbe egli che, sebbene si fussero potute mettere insieme diverse parti di bellezze con facilità, per comporne una sola bellezza, cavate e ritratte da più uomini: che non mai arebbono potuto essere eguali di proporzione. Perocchè, avendo provato che la bellezza cresce con l'età crescente e scemante dell'uomo, sarebbe necessario che d'una medesima età fussero tutti coloro, donde s'avessono a cavare queste parti di bellezza; il che pare quasi, per la gran difficoltà, impossibile.[…]. Onde per queste difficoltà, che sono quasi impossibilità, esso Michelagnolo si voltò forse a questo ordine, il quale per lo mezzo dell'anatomia bene esaminata io propongo; perciocché si legge che esso Michelagnolo dodici anni

sino a noi, o delle quali siamo a conoscenza per via indiretta, non si rintracciano riferimenti agli anni dedicati dal Buonarroti a tale pratica.

Quanto riferito dall'artista fiorentino può avere tuttavia una sua validità se ipotizziamo una conoscenza diretta con Ascanio Condivi. Il biografo di Michelangelo venne eletto tra i membri dell'Accademia fiorentina il 25 settembre, stesso giorno in cui fu eletto il Danti[389] . Dagli Annali dell'Istituzione sappiamo che il Condivi ebbe un ruolo attivo tra il 1565 ed il 1566; è dunque ragionevole sostenere che egli avesse trascorso del tempo a Firenze, avendo modo così di frequentare l'artista.

I continui riferimenti allo studio anatomico del Buonarroti, che trovano corrispondenza nel testo condiviano, è probabile che non originassero semplicemente dalla lettura della biografia, ma che fossero il frutto di reali colloqui con il marchigiano. Non è da escludere che il Condivi avesse mostrato al Danti degli appunti con specifiche informazioni; tra queste la notizia che il Buonarroti avesse impiegato dodici anni in accurati studi anatomici.

Materiale che riguardava il Buonarroti era effettivamente nella disponibilità del Condivi secondo quanto riferito al termine della *Vita*, laddove il biografo si dichiara ben disposto a fornire notizie sul maestro toscano:

> Molte altre cose mi restavano da dire, le quali per la fretta di dar fuore questo ch'è scritto ho lasciate in dietro[…]; sì che, se mai avverrà che nessun'altro a tal impresa si voglia mettere, o a far la medesima Vita, io m'offerisco a communicarle tutte o darle in scritto, amorevolissimamente[390].

Il termine "amorevole" usato dal Condivi per esprimere la propria disponibilità ritorna anche tra le parole del Danti[391]; quest'ultimo dichiara di essersi sentito in un primo tempo

---

continui s'affaticò intorno al anotomia, e per lo mezzo di essa speculando e discorrendo, come penso io, gli potè cadere nell'animo questo modo d'operare ch'io dico; e con questo mezzo credo eseguisse le belel proporzioni nelle sue figure. La qual cosa quando alcuno gli volesse negare, io proverò per la sua maniera questo ordine avere in sé facultà di poter mettere in atto le sue belle proporzioni e tutte le sue belle attitudini, insieme con tutto il resto di quello che alla bellezza dell'opere sue s'apartiene. Per questo dunque poco mi darà noia che altri mi nieghi quello che si può, senza pruova di quello che si niega, mantenere per cosa atta a conseguire il suo fine».

[389] I documenti sono conservati in Firenze, Biblioteca Marucelliana, B, III, 54, ff.15, 16, 22, 23.

[390] Vedi *infra*, II tomo p. 485.

[391] Il Danti riprende dalla biografia del Condivi alcuni termini che riferiscono dei suoi studi del fare artistico michelangiolesco. Danti in BAROCCHI 1960, I, pp. 209, 213, 222, 233.

scoraggiato dalla poca dimestichezza con la materia che intendeva trattare ma confidava nell'aiuto di coloro che avrebbero supplito alle sue mancanze *amorevolmente*[392].

Anche negli argomenti che l'artista avrebbe sviluppato si trova eco del progetto michelangiolesco[393]. Il primo libro nonché l'unico ad essere pubblicato si riferisce alla proporzione delle figure animate e non. Il secondo avrebbe riguardato le ossa e un breve racconto dell'anatomia in generale; nel terzo avrebbe parlato dell'anatomia delle interiora; nel quarto dei muscoli della testa; nel quinto dei muscoli che muovono la scapola, il braccio e la mano; nel sesto dei muscoli che muovono dorso, torace e addome; nel settimo dei muscoli che muovono la coscia, la gamba e il piede. Inoltre degli stessi si sarebbe ragionato" il numero, il sito, e l'uso" e sarebbero stati corredati da disegni specifici; nell'ottavo si sarebbe trattato di tutti i "membri del corpo umano"; nel nono "le cause de le figure di tutte le parti superficiali"; nel decimo le attitudini e i movimenti; nell'undicesimo dei segni degli "affetti"; nel dodicesimo delle composizioni delle storie e dei panneggi delle figure; nel tredicesimo "dell'universale dei paesi e animali bruti"; nel quattordicesimo delle proporzioni dell'architettura in relazione alla figura dell'uomo; nel quindicesimo della pratica dell'arte in generale[394].

Come già rilevato, anche i disegni anatomici del Buonarroti, che si è ipotizzato fossero stati segnati dal Condivi, rappresentano talvolta muscoli o singole parti anatomiche talaltre figure mentre compiono movimenti specifici. In quest'ultimo caso i corpi sono disegnati sia in forma isolata sia in combinazione tra loro. Tali caratteristiche erano specifiche di un trattato destinato ad artisti, che avrebbe spiegato loro il procedimento per realizzare le figure. Non stupisce dunque che vi fossero dei capitoli volti a spiegare il metodo per realizzare una figura panneggiata, schizzando un medesimo corpo prima nudo e poi vestito, o altri che chiarissero come strutturare una composizione con più personaggi.

---

[392] Danti in ivi, pp. 213-214: «e per vero dire, sebbene la poca pratica che io ho negli studi delle migliori scienze mi ha più d'una volta fatto rivolgere l'animo et il pensiero ad altro, e quasi tornare indietro; mi ha non di meno dall'altro lato dato tanto d'ardire quella poca pratica ch'io ho dell'arte, e lo studio particolare che ho fallo dintorno a questo soggetto, che, confidato nell'aiuto di coloro che in alcune cose suppliranno amorevolmente al mio difetto, mi sono messo animosamente a seguire questa impresa. La quale, come sarà di non piccola utilità a me specialmente in quello che io spero d'avere, mediante la divina grazia, ad operare, così potrebbe anco esser agevolmente, come ho detto anco all'universale non inutile né ingrata».

[393] Roberto Ciardi accenna al trattato di Vincenzo Danti in un articolo del 1996 nel quale fa delle considerazione sull'influenza del metodo michelangiolesco di trattare la figura umana. Vedi CIARDI 1996, in part. pp. 388-389.

[394] Danti in BAROCCHI 1960, I, p. 269.

Sembra infatti abbastanza singolare che, negli anni in cui il Condivi frequentò Firenze e l'Accademia, ci fosse stato un repentino interesse per le teorie che Michelangelo avrebbe voluto esporre in un trattato. Un altro artista fiorentino eletto presso la nota istituzione lo stesso giorno di Ascanio e di Vincenzio Danti, fu Alessandro Allori[395].

L'Allori aveva scritto a sua volta un trattato di argomento anatomico intitolato *Delle Regole del Disegno*[396]. Il manoscritto conservato a Firenze, presso la Biblioteca Nazionale Centrale, è giunto sino a noi in due redazioni. La prima, pubblicata da Paola Barocchi[397], fu scritta intorno al 1560, quando Allori tentò per la prima volta di riunire i suoi scritti; la seconda documenta una fase più complessa da un punto di vista letterario. Quest'ultima, datata tra il 1565 e il 1570, parte dall'anno di elezione presso l'accademia fiorentina[398] ed è ritenuta la versione definitiva che l'artista avrebbe voluto dare alle stampe; è oltremodo probabile che essa avrebbe dovuto essere ancor più articolata e ampia di quanto effettivamente appaia oggi[399]. Come scrive Roberto Ciardi le opere letterarie e artistiche dell'Allori sono «significative in quanto opera di un artista fiorentino inserito a pieno nella tradizione diventata accademica e culturale di deferente discepolato michelangiolesco»[400]. Lo scritto nonché gli studi dell'Allori sono infatti dipendenti dal fare artistico del Buonarroti per quanto, come già successo nel caso di Danti, non è provato che egli avesse effettivamente conosciuto Michelangelo.

Ipotizzato che il Condivi avesse raccolto il materiale destinato ai progetti michelangioleschi, è plausibile immagine una circolazione di talune regole del grande artista toscano tra coloro i quali avrebbero voluto metterle per iscritto. Più arduo è invece

---

[395] Sulla figura di Alessandro Allori vedi la monografia di LECCHINI GIOVANNONI 1991.

[396] Per un accurata analisi del trattato dell'Allori vedi CIARDI 1971, pp. 267-284.

[397] Il trattato si divide in sei manoscritti: quattro sono uguali e sono pubblicati in BAROCCHI 1971-1977, II, pp. 1941-1981, mentre due sono ancora inediti. I manoscritti cartacei si conservano a Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Palatino, E. B.16.4.

[398] GENTILINI 1980, p. 172 ha evidenziato che il trattato dimostra una coscienza scientifica maturata grazie alla guida del medico Alessandro Menchi, primo archiatra dell'Accademia.

[399] Del trattato di Alessandro Allori parla Raffaello Borghini nel Riposo: «E' lo Allori molto studioso e diligente nell' arte ha composto un libro in dialogo, dove mostra l'arte del disegnare le figure, cominciandosi dalle picciole particelle delle membra e venendo à poco à poco à formare tutto il corpo humano: e si vedranno in un disegno tutte quelle cose sopra le quali egli discorre, e io ho veduto gran parte di detti disegni, e mi sono meravigliato di tanta diligenza, perché egli va ritrovando ogni nervo, ogni vena, ogni osso e ogni muscolo: e ha fatto molte belle Notomie in diverse attitudini, e molte figure con la pelle di tutta bellezza; talchè io mi so a credere che questa sua opera, la quale egli tosto spera di mandare in luce, sia per essere di gran profitto agli studiosi dell'arte, e di gran piacere Gentilhuomini, che si dilettano del disegno» in BORGHINI 1730, p. 516.

[400] CIARDI 1996, p. 391.

individuare dei possibili schizzi autografi del biografo che avrebbero fatto da corredo alla teoria.

3.3.2. IL *DE RE ANATOMICA* DI REALDO COLOMBO

È lecito chiedersi se il Condivi stesso non avesse potuto realizzare dei disegni anatomici per documentare quanto appreso dal Buonarroti[401]. Il quesito è tuttavia di difficile soluzione non solo a causa del totale silenzio delle fonti, ma anche per la mancanza di almeno un sicuro disegno autografo del Condivi con il quale effettuare dei confronti.
Anche il testo di Realdo Colombo, il *De re anatomica*[402], che avrebbe potuto documentare la collaborazione tra Michelangelo, Condivi e lo stesso anatomista, fu pubblicato a Venezia nel 1559 - un anno dopo la morte dell'autore - privo delle previste illustrazioni che avrebbero dovuto accompagnare il testo scritto. Sicuramente il fatto appare singolare: alla metà del Cinquecento un'opera di anatomia priva di illustrazioni era davvero inconsueta.
Abbiamo già ricordato che i trattati che avrebbero visto l'apporto del Buonarroti erano due: da un parte c'era l'opera che Michelangelo aveva affidato al Condivi, destinata esclusivamente agli artisti, all'altra il progetto di Realdo Colombo, il quale desiderava ricevere dal maestro delle tavole per arricchire e rendere unico il proprio testo.
Ciò detto la spiegazione della mancanza di immagini nel testo del Colombo è dovuta al fatto Michelangelo avrebbe voluto pubblicare lui stesso il trattato di anatomia artistica e per questo motivo si sarebbe rifiutato di mettere a disposizione il suo materiale a Realdo Colombo[403]. A quel punto entrò in gioco la diffidenza del Buonarroti circa le proprie

[401] L'unica ipotesi secondo la quale è possibile rintracciare la mano del Condivi in alcune tavole è di Alessandro Parronchi, il quale gli attribuì dei disegni inseriti in una stampa conservata presso l'Università di Gottinga, identificata come una proto-edizione delle *Tabulae Anatomiche* di Pietro da Cortona, pubblicate nel 1741 con il commento del Petrioli. La prima parte del testo in questione presenta 36 tavole, le cui illustrazioni sono tanto disomogenee da attestare sicuramente che furono realizzate da artisti diversi e da supporre che si siano riunite tavole destinate a pubblicazioni differenti. Tra queste alcune secondo lo studioso si potrebbero avvicinare allo stile del Condivi. Non sembra tuttavia plausibile l'ipotesi avanzata dal Parronchi poiché i personaggi della stampa di Gottinga rappresentano personaggi afflitti da emorragie, ferite, distorsioni, cisti e tumori, mentre seguendo quanto scritto nella *Vita* i disegni per il trattato avrebbero rappresentato i moti umani e la struttura ossea dei personaggi. Vedi PARRONCHI 1968-2003, II, p. 217.
[402] COLOMBO 1559.
[403] Quest'ultima ipotesi è sostenuta in maniera analoga da CIARDI 1984, pp. 173-186. Un'ulteriore eventualità è riportato da Alessandro Parronchi, secondo il quale mentre il testo era in stampa il Colombo

capacità di scrittura; elemento che trova conferma non solo nel testo condiviano ma anche in altre fonti dell'epoca. Tra queste il carteggio dell'artista dove Michelangelo esprime lo scarso giudizio che aveva di sé stesso come scrittore[404,] e le Vita giuntina del Vasari, laddove il biografo riassume quanto scritto da Condivi ed esprime il pensiero di Michelangelo, il quale «[…] si difidava per non potere esprime con gli scritti quel ch'egli arebbe voluto, per non essere egli esercitato nel dire […]»[405].

Nel testo di Realdo Colombo l'unica illustrazione presente è quella del frontespizio, che rappresenta una scena di dissezione. È sempre il Ciardi ad offrire un'analisi iconografica della silografia sotto un profilo estremamente convincente che pare spingere l'interpretazione dell'immagine ben oltre una semplice sezione anatomica[406] (FIG. 60).

Descriviamola nel particolare: in alto è incorniciato il titolo del testo: Realdo Columbi Cremonensis, In almo Gymnasio Romano. Anatomici celeberrimo. *De Re anatomica*, Libri XV. In primo piano Realdo Colombo che mostra le viscere di un cadavere steso sul lettino a vari personaggi stretti intorno a lui: alcuni lo guardano interessati, altri discutono tra loro, un altro ancora segue il procedimento su un libro d'anatomia. A destra un uomo in robone e con le pianelle ai piedi si lascia condurre incerto verso il tavolo anatomico esitando a raccogliere un invito che lo riguarda personalmente come indica con chiarezza la sua mano destra rivolta al petto. Quale sia la richiesta che gli viene rivolta, è chiarita dagli oggetti che il putto ha nelle mani: dei lapis o dei pennelli per disegnare, in tutto simili a quelli usati dal giovane seduto in terra a sinistra della scena. Il putto chiede dunque al vecchio, che può essere identificato sicuramente con Michelangelo, sia per la somiglianza con le notizie tramandateci dalle fonti biografiche[407] sia per le testimonianze

---

morì e dunque i figli si sarebbero trovati nell'incapacità economica di pubblicare il volume con le costosissime illustrazioni. Vedi PARRONCHI 1968-2003, II, pp. 191-233

[404] Vedi a riguardo le numerose lettere scritte a Luigi del Riccio negli anni '40 in MASTROCOLA 2006, pp. 493 ss.

[405] VASARI 1568, ed. 1962, I, p. 120: «E s'egli avessi avuto un subietto, che me lo disse parecchi volte, arebbe spesso, così vecchio, fatto notomia et arebbe scrittovi sopra per giovamento dè suoi artefici, che fu ingannato da parecchi: masi difidava per non potere esprime con gli scritti quel ch'egli arebbe voluto, per non essere egli esercitato nel dire[…]».

[406] CIARDI 1984, pp. 176 ss.

[407] La descrizione della fisionomia del Buonarroti il quale aveva il capo preminente sul viso, la fronte quadrata aggettante rispetto il naso schiacciato, le labbra sottili ed incavate, la barba poco folta ecc. si ritrova sia nella biografia condiviana (vedi *infra*, II Tomo, p. 483), che in quella del Vasari del 1568 (vedi *infra*, II tomo, p. 484).

iconografiche giunte sino a noi[408], di ritrarre anche lui il cadavere che Realdo Colombo è intento a sezionare. L'identificazione del personaggio trova conferma nell'architettura che fa da sfondo alla scena, che rimanda alla Sacrestia Nuova di San Lorenzo, e nelle sculture, nelle quali si può rintracciare l'eco del *David/Apollo* conservato al Museo del Bargello di Firenze nonchè alla *Vittoria* di Palazzo Vecchio. Il personaggio sulla destra che sta iniziando a disegnare su una tavoletta è un giovane artista che assiste alla scena incaricato di preparare gli schizzi che avrebbero dovuto far da corredo al testo del trattato. È molto probabile si tratti di Ascanio Condivi, discepolo di Michelangelo e *amicissimo* di Realdo Colombo, che a quell'epoca aveva meno di trent'anni. La scena dunque si lega indissolubilmente con il contesto nel quale il progetto venne ideato e nonostante sia stato ipotizzato che la realizzazione del frontespizio sia di ambito Veneziano - cerchia del Veronese[409] - ciò non esclude che a suggerire il soggetto della raffigurazione sia stato proprio il Colombo. Quest'ultimo avrebbe infatti espresso iconograficamente la collaborazione romana avuta con Michelangelo e Ascanio.
Il Ciardi[410] inoltre relazionò il frontespizio in questione ad un trattato di analogo contenuto, *De umani corporis fabbrica*, scritto da Andrea Vesalio e pubblicato a Basilea nel 1543. Lo studioso individuò una stretta dipendenza tra le due opere, quasi il volume del Colombo volesse essere una risposta polemica al ben noto testo di Vesalio, suo predecessore della importante cattedra di anatomia di Pisa.

3.3.3. L'*HISTORIA DE LA COMPOSICIÓN DEL CUERPO HUMANO* DI JUAN VALVERDE

Se la struttura del trattato immaginato dal Buonarroti e dal Condivi si può rintracciare nell'impostazione che Vincenzo Danti avrebbe dato ai successivi libri della sua opera, un eco del lavoro che pensava di portare a termine Realdo Colombo grazie all'aiuto di Michelangelo si ritrova nel trattato anatomico pubblicato a Roma dal medico spagnolo

[408] Si pensi al suo ritratto conservato a Firenze presso il Museo di Casa Buonarroti, dipinto da Jacopino del Conte ed il disegno preparatorio per l'affresco nella chiesa di Trinità dei Monti di Daniele da Volterra, conservato ad Haarlem presso il Teylers Museum.
[409] FIOCCO 1928, p. 144; HERRLINGER 1970, p. 167.
[410] CIARDI 1984, p. 176 ss.

Juan Valverde. Stiamo parlando dell'*Historia de la composición del cuerpo humano*[411], un testo edito nel 1556, circa tre anni prima rispetto al libro di Realdo Colombo, che avrebbe riempito lo spazio editoriale lasciato vuoto da quest'ultimo a causa della mancanza di illustrazioni esplicative.

Il Varverde doveva essere ben a conoscenza dei progetti del collega e degli sviluppi del suo lavoro poiché avevano lavorato fianco a fianco in diverse università della penisola. Abbiamo già ricordato che il Colombo fu allievo di Andrea Vesalio a Padova, gli successe nella cattedra di anatomia per poi passare ad insegnare dapprima a Pisa e poi a Roma. Il Varverde si trasferì dalla Spagna proprio per dottorarsi sotto la guida di tali illustri medici; dopo aver assistito alle loro lezioni a Padova, divenne collaboratore del Colombo durante le indagini condotte a Pisa e a Roma[412].

Saputo che quest'ultimo stava scrivendo un trattato in latino, Valverde decise di pubblicare il testo in spagnolo. Il successo editoriale dell'opera lo spinse poi a curare un'edizione italiana che venne stampata alla fine del 1559, quando ormai era sicura la mancanza delle illustrazioni nel testo del Colombo. Ed infatti, il volume in italiano fu stampato dalla stessa tipografia veneziana che si occupò del libro dell'anatomista cremonese[413] .

Oltre a riferimenti diretti al Colombo, Valverde dichiara la propria attenzione verso Michelangelo Buonarroti che, insieme con lo spagnolo Pedro de Rubiales, rappresentava l'esempio da seguire per il suo costante impegno nello studio dell'anatomia di tutto il corpo umano. Egli comprese a pieno il metodo buonarrotiano indicato dal Condivi, vale a dire l'importanza attribuita dall'artista toscano alla perfetta conoscenza dei muscoli, sia di quelli superficiali che quelli nascosti alla vista, l'unica in grado di consentire una corretta valutazione ed espressione dei movimenti umani[414]. I rimandi a Michelangelo non si

---

[411] Juan Valverde de Hamusco, *Historia de la composicion del cuorpo humano*, impressa por Antonio Salamanca y Antonio Lafrerji, Roma 1556. Il libro di Valverde ebbe un notevole successo editoriale. Alla prima edizione ne seguirono diverse altre in traduzione italiana, latina e olandese. Vedi l'edizione italiana VALVERDE 1960.

[412] Per una biografia del Varverde e la sua attività scientifica vedi GUERRA 1967, pp. 339-362; RIERA 1986.

[413] Sull'argomento vedi CARLINO 2002, p. 523. Nella sua indagine Andrea Carlino mise in relazione il lavoro svolto dal Varverde a Roma con la cerchia di spagnoli che gravitavano intorno al cardinale Juan Alvarez de Toledo; analoga situazione che aveva visto per protagonisti Realdo Colombo e la cerchia di fiorentini capeggiati da Niccolò Ridolfi.

[414] VALVERDE 1560, lib. II tav. III, p. 66v.: «Conciosiacosa che non solamente sia necessario conoscere e' muscoli superficiali, (se voglion esprimer bene gli diversi siti & attitudini che fa il corpo) ma anchora quelli che stanno di sotto loro; e così il rinascimento loro & fine, come l'offitio, per poter saper meglio, quando

limitarono al testo scritto ma li troviamo espliciti anche nella composizione nelle tavole. In particolare la terza xilografia del II libro (FIG. 65) rappresentata una figura maschile, un *ècorchès*, privato della sua pelle al fine di mostrare i muscoli sottostanti. Essi sono segnati da letterine che rinviano ad una legenda precisa circa la loro denominazione. Lo "scorticato" sostiene nella mano sinistra un pugnale e nella destra il San Bartolomeo, la pelle umana riprodotta nel *Giudizio Universale* di Michelangelo. L'autore della composizione volle richiamare palesemente il sommo artista toscano, il quale vi aveva celato il proprio autoritratto.

In altre illustrazioni contenute nella *Historia* si possono ravvisare riferimenti alla cultura artistica dell'epoca ed al gusto antiquario che aveva larga diffusione alla metà del XVI secolo. La figura XXI della quarta tavola del Libro III è un'anatomia del *Torso Belvedere*, una delle sculture più care a Michelangelo e fonte per lui di ispirazione; nella seconda tavola dello stesso libro, l'anatomia dell'addome è iscritta in un torso vestito d'una armatura romana e ancora la VI tavola del Libro III riprende la postura classica di una Venere pudica. La maggior parte di tali immagini non sono tuttavia dei motivi originali creati per la *Historia*, quanto un richiamo alle illustrazioni presenti nel *De humani corporis fabrica* di Andrea Vesalio, in cui sono presenti numerose xilografie di Nicholas Béatrizet che documentano con precisione e accuratezza i particolari indicati nel testo scritto[415]. Il testo del Vesalio aveva rappresentato una svolta nella trattazione anatomica, poiché creò un libro in grado di esprimersi sia con il testo ma soprattutto con le immagini che lo illustravano. Un'opera del tutto moderna, dunque, che aveva scatenato degli immediati confronti da parte dei trattatisti successivi. La critica ha infatti fino ad oggi

---

hanno da fare un muscolo lungo, o corto; più rilevato, o più rimesso e basso. Quanto questo sia vero, ne l'han fatto vedere ne' nostri tempi Michelagnolo Buonarruoti Fioritino, & Pietro Rubiale Spagniuolo; i quali per essersi dati alla Anatomia insieme con la Pittura sono venuti ad essere i più eccelletti &famosi Pittori, che gran tempo si sian veduti».

[415] Il grande trattato di anatomia di Andrea Vesalio fu pubblicato a Basilea nel 1543 e rappresenta, non solo un monumento nella storia della scienza, ma anche una delle più alte espressioni dell'arte grafica. Questa pubblicazione costituisce uno dei vertici della tradizione silografica veneziana particolarmente per quanto riguarda l'illustrazione dei libri. La particolare cura riservata alla preparazione delle silografie dimostra la consapevolezza del Vesalio della lor particolare funzione come veicoli di informazione. Le tavole inserite nel testo sembrano il risultato di una stretta collaborazione tra il medico e l'artista che doveva dare forma alle sue ricerche. Benchè non si sia del tutto certi sulla sua identità è stato dimostrato che si tratti di un disegnatore della cerchia di Tiziano. Per tre volte il Vasari riferì quale autore di tali silografie il suo amico Jan Stephan van Calcar, il quale aveva studiato con Tiziano. La bibliografia sul Vesalio e sulla Fabrica è vastissima soprattutto ad opera di studiosi di storia della medicina. Tra questi vedi il volume di O'MALLEY 1965. Per le tavole anatomiche del trattato di Vesalio vedi Murano-Rosand in VENEZIA 1976 pp. 123 ss.

indicato solo tre immagini come uniche riproduzioni originali presenti nel trattato di Valverde. Nello specifico la tavola I del libro II, la tavola VI del libro III e l'unica tavola del libro IV (FIGG. 65-67).

Una visione di insieme delle xilografie ed un confronto con le rispettive immagini del Vesalio ci ha permesso di osservare che non è esatto parlare di pedissequa dipendenza poiché le incisioni inserite nel testo del Valverde si presentano come una rielaborazione di quanto riprodotto dal Vesalio[416]. Il Valverde non si rivolse infatti ad un copista per la rappresentazione delle immagini ma si avvalse della collaborazione di uno o più artisti, come rilevabile dalle differenti peculiarità stilistiche che contraddistinguono le tavole.

Uno di essi è stato individuato in Gaspar Becerra, secondo le testimonianze rintracciate negli scritti Seicenteschi di Vincente Carducho e Francisco Pacheco[417]. Becerra era un artista spagnolo che alla metà del Cinquecento gravitava nella cerchia di discepoli del Buonarroti[418]. Arrivato a Roma dalla Spagna, l'andalusino lavorò con Vasari agli affreschi della Cancelleria tra il 1546 e il 1547 e poi nei primi anni cinquanta con Daniele da Volterra nella chiesa di Trinità dei Monti. Le opere dell'artista giunte sino a noi testimoniano una forte impronta del fare michelangiolesco, assorbito durante gli anni trascorsi nella città papale ma riproposto anche dopo il suo rientro in Spagna. Egli è infatti ritenuto il maggiore esponente spagnolo del manierismo michelangiolesco. Sicuramente da un disegno del Becerra derivano il frontespizio dell'opera e la tavola III del libro VI, laddove è raffigurata la Vergine Pudica. Anche l'innovativa immagine del libro II raffigurante l'*écorches* con la pelle del San Bartolomeo potrebbe scaturire da un'invenzione dello spagnolo. L'attribuzione è tuttavia discussa per il fatto che nella *Historia* insieme a Michelangelo è elogiato per perizia anatomica anche il pittore spagnolo Pedro de Rubiales; tale menzione ha indotto ad ipotizzare un suo intervento nella realizzazione di alcune figure rappresentate[419].

---

[416] Quanto osservato era stato individuato anche in REDÍN MICHAUS 2007, pp. 208-217.

[417] Vedi sull'attribuzione al Becerra quanto discusso in POST 1966, pp. 148-160; GUERRA 1967, pp. 345-346.

[418] Gaspar Becerra è stato pittore e scultore; nacque a Baeza 1520 circa e morì a Madrid 1570. Dopo la formazione a Roma, mel 1558 rientrò in Spagna dove ottenne importanti incarichi. La sua opera principale è il retablo della cattedrale di Astorga, realizzato tra il 1558 e il 1560, complesso imponente di rilievi di ispirazione michelangiolesca. Dal 1562 lavorò per Filippo II agli affreschi nel Palazzo del Pardo, presso Madrid. Per la sua vicenda vedi REDÍN MICHAUS 2007.

[419] L'ipotesi fu avanzata fin dall'Ottocento da studiosi spagnoli, per poi essere ripresa in BOLOGNA 1959, pp. 45 -47 e recentemente in REDÍN MICHAUS 2007, p. 211.

Quanto alle rimanenti incisioni, il dibattito sui possibili autori dei disegni resta aperto. I dubbi nascono innanzitutto dall'analisi stilistica delle incisioni. Le tavole I, II, III del libro III, l'unica del libro IV e la tavola I del libro VI mostrano carenze esecutive nelle proporzioni del corpo. In particolare la III xilografia del III libro riproduce una figura con una testa piccola e allungata e le braccia lunghe rispetto al corpo (FIGG. 68-71). Ulteriori interrogativi derivano se consideriamo che esistono disegni, sparsi nei diversi musei del mondo, che sono in rapporto con il trattato del Varverde ma di dubbia attribuzione. Tra questi un disegno conservato a Madrid, Rodrìguez Moñino Collection, che mostra sul *recto* una figura vicina ai manichini dell'*Historia* con un'iscrizione *Balberbe*, mentre sul *verso* una riproduzione della *Rachele* di Michelangelo. La tecnica con la quale è realizzato il *verso* fa protendere per l'attribuzione all'artista spagnolo poiché si avvicina a quella utilizzata nel cartone della *Storia di Perseo* del Palazzo del Prado, tuttavia la figura del *recto* mostra un corpo poco vigoroso, una figura piana, che contrasta con lo stile dell'opera grafica di Becerra[420]. Così altri due fogli conservati oggi a Madrid presso il Museo Casa de la Moneda raffigurano la struttura muscolare di un essere umano e sono catalogati tra le opere di incerta paternità[421] (FIGG. 72-73).

In questo contesto ipotizzare un coinvolgimento del Condivi nel progetto e nella realizzazione dei disegni impostati sullo stile michelangiolesco è sicuramente plausibile; i due progetti anatomici furono infatti elaborati negli stessi anni ed i protagonisti non solo erano tutti inseriti nell'orbita del maestro toscano, ma erano legati l'un l'altro da stretti vincoli di diverso tipo. Tuttavia, se è possibile affermare con un certo grado di sicurezza che il Condivi fu impegnato in tutto quanto avesse a che fare con la passione letteraria di Michelangelo, - anatomia, poesie, descrizione di ville, - parlare del Condivi artista è difficile poiché non vi sono fonti o opere che documentino la sua attività.

3.4. ASCANIO CONDIVI, ANONIMO COPISTA DELLE RIME DI MICHELANGELO CONTENUTE NEL CODICE VAT. LAT. 3211

La notorietà di Michelangelo Buonarroti è legata principalmente alla realizzazione di opere di scultura, pittura e architettura, me egli fu anche un prolifico autore di

[420] I disegni sono riprodotti in ANGULO-PÉREZ SÁNCHEZ 1975-1988, I, cat. 31.
[421] Ivi p. 25,cat. 54-55.

componimenti poetici. L'artista toscano si dedicò alla poesia per tutta la vita, in una prima fase con un interesse marginale e occasionale ma, successivamente, con costanza, continuità e assiduità sempre crescente. D'altronde per il maestro l'opera figurativa e quella poetica avevano stretti legami, come dimostra il fatto che molte poesie furono scritte dall'artista su fogli che recano disegni o schizzi; è come se egli avesse bisogno di chiarire, definire e concettualizzare, non solo la realtà, ma l'arte stessa, attraverso il potere simbolico e rivelatorio della parola.

Ed è proprio la pubblicazione di una raccolta delle Rime del Buonarroti che Ascanio Condivi riferisce nella biografia michelangiolesca di voler portare a termine. Come già accaduto per il trattato d'anatomia anche questo lavoro rimase inattuato e può essere ricondotto alla cerchia di fiorentini frequentati a Roma da Michelangelo. La critica è per lo più unanime nel sostenere che l'artista lavorasse ad una pubblicazione delle proprie Rime con l'aiuto di Luigi del Riccio e Donato Giannotti, suoi insostituibili punti di riferimento in materia letteraria[422]. Le sua produzione poetica, che consta di circa 300 componimenti, trova infatti il suo periodo di massimo sviluppo negli anni Quaranta del Cinquecento, quando, insieme gli amici toscani inizia un'imponente opere di trascrizione e revisione dei suoi testi. I manoscritti di rime michelangiolesche giunti sino a noi contengono trascrizioni di poesie autografe di Michelangelo realizzate dai due esuli, con correzioni e aggiunte. D'altronde, che il dibattito sulla stesura delle rime fosse vivo e costante è ben chiarito nel carteggio diretto del grande artista, laddove numerose lettere dei tre fiorentini sono incentrate su problemi critici e letterari[423].

Nonostante l'impegno profuso nel progetto editoriale la pubblicazione non venne mai portata a termine[424]. Innanzitutto dovette pesare la morte di Luigi del Riccio, avvenuta nel 1546, una mancanza grave per Michelangelo data la perizia e l'affettuosa competenza di questo collaboratore-amico; in secondo luogo dovette influire la scomparsa del cardinale

[422] Tra i numerosi sostenitori dell'idea il gruppo di poesie copiate dagli amici fiorentini fosse stato preparato per un'edizione vedi FREY 1897, p. 18, GIRARDI 1960, p. 485, HIRST 2004, p. 41, MASTROCOLA 2006, pp. 136-137. L'ipotesi è messa in dubbio da Lucilla Bardeschi Ciulich in FIRENZE 1989, p. 64 e in GHIZZONI 1991, pp. 167- 187. Questi ultimi pensano che il lavoro di sistemazione avesse un fine privato, forse un libro di poesie per farne un dono.

[423] Vedi quanto discusso in proposito *infra,* II Tomo, pp. 277-279.

[424] Le Rime furono stampate solo dopo la scomparsa dell'artista: la prima volta nel 1623 e successivamente in numerose altre edizioni Le edizioni storiche fondamentali delle Rime michelangiolesche, base di tutte le successive edizioni sono: BUONARROTI 1623; GUASTI 1863, FREY 1897; GIRARDI 1960.

Ridolfi, il quale verosimilmente avrebbe dovuto finanziare e patrocinare il progetto. Tali circostanze non comportarono tuttavia l'abbandono definitivo dell'impresa.
Una serie di elementi, fin ora ignorati, ci permettono di ipotizzare che quel punto l'incarico passasse al giovane Condivi; secondo quanto dichiarato nella biografia michelangiolesca egli avrebbe voluto stampare altre opere del Buonarroti:

> Spero di far frutti che, se non ora, a qualche tempo meriteranno forse il favore e la grazia di Vostra Santità, e 'l nome d'esser servitore e discepolo d'un Michelagnolo Buonarroti, l'uno Principe della Cristianità, l'altro de l'arte del disegno[425].

Tra queste un libro di poesie e madrigali del maestro, il cui materiale era stato raccolto sia da Michelangelo stesso che da altri:

> Spero tra poco tempo dar fuore alcuni suoi sonetti e madrigali, quali io con lungo tempo ho raccolti sia da lui sì da altri, e questo per dar saggio al mondo quanto nell'invenzione vaglia e quanti bei concetti naschino da quel divino spirito[426].

Gli *altri* menzionati dal Condivi sono da identificare con coloro i quali avevano collaborato con l'artista alla sistemazione delle rime, vale a dire i già citati Giannotti e del Riccio; come abbiamo ricordato, essi possedevano componimenti autografi del Buonarroti, che si erano preoccupati di copiare in parte di propria mano e in parte di affidarne la trascrizione a calligrafi professionisti. Ed infatti proprio dall'eredità del Riccio proviene il Codice a lui intitolato inserito di un manoscritto miscellaneo conservato a Firenze presso l'Archivio Buonarroti: il Codice XIV. Sempre nello stesso volume è inserita un'ulteriore sezione, il Codice Giannotti, che racchiude una serie di componimenti trascritti e corretti dal Giannotti[427].
Ciò che più interessa ai fini della presente ricerca è tuttavia la raccolta di componimenti michelangioleshi custodita nella Biblioteca Apostolica Vaticana, che prende il nome di Codice Vat. Lat. 3211. L'interesse del manoscritto consiste nel fatto che al suo interno sono riunite insieme sia trascrizioni di rime realizzate dei due amici fiorentini che quelle

[425] Vedi *infra*, II Tomo, p. 341.
[426] Vedi *infra*, II Tomo, p. 485.
[427] Il Codice è descritto nel particolare in GIRARDI 1960, pp. 487-492. Anche il Codice XIII, conservato presso l'Archivio Buonarroti di Firenze, è interamente autografo: si contano poesie, lettere, ricordi, di mano del Riccio, del Giannotti e d'altri.

di un anonimo copista non calligrafo, il quale, a nostro parere, può essere a ragione identificato con Ascanio Condivi.

Analizzando nel particolare il Codice si nota che esso contiene alcune rime autografe di Michelangelo e la trascrizione di 58 poesie dello stesso artista dovute a quattro mani diverse, con correzioni dello stesso Buonarroti. La prima mano è quella di Donato Giannotti (ff. Ia-XIVb), la seconda è quella di Luigi del Riccio (f. XIVb), la terza è di un calligrafo al servizio di Luigi del Riccio (ff. XIVb a XVb) e la quarta è di uno sconosciuto copista non calligrafo (ff. XVIa-XXIIb) [428].

Per identificare quest'ultima figura è necessario restringere il cerchio dei personaggi che avrebbero potuto copiare i componimenti di Michelangelo e che avrebbero avuto una ragione valida a farlo. Le poesie vennero trascritte intorno alla metà del secolo, secondo quanto emerge sia dall'analisi della grafia che dalla vicenda delle stesse trascrizione. Esse erano già state realizzate quando, in una data imprecisata della seconda metà del secolo, passarono nelle mani del noto erudito e collezionista Fulvio Orsini (1529-1600), il quale le riunì in un volume segnando i fogli con un numero di pagina. Il Condivi, come abbiamo più volte ricordato, era vicino a Michelangelo alla metà del secolo, si occupava dei progetti di natura letteraria e soprattutto dichiara di aver raccolto con fatica vari componimenti. È plausibile sostenere che, in vista di un'edizione, egli avesse riunito rime di diversa provenienza ed avesse trascritto egli stesso alcuni testi.

Ma è soprattutto un'attenta analisi parallela dei caratteri grafici osservati nelle lettere autografe del biografo e sui fogli del manoscritto vaticano a spingerci a riconoscere nel Condivi l'anonimo copista delle rime.

Procediamo con l'analizzare le grafia del biografo tratta dalle sue lettere autografe. Nello scritto del 1549 indirizzato agli Anziani del borgo natio - oggi conservata a Ripatransone, Pinacoteca Civica - notiamo lo sforzo del biografo di scrivere in bella calligrafia (FIG.74). Le parole sono distanziate, le singole lettere ben delineate e si notano alcune peculiarità che ritroveremo anche nelle successive lettere del 1551 indirizzate a Lorenzo Ridolfi, oggi custodite presso l'Archivio di Stato di Firenze. Qui la stesura appare meno ricercata, più veloce, scritta con minor cura, ciò nonostante osservando le singole lettere ritroviamo le stesse caratteristiche (FIGG. 74-79).

[428] Vedi ivi, pp. 483-487.

Nella trascrizione delle rime michelangiolesche ritorna uno stile più curato. Come è agevole intendere il Condivi si sforza di scrivere in bella calligrafia ed infatti già ad un primo colpo d'occhio notiamo la somiglianza con i caratteri grafici della lettera del 1549. In entrambi gli scritti le parole sono ben distanziate e seguono la stessa inclinazione. Per notare le similitudini dei modi di scrittura è inoltre necessario osservare il modo di scrivere le parole uguali - per esempio, *quelle* o *delle* - o la caratteristica di iniziare le parole con la m maiuscola - come *memoria*, *memoriale* - o ciascuno dei segni dell'alfabeto. A nostro avviso tali elementi ci permettono di asserire che sia Ascanio Condivi l'anonimo copista del Codice Vat. Lat. 3211 della Biblioteca Apostolica Vaticana.

Per quanto riguarda la provenienza del manoscritto, esso, come già rilevato appartenne a Fulvio Orsini[429], il quale, alla sua morte, ne fece dono alla biblioteca papale. Nella collezione dell'erudito figuravano anche il cartone di Michelangelo, da cui Ascanio aveva tratto il proprio dipinto e, molto probabilmente, anche le altre opere nelle quali si può rintracciare la mano del giovane discepolo, impegnato al fianco di Michelangelo a studiare e copiare i suoi magistrali disegni[430]. Non è noto un legame diretto tra l'Orsini e Ascanio Condivi ma è ipotizzabile rintracciare un possibile anello di congiunzione nella figura di Annibal Caro. Entrambi gli eruditi erano un punto di riferimento importante nell'ambiente intellettuale romano e, come testimoniano le fonti, furono legati da un rapporto di grande dimestichezza[431]. La loro familiarità va ricondotta nell'orbita d'influenza dei Farnese: entrambi entrarono al servizio dell'importante casata tra il 1543 e il 1544. Fulvio Orsini svolse dapprima il ruolo di bibliotecario del cardinale Ranuccio Farnese e successivamente divenne conservatore delle raccolte di antichità della casata, mentre Annibal Caro fu segretario di Pier Luigi Farnese per poi essere protetto dai cardinali Alessandro e Ranuccio.

Il letterato marchigiano ebbe un ruolo determinante per le amicizie e le protezioni che permisero ad Ascanio di entrare nell'ambiente nel quale avrebbe conosciuto Michelangelo. Come avremo modo di discutere nel corso della trattazione, egli fu anche

[429] Sulla figura di Fulvio Orsini vedi CELLINI 2004, pp. 225-514.

[430] Vedi la provenienza delle opere (*Ritorno dalla Fuga in Egitto* - Oxford, Ashmolean Museum -, il disegno coll. Bloxam - Rugby School, Worwickshire - e *Incontro di Cristo con la Samaritana al pozzo* - Walker Art Galler, Liverpool) discusse *infra,* pp. 206-215.

[431] Vedi le numerose lettere inviate da Annibal Caro a Fulvio Orsini in CARO 1957-1961, II, pp. 181 ss; III, pp. 77-78, 123-127, 206, 241.

uno dei tramiti dell'iniziale rapporto tra il Condivi ed il Vasari[432]. Se dunque l'ipotesi di un contatto tra l'Orsini, e quindi i Farnese, e Ascanio trovasse conferma si rintraccerebbero utili tracce per chiarire la provenienza di opere michelangiolesche tra i beni di Fulvio Orsini.

[432] Vedi quanto discusso *infra*, II Tomo, pp. 285-290.

24. Michelangelo*, Studi di una schiena e di un braccio di figura maschile* (Statua del *Giorno*), 1524 - 1534, gesso nero, cm 19,2 x 25,7. Haarlem Teylers Museum, Inv. A30recto (TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, cat. 56):
n.° 4 […](bordo destro, appena leggibile).

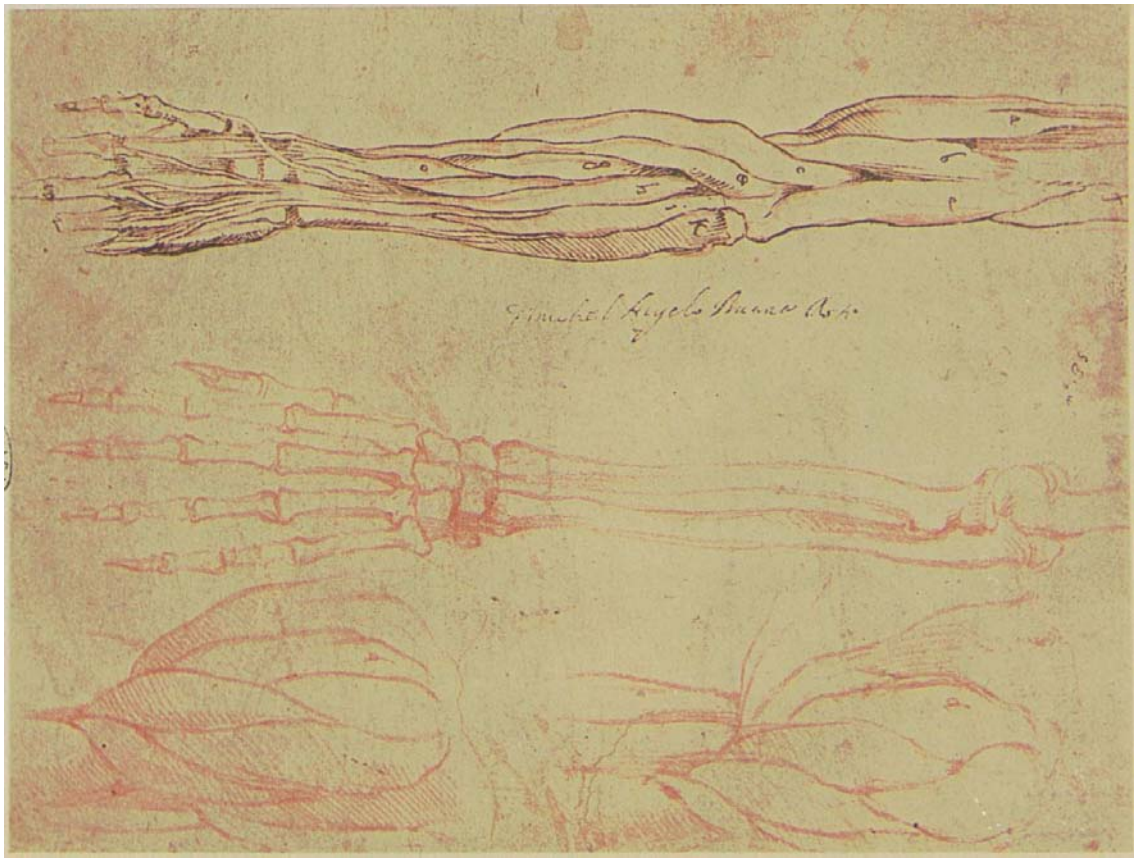
25. Michelangelo, *Gruppo di tre figure nude, Vergine con Bambino*, 1503?-1523?, gesso nero-penna a inchiostro bruno, cm 31,5 x 27,7. Londra, British Museum Inv. 1859-6-25-564recto (WILDE 1953, cat. 5):
n.°7 (in basso a sinistra).

26. Michelangelo, *Studio di una gamba destra frontale*, *due bambini nudi*, *madrigale*, 1503?-1523?, gesso nero- penna a inchiostro bruno, cm 31,5 x 27,7. Londra, British Museum Inv. 1859-6-25-564verso (WILDE 1953, cat. 5).

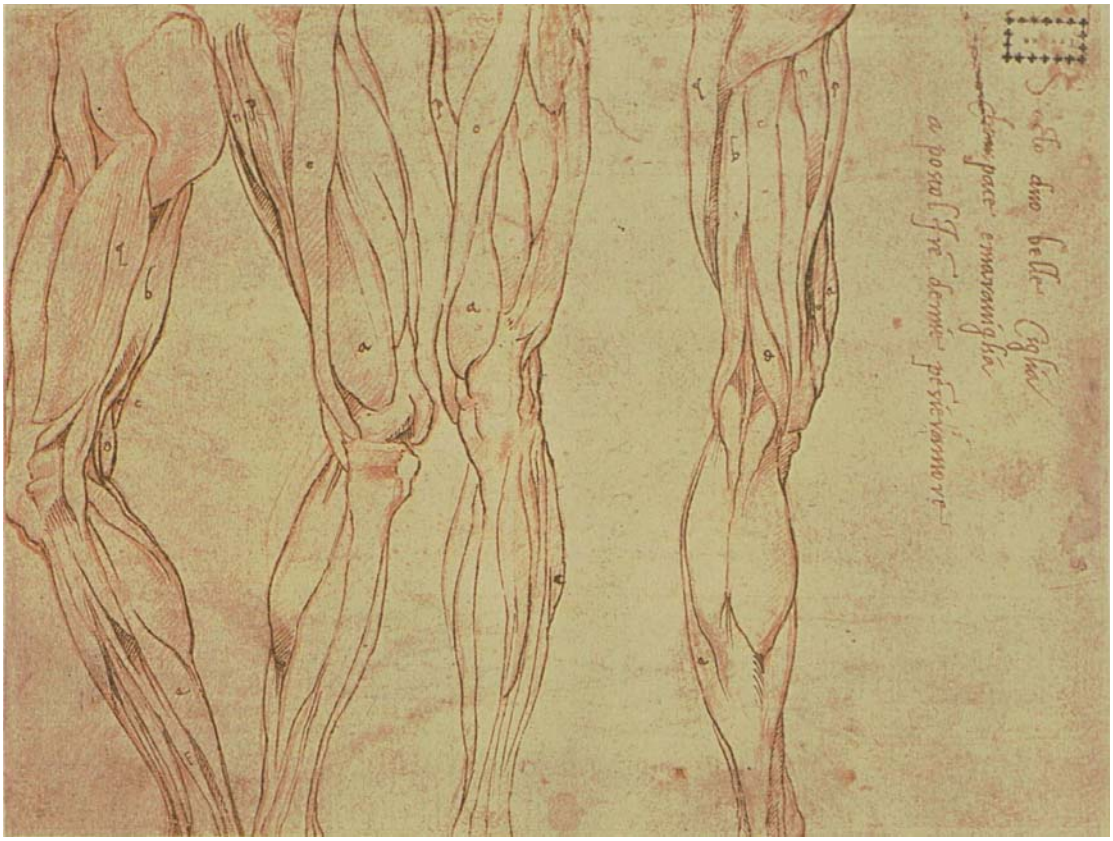
27. Seguace di Michelangelo del XVI sec., *Due figure femminili sedute*, matita nera, cm 31,5 x 25. Torino Biblioteca Reale, Inv. 15627verso (BERTINI 1958, cat. 242):
n. ° 20? (a destra).

28. Michelangelo, *Studi di gambe e di un ginocchio* (per la *Sibilla Libica*), 1511, gesso nero - penna a inchiostro bruno, cm 28,9 x 27,7. New York, Metropolitan Museum, Inv. 24.197.2verso (DE TOLNAY 1985-1980, I, n. 55):
n.° 21 (in basso al centro).

29. Michelangelo, *Studio anatomico*, 1518 ca., sanguigna, cm 28,1 x 20,8. Uk, Windsor Castle, Inv. 0624 (POPHAM-WILDE 1949, cat. 439).



30. Michelangelo, *Studi anatomici di membra: due braccia sinistre e due spalle sinistre,* 1520 ca., sanguigna ripassata a penna con inchiostro bruno, cm 26,3 x 20,1. Haarlem, Teylers Museum, Inv. A39recto (TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, cat. 53):
n.° 35 (a destra).



31. Michelangelo, *Studi anatomici di gambe, madrigale,* 1543 ca., sanguigna ripassata a penna con inchiostro bruno, cm 26,3 x 20,1. Haarlem, Teylers Museum, Inv. A39verso (TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, cat. 53).

32. Michelangelo, *Studi anatomici del collo e di parte del torso*, 1530-1535, sanguigna, cm 27,9 x 18,9. Haarlem, Teylers Museum, Inv. A42recto (TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, cat. 55).

33. Michelangelo, *Studi anatomici di una spalla sinistra e parte del torso*, 1530-1535, sanguigna, cm 27,9 x 18,9. Haarlem, Teylers Museum, Inv. A42verso (TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, cat. 55):
n.° 36 (in basso a destra).

34. Michelangelo, *Studi anatomici di braccia e gambe,* 1513?, sanguigna, cm 27,2 x 41,9. Haarlem, Teylers Museum, Inv. A37recto (TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, cat. 37): **n.° 37** (in basso a sinistra, capovolto).

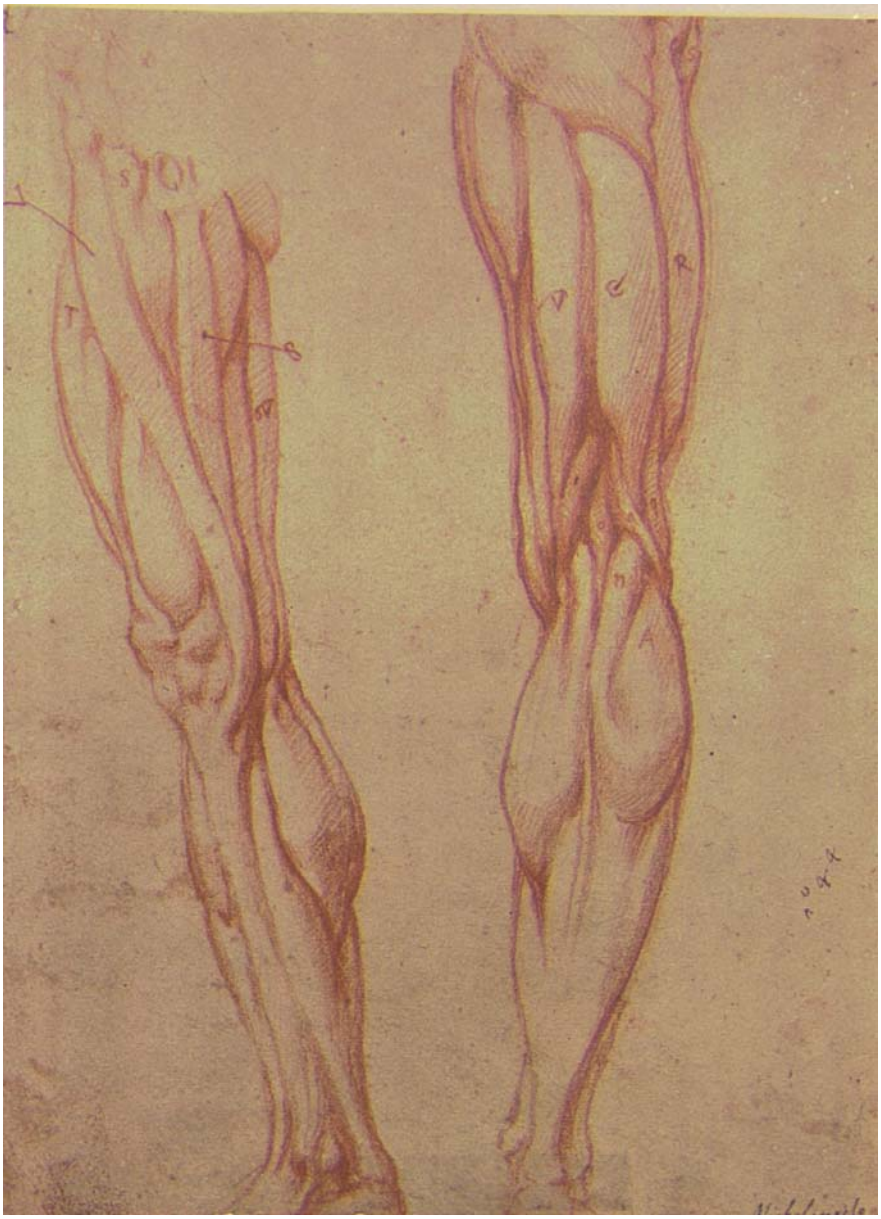
35. Michelangelo, *Studio anatomico di figura umana*, 1513?, sanguigna, cm 27,2 x 41,9. Haarlem, Teylers Museum, Inv. A37verso (TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, cat. 37).

36. Michelangelo, *Studi anatomici: figura vista di profilo e da dietro,* 1520 ca., penna e inchiostro bruno, cm 28,3 x 19. Windsor Castle, Royal Collection, Inv. 0477 (WILDE 1949 cat. 442):
n.°39 (in alto a destra).

37. Michelangelo, *Studi anatomici di braccia e di mani,* 1514 ca., penna-inchiostro bruno-sanguigna, cm 28,5 x 20,7. Haarlem Teylers Museum, Inv. A28recto (TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, cat. 51):
n.° 40 (in basso in verticale).

38. Michelangelo*, Studi anatomici di varie parti del corpo,* 1520 ca., penna e inchiostro bruno, cm 27, 8 x cm 20,3. Windsor Castle, Royal Collection, Inv. 0475recto (WILDE 1949 cat. 443).

39. Michelangelo, *Studi anatomici di varie parti del corpo: braccia, gambe, mani, figura vista dal profilo destro,* 1520 ca., penna e inchiostro bruno, cm 27, 8 x cm 20,3. Windsor Castle, Royal Collection, Inv. 0475verso (WILDE 1949 cat. 443):
n.° 43 (angolo in basso a destra).



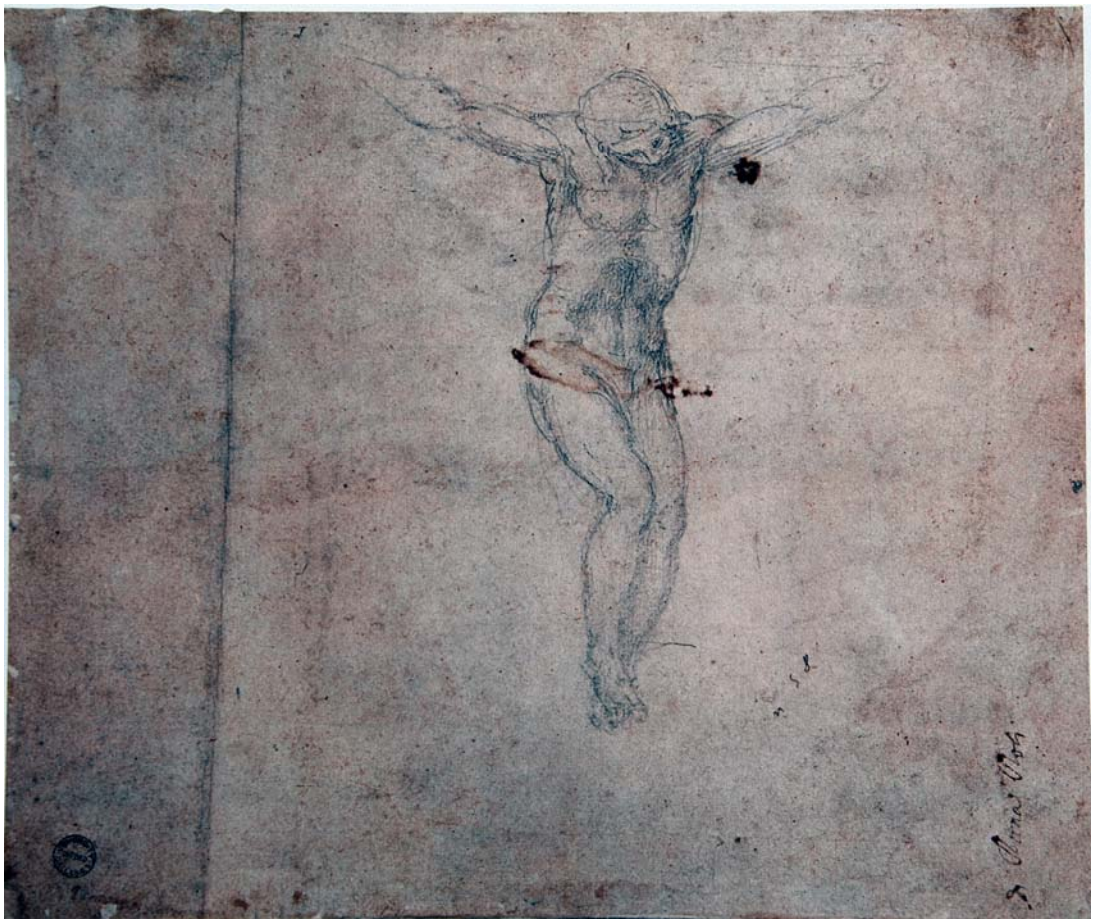
40. Michelangelo*, Studi scorticati di gambe,*1518 ca., sanguigna, cm 28,3 x 20,7 - tagliato in alto ed in basso -, Windsor Castle, Inv. n. 0803 (WILDE 1949, cat. 441):
n.° 44 (in basso a destra).

41. Michelangelo, *Studi anatomici di una figura umana vista da dietro,* 1518 ca., sanguigna, cm 28,2 x 20,8. Windsor Castle, Royal Collection, Inv. 0802 (WILDE 1949 cat. 440):
n.°45 (a sinistra).

42. Michelangelo, *Studio di un torso maschile e di una gamba*, 1520?, sanguigna, cm 22 x 17. Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 1846.60recto (JOANNIDES 2007 cat. 20).

43. Michelangelo, *Studio di un torso maschile*, 1520?, sanguigna, cm 22 x 17. Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 1846.60verso (JOANNIDES 2007 cat. 20):
n.° 46 (a sinistra).

44. Michelangelo, *Studio di una figura maschile e particolare della sua testa* (San Lorenzo del *Giudizio Universale*), 1536-1540, gesso nero, cm 24,2 x 18,2. Haarlem Teylers Museum, Inv. A 23recto (TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, cat. 64):
n.° 55 (angolo in alto a destra).



45. Michelangelo, *Cristo Crocifisso*, 1550?, gesso nero, cm. 27,8 x 23,4. Oxford, Ashmolean Museum, Inv. 1846.89verso (JOANNIDES 2007 cat. 57):
n.° 58 (al centro verso destra).

46. Michelangelo, S*tudio di una gamba sinistra,* 1524, gesso nero, cm 20,2 x 24,7. Haarlem, Teylers Museum, Inv. A33recto (TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, cat.58): **n.° 61** (al centro verso sinistra).

47. Michelangelo, *Studi di figure in diversi posizioni* (per la volta della Cappella Sistina), sanguigna, 1511 ca., cm 27,9 x 21,4. Haarlem Teylers Museum, Inv. A27verso (TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, cat. 48):
n.° 62 (a destra in verticale).

48. Michelangelo, *Studi di figure in diverse posizioni* (Volta Cappella Sistina), 1511 ca., sanguigna, cm 29,6 x 19,5. Haarlem Teylers Museum, Inv. A20verso (TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, cat. 49):
n.° 63 (in alto a sinistra, capovolto).

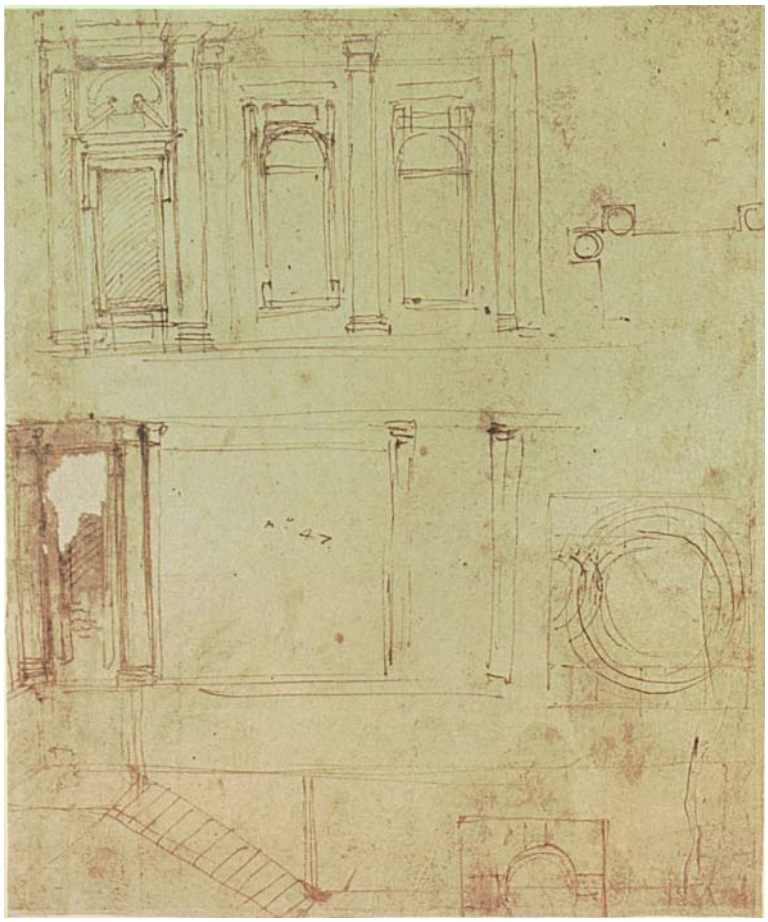
49. Seguace di Michelangelo del XVI sec., *Schizzi vari: volto ripreso dal recto, gamba e piede sinistro. Altri segni grafici non identificabili*, 1542-1547, gesso nero, cm 34,5 x 22,3. Londra British Museum, Inv. 1900-6-11-1verso (WILDE 1953 cat. 71):
n.°64 (in alto a destra).

50. Michelangelo, *Studi per una Deposizione dalla Croce*, 1536-1541, sanguigna su tracce di gesso nero, cm 27,3 x 19. Haarlem Teylers Museum Inv. A25recto (TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, cat. 60):
n.° 72 (bordo estremo destro).

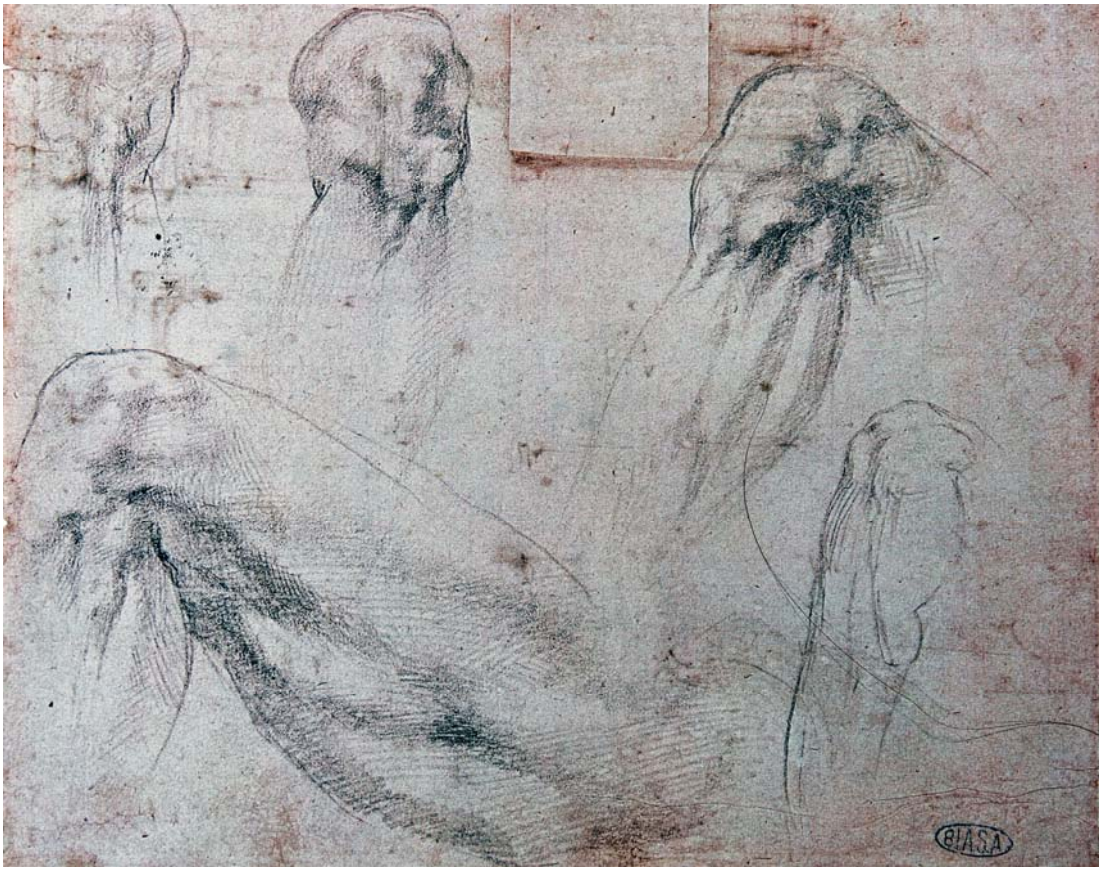
51. Michelangelo, *Nudo virile visto di schiena, gamba sinistra frontale, due elmi*, lapis nero, penna di due differenti inchiostri, cm 27 x 20,3. Parigi, Musèe du Louvre, Inv. 727recto (JOANNIDES 2003, cat. 10):
n.° 71 (in alto a destra, capovolto).

52. Michelangelo, *Studio per un Crocifisso e di anatomia umana*, 1535 ca., gesso nero, cm 33,1 x 22,9. Haarlem Teylers Museum, Inv. A34recto (TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, cat. 62):
n.° 87 (in basso a destra).

53. Michelangelo, *Studi di figure umane*, penna a inchiostro bruno, cm 25,7 x 17,5. Ashmolean Museum, Inv. 1846.37verso (JOANNIDES 2007, cat. 1):
n.° […] (in alto a sinistra, capovolto).

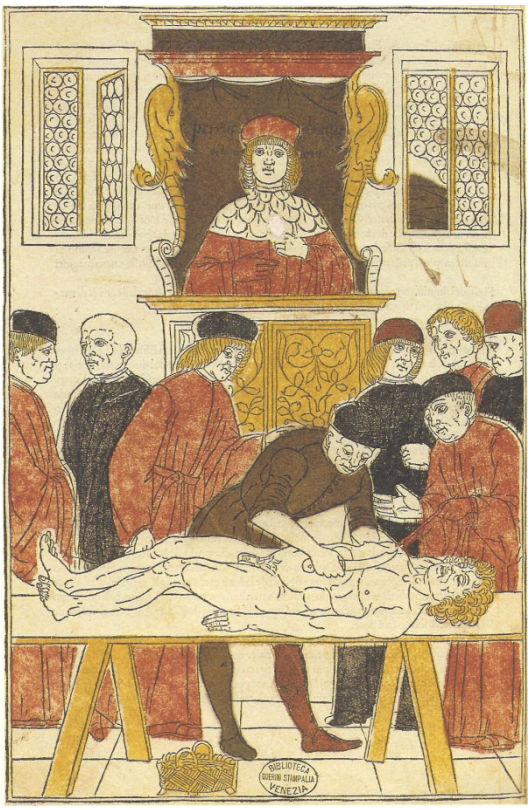


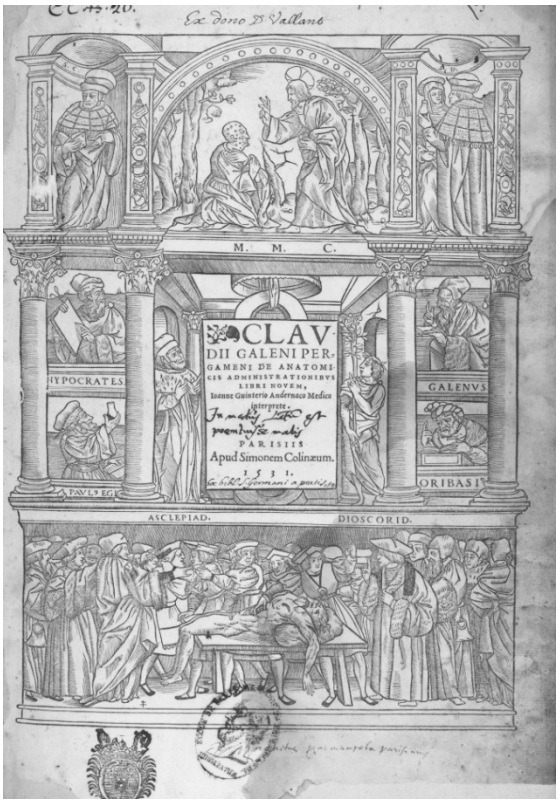
54. Michelangelo, *Studi architettonici* (Vestibolo della Libreria Laurenziana, ricetto)**,** 1524-1525ca., penna e inchiostro bruno, cm 20,6 x 24,8. Haarlem Teylers Musuem, Inv. A33bisRecto (TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, cat. 59):
n.° 47 (al centro).



55. Michelangelo, *Studi di una gamba sinistra, quattro studi di un ginocchio***,** penna e inchiostro bruno, cm 20,6 x 24,8. Haarlem Teylers Musuem, Inv. A33bisVerso (TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, cat. 59).

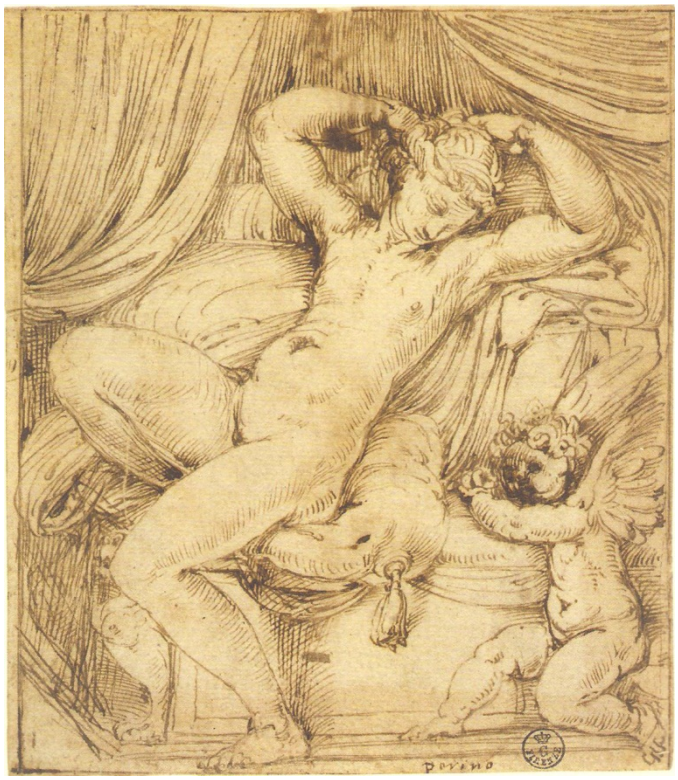
56. Seguace di Michelangelo del XVI sec., *Composizione di architettura e figure*, penna e inchiostro bruno – acquerello marroncino, cm 41,4 x 29, 7. Londra, British Museum, Inv. 1887-5-2-115verso (WILDE 1953, cat. 29):
n.° 50 (al centro verso sinistra).





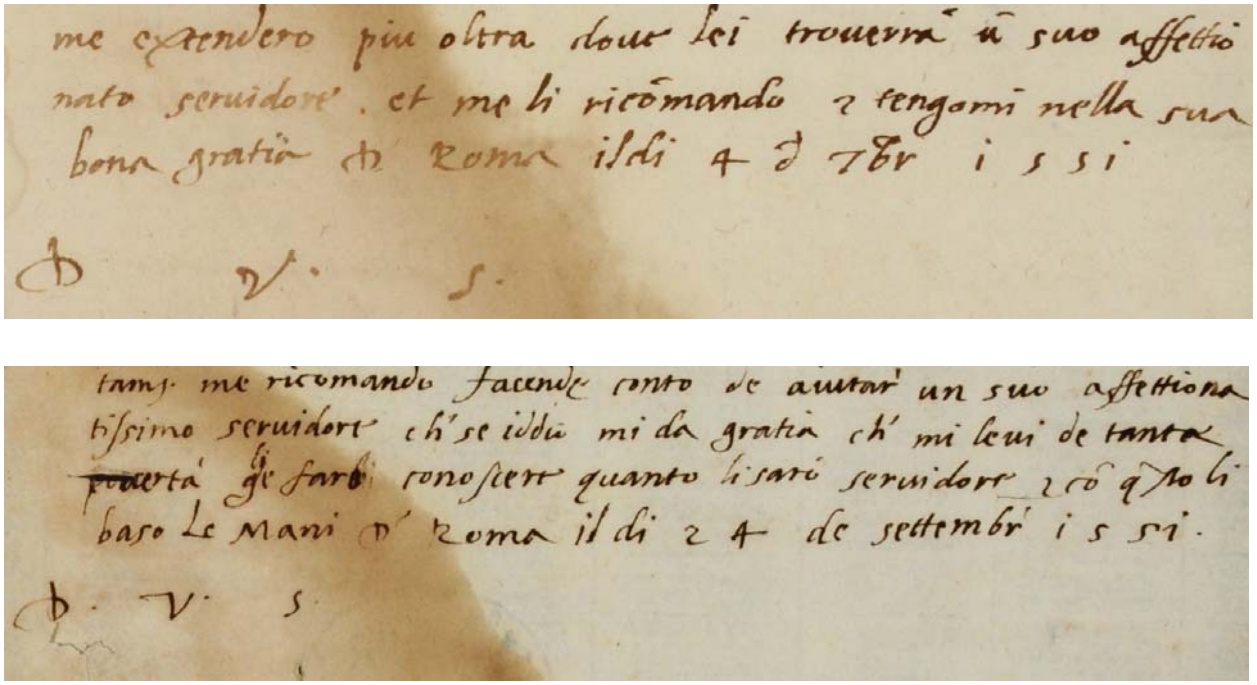
In alto da sinistra: 57. Ignoto artista, [Frontespizio] in J. de Ketham, *Fasciculo de Medicina*..,Venezia 1495. Venezia, Biblioteca della Fondazione Querini Stampalia; 58. Ignoto artista, [Frontespizio] in C. Galeno, *De anatomicis administrationibus,* Parigi, Simonem Colinaeum 1531; 59. J.S. van Calcar (attr.), [Frontespizio] in A. Vesalio, *De humani corporis fabrica* Basileae 1555, Firenze, Biblioteca Riccardiana

60. Ignoto artista, [Frontespizio] in R. Colombo, *De re anatomica libri XV*, Venezia 1559. Roma, Biblioteca Angelica.

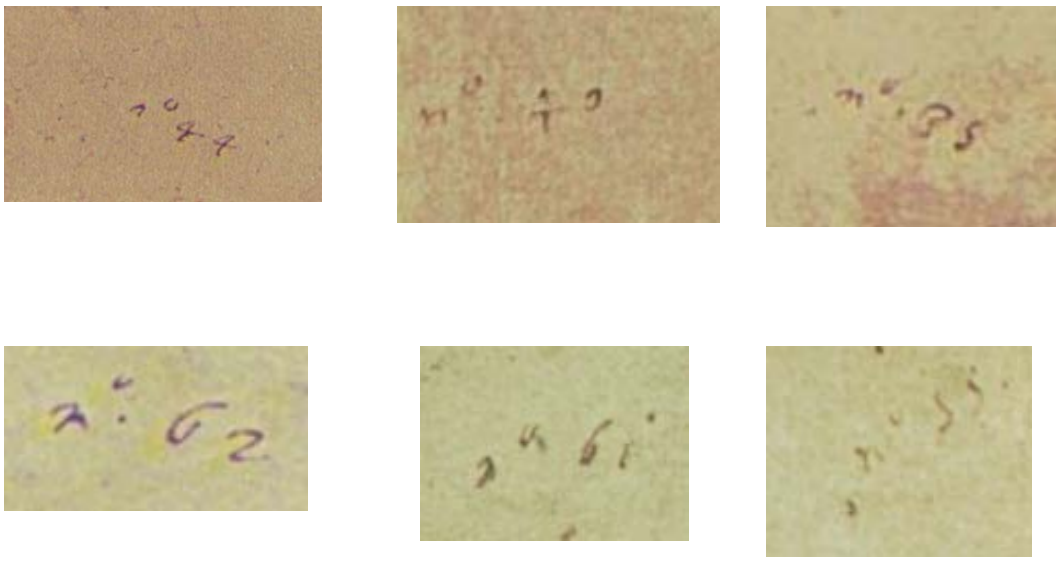


61. Perino del Vaga, *Venere e Cupido*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 13552 F.

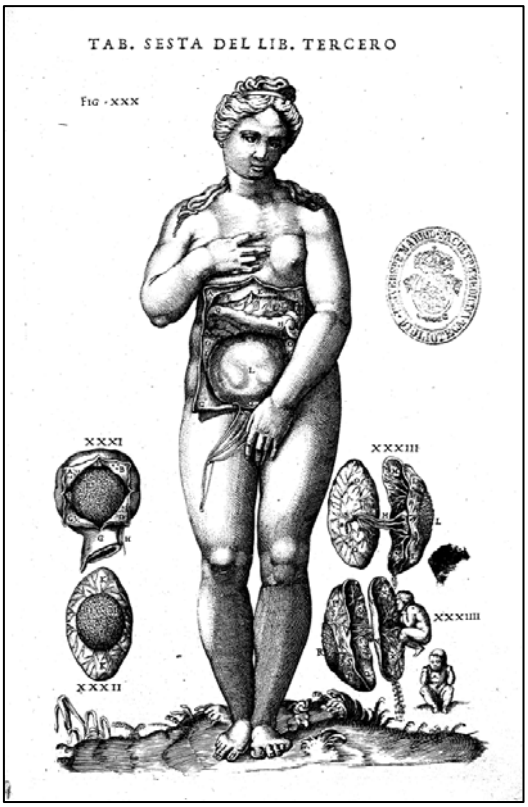
62. F. Jollat (attr.) su disegno di Perin del Vaga, silografia in C. Estienne, *De Dissectione partium corporis humani libri tres*, Parisiis, 1545, III, p. 271. Parigi, Bibliothéque Interuniversitaire de Medicine

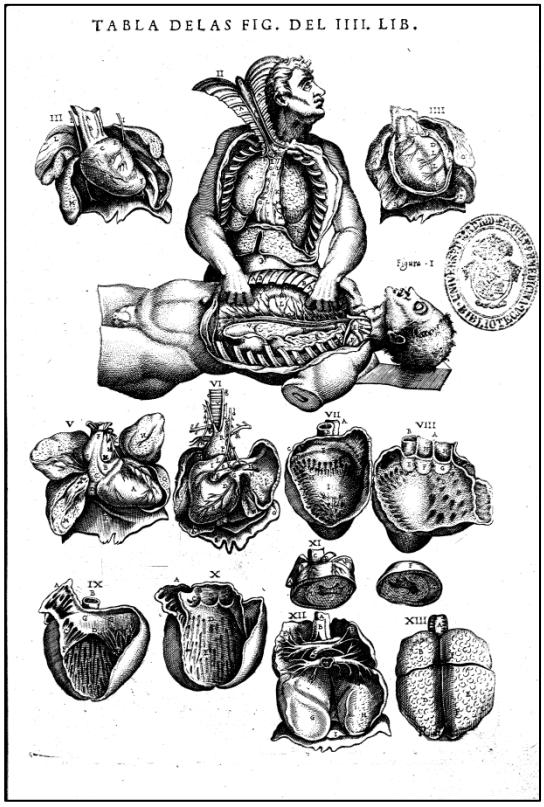


63. Grafia di Ascanio Condivi tratta dalle lettere inviate nel 1551 a Lorenzo Ridolfi [ASF, Acquisti e doni, ins. I].

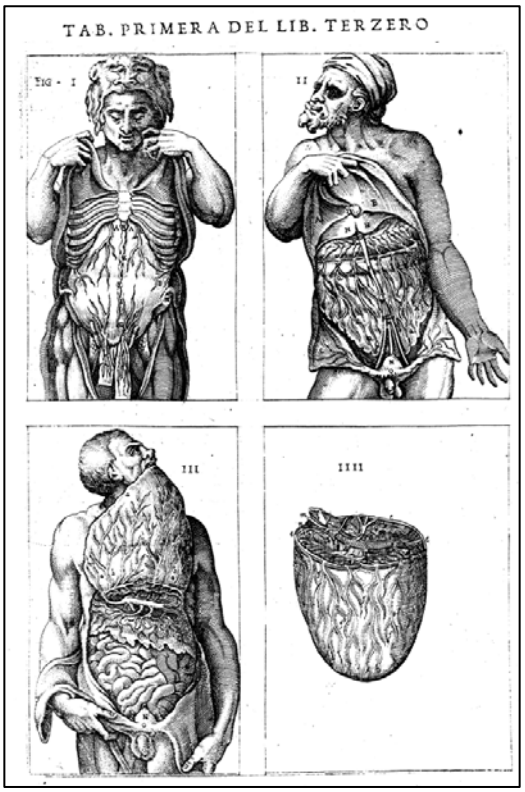


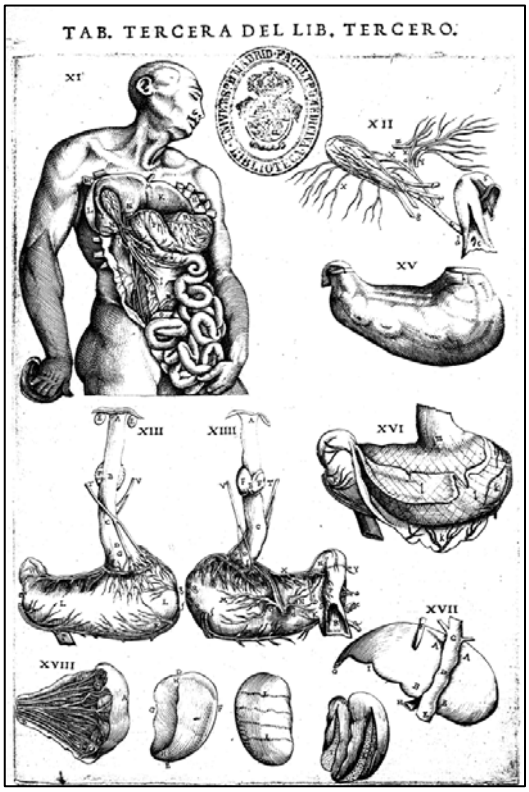
64. Numeri scritti sui disegni di Michelangelo Buonarroti, (part).

