



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

DOTTORATO DI RICERCA IN  
ARCHITETTURA  
Indirizzo  
Storia dell'Architettura e della Città

CICLO XXVII

COORDINATORE Prof. Maria Teresa Bartoli

BACCIO DA MONTELUPO  
ARCHITETTO

Settore Scientifico Disciplinare ICAR/18

**Dottorando**

Dott. Costantino Ceccanti

**Tutore**

Prof. Amedeo Belluzzi



**Co-Tutore**

Prof. Francesco P. Di Teodoro

**Coordinatore**

Prof. Maria Teresa Bartoli

Anni 2012/2014

*Baccio da Montelupo Architetto*

**Indice**

Introduzione p. 1

**Parte I. Baccio da Montelupo Architetto nello Stato Fiorentino**

I.1 Percorso artistico ed umano di Baccio da Montelupo p. 9

I.2 Il tabernacolo della Vergine Maria a Colle di Val d'Elsa p. 19

I.3 Baccio da Montelupo e gli apparati effimeri per l'accoglienza di Leone X a  
Firenze p. 27

**Parte II. Baccio da Montelupo e la Repubblica di Lucca**

II.1 Il tabernacolo della pieve di San Lorenzo a Segromigno. Il primo intervento di  
Baccio da Montelupo nella Repubblica di Lucca p. 35

II.2 Tra l'Impero e Firenze: la situazione politica a Lucca nel Cinquecento p. 43

II.3 L'architettura lucchese al momento dell'arrivo di Baccio da Montelupo p. 47

**Parte III. La chiesa dei Santi Paolino e Donato, tempio civico della  
Repubblica di Lucca**

III.1 La chiesa dei Santi Antonio e Paolino p. 59

III.2 La corrispondenza tra Martino Bernardini e Michelangelo del  
maggio 1519 p. 63

III.3 La demolizione della chiesa di Sant'Antonio e la rivolta dei Poggi p. 69

III.4 La chiesa dei Santi Paolino e Donato: vicende storiche e costruttive p. 75

III.5 Gli altari della chiesa di San Paolino p. 81

III.6 La chiesa di San Paolino dal Seicento al Novecento p. 93

III.7 L'architettura della chiesa di San Paolino p. 101

III.8 Le cantorie marmoree di San Paolino p. 117

III.9 La Sagrestia di San Paolino p. 123

III.10 Il campanile di San Paolino p. 127

III.11 Gli esempi fiorentini e romani per San Paolino p. 133

**Parte IV. La chiesa di San Pier Maggiore: un cantiere lungo quasi un secolo**

- IV.1 La chiesa di San Pier Maggiore: vicende storiche p. 159
- IV.2 Le fasi costruttive della chiesa di San Pier Maggiore p. 165
- IV.3 Gli altari ed i dipinti in San Pier Maggiore p. 171
- IV.4 L'architettura della chiesa di San Pier Maggiore p. 177
- IV.5 La vicinanza col palazzo Pubblico: chiesa civica o cappella palatina? p. 183
- IV.6 La demolizione di San Pier Maggiore e la nuova piazza Napoleone p. 191
- IV.7 La nuova Porta Elisa p. 207
- IV.8 La cappella del Santissimo Sacramento presso la Cattedrale di San Martino a Lucca p. 221

**Parte V. L'influenza dell'architettura di Baccio da Montelupo nella  
Repubblica di Lucca**

- V.1 L'ordine architettonico dell'anfiteatro romano e gli ordini di Baccio da Montelupo p. 233
- V.2 L'architettura di Baccio da Montelupo e gli edifici romanici lucchesi p. 237
- V.3 Baccio da Montelupo e Nicolao Civitali p. 243
- V.4 Il monumento funebre di Giovanni Guidiccioni nella chiesa di San Francesco a Lucca p. 257
- V.5 Il monumento di Giano Grillo in Santa Maria dei Servi a Lucca p. 263
- V.6 Le tarsie di Ambrogio e Nicolao Pucci nella cappella del palazzo Pubblico p. 269
- V.7 L'ingresso di Carlo V a Lucca nel 1536 p. 285

**Parte VI. L'architettura di Baccio da Montelupo**

- VI.1 Baccio da Montelupo Architetto: la fortuna critica p. 297
- VI.2 L'architettura di Baccio da Montelupo: una valutazione critica p. 305

**Apparati**

Appendice Documentaria

Riferimenti Bibliografici

## *Introduzione*

Fin dal Cinquecento, la considerazione di Baccio da Montelupo (conosciuto anche come Bartolomeo dei Sinibaldi) come di uno dei più importanti scultori fiorentini del pieno Rinascimento ha trovato accoglienza tra i committenti, gli storici dell'arte, i cronisti.

Nei tormentati decenni a cavallo tra Quattrocento e Cinquecento, assieme ad Andrea Sansovino e a Benedetto da Rovezzano, fu certamente tra i protagonisti del dibattito artistico fiorentino. Successivamente, rappresentò, assieme ai due artisti appena citati, un modo diverso di concepire la scultura rispetto a quanto veniva propugnato da Michelangelo, la cui parabola artistica era in piena ascesa. Numerosi erano infatti, nelle opere di Baccio da Montelupo, di Andrea Sansovino e di Benedetto da Rovezzano i riferimenti ai modi dell'ultimo Quattrocento, che venivano reinterpretati e aggiornati con risultati formali ben diversi da quelli raggiunti da Buonarroti.

Già Vasari, nella prima edizione delle *Vite*, pubblicata circa un quindicennio dopo la morte di Baccio, elencò con dovizia di particolari le sue numerose commissioni – realizzate in marmo, bronzo e terracotta – e non mancò di accennare all'accostamento all'architettura di Baccio, avvenuto dopo il suo trasferimento a Lucca, città nella quale, sempre a detta di Vasari, avrebbe molto più operato come architetto che come scultore.

L'approccio di Baccio da Montelupo all'architettura avvenne in occasione della visita fiorentina di Leone X, nel 1515, quando lavorò alla realizzazione di due archi trionfali posticci, uno presso porta Romana, l'altro presso la Badia Fiorentina. Non è sopravvissuta alcuna rappresentazione di queste opere, tuttavia possiamo immaginarci, grazie alle descrizioni, che, in linea con il gusto del periodo, fossero ricche di citazioni archeologizzanti all'antica.

Allo stesso anno, risale la prima commissione per un'architettura destinata a durare nel tempo: il tabernacolo della Vergine nella chiesa di San Jacopo a Colle di Val d'Elsa.

Nell'analizzarlo, sorprende l'assenza di un'ornamentazione esuberante, come ci si aspetterebbe da uno scultore che si cimenta in un lavoro di architettura, e si percepisce invece, una conoscenza approfondita sia dei precedenti tipologici per

questo tipo di costruzione – a partire dai tabernacoli fiorentini di Michelozzo – sia degli ordini architettonici.

Con la prima commissione di architettura nella Repubblica di Lucca, ancora un tabernacolo, in questo caso per la pieve di Segromigno, si assistette a un improvviso cambiamento di linguaggio: Baccio da Montelupo approntò un piccolo apparato in cui la decorazione scultorea assumeva il ruolo principale. Bisogna sottolineare come, tuttavia, questa scelta fu dettata da una precisa volontà del committente che volle che il tabernacolo assomigliasse a un’analoga realizzazione di Matteo Civitali.

Gli studi fino ad oggi realizzati si sono focalizzati sull’attività di scultore di Baccio da Montelupo, trattando in maniera spesso riduttiva le sue opere architettoniche, soprattutto la chiesa lucchese dei Santi Paolino e Donato, più spesso chiamata semplicemente San Paolino.

Proprio gli anni lucchesi, i più densi di committenze architettoniche ma anche i meno noti della vita di Sinibaldi, sono stati quelli su cui questo studio si è focalizzato. Punto di partenza è stata l’unica architettura di cui ci parla Vasari, la chiesa civica di San Paolino. La committenza pubblica dell’edificio ha portato ad analizzare sia gli atti deliberativi del Consiglio Generale della Repubblica risalenti al periodo della costruzione dell’edificio sia i registri contabili dell’Offizio sopra le Entrate. Lo spoglio sistematico di questi documenti ha condotto a precisare con buona attendibilità sia la durata del cantiere – dal 1522 al 1536, con appendici minori relative agli elementi accessori –, sia la questione del patronato pubblico sulla chiesa, già esistente prima del 1522, anno dei tragici eventi politici noti come “Rivolta dei Poggi”. Purtroppo, i registri dell’Offizio sopra le Entrate non sono dettagliati relativamente allo svolgersi dei lavori, rimandando a un “Quaderno di Muraglia” che non è stato possibile identificare.

Gli anni lucchesi, nella quasi totalità dei contributi apparsi fino a oggi, finivano con l’apparire come una sorta di tramonto vissuto in provincia, con un Baccio da Montelupo ormai isolato dal dibattito artistico contemporaneo, impegnato in un cantiere architettonico il cui esito, la chiesa di San Paolino, era apparso ai pochi che avevano avuto occasione di analizzarlo, non del tutto convincente, forse proprio a causa del fatto che Sinibaldi era uno scultore prestatario all’architettura.

Nello studio è emerso come, probabilmente, avesse scelto di trasferirsi a Lucca, città nel cui territorio aveva già operato, per lavorare a un cantiere estremamente

prestigioso, che vedeva nello Stato Lucchese il committente, ed è stato possibile ricostruire come i rapporti con l'ambiente artistico fiorentino non fossero mai venuti meno e come, accanto a un probabile intervento di Baccio in altri cantieri cittadini del periodo, la sua opera abbia influito in maniera consistente su quanto realizzato a Lucca dagli anni Venti agli anni Cinquanta del Cinquecento.

Già le vicende che portarono all'assegnazione dell'incarico meritano attenzione: emergono mediante la lettura di due missive spedite dal nobiluomo lucchese Martino Bernardini, uno dei più eminenti personaggi della Repubblica nel primo Cinquecento, a Michelangelo. Pur non conoscendo le risposte che Buonarroti inviò a Bernardini, è stato possibile individuare alcuni punti fondamentali, fino a questo momento sfuggiti alla critica: il primo sta nell'importanza e nel prestigio del cantiere, così importante che non si mancò di rivolgersi al più importante artista operante all'epoca a Firenze per avere un suo giudizio, il secondo sta nel fatto che proprio in una di queste missive, si fa riferimento a una collaborazione tra Buonarroti e Sinibaldi relativamente alla realizzazione della facciata di San Lorenzo a Firenze, particolare che fino ad oggi mai era emerso.

Uscito vincitore dal concorso che lo vedeva opporsi a Donato Benti, Sinibaldi si trasferì stabilmente a Lucca probabilmente tra il 1521 e il 1522 quando il cantiere di San Paolino, a seguito dei traumatici eventi politici passati alla storia come "Rivolta dei Poggi", subì un'improvvisa accelerazione che lo portò a concludersi, almeno nelle linee generali, entro il 1536, all'incirca nello stesso periodo della morte di Baccio, a detta di Vasari sepolto nella chiesa.

Negli studi apparsi fino ad oggi, la chiesa di San Paolino era stata considerata come la tarda appendice architettonica dell'attività di un importante scultore, un edificio rivolto al passato, non del tutto convincente nelle sue peculiarità, come l'imponente facciata a quattro ordini, completamente rivestita in pietra bianca di Santa Maria del Giudice.

La chiesa di San Paolino, che si affaccia su una piazzetta lungo l'antico decumano della città romana ha una configurazione planimetrica che, partendo da precedenti esempi fiorentini, raggiunge un risultato singolare. La pianta è a croce latina: sulla navata si affacciano quattro cappelle per lato, su ciascun braccio del transetto una per lato. La particolarità di quelle poste perpendicolarmente alla navata sta nelle arcate che collegano le cappelle tra di loro, arrivando a formare una spazio che, a un primo

sguardo, potrebbe quasi essere identificato come una navata. La differenza di quota, la mancanza di un accesso diretto dall'esterno e la presenza di un vano di servizio chiuso che impedisce il collegamento col transetto permettono di affermare come ci si trovi di fronte a delle cappelle poste in maniera perpendicolare all'aula, con la già accennata particolarità dei grandi archi di collegamento.

Proprio la conformazione della facciata, così particolare in ambito toscano, ha portato, nei primi mesi della realizzazione di questo studio, ad ipotizzare un diverso progetto iniziale, limitato ai primi due registri, e a pensare a un cambio di impostazione progettuale in corso d'opera. Anche la copertura a botte dell'interno aveva fatto propendere per quest'ipotesi. Tuttavia, l'analisi dei documenti, quasi tutti inediti, e le riflessioni sull'articolazione spaziale hanno progressivamente portato a considerare la costruzione che vediamo oggi frutto della ipotesi progettuale iniziale. Ci si è quindi interrogati sul perché uno scultore, di formazione fiorentina, informato delle importanti novità architettoniche che venivano approntate nella sua città d'adozione e anche in altri ambiti artistici – sono stati proposti dei confronti con facciate coeve o di poco precedenti concepite in ambito artistico fiorentino, come San Lorenzo e Santa Cristina a Bolsena, o romano, come Sant'Agostino, Santa Maria del Popolo –, avesse scelto di costruire una chiesa con una facciata a quattro registri, con un marcato sviluppo verticale, e con i prospetti – anche quelli che si affacciano su percorsi del tutto secondari – interamente rivestiti in calcare bianco di Santa Maria del Giudice, lo stesso impiegato per le grandi chiese romaniche lucchesi, da San Martino a San Michele in Foro. La risposta che viene proposta in questo studio è che Baccio da Montelupo, pur volendo costruire un edificio schiettamente rinascimentale, abbia voluto in qualche modo richiamarsi proprio al passato romanico della città. L'accentuato verticalismo e la sovrapposizione di ben quattro registri, così come il completo rivestimento lapideo – soluzione che non si incontra nelle coeve realizzazioni fiorentine – niente altro sono se non un riferimento alle costruzioni romaniche della città, in maniera particolare alla vicina chiesa di San Michele in Foro. Inoltre, la scelta della copertura con una volta a botte andò a inserirsi in una prassi che vedeva nella Lucca del primo Cinquecento la costruzione di volte anche all'interno degli edifici romanici, per esempio nella stessa San Michele o in Santa Maria *Forisportam*. Da un punto di vista documentario, dai registri dell'Offizio sopra le Entrate traspare come l'andamento del cantiere sia stato regolare e come non ci siano

stati importanti momenti di cesura tali da giustificare un cambio di progetto a cantiere aperto.

Un altro punto su cui ci si è soffermati è stata la scelta di Baccio da Montelupo, piuttosto insolita per uno scultore, di approntare un edificio in cui l'apparato scultoreo è sostanzialmente assente, dando vita a un'architettura di assoluta linearità. Nei contributi apparsi fino ad oggi, inoltre, non si analizzava in alcun modo l'influenza che un'architettura di questo tipo avesse avuto nell'ambiente culturale in cui si andava ad inserire. Un'analisi sistematica dei maggiori edifici lucchesi del periodo, sia religiosi che civili, ha portato a formulare delle ipotesi che permettono di affermare come la chiesa di San Paolino, col suo impiego del dorico, sia stata un punto di svolta fondamentale nell'architettura lucchese. Numerosi, infatti, sono gli edifici in cui quest'ordine è impiegato, soprattutto nelle facciate: per gli edifici civili basterà citare i palazzi Altogradi e Bernardini e per le costruzioni religiose la chiesa di San Pier Maggiore. Con San Paolino prese avvio nella Repubblica un tipo di architettura che combinava elementi desunti da coeve realizzazioni fiorentine, soprattutto della bottega di Baccio d'Agnolo, con un impiego dell'ordine architettonico sui prospetti del tutto assente a Firenze. Questa architettura venne impiegata sistematicamente a Lucca fino agli anni Settanta del Cinquecento quando le realizzazioni di una nuova generazione di artisti fiorentini come Bartolomeo Ammannati e Giambologna rinnovarono l'ambiente locale.

La scelta di utilizzare l'ordine dorico può essere derivata sia dalla volontà del progettista di insistere sulla linearità dell'architettura, considerando quest'ordine come il più adatto a una realizzazione di quel tipo e potrebbe anche essere un ulteriore richiamo all'illustre passato architettonico lucchese, in questo caso romano. Sappiamo che nel primo Cinquecento le arcate della porzione orientale dell'anfiteatro, l'unico grande monumento lucchese dell'antichità parzialmente sopravvissuto, erano visibili esattamente nel modo in cui lo sono oggi. L'ordine architettonico impiegato nei registri dell'anfiteatro è il dorico.

Le vicende successive alla morte di Baccio da Montelupo e relative essenzialmente all'arredo della chiesa sono state ricostruite attraverso l'analisi delle Visite Pastorali, in alcuni casi molto dettagliate. È emerso come, in un primo tempo, l'edificio fosse stato dotato di altari lignei, progressivamente sostituiti con gli attuali marmorei, spesso realizzati da scalpellini di provenienza massese. Anche gli importanti



interventi tardo seicenteschi nella tribuna e nel transetto, consistenti nella realizzazione di nuove finestre, poi murate, e di un grandioso ciclo pittorico raffigurante le virtù di San Paolino e dipinto dal lucchese Filippo Gherardi, sono stati ricostruiti con buona approssimazione proprio grazie alle Visite Pastorali e ai Libri di Ricordanze dell'Opera dei Santi Paolino e Donato. Il ruolo di tempio civico, centrale nella vita del piccolo Stato, continuò fino al periodo napoleonico. I documenti dell'epoca, anche in questo caso inediti, hanno permesso di ricostruire il peso dell'edificio durante il principato dei Baciocchi e la sua destinazione a luogo di sepoltura dei principi e dei membri della famiglia regnante. Con la scomparsa definitiva della Repubblica, l'instaurazione del ducato borbonico e il passaggio al Granducato di Toscana nel 1847 e al Regno d'Italia nel 1861, cessò anche il ruolo di tempio civico per la chiesa di San Paolino – oggi evocato soltanto dalla celebrazione della festa patronale, il 12 luglio –, che diventava una delle tante parrocchie cittadine. Un altro obiettivo fondamentale di questo studio è stato quello di porre in stretta relazione le vicende costruttive di San Paolino con quelle di San Pier Maggiore, edificio oggi non più esistente, con cui condivise le motivazioni della costruzione e la committenza. È bene precisare – come emerge dal testo – che l'eventuale coinvolgimento di Baccio da Montelupo debba limitarsi alle fasi iniziali del cantiere, che si protrasse per molti decenni dopo la sua morte, e all'impostazione generale del nuovo edificio, certamente terminato da altri con profonde modifiche alla pianificazione progettuale. Anche in questo caso, lo spoglio dei documenti contabili dell'Offizio sopra le Entrate ha permesso di ricostruire la durata temporale del cantiere che si protrasse fino agli anni Ottanta del Cinquecento. Disponiamo soltanto di alcuni disegni raffiguranti l'esterno della chiesa mentre, relativamente all'interno, è stato possibile ricostruire la planimetria attraverso la lettura dei documenti, soprattutto delle Visite Pastorali che ha portato a individuare i patronati sugli altari. Grazie alla documentazione d'archivio relativa alle demolizioni del 1807, è stato possibile individuare alcuni elementi architettonici della chiesa di San Pier Maggiore reimpiegati in alcuni importanti cantieri lucchesi del periodo, come quello della villa Reale di Marlia. Già negli anni Settanta del Novecento era stato ipotizzato l'intervento di Sinibaldi nella realizzazione della cappella del Santissimo Sacramento nella Cattedrale di San Martino.

Andando ad analizzare l'architettura di questa costruzione, realizzata negli stessi anni in cui si lavorava a San Paolino, è stato possibile rendersi conto che siamo di fronte a una riproposizione di quanto si andava realizzando nel nuovo tempio civico.

L'interno è ricco di riferimenti all'architettura dell'antichità, partendo dalle facciate che danno sulla navata e sul transetto della Cattedrale, che richiamano gli archi trionfali a tre fornicì e presenta una decorazione scultorea certo più ricca che a San Paolino, probabilmente messa in opera per meglio armonizzarsi con gli elaborati capitelli gotici delle navate. L'esterno, ancora più che nel caso di San Paolino, testimonia la volontà di Sinibaldi di rapportarsi con l'architettura romanica lucchese, in questo caso con l'adiacente abside della Cattedrale. Si scelse di realizzare due prospetti identici, interamente rivestiti in calcare bianco di Santa Maria del Giudice, lo stesso impiegato negli edifici romanici e a San Paolino, connotati dalla commistione di elementi medievali e rinascimentali.

Sono state anche analizzate due architetture minori: i monumenti funerari di Giano Grillo e di Giovanni Guidiccioni, cercando di individuare l'eventuale contributo di Baccio da Montelupo alla loro ideazione. Soprattutto nel secondo traspaiò, ulteriormente sviluppati, i caratteri architettonici già presenti nella chiesa di San Paolino.

Nello studio, è stata anche formulata una proposta per la ricostruzione dell'assetto originario delle tarsie lignee della cappella del palazzo Pubblico di Lucca, realizzate, negli stessi anni in cui si lavorava al cantiere di San Paolino, da parte di Ambrogio e Nicolao Pucci. L'analisi delle vedute raffigurate nelle tarsie ha portato a stabilire dei punti di contatto tra le architetture immaginarie dei fratelli Pucci e il coevo linguaggio architettonico lucchese. Anche la lettura delle vedute di città ha permesso di ricostruire con buona approssimazione l'assetto cinquecentesco di alcuni tra i più importanti spazi urbani cittadini.

Con la morte di Baccio da Montelupo, avvenuta in una data non conosciuta tra il 1535 e il 1536 e non riportata in alcuna fonte documentaria consultata presso l'Archivio di Stato di Lucca e presso la Biblioteca Statale della stessa città, non scomparvero le novità che il suo operato aveva introdotto nella Repubblica.

Si può infatti affermare, come già accennato, che fino al momento in cui giunsero a lavorare a Lucca altri importanti artisti fiorentini come Bartolomeo Ammannati e Giambologna, nel Secondo Cinquecento, il linguaggio architettonico imperante nella

Repubblica fosse una sorta di commistione tra quanto era stato realizzato a Firenze nei primi decenni del secolo, per opera soprattutto della bottega di Baccio d'Agnolo, e quello che era stato introdotto da Baccio da Montelupo. L'impiego dell'ordine architettonico, soprattutto del dorico, trovò un'applicazione estremamente diffusa, anche in ambito civile, evento questo che non si verificò nello Stato Fiorentino. Non è infrequente, infatti, vedere a Lucca facciate di edifici patrizi del primo Cinquecento inquadrati dall'ordine architettonico, come nel caso dei palazzi Arnolfini-Cenami, Altogradi e Bernardini, così come abbastanza frequenti sono i portali trabeati, quasi del tutto assenti a Firenze.

Nella prima parte del XVI secolo, la Repubblica di Lucca, con l'apporto essenziale delle architetture di Baccio da Montelupo, era riuscita a diversificarsi dal suo potente e minaccioso vicino non soltanto in campo politico ma anche in quello artistico e architettonico, dando vita a un'architettura con caratteri propri, riconoscibile e che fosse al tempo stesso rivolta agli esempi del passato lucchese, fosse esso romano o medievale e aggiornata rispetto alle novità che venivano introdotte a Firenze.

Dallo studio è emerso come gli ultimi anni della vita di Sinibaldi, passati a Lucca, lo abbiano visto come occupato essenzialmente di architettura, approntando realizzazioni nelle quali non si puntò sull'integrazione tra quest'ultima e la scultura, come ci si poteva aspettare da uno scultore e come fece, per esempio, Benedetto da Rovezzano. A Lucca, Baccio da Montelupo realizzò opere originali – prima tra tutte San Paolino – grazie alla conoscenza delle coeve esperienze fiorentine e romane e al continuo confronto sia con la cultura classica che con la tradizione architettonica lucchese presente nei grandi edifici romanici cittadini.

## **Parte I. Baccio da Montelupo Architetto nello Stato Fiorentino**



### 1.1 *Percorso artistico ed umano di Baccio da Montelupo*

Giorgio Vasari (1511-1574) poco aggiunse nella edizione giuntina del 1568<sup>1</sup> rispetto a quanto scritto nella torrentiniana del 1550<sup>2</sup> riguardo a Baccio da Montelupo.

Figlio di Giovanni di Astore di Giovanni, nacque a Montelupo molto probabilmente nel 1469<sup>3</sup> ed è ipotizzabile che abbia appreso i primi rudimenti della scultura nelle fornaci di terracotta che già all'epoca connotavano il paesaggio di Montelupo. Vasari, parlando della giovinezza di Baccio, ce lo descrisse come un ragazzo poco avvezzo allo studio e al lavoro<sup>4</sup>. Certamente, la famiglia di provenienza non era ricca, come risulta nei documenti d'archivio individuati da Gatteschi e poi trascritti da Gino Corti nella tesi di dottorato di Turner. I possedimenti familiari si riducevano, infatti, a una modesta casa nel paese di Montelupo e a una vigna non molto vasta, coltivata dallo stesso padre di Baccio<sup>5</sup>. La famiglia risultava composta da sei persone: Giovanni, padre di Baccio, la moglie Lisabetta e quattro figli: Piero, nato nel 1463, Astore, nato nel 1466, Baccio e Ismeralda, venuta alla luce nel 1472. Si sa con certezza che il fratello maggiore Piero già nel 1480 era chierico nel convento fiorentino di San Marco<sup>6</sup>: sarà, probabilmente, proprio Piero che farà conoscere, alcuni anni dopo, al più giovane Baccio le idee e le predicazioni savonaroliane.

Nello stesso 1480 il padre Giovanni d'Astore risulta ormai morto e la situazione economica della famiglia risulta essere alquanto precaria tant'è che la sorella Ismeralda è indicata nei documenti catastali come “fanciulla [...] senza dota<sup>7</sup>”. Sette anni dopo, Piero risultava ormai frate, dal momento che non compaiono nei

---

<sup>1</sup> VASARI, MILANESI 1878-1885, vol. IV, pp. 539-542.

<sup>2</sup> VASARI 1986<sup>2</sup>, vol. II, pp. 674-676.

<sup>3</sup> VASARI, MILANESI 1878-1885, vol. IV, p. 539, nota 1. Gaetano Milanese sostiene di avere individuato la data di nascita in base alle portate di Giovanni di Astore all'Estimo di Montelupo. Tuttavia non cita il documento.

<sup>4</sup> VASARI, MILANESI 1878-1885, vol. IV, p.539

<sup>5</sup> ASF, Archivio del Catasto, 934, c. 101r, presente in GATTESCHI 1993, p. 21; TURNER 1997, p. 214, trascrizione di Gino Corti, parzialmente rivista: “ [...]1 chaxa per sua abitare, posta nel borgho di Montelupo, in sulla piazza [...]1 staioro di vingnia, posta in detto popolo e nel piano di Pesa [...]”

<sup>6</sup> ASF, Archivio del Catasto, 1028, c. 25r, Quartiere di S. Spirito; presente in GATTESCHI 1993, p. 28; TURNER 1997, p. 215, trascrizione di Gino Corti, parzialmente rivista: “ [...]Mona Betta sopra detto d'anj - 45 P[iero suo figliuolo è chericho d'anj -15 Astore suo figliuolo d'anj -12 Bartolomeo suo figliuolo d'anj -10 Ismeralda sua figliuola d'anj - 8 E la sopra detta fanciulla è senza dota rachomondasi a suoj [...]”

<sup>7</sup>ASF, Archivio del Catasto, 1028, c. 25r, Quartiere di S. Spirito, presente in GATTESCHI 1993, p. 28; TURNER 1997, p. 215 trascrizione di Gino Corti, parzialmente rivista.

documenti catastali<sup>8</sup>. Astore era al confino a Pisa a causa di alcuni problemi con la giustizia, mentre Baccio ancora risiedeva con la madre<sup>9</sup>. La situazione economica della famiglia era peggiorata ulteriormente dal momento che, nei documenti catastali del 1487, alla voce “sustanze” è associata la parola “nulla<sup>10</sup>”. La scomparsa della madre, l’allontanamento dei fratelli dal paese natale e la perdita dei pochi beni di famiglia furono i probabili fattori che spinsero il quasi ventenne Baccio a spingersi a Firenze. Vasari ci narra della sua frequentazione del giardino di San Marco, accanto ai più validi giovani artisti dell’epoca laurenziana, a cominciare dal giovane Michelangelo<sup>11</sup>. Non si conoscono le ragioni che permisero al giovane Baccio, che proveniva da una famiglia umile e che non era figlio di un artista, di poter accedere a questo prestigioso luogo. In quel periodo, comunque, strinse amicizia col Buonarroti, instaurando un rapporto che, diversi anni dopo, vincolò, forse, il giudizio di quest’ultimo sui modelli che Baccio stesso e Donato Benti (1470-1537) forniranno nel 1519 al governo lucchese per la nuova chiesa di San Paolino<sup>12</sup>. Appare, tuttavia, necessario, sottolineare come, allo stato attuale degli studi, non è possibile indicare se Sinibaldi avesse frequentato una delle grandi botteghe di scultura nella Firenze del tardo Quattrocento, così come non è possibile indicare quale dei grandi scultori fiorentini fosse stato il suo maestro. Con la morte di Lorenzo il Magnifico, nel 1492, e la successiva scomparsa del giardino di San Marco come luogo di formazione dei giovani artisti, Baccio cominciò a rivolgere la sua attenzione oltre i confini di Firenze e già nel 1494 ottenne le sue prime commissioni bolognesi da parte dei frati di San Domenico – tra cui spiccava un compianto in terracotta –, religiosi dello stesso ordine di quelli fiorentini di San Marco, convento nel quale ancora viveva il fratello Piero. Nei primi mesi dell’anno successivo giunsero al giovane Baccio le prime grandi commissioni fiorentine, tra cui spiccano numerosi crocifissi lignei, tra cui quello per San Lorenzo e uno, documentato, per San Marco, la cui commissione, molto plausibilmente, per intercessione del fratello Piero. Come già detto, fu sempre

---

<sup>8</sup>ASF, Archivio del Catasto, 1091, c. 816r, 1487, presente in GATTESCHI 1993, p. 28; TURNER 1997, p.216, trascrizione di Gino Corti, parzialmente rivista.

<sup>9</sup>ASF, Archivio del Catasto, 1091, c. 816r, 1487, presente in GATTESCHI 1993, p. 28; TURNER 1997, p. 216, trascrizione di Gino Corti, parzialmente rivista: “[...]Astore di giovanj suo figliuolo - 24 Sonsi dati di per sè è chonfinato Bartolomeo suo figliuolo - 46 20 [...]”.

<sup>10</sup>ASF, Archivio del Catasto, 1091, c. 816r, 1487, presente in GATTESCHI 1993, p. 28; TURNER 1997, p.216 216, trascrizione di Gino Corti, parzialmente rivista.

<sup>11</sup>GATTESCHI 1993, pp. 26-31.

<sup>12</sup>*Carteggio di Michelangelo* 1967, vol. II, p. 193.

tramite il fratello maggiore che Baccio entrò in contatto con Girolamo Savonarola, all'epoca anch'egli frate nel convento di San Marco. Dopo la morte di quest'ultimo, Sinibaldi, che risultava ormai sposato con Agnoletta ed era già padre di due figli<sup>13</sup>, scelse la via dell'esilio abbandonando, a detta sia di Filippini<sup>14</sup> che di Gatteschi<sup>15</sup>, Firenze, dove tuttavia restò la famiglia, per tornare a Bologna, dove si trattene alcuni anni e realizzò diverse opere di scultura, tra cui dodici statue di apostoli per la Cattedrale di San Pietro, oggi nel Duomo di Ferrara<sup>16</sup>, un gruppo scultoreo a bassorilievo in terracotta raffigurante la *Pietà* per la chiesa di San Domenico<sup>17</sup> (di questo sopravvivono quattro figure di terracotta), un *San Sebastiano* ligneo per la chiesa di Santa Maria del Baraccano<sup>18</sup> e un altro gruppo in terracotta, *Cristo e i Dodici Apostoli* per la chiesa di San Giuseppe, disperso a seguito delle soppressioni napoleoniche<sup>19</sup>.

Una volta fatto ritorno a Firenze, si stabilì in una zona periferica della città, in via Ventura<sup>20</sup>, non lontano dalla Santissima Annunziata. In quel periodo, crebbero sia le commissioni che la famiglia, dal momento che vennero alla luce altri due figli maschi, Pierfrancesco, nel 1499, e Raffaello, nel 1504<sup>21</sup>. Pressoché certo è il suo passaggio veneziano (1505), testimoniato dalla realizzazione della raffigurazione di Marte nel

---

<sup>13</sup>ASF, Decima Repubblica, 351, c. 687r, presente in GATTESCHI 1993, p. 55; TURNER 1997, p. 222, trascrizione di Gino Corti, parzialmente rivista: “[...] (1504) Bocche maschi Bartolomeo sopradetto, d’anni 35 Giovanni suo figliuolo, d’anni 9 Pierfrancesco suo figliuolo, d’anni 5. Boche femine monna Angnoletta sua donna, d’anni 24 Lucrezia sua figliuola, d’anni 7 [...]”.

<sup>14</sup>F. FILIPPINI, *Baccio da Montelupo in Bologna* in “Dedalo”, III (1927-28), pp. 527-542.

<sup>15</sup>GATTESCHI 1993, pp. 46-53.

<sup>16</sup>Ivi, p. 46.

<sup>17</sup>F. FILIPPINI, *Baccio da Montelupo in Bologna* in “Dedalo”, III (1927-28), pp. 527-542.

<sup>18</sup>A.PARRONCHI 1971, p. 63.

<sup>19</sup>Per un inquadramento complessivo delle vicende storiche della chiesa di San Giuseppe a Bologna, si veda *San Giuseppe ai Cappuccini*, 2001.

<sup>20</sup>Si tratta di quella che oggi è conosciuta come via Laura. Cfr. ASF, Decima Repubblica, 351, c. 687r, presente in GATTESCHI 1993, p. 55; TURNER 1997, p. 222, trascrizione di Gino Corti, parzialmente rivista: “[...]Sostanze: Uno precipio d’una chasetta per suo abitare, posta in detto popolo di S. Piero Maggiore, nella via di Ventura, a 1° dà soli per suo uso, nulla via, a 2° Brano Lachi, a 3° ser Lucha Ficini, a 4° messer Girolamo prete. Chomperò da Gino d’Antonio, lengnaiuolo, el tereno per fare detta chasa per fiorini 16 larghi d’oro in oro, roghato ser [parola illeggibile] - f. 50 è in Firenze Bocche maschi: Bartolomeo sopradetto, d’anni 35 Giovanni suo figliuolo, d’anni 9 Pierfrancesco suo figliuolo, d’anni 5. Boche femine monna Angnoletta sua donna, d’anni 24 Lucrezia sua figliuola, d’anni 7 [...]”.

<sup>21</sup>AOSFF, Registro Battesimi Maschi, 1501-1511, c. 44r, pubblicato da VERELLEN 1986, p. 1, doc. 1; GATTESCHI 1993, p. 55, TURNER 1997 p. 224, trascrizione di Gino Corti: “[...] Martedì 9 [luglio 1504]: Raffaello Bastiano Romolo di Bartolomeo di Giovanni, Scultore, popolo di S. Piero Maggiore. Nato Adi 9 hore 7 [...]”.



sepolcro dell'ammiraglio Benedetto Pesaro<sup>22</sup> – morto a Corfù nel 1503 – in Santa Maria Gloriosa dei Frari<sup>23</sup>.

Nei primi due decenni del Cinquecento, Baccio diventò uno degli artisti più importanti della città: le commissioni provenivano dai conventi, come nel caso dei numerosi crocifissi lignei, tra cui spicca quello per la Badia delle Sante Flora e Lucilla ad Arezzo<sup>24</sup>, e dei tabernacoli marmorei ma anche da un'istituzione prestigiosa come l'Arte della Seta che, nel 1515, gli commissionò la scultura bronzea di San Giovanni Evangelista, collocata in una nicchia della facciata della chiesa di Orsanmichele sulla via Calzaiuoli<sup>25</sup> oppure da alti prelati come il vescovo di Pistoia Niccolò Pandolfini, per il quale l'artista di Montelupo iniziò la sua tomba, mai portata a termine e oggi dispersa<sup>26</sup>.

Baccio appare in questo periodo come uno scultore estremamente versatile, capace di realizzare opere in legno, in pietra e in bronzo. Allo stesso periodo risale anche lo stemma di papa Leone X (1513-1521) posto sulla cantonata dell'allora giardino Pucci, tra le odierne vie dei Servi e dei Pucci<sup>27</sup>.

Il 1515 fu anche l'anno in cui Sinibaldi prestò la sua opera collaborando alla messa in opera di due dei numerosi apparati effimeri approntati per la visita di papa Leone X nella sua città natale<sup>28</sup>. Ormai all'apice della fama, instradò anche il figlio più piccolo, Raffaello, al mestiere della scultura: è lo stesso Raffaello che raccontò, nella sua autobiografia, come il padre l'avesse messo a bottega da Michelangelo Bandinelli, padre del più famoso Baccio<sup>29</sup>.

---

<sup>22</sup>Questa scultura è l'unica opera documentata del periodo veneziano di Baccio da Montelupo. Cfr. SANSOVINO 1581, p. 66-67; GATTESCHI 1993, p. 73.

<sup>23</sup>SANSOVINO 1581, p. 66a.

<sup>24</sup>DEL VITA 1910, p. 2.

<sup>25</sup>VASARI, MILANESI 1878-1885, vol. IV, p. 540; GATTESCHI 1993, pp. 89-97.

<sup>26</sup>Le vicende, assai complesse e di difficile interpretazione, che accompagnarono la commissione e la realizzazione della tomba Pandolfini sono ricostruite in BRUSCHI 2013, con un ricco apparato documentario.

<sup>27</sup>VASARI, MILANESI 1878-1885, vol. IV, p. 540

<sup>28</sup>Ivi, p. 541; CISERI 1990, pp. 565-65 e 99-105.

<sup>29</sup>VASARI, MILANESI 1878-1885, vol. IV, p. 553: “[...]Tornato che io fui a Fiorenza, mio padre mi domandava qual'arte volessi fare. Io senpre li diceva, lo schultore; e lui che aveva provatola fatica, la difficoltà del arte, non arebbe voluto, e sepure voleva fare arte di disegno, facessi la pitura, o veramente l'orefice. Come non andava per l'animo né l'una né l'altra, pure per contentarlo li dissi farei l'orefice. Così mi misse a stare con Michelagnolo, padre del cavalieri Bandinelli, che in quel tempo era uno de'meglio maestri d'orefice che fussi in Fiorenza, e'1 più stimato, e per avere Baccio suo figliuolo schultore di buona fama, masimo nel disegnare, dove li pareva che l'una e l'altra potessi fare insieme, e quella dove io riusciva meglio, seguitare [...]”.

Nello stesso periodo, cominciarono i suoi rapporti con la Repubblica di Lucca. In un altro capitolo di questo studio sono state analizzate dettagliatamente le vicende che portarono Sinibaldi a realizzare il tabernacolo marmoreo per la pieve di Segromigno, completato nel 1518. Appare comunque necessario sottolineare come questa prima commissione finì per influenzare in maniera decisiva tutta la parte restante della vita dell'artista che, nel giro di pochi anni, prima partecipò al concorso per la nuova chiesa civica di San Paolino e poi, uscitone vincitore, scelse di trasferirsi nella piccola Repubblica, dove morì, presumibilmente tra il 1535 e il 1536.

Giorgio Vasari sostiene che se ne andò a Lucca essendogli “venuto a noia lo stare in Fiorenza<sup>30</sup>”, mentre più recentemente è stata ipotizzata una vicinanza di Baccio da Montelupo ad ambienti della chiesa lucchese più sensibili alle tesi luterane e calviniste<sup>31</sup>.

Più probabilmente, Baccio da Montelupo scelse di trasferirsi nella Repubblica di Lucca per seguire più da vicino la realizzazione della chiesa di San Paolino che, certamente, era l'opera artistica più impegnativa ma anche più remunerativa che avesse mai realizzato. Inoltre, esistevano due fattori non secondari che potevano spingere un artista del calibro di Baccio da Montelupo, uno dei più affermati di Firenze, a trasferirsi in un centro sì importante ma comunque secondario rispetto ai grandi centri artistici italiani. Il primo è dovuto semplicemente alla mancanza, a Lucca, di una concorrenza altrettanto agguerrita rispetto a quella fiorentina: se nel campo della scultura a Firenze rimanevano per Baccio da Montelupo dei margini di manovra e dei possibili committenti, lo stesso non poteva dirsi per l'architettura. Il panorama era infatti dominato da un lato da Baccio d'Agnolo (1462-1543) e dalla sua bottega, che vantava tra i suoi clienti le maggiori casate della città<sup>32</sup>, e dal lato della committenza medicea, la presenza di Michelangelo lasciava poco spazio per altri architetti<sup>33</sup>. Il secondo fattore è, però, forse quello più importante: Baccio da Montelupo aveva stretto rapporti con l'ambiente lucchese negli anni precedenti: forse per la realizzazione dei busti in terracotta raffiguranti una *Vergine col Bambino*, *San Romano* e *San Pellegrino* per la chiesa di San Concordio in Contrada, posta fuori dalle

---

<sup>30</sup>Ivi, p. 541.

<sup>31</sup>BERENGO 1965, pp. 399-419.

<sup>32</sup>ELAM 2002, pp. 218-221

<sup>33</sup>Ivi, pp. 221-227

mura<sup>34</sup>, certamente in occasione della realizzazione della scultura raffigurante il *Redentore* e del tabernacolo che la contiene presso la chiesa di San Lorenzo a Segromigno<sup>35</sup> ed era stato in quegli anni il più importante artista ad operare nel territorio della Repubblica. Non sappiamo se il pievano Sinibaldi, appartenente a una nobile famiglia lucchese, originaria del Valdarno inferiore, fosse in qualche modo parente, seppur lontano, di Baccio<sup>36</sup>. Non sorprende che al momento della scelta dell'architetto che dovesse edificare la nuova chiesa dei Santi Paolino e Donato ci si fosse risolti ad indire una sorta di concorso ad inviti tra i due maggiori artisti che in quel periodo avevano lavorato in Lucchesia: lo stesso Baccio e Donato Benti<sup>37</sup>. La prospettiva di una vittoria era allettante perché la committenza era rappresentata dalla stessa Repubblica<sup>38</sup> e c'era, probabilmente, la possibilità di inserirsi nell'ambiente lucchese non soltanto come un grande artista forestiero ma come l'architetto della Repubblica.

Non sappiamo se Baccio da Montelupo abbia mai ricoperto il ruolo "ufficioso" di architetto di Stato, come ad esempio successivamente accadrà a Vincenzo Civitali (1523-1597)<sup>39</sup> ed a Agostino Lupi<sup>40</sup>, rispettivamente impegnati nel cantiere delle mura ed in quello per la ricostruzione del ponte di San Quirico, tuttavia tra il 1523 ed il 1535-1536 fu il progettista della maggiore opera di committenza pubblica a Lucca.

Gli anni lucchesi di Baccio da Montelupo – circa tredici, quindi un periodo tutto sommato lungo – furono anche i più oscuri della vita dell'artista. Vasari ci informa che numerose furono le commissioni che gli giunsero, non mancando di aggiungere che, accanto a non pochi lavori di scultura, "attese molto più all'architettura"<sup>41</sup>.

Si ha notizia di alcune opere scultoree tra cui spicca l'importante tomba del vescovo Gigli<sup>42</sup>, oggi quasi del tutto dispersa, testimonianza di come una certa committenza

---

<sup>34</sup>PETRUCCI 1984, pp. 3-22.

<sup>35</sup>Ibidem; Inoltre GATTESCHI 1993, pp. 111-118.

<sup>36</sup> Il cognome Sinibaldi è indicato la prima volta da Raffaello da Montelupo nel 1569, diversi decenni dopo la morte del padre, quasi a dimostrazione del fatto che si fosse cominciato ad adoperarlo solo in tempi relativamente tardi. Raffaello, parlando di Baccio lo indica come "[...] scultore della casata de' Sinibaldi da Montelupo [...]". Cfr. BNCF, Manoscritti, II, I, 231; riportato in GATTESCHI 1993, p. 25, nota 1.

<sup>37</sup>RIDOLFI 1882, p. 127; GRAZIANI 1928, p. 3; CALVANO 1966, p. 582.

<sup>38</sup>SEIDEL, SILVA 2007, p. 306.

<sup>39</sup>RIDOLFI 1882, pp. 224 e seguenti; MARTINELLI, PUCCINELLI 1980, pp. 186-191; RUDOLPH 1982c, pp. 113-115.

<sup>40</sup>ASL, Offizio sopra le Entrate, 163, c. 39. Agostino Lupi si occupò di ricostruire l'arcata centrale del ponte di San Quirico, sulla strada che da Lucca conduce a Camaiore.

<sup>41</sup>VASARI, MILANESI 1878-1885, vol. IV, p. 541.

<sup>42</sup>GIUSTI MACCARI 2009, p. 384.

formata da alti prelati ed esponenti dei ceti dirigenziali della Repubblica si rivolgesse a Sinibaldi per la realizzazione di sepolcri le cui imponenza e qualità artistica poco avevano da invidiare ai coevi esempi romani<sup>43</sup> e fiorentini<sup>44</sup>.

Più complicato sembra ricostruire quali fossero le numerose opere di architettura di cui ci parla Giorgio Vasari. Tra queste va certamente inserita la chiesa dei Santi Paolino e Donato, l'unica indicata dall'artista aretino: se nei documenti contabili sopravvissuti non compare il nome di Baccio da Montelupo, tuttavia la testimonianza delle *Vite*, unita alle missive intercorse tra Martino Bernardini e Michelangelo ed a una radicata tradizione storiografica sembra lasciare pochi dubbi sulla paternità dell'opera<sup>45</sup>.

Assai più difficile l'identificazione delle altre realizzazioni di architettura di Sinibaldi: la parallela vicenda storica intercorsa tra le chiese dei Santi Paolino e Donato e di San Pier Maggiore può portare ad ipotizzare come Baccio da Montelupo possa avere fornito il progetto iniziale anche per questo edificio e ne abbia seguito i lavori nella fase iniziale del cantiere. Anche l'attribuzione della cappella del Santissimo Sacramento nella cattedrale di San Martino<sup>46</sup> – almeno per l'impostazione generale della struttura e per le prime opere di finitura interna – risulta essere piuttosto convincente sia per la committenza – anche in questo caso di un'istituzione lucchese, l'Opera di Santa Croce<sup>47</sup> – sia per i non pochi punti di contatto stilistici tra questa e la chiesa di San Paolino<sup>48</sup>.

Tolte queste tre opere – tutte di edilizia ecclesiastica e tutte di committenza pubblica – diventa ancora più difficile stabilire dove Sinibaldi possa avere prestato la sua opera di architetto.

---

<sup>43</sup>Più che ai precedenti monumenti Basso della Rovere e Sforza, realizzati in Santa Maria del Popolo da Andrea Sansovino, è opportuno richiamare alla mente quello – da essi comunque derivato – eseguito da Jacopo Sansovino per Giovanni Michiel nella chiesa di San Marcello al corso. Cfr. BIGI IOTTI 2008.

<sup>44</sup>ACIDINI 1984, pp. 18-20; WALDMAN 2005, pp. 105-128; MATUCCI 2007, pp. 74-109.

<sup>45</sup>Il manoscritto di Tommaso Francesco Bernardi, risalente al 1778, riprende l'indicazione del Vasari che attribuisce la paternità della chiesa dei Santi Paolino e Donato a Baccio da Montelupo. Cfr. BERNARDI 2009, p. 280. Tale ipotesi è stata ripresa anche in Belli Barsali 1988, pp. 148-149, 151, 161; Gatteschi 1993, pp. 119-128, con bibliografia precedente. L'attribuzione a Baccio da Montelupo viene formulata anche da un anonimo autore nel manoscritto ASL, *Guinigi*, 295, c. 83, trascritto in *Guinigi*, 295 2009, p. 249.

<sup>46</sup>BARACCHINI, CALECA 1973, p. 138.

<sup>47</sup>L'Opera di Santa Croce, o della Santa Croce, era l'istituzione predisposta alla gestione ed al mantenimento della Cattedrale di San Martino.

<sup>48</sup>Si confrontino a tale proposito i capitoli di questo studio dedicati rispettivamente alla chiesa dei Santi Paolino e Donato ed alla cappella del Santissimo Sacramento presso la cattedrale di San Martino.

Esistono nella città di Lucca e nel suo contado, infatti, numerose architetture civili realizzate nel periodo di permanenza in città di Baccio da Montelupo o negli anni immediatamente successivi.

La quasi totalità di esse non è documentata ed è tradizionalmente attribuita a Nicolao Civitali (1482- *post* 1560)<sup>49</sup>, scultore e architetto figlio del più noto Matteo Civitali (1436-1501)<sup>50</sup>, maggiore scultore nella Lucca del secondo Quattrocento.

In assenza di documenti d'archivio che possano portare ad un'attribuzione a Sinibaldi quantomeno dei più significativi e più particolari palazzi lucchesi del terzo decennio del Cinquecento, tuttavia è possibile ravvisare in alcuni di essi, segnatamente in quello Bernardini<sup>51</sup> ed in quello Cenami<sup>52</sup>, delle eccezionalità che li differenziano anche dalle altre coeve costruzioni assegnate a Nicolao Civitali<sup>53</sup> e che inducono a ritenere come l'impiego dell'ordine dorico per l'interno e l'esterno della chiesa di San Paolino abbia quantomeno influenzato il progettista di questi edifici, fosse esso il Civitali o un altro sconosciuto operatore.

Un discorso analogo può essere formulato per alcune realizzazioni suburbane intorno a Lucca: accanto alle più correnti costruzioni assegnate a Nicolao Civitali, esistono due edifici, invero alquanto modificati, la villa Minutoli a Vallebuia<sup>54</sup> e soprattutto la villa Spada a Saltocchio<sup>55</sup>, che si differenziano non poco dalle coeve ed analoghe costruzioni che connotano un po' tutto il territorio delle "Sei Miglia" e che maggiormente si avvicinano a contemporanei esempi fiorentini, essenzialmente per la presenza di importanti porticati connotati dall'ordine composito. Anche in questi due casi, gli anonimi progettisti potevano avere tratto esempio dalle costruzioni di Baccio da Montelupo.

Il Vasari ci informa che Sinibaldi fu sepolto in San Paolino: un pressoché totale rifacimento del pavimento, avvenuto nel 1743<sup>56</sup>, ha eliminato la quasi totalità delle

---

<sup>49</sup>RIDOLFI 1889; RUDOLPH 1982b, pp. 110-112.

<sup>50</sup>BARACCHINI, CALECA 1973, pp. 43 e seguenti, 109, 135-141; RUDOLPH 1982b, pp. 106-110.

<sup>51</sup>BELLI BARSALI, CITTI, PACINI 1980, pp. 344-349.

<sup>52</sup>Ivi, pp. 324-326

<sup>53</sup>Possono essere citati a tale proposito alcuni palazzi patrizi lucchesi, connotati dall'assenza dell'ordine architettonico in facciata e dalla presenza di finestre architravate ai piani superiori, in luogo delle finestre centinate presenti nei palazzi Bernardini e Cenami. Tra questi spiccano il palazzo Conti di via Fillungo, il palazzo Diodati Orsetti ed il palazzo Gigli di piazza San Giusto, Cfr. BELLI BARSALI, CITTI, PACINI 1980, pp. 386-389 e 392-401.

<sup>54</sup>BELLI BARSALI 1964, tav. 117.

<sup>55</sup>Ivi, tavv. 118 e 119.

<sup>56</sup>AVL, Visite Pastorali, 111, c. 124: il primo settembre 1743 si decise di porre mano alla ricostruzione delle "volte delle sepolture" che erano in precarie condizioni statiche.

lapidi sepolcrali ed è quindi impossibile verificare tale testimonianza. Certo è che, nonostante l'affermazione professionale lucchese del padre, Raffaello da Montelupo, figlio di Baccio ed anch'egli architetto e scultore, poco si trattenne a Lucca<sup>57</sup>.

Con la scomparsa di Baccio da Montelupo, l'architettura lucchese tornò ad essere dominata da artisti locali: il già citato Nicolao Civitali, il figlio di quest'ultimo, Vincenzo e poi Agostino Lupi.

Fu soltanto negli anni Settanta – con la ragguardevole eccezione delle mura, opera nella quale già prestavano opera architetti forestieri<sup>58</sup> – che gli architetti fiorentini tornarono a lavorare nella Repubblica: i casi emblematici di Ammannati (1511-1592)<sup>59</sup> e di Giambologna (1529-1608)<sup>60</sup>, rispettivamente per il palazzo Pubblico e per l'Altare della Libertà in Cattedrale lo dimostrano, anche se, tuttavia, né l'uno né l'altro presero mai in considerazione di abbandonare il più fecondo e ricco ambiente fiorentino per trasferirsi a Lucca, ritenendo, certamente a ragione, che mai dal piccolo stato e dalla sua classe dirigente sarebbero potute provenire le numerose e ricche commissioni che si potevano ricevere a Firenze.

Il caso di Baccio da Montelupo è comunque significativo di come la piccola Repubblica, sempre minacciata dalle mire espansionistiche della non troppo amata Firenze<sup>61</sup>, fosse capace di attrarre e importare artisti dal grande e poco amato vicino, di elaborare un linguaggio artistico di notevole suggestione e di rappresentare comunque, rispetto a Firenze, un orizzonte certamente più limitato ma non privo di possibilità concrete di lavoro per uomini di grande valore come lo stesso Sinibaldi

---

<sup>57</sup>Nella sua autobiografia, Raffaello da Montelupo racconta come la sua prima permanenza a Lucca abbia coinciso con il suo intervento prestatato per terminare il monumento Gigli in San Michele in Foro, nel periodo della rivolta dei Poggi, nel 1522. Tornò successivamente a Firenze, malato, presso i genitori – che quindi ancora non risiedevano a Lucca – e ci narra come poco dopo il padre Baccio abbia dovuto fare ritorno in Lucchesia per montare proprio il monumento Gigli. Il frammento del manoscritto contenente l'autobiografia di Raffaello da Montelupo purtroppo non è integro e termina raccontando fatti avvenuti intorno al 1528. Non vi è dunque rammentato il suo eventuale ritorno a Lucca. Cfr. VASARI, MILANESI 1878-1885, vol. IV pp. 551-562.

<sup>58</sup>A tale proposito possono essere rammentati Baldassarre Lanci, Francesco Paciott, Francesco da Pesaro, Jacopo Seghizzi, Alessandro Resta. Cfr. MARTINELLI, PUCCINELLI 1980, pp. 183-203.

<sup>59</sup>PACINI 1980, pp. 120-129.

<sup>60</sup>BARACCHINI, CALECA 1973, p. 31.

<sup>61</sup>BERENGO 1965, pp. 147-234.



*Acquaforte raffigurante Baccio da Montelupo tratta da G. Vasari, Le vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri, Firenze-Livorno 1771, tomo III, c. 300, n. 20*

## 1.2 *Il tabernacolo della Vergine Maria a Colle di Val d'Elsa*

Pochi anni prima rispetto alla prima opera di architettura nella Repubblica di Lucca, il tabernacolo per la pieve di San Lorenzo a Segromigno, è documentato un altro piccolo intervento architettonico di Baccio da Montelupo: ancora una volta un tabernacolo. Si tratta dell'Edicola della Vergine per la chiesa di San Jacopo a Colle di Val d'Elsa, città del dominio fiorentino poco lontana dal confine con la Repubblica di Siena. Nel 1515, un affresco quattrocentesco di cui non è noto l'autore, raffigurante appunto la Vergine Maria, si trovò al centro di una serie di eventi miracolosi, consistenti, essenzialmente, nel movimento degli occhi della figura della Madonna, avvenuti nel corso della giornata del 6 aprile<sup>1</sup>. Già il 5 settembre successivo, Baccio da Montelupo fu incaricato, mediante la ratifica contrattuale di un notaio, di realizzare un tabernacolo che sottolineasse l'importanza dell'immagine mariana. Si impegnava, in cambio di trecento fiorini d'oro larghi, di completare l'opera entro il primo novembre dell'anno successivo, in tempo per la festa di Ognissanti<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> GATTESCHI 1993, p. 105. Alla Sacra Immagine, tuttavia, sono stati riconosciuti anche miracoli successivi, fino a tutto il Seicento. Il culto dell'affresco ha poi gradatamente perso d'importanza tant'è che oggi è sostanzialmente scomparso.

<sup>2</sup> Il contratto è noto attraverso una copia, stilata oltre un decennio dopo l'originale. Cfr. ASF, Notarile Antecosimiano, Protocollo anni 1525-1531, G233, notaio Cristofano di Giandonato, c. 257; trascritto in MANFREDI 1899, p. 54 e TURNER 1997, pp. 232 e 233; citato in GATTESCHI 1993, p. 110. Nel contratto stipulato tra Baccio da Montelupo e il rettore della chiesa, Giovanni Filippo di Giovanbattista, si dice chiaramente che l'edicola doveva essere composta da una tettoia sorretta da colonne, addossata al muro e con il soffitto decorato da dodici lacunari anche se poi in realtà ne vennero realizzati sedici: "Copia Manifestantesi per la parte s'è riposto come oggi G. Filippo rettore della chiesa di San Jacopo da Colle nella quale [...] ambondantissimi miracholi et io ser Cristofano di Jandonato da Colle et io Alessandro di Antonio Pucci facti da detto popolo di San Jacopo con autorità che noi possiamo alogare a Baccino di G. D'Astore scultore da Montelupo la cappella che decto populo vuol fare per adornare della Sanctissima Fighura di Nostra Donna [...] chiesa di San Jacopo e per l'autorità a noi conferita come sopra dicto [...] Ballorecci cancelliere di decto populo [...] alloggiamo questo di 2 di septembre 1515 al predetto Baccino di dare adornamento e cappella come appresso si dirà [...].

Un quadro di cappella di che n'h facto il modello detto Baccino dove va 13 braccia di inginchiatoio di larghezza di circa  $\frac{1}{2}$  e  $\frac{1}{4}$  alto iiii dadi braccia 2 alti  $\frac{3}{4}$  larghi 13 braccia di cornice ciò che recingha le lumiera lavorata da fuori e di dentro largha  $\frac{1}{2}$  braccio alta  $\frac{1}{3}$  et due colonne tonde con due capitegli di braccia 3 e  $\frac{1}{2}$  senza e capitegli grosse fra il  $\frac{0}{3}$  el  $\frac{0}{23}$  e uno fregio intorno cum uno foglietta di 16 e 28 d'architrate di 6 pezzi: braccia 12 di fregio dove vadano lo choro incingha intorno 12 braccia di cornice di sopra e 16 quadre di marmo intagliatovi rosoni per ul cielo le quali tutte cose postole su e messe in opera a tutte sue spese [...]

Noi glielo loghiamo per prezzo e pregio di fiorini trecento d'oro larghi [...]

[...]

Io Baccino di Giovanni d'Astore da Monte Lupo scultore [...] cominciato adì quattro di novembre 1515 che si finirà adì 1° novembre 1516 prossimo a venire

Et più s'è avviato intorno alla cappella di fare balza inpoi con altro modello che parrà a altro o a me mastro Baccino che sia buono [...]

Testimoni: giovanni di filippo del porcho, matteo di bino magivali, giovanni di giulino lupardi?'



Nel 1868, venne presa la decisione di realizzare la grande piazza Arnolfo di Cambio e di abbattere una consistente porzione del nucleo storico della parte inferiore della città, e tra le costruzioni da demolire fu inclusa la stessa chiesa di San Jacopo.

L'affresco venne staccato e riposizionato, insieme al tabernacolo, nella seconda campata della navata sinistra della chiesa di Sant'Agostino, piuttosto vicina alla scomparsa San Jacopo<sup>3</sup>. Nel 1939 il Tabernacolo subì un restauro e venne dedicato ai caduti della guerra d'Etiopia, come risulta dalle iscrizioni dedicatorie incise sui piedistalli<sup>4</sup>. La struttura presenta, pur nella semplicità, tratti di estrema eleganza e si basa, da un punto di vista compositivo, su illustri precedenti fiorentini, in primo luogo michelozziani. È il caso del tabernacolo della Santissima Annunziata, nell'omonimo Santuario fiorentino, costruito da Giovanni di Bertino tra il 1455 ed il 1460 su progetto dello stesso Michelozzo (1396-1472)<sup>5</sup>, così come anche di quello di San Miniato al Monte, anch'esso attribuito all'architetto di Cosimo il Vecchio<sup>6</sup> e destinato ad accogliere il crocifisso di San Giovanni Gualberto. Ovviamente, numerose sono anche le differenze, dal momento che gli esempi fiorentini presentano in entrambi i casi un'ornamentazione piuttosto esuberante, mentre l'esempio colligiano ha tratti architettonici di estrema linearità, con l'unica eccezione dei capitelli figurati delle paraste parietali. Tuttavia, esiste anche un precedente cronologicamente più vicino che certamente era ben presente nella mente di Baccio da Montelupo al momento della messa in opera del tabernacolo della Vergine: si tratta dell'altare di Santa Maria delle Carceri a Prato, approntato da Giuliano da Sangallo (1445 ca.-1516) nel secondo decennio del Cinquecento, all'incirca negli stessi anni in cui Sinibaldi stava lavorando a un cancello bronzeo, oggi disperso, proprio

---

Non si conoscono i motivi per i quali venne interpellato Baccio da Montelupo per la realizzazione del tabernacolo. Fino ad allora i suoi legami con la zona di Colle di Val d'Elsa erano pressoché inesistenti e, successivamente, non si hanno notizie di altre opere in quella che all'epoca era un'area di confini tra il Dominio fiorentino e la Repubblica di Siena.

<sup>3</sup> La chiesa conventuale di Sant'Agostino è l'edificio principale della parte bassa di Colle di Val d'Elsa. Esternamente presenta una facciata con caratteri schiettamente gotici mentre, all'interno, ha un assetto rinascimentale, dovuto all'intervento di Antonio da Sangallo il Vecchio che approntò una struttura a tre navate. L'importanza della chiesa crebbe col vertiginoso sviluppo della parte bassa di Colle di Val d'Elsa, tant'è che oggi si può affermare che si tratti del più importante luogo di culto cittadino dopo la Cattedrale. Cfr. MIARELLI MARIANI 1987.

<sup>4</sup> Sul piedistallo sinistro si legge: "VIRGINIS SIMULACRUM MILITUM LEGIONARIORUM COLLE EX ETHIOPIA REDENTIVM FAMILIAE REFIGIENDUM CURARUNT", mentre sul destro: "A.D. MCMXXXIX. AF. R. XVII".

<sup>5</sup> FERRARA, QUINTERIO 1985, pp. 231-234; MOROLLI 2013, pp. 212, 213 e 262, 263.

<sup>6</sup> FERRARA, QUINTERIO 1985, pp. 243-245. L'intervento di Michelozzo non è documentato ma è accettato concordemente dalla critica architettonica.

per il santuario pratese<sup>7</sup>. Lo schema è essenzialmente lo stesso, come simili appaiono sia il materiale impiegato – marmo bianco statuario – che la forma a edicola. In

---

<sup>7</sup> Il contratto venne stipulato nell'ottobre del 1516, con l'impegno che il lavoro sarebbe stato terminato in un anno. Si veda in proposito MORSELLI 1982. Inoltre ASF, Notarile Antecosimiano, B346, notaio Chirico Balducci, 1515-1523, cc. 67v-68v pubblicato in MORSELLI 1982, pp. 57-58, trascrizione di G. Corti: "MDXVI Indictione quinta.

Locano operarum Bartholomei Ioannis Astoris Sculptoris pro crate oratorii Sanctae Mariae ad Carcerem.

In Dei nomine amen. Anno Dominicae Incarnationis millesimo quingentesimo sextodecimo, indictione quinta, et die septimo mensis Octobris. Actum Prati in porta Gualdimaris, in abbazia seu prioria Sancti Fabiani terme Prati, in camera in qua nunc dormit infrascriptus dominus Baldus, prior seu commendatarius dictae prioriae, praesentibus ibidem ser Sano olim Francisci Petti Parisii presbytero et Balsio Francisci Malvisi muratore, ambobus de dieta terra Prati, testibus ad infrascripta omnia et singula specialiter vocatis habitis et rogatis. Omnibus evidenter paieat qualiter Bartholomeus olim Ioannis Astoris de Montelupo, sculptor inhabitans in civitate Florentie, sponte et ex certa scientia et omni meliori modo [ ... ] locavit operam et industriam et magisterium suum in dicta arte sculptoris venerabili patri domino Baldo olim Magini de Prato, priori seu commendatario perpetuo prioriae Sancti Fabiani terrae Prati, Pistoriensis diocesis, presenti recipienti conducenti et stipulanti pro se et etiam pro iis quae infra dicentur successores, et mihi Quirico notano infrascripto ut publicae personae recipienti et stipulanti pro et vice et nomine omnium et singulorum quorum interest, intererit seu interesse posset vel poterit quomodolibet infuturimi, ad faciendum et fabricandum et perficiendum unam cratem ex aere seu ex metallo quod vulgati ter dicitur bronzo, bono et laudabili, ad altare maius oratorii Sanctae Mariae ad Carcerem terrae Prati, marmoreo opere exomatum, ex pecuniis praefati domini Baldi. Quae quidem crates aerea sit et esse debeat illius longitudinis et altitudinis seu latitudinis et ponderis et sub illa formula et cum illis ornamentis et ex illa materia, de quibus et prout et sicut infra patebit et vulgari sermone, ad clariorem omnium intelligentia, per ipsum Bartholoraeum inferius est annotatum et dictatum, et pro illo pretio et mercede, tam pro opera et industria et magistero suo quam pro omni materia dicti operis de quo et de qua et prout et sicut infra dicitur, videlicet. Una crata di bronzo, di braccia venti o circa, con due uscia, alta braccia due e mezo, con la basa e cornice, senza intaglio nel marmo, et con candellieri di ferro con la seghetta da accendete le candeles e la piastra di socto, dove cascha la cera. Et la opera del bronzo ha ad essere come quella della Annuntiata di Firenze, salvo le borchia alquanto più rade secondo la proportione del lavoro. Con tucto el marmo che vi va drento: tra basa e cornice e pillastri che vi vanno drento, senza intaglio e nelle dee te base e cornice scorniciate da pié e da capo, drento e di fuora. El decto lavoro ha ad essere di libre dumilcento, cioè libre 2100, di buono bronzo. Promictens et solemni stipulatione conveniens dictus Bartholomeus sculptor praefato domino Baldo et mihi Quirico notano infrascripto, presenti et ut supra recipienti et stipulanti [...] dare dictam cratem aeneam et seu ex bronzo laboratam cum omnibus et singulis suis fulcimentis et pertinentiis et ornamentis suis suprascriptis, completam et integre et perfecte fabricatam et ad usum boni magni et sculptoris, et fumatam et collocatam et positaram ad altare predictum hinc ad per totum mensem Octobris proxime venturi anni 1517, ornili prorsus exceptione et dilatione temporis remota, sub poena infrascripta, salvis semper pactis et conditionibus infrascriptis. Et e converso praefatus dominus Baldus promisit et solemni stipulatione convenit dicto Bartholomeo sculptori pro suo labore et mercede et salario totius dicti suprascripto operis, tam pro magistero suo et operarum quam pro omni materia cuiuscunque generis et speciei [sic] operis predicti, et pro omni et toto eo quod dictus Bartholomeus petere posset a praefato domino Baldo pro dicto opere cratis praedictae cum ornamentis suis ac eius et eorum occasione quomodocunque et qualitercunque, in stimma et in totum libras duomiliacentum florenomm parvorum, in ratione et ad rationem solidonim viginti florenomm parvorum pro qualibet libra cratis praedictae, salvo pacto infrascripto, dandas et solvendas per praefatum dominum Baldo dicto Bartholomeo his modis, terminis et temporibus et etiam in rebus et fructibus infrascriptis. Et praedicta omni et singula fecerunt et convenerunt ut sopra diete partes contrahentes cum pactis et conditionibus infrascriptis per et inter ipsas partes initis et factis et appositis et solemnibus stipulationibus hinc inde intervenientibus vallatis et roboratis videlicet. Et primo et priusquam dieta crates ex aere sue bronzo, ut supra fabricata et completa, colloceter et ponatur et firmetur ad altare praedictum in loco suo, ponderari debeat. Et si ad pondus fuerit supra dictas libras 2100, dictus Bartholomeus habere debeai a dicto domino Baldo illud plus mercedis et salarii ad ratam et pro rata suprascripta. Si vero fuerit

questo caso, comunque, ci sono anche delle differenze sostanziali: l'altare pratese deriva, con ogni probabilità, dalle edicole frontonate del Pantheon, di cui sostanzialmente riprende le forme e le proporzioni. Quindi ci troviamo di fronte a un manufatto a pianta non quadrata ma rettangolare ed arricchito dalla presenza di un frontone curvo<sup>8</sup>. La piccola struttura colligiana è interamente realizzata in marmo bianco ed è aperta su tre lati, mentre col quarto è appoggiata al muro. Nonostante le alterazioni otto e novecentesche, l'impostazione iniziale è ancora chiaramente leggibile. In quest'opera, Baccio da Montelupo dà già prova di un'ottima conoscenza degli ordini architettonici all'antica. Due colonne corinzie libere, poste su di un alto piedistallo, sostengono una trabeazione canonicamente scompartita in architrave tripartito, fregio liscio<sup>9</sup> e cornice. Il fusto delle colonne è scanalato e rudentato e presenta un'entasi piuttosto pronunciata. Il capitello è canonicamente corinzio ed appare come una replica alquanto puntuale di quelli interni del tabernacolo della Santissima Annunziata di Firenze. Le basi delle colonne sono attiche, prive di qualsivoglia decorazione, a differenza di quanto avviene nel caso appena citato della Santissima Annunziata, dove le modanature sono elegantemente ornate<sup>10</sup>. Le lesene appoggiate alla parete replicano le articolazioni delle colonne per quanto riguarda i piedistalli, le basi ed i fusti ma non per i capitelli che hanno un aspetto che richiama sia quelli corinzi d'invenzione impiegati da Giuliano da Sangallo nei pilastri delle cappelle di Santa Maria Maddalena dei Pazzi a Firenze<sup>11</sup> sia quelli, assai più tardi, della

---

minoris ponderis, dimittere et relaxare teneatur dicto domino Baldo de mercede et salario suo suprascripto et de suprascriptis rebus ad ratem et pro rata suprascripta. Item quod firmis stantibus omnibus et singulis suprascriptis, dictus Bartholomeus sculptor teneatur et debeai dare et praestare dicto domino Baldo, ad oranem eius requisitionem, operas viginu magisterii sui gratis et absque aliqua mercede sue salario [...] Ego Quiricus olim Ioannis Quirici de Baldinucius de Prato [...]"

<sup>8</sup> L'altare marmoreo, pur essendo stato progettato da Giuliano da Sangallo, autore del progetto complessivo della chiesa di Santa Maria delle Carceri, è successivo di diversi decenni rispetto alla costruzione dell'edificio ed è tra le testimonianze più significative dello stile tardo di Giuliano da Sangallo. Si veda in proposito PACCIANI 2002 pp. 92 e 93.

<sup>9</sup> Sul fregio si legge questa scritta a caratteri capitali: "O VOS OMNES QUI TRANSITIS PER VIAM, ATTENDITE ET VIDETE SI EST DOLOR SIMILIS SICUT DOLOR MEUS", tratto dall'Antico Testamento, Geremia, Lamentazioni, Lamento della città rovinata.

<sup>10</sup> Le colonne del tempietto michelozziano della Santissima Annunziata sono, inoltre, prive di piedistallo.

<sup>11</sup> Si tratta dei capitelli posti a coronamento dei pilastri che serrano le arcate di accesso alle cappelle che si affacciano sulla navata. Cfr. MOROLLI 2013, pp. 236 e 237. Scarsissime, per non dire nulle, sono le notizie sul complesso rintracciabili in archivio, probabilmente anche a causa del trasferimento dei monaci cistercensi, proprietari del complesso fin dal 1322, a San Frediano, avvenuto nel 1629 ed a una conseguente e probabile dispersione dell'archivio. Per un inquadramento complessivo delle vicende storiche del convento di Santa Maria Maddalena dei Pazzi si veda LUCHS 1990. È necessario, comunque, ricordare anche i capitelli disegnati da Giuliano da Sangallo nel foglio 11 r. del Codice Barberiniano così come quelli della Sacrestia di Santo Spirito, sempre di Sangallo.

cappella del Santissimo Sacramento presso la Cattedrale di San Martino a Lucca. Un ulteriore richiamo al tabernacolo michelozziano dell'Annunziata, ma anche all'altare di Santa Maria delle Carceri, sta nella decorazione a lacunari e fioroni del soffitto, scompartito in sedici lacunari al cui centro si trovano altrettanti elaborati fioroni. Elementi antichizzanti appaiono le patere posizionate sull'intradosso della trabeazione, due per ogni lato, in posizione laterale, ed i clipei decorati con fioroni posti al centro del suddetto intradosso. Il tabernacolo di Colle di Val d'Elsa appare profondamente diverso rispetto alla successiva edicola di Segromigno ed è in linea, da un punto di vista stilistico, con quanto poi realizzato da Baccio da Montelupo a Lucca, soprattutto con la chiesa di San Paolino ed anche con la cappella del Santissimo Sacramento presso la Cattedrale di San Martino. La decorazione scultorea è quasi del tutto assente e gli unici elementi in cui sembra emergere la formazione di scultore di Baccio da Montelupo sono i capitelli figurati delle lesene parietali, che si avvicinano in maniera sorprendente a pressoché coeve realizzazioni fiorentine, come la cappella Pandolfini presso la Badia Fiorentina<sup>12</sup>, di Benedetto da Rovezzano (1474-1554). Colpisce la profonda differenza che intercorre tra la realizzazione colligiana e quella, di poco successiva, di Segromigno, nella quale Baccio da Montelupo impiega un'esuberante decorazione antichizzante che si avvicina, per complessità e raffinatezza, a quelle messe in opera da Benedetto da Rovezzano nei fiorentini sepolcri Altoviti e Soderini e nel monumento a San Giovanni Gualberto.

---

<sup>12</sup> La cappella Pandolfini, con ogni probabilità terminata da Benedetto da Rovezzano entro il 1511, venne commissionata da Giovanni Battista Pandolfini. Un altro importante membro della casata fiorentina, Niccolò, vescovo di Pistoia tra il 1474 e il 1518, commissionò proprio a Baccio da Montelupo la realizzazione della sua tomba, mai portata a termine e oggi dispersa; Cfr. LUPORINI 1985, pp. 112-123. Inoltre, per comprendere i difficili rapporti tra Baccio da Montelupo e Niccolò Pandolfini si veda AVP, III, B.20.3, Supplica di Baccio da Montelupo al vescovo di Pistoia Niccolò Pandolfini: "Reverendissimo e p. padre salute aviso vi come ne passati jorni vi scrissi una lettera la quale v'avisava come io istavoe come avevo ancora i lavoranti e che per l'amore di dio voi fussi contento di fare ch'io ha provveduto a potere sostentare questi lavoranti eio tanto che io sia fuori da questo afano che presto sarà fato se io sarò provveduto mandovi un garzone per questa che sarà enrico che lavora tuctavia e lui vi ragguaglierà come io isto se no mi aiutate e presto credo sarà forza d'andarmi con loro a fare cosa che se ne dirà per tutto il mondo perchè io mi sono sforzato di fare quanto dovuto di quello ero obrigato e ora sono alla fine impoverito essendomi impegnato [...] lo sa tucto firenze. E vedosi questo che facto e la ispesa ch'io co eche ognuno mi tiene pazzo ora Idio ripari e voi insegnatemi ch'io la segua se no avisatemene perchè fareste un gran peccato a tenermi così sapiate che il grano lo vendei per pagare l'opere erico lo sa che lo vendei io non posso più fra' bartolomeo m'a grande passione e voleva e scrivere una lettera en più io non vuolsi sicché pregovi vogliate aiutarci che ora non sono tre ducati di spesa la sectimana a voi mi raccomando. Delle figure el garzone perchè a me non credersti vostro Baccio scultore in Firenze".



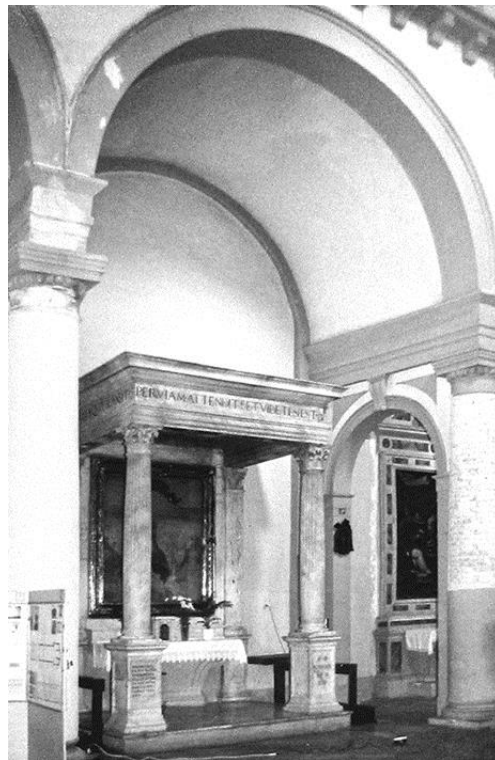
*Baccio da Montelupo, tabernacolo della Vergine, Colle di Val d'Elsa, chiesa di Sant'Agostino,  
1515-16*



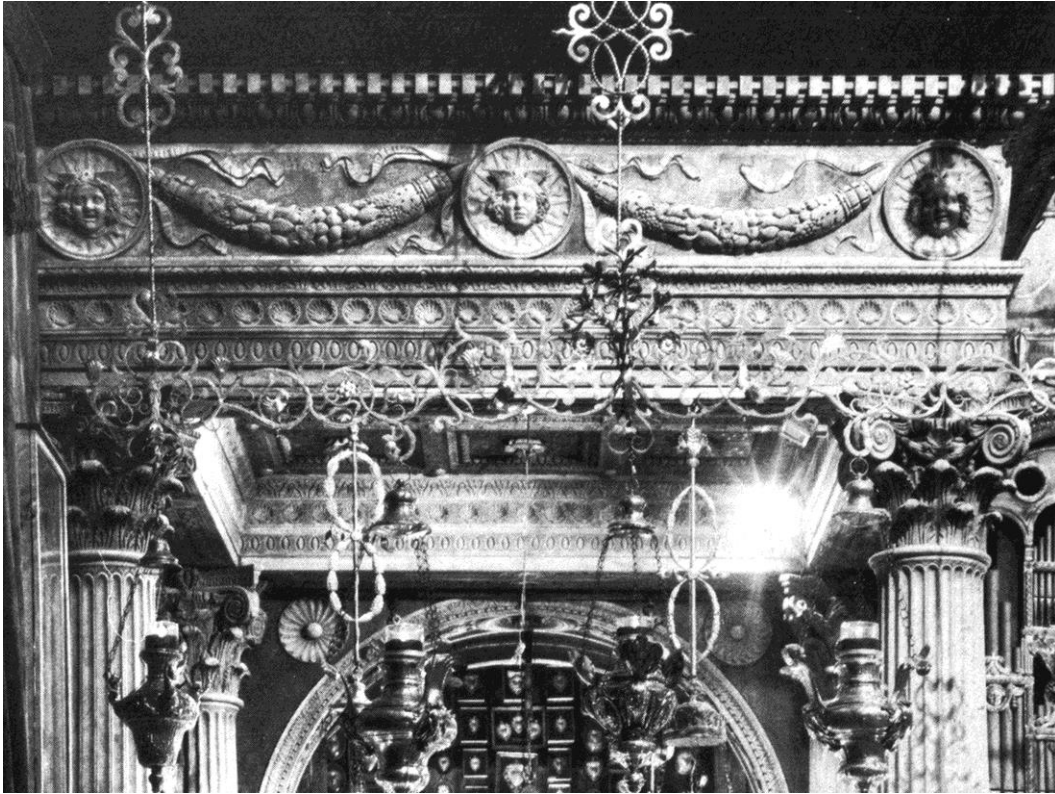
*Baccio da Montelupo, tabernacolo della Vergine, Colle di Val d'Elsa, chiesa di Sant'Agostino,  
particolare di un capitello di una delle lesene, 1515-16*



*Baccio da Montelupo, tabernacolo della Vergine, Colle di Val d'Elsa, chiesa di Sant'Agostino,  
particolare, 1515-16*



*Baccio da Montelupo, tabernacolo della Vergine, Colle di Val d'Elsa, chiesa di Sant'Agostino,  
1515-16*



*Michelozzo, tabernacolo della Santissima Annunziata, Firenze, chiesa della Santissima Annunziata, 1455-60, particolare*



*Giuliano da Sangallo, altare Maggiore, Prato, chiesa di Santa Maria delle Carceri, ante 1515*

### 1.3 *Baccio da Montelupo e gli apparati effimeri per l'accoglienza di Leone X a Firenze*

Il 30 novembre 1515, Leone X fece il suo ingresso trionfale a Firenze, provenendo da sud.

L'evento assunse fin dall'inizio un'eccezionale rilevanza: il Papa, infatti, faceva ritorno per la prima volta nella sua città natale dopo l'elezione al soglio di Pietro. Inoltre, la città toscana era da poco, ancora una volta, tornata sotto il dominio mediceo: l'ingresso di Giovanni de' Medici, quindi, assumeva una doppia valenza, rappresentando sia una visita papale nella città di origine del Pontefice stesso sia l'ingresso del più autorevole membro della famiglia nella città che nuovamente tornava sotto il suo dominio.

L'allestimento di apparati effimeri in occasione di eventi di eccezionale importanza era prassi piuttosto comune in alcune realtà italiane del primo Cinquecento, come, per esempio, Bologna, Napoli e, soprattutto, Roma<sup>1</sup>. In quest'ultima città, infatti, in occasione dell'elezione di un nuovo pontefice, venivano allestite architetture temporanee di grande importanza ed effetto<sup>2</sup>. Si sa con certezza che il futuro Leone X aveva assistito ai possessi dei predecessori Alessandro VI (1492-1503), Pio III (1503) e Giulio II (1503-1513), come anche alle cerimonie di accoglienza nei confronti di papa della Rovere a Bologna nel 1506 e a Roma l'anno successivo<sup>3</sup>. Poi, il giorno 11 aprile 1513, appena eletto papa, Giovanni de' Medici era stato il protagonista della solenne cavalcata presso il Laterano, dove erano presenti numerosi archi di trionfo ispirati a quelli dell'antichità romana<sup>4</sup>.

A Firenze, invece, l'ingresso trionfale di Leone X costituì il primo di una lunga serie di allestimenti effimeri<sup>5</sup>. Per l'occasione, assenti da Firenze Leonardo e Michelangelo, ci si affidò a un nutrito gruppo di artisti che costituivano quanto di meglio la città toscana potesse offrire in quel momento, dopo che il primato artistico era passato a Roma. Dell'apparato effimero non restano testimonianze iconografiche, tuttavia,

---

<sup>1</sup> Già Martino V (1418 e 1420), Eugenio IV (1434 e 1439) e Pio II (1459) avevano soggiornato a Firenze ma in nessuno dei cinque casi era stato allestito un apparato effimero per celebrare l'evento. Cfr. CISERI 2013, p. 238

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> Ivi, p. 248, nota 11. Inoltre si vedano CRUCIANI 1983, MITCHELL 1986, QUATTROCCHI 2001.

<sup>4</sup> CISERI 2013, p. 248, nota 11

<sup>5</sup> Un'analisi puntuale degli apparati effimeri allestiti presso la corte medicea nel Secondo Cinquecento è contenuta in TESTAVERDE 1980.



numerosi documenti ne descrivono l'aspetto e ne indicano i principali esecutori. Sappiamo, infatti, che, tra gli artisti documentati, erano presenti, tra gli altri, Giuliano del Tasso, Perin del Vaga (1501-1547), Baccio Bandinelli (1493-1560), Francesco Granacci (1469-1543), Rosso Fiorentino (1494-1540), Jacopo Sansovino (1486-1570), Andrea di Cosimo Feltrini (1478-1548), Andrea del Sarto (1486-1530), Ridolfo del Ghirlandaio (1483-1561) e anche Baccio da Montelupo<sup>6</sup>.

La presenza di Sinibaldi nella messa in opera degli archi trionfali di porta Romana<sup>7</sup> e di via del Proconsolo non è ricordata nei documenti d'archivio, ma è riferita da Vasari nelle *Vite*<sup>8</sup>.

In quella di Andrea del Sarto, si afferma infatti che: “[...] All’entrata della porta di San Pier Gattolini fece Iacopo di Sandro un arco tutto istoriato, ed insieme con esso lui Baccio da Montelupo. [...]”<sup>9</sup>, mentre in quella dello stesso Baccio da Montelupo si dice che: “[...] Nella venuta di papa Leone X in Fiorenza fece Baccio, fra il palagio del podestà e Badia, un arco trionfale bellissimo di legname e di terra [...]”<sup>10</sup>.

Nel primo caso, che è inoltre l'unico di cui rimanga una seppur piccola sopravvivenza nella lapide marmorea posta all'interno della porta Romana, Baccio da Montelupo si trovò a collaborare col pittore Jacopo di Sandro e col legnaiolo Pietro da Sesto. Nel *Diario* di Piero Parenti è presente una descrizione dell'arco trionfale, dalla quale si

---

<sup>6</sup> Gli apparati effimeri erano stati allestiti in quattordici punti nodali della città: un arco trionfale a porta Romana (Piero da Sesto, Jacopo di Sandro, Baccio da Montelupo), un secondo arco in piazza San Felice (Giuliano del Tasso), un obelisco ligneo in piazza Frescobaldi (Piero da Sesto, Perin del Vaga, Toto del Nunziata), una replica in scala di Castel Sant'Angelo in piazza Santa Trinita (Piero da Sesto), una colonna coclide lignea presso piazza del Mercato Nuovo (Baccio Bandinelli), una statua di Ercole sotto la loggia dei Lanzi (Baccio Bandinelli), un arco quadrifronte in piazza della Signoria (bottega dei Sangallo), un arco quadrifronte in via del Proconsolo (Baccio da Montelupo, Jacopo Pontormo, Francesco Granacci), canto dei Bischeri (Rosso Fiorentino), la facciata posticcia della Cattedrale di Santa Maria del Fiore, con la foggia di un arco di trionfo in piazza San Giovanni (Jacopo Sansovino, Andrea di Cosimo Feltrini, Andrea del Sarto), un arco onorario presso il canto dei Carnesecchi (Baccio Bandinelli), la replica della statua di Marco Aurelio in piazza Santa Maria Novella (Jacopo Sansovino, Andrea del Sarto) e un arco di trionfo in via della Scala (Baccio Bandinelli). Cfr. CISERI 2013, p. 247.

<sup>7</sup> L'unica testimonianza sopravvissuta dell'ingresso di Leone X da porta Romana è una lapide marmorea con incisa questa epigrafe, a caratteri capitali: “LEO X PRIMUS IN FLORENTINA GENTE EX NOBILISSIMA MEDICARUM FAMILIA PONT. MAX. BONONIAM PROFICISCENS FLORENTIAM PATRIAM SUAM PRIMUM IN EO HONORE INTRAVIT DIRUTA HUIUS MURI PARTE MAGNIFICENTISSIMOQ. RERUM OMNIUM APPARATO ET LETISSIMO TOTIUS CIVITATIS PLAUSU EXCEPTUS DIE XXX. NOVEMBRE M D XV PONTIFICATUS SUI ANNO III”.

<sup>8</sup> La partecipazione di Baccio da Montelupo alla realizzazione degli apparati effimeri del 1515 è ricordata da Vasari nella *Vita* di Sinibaldi stesso, in quella di Andrea del Sarto e in quella di Jacopo Pontormo. Si vedano rispettivamente VASARI, MILANESI 1878-1885, vol. IV, p. 541, vol. V, p. 24 e vol. VI, p. 255.

<sup>9</sup> VASARI, MILANESI 1878-1885, vol. V, p. 24.

<sup>10</sup> VASARI, MILANESI 1878-1885, vol. IV, p. 541.

evincesse come fosse realizzato in legname dipinto e fosse completo di pilastri, colonne e trabeazione canonicamente scompartita: “[...] alla faccia della maestra porta et delle mura si pose posticcio ornamento di legname, ma dipinto et ridotto in forma antica con base a pilastri et a colonne tonde et quadre grossissime et argentate sopra cui erano architravi et fregi con cornici corrispondenti et dorate, tutte dove facessi bisogno [...]”<sup>11</sup>. Un altro diarista fiorentino, Luca Landucci, ci ha lasciato un’altra descrizione dell’arco di porta Romana in cui è presente un interessante riferimento alle colonne di Santo Spirito, che sarebbero servite come fonte d’ispirazione per quelle messe in opera nell’apparato effimero descritto: “[...] ornarono la porta di fuori di 4 colonne grandissime di 16 braccia alte e grossissime, d’orientate, con base e capitegli come quelle di Santo Spirito, con più altre colonne piane con grandi architrave e cornicioni e fregi, come a tale colonne si richiede, per modo ch’andavano alte insino a certi tabernacoli che sono nella faccia della porta, con tante figure in tutti e quadri e vani, tutti di mano di buoni maestri [...]”<sup>12</sup>. Forse, l’arco sarebbe stato contraddistinto dall’ordine corinzio, seguendo dunque le prescrizioni che Leon Battista Alberti aveva formulato nel “*De Architectura*” proprio relativamente agli archi trionfali<sup>13</sup>, anche se bisogna sottolineare come il riferimento di Landucci a Santo Spirito potrebbe essere solamente dimensionale, dal momento che non sappiamo quanto egli conoscesse di ordini architettonici.

La mancanza di rappresentazioni iconografiche impedisce, tuttavia, di ipotizzare quale potesse essere stato il contributo di Baccio da Montelupo nella realizzazione dell’arco di porta Romana. Ilaria Ciseri, inoltre, analizza con cura quanto descritto in una fonte anonima del tempo, che segnalava come l’arco fosse contrassegnato dalle raffigurazioni di sei virtù: prudenza, intelletto, memoria, cauzione, docilità e gravità<sup>14</sup>. Vasari indica poi la presenza di Baccio da Montelupo anche nella realizzazione del complesso apparato posto a cavallo dell’attuale via del Proconsolo, tra la Badia Fiorentina e il Bargello. Si trattava, sostanzialmente, di un arco di trionfo a tre fornici, in maniera tale da scavalcare i due tronconi dell’attuale via del Proconsolo, quello a sud e quello a nord del Bargello e la via Ghibellina<sup>15</sup>, arricchito da ben

<sup>11</sup> La trascrizione integrale del passo è presente in CISERI 1990, p. 314.

<sup>12</sup> LANDUCCI 1883, p. 314.

<sup>13</sup> ALBERTI 1966, vol. II, pp. 716-721; inoltre, MOROLLI, GUZZON 1994, p. 202.

<sup>14</sup> CISERI 1990, p. 60.

<sup>15</sup> Un apparato tipologicamente simile venne allestito a Firenze nel 1589, in occasione dei festeggiamenti per l’ingresso in città di Cristina di Lorena. La localizzazione era presso il trivio tra la

ventiquattro colonne, di statue modellate in terra e da una riproposizione, in scala 1:1, del portale della Badia Fiorentina, realizzato all'inizio del secolo da Benedetto da Rovezzano<sup>16</sup>. Come abbiamo visto, nella *Vita* di Baccio da Montelupo, Vasari non ebbe dubbi e ascrisse all'ingegno di Sinibaldi la realizzazione dell'intero apparato<sup>17</sup>». Tuttavia, quando arrivò a parlare di Francesco Granacci, l'aretino assegnò al pittore la paternità dell'impresa: “[...] il quale arco fu molto lodato, e particolarmente per l'invenzione dell'architettura e per aver finto per l'entrata della via del Palagio il ritratto della medesima porta di Badia, con le scalee ed ogni altra cosa, che, tirata in prospettiva, non era dissimile la dipinta e la posticcia dalla vera e propria: e per ornamento del medesimo arco fece di terra alcune figure di rilievo, di sua mano, bellissime [...]”<sup>18</sup>. Inoltre, l'apparato effimero di via del Proconsolo venne citato anche nella *Vita* di Jacopo Pontormo: il pittore empolese era indicato come responsabile delle raffigurazioni pittoriche mentre il più anziano Baccio da Montelupo era nuovamente segnalato come responsabile complessivo dell'impresa: “[...]percioché accompagnatosi con Baccio da Montelupo scultore d'età, il quale fece un arco di legname in testa della via del Palagio, dalle scalee di Badia, lo dipinse tutto di bellissime storie, le quali poi per la poca diligenza di chi n'ebbe cura andarono male; solo ne rimase una, nella qual Pallade accorda uno strumento in sulla lira d'Apollo con bellissima grazia [...]”<sup>19</sup>.

Anche di questa struttura non è rimasta alcuna raffigurazione, tuttavia si evince dai documenti come dovesse essere alquanto complessa e che presupponesse, come già nel caso di porta Romana, l'impiego di colonne, trabeazioni, sculture e di un elaborato programma iconologico, in questo caso incentrato sulla virtù della fede<sup>20</sup>. Per quanto parzialmente contraddittorie, le testimonianze di Vasari indicarono due

via delle Farine e la via dei Cerchi. Si vedano in proposito *La città effimera* 1980, did.113 e TESTAVERDE 1980, p. 87.

<sup>16</sup> L'intervento di Benedetto da Rovezzano presso la Badia Fiorentina comportò, oltre al portale, anche la costruzione della cappella Pandolfini e del loggiato sul chiostro degli Aranci. Si veda in proposito LUPORINI 1985b.

<sup>17</sup> VASARI, MILANESI 1878-1885, vol. IV, p. 541.

<sup>18</sup> VASARI, MILANESI 1878-1885, vol. V, p. 342. Francesco Granacci fu, con ogni probabilità, il responsabile della parte pittorica dell'impresa, coadiuvato da Jacopo Pontormo. Il portale posticcio serviva a rendere simmetrico il fondale della via Ghibellina. Da quanto scritto da Vasari, esso doveva essere soltanto disegnato, senza implicare dunque la realizzazione di una struttura lignea.

<sup>19</sup> VASARI, MILANESI 1878-1885, vol. VI, p. 255. Jacopo Pontormo (1494-1556) era originario di Pontorme, piccolo paese nei pressi di Empoli, a pochi chilometri da Montelupo. Per quanto tra quest'ultimo e Baccio ci fosse una notevole differenza d'età, non è improbabile che i loro rapporti risentissero della comune origine valdarnese.

<sup>20</sup> CISERI 1990, pp. 100 e 101.

volte Baccio da Montelupo come responsabile dell'allestimento, assegnando a Francesco Granacci e a Jacopo Pontormo la paternità delle opere pittoriche.

Gli apparati effimeri di porta Romana e di via del Proconsolo sarebbero, quindi, tra le prime opere architettoniche di Baccio da Montelupo<sup>21</sup>, realizzate circa tre anni prima rispetto al tabernacolo di Segromigno, risalente al 1518<sup>22</sup>. Come abbiamo visto, gli apparati effimeri finiscono con l'essere occasioni per esercitazioni sull'architettura da parte di pittori e scultori: il caso di Baccio da Montelupo finisce con l'essere un'emblematica rappresentazione di come uno scultore si cimenti per la prima volta con l'architettura proprio in un'occasione del genere.

Le parole di Vasari, per quanto, come abbiamo detto, parzialmente contraddittorie, lasciano spazio a pochi dubbi sul fatto che Sinibaldi sia stato impegnato in due cantieri per l'allestimento degli apparati del 1515: quello di porta Romana e quello di via del Proconsolo, nel quale la sua presenza è stata forse più incisiva.

---

<sup>21</sup> Gli apparati sarebbero all'incirca coevi rispetto al tabernacolo di Colle di Val d'Elsa. Cfr. GATTESCHI 1993, pp. 105-107. Si confronti in proposito il capitolo di questo studio relativo agli interventi di Baccio a Colle di Val d'Elsa.

<sup>22</sup> Si veda il capitolo di questo studio relativo all'edicola marmorea della pieve di Segromigno.



*Giovanni Antonio Sogliani, Jacopo Piattoli, Francesco di Niccolò Forzetti, detto del Dolzemele, tavola con dedica a Leone X realizzata per decorare la facciata di San Lorenzo in occasione della visita papale del 1515, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana*



*Epigrafe commemorativa della visita di Leone X, 1515, Firenze, porta Romana*

## **Parte II. Baccio da Montelupo e la Repubblica di Lucca**



## 2.1 *Il tabernacolo della pieve di San Lorenzo a Segromigno. Il primo intervento di Baccio da Montelupo nella Repubblica di Lucca*

I primi rapporti di Baccio da Montelupo con l'ambiente lucchese risalgono al 1515, allorquando viene incaricato della realizzazione della scultura lignea raffigurante Sant'Antonio<sup>1</sup> per la pieve di Segromigno in Monte, a nord est della città.

Ignote sono le motivazioni che portarono il pievano e l'operaio della chiesa a rivolgersi a un artista che mai aveva prestato la sua opera nella Repubblica, dove a dettar legge in campo artistico erano da un lato l'operosa bottega dei Civitali e dall'altro l'orefice prestato all'architettura Filippo Marti (1458-1542)<sup>2</sup>.

Francesca Petrucci, nel 1984, ha sostenuto che le motivazioni potrebbero essere ricercate in una scelta posta a metà strada tra la passione politica per le idee di Savonarola e la ricerca di un ambiente come quello lucchese, permeato da un certo tipo di religiosità domenicana, più confacente a recepire il linguaggio artistico di Baccio da Montelupo<sup>3</sup>. Più probabilmente, la scelta di trasferirsi a Lucca, scaturì dall'incarico per la ricostruzione della chiesa di San Paolino e dalla prospettiva, molto allettante, di diventare il principale operatore artistico in quella che, in fin dei conti, era sempre una capitale, seppur di un piccolo stato. Ormai scomparso Filippo Marti, per Baccio non fu infatti difficile ottenere committenze di grande prestigio, soprattutto in campo architettonico, come ci ricorda anche Vasari<sup>4</sup>.

Resta tuttavia piuttosto complicato stabilire in che modo furono instaurati i primi contatti tra l'Artista ormai più che cinquantenne e l'ambiente lucchese, dal momento che, fino a quel periodo, pochissimi erano stati i fiorentini che vi avevano lavorato e anche lo stesso Baccio, nelle sue numerose peregrinazioni, mai aveva toccato la Repubblica. La risposta va, forse, cercata proprio nei documenti che riguardano il tabernacolo di Segromigno, opera che servì a Baccio da Montelupo per farsi conoscere a Lucca, per entrare in contatto coi massimi esponenti politici lucchesi e, soprattutto, per partecipare al concorso per la nuova chiesa civica dei Santi Paolino e Donato, vero e proprio punto di svolta della sua vicenda umana e professionale.

---

<sup>1</sup> Questa scultura non è più presente *in loco*. Già nell'Ottocento si trovava nella chiesa di San Ponziano a Lucca, mentre attualmente è custodita nella chiesa di Sant'Andrea della stessa città. Cfr. GATTESCHI 1993, pp. 117 e 118.

<sup>2</sup> Un'esauriente rassegna dell'attività artistica di Filippo Marti è presente in CONCIONI 2001.

<sup>3</sup> PETRUCCI 1984, p. 5.

<sup>4</sup> VASARI, MILANESI 1878-1885, vol. IV, p. 542.



Già nel 1518, Baccio da Montelupo è nuovamente contattato dall'Opera della pieve di San Lorenzo a Segromigno per la realizzazione di un tabernacolo marmoreo eucaristico contenente la scultura di Cristo.

Alla base del lavoro venne stilato un contratto da parte del notaio lucchese Pietro Piscilla<sup>5</sup>: da una parte Baccio da Montelupo, dall'altra Michele Agnelli, operaio della pieve di San Lorenzo, il vicario generale dell'Arcidiocesi e il pievano, appartenente alla nobile famiglia lucchese dei Sinibaldi<sup>6</sup>.

La presenza del vicario generale dell'Arcidiocesi sta a sottolineare l'importanza del lavoro da svolgere, a testimonianza di come la pieve di San Lorenzo fosse un edificio di grande rilevanza all'interno del territorio dell'intera Repubblica e che quindi il realizzarvi un'opera era un incarico di assoluto rilievo.

Andando ad analizzare le caratteristiche del tabernacolo, notiamo come già in questa sua prima opera architettonica Baccio da Montelupo impieghi in maniera sicura il costruito architettonico dell'edicola trabeata.

Se quasi assenti sono i punti di contatto con la chiesa di San Paolino, se ne osservano invece numerosi con gli interni della cappella del Santissimo Sacramento e notiamo anche alcune assonanze con il monumento di Giano Grillo – realizzato con ogni probabilità dal figlio Raffaello – posto nella chiesa di Santa Maria dei Servi a Lucca.

La commissione giunse a Baccio da Montelupo per dotare la pieve di San Lorenzo a Segromigno di un tabernacolo più grande e più moderno di quello da poco realizzato nella vicina chiesa di Lammaris ad opera di Matteo Civitali. Nel contratto, infatti, venne indicato esplicitamente come il tabernacolo di Segromigno dovesse essere più grande di un terzo da ogni parte e “[...]quam sit dictum Tabernaculum Lammaris, ita quod iudicetur pulchrius et maioris valoris et estimationis [...]”<sup>7</sup>.

Un piedistallo sorregge l'intera composizione: il pannello posizionato al di sotto della porzione centrale è occupato dal vano dove viene riposta l'eucaristia, circondato da un elaborato baldacchino sorretto da due putti, non molto diversi da quelli che svolgono funzione analoga nel grande stemma Pucci all'angolo tra l'omonima via e

---

<sup>5</sup> AAL, Opere, vol. 6, c. 49; citato in Gatteschi 1997, p. 118, nota 2. Inoltre, cfr. *ivi*, p. 114.

<sup>6</sup> I legami della famiglia Sinibaldi con la pieve di San Lorenzo a Segromigno furono molto stretti per tutto il Cinquecento, dal momento che negli anni successivi al 1560 un altro membro della famiglia, Nicolao, ricoprì il ruolo di pievano. Gli aspetti di un'eventuale parentela tra il pievano Sinibaldi e Baccio da Montelupo sono trattati nel paragrafo di questo studio relativo alle vicende artistiche e umane di quest'ultimo.

<sup>7</sup> ASL, Protocolli Notarili, 1309, Pietro Piscilla, 1518, c. 142. Citato in GATTESCHI 1993, p. 118, nota 3.

quella dei Servi, a Firenze. I piedistalli delle lesene, in posizione avanzata, hanno la specchiatura decorata: quella sulla sinistra è occupata dalla raffigurazione degli strumenti della Passione di Cristo. Colpisce la forma delle estremità dei bracci della croce, molto simile a quella che sovrasta il monumento Grillo.

Le paraste che sostengono la trabeazione hanno il fusto incorniciato – come quelle delle nicchie della facciata di San Paolino – interamente ricoperto da una decorazione anticheggiante a candelabre comunque più sobria rispetto a quella impiegata, ad esempio, nei monumenti sepolcrali fiorentini di Benedetto da Rovezzano, pressoché coevi. I capitelli figurati, identici fra di loro, richiamano quelli, più complessi, dell'interno della cappella del Santissimo Sacramento. La trabeazione presenta caratteri ionici (dato che i capitelli sono fogliati e sviluppati in altezza, la trabeazione può essere definita corinzia), con l'architrave tripartito e il fregio decorato con un motivo a girali. Anche l'aspetto del frontone presenta smaccati richiami antiquari, specie nel timpano. Un aspetto estremamente significativo sta nella presenza della raffigurazione della Trinità a tre facce, ormai del tutto fuorimoda a Firenze e forse derivata dal donatelliano tabernacolo della Mercanzia<sup>8</sup>. Pur essendo un simbolo religioso, questa rappresentazione non può non far pensare all'immagine di Giano bifronte posta in identica posizione nel monumento funebre Grillo.

La porzione interna all'edicola, consistente in un'apertura centinata contenente la statua del Cristo, è quella che presenta una minore cura esecutiva. Una coppia di paraste di ordine ionico festonato, con i fusti scanalati e rudentati, sorregge la centina. Questa porzione della struttura ricorda in piccolo l'arcata del sepolcro Soderini in Santa Maria del Carmine a Firenze. Uno sguincio molto accentuato, con due file di lacunari a rosoni occupa lo spazio tra le paraste e l'alloggiamento del Cristo.

---

<sup>8</sup> PETRUCCI 1984, pp. 5 e 6. Un esempio fiorentino della Trinità a tre facce è rintracciabile nell'altare quattrocentesco della cappella dell'Annunziata dell'omonimo santuario fiorentino, oggi al Museo Bardini. Cfr. CASALINI 1995, tav. XXXVIII.

*Il tabernacolo della Pieve di Lammari*

A questo punto, è necessario analizzare, seppur brevemente, il più antico tabernacolo dell'altare del Sacramento della pieve di Lammari, opera di Masseo e di Vincenzo di Bartolomeo Civitali, nipoti del più famoso Matteo Civitali<sup>9</sup>.

Già al primo sguardo si nota come palesi siano i rapporti che intercorrono tra quest'ultimo e quello di Segromigno, costruito, come abbiamo visto, con l'esplicita volontà di emulare il suo vicino<sup>10</sup>. Molto simili appaiono già le raffigurazioni a tutto tondo del Cristo, rappresentato esattamente nella stessa posizione<sup>11</sup>. Ma anche da un punto di vista architettonico, le assonanze sono sorprendenti tant'è che si può affermare che l'edicola di Baccio da Montelupo ricalca tipologicamente quella dei Civitali in maniera palese, pur con alcune variazioni significative. Comunque, l'esplicita volontà di rifarsi al tabernacolo di Lammari può essere la spiegazione di come mai Baccio da Montelupo, ormai alle soglie della realizzazione di San Paolino, appronti una piccola struttura in cui l'apparato decorativo è a dir poco esuberante, in netto contrasto con quanto poi messo in atto nella chiesa civica di Lucca. Anche taluni richiami di sapore quattrocentesco, come lo sguincio molto pronunciato dell'apertura, derivano dal precedente di Lammari, pur con qualche ovvio e necessario aggiornamento.

L'opera di Masseo e Vincenzo di Bartolomeo Civitali, realizzata in marmo bianco statuario con alcune parti dorate, si innalza al di sopra di un alto piedistallo scompartito in una porzione inferiore liscia e in una superiore contraddistinta da sette riquadri: uno centrale con la raffigurazione del viso del Cristo<sup>12</sup>, e poi simmetricamente, due con un turibolo goticeggiante, due col calice e l'ostia – in corrispondenza delle paraste dell'edicola e due alle estremità con anfore dal disegno elaborato. Candelabri scolpiti dal complesso disegno serrano il tabernacolo vero e proprio: le paraste hanno il fusto incorniciato, con la specchiatura connotata da un

<sup>9</sup> Il tabernacolo, realizzato per accogliere la statua della Pietà di Matteo Civitali, venne realizzato dopo la morte di quest'ultimo, il 12 ottobre 1501. Cfr. RUDOLPH 1982a, p. 110.

<sup>10</sup> ASL, Protocolli Notarili, 1309, Ser Pietro Piscilla, 1518, c.142, pubblicato in GUIDI 1915, pp. 69-70: “[...] ad similitudinem Tabernaculi plebis Lammari et maius uno tertio pro quolibet latere, quam sit dictum Tabernaculum Lammari, ita quod iudicetur pulchrius et maioris valoris [...]”,

<sup>11</sup> La vicinanza stilistica delle sculture a tutto tondo è un'ulteriore conferma della volontà emulatrice nei confronti del tabernacolo di Lammari.

<sup>12</sup> Il riquadro con la raffigurazione del viso del Cristo è stato modificato mediante la sostituzione del bassorilievo con uno sportello metallico. Tuttavia, un disegno del tardo Ottocento testimonia sia quale fosse il suo aspetto, sia che all'epoca fosse ancora *in loco*. Cfr. *Tabernacolo* 1892-1893.

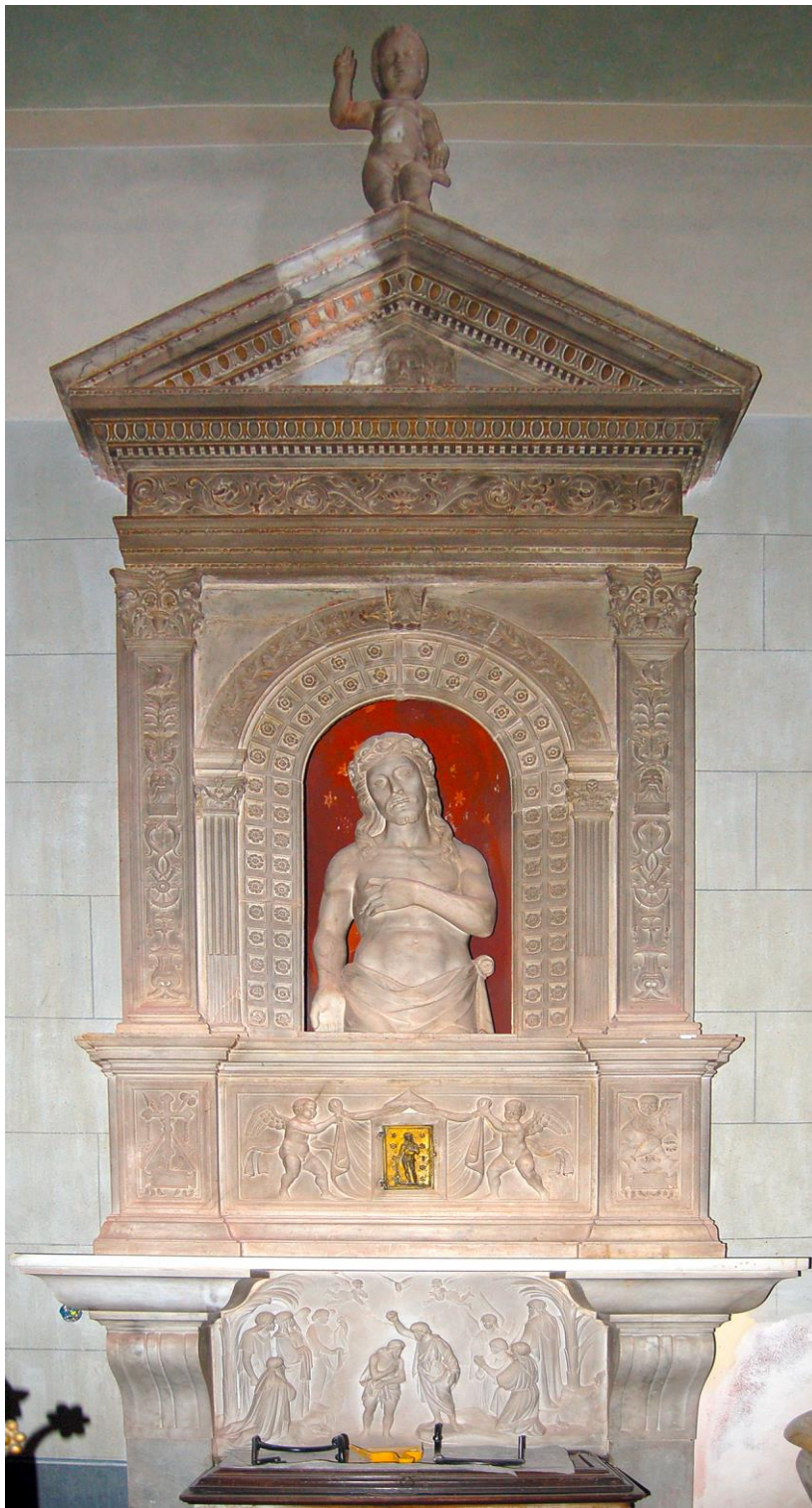
motivo a candelabre più semplice di quello di Segromigno, consistente in una ripetizione di festoni di frutta. Anche l'ordine architettonico è più sobrio rispetto a quello impiegato da Baccio da Montelupo: si tratta, infatti, di capitelli corinzi d'invenzione, piuttosto comuni a partire dagli ultimi decenni del Quattrocento fino al 1530 circa<sup>13</sup>.

L'edicola è trabeata con l'architrave scompartito in due fasce, un echino decorato col motivo a ovoli e dardi e un listello; il fregio è decorato da tre eleganti festoni vegetali, il cornicione, partendo dall'alto, ha questa scansione: listello, gola diritta, fascia sbaccellata, echino decorato a ovoli e dardi, gola rovescia. Il vano contenente la scultura del Cristo è, a differenza di quello di Segromigno, di forma rettangolare. Tuttavia, lo sguincio dell'apertura è anche in questo caso molto pronunciato ed è arricchito dalla presenza di lacunari decorati con un motivo riecheggiante un sole stilizzato. La porzione sommitale del tabernacolo è di aspetto più smaccatamente quattrocentesco e anche quella in cui più si differenziano la realizzazione dei Civitali da quella di Baccio da Montelupo. Un timpano curvilineo, dai richiami michelozziani, composto da un listello, una gola diritta, un listello, un toro scolpito a mo' di serto di quercia e un ulteriore listello. Nel frontone sono rappresentati gli strumenti della Passione di Cristo, che a Segromigno avevano trovato collocazione nel piedistallo. Due rosette, arricchite dalla presenza di cinque lupiniere per parte, serrano il timpano e sono un ulteriore richiamo a precedenti fiorentini, segnatamente michelozziani e post michelozziani<sup>14</sup>. Al culmine, un acroterio vegetale è posizionato al di sopra di due volute a "c".

---

<sup>13</sup> I due capitelli si differenziano leggermente: quello di sinistra è ingentilito da un festone vegetale teso tra le due volute mentre quello di destra è contraddistinto da una collana di perle. Anche i soli stilizzati che decorano i lacunari dello sguincio presentano una variazione nel numero dei raggi che passano da sei a cinque e poi a quattro.

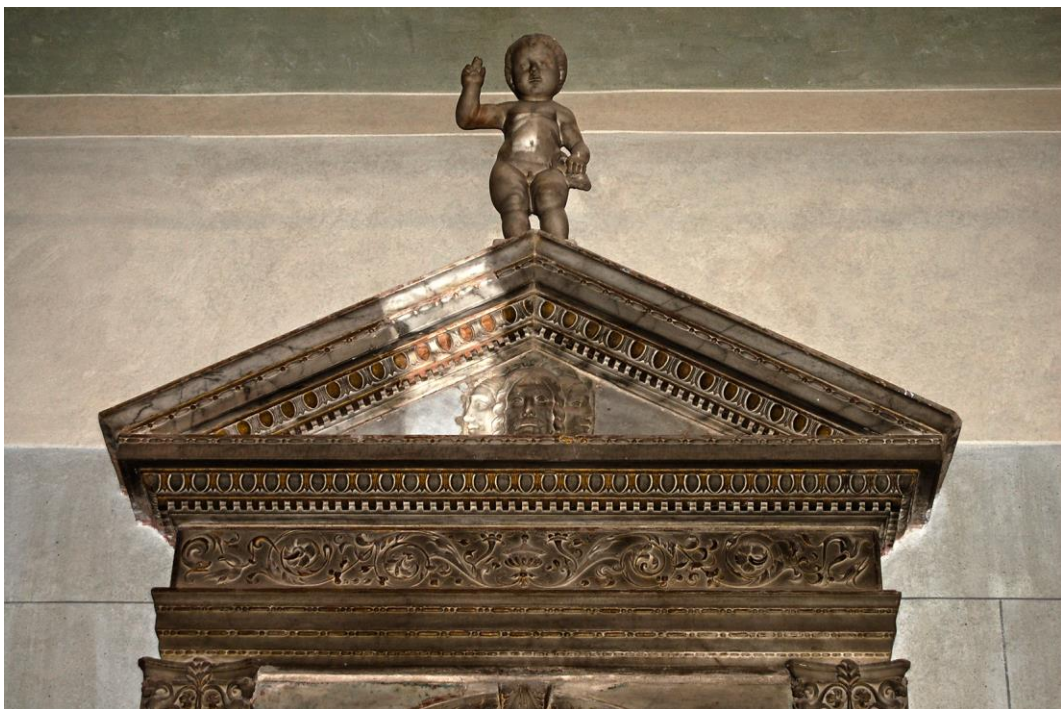
<sup>14</sup> Gli esempi di portali di questo tipo nell'ambiente fiorentino sono molto numerosi. In questo caso se ne forniscono alcuni a titolo esemplificativo. Si vedano il portale della sacrestia della Santissima Annunziata, di Michelozzo (cfr. CASALINI 1995, p. 74) e quello, più tardo, dell'oratorio di San Niccolò del Ceppo sulla via Pandolfini. Cfr. SEBREGONDI 1985, tav.1.



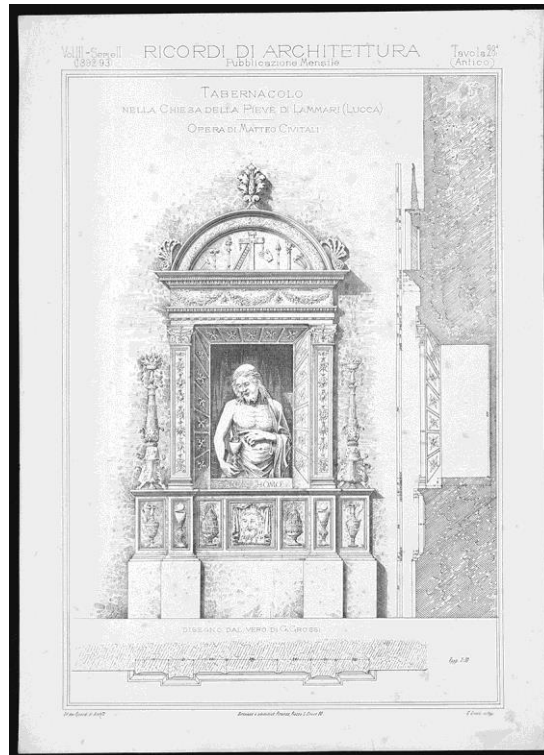
*Baccio da Montelupo, tabernacolo marmoreo della pieve di San Lorenzo a Segromigno, 1518, stato attuale*



*Lo stemma mediceo posto sull'angolo destro del palazzo Pucci a Firenze, stato attuale*

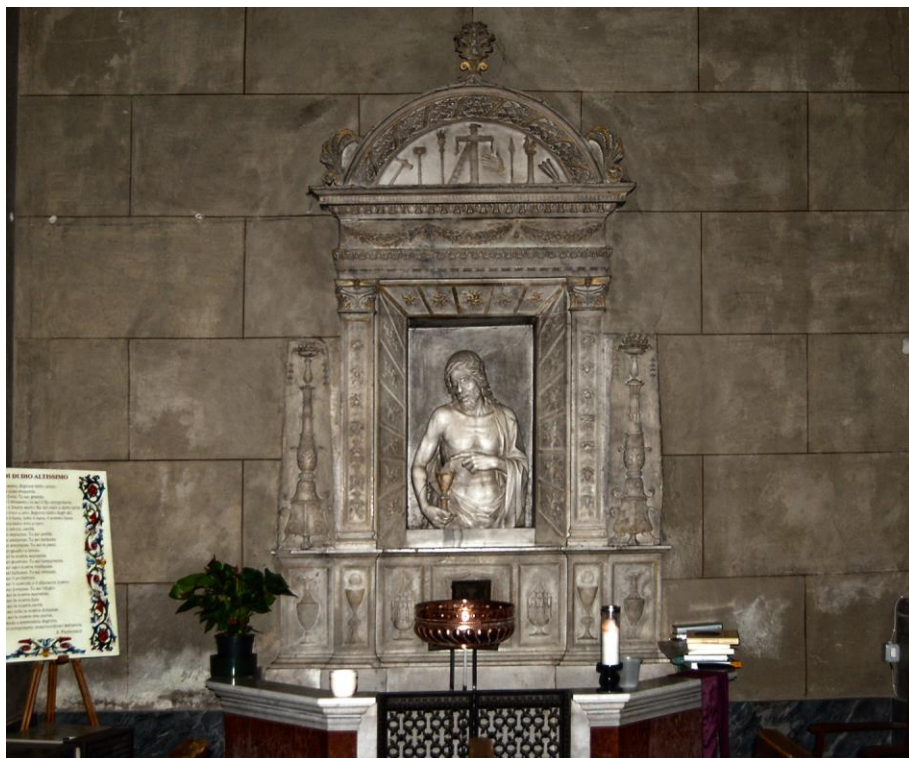


*Baccio da Montelupo, tabernacolo marmoreo della pieve di San Lorenzo a Segromigno, 1518,  
particolare*



*Il tabernacolo della pieve di Lammary da "Ricordi di Architettura", vol. III, serie II, 1892-92, tav.*

28°



*Il tabernacolo della pieve di Lammary, post 1501, stato attuale*

## 2.2 Tra l'Impero e Firenze: la situazione politica a Lucca nel Cinquecento

Al momento dell'arrivo di Baccio da Montelupo a Lucca<sup>1</sup>, la situazione politica della Repubblica non era semplice, essendo appena uscita dalla repressione del moto dei Poggi. Appare necessario, tuttavia, prima di arrivare a parlare di questo importante avvenimento storico, accennare alla situazione politica della Repubblica nell'ultimo Quattrocento. Dopo la fine della signoria dei Guinigi<sup>2</sup>, nel 1430, il piccolo stato aveva intessuto una serie di relazioni diplomatiche e di rapporti di amicizia con le Repubbliche di Siena e di Genova e col Ducato di Milano. La perdita di importanza dello stato regionale milanese<sup>3</sup>, alla fine del secolo, unitamente al succedersi di due pontefici fiorentini, per giunta di casa Medici, al soglio di Pietro furono dei fattori che favorirono la minaccia fiorentina nei confronti di Lucca. Ci furono inoltre momenti di tensione con lo Stato Fiorentino, in occasione della rivolta di Pisa<sup>4</sup> – sostenuta scopertamente dalla Repubblica di Lucca – e nel momento della promulgazione del lodo di Leone X che assegnava definitivamente a Firenze la città di Pietrasanta e la Versilia<sup>5</sup>. Un altro duro colpo alle relazioni tra i due stati furono le due bolle con cui Leone X staccava dalla Diocesi di Lucca Pescia e la Valdinievole, elevando la piccola città a *prepositura nullius*<sup>6</sup>. Certamente questi due ultimi accadimenti da un lato privarono lo Stato di gran parte dello sbocco al mare - ormai limitato al solo borgo di Viareggio - dall'altro sottraeva circa un terzo dell'estensione territoriale della diocesi: oltre a Pescia - che comunque già apparteneva a Firenze - anche il circondario di Pietrasanta, oltre ad essere sottratto al controllo politico lucchese, veniva tolto dalla giurisdizione dell'arcidiocesi di Lucca per finire sotto quella di Pisa.

---

<sup>1</sup> Si veda il paragrafo di questo studio relativo alla vita di Baccio da Montelupo, in maniera particolare riguardo il suo periodo lucchese.

<sup>2</sup> TABACCHI 2003, p. 413.

<sup>3</sup> Ivi, p. 414.

<sup>4</sup> TOMMASI 1847, pp. 363 e seguenti.

<sup>5</sup> La perdita di Pietrasanta ridusse lo sbocco al mare della Repubblica di Lucca in maniera sensibile: perso il forte di Motrone, restarono soltanto Camaiore, cittadina a qualche chilometro dal mare, e l'antistante borgo di Viareggio, allora composto da poche case e non cinto da mura. Cfr. CAROCCI 1949.

<sup>6</sup> Questa scelta, che finì col dare origine alla Diocesi di Pescia, spostò definitivamente la cittadina della Valdinievole in orbita fiorentina. D'altronde, era pesciatino lo stesso Baldassarre Turini, uno dei principali funzionari papali sia nel periodo del pontificato di Leone X che in quello di Clemente VII. Il Turini fu uno degli esecutori testamentari di Raffaello e fu anche committente di importanti opere d'architettura, sia a Roma (la villa Turini Lante al Gianicolo, opera di Giulio Romano), sia a Pescia (la cappella mausoleo di famiglia presso la Pieve, opera della bottega fiorentina dei Baglioni). Cfr. SPICCIANI 1987.



Appare quindi chiaro che nei primi anni del Cinquecento la Repubblica di Lucca era uno stato politicamente in crisi, costantemente minacciato da Firenze, senza alleati importanti.

Proprio dopo il lodo del 1513, il governo del piccolo stato impresse un'accelerata alla politica filo-imperiale già avviata nel 1509 con l'avvicinamento all'imperatore Massimiliano d'Asburgo: questa scelta contraddisse l'orientamento in politica estera che la Repubblica di Lucca aveva tenuto fino a quel momento, mantenendosi in campo filo-francese. Berengo ha giustamente insistito sulle motivazioni di carattere contingente e politico che spinsero la Repubblica nel campo imperiale<sup>7</sup>. Tuttavia, non sono da tralasciare anche spiegazioni di altro tipo: la cosiddetta "*libertas lucensis*", mito fondativo di uno stato circondato da regimi principeschi, trae origine da un diploma dell'imperatore Carlo IV emanato nel 1369<sup>8</sup>.

Nel 1521 si compì il definitivo inserimento nel campo asburgico mediante la richiesta a Carlo V della conferma dei privilegi di città imperiale, mediante il versamento di 15000 scudi<sup>9</sup>.

La politica lucchese degli anni successivi al 1521 fu, tuttavia, piuttosto fluida e, accanto alla netta volontà di inserimento nel campo asburgico, ci si sforzò di mantenere buoni rapporti con la Francia, mediante l'invio di un'ambasceria presso il re Francesco I, anche per tutelare gli interessi lucchesi oltralpe, segnatamente a Lione<sup>10</sup>. E proprio nello stesso 1521 scoppiò la rivolta dei Poggi<sup>11</sup>, evento fondamentale anche per la ricostruzione della Chiesa di San Paolino, sulla quale proprio la famiglia Poggi esercitava il giuspatronato<sup>12</sup>. Con il non troppo convinto sostegno fiorentino, i Poggi cercarono di instaurare a Lucca una vera e propria signoria. Il 12 luglio 1521, festa di San Paolino, la fazione poggesca tentò di impadronirsi del potere assaltando il palazzo Pubblico. Il moto fu velocemente

---

<sup>7</sup> BERENGO 1964, pp. 13-19.

<sup>8</sup> ADORNI BRACCESI, SIMONETTI 2001b.

<sup>9</sup> TABACCHI 2003, p. 416.

<sup>10</sup> BERENGO 1964, pp. 15 e 16.

<sup>11</sup> La famiglia Poggi era tra le più in vista della Repubblica. Possedeva diversi edifici nel compartimento orientale della città, non lontano da piazza San Michele. Ivi, pp. 83-99.

<sup>12</sup> Per le vicende che portarono alla perdita del giuspatronato dei poggi sulla chiesa di San Paolino si veda il capitolo di questo studio dedicato alle vicende storiche della chiesa stessa. Si veda inoltre SEIDEL, SILVA 2007, pp. 307-312.

represso e i Poggi, unitamente ai loro sostenitori, furono espulsi dal territorio dello Stato<sup>13</sup>.

La più pericolosa rivolta degli Straccioni<sup>14</sup>, di dieci anni dopo, durò per diversi mesi, a differenza del moto dei Poggi. Tra il 1531 ed il 1532 la profonda contrazione della produzione tessile, concepita dalle oligarchie mercantili, suscitò la reazione dei tessitori che presto sfociò in una aperta rivolta contro lo stato oligarchico lucchese. Soltanto con l'ingresso di alcune famiglie mezzane negli organismi dirigenziali della Repubblica e con una repressione durissima, la rivolta venne sedata<sup>15</sup>. La scelta del campo ispano-imperiale non impedì, almeno nei primi decenni, di continuare a tenere ben saldi i rapporti commerciali con Lione<sup>16</sup>, e permise anche l'inserimento della Repubblica di Lucca nel sistema finanziario spagnolo mediante l'instaurazione di stretti rapporti con le banche genovesi<sup>17</sup>. Lucca divenne anche finanziatrice dell'esercito imperiale, seppur in maniera nettamente inferiore rispetto alla Repubblica di Genova.

Inoltre, la Repubblica di Lucca finì col divenire un caposaldo militare imperiale nel Centro Italia: la tutela di Carlo V era un deterrente nei confronti delle mire espansionistiche fiorentine, sempre presenti e testimoniate da continui tentativi di destabilizzazione consistenti in numerose scaramucce di confine soprattutto nella montagna<sup>18</sup>. Il culmine dei rapporti tra Carlo V e la Repubblica di Lucca fu toccato all'indomani della battaglia di Tunisi, nel 1536<sup>19</sup>. L'imperatore infatti giunse in città il 5 maggio 1536 e vi si trattenne alcune ore, toccando con un articolato percorso numerose piazze e monumenti cittadini. Gli apparati decorativi posticci approntati per l'evento riecheggiavano quelli che nel 1515 erano stati innalzati a Firenze per accogliere papa Leone X: un complesso programma iconografico era incentrato sulla glorificazione di Carlo V come vincitore dei Turchi ma anche sulla celebrazione della

---

<sup>13</sup> Furono giustiziati immediatamente sette membri della famiglia Poggi, mentre altri, seppur fuggiti, furono rintracciati ed uccisi all'estero. Vincenti di Poggio, dopo aver guidato un tentativo di rivolta nella valle della Lima, si pone al servizio prima del Papa e poi di Giovanni delle Bande Nere. Si veda BERENGO 1964, pp. 98 e seguenti.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 117-146.

<sup>15</sup> TABACCHI 2003, p. 417.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> MAZZEI, FANFANI 1990; TABACCHI 2003, p. 421.

<sup>18</sup> La zona di confine sulla montagna, segnatamente nel triangolo compreso tra Lucchio, Pontito – castelli lucchesi – e Lanciole – castello pistoiese e fiorentino – era già stata al centro della ribellione guidata da Vincenti di Poggio nel 1522. Spesso alle tensioni tra i due Stati si sovrapponevano anche quelle intercorrenti tra gli abitanti dei paesi dei due versanti del confine, spesso incentrate sul possesso di appezzamenti di terreno e castagneti. Si veda BERENGO 1964, pp. 177-179.

<sup>19</sup> VISCEGLIA 2001.

*libertas* lucchese e sulla storia della città che affondava le sue radici in un'antichità romana ed etrusca quasi mitologica. L'inserimento della Repubblica di Lucca nel campo imperiale fu stabile e senza perturbazioni importanti per una decina d'anni, fino alla scoperta da parte fiorentina dell'ambiziosissimo piano politico del gonfaloniere Francesco Burlamacchi, allora in carica.

Burlamacchi apparteneva ad una delle più prestigiose famiglie lucchesi ed aveva elaborato un progetto di rovesciamento del governo di Cosimo de' Medici a Firenze e l'instaurazione di una confederazione di città libere nell'Italia Centrale. Le vibranti proteste del Duca portarono il governo lucchese ad arrestare il suo gonfaloniere ed a consegnarlo a Carlo V, che lo fece processare<sup>20</sup>: il processo si concluse, come c'era da aspettarsi, con una condanna a morte. Assai significativo fu il comportamento dell'apparato governativo repubblicano che riuscì ad addossare l'intera responsabilità del piano a Francesco Burlamacchi, liberando da ogni colpevolezza le istituzioni lucchesi.

Un altro grave momento di pericolo e di instabilità per il consolidato equilibrio lucchese coincise con la guerra di Siena, o meglio con i suoi antefatti: le due repubbliche toscane erano da decenni in ottimi rapporti politici e condividevano lo status di città imperiale.

La ribellione senese contro le truppe di Carlo V di stanza nello Stato, nel 1552, e la spedizione di Pietro Strozzi in Valdinievole generarono nella Repubblica di Lucca viva apprensione. Con l'abdicazione di Carlo V e la separazione dinastica tra i troni imperiale e spagnolo, Lucca scelse di inserirsi nell'orbita di Madrid. Con questa mossa politica terminò la parte turbolenta del Cinquecento lucchese: la Repubblica – ormai alle soglie di una congiuntura economica nettamente discendente ed inarrestabile<sup>21</sup> – divenne sempre più un “pacifico et popolare stato<sup>22</sup>”, avendo raggiunto un vero equilibrio interno (erano state anche del tutto soffocate le spinte di dissenso religioso<sup>23</sup>) ed un *modus vivendi* nei confronti del Ducato mediceo.

---

<sup>20</sup> BERENGO 1964, pp. 190-203; TABACCHI 2003, pp. 427-428.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> BERENGO 1964, pp. 280-290.

<sup>23</sup> La dizione “pacifico et popolare stato” compare in numerosi atti pubblici cinquecenteschi della Repubblica di Lucca. Resa famosa dal Berengo che la usò per intitolare il primo capitolo del suo libro, è da allora frequentemente utilizzata per indicare lo Stato Lucchese. Cfr. Ivi, pp. 11-82.

### 2.3 *L'architettura lucchese al momento dell'arrivo di Baccio da Montelupo*

Baccio da Montelupo arrivò a Lucca negli anni immediatamente precedenti il 1523, proveniente da Firenze.

Si era lasciato alle spalle una città in cui il dibattito architettonico era fervente, diviso sostanzialmente in tre filoni: uno – che aveva come principale punto di riferimento Baccio d'Agnolo – incardinato sulla ripresa dell'architettura tardo-quattrocentesca del periodo di Girolamo Savonarola<sup>1</sup>, pur con qualche timida apertura nei confronti della nuova architettura leonina<sup>2</sup>, un secondo – quello appunto leonino – attento alle novità dell'architettura raffaellesca e romana, inaugurato con le architetture effimere realizzate per l'ingresso di papa Leone X a Firenze<sup>3</sup>, nel 1513, e con il palazzo Pandolfini di via San Gallo, unica architettura di Raffaello in città<sup>4</sup>, un terzo – ancora agli albori – rappresentato dall'opera architettonica di Michelangelo<sup>5</sup> e destinato ad avere una immensa fortuna non immediatamente ma a partire dagli anni Quaranta in maniera esponenziale<sup>6</sup>, fino a diventare una vera e propria maniera di stato nella Toscana di Cosimo I (1537-1574) e dei suoi successori<sup>7</sup>.

La situazione lucchese era del tutto diversa. Rispetto ai secoli precedenti, poco si era costruito nel Quattrocento nella capitale della Repubblica: se, ovviamente, è improponibile avanzare un parallelo con le numerose e relevantissime fabbriche fiorentine, è anche possibile notare come a Lucca si fosse costruito meno anche rispetto alle non lontane città di Prato<sup>8</sup> e di Pistoia<sup>9</sup> – peraltro sottomesse a Firenze –,

---

<sup>1</sup> I pochi edifici civili realizzati nel periodo savonaroliano o poco dopo saranno una fonte di ispirazione imprescindibile per quelli costruiti nei decenni successivi. Si veda a tale proposito ELAM 2002, pp. 218-221.

<sup>2</sup> Una accurata ricostruzione della penetrazione a Firenze dei modi della nuova architettura leonina è presente in MOROLLI 1984, pp. 129-132; si veda inoltre ELAM 2002, pp. 218-221.

<sup>3</sup> Delle complesse architetture effimere messe in opera in occasione della visita di Leone X a Firenze pressoché nulla resta. Una ricostruzione attraverso la lettura e l'analisi dei documenti è stata formulata in CISERI 1990.

<sup>4</sup> La non lineare vicenda costruttiva del palazzo Pandolfini è ricostruita in RAY 1974, p. 207 e seguenti e soprattutto in RUSCHI 1984 ed in MOROLLI 1984, pp. 126-127.

<sup>5</sup> L'importanza dei lavori architettonici di Michelangelo a Firenze, basi fondative dell'architettura toscana del primo periodo granducale è ricordata da ELAM 2002, pp. 221-227.

<sup>6</sup> Dopo i tentativi di resistenza degli anni Trenta, la progressiva accoglienza dell'architettura michelangiolesca a Firenze ed anche nel contado è analizzata in MOROLLI 1988, pp. 107-110.

<sup>7</sup> FERRETTI 2011.

<sup>8</sup> Nella città di Prato, accanto ad alcuni sporadici interventi minori, spicca la sangallescna Santa Maria delle Carceri, uno dei principali interventi di architettura sacra nella Toscana del secondo Quattrocento. Cfr. PACCIANI 1998a, pp. 347 e 353-355.

<sup>9</sup> Già negli anni Settanta del Quattrocento, nella città di Pistoia la nuova architettura proveniente da Firenze produsse la piccola cappella sepolcrale del vescovo Donato Medici. Successivamente, al

dove ci sono importanti edifici del secondo Quattrocento ma anche rispetto a Siena<sup>10</sup>, città nella quale l'influsso fiorentino era comunque più limitato che non nelle città facenti parte della Repubblica di Firenze.

Appare anche difficile indicare il nome di un progettista egemone a Lucca, fosse esso un architetto fiorentino chiamato ad operare in città o un artista locale assunto al ruolo di fiduciario delle maggiori istituzioni politiche locali, dei monasteri, delle grandi famiglie patrizie.

L'attività architettonica di Matteo Civitali è circoscritta ad alcuni grandi monumenti funerari<sup>11</sup> ed alla piccola, ma tuttavia alquanto significativa, architettura del tempietto del Volto Santo<sup>12</sup>. L'opera di Matteo Civitali, per quanto limitata, risente in maniera significativa dell'influenza delle coeve architetture fiorentine.

Nei primi due decenni del Cinquecento, si assiste ad una svolta parziale, testimoniata dall'edificazione del nuovo palazzo del Podestà<sup>13</sup>, nella centralissima piazza di San Michele in Foro.

Il grande edificio, realizzato da Matteo Civitali<sup>14</sup>, rappresenta una vera e propria novità per l'architettura lucchese e rappresenta il primo, vero edificio rinascimentale della città. La costruzione è debitrice dei palazzi fiorentini del Quattrocento, a partire dal palazzo Medici, anche se presenta delle particolarità che la differenziano dalle coeve realizzazioni civili non solo fiorentine ma anche delle altre città toscane, come ad esempio la grande e profonda loggia che connota tutto il piano terreno, le decoratissime paraste che serrano le bifore del primo piano e l'assenza del bugnato. Da palazzo Medici sono mutuati l'impiego delle bifore (in questo caso connotate dall'ordine dorico e non da quello composito) e del monumentale cornicione lapideo. Esiste poi un edificio del primo Cinquecento lucchese alquanto particolare e piuttosto indicativo riguardo alla penetrazione del gusto di matrice fiorentina: il palazzo Moriconi sul Fillungo.

---

passaggio tra XV e XVI secolo, l'architetto locale Ventura Vitoni collaborerà con Giuliano da Sangallo nell'edificazione del grande Santuario mariano della Madonna dell'Umiltà e poi costruirà altri edifici sacri di notevole interesse. Cfr. BELLUZZI 1993, pp. 50-69.

<sup>10</sup> Una esauriente ricostruzione dell'architettura senese del Quattrocento, dagli edifici tardogotici a quelli rinascimentali di derivazione fiorentina e non solo è presente in FIORE 1998b, pp. 272-288.

<sup>11</sup> MOROLLI 1988, p. 87, nota 27.

<sup>12</sup> L'interessante architettura del tempietto del Volto Santo è il vertice dell'architettura lucchese del secondo Quattrocento. Si veda MOROLLI 1988, p. 87, nota 27

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> NIERI, PACINI 2013, p. 13.

Di questa struttura, appoggiata ai resti dell'Anfiteatro romano, posto tra il Fillungo stesso e la via dell'Anfiteatro, poco o nulla si sa: se ne fa cenno in una pubblicazione del 1964 di Isa Belli Barsali<sup>15</sup>, nella quale è inserito, a ragione, nel filone dei palazzi lucchesi costruiti tra XV e XVI secolo. Tuttavia, il palazzo Moriconi, per quanto parzialmente modificato, costituisce un *unicum* nel panorama lucchese in quanto si rifà non agli edifici della bottega dei Baglioni ma al più noto esempio fiorentino di palazzo Strozzi. Infatti, è privo dell'ordine architettonico in facciata ma è completamente rivestito di conci bugnati in pietra di Guamo e presentava al primo ed al secondo piano delle monumentali bifore – oggi tamponate ma ancora perfettamente leggibili –, che furono, probabilmente, d'ispirazione per quelle messe in opera al primo piano del palazzo Bernardini e poi trasformate in più semplici finestre centinate nel Seicento.

All'incirca negli stessi anni, in contemporanea con quanto stava avvenendo a Firenze e nei più importanti centri dello Stato Fiorentino, prende avvio una progressiva opera di aggiornamento stilistico dei palazzi patrizi, secondo l'impostazione che Baccio d'Agnolo stava conferendo ad alcune importanti fabbriche di Firenze.

Numerosissimi sono gli edifici lucchesi che assumono la veste minimalista e severa dei primi edifici civili di Baccio d'Agnolo. Baccio da Montelupo giunse a Lucca proprio nel periodo in cui questa operazione di aggiornamento stilistico stava prendendo avvio.

La maggior parte degli edifici civili del primo Cinquecento presenta portali e finestre centinati e bugnati, assenza di ordine architettonico ed un aspetto complessivo di grande semplicità.

Va comunque precisato che questo tipo di palazzi che potremmo semplicisticamente definire alla 'Baccio d'Agnolo' ebbero un notevole successo in città almeno fino agli anni Settanta – quando furono soppiantati dal nuovo linguaggio importato ancora una volta da Firenze e che ebbe la sua ufficializzazione con la ricostruzione del palazzo Pubblico ad opera di Bartolomeo Ammannati – ed è quindi difficile datarli in maniera precisa.

Quindi l'architettura lucchese al momento dell'arrivo di Baccio da Montelupo si presenta aggiornata rispetto alle tendenze fiorentine, anche se limitatamente alle

---

<sup>15</sup> BELLI BARSALI 1964, tavola fuori testo. A parte la breve segnalazione di Isa Belli Barsali, il palazzo Moriconi è stato pressoché ignorato dalla storiografia architettonica.

architetture civili, data la pressoché totale assenza di architetture religiose di tale periodo, con una netta predilezione per i modi di Baccio d'Agnolo, a sua volta derivati da esempi tardo quattrocenteschi.

*Gli edifici lucchesi derivati dai modelli fiorentini di Baccio d'Agnolo*

Tra i numerosissimi edifici derivati dai modelli fiorentini di Baccio d'Agnolo che è possibile incontrare all'interno delle mura di Lucca, una selezione e la conseguente analisi di alcuni permettono di farsi un'idea di quale sia stato il livello di penetrazione di tale tipologia architettonica nella Repubblica di Lucca.

Le costruzioni realizzati secondo i modi della bottega di Baccio d'Agnolo sono stati costruiti per un periodo di tempo peraltro assai prolungato, dal tardo XV secolo (i palazzi Alberti<sup>16</sup> e Taddei Guadagni<sup>17</sup>, entrambi del Cronaca (1454-1508)), fino agli anni Sessanta del Cinquecento e, talvolta, anche oltre.

A Firenze e nello Stato Fiorentino, è possibile fornire una datazione sommaria di questa tipologia di edifici tramite l'attenta analisi dei particolari decorativi, che rimangono sempre costanti ma con lievi variazioni cui appare necessario, seppur, brevemente, accennare.

Almeno dagli anni del ducato di Alessandro dei Medici (1530-1537), cominciarono a comparire sulle facciate dei palazzi, in luogo delle quadrangolari, semplicissime finestre dei piani terra – poste in posizione elevata – delle più grandi e monumentali finestre inginocchiate memori di quelle michelangiolesche del fiorentino palazzo Medici<sup>18</sup>.

Inoltre, un'altra variazione importante – risalente forse a qualche anno prima – sta nella parziale mutazione del concio in chiave di volta che diventa appuntito verso l'alto. Un esempio fondamentale di questo parzialissimo aggiornamento è il palazzo

---

<sup>16</sup> MOROLLI 1988, pp. 103-104. Il palazzo Alberti di via dei Benci sembra essere il più antico esempio di questa tipologia di edifici ad oggi sopravvissuto. Il più tardo palazzo Guadagni, di dimensioni assai maggiori, è stato tra i primi a Firenze ad avere l'ultimo piano loggiato, secondo una tipologia che troverà grande fortuna nei decenni successivi nello Stato Fiorentino.

<sup>17</sup> Ibidem; ELAM 2002, p. 218.

<sup>18</sup> MUSSOLIN 2013, pp. 201-203. Le finestre inginocchiate furono i primi elementi dell'architettura michelangiolesca ad essere accolti negli edifici civili, rimpiazzando le più antiquate e semplici finestre rettangolari poste in posizione elevata.

Grifoni di San Miniato<sup>19</sup>, opera dei tardi anni Quaranta di Giuliano di Baccio d'Agnolo (1491-1555).

A Lucca i modelli elaborati da Baccio d'Agnolo furono recepiti senza grandi variazioni: anche in questo caso, i particolari per potere effettuare una sommaria datazione dei manufatti sono i medesimi che nello Stato Fiorentino.

Sono stati analizzati in maniera molto breve alcuni edifici del primo Cinquecento a Lucca, al fine di cercare di capire l'evoluzione di questa "maniera" di fare architettura civile in città.

Uno dei primi edifici che, seppur parzialmente alterato da una sopraelevazione e da un ampliamento, conserva l'aspetto che aveva nel primo Cinquecento è la casa Pandolfi in via dei Fossi<sup>20</sup>. Le finestre del piano terreno risultano essere poste in posizione piuttosto elevata, sono di forma quadrangolare ed il portale, disassato, è centinato e bugnato, esattamente come le finestre del primo e del secondo piano. Una particolarità lucchese, che è possibile incontrare anche in altre costruzioni, è la particolare forma delle bugne che circondano le finestre centinate che, rispetto agli esempi di ambito fiorentino, sono di altezza decisamente inferiore.

Uno dei più documentati edifici del primo Cinquecento lucchese è il palazzo Spada di via Santa Croce<sup>21</sup>: anch'esso presenta numerose modifiche rispetto all'assetto originario, comprese le grandi finestre del piano terreno.

Tuttavia, le fonti indicano come i lavori di ricostruzione della fabbrica sono documentati entro il 1523<sup>22</sup>, quindi esattamente nel periodo in cui Baccio da Montelupo giungeva a Lucca. L'assenza degli ordini architettonici in facciata, le finestre centinate e bugnate del primo piano e quelle, sempre centinate e circondate da una cornice lapidea liscia connotano l'intera composizione, unitamente a modanate cornici marcapiano ed all'aggetto della gronda alla fiorentina.

---

<sup>19</sup> PERONI 2001, pp. 177-178. Realizzato nei tardi anni Quaranta, il palazzo Grifoni di San Miniato può essere considerato come un'interessante esemplificazione dell'inserimento di particolari michelangioleschi in edifici costruiti secondo i modi della bottega di Baccio d'Agnolo.

<sup>20</sup> MARTINELLI, PUCCINELLI 1980, pp. 454-455.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 434-435.

<sup>22</sup> ASL, Archivio Bottini, n. 139: "[...] Un bellissimo palazzo con molte e belle stanze, con ciglieri cavati, con loggia e corte con pozzo, con portichi e altana e altre sue pertinenze diviso in più e diverse stanze. Quel'è posto in contrada di Santa Maria foris porta luogo detto à Servi [...]. Nota che il ditto palazzo lo comprò già Stefano di Gherardo Spada da Lodovico di Nicolao Penitesi e Bartolomeo di Francesco Cenami come tutori di Gherardo già di Gherardo Penitesi per ducati 1800 come n'appar contratto per mano di ser Michele da Mommio sotto di [...] Novembre 1507. S'è speso dopo la compra fatta in nel sopraddetto palazzo per mano del suddetto Stefano fin'à la somma di ducati 2608.15.6, come si vede ai libri maestri suoi fin'à 2 di maggio 1523." . Trascritta integralmente in MARTINELLI, PUCCINELLI 1980, p. 434.



I due edifici appena citati sono direttamente connessi all'opera architettonica di Baccio d'Agnolo: numerosi altri sono invece, probabilmente, successivi e possono, forse, essere messi in relazione con i lavori del figlio Giuliano, suo successore a capo della bottega.

Il palazzo Bernardi di piazza del Duomo<sup>23</sup> è una costruzione ben rappresentativa delle tendenze e delle innovazioni fiorentine penetrate a Lucca ai tempi di Giuliano di Baccio d'Agnolo. Accanto a particolari stilistici immutati rispetto a quelli presenti negli edifici costruiti all'epoca di Baccio d'Agnolo, sono invece da registrare delle profonde innovazioni che sono la presenza di semplici finestre inginocchiate al piano terreno – con tanto di mensole michelangiolesche – e, soprattutto, l'assoluta assialità dell'intera composizione, con il portale posto in posizione centrale, proprio come sarà nei palazzi della seconda metà del secolo.

Altri edifici significativi, che appare necessario citare, sono il palazzo Boccella alla Fratta<sup>24</sup> – dagli stessi caratteri del palazzo Bernardi –, quello Tegrini di piazza dei Servi<sup>25</sup>, il palazzo Sinibaldi<sup>26</sup>, nel quale però è assente l'assialità del portale e il palazzo Balbani.

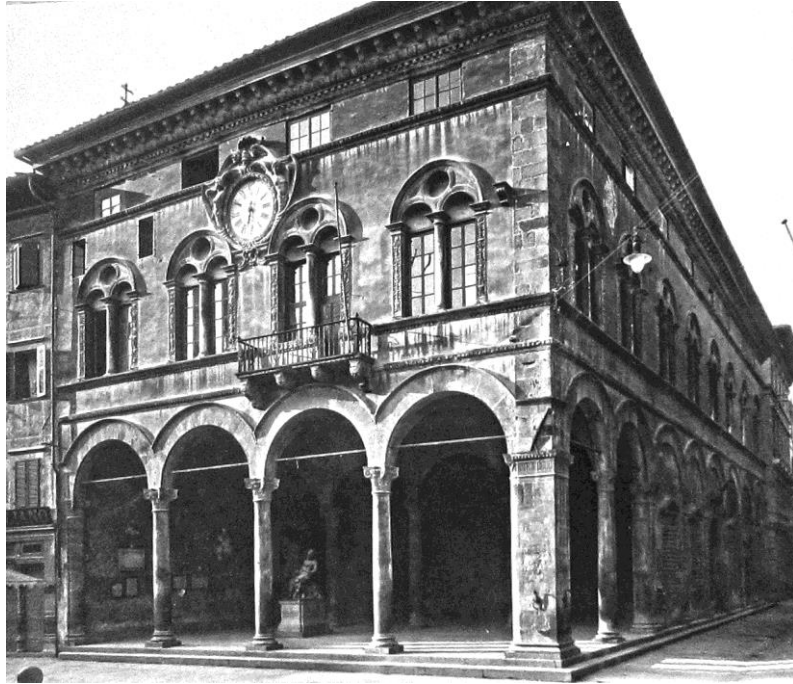
---

<sup>23</sup> MARTINELLI, PUCCINELLI 1980, pp. 340-341. La particolarità del palazzo Bernardi sta proprio nel fatto che coniuga un aspetto totalmente derivato dall'architettura della bottega di Baccio d'Agnolo con l'assialità del portale centrale, denunciando quindi un aggiornamento dello sconosciuto progettista sulle novità architettoniche introdotte a Firenze ai tempi della *renovatio* di Leone X, periodo nel quale furono costruiti il raffaellesco palazzo Pandolfini ed il palazzo Bartolini Salimbeni, opera di Baccio d'Agnolo, nei quali l'assialità del portale centrale è uno dei motivi principali dell'intera composizione architettonica.

<sup>24</sup> Ivi, pp. 362-363. Il piccolo ma interessante palazzo Boccella alla Fratta, oggi sede della Galleria di Arte Moderna della città di Lucca, oltre ad avere l'assialità del portale centrale come nel palazzo Bernardini, presenta anche la successione verticale del sistema portale-balcone, secondo uno schema derivato dal romano palazzo Farnese. Inoltre, il portale ha un aspetto decisamente post-michelangiolesco, facendo quindi pensare ad una ibridazione tra due diversi modi di fare architettura: quello appunto di derivazione michelangiolesca e quello derivato dai modi della bottega di Baccio d'Agnolo.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 436-437.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 452-453.



*Il palazzo del Podestà a Lucca: facciata sulla piazza di San Michele in Foro in un'immagine del primo Novecento*



*Il palazzo del Podestà a Lucca, particolare di una delle bifore*



*Il palazzo del Podestà a Lucca: capitello sulla via Vittorio Veneto*



*Filippo Marti, palazzo del Decanato a Lucca*



*Palazzo Moriconi a Lucca*



*Casa Pandolfi a Lucca*



*Palazzo Boccella alla Fratta a Lucca*



*Palazzo Balbani a Lucca*

**Parte III. La chiesa dei Santi Paolino e Donato, tempio civico della  
Repubblica di Lucca**



### 3.1 *La chiesa dei Santi Antonio e Paolino*

I primi documenti in cui è citata una chiesa localizzata dove oggi si trova quella dei Santi Paolino e Donato risalgono addirittura al 759: l'“ecclesia sancti Georgii prope portam Sancti Donato” va con ogni probabilità identificata con la chiesa di San Giorgio in Pisticoro, localizzata non lontano dalla prima Porta di San Donato, quella della cinta romana, posta probabilmente all'incrocio tra le odierne vie San Paolino e Galli Tassi.

Ovviamente, ad eccezione della cripta, peraltro inaccessibile, nulla resta di questa prima chiesa, nemmeno il titolo che, presumibilmente, fu sostituito con quello dei Santi Antonio e Paolino già nel Tardo Duecento<sup>1</sup>. L'Antonio a cui era dedicata era un santo minore, vissuto come eremita alle falde del Monte Pisano: la sua vita era narrata in una pergamena conservata presso l'Archivio di San Paolino<sup>2</sup>. San Paolino era, invece, il primo vescovo di Lucca, patrono della città: sempre nella pergamena dell'Archivio parrocchiale si indicava come i suoi resti fossero stati portati nella chiesa un tempo detta della Trinità che, probabilmente, era un titolo aggiuntivo rispetto a San Giorgio. Per quanto riguarda Antonio, invece, bisogna sottolineare come questa sorta di eremita si occupasse di trasportare i corpi dei martiri “[...] ad Lucanam civitatem [...]”<sup>3</sup> e che li deponesse “[...] in ecclesia, quo tunc S. Trinitatis vocabatur, et modo S. Paulini nominatur [...]”<sup>4</sup>. La nuova, esatta, dedicazione era quindi Santi Antonio e Paolino, abbreviata in Sant'Antonio.

Questa nuova chiesa venne consacrata nel 1341: da questa indicazione si può ipotizzare su quale possibile aspetto potesse avere la chiesa di Sant'Antonio. Probabilmente, non era molto dissimile dalla chiesetta di Sant'Anastasio: eravamo quindi di fronte a una ripresa di modi architettonici romanici reinterpretati in maniera parziale secondo il nuovo spirito gotico. Forse, analizzando anche alcuni elementi di reimpiego utilizzati nel registro inferiore del campanile, l'edificio aveva un paramento murario realizzato in pietra bianca di Santa Maria del Giudice, la stessa impiegata nella maggior parte dei grandi cantieri romanici lucchesi – a cominciare da San

---

<sup>1</sup> GUIDI 1912, p. 108, note 1 e 2.

<sup>2</sup> La pergamena attualmente non è più conservata presso l'Archivio di San Paolino e non è stato possibile rintracciarla presso l'Archivio Arcivescovile di Lucca. Cfr. Ivi, p. 32, note 1 e 2.

<sup>3</sup> Ivi, p. 36.

<sup>4</sup> Ibidem.



Martino per arrivare a San Michele in Foro, passando per Santa Maria *Forisportam* – e anche, in pieno Cinquecento, per la nuova chiesa dei Santi Paolino e Donato. Appare necessario formulare un'ipotesi su quale potessero essere la dimensione e l'orientamento della chiesa gotica, antenata diretta dell'attuale.

Nel Duecento era prassi comune per gli edifici ecclesiastici l'orientamento ovest-est: sarebbe quindi possibile che l'accesso all'edificio fosse posizionato sulla piazzetta oggi nota come di San Pietro in Vincoli. Anche la presenza del campanile, nei pressi della suddetta piazzetta, fa pensare che quest'ipotesi sia plausibile. Esiste poi una preziosa testimonianza: una relazione dell'erudito lucchese Marchiò trascritta da Boldetti<sup>5</sup>: “[...] il 1692, volendo i canonici della [...] chiesa (di San Paolino) fabbricare il loro sepolcro in mezzo di essa (cioè sotto, accanto al presbiterio), fu scoperto un gran vacuo profondo di 12 braccia, largo 4 e lungo 8 con volta reale di sopra e due colonne ineguali di braccia 4 circa d'altezza per ciascheduna<sup>6</sup>”.

Il canonico Piero Guidi, nel 1912, scrisse una descrizione delle colonne, affermando che erano conservate nella canonica e che non erano in buono stato: soltanto una conservava il capitello, di ordine corinzio. Sempre Guidi non esitò ad affermare che quanto venuto alla luce nel 1692 fosse una vera e propria cripta, assegnandola alla redazione originale della chiesa, quella intitolata a San Giorgio. Ad oggi, non è possibile verificare questa ipotesi, tuttavia, anche se di origine altomedievale, la cripta poteva avere avuto la stessa funzione anche nel periodo gotico. Comunque la localizzazione al di sotto della tribuna rafforza l'ipotesi che la chiesa di San Giorgio e la successiva di Sant'Antonio fossero lì posizionate.

Un documento settecentesco conservato presso la Biblioteca Statale di Lucca<sup>7</sup>, relativo alla storia dei più importanti edifici di culto cittadini, illustra quale fosse la situazione della struttura alla fine del secolo, aggiungendo come già dal 1492 si fosse proceduto a cominciare la demolizione della struttura gotica. Pietro Guidi deduce che la vecchia chiesa di Sant'Antonio avesse cinque altari: il maggiore, due per ogni lato per un quinto vicino anch'esso alla tribuna e, soprattutto, afferma come l'orientamento della struttura fosse est-ovest, con la facciata posta proprio sulla piazzetta. Più discutibile, perché non sostenuta da supporti documentari, l'affermazione che la vecchia chiesa sarebbe stata coperta a volta.

<sup>5</sup> BOLDETTI 1720, II, cap. 9 e GUIDI 1912, p. 102, nota 1.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> BSL, manoscritto n. 20; parzialmente trascritto in GUIDI 1912, pp. 109 e 110, nota 4.

Il documento della Biblioteca Statale è di indubbio interesse perché fornisce una datazione molto precoce per quanto riguarda i lavori di abbattimento della vecchia chiesa: addirittura il 1492, ben ventiquattro anni prima della deliberazione del Consiglio Generale relativa all'abbattimento dei borghi extramurari.

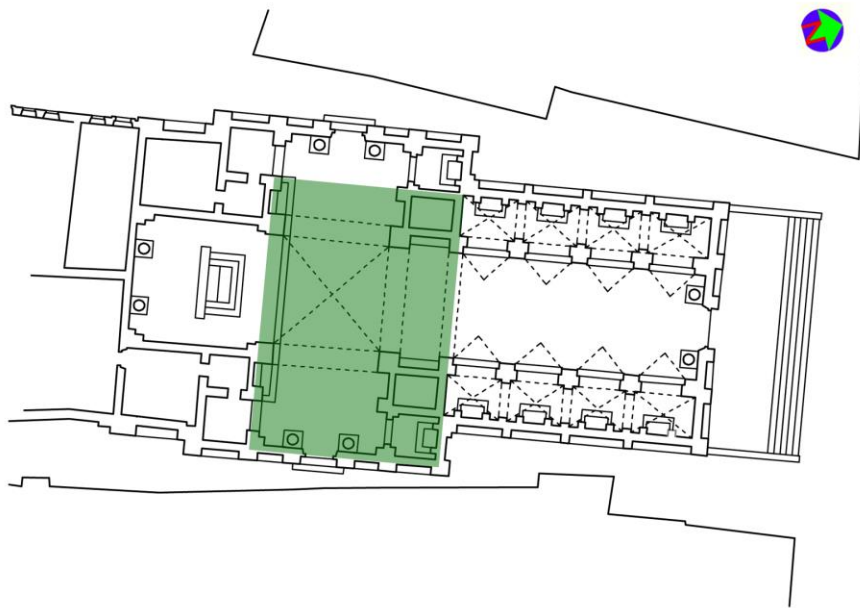
Appare comunque necessario soffermarsi su quanto scritto nel documento della Biblioteca Statale: si afferma chiaramente che nel 1495 erano in corso dei lavori finalizzati a “[...] dover riformare, ampliare et ornare la presente chiesa nel modo e forma che hora si vede, fu cosa necessaria di smurare la fabbrica della pristina chiesa tutta insieme alli fondamenti, e pervenuti a disfare la tribuna con lo altare maggiore [...]”.

La scelta di unire il titolo di San Donato a quello di San Paolino fu sì dettato da una vicinanza geografica tra le due chiese<sup>8</sup> ma fu probabilmente scelto per il fatto che comunque la vecchia Sant'Antonio era in corso di demolizione ed era un edificio a cui si doveva comunque mettere mano. Non è da escludere, anzi, che il finanziamento della Repubblica fosse parziale e in comune con quello che certamente doveva provenire dalla famiglia Poggi. Gli stanziamenti onerosi successivi al 1522, l'intervento di Baccio da Montelupo e il nuovo giuspatronato statale sono, come già abbiamo visto, da mettere in stretta relazione con il fallimento della rivolta dei Poggi e la successiva espulsione della famiglia dalla città.

Certamente, gli intendimenti iniziali forse prevedevano di non realizzare una chiesa delle attuali forme e dimensioni, come invece sostiene l'anonimo estensore del manoscritto. Tuttavia, il documento della Biblioteca Statale di Lucca è una conferma di come già al tempo del patronato dei Poggi apparisse necessario costruire una nuova chiesa e che, anzi, già si lavorava nel tardo Quattrocento quando sia i finanziamenti pubblici per la ricostruzione erano ben lontani da venire e nemmeno immaginabili.

---

<sup>8</sup> La distanza tra le due chiese era di poche centinaia di metri: una all'interno delle mura, l'altra immediatamente all'esterno.



*Schema planimetrico di San Paolino: in verde, l'area probabilmente occupata dall'antica chiesa di Sant'Antonio*



*La chiesa di Sant'Anastasio a Lucca*

### 3.2 La corrispondenza tra Martino Bernardini e Michelangelo del maggio 1519

Il 20 maggio 1519, il nobiluomo lucchese Martino Bernardini<sup>1</sup>, esponente di una delle casate più importanti della città e membro del Consiglio Generale della Repubblica di Lucca, scrisse una prima missiva a Michelangelo<sup>2</sup>.

Si ignora il motivo per cui proprio Bernardini si occupasse, in quella primavera del 1519, di contattare Buonarroti che comunque conosceva, dato che nella corrispondenza accenna a una visita lucchese dell'artista, durante la quale i due uomini si erano probabilmente incontrati.

Da quanto scritto, emergono particolari di estremo interesse relativamente ai fatti che precedettero la ricostruzione della chiesa dei Santi Paolino e Donato.

Come risulta dal Carteggio, Michelangelo si era fermato a Lucca in un periodo di tempo certamente compreso tra il 20 aprile e il 7 maggio, di ritorno da Seravezza<sup>3</sup>, diretto a Firenze<sup>4</sup> e, già in quell'occasione, aveva avuto modo di essere informato della ricostruzione all'interno della città delle chiese extramurarie di San Donato e di San Pietro<sup>5</sup>.

Bernardini chiese a Michelangelo un parere spiegando quello che era accaduto fino a quel momento: il committente, il Consiglio Generale della Repubblica, aveva determinato di ricostruire la vecchia chiesa di San Paolino già negli anni Novanta del Quattrocento<sup>6</sup> ma nel 1519 poco o nulla era stato fatto<sup>7</sup>. Era stato comunque deciso

<sup>1</sup> Martino Bernardini (1487-1562) ricoprì il ruolo di Gonfaloniere di Giustizia numerose volte, tra cui anche nel periodo immediatamente successivo alla rivolta dei Poggi. Fu in quell'occasione che si trovò, appunto per la carica che ricopriva, a chiedere al Consiglio ulteriori stanziamenti per la costruzione della nuova chiesa di San Paolino. Cfr. BERENGO 1965 1965, pp. 46-49, 123-126, 243-245 e ASL, Consiglio Generale, Riformazioni Pubbliche, 33 (1523-1526), c. 45 (2 febbraio 1523): "pro fabrica Sancti Paulini. Martinus Bernardinius magnificus Vexillifer Iustitiae prepositum qualis fabrica Sancti Paulini [...] ecclesia indiget pecuniis pro perficiendo quodam opera iam incepto et fuit consultum et obtenutum pro octuaginta balloctas pro sic, non obstantes nove in contrarium receptis. [...]"

<sup>2</sup> *Carteggio di Michelangelo* 1965-1983, vol. II, p. 193.

<sup>3</sup> Michelangelo scrisse una lettera, indirizzata a Pietro Urbano, da Seravezza il 20 aprile. Cfr. *Carteggio di Michelangelo* 1965-1983, vol. II, p. 185, parlando di una colonna che si era frantumata a causa di un perno di ferro mal posizionata da un collaboratore di Donato Benti.

<sup>4</sup> Buonarroti era certamente rientrato a Firenze prima del 7 maggio, dal momento che, in quella data, indirizzò una missiva a Pietro Urbano. Cfr. *Carteggio di Michelangelo* 1965-1983, vol. II, pp. 190 e 191.

<sup>5</sup> Cfr. *Carteggio di Michelangelo* 1965-1983, vol. II, p. 193: "[...] Honorando Michelangelo, non v'ò schripto dipoi vi partiste di qui, non siandomi schaduto. La causa de questa hè per dirvi che, come sapete, qua anno a disfar una chiesa et rifarla [...]"

<sup>6</sup> BSL, manoscritto n. 20; parzialmente trascritto in GUIDI 1912, pp. 109 e 110, nota 4. Si veda inoltre il paragrafo di questo studio dedicato alle vicende che portarono alla demolizione della chiesa gotica dei Santi Antonino e Paolino.

<sup>7</sup> AAL, Collegiata di San Paolino, A, carta sciolta: "[...] Il 1516 fu dato principio alla nuova fabbrica di San Paolino a spese del Comune di Lucca con applicarvi ancora molte condannazioni pecuniarie e fu

che si conservassero le fondamenta del vecchio edificio gotico<sup>8</sup>, localizzato nell'area dell'attuale transetto<sup>9</sup>, con orientamento ovest-est e si salvassero anche i pilastri: forse, si trattava delle otto colonne di granito elbano oggi posizionate sulle testate della navata, del transetto e della tribuna. Un concorso a due tra Baccio da Montelupo (nelle lettere di Bernardini sempre chiamato Baco) e Donato Benti aveva portato alla realizzazione di due modelli che comunque non avevano convinto i membri del Consiglio Generale che decisero di far predisporre dei disegni della soluzione proposta a ciascuno dei due artisti e di sottoporli al giudizio di Michelangelo<sup>10</sup>. Baccio da Montelupo, probabilmente più determinato nella volontà di ottenere la prestigiosa commissione, ne aveva preparati addirittura due<sup>11</sup>.

Martino Bernardini, rivolgendosi a Michelangelo, fornisce notizie di sicuro interesse relative sia a Donato Benti che, soprattutto, a Baccio da Montelupo.

I rapporti di vicinanza di Benti con Michelangelo sono testimoniati da numerosissimi documenti, anche temporalmente prossimi alle lettere di Bernardini: Donato si era occupato numerose volte per conto di Michelangelo di diversi affari nelle zone marmifere della Versilia, soprattutto a Seravezza<sup>12</sup>, località nella quale Buonarroti si trovava ancora il 20 aprile del 1519<sup>13</sup>. Il nobiluomo lucchese non mancò di accennare a Michelangelo di conoscere la vicinanza tra Donato Benti e quest'ultimo, affermando che “[...] siando Donato cosa vostra non mancho che mia<sup>14</sup> [...]”. Tuttavia, sempre da questa prima lettera, traspare come Baccio da Montelupo fosse estremamente interessato ad ottenere l'incarico, dal momento che, a detta di Martino Bernardini “[...] Bac[i]o abi qua detto che v'à dato aiuto assai in la facc[i]a di San Lorenzo, e molto più in dentro, m'è stato referto<sup>15</sup> [...]”. Quindi, Sinibaldi stava

---

terminata poi nell'anno 1539 nel modo e forma che al presente si vede [...]”. I lavori compiuti tra il 1516 e il 1522, probabilmente, si limitavano a operazioni di demolizione. Non vi è comunque traccia di interventi precedenti il 1522 nei registri contabili dell'Offizio sopra le Entrate.

<sup>8</sup> Cfr. *Carteggio di Michelangelo* 1965-1983, vol. II, p. 193: “[...] et salvino li fondamenti e pilastri della chiesa che v'è al presente [...]”. Non è possibile, tuttavia, affermare se la scelta di utilizzare le fondamenta del vecchio edificio venne in seguito abbandonata o confermata.

<sup>9</sup> BSL, manoscritto 20 e GUIDI 1912, pp. 109 e 110, nota 4.

<sup>10</sup> *Carteggio di Michelangelo* 1965-1983, vol. II, p. 193: “[...] Debeno mandarli [i modelli] a vederli ad voi, e in su quello che voi gli direte, faranno [...]”.

<sup>11</sup> *Ibidem*: “[...] e così, in su quella, àno facto uno disegno per c[i]aschuno, o per meglio dire Bac[i]o in cambio di uno n'ò facto 2, et Donato uno [...]”.

<sup>12</sup> Numerose sono le missive che testimoniano la presenza in Versilia di Donato Benti per conto di Michelangelo. Si vedano, a titolo esemplificativo *Carteggio di Michelangelo* 1965-1983, vol. II, pp. 4, 19, 27, 132, 133 e 158.

<sup>13</sup> *Ivi*, pp. 185 e 186.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 193.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

cercando di rivendicare i suoi rapporti lavorativi con Michelangelo nei prestigiosi cantieri di San Lorenzo: la notizia è di estremo interesse, dal momento che, fino ad oggi, l'intervento di Baccio da Montelupo nei lavori laurenziani non era emerso. Dalle parole di Bernardini emerge come la collaborazione tra i due artisti a San Lorenzo avrebbe interessato sia la mai realizzata facciata<sup>16</sup> che anche opere interne: probabilmente si allude alla Sagrestia Nuova, dove si lavorava già nel 1519<sup>17</sup>.

Da alcune missive che Baccio aveva scritto a Michelangelo in anni precedenti, si nota come il tono che usa nei confronti di Buonarroti è piuttosto amichevole e confidenziale: Sinibaldi lo chiama, nel 1516 “Carissimo e maggiore mio<sup>18</sup> [...]”: la loro conoscenza risaliva ai tempi del giardino di San Marco, frequentato da Baccio all'incirca ventenne e da Michelangelo adolescente<sup>19</sup>.

Non conosciamo, purtroppo, la risposta di Michelangelo a Bernardini, tuttavia, la successiva missiva spedita dal nobiluomo lucchese il 31 maggio racconta di come i disegni di Baccio da Montelupo e di Donato Benti non siano stati recapitati a Buonarroti ma, per errore, siano stati consegnati a Baccio d'Agnolo<sup>20</sup>. Nelle ultime righe della lettera, sono contenute informazioni di estremo interesse sui rapporti tra Baccio da Montelupo e l'ambiente culturale lucchese. La prima consiste nel fatto che Nicolao Civitali “[...] apertator de questa<sup>21</sup> [...]” è indicato da Bernardini come testimone del fatto che Baccio “[...]parlassi un pogho largho<sup>22</sup> [...]”: Civitali, quindi, spesso indicato come autore dei pulpiti di San Paolino<sup>23</sup> e come continuatore del cantiere della chiesa civica dopo la scomparsa di Baccio da Montelupo e di Bastiano Bertolani da Brancoli tra il 1535 e il 1536, certamente già conosceva Sinibaldi e, probabilmente aveva con questo un rapporto abbastanza profondo già nel 1519. Poi, Bernardini racconta a Michelangelo di come abbia cercato di parlare personalmente con Baccio dal momento che “[...] amdai per trovarlo con li testimoni, e non possei

<sup>16</sup> Sulla facciata michelangiotesca di San Lorenzo cfr. RUSCHI 2013.

<sup>17</sup> I primi interventi michelangioteschi sulla Sagrestia Nuova, probabilmente già iniziata, risalgono al 1519. Cfr. FERRETTI, MOZZATI 2013, p. 298.

<sup>18</sup> *Carteggio di Michelangelo* 1965-1983, vol. I, p. 206.

<sup>19</sup> GATTESCHI 1993, pp. 29 e 30.

<sup>20</sup> *Carteggio di Michelangelo* 1965-1983, vol. II, p. 195: “[...]. Et recercando perché non siano venuti in man vostra, me dicano quello a chui lo adirissoron costà gli rispuse loro che dovevano aver preso errore, a-ddire lo mostrassino a voi, ma che dovevon voler dir a Bac[i]o d'Agnolo. Non hè potuto saper a chui costi l'adirissasino, e pur penso far opera lo vediate, se potrò.”

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> Ibidem.

<sup>23</sup> Si veda il paragrafo di questo studio dedicato ai pulpiti di San Paolino. Inoltre *I palazzi dei mercanti nella libera Lucca del '500* 1980, p. 310; RUDOLPH 1982b, pp. 110-112; BELLATO 2000, p. 23; SEIDEL, SILVA 2007, p. 314.

averlo, che più de due hore de notte lo cercammo<sup>24</sup> [...]”: da queste righe sembra trasparire come Sinibaldi nella primavera del 1519 fosse già residente a Lucca. Si può quindi ipotizzare come il trasferimento da Firenze sia avvenuto nel periodo di realizzazione del tabernacolo di Segromigno: al momento della stipula del contratto, Baccio è indicato come “ [...] habitatori Florentie <sup>25</sup> [...]” ma, probabilmente, si trasferì nella Repubblica per seguire più da vicino il piccolo ma prestigioso cantiere di Segromigno e scelse di rimanere al momento in cui fu contattato dalle autorità repubblicane<sup>26</sup> per partecipare al concorso a due che lo vedeva opposto a Donato Benti per la costruzione della nuova chiesa di San Paolino, concorso a cui si dedicò alacramente e dal quale, come sappiamo, uscì vincitore, diventando in questo modo il maggiore architetto del piccolo stato nel terzo e nella prima metà del quarto decennio del Cinquecento, fino alla morte intervenuta, probabilmente, nel 1535.

Un altro aspetto che emerge dalle lettere di Martino Bernardini e che viene confermato da una Riformazione del Consiglio Generale degli ultimi mesi del 1519<sup>27</sup> è quello che indica come già prima della rivolta dei Poggi del luglio 1522, il governo repubblicano avesse sulla chiesa intitolata a San Paolino un patronato, condiviso proprio con la famiglia Poggi fino alla repressione della rivolta e al conseguente esproprio dei beni familiari nella seconda parte dello stesso 1522<sup>28</sup>. D'altronde, la condivisione di un patronato tra il governo e le famiglie lucchesi è riscontrabile anche

---

<sup>24</sup> *Carteggio di Michelangelo* 1965-1983, vol. II, p. 195.

<sup>25</sup> ASL, Protocolli Notarili, 1309, Ser Pietro Piscilla, 1518, c.142, pubblicato in GUIDI 1915, pp. 69-70: “[...] magistro Bartholomeo Joannis de Montelupo scultori, habitatori Florentie [...]”

<sup>26</sup> I contatti tra Baccio da Montelupo e il governo repubblicano risalgono a un periodo compreso tra il settembre del 1518, quando venne stipulato il contratto per il tabernacolo di Segromigno e il tardo inverno del 1519.

<sup>27</sup> ASL, Consiglio Generale, Riformazioni Pubbliche, 30, c. 271 (9 dicembre 1519): “Praeterea per praefatum Magnifici Vexilliferi justitiae propositum quod ob evitandam confusionem et difficultam qua interdum oriri posset in collatione et portatione Rectori cappellaniae Sanctorum Paulinij et Antoninij sita in ecclesia Sanctorum Paulini et Donati vigore patronatus quod infra habet Magnifici Lucensi Consilio Magnificus Vexillifer Justitiae pro tempora existentes patronatus vivens constitueret super qua proposita fuit consultum et obtentum non obstantibus XX palloctis in contrarium repertis”

<sup>28</sup> ASL, Consiglio Generale, Riformazioni Pubbliche, 32, c. 663 (24 settembre 1522): “Omnes de familia Podia generaliter, sive eorum aut ejus descendentes teneantur intra duos annos discessisse e Regione bus e Coniratis quae ad praesens nominantur S. Lorenzo in Poggio [...]. Et intra dictum tempus Doms alia bona ipsorum ibidem existentia immobilia alienasse e vendidisse, cum declaratione quod ultra praefatum tempus in dictis Domibus et habitationibus non audeat habitare aliquis ipsorum, aut emere aut acquirere alias Doms vel alia bona immobilia in praefatis regionibus S. Laurentii sub poena rebellionis e confiscationis, sed in eis fieri debeat mercatum frumenti et bladorum, nec amplius vocentur Contratae Podiorum, sed forum frumentarium”

nel caso dell'altare maggiore della chiesa di San Pier Maggiore, dove addirittura, il giuspatronato era diviso tra la Repubblica, quattro famiglie e un monastero<sup>29</sup>.

Certamente, la piccola chiesa gotica dei Santi Antonino e Paolino, intitolata anche al patrono della città, già aveva funzione di tempio civico ed è quindi errato affermare che lo sia diventata soltanto dopo la repressione della rivolta dei Poggi<sup>30</sup>. Tuttavia, il soffocamento di questo moto teso a destabilizzare il piccolo stato, avvenuto il giorno di San Paolino del 1522, conferì alla chiesa una maggiore rilevanza e in questo modo si spiega l'accelerazione dei lavori avvenuta proprio nel tardo 1522<sup>31</sup> anche se, come abbiamo visto, già nel 1519 Baccio da Montelupo aveva steso i primi progetti per il nuovo edificio.

---

<sup>29</sup> AAL, Visite Pastorali, 64 c. 1236 r. e BSL, 3044, c. 118.

<sup>30</sup> SEIDEL, SILVA 2007, p. 312

<sup>31</sup> ASL, Offizio sopra le Entrate, 152, c. 8: “[...] Fabrica di Sanpaulino e Sandonato nostri protettori e difensori [...] dall’anno 1522 che si cominciò [...]”.





*Donato Benti, bifora del palazzo del Podestà a Lucca*



*La piazza del Duomo a Pietrasanta*

### 3.3 *La demolizione della chiesa di Sant'Antonio e la rivolta dei Poggi*

I lavori per l'abbattimento dei borghi extramurari di Lucca presero avvio il 28 agosto 1513<sup>1</sup>. L'edificio più importante tra quelli abbattuti fu certamente la chiesa di San Donato, localizzata nei pressi della vecchia porta omonima, in uno spazio oggi vuoto, posto all'interno delle mura. L'edificio non era di piccola dimensione, essendo corredato da una canonica con stalla ed altri annessi ed avendo ben tre navate di sette campate<sup>2</sup>. Sappiamo con certezza che nell'ottobre del 1516 venne effettuata la scelta dei siti dove edificare le nuove chiese. A tale scopo, un atto deliberativo del Consiglio Generale della Repubblica incaricava tre eminenti cittadini, Filippo Poggi, Giovanni Battista Nettarelli e Nicolao Balbani di occuparsi della cosa<sup>3</sup>. A questo punto, la scelta dei tre cadde su San Paolino e su San Pietro in Cortile. La prima era interessata da molti anni da lavori di ricostruzione che procedevano alquanto stancamente mentre la seconda era una piccola parrocchiale nei pressi del palazzo Pubblico, probabilmente in cattive condizioni. Comunque, vennero scelti due edifici posti all'interno della città ma piuttosto vicini in linea d'aria a quelli da demolire.

L'antica chiesa di San Paolino era localizzata all'incirca nella posizione della chiesa attuale.

In vista dell'abbattimento della chiesa di San Donato, posta al di fuori delle mura, venne predisposta l'unione tra le due priorie. L'edificio ecclesiastico posto all'interno delle mura, la cui dedicazione spettava non solo a San Paolino ma anche a Sant'Antonio, era posto sotto il patronato congiunto della Repubblica e della famiglia Poggi, una delle più importanti della Repubblica<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> AAL, Collegiata di San Paolino, A, c. 1v.: "Adi 28 di agosto 1513 idest anno 1513 fu per il comune di Lucca con grande impeto et rovina cominciato a buttare a terra la chiesa di San Donato extra et prope portam Sancti Donati [...]"

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> ASL, Consiglio Generale, Riformazioni Pubbliche, 30, c. 88 (14 ottobre 1516):

"Auctoritas data pro munendo loco pro edificandis ecclesijs Sancti Petri et Donati

Ex auctoritate et potestate presentis magnifici consilij data et attribuita intelligatur et sit auctoritas et potestas mentis tribus spectabilis civibus rivemendi situm et locum pro costruenda nova ecclesia pro Sancto Petro et alia nova ecclesia pro Santo Donato loco ecclesiarum dirutae in burgo Sancti Petri et Sancti Donati ac etiam domos pro rectoribus ipsarum ecclesiarum sumptibus nostri Communis pro ut magis expediens [...] debetur ipsis tribus civibus et spectabile officium sex supra introitus teneatur pensiones dictarum domorum solui facere sub pena perijurij qui cives sunt 3 Philippus de Podio, Johannes Bapta Nuctorinus, Nicolaus Balbanus".

<sup>4</sup>AAL, Collegiata di San Paolino, A, carta sciolta: "[...] Prioria di San Paolino passata in cappella e in patronato.

Questo giuspatronato era ancora in essere al momento dell'abbattimento di San Donato e dell'unione delle priorie. Venne tuttavia stabilito che a seguito dell'unione sarebbe stata edificata una nuova chiesa all'interno della città, al posto della chiesa dei Santi Paolino e Antonio: il patronato sarebbe rimasto in maniera congiunta al governo repubblicano e alla famiglia Poggi, che già lo esercitavano sulla vecchia chiesa, anche se le spese per la costruzione sarebbero toccate al solo governo della Repubblica, come risarcimento per la demolizione dei vecchi edifici ecclesiastici<sup>5</sup>. Numerose furono le proteste da parte di Paolo Guidotti, priore di San Donato: quest'ultimo, infatti, oltre ad accusare i funzionari della Repubblica di non avere voluto stimare in maniera congrua la chiesa da abbattere<sup>6</sup>, li accusò di avere agito con negligenza per non avere messo in sicurezza quanto dell'edificio di San Donato ancora restava nel 1516. Nel corso di una violenta tempesta, nella notte tra l'otto ed il nove aprile di quell'anno, le raffiche di vento provocarono il crollo del tetto che cadde sulle colonne di marmo di Carrara delle navate, frantumandole<sup>7</sup>. Probabilmente c'era l'intenzione di riutilizzare queste colonne nel nuovo edificio. Forse, intorno al 1516 furono eseguiti alcuni piccoli lavori preliminari di cui non vi è traccia nei registri dell'Offizio sopra le Entrate della Repubblica di Lucca ma che sono citati in una copia di un antico libro di Ricordanze della collegiata di San

---

Nell'anno 1510 essendo la piccola chiesa di San Paolino sotto prioria e di essa priore il reverendo padre Vincentio di Stefano di Poggio consegnò in mano di Papa Leone X la medesima prioria di San Paolino, il quale Papa smembrandone le rendite unì la cura alla prioria di San Donato e diede tutta l'entrata alla cappella di San Paolino et Antonio fondata all'altare maggiore di detta chiesa e il detto Stefano di Poggio ne ottenne dal medesimo Pontefice Leone il patronato per sé e suoi eredi e successori come si vede dalla sua bolla registrata in Vescovado nel libro delle collazioni segnato P.I. 20. In esecuzione della quale il medesimo Stefano come Patrone prefato presentò alla detta cappella il detto reverendo padre Vincentio suo figlio per mano di messer Pietro Piscilla li 12 di Settembre del medesimo anno 1510. [...]”.

<sup>5</sup> Ibidem: “[...] Il 1516 fu dato principio alla nuova fabbrica di San Paolino a spese del Comune di Lucca con applicarvi ancora molte condannazioni pecuniarie e fu terminata poi nell'anno 1539 nel modo e forma che al presente si vede [...]”.

<sup>6</sup> AAL, Collegiata di San Paolino, A, c. 1v.: “[...]la quale canonica sola con i suoi membri compresi insieme fu stimata per Stefano Bartolini stimatore delli insoluti di detto comune e di commissione del magnifico Gonfaloniere Matteo Trenta et Anziani dieci. La chiesa non volsero stimare la quale per la maggiore parte de capi maestri che si trovorno alla rovina la stimorno che non fosse stata fatta manco di ventimila scudi et oltre a questo hanno rovinato in nel borgo di San Donato sette case [...] pertinenti a detta chiesa e nota che non potendo io Paolo Guidotti resistere a tale loro furore benché indegno priore di detta chiesa, protestai di ogni danno et interesse di tale loro distruzione davanti ai Magnifici Signori Anziani come ne appare contratto per mano di messer Marco Antognoli da Camaiore sotto die 28 Agusti 1519 ut supra. [...]”

<sup>7</sup> Ivi, c. 2r. : “[...] Nota che essendo rimasta in piedi la nave di mezzo con il tetto fatto di nuovo poco dopo et con 14 bellissime et alte colonne di marmo di Carrara a di 9 aprile 1516 a dui hore di notte sonate in domenica seguendo il lunedì una tanta rovina di vento che buttò a terra il tetto con le dette colonne le quali si sono tutte fracassate il che è stato un danno gravissimo per la chiesa di che ne è causa il comune di Lucca che mai hanno voluto esponere detto tetto et colonne [...]”.

Paolino<sup>8</sup>. Stefano Poggi, il capofamiglia, aveva ottenuto la conferma del patronato mediante una bolla di papa Leone X<sup>9</sup> ed era riuscito ad imporre come priore della chiesa il figlio Vincenzo<sup>10</sup>. Si venne a confermare il doppio patronato, dal momento che, come risulta dai documenti, il governo repubblicano esercitava il patronato sulla chiesa dei Santi Paolino e Antonio già prima della rivolta dei Poggi, certamente già nel 1519<sup>11</sup>. Non è casuale che sia stato proprio il primo papa mediceo a confermare il giuspatronato dal momento che appare accertata la vicinanza tra i Poggi, che miravano ad instaurare una signoria a Lucca, e i Medici che vedevano in questa famiglia potente ed ambiziosa un fattore destabilizzante nei confronti del piccolo e mal tollerato vicino<sup>12</sup>.

Nel luglio del 1522, Stefano Poggi pensò che fosse giunto il momento adatto per rovesciare il governo repubblicano: uomini di parte poggese irrupero nel palazzo Pubblico ed uccisero il Gonfaloniere Girolamo Vellutelli<sup>13</sup>; tuttavia la rivolta, non appoggiata da alcuna delle altre grandi famiglie lucchesi, venne soffocata entro il 12 luglio, festa di San Paolino<sup>14</sup>. Il fallimento della rivolta comportò per la famiglia Poggi la morte di Stefano di Poggio e di alcuni suoi figli, tra cui lo stesso Vincenzo<sup>15</sup>, rettore di San Paolino, la perdita della maggior parte del potere e dei beni, per la maggior parte localizzati nella zona intorno all'attuale piazza Cittadella<sup>16</sup>, compreso ovviamente il patronato sulla chiesa di San Paolino che passò interamente alla Repubblica.

---

<sup>8</sup> Ivi, carta sciolta.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Una situazione analoga si venne a creare in relazione al patronato dell'altare maggiore della chiesa di San Pier Maggiore che era diviso tra il Gonfaloniere di Giustizia, e famiglie Pieroni, Ravani, Ruschi, Mei, Diodati e il monastero di Santa Chiara. Si veda in proposito il paragrafo di questo studio dedicato alla funzione di chiesa civica di San Pier Maggiore.

<sup>12</sup> BERENGO 1964, pp. 83-99.

<sup>13</sup> AAL, Collegiata di San Paolino, A, carta sciolta: “[...] Segui in questo mezzo, come altrove si è detto, la confiscazione dei beni di detto Stefano (il Comune di Lucca succede nel Patronato di San Paolino) per l’omicidio del gonfaloniere Vegliubelli [...]”.

<sup>14</sup> SEIDEL, SILVA, 2007, p. 312.

<sup>15</sup> AAL, Collegiata di San Paolino, A, carta sciolta: “[...] dopo la quale essendo morto il detto padre Vincenzo, il medesimo Patronato come ereditario passò con li altri beni nelle ragioni del fisco il 1522 onde fu presentato alla detta cappella il reverendo padre Bernardo Arnolfini dal Sindaco o procuratore del Comune di Lucca, volgarmente detto Fiscale come patrono dell’universale successione in tutti e singoli beni di detto Stefano. Patronato suddetto accollato al Gonfaloniere con il consenso del Papa [...]”.

<sup>16</sup> I numerosi provvedimenti relativi ai provvedimenti contro i membri della famiglia Poggi sono presenti in ASL, Consiglio Generale, Riformazioni Pubbliche, 30, cc. 593, 594; ASL, Consiglio Generale, Riformazioni Pubbliche, 32, c. 663; ASL, Consiglio Generale, Riformazioni Pubbliche, 33, cc. 116, 148 e 420. Dagli edifici di proprietà poggese furono eliminati o scalpellati gli stemmi.

Lo Stato lucchese, che già doveva finanziare la ricostruzione e che, probabilmente lo faceva malvolentieri, come testimoniato dalle parole di Paolo Guidotti, si trovò ad essere il solo detentore del patronato; inoltre, la coