

EMANUELA FERRETTI

FRA STORIOGRAFIA E MITOGRAFIA.  
AMPLIFICAZIONI, ECHI E DISTORSIONI NELLA  
RICERCA DELLA *BATTAGLIA D'ANGHIARI*  
DI LEONARDO (1568-1968)

ESTRATTO

da

LA SALA GRANDE DI PALAZZO VECCHIO  
E LA *BATTAGLIA DI ANGHIARI* DI LEONARDO DA VINCI  
Dalla configurazione architettonica all'apparato decorativo

A cura di Roberta Barsanti, Gianluca Belli,  
Emanuela Ferretti e Cecilia Frosinini



Leo S. Olschki Editore  
Firenze

# La Sala Grande di Palazzo Vecchio e la *Battaglia di Anghiari* di Leonardo da Vinci

Dalla configurazione architettonica  
all'apparato decorativo



Leo S. Olschki  
MMXIX

BIBLIOTECA  
LEONARDIANA  
STUDI E DOCUMENTI

8

# La Sala Grande di Palazzo Vecchio e la *Battaglia di Anghiari* di Leonardo da Vinci

Dalla configurazione architettonica  
all'apparato decorativo

a cura di

Roberta Barsanti, Gianluca Belli,  
Emanuela Ferretti e Cecilia Frosinini



LEO S. OLSCHKI EDITORE  
MMXIX

*Tutti i diritti riservati*

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI  
Viuzzo del Pozzetto, 8  
50126 Firenze  
www.olschki.it

Questo volume raccoglie gli Atti del Convegno internazionale di studi *La Sala Grande di Palazzo Vecchio e i dipinti di Leonardo. La configurazione architettonica e l'apparato decorativo dalla fine del Quattrocento ad oggi*, a cura di Emanuela Ferretti, con Roberta Barsanti, Gianluca Belli, Cecilia Frosinini e Alessandro Nova (Firenze-Vinci, 14-17 dicembre 2016), promosso e realizzato dal Dipartimento di Architettura DIDA dell'Università di Firenze, dal Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max Planck Institut e dalla Biblioteca Leonardiana di Vinci, con il patrocinio del Comune di Firenze.

Volume realizzato da



Comune di Vinci

Con il patrocinio e il contributo di



Comune di Anghiari

Con il patrocinio di



LEONARDO  
1519-2019

COMITATO NAZIONALE PER LE CELEBRAZIONI  
DEI 500 ANNI DALLA MORTE DI LEONARDO DA VINCI

Con il sostegno di



---

ISBN 978 88 222 6670 5

## SOMMARIO

ROBERTA BARSANTI, GIANLUCA BELLÌ, EMANUELA FERRETTI, CECILIA FROSININI, <i>Leonardo e la Sala Grande. Un nuovo approccio</i> . . .	Pag.	IX
ADRIANO PROSPERI, <i>Premessa</i> . . . . .	»	XIII

### I

#### LEONARDO E LA SALA GRANDE: FRA FONTI DOCUMENTARIE E STORIOGRAFIA

EMANUELA FERRETTI, <i>Fra storiografia e mitografia. Amplificazioni, echi e distorsioni nella ricerca della Battaglia d'Anghiari di Leonardo (1568-1968)</i> . . . . .	»	3
BRUCE EDELSTEIN, <i>Johannes Wilde e la Sala Grande. Le origini di una ricostruzione esemplare eseguita in esilio</i> . . . . .	»	29
GIOVANNI CIAPPELLI, <i>Nicolai Rubinstein e Palazzo Vecchio. Motivazioni e approdi di un percorso di ricerca</i> . . . . .	»	45
VERONICA VESTRI, <i>Fonti per lo studio della Sala Grande: spunti e percorsi per la ricerca</i> . . . . .	»	61

### II

#### L'ARCHITETTURA DELLA SALA GRANDE: IL SITO, LE PREESISTENZE E IL CANTIERE TARDO QUATTROCENTESCO

MONICA SALVINI, SUSANNA BIANCHI, PAOLO LELLI, VALERIA MONTANARINI, RICCARDO SANTONI, PASQUINO PALLECCHI, <i>Le premesse archeologiche alla Sala Grande</i> . . . . .	»	71
MARIA TERESA BARTOLI, <i>Ad quadrum et in quadro. La matematica dell'Umanesimo nelle addizioni di Palazzo Vecchio</i> . . . . .	»	97

MARCO FRATI, <i>Palazzo Vecchio e l'area della Sala Grande nel XIV secolo: alcune precisazioni</i> . . . . .	Pag.	113
GIANLUCA BELLÌ, <i>La Dogana e la Sala Grande</i> . . . . .	»	141
RICCARDO PACCIANI, <i>Cronaca, Monciatto, Antonio da Sangallo e la costruzione della Sala Grande</i> . . . . .	»	165
MARCO COLLARETA, « <i>Quella bella opera del legname di tanta spesa</i> ». <i>Una traccia per le spalliere della Sala Grande</i> . . . . .	»	175

## III

## DA PIER SODERINI A COSIMO I

NICOLETTA MARCELLI, <i>Letteratura, arte e politica nel progetto della Sala Grande ovvero Pier Soderini ideatore e committente della Battaglia di Anghiari</i> . . . . .	»	185
AMEDEO BELLUZZI, <i>Il gonfaloniere Soderini nel palazzo dei Signori</i> . . . . .	»	205
FRANCESCA FUNIS, <i>Arte e tecnica: Giorgio Vasari e il nuovo cielo per la Sala Grande a Palazzo Vecchio, con una scheda di PIER PAOLO DERINALDIS</i> . . . . .	»	223
GIORGIO CASELLI, <i>La 'fodera vasariana': tecniche e aspetti costruttivi. Primi rilievi</i> . . . . .	»	251
FRANCESCA BORGIO, <i>Principio, mezzo, fine: Vasari, la Sala Grande e la forma dell'epos</i> . . . . .	»	273

## IV

LA FORTUNA DELLA BATTAGLIA DI ANGIARI  
NELLE FONTI ICONOGRAFICHE  
E STORICO-ARTISTICHE

MARCO CAMPIGLI, <i>Dov'era la "scuola del mondo"? Sfortuna dei cartoni delle Battaglie</i> . . . . .	»	291
ROBERTA BARSANTI, <i>Copie e derivazioni della Battaglia d'Anghiari: una questione aperta</i> . . . . .	»	307
MARCO RUFFINI, <i>La Battaglia di Leonardo. Fortune alterne del dipinto e del cartone</i> . . . . .	»	333

## V

LA RICERCA NELLA SALA GRANDE:  
TESTIMONIANZE, MATERIALI E INDAGINI SCIENTIFICHE

MAURO MATTEINI, <i>Tecniche e materiali identificati nell'Ultima Cena di Leonardo a Milano potenzialmente replicati nel dipinto della Battaglia di Anghiari</i> . . . . .	Pag.	351
MASSIMILIANO PIERACCINI, <i>Indagini radar delle pareti della Sala Grande</i> . . . . .	»	365
MASSIMO COLI, <i>Palazzo Vecchio, Sala Grande. Indagini non invasive sulle murature</i> . . . . .	»	371
CECILIA FROSININI – ROBERTO BELLUCCI, <i>Leonardo, dalla Sala del Papa alla Sala Grande. Tempi, materiali e imprevisti</i> . . . . .	»	383

## VI

## APPARATI

EMANUELA FERRETTI, <i>Cronologia</i> . . . . .	»	399
VERONICA VESTRI, <i>Appendice documentaria</i> . . . . .	»	425
Bibliografia, a cura di DANIELA SMALZI . . . . .	»	555
Elenco delle fonti manoscritte, a cura di CHIARA RICCI . . . . .	»	593
Indice dei nomi, a cura di LUCA PLACCI . . . . .	»	597

EMANUELA FERRETTI

FRA STORIOGRAFIA E MITOGRAFIA.  
AMPLIFICAZIONI, ECHI E DISTORSIONI NELLA RICERCA  
DELLA *BATTAGLIA D'ANGHIARI* DI LEONARDO (1568-1968)

ABSTRACT – This contribution traces the etiological reasons for the search for the presumed remains of the *Battle of Anghiari* of Leonardo da Vinci in the Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio, beginning in the late 1960s. This subject was selected and treated – in the stratified mass of facts and considerations that developed over the course of the research grant (2014-2015) on which this conference is based – for its cultural centrality and for the problems of method that are raised, in the broad sense of safeguarding and promoting artistic and architectural cultural heritage in which the scientific community is engaged, at all levels and according to their specific skills and responsibilities. This contribution, with an openly polemical approach, draws attention to a recurring phenomenon: when we speak of Leonardo da Vinci and his works – thanks to the mass media echo that these themes call forth – the usual epistemological tools of the discipline (with the hermeneutical power and scientific rigor that has marked the cultural profile for decades), seem to lose their effectiveness. Similarly, often the ability to understand and retrace phenomena, pathways, and events is reduced when implementing research methods and preservation policies that are more than accepted and established in the sphere of art history and the history of architecture.

---

\* Il presente contributo costituisce un ampliamento della relazione presentata al convegno, che a sua volta nasce come una sorta di ‘carotaggio’ nelle ampie risultanze degli studi (messi interamente a disposizione di colleghi e ricercatori che hanno partecipato al progetto) compiuti con il sostegno di un assegno di ricerca del Dipartimento di Architettura, Università di Firenze, co-finanziato dalla Biblioteca Leonardiana per iniziativa di Romano Nanni (2014-2015), e sviluppati poi nell’ambito di una collaborazione con Cecilia Frosinini e Roberto Bellucci (Opificio delle Pietre Dure, 2015-2016). A tutti loro, *in primis*, vanno i miei più sinceri ringraziamenti. Esprimo gratitudine anche ai colleghi Eliana Carrara, Amedeo Belluzzi, Gianluca Belli, Mario Bevilacqua. Per l’aiuto continuo nella trascrizione dei documenti, desidero ringraziare Veronica Vestri e Vanna Arrighi. Senza la paziente disponibilità di Monica Taddei e l’aiuto scientifico e organizzativo di Alessandro Nova – che ringrazio sentitamente – e dei suoi collaboratori, questo progetto non avrebbe visto la luce. Allo stesso modo, il Comune di Firenze ha agevolato con grande cortesia le mie ricerche, sia tramite l’Ufficio della Fabbrica di Palazzo Vecchio, sia tramite l’Archivio Storico Comunale. Serena Pini e Giorgio Caselli sono stati, in particolare, una presenza preziosa e costante. Un pensiero di sentita gratitudine va anche a Francesco Caglioti, Claudia Conforti e Alina Payne per il confronto continuo e i suggerimenti che mi hanno fornito con generosità durante il lungo percorso della ricerca. La bibliografia di questo saggio è aggiornata al 2017, data di conclusione della sua stesura per i presenti atti.

