



# Achademia Leonardi Vinci

---

Publisher: FeDOA Press - Centro di Ateneo per le Biblioteche dell'Università di Napoli Federico II - Registered in Italy. Publication details, including instructions for authors and subscription information: <http://www.serena.unina.it/index.php/achademia>

---

## **Gli indicatori anatomici nei disegni di Michelangelo: la dimensione chiaroscurale**

Samoa Cocco

How to cite: Cocco S. (2024). Gli indicatori anatomici nei disegni di Michelangelo: la dimensione chiaroscurale. *Achademia Leonardi Vinci*, 4(4), 121-132.

<https://doi.org/10.6093/2785-4337/11434>

---

FeDOA Press makes every effort to ensure the accuracy of all the information (the “Content”) contained in the publications on our platform. FeDOA Press, our agents, and our licensors make no representations or warranties whatsoever as to the accuracy, completeness, or suitability for any purpose of the Content. Versions of published FeDOA Press and Routledge Open articles and FeDOA Press and Routledge Open Select articles posted to institutional or subject repositories or any other third-party website are without warranty from FeDOA Press of any kind, either expressed or implied, including, but not limited to, warranties of merchantability, fitness for a particular purpose, or non-infringement. Any opinions and views expressed in this article are the opinions and views of the authors, and are not the views of or endorsed by FeDOA Press. The accuracy of the Content should not be relied upon and should be independently verified with primary sources of information. FeDOA Press shall not be liable for any losses, actions, claims, proceedings, demands, costs, expenses, damages, and other liabilities whatsoever or howsoever caused arising directly or indirectly in connection with, in relation to or arising out of the use of the Content.

This article may be used for research, teaching, and private study purposes. Terms & Conditions of access and use can be found at <http://www.serena.unina.it>

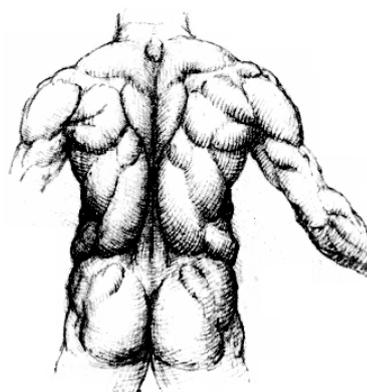
It is essential that you check the license status of any given Open and Open Select article to confirm conditions of access and use.

**T**RA la fine del XIV e il XVI secolo si verificò un crescente interesse per le dissezioni e l'anatomia, scienza che divenne sempre più popolare, non solo tra medici e scienziati, ma anche tra gli artisti. Nel Cinquecento l'interesse per l'anatomia in campo artistico si sviluppa a tal punto da registrare l'esistenza della figura dell'artista-anatomista.<sup>1</sup>

Nel corso della loro carriera, Leonardo e Michelangelo, due esempi per eccellenza di questo fenomeno, maturarono visioni opposte, ed estremamente diverse dell'anatomia artistica. Leonardo, 'artista-scienziato' a tutti gli effetti, attento conoscitore dei testi anatomici antichi che compiva personalmente dissezioni.<sup>2</sup> Leonardo non si limitò a studiare l'anatomia in funzione strettamente artistica, ma se ne interessò anche scientificamente. Intento che lo portò a studiare il corpo umano andando oltre lo studio di ossa e muscoli, la cui conoscenza invece era sufficiente per l'anatomia artistica. A tal scopo, Leonardo indagò ogni campo dell'anatomia, e lo fece quasi come un medico: i suoi studi fondono insieme capacità artistiche, conoscenze teorico-scientifiche ed empiriche. Al contrario, l'interesse anatomico di Michelangelo fu in funzione del nudo artistico: studiò l'anatomia esteriore e, come Leonardo, anche lui eseguì in prima persona delle dissezioni. La ricerca di Michelangelo si incentrò sulla comprensione di come variava l'aspetto della super-

## Gli indicatori anatomici nei disegni di Michelangelo: la dimensione chiaroscurale

SAMOA COCCO



Windsor, RL 919044

<sup>1</sup> Laurenza, Domenico, "Art & Anatomy in Renaissance Italy." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 69, n. 3 (2012), pp. 5-10.

<sup>2</sup> Laurenza, Domenico e Nova, Alessandro, *Leonardo da Vinci's anatomical world. Language, Context and "Disegno"*, Venezia: Marsilio, 2011, pp. 47-49. Per una visione complessiva sui testi anatomici che erano parte della biblioteca di Leonardo si veda Vecce, Carlo (a cura di), *La biblioteca di Leonardo*, Firenze: Giunti, 2021.

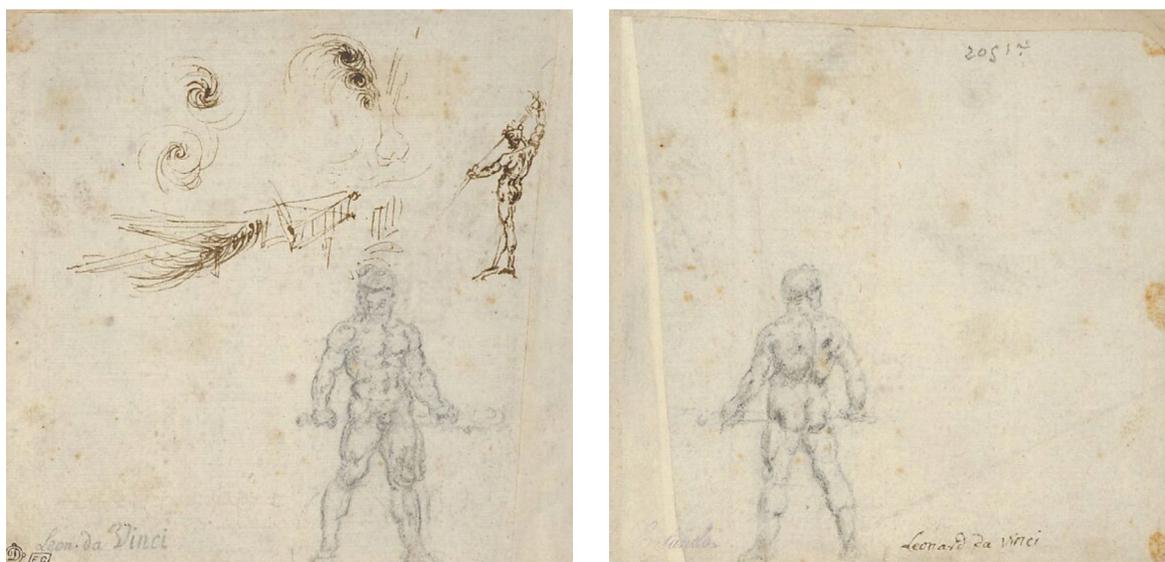


Fig. 1 - Leonardo da Vinci, *Studi di figura erculea*, ca. 1506-1510, Metropolitan Museum di New York, inv. 2000.328a, b r-v (Edizione Nazionale dei Manoscritti e Disegni di Leonardo)

ficie esterna del corpo in relazione al movimento. L'anatomia per lui fu prima di tutto lo studio attento di queste metamorfosi di forme fatte da rilievi e avvallamenti in continuo cambiamento. Più in generale, Michelangelo si interessò – fin da subito ed esclusivamente – alla figura umana.<sup>3</sup>

Il diverso approccio al tema dell'anatomia artistica permette di porre l'accento su come anche in pittura i due artisti appaiano assolutamente differenti. Michelangelo incentra interamente la sua produzione artistica sull'e-

saltazione del corpo maschile nudo: tutto ruota attorno a un "ideale di bellezza virile, che viene dallo splendore divino". All'opposto, Leonardo ha una visione più globale, 'armonica', in cui ricerca artistica e scientifica sono strettamente connesse tra loro, che lo porta a concepire un ideale di bellezza estremamente differente.<sup>4</sup>

Nella prima decade del Cinquecento, sia Leonardo che Michelangelo, si trovavano a Firenze.<sup>5</sup> L'interazione di due forti personalità, così complesse e diverse, probabilmente

<sup>3</sup> Laurenza, 2012, pp. 13-14; Laurenza, Domenico, "Duality in Art and Anatomy. Men and Animals: youth and old age in Leonardo and Michelangelo." In *Michelangelo Sculptor in Bronze. The Art, Anatomy, Technology and Design of the Rothschild Bronzes*, Avery, Victoria (ed.), Cambridge: University of Cambridge / London: The Fitzwilliam Museum, 2018, pp. 223-225.

<sup>4</sup> Berenson, Bernard, *I pittori italiani del Rinascimento*, Firenze: Sansoni, 1974, pp. 112-115; Joannides, Paul, *Michelangelo and his influence: drawings from Windsor Castle*, Washington: National Gallery of Art / London: Lund Humphries Publishers, 1996, p. 114; Laurenza, Domenico, "Leonardo and Michelangelo anatomists: a comparative study." In *Paragone. Leonardo in comparison*. In Atti del convegno internazionale di studi (18-21 luglio), Johannes Gebhardt, Frank Zöllner (eds.), Lipsia: Università di Leipzig, Petersberg: Micheal Imhof Verlag, 2021, p. 85. Varchi, Benedetto, *Due lezioni di M. Benedetto Varchi*, Firenze: Lorenzo Torrentino, 1549, pp. 154-155.

<sup>5</sup> *Ivi*, pp. 221-223. Leonardo e Michelangelo, durante il loro soggiorno fiorentino dei primi anni del Cinquecento, si incontrarono in almeno due occasioni. Una prima volta durante la fase di scelta della collocazione del *David*. Per l'occasione venne istituita una commissione di cui Leonardo faceva parte. Il secondo incontro

stimolò la creatività di entrambi. I due maestri si sfidarono mettendo in gioco le loro visioni opposte. Leonardo realizzò agli inizi del XVI secolo disegni che lo portarono “a entrare nella visione michelangiolesca del nudo eroico, sfidando Michelangelo alle sue condizioni”, come afferma Laurenza.<sup>6</sup> Leonardo potrebbe aver ripreso gli studi di anatomia artistica, iniziati già in età giovanile, intorno al 1478-1487, ma diradatisi, a favore di temi più scientifici, nel corso del prosieguo del soggiorno a Milano fino al 1499. La ripresa, nei primi anni del Cinquecento, di temi anatomico-artistici, può essere anche connessa con la presenza a Firenze, in questi anni di Michelangelo, la cui vicinanza lo portò a riflettere sull'ideale di bellezza virile.<sup>7</sup>

Risalgono al periodo del secondo soggiorno fiorentino, alcuni studi di nudi virili e di figure erculee.<sup>8</sup> Ma è su due disegni in particolare che vorrei richiamare l'attenzione, visibili al recto e al verso di un foglio del Metropolitan Museum di New York (Fig. 1).<sup>9</sup> Entrambi i disegni, raffiguranti Ercole con clava visto di fronte e di tergo, sono eseguiti a carboncino; mentre, per i disegni posti nella parte alta del recto, Leonardo ha usato penna e inchiostro

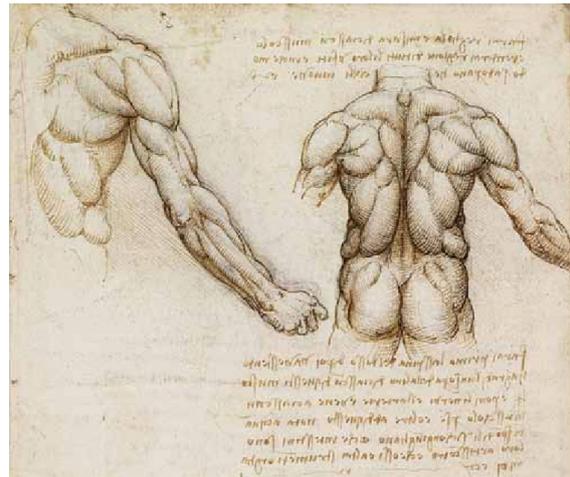


Fig. 2 - Leonardo da Vinci, *Muscoli del tronco*, ca. 1508, Windsor, RCIN 919044, particolare (Edizione Nazionale dei Manoscritti e Disegni di Leonardo)

bruno. Gli studiosi ipotizzano che Leonardo, in questi anni, stesse lavorando al progetto di una statua dedicata al semidio. La Bambach ritiene che la posa scelta da Leonardo, in particolare il modo in cui tiene la clava tra le mani, sia allusiva al *David* di Michelangelo, in un'ottica di rivalità tra i due grandi artisti.<sup>10</sup> Ipotesi avvalorata dalla possibile connessione del foglio newyorchese con la celebre polemica che vide protagonisti i due maestri. Leo-

risale invece al periodo in cui Leonardo e Michelangelo vennero scelti dal gonfaloniere Pier Soderini per affrescare due pareti, una accanto all'altra, della Sala del Gran Consiglio o Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio. L'incarico prevedeva la realizzazione di due affreschi raffiguranti due celebri scontri militari in cui era coinvolta Firenze: la battaglia di Anghiari del 29 giugno 1440 e la battaglia di Cascina del 28 luglio 1364. Leonardo fu incaricato di dipingere la *Battaglia di Anghiari*. Mentre la *Battaglia di Cascina* fu affidata al giovane Michelangelo, autore del *David* (1501-1504), colosso marmoreo dedicato all'omonimo eroe biblico, grazie al quale la fama dello scultore crebbe esponenzialmente. Per una biografia aggiornata di Leonardo si veda Vecce, Carlo, *Leonardo, la vita. Il ragazzo di Vinci, l'uomo universale, l'errante*, Firenze: Giunti, 2024.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 227.