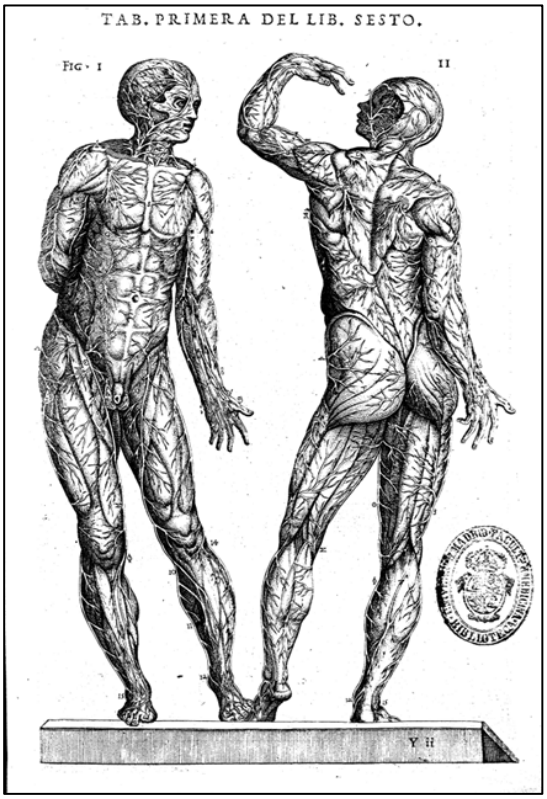




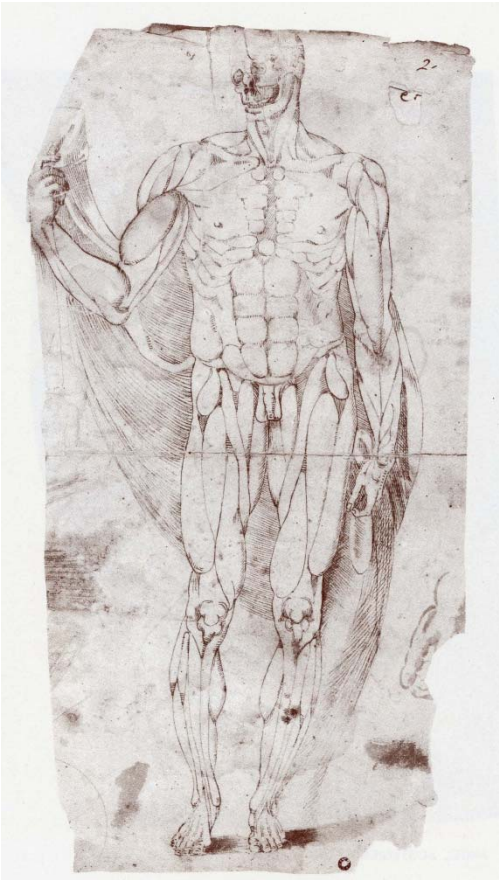
In alto da sinistra: 65. N. Beatrizet, su disegno di G. Becerra (attr.), Tav. I Libro II, incisione in J. Valverde de Hamusco, *Historia de la composicion del cuerpo humano*, Roma 1556; 66. N. Beatrizet su disegno di G. Becerra (attr.), Tav. VI Libro III, *Ibidem*; 67. N. Beatrizet [da Anonimo], Libro IV, *Ibidem*.



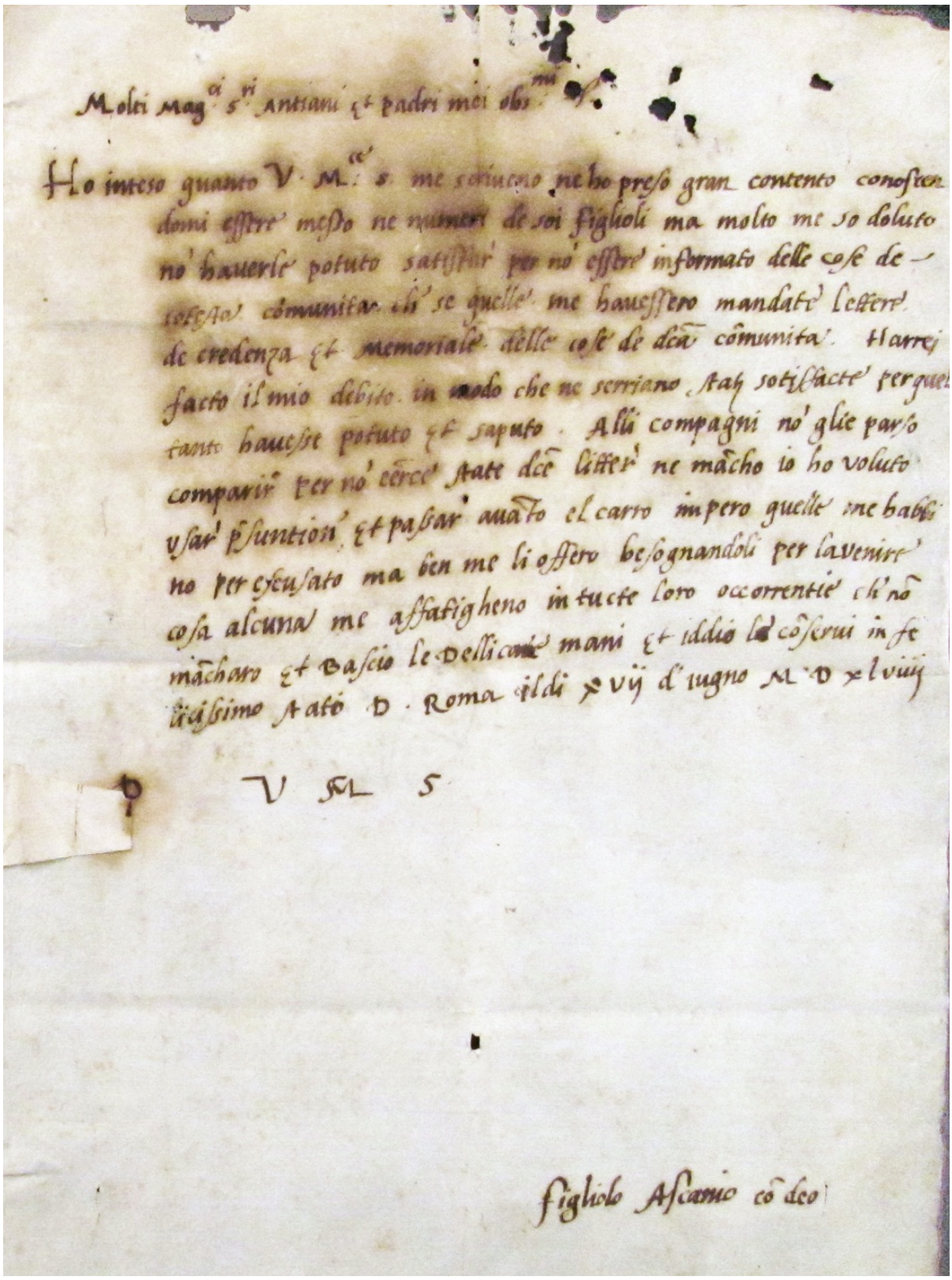




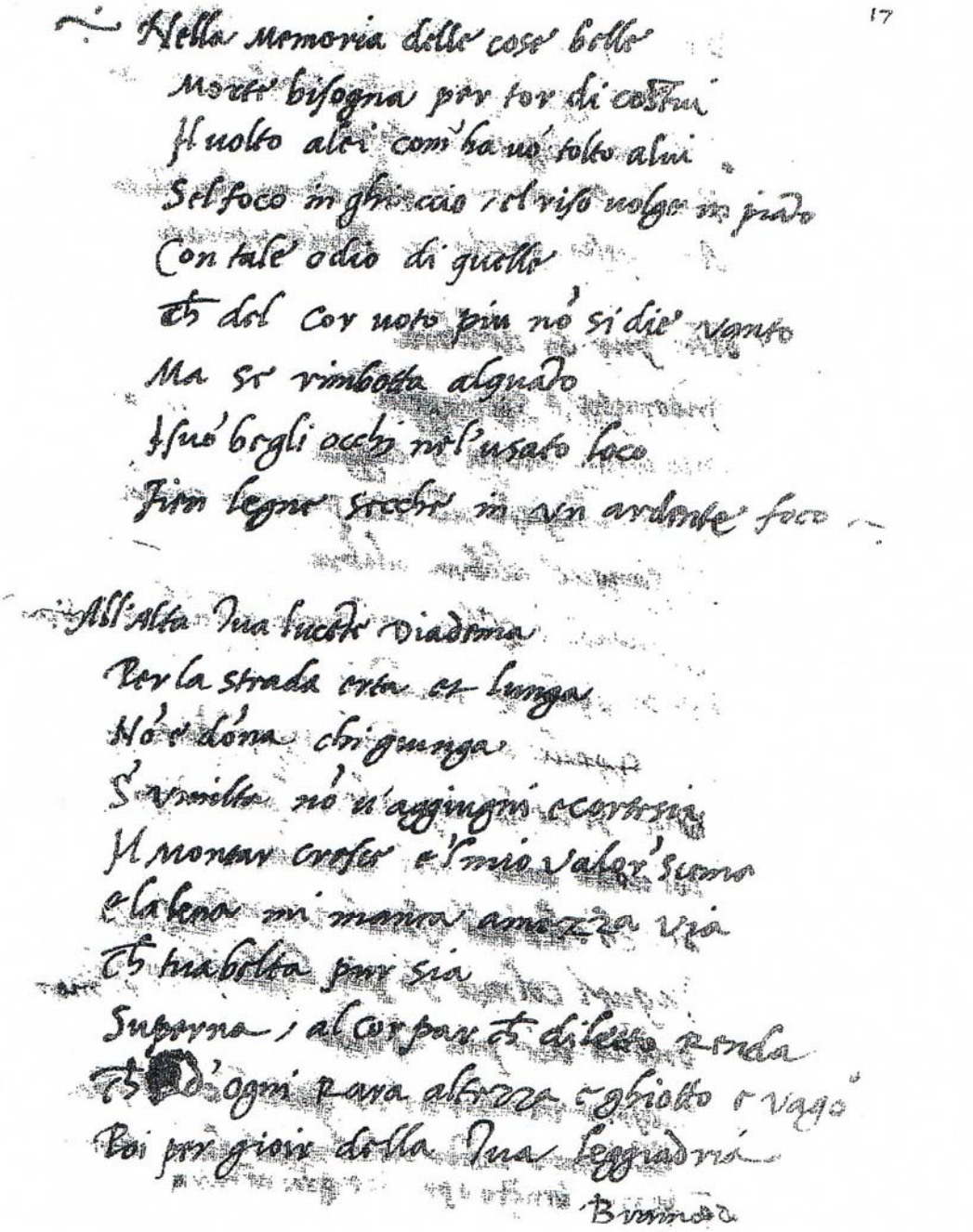
Dall'alto da sinistra: 68. N. Beatrizet [da Anonimo], Tav. I Libro III, *Ibidem*; 69. N. Beatrizet [da Anonimo], Tav. II Libro III, *Ibidem*; 70. N. Beatrizet [da Anonimo], Tav. III Libro III, *Ibidem*; 71. N. Beatrizet [da Anonimo], Tav. I Libro VI, *Ibidem*.



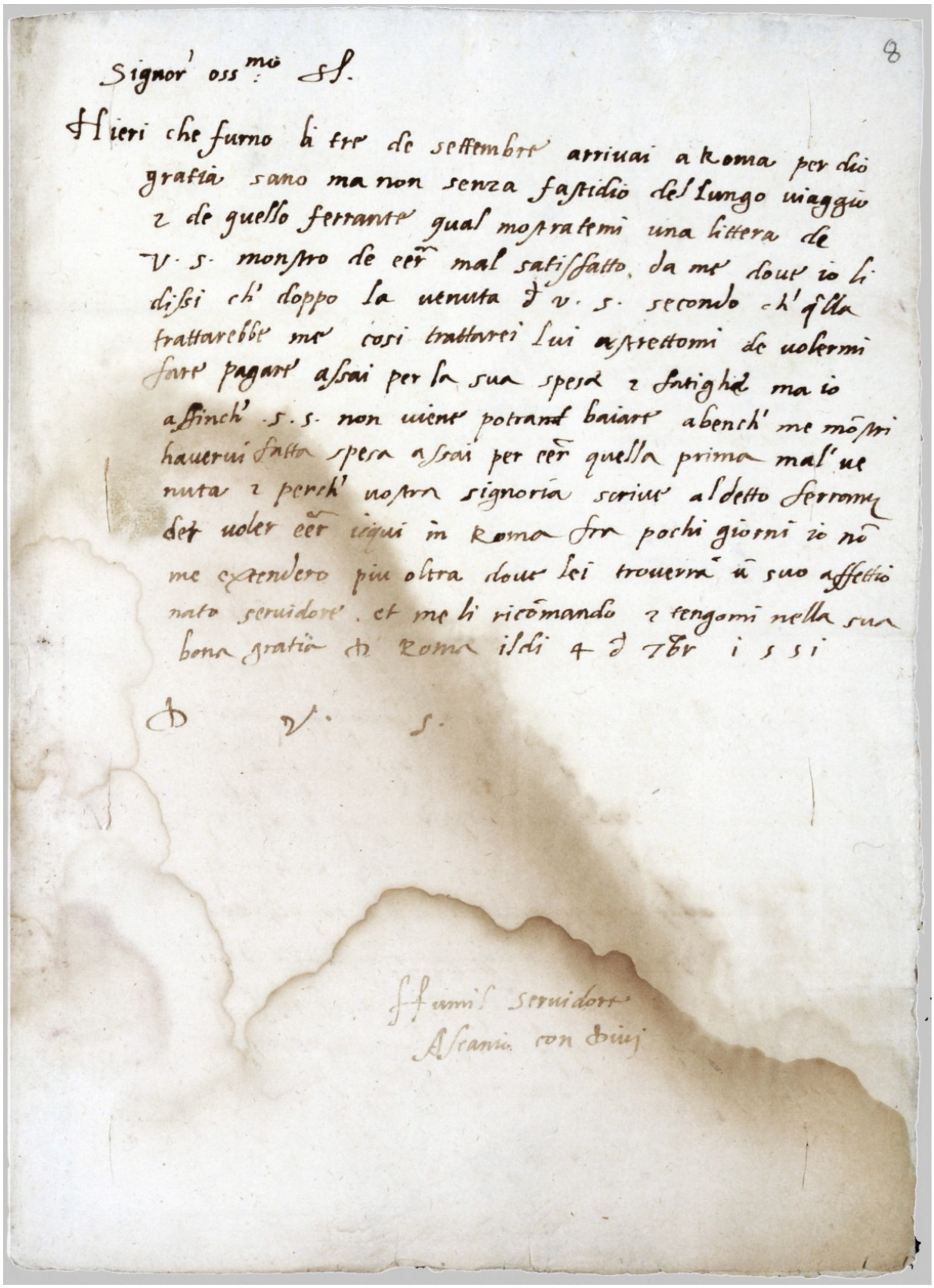
Da sinistra: 72. Ignoto artista del sec. XVI, *Studi anatomici*, Madrid, Museo Casa de la Moneda, inv. 21; 73. Ignoto artista del sec. XVI, *Studi anatomici*, Madrid, Museo Casa de la Moneda, inv. 29.



74. Ascanio Condivi, *Lettera agli Anziani di Ripatransone.* 17 giugno 1549, Ripatransone, Museo Civico, Palazzo Bonomi Gera; inv. IG 1470.



75. Michelangelo, *Nella memoria delle cose belle*/ *All'alta tuo lucente diadema*.., 1546 ca., BAV, Vat. Lat. 3211, f. 17.



8

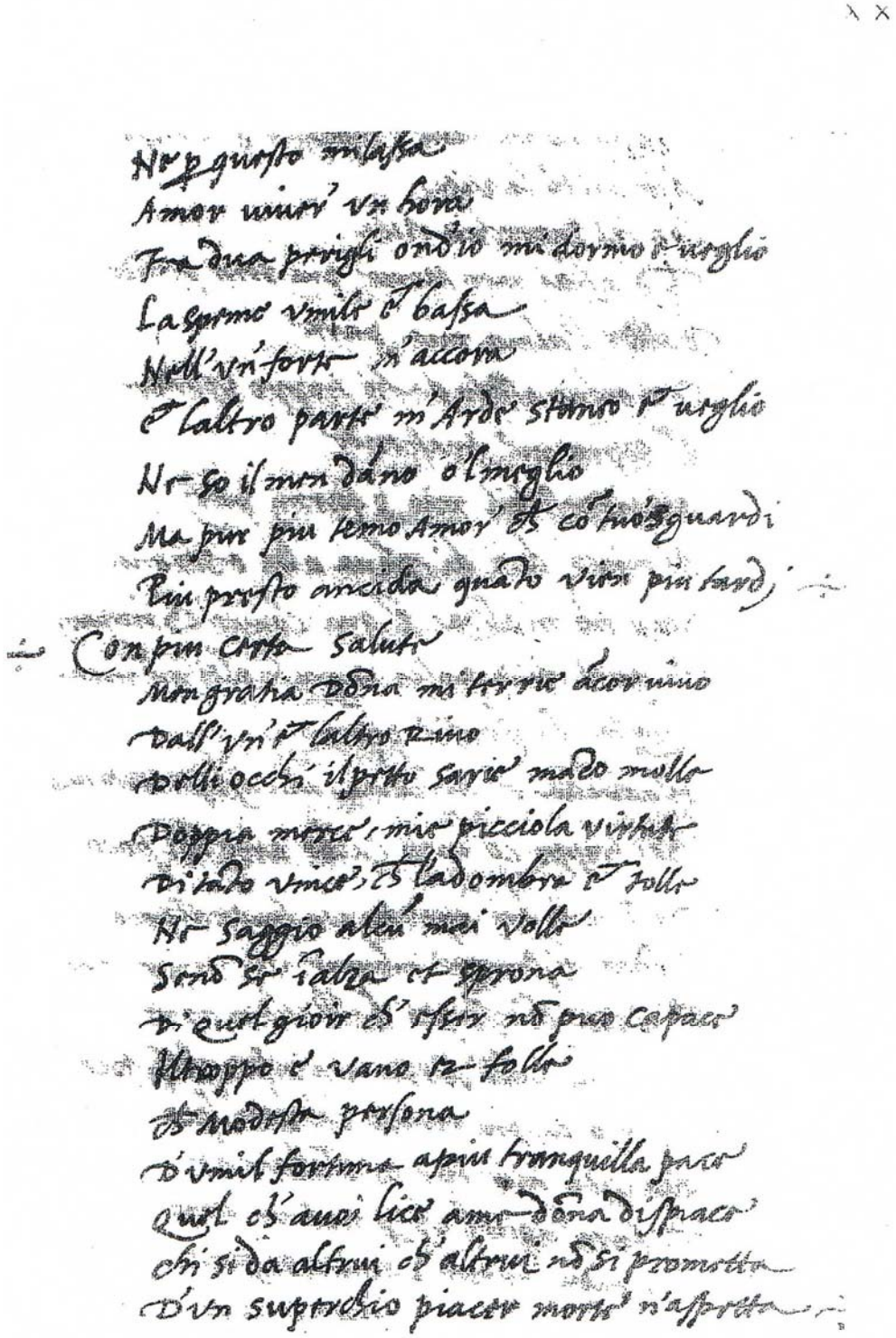
Signor' oss.mo SS.

Hieri che furno li tre de settembre arriuai a Roma per dio
gratia sano ma non senza fastidio del lungo uiaggio
e de quello ferrante qual mostratemi una littera de
V. S. monstro de eer mal satisfatto da me doue io li
dissi ch' doppo la uenuta d' V. S. secondo ch' q̃lla
trattarebbe me cosi trattarei lui astrettomi de uolermi
fare pagare assai per la sua spesa e fatighe ma io
affinch' S. S. non uiene potrant baiare abench' me mõstri
hauerui fatta spesa assai per eer quella prima mal' ue
nuta e perch' uostra signoria scriue al detto ferrante
det uoler eer icqui in Roma fra pochi giorni io nõ
me extendero piu oltra doue lei trouerrà ũ suo affettio
nato seruidore. et me li ricõmando e tengomi nella sua
bona gratia di Roma il di 4 d' 7br 1551

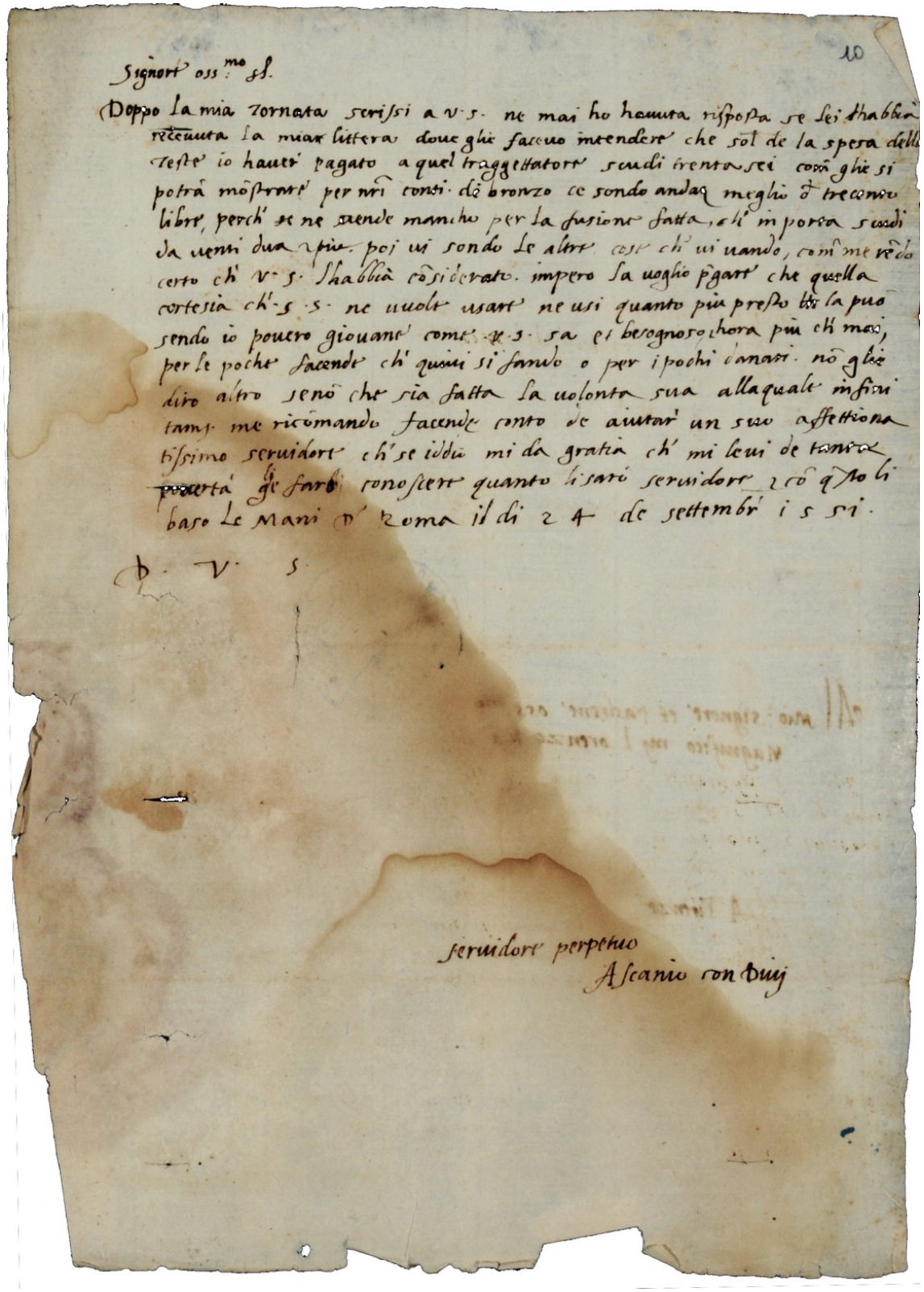
D V. S.

Humil seruidore
Ascanio con Diuj

76. Ascanio Condivi, *Lettera a Lorenzo Ridolfi*, 4 settembre 1551, ASF, Acquisti e Doni, 67, ins. I.



77. Michelangelo, *Non altrimenti contro a sè cammina/ Con più certa salute...*, 1545 ca., BAV, Vat. Lat. 3211, f. 20.



10

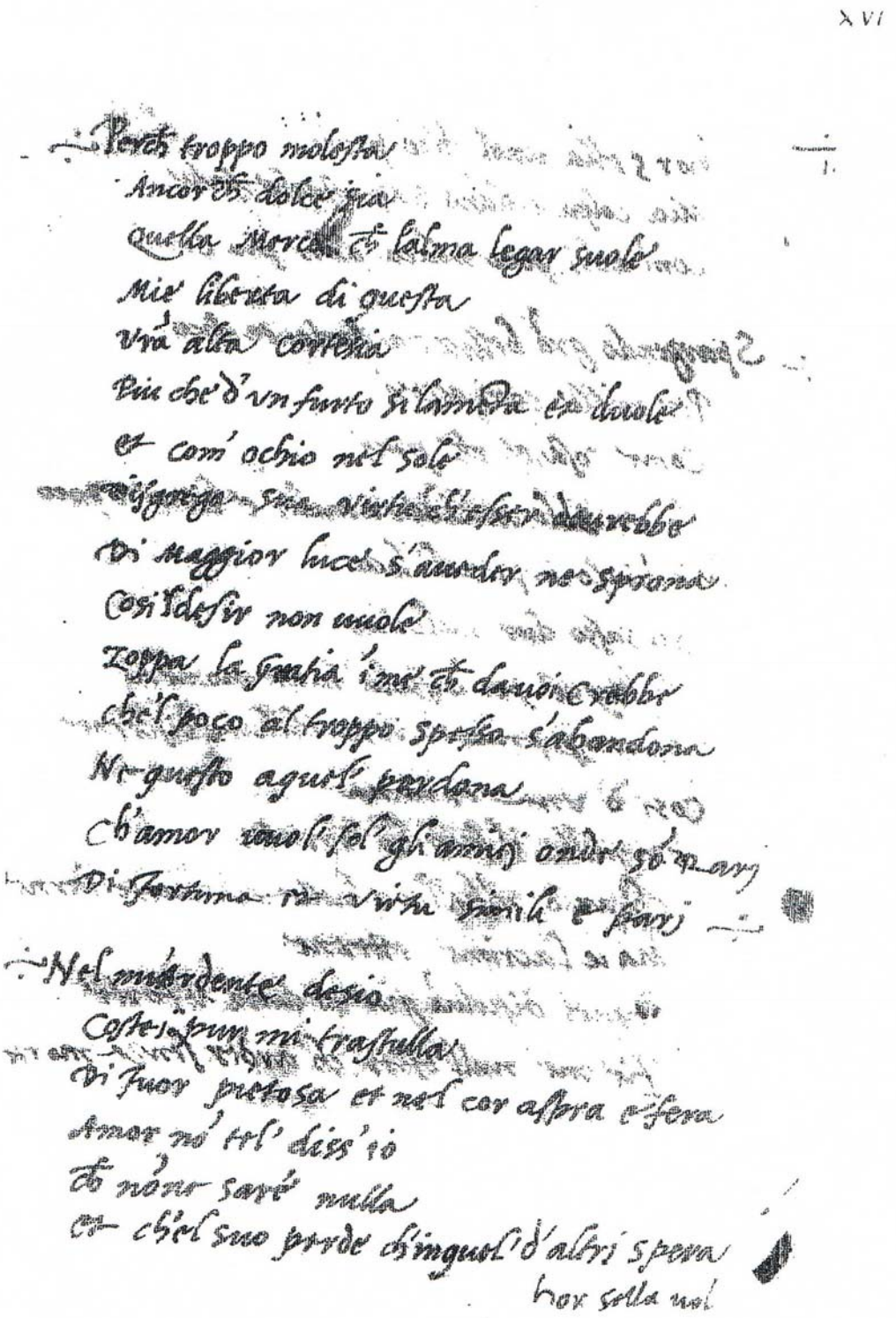
Signore oss.mo sl.

Doppo la mia tornata scrissi a v. s. ne mai ho hauuta risposta se lei l'habbia
receuuta la mia littera doue glie faceuo intendere che sol de la spesa della
teste io hauer pagato a quel traggettatore scudi trenta sei com glie si
potrà mostrare per nri conti. de bronzo ce sondo andaq meglio d trecento
libre, perch se ne uende mancho per la fusione fatta, ch' importa scudi
da uenti dua 2 piu. poi ui sondo le altre cose ch' ui uando, com me rendo
certo ch' v. s. l'habbia considerato. impero la uoglio pgare che quella
cortesia ch' s. s. ne uuole usare ne usi quanto piu presto la puo
sendo io pouero giouane come v. s. sa et besognoso, hora piu ch' mai,
per le poche facende ch' quiui si fando o per i pochi danari. no glie
diro altro seno che sia fatta la uolonta sua allaquale infini
tam. me ricomando facende conto de aiutar un suo affettiona
tissimo seruidore ch' se iddio mi da gratia ch' mi leui de tanta
~~pouertà~~ gli farò conoscere quanto li sarò seruidore 2 co q.to li
baso le Mani d' Roma il di 24 de settembr 1551.

D. V. S.

seruidore perpetuo
Ascanio con Diuij

78. Ascanio Condivi, *Lettera a Lorenzo Ridolfi*, 24 settembre 1551, ASF, Acquisti e Doni, 67, ins. I.



79. Michelangelo, *Perché troppo modesta/ Nel mordente desio...*, madrigale, 1546, BAV, Vat. Lat. 3211, f. 16.

. Ascanio Condivi e Michelangelo. La tavola dell'*Epifania* di Casa Buonarroti e il cartone preparatorio di Londra.

La figura di Ascanio Condivi si presenta come quella di un attento e scrupoloso discepolo, pronto ad ascoltare gli insegnamenti del maestro ma sostanzialmente incapace di una propria creatività; il suo apprendistato presso Michelangelo non ha portato infatti alla realizzazione di opere significative. L'unico dipinto attribuito al Condivi con certezza è una *Madonna con Bambino e Santi*, oggi conservata a Firenze presso il Museo di Casa Buonarroti, che deriva da un cartone di analogo soggetto e dimensioni simili schizzato da Michelangelo e conservato presso il British Museum di Londra. Si è inteso qui ripercorrere la storia documentaria delle due opere, e contestualmente confrontarle per evidenziarne peculiarità e differenze, discutendone poi la complessa iconografia che le caratterizza. Nel corso della ricerca è stata inoltre approfondita l'analisi di alcune opere di attribuzione molto discussa, che potrebbero essere il frutto di una collaborazione tra il discepolo e il maestro o ricondotte alla paternità del Condivi. I legami più evidenti sono stati intravisti in una tavola di piccole dimensioni raffigurante il *Ritorno dalla Fuga in Egitto*, conservata ad Oxford presso l'Ashmolean Museum, in un disegno che fa parte della collezione Bloxam della Rugby School nel Worwickshire e infine in una tavoletta raffigurante *L'incontro di Cristo con la Samaritana al pozzo*, custodita presso la Walker Art Gallery di Liverpool.

4.1 LA TAVOLA DELL'*EPIFANIA* DI ASCANIO CONDIVI

Degli aiuti e degli insegnamenti di Michelangelo dei quali aveva beneficiato il Condivi rimane testimonianza nell'unico dipinto attribuitogli con certezza, oggi conservato a Firenze presso il Museo di Casa Buonarroti[433] (FIG. 81). Si tratta di una tavola di notevoli

[433] Il dipinto di Casa Buonarroti di Firenze è realizzato tempera su tavola e misura cm 240 x 187. Vedi PROCACCI 1965, pp. 178-179; VLIEGENTHART 1976, pp. 67-69; GOMBRICH 1986, pp. 171-178; RAGIONIERI 1997, pp. 60-61; SETTIMO 2004, p. 52; ACIDINI LUCINACH 2007, pp. 335-336.

dimensioni raffigurante una *Madonna con Bambino e Santi*, definita *Epifania*, che riprende un cartone di analogo soggetto e dimensioni simili schizzato dal Buonarroti e conservato presso il British Museum di Londra[434] (FIG. 80).
Oggi siamo in grado di asserire che il cartone venne realizzato da Michelangelo per aiutare il giovane scolaro nella realizzazione della tavola, ma per tutto l'Ottocento si aveva la convinzione che anche il dipinto fosse prodotto del maestro. Spetta a Jean Paul Richter il merito di aver fatto luce sulla questione e di aver restituito la giusta paternità alle opere[435].

La storia documentaria della tavola di Ascanio Condivi inizia nel XVII secolo.
Come segnalato da Ugo Procacci, nell'Archivio di Casa Buonarroti è conservato il contratto di acquisto del dipinto datato 18 settembre 1608. In tale data Michelangelo Buonarroti il Giovane comprò la tavola dalla fiorentina Caterina Pandolfini, vedova di Bernardo Peri, credendolo autografo del prozio:

> «Addì 18 di 7bre 1608. Io Caterina di Giovanni Pandolfini donna fu di Bernardo d'Antonio Peri ho ricevuto dal Signor Michel Agnolo Buonarroti 3 cento dieci di lire sette per fiorino tanta mi pagha per la valuta di un quadro vendutoli di altezza di braccia 4 in circa con ornamento in pero, si dice di mano di Michelangniolo il vecchio Buonaruoti, e in fede la presente sarà sottoscritta di mano di detta Signora Caterina, quale è scritta di mano di me Giulio di Francesco Pitti à preghi di detta, questo di detto in Firenze. Io Caterina sopradetta affermo quanto di sopra e per fede del vero o fatto questo di mia mano in Firenze»[436].

[434] Il cartone di Michelangelo misura cm 232,7 x 165,6 ed è disegnato su 26 fogli di carta bolognese vergati e filigranati. Vedi ROBINSON 1876, n. 81; THODE 1908-1913, II, pp. 439-443; BERENSON 1938, II, p. 193, n. 1537; GOLDSCHEIDER 1951, p. 56, n.118; WILDE 1953, pp. 114-16, n. 75; DUSSLER 1959, pp. 113-114, n.178; DE TOLNAY 1947-1960,V, pp. 213-215; n.236; BERENSON 1961, II, p. 331 n. 1537; HARTT 1971, pp. 308-309, n. 440; Gere-Turner in LONDON 1975, p. 130, n.153; DE TOLNAY 1975-1980, III, pp. 52-53, n.389; WILDE 1978, p. 5, fig. 4; GOMBRICH 1986, pp. 171-178; BAMBACH 1987, pp. 131-142; HIRST 1988, pp. 128-132, n. 53; PERRIG 1991, pp. 86-93; JOANNIDES 1992, p. 250; HIRST 1993, pp. 104-105; BAMBACH 1997, pp. 69-70; HIRST 1998, p. IV; BAMBACH 1999, pp. 268, 280-281, 287-289, 338, 390 n. 73; SETTIMO 2004, p. 50; CHAPMAN 2005, pp. 261-262, n. 95; ACIDINI LUCINACH 2007, pp. 335-336; OLSZEWSKI 2008, II, n. 141.
[435] RICHTER 1897, p.152. Le argomentazioni di Richter furono riprese pochi anni dopo da THODE 1908-1913, II, pp. 439-443.
[436] Il documento si trova in FAB., ms. 103, cc.63-64v. Vedi PROCACCI 1967, p. 178.

Dalla lettura del contratto emerge che già allora esisteva qualche incertezza sull'autografia del dipinto, che era definito *di mano di Michelangelo*. Dubbio non condiviso da Michelangelo Buonarroti il Giovane, il quale aggiunse di suo pugno all'atto:

> «Ricevuta di Signora Caterina Pandolfini ne' Peri per il quadro di Michelagnolo compro da lei»[437].

La questione della vendita della tavola fu analizzata nel 1976 da Adriaan W. Vliegenthart[438], il quale ipotizzò che l'opera del Condivi fosse appartenuta in precedenza al figlio di Caterina Pandolfini, Antonio Peri, giureconsulto fiorentino. Lo storico elaborò la sua ipotesi sulla base di quanto scritto nel 1728 da Filippo Baldinucci[439] nella biografia dell'architetto e scultore Gherardo Silvani.

Nella Vita del Silvani si legge che Antonio Peri lasciò in eredità alla madre la sua collezione romana di quadri e di sculture antiche. Poco tempo dopo la donna decise di venderla e pregò il Silvani[440] di voler fungere da esperto, sicché l'architetto partì da Firenze alla volta di Roma insieme al suo procuratore, Giulio Pitti, lo stesso che avrebbe vergato l'atto di compravendita del dipinto:

> «Occorse intanto la morte del soprannominato Antonio Peri, il quale nella sua eredità avea lasciato fra gli altri effètti, ch'e' possedeva in Roma, buona quantità d'antiche statue e ottime pitture, alle quali voleva Caterina Pandolfini, madre ed erede del medesimo, dare esito; ma per ciò fare abbisognava far procaccio d'uomo valoroso in quell'arte, e di tutta fedeltà e disinteressatezza: il perchè essendo per molte esperienze ben nota a Benedetto Pandolfini, stretto parente di Caterina, la soprabbondante sufficienza di Gherardo per tutto il bisogno, lui ne ricercò. Partissi dunque da Firenze il Silvani, insieme con Giulio Pitti, che dovea assistere alla terminazione di quello e d'ogn'altro interesse di tale eredità; e portossi a Roma, dove ottimamente soddisfece alle sue parti»[441].

