

«IL BELLISSIMO BIANCO» DELLA SACRESTIA NUOVA: MICHELANGELO, VASARI, BORGHINI E LA TRADIZIONE FIORENTINA COME NUOVA IDENTITÀ MEDICEA

The story of the San Lorenzo complex is closely linked to the Medici family, as a rich historiography has well documented. Much research has been devoted to the patronage of Giovanni di Bicci and Cosimo il Vecchio. Intensive research has also been carried out on Michelangelo's Sacrestia Nuova and the role played in it by Popes Leo X and Clement VII. Only recently was the connection between the two branches of the family and the church of San Lorenzo explored: the Medici descendants of Cosimo the Elder and those of Pier Francesco il Popolano, which would then generate the dynasty of the Grand Dukes of Tuscany. The paper analyses the role of Cosimo I in the commission of the Sacrestia Nuova, that was to remain unfinished due to Michelangelo's departure from Florence in 1534. The Sacrestia became a sort of laboratory where the various trends of the Ducal policy of the arts could meet: the connection with the main line of the family; the reflection on Quattrocento artistic tradition; the dialogue with Michelangelo's heritage. A new picture emerges, in which Giorgio Vasari and Vincenzo Borghini's intervention appears as fundamental in the definition of the facies of the chapel, later to be put in question by the restoration works commissioned by the Palatine Electress in the third decade of the 18th century, to such an extent that it can be said that two centuries of 'Medici expressiveness' are reflected in the Sacrestia Nuova.

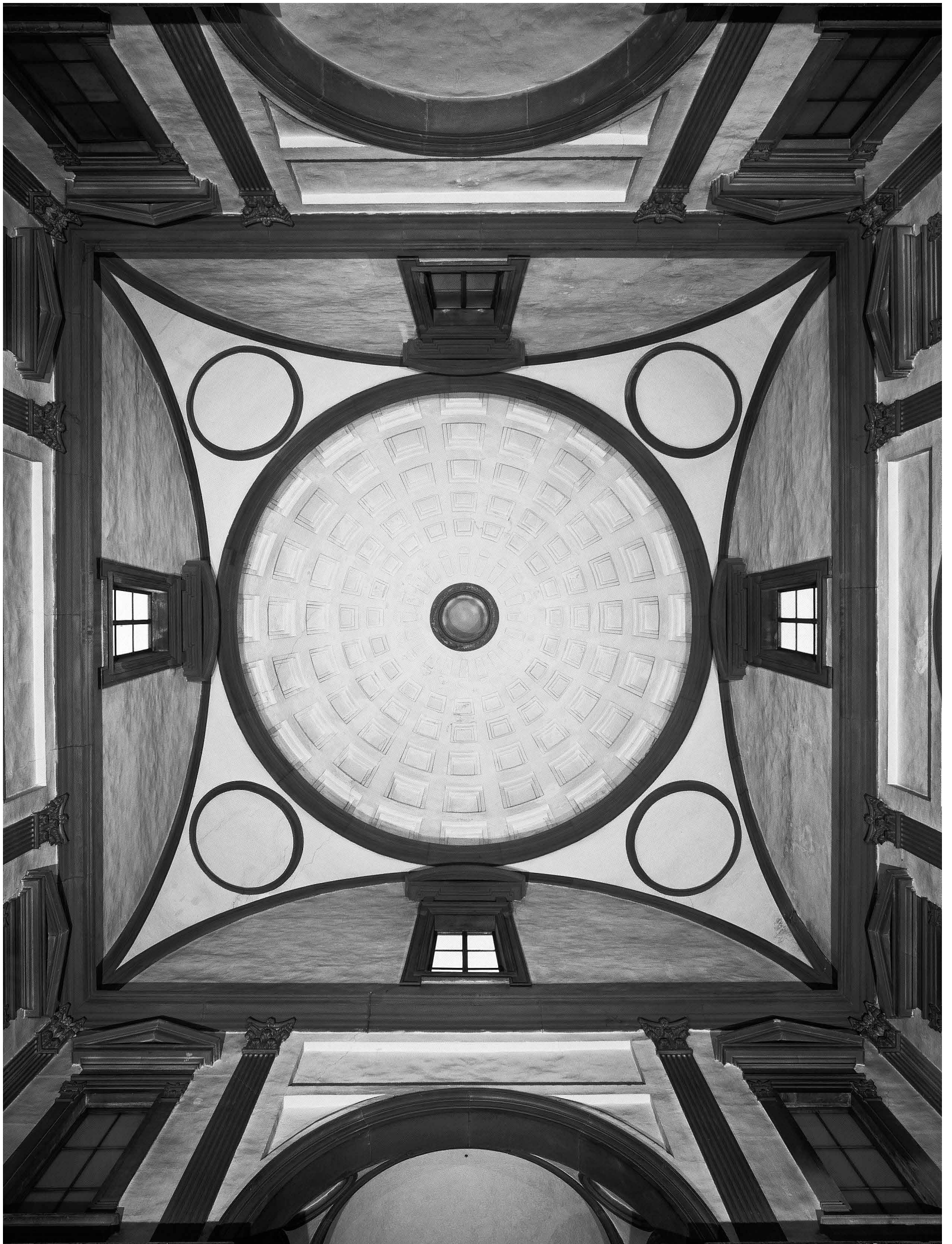
Nella vasta bibliografia michelangelolesca la Sacrestia Nuova di San Lorenzo (fig. 1) occupa un posto centrale¹, in quanto si colloca agli esordi dell'attività architettonica di Michelangelo, oltre a segnare in modo decisivo la presenza della committenza di Leone X e Clemente VII nella chiesa che aveva visto Giovanni di Bicci, Cosimo il Vecchio e Piero de' Medici lasciare tracce significative del mecenatismo familiare nei decenni centrali del Quattrocento². È rimasto invece ai margini del dibattito storiografico il ruolo che Cosimo I e suoi figli hanno avuto nel grande cantiere, vicenda che si intreccia strettamente con le questioni del patronato sul complesso laurenziano: si tratta di un tema complicato che merita maggior attenzione di quella fino ad ora ottenuta in quanto gli interventi della nuova dinastia sono determinati anche da ragioni di continuità con il ramo principale della famiglia e, inoltre, sono condizionati dalla natura dei diritti che i discendenti di Giovanni di Bicci avevano sulla chiesa³.

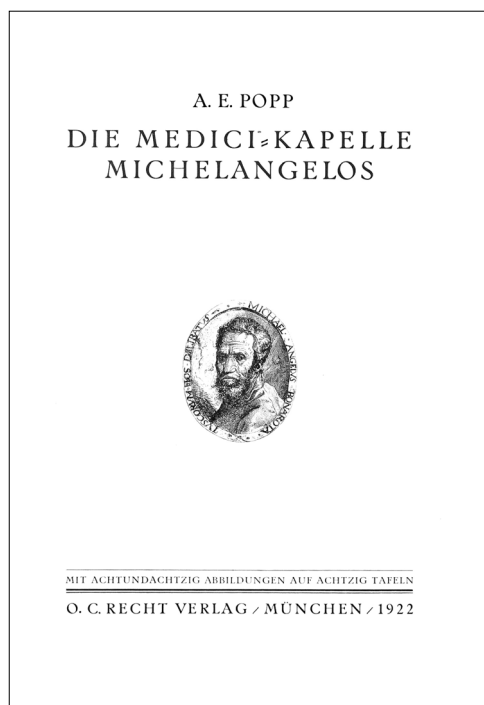
In quest'ottica, appare importante enucleare tre temi portanti che necessitano di essere approfonditi: come è noto, già all'indomani della partenza di Michelangelo per Roma il cantiere interrotto della Sacrestia diviene meta di artisti e di personaggi illustri e questa vocazione è esaltata da Vasari e dalla corte medicea che ne enfatizza il ruolo di una nuova "scuola del Mondo", nel segno di una consentaneità dinastica e di una esplicita

esaltazione del lascito del Buonarroti a Firenze. Il ruolo del pittore aretino e di Cosimo I nella sistemazione finale della Sacrestia è stato determinante (come del resto i lavori dell'Elettrice Palatina nel XVIII secolo), molto di più di quanto una larga parte della storiografia, attenta a valorizzare alcuni aspetti dell'estetica michelangelolesca e a ricostruire il processo creativo alla base del progetto attraverso l'analisi degli elaborati grafici dell'artista, abbia fino ad ora evidenziato. Il lavoro concettuale e fattuale, che si è prodotto nel cantiere laurenziano dopo il 1534, costituisce uno snodo cruciale nella messa a punto di un linguaggio architettonico che, declinato nelle fabbriche del principe, marca alcuni caratteri specifici destinati a celebrare la tradizione brunelleschiana innestata sull'espressività michelangelolesca, a ricondurre la ribellione politica anti-medicea e le 'licenze' architettoniche del Buonarroti nell'alveo della cultura irreggimentata e assoggettata al progetto politico di Cosimo I de' Medici⁴. Tutto ciò si riverbera sulla qualificazione formale e materica dei prospetti delle nuove fabbriche cosimiane, dove vaste superfici intonacate sono arricchite da mostre di porte, finestre, piedritti, cornici e trabeazioni in pietra serena desunte dalla maniera edificatoria di Michelangelo, ma modellate e assemblate secondo precisi principi di semplificazione e graficizzazione degli elementi architettonici.

La fortuna del cantiere della Sacrestia Nuova nella storiografia del primo Novecento: verso la creazione del paradigma michelangelolesco

Nel 1922 veniva stampato presso l'editore Recht di Monaco il volume, riccamente illustrato, di Anny Popp, concluso – come recita la premessa – nel dicembre del 1921 e dedicato al maestro della studiosa, Max Dvořák, scomparso nel febbraio dello stesso anno (fig. 2). Il volume della Popp andava di fatto ad inserirsi in quella lunga scia di pubblicazioni – fondamentali per lo più – edite in quegli anni (o in anni immediatamente precedenti) e apparse sulla scorta del rinnovato interesse per la figura di Michelangelo, che ebbe uno dei picchi nelle celebrazioni per il centenario della nascita nel 1875, anno in cui apparvero i due volumi della *Vita di Michelangelo* narrata con l'aiuto di nuovi documenti di Aurelio Gotti, così come *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici, mandate in stampa da Gaetano Milanese. Nel 1905 fu poi la volta del monumentale volume (frutto di cinque anni di lavoro) di Ernst Steinmann, *Die Sixtinische Kapelle*, preceduto nel 1904 dalla comparsa dell'altrettanto monumentale testo di Heinrich von Geymüller, *Michelangelo Buonarroti als Architekt*, facente parte della serie *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, stampato da Bruckmann a Monaco di Baviera. Proprio il confronto con l'opera di Geymüller ci permette di comprendere quanto importante e decisivo





pagina 59

Fig. 1 Michelangelo, Sacrestia Nuova di San Lorenzo, Firenze. Vista dell'intradosso della cupola.

Fig. 2 A. Popp, Die Medici-Kapelle Michelangelos, Monaco 1922, frontespizio.

sia stato il ruolo di Anny Popp nella storia esegetica della Sacrestia Nuova di Michelangelo e, più in generale, nella comprensione di una fase decisiva dell'operato michelangioloesco⁵.

La Popp ha avuto il merito di aver intuito con rara intelligenza e finezza di indagine – dimostrata anche nel volume del 1928 su Leonardo da Vinci⁶ – che il progetto michelangioloesco per la Sacrestia Nuova è un'opera articolata e composta, capace di dialogare con tutte le arti, in cui spiccano per importanza il ruolo della scultura e della decorazione, ivi compresa quella in stucco. La studiosa formulava delle concretissime proposte di ricostruzione dell'intero complesso, recuperando anche elementi fino ad allora del tutto trascurati e considerati anzi estranei alla storia del monumento, come il modello per la divinità fluviale di Casa Buonarroti, attribuito a Michelangelo da Thode fin dal 1913 (ma interpretandolo quale abbozzo per una *Crocifissione*)⁷. Proposte quelle di Anny Popp tenute, giustamente, in seria considerazione anche in tempi recenti⁸ (figg. 5-6-7). Grazie all'analisi del materiale grafico allora noto – poi accresciutosi *in primis* per merito di Tolnay⁹ – la studiosa – che individuava pure il disegno con le basi di pilastri, accompagnate dal lungo testo autografo di Michelangelo con il dialogo fra *el Di* e *la Nocte* della tomba di Giuliano de' Medici¹⁰ – poneva sul tappeto due temi di primissimo peso e due questioni che rimangono tuttora dibattute: da un lato il rapporto con l'antico – tema rimasto sostanzialmente ai margini del dibattito storiografico – anche all'interno dell'ambiente della Sacrestia, e dall'altro la decorazione pittorica, e dunque l'elemento colore¹¹, in un contesto che per noi è oggi rigorosamente bicromatico, bianco e grigio, se non monocromatico, per il prevalere dell'elemento marmoreo sulla pietra serena.

Il colore e l'antico nella Sacrestia Nuova da Michelangelo a Vasari

L'aspetto della Sacrestia sarebbe stato molto diverso se fosse stata realizzata una serie di affreschi sulle tre grandi lunette poste sotto l'imposta della cupola, secondo un progetto che si data al 1531¹², documentata da alcuni disegni del *corpus* michelangioloesco¹³. L'analisi del ciclo decorativo e delle fasi elaborative alla base degli affreschi costituiscono uno snodo della ricerca della Popp, che propone anche disegni ricostruttivi: la complessità delle scene delle lunette e il vasto corredo delle sculture che avrebbero dovuto completare le tombe (le allegorie nelle nicchie, le divinità fluviali alla base e la ricca serie di troni, panoplie e figure aggiuntive a coronamento dei partiti parietali dei sepolcri), restituiscono una *facies* molto distante da quella che oggi accoglie il visitatore nella cappella. La storiografia del Novecento ha sostanzialmente accolto le riflessioni della studiosa tedesca, ma ha sviluppato la ricerca lavorando sui temi interni alla serie di disegni riconosciuti come pertinenti a questa commissione, senza tuttavia tornare a riflettere sull'impatto che avrebbero avuto nell'assetto definitivo dell'architettura, anche in relazione con la ricca decorazione per l'intradosso della cupola. Una significativa eccezione è rappresentata dal contributo di Joannides, che ha avuto il merito di recuperare all'attenzione degli studi questo cruciale aspetto della vicenda del cantiere, ripubblicando tra l'altro anche alcuni degli elaborati redatti dalla Popp¹⁴.