<sup>7</sup> Laurenza, Domenico, *Leonardo. L'anatomia*, Firenze: Giunti, 2009, p. 8.

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 92-93. Cito come esempio due disegni, appartenenti alla Collezione Reale di Windsor, raffiguranti: uno studio di nudo virile visto di fronte con braccia e gambe divaricate (RCIN 912596r); e un nudo virile di spalle con braccia parallele alle gambe divaricate (RCIN 912596r).

<sup>9</sup> Leonardo da Vinci, *Studi di figura erculea*, 1506-1508, r-v, pietra nera, penna e inchiostro bruno (recto), pietra nera (verso); Metropolitan Museum di New York, Inv. n. 341703; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/341703> <16 dicembre 2024>

<sup>10</sup> Bambach, Carmen, *Leonardo da Vinci Rediscovered*, New Haven: Yale University Press, 2019, vol. 2, pp. 436-443.

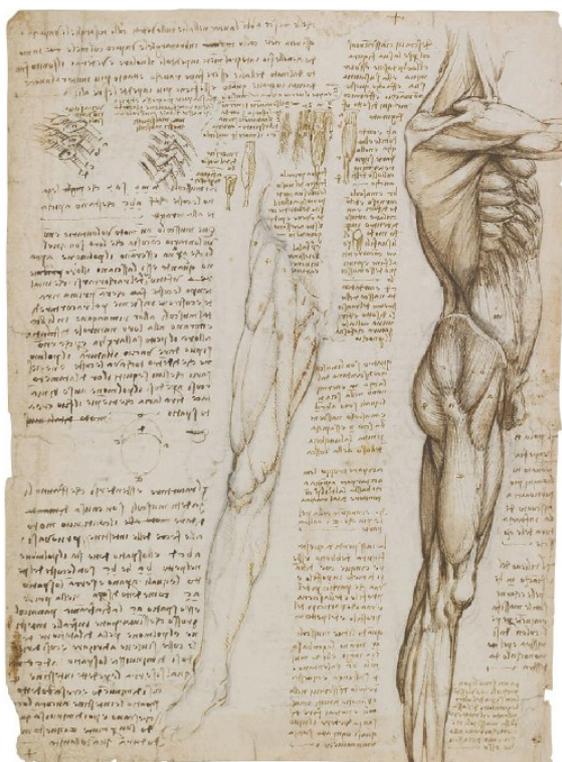


Fig. 3 - Leonardo da Vinci, *Muscoli di tronco e gamba*, ca. 1510-1511, pietra nera, penna e inchiostro; Windsor, RCIN 919014v (Edizione Nazionale dei Manoscritti e Disegni di Leonardo)

nardo, come è ben noto, criticò aspramente la tendenza a raffigurare la figura umana enfatizzando eccessivamente la muscolatura.<sup>11</sup> Il confronto-scontro con Michelangelo

emerge poi in un disegno con un nudo virile di spalle, disegnato a carboncino e ripassato a penna e inchiostro (Fig. 2).<sup>12</sup> Le note in cui precisava le sue intenzioni: “dimostrare attraverso ciascun muscolo misura, movimento, scopo”. Dunque, in questo foglio di Windsor, Leonardo scelse di enfatizzare ogni muscolo, in un modo che ricorda Michelangelo, ma per scopi anzitutto scientifici: evidenziare “misura, movimento, scopo” di ogni singolo muscolo.<sup>13</sup>

Nel caso di Michelangelo invece l’enfasi dei rilievi muscolari è finalizzata alla rappresentazione del corpo in movimento, mettendo in risalto la potenza della muscolatura sotto sforzo fisico. Nel disegno di Leonardo, il risalto enfatico si limita alla fase più scientifica o prettamente anatomica.

Due disegni appartenenti alla Collezione Reale di Windsor, uno realizzato da Leonardo (Fig. 3),<sup>14</sup> e l’altro attribuito a Michelangelo (Fig. 4),<sup>15</sup> mettono in luce il parallelismo e le differenze tra i due maestri. Sebbene simili dal punto di vista iconografico, differiscono per l’intento. Leonardo manifesta chiaramente il suo interesse di natura scientifica: i segni da lui apposti sono richiamati nei testi del foglio, così come avverrà nei trattati di anatomia scientifica, ad esempio in Vesalio, il

<sup>11</sup> Pedretti, Carlo, *La mente di Leonardo. Al tempo della Battaglia di Anghiari*, Firenze: Giunti, 2006, p. 134. All’interno del testo curato da Carlo Pedretti, Domenico Laurenza sottolinea come nel disegno di fig. 2, Leonardo volle dare risalto all’aspetto analitico del citato studio miologico. Probabilmente “il disegno non è inteso da Leonardo come figura artistica, ma come una dimostrazione anatomica di carattere molto analitico”.

<sup>12</sup> Leonardo da Vinci, *Muscoli del tronco*, ca. 1508, pietra nera, penna, inchiostro; Windsor, RCIN 919044; <https://www.rct.uk/collection/search#/1/collection/919044/recto-the-muscles-of-the-back-and-arm-verso-studies-of-the-intercostal-muscles> <16 dicembre 2024>.

<sup>13</sup> Pedretti, 2006, p. 134.

<sup>14</sup> Leonardo da Vinci, *Muscoli di tronco e gamba*, 1510-1511, pietra nera, penna e inchiostro; Windsor, RCIN 919014v; <https://www.rct.uk/collection/919014/recto-the-muscles-of-the-leg-verso-the-muscles-of-the-trunk-and-leg> <16 dicembre 2024>.