La storia della commissione a Leonardo da Vinci del dipinto della *Battaglia d'Anghiari* nella Sala Grande di Palazzo Vecchio (1503-1506) e, in seconda istanza, la ricostruzione della stagione cosimiana di riconfigurazione del vasto ambiente tardo-quattrocentesco sotto l'egida di Giorgio Vasari (1560-1572) racchiudono al proprio interno articolate e complesse microstorie.<sup>1</sup> Si tratta argomenti strettamente intrecciati, per i quali specifiche bibliografie – spesso iper-settoriali e molte volte reciprocamente impermeabili (anche rispetto a questioni contermini) – restituiscono un quadro di conoscenze frammentario, nonostante la centralità di tali tematiche nella storia dell'arte e dell'architettura del Rinascimento. Lo studio dei due 'soggetti' è accomunato, inoltre, da un approccio che – nella quasi totalità dei casi – prescinde dalla indispensabile interdisciplinarietà e da una frequente sottovalutazione dello studio degli aspetti strutturali e materici del 'contenitore': le valenze costruttive, spaziali e distributive della Sala Grande vengono così praticamente ignorate, ad eccezione delle limitatissime voci bibliografiche sugli aspetti architettonici. Si noterà che, a fronte di pluridecennali lavori di indagine sulle murature, soltanto in relazione alla pubblicazione di questi atti è stato presentato un primo elaborato di rilievo in sezione della parete orientale della Sala Grande, mentre manca ancora quello del muro perimetrale occidentale.<sup>2</sup>

Le date che circoscrivono queste riflessioni introduttive al volume corrispondono a due snodi di grande rilievo nel frastagliato dipanarsi degli studi sulle vicende costruttive e decorative della Sala Grande: da un lato, la seconda edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari (1568) che contiene, come è noto, un ampio *excursus* sulla configurazione architettonica della grande struttura<sup>3</sup> e che rappresenta un punto di riferimento imprescindibile per la sua storia e per il suo allestimento; dall'altro, la pubblicazione del volume *Leonardo da Vinci inedito* di Carlo Pedretti (1968). Quest'ultimo testo si può considerare, in particolare, il punto di partenza della pluridecennale ricerca dei resti della leonardesca *Battaglia d'Anghiari*. Il saggio di Pedretti, infatti, si concludeva con questa frase: «se fosse possibile riportare alla luce la pittura di Leonardo, ci si sorprenderebbe di trovarvi intatti gli stessi colori della *Tavola Doria*».<sup>4</sup>

Oggi, salvo rare ma significative eccezioni, è diffusa fra gli studiosi la consapevolezza che la Sala Grande è stata riconfigurata più volte nel corso della prima metà del Cinquecento e che, in particolare, è stata addirittura trasformata per alcuni anni in alloggiamento militare con la costruzione di canne fu-

<sup>1</sup> STARN – PATRIDGE 1993; FERRETTI 2011, pp. 136-155; PINI 2016, pp. 13-35. Si veda ora il contributo di Francesca Funis in questo volume. Per la costruzione della sala al tempo di Savonarola, i lavori di Riccardo Pacciani ripercorrono le fonti ma non analizzano la struttura: PACCIANI 1994 e PACCIANI 2017. Si veda ora il saggio di Gianluca Belli in questo volume.

<sup>2</sup> Si veda il saggio di Giorgio Caselli in questo volume.

<sup>3</sup> VASARI 1966-1987, III, pp. 241-243.

<sup>4</sup> PEDRETTI 1968, pp. 79-86: 86.

marie a ridosso delle mura perimetrali, opere che devono aver compromesso l'integrità del perimetro murario.<sup>5</sup> Sorprende quindi che Pedretti, nonostante dimostrasse di avere contezza delle profonde trasformazioni subite dalla Sala Grande, suggerisse nel 1968 la possibilità della effettiva permanenza della pittura leonardesca dietro gli affreschi di Vasari, indirettamente presentati dunque come l'unico ostacolo fisico al mirabolante disvelamento dell'opera di Leonardo da Vinci. Allo stesso tempo, la celebre *Tavola Doria* (Fig. 138), una delle più note testimonianze iconografiche che la storiografia identifica come memoria figurativa del progetto leonardiano, era stata indicata da Pedretti come «la più vicina all'originale», soprattutto in forza del suo vivido cromatismo. Veniva così fornito un suggestivo e immaginifico punto di riferimento per poter vedere con la mente la palpabile concitazione della battaglia delineata da Leonardo e l'espressività coloristica del preziosissimo frammento. Una intera scena, pertanto, occultata dietro le decine e decine di metri quadrati di affreschi della epica narrazione vasariana (ritenuti evidentemente di minore importanza rispetto ai presunti resti dell'opera leonardiana), rimaneva secondo Pedretti in attesa di essere riportata alla luce.<sup>6</sup>

Seppur da prospettive molto diverse (in quanto, come è ovvio, lontanissimi per eziologia, contesto e obiettivo), questi due testi con i loro rispettivi *excerpta* rappresentano – per sineddoche e in modo icastico – due dei principali gangli storiografici con cui occorre misurarsi allorché si intraprenda lo studio dell'architettura e della decorazione della Sala Grande di Palazzo Vecchio nell'ottica della *long durée*.

La scelta dei due *termini* cronologici del presente contributo, come pure il loro accostamento, non persegue intenti provocatori, né vuole prospettare scenari paradossali ma piuttosto essere evocativa di una serie di questioni prettamente metodologiche nell'ambito dell'indagine storico-artistica sulla Sala Grande, nonché – in una prospettiva più generale – della ricerca in tale ambito disciplinare, che si palesano con maggior urgenza quando sono in gioco valori non soltanto scientifici e conservativi, ma anche a carattere spiccatamente economico.

*In primis*, sembra infatti importante ribadire la necessità, come studiosi, di esprimere sempre la consapevolezza della 'provvisorietà' delle ipotesi formulabili, come pure dimostrare responsabilità nell'uso delle fonti e dare prova della piena percezione del rischio sotteso all'utilizzo acritico delle stes-

---

<sup>5</sup> Si ricorda che la Sala con il ritorno dei Medici nel 1512 viene destinata a caserma e così nuovamente con la restaurazione del potere mediceo dopo il 1530: cfr. la cronologia redatta da chi scrive in questo volume.

<sup>6</sup> Per le considerazioni sul tipo di tecnica usata da Leonardo e dunque sulla possibilità che siano rimaste tracce dell'opera, o sulla eventualità che l'opera stessa sia stata veramente iniziata nella Sala Grande dopo i lunghi mesi di preparazione nella Sala del Papa a Santa Maria Novella, si veda: FROSININI 2015, CARRARA 2019 e il saggio di Marco Campigli in questo volume.

se, che possono – più o meno in buona fede – essere piegate all'esigenze del momento, esterne agli statuti della disciplina. Il percorso del metodo storico, infatti, è segnato da interpretazioni, valutazioni e opinioni che possono essere rimesse continuamente in discussione dalla riformulazione di quesiti di base e da nuove acquisizioni. Una tale convinzione dovrebbe essere la stella polare della ricerca, a maggior ragione quando queste ipotesi guidano campagne d'indagine che potenzialmente generano oggettivi rischi per la conservazione e l'integrità di una testimonianza del passato a favore di un'altra, e che sono attuate sulla base di discutibili giudizi di valore. Queste riflessioni potrebbero risuonare come affermazioni pleonastiche, ma la vicenda della ricerca dei resti della *Battaglia di Anghiari* dimostra, invece, che insistere sull'importanza di questi principi è tutt'altro che superfluo. Anche tenendo in debito conto una diversa sensibilità del contesto culturale degli anni '60-'70 del Novecento nel campo del 'restauro', non si può non rilevare che è stata forzata la lettura di molteplici documenti e, allo stesso tempo, ne sono stati ignorati altri: e così, facendo leva sul potere massmediatico del nome di Leonardo da Vinci, sono state eseguite campagne di indagine alla ricerca dei presunti resti del dipinto murale leonardesco – ora sulla parete ovest, ora sulla parete est della Sala Grande – non privi di rischi per la conservazione degli affreschi vasariani.

In secondo luogo, la questione del 'gradiente di attendibilità' dell'*ecfrasis* di Vasari per la conoscenza della storia delle opere d'arte (fonte primaria nella ricerca della *Battaglia*, nonché uno dei caposaldi su cui si è basata l'esecuzione dei numerosi fori sulle murature decorate da Vasari) è un tema storiografico ormai ben definito.<sup>7</sup> Nel caso specifico dell'affidabilità delle informazioni sulla configurazione architettonica della Sala Grande contenute nel testo vasariano, la questione deve essere problematizzata e, così, incardinata ad una ampia valutazione interna al brano in oggetto (analisi testuale, approfondimenti sintattici e linguistici, ecc.). Altrettanto necessaria è la puntuale contestualizzazione dello stesso, con riflessioni articolate sulla sua genesi e sulla cornice della narrazione in cui si inserisce; sulle fonti disponibili per la sua redazione, sulle motivazioni ideologiche dell'autore e, infine, sulla sua rispondenza ai *desiderata* del duca Cosimo I, solo per circoscrivere alcuni elementi da mettere in evidenza.

Le osservazioni generali appena sopra esposte potrebbero ancora una volta suscitare un certo disappunto nel lettore per il loro carattere eccessivamente pletorico e didascalico, ma la ricostruzione degli eventi riguardanti il tema Leonardo-Vasari-Sala Grande-indagini invasive rivela che nel mezzo secolo di ricerche attuate sui muri perimetrali del grande ambiente, sono stati seguiti indirizzi di tutt'altro genere come se i principi più consueti della ricerca storico-artistica non dovessero essere applicati in questo specifico caso.

---

<sup>7</sup> Si ricordano, in termini generali, GIBSON-WOOD 1988; WOHL 1986, pp. 537-568.

Nella biografia che Vasari dedica a Simone del Pollaiuolo *alias* il Cronaca, il racconto della Giuntina (1568) si arricchisce rispetto alla Torrentiniana (1550) di un ampio brano sulla Sala Grande, caratterizzato da specifiche (ma problematiche) indicazioni sulla sua configurazione spaziale e sulla disposizione degli arredi lignei.<sup>8</sup> Gli elementi che emergono dalla descrizione vasariana, come è noto, sono numerosi e tutti di grande interesse. Sui lati corti erano presenti alcune finestre: tre sulla parete nord e altrettante sul lato sud. Anche le pareti lunghe ne erano dotate: quattro finestre sul muro occidentale e altre due, al centro, su quello orientale.<sup>9</sup> Di particolare rilievo appare il passo dedicato alla disposizione degli scranni della Signoria, che Vasari pone – con oggettiva ambiguità – su uno dei due lati lunghi, ovvero «quello volto a levante», come si dirà poco oltre. Su uno dei muri perimetrali più lunghi, dunque, fra la monumentale residenza lignea dei Signori<sup>10</sup> e quelle dei colleghi dei