Ancora sulla "malerische Ausschmückung", per dirla con la Popp, della Sacrestia, ossia sulla decorazione della cupola, prevista fin dal 1526, può fornirci utili informazioni anche Vasari, tanto nella prima che nella seconda edizione delle *Vite*. Nella stesura del 1550 Vasari ricorda che "per darvi ultima fine fu condotto in Firenze Giovanni da Udine, divino, il quale per lo stucco della tribuna, insieme con altri suoi la-

* In questo saggio si devono a Eliana Carrara il primo e il secondo paragrafo; a Emanuela Ferretti il terzo paragrafo. Ad entrambe l'Introduzione. "Il bellissimo bianco" è un'espressione che Vincenzio Borghini usa a proposito della Sacrestia Nuova in una lettera a Cosimo I del 1563: si veda qui nota 42. Le autrici dedicano il proprio lavoro alla memoria di Paola Barocchi, appena scomparsa, insigne studiosa di Michelangelo, Vasari e Borghini.

¹ Fra i numerosi contributi si ricordano: J. WILDE, *Michelangelo's Design for the Medici Tomb*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XVIII, 1955, pp. 54-66; 65; C.L. FROMMEL, *S. Eligio und die Kuppel der Cappella Medici*, in *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes*, Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte (Bonn, 1964), Berlin 1967, II, pp. 41-54; 41-43 e 51-54; J.S. ACKERMAN, *L'architettura di Michelangelo*, Torino 1968, p. 25; C. DE TOLNAY, *Michelangelo*, III (*The Medici Chapel*), Princeton 1970² (prima ed. Princeton 1948); C. ELAM, *The Site and Early Building History of Michelangelo's New Sacristy*, "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXIII, 1979, 1/2, pp. 155-186; H. SAALMAN, *The New Sacristy of San Lorenzo before Michelangelo*, "The Art Bulletin", LXVII, 1985, pp. 199-228; Z. WAZBIŃSKI, *L'Accademia Medicea del Disegno nel Cinquecento: idea e istituzione*, Firenze 1987, I, pp. 76-90; P. RUSCHI, *La Cappella Medicea o Sagrestia Nuova*, in *San Lorenzo 393-1993. L'architettura. Le vicende della fabbrica*, a cura di G. Morolli, P. Ruschi, Firenze 1993, pp. 119-126; P. RUSCHI, *Un "Sepolcuario" quattrocentesco e il cantiere per la nuova cappella del Magnifico in San Lorenzo*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico. Politica Economia Cultura Arte*, atti del convegno (Firenze, Pisa, Siena, 5-8 novembre 1992), Pisa 1996, I, pp. 103-120; W.E. WALLACE, *Michelangelo at San Lorenzo. The Genius as Entrepreneur*, Cambridge, New York, Melbourne 1994, pp. 75-134; G. MAURER, *Michelangelo-die Architekturzeichnungen. Entwurfsprozeß und Planungspraxis*, Regensburg 2004, pp. 82-93; C. ELAM, "Tuscan Dispositions": *Michelangelo's Florentine Architectural Vocabulary and its Reception*, "Renaissance Studies", XIX, 2005, pp. 46-82; P. RUSCHI, *La Sagrestia Nuova, metamorfosi di uno spazio*, in *Michelangelo architetto a San Lorenzo: quattro problemi aperti*, catalogo della mostra (Firenze, 20 giugno-12 novembre 2007), Firenze 2007, pp. 15-49; E. FERRETTI, *Vasari, Ammannati e l'eredità di Michelangelo a San Lorenzo*, in *Vasari e Ammannati per la città dei Medici*, a cura di C. Acidini, G. Pirazzoli, Firenze 2011, pp. 34-47; A. PAYNE, *The Sculptor-Architect's Drawing and Exchanges between the Arts*, in *Donatello, Michelangelo, Cellini. Sculptors from Renaissance Italy*, exhibition catalogue (Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, 23 October 2014-23 January 2015), edited by M. Cole, Verona 2014, pp. 56-73; 64-71.

² E. FERRETTI, T. MOZZATI, *I Capitani, Michelangelo e la Sagrestia Nuova*, in *Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, museo delle Cappelle Medicee, Casa Buonarroti, 26 marzo-6 ottobre 2013), a cura di N. Baldini, M. Bietti, Livorno 2013, pp. 295-309, con bibliografia.



Fig. 3 Michelangelo, Sacrestia Nuova di San Lorenzo, Firenze. Vista dell'interno verso l'altare.



Fig. 4 Michelangelo, Sacrestia Nuova di San Lorenzo, Firenze. Vista dell'interno.

voranti et ancora maestri fiorentini, vi lavoro¹⁵. E che la tribuna in questione fosse proprio la cupola della Sacrestia ci viene precisato da un passo della *Vita di Giovanni da Udine pittore*, tratto questa volta dall'edizione stampata dai Giunti nel 1568¹⁶:

fu da Sua Santità mandato Giovanni con molte promesse a Firenze a fare nella Sacrestia nuova di San Lorenzo, stata adorna d'eccellentissime sculture da Michelagnolo, gl'ornamenti della tribuna piena di quadri sfondati, che diminuiscono a poco a poco verso il punto del mezzo. Messovi dunque mano Giovanni, la condusse, con l'aiuto di molti suoi uomini, ottimamente a fine con bellissimi fogliami, rosoni et altri ornamenti di stucco e d'oro. Ma in una cosa mancò di giudizio, con ciò sia che nelle fregiature piane che fanno le costole del-

la volta et in quelle che vanno a traverso rigirando i quadri, fece alcuni fogliami, uc[c]elli, maschere e figure che non si scorgono punto dal piano, per la distanza del luogo, tuttoché siano bellissime, e perché sono tramezzate di colori: là dove, se l'avesse fatte colorite, senz'altro si sarebbero vedute, e tutta l'opera stata più allegra e più ricca.

Insomma, la cupola avrebbe dovuto avere un aspetto assai diverso da quello che vediamo oggi¹⁷, se leggiamo anche la lettera che Sebastiano del Piombo, legatissimo a Michelangelo, si premurò di scrivergli il 17 luglio 1533¹⁸:

Nostro Signore si contenta che vi piaccia la volta de maestro Ioanni da Udene, ma mi ha comesso espressamente che dite a maestro Ioanni, da parte de Sua Sanctità, che molte persone li ha referito

fia precedente, fra cui in particolare: G. ELAM, *Cosimo de' Medici and San Lorenzo*, in *Cosimo "il Vecchio" de' Medici, 1389-1464: Essays in Commemoration of the 600th Anniversary of Cosimo de' Medici's Birth*, acts of the workshop (Warburg Institute, London, 19 may 1989), edited by F. Ames-Lewis, Oxford 1992, pp. 157-179: 175-176; R. PACCIANI, *Testimonianze per l'edificazione della basilica di San Lorenzo a Firenze, 1421-1442*, "Prospettiva", 1994 (1995), 75/76, pp. 75-86.

³ F. CAGLIOTTI, *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", s. IV, 1996, 1/2, pp. 127-154: 131; E. CARRARA, *Potere delle immagini/immagini del potere nella Firenze di Cosimo I*, "Annali di Storia di Firenze", 9, 2014, pp. 35-55: 43-44; E. FERRETTI, *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 *San Lorenzo. A Florentine Church*, acts of an international conference (Florence, Villa I Tatti, 27-30 may 2009), edited by R. Gaston, L.A. Waldman, Harvard University, forthcoming (2017), dove si riflette in particolare sulla questione del patronato mediceo con posizioni diverse rispetto alla tesi portante del volume di M. FIRPO, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo: eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino 1997.

⁴ G. SPINI, *Introduzione generale*, in *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I*, a cura di Id., Firenze 1976, pp. 5-77: 67-77; C. CONFORTI, *Cosimo I e Firenze*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Cinquecento*, a cura di Ead., R.J. Tuttle, Milano 2001, pp. 130-165: 132-134.

⁵ Mancando, a mia conoscenza, una biografia della studiosa, mi vedo costretta a rinviare alle sparse notizie presenti nel *Katalog der Deutschen Nationalbibliothek*, leggibili al seguente link: <https://portal.dnb.de/opac.htm?method=simpleSearch&cqlMode=true&query=idn%3D12778084X> (30/04/2015). Ringrazio di cuore la dott.ssa Ingeborg Bähr, del Kunsthistorisches Institut di Firenze, che mi ha aiutato in questa infruttuosa ricerca. Colpisce che il nome della Popp non sia ricordato nella rassegna "Forschungsgeschichte und Forschungsstand" con cui Golo Maurer apre il proprio volume: cfr. MAURER, *Michelangelo-die Architekturzeichnungen*, cit., pp. 11-23. Anny E. Popp viene menzionata nei *Tagebücher* di Erica Tietze-Conrat: cfr. E. TIETZE-CONRAT, *Tagebücher*, herausgegeben von A. Caruso, Wien 2015: I (*Der Wiener Vasari* (1923-1926)), p. 215 (in data 17 marzo 1924) e p. 231 (in data 2 maggio 1924); II (*Mit den Mitteln der Disziplin* (1937-1938)), p. 75 (in data 27 maggio 1937); III (*Register und Anhang*), p. 60 *ad vocem*, dove si apprende che la studiosa era nata nel 1891 a Ostrava, nella Repubblica Ceca, mentre rimane ignota la data e il luogo della sua morte.

⁶ Cfr. A.E. POPP, *Leonardo da Vinci: Zeichnungen*, München 1928, in cui palesa lo stesso rigore metodologico e la medesima complessità di approccio.

⁷ H. THODE, *Michelangelo. Kritische Untersuchungen über Seine Werke*, s.l. 1908-1913, III, p. 281, n. 590; cfr. M. MARONGIU, *Scheda 3-4 (Michelangelo, Modello per un dio fluviale)*, in *L'Adolescente dell'Ermitage e la Sagrestia Nuova di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 9 maggio-10 luglio 2000, San Pietroburgo, museo Statale dell'Ermitage, 12 settembre-12 novembre 2000), a cura di S.O. Androsov, U. Baldini, Firenze 2000, pp. 84-88.

⁸ P. JOANNIDES, *The Magnifici Tomb and the Brazen Serpent*, "Master Drawings", 34, 1996, pp. 148-167: 159.

⁹ C. DE TOLNAY, *Die Handzeichnungen Michelangelos im Archivio Buonarroti*, "Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst", n.f., V, 1928, pp. 377-476; IDEM, *Eine Sklavenskizze Michelangelos*, *ibidem*, pp. 70-84; IDEM, *Studi sulla Cappella Medicea*, "L'Arte", n.s. 5, 1934, pp. 4-44 e 281-307; IDEM, *Michelangelo. III (The Medici Chapel)*, Princeton 1948; IDEM, *Corpus dei disegni di Michelangelo. II (Disegni in rapporto con*

Fig. 5 A. Popp, Ricostruzione dell'assetto della parete meridionale con la tomba doppia e la Madonna Medici (da Popp, *Die Medici...* cit., 1922).

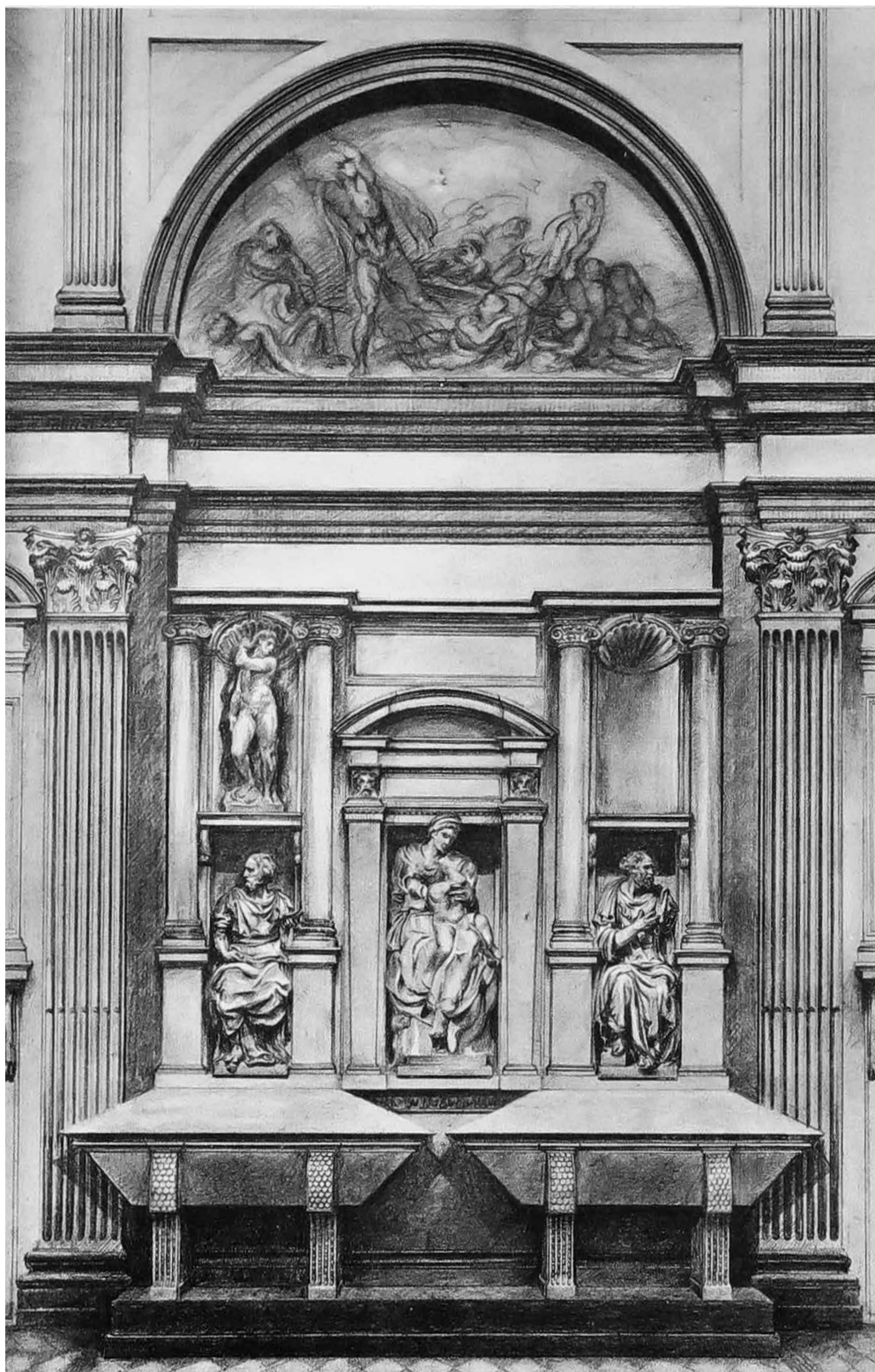
Fig. 6 A. Popp, Ricostruzione dell'assetto della parete con la tomba di Lorenzo de' Medici (da Popp, *Die Medici...* cit., 1922).

la Cappella Medicea e altri studi fino al 1534 circa), Novara 1976. Più in generale sull'attività grafica dell'artista cfr. M. HIRST, *Michelangelo and his Drawings*, New Haven-London 1988 (trad. italiana *Michelangelo, i disegni*, Torino 1993).

¹⁰ POPP, *Die Medici-Kapelle Michelangelos...* cit., p. 129, numero 12. Si tratta del foglio conservato a Firenze, Casa Buonarroti, 9 Ar: cfr. DE TOLNAY, *Corpus...* cit., 201r.

¹¹ Il tema degli affreschi nelle lunette non viene affrontato nel primo saggio di Tolnay dedicato alla Sacrestia, che comunque conosceva bene il saggio di Anny Popp, commentando alcune sue proposte in relazione all'interpretazione di alcuni disegni: C. DE TOLNAY, *Studi sulla cappella medicea*, "L'Arte", XXXVII, 1934, pp. 5-44; lo stesso autore nella monografia di Princeton, invece, torna ampiamente sull'argomento: DE TOLNAY, *Michelangelo*. III... cit. In seguito, Ackerman ha una posizione guidata da una visione predeterminata della Sacrestia Nuova: "I piani superiori sarebbero potuti essere del tutto diversi senza che ciò influisse sostanzialmente sulle tombe: se poi fossero state eseguite le previste decorazioni a fresco, probabilmente l'unità della cappella sarebbe stata ulteriormente compromessa. [...]": l'impressione, dunque, è che Ackerman giudichi gli affreschi come un elemento di disturbo nell'unità dell'opera. Per quanto riguarda le sculture previste nelle nicchie, ma non realizzate, lo studioso scrive: "In alcuni disegni preparatori e negli schizzi dei seguaci di Michelangelo le nicchie ai lati delle effigi ducali sono occupate da figure allegoriche; studi come l'ultimo progetto per le tombe dei duchi mostrano che la parte superiore avrebbe dovuto avere un coronamento monumentale, adorno di figure simboliche, di troni (di cui furono eseguiti solo le parti inferiori) e di una elaborata composizione di armi e trofei. È difficile giudicare le tombe prive di questi importanti complementi, che ne avrebbero modificato radicalmente l'aspetto e i rapporti con l'ambiente: ad esempio, il coronamento, sconfinando entro la zona della trabeazione, avrebbe accentuato l'indipendenza delle tombe dall'architettura della cappella": ACKERMAN, *L'architettura...* cit., pp. 68-69. Si è sottolineato nell'introduzione che la storiografia, soprattutto negli ultimi decenni, si è sempre più concentrata sullo studio dei disegni e dunque sulla ricostruzione del processo creativo alla base del progetto, spesso allontanandosi dall'analisi del monumento e del contesto storico-culturale. Gli orientamenti culturali che hanno guidato le 'letture' di Tolnay e di Ackerman sono ben messe a fuoco da Giovanni Agosti e Vincenzo Farinella: "Uno dei grossi sforzi della cultura idealistica italiana, in occasione del centenario michelangeloesco del 1964, fu il mastodontico volume Einaudi dedicato a Michelangelo architetto, allestito da Paolo Portoghesi e Bruno Zevi, dove si celebrava coralmente e con centinaia di illustrazioni il precursore di Wright; era già comparso, a Londra nel 1961, il volume di Ackerman dedicato allo stesso argomento che ridimensionava, alla ricerca di obiettività documentarie, l'impresa dei critici italiani [...]. La monografia su Michelangelo, per antonomasia, restavano anche per gli italiani i cinque volumi, che da Princeton (1943-1960) aveva emesso Charles De Tolnay, dove le intuizioni neoplatoniche di Panofsky trovavano una loro iterata presentazione in una costruzione agilmente riassuntiva": G. AGOSTI, V. FARINELLA, *Premessa*, in *Michelangelo e l'arte classica*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 15 aprile-15 ottobre 1987), a cura di Id., Firenze 1987, pp. 9-12: 10-11. Si veda anche A. PAYNE, *Michelangelo versus Palladio da Le Corbusier a Robert Venturi*, in *Michelangelo e il Novecento*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 18 giugno-20 ottobre 2014; Modena, Galleria Civica, Palazzina dei Giardini, 20 giugno-19 ottobre 2014), a cura di E. Ferretti, M. Pierini, P. Ruschi, Cinesello Balsamo 2014, pp. 125-141.

¹² DE TOLNAY, *Michelangelo*. III... cit., p. 48. Il termine *ante quem* è costituito dalla lettera di Sebastiano del Piombo, a Roma, a Michelangelo, a Firenze, del 15 dicembre 1531: "Carissimo compare, hozi ho ricevuto una vostra con un disegno di una cappella, quale darò a mastro Zuan da Udene da parte vo-



che la volta torna molto povera de colori et che tanta candideza non li piace, et che Sua Sanctità voria più presto la volta de la capella assomigliasse a la volta de la sua vignia che a quella de messer Baldasare da Pessia. Et sopra tutto che maestro Ioanni advertischa de metter collori che durano et che siano più perpetui che si possa; che sopra tutto el fuga azuri de Magnia et verdi azuri et altri colori che moreno: che cussì me ha comesso Sua Sanctità che lo fate avisato.

La ferma volontà del committente traspare chia-

ramente dalla preferenza accordata a un'opera ben precisa che altri non è che la rutilante decorazione delle campate della Loggia di Villa Madama (la "Vigna"), compiuta da Giovanni da Udine proprio per papa Clemente VII ("Sua Sanctità")¹⁹, il quale non mancava poi di rilevare pure il modello negativo – da non seguirsi assolutamente – ossia la candida volta a stucchi voluta da Baldassare Turini, il datario di Leone X, nella sua Villa sul Gianicolo²⁰.



Fig. 7 A. Popp, Ricostruzione dell'assetto della parete con la tomba di Giuliano de' Medici (da Popp, *Die Medici...* cit., 1922).

Fig. 8 Michelangelo, Progetto per il sistema decorativo della volta della Cappella Sistina (da M. Hirst, *Observations on Drawings for the Sistine Ceiling*, in C. Pietrangeli et alii, *The Sistine Chapel: A Glorious Restoration*, New York 1994, pp. 8-25: 12).

E se il passo di Vasari riceve nuova autorevolezza (specie laddove mette l'accento sul fatto che le realizzazioni "sono tramezzate di colori" e non "colorite") grazie al confronto con il brano della lettera di Sebastiano del Piombo, allo stesso tempo, le parole di quest'ultimo richiamano alla mente quanto Giovanni da Udine aveva avuto modo di scrivere a Michelangelo il "di 25 de decembro 1531", riferendo la determinata volontà di papa Medici²¹:

già più volte Nostro Signore me à parlato che vole che io venga a Firenze ad fare de stucchi la sua cappella hover tribuna, come vui sapete [...]. Per tanto io ve prego che voi me date aviso della sorte dell'opera che à da essere collocata in dicta capella, a ciò possa, essendo io in Roma, farne un disegno et mostrarlo al Nostro Signore, perché lui n'averà gran piacere. Per tanto voi dignarete, piacendovi, di mandarme la misura quanto gira ditta tribuna, et in quanti quadri l'è divisa per larg[h]ecza et per altezza del vano, et quante fascie sonno et quanto sfondate sono.

stra". Si cita da *Il carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di G. Poggi, a cura di P. Barocchi, Firenze 1965-1983, III, p. 360 (lettera DCCCXL). La missiva è pure ricordata da Paola Barocchi nel suo commento alla *Vita del Buonarroti*: G. VASARI, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, curata e commentata da Paola Barocchi, Milano-Napoli 1962, III, pp. 1139-1148: 1140.

¹³ Nelle lunette avrebbero dovuto trovar posto le rappresentazioni della *Resurrezione di Cristo*, al di sopra della *Madonna col Bambino*, dell'*Attacco dei serpenti di fuoco* (al di sopra della *Tomba di Lorenzo Duca d'Urbino*) e del *Risanamento del popolo ebraico ad opera del serpente di bronzo* (a ornamento della *Tomba di Giuliano Duca di Nemours*): si rimanda a DE TOLNAY, *Corpus...* cit., pp. 9-10, che inverte l'ordine adottato dalla Popp per i Duchi di casa Medici (cfr. POPP, *Die Medici-Kapelle...* cit., pp. 99, 158-163 e 178 con rinvio alle tavole 13-14). La scena della *Resurrezione di Cristo* è attestata da un nutrito corpo di disegni, conservati rispettivamente a Londra, British Museum, inv. 1859-6-25-5-551, Parigi, Louvre, 691bis recto, Firenze, Casa Buonarroti, 32 Fr, Windsor Castle, Royal Library, inv. n. 12767r-v, Firenze, Casa Buonarroti, *Autografi*, vol. I, 74, c. 203v, Firenze, Casa Buonarroti, 62 Fr e Londra, British Museum, inv. n. 1860-6-16-133r: cfr. DE TOLNAY, *Corpus...* cit., 252bisr, 253r, 254r, 255r-v, 256v, 257r e 258r. L'*Attacco dei serpenti di fuoco* e il *Risanamento del popolo ebraico ad opera del serpente di bronzo* sono invece documentati dal foglio ora a Oxford, Ashmolean Museum, P 318r-v: cfr. DE TOLNAY, *Corpus...* cit., 266r-v.

¹⁴ Cfr. JOANNIDES, *The Magnifici Tomb...* cit., p. 155 e figg. 13-16. Cfr. POPP, *Die Medici-Kapelle...* cit., pp. 56-73 e Tavv. 9, 12, 13 e 14.

¹⁵ Si cita da G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Firenze 1966-1987, VI (Michelangelo Buonarroti fiorentino pittore scultore et architetto), p. 65.

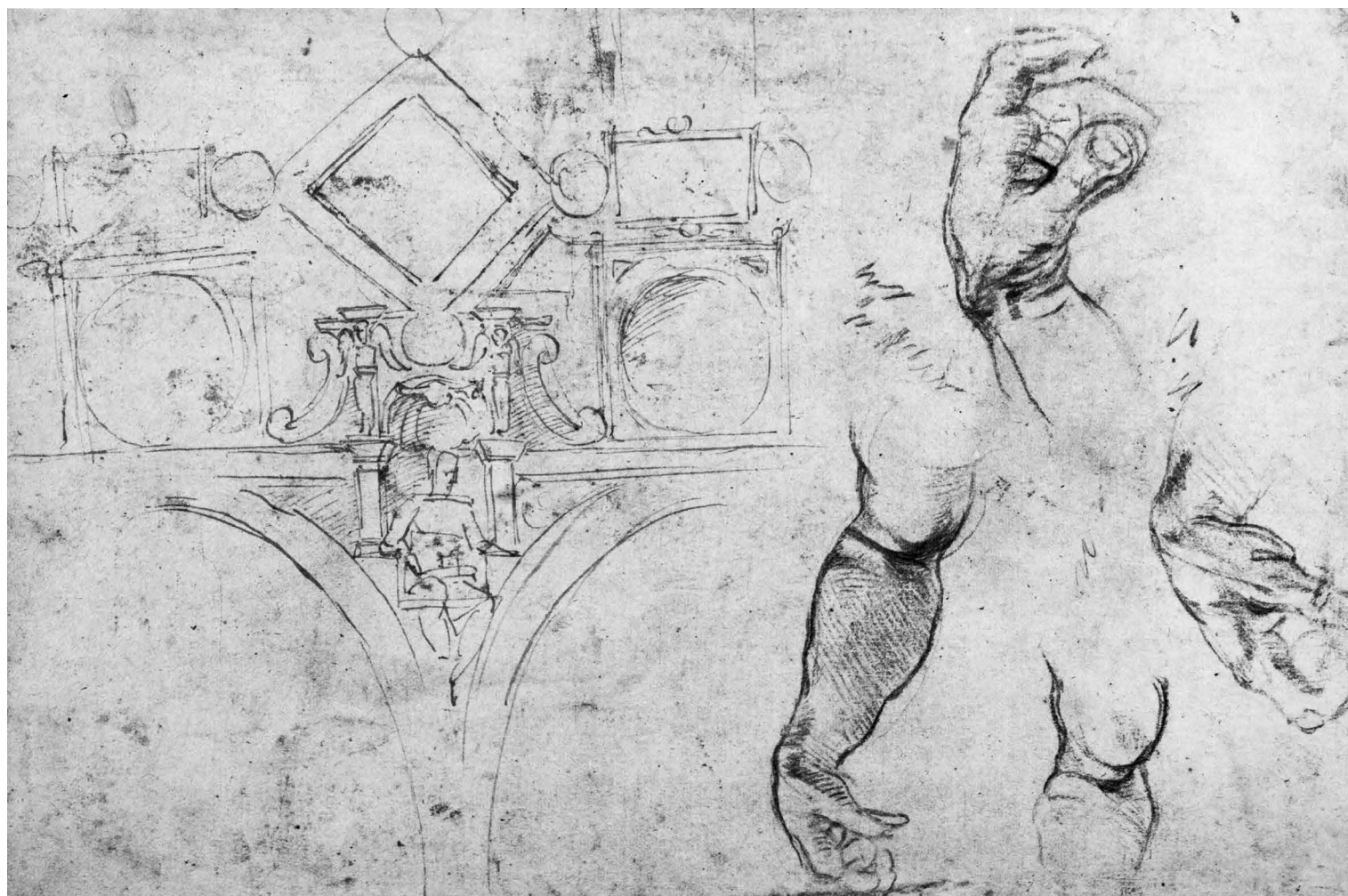
¹⁶ VASARI, *Le Vite...* cit., V (Vita di Giovanni da Udine pittore), p. 454.

¹⁷ A. CECCHI, *Le perdute decorazioni fiorentine di Giovanni da Udine*, "Paragone", XXXIV, 1983, 399, pp. 20-44: 40, nota 46; V. TESI, "Per accrescere la perfezione" della venerabile chiesa di San Lorenzo, in *La principessa saggia. L'eredità di Anna Maria Luisa de' Medici Elettrice Palatina*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina 23 dicembre 2006-15 aprile 2007), a cura di S. Casciu, Livorno 2006, pp. 104-111; P. RUSCHI, *L'Elettrice Palatina e la nuova facciata per il "completamento" della basilica di San Lorenzo*, in *Arte e Politica. L'Elettrice Palatina e l'ultima stagione della committenza medicaica a San Lorenzo*, a cura di M. Bietti, catalogo della mostra (Firenze, museo delle Cappelle Medicee, 8 aprile-2 novembre 2014), Livorno 2014, pp. 98-103, ove viene rimarcato il ruolo, già evidenziato da Cecchi, avuto dalla sovrana anche nella decisione di intonacare la volta della Sacrestia Nuova.

¹⁸ Si cita da *Il carteggio di Michelangelo...* cit., IV, pp. 17-19: 17-18 (lettera CMX). Cfr. M.T. SAMBIN DE NORCEN, *Michelangelo e Clemente VII. Corrispondenza e corrispondenti nella genesi della sacrestia Nuova e della biblioteca Laurenziana*, "Annali di Architettura", 15, 2003, pp. 75-87: p. 84 e nota 134; C. ELAM, *Michelangelo and the Clementine Architectural Style*, in *The pontificate of Clement VII. History, Politics, Culture*, edited by K. Gouwens, Sh.E. Reiss, Aldershot 2005, pp. 199-225: 200-201. Sulla figura dell'artista udinese rimane imprescindibile N. DACOS, C. FURLAN, *Giovanni da Udine. 1487-1561*, Udine 1987, e in particolare, per gli anni che ci interessano, il saggio della Furlan, *Dopo Raffaello*, pp. 131-227: 149-159, e i *Documenti*, pp. 259-292: 275-277.

¹⁹ Sulla Villa e i lavori di stucco realizzati da Giovanni da Udine e dalla sua bottega al momento dell'ascesa al trono pontificio di Clemente VII, cfr. C.L. FROMMEL, *Villa Madama*, in *Id.*, S. RAY, M. TAFURI, *Raffaello architetto*, Milano 1984, pp.





Quel che è certo è che all'altezza degli anni 1556-1557 (visto che si parla di Pontormo come ancora attivo nel coro della chiesa di San Lorenzo)²² l'aspetto della parete di fronte all'altare, destinata nel progetto michelangioloesco alla tomba doppia di Lorenzo il Magnifico e del fratello Giuliano, doveva presentarsi in un modo ben diverso da come noi oggi la vediamo. La problematica interpretazione di un foglio del taccuino Scholz, come disegno di rilievo, di progetto *ex-novo* o di proposta di completamento, lascia aperta la domanda sulla configurazione della parete prima del 1559²³. Il grafico (fig. 10), è stato da tempo ricondotto all'ambito di Giovanni Antonio Dosio²⁴, al quale va riferito non solo su base codicologica, ma pure per la costante attenzione che lo scultore e architetto di San Gimignano rivolse al Buonarroti, di cui fu loquace custode di memorie nei confronti di Vasari, quando questi era impegnato nella riscrittura delle *Vite*: dobbiamo a Dosio, per essere chiari, l'aneddoto legato alla firma di Michelangelo della *Pietà* in San Pietro²⁵. Con ogni probabilità, dunque, il tardo scorcio del 1556 è la data in cui va posto cronologicamente il foglio del taccuino Scholz,

ed è non casualmente nello stesso frangente che venne vergata un'importante lettera di Vasari indirizzata a Cosimo I, con la quale il pittore lo informava sul procedere dei lavori nelle stanze di Palazzo Vecchio, con la stesura degli affreschi con le 'storie' del regno di Clemente VII e di altri membri del casato mediceo, come papa Leone X e Lorenzo duca di Urbino, nonché della "Signora d'Imola", ossia Caterina Sforza-Riario, madre di Giovanni dalle Bande Nere, il padre di Cosimo I²⁶. Nella missiva, datata 26 dicembre 1556, Vasari poi annotava:

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 stucco 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 possono dar principio a far l'ordine dell'obbligo che hanno per la bolla. Così si assetta il tutto, che fra poche settimane si potrà ufiziare. Restaci solo, se Vostra Eccellenza vole nelle finestre di vetro l'arme di papa Clemente o quelle di Vostra Eccellenza o inprese di casa, che anche queste le accennerem qui sotto²⁷.

311-341; ID., *Raffaello und Antonio da Sangallo der Jüngere, in Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*, Roma 1986, pp. 261-303; 261, 281 e 288-295; S.E. REISS, *Giulio de' Medici and Mario Maffei. A Renaissance Friendship and the Villa Madama, in Coming about ... A Festschrift for John Shearman*, edited by L.R. Jones, L.C. Matthew, Cambridge 2001, pp. 281-288.

²⁰ Sulla Villa, poi Lante, cfr. C.L. FROMMEL, *La Vigna di Baldassarre Turini da Pescia sul Gianicolo (Villa Lante)*, in E.H. GOMBRICH *et al.*, *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 1 settembre-12 novembre 1989, Mantova, museo del Palazzo Ducale, 1 settembre-12 novembre 1989), Milano 1989, pp. 292-293; ID., *Giulio Romano e la progettazione di Villa Lante*, in *Ianiculum - Gianicolo. Storia, topografia, monumenti, leggende dall'Antichità al Rinascimento*, a cura di E.M. Steinby, Roma 1996, pp. 119-140; *La Villa Lante al Gianicolo. Storia della fabbrica e cronaca degli abitanti*, a cura di T. Carunchio, S. Örmä, Roma 2005, e in particolare sulla campagna decorativa della loggia (databile agli anni iniziali del pontificato clementino): M.T. CESARONI, *Gli stucchi della loggia di Villa Lante*, in *Ianiculum - Gianicolo...* cit., pp. 133-150. Sulla figura del potente uomo di curia di Leone X e Clemente VII, cfr. C. CONFORTI, *Baldassarre Turini: funzionario mediceo e committente di architettura*, in *Ianiculum - Gianicolo...* cit., pp. 189-198.

²¹ Si cita da *Il carteggio di Michelangelo...* cit., III, pp. 362-363: 362 (lettera DCCXLII).

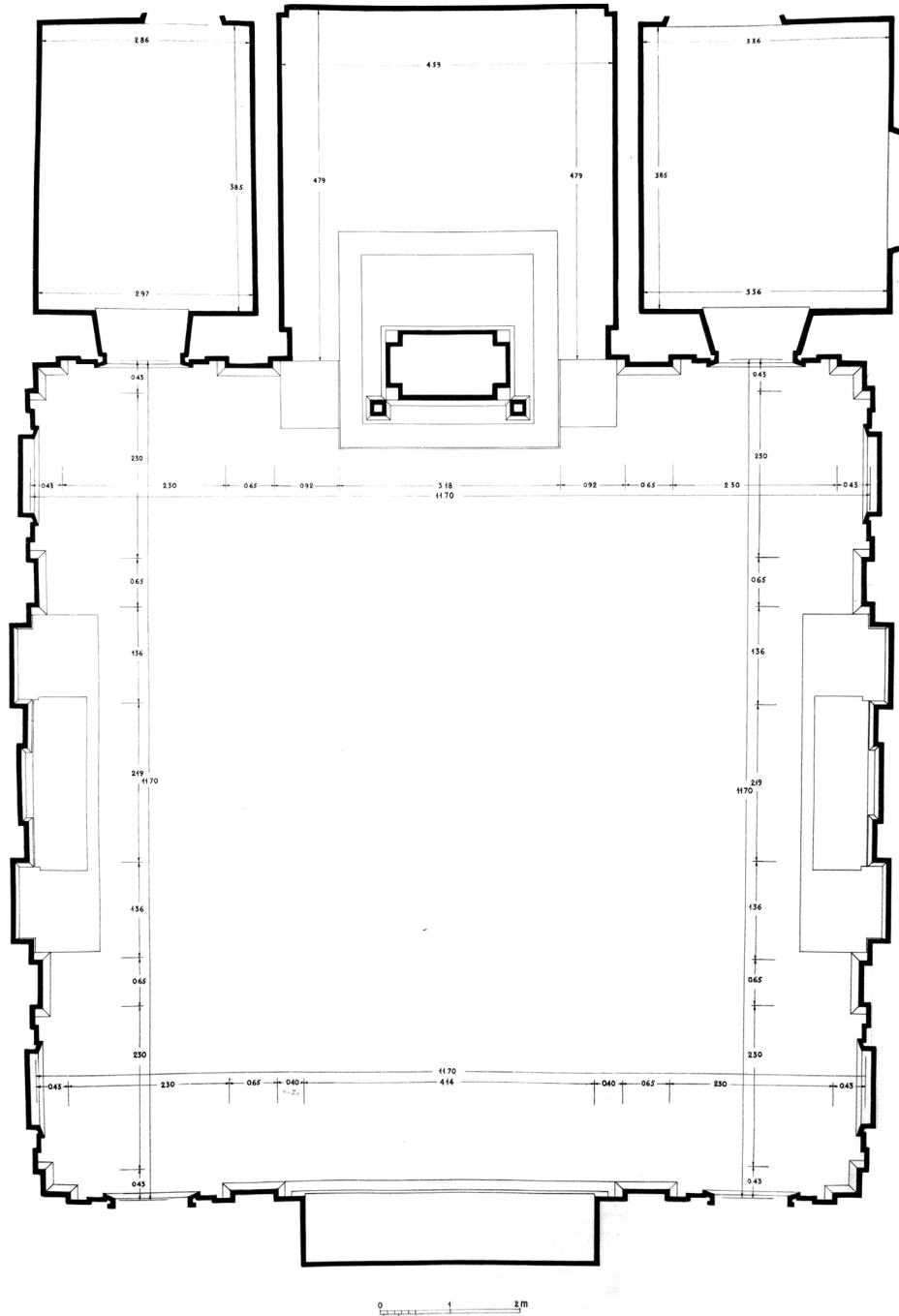
²² La data della sepoltura dell'artista è fissata al 2 gennaio 1557, secondo quanto riporta la filza 191 degli Ufficiali della Grascia, c. 554v (conservata nell'Archivio di Stato di Firenze); cfr. E. TENDUCCI, *Regesto dei documenti*, in P. COSTAMAGNA, *Pontormo*, trad. it. a cura di A. Curotto, Milano 1994, pp. 338-341: 341 (doc. 17).

²³ La parete in questione era destinata fin dall'inizio alla 'tomba doppia dei Magnifici', cioè Lorenzo il Magnifico e il fratello Giuliano. La riflessione di Michelangelo su questa sepoltura è stata ampia e articolata, stratiificando numerosi progetti documentati da una serie di disegni: A. MORROGH, *The Magnifici Tomb: a Key Project in Michelangelo's Architectural Career*, "The Art Bulletin", LXXIV, 1992, pp. 567-598; P. JOANNIDES, *Scheda 20 (Michelangelo [attr.], Modello per le toniche dei Magnifici)*, in *L'«Adolescente»...* cit., pp. 126-128; P. RUSCHI,

Fig. 9 Sacrestia Nuova, Firenze. Pianta quotata (da I monumenti italiani... cit., 1922, tav. XIII).

CAPPELLA MEDICEA

TAV. XIII



Scheda 20, in *Michelangelo a San Lorenzo*... cit., pp. 76-78. Il disegno del taccuino Scholz, in relazione alla parete opposta alla scarsella, è analizzato in FERRETTI, *Vasari, Ammannati e l'eredità*... cit. pp. 39-40 e fig. 7.

²⁴ C. BERTOCCHI, C. DAVIS, *A Leaf from the Scholz Scrapbook*, "Metropolitan Museum Journal", 12, 1978, pp. 93-100; É. D'ORGEIX, *The Goldschmidt and Scholz Scrapbooks in The Metropolitan Museum of Art: a Study of Renaissance Architectural Drawings*, "Metropolitan Museum Journal", 36, 2001, pp. 169-206; 186 fig. 35, 190-193, 202 numero 250; E. CARRARA, *Il corpus grafico di Giovanni Antonio Dosio: dall'antico alle regole*, "Symbolae Antiquariae", 5, 2012, pp. 9-22: 21, nota 3.

²⁵ Cfr. E. CARRARA, *Fonti vasariane tra la Torrentiniana e la Giuntina*, "Atti e Memorie della Accademia Petrarca di Lettere, Arti e Scienze", LXXII-LXXIII, 2012, pp. 135-161: 148-150 e figg. 8-15.

²⁶ Archivio di Stato di Arezzo, *Archivio Vasari*, 13 (XLVII), cc. 6-7, trascritta in *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, herausgegeben von K. Frey, H.W. Frey, München 1923-30, I, pp. 462-467. Nel progetto iniziale dell'Udienza di Bandinelli e Giuliano di Baccio d'Agnolo, sul lato nord della sala Grande, erano previste una serie di nicchie con statue dei pontefici di casa Medici, dei due capitani insieme a Cosimo I e Giovanni dalle Bande Nere, ovvero l'unificazione virtuale dei due rami della famiglia Medici: L.A. WALDMAN, *Baccio Bandinelli and Art at the Medici Court: a corpus of early modern sources*, Philadelphia 2004, p. 566, doc. 1032.

²⁷ *Der literarische Nachlass*... cit., I, pp. 462-467.

²⁸ Ivi, p. 464.

²⁹ *Michelangelo: studi di antichità dal Codice Coner*, a cura di G. Agosti, V. Farinella, Torino 1987, in particolare pp. 33 e 104-105, fig. 9 e tav. 12 sul confronto fra il foglio di Michelangelo (Firenze, Casa Buonarroti, c. 8Ar) e quello del Codice Coner (Londra, Sir John Soane Museum, c. 25v (132)); cfr. anche C. ELAM, *Funzione, tipo e ricezione dei disegni di architettura di Michelangelo della Casa Buonarroti*, in *Michelangelo e il disegno di architettura*, catalogo della mostra (Vicenza, palazzo Barbaran da Porto, 17 settembre-10 dicembre 2006, Firenze, Casa Buonarroti, 15 dicembre 2006-19 marzo 2007), a cura di Ead., Venezia 2006, pp. 43-73; C. BROTHERS, *Disegni dal Codice Coner: studi dall'antico e da architetture romane*, in *Michelangelo architetto a Roma*, a cura di M. Mussolin, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 6 ottobre 2009-7 febbraio 2010), Cinisello Balsamo 2009, pp. 90-93.

³⁰ Sul dipinto si veda ora M. BIETTI, "Un bellissimo compositore di fiure": Rosso e Lo Sposalizio della Vergine de' Ginori per San Lorenzo, in *Rosso Fiorentino. Ritorno in Francia. Lo Sposalizio della Vergine e il suo restauro*, catalogo della mostra (Parigi, Ambasciata d'Italia, 6-28 febbraio 2014), a cura di Ead., C. Acidini Luchinat, Torino 2014, pp. 131-148; G. BADINO, *Rosso Fiorentino, Sposalizio della Vergine (Pala Ginori)*, in *Pontorno e Rosso fiorentino. Divergenti vie della "Maniera"*, catalogo della mostra (Firenze, palazzo Strozzi, 8 marzo-20 luglio 2014), a cura di C. Falciani, A. Natali, Firenze 2014, pp. 224-225.

³¹ C. DALLI REGOLI, *Scheda 29 (Silvio Cosini, Trofei di armi)*, in *L'«Adolescente»*... cit., pp. 149-150; M. CAMPIGLI, *Silvio Cosini e Michelangelo*, "Nuovi Studi", XI, 2006 (2007), 12, pp. 85-116: 103-104 e figg. 164-167; ID., *Silvio Cosini e Michelangelo. II. Oltre la Sagrestia Nuova*, "Nuovi Studi", XIII, 2008 (2009), 14, pp. 69-90: 75 e fig. 94.

La risposta, parentoria, di Cosimo, "l'arme solo di Papa Clemente"²⁸, documenta lo stato non propriamente idilliaco dei rapporti fra il duca fiorentino e l'ultima esponente del ramo principale di casa Medici, Caterina, sovrana di Francia, erede, tramite lo zio Leone X, del patronato della cappella.

Le citazioni dall'antico nella Sacrestia Nuova sono presenti anche negli elementi compositivi dei partiti parietali, sia sul piano più squisitamente decorativo. Nel primo caso è acclarato il rapporto, o meglio la diretta dipendenza, delle finestre rastremate dei lunettoni sottostanti alla cupola dai finestroni del tempio di Vesta a Ti-

voli, che Michelangelo, accanito disegnatore di architetture antiche, conosceva tramite i disegni del Codice Coner²⁹. In particolare, la forza innovativa della citazione michelangiolesca dal tempio di Vesta a Tivoli trova una prima e significativa cristallizzazione nella pala Ginori di Rosso Fiorentino, firmata e datata 1523³⁰.

Per quel che concerne, invece, le soluzioni decorative che declinano il dialogo con l'antico si dovranno ricordare i due *Trofei*, che si trovano oggi in uno spazio che precede la Sacrestia e che avrebbero dovuto arricchire il registro superiore delle tombe medicee materializzando una riflessione sui fregi dei monumenti funebri di età

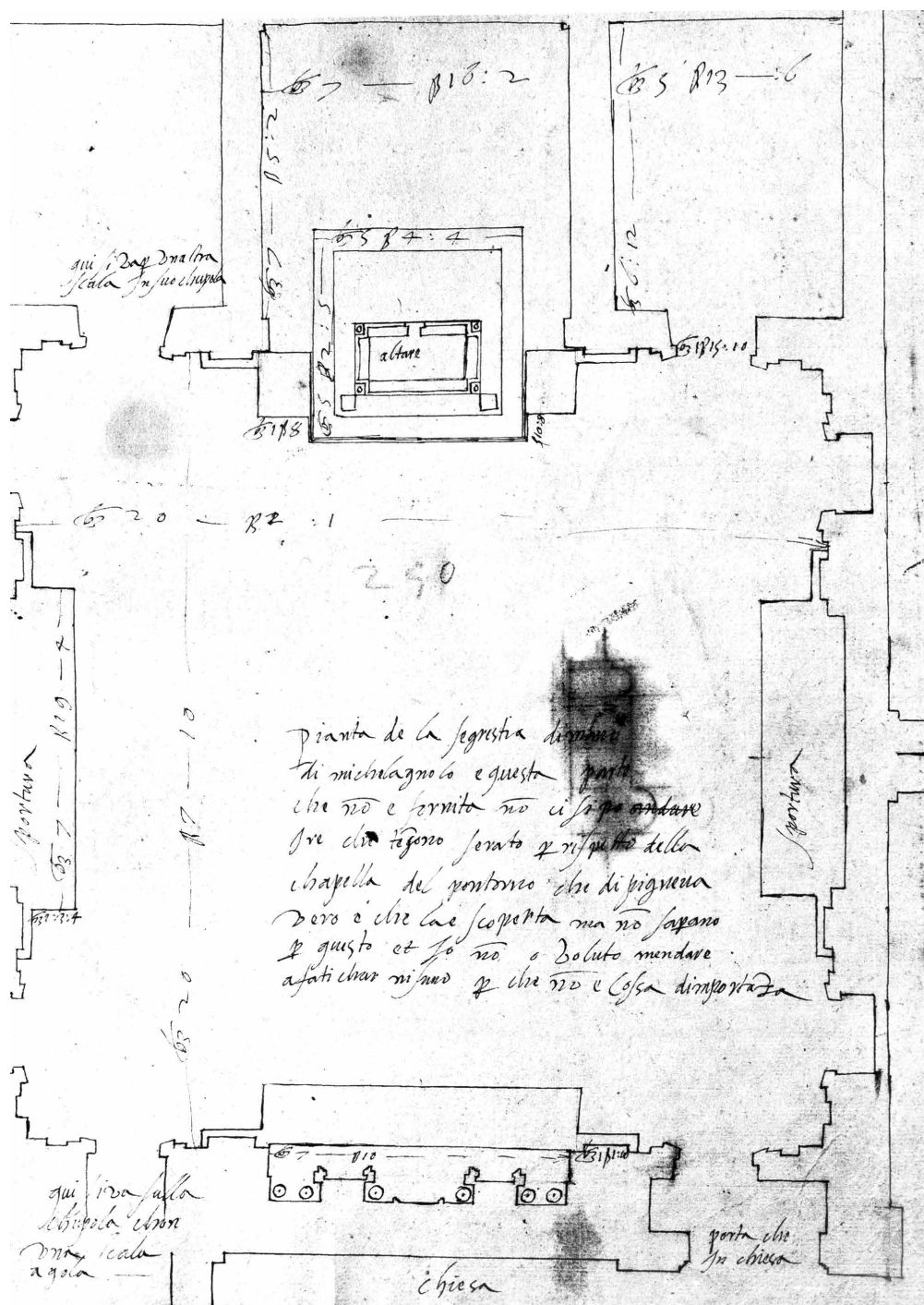


Fig. 10 G.A. Dosio (attr.), Pianta della Sacrestia Nuova, 1556 ca. (Metropolitan Museum, New York, Scholz collection, 1949, 40.92.39).

repubblicana e imperiale. Le due sculture sono attribuite a Silvio Cosini, autore probabilmente anche dei due candelabri, eseguiti su disegno del Buonarroti e posti sull'altare³¹ che condividono con i *Trofei* lo stesso orizzonte concettuale: difficile non riconoscere in questi due ultimi manufatti marmorei la bella testa di ariete che campeggia pure come elemento esornativo per eccellenza all'antica negli affreschi della Sistina³², a legare in un sinuoso movimento di nastri i nudi bronzei, *pendant* di raffinata eleganza della serie degli Antenati di Cristo, incasellati al di sopra delle figure delle Sibille e dei Profeti³³. La partitura decorativa della Sistina, ben eviden-

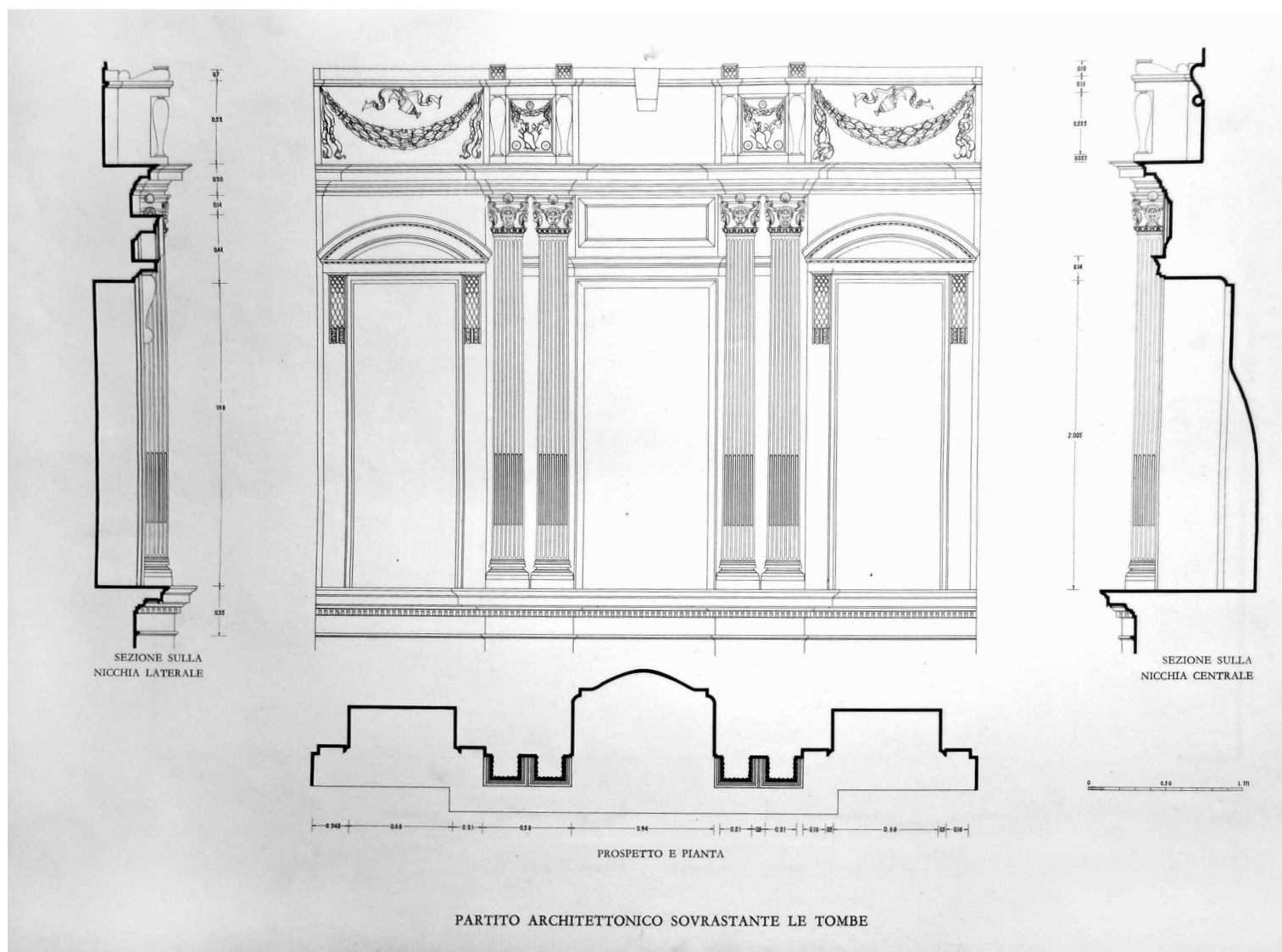
te in uno dei disegni preparatori (oggi al British Museum, inv. 1859-6-25-567)³⁴, (fig. 8) non può d'altro canto non richiamare alla mente il progetto decorativo che Michelangelo aveva elaborato per l'intradosso della cupola della Sacrestia Nuova (Firenze, Casa Buonarroti, 127 A), un susseguirsi di cassettoni figurati, con gli specchi ornati da perle, ovoli e fusarole, inframezzati da rosoni fortemente chiaroscurati, che di certo doveva avere come fonte ultima di ispirazione la sontuosa cupola del Pantheon³⁵.