<sup>15</sup> Attribuito a Michelangelo, *Studi scorticati di gamba sinistra vista da dietro e di lato*, ca. 1520, sanguigna; Windsor, RCIN 990803; <https://www.rct.uk/collection/search#/14/collection/990803/anatomical-studies-of-a-male-leg> <16 dicembre 2024>. De Tolnay, Charles, *Corpus dei Disegni di Michelangelo*, presentazione di Mario Salmi, Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1975-80, p.114.

suo disegno del resto molto probabilmente era finalizzato a un trattato di anatomia.<sup>16</sup> Lo stesso non può dirsi per il disegno michelangeloesco: i segni non sembrano rinviare ad alcun testo. Secondo Achim Gnann è possibile che lo scultore avesse elaborato una legenda per questi segni.<sup>17</sup> Tuttavia, ad oggi non è ancora emerso alcun foglio che possa essere correlabile ad un disegno dell'Albertina, di cui tratta Gnann, o ad altri disegni anatomici di Michelangelo contenenti indicatori anatomici. Sappiamo che Michelangelo distrusse parecchi suoi disegni. Forse anche per questo, i suoi studi anatomici a noi giunti sono molto pochi.<sup>18</sup> La perdita di una parte considerevole della produzione grafica dello scultore rende difficoltoso stabilire se Michelangelo avesse intenzione di realizzare un trattato di anatomia, come dichiarato dal suo allievo e biografo Ascanio Condivi.<sup>19</sup>

Da quanto detto finora si evince che una delle differenze sostanziali tra Leonardo e Michelangelo è l'interesse prettamente artistico del secondo per lo studio della anatomia. A tal proposito è interessante analizzare due disegni di Michelangelo che riportano tutta una serie di segni, il cui effettivo significato e la cui funzione, non sono stati ancora decifrati con assoluta certezza. Mi riferisco allo studio preparatorio della *Sibilla Libica* (Fig. 5).<sup>20</sup> e a un disegno con *Studi di brac-*

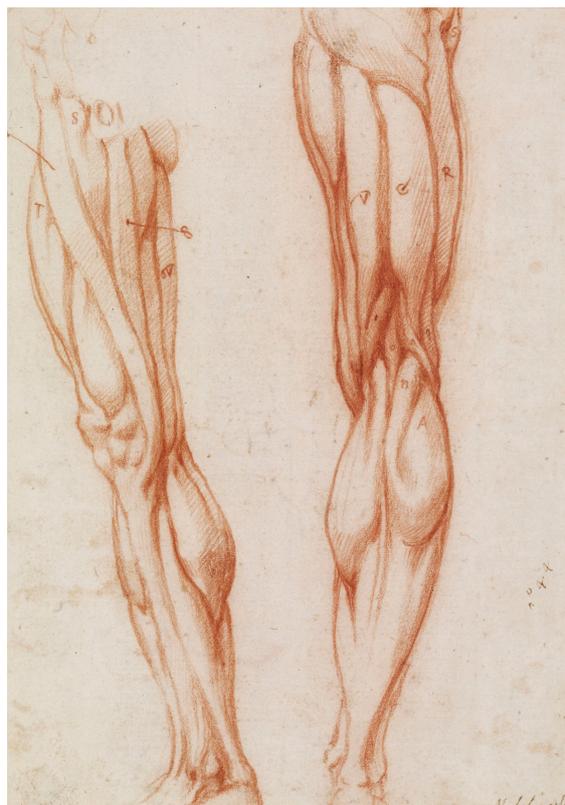


Fig. 4 - Attribuito a Michelangelo, *Studi scorticati di gamba sinistra vista da dietro*, ca. 1520, Windsor, RCIN 990803 (da C. De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Novara, 1975-80, p. 114)

*cia* custodito all'Albertina di Vienna (Fig. 9). Il foglio dedicato allo studio della *Sibilla Libica* presenta tutta una serie di piccoli simboli che a prima vista sembrano dare al disegno una valenza scientifica. Tuttavia, non vi è alcun rimando a dei testi, come invece nel caso

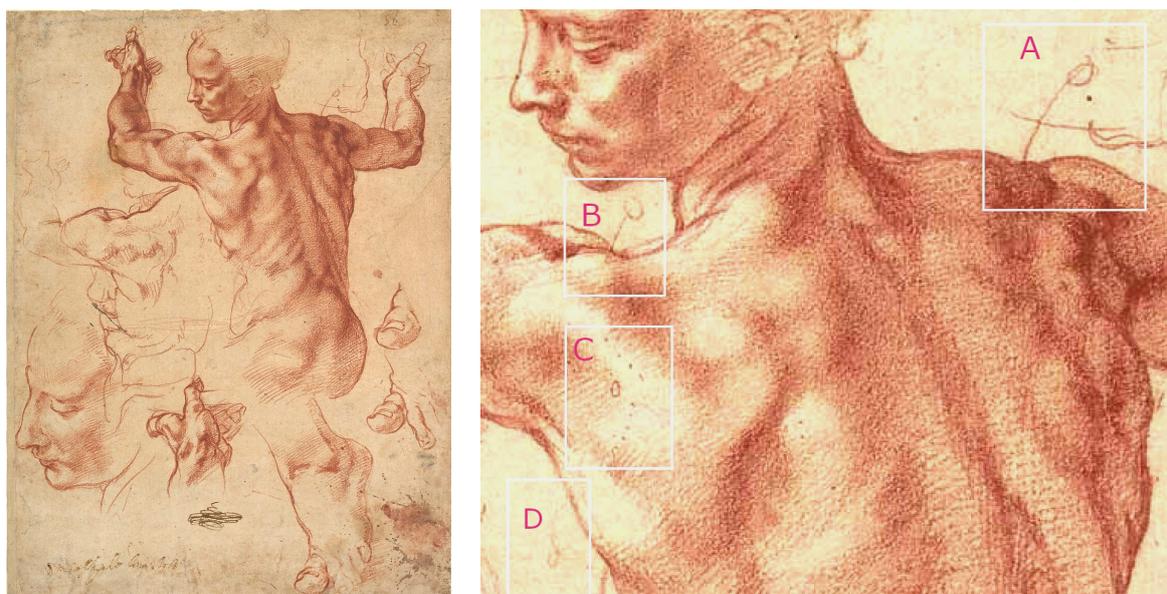
<sup>16</sup> Laurenza e Nova, 2011, pp. 61-74.

<sup>17</sup> Gnann, Achim, *Michelangelo. The Drawings of a Genius*, with a preface by Klaus Albrecht Schröder, Vienna: Hatje Cantz, Albertina Museum, 2010, p. 96.

<sup>18</sup> Thoenes, Christof, Zöllner, Frank, *Michelangelo. Tutte le opere di pittura, scultura e architettura*, Hohenzollernring (Köln): Taschen Biblioteca Universalis, 2017, p. 549.

<sup>19</sup> Condivi, Ascanio, *Vita di Michelangelo Buonarroti di Ascanio Condivi*, 1553, pp. 72-73. "Or per tornare alla Notomia, lasciò il tagliar de' corpi [...] il lungo maneggiargli di maniera gli aveva stemperato lo stomaco, che non poteva né mangiar, né bere [...] Più volte ha avuto in animo di fare un'opera che tratti di tutte le maniere de' moti umani, e apparenze, e dell'ossa, con una ingegnosa teorica [...]".