---

<sup>8</sup> VASARI 1966-1987, IV, pp. 242-243 [Vita del Cronaca, ed. Giuntina]: «E perché le due testate di questa sala, una per ciascun lato, erano fuor di squadra otto braccia, non presono, come arebbono potuto fare, risoluzione d'ingrossare le mura per ridurla in isquadra, ma seguitarono le mura eguali insino al tetto con fare tre finestre grandi per ciascuna delle facciate delle teste. Ma finito il tutto, riuscendo loro questa sala, per la sua straordinaria grandezza, cieca di lumi, e, rispetto al corpo così lungo e largo, nana e con poco sfogo d'altezza, et insomma quasi tutta sproporzionata, cercarono, ma non giovò molto l'aiutarla col fare dalla parte di levante due finestre nel mezzo della sala, e quattro dalla banda di ponente. Appresso, per darle ultimo fine, feciono in sul piano del mattonato con molta prestezza, essendo a ciò sollecitati dai cittadini, una ringhiera di legname intorno intorno alle mura di quella, larga et alta tre braccia, con i suoi sederi a uso di teatro e con balaustri dinanzi, sopra la quale ringhiera avevano a stare tutti i magistrati della città; e nel mezzo della facciata che è volta a levante era una residenza più eminente, dove col Confaloniere di Iustizia stavano i Signori; e da ciascun lato di questo più eminente luogo erano due porte, una delle quali entrava nel Segreto e l'altra nello Specchio; e nella facciata che è dirimpetto a questa, dal lato di ponente, era un altare dove si diceva messa, con una tavola di mano di fra' Bartolomeo, come si è detto, et a canto all'altare la bigoncia da orare. Nel mezzo poi della sala erano panche in fila et a traverso per i cittadini; e nel mezzo della ringhiera et in su le cantonate erano alcuni passi con sei gradi, che facevano salita e comodo ai tavolac[c]ini per raccorre i partiti. In questa sala, che fu allora molto lodata come fatta con prestezza e con molte belle considerazioni, ha poi meglio scoperto il tempo gli errori dell'esser bassa, scura, malinconica e fuor di squadra: ma nondimeno meritano il Cronaca e gl'altri di esser scusati, sì per la prestezza con che fu fatta, come volleno i cittadini, con animo d'ornarla col tempo di pitture e metter il palco d'oro, e sì perché infino allora non era stato fatto in Italia la maggior sala, ancorché grandissime siano quella del palazzo di S. Marco in Roma, quella del Vaticano fatta da Pio II et Innocenzio Ottavo, quella del castello di Napoli, del palazzo di Milano, d'Urbino, di Vinezia e di Padoa. Dopo questo fece il Cronaca col consiglio dei medesimi, per salire a questa sala, una scala grande larga sei braccia, ripiegata in due salite e ricca d'ornamenti di macigno, con pilastri e capitelli corinti e cornici doppie e con archi della medesima pietra, le volte a mezza botte e le finestre con colonne di mischio, et i capitelli di marmo intagliato. Et ancora che questa opera fusse molto lodata, più sarebbe stata se questa scala non fusse riuscita malagevole e troppo ritta, essendo che si poteva far più dolce, come si sono fatte al tempo del duca Cosimo, nel medesimo spazio di larghezza e non più, le scale nuove fatte da Giorgio Vasari dirimpetto a questa del Cronaca [...].»

<sup>9</sup> In HATFIELD 2007 sono segnalati nuovi documenti, rispetto a quelli pubblicati in FREY 1909, che danno conto dei lavori per la realizzazione delle finestre e anche per il loro tamponamento: cfr la cronologia in questo volume.

<sup>10</sup> La rilevanza architettonica della residenza dei Signori è ben evidenziata da WILDE 1944, sulla scorta dei documenti pubblicati da FREY 1909. In particolare si cita qui: ASFi, *Operai di Palazzo*,

*Dodici Buonomini* e dei *Sedici Gonfalonieri* esistevano due porte, che secondo Vasari consentivano l'accesso ai locali dello «specchio» e del «segreto». Sulla parete opposta era collocato l'altare con la pala della Signoria e la *bigoncia* per le orazioni.<sup>11</sup> Nell'*incipit* del brano vasariano è sottolineato il fuorisquadra della Sala, ritenuto un disvalore del progetto tardo-quattrocentesco che viene messo indirettamente a confronto con l'opera di riqualificazione della grande struttura voluta da Cosimo I: e in tale contesto l'ingrossamento della parete meridionale (così da regolarizzarne parzialmente l'assetto) è una delle soluzioni progettuali di maggior rilievo approntate dall'artista aretino, strettamente connessa alla grandiosa impresa della realizzazione del nuovo controsoffitto ligneo e al rialzamento delle pareti perimetrali di quasi sette metri. Il brano, evidentemente, ha come obiettivo primario la restituzione della grandiosità e dell'eccezionalità dell'architettura della Sala Grande nei suoi caratteri spaziali e costruttivi, valenze conseguite grazie alle opere attuate al tempo del duca Cosimo I: si dà in questo modo particolare risalto all'assetto conseguito dal monumentale ambiente durante il principato mediceo, ridimensionando così la fase (oggettivamente, invece, altrettanto 'eroica' sul piano edificatorio) dell'età della Repubblica, ovvero del governo anti-mediceo. Vasari enfatizza dunque il proprio contributo alla configurazione della Sala, presentato come il progetto con cui vengono corretti gli errori iniziali, oltre a porre rimedio a quelli velatamente attribuiti al progetto di Bandinelli e, in piccola parte, agli interventi di Ammannati (1543-1560).<sup>12</sup> Allo stesso tempo, Vasari lega il proprio nome alla nuova magnificenza di questa struttura, tassello fondamentale della celebrazione dell'operato del secondo duca di Firenze, da lui perseguita in più occasioni nelle pagine delle *Vite*.

L'ampio cammeo dedicato alla Sala Grande nella *Vita* del Cronaca (1568) non contiene informazioni sulla commissione della decorazione pittorica al tempo di Pier Soderini – che compaiono invece nelle *Vite* di Leonardo e Mi-

---

8, c. 140 v. «Antonio di Michele dipintore per sua fatica di mectere d'oro el cornice, fregio et architrave della residentia de' Signori nella sala grande cioè 1400 pezzi d'oro a lire 3 soldi 10 per ogni centinaio di pezzi come al libro di Giovan Battista Tornabuoni a c. 51, lire 49», trascritto in FREY 1909, p. 123 doc. 96.

<sup>11</sup> Rispetto agli elementi che si ricavano da Vasari, si può aggiungere che dai pagamenti degli Operai di Palazzo si desume che davanti alla residenza della Signoria si trovavano altre sedute riservate a magistrature di spicco del Governo fiorentino: ASFi, *Operai di Palazzo*, 10, c. 29v, giugno 1502: «A lui decto [Baccio d'Agnolo] lire cinquecentoquattro per le panche co' balauschi facti dove si seghono e' doctori, e' X [di Balia] nella Sala Grande dinanzi alla Signoria che tanto fu chiarito per decti Operai come apare al libro delle Deliberazioni a c. 63 quali furono braccia 42 a lire 12 il braccio, lire 504» (trascritto in FREY 1909, p. 126, doc. 130). Inoltre: ASFi, *Operai di Palazzo*, 10, c. 64v-65r, 1504, giugno: «A Thomaso di Stefano legnaiuolo lire 128 soldi 9 per fattura d'uno descho fatto alla residentia dei conservadori di braccia 9 1/6 a lire 12 il braccio lavorato con tarsie e cornice di noce et a sportelli [...] (c. 65r) et per una cassetta fatta al descho de' banditori nella Sala del Consiglio dinanzi alla Signoria» (segnalato ma non trascritto in HATFIELD 2007, p. 100, nota 97).

<sup>12</sup> HEIKAMP 1978; FERRETTI 2011; FERRETTI 2012

chelangelo –<sup>13</sup> se non per l'accento alla pala di Fra Bartolomeo, che in quel contesto viene probabilmente ricordata per il fatto di essere parte dell'altare e quindi elemento di arredo della Sala. La menzione dell'opera d'arte sembra, in particolare, essere strettamente funzionale alla restituzione di un riferimento topografico nell'ambito di una narrazione articolata e complessa.<sup>14</sup> Dall'estate 1567, Vasari stava attivamente lavorando alla campagna decorativa delle grandi pareti della sala,<sup>15</sup> a meno di due anni di distanza dalla inaugurazione della titanica impresa del rialzamento del palco e della sua decorazione, concluso per le nozze del principe Francesco de' Medici (dicembre 1565).<sup>16</sup>

Relativamente alla disposizione dei due dipinti murali di Leonardo e Michelangelo, Vasari non si esprime in modo chiaro: se nella *Vita* del primo non ne fa cenno, in quella del secondo non fornisce indicazioni univoche generando così, ancora una volta, ipotesi diverse sulla reciproca posizione delle due opere.<sup>17</sup> Si sottolinea, inoltre, che l'artista aretino non ha potuto conoscere personalmente l'assetto della Sala Grande nella sistemazione dell'età repubblicana (1495-1508). Forse ne ha visto la 'tragica' riconfigurazione in caserma (con stanze e camini per gli alloggi dei soldati, 1512-1527 e post 1530) ma non il riallestimento della Seconda Repubblica, essendo nel 1527-30 lontano da Firenze.<sup>18</sup> Vasari, lavorando in prima persona sulla struttura della sala come responsabile del cantiere architettonico e decorativo dal 1560 al 1574, da un lato era colui che aveva maggior contezza degli eventuali segni lasciati dalle

<sup>13</sup> VASARI 1966-1987, IV, pp. 32-33 [*Vita* di Leonardo]; *ivi*, VI, pp. 23-24 [*Vita* di Michelangelo].

<sup>14</sup> Nel registro ASFi, *Operai di Palazzo*, 8 compaiono numerose voci di spesa da cui si può ricavare alcune denominazioni ricorrenti che individuano il lato sud («verso San Pier Scheraggio») e il lato nord (verso il palazzo della Mercanzia e piazza) e uno dei due lati lunghi come quello «dell'altare»: *ivi*, c. 140v-141: «A Michele di Miniato legnaiolo per resto di braccia 38 di spalliera fece tra lui e Giuseppe nella Sala Nuova di verso la Mercatantia et piazza [...] Francesco di Giovanni legnaiuolo per resto di braccia ... (sic) di spalliere facte nella Sala diverso S. Pier Scheraggio [...]».

<sup>15</sup> Come è noto la realizzazione degli affreschi è preceduta dalla realizzazione di una fodera di mattoni, praticamente in aderenza alle pareti lunghe (l'intercapedine è dell'ordine di 2-3 cm massimo: PIERACCINI 2005). Secondo l'ipotesi di Gianluca Belli, almeno il muro est esisteva fino ad una certa altezza già prima della edificazione della sala al tempo di Savonarola. È ancora un aspetto discusso l'andamento in sezione delle pareti lunghe, in quanto le possenti cornici in pietra serena che inquadrano gli affreschi si appoggiano alla muratura sottostante e sostengono la fodera vasariana. Il quesito dunque è se prima della realizzazione della fodera e del posizionamento delle cornici esistesse un dente nella muratura, configurando dunque uno spessore variabile nella sezione del muro tardo quattrocentesco (più spesso alla base).

<sup>16</sup> ALLEGRI – CECCHI 1980, pp. 238-267; BAROCCHI 1983, pp. 801-818.

<sup>17</sup> «[...] venne che, dipignendo Lionardo da Vinci, pittore rarissimo, nella Sala grande del Consiglio, come nella Vita sua è narrato, Piero Soderini, allora gonfaloniere, per la gran virtù che egli vidde in Michelagnolo, gli fece allogagione d'una parte di quella sala; onde fu cagione che egli facesse a concorrenza di Lionardo l'altra facciata, nella quale egli prese per subietto la guerra di Pisa»: VASARI 1966-1987, VI, p. 23; il passo della *Giuntina* non cambia rispetto alla *Torrentiniana*. Si vedano inoltre in questo volume i saggi di Bruce Edelstein e di Giovanni Ciappelli e, per il ruolo di Soderini, il contributo di Nicoletta Marcelli.