³² Cfr. C. BROTHERS, *Michelangelo, drawing, and the invention of architecture*, New Haven 2008, pp. 22-39 e figg. 36 e 38. Sulla presenza di citazione dall'antico negli affreschi della volta della Cappella Sistina mi si permetta il rinvio a E. CARRARA, *I medaglioni bronzei della Sistina. Alcune osservazioni*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. III, XXII, 1992, pp. 1005-1038. Michelangelo poté desumere il motivo della testa dell'ariete da un piedistallo dei candelabri, già a Santa Costanza (ora nei Musei Vaticani, Galleria dei Candelabri, inv. 2487, inv. 2482, inv. 2566; inv. 2564: cfr. <http://census.bbaw.de/easydb/censusID=155847> e <http://census.bbaw.de/easydb/censusID=157062>, ricordati e celebrati dal Vasari nel *Proemio delle Vite* nell'edizione del 1568: cfr. VASARI, *Le Vite...* cit., I, p. 15: "[...] alcuni candelieri di marmo eccellentemente intagliati di fogliami, e d'alcuni putti di basso rilievo che sono veramente bellissimi [...]". La testa di ariete scarnificata scolpita da Michelangelo negli specchi dei piedritti dei sarcofagi dei due Medici nella Sacrestia Nuova sembra derivare da un perduto rilievo scultoreo documentato da un disegno di Maarten van Heemskerck (vol. I, c. 20v): cfr. *Die römischen Skizzenbücher von Marten van Heemskerck im Königlichen Kupferstichkabinett zu Berlin*, herausgegeben von C. Hülsen, H. Egger, Berlin 1913-1916, I, p. 12, fol. 20v B; si veda anche la "voce" *Relief with Head of Goat* nel *Census of Antique Works of Art and Architecture Known in the Renaissance*: <http://census.bbaw.de/easydb/censusID=158473>.

³³ Sulla partitura decorativa della Volta della Sistina, fortemente caratterizzata da un impianto architettonico, cfr. C. ROBERTSON, *Bramante, Michelangelo and the Sistine Ceiling*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XLIX, 1986, pp. 91-105; C. BROTHERS, *Cappella Sistina*, in *Michelangelo architetto a Roma...* cit., pp. 80-83; L. BOUBLI, «tutto quest'ordine con più ornamento»: la pensée ornementale de Michel-Ange, "Images Re-vues", 10, 2012, pp. 2-42: 7-12, leggibile al link <http://imagesrevues.revues.org/1937>.

³⁴ Cfr. J. WILDE, *The Sistine Ceiling*, in IDEM, *Michelangelo. Six Lectures*, Oxford 1978, pp. 48-84: 50-51 e fig. 37; BROTHERS, *Michelangelo, Drawing...* cit., pp. 94-95 e fig. 133.

³⁵ Sull'importanza del ruolo del Pantheon come modello per la Sacrestia Nuova cfr. H. BURNS, *Michelangelo e il disegno di architettura*, in *Michelangelo e il disegno di architettura...* cit., pp. 18-41: 35 e fig. 24 (ove viene riprodotto il disegno michelangiolesco ora al British Museum, inv. 1859-6-25-560/2v, facente parte del gruppo copiato dal Codice Coner, in cui Burns riconosce dettagli architettonici desunti dall'edificio romano). Sul disegno con l'abbozzo della volta della Sacrestia Nuova (Firenze, Casa Buonarroti, 127 A) cfr. ELAM, *Funzione, tipo e ricezione...* cit., p. 58 e fig. 14. Sull'ammirazione che Michelangelo mostrava per l'architettura del Pantheon si veda T. BUDENSIEG, *Criticism and Praise of the Pantheon in the Middle Ages and the Renaissance*, in *Classical Influences on European Culture, A.D. 500 - 1500*, edited by R.R. Bolgar, Princeton 1971, pp. 259-267: 265, ove è menzionata anche la tesi michelangiolesca che l'opera romana sia stata il frutto dell'intervento di tre diversi architetti, secondo quanto viene riportato da Vasari all'interno della *Vita di Andrea del Monte Sansovino scultore e architetto* (nella redazione del 1568); cfr. VASARI, *Le Vite...* cit., IV, pp. 273-274. Sulla cupola cfr. S. PASQUALI, *Il Pantheon. Architettura e antiquaria nel Settecento a Roma*, Modena 1996, pp. 11 e 69; EAD., *L'attico del Pantheon. Nuovi documenti sui marmi e sulla controversa ricostruzione del 1757*, "Bollettino d'Arte", XCIII, 2008, 143, pp. 111-122: 11-113; G. BELLARDI, *L'intervento di manutenzione straordinaria della cupola (2004-2005)*, in *Il Pantheon. Storia, Tecnica e Restauro*, a cura di Id., Viterbo 2006, pp. 197-262; Id., *La Cupola del Pantheon: restauro e manutenzione, in Tra tutela e valorizzazione. I primi venti anni di attività della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per il Comune di Roma*, a cura di E. Cajano, Roma 2013, pp. 75-83.



³⁶ A. LAPINI, *Diario fiorentino*, a cura di O. Corazzini, Firenze 1900, p. 124.

³⁷ FERRETTI, *Vasari e Ammannati...* cit., pp. 37-38.

³⁸ WĄZBIŃSKI, *L'Accademia Medicea...* cit., I, pp. 82-90. La sede degli incontri cambiò nel 1564: P. PACINI, *Le sedi dell'Accademia del Disegno al Cestello e alla Crocetta*, Firenze 2001, p. 8.

La Sacrestia Nuova di Vasari, Borghini e Cosimo I

I lavori di risistemazione dell'ambiente dovettero comunque volgere a conclusione, se nel giugno del 1559 i corpi di Lorenzo il Magnifico e del fratello Giuliano poterono essere traslati all'interno della Sacrestia Nuova, come documenta il diarista Agostino Lapini³⁶:

A' dì 3 di giugno, in sabato dopo vespro, si trasportano i corpi del magnifico Lorenzo e di Giuliano, amendua de' Medici; quali erano stati molt'anni sepolti in sagrestia vecchia di S. Lorenzo; e in questo detto dì si levono di detta sagrestia e si messono in Sagrestia Nuova, in uno cassone grande che v'è nell'entrare a man sinistra, di marmo.

Si è riflettuto in altra sede sull'assetto che Vasari approntò per la parete opposta all'altare, optando per una soluzione molto semplice e neutra, con le sculture di Montorsoli e Raffaello da Montelupo, fiancheggianti la *Madonna con il bambino* di Michelangelo poste su un sobrio e li-

neare sarcofago marmoreo. Si è anche già osservato che nel 1559 (anno in cui più stretto si era fatto il dialogo fra Cosimo e il Buonarroti in relazione ai progetti per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini a Roma), il duca e l'artista forse intravedevano la possibilità di un intervento dell'anziano maestro nel completamento della Sacrestia con suggerimenti puntuali e indicazioni stringenti. Tutto ciò non accadde e Cosimo riuscì a ottenere solo il modello per la scala della Biblioteca Laurenziana, che Ammannati tradusse in un manufatto di straordinaria forza espressiva. Il progetto di completare la cappella anche nei suoi arredi plastici (dopo i circoscritti interventi di Tribolo negli anni Quaranta)³⁷, tuttavia, non fu del tutto abbandonato e riprese vigore nei primissimi mesi del 1563. Sul principio di quello stesso anno, infatti, Vasari e Borghini furono autorizzati a usare la Biblioteca Laurenziana e la Sacrestia Nuova per gli incontri dell'Accademia del Disegno, mentre allo stesso tempo si pro-



poneva un progetto di completamento della cappella come opera collettiva degli accademici³⁸. Per la piena comprensione dell'evolvere dell'aspetto della Sacrestia e dell'attenzione, crescente, prestatole dal duca si può ricordare la lettera che Vasari inviava allo stesso Michelangelo Buonarroti nel marzo del 1563³⁹:

perché Sua Eccellenza disegna [...], per più tempi e per diverse vie, di volere che quella tornassi a Fiorenza, non solo per servirsene nel consiglio e opera di tante onorate imprese, fatte da questo Principe sotto il Suo governo e in questo Suo dominio, ma particolarmente per dar fine coll'ordine di Vostra Signoria alla Sagrestia di San Lorenzo, e poiché da' vostri impedimenti non gli è successo il farlo, delibera ora che in detto luogo continuamente si celebra, e che con la perpetua orazione del giorno e della notte si loda Dio, come desiderava Papa Clemente VII: delibera, dico, che tutte le statue, che vanno nelle nicchie, che mancano sopra le sepolture e ne' tabernacoli sopra le porte, vuole, che tutti gli scultori eccellenti di questa Accademia, ciascuno a concorrenza, l'uno dell'altro, fac-

ci la sua; et il medesimo facciano e' pittori la cappella et archi e facciate, come si vede che la Signoria Vostra aveva ordinato per le picture, e dove vanno gli stuchi e le altre fantasie d'ornamenti e pavimenti; et in somma per questi accademici si rechi a fine questa impresa per mostrare, che avendo occasione tanto propria per questi ingegni di non lassare imperfetta la più rara opera che sia stata mai fatta fra e mortali. Et a me ha comandato, che io debba scrivere alla Signoria Vostra questo Suo animo e la preghi per parte Sua a degnarsi di fargli grazia di mandare a dire o a Sua Eccellenza o a me, qual era l'intenzion sua o di Clemente del titolo della cappella e l'invenzione delle figure de' tabernacoli, che accompagnano il Duca Lorenzo e Giuliano, e delle otto statue, che vanno sopra le porte negli tabernacoli de' canti, simile il concetto et invenzione delle pitture per gli archi e facciate e della cappella; perché Sua Eccellenza non vuole che si faccia niente prima senza l'ordine suo, che invero tutta questa Accademia lo desidera con allegrezza. E mi ha comandato Sua Eccellenza ancora, che io vi dica, che avendo ella schizzi, disegni fatti già per questa opera, che volendogniene accomodare, gli farete servizio non piccolo, e promettendovi Sua Ec-

³⁹ *Der literarische Nachlass...* cit., II, pp. 736-740: 737-738 (lettera CDII). La lettera è datata, dubitativamente, da Frey al giorno 17 marzo del 1563. Lo stato della Sacrestia Nuova, non doveva essere nelle migliori condizioni di conservazione, come testimonia una missiva di poco precedente, inviata da Vasari il 1 febbraio 1563 al Duca Cosimo: "[...] 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 peggio. L'ho voluto avisare a Vostra Eccellenza Illustrissima, acciò che Quella ci provvegga": ivi, II, 1930, pp. 712-715 (lettera CCCXCIII). E Cosimo, se in un rescritto alla lettera di Vasari ordinava "Facciali a loro in ogni modo un camino" (ivi, I, p. 712), rispondeva poi a don Vincenzio Borghini, che ugualmente lo sollecitava in una missiva del 3 febbraio 1563 "Vi si rimedi in ogni modo in San Lorenzo": ivi, I, p. 716.

Fig. 11 Sacrestia Nuova, Firenze. Rilievo del partito architettonico sopra le tombe medicee (da *I monumenti italiani...* cit., 1922, tav. XX).

Fig. 12 Sacrestia Nuova, Firenze. Rilievo del partito architettonico del secondo ordine parietale (da *I monumenti italiani...* cit., 1922, tav. XXI).

⁴⁰ *Ibidem*. In assenza di documenti contabili non è possibile stabilire con certezza le materie di base con cui fu realizzato l'intonaco. L'aggettivazione usata da Borghini ("bellissimo bianco") probabilmente si riferisce all'estrema accuratezza con cui fu realizzata la finitura superficiale delle pareti.

⁴¹ DE TOLNAY, *Corpus...* cit., n. 179, pp. 24-25.

⁴² VASARI, *Le vite...* cit., VI, pp. 54-55.

⁴³ A. PAYNE, *Architects and Academies, Architectural Theories of "imitation" and the Literary Debates on Language and Style*, in *Architecture and Language, Constructing Identity in European Architecture, c. 1000 - c. 1650*, edited by G. Clarke, Cambridge 2000, pp. 118-133; EAD., *Vasari, Architecture, and the Origins of Historicizing Art*, "Res", 40, 2001, pp. 51-76; R. SCORZA, *Vasari, Borghini e Michelangelo, in Reactions to Master Michelangelo's Effect on Art and Artists in the Sixteenth Century*, edited by F. Ames-Lewis, P. Joannides, Aldershot 2003, pp. 180-210; M. RUFFINI, *Art without an Author. Vasari's Lives and Michelangelo's Death*, Oxford 2011; B. AGOSTI, *Giorgio Vasari: tempi e luoghi delle vite*, Milano 2013, pp. 76, 86-89, 92-94.

⁴⁴ Vedi qui, p. 66 e nota 28.

⁴⁵ *Der literarische Nachlass...* cit., II, p. 716.

⁴⁶ S. FROMMEL, *Primaticcio architetto in Francia*, in *Francesco Primaticcio architetto*, a cura di Ead., Milano 2005, pp. 74-193: 150. La cronologia del progetto è estremamente complessa: Sabine Frommel riconosce nel biennio 1562-63 un momento cruciale per la definizione dell'impresa, ma i primi pagamenti iniziano già dal 1561: *ivi*, p. 149.

⁴⁷ *Der literarische Nachlass...* cit., II, p. 462.

⁴⁸ Il libero approccio all'antico, che caratterizza il linguaggio michelangiolesco degli anni fiorentini, è riconosciuto da Caroline Elam come una derivazione dall'espressività di Donatello: ELAM, *Michelangelo and the Clementine Architectural Style...* cit.

⁴⁹ G. MOROLLI, *Firenze e il Classicismo. Un rapporto difficile*, Firenze 1988, pp. 100-101; C. CONFORTI, *Gli Uffizi e il Corridoio Vasariano nella rifondazione di Firenze ducale*, in *Vasari, Gli Uffizi e il Duca*, a cura di Ead. et al., catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 14 giugno-30 ottobre 2011), Firenze 2011, pp. 61-71: 63; H. BURNS, *Architecture and the Communication of Identity in Italy, 1000-1650: Signs, Contexts, Mentalities*, in *Architettura e identità locali. II*, a cura di H. Burns, M. Mussolin, Firenze 2013 [ma 2015], pp. 3-79: 41.

cellenzia Illustrissima d'esserne bonissimo mezzo a farle eseguire con istudio e diligenza, acciò senese conseguano onore.

