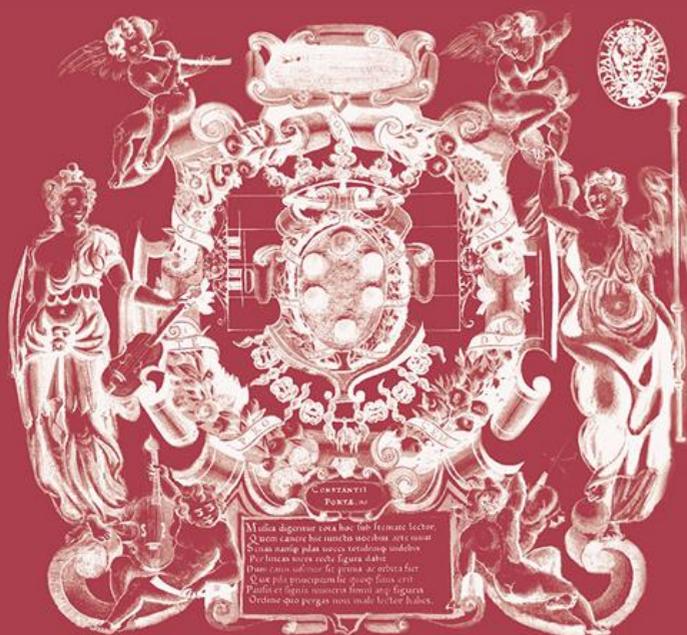


Il granduca Cosimo I de' Medici e il programma politico dinastico nel complesso di San Lorenzo a Firenze

a cura di
MONICA BIETTI
EMANUELA FERRETTI

FI
FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS



Il granduca Cosimo I de' Medici e il programma politico dinastico nel complesso di San Lorenzo a Firenze

a cura di
MONICA BIETTI
EMANUELA FERRETTI

FIRENZE
UNIVERSITY
PRESS



Ricerche. Architettura, Pianificazione, Paesaggio, Design

La Firenze University Press, in collaborazione con il Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze, promuove e sostiene la collana *Ricerche. Architettura, Pianificazione, Paesaggio, Design*. Questa iniziativa si propone di offrire un contributo alla ricerca nazionale e internazionale sul progetto in tutte le sue dimensioni, teoriche e pratiche. I volumi delle collane sono valutati secondo le migliori *policy* editoriali internazionali e raccoglie i risultati delle ricerche di studiosi dell'Università di Firenze e di altre istituzioni nazionali e internazionali. *Ricerche. Architettura, Pianificazione, Paesaggio, Design* supporta pienamente la pubblicazione ad accesso aperto come strumento ideale per condividere idee e conoscenze in ogni campo di ricerca con un approccio aperto, collaborativo e senza scopo di lucro. Le monografie e i volumi miscelanei ad accesso aperto consentono alla comunità scientifica di ottenere un elevato impatto nella ricerca, nonché una rapida diffusione.

ricerche | architettura, pianificazione, paesaggio, design

Editor-in-Chief

Saverio Mecca | University of Florence, Italy

Scientific Board

Gianpiero Alfarano | University of Florence, Italy; **Mario Bevilacqua** | University of Florence, Italy; **Daniela Bosia** | Politecnico di Torino, Italy; **Susanna Caccia Gherardini** | University of Florence, Italy; **Maria De Santis** | University of Florence, Italy; **Letizia Dipasquale** | University of Florence, Italy; **Giulio Giovannoni** | University of Florence, Italy; **Lamia Hadda** | University of Florence, Italy; **Anna Lambertini** | University of Florence, Italy; **Tomaso Monestiroli** | Politecnico di Milano, Italy; **Francesca Mugnai** | University of Florence, Italy; **Paola Puma** | University of Florence, Italy; **Ombretta Romice** | University of Strathclyde, United Kingdom; **Luisa Rovero** | University of Florence, Italy; **Marco Tanganelli** | University of Florence, Italy

International Scientific Board

Nicola Braghieri | EPFL - Swiss Federal Institute of Technology in Lausanne, Switzerland; **Lucina Caravaggi** | University of Rome La Sapienza, Italy; **Federico Cinquepalmi** | ISPRA, The Italian Institute for Environmental Protection and Research, Italy; **Margaret Crawford**, University of California Berkeley, United States; **Maria Grazia D'Amelio** | University of Rome Tor Vergata, Italy; **Francesco Saverio Fera** | University of Bologna, Italy; **Carlo Francini** | Comune di Firenze, Italy; **Sebastian Garcia Garrido** | University of Malaga, Spain; **Xiaoning Hua** | NanJing University, China; **Medina Lasansky** | Cornell University, United States; **Jesus Leache** | University of Zaragoza, Spain; **Heater Hyde Minor** | University of Notre Dame, France; **Danilo Palazzo** | University of Cincinnati, United States; **Pablo Rodríguez Navarro** | Universitat Politècnica de València, Spain; **Silvia Ross** | University College Cork, Ireland; **Monica Rossi** | Leipzig University of Applied Sciences, Germany; **Jolanta Sroczynska** | Cracow University of Technology, Poland

a cura di
MONICA BIETTI
EMANUELA FERRETTI

**Il granduca Cosimo I de' Medici
e il programma politico
dinastico nel complesso di
San Lorenzo a Firenze**



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
FIRENZE

DIDA
DIPARTIMENTO DI
ARCHITETTURA



Il granduca Cosimo I de' Medici e il programma politico dinastico nel complesso di San Lorenzo a Firenze / Monica Bietti, Emanuela Ferretti (a cura di). — Firenze : Firenze University Press, 2021.

(Ricerche. Architettura, Pianificazione, Paesaggio, Design ; 10)

<https://www.fupress.com/isbn/9788855184748>

ISBN 978-88-5518-473-1 (Print)

ISBN 978-88-5518-474-8 (PDF)

ISBN 978-88-5518-475-5 (XML)

DOI 10.36253/978-88-5518-474-8

Questo volume è stato finanziato da

Musei del Bargello

Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze

Enti promotori

Musei del Bargello; Dipartimento di Architettura dell'Università degli Studi di Firenze; Museo di Casa Martelli; Basilica di San Lorenzo; Opera Medicea Laurenziana; Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato; Comune di Firenze



Coordinamento scientifico-redazionale

Alessio Caporali

Questo volume raccoglie i contributi scientifici della giornata di studi Firenze, 11 dicembre 2019 (Museo di Casa Martelli e Basilica di San Lorenzo)

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI: 10.36253/fup_best_practice)

All publications are submitted to an external refereeing process under the responsibility of the FUP Editorial Board and the Scientific Boards of the series. The works published are evaluated and approved by the Editorial Board of the publishing house, and must be compliant with the Peer review policy, the Open Access, Copyright and Licensing policy and the Publication Ethics and Complaint policy.

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Vittorio Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D'Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode>).

This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

in copertina

BML, Med. Pal. 6 c.1r. Costanzo Porta, *Missae ducalis*

© 2021 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com

progetto grafico

didacommunicationlab

Dipartimento di Architettura
Università degli Studi di Firenze

Susanna Cerri
Federica Giulivo

Stampato su carta di pura cellulosa *Fedrigoni Arcoset*

ELEMENTAL
CHLORINE
FREE
GUARANTEED



*This book is printed on acid-free paper
Printed in Italy*

Presentazione	8
Paola D'Agostino, Direttore dei Musei del Bargello	
Introduzione	10
Paolo Padoin, Presidente dell'Opera Medicea Laurenziana, Marco Domenico Viola, Priore mitriato dell'Insigne Basilica di San Lorenzo	
Premessa	11
Monica Bietti, Emanuela Ferretti	
Il Complesso Laurenziano come programma ideologico e politico dinastico	
Cosimo I e il complesso laurenziano come programma ideologico e politico dinastico	15
Roberta Menicucci	
Cosimo I a San Lorenzo tra Pier Francesco Riccio e Benedetto Varchi	27
Salvatore Lo Re	
La formazione di un mito: Giovanni delle Bande Nere, fortuna e sfortuna di un monumento al condottiero	39
Carlo Francini	
Cosimo I e San Lorenzo. L'appropriazione dello spazio sacro fra arte, architettura e diritti di patronato	45
Emanuela Ferretti	
La Sagrestia Nuova	
Michelangelo e i progetti per le divinità fluviali: disegni, modelli, spazi	61
Claudia Echinger-Maurach	
Restaurare un Fiume	75
Giorgio Bonsanti	
Il cantiere scultoreo della Sagrestia Nuova prima e dopo la partenza di Michelangelo: Niccolò Tribolo e il 'caso' di Francesco da Sangallo	89
Alessandra Giannotti	
La Sagrestia Nuova dopo Michelangelo. Riflessioni sui gessi di Perugia	101
Monica Bietti	

Contrastanti ricezioni della Sagrestia Nuova	121
Massimiliano Rossi	
Modelli e disegni per, e da, le sculture della Sagrestia Nuova	135
Marcella Marongiu	
La Biblioteca Medicea Laurenziana	
Introduzione	149
Cristina Acidini	
Misurarsi con Michelangelo: il ruolo di Ammannati nella scala della Biblioteca Laurenziana	153
Silvia Catitti	
La Biblioteca di Cosimo I. I libri del granduca e i decoratori di carte	175
Anna Rita Fantoni, Giovanna Lazzi	
Nuove rappresentazioni e analisi della Sagrestia Nuova e della Biblioteca Medicea Laurenziana	
Michelangelo tra singolarità e norma. Le ragioni di nuovi rilievi architettonici della Sagrestia Nuova e della Biblioteca Laurenziana	189
Flavia Cantatore	
Funzioni, tradizione fiorentina e sintassi architettonica della Sagrestia Nuova e della Biblioteca Laurenziana	203
Francesca Tottone	

Ringraziamenti

La nostra gratitudine va ad Andrea Pessina, Soprintendente della Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato e al Comune di Firenze; a Carlo Bianchini, Eliana Carrara e Francesca Fantappiè che hanno presentato il loro bel lavoro nel convegno ma che, con grande dispiacere, non hanno potuto elaborare i loro scritti a causa delle difficoltà imposte dal periodo di pandemia. Ai Musei del Bargello: Ufficio Permessi (Barbara Bonoli); Ufficio Comunicazione (Riccardo Artico); al personale del Museo di Casa Martelli che si è adoperato per la buona riuscita dell'iniziativa (Antonella Angeli, Costantino Ceccanti, Federica Bolognesi, Lina Falcone, Francesca de Luca, Michele Martino, Francesca Orlando, Pinuccia Piras, Laura Pistilli, Angela Polcaro, Maria Cristina Valenti). Alla Basilica di San Lorenzo, ai collaboratori dell'Opera Medicea Laurenziana per il lavoro svolto nella sessione pomeridiana (Federico Matteuzzi, Siro Gini); al personale della Biblioteca Medicea Laurenziana. All'Accademia di Belle Arti di Perugia e in particolare a Giovanni Manuali. All'Accademia delle Arti del Disegno (Enrico Sartoni) all'Opificio delle Pietre Dure Marco Ciatti soprintendente e settore lapidei: Laura Speranza, Rosanna Moradei, Mattia Mercatali, Filippo Tattini.

Crediti fotografici

Accademia delle Arti del Disegno	Kunsthistorisches Museum, Vienna
Accademia delle Belle Arti di Perugia	Jemolo Andrea
Archivio di Stato di Firenze	Manna Daniela
Art Museum, Bequest of Dan Fellows Platt, Princeton	Musei del Bargello
Basilica di San Lorenzo di Firenze	Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, Parigi
Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze	Quattrone Antonio
Bietti Monica	Rossi Massimiliano
British Museum, Department of Prints and Drawings, Londra	Saint Louis Art Museum, Missouri (USA)
Campigli Marco	Studio Fotografico Lensini, Siena
Cantatore Flavia	Szépművészeti Múzeum, Budapest
Catitti Silvia	Tottone Francesca
Eichinger-Maurach Claudia	Sardo Nicolò
Fondazione Casa Buonarroti di Firenze	Università degli Studi La Sapienza di Roma
Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe	Vincenti Marina

Nel corso del 2019, a Firenze ci sono state numerose iniziative da parte di diverse istituzioni che hanno voluto celebrare – sotto l'egida del Comitato Organizzatore coordinato dal Comune di Firenze – due importanti membri della famiglia Medici che diventarono principi, Cosimo e Caterina, nati nello stesso anno: il 1519. Nell'ambito della valorizzazione dell'offerta culturale e artistica del Museo delle Cappelle Medicee nei mesi estivi del 2019 furono organizzati una serie di approfondimenti tematici, dedicati al grande pubblico e curati da esperti studiosi, a corredo e in preparazione del convegno *Il granduca Cosimo I de' Medici e il programma politico dinastico nel complesso di San Lorenzo a Firenze*, che si tenne l'11 dicembre 2019 presso il Museo di Casa Martelli, nella sessione antimeridiana, e presso la Basilica di San Lorenzo in quella pomeridiana.

Il convegno internazionale, organizzato da Monica Bietti ed Emanuela Ferretti, fu promosso dai Musei del Bargello in collaborazione con la Biblioteca Medicea Laurenziana, la Basilica di San Lorenzo, l'Opera Medicea Laurenziana e dal Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze. In quella densa e vivace giornata storici dell'arte, dell'architettura, del restauro, bibliotecari e specialisti di discipline e generazioni diverse presentarono al pubblico i risultati di nuove ricerche, evidenziando quanto il complesso di San Lorenzo fosse stato plasmato dalle idee e dai progetti dinastici di Cosimo, primo granduca di Toscana, che utilizzò le arti come efficace e raffinato strumento di influenza diplomatica e affermazione di prestigio politico. Nel 1534, il Buonarroti aveva lasciato incompiuta la Sagrestia Nuova di San Lorenzo – parte oggi del Museo delle Cappelle Medicee – con le opere scultoree prive di una collocazione definitiva. Fu proprio Cosimo I, poco più di decennio dopo, a far progettare e realizzare la disposizione dei capolavori michelangiotteschi dedicati alla memoria dei suoi avi, grazie all'impegno di Giorgio Vasari. Sempre alla volontà del granduca si deve la destinazione della Sagrestia Nuova a prima sede dell'Accademia delle Arti e del Disegno, fondata nel 1563.

Nel complesso di San Lorenzo, Cosimo I, nel solco della committenza medicea, commissionò nuove e importanti opere, come la decorazione dell'abside della basilica da parte del Pontorno, la statua di Giovanni dalle Bande Nere, scolpita da Baccio Bandinelli e destinata ad una curiosa peregrinazione, oppure la lungimirante apertura al pubblico della Biblioteca Medicea Laurenziana.

Questo volume riflette l'articolazione e le sezioni del convegno, che vide un animato dibattito tra specialisti, i quali hanno approfondito e arricchito ancora di più i loro saggi nella versione a stampa. Il

volume, corredato da un imponente silloge documentaria e ampiamente illustrato, è abilmente curato da Monica Bietti ed Emanuela Ferretti che ringrazio non soltanto per la loro competenza scientifica, ma anche per avere organizzato un convegno con una scelta rosa di relatori, e quindi pianificato un volume che offre uno sguardo inedito e al contempo esaustivo su aspetti fondamentali, ma finora poco indagati, del secolare rapporto tra la dinastia medicea e il complesso laurenziano. Grazie al convegno nel 2019 e alla pubblicazione del 2021, passaggi importanti di questo affascinante sodalizio tra i Medici e San Lorenzo sono stati chiariti con un approccio corale, che restituisce un quadro nitido del fondamentale ruolo avuto dal primo Granduca di Toscana.

Paolo Padoin

Presidente dell'Opera Medicea Laurenziana

Marco Domenico Viola

Priore mitriato dell'Insigne Basilica di San Lorenzo

l'autentica tradizione ricorda e custodisce il passato, non perché passato,
ma perché è l'unico modo per incontrare il futuro (John Meyendorff)

Gli atti di questo convegno di studi vengono editati mentre ancora stiamo annaspando nel buio, divisi fra speranze e timori. Ma proprio questo tempo che ci è dato da vivere ha maggior necessità d'incontrare il futuro, iniziando a scoprire nella trama grezza di questa terribile pandemia, tante piccole pagliuzze d'oro. Proprio nei momenti di prova l'uomo può esprimere quanto di meglio è iscritto nella sua umanità, come tutto il contrario. La narrazione di storie di uomini e donne che sono stati altamente rappresentativi nel loro tempo può aiutarci a spingere il nostro sguardo oltre la *tirannia del momento*. È importante non smarrire la visione unitaria di un percorso nella storia impastato di luce e di tenebra e che tutte le generazioni hanno vissuto prima di noi. Così anche la nostra vita si inserisce come un frammento in un orizzonte più vasto e non meno problematico.

Anche per questo non poteva passare sotto silenzio il quinto centenario della nascita del primo Granduca di Toscana, Cosimo I. Non potevamo neppure affidare al solo ricordo le relazioni che ci furono offerte. Ogni pubblicazione frutto di appassionato studio rimane come un tassello importante perché niente vada perduto e noi siamo lieti di vederlo nascere in questo momento così difficile.

La Basilica di San Lorenzo, sede del convegno dell'11 dicembre 2019, è fortemente segnata, assieme a tutto il complesso mediceo laurenziano, dall'intraprendenza di Cosimo I.

Già varcando gli antichi portali di noce della Basilica ci incontriamo non solo con l'arme della famiglia e dei Santi medici Cosma e Damiano ma anche con il Capricorno segno zodiacale scelto dal Granduca e scolpito all'interno della porta "regale". Veramente il segno zodiacale di Cosimo sarebbe stato quello dei Gemelli, segno ambivalente ma il Granduca preferì, con una forzatura, apporvi quello del Capricorno. Anche questo particolare la dice lunga sul suo carattere e sulla sua personalità che si rifletterà poi in un programma politico di grande efficacia per la famiglia Medici. Un programma che si dipana attraverso tanti momenti, diversi collaboratori e artisti che hanno fatto grande l'Italia e Firenze in particolare.

Non possiamo allora che essere grati ai relatori che si sono avvicinati e a Monica Bietti che di questo convegno è stata l'anima tenace come anche delle molte iniziative che hanno caratterizzato il suo 'servizio' in questo complesso.

Sfogliare ora queste pagine può aiutarci ad immergerci nel *transitus homini*, il passaggio dell'uomo che ha lasciato le sue impronte in uno dei momenti più fecondi della storia millenaria della Basilica.

L'anno 2019 è stato dedicato al primo granduca di Toscana, Cosimo de' Medici, nato il 12 giugno del 1519. A cinquecento anni da quell'anniversario, le manifestazioni in suo onore promosse dal Comune di Firenze hanno fatto il punto sui molti aspetti della sua vita e della sua attività politica e da mecenate delle arti. Molti gli istituti coinvolti nelle varie iniziative che si sono concluse, l'11 dicembre 2019, con una giornata di studi – a cura delle scriventi – tenutasi presso il Museo di Casa Martelli (al mattino) e nella sala Borsi della Basilica di San Lorenzo (nel pomeriggio). Il tema era: *Il granduca Cosimo I de' Medici e il programma politico dinastico nel complesso di San Lorenzo a Firenze*.

La giornata di studi promossa da Andrea Pessina, Soprintendente della Soprintendenza Archeologica, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e per le province di Pistoia e Prato e dal Comune di Firenze, è stata resa possibile dai Musei del Bargello, dalla Biblioteca Medicea Laurenziana, dalla Basilica di San Lorenzo, dall'Opera Medicea Laurenziana e dal Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze: ciascuno ha collaborato nelle forme e nei modi che gli erano attuabili. Gli atti che qui presentiamo nascono dalla sintesi e dall'approfondimento di quella densa giornata che ha visto la partecipazione di studiosi ed esperti di vari settori (storici, storici dell'arte, storici dell'architettura e conservatori), che secondo un approccio aperto ed interdisciplinare, hanno arricchito le conoscenze sul complesso laurenziano, approfondendo il rapporto di Cosimo I con la chiesa di riferimento per il ramo principale della famiglia Medici, fin dal tempo di Giovanni di Bicci (1360-1429). Gli argomenti qui riuniti affrontano il tema generale della committenza medicea in San Lorenzo, con particolare riferimento al duca Cosimo e alle iniziative da questi messe in campo per il completamento di commissioni avviate dai papi Leone X e Clemente VII, affidate a Michelangelo e rimaste interrotte per la partenza dell'artista per Roma (1534). Si tratta di temi di grande interesse e, nonostante la corposa bibliografia esistente, i contributi qui pubblicati non si limitano a fare il punto sulla questione, ma forniscono elementi di novità basati su fonti di prima mano: documenti, testimonianze, inedito materiale di restauro, primi esiti di estese campagne di rilievo.

La pubblicazione degli atti è stata generosamente finanziata dai Musei del Bargello, e al direttore Paola D'Agostino va tutta la nostra gratitudine; si avvale anche di un co-finanziamento del Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze.

**Il Complesso Laurenziano
come programma ideologico
e politico dinastico**



COSIMO I E IL COMPLESSO LAURENZIANO COME PROGRAMMA IDEOLOGICO E POLITICO DINASTICO

Roberta Menicucci
Cultrice di studi storici

The essay begins with a brief reference to Cosimo's genealogical links to the leading branch of the Medici. It also re-traces the events that brought him to lead the Florentine Republic after Duke Alessandro was killed, to establish his power and to convert the republic into a principate. A fundamental role in this political transformation was played by the glorification that Cosimo made of himself and his family by arts and culture. The San Lorenzo Complex, historically linked to the Medici's family, was the perfect location for affirming the dynastic continuity and exalt his own and his ancestor's greatness. He ordered Pontormo's fresco in the choir of the church. He concluded the construction of the library with the illustrated windows representing Clemente's VII and his own coat of arms, and by building the wooden ceiling and the Medicean rings patterned cotto floor. He also commissioned the 'ricetto' with the great stairway, and he definitively arranged the Sagrestia Nuova with the tombs of the Medici Dukes Giuliano and Lorenzo executed by Michelangelo.

pagina a fronte
Fig. 1
Benvenuto Cellini, *Busto di Cosimo I*, Firenze, Museo del Bargello. (inv. Bronzi 358)

Personaggio centrale nella politica italiana della metà del Cinquecento, Cosimo I fu fondamentale per la storia fiorentina e toscana: fondatore di una dinastia che restò al governo per due secoli, fu l'artefice della trasformazione di uno stato repubblicano in un principato, che è durato fino all'unificazione italiana e che nella sua configurazione geografica, e non solo, è ancora vivo nella realtà regionale della Toscana.

La committenza di Cosimo a San Lorenzo prese avvio negli anni 1545-1546 con l'incarico a Pontormo di dipingere il coro della chiesa e da allora il suo interesse per il complesso mediceo laurenziano non venne mai meno durante tutto l'arco della sua vita. Per comprendere appieno l'importanza politica e simbolica, che esso rivestì per Cosimo I de' Medici, bisogna tornare indietro e capire chi era Cosimo al momento dell'uccisione di Alessandro de' Medici duca di Firenze, ultimo rappresentante del ramo principale della famiglia, ripercorrendo brevemente le fasi della sua ascesa al potere e della sua affermazione politica.

Si tratta di fatti ben noti, ma che è utile qui riassumere per mettere in risalto l'eccezionalità dell'impresa del giovane Cosimo, che riuscì a creare un principato nel contesto politico fiorentino ancora imperniato sul mito della Repubblica e a salvaguardarne l'indipendenza in un'Italia dominata ormai dalla presenza imperiale di Carlo V.

Cosimo discendeva da un ramo collaterale della famiglia Medici che aveva come suo capostipite un fratello di Cosimo il Vecchio, Lorenzo, un ramo che non aveva mai avuto grande spicco nella vita politica fiorentina. Solo il padre, Giovanni dalle Bande Nere, figlio di Giovanni il Popolano e Caterina Sforza, aveva acquistato fama come coraggioso capitano di ventura. Molto più stretta era, invece, la

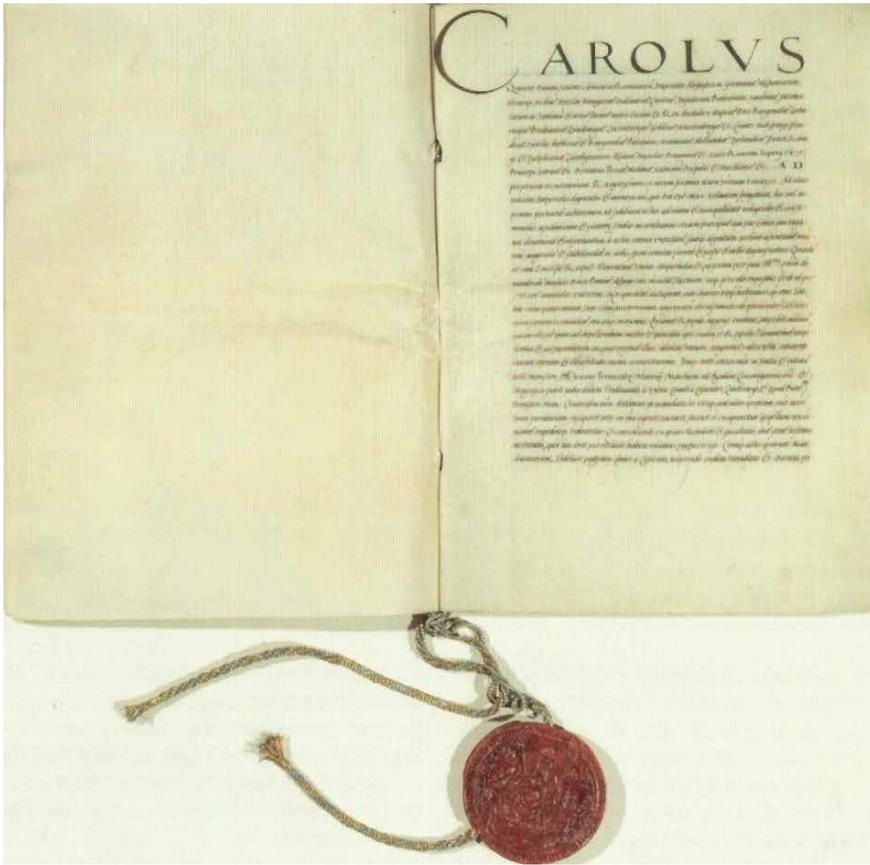


Fig. 2
Diploma dell'imperatore Carlo V con il riconoscimento del titolo di duca della Repubblica fiorentina a Cosimo I de' Medici, 30 settembre 1537. (ASFi, *Trattati internazionali*, I b, cc.1r-8v)

parentela di Cosimo col ramo principale della famiglia da parte materna, perché Maria Salvati era figlia di Lucrezia de' Medici, a sua volta figlia di Lorenzo il Magnifico. Ma questa parentela femminile, nonostante gli sforzi della madre, non gli procurò alcun vantaggio. Tenuto ai margini dai suoi parenti, viveva una vita modesta, in prevalenza nella Villa del Trebbio, con la madre e con il suo precettore Pierfrancesco del Riccio. “Anni oscuri” li definisce Giorgio Spini nel suo saggio *Cosimo I e l'indipendenza del Principato* (Spini, 1980, p. 27). Ma l'uccisione del duca Alessandro, la notte del 6 gennaio 1537 ad opera di Lorenzino de' Medici, portò il giovane Cosimo improvvisamente al centro della politica fiorentina (Spini, 1980, pp. 22-54). Infatti, dopo un primo mo-

mento d'incertezza, alcuni grandi del Consiglio dei Quarantotto, guidati da Francesco Guicciardini, decisero di puntare su di lui per riprendersi il potere e sventare i numerosi pericoli interni ed esterni che minacciavano Firenze (Rouchon, 2000, pp. 25-48). La scelta di Cosimo da parte del Senato non era scontata anche se non fu però casuale: lui era l'unico Medici legittimo rimasto di tutta la famiglia e la bolla imperiale del 28 ottobre 1530, che nominava Alessandro duca della Repubblica fiorentina, stabiliva che alla sua morte gli succedessero i figli per ordine di primogenitura, oppure in assenza di quelli il parente più stretto fra i maschi della famiglia, e quindi, in quel momento, Cosimo. Così nella riunione del Consiglio dei Quarantotto la mattina del 9 gennaio il giovane Medici fu eletto come ‘capo e primario della città di Firenze’.

Con questa elezione i senatori mostravano di rispettare il privilegio imperiale del 1530 e nello stesso tempo cercavano di tutelare il loro potere, ripristinando una forma di repubblica oligarchica. Attribuendo a Cosimo il titolo di ‘capo e primario’ e non di duca e contando sull'inesperienza di lui, unita alla sua fragilità politica, essi pensavano di riprendere in mano le redini del potere.

E in effetti il giovane Medici appena eletto si trovò solo e senza nessun appoggio, ma in breve tempo, con grande abilità, egli riuscì a concentrare nelle sue mani il governo dello Stato.

La vittoria di Montemurlo sui fuoriusciti fiorentini, tra cui Filippo Strozzi, avvenuta il primo agosto 1537, ad opera di Alessandro Vitelli, lo rafforzò ulteriormente e infine col privilegio imperiale (fig. 2)¹,

¹ Il privilegio imperiale porta la data del 30 settembre 1537.

il 30 novembre, Cosimo ottenne da Carlo V il riconoscimento formale del titolo di duca con i poteri di Alessandro, anche se dovette cedere le fortezze di Firenze e Livorno².

Nel 1539 il matrimonio con Eleonora di Toledo, figlia del viceré di Napoli, lo consolidò sul piano internazionale, creandogli dei legami importanti con la Spagna ma, soprattutto, lo rafforzò garantendo una discendenza alla nuova dinastia: nel 1541, infatti, nacque Francesco, il primo figlio maschio.

Il trasferimento a Palazzo Vecchio della residenza ducale nel 1540 segnò un'ulteriore affermazione del potere del giovane duca, che con questo atto s'impossessava del luogo simbolo della Repubblica, ma anche se ne appropriava per significare la continuazione di quel potere e valersene per proclamare l'indipendenza sua e del suo Stato come erede della *libertas* della Repubblica fiorentina.

Infine nel 1543, Cosimo, approfittando della sconfitta subita ad Algeri da Carlo V e del suo bisogno di denari, ottenne, nel loro incontro a Genova, la restituzione delle fortezze, in cambio di 150.000 scudi, assicurandosi definitivamente la piena autonomia del suo principato.

Ma, sebbene ormai sicuro all'interno del proprio Stato e all'esterno, Cosimo, le cui origini erano estranee alla nobiltà, restava una figura anomala in un'Italia e in un'Europa fatta di regni e principati. Il suo stesso potere, conferito dapprima dalle istituzioni cittadine e poi dall'imperatore, aveva bisogno di trovare una propria legittimità.

Nei rapporti con gli altri stati italiani ed europei si poneva per il duca di Firenze non solo il problema di giustificare il proprio potere, ma anche di dare a questo un fondamento ideologico stabile e duraturo, sul quale edificare l'immagine dinastica.

Da qui l'importanza che ebbe per Cosimo, in questa trasformazione dello Stato da Repubblica a Principato, l'azione di glorificazione che il giovane duca fece di sé e della sua famiglia tramite l'arte, la cultura e la religione (Murry, 2014).

Questa glorificazione avvenne attraverso diverse strade: all'inizio prevalse il richiamo all'Antico, agli uomini grandi come Camillo (le storie di Camillo furono affrescate dal Salviati negli anni 1543-1545, nella Sala delle Udienze), ma anche l'esaltazione del mito noaico ed etrusco per dichiarare una grandezza toscana libera da Roma e dalla Grecia (D'Alessandro, 1980, pp. 73-104). Significativo nel contesto di queste scelte anche il riferimento a due figure dell'Antico Testamento, che ritroviamo nelle storie di Mosè, raffigurate nella cappella di Eleonora dal Bronzino (1541) e nella serie dei grandi arazzi delle *Storie di Giuseppe*, destinati al Salone dei Duecento, composta da ben venti pezzi ordinati da Cosimo nel 1545, intessuti di seta e d'oro su disegno dei più grandi artisti del momento: Pontormo, Salviati, Bronzino. In Mosè Cosimo si rispecchiava come uomo della provvidenza e in Giuseppe esaltava la figura del nuovo principe.

Anche gli eroi mitologici furono usati a profitto del giovane duca, come mostra ad esempio la statua del *Perseo* del Cellini, posta sotto la Loggia dei Lanzi a simboleggiare la vittoria del principe sulle forze del caos.

² ASFi, *Trattati internazionali*, I b, cc. 1r-8v.

Ma questa glorificazione del nuovo sovrano non poteva prescindere dalle sue origini e dalla necessità, che egli aveva per il riconoscimento del suo ruolo internazionale, di esaltazione anche della famiglia Medici, la cui grandezza era stata messa in discussione fin dal 1541 nella disputa con la casa d' Este, che rivendicava la precedenza dei suoi ambasciatori rispetto a quelli fiorentini nelle corti italiane ed europee in nome dell'antichità delle sue origini. Disputa che si protrasse per decenni.

A questa pretesa estense Cosimo opponeva, a livello politico, la superiorità del suo potere che discendeva da una città libera come era Firenze e non vassalla come quella di Ferrara, rivendicando la sua indipendenza di principe (Marrara, 1983, pp. 217-223) che, come scriveva nella lettera (Spini, 1940, pp. 87-93) al suo ambasciatore in Francia³ “per necessità o obbligo non ricognosco nessuno salvo iddio” (Spini, 1940, p. 93), e a livello storico rispondeva alla storiografia genealogica estense con gli scritti e le opere di uno dei più importanti eruditi del Cinquecento italiano: Vincenzo Borghini (Bizzocchi, 2009, pp. 250-253). Ma agli inizi della contesa Cosimo lasciava anche che si diffondesse il ‘mito etrusco’ e un modello di storiografia genealogica europeo, per cui i Medici discendevano dagli antichi signori del Mugello oppure da un paladino di Carlo Magno, Everardo de' Medici (Bizzocchi, 2009, pp. 246-249).

In ogni modo, come si vede sempre dalla lettera all'ambasciatore a Parigi, questa *querelle* era da lui considerata molto pericolosa tanto da ordinare a Bernardo de' Medici di lasciare la corte francese e tornare in Italia con conseguenze non irrilevanti nella sua politica estera (Spini, 1940, pp. 87-92). L'affermazione di una posizione preminente del nuovo Stato nella gerarchia delle corti italiane fu un punto nevralgico della politica del duca di Firenze, che si fece ancora più evidente dopo la conquista di Siena, tanto da condizionarne fortemente le sue scelte politiche.

Da qui l'importanza che ebbe per Cosimo il controllo della cultura (si veda per questo il suo rapporto con l'Accademia) e di ogni forma di manifestazione artistica che divenne strumento di propaganda. Si è accennato alle rappresentazioni che egli fece di sé in Palazzo Vecchio e nelle sculture della piazza, ma da subito avvertì anche la necessità di esaltare le sue origini. Come principe nuovo doveva crearsi dei legami, che gli dessero prestigio, come dimostra anche la commissione di statue dei Medici suoi predecessori per il Salone grande delle udienze nel 1541.

Già negli apparati per le nozze del 1539 aveva iniziato la creazione del mito paterno sia con un monumento equestre in piazza San Marco, sia con un grandioso arco trionfale, che narrava le gesta del condottiero esaltandone la virtù militare (Vossilla, 2001, pp. 238-239). Nel 1540 diede poi incarico a Baccio Bandinelli di erigere un monumento del padre (Vossilla, 2001, pp. 242-250), che egli voleva fosse collocato in San Lorenzo, nella cappella Neroni, vicino alla Sagrestia Nuova (Ferretti, 2017, pp. 508-509 e in questo pp. 45-57), accanto agli altri condottieri Medici lì sepolti, creando così un legame immediato tra il ramo principale della famiglia Medici e il suo. Il casato a cui egli rivendicava

³Bernardo de' Medici, vescovo di Forlì.

di appartenere e che gli poteva dare un'ascendenza gloriosa era, infatti, quello dei Medici, che avevano dominato la Firenze del Quattrocento, era quello dei papi che avevano agito sulla scena italiana ed europea del primo Cinquecento. Da qui la necessità dell'affermazione e dell'esaltazione di questo legame, che si poteva manifestare immediatamente e concretamente nel complesso di San Lorenzo, dove si era storicamente concentrato l'interesse della famiglia.

Intervenire nella chiesa, continuare e riprendere i lavori lasciati incompiuti dai papi Medici significava per Cosimo l'affermazione di una continuità dinastica, l'affermazione di una discendenza reale e ideale e nello stesso tempo l'esaltazione della famiglia stessa, destinata ad amplificarsi nelle decorazioni delle sale di Palazzo Vecchio e nelle statue del Salone dei Cinquecento arrivando "alla creazione di un vero e proprio mito mediceo che serviva a giustificare la trasformazione politica dall'antica repubblica al principato" (Firpo, 1997, p. 7).

Il 'disegno' con cui Cosimo si avvicinò a San Lorenzo era di grande portata: affrescare il coro della basilica, portando a termine i lavori, che Lorenzo il Magnifico aveva iniziato nel presbiterio e nel coro, interrotti però dalla sua morte. Il progetto fu affidato al Pontormo, pittore che a lungo aveva lavorato con i massimi esponenti della famiglia Medici, una scelta che voleva esprimere ancora una volta la sua continuità con i grandi predecessori.

Il soggetto e la sua rappresentazione rispondevano a una politica e a una visione religiosa che era viva nella cultura e nella corte fiorentina in quegli anni in cui era anche fortissimo il conflitto con la chiesa romana. Proprio nel 1545 si ebbe, a causa dei frati di San Marco, uno dei momenti più aspri di questo conflitto che portò Cosimo a un passo dalla scomunica e dallo scontro armato con il pontefice.

Massimo Firpo nel suo saggio su *Gli affreschi del Pontormo a San Lorenzo* scrive "che l'inequivocabile dimensione dottrinale" "era anche (e forse soprattutto) l'espressione simbolica di una protesta e di una vera e propria guerra, politica e ideologica, contro la curia romana" (Firpo, 1997, p. 327).

Mentre il Pontormo lavorava agli affreschi, il Tribolo, divenuto responsabile della basilica laurenziana, fu chiamato da Cosimo per disporre nella Sacrestia Nuova le sculture che Michelangelo aveva lasciato incompiute al momento della sua partenza da Firenze. Nel 1546 si ha notizia dei primi lavori, mentre negli anni immediatamente successivi Cosimo si dedicava a terminare la Biblioteca, voluta da Clemente VII, per contenere i libri di Cosimo il Vecchio e dei suoi successori, che dopo molte vicissitudini da Roma erano tornati a Firenze. La realizzazione della Biblioteca, come sappiamo, era stata affidata a Michelangelo, ma la partenza dell'artista e la morte del papa nel settembre del 1534, la lasciarono incompiuta. Era il luogo ideale per il giovane Medici per dimostrare la continuità dinastica, riallacciandosi direttamente al fondatore della famiglia, dando degna sistemazione a questa grande raccolta, che racchiudeva in sé il significato che la cultura aveva avuto per la famiglia Medici. Così tra il 1549 e il 1550 venne iniziato e portato a compimento il soffitto di legno intarsiato e sempre nel 1549 fu iniziato

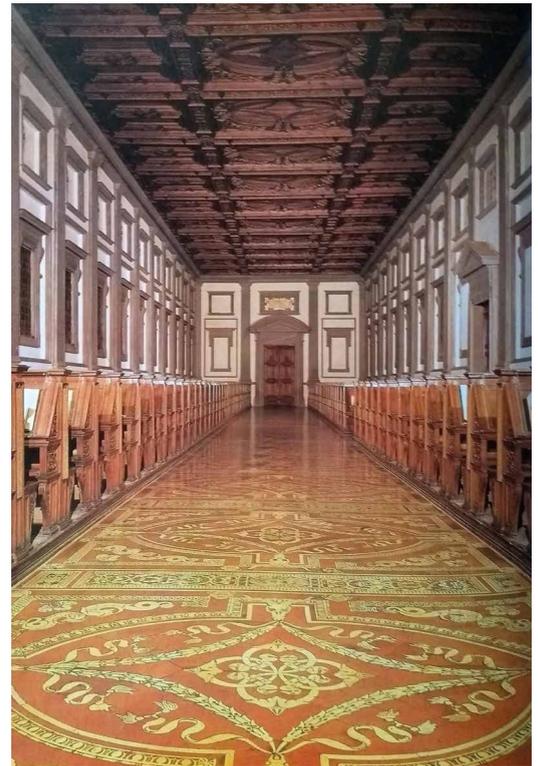


Fig. 3
Pavimento in cotto della Biblioteca Medicea Laurentiana (1549-1554). (Firenze, Biblioteca Medicea Laurentiana. Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo)



Fig. 4
Diploma d'investitura feudale di Siena del re di Spagna Filippo II a Cosimo de' Medici, 3 luglio 1557. (ASFi, *Trattati internazionali*, Appendice, 1, ins. 2)

il pavimento di cotto, terminato nel 1554, decorato con simboli medicei, in particolare i quattro anelli con diamante intrecciati con il motto *semper*, che ne formano l'ornamento centrale (fig. 3). Il diamante con taglio piramidale è un'impresa che risale a Cosimo il Vecchio (Giovio, 1556, p. 26), ripresa poi da tutti i suoi successori come simbolo di unità, fedeltà ed eternità, e quindi perennità della stirpe, significato rafforzato dal *semper* scritto nel cartiglio.

Con questa impresa, così centrale nella decorazione della Biblioteca, Cosimo si riallacciava direttamente ai grandi personaggi della famiglia e nello stesso tempo manifestava un auspicio di eternità per la nuova dinastia.

La guerra di Siena, culminante negli anni 1554-

1555, determinò l'interruzione dei lavori al complesso laurenziano e, subito dopo la resa della Repubblica, il duca, forte di questo successo, concentrò il suo interesse in un grande progetto di celebrazione dinastica nei quartieri di Palazzo Vecchio: quello degli *Elementi*, dedicato alla genealogia degli 'Dei celesti' e quello sottostante di Leone X, riservato all'esaltazione degli 'Dei terrestri' della casa Medici, come scrive il Vasari nei suoi *Ragionamenti* (Vasari, 1906, VIII, pp. 85-86).

Quando Cosimo riprese i lavori a San Lorenzo era all'apice della sua parabola politica: sconfitta la Repubblica senese, dal 1557 ne aveva avuto il riconoscimento e il possesso come feudo da parte di Filippo II (fig. 4)⁴. Praticamente, in pochi anni, egli era riuscito a raddoppiare il proprio Stato, portando i confini del principato quasi a coincidere col territorio toscano.

Nel 1558 furono inaugurati gli affreschi del coro, che dopo la morte del Pontormo erano stati portati a termine dal Bronzino, al quale poi nel 1565 fu affidato un nuovo affresco sempre sul *Martirio di San Lorenzo*. Nel 1559 fu terminato il vestibolo o ricetto con la grandiosa scala progettata da Michelangelo (Catitti in questo pp. 153-173). Infine il grande ambiente michelangiotesco della Biblioteca fu arricchito con le vetrate del Vasari (che portano le date 1558 [due] e 1568 [le altre]) istoriate con grottesche e con gli stemmi e le imprese di Clemente VII e di Cosimo (Marchini, 1984, pp. 264-267).

Le vetrate con le armi del papa (fig. 5), oltre allo stemma mediceo sormontato dalla tiara, posto al centro, sono decorate con le insegne papali: le chiavi decussate, il parasole basilicale, la tiara o triregno. In alto, sorretta da due putti, è rappresentata l'impresa propria di Clemente VII: un sole riflesso in una sfera

⁴ ASFi, *Trattati internazionali*, Appendice, 1, ins.2, Diploma del 3 luglio 1557.

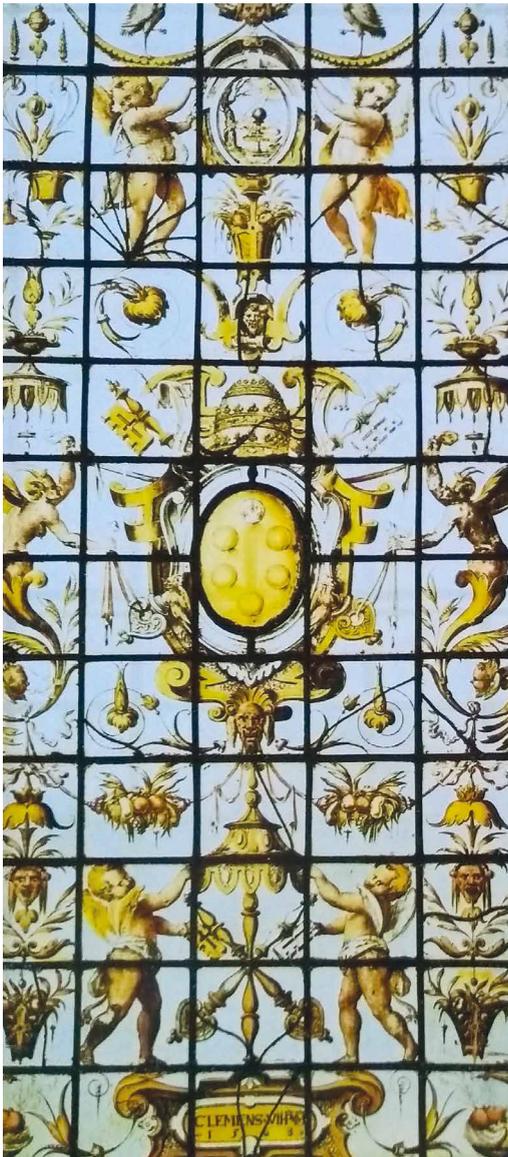


Fig. 5
Vetrata della Biblioteca Medicea Laurenziana istoriata con grottesche, con lo stemma Medici e le insegne papali e impresa di Clemente VII (1568). (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana. Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo)

Fig. 6
Vetrata della Biblioteca Medicea Laurenziana istoriata con grottesche, con lo stemma Medici e le 'imprese' di Cosimo I (1568). (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana. Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo)

di cristallo che incendia una quercia col suo raggio, accompagnata dal motto: *Candor Illaesus*, che può essere interpretata come Cristo che illumina il papa che distrugge i malvagi (Giovio, 1556, pp. 28-29). Le vetrate dedicate al duca sono molto più ricche di elementi simbolici (fig. 6). In alto spiccano sempre le tre piume, richiamo diretto ai grandi Medici, che Paolo Giovio (Giovio, 1556, p. 27) fa risalire a Lorenzo altri a Cosimo, e che rappresentano le tre virtù teologali, che non escono però né dal 'mazzocchio' né dall'anello diamantato quattrocenteschi, ma dalla corona ducale, impresa già usata da Alessandro, ma che in Cosimo si arricchisce di ulteriore significato, perché rimanda all'unione dei vecchi e nuovi Medici. Ai lati, in alto o al centro, sono rappresentati in tutte le vetrate due capricorni con la corona di stelle del segno; il capricorno, come sappiamo, è uno degli emblemi personali più usati da Cosimo, perché tale segno richiamava ad Augusto e a Carlo V e quindi all'impero e al potere (Giovio, 1556, p. 32). Significativamente il centro di ogni vetrata è occupato da un grande stemma mediceo ai cui lati compaiono in alcune vetrate (come in quella qui riprodotta, fig. 6) due



Fig. 7
 Pittore del sec. XVI,
Incoronazione di Cosimo I a
granduca di Toscana avvenuta
a Roma da parte del papa Pio V,
5 marzo 1570. (Firenze, Museo
delle Cappelle Medicee)



falconi che stringono negli artigli l'anello diamantato, che Giovio (Giovio, 1556, p. 27) fa risalire a Piero il Gottoso. Sotto all'emblema araldico della famiglia è collocato il toson d'oro, sorretto da due putti, massima onorificenza cavalleresca spagnola, di cui Cosimo era stato insignito nel 1545. In alto o in basso, ma sempre al centro, sono raffigurate due ancore col motto *duabus*, altra impresa di Cosimo, che, con esse, vuol significare la stabilità politica del suo Stato, che si regge su due pilastri, che, secondo alcune interpretazioni, all'inizio del principato possono indicare Carlo V e le fortezze costruite dal duca, mentre successivamente potrebbero simboleggiare la giustizia del principe e l'amore dei popoli. Infine in basso ai lati, sono rappresentate due testuggini, sormontate da una vela gonfia, altro emblema personale, a significare la prudenza, che deve accompagnare la forza dell'azione. Si può dire che in queste vetrate trovi la sua raffigurazione simbolica tutta la politica di Cosimo: la discendenza dai grandi Medici, il suo potere voluto dalle stelle e la saldezza di questo potere guidato dalla forza prudente.

Intanto Cosimo aveva dato incarico al Vasari di sistemare in maniera definitiva i sepolcri dei Magnifici Giuliano e Lorenzo, già trasferiti dal 1559 nella Sagrestia Nuova, non ancora però completata architettonicamente. Terminare e completare questo ambiente, nel momento in cui iniziava la lotta per un titolo che lo ponesse al di sopra degli altri principi italiani, aveva per Cosimo un grande valore, perché qui erano rappresentati e trasfigurati da Michelangelo due personaggi della famiglia, che si erano potuti fregiare di un titolo ducale: Giuliano, duca di Nemours (figlio di Lorenzo il Magnifico) e Lorenzo duca d'Urbino (figlio di Piero). Tanto più, come rivela il Borghini, in una lettera al duca, queste tombe erano già molto famose "Et Vostra Signoria Illustrissima sa che non prima viene un forestiero di conto

a Firenze che subito come a un miracolo non corra a vedere il luogo”⁵. Il progetto del Vasari, in parte realizzato, permise all’Accademia del Disegno, fondata nel 1563, di riunirsi per qualche tempo in questo luogo (Bietti in questo pp. 101-119). Nei dieci anni successivi, benché funestati dalla perdita dei figli Giovanni e Garzia e della moglie Eleonora, lutti che lo segnaron profondamente, Cosimo si dedicò al raggiungimento di due obiettivi, per lui fondamentali: un prestigioso matrimonio per il figlio primogenito, che inserisse la casata dei Medici fra le grandi famiglie regnanti europee e un titolo che la ponesse al disopra degli altri principi italiani. La politica di Cosimo verso il papato e gli Asburgo in questi anni fu fortemente condizionata dal conseguimento di questi due risultati (anche la fondazione dell’ordine cavalleresco di Santo Stefano derivò in parte da questa strategia), che, come sappiamo, furono entrambi raggiunti. Nel 1565 Francesco (a cui ormai il padre aveva affidato il governo dello Stato) sposò l’arciduchessa Giovanna d’ Austria, figlia dell’imperatore Ferdinando d’Asburgo e nel 1569 (27 agosto) Cosimo ottenne da papa Pio V il titolo di granduca, cui fece seguito l’incoronazione a Roma il 5 marzo 1570 (fig. 7).

In quegli stessi anni, in cui costruiva la grandezza della dinastia, Cosimo stava pensando anche alla sua rappresentazione tangibile con la costruzione di una nuova cappella funebre, sempre collocata nel complesso di San Lorenzo (Ferretti, 2017, pp. 511-513), che accogliesse le spoglie dei nuovi Medici, diventati ormai granduchi. Progetto che però non ebbe alcun seguito e che fu ripreso solo agli inizi del Seicento dal figlio Ferdinando.

Con la magnificenza degli apparati del 1574 con cui si celebrarono i solenni funerali di Cosimo stesso, che ebbero come modello quelli dell’imperatore Carlo V del 1558, la nuova dinastia iniziò a rappresentare la propria regalità con la sacralizzazione del corpo del sovrano e a fare della chiesa laurenziana il luogo di questa consacrazione con le esequie solenni di tutti i granduchi e granduchesse medicei (fig. 8) e con quelle in effigie anche di regnanti stranieri, come hanno ben documentato le mostre di Monica Bietti alle Cappelle Medicee per quelle di Filippo II, di Margherita d’Austria (Bietti, 1999) e di Enrico IV (Bietti, Fiorelli Malesci, Mironneau, 2010).



Fig. 8
Incisione delle esequie
del granduca Francesco I
nella chiesa di San Lorenzo.
(Soderini G.V., 1587)

⁵ ASFi, MdP, *Carteggio Universale*, c. 497r, c. 967r, 3 febbraio 1563.

Bibliografia

- Bietti M., (a cura di) 1999, *La morte e la gloria. Apparati funebri per Filippo II di Spagna e Margherita d'Austria*, Catalogo della Mostra, (Firenze, Cappelle Medicee 13 marzo-27 giugno 1999), Sillabe, Livorno.
- Bietti M., Fiorelli Malesci F., Mironneau P. (a cura di) 2010, *Parigi val bene una messa! 1610: l'omaggio dei Medici a Enrico IV re di Francia e di Navarra*, Catalogo della Mostra, (Firenze, Cappelle Medicee 16 luglio -2 novembre 1610), Sillabe, Livorno.
- Bizzocchi R. 2009, *Genealogie incredibili. Scritti di Storia nell'Europa moderna*, Il Mulino, Bologna.
- D'Alessandro A. 1980, *Il Gello di Pierfrancesco Giambullari: mito e ideologia nel Principato di Cosimo I* in M. Tarassi (a cura di), *La nascita della Toscana*, Congresso di Studi per il IV centenario della morte di Cosimo I de' Medici, Olschki, Firenze, pp. 73-104.
- Ferretti E. 2017, *Sacred Space and Architecture in the Patronage of the First Grand Duke Of Tuscany. Cosimo I, San Lorenzo, and the Consolidation of the Medici Dynasty*, in R. W. Aston and Louisa. Waldman Editor, *San Lorenzo A Florentine Church*, Villa i Tatti, The Harvard University Center For Italian Renaissance Studies, pp. 504-524.
- Firpo M. 1997, *Gli affreschi del Pontorno a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Einaudi, Torino.
- Giovio P. 1556, *Dialogo delle imprese militari et amoroze di Monsignor Giovio, vescovo di Nocera, con un ragionamento di messer Lodovico Domenichi nel medesimo soggetto. Con la tavola*. Gabriele Giolito de' Ferrari, Venezia. (ed. orig. 1555).
- Mamone S. 1999, *Il teatro della morte*, in *La morte e la gloria. Apparati funebri medicei per Filippo II di Spagna e Margherita d'Austria*, M. Bietti (a cura di), Catalogo della Mostra (Firenze, Cappelle Medicee 13 marzo-27 giugno 1999), Sillabe, Livorno.
- Marchini G. 1984, *Le vetrate della Biblioteca Laurenziana in Il Complesso Monumentale di San Lorenzo. La Basilica, Le Sagrestie, Le Cappelle, La Biblioteca*, Nardini Editore, Firenze, pp. 264-267.
- Marrara D. 1983, *I rapporti giuridici tra la Toscana e l'Impero (1530- 1576)* in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500: strumenti e veicoli della cultura. Relazioni politiche ed economiche*, I, Olschki, Firenze, pp. 217-227.

Murry G. 2014, *The medicean Succession Monarchy and Sacral Politics in Duke Cosimo dei Medici's*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusettes, London.

Rouchon O. 2000, *Le troubles de 1537 dans le Domaine florentin*, «Histoire, Économie et Société», XIX, pp. 25-48.

Rouchon O. 2010, *L'invenzione del Principato mediceo (1512-1609)*, in J. Boutier, S. Landi, O. Rouchon (a cura di), *Firenze e la Toscana. Genesi e trasformazione di uno stato (XIV-XIX)*, Mandragora, Firenze, pp. 55-75.

Soderini G. V. 1587, *Breve descrizione della pompa funerale fatta nell'Esequie del Ser. Don Francesco Medici II Granduca di Toscana nella inclita città di Fiorenza il dì 15 dicembre 1587*, Giunti, Firenze, s.i.p.

Spini G. (a cura di) 1940, *Cosimo I de' Medici. Lettere*, con prefazione di A. Pannella, Vallecchi, Firenze.

Spini G. 1980, *L'indipendenza del principato mediceo*, Vallecchi, Firenze.

Vasari G. 1906, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi*, VIII, Firenze, Sansoni, pp. 85-86.

Vossilla F. 2001, *Giovanni, un eroe dinastico e la sua immagine* in M. Scalini (a cura di), *Giovanni delle Bande Nere*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 231-271.

Abbreviazioni

ASF_i, Archivio di Stato di Firenze

Mic, Ministero della Cultura



The debate about Pontormo's frescoes in San Lorenzo's church in Florence – a grand opus of which, aside from the drawings, little else remain – was once very lively, but has faded, if not extinguished, over the last few years. While the frescoes' subject was certainly not a visual transposition of innocent scenes from the Bible, these scenes' heterodox content needs reassessment. This chapter aims to return to the topic by providing more context about the relation between the frescoes' patron, duke Cosimo de' Medici, and the intellectuals who supposedly inspired the frescoes' contents, Cosimo's segretario Pier Francesco Riccio, and, in particular, Florentine intellectual Benedetto Varchi. The hypothesis that Varchi developed the iconographic program of the frescoes remains nothing but an unproven claim. At the same time, a better knowledge of Varchi's vast literary production forces us to reconsider his conformity to a heterodox spirituality.

pagina a fronte

Fig. 1

Pontormo, Studio per il Cristo in gloria e Dio Padre che crea i progenitori, GDSU, 6609E.

Che è mai questo frastuono? Questo subito fragore, quale mai hai udito? Questo urlare della notte, scheggia in una moltitudine di notti, perle, gocce di notte? Che è questo rombo, farnetico, frastuono, quale rissa governa il mondo, dilata lo spazio? [...] E che vuoi che sia, mio caro nottambulo, mio sedentario delle tenebre, se non questo, questo appunto – la resurrezione dei morti? (Manganelli, 1987, p. 145).

Non si può parlare di Cosimo I a San Lorenzo senza Pontormo. Senza il grande ciclo degli affreschi nel coro della basilica laurenziana, commissionati a Jacopo da Pontormo¹ dal duca di Firenze, “seguitando le vestigia de' suoi maggiori”, nella conclamata volontà “di abbellire ed adornare la sua città” (Vasari [1568] 1906, VI, p. 284). Anche se è difficile parlare di qualcosa che non c'è più, perché l'opera andò distrutta, come è noto, nel 1738 in seguito ai lavori di rifacimento del coro (Ciletti, 1979). Restano i disegni preparatori, un'incisione del 1598, per la parte superiore, e soprattutto le testimonianze di chi vide quegli affreschi coi propri occhi. Nonostante ciò, fiumi di inchiostro sono stati versati sull'ultima grande opera del Pontormo a San Lorenzo, un dibattito vivace e a più voci, che è andato però affievolendosi se non spegnendosi in questi ultimi anni. Il pomo della discordia, che ha diviso gli studiosi, consiste in buona sostanza sull'ispirazione eterodossa degli affreschi, che divisero i contemporanei fin dall'inizio, come scriveva il cronista Agostino Lapini, il 23 luglio 1558: “Si scopersero le pitture della cappella et del coro dell'altar maggiore di San Lorenzo, cioè il Diluvio e la Resurrezione dei morti, dipinta per mano di maestro Iacopo da Puntormo, la quale a chi piacque a chi no” (Lapini, 1900, pp. 121-122).

¹ Sull'appartenenza di Jacopo alla “famiglia de' Carucci”, seguendo Vasari, si vedano le riserve avanzate in Edelstein, 2018, p. 48, nota 1.



Fig. 2
Jacopo Sansovino, *Tabernacolo Medici. Il Trionfo di Cristo*, Firenze, Museo del Bargello, 446B.

pagina a fronte

Fig. 3
Lorenzo Lotto *Cristo in gloria*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 1845.

Vasari, il testimone più importante, non si accontentò di uno dei due corni del dilemma, ma prese a criticare e al tempo stesso rivalutare, nella sua *Vita* del Pontormo, il lavoro dell'artista nella basilica dei Medici². Secondo l'aretino, “se bene sono in questa molte parti buone, tutta la proporzione delle figure pare molto difforme, e certi stravolgimenti ed attitudini che vi sono, pare che siano senza misura e molto strane” (Vasari [1568] 1906, VI, pp. 282-283). In quell'opera, “fatta a suo modo”, Vasari credeva di smarrirsi, sentendosi avvinto ad essa, “come mi pare che in undici anni di tempo che egli ebbe, cercass'egli di avviluppare a sé chiunque vede questa pittura, con quelle così fatte figure” (Vasari [1568] 1906, VI, p. 287). Parlando della *Resurrezione universale de' morti*, in una delle facciate “di sotto”, annotava: “Ella non sarà maggiore da dovero per avventura né così viva, per modo di dire, come l'ha dipinta il Pontormo” (Vasari [1568] 1906, VI, p. 286). Una resurrezione talmente realistica da eguagliare quella del giorno del Giudizio. Tuttavia, Vasari concludeva di non avere “mai potuto intendere la dottrina di questa storia”, in particolare quel che volesse significare l'autore, nel mezzo della facciata, “dove è Cristo in alto che risuscita i morti e sotto i piedi ha Dio Padre che crea Adamo ed Eva” (Vasari [1568] 1906, VI, p. 286). Era un'accusa di eterodossia rivolta all'opera, che sovrapponeva il *Cristo benedicente* alla *Creazione dei progenitori* (fig. 1).

L'aretino non aveva mai visto il *Tabernacolo Medici* con *Il Trionfo di Cristo* di Jacopo Sansovino, un bronzo dorato racchiuso da una cornice di ebano, datato 1540-1542 ca. (fig. 2). Il manufatto è composto da una targa rettangolare che presenta la gloria del Salvatore, sormontata da una lunetta con Dio Padre – qui in alto e non in basso – e nel mezzo “l'Arma de Gran Duchi di Toscana, pei quali si dice il Sansovino avesse fatto quella così eccellente opera”. Vasari non ne conosceva l'esistenza, né l'originale destinazione medicea. Ma ci è noto oggi come Lorenzo Lotto si procurasse nel 1542 dei materiali per “zetar la storia del basso rilievo de la gloria del Cristo del Sansovino et de la fede et heresia tutte tonde, per ligar dita storia etiam con lo zocholo sotto fede et heresia”. Sembra volesse ricavarne un “altare” per sé. Dal calco (o dai calchi) di questo modello l'artista derivò poi una tavoletta con il *Cristo in gloria* (fig. 3), “in atto del sacramento sparger il sangue in aria con molti anzoletti”. Una versione a colori, come è stata definita, del soggetto del Sansovino. Un'immagine creata per una circolazione privata, date le piccole dimensioni del quadro, incentrato sul tema della redenzione operata tramite il sacrificio di Cristo (Ceriana, 2019, pp. 165-166).

Nella *Vita* di Pontormo Vasari chiamava in causa il maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio, additato come il vero committente degli affreschi di San Lorenzo, commissionati da Cosimo I, “o di sua propria volontà o per mezzo (come si disse) di messer Pierfrancesco Ricci maiorduomo” (Vasari, [1568] 1906, VI, p. 284). Il nome di Benedetto Varchi, che conosceva e frequentava Jacopo, non compare nella *Vita* vasariana, ma poteva ben figurare tra le “persone dotte e letterate” con le quali l'aretino sapeva e

² Al ruolo di Cosimo I, legato alla complessa questione del patronato di San Lorenzo, è dedicato il saggio in questo volume di Emanuela Ferretti.



dichiarava che aveva pratica il Pontormo, e che avrebbero potuto ispirarlo: “So che Iacopo aveva ingegno da sé, e praticava con persone dotte e letterate” (Vasari, [1568] 1906, VI, p. 286).

La critica ha seguito entrambe queste strade, prima quella del Riccio, rimasta in *auge* fino a un certo punto, poi forse troppo sbrigativamente accantonata (Fragnito, 1986, pp. 25-26; Firpo, 1997, pp. 164-166), ma che è stata di recente ripresa con nuovi argomenti da Alessandro Cecchi, proponendo peraltro una nuova ipotesi sulla sequenza delle scene affrescate, ferma restando l'ubicazione di quelle che si trovavano nella parte superiore della parete centrale, attorno al *Cristo in gloria*, ‘il fulcro del tutto’. Gli unici affreschi la cui ubicazione è certa (Cecchi, 2017). Mi soffermerò qui, in particolare, sull'ipotesi del Varchi, considerato come l'ispiratore del ciclo del Pontormo a San Lorenzo.

Il letterato e l'artista si conoscevano, questo è sicuro, ma non saprei dire se fossero davvero molto legati. Avevano un grande amico in comune, il Bronzino. Poeta, oltre che pittore: “Grande Apelle e non minore Apollo”, lo definiva il medesimo Varchi (Nigro, 1998, p. 14). A differenza del Bronzino, Pontormo non lo ritrasse mai. Nel *Cristo al Limbo* di Santa Croce (1552), Bronzino rivestì Varchi dei panni del buon ladrone che porta la croce, mentre nella *Deposizione* della Galleria dell'Accademia (1565), ne accostò il viso a quello del Salvatore, facendo in modo da condividere interamente la sua passione (Lo Re, 2013, p. 64). Un punto a favore, se si vuole, della sensibilità dimostrata dal Varchi verso i temi religiosi. Il che non significa, naturalmente, che egli fosse un eterodosso.

La vita e l'opera del Varchi e del Pontormo scorrono parallele a Firenze: dal 1543, data del rientro del primo dall'esilio, al primo gennaio 1557, quando il secondo muore. Pontormo lavora a San Lorenzo dal 1545-1546 al 1556, in perfetta solitudine secondo il Vasari, una caratterizzazione poco rispondente al vero (Edelstein, 2018, p. 13). Varchi riceve dal duca di Firenze, quasi in contemporanea, nel 1546, la commissione di scrivere una storia fiorentina, e ci lavora, a fasi alterne, per tutto il resto della vita. Anche lui scomparve, il 19 dicembre 1565, prima di avere completato la propria opera. Per dare termine agli affreschi della cappella maggiore di San Lorenzo, Cosimo si rivolge al Bronzino, *alter ego* del Pontormo. Mentre per la *Storia fiorentina* del Varchi, la storia di una repubblica che diventa principato, una storia che lo riguarda molto da vicino, il duca si affida al suo protomedico e futuro biografo, Baccio Baldini (Brancato, Lo Re, 2015, pp. 208-209). Varchi e Pontormo accomunati, dunque, dal destino delle rispettive opere maggiori.

Varchi non diventò mai un intellettuale organico al regime mediceo. Come Pontormo non fu, ritengo, il fedele interprete dell'ideologia politico-religiosa dello stato cosimiano, trasferita alla lettera sulle pareti del coro laurenziano, contro ogni regola della figurazione, vestendo i panni del mero illustratore³. “Aveva ingegno da sé e praticava con persone dotte e letterate”, commenta Vasari, come abbiamo visto, a proposito dell'affare di San Lorenzo (Vasari, [1568] 1906, VI, p. 286), nel senso che Jacopo era capace di leggere e interpretare le Scritture, avvalendosi del consiglio di chi ne sapeva più di lui.

³ Coglie qui nel segno la critica di Carlo Falciani all'ipotesi di Massimo Firpo (1997) sugli affreschi del Pontormo a San Lorenzo, ispirati al *Catechismo* dell'eretico spagnolo Juan de Valdés (Falciani, 2014, p. 308).

L'intellettuale fiorentino giocò un ruolo importante non solo come teorico delle arti, ma anche per i suoi rapporti col mondo degli artisti, dai più grandi ai più piccoli: dai protagonisti dell'inchiesta sulle "arti sorelle", pittura e scultura, alle arti minori, fino all'ultimo dei merciai o profumieri di Firenze (Collareta, 2007)⁴. Ma nessun riferimento al Pontormo è contenuto nella *Storia fiorentina*. Neanche un accenno nei materiali preparatori, nelle rubriche (ricchissime), nelle diverse stesure, nella versione finale. Come è noto, figura invece, in più luoghi, Michelangelo Buonarroti. C'è soprattutto, nel libro IX, la digressione sull'origine e il sito di Firenze, definita dal Burckhardt come un documento eccezionale: "Nessuna città forse al mondo possiede un documento simile alla splendida descrizione di Firenze lasciata dal Varchi" (Burckhardt, 1952, p. 78). Qui Varchi incarna Firenze, la sua città, e Firenze parla attraverso di lui: delle mura e delle porte, dei borghi, dei ponti e delle strade, di chiese, conventi e ospedali, case e palazzi, di orti e giardini, piazze e logge. Non menzionata, confusa tra le "più di cento chiese" fiorentine, la basilica di San Lorenzo (Varchi [1569-1572] 1838-1841, II, p. 98)⁵. Dove, con l'apertura al pubblico del 1558, si ammiravano gli affreschi del Pontormo.

Certo non si può escludere che, nelle visite a Cosimo I per leggergli la *Storia*, Varchi ricevesse a bocca l'incarico di stendere il programma iconografico del coro di San Lorenzo. Nessuna fonte, però, lo attesta. Varchi dice espressamente, nel Proemio alla *Storia fiorentina*, che gli fu "imposto e comandato" di scrivere quest'opera (Varchi [1569-1572] 1838-1841, I, p. 41). Nulla di simile in relazione alle pitture laurenziane del Pontormo. Nessun accenno, niente di niente, neanche la più flebile traccia è contenuta nella corrispondenza, ricchissima, del duca, al quale ogni cosa faceva capo, o dei suoi segretari, che tutto sapevano e tutto sorvegliavano. Niente di niente, nella letteratura artistica coeva. Né la censura, frutto del mutato scenario politico degli anni Sessanta, basta a spiegare da sola queste lacune. E forse bisognerebbe essere molto più cauti sul potere delle immagini di divulgare il messaggio religioso di un testo eterodosso, sia il *Beneficio di Cristo* o il *Catechismo* valdesiano o il *Sermone alla Croce* del Varchi. Non sono più tanto dell'idea che quest'ultimo testo possa avere offerto al Pontormo spunti o tracce di riflessione per l'impresa laurenziana, se non averlo direttamente ispirato (Lo Re, 1992). Anche perché dovremmo chiederci, come è stato detto, "quanto in un dipinto della metà del Cinquecento fossero esplicitamente leggibili i pensieri di una devozione eterodossa" (Falciani, Natali, 2014, pp. 251-252). La stessa ispirazione religiosa del Varchi non mi sembra oggi tanto inequivocabile⁶. È stata una lettura forzata, piuttosto, quella che ha interpretato in chiave filo-riformata o ereticale la produzione accademica, come pure la poesia religiosa, dell'intellettuale fiorentino (Simoncelli, 1979, pp. 341-346; Firpo,

⁴ A questo tema hanno dedicato ultimamente numerosi contributi Antonio Geremicca e Diletta Gamberini: si vedano almeno Geremicca 2017a; *id.* 2017b; Gamberini, 2015; *ead.*, 2016; *ead.*, 2019.

⁵ Rimasta incompiuta e inedita alla morte dell'autore, la *Storia fiorentina* fu allestita, forse in vista di una stampa (che non ebbe luogo), in un arco temporale compreso tra gli anni 1569-1572 (Brancato, Lo Re, 2015, p. 216).

⁶ Come è parsa a Massimo Firpo, pur nell'ambito di un libro dedicato alla straordinaria capacità delle immagini di illuminare i contesti, che a loro volta aiutano a capirle meglio (Firpo 1997; ora anche in traduzione inglese, con correzioni, aggiunte e aggiornamenti: Firpo, 2021).

1997, pp. 227-245)⁷. Forzature evidenti. Troppo poco i semplici spunti offerti qua e là dalla sua (sterminata) opera, al presente certo meglio conosciuta di un tempo⁸. Né possiamo farne il rappresentante di punta, come è stato detto, di “un sottobosco di autori, letterati e artisti ed esponenti del ceto dirigente attratti, se non conquistati, dal messaggio valdesiano e da dottrine religiose provenienti d’Oltralpe” (Cavarzere, 2014, p. 79). Non c’è alcun nesso con Varchi, resta un’ipotesi pertanto indimostrata quella della sua ispirazione del ciclo di Pontormo a San Lorenzo.

Nell’edizione della prima parte *De sonetti di messer Benedetto Varchi* (1555), leggiamo un noto componimento a Caterina Cibo, duchessa di Camerino. Qui il giudizio del Varchi poneva la “alta Colonna” al fianco, non solo del “gran Bembo”, tra le anime dei beati, ma anche del “buon Valdesio”, al quale “fu sì conta la via ch’al Ciel conduce” (Varchi, 1555, p. 258). Juan de Valdés, il comune maestro di tutti, vale a dire di tutti gli eretici nostrani, fatti bersaglio, *post mortem*, dell’Inquisizione romana. Inclusa la Cibo, “sectatrix haereticarum, doctrix monalium haereticarum”, con riferimento al convento fiorentino “extra muros” di Santa Marta (Firpo, 1997, p. 241). Incluso l’autore del sonetto, che avrebbe fornito, “ove ve ne fosse ancora bisogno”, è stato scritto, “ulteriore conferma del suo atteggiamento religioso filo-riformato” (Simoncelli, 1979, p. 346). Solo che il Varchi non fu oggetto di alcuna indagine inquisitoriale, né in vita né in morte. Leggere Valdés, ammirare la Colonna o il Bembo, non significa prendere le parti della Riforma. O scivolare *ipso facto* nei sentieri dell’eresia.

L’unica testimonianza di sicuro impatto eterodosso che si possa attribuire al Varchi è il *Sermone alla Croce*, attraverso il quale si divulga a Firenze il *Beneficio di Cristo* o il *Catechismo* valdesiano⁹. Un testo che giustamente è stato definito “a dir proco sorprendente” (Firpo, 1997, p. 222). Anche perché comparso a stampa nel 1549 insieme all’orazione funerale per Maria Salviati, la madre del duca Cosimo, recitata dal Varchi quasi sei anni addietro all’Accademia Fiorentina, con dedica dello stampatore, Lorenzo Torrentino, senza usare il suo marchio tipografico, a Lorenzo Lenzi, amico e protettore del Varchi. “Il quale dicono per una bocca tutti, non hane maggior padrone alcuno fuor di qui, né più vecchio et più caro amico di lei in luogo nessuno”. La paternità del *Sermone alla Croce* non compare sul frontespizio, ma viene subito dichiarata dallo stampatore, che lo assegna al Varchi, scrivendo “la sera del Venerdì Santo”, il 19 aprile di quell’anno (*Orazione*, 1549, pp. 2-4). Il testo era stato richiesto con grande insistenza da Alessandro Lenzi, fratello del vescovo di Fermo, come Varchi aveva detto nella sua dedicatoria, datata 6 aprile: “Io vi mando messer Alessandro carissimo quel sermone, da doversi recitare nella Compagnia di San Domenico, il giorno del Venerdì Santo, per Antonio vostro fratello” (*Orazio-*

⁷ Più di recente, si segnala il contributo di Selene Vatteroni, sulle componenti filosofiche e religiose presenti nel canzoniere del Varchi, dalle sicure matrici neoplatoniche agli esiti dottrinali eterodossi – sui quali personalmente nutro molti dubbi – e in particolare nei cosiddetti sonetti sulla Passione di Cristo (Vatteroni, 2019).

⁸ Si vedano le pagine che gli ha appena dedicato Annalisa Andreoni, tracciando il profilo di un grande intellettuale del suo tempo, “operando in ambito letterario, linguistico, storiografico, filosofico e artistico” (Andreoni, 2020).

⁹ Sulla dipendenza del *Sermone* dal *Beneficio*, con diversi accenti e specificazioni, cfr. Simoncelli, 1979, pp. 231-241; Lo Re, 1992, pp. 147-162; Vatteroni, 2019. Per la paternità valdesiana del *Sermone* si dichiara senz’altro Firpo, 1997, pp. 218-227.



Fig. 4 Francesco Brini (o del Brina), *Ritratto del vicelegato Lorenzo Lenzi*, collezione d'arte BPER Banca.

ne, 1549, p. 30). Quest'ultimo, quindi, avrebbe dovuto darne lettura, anche se nel frontespizio interno del libretto si afferma che fu declamato direttamente dal Varchi: "Sermone fatto alla Croce et recitato il Venerdì Santo, nella compagnia di San Domenico, l'anno 1549, da Benedetto Varchi" (*Orazione*, 1549, p. 32). Un vero garbuglio. Con l'aggiunta della stampa notturna, perché l'editore lo ricevette all'ultimo momento, a stretto giro dalla sua recita nella confraternita di San Domenico, detta del Bechello, decidendo di aggiungerlo, "questa medesima notte", all'orazione per Maria Salviati (*Orazione*,

1549, p. 4). La quale, con ogni evidenza, avrebbe dovuto fargli da volano pubblicitario, più che da copertura¹⁰. Infine le cautele del Varchi, che metteva in guardia ad Alessandro Lenzi, patrocinatore dell'iniziativa, del pericolo di “favellare in cotali materie [...] et massimamente in questi tempi”, invitandolo a fare rivedere il testo del *Sermone*, prima della recita, da “un qualche teologo, il quale l'ammendi et corregga, se in luogo alcuno fusse o discordante dalla religione cristiana o scandaloso a l'anime pie” (*Orazione*, 1549, pp. 30-31).

Forse non è un caso che del *Sermone alla Croce* non ci siano pervenuti manoscritti, eccetto l'esemplare della Biblioteca Nazionale di Roma, di mano di un ignoto copista, inserito in una silloge per Lorenzo Lenzi, il Lauro del canzoniere varchiano, comprendente un'elegia del Varchi e altri materiali poetici risalenti al periodo 'Infiammato' o a epoche diverse¹¹. Non risulta che l'edizione del *Sermone* dipenda da questo manoscritto, che potrebbe essere derivato dalla stampa, oppure, più verosimilmente, potrebbe essere la copia di un altro manoscritto, per le varianti che presenta¹². L'allestimento della raccolta sembra da collocare più avanti, quando Lorenzo Lenzi assumerà i primi incarichi importanti, come governatore di Orvieto e vice legato di Bologna (fig. 4). Ma l'inserimento del *Sermone alla Croce* in questa silloge¹³ conferma che si trattava di uno scritto su commissione, ricercato e voluto dai Lenzi. “Da coloro, li quali mi possono comandare, m'era humanissimamente imposto, et con molti prieghi”, affermava infatti Varchi all'inizio del suo testo¹⁴. Di Lorenzo Lenzi, in particolare, conosciamo i legami con i fuorusciti fiorentini ma allora, tra il 1548 e il 1549, si trovava sfaccendato, facendo la spola fra Roma e Fermo, in compagnia di Giambattista Busini, che ne informava di tanto in tanto il Varchi (Simoncini, 2005, p. 390). Improvvisamente, il 30 marzo del 1549, il vescovo di Fermo scrive da Roma una lettera a Cosimo, la prima a lui indirizzata, dicendo di aver “desiderato più tempo di fare reverenza a Vostra Signoria Illustrissima et darnele a conoscere per quel devotissimo servitore che io le sono”. Si capisce che c'era in ballo qualcosa. E infatti i Lenzi avevano ricercato l'indispensabile avallo ducale, per contrarre parentado coi Gondi, riuscendo nel loro intento, visto che Lorenzo poteva affermare di sentirsi, “insieme con gli altri miei fratelli et servitori suoi humilissimi, beneficato da lei per il parentado, che per sua sola et somma bontà s'è degnata di fare della Gostanza nostra sorella in Antonfrancesco Gondi”. Ringraziando, come meglio poteva, il duca per “un tanto beneficio ricevuto”¹⁵. Guarda caso, nel medesimo lasso di tempo, i Lenzi davano prova di protagonismo sulla scena fiorentina, partecipando alle celebrazioni del Venerdì Santo, attraverso l'operazione del *Sermone alla Croce*, servendosi della penna del Varchi.

¹⁰ Giuste le considerazioni di Maria Fubini Leuzzi, che obietta a Massimo Firpo (1997) come tutta questa operazione “sia stata un'occasione per dare diffusione al Sermone della Croce” (Fubini Leuzzi, 2006, p. 372, nota 77).

¹¹ BNCR, *Fondi Minori*, 1805.

¹² Ringrazio Dario Brancato, per avere effettuato dietro mia richiesta un controllo su questo manoscritto, e per le considerazioni di cui gli sono debitore.

¹³ BNCR, *Fondi Minori*, 1805, cc. 10v-22v.

¹⁴ *Ivi*, c. 11v. Commentando questo stesso passo, Dario Trento pensava invece a una commissione del duca Cosimo (Trento, 1992, p. 144).

¹⁵ ASFi, *Mediceo del Principato*, 392, c. 260r.

Né si dimentichi che il Varchi doveva soddisfare un altro committente, ancora più esigente, lo stesso Cosimo, il quale gli ordinava di sospendere il suo lavoro alla storia fiorentina, e ogni altra cosa che avesse alle mani, per attendere alla traduzione del *De consolazione philosophiae* di Boezio, richiesta da Carlo V. E in soli dieci giorni il letterato fiorentino poteva completare il primo libro dell'opera, consegnandone al duca il risultato il Sabato Santo, 20 aprile, del 1549 (Brancato, 2018, pp. 18-21). Il giorno successivo della recita del *Sermone alla Croce* al Bechello, vicino a Santa Maria Novella.

Concludo con la sola testimonianza del Varchi che chiama in causa il lavoro del Pontormo a San Lorenzo, offerta da un sonetto d'occasione. Dal famoso *Diario* del pittore si apprende come il Varchi venisse ammesso saltuariamente alla tavola del Pontormo, in casa sua o del mazziere Daniello, marito di Alessandra Allori¹⁶. Ma sempre introdotto da Luca Martini o dal Bronzino. Il 26 marzo 1555, di martedì, il pittore annota di aver ricevuto “uno sonetto dal Varchi”, tra un tozzo di pane, pesato “once 10”, per la dieta e l'esecuzione di una “testa” di “putto” chinato per San Lorenzo (Nigro, 1998, p. 18). Il testo, assai noto, oppone la condizione del poeta, “mentre io con penna oscura e basso inchiostro / tanti anni e tanti un vivo Lauro formo”, a quella dell'artista, “voi con chiaro pennello, alto Puntormo, / fate pari all'antico il secol nostro”. La critica si è a lungo interrogata sul possibile riferimento al lavoro degli affreschi laurenziani da parte del Varchi, che dice di dormire col “volgo inerte”, ricordando Petrarca, mentre Pontormo raggiunge nuovo pregio nella pratica dell'arte, “alla cerussa e all'ostro”, alla biacca di piombo e alla porpora, l'incarnato roseo. A tal punto “che fuor del vile stormo, / a dito sete e per essempro mostro” (Varchi, 1555, p. 248). Indicando nel “secreto calle” imboccato dal Pontormo la via verso una nuova sensibilità religiosa, di matrice filo-riformata o ereticale (Firpo, 1997, p. 217; Nigro, 1998, p. 20), intrapresa nel coro di San Lorenzo: “Felice voi che per secreto calle, / ove orma ancor non è segnata, solo / ven gite a gloria non più vista mai” (Varchi, 1555, p. 248). D'altra parte ci si ricorda che questo “secreto calle” coincideva col linguaggio pittorico proprio del Pontormo, una via autonoma rispetto a quella di Michelangelo, colto dal Varchi in quel suo verso che va “riportato alla pratica dell'arte alla quale è dedicato l'intero componimento” (Falciani, Natali, 2014, p. 224).

Con un ricercato artificio retorico, nel sonetto al Pontormo il letterato fiorentino dichiara di non aver apportato novità, di non avere “osato” capovolgere i canoni stabiliti. E prova una sorta di benevola invidia per l'artista, che sarebbe emerso dal “volgo inerte”, eternandosi nel coraggio di sovvertire tutte le ortodossie, da quella religiosa a quella artistica. Un'epoca si chiudeva. Un'altra ne nasceva. Una vera rivoluzione che il Varchi aveva visto farsi carne nelle forme del grande manierista, ma soprattutto nei magnifici colori, squillanti e abbacinanti. Definitivi, come il suono del giorno del Giudizio.

¹⁶ Su questi personaggi, si veda ora Rossi, 2018, pp. 23 e ss.

Bibliografia

- Andreoni A. 2000, *Varchi, Benedetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCVIII, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 322-327.
- Brancato D. 2018, *Il Boezio di Benedetto Varchi. Edizione critica del volgarizzamento della Consolatio philosophiae (1551)*, Olschki, Firenze.
- Brancato D., Lo Re S. 2015, *Per una nuova edizione della Storia del Varchi: il problema critico e testuale*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», serie 5, 7/1, pp. 201-231.
- Burchkardt J. 1952, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, introduzione di E. Garin, Sansoni, Firenze.
- Cavarzere M. 2014, *Cosimo I, pater ecclesiae, tra eresia, riforma religiosa e ragion di Stato*, «Annali di Storia di Firenze», IX, pp. 77-86.
- Cecchi A. 2017, *Pontormo e Bronzino nel coro di San Lorenzo*, in R. W. Gaston, L. A. Waldman (a cura di), *San Lorenzo. A Florentine Church*, Florence-Cambridge (MA), pp. 525-532.
- Ceriana M. 2019, *Jacopo Sansovino, Tabernacolo Medici. Il Trionfo di Cristo*, in A. Bisceglia, M. Ceriana, P. Procaccioli (a cura di), *Pietro Aretino e l'arte del Rinascimento*, Catalogo della Mostra (Firenze, Uffizi 27 novembre 2019 – 1° marzo 2020), Giunti, Firenze, pp. 165-166.
- Ciletti E. 1979, *On the Destruction of Pontormo's Frescoes at S. Lorenzo and the possibility that parts remain*, «The Burlington Magazine», n. 921, pp. 764-770.
- Collareta M. 2007, *Varchi e le arti figurative*, in V. Bramanti (a cura di), *Benedetto Varchi 1503-1565*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, pp. 173-184.
- Edelstein B. 2018, *Incontri miracolosi: Pontormo dal disegno alla pittura*, in B. Edelstein, D. Gasparotto (a cura di), *Incontri miracolosi: Pontormo dal disegno alla pittura*, Catalogo della Mostra (Firenze, Uffizi, 8 maggio - 29 luglio 2018), Giunti, Firenze, pp. 17-61.
- Falciani C. 2014, *Il Rosso a Fontainebleau e il Pontormo a San Lorenzo. Michelangelo, retorica e pittura di corte*, in C. Falciani, A. Natali (a cura di), *Pontormo e Rosso Fiorentino. Divergenti vie della "maniera"*, Catalogo della Mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 8 marzo – 20 luglio 2014), Mandragora, Firenze, pp. 299-313.
- Falciani C., Natali A. 2014, *Pontormo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- Firpo M. 1997, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura bella Firenze di Cosimo I*, Einaudi, Torino.
- Firpo M. 2021, *Pontormo's Frescos in San Lorenzo. Heresy, Politics and Culture in the Florence of Cosimo I*, Viella, Roma.
- Fragno G. 1986, *Un pratese alla corte di Cosimo I. Riflessioni e materiali per un profilo di Pierfrancesco Riccio*, «Archivio Storico Pratese», LXII, pp. 31-83.
- Fubini Leuzzi M. 2006, *L'oratoria funeraria nel Cinquecento. Le composizioni di Benedetto Varchi nei loro aspetti culturali e politici*, «Rivista Storica Italiana», CXVIII / 2, pp. 351-393.
- Gamberini D. 2015, *Benedetto Varchi, Giovann'Angelo Montorsoli e il Tempio dei 'Pippi': un inedito dialogo in versi agli albori dell'Accademia Fiorentina del Disegno*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», n. 57/1, pp. 139-144.
- Gamberini D. 2016, *A Bronze Manifesto of Petrarchism. Domenico Poggini's Portrait Medal of Benedetto Varchi*, in «I Tatti Studies», n. 19/2, pp. 359-383.
- Gamberini D. 2019a, *Fra topica e prassi di committenza artistica: Benedetto Varchi e il modello antico del 'consiglio' al pittore*, in S. M. Vatteroni, *La cultura poetica di Benedetto Varchi, III*, Atti della Giornata di Studi (2018), Schriften des Italienzentrums, Freien Universität, Berlin, pp. 60-70.

- Geremicca A. 2017a, 'Damone' per 'Crisero' e gli altri: Benedetto Varchi e gli artisti (prima e dopo l'Accademia Fiorentina), in C. Chiummo, A. Geremicca, P. Tosini (a cura di), *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie nell'Italia centrale tra Cinque e Seicento: Roma e Firenze*, De Luca, Roma, pp.11-26.
- Geremicca A. 2017b, *Sulla scia di Agnolo Bronzino, Alessandro Allori sodale di Benedetto Varchi. Un ritratto misconosciuto del letterato e un suo sonetto inedito*, in *Varchi e dintorni. Actes de la Journée d'études (21 Mars 2016)*, a cura di Dubard de Gaillarbois F., Chiquet O., «La Rivista», V, pp. 87-113.
- Lapini A. 1900, *Diario Fiorentino dal 252 al 1596*, a cura di G. O. Corazzini, Sansoni, Firenze.
- Lo Re S. 1992, *Jacopo da Pontormo e Benedetto Varchi: una postilla*, in «Archivio Storico Italiano», CL/1, pp. 139-162.
- Lo Re S. 2013, *Il volto nel marmo. Caccia al Varchi perduto*, in S. Lo Re, F. Tomasi (a cura di), *Varchi e altro Rinascimento. Studi offerti a Vanni Bramanti*, Vecchiarelli, Manziana, pp. 61-80.
- Manganelli G. 1987, *Rumori o voci*, Milano, Rizzoli, 1987.
- Nigro S. S. 1998, *L'orologio di Pontormo. Invenzione di un pittore manierista. In appendice, Il libro mio*, Rizzoli, Milano.
- Orazione 1549, *Orazione funerale fatta già, e recitata nell'Accademia Fiorentina da messer Benedetto Varchi, sopra la morte dell'Illustrissima et Eccellentissima signora madonna Maria Salviata de' Medici, madre dell'Illustrissimo signore duca di Firenze. Con un Sermone fatto alla Croce, et recitato il Venerdì Santo nella Compagnia di San Domenico l'anno 1549*, in Firenze, 1549.
- Rossi C. 2018, "Doppio tributo a un sol nome pago". *La Musa delle rime amoroze del Bronzino*, Thecla Academic Press, London.
- Simoncelli P. 1979, *Evangelismo Italiano del Cinquecento. Questione religiosa e nicodemismo politico*, Istituto Storico Italiano per l'Età moderna e contemporanea, Roma.
- Simoncini S. 2005, *Lenzi, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIV, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 389-392.
- Trento D. 1992, *Pontormo e la corte di Cosimo I*, in C. Fischer (a cura di), *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, Bruckmann, München, pp. 139-145.
- Varchi B. 1555, *De' sonetti*, parte prima, in *Firenze*, Appresso Lorenzo Torrentino, Firenze.
- Varchi B. 1838-1841, *Storia fiorentina*, III, a cura di Arbib, L., Società Editrice delle Storie del Nardi e del Varchi, Firenze.
- Vasari G. 1906, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, I-VIII, Sansoni, Firenze.
- Vatteroni S. M. (a cura di) 2019a, *La cultura poetica di Benedetto Varchi*, III, Atti della Giornata di Studi (2018), Schriften des Italienzentrums, Freien Universität, Berlin.
- Vatteroni S. M. 2019b, *Dal Beneficio di Cristo ai Sonetti. Parte prima: tracce di Spiritualismo nel canzoniere di Benedetto Varchi*, in S. M. Vatteroni (a cura di), *La cultura poetica di Benedetto Varchi*, III, Atti della Giornata di Studi (2018), Schriften des Italienzentrums, Freien Universität, Berlin, pp. 90-111.

Abbreviazioni

ASFi, Archivio di Stato di Firenze

BNCR, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma

BPER Banca, Banca Popolare dell'Emilia-Romagna di Modena

GDSU, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Firenze



LA FORMAZIONE DI UN MITO: GIOVANNI DELLE BANDE NERE, FORTUNA E SFORTUNA DI UN MONUMENTO AL CONDOTTIERO

Carlo Francini

Comune di Firenze, responsabile Firenze Patrimonio Mondiale e rapporti con Unesco

The main task is to retrace the complex events linked to the mausoleum that Cosimo de' Medici commissioned to honour the memory of his father Giovanni (Lodovico) di Giovanni di Pierfrancesco de' Medici, better known as Giovanni delle Bande Nere. The artist in charge of the project was Baccio Bandinelli, the protagonist of the young Duke's main artistic commissions, who followed all the vicissitudes connected to the realisation, the rethinking during the work and the chronic delays of the commemorative monument. These complex events saw the installation of the mausoleum – never completed – inside the Laurentian basilica, its removal and its placement in the square, with the creation of a new urban landmark: the “Base di San Lorenzo”. The subsequent transformation into a fountain, the inappropriate insertion of the statue of the commander on top of the “Base” in the 19th century, up to its new relocation – a few metres away – in 1939, all testify the fact that the monument has become over time an integral part of the urban cultural landscape of the city of Florence.

pagina a fronte

Fig. 1
Baccio Bandinelli, *Monumento a Giovanni dalle Bande Nere*, 1540, Firenze, piazza San Lorenzo.

Per Cosimo de' Medici (1519-1574) il legame filiale con il padre Giovanni (Lodovico) di Giovanni di Pierfrancesco de' Medici (1498-1526), meglio conosciuto come Giovanni delle Bande Nere, rimarrà un desiderio costante pochissimo alimentato dall'esperienza diretta ma rinnovato in maniera continua da evocazioni familiari e esterne, in particolare dalla madre Maria Salviati e dai sodali del comandante che non mancarono mai di dare testimonianza al giovane duca delle imprese guerresche del padre. Tutto questo non poteva che portare alla formazione di una immagine simbolica, avvolta da un'aurea mitica, per un giovane chiamato a governare un dominio tutt'altro che semplice e bisognoso di figure di riferimento.

In una commovente lettera inviata nel 1525 al padre, Cosimo si firma 'bon figliolo' e sicuramente al desiderio di dimostrare concretamente quanto il rispetto e l'affetto filiale fossero ancora presenti nella sua coscienza e nella sua memoria, si deve l'impresa del mausoleo per Giovanni dalle Bande Nere in San Lorenzo così come l'inserimento, nella genealogia dei 'campioni' medicei, di una statua del padre nell'*Udienza* della Sala Grande del Palazzo Ducale (ora Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio) (Francini, 2014).

Artefice incaricato a realizzare questo desiderio di sacra memoria sarà quel Baccio Bandinelli (1493-1560), scultore e uomo di corte che, grazie al suo legame generazionale con la schiatta medicea risalente al padre Michelangelo di Viviano da Gaiole orefice e custode dei preziosi della famiglia, costituirà – nel versante artistico – un collegamento tra il ramo principale dei Medici, rappresentato in particolare dai due papi Leone X e Clemente VII, e il ramo popolano al quale Cosimo apparteneva per discendenza diretta. Il cavalier Bandinelli sarà uno dei protagonisti, tra Firenze e Roma, di una serie di

commesse della famiglia: dall'*Ercole e Caco* di piazza, all'*Orfeo* e al *Laocoonte* per Palazzo Medici, alle tombe dei due pontefici Leone X e Clemente VII nella basilica della Minerva a Roma e l'*Udienza* per Palazzo Ducale sopra ricordata. Cosimo, nel 1538, chiamerà il Bandinelli a realizzare il cenotafio del padre (dopo un primo approccio con il Tribolo) mentre lo stesso era impegnato a Roma nella realizzazione delle due tombe parietali dei papi medicei.

Nel 1540 Baccio era in grado di mostrare al duca i progetti per la tomba prendendosi l'impegno di realizzare l'opera in un paio d'anni con una statua di Giovanni delle Bande Nere e due rilievi per il basamento.

Nell'assommarsi bulimico delle commissioni ducali e nel carattere assai complicato del cavaliere si devono trovare le ragioni di un ritardo cronico nella realizzazione.

Nel 1554 Bandinelli informava Cosimo che il mausoleo era murato e quasi completato all'interno della Cappella Neroni in San Lorenzo – concessa parzialmente in uso dalla famiglia Neroni al duca – dopo molti aggiustamenti (Heikamp, 2014).

Dai documenti possiamo evincere che il Bandinelli si era prodigato in una serie di invenzioni legate a un mausoleo a pianta centrale – dove tutti i lati fossero visibili – ma che alla lunga il progetto venne a modificarsi adattandosi alle mutate e sempre diverse condizioni.

Quale fosse la collocazione del cenotafio all'interno della Cappella Neroni è assai arduo determinarlo, ma è verosimile che fosse posizionato con il lato lungo parallelo alla parete accostata alla Sagrestia Nuova, come suggeritomi da Emanuela Ferretti (Ferretti in questo pp. 45-57), essenzialmente per questioni statiche e anche per un suggestivo riferimento alla tomba di Piero e Giovanni de' Medici, capolavoro del Verrocchio, posizionata nella parte opposta del transetto della basilica.

Baccio Bandinelli realizzerà un mausoleo legato a una classicità colta, respirata nella Roma dei due cardinali e poi pontefici Giovanni e Giulio de' Medici e segnata dalla matrice raffaellesca già presente nelle sue realizzazioni degli anni Venti come l'*Orfeo* e il *Laocoonte* e nello stesso *Ercole e Caco*. A questo mondo aulico si rifarà nella scelta generale dell'impianto architettonico, nella sequenza delle modanature, nei fregi ispirati al mondo romano, nella ricchezza suntuaria delle decorazioni. I pannelli laterali furono decorati con due termini caricati da uno scudo mediceo, sul quale sono infilzate, negli angoli, due teste di leone con l'anello di diamante e piume. Nel rilievo centrale, invece, è evidente il richiamo a scene imperiali con la sottomissione dei prigionieri dove, Giovanni de' Medici seduto, esprime un gesto di clemenza nei confronti di coloro che sono inginocchiati di fronte a lui.

La statua stessa del capitano di ventura è un riferimento evidente alla romanità. Giovanni è abbigliato come un comandante romano in una posizione seduta, richiamo forse del carattere funerario dell'opera, impugnante una lancia da torneo spezzata da leggersi sia come simbolo del 'mestiere delle armi' del Medici e sia come memoria di un episodio legato alle sue gesta guerriere come quando spezzò una lancia nel tronco di uno sfortunato cavaliere spagnolo (Francini, 1996).

L'interesse per la tomba del padre pare scemare in Cosimo: la statua non finita alla morte del Bandinelli nel 1560 era all'Opera del Duomo e comunque il duca ancora non era riuscito a far rientrare le spoglie di Giovanni delle Bande Nere da Mantova dove venne sepolto alla sua morte (traslazione che avverrà solo nel 1685 grazie a Cosimo III). Si palesava, infatti, l'idea di realizzare un monumento all'esterno della basilica laurenziana già ai tempi della commissione al Bandinelli perché si riteneva poco consona e assai modesta la collocazione dentro San Lorenzo.

Nel 1620, per volontà di Cosimo II, il mausoleo venne smontato e spostato nell'angolo tra Piazza San Lorenzo e via de' Ginori, forse con l'intento di realizzare una statua stante celebrativa del condottiero a opera di Pietro Tacca, come ipotizzato da Francesco Vossilla (Vossilla, 2001, p. 254). Quella che doveva essere la tomba del fiero condottiero mediceo, almeno fino al 1850, sarà identificata da tutto il popolo come la *Base di San Lorenzo* rappresentata in un celebre quadro di Giovanni Signorini realizzato intorno agli anni Quaranta dell'Ottocento. Nel 1815 l'architetto municipale Giuseppe Del Rosso inserì, nel lato lungo senza rilievo, una vasca con una protome leonina trasformando la base in una pubblica fontana, nell'ambito di una serie di migliorie urbane volute dall'amministrazione della *mairie* francese (Cresti, Zangheri, 1978, p. 81). Finalmente nel 1850 l'ingegnere granducale Alessandro Manetti – coadiuvato dal marmista Corsi – provvide al restauro della base e della fontana nonché a unire, per la prima volta e in maniera assai maldestra, la statua di Giovanni de' Medici, prelevata dal Salone dei Cinquecento dove era stata trasferita nel 1592 in occasione del battesimo di Cosimo II, al suo basamento (Meini, 1867, pp. 189-190, p. 227).

Ancora nel 1939, venne deciso l'avvicinamento del monumento a alla scalinata della basilica di San Lorenzo per questioni legate alla viabilità e al nuovo assetto della piazza dopo le demolizioni intorno alla basilica. Lo spostamento fu, a onore del vero, assai modesto e di pochi metri. Si volle mantenere l'opera nel suo contesto generale, anche se alcuni membri della commissione d'arte municipale avevano previsto uno spostamento più radicale andando a modificare la scala della basilica per incorporarvi il monumento. Di sicuro impatto per il pubblico fu la *maquette* del monumento, realizzata in legno e in grandezza naturale, che nei giorni dei sopralluoghi vagava per Piazza San Lorenzo come testimoniano alcune immagini dell'archivio fotografico Lotti.

Come molte delle statue all'aperto nelle nostre città, dove si sono persi nel tempo il rispetto e la sacralità nei confronti dei personaggi rappresentati per arrivare a una confidenza popolare schietta e genuina, il *Giovanni delle Bande Nere* divenne, dopo l'unione con la base, un facile bersaglio di scherno, proprio per il fatto di rappresentare un indomito cavaliere seduto e con un'aria poco marziale. Da qui il celebre adagio: *Messer Giovanni delle Bande Nere, dal lungo cavalcar noiato e stanco, scese di sella e si pose a sedere*. A rincarare la dose nei confronti dell'opera incompiuta del Bandinelli arrivò da ultimo anche Curzio Malaparte che in un celebre passo di *Maledetti Toscani* del 1956 si lancia in una ironica invettiva contro il nostro, augurandosi addirittura di fargli arrivare un "par di ceffoni sul muso".

Se di mito si deve parlare forse è bene differenziare tra la mitizzazione filiale e dinastica, appannaggio della famiglia Medici impegnata a dare risalto alle virtù eroiche incarnate dal padre del fondatore di una novella dinastia principesca, e la mitizzazione popolare che, al di là del riconoscimento del valore virile del Gran Diavolo (uno dei soprannomi del Giovanni delle Bande Nere), riesce a ironizzare con delle innocenti pasquinate su un monumento che è parte integrante della storia e delle tradizioni della città di Firenze.

Bibliografia

Cresti C., Zangheri L. 1978, *Architetti e ingegneri nella Toscana dell'Ottocento*, Alinea Editrice, Firenze.

Francini C. 1996, *Restauro del monumento a Giovanni delle Bande Nere in piazza San Lorenzo*, «Quaderni di Restauro dell'Ufficio Belle Arti del Comune di Firenze», n. 1, pp. 44-48.

Francini C. 2014, *L'Udienza della Sala Grande in Palazzo Vecchio* in D. Heikamp, P. Paolozzi Strozzi (a cura di), *Baccio Bandinelli scultore e maestro 1493-1560*, Catalogo della Mostra, (Museo Nazionale del Bargello, Firenze, 9 aprile - 13 luglio 2014), Giunti Editore, Firenze-Milano, pp. 203-211.

Heikamp D. 2014, *Monumento di Giovanni delle Bande Nere*, in D. Heikamp, P. Paolozzi Strozzi (a cura di), *Baccio Bandinelli scultore e maestro 1493-1560*, Catalogo della Mostra, (Museo Nazionale del Bargello, Firenze, 9 aprile - 13 luglio 2014), Giunti Editore, Firenze-Milano, pp. 583-585, n. XII.

Meini G. 1867, *Alessandro Manetti e le sue opere per Giuseppe Meini*, Tipografia Salani, Firenze.

Vossilla F., 2001, *Giovanni, un eroe dinastico e la sua immagine*, in M. Scalini (a cura di), *Giovanni delle Bande Nere*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, pp. 230-271.

COSIMO I E SAN LORENZO. L'APPROPRIAZIONE DELLO SPAZIO SACRO FRA ARTE, ARCHITETTURA E DIRITTI DI PATRONATO

Emanuela Ferretti

Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze

Cosimo I's architectural patronage is the subject of a considerable number of general works, monographic studies. Within this broad corpus of writings, Cosimo I's commission of religious architecture seems, in more recent studies in particular, less clearly defined. Such works include the Basilica of San Lorenzo: whilst the painted decorations of the choir by Pontorno and Bronzino are among the most widely-studied issues in sixteenth century Florentine art, the contributions of Cosimo I and his sons to the San Lorenzo complex have yet to be subjected to a broad analysis, as neither the individual features nor the incomplete projects have been studied in any organic manner. The present essay aims analysis a main issue, taking up studies already published by the author: the kind of the Grand Dukes' patronage rights over the Basilica, a consequence of the desire to establish continuity from the line of Cosimo the Elder to that of Pier Francesco il Popolano, also within the San Lorenzo complex.

La storiografia riconosce in modo unanime la centralità della basilica laurenziana nella politica artistica e culturale di Cosimo I. È ben nota la serie di opere in cui si articola la committenza del secondo duca di Firenze per la chiesa di San Lorenzo: dal proseguimento dei lavori per la Sagrestia Nuova e per la Biblioteca Laurenziana, alla tomba per il padre Giovanni dalle Bande Nere; dall'impresa decorativa del coro pontormesco, agli affreschi all'inizio delle navate laterali (solo parzialmente realizzati); infine, il progetto per una nuova cappella sepolcrale per la dinastia del ramo dei *Popolani*, dietro il coro realizzata successivamente da Ferdinando I¹.

Saranno, inoltre, da valutare con attenzione anche le iniziative rimaste sulla carta, al pari delle valenze di cui viene investita la basilica laurenziana nella politica culturale di Cosimo I in generale, e nell'ambito delle riflessioni sulle tipologie architettoniche e sugli adeguamenti degli edifici chiesastici promossi dalla Controriforma, in particolare. Tale dibattito ha in Vincenzo Borghini – fra i vari incarichi anche luogotenente del duca nel Capitolo laurenziano (dal 1561) – una figura centrale (fig. 1).

Si possono individuare tre stagioni diverse nel rapporto fra i primi tre granduchi e la basilica di San Lorenzo: la prima si può far coincidere con i contrastati pontificati di Paolo III Farnese (1534-1549) e Paolo IV Carafa (1555-1559), e la seconda con il pontificato di Pio IV (1559-1565). C'è poi una terza stagione: dal conseguimento del titolo granducale di Cosimo I (1569) al principato di Ferdinando I (1587-1609). Si tratta, per questo ultimo periodo, di un torno di anni in cui non si registrano interventi significativi all'interno della chiesa, e anzi sembrano interrompersi drasticamente anche quelli



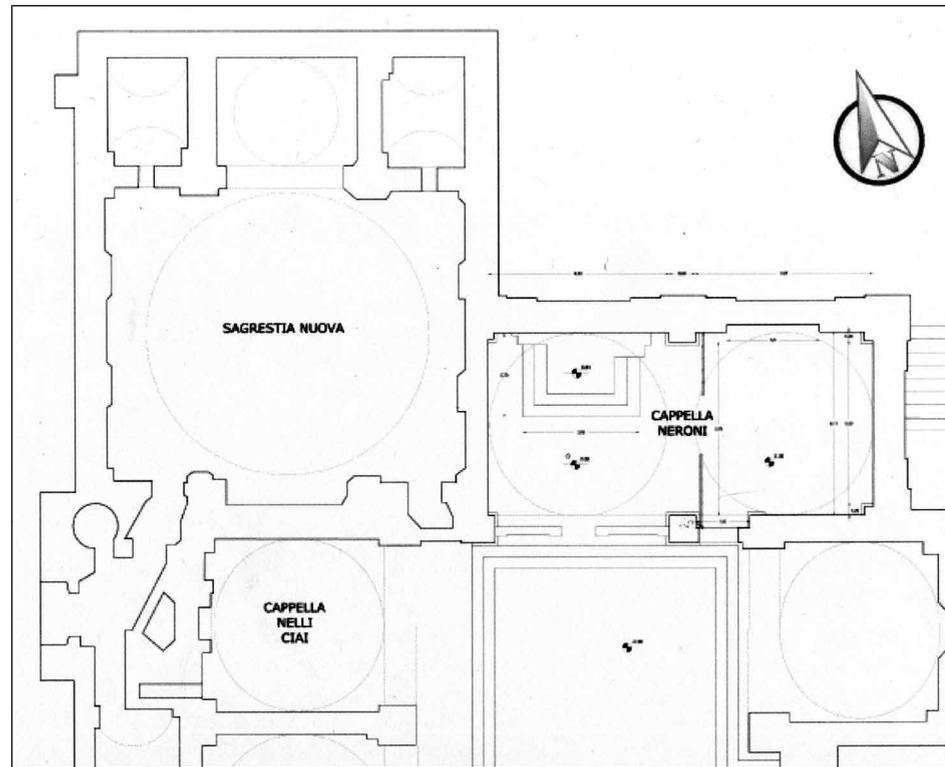
↑
Fig. 1
Ritratto di Vincenzo Borghini da
I discorsi di Vincenzo Borghini
con annotazione di Domenico
Maria Manni, Società tipografica
dei classici italiani, Milano,
1801, I.

pagina a fronte
Fig. 2
Cornelis Cort, *Albero della*
famiglia Medici, 1570.

¹ Questo saggio nasce dalla rielaborazione di studi pluriennali sul rapporto di Cosimo I e San Lorenzo, con particolare riguardo al completamento della Sagrestia Nuova. Alcuni temi a cui si fa qui riferimento, hanno trovato in questo volume nuovi approfondimenti e, in particolare, nei saggi di Monica Bietti, Silvia Catitti e Salvatore Lo Re.



Fig. 3
Pianta dell'area della Sagrestia Nuova e della Cappella Neroni.



iniziati in precedenza: l'idea portante è la conservazione dell'immagine e dell'assetto di una struttura laurenziana, ritenuta esemplare sia per la celebrazione della nuova dinastia granducale nel segno della continuità con i Medici di Cosimo *pater patriae*, sia per la rispondenza dell'edificio agli standard architettonici e tipologici promossi dalla Chiesa post-tridentina. In particolare, a questo proposito, per certi aspetti San Lorenzo anticipa le prescrizioni delle *Instructiones* borromaiche e rappresenta un modello imprescindibile per gli interventi vasariani in Santa Croce e Santa Maria Novella (Hall, 1979; Jobst, 1997b).

A posteriori, possiamo riconoscere come dato di evidenza cristallina la continuità del *modus operandi* di Cosimo I rispetto a suoi predecessori nella basilica di San Lorenzo, che la *vox populi* indicava come "la Chiesa dei Medici"². Se poi si analizzano nel dettaglio le iniziative del duca, si notano atteggiamenti che mutano nel corso del suo lungo principato, in connessione con i cambiamenti che segnano i rapporti fra il duca e la curia³. Cosimo e i suoi figli sviluppano un atteggiamento di controllo del Capitolo, con una azione serrata e stringente, di cui non si trova traccia nelle pagine celebrative ed encomiastiche di biografi o storiografi medicei, ma che emerge con chiarezza dalle delibere capitolari e dai carteggi. Per un verso Cosimo I, infatti, si comporta alla stregua del detentore di un patronato generale e integrale sulla basilica; si mostra, tuttavia, cauto e molto rispettoso nel muoversi nella rete invisibile ma solida

² Per questo aspetto, Firpo, 1994. Si noterà che la storiografia molto spesso non ha evidenziato la differenziazione fra i diritti di patronato dei due rami di casa Medici. Una eccezione significativa è rappresentata da Caglioti, 1996.

³ Da ultimo Cavarzere, 2014.

dei patronati, dei diritti benefici (nei confronti delle prerogative del ramo 'grosso' dei Medici, e Caterina Regina di Francia, *in primis*) (Ferretti, 2011; *ead.*, 2017) e più in generale nella delicata materia del diritto canonico ed ecclesiastico, alla luce anche delle riflessioni e poi dei provvedimenti del Concilio (D'Addario, 1980, p. 86).

In effetti, una situazione del tutto nuova si viene a creare con il decreto del 1532, con cui Carlo V nomina Alessandro dei Medici e i suoi successori duchi della Repubblica di Firenze (Spini, 1960): secondo questa 'formula' i Medici si trovano dunque investiti del ruolo di 'conservatori'/protettori della basilica, in forza della provvisione del 1417 (Pacciani, 1995, p. 25), con cui i priori avevano stabilito la curatela pubblica, se pur generica e non paragonabile a un giuspatronato vero e proprio, sulla chiesa. Nel *Bollario laurenziano*, fatto redigere da Cosimo III, accanto alle trascrizioni di numerose bolle papali, si trova anche la provvisione della Repubblica del 1417⁴.

Quanto questi due piani, pubblico e privato, siano intrecciati e delimitati da labili confini – che trovano però una efficace sintesi nella solida e autoritaria figura di Cosimo – lo attestano due documenti: si tratta di una richiesta intorno al 1550 del Capitolo laurenziano al camarlingo di procurarsi un dettagliato albero genealogico della famiglia Medici⁵ (fig. 2) e di una lettera di Vincenzio Borghini a Cosimo⁶, in cui si dichiara espressamente l'inesistenza di diritti di patronato su San Lorenzo nella persona del duca, databile ai primi anni Sessanta del Cinquecento:

Per le bolle che hoggi sono in quella chiesa non appare che il patronato di essa sia in V.E. I. o ne sua passati ne sia mai stato assolutamente; et se bene il Magnifico Cosimo edificò et dotò, non appare che e' si riservassi il patronato, o mossa da qualche rispetto che pure ei non ci avvertissi; et quando il patronato non è riservato anchor che vi sia la fondazione et dotazione, non penso che rimanga. Credo bene che il patronato de canonicati e cappelle della casa Medici siano con le debite riserve e ragioni. [...] Nelle bolle di Leone e di Clemente non è fatta menzione alcuna di patronato. Talché come Vostra Eccellenza può vedere il padronato della chiesa o non v'è o gli è molto dubbio et debole. Et penso che solo per virtù del padronato delle cappelle et canonicati *propri* si intervenga per la vostra Illustrissima Casa alla eletione del priore et come parrochiani principali. Onde parendo che per bene essere di quella Casa et per levare via tante confusioni quante vi sono, che con autorità apostolica si avessi a dare autorità a quelli operai o provveditori o che altro nome parrà a V.E.I. di intervenire nel governo temporale, il modo piano et senza scrupolo alcuno di coscienza par questo: Che dovendosi debitamente e per ogni ragione a V.E.I. il padronato di detta chiesa si faccia da Sua Santità chiarire e specificare et (salve le ragione de padroni particolari a quali V.E. non intende derogare)[...].

Benedetto Varchi a questo proposito aveva acutamente notato⁷:

[...] perciocché il cardinale Ippolito de' Medici e il Duca Alessandro erano naturali e non legittimi e tra quelli della casa de' Medici, che discendono da Lorenzo de' Medici fratello di Cosimo il Vecchio e figliolo di Giovanni di Bicci de Medici, de' quali è Cosimo il giovane oggi duca di Firenze, e questi che discendono da Cosimo il Vecchio, del qual ramo erano le madri loro [dei cardinali] non è parentado alcuno, perciocché sono in sesto grado con la Regina di Francia, la quale, quando andò in Francia a marito, aveva per ordine

⁴ ACSL, 3895, c. 104.

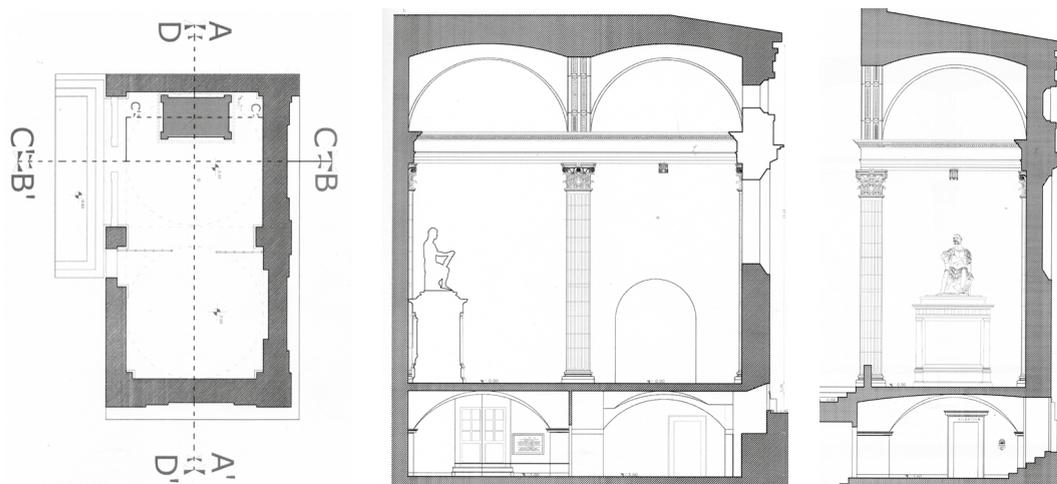
⁵ ACSL, 2500, c. 59v.

⁶ ASFi, *Miscellanea Medicea*, 348, fasc. 3.

⁷ Per le questioni patrimoniali con Margherita d'Austria e Caterina di Francia, si veda Parigino 1999 e



Fig. 4
Ipotesi ricostruttiva del
posizionamento del monumento
a Giovanni delle Bande Nere
nella Cappella Neroni in San
Lorenzo (prima ipotesi). Pianta e
sezioni A-A' e C-C'.



di papa Clemente VII, rinunciato legittimamente a tutte le ragioni ch'ella avesse o potesse mai avere in sullo Stato di Firenze, e in sulle facoltà d'ogni maniera che fossero allora o per l'addietro fossero state della casa Medici (Varchi, 1844, p. 94).

Seguiamo lo svolgersi degli eventi: nel 1538 rivestono il ruolo di operai/conservatori del Capitolo di San Lorenzo Francesco Inghirami e Ottaviano dei Medici (Drigani, 1995, III, p. 971). Queste figure, portate poi da due a quattro, erano state ripristinate già dal duca Alessandro, con compiti di controllo e revisione della contabilità del Capitolo. Alla morte di Ottaviano nel 1546, la carica viene affidata da Cosimo a Giovan Battista Ginori, altro personaggio chiave dell'alta burocrazia medicea, la cui famiglia aveva il patronato di due cappelle nella basilica⁸. Dal 1530, come cappellano e poi canonico, siede inoltre negli stalli del coro di San Lorenzo Pierfrancesco Riccio, precettore e poi primo segretario di Cosimo I (Fagnano, 1986; Cecchi, 1999).

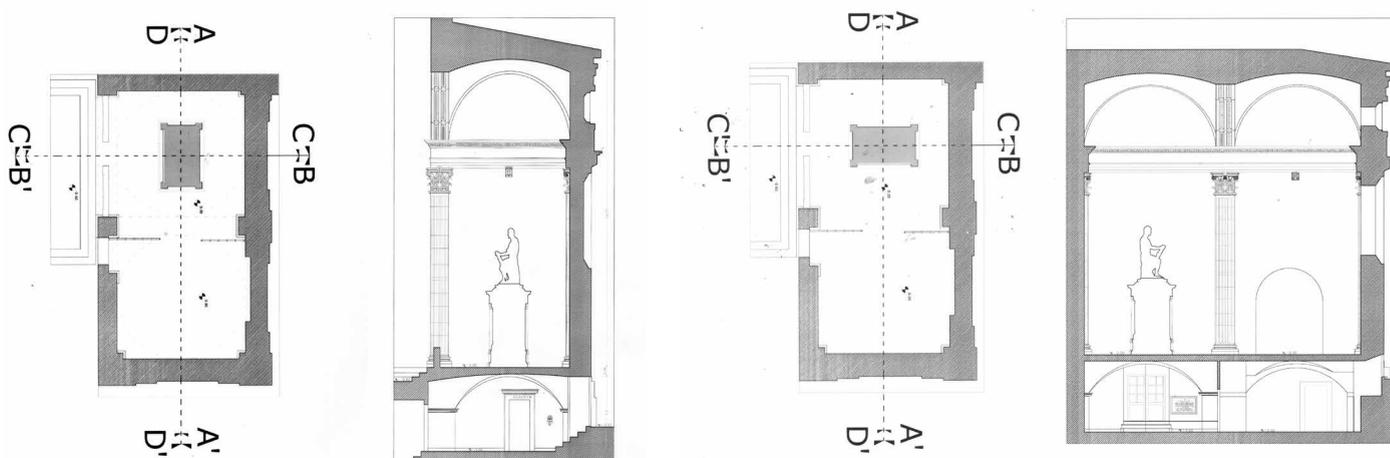
Nuove considerazioni sulla figura del prelado pratese come coordinatore delle commissioni artistiche ducali e sul suo ruolo nelle vicende degli affreschi di Pontormo nel coro sono offerte da Salvatore Lo Re in questo volume. Si può aggiungere che nel 1547, per ordine del Riccio, viene imposta ai canonici la nomina di due personaggi scelti da Cosimo “nella carica dei responsabili per servizio e ornamento della chiesa”. Il Riccio, poi, non manca di intervenire personalmente in questioni architettoniche, come il restauro della cupola della Sagrestia Vecchia⁹. Le azioni di controllo ducale non si fermano qui. Cosimo, infatti, impone al Capitolo una ulteriore forma di ravvicinata supervisione: dal 1549 l'esame periodico dei conti del Capitolo viene affidata allo Spedalingo degli Innocenti, a quella data Luca Alamanni, e dal 1552 in poi Vincenzo Borghini¹⁰. Questi provvedimenti erano stati preceduti dalla nomina, su ordine del duca, di Niccolò Tribolo come architetto della chiesa, ruolo ricoperto più tardi da Vasari, che avrà modo di definirsi colui che tiene “la protezione del Santissimo tempio di San Lorenzo”¹¹.

⁸ ACSL, 2129, c. 15r. Si veda Ginori Conti, 1940.

⁹ ACSL, 2299, c. 12v. Per il ruolo di Borghini, Gavitt, 1997, p. 237, nota 30. Per i lavori nella Sagrestia brunelleschiana, ACSL, 1495, c. 215 sn.

¹⁰ ACSL, 2299, c.n.n. [Deliberazione del capitolo], 1 febbraio 1548 sf.

¹¹ Per quanto riguarda Tribolo come architetto di San Lorenzo (dal 1542), vedi Butterfield, Elam, 1999, p. 353 n. 68; per quanto riguarda il ruolo di Vasari, vedi Frey, 1923-1930, II, pp. 459-461.



Il progetto di riforma delle costituzioni capitolari inizia dal 1547 per volontà del duca, ma si concretizzerà solo nel 1566, proprio grazie al paziente e risoluto lavoro di Vincenzo Borghini (Drigani, 1995). Emerge dunque la complessità dei rapporti fra Cosimo e i suoi figli da un lato, e il Capitolo dall'altro, che non può non essere tenuta in debito conto quando si ripercorrono gli episodi in cui si declina la committenza cosimiana e dei suoi successori a San Lorenzo.

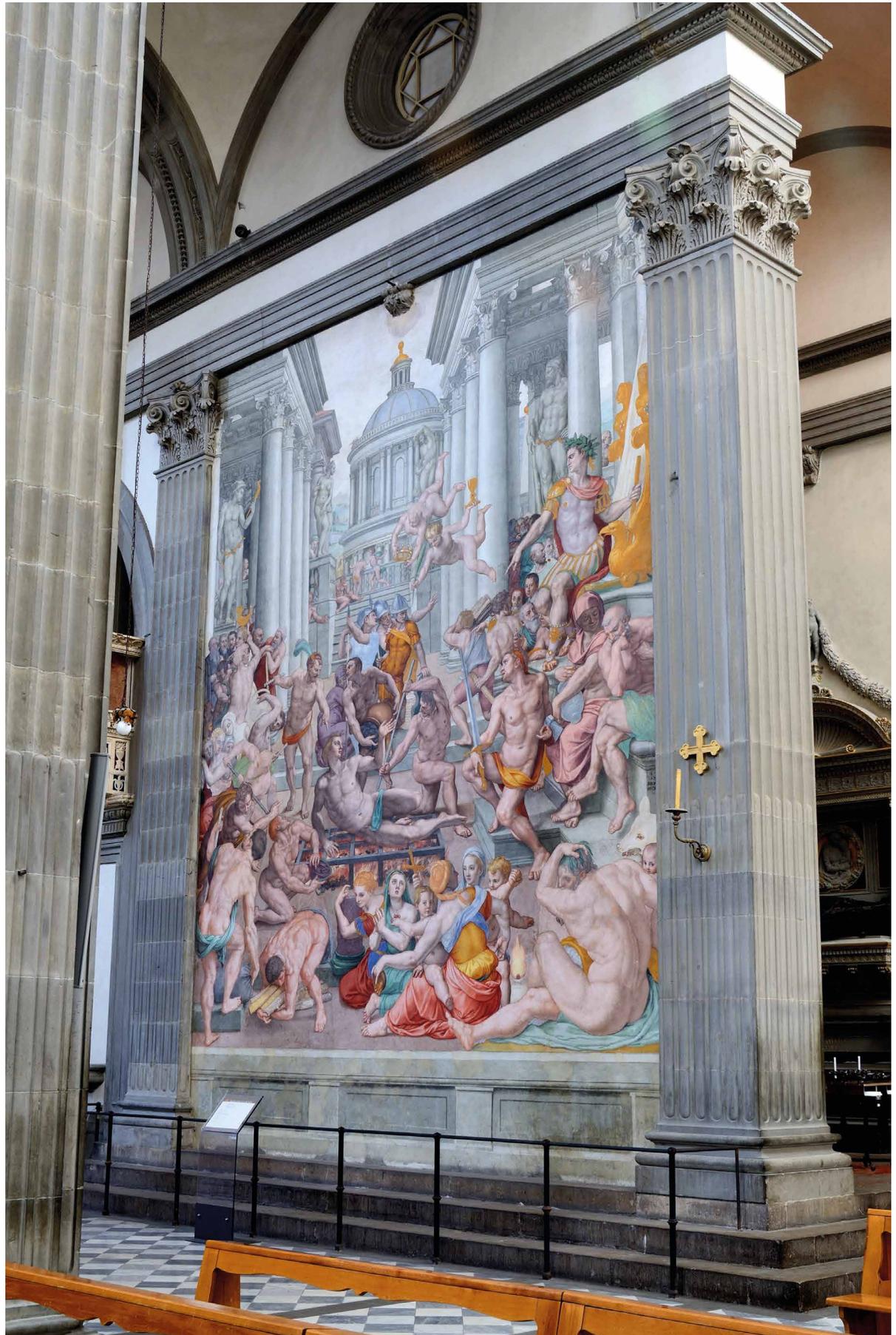
Già a partire dal mese di dicembre 1539 si hanno i primi pagamenti per i marmi destinati alla sepoltura di Giovanni dalle Bande Nere, commissione affidata inizialmente e per brevissimo tempo al Tribolo, ma subito acquisita da Bandinelli (Ferretti, 2017, p. 508). La scelta dell'ubicazione del monumento funebre del padre del duca Cosimo I cade nella cappella Neroni, vicina alla Sagrestia Nuova, e simmetrica rispetto a quella di San Cosma e Damiano. I Neroni, interpellati dal Riccio sulla possibilità di concedere la cappella (1543), si dimostrano concilianti chiedendo solo “la conservazione dell'arme loro” (Waldman, 2004, doc. 411). Vasari, descrivendo la cappella Neroni come “luogo stretto, affogato, meschino” (Vasari-Milanesi, 1878-1881, VIII, p. 168), critica aspramente la scelta che invece dimostra una particolare consapevolezza degli equilibri e della presenza medicea nell'area presbiteriale di San Lorenzo: i successori di Cosimo il Vecchio detengono il patronato su tutta l'area sotterranea del presbiterio, ad eccezione della zona sotto la cappella maggiore (o coro) di pertinenza del Capitolo; fuori terra, sono di patronato mediceo del ramo dei *cosimiadi*, sempre nel presbiterio, la Sagrestia Vecchia, la Cappella di San Cosma e Damiano, la Cappella maggiore e la Sagrestia Nuova (Pacciani 1995; Caglioti 1996; Ferretti 2017). Il monumento al padre del giovane duca Cosimo sarebbe stato comunque un cenotafio, rapsodica presenza scultorea in una chiesa dove i sepolcreti sono posti negli ambienti sotterranei, esistenti sotto l'intera superficie della basilica. Ricorda Vasari, infatti, a proposito della commissione donatelliana per i Martelli: “fece anco per la famiglia Martelli una cassa a uso di zana fatta di vimini, perché servisse per sepoltura; ma è sotto la chiesa, perché di sopra non appariscono sepolture di nessuna sorte, se non l'epitaffio di quella di Cosimo de' Medici, che non di meno ha la sua apritura di sotto come le altre” (Vasari-Milanesi, 1878-1881, II, p. 419). La stessa osservazione sarà avanzata nel XVII secolo da Del Migliore, che giustifica la mancanza di sepolture monumentali nelle cappelle come segno di rispetto per antichi decreti conciliari afferenti a chiese dedicate a santi martiri



Fig. 5
Ipotesi ricostruttive del posizionamento del monumento a Giovanni delle Bande Nere nella Cappella Neroni in San Lorenzo (prima ipotesi). Pianta e sezione trasversale C-C'.

Fig. 6
Ipotesi ricostruttive del posizionamento del monumento a Giovanni delle Bande Nere nella Cappella Neroni in San Lorenzo (prima ipotesi). Pianta e sezione trasversale A-A'.

➔
Fig. 7
Bronzino, *Martirio di San
Lorenzo*, Firenze, Basilica di San
Lorenzo.



(Del Migliore, 1642, p. 167). Il posizionamento della scultura di Bandinelli all'interno della cappella rimane un problema aperto: rivolto verso il centro del transetto e al centro della cappella o piuttosto sulla parete ovest, in modo da realizzare un monumento che facesse *pandant* da nord con quello realizzato dal Verrocchio (figg. 4-5-6)¹²? Ruschi e Caglioti hanno ipotizzato che già Lorenzo il Magnifico, nell'ambito dei precoci progetti per il completamento della basilica con la costruzione di una struttura simmetrica alla Sagrestia Vecchia, prevedesse un'altra sepoltura, simmetrica e omologa a quella verrocchiesca (Ruschi, 1993a; Caglioti, 1996). Il monumento funebre del condottiero si sarebbe trovato inoltre in stretta connessione con la Sagrestia Nuova, dove erano celebrati gli altri due 'capitani medicei', i magnifici Giuliano e Lorenzo. A sottolineare questo aspetto, Ferdinando I a lungo terrà l'investitura dei nuovi cavalieri di Santo Stefano proprio nella cappella medicea voluta da Leone X¹³.

La committenza di Cosimo nell'area presbiteriale assume un carattere di maggiore visibilità nell'impresa della decorazione del coro commissionata a Pontormo (Firpo, 1994; Cecchi, 2017). Ho già avuto modo di trattare questo aspetto in altra sede (Ferretti, 2017). È sufficiente qui ricordare che Elisabeth Pilliod ha evidenziato la presenza di pagamenti a Pontormo nei registri dei Capitani di Parte Guelfa (Pilliod, 2001, 31-32; Ferretti, 2008; *ead.*, 2017), una sorta 'ministero dei lavori pubblici' di Cosimo I. Questa importante scoperta inserisce l'artista nelle file dei 'provvisionati' del duca, al pari di altri artisti. Non è stato sottolineato tuttavia che tali pagamenti afferiscono ad una particolare sezione dei Capitani di Parte, quella detta del Castello, ovvero ad una specie di fabbrica destinata alla gestione e approvvigionamento dei cantieri pubblici. Si potrà dunque interpretare questa circostanza come una delle tante disinvolture contabili cui Cosimo I ci ha abituato, in quella tipica commistione fra casse del duca e casse dello Stato; oppure evidenziare come la commissione pontormesca, in un luogo cruciale per la vita del Capitolo e di massima visibilità, venga formalmente fatta passare alla stregua di una iniziativa pubblica, richiamandosi virtualmente alla sopra ricordata provvisione quattrocentesca che sancisce la protezione della Repubblica sulla basilica.

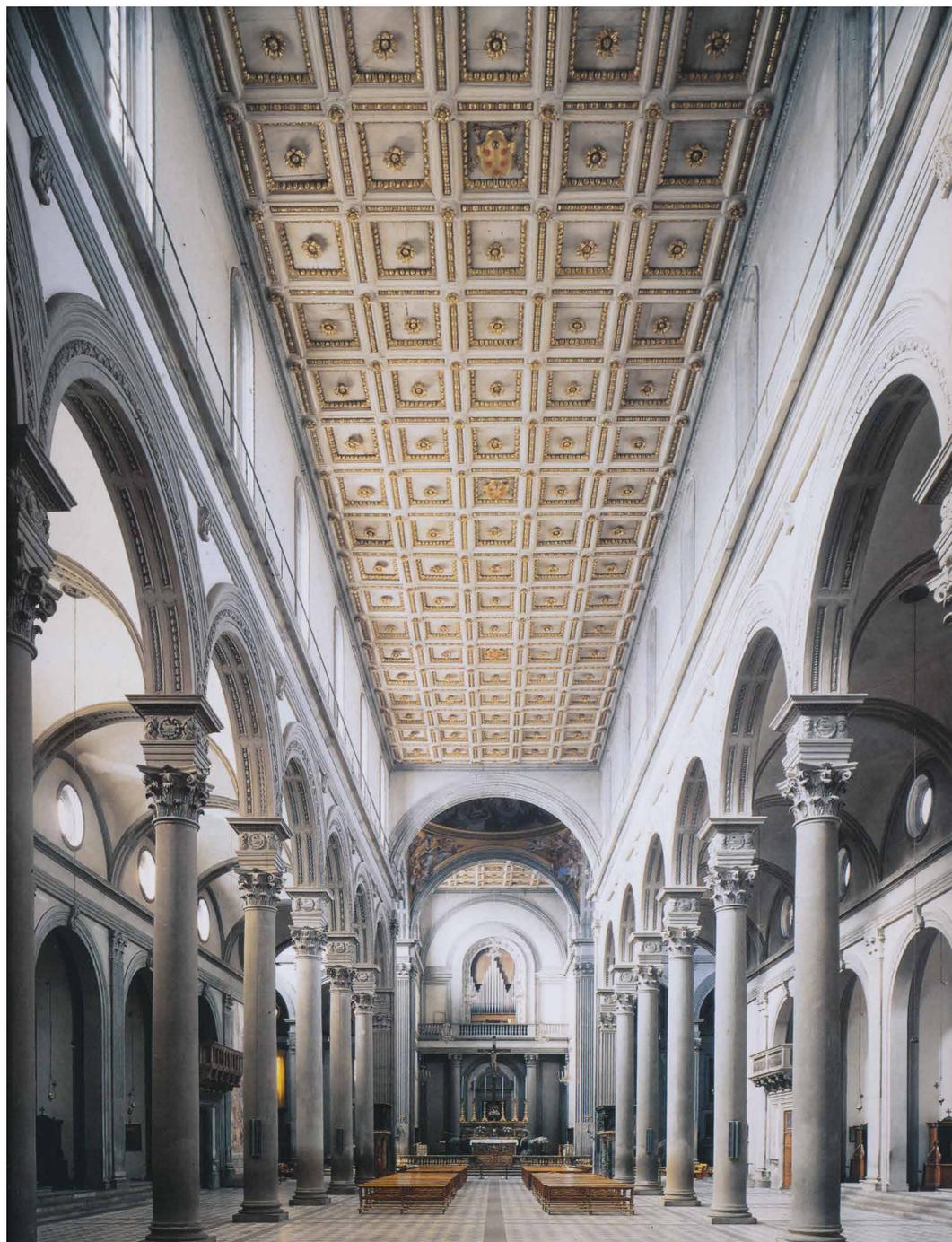
L'iniziativa cosimiana deve aver avuto un ruolo trainante nei confronti delle altre famiglie titolari di cappelle nella basilica: nel 1550 i Martelli commissionano a Vasari una nuova pala d'altare, purtroppo perduta, per la propria cappella nella navata (Davis, 1981); Cosimo Bartoli, che fa da tramite fra l'artista aretino e i Martelli, è coinvolto nella commissione. Il resoconto vasariano dell'episodio nella seconda edizione delle *Vite* contiene una interessante notazione su Brunelleschi e San Lorenzo: "mi ricordai avere inteso che Filippo di ser Brunellesco avea data quella forma a tutte le cappelle acciò in ciascuna fusse fatta non una piccola tavola ma una storia o pittura grande che empisse tutto quel vano

¹² Si presentano qui i grafici prodotti, sotto la supervisione di chi scrive, da un gruppo di studentesse (Daniela Campanelli, Daniela Chelli, Gaia Galuppi, Sara Sebastiani) dell'Università di Pisa – Facoltà di Ingegneria nell'ambito del corso di Restauro architettonico tenuto da Pietro Ruschi nell'aa. 2011-2012. La posizione più plausibile del monumento a Giovanni delle Bande nere sembra essere quella addossata al muro, perché le altre due comporterebbero una collocazione sul cervello della volta sottostante, con problemi statici rilevanti.

¹³ BNCF, *Capponi*, 261, I, c. 137v; Angeli, 1608.



Fig. 8
San Lorenzo, veduta dell'interno
verso il presbiterio.



[...]" (Vasari-Milanesi 1878-1881, VII, p. 691). Disposto "a volere seguire la volontà e l'ordine del Brunellesco", Vasari stabilisce di dipingere una tavola larga braccia dieci e alta tredici. Questa affermazione evidenzia la percezione che l'artista aretino aveva della basilica, ovvero il carattere unitario dello spazio laurenziano, con cappelle seriali da allestire in modo uniforme, secondo l'importantissima provvisione dei canonici del 1434, evidenziata da Saalman (Saalman, 1978): la basilica, con il coro dei canonici posto dietro l'altare maggiore già nella rifondazione quattrocentesca (Pacciani, 2017)

e il vasto spazio interno che si offre a prima vista nella sua totalità (fig. 5), sostanziava dunque in modo esemplare i principi alla base delle trasformazioni portate avanti, dal 1565 in poi, da Vasari e Cosimo I a Santa Maria Novella e Santa Croce, esempi nodali nel panorama italiano dell'architettura della Controriforma.

Dal 1558 al 1565 ricevono una sistemazione definitiva i due amboni di Donatello, addossati ai piloni anteriori del centro croce (Ingendaay, 1991; Saalman, 1993, pp. 167-175; Butterfield, 1994; Moreni, 1816, p. 179 n. 1) che utilizza la menzione contenuta nel *Diario* di Agostino Lapini). La storiografia ha sottolineato il valore esemplare dei pulpiti laurenziani sia per le considerazioni codificate nelle *Instructiones fabricae* borromaiche, che per la collocazione del duplice pulpito nel duomo di Milano (Stabernow, 2006, pp. 258-259). Il legame dell'arcidiocesi milanese con la basilica laurenziana è confermato anche da un rilievo nel coro ligneo raffigurante *Sant'Ambrogio che consacra una chiesa a Firenze*, ovvero la originaria basilica di San Lorenzo (Ferretti, 2017). Possiamo aggiungere che Vincenzio Borghini aveva suggerito un soggetto analogo, ma con una visibilità certamente maggiore, per l'affresco che Bronzino avrebbe dovuto dipingere in posizione speculare al martirio del santo titolare della chiesa (fig. 7), circostanza nota ma rimasta nello stretto ambito della letteratura borghiniana (Lorenzoni, 1912, pp. 124-125; Francalanci, 2002, pp. 376-379). San Lorenzo, infatti, è un tema centrale nelle riflessioni dello Spedalingo degli Innocenti, attivamente presente nella vita della basilica dal 1552 come revisore dei conti e, dal 1561, come luogotenente di Cosimo nel Capitolo. In particolare, le riflessioni di Borghini su San Lorenzo si coagulano in due momenti ben precisi: fra il 1564-1565 e alla fine degli anni Settanta. L'interesse dello storicismo antiquario di Borghini si era dunque posato su San Lorenzo nel novembre 1564, nell'ambito delle sue ricerche e riflessioni sull'origine di Firenze, sfociate nel 1566 nelle note polemiche con Girolamo Mei (Gaye, 1840, III, p. 149; Carrara, 2002, p. 29). Per controbattere alle affermazioni del Mei che volevano Firenze fondata da Desiderio re dei Longobardi, Borghini citava, fra i vari documenti, alcuni passi della vita di Sant'Ambrogio di San Paolino. L'attestazione della fondazione della chiesa di San Lorenzo da parte di Sant'Ambrogio diveniva quindi un tassello fondamentale per dimostrare – come nota Eliana Carrara – l'antichità e la continuità del sito di Firenze (Frey, 1923-1930, II, pp. 116-117). Le ricerche documentarie e materiali di Borghini lo portano successivamente ad una interessantissima ricostruzione dell'impianto urbanistico della *Florentia* romana, databile alla fine degli anni Settanta, dove l'edificio più importante è il Battistero (Carrara, Ferretti, 2021), ma la basilica ambrosiana di San Lorenzo, insieme alle altre chiese paleocristiane individuate dall'erudito (San Pier Scheraggio, Sant' Apollinare, Santa Reparata, Sant'Ambrogio, Santi Apostoli), costituiscono ulteriori punti sensibili della sua ricostruzione (Davis, 1988; Carrara, 2002, p. 26; Ferretti, 2017). Questa pianta, oltre ad avere un valore oggettivo per la storia della cultura e dell'immagine di Firenze, contribuisce a chiarire come nel discorso di Borghini sui tipi chiesastici, che caratterizza l'età post-conciliare e fiorisce all'ombra delle discussioni sul completamento del San Pietro michelangiolesco (Jobst, 1997a, pp. 243-246), confluiscono e si contaminano più tematiche: le

ricerche antiquarie sulla storia di Firenze e la convinzione che le basiliche paleocristiane siano una derivazione diretta di quelle romane (Jobst, 1997 b, p. 703). Parlando del quadriportico o comunque del loggiato delle chiese paleocristiane come spazio riservato ai catecumeni, Borghini scrive: “Di questo antico costume n’abbiamo l’esempio ma è moderno nella chiesa de Servi, simile se n’è principio in quella di Cestello ma in chiese antiche che io sappia non se ne vede segno se bene mostra et nel disegno fatto da Michelangelo per la facciata di san Lorenzo mostra che vi dovesse essere una loggia” (Borghini, 1755, p. 436). San Lorenzo, nella sua conformazione quattrocentesca, ma anche nelle trasformazioni solo progettate – come la facciata michelangiolesca – conserva dunque nella sua storia e nel suo rinnovato assetto elementi della basilica paleocristiana ed è pertanto preziosa e perfetta così come è, senza bisogno di modifiche o aggiornamenti.

Per concludere: viene da chiedersi se l’interruzione di tre importanti iniziative (gli affreschi ‘gemelli’ di Bronzino fra transetto e navata, la decorazione integrale policroma della cappella della Stufa ad opera di Macchietti nel presbiterio, e il progetto della cappella sepolcrale della nuova dinastia dove poi sarebbe sorta la Cappella dei Principi) (Ferretti, 2017) intraprese fra il 1565 e il 1568, non siano proprio legate a questa precisa idea-guida, ovvero la conservazione e valorizzazione dell’immagine della chiesa quattrocentesca che ha in sé caratteri che in altri edifici sacri, invece, devono essere ridefiniti con significativi interventi, come nel caso di Santa Croce e Santa Maria Novella. E sembra rispondere a questo indirizzo anche l’enfaticizzazione del ruolo della basilica laurenziana nel contesto politico-religioso della città, nel segno di sant’Ambrogio, messa in atto prima come uno dei nodi del rapporto Milano-Firenze (cioè fra papa Pio IV e Cosimo I), poi come partecipazione della capitale dello stato mediceo al grande recupero della lezione dei Padri della Chiesa, mediante la nuova focalizzazione (simbolica e architettonica) sulle testimonianze paleocristiane, portato avanti a Roma da Gregorio XIII e Sisto V. La configurazione dell’area presbiteriale di San Lorenzo, con l’altare maggiore come punto focale visivo e simbolico dello spazio sacro, l’esaltazione della predicazione mediante i due grandi pulpiti e la razionalità/sobrietà intrinseca della struttura della chiesa (concetti chiave delle *Instructiones* borromai-che) conferiscono alla basilica laurenziana il valore di prototipo, codificato da Cosimo I, Borghini e Vasari in una fruttuosa dialettica fra passato e presente.

Bibliografia

- Angeli I. 1608, *Sermone nel capitolo generale della Illustrissima et Sacra Religione di S. Stefano, l'anno MDCVIII fatto in Fiorenza in San Lorenzo...*, Appresso G. Fontani, Pisa.
- Belloni G., Drusi R. 2002 (a cura di), *Vincenzio Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, Catalogo della Mostra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 21 marzo-20 aprile 2002), L. S. Olschki, Firenze.
- Borghini V. 1755, *Discorsi*, II, Gaetano Viviani all'insegna di Giano, Firenze.
- Butterfield A. 1994, *Documents for the pulpits of San Lorenzo*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXXVIII, 1, pp. 147-153.
- Butterfield A., Elam C. 1999, *Desiderio's Tabernacle in S. Lorenzo*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LXIII, pp. 333-357.
- Caglioti F. 1996, *La tomba verrocchiesca dei «Cosmiadi» e la Basilica di San Lorenzo: antefatti e primi successi*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia. Quaderni», nn. 1-2, pp. 127-154.
- Carrara E. 2002, *2.4 Borghini: Memorie e notizie d'antichità diverse*, in G. Belloni, R. Drusi (a cura di), *Vincenzio Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, Catalogo della Mostra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 21 marzo-20 aprile 2002), L. S. Olschki, Firenze, pp. 25-34.
- Carrara E., Ferretti E. 2016, *Il «bellissimo Bianco» della Sacrestia Nuova: Michelangelo, Vasari, Borghini e la tradizione fiorentina come nuova identità medicea*, «Opus Incertum», n.s., II, pp. 58-73.
- Cavarzere M. 2014, *Cosimo I, pater ecclesiae, tra eresia, riforma religiosa e ragion di Stato*, «Annali di Storia di Firenze», IX, pp. 77-86.
- Cecchi A., *Il maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio e gli artisti della corte medicea*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLII, pp. 115-143.
- Cecchi A. 2017, *Pontorno e Bronzino nel coro di San Lorenzo*, in R. Gaston, L. A. Waldman (a cura di), *San Lorenzo. A Florentine Church*, Firenze, Cambridge, MA, pp. 525-532.
- Davis Ch. T. 1981, *Scheda 30b. Lettera di Cosimo Bartoli a Giorgio Vasari*, in *Giorgio Vasari: principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, Catalogo della Mostra (Arezzo 1981), FEDAM, Firenze, 1981, pp. 135-136.
- Davis Ch.T. 1988, *Topographical and Historical Propaganda in Early Florentine Chronicles and in Villani*, «Medioevo e Rinascimento», II, pp. 33-51.
- Del Migliore F. L., 1642, *Firenze nobilissima illustrata*, Stamperia della Stella, Firenze.
- Drigani A. 1995, *Le costituzioni dell'Insigne Chiesa Collegiata di San Lorenzo in Firenze 1567-1617*, in *Studi in onore di Arnaldo d'Addario*, III, Conte, Lecce, pp. 965-976.
- Ferretti E. 2008, *«Imminutus crevit»: il problema della regimazione idraulica dai documenti degli Ufficiali dei Fiumi di Firenze (1549-1574)*, in C. Travaglini (a cura di), *La città e il fiume*, Atti del Convegno (Rome, 2001), École Française de Rome, Roma, pp. 105-128.
- Ferretti E. 2011, *Vasari, Ammannati e l'eredità di Michelangelo a San Lorenzo*, in C. Acidini, G. Pirazzoli (a cura di), *Vasari e Ammannati per la città dei Medici*, Polistampa, Firenze, pp. 34-47.
- Ferretti E. 2017, *Sacred Space and Architecture in the Patronage of the first Grand Duke of Tuscany: Cosimo I, San Lorenzo and the Consolidation of the Medici dynasty*, in R. Gaston, L. A. Waldman (a cura di), *San Lorenzo. A Florentine Church*, Firenze, Cambridge, MA, pp. 504-524.

- Francalanci D. 2002, 7.3. *Borghini a Francesco I de' Medici per la Chiesa di San Lorenzo*, in G. Belloni, R. Drusi, *Vincenzo Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, Catalogo della Mostra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 21 marzo-20 aprile 2002), L. S. Olschki, Firenze, pp. 376-379.
- Fragno G. 2016, *Riccio, Pierfrancesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVII, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, Roma. <

Pilliod E. 2001, *Pontormo, Bronzino, Allori: a Genealogy of Florentine Art*, Yale University Press, New Haven [u.a.].

Gaston R., Waldman L. A. (a cura di), 2017, *San Lorenzo. A Florentine Church*, Atti del Convegno (Firenze, Villa I Tatti, 27-30 maggio 2009), Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies [Villa I Tatti Series 33], Florence-Cambridge, MA.

Spini G. 1960, *Alessandro dei Medici, Primo duca di Firenze*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, Roma, 1960. <[Stabenow J. 2006, *Il duplice pulpito di Carlo Borromeo nel Duomo di Milano: tradizione e invenzione*, in J. Stabenow \(a cura di\), *Lo spazio e il culto*, Atti del Convegno \(Firenze, 27-28 marzo 2003\), Marsilio, Venezia, pp. 258-259.](https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-de-medici-primo-duca-di-firenze_(Dizionario-Biografico)/>.</p>
</div>
<div data-bbox=)

Varchi B. 1844, *Storia fiorentina*, III, Società Editrice delle storie del Nardi e del Varchi, Firenze.

Vasari G. 1878-1881, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, I-VIII, a cura di G. Milanesi, G. Barbera Ed. Tip., Firenze.

Waldman L.A. 2004, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court: a Corpus of Early Modern Sources*, American Philosophical Society, Philadelphia, 2004.

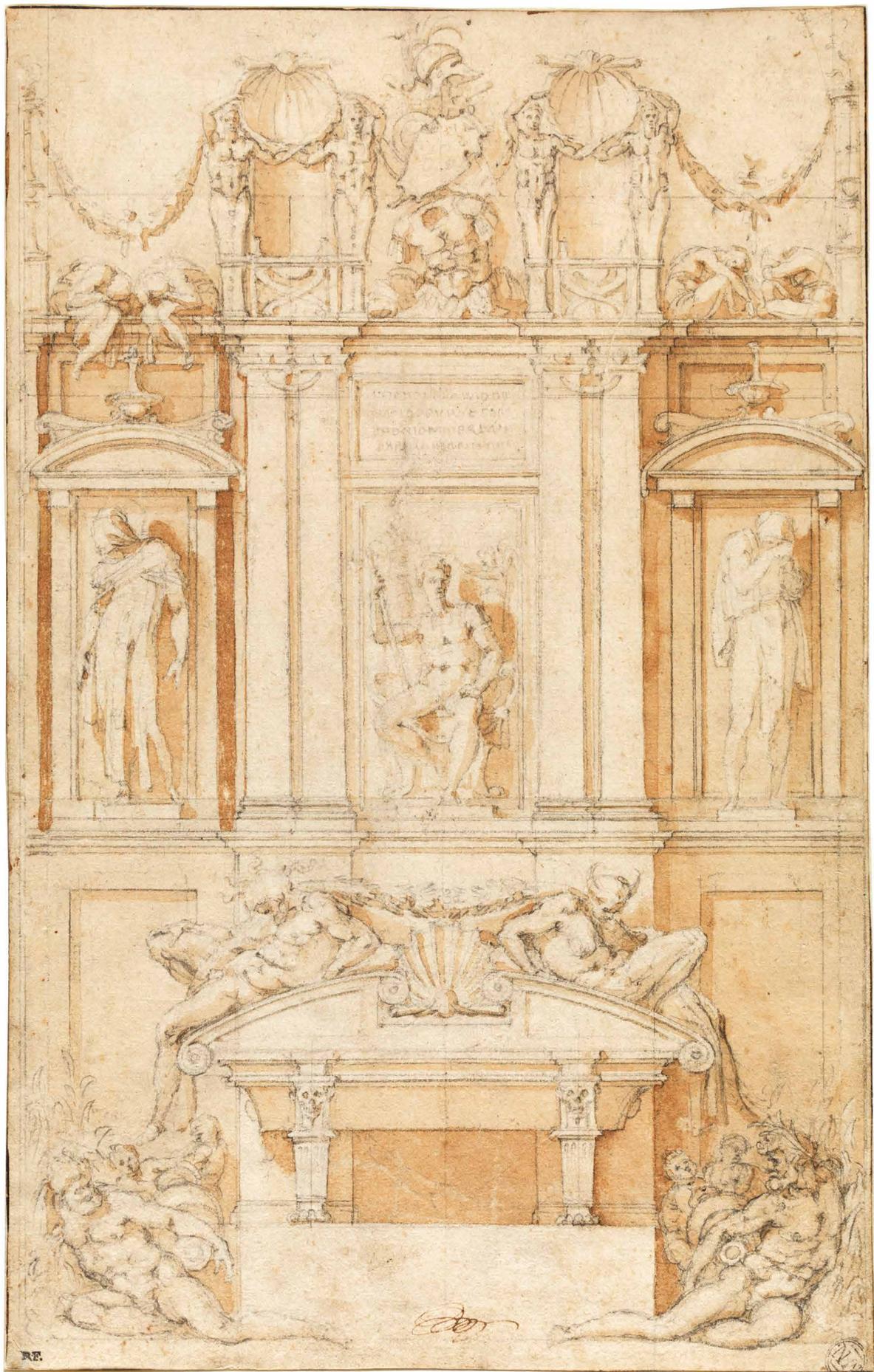
Abbreviazioni

ACSL, Archivio del Capitolo di San Lorenzo, Firenze

ASFì, Archivio di Stato di Firenze

BNCF, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

La Sagrestia Nuova



MICHELANGELO E I PROGETTI PER LE DIVINITÀ FLUVIALI: DISEGNI, MODELLI, SPAZI*

Claudia Echinger-Maurach
Università di Muenster

When Vasari started his project to complete the New Sacristy, he developed no idea how to include the sculptures of the river gods, which Michelangelo once rated so important that he wanted to execute them himself. Two models of these personifications remained in the New Sacristy. One of them is lost, the other one was given by Cosimo I to the sculptor Bartolomeo Ammannati, who presented it as a gift to the Accademia del Disegno in 1583. After its accurate restoration through the Opificio delle Pietre Dure, which Giorgio Bonsanti will explain in his contribution, the precious model is again displayed at the Accademia del Disegno. With regard to the importance of this work of Michelangelo's art, I will try to analyse the difficult genesis of the projected river gods and to propose a hypothesis of how to envisage their installation in the New Sacristy.

pagina a fronte
Fig. 1
Michelangelo, Modello per la
tomba di un Duca, prima di
Aprile 1521, pietra nera, penna,
acquerello, 321 x 204 mm, Paris,
Louvre, Inv. 838.

poi mi resterà, di cose d'importanza,
solo e' quattro fiumi (Michelangelo, 1526)

Il dono a Bartolomeo Ammannati del modello al vero del *Dio fluviale* da parte di Cosimo segna un momento molto particolare che merita ulteriori approfondimenti, a cominciare dalla sua provenienza. Resta infatti ancora da chiarire se l'opera fosse già entrata nella collezione personale del duca¹, o se invece essa giungesse direttamente dalla Sagrestia Nuova, dove Anton Francesco Doni, che lo menziona nei *Marmi* (Doni, 1552-1553, III, p. 24), poté vederlo nel 1542-1543 (Barocchi, Ristori, 1965-1983, IV, pp. 160-163) o comunque prima del 1547, anno del suo trasferimento a Venezia (Romei, 1992, p. 162)². Il dono rivela la grande stima del duca verso Ammannati che aveva studiato intensamente *maniera e concetti* di Michelangelo, come bene evidenziano il monumento a Mario Nari e la cappella Del Monte in San Pietro in Montorio a Roma (Poeschke, 1992, pp. 194-201; Echinger-Maurach, 2009, p. 142) e, nella *Fontana del Nettuno* in piazza della Signoria, arrivando a emulare il *David* nella figura marmorea del cosiddetto *Biancone*, le *Ore* nelle *Naiadi* bronzee e, forse, persino le perdute *Divinità fluviali* nei *Satiri* e nei *Fauni* anch'essi in bronzo (cfr. infra nota 8). Il passaggio del *Dio fluviale* ad Ammannati deve essere avvenuto intorno al 1565 (Acidini Luchinat 2005, p. 197, nota 67) o almeno prima del 1575-1579, momento in cui Federico Zuccari ritrasse l'interno della Sagrestia Nuova quale luogo eletto dagli artisti dell'Accademia delle Arti del Disegno senza mostrare alcun modello delle *Divinità fluviali* per terra o al di sotto dei sarcofagi (Joannides, 2003, pp. 276-278, cat. nn. 155, 156; Ferretti, 2011, p. 41). Non sappiamo se questi modelli di terra lasciarono la cappella già nel 1556-1557,

* Ringrazio di cuore Monica Bietti e Giorgio Bonsanti per avere consentito lo studio del modello del *Dio fluviale* di Michelangelo (attraverso la copia in resina realizzata in occasione del recente restauro) nella Sagrestia Nuova e Mauro Mussolin e Leonardo Pili per la correzione infaticabile della traduzione del testo.

¹ Sulla piccola copia in bronzo del *Dio Fluviale*, già nella collezione di Cosimo e oggi al Museo Nazionale del Bargello, vedi Gottschewski, 1906, pp. 43-45.

² Per l'allestimento delle sculture di Michelangelo nella Sagrestia Nuova da Tribolo nel 1546, vedi Aschoff, 1967, p. 53, p. 136.



Fig. 2
Replica del modello per un dio fluviale (OPD restauro) sotto l'Aurora
(Foto Claudia Echinger-Maurach).

Fig. 3
Francesco Salviati, *Ritratto maschile*. 1546-48 circa, olio su legno,
102 x 82,5 cm, Saint Louis, The Saint Louis Art Museum.



quando Giorgio Vasari ordinò di intonacare i muri con stucco e chiudere le finestre con infissi di vetro (Frey, 1923, I, p. 464), o piuttosto nel 1563, quando lo stesso Vasari prese la decisione di riempire i tabernacoli sopra le porte e le nicchie ai fianchi dei duchi Lorenzo e Giuliano con statue e di eseguire delle pitture sulle pareti (Frey, 1923, I, pp. 719-721; Ferretti, 2011, pp. 35-47; Carrara, Ferretti, 2016, pp. 58-73). Ma resta sorprendente il fatto che l'artista non abbia fatto alcuna menzione delle *Divinità fluviali* nelle sue missive per il completamento della Sagrestia. Sarebbe forse possibile immaginare che Giorgio Vasari e i suoi assistenti avessero agito per discrezione, astenendosi dall'eseguire sculture così importanti visto che Michelangelo aveva dichiarato di voler eseguire di sua propria mano? Questa ipotesi non appare troppo inverosimile, dal momento che la bottega di Vasari si era incaricata di dare completamente soltanto alla serie di figure stanti che sin dall'inizio Michelangelo aveva pensato di affidare ai collaboratori (Barocchi, Ristori, 1965-1983, III, pp. 227-228).