---

[437] *Ibidem*

[438] VLIEGENTHART 1976, pp. 67-68.

[439] BALDINUCCI 1681-1728, VI, p. 95.

[440] Lo stesso Gherardo Silvani fu l'autore delle sculture che ornano il sepolcro di Antonio Peri e di sua madre Caterina presso la chiesa della SS. Annunziata di Firenze. Così infatti è riportato nella *Firenze antica e moderna* di Follini e Rastrelli: «Le due Statue di S. Pietro, é di S. Paolo, che sono nelle nicchie dei piastroni in sul Presbiterio per sacro ornamento del Sepolcro d'Antonio Peri Nobile Giureconsulto Fiorentino, postavi la prima nel 1601, e 1' altra per accompagnatura, dopo la morte del Peri, dalla nobil Donna Caterina Pandolfini sua Madre in esecuzione della di lui ultima volontà l'anno 1609. Sono del Silvani; l' invenzione è però del Caccini. Sono pure opere del medesimo Scarpello i quattro Cherubin, che sono nell' ornamento di queste nicchie», in FOLLINI-RASTRELLI 1789-1802, III, p. 317.

[441] BALDINUCCI 1681-1728, VI, p. 95.

Dopo l'acquisto, prima di essere collocata nella Galleria di Casa Buonarroti, la tavola fu restaurata da Ottavio Vannini sotto la direzione di Domenico Passignano (DOC. XLI). Una volta terminato il restauro, il quadro venne attaccato al muro tramite delle spranghe e fu incorniciato con una listarella di legno per poi essere incastrata entro una grande cornice in pietra serena, in seguito dorata (DOC. XLII) [442]. Michelangelo il Giovane teneva in gran considerazione il dipinto dal momento gli riservò un posto d'onore insieme con la *Centauromachia* sulla parete breve della Galleria, di fronte le finestre.

La convinzione che il dipinto fosse di Michelangelo perdurò fino agli inizi del XIX secolo. È «una bozza di mano di Michelangelo», si dice nella Descrizione Buonarrotiana[443]; «una bozza di pittura in tavola di mano dello stesso Buonarroti», asserisce il Baldinucci. Ed anche in un'incisione del dipinto, realizzata tra il 1790 e il 1810, da Gaetano Cecchi e Carlo Lasinio, su disegno di Carlo Bozzolini, si ritrova un'iscrizione che ne ricorda la presunta paternità:

La Santa famiglia e vari altri Santi
Pittura in tavola a olio
di Michelangiolo Buonarroti
alta Ba. 4, e soldi 8. larga Ba 3 1/4' (FIG. 83)[444].

L'attribuzione si fece via via più cauta nel pieno Ottocento «una gran tavola di sconosciuto soggetto abbozzata da Michelangelo», dice il Fantozzi; «opera non finita di Michelangiolo» asserisce lo Scotti; «abbozzata e inoltrata da Micelangelo», scrive il Gelli; e infine nel Fabbrichesi si legge «attribuita a Michelangelo Buonarroti»[445].

Tanto premesso è necessario ripercorre la storia documentaria del cartone di Michelangelo per capire come sia stato possibile correggere l'antica attribuzione e riconoscere nel Condivi l'autore della tavola di Firenze.

---

[442] I documenti, conservati a Firenze presso l'Archivio Buonarroti Ms. 101-2,cc. 69, 71 e Ms 101-4 (A), cc. 37-47, sono menzionati in PROCACCI 1967, p. 178 e VLIEGENTHART 1976, p. 68. Vedi *infra*, p. 266, Docc. XLII-XLIII.

[443] *Descrizione Buonarrotiana* è definita la Descrizione della Galleria di Casa Buonarroti fatta nel 1684ca. da Michelangiolo di Leonardo di Buonarroto Buonarroti. Per la *Descrizione* e i riferimenti all'opera vedi PROCACCI 1967, pp. 219-230.

[444] L'incisione è custodita a Londra presso il Dipartimento di disegni e Stampe del British Museum, Inv. 1898,0215.12.

[445] Le citazioni sono riportate in PROCACCI 1967, p. 178.

4.2. IL CARTONE DELL'*EPIFANIA* DI MICHELANGELO

La prima menzione del cartone michelangiolesco è rintracciabile nell'inventario *post mortem* del Buonarroti. L'artista si spense il 18 febbraio 1564 ed il giorno successivo la sua morte, di sabato mattina, si presentò presso la sua casa a Macel de' Corvi una commissione del Governatore di Roma formata dall'auditore fiscale Angelo Antonio degli Amati e dal notaio Roberto Ubaldini, inviata probabilmente dietro suggerimento dell'ambasciatore fiorentino Averardo Serristori e con la tacita approvazione delle autorità pontificie[446]. Grazie all'inventario stilato in tale occasione abbiamo un'idea di come vivesse il maestro negli ultimi anni della sua vita. È illustrato infatti l'arredo della casa di Michelangelo e la consistenza delle opere d'arte lì custodite: i vestiti pochi e «frusti» «una lettiera ferrata con pagliariccio, tre matarazzi, due coperte di lana bianca et una di pelle bianche di agnello», la biancheria riposta come nuova, nessun mobile di pregio, né quadri, né oggetti preziosi. Soprattutto il numero dei disegni deluse di molto le aspettative. I cartoni citati nell'inventario sono dieci e tra essi figura quello di nostro interesse, indicato come un cartone ove *sono designate e schizzate tre figure grandi e due putti* (DOC. XXXVI)[447].

La seconda menzione dell'opera è la fonte più importante in nostro possesso per ricostruire il legame tra il cartone e il dipinto. Si tratta della lettera scritta da Daniele da Volterra a Giorgio Vasari il 17 marzo 1564, circa un mese dopo la morte del Buonarroti[448]. Il biografo di Arezzo stava terminando la biografia di Michelangelo per la seconda edizione delle *Vite* così chiese notizie all'amico su quanto accaduto. Daniele rievocò gli ultimi momenti vissuti dall'amato maestro ed elencò le opere rintracciate presso la sua abitazione a Macel de' Corvi. In riferimento ai cartoni menzionò i quattro più significativi:

---

[446] Il fatto che fosse stato proprio il Serristori a sollecitare che venisse fatto immediatamente l'inventario dei suoi beni è testimoniato in una lettera scritta dallo stesso ambasciatore a Cosimo I de' Medici il 19 febbraio 1564. Per la lettera vedi GAYE 1839-1840, III, p. 127.

[447] Per l'inventario redatto da Roberto Ubaldini (ASR, Archivio del Tribunale Militare del Governatore, misc. atti relativi ad artisti, b. 9, fasc. 501) vedi GOTTI 1875, II, pp.148-151; TUENA 2002, pp. 196-200. Vedi *infra*, Doc. XXXVI.

[448] La salma dell'artista era ormai arrivata a Firenze e da sette giorni nella cripta di Santa Croce in attesa delle celebri onoranze funebri e di un'adeguata sepoltura nella chiesa francescana. Per un commento alle esequie funebri dell'artista vedi CECCHI 1993, pp. 57-82.

> «Quattro pezzi di cartoni, Uno fu quello, l'altro cartone che dipingeva Ascanio, se ve ne ricorda; et uno Apostolo il quale disegnava per farlo di marmo in San Pietro, et una Pietà, ch'egli avea cominciata: della quale vi si intende solo le attitudini delle figure, sì v'è poco finimento. Basta, quello del Christo è il meglio […]» (DOC. XXXIX)[449].

Secondo tale testimonianza Ascanio stava trasferendo in pittura il cartone indicato nell'inventario *post mortem* come quello in cui erano *designate e schizzate tre figure grandi e due putti.* Il riferimento è certo perché delle altre opere ricordate da Daniele sono descritti i soggetti che trovano precisa corrispondenza nello stesso inventario del 1564. Ed è verosimilmente alla medesima opera che si riferisce Giorgio Vasari nell'edizione delle *Vite* del 1568, là dove ricorda l'impegno profuso dal Condivi per trasferire in pittura il cartone offertogli dal Buonarroti:

> «Ascanio dalla Ripa Transone durava gran fatiche, ma mai non se ne vedde il frutto né in opere né in disegni, e pestò parecchi anni intorno a una tavola, che Michelagnolo gli aveva dato un cartone: nel fine se n'è ito in fummo quella buona aspettazione che si credeva di lui, che mi ricordo che Michelagnolo gli veniva compassione sì dello stento suo, e l'aiutava di suo mano; ma giovò poco»[450].

Sulla base di questi elementi è stato possibile relazionare il cartone di Londra alla tavola custodita presso Casa Buonarroti, che si mostra analoga per soggetto e dimensioni all'autografo michelangiolesco.

Per quel che concerne l'esiguo numero di disegni ritrovati presso l'abitazione dell'artista, una spiegazione si rintraccia nella lettera indirizzata dall'ambasciatore Serristoi a Cosimo I de' Medici dove si legge che Michelangelo, prima di morire, aveva bruciato molti dei suoi lavori (DOC. III). Tale comportamento fece infuriare il duca fiorentino, il quale intimò immediatamente al suo ambasciatore di far sì che quanto si era ritrovato andasse in eredità al nipote del Buonarroti, Leonardo. Il duca avrebbe potuto così chiedere in dono le opere all'erede ed entrarne finalmente in possesso.
Ed infatti, dall'atto notarile del 21 aprile 1564 sappiamo che Alessandro Pallantieri, governatore di Roma, consegnò a Leonardo otto dei dieci cartoni trovati presso la casa di

[449] GOTTI 1875, I, p. 357; FREY 1923-1940, II, pp. 53-58, n. CDXXXV; Cecchi in FIRENZE 2003, pp. 166-169, n. 53; TUENA 2002, p. 208. Daniele tralascia di parlare dei sei disegni di soggetto architettonico inerenti la fabbrica di San Pietro citati nel precedente inventario. Vedi *infra*, Doc. XXXIX.
[450] VASARI 1550-1568, ed. 1967-1987, VI, p. 111.

Michelangelo. Dei due cartoni che mancavano alla consegna uno venne dato a Tommaso dè Cavalieri[451] (DOC. LX), seguendo la volontà dello stesso Michelangelo, l'altro, vale a dire il cartone di nostro interesse, fu consegnato dal Governatore al notaio Luigi della Torre:

> «altero magno in quo sunt designate tres figure magne et duo pueri, nuncupata Epifania, dimesso pene me notarium de mandato eiusdem reverendissimi»[452] (DOC. LXI).

Dopo la consegna al notaio Torre il cartone entrò a far parte della collezione di Fulvio Orsini (1530-1600), bibliotecario di Alessandro Farnese e collezionista di libri, manoscritti e disegni dei principali artisti dell'epoca. La presenza dell'opera tra i disegni e i dipinti posseduti dall'Orsini è a noi nota grazie ad un inventario del 1600, redatto dallo stesso collezionista poco prima di morire:

> «quadro grande corniciato di noce con un cartone d'una Madonna et un San Giuliano et altre figure, di mano di Michelangelo» [453].

Tra i beni dell'erudito figuravano disegni di grande valore che alla sua morte passarono in eredità alla famiglia Farnese, presso la quale egli aveva svolto il ruolo di familiare fin dalla giovane età. Nel 1734 le opere d'arte della casata, custodite a Roma e Parma, entrarono in possesso del Re di Napoli e Sicilia, Carlo di Borbone, figlio di Elisabetta Farnese, il quale le trasferì a Napoli[454]. Nell'Archivio di Stato di Napoli si sono rintracciati gli inventari dei beni farnesiani e dall'elenco del 1728-1734 si evince che il cartone dell'*Epifania* fu donato dal re di Napoli al cardinale Valenti Gonzaga.

> «Un cartone grande tirato in tela cornice di noce con tre figure grandi di lapis nero con due putti segnato n. 20» (in margine «Regalato al Signor Cardinal Valenti Gonzaga nel 1753)»[455].

---

[451] Vedi *infra*, Doc. LX.

[452] Il documento del 21 aprile 1564 fu pubblicato per la prima volta in GOTTI 1875, II, p. 156. Vedi *infra*, Doc. LXI.

[453] De NOLHAC 1884, p. 175; HOCHMANN 1993, p. 82.

[454]Carlo di Borbone trasferì le collezioni d'arte di Parma e Roma a Napoli. Per le note storiche sulla formazione della raccolta di disegni, oggi conversati presso il Gabinetto di Disegni e Stampe del Museo di Capodimonte si veda MUZII 1987, pp. 11-93. Per la storia del cartone michelangiolesco preparatorio dell'affresco della *Crocifissione di San Pietro* della Cappella Paolina vedi ivi, catt. 2-4.

[455] Fusco in MUZII 1987, p. 287.

Ed invero anche Bottari nel 1760 ricorda l'episodio su segnalazione del noto collezionista francese Jan Pier Mariette:

> «il cartone per questo quadro è stato gran tempo nel palazzo Farnese e ultimamente fu donato dal re di Napoli al fu signor Cardinale Gonzaga, ed è certamente originale»[456].

Secondo Simonetta Prosperi Rodinò[457] un dono così rilevante da parte del Re di Napoli mirava ad ingraziarsi il cardinale vista la sua influenza all'interno della corte pontificia.
Il cartone ritornò dunque a Roma ed entrò a far parte della grandiosa collezione di Silvio Valenti Gonzaga, segretario di Benedetto XIV. Il Gonzaga era un grande mecenate e appassionato d'arte, tanto che per tutta la vita si adoperò per mettere insieme una importante raccolta di opere d'arte moderna, tra le quali spiccavano i disegni e le stampe.
Il cartone di Michelangelo è segnalato nel catalogo a stampa del 1756 in cui sono riuniti i quadri posseduti dal cardinale:

> «Lettera N: Quadro alto palmi 11, largo palmi 7, rappresentante Disegno in carta di Michelangelo Buonarrota»[458].

Sicuramente l'*Epifania* rappresentava uno dei pezzi più importanti della raccolta, tuttavia già nel 1809 l'opera si trovava sul mercato artistico romano e fu prontamente comperata da Guillaume Guillon Lethièr, artista francese direttore dell'Accademia di Francia a Roma. Il 5 maggio 1809 il Lethièr scrisse entusiasta dell'acquisto appena compiuto al direttore del Musée Napoléon, Vivant Denon,:

> «Ho acquistato alla vendita del cardinale Valenti una cosa molto rara, è un cartone di Michelangelo, raffigurante personaggi un po' più grandi del naturale: un vecchio, un uomo di età matura, una donna e due bambini»[459].

---

[456] BOTTARI 1759-1760, III, p. 168.

[457] PROSPERI VALENTI RODINÒ 2005, p. 271-272. Il cartone non fu immortalato nel quadro del Pannini raffigurante la *Galleria* del cardinale Silvio Valenti Gonzaga solo perché questa sorta di catalogo figurato fu dipinto nel 1749, mentre il cartone entrò in possesso del Valenti quattro anni dopo.

[458] Per l'inventario vedi PIETRANGELI 1961, p. 71.

[459] La lettera si trova presso l'Archives des musées nationaux di Parigi, ZOO, 5 maggio 1809, Corrispondace n.° 1865 ed è citata da Bicart See- Dupuy in PARIGI 1999, p. 453, nota n.° 11: «Jai acheté à la vennte du cardinal Valenti une chose fort rare, c'est un carton de Michel-Ange, figures un peu plus fortes que nature savoir un vieillard, un homme d'un âge mur une femme & deux enfants». In realtà Lethièr aveva avvertito preventivamente Denon dell'acquisto come dimostra un'ulteriore lettera dei primi di maggio del

Il successivo proprietario fu il famoso collezionista Thomas Lawrence che ne entrò in possesso in data imprecisata e cinque anni dopo la sua morte, avvenuta nel 1830, fu acquistata da Samuel Woodburn. Nel 1860 il cartone subì un successivo passaggio di proprietà: venduto all'asta di Christie's a John Malcom di Poltelloch[460], straordinario collezionista di disegni, entrò a far parte della collezione del British Museum nel 1895[461].

Per quel che concerne la paternità del cartone la critica si è trovata nella maggioranza dei casi concorde sull'attribuzione a Michelangelo Buonarroti. D'altronde la storia documentaria del cartone inizia, come abbiamo visto, con il suo ritrovamento presso la casa del Buonarroti a Macel de'Corvi, cosa che ha rafforzato la tesi che il maestro avesse realizzato l'opera. Ciò detto è da notare che il cattivo stato di conservazione del cartone, i contorni delle figure più volte ripassati e i molteplici pentimenti[462] rendono la sua lettura molto controversa.
Bernard Berenson mise in luce tali caratteristiche e sottolineò che era necessario un attento studio per rintracciare la mano del maestro toscano:

> «Ci vogliono molto studio, pazienza e fede per discernere in questo cartone, miseramente guasto e restaurato, la mano di Michelangelo, ma è possibile riconoscerla, e senza tema di errare, specialmente nell'Evangelista, che è relativamente intatto e nei Fanciulli»[463].

Solo Karl Frey[464] ipotizzò potesse trattarsi di un lavoro di un assistente, ma la sua asserzione non fu più ripresa fino al 1991, quando Alexander Perrig[465] sostenne con decisione che il disegno fosse da ascrivere al catalogo di Ascanio Condivi. Perrig partì da

---

1809. Denon si trovava a Vienna, sicché fece rispondere a Lavallée, Segretario del Museo del Louvre, che «desirerait bien l'acuérir pour le musée, mais il n'a aucun fonds disponible pour ses acquisitions. Cependant, comme il présume que votre intention est de l'envoyer à Paris, il vous invite à le joindre à la fresque que vous expédirez et peut-etre s'arrangera-t-il avec vous pour le joindre au précieux cabinet de dessins qu'il posséde et que vous connoissez», in *Ibidem*.

[460] ROYALTON KISCH-CHAPMAN-COPPEL 1996, p. 9.

[461] JOANNIDES 2007, p. 5.

[462] I pentimenti sono evidenti nel manto di pelliccia del San Giovannino e nei contorni delle figure principali, soprattutto le Vergine ne mostra nella testa, nel braccio sinistro e nella gamba destra.

[463] BERENSON 1938, II, p. 193, n. 1537. Per il testo ampliato e ripubblicato in italiano vedi BERENSON 1961, p. 331, n. 1537.

[464] FREY 1923-1930, II, p. 37.

[465] PERRIG 1991, pp. 86-93.

una rianalisi delle fonti e soffermò la sua attenzione sul fatto che dei due cartoni rimasti a Roma solo quello dell'*Epifania* fu dato in consegna al notaio Torre senza che fosse reclamato da nessuno; viceversa, il cartone *Cristo e la Madre* era conteso sia da Tommaso dè Cavalieri che dal cardinale Moroni, il quale si dichiarava committente dell'opera. E, stando allo scambio epistolare tra Giorgio Vasari e a Daniele da Volterra, a quest'ultimo cartone erano interessati anche i due artisti[466]. Secondo lo studioso, all'*Epifania* fu riservata minor importanza proprio perché era opera del giovane Condivi, sicché se ne persero le tracce fino alla ricomparsa nell'inventario di Fulvio Orsini. Probabilmente, dice sempre il Perrig[467], un committente dell'aristocrazia romana commissionò il dipinto al Condivi dopo essersi assicurato che Michelangelo avrebbe realizzato il cartone preparatorio, ma il maestro toscano non mantenne la promessa. Il giovane Ascanio cercò, dunque, di portare a termine il disegno da solo, sicché l'espressione di Daniele da Volterra «il cartone che dipingeva Ascanio» è da intendersi in riferimento al cartone di Londra, non al dipinto di Casa Buonarroti. Il verbo "dipingere" un cartone, secondo lo storico, esprimeva – in accordo al significato del XVI secolo – prima di tutto l'atto di produrre qualcosa mentre per il mero atto di rendere in pittura si usava più spesso il verbo *colorire*. Altra argomentazione a sostegno dell'attribuzione a Condivi è lo stile dell'opera che, sempre secondo lo storico[468], è di molto inferiore rispetto agli autografi michelangioleschi. I numerosi pentimenti presenti sul foglio sono da interpretarsi come il continuo sforzo di Ascanio nel migliorare la sua opera. Quanto alla tecnica il cartone dell'*Epifania* venne realizzato disegnando da minima distanza con movimenti del polso e delle dita tali da non permettergli di ampliare il raggio di azione; si spiega così la composizione carica di linee più volte ripassate, evidenti soprattutto se osservata da un punto di vista ravvicinato.

Ed è proprio in merito a questo ultimo punto che, nella recensione al testo di Perrig, l'esperta di tecnica grafica rinascimentale, Carmen Bambach[469] si è trovata in disaccordo con l'analisi dello studioso, pur lodando l'audacia delle sue posizioni. Le argomentazioni

[466] Nella lettera inviata a Giorgio Vasari il 17 marzo 1564 Daniele da Volterra descrive il disegno del *Cristo e la Madre* come il più bello e dice che avrebbe voluto realizzarne una copia: «Basta, quello del Cristo è il meglio; ma tutti sono iti in luogo che si durerà fatica a vederlo, non che a riaverli; pur'io ho fatto ricordare al cardinale Morone ch'è fu cominciato a stantia sua; e offertomi di fargnene una copia, se lo potrà riavere», Vedi *infra*, Doc. XXXIX.

[467] PERRIG 1991, pp. 88-89.

[468] Ivi, p. 89.

[469] BAMBACH 1997, pp. 67-70.

elaborate dal Perrig in merito alla tecnica esecutiva non hanno tenuto conto del contesto rinascimentale italiano in cui il cartone fu realizzato. Nel XVI secolo il disegno dei grandi cartoni veniva calibrato per mostrare l'effetto da lontano, come rivelano le figure sullo sfondo volutamente schizzate in maniera meno precisa al fine di farle apparire secondarie. Sembrerebbe oltremodo singolare il fatto che un artista che dipinse un quadro mediocre quale *Madonna e Santi* di Firenze fosse in grado di realizzare un cartone di tale portata creativa e tale lirismo come quello di Londra. Riprendendo le parole di Hartt, «nonostante la mole imponente e la nebulosità delle figure, esse si muovono con una grazia misteriosa»[470].

Con i suoi oltre due metri di altezza il cartone dell'*Epifania* sembrerebbe una prova troppo laboriosa per un giovane provinciale alle prime armi, fermo restando che il Condivi dovette esercitarsi intensamente per cogliere l'occasione unica di apprendere il fare artistico dal massimo artista toscano.

4.3. LA TAVOLA DI ASCANIO CONDIVI ED IL CARTONE DI MICHELANGELO A CONFRONTO

Il cartone di Londra è stato indicato a ragione come il cartone preparatorio del dipinto di Casa Buonarroti. In campo artistico è definito cartone un modello, uno studio preparatorio per la realizzazione di un dipinto che solitamente si realizza in rapporto di scala 1:1, vale a dire delle stesse dimensioni con le quali si realizzerà il dipinto.

Il cartone di Michelangelo ed il dipinto di Ascanio hanno infatti dimensioni molto simili: rispettivamente cm 232,7 x 165,5 e cm 240 x 187. In riferimento all'opera michelangiolesca possiamo dire che è formata da 26 fogli di carta reale bolognese, vergati e filigranati, con un marchio che raffigura un'ancora inscritta in un cerchio[471] .

Un confronto può essere effettuato con l'altro grande cartone michelangiolesco preparatorio della *Crocifissione di San Pietro*, affresco realizzato nella Sala Paolina in Vaticano, per il quale vennero utilizzati gli stessi fogli, considerati dall'artista di qualità eccellente. Il cartone, oggi custodito nel Museo di Capodimonte di Napoli, è l'unico

[470] HARTT 1971, p. 309: «For all the immense bulk and nebulous extent of the figures, they move and speak with an uncanny grace».

[471] Un catalogo delle filigrane presenti sui fogli utilizzati dal Buonarroti è stato curato da Jane Roberts. Nel testo il simbolo della filigrana dei fogli di nostro interesse non è riportato ma può essere avvicinato all'ancora C, vedi ROBERTS 1988, p. 16.

frammento del cartone principe utilizzato da Michelangelo per la realizzazione dell'affresco[472] e, a differenza dell'*Epifania*, si presenta finito in tutte le sue parti (FIG. 84).

Secondo l'analisi della Bambach, il Condivi trasferì il disegno su un "cartone sostitutivo" che era stato preventivamente annerito sul retro tramite il gesso, sì da creare una sorta di carta carbone. La studiosa aveva potuto tuttavia solo ipotizzare che il trasferimento fosse avvenuto tramite la tecnica dell'incisione, poiché ancora nel 2007 non era stata effettuata l'analisi ravvicinata dell'opera che avrebbe chiarito il procedimento utilizzato. Oggi sappiamo, grazie alla segnalazione di Cristina Acidini Lucinach[473], che le incisioni a stilo sono effettivamente presenti sul foglio.

Ma vediamo nel dettaglio le opere. Nel cartone la composizione è dominata dalla figura piena e maestosa di Maria, semiseduta su un invisibile trono o sostegno, con una veste che scivolata giù sul braccio lascia intravedere uno spallino. Ella con la mano destra solleva l'abito per mostrare il piccolo Gesù, il quale dorme accoccolato su un cuscino tra le sue gambe divaricate e con la mano sinistra tocca una figura maschile, molto probabilmente San Giuseppe, con un gesto che sembra volerlo fermare dal proferire parola. Egli la guarda infatti dubbioso, sollevando verso la barba il dito indice della mano destra. In basso davanti a lui San Giovannino, raffigurato nudo e con il braccio sinistro sollevato in un gesto di sorpresa, si sporge a guardare il Bambino. Sempre in primo piano a destra di Maria una figura maschile molto enigmatica sembra interrogarla e si protende in avanti con il braccio sinistro teso nel gesto di spronarla a parlare. Sullo sfondo si intravedono cinque personaggi appena abbozzati: a destra la sagoma di due uomini, a sinistra quella di un anziano e al centro, tra Maria e il Santo, qualche traccia appena accennata di un'ulteriore figura. Nel cartone convivono infatti parti portate ad un alto grado di finitura, con la definizione del chiaroscuro attraverso il delicato graduare della matita, e altre appena tratteggiate.

Nella composizione del cartone un'indiscussa centralità è occupata dalla figura di Maria ed i personaggi intorno le fanno da corollario. Stessa rilevanza sembra attribuita, infatti, alla figura di Giuseppe e al Santo a destra della Vergine. Nel dipinto di Ascanio invece

[472] Il cartone di Napoli non venne mai applicato sull'intonaco umido e il disegno fu trasferito su fogli più piccoli e maneggevoli tramite lo spolvero, come desumibile dai minuscoli fori presenti sulla superficie. Vedi BAMBACH 1999, p. 287.

[473] ACIDINI LUCINACH 2007, p. 335.

Maria condivide il centro della scena con la figura imponente del Santo. Nell'opera michelangiolesca quest'ultimo personaggio è tagliato dal bordo laterale, mentre la tavola, essendo di qualche centimetro più larga e alta rispetto al cartone, lo raffigura nella sua interezza.

Non sappiamo se le differenze tra le due composizioni siano riconducibili alla volontà del discepolo o piuttosto non siano delle difficoltà incontrate in corso d'opera per la nebulosità del disegno. Come è agevole intendere, per il giovane discepolo fu una prova molto impegnativa trasporre su tavola un cartone di dimensioni così imponenti e con i contorni indistinguibili[474]. L'incomprensione dell'opera dal parte del Condivi si rivela nella trascrizione dei personaggi in secondo piano, che egli accumula in maniera irrazionale, e ancora nel trattamento dei volumi, affidato soprattutto alla linea di contorno e alla stesura piatta di tinte in contrasto, piuttosto che all'azione modellante di luci e ombre.

L'unica differenza che denota originalità e una certa capacità inventiva, qualora origini esclusivamente da un'idea del Condivi, si rintraccia nella realizzazione della parte bassa del dipinto, là dove sono dipinte delle briglie intorno alla figura del Bambino, una sorta di guinzaglio con il quale Maria lo sostiene. Nel cartone michelangiolesco del particolare non vi è alcuna traccia: la Vergine è rappresentata semplicemente nell'atto di sollevare la propria veste per lasciare intravedere Gesù[475] .

Il discepolo modifica inoltre la posizione delle braccia del san Giovannino: mentre nel cartone il piccolo Santo ha solo il braccio sinistro piegato, nella tavola è rappresentato con l'indice della mano sinistra che punta verso l'alto e il braccio destro sollevato per mostrare un bastoncino a forma di croce.

Nella parte superiore del dipinto il Condivi si sforza di trascrivere fedelmente i personaggi appena abbozzati da Michelangelo. Nel cartone il grado di finitezza di ogni figura è proporzionale alla distanza dal primo piano, le teste presenti sul fondo sono dunque semplicemente abbozzate; tra queste si distingue abbastanza bene quella

[474] Si ricordino a questo proposito le parole di Vasari nella biografi Giuntina dove dice che Michelangelo cercava di aiutare personalmente Ascanio nella realizzazione della tavola. Vedi *supra* p. 187.

[475] La parte bassa del cartone è molto difficile da leggere e di fatti anche il Wilde nel catalogo delle opere conservate al British Museum confuse la lettura (WILDE 1953, p. 115). Il fatto che nel cartone non siano rappresentate briglie è reso noto nell'articolo di Diane Finiello Zervas e Michael Hirst: «Un recente esame ravvicinato del cartone, facilitato dalla rimozione del vetro, stabilisce senza alcun dubbio che, con la mano destra, la Vergine sta sollevando la propria veste per rivelare il Cristo bambino», in FINIELLO ZERVAS-HIRST 2008, p. 141.

dell'uomo anziano a destra dietro Giuseppe, mentre solo schizzati sono i due personaggi a sinistra. Ancor meno visibile la donna e l'altro uomo dietro Maria, le cui figure sono appena segnate da poche linee. Per la loro realizzazione il Condivi prende come modello la fisionomia del Santo alla destra della Vergine e lo ripropone nei volti dei personaggi maschili sullo sfondo mentre caratterizza la figura femminile con il particolare del capo ammantato da bende bianche.

La tavola di Firenze non venne ultimata dal discepolo, come desumibile dal fatto che nel quadro molti sono i particolari lasciati ad uno stadio di non finito. Tali dettagli sono evidenti soprattutto nella parte inferiore del dipinto, per esempio nella raffigurazione dei piedi dei personaggi in primo piano.

4.4. DATAZIONE ED IPOTESI DI COMMITTENZA

Il cartone di Londra è una delle opere più enigmatiche realizzate dal massimo artista toscano. Nonostante i continui studi e le ricerche sul tema molti aspetti non sono ancora del tutto chiari.

È possibile tuttavia indicare con un certo grado di sicurezza la datazione del cartone, dal momento che mostra caratteristiche esecutive e stilistiche tipiche dei disegni realizzati da Michelangelo alla metà del Cinquecento.

Il disegno tracciato a carboncino è caratterizzato dalla ripetizione continua delle linee di contorno, elemento peculiare degli studi della *Crocifissione* eseguiti dall'artista nello stesso periodo[476]. Ed inoltre ulteriori elementi di analogia scaturiscono da un confronto con i lavori che impegnarono maggiormente il Buonarroti dal 1542 al 1555: le scene della *Conversione di San Paolo* e della *Crocifissione di San Pietro*[477] affrescate sulle pareti

[476] Per i disegni della Crocifissione realizzati alla metà del secolo vedi DE TOLNAY 1975-1980, III, pp. 66-75, cat. 410-425. In particolare caratteristiche stilistiche analoghe si rintracciano con il disegno *Cristo in croce con la Vergine e San Giovanni*, Londra, British Museum, 1550 ca., carboncino nero su carta, cm 41, 2 x 38,5, inv. 1895,0915.509, per il quale vedi WILDE 1953, pp. 119-121, n. 81; HIRST 1993, p. 105; CHAPMAN 2005, pp. 282-283, n. 106.

[477] Alla metà del Cinquecento il Buonarroti era circondato da diversi discepoli i quali potrebbero aver aiutato il maestro nella realizzazione dei due grandi affreschi. Da rilevare l'opinione di Giovanni Papini che ipotizza una collaborazione del Condivi (PAPINI 1949, p. 491). Il corpus pittorico del marchigiano è tuttavia troppo scarno per poter avanzare delle ipotesi concrete; certo è che in quegli anni il giovane biografo era a stretto contatto con l'artista ed è plausibile che lo seguisse nelle sue imprese. Dal 2002 la Cappella è stata oggetto di un importante restauro durato circa sette anni e condotto con eccezionale dispiegamento, anche

della Cappella Paolina in Vaticano. Ed infatti proprio il frammento del cartone della *Crocifissione* - oggi conservato a Napoli presso il Museo di Capodimonte - è sempre stato indicato come modello di confronto per l'*Epifania* di Londra. Benché la redazione grafica di quest'ultimo non abbia la finitezza del cartone di Napoli, entrambi mostrano contorni ripassati con insistenza e lasciati vibranti nonché figure di imponente prestanza fisica, «tipi fisici larghi e grevi, con arti robusti e rotondeggianti»[478]. Le due opere subirono gli stessi passaggi di proprietà: entrarono prima a far parte della collezione di Fulvio Orsini e successivamente dei beni Farnese.

In quegli stessi anni, tra il 1545 e il 1555, è attestata la presenza del Condivi presso la bottega di Michelangelo, sicché anche la realizzazione della tavola venne concretizzata in quell'arco di tempo. Ed infatti anche l'*Epifania* di Casa Buonarroti presenta analogie con le scene affrescate nella Sala Paolina sia per quanto riguarda le scelte cromatiche sia nella struttura e nella impostazione delle figure. In particolare nella *Crocifissione* la posa del soldato, raffigurato in alto a destra, è analoga ma speculare rispetto a quella dell'imponente Santo vicino a Maria nel dipinto di Ascanio[479] (FIGG. 85-87).

È verosimile che il lavoro fosse stato avviato intorno al 1550 poiché Giorgio Vasari nella biografia del Buonarroti del 1568 ricorda di aver visto il maestro aiutare personalmente Ascanio nella realizzazione di un'opera[480]. Proprio a partire dal 1550 il biografo aretino risiedette per qualche anno nella città papale, avendo modo così di assistere alla collaborazione presso la bottega michelangiolesca[481].

In merito al committente dell'opera e alla destinazione il silenzio delle fonti ci permette unicamente di avanzare alcune ipotesi[482].

---

internazionale, di competenze e tecnologie. Il lavoro è stato condotto dal laboratorio dei Vaticani e dal laboratorio di diagnostica, con Arnold Nesselrath, responsabile storico-artistico, il maestro Maurizio De Luca direttore operativo intervenuto sulla *Crocifissione di San Pietro*, Maria Ludmilla Pustka sulla *Conversione di San Paolo* e almeno una trentina di restauratori specialisti.

[478] ACIDINI LUCHINAT 2007, p. 347. Le analogia sono rilevate in WILDE 1953, p. 116.

[479] È per la somiglianza tra queste figure che alcuni disegni del Buonarroti sono stati relazionati dalla critica a volte al dipinto di Londra, altre all'affresco paolino.

[480] Sui rapporti tra il Condivi e Giorgio Vasari tra il 1550 eil 1553 vedi quanto discusso *infra*, II tomo, pp. 285-290.

[481] Anche Daniele da Volterra nel descrivere i beni ritrovati a Macel de' Corvi dopo la morte di Michelangelo ci fa capire che Vasari aveva visto di persona il cartone su cui lavorava Ascanio. Vedi *supra* p. 187. Prima del 1550 tra il biografo di Arezzo e Michelangelo vi era stato solo un breve colloquio (FREY 1923-1940, I, p. 229; HIRST 2004, p. 32).

[482] Per individuare il committente dell'opera sono stati consultati i documenti relativi ai due patroni noti del Condivi: i cardinali Niccolò Ridolfi e Tiberio Crispo. Per il primo si è usata come linea guida la tesi di dottorato realizzata presso l'European University Istitute di Fiesole (Fi) dalla storica inglese Lucinda Byatt

Il tema sacro rappresentato e l'imponente mole del dipinto fanno pensare che la tavola fosse destinata ad un grande ambiente, quale una chiesa o una cappella. La composizione è dominata infatti dalla figura della Vergine e del Santo alla sua destra che sono dipinti in posizione frontale al centro della scena, come richiede il punto focale di una cappella. Ed anche il piccolo Gesù, accoccolato tra le gambe di Maria, crea una composizione triangolare che sarebbe stata molto suggestiva se visto dal basso. Ad instaurare una sorta di dialogo con lo spettatore è inoltre la figura del Santo, che. con mano protesa in avanti, sembra intimare a Maria di rivolgersi al fruitore. Verosimilmente è alla Vergine e al Santo che sarebbe stata dedicato l'ambiente cui il dipinto era destinato.

L'ipotesi più probabile è che fosse stata commissionata da un personaggio dell'aristocrazia romana, il quale tramite il Condivi sperava di ottenere un'opera che nascesse da un'idea michelangiolesca e avesse alla base un disegno del grande maestro.

Tra questi un nome plausibile è quello del cardinale Tiberio Crispo, menzionato da Ascanio come *suo reverendissimo padrone* e celebrato da Michelangelo per avere *oltre alle molte buone qualità* anche *un raro ed eccellente giudizio*[483]. La conoscenza del Buonarroti con il prelato risale agli anni Quaranta del Cinquecento, nel periodo in cui Crispo detenne la carica di prefetto di Castel Sant'Angelo e supervisionò le decorazione di Perin del Vaga, mentre il rapporto con il biografo trova ragione d'essere per il fatto che nel 1544 il cardinale ottenne la diaconia della chiesa di Sant'Agata dei Goti, sita nel rione Monti là dove, per sua stessa testimonianza, risiedeva anche il Condivi[484].

Dalle ricerche sulla sua persona è emerso un committente più volte impegnato in prima persona in imprese decorative di varia importanza, rese possibili dagli incarichi e dal successo ottenuto grazie al legame con la famiglia Farnese. Figlio di Vincenzo e di Silvia Ruffini, concubina del cardinale Alessandro Farnese, salito al soglio pontificio con il

---

(BYATT 1983), che ha individuato i documenti più significativi sulla figura del cardinale conservati presso l'Archivio di Stato di Firenze e presso l'Archivio Ridolfi, custodito dall'architetto Fabrizio Ghelli Luserna di Rorà presso la sua tenuta a Castelfiorentino. Già nelle ricerche della studiosa il nome del Condivi non era stato rintracciato ma si è tentato un ennesimo spoglio di tali documenti che non ha tuttavia dato alcun frutto: il nome del Condivi non compare mai tra le carte visionate. Stessa cosa dicasi per la figura del Crispo: sono stati analizzati tutti i documenti rogati tra il 1545 e il 1560 dal notaio di fiducia del prelato, Ludovicus Reydettus, presso l'Archivio di Stato di Roma nonché gli atti che vanno dal 1545 al 1555 conservati presso l'Archivio di Stato di Viterbo, dove vi è la più importante documentazione sul cardinale. Diversi documenti di interesse storico sulla figura del prelato si trovano presso l'Archivio storico del comune di Sutri.

[483] CONDIVI 1553, ed. 1998, p. 60.

[484] *Ibidem*.

nome di Paolo III, egli visse sempre all'ombra della nobile dinastia e fu sempre protetto e favorito dal pontefice[485].

La committenza artistica più rilevante portava avanti dal cardinale fu la ristrutturazione e l'allestimento di un grandioso palazzo a Bolsena, che si concretizzò in due fasi edilizie distinte: l'una negli anni 1533-1544 e altra tra il 1553-1561, corrispondenti in parte ai periodi nei quali Crispo detenne la carica locale di Governatore[486]. In particolare nel 1553 il cardinale si impegnò per realizzare una seconda ala del palazzo che doveva essere dotata di una cappella per la quale aveva impiegato mezzi e materiali molto costosi[487]. Subito dopo l'avvio dei lavori iniziarono tuttavia i problemi con la popolazione locale, stanca dei soprusi e degli sprechi del cardinale, che portarono ad una massiccia rivolta e alla sua conseguente espulsione dalla città. I lavori alla dimora rimasero così incompiuti e la cappella non fu mai terminata.

Si può ipotizzare che il dipinto del Condivi fosse stato commissionato quale pala d'altare della chiesetta ma, per i sopraggiunti eventi, non venne mai consegnato. Il cardinale non solo fu aggredito dagli abitanti di Bolsena ma versava in tali difficoltà economiche che fu costretto ad abbandonare ogni suo progetto di natura artistica. La circostanza potrebbe spiegare il fatto che la tavola non fu mai consegnata e il cartone di Michelangelo rimase presso la bottega in Macel dè Corvi fino alla morte dell'artista[488].

Quanto detto non trova tuttavia conferma nei dati documentari che sono muti a riguardo; è comunque da rilevare che l'attenzione riservata alla figura del prelato merita ulteriori approfondimenti, oltre che per i suoi possibili legami con Michelangelo e con il Condivi, per il fatto che la sua figura non è stata fin ora oggetto di uno studio sistematico nonostante egli fu un mecenate di primissimo piano, amante delle lettere e delle arti[489].

---

[485] Si pensava fosse un figlio illegittimo di Paolo III. Per il suo spirito estremamente mondano la storiografia ecclesiastica gli ha sempre riservato un giudizio negativo.

[486] Le vicende architettoniche del palazzo di Bolsena sono ricostruite nell'accurato studio di FAGLIARI-ZERI-BUCHICCHIO 1979, pp. 43-74, mentre il ciclo decorativo è stato oggetto di studio da parte di DE ROMANIS 2007, pp. 1-47.

[487] FAGLIARI- ZERI- BUCHICCHIO 1979, pp. 63-64.

[488] Il cardinale era imparentato con la famiglia Farnese ed il cartone passò nei beni posseduti da Fulvio Orsini, bibliotecario di Ranuccio, Alessandro, e Odoardo Farnese.

[489] Il prelato era solito affrescare qualunque dimora occupasse anche se in locazione o per poco tempo. Lothar Sickel ha infatti dimostrato che le sale fatte affrescare dal cardinale in un palazzo romano sito in piazza Rondanini apparteneva in realtà alla famiglia Parisani (SICKEL 2006, pp. 3-34). Crispo lo prese in locazione e fece affrescare alcune sale con scene allegoriche ed il proprio stemma. Il fatto sembra oltremodo singolare soprattutto se si considera che alcuni documenti dell'epoca vennero rogati nel palazzo del cardinale che si dice essere sito presso San Luigi dei Francesi (ASVT-Notarile Bolsena, voll. 166, f.

4.5. ICONOGRAFIA

L'iconografia del dipinto ha spinto tutti i più autorevoli studiosi ad interrogarsi su possibili interpretazioni, senza tuttavia arrivare a nessun risultato largamente condiviso. A rendere complessa la lettura della scena è innanzitutto la denominazione di *Epifania* attribuita al dipinto all'atto di consegna al notaio Torre nel 1564: «Un altro grande cartone su cui sono disegnate tre figure grandi e due bambini, intitolato Epifania»[490]. E contribuisce a tale complessità l'identificazione in San Giuliano della figura che parla a destra di Maria, rintracciabile nell'inventario di Fulvio Orsini: «quadro grande corniciato di noce con un cartone d'una Madonna et un San Giuliano et altre figure, di mano di Michelangelo»[491].

Si è tentato di individuare gli enigmatici personaggi che compaiono nel cartone, e quindi anche nel dipinto, tenendo conto delle due suddette citazioni ma il tema tradizione di *Epifania,* quale Adorazione dei Magi, e la rappresentazione di nostro interesse non trova palese giustificazione. Soprattutto l'imponente figura a destra di Maria non sembra coerente con l'iconografia dei re Magi[492], né tantomeno le storie dei vari San Giuliano, venerati dalla Chiesa Cattolica, hanno un'immediata corrispondenza con la raffigurazione[493]. Per le precise indicazioni delle fonti non sembra sostenibile neanche l'ipotesi che si tratti di una semplice Sacra Conversazione[494]. E' infatti singolare che un grande erudito come Fulvio Orsini avesse scritto senza motivo il nome di san Giuliano.

Il primo ad esprimersi sull'argomento fu Henry Thode[495], il quale indicò i due differenti significati di *Epifania*: l'uno legato appunto all'adorazione dei Magi e l'altro al suo termine letterale di derivazione greca quale manifestazione terrena del divino. Egli propose una spiegazione simbolica della composizione ed identificò la figura a destra di Maria con il profeta Isaia nell'atto di annunciare la rivelazione di Dio al mondo: Is 9,1 «Il popolo che cammina nelle tenebre vide una gran luce; sugli abitanti in terra caliginosa

---

136; 167, f. 28), così come nella mappa di Leonardo Bufalini del 1551 il palazzo è indicato come di proprietà del prelato. Sempre ad una committenza del Crispo si devono gli affreschi di una sala di palazzo Aviamonzi Alberici a Orvieto, che si presentano in pessimo stato di conservazione.

[490] Vedi appendice documentaria *infra*, Doc. XXXVI.

[491] De NOLHAC 1884, p. 175; HOCHMANN 1993, p. 82.

[492] CHAPMAN 2005, p. 261.

[493] Per l'agiografia dei vari San Giuliano vedi *Bibliotheca* 1961-1968, VI, pp. 1216 ss.

[494] WILDE 1953, p. 115.

[495] THODE 1908-1913, II, pp. 439-443.

risplendette da sopra una luce» e Is 9,6 «Poiché ci è nato un pargolo, ci è stato donato un figlio». Così anche la presenza del Battista fa riferimento ad Isaia: Is 40,3 «Voce di uno che grida: Nel deserto drizzate la via del Signore». Il gesto di Maria verso San Giuseppe, secondo lo storico, rivelerebbe che non era il Padre del Bambino.

Successivamente Wilde nella scheda del cartone riportò l'interpretazione senza esprimersi sull'argomento ed evidenziò semplicemente che si trattava di un soggetto estremamente oscuro, soprattutto per la presenza di San Giuliano[496].

Una complessa ma interessante lettura venne proposta nel 1986 da Ernest Gombrich[497], il quale relazionò il termine *Epifania* non alla ricorrenza religiosa bensì al greco Epifanio, padre della Chiesa vissuto nel IV secolo. Epifanio sostenne con fermezza la verginità di Maria anche dopo il matrimonio con Giuseppe e si espresse a favore della teoria secondo la quale i fratelli e le sorelle di Gesù[498], nominati nei brani dei Vangeli, degli Atti degli Apostoli e delle Epistole, fossero in realtà i figli di Giuseppe nati da un precedente matrimonio. A detta di Gombrich[499], Michelangelo per la realizzazione del cartone si sarebbe basato su tale interpretazione del Testo Sacro. Le figure sul fondo, ben visibili nel quadro del Condivi, andrebbero identificate dunque come Giacomo, Giuseppe, Simone, Giuda e Maria, fratellastri e sorellastre di Gesù; mancherebbe all'appello solo Salomè[500]. Il personaggio a destra di Maria è invece indentificato dallo studioso con San Giuliano, martire di Antiochia, venerato insieme alla moglie Basilissa. La storia dei due Santi narra che si unirono in matrimonio facendo voto di non consumare la loro unione[501]. La rappresentazione del Santo volto alla castità avrebbe dunque rafforzato l'immagine di Maria Vergine perpetua. Stando a questa lettura il gesto della Madre di Cristo verso San Giuseppe sarebbe di rifiuto, come a volerlo allontanare da lei. Quanto alla destinazione della tavola si sarebbe trattato di una pala d'altare per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, che vuole tra i suoi patroni anche San Giuliano e Celso.

---

[496] WILDE 1953, p. 115.

[497] GOMBRICH 1986, pp. 186-195.

[498] Fratelli e sorelle di Gesù sono menzionati in diversi punti del Nuovo Testamento (Mt 12,46; 13,55; Mc 3,31; Lc 8,19; Gv 2,12; 7,3 ss.; 20,17; At 1,14; 1 Cor 9,5; Gal 1,19). Il passo più esplicito si trova in Mc, 6, 3. L'interpretazione del testo Sacro ha suscitato nel corso dei secoli un ampio dibattito che tuttora non può dirsi del tutto concluso.

[499] GOMBRICH 1986, p. 191.

[500] Nella sua analisi Gombrich ipotizzò inizialmente che Michelangelo avesse schizzato a destra di Maria un personaggio femminile. Lo studioso cambiò tuttavia opinione ed identificò il Santo con Giuliano di Antiochia. Vedi ivi, p. 190.

[501] *Biblioteca Sanctorum* 1961- 1969, VI, p. 1222, s.v. *Giuliano*, *Basilissa*.

Siffatta ipotesi avrebbe previsto una datazione del cartone, e, dunque, della tavola, molto più tarda rispetto agli anni in cui avrebbe potuto essere effettivamente realizzata. Lo studioso indicò infatti come data di fattura non il 1550 ma gli ultimissimi anni di Michelangelo, intorno al 1560-61, senza tener conto che in quegli anni Condivi soggiornava solo sporadicamente a Roma, poiché risiedeva nel borgo natio da più di sei anni. Possiamo dire che le interpretazioni di Thode e Gombrich sono state lette con grande attenzione da parte della critica successiva che, tuttavia, non ha individuato in nessuna delle due la chiave certa per l'interpretazione del soggetto.

La Prosperi Valenti Rodinò[502] ha condiviso maggiormente la teoria di Gombrich: «Gombrich vi vide una chiara allusione alla Epifania della Verginità di Maria», Ugo Chapman ha trovato al contrario il ragionamento poco plausibile poiché a suo dire gli autori degli inventari descrivono il soggetto delle opere, non le loro fonti testuali[503] e Cristina Acidini Lucinach[504] ha aggiunto che non debba necessariamente esservi una fonte dottrinaria alla base del soggetto, potrebbe trattarsi semplicemente di una predica o una meditazione sconosciuta proveniente dagli amici spirituali ereditati da Vittoria Colonna.

Il contributo più recente all'argomento è stato di Michael Hirst e Diane Finiello Zervas[505], i quali hanno seguito le tracce segnate quasi un secolo prima da Henry Thode[506]. Gli studiosi hanno interpretato il termine *Epifania* nel suo significato generale di manifestazione terrena del divino[507]. La nascita di Cristo era stata predetta dai profeti del Antico Testamento, soprattutto Isaia, e da San Giovanni Battista: Isaia 7:14: «Perciò il Signore stesso vi darà un segno: Ecco, la giovane concepirà, partorirà un figlio, e lo chiamerà Emmanuele»; Isaia 9:6: «Poiché un bambino ci è nato, un figlio ci è stato dato, e il dominio riposerà sulle sue spalle; sarà chiamato Consigliere ammirabile, Dio potente, Padre eterno, Principe della pace». Tuttavia la rivelazione fisica di Dio era stata rifiutata dagli Ebrei ma accettata dai Gentili, che lo descrissero come «luce per illuminare le genti»[508].

---

[502] PROSPERI VALENTI RODINÒ 2005, p. 283, nota n.° 5.
[503] CHAPMAN 2005, p. 261, nota n.° 28, p. 310.
[504] ACIDINI LUCINACH 2007, pp. 335-336.
[505] FINIELLO ZERVAS-HIRST 2008, pp. 141-145.
[506] THODE 1908-1913, II, pp. 440-441.
[507] Epifania deriva dal greco ἐπιφάνεια, epifaneia: *phànein*, apparire, *epí*, dall'alto.
[508] Lc 2,32.

Partendo da queste premesse le figure sullo sfondo del dipinto rappresenterebbero gli Ebrei, i quali, pur avendo assistito al miracolo dell'Incarnazione, rifiutarono di riconoscere la natura divina di Gesù. La Vergine con la mano sinistra indicherebbe San Giuseppe, il primo membro della tribù di Davide al quale fu rivelato l'avvento del Cristo, per manifestare che Egli non era il vero padre del figlio di Dio.

La figura a destra della Vergine andrebbe invece identificata con San Giovanni Evangelista[509], l'«Amato Discepolo» come venne definito sia prima che dopo la passione di Cristo. Durante la Crocifissione Gesù si era rivolto a lui chiamandolo «figlio» di Maria e gli aveva affidato l'incarico di prendersi cura di sua Madre. Giovanni fu anche il primo discepolo a raggiungere la tomba vuota di Cristo, dove vide e credette[510]. Ed è proprio nel Vangelo di Giovanni che è ribadito il fatto che Gesù non era solo il Messia ma anche il Figlio di Dio. Legato a Giovanni Evangelista è anche Giovanni Battista, la cui figura è inserita nel testo giovanneo per rendere testimonianza della venuta di Cristo. Si spiegherebbe così il suo inserimento nel cartone michelangiolesco[511].

Questa l'interpretazione dell'insigne studioso, il quale ha concluso la sua ricostruzione dicendo che «qualunque interpretazione possiamo attribuire al cartone dell'*Epifania* di Michelangelo, è sicuramente vero che abbiamo a che fare con una creazione simbolica, più che narrativa»[512].

La proposta di lettura suggerita da Hirst è di notevole interesse e guida ad un'interpretazione precisa e non contraddittoria dell'opera, che si lega effettivamente al termine originario di *Epifania* come manifestazione della presenza divina.

La Vergine solleva la veste e mostra tra le sue gambe il frutto del suo grembo, Cristo Bambino, il quale giace addormentato su un cuscino. Vi è la manifestazione della Sacra nascita, ma anche il presagio della futura Passione. Cristo è deposto sul cuscino da Sua Madre, come sarà deposto il suo cadavere dalla croce. Come indicato da Michael Hirst, la venuta del Salvatore venne accettata dai Gentili ma rifiutata dagli Ebrei[513]. I due popoli

---

[509] L'identificazione di San Giovanni Evangelista fu individuata anche da BERENSON 1961, II, p. 331 n. 1537.

[510] Gv 20,8.

[511] Gv 1,8.

[512] FINIELLO ZERVAS- HIRST 2008, p.145.

[513] Per gli ebrei Dio è l'Unico, il Solo, l'Irraggiungibile avvolto nell'oscura maestà della sua trascendenza. Il Messia atteso dagli ebrei, e cioè l'inviato da Dio per liberare l'umanità dai mali che l'affliggono, è sempre un uomo e non Dio. Non a caso gli ebrei pregano perché venga il messia, ma non pregano mai rivolgendosi al messia stesso; per i cristiani, invece, Gesù di Nazareth non è solo il Messia ma appunto Dio

sono ben rappresentati in secondo piano. Il personaggio dietro Maria con la barba bianca è infatti un ebreo, come si può desumere dal caratteristico cappello giallo imposto dalla Chiesa[514]; egli guarda in basso per scorgere il miracolo della Santa Nascita, che Maria sta rivelando al mondo. I tre Gentili lo osservano sospettosi della sua incredulità: uno è posto di fianco al miscredente e due sono collocati sullo sfondo a sinistra. In particolare uno di questi ultimi sembra scrutare l'ebreo con sguardo torvo. Sempre ebrea è la donna posta tra la Vergine e il muscoloso personaggio alla sua destra, riconoscibile dal velo che copriva anche il mento secondo i dettami papali. Si spiega così l'atteggiamento di dubbio, manifestato da San Giuseppe[515] tramite il gesto di portare alla bocca il dito indice: Egli era della stirpe di Davide e, dunque, ebreo, ma scelse di non seguire il suo popolo e decise di credere al Sacro Mistero dell'Incarnazione. Quanto al piccolo San Giovannino, la sua figura è spesso dipinta con la Madonna e il Cristo Bambino; nel dipinto punta la mano sinistra verso l'alto nel suo gesto di Precursore e nella mano destra regge un bastoncino a forma di croce, presagio anche questo della Passione di Cristo. Se ammettiamo inoltre che il Santo a destra della Vergine sia San Giovanni Evangelista la presenza del piccolo Giovanni trova palese giustificazione.

Quanto all'Evangelista il suo gesto sembra incoraggiare Maria a svelare il miracolo della Sua Immacolata Concezione e dunque dell'Incarnazione di Dio. Ella con la mano sfiora Giuseppe per rivelare che si trattava solo del padre putativo di Gesù e le tre dita aperte sembrano indicare la Trinità. Ed infatti, proprio nel Vangelo di San Giovanni, là dove

---

che incarnandosi e assumendo su di sé le colpe dell'umanità ha mostrato il Suo vero volto. Dall'incarnazione in poi la stessa natura di Dio viene interpretata diversamente da ebrei e cristiani. Per i primi Dio è semplicemente uno; per i secondi Dio, pur restando unico (non essendoci ovvero altri dèi all'infuori di Lui), è Padre, Figlio e Spirito Santo: una sola Natura divina in tre Persone.

[514] Fin dal 1215 in seguito al IV Concilio Lateranense convocato da papa Innocenzo III, era stato ordinato che gli Ebrei viventi nei paesi cristiani portassero dei contrassegni per distinguersi dai cristiani. Dapprima il simbolo era una rotella di stoffa gialla cucita sulla parte sinistra del petto per gli uomini e un velo per le donne, ma, in seguito, la rotella venne sostituita con un cappello giallo. A Roma tale obbligo si concretizzò con la bolla, *Cum nimis absurdus*, emanata il 14 luglio 1555 dal neoeletto papa Paolo IV, che pose una serie di pesanti limitazioni ai diritti delle comunità ebraiche presenti nello Stato Pontificio. Vedi FOA 1999, p.33; BRUMENKRANZ 2003, *passim*. Anche prima di allora si rintracciano delle rappresentazioni iconografiche nelle quali gli uomini ebrei sono raffigurati con il tipico capello giallo e le donne con il velo, tra questi vedi il dipinto della cosiddetta *Madonna della Vittoria* o *Madonna degli ebrei* realizzata alla fine del XV secolo da artista anonimo – scuola del Mantegna – e conservata nella Basilica di Sant'Andrea di Mantova, in ivi, p. 39, fig. 20.

[515] Il turbamento di Giuseppe per la nascita di Cristo è descritto in Matteo 1, 18-25.

Cristo è presentato come *Logos* di Dio, sono state individuate le basi dello sviluppo trinitario[516].

4.6. L'*EPIFANIA* E I DISEGNI DI MICHELANGELO. CONFRONTI

Nel cartone di Londra il personaggio più caratteristico è il Santo posto alla destra di Maria, la cui figura ha generato un ampio dibattito critico tra gli studiosi, che nel corso del tempo si sono soffermati sull'analisi dell'opera. Continui sono stati i confronti con disegni michelangioleschi che presentano schizzi di personaggi con pose e atteggiamenti analoghi.

Il Santo ha una posa dinamica come se fosse appena entrato nella scena e volesse interrogare Maria per invitarla a parlare con lo spettatore. Il braccio proteso in avanti sembra infatti metterlo in diretto contatto con il fruitore. L'affinità più convincente fu individuata nel 1908 da Henry Thode[517] con una figura rappresentata sul *verso* di un disegno conservato ad Haarlem presso il Teyler Museum[518] (FIG. 88). Tale personaggio è inserito in una composizione complessa, formata da un'architettura non meglio identificata nella quale sono incluse diverse figure maschili. Ed è proprio sulla struttura nel suo insieme che la critica successiva si è soffermata per chiarirne l'identificazione, tralasciando così l'annotazione dello studioso tedesco.

In particolare Von Marcuad[519] e De Tolnay[520] hanno ipotizzato si trattasse di un monumento con statue di apostoli da inserire all'interno della Basilica di San Pietro, dal momento che sullo stesso foglio sono presenti anche schizzi per la lanterna petriana; Perrig[521] e Carpiceci[522] vi hanno letto invece un legame con la Cappella del Riccio in San

---

[516] Gv. 1, 1-8. Per il mistero della Trinità vedi Milano in BARBAGLIO-DIANICH 1985, pp. 1782-1808, s.v. *Trinità.*

[517] THODE 1908-1813, II, p. 441.

[518] Per il disegno *Schizzi per la Basilica di San Pietro e Figure maschili,* Haarlem, Teylers Museum, carboncino nero, mm 399 x 235, vedi BAUMGART-BIAGETTI 1934, p. 30-31, fig. LIV; BERENSON 1938, III, p. 176, n. 1469; HARTT 1971, p. 350 n. 498; DE TOLNAY 1975-1980, III, n. 378 v; JOANNIDES 1981, p. 686; HIRST 1988, p.108; JOANNIDES 1995, p.5; TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, pp. 140-144.

[519] VON MARCUAD 1901, p. 19.

[520] DE TOLNAY 1975-80, III, n. 378v.

[521] PERRIG 1991, p. 102.

[522] CARPICECI 1991, pp. 57-61.

Pietro in Montorio; di altra opinione ancora Baumgart[523] che ha relazionato le figure all'affresco della *Crocifissione di San Pietro* nella Cappella Paolina, mentre Jonnides[524] le ha avvicinate alla decorazione di Castel San Angelo, iniziata nel 1556 ma mai portata a termine. Come giustamente ha concluso Carel Tuyll[525] la composizione generale sembra realizzata per una decorazione parietale, all'interno della quale i personaggi potevano essere sia dipinti che scolpiti, sta di fatto che l'insieme non può essere relazionato ad alcun progetto concreto del Buonarroti, sicché non si può che restare nel campo delle ipotesi. Effettivamente diversi disegni del Buonarroti realizzati alla metà del Cinquecento riprendono una stesso modello iconografico che mostra una figura maschile imponente in una posa animata e dinamica nell'atto di protendersi verso il fruitore.

Tali caratteristiche si rintracciano in una serie di schizzi: uno conservato al Fitzwilliam Museum di Cambridge[526], uno a Londra presso British Museum[527] e quattro a Oxford presso l'Ashmolean Museum[528] (FIG. 90-95). Convinto della loro dipendenza dal cartone di Londra fu soprattutto Bernard Berenson[529], il quale indicò i disegni dell'Ashmolean come probabili schizzi preparatori dell'opera. Siffatta ipotesi non ha riscontrato tuttavia il

---

[523] BAUMGART- BIAGETTI 1934 pp. 30-31.

[524] JOANNIDES 1995, p. 5.

[525] TUYLL VAN SEROOSKERKEN 2000, pp. 140-144.

[526] Per il disegno *Studio di figura*, carboncino nero e forse biacca, mm 265 x 162, Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. vedi BERENSON 1961, n. 1396 A; FREY 1909-11, n. 78; THODE 1908-13, III, n. 367; GOLDSCHEIDER 1959, n. 3; DE TOLNAY 1975-1980, III, p. 61 n. 401.

[527] Per il disegno *Schizzo di nudo maschile,* carboncino nero ripassato con una punta per il ricalco, mm 170 x 55, Londra, British Museum, vedi FREY 1909-1911, n. 291 a.; WILDE 1953, p. 114, n. 74; DUSSLER 1959, n. 331; HARTT 1971, n. 510; DE TOLNAY 1975-1980, III, p. 61- 62 n. 403.

[528] Per il disegno *Schizzo di una figura maschile in atto di avanzare,* carboncino nero, mm 181 x 87, Oxford, Ashmolean Museum, inv. 1846.81, vedi THODE 1908-1913, II, p. 80; PARKER 1956 n. 335; WILDE, 1953, pp. 114-116; GERE 1975, n. 155; DE TOLNAY 1975-80, III, p. 79, n. 428; JOANNIDES 2007, pp. 244-247; *Schizzo di due figure maschile,* carboncino nero, mm 202 x 120, Oxford, Ashmolean Museum, inv. 1846.82, vedi THODE 1908-1913, II, p. 80; BERENSON 1938, I, n. 1569; WILDE, 1953, pp. 114-116; PARKER 1956 n. 336; GERE 1975, n. 157; DE TOLNAY 1975-80, III, p. 79, n. 427; JOANNIDES 2007, pp. 247-250**;** *Schizzo di figura maschile,* carboncino nero, mm 200 x 120, Oxford, Ashmolean Museum, inv. 1846.80, vedi THODE 1908-1913, II, p. 80; BERENSON 1938, I, n. 1569; WILDE, 1953, pp. 114-116; PARKER 1956 n. 335; GERE 1975, n. 155; DE TOLNAY 1975-1980, III, p. 80, n. 430; JOANNIDES 2007, pp. 250-253**;** *Testa* (maschile o femminile), carboncino nero, mm 238 x 201, Oxford, Ashmolean Museum, inv. 1846.83., vedi ROBINSON 1870, n. 75; THODE 1913, III, n. 449; BERENSON 1938, I, n. 1576; WILDE, 1953, n. 107; PARKER 1956, n. 337; GERE 1975, n. 161; DE TOLNAY 1975-1980, III, p. 61, n. 402v; JOANNIDES 2007, pp. 219-220.

[529] Nello specifico Berenson avvicinò al cartone di Londra tre disegni: invv. 1846.80v., 1846.81. 1846.83r., 1846.82 (BERENSON 1938, I, n. 1569). il quarto: *Testa* (maschile o femminile), carboncino nero, mm 238 x 201, Oxford, Ashmolean Museum, inv. 1846.83., è stato avvicinato al cartone di Londra da JOANNIDES 2007, pp. 219-220, cat. 44, poiché le dimensioni della testa raffigurate sul foglio sono compatibili a quelle inserite nel cartone di Londra.

favore della critica successiva che ha indicato una relazione più generica. Il solo parere in linea con le posizioni di Berenson è stato quello del Perrig, secondo il quale due tra gli schizzi di Oxford - invv. 1846.81, 1846.83 - sarebbero da restituire alla paternità del Condivi. Come abbiamo avuto modo di discutere in precedenza, il Perrig è stato l'unico critico fino ad oggi ad asserire con fermezza che il cartone di Londra non sia opera di Michelangelo ma del Condivi, sicché anche alcuni disegni ad esso relazionati trovano per lui medesima attribuzione[530].

Effettivamente le affinità tematiche tra i disegni menzionati e il cartone michelangiolesco sono ben chiare, ma è possibile rintracciare analogie anche con le figure dipinte nell'affresco della Cappella Paolina, in particolare nella *Crocifissione di San Pietro*. Realizzate nello stesso arco temporale, le due composizioni si rifacevano probabilmente a medesimi modelli che via via erano modificati secondo l'esigenza del momento.

Altro elemento caratteristico presente nel cartone di Michelangelo è la posa di Maria, la quale solleva la sua veste per mostrare il piccolo Gesù, addormentato tra le sue gambe e adagiato su un cuscino. Un'analoga rivelazione del Figlio di Dio si rintraccia in un disegno, conservato a Londra presso il British Museum, in cui è rappresentata una figura femminile che solleva la veste per mostrare il Bambino posto al suo fianco[531].

Il rapporto tra Madre e Figlio è un tema ricorrente nella produzione artista michelangiolesca e venne interpretato sempre con soluzioni originali. Già agli inizi del Cinquecento con la scultura della *Madonna di Bruges* abbiamo la rappresentazione del Bambino mentre scivola dal grembo materno, aiutato dalla mano sinistra della Vergine e dall'appoggio offerto da una piega della veste testa tra le ginocchia di Maria (FIG. 96). La composizione si mostra animata dalla posa instabile, con una marcata torsione del corpo del fanciullino tipicamente michelangiolesca. Ancora più significativa è l'analogia con una serie di disegni a sanguigna conservati a Parigi presso il Museo del Louvre, - invv. 691, 692r - v, 703r - 704r[532]– nei quali Madre e Figlio, San Giuseppe e il piccolo San

[530] PERRIG 1991, pp. 86-93. Per la tesi e le motivazioni avanzate dal Perrig in merito all'attribuzione del cartone di Londra vedi *supra*, p. 10.

[531] Le interpretazioni iconografiche del disegno sono state molteplici e discordanti. Il foglio è conservato al British Museum di Londra ed è concordemente attribuito a Michelangelo, Inv. 1887,0502.115r. Vedi WILDE 1953, pp. 58-61, n. 29.

[532] Michelangelo, *Madonna con Bambino,* 1525-1530, sanguigna, cm 18,9 x 10.1. Parigi, Louvre, Dèpartement des Arts Graphiques, inv. 691, vedi JOANNIDES 200, pp. 159-163, cat.34; Michelangelo, *Madonna con Bambino e San Giovannino,* 1525-1530, sanguigna, cm 29 x 21. Parigi, Louvre, Dèpartement des Arts Graphiques, inv. 692r.-v, ivi, pp. 154-156, cat. 32; Michelangelo, *Madonna con Bambino,* 1525-

Giovannino sono rappresentati in diversi atteggiamenti e pose (FIGG. 97-100). In particolare il disegno inv. 692*verso* mostra delle analogie con il cartone di Londra per la rappresentazione della Sacra Famiglia. All'estrema destra della composizione, in secondo piano, è posta la figura di San Giuseppe, il quale è reso partecipe della scena grazie a Maria che si appoggia con il braccio alla Sua gamba. Tale contatto ritorna anche nel *Cartone* di Londra - e nel dipinto del Condivi -, là dove Maria sfiora Giuseppe con la mano, mentre Egli porta la mano destra alla bocca. Il padre putativo di Gesù è rappresentato inoltre in entrambe le opere con gli stessi tratti fisionomici (FIG. 100-101).
L'utilizzo di un medesimo motivo iconografico si rintraccia anche nelle figure dei due bambini che richiamano il piccolo Cristo ed il san Giovannino raffigurati nel disegno della *Madonna del Silenzio* o *del Sonno*, invenzione michelangiolesca trasposta in pittura da seguaci e discepoli[533].

4.7. LA TAVOLETTA DEL *RITORNO DALLA FUGA IN EGITTO* DI OXFORD, ASHMOLEAN MUSEUM

Il dipinto dell'*Epifania* di Casa Buonarroti - e conseguentemente il cartone di Londra – trova importanti elementi di confronto con un opera conservata ad Oxford presso l'Ashmolean Museum (FIG. 102). Si tratta di una tavoletta molto caratteristica che suscita interesse per svariate ragioni. Innanzitutto per la tecnica con cui è eseguita, bistro su tavola preparata in terretta verde, le cui caratteristiche furono perfettamente descritte nel 1934 da Daniel Thompson, storico d'arte, esperto di tecniche artistiche:

> «sembra eseguito in colore brunastro seguendo un leggero disegno esterno ad inchiostro su un ruvido fondo verde pallido. Il fondo è una leggera imprimitura, stesa sopra la tavola probabilmente con una spatola di legno. Il risultato è una superficie granulosa, vaiolata, irregolare come un muro male intonacato. Si tratta

1530, sanguigna, cm 17 x 11. Parigi, Louvre, Dèpartement des Arts Graphiques, inv. 703, ivi, p. 163, cat. 35; Michelangelo, *Madonna con Bambino e San Giovannino,* 1525-1530, sanguigna, cm 17 x 11. Parigi, Louvre, Dèpartement des Arts Graphiques, inv. 704r., ivi, pp. 163-165, cat. 36.

[533] Per il disegno autografo di Michelangelo, oggi in collezione inglese vedi DE TOLNAY 1975-1980, III, pp. 51-52, n. 388. Tra le copie ricordiamo un'incisione del Bonasone del 1561 (Pitscheider in VIENNA 1997, p. 474 cat. IV. 56), una tavola attribuita a Marcello Venusti, oggi a Londra National Gallery - inv. 1227- e una copia di ignoto a Leipzig, Museum der dildenden Künste, inv. 271 (ACIDINI LUCHINAT 2007, p. 340 nota n.° 76-77).

certamente più di pittura che di disegno, ma io dubito che vi fosse mai l'intenzione di finirla»[534].

In secondo luogo per il soggetto: rappresenta una donna, forse Maria, la quale con la mano sinistra tiene per mano un fanciullo e con la destra regge le briglie ad un bambino che si cimenta nei suoi primi passi. Ai lati della composizione altre due figure, un uomo anziano, barbuto e nudo, chino sul bambino e un secondo soggetto appena abbozzato.

Il tema è stato interpretato dalla critica principalmente in chiave sacra quale rappresentazione della *Fuga in Egitto con san Giovannino* o più probabilmente del *Ritorno dalla Fuga in Egitto.* A soffermarsi sull'iconografia Christopher Llyod, il quale spiegò che l'immagine della Sacra Famiglia che procede nel deserto con il piccolo san Giovannino trova riscontro nella *Vita di San Giovambattista*, agiografia scritta di un autore anonimo del XIV secolo[535].

I critici che nel corso dei secoli si sono soffermati sull'analisi dell'opera hanno rilevato un'evidente affinità tematica con il cartone dell'*Epifania* e con il dipinto del Condivi, avanzato diverse ipotesi in merito alla paternità e alla datazione della tavoletta.

Il primo proprietario noto della tavola fu William Young Ottley, noto collezionista e scrittore inglese, autore di uno dei primi e più importanti testi sui disegni italiani, *The Italian School of Design,* da cui si evince che l'opera in precedenza era appartenuta a Carlo di Borbone. Ottley annota: «Ritorno della Sacra Famiglia dall' Egitto, (precedentemente nella collezione del Re di Napoli ed ora in mio possesso)»[536] . La collezione di Ottley fu acquistata in una data imprecisata, tra il 1803 e il 1820, da Sir Thomas Lawrence, insieme con altri disegni di Michelangelo e di Raffaello; della tavola si ritrova menzione, infatti, nell'inventario delle opere possedute da Lawrence e redatto alla sua morte nel 1830: «A grisaille in black and white in oil, female and two children»[537]

In riferimento al *grisaille* dobbiamo ricordare che era una particolare tecnica artistica, caratterizzata da una pittura monocroma, basata su varie tonalità di grigio con effetti di

[534] BERENSON 1961, II, p. 399, n. 1725A.

[535] LLOYD 1977, p. 118. La Vita di San Giovambattista è una agiografia inserita nelle *Meditationes Vitae Christi*,un testo attribuito ad anonimo del XIV secolo, da molti identificato con San Bonaventura. Per una traduzione italiana dell'opera vedi COLA 1984. Per quanto riguarda l'iconografia del San Giovannino insieme con la Sacra Famiglia vedi LAVIN 1955, pp. 89-91.

[536] OTTLEY 1808-1823, p. 31.

[537] LAWRENCE 1830, ed. 1927 n.12.

chiaroscuro e rilievo. L' impiego di questa tecnica era piuttosto inconsueto e, nell'opera in questione, risulta particolarmente interessante poiché mostra il lavoro in progressione: l'artista disegnò con tocco leggero le figure nude e sulla Vergine iniziò a dipingere la veste.

Il procedimento fu subito notato dal successivo proprietario Samuel Woodburn, anch'egli rinomato collezionista, entrato in possesso dei disegni del Lawrence nel 1836, a saldo del credito accumulato in vita. Woodburn affermò che questo curioso e incontestabile *grisaille* fosse probabilmente unico nel suo genere[538]. Solo dieci anni più tardi la tavoletta, insieme con molteplici altre opere del Cinquecento, sia di Michelangelo che dei suoi seguaci, fu acquistata dall'Università di Oxford, grazie all'apporto finanziario di numerosi benefattori, primo tra tutti Lord Eldon.

Una descrizione dell'opera si ebbe la prima volta nel 1879 nel volume di Fisher ove, oltre ad essere sottolineata la particolarità delle figure, prima disegnate nude e poi vestite, venne indicata la presenza di un asino sul fondo, determinante per l'interpretazione del soggetto in chiave sacra[539]. La relazione con il cartone dell'*Epifania* fu sottolineata principalmente nel 1938 da Bernard Berenson, il quale avanzò diverse ipotesi circa la paternità della tavoletta; la più probabile, a suo dire, sarebbe l'attribuzione ad un seguace imprecisato di Michelangelo, forse copia da un suo disegno originale. Riguardo la datazione egli si pose il problema se la realizzazione fosse precedente o seguente a quella del cartone dell'*Epifania* di Londra, realizzato ricordiamo tra il 1550 e il 1553, senza tuttavia arrivare ad una soluzione definitiva. Lo studioso vi lesse lo sviluppo del tema della *Madonna del Passeggio* di Raffaello e rispetto al cartone dell'*Epifania* vi riscontrò forme più eleganti[540].

Successivamente Sir John Wyndham Pope Hennessy sottolineò che il disegno dei due bambini fosse visibilmente non michelangiolesco, scartando così l'ipotesi di trovarsi di fronte ad un'opera originale di Michelangelo[541].

Le opinioni fin qui menzionate furono citate nel 1977 da Christofer Lloyd nel catalogo dell'Ashmolean Museum, ove lo studioso non prese una posizione netta in riferimento alle diverse letture avanzate negli anni. Nel testo sicuramente suggestivo fu il confronto

[538] WOODBURN 1836, n. 71.
[539] FISHER 1879, XLVII, fig. 49. La figura dell'asino non visibile nelle riproduzioni a stampa della tavola
[540] BERENSON 1938, p. 239, n. 1725A.
[541] POPE HENNESSY 1977, p. 319.

che lo storico fece con un disegno della collezione Bloxam della Rugby School del Warwickshire[542].

L'anno seguente Charles de Tolnay evidenziò che il cartone di Londra doveva aver ispirato l'anonimo seguace michelangiolesco nella realizzazione della tavoletta, ma rispetto al tono sacro dell' *Epifania* era stato sviluppato un tema più intimo e domestico[543].

L'unico ad attribuire con fermezza l'opera ad Ascanio Condivi fu Alexander Perrig nel 1991. Secondo lo studioso il discepolo avrebbe trasferito in pittura un'invenzione michelangiolesca tratta da un disegno autografo, oggi disperso. A sostegno dell'attribuzione al Condivi ci sarebbe la cattiva costruzione delle figure nello spazio, impossibile per un autografo del Buonarroti, nonché la provenienza dalla collezione Farnese. A detta del Perrig, la tavoletta di Oxford avrebbe avuto gli stessi passaggi di proprietà del cartone di Londra, che ricordiamo venne da lui attribuito al Condivi[544].

Recentemente, nel catalogo sui disegni di Michelangelo e dei suoi seguaci conservati all'Ashmolean Museum di Oxford, Paul Joannides ha ripercorso la vicenda della tavola e avanzato alcune ipotesi in merito a paternità e datazione. Sulla base del modo di trattare il tema sacro e la limitata imponenza fisica delle figure, lo studioso ha ipotizzato possa trattarsi di un originale michelangiolesco del 1515-1520, sulla base del confronto tra il corpo sinuoso della Vergine con diverse opere di Michelangelo o a lui attribuite, realizzate nei primi decenni del 1500: la *Deposizione nel sepolcro*, conservata nella National Gallery di Londra, il disegno di una *Figura femminile che tiene per mano un bambino*, datato 1520 ca., conservato al Museo del Louvre di Parigi, lo studio della *Flagellazione di Cristo,* dipinto poi da Sebastiano del Piombo e conservato al British Museum di Londra, nonché il disegno *Studio di due figure femminili nude*, custodito presso il Museo di Casa Buonarroti a Firenze.

Joannides ha evidenziato tuttavia che non si può escludere neanche una datazione più tarda, intorno al 1550, sia per il legame tematico con il pannello dell'*Epifania* che per la provenienza dalla stessa collezione. Secondo la testimonianza di William Ottley, l'opera appartenne al re di Napoli e in precedenza fece parte plausibilmente della collezione Farnese, come anche il cartone di Londra. Se inoltre fosse stata realizzata nel 1516-1520,

[542] LLOYD 1977, pp. 116-119.
[543] DE TOLNAY 1975-1980, III, p. 53.
[544] PERRIG 1991, p. 91.

sottolinea ancora lo studioso, Michelangelo avrebbe dovuto portarla con sé da Firenze a Roma, cosa abbastanza improbabile. La questione dunque è ancora oggi aperta[545].

Ciò che non è stato opportunamente sottolineato è un particolare della tavola di Oxford che trova riscontro unicamente nel dipinto di Firenze. Stiamo parlando delle fasce con le quali Maria sorregge amorevolmente il Bambino.

Un'osservazione ravvicinata dell'opera, ha permesso di stabilire che nel cartone del Buonarroti non era presente tale particolare e che dunque non si tratta di un'invenzione michelangiolesca ideata nella costruzione originale della scena. Nel dipingere la tavola il Condivi si scosta così dal disegno del maestro e aggiunge l'elemento di propria iniziativa. Le fasce intorno al Bambino sono un tratto sicuramente inconsueto che non trova riscontri in altre opere contemporanee, tantomeno in altre raffigurazioni di discepoli michelangioleschi. Ciò detto ci sembra improbabile pensare che una così netta affinità tematica si tratti solo di una mera coincidenza. È altresì plausibile che l'affinità tra le due sia riconducibile ad una realizzazione nei medesimi anni e soprattutto all'interesse del Condivi per il tema trattato.

Ad un possibile legame con il Condivi sembra inoltre riportare la provenienza dell'opera e la tecnica utilizzata. In merito ai passaggi di proprietà della tavola abbiamo visto come essi siamo coincidenti con la fase iniziale di quelli del cartone di Londra, vale dire che fece parte dei beni del Re di Napoli. La circostanza ci permette di ipotizzare ragionevolmente che l'opera era conservata a Roma e che probabilmente pervenne a Carlo di Borbone tramite l'eredità Farnese.

Per quel che concerne la tecnica pittorica notiamo che l'opera venne realizzata a bistro su tavola preparata con terretta verde. Il bistro è un pigmento organico di tinta cromatica giallo-bruno, utilizzato sin dai tempi antichi nella pittura. Tale pigmento è preparato dagli artisti trattando della comune fuliggine con acqua e sostanze addensanti naturali ed è molto usato nella pittura ad olio; steso sopra una tavola precedentemente preparata, come nel nostro caso, si ottiene una sorta di affresco. Parlando di pittura ad olio in riferimento a Michelangelo ritorna alla mente il noto litigio tra l'artista toscano e Sebastiano del Piombo[546]. Il Luciani aveva cercato di convincere l'artista, anche tramite l'intercessione

[545] JOANNIDES 2007, pp. 132-137, cat. 21.

[546] Dell'accaduto ci informa il Vasari nella biografia del Luciani: «Era fra' Sebastiano tutto di Michele Agnolo; et in quel tempo che si aveva a fare la faccia della cappella del Papa, dove oggi Michele Agnolo ha dipinto il Giudicio, aveva fra' Sebastiano persuaso al Papa che la facesse fare a olio da Michele Agnolo, che non la voleva fare se non a fresco; non dicendo né sì né no, si fece acconciare la faccia a modo di fra'

del Papa, di realizzare il *Giudizio Universale* olio su muro affinché non fosse schiavo dei tempi dell'affresco. Il Buonarroti considerava tuttavia tale tecnica *arte da donna* e la sua reazione fu assai dura: una inimicizia con il Luciani durata fino alla morte. Ciò detto sembra abbastanza improbabile che l'artista avesse realizzato di propria mano una tavoletta con il procedimento indicato. Soffermandosi sulle affermazioni di Condivi stesso, contenute nella *Vita di Michelangelo*, in merito agli insegnamenti artistici che il Buonarroti tentava di impartirgli nonché sulle parole del Vasari, scritte nell'edizione Giuntina, laddove ricorda gli sforzi di Ascanio nella realizzazione delle opere e l'aiuto offertogli dal maestro, abbiamo l'immagine di un giovane scolaro che cercava in ogni modo di apprendere quanto più potesse, tentando di riprodurre opere michelangiolesche.
È probabile dunque che, sulla base di un disegno di Michelangelo, il Condivi avesse realizzato la tavoletta in questione.
L'apporto del maestro si nota soprattutto nel modellato della figura della Vergine, il cui corpo appare può longilineo e meglio delineato rispetto ai personaggi pesanti dipinti nella tavola di Casa Buonarroti. Tuttavia, quanto osservato da Perrig in merito alla rappresentazione delle figure che sembrano fluttuanti nello spazio e da Pope Hennessy, secondo il quale il disegno dei bambini appare molto lontano dal fare michelangiolesco, ci permettono di individuare la mano di un allievo del Buonarroti. C'è da aggiungere che la *Fuga in Egitto* e l'*Epifania* erano temi ricorrenti nella produzione del Condivi. Dalla biografia documentata di Ascanio scritta da Carlo Grigioni nel 1908[547], sappiamo che in patria gli venne affidata proprio la realizzazione di due dipinti di tale soggetto.
Al cartone di Londra e soprattutto alla tavoletta di Oxford può essere relazionato un disegno conservato nel Worwickshire nella collezione Bloxam della Rugby School (FIG.103). Nella composizione è raffigurata la Vergine che tiene per mano il Bambino, intento a muovere i suoi primi passi mentre appena schizzata è la figura del piccolo San Giovannino. Dietro i personaggi si intravede un braccio imponente e senza alcuna apparente relazione con la scena.

Sebastiano. Però stette Michel Agnolo alcuni mesi che non la cominciò e pure un giorno disse che non la voleva fare se non a fresco, che il colorire a olio era arte da donna. Pertanto furono sforzati gettare a terra tutta la incrostatura che avevano fatto, et arricciare, che si potesse lavorare in fresco. Per il che Michele Agnolo cominciò sùbito l'opera, e tenne odio con fra' Sebastiano quasi fino alla morte di lui», in VASARI 1550, ed. 1986, II, p. 846. Il racconto vasariano trova un puntuale riscontro nei documenti. Vedi ACIDINI LUCHINAT 2007, pp. 212ss., 255 . Per la disputa sul "colorito" vedi BARBIERI 2004, p. 59.

[547] GRIGIONI 1908, pp.61-62. I dipinti sono oggi dispersi.

Il foglio è stato avvicinato al *Ritorno della Fuga in Egitto* per la prima volta da Lloyd[548] e successivamente da Paul Joannides[549], il quale ne ha individuato l'autore in Ascanio Condivi. L'attribuzione dello studioso trova un suo fondamento in primo luogo nell'analogia tematica con il dipinto di Casa Buonarroti, anche in questo caso è raffigurata infatti la Vergine con il Bambino infante ed il piccolo San Giovannino, ed in secondo luogo per le caratteristiche stilistiche. Entrambe le Vergini sono assimilabili nella composizione: medesimi capelli, veste simile, con scollo rettangolare, stretta sotto il petto da una fascia, il disegno delle braccia e dei piedi, appena abbozzati per la difficoltà di realizzazione. Anche i Bambini sono raffigurati con un'analoga struttura fisica, molto ponderosa, ed i capelli molto compatti. L'ipotesi che si tratti di un disegno del giovane Condivi è avvalorata dal fatto che il foglio presenta la stessa filigrana rintracciata sui fogli che formano il cartone michelangiolesco di Londra: un'ancora iscritta in un cerchio. Ci sembra fondato sostenere dunque che esso sia stato realizzato dal discepolo negli stessi anni in cui il Buonarroti schizzava per lui il cartone che doveva essergli da guida nella realizzazione del dipinto di Firenze, dunque tra il 1550 e il 1554.

4.8. LA TAVOLETTA DEL *CRISTO E LA DONNA DI SAMARIA* DI LIVERPOOL, WALCHER ART GALLERY

La particolare tecnica pittorica riscontrata nella tavoletta del *Ritorno dalla fuga in Egitto* di Oxford ritorna in un'altra opera attribuita ad un ignoto discepolo Michelangelo, oggi conservata a Liverpool presso Walcher Art Gallery[550] (FIG. 104). Si tratta di un dipinto raffigurante *Cristo e la Donna di Samaria* ,realizzato a bistro su una tavola di pioppo preparata a gesso grigio-verde.

La critica è unanime nel ritenere che l'opera faccia parte di quella serie di manufatti realizzati dagli allievi del Buonarroti sulla base di un disegno autografo dell'artista datato 1542 circa e realizzato per la marchesa Vittoria Colonna. Tale disegno è andato disperso ma la sua esistenza è ben documentata dalle fonti e dalle repliche dei discepoli.

[548] LLOYD 1977, p. 118.
[549] JOANNIDES 2007, p. 134.
[550] La tavola del *Cristo e la Donna di Samaria* è oggi conservata a Liverpool presso Walcher Art Gallery - Inv. 2789 -, cm 77 x 69.

Innanzitutto del foglio ci parla la stessa Marchesa in una lettera inviata al Buonarroti il nell'estate del 1542[551], periodo in cui era ricoverata presso il Convento di Santa Caterina a Viterbo. La poetessa spera di poter rivedere al più presto l'artista e di ritrovarlo con l'immagine di Dio rinnovata nell'anima «per vera fede divina», come egli stesso l'aveva dipinta per lei proprio nella Samaritana. In secondo luogo di un disegno raffigurante *Cristo e Samaritana al pozzo* era a conoscenza anche Giorgio Vasari, il quale lo ricorda nella biografia Giuntina tra i disegni donati dal maestro alla poetessa[552].

Come d'altronde per le altre invenzioni michelangiolesche anche l'immagine del *Cristo e la Samaritana* ebbe ampia diffusione[553]. Le numerose repliche di discepoli e seguaci ci permettono di asserire che è giunto sino a noi solo uno studio parziale della composizione, dal momento che tali copie presentano un assetto compositivo diverso e più complesso.

Il disegno[554] di sicura autografia michelangiolesca rappresenta la Samaritana e il Cristo in posizioni sfalsate come a voler rendere il senso di profondità. Tutto il foglio è occupato dalla figura dei protagonisti che dialogano tramite i gesti: la donna in piedi in una posa frontale volge il capo a guardare il Cristo che la richiama per chiederle da bere[555]. La figura della Samaritana, a differenza di Cristo, è ben rifinita e lavorata e si avvicina alla scultura della *Lia* inserita nel monumento a Giulio II.

Nelle opere dei discepoli è riprodotto invece al centro un albero fronzuto, ai cui lati sono posti i due personaggi: il Cristo è rappresentato seduto sul bordo del pozzo mentre la donna si dirige a raccogliere l'acqua con un secchiello sospeso ad una corda. Sullo sfondo

---

[551] La lettera non è datata ma verosimilmente venne scritta il 1542. Per il testo e relativa scheda vedi Corsaro in FIRENZE 2005, pp. 184-185, cat. 61.

[552] VASARI 1550-1568, ed. 1962, I, pp. 120-121: «Ma infiniti ne mandò di suo, e ricevé risposta di rime e di prose della illustrissima Marchesana di Pescara, delle virtù della quale Michelagnolo era innamorato, et ella parimente di quelle di lui, e molte volte andò ella a Roma da Viterbo a visitarlo; e le disegnò Michelagnolo una Pietà in grembo alla Nostra Donna con dua angioletti, mirabilissima, et un Cristo confitto in croce, che, alzato la testa, raccomanda lo spirito al Padre, cosa divina; oltre a un Cristo con la Samaritana al pozzo».

[553] Celebre è l'incisione di Nicola Beatrizet conservata a Roma presso l'Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto Nazionale delle Stampe, inv. F. C. 69811, per la quale vedi Francesco del Torre- Scheuch in Vienna 1997, p. 443, cat. IV.45; Bianco Romani in FIRENZE 2005, pp. 174-175, cat. 54. Un disegno di analogo soggetto è conservato a Parigi presso il Museo del Louvre – inv. 766- è attribuito a Giulio Clovio in JOANNIDES 2003, pp. 236-237 cat. 90.

[554] Il disegno si trova in collezione privata e fu venduto dalla Fondazione Martin Bodmer di Ginevra presso Sotheby's New York il 28 gennaio 1998. Per il disegno di Michelangelo vedi DE TOLNAY 1975-1980, III, p. 87; Sylvia Ferino-Pagden in VIENNA 1997, pp. 471-473, cat. IV.55; ACIDINI LUCHINAT 2007, p. 333.

[555] Sul foglio in basso a sinistra è presente un piccolissimo schizzo di una figura maschile che leva in alto le braccia e reca qualcosa sulle spalle. Secondo Michael Hirst si avvicina ai personaggi raffigurati nella *Crocifissione di San Pietro* della Cappella Paolina (HIRST 1988, pp. 54-57).

un paesaggio animato da architetture e figure umane. Le differenti immagini riprodotte hanno condotto all'ipotesi che il disegno autografo fosse un pensiero iniziale del Buonarroti che si sarebbe poi evoluto. Tra tutte le repliche pittoriche della composizione finita - ricordiamo quella della Pinacoteca Nazionale di Siena con attribuzione a Marcello Venusti, di Duisburg assegnata a Battista Franco o ancora di Vienna di ignota autografia[556] - la tavola di Liverpool mostra i segni di una maggiore debolezza esecutiva. Come evidenziato da Paul Joannides[557], è evidente la mediocrità del disegno, la pedanteria dei dettagli e la mancanza di spazio nella composizione generale. Lo studioso ha sottolineato inoltre l'impossibilità di rintracciare somiglianze con il fare artistico degli allievi che potrebbero essere considerati autori della tavola, come Giulio Clovio, Marcello Venusti o Daniele da Volterra.

Le caratteristiche dell'opera portano a ricercare l'autore tra uno dei discepoli meno dotati del Buonarroti e, se consideriamo che l'allievo avrebbe dovuto frequentare lo studio del maestro alla metà del Cinquecento, poiché il disegno del Buonarroti venne realizzato non prima del 1542 ca., il Condivi sembra un ovvio candidato. Alcune peculiarità della tavola di Liverpool sembrano in linea con elementi stilistici che caratterizzano il dipinto di Casa Buonarroti e le opere attribuite al marchigiano. Innanzitutto la tecnica pittorica del bistro, su tavola precedentemente preparata è analoga a quella utilizzata per la tavoletta del *Ritorno dalla Fuga in Egitto* di Oxford[558]. In secondo luogo la costruzione fisica delle figure con gli arti non perfettamente proporzionati, il profilo del volto del Cristo, il cui naso dritto e attaccato alla fronte richiama quello dei personaggi maschili dell'*Epifania,* e la composizione con le figure in primo piano che occupano l'intera scena sono elementi che ritornano nelle opere finora relazionate al fare artistico del giovane discepolo. In questo caso, come per la tavoletta di Oxford, piuttosto che con composizioni che sarebbero state finite in un secondo tempo, a nostro avviso abbiamo a che fare con gli studi dell'allievo su originali del maestro.

[556] Per un elenco completo delle opere raffiguranti il *Cristo e la Samaritana* vedi JOANNIDES 2003, p. 91.
[557] JOANNIDES 2007, p. 136.
[558] Il disegno a bistro su tavola preparata a gesso verde è una tecnica che si avvicina al *grisaille*. È ben noto il *grisaille* michelangiolesco della Battaglia di Cascina realizzato da Antonio da Sangallo che tuttavia, come argomentato da Edward Morris e Martin Hopkins, è molto lontano stilisticamente dalla tavoletta di Liverpool. Vedi MORRIS-HOPKINSON 1977, p. 125.

Nessun indizio in merito alla paternità dell'opera deriva dalla storia documentaria della tavola che inizia soltanto nel 1801[559], precisamente il 16 maggio, quando compare a Londra tra le opere in vendita della collezione Ottley con un attribuzione a Michelangelo e la seguente descrizione:

> «La donna di Samaria al pozzo. La preparazione per un dipinto destinato ad essere completato forse da lui stesso. Michelangelo si pensa abbia dipinto solo due o tre pittoriche ad olio; quelle piccole che noi oggi ascriviamo a lui sono tutte da attribuire ai suoi seguaci e derivano dai suoi disegni; molti sono stati dipinti dai disegni che avevano fatto parte della collezione del Re di Napoli a Capodimonte»[560].

Quanto scritto è stato interpretato come la prova che l'opera provenisse dalla collezione del Re di Napoli tuttavia, come giustamente suggerisce Joannides, non è quanto indicato nella didascalia della vendita inglese. La storia precedente della tavola è dunque del tutto ignota. Sappiamo solo che l'opera fu acquistata per 28 guinee, prezzo, se non irrisorio, molto al di sotto di quanto non ci si aspetterebbe da una tavola non finita attribuita a Michelangelo[561].

[559] Prima di allora la sua storia è del tutto incerta. Secondo JOANNIDES 2007, p. 135 potrebbe identificarsi con la tavola che all'inizio del 1801 si trovava presso la Milton Gallery sotto il numero 52.

[560] «The Samaritan Woman at the Well. The preparation for a picture perhaps intended to be finished by himself. M. Angelo is generally believed to have painted only two or three pictures in oil: those small ones that we so frequently see ascribed to him, are all painted by his scholars, from his designs; many have been painted from his drawings, which formely had a place in the collection of the King of Naples, at Capi di Monte. I ft II inches x 2 ft 7 inches on panel» in *Ibidem*.

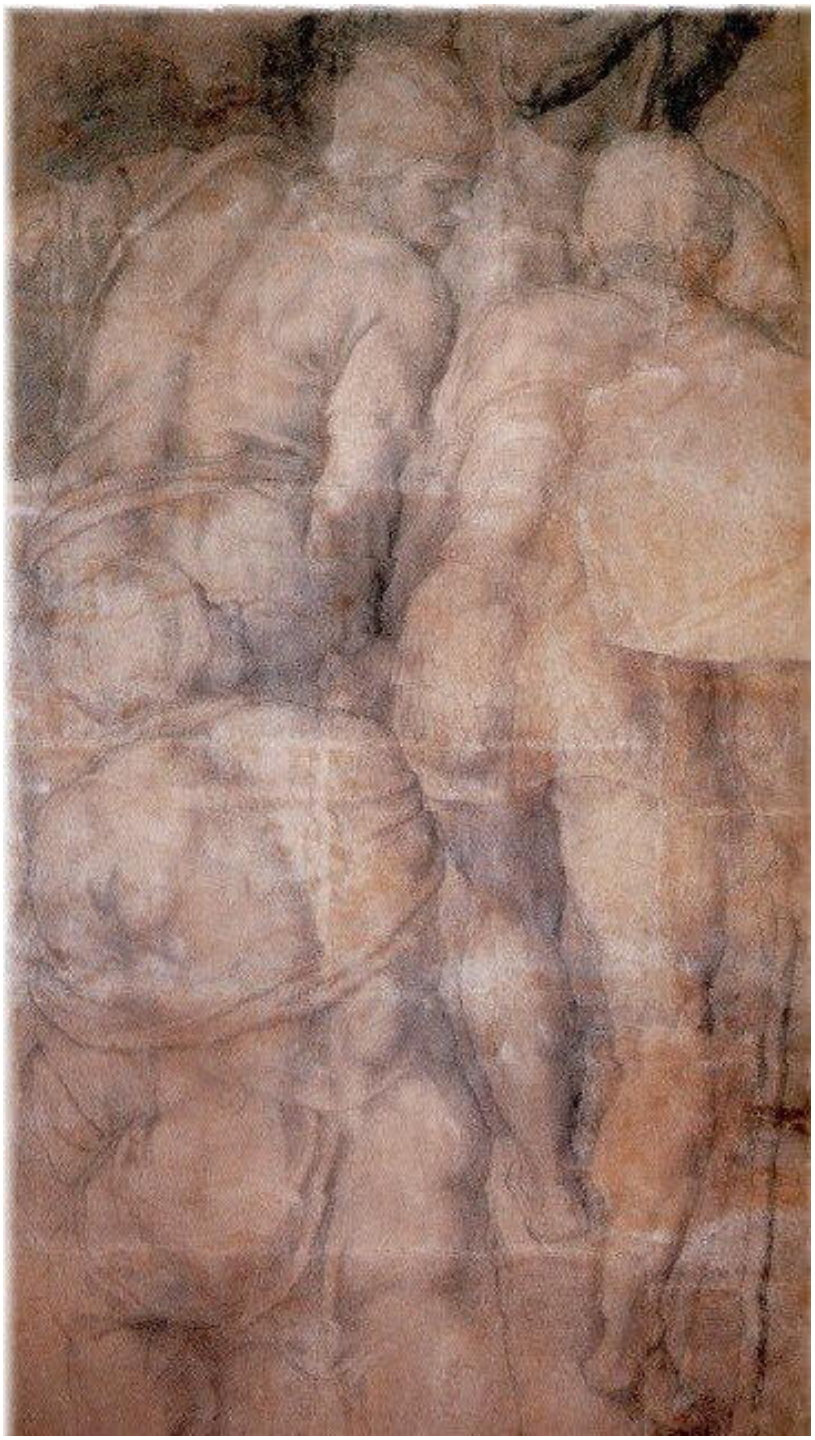
[561] Dopo la vendita di Ottley la tavola e mantenne il prezzo irrisorio di 10 pounds finché non fu acquistata dalla Liverpool Royal Institution per la somma più consistente di £. 52.10. 0. Per le controversie questioni in merito all'acquisizione della tavola vedi MORRIS-HOPKINSON 1977, p. 125; JOANNIDES 2007, p. 136.

80. Michelangelo Buonarroti, *Epifania*, 1550-1554, carboncino nero su carta, cm 232,7 x 165, 6. Londra, British Museum, inv. PD 1895-9-15-518.

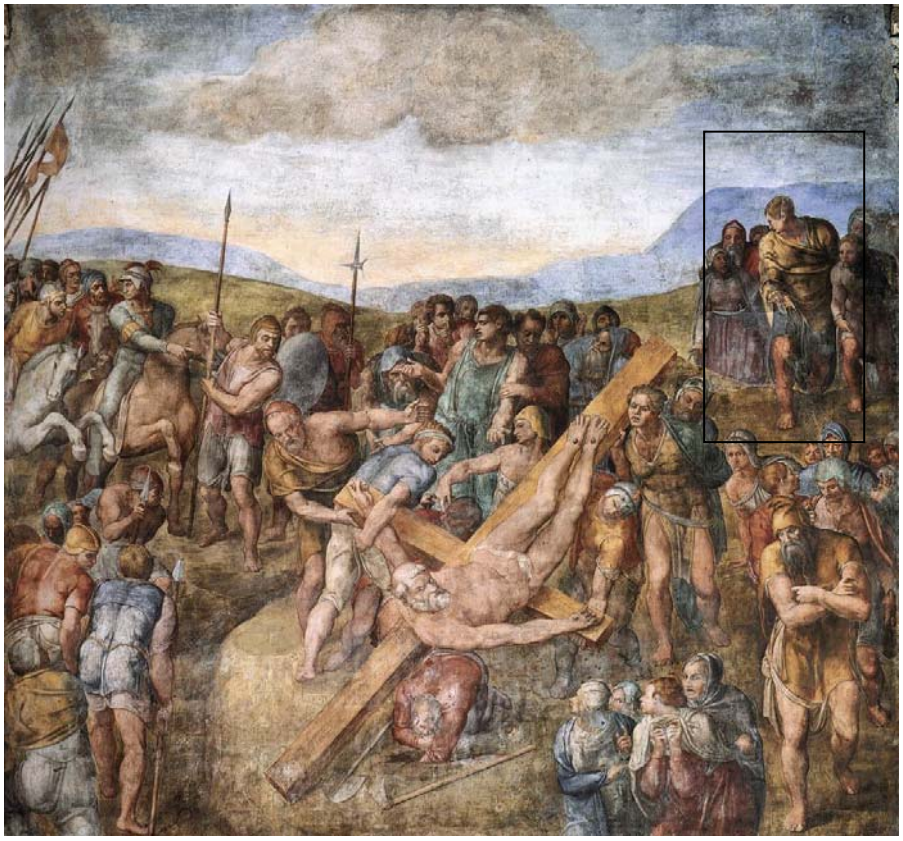
81. Ascanio Condivi, *Epifania*, 1550-1554, olio su tavola, cm 240 x 187. Firenze, Museo di Casa Buonarroti.

82. Artista del sec. XVI, *Epifania*, post 1550, penna e inchiostro, cm 10,8 x 19,4. Collezione privata [da OLSZEWSKI 2008, II, n. 141].

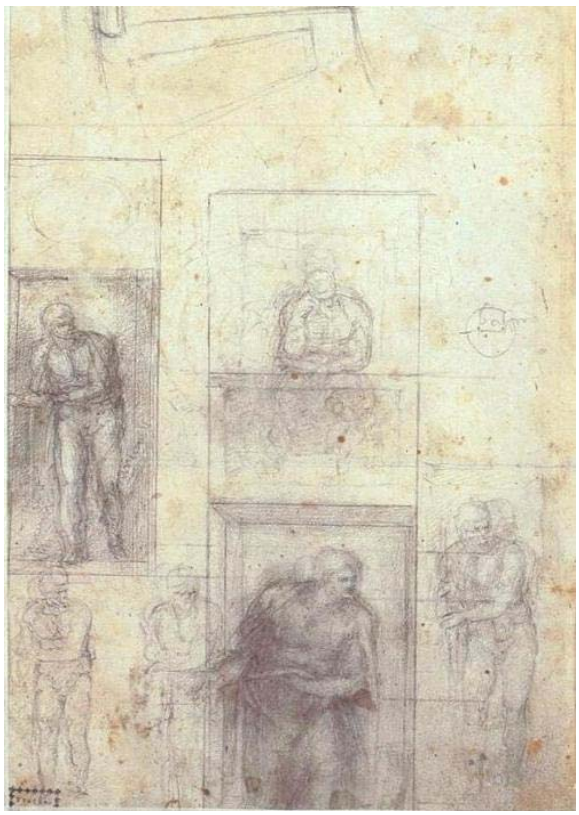
83. Carlo Bozzolini (disegnatore), Gaetano Cecchi-Carlo Lasinio (incisori), *Epifania*, incisione, cm 37 x 25,9. Londra, British Museum, 1790-1810, inv. 1898,0215.12.



84. Michelangelo Buonarroti, *Armigeri*, 1542-1547, carboncino nero su carta, cm 26,3 x 15,6. Napoli, Museo di Capodimonte, inv. GDS 1490.



In alto: 85. Michelangelo, *Crocifissione di San Pietro* (part.), affresco, 1545-1550. Città del Vaticano, Cappella Paolina; In basso da sinistra: 86. Michelangelo, *Crocifissione di San Pietro* (part.); 87. Ascanio Condivi, *Epifania* (part.).



Dall' alto da sinistra: 88. Michelangelo, *Schizzi per la Basilica di San Pietro e Figure maschili,* 1550 ca., carboncino nero, cm 39,9 x 23,5, Haarlem, Teylers Museum, inv. A29; 89. Michelangelo, *Epifania*; 90. Michelangelo, *Studi di figura*, 1550 ca., carboncino nero e forse biacca, cm 26,5 x 16,2, Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. 3057; 91. Michelangelo, *Schizzo di nudo maschile,* 1550 ca. carboncino nero ripassato con una punta per il ricalco, cm 17 x 5,5, London, British Museum, inv. 1895,0915.513.

Dall'alto da sinistra: 92. Michelangelo, *Schizzo di figura maschile,* 1550 ca., carboncino nero, cm 18,1 x 8,7. Oxford, Ashmolean Museum, inv. 1846.81; 93. Michelangelo, *Schizzo di figure maschili,* 1550 ca., carboncino nero, cm 20,2 x 12. Oxford, Ashmolean Museum, inv. 1846.82; 94. Michelangelo, *Testa* (maschile o femminile), 1550 ca., carboncino nero, cm 23,8 x 20,1, Oxford, Ashmolean Museum, inv. 1846.83r.; 95. Michelangelo, *Schizzo di figura maschile,* 1550 ca., carboncino nero, cm 20 x 12. Oxford, Ashmolean Museum, inv. 1846.80v.

Dall'alto da sinistra: 96. Michelangelo, *Madonna col Bambino,* 1501-1505 ca., marmo di Carrara. Bruges, chiesa di Nostra Signora, cappella Muscron; 97. Michelangelo, *Madonna con Bambino,* 1525-1530, sanguigna, cm 18,9 x 10.1. Parigi, Louvre, Dèpartement des Arts Graphiques, inv. 691; 98. Michelangelo, *Madonna con Bambino e San Giovannino,* 1525-1530, sanguigna, cm 29 x 21. Parigi, Louvre, Dèpartement des Arts Graphiques, inv. 692r.; 99. Michelangelo, *Madonna con Bambino e San Giovannino,* 1525-1530, sanguigna, cm 17 x 11. Parigi, Louvre, Dèpartement des Arts Graphiques, inv. 704r.

Da sinistra: 100. Michelangelo, *Madonna con Bambino, San Giuseppe e San Giovannino,* sanguigna, cm 29 x 21. Parigi, Louvre, Dèpartement des Arts Graphiques, inv. 692 v.; 101. Condivi, *Epifania*, (part.).

102. Michelangelo/Ascanio Condivi ?, *Ritorno dalla Fuga in Egitto*, 1550 ca., bistro su tavola preparata in terretta verde, cm 66 x 53. Oxford, Ashmolean Museum, inv. 1846.309.

103. Ascanio Condivi (attr.), *Vergine con Bambino e San Giovannino*, 1550 ca., gesso nero su carta, cm 27 x 19,9. Warwickshire, Rugby School, inv. 19.

104. Ascanio Condivi ?, *Incontro di Cristo con la Samaritana al pozzo*, post 1540, bistro su tavola preparata a gesso verde, cm 77 x 69. Liverpool, Walker Art Gallery.

Appendice documentaria

Avvertenze

Nella trascrizione dei documenti il testo è stato riprodotto nella maniera più fedele possibile all'originale per quanto riguarda l'uso della maiuscola e della punteggiatura, senza correggere gli errori ortografici. Le abbreviazioni sono state sciolte, le consonanti *u* e *v* adeguate all'uso moderno. In presenza di difficoltà di lettura, sono stati inseriti tre puntini. Queste ultimi chiusi tra parentesi indicano anche che talvolta si è omessa una parte del documento ritenuta di scarso interesse. Le fonti sono state ordinate secondo un criterio di tipo cronologico, di conseguenza sono state inserite insieme sia le lettere che gli atti notarili.

L'appendice al primo capitolo documenta la vicenda biografica del Condivi, permettendo così di seguire gli spostamenti del marchigiano e gli incarichi di diversa natura svolti in patria. La maggior parte dei documenti inseriti, conservati presso l'Archivio Storico di Ripatransone, era stata individuata dal Grigioni, il quale ne aveva riportato la trascrizione nella monografia del 1908. A distanza di più di un secolo si è ritenuto utile controllare le segnature e le trascrizioni degli stessi atti. Da siffatto lavoro è emersa, innanzitutto, la perizia dello studioso marchigiano e la puntualità delle ricerche da egli condotte e, in secondo luogo, si è constatato che presso i locali dell'archivio ripano si conserva un'enorme quantità di rogiti che riguardano la famiglia Condivi. Di tali documenti è stata fatta una selezione e sono stati riportati quelli ritenuti più significativi. Di alcuni atti già trascritti dal Grigioni sono state effettuate talvolta delle integrazioni, laddove essi erano parzialmente riprodotti, e sono state sciolte le abbreviazioni; tali aggiunte non modificano tuttavia il contenuto dei documenti e pertanto non si è ritenuto necessario indicarle nel testo.

L'appendice al secondo capitolo è formata dal carteggio intercorso tra Lorenzo Ridolfi e gli artisti ingaggiati per la realizzazione delle opere scultoree destinate alla collezione di famiglia. Le lettere che riguardano Ascanio Condivi erano state individuate e trascritte nel 1868 da Gaetano Milanesi; anche in questo caso le trascrizioni sono state verificate tramite un raffronto con il testo originale e, nell'apparato delle note, si è tentato di chiarire le ambiguità e le oscurità lessicali. È stata inoltre riproposta la descrizione della collezione Ridolfi compilata da Ulisse Aldrovandi alla metà del XVI secolo ed inserita in *Le antichità de la città di Roma*, testo edito per la prima volta nel 1556.

Nell'appendice al quarto capitolo sono state trascritte le fonti documentarie in cui compare un riferimento alla tavola dell'*Epifania* di Ascanio Condivi e all'omonimo cartone disegnato da Michelangelo.

AB	Archivio Buonarroti, Firenze
ASF	Archivio di Stato, Firenze
ASR	Archivio di Stato, Roma
AStR	Archivio Storico, Ripatransone
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana
BNF	Biblioteca Nazionale, Firenze
BNR	Biblioteca Nazionale, Roma
RCA	Reverenda Camera Apostolica

b.	busta
ca.	circa
f.	foglio
fasc.	fascicolo
fig.	figura
n.	numero
nota	nota
r	*recto*
s.d.	senza data
tav.	tavola
v	*verso*
[…]	omissione
…	parola non compresa

APPENDICE DOCUMENTARIA I CAPITOLO

I

Testimonianza resa in Roma da Ascanio Condivi che si dichiara scolaro romano.
Roma 24 novembre 1543.

> ASR, Notai R.C.A., vol. 1988, ff. 703-704. Il documento è segnalato ma non trascritto in SCHIAVO 1990, p. 969.

Super vitriatis Palatii Apostolici.
Die 21 novembris 1543.
Magister Nicolaus del Bosco vitrarius in Alma Urbe apud ecclesiam Sancti Augustini, praesens spontaliter promisit Reverendo Petro Ioanni Aleocto, localium preciosorum domini nostri Papae custodi secreto ibidem praesenti, et nomine suis ac de speciali eius ordine infralicet ut asseruit, contrahendi et promittenti vere facere unam fenestram integram ex vitreo cum una fusio circum circa coloris clari obscurati et cum omnibus coloris et circunstantis requisitis, iuxta exemplar magistri Perini designatoris, manuque perficere ac perfectam consignasse iam et accomodasse in dicta fenestra in Palatio Apostolico, in Sala Regum nuncupata ante Cappellas, infra terminum et spacium quinque mensium proximum futurum ab hodie, computandi omni exceptione remotae, salvis litteris infrascriptis, videlicet: Qualibet dominus Petrus Ioannes dicto nomine promisit dare eidem mastro Nicolao pro ipsius mercede et manifactura ducatos quinquaginta aurei de iuliis decem pro ducato, necnon mayone in Palatio Apostolico et expensas ad usum duarum buccarum et pro se et famulo per dictum tempus et non ultra ac etiam dare vitrum, plumbum, stannum, carbonem et alia necessaria et pertinentia pro constructione dictae vetratae, alias voluit teneri ad omnia damna. Et obligarunt se in forma Camerae, cum clausula solita iuraverunt. Actum Romae, in Palatio Apostolico ante archivum Camerae Apostolicae, praesentibus ibidem magistro Antonio Barella muratore romano regionis Montium, et P(i)er Simone Tibaldo de Ferentino [?] testibus habitibus.

Alia similis. Die sabbati 24 novembris 1543.

Magister Papensis Ioannes Michaelis de Senibus pictor et sculptor praesens spontaliter convenit cum eodem domino Petro Ioanne dicto nomine facere altram vitratam ad usum alterius fenestrae dictae Salae Regum, non minus excellentem et bonam, iuxta designationem dicti magistri Perini, infra terminum et pro precio ac causa aliis conditionibus cum dicto mastro Nicolao supra expressibus. Et ideoque dominus Petrus Ioannes voluit pariter teneri ad dandum eidem ea omnia prout dabit dicto mastro Nicolao. Et obligantibus sub penibus universaliter forma Camerae iuraverunt. Actum Romae, in

officio meo, praesentibus magnifico domino Bernardo Cappello nobile veneto, et Ascanio Condio scholare romano testibus.

II

Francesco Condivi, zio di Ascanio, è chiamato alla presenza del pontefice Paolo III e del cardinale Guido Ascanio Sforza in veste di commissario per la tratta del grano dal Regno di Napoli verso i territori marchigiani.
Roma, 24 agosto 1545.

ASR, *Mandati Camerali*, vol. 881, f. 54. Inedito.

Guido etc. Camerarius[562]

Vobis Domino Francisco Condio de Ripatransone nuper Commissario tractarum frumentorum Regni Neapolis et aliis ad quos spectat de mandato etc. auctoritate etc. tenore presentium committimus et mandamus quatenus omnem pecuniarum summam occasione certarum penarum commissionis vestre huiusmodi per vos exactarum et in vestris manibus remanentem ad Cameram
apostolicam spectantem dummodo florenos decem monete Marchie non excedat visis presentibus solvatis et numeretis Monti Pietatis eiusdem terre Ripetransonis eiusque deputatis sine aliqua exceptione nos, ..., usque ad dictam quantitatem decem florenorum eidem Monti in subventionem pauperum Christi elemosinam facimus per presentes amore Dei,vosque et quorum intererit de illis sic solutis ex nuncquietamus, contrariis etc. Datum Rome in Camera Apostolica Die XXIII Augusti M.D.XXXXV[563]. Pontificatus Sanctissimi Domini Nostri Domini Pauli Pape Tertii anno undecimo.

Guido Ascanius Cardinalis Camerarius

III

Lettera di Ascanio Condivi agli Anziani di Ripatransone.
Roma, 17 giugno 1549.

Ripatransone, Museo Civico, Palazzo Bonomi Gera; inv. IG 1470; GRIGIONI 1908, pp. 17-18.

Molti Magnifici Signori Anziani et padri miei
Ho inteso quanto V[ostre] M[agnifiche] S[ignorie] me scriveno ne ho preso gran contento conoscendomi essere messo ne numeri de soi figlioli ma molto me sono doluto no[n] haverle potuto satisfare per no[n] essere informato delle cose di codesta comunita che se

[562] Nel margine sinistro è annotato: «Montis Pietatis Ripe Transonis».

[563] La datazione potrebbe essere anche «MDXXXXIV». In questo caso si tratterebbe di *lapsus calami* del redattore, poiché l'undicesimo anno di pontificato di Paolo III corrisponde al periodo che va dal 3/11/1544 al 3/11/1545. Inoltre, trattandosi di un registro in cui quasi sicuramente i documenti sono riportati in ordine cronologico, l'atto non può essere datato 1544, poiché il documento che lo precede è del 1545.

quelle me havessero mandate lettere de credenza et Memoriale delle cose de d[e]c[t]e comunita Harei facto il mio debito in modo che ne serriano stat[e] sotisfacte per quel tanto avesse potuto e saputo. Alli compagni non glie parso comparire per non essere state d[e]c[t]e littere ne mancho io ho voluto usare presuntione et passare avanto el carro impero quelle me habbano per escusato ma ben me li offero bisognandoli per lavenire cosa alcuna me affatigheno in tucte loro occorentie che non mancharo et bascio le Dellicate mani et iddio le conservi in felicissimo stato.
Di Roma il dì XVII d'iugno XDXLVIII
[Delle] V[ostre] M[agnifiche] S[ignorie] figliolo Ascanio Condeo

IV

Contratto in cui Ascanio Condivi concede al padre un prestito di trecento scudi d'oro. Ascanio è dichiarato assente poiché residente presso la Curia romana.
Ripatransone, 5 maggio 1550.

AStR, sez. not., Atti di Francesco di Vincenzo, vol. XXVI, foll. 180v-182r.; GRIGIONI 1908, p. 39.

Constitutus providus vir Latinus Cumdeo de terra ripetransonis lajeus firmane diocesis sponte et ex eius Certa scientia … confessus fuit se habuisse et recepisse ab honorabili viro domino Ascanio Cumdeo eius filio absenti et in Romana Curia residenti et a me notario infrascripto ut publica persona ibidem et pro dicto domino Ascanio eiusque heredibus et successoribus stipulanti et recipienti summam et quantitatem tricentorum scotorum auri in auro boni auri et iusti ponderis … ex causa puri meri gratutiti et amicabilis mutui … quos quidem … dictus latinus reddere et restituere promisit dicto domino ascanio et cui ipse dominus … reddi et restitui voluerit ad omnem simplicem requisitionem dicti domini Ascanii […]. Nec non idem Latinus pro firmiori ac certiori Cautela dicti domini Ascanii pro dicti tecentis scutis auri … hipotecavit et obligavit etc. dicto domino Ascanio absenti ac mihi notario … quandam ipsius latini apothecam sive fundicum situm in terra ripetransonis in contrada Capitis montis […] Item quandum predicti latini petiam terre [sitam] in contrada dicta Cuppio […].

V

Mandato di procura di Latino Condivi ai figli Ascanio e Malatesta.
Ripatransone, 20 aprile 1553.

AStR, sez. not., Atti di Ercole Massi, vol. III, fol. 154v.; GRIGIONI 1908, p. 40, n. 84.

Latinus vincentii de Ripatransone pro se promisit et se obligavit relevare indemnem magistrum Cicconum Vincentii eius fratrem Malateste et Ascanii filiorum dicti latini ad

impetrandas litteras a Sanctissimo Domino Nostro in causa quam dictum latinus habet cum heredibus Emanuellini hebrei de monte ulmi.

VI

Annibal Caro scrive al segretario del duca d'Urbino. Il letterato segnala la pubblicazione della Vita di Michelangelo scritta da un suo discepolo.
Roma, 20 agosto 1553.

CARO ed. 1819-1821, III, pp. 51-53.

Non risposi Sabbato alla lettera di V. S. aspettando che uscisse della stampa questa Vita di Michel'Angelo fatta da un suo discepolo: nella quale si fa menzione spezialmente della cosa della sepoltura, di che io le parlai e delle sue giustificazioni in questo negozio. V. S. vedrà quel che dice, e, se le pare che sieno bastanti a sostener la sua causa; con quel di più che le parrà d' aggiungervi, e con quel rispetto che si deve a un Principe, quale é il Duca d' Urbino; si degni di proporle a S. Eccellenza. Ma io non fonderei la sua causa solamente nella giustizia; perché col rigore se gli potrebbe dir contra di molte cose. E l'istanze che l'Eccellenza sua ha fatto a V.S. contro di lui, sono efficaci, e buone, e forse in parte non hanno replica. Io confesserei (come confessa) in un certo modo l'error suo, che pigliasse a far altro, essendo obbligato a quell' opera; se bene i Papi 1' hanno impedito; e le dimanderei una certa remission dell' errore; ed una grazia che si suoi fare dai grandi agli uomini di tanto merito, di quanto é Michel'Angelo, per guadagnarsi un uomo tale; poiché tien questa inclinazione di ridursi nel suo Stato, ed anco per far beneficio all' età nostra, di preservar quest' uomo il più che si può. Perché io le fo fede che si trova in tanta angustia , d'essere in disgrazia di S. Eccellenza, che questo solo saria cagione d'atterrarlo avanti al tempo. Ora, oltre alle ragioni che s' allegano in favdr Suo, vegga d'impetrarli anco perdono: 'che certo S. Eccellenza ne sarà tenuto quel generoso Signore che mostra d' essere in tutte la sue azioni; e sarà cagione di prolungar la vita -a quest' uomo singolare, ed anco di renderlo consolatissimo, e farlo perpetuamente Suo1. Che non mi parrebbe picciolo acquisto, essendo di sì prospera vecchiezza, che ne potrebbe cavare ancora qualche cosa degna di perpetua memoria. Questo mi fa dire così la compassione che io ho di questo vecchio, come il desiderio che io tengo che Sua Eccellenza s'acquisti questa laude. Del resto mi rimetto alla sua generosità, e alla prudenza di V. S. la quale ringrazio quanto posso del buono officio che l'é piaciuto di fare in questo, e della buona volontà che mi tiene in tutte l' altre mie Decorrenze. Alla quale sono obbligato, a rincontro, di tutto che può la mia debolezza in suo servigio: e la prego a darmi occasione di poterla servire. Delia morte del ineschili Duca Grazio, oltre alt' affanno che n' ho sentito, Dio sa quanto mi se n' aggiunga per la compassione che io ho dell' Eccellentissima Signora vostra Duchessa. E, se in una tanta sua percossa pare a V. S. che possa aver luogo la condoglienza mia, vi prego a piangerla in mio nome, e rammaricarvene amaramente con

lei: e Dio ne consoli S. Eccellenza insieme con noi altri servitori. E V. S. attenda a conservarsi. Di Roma, alii xx. di Agosto. M. D. LIII.

VII

I frati di San Domenico di Ripatransone commissionano ad Ascanio Condivi la realizzazione di una *Madonna con Bambino e Santi* e quindici tavolette raffigurati i *Misteri del Rosario* da porre nella chiesa di San Domenico. Contratto ed atto di ordinazione autografo del Condivi.
Ripatransone, 14 ottobre 1554.

> AStR, sez. not., Atti di Ercole Massi, vol. II, foll. 310v-311v. Documento segnalato e parzialmente trascritto in GRIGIONI 1908, pp. 55-56.

Actum in ecclesia Sancti dominici sita in terra ripetransonis in contrada Sancti dominici iuxta stratas publicas etc. presentibus ibidem Magistro Angelo petructio et Gabriele alexii de ripatrsnone testibus.
Dominus Ascanius Cumdeo de ripatransone pictor promisi tac se obligavit venerabilibus patribus frati Ioanni de Aquila priori ecclesie sancti dominici de dicta terra ripetransonis frati Dominico Iacobi, frati dionisio meci et frati Damiano gregorii in absentia fratis Vincentii fratibus dicti conventus facere unam Conam in altari maiori dicte ecclesie Sancti dominici secundum tenorem et a dctis priore ac fratribus acceptatorum quorum Capitulorum tenor est videlicet.

Questi sono i capitoli che io Ascanio Condivi faccio per amor del R.mo padre del ordine dei predicatori General diginio [?] et per beneficio de convento di san dominico dala ripatr. Quivi Io nativo et in particulare per satisfactione de frati che In esso Convento si trovano e si troveranno presenti et futuri specialmente e generalmente ad ogniuno. Imprimis me obligo à satisfactionem universale si de padri come de altri de far il sanctissimo e sacratissimo Rosario secondo la determinatione de frati predicatori Cominciando dal Infantia del Salvatore del mondo insino al ultimo mistero con le infrascritte figure nel vano de mezo secondo me tornera à commodo, à Man destra il padre san dominico et il divino san Thomasso de Aquino, à man sinistra Santa Catharina da Siena che recevera il sanctissimo Rosario in forma de Corona d'oro per despensarla alle sue sorelle et fratelli in Cristo con la nostra advocata Santa Maria Magdalena con i segni suoi convenienti.
Questa opera sarà di quella perfectione che è la Cona de Santa Maria Magdalena del prefato luogo à man sinistra quando se entra in decta chiesa vicino ala figura de rilievo di decta Sancta, qual in esse si vede in quella perfectione di colori et de cornice, ma bisognandome farla piu grande per la moltitudine dele figure che i frati siano contenti et io in mia potestà per accomodar meglio le figure. Item che dette figure cioe detta Cona la

posso far in Roma o altrove in tela come i frati forno contenti: obligandomi per ogni lor satisfactione monstar ogni giorno la diligenza sollicitudine et assiduità che Io de contouno usaro in far detta Cona al Generale o altri frati o secolari che a frati de decto Convento dela ripa piacerà. Item che detti Cento Scudi quali li padri del predetto Convento hanno determinato da spendere Io non cerco niente finche l'opera non sarra fornita, eccetto che per lor liberalita non usassero cortesia de darmene parte pur come ho detto starra in loro potesta per insino al fine nel qual fine voglio che i frati come e dovero, siano obligati haverli in ordine et pagarmeli. Circa le Cornice d'orate intorno et tela me par cosa honestissima che i frati a mie spese ne spende et paghino quella summa importara ma per mostrarvi che lo voglio in tutto et per tutto farvi conoscere che lo faccio per lhonore et per amor universale remetto et versa vice predicti patres una cum dicto priore promiserunt solvere predicto Domino Ascanio Completa dicta Cona florenos ducentos Iuxta tenorem dictorum Capitulorum, que omina dicte partes promiserunt attender et observare sub pena dupli […].

VIII

Apoca antinuziale tra Ascanio Condivi e Porzia Caro.
Civitanova, 10 gennaio 1555.

AStC, sez. not., Atti di Giacomo Angelini, vol. del 1555, fol. 32; GRIGIONI 1908, p. 20.

Honesta et discreta mulier domina Portia filia Domini Ioannis Cheri de Cibitanova ex parte una et Dominus Ascanius Condivi de Ripa Transonum ex parte alia et quilibet eorum per me notarium infrascriptum vulgari et intellegibili sermone interrogati an vellent simul et ad invicem sponsalia et matrimonium contrahere libere ambe partes responderunt mihi si et sic per annuli dationem et receptionem mutuo adsensu sponsalia contraxere per me dictum notarium rogata. Actum in Civitanova in domo prefati domini Ioannis sita in quarterio Porte Pauli iuxta sua notissima latera presentibus pier Macteo Celso et Eusepio angeli de Civitanova testibus.

IX

Lettera di Annibal Caro a Malatesta Condivi, fratello di Ascanio, in Ripatransone.
Roma, 12 dicembre 1555.

CARO ed. 1827-1830, II, pp. 229-230.

A Malatesta Condivo a Ripa,
ho ricevute più vostre e non mi pareva necessario di rispondere senza avere fatto qualche effetto per voi, ma vedendomi sollecitare come gli offici stessero in man mia, mi son risoluto di sgannarvi, poiché l'apportatore mi dice d'esser mandato a posta. Avete dunque

a sapere, che per esser sotto papa Paolo VI, non è per questo che siamo sotto il III, e che le grazie che volemo, ce le bisogna mendicare appresso chi governa, più che non fate voi con me, e che mi conviene avere il mezzo del tempo e de le persone, e di alcuna cosa di più, che non si può dire, e con tutto ciò non basta. Io fino a ora ci ho usati tutti questi, e se non mi riesce, non so che mi fare se non aspettare migliore occasione. D'una cosa vi risolvete ch'io non me ne dimentico, e che quando potrò ne vedrete gli effetti prima che le parole. Voi abbiate pazienza, e comandatemi cose, che stia in mio arbitrio di fare che non mancherò. State sano. Di Roma a lì 12 dicembre 1555.

X

Lettera di Ascanio Condivi a Michelangelo in Roma.
Civitanova, 24 maggio 1556 (?).

> AB, VI, n. 149; SYMONDS 1983, II, p. 343, 406; THODE 1902-1913, I, p. 458; STEINMANN-WITTKOWER 1927, p. 449; BAROCCHI-RISTORI 1965-1983, V, p. 61, n. MCCXXIV.

Unico signore et padron mio osservandissimo, ho già scritte due lettere; dubito non glie sieno venute alle mani, non havendo saputa altra nova di voi. Con questa dirò solo che vi ricordiate di commandarmi et servirse non solamente di me, ma di tutta la casa, perché vi siamo tutti servi. Di gratia, messere mio osservantissimo et honorando, dignative valervi et fare di me come d'un minimo servo far si suole; et l'havere a fare, perché ho più obbligo con voi che a mio padre, et ve corrisponderò con gli effetti. Farò fine per non annoiarvi, raccomandandomevi humilmente, dignandovi darmi consolatione che stiate bene, che la maggior di questa non potervi havere. Stiate sano.
Di Civitanova, li XXIIII di maggio d(el) LVI.

Di Vostra Signoria Magnifica servo perpetuo
Ascanio Condivi.

A Michelagnolo Buonarroti pittore, scultore et architetto unico. A Roma, vicino la piazza di Santo Apostolo, canto la chiesa di Loreto e casa Zanbeccari.

XI

Lettera di Annibal Caro al nipote Giovan Battista in Roma.
Piacenza, 13 novembre 1557.

> CARO ed. 1827-1830, II, pp. 261-265.

A M. Gio. Battista Caro a Roma.

Nipote carissimo. Fino a questo punto non sono stato chiaro, che '1 Cardinale non fosse per partirsi di qua. Ora che si risolve a fermarsi, vi dico che io vi desidererei qui avanti che andasse ne la Marca, per informarvi de1 bisogni e de gli umori di casa, ai quali voi avete a dare quei rimedi che si convengono. Ma non mi basta l'animo a chiamarvi adesso, che i tempi sono così rotti, che non uscireste mai di questi fanghi di Lombardia; tal saggio n'ho visto in questa poca strada, che ho fatta da Parma a Piacenza. Imperò mi risolvo che ve n'andiate a far Natale con i nostri, e che di là poi col primo buon tempo ve ne veniate. In questo mentre vedrete iè cose di là come vanno, che non vanno bene, secondo me, perché veggo vostra madre nini contenta di Porzia; cosa, che, poiché è falla, bisogna aver pazienza e saperla maneggiar destramente, perché con le buone s'accomoderà ogni cosa. Ma non bisogna guardare a le donne che non pensano più oltre, che tanto. Fate carezze ad Ascanio, et informatevi de le differenze che sou tra loro, che non credo che abbia a far tanto mala riuscita, quanto pensano. È necessario di terminarla quanto a la dote, e cominciare a dargli danari di questo ritratto di grani, come ho scritto a Giovanni; e del resto cosa s1 accomoderà. Vorrei che gli deste questo anno 200 scudi, e se non se cava tanto da la Marca, supplirò io con la Commenda. Con questo si potrà vedere se vuole investire in Civitanova: che lo dovrebbe fare, et io lo desidererei per assicurare la dote di Porzia. Fate questo, acciò che possa cominciare a fare i fatti suoi, e lasciatelo ritirare a la Ripa, perché stando lontani, si vorranno meglio. De le altre cose di casa, me ne rimetto a quel che vedrete. A voi bisogna esser uomo destro e di mezzo con tutti, che vi riuscirà ogni cosa per questa via, et esortate madama Alessandra a far il medesimo per il riposo de la figliuola. E di casa non altro. De le cose de la terra, vi ricordo che vi preserviate quel che ci aveano acquistato tutti in fino a ora, cioè la benevolenza d'ognuno, senza affezionarsi più a questo che a quello. Stringetevi con M. Gio. Battista vostro cognato, al quale non potemo mancare. Con gli altri andate da largo, e rispondete loro secondo che si portano con voi. Fate con tutti de l'umano e de l'umile, e non date orecchie a lor trarne in modo alcuno. Fate ogni servizio che potete a le cose del signor Giuliano, ma non pigliate gatta a pelare, cioè che non facciate di quelle dimostrazioni arrabbiate che fanno certi, perché non è manco servizio suo. Portate con voi tutte le scritture di Venezia, e come v'ho detto, informatevi del procedere che avete a fare, come vi scrissi, e dove poteste alloggiar là, per consiglio di monsignor Commendone, perché non vorrei che l'Avversario vi facesse far qualche sopramano, intendendo che questi signori Veniziani fanno a le volte de l'insolenze. Il mio Cardinale mi ha detto che Caraffa si è contentato di far esente la mia Commenda de le gravezze così del grano, come de l'un per cento. Ma non ho avuta ancora la spedizione, la quale aspetto da monsignor di Pola. Intanto tenete in mano più che potete. Il detto Monsignor m'ha detto, che s'è fatta una patente o lettera a la comunità di Narni per cento some, le quali s'hanno a levar da s. Giovanni. Penso ch'a quest'ora l'avrete date. Se non, datele quanto prima. Di poi si penserà al restante. Non ho lettere di voi, nè da Roma da molti giorni. Penso che siano per viaggio. Vorrei sapere come la fa Guglielmo, e desidero che non se li manchi. Non so quel che v'abbiate fatto del loco de la lettura d'Avignone. Il sig. Papio si raccomanda molto che non sia levato quel suo amico, e lo reputa per un affronto. Scrivetemi a lungo avanti che andiate ne la Marca, e là

raccomandatemi a tutti. Slate sano. A Fabio, supplendo questa, non iscrivo altra, non avendo manco sue lettere. Di Piacenza li 13 di novembre 1557.

XII

Lettera indirizzata dal Conte Antonio di Piermarino Mancini al fratello Francesco, detto Cecco.
Ripatransone, 16 ottobre 1558.

SETTIMO 2004, p. 136.

[…] Il quadro che abbiamo dato a depingere a M. Ascanio condivo è ancora quale tu lo hai veduto in sua casa quando ritornasti qui per il Santo Natale passato. Poco ci ha lavorato dopo, perché ha finito e messo a suo loco l'altare Maggiore di San Domenico con la Madonna e tutti li quadretti tanto piaciuti fino allo scorso maggio et poscia ha finito quel quadro del battesimo del Signore che stava dipingendo e che avevi visto cominciato quale ha già portato al padre della sua moglie a Civita Nova, per il quale lo faceva et è ito per metterlo a posto nella cronice. Doveria ritornare a la Ripa per la fine di questo mese come mi disse et come mi ha pure assicurato la famiglia hieri uscendo da Santo Agostino. […]. Non ti credere che non li stia a presso e non me li raccomandi, ma bisogna pure le ragioni e li guai suoi. Questa faccienda interessa me pure anzi più di tutti. Ti ricorderai che le figure erano già tutte bene disegnate et i fondi colorati e così il cielo pure con li angeli et la Madonna Parlante. Ha lavorato dopo un pochetto anche a li Santi, ma certamente ci vuole ancora molto per finire. Sarebbe bellissima cosa se reuscisse per Natale ma non ci credo. Anche a Pasqua andrà benissimo perché importante cosa si è che la cappella nostra sia bella et divota et che faccia onore al Signore nostro et pure a tutti noi. Sta certo che non passerà giorno senza che vada a vedere.

XIII

Ascanio Condivi è inviato in ambasceria a Roma con lettere credenziali da consegnare a vari notabili.
22 novembre 1561.

AStR, sez. com., Consigli, vol. 31, fol. 263r.; Il documento è segnalato, ma non trascritto, in GRIGIONI 1908, p. 44, n. 133.

Die XXII 9.bris[564] 1561[565]

[564] Sta per «Novembris».
[565] Nel margine sinistro è annotato: «Ascanius Condeus Romam ivit orator Communis»; «Die 24 Ianuarii reversus est dictus orator ad terram Ripe Transonis».

Ascanius Condeus de Ripa Transone orator electus et deputatus romam prout ante scriptum est. Dominus Tranquillus Pacificus unus ex M[agnificis] D[ominis] An[tianatis] Retulit michi[566] cancellario et eis in officio antianatorum colleghis iter arripuisse romam die supra scripta et sibi eius manibus dedisse memomoriale in quo continetur negocium confirmationis et manutentionis exemptionis equ[i]tu[m] vivorum et mortuorum Item obtinen[dum] decimas [cosi??] ad favorem montis pietatis et Sanctae Mariae de Misericordia. Item expeditionem cause scindicatus Domini Iulii de Nobilibus iam commissarii ac etiam infrascriptas litteras creden(tiales) videlicet.; una Ill.mo et R.mo Borrromeo, Ill.mo et R.mo Tridentino, Ill.mo et R.mo Saraceno, Ill.mo et R.mo Capo Zuch': Ill.mo et R.mo Reumano, Ill.mo et R.mo Berardino Cirillo, Ill.mo Antonio de Matelica, Domino Hanibali Charo, Domino Ascanio Thomasino Et Domino Pompeio Antolino quarum copia apud me est. Nec non dedisse etiam suis manibus florenos quatraginta monete ad bonum computum pro eius viatico____ f(lorenos) 40.

XIV

Lettera di Ascanio Tomassini agli Anziani di Ripatransone.
Roma, 18 dicembre 1561.

SETTIMO 2004, pp. 69-70.

Alli Magnifici Signori
li Signori Anziani della Ripa Transone.
Magnifici Signori Anziani,
mi fu recapitata la vostra onorevolissima lettera da Messer Ascanio Condivi quale ho ricevuto con molto piacere e vi rassicuro che tutto quanto potevo ho fatto per favorirlo e rendermi utile alla nostra cara Ripa Transone in quanto mi è stato richiesto. Molto mi dispiace se forse non ho potuto essere molto giovevole, perciocchè io molto non vaglio e per converso messer Ascanio in Roma è assai conosciuto e dai grandi molto stimato. Egli è stato nei giorni appena trascorsi molto spesso insieme a Michelangelo e con lui ha celebrato le sante feste. Michelangelo è un gigante potentissimo non pure nelle arti sue ma anco nell'ottenere da tutti ciò che vuole, forse più che voi non immaginiate. Ho veduto spesso anco suo zio il cavalier Annibal Caro anch'egli molto potente. La mia dappochezza resta tuttavia al vostro servizio e se meriterà lode sarà per la diligenza che metterò nell'insitere con chi potrò acciocchè non dimentichino. Che il Signore Iddio vi conservi e vi conceda ogni bene nel prossimo anno nuovo.
D. Rome li XVIII di dicembre MDLXI
delle vostre magnifiche Signorie
D. Ascanio Tomassini.

XV

[566] Sta per «mihi».

Lettera di Annibal Caro ai Priori di Ripatransone in Ripatransone.
Roma, 30 gennaio 1562.

CARO ed. 1819-1821, vol. II, pp. 311-312.

Alli Signori Priori della Ripa Transone.
Il favore che le Signorie Vostre mi fanno a richiedermi dell'opera mia ne' bisogni della vostra Comunità, m' è sommamente caro. E molto più mi farebbe, se lo faceste senza rispetto, e senz' altra ricognizione, che della vostra benevolenza. Dico questo, perché col farmi presentare, m'è parlo che procediate meco per altra via. Questi loro termini da usarli co' grandi, e co' stranieri; e io mi tengo per uno di voi medesimi, e de' minimi; riputandomi così figliuolo della Comunità vostra, come della mia propria, per interessi che la mia casa ha già buon tempo avuto con la vostra Terra; e per quel pegno che v' ha di presente, di M. Ascanio, e di Porzia miei nipoti. Ben mi duole ch'io non fono da tanto, che 1'autorità , né 1' industria mia vi possa giovare, come vorrei, e come voi forse credete ch' io possa: perché né questi tempi lo permettono, né il rigore delle cose camerali; le quali fono oggi più ristrette che mai. Contuttociò io non ho mancato di fare tutto quel che ho potuto in servizio della causa che mi raccomandate: e così son prontissimo, quanto all' animo, di far sempre, ed in tutte le cose vostre, tutto quello ch'io potrò mai, non pur per la Comunità, ma per i suoi particolari, quali tengo tutti per fratelli, e maggiori miei. Del resto, rimettendomi alla relazione di M. Ascanio, a tutti insieme, ed a ciascun per se, ed alle Signorie Vostre specialmente mi offero e raccomando.
Di Roma a' 30 di Gennaio. M. D. LXII.

XVI

Lettera di Annibal Caro a Giovan Battista Caro in Roma.
Frascati, 4 ottobre 1563.

CARO ed. 1827-1830, III, pp. 66-69.

Nipote carissimo. Poiché il cattivo tempo non mi lascia venire oggi, e qui ho messo le mani in pasta: resterò due o tre giorni di più per finire d'assettare il giardino de la peschiera, che così non può stare; e me ne verrò poi subito. Intanto, avendo considerato, che non è possibile, che Porzia non venghi a Roma, poichè s'è condotta, non mancate di farla venir quanto prima: che in quanto a lei la vedrò più che volentieri, e tutto lo scalpor, che s'è fatto, non è stato per altro, che per il dispiacer, che io ho di vedervi far queste impertinenze fuor di proposito, con poco onor vostro e manco profitto: e potendosi provedere al contento et al bisogno di lei, senza far di queste stampanate: e magnarei ogni cosa per l'osterie, et anco senza farmi conversare a mio dispetto, con chi non vorrei aver mai veduto. Ma, poichè Iddio vuol così , conosco esser manco male a far quello, che vi ho detto; perché altramente son certo, che sarebbe tutto interpretato in altro senso di quello,

per che io sentiva altramente. Or venga in nome di Dio, che io le farò quella cera, che io debbo a lei, et al marito quella che posso; e se ci bubuliamo quest'anno il disegno fatto per la casa e per gli altri che ci son poveri e non ricapitati, lor danno, e non colpa mia. A me basta d' aver volontà di far bene. Se non son lasciato, tal sia di voi tutti. Per ora, poiché s'è fatto mal di farla venire, non si faccia peggio a lasciarla partir discontenta. Però mandate subito per lei, e fateli buona cera, et io farò il resto, pur che Ascanio non disegni annidarmisi a Roma per sempre; che in questo caso non mi basta l'animo d' averci pazienza. Governatela ora con Madonna come vi pare. Mando Andrea a posta per questa. Potrete tenerlo, finchè non rimando per il cavallo, che a tenerlo qui si spende troppo , et è troppo disagio. Marina mi basta per il mio servigio. Parlate con il capitan Martino insieme col Vacca, il quale mi disse aver concluso con lui di ridurre la risposta de la nostra vigna a danari, e vedete di stabilirla voi stesso con lui; avvertendo, che avemo risposto meno del Vacca, e però avemo a pagar meno de li 4 scudi, che paga egli, e fatevi fare una lettera per quietare l'Esattor di qua di Grotta Ferrata, e mandatela subito. Dite a M. Attilio, che, se possibile è, si termini la cosa con i Mastri di strada; già che essi e l'Auditor del Cardinale son disposti: e, bisognandoci altro, monsig. d'Avila farà il restante con l'Auditore, e non lasciate mancar danari a M. Attilio per questo negozio. Avvisate quello, che Giovanni fa de lo riscuotere, e quanto a l'andar mio là, secondo che m'esorta, spedito qui, ci darò subito una corsa. Raccomandatemi a Madonna, a M. Berardino, a M. Gio. Antonio, et a tulli di casa, e di fuori a monsig. d'Avila, a lo Sprone, et caeteris. State sano.
Di Frascati a li 24 ottobre 1563.

XVII

Lettera di Annibal Caro a Giovan Battista Caro in Roma.
Frascati, 28 ottobre 1563.

CARO ed. 1827-1830, III, pp. 69-71.

Nipote carissimo. Resto soddisfatto di quanto mi dite del caso di Porzia, in quanto a Madonna et a voi, che so ben che non l' avete fatta venire. Ma non è però, che non abbiamo dato questo appicco a gli oncini d'Ascanio con la venuta di Pesaora. Ma di tutto mi darò pace, come mi dò fino a ora, purché Madonna si quieti; che mi pare entrata in capriccio, che io la vegga mal volentieri, e ch'io mi stia qui per allontanarmi da casa. Per l'amor di Dio non mi dia più calda di quella, ch'io ho da quel ghiotto d'Ascanio; e, se possibile è, fate, che attenda a vivere consolatamente per consolazione ancora di noi altri. Io ho risposto a lungo a la sua per disingannarla di questa opinione, e voi non mancate di farmi tenore; perché, se bene ho sentito dispiacere di questo moto, non è per questo, che mi sia tolto del mio proposito di far quel ch' io debbo: che, quando ben volessi, non posso per onor mio: e conosco molto ben quel che voi dite, che, avendomi addossato il tutto, bisogna, che mi rechi in pazienza le parli e gli accidenti d'esso: e così ho sempre fatto, e così farò, consolandomi de le ragioni che dite. Ma la consolazione presuppone sempre il dolore, il quale sarebbe meglio, che non ci fosse: e vorrei, che, quando si potesse, ci si

rimediasse, e che ognuno facesse la parte sua di tollerare e di far bene, come mi pare di fare a me; o, non si potendo, fosse tollerata in questo l'imperfezion mia, come tollero a l'ultimo quella de gli altri: che ancora io conosco essere a le volte più sensitivo, che non bisognerebbe. Ma ciò non vien se non da buona radice; et è, perché mi danno più fastidio gli errori ne' miei propri, che ne gli altri. Or faccisi da ognuno il meglio o il manco mal che si può, et andiamo innanzi, purché il ben non mi sia contato per male, e che non sia fatto fare; che a questo non posso aver pazienza. Quanto a Porzia, se non si fa venire a Roma, non gli si satisfarà mai, che ancor ella sta su i puntigli; e, poiché s'ha da fare, giudico per meglio, che si faccia presto, avanti che i tempi si rompano. Pur fate voi con Madonna, e, pur che ella si quieti, mi basta. Mandatemi la cavalcatura, che possa venir sabbato a Roma, che non posso venir prima. Non avemo trovato vino a nostro proposito: che qui per l'ordinario non si fa troppa diligenza; e, per cattivo che sia, ne vogliono sette giuli e mezzo fino in otto, tanto che con la vettura ci vorrebbe poco men d'uno scudo, e sarebbe cattivo. Però fornitemi a Roma del buono. Mandatemi la lettera del capitan Martino; che '1 Vacca , il quale è stato qui, dice che non mancherà, e di più acconcerà la nostra partita a danari. Non mancate di farlo subito. Fiancheggiate i Mastri di strada a ogni modo: perché voglio, che si vegga, che non vogliono far giustizia, et a l'ultimo voglio lor metter a torno il sig. Torquato. Se bisogna altri danari, fateveli prestare, che subito che arrivo si renderanno. Monsig. d'Avila ve li darà per fin ch'io vengo. Informatevi chi sia quel Battista Guarino, che mi scrive la lettera col sonetto, che vi mandò incluso da Ferrara: che, secondo lo scrivere, debb'essere di qualche considerazione. Mastro Ippolito da Castello ve lo dirà, e serbate la lettera. Vi mando ancora la lettera di M. Paolo Emilio. Vedete col Carga, per che via si potesse rimettere i danari, che desidera poiché M. Sebastiano non 1'ha servito. Fate le raccomandazioni a tutti, e state sano.

Di Frascati a li 28 d'ottobre 1563.

XVIII

Lettera di Annibal Caro a Giovan Battista Caro in Roma.
Frascati 29 novembre 1563.

CARO ed. 1827-1830, III, pp. 74-75.

Se '1 cardinal Sant'Angelo viene qui, come intendo, io farò il bisogno; se non, comparite voi, venendo gli uomini di monte Fiascone. Il Cardinale è fino a ora assai bene edificato, e 'l suo Auditore possiede il negozio. Parlatena con lui, e sopra tutto fate, che'1 Cardinale resti capace non solo del dovere, ma de l'interesse de la Casa; perché, essendo la Commenda loro, non dovranno volere, che la giurisdizione sia de la Comunità: e fate instanzia, che S. Sig. Ill. dichiari, e ci ponga silenzio una volta per sempre, che tornerà bene anco a loro. Giovanni tiri innanzi il suo proposito de le quarterie in tanto, e non manchi, facendo buone parole a quelli uomini, come avete fatto ancor voi a quelli, che,

vengono, mostrando il buon animo vostro verso loro. La partita de' grani venduti non mi spiace, ma guardi di non dare in male dette. La compera del prato, poiché è stata necessaria, non si può dir che non sia buona: ma veggo, che ce n' andiamo in istravezzi. Di Porzia fate, che vi pare. State sani tutti.
Di Frascati a li 29 di novembre 1563.

XIX

Ascanio Condivi commissiona ad Andrea Tognato la realizzazione di una volta sostenuta da colonne per la propria abitazione.
Ripatransone, 23 settembre 1564.

> AStR, sez. not., Atti di Francesco di Vincenzo vol. XI, foll. 461 v. - 462 r.; Atti di Domenico Grossi, vol. VIII, fol. 211v.-213v. Documento segnalato e parzialmente trascritto in GRIGIONI 1908, p. 40, n. 84.

Magister Andreas Tognanus de sancto petro in partibus lombardie murator habitator in terra ripetransonis promisit convenit ac se obligavit domino Ascanio Condivo de eadem terra ripetransonis ibidem presenti etc. fabricare in ipsius domini Ascanii domo supra voltam existentem in introitu sue domus in contrada capitis montis iuxta suos notos fines etc. hinc per totum mensem spetembris presentem unam voltam ad lunectam pulchram et bene perfectam indicio magistrorum in arte peritorum omnibus ipsius magistri andree sumptibus et expensis ac facere coluunellas bene compositas ubi fuerit necesse ad substentationem muri non sufficientis ad structuram supra se dicte volte una cum sis peductiis bene et diligenter fabrefactis ita et taliter quod per magistros Certos (?) eligendos dictum hedificium indicetur bene et sufficienter factum alias voluit teneri et obligatus esse ad omnia damna ipsius domini ascanii et hec dictus magister andreas fecit et fecisse se dixit quia dictus dominus ascanius promisit et se obligavit dicto magistero andree pro dicta structura dare et solvere dicto magistro andree florenos viginti novem monete […].
Cum sit quod dominus Ascanius Condivus de ripetransone acceperit pro servito sue familie pro serva et Massaria onnam fiordianam filiam quondam Cicchoni fratoni per decem annos proxime futuros. Hinc est quod prefata donna fiordiana cum presentia Antonii fratoni eius patrui sponte constituta personaliter coram domino Marcho Antonio lombardo de statu Neapolitano locum tenente Magnifici dominoi Compagni de compagnis de lucca Commissairi in terra ripetransonis… sponte promisit, seque obligavit esse fidelem et lealem de bonis existentibus in domo prefati domini Ascanii, nee non esse catasm de eius corpore dictis decem annis existentibus ad servitia dicti domini Ascanii et sue familie et dictus dominus Ascanius promisit, in fine dcitorum decem annorum dare dcite donne Fianore eius serve folrenos quadraginta ad effectum ut ea possit nubere, et pro servitiis prestitus dictis decem annis […].

XX

Contratto tra Ascanio Condivi e l'orefice Antonio Mettilo per la realizzazione di un trittico olio su tela raffigurante nel pannello centrale l'*Epifania* e ai lati *Santa Margherita* e *San Rocco*.

Ripatransone, 3 luglio 1567.

AStR, sez. not., Atti di Francesco di Vincenzo vol. XLIII, foll. 265r.-v.; GRIGIONI 1908, p. 59.

Constitutus coram me notario Dominus Ascanus Condivus de ripatransone … promisit et se obligavit Antonio Muttilo de eadem terra… dipingere unam Conam in panno lineo quadro domino Ascanio per dictum Antonium in stipulatione presentis instrumenti da/sto qui pannus compartiri debeat in tres partes sive in tres telas iuxta destributionem faciendam de dicto panno prout ars exegerit. Et in dicta panno quadro depingere Imagines Intacte Virginis marie cum puero Iesu et beato Ioseph nec non tres magos cum eorum muneribus adorantes. In remanenti campo autem sive ut pictores dicunt nel pagese depingere equos Camilos et famolus prout ars exegerit In frisiis vero dextris et sinistris depingere in una ipsorum Imagimunculam beate margarite e in altero Imaginunculam beati Rochi alios vera frigios depingere aptis Coloribus et cum frigiis et aliis apponi solitis adoramentum operis prout prout pictoribus fieri oris per quos pulchritudo auget.
Item promisit dicta Conam sive quadrum depingere bonis coloribus prout valor dicte Cone poposcerit et Curare ita et taliter quod pulchritudo eius per magistros in arte peritos indicetur esse valoris in frascripti ec etiam maioris valoris quam appareante in conventionem facta et in … explicanda et dictam Conam dictus dominus Ascanius promisit dare perfectem dicto antonio hinc ad festam paschalis resurrectionis domini nostri Iesu Christi proxime venturam anni domini 1568.
Qui Antonius promisit et se obligavit dicto domino Ascanio dare et solvere florenos viginti quatuor monete in infrascriptum modum videlicet florenos octo in festis pachalis resurrectionis domini nostri Iesu Christi de anno 1568. Item alios florenos octos i messe eiusdem anni 1568. Item allos florenos octo in festis natalis eiusdem anni 1568 […]. Item se obligavit dare telarium pro substentaculo dicte Cone.

XXI

Accordi tra il curato della chiesa parrocchiale di San Rustico e Ascanio Condivi per la realizzazione di un tabernacolo ligneo dipinto.
Ripatransone, gennaio 1568 - gennaio 1570.

3 gennaio 1568

AStR, sez. not., Atti di Francesco di Vincenzo vol. XLIV, foll. 4r.-v.; GRIGIONI 1908, p. 60.

Cum venerabilis vir dominus leonardus Carrionus plebanus ecclesie Sancti Rustici de ripetransone de scitu et voluntate Reverendissimi episcopi firmani ordinarii prout asseruit intendat vendere domino Ascanio Condivi eadem terra quandam terrulam spectantem ad dictam suam ecclesiam capacitatis in semine medie quarte terreni ad mensuram dicte terre Que sita est in territorio eiusdem terre et in contrada dicta Cuppio iuxta res dicti domini

ascanii a tribus et alios line … pro eo pretio quo dicta ternia fuerit estimata per duos probos viros comuniter eligendos cum condotione quod dictus dominus ascanius teneatur fabricare in honorem sacratissimi corporis Christi in dicta ecclesia unum tabernaculum ligneam et depictum quod iudicetur esse valoris sex scutorum et cum conditione quod si valor dicte terule erit maior valore dicti tabernaculi dictus dominus ascanous teneatur dare ei operas in pignendo in dicta ecclesia vel ubi placnerit dicto rectori in ronamento dicte sue parochialis […].

gennaio 1570

AStR, sez. not., Atti di Francesco di Vincenzo vol. XLVI, foll. 5r.- 6v.; GRIGIONI 1908, p. 67, n. 21.

Cum alias fuerit inter Reverendum Dominum Leonardum Carrionum de ripatransone plebanum ecclesie Sancti rustici nuncupate plebis montis Antiqui ex ma [?] et Dominum Ascanium condivum de eadem terra fuerit demandata estimatio ciusdam terule spectantis ad ecclesiam predictam Sancti Rustici site in territorio terre ripetransonis in contrada dicta Cuppio… Simoni baptiste Cruciani et marino bartholomei veccie per prefatos dominos leonardum et ascanium et predictos simonem et marinum electos asseratur pluries dictam petiam terre visam et consideratam et pro mensuratione fuisse er dictam inventam fuisse capacitatis cuius Coppi cum dimidio … suprascripti Simon et marinus volentes eisdem mandata exequi et ad finem deducere Constituti coram me notario et testibus etc. declaraverunt per inspectionem loci et mensuram de eo factam fuisse et esse valoris florenorum octo monete […].

20 giugno 1570

AStR, sez. not., Atti Concetto Marcelli , vol. I, foll. 4-6v.; GRIGIONI 1908, p. 67, n. 21.

Reverendus Dominus Leonardus Carionus Rector et plebanus Parochialis Ecclesie Sanctorum Elanterii, et Rustici nuncupate Plebis montis antici Civitatis ripetransonis personaliter Constitutus coram Reverendo Domino Alexandro Mazzaferro Recanatensi V.S. D. in spiritualibus, et temporalibus Reverenssimo Domino Episcopo firmano licentiam habuit vendendi Domino Ascanio Condivo de eadem Civitate quandam terulam ad dictam suam Ecclesiam spectantem et pertinentem capacitatis in semine medie quarte terreni in circa ad mensuram Ripanam extimatam ab extimatoribus per ipsum Dominus Leonardum et Dominum Ascanium electis folrenos [?] et quia dicta terula fructos aliquos dicte Ecclesie non reddit. Tum propter parvitatem, tum quia [?] laboratur, et est acquarius (sic) et de presenti Idem Reverendus Det ominus Leonardus Plebanus emit tabernaculum est cohactus pro minori damno Ecclesie predicte vendere dictam terulam. Hinc est quod idem Reverendus Dominus Leonardus … in perpetuum vendidit … dictam terulam … Domino Ascanio Condivo predicto presenti … et hoc precio …florenorum otto monete … quo dictus Reverendus Dominus Leonardus venditor statim … habuit et effectoeliter receipt a dicto Domino Ascanio emptore in tot cianfronis argenteis, quo Idem Reverendus

Dominus Leonardus dedit, et soluit pro solution et pagamento dicti tabernnaculi magistro Picciono de Podio, Comitatus Asculi ibidem presenti […].

XXII

Commissione ad Ascanio Condivi da parte della famiglia Quatrini di una tela ad olio raffigurante la *Fuga in Egitto* per la cappella nella chiesa dei SS. Gregorio e Margherita. Ripatransone, 9 febbraio 1973.

> AStR, sez. not., Atti di Gabriele di Ser Marino, vol. III, b. II, fol. 20r.; GRIGIONI 1908, pp. 61-62.

Actum in civitate ripana in Apoteca Hieronimi galli presentibus Reverendo Domino Medoro bevignato et Pamphilo castello testibus, Dominus Ascanius condivus de civitate ripana personaliter constitutus etc. sponte etc. promisit et convenit Andree quatrino, ac magistro Theodoro et Anibal eius fratribus carnalibus ibidem presentibus et pro se ispis etc. stipulantibus etc. conficere, et pingere unum quadrum ad oleum in uno Telaro facto, et fabricato per Manutium baltassaria hinc ad tres manses proxime venturos a die consignationis Telarii et Tele fiendorum per dictos Andream, et frates ipsi domino Ascanio in quo Telario sive quadro teneatur pingere ingressum Marie Virginis super Asino una cum divo Iosepho in egiptum, et alia iuxta designationem ostensam Reverendissimo Episcopo ripano, et hoc pro precio et nomine precii florenorum decem monete ... quos florenos decem supradicti Andreas, et fratres consituti ut supra.. prosmiserunt solvere et exbursare dicto domino Ascanio presenti ... sub his pactis videlicet dictus magister Theodorus promisit solvere florenos sex monete ad omnem siimplicem requisitionem dicti domini Ascanii facta prius consignatione dicti Telarii et Tele ut supra ipsi domino Ascanio, alios vero florenos quatuor in supplementum dictorum florenorum decem promiserunt solvere dicti Adreas, et Anibal pro eguali portione hinc ad annum a die consignationis supradicti Telarii et Tele […].

Quietanza del 23 settembre 1573:
Dominus Ascanius Condivus supradictus vocavit se integraliter satisfactum a supradicto magistero Theodoro de supradictis florenis sex .

XXIII

Omelia celebrata da Mons. Pompeo de Nobili, patrizio lucchese Vescovo di Ripatransone. Ripatransone, 26 dicembre 1597.

> SETTIMO 2004, pp. 70-71.

[…] Vi esorto, o figli diletti, meco pregando nell'offerire al signore Iddio questo Sacrificio, dopo la benedizione della prima pietra della Cattedrale, da me testè compiuta, che rammentiate tutti coloro, vivi e defunti, che si adoperarono, mai stancandosi nel superare le interposte difficoltà per ottenere il grande e onorifico beneficio di questa

nostra Diocesi. E segnatamente siano nella vostra supllice prece ricordati tutti i sommi Pontefici che con benevolentia esaminarono la domanda dei maggiori vistri ed in particolare i tre di nome Pio: Pio II dico in memoria del sommo giurperito conte Luca Boccabianca, amicissimo suo fin dalla giovinezza, la promise al di lui figli Angelo e non potè mantenere perocchè morte immatura lo colse trovandolo debole e sfinito dai travagli per prararare la Crociata; Pio IV che passò di questa vita sul punto di concederla; il beatissimo Pio V che infine, a Dio così piacendo, satisfece l'antica aspettazione dei ripanitutti, manifestata mediante i voti tante volte ripetuti dei signori Antiani, dagli officiali, dei magistrati, dei cittadini di ogni ordine nei pubblici Consigli Generali. Per costoro tutti dovete insieme a me con ardore pregare e specialmente per i vostri abili ambasciatori e per quei vostri concittadini che, resiedendo in Roma e avendo acceso nella Curia, di quei legati secondarono la fatica e la continuarono con l'insistenza dei solleciti e altresì per quei illustri forestieri che la causa dei Ripani disposarono. E qui non si può preterire l'opera efficace di messer Ascanio Condivi, del quale la maemoria è così viva e amaro il rimpianto. Egli si recò a Roma due volte, vostro messo delegato, e come la vedova rammenta e ripete, egli a tutti riferiva che nel compito suo la prima volta molto fu aiutato dal sommo Michelangelo, del quale mai fu artista più grande, che era stato suo affezionato maestro per tanti anni e tanto ancora lo amava che vecchio e stanco lo accompagnò da Papa Pio a dal di lui nipote il reverendissimo cardinale Borromeo oggi venerabile e per la Ripatransone molto perorò, e la seconda volta s'ebbe l'aiuto di sacerdoti vissuti e morti in odore di santità: il fondatore dell'Oratorio p. Filippo Neri, fiorentino, apostolo di Roma, appo il quale fu introdotto dal concittadino vostro p. Alessandro Fedeli, salito al cielo ora è poco più di un anno, che allora era da breve tempo entrato a far parte dell'Oratorio, del quale divenne poi secondo Preposito Generale con lustro grande di questa città e grande vantaggio della Santa Chiesa. E pregate inoltre per quei che questa nuova chiesa cattedrale hanno voluto, per quei che l'hanno ideata e progettata e per quei che la costruiranno. […].

APPENDICE DOCUMENTARIA II CAPITOLO

XXIV

Lettera di Giorgio Vasari a Lorenzo Ridolfi in Firenze.
Roma, 6 giugno 1551.