<sup>20</sup> Michelangelo Buonarroti, *Studio per la Sibilla Libica*, ca. 1510-1511, sanguigna, biacca, Metropolitan Museum, New York, Inv. n. 24.197.2; [Michelangelo Buonarroti | Studies for the Libyan Sibyl \(recto\); Studies for the Libyan Sibyl and a small Sketch for a Seated Figure \(verso\) | The Metropolitan Museum of Art <16dicembre 2024>](#).



Figg. 5-6 - Michelangelo, *Studio per la Sibilla Libica* e relativo particolare delle spalle, ca. 1510-1511, Metropolitan Museum, New York, Inv. n. 337497 (da Laurenza, Domenico, "Art & Anatomy in Renaissance Italy." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 69, n. 3 (2012), p. 14)

del disegno di Leonardo (Fig. 3). Laurenza, sviluppando precedenti proposte interpretative, ipotizza che questi simboli potrebbero aver avuto un senso di studio personale, o uno scopo didattico.<sup>21</sup>

Sviluppando quest'ultima chiave di lettura è utile notare come la particolare disposizione di questi segni sembra evidenziare la differenza chiaroscurale tra le due spalle: la zona in ombra della spalla destra e quella in luce della spalla sinistra. Si potrebbe ipotizzare che Michelangelo li abbia apposti in questi specifici punti per spiegare e mostrare ai suoi allievi alcune importanti differenze in relazione alla raffigurazione dei muscoli delle spalle, con particolare attenzione ai risvolti chiaroscurali del loro aspetto e rappresentazione (Fig. 5).

Michelangelo, con questi segni, sembra voler richiamare l'attenzione, su come luce e ombra modificano la percezione e il modo

di raffigurare una stessa parte del corpo, nel caso specifico i muscoli delle spalle. La posa di spalle della Sibilla Libica è ideale per il confronto diretto tra questi muscoli analoghi. Muscoli che Michelangelo contrassegna sia sulla spalla destra (A), che su quella sinistra (B), con un cerchietto e una linea. Probabilmente inserisce questi segni al di fuori delle spalle per richiamare meglio l'attenzione sulla parte indicata, senza, per così dire, invadere il disegno con ulteriori segni rispetto a quelli già presenti e che analizzeremo fra breve (a riprova dell'alta e specifica valenza artistica del disegno). Se osserviamo l'inclinazione delle linee sembra che queste siano orientate proprio in direzione dell'area anatomica oggetto del confronto. Tuttavia, Michelangelo sul segno esterno al muscolo della spalla destra (A) aggiunge anche una linea trasversale. Forse lo fa per evidenziare appunto che la

<sup>21</sup> Laurenza, 2012, pp. 14-15.

parte destra è totalmente in ombra: la linea è come barrata, per indicare una assenza, una mancanza, per l'appunto, di luce.

Più probabilmente, la dimensione chiaroscurale domina questo studio anatomico-artistico. Per rappresentare una parte priva di luce si deve ombreggiare la zona con decisione, e per far ciò Michelangelo usa soprattutto un fitto tratteggio incrociato. Al contrario, per disegnare i muscoli esposti alla luce occorre ombreggiare in maniera quasi impercettibile l'area che circonda la zona di massima luce (priva di ombre), e poi man mano che ci si allontana da essa, aumentare sempre di più l'intensità del chiaroscuro, fino a ottenere per contrasto una ombra più netta.

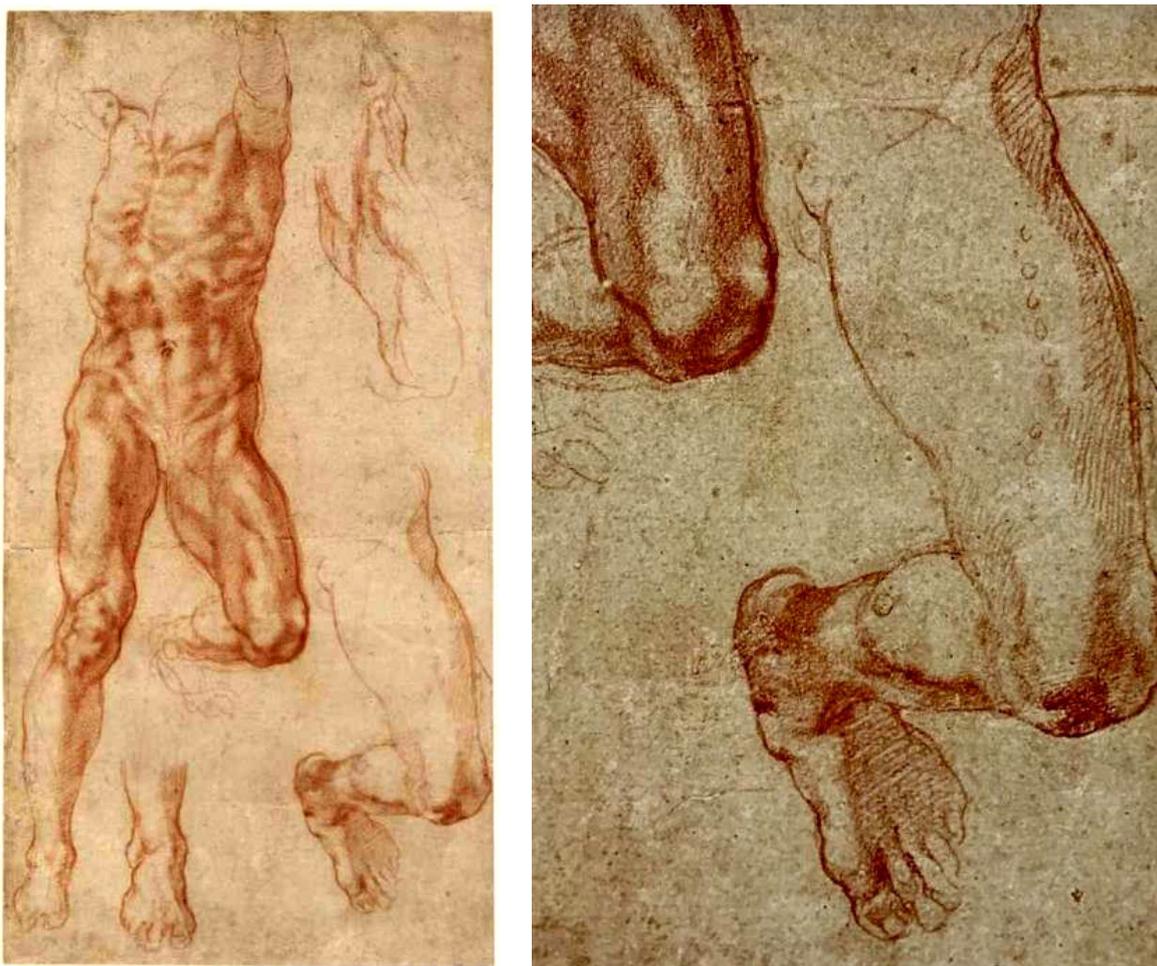
Il disegno preparatorio della Sibilla Libica è interessante per gli spunti tecnici che fornisce proprio al fine di comprendere come Michelangelo arriva al processo di raffigurazione dei muscoli, in questo caso delle spalle. Ad esempio, i muscoli che mette in evidenza con i segni descritti (in "A e in B" nella ricostruzione in Fig. 6) emergono dal corpo assumendo una caratteristica forma a 'noce', per usare lo stesso termine che Leonardo impiega in chiave polemica.<sup>22</sup> Questo effetto si ottiene con due fattori: la 'positura' e l'esposizione a luci e ombre scelta da Michelangelo. Modulare quest'ultimo contrasto gli consente di intensificare a piacimento l'effetto sferico del muscolo stesso. Nella spalla sinistra, oltre all'indicatore fino ad ora considerato, Michelangelo inserisce almeno altri tre segni: un piccolo cerchietto e una serie di punti