Lo stesso Ammannati non tenne per sé il *Dio fluviale*. Poco dopo la celebre lettera di scuse agli accademici datata 1582, volle regalarlo all'Accademia del Disegno (Camarella Falsitta, Falsitta, 2009, p. 201), dove oggi è stato nuovamente collocato, dopo l'egregio restauro curato dall'Opificio delle Pietre Dure e a seguito del quale è stata realizzata una copia in resina che mostra l'opera nella sua corretta posizione³. La figura non è più sdraiata, ma seduta in modo appena reclinato, con la coscia destra appoggiata a terra e il corrispondente ginocchio piegato, e quella sinistra sollevata con la parte inferiore della gamba posta all'indietro in un potente movimento. Per mantenere la posizione eretta, la parte supe-

³ Si veda il saggio di Giorgio Bonsanti in questo e, inoltre, Acidini Luchinat, 2005, pp. 192-193, p. 304, cat. 31; Acidini, Bonsanti, Sartoni 2017, *passim*. Per il recupero della superficie bianca del modello di Michelangelo, vedi Bonsanti, 2017, p. 20.

riore del corpo ruota verso la parte opposta, con la spalla sinistra che si abbassa, accompagnando la torsione (figg. 2, 7). Una posizione che si ritrova in un dettaglio sullo sfondo del *Ritratto virile con quanti* di Francesco Salviati al Saint Louis Art Museum, in cui la personificazione del fiume Arno è derivata dal *Dio fluviale* di Michelangelo, anch'esso giacente con le gambe flesse e perfino simile nel colorito (fig. 3), quadro già esplicitamente ispirato alla statua del duca Lorenzo nel gesto michelangiolesco della mano del giovane. Il confronto tra le due opere rinforza così la tesi secondo la quale il ritratto di questo ignoto giovane fiorentino fosse un membro dell'Accademia del Disegno, come già proposto da Philippe Costamagna (Monbeig Goguel, 1998, pp. 240-241, cat. n. 92).

Considerando il ruolo cruciale occupato da queste *Divinità fluviali* nel completamento della Sagrestia Nuova, le pagine seguenti saranno dedicate a come la disposizione di queste figure fosse maturata nella mente di Michelangelo e alla loro collocazione finale. Un primo indizio ce lo fornisce un disegno autografo a pietra nera, oggi a Londra (Wilde, 1953, pp. 53-56, cat. 27 recto), relativo a un monumento ducale, che mostra in basso alcune figure gigantesche che, adagiate sulla base del sarcofago e con un braccio proteso, afferrano e srotolano un cartiglio, emulando le figure dei putti del sarcofago di Giovanni di Bicci de' Medici nella Sagrestia Vecchia (Echinger-Maurach, 2019, p. 199). Nel disegno di Londra, non solo ritroviamo due corpi distesi sulle volute del coperchio del sarcofago, ma accanto a loro anche una figura seduta riempie un riquadro. Così si chiude il cerchio di personaggi, accomunati dal dolore della perdita, intorno al defunto nascosto nel sepolcro. In questo progetto rimane però del tutto irrisolta la questione del rapporto di scala, poiché la grandezza di uno dei giacenti in basso risulta quasi il doppio di una delle figure distese sopra il sarcofago.

In quest'ottica si rivela prezioso il disegno conservato a Parigi (Joannides, 2003, pp. 140-143, cat. n. 27), in quanto qui Michelangelo, per la prima volta, adegua le grandezze dei corpi e rinuncia alla figura seduta nel rilievo accanto al sarcofago, ora da lui ritenuta superflua (fig. 1). Questo foglio, verosimilmente presentato al cardinale Giulio de' Medici come *disegno di dimostrazione*, potrebbe essere definito una *poesia disegnata*, perché Michelangelo chiarisce l'iconografia in maniera a lui inusuale, come se desiderasse essere capito solo attraverso il disegno, senza un testo esplicativo (Echinger-Maurach, in stampa). Per questa ragione egli ha scelto alcuni ornamenti che si dimostrano convincenti solo nel disegno, come i grandi raggi di sole che circondano il capo del *Giorno*, la gigantesca falce di luna che si annida nei cappelli della *Notte* e, non da ultimo, il soffice canneto, nel quale avanzano le due *Divinità fluviali*, voltate indietro con sguardi penserosi, e dalle cui profondità due putti vanno a sollevare i pesanti anfore. Ritengo assai improbabile una effettiva realizzabilità di queste *Divinità fluviali* con le gambe pendenti davanti alla base del sarcofago.

Il carattere specifico di una *poesia disegnata* si palesa anche in base alla mancanza di una relazione concreta con l'architettura della parete, già in procinto di essere realizzata nella primavera 1521 (Zanchettin, 2019, pp. 93-94): il disegno nel Louvre si adegua al formato del foglio (32,1 x 20,3 cm) e non allo spazio reale del vano tra i pilastri in pietra serena (Echinger-Maurach, in stampa). In questa

conformazione le figure giacenti sul sarcofago andrebbero a misurare al massimo 160 cm (fig. 4). Tale grandezza è molto al di sotto di quella sistematicamente adottata da Michelangelo, con una lunghezza minima di 200 cm, misura ottimale per tutte le sculture della cappella medicea (Echinger-Maurach, 2019, pp. 206-209). Da ciò segue che i sarcofagi sulle loro basi non possono immaginarsi più piccoli di quanto non siano oggi, ciò che porta a escludere un eventuale spazio libero dove potere allungare gli arti delle figure.

In questo contesto si rivela istruttivo anche il confronto con altri progetti di Michelangelo relativi a simili figure distese: si ricordano per esempio le figure iniziali dei *Prigioni* al di sotto delle *Vittorie* nei disegni per il monumento di papa Giulio II custoditi a Firenze e a Berlino (Echinger-Maurach, 2009, pp. 22-25). Allo stesso modo, una concezione libera e grandiosa è evidente nel disegno della *Vittoria* con le due figure che nella scultura di Palazzo Vecchio vanno a restringersi nell'unità del blocco di marmo che le contiene così da risultare meno largo e più verticale rispetto all'ipotesi disegnata (Echinger-Maurach, 2009, p. 53 e nota 257)⁴. Dunque, non una variazione di stile, ma un adeguamento dovuto al passaggio di scala dalla carta al marmo⁵.

È proprio questo il punto assente nelle stimolanti ricostruzioni di Anny Popp (Popp, 1922, pp. 150-152), che attribuisce ad Ammannati il modello del *Dio fluviale* – a mio parere in modo del tutto infondato – e, a sostegno delle sue ricostruzioni, riporta alcuni disegni di Michelangelo, tra cui le due versioni della *Caduta di Fetonte* realizzate più tardi per Tommaso Cavalieri, oggi a Londra e a Windsor. L'autrice inserisce le *Divinità fluviali* presenti in questi disegni nelle sue ricostruzioni del monumento per il duca Lorenzo con dimensioni tali da portare le gambe di queste due figure davanti al sarcofago e i busti con le rispettive anfore davanti ai pilastri laterali, vedendosi per questo costretta a concepire sotto i sarcofagi uno zoccolo di marmo di inammissibili dimensioni (Popp 1922, pp. 41-45, pp. 144-145 e figg. 10, 13)⁶. Per la tomba del duca Giuliano – secondo Popp cronologicamente posteriore e differente nello stile – sulla base di altri disegni di Michelangelo la studiosa propose *Divinità fluviali* di misura colossale (Popp, 1922, pp. 48-56, 145-146 e figg. 11, 14). La ragione di queste forme esuberanti (specialmente per la tomba di Giuliano) si basava da parte di Popp sulla ferma convinzione che Michelangelo, come Beethoven, intendesse creare movimenti di figure in conflitto (ovvero in dissonanza) con la partitura architettonica del monumento (Popp, 1922, pp. 67-73).

Ma quale spazio aveva davvero riservato Michelangelo per le *Divinità fluviali* tra lo zoccolo alto dei sarcofagi e i pilastri in pietra serena? Lo spazio libero dello zoccolo in marmo sotto la figura del *Giorno* misura 116 cm in larghezza e 113 cm in profondità, quello al di sotto della *Notte* misura 118 x 113 cm,

⁴ La *Vittoria* è alta 261 cm, larga 87 cm, grossa 95 cm.

⁵ Le *Vittorie* sopra i vinti nei disegni avrebbero dovuto essere scolpite su blocchi monolitici di enorme larghezza, dal momento che scolpire medesime figure su più blocchi non era parte delle sue convenzioni artistiche. Uno sguardo alla doppia figura della *Vittoria* nel monumento Nari di Ammannati spiega bene la questione, chi misura già 98 cm in larghezza; cfr. Loffredo in Paolozzi Strozzi, Zikos, 2011, p. 360, cat. 3.

⁶ Anche Johannes Wilde (Wilde, 1955, p. 62) mostra una ricostruzione planimetrica del monumento per il duca Giuliano con enormi *Divinità fluviali* che sopravanzano lo zoccolo in posizione speculare.

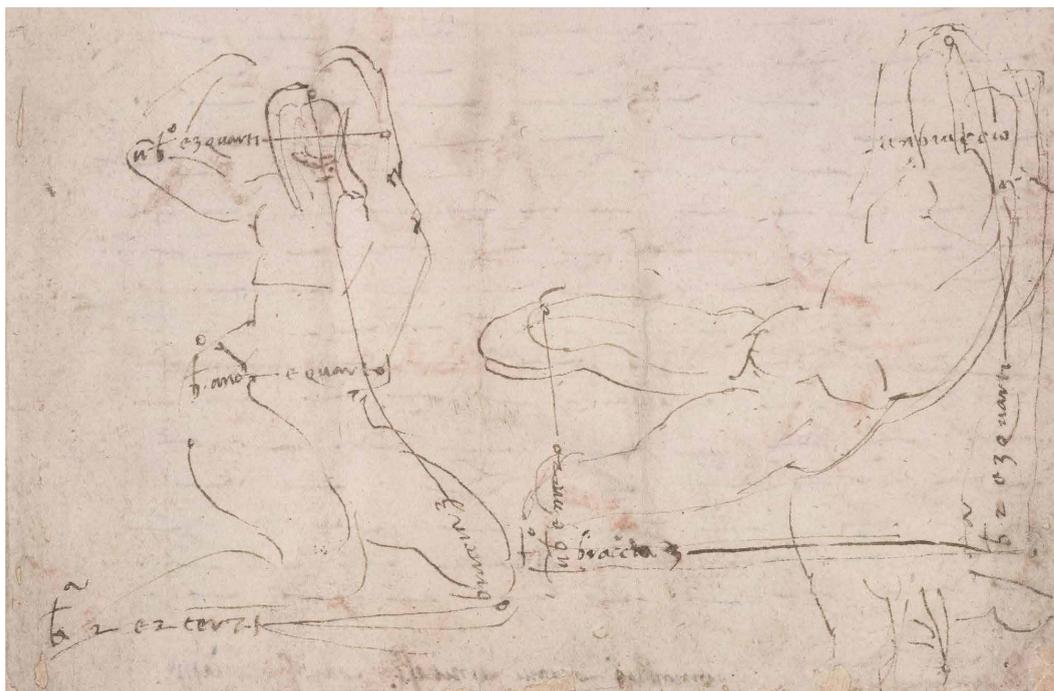


quello al di sotto dell'*Aurora* 121 x 114 cm e sotto il *Crepuscolo* 120 x 114 cm (Bietti, Gnesutta, Nova, Zanchettin, 2019, p. 248, fig. 1). Sui piani delle basi a pianta quasi quadrata previsti da Michelangelo queste grandi figure proposte nelle ricostruzioni non trovano posto in alcun modo e sono convinta che Michelangelo non volesse affatto concedere alle *Divinità fluviali* una tale supremazia. La loro conformazione, infatti, appare sensata nel contesto generale dei *disegni finiti* per Tommaso Cavalieri, ma non convince come scultura.

↑
Fig. 4
 Modello per la tomba di un
 Duca (vedi Fig. 1) inserito
 nell'alzato della Sagrestia Nuova
 (ricostruzione Claudia Echinger-
 Maurach).



Fig. 5
Michelangelo, Tre schizzi per gli dei fluviali, 1525 circa, penna, Londra, British Museum (Tolnay, Ch. de 1975-1980, II, cat. 227r).



pagina a fronte

Fig. 6
Disegno (vedi Fig. 5) di Michelangelo per un dio fluviale inserito sotto il giorno nella Sagrestia Nuova (ricostruzione Claudia Echinger-Maurach).

Di conseguenza le nostre considerazioni dovranno prendere una strada diversa e possono venire in aiuto due schizzi su un foglio autografo, oggi a Londra, relativi a progetti corrispondenti (fig. 5; Wilde, 1953, pp. 69-70, cat. n. 35). Si tratta di disegni tipici della 'bottega' di Michelangelo che riguardano i blocchi da scolpire e nei quali sono indicate anche le misure per gli scalpellini. L'ostacolo che ha finora impedito di servirsi di questi schizzi per la ricostruzione della composizione finale delle *Divinità fluviali* è stato nel fatto che, a partire da Joseph Meder, si è pensato che essi raffigurassero la stessa figura osservata da due punti diversi, viceversa si tratta di due concetti del tutto differenti⁷.

Il disegno di sinistra mostra una figura adagiata sulle gambe e vivacemente contorta in contrapposto. Nel tentativo di alzarsi, essa si volta e contemporaneamente flette le braccia all'indietro, ricoprendosi metà del viso⁸. Nei *Prigioni* dell'Accademia si osserva una simile contorsione che esprime la cattività e il suo indissolubile tormento (Echinger-Maurach, 1991, I, pp. 347-348). Nel *Martirio di San Lorenzo* di Angelo Bronzino in San Lorenzo (Cecchi, 1996, pp. 76-78) la presenza di un *Dio fluviale* che si attorciglia nel dolore del lutto accanto al santo mostra come l'artista avesse ben compreso questo medesimo concetto michelangiolesco.

A mio avviso, lo schizzo di sinistra nel foglio londinese evidenzia come Michelangelo converta in scultura una delle *Divinità fluviali* della sua *poesia disegnata* del Louvre: quelle forme allungate vengono compresse in figure inginocchiate/sedute in modo da rientrare negli spazi ai lati dei sarcofagi sotto le statue delle *Ore*. Tenendo presente che il progetto di questa scultura prevede un'altezza maggiore della

⁷ Meder, 1919, p. 366, fig. 139; Id., 1923, p. 365, fig. 139; Popp, 1922, pp. 146, 12 e fig. 11; Wilde, 1953, p. 70 (cfr. Popp, 1922, fig. 11); Dussler, 1959, pp. 98-99, cat. 154; Weinberger, 1967, I, p. 356; Hartt, 1970, p. 181, cat. 252; Tolnay, 1975-1980, II, pp. 48-49, cat. 227 recto; Wilde, 1978, p. 128 ("working drawing for the right-hand river-god on the tomb of Giuliano"); Hirst, 1988, p. 74; Joannides in Androsov, Baldini 2000, pp. 81-83, cat. n. 2; Chapman, 2005, pp. 175-176, 287, cat. 43.

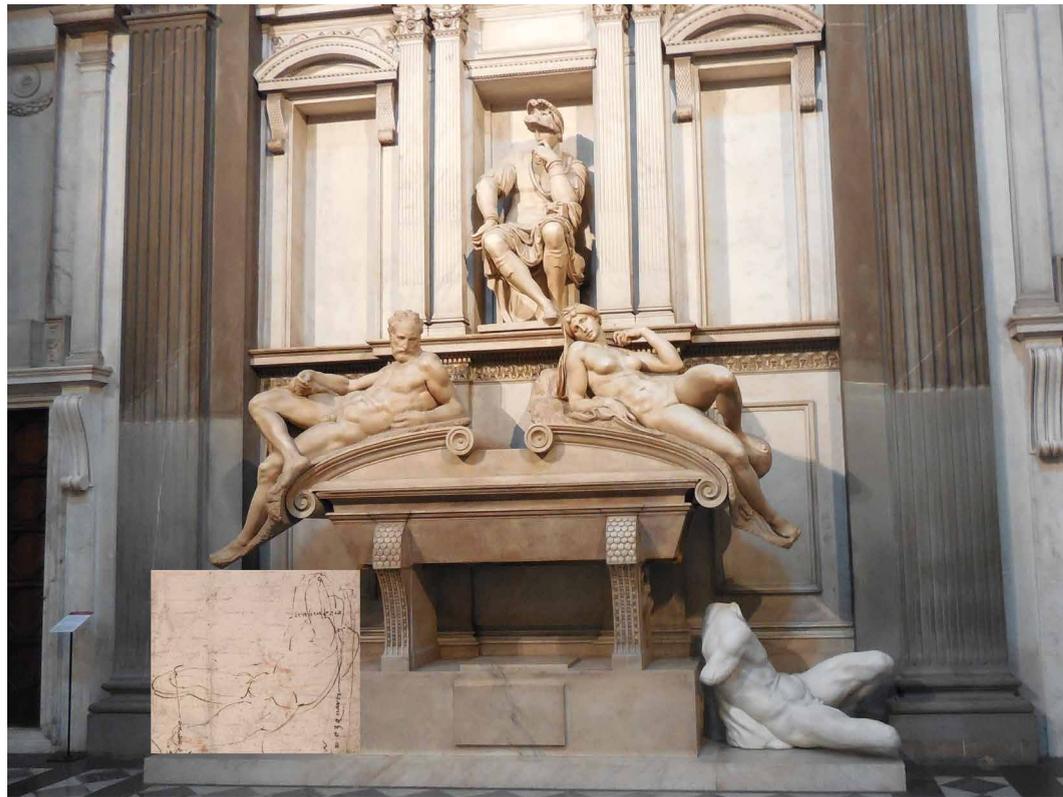
⁸ Vari satiri e fauni in bronzo della fontana del Nettuno dell'Ammanati dimostrano variazioni di questa attitudine, ma più in maniera di un atlante che come segno di lutto; cfr. Heikamp, 2011, pp. 235-255; Schmidt, 2011, p. 283.





Fig. 7

Tomba del duca Lorenzo de' Medici con la replica del modello per un dio fluviale di Michelangelo sotto l'Aurora e il disegno per un dio fluviale a Londra (vedi Fig. 5) di Michelangelo sotto il Crepuscolo (foto Monica Bietti, ricostruzione Claudia Echinger-Maurach).



larghezza, tale collocazione sarebbe stata possibile solo al di sotto della *Notte* e del *Giorno*, che non giungono così in basso perché scolpite su blocchi rettilinei e non curvi (Echinger-Maurach, 2019, p. 208). Tuttavia le misure indicate risultano problematiche: il blocco di questo *Dio fluviale* avrebbe dovuto essere largo $2 \frac{2}{3}$ braccia (157 cm circa) e alto 3 braccia (177 cm circa), dimensione indubbiamente troppo grande rispetto allo spazio disponibile in quanto, al massimo, la figura avrebbe dovuto avere le misure di 116 cm (2 braccia circa) in larghezza e 150 cm (2,5 braccia circa) in altezza. Quindi le quote indicate includono, probabilmente, una notevole eccedenza oscillante tra i 30 e i 50 cm. Come termine di paragone si ricorda la scultura della *Notte*, il cui blocco originale fu accorciato di ben 33 cm (Echinger-Maurach, 2019, pp. 204-208). Si pone, inoltre, il problema dell'orientamento delle figure, vale a dire se le ginocchia sono rivolte all'esterno del monumento o, piuttosto, verso il suo centro. Considerata la vicinanza tra questa figura disegnata nel foglio di Londra e le analoghe figure presenti nel foglio del Louvre, nelle ricostruzioni è stata data la preferenza a una posizione del blocco con le ginocchia posta all'esterno (figg. 5, 6); tuttavia la scultura sarebbe ugualmente pensabile con la posizione delle ginocchia verso l'interno e una collocazione sotto la *Notte*. Ma data l'assenza di ogni riferimento al suo *pendant*, s'ignora di conseguenza l'effetto d'insieme e risulta alquanto difficile immaginarne il posizionamento.

Nella tomba del duca Lorenzo, invece, le gambe di *Crepuscolo* e *Aurora* aderiscono strettamente al coferchio del sarcofago, arrivando più in basso rispetto a quelle di *Giorno* e *Notte* sul lato opposto (Echinger-Maurach, 2019, pp. 204-205 e *passim*). Sotto di essi avrebbe potuto trovare posto una figura non più alta di 130 cm (2,2 braccia circa). Presumibilmente Michelangelo si è adattato a questa situazione

e nello schizzo di destra nel foglio londinese ha disegnato un *Dio fluviale* secondo una posizione maggiormente distesa.

In che modo possiamo dimostrare che il portamento della figura destra nel disegno di Londra sia per un blocco differente e non il profilo laterale del blocco disegnato a sinistra? Ci viene in aiuto una fotografia di Monica Bietti che mostra una replica in resina del *Dio fluviale* inserita a destra nell'*ensemble*, mentre a sinistra è inserito lo schizzo londinese (fig. 7). L'immagine rende superflua qualsiasi obiezione. Lo schizzo appare l'esatto *pendant* al modello del *Dio fluviale* di Michelangelo. Entrambe le divinità, appoggiandosi indietro, sono sedute con la gamba flessa, mentre quella posteriore è alzata energicamente. Nel modello del *Dio fluviale* il braccio anteriore è abbassato diagonalmente, nello schizzo, invece, la figura volta indietro il viso, nascondendosi con il braccio anteriore sollevato.

Non va tralasciato il fatto che, anche in questo caso, le misure indicate sullo schizzo risultano troppo grandi rispetto allo spazio utilizzabile: infatti il blocco risulterebbe largo 3 braccia (177 cm circa) e alto 2,75 braccia (162,25 cm circa), mentre ci sono a disposizione soli 121 cm (2 braccia circa) in larghezza e 127 cm (2,1 braccia circa) in altezza. Considerato che il modello restaurato del *Dio fluviale* (2 x 1,5 x 1,5 braccia; Speranza, Mercante, 2017, p. 252) entra perfettamente nello spazio sotto l'*Aurora*, in modo simile, i blocchi ordinati avrebbero dovuto adattarsi alla dimensione dello spazio disponibile (fig. 7). Come conclusione è importante affermare che il modello del *Dio fluviale* dell'Accademia del Disegno non va immaginato né adagiato sul fianco, né con la gamba protesa in avanti, come inizialmente proposto da Johannes Wilde (Wilde, 1927, p. 143; Hartt, 1969, p. 245) che suggeriva il confronto con l'immagine di un *Dio fluviale* nel *Battesimo di Cristo* di Jacopino del Conte del 1541 nell'Oratorio di San Giovanni Decollato a Roma⁹. A loro volta, Charles de Tolnay, Ludwig Goldscheider e John Pope-Hennessy concordarono con lo studioso nel posizionare il modello a sinistra sotto il *Crepuscolo* (Tolnay, 1948, p. 147; Goldscheider, 1962, s.p., fig. 8; Pope-Hennessy, 1986, p. 443). Nel *Corpus dei disegni di Michelangelo* Tolnay (Tolnay, 1975-80, II, p. 49) rivedeva la precedente posizione, suggerendo piuttosto una collocazione sotto l'*Aurora*. Tuttavia Martin Weinberger aveva ragione nel dire che secondo questa proposta la gamba piegata del modello perderebbe ogni contatto con il piano d'appoggio (Weinberger, 1967, I, p. 353). Sulla base di osservazioni stilistiche, Alessandro Parronchi e Jeannine O'Grody hanno risposto a Weinberger, suggerendo una posizione del modello sotto la *Notte* con la gamba sdraiata davanti allo zoccolo del sarcofago (Parronchi, 1992, fig. 65; O'Grody, 1999, pp. 153-154). In chiusura ci poniamo ancora la domanda se il modello dell'Accademia sia da inserire sotto l'*Aurora* o, piuttosto, sotto il *Crepuscolo* e se le sue ginocchia siano voltate verso il pilastro in pietra serena o verso il piedestallo sotto il sarcofago. Provando a porre il modello sotto l'*Aurora* con la schiena vicino al pilastro in pietra serena, questa disposizione non convince né se osservato frontalmente, né se visto lateralmente (figg. 8, 9). Molto più convincente risulta la scelta di una collocazione alternativa, vale a

⁹ Ci si chiede se questo *Dio fluviale* di Jacopino non fosse più vicino al *Dio fluviale* disegnato da Raffaello per l'incisione di Marcantonio Raimondi del *Giudizio di Paride*; vedi Bloemacher, 2017, p. 242, fig. 187.



Fig. 8
Tomba del duca Lorenzo de' Medici con la replica del modello per un dio fluviale di Michelangelo sotto l'Aurora girato 180 gradi (Foto Monica Bietti).

Fig. 9
Replica del modello per un dio fluviale di Michelangelo sotto l'Aurora visto di schiena (Foto Claudia Echinger-Maurach).

dire sotto il *Crepuscolo* con la schiena non più appoggiata al sarcofago (fig. 10). In questo modo, se osservato frontalmente, l'aspetto appare molto bello, anche se la testa andrebbe a porsi direttamente sotto al piede del *Crepuscolo*. Lateralmente poi l'osservatore avrebbe probabilmente notato la presenza di un sostegno in basso e una schiena in posizione eccessivamente obliqua. Sotto l'*Aurora* invece queste parti sarebbero state nascoste dal piedestallo e, con vivo stupore, l'osservatore avrebbe ammirato il grandioso contrapposto del *Dio fluviale* (fig. 2). Un altro disegno del Louvre (Joannides, 2003, pp. 278-279, cat. n. 157) di mano poco esperta rappresenta il monumento del duca Lorenzo con il *Crepuscolo* a sinistra sul sarcofago, includendo due figure in basso con la schiena appoggiata allo zoccolo.

Mi permetto di concludere suggerendo un contributo per me molto rilevante. Una xilografia dimostra infatti come il modello fosse stato completato in maniera intelligente, svelando al tempo stesso come questa immagine afferrasse appieno il senso della scultura di Michelangelo. Si tratta di una xilografia più volte utilizzata da Anton Francesco Doni nelle sue opere e in particolare nell'antiporta alle *Prose antiche di Dante, Petrarca, et Boccaccio*, opera pubblicata a Firenze nel 1547 e dedicata a Eleonora da Toledo¹⁰. Xilografia che riappare nella seconda parte dei *Marmi* di Doni (Doni, 1552-1553, II, p. 1044) alla fine del *Ragionamento della poesia*, di poco successivi (fig. 11). Il *Fiume Arno* giacente nell'angolo di sinistra rappresenta la migliore contestualizzazione possibile del modello dell'Accademia, soprattutto per il braccio sospeso in maniera obliqua, il capo chinato caratterizzato da un velo di malinconia (simile alla testa del *Crepuscolo*) e l'anfora appena sfiorata con discrezione, superando persino la vivacità del bronzetto del Bargello (Cecchi 2000, pp. 88-89, cat. n. 5).

Grazie a una figura plasmata in maniera grandiosa e mossa con grande vivacità, la densità concettuale che Michelangelo pose nel suo modello per un *Dio fluviale* stabilì nuove convenzioni al soggetto, ponendosi a fianco della plasticità e dell'espressività degli antichi, e forse persino superandoli nella potenza del contrapposto e nella forza delle emozioni.

¹⁰ Per il riutilizzo della xilografia vedi Doni, 2017, I, p. 359. Alessandro Cecchi attribuisce il disegno preparatorio all'incisione pubblicato nei *Marmi* del Doni (fig. 11) a Francesco Salviati, Massimiliano Rossi a Giorgio Vasari (Cecchi, 1998, p. 72; Rossi, 2012, p. 316-317).



Bibliografia

Acidini Luchinat C. 2005, *Michelangelo scultore*, Federico Motta, Milano.

Acidini C., Bonsanti G., Sartoni E. (a cura di) 2017, *Il restauro del Dio fluviale di Michelangelo Buonarroti, dono di Bartolomeo Ammannati all'Accademia del Disegno*, Catalogo della Mostra (Firenze), Polistampa, Firenze.

Androsov S., Baldini U. (a cura di) 2000, *L'Adolescente dell'Ermitage e la Sagrestia Nuova di Michelangelo*, Catalogo della Mostra (Firenze e San Pietroburgo), Firenze, Mascietto & Musolino, Siena.

Aschoff W. 1967, *Studien zu Niccolò Tribolo*, Phil. Diss., Frankfurt a.M.

Barocchi P., Ristori R. (a cura di) 1965-1983, *Il carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di Giovanni Poggi, V, S.P.E.S., Firenze.

Bietti M., Gnesutta M., Nova A., Zanchettin V. (a cura di) 2019, *La Sagrestia Nuova: Rilievo digitale e disegno dell'architettura*, in A. Nova, V. Zanchettin (a cura di), *Michelangelo. Arte - materia - lavoro*,

Marsilio, Venezia, pp. 246-258.

Bloemacher A. 2017, *Raffael und Raimondi. Produktion und Intention der frühen Druckgraphik nach Raffael*, Deutscher Kunstverlag, Berlin, München.

Bonsanti G. 2017, *Il Dio Fluviale di Michelangelo*, in C. Acidini, G. Bonsanti, E. Sartoni (a cura di), *Il restauro del Dio fluviale di Michelangelo Buonarroti, dono di Bartolomeo Ammannati all'Accademia del Disegno*, Catalogo della Mostra, Firenze, Polistampa, Firenze, pp. 15-20.

Camarella Falsitta L., Falsitta A. 2009, *Cellini, Bandinelli, Ammannati. La Fontana del Nettuno in Piazza della Signoria a Firenze*, Skira, Milano.

Carrara E., Ferretti E. 2016, "Il bellissimo bianco" della Sagrestia nuova: Michelangelo, Vasari, Borghini e la tradizione fiorentina come nuova identità medicea, «Opus Incertum», n.s. II, pp. 58-73.

Cecchi A. 1998, *Francesco Salviati et les éditeurs II. Les livres*, in C. Monbeig Goguel (a cura di), *Francesco Salviati (1510-1563) ou la Bella Maniera*,



Fig. 10

Tomba del duca Lorenzo de' Medici con la replica del modello per un dio fluviale di Michelangelo sotto il Crepuscolo (Foto Monica Bietti, ricostruzione Claudia Echinger-Maurach).

Fig. 11

Anton Francesco Doni, *Prose antiche di Dante, Petrarca, et Boccaccio...*, Firenze 1547, antiporta xilografica.

- Catalogo della Mostra (Roma e Parigi 1998), Electa, Milano, RMN, Parigi, pp. 71-73.
- Chapman H., 2005, *Michelangelo Drawings: Closer to the Master*, The British Museum Press, Londra.
- Doni A. F. 1547, *Prose antiche di Dante, Petrarca, et Boccaccio et di molti altri nobili et virtuosi ingegni nuovamente raccolte*, Doni, Firenze.
- Doni A. F. 1552-1553, *I marmi*, Marcolini, Venezia.
- Doni A. F. 2017, *I Marmi*, edizione critica e commento a cura di Carlo Alberto Girotto e Giovanna Rizzarelli, premessa di Giovanna Rizzarelli, II, Olschki, Firenze.
- Dussler L. 1959, *Die Zeichnungen des Michelangelo*. Kritischer Katalog, Gebr. Mann, Berlin.
- Echinger-Maurach C. 1991, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, II, Olms, Hildesheim, Zürich, New York.
- Echinger-Maurach C. 2009, *Michelangelos Grabmal für Papst Julius II.*, Hirmer, München.
- Echinger-Maurach C., Gnann A., Poeschke J. (a cura di) 2013, *Michelangelo als Zeichner*, (Aktendes Internationalen Kolloquiums, Wien 2010), Rhema, Münster.
- Echinger-Maurach C. 2019, 'E si rinasce tal concetto bello': *Michelangelo e la genesi delle sculture nella Sacrestia Nuova*, in A. Nova, V. Zanchettin (a cura di), *Michelangelo. Arte, materia, lavoro*, Marsilio, Venezia, pp. 198-215.
- Echinger-Maurach C. (in stampa), *Michelangelos Präsentationszeichnungen für Julius II., Leo X. und Kardinal Giulio de' Medici: Kontinuität und Wandel ihrer Darstellungsformen*, in A. von Kienlin, G. Schulz-Lehnfeld, H. Schlimme, J. Bauch (a cura di), *Entwurf, Planung und Baupraxis im Zeitalter Michelangelos*, Imhof, Petersberg.
- Ferretti E. 2011, *Vasari, Ammannati e l'eredità di Michelangelo nei cantieri di San Lorenzo*, in C. Acidini, G. Pirazzoli (a cura di), *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, Polistampa, Firenze, pp. 35-47.
- Frey K. 1923, *Der literarische Nachlaß Giorgio Vasaris*, Müller, München.
- Goldscheider L. 1962, *A survey of Michelangelo's Models in wax and clay*, Phaidon, London.
- Gottschweski A. 1906, *Ein Original-Tonmodell Michelangelos*, in «Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst» n. 1, pp. 43-64.
- Hartt F. 1969, *Michelangelo, the Complete Sculpture*, Abrams, London.
- Hartt F. 1971, *The Drawings of Michelangelo*, Thames & Hudson, London.
- Heikamp D. 2011, *La Fontana di Nettuno. La sua storia nel contesto urbano*, in B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos (a cura di), *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, Catalogo della Mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 11 maggio - 18 settembre 2011), Giunti, Firenze, pp. 183-260.
- Hirst M. 1988, *Michelangelo and his Drawings*, Yale, New Haven, London.
- Joannides P. 2003 (avec la collaboration de Véronique Goarin et de Catherine Scheck), *Michel-Ange. Élèves et copistes* (Musée du Louvre, Musée d'Orsay, Département des Arts Graphiques, Inventaire général des dessins italiens, VI), RMN, Paris.
- Meder J. 1919, *Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung*, Wien.
- Meder J. 1923, *Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung*, Wien 2. Ed.
- Monbeig Goguel C. (a cura di) 1998, *Francesco Salviati (1510-1563) ou la Bella Maniera*, Catalogo della Mostra (Roma e Parigi), Electa, Milano, RMN, Parigi.
- Nova A., Zanchettin V. (a cura di) 2019, *Michelangelo. Arte - materia - lavoro*, Marsilio, Venezia.
- O'Grody J. A. 1999, *Un semplice modello: Michelangelo and his three-dimensional preparatory works*, Diss. Case Western Reserve University, Ann Arbor.
- Paolozzi Strozzi B., Zikos D. (a cura di) 2011,

L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolommeo Ammannati scultore, Giunti, Firenze.

Parronchi A. 1992, *Proposte di Restituzione dell'Arredo Scultoreo della Sagrestia Nuova*, in Id., *Opere Giovanili di Michelangelo*, IV: Palinodia michelangelo, Olschki, Firenze, pp. 38-65.

Pope-Hennessy J. 1986, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture. An Introduction into Italian Sculpture*, III, Phaidon, Oxford (2 voll., London 1963)

Popp A. E. 1922, *Die Medici-Kapelle Michelangelos*, O. C. Recht, München.

Romei G. 1992, *Doni, Anton Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, XXXI, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 158-167.

Rossi M. 2012, *Artisti e discorsi sull'arte dei marmi*, in G. Rizzarelli (a cura di), *I marmi di Anton Francesco Doni: la storia, i generi e le arti*, L. S. Olschki, Firenze, pp. 311-329.

Schmidt E. D. 2011, *Ammanati restituito. Giovanni Battista Foggini e il ripristino della fontana*, in B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos (a cura di), *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, Catalogo della Mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 11 maggio - 18 settembre 2011), Giunti, Firenze, pp. 277-293.

Speranza L., Mercante M. 2017, *Recenti esperienze di rilievo ed elaborazione 3D digitali nel restauro e nella fruizione dei beni culturali*, «OPD Restauro», n. 29, pp. 239-252.

Tolnay Ch. de 1975-1980, *Corpus dei Disegni di Michelangelo*, IV, Istituto Geografico De Agostini, Novara.

Tolnay Ch. de 1948, *Michelangelo*, III. *The Medici Chapel*, Princeton University Press, Princeton.

Weinberger M. 1967, *Michelangelo the Sculptor*, II, Routledge and Cogan/Columbia University, London, New York.

Wilde J. 1927, *Zur Kritik der Haarlemer Michelangelo-Zeichnungen*, «Belvedere», pp. 142-147.

Wilde J. 1953, *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Michelangelo and his Studio*, University Press, Oxford, London.

Wilde J. 1955, *Michelangelo's Design for the Medici Tombs*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», n. 18, pp. 54-66.

Wilde J. 1978, *Michelangelo. Six Lectures*, Clarendon, Oxford.

Zanchettin V. 2019, *Antico e invenzione. L'architettura della Sagrestia Nuova*, in A. Nova, V. Zanchettin (a cura di), *Michelangelo. Arte, materia, lavoro*, Marsilio, Venezia, pp. 91-111.

Abbreviazioni

OPD, Opificio delle Pietre Dure



MICHELANGELO · MODELLO PER UN DIO FLUVIALE · PROPRIETÀ DELL'ACCADEMIA DELLE ARTI DEL DISEGNO

The model of a River God by Michelangelo, property of the Accademia delle Arti del Disegno in Florence since 1583 as a gift by Bartolomeo Ammannati, was rediscovered in 1906. Executed in raw, uncooked earth, it belongs to a very limited number of surviving artefacts of this kind meant for an ephemeral function. For a long time this author had been studying the River God with the objective of a restoration, at first together with the restorer Guglielmo Galli, unfortunately deceased before his time in 1987. Recently the conditions for starting with the restoration work had proven effective, as well as the model's restitution to the Accademia from the loan to Casa Buonarroti. The restoration has recovered the original colouring made with biacca (lead white); it was performed by the restorer Rosanna Moradei, at first in the Opificio delle Pietre Dure and after her retirement thanks to funds provided by the Friends of Florence. The River God now is to be found in a newly realised exhibition room open to the public.

pagina a fronte
Fig. 1
Il Dio Fiume a fine restauro.

alla memoria di Guglielmo Galli

Poche istituzioni, io credo, possono fregiarsi del possesso di un'opera così speciale come il *Dio Fiume*¹ di Michelangelo appartenente all'Accademia delle Arti del Disegno. Non si tratta 'soltanto' dell'importanza intrinseca dell'oggetto, di fatto innegabile in considerazione del suo autore, della sua unicità nella produzione dello stesso artista, e della rarità generale di manufatti di tale natura, i modelli a grandi dimensioni². Vanno aggiunte le circostanze affascinanti dell'antica donazione all'Accademia, particolarissime sia per la personalità dell'Ammannati, il proprietario che operava un dono così generoso, che per quella di colui dal quale lo stesso in prima istanza l'aveva ricevuta in regalo, il duca Cosimo; e, non ultima, per la fortunata sopravvivenza dei documenti che su quella seconda donazione ci informano. Il primo e più significativo, pubblicato dal Cavallucci nel 1873 e riproposto dal Geisenheimer (Geisenheimer, 1906) che lo segnalò a Gottschewski, merita di essere qui riprodotto nella sua parte essenziale: "ricordo come addì 28 aprile [sc. 1583] messer Bartolomeo d'Antonio Ammannati fece chiamare messer Cristofano [dell'Altissimo] provveditore de l'Achademia e mi disse [qui Cristofa-

¹ Personalmente, preferisco questa terminologia a quella consueta di Dio Fluviale. Nel documento la figura è menzionata unicamente come "Fiume". Nelle altre lingue abbiamo Dieu Fleuve, River God, Flussgott. La figura è la personificazione di un Dio, che si manifesta come Fiume: un *Dio Fiume*, appunto. 'Fluviale', aggettivo, significherebbe cosa differente, che il Dio in un qualche modo è in relazione con un Fiume.

² Per informazioni su altri esemplari realizzati in questa tecnica cfr. Bracci, Brunori 2016. Altre ne giungeranno grazie al restauro integrale attualmente in corso della Cappella dei Pittori o di San Luca nel complesso della SS. Annunziata relativamente all'apparato delle statue nelle nicchie, i cui materiali costitutivi sono variamente descritti nella letteratura. È da avvertire che nel volume qui menzionato, mentre la didascalia della Fig. 2 (pag. 58) si riferirebbe al grande modello del Dio Fiume di Michelangelo oggetto di questo scritto, viene invece riprodotto il modellino in cera della Casa Buonarroti.

no passa in prima persona] che voleva donare un modello di terra colla cimatura di braccia 4 di mano di Michelagnolo Buonaroti a l'Academia che niene aveva donato il granduca Cosimo e questo faceva a beneficio de' giovani che volevano studiare et io l'accecai in nome di tutti et subito lo feci portare all'Academia a Cestello con 4 fachini spesi 4 giuli" (Gottschewski, 1906, pp. 83-84). Altre spese si aggiunsero quando fra 1589 e 1590 si realizzò una base di pioppo (detto "albero", così per antonomasia in Toscana) dotata di due stanghe di castagno, per appoggiarvi il pesante modello e poterlo movimentare; e quando, ancora nel 1590, un muratore si incaricò della "rassettatura" del torso, il primo restauro conosciuto della sua storia. Altri documenti utili riguardanti il *Fiume* si riferiscono ancora alla base: nel 1701 la restaurano un muratore e un magnano, quest'ultimo evidentemente incaricato di aggiungere la "cerchiatura" di ferro che sarà esplicitamente menzionata nel 1778 (Pacini, 2001, p. 246). Interessante particolarmente che allorquando il modello è citato negli inventari dell'Accademia nel 1791, viene descritto come "di stucco scuro sopra un trespolo imperniato", il che rende certi che aveva già ricevuto la facies con cui è pervenuto ai giorni nostri (Gottschewski, 1906, pag. 85) (fig. 2). E nell'economia di queste righe sarà poi sufficiente ricordare soltanto che dopo la riscoperta del 1906 nell'Accademia di Belle Arti, il Torso fu concesso in deposito alla Galleria dell'Accademia; dalla quale nel 1964 pervenne, ugualmente come deposito, alla Casa Buonarroti, quale elemento importante dell'orientamento del suo recente direttore Charles de Tolnay, inteso ad esporre nel museo unicamente opere originali. Ma si sarà compreso il valore assolutamente identitario, e pertanto non abdicabile, che quest'opera necessariamente assume per l'Accademia delle Arti del Disegno, la diretta e indiscussa erede dell'Accademia cosimiana; che vi ravvisa un simbolo irrinunciabile quant'altri mai della sua storia passata e della sua missione attuale al servizio dell'arte e della cultura.

È nella Casa Buonarroti dunque che mi avvenne di frequentare quotidianamente il *Dio Fiume*, nei cinque anni e mezzo (ottobre 1968-marzo 1974) che trascorsi come assistente di de Tolnay. Richiamo il dato biografico unicamente per confermare che già in quegli anni mi rendevo conto progressivamente delle condizioni non certo ideali nelle quali versava l'opera; sì che all'epoca, alla metà degli anni Ottanta, in cui ero divenuto responsabile dell'Ufficio Restauri della Soprintendenza per i Beni Artistici di Firenze³, promossi un'azione indirizzata ad approfondire la conoscenza anche in vista di un possibile restauro. Si era verificata una circostanza senza la quale, probabilmente, non avrei considerato di dare avvio al progetto: l'assegnazione all'Ufficio Restauri, proveniente dall'Opificio delle Pietre Dure e dietro sua richiesta, del più importante restauratore di sculture attivo a Firenze a quel

³ L'Ufficio Restauri aveva competenze di tipo contabile-amministrativo. Nei nove anni (1979-1988) della mia direzione si caratterizzò come Ufficio cui facevano capo l'inventariazione delle opere della Soprintendenza conservate nei depositi, per massima parte bisognose di restauro, e soprattutto il programma degli interventi conservativi che si compivano ogni anno, d'intesa con i funzionari responsabili. Venne creato anche un piccolo laboratorio di restauro, al cui interno furono attivi (per menzionarne soltanto due) Guglielmo Galli, restauratore di sculture, e Ezio Buzzegoli, restauratore di dipinti, con il quale realizzammo il restauro del Tondo Doni ugualmente di Michelangelo.



Fig. 2
Il *Dio Fiume* prima del restauro.

momento, il sempre compianto Guglielmo Galli⁴. Galli rappresentava la tendenza ‘moderna’ nel restauro della scultura a Firenze, distinta dall’altra identificata invece come più ‘tradizionale’ tipica dell’Opificio; osservo comunque che fu proprio la fusione fra le due a creare le condizioni per la straordinaria qualità dell’Istituto di restauro fiorentino (ma di carattere nazionale) raggiunta a partire dagli anni Ottanta nella conservazione dei grandi marmi dal Medioevo in poi. Ottenuto il consenso del soprintendente Luciano Berti e della direttrice della Casa Buonarroti, Pina Ragionieri, sulla base di una relazione preliminare datata da Galli 11 gennaio 1986 e basata sulle sue osservazioni visive, il 23 dicembre dello stesso anno il *Dio Fiume* fu trasportato nei laboratori che erano parte dell’Ufficio Restauri, ubicati nell’area del fabbricato degli Uffizi conosciuta come Vecchia Posta. Devo dire di non serbare particolare memoria di quel trasferimento, che sicuramente dovette rivestire caratteri di assoluta delicatezza a causa della fragilità della grande figura in terra cruda. Una volta raggiunto il laboratorio, essa fu sottoposta a una serie di indagini diagnostiche e scientifiche⁵ che per me al momento attuale, causa le criticità della situazione presente quanto alla possibilità di svolgere ricerche negli archivi della Soprintendenza, possono essere ricostruite soltanto ricorrendo alla bellissima relazione trasmessa alla Casa Buonarroti il 15 aprile 1987, che Galli stilò dopo il primo periodo di permanenza dell’opera alla Vecchia Posta. E qui giova avvertire subito che la scomparsa prematura di Galli avvenuta nel novembre 1987 provocò l’interruzione del progetto, che altrimenti si sarebbe quasi certamente completato con

⁴ Su Guglielmo Galli cfr. Mignani Galli 2015.

⁵ Il 10 e 11 marzo 1987 furono eseguite le indagini radiografiche in numero di 14 lastre (ad opera dell’ENEA) e quelle di carattere chimico; il laboratorio scientifico del Museo della Specola analizzò le fibre animali presenti nell’impasto, e il laboratorio scientifico dell’Opificio condusse una serie di analisi dei materiali costitutivi e dei leganti. La documentazione relativa alle indagini scientifiche è conservata nel fondo Galli presso l’Ufficio Restauri; cfr. Mignani Galli, 2015, p. 50 nota 77.

un intervento materiale di restauro. La relazione si può leggere per intero nel volume curato dalla moglie di Galli, l'architetto Daniela Mignani (Mignani Galli, 2015, pp. 99-102); e qui pertanto segnalerò soltanto i punti di maggiore interesse, corredandoli dei commenti che mi avverrà di esprimere al proposito. Già la prima relazione preliminare di Galli aveva riconosciuto la grande sensibilità del manufatto alle condizioni climatiche e ambientali, provocata dalla tecnica costruttiva in terra cruda variamente addizionata⁶, tanto che si erano “prodotti alcuni sollevamenti ed il distacco di una scagliatura superficiale del modellato in prossimità del polpaccio della gamba sinistra”. Si notavano anche “alcune fenditure che dipartono da tutte le zone [...] dove inizia lo scollamento della porzione plastica più esterna”: in effetti la tecnica costruttiva prevedeva una sovrapposizione progressiva di strati, dunque sempre sottoposti a fenomeni di distacco l'uno dall'altro a causa dell'incoerenza intrinseca del materiale. Galli notava giustamente che la figura era stata sottoposta ad una rotazione di 80/90°, e che “a seguito della mutata posizione” la figura “aveva subito la rottura di ambedue le gambe in corrispondenza al bacino”. Nella relazione dell'aprile 1987, Galli notava appropriatamente le affinità costruttive con il bozzetto (meglio, viste le dimensioni, definirlo “modello”) del Giambologna per il Ratto della Sabina nella Galleria dell'Accademia, e descriveva accuratamente le tecniche e il processo di realizzazione. Un aspetto sul quale Galli avrebbe certamente potuto correggere la valutazione che espresse a quel momento, riguarda la coloritura della figura; a suo parere si aveva a che fare con una “ammannitura bianca, coperta poi con uno strato nerastro, a imitazione del bronzo”, e, poco più avanti: con “una ammannitura di preparazione bianca [...] legata con un medium oleoso, stesa per favorire il risalto della tinteggiatura a corpo di un colore imitativo del bronzo”. In realtà, ci è chiaro oggi che la coloritura bianca (a biacca, il comunissimo bianco di piombo) non costituiva una ammannitura in preparazione di una bronzatura voluta dall'autore, quanto piuttosto la finitura originale prevista da Michelangelo, secondo diffuse consuetudini cinquecentesche, allo scopo di offrire una analogia visiva appunto con il marmo, particolarmente rivelatrice quando si eseguissero delle prove in loco per accertare quale avrebbe potuto risultare in futuro l'aspetto finale. Possiamo riferirci ai numerosi interventi di bronzatura nei quali ci si è imbattuti negli anni recenti nell'ambito delle campagne moderne di restauri eseguite a Firenze, rispondenti ad un per noi incomprensibile atteggiamento migliorativo nei confronti non soltanto di materiali ritenuti “vili” come la terracotta (figuriamoci la terra cruda!) o il legno, ma addirittura anche del marmo; il che fra la metà del Settecento e quella del secolo successivo comportò un trattamento estesissimo di interventi di tale natura sia a crocifissi lignei dotati di policromie originali in condizioni splendide e di qualità superba, sia perfino alle statue in marmo di Orsanmichele e del Campanile di Giotto⁷. Ricordiamo comunque che il documento del 1791 menzionato sopra parla di

⁶ Sulla tecnica costruttiva di figure di questo genere, v. utilmente i relativi passi dalle *Vite* di Giorgio Vasari; ad esempio riportati da Gottschewski, 1906, pp. 82-83 e ulteriormente in Avery, 2016, pp. 18-43, *passim*.

⁷ Risulterebbe certamente di notevole interesse per la storia del restauro e del “gusto” nell'arte, un censimento sulle sculture di vari materiali trattate a finto bronzo a Firenze; indicativamente menziono statue in marmo da Orsanmichele e dal Campanile di Giotto e Crocifissi lignei (Orcagna, Benedetto da Maiano, Bottega dei Sangallo).

una figura “di stucco scuro”, e vale pertanto da *ante quem* per l’applicazione della bronzatura. Galli riconobbe che nelle stuccature era stato reimpiegato del materiale tratto dal corpo originale dell’opera, secondo una prassi conosciuta. Dalle indagini radiografiche, deduceva che “la parte inferiore della figura, quella che comprende il ventre e parte del dorso, era stata riempita con cemento, così come anche la parte più larga delle gambe, alle cosce”; “I raggi hanno chiarito il motivo dell’attuale peso spropositato della scultura, che risulta essere stata riempita con un materiale radioopaco, probabilmente cemento, durante un precedente restauro”. Anche questo è un elemento che potrebbe essere corretto a seguito delle indagini condotte nell’occasione del restauro recente; si tratta comunque di un aspetto che deve essere definitivamente acclarato, in quanto la massa radioopaca in radiografia potrebbe corrispondere soltanto ai materiali stessi impiegati all’origine. Un’operazione importante che Galli meritoriamente aveva fatto eseguire consistette nell’applicazione alla figura di “un ‘comparatore millimetrico’ in grado di misurare l’ampiezza delle vibrazioni e delle oscillazioni del materiale”. Venne rilevato così che qualsiasi movimento captato dalla base, come i soli passi dei visitatori, provocava un movimento di almeno un centesimo di millimetro; anche a seguito, opinava Galli, proprio della forte inerzia del materiale di riempimento, che una volta sollecitato trasmetteva inevitabilmente oscillazioni lente a smorzarsi⁸. Galli dedicava poi analisi puntuali alla variazione intervenuta nella posizione della figura; una delle ipotesi di lavoro che avevano dato avvio al progetto di restauro consisteva proprio nella possibilità di recuperare “la posizione che dovrà essere indicata come la più vicina a quella che doveva essere in origine”⁹. In effetti, io stesso ricordo bene che l’ipotesi del recupero della posizione originale era stata sicuramente una delle motivazioni che avevano indotto a prendere in considerazione l’intervento di restauro; è da considerare comunque che anche Galli parlava di “posizione la più vicina”, conferma che in realtà mancava qualsiasi testimonianza di ogni genere che consentisse di recuperare la posizione originaria della figura con certezza e precisione, tanto che anche sotto un punto di vista teorico (oltreché derivante dalla pratica delle cose) non sarebbe probabilmente corretto procedere a un intervento che comunque non potesse affidarsi a dati oggettivi e incontrovertibili, tanto che il risultato sarebbe stato in ogni caso non più che un’approssimazione. Ma l’intera relazione di Galli, ripeto, è un testo di alta qualità, un modello del genere che si legge ancor oggi con sincero apprezzamento, e che conferma il livello culturale e professionale della persona cui lo dobbiamo, ricordata con rispetto e ammirazione da tutti coloro che hanno avuto modo di conoscerla e frequentarla. Un poco di tempo dopo la morte di Galli, intervenuta il 7 novembre 1987, il *Dio Fiume* fu restituito alla Casa Buonarroti; anche a seguito del mio commiato dalla Soprintendenza fiorentina per assumere la direzione dell’Opificio (marzo 1988). L’attenzione nei confronti dell’opera rimaneva vigile, ma

⁸ È qui il luogo di avvertire che nella Sala espositiva attuale presso l’AADFI la base del *Dio Fiume* è stata dotata di speciali smorzatori antisismici, che avranno ovviamente effetti utili anche quanto all’isolamento della figura.

⁹ In occasione del recente restauro, per iniziativa della restauratrice Moradei è stata realizzata una copia in resina facilmente mobile, finalizzata a tentare proposte di individuazione della postura originale.

per procedere ad un intervento effettivo sul suo corpo materiale sarebbe stato necessario che maturassero anche circostanze contingenti e attendere un quarto di secolo. Era sufficientemente evidente per di più che la straordinaria delicatezza del manufatto non consentiva ripetute movimentazioni; tenuto conto oltretutto della sua collocazione al primo piano della Casa Buonarroti, tanto che molto ragionevolmente la direttrice Pina Ragionieri evitò anche spostamenti interni al Museo. Inoltre, l'angustia delle scale dell'edificio buonarrotiano ha sempre fatto sì che una cassa contenente il *Dio Fiume* dovesse uscire, o entrare, utilizzando le finestre e non le scale. L'Accademia delle Arti del Disegno pertanto non poteva proprio autorizzare prestiti a mostre, indipendentemente dalla loro ubicazione. Col tempo, si verificarono però circostanze tali da invitare a riprendere le antiche ipotesi conservative e immaginare, questa volta, di portarle a compimento. Il 6 dicembre 2016 pervenne all'Accademia delle Arti del Disegno la richiesta ufficiale di prestito alla mostra "I Medici e le Arti a Firenze nel secondo Cinquecento", che si sarebbe tenuta a Palazzo Strozzi dal 22 settembre 2017 al 21 gennaio 2018; ma l'Accademia, a conoscenza della futura richiesta ufficiale, aveva già messo a punto in precedenza un proprio progetto. Anche a seguito della mia recente nomina a segretario generale dell'Accademia stessa, avevo elaborato un'operazione in tre fasi che prevedeva il restauro del *Dio Fiume*, la sua esposizione alla mostra in questione, e la successiva ricollocazione non più in Casa Buonarroti, ma all'interno dell'ente che ne era proprietario (fin dal 1584!), l'Accademia appunto. Non è qui la sede per soffermarsi sulle varie fasi di questa operazione, non tutte semplici, come si immaginerà, ma che non avrebbe senso dettagliare qui, perché agli effetti attuali conta il risultato: che al termine della mostra, a fine gennaio 2018 il *Dio Fiume* fu effettivamente condotto nella sede dell'Accademia. La statua rimase all'interno della sua cassa di movimentazione fintantoché, a seguito di una campagna mirata di *fund raising* nella quale risultò decisiva l'azione della presidente Cristina Acidini, fu possibile dare avvio alla realizzazione e conclusione del progetto architettonico di allestimento di una nuova sala espositiva nella sede dell'Accademia in via Orsanmichele. Il progetto in questione è dovuto agli architetti David Palterer e Norberto Medardi, che in qualità di professori dell'Accademia hanno offerto spontaneamente la loro opera. Al termine dei lavori, le criticità procurate dalla pandemia hanno purtroppo impedito una rapida apertura al pubblico, come era nelle previsioni; e al momento in cui redigo queste note, possiamo soltanto confermare che sicuramente il Torso michelangiolesco sarà accessibile al pubblico relativamente a breve termine, secondo le modalità particolari che saranno dettate dal momento. Nella stessa sala, sono esposte altre due opere di proprietà dell'Accademia, di epoca rinascimentale e dovute ad artisti che furono in relazione con Michelangelo: lo straordinario *Crocifisso* ligneo di Bottega dei Sangallo la cui ultima ubicazione (dal 1849) era nell'anticamera della Cappella dei Pittori (o di San Luca) nel chiostro della SS. Annunziata, e la lunetta dipinta da Francesco Granacci raffigurante l'*Adorazione dei Pastori* che già si trovava nella sede di via Orsanmichele; restaurati il primo con un finanziamento dei *Friends of Florence* (in quanto vincitore del bando nell'ambito del Salone del restauro di Firenze nel 2014, progetto presentato dalla restauratrice Francesca Spagnoli), e la seconda con finanziamento



Fig. 3
Il *Dio Fiume* durante le
operazioni di pulitura.

all'interno del programma 'Restituzioni' di Intesa Sanpaolo nell'edizione del 2016, restauro eseguito da Rossella Lari. Vengono dunque esposte soltanto tre opere (almeno allo stato attuale¹⁰), tutte di pieno Rinascimento, restaurate recentemente, di qualità altissima; a comporre un insieme che si è voluto mantenere della massima sobrietà, lasciando che le opere parlino da sole, in un ambiente giocato sui toni del grigio, severo ma non intimidente.

Quanto al restauro del *Dio Fiume*, comunque assolutamente funzionale all'esposizione alla Mostra di Palazzo Strozzi (alla quale, in mancanza di una preventiva opera di conservazione, non avrebbe potuto essere prestato¹¹), è stato materialmente eseguito dalla restauratrice fiorentina Rosanna Moradei, ed è gratificante ch'ella si fosse a suo tempo formata all'insegnamento proprio di Guglielmo Galli. In una prima fase, fintanto che la signora Moradei apparteneva ancora agli organici dell'Opificio delle Pietre Dure, il restauro è stato condotto quale intervento diretto dell'Opificio, grazie alla disponibilità del soprintendente Marco Ciatti e della responsabile di settore Laura Speranza. Dopo il suo pensionamento al 30 agosto 2015, la restauratrice ha potuto proseguire il restauro fino al completamento grazie a un finanziamento della benemerita Associazione dei *Friends of Florence*, per cui siamo debitori alla presidente Simonetta Brandolini d'Adda. Un'illustrazione sommaria dell'intervento è stata pubblicata dalla signora Moradei in un fascicolo edito in occasione del ritorno del *Dio Fiume* all'Accademia del-

¹⁰ È nei progetti di AADFI il recupero di un rilievo in marmo di Agostino di Duccio, sua proprietà storica e già nell'anticamera della Cappella di San Luca, il cui deposito presso il Museo del Bargello, del resto mai autorizzato dall'Accademia, era stato sempre definito come temporaneo e revocabile.

¹¹ Rivolgo un sincero ringraziamento ad Arturo Galansino, direttore della Fondazione Palazzo Strozzi, per il suo sostegno variamente dimostrato nell'occasione.



le Arti del Disegno (Acidini, Bonsanti, et al., 2017) e del resoconto del restauro, presentato da me in un'occasione pubblica tenuta nel Refettorio di Santa Croce grazie alla disponibilità della presidente dell'Opera di Santa Croce, Irene Sanesi. È in previsione una pubblicazione assai più completa dell'intervento, all'interno di una collana editoriale in cui l'Opificio rende noti i propri restauri di maggiore rilievo, cui si auspica di poter attendere in tempi non troppo dilatati; in quell'occasione sarà possibile presentare i dati delle analisi scientifiche eseguite all'interno e a cura dell'Opificio¹², e rendere conto più estesamente delle scelte a carattere teorico e tecnico compiute nel corso del restauro, che qui comunque si illustrano sinteticamente.

Ed è da avvertire in primo luogo che l'intervento che avevo così a lungo meditato presentava caratteristiche di singolarità (indipendentemente dall'importanza dell'autore) che pretendevano attenzioni non scontate. La tecnica originaria e i materiali impiegati al fine di realizzare un manufatto effimero, come di regola i modelli del genere; dunque, la delicatezza estrema della terra non sottoposta a cottura, addizionata di materiali aggreganti (fibre vegetali e animali) intorno a un nucleo interno di appoggio. Le manomissioni subite nel passato, con pesanti conseguenze sia strutturali che visive che avevano portato, le prime, a uno stravolgimento dell'inclinazione sia verticalmente (la figura era sicuramente più seduta di come è oggi, secondo le testimonianze visive antiche) che orizzontalmente (era più appoggiata su un fianco). Questi mutamenti di inclinazione, come già avvertito da Galli, erano certamente origine delle fratture all'attaccatura delle cosce cui avevano trasferito un peso non previsto e non sostenibile da materiali deboli, poi risarcite con stuccature pesantemente invasive; e degli assurdi ferri di sostegno conficcati così madornalmente nel corpo dell'opera¹³. Visivamente, la bronzatura applicata all'originale coloritura a biacca, oltre a comportare un'ovvia incongruità estetica e un elemento di confusione storiografica, risultava un fattore di complicazione per la tenuta materiale della *facies* esterna del manufatto. La sua rimozione rispondeva a un'evidente necessità di restituzione di originalità, intesa naturalmente non come un'impossibile ritorno al momento della prima realizzazione del manufatto, ma come recupero migliore possibile delle sue condizioni attuali, scevre di aggiunte "deturpanti o incongrue", per utilizzare la terminologia brandiana. La scelta se tentare o meno la rimozione dei ferri ha presentato criticità di più difficile risoluzione, ed è giunta, per quanto mi riguarda, come conclusione di una meditazione protratta per mezzo secolo. La decisione di lasciarli così come la figura si era riproposta alla riscoperta nel 1906 è dipesa da due fattori, il primo dei quali comunque

pagina a fronte

Fig. 4

Il Dio Fiume a fine delle operazioni di pulitura.

Fig. 5

Il Dio Fiume a fine delle operazioni di pulitura.

¹² "Dal gennaio 2014 sono state eseguite indagini diagnostiche della superficie tramite micro prelievi che sono stati sottoposti alle seguenti tecniche di indagine: osservazione allo stereo microscopio, spettrofotometria FT-IR, indagini al microscopio ottico, indagini al microscopio elettronico a scansione, indagine gas massa della materia per l'individuazione del legante introdotto nell'impasto, indagine mineralogica della terra dell'impasto, indagini RX per la visione dell'armatura metallica interna e visione dell'interno del torace dell'opera attraverso una sottile sonda endoscopica. Inoltre sono stati testati i prodotti che saranno utilizzati per il consolidamento materico e l'adesione delle parti in fase di distacco" (dalla relazione preliminare della sig.ra Moradei, conservata presso l'archivio AADFI).

¹³ Si veda anche il grande modello del Giambologna di cui qui a n. 1. Sarebbe importante poter compiere uno studio comparato fra le due opere, ripercorrendo i documenti storici e confrontando i dati dei rispettivi restauri.



Fig. 6
Il *Dio Fiume* a fine restauro.



decisivo anche da solo: i rischi esagerati che si sarebbero corsi di non riuscire a minimizzare, fino ad escluderli totalmente, dei danni meccanici provocati dall'incoerenza strutturale del materiale di confezione. Non potevamo avere la certezza totale di evitare qualsiasi ancorché minima perdita dovuta allo sgretolamento del composto di argilla e fibre. In altre parole, i rischi sarebbero stati sicuramente prevalenti sui vantaggi ottenuti. È poi da considerare che (e questo è l'argomento teorico) in ogni caso la restituzione dell'assetto originale sarebbe stata unicamente ipotetica, a parte la sua difficoltà oggettiva di realizzazione (l'estrazione dei perni avrebbe sicuramente comportato la necessità di ristudiare un sistema affidabile di appoggi, cosa comunque complessa). Non esistono difatti, come si può immaginare, testimonianze documentarie precise sulle inclinazioni verticali e orizzontali volute da Michelangelo all'origine, tali da costituirsi come indicazioni di progetto cui uniformarsi; così che ogni scelta moderna in tale senso sarebbe stata inevitabilmente arbitraria, e dunque da escludere senza esitazioni. Altrettanto convinta d'altronde si presentava l'opzione di rimuovere la bronzatura. Sulla sua natura spuria non potevano esistere dubbi, anche per le testimonianze coeve e antiche di ogni genere, documentali e visive. Quell'operazione, come si è già accennato, si collocava all'interno di un momento di gusto protratto probabilmente per circa tre quarti di secolo (del tutto indicativamente, 1775-1850) che interessò ampiamente opere in marmo, legno, terracotta. I restauri degli ultimi decenni hanno recuperato nella massima parte dei casi condizioni perfettamente conservate delle policromie originali, tanto da confermare che all'origine del fenomeno, per noi oggi difficilmente comprensibile, non stavano in alcun modo preoccupazioni di carattere conservativo. Nella fattispecie, gli interrogativi sussistevano, tenuto conto che il *Dio Fiume* non era all'origine un'opera 'finita', ma uno stato transeunte all'interno di un progetto finalizzato a realizzazioni in marmo. D'altronde si considerava che la biacca, sostanza



oleosa di facile diffusione, avrebbe probabilmente a suo tempo saturato a sufficienza le porosità del materiale tanto da penetrarvi considerevolmente; anche se la realizzazione a strati soprammessi della figura dettava comunque precauzioni e attenzioni particolarmente avvertite al momento di procedere con la rimozione della bronzatura.

Le informazioni sulle operazioni di restauro sono riassunte efficacemente nel testo di Rosanna Moradei pubblicato nel fascicolo edito a cura dell'Accademia delle Arti del Disegno cui già si è fatto cenno; ma, ripeto, si confida in un volume futuro contenente tutti i dati relativi alle operazioni di studio e di diagnosi, con le analisi fisiche e chimiche compiute e le indicazioni più dettagliate delle fasi dell'intervento materiale di restauro. Occorrerà altresì tentare di ricostruire per quanto possibile la storia materiale dell'opera, cercando di precisare meglio, per quanto si riuscirà, l'epoca e le caratteristiche degli interventi di restauro eseguiti durante il suo percorso di vita. Riassumo qui soltanto che alle analisi auspiccate a suo tempo da Galli si è potuto in effetti aggiungere quella indagine endoscopica che ha offerto un'inedita introspezione nelle parti cave all'interno della figura. Le prime operazioni hanno previsto un trattamento anossico protratto per circa un mese, per evitare rischi di organismi infestanti del legno e delle fibre vegetali, e una rimozione delle polveri superficiali tramite microaspirazione. L'eliminazione della bronzatura (fig. 3) è stata preceduta dalle indispensabili operazioni di consolidamento di un materiale che si presentava "disgregato e fragile" (Moradei, relazione di restauro), con l'utilizzo di un silicato di etile a base alcolica. La restauratrice ha utilizzato un solvent-gel specifico applicato a pennello su piccole porzioni di carta giapponese, seguite da applicazioni di solvente disperso in un tampone: in questi casi è essenziale evitare nel modo più assoluto di disperdere nel corpo del manufatto i materiali di cui si desidera la rimozione, richiamandoli invece verso la superficie esterna in forma gelificata. Al termine di queste operazioni, l'ampia sussistenza del trattamento originale a biacca (fig. 4, 5) ha confortato le aspettative maturate all'inizio, affidate alla consapevolezza che la bronzatura del *Dio Fiume* non era un caso isolato (e quindi si conoscevano i risultati delle altre rimozioni



Fig. 7
Il *Dio Fiume* prima del restauro.

Fig. 8
Il *Dio Fiume* a fine restauro.

già effettuate) e confermata in seguito dei saggi progressivamente eseguiti nelle operazioni di restauro. Tipicamente, questi interventi si completano del restauro pittorico¹⁴, che in questo caso occorre studiare con particolare attenzione per schivare assolutamente il rischio di trasmettere un'immagine delle superfici non rispondente né all'identità materiale originale né al risultato del suo percorso storico. Era essenziale operare con discrezione totale, evitare qualsiasi sospetto di patinatura e non interferire assolutamente con la qualità scabra e granulosa della superficie (fig. 1, 6). Dopo la realizzazione di una serie di interventi mirati a riempire le lacune tridimensionali con una sostanza acrilica al fine di minimizzarne l'impatto, e a trattare le stuccature già esistenti senza rimuoverle ma utilizzandole come base per il ritocco, è stato eseguito un trattamento di selezione cromatica ad acquerello; nel caso, sicuramente ha offerto indicazioni utili il confronto con i criteri di restauro pittorico di superfici porose paragonabili, come quelle dei dipinti murali. La lacuna estesa e profonda (tanto da mostrare una rete metallica utilizzata in epoca imprecisata come rinforzo strutturale) sulla spalla sinistra (fig. 7) ha richiesto un trattamento più consistente, e sono state applicate terre analoghe strutturalmente e visivamente a quelle dell'origine (fig. 8). È da aggiungere infine che è stata integralmente conservata la base (a mio parere settecentesca) sopra la quale il *Dio Fiume* si trovava al momento della riscoperta, anche se ho preferito farvi aggiungere ad ogni buon conto dei rinforzi interni; una illustrazione più puntuale dell'allestimento della Sala espositiva, con la moderna base in vetro che congloba quella lignea preesistente, appartiene ad occasione diversa da questa. Il Torso si presenta oggi così visibilmente con l'intera gravità dei secoli trascorsi, trasmettendo la precisa nozione del suo materiale costitutivo originale, effimero e funzionale a fasi nella realizzazione di un manufatto che di norma rimangono nascoste; senza che l'intervento attuale ne abbia alterato l'aspetto rendendolo apparentemente più gradevole. L'antico progetto cosimiano di creazione di un'Accademia delle Arti trova oggi così, in quell'Accademia fiorentina delle Arti del Disegno che è erede e interprete moderna della volontà medicea, uno straordinario elemento identitario della sua storia secolare, stimolo e fulcro della sua vita futura nel terzo millennio.

¹⁴ Eseguito nel nostro caso con particolare sensibilità dalla restauratrice Martina Freschi.

Bibliografia

Acidini C., Bonsanti G., et al. 2017, *Il restauro del Dio fluviale di Michelangelo Buonarroti dono di Bartolomeo Ammannati all'Accademia delle Arti del Disegno*, Polistampa, Firenze.

Avery C. 2016, "...per dar campo alla sagesza e studio dell'arte": *il Ratto della Sabina di Giambologna*, in S. Bracci, L. Brunori (a cura di), *Giambologna – Il Ratto delle Sabine e il suo restauro*, Sillabe, Livorno, pp. 18-43.

Bracci S., Brunori L., 2016 (a cura di) *Giambologna – Il Ratto delle Sabine e il suo restauro*, Sillabe, Livorno.

Gottschewski A. 1906, *Di una nuova opera di Michelangelo*, «Rivista d'Arte» nn. 5/6, pp.73-88.

Mignani Galli D. 2015, *Guglielmo Galli – Venti anni di restauro delle sculture a Firenze 1967-1987*, Edifir, Firenze.

Pacini P. 2001, *Inventario dei mobili della Reale Accademia del Disegno esistenti in via della Crocetta*, in *Le sedi dell'Accademia del Disegno al "Cestello" e alla "Crocetta"*, L. S. Olschki, Firenze.

Abbreviazioni

AADFi, Accademia della Arti del Disegno, Firenze



IL CANTIERE SCULTOREO DELLA SAGRESTIA NUOVA PRIMA E DOPO LA PARTENZA DI MICHELANGELO: NICCOLÒ TRIBOLO E IL 'CASO' DI FRANCESCO DA SANGALLO

Alessandra Giannotti
Università per Stranieri di Siena

This study clarifies Niccolò Tribolo's contributions to the appearance of the interior of Michelangelo's New Sacristy during the 1530s and '40s, highlighting in addition his role as copyist of the Buonarroti's sculptures executed in the worksite.

In addition, the essay offers further information about the identity of Francesco Baccelli da Sangallo and his role in the execution of sculptural ornaments in the New Sacristy. As a result, the more famous Francesco di Giuliano da Sangallo may now be definitively excluded from the list of collaborators who contributed their expertise to the realization of that collective project.

pagina a fronte

Fig. 1

Francesco di Vincenzo Baccelli da Sangallo, *Traslazione della Santa Casa (part.)*, Loreto, Basilica.

Intorno a quello speciale sacello che è la Sagrestia Nuova di San Lorenzo, in cui “l'arte [poté] non meno della natura” (Borghini, 1584, p. 163), si è ormai da tempo codificato il mito dell'eccellenza michelangiolesca, cresciuto in simultanea allo sviluppo di quel cantiere. Un mito che trovò alcuni dei suoi maggiori esecutori in fiorentini illustri quali Anton Francesco Doni, che scelse lo scultore fiorentino Niccolò Tribolo per enumerare le bellezze d'arte cittadine. Tra queste furono menzionati proprio la Sagrestia Nuova e lo *Zuccone* di Donatello, a rimarcare i padri fondatori della statuaria (Doni, 1552, Prima parte, p. 57 e Terza parte, pp. 9-11, pp. 22-25): Donatello, primo maestro apprezzabile nell'ottica di una nuova estetica, e Michelangelo già assunto, specie dopo la stesura nel 1550 delle *Vite* di Giorgio Vasari, a modello normativo della ‘maniera moderna’.

Ad approntare quello ‘splendore’ luminoso, in grado di ammaliare alla fine del Cinquecento il fiorentino Francesco Bocchi (Bocchi, 1591, pp. 260-261), Michelangelo aveva provveduto, insieme a un *pool* di fidati collaboratori, tra i quali un ruolo speciale lo aveva ritagliato proprio per Tribolo¹, sul quale si propongono ora alcune riflessioni, con tutta la problematicità del caso. Non si offrono certezze, quanto uno spunto e un invito ad approfondire anche strade meno battute tra quelle proposte dalla storiografia moderna.

Il nome di Tribolo, al quale è dedicato il primo nucleo di questo contributo, si lega più volte al ricco apparato documentario della Sagrestia (Ferretti, 2017). L'artista vi giungeva la prima volta nell'estate del 1533 (Weil-Garris, 1977, I, pp. 83-84; Giannotti, 2016, p. 23 n. 64), reduce dal prestigioso incarico ottenuto attraverso Antonio da Sangallo presso la Santa Casa di Loreto, dove aveva realizzato parte dei

¹La mia sentita gratitudine va a Marco Campigli, Francesca de Luca, Bruce Edelstein, Emanuela Ferretti, Marcella Marongiu e ad Antonio Quattrone

Tra la numerosa bibliografia dedicata alle maestranze attive nel cantiere della Sagrestia si vedano: Wilde, 1978; Wallace, 1994; Hirst, 2011. Quanto alla genesi delle sculture della Sagrestia si rimanda al recente Echinger-Maurach, 2019.

rilievi della incrostazione marmorea che riveste la reliquia mariana e dove aveva guidato una società di scultori della quale avevano fatto parte Raffaello da Montelupo e Francesco di Vincenzo Baccelli da Sangallo (Aschoff, 1967, pp. 46-49; Weil-Garris, 1977, I, pp. 78, 157, p. 208; Grimaldi, 1999, pp. 80-81, p. 83, p. 86, p. 130, pp. 229-235, pp. 237-242, pp. 245-246, pp. 249-251, pp. 253-254; Giannotti, 2007, pp. 63-64; *ead.*, 2016, pp. 3-4, 7)², artista quest'ultimo che costituisce il secondo argomento di questo intervento. Tribolo sarebbe poi approdato nel cantiere della Sagrestia una seconda volta nel corso degli anni Quaranta, nei panni di "architetto della chiesa" di San Lorenzo (Aschoff, 1967, pp. 136-137; Wązbinski, 1987, I, pp. 81-83; Butterfield, Elam, 1993, p. 353 n. 68; Ferretti, 2011, pp. 35, pp. 37-38; *ead.*, 2017, p. 505, p. 509), quel ruolo plenipotenziario che solo pochi anni prima era stato dello stesso Michelangelo (Ruschi, 2007).

Anche se la documentazione di tali presenze è un fatto ben noto, ci sembra utile richiamarla per mettere maggiormente a fuoco la figura di Niccolò nel contesto della Sagrestia e, più in generale, nel vivo delle commissioni 'capitali', in particolar modo quelle cosimiane, della Firenze degli anni Trenta - Cinquanta del Cinquecento (Giannotti, 2015, pp. 379-386). Ricordiamo qui le lettere di Sebastiano del Piombo del 17 e del 25 luglio 1533, indirizzate a Michelangelo, e la missiva spedita allo stesso Buonarroti da Niccolò il giorno seguente (Barocchi, Ristori 1965-1983, IV, 1979, pp. 17-19, pp. 22-23, p. 24), dalle quali si evince come, sotto la pressione esercitata dai committenti perché si giungesse al completamento del cantiere laurenziano, Michelangelo si fosse deciso ad arruolare nuovi scultori, cui affidare l'esecuzione delle opere mancanti. Sono in tal senso illuminanti le parole di Giorgio Vasari che, nella seconda edizione delle *Vite*, riconduceva al buon esito dei lavori condotti alla Santa Casa da Tribolo e dai suoi 'soci' (Raffaello da Montelupo e Francesco di Vincenzo da Sangallo) (Giannotti, 2016), l'idea di stornarli 'tutti' in Sagrestia:

per dar fine, sotto la disciplina di Michelagnolo Buonarroti, a tutte quelle figure che mancavano alla Sagrestia e Libreria di San Lorenzo, et a tutto il lavoro secondo i modelli e con l'aiuto di Michelagnolo, quanto più presto (Vasari, [1550, 1568] 1966-1997, V, 1984, p. 204).

Vasari si mostrava in tale circostanza ben informato, ma non del tutto preciso, dal momento che a spostarsi a Firenze avrebbero provveduto, in quell'occasione, i soli Tribolo e Raffaello da Montelupo, che sarebbero giunti dopo l'arrivo da Roma del Montorsoli, ricondotto a Firenze direttamente dal Buonarroti (Vasari, [1550, 1568] 1966-1997, V, 1984, pp. 204 e p. 491, pp. 493-494). A dire il vero anche l'appellativo di "zoveni", speso da Sebastiano del Piombo nella sua missiva, se ben si attaglia ai casi di Raffaello da Montelupo (nato nel 1505) e di Francesco di Vincenzo da Sangallo (nato nel 1504), sembra invece poco adatto a qualificare Tribolo che nel 1533 andava già per i 36 anni (Barocchi, Ristori, 1965-1983, IV, 1979, p. 17; Giannotti, 2016, p. 4).

² A Loreto, oltre ai rilievi documentati dai pagamenti, Vasari riferiva a Tribolo l'esecuzione dei modelli di cera dei *Profeti* da collocare entro le nicchie dei rivestimenti marmorei della Santa Casa, eseguiti vari anni più tardi dai fratelli Lombardi (Vasari, [1550, 1568] 1966-1997, V, 1984, p. 204).