<sup>18</sup> CECCHI 2011a, pp. 13-22: 13.

tormentate trasformazioni e dai cambi di destinazione stratificatisi nel corso del Cinquecento; e dall'altro – in qualità di storiografo medico e ossequioso cortigiano – poteva non essere obiettivo nella narrazione, come spesso si riscontra nelle sue pagine.<sup>19</sup> C'era però chi, in tal senso, avrebbe potuto ben smentirlo: molto informato su questi temi doveva essere Benvenuto Cellini (la cui autobiografia si data agli anni 1558-1566),<sup>20</sup> il cui padre Giovanni era stato dal 1480 «piffero della Signoria» (licenziato poi da Lorenzo il Magnifico e riammesso nel ruolo proprio nel 1495, l'anno della conclusione della costruzione della Sala), e dunque assiduo frequentatore del palazzo, nonché membro della commissione incaricata da Pier Soderini di esprimersi sulla collocazione del *David* di Michelangelo (1504).<sup>21</sup>

Lasciando da parte la questione della disposizione reciproca dei due dipinti, le parole di Vasari sono state lette ora come una prova per l'ubicazione dell'opera leonardiana sulla parete est, ora come attestazione di una sua collocazione sulla parete ovest, a generare una cospicua stratificazione delle interpretazioni, polarizzatesi principalmente intorno alle tesi di Wilde (est) (Figg. 15-16) e di Rubinstein (ovest) (Fig. 21).<sup>22</sup> In questa messe di studi, le argomentazioni

<sup>19</sup> Il tema è complesso e avrebbe bisogno di una più ampia riflessione. Si ricorda qui soltanto la questione di come vengono presentati, per esempio, Tribolo e Giovan Battista del Tasso, architetto e legnaiuolo: si veda da ultimo, PIERGUIDI 2016, pp. 293-303.

<sup>20</sup> Notissimo è il passo della autobiografia celliniana in cui l'artista parla della commissione della Signoria a Leonardo e a Michelangelo per la decorazione della Sala Grande. Benvenuto si sofferma sui due cartoni, definiti «la scuola del mondo», senza fare alcun riferimento alla disposizione dei dipinti nella Sala del Maggior Consiglio (I, XII). Anche Benedetto Varchi poteva essere a conoscenza dell'assetto della Sala, almeno al tempo della Seconda Repubblica. Nella *Storia fiorentina* celebra come opera collettiva il suo riallestimento, senza far cenno a elementi superstiti della decorazione della stagione soderiniana: VARCHI 1842-1843, I, p. 185.

<sup>21</sup> Per Giovanni Cellini: MC GEE 1997, pp. 201-202. Un pagamento a suo favore, probabilmente come stipendiato del personale di palazzo, è registrato fra le partite che riguardano i pagamenti a Leonardo nella primavera del 1505 (ASF, *Operai di Palazzo*, 10, c. 79r).

<sup>22</sup> Wilde (WILDE 1944, pp. 65-81) nel suo fondamentale articolo (scritto però senza poter avere contezza dello studio delle fonti in prima persona e dei caratteri delle edificio, come dimostra Bruce Edelstein nel suo saggio in questo volume, a cui si rimanda) pubblicava una ricostruzione dell'assetto della Sala con la residenza della Signoria al centro della parete orientale, caratterizzata dalla presenza di due porte e di due finestre; sul lato ovest, invece, poneva l'altare con la bigoncia e quattro finestre (poi rintracciate nel 1969, vedi qui oltre). Già Alfredo Lensi, architetto della fabbrica di Palazzo Vecchio nel suo volume (LENSI 1929) aveva posto gli scranni della Signoria sulla parete est. La ricostruzione di Wilde ha trovato autorevole accoglienza in VASARI 1962, I, p. 24 e II, pp. 252-253; inoltre PEDRETTI 1968, pp. 63-65; FARAGO 1994; CECCHI 1996. Per una collocazione sulla parete est, inoltre NEUFELD 1949 e GOULD 1954, in tempi recenti, PIERACCINI 2005; HATFIELD 2007. Invece, Nicolai Rubinstein (RUBINSTEIN 1991; RUBINSTEIN 1995, pp. 114-115), leggeva le parole di Vasari in modo opposto, ponendo la residenza dei Signori sul lato ovest (si veda qui il saggio di Giovanni Ciappelli), ipotizzando dunque la collocazione dell'opera leonardiana sulla medesima parete: «volta a levante», vorrebbe dire che guarda a est, cioè la parete occidentale. Rubinstein dava così nuova forza a una ipotesi già elaborata nel 1964 da C. A. Isermeyer (ISERMEYER 1964, pp. 89-121) che considerava l'espressione vasariana – «volta a levante» – come riferita alla parete che guardava verso est, ovvero la parete occidentale. La stessa ipotesi era sostenuta da NEWTON – SPENCER

di entrambi gli schieramenti (*pro parete est*, *pro parete ovest*) sono accomunati da una scarsa (se non addirittura inesistente) attenzione all'architettura della Sala, nelle sue precipue declinazioni costruttive e materiali da un lato, e dei rapporti che il grande ambiente ha con il resto del palazzo, dall'altro (sia in termini di collegamenti verticali e orizzontali, sia in relazione alla disposizione dei locali contigui e dei loro reciproci e diversi rapporti altimetrici).

La connessione fra le fonti documentarie e la struttura nel suo complesso non ha, infatti, costituito il binario ermeneutico privilegiato per i pluridecennali studi sulla decorazione della Sala Grande. E così si spiega, forse, perché documenti cruciali per la comprensione dell'assetto della Sala alla fine del Quattrocento siano stati per anni ignorati, come nel caso del pagamento per gli architravi di marmo rosso delle due porte del «Segreto» e dell'«Audientia» (molto probabilmente coincidenti con le porte che Vasari chiama dello «specchio» e del «segreto»), trascritti e pubblicati nel 2000 da Francesco Caglioti.<sup>23</sup> Si tratta di evidenze documentarie che costituiscono un tassello significativo per la ricostruzione dell'assetto della Sala al tempo di Leonardo, come pure in particolare per la valutazione della attendibilità del racconto vasariano – come si diceva sopra –, testualmente ambiguo e che perciò si presta a interpretazioni contrapposte. La ricostruzione della configurazione della Sala è come un complicatissimo puzzle, dove i diversi elementi – gli arredi, gli scranni, le finestre, le porte, le scale etc. – devono essere combinati fra loro e non c'è certezza che tutti i pezzi possano trovare il posto giusto, anche quando si vada a considerare l'assetto in un arco cronologico molto limitato. Esempio è in questo senso il caso delle porte di cui sopra, che Vasari pone fra la tribuna dei *Signori*, centrale, e quelle dei due collegi dei *Dodici Buonomini* e dei *Sedici Gonfalonieri*, ai lati di quella. Le due porte sono state trattate dalla storiografia, salvo isolate e parziali eccezioni, senza considerare la loro precipua funzione di varco, cioè di elemento (dotato anche di una certa monumentalità, per la presenza delle preziose mostre marmoree sopra menzionate) che permettevano l'accesso ad ambienti destinati ad assolvere una funzione ben determinata per lo svolgimento delle attività politico-amministrative del Consiglio (Fig. 1).<sup>24</sup> Si tratta di locali

---

1982. In tempi più recenti, per la parete ovest anche BAMBACH 1999 e CAGLIOTI 2000, I, p. 115. Sul finire degli anni Settanta del XX secolo (vedi oltre) il dipinto di Leonardo è stato collocato e cercato (infruttuosamente) sulla parete ovest anche da Maurizio Seracini; quest'ultimo nelle campagne del 2005 e del 2011 ha cercato invece i resti della *Battaglia di Anghiari* sulla parete opposta, ovvero la parete est: SERACINI – FAGGIONI – PACCIANI 2012, pp. 4-9 (si veda qui oltre).

<sup>23</sup> ASFi, *Operai di Palazzo*, 8, c. 111, citato e trascritto in CAGLIOTI 2000, I, p. 115: «[1498, 22 maggio] A Iacopo d'Andrea del Mazza scharpellino fiorini 5 larghi d'oro in oro per due fregi di marmo rosso lavorati che nell'uno è scritto Audientia e nell'altro Segreto, per le porticciولة alla sala Grande tra i Signori et collegi et per 4 arme di marmo bianco, libertà, popolo, comune et bianca et rossa per montare apiè del Davicte nella corte del Palagio, lire 33 soldi 10». I documenti sono citati anche in HATFIELD 2007, che non dà conto della scoperta da parte di Caglioti, fatta molti anni prima.

<sup>24</sup> Un riferimento al *segreto* della Sala Grande, come già notato in HATFIELD 2007, si trova in GIANNOTTI 1830, IV, pp. 1-35: 5-7: «Nella creazione del Gonfaloniere perpetuo, che fu Pier So-

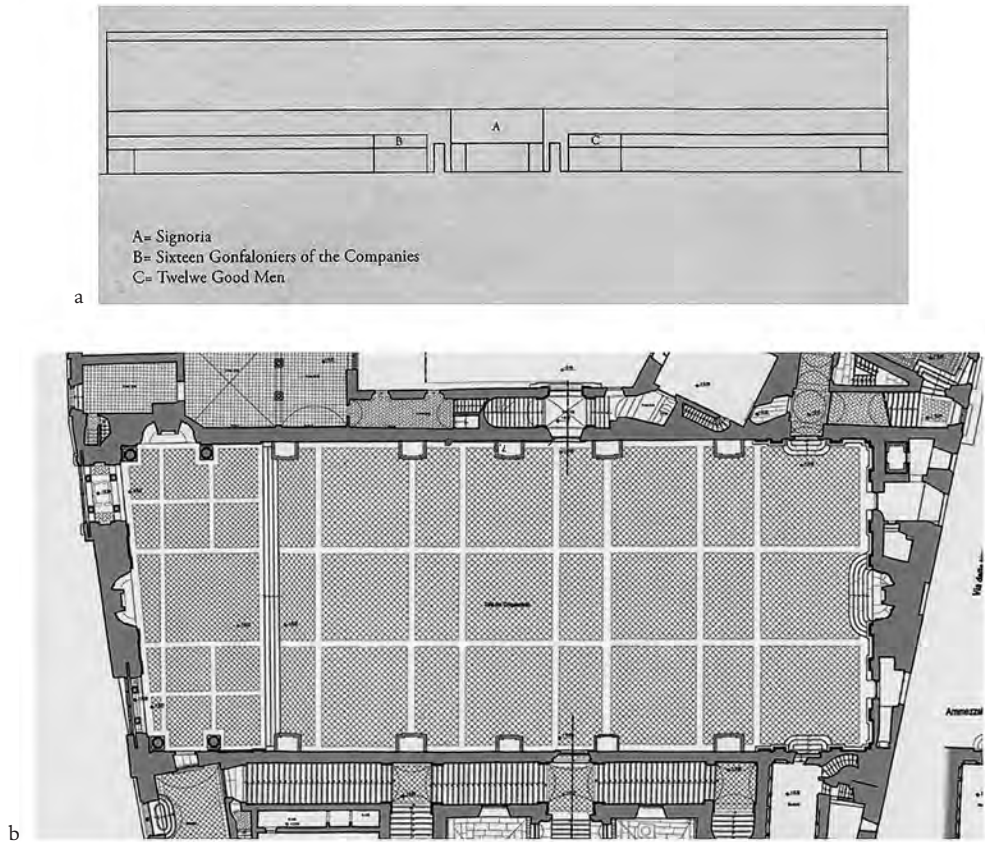


Fig. 1. Ipotesi ricostruttiva (a) della configurazione della Sala Grande e del suo allestimento nella redazione HATFIELD 2007 messa a confronto con la pianta attuale (b). Le porte, con questa disposizione sul lato orientale, non possono dar accesso ad alcun ambiente.