FREY 1923-1930, I, p. 304, n. CLII.

Ludovico, che vi fe le teste, stimola messer Bartolommeo e me, che vuole, che io e l'Ammannato vi facciamo uscire a farli una limosina delle sue fatiche. Et perche ci par, come a voi, che la meriti, sarete cagione, facendola, che noi sarem liberi da questa febbre continua che fa intorno; et la Signoria Vostra restera libera, se vi paressi aver carico, con l'obligarlo a far sempre per quella cose di fuoco. Io in quanto a me ve ne prego, et l'Ammannato il medesimo; et cosi vi ci raccomandiamo sempre. Et perche spero a bocca, non troppo lungi da questa, durvi altre parole piu dolci, faro fine con baciar le mani a Vostra Signoria et al mio Ramondo con messer Gio. Battista Strozzi et al resto, che mi amano.

Di Roma alli VI di Giugno MDLI

XXV

Lettera di Jacopo da Carrara a Lorenzo Ridolfi in Firenze.
Roma, 6 giugno 1551.

A.S.F. *Acquisti e Doni*, 67, ins. I; MILANESI 1868, p. 210, n. V.

Magnifico M. Lorenzo padrone Honorando.
Quello che in nome di V.S. doveva venire a vedere e sua petti di marmo di Filippo Macedone e Tito non l'ho mai veduto; e perché io ho finito detti petti, l'ho fo avisato a V.S., aciò di nuovo facia sapere a quel suo, che li venga a vedere e levare a suo comodo, e darmi il resto: e se V.S. vole che io facia il petto a la Lucretia, me lo avisi, aciò lo possi con comodità servire. Non mi ocorendo altro, a V.S. bacio le mani.

Di Roma il dì 6 Giugno 1551
D.S.V. Servitore
Jacopo da Carrara Scultore

XVI

Lettera di Giorgio Vasari a Lorenzo Ridolfi in Firenze.
Roma, 20 giugno 1551.

FREY 1923-1930, I, p. 305, n. CLIII.

Io rispondero breve perche ho breve tempo. siam l'Ammannato et io, ristretti a favi far questa satisfatione a Lodovico, che invero ci par che lo meriti per piu cose, che senza dirvele voi solo le conoscete: Et questo è, che li diate ancora ducati dieci; et se vi par troppo, gli è assai, che aviate avuto il lavoro et di quella bonta, et che vi abbia detto il vero. Questo non fara male ne alle bambine di casa ne a quelle di fuora, ma San Jacopo, che paga a lunari, non facessi miracoli, fate, che messere Bartolommeo lo facci lui, che son pochi; et resuscitate un morto. Io volevo finire et mi ricordo, che ho da dire, che messer Bartolomeo morra come le zucche. Gli altri vengono; et io mi parto per Arezzo, dove ho da far. Sio verro, che lo penso, mi vedrete, Addio. Tutti vi salutano et la Cencia, che è grossa di tre padroni. Et vi bacio le mani.
Di Roma alli XX di Giugno MDLI

XXVII

Lettera di Jacopo da Carrara a Lorenzo Ridolfi in Firenze.
Roma 20 giugno 1551.

A.S.F. *Acquisti e Doni*, 67, ins. I; MILANESI 1868, pp. 210-211, n. VI.

Magnifico M. Lorenzo padrone honorando

Ho ricevuto la vostra cortesissima e brevemente risponderò dicendo, che M. Mariotto Giambonella vostro è stato qui due volte a vedere i petti di V. S. finiti et lustri con quella diligentia che ho potuto, come penso che esso Giambonella ne avisarà V. S., et hoti detto che a ogni sua posta li pigli et mandi a V.S. che mi sarà carissimo. Hora V. S. mi scrive, che non si ricorda apunto del pretio di essi petti: dico, che sebbene si ricorda V.S. che la mia hofferse prima 8 .. dell'uno, poi vene a 10 d'oro. Io li dissi nun potere starvi, che era poco a Roma, che i 10 d'oro erano 11 di moneta; che la me ne dessi 12, che mi contentavo et averia servito V.S. senza avere scusa alcuna. A le quali cose, Quella mi disse, che sariano quanto vulessi io: e con quella risolutione me ne partii, et allegramente ho lavorato et finito, ancora che […] pretio fussi poco in Roma, dove è d'agui cosa carestia: pure per pigliare e fare servitù con la S.V. ho fatto volentieri hogni cosa; questo è quanto al precio. Della Lucretia, che V. S. rimetta in me farli di petto, dico, che tal merita quello che anno meritato queste: però tutto rimetto a quella. Se la se ne risolverà, io prometto ritocarla tutta, non pel guadagno, ma per servire V. S. Sicchè quanto Quella M'imporrà, tanto farò. Dei danari de petti fatti, M. Mariotto non men'a dati alcuno, dice bene, che la settimana che entra me ne darà parte. Certo che ne o grandissimo bisogno di tutti perché non ho fatto altro lavoro che questo, poi che V.S. si parti di Roma, e con qiauto d'altri: dove priegho Quella di novu, glili avisa a darmi il poco resto; che sempre gliene averò obligho. Vo mettere mano affinire il mio Antonino Pio: caso che mi rieschi bello l'o dedicato a V.S. con quel piacere che ne debba avere homo al mondo: gliene avisarò al tempo: Quella se ne risolverà secondo l'animo suo: e V. S. mi perdoni di questo fastidio, e me li hoffero e bacio le mani che nostro Signore Idio il conservi.
Di Roma il dì 20 giugno 1551.
Di V.S. servitore Jacopo da Carrara scultore.

XXVIII

Lettera di Ascanio Condivi a Lorenzo Ridolfi in Firenze.
Roma, 4 luglio 1551.

A.S.F. *Acquisti e Doni*, 67, ins. I in BOSTRÖM 2003, p. 160.

Signore Osservantissimo
Ho ricevute li venti V de moneta da messer Giovanfrancesco Ridolphi e piu me ne ho fatto imprestare dieci dal prefato messer Giovanfrancesco per poter piu presto finire quel che me e, debito e fra quattro giorni la testa glie se darà nelle mani ma senza la base, qual penso si farà perché ho mutato consiglio de non voler fare quella ch'io haveva ordinata accio non fusse da mancho la testa ch' la base impero. La basa si farà semplice e tanto piu ch' Lodovico Lombardi me ha detto ch' tanto e, mentre de V.S. e se vi par ch' si manda la teste senza la basa potrà scrivere abench' glie toglierebbe l'ornamento suo nondimeno me remetto a lei ne si mancherà de sollecitudine e con questo li baso le mani.
Di Roma il dì 4 di Julio 1551
D.V.S.
Servidor Ascanio Condivj

XXIX

Lettera di Ludovico Lombardi a Lorenzo Ridolfi in Firenze.
Roma, 5 luglio 1551.

A.S.F., *Acquisti e Doni*, 67, ins. I in MILANESI 1868, pp. 212-213, n. VIII.

Magnifico Sig. Lorenzo,
Agli giorni pasati Messer Giorgino d'[A]recio schrise a V.S. circha a le mie mercede de le teste date a V.S., e il resto ci ho d'aver da quella volglie pregare che non mi volgli far tanto dano, se io gli meto 40 scudi di mei, come ne ò fato capace Messer Giorgio e Messer Bartolomeo per servirvi. Quella non mi volglia far tanto danno dil numero di scudi 60. Se V.S. pensa che io gli abia preso tropo, quela et che mi voleva rimetere a la stima a lasar 10 scudi per una; ma V.S. sen'acorgereà adesso, se gli ò fato a piacere de le teste aute da me. V. S. à fato fare un Sila da me avete avuto la Legerecia [Lucrezia], che inporta la manifattura d'una testa; l'altra non esere tocha [?] in feri niuno, et è in la medesima bontà che era la propria anticha, non gli vedrete chosa qual sia tocho con stoci nè feri.
Vorei, se quela se contentase far due teste, qual ho aute antiche e rare, quali aute con mezi di gran domini: una è Giulio Cesarj et l'altra Alla, che se ritrovò con Bruto secondo a la morte di Giulivo Cesarj. Le volglio fare sol per far capace le persone che non adopero chosa niuna a renetarle, per il medesimo precio di quelle. Et V. S. si contenta che le facia, me ne dia aviso, che certo quella che potrà dir avere chosa rara: poi mi sforzarò di fare etc.
V.S. me la facia fare, per che quela le à per il pane et a la venuta dil Sila, quela il vedrà.
Prego quela mi facia dare il resto di mia denarj eet si degnia di darmi aviso. Gli bacio le mani et me gli ricomando.
Di Roma agli 5 luglio dil 51.
D.V.S.
Lud de Lombardi

Volendo V.S. il nudo dil Spinario, io il formo adesso. V.S. mi dia aviso chè quel che vi farà uno per uno scudo, il volglio far per uno tercio.

Al Molto mag co sig re Lorencio Ridolphi patrone mio [O]mo
In Firenze

XXX

Lettera di Ascanio Condivi a Lorenzo Ridolfi in Firenze.
Roma 10 […] 1551.

MILANESI 1868, p. 209, n. III; lettera dispersa, forse di luglio.

Signor mio Osservantissimo Lorenzo
Per io grati alla testa di bronzo è reuscita bellissima dove ne ho preso singolarissimo piacere, poiché ho servito un tanto mio padrone, qual è VS; la quale mi faccia intendere a chi questa cosa ho a monstrare acciò VS. ne sia advisata, et non sol da gli amici giudiziosi soi ma da persona intendente, per più satisfatione di Quella e mia. Oltra di questa, io ho dato ordine alla base che la sustiene, che presto se getterà; ne mi mancha altro, se non piena risposta da V.S. de quanto s'à affare, maxime se havesse mutato consiglio. Imperò de nuovo la prego, si voglia degnare darmi, quanto più presto la può, piena risposta, acciò ne possa pigliare partito con altri; abbenchè non dubito punto, che quella se ne terrà

satisfatta; et da altri glie ne sarà scritto. Cerca il pagamento, io dissi l'animo che io tengo con V.S. Lei la farà vedere a persone intendenti et el simile farando li suoi ministri di qua: po' Lei saprà fare quel che ha V.S. piacerà; dove io son certo restarne contento: et se non fusse io agravato dalla povertà, vorrei che Quella se degnasse accettarla in dono. Non mi curerò essere più abbondante de parole, perché spero in Dio de farmi conoscere per affettionato se non per fatti, quali allei meritarebbeno. Pur quanto dallei voglio cercare, si è che me vogli fare aiutare per addesso da questi suoi ministri de qualche scudo, acciò possa in parte satisfare il maestro che l'à gettata et che me tenga nel numero de suoi servitori e li baso le mani.
Di Roma il dì 10 […] 1551
Di V.S.
Humil Servo Ascanio ConDivi

XXXI

Lettera di Ascanio Condivi a Lorenzo Ridolfi in Firenze.
Roma 20 luglio 1551.

A.S.F. *Acquisti e Doni*, 67, ins. I in MILANESI 1868, p. 210, n. IV.

Signor Osservantissimo
La Basa[567] che io mando, con la teste[568] non so se satisfara a V. S. perche come li scrissi me era stato detto piacerli simplicissima, non di meno non satisfacendoli io farò quella che havevo ordinata, ma ho voluto che vi par meno brutta la Teste[569] che la basa et per tanto V.S. la accetti non come quella vorebbe ma secondo le debole forze se estese. Cerca il pagamento me rendo certo ch' V.S. non ch' discreta ma descretissima sarà, perche ella sa ch'io son povero giovane et tutto di lei et con questo li baso le mani.
Di Roma il dì 20 luglio 1551.
D.S.V.
Servidore Ascanio ConDivi

XXXII

Lettera di Ascanio Condivi a Lorenzo Ridolfi in Firenze.
Roma, 4 settembre 1551.

A.S.F. *Acquisti e Doni*, 67, ins. I; MILANESI 1868, p. 208, n. I.

Signor Osservantissimo
Hieri che furno li tre de settembre arrivai a Roma per dio gratia sano ma non senza fastidio del lungo viaggio et de quello ferrante qual mostratemi una lettera de V. S. monstro de esser mal satisfatto, da me dove io li dissi ch' doppo la venuta de V.S. secondo ch'quella trattarebbe me così trattarei lui restrettomi de volermi fare pagare assai per la sua spesa et fatighe ma io affinch' S.S. non viene potra baiare abench' me monstri havervi fatta spesa assai per essere quella prima mal' venuta et perch' vostra Signoria

[567] «La Basa» è corretto su «La Base».
[568] «la Teste» è corretto su «la Testa».
[569] «la Teste» è corretto su «la Testa».

scrive al detto ferrante der voler essere icqui in Roma fra pochi giorni io non me extendero piu oltra dove lei troverrà un affettionato servidore. et me li ricommando et tengomi nella sua bona gratia.
Di Roma, il dì 4 di Settembre 1551

D.S.V.
Humil Servitore
Ascanio Condivi

XXXIII

Lettera di Ferrante Tragittatore a Lorenzo Ridolfi.
Roma, 5 settembre 1551.

A.S.F. *Acquisti e Doni*, 67, ins. I; MILANESI 1868, pp. 211-212, n. VII.

Illustrissimo Signore
Ho ricevuta una sua, per la quale mi scrive non aver che far con meco della testa de Asilla, la quale li ho tragittata: del che sto molto maravigliato, perchè M. Aschanio è tornato in Roma et il simile lui mi dice non aver che far niente in questo conto con meco, perché mi dice che io l'ò data, cioè mandata a S.S. e per questo lui pretende che io mi facia pagar da S.S., dove che io conoscendo aver a far con uno benignio signiore, sto satisfatto. Apressa M. Ascanio dice espressamente non aver auto da S.S. eccetto che ducati vinti di moneta; del che scaciato io dalla necessità e essendo certo che S.S. non scriverebbe una cosa più che un'altra, ho conteso con lui; dove che m'ha data una sicurtà di darmi ducati sedici di moneta fra otto giorni, con dire se li farà far boni a S.S.; et avuti questi, averò auto in tutto a bon conto in detta Testa ducati trentasei di moneta: dove voglio suplicare S.S. sia contenta non voler pagare altri denari per detta Testa, né ha M.Ascanio, ne ad altri prima che S.S. non vegnia in Roma; attendo che li devo aver io e quando S.S. sarà qui so' certo si portarà da quel gentilomo quale è: quando mi conoscerà, vedrà che li so' afezionato servitor. De M. Ascanio non dicho altro, se non che alla giornata S.S. lo conoscerà, e bisogniando qui o vero in Firenze son persona de dar sicurtà per me per 1000 ducati. Non altro, che umilmente li bascio le mani.
Di Roma il dì V di Settembre 1551
D.V.S.
Minimo Servitore
Ferrante tragittatore.

XXXIV

Lettera di Ascanio Condivi a Lorenzo Ridolfi in Firenze.
Roma, 24 settembre 1551.

A.S.F. Acquisti e Doni, 67, ins. I; MILANESI 1868, pp. 208-209, n. II.

Signore Osservantissimo

Doppo la mia tornata scrissi a V. S. ne mai ho avuta risposta se Lei s'habbia ricevuta la mia littera dove glie facevo intendere che sol de la spesa delle Teste io havei pagato a quel traggettatore scudi trentasei com' glie si potrà monstare per nostri conti. di bronzo ce sondo andati meglio de trecento libre, perch' se ne vende mancho per la fusione fatta, ch'inporta scudi da ventidua et più. poi vi sondo le altre cose che vi vando[570], come me rendo certo che V.S. shabbia considerato. impero la voglio pregare che quella cortesia ch' S.S. ne vuole usare ne usi quanto più presto la può sendo io povero giovane come V.S. sa et bisognoso hora piu ch' mai, per le poche facende ch' quivi si fando o per i pochi danari. Non glie dirò altro, se non che sia fatta la volontà sua alla quale infinitamente me ricommando facendo conto de aiutar' un suo affettionatissimo servidore ch' se Iddio mi da gratia ch' mi levi da tanta povertà glie farò conoscere quanto li sarò servidore et con questo li baso le mani.
Di Roma il dì 24 de Settembre 1551
Di V.S.
Servidore Perpetuo Ascanio Condivi

XXXV

Descrizione della collezione Ridolfi.

Aldrovandi U., *Delle statue antiche che per tutta Roma, in diversi luoghi .. case si veggono di Messer Ulisse Aldrovandi,* appendice in Mauro L., *Le antichità de la città di Roma,* Venezia 1556, pp. 292-295.

Biblioteca Angelica, coll. KK.8.28.

In Casa del Signore Lorenzo Ridolfi.

Qui sono statue e teste bellissime che erano della felice memoria del Reverendissimo Cardinal Ridolfi suo fratello.

Vi è primo un Mercurio intiero ignudo col suo capello in testa.

Vi è un altro Mercurio ignudo intiero pur col capello alato in testa. Ha nela man sinistra una cetra e stà appoggiato ad un tronco. Questa è bella statua ma è moderna.

In una bella tavola di bianchissimo marmo si veggono tre donne in habito sacerdotale, una delle quali tiene in mano un ramo di fiore, un'altra tiene un vaso coperto, la terza che è in mezzo, tiene con amendue le mani l'altare: e tutte e tre sono in atto di voler sacrificare.

Vi è uno Hermafrodito intiero ignudo, appoggiato ad un tronco e con un cane a piedi.

Vi è un Hercule ignudo bello.

Vi è una Diana vestita da cacciatrice co'panni corti e tiene la mammella dritta scoperta. E questa una statua bellissima e di qualche eccellente artefice.

[570] «vando» è corretto su «vanno».

Vi è poi un bel Bacco picciolo, ignudo e appoggiato ad un tronco.
Vi sono quattro maschere antiche, bellissime.

Sono anco qui molte teste co' busti e posti sopra le basi loro e sono queste:

Una testa di Nerva Traiano che fu ottimo principe.

Un'altra di Marc'Aurelio vestita e abbottonata su la spalla, la testa è di questo principe quando era giovane e ha un busto bellissimo d'una certa pietra nera. E tutto antico.

Vi è una testa di Catone col suo busto assai bella e propria.

Un'altra ve n'è di Comodo Imperatore, figliulolo di Marc'Aurelio. Ha il busto et è tutto armato.

Ve n'è un'altra Antinoo (Antonius) favorito d'Hadriano collo petto ignudo assai bello.

Un'altra d'Antonin Pio buon Principe, ha il busto vestito e appottonato sulla spalla è scolpito in varie e belle figurette.

Vi è una testa d'Adriano col busto vestito e abbottonato e di diverse e belle figure iscolpito.

Ve n'è un'alta di Settimo Severo Imperatore col petto vestito e abbottonato sulla spalla.

Un altro di Bacco col busto medesimamente vestito e abbottonato.

Ve n'è una di Scipione Aphricano col busto vestito e abbottonato sulla spalla. Questa testa è rarissima e così fatta d'una rara felice, che come una specchio risplende che è tanto degna d'essere mirata da ogni gentile spirito quanto i fatti di questo eccellente cavalliero furono singolari e meravigliosi. E questa testa calva e ha la veste ornato d'oro e sta sopra una base de la medesima felice.

Vi è anco un'altra testa d'Antinoo assai bella. È ignuda nel petto e maggior del naturale.

Vi è la testa di Bruto bellissima col petto ignudo ma ha un panno abbottonato sulla spalla.

Vi è testa d'un huomo co' l petto ignudo e ha la pelle del leone sul capo, che li pende giù, ma la tiene sotto il mente legata. Questa è una opera rara e artificiosissiama.

Vi è una testa di donna che ha il suo petto vestito a l'antica.

Un'altra testa di donna col petto ignudo assai bella, ma è opera moderna.

Vi sono di più tre teste di 'Imperatori co'petti loro vestiti e abbottonati su la spalla.

In effetto tutte queste statue e teste che in questa casa si veggono, sono così scielte e rare perché ogn'una di loro per la sua bellezza merita d'essere mirata molto e lodato da chiunque di queste antichità si diletta.

APPENDICE DOCUMENTARIA IV CAPITOLO

XXXVI

Inventario *post mortem* di Michelangelo Buonarroti, rogato dal notaio Roberto Ubaldini. Roma 19 febbraio 1564.

> ASR, Archivio del Tribunale Militare del Governatore, Misc. atti relativi ad artisti, b. 9, fasc. 501; GOTTI 1875, II, pp.148-151; TUENA 2002, pp. 196-200, n.103.

Bona et pecunie quondam domini Michaelis Angeli Bonarrote.
In Dei nomine, amen. Die sabbati, xix mensis februarii, 1564.
Hoc est inventarium bonorum mobilium repertorum in domo solite habitationis olim bone memorie domini michaelis Angeli Bonerote florentini, sculptoris excellentissimi dum vixit; assistente domino Angelo Antonio de Amatis substituto fiscali, factum de mandato reverendissimi domini Gubernatoris, et primo: In la camera dove soleva dormire:
Una lettiera ferrata con pagliariccio, tre matarazze, due coperte di lana bianca et una di pelle bianche di agnello. Uno padiglione di tela bianca sutile et il suo pomo.
Uno credenzone grande di tavole, dentro il quale sono.
Una pelliccia longa, vecchia di pelle di volpe, coperta di saglia lionata, frusta.
Un'altra pelliccia, longa a mezza gamba, di pelle di volpe, coperta di panno negro.
Una cappa di panno negro fino fiorentino, con fasce di raso negro, dentro, quasi nuova.
Una sottanella di panno negro, con fascia di raso dentro, frusto.
Una camiciola di rosato, con fetuccie di seta roscia.
Due capelli d'ermesimo negro.
Una zimarra longa bertina, listata atorno del medesimo, frusta.
Uno gippone di tela, frusto.
Una sotanella di rascia negra, frusta.
Lenzola bianchi, numero sette.
Una tovaglia grande da tavola, longa di misura di canne due et palmi sei.
Un'altra tovaglia simile, longa di misura canne tre.
Un'altra tovaglia simile, longa, di misura di canne due et palmi sei.
Un'altra tovaglia di renso, longa una canna e mezza scarsa.
Un'altra tovaglia grossa, d'una canna.
Un'altra tovaglia, da tavola quadra, vecchia.
Un'altra simile, vecchia.
Un'altra simile, sutile.
De canne di tela sutile.
Camisce usante no diecinove. 19
Camisce nuove, in una fodretta di cusino, no cinque.
Uno busto di tela bianca con bambacio.
Una camiciola di bambace. Fazoletti no quindici, 15.

Un par di scarpini.
Asciucatori da mano no cinque, vecchi.
Asciucatori da viso, no 3, tre.
In una stanza di sopra – Uno letto con banchetti, tavole et pagliariccio [….] di bombacio rigato
Nella […] padigliono vecchio bianco tela.
Lenzola usati, distesi al sole, no 3. Item, un altro lenzolo.

In una camera contigua a quella dove dormiva esso Michelangelo. –
Uno letto con pagliariccio, dua matharazzi et due coperte di lana bianca et sui lenzola grossi usati.
Un par di capicuochi di ferro, semplici, paletta et mollette.
Una credenza dove sono bichieri, caraffe, etc.
Sei salviette, uno asciugatore et una tovaglia.
Una cassa vecchia: dentro sono uno specchio grando di acciaro, et uno asciugatore.
In una stantia a basso, coperta a tetto, dove sono:
Una statua principiata per uno santo Pietro, sbozzata et non finita.
Un'altra stuatua principiata per un Cristo ed un'altra figura di sopra, ataccata insieme, sbozzata et non finita.
Un'altra statua piccolina, per un Cristo con la croce in spalla, et non finita.
In una cassa chiusa a chiave et uno materazzo involto in una stora, che si dice essere di uno nepote del quondam messer Nicolò sì come disse Antonio del Francioso di Casteldurante, servitore già di detto messere Michelangelo et medio juramento, tactis scripturis.
In una stalla. – Uno ronzinetto piccolo di pelo castagnaccio, con sella, briglia, etc.
In tinello. – Certi pochi di marmi e sporge una fontana, una botte, una mezza botte, tre caratelli et sei barili, voti.
In cantina. – Una mezza botte con aceto dentro, et uno caratello et cinque vittine grande d'acqua, et dui schiumarelli et uno imbottature.
Nella camera di ditto messer Michelangelo. – Una cassa di noce grossa, serrata a chiave et sigillata.

Nella loggia a piano terra. La fucina con dui mantici piccoli.
Una valigia grande di curamo negro.
Dui banconi grandi. Una segha grandotto.
Una botte da tener biada; certa quantità di legne grosse di circa dui passi.
Una tavolozza con li piedi.
Nella camera di ditto messer Michelangelo- Una cassa di noce grossa, serrata a chiave et sigillata.
Item un cartone, di più pezzi incolati insieme, dove è disegnato la pianta della fabrica di san Pietro.
Un altro cartone picolotto, con disegno di una facciata d'un palazzo.
Un altro cartone, dove sta designato una fenestra della chiesa di San Pietro.
Un altro cartone di pezzi incollati insieme, dove sta designata la pianta vecchia di detta chiesa di San Pietro, che dicono essere secondo il modello di Sangallo.
Un altro cartone, con tre schizzi di f.ure piccole […] gni.
Un altro cartone, con disegni di una fenestra et di altre.
Uno cartone grando, dove è designata una Pietà con nove figure non finite.
Un cartone grande, dove sono designate e schizzate tre figure grandi e due putti

Un altro cartone grando, dove è designato et schizzato una figura grande sola.
Un altro cartone grando, dove sono designati et schizzata la figura di Nostro Signore Jesu Cristo et quella della gloriosa Vergine Maria sua madre. Fuit consignatum domino Thomeo de Cavleriis romano, 7 aprliis 64.

La cassa di noce existente in camera dove dormiva detto messer Michelangelo, prima che se aprisse, fu ben vista et considerata, et ritrovata sigillata prima con il segno di dui sigilli diversi, impressi con carta in cinque luoghi, cioè con carte bianche longhe, con impronta di detti sigilli in ogni capo di dette carte, et per quanto si vedeva erano illesi, intatti et immacolati: l'uno de' quali è sigillo di messer Thomeo de' Cavallieri gentiluomo romano, presente et medio juramento, tactis scripturis, ita recognoscente et asserente; et l'altro è di messer Diomede Leoni, senese habitatore in Roma, presente ita riconoscente et attestante, medio juramento, tactis scripturis. Et perché si congnogeva che per prima vi era stato ataccato un altro sigillo appresso la serratura,ciò è impresso in triangole, et era stata levata la carta che pigliava il corpo et lo coperchio di detta cassa; esso messer Thomeo disse essere impronta del suo medesimo sigillo che ad instantia di Antonio sopranominato, vedendo il peggioramento di messer Michelangelo, lo fece ataccare da messer Camillo d'Arpino maestro di scola di esso messer Thomeo, et ci fu presente Bonifatio de l'Aquila, servitore di esso messer Thomeo, martedi prozimo passato, principio del male di esso messer Michelangelo. Et essendo poi successa la morte di esso messer Michelangelo, esso messer Thomeo disse haverlo stracciato con sua mano, alla presentia di detto messer Diomede, et de messer Daniele Ricciarelli da Volterra et messer Mario figlio di esso messer Thomao ed Antonio sopradetto, con animo di volere aprire detta cassa per vedere quanto vi stava dentro. Però risolutosi, poi, tutti giudicorno essere megli non l'aprire, anzi sigillarla come fecero, et aspettare la venuta del nipote di detto messer Michelangelo, essendoseli già scritto che dovesse venir: et la chiave di essa restò in mano di esso messer Thomeo, chiusa et sigillata la cassa, come di sopra; et ad effetto […] detta cassa, esso messer Thomeo presentò et exhibitte detta chiave con l'[…] sopradetto, levato detti sigilli et in presentia di essi messer Thomeo, messer […] Da […] messer Iacopo Ducis, sicolo, habitatori in Roma, testimoni chiamati a questo effetto etc., con la presentia et assistenza del sopradetto messer Angelo Antonio de Amatis, substituto fiscale, et di me notaro etc.
Et postquam aperta fuit dicta capsa in presentia suprascritorum per dictum Antonium etc., dictus dominus Diomedes de Leonibus: senesi, asserens aliis implicitum se esse megotiis, recessit et abiit, ibiden relictis omnibus suprascriptis.
In qua quidem capsa fuerunt prerete infrascripte quantitates pecunia rum, videlicet […].
Robertus Ubaldinus qui supra.

XXXVII

Lettera di Averardo Serristori a Cosimo I de' Medici in Firenze.
Roma, 19 febbraio 1564.

> ASF, Arch. c. Legazione di Roma, filza 24; GAYE 1839-1840, III, p. 127, TUENA 2002, pp. 202-203, n. 105.

Illustrissimo et Eccellentissimo Signor mio osservandissimo, Havendo scritto hiersera all'E.V., per doppie mie quanto tenevo degno della notitia sua, non mi occorre per questa dirle altro, salvo che la morte di Michel Agnolo Buonarroti, il quale si morì questa notte passata per resolutione: et questa mattina, come havevo ordinato, vi mandò el governatore

l'inventario di tutte le robe che vi si trovò, che furono poche, et manco disegni; pure si fece di quello che vi era, et l'importanza fu di una cassa sigillata con parecchi sigilli, la quale el Governatore fece aprire alla presenza di messer Tommaso del Cavaliere et maestro Daniello da Volterra, i quali vi erano andati, chiamati da Michelagnolo avanti la sua morte, et vi si trovò da setto otto mila scudi, i quali se è dato ordine di depositare su li Ubaldini, che così sì è resoluto el Governatore, et che li vadino a pigliare là dove sono, ne mancherà ancora el Governatore di fare esaminare i suoi di casa, per vedere se fussi stato trasportato cosa alcuna; il che non si crede, perché quanto a' disegni dicono che già abbrucciò ciò che haveva; quel che vi sarà alla venuta del suo Nipote, si vedrà fargliene consegnare, et così l'E.V. li potrà far intendere.
Sarà in questa una lettera di Maestro Nanni, architetto fiorentino, con la quale suplica l'E.V. a volergli far favore apresso Nostro Signore perché ottenga el luogo del prefato Michelagnolo in la fabrica di S. Piero, come altra volte ne scrisse all'E.V.,et ella gli promesse fare, sempre che venissi el capo della morte di Michelagnolo, et tutto el favore che l'Ecc. V.ra gli farà, sarà bene impiegato, sendo Maestro Nanni huomo da bene et vasallo et servitor suo. Con che bacio humilmente le mani di V.E. et prego Iddio Nostro Signor che la conservi felicissimamente.
Da Roma li xix di febraro 1564. Averardo Serristori

XXXVIII

Lettera di Cosimo I de' Medici ad Averardo Serristori in Roma.
Firenze, 5 marzo 1564.

ASF, M. filza 55, c. 176; TUENA 2002, p. 205, n. 107.

La morte che con la vostra de' 19 dite, di Michelagnolo Buonarroti, ancorchè matura, et che noi l'aspettassimo a ogni hora, ci ha portato dispiacere, perché è mancato la più rara persona del mondo nella sua professione. Ci accresce questa molestia il non havere lasciato alcun de' suoi disegni: non ci è parso atto degno di lui, l'haverli dati al fuoco. Havete fatto saviamente a usare quella diligentia col governatore, con inventariare tutte le robe sue, le quali procurarete che sien consegnante al suo nipote quando verrà o manderà costà per esse. Per maestro Nanni architetto scriveremo a Nostro Signore, quando però egli ci prometta di seguitare il modello di Michelagnolo senza punto alterarlo.
A dì, 5 di marzo 1563.
Il duca di Fiorenza Cosimo.

XXXIX

Lettera di Daniele da Volterra a Giorgio Vasari in Firenze.
Roma, 17 marzo 1564.

BNF., cl. XXV, Cod. 551 (Strozziano n.° 828), c. 245; GOTTI 1875, I, p. 357; FREY 1923-1940, II, pp. 53-58, n. CDXXXV; Cecchi in FIRENZE 2003, pp. 166-169, n. 53; TUENA 2002, pp. 208-209, n. 110.

Magnifico et carissimo signor mio, Ricevei la vostra a me carissima, et maxime in questo tempo che mi trovo sì tribulato, per esser privo di tanto consiglio et dolcezza insieme. Certo ch'io giudicavo dovermi dolere molto la morte d'un tanto padrone, et padre; ma

non mai tanto, come fa, essendo piaga antiveduta. Mi die ch'io vi dia aviso delle cose si sono trovate di lui: quanto mal fu non accettare quel Cristo che si parte dalla Madre, quando ve lo volse dare; ch'a ogni modo non ci fece mai altro, per quel che ho visto, et intenderete perché. Quando s'amalò, che fu il lunedì di carnovale, egli mandò per me, come faceva sempre che si sentiva niente, et io ne facevo avisato messer Federigo di Carpi che subito veniva, mostrando la venuta fussi a caso; et così feci alotta. Come si vidde, disse: o Daniello, io sono spacciato, mi ti racomando, non mi abandonare. Et fecemi scrivere una lettera a messer Lionardo suo nipote, ch'è dovesse venire; et a me disse ch'io lo dovessi aspettare lì in casa, et non partissi per niente. Io così feci; quantunque mi sentissi più male che bene: basta, il male suo durò cinque dì, due levato al fuoco, et tre in letto; si ch'egli spirò il venerdì a sera, con pace sua sia, come certo si può credere. Il sabato mattina, mentre si dava ordine alla cassa et l'altre cose, venne il giudice con un notaro del governatore, da parte del Papa, che voleva l'inventario di ciò che v'era: al quale non si potè negare: et così fu scritto tutto. Vi si trovò quattro pezzi di cartoni, uno fu quello, l'altro quello che dipigneva Ascanio, se ve ne ricorda, et uno Apostolo, il quale disegnava, per farlo di marmo in San Piero, et una Pietà ch'egli haveva cominciata, della quale vi s'intende solo le attitudine delle figure, sì v'è poco finimento. Basta, quello del Cristo è il meglio; ma tutti sono iti in luogo che si durerà fatica a vederlo, non che a riaverli; pur'io ho fatto ricordare al cardinale Morone ch'è fu cominciato a stantia sua; e offertomi di fargnene una copia, se lo potrà riavere.

Certi disegni piccoli di quelle Nuntiate, et del Cristo che ora all'orto, egli li haveva donati a Iacopo suo e compagno di Michele, se ve ne ricorda; ma il nipote, per donare qualche cosa al Duca, glieli leverà. Di disegni non si è trovato altro. Si sono trovate cominciate tre statue di marmo: un san Pietro in abito di papa, in sul quale, una pietà in braccio alla nostra Donna, et un Cristo che tiene la croce in braccio, come quel della Minerva, ma piccolo et diverso da quello; altro non si trova di disegni. Il nipote arivò tre giorni da poi la morte sua, et subito ordinò ch'il corpo suo fussi portato a Fiorenza, secondo che lui ci haveva comandato più volte quando era sano, et anche dua dì inanti la morte. Dipoi andò dal governatore per rihaver e' detti cartoni, et una cassa dove erano dieci mila ducati, in tanti ducati di Camera et ducati vecchi del Sole, et circa a cento Ducati di moneta: e' quali furono conti il sabato che fu fatto l'inventario, inanti ch'il corpo fussi portato in Santo Apostolo. La cassa li fu resa subito con tutti e' denari dentro, ch'era suggellata: ma i cartoni non li sono ancora stati resi: et quando li domanda, li dicano che gli dovria bastare haver hauti e' denari: sì che non so che se ne sarà. La lettera mi pare che diventi troppo lunga, per questa volta io n'ho voluto una secchiata, questa altra farò scrivere a Michele: et di questa sia partecipe il nostro esser Giovan battista Tassi, che se non che mi cognosce tanto, io dubiterei ch'è dicessi ch'io mi fussi scordato di lui, tanto è ch'io non gli ho scritto: ma vaglia a perdonare, io duro troppa fatica a scrivere, sì come fo anco a ogni cosa. Addio.

Di Roma, il 17 di marzo 1564.

Di V.S. affezionatissimo Danielle Ricciarellj

[…] Egli lavorò tutto il sabato che fu inanti a lunedì che ci si amalò, et la domenica, non ricordandosi che fussi domenica, voleva ire a lavorare; se non che Antonio gnene ricordò.

XL

Atto di consegna a Tommaso de' Cavalieri del cartone del *Cristo e la Madre*. Roma 7 aprile 1564.

S. ind. arch; GOTTI 1875, II, p. 155.

Constitutus in officio mei notarii magnificus dominus Thomeus de Cavaleriis, nobilis romanus, de mandato reverendissimi domini Gubernatoris, habuit a me notario quodam magnum cartonum, plures simul sutos in se continentem, in quo apparent imperfecte depincte sive designate imagines Domini nostri Iesu Christi et gloriose Virginis eius matris, superius inter alios in preinserto Inventario annotatos, tanquam, ut asseruit, ad eum spectantem: de quo vocavit etc., et quietantiam fecit, ut per eius cedulam in filo jurium diversorum existentem; presentibus, in officio meo, domino Ascanio Caracciolo et domino Iohanne Baptiste Nucetto, subscriptis testibus

In bonis quondam domini Michaelangeli Bonarotha. Cedula receptionis cartonis, de qua in Inventario dictorum bonorum, sub die 7 aprilis 1564.

Io Thomao de'Cavalieri per la presente confesso haver ricevuto da monsignor Governatore di Roma, per mano di messere Loisi de la Torre, suo notario criminale, un cartone grande, dove stanno disegnati un Cristo et una Madonna già di mano di messer Michelangelo, quale io hebbi già in vita dal detto messer Michelangelo; et in fè del vero ho fatta la presente di mia propria mano.

Io Thomao de'Cavalieri
manu propria

XLI

Atto di consegna da parte del governatore di Roma, Alessandro Pallantieri, a Leonardo Buonarroti dei cartoni ritrovati presso Macel de'Corvi. il cartone dell'*Epifania* è consegnato al notaio Luigi della Torre.
Roma 21 aprile 1564.

S. ind. arch; GOTTI 1875, II, p. 156.

Compararuit coram rev.mo domino Gubernatore suprascriptus dominus Leonardus, nepos et heres prefati domini Michaelis Angeli, et petiit et obtinuit mandari sibi et consignari omnes cartonos designatos seu figuratos et alias depictos ut supra, descriptos in preinserto Inventario, numero decem inter magnos et parvos, exceptis tamen duobus ex eis, videlicet suprascripto nuper consignato domino Thomao de Cavaleriis, et altero magno in quo sunt designate tres figure magne et duo pueri, nuncupato Epifania, dimisso pene me notarium, de mandato eiusdem reverendissimi. Cuius decreti vigore, in officio mei notarii, idem dominus Leonardus habuit a me notario dictos octo cartonos superius designatos, de quibus vocavit et quietavit et in pede se subscripsit; presentibus in officio Andrea Braclio de Aspra, domino Joanne de Tinzolis, clerico cremonensi, et domino Horfeo Malisia, cancellario bariselli, testibus.

Io Lionardo Buonaroti fiorentino ho ricevuto, ogi questo dì XXI d'aprile, li sopra descripti otto cartoni, senza pregiudizio di mie ragioni etc.

XLII

Pagamenti in favore di Ottavio Vannini sotto la direzione di Domenico Passignano per il restauro dell'*Epifania* di Ascanio Condivi.
Firenze, luglio – ottobre 1616.

Archivio Buonarroti Ms. 101-2,cc. 69, 71; PROCACCI 1967, p. 178.

[…]E addi 3 di luglio fatti buoni a Francesco mio servitore per mastice che il legnaiolo adopro per restaurare il quadro di Michelangelo e per porto di 2 quadri abbozzati nella stanza… lire 1.18.4 […]
E addi 21 (ottobre 1616) lire quattro, soldi 13 denari 4, tanti sono per valuta di 2 raviggioli donati con due mie fiaschi di vino bianco al Cavaliere Passignano che ritocca e ebbe cura di far ritoccare il quadro grande di Michelagnolo…lire 4. 13.4.

E addi 21 detto (dicembre 1616) fiorini uno, soldi x, per la valuta di un paio di capponi che oltre al due fiaschi di vino bianco donai a Ottavio Vannini che col consiglio del Cavaliere Passignani ritoccò le fessure del quadro di Michelagnolo che aveva patito…fior. 1.-10.

XLIII

Sistemazione del dipinto del Condivi sulla parete breve della Galleria di Casa Buonarroti.
Firenze, giugno 1616- gennaio 1617.

Archivio Buonarroti Ms 101-4 (A), cc. 37-47; PROCACCI 1967, p. 178.

[…] E addi 9 detto (giugno 1616) soldi XIII, denari IIII, pagati a uno scalpellino che intaccò il muro dove si doveva in Galleria por su le spranghe il quadro grande di Michelagnolo…fior.—13.4

E addi 22 di gennaio (1617) lire una pagati al Magnano per fermare il detto quadro grande in sul luogo…. Fior. […].

Francesco Luccherini mettitor d'oro dee avere addi primo di maggio soldi 3 fiorni X se li fannno buoni per l'indoratura a sue spese del ornamento del quadro grande della Galleria e questo di saldammo, e restammo del pari……fior. 3.-10.