Michelangelo, se assegnava a Montorsoli l'esecuzione del *San Cosma*, e a Raffaello da Montelupo quella del *San Damiano*, a Tribolo affidava ben due sculture da porre ai lati del già realizzato *Duca Giuliano*:

la *Terra*, coronata di cipresso, che dolente et a capo chino piangesse con le braccia aperte la perdita del duca Giuliano, [e] lo *Cielo*, che con le braccia elevate, tutto ridente e festoso, mostrasse esser allegro dell'ornamento e splendore che gli recava l'anima e lo spirito di quel signore" (Vasari, [1550, 1568] 1966-1997, V, 1984, p. 204).

Tale incarico sarà da intendersi quale segno del suo particolare apprezzamento, forse anche a seguito della progettata messa in opera, parzialmente compiuta da Tribolo, di un suo disegno per il monumento funebre di Andrea Barbazza in San Petronio a Bologna (Giannotti, 2012, pp. 168-170).

La documentazione visiva più vicina a questo stadio progettuale sembra essere il disegno 838 recto del Dipartimento di arti grafiche del Louvre riferito a Michelangelo (Joannides, 2000, pp. 123-125) dove, pur con alcune differenze rispetto alla descrizione vasariana si scorge la collocazione nelle nicchie, ai lati del duca, di due statue, presumibilmente la *Terra* e il *Cielo*. La posa della *Terra* in particolare, la figura sulla sinistra, sembra corrispondere al brano vasariano.

Le cose tuttavia non andarono esattamente come aveva auspicato Michelangelo: Tribolo, "cagionevole di salute", come annunciava la sua missiva del 26 luglio (Barocchi, Ristori, 1965-1983, IV, 1979, p. 24), già a Loreto giaceva malato, e all'arrivo a Firenze contrasse la febbre quartana, che gli impedì di far fronte all'incarico assunto (Vasari, [1550, 1568] 1966-1997, V, 1984, p. 205). Così, mentre il Montorsoli e il Montelupo perfezionarono le loro commissioni, Tribolo, certo ripartendo dagli studi approntati da Michelangelo sin dall'ottobre precedente si limitò a realizzare il modello grande della *Terra* e a tradurlo nel marmo "con tanta diligenza e sollecitudine, che già si vedeva scoperta tutta dalla banda dinanzi la statua" (Vasari, [1550, 1568] 1966-1997, V, 1984, p. 205).

Quella scultura è stata oggetto di una indagine condotta nel 1976 nella quale l'opera era identificata con il marmo conservato nel terzo corridoio della Galleria degli Uffizi, ritratto in un disegno di Tommaso Arrighetti (GDSU, 4533F.) (fig. 2), prima che venisse distrutto dall'incendio del 1762 (Parronchi, 1968-2003, III, 1981, p. 108, tav. 96). Il marmo, tradizionalmente ritenuto di Michelangelo, era certificato da Giovanni Cinelli come proveniente dalla Sagrestia Nuova, ed era inequivocabilmente opera di Tribolo, come ben evidenziano le sue serrate analogie con la *Vittoria Alessandri* e la *Fiesole* di Castello (Parronchi, 1968-2003, III, 1981, p. 107) realizzate da Niccolò verso la fine degli anni Trenta del Cinquecento. Per il *Cielo* Tribolo giunse forse a compiere lo studio progettuale della scultura, identificato nel 1967 da Martin Weinberger, nel bozzetto in terracotta conservato a Casa Buonarroti (Weinberger, 1967, I, p. 361 e II, n. 132.II; Marongiu, 2000, pp. 168-170).

La mancata occasione di consolidare in Sagrestia la propria fama, e il desiderio di trovare nuove committenze, portarono Niccolò a proporsi tra i primi copisti nella Firenze cinquecentesca delle nuove opere di Michelangelo: sappiamo infatti che verso il 1534, a cantiere chiuso per il trasferimento del

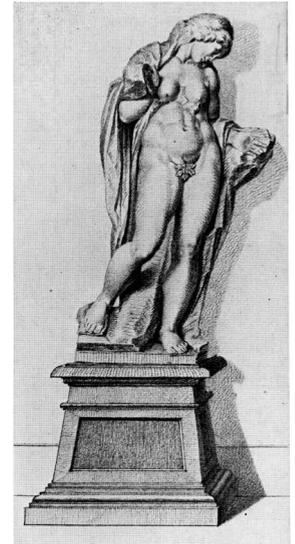


Fig. 2
Tommaso Arrighetti da Niccolò Tribolo, *La terra*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, GDSU, inv. 4533F.



Fig. 3
Niccolò Tribolo, *Crepuscolo*,
Firenze, Museo del Bargello,
inv. Sculture 314.



Buonarroti a Roma, egli realizzò in terracotta versioni miniaturizzate del *Giorno*, della *Notte*, del *Crepuscolo* (fig. 3) e dell'*Aurora*, identificate con le opere oggi conservate al Museo Nazionale del Bargello, cui si univa anche quella della *Madonna col Bambino*, donata a Ottaviano de' Medici, mai rintracciata (Vasari, [1550, 1568] 1966-1997, V, 1984, p. 205; Principi, Chong, 2018, p. 83)³. Tribolo interpretava i modelli del Buonarroti caratterizzando in modo meno eroico e più naturalistico le figure, completandone le parti sbazzate, specie in corrispondenza delle teste e dei panneggi.

A Niccolò spettò infine, nel corso degli anni Quaranta, l'allestimento delle tombe di Lorenzo e di Giuliano de' Medici, disponendo sui sarcofagi al di sotto dei duchi, le allegorie del *Giorno*, della *Notte*, del *Crepuscolo* e dell'*Aurora* (Aschoff, 1967, p. 136; Wązbinski, 1987, I, pp. 81-82; Ferretti, 2011, p. 38; *ead.*, 2017, p. 509), lasciando inalterata la loro pelle scabra e abbozzata, secondo quel gusto metamorfico che Niccolò aveva mostrato nella *Fiesole* del giardino mediceo di Castello, anticipando di quarant'anni l'interpretazione che Buontalenti avrebbe dato di Michelangelo nella Grotta Grande di Boboli (Giannotti, 2007, p. 153 e n. 87).

Seguire le orme di Tribolo ha reso possibile identificare nel suo collaboratore della Santa Casa di Loreto Francesco da Sangallo, uno straordinario caso di omonimia, del tutto rimossa dagli studi dedicati

³ Già Vasari ricordava come la terracotta della *Notte* fosse stata donata da Tribolo al priore di San Lorenzo Giovan Battista Figiovanni, che la diede ad Alessandro de' Medici, il quale ne fece omaggio a Giorgio Vasari, L'artista la condusse nella propria abitazione aretina (Vasari, [1550, 1568] 1966-1997, V, 1984, p. 205).

al celebre artista fiorentino (Giannotti, 2016). Così il maestro presente nelle Marche, comunemente identificato nel celebre Francesco di Giuliano Giamberti da Sangallo (Giannotti, 2016, p. 15, n. 12), si è rivelato invece essere Francesco di Vincenzo Baccelli da Sangallo: uno scultore, ricordiamolo, nato nel 1504, che a giudicare dalle opere lauretane del 1530-1533, sembrava muoversi tra le delicatezze epidermiche di Andrea Ferrucci e la monumentalità retorica di Baccio Bandinelli, assorbiti in uno spiccato michelangiolismo, con toni eccentrici alla Ordóñez (fig. 1) (Giannotti, 2016).

Si propone qui⁴, pur in assenza di prove incontrovertibili, cui sopperiscono però indizi probanti, di riconoscere nello stesso maestro, dunque in Francesco Baccelli, il Sangallo documentato in Sagrestia Nuova tra i collaboratori di Michelangelo, a partire dal 20 agosto 1524 fino all'agosto 1525 (Bardeschi Ciulich, Barocchi, 1970, pp. 147-156, pp. 161-164, pp. 166-170, pp. 172-177, pp. 179-181, pp. 183-185, p. 187, p. 212; Wallace, 1994, pp. 98, 124; Donetti, 2019, p. 217, p. 230, n. 26; *id.*, 2020, pp. 41-42). Lo scultore si affacciava al cantiere laurenziano nel momento in cui era divenuto necessario coinvolgere artisti più dotati rispetto ai pur esperti scalpellini di Fiesole e di Settignano, all'opera fino a quel momento in Sagrestia (Campigli, 2006, p. 91). Per questa medesima ragione, già dal marzo-aprile 1524 Michelangelo aveva provato a far giungere sul posto il talentuoso ornatista Simone Mosca, ma senza riuscirci (Barocchi, Ristori, 1965-1983, III, 1973, pp. 66-67, p. 74). Perciò a fine maggio egli arruolava il provetto Gino di Antonio Lorenzi e Tommaso Boscoli, promuovendo a intagliatore il giovane Silvio Cosini già assunto come scalpellino dalla fine di marzo 1524 (Wallace, 1994, pp. 120-124; Bardeschi Ciulich, Barocchi, 1970, p. 140; Campigli, 2006, p. 94, p. 101; Donetti, 2019, p. 220)⁵. Durante la primavera-estate i lavori dovettero procedere celermente, grazie anche a un parziale avvicinarsi delle maestranze, e quando a luglio cessarono temporaneamente i pagamenti al Lorenzi, subentrarono dopo breve tempo quelli a Francesco da Sangallo e a Francesco Ferrucci del Tadda, altro promettente scultore-decoratore (Wallace, 1994, pp. 103-104, pp. 110-113; Campigli, 2006, p. 94; Donetti, 2019, p. 220), mentre nell'ottobre si registrava un passaggio in Sagrestia del giovanissimo Giovan Angelo Montorsoli per porre mano a "rosoni & altri lavori" (Borghini, 1584, p. 495 e Wallace, 1994, p. 96; Campigli, 2006, pp. 101-102).

Un ruolo chiave nella scelta dei maestri fu svolto da Andrea Ferrucci, capomastro dell'Opera del Duomo e dal 29 marzo del 1524, per due mesi, anche responsabile del lavoro degli scalpellini impiegati nel cantiere laurenziano: lo dimostrano le chiamate di Cosini, di Montorsoli, di del Tadda e di Tommaso Boscoli, artisti questi, tutti transitati dalla sua bottega (Wallace, 1994, pp. 75-134; Campigli, 2006, p. 85, p. 90, p. 104 n. 2; Campigli, 2008, p. 74), segno che Ferrucci restò un punto di riferimento costante nel cantiere anche all'indomani dell'avvicendamento con Meo della Corte, che gli subentrò

⁴ Tale proposta compariva già in Giannotti, 2016, p. 10.

⁵ Cosini era già stato assunto nel cantiere come scalpellino sin dalla fine di marzo del 1524, come rammenta Michelangelo il secondo giorno di aprile di quell'anno (Bardeschi Ciulich, Barocchi, 1970, p. 123; Campigli, 2006, p. 85). Secondo Donetti Cosini era comparso per la prima volta nei libri paga il 21 maggio del 1524 (Donetti, 2019, p. 220).



Fig. 4
Silvio Cosini, *Fregio con maschere* (part.), Firenze, Sagrestia Nuova, Tomba di Lorenzo duca di Urbino.

Fig. 5
Francesco di Vincenzo Baccelli da Sangallo, *Fregio con maschere* (part.), Firenze, Sagrestia Nuova, Tomba di Lorenzo duca di Urbino.

nel coordinamento degli interventi sin dal 6 giugno 1524 (Bardeschi Ciulich, Barocchi, 1970, pp. 140-141; Wallace, 1994, p. 107; Campigli, 2008, p. 74).

Dai documenti noti, il Sangallo della Sagrestia ricevette, per il periodo in cui venne pagato a giornata, tra 20 e 22 soldi, e anche quando passò a una retribuzione a cottimo, il suo compenso restò sostanzialmente equivalente ai 20 soldi al dì (Wallace, 1994, pp. 120-124; Donetti, 2019, pp. 220-222, p. 230 n. 26; *id.* 2020, pp. 42-43). Cosini invece dai 20 soldi convenzionali passò a 25 quando dovette impegnarsi in una lavorazione più elaborata (Bardeschi Ciulich, Barocchi, 1970, pp. 140-141, pp. 147-148; Wallace, 1994, pp. 20-24; Campigli, 2006, p. 94). Diverso il caso di Gino Lorenzi, da subito pagato 28 soldi, cifra superiore a quella tributata al capomastro Meo della Corte, che incassava 25 soldi (Bardeschi Ciulich, Barocchi, 1970, p. 140 e pp. 123-124; Campigli, 2006, p. 92).

In buona sostanza, il Sangallo ricevette un trattamento pari, se non inferiore, a quello dei suoi colleghi. L'unica differenza rispetto a loro, deducibile dai documenti, è che per poco più di due mesi, dal 1° ottobre al 10 dicembre 1524, essendo messo a cottimo, ovvero pagato a pezzo, e dunque non a tempo ma a prodotto, egli godeva di una maggiore libertà nei tempi di lavoro (Bardeschi Ciulich, Barocchi, 1970, pp. 150-153; Donetti, 2019, pp. 222, p. 230 n. 12; *id.*, 2020, p. 42)⁶.

Ma a quali parti della Sagrestia può aver lavorato? Ci soccorre una pagina dei *Ricordi* di Michelangelo del 1° ottobre 1524, nella quale il Maestro imponeva un compenso ridotto al Sangallo, perché questi non aveva saputo lavorare e finire adeguatamente un braccio di fregio a imitazione del modello indicato: “al paragone d’una parte che ce n’è facta” (Bardeschi Ciulich, Barocchi, 1970, pp. 155-156; Donetti, 2020, pp. 42-43). Gli esegeti di questa menzione michelangiotesca l’hanno collegata al fregio con maschere che corre in parete dietro le allegorie dei sarcofagi. Quanto all’assegnazione delle singole porzioni, si sono argomentate soluzioni diverse, tutte giocate su una spartizione tra Cosini e Sangallo delle maschere urlanti (figg. 4-5), ispirate ai disegni michelangioteschi (Weinberger, 1967, I, pp. 297-298 n. 19; Wallace, 1994, pp. 124-125; Campigli, 2006, p. 93, p. 95; Donetti, 2019, pp. 218-222; *id.* 2020, p. 43)⁷.

⁶ Donetti riteneva invece che al Sangallo fosse stato riservato un “trattamento di favore [...] con una paga più alta della media” (Donetti, 2019, p. 222, *id.*, 2020, p. 42).

⁷ Mentre Weinberger e Campigli riferiscono il fregio con maschere della tomba di Lorenzo a Cosini e quello di Giuliano a Sangallo (Weinberger, 1967, I, pp. 297-298 n. 19; Campigli, 2006, p. 93), Wallace ritiene che a Francesco spettino le maschere del sepolcro di Lorenzo (Wallace, 1994, pp. 124-125). Donetti, in una complessa rilettura, crede invece che le maschere della



Stante questa situazione, in riferimento alla quale sembra assai condivisibile l'ipotesi di riconoscere, nella tomba di Lorenzo, a Cosini le teste più chiaroscurate e virtuosistiche (fig. 6) e a Sangallo quelle più sintetiche con i segni della gradina lasciati a vista (fig. 7), come nei rilievi lauretani, occorrerà porci una domanda: è possibile perseverare nell'identificazione del Sangallo della Sagrestia con il Giamberti? Sorprende vedere un maestro già maturo e affermato, qual'era Francesco di Giuliano, comprimersi nel ruolo di intagliatore, e per di più imperito, come suggerisce la censura di Michelangelo. Si ricorderà che già nel 1521 il Giamberti aveva donato a Leone X un'apprazziatissima *Madonna col Bambino e San Giovannino* in marmo, oggi perduta (Borghini, 1584, pp. 540-541), e che l'anno seguente, il 12 febbraio 1522 stile comune, l'artista, col beneplacito del cardinale Giulio de' Medici, aveva ricevuto il prestigioso incarico di realizzare il gruppo con "tre [...] figure insieme" della *Madonna col Bambino e Sant'Anna*, più due angeli (oggi perduti), per la Compagnia della Gloriosa Vergine Maria di San Michele in Orto, Orsanmichele, un'opera cioè che lo rivelava compiuto "maestro di scultura", come recitava l'atto di allogazione (Heikamp, 1977, p. 83).

L'insieme di queste coordinate trova maggiore coerenza se proviamo a considerare possibile che il Francesco da Sangallo della Sagrestia sia quel "Ciechone che sta a Sangallo", già al lavoro con Ferrucci e con Bandinelli, che nell'aprile del 1524, quando Michelangelo era alla ricerca di un ornataista, Giovan Francesco Fattucci gli segnalava da Roma, come desideroso di essere cooptato nel cantiere fiorentino (Barocchi, Ristori, 1973, III, pp. 66-67)⁸. Nello stesso documento, il Fattucci non mancava di introdurre allo stesso scopo, anche un misterioso "mantovano intagliatore", nel quale pare legittimo identificare, come è stato fatto, Simone Mantovano *alias* Simone Bellalana, uno dei più fidati collaboratori di Ordóñez in Spagna e a Carrara, attivo in Sagrestia Nuova tra il giugno e il luglio del 1525 (Campi-

tomba di Lorenzo vadano divise tra i due maestri e che il fregio del sepolcro di Giuliano sia d'età superiore (Donetti, 2019, pp. 222-223; *id.*, p. 43). Ad un attento riesame, a Cosini si può ricondurre la porzione di fregio che corre sui pilastri e sulla parte centrale del monumento del duca di Urbino (figg. 4, 6). A Francesco da Sangallo – della cui identificazione con Francesco Baccelli da Sangallo si è detto e della quale si argomenterà tra breve – sembra verosimile assegnare le due cornici con undici teste ciascuna, alle estremità destra (fig. 7) e sinistra (fig. 5) del sepolcro di Lorenzo. A un ignoto maestro, incline a trapanare in profondità i rilievi per ottenere effetti di maggiore leziosità decorativa, sembrano imputabili le parti restanti delle maschere (fig. 8) che decorano la tomba del duca di Nemour. Difficile stabilire a quale segmento lavorato dal Sangallo si riferisse la censura michelangiolesca, anche se appare plausibile candidare quello posto sulla destra del sepolcro di Lorenzo.

⁸ Ceccone è stato alternativamente identificato come Francesco di Maso di Papo, come Francesco d'Andrea del Lucchesino e come Francesco di Giuliano da Sangallo. Per una sintesi dell'intricata vicenda si vedano: Wallace, 1994, pp. 81-82, p. 98; Waldman, 2004, pp. 70-71; Campigli, 2006, p. 92 e p. 110 n. 45. Per l'ipotesi di riconoscere nel Sangallo presente in Sagrestia "Ciechone" si era già espressa Alessandra Giannotti (Giannotti, 2016, p. 11).



Fig. 6
Silvio Cosini, *Fregio con maschere (part.)*, Firenze, Sagrestia Nuova, Tomba di Lorenzo duca di Urbino.

Fig. 7
Francesco di Vincenzo Baccelli da Sangallo, *Fregio con maschere (part.)*, Firenze, Sagrestia Nuova, Tomba di Lorenzo duca di Urbino.



Fig. 8
 Ignoto scultore cinquecentesco,
Fregio con maschere (part.),
 Firenze, Sagrestia Nuova, Tomba
 di Giuliano duca di Nemour.



gli, 2006, p. 110 n. 46). Evoco questo ulteriore maestro solo per sottolineare che nel cantiere della cattedrale di Pisa, nella bottega di Pandolfo Fancelli, scultore strettamente legato ad Ordóñez, troviamo nel 1526 sia un Mantovano, ragionevolmente da identificarsi nel Bellalana, sia Francesco di Vincenti da Firenze, cioè altrettanto ragionevolmente da identificarsi con Francesco di Vincenzo Baccelli da Sangallo (Giannotti, 2016, p. 11 e p. 22 n. 60). Si ha dunque il sospetto che dopo l'estate del 1525, alcuni lavoranti lasciassero il cantiere laurenziano per poi trasferirsi in quello della cattedrale pisana. Ciecone, impegnato con Bandinelli a Roma nell'aprile 1524, poteva ben essere giunto a Firenze nel successivo mese di agosto, e aver fatto il suo ingresso in Sagrestia dove veniva registrato come Francesco da Sangallo, o come Cecho da Sangallo (Bardeschi Ciulich, Barocchi, 1970, pp. 147, 163). Propongo di identificare nel Ciecone menzionato da Fattucci, Francesco di Vincenzo Baccelli da Sangallo, l'artista che a Loreto avrebbe restituito nei rilievi della Santa Casa, come s'è detto, tangibili conoscenze di Ferrucci, Ordóñez, Bandinelli e Michelangelo, ovvero quei connotati segnalati da Fattucci per Ciecone, e che quello scultore avrebbe implementato frequentando la Sagrestia e l'ambiente pisano (Giannotti, 2016, pp. 6-7, 11). Ciecone, che aveva mosso i suoi passi nella bottega di Andrea Ferrucci, poteva essere ben accetto in Sagrestia, dove il maestro fiesolano garantiva per i suoi creati (Campigli, 2006, p. 85). I pagamenti alle maestranze attive in quel cantiere registrano almeno due Cieconi: Francesco di Maso di Papo, cavatore di marmi, e Francesco di Andrea del Lucchesino, scalpellino-fornitore di marmi (Wallace, 1994, p. 35, pp. 81-82; Waldman, 2004, pp. 70-71; Campigli, 2006, p. 92, p. 110 n. 45), ai quali Wallace aggiungeva, se pur dubitativamente, l'improbabile Francesco di Giuliano da Sangallo (Wallace, 1994, p. 98), che certamente non aveva alcuna necessità di essere presentato a Michelangelo. Mi sembra importante ricordare oggi che a consolidare questa proposta di identificazione tra il Francesco da Sangallo, il Cieco da Sangallo, il Ciecone che sta a Sangallo e Francesco di Vincenzo Baccelli da Sangallo, interviene un documento del 19 gennaio 1549 stile comune: in quella occasione "Cecho



di Vincentio”, dunque Francesco di Vincenzo, riceveva dall’Opera di Santa Maria del Fiore un quantitativo di cera da consegnare a Baccio Bandinelli per “fare modelli per l’arco di chiesa”, cioè per il coro di Santa Maria del Fiore (Waldman, 2004, p. 345 doc. 581).

Non vi è dubbio che si tratti della stessa persona menzionata nel 1524 da Fattucci, come lavorante di Baccio. A questo proposito non sarà inutile ricordare che il più giovane fratello del Baccelli, Amadio di Vincenzo, anche lui scultore, tra il 1550 e il 1551 fu al servizio di Bandinelli (Giannotti, 2016, p. 9, p. 19 nn. 40-44).

Se poi si volesse una conferma visiva di tali implicazioni, basterebbe evocare la figura piangente posta da Francesco Baccelli a corredo del suo rilievo con la *Traslazione della Santa Casa* (fig. 9), nel quale l’artista aveva mostrato una conoscenza puntuale e diretta di Bandinelli, tanto da riprenderlo alla lettera⁹, come peraltro aveva fatto anche nei confronti di Michelangelo, con lo smaccato citazionismo dei due pingui angeli sdraiati, posti sotto la *Natività* di Andrea Sansovino, ispirati alle *Allegorie* della Sagrestia Nuova (fig. 10) (Giannotti, 2016, p. 7).



Fig. 9
Francesco di Vincenzo Baccelli da Sangallo, *Traslazione della Santa Casa* (part.), Loreto, Basilica.

Fig. 10
Francesco di Vincenzo Baccelli da Sangallo, *Angelo*, Loreto, Basilica.

⁹ Si veda la figura di una delle Marie posta all’estrema sinistra del gesso con tracce originali di bronzatura conservato al Museo di Stato della Repubblica di San Marino (inv. A 126), tratto dal perduto rilievo in bronzo raffigurante la *Deposizione di Cristo*, offerto da Baccio Bandinelli a Carlo V nel 1529 a Genova. In merito all’opera si rimanda alla scheda di Zikos, in Heikamp, Paolozzi Strozzi, (a cura di), 2014, pp. 298-299. Dall’originale bandinelliano furono tratte diverse traduzioni in bronzo, terracotta e stucco policromo: Zikos, in Heikamp, Paolozzi Strozzi, 2014, pp. 300-303.

Bibliografia

- Androsov S., Baldini U. (a cura di) 2000, *L'Adolescenza dell'Ermitage e la Sagrestia Nuova di Michelangelo*, Catalogo della Mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 9 maggio-10 luglio; San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, 12 settembre-12 novembre), Maschietto & Musolino, Pistoia.
- Aschoff W. 1967, *Studien zu Niccolò Tribolo*, Phil. Diss., Frankfurt an Main.
- Bardeschi Ciulich L., Barocchi P. (a cura di.) 1970, *I ricordi di Michelangelo*, Sansoni, Firenze.
- Barocchi P., Ristori R. (a cura di.) 1965-1983, *Il carteggio di Michelangelo. Edizione postuma di Giovanni Poggi*, V, Sansoni, Firenze.
- Bocchi F. 1551, *le Bellezze della Città di Fiorenza*, [Sermartelli], Fiorenza.
- Borghini R. 1584, *Il Riposo*, Appresso Giorgio Marscotti, Fiorenza.
- Butterfiel A., Elam C. 1999, *Desiderio da Settignano's Tabernacle of the Sacrament*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 43, n. 2/3, pp. 333-357.
- Campigli M. 2006, *Silvio Cosini e Michelangelo*, «Nuovi Studi», n. 12, pp. 85-116.
- Campigli M. 2008, *Silvio Cosini e Michelangelo II. Oltre la Sagrestia Nuova*, «Nuovi Studi», 14, 2008, pp. 69-90.
- Carrara E., Ferretti E. 2016, «Il bellissimo bianco» della Sagrestia Nuova: Michelangelo, Vasari, Borghini e la tradizione fiorentina come nuova identità medicea, «Opus Incertum, Rivista del Dipartimento di Architettura. Sezione di Storia dell'Architettura e della Città», pp. 58-73.
- Donetti D. 2019, *Modelli, produzione, variazioni. L'organizzazione del lavoro nel cantiere della Sagrestia Nuova*, in A. Nova, V. Zanchettin (a cura di.), *Michelangelo. Arte-Materia-Lavoro*, Atti del Convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut, 9-11 ottobre, 2014), Marsilio Editori, Venezia, pp. 217-232.
- Donetti D. 2020, *Francesco da Sangallo e l'identità dell'architettura toscana*, Officina Libraria, Roma.
- Doni A.F. 1552, *I Marmi*, Per Francesco Marcolini, Venezia.
- Echinger-Maurach C., «E si rinasce tal concetto bello»: Michelangelo e la genesi delle sculture nella Sagrestia Nuova, in A. Nova, V. Zanchettin (a cura di), *Michelangelo. Arte-Materia-Lavoro*, Atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut, 9-11 ottobre, 2014), Marsilio Editori, Venezia, pp. 199-216.
- Ferretti E. 2011, *Vasari, Ammannati e l'eredità di Michelangelo nei cantieri di San Lorenzo*, in C. Acidini, G. Pirazzoli (a cura di.) 2011, *Vasari e Ammannati per la città dei Medici*, Mauro Pagliai Editore, Firenze, pp. 34-47.
- Ferretti E. 2017, *Sacred Space and Architecture in the Patronage of the First Grand Duke of Tuscany, Cosimo I. San Lorenzo and the Consolidation of the Medici Dynasty*, in W. Gaston., L. Waldman (a cura di) 2017, *San Lorenzo a Florentine Church*, Harvard University Press, pp. 504-524.
- Giannotti A. 2007, *Il teatro di natura. Niccolò Tribolo e le origini di un genere. La scultura di animali nella Firenze del Cinquecento*, Leo S. Olschki Editore, Firenze.
- Giannotti A. 2012, *Tribolo giovane e le figure 'meravigliose' di San Petronio*, «Nuovi Studi», 18, pp. 167-184.

- Giannotti A. 2014, *Niccolò Tribolo lungo le coste della Versilia*, «Paragone Arte», n. 773, Terza serie, 116, pp. 3-20.
- Giannotti A. 2015, *Pericoli, Niccolò, detto il Tribolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXII, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 379-386.
- Giannotti A. 2016, *Francesco da Sangallo: un nome per due scultori*, «Paragone Arte», n. 793, terza serie 126, pp. 3-24.
- Grimaldi F. 1999, *L'ornamento marmoreo della Santa Cappella di Loreto*, Tecnostampa, Loreto.
- Heikamp D. 1977, *Der Werkvertrag für die St. Anna Selbdritt des Francesco da Sangallo*, in F. Mielke (ed.), *Kaleidoskop. Eine Festschrift für Fritz Baumgart zum 75. Geburtstag*, Mann, Berlin, pp. 79-86.
- Heikamp D., Paolozzi Strozzi B. (a cura di.) 2014, *Baccio Bandinelli. Scultore e maestro (1493-1560)*, Catalogo della Mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 9 aprile-13 luglio 2014), Giunti Editore, Firenze.
- Hirst M. 2011, *Michelangelo. The Achievement of Fame: 1475-1534*, Yale University Press, New Haven.
- Parronchi A. 1968-2003, *Opere giovanili di Michelangelo*, VI, Olschki, Firenze.
- Principi L., Chong A. 2018, *The Impact of Michelangelo's New Sacristy*, in A. Chong, L. Principi (a cura di), *The Sculpture of Giovan Angelo Montorsoli and His Circle. Mith and Faith in Renaissance Florence*, Catalogo della Mostra (Manchester, New Hampshire, Currier Museum 13 October 2018-21 January 2019), Currier Museum of Art, Manchester, pp. 79-88.
- Ruschi P. (a cura di) 2007, *Michelangelo architetto a San Lorenzo. Quattro problemi aperti*, Catalogo della Mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 20 giugno-12 novembre 2007), Mandragora, Firenze.
- Vasari G. [1550, 1568] 1966-1997, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e di 1568*, ed. a cura di Barocchi P, Bettarini R., 11 voll., Sansoni, Firenze.
- Waldman L.A. 2004, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court. A Corpus of Early Modern Sources*, American Philosophical Society, Philadelphia.
- Wallace W.E. 1994, *Michelangelo at San Lorenzo. The Genius as Entrepreneur*, University Press, Cambridge.
- Wązbinski Z. 1987, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e Istituzione*, 2 voll., Leo S. Olschki Editore, Firenze.
- Weil-Garris K. 1977, *The Santa Casa di Loreto. Problems in Cinquecento Sculpture*, 2 voll., Garland, New York-London.
- Weinberger M 1967, *Michelangelo the Sculptor*, 2 voll., Routledge & Kegan Paul, London, New York.
- Wilde J. 1978, *Michelangelo: Six Lectures*, Clarendon Press, Oxford.

Abbreviazioni

GDSU, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Firenze



LA SAGRESTIA NUOVA DOPO MICHELANGELO. RIFLESSIONI SUI GESSI DI PERUGIA

Monica Bietti
già direttore del Museo delle Cappelle Medicee

The essay proposes a reading of the New Sacristy after Michelangelo's departure from Florence (1534) through historical evidence, documents, visual traces found during the restoration work carried out from 2013 to 2020. Thanks to the restoration of the Parts of the Day, the study highlights how we can now assess with certainty that the plaster casts that Vincenzo Danti wanted for the establishments of the Academy of Drawing Arts of Perugia, are directly derived from the marbles of Michelangelo's New Sacristy.

*pagina a fronte
Fig. 1
Firenze, Sagrestia Nuova,
Tomba di Giuliano duca di
Nemours, particolare.*

Dopo Michelangelo

Lo stato in cui Michelangelo lascia la Sagrestia Nuova, nel turbinio delle situazioni che si succedono dalla commissione all'abbandono del lavoro e della città, è ancora avvolto nella leggenda e nel mistero. “Quanto dobbiamo credere al ritratto del Tribolo smarrito e preoccupato all'indomani della partenza per Roma di Michelangelo, nel 1534, che segnava una battuta d'arresto per il cantiere in cui il Tribolo si era formato, a fianco del maestro? Fu davvero Vasari determinante per i destini del collega, con l'incoraggiarlo a modellare copie piccole di 'terra' delle statue michelangiolesche che avrebbero incontrato il gradimento del duca Alessandro (1532-37) e dell'influente Ottaviano de' Medici, parente alla lontana e mentore artistico dei più famosi Medici di entrambi i rami di Giovanni di Bicci?” (Acidini, 2000, p.124).

Furono veramente le statue già scolpite da Michelangelo – e quelle dei suoi collaboratori – lasciate per anni in terra nell'abbandono più totale, pur essendo la Sagrestia fin da allora luogo visitato da intendenti, principi e imperatori?¹. Interrogativi ancora in cerca di soluzione.

Poco hanno aggiunto le cospicue ricerche effettuate in occasione del restauro², né sono sufficienti le notizie del Vasari, del Varchi, del Lapini, del Doni e del Condivi per essere certi che le sette statue che l'artista aveva eseguite per le tombe dei duchi, i modelli di divinità fluviali in terra cruda, che aveva

¹ Il Varchi scrive che nel 1536 l'imperatore Carlo V, prima di partire da Firenze, visitò la Sagrestia Nuova (Ważbiszki, 1987, I, p. 81 e nota 32). Contrasta con la visione di una cappella abbandonata e ancora con le statue in terra il fatto che in essa fossero state celebrate, il 13 giugno 1536, le nozze tra Margherita d'Austria, figlia naturale di Carlo V, e il duca Alessandro de' Medici (Moreni, 1816, I, p.241).

² La ricerca è stata condotta da Margherita Cinti nell'Archivio Capitolare della basilica di San Lorenzo, in quello degli Innocenti, in Archivio di Stato e in altri fondi, con la trascrizione dei documenti reperiti e la redazione di un regesto e trascrizione delle cose già pubblicate.



↑
Fig. 2 a-b
Notte, gambe dell'originale di Michelangelo in marmo e della riproduzione in gesso di Perugia.

idea di scolpire personalmente, e altre sculture destinate all'ornamento della cappella medicea³ fossero davvero abbandonate sul pavimento della Sagrestia, ancora privo di rivestimento, così come si tramanda nelle fonti e nella bibliografia. Certo è che alla morte di Clemente VII, nel 1534, Michelangelo tornato definitivamente a Roma da qualche mese dovette ritenere inevitabile e risolutivo l'arresto dei lavori nella Sagrestia Nuova. Niente varranno gli inviti di Cosimo I e le pressioni di Vasari per far rientrare l'artista a Firenze. Troppa la distanza ormai dai suoi ideali politici, troppe le attrattive di Roma: quanto lasciato sospeso era lontano anni luce dal suo sentire.

Alla partenza dell'artista il Montorsoli stava lavorando alla conclusione del *San Cosma* secondo le indicazioni dirette di Michelangelo nel 1533 (Cherubini, 2011, p. 80 nota 26), e Raffaello da Montelupo metteva mano al *San Damiano* terminato nel 1537, quando il maestro era ormai a Roma ma forse dava ancora suggerimenti. Con la morte del duca Alessandro (1537) tutto dovette arrestarsi. Si ha l'impressione che, dato l'uso esclusivo della Sagrestia da parte dei Medici come sepolcro e luogo di riunioni e celebrazioni particolari (Fantappiè, 2017, pp. 542-566), la cappella da allora e per molti anni fosse rimasta chiusa anche perché quelle sepolture appartenevano al ramo dei Magnifici di cui avevano fatto parte la regina di Francia Caterina e i papi Leone X e Clemente VII, che si era estinto con i due Capitani, Lorenzo e Giuliano e, definitivamente, con l'assassinio del duca Alessandro. Nessuno quindi aveva ragione d'intervenire fino a che, durante la signoria di Cosimo I (1537-1574), Niccolò Tribolo, venne eletto dal Capitolo di San Lorenzo nel 1542 architetto della fabbrica⁴, e in qualità di ingegnere e continuatore del lavoro di Michelangelo, fu incaricato di collocare le sculture sui sarcofagi e alle pareti. È Pierfrancesco Riccio – maggiordomo e antico precettore ducale – a darne notizia a Cosimo nel 1546⁵, lasciando intendere che le parti del *Giorno* erano state posizionate sui sepolcri e che le altre statue di Michelangelo sarebbero state presto condotte nella cappella. Le chiavi “in mano dei chierici” non rassicuravano nessuno, anche se grazie a questo molti artisti avevano potuto vedere e disegnare di soppiatto le opere di Michelangelo (Ważbisński, 1987, I, p. 92 e Marongiu in questo, pp. 137-147), utilizzando talvolta punti di vista particolari, come avvenne per Tintoretto⁶ e tutta la generazione che già prima della nascita dell'Accademia aveva preso Michelangelo ad esempio imperituro.

Alla morte del Tribolo (1550) il lavoro dovette arrestarsi. Fu allora che Vasari, divenuto architetto della signoria medicea, soprintendente delle fabbriche di corte e quindi ‘regista’ delle maggiori imprese

³ Altri pezzi erratici eseguiti da allievi già nel cantiere di Michelangelo e dei quali non è sempre chiara la destinazione sono i due *Trofei* di Silvio Cosini, ora nel corridoio del Museo delle Cappelle Medicee che porta alla Sagrestia Nuova, l'*Adolescente dell'Ermitage*, la *Terra* di Niccolò Tribolo distrutta durante l'incendio del 1762 agli Uffizi.

⁴ 8 maggio 1542, ACSL, B 1516, Libri dei Partiti del Capitolo di San Lorenzo (1516-1544); Rosenberg, 2000, p. 32.

⁵ I documenti sono pubblicati da Aschoff, 1967, pp. 136-138. Sul Riccio si veda Cecchi, 2001, pp. 30-31.

⁶ GDSU, inv. 13048F. Sono molti i disegni e i bozzetti tratti dalle opere di Michelangelo che forse lo stesso Tribolo contribuì a far conoscere agli artisti presenti a Firenze in quel periodo, attratti da Michelangelo e anche dalla segretissima decorazione dell'abside di San Lorenzo da parte del Pontorno (1546-1556). Si tratta quindi degli anni in cui Tribolo, legatissimo a Pierfrancesco Riccio mentore del Pontorno verso Cosimo, era responsabile della basilica (Cecchi, 2017, pp. 525-532). Solo dopo la fine dei lavori dell'abside (1556) Vasari entra veramente in gioco esercitando tutto il suo potere anche in San Lorenzo. Sul ruolo del Riccio e i suoi difficili rapporti col Vasari si veda Falciani, 1996, pp. 164-166.



Fig. 3 a-b
Notte, maschera dell'originale di Michelangelo in marmo e della riproduzione in gesso di Perugia.

di propaganda politica del potere, iniziò ad occuparsi della questione⁷. Le lettere di Vasari a Cosimo testimoniano che fino al 1556 il lavoro architettonico della Sagrestia Nuova non era stato completato e le finestre erano ancora chiuse da impannate. La pressione che Vasari esercitò su Cosimo per portare a termine i lavori nella cappella medicea indurrà il duca a volgere le sue attenzioni al completamento e riordino della medesima, simbolo di continuità della famiglia e segno di legittimazione del suo potere (Ferretti, 2017, pp. 504-524). Le pareti furono allora intonacate a stucco e le impannate alle finestre furono sostituite con vetri, come scrive Vasari a Cosimo:

A San Lorenzo, Signor Duca mio, si è fatto un principio d'un opera, che costa pochi soldi e ci farà un grande onore; e questo è, che la sagrestia aviano incominciato da sommo a intonicalla di stucho tutte le faccie, che tramezzano le pietre che ci sono, che riluce, che pare uno specchio, e n'è finita la capella tutta e quella faccia. Faccianci fare le finestre di vetro, che in breve saran fatte, a cagione che i preti possino dar principio a far l'ordine dell'obbligo che hanno per la bolla. Così si assetta il tutto, che fra poche settimane si potrà ufiziare⁸.

L'intonaco a stucco che 'riluce' fa pensare a l'uso della tecnica a encausto, forse con la ricetta di stucco bianco in uso presso i romani ripresa da Giovanni da Udine, che lo stesso Vasari descrive come un impasto a base di calce, acqua, polvere di marmo (Marcorin, 2019, pp. 37-38). Ora non più visibile, non è apparsa neppure dai saggi fatti in passato per individuare gli strati di pitture successive mai rimosse.

I corpi di Lorenzo e Giuliano, fino ad allora restati in Sagrestia Vecchia furono sistemati nella Nuova seguendo, come dichiarato, le indicazioni di Michelangelo. Il trasferimento delle salme dei due Magnifici avvenne, a detta del Lapini, l'8 giugno 1559 (Lapini, 1900, p. 24), in una 'cassa di marmo' nella

⁷Ricordo qui alcune tappe del Vasari per il rinnovamento della basilica laurenziana in sintonia con la politica di Cosimo. L'intervento vasariano su San Lorenzo inizia con la commissione, nell'ottobre del 1549, di una grande pala raffigurante il *Martirio di San Sigismondo* per la cappella Martelli, posta nella navata destra della basilica, tavola dispersa, ma il cui disegno a Lille mostra la strada che poi sarà attuata nel rinnovamento della francescana Santa Croce e della domenicana Santa Maria Novella (1565-1577) e che seguirà in San Lorenzo con il *Martirio di San Lorenzo*, pittura murale di Agnolo Bronzino (1565-1569) e la tavola con l'*Adorazione dei Pastori* di Girolamo Macchietti, (1567-1568) per i della Stufa. Divenuto soprintendente delle fabbriche ducali Vasari seguirà i lavori della Sagrestia Nuova a partire dal 1556, ma solo dopo la creazione dell'Accademia delle Arti del Disegno (1563) oserà fare la proposta di 'completare' la Sagrestia lasciata incompiuta da Michelangelo, affidando agli accademici l'ambito compito. Con le celebrazioni del funerale di Michelangelo (1564) dovette partire l'idea di 'usare' l'Accademia come strumento a tutto campo di propaganda politica e per la Sagrestia Nuova iniziò una nuova fase: le sculture e l'insieme divennero 'scuola' degli artisti superando per sempre la volontà di integrazione del mancante.

⁸ASAr, AV, 13 (1537-1573), cc. 6r-7v in Frey 1923, I, pp. 464-467.



Fig. 3c
Notte, particolare del
 barbogianni del gesso di
 Perugia.



quale avrebbe dovuto essere incisa un'iscrizione dettata da Pier Vettori⁹, riprodotta in lettere capitali di cui Vasari stesso fece la sagoma: “e io ne ho fatto un carton grande, come hanno da stare, e di corto le farò intagliare nel luogo dove da Michelangelo Buonarroti le furon destinate”¹⁰. Vincenzo Borghini fu chiamato a revisionare l'iscrizione ma si rifiutò di mettere le mani sul testo di altri¹¹.

Qualcosa dovette nuovamente arrestare il progetto perché fino all'Ottocento sulla cassa non vi era iscrizione, tanto che furono fatte ipotesi di vario genere sulla collocazione dei corpi dei Magnifici e solo nel 1886¹² si accertò la loro presenza nel luogo descritto dal Lapini, corrispondente all'attuale collocazione. Quanto oggi si vede sembra essere frutto di una successiva sostituzione: il fronte del cassone è costituito da quattro lastre di marmo e l'iscrizione a lettere capitali, interrotta dal solco delle giunzioni, sembra appartenere a un periodo più prossimo a noi.

Nel 1563 Vasari, sempre più presente nella vita della basilica laurenziana, si vide costretto a indurre il duca a prendere provvedimenti per la salvaguardia dei capolavori michelangioteschi e il decoro della Sagrestia Nuova che era ancora soggetta a usi davvero scellerati

E mentre sono stato lì nella sagrestia, m'è parsa sì schifa, atteso che il verno passato e questo que' preti vi debbano aver tenuto caldani di carboni e fattovi fuoco disonestamente e afumicato le statue e le mura, che è una vergogna, e quel che mi rincresce, che l'anno passato s'ordinò loro che in una di quelle sagrestiuccie de' canti e' facessino un camino agli operai e al prior di San Lorenzo, e mai l'han fatto; ché se ciò fussi stato murato, questo disordine non saria seguito, e mi penso, che fin che Vostra Eccellenza Illustrissima non destina qualche uno che n'abbi spezial cura e sia persona che si diletta dell'arte e ami e conosca la perfezione di quelle statue e di quel luogo onorato, ch'è stato scuola ed è di tutta l'arte, credo che andrà di male in peggio¹³.

⁹ ASAr, AV, 13 (1537-1573), cc. 41r-42v in Frey 1923, I, pp. 696-697, 702-704.

¹⁰ ASFi, MdP 497, c. 974 in Frey 1923, I, p. 712.

¹¹ ASAr, AV, 14 (1549-1574), c. 197 in Frey 1923, I, p. 711.

¹² D'altra parte solo nel 1886 si ebbe certezza dell'avvenuta traslazione dei resti dei due Magnifici nella cassa di marmo posta in Sagrestia Nuova (Franceschini, 1897) nella quale furono allora apposte le iscrizioni per il riconoscimento. Tuttavia la foto pubblicata nel 1897 non reca sul fronte ancora l'iscrizione e il cassone non presenta l'attuale partitura in quattro marmi sul fronte.

¹³ ASFi, MdP, 497, c. 974 in Frey 1923, I, pp. 712.

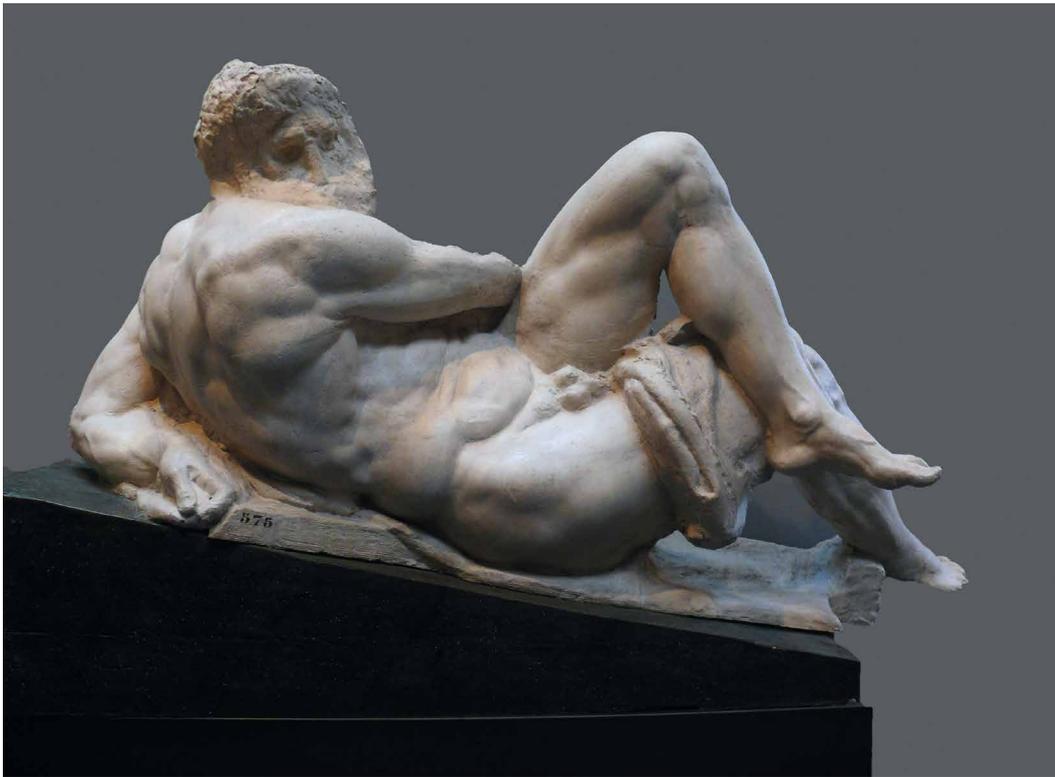


Fig. 4
Vincenzo Danti (?), *Giorno*
da Michelangelo, gesso,
proprietà della Fondazione
Accademia di Belle Arti "Pietro
Vannucci" di Perugia.

Con la forza derivante dal potere acquisito presso il duca, Vasari seguì l'idea del completamento della decorazione scultorea e pittorica della cappella, con dodici statue da affidare ad altrettanti scultori e lo stesso numero di pitture che avrebbe voluto eseguite dagli accademici (compreso lui stesso)¹⁴ per mettere in luce il valore dell'istituzione appena fondata¹⁵.

Cosimo approvò il complesso progetto, ma volle che Borghini, come teorico dell'Accademia, fosse chiamato a giudicare sia l'idea del compimento della decorazione della Sagrestia, divenuta ormai simbolo riconosciuto dell'arte "che non prima viene un forestiero di conto a Firenze che subito, come a un miracolo, non corra a veder quel luogo"¹⁶, sia quella di destinarla all'Accademia del Disegno. Le successive missive fanno capire che prima di iniziare il progetto il Borghini e il duca premettero per mettere Michelangelo a conoscenza del proposito e Vasari gli scrisse per avere il suo parere¹⁷. L'indiretta risposta dell'artista, in una lettera al nipote, fa intendere il suo disinteresse, anche se giustificato dall'età¹⁸. Di lì a poco, il 18 febbraio del 1564, sarebbe morto e il suo corpo, nottetempo, sarebbe tornato a Firenze per volere di Cosimo (Cecchi, 2020, pp. 92-93).

Le cerimonie a lui dedicate in San Lorenzo furono il primo grande apparato funebre all'interno della basilica cui parteciparono tutti gli accademici del momento, secondo la precisa regia del Vasari e

¹⁴ ASFi, MdP, 497, c.1289, Frey 1923, I, pp.719-721. La decorazione dei lacunari in stucco e oro della volta della cupola era in essere e fu rimossa per volontà di Anna Maria Luisa dei Medici, per motivi di salute pubblica, visto che continuavano a cadere pezzi (Brunetti, 2014, pp. 62-67; Carrara, Ferretti, 2016, pp. 58-73).

¹⁵ ASFi, MdP, 497, c. 1289 in Frey 1923, I, pp. 713- 714 e pp. 719-721.

¹⁶ Lettera di Vincenzo Borghini a Cosimo, 3 febbraio 1563, in Frey 1923, I, p.716 e Wazbistki, 1987, I, p. 87 nota 55.

¹⁷ AB, XI, n. 765: in *Carteggio*, 1965-1983, V, pp. 298-305 (17 marzo). Per la bibliografia e il commento si veda Cecchi, 2019, n. 25, pp. 120-123 e ASAr, AV, 13 (1537-1573), cc. 49r-v, 52r in Frey, 1923, I, pp. 736-741.

¹⁸ «Della lettera di messer Giorgio io ti ringrazio; e fa mie scusa con messer Giorgio, perchè son vecchio» (Baldini, 2000, p. 40).



↑
Fig. 5 a-c
Giorno, marmo di Michelangelo
 e due particolari della posizione
 delle gambe nel gesso di
 Perugia.

del Borghini (Fratini, 2015, pp. 77-96)¹⁹ e furono funerali pubblici, in cui l'Accademia avrebbe dovuto esprimere il meglio di sé per esaltare la sua 'guida spirituale'. Il successo ottenuto divenne occasione propizia per sviluppare l'idea di usarla come strumento di propaganda politica in feste e manifestazioni pubbliche (Wązbiński, 1987). Per la Sagrestia Nuova iniziò allora una nuova fase: le sculture e l'insieme divennero 'scuola' per gli artisti, allontanando per sempre la volontà di integrazione del mancante. La scomparsa di Cosimo e quella di Vasari, a pochi mesi l'uno dall'altro nel 1574, causò la definitiva interruzione ai lavori nella Sagrestia Nuova che, di fatto, restò preclusa al pubblico e rimase destinata ai rituali mortuali e ai 'depositi', ossia alle sepolture dei granduchi, fino alla scomparsa di Anna Maria Luisa de' Medici (1743), alla quale si devono le ultime migliorie e cambiamenti (Arte e Politica 2014). E se il faraonico programma della compimento della Sagrestia Nuova da parte degli accademici non andò in porto – e forse noi oggi siamo grati a quel destino – la presenza dell'Accademia delle Arti del Disegno nella Sagrestia Nuova come 'scuola del mondo', testimoniata dallo Zuccari, oltre che dai molti disegni, stampe, bozzetti, calchi delle opere di Michelangelo eseguiti in quegli anni (Wązbiński, 1987, I, pp. 91-95, pp. 7-108; Berti 2000, pp. 45-47; Rosenberg, 2003, pp. 114-136; Acidini Luchinat, 2005, p. 195), permise un crescente interesse e una diffusione sempre più ampia della lezione michelangiolesca.

Fu Bartolomeo Ammannati, divenuto console dell'istituzione nel 1564²⁰, a donare il 'fiume' di Michelangelo all'Accademia per "l'esercizio dei giovani", mettendo in atto quanto già Cosimo (che glielo

¹⁹ Si veda anche Wązbiński, 1987, I, pp. 95-115. Dopo circa un mese dalle celebrazioni in onore di Michelangelo il segretario di Cosimo, Bartolomeo Concini, il 17 agosto 1564, riferisce di rimuovere l'apparato funebre dalla chiesa e riporlo con cura nella casa dei Nelli, dietro la Sagrestia Nuova, per poter predisporre l'apparato funebre per l'imperatore Ferdinando I d'Asburgo (ASAr, AV, 13 (1537-1573), cc. 137r-v, 142r-v).

²⁰ Bartolomeo Ammannati scultore, 2011; Bonsanti in questo, pp. 75-87.



Fig. 6
Giorno, dorso del gesso
di Perugia.

aveva ceduto) aveva in animo, come appare anche dall'autorizzazione che il duca concesse per formare in gesso le Parti del giorno destinate allo studio degli artisti perugini. Proprio di queste riproduzioni intendo parlare mettendo a confronto una serie di immagini, grazie al lavoro reso possibile dall'attuale restauro della Sagrestia Nuova.

I gessi di Perugia

chiunque desidera alle tre arti del disegno
per buona e dritta via incamminarsi, dovrebbe
...inanimirsi, cercando d'imitare con tutte le forze
e il potere il Buonarroti²¹
(Danti [1576] 1960, in Trattati, I, p. 211)

Indiscusso maestro di tutte le arti Michelangelo è dunque il riferimento esplicito e costante di Vincenzo Danti che nel suo trattato torna più volte sull'esempio ineludibile per chiunque si avvicini al mestiere. La presenza nella sua Perugia di quattro gessi raffiguranti le *Parti del giorno*, giunti in città prima 16 marzo 1574 (Mancini, 2011)²², capolavori attorno ai quali gli artisti perugini avrebbero potuto formarsi, così come a Firenze aveva potuto fare il Danti dal 1557, quando si era trasferito a servizio del duca Cosimo, è la messa in opera del suo pensiero.

²¹ Onali, 2011, scheda IV.2, pp. 188-189

²² "I magnifici accademici del Disegno devono dare a dì 16 di marzo 1574 scudi 15 di moneta prestatigli per pagare Cecchino viturale, che portò le statue da Fiorenza, e per altri bisogni de l'academia, e per loro a maestro Giammaria Bisconti pittore, conservator dell'academia videlicet scudi 15" (Mancini, 2011 appendice Documento 1, p. 102).



↑
Fig. 7 a-b
 Giorno immagine del volto
 dell'originale di Michelangelo in
 marmo e della riproduzione in
 gesso di Perugia.

→
Fig. 8
 Vincenzo Danti (?), *Crepuscolo*
 da Michelangelo, gesso,
 proprietà della Fondazione
 Accademia di Belle Arti "Pietro
 Vannucci" di Perugia.

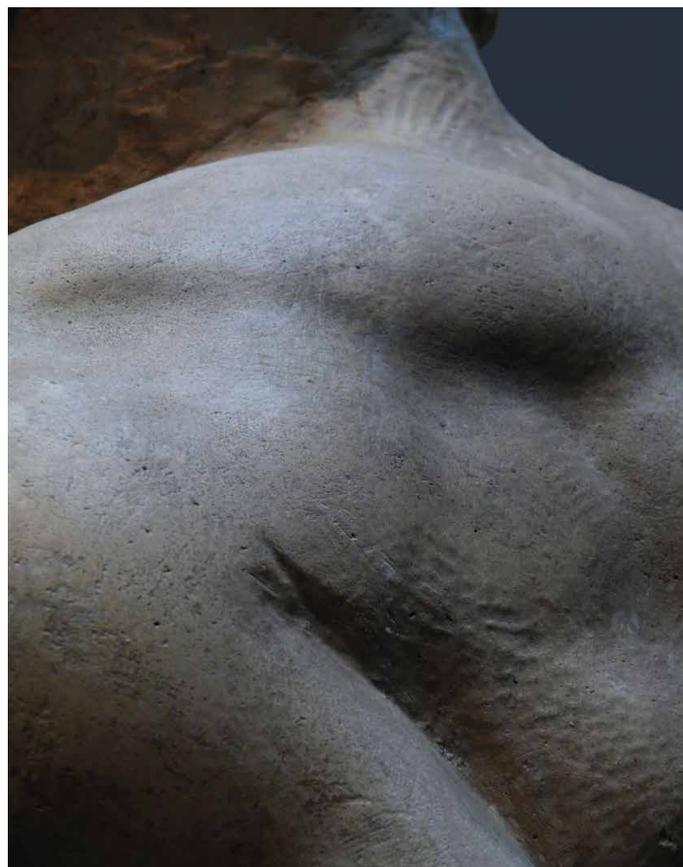
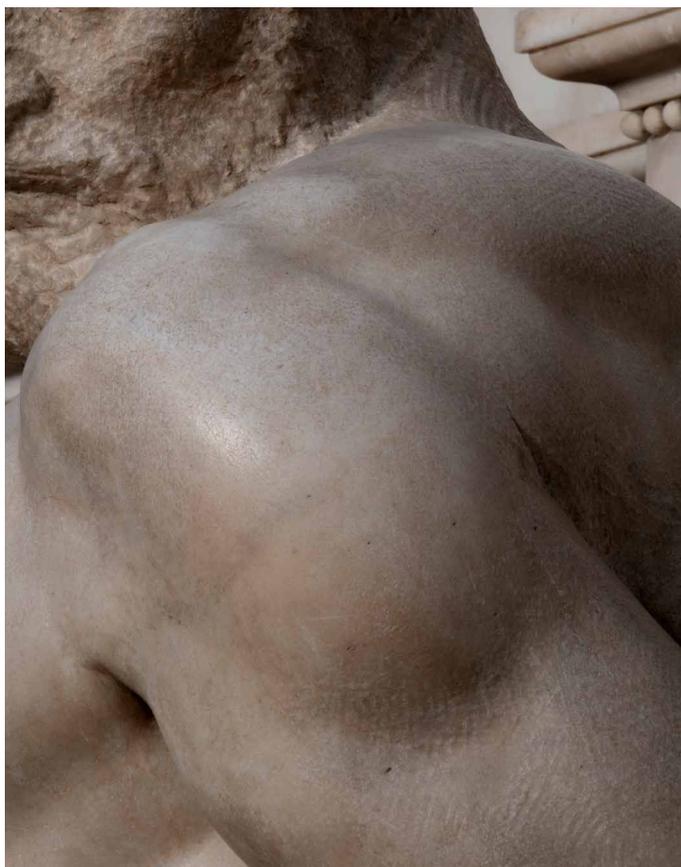


Quando Vincenzo arriva, come ricorda Cristina Acidini (Acidini, 2008, pp. 25-35), era il momento in cui Tribolo stava allestendo la Sagrestia Nuova e per lui era stato possibile studiare le statue da vicino: vederle, toccarle, capirle in ogni particolare della tecnica esecutiva con il 'non finito', su cui si era aperto un vivace dibattito. La venuta del Danti nella città toscana dovette certo segnare indelebilmente il suo percorso artistico, iniziato anni prima a Firenze e certamente a Roma di "ammirazione dichiarata e di dipendenza certa" da Michelangelo, con esiti personali e di grande qualità ed efficacia. Egli fu, come giustamente indicato, non un mero seguace, ma piuttosto il 'discepolo' più vicino intellettualmente e tecnicamente fra gli scultori che avevano ammirato e seguito la maniera del maestro. Ne tramandò la tecnica, ne completò le opere, ne testimoniò e ne diffuse i modelli con un modo assolutamente proprio e riconoscibile, mai da imitatore.

Vincenzo Danti dunque aveva in animo di portare a Perugia l'esperienza che aveva fatto a Firenze all'interno dell'Accademia (Paolozzi Strozzi, 2008, pp. 17-23), da lui frequentata fin dall'inizio della fondazione, partecipando in veste di accademico anche all'apparato per le esequie di Michelangelo in San Lorenzo (1564). Per lui le *Parti del giorno* dovettero essere scuola di vita: le aveva amate e studiate e le aveva riproposte idealmente in varie occasioni, in piccolo e in grande, evocativamente, sottilmente o esplicitamente, sempre con una forte suggestione personale²³.

La richiesta nel 1570 a Cosimo I da parte dei domenicani Timoteo Refati e "Egnazio" Danti, forse proprio a nome e per conto del fratello di quest'ultimo Vincenzo, di poter cavare modelli in gesso dalle

²³ Dalla tiara di Giulio III, alle figure allegoriche del *Rigore* e dell'*Equità*, dedicate nel 1556 a Cosimo I e poste da Vasari nella testata del cortile degli Uffizi cfr. Mancini, 2008, p. 45; Onali, 2011, pp. 186-189.



tombe della Sagrestia Nuova è nota agli studi²⁴. Nel documento si domanda di poter “formare le due statue di Michelangelo che sono in sagrestia nuova di San Lorenzo”, cosa per la quale il duca aveva dato licenza al priore “fatto salvo il detrimento delle figure”²⁵. Ottenuto l’ambito permesso non ci sono testimonianze su come dovettero procedere i lavori. Per il momento possiamo immaginare che Timoteo Refati, orafo ed esperto ceroplasta avesse tutte le competenze per eseguire la protezione dei marmi, così come richiesto dal duca, per cavarne le forme in gesso. Ignazio Danti, frate domenicano “innamorato di tutti i buoni studi e delle belle arti” (Del Badia, 1881, p. 15) matematico, astronomo, topografo che aveva inventato un proprio strumento per il rilievo, era certamente preparato per poter eseguire quello delle statue ai fini della costruzione dell’alloggiamento dei tasselli da assemblare. Come pure, essendo molto legato a Cosimo I, aver chiesto il permesso a nome di Vincenzo, allora impegnato nella complessa fusione della *Decollazione del Battista* per il Battistero di Firenze. Comunque, conseguito il consenso, non è dato sapere chi abbia eseguito i calchi, anche se è immaginabile che l’operazione affidata ai collaboratori, magari seguiti fase fase dai richiedenti, prevedesse la finitura di Vincenzo stesso²⁶.

↑
Fig. 9 a-b
Dorso del *Crepuscolo*,
confronto fra il marmo di
Michelangelo e il calco di
Perugia

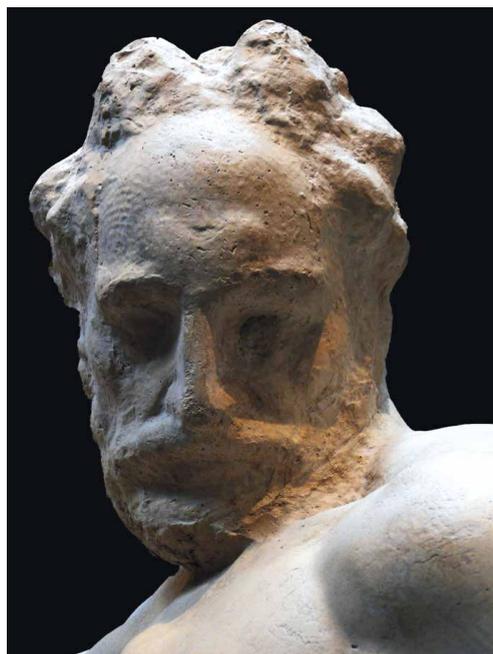
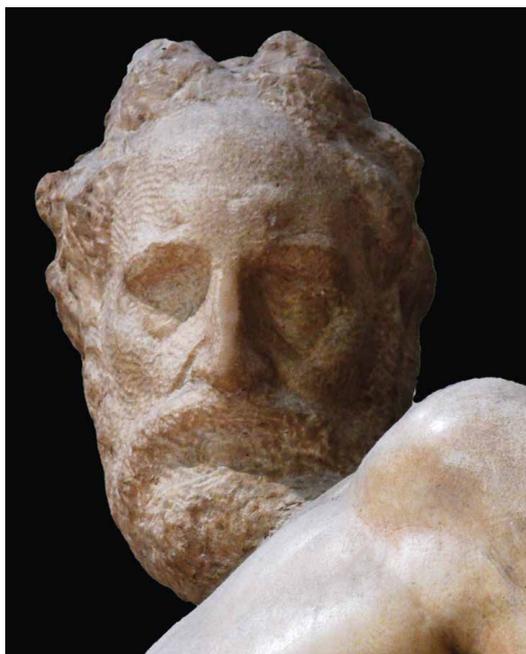
²⁴ ASFi, MDP, 656A, 30 agosto 1570, in Del Badia, 1881, p. 15 nota 1; Summers, 1979, pp. 69-70, pp. 428-431.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Nonostante la testimonianza documentaria del 1570 riferisca in maniera chiara chi chiedeva l’autorizzazione a cavare ‘calchi’ (Egnazio Danti e Timoteo Refati), la critica si è a lungo interrogata su chi ne sia stato l’autore e perché si parli solo di due statue. Inoltre viste le diversità fra le sculture di Michelangelo e la indiscutibile qualità dei gessi si è ipotizzato anche l’autografia michelangeloese o la loro derivazione da perduti originali dello stesso Michelangelo. Lo Zikos (2008 a-b), nel bel saggio e nella scheda sui gessi esposti a Firenze, li attribuisce a Ignazio Danti e Timoteo Refati che, come visto, fecero la richiesta di riproduzione al granduca nel 1570. Comunque la tecnica del calco era nota a Vincenzo che l’aveva praticata a Roma presso la



Fig. 10 a-d
Quattro immagini del volto
del *Crepuscolo* con i particolari
della lavorazione del marmo
di Michelangelo e della
riproduzione in gesso di Perugia.



La testimonianza documentaria non ci fornisce elementi per capire meglio come siano andate le cose e risulta strano che si parli solo di due statue e non di quattro, come in realtà sono. L'unico dato certo, dopo la richiesta del 1570, è che le quattro figure arrivarono a Perugia prima del 16 marzo 1574, accolte nella casa di Vincenzo dove era stata da lui fondata, nel 1573, la prima Accademia delle Arti del Disegno della città (Mancini, 2011)²⁷.

Quelli di Perugia potrebbero essere i primi o fra i primi calchi tratti dagli originali di Michelangelo, comunque fra i pochi cinquecenteschi ancora esistenti²⁸. Da qui il loro particolare interesse.

bottega di Daniele da Volterra (Terza, 2005, p.154; Mancini, 2008, pp. 44-45; Nova, 2008, pp. 61-75). Ritengo probabile che i due fossero latori della richiesta per conto di Vincenzo, che li voleva presenti nella nuova Accademia da lui fondata.

²⁷ La prima menzione dei gessi è di Cesare Crispoldi che nel 1597 li vide esposti nella originaria sede dell'Accademia perugina, allora nella chiesa di Sant'Angelo nel Monte di Porta Sole: "in detto luogo si veggiono le quattro statue meravigliose formate in quelle di Michel Angelo Buonarroti, che sono in Firenze nelle sepolture de' Medici. E sono la Notte, l'Aurora, il Crepuscolo della mane, et il Crepuscolo della sera". È lo stesso Crispoldi ad attribuirne il dono all'Accademia da parte di Vincenzo Danti, ipotesi confermata da Annibale Mariotti nel 1788 (Mancini, 2011, pp. 61-114). Nell'agosto del 1575 è attestato un pagamento a Vincenzo Danti come acconto di un credito che lo stesso aveva con l'Accademia (Mancini, 2011, p. 102 documento 2). Il Mancini ha perciò ipotizzato che il Danti avesse pagato anticipatamente i gessi e che l'Accademia gli abbia restituito il denaro (Mancini, 2011, p. 80).

²⁸ *La scultura nei calchi della Gipsoteca*, [1989], pp. 162-176 dove si trova una ricerca molto approfondita sulle opere in gesso



Ma i gessi di Perugia mostrano notevoli diversità rispetto ai marmi della Sagrestia Nuova, tali e tante che fra Otto e Novecento intorno alla loro autografia e derivazione si accese un forte dibattito. La critica, concorde nel ritenerli di “tecnica mirabile”, arrivò a ipotizzare il nome stesso di Michelangelo quale autore dei gessi (Belardi, Martini, Martorelli, 2005, pp. 100-101), considerandoli quindi preparatori alle sculture; i documenti rinvenuti nell’Ottocento li ricondussero sulla giusta strada temporale e attributiva. Ricerche approfondite della metà del secolo scorso misero in evidenza tutte le analogie e le diversità, lasciando tuttavia ancora aperto il problema.

Qualche anno fa il direttore dell’Accademia di Belle Arti di Perugia chiese ed ottenne il permesso di misurare le *Parti del giorno* della Sagrestia Nuova, al fine di un puntuale confronto con i gessi. Le misurazioni e le deduzioni trovarono posto in una pubblicazione²⁹ che mise in evidenza tutte le diversità fra gli originali e le copie concludendo che questo “historical-artistic enigma” resta



Fig. 11
Aurora, originale del marmo di Michelangelo nella Sagrestia Nuova.

Fig. 12
Vincenzo Danti (?), Aurora da Michelangelo, gesso con l’indicazione dei tasselli di cui è composto, proprietà della Fondazione Accademia di Belle Arti “Pietro Vannucci” di Perugia.

tratte dalla Sagrestia Nuova dal sec. XVI al XX, con notizie documentarie e bibliografiche sulle molte repliche eseguite per tutto il mondo dall’ Istituto d’Arte. Lo studio si sofferma anche sulle altre riproduzioni o riduzioni in scala eseguite durante il Cinquecento in vari materiali (terracotta, cera, bronzo, gesso). Il testo ricorda antiche riproduzioni accademiche in gesso conservate in varie collezioni fiorentine citate da Raffaello Borghini (Borghini, 1584, pp. 20-21), da Francesco Sansovino (Sansovino, 1604, p. 263) e veneziane ricordate dal Boschini (Boschini, 1660, pp. 140-141). Devo molta gratitudine al prof. Rocco Spina che ci ha illustrato la gipsoteca e ci ha dato moltissime preziose indicazioni tecniche. Ancora una parola sull’uso dei modelli in gesso da Michelangelo. Lo studio prima citato mette in evidenza una forte attività produttiva fin dal Settecento, ma specialmente fra la seconda metà dell’Ottocento e i primi decenni del Novecento. Questo portò alla necessità di disciplinare il numero delle concessioni (circolare del Ministero della Pubblica Istruzione, n. 177 del 30 ottobre 1865, seguita da un Regio Decreto del 1873 che consentiva la riproduzione e il calco a determinate condizioni). Ancora tutto da verificare se le date rinvenute durante l’odierno restauro abbiano attinenza con i calchi eseguiti per i musei europei e le Accademie d’Arte dalla Scuola professionale prima a Santa Croce poi trasferita a Porta Romana, nei cui archivi è testimoniata la fornitura di modelli in gesso al South Kensington Museum di Londra (1864), o in anni più recenti (1937) a Gabriele D’Annunzio per ornare la sua sala del Vittoriale destinata all’adorazione del Vate *post mortem*. Ma qui si apre un altro argomento che sarà oggetto di altri studi; fra i recentissimi segnalo Bellesi, 2020, pp. 118-125 e Sommariva, 2020, pp. 126-133. Sui modelli circolanti in Veneto ed in Emilia-Romagna si veda anche Fadda 2019. Sono grata a Massimiliano Rossi per le sue indicazioni.

²⁹ La concessione di studio autorizzata da Cristina Acidini portò alla pubblicazione: Belardi, Martini, Martorelli 2005, pp. 99-110. Paolo Belardi informa che fu il Tarchi nel 1954 a mettere in evidenza le singolari analogie e le diversità fra i marmi fiorentini e i gessi perugini. Il confronto rileva sostanzialmente che i marmi di Michelangelo sono di dimensioni analoghe ai gessi di Danti, ad esclusione del *Giorno* che nella copia è più piccolo, ma che le posizioni e molti dettagli sono diversi, il che portò il Tarchi a concludere che essi dovettero essere tratti da perduti modelli di altra mano, o da perduti modelli che Michelangelo eseguì in preparazione delle statue. Già dalle prime considerazioni tecniche presso l’Opificio delle Pietre Dure, sulla base delle foto da noi realizzate a Perugia, condivise con Laura Speranza e Mattia Mercatali e Filippo Tattini hanno messo in evidenza il parallelismo e la stretta dipendenza fra i marmi della Sagrestia Nuova e i gessi di Perugia.



Fig. 13 a-b
Aurora particolare del piede
sinistro dell'originale di
Michelangelo in marmo e della
riproduzione in gesso di Perugia.



still unsolved.

Incuriosita dalla qualità dei gessi e dalle differenze, non solo di misura ma anche di posizioni e di molti particolari, rilevate con precisione in quella occasione, dopo un primo sopralluogo con macchina fotografica e con la restauratrice Marina Vincenti, abbiamo cominciato a riflettere sull' "enigma". Ma quando abbiamo affrontato il restauro della Sagrestia Nuova, iniziando dai parati marmorei di rivestimento, proseguendo con la *Madonna Medici* e i *Santi Cosma e Damiano*, per poi concludere con le *Parti del giorno* e i due *Capitani*³⁰, trovando molti resti delle antiche calcature e molti dati tecnici finora mai messi in evidenza, abbiamo deciso di verificare quanto rilevato durante i nostri studi e lavori e confrontarlo direttamente sui gessi perugini. Di questo le immagini intendono narrare con la semplicità dei confronti e la testimonianza della tecnica di esecuzione, che ci permette qualche ulteriore ragionamento. Daniela Manna è l'autrice del lavoro grafico che ha presupposto lunghe ore di ricerca, comprensione e traduzione per essere qui mostrato.

Il primo e fondamentale risultato è il paragone diretto dei particolari in cui il tassello di gesso 'calca' le zone a gradina o a raspa, ossia quelle in cui appare chiarissima la tecnica esecutiva di Michelangelo. Il confronto mostra la perfetta coincidenza fra riproduzione e originale. E questa perfezione non è pensabile se non ottenuta direttamente dal calco sul marmo.

Fra breve vedremo il perché delle differenze di posizione, di misure e di alcuni particolari. Ma andiamo per ordine. La relazione di restauro del 2011³¹, accompagnata dall'osservazione diretta alla presenza del restauratore, ha innanzi tutto messo in evidenza che molte delle diversità di posizione degli arti si devono ai tanti rimaneggiamenti e restauri che le statue subirono nel corso del tempo, a cominciare dal loro arrivo a Perugia. Non è difficile pensare che il trasporto delle sculture da Firenze, pagato nel marzo 1574, nonostante le accortezze sicuramente messe in atto, abbia prodotto dei problemi e che le figure non siano giunte in perfette condizioni. Le parti sporgenti come le gambe, infatti, dovettero subire delle fratture prontamente riparate ma, senza l'originale davanti, inserite come meglio pareva all'artefice dell'aggiustamento; così nella *Notte* l'arto destro sporgente è posizionato in maniera

³⁰ I restauri sono stati condotti per la parte dei parati marmorei da Daniela Manna e Marina Vincenzi sulla base di un progetto tecnico approntato e testato da Cristina Samarelli. Si è iniziato dai paramenti lapidei e marmorei delle pareti (2013-2016) con l'intervento di Daniela Manna e Marina Vincenti. La *Madonna Medici* e i *Santi Cosma e Damiano* sono stati restaurati da Antonio Forcellino con finanziamenti Lottomatica nel 2018; Le *Parti del giorno* e i due *Duchi* da Marina Vincenti (2019-2020).

³¹ Messaci a disposizione da Giovanni Manuali che ne effettuò il restauro nel 2011, al quale dobbiamo la nostra gratitudine.



completamente diversa dal marmo, anatomicamente impreciso pare rimodellato con gesso antico, sebbene molte ripatinature ne alterino la lettura (fig. 2 a-b). In questa figura alcuni particolari mostrano evidenti differenze fra marmo e gesso: dipende dai tasselli e dal modo di ricomporli. È il caso della maschera in cui le due immagini mostrano poche similitudini (fig. 3 a-b). Ma le sopracciglia del gesso e la fascia pieghettata soprastante coincidono con il marmo. Lo stesso per il barbagnani (non un gufo come finora scritto) e il sacco con le bacche di papavero che appaiono poco fedeli perché eseguiti con pochi tasselli, e il gesso della formatura è passato da una parte all'altra senza lasciare vuoti nei sottosquadri (figg. 1, 3c), mentre il piede sopra il sacco è ben riuscito.

Il *Giorno* (fig. 4) come l'ha definito Michelangelo o, usando il termine perugino ancora cinquecentesco, il *Crepuscolo del mattino*, probabilmente arrivato con la gamba destra spezzata, presenta oggi una posizione del tutto incongrua e comunque frutto di aggiustamenti successivi (Fig. 4, 5 a-c); mentre l'altro arto, con i suoi visibili tasselli, è sovrapponibile all'originale. Mostriamo il particolare ravvicinato della tecnica (a gradina) di Michelangelo perfettamente trasferita sul dorso (fig. 6) su cui sono visibili anche i segni delle successive lavorazioni. Anche il viso (fig. 7 a-b) rivela i segni lasciati dai tasselli che testimoniano che la sola zona interessata dal calco è quella degli occhi vicino al naso.

Il *Crepuscolo* (fig. 8) della sera, anch'esso molto ritoccato, rivela nella parte del dorso le analogie di lavorazione messe in evidenza nelle altre figure, così come il volto che evidenzia la derivazione palese e diretta del calco dall'originale (fig. 10 a-d).

Per l'*Aurora* (fig. 11) il ragionamento è un po' più complesso, in quanto le riprese e i rimaneggiamenti successivi hanno fatto assumere al gesso una levigatezza algida e quasi neoclassica. Tuttavia i tasselli con cui fu eseguito il calco, segnati qui da una sottolineatura rosacea (fig. 12), rivelano particolari assolutamente coincidenti. Il confronto fra il piede destro delle due figure mostra l'alluce ancora intero (fig. 13 a-b) laddove il marmo di Michelangelo appare consunto dalle troppe mani che nei secoli lo

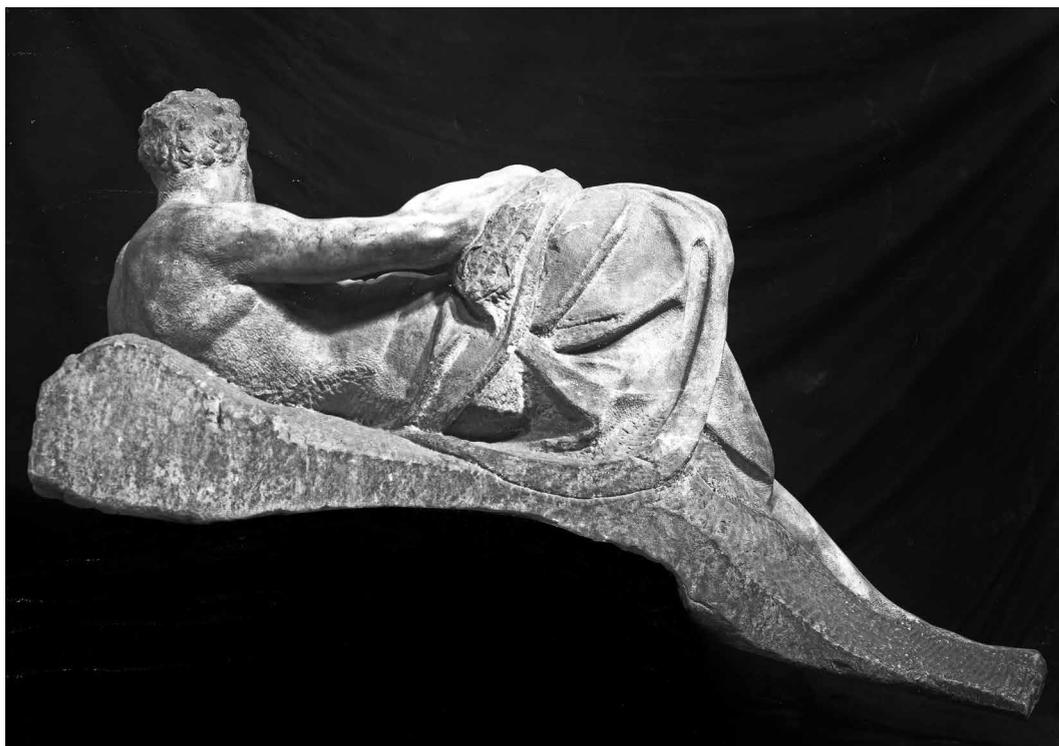


Fig. 14
Aurora, retro della riproduzione
in gesso di Perugia.