(C); e un ulteriore segno, cerchietto munito di linea, apposto all'esterno della parte bassa della spalla (D) (Fig. 6). I segni evidenziati nei riquadri "B e D" sembrano presentare una doppia funzione: se li osserviamo singolarmente, essendo posti in corrispondenza di alcuni muscoli della spalla, potrebbero svolgere la funzione di indicatori anatomici. Tuttavia, se li osserviamo in una visione di insieme, sembrano condurre l'osservatore in un percorso visivo che inizia dall'indicatore esterno "B", e viene condotto attraverso la serie di punti (evidenziati nel riquadro C), al segno esterno "D". Concluso questo 'tour visivo' automaticamente lo sguardo si sposta nuovamente verso la spalla opposta e, quindi, verso il segno "A", indicante l'area priva di luce, innescando l'impulso istintivo di ricercare le differenze, nonché un'osservazione ancora più accurata. Alla fine di questa esperienza visiva non si può che notare la maestria di Michelangelo nell'uso del chiaroscuro: la muscolatura delle spalle sembra emergere dal foglio, appare quasi tridimensionale nella sua alternanza di rilievi e avvallamenti. Assunto ciò, i cinque segni menzionati (A, B, C, D) potrebbero considerarsi anche indicatori chiaroscurali.

Per quanto riguarda i segni in "C", al British Museum è conservato un foglio che riporta uno studio a sanguigna per la Crocifissione e studi di gambe e piedi, in cui ritroviamo degli indicatori molto simili (Fig. 7).<sup>23</sup> Osservando il dettaglio della coscia di Amman, scorgiamo una serie di cerchietti (Fig. 8), la cui funzione

<sup>22</sup> Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura. Cod. Urbinate 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, Firenze: Giunti, 1995, vol. II, pp. 275-276. Leonardo affronta la polemica sull'eccessiva enfaticizzazione dei muscoli nel capitolo 334 del *Libro di Pittura*: "[...] E s'altrimenti farai, più tosto un sacco di noci che figura umana arai imitato".

<sup>23</sup> Michelangelo Buonarroti, *Studio per crocifissione e studi di gambe e piedi*, ca. 1512, sanguigna; British Museum, Londra; Inv. n. 1895.0915.497; [https://www.britishmuseum.org/collection/object/P\\_1895-0915-497](https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-497) <16 dicembre 2024>.

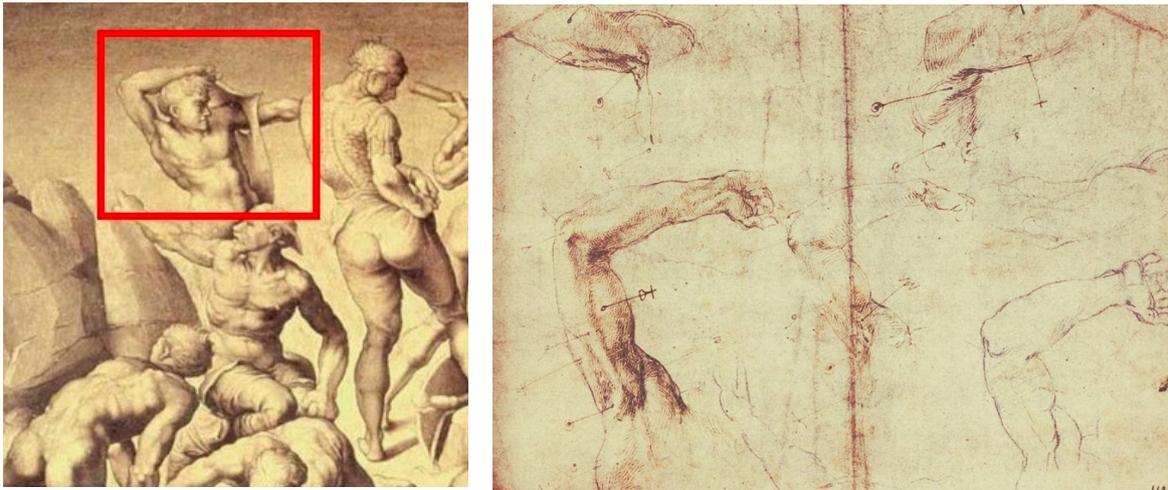


Figg. 7-8 - Michelangelo, *Studi per Crocifissione e di gambe e piedi*, ca. 1512, British Museum, Londra, Inv. n. 1895.0915.497 (da C. De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Novara, 1975-80, p. 163)

secondo Hirst potrebbe essere quella di indicare zone da lumeggiare, che ricordano quelli apposti sulla Sibilla nella spalla sinistra.<sup>24</sup> Il discorso sugli indicatori anatomici/chiaroscurali presenti nel disegno della Sibilla di Libi può concludersi dopo un'ultima osservazione sulla scelta di Michelangelo di posizionare esternamente alla spalla i tre segni (nelle aree evidenziate come A, B, D), che presentano sia un cerchietto che una linea, sia perché in questo modo evita di appesantire

eccessivamente il disegno della spalla con troppi segni, che per la funzione di catalizzare l'attenzione dell'osservatore, come asserito poc'anzi. In particolare, la linea che collega il cerchietto all'area relativa, oltre a questa funzione, gli consente, come abbiamo visto, anche di barrare una delle due linee per esprimere attraverso indicatori puramente visivi, la diversa situazione luministica. E questo evitare caparbiamente testi verbali in rapporto a studi anatomici conferma l'intenzione

<sup>24</sup> Hirst, Michael, *Michelangelo. I disegni*, Torino: Einaudi, 1993, pp. 94; Tolnay, 1975-80, vol. I, p. 120; Joanides, 1996, pp. 132-133.