derini, mancarono pochi al numero 3000. Quando anco fu creato Niccolò Capponi passarono duemila [...]. Ma se il debito numero era comparito, la Signoria faceva serrare le porte della sala [...] Avevano una borsa nella quale erano scritti in polizze particolari i nomi di tutti i cittadini che potevano per l'età ragunarsi in Consiglio per la creazione de' Magistrati o per qualsivoglia altra cosa, cioè tutti quelli che avevano fornito il XXIV anno della vita loro. Di questa borsa dinanzi al tribunale della Signoria si traevano le polizze dove erano scritti i nomi de' Cittadini ad una a una [...] Se colui, il nome del quale era pronunciato era presente, si levava in piè e camminava verso il tribunale della Signoria e per certa porta che era allato a quello entrava in una stanza chiamata il Segreto, dove erano altri segretari, e due de' Signori e due de' Collegi o altre persone che intervenivano a quella azione; e perché per ogni quartiere che sono quattro, ne' quali è divisa tutta la città s'avesse a creare due Signori come abbiamo detto, bisognava nominare XVI competitori [...] Però arrivato che costui era nella detta stanza, gli era detto che quartiere egli aveva a nominare un competitore [...].»

la cui ubicazione non è stata oggetto di una adeguata riflessione. E tutto ciò diventa particolarmente evidente quando si vadano a considerare le numerose ricostruzioni grafiche dell'assetto tardo-quattrocentesco della Sala Grande che corredano spesso gli studi sulla sua decorazione: nella maggior parte dei casi, le porte che dovrebbero immettere nel «Segreto» e nell'«Audientia» non hanno esito in alcun ambiente retrostante e dunque, varcandole, paradossalmente si precipiterebbe nel vuoto (Fig. 1a),<sup>25</sup> a meno di non ipotizzare un corridoio tangente alla parete est, del tutto perduto (?). Non ritengo, ad oggi, ci siano elementi sufficienti per stabilire in modo univoco la collocazione di queste due stanze e conseguentemente la disposizione delle rispettive porte su uno dei due lati lunghi della Sala Grande. L'ipotesi più corretta, sulla base della configurazione delle parti edificate, esterne alla Sala, sembrerebbe quella di una posizione delle porte verso le estremità delle pareti, ma ciò andrebbe a confliggere con il racconto vasariano di una posizione ai lati dello scranno dei *Signori*, ovvero nella parte centrale della parete (sia che si vogliano posizionare su quella est, che su quella ovest), a meno di non immaginare un assetto molto diverso del palazzo, da quello attuale, nelle parti retrostanti i due lati lunghi: questa soluzione è infatti prefigurata nei disegni allegati alle ricerche del gruppo coordinato dall'ing. Seracini nel 1977-78, ma suscita numerosi quesiti in relazione al rapporto con l'assetto degli ambienti a est e a ovest della Sala<sup>26</sup> (Figg. 2-3). Se questo *vulnus* nella attendibilità di tali grafici ricostruttivi, delineati perlopiù sulla scorta del testo vasariano, è comprensibile nel caso del pionieristico saggio di Wilde (Figg. 15-16), redatto senza poter avere piena conoscenza dell'edificio (come ha ben chiarito Bruce Edelstein in questo volume), diventa una evidenza poco giustificabile per gli studi più recenti<sup>27</sup> (Figg. 1 e 4).

Tenendo sempre il *focus* sulla disposizione delle due porte del «Segreto» e dell'«Audientia», oggetto del recupero archivistico di Caglioti sopra richiamato – a palesare l'evidenza di una limitata attenzione all'oggetto architettonico nell'economia degli studi sulla sua decorazione ed allestimento – emerge, inoltre, la questione dell'elaborato di progetto per le esequie di Cosimo I (1574) nella Sala Grande, pubblicato nel 1966<sup>28</sup> ma mai entrato nel dibattito storiografico sui temi in oggetto (Fig. 5). Per inciso, si noterà che Bernardo Buontalenti (1531-1608), cui è attribuito il foglio, disegna in alzato quattro porte, due per lato. Purtuttavia l'artista si premura di distinguere le porte 'vere' indicate dalla lettera «P» (appunto per *porte*, secondo una modalità riscontrabile nella tradizione del disegno rinascimentale),<sup>29</sup> da quelle 'finte' (senza nessuna di-

---

<sup>25</sup> Così la ricostruzione in WILDE 1944; FARAGO 1994; HATFIELD 2007.

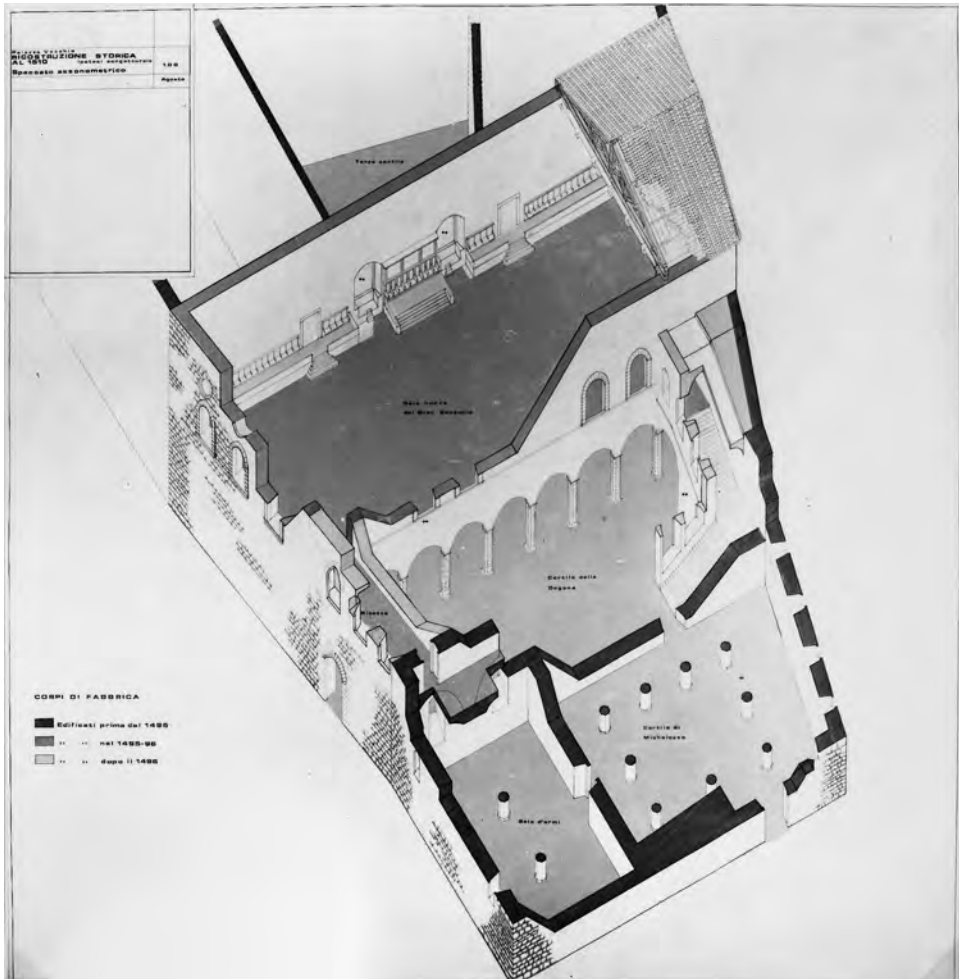
<sup>26</sup> Si veda qui nota 38.

<sup>27</sup> In particolare FARAGO 1994; HATFIELD 2007.

<sup>28</sup> BORSOOK 1966.

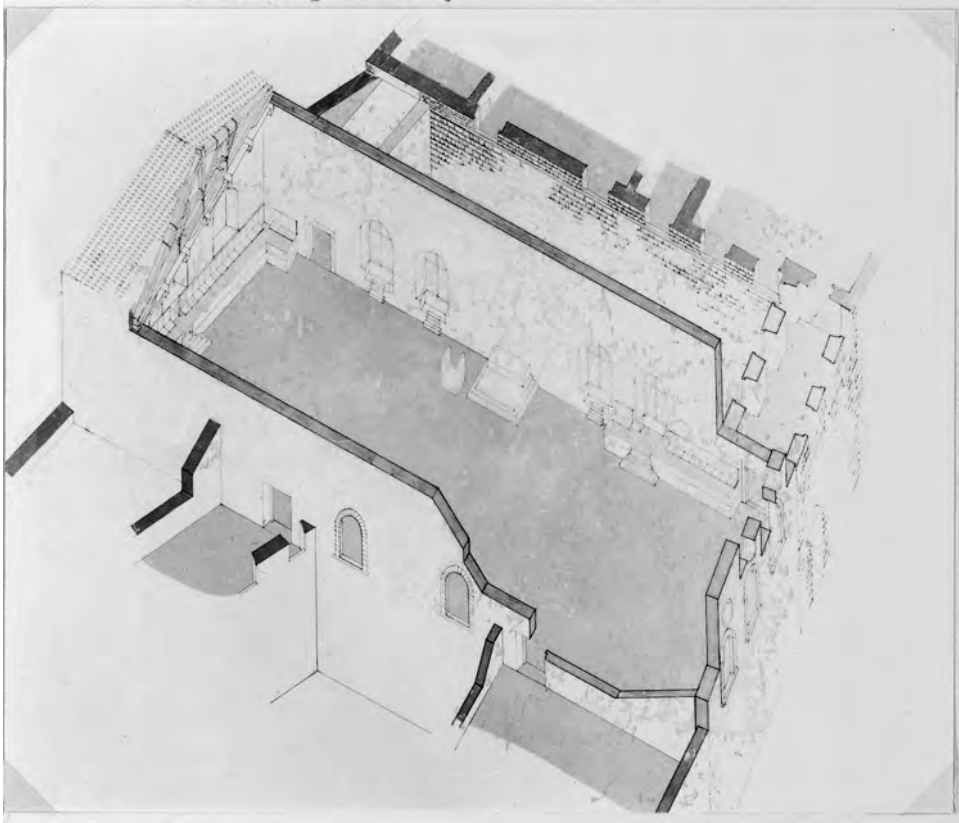
<sup>29</sup> Si vedano, ad esempio, i disegni di Francesco di Giorgio per la Sapienza di Siena: FERRETTI 2009.

dascalìa). Sono illustrate, dunque, le due porte che si fronteggiano specularmente, secondo un assetto legato alla stagione dei lavori vasariani che hanno modificato la morfologia delle scale e, di conseguenza, il punto di accesso alla Sala. Le altre due porte disegnate da Buontalenti, quindi, potrebbero essere la memoria di una configurazione precedente, evocata del resto anche nel testo vasariano. Infine, in alto a sinistra, sulla porzione settentrionale della parete ovest, è segnato in pianta e contraddistinto dalla lettera «P» il varco che metteva in comunicazione il piano dell'Udienza con il corridoio esterno verso



2

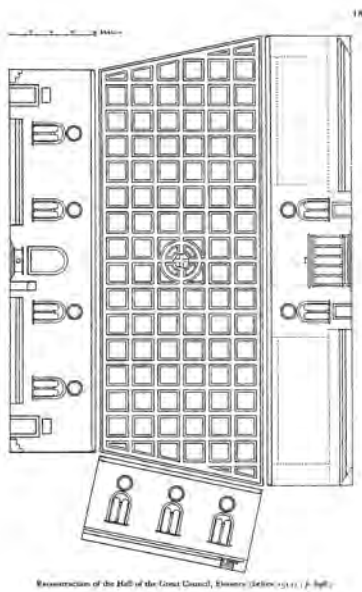
Figg. 2-3. Assonometrie ricostruttive dell'assetto della Sala Grande da MAURIZIO SERACINI, *Progetto Leonardo: Ricerca del dipinto murale "La Battaglia di Anghiari" di Leonardo da Vinci, 1977* (Firenze, SABAP, Busta 147, faldone 1). Il posizionamento delle porte sul lato orientale implica l'ipotesi, per la porzione sud, di una configurazione diversa da quella attuale, ovvero una maggior ampiezza del corpo di fabbrica corrispondente al Quartiere di Leone X.