Fig. 15
Notte, retro della riproduzione in
gesso di Perugia.



↑
Fig. 16
Crepuscolo, retro della
riproduzione in gesso di Perugia.



→
Fig. 17
Crepuscolo, retro del marmo
di Michelangelo.

hanno toccato.

Per giustificare le divergenze di inclinazione dei gessi di Perugia rispetto ai marmi di Michelangelo basta pensare alla possibilità, in fase di ricomposizione dei tasselli, di posizionarli nell'alloggiamento predisposto in modo un po' diverso per poterli esporre con più facilità.

Ancora una notazione importante riguarda il retro delle quattro figure che differisce totalmente dagli originali (fig. 17). La parte posteriore delle sculture di Michelangelo non dovette essere calcata. Il retro dei gessi appare arrangiato in vari modi e in diversi momenti. Rimanipolata fino a renderla 'moderna' la schiena di *Aurora* (fig. 14); lasciati vuoti il retro della *Notte* (fig. 15), quello del *Giorno* e quello del *Crepuscolo* (fig. 16), mostrano tutti i segni degli interventi posteriori per farli restare saldi sugli appoggi concepiti in piano.

Dal retro, come spesso accade, si legge buona parte della storia originale e dei successivi mutamenti: si vedono gli spessori del gesso, le riparazioni, le integrazioni e i sostegni vecchi e nuovi. Immagini quelle proposte che evidenziano le ricostruzioni anche fantasiose delle giunture con posizionamento arrangiato delle parti, con suture in gesso antico e quasi identico all'originale³². Immagini che testimoniano che il calco dei marmi di Michelangelo fu limitato alle parti figurative, ritenute più significative per l'esercizio degli allievi. Difficile dire se per rapidità, per semplicità, per spendere meno o per quale altra ragione, certo è che le difformità messe in evidenza nello studio prima citato possono giustificarsi con la tecnica di riproduzione³³. Per questo abbiamo immaginato i due richiedenti, Ignazio Danti e

³² Per questo sarebbe molto interessante ripetere oggi indagini chimiche sulla materia che compone i gessi in aggiunta a quelle opportunamente eseguite nel 2011.

³³ Tecnica poco variata nei secoli che, come noto, prevede la protezione della superficie del marmo con oli e sapone che serve

Timoteo Refati³⁴, impegnati nelle prime fasi e Vincenzo, alla fine, per controllare l'esecuzione e magari eseguire le rifiniture.

Riassumendo le differenze fra i gessi di Perugia e le sculture della Sagrestia Nuova rivelano che:

- la disposizione in piano potrebbe essere stata scelta all'origine o ottenuta per necessità di riparazioni;
- il restringimento naturale della materia e l'assemblaggio delle parti ottenute dai tasselli, giustifica le differenze di misure fra i gessi e i marmi;
- le fratture e riparazioni successive cambiarono alcune posizioni, ma le parti ancora 'sane' sono assolutamente coincidenti e calcate direttamente sui marmi della Sagrestia Nuova e credo che non possano lasciare dubbi sulla derivazione diretta dei gessi di Perugia dagli originali di Michelangelo.

Così Vincenzo Danti, che aveva partecipato nel 1564 agli apparati effimeri in occasione del funerale del Buonarroti, nel 1570 usò il gesso non più per scolpire figure nuove, magari dipinte o patinate a simulare altri materiali assieme a dipinti su tela, allestimenti in legno e migliaia di candele come in quella occasione, ma per trasferire la lezione di Michelangelo a Perugia e per fondare la nuova accademia su esempio di quella voluta da Cosimo I a Firenze, da lui frequentata e amata.

per distaccare i tasselli eseguiti con gesso, l'uso di gelatina spesso ottenuta con farina e colla di coniglio per meglio permettere il distacco dei sottosquadri. Ogni formatore decide quanti tasselli fare (più numerosi sono, più la riproduzione è fedele) e poi li posiziona in un alloggiamento predisposto dopo aver messo assieme i tasselli. La colatura del gesso liquido, la sua 'presa' produce il calco e tutte le 'bave' che si formano nei punti di unione dei tasselli vengono trattate rimuovendo i residui e portando a rifinitura e livellamento la superficie. Tasselli e bave sono evidenti nei gessi di Perugia.

³⁴ Se il Tarchi, come affermano Belardi, Martini, Martorelli (2005, p.103) arrivò a dire che la posizione dei gessi di Perugia confrontata con quella dei marmi fiorentini (piano inclinato) "can be reasonably attributed to the variability of Michelangelo's inspiration" tesi poi supportata da Nicco Fasola 1955, in seguito contraddetta da Summers 1979 e Zikos 2008a allo stato attuale degli studi le diversità – come abbiamo cercato di dimostrare – possono essere completamente giustificate da ragioni di tipo tecnico.

Bibliografia

- Acidini C. 2000 [2001], *Introduzione, Architetture per il territorio e giardini di meraviglie*, in E. Pieri, L. Zangheri (a cura di), *Niccolò detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio*, Atti del Convegno di Studi per il centenario della nascita, (Poggio a Caiano 10-11 novembre 2000), *Quaderni di Ricerche storiche* 7, Tipografia Nova Signa (Firenze), pp. 123-125.
- Acidini Luchinat C. 2005, *Michelangelo scultore*, Federico Motta editore, Milano.
- Acidini Luchinat C. 2008, *Vincenzo Danti e Michelangelo*, in C. Davis, B. Paolozzi Strozzi (a cura di), *I grandi bronzi del Battistero. L'arte di Vincenzo Danti, discepolo di Michelangelo*, Giunti, Firenze, pp. 25-35.
- Androsov S., Baldini U. (a cura di) 2000, *L'Adolescente dell'Ermitage e la Sagrestia Nuova di Michelangelo*, Catalogo della Mostra (Firenze Casa Buonarroti 9 maggio- 10 luglio 2000, San Pietroburgo Museo dell'Ermitage 12 settembre-12 novembre 2000), artout/maschietto&musolino Siena.
- Aschoff W. 1967, *Studien zu Niccolò Tribolo*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Johann-Wolfgang-Goethe Universität Frankfurt am Main, pp. 136-138.
- Baldini U. 2000, *La più rara opera che sia mai stata fatta fra e' mortali*, in «L'Adolescente», 2000, pp. 23-41.
- Barocchi P. (a cura di) 1960-1962, *Trattati dell'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, III, Laterza, Bari.
- Belardi P., Martini L., Martorelli M. 2005, *Virtual Michelangelo. Digital survey of the plaster works of the Fine Arts Academy "Pietro Vannucci" of Perugia*, «SCIRES», V, 2005, pp. 99-110.
- Bellesi S. 2020, *La didattica attraverso le opera di Michelangelo all'Accademia di Belle Arti di Firenze: i calchi e i getti in gesso e il marmo con San Matteo*, in C. Acidini, A. Cecchi, E. Ceppetti (a cura di), *Michelangelo divino artista*, Catalogo della Mostra, Sagep, Genova, pp. 118-125.
- Bernardini L, Caputo Calloud A., Mastrorocco M. (a cura di) 1989, *La scultura italiana dal XV al XX secolo nei calchi della Gipsoteca*, Cassa di Risparmio - Istituto Statale d'Arte Firenze, [Spes] Firenze.
- Berti L. 2000, *Fortuna della Sagrestia Nuova fino alla prima guida artistica di Firenze (1591)*, in S. Androsov, U. Baldini (a cura di), *L'Adolescente dell'Ermitage e la Sagrestia Nuova di Michelangelo*, Catalogo della Mostra (Firenze Casa Buonarroti 9 maggio - 10 luglio 2000, San Pietroburgo Museo dell'Ermitage 12 settembre-12 novembre 2000), artout/maschietto&musolino Siena, pp. 43-61.
- Bietti M. 2014 (a cura di), *Arte e Politica. L'Elettrice Palatina e l'ultima stagione della committenza medicea in San Lorenzo*, Catalogo della Mostra (Firenze Museo delle Cappelle Medicee 8 aprile-8 novembre 2014), Sillabe, Livorno.
- Borghini R. 1584, *Il Riposo, in cui della pittura, scultura si favella, de' più illustri pittori, scultori, e delle più famose opere loro si fa mentione e le cose principali appartenenti a dette arti s'insegnano*, Giorgio Marescotti, Firenze.
- Boschini M. 1660, *La Carta del navegar pitoresco, Dialogo tra un Senator Venetian deletante e un Professor de Pitura, comparti in oto venti con i quali la Nave venetiana vien condotta in l'alto Mar de la Pitura, come assoluta dominante de quello a confusion de chi non intende el bossolo dela calamita*, Baba, Venezia.
- Brunetti O. 2014, *Ferdinando Ruggieri architetto-ingegnere fra i Medici e i Lorena* in M. Bietti (a cura di), *Arte e Politica. L'Elettrice Palatina e l'ultima stagione della committenza medicea in San Lorenzo*, Catalogo della Mostra (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee 8 aprile – 2 novembre 2014), Sillabe, Livorno, pp. 62-67.
- Carrara E., Ferretti E. 2016, *“Il bellissimo bianco” della Sagrestia Nuova: Michelangelo, Vasari, Borghini e la tradizione fiorentina come nuova identità medicea*, «Opus incertum», n.s., II, pp. 58-73.

- Conforti C., Funis F., De Luca F. 2011 (a cura di), *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, Catalogo della Mostra (Firenze Galleria degli Uffizi 14 giugno-30 ottobre 2011), Giunti, Firenze.
- Cecchi A. 2000 [2001], *Il Tribolo, la corte medicea, i letterati e gli artisti suoi amici*, in E. Pieri, V. Zanchettin (a cura di), *Niccolò detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio*, Atti del Convegno di Studi per il Centenario della nascita, (Poggio a Caiano 10-11 novembre 2000), Quaderni di Ricerche storiche 7, Tipografia Nova Signa, Firenze, pp. 29-36.
- Cecchi A. 2017, *Pontorno e Bronzino nel coro di San Lorenzo*, in R. W. Gaston, L. A. Waldman (a cura di), *San Lorenzo. A Florentine church*, Villa i Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Firenze, pp. 525-532.
- Cecchi A. 2019 (a cura di), *Michelangelo e i Medici. Attraverso le carte dell'archivio Buonarroti*, Edifir, Firenze.
- Cecchi A. 2020, *Cosimo de' Medici e la costruzione del mito di Michelangelo dopo la morte*, in C. Acidini, A. Cecchi, E. Capretti (a cura di), *Michelangelo divino artista*, Catalogo della Mostra, (Genova, Palazzo Ducale 21 ottobre 2020-02 maggio 2021), Sagep, Genova, pp. 86-93.
- Condivi A. 1553, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, rist. a cura di G. Nencioni, Spes, Firenze 1998.
- Crispoldi C. 1597, *Raccolta delle cose segnalate di Cesare Crispoldi. La più antica guida di Perugia (1597)*, L. S. Olschki Firenze 2001.
- Danti V. 1567, *Il primo libro del Trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano con l'arte del disegno*, [Eredi di Lorenzo Torrentino] Firenze, in P. Barocchi (a cura di), *I Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, I, Laterza Bari 1960-1962, pp.207-269.
- Davis C., Paolozzi Strozzi B. (a cura di) 2008, *I grandi bronzi del Battistero. L'arte di Vincenzo Danti discepolo di Michelangelo*, Catalogo della Mostra (Museo Nazionale del Bargello 16 aprile-7 settembre 2008), Giunti, Firenze.
- Del Badia J. 1881, *Egnazio Danti cosmografo e matematico e le sue opere in Firenze*, coi tipi di M. Cellini e C. Firenze.
- Doni, A. F. 1549, *Disegno del Doni partito in più ragionamenti, ne quali si tratta della scoltura et pittura, de colori, de getti, de modegli, con molte cose appartenenti a quest' arti: & si termina la nobiltà dell'una et dell'altra professione; con historie, essempli, et sentenze. & nel fine alcune lettere che trattano della medesima materia.*, In Vinetia Gabriel Giolito di Ferrarii.
- Doni A. F. 1552, *I Marmi*, II, Edizione Chiorboli, Bari. *Esequie del divino Michelagnolo Buonarroti celebrate in Firenze dall'Accademia de' Pittori, Scultori, et Architettori nella chiesa di San Lorenzo il dì 28 giugno MCLXIII*, Giunti Firenze.
- Fadda E. 2019, *La circolazione dei modelli: calchi da Michelangelo tra Emilia e Veneto, nella seconda metà del Cinquecento*, «Venezia Arti», n.s. 1, 28, pp. 47-59.
- Ferretti E. 2017, *Sacred Space and Architecture in the Patronage of the first Grand Duke of Tuscany: Cosimo I, San Lorenzo, and the Consolidation of the Medici Dynasty*, in R. W. Gaston, L. A. Waldman (a cura di), *San Lorenzo. A Florentine church*, Villa i Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Firenze, pp. 504-524.
- Franceschini P., 1897, *La tomba di Lorenzo dei Medici detto il Magnifico*, tipografia Baroni e Lastrucci, Firenze.
- Fratini D., 2015, *Le Esequie di Michelangelo. Aspetti testuali del libretto a stampa*, in A. Baroni (a cura di), «Intorno a Michelangelo: eredità e iconografia di un mito» - *Annali Aretini XXIII*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Arezzo, Palazzo della Fraternalità dei Laici Firenze, Accademia delle Arti del Disegno 5-6 giugno 2014), Fraternalità dei Laici di Arezzo, Arezzo, pp. 77-96.

- Frey K., 1923, *Die Literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, George Muller München 1923-1940, III, I, 1923.
- Giannotti A. 2007, *Il teatro di natura. Niccolò Tribolo e le origini di un genere. La scultura di animali nella Firenze del Cinquecento*, Leo S. Olschki, Firenze.
- Lapini A. 1900, *Diario fiorentino di Agostino Lapini dal 252 al 1596 ora per la prima volta pubblicato da Giu. Odoardo Corazzini*, G.C. Sansoni, Firenze.
- Mancini F. F. 2008, *Vincenzo Perugino*, in C. Davis, B. Paolozzi Strozzi (a cura di), *I grandi bronzi del Battistero. L'arte di Vincenzo Danti, discepolo di Michelangelo*, Catalogo della Mostra (Catalogo della mostra: Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 16 aprile - 7 settembre 2008), Giunti, Firenze, pp. 37-59.
- Mancini F. F. 2011, *l'Accademia di Belle Arti di Perugia nel contesto storico-culturale della fine del Cinquecento e del primo Seicento*, «L'Accademia riflette sulla sua storia. Perugia e le origini dell'Accademia del Disegno. Secoli XVI e XVII», pp. 61-114.
- Marcorin F. 2019, *Sulla circolazione dei modelli nel Veneto del Cinquecento*, in S. Quagliarioli, G. Spoltore (a cura di), «*Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nelle difficoltà di quell'arte*». *La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento*, «Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica», fasc.1, pp. 37-58.
- Mariotti A. 1788, *Lettere pittoriche perugine o sia Ragguaglio di alcune memorie istoriche riguardanti le arti del disegno in Perugia al signor Baldassarre Orsini pittore e architetto perugino accademico d'onore dell'Accademia Clementina di Bologna ed Etrusco di Cortona*, Dalle Stampe Badueliane Perugia.
- Moreni D. 1816, *Continuazione delle memorie istoriche dell' Ambrosiana Imperial Basilica di S. Lorenzo di Firenze dalla erezione della chiesa presente a tutto il regno mediceo raccolte dal Can. Domenico Moreni*, I, presso Francesco Daddi, Firenze
- Nelson J.K. 2017, *Poetry in Stone: Michelangelo Ducal Tombs in the New Sacresty*, in R. W. Gaston, L. A. Waldman (a cura di), *San Lorenzo. A Florentine Church*, Villa I Tatti, Firenze, pp. 450-480.
- Nicco Fasola G. 1955, *Di nuovo dei gessi perugini (nota michelangiolesca)*, «Commentari», III, pp. 164-172.
- Nova A. 2005, *La statua di Giulio III a Perugia*, in C. Davis, B. Paolozzi Strozzi (a cura di), *I grandi bronzi del Battistero. L'arte di Vincenzo Danti, discepolo di Michelangelo*, Catalogo della Mostra (Catalogo della mostra: Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 16 aprile-7 settembre 2008), Giunti, Firenze, pp. 61-75.
- Onali M. 2011, *scheda IV.2*, in C. Conforti, F. Funis, F. De Luca (a cura di), *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, Catalogo della Mostra (Firenze Galleria degli Uffizi 14 giugno-30 ottobre 2011), Giunti, Firenze, pp. 186-189.
- Paolozzi Strozzi B. 2008, *Il percorso di Vincenzo Danti. Qualche appunto preliminare*, in C. Davis, B. Paolozzi Strozzi (a cura di), *I grandi bronzi del Battistero. L'arte di Vincenzo Danti, discepolo di Michelangelo*, Catalogo della Mostra (Catalogo della mostra: Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 16 aprile-7 settembre 2008), Giunti, Firenze, pp. 17-23.
- Paolozzi Strozzi B., Zikos D. (a cura di) 2011, *L'Acqua. La Pietra. Il Fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, Catalogo della Mostra (Firenze Museo Nazionale del Bargello 11 maggio-18 settembre), Giunti, Firenze.
- Petrucci F. 2014, *La scultura di Michelangelo nei gessi dell'Accademia*, in F. Petrucci, S. Balesi (a cura di), *L'immortalità di un mito. L'eredità di Michelangelo nelle arti e negli insegnamenti accademici a Firenze dal Cinquecento alla contemporaneità*, Catalogo della Mostra (Firenze, Accademia della Arti e del Disegno, 4 Dicembre 2014 al 28 Dicembre 2014) Edifir, Firenze, pp. 106-112.

- Poggi G., Barocchi P., Ristori R. (a cura di) 1965-1983, *Il Carteggio di Michelangelo*, V, Sansoni, Firenze.
- Rosenberg R. 2000, *Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos: eine Geschichte der Kunstbetrachtung*, Dt. Kunstverl, München.
- Rosenberg R. 2003, *The Reproduction and Publication of Michelangelo's Sacristy: Drawings and Prints by Franco, Savinati, Naldini and Cort*, in F. Ames-Lewis e P. Johannides (a cura di), *Reaction to the Master. Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*, Aldershot-Burlington (Vermont), pp. 114-136.
- Sansovino F. 1604, *Venetia città nobilissima et singolare; descritta già in XIII. libri da M. Francesco Sansouino: et hora con molta diligenza corretta, emendata, e più d'un terzo di cose nuoue ampliata dal M.R.D. Giouanni Stringa*, Salicato, Venezia.
- Sommariva G. 2020, *Un "divino maestro" nelle Gallerie dei gessi dell'Accademia linguistica di Belle Arti*, in C. Acidini, A. Cecchi, E. Capretti (a cura di), *Michelangelo divino artista*, Catalogo della Mostra, Sagep, Genova, pp.126-133.
- Summers J.D. 1979, *The sculpture of Vincenzo Danti. A study in the influence of Michelangelo and the ideals of the Maniera*, Garland, New York.
- Terza L. 2005, *Artisti nella cappella Baldeschi in San Francesco al Prato a Perugia. Domenico di Niccolò «dei Cori», Agostino di Duccio, Vincenzo Danti*, in C. Frova, M. G. Nico Ottaviani, S. Zucchini (a cura di), *IV Centenario della morte di Baldo degli Ubaldi: 1400-2000*, Università degli Studi Perugia, Perugia, pp. 129-162.
- Varchi B. 1549, *Due lezioni di m. benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di M. Michelangelo Buonarroti, nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la scultura, o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo*, Torrentino Firenze.
- Varchi B., *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti*, in P. Barocchi (a cura di), *I Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, I, Laterza, Bari, pp. 3-82.
- Vasari G. 1550, *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani da Cimabue insino a' tempi nostri descritte in lingua Toscana con una utile & necessaria introduzione alle arti loro*, Lorenzo Torrentino, Firenze.
- Vasari G. [1568] 1878-1885, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Giunti Firenze, in *Le opere* Milanese G. (a cura di), Firenze.
- Vasari G. 1962, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da P. Barocchi, Ricciardi, Milano-Napoli-Firenze.
- Ważbiszki Z. 1987, *L'Accademia medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, Olschki, Firenze.
- Zikos D. 2008a, *Limina incerta. Filosofia e tecnica del «non finito» nell'opera di Vincenzo Danti*, in C. Davis, B. Paolozzi Strozzi (a cura di), *I grandi bronzi del Battistero. L'arte di Vincenzo Danti discepolo di Michelangelo*, Catalogo della Mostra (Museo Nazionale del Bargello 16 aprile-7 settembre 2008), Giunti, Firenze, pp. 272-299 e scheda 10.
- Zikos D. 2008b, *scheda 10*, in C. Davis, B. Paolozzi Strozzi (a cura di), *I grandi bronzi del Battistero. L'arte di Vincenzo Danti discepolo di Michelangelo*, Catalogo della Mostra (Museo Nazionale del Bargello 16 aprile-7 settembre 2008), Giunti, Firenze, pp. 324-325.

Abbreviazioni

AB, Archivio Buonarroti, Firenze

ACSL, Archivio Capitolo di San Lorenzo Firenze

ASAr, Archivio di Stato di Arezzo

ASFi, Archivio di Stato di Firenze

AV, Archivio Vasari

GDSU, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Firenze

MdP, Mediceo del Principato



The image of the Sagrestia Nuova as a severe, bicrome structure, witness of the enduring legacy which would have been inspired by Brunelleschi, is a mere reconstruction of Cosimo's age, paradoxically codified in absence of his own author. Its material history reflects perfectly the distinction – present in Vasari's Vite – between the Drawing's primacy and the realm, potentially anarchic, of the pictorial variety. Vasari will worry about cutting, with the sword of his historical-theoretical system, what the clementine patronage had joint, although in a precarious equilibrium: Raphael's manner and Michelangelo's one. In doing so he will offer a partial and instrumental interpretation of the wavering Buonarroto's attitude towards the ornamental decoration. On these bases, this contribution has, therefore, the aim at accounting for Sixteenth – and Seventeenth – Centuries “aberrant” reuses happened to Michelangelo's statues as well as for those reappearances which propose a “normalized” version of them.

pagina a fronte
Fig. 1
Michelangelo Buonarroto,
Tomba di Lorenzo duca d'Urbino,
Firenze, Sagrestia Nuova

I

La ricomparsa dell'*Aurora e del Crepuscolo* (fig. 2) in gesso, nelle misure originali dei prototipi, nel favoloso ninfeo della Villa Visconti Borromeo Litta di Lainate, presso Milano, nei tardi anni Ottanta del Cinquecento¹, è il punto di partenza per me e direi la più sconcertante delle riproposizioni sulle quali mi è stato chiesto di intervenire. La loro riconfigurazione nel genere di statue da giardino, parallela alla ben più celebre dei sistemazione *Prigioni* nella buontalientiana grotta grande a Boboli realizzata tra il 1584 e il 1585², testimonia una fortuna totalmente alternativa a quella in chiave di grave, alta retorica funebre che la destinazione delle statue avrebbe dovuto imporre in maniera unilaterale, e che va di pari passo con la progressiva obliterazione dell'originale, incompiuta, struttura architettonico-decorativa della Sagrestia Nuova: una cancellazione che ha – com'è noto – in Vasari il principale responsabile sia in chiave di architetto che in quella di biografo (Carrara, Ferretti, 2016). Vorrei perciò affidare alla contrastante ricezione nella critica e storiografia così come nella concreta prassi imitativa cinquecentesche (ma in un caso, clamoroso, anche secentesche) il compito di illuminarci sulle vie della fortuna – lo vedremo antitetico più che divergenti – alle quali condusse l'ambiguità prima di tutto iconografica delle celeberrime statue michelangeloesche, duchi inclusi, sulla quale tanto ha insistito – fors'anche troppo – la critica più recente (Residori, 2014; *id.*, 2017; Nelson, 2017;

¹ Desidero ringraziare Alessandro Morandotti e Adriano Anzani che mi hanno consentito di esaminare da vicino le statue del Ninfeo di Lainate, forse ricavate “dalle matrici che Leone Leoni conservava nel suo palazzo di Milano, insieme a molti altri calchi di statue illustri del presente e del passato”, cito da Morandotti, 2005, p. 48, al quale si dovranno aggiungere Boucher, 1981 e i contributi di Cupperi, 2004 (2005a) e Cupperi, 2004 (2005b). Sulla diffusione dei calchi in altri contesti, oltre al saggio nel presente volume di Monica Bietti pp. 103-121, vedi anche Fadda 2019.

² In ultimo Conticelli, 2014.

Rosenberg, 2018, Principi, 2018)³. Non mi posso perciò esimere dal ricordare il celebre passo, già contenuto nella Torrentiniana, in cui Vasari sottolinea la 'licenza' e l'oltranza anticanonica dell'artista, mettendo però in guardia da una pedissequa imitazione, sventatamente ignara del lungo travaglio concettuale tramite il quale era stato possibile giungere a quel traguardo: "La quale licenza ha dato grande animo a questi che hanno veduto il far suo di mettersi a imitarlo, e nuove fantasie si sono vedute poi alla grottesca più tosto che a ragione o regola, a' loro ornamenti" (Vasari 1991, II, p. 901)⁴. Si dà il caso che nel 1550 a Vasari, in veste di architetto/pittore, sia affidata da Giulio III la decorazione della Cappella del Monte in San Pietro in Montorio: un'impresa, conclusasi nel 1554, per la quale sarà richiesto il conforto operativo del Buonarroti⁵ e che si struttura in base a una serrata sequenza tra la nicchia ospitante una statua e il sarcofago sottostante su cui è adagiato il defunto, sul modello della Sagrestia fiorentina. Orbene: sia nella vita di Michelangelo che in quella di Simone Mosca (naturalmente adesso sto citando la Giuntina), Vasari riporta formulazioni leggermente differenti in materia d'ornato di uno stesso pensiero del venerato maestro:

[...] e perché il Vasari aveva proposto per gl'intagli di quella opera Simon Mosca e per le statue Raffael Monte Lupo, consigliò Michelagnolo che non vi si facessi intagli di fogliami né manco ne' membri dell'opera di quadro, dicendo che dove vanno figure di marmo non ci vuole essere altra cosa. Per il che il Vasari dubitò che non lo facessi perché l'opera rimanessi povera; et in effetto poi quando e' la vedde finita confessò che gli avessi avuto giudizio, e grande (Vasari, 1967, VII, pp. 188-189).

Ma avendo Giorgio fatti alcuni modelli per detta sepoltura, il papa conferì il tutto con Michelagnolo Buonarroti prima che volessi risolversi; onde, avendo detto Michelagnolo a Sua Santità che non s'impacciasse con intagli perché, se bene arricchiscono l'opere, confondono le figure, là dove il lavoro di quadro, quando è fatto bene, è molto più bello che l'intaglio e meglio accompagna le statue, perciocché le figure non amano altri intagli attorno, così ordinò sua Santità che facesse (Vasari, 1967, VI, p. 202)⁶.

Non è dunque un caso che biografo e biografato si siano ritrovati a discutere sull'opportunità di introdurre l'ornato in un contesto fortemente debitore, almeno nei suoi elementi più caratterizzanti, del modello strutturale fiorentino, risultato tuttavia tanto problematico, fin quasi a costringere Michelangelo alla palinodia⁷. Come hanno dimostrato Eliana Carrara e Emanuela Ferretti (2016, *passim*) l'immagine della

³ Ha scritto Carlo Falciani: "Come è noto, Michelangelo fu sempre avverso all'uso di simboli codificati, tanto che l'identificazione, e dunque il contenuto, di alcune sue figure allegoriche sono spesso affidati solo a suggestioni poetiche e formali, a gesti, oppure a memorie scritte, e raramente a precisi elementi emblematici desunti da repertori". Falciani, 2019, citazione dalle pp. 28-29. Qualunque ricognizione sulla fortuna delle opere di Michelangelo non può prescindere dal mirabile commento offerto da Paola Barocchi nelle note a Vasari, 1962, nella fattispecie si faccia riferimento al III tomo, nota 46 alle pp. 759-772; note 468-483, pp. 791-837 note 499-512, pp. 933-1044.

⁴ Vasari, 1991, II, p. 901.

⁵ "Della quale fatti i modelli e disegni, fu condotta di marmo, come in altro luogo s'è detto pienamente, et intanto io feci la tavola di quella cappella dove dipinsi la conversione di S. Paulo; [...]. Nella quale opera, o per la strettezza del luogo, o altro che ne fusse cagione, non sodisfecì interamente a me stesso, se bene forse ad altri non dispiacque et in particolare a Michelangelo", Vasari, 1967, VIII, p. 249. Sulla Cappella: Nova, 1984; Conforti, 1993, pp. 129-142; *ead.*, 2017, pp. 43-60.

⁶ Queste affermazioni sono state richiamate opportunamente da Hirst, 2011, p. 198.

⁷ Testimone di tale dipendenza un primo progetto di Vasari (musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 2198) in cui i sarcofagi mostrano il doppio timpano spezzato, che perderanno, e le edicole risultano già concluse dai timpani, che manterranno. Si tratta dell'unico disegno acquerellato di Vasari, non a caso: "It was applied to simulate the effect of coloured marble for the columns, the tombs and the wall behind the niches [...] when Vasari was still hoping for an exuberant decoration of coloured marbles and carvings to be assigned to Simone Mosca" (Härb, 2015, pp. 306-307).

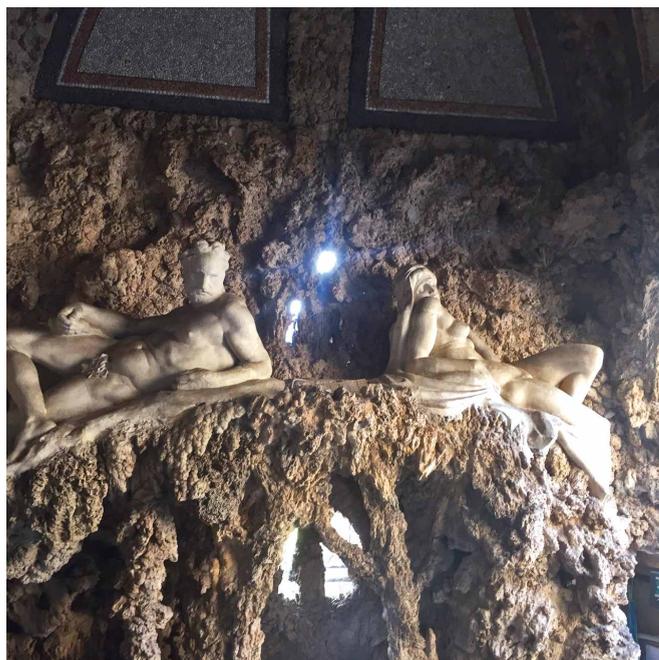


Fig. 2
Crepuscolo e Aurora, Lainate
 (Milano), Ninfeo della Villa
 Visconti Borromeo Litta.

Sagrestia quale severo organismo bicromo, testimonianza della perdurante, seppure non univoca (Donetti, 2020, pp. 115-117), tradizione identitaria brunelleschiana, è una costruzione dell'età di Cosimo codificata *in absentia* del suo ideatore⁸: essa rispecchia perfettamente la polarizzazione, testimoniata in realtà già dalla Torrentiniana, tra il primato del Disegno e quello della varietà pittorica (Rossi, 2014, pp. 9-88) e si ricordi dunque il passo celeberrimo della Giuntina, in cui pur con due litoti, che ne rendono faticosissimo il giro sintattico, Vasari finisce per ammettere la diarchia Michelangelo-Raffaello:

Basta che si vede che l'intenzione di questo uomo singolare non ha voluto entrare in dipignere altro che la perfetta e proporzionatissima composizione del corpo umano [...] et attendendo a questo fin solo, ha lassato da parte le vaghezze de' colori, i capricci e le nuove fantasie di certe minuzie e delicatezze, che da molti altri pittori non sono interamente, e forse non senza qualche ragione, state neglette. Onde qualcuno non tanto fondato nel disegno ha cerco con la varietà di tinte et ombre di colori e con bizzarre e varie nuove invenzioni, et insomma con questa altra via farsi luogo tra i primi maestri (Vasari, 1967, VII, pp. 172-173).⁹

E tuttavia non può davvero esser taciuto il ben noto brano che Vasari dedicherà, nel '68, proprio alla decorazione dovuta a Giovanni da Udine della cupola della Sagrestia, che si caratterizza per la riserva in merito a quei "fogliami, uccelli, maschere e figure che non si scorgono punto dal piano, [...] là dove se l'avesse fatte colorire senz'altro, si sarebbero vedute, e tutta l'opera sarebbe stata più allegra e ricca" (Vasari, 1967, VI, pp. 406-407)¹⁰. Riserva in piena sintonia con quella a suo tempo espressa da Clemente VII, che aveva raccolto voci di 'molte persone', critiche sulla volta risultata "molto povera di colori", e che avrebbe preferito una decorazione più vicina a quella di Villa Madama piuttosto che la soluzione

⁸ Per la persistenza di un tale codice è fondamentale Bevilacqua, 2015.

⁹ E ancora, a proposito degli affreschi della Cappella Paolina: "Ha Michelagnolo atteso solo, come s'è detto altrove, alla perfezione dell'arte, per che né paesi vi sono, né alberi, né casamenti, né anche certe varietà e vaghezze dell'arte vi si veggono, perché non vi attese mai, come quegli che forse non voleva abbassare quel suo grande ingegno in simil cose", *ivi*, p. 178.

¹⁰ Per le imprese fiorentine di Giovanni resta fondamentale il contributo di Cecchi, 1983.

scelta da Giovanni per la villa di Baldassare Turini al Gianicolo, poiché “la volta torna molto povera de' colori et [...] tanta candideza non li piace”, come sappiamo dalla lettera di Sebastiano del Piombo a Michelangelo del 17 luglio 1533 (*Il carteggio di Michelangelo*, IV, 1979, CMX, pp. 17-19). Se tali risultano le contraddizioni in cui cogliamo Vasari, le oscillazioni di Michelangelo in materia di ornato sono state oggetto di episodica attenzione da parte della critica, tanto è vero che la bibliografia su questo specifico punto è singolarmente parca: ricordo il fondamentale articolo di Frida Schottmüller (Schottmüller, 1928, *passim*) e quelli assai più recenti di Lizzie Boubli (Boubli, 2012) e Timothy Clifford (Clifford, 2018)¹¹, i primi due viziati dalla volontà di ricostruire un percorso coerente a tutti i costi, dalla profusione decorativa della Sagrestia al ripudio dell'ornamento “perciocché le figure non amano altri intagli attorno” (Vasari, 1967, VI, p. 202). Vorrei però aggiungere ai giudizi sopracitati riguardanti la cappella del Monte un altro passo della Torrentiniana, relativo stavolta a un'incompiuta impresa, del resto ben nota, che avrebbe avuto come teatro addirittura la Cappella Sistina, dopo il completamento del *Giudizio*. Volendo dunque competere con i predecessori Giulio II e Leone X e con la superlativa celebrazione araldica delle rispettive casate, Paolo III Farnese aveva affidato a Perin del Vaga il cartone per un arazzo che avrebbe dovuto essere appeso a mo' di spalliera sotto l'affresco. In un colpo solo, papa Farnese avrebbe perciò rinverdito dal punto di vista tipologico i fasti leonino-raffaelleschi, da quello iconografico, tramite la presenza dei festoni, quelli roveresco-michelangioleschi, almeno da quel che si può evincere dalle tele della Galleria Spada, dallo schizzo autografo degli Uffizi (726 E) e da un foglio *d'après* Perino su cui intervenne Rubens, conservato al British Museum¹². Quel che del resoconto vasariano dev'essere sottolineato è la piena approvazione del già anziano artista:

Aveva scoperto già Michelagnolo Buonarroti, nella cappella del Papa, la facciata del Giudizio, e vi mancava di sotto a dipignere il basamento, dove si aveva appiccare una spalliera di arazzi, tessuta di seta e d'oro, come i panni che parano la cappella. Ordinò il Papa che si mandassi a tessere in Fiandra; e così, con consenso di Michelagnolo, fecero che Perino cominciò una tela dipinta della medesima grandezza, dentrovi femmine e putti e termini che tenevano festoni, molto vivi, con bizzarrissime fantasie; la quale rimase imperfetta in Belvedere in alcune stanze dopo la morte sua, opera certo degna di lui e dell'ornamento di sì divina pittura (Vasari, 1991, II, pp. 873-874)¹³.

¹¹ Il contributo si segnala per l'assenza di prospettiva teleologica, sebbene concepito a sostegno della fantasiosa attribuzione dei *Rothschild Bronzes*, in merito alla quale sono tutte condivisibili le argomentazioni contrarie di Penny, 2019.

¹² 1994, 0514.43. Cfr. Wood, 2010, I, pp. 427-431.

¹³ Significativo l'imbarazzo della storiografia moderna, che conduce a formulare mere congetture, come capita a Christina Irlenbusch: “Es wird vermutet, daß Perino del Vaga mit seinem Entwurf nicht zufrieden war und sich dem Vergleich mit Michelangelos Meisterwerk nicht aussetzen wollte”, in Vasari, 2008, nota 149 a p. 94; in proposito, risulta dubbiosa del reale consenso di Michelangelo anche Parma Armani, 1997, pp. 188-191. Più sfumato il bilancio di Agosti, 2019, pp. 75-82, recentemente dedicato alla predilezione michelangiolesca per l'esuberanza decorativa di Perino: “Di fronte all'arduo compito di accompagnare le forme drammatiche e spiazzanti dell'affresco sistino, ancor più tali nel registro inferiore, Perino – come è ben stato rilevato – seppe mantenersi sul piano e sui valori di una mirabile cornice decorativa, evitando il rischio di qualsiasi impropria contaminazione di generi e mondi espressivi. Eppure il basamento da lui concepito arriva ad una speciale artificiosa terribilità [...]”, *ivi*, p. 79. Secondo la studiosa, il repertorio profano perinesco avrebbe sconsigliato il completamento dell'impresa, allorché sembrò a rischio la stessa sopravvivenza dell'affresco. Mentre il presente contributo era in bozze è uscito il volume monografico di Agosti, Ginzburg 2021. Sulla traducibilità della tipologia del fregio in arazzo e viceversa vedi Picardi, 2012, pp. 153-162.

E d'altra parte, non deve essere dimenticato che, già prima dello scoprimento del *Giudizio*: “Ordinò Michelagnolo che con i suoi disegni Perino del Vaga pittore eccellentissimo facessi la volta [della Cappella Paolina] di stucchi e molte cose di pittura, e così era ancora la volontà di papa Paulo III; che mandandolo poi per la lunga non se ne fece altro [...]” (Vasari, 1967, VII, p. 178)¹⁴. Quasi che, negli anni Quaranta a Roma, si rischiasse di replicare quanto accaduto già a Firenze, una volta che a Giovanni da Udine si fosse sostituito il sodale e omologo, per genealogia artistica, Perino, in virtù dell'accostamento di un esempio eccelso di 'arte congenere' – là lo stucco, qui l'arazzo nella Sistina e ancora lo stucco nella Paolina – a un linguaggio che siamo stati sinora forzati a vedere sempre e ovunque 'assoluto'¹⁵. Non sono in grado di trarre delle conclusioni né in merito alle altalenanti prese di posizione di Vasari né in relazione – che è ciò che qui più importa – a quelle di Michelangelo, scultore, pittore e architetto, voglio anzi enfatizzarne le contraddizioni che giustificano a sufficienza quanto seguirà.

II

Non mi pare sia mai stato osservato come a Venezia, in palazzo Grimani, si ritrovi una specie di evocazione *pars pro toto* della Sagrestia: gli stucchi dorati di Giovanni da Udine, attivo nel palazzo dal 1537, vengono lì a incorniciare, nel soffitto del *Camerino di Apollo*, il fregio circolare neoraffaellesco di Francesco Salviati, che vi lavora dal gennaio all'agosto 1540, dipingendo le *Storie di Apollo e Marsia*, nelle quali l'*Aurora* e la *Notte* compaiono adesso come altrettante *guest star* in 'cammei' di esclusivo gusto ornamentale¹⁶. Siamo dunque di fronte a un registro in chiave di idillio alessandrino, tutto sommato ancora legittimo o meglio legittimato dalla tipologia decorativa destinata a un ambiente profano. Ma nel repertorio salviatesco questo non è l'unico tipo di 'reimpiego', ce n'è un altro, affidato alla grafica, che accentua la profanazione dell'*Aurora*, impegnata in amplessi mitologici (ad esempio con Giove, nel ruolo di Io, nel disegno del Metropolitan Museum)¹⁷ e che non resta isolato poiché ha riscontri importanti anche sul piano della fortuna letteraria, in particolare in Anton Francesco Doni, a partire proprio da una lettera indirizzata a Michelangelo del 12 gennaio 1543: “Quella Aurora fa lasciare delle

¹⁴ Rinvio ancora ad Agosti, 2019, pp. 77-78. La studiosa nota che “A riprova dell'osmosi tra mondi che siamo assuefatti ad immaginare contrapposti e incomunicanti, Venusti provvide intorno al 1545, su delega di Perino, alla decorazione della cappella Landi, in Santo Spirito in Sassia [...]” (Agosti, 2019, p. 81).

¹⁵ Senza contare l'ulteriore *vexata quaestio* della effettiva verosimiglianza del progettato inserimento di affreschi nelle lunette, per la cui ipotetica ricostruzione, nel contesto della Sagrestia, rimando a Popp, 1922, pp. 98-102 e tavv. 9, 12-14.

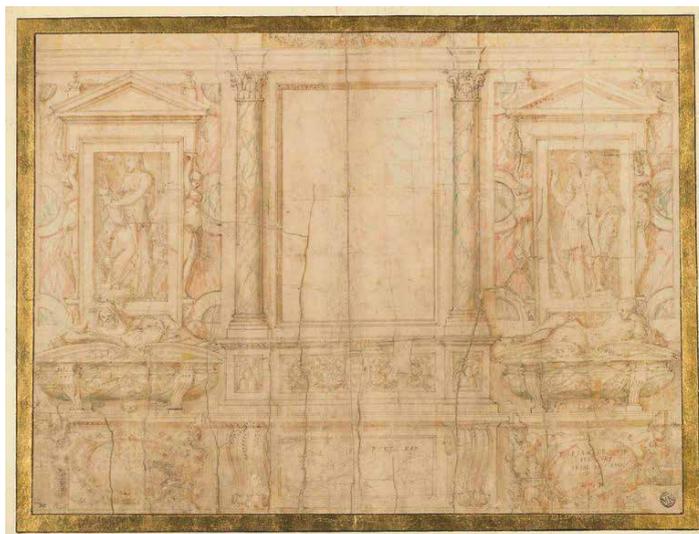
¹⁶ Tra la cospicua bibliografia sull'impresa, sia sufficiente segnalare lo sguardo d'insieme di Bristot, 2008, pp. 81-89. Su Salviati a Venezia, vedi Geremicca, 2015. In virtù delle risonanze vasariane, è d'obbligo richiamare l'ambivalente valutazione “de le grottesche mirabili [...] ne la loggia di Leone e ne la vigna di Clemente” di Giovanni da Udine, per certi versi contrapposte, da Pietro Aretino nel 1537, al disegno michelangiolesco (Aretino, 1995, pp. 328-329); cfr. Hochmann, 2019, p. 90 e, più in generale, Pastres, 2020).

¹⁷ A queste ricomparsa ha dedicato uno studio specifico Rosenberg, 2003, ma vedi anche Krahn, 2015. Puntuale arriverà, nel 1586, l'acuta censura classicista, che sarebbe stata avallata da Michelangelo stesso, di Armenini, 1988, libro primo, cap. VIII, *Di quanta importanza sia l'aver bella maniera [...]*: “E per certo ch'io non so qual sia maggior pazzia che di questi tali, i quali si veggono essere così ciechi alle volte, che pongono per le loro opere delli ignudi che sono ridicolosi, a i quali li fanno i lor capi leggiadri, dipoi le braccia morbide et il corpo e le rene ripiene di muscoli et il rimanente, poi, si vede essere con dolcissimi contorni lasciati e con ombre leggieri. E con questi modi essi si credono e tengono dover aver trovato il fiore di tutte le maniere [...]”, Armenini, 1988, p. 83.



Fig. 3
Giorgio Vasari, progetto per la Cappella del Monte in San Pietro in Montorio a Roma, Paris, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques (2198).

Fig. 4
Francesco Morandini detto il Poppi, *La Natura, assistita dal Genio, dona a Prometeo un cristallo di rocca*, Firenze, Palazzo Vecchio, Studiolo di Francesco I, particolare della volta.



più belle e più divine donne che si vedesser mai, per abbracciare e baciare lei, e io per me soavità maggior ho trovato in lei, che in infinite altre di quelle che la natura ci ha dato per nostra consolazione” (Doni, 1552, p. 6) per non parlare del *Disegno*, nel 1549: “Se tu avessi veduto l’Aurora di Michelangelo, la quale non ha il Diavolo dentro come gli antichi idoli, forse che tu saresti entrato in maggiore stimolo di carnalità che non fece quel giovane [con la statua di Venere]” (Doni, 1971, p. 564)¹⁸. Ma nella stessa Firenze, anche Tribolo e Bronzino, in quel medesimo decennio, daranno luogo a compiaciute riproposizioni dell’*Aurora*: ora come una *Fiesole* in pietra per il giardino della Villa di Castello, adesso al Bargello, ora quale anonima ma lussuriosa dea *en grisaille* nel fregio che orna la camera in cui la moglie di Putifarre tenta di sedurre Giuseppe – raffinata *mise en abîme* della scena principale – nella celebre serie degli arazzi su cartone del Pontormo, Salviati, e nel caso specifico di Bronzino¹⁹. Tale natura proteiforme delle statue laurenziane si manifesterà ancora con esiti straordinari e in contesti diversi, seppur collegati: in altra sede si è proposto che lo Studiolo di Francesco I possa essere riletto come una Sistina profana, una cappella palatina *sui generis* in cui si celebra il culto del principe quale *Deus artifex*, a cominciare da quella vera e propria parodia, intesa però come *vox media*, della *Creazione* michelangiolesca, presente nella volta, con la *Natura* in luogo di *Adamo* ma nel ruolo che era di *Dio Padre* (Rossi, 2014, pp. 32-38). Va detto che Alessandra Giovannetti (Giovannetti, 1995, p. 82), nella sua monografia sul Poppi, aveva notato che la posizione delle gambe di *Prometeo* sembra liberamente tratta dalla statua del Duca d’Urbino (fig. 4). Vorrei far maggior tesoro, oggi, di questa osservazione: se infatti pensiamo soprattutto al disegno, attribuito plausibilmente a Stefano di Tommaso Lunetti, conservato al Louvre²⁰ (fig. 4), per la parete con le tombe dei Magnifici, che vede la collocazione della Vergine

¹⁸ Nesso testuale già richiamato in Rossi, 2012, pp. 324-325; più in generale Nova, 2001.

¹⁹ Rossi, 2014, pp. 124-125; tornano a proposito le osservazioni recenti di Andrea Torre: « Nel sesto arazzo della serie Bronzino esaspera una lettura moralizzante del tema della seduzione non solo attraverso la carnale potenza dei corpi della donna-predatrice e del giovane in fuga [...], ma anche attraverso la contrapposizione tra il vitale dinamismo della scena ‘realistica’ in primo piano e la monocroma staticità iconica di miti ovidiani sullo sfondo (con allusione ai rapimenti divini di Europa e Ganimede, e forse rappresentazione proprio dell’idillio erotico tra Venere e Adone)», in Torre, 2019, pp. 146-147.

²⁰ Département des Arts Graphiques (837). “Its overall quality of execution, however, is the highest among the dozens or so identifiable copies of this design, suggesting that it was an authoritative demonstration drawing issuing from Michelangelo’s workshop”. Cito Bambach, 2018, pp. 124-125.



nella nicchia centrale e le statue giacenti in basso a lei rivolte, mi pare che Borghini, Vasari, o il Poppi stesso abbiano compiuto un raffinatissimo *pastiche*, composto di materiali michelangioleschi – pittorici e scultorei – per intensificare il processo, caro a Vasari, di passaggio dalla storia sacra alla divinità dell'artista, centrale in tutta la vita del Buonarroti, fin dalla Torrentiniana e poi nello Studiolo stesso, dov'è il principe/Prometeo a riappropriarsi delle prerogative creazioniste (Rossi, 2017, pp. 192-195)²¹. Sembrerà allora meno estemporanea e aberrante la ricomparsa delle due statue nella grotta del ninfeo di Lainate, considerato che il *Rabisch* di Lomazzo è dedicato nell'89 proprio al suo committente Pirro I Visconti Borromeo²² e che, nel *Trattato* del 1584, il pittore aveva equivocato significativamente il soggetto dell'*Aurora* o della *Notte*:

Di molt'altre forme potrei recare quivi le descrizioni, come [...] del Crepuscolo, scolpito da Michel Angelo in Fiorenza col Giorno e la Natura e di molte altre cose che si possono in gran parte studiare per gl'autori citati nella Genealogia de i Dei de gl'antichi e nella spozizione dell'immagine loro, che v'ha fatto Vincenzo Cartari [...]²³.

²¹ Su questi temi disponiamo adesso dello studio di Métral, 2019, in particolare pp. 158-174; pp. 237-238; pp. 249-253.

²² "All'Illustriss. Sign. Il Signor Conte Pirro Visconte Borromeo", in Lomazzo, 1993, pp. 3-6; inoltre Isella, 2005, pp. 75-101.

²³ Capitolo XXIX, *Della forma di alcuni Dei imaginati da gli antichi*, in Lomazzo, 1973, p. 576. Si veda, a sostegno della

↑
Fig. 5
Michelangelo Buonarroti,
Tomba di Giuliano duca di
Nemours, Firenze, Sagrestia
Nuova (©izanbar, 123rf).



Fig. 6

Pietro e Ferdinando Tacca,
Cosimo II, Firenze, Cappella
dei Principi.



Un nesso – finora trascurato – e una ricezione che da un lato proiettano le sculture fiorentine negli empirei astrologici e metamorfici di questo autunno lombardo del Rinascimento, dall'altro contribuiscono, a posteriori, alla spiegazione della complessa genesi ideativa del prototipo²⁴.

A una fortuna tutta profana dobbiamo ora contrapporne un'altra in chiave, questa volta, schiettamente sacra: mi riferisco alle statue in bronzo dorato, realizzate dal 1626 al 1634 da Pietro Tacca (completate dal figlio Ferdinando tra il '42 e il '44 e infine collocate nel '49) (Watson, Brook, 1986), sovrastanti i giganteschi sarcofagi della Cappella dei Principi. Avevo cercato, in passato, di spiegare l'eccezionalità della loro collocazione in piedi, come altrettanti risorti, alla luce della configurazione della Cappella a immagine della Gerusalemme celeste, in base a una lettura iconologica di questo spazio dovuta

plausibilità di tale trasmutazione nell'orizzonte intellettuale dell'autore, in particolare Perrone Compagni, 2008; Koderà, 2017. Sulla ricezione di Michelangelo negli scritti di Lomazzo, una trattazione generale è offerta da Squizzato, 2004.

²⁴ “Si può insomma ipotizzare che la straordinaria inventività dispiegata da Michelangelo nel progetto delle Tombe Medicee sia stata alimentata anche dall'esempio di certo eclettico classicismo romano, in cui la libertà combinatoria negli accostamenti e il moltiplicarsi delle interpretazioni producevano identità simboliche, complesse, ambigue, fluide”, Residori, 2017, p. 431; gli aspetti più esplicitamente antiquari nella fase aurorale dell'invenzione michelangiolesca sono al centro dell'ottimo contributo di Wellington Gahtan, 2002.

ad Alessandro Rinaldi, che resta per me la più convincente (Rossi, 2001)²⁵. In seguito Jessika Mack-Andrick, nella sua monografia su Tacca del 2005, è tornata a interrogarsi sulla tipologia delle statue dei Granduchi, citando episodici precedenti in ambito italiano, ad esempio i monumenti funebri del doge Pietro Mocenigo, ai Santi Giovanni e Paolo, di Pietro Lombardo e quella del doge Nicolò Tron, nel presbiterio dei Frari, di Antonio Rizzo: nella prima il defunto è in piedi sul sarcofago, come a Firenze i granduchi, all'interno di un gigantesco arco trionfale; nella seconda, oltretutto giacente sul sarcofago posto in alto, il personaggio celebrato è ritratto in piedi, nel registro inferiore anch'esso riproducente un arco a tre fornici; in entrambi i casi, seppure ad altezze diverse, i dogi stanti sono collocati esattamente in asse con il *Cristo risorto* dell'attico rispettivo (Mack-Andrick, 2005, pp. 208-212). Oggi ritengo, tuttavia, che il lampante significato della soluzione scelta per il rutilante, ultimo, mausoleo mediceo, vada messa in diretta connessione con l'indeterminata dimensione trascendente in cui si dovrebbero trovare Giuliano e Lorenzo, sia che si adotti la prospettiva neoplatonica suggerita da Erwin Panofsky (Panofsky, 2009, pp. 273-303) sia che la si respinga. Di contro all'enigmatico destino dell'anima dei michelangioleschi Lorenzo e Giovanni (e, mi sento di aggiungere, alla loro effimera gloria profana, così come a quella del duca Alessandro), si volle, credo, contrapporre senza equivoco alcuno l'assai più certa sacralità carismatica in terra e nei cieli della cadetta progenie cosimiana e granducale²⁶ (figg. 5-6).

²⁵ Il riferimento è al saggio di Rinaldi, 1992. Sulla stessa linea interpretativa, contributi importanti e più recenti sono stati offerti da Strunck, 2017a; Strunck, 2017b; Fantappiè, 2017.

²⁶ Su questo passaggio, un'ulteriore analisi tipologica è stata condotta da Schmidt, 2007.

Bibliografia

- Agosti B. 2019, *Perino del Vaga e lo stile 'farnesiano'*, in M. Marongiu (a cura di), *Michelangelo e la "maniera di figure piccole"*, Edifir, Firenze, pp. 75-82.
- Agosti B., Ginzburg S. (a cura di) 2021, *Perino del Vaga per Michelangelo. Le spalliere del Giudizio Universale nella Galleria Spada: con un regesto della vita e delle opere di Perino, dal 1537 al 1547*, Officina Libraria, Milano.
- Aretino P. 1995, *Lettere*, I, Erspamer F. (a cura di), Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore.
- Armenini G. B. 1988, *De' veri precetti della pittura* (I ed. Ravenna 1586), Gorreri M. (edizione a cura di), Einaudi, Torino.
- Bambach C. C. 2018, *Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*, in C. C. Bambach (a cura di), *Michelangelo Divine Draftsman and Designer*, Catalogo della Mostra (New York, Metropolitan Museum 13 novembre 2017 – 12 febbraio 2018), Yale University Press, New York - New Haven and London, pp. 15-265.
- Bevilacqua M., 2015, *I progetti per la facciata di Santa Maria del Fiore (1585-1645). Architettura a Firenze tra Rinascimento e Barocco*, Olschki, Firenze.
- Boulli L. 2012, " tutto quest'ordine con più ornamento " : la pensée ornementale de Michel-Ange, « Images Re-vues » [En ligne], 10, pp. 1-46.
- Boucher B. 1981, *Leone Leoni and Primaticcio's moulds of antique sculpture*, «The Burlington Magazine», CXXIII, pp. 23-26.
- Bristol A. 2008, "Saloni, portici e stanze splendidamente ornati", in A. Bristol (a cura di), *Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Storia, arte, restauri*, Scripta, Verona, pp. 61-125.
- Carrara E., Ferretti E. 2016, "Il bellissimo bianco" della Sagrestia Nuova: Michelangelo, Vasari, Borghini e la tradizione fiorentina come nuova identità medicea, «Opus incertum», n.s., II, pp. 58-73.
- Il carteggio di Michelangelo* 1979, Barocchi P., Ristori R. (a cura di), IV, Sansoni, Firenze.
- Cecchi A. 1983, *Le perdute decorazioni fiorentine di Giovanni da Udine*, «Paragone», XXXIV, 399, pp. 20-44.
- Clifford T. 2018, *The God of Design. Michelangelo and the decorative arts*, in V. Avery (ed by), *Michelangelo Sculptor in Bronze / The Rothschild Bronzes*, Philip Wilson Publishers, Cambridge-London, pp. 107-119; pp. 289-290.
- Conforti C., 1993, *Vasari architetto*, Electa, Milano.
- Conforti C. 2017, *La Cappella Del Monte a San Pietro in Montorio: ostentazione e drammatizzazione nelle cappelle funerarie in età moderna*, in A. Amendola (a cura di), *Lusingare la vista. Il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano, pp. 43-60.
- Conticelli V. 2014, *La "spelunca" di Sua Altezza Serenissima: la Tribuna di Francesco I de' Medici e la cultura della grotta agli albori della Galleria*, in A. Natali, A. Nova, M. Rossi (a cura di), *La Tribuna del Principe: storia, contesto, restauro*, colloquio internazionale (Firenze, Palazzo Grifoni 29 novembre – 1 dicembre 2012), Giunti, Firenze, pp. 153-163.
- Cupperi W. 2004 (2005)a, *Arredi statuari italiani nelle regge dei Paesi Bassi asburgici meridionali (1549-56): I. Maria d'Ungheria, Leone Leoni e la galleria di Binche*, «Prospettiva», 113-114, pp. 98-116.
- Cupperi W. 2004 (2005)b, *Arredi statuari italiani nelle regge dei Paesi Bassi asburgici meridionali (1549-56): II. Un nuovo "Laocoonte" in gesso, i calchi dall'antico di Maria d'Ungheria e quelli della "Casa degli Omenoni" a Milano*, «Prospettiva», 115/116, pp. 159-176.
- Donetti D. 2020, *Francesco da Sangallo e l'identità dell'architettura toscana*, Roma, Officina Libraria.
- Doni, A.F. 1971, *Disegno* (I ed. Venezia 1549), in P. Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, I, Ricciardi, Milano – Napoli.

- Doni A.F. 1552, *Tre libri di lettere del Doni. E i termini della lingua toscana*, Marcolini, Venezia.
- Fadda E. 2019, *La circolazione dei modelli. Calchi da Michelangelo tra Emilia e Veneto, nella seconda metà del Cinquecento*, «Venezia Arti», n.s. 1, 28, pp. 47-59.
- Falciani C. 2019, *Vasari, Michelangelo e l'Allegoria della Pazienza*, «Paragone», LXX, 148, pp. 3-35.
- Fantappiè F. 2017, *La chiesa di San Lorenzo tra due dinastie. Le pubbliche cerimonie dai Medici ai Lorena*, in R. W. Gaston, L. A. Waldman (ed. by), *San Lorenzo. A Florentine Church*, Villa I Tatti, Florence, pp. 542-566.
- Geremicca A. 2015, *Francesco Salviati tra Roma e Venezia (andata e ritorno)*, in B. Agosti, A. Geremicca (a cura di), *Francesco Salviati: "spirito veramente pellegrino ed eletto"*, Campisano, Roma, pp. 9-14.
- Giovannetti A. 1995, *Francesco Morandini detto il Poppi*, Edifir, Firenze.
- Härb F., 2015, *The Drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Ugo Bozzi Editore, Roma.
- Hirst M., 2011, *Michelangelo*, Volume I *The Achievement of Fame 1475-1534*, Yale University Press, New Haven and London.
- Hochmann M., 2019, *Pietro Aretino nella Venezia di Andrea Gritti*, in A. Bisceglia, M. Ceriana, P. Procaccioli (a cura di), *"Inchiostro per colore". Arte e artisti in Piero Aretino*, Salerno, pp. 73-91.
- Isella D. 2005, *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Einaudi, Torino.
- Kodera S. 2017, *Zwischen Natura maga und dämonischem Behältnis: Genderkonfigurationen in der italienischen Renaissancephilosophie*, in *Mutter Erde. Vorstellungen von Natur und Weiblichkeit in der Frühen Neuzeit*, Hrsg. von M. Saß, I. Wenderholm, Michael Imhof Verlag, Petersberg, pp. 21-28.
- Krahn V. 2015, *Kopien-Nachahmungen – Studienobjekte. Michelangelos Nachleben in der Kleinplastik des 16. Jahrhunderts*, in *Der Göttliche. Hommage an Michelangelo* (Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 6. Februar bis 25. Mai 2015), Hirmer, München, pp. 56-75.
- Lomazzo G.P. 1973, *Trattato dell'arte della pittura* (I ed. Milano 1584), in Id., *Scritti sulle arti*, a Ciardi R.P. (a cura di) I Marchi e Bertolli, Firenze.
- Lomazzo G.P. 1993, *Rabisch* (I ed. Milano 1589), testo critico e commento di Isella D., Einaudi, Torino.
- Mack-Andrick J. 2005, *Pietro Tacca. Hofbildhauer der Medici (1577-1640). Politische Funktion und Ikonographie des frühabsolutistischen Herrscherdenkmals unter den Großherzögen Ferdinando I, Cosimo II und Ferdinando II*, Verl. und Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar.
- Métral F. 2019, *Figurer la création du monde. Mythes, discours et images cosmogoniques dans l'art de la Renaissance*, Actes Sud, Arles.
- Morandotti A. 2005, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Electa, Milano.
- Nelson J.K. 2017, *Poetry in Stone: Michelangelo Ducal Tombs in the New Sacresty*, R. W. Gaston, L. A. Waldman (ed. by), *San Lorenzo. A Florentine Church*, Villa I Tatti, Florence, Florence, pp. 450-480.
- Nova A. 1984, *The Chronology of the Del Monte Chapel in S. Pietro in Montorio in Rome*, «The Art Bulletin», LXVI, pp. 150-154.
- Nova A. 2001, *Erotismo e spiritualità nella pittura romana del Cinquecento*, in *Francesco Salviati et la bella maniera*, actes de colloques de Rome et de Paris (1998), sous la direction de Mombeig Goguel C., Costamagna Ph. et Hochmann M., École française de Rome, Rome, pp. 149-169.
- Panofsky E. 2009, *Il movimento neoplatonico e Michelangelo*, in Id., *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, trad. it. (I ed. Oxford 1939), Einaudi, Torino, pp. 236-319.

- Parma Armani E. 1997, *Perin del Vaga. L'anello mancante*, Sagep, Genova.
- Pastres P. 2020, *L'arte e la virtù: un percorso nella fortuna critica di Giovanni da Udine*, in L. Cargnelutti, C. Furlan (a cura di), *Zuan da Udine furlano. Giovanni da Udine tra Raffaello e Michelangelo*, Comune di Udine, Udine, pp. 149-161.
- Penny N. 2019, *Michelangelo and the Rothschild bronzes*, «The Burlington Magazine», CLXI, pp. 184-189.
- Perrone Compagni V. 2008, «Natura maga». *Il concetto di natura nella discussione rinascimentale sulla magia*, in d. Giovannozzi, M. Veneziani (a cura di), *Natura*, XII Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo (Roma, 4-6 gennaio 2017), Olschki, Firenze, pp. 243-267.
- Picardi P. 2012, *Perino del Vaga, Michele Lucchese e il Palazzo di Paolo III al Campidoglio. Circolazione e uso dei modelli dall'antico nelle decorazioni farnesiane a Roma*, De Luca, Roma.
- Popp A.E. 1922, *Die Medici Kapelle Michelangelos*, O.C. Recth Verlag, München.
- Principi L., 2018, *The Impact of Michelangelo's New Sacristy*, in A. Chong, L. Principi (a cura di), *The Sculpture of Giovan Angelo Montorsoli and his Circle. Mith and Faith in Renaissance Florence*, Currier Museum of Art, Manchester, N.H., pp. 79-88.
- Residori M. 2014, «Mia oscura notte»: *il tempo nelle Rime e nella Sagrestia Nuova*, in C. Acidini, E. Capretti, S. Risaliti (a cura di), *1564/2014 Michelangelo: incontrare un artista universale*, Catalogo della Mostra (Roma, Musei Capitolini, Palazzo Caffarelli 27 maggio - 14 settembre 2014), Giunti, Firenze, pp. 119-125.
- Residori M. 2017, *La Notte e la Ninfa. Una postilla a Michelangelo tra parole e immagini*, in M. P. Ellero, M. Residori, M. Rossi, A. Torre (a cura di), *Il dialogo creativo. Studi per Lina Bolzoni*, Maria Pacini Fazzi, Lucca, pp. 419-432.
- Rinaldi A. 1992, *La Cappella dei Principi e le retrovie del barocco*, in M. Fagiolo, M. L. Madonna (a cura di), *Il barocco romano e l'Europa*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, pp. 321-355.
- Rosenberg R. 2003, *The reproduction and publication of Michelangelo's Sacristy. Drawings and prints by Franco, Salviati, Naldini and Cort*, in F. Ames, L. Joannides (a cura di), *Reactions to the master*, Ashgate, Aldershot, pp. 114-136.
- Rosenberg R. 2018, *Michelangelos Neue Sakristei und Vecchiattis Kritik an den fehlenden Attributen der Tageszeiten*, in S. Koja, C. Kryza-Gersch (a cura di), *Schatten der Zeit. Giambologna, Michelangelo und die Medici-Kapelle*, Catalogo della Mostra (Dresda, Skulpturensammlung, Semperbau am Zwinger 23 giugno-7 ottobre 2018), Hirmer, München, pp. 38-55.
- Rossi M. 2001, *Emuli di Goffredo: epica granducale e propaganda figurativa*, in E. Fumagalli, M. Rossi, R. Spinelli (a cura di), *L'arme e gli amori. La poesia di Ariosto, Tasso e Guarini nell'arte fiorentina del Seicento*, Catalogo della Mostra (Firenze, Palazzo Pitti 21 giugno - 20 ottobre 2001), Sillabe, Livorno, pp. 32-42.
- Rossi M. 2012, *Artisti e discorsi sull'arte nei Marmi, in I Marmi di Anton Francesco Doni: la storia, i generi e le arti*, atti delle giornate di studio organizzate nell'ambito dell'ERC Starting Independent Researcher Grant "Anton Francesco Doni - Multimedia Archive of Texts and Sources" (Pisa, Scuola Normale Superiore, 14-15 gennaio 2010), Rizzarelli G. (a cura di), Olschki, Firenze, pp. 311-329.
- Rossi M. 2014, *Unione e diversità. L'Italia di Vasari nello specchio della Sistina*, Olschki, Firenze.
- Rossi M. 2017, *Arte mentale: Vasari, Borghini e il Principe*, in C. Falciani, A. Natali (a cura di), *Il Cinquecento a Firenze. "Maniera moderna" e Controriforma*, Catalogo della Mostra (Firenze, Palazzo Strozzi 21 settembre 2017 - 21 gennaio 2018), Mandragora, Firenze, pp. 189-199.

Schmidt E. 2007, *La ritrattistica nella scultura fiorentina tra Michelangelo e Pietro Tacca*, in F. Falletti (a cura di), *Pietro Tacca. Carrara, la Toscana, le grandi corti europee*, Catalogo della Mostra (Carrara, Centro Internazionale delle Arti Plastiche 5 maggio -19 agosto 2007), Mandragora, Firenze, pp. 41-53.

Schottmüller F. 1928, *Michelangelo und das Ornament*, «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien», n.s. XI, pp. 219-232.

Squizzato A. 2004, *Michelangelo negli scritti d'arte di Giovan Paolo Lomazzo*, in A. Rovetta (a cura di), *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, Pagina, Bari, pp. 61-96.

Strunck Ch. 2017a, *Christiane von Lothringen am Hof der Medici. Geschlechterdiskurs und Kulturtransfer zwischen Florenz, Frankreich und Lothringen (1589-1636)*, Michael Imhof Verlag, Petersberg, pp. 219-302.

Strunck Ch. 2017b, *The Female Contribution. Grand Duchess Christine of Lorraine, the Cappella dei Principi, and the New High Altar for San Lorenzo (1592-1628)*, in R. W. Gaston, L. A. Ealdman (ed. by), *San Lorenzo. A Florentine Church*, Villa I Tatti, Florence, pp. 611-630.

Torre A. 2019, *Scritture ferite. Innesti, doppiaggi e correzioni nella letteratura rinascimentale*, Marsilio, Venezia.

Vasari G. 2008, *Das Leben des Perino del Vaga*, Neu übersetzt von V. Lorini, Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Ch. Irlenbusch, Wagenbach, Berlin.

Vasari G. 1962, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da P. Barocchi, Ricciardi, Milano – Napoli.

Vasari G. 1967, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, Della Pergola P., Grassi L., Previtali G. (a cura di), Revisione del testo (Giunti 1568) Rossi A. (a cura di) De Agostini, Novara, 8 voll.

Vasari G. 1991, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*, Bellosi L., Rossi A. (a cura di), Einaudi, Torino, II.

Watson K.J., Brook A. 1986, *Pietro Tacca*, in P. Bigonziari, G. Guidi, D. Marcucci, P. Fiori (a cura di), *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, Catalogo della Mostra (Firenze, Palazzo Strozzi 21 dicembre 1986 - 4 maggio 1987), *Biografie*, Cantini, Firenze, pp. 170-172.

Wellington Gahtan M. 2002, *Michelangelo and the Tomb of Time: the intellectual context of the Medici Chapel*, «Studi di Storia dell'Arte», 13, pp. 59-124.

Wood J. 2010, scheda n. 101, in *Corpus Rubenianum. Part XXVI. Copies and Adaptations from Renaissance and Later Artists. I Raphael and his School*, Miller, London – Arcade Press, Bruxelles, I, pp. 427-431.

Abbreviazioni

AB, Archivio Buonarroti Firenze

ACSL, Archivio Capitolo di San Lorenzo Firenze

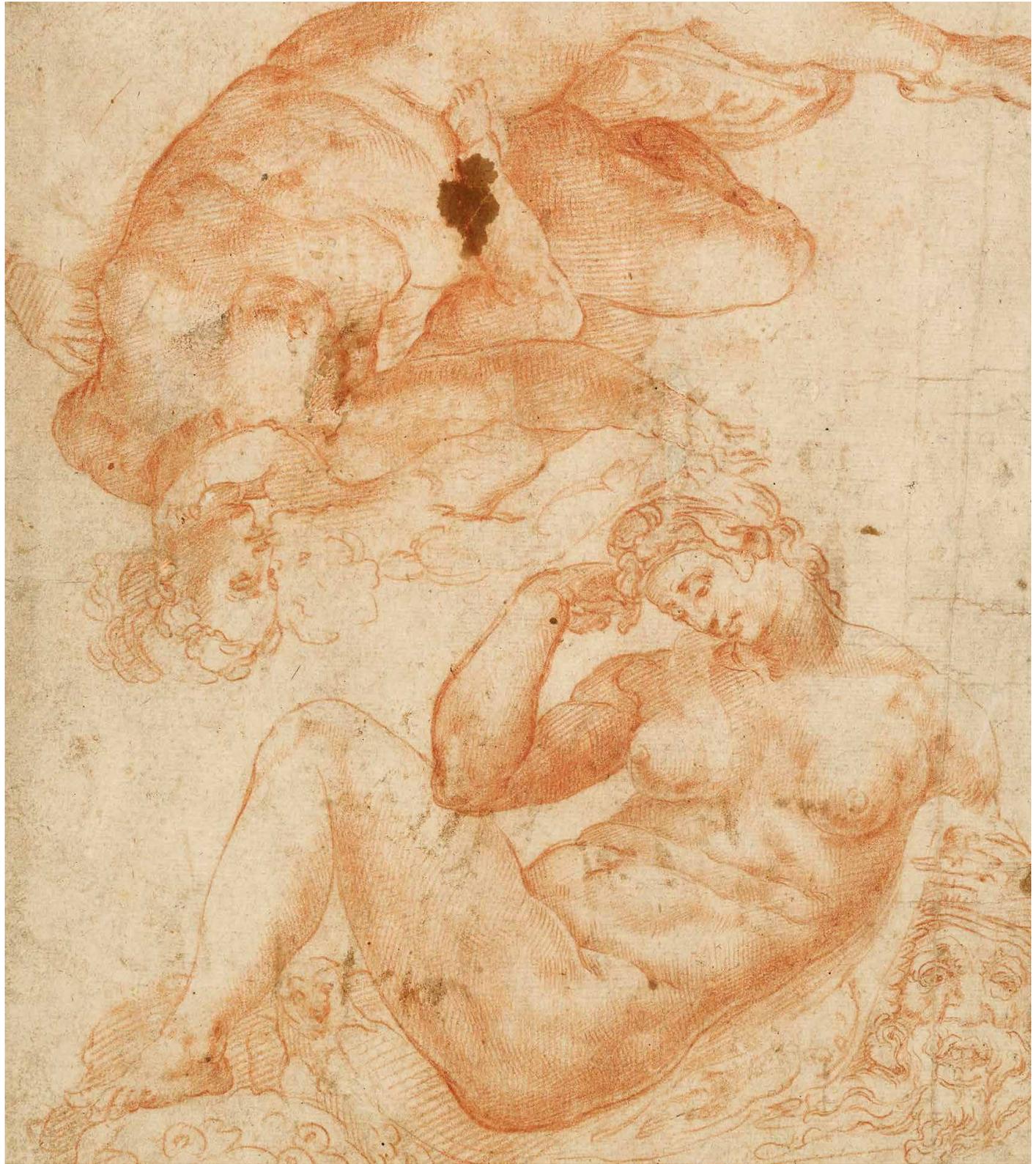
ASAr, Archivio di Stato di Arezzo

ASFi, Archivio di Stato di Firenze

AV, Archivio Vasari

GDSU, Gallerie degli Uffizi, Gabinetti dei Disegni e delle Stampe, Firenze

MDP, Mediceo del Principato



MODELLI E DISEGNI PER, E DA, LE SCULTURE DELLA SAGRESTIA NUOVA

Marcella Marongiu
Storica dell'arte, Casa Buonarroti

This essay focuses on the success of the drawings from the statues in the New Sacristy, in order to trace the extent of the phenomenon, but also to understand the relationship that the copyists established with Buonarroti's creations. Starting from the study and work materials produced by Michelangelo, the aim is to understand what was copied, when and how.

The analysis of the copies is typological in nature, in order to identify the purposes and expressive choices, indicative not only of personal style, but also of the type of interest each person had in the statues, models or 'reductions' requested by those who were unable to stay in Florence.

pagina a fronte

Fig. 1
Francesco Salviati (attr.), 'Notte' e 'Venere e Cupido', 1531 circa, matita rossa, mm 248x198, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1946-7-13-371.

I disegni tratti dalle figure della Sagrestia Nuova – non solo dalle statue ma anche dai disegni preparatori, dai modelli in cera e terra, dalle copie a dimensione naturale o ridotta – sono stati generalmente studiati come testimonianza della fortuna delle invenzioni michelangiottesche o del debito verso di esse contratto dagli artisti (Rosenberg, 2000 e 2003; Joannides, 2003a, pp. 135-143, pp. 203-205, pp. 247-249, pp. 278-288, e 2003b). Tuttavia, ciò che ancora sembra mancare è una visione d'insieme che consideri il fenomeno non solo dal punto di vista quantitativo, ma come un problema di linguaggio in un momento nodale (i decenni centrali del Cinquecento) nel quale la riflessione teorica sui modelli investiva non solo le arti figurative ma anche la letteratura.

Il ruolo della Sagrestia Nuova nella definizione di un linguaggio figurativo fu determinante e non ebbe paragoni con altre opere o contesti, neppure all'interno della produzione michelangiottesca. Basterebbero come dimostrazione non solo il gran numero di copie e derivazioni che ne furono tratte, ma anche l'inderogabile esigenza di aggiornamento sentita dagli artisti che reputarono elemento imprescindibile della loro formazione lo studio delle invenzioni di Michelangelo, per via diretta o indiretta, attestata dalle fonti¹, oltre che dalle opere.

Obiettivo di questo intervento, nel rispetto dei limiti di spazio del volume, sarà dunque la riflessione sulla fortuna nel disegno delle statue della Sagrestia Nuova e sullo stretto rapporto tra lo stile delle copie e la loro funzione, sulla relazione stabilita dagli artisti con le creazioni del Buonarroti e sul

¹ Oltre alle fonti canoniche, quali Varchi, 1549, p. 106, pp. 116-119; Vasari, 1966-1987, V, p. 205, p. 282, p. 459; Borghini, 1584, pp. 163-164; Bocchi, 1591, pp. 260-280, mi sembrano significativi per la loro portata internazionale e per la contestualizzazione in un momento antecedente la sistemazione dell'arredo della cappella, i riferimenti alla Sagrestia e alle sue statue di Francisco de Hollanda (Olanda 2003, p. 118), così come quello di Caterina de' Medici (partita nel 1533 per sposare il delfino di Francia), che nel 1559 fece leva proprio sul ricordo della Sagrestia Nuova per convincere Michelangelo ad occuparsi del monumento al marito Enrico II, morto nell'estate di quell'anno (Barocchi, Ristori, 1965-1983, V, p. 185, n. MCCCCVI).

problema del linguaggio, che dominò fin dal principio le operazioni di studio e copia. Occorrerà perciò partire dal notevole materiale di studio e di lavoro prodotto da Michelangelo, e dalle modalità adottate nella conduzione del cantiere laurenziano, così da comprendere cosa fu oggetto di studio, in quali momenti e secondo quali modalità. Almeno per tutto il Cinquecento, infatti, l'interesse fu rivolto soprattutto alle originali e potenti invenzioni piuttosto che ai materiali, alla tecnica, al grado di finitura delle figure, alla distinzione delle mani: perciò, gli studi preparatori e i bozzetti, come portatori delle idee di Michelangelo, erano posti sullo stesso piano delle statue marmoree, dei calchi o delle copie, grandi o piccole che fossero.