Figg. 9-10 - Aristotele da Sangallo, *copia della Battaglia di Cascina di Michelangelo*, Norfolk, Holkham Hall, particolare (a sinistra) e Michelangelo, *Studi di braccia con articolazione della spalla*, ca. 1504, Albertina, Vienna, Inv. n. 132 (a destra) (da C. De Tolnay, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, Novara, 1975-80, p. 14)

di Michelangelo, attestata da Condivi,<sup>25</sup> di volere occuparsi di anatomia da artista, a dimostrazione di un approccio completamente diverso da quello di Leonardo. I fogli anatomici di Leonardo sono in modo crescente accompagnati da testi: poche righe, singole parole accompagnano i disegni anatomici databili al 1487 circa; lunghi testi circondano, e in alcuni casi sostituiscono completamente i disegni, le immagini nei tardi studi sul cuore. Michelangelo, poeta oltre che artista, sarebbe stato in grado di utilizzare dei testi che avrebbero messo in luce le sue conoscenze. La loro assenza nei fogli anatomici potrebbe essere il segno di una scelta deliberata: limitarsi al linguaggio più proprio degli artisti, prediligendo immagini e disegni ai testi. Differenziandosi così dai trattati anatomici dei medici

che all'epoca erano occupati da testi, con pochissime o nessuna figura.

All'Albertina si trova un altro disegno (Fig. 10),<sup>26</sup> attribuito a Michelangelo con indicatori visivi in corrispondenza di parti anatomiche, alcuni corrispondenti a quelli del disegno del Metropolitan Museum (Fig. 5). Il foglio contiene studi di braccia realizzati a pietra nera in parte ripassati a penna e inchiostro bruno. Achim Gnann ha evidenziato la grande attenzione di Michelangelo alla rappresentazione anatomica e ha notato la corrispondenza tra le tre braccia nella metà inferiore del foglio, sollevate verticalmente all'altezza della spalla e piegate all'altezza del gomito, e quella di uno dei bagnanti della *Battaglia di Cascina*, vale a dire al soldato in procinto di indossare la sua armatura, raffigu-

<sup>25</sup> Condivi, 1553, pp. 66-67. "È stato Michelangelo, fin da fanciullo, uomo di molta fatica; e al dono della natura ha aggiunto la dottrina [...] Perciocchè 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 dall'arte della Pittura e Scultura è necessaria; non dell'altre minuzie, che osservano i Notomisti".

<sup>26</sup> Michelangelo Buonarroti, *Studi di braccia con articolazione della spalla*, ca. 1504, penna, inchiostro bruno, pietra nera; Albertina Museum, Vienna; Inv. n. 132; [https://sammlungonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=\[132\]&showtype=record](https://sammlungonline.albertina.at/?query=search=/record/objectnumbersearch=[132]&showtype=record) <16 dicembre 2024>.

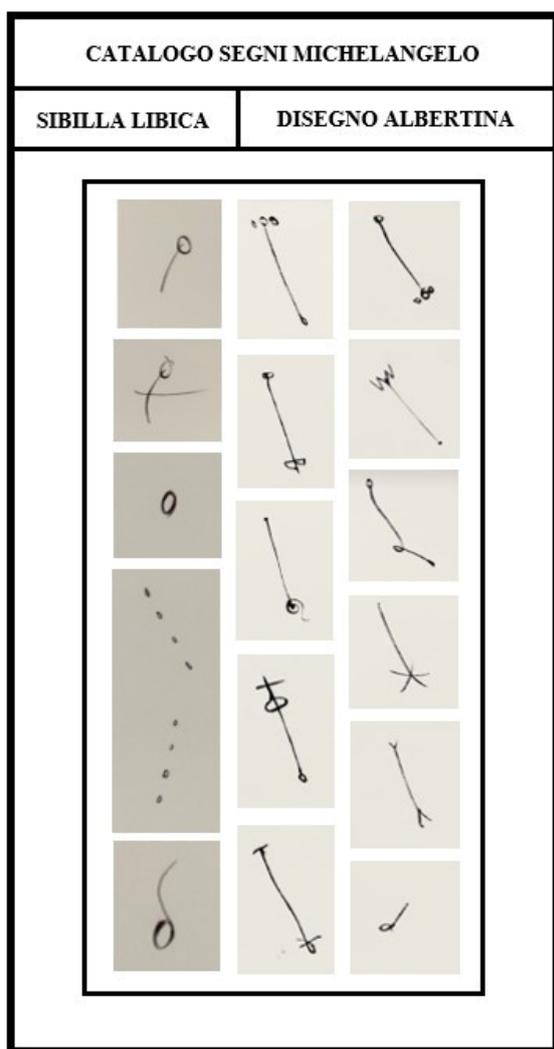


Fig. 11 - Catalogo dei segni Michelangelo: colonna sinistra segni disegno preparatorio Sibilla Libica; colonna centro/destra segni disegno Albertina, Inv. n. 132 (schema dell'autore)

rato nella parte sinistra della composizione. Ma è in particolare il braccio al centro con la mano rivolta verso il basso del foglio dell'Albertina ad essere quasi esattamente la stessa

del cartone (Fig. 9). Se questa corrispondenza è corretta il disegno risalirebbe agli anni in cui Michelangelo era impegnato nei lavori a Palazzo Vecchio, e non come invece riteneva Tolnay<sup>27</sup> al 1499-1500 circa, datazione che escludeva un collegamento con la scena della *Battaglia di Cascina*.<sup>28</sup>

Nel disegno dell'Albertina, proprio come nel disegno preparatorio della Sibilla Libica, Michelangelo aggiunge una serie di segni su specifici punti. Ogni segno è evidenziato attraverso delle linee direttrici che richiamano l'attenzione, ancora una volta, su delle aree specifiche, evitando di coprire il disegno di nudo con questi indicatori. E, anche in questo caso, queste indicazioni anatomiche sembrano connesse con una dimensione chiaroscurale: indicando, in particolare, zone in piena luce, circondate da un tratteggio più o meno fitto.