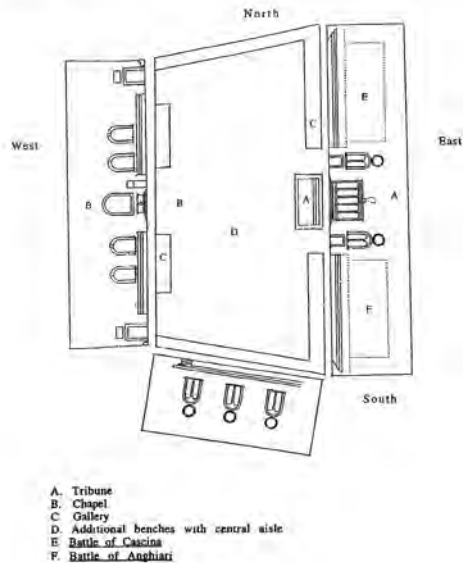
3

il Salone dei Duecento. Anche una fonte come questa, lontana *stricto sensu* dai temi leonardiani, dovrebbe essere riconsiderata e analizzata puntualmente nella sua genesi, funzione e nelle informazioni che può restituire: ampliare la prospettiva della ricerca e ‘alzare’ il più possibile il punto di vista, anche nell’ambito degli studi leonardiani, appare un imprescindibile *modus operandi*. Un auspicio ancora una volta, nei fatti, non scontato.

Rimanendo nell’ambito dei *lapsus* storiografici, ce n’è uno ancora più clamoroso dell’ignoranza e del misconoscimento della scoperta dei pagamenti per le due porte del *segreto* e dell’*audientia* sopraricordate, ovvero il ritrovamento dei resti delle cornici delle grandi finestre centinate tardo-quattrocentesche sulla parete ovest (Fig. 6), che permettono di individuarne la collocazione e di ricostruirne forme e dimensioni: si tratta, infatti, di una significativa evidenza rimasta del tutto ai margini della storiografia. I frammenti delle cornici in pietra arenaria ritrovate su quello che era l’esterno della parete ovest corrispondono alle mostre lapidee delle aperture di cui dà conto Vasari nella descrizione della Sala e dunque rappresentano un ulteriore elemento per la valutazione della attendibilità delle informazioni ricavabili dal brano qui più volte richiama-



304 THE ART BULLETIN JUNE 1994 VOLUME LXXVI NUMBER 2



3 Plan and elevation of the Sala del Gran Consiglio. After J. Wilde, showing placement of windows on the west wall and proportions of the room according to H. T. Newton and J. Spencer. Redrawn by Ken Iwamasa

Fig. 4. Ipotesi ricostruttive della configurazione della Sala Grande e del suo allestimento nelle proposte di WILDE 1944 e FARAGO 1994 (da FARAGO 1994).

to. Possiamo giudicare l'importanza di questo ritrovamento per la conoscenza della configurazione della Sala osservando la ricostruzione effettuata tenendo conto di queste monumentali aperture centinate (alte oltre 2 metri) (Fig. 7). L'importantissimo rinvenimento si deve a Piero Micheli, architetto responsabile della fabbrica di Palazzo Vecchio fino alla metà degli anni Settanta. Micheli nel 1969 scopriva i resti delle finestre del Cronaca e ne dava conto in un breve articolo comparso nel "Notiziario del Comune di Firenze" due anni dopo.<sup>30</sup> Nel 1982 Newton e Spencer avrebbero utilizzato parzialmente questi dati, non solo senza una corretta citazione bibliografica, ma in modo del tutto strumentale al sostegno della loro tesi, ovvero che il dipinto di Leonardo sarebbe stato dietro gli affreschi vasariani del settore meridionale della parete ovest.<sup>31</sup>

La scoperta di Micheli rappresenta una emblematica congiuntura fra il racconto vasariano (1568) e il saggio di Carlo Pedretti (1968), oltre a perime-

<sup>30</sup> MICHELI 1971.

<sup>31</sup> NEWTON - SPENCER 1982; FARAGO 1994 tiene conto delle finestre centinate sul lato ovest (citando l'articolo di Newton, Spencer), inserendole nella sua ricostruzione che si basa, comunque, su quella di WILDE 1944.





Fig. 6. Lacerti della finestra centinata tardo-quattrocentesca del lato ovest della Sala Grande, 1969 (Firenze, Fototeca Musei Civici Fiorentini).

trare più dettagliatamente il contesto in cui ha inizio la ricerca della *Battaglia d'Anghiari* e in cui si muovono molti dei suoi protagonisti recenti, i cui nomi ritornano nel corso di oltre quarant'anni. È Pedretti, infatti, a ricostruire in una lettera del 1977<sup>32</sup> la cornice generale della vicenda (Figg. 8-10), indicando nel 1968 l'anno di inizio della 'ricerca': questo documento, dunque, attesta una chiara coincidenza cronologica fra l'uscita del saggio sulla *Tavola Doria*, sopra ricordato, e la predisposizione di un primo progetto dello studioso per cercare l'opera leonardesca.

Ritornando al 1968, la fiducia espressa da Pedretti di poter ritrovare la *Battaglia d'Anghiari* dietro Vasari intercettava, quindi, in quel momento l'intra-

<sup>32</sup> La lettera del 1977, conservata nell'Archivio della Soprintendenza ai Monumenti, Firenze, Palazzo Pitti (SABAP, 147, faldone 2) e indirizzata al Sindaco Gabbuggiani, fornisce un puntuale resoconto su quasi dieci anni di ricerche nella Sala Grande e fra le varie considerazioni contiene le vibranti proteste dello studioso contro l'eccessiva intraprendenza dei due giovani collaboratori, Newton e Seracini, 'colpevoli' fra l'altro – scrive Pedretti – di aver creato una carta intestata con il nome del progetto, accompagnato esclusivamente dai loro nomi.

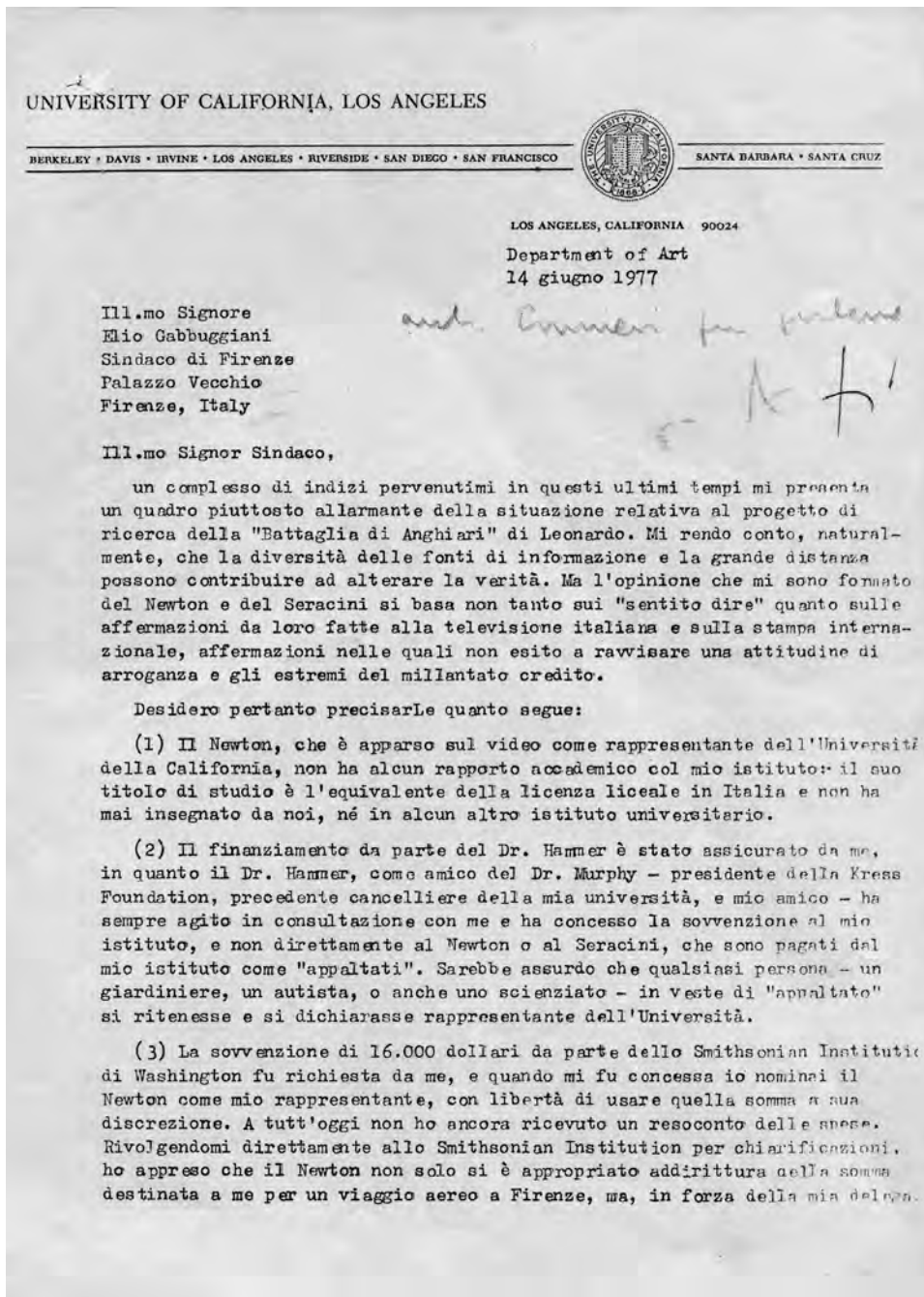


Fig. 7. Sezione longitudinale della Sala Grande con vista della parete ovest dove sono posizionate in scala le finestre centinate tardo-quattrocentesche i cui resti sono stati scoperti e rilevati da Piero Micheli nel 1970 (rilievo M.T. Bartoli, elaborazione E. Ferretti).

previdenza e l'entusiasmo di Micheli (disponibile e generoso con tutti gli studiosi, come ricordato anche da Marvin Trachtenberg)<sup>33</sup> che così aveva scritto al Commissario Prefettizio:

Faccio presente alla S.V. che il sottoscritto ha fatto erigere una paracinta nel Salone dei Cinquecento su un tratto basamentale per rimuovere due arazzi ed eseguire

<sup>33</sup> Si vedano i sentiti ringraziamenti e la condivisione di materiale ricordate in TRACHTENBERG 1989.



UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

BERKELEY • DAVIS • IRVINE • LOS ANGELES • RIVERSIDE • SAN DIEGO • SAN FRANCISCO



SANTA BARBARA • SANTA CRUZ

LOS ANGELES, CALIFORNIA 90024

Sindaco Cabbuggiani: 2

14 giugno 1977

ha cercato di intavolare direttamente altre trattative con quell'istituto.

(4) Il Seracini, nel programma televisivo da me visto, si è presentato come "direttore del progetto", ignorando che il direttore scientifico del progetto è il Professor John Ashmus dell'Università della California a San Diego, e che io ne sono il direttore responsabile. Lo stesso programma ha presentato un numero imprecisato di "volontari", la cui identità e mansioni mi sono ignote, e dell'opera dei quali non posso ovviamente assumermi alcuna responsabilità. Nella delibera dell'adunanza del Consiglio Comunale del 31 ottobre 1975 si fa riferimento a una mia lettera del 22 settembre dello stesso anno e si afferma: "Qualsiasi variazione del programma di ricerca, compreso l'inserimento di collaboratori diversi da quelli nominati nella lettera del 22 settembre 1975, dovrà essere comunicata all'Amministrazione Comunale ed alle Soprintendenze competenti per l'approvazione". Se tale approvazione fu a suo tempo richiesta e concessa, mi ritengo soddisfatto anche se non ne sono mai stato informato.

(5) Secondo dichiarazioni rilasciate dal Newton e diffuse dalla stampa internazionale, egli si sarebbe occupato del "progetto Anghiari" fin dal 1968. Ciò è falso. Il progetto fu impostato da me il 10 giugno 1968 con lettera all'allora Soprintendente Procacci. Nell'ottobre del 1974 il Newton prese i primi contatti, a mio nome, con l'arch. Micheli, e l'anno dopo, d'accordo con me e col Prof. Ashmus, si aggregava il Seracini. Entrambi mi sono sempre dedicati con entusiasmo, ed anche con abnegazione, al progetto, ma nonostante il mio pieno riconoscimento dei loro meriti al punto di nominare il Newton mio agente e di elogiare entrambi in pubbliche occasioni e nella stampa (per es. nel mio discorso del 21 ottobre 1976 a Palazzo Vecchio, pubblicato nell'"Almanacco Italiano" del 1977, pp. 166-173) essi sono andati gradualmente assumendo una attitudine di disprezzo verso di me e verso altri membri del mio istituto, arrivando al punto di identificarsi come soli esponenti dell'impresa. Ciò è provato dalla carta intestata che, a mia insaputa, essi hanno adottato:

---

### PROGETTO LEONARDO DA VINCI

---

SALONE DEI 500  
PALAZZO VECCHIO  
FIRENZE, ITALY

TELEPHONE: A.M. 210-241 EX. 432  
P.M. 289-108  
TELEX: ANFCULTURAL, ROMA

H. TRAVERS NEWTON, JR. — MAURIZIO SERACINI

UNIVERSITY OF CALIFORNIA, LOS ANGELES

BERKELEY • DAVIS • IRVINE • LOS ANGELES • RIVERSIDE • SAN DIEGO • SAN FRANCISCO



SANTA BARBARA • SANTA CRUZ

LOS ANGELES, CALIFORNIA 90024

Sindaco Gabbuggiani: 3

14 giugno 1977

Si tratta qui, palesamente, di un atto che coinvolge la serietà di una amministrazione comunale e di un istituto universitario, e che dà la misura della immaturità, se non della malafede, degli individui dai quali proviene. Di rincalzo a questo si ha anche il reportage internazionale del 21 ottobre 1976, che presenta il Newton e il Seracini come gli unici "scienziati" dai quali aspettarsi la scoperta del capolavoro leonardesco, e che ignora completamente sia il Prof. Ashmus che me.

Passando ora ai "sentito dire", mi preme soprattutto assicurarmi che il controllo delle Soprintendenze sia mantenuto costantemente, e che l'impegno ufficiale - da me sottoscritto il 22 settembre 1975 - di impiegare tecniche di ricerca assolutamente "non distruttive" non sia in alcun modo infranto. Non dispongo di informazioni precise in merito, ma sono costretto a declinar fin d'ora ogni responsabilità per quanto fosse stato fatto o si facesse senza l'autorizzazione e il controllo delle Soprintendenze.

Sarò prossimamente in Italia e non mancherò di venire da Lei. Mi abbia intanto, coi più cordiali saluti,

Suo

Carlo Pedretti

cc Assessore Camarlinghi  
Soprintendenti Baldini, Bemborad e Berti  
H. Travers Newton, jr. e Maurizio Seracini  
Professor John Ashmus



con cautela e senza grossi lavori alcuni saggi onde ritrovare la posizione delle finestre della sala, prima delle trasformazioni cinquecentesche. Si tratta di lavori che non comportano alcuna spesa dato che si svolgono con materiale e personale del Comune, ma importantissimi sul piano scientifico perché oltre che dare la possibilità di determinare in modo esatto la forma della sala originale possono offrire traccia fondamentale per la ricerca degli eventuali resti dell'affresco di Leonardo da Vinci. Tutto il mondo della cultura è interessato a tali ricerche (sono in corrispondenza con l'illustre leonardista della California [*ndr* Pedretti]) e chiedo alla S.V. di potermi autorizzare a proseguire le ricerche che presumibilmente termineranno entro 15 gg. Il Capodivisione Piero Micheli.<sup>34</sup>

Nell'Archivio corrente della Fabbrica di Palazzo Vecchio sono conservati gli elaborati originali di questa campagna di rilievo del 1970 confluiti – in parte – nel sopra ricordato articolo del 1971.<sup>35</sup> A questa stagione di indagini appartengono anche opere estese di stonacatura del registro inferiore della parete est – difficilmente ripetibili oggi per la sensibilità maturata dalla cultura del restauro nei confronti delle superfici intonacate –, documentate da una serie importantissima di fotografie e da alcuni disegni (Fig. 11)<sup>36</sup>. Si tratta di documentazione fino ad oggi inedita e che è stata oggetto di analisi e approfondimenti da parte del gruppo di studio coordinato da Massimo Coli.<sup>37</sup> L'apparecchio murario della parete est mostrava evidenti irregolarità nella tessitura, soprattutto in alcune aree, fra cui una vasta zona nel settore meridionale, in basso (Fig. 168). Alcune di queste discontinuità sono state interpretate come tracce delle porte e delle finestre che Vasari descrive nella parete orientale: così, infatti, sono state presentate nei due *report*, redatti a conclusione delle campagne del 1976 e del 1977, conservati rispettivamente a Washington e a Firenze.<sup>38</sup> Di questo materiale documentario, evidentemente ritenuto poco

<sup>34</sup> ASCFi, *Belle Arti*, IV, 1969, Lettera di Piero Micheli al Commissario Prefettizio, 23 marzo 1970.

<sup>35</sup> Desidero ringraziare l'architetto Giorgio Caselli e l'architetto Paolo Ferrara per aver rintracciato e messo a disposizione gli elaborati per la mia consultazione.

<sup>36</sup> ASCFi, *Belle Arti*, IV, 1973.

<sup>37</sup> Si vedano i saggi di Massimo Coli e Massimo Pieraccini in questo volume.

<sup>38</sup> Washington, Smithsonian Institution, interamente scaricabile in pdf (fino a dicembre 2014, poi escluso dalla consultazione on line), frontespizio: National Museum Act The Smithsonian, Washington. D.C., Institution, *Final Report for Grant N. FC-6-66619*, 1976, Special Studies / Research "Development of Non-Destructive Techniques to Search for a Lost Mural by Leonardo da Vinci", by Henry Travers Newton Jr., Maurizio Seracini: <http://www.sil.si.edu/digitalcollections/HistoryCultureCollections/HC>. Il report del 1977, in tre volumi, si conserva a Firenze, SABAP, Busta 147, faldone 1, frontespizio: MAURIZIO SERACINI, *Progetto Leonardo. Ricerca del Dipinto murale «La Battaglia di Anghiari» di Leonardo da Vinci*, 3 voll., Palazzo Vecchio, Firenze, 1977, Harmand Hammer Foundation, Kress Foundation, Smithsonian Institution, 1977. Nel progetto era coinvolta come 'partecipante' l'Università di Firenze e come consulente l'Opificio delle Pietre Dure e la Soprintendenza alle Gallerie (che presero le distanze delle conclusioni di Seracini, cfr. cronologia *ad annum*).

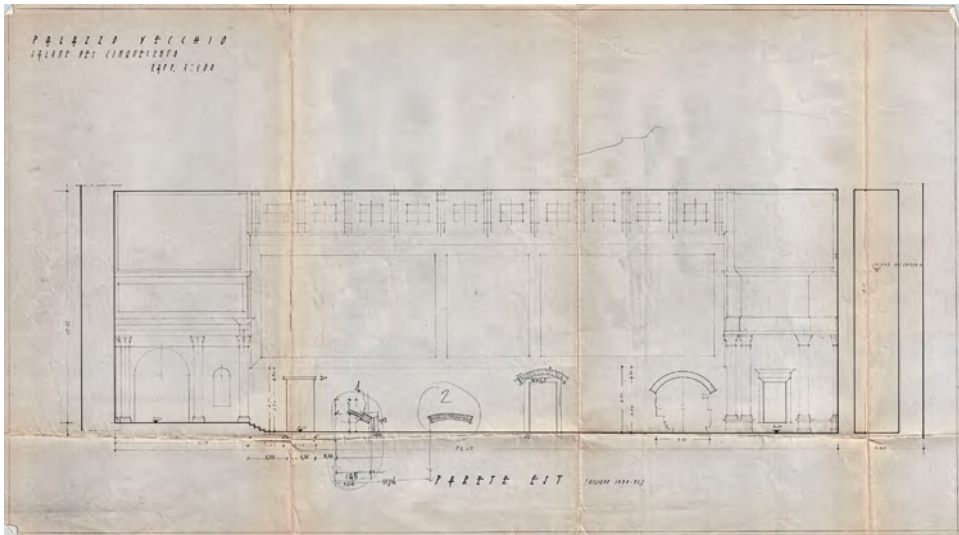


Fig. 11. Piero Micheli e collaboratori, Indagini sulle murature della parete est della Sala Grande, 1970 ca. (ASCFi, *Belle Arti*, IV, 1973).

utile ai fini della ricerca di Leonardo dietro Vasari, ma fondamentale per conoscere l'assetto della Sala, si trova parziale traccia nel già ricordato articolo di Newton e Spencer.<sup>39</sup> Toni trionfalistici caratterizzano tutto il saggio dei due studiosi americani, che si apre con queste parole: «There can now be little doubt that a mural of some sort is located beneath the Vasari frescoes on the southern half of the west wall of the Salone dei '500 in the Palazzo Vecchio». Il registro linguistico è rivelatore di un clima in cui si inserisce anche lo strappo di una parte dell'affresco della *Battaglia di San Vincenzo* sul lato ovest (1979):<sup>40</sup> così si concludevano undici anni di ricerche, con il frammento di Vasari portato nel deposito del Ministero dei Beni Culturali di San Salvi, che sarebbe stato ricollocato nella Sala soltanto nel 1984. Si potrà sottolineare che in quella occasione si era cercato inutilmente Leonardo sulla parete occidentale, mentre fra il 2005 e il 2012, si sarebbe esplorata – altrettanto infruttuosamente – la parete est.<sup>41</sup>

Raccogliere e analizzare tutto quanto è stato fatto e prodotto in termini di rilievi e ricerche nel corso di decenni di indagini nella Sala Grande avrebbe probabilmente portato a valutare con più cautela le parole del memorialista Bartolomeo Cerretani (1475-1524). Rab Hatfield ha avuto il merito di recupe-

<sup>39</sup> NEWTON – SPENCER 1979.