Nella notoria scarsità di tracce rimaste a testimoniare le fasi preparatorie delle opere di Michelangelo spicca come un'eccezione il numero di materiali preparatori per i monumenti tombali e per le singole statue²; accanto a tale quantità di opere, il secondo elemento degno di nota è la grande abbondanza di copie note, tratte dal materiale preparatorio e dalle sculture più o meno concluse rimaste *in loco*. Le più precoci sono quasi sempre eseguite sugli originali, spesso approfittando delle lunghe assenze di Michelangelo da Firenze, ma la possibilità di studiare le opere della Sagrestia Nuova era garantita anche dal fatto che questo cantiere si configurò fin dall'inizio come un 'cantiere aperto' sia per la presenza di collaboratori a vari livelli, sia per la necessità di far proseguire i lavori anche in assenza di Michelangelo. L'*iter* creativo dell'artista prevedeva una gran quantità di studi esplorativi per i monumenti, di piccole dimensioni e rapidamente schizzati a penna, matita nera o matita rossa, e caratterizzati da straordinaria inventiva e grande varietà; studi anatomici, di solito a penna, destinati alla definizione delle pose delle singole figure; bozzetti in cera e terra e studi di modellato a matita nera per le figure, propedeutici alla scelta del blocco di marmo; 'disegni di presentazione', assai rifiniti e colorati, destinati al committente; modelli a grandezza naturale in legno o terra come guida per i collaboratori.

Tra le copie grafiche più precoci si dovranno ricordare alcuni fogli attribuiti a Francesco Salviati, da datare all'inizio degli anni Trenta³ (fig. 1) e sicuramente tratti dai disegni e dai modelli di Michelangelo sottratti da Bartolomeo Ammannati e Nanni di Baccio Bigio ad Antonio Mini durante l'assedio del 1529-1530: il numero di 50/60 disegni e quattro bozzetti in terra e cera, ceduti al collaboratore probabilmente perché superati, è ulteriore testimonianza della gran mole di materiale prodotto dal Buonarroti (Joannides, 2003b, pp. 70-74, p. 76). I disegni di Cecchino furono eseguiti principalmente a scopo di studio, come dimostrano il grado di finitura diseguale, la compresenza sul foglio di modelli incongruenti, l'interesse rivolto soprattutto alla collocazione delle figure nello spazio e alla definizione della muscolatura: elementi, questi ultimi, rivelatori del desiderio di comprensione e di appropriazione del

² Sono 58 i fogli riferiti alla Sagrestia Nuova in Tolnay, 1975-1980, e 5 i bozzetti catalogati da O'Grady, 1999.

³ Francesco Salviati (attr.), 'Notte' e 'Venere e Cupido', 1531 circa, matita rossa, mm 248x198, BM, inv. 1946-7-13-371; (attr.) Giuliano duca di Nemours, 1531 circa, matita rossa, mm 266x182, BM, inv. 1946-7-13-370; (attr.) Giuliano duca di Nemours, 1531 circa, matita rossa, mm 264x150, GDSU, inv. 253 F.

Secondo Joannides, 1998, p. 54, questi studi furono eseguiti intorno al 1533, e spesso non direttamente dall'originale.

linguaggio del Buonarroti, e dell'acquisizione di un repertorio di forme da riproporre nei propri dipinti. Tra le prime copie si devono ricordare anche i disegni di Raffaello da Montelupo, realizzati *in situ* tra l'estate 1533 e il 1534, durante l'esecuzione del *San Damiano*. Di Raffaello restano alcuni disegni tratti da studi preparatori per i monumenti o per particolari anatomici delle statue, altri da diverse sculture della Sagrestia e alcuni studi dalla *Madonna Medici*, osservata da diverse altezze e angolazioni: se negli *Studi dai disegni per la tomba di Giuliano duca di Nemours* di Budapest⁴ si può individuare una copia di uno studio preparatorio vicino al modello di Michelangelo del Louvre⁵, parzialmente superato in fase di esecuzione, i fogli rapidamente schizzati dell'Ashmolean Museum e degli Uffizi⁶ nel punto di vista e nelle differenze con le statue marmoree tradiscono la loro derivazione da modelli di piccole dimensioni e relativi a una fase ideativa poi superata da Michelangelo. I disegni dalla *Madonna Medici*⁷ sono invece molto curati e dimostrano una grande attenzione per il panneggio e i suoi potenti contrasti chiaroscurali; è evidente che tali studi erano finalizzati alla comprensione e assimilazione del linguaggio del Buonarroti in vista della realizzazione del *San Damiano*, e il *medium* usato da Raffaello era parte della sua ricerca linguistica: mentre con la penna egli studiava gli aspetti volumetrici del panneggio, con la matita sembra indagare piuttosto quelli luministici.

Un approccio simile a quello del Sinibaldi si può riconoscere in alcuni disegni di Domenico Beccafumi databili a partire dalla seconda metà degli anni Trenta⁸: essi mostrano lo studio attento delle figure virili distese, in particolare del *Crepuscolo* – forse attraverso un modelletto in cera di cui poteva variare leggermente le pose degli arti – e di un perduto modello per un *Dio fluviale*⁹, ipotizzabile attraverso la stretta somiglianza con la figura in basso a destra in un disegno di Raffaello da Montelupo agli Uffizi (inv. 619 E). Anche in questo caso l'obiettivo appare quello di comprendere l'originalità formale delle invenzioni michelangiolesche e di assimilare nel proprio linguaggio i suoi elementi di novità ed espressività.

⁴ Raffaello da Montelupo, *Studi dai disegni per la tomba di Giuliano duca di Nemours*, 1533, penna e inchiostro bruno, mm 191x140, BSM, inv. 1959 v.

⁵ Michelangelo Buonarroti, *Modello per la tomba di Giuliano duca di Nemours*, 1521-1524, matita nera, acquerellature marroni, penna e inchiostro bruno, su traccia a matita nera e stilo, mm 321x203, DAG, inv. 838.

⁶ Raffaello da Montelupo, *Studi dai modelli del 'Crepuscolo', di un 'Dio fluviale' (?), di 'Giuliano duca di Nemours' (?)* (r), *Studi di gambe* (v), 1533, penna e inchiostro bruno, matita nera, matita rossa, mm 282x432, OAM, inv. 1846.27; *Studio dal 'Crepuscolo' e altri studi di figura*, 1533, penna e inchiostro bruno, mm 275x370, GDSU, inv. 619 E.

⁷ Raffaello da Montelupo, *Studio dalla 'Madonna Medici'* (r), *Studio dalla 'Madonna Medici' e studi di figura* (v), 1533-1534, penna e inchiostro bruno, mm 367x250, DAG, inv. 715; (attr.) *Studio dalla 'Madonna Medici'*, 1533-1534, matita nera, mm 271x170, GDSU, inv. 1232 F.

⁸ Sull'adozione del Michelangelo fiorentino come modello di riferimento da parte di Beccafumi a partire dal 1536-1537 ha aperto nuove prospettive Ginzburg, 2017, pp. 169-172.

⁹ Domenico Beccafumi, *Nudi virili in un paesaggio*, 1537 circa, matita rossa, tracce di matita nera, mm 224x158, CDC, inv. 6; *Nudi virili distesi*, 1540-1544 circa, matita nera, penna e inchiostro bruno, rialzi in biacca, stilo, su carta preparata marron, mm 234x419, CMA, inv. 58.313; *Nudo virile disteso*, 1540-1544 circa, matita nera, acquerellature marroni, rialzi in biacca, stilo, su carta preparata marrone, mm 221x430, GSA, inv. 276; *Nudi virili distesi*, 1540-1545 circa, penna e inchiostro bruno, mm 120x112, GDSU, inv. 1259 F; *Nudo virile disteso*, 1540-1545 circa, penna e inchiostro bruno, mm 76x111, GDSU, inv. 1510 E; *Nudo virile disteso*, 1540-1545 circa, penna e inchiostro bruno, acquerellature marroni, mm 94x138, GDSU, inv. 1255 F.

La necessità di studiare a fondo le statue, al fine di comprenderne e assimilarne il linguaggio per poi essere in grado di armonizzare con esso le proprie opere, appare l'obiettivo anche del Tribolo, che plasmodò le riproduzioni in miniatura delle allegorie del tempo e della *Madonna Medici*¹⁰ (1534-1536). A differenza di Raffaello da Montelupo, che eseguì la sua campagna di studi durante la presenza di Michelangelo nella Sagrestia, Niccolò, che pure era stato coinvolto nell'impresa, ebbe l'agio di lavorare dopo la chiusura del cantiere grazie al favore di monsignor Giovan Battista Figioanni, priore di San Lorenzo. Per quanto il *focus* di questo intervento siano i disegni più che le sculture, le terrecotte del Tribolo costituiscono un caso esemplare sia perché servirono come modello per altre riproduzioni, sia perché le modalità di accesso alla Sagrestia descritte dal Vasari aiutano a ricostruire il contesto nel quale nacque un gran numero dei disegni a noi noti. È infatti probabile che grazie all'aiuto del Figioanni, o di Raffaello da Montelupo e dello stesso Tribolo, ebbe accesso alla Sagrestia Nuova anche Battista Franco, nel 1536 o poco dopo.

Una ricerca di carattere espressivo è quella che sembra guidare anche gli studi del veneziano, appena approdato a Firenze e subito assiduo studioso delle opere di Michelangelo. Tra i fogli a lui riferiti restano diversi disegni derivati dalle *Ore* della Sagrestia Nuova, osservate da varie angolazioni: alcuni, realizzati a penna e con un chiaroscuro appena accennato, hanno un carattere esplorativo, poiché l'attenzione dell'artista sembra rivolta alla cattura delle complesse pose delle figure e alla loro resa nello spazio secondo punti di vista frontali o scorciati¹¹ (fig. 2). Altri, invece, sono eseguiti in uno stile completamente diverso: si tratta di disegni finiti, realizzati a matita nera, con grande attenzione alla resa delle superfici attraverso l'uso di tratti brevi e ravvicinati (quasi un 'puntinismo') e dello sfruttamento del colore della carta per le accensioni luministiche¹². È evidente e dichiarato il riferimento ai *presentation drawings* di Michelangelo per Tommaso de' Cavalieri, realizzati tra Roma e Firenze negli anni finali del cantiere laurenziano (1532-1534), di cui Battista era stato uno dei primi copisti ai tempi del soggiorno romano (Marongiu, 2013, pp. 269-270). Solitamente si valuta l'impatto di questi disegni nell'arte di Battista e la loro precoce notorietà fiorentina con la *Battaglia di Montemurlo* (1538)¹³, ma bisognerà considerare come in questa tavola il richiamo ai modelli sia soltanto di carattere iconografico, mentre nelle *Ore* l'adeguamento appare molto più profondo: infatti, oltre alla precisione delle pose e degli scorci, si mira a riproporre la novità tecnica dei disegni d'omaggio e la loro funzione 'iconica' di raffinate opere portate a un grandissimo grado di finitura e concepite come delle

¹⁰ Nelle collezioni del Bargello si trovano il *Crepuscolo* (inv. S 314), il *Giorno* (inv. S 314) e l'*Aurora* (inv. S 313); la *Notte* fu donata dal Tribolo al Figioanni, che la cedette al duca Alessandro de' Medici e passò quindi nelle collezioni di Giorgio Vasari, mentre la *Madonna col Bambino* fu donata a Ottaviano de' Medici: queste ultime due sculture risultano perdute (M.G. Vaccari, in Falletti, Nelson, 2002, pp. 168-169).

¹¹ Battista Franco, *Giorno*, 1536 circa, penna e inchiostro bruno, su traccia a matita rossa, mm 248x405, BSM, inv. K 67.34; *Giorno*, 1536 circa, penna e inchiostro bruno, su traccia a matita nera, mm 264x342, DAG, inv. 751 r/v.

¹² Battista Franco, *Giorno*, 1536 circa, matita nera, mm 277x350, GDSU, inv. 14778 F; *Giorno*, 1536 circa, matita nera, mm 168x335, DAG, inv. 750; *Notte*, 1536 circa, matita nera, mm 260x364, DAG, inv. 749; *Aurora*, 1536 circa, matita nera, mm 265x381, RL, inv. RCIN 990428.

¹³ Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina, inv. 1912, n. 144.



antiche sculture o rilievi¹⁴. Saranno proprio queste caratteristiche ad essere apprezzate dagli artisti fiorentini e dai collezionisti.

Tra i primi a guardare alle statue michelangiottesche secondo questa modalità fu Salviati, che ebbe la possibilità di studiarle, stavolta direttamente, durante i soggiorni fiorentini del 1539 e degli anni 1543-1548. Nel primo momento andrà collocato lo studio dall'*Aurora*, descritta da una posizione fortemente angolata che accresce la sensazione di allungamento della figura e accentua il moto interno di avvitemento più di quanto avrebbe fatto un approccio frontale¹⁵ (fig. 3). Al secondo periodo andrà invece riferita l'*Aurora* di Edimburgo¹⁶, che sembra riprodurre la raffinata finitura della statua; l'inusitato punto di vista permette all'artista di studiare la potenza espressiva della muscolatura e le sue forme espanse, in una chiave che supera il classicismo delle statue fiorentine e si pone piuttosto in sintonia con i nudi del *Giudizio* (Joannides, 2003b, p. 85).

Un simile approccio denotano anche i disegni di Giovan Battista Naldini, cui è attribuito un nutrito numero di copie derivanti dalle statue della Sagrestia Nuova. Alcune di esse andranno datate agli anni 1547-1556¹⁷, quando il giovane Naldini collaborava con Pontormo in San Lorenzo: a Jacopo rimandano infatti il caratteristico trattamento delle fisionomie, il modo disarticolato di rendere le giunture, l'allungamento delle mani, i punti di vista angolati (fig. 4). Alla metà degli anni sessanta si dovrà invece datare un gruppo di fogli¹⁸ nei quali il carattere sperimentale è sostituito dalla grande padro-



Fig. 2
Battista Franco, *Giorno*, 1536-1541, penna e inchiostro bruno, su traccia a matita rossa, mm 248x405, Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. K 67.34.

Fig. 3
Francesco Salviati, *Aurora*, 1539, matita rossa, mm 340x262, Londra, The British Museum, Department of Prints and Drawings, inv. 1900-8-24-118.

¹⁴ Rosenberg, 2003, pp. 114-117, ritiene che tale finitura sia dovuta al proposito di destinare i fogli alla traduzione da parte degli incisori. Tuttavia, le due stampe che egli propone come opera di Battista Franco, e come dimostrazione di questa ipotesi (*Crepuscolo*, inizi anni quaranta del XVI secolo, acquaforte e bulino, mm 302x444, BKK, inv. 65-102; *Aurora*, inizi anni quaranta del XVI secolo, acquaforte e bulino, mm 308x454, BKK, inv. 64-102), non sono riferibili al veneziano: cfr. Varick Lauder, 2009, pp. 154-156, sub n. 2; Alberti, 2015, p. 223, nn. 332-333.

¹⁵ Francesco Salviati, *Aurora*, 1539, matita rossa, mm 340x262, BM, inv. 1900-8-24-118.

¹⁶ Francesco Salviati, *Aurora*, 1543-1548, matita nera, mm 382x209, NGS, inv. RSA 863.

¹⁷ Giovanni Battista Naldini, *Lorenzo duca d'Urbino*, 1547-1556, matita nera, mm 110x66, DAG, inv. 799; *Lorenzo duca d'Urbino*, 1547-1556, matita nera, su traccia a matita rossa, mm 277x174, Collezione privata (già collezione Mentmore); *Lorenzo duca d'Urbino*, 1547-1556, matita rossa, mm 287x181, GSA, inv. 46.146; *Aurora*, 1547-1556, matita nera, rialzi in biacca, su carta preparata azzurra, mm 168x335, DAG, inv. 729.

¹⁸ Giovanni Battista Naldini, *Notte*, metà degli anni sessanta del XVI secolo, matita nera, mm 276x397, RL, inv. RCIN 900430; *Giuliano duca di Nemours*, metà degli anni sessanta del XVI secolo, matita nera, rialzi in biacca, su carta preparata marron,



Fig. 4
Giovanni Battista Naldini, *Lorenzo duca d'Urbino*,
1547-1556, matita nera, mm 110x66 (sagomato), Parigi, Musée du
Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 799.

nanza del mezzo e dalla ricerca di raffinati effetti chiaroscurali, nonché dall'appropriazione dello stile dei *presentation drawings* (o forse dei 'cartonetti' tardi, giunti in collezione medicea alla morte di Michelangelo), sia nel delicato tratteggio della matita, sia nella scelta di rendere i lumi risparmiando la carta o cancellando il tratteggio a matita preferiti all'uso della biacca (fig. 5). Dagli esempi di Michelangelo deriva anche la scelta di lavorare su fogli di un formato analogo a quello dei disegni d'omaggio e di isolare al centro del foglio le figure, ritratte con un punto di vista abbastanza centrale che ne accresce la monumentalità e restituisce loro un carattere scultoreo¹⁹.

Questi disegni sono indice della passione collezionistica di metà secolo, che apprezzava di Michelangelo soprattutto i disegni finiti e le traduzioni in piccolo delle sue invenzioni (Marongiu, 2019), e appaiono come prodotti tipici dell'Accademia delle Arti del Disegno (Rosenberg, 2003, p. 114), che aveva destinato a propria sede la Sagrestia Nuova, e sulle sculture di Michelangelo fondava la sua missione didattica e propagandistica. In quest'ottica si spiegano, per esempio, i disegni riferibili a Michele di Ridolfo del Ghirlandaio o di altri artisti che

mm 431x294, PAM, inv. 1948-762; *Lorenzo duca d'Urbino*, metà degli anni sessanta, matita nera, rialzi in biacca, su carta preparata marron, mm 437x291, PAM, inv. 1948-761.

¹⁹ Rosenberg, 2003, p. 125, ritiene invece che «Naldini's aim in this case was not the study but the reproduction of Michelangelo's sculptures; this particular aim fully explains their unusual style» (il corsivo è mio). Propone come derivazioni le stampe di Cornelis Cort, nonostante diverse varianti: «It is therefore evident that Cort used Naldini's drawings now in Princeton and Windsor, or at least very good copies of them, to design his plates». Tuttavia, «It is hard to say whether Naldini made his set of reproductions expressly for Cort» (p. 129).

gravitavano nell'orbita dell'Accademia²⁰, alcuni direttamente tratti dai fogli del Naldini, tutti accomunati dalla ripresa meccanica del modello e dall'attenzione per la descrizione esatta dei particolari narrativi, come gli attributi dei personaggi, le acconciature, i panneggi, le armature.

L'adozione delle statue medicee di Michelangelo quale testo-cano- ne per la formazione dei giovani artisti, attraverso Vincenzo Danti diventerà un presupposto anche per l'Accademia di Perugia, grazie al dono dei calchi in gesso delle quattro *Ore*²¹. La produzione di calchi o di 'riduzioni' in gesso, cera o terracotta dalle figure della Sagrestia Nuova come oggetti di studio in luogo degli originali non costituiva una novità, ma piuttosto la prassi, almeno a partire dalla metà degli anni Quaranta, in seguito al montaggio delle tombe operato dal Tribolo. Se le terrecotte di quest'ultimo si basarono sulle statue del Buonarroti e furono finalizzate allo studio, alla comprensione e all'assimilazione del suo linguaggio, quelle eseguite successivamente erano spesso commissionate da artisti impossibilitati a lavorare sugli originali. Il caso più eclatante è quello del Tintoretto: "Costui essendo molto inchinato da natura al disegno, si diede con gran diligenza à disegnare tutte le cose buone di Vinegia, [...] e poscia si prese per principal maestro l'opere del divino Michelagnolo, non riguardando à spesa alcuna per haver formato le sue figure della sagrestia di San Lorenzo, e parimente tutti i buoni modelli delle migliori statue, che sieno a Firenze" (Borghini, 1584, p. 551). Questa testimonianza trova conferma in un gran numero di disegni che mirano a esplorare il potente chiaro-scuro michelangiolesco e di esaltarne gli effetti drammatici attraverso lo studio dei modelli in particolari condizioni di luce artificiale²².



Fig. 5
Giovanni Battista Naldini, *Lorenzo duca d'Urbino*, metà degli anni sessanta, matita nera, rialzi in biacca, su carta preparata marrone, mm 437x291, Princeton, The Art Museum, Bequest of Dan Fellows Platt, inv. 1948-761.

²⁰ Per un elenco di questi disegni si rimanda a Rosenberg, 2000, pp. 205-206, p. 210, pp. 236-237.

²¹ Vincenzo Danti, *Notte*, 1570 circa, inv. GS00.272; *Giorno*, 1570 circa, inv. GS00.298; *Aurora*, 1570 circa, inv. GS00.298; *Crepuscolo*, 1570 circa, inv. GS00.272.

²² Jacopo Tintoretto, *Studi dal 'Giorno'*, matita nera, rialzi in biacca, su carta preparata azzurra, mm 270x378, DAG, inv. 5384 r/v; (attr.) *Studi dal 'Giorno'*, matita nera, rialzi in biacca, su carta preparata azzurra, mm 350x505, MET, inv. 54.125 r/v; (attr.) *Studi dal 'Giorno'*, matita nera, rialzi in biacca, su carta preparata azzurra, mm 333x275, OCC, inv. 0356; *Studi dal 'Crepuscolo'*, matita nera, rialzi in biacca, su carta preparata azzurra, mm 271x370, GDSU, inv. 13048 F r/v; (attr.) *Giuliano duca di Nemours*, matita nera, rialzi in biacca, su carta preparata azzurra, mm 411x266, OCC, inv. 0355; *Studio dalla testa di 'Giuliano duca di Nemours'*, matita nera, rialzi in biacca, su carta preparata azzurra, mm 373x267, FSI, inv. 15701 r/v; (attr.) *Studio dalla testa di 'Giuliano duca di*



Fig. 6
Jacopo Tintoretto, *Studio dal 'Crepuscolo'*, matita nera, gessetto bianco, su carta preparata azzurra, mm 271x370, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e delle stampe, inv. 13048 F recto.



Un altro obiettivo del Robusti appare quello di studiare il rapporto con lo spazio di figure dalle pose estremamente complicate per le forzate torsioni, gli arditi contrapposti, gli avvitiamenti sul proprio asse: particolarmente utili a tale fine, dunque, dovevano essere le 'riduzioni', che l'artista veneziano poteva maneggiare facilmente e orientare nel modo più vantaggioso per lo studio ma anche per la reinterpretazione e riproposizione nei suoi dipinti (è questo il caso, per esempio, degli *Studi dal 'Crepuscolo'* degli Uffizi [fig. 6]). Per quanto cronologicamente prossimi ai disegni di Salvati e Naldini, quelli del Tintoretto sono quanto di più distante da essi si possa immaginare: scevri dal devoto rispetto per il 'divino' artista, alieni dal desiderio di restituire aspetto e stile del modello, spiccano per creatività, originalità e per intima appropriazione delle proposte del Buonarroti. A sua volta, l'interpretazione di Jacopo fece scuola a Venezia e influenzò fortemente El Greco²³.

Lo spartiacque nella storia della fortuna delle statue della Sagrestia Nuova è costituito dalle incisioni a bulino dei monumenti medicei eseguite nel 1570 da Cornelis Cort su commissione di Cosimo I²⁴

Nemours, matita nera, rialzi in biacca, su carta preparata azzurra, mm 395x267, GDSU, inv. 1840 F r/v; (attr.) *Studio dalla testa di 'Giuliano duca di Nemours'*, matita nera, su carta preparata azzurra, mm 386x257, GDSU, inv. 1841 F r/v. Secondo Marciari, 2018, pp. 94-97, questo gruppo di disegni non sarebbe omogeneo per stile, cronologia e qualità: egli ritiene infatti che Jacopo abbia eseguito più campagne di studio nel corso della sua vita e che molti di essi siano stati eseguiti dal figlio Domenico o altri allievi come esercizi di formazione. Ringrazio Marsel Grosso per aver discusso con me il problema dell'autografia di questo gruppo di disegni

²³ El Greco, *Studio dal 'Giorno'*, 1573-1577, matita nera, rialzi in biacca su carta preparata azzurra, mm 598x395, MGS, inv. 41597.

²⁴ Cornelis Cort, *Tomba di Lorenzo duca di Urbino*, 1570, bulino, mm 416x272, GDSU, inv. st.sc. 1383; *Tomba di Giuliano duca di Nemours*, 1570, bulino, mm 409x278, GDSU, inv. st.sc. 1382; *Tomba dei Magnifici Lorenzo e Giuliano de' Medici*, 1570, bulino, mm 418x290, GDSU, inv. st.sc. 1448.

(Rosenberg, 2003, pp. 126-129). Non sono le prime stampe tratte dalle tombe, ma fino a quel momento gli incisori si erano concentrati su singole figure, così come era avvenuto con i disegni; le incisioni del Cort, invece, ritraggono i monumenti nel loro aspetto ormai definitivo, anche se incompleto. La scelta di rappresentare l'intero delle tombe permetteva di comprendere il rapporto tra architettura e scultura, ma annullava la portata rivoluzionaria delle figure; inoltre, negava la loro materialità con il completamento delle parti non finite e con l'eliminazione delle parti di marmo grezzo rimaste nelle statue. È evidente che l'intento non era quello di testimoniare le qualità formali delle creazioni di Michelangelo, bensì la celebrazione della dinastia regnante attraverso il più famoso monumento alla sua gloria passata. La loro diffusione cristallizzò definitivamente l'incompiuto mausoleo come espressione autentica del genio michelangiolesco, e ne determinò l'interpretazione critica in chiave puristica per oltre quattro secoli, fino alle recenti revisioni storiografiche, che proprio dai disegni sono partite per restituire colore e vivacità decorativa al grandioso progetto di Michelangelo per il mausoleo mediceo di San Lorenzo.

Bibliografia

- Alberti A. 2015, *La fortuna di Michelangelo nelle stampe del Cinquecento*, Marsilio, Venezia.
- Barocchi P., Ristori R. (a cura di) 1965-1983, *Il Carteggio di Michelangelo*, 5 voll., SPES, Firenze.
- Bocchi F. 1591, *Le bellezze della città di Fiorenza*, Sermartelli, Firenze.
- Borghini R. 1584, *Il Riposo*, Marescotti, Firenze.
- Falletti F., Nelson J.K. (a cura di) 2002, *Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, Catalogo della Mostra, Giunti, Firenze.
- Ginzburg S. 2017, *Viaggi e aggiornamenti in Beccafumi*, «Annali di studi umanistici», V, pp. 157-188.
- Joannides P. 1998, *Salviati e Michelangelo*, in C. Monbeig Goguel (a cura di), *Francesco Salviati o la Bella Maniera*, Catalogo della Mostra, Electa, Milano, pp. 53-55.
- Joannides P. 2003a, *Michel-Ange. Élèves et copistes, Inventaire général des dessins italiens. VI*, Édition de la Réunion des musées nationaux, Paris.
- Joannides P. 2003b, *Salviati and Michelangelo*, in F. Ames-Lewis, P. Joannides (a cura di) *Reactions to the Master. Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*, Ashgate, Aldershot, pp. 68-92.
- Marciari J. 2018, *Drawing in Tintoretto's Venice*, Catalogo della Mostra, Morgan Library & Museum. New York.
- Marongiu M. 2013, *Tommaso de' Cavalieri nella Roma di Clemente VII e Paolo III*, «Horti Hesperidum», III, n. 1, pp. 257-319.
- Marongiu M. 2019, *Michelangelo e la 'maniera di figure piccole'*, Edifir, Firenze.
- O' Grody J. 1999, "Un semplice modello": *Michelangelo and His Three-dimensional Preparatory Works*, Ph.D. diss., Case Western Reserve University.
- Olanda F. 2003, *Trattati d'Arte*, ed. Modroni, Sillabe, Livorno.
- Rosenberg R. 2000, *Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung*, Deutscher Kunstverlag, München – Berlin.
- Rosenberg R. 2003, *The reproduction and publication of Michelangelo: drawings and prints by Franco, Salviati, Naldini and Cort*, in F. Ames-Lewis, P. Joannides (a cura di), *Reactions to the Master. Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*, Ashgate, Aldershot, pp. 114-136.
- Tolnay Ch. de 1975-1980, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., De Agostini, Novara.
- Varchi B. 1549, *Due Lezioni*, Torrentino, Firenze.
- Varick Lauder A. 2009, *Battista Franco, Inventaire général des dessins italiens. VIII*, Officina Libraria, Milano.
- Vasari G., ed. Bettarini, R., Barocchi, P. 1966-1987, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, SPES, Firenze.

Abbreviazioni

BKK, Berlino, Kupferstichkabinett

BM, Londra, The British Museum, Department
Prints and Drawings

BSM, Budapest, Szépművészeti Múzeum

CDC, Chatsworth, Devonshire Collection

CMA, Cleveland, Cleveland Museum of Art

DAG, Parigi, Musée du Louvre, Departement des
Arts graphiques

FSI, Francoforte, Städelsches Institut

GDSU, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e
delle Stampe, Firenze

GSA, Vienna, Grafische Sammlung Albertina

MET, New York, The Metropolitan Museum of Art,
Department of Drawings and Prints

MGS, Monaco, Grafische Sammlung

NGS, Edimburgo, National Gallery of Scotland

OAM, Oxford, Ashmolean Museum

OCC, Oxford, Christ Church

PAM, Princeton, The Art Museum, Bequest of Dan
Fellows Platt

RL, Windsor Castle, Royal Collection

La Biblioteca Medicea Laurenziana



Cristina Acidini

Presidente dell'Accademia delle Arti del Disegno,
della Fondazione Casa Buonarroti e della
Fondazione di Studi di Storia dell'Arte "Roberto Longhi", Firenze

Sono lieta, e ringrazio, per aver ricevuto l'invito a introdurre l'importante sessione del convegno dedicata alle biblioteche.

Sorge infatti spontanea la riflessione che condivido con il pubblico, di come la densità e la qualità del patrimonio storico artistico, che fa di Firenze un caposaldo nella storia universale dell'arte, abbia un suo corrispettivo, meno visibile ma non per questo meno vitale, nell'abbondanza delle risorse librarie riunite in biblioteche pubbliche e private, in maggioranza storiche e di lungo corso. E se di questa ricchezza straordinaria il merito va a molti – istituzioni, famiglie, individui – essendo stata Firenze dal Medioevo in poi una città ad alto tasso di alfabetizzazione, tuttavia una speciale coerenza di visione ed efficacia di azione in questo campo, come del resto in tanti altri campi, va riconosciuta alla famiglia Medici.

Nell'attuare il progetto della Biblioteca futura Medicea Laurenziana nel complesso di San Lorenzo, intrapreso da Giulio de' Medici-Clemente VII, figlio illegittimo ma riconosciuto del ramo di Cafaggiolo, il giovane duca Cosimo non si limitava a garantire la continuità di un'impresa impegnativa, che Michelangelo Buonarroti aveva concepito e avviato per poi lasciarla interrotta nel 1534, nel fatidico anno del suo trasferimento a Roma e della morte del papa. Né si preoccupava soltanto di far crescere la cultura nel suo dominio, rendendo disponibile a un selezionato pubblico di studiosi le raccolte medicee di codici antichi, di incunaboli, di libri, di carte. Il disegno politico tratteggiato dal duca, del quale la Biblioteca costituiva un segmento importante per la nobile ubicazione nel complesso laurenziano, consistenza e visibilità, era la continuità con la stirpe dei Medici "vecchi", ribadita in ogni occasione da lui e dai suoi successori.

Incantati dal progetto michelangiolesco, che dalla struttura architettura riverbera fino al soffitto in legno lavorato a rilievo e scorniciato e si rispecchia nel raffinatissimo pavimento in mattonelle montepulvine rosse e bianche, figurato a motivi araldici e simbolici, e fin nel disegno dei banchi, di rado ci ricordiamo che quella splendida idea era stata di Lorenzo il Magnifico negli anni '90 del Quattrocento, circa quarant'anni prima. Quel proposito, come molti altri, rimase inadempito alla morte prematura di Lorenzo, ma si sa che nel suo Giardino di San Marco egli aveva già cominciato a far scalpellare i conci di pietra per la costruzione. L'architettura della Biblioteca naturalmente non avrebbe portato la firma di Michelangelo, allora solo adolescente; si può congetturare che Lorenzo intendesse affidare l'incarico a Giuliano da Sangallo, onnipresente nei cantieri di gestione medicea diretta o indiretta. Certo è

pagina a fronte

Fig. 1

Biblioteca Medicea Laurenziana,
particolare del soffitto ligneo a
cassettoni

(© Sergey Borozentsev, 123rf)

che sul letto di morte, come riferì lo storico coevo Piero Parenti, fra le cose che morendo avrebbe lasciato con rammarico irrisolte o interrotte, Lorenzo citò «la libreria, quale greca e latina mirabile parava». A sua volta il Magnifico s'inseriva in un'attitudine dinastica a formare raccolte di testi antichi e moderni, da mettere a disposizione di lettori esterni alla cerchia familiare. E non tanto a imitazione del padre, poiché Piero detto il Gottoso – privilegiando la dimensione raccolta e raffinata dello scrittoio e del tempio – teneva gelosamente nel suo stanzino nel palazzo di via Larga i codici di meravigliosa fattura, rivestiti di sontuose coperte di velluti colorati; quanto piuttosto sull'esempio del nonno, Cosimo detto il Vecchio e *Pater Patriae*, che iniziando attorno al 1418 la sua biblioteca personale l'aveva poi arricchita a dismisura con acquisti, per donarla poi in gran parte al Convento di San Marco. Prima biblioteca aperta ad accogliere lettori selezionati, la lunga aula di lettura – un autentico tempio della conoscenza – è divisa in tre navate scandite da colonne ioniche in pietra serena. Viene dalle finestre la luce naturale, che dobbiamo immaginare percorsa in origine da sfumature verdi, per riflesso della coloritura dell'intonaco: una coloritura pacata, atta a favorire la concentrazione senza stancare il lettore. La funzionalità e la bellezza dell'ambiente, in osservanza di un principio comune a molte biblioteche di età umanistica, furono garantite dalla progettazione dell'architetto di fiducia di Cosimo, Michelozzo di Bartolommeo, autore della completa ristrutturazione del complesso domenicano.

E perfino durante il breve esilio in Veneto (1433-34), Cosimo lasciò grata memoria di sé donando al monastero benedettino di San Giorgio Maggiore a Venezia, dov'era alloggiato, una collezione di manoscritti e il progetto di una biblioteca, anch'esso di Michelozzo, che viaggiava al suo seguito.

L'intelligenza politica del duca Cosimo, dunque, non poteva che ispirarlo a dimostrare la sua lealtà nei confronti dei predecessori del ramo principale della casata, riattivando i cantieri abbandonati da Michelangelo in San Lorenzo, compresa la “libreria”.

Sono note le vicende del completamento, che vide attivo Niccolò Tribolo con maestranze di legnaioli e figuli, fino all'ultimazione dei lavori di quella che resta una delle più belle sale di studio del mondo, se non la più bella: e l'ultimazione delle strutture architettoniche, assai sofferta, con la scala del Ricetto o Vestibolo per la quale Michelangelo, più volte scongiurato di rivelare il suo progetto, mandò infine da Roma un modelletto di terra. All'inaugurazione nel 1571, che Cosimo I – investito granduca dall'anno precedente – fece in tempo a vedere benché gravemente malato e debilitato, era *in loco* anche una buona parte delle trenta finestre vetrate (1553-1574), che costituiscono una serie unica e non ancora abbastanza studiata nel campo dell'arte manierista del vetro, frutto della collaborazione fra artisti d'impronta vasariana per i disegni e maestri fiamminghi per la realizzazione a “quadrotte” impiombate. Le decorazioni a grottesca spiritose e fantastiche, esaltate in trasparenza dalla luce naturale, potevano offrire un diversivo piacevole e a suo modo istruttivo per gli studiosi, durante le pause nella lettura dei codici o dei libri. Ma al tempo stesso costituivano le monumentali e fulgide pagine di un altro “libro”, aperte per sempre e fissate alla parete: la narrativa dinastica medicea, meticolosamente esaltata reiterando non solo le armi araldiche familiari e gli emblemi di Clemente VII (con il triregno papale) e di

Cosimo, nonché l'onorificenza imperiale del Toson d'Oro di quest'ultimo, ma anche rappresentando le divise e imprese più antiche, dei Medici “vecchi” quattrocenteschi. L'impresa così conclusa sanciva per immagini, una volta di più, la legittima continuità della casata da un “broncone” all'altro: una riaffermazione squisitamente politica, che non sembra resa visibile per caso, con tale splendida chiarezza, proprio nel luogo deputato agli studi più approfonditi e specialistici in Firenze e in Toscana. Forse un monito agli intellettuali eventualmente ancora scettici e segretamente riottosi?

Per quanto l'*ancient régime* autocratico del granduca sia lontanissimo dalla sensibilità odierna, vien da rimpiangere quel tempo, in cui i governanti – anche i più autoritari – esprimevano i messaggi politici in termini di “manifesti” culturali, fondando biblioteche e dotandole di apparati artistici d'alta qualità inventiva e di raffinata manifattura.



MISURARSI CON MICHELANGELO: IL RUOLO DI AMMANNATI NELLA SCALA DELLA BIBLIOTECA LAURENZIANA

Silvia Catitti

The International Studies Institute, Firenze

The celebrated staircase in the Vestibule (Ricetto) of the Laurentian Library is the first freestanding and monumental example ever designed for an interior. After conceiving several versions between 1525 and 1559, Michelangelo never saw it built. When he fled from Florence in 1534, he left fragmentary drawings for the stairs of the unfinished Library, as well as confusing marks on the floor and many different types of stone steps. When Bartolomeo Ammannati completed the staircase that we now see, he made his own significant contributions to the design. After receiving a small concept model in clay from Michelangelo in 1559, and a letter with just a few indications, Ammannati assembled various existing convex stones in the central flight, and implemented the perspectival effect set up by Michelangelo, by designing converging side flights and a foreshortened balustrade. This essay explores a possible function for the side volutes of the convex steps, inconsistencies in the installation of the original stone steps, and two significant details of the perspectival single-spindled balusters. These show not only Ammannati's appreciation of Michelangelo's unusual architectural order, which became highly controversial in Florence in the 1550s, but also his awareness of Cosimo Bartoli's erudite interpretation as a 'new order'. This phase in the history of the stairs fell into oblivion. In his 1568 edition of the Lives, Vasari did not mention it and implicitly attributed to himself the completion of the stairs in 1555.

pagina a fronte

Fig. 1

La parete sud del Ricetto e la scala della Biblioteca Laurenziana (Foto TU Braunschweig, Institut für Baugeschichte, J. Bauch / G. Schulz-Lehnfeld).

La Biblioteca Laurenziana per Clemente VII, concepita nel 1524 da Michelangelo come sopraelevazione della Canonica quattrocentesca di San Lorenzo, costituiva la commissione architettonica condotta dall'artista a un più avanzato stato di compiutezza rispetto a qualsiasi altra impresa edilizia affidatigli, nonostante avesse seguito il cantiere per soli dieci anni (Lieberman, 1985, p. 571; Wallace, 1994, pp. 135-136). Nel 1534 la concomitanza tra la partenza di Michelangelo e la morte del suo committente determinava la sospensione del progetto. Fornito di tetto e pareti perimetrali, l'edificio rimaneva inagibile soprattutto per l'incompiutezza della scala interna (Wittkower, 1934, pp. 123-125). I successori del Buonarroti ereditavano due incognite insormontabili: la sequenza di vari gradini esistenti e la forma delle componenti mancanti.

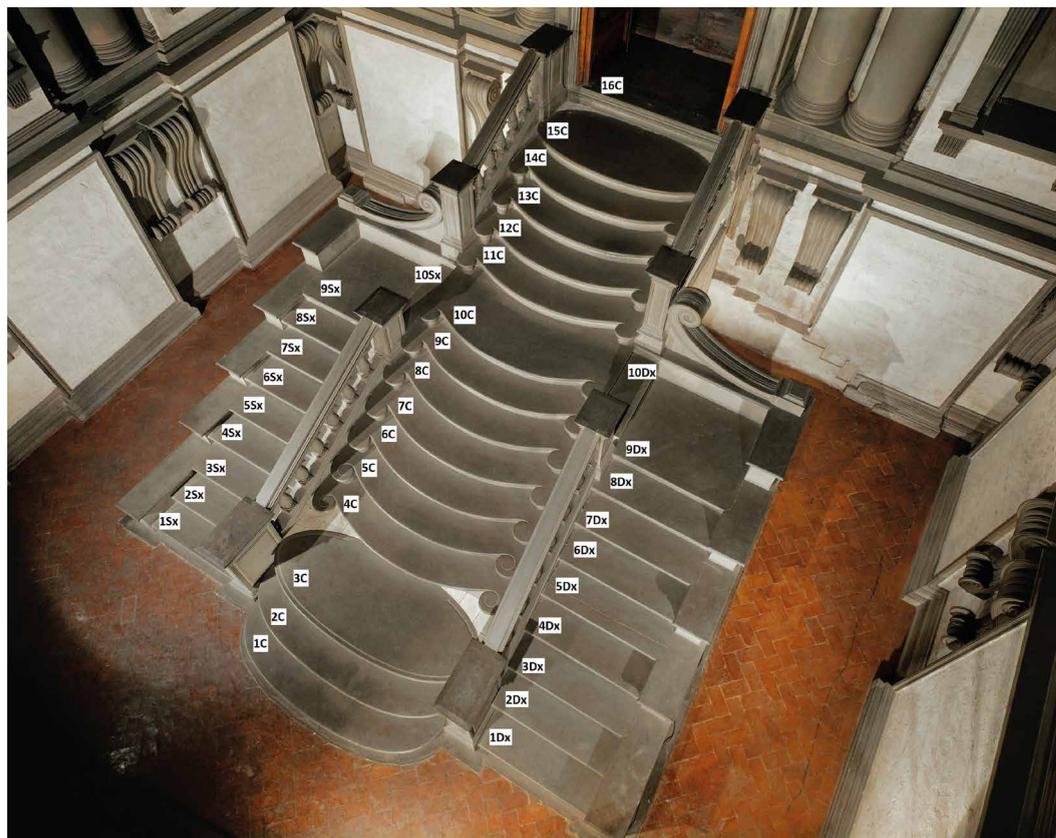
Dopo vari artisti chiamati in precedenza dal duca Cosimo de' Medici a cimentarsi con il problema del completamento delle fabbriche laurenziane, nel 1559 Bartolomeo Ammannati riusciva a finire di progettare e a costruire la scala (figg. 1-2), rendendo finalmente accessibile la Sala di Lettura. Sebbene fin dal 1563 vi si riunissero gli Accademici delle Arti del Disegno (Carrara, Ferretti, 2016, p. 68), la Biblioteca veniva ufficialmente inaugurata, ancora parzialmente incompiuta (Catitti, 2007, pp. 200-102; *ead.* 2017, p. 442 n. 303)¹, solo nel giugno 1571, durante la reggenza di Francesco I (Moreni, 1816, p. 253).

¹ Lavori edili proseguirono per tutto il 1572. Tre lati del terzo ordine delle pareti interne del Ricetto e buona parte della facciata esterna rimasero incompiuti fino all'inizio del Novecento.



Fig. 2

Visione d'insieme della scala costruita nel 1559 nel Ricetto della Biblioteca Laurenziana (Foto Scala, numerazione dei gradini S. Catitti).



Scomparsi tutti i protagonisti diretti, entrando nel Ricetto a fine Cinquecento anche il visitatore più istruito sarebbe rimasto all'oscuro delle recenti vicende della scala, non trovando menzione dell'intervento di Ammannati nella letteratura recente come *Le Vite* di Vasari (1568), *Il Riposo* di Raffaello Borghini (1584) e *Le bellezze della città di Fiorenza* di Francesco Bocchi (1591). Indizi sarebbero emersi solo con la pubblicazione, da parte di Johann Gaye (Gaye, 1840, III, pp. 11-14), di quattro lettere chiave per la vicenda, risalenti al febbraio 1559. Tuttavia ancora molti passaggi sarebbero stati necessari prima che il ruolo di Ammannati venisse accolto dagli studiosi (Milanesi, 1875, p. 549 n. 1).

L'oblio nel quale cadeva l'episodio accomuna la Biblioteca a una vasta casistica di edifici rinascimentali incompiuti e terminati da altri. Se era prassi che l'autografia restasse associata all'architetto originale, in questo caso l'autore era l'artista più venerato del Cinquecento. Per evidenziare il peso dell'eredità michelangiotesca, materiale e immateriale, e le sottigliezze delle scelte di Ammannati, sarà utile ripercorrere le tappe, molto concisamente per mancanza di spazio, al fine di tracciare un quadro storiograficamente aggiornato delle fasi della vicenda della scala.

Fase 1. Il tema della scala nel primo quarto del Cinquecento

Inizialmente, nel 1524, Michelangelo immaginava uno schema a due rampe addossate alle pareti laterali del Ricetto, approdanti su un pianerottolo centrale, antistante la soglia della Sala di Lettura². Oltre

² AB, I, 80, 219r; CB, 89 Av e 92 Ar,v.

che a ragioni strutturali (Catitti, 2017, pp. 395-397 e fig. 18.11) a mio avviso questo primo sistema di risalita vincolato al muro era imputabile a un modo di concepire l'architettura di un interno – tipico del periodo e riscontrabile anche in Michelangelo all'inizio della sua carriera – come vuoto centrale definito da singole facciate scavate e giustapposte. Concordo con Vitale Zanchettin (Zanchettin, 2012, pp. 103-105) che nel Buonarroti tale *forma mentis* fosse frutto sia dell'abitudine di rappresentare i progetti – dunque a immaginare l'architettura (Bruschi, 1983, pp. 1025-1527) – prevalentemente in proiezione ortogonale sia della maggiore dimestichezza che l'artista aveva con l'architettura della parete, il 'lavoro di quadro' descritto da Vasari (Vasari, 1966, I, pp. 55-56; Elam, 2006, pp. 45-50). Negli anni Venti del Cinquecento, infatti, mediata dalla sua riflessione sull'Antico e sugli esempi del primo Quattrocento fiorentino e del primo Cinquecento romano (Elam, 2005b, pp. 58-60), l'esperienza di Michelangelo come architetto era circoscritta alla progettazione di superfici piuttosto che di spazi e volumi. In quel tempo, inoltre, il tema della scala, quale elemento saliente di un edificio, non era ancora pregnante per gli artisti dell'Italia centrale. Lo dimostrano sia l'assenza dell'argomento nei trattati allora circolanti sia gli esempi di architettura costruita e disegnata del periodo. Palladio (Palladio, 1980, pp. 83-90)³, nel 1570, sarebbe stato il primo a includere una sezione illustrata sulle scale in un 'manuale' di architettura. Poiché il mondo classico non concepiva scale monumentali per interni, gli architetti del Rinascimento non potevano attingere a modelli antichi. Recentemente erano stati eseguiti scaloni interni di dimensioni considerevoli, ma sempre incastrati nelle murature di vani scala (*L'escalier*, 1985, pp. 210-211, 256) prive di partizioni architettoniche all'antica. Solo all'esterno si stavano distinguendo scale contemporanee di forme più articolate. In particolare, Michelangelo di certo guardò due innovativi prototipi recenti di Giuliano da Sangallo, che aveva presenti e a portata di mano: la scala esterna della Villa di Poggio a Caiano (1485) (Ackerman, 1961, p. 42) e quella nel cortile di Palazzo Gondi (1489-95) (Pellecchia, 2013, pp. 113-117)⁴.

Fase 2. La variante del 1525 come rivoluzione tipologica

Nell'aprile del 1525 un'intuizione di Clemente VII, "giudiciosissimo in tutte le arti nobili" (Serlio, 2001, *Libro Quarto*, c. 26v), pungolava la 'fantasia' di Michelangelo (Elam, 2005a, p. 221; *Carteggio*, 1973, III, p. 41)⁵. Alla richiesta del papa, che la scala "tenessi e pigliassi tutto il ricetta" (*Carteggio*, 1973, III, p. 141)⁶, l'artista attingeva agli immaginifici sistemi di risalita escogitati ancor più di recente da Donato Bramante per il Cortile del Belvedere Vaticano (Hartt, 1971, p. 199; Hemsoll, 2003, p. 51). Imprimendo uno scatto di complessità al progetto, architetto e committente concepivano la prima scala interna monumentale del Rinascimento (Wittkower, 1934, p. 206; Templer, 1992, p. 32).

³ I, XXVIII.

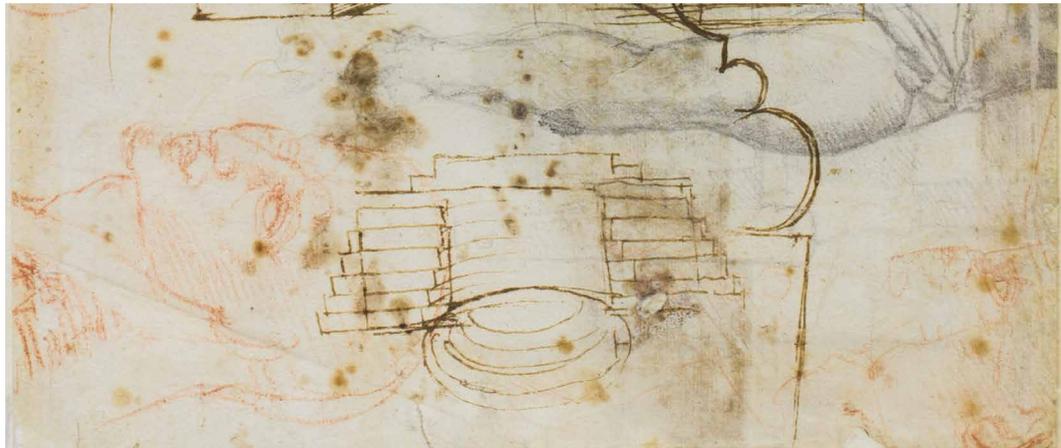
⁴ Originali entrambi perduti nell'Ottocento.

⁵ Giovan Francesco Fattucci a Michelangelo, 10 marzo 1524; AB, VIII, 243.

⁶ Giovan Francesco Fattucci a Michelangelo, 12 aprile 1525; AB, VIII, 271.



Fig. 3
Michelangelo Buonarroti, schizzo che testimonia il passaggio dalla prima alla seconda fase del progetto della scala, con gradini centrali curvilinei, post-12 aprile 1525. Firenze, Casa Buonarroti 92 Ar (Foto Casa Buonarroti, dettaglio in basso al centro).



Apportando inventive revisioni ai precedenti schizzi autografi nel foglio CB 92 A, Michelangelo testava svariate soluzioni (Catitti, 2017, pp. 396-399), prima di optare per la versione mistilinea con gradini centrali convessi (fig. 3). In generale la storiografia ha trascurato le testimonianze dei libri di cantiere, che attestano la consegna di ‘schaglioni’ (scalini) in pietra serena solo sbozzati di grandi dimensioni, inclusi alcuni ‘torti’ (curvi), nell’autunno-inverno 1525-1526 (Ricordi, 1970, pp. 203-204)⁷. È altamente probabile che, come di consueto, l’artista intendesse definire la scala dopo aver provato sul posto varie soluzioni. A San Lorenzo, infatti, Michelangelo soleva progettare per parti e induttivamente (Brothers, 2008, pp. 64-76, 82-83), grazie a mezzi e maestranze illimitati messi inizialmente dal papa a sua disposizione (Wallace, 1994, pp. 144, 161). Per le conseguenze economiche della crisi politico-religiosa che travolse il papato, il cantiere si interrompeva nell’autunno 1526. La scala, probabilmente ancora da finire di progettare, rimaneva smontata.

Fase 3. Semplificazione per l’allogazione ‘in cotimo’

Nel 1532, superati l’assedio e la conquista militare di Firenze, Clemente VII ‘persuadeva’ Michelangelo a riavviare i cantieri laurenziani ma esigeva una maggiore oculatezza economica. Con un accordo quasi certamente dettato dall’artista, nel 1533 fidati scalpellini esterni venivano incaricati di fornire in opera quattordici nuovi scalini “tutti d’un pezzo l’uno e massime li primi 7 colle rivolte, senza che si dimostri alcun convento” (Contratti, 2005, pp. 209-210; Catitti 2019, pp. 22-25)⁸. Concordo con l’ipotesi di Rudolf Wittkower (Wittkower, 1934, p. 168) che l’acquisto di tale quantità di pietre nuove, nonostante i pezzi già a disposizione, fosse motivato da un ripensamento del progetto. In particolare, ritengo che l’artista rinunciasse alla complessa idea del 1525, non potendo finire di inventare la scala in corso d’opera, nella mutata organizzazione del cantiere. Sappiamo anche che Michelangelo non si sentiva al sicuro nella Firenze del duca Alessandro. Penso, quindi, che un diverso progetto, più semplice e già definito a monte in tutti i dettagli, come necessario per poter “allogare l’opera de macignio in cotimo” (Carteggio, 1979, IV, p. 31)⁹, offrisse il vantaggio ulteriore di poter essere gestito in cantiere anche

⁷ AB, II-III, 66, 2r.v, 3r.v.

⁸ 20 agosto 1533; AB, II-III, 68.

⁹ Sebastiano del Piombo a Michelangelo, 16 agosto 1533; AB, IX, 502.

nel caso in cui il Buonarroti si fosse allontanato (Elam, 2005a, p. 205)¹⁰. Non sappiamo che aspetto avesse la scala del 1533. Non sono infatti identificabili disegni autografi associabili a questo progetto, ma l'accordo con gli scalpellini non menzionava gradini curvilinei. La scarsa descrizione nel suddetto documento restituisce l'immagine di una conformazione articolata, con la parte inferiore dotata di 'rivolte'. Concordo con Thomas Gronegger (Gronegger, 2007, pp. 106-107) e altri che il termine non si riferisca alle volutine terminali dei gradini centrali convessi che vediamo ora. I documenti autografi concernenti la Biblioteca dimostrano che Michelangelo invariabilmente indicava con 'rivolte' i 'lati' perpendicolari di un corpo principale. Ritengo inoltre che per 'tutti d'un pezzo' l'artista non intendesse letteralmente 'monolitici', ma ricavati dallo stesso banco di pietra¹¹. Omogeneità di grana e di colore avrebbe simulato la continuità tra gli elementi adiacenti, nascondendo i 'conventi' (giunti). Se in totale i gradini fossero stati effettivamente quattordici, è possibile che le quindici pedate degli scalini fossero eccezionalmente alte (20,7 cm), come suggerito da alcuni (per esempio Camerota, 1995, p. 249). Tuttavia, per superare i 311,5 cm di dislivello tra il pavimento del Ricetto e quello della Sala sarebbero comode quindici pedate, ovvero sedici alzate da circa 18,5 cm, come nella parte centrale della scala attuale. Ritornerò sul numero dei gradini nella sinossi della fase successiva, dalla quale emergono indizi che nel 1533 il materiale fosse stato consegnato ma il montaggio mai avviato. L'anno successivo non solo Michelangelo lasciava effettivamente Firenze, sia per insofferenza politica sia per l'invito del papa ad affrescare la parete d'altare della Cappella Sistina, ma moriva Clemente VII.

Fase 4. Incomprensioni del Tribolo

Due testimoni diretti, Lelio Torelli, segretario di Cosimo, e Giorgio Vasari, registravano un fallito tentativo di erigere la scala nel 1550 (Catitti, 2019, pp. 25-27). In una lettera poco nota, accennando a una scala *in fieri* nel Ricetto, il primo affermava, senza menzionarne l'artefice, che "quella che hora si disegnava non riusciva" e che "erano lavorate tutte le pietre excetto il primo scaglione" (Milanesi, 1875, p. 550 n. 2; Wittkower, 1934, p. 176)¹². Non è possibile stabilire se Torelli si riferisse al materiale lapideo del 1525-1526 o del 1533. A mio avviso è importante notare che, se i gradini previsti fossero stati quindici come nella rampa centrale attuale, tolto 'il primo scaglione', ancora mancante a detta di Torelli, le pietre già 'lavorate' tornerebbero coi quattordici gradini ordinati nel 1533. Il secondo, Vasari, nelle *Vite* del 1568 attribuiva l'impresa a Niccolò Pericoli detto il Tribolo, allora 'architetto di San Lorenzo'. In particolare, nella *Vita* del Buonarroti il biografo confermava che "Michelagnolo aveva fatto fare molte pietre" e che aveva lasciato "segni in terra in un mattonato e altri schizzi di terra", ma che "non ce n'era

¹⁰ Michelangelo non delegava e in sua assenza nessuno sapeva cosa avesse in mente.

¹¹ Per ingombro e peso sarebbe stato impensabile maneggiare pietre di tale grandezza negli angusti contesti del chiostro e del Ricetto.

¹² Lelio Torelli a Pier Francesco Riccio, 20 giugno 1549 (erroneamente 20 gennaio 1550 secondo Milanesi); ASFi, Mediceo del Principato, 1175, 256r. Qui rettifico data e interlocutori rispetto a precedenti pubblicazioni.

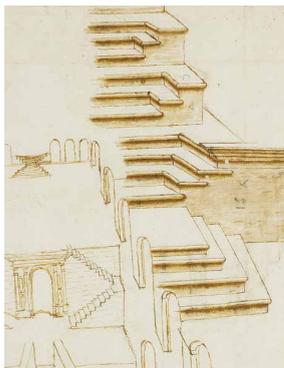


Fig. 4
Anonimo di metà Cinquecento, appunti grafici del (perduto) livello intermedio del Cortile del Belvedere Vaticano con dettaglio della rampa centrale con i gradini che svoltano a 90° ad abbracciare i gradini sottostanti (Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2020, RCIN 910496, dettaglio in alto a sinistra)

né modello né certezza appunto della forma” (Vasari, 1987, VI, p. 88; Mussolin, 2006, p. 102)¹³. Nella *Vita* del Tribolo riferiva che quest’ultimo, “messi che n’ebbe quattro scaglioni, non ritrovando né il modo né le misure di Michelagnolo”, dopo aver tentato senza successo di coinvolgere l’anziano maestro, abbandonava l’impresa, “non potendo seguire l’opera delle dette scale” (Vasari, 1984, V, p. 221). Concordo con Gronegger (Gronegger, 2007, pp. 116-118) che gli indizi desumibili sia dalle murature del Ricetto sia dalle fonti inducano a identificare il manufatto avviato dal Tribolo con la gradinata piramidale a sette alzate addossata alla parete sud, raffigurata in un anonimo rilievo misurato del Ricetto databile a metà Cinquecento (Gronegger, 2007, pp. 116-118; Catitti, 2019, p. 30 fig. 2)¹⁴. Tuttavia, mentre il fallimento dell’impresa e la difformità dal manufatto attuale hanno finora indotto gli studiosi a trascurare le testimonianze qui citate e a ritenere il Buonarroti estraneo alla scala nel detto foglio, propongo invece che il Tribolo, anziché sbagliare un progetto proprio, avesse erroneamente addossato alla parete sud la parte inferiore della scala di Michelangelo del 1533, fraintendendo i ‘segni in terra’ nel tentativo di assemblare le ‘molte pietre’ esistenti menzionate dalle fonti. Se, da un lato, i sette gradini nel disegno sarebbero stati insufficienti per raggiungere la soglia della Sala, dall’altro ritengo improbabile che la profondità del pianerottolo avrebbe ospitato le ulteriori otto pedate necessarie (Gronegger, 2007, p. 118 fig. 76c)¹⁵. Salendo i gradini laterali della piramide si finirebbe contro il fianco della parte alta della rampa centrale. Invece, con i primi scalini staccati dalla parete sud e gli ultimi otto, privi di ‘rivolte’, agganciati ad essa, la scala funzionerebbe come quella attuale (fig. 5). Se, come credo, il Tribolo fraintese proprio l’assemblaggio delle ‘pietre’ del 1533, possiamo dedurre che queste effettivamente fossero state consegnate nei tempi concordati e mai montate. Raffrontando il disegno di New York con la descrizione del 1533, i gradini laterali, perpendicolari alla direzione principale, sono a mio avviso interpretabili come le ‘rivolte’ del contratto citato nella sinossi della fase precedente, secondo l’accezione del termine invariabilmente adottata da Michelangelo, e gli angoli incassati avrebbero certo reso i ‘conventi’ meno visibili (Catitti, 2019, pp. 26-29). La questione restava irrisolta per la morte del Tribolo nel settembre del 1550. I sette scalini sarebbero stati smantellati in data imprecisata e smaltiti in più riprese (Ferretti, 2011b, pp. 46, 47 n. 86; Wittkower, 1934, p. 171).

Fase 5. Vasari e Ammannati

Quando Cosimo riavviava le fabbriche laurenziane dopo la presa di Siena nell’aprile 1555, Vasari, succeduto al Tribolo come architetto ducale, ritentava di coinvolgere il Buonarroti nella costruzione della scala. Nel settembre di quell’anno Michelangelo si limitava a inviargli da Roma alcune istruzioni scritte. Il contenuto, in buona parte trascritto dall’aretino nella *Vita* del Buonarroti del 1568 (Vasari, 1987, VI, p. 89), a mio avviso indica che l’anziano artista fosse tornato allo schema a gradini convessi

¹³ Ringrazio Mauro Mussolin per il proficuo scambio di idee e per i sempre fondamentali suggerimenti sul mio testo.

¹⁴ New York, Metropolitan Museum of Art, Department of Drawings and Prints, 49.92.90v.

¹⁵ Ringrazio Thomas Gronegger per il proficuo scambio di idee.

(1525-1526). L'originale è perduto ma la trascrizione di Leonardo Buonarroti (*Carteggio*, 1983, V, pp. 47-49; Milanesi, 1875, pp. 548-549)¹⁶ rivela due aspetti significativi ai quali la storiografia non ha dato sufficiente peso: l'omissione, notata da Charles de Tolnay (Tolnay, 1980, IV, p. 54), del coinvolgimento di Ammannati nella versione pubblicata da Vasari e la risposta negativa di Michelangelo alla preghiera dell'aretino di verificare se fosse ancora in possesso di un modello della scala.

Premettendo “mi ritorna bene nella mente come un sogno una certa iscala”, Michelangelo presentava la descrizione come una visione, della quale delegava ai due incaricati la concretizzazione sul posto: “messer Bartolomeo e voi troverete cosa al proposito” (*Carteggio*, 1983, V, pp. 47-49)¹⁷. Sebbene si schermisse “di quel poco ch'i' mi posso ricordare”¹⁸ (*ivi*, pp. 45-46) di “come io l'avevo ordinata”, l'anziano artista dimostrava di rammentare chiaramente sia l'effetto prospettico generale, creato dalla diminuzione in larghezza dei gradini verso l'alto, sia il dettaglio delle “scatole aovate, di fondo [pedata] d'un palmo l'una” affiancate da “dua alie, una di qua e una di là, che vi seguitino e' medesimi gradi, ma diritti e non aovati”¹⁹. La complanarità tra i tratti rettilinei laterali e gli scalini centrali appare anche, come notato da Gronegger (Gronegger, 2007, pp. 122-123), in un piccolissimo schizzo autografo nel frammento della minuta (Tolnay, 1980, IV, p. 54; Ruschi [a cura di], 2007, p. 138)²⁰, probabilmente abbozzato da Michelangelo per aiutarsi nella descrizione di un progetto di trent'anni prima.

Essendo passato molto tempo, sarebbe comprensibile se Michelangelo avesse avuto difficoltà a rammentare le proporzioni del Ricetto e il dislivello con la Sala²¹. Non è stato finora osservato che, partendo dallo scalino più in alto, largo “quant'è 'l vano della porta” (204 cm), e considerata la larghezza del Ricetto (1030 cm), sarebbe impossibile stipare nella stanza 14 o addirittura 15 pedate che a ogni discesa aumentino di larghezza “quanto vole il piè per salire” (circa 36 cm come da rilievo metrico). Con le ‘scatole aovate’ fiancheggiate da ‘dua ale, una di qua et una di là’, la complessa struttura di risalita non vi sarebbe entrata neppure dopo che Michelangelo ebbe ridotto da 4 palmi (nella minuta) a 3 palmi (nel messaggio inviato) la distanza della scala dalle pareti laterali, per far sì che “l'inbasamento del ricetto non è offeso in luogo nessuno e attorno attorno resta libero” (*Carteggio*, 1983, V, pp. 43-44)²².

Sorvolando sul coinvolgimento di Ammannati nel 1555 e omettendo dalle *Vite* la fase finale della vicenda della scala del 1559, Vasari comunicava implicitamente al lettore di aver risolto da solo la questione quattro anni prima. Invece, nel 1555 la scala non veniva approntata, forse per le troppe incongruenze nelle indicazioni del Buonarroti, e Vasari usciva di scena. Come è stato osservato, il biografo aveva arricchito la *Vita* di Michelangelo del 1568 con citazioni dirette di lettere a lui inviate

¹⁶ Michelangelo a Vasari (trascrizione di Leonardo Buonarroti), 28 settembre 1555; Firenze, Biblioteca Moreniana, Acquisti diversi, 139, 4, 3.

¹⁷ *Ivi*.

¹⁸ Michelangelo a Leonardo Buonarroti, 28 settembre 1555; AVAr, 12, 16ss.

¹⁹ Per le ultime quattro citazioni cfr. nota 16.

²⁰ Michelangelo a Vasari (minuta), 26 settembre [1555]; BAV, Cod. Vat. Lat., 3211, 87v.

²¹ Nel 1555 Michelangelo non ricordava esattamente il numero di gradini: “una quantità di scatole aovate” (corsivo mio).

²² A Roma da trent'anni, Michelangelo ormai ragionava in palmi romani anziché in braccia fiorentine.

dall'anziano maestro e con un'insistenza sul legame, forse anche autentico (Bambach, 2013, pp. 61-64), tra lui e il Buonarroti, probabilmente allo scopo di supportare l'autorevolezza delle informazioni che pubblicava (Marongiu, 2014, pp. 132-134; Parker, 2018, pp. 155-157).

Fase 6. Assolo di Ammannati

Nonostante Vasari ostentasse il favore che Michelangelo avrebbe nutrito nei suoi confronti, quando, alla fine del 1558, fu Ammannati a chiedere di nuovo lumi, non solo il nome dell'aretino non comparve negli scambi epistolari (Gaye, 1840, III, pp. 11-14; *Carteggio*, 1983, V, pp. 146-154)²³ ma l'anziano maestro fu assai più generoso con lo scultore settignanese di quanto non fosse stato con lui. È possibile, come è stato suggerito (Carrara, Ferretti, 2016, p. 86), che l'insolita disponibilità del Buonarroti verso il duca celasse la speranza dell'artista di ottenere la commissione della chiesa della comunità fiorentina a Roma. Nel rispondere prontamente alla richiesta di Ammannati, Michelangelo approntava "grossamente un poco di bozza pichola di terra" (*Carteggio*, 1983, V, p. 146)²⁴ che, "per essere cosa piccola", immortalava solo "l'invenzione". Con una lettera stesa per lui con bella calligrafia dalla moglie, Laura Battiferri (Gaye, 1840, III, pp. 11-12)²⁵, Ammannati inoltrava a Pisa per l'approvazione del duca Cosimo I il "modello piccolo di terra della scala della libreria" e il messaggio di Michelangelo, che aveva ricevuto a gennaio 1559 (*Carteggio*, 1983, V, pp. 151-152)²⁶.

Materiale

Credo che Michelangelo esprimesse l'"openione che [...] detta scala si facesse di legname, cioè d'un bel noce", non perché "l'avrebbe preferita povera" (Argan, 1990, p. 121) ma poiché, spiegava, "starebbe meglio che di macignio e più a proposito a' banchi, al palco e alla porta" (*Carteggio*, 1983, V, pp. 151-152). Nella sua lettera al duca, da architetto incaricato Ammannati valutava: "et ancora credo che parrebbe agli occhi che manco occupasse il luogo che di pietra" (Gaye, 1840, III, pp. 11-12). A mio avviso Michelangelo prevedeva anche che una scala in noce avrebbe gravato meno, non solo sulla volta della Sala Capitolare sottostante il Ricetto ma anche sulle sue spalle²⁷. L'uso del legno, infatti, avrebbe reso senza dubbio il manufatto più leggero e il montaggio più agevole per gli esecutori, svincolando l'artista, appesantito dall'età e assorbito dalle commissioni pontificie, dal problema della congruenza con la scala "che io pensai allora" (*Carteggio*, 1983, V, pp. 47-49). Inoltre, il duca e i suoi consiglieri, ormai tutti avvezzi committenti, erano di certo coscienti che il legno avrebbe reso il manufatto meno monumentale e prestigioso. Ritengo anche che all'inizio del 1559 'Messer Bartolomeo' eseguisse la

²³ Vasari non menzionava il proprio lavoro come architetto ducale a San Lorenzo nell'autobiografia nelle *Vite* (1568).

²⁴ Michelangelo a Leonardo Buonarroti, 16 dicembre 1558; AB, IV, 157.

²⁵ Ammannati a Cosimo I, 18 Febbraio 1559; New York, The Pierpont Morgan Library, Misc. Artists 80294. Ringrazio Marco Calafati per aver condiviso la collocazione esatta e l'attribuzione inedita.

²⁶ Michelangelo ad Ammannati, 13? gennaio 1559; Firenze, Biblioteca Moreniana, Acquisti diversi, 139, 1, 10.

²⁷ Nel 1548-50 l'artista infatti non era stato importunato per il cassettonato ligneo e i banchi della Sala.

scala in pietra serena gentile (Vasari, 1966, I, p. 52; Catitti [in stampa]a) non “per cortigiana eleganza” (Argan, 1990, p. 121) ma perché a febbraio Francesco Seriacopi informava Cosimo I come, nell’immediato, “de’ noci secchi e stagionati non sene troverrebbe, non sendo stagionati fenderebbono, e male conventerebbono” (Gaye, 1840, III, pp. 12-13)²⁸. Penso, infine, che il duca ordinasse “che la scala si faccia di pietra et non di noce” (Gaye, 1840, III, pp. 13-14)²⁹, non volendo attendere il passaggio dei mesi caldi per la stagionatura. Concordo con Wittkower (Wittkower, 1934, p. 176) che Ammannati dovette riutilizzare materiale lapideo ordinato da Michelangelo almeno per tutta la rampa centrale. Penso che, oltre ad accelerare i tempi, tale scelta avrebbe limitato o evitato la spesa di nuovi imponenti gradini in pietra, coerentemente con la nota parsimonia del duca (Ferretti, 2020, p. 98)³⁰. L’ipotesi sembra confermata da varie incongruenze nella scala eseguita, che sembrano contraddire l’inclinazione al perfezionismo dell’esecuzione, manifestata più volte da Michelangelo e sottolineata anche da Zanchettin e Gunnar Schulz-Lehnfeld (Zanchettin 2012, p. 102; Schulz-Lehnfeld 2019, pp. 188-191). Gli scalini ovali centrali, in pietra di qualità più fine, sono sorprendentemente disomogenei nella finitura e nella sequenza (fig. 2, nn. 1C-15C). Per esempio, le volute terminali presentano un’incisione a spirale sulla superficie solo nel quarto e quinto gradino (fig. 6e-f, nn. 4C-5C). Il secondo scalino ovale privo di volute sopravanza in larghezza il primo (fig. 2, nn. 1C-2C), anziché restringersi come previsto. La pedata del quindicesimo presenta due vistose incisioni (fig. 6a-b, n. 15C), forse errori nel tracciamento del perimetro. Unicamente nel terzo gradino il toro dell’alzata prosegue sul calpestio (fig. 6g-h, n. 3C) formando un’incisione lungo il perimetro (Camerota 1995, p. 249). Questi due scalini ovali (fig. 2, nn. 3C e 15C), abbastanza coerenti tra loro per forma, mostrano una costruzione geometrica molto diversa dal primo e secondo (fig. 2, nn. 1C e 2C). Le discrepanze vanno al di là delle prevedibili differenze dovute alla mano di coppie di scalpellini diversi (Wallace, 1994, p. 168; Catitti, [in stampa] b)³¹. Simili dettagli in uno spazio di tale importanza si spiegherebbero se Ammannati fosse stato costretto ad assemblare, forse anche in fretta, materiale eterogeneo (ad esempio due tipi di gradino ovale, nn. 1C-2C con nn. 3C e 15C) e pezzi che Michelangelo avrebbe scartato e/o destinato a diversa ricollocazione (ad esempio l’ovale n. C15 con il pentimento sulla superficie). La trascrizione aggiornata di un brano di Ammannati suggerirebbe la confusione dovuta all’esistenza di più versioni della scala ‘avvata’: “io designai il luogo, e l’uno e l’altro modo di scala, scrivendogli e pregandolo che m’avvisasse quale era il vero del uno de’ doi” (cit. in Calafati 2011a, p. 18 n. 131; Gaye, 1840, III, p. 11; Barocchi, 1962, III, p. 886)³².

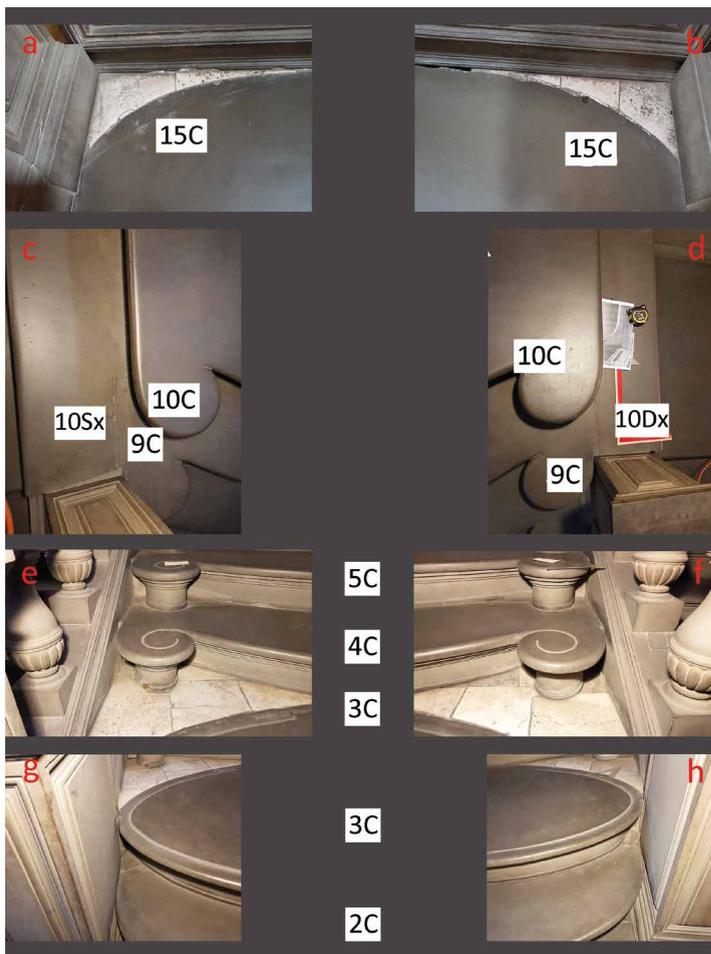
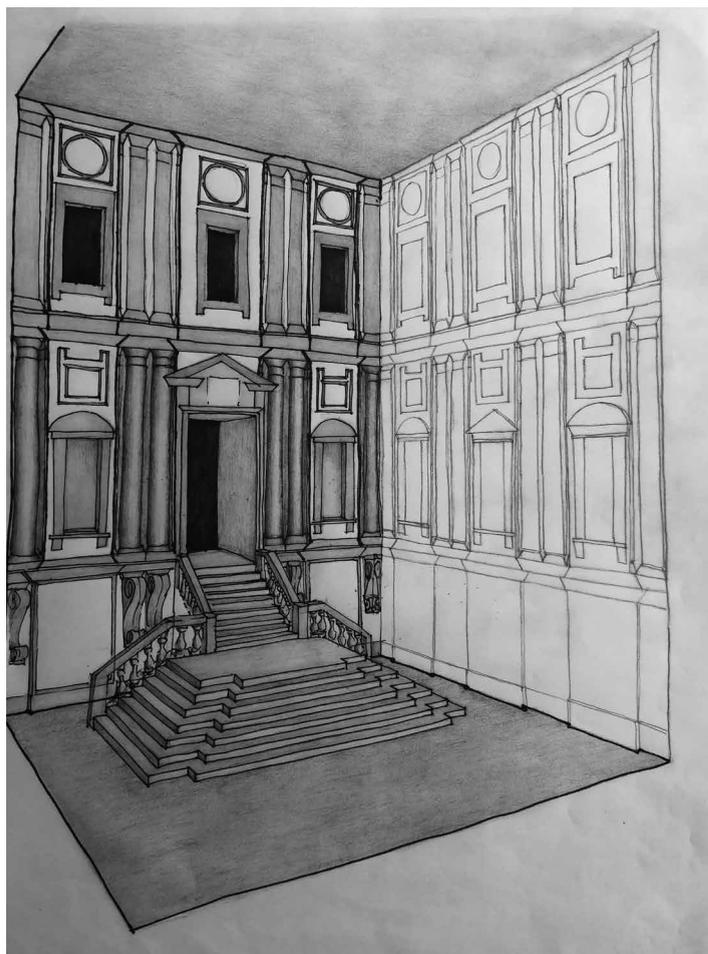
²⁸ Francesco Seriacopi a Cosimo I, 19 febbraio 1559, collocazione attuale non precisabile, al tempo di Gaye era in Manoscritti della Galleria degli Uffizi, filza 147”.

²⁹ Cristiano Pagni a Francesco Seriacopi, 22 febbraio 1559, ASFi, Mediceo del Principato, 210, 24.

³⁰ Ringrazio Emanuela Ferretti per il proficuo scambio di idee.

³¹ Cfr., in particolare, la disamina dei metodi empirici per la costruzione geometrica di entrambe le forme sul campo.

³² Ringrazio Marco Calafati per la trascrizione aggiornata e corretta rispetto a quelle del 1840 e 1962.



Ingombro e pendenza

Nella lettera ad Ammannati del 1559 Michelangelo visualizzava il manufatto come “isolato e non s'appoggiava se non alla porta della libreria” (*Carteggio*, 1983, V, pp. 151-152)³³. Già nel 1555 indicava di posizionare sul pavimento la prima “scatola aovata” “lontana dal muro della porta tanto quanto volete che la scala sia dolce o cruda”, ovvero se più graduale o ripida (*Vasari*, 1987, VI, p. 90). Ancora, quattro anni dopo, ad Ammannati raccomandava: “Della ertezza e larghezza occupatene il luogo manco che potete col restringere e allargare come a voi parrà” (*Carteggio*, 1983, V, pp. 151-152). Ritengo che i gradini già in cantiere dovessero essere predisposti per essere montati più o meno accavallati. Il margine di tolleranza è un altro indizio che Ammannati stesse maneggiando pietre risalenti al 1525-1526, la fase in cui Michelangelo definiva gli elementi architettonici dopo averli presentati sul posto. I macroscopici rabberci nella maggior parte dei gradini convessi, già evidenziati da Wittkower (*Wittkower*, 1934, pp. 175-179), a mio avviso suggeriscono che Ammannati approntasse la rampa centrale più ‘dolce’ di quanto la tolleranza nelle pedate esistenti avrebbe consentito. In alcuni scalini con le volute la pedata appare chiaramente maggiorata (da 36 cm a 42 cm) con un’aggiunta in pietra serena (fig. 6e-f). Nel

³³ Michelangelo ad Ammannati; cfr. nota 26.

terzo e quindicesimo scalino ovale il piano di calpestio è completato da materiale differente (fig. 6a-b e 4e-f). I giunti tra le pietre dei gradini simmetrici (nn. 10Dx e 10Sx), che legano la rampa laterale alla centrale, sono diversi a destra e a sinistra (fig. 6c-d).

I 'sederi'

Nelle indicazioni del 1559 Michelangelo specificava: “Le scale che mettono in mezzo la principale non vorrei ch'avessin nella stremità balaustri, come la principale, ma fra ogni dua gradi un sedere, come è accennato” (*Carteggio*, 1983, V, pp. 151-152). Evidentemente il modellino ‘di terra’, sufficientemente definito nonostante incarnasse solo ‘l’inventione’, lasciava intuire l’‘accenno’. Nel contesto della coreografia cerimoniale che, stando a Michelangelo, sottendeva alla forma della scala – “la [parte] di mezzo aovata, intendo pel Signior[e]; le parte da canto pe’ servi andando a veder la libreria” (*Carteggio*, 1983, V, p. 43)³⁴ – ritengo che i ‘sederi’ potessero anche fungere da pianerottoli per la sosta dei paggi. Per questa singolare scalettatura dei lati esterni delle rampe laterali, assai meglio riuscita della soluzione a taglio netto nello schizzo del 1555, Michelangelo poteva essersi ispirato a un dettaglio simile, visibile in un disegno a Londra (fig. 4) (O’Byrne, 1998, p. 27)³⁵, presente nella teatrale gradonata che dal cortile inferiore del Belvedere Vaticano conduceva al perduto livello intermedio. Il prototipo, immortalato da vari artisti³⁶ e, ritengo, noto ad Ammannati dai suoi anni romani, indurrebbe altrimenti a interpretare i ‘sederi’ laterali, multipli degli scalini, come richiamo ai gradoni di un teatro greco. La suggestiva proposta di un’allusione del partito architettonico delle pareti del Ricetto a una *scenae frons*, adattata per uno spazio interno (Sinding-Larsen, 1978, p. 216), potrebbe, a mio avviso, trovare fondamento in due planimetrie schematiche (Tolnay, 1976, II, p. 45) che ritengo Michelangelo avesse realizzato in risposta alla richiesta del 1525 di espandere la scala fino a riempire tutto lo spazio³⁷. L’accenno alla inattuabile forma chiusa di una gradonata circolare con scalini sugli assi indica che a un certo punto l’artista avesse concepito il Ricetto come anticamera ad anfiteatro, dove gli eruditi potessero sostare a riflettere (Nova, 2012, p. 169) davanti al fondale di un’architettura all’avanguardia ispirata all’antico, come nell’affresco di Raffaello con la *Scuola d’Atene* in Vaticano, ben noto a Michelangelo.

Divergenze: la balaustrata

Ammannati fu costretto a vari adattamenti, per riconciliare la descrizione di Michelangelo con le pietre esistenti. Penso che, se avesse potuto commentare, avrebbe ammesso: “c’impazo il cervello” (cit. in Calafati, 2011a, pp. 17-18 e n. 130)³⁸. Ripartendo dalla descrizione del 1555, ricordiamo come il Buonarroti prevedesse ‘ale laterali’ rettilinee e complanari per tutte le ‘scatole aovate’. Ammannati,

pagina a fronte

Fig. 5

Rappresentazione grafica della proposta di completamento della scala iniziata dal Tribolo nel 1550. (La forma della balaustrata è generica e ha il solo scopo di suggerire il rapporto con la scala umana) (Schizzo di S. Catitti)

Fig. 6

Dettagli incoerenti nei gradini centrali della scala eseguita da Ammannati (dall’alto verso il basso 6a-b. Pedata n. 15C: in alto, pentimento nel tracciamento del perimetro e completamento del calpestio in marmo bianco / 6c-d. Pedate nn. 10Sx=9C e 10Dx=9C: andamento non simmetrico dei giunti tra le pietre / 6e-f, dall’alto verso il basso. Pedata n. 4C: aggiunta di una striscia in pietra sotto l’alzata 5C per aumentare la pedata 4C e incisione a spirale sulla superficie della voluta terminale; Pedata n. 3C: completamento del calpestio in marmo bianco; / 6g-h. Pedata n. 3C: incisione sul bordo superiore) (Foto S. Catitti)

³⁴ Cfr. nota 20.

³⁵ Windsor Castle Library, Royal Collection Trust, RCIN 10496, Anonimo francese del primo Cinquecento.

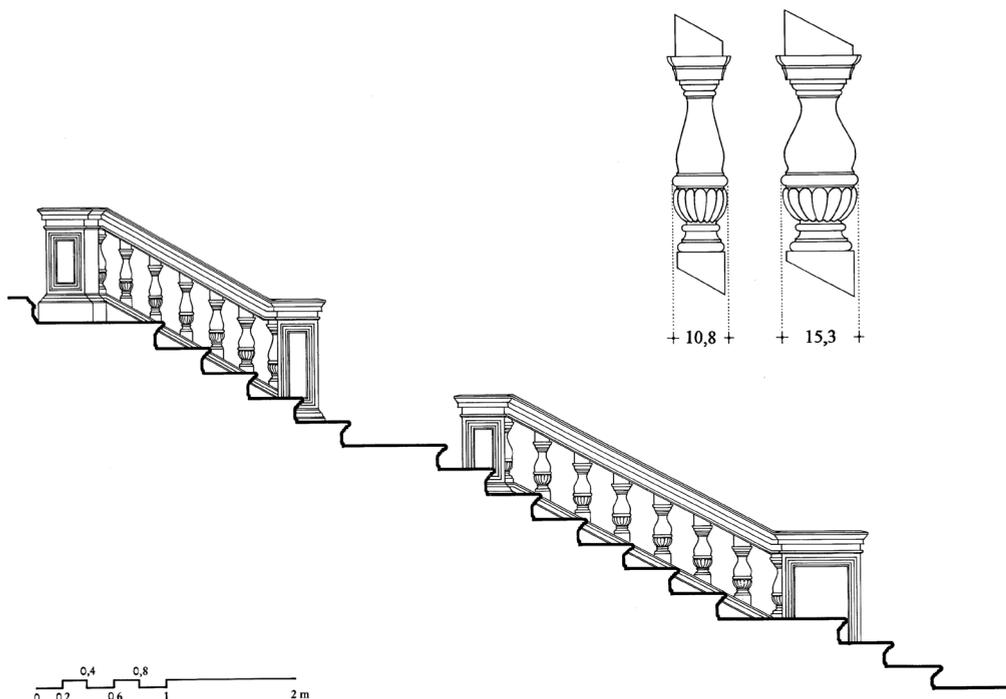
³⁶ Cambridge, Harvard Art Museums/Fogg Museum, 1934.214, Giovan Battista Naldini, 1552-53 circa.

³⁷ Tolnay, invece, riteneva che il progetto fosse precedente. Haarlem, Teylers Museum, A 33 bis v.

³⁸ Espressione di Ammannati, in una lettera a proposito della fontana del *Nettuno*.



Fig. 7
Rilievo della sezione della
scala del Ricetto eseguita da
Ammannati, con il balaustro
prospettico (disegno F. Camerota)



tuttavia, realizzò le ‘ale’ solo nella parte inferiore e come rampe laterali indipendenti, con pedate più basse (17,8 cm) e uno scalino in più. Pertanto, a mio avviso, si trovò costretto a separare fisicamente le ‘scatole’ dalle ‘ale’ con una balastrata che, come è stato già osservato (Camerota, 1995, p. 249), fu interamente di sua invenzione. Penso che dovette rinunciare alla continuità tra i gradini, tradendo l’effetto monolitico ricercato da Michelangelo fin dal 1533, poiché col materiale a disposizione la rampa centrale gli era riuscita aritmica. Pena scomodità e pericolosità, le rampe laterali rettilinee non avrebbero potuto assecondare il passo aritmico della scala centrale. Nel progettare queste ultime, le due grandi volute dei pianerottoli e la balastrata, Ammannati ribadiva l’effetto prospettico già empiricamente impostato da Michelangelo con la progressiva diminuzione della larghezza dei gradini ovali verso l’alto. Lo scultore settignanese, infatti, conferiva ai lati esterni della scala una convergenza verso la parete sud e, con grande competenza, applicava correzioni ottiche a corrimano, piedistalli e balaustri (fig. 7) (Camerota, 1995, p. 250)³⁹ assai più sofisticate di quelle praticate qui e altrove dal suo venerato predecessore. Una postilla nella biografia di Condivi, basata su un’imbeccata del maestro, rivela scarso interesse e dominio della prospettiva tecnica da parte di Michelangelo (Elam, 1998, p. XXV-XXVIII). I disegni autografi e l’architettura costruita indicano che egli gestisse a occhio le correzioni ottiche (Cattiti, 2012, pp. 53-59). Ammannati, invece, formatosi in un contesto cortigiano, vantava una formazione da scenografo e tecnico della prospettiva. A mio avviso Michelangelo non aveva immaginato la balastrata come Bartolomeo la realizzò. Se quest’ultimo avesse montato i gradini complanari, come disposto dal maestro (fig. 8), le volute terminali dei gradini convessi avrebbero avuto ancora meno visibilità e ragion d’essere, nascoste dietro allo zoccolo continuo poggiante sul piano di calpestio. Forse

³⁹ Ringrazio Filippo Camerota per aver condiviso il suo rilievo del 1995.

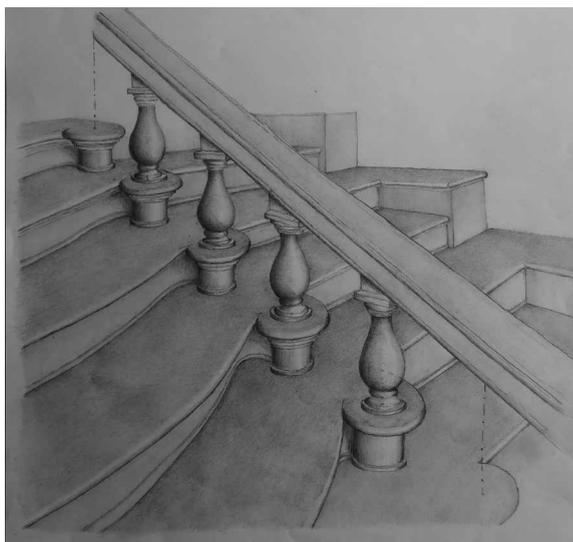


Fig. 8
Restituzione grafica della proposta di interpretazione della soluzione originale di Michelangelo: le 'ale' laterali complanari con le pedate dei gradini centrali e il balaustro impostato sulle volute di questi ultimi (la sequenza dei profili nel balaustro è generica) (Schizzo di S. Catitti).

Fig. 9
Particolare del balaustro della scala realizzato da Ammannati (Foto S. Catitti).

Michelangelo aveva in mente solo una cimasa corrimano poggiante su una serie di balaustri. Propongo che, tra le molte 'fantasie nuove'⁴⁰ nella Biblioteca, Michelangelo avesse concepito le inedite volute dei gradini come piedistalli per balaustri impostati direttamente sul piano dello scalino (fig. 8). La soluzione senza zoccolo, col balaustro poggiante sulla pedata del gradino, era già apparsa nella citata scala di Palazzo Gondi (1489-95) e sarebbe stata ripresa almeno nella grande chiocciola di Vignola a Palazzo Farnese a Caprarola (1559) e in due scale di Bernardo Buontalenti: quella già all'interno di Santa Trinita (1574)⁴¹ e quella all'esterno della Villa Medici ad Artimino (1596)⁴². La comparsa più tarda del termine 'balastrata' (Baldinucci, 1861, p. 18)⁴³ riflette la variabilità delle parti essenziali di questo neologismo architettonico della tipologia della transenna, sconosciuto nel mondo antico (Wittkower, 1968, pp. 332-333) e rimasto sperimentale per tutto il Rinascimento.

Il balaustro prospettico e l'ordine del Ricetto

Concordo con Wittkower (Wittkower, 1934, p. 179 e n. 109) che si debba interamente ad Ammannati anche il progetto del balaustro prospettico della scala (fig. 9). Non vi sono indizi che vi fossero balaustri tra le 'molte pietre' già scolpite sotto Michelangelo. Come giustamente osservato da Filippo Camerota (Camerota, 1995, p. 249), il rigore nell'impostazione della deformazione prospettica di questi elementi è emblematico del cambiamento nella formazione dell'artista dalla generazione di Michelangelo a quella di Bartolomeo. Come illustrato precedentemente, nell'assemblare i gradini Ammannati dovette improvvisare sul posto, per aggirare vari ostacoli tecnici. Poiché il calcolo delle distorsioni cui è soggetto ciascun balaustro implica la conoscenza a priori delle lunghezze dei tratti di parapetto, solo lo scultore settignanese può aver disegnato i balaustri. Mentre Michelangelo progettò solo balaustri lisci, penso che l'inedito intaglio fortemente chiaroscurale della parte inferiore del fusto (fig. 9), che rende questo esemplare uno dei più ornati del Cinquecento, sia un espediente ricercato ed efficace

⁴⁰ Cfr. nota 5.

⁴¹ Oggi nella chiesa fiorentina di Santo Stefano al Ponte.

⁴² Eseguita solo nel 1930 in base al disegno autografo GDSU 2307 A.

⁴³ Nel Vocabolario della Crusca 'balastrata' appare solo dall'edizione 1729-38 (4ª ed.) mentre 'balaustro' vi compariva già dal 1623 (2ª ed.).

escogitato da Ammannati per evitare che l'osservatore percepisse a occhio nudo la progressiva riduzione dei balaustri in diametro e altezza. Circa la forma, non vi erano vincoli alla sua 'fantasia', in quanto a metà Cinquecento né la sequenza di profili e modanature né le corrispondenze tra balaustri e specifici ordini architettonici erano state ancora codificate (Catitti, 2014, pp. 21, 24, 30). Ai prototipi affusolati a doppio fuso sicuramente progettati dal Buonarroti a San Lorenzo, Ammannati preferì il tipo a fuso singolo, più robusto e stabile sotto il peso del corrimano in pietra e la spinta laterale dovuta alla pendenza⁴⁴. Mentre Michelangelo ci ha lasciato balaustri le cui forme sono indipendenti dal contesto, a mio avviso Bartolomeo, consapevole di misurarsi con il maestro, si pose invece il problema di rapportarsi al linguaggio architettonico del Ricetto. Come è stato già notato (Souza Lima, 2002, p. 93), l'abaco concavo del balaustro, visibile sopra all'echino dorico-tuscanico del 'capitello', riecheggia indubitabilmente l'inusuale ordine di colonne del Vestibolo. È possibile che la scelta fosse un mero gesto stilistico e che Ammannati, con la sua citazione, intendesse solo segnalare il proprio apprezzamento per il dettaglio di Michelangelo. Vorrei tuttavia esplorare la possibilità che lo scultore invece compisse un'operazione linguistica più sofisticata e aggiornata, scolpendo in pietra un nuovo tassello nel dibattito teorico sugli ordini, in corso a Firenze, e in particolare sull'interpretazione di quelli di Michelangelo.

Ammannati e gli ordini architettonici

Come membro ufficiale della corte e dell'Accademia del Disegno, sicuramente Ammannati era esposto alle disquisizioni sugli ordini antichi, allora in corso tra gli Accademici fiorentini. Inoltre, già a Roma all'inizio degli anni Cinquanta ebbe contatti con Vignola (Calafati, 2011b, pp. 153, 156), il quale stava sviluppando l'approccio sistematico nel trattare le parti dell'edificio per la *Regola delli Cinque Ordini* (1562) (Thoenes, 1985, p. 267). Dopo essersi misurato con la costruzione della scala del Ricetto, nel progettare i dettagli del cortile di Palazzo Pitti (1560-1568) Ammannati mostrava di aver maturato una risposta propria sulla questione dell'identificazione degli ordini nonché la conoscenza del dibattito tra *imitatio* e *inventio* (Payne, 2000, pp. 123-128). Inoltre, le sue chiose indicano uno studio attento dei testi sull'architettura che nel 1564 risultava possedere (Kiene, 1995, p. 198). Penso che dal *De re edificatoria* di Alberti, nell'edizione volgarizzata del 1550 dall'accademico Cosimo Bartoli, e dal *Trattato* di Serlio lo scultore settignanese possa aver attinto nozioni sulle regole degli ordini antichi. Dal *Libro Extraordinario*, sempre dell'architetto bolognese, potrebbe aver imparato a declinare il rustico, magistralmente sviluppato da Ammannati nel cortile di Pitti. Sempre Serlio, con la sua avversione per la mescolanza tra ordini quando si prende *licentia* dalla regola, e Pietro Cattaneo, con la sua critica al conio di ordini indipendenti dall'antico, potrebbero avergli indicato dove fermare la propria 'fantasia', per evitare la condanna dei censori (Payne, 1999, pp. 116-122; ead. 2000, p. 121; Elam 2005b, p. 60 e n. 29).

⁴⁴ Verosimilmente per lo stesso motivo Michelangelo optò per il balaustro a fuso singolo per la scala del Palazzo Senatorio in Campidoglio (1542-54).

Ammannati e Bartoli

A mio avviso l'intervento di Ammannati nel Ricetto 'di Michelangelo' tra i tanti osservatori contemporanei potrebbe aver catturato l'attenzione di un interlocutore eccezionalmente sofisticato: il già citato Bartoli. Possiamo per la prima volta mettere a sistema vari indizi, che supportano l'ipotesi di contatti diretti e forse scambi tra i due – secondo alcuni persino un'amicizia (Cherubini, 2011, p. 65) – già nel periodo cruciale per la conclusione della scala. I soggiorni fiorentini dei due si accavallavano per quattro anni: Ammannati rientrava da Roma nel 1555 e Bartoli partiva per Roma nel 1560 (Bryce, 1983, pp. 73-85). Tra i molti interessi lo scultore e il filologo condividevano quello per la prospettiva applicata: nella seconda metà degli anni Cinquanta (Fossi, 1970, pp. 16-18, 23; Bryce, 1983, pp. 179-183) entrambi raccoglievano appunti sul rilevamento delle distanze, il primo "con la vista" (Camerota, 1995, p. 247) e il secondo con strumenti topografici⁴⁵. Gli intrecci tra cortigiani erano molteplici e articolati. Nel curare scritti brevi di Alberti, poi pubblicati nel 1586 (Bertolini, 2014, pp. 117-122), Bartoli sceglieva, tra gli altri personaggi della corte, tre dedicatari emblematici: a Vasari, "amico quasi fratello", dedicava il *de Pictura* (Davis, 2012, pp. 8 e 19 n. 26), "al virtuoso Bartolomeo Ammannati architetto, e scultore eccellentissimo" il *de Statua* (Davis, 2012, p. 10) e "al reverendissimo monsignor d'Altopascio il S. Ugolino Grifoni" il *Della mosca*. Vasari soleva promuovere l'operato di Ammannati (Conforti, 1995, p. 142; Kiene, 1995, p. 7) e confidare in Bartoli sia come fonte d'informazione durante la stesura delle *Vite* negli anni Quaranta (Rubin, 1995, pp. 215-218) sia come ideatore di programmi iconografici per importanti commissioni per Cosimo I, in cui il biografo aveva coinvolto anche Ammannati (Davis, 1975, p. 264; Ferretti, 2011a, p. 149, n. 11; Zikos, 2011, p. 168; Cherubini, 2011, pp. 68-69, p. 72, p. 90 n. 125)⁴⁶. Bartoli stimava Ammannati, scultore ufficiale di corte e membro dell'Accademia delle Arti del Disegno, quale continuatore di Michelangelo scultore, proseguendo la parabola che vedeva nel Buonarroti l'erede di Donatello (Bryce, 1983, p. 206). Grifoni era sia cliente di Ammannati con il palazzo in via de' Servi (Calafati, 2011a, pp. 21-46, pp. 111-192) sia compagno di Bartoli nel viaggio che nel 1560 scortò a Roma il figlio di Cosimo I, Giovanni de' Medici, neo-eletto cardinale (Bertolini, 2014, p. 122 n. 22; Davis 2012, p. 8). Infine, sia il filologo sia lo scultore realizzavano architetture che manifestano un profondo apprezzamento per le invenzioni architettoniche di Michelangelo (Calafati, 2011a, p. 148; Davis, 2012, p. 11)⁴⁷.

Bartoli e il Ricetto

Dopo anni trascorsi sui testi sulle arti di Alberti, Bartoli si era trasformato da cultore (Davis, 2011, p.

⁴⁵ Quelli di Ammannati sarebbero rimasti inediti, mentre Bartoli avrebbe pubblicato il trattato *Del modo di misurare le distantie* [...] nel 1564. Restano da investigare legami e divergenze tra le due opere.

⁴⁶ Tra questi la *Fontana di Giunone* ma forse anche la Flora-Fiorenza e i cartigli della fontana del Nettuno.

⁴⁷ Calafati notava analogie stilistiche tra le finestre disegnate a Firenze da Ammannati per Palazzo Grifoni e quelle progettate da Bartoli per il Casino del vescovo di Cortona Giovan Battista Ricasoli.

355) in progettista dilettante, esperto di architettura classica e autorità sul linguaggio degli ordini (Davis, 2012, pp. 9-10). Optando, nella sua edizione del *De re aedificatoria*, per l'idioma non dotta della geometria applicata e del cantiere (Fiore, 2011, p. 46), contribuiva all'ingresso ufficiale dell'architettura nel dibattito sulla lingua (Biffi, 2011, pp. 91-93). Immagino che, come filologo, Bartoli fosse particolarmente sensibile sia alla declinazione delle parti dell'ordine sia al vocabolario atto a descriverle. Sebbene non menzionasse l'abaco concavo del binato di colonne della Laurenziana nei testi scritti, l'aver replicato quel prototipo nel cortile del Casino del vescovo di Cortona Giovan Battista Ricasoli, da lui progettato a Firenze, dimostra che il dettaglio del Ricetto non gli era sfuggito. Per Bartoli, Michelangelo era l'eroe del disegno (Bryce, 2011, p. XI) che con la sua arte aveva superato gli antichi. Nel difendere il Buonarroti dall'accusa in-ortodossia, mossa dai censori dell'Accademia fiorentina, il filologo formulava la prima interpretazione nota del Cinquecento dell'ordine del Ricetto. Come è noto, infatti, l'architettura del Vestibolo sfugge alla classificazione canonica degli ordini degli Antichi (Portoghesi, 1967, pp. 6-7). La trabeazione contratta, con una successione di cornici orizzontali vagamente doriche, sormonta colonne dotate di proporzione estremamente allungata (dieci moduli). Alludono al corinzio-composito la base asiatica (due scozie e doppio tondino al centro) e vari dettagli del capitello, con l'abaco concavo e le teste di animali fantastici al posto del fiore di acanto. Sotto l'abaco, il capitello invece presenta una successione di elementi vagamente tuscanico-dorica, con echino, *anuli* e collarino liscio ma estremamente allungato. Mentre non disponiamo di dati sufficienti per stabilire il significato attribuito a questo insieme da Michelangelo, nei *Ragionamenti accademici* Bartoli interpretava tale mescolanza come 'nuovo ordine', variante del dorico (Davis, 2012, pp. 11-16)⁴⁸. Sebbene pubblicasse i *Ragionamenti* solo nel 1567, i contenuti risalgono alle lezioni da lui tenute tra il 1541 e il 1551 all'Accademia fiorentina (Payne, 2000, p. 123; Bertolini, 2014, pp. 115-116 n. 10) e la revisione per la pubblicazione è databile al 1550 circa (Loffredo, 2011, p. 108; Davis, 2012, p. 17 n. 1). L'interpretazione del filologo poteva essere già circolante nella cerchia degli artisti e letterati della corte medicea, nella quale Ammannati si era ben inserito dopo il periodo romano. Non sono note reazioni di Bartoli alla scala approntata da Bartolomeo ma, come membro della corte, non si può escludere che il filologo avesse visto, forse anche nel buio del Ricetto ancora privo di finestre, il modellino approntato da Michelangelo nel dicembre del 1558, riportato prontamente da Pisa da Luca Martini ad Ammannati (Gaye, 1840, III, p. 13)⁴⁹. Si presume che avrebbe colpito la sua attenzione in quanto, anche in questo progetto, il suo eroe, Michelangelo, dimostrava di aver superato gli antichi.

Conclusioni

La vicenda dell'intervento di Ammannati nel Ricetto fa luce sia sugli aspetti che, agli occhi dei protagonisti diretti, avrebbero mantenuto intatta l'autografia michelangiotesca della scala sia sulle

⁴⁸ È solo una delle influenti definizioni che Bartoli dà di alcuni dettagli innovativi dell'architettura di Michelangelo.

⁴⁹ Cfr. nota 29.

straordinarie qualità di Bartolomeo come interprete di Michelangelo. Ammannati conciliò brillantemente i vincoli derivanti dal materiale preesistente, l'obiettivo del committente di ottenere la massima monumentalità al minimo costo e l'idea di massima del venerato artista che lo aveva preceduto. Pur assemblando gradini assortiti, riuscì a far dialogare (Conforti, 2014, p. 15) tra loro armoniosamente le pietre esistenti con le nuove, al punto che la maggior parte dei visitatori non rileva le incongruenze sopra evidenziate. Dovendo progettare le parti mancanti, mostrò intelligenza e sensibilità nel relazionarsi a distanza con Michelangelo e in presenza con la singolare architettura esistente. L'ornato balaustro della balastrata prospettica (fig. 9) è un dettaglio emblematico piuttosto che una vuota citazione encomiastica. La sbaccellatura nella parte inferiore costituisce una sofisticata soluzione per dissimulare le deformazioni ottiche del balaustro e l'abaco concavo nel capitellino doricheggiante potrebbe incarnare una risposta consapevole all'interpretazione proposta da Bartoli dell'ordine architettonico di colonne del Ricetto come 'nuovo ordine'.

Bibliografia

- Ackerman J. S. 1961, *The Architecture of Michelangelo*, Zwemmer, Londra.
- Argan G. C. 1990, *Firenze: 1516-1534*, in C. G. Argan, B. Contardi (a cura di), *Michelangelo architetto*, Electa, Milano, pp. 81-153.
- Baldinucci F. 1681, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura, & architettura, ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno*, Santi Franchi, Firenze.
- Bambach C. C. 2013, *Letters from Michelangelo*, «Apollo», n. 608, pp. 58-67.
- Bardeschi Ciulich L. 2005, *I contratti di Michelangelo*, S.P.E.S., Firenze.
- Bardeschi Ciulich L., Barocchi P. (a cura di) 1970, *I ricordi di Michelangelo*, Sansoni, Firenze.
- Barocchi P. (a cura di) 1962, *Giorgio Vasari. La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, 5 voll., Ricciardi, Milano.
- Barocchi P., Ristori R. (a cura di) 1965-83, *Il carteggio di Michelangelo. Edizione postuma di Giovanni Poggi*, 5 voll., Sansoni, Firenze.
- Bertolini L. 2014, *Cosimo Bartoli e gli Opuscoli Morali dell'Alberti*, in L. Bertolini et al. (a cura di), *Nel cantiere degli Umanisti. Per Mariangela Regoliosi*, Polistampa, Firenze, pp. 113-142.
- Biffi M. 2011, *Il lessico tecnico di Cosimo Bartoli*, in F. P. Fiore, D. Lamberini (a cura di), *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, L. S. Olschki, Firenze, pp. 91-107.
- Brothers C. 2008, *Michelangelo, Drawing, and the Invention of Architecture*, Yale University Press, New Haven.
- Bruschi A. 1983, *Una tendenza linguistica 'medicea' nell'architettura del Rinascimento*, in G. Garfagnini (a cura di), *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, III, L. S. Olschki, Firenze, pp. 1005-1028.
- Bryce J. 1983, *Cosimo Bartoli. 1503-1572. The Career of a Florentine polymath*, Droz, Ginevra.
- Bryce J. 2011, *Prolusione*, in F. P. Fiore, D. Lamberini (a cura di), *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, L. S. Olschki, Firenze, pp. VII-XVII.
- Calafati M. 2011a, *Bartolomeo Ammannati. I palazzi Grifoni e Giugni: la nuova architettura dei palazzi fiorentini del secondo Cinquecento*, L. S. Olschki, Firenze.
- Calafati M. 2011b, *Vignola e Ammannati. Architettura e decorazione a confronto*, in A. M. Affanni, P. Portoghesi (a cura di), *Studi su Jacopo Barozzi da Vignola*, Gangemi, Roma, pp. 91-111.
- Camerota F. 1995, *Ammannati e la prospettiva architettonica*, in N. Rosselli Del Turco, F. Salvi (a cura di), *Bartolomeo Ammannati. Scultore e architetto. 1511-1592*, Alinea, Firenze, pp. 247-253.
- Carrara E., Ferretti E. 2016, *“Il bellissimo Bianco” della Sacrestia Nuova: Michelangelo, Vasari, Borghini e la tradizione fiorentina come nuova identità medicea*, «Opus Incertum», pp. 58-73.
- Catitti S. 2007, *Michelangelo e la monumentalità nel ricetto. Progetto, esecuzione e interpretazione*, in P. Ruschi (a cura di), *Michelangelo architetto a San Lorenzo. Quattro problemi aperti*, Catalogo della Mostra (Firenze, 20 giugno - 12 novembre 2007), Mandragora, Firenze, pp. 91-103.
- Catitti S. 2012, *Michelangelo e il disegno architettonico come strumento progettuale ed esecutivo. Il caso della Biblioteca Laurenziana*, in G. Maurer, A. Nova (a cura di), *Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura*, Marsilio, Venezia, pp. 53-67, 330-333.
- Catitti S. 2014, *Balaustro e balaustrata tra metà Quattrocento e primo Cinquecento*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s. 60/62, pp. 21-32.
- Catitti S. 2017, *The Laurentian Library. Patronage and Building History*, in R. W. Gaston, L. A. Waldman (a cura di), *San Lorenzo: A Florentine Church*, Villa I Tatti, Firenze, pp. 382-426.

- Catitti S. 2019, *La forma della scala nello spazio del Ricetto della Biblioteca Laurenziana da Michelangelo al Tribolo (1524-1550)*, in M. Martelli (a cura di), *La forma nello spazio. Michelangelo architetto*, University Book, [Umbertide], pp. 17-38.
- Catitti S. (in stampa)a, *Montececeri e l'universo della Pietra Serena*, in F. Mugnai (a cura di), *Paesaggi fiorentini fra ricerca e progetto*, Firenze University Press, Firenze.
- Catitti S. (in stampa)b, *Step by step. Michelangelo, Tribolo and Ammannati in the Laurentian Library Stairs*, in A. von Kienlin et al. (a cura di) *Design, Planning and Building Practice in the Age of Michelangelo*, Imhof Verlag, Petersberg.
- [Chastel A., Guillaume J. (a cura di)] 1985, *L'esdaliere dans l'architecture de la Renaissance*, Picard, Parigi.
- Cherubini A. 2011, *Su Bartolomeo Ammannati, scultore fiorentino e architetto*, in B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos (a cura di) 2011, *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, Catalogo della Mostra (Firenze, 11 maggio - 18 settembre 2011), Giunti, Firenze, pp. 46-93.
- Conforti C. 1995, *Momenti di un sodalizio artistico e professionale: Giorgio Vasari e Bartolomeo Ammannati*, in N. Rosselli Del Turco, F. Salvi (a cura di) 1995, *Bartolomeo Ammannati. Scultore e architetto. 1511-1592*, Alinea, Firenze, pp. 139-146.
- Conforti C. 2014, *Vasari: le parole delle pietre*, in A. Masi (a cura di), *Giorgio Vasari tra parola e immagine*, Aracne, Roma, pp. 13-18.
- Davis C. 1975, *Cosimo Bartoli and the Portal of Sant'Apollonia by Michelangelo*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», n. 19, pp. 261-276.
- Davis C. 2011, *Cosimo Bartoli and Michelangelo: Family, Friends, Academicians, Art History, Architecture*, in F. P. Fiore, D. Lamberini (a cura di), *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, L. S. Olschki, Firenze, pp. 341-378.
- Davis C. 2012, *Cosimo Bartoli and Michelangelo. A study of the Sources for Michelangelo by Bartoli with Excerpts from the 'Ragionamenti accademici di Cosimo Bartoli gentil' humo[sic] et accademico fiorentino, sopra alcuni luoghi difficili di Dante' (Venezia: de Franceschi, 1567) and other Works by Bartoli*, «Fontes», n. 64, <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2012/1825/pdf/davis_Fontes64.pdf>.
- Elam C. 1998, "Che ultima mano?": Tiberio Calcaagni's postille to Condivi's *Life of Michelangelo*, in G. Nencioni (a cura di), *Ascanio Condivi. Vita di Michelagnolo Buonarroti*, S.P.E.S., Firenze, pp. XXIII-XLVI.
- Elam C. 2005a, *Michelangelo and the Clementine Architectural Style*, in K. Gouwens, S. E. Reiss (a cura di), *The Pontificate of Clement VII: History, Politics and Culture*, Ashgate, Aldershot, pp. 199-225.
- Elam C. 2005b, "Tuscan dispositions": *Michelangelo's Florentine Architectural Vocabulary and its Reception*, «Renaissance Studies», n. 19, pp. 46-82.
- Elam C. 2006, *Funzione, tipo e ricezione dei disegni di Michelangelo*, in Eadem (a cura di) *Michelangelo e il disegno di architettura*, Catalogo della Mostra (Vicenza, 17 settembre - 10 dicembre 2006; Firenze, 15 dicembre 2006 - 19 marzo 2007), Marsilio, Venezia, pp. 42-73.
- Ferretti E. 2011a, *Bartolomeo Ammannati, la Fontana di Sala Grande e le trasformazioni del Salone dei Cinquecento da Cosimo I a Ferdinando I*, in B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos (a cura di), *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, Catalogo della Mostra (Firenze, 11 maggio - 18 settembre 2011), Giunti, Firenze, pp. 136-155.
- Ferretti E. 2011b, *Vasari, Ammannati e l'eredità di Michelangelo nei cantieri di San Lorenzo*, in C. Acidini Luchinat, G. Pirazzoli (a cura di), *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, Polistampa, Firenze, pp. 35-47.
- Ferretti E. 2020, *All'ombra di Leon Battista Alberti e Michelangelo: modelli lignei e cultura architettonica fra Cosimo Bartoli, Vincenzio Borghini e Giorgio Vasari*, «KRITIKÉ», pp. 83-113.

- Fiore F. P. 2011, *L'edizione del Trattato di Sebastiano Serlio rivista da Cosimo Bartoli*, in F. P. Fiore, D. Lamberini (a cura di), *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, L. S. Olschki, Firenze, pp. 41-57.
- Fiore F. P., Lamberini D. (a cura di) 2011, *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, L. S. Olschki, Firenze.
- Fossi M. 1970, *La città: appunti per un trattato*, Officina, Roma.
- Gaye J. (a cura di) 1939-40, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI pubblicato ed illustrato con documenti pure inediti*, 3 voll., Giuseppe Molini, Firenze.
- Gronegger T. 2007, *Il progetto per la scala del ricetto, da Michelangelo a Vasari ad Ammannati: Nuove interpretazioni*, in P. Ruschi (a cura di), *Michelangelo architetto a San Lorenzo. Quattro problemi aperti*, Catalogo della Mostra (Firenze, 20 giugno - 12 novembre 2007), Mandragora, Firenze, pp. 105-124.
- Hartt F. 1971, *The Drawings of Michelangelo*. Thames & Hudson, Londra.
- Hemsoll D. 2003, *The Laurentian Library and Michelangelo's Architectural Method*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», n. 66, pp. 29-62.
- Kiene M. 1995, *Bartolomeo Ammannati*, Electa, Milano.
- Lieberman R. 1985, *Michelangelo's Design for the Biblioteca Laurenziana*, in A. Morrogh et al. (a cura di), *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, Giunti, Firenze, pp. 571-595.
- Loffredo F. 2011, *La giovinezza di Bartolomeo Ammannati all'ombra della Tomba Nari*, in B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos (a cura di), *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, Catalogo della Mostra (Firenze, 11 maggio - 18 settembre 2011), Giunti, Firenze, pp. 94-135.
- Marongiu M. 2014, *Vasari e Michelangelo: il problema della veridicità*, in M. Visioli (a cura di), *La biografia d'artista tra arte e letteratura*, Edizioni Santa Caterina, Pavia, pp. 119-139.
- Maurer G., Nova A. (a cura di) 2012, *Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura*, Marsilio, Venezia.
- Milanesi G. (a cura di) 1875, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici*, Le Monnier, Firenze.
- Moreni, D. 1816, *Continuazione delle memorie storiche dell'ambrosiana imperial basilica di S. Lorenzo di Firenze*, Francesco Daddi, Firenze.
- Mussolin M. 2006, *Forme in fieri. I modelli architettonici nella progettazione di Michelangelo*, in C. Elam (a cura di), *Michelangelo e il disegno di architettura*, Catalogo della Mostra (Vicenza, 17 settembre - 10 dicembre 2006; Firenze, 15 dicembre 2006 - 19 marzo 2007), Marsilio, Venezia, pp. 94-111.
- Nova A. 2012, *Il ruolo del legno nell'architettura di Michelangelo*, in G. Maurer, A. Nova (a cura di), *Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura*, Marsilio, Venezia, pp. 169-177.
- O'Bryan R. L. 1998, *The Source of the Laurentian Staircase*, «The Rutgers Art Review», n. 17, pp. 16-48.
- Palladio A. 1980, *I quattro libri dell'architettura*, L. Magagnato, P. Marini (a cura di), Il Polifilo, Milano.
- Parker D. 2018, *The Function of Michelangelo in Vasari's Lives*, «I Tatti Studies», n. 1, pp. 137-157.
- Paolozzi Strozzi B., Zikos D. (a cura di) 2011, *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, Catalogo della Mostra (Firenze, 11 maggio - 18 settembre 2011), Giunti, Firenze.
- Payne A. A. 1999, *The architectural Treatise in the Italian Renaissance. Architectural Invention, Ornament, and Literary Culture*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Payne A. A. 2000, *Architects and Academies. Architectural Theories of "imitatio" and the literary Debates on Language and Style*, in G. Clarke, P. Crossley (a cura di), *Architecture and Language*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 118-133.

- Pellecchia L. 2013, *Il palazzo di Giuliano Gondi e Giuliano da Sangallo*, in G. Morolli, P. Fiumi (a cura di), *Gondi. Una dinastia fiorentina e il suo palazzo / A Florentine Dynasty and its Palazzo*, Polistampa, Firenze, pp. 89-125.
- Portoghesi P. 1967, *La Biblioteca Laurenziana e la critica michelangiotesca alla tradizione classica*, in H. von Einem (a cura di), *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Mann, Berlino, II, pp. 3-11.
- Rosselli Del Turco N., Salvi F. (a cura di) 1995, *Bartolomeo Ammannati. Scultore e architetto. 1511-1592*, Alinea, Firenze.
- Rubin P. L. 1995, *Giorgio Vasari: Art and History*, Yale University Press, New Haven-London.
- Ruschi P. (a cura di) 2007, *Michelangelo architetto a San Lorenzo. Quattro problemi aperti*, Catalogo della Mostra (Firenze, 20 giugno - 12 novembre 2007), Mandragora, Firenze.
- Schulz-Lehnfeld G. 2019, *Dal disegno al cantiere. Bozzetti, modani e pietre nell'architettura michelangiotesca*, in A. Nova, V. Zanchettin (a cura di), *Michelangelo. Arte – Materia – Lavoro*, Marsilio, Venezia, pp. 181-198.
- Serlio S. 2001, *L'architettura. I libri I - VII e straordinario nelle prime edizioni*, 2 voll., Fiore F.P. (a cura di), Il Polifilo, Milano.
- Sinding-Larsen S. 1978, *The Laurenziana Vestibuleas a functional Solution*, «Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia», n. 8, pp. 213-222.
- Souza Lima G. 2002, «Fare il grande» nel piccolo. *Michelangelo ed il balaustro rinascimentale*, «Studi Romani», nn. 1/2, pp. 87-99.
- Templer J. 1992, *The Staircase. History and Theories*, The MIT Press, Cambridge.
- Thoenes C. 1985, *Gli ordini architettonici: rinascita o invenzione? – parte prima*, in M. Fagiolo (a cura di), *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 261-271.
- Tolnay C. de (a cura di) 1975-80, *Corpus dei disegni di Michelangelo*, 4 voll., De Agostini, Novara.
- Vasari G. 1966-87, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, Bettarini R., Barocchi P. (a cura di), S.P.E.S./Sansoni, Firenze.
- Wallace W. E. 1994, *Michelangelo at San Lorenzo. The Genius as Entrepreneur*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Wittkower R. 1934, *Michelangelo's Biblioteca Laurenziana*, «The Art Bulletin», n. 16, pp. 123-218.
- Wittkower R. 1968, *Il balaustro rinascimentale e il Palladio*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», n. 10, pp. 332-346.
- Zanchettin V. 2012, *Michelangelo e il disegno per la costruzione in pietra. Ragioni e metodi nella rappresentazione in proiezione ortogonale*, in G. Maurer, A. Nova (a cura di), *Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura*, Marsilio, Venezia, pp. 100-117.
- Zikos D. 2011, «... Che accozzamento è stato questo suo?» *Sul simbolismo delle statue di Ammannati per il Salone dei Cinquecento*, in B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos (a cura di), *L'acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, Catalogo della Mostra (Firenze, 11 maggio - 18 settembre 2011), Giunti, Firenze, pp. 156-181.

Abbreviazioni

AB, Archivio Buonarroti, Firenze

ASFì, Archivio di Stato di Firenze

AVAr, Archivio Vasari, Arezzo

BAV, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano

CB, Casa Buonarroti, Firenze

GDSU, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Firenze



Οὐ χρὴ κεννυχίου εὐθεῖν βουλήφορον ἀνδρα
NON OPORTET TOTAM NOCTEM DORMIRE PRVDENTEM HOIEM

REGOLE
GENERALI
DI ARCHITECTVRA
DI TO. FRANCESCO
FORTYNA PADVANO
SOPRA LI. X. LIBRI DI
M. V. A.
TRADVTI IN LINGVA
MATERNA CON MOL
TE ANTIQVITA TALIA
NE GRECE MORESCHE
ET INDIANE
DA POCHI VEDVTE LE
QUALI SON CONFORME
ALLI TESTI DI MAR
CHO VITRVVI
CON SVE FIGVRE CO
MENTATE
CON PRIVILEGIU

LA BIBLIOTECA DI COSIMO I. I LIBRI DEL GRANDUCA E I DECORATORI DI CARTE

Anna Rita Fantoni

già direttrice della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze

Giovanna Lazzi

già direttrice della Biblioteca Riccardiana di Firenze

The research on the catalogues of the Biblioteca Medicea Laurenziana revealed some personal manuscripts of Cosimo I and part of those he acquired for the Public Library. The personal manuscripts show the Grand Duke's interest in mathematical sciences, architecture, geography, music and literature. Many of these works are dedicated to him and they contributed to the legitimacy of his power and show the relationships with personalities of contemporary culture. It was possible to identify at least 5 different provenances of the about 2,000 manuscripts which increased the catalogue of the Public Library.

The analysis of illuminated manuscripts confirm the extraordinary unity of arts during Cosimo's reign. Iconography is inspired by political propaganda and glorification of Medici family, widely experienced in frescoes. The decoration is close to the grotesques, it presents the same allegorical and symbolic meanings invented by the scholars and painted by the artists of the Vasari circle. Manuscripts illumination can be traced back to this area especially to painters as Cristofano Gherardi or Marco da Faenza etc.

pagina a fronte

Fig. 1

BML Med. Pal. 51 c.1r

Gianfrancesco Fortuna, Regole generali di architettura.

La biblioteca di Cosimo I (Anna Rita Fantoni)

Questo mio intervento si ricollega alla mostra *I libri del granduca Cosimo I de' Medici* (Fantoni, 2019) che la Biblioteca Medicea Laurenziana ha allestito dall'8 marzo al 18 ottobre 2019, per celebrare i cinquecento anni dalla nascita di Cosimo I e che ha permesso di individuare i manoscritti personali di Cosimo e una parte di quelli che il granduca acquisì per la Biblioteca pubblica.

È noto che quando l'edificio progettato da Michelangelo fu aperto al pubblico nel 1571, sui banchi erano presenti più di 3000 manoscritti, due terzi in più di quelli che la collezione contava al momento del ritorno a Firenze da Roma, dove era stata conservata da papa Leone X. Tali incrementi sono per certo ascrivibili alla volontà di Cosimo I che portò a termine l'edificio ma anche si occupò di dotare la biblioteca di una ricca collezione libraria: nella mostra sono stati presentati i risultati dell'indagine effettuata sul primo catalogo della biblioteca pubblica, redatto nel 1589 da Giovanni Rondinelli e da Baccio Valori (Rondinelli, Valori, 1589).

Sono stati individuati gruppi di codici di almeno cinque provenienze diverse, anche se non è stato possibile determinare, per ognuna di esse, il numero preciso di pezzi. Nella ricerca di codici un ruolo importante rivestì Baccio Baldini che fu, oltre che protomedico, anche bibliotecario granducale. Proprio per questo ruolo che ricopriva fu incaricato di effettuare sopralluoghi allo scopo di individuare manoscritti che potessero ampliare la collezione della biblioteca pubblica che era in fase di ultimazione. Nel 1567 infatti visitò la biblioteca di San Salvatore a Settimo, redigendo un elenco di 37 volumi, poi passati nella biblioteca pubblica (Lasinio, 1903). L'anno successivo individuò, nella biblioteca di San

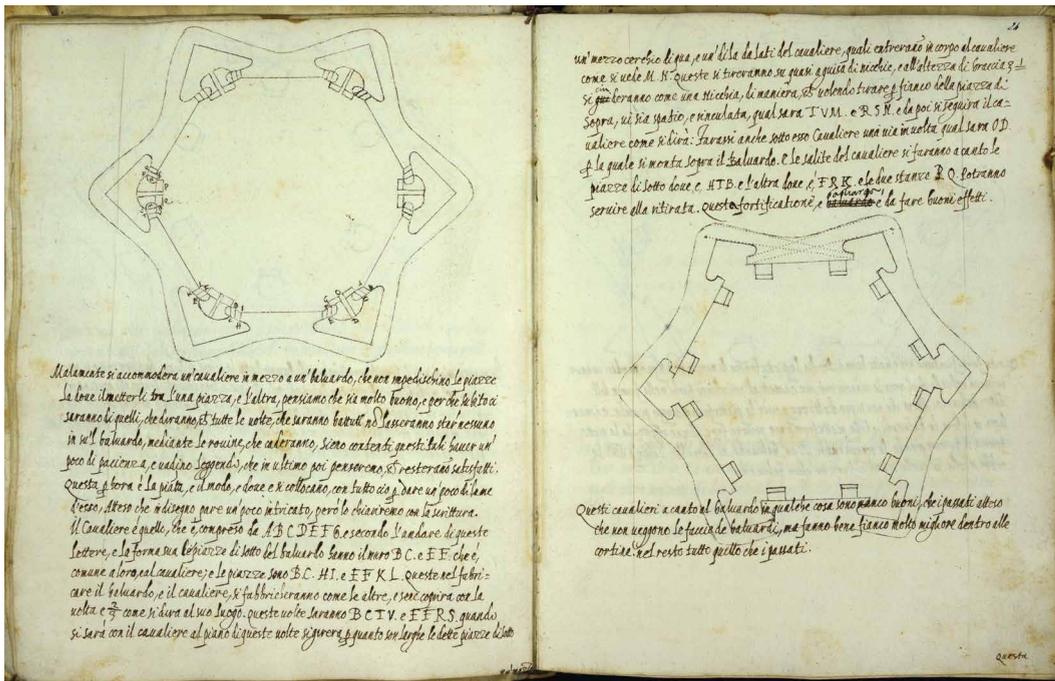


Fig. 2
 BML Acq. e Doni 214 c. 23v-24r
 Bernardo Puccini, *Trattato delle fortificazioni*.
 Fig. 3
 BML Med. Pal. 6 c.1r Costanzo
 Porta, *Missa ducale*.

Gimignano, i manoscritti che Mattia Lupi, letterato, studioso di musica e sacerdote aveva legato alla biblioteca della sua città e che fece trasferire a Firenze (Fantoni, 1993).

Un piccolo nucleo di codici greci furono acquistati da Antonio Eparco, corfiota di nobili origini e copista lui stesso: dai documenti risulta che nel 1566 Cosimo comprò da lui tutti i manoscritti di cui era in possesso, per una spesa di 390 ducati (*La Biblioteca Medicea-Laurenziana*, 1971, p. 34). Un numero imprecisato di manoscritti proviene dalla biblioteca di San Marco: un passaggio documentato soltanto dalle poche note di provenienza presenti ancora sulle carte di guardia dei codici. Probabilmente il nucleo più cospicuo è quello che era appartenuto alla biblioteca della Basilica di San Lorenzo. Dal momento del ritorno della collezione da Roma, la biblioteca medicea e la biblioteca della basilica convivono. Le casse contenenti i manoscritti erano state depositate nel refettorio di San Lorenzo nel 1527, erano state aperte e abbiamo notizia di consultazione dei codici in quegli anni. È infatti molto probabile, tenendo conto di notizie reperite nei documenti dell'Archivio di San Lorenzo, che le due collezioni si siano fuse in un lasso di tempo compreso fra il 1531 e il 1566. Probabilmente varie centinaia di volumi entrarono a far parte della biblioteca pubblica, se si pensa che solo la raccolta del canonico Antonio Petrei contava più di 500 volumi (Fantoni, 1993).

L'indagine però ha permesso di individuare solo una parte di codici: la rilegatura a cui furono sottoposti per essere sistemati sui banchi michelangioteschi ha fatto perdere le antiche carte di guardia e quindi gran parte delle note di possesso e di provenienza. Oltre ai manoscritti acquisiti per la Biblioteca michelangiotesca, la Laurenziana conserva anche quelli personali di Cosimo I: alcuni fanno parte del Fondo Mediceo Palatino, quindi della biblioteca privata granducale, altri invece, secondo un progetto che non è possibile determinare, furono collocati nel fondo Plutei.

Architetti, ingegneri, letterati gravitarono intorno alla corte medicea: tradussero testi classici, composero opere su commissione di Cosimo, e gli offrirono i loro scritti per ottenerne i favori. Fra i testi

scientifici sono presenti alcuni strettamente connessi ai progetti, promossi dal granduca, di ammodernamento degli edifici e di costruzione di nuove fortificazioni, come le *Regole generali di architettura* di Gianfrancesco Fortuna, volgarizzamento del *De architectura* di Vitruvio¹ (fig. 1), studi di ingegneria quale il *Trattato delle fortificazioni*² (fig. 2), portato a termine da Bernardo Puccini ingegnere militare al servizio dei Medici e provveditore generale della fabbrica degli Uffizi.

I più famosi compositori di musica polifonica del Cinquecento, Costanzo Porta e Francesco Cortecchia, gli dedicarono le loro opere: il primo scrisse per il sovrano la *Missa ducalis*³ (fig. 3), l'altro gli offrì una raccolta di Inni⁴. Insigni letterati offrirono al granduca traduzioni e opere per lui appositamente scritte: Benedetto Varchi tradusse l'opera di Boezio⁵ e Pietro Angeli, il Bargeo compose il *Cynegeticon*⁶. Autori meno noti gli offrirono scritti confezionati in volumi di pregio come il volgarizzamento della *Tavola di Cebete*⁷ (fig. 4), *Il Costante* di Francesco Bolognetti⁸ e il *De optimo principe* di Giovan Bernardo Gualandi⁹ (fig. 5).

Su nessun codice appare la nota di possesso del granduca, ad eccezione di un manoscritto quattrocentesco contenente la *Geographia* di Tolomeo¹⁰. La geografia fu una delle passioni del granduca. Basandosi proprio su questo codice, fece realizzare da Egnazio Danti, cosmografo granducale, le carte geografiche di tutto il mondo allora conosciuto per illustrare le ante degli armadi lignei della Sala della Guardaroba di Palazzo Vecchio. Ancora a Cosimo si deve la realizzazione delle quattro sfere armillari che furono poste nella Biblioteca di Michelangelo in corrispondenza dei plutei contenenti testi di astronomia, geografia, cosmografia¹¹.

Oltre ai codici presentati nel catalogo della mostra, se ne segnalano qui pochi altri individuati durante la ricerca, che contengono altre traduzioni dedicate al granduca. Si tratta della traduzione dal francese di Giuliano di Vincenzo Ridolfi dell'opera di Guillaume Budé, *De asse*, che lo stesso Ridolfi dedicò a Cosimo¹². Il Budé, celebre umanista parigino, compose questo trattato sulle monete e misure antiche, che fu reputato uno dei più importanti contributi cinquecenteschi su questo tema. L'opera ebbe successo e fu anche tradotta dal fiorentino Giovanni Bernardo Gualandi e pubblicata a Firenze, Giunti 1562.

¹ Med. Pal. 51.

² Acq. e Doni 214.

³ Med. Pal. 6.

⁴ Med. Pal. 7.

⁵ Med. Pal. 46.

⁶ 22.4.126.

⁷ Plut. 76.78.

⁸ Plut. 41.32.

⁹ Med. Pal. 56.

¹⁰ Plut. 30.2.

¹¹ Plut. 28-30.

¹² Plut. 30.28.

Altro autore poco noto è Nicolò Tegrini, autore di una *Vita Castrucci Antelminelli lucensis ducis*, pubblicata nel 1496 a Modena: si tratta della prima biografia di Castruccio, antecedente a quella che poi comporrà Machiavelli. L'opera del Tegrini fu tradotta dal latino in volgare da Giorgio Dati (1506-1557) che la dedicò a Cosimo I¹³. Più noto è Pietro Angeli (1517-1596), letterato e poeta che fu in contatto con il Varchi, il Vettori e della Casa, e che fu nominato insegnante di lettere umane allo Studio pisano per volere di Cosimo. Oltre al *Cynegeticon*, tradusse in latino gli *Stratagemata* di Polieno, macedone vissuto nel II secolo (Plut. 47.14), una raccolta di aneddoti esempi di virtù militari.

I libri del granduca e i decoratori di carte (Giovanna Lazzi)

Uno dei giochi di parole più utilizzati dalla letteratura encomiastica indirizzata al primo Granduca è l'assonanza tra il nome, il Cosmo e il vocabolo greco Kosmos, ordine, cosmo ma anche ornamento (Fantoni, 2019, pp. 9-17). Si tratta di un gioco raffinato e fruibile solo dalla nicchia degli intellettuali ma che volutamente fu esteso alla comune comprensione grazie ad una abilissima politica di immagine, estremamente moderna che Cosimo de' Medici, fino dagli esordi del suo potere, seppe mettere a punto e diffondere attraverso un linguaggio di propaganda di enorme efficacia che trovava, peraltro, tessuto pragmatico e solida base nelle azioni militari e soprattutto nella gestione del governo.

I manoscritti di dedica, e sono tanti, obbediscono agli stessi principi che informano opere di maggior impatto specialmente i cicli affrescati ma anche gli oggetti sontuari, tanto che è difficile stabilire – e forse non necessario – se sono venuti prima gli uni o gli altri. I libri costituiscono certamente la base teorica e letteraria, su cui gli intellettuali costruiscono ed espandono il complesso programma iconografico che, tuttavia, una volta messo a punto si stabilizza, creando una koinè artistica e letteraria di assoluta coerenza, un linguaggio che, per quanto raffinato e distillato, diventa poi un patrimonio comune tale da essere ovunque compreso. Manoscritti encomiastici come il BML.Med.Pal.56 (fig. 5) e il Ricc.1598, che contengono opere del medesimo autore Giovan Bernardo Gualandi, pur nella stilizzata semplicità degli ornati che non si discosta dal linguaggio figurativo ormai accreditato dalla miniatura fiorentina, si inseriscono perfettamente in quel rutilante universo decorativo delle grottesche di Palazzo Vecchio, che sembrano costituire il serbatoio iconografico prediletto anche dai pittori di carte. Tuttavia, oltre alle sfingi, alle protomi, ai festoni, parte integrante e ripetitiva di questo repertorio, soprattutto nel BML. Med. Pal.56, compaiono nel margine dei piccoli disegni molto significativi: un occhio, uno scettro, un altare da cui sprizzano fiamme, ridotti nelle dimensioni ma che non è possibile ignorare in quanto mai in un manoscritto di dedica con una destinazione così alta le immagini non sono parlanti. Se lo scettro indica il potere del sovrano e l'altare la religione e il rispetto delle costumanze della fede, l'occhio merita una particolare attenzione in considerazione dell'ambito in cui il codice è stato prodotto. Viene subito in mente il famoso occhio protagonista della medaglia approntata

¹³ Plut. 61.19.



da Matteo de' Pasti per Leon Battista Alberti¹⁴, presente nel ms. Lat.52 della Biblioteca Estense di Modena e nel BNCf. II. IV.38, già collegato ai geroglifici di cui già l'Alberti sottolineava il significato ambivalente, divino e umano. L'occhio dell'uomo ha una vista limitata, mentre quella di Dio è infinita. Nel 1543 compare, nell'edizione stampata in Francia degli *Hieroglyphica* di Orapollo, l'illustrazione di un occhio con il sopracciglio che sembra un'ala, l'occhio divino. L'opera che circolava già nel Quattrocento ma senza illustrazioni¹⁵, esercitò una notevole influenza sul simbolismo del Rinascimento, e in modo particolare sul *Libro degli emblemi* di Andrea Alciato (1492-1550). Pertanto, in rapporto anche al testo della dedicatoria, si può pensare che i disegni costituiscano quasi una sorta di *manicula* raffinata per evidenziare il concetto di Cosimo sovrano benedetto da Dio, protettore della fede e garante della giustizia.

Attentissimo agli aspetti esibitori e di propaganda, il Medici curò ogni dettaglio che potesse contribuire a costruire la figura del perfetto principe e, come il suo antenato Lorenzo il Magnifico a cui apertamente si ispirava, non tralasciò di servirsi di un ben diretto mecenatismo per creare un linguaggio visivo confacente all'immagine che voleva dare di sé. La costruzione degli Uffizi (1559-1560), ove si accorpavano le istituzioni amministrative sottomettendole alla diretta volontà del principe, si inserisce prepotentemente nel tessuto urbano, saldando in un unico organismo, con la geniale invenzione del corridoio, la residenza pubblica del governo in palazzo Vecchio e quella di rappresentanza ma più privata in



Fig. 4
BML Plut. 76.78 c.1v *Tavola di Cebete*.

Fig. 5
BML Med. Pal. 56 c. 3r Giovan Bernardo Gualandi, *De optimo principe*.

¹⁴ Conosciuta in due esemplari, uno alla Bibliothèque Nationale de France di Parigi e l'altro alla National Gallery of Art di Washington

¹⁵ Nel 1419 Cristoforo Buondelmonti acquistò per Cosimo de' Medici un manoscritto intitolato *Hieroglyphica* di Horapollo, che giunse nel 1422 a Firenze e tradotto dal greco destò molto interesse poiché era l'unico antico trattato sull'interpretazione dei geroglifici dove l'occhio di Horus rappresentava Dio

palazzo Pitti. L'audace intervento architettonico imprime sulla città la presenza fisica del Potere. Il lungo rettangolo circondato dai portici si presenta come una sorta di vestibolo che introduce sia a piazza della Signoria, dove si stagliano le statue del duca, sia a palazzo Vecchio, dove gli affreschi vasariani celebrano l'apoteosi di Cosimo e della sua dinastia. Il profilo rigoroso ma magniloquente della nuova fabbrica diventa emblema dell'affermazione del potere e torna in tantissimi esempi: non meraviglia di rintracciarlo anche nei volumi della biblioteca di famiglia. Eccolo inciso in una magnifica legatura che contiene una raccolta di carte nautiche¹⁶ e, ancor più pertinente, nel codice che tramanda le *Regole generali di architettura* di Gianfrancesco Fortuna, volgarizzamento del primo libro del *De Architectura* di Vitruvio¹⁷ (fig. 1). L'opera, registrata nell'inventario di Palazzo Vecchio del 1553, dedicata a Cosimo di cui compare lo stemma acquerellato¹⁸, va ad inserirsi nella miriade di traduzioni di ambito scientifico incentivate dal duca anche per la loro effettiva utilità nell'intensa attività edilizia sia civile che militare. La magnificenza dell'architettura, che coniuga il rigore classico dello stile alla funzionalità dell'utilizzo, diventa il contenitore eccellente di una narrazione per immagini attraverso i cicli di affreschi. Coltissime e distillate allegorie vengono allestite dagli intellettuali della corte attingendo al mondo classico dei miti e degli eroi, a cui i nuovi semidei terreni venivano equiparati. Vasari, nei *Ragionamenti*, spiega il collegamento scrivendo che “non è niente di sopra dipinto, che qui di sotto non corrisponda” perché gli uomini “che per dono celeste fanno in terra fra i mortali effetti grandi, sono nominati Dei terrestri, così come lassù in cielo quelli hanno avuto nome e titolo di Dei celesti”. Ricetti e volte delle scale si adornano di grottesche e altri motivi decorativi ad opera di Marco Marchetti detto Marco da Faenza e dagli altri pittori come Cristofano Gherardi e Giovanni Stradano, sotto la supervisione vasariana. I muri si coprono di un universo rutilante, dove il puro decorativismo per diletto si unisce a raffinate allegorie. Pur nell'uniformità di intento e di realizzazione che garantisce un risultato di stretta coerenza e senza sbavature, gli artisti traducono i motivi compositivi con stile personale: dal rigore 'classicista' di Lorenzo Sabatini alla pennellata più spigliata di Marco da Faenza, con i suoi putti giocosi dagli occhietti a punta di spillo e i riccioli ribelli il cui spirito torna proprio nei libri, in sintonia totale non solo nella realizzazione figurativa ma anche nelle complesse e multiformi rappresentazioni dello stemma, quasi una scenografia teatrale dove fanno da protagonisti le 'palle' combinate in vari modi, con l'ausilio della base letteraria. È di prammatica giocare anche sull'assonanza del nome con il cosmo per esprimere il concetto del duca signore dell'universo. Ad esempio le bordure all'antica, dove predomina il rosso pompeiano e il blu profondo, che delimitano le scene del ricetto, opera del Sabatini nel 1565, compaiono nel manoscritto delle *Tabulae Cebetis*¹⁹ (fig. 4). Lo spirito dell'antiquaria romana che informa le grottesche torna nella pagina che si presenta quasi come un *tromp l'oeil*, una sorta di piano di

¹⁶ Ricc. 3615.

¹⁷ BML, Med. Pal., 51

¹⁸ Ivi, c.2r.

¹⁹ BML, Plut. 76.78.

tavolo lavorato a commesso di marmi mischi con la raffinatissima scritta in oro su fondo porpora come negli antichi, preziosissimi codici liturgici. Vasari stesso aveva fornito disegni per il tavolo in alabastro intarsiato, realizzato per Cosimo a partire dal 1560 (Piazza, 2011, pp. 91-95)²⁰, e per “l’ottangolo” in ebano, diaspri e avorio commissionatogli durante il suo soggiorno romano da Bindo Altoviti, morto nel 1557, che si inserivano in quel circuito di arredi litici, frutto di un sempre più diffuso recupero dell’antica tecnica dell’*opus sectile* e del consolidarsi di un gusto antiquario rivolto alla rarità e varietà dei materiali lapidei della Roma imperiale. Tutte le carte del manoscritto sono costruzioni elegantissime nella calligrafia nitida e nella rigorosa partitura spaziale. Già il foglio di apertura è un trionfo di emblemi: dal leone, che cita quello del papa Leone X, ai capricorni e subito nella carta successiva le ancore con il motto *duabus* e la tartaruga con la vela, quell’impresa tanto cara al Medici che sui muri del Palazzo, come sulle vetrate della biblioteca di famiglia, come sulla pagina fa da protagonista, quasi incarnazione del duca stesso. L’immagine è infatti accompagnata dal motto attribuito da Svetonio ad Augusto: *Festina lente* sottolineando la capacità di Cosimo di ponderare sulle decisioni e la velocità nel metterle in atto, lasciato in eredità a Francesco “Chi non pensa le cose innanzi, non le fa mai bene!”. Oltre ai blasoni e alle imprese ovunque, nel Palazzo come nei manufatti, compare il capricorno (fig. 6), in riferimento a Lorenzo, di cui Cosimo si poneva come diretto continuatore. Il Magnifico era nato il primo gennaio 1449, il duca sotto il segno dei Gemelli ma soleva firmare col simbolo del Capricorno, il suo ascendente, segno anche di Augusto e di Carlo V, quasi un marchio delle stelle per i predestinati all’esercizio del potere. Inoltre era diventato duca il 9 gennaio 1531, sotto la protezione di quel segno zodiacale. Persino la figurina in rosso, invero abbastanza inusitata, rappresentata nel manoscritto Med. Pal.68 (fig. 7), che contiene l’orazione di Alessandro Altan per l’incoronazione di Cosimo, segnata dalla citazione dalla Tebaide di Stazio: *Vehit diem purpureo ore*²¹, trova una parentela con una fanciulla appena schizzata sulle pareti di Palazzo Vecchio²², quasi persa nel fittissimo tessuto figurato che copre i muri in una sorta di caleidoscopico *horror vacui*. L’aurora dalle rose dita di reminiscenza omerica è di solito rappresentata con mazzi di fiori e le vesti color zafferano, circondata da quella luce che porta con sé introducendo il giorno. La descrizione di Virgilio²³ nel momento toccante in cui Enea si rivela a Didone, certamente significa qui un auspicio di onore e fama al novello granduca. La fanciulla sembra ricordare l’alba del nuovo giorno con l’augurio di un’epoca felice che si apre con l’inco-

²⁰ “Ha dato Sua Eccellenzia principio ancora a fare un tavolino di gioie con ricco ornamento per accompagnarne un altro del duca Cosimo suo padre, fini[to], non è molto, col disegno del Vasari, che è cosa rara, commesso tutto nello alabastro orientale, ch’è ne’ pezzi grandi di diaspri e eli[t]ropie, corgnole, lapis[lazzari] et aga[t]e, con altre pietre e gioie di pregio che vagliono venti mila scudi. Questo tavolino è stato condotto da Bernardino di Porfirio da Leccio, del contado di Fiorenza, il quale è eccellente in questo, che condusse a messer Bindo Altoviti, parimente di diaspri, un ottangolo, commessi nell’ebano et avorio, col disegno del medesimo Vasari; il quale Bernardino è oggi al servizio di Loro Eccellenze” (Vasari, 1568, VI, p. 242).

²¹ Tebaide l. III 440 *septima iam nitidum terris Aurora deisque purpureo uehit ore diem, Perseius heros cum primum arcana senior sese extulit aula.*

²² Marco da Faenza, Palazzo Vecchio, scala di collegamento fra la sala di Leone X e il Quartiere degli Elementi.

²³ Eneide, I vv. 606-609: *in freta dum fluvii current, dum montibus umbrae/ lustrabunt convexa, polus dum sidera pascet, semper honos nomenque tuum laudesque manebunt/ quae me cumque vocant terrae.*

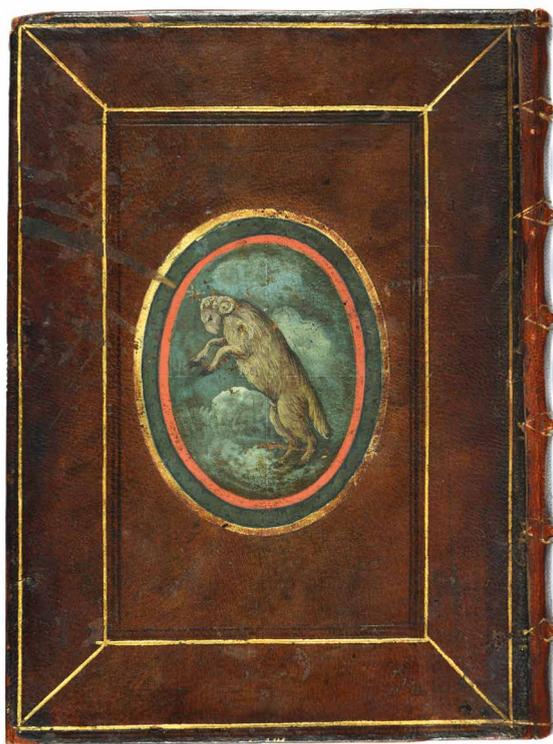


Fig. 6
BML Med. Pal. 71 piatto
posteriore Sebastiano Sanleolini,
Cosmianae actiones.

Fig. 7
BML Med. Pal. 68 c. Iv
Alessandro Altan, *Oratione*
al Serenissimo Gran Duca di
Toscana.

ronazione di Cosimo. Si nota la curiosità del copricapo a larghe falde come un petaso attribuito di Ermes, inusitato per l'Aurora, ben noto però all' iconografia fiorentina, pertinente comunque ad un messaggero. Vasari descrive l'Aurora nella vita di Taddeo Zuccherò: “Una fanciulla di quella bellezza, che i Poeti s'ingegnano d'esprimere con parole, componendola di rose d'oro, di porpora, di rugiada, di simili vaghezze, e questo quanto a i colori, e carnagione. Quanto all'abito [...] farei una vesta fino alla cintura, candida, sottile, e come trasparente, dalla cintura infino alle ginocchia una sopravveste di scarlatto, con certi trinci e gruppi, che imitassero quei suoi riverberi nelle nuvole, quando è vermiglia, dalle ginocchia in giù fino a piedi, di color d'oro, per rappresentarla quando è rancia, avvertendo, che questa veste deve esser fessa, cominciando dalle cosce, per fargli mostrare le gambe ignude, e così la veste, come la sopra veste siano scosse dal vento, e faccino pieghe, e svolazzi”. Esiste, quindi, una corrispondenza assoluta tra i manufatti allestiti per il duca: vi intervengono le stesse maestranze e ogni elemento figurativo e decorativo partecipa di un programma unitario.

Ma la simbologia encomiastica e celebrativa si sfrena in frontespizi maestosi come Med. Palat. 6 contenente la *Missa ducalis* di Costanzo Porta²⁴, dove l'intelaiatura è data dai prosperosi festoni di frutta e alloro, copiosi e elaborati come quelli della sala dell'Udienza che Francesco Salviati affrescò intorno al 1543 e il 1545 con le storie di Furio Camillo. Le imprese eroiche del generale che liberò Roma dall'invasione dei Galli Boi nel 390 a.C. sono un'allusione alla sconfitta e cacciata dei dissidenti dopo la morte violenta di Alessandro e al ristabilirsi del potere mediceo sulla città. Il frontespizio riprende la solennità delle figure affrescate soprattutto quel cromatismo sfumato nel cangiare dei panni, ma an-

²⁴ Manoscritto probabilmente autografo; nelle sezioni dedicate al coro è testimone unico della *Missa ducalis*, a tre cori dedicata a Cosimo e Francesco, principe reggente, composta probabilmente nel 1565, dove nel *cantus firmus* si invoca la protezione divina (*Protege Cosmum duce[m] principem que Franciscum*) sui signori.

che la classicità del repertorio decorativo dei cartigli e delle volute, delle pose chiasliche dei putti e della magniloquenza dei personaggi allegorici. Fasto e potere sono sottolineati dall'uso della foglia d'oro che fa luccicare il campo dello scudo e i dettagli della collana del Tosone e della corona, onorificenze e simboli di comando. La robusta costruzione di sapore architettonico e scultoreo nell'accartocciarsi dei riccioli acantiformi ribadisce il tema dell'esaltazione del duca grazie alla posizione privilegiata dello stemma, non solo centrale come d'uso ma con le palle disposte sul pentagramma in modo da simulare le note del *cantus firmus*, una preziosità raffinatissima e colta, che non contraddice anzi mette in risalto la grandezza del personaggio e delle sue doti. Tutte le palle appaiono infatti equidistanti tra loro nella parte bassa e centrale dello scudo e soltanto le due rosse in testa sono più vicine alla sfera blu armata dei gigli; nella musica le distanze si rispecchiano perfettamente interponendo tra le due palle rosse e quella blu in testa un intervallo di un solo tono anziché di due come per tutte le altre palle rosse tra loro. La sequenza Fa, La, Do, Re, Do, La, Fa può essere considerata quasi la traduzione in musica dello stemma; al *cantus firmus* che ne diventa la dilatazione grafica in partitura, è dedicato anche il testo incorniciato sotto il blasone e subito sotto il nome dell'autore. Nell'elaborata scenografia gli unici personaggi forniti di strumenti musicali sono i tre nella parte sinistra: il putto alato suona un cornetto, tipico strumento a fiato dal suono particolarmente squillante (quasi una tromba) e agilissimo perché dotato di fori sul tubo a pianta ottagonale con la medesima diteggiatura di un flauto. L'erote in basso tiene nella mano sinistra un altro cornetto mentre con la destra sostiene una lira da braccio, come la figura femminile, personificazione della Musica, che ha nella destra un archetto con il quale potrebbe suonare lo strumento una volta posizionato sotto la clavicola. L'identificazione di questi strumenti con la lira da braccio è confermata dalla presenza di una corda esterna dalla tastiera, una corda di bordone tipica soltanto nelle lire. Inoltre la sommità dove insistono le chiavi, ha la forma caratteristica di un cuore e non quella 'a ricciolo' riconducibile alla famiglia dei violini. Un brano policorale come la *Missa Ducalis* venne eseguito sicuramente con il raddoppio delle voci da parte di strumenti, ma è del tutto improbabile che fossero proprio i cornetti e, ancor meno, le lire da braccio ad avere questo compito; molto più consoni sarebbero stati strumenti della famiglia degli ottoni o un consorte di viole da gamba o flauti. L'ipotesi più attendibile è che la scelta di questi specifici strumenti sia semplicemente di carattere simbolico-allegorico. La lira da braccio nell'iconografia rinascimentale viene attribuita ad Orfeo, ed è intrigante ricordare come il Bronzino ritrasse Cosimo proprio in sembianza del mitico cantore²⁵ (Philadelphia, Museum of Art). Meno immediata l'interpretazione della zona di destra: la fanciulla, già identificata con la Fama non impugna una tromba; l'oggetto non presenta un bocchino, né fori

²⁵ Un ulteriore livello di interpretazione meriterebbe la struttura tripartita della composizione. Un'ipotesi affascinante sollevata da Betna Hoffmann vuole ricondurre la tripartizione dei cori ad un esplicito rimando ai tre cori Platonici del secondo libro delle Leggi. Effettivamente la scrittura del Porta enfatizza una differenziazione dei cori dal più acuto al più grave riservando quest'ultimo alle soli voci virili: in questa decisione riecheggiano indubbiamente i tre cori platonici di giovani, adulti e vecchi. Nella società ideale del filosofo ognuno dovrebbe saper ben cantare in coro ed è forse questa l'ulteriore allusione politica. Devo tutta questa parte relativa alla musica alla cortesia di Samuele Lastrucci.

né ritorte e neppure un'adeguata campana. Cesare Ripa nell'*Iconologia* così descrive la Vittoria: “una donna alata, che nella destra tiene un Cornucopia, e nella sinistra un ramo di Palma. Et quì sono le due sorti di bene, che porta seco la Vittoria, cioè la Fama, ovvero l'Onore, e la Ricchezza, e l'una, e l'altra per ragion di guerra si toglie per forza di mano all'inimico. Donna vestita d'oro, nella destra mano tiene un Pomogranato, e nella sinistra un Elmo, così la descrive Eliodoro. Perché due cose sono necessarie per conseguire la Vittoria, cioè la Forza, e la Concordia, questa per ritrovar la via, che le si nasconde, quella per aprirla con animo coraggioso. La forza si mostra nell'Elmo, che resiste a' colpi, che vanno per offender la testa, e gli ingegni uniti nel Pomogranato, il quale è ristretto con l'unione de' suoi granelli, come gli uomini di valore, restringono in una sola opinione tutti i pensieri di molti ingegni”²⁶. Questa descrizione sembra particolarmente calzante alla giovane donna che indica il fanciullo con un morione, mentre altre armi sono visibili in basso accanto all'altro putto. Gli attributi della Vittoria ci sono tutti: le ali, il globo, e persino il melograno ben riconoscibile nel festone proprio accanto a lei. Alla Musica fa quindi riscontro un'immagine di potere particolarmente calzante²⁷, quasi un richiamo alla guerra di conquista considerando il particolare momento in cui il manoscritto è stato decorato. All'annessione di Siena (1555) segue un lungo periodo di pace, caratterizzato anche da un miglioramento della situazione delle finanze e riforme nell'amministrazione della giustizia, celebrato con consoni rimandi mitologico simbolici alle virtù del sovrano che fa rinascere l'età dell'oro. Difficile e forse inutile chiedersi a quale oggetto spetta la precedenza d'invenzione se ai libri o altro: tutto avveniva in un grande cantiere dove i modelli si coniavano e si riproducevano, tutto avveniva con l'unico scopo di manifestare la potenza del sovrano utilizzando un codice linguistico univoco qualunque fossero i supporti.

²⁶ E ancora: La Vittoria degli antichi sarà una Donna, di faccia Verginile, e voli per l'aria, con la destra mano tenga una Ghirlanda di Lauro, ovvero di Ulivo, e nella sinistra una Palma, con l'Aquila sotto a' piedi, la quale tiene nelle zampe un ramo pur di Palma, e il vestimento si farà di color bianco, con la Clamidetta gialla[...]. Si fa in atto di volare, perché tanto è cara la Vittoria, quanto significa più manifestamente Valore eminente, e dominatore [...]. Il vestimento bianco dimostra, che deve essere la Vittoria senza tintura di biasimo d'alcuna sorte, con prudenza di saperla usare dopo, che si è conseguita, il che si mostra nel vestimento di giallo.

²⁷ Anche Alessandro Allori nel Corridoio di levante degli Uffizi dipinge tre donne alate di cui una con globo e scettro.

Bibliografia

Black R., Pomaro, G. 2000, *La 'Consolazione della Filosofia' nel Medioevo e nel Rinascimento italiano. Libri di scuola e glosse nei manoscritti fiorentini*, Sismel, Firenze

Fantoni A. R. 1993, *La Biblioteca Capitolare di San Lorenzo in San Lorenzo: i documenti e i tesori nascosti*, Marsilio, Venezia.

Fantoni A. R. (a cura di) 2019. *I libri del granduca Cosimo I de' Medici. I manoscritti personali e quelli per la biblioteca di Michelangelo*, Mandragora, Firenze.

La Biblioteca Medicea-Laurenziana nel secolo della sua apertura al pubblico (11 giugno 1571)1971, Leo S. Olschki, Firenze.

Lasinio E. 1903, *Della biblioteca di Settimo e di alcuni suoi manoscritti passati nella Mediceo Laurenziana*, «Rivista delle biblioteche e degli archivi», n.15, 1903, p. 169-177.

Piazza S., *La decorazione a intarsio marmoreo in Giorgio Vasari a Palazzo Abatellis. Percorsi del Rinascimento in Sicilia*, (Piazza S. a cura di), Palermo, ed. Caracol, 2011, pp.91-95.

Rondinelli G., Valori B. 1589, *Indice della Libreria di S. Lorenzo*. (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, A.S.B.L. manoscritto Plut. 92 sup. 94^A, cc. 18r-70v).