Come è ben noto, Michelangelo ha enfatizzato la dimensione intellettuale dell'operazione artistica: l'artista usa le mani, ma per esprimere, faticosamente, nella materia, una 'idea' già formata nella sua mente. Gli indicatori anatomici e chiaroscurali potrebbero essere parte di questo processo creativo che enfatizza le componenti mentali, immaginative del processo creativo.<sup>29</sup> Elkins ha già suggerito che i segni indicativi sui muscoli potrebbero essere una sorta di codificazione ideata da Michelangelo come *input* visivo e mnemonico.<sup>30</sup> Nel disegno dell'Albertina, ad esempio, Michelangelo rappresenta l'arto superiore nella sua interezza solo in un caso, in basso a destra. Questo disegno più completo

<sup>27</sup> Tolnay, 1975-80, vol. I, pp. 116-117.

<sup>28</sup> Gnann, 2010, p. 96. Aristotele da Sangallo, copia della *Battaglia di Cascina* di Michelangelo, Norfolk, Holkham Hall, dettaglio. Acidini, Cristina, "Michelangelo." In *Art Dossier* n. 9, Firenze-Milano: Giunti, 2016, p. 21.

<sup>29</sup> Laurenza, 2021, pp. 86-87.

<sup>30</sup> Elkins, James, "Michelangelo and the Human Form: His Knowledge and Use of Anatomy." *Art History*, 7, no. 2, (1984), Oxford: Oxford University Press, pp. 179-180.

funge da immagine base di riferimento per i disegni-abbozzi di braccia che riempiono il foglio. Questi ultimi però presentano la peculiarità di riportare gli stessi segni apposti sul braccio in fondo a destra, indicanti le stesse parti anatomiche o aree di interesse. Così il disegno più completo diventa come la visualizzazione di una 'idea' base, che poi, negli altri schizzi viene variata. I segni, che indicando parti anatomiche corrispondenti, assicurano che il processo inventivo e di variazione avviene anche in base a nozioni anatomiche; ma, la loro indicazione con segni invece che con testi, assicura che tutto si svolga in una dimensione prettamente visiva e mentale: scientifica e immaginativa allo stesso tempo.

Il catalogo degli indicatori anatomici redatto da Schultz ed Elkins evidenzia la possibile corrispondenza tra questi segni e aree anatomiche o precisi i muscoli del braccio e delle ossa del gomito.<sup>31</sup> Qui, in figura II, si riassume la corrispondenza, tra gli indicatori dei due disegni qui considerati. Ne deriva un piccolo catalogo di 16 indicatori (Fig. II).

Elkins ha interpretato i segni di muscoli o aree del nudo come fossero indicatori mnemonici, usati per marcare le varie parti anatomiche al variare del punto di vista o per ricordare a sé stesso o a uno studente delle caratteristiche importanti.<sup>32</sup> Senza escludere questa possibilità, proposta anche da altri studiosi, in questo lavoro si è cercato di connettere l'uso degli indicatori anatomici con la dimensione chiaroscurale dei disegni di nudo di Miche-

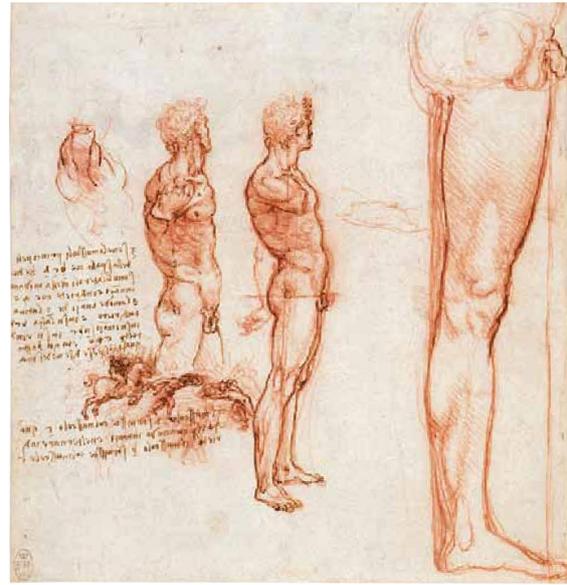


Fig. 12 -Leonardo, *Studio di nudi e scena di battaglia*, ca. 1506-1508, Windsor, RCIN 91264or (Edizione Nazionale dei Manoscritti e Disegni di Leonardo)

langelo e con la dimensione intellettuale e visiva dell'invenzione artistica. Anche i disegni di Leonardo contengono spesso segni, in particolare lettere, ma si tratta di indicatori che rinviano a dei testi, note e commenti secondo una modalità che ricorre soprattutto nel caso delle illustrazioni anatomiche che, a partire dalla metà del Cinquecento, cominceranno a comparire sempre più numerose anche nei trattati anatomici. A tal proposito è significativo il disegno di Leonardo con lo studio del busto di un uomo nudo, realizzato a sanguigna e ripassato a penna, in un più ampio foglio con studi associati alla *Battaglia di Anghiari* (Fig. 12).<sup>33</sup> Qui Leonardo indica i muscoli che muovono la spalla con delle let-

<sup>31</sup> *Ivi*, pp. 184-185; Schultz, Bernard, *Art and Anatomy in Renaissance Italy*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1985, p. 89. Nella nota 27 Elkins del suo saggio ha redatto un catalogo segni molto interessante, che approfondisce quello fatto da Schulz (nel testo sopraccitato), dove a ciascun segno corrisponde uno specifico muscolo del braccio e ossa del gomito.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 179.

<sup>33</sup> Leonardo da Vinci, *Studio di nudi e scena di battaglia*, 1506-1508, sanguigna, inchiostro bruno; WRCIN 91264or; [Leonardo da Vinci \(1452-1519\) - The muscles of the shoulder, torso and leg, and a skirmish <16 dicembre 2024>](#).

tere (*a, b, c, d, o*), che sono richiamate nel testo che affianca il disegno.<sup>34</sup> Le lettere in questo caso hanno chiaramente una funzione estremamente diversa da quelle apposte da Michelangelo nello studio della Sibilla Libica. Anche Leonardo fa anatomia da artista e la dimensione dei suoi studi anatomici è anzitutto visiva: disegni prima di tutto. Ma Leonardo intende rinnovare l'anatomia anche come scienza e, gioco forza, è costretto ad usare, sempre di più, parole, oltre che immagini. Michelangelo, al contrario, evita programmaticamente questa ambizione: si

limita a studiare l'anatomia utile per la invenzione e rappresentazione del nudo artistico. Privi, fino a prova contraria, di rinvii testuali, l'enigmaticità degli indicatori anatomici di Michelangelo è più apparente che reale. È, come questo contributo ha tentato di mostrare, parte integrante di un processo creativo che, pur utilizzando nozioni scientifiche e anatomiche, resta un atto mentale di tipo prettamente visivo: elaborazione e variazione intorno ad una certa idea del nudo, tra mimesi 'rinascimentale' e fantasia 'manierista'.

---

<sup>34</sup> Bambach, 2019, vol. 3, pp. 158-160, con bibliografia precedente.