<sup>40</sup> ASCFi, *Belle Arti*, IV, 1979.

<sup>41</sup> PIERACCINI 2005; SERACINI – FAGGIONI – PACCIANI 2012, pp. 4-9.

rare alla storiografia leonardiana questa fonte conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana e ben nota agli studiosi di storia fiorentina, ma che ha conosciuto una più ampia utilizzazione soltanto dopo la sua pubblicazione integrale nel 1993. Alla data 1504 si legge infatti:<sup>42</sup>

In questo tempo Lionardo da Vinci, maestro grandissimo et fiorentino di pittura, cominciò a dipignere la Sala del Consiglio in quella faccia sopra dove stanno e 12 Buoni Huomini, et fessi amatonare quel'andito del Palazzo in Sala con matoni quasi tonddi, et apichòsi in Sala detta nove bandiere tolte al signore Bartolomeo d'Alviano più giorni fa.

Da Cerretani si evince quindi che Leonardo avrebbe dovuto dipingere la scena sopra la residenza dei *Dodici Buonomini*. Né Cerretani né altre fonti possono, tuttavia, fornire ad oggi elementi univoci e indiscutibili per determinare l'esatta collocazione degli scranni dei *Dodici Buonomini* rispetto alla residenza centrale della Signoria. La maggior importanza dei *Sedici Gonfalonieri* rispetto ai *Dodici*,<sup>43</sup> secondo Hatfield, comporterebbe una disposizione dei primi alla destra della Signoria e di conseguenza, per i secondi, una ubicazione alla sinistra dello scranno centrale: tutto ciò posizionerebbe la *Battaglia d'Anghiari* nella porzione sud della parete (ovvero alla sinistra della Signoria) ma, come si è osservato, tale ubicazione si fonda su una interpretazione soggettiva del brano cinquecentesco che non può avere valore assoluto. Già in una conferenza del 2005, di cui si trova ancora traccia nei comunicati stampa della Provincia di Firenze,<sup>44</sup> Hatfield commentava in modo assertivo il brano in questione, investendolo di una valenza che travalica i contenuti oggettivi della fonte, enfatizzandone così la portata e trasformandola nella «prova regina» per l'individuazione della collocazione del dipinto di Leonardo. Si dava in questo modo forma e sostanza ad un nuovo ingranaggio per mettere in moto l'ennesima campagna nella Sala Grande alla ricerca del dipinto murale di Leonardo.

Non c'è dubbio che, come si è già osservato, per la storiografia leonardiana e per gli studi sulla Sala Grande in particolare, il *focus* di Hatfield sui *Ricordi* di Cerretani abbia rappresentato una acquisizione di grande rilievo, oltre a costituire una delle pietre d'angolo di una ampia e preziosa indagine documentaria, restituita nelle note a corredo dei capitoli che compongono il volume *Finding Leonardo* (2007).<sup>45</sup> Il lavoro di Hatfield, infatti, ha ampliato notevolmente il *corpus* delle fonti sulla Sala Grande fra il 1494 e il 1535, anche se i documenti citati non vengono restituiti sempre in modo oggettivo

<sup>42</sup> BAV, *Vat. Lat.*, 13661, c. 61v. Ora edita in CERRETANI 1993, pp. 115-116.

<sup>43</sup> GUIDI 1981, II, pp. 70-71.

<sup>44</sup> <http://met.cittametropolitana.fi.it/comunicati/comunicato.asp?id=21284> (consultato l'ultima volta il 17 agosto 2017).

<sup>45</sup> Si veda il saggio di Veronica Vestri in questo volume.

e puntuale. Tale apparato documentario, nonostante permetta di superare nettamente il pur ricco repertorio di fonti redatto da Frey sul principio del XX secolo<sup>46</sup>, viene presentato in trascrizioni parziali o in sintetiche parafrasi, così da rendere necessario – come è stato fatto<sup>47</sup> – un completo riscontro diretto delle citazioni archivistiche sui registri originali, per poter seguire l'autore nelle sue affermazioni e nelle sue ricostruzioni.<sup>48</sup> La sistematica verifica attuata su tutte le fonti citate da Hatfield non permette di condividerne le conclusioni che poi hanno costituito la base scientifica per i fori sugli affreschi vasariani della parete est, nell'ultima campagna di ricerche (2012). Il lavoro di Hatfield e il fraintendimento del motto «cerca trova», che compare nella scena della *Battaglia di Scannagallo*,<sup>49</sup> hanno rappresentato i caposaldi su cui l'equipe di Maurizio Seracini (già protagonista con Pedretti delle ricerche degli anni Settanta, Figg. 8-10)<sup>50</sup> ha impostato, prima nel 2005 e poi nel 2011 (con maggior eco mediatica per il ruolo, la visibilità e la capacità economica degli 'attori' coinvolti) la ricerca della *Battaglia di Anghiari* sul settore meridionale della parete est, forando in più punti (circa dieci) l'affresco di Vasari.<sup>51</sup>

Per concludere, ecco dunque l'obiettivo primario di questo progetto collettivo: restituire appieno la complessità delle tematiche in gioco; combattere

<sup>46</sup> FREY 1909, pp. 113-137: *Die Sala del Consiglio Grande*.

<sup>47</sup> Tutti i documenti citati da Hatfield sono stati riscontrati sui registri originali da parte di chi scrive nell'ambito dell'Assegno di Ricerca 2014-2015, ma anche da Giovanni Ciappelli e Veronica Vestri che sono giunti alle stesse conclusioni.

<sup>48</sup> Accade spesso che i documenti siano solo citati o trascritti parzialmente e tutto ciò sembra sia fatto per dare maggior forza alle ipotesi presentate. Per esempio, HATFIELD 2007, a nota 28 p. 75, cita senza trascrivere ASFi, *Operai di Palazzo*, 8, c. 129 e *ivi*, 10, c. 7v e c. 51v che sono funzionali alla sua caratterizzazione architettonica dell'ambiente del «segreto». Un riscontro su altri registri degli *Operai di Palazzo* (n. 8 e n. 10) non permette, tuttavia, di condividerne le sue conclusioni. Si offre qui la trascrizione completa di queste occorrenze, rispettivamente: *ivi*, 8, c. 129: «[30 ottobre 1499] L'Opera di Santa Maria del Fiore per cinque traini di legnami d'abeto dati alla sala per il palco del Segreto come al quaderno segnato F lire 31 soldi 10»; *ivi*, c. 7v: «[23 dicembre 1500] A Romolo di Bernardo sta alla Camera dell'Arme soldi 15 piccioli per pannolino nastro et bullette per impannare una finestra al Segreto della Sala Nuova come appare a decto libro cioè giornale a c. 16, soldi 15»; *ivi*, 51v, «[27 maggio 1503] A Francesco di Giovanni Ruspoli linaiuolo lire 18 soldi 4 per braccia 24 di guarnello verde a soldi 10 el braccio per el descho del Segreto della Sala Nuova e per refe et cucitura di decto guarnello et per braccia 7  $\frac{3}{4}$  di tela per impannare a soldi 12 el braccio [...]». Si vedano, su questa stessa questione, anche le osservazioni di Veronica Vestri in questo volume.

<sup>49</sup> Si cita soltanto: [http://www.nationalgeographic.it/popoli-culture/2012/03/12/news/il\\_leonardo\\_perduto\\_era\\_dietro\\_l'affresco\\_del\\_vasari-901963/?refresh\\_ce](http://www.nationalgeographic.it/popoli-culture/2012/03/12/news/il_leonardo_perduto_era_dietro_l'affresco_del_vasari-901963/?refresh_ce) (consultato l'ultima volta il 17 agosto 2017). In un saggio del 1969 Lionello Giorgio Boccia e ancora nel 2011 Musci e Savorelli hanno riportato alla sua specifica realtà storica il 'messaggio' interno all'episodio bellico raffigurato da Vasari. È stato così del tutto corretta l'interpretazione che individua nella frase una tracciata lasciata da Vasari per ricordare la presenza del dipinto di Leonardo. Per questa questione si veda: BOCCIA 1969; MUSCI – SAVORELLI 2011.

<sup>50</sup> Si veda qui nota 32.

<sup>51</sup> Cfr. la cronologia in questo volume *ad annum*; inoltre PIERACCINI 2005.

i facili sensazionalismi e le approssimazioni; evitare la parcellizzazione delle indagini; recuperare al dibattito storiografico tutto quanto è stato prodotto nel corso di cinquant'anni di studi e ricerche sulla struttura architettonica e sui dipinti; analizzare gli aspetti materico-costruttivi delle murature; esaminare l'utilizzo politico-dinastico della Sala nel lungo periodo, finanche nei secoli XIX e al XX; pubblicare integralmente le fonti, per scongiurarne l'arbitraria selezione e/o enfaticizzazione, contestualizzandole in modo da riaffermare con consapevolezza e rispetto il significato dell'endiade documento/monumento, secondo la preziosa lezione di Le Goff.<sup>52</sup>

Il binomio Leonardo-Sala Grande rappresenta, infine, un caso esemplare di come sia necessario ricondurre operazioni delicatissime di intervento su monumenti e opere d'arte a una preliminare e rigorosa indagine interdisciplinare, sia sulle fonti documentarie sia sul monumento. Ferma, chiara e netta dovrebbe essere pertanto – sia da parte della comunità scientifica, sia parte degli amministratori della 'cosa pubblica' – la presa di distanza da quelle campagne giornalistiche che tendono a dare un risalto eccessivo a taluni progetti, del tutto estranei allo spirito che anima la ricerca scientifica e l'alta divulgazione.

---

<sup>52</sup> LE GOFF 1978.

FINITO DI STAMPARE  
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE  
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)  
NEL MESE DI DICEMBRE 2019



La vicenda della ricerca dei resti della *Battaglia di Anghiari* nella

Sala Grande di Palazzo Vecchio – l'odierno Salone dei Cinquecento – testimonia una volta di più la forza di attrazione che la figura di Leonardo esercita ormai da molto tempo non solo sugli addetti ai lavori ma anche sul grande pubblico, assumendo caratteri che rischiano talvolta di esorbitare dai confini di un corretto approccio storico. Il convegno *La Sala Grande di Palazzo Vecchio e i dipinti di Leonardo*, svoltosi nel dicembre 2016 e di cui questo volume contiene gli atti, è nato dunque dall'idea di fare il punto sulla questione seguendo criteri aperti e interdisciplinari, ma ancorati saldamente al metodo scientifico e scevri da ogni pregiudizio. Uno studio così complesso non poteva

tralasciare il contesto per il quale il dipinto di Leonardo è stato ideato, e perciò le ricerche sono state progressivamente allargate alla Sala Grande, originaria sede del Maggior Consiglio savonaroliano, e al suo sedime, occupato da strutture e funzioni che si sono avvicendate e sovrapposte nel corso del tempo. Il volume offre dunque un significativo avanzamento delle conoscenze sia sull'opera scomparsa di Leonardo che sul principale palazzo pubblico della città.