Il percorso tracciato da Vasari nella lettera – ovvero portare avanti il completamento della Sacrestia con la realizzazione delle statue mancanti nelle nicchie ai lati delle tombe, ma soprattutto condurre a compimento il complesso palinsesto delle decorazioni, fra cui le pitture – è una soluzione che non si concretizza. Si tratta di un progetto che avrebbe modificato fortemente l'immagine della cappella che era stata cristallizzata dagli interventi del 1556-1559: grazie a questi lavori, il bianco dei marmi e il bianco del pregevole intonaco, posto da Vasari sulle vaste superfici murarie, emergevano come caratteri distintivi della fabbrica michelangiolesca. Proprio contro i danni creati al "bellissimo bianco" delle pareti dai bracieri accesi dai canonici per scaldarsi durante gli uffici religiosi, si scagliava con forza Borghini in una lettera a Cosimo:

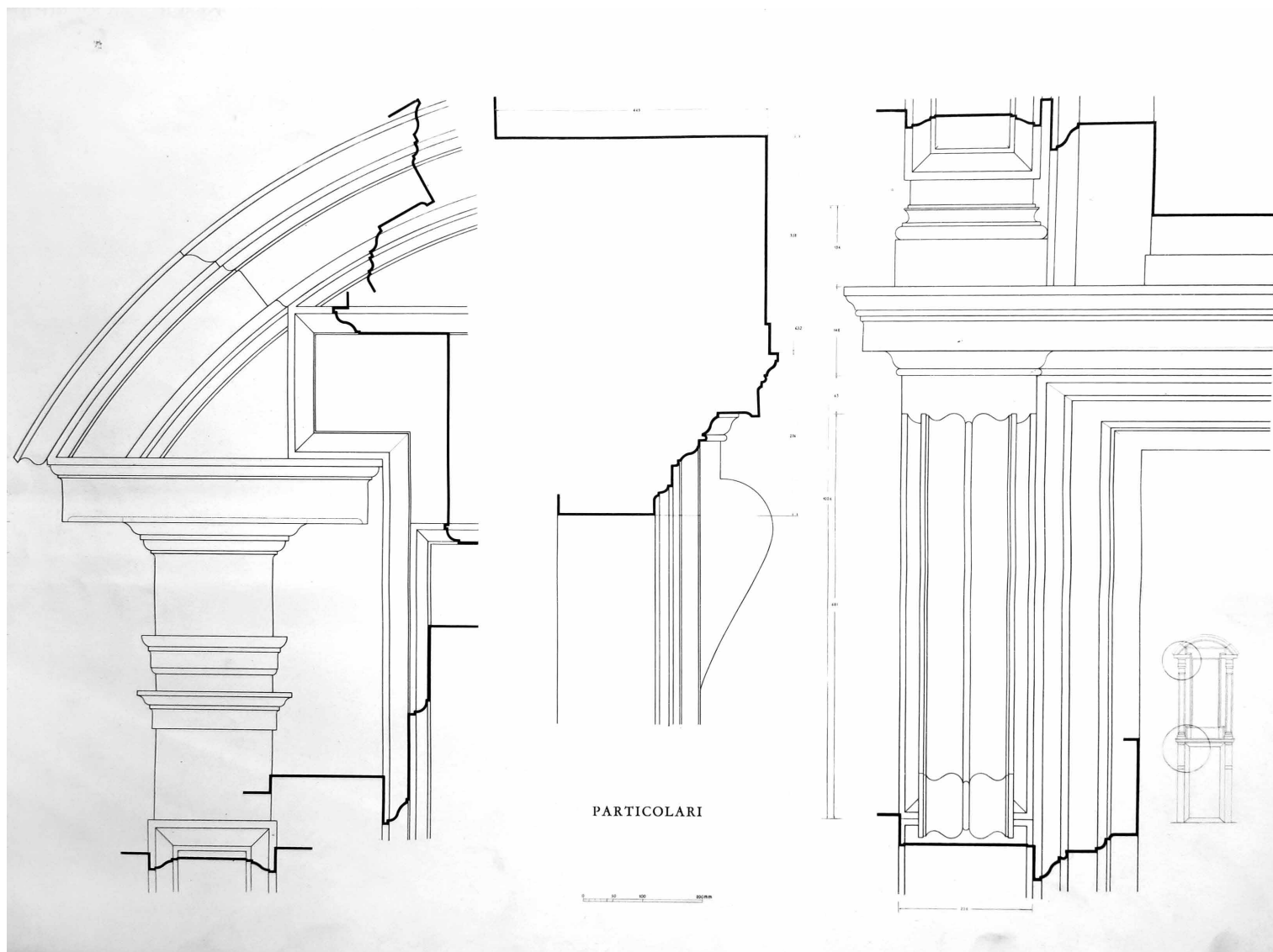
Non vo' mancare in questa occasione di dolermi della poca cura che i preti di S. Lorenzo hanno della Sagrestia Nuova, ne la quale veddi a questi giorni, oltre a quel bellissimo bianco, tutto ingiallato, per accendervi i carboni, tutte quelle bellissime statue con tanta polvere di quella nera de' carboni adosso, che è una vergogna⁴⁰.

Nel 1563, dunque, di fronte al bivio di riportare in vita l'iniziale progetto michelangiolesco per la cappella medicea – contraddistinto da una spiccata esuberanza decorativa, che declinava una organica compenetrazione fra scultura, pittura e architettura – prevalse la scelta di non intervenire: si conservava così una immagine della cappella restituita dai lavori vasariani in una versione che esaltava le analogie con l'omologa architettura brunelleschiana. D'altra parte, tale similitudine era uno dei principi eziologici dell'opera del Buonarroti, come dimostra uno dei primi disegni di progetto di Michelangelo per la Sacrestia, accompagnato non a caso da una sorta di *ca-*

pitolato 'a posteriori' del materiale lapideo di alcuni elementi murari dell'omologa opera brunelleschiana⁴¹. E, come è noto, lo stesso passo in cui Vasari presenta nella *Vita* del Buonarroti il cantiere della Sacrestia è tutto sviluppato sul rapporto fra la cappella costruita da Filippo per Giovanni di Bicci e quella di Michelangelo per i discendenti di Cosimo il Vecchio⁴².

È a questo punto importante chiedersi quali fattori siano alla base di una tale decisione, all'apparenza rinunciataria, e sulla quale invece appare interessante interrogarsi sia in relazione all'espressività dell'architettura di Cosimo I (che ha nella bicromia intonaco-pietra serena uno dei suoi caratteri connotativi), sia in relazione all'immagine attuale della Sacrestia (figg. 1, 3-4).

Si possono individuare più ordini di motivazioni, che si intersecano e si sovrappongono in modo non necessariamente lineare ma che contribuiscono in maniera consentanea al risultato finale. Tutti questi fattori si polarizzano intorno a due aspetti principali che in modo altalenante, nel corso degli anni Sessanta, prevalgono l'uno sull'altro: da un lato la volontà di enfatizzare l'esemplarità della lezione di Michelangelo (punto di arrivo di una linea evolutiva che passa per Brunelleschi), tema cruciale nel disegno storiografico vasariano⁴³, che a Firenze per l'architettura si esplicava proprio nei cantieri laurenziani; dall'altro, l'impossibilità di intervenire del tutto liberamente nella Sacrestia Nuova da parte di Cosimo I e dei suoi artisti, in quanto i diritti di patronato sulla cappella erano in testa a Caterina de' Medici, come discendente del ramo di Cosimo *Pater Patriae*. Già i lavori del 1556-59 erano stati animati da una volontà auto-limitante del duca, proprio in relazione alla questione del patronato: il solo stemma di Clemente VII aveva imposto, come è stato già ricordato, Cosimo a Vasari in modo perentorio per le vetrate della Sacrestia⁴⁴. Nel 1563, tuttavia, Cosimo I poteva avere mano più libera su quell'ambiente che



Borghini, nella lettera appena citata del 3 febbraio 1563, definiva come meta incessante delle visite di colti e stupefatti ammiratori, e dunque manifesto dell'eredità di Michelangelo nella capitale ducale: “Et V.E.I. sa che non prima viene un forestiero di conto a Firenze che subito, come a un miracolo, non corra a veder quel luogo”⁴⁵. La maggiore libertà di Cosimo I nel decidere le sorti della Sacrestia – oltre al definitivo consolidamento del suo ruolo nello scenario politico europeo – potrebbe spiegarsi con il crescente disinteresse della regina francese per il pantheon avito nel momento in cui ella aveva dato inizio ai progetti per la sepoltura nella cattedrale di Saint-Denis per accogliere i resti del marito, morto nel 1559⁴⁶. Pochi anni dopo, nel 1569, Vasari scriveva al vescovo Piero Gondi, presso la corte di Caterina de Medici, chiedendo alla regina di Francia di inviare 400 scudi per provvedere agli uffici in Sacrestia Vecchia e in Sacrestia

Nuova, in quanto di sua spettanza, rimarcando la questione del patronato⁴⁷.

Cosimo I, dunque – stretto fra la necessità di rispettare i diritti dei “cosimiadi” sulla Sacrestia Nuova e la volontà di esaltare il luogo che più di altri a Firenze testimoniava il lascito di Michelangelo – riuscì a piegare il contesto ai suoi obiettivi. La decisione di non intervenire in modo incisivo sulla cappella portava il duca a valorizzare i legami che Buonarroti aveva esperito con l'architettura del Quattrocento – sia con le bicromie di Brunelleschi sia con le sperimentazioni plastiche di Donatello⁴⁸ – e che avevano nel disegno politico-culturale tracciato da Vasari e Borghini delle implicazioni molto precise: il Rinascimento brunelleschiano era in parte figlio del Romanico fiorentino, a sua volta ritenuto il *trait d'union* con la grande tradizione di Roma antica, a materializzare una via fiorentina al Classicismo⁴⁹. La rivoluzionaria espressività del proget-

Fig. 13 Sacrestia Nuova, Firenze. Rilievo di membrature architettoniche (da *I monumenti italiani... cit.*, 1922, tav. XXII).

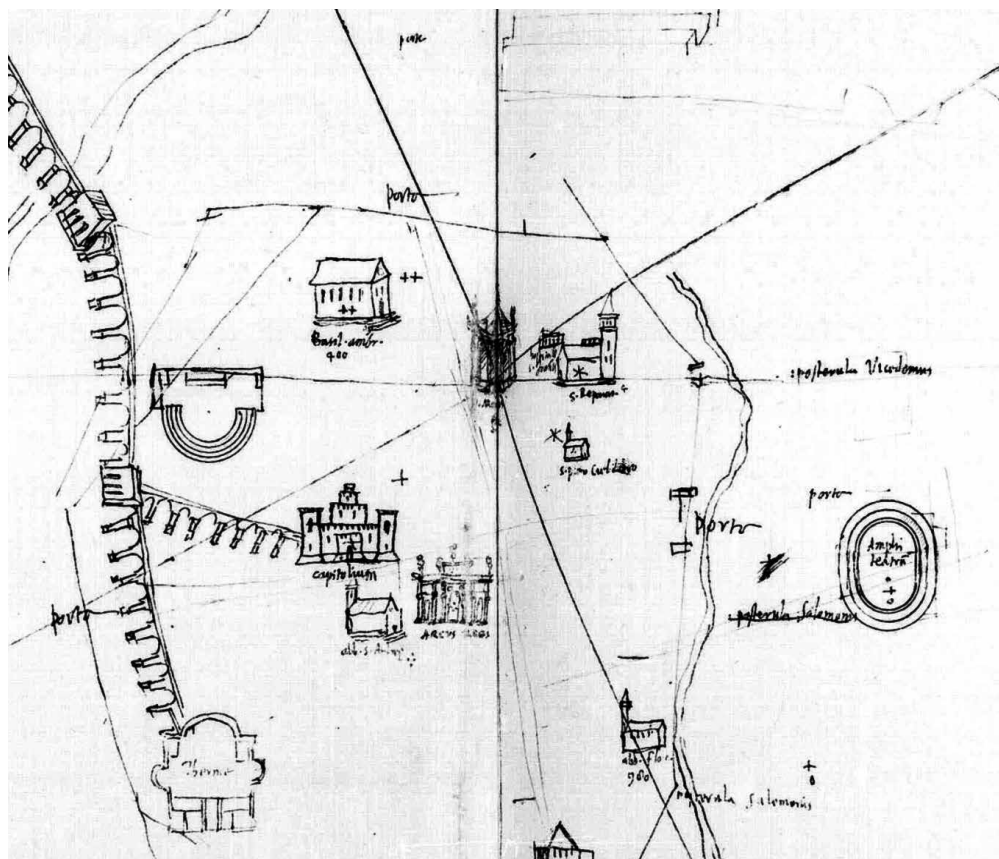


Fig. 14 Vincenzo Borghini, *Pianta di Firenze con gli edifici romani e paleocristiani* (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Magliabechiano XXV. 551, cc. 26v-27r).

Fig. 15 Cornelis Cort, *Sacrestia Nuova, Firenze. Tomba di Lorenzo de' Medici Duca di Urbino* (GDSU, inv. 1383).

Fig. 16 Cornelis Cort, *Sacrestia Nuova, Firenze. Madonna col bambino e i Santi Cosma e Damiano* (GDSU, inv. 1448).

Fig. 17 Cornelis Cort, *Sacrestia Nuova, Firenze. Tomba di Giuliano de' Medici Duca di Nemours* (GDSU, inv. 1382).

⁵⁰ E. CARRARA, *Il ciclo pittorico vasariano nel Salone dei Cinquecento e il carteggio Mei-Borghini*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, atti delle giornate di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 settembre-1 ottobre 2004), a cura di Ead., S. Ginzburg, Pisa 2007, pp. 317-396; E. FERRETTI, *Da mirabilia a monumenta: Vincenzo Borghini, la memoria dell'acquedotto romano e il mito fondativo dell'origine di Firenze nelle fonti letterarie dal XIII al XVI secolo*, in *Architettura e identità locali*. II... cit.