Abbreviazioni

BML, Biblioteca Medicea Laurenziana

**Nuove rappresentazioni e analisi
della Sagrestia Nuova
e della Biblioteca Medicea Laurenziana**



MICHELANGELO TRA SINGOLARITÀ E NORMA. LE RAGIONI DI NUOVI RILIEVI ARCHITETTONICI DELLA SAGRESTIA NUOVA E DELLA BIBLIOTECA LAURENZIANA

Flavia Cantatore

Dipartimento di Storia, disegno e restauro dell'architettura,
Sapienza Università di Roma

Despite the great attention and the numerous studies, even recent ones, dedicated to the New Sacristy and to the Laurentian Library, for these important Michelangelo's Florentine works there was a lack of surveys able – beyond the general representation and the examination of details – to provide an adequate reading of the complex system of the architectural order and above all to highlight, through the wall thicknesses, the correspondences between internal and external spaces.

The re-examination of the main 'historical' surveys and the reconstruction of the peculiar conditions in which they were carried out has indicated several limits in the restitution of the two architectures and, consequently, in some historiographic orientations based on such readings.

The present paper illustrates the main objectives of the research in progress, also with reference to the vast field of the history of the representation of architecture that sees, in the first decades of the Sixteenth century, the definition of the architectural drawing, medium between the three-dimensional reality and the two-dimensional graphic abstraction, in the different declinations and uses still current today.

pagina a fronte

Fig. 1

Ricetto, soluzione angolare, Biblioteca Medicea Laurenziana, (foto: F. Cantatore, campagna di rilievo 2019).

La conoscenza e la profonda comprensione maturata da Michelangelo sulla lezione vitruviana e in particolare sul significato e l'utilizzo del complesso sistema degli ordini sono questioni e problemi centrali di una ricerca universitaria interdisciplinare sulla Sagrestia Nuova e la Biblioteca Laurenziana¹. Lo studio, condotto soprattutto attraverso l'esame diretto delle opere, l'analisi dei rilievi storici, la realizzazione di nuove operazioni di rilevamento, l'indagine filologica delle diverse soluzioni impiegate, è proposto in questa sede attraverso una riflessione su alcuni nodi tematici (figg. 1-3).

Sin dal racconto di Vasari emerge l'impareggiabilità di Michelangelo, unico “che universalmente in ciascheduna arte ed in ogni professione fusse abile, operando per sè solo a mostrare che cosa sia la perfezione dell'arte del disegno nel lineare, dintornare, ombrare e lumeggiare, per dare rilievo alle cose della pittura, e con retto giudizio operare nella scultura, e rendere le abitazioni commode e sicure, sane, allegre, proporzionate, e ricche di vari ornamenti nell'architettura” (Vasari-Milanesi, VII, 1881,

¹ Il titolo del presente saggio riprende quello della ricerca su fondi di Ateneo 2019 (coordinatrice: Flavia Cantatore; partecipanti: Paola Zampa, Carlo Bianchini, Francesca Tottone; partecipante esterno: Federico Bellini, Università di Camerino), condotta nell'ambito di due accordi di collaborazione scientifica tra il Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura della Sapienza-Università di Roma, la Biblioteca Laurenziana e il Musei del Bargello-Museo delle Cappelle Medicee. I rilievi, avviati su iniziativa di Francesca Tottone come parte integrante della propria tesi di dottorato in Storia dell'architettura (2020, supervisor Flavia Cantatore e Federico Bellini), sono stati coordinati da Carlo Bianchini ed eseguiti da Leonardo Baglioni, Carlo Inglese e Marta Salvatore.

Desidero ringraziare per l'invito a partecipare alla giornata di studi le curatrici Monica Bietti, vero punto di riferimento della nostra ricerca fin dalla sua fase iniziale, e Emanuela Ferretti, con la quale nel tempo ho potuto avere diverse occasioni di confronto su temi medicei.



Fig. 2
Sala di lettura, Biblioteca
Medicea Laurenziana,
(foto: F. Cantatore,
campagna di rilievo 2019).



pp. 135-136). È proprio dal riconoscimento di una superiorità che immediatamente conquista a Buonarroti il titolo di genio universale che ha forse origine il limite di un approccio critico diffuso che interpreta le sue realizzazioni come frutto di un atto creativo sovranaturale, di per sé dunque originale e scevro da regole o legami di appartenenza culturale. D'altra parte un attento esame della storiografia dedicata a Michelangelo evidenzia che il metodo di analisi molto spesso utilizzato, anche

recentemente², tende a descrivere e valutare le sue architetture come opere scultoree di grande formato, esaltandone le qualità plastiche e formali con il rischio di diminuire la complessità dell'*iter* progettuale e l'articolazione costruttiva delle prime esperienze fiorentine in San Lorenzo.

Sulla base di queste considerazioni parte della ricerca è stata orientata all'approfondimento delle fonti del linguaggio architettonico di Michelangelo, dall'avvio del suo processo di formazione. A tal riguardo Arnaldo Bruschi ha evidenziato “che esistono, nella storia, tanti diversi tipi di «architetto». È in generale assai importante, per capire i caratteri delle loro opere, individuare la loro formazione e provenienza culturale. [...] La loro specifica formazione, l'abitudine all'impiego di alcuni materiali e ai loro sistemi di lavorazione, produce radicate abitudini visive, suscita predilezioni formali e particolari interessi individuali che caratterizzano in modo più o meno evidente le loro opere. 'Modi di vedere' diversi, di spazi, di strutture, di ornamenti e di rifiniture” (Bruschi, 2009, p. 98). Nel caso di Michelangelo il quadro generale di riferimento è l'ambiente culturale del primo Rinascimento a Firenze, dove il gusto del mecenatismo mediceo per l'arte ispirata a un antico ornato e molteplice si lega alla lezione albertiana e all'attività architettonica degli scultori come Donatello e Michelozzo. Una linea che agli inizi del Cinquecento è rappresentata soprattutto da Giuliano da Sangallo e riacquista vigore a Roma con i papi Medici Leone X e Clemente VII (Bruschi, 1987 [2004]; Zampa, 2003, p. 69).

La sapiente retorica di Giorgio Vasari e di Ascanio Condivi tesa alla costruzione della figura eroica del virtuoso prodigio sin dalla giovinezza (Barolsky, 2012, p. 32), è una spia della consapevolezza di entrambi i biografi, pur nella diversa scelta del racconto e dell'omissione, dell'importanza della iniziazione artistica di Michelangelo. Ben oltre l'apprendimento di numerose tecniche, dal disegno di figura all'uso del tratteggio incrociato, dalla pittura a tempera all'affresco (Bambach, 2017, pp. 32-33), l'esperienza compiuta accanto a Domenico Ghirlandaio, allora impegnato negli affreschi della cappella Maggiore di Santa Maria Novella, ha senz'altro offerto al giovane apprendista un'ampia raccolta di modi di rappresentare l'architettura, utilizzata sia per organizzare la sequenza delle immagini, composte all'interno di una intelaiatura di paraste trabeate correttamente disegnate e in relazione con le membrature reali della cappella, sia per descrivere le diverse ambientazioni delle scene, complesse e ricche di particolari. Un catalogo straordinario non solo di scorci urbani con edifici contemporanei e architetture ideali ma anche di forme e soluzioni ispirate all'antico che testimonia un patrimonio di conoscenze profonde e articolate, comune sul finire del XV secolo a vari pittori della cerchia medicea tra i quali Sandro Botticelli e Filippino Lippi (Bruschi, 1983 [2004], pp. 287-289; Tottone, 2020; Tottone, in corso di pubblicazione).

Lo studio del contesto è stato esteso poi a Roma, visitata per la prima volta già nel 1496 e meta determinante per la maturazione artistica di Michelangelo. La capitale pontificia gli offriva infatti un rapporto

pagine successive

Fig. 3

Sagrestia Nuova, parete ovest,
(foto: N. Sardo, campagna di
rilievo 2019).

² “To appreciate the complexity of Michelangelo's architecture, there is no better image than the corner brackets of the basement level of the Laurentian Library vestibule”, Mussolin, 2017, p. 273.





diretto con edifici e reperti antichi, *exempla* per la produzione pittorica e scultorea ma anche presupposto necessario all'evoluzione nella progettazione architettonica verso una più matura concezione dello spazio interno. In un complesso gioco di rimandi, a Roma l'antico poteva essere osservato anche attraverso la lente dell'architettura contemporanea, della sperimentazione ideativa e dell'interpretazione creativa e soggettiva del primo Cinquecento, soprattutto di Bramante.

Il progressivo incremento di un repertorio che coinvolge complessivamente le tre arti visive, tutte basate sul disegno, si riflette sul peculiare uso proposto da Michelangelo dell'ordine architettonico il cui valore strutturale e sintattico è definito da regole geometriche e proporzionali, accolte però con invenzione. A questo proposito è importante considerare che durante la progettazione delle due opere fiorentine, nel terzo decennio del XVI secolo, il lungo processo di identificazione e definizione degli ordini architettonici non era ancora giunto alla catalogazione dei generi completa e definitiva proposta da Sebastiano Serlio e sintetizzata nella celebre tavola sinottica in apertura del *Quarto Libro*, il primo del trattato pubblicato a Venezia nel 1537. Ad esempio nel ricetto della Biblioteca Laurenziana l'ordine sembra essere essenzialmente dorico³ ma diverse soluzioni adottate lo rendono originale: le colonne inserite nell'incavo murario presentano proporzioni particolarmente allungate, le basi hanno una doppia scozia più coerente con il corinzio⁴ così come i capitelli mostrano un alto collarino concluso con abaco curvo che già Alberti indicava come proprio del corinzio e del composito. Nel *De re aedificatoria*, accanto al dorico, allo ionico e al corinzio, di origine greca, Alberti descrive anche il capitello "italico", che poi sarà canonizzato come composito, riconoscendogli pari autorevolezza di ordine perché dotato di una singolarità specifica in cui "la gaiezza corinzia si unisce alla raffinatezza ionica [...] opera piacevole e molto lodata" (Alberti-Orlandi, II, 1966, pp. 564-566, libro VII, cap. 6). Aggiunge anche esempi *mixta lineamentis*, capitelli cioè composti (Zampa, 1993; Zampa, in corso di pubblicazione), non riconducibili ai generi vitruviani ma espressione della ammirata *varietas* del codice linguistico dell'antichità che mescolava originalmente forme diverse, per addizione o per sottrazione di elementi, sollecitando nuove ideazioni. In tal modo un tipo con collarino alto e liscio e abaco incurvato con fiore centrale era stato delineato da Francesco di Giorgio (Francesco di Giorgio-Maltese, I, 1967, tav. 24), il quale distingueva ordini e capitelli non per morfologia ma per proporzioni, con inevitabili ambiguità, ridisegnando dall'antico ma anche integrandolo con libera invenzione.

Nel ricetto Michelangelo adotta una soluzione simile e la pone a coronamento di un ordine architettonico formato da piedritti di diversa sezione, progettati articolando citazioni dall'antico: coppie di colonne con paraste corrispondenti inserite in strette rientranze della parete (come nelle cappelle del Pantheon), disposte uniformemente sui quattro lati mentre sui quattro angoli sono accostate a un

³ L'argomento è vasto e sarà dibattuto nell'ambiente fiorentino dell'Accademia degli Umidi, poi Accademia Fiorentina, tra gli anni Quaranta e Sessanta del XVI secolo parallelamente alla 'questione della lingua': si vedano principalmente Elam, 2005 e Davies, 2011, con ampia bibliografia.

⁴ Paolo Portoghesi osserva che Michelangelo ha rimodulato anche le proporzioni delle modanature, Portoghesi, 1967, p. 6.

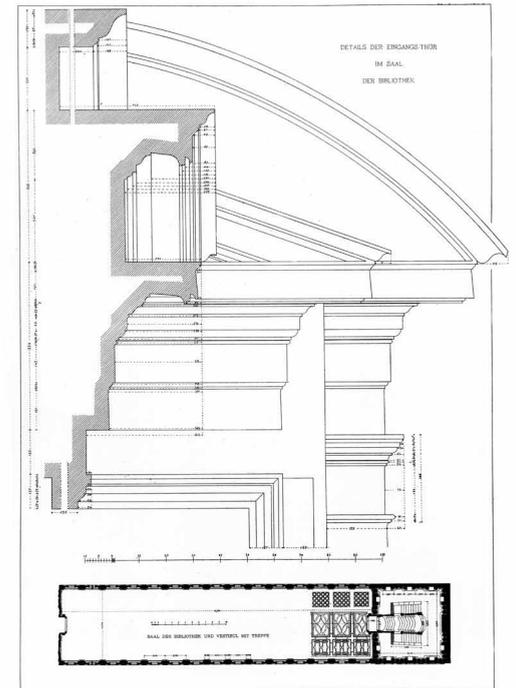
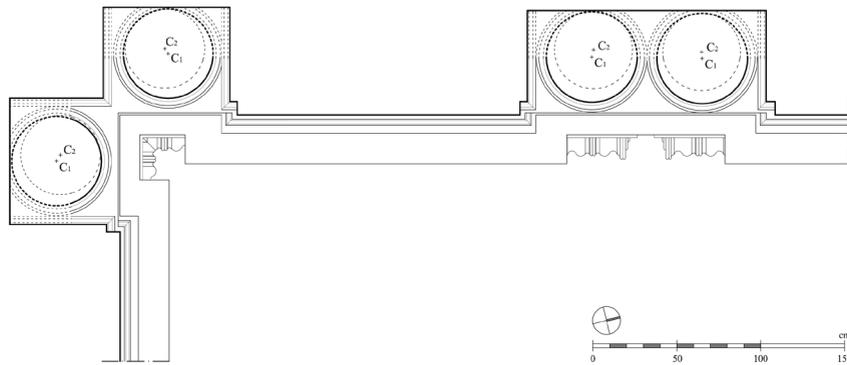
pilastro centrale, riproponendo la sequenza della Basilica Emilia (Zampa, 2019, pp. 39-40) ribaltata verso l'interno mentre nel prototipo classico il cantonale è convesso. Le cavità, calibrate in serrata adiacenza all'ordine reso più compatto e slanciato da basi e capitelli poco sporgenti, svelano il forte spessore del muro interpretato come fila di colonne, sia rotonde sia quadrate, ovvero pilastri, secondo la descrizione di Leon Battista Alberti. Il limite perimetrale dell'ambiente, in pianta di semplice geometria, è definito riccamente in alzato dall'ordine architettonico vitruvianamente inteso come interpretazione formale del sistema trilitico. Il valore strutturale dell'ordine architettonico risulta affermato con decisione, tant'è che le sottostanti coppie di mensole a forma di grandi volute sono poste su un piano avanzato proprio per sottolinearne la funzione ornamentale piuttosto che portante. L'accostamento di diversi tipi di piedritti avrebbe avuto effetti sulle dimensioni dei capitelli e della trabeazione se Michelangelo non avesse rastremato tutti i fusti, accorgimento emerso dal rilievo condotto per questo studio. Tale formula, distaccandosi dalla teoria albertiana che prescriveva la rastremazione per la sola colonna con inevitabile conflitto formale nel caso di dialogo tra sostegni differenti, determina sezioni al sommoscavo confrontabili e dunque capitelli di larghezza coincidente, con un effetto notevolmente armonico. Il nuovo rilievo ha inoltre evidenziato che i centri dell'imoscavo e del sommoscavo delle colonne non sono allineati, con conseguente inclinazione dei fusti (fig. 4): è in corso di accertamento se si tratti di un esito atteso oppure dovuto ad altro, come ad esempio all'irregolarità della lavorazione. La trabeazione è contratta, bipartita anziché tripartita, composta da architrave sintetico e cornice ma priva di fregio ovvero della parte che con l'alternanza di metope e triglifi era la più identificativa del difficile dorico e aveva caratterizzato la sperimentazione e le virtuosistiche composizioni di Bramante e Raffaello. Tuttavia il ricordo del triglifo, raddoppiato e con le guttae compenstrate nei glifi per l'assenza delle modanature orizzontali (tenia e regula), riaffiora reinterpretato nelle mensole sotto le edicole, mentre ulteriori guttae appaiono sulla sommità dei piedritti come semplici elementi decorativi estrapolati dal vocabolario dell'ordine dorico. Scomponendo e riaggregando, ma anche calibrando nuove proporzioni più slanciate ed eleganti di quelle enunciate da Vitruvio per il dorico, ordine forte e base per gli altri ordini, Michelangelo elabora una proposta sobriamente polisemica, legata alla tradizione etrusco-toscana della quale Alberti aveva individuato il primato su quella greca e destinata a incarnare la cifra linguistica della mitologia medicea granducale.

Lo studio dell'ordine architettonico nella Sagrestia Nuova e nella Biblioteca Laurenziana ha determinato la necessità di disporre di misure in pianta e alzato, generali e di dettaglio, ha richiesto la messa a punto di un articolato progetto di rilievo che ha dovuto coordinare le esigenze emerse dalla ricerca con il problematico accesso ai due edifici. In questa prospettiva prioritariamente sono stati selezionati e confrontati i rilievi storici, da Raschdorff (1888) a Geymüller (1904), da Apollonj Ghetti (1934) a Zevi e Portoghesi (1964). In sintesi si è scelto di utilizzare il rilievo di Geymüller per una serie di considerazioni iniziali e successivamente per puntuali confronti.

Il barone Heinrich von Geymüller (1839-1909), storico dell'arte e architetto, aveva anche raccolto una straordinaria collezione di duecentocinquanta fogli autografi di architetti italiani del Rinascimento che vendette nel 1907 per diecimila lire al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi durante le illuminate direzioni di Pasquale Nerino Ferri, conservatore dello stesso istituto, e quella di Corrado Ricci alle Antichità e Belle Arti (Ploder, 2006). Figura poliedrica e cosmopolita, Geymüller ha dato un contributo importante alla moderna storiografia dell'architettura rinascimentale in relazione alla sua intraprendenza nell'affrontare grandi imprese editoriali e di ricerca e soprattutto al suo interesse per il disegno. Come notato da Howard Burns, "la sua formazione di architetto gli permetteva di leggere le piante che trovava nei disegni non solo come tracciati bidimensionali, ma pure come progetti – potenziali edifici – tridimensionali. Nel suo studio dei disegni di architettura, riveste un ruolo importante l'interpretazione del progetto attraverso la verifica grafica e la restituzione dell'insieme partendo da testimonianze in genere incomplete" (Burns, 2006, pp. XIV-XV). Possiamo dunque presumere che i rilievi della Laurenziana e della Sagrestia Nuova siano stati almeno in parte svolti alla luce di studi preliminari e che le operazioni siano state tese anche al tentativo di rispondere a particolari nodi problematici, prettamente architettonici. La qualità dei rilievi pubblicati da Geymüller è tuttavia principalmente dovuta alla competenza di Giuseppe Castellucci (fig. 5). Architetto dell'Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti della Toscana e restauratore, Castellucci fu incaricato anche della conclusione dell'attico del ricetto del quale Michelangelo aveva portato a termine solo la parete verso la sala di lettura (Miano, 1978; Canali, 2014). Lo stato in cui il ricetto era giunto ai primi anni del Novecento è stato ricostruito da Wittkover (1934) che ha confrontato il rilievo di Geymüller con le fotografie di Brogi del 1903. Il grado di incompletezza del vestibolo, già descritto in una veduta del XVIII secolo seppure non del tutto fedelmente (Catitti, 2007, p. 100), è documentato con chiarezza dal rilievo di Raschdorff che riproduce la parete di ingresso dal chiostro con l'attico ancora in larga parte a rustico e con sole due paraste, un'unica finestra centrale e la copertura a tetto con le capriate a vista: diversamente la fronte di accesso alla biblioteca mostra nell'ultimo livello le paraste e le finestre cieche (figg. 6, 7).

Dal volume di Apollonj Ghetti sulle opere fiorentine di Michelangelo (collana "Monumenti italiani", 1934) si ricavano solo proporzioni di massima, anche se ci sono alcuni dettagli però non paragonabili per quantità e qualità con quelli di Geymüller. Zevi e Portoghesi, in occasione delle celebrazioni del quarto centenario della morte di Michelangelo (1964, insieme ad altre due iniziative: una mostra e un numero monografico di "Architettura. Cronache e storia"), pubblicano rilievi eseguiti da studenti dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Questi lavori, condotti secondo un'impostazione critica che pone a confronto l'architettura del passato e la pratica progettuale attuale con l'intento di catturarne la carica rivoluzionaria e trasmetterla al presente riproponendone i risultati innovativi, sono stati più volte riutilizzati e sono alla base anche del recente rilievo della Sagrestia Nuova⁵. Si ricorda-

⁵ Si veda ad esempio Donetti, 2019, in particolare figg. 9 e 12, nonostante nel volume si presenti un nuovo rilievo, Bietti, Gnesutta, Nova, Zanchettin, 2019, pp. 246-258.



no inoltre gli elaborati grafici di Kim Williams sui rapporti matematico aurei della pianta della Sagrestia Nuova (1997).

È importante valutare e comprendere, oltre alla differente qualità delle immagini, in quale contesto storico culturale i rilievi siano stati prodotti e a quale scopo. Un differente metodo di lavoro porta infatti a distinti risultati poiché la natura del rilievo non è del tutto oggettiva: bisogna considerare che cosa si stia cercando, cosa si stia guardando e che cosa si stia restituendo, in altre parole perché si sia fatto un dato rilievo e in che modo si sia proceduto alla normalizzazione delle informazioni ottenute. Nel caso dei due monumenti fiorentini la storiografia è persa più interessata a uno studio generale delle proporzioni, dell'impianto geometrico, della pianta e del volume degli ambienti.

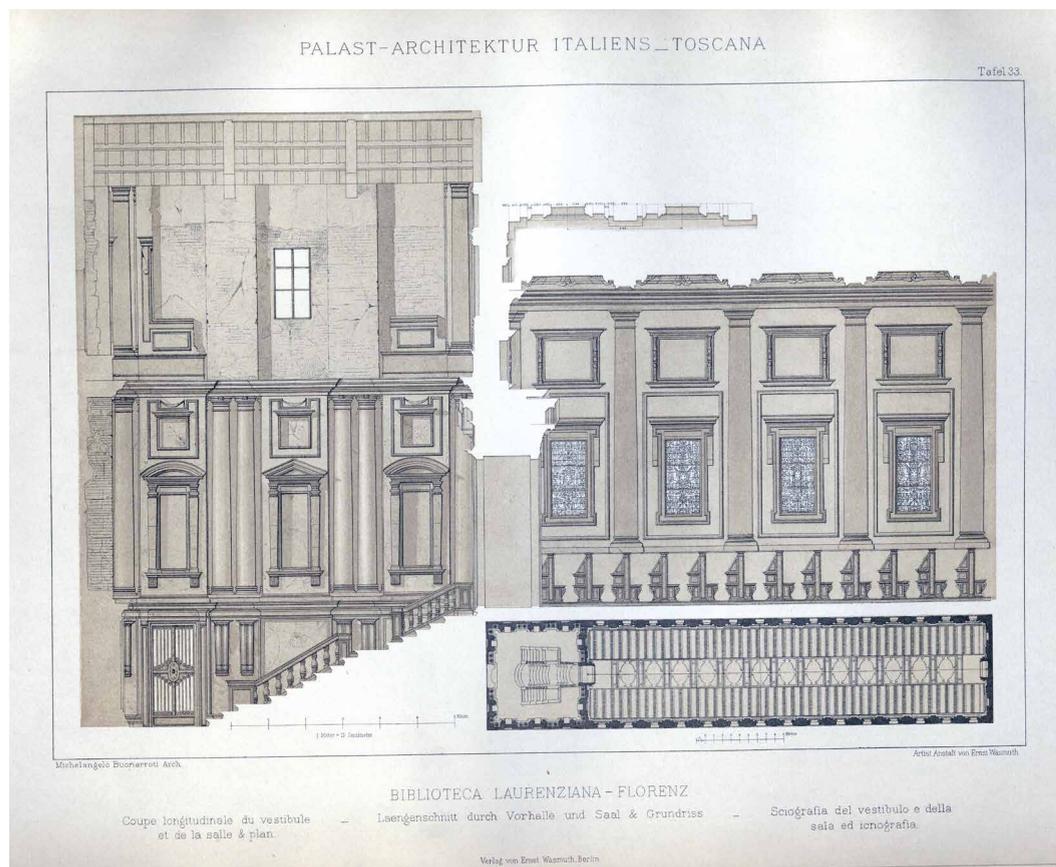
A partire dalla considerazione di alcune obiettive difficoltà (dall'altezza degli ambienti alla loro illuminazione difficile – scarsa quella naturale, sfavorevole quella artificiale –, dalla frequentazione assidua dei turisti ai tempi di lavoro ridotti) sono state individuate diverse metodologie di acquisizione delle informazioni, integrabili tra loro. Il rilievo da laser scanner 3D ha permesso di verificare con maggiore certezza misure e proporzioni, mettendo a disposizione le relazioni numeriche utili specialmente per l'analisi degli ordini architettonici e il confronto sia con i precedenti brunelleschiani della Sagrestia Vecchia sia con esempi contemporanei e con l'opera michelangiolesca. Per il rilievo di dettaglio i dati acquisiti con la scansione sono stati riscontrati e combinati con il rilievo fotografico ad alta risoluzione. Il confronto è stato svolto anche con il rilievo di Geymüller che tra i rilievi storici abbiamo considerato il più attendibile, benché gran parte della storiografia abbia scelto quello realizzato da Zevi e Portoghesi, assai più impreciso e parziale. Sono state raccolte alcune prime interessanti indicazioni (che si attende di poter incrementare e concludere al termine dell'emergenza sanitaria dovuta al virus Covid

Fig. 4
Schema planimetrico con evidenziazione del disallineamento dei centri dell'imoscapo e del sommoscapo delle colonne del ricetto (restituzione di F. Tottone).

Fig. 5
Particolare della porta della sala di lettura e pianta della Biblioteca Medicea Laurenziana (Geymüller, 1904).



Fig. 6
Sezione longitudinale del ricetto
e della sala di lettura della
Biblioteca Medicea Laurenziana
(Raschdorff, 1888).



19) sul rapporto con le preesistenze (confrontate con le indagini di Ruschi 2007), sugli allineamenti e sui 'fuori piombo' delle sezioni murarie e soprattutto sulle relazioni e sulle corrispondenze con gli ambienti adiacenti e con i prospetti esterni: ci si propone di riunire tutte le informazioni in un unico elaborato e di ottenere finalmente un'immagine unitaria della complessa stratificazione del monumento. La fase di restituzione grafica, interamente eseguita da Francesca Tottone e ancora in corso, è perciò complessa e laboriosa, ma ha già permesso di chiarire alcune singolarità nella proporzione e nella modellazione degli ordini che, ad esempio, all'interno della sala di lettura della Biblioteca Laurenziana segnalano paraste doriche particolarmente slanciate (nel rapporto quasi di 1:10) e di altezza pari a 6,31 m, una rastremazione del fusto, verosimilmente priva di entasi, con una differenza tra imoscapo e sommoscapo compresa tra i 6 e i 7 cm (fig. 6 nel contributo di Tottone in questo volume); per il ricetto le proporzioni delle colonne sono di 1:10 e l'altezza è pari a 5,36 m. Questo modo di rappresentare la realtà tridimensionale dell'edificio secondo un'astrazione grafica bidimensionale ci riporta alla distinzione, teorizzata da Alberti e ripresa da Raffaello nella *Lettera a Leone X*, tra il disegno impiegato dai pittori, in prospettiva, e quello adottato dagli architetti, in proiezioni ortogonali cioè in pianta, prospetto e sezione in stretta relazione reciproca. Un metodo questo adoperato da Bramante e divenuto di uso corrente intorno alla metà del Cinquecento che ha indubbiamente costituito una conquista professionale importante per l'architetto in termini di scientificità, chiarezza e affidabilità. Un metodo che tuttavia ha anche determinato una progressiva *diminutio* sul piano progettuale poiché ha prodotto una sorta di semplificazione e standardizzazione compositiva, puntualmente registrata sia nelle opere

costruite sia nei trattati di architettura, da Antonio da Sangallo il Giovane a Vignola, come ha sottolineato opportunamente Arnaldo Bruschi (Bruschi, 2002, p. 15). Michelangelo si forma inizialmente come pittore e scultore. La sua attività architettonica esprime queste componenti attraverso elaborati grafici che pur mantenendo la declinazione in pianta e in prospetto del disegno di architettura, nell'uso del chiaroscuro rivelano la fisicità tridimensionale degli oggetti rappresentati. Nel ripercorrere a ritroso le fasi progettuali dell'edificio attraverso il rilievo, abbiamo oggi una grande opportunità: la rappresentazione in 3D sembra infatti riportarci alla rappresentazione prospettica e al modello cioè all'idea originaria, arricchita dalla definizione cromatica e materica delle superfici. Ciò non significa che i dati oggettivi, metrici siano superati e tralasciati. Questo tipo di raffigurazione infatti è anche misurabile e permette di estrarre con estrema precisione gli schemi in proiezione ortogonale: si presenta dunque come strumento di lettura globale e, insieme, di analisi e di conoscenza profonda degli aspetti compositivi, morfologici, strutturali, costruttivi, proporzionali dell'architettura nella realtà fisica in cui ci è giunta. In altre parole, con il rilievo in 3D stiamo studiando la Sagrestia Nuova e la Biblioteca Laurenziana nella loro ideale integrità, quasi – recuperando un noto paragone di Brunelleschi – come corpi formati di “un certo ordine di membri e d’ossa” (Manetti-De Robertis, 1976, pp. 64-65).

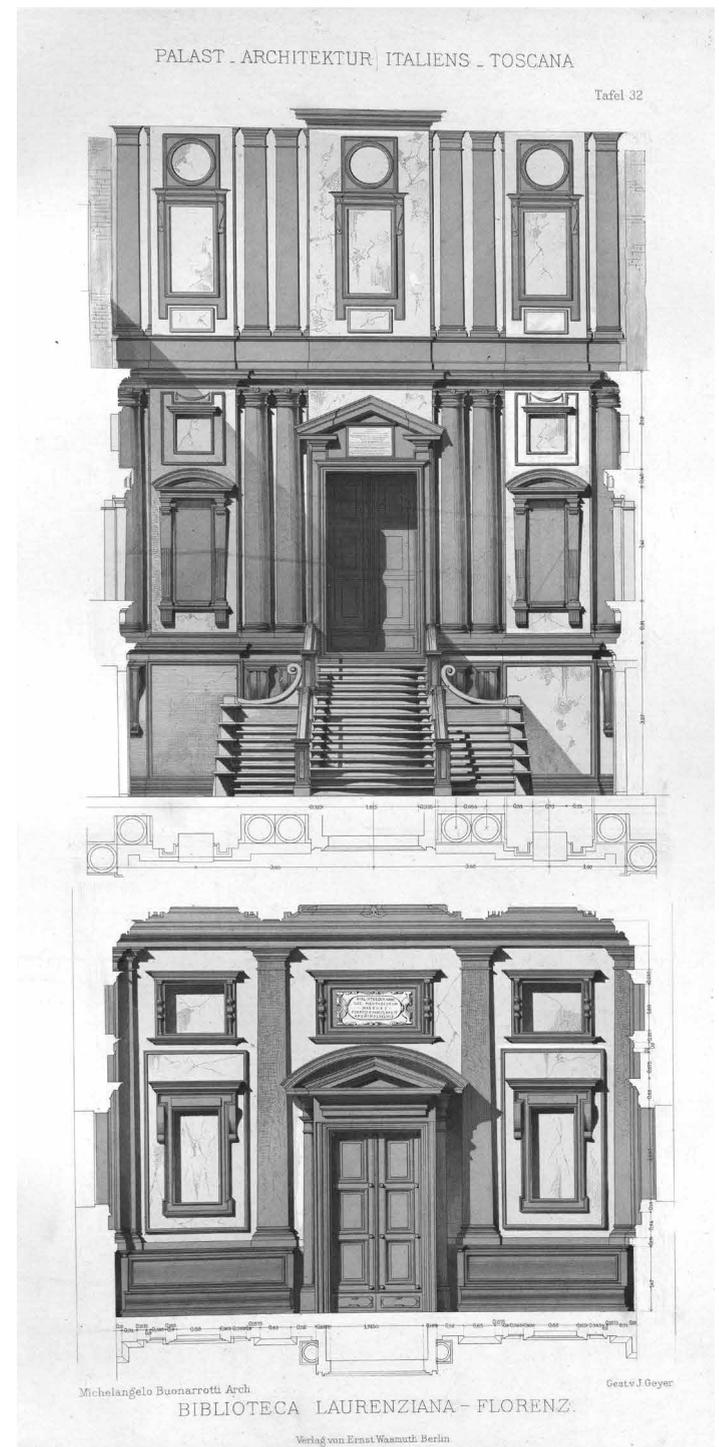


Fig. 7

Facciata e controfacciata della sala di lettura della Biblioteca Medicea Laurenziana (Raschdorff, 1888).

Bibliografia

- Alberti-Orlandi 1966, Leon Battista Alberti, *L'architettura [De re aedificatoria]*, testo latino e traduzione a cura di G. Orlandi, introduzione e note di P. Portoghesi, 2 voll., Il Polifilo, Milano.
- Apollonj Ghetti B.M. 1934, *Opere architettoniche di Michelangelo a Firenze*, Libreria dello Stato, Roma.
- Bambach C.C. 2017, *Michelangelo. Divine draftsman and designer*, in C.C. Bambach (a cura di), *Michelangelo. Divine draftsman and designer*, Catalogo della Mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, novembre 2017-febbraio 2018), Yale University Press, New Haven-London, pp. 15-265.
- Barolsky P. 2012, *Michelangelo, Ghirlandaio, and the artifice of biography*, «Source. Notes in the history of art», XXXI, n. 2, pp. 31-32.
- Bietti M., Gnesutta M., Nova A., Zanchettin V. 2019, *La Sagrestia Nuova: rilievo digitale e disegno dell'architettura*, in A. Nova, V. Zanchettin (a cura di), *Michelangelo Arte – Materia – Lavoro*, Atti del Convegno (Firenze, 9-11 ottobre 2014), Marsilio, Venezia, pp. 246-258.
- Bruschi A. 1983 [2004], *Una tendenza linguistica "medicea" nell'architettura del Rinascimento*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, III. *Relazioni artistiche, il linguaggio architettonico*, Firenze, Olschki, 1983, pp. 1005-1028, ora in A. Bruschi, *L'antico, la tradizione, il moderno. Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull'architettura del Rinascimento*, a cura di M. Ricci, P. Zampa, Electa, Milano, 2004, pp. 276-301.
- Bruschi A. 1987 [2004], *Da Bramante a Peruzzi: spazio e pittura*, in M. Fagiolo, M. L. Madonna (a cura di), *Baldassarre Peruzzi. Pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, Atti del Convegno (Roma-Siena 1981), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 311-337, ora in A. Bruschi, *L'antico, la tradizione, il moderno. Da Arnolfo a Peruzzi, saggi sull'architettura del Rinascimento*, a cura di M. Ricci, P. Zampa, Electa, Milano, 2004, pp. 302-329.
- Bruschi A. 2002, *Introduzione*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, Electa, Milano, pp. 9-33.
- Bruschi A. 2009, *Introduzione alla storia dell'architettura. Considerazioni sul metodo e sulla storia degli studi*, Mondadori, Milano.
- Burns H. 2006, *Prefazione*, in J. Ploder (a cura di), *Bramante e gli altri. Storia di tre codici e di un collezionista*, Olschki, Firenze, pp. XIII-XIX.
- Canali F. 2014, «Studiata l'opera del Buonarroti... se ne intendono seguire le orme»: *il completamento del vestibolo michelangiolesco della Biblioteca Medicea Laurenziana e i pareri di Adolfo Avena, Luca Beltrami, Giacomo Boni, Guglielmo Calderini, Gustavo Giovannoni, Giuseppe Poggi ed Ernesto Basile (1880 - 1905)*, «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», 23, pp. 77-98.
- Catitti S. 2007, *Michelangelo e la monumentalità nel ricetto: progetto, esecuzione e interpretazione*, in P. Ruschi (a cura di), *Michelangelo architetto a San Lorenzo. Quattro problemi aperti*, Mandragora, Firenze, pp. 91-103.
- Davies C. 2011, *Cosimo Bartoli and Michelangelo: family, friends, academicians, art history, architecture*, in F.P. Fiore, D. Lamberini (a cura di), *Cosimo Bartoli (1503-1572)*, Olschki, Firenze, pp. 341-378.
- Donetti D. 2019, *Modelli, produzione, variazioni. L'organizzazione del lavoro nel cantiere della Sagrestia Nuova*, in A. Nova, V. Zanchettin (a cura di), *Michelangelo Arte – Materia – Lavoro*, atti del convegno (Firenze, 9-11 ottobre 2014), Marsilio, Venezia, pp. 217-231.
- Elam C. 2005, 'Tuscan dispositions': *Michelangelo's Florentine architectural vocabulary and its reception*, «Renaissance studies», 19, 1, pp. 46-82.
- Francesco di Giorgio-Maltese 1967, Francesco di Giorgio Martini, *Trattati di Architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese, con trascrizioni di L. Maltese Degrassi, 2 voll., Il Polifilo, Milano.

- Geymüller H. von 1904, *Michelagnolo Buonarroti als Architekt*, Bruckmann, München.
- Manetti-De Robertis 1976, Antonio Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi preceduta da La novella del grasso*, a cura di D. De Robertis, introduzione e note di G. Tanturli, Il Polifilo, Milano.
- Miano G. 1978, *Castellucci, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 21, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 805-809.
- Mussolin M. 2017, *Michelangelo and Experience of Space*, in C.C. Bambach (a cura di), *Michelangelo. Divine draftsman and designer*, Catalogo della Mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, novembre 2017-febbraio 2018), Yale University Press, New Haven-London, pp. 273-278.
- Ploder J. 2006, *La figura di Heinrich von Geymüller (1839-1909), studioso e collezionista, nella ricerca storica*, in J. Ploder (a cura di), *Bramante e gli altri. Storia di tre codici e di un collezionista*, Olschki, Firenze, pp. 1-79.
- Portoghesi P. 1967, *La biblioteca Laurenziana e la critica michelangeloese alla tradizione classica*, in *Stil und berlieferung in der Kunst des Abendlandes* (Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn, 1964), Mann, Berlin, vol. 2, *Michelangelo*, pp. 3-11.
- Portoghesi P., Zevi B. 1964, *Michelangiolo architetto*, Torino, Einaudi. Raschdorff J.C. 1888, *Palast-Architektur von Ober-Italien und Toscana vom XV. bis XVII. Jahrhundert*, Wasmuth, Berlin.
- Ruschi P. 2007, *La Sagrestia Nuova, metamorfosi di uno spazio*, in P. Ruschi (a cura di), *Michelangelo architetto a San Lorenzo. Quattro problemi aperti*, Catalogo della Mostra (Firenze, 20 giugno-12 novembre 2007), Mandragora, Firenze, pp. 15-86.
- Tottone F. 2020, *Il linguaggio dell'ordine architettonico nelle prime opere di Michelangelo Buonarroti*, tesi di dottorato di ricerca in Storia, disegno e restauro dell'architettura, sezione A-Storia dell'architettura, XXXII ciclo, Dipartimento di Storia, disegno e restauro dell'architettura, Sapienza Università di Roma.
- Tottone F. (a cura di) in corso di pubblicazione, *Possibili fonti di Michelangelo architetto. I contributi di pittura e scultura nella produzione artistica tra Quattrocento e primo Cinquecento*, Atti del Seminario (Roma, 12 settembre 2019), Artemide, Roma.
- Vasari-Milanesi 1878-1885, Giorgio Vasari, *Le vite de' piu eccellenti pittori scultori ed architettori*, ed. 1568, a cura di G. Milanesi, 9 voll., Sansoni, Firenze.
- Williams K. 1997, *Michelangelo's Medici Chapel: The Cube, the Square and the Root-2 Rectangle*, «Leonardo», 30, 2, pp. 105-112.
- Wittkower R. 1934, *Michelangelo's Biblioteca Laurenziana*, «The art bulletin», 16, pp. 123-218.
- Zampa P. 1993, *L'ordine composito: alcune considerazioni*, «Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico», III, nn. 5-6, pp. 37-50.
- Zampa P. 2003, *Antonio da Sangallo il Vecchio: l'impiegodel fregio dorico nei disegni e nell'opera*, «Annali di architettura», 15, pp. 59-73.
- Zampa P. 2019, «una bella discrezione da esser considerata». *L'angolo della basilica Emilia*, Campisano, Roma.
- Zampa P., in corso di pubblicazione, «Vole stare così bastardato», in *Materia, struttura e filologia. Nuovi contributi sull'architettura del Rinascimento*, Studi in onore di Pier Nicola Pagliara, Atti del Convegno (Roma, 23 aprile 2018).



FUNZIONI, TRADIZIONE FIORENTINA E SINTASSI ARCHITETTONICA DELLA SAGRESTIA NUOVA E DELLA BIBLIOTECA LAURENZIANA

Francesca Tottone

Dipartimento di Storia, disegno e restauro dell'architettura,
Sapienza Università di Roma

This paper proposes an interpretation of the New Sacristy and the Laurentian Library, focusing in particular on Michelangelo's use of architectural order. The system of the order, a coherent representation of the structural frame of the two buildings, is investigated in its most strictly architectural features - syntax, proportions, role - thanks also to the dimensional data acquired during the surveys conducted inside the monuments (2019). The original typological aspects implemented by Buonarroti are also analysed, demonstrating how they are the result of an accurate study of the required functions. Finally, some sources of inspiration belonging both to Antiquity and to the Florentine Renaissance culture, certainly known to the architect, are suggested. The considerations presented here concern a wider study conducted for my PhD dissertation (supervisors: Flavia Cantatore, Federico Bellini).

pagina a fronte

Fig. 1

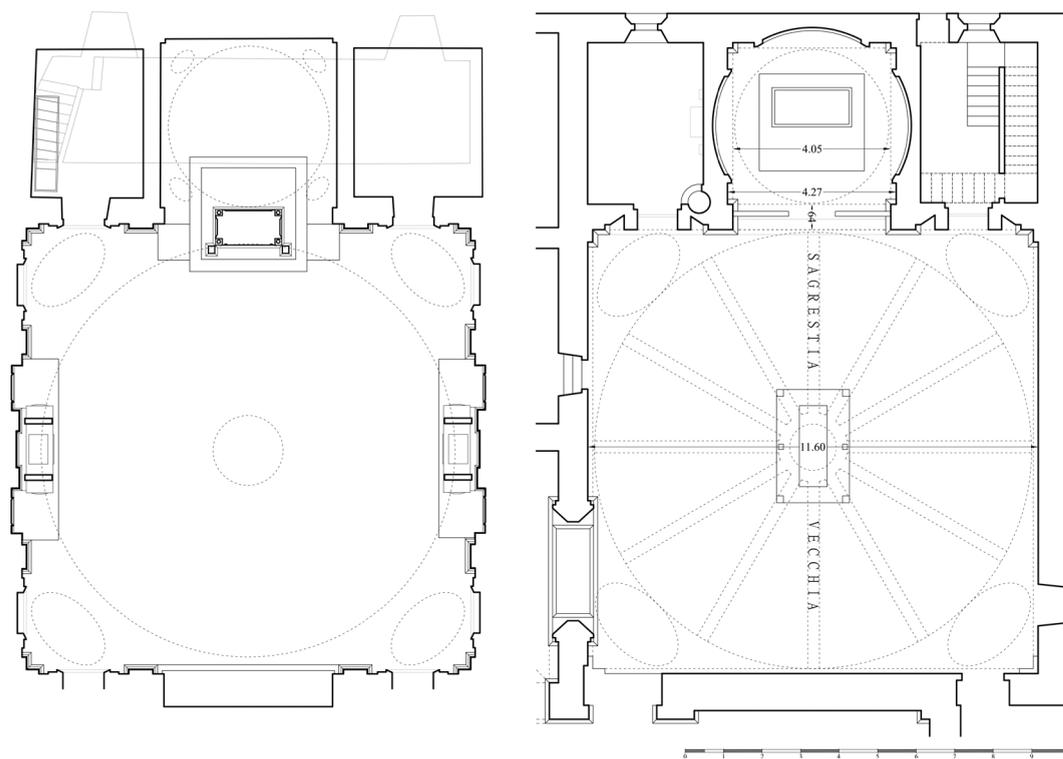
Sagrestia Nuova, particolare
della soluzione d'angolo
(foto: F. Tottone, campagna di
rilievo 2019).

Nel giugno del 1519 l'idea di una più urgente commissione si concretizza nella mente di papa Leone X e di suo cugino, il cardinale Giulio de' Medici, convincendoli a sospendere l'ambizioso progetto per la facciata della basilica di San Lorenzo¹. La necessità della nuova opera, che doveva avere “nome [...] di cappella” (Parronchi, 1964, p. 325), è riconducibile alla prematura scomparsa, nel 1516 e nel 1519, di due giovani eredi della famiglia, i primi ad aver ottenuto il titolo di duchi: Giuliano, duca di Nemours, figlio di Lorenzo il Magnifico e fratello minore di Leone X, e Lorenzo, duca di Urbino, nipote del papa. Si tratta dell'incarico per la Sagrestia Nuova (fig. 1), da realizzarsi all'interno del complesso religioso di San Lorenzo, all'estremità opposta del transetto rispetto a quella edificata un secolo prima da Filippo Brunelleschi, da quel momento rinominata Sagrestia Vecchia. I lavori per il mausoleo funebre hanno inizio il 4 novembre 1519; al suo interno saranno accolte anche le spoglie del Magnifico e di suo fratello Giuliano, per un totale di quattro tombe (Ackerman, 1968; Nova, Zanchettin, 2019). Sin dalla celebre *Ricordanza* di Giovanni Battista Figiovanni, priore di San Lorenzo (Corti, 1964; Parronchi, 1964; Arrighi, 1997), il progetto affidato a Michelangelo è indicato con il termine “sacrestia”. Un chiaro riferimento al suo diretto precedente, di cui il nuovo edificio replica, specchiandola, la pianta, mantenendo inalterati numero e disposizione di tutti i suoi ambienti, con geometrie e dimensioni molto vicine all'opera di Brunelleschi (fig. 2). Anche la collocazione delle quattro tombe medicee, inizialmente immaginate dall'architetto come facce di un unico monumento isolato al centro dell'ambiente principale, doveva ricalcare la posizione occupata dal sepolcro di Giovanni Di Bicci de' Medici

¹ In questo saggio sono presentati alcuni risultati discussi all'interno della mia tesi di dottorato (Tottone, 2020). Ringrazio i miei supervisori, i professori Flavia Cantatore e Federico Bellini, insieme alla professoressa Paola Zampa, per i suggerimenti forniti nel corso della stesura del presente contributo. Sono grata alla dottoressa Monica Bietti e alla professoressa Emanuela Ferretti per l'invito a partecipare alla giornata di studi di cui i presenti atti.



Fig. 2
Pianta della Sagrestia Nuova (restituzione di F. Tottone) e della Sagrestia Vecchia (elaborazione grafica da Stegmann, Geymüller, 1893) a confronto.



e di sua moglie Piccarda Bueri, al di sotto del tavolo posto al centro della Sagrestia Vecchia². Persino l'ordine architettonico di paraste corinzie scanalate sostenenti una trabeazione completa presenta evidenti affinità con il modello quattrocentesco, così come la scelta di riservare l'impiego della pietra serena al telaio strutturale che sostiene, virtualmente, la cupola e che viene addossato alle pareti bianche idealmente scariche, nel pieno rispetto dei principî su cui si fonda la bicromia brunelleschiana.

Le analogie con la Sagrestia Vecchia però non proseguono oltre (Bellini, in stampa). L'esito finale del progetto michelangiolesco è infatti il risultato di scelte operate per rispondere alle peculiari esigenze della Sagrestia Nuova, ovvero l'illuminazione dei gruppi scultorei e lo svolgimento delle funzioni liturgiche all'interno della cappella. La decisione di sistemare le tombe medicee a parete, presa quando il primo registro di paraste trabeate era già in opera³, preclude l'uso dell'ambiente come sagrestia, non essendo più possibile collocare gli armadi all'interno dei quali riporre paramenti e oggetti liturgici. Al di sopra del primo ordine di paraste è innestato l'attico, rendendo possibile l'inserimento di nuove fonti di luce e, oltre i lunettoni, la volta a creste e vele è sostituita da una cupola emisferica su tamburo cilindrico. L'altare è avanzato "in isola" nell'ambiente centrale per consentire al coro di prendere posto all'interno della scarsella durante la recita della *laus perennis*, imposta e finanziata da Clemente VII, e al sacerdote di officiare rivolgendo lo sguardo ai fedeli e alla *Virgo lactans*, sulla parete opposta, alla quale è rivolta anche l'attenzione dei duchi (Ettlinger, 1978).

² L'idea è sottoposta al cardinale Giulio de' Medici nel novembre del 1520. A testimoniarlo è una minuta autografa che non è possibile datare con esattezza ed il cui contenuto, nonostante l'incompletezza del testo, è ricostruibile grazie alle successive lettere di risposta all'architetto: *Il Carteggio di Michelangelo* (d'ora in avanti *Carteggio*), 1965-1983, II, 1967, p. 259. Sui progetti per il monumento funebre centrale si vedano Ackerman, 1968, pp. 173-175; Joannides, 1972; Wallace, 1987; Morogh, 1992.

³ "Le cose della sacrestia vanno bene, benché Ciecone si vanta che le cornicie si metteranno su, e falle finire. [...] et li architravi sono quasi tutti messi". Lettera di Giovan Francesco Fattucci a Michelangelo datata 21 aprile 1521: *Carteggio*, 1965-1983, II, 1962, p. 292.

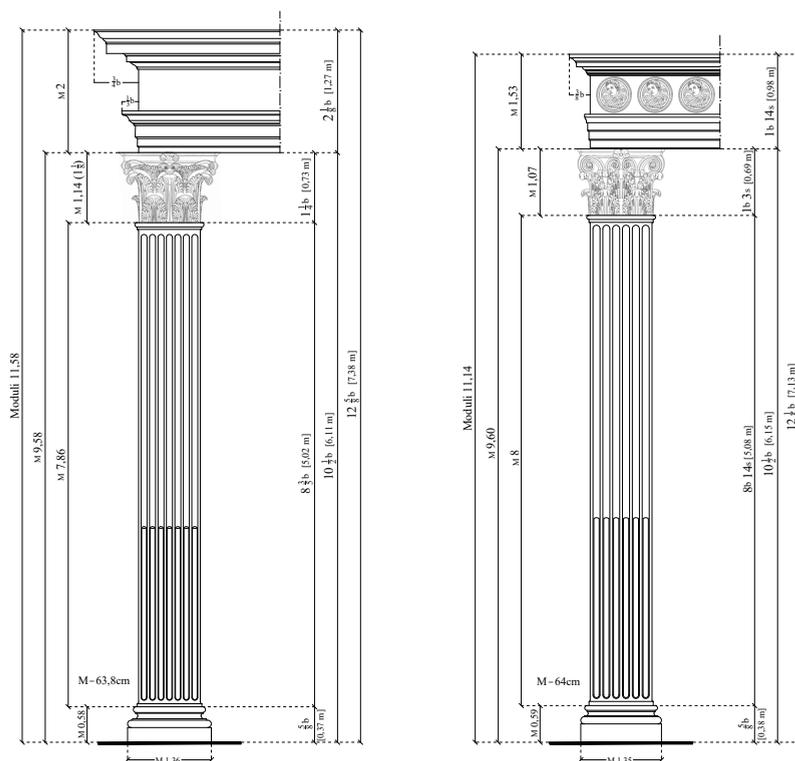


Fig. 3
 Analisi metrica e proporzionale dell'ordine corinzio della Sagrestia Nuova (restituzione di F. Tottone, capitello da Stegmann, Geymüller, 1893) e della Sagrestia Vecchia (elaborazione grafica da Stegmann, Geymüller, 1893). A sinistra le dimensioni in moduli, a destra le misure espresse in braccia fiorentine e in metri. Le misure sono approssimate ad 1/20b.

Profonde differenze con il modello brunelleschiano si riscontrano poi nella sintassi architettonica concepita da Michelangelo per il mausoleo funebre. Nell'esempio quattrocentesco, l'ordine corinzio è confinato agli angoli dell'unico livello presente al di sotto dei lunettoni e dei pennacchi, sui quali è impostata la volta a creste e vele. Le paraste in pietra serena, piegate a libro, sostengono una trabeazione che rilega i due ambienti contigui dello spazio principale voltato e della scarsella, dove le paraste riappaiono, ridotte ad un esile spigolo, a segnare gli angoli interni. La partitura dell'ordine architettonico non è la stessa su tutti i prospetti: nella parete opposta all'ingresso infatti, l'ordine raddoppia, individuando morfologicamente gli spigoli della campata centrale con pilastri quadrangolari, le cui facce sono trattate in forma di paraste scanalate. L'arco della scarsella è poi impostato da Brunelleschi al di sopra della trabeazione, direttamente sulla verticale dei pilastri, organizzando la parete secondo le regole che identificano il costruito della serliana. Nella Sagrestia Nuova la presenza di un livello intermedio tra il primo registro e la cupola conferisce maggiore complessità all'impaginato, che viene sintatticamente risolto con la sovrapposizione di due ordini binati corinzi, materializzando le linee di forza a sostegno dell'edificio. La soluzione rielabora temi già sperimentati nell'ultimo progetto per la facciata della basilica di San Lorenzo, qui declinati nell'uso esclusivo di paraste, che sostituiscono sia le colonne, sia i pilastri dell'attico, e nell'introduzione della trabeazione contratta: un sintagma raffinato, che include tra i suoi precedenti anche modelli fiorentini ben noti a Michelangelo, quali le lesene della Sala Grande del Palazzo di Parte Guelfa, l'ordine interno della Badia di Fiesole o il secondo registro della chiesa di San Salvatore al Monte. A questo primo schema si aggiunge il motivo della serliana, ora replicato su tutti i prospetti secondo una logica derivata dalla Cappella Pazzi in Santa Croce, ma con una differenza sostanziale, in quanto l'arco è impostato sugli stipiti in pietra serena appartenenti al nucleo murario, che sostiene anche il secondo ordine, e non sul registro inferiore di paraste. Anche

stipiti e archi sono ottenuti dalla lavorazione di blocchi in pietra serena e la ragione di questa scelta è la stessa di quella enunciata nel caso dell'ordine architettonico, ossia riconoscere a questi elementi una funzione statica nell'articolazione del prospetto.

Il genere adottato per l'ordine architettonico, l'uso di paraste e il materiale impiegato, sono dunque tra i pochi rimandi all'impaginato brunelleschiano, rispetto al quale Michelangelo varia sia la sintassi architettonica, sia i rapporti proporzionali, più vicini ai canoni cinquecenteschi piuttosto che agli esempi quattrocenteschi e medievali, sia il repertorio lessicale degli elementi che caratterizzano il corinzio. A fronte di un'altezza dell'intero ordine molto simile a quella del suo precedente, poco più di 11,5 moduli, contro gli 11,1 moduli della Sagrestia Vecchia (Stegmann, Geymüller, 1893), la trabeazione michelangiotesca presenta un maggiore sviluppo della cornice; tale incremento determina un'altezza della trabeazione pari esattamente a due moduli ed un proporzionamento dei suoi tre membri principali - architrave, fregio e cornice - pressoché identico⁴ (fig. 3). Le paraste al primo registro si estendono per un'altezza di 6,11 m, comprensiva di base, fusto e capitello, pari a 9,6 moduli circa e a 10½ braccia fiorentine. Il rapporto tra l'altezza della trabeazione e quella dell'intero ordine è circa 1:6. Nel disegno degli elementi figurativi, Michelangelo dà prova non solo della sua conoscenza dell'antico, diretta oltre che mediata, verosimilmente, dallo studio di rilievi o di raccolte grafiche dei suoi contemporanei, ma anche della sua fedeltà a tale repertorio, la quale emerge, in alcuni dettagli, in maniera più evidente che non nello stesso Brunelleschi⁵. In entrambi i registri della Sagrestia Nuova, come già negli ordini del progetto per la facciata della basilica⁶, si ritrovano, infatti, significative analogie con i modelli classici: dall'introduzione del terzo registro di foglie nel calato alla presenza di un numero dispari di scanalature nei fusti che determina un vuoto in asse, esattamente come nel modello classico più conosciuto e imitato nel Rinascimento, il Pantheon. A queste citazioni Michelangelo aggiunge un preziosismo nel disegno di alcuni capitelli, in cui le foglie dell'ultima fascia, modellate con un insolito sviluppo orizzontale si uniscono, al di sotto delle elici, in un unico piccolo lembo aggettante e rivolto verso il basso⁷ (fig. 4). Ad eccezione dei capitelli, le restanti parti dell'ordine in pietra serena, anche quelle che solitamente prevedono decorazioni a intaglio nelle modanature, commenti figurativi o la presenza di elementi ritmicamente iterati come i modiglioni,

⁴ I dati dimensionali qui riferiti derivano dalle restituzioni grafiche da me eseguite sulla base dei rilievi strumentali condotti all'interno della Sagrestia Nuova di San Lorenzo e della Biblioteca Medicea Laurenziana per la tesi di Dottorato. Per la progettazione e l'esecuzione dei rilievi ringrazio il direttore del Dipartimento, Carlo Bianchini, e inoltre Leonardo Baglioni, Carlo Inglese e Marta Salvatore. Sopralluoghi e operazioni di rilievo non sarebbero stati possibili senza la disponibilità delle direttrici, Anna Rita Fantoni e Paola D'Agostino e, per la Sagrestia Nuova, della responsabile del Museo delle Cappelle Medicee, Monica Bietti. Prezioso è stato inoltre l'aiuto di Maria Cristina Valenti, di Federico Matteuzzi e di Monsignor Marco Domenico Viola.

⁵ Sui contributi dell'architettura medievale nella definizione del linguaggio architettonico brunelleschiano si vedano Bruschi et al., 1980, pp. 389-439; Pane, 1980; Morolli, 1993.

⁶ Il riferimento è al modello ligneo oggi conservato in Casa Buonarroti a Firenze, sulla cui datazione non tutti gli studiosi concordano: si vedano le considerazioni di Ackerman, 1968 e Satzinger, 2011.

⁷ Ringrazio Federico Bellini per avermi fatto notare questo dettaglio.



Fig. 4
Sagrestia Nuova, dettaglio di due capitelli dell'ordine maggiore (campagna di rilievo 2019).

sono invece lisce e senza interruzioni, semplificate: una tendenza in comune con l'architettura brunelleschiana e con molte architetture dipinte.

Quattro anni dopo l'avvio dei lavori murari per la Sagrestia Nuova ha inizio la progettazione della Biblioteca Laurenziana (Catitti, 2017). Nei primi mesi del 1524 l'architetto è impegnato nella ricerca del sito più adatto all'interno della canonica di San Lorenzo, finché in una lettera dello stesso anno, data il 3 aprile⁸, Fattucci conferma la decisione di Clemente VII di costruire la libreria lungo il braccio occidentale, ossia "sopra le camere di verso la sacrestia vecchia", come inizialmente approvato ai primi di marzo⁹. Risolto il problema del consolidamento dei due livelli esistenti con l'inserimento di pilastri di rinforzo alla vecchia muratura, la costruzione ha inizio dalla sala di lettura: il secondo dei tre ambienti, contigui ma sintatticamente indipendenti, originariamente previsti dall'architetto¹⁰.

Le bianche superfici intonacate delle pareti sono scandite dalla presenza di un unico registro di paraste doriche trabeate in pietra serena, impostate in quota. La loro considerevole altezza, unitamente al passo cadenzato e regolare degli interassi, accresce l'impressione di monumentalità della sala, progettata per rispondere alle qualità richieste ad un luogo di lettura, di quiete e silenzio, cui l'ordine architettonico conferisce un'atmosfera di sacralità, quasi restituendo l'immagine di un'ideale navata basilicale o la moderna interpretazione di un antico peristilio templare.

Secondo una logica comune alla Sagrestia il sistema dell'ordine architettonico riveste internamente la scatola muraria e di nuovo Michelangelo dimostra una profonda interiorizzazione della lezione vitruviana sul significato strutturale dell'ordine architettonico, disegnando un telaio che è la coerente rappresentazione della struttura portante dell'edificio. Le paraste sono infatti poste a sostegno di una fitta rete di travi trasversali e longitudinali, appartenenti al soffitto ligneo appeso all'effettiva e celata

⁸ *Carteggio*, 1965-1983, III, 1973, pp. 57-58.

⁹ Lettera di Giovan Francesco Fattucci a Michelangelo datata 10 marzo 1524: *Carteggio*, 1965-1983, III, 1973, pp. 41-42. Sulle ipotesi, e relativa cronologia, riguardo il sito e l'orientamento del nuovo edificio si vedano Gotti, 1875, p. 165; Portoghesi 1964; Ackerman, 1968; Salmon, 1990.

¹⁰ Le murature della sala potrebbero essere state iniziate già in gennaio-febbraio; la prima finestra (forse di prova) è consegnata il 18 febbraio 1525, mentre i lavori d'intaglio inizieranno il 6 marzo (Bellini F., volume in preparazione sull'architettura di Michelangelo a Firenze; uscita prevista per la fine del 2021).



Fig. 5
Sala di lettura, Biblioteca
Medicea Laurenziana
(foto: N. Sardo, campagna di
rilievo 2019).



copertura a capriate, la cui presenza è perfettamente funzionale alla finzione tettonica dell'ordine (fig. 5). Quest'ultimo, alto complessivamente 6,7 m, è impostato ad un'altezza di 1,56 m (corrispondenti a 2,67 braccia fiorentine circa), su di una fascia orizzontale continua in pietra serena di 16 cm, per lasciare spazio ai banchi. Una motivazione analoga è all'origine della soluzione adottata da Buonarroti, molti anni più tardi, per le paraste composite addossate alle absidi laterali della cappella Sforza in Santa Maria Maggiore a Roma, le quali, scavate ad arco di circonferenza per accogliere la funzione di piccolo oratorio, avrebbero dovuto ospitare gli stalli destinati al coro. La stessa operazione, con esiti molto diversi, è compiuta anche nel ricetto: qui il primo registro è interamente occupato dall'alto "imbasamento" che si estende fino a comprendere i due portali, speculari, sui prospetti est ed ovest, e che

resta “libero in ogni facc[i]a”¹¹, grazie all’ultima versione, poi realizzata, dello scalone monumentale, per il quale Michelangelo immagina rampe laterali indipendenti dalle pareti. Al di sopra di questo podio è inserito il binato di colonne, ribattuto da paraste su entrambi i lati, e serrato dalle due cornici orizzontali che rilegano il volume interno del vestibolo senza soluzione di continuità.

Si tratta di soluzioni che rimandano a quella utilizzata nella già ricordata Sala Grande del Palazzo di Parte Guelfa ma anche ad alcune scenografiche intelaiature architettoniche dipinte, come quella realizzata da Andrea del Castagno per *Il Ciclo degli uomini e donne illustri* nella villa Carducci di Legnaia presso Firenze o come l’ordine di paraste trabeate innalzate su alti basamenti, affrescato sulle pareti della Sala dei Gigli di Palazzo Vecchio.

Le proporzioni delle paraste doriche della sala sono insolitamente snelle per questo genere: il rapporto tra la larghezza della parasta all’imoscapo (64,5 cm), e l’altezza di quest’ultima, 6,31 m, è infatti superiore a 1:9¹² (fig. 6). Nel progettarle, Michelangelo si spinge ben oltre i limiti indicati da Vitruvio e Alberti nei loro trattati. Sono le opere di Giuliano da Sangallo e di Bramante a fornire, in questo caso, autorevoli termini di paragone: le colonne della loggia di Giulio II a Castel Sant’Angelo, progetto tradizionalmente attribuito a Giuliano, presentano un rapporto di 1:9 $\frac{1}{4}$ ¹³, e ancor più slanciate sono le proporzioni delle paraste del coro bramantesco di San Pietro. Una attenta lettura, attraverso la restituzione al CAD dei dati metrici acquisiti in occasione del rilievo, ha permesso di riscontrare una graduale rastremazione dei fusti, verosimilmente privi di entasi, con una differenza tra la larghezza della parasta all’imoscapo e quella al sommoscapo che oscilla tra i 6 e i 7 cm¹⁴. È presumibile che con la rastremazione Michelangelo abbia voluto accentuare l’effetto illusionistico di assottigliamento dei fusti, collocati a notevole distanza da chi guarda. Tale artificio ha come conseguenza un virtuale innalzamento delle pareti della sala e dunque l’allontanamento del soffitto ad una quota più alta di quella reale; a questo risultato contribuisce l’impiego di una trabeazione contratta, alta 46 cm, corrispondente a circa 1/14 dell’altezza della parasta.

Il ricetta è il primo ambiente all’interno del quale è accolto il visitatore che dal chiostro quattrocentesco di San Lorenzo, attraverso le scale interne del convento, raggiunga la Biblioteca. Eppure la sua costruzione segue, in termini cronologici, la realizzazione della sala di lettura al piano superiore: i lavori iniziano probabilmente nel novembre 1525 e i primi conci di pietra serena (compreso un fusto di colonna) giungono a metà dicembre. Colori e materiali sono ancora una volta un omaggio al sistema concettuale elaborato da Brunelleschi e legato all’interpretazione degli opposti ruoli statici assegnati all’ordine architettonico e al sistema della parete. Se però nella Sagrestia Nuova e nella sala di lettura il

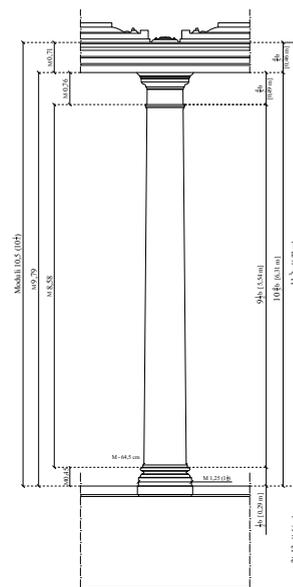


Fig. 6
Analisi metrica e proporzionale dell’ordine della sala di lettura della Biblioteca Medicea Laurenziana. A sinistra le dimensioni in moduli, a destra le misure espresse in braccia fiorentine e in metri (restituzione di F. Tottone). Le misure sono approssimate ad 1/20b.

¹¹ Lettera di Michelangelo a Giorgio Vasari datata 28 settembre 1555: *Carteggio*, 1965-1983, V, 1983, pp. 47-49.

¹² Se nell’altezza delle paraste includiamo quella della fascia orizzontale in pietra serena, la dimensione aumenta a 6,47 m, corrispondenti a 10 moduli e pari esattamente a 11 braccia fiorentine.

¹³ Samperi, Zampa, 2017, p. 440 e nota 40, p. 446.

¹⁴ Le osservazioni emerse dalla restituzione in CAD dei rilievi saranno ulteriormente verificate attraverso un rilievo diretto degli ordini architettonici della sala di lettura e del ricetta.



Fig. 7
Ricetto, particolare della parete
ovest, Biblioteca Medicea
Laurenziana (foto: F. Tottone,
campagna di rilievo 2019).

telaio in pietra serena è applicato *sopra* la parete, denunciando la sua reale funzione di ornamento così come era stata teorizzata e messa in pratica da Leon Battista Alberti, all'interno del vestibolo colonne e paraste sono incassate *dentro* lo spessore del muro¹⁵ (fig. 7). Diversamente dai due ambienti appena descritti, infatti, la funzione portante dell'intelaiatura architettonica doveva tradursi in realtà nel ricetto dove, secondo il progetto originario, le travi del tetto ligneo sarebbero state impostate, con tutta probabilità, proprio sulla verticale delle colonne monolitiche, libere dalle pareti e significativamente raddoppiate (Ackerman, 1968, pp. 46-47).

L'ordine di colonne si estende per un'altezza di 5,7 m e presenta un rapporto fra il diametro della colonna all'imoscapo e l'altezza di quest'ultima di 1:10¹⁶. La trabeazione, contratta, è alta soli 32 cm, corrispondenti a circa 1/17 dell'altezza della colonna. Il genere scelto da Michelangelo per il primo registro del ricetto non è di immediata identificazione, poiché ibrida caratteri tra loro divergenti: l'abaco con-

cavo del capitello e la scelta di una base con doppia scozia e doppio toro rimandano al corinzio, ma il cålato liscio, privo di foglie d'acanto, richiama piuttosto qualità appartenenti al dorico o al tuscanico¹⁷. Anche la trabeazione non è estranea ad echi dorici testimoniati, a conclusione della cornice, dalla presenza di una sima profilata a cavetto: colta citazione del frammento di trabeazione dorica appartenente ad una antica tomba sulla via Nomentana (Portoghesi, 1967, p. 7). Di nuovo, tutti gli elementi che solitamente prevedono decorazioni scolpite o intagliate sono lisci e semplificati, oppure vengono omessi, come i fregi. Gli unici dettagli figurativi sono le protomi zoomorfe (forse di pipistrello) che, poste al centro della concavità dei lati dell'abaco, sostituiscono il fiore d'acanto. Si tratta anche in questo caso di licenze lessicali, che dunque non compromettono la credibilità del telaio statico, né la corretta interpretazione sintattica e grammaticale dell'ordine architettonico.

L'interesse e l'attenzione dimostrati in queste architetture nel manifestare il ruolo strutturale degli ordini non rappresenta un'eccezione nell'opera del maestro. Di principio, infatti, l'ordine michelangiolesco ha sempre una funzione portante, che talvolta è solo concettuale: una interpretazione che trova conferma sia nei progetti rimasti su carta o allo stato di modelli lignei, come nel caso della facciata per la basilica di San Lorenzo, sia nelle opere effettivamente costruite, tanto a Firenze quanto a Roma.

¹⁵ Sulla soluzione d'angolo del ricetto e suoi precedenti si veda Zampa, 2019.

¹⁶ Un rapporto simile presenta anche l'ordine superiore, alto 4,9 m (8 ½ braccia fiorentine circa), ugualmente ribattuto ai fianchi da una coppia di paraste. È tuttavia assai dubbio che il secondo ordine sia davvero michelangiolesco (Bellini F., volume in preparazione sull'architettura di Michelangelo a Firenze; uscita prevista per la fine del 2021).

¹⁷ Sulle diverse interpretazioni dell'ordine del ricetto si vedano Portoghesi, 1967; Elam, 2005; Davis, 2011.

Bibliografia

- Ackerman J. S. 1968, *L'architettura di Michelangelo*, Einaudi, Torino (ed. orig. 1961).
- Arrighi V. 1997, *Figiovanni, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, Roma, XLVII, ed. on-line <[Michelangelo's Florentine architectural vocabulary and its reception, «Renaissance studies», \(1\), pp. 46-82.](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-figiovanni_(Dizionario-Biografico)/>.</p>
<p>Bellini F. 2021 (in stampa), <i>Architettura, l'arte senza figura</i>, in Id. (a cura di), <i>Michelangelo, l'architettura e le altre arti</i>, Convegno Internazionale (Roma, Palazzo Carpegna, 20-21 novembre 2014), Atti dell'Accademia Nazionale di San Luca, Roma.</p>
<p>Bruschi A. et al. 1980, <i>Fonti del linguaggio brunelleschiano. Appunti sulla componente romana</i>, in G. De Angelis d'Ossat G. et al. (a cura di), <i>Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo</i>, II, Atti del Convegno Internazionale di Studi per la celebrazione del sesto centenario della nascita di Filippo Brunelleschi (Firenze, 16-22 ottobre 1977), Centro Di, Firenze, pp. 389-440.</p>
<p>Carteggio, Barocchi P., Ristori R. (a cura di) 1965-1983, <i>Il Carteggio di Michelangelo</i>. Edizione postuma di Giovanni Poggi, 5 voll., Sansoni-S.P.E.S., Firenze.</p>
<p>Catitti S. 2017, <i>The Laurentian Library: Patronage and Building History</i>, in R. W. Gaston, L. A. Waldman (a cura di), <i>San Lorenzo. A Florentine church</i>, Atti del Convegno (Firenze, Villa I Tatti, 27-30 maggio 2009), Villa i Tatti, Firenze, pp.382-426.</p>
<p>Corti G. 1964, <i>Una ricordanza di Giovan Battista Figiovanni</i>, «Paragone/Arte», anno 15, (175), pp. 24-31.</p>
<p>Davis C. 2011, <i>Cosimo Bartoli and Michelangelo: family, friends, academicians, art history, architecture</i>, in F. P. Fiore, D. Lamberini (a cura di) 2011, <i>Cosimo Bartoli (1503-1572)</i>, Centro Studi L. B. Alberti, Firenze, pp. 341-378.</p>
<p>De Angelis d'Ossat G. et al. (a cura di) 1980, <i>Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo</i>, Atti del Convegno Internazionale di Studi per la celebrazione del sesto centenario della nascita di Filippo Brunelleschi (Firenze, 16-22 ottobre 1977), 2 voll., Centro Di, Firenze.</p>
<p>Elam C. 2005,)
- Ettlinger L.D. 1978, *The liturgical function of Michelangelo's Medici Chapel*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», anno 22, 3, pp. 287-304.
- Gotti A. 1875, *Vita di Michelangelo Buonarroti narrata con l'aiuto di nuovi documenti da Aurelio Gotti*, 2 voll., Tipografia della Gazzetta d'Italia, Firenze.
- Joannides P. 1972, *Michelangelo's Medici Chapel. Some New Suggestions*, «The Burlington Magazine», 114, pp. 541-551.
- Morolli G. 1993, *L'ordine brunelleschiano, morfologia e proporzioni*, in Morolli G., Ruschi P. (a cura di), *San Lorenzo 393-1993. L'architettura; le vicende della fabbrica*. Catalogo della Mostra (Firenze, San Lorenzo, 25 settembre-12 dicembre 1992), Alinea, Firenze, pp. 81-94.
- Morrough A. 1992, *The Medici Chapel. The Designs for the Central Tomb*, «Studies in the history of art», n. 33, pp. 143-161.
- Nova A., Zanchettin V. (a cura di) 2019, *Michelangelo. Arte-materia-lavoro*, Marsilio, Venezia.
- Pane R. 1980, *La sintassi del Brunelleschi fra il linguaggio dell'antico e l'eredità medioevale toscana*, in De Angelis d'Ossat G. et al., *Filippo Brunelleschi. La sua opera e il suo tempo*, II, Atti del Convegno Internazionale di Studi per la celebrazione del sesto centenario della nascita di Filippo Brunelleschi (Firenze, 16-22 ottobre 1977), Centro Di, Firenze, pp. 357-379.

- Parronchi A. 1964, *Michelangelo al tempo dei lavori di San Lorenzo in una "Ricordanza" del Figiovanni*, «Paragone/Arte», anno 15, n. 175, pp. 9-24.
- Portoghesi P. 1964, *La Biblioteca Laurenziana*, in P. Portoghesi, B. Zevi (a cura di) 1964, *Michelangiolo architetto*, Einaudi, Torino.
- Portoghesi P. 1967, *La Biblioteca Laurenziana e la critica michelangiotesca alla tradizione classica*, in AA.VV. (a cura di), *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, II, Akten des XXI Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte (Bonn, 1964) Mann, Berlino, 3 voll., (*Michelangelo*), pp.3-11.
- Salmon F. 1990, *The site of Michelangelo's Laurentian Library*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 4, pp. 407-429.
- Samperi R., Zampa P. 2017, *La loggia di Giulio II a Castel Sant'Angelo: storia, modelli, discendenza*, in A. Belluzzi, C. Elam, F. P. Fiore (a cura di) 2017, *Giuliano da Sangallo*, Officina Libreria, Milano, pp. 434-446.
- Satzinger G. 2011, *Michelangelo und die Fassade von San Lorenzo in Florenz: zur Geschichte der Skulpturenfassade der Renaissance*, Hirmer, München.
- Stegmann C. von, Geymüller H. von 1893, *Filippo di Ser Brunellesco*, tomo 1, (*Die Architektur der Renaissance in Toscana*), Bruckmann, Monaco.
- Tottone F. 2020, *Il linguaggio dell'ordine architettonico nelle prime opere di Michelangelo Buonarroti*, tesi di dottorato di ricerca in Storia, disegno e restauro dell'architettura, sezione A-Storia dell'architettura, XXXII ciclo, Dipartimento di Storia, disegno e restauro dell'architettura, Sapienza Università di Roma.
- Zampa P. 2019, *Una bella discrezione da esser considerata: l'angolo della basilica Emilia*, (Angeli e demoni; 2), Campisano editore, Roma.
- Wallace W. E. 1987, *Two Presentation Drawings for Michelangelo's Medici Chapel*, «Master Drawings», 3, pp. 242-260.

Titoli Pubblicati

1. Alessandro Brodini, *Lo Iuav ai Tolentini: Carlo Scarpa e gli altri. Storia e documenti*, 2020
2. Letizia Dipasquale, *Understanding Chefchaouen. Traditional knowledge for a sustainable habitat*, 2020
3. Vito Getuli, *Ontologies for Knowledge modeling in construction planning. Theory and Application*, 2020
4. Lamia Hadda (édité par), *Médina. Espace de la Méditerranée*, 2021
5. Letizia Dipasquale, Saverio Mecca, Mariana Correia (eds.), *From Vernacular to World Heritage*, 2020
6. Sarah Robinson, Juhani Pallasmaa (a cura di), traduzione di Matteo Zambelli, *La mente in architettura*, 2021
7. Magda Minguzzi, *The Spirit of Water. Practices of cultural reappropriation. Indigenous heritage sites along the coast of the Eastern Cape-South Africa*, 2021
8. Rita Panattoni, *I mercati coperti di Giuseppe Mengoni. Architettura, ingegneria e urbanistica per Firenze Capitale*, 2021
9. Stefano Follesa, *Il progetto memore. La rielaborazione dell'identità dall'oggetto allo spazio*, 2021



Finito di stampare da
Officine Grafiche Francesco Giannini & Figli s.p.a. | Napoli
per conto di FUP
Università degli Studi di Firenze

Il volume raccoglie contributi interdisciplinari che restituiscono la composita articolazione della committenza di Cosimo I de' Medici nel complesso laurenziano, fornendo nuove chiavi interpretative e originali riletture di episodi centrali nel dibattito storiografico che ruota intorno ad alcuni dei maggiori protagonisti del Rinascimento maturo: da Michelangelo a Pontormo; da Vasari a Vincenzo Borghini. La Basilica di San Lorenzo a Firenze ha rappresentato per Cosimo I una ragione di continuità con il ramo principale della famiglia Medici, il luogo dove perpetuare la politica dinastica iniziata dai suoi predecessori. Si offre dunque un panorama aggiornato di temi di grande rilievo, che attraversano la seconda metà del XVI secolo prefigurando al contempo iniziative che saranno ulteriormente sviluppate dai granduchi medicei nei due secoli successivi.

Monica Bietti, Storica dell'Arte, già direttore del Museo delle Cappelle, del Museo di Casa Martelli e funzionario del complesso mediceo-laurenziano. Ha scritto saggi, ha diretto importanti restauri, ha partecipato a convegni e mostre internazionali. Dal 2013 al 2020 ha diretto il restauro della Sagrestia Nuova di Michelangelo.

Emanuela Ferretti è professore associato di Storia dell'Architettura. Le relazioni fra committenti e architetti nel Rinascimento sono al centro delle sue ricerche, che si aprono anche al rapporto fra l'architettura contemporanea e la cultura artistica e architettonica dei secoli precedenti.