⁵¹ R.A. SCORZA, *Vincenzo Borghini and Invenzione: the Florentine Apparato of 1565*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XLIV, 1981, pp. 57-75; R.J. WILLIAMS, *Vincenzo Borghini and Vasari's 'Lives'*, Ph.D. diss., Princeton University 1988, Ann Arbor 1993; *Vincenzo Borghini. Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 21 marzo-20 aprile 2002), a cura di G. Belloni, R. Drusi, Firenze 2002; G. BELLINI, *Vasari, Ammannati e l'età dell'oro cosimiana*, in *Ammannati e Vasari...* cit., pp. 117-121; 120-121; V. CONTICELLI, *Scheda III.5*, in *Vasari, Gli Uffizi e il Duca...* cit., pp. 162-163.

⁵² Si vedano le considerazioni su San Lorenzo in età medievale contenute in C. DAVIS, *Topographical and Historical Propaganda in Early Florentine Chronicles and in Villani*, "Medioevo e Rinascimento", II, 1988, pp. 35-51: 37-38; cfr. anche E. CARRARA, 2.4. *Borghini: memorie e notizie d'antichità diverse*, in *Vincenzo Borghini...* cit., pp. 25-30; 26; FERRETTI, *Da mirabilia a monumenta...* cit., pp. 533-551.

⁵³ FERRETTI, *Sacred Space...* cit.

⁵⁴ H. SAALMAN, *San Lorenzo 1434. The Chapel Project*, "The Burlington Magazine", CXX, 1978, pp. 361-364; C. GARDNER von TEUFFEL, *Lorenzo Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi: die Erfindung der Renaissancepala*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte", XLV, 1982, pp. 1-30; G. MOROLLI, *I due tempi del cantiere di Cosimo*, in *San Lorenzo. 393-1993. L'architettura. Le vicende della fabbrica*, catalogo della mostra (Firenze, Basilica di San Lorenzo, 25 settembre-12 dicembre 1993), a cura di G. Morolli, P. Ruschi, Firenze 1993, pp. 53-57.

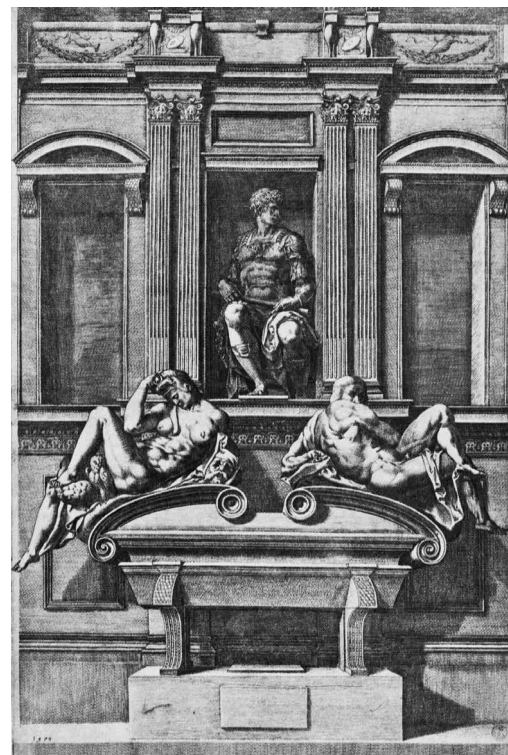
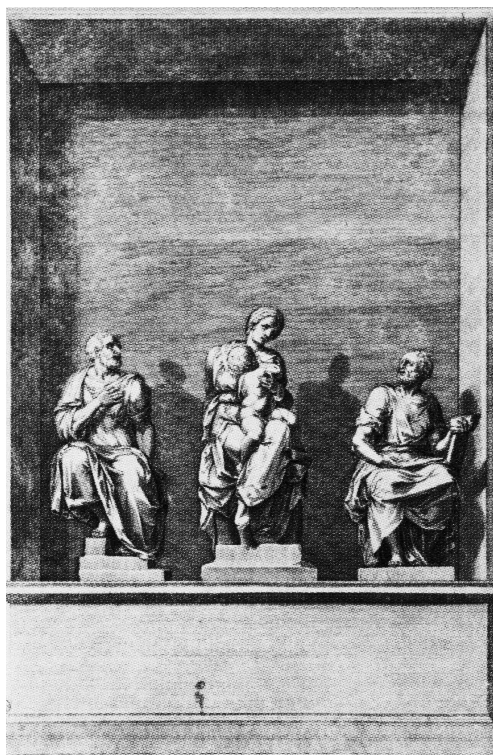
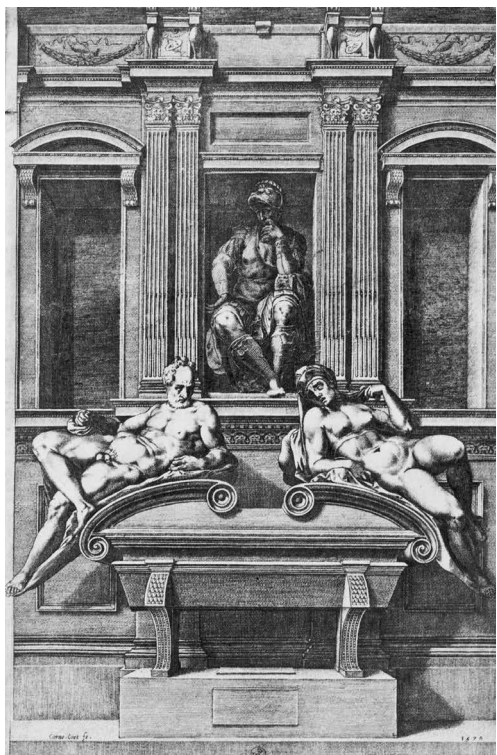
⁵⁵ Questo concetto è stato introdotto in M HALL, *Renovation and Counter-Reformation: Vasari and Duke Cosimo in S.ta Maria Novella and S.ta Croce. 1565-1577*, Oxford 1979, pp. 3-4 e ampliamento sviluppato e argomentato in FERRETTI, *Sacred Space...* cit. Il ruolo che Borghini ebbe a San Lorenzo, co-

to michelangelesco dei pontificati di Leone X e Clemente VII era così ricondotta su un binario concettuale ben preciso, che Vasari e Borghini dispiegarono in un ampio ventaglio di esperienze. La Sacrestia Nuova acquisì un ruolo fondamentale nel progetto culturale che Cosimo I e i suoi artisti e letterati andavano tracciando sul principio degli anni Sessanta: con un deciso cambio di orizzonte rispetto alla prima fase del principato⁵⁰, diveniva centrale porre il dominio del duca in un rapporto di diretta filiazione da Roma antica.

Le ricerche commissionate a Borghini per individuare gli episodi salienti e felici dell'antica storia di Firenze, destinati a figurare sulle scene degli apparati effimeri e negli affreschi o pitture ad olio del Salone dei Cinquecento, apprestati per le nozze del principe Francesco nel dicembre del 1565⁵¹, vanno lette tutte in questa ottica ed ebbero il merito di far affiorare il passato della città grazie alle sue emergenze monumentali e alle testimonianze epigrafiche ancora conservate. Fra i più significativi schizzi elaborati dal dotto monaco benedettino e priore degli Innocenti è senz'altro da annoverare quello che raffigura il nucleo originario dell'*oppidum florentinum*,

in cui spicca al centro la chiesa di San Lorenzo⁵² (fig. 14). L'importanza della basilica paleocristiana venne rimarcata dalla visita compiuta, sempre nel corso del 1565, dal cardinale Carlo Borromeo, che evidenziò il carattere ambrosiano del luogo religioso, fondato appunto dall'illustre padre della Chiesa⁵³.

In quel lasso di tempo San Lorenzo divenne dunque, agli occhi di Cosimo de' Medici, non solo preziosa testimonianza della più antica storia cittadina, ma pure il significativo punto di contatto con la diocesi milanese retta con inflessibile spirito riformatore dal cardinal nipote del papa allora in carica, Pio IV Medici di Marignano. Il suo assetto interno, inoltre, avrebbe costituito – sul piano spaziale e sul piano compositivo – un vero e proprio modello per i grandi lavori promossi in Santa Croce e a Santa Maria Novella, in virtù della regolarità interna dell'edificio (imposta *ab origine* dai canonici nella ricostruzione quattrocentesca, con particolare riguardo alla forma e dimensione degli altari delle cappelle)⁵⁴, della mancanza di un tramezzo fra le navate e la cappella maggiore e, soprattutto, in ragione della severa bicromia della pietra serena e bianco dell'intonaco, nonché del suo essere legata ai Medici e a Brunelleschi⁵⁵. D'altro canto le erudite ricerche del Borghini avevano modo di agire come lievito fermentante per la riscrittura delle *Vite* vasariane poi confluita nell'edizione giuntina, che presenta un notevole ampliamento proprio della parte medievale delle biografie degli artisti. Vasari rimedita in modo approfondito e calato in una realtà storica sfaccetta-



ta la questione delle tecniche. Databile a questi stessi anni è un interessante appunto di Vincenzo Borghini⁵⁶:

Avvertiscasi se il modo di fare le tempie et le [...] incrostature delle mura di varii marmi et colori, come è la chiesa di S. Giovanni et di S. Maria del Fiore et la facciata di S. Miniato et della Badia di Fiesole è cosa antica, cioè del buon tempo de' Romani, o pure fu trovato de' Gotti et Longobardi. Non perché io non sappia che queste di S. Giovanni et di S. Miniato son moderne, et sassi a che tempo et da chi furon fatte, ma lo dico se fusse a proposito servirsene in discorrendo come in tempi diversi è variato il modo et la forma del fabbricare.

Lo studio del “modo” e della “forma del fabbricare” metteva, agli occhi di Borghini, sullo stesso piano, e in un succedersi diretto, i paramenti esterni del Battistero (considerato l'antico tempio di Marte) e della chiesa di San Miniato al Monte⁵⁷, cui andavano a porsi in stretta contiguità gli esiti quattrocenteschi delle soluzioni albertiane, come la facciata di S. Maria Novella, in cui i prodigi tecnici dell'antichità trovarono nuova attuazione: “le diciotto lettere antiche che si veggono dalla parte dinanzi in un pezzo di porfido”, come avrebbe scritto Vasari⁵⁸. E se l'Alberti figura fin dall'edizione del 1550 ad apertura della trattazione sull'*Architettura* (il “nostro Leon Batista Alberti”), è nella stampa giuntina che compare, in relazione all'impiego dei materiali da costruzione, un significativo accostamento laddove Va-

sari parla della “pietra serena [che] è bellissima [...], come veggiamo in tutti gli edifici che sono in Fiorenza fatti da Filippo di Ser Brunellesco”, e di “una sorte di pietra a[z]zurigna che si dimanda oggi la pietra del Fossato, [...] della qual pietra Michelagnolo s'è servito nella libreria e Sagrestia di San Lorenzo per papa Clemente”⁵⁹. La riflessione di Vasari, e di Borghini, sulle tecniche e sui materiali lapidei⁶⁰ aveva portato all'individuazione di un robusto nerbo di elementi portanti all'interno di un linguaggio avvertito dunque come originale e patrio, e come tale riproducibile al fine di perpetuare un'eredità di cui ci si sentiva non solo eredi ma validi continuatori.

Il complesso religioso di San Lorenzo, e la Sacrestia Nuova in particolare, costituirono un ‘laboratorio’ privilegiato per il duca e i suoi architetti, in cui si poté precisare il dialogo serrato con la tradizione quattrocentesca da un lato – e quindi indirettamente con l'universo culturale della Roma antica e paleocristiana – ma anche con le innovative elaborazioni di Michelangelo dall'altro. Lo scopo era creare uno stile che esprimesse una nuova “identità medicea” per la dinastia di Cosimo I. La *koiné* vasariana degli Uffizi e le sue successive declinazioni nell'architettura medicea avrebbero sistematizzato queste linee guida, innalzandole a un vero e proprio linguaggio di Stato.

me luogotenente del duca nel corpo degli Operai della basilica consente di ipotizzare che il benedettino abbia a lungo riflettuto sui caratteri architettonici dell'edificio sacro: appare dunque opportuno ritornare con forza sulla riflessione di Williams che nella sua tesi di dottorato aveva suggerito di tenere presente il peso che don Vincenzo potrebbe aver avuto nella riconfigurazione interna realizzata da Vasari a Santa Croce e a Santa Maria Novella: WILLIAMS, *Vincenzo Borghini and Vasari's 'Lives'*... cit., p. 53, nota 71.

⁵⁶ Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano, L.V 178, c. 50r; E. CARRARA, *Vincenzo Borghini, disegnatore dall'antico, "Pegasus"*, 7, 2005, p. 91; EAD., *Doni, Vasari, Borghini e la tecnica del mosaico*, in *Fra lo spedale e il principe. Vincenzo Borghini: filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, atti del convegno (Firenze, 21-22 marzo 2002), a cura di G. Bertoli, R. Drusi, Padova 2005, pp. 79-93: 91.

⁵⁷ E. CARRARA, *Tra fonti e immagini. La polemica sul Battistero fiorentino negli scritti di don Vincenzo Borghini*, in *Storia per parole e per immagini*, atti del convegno (Civiale del Friuli, 4-6 dicembre 2003), a cura di U. Rozzo, M. Gabriele, Udine 2006, pp. 192-211; F.P. Di TEODORO, «Marmorea Templa». Firenze, identità romana e tutela identitaria, in *Architettura e identità locali. II...* cit. pp. 449-469.

⁵⁸ VASARI, *Le vite...* cit., I, p. 34.

⁵⁹ VASARI, *Le vite...* cit., I, p. 125; C. CONFORTI, *Vasari architetto*, Milano 1993, p. 15; EAD., *Vasari: le parole delle pietre*, in *Giorgio Vasari tra parole e immagini*, atti delle giornate di studio (Firenze, Palazzo Vecchio, 20 novembre 2010, Roma, Palazzo Carpegna, Palazzo Firenze, 5 dicembre 2011), a cura di A. Masi, C. Barbato, Roma, 2014, pp. 13-18.

⁶⁰ Per la pietra serena, e in particolare del genere “del Fossato”, si veda: L. IPPOLITO, *La "pietra del fossato" nell'architettura fiorentina*, “Rassegna di Architettura e Urbanistica”, 28, 1994-95 (1996), 84/85, pp. 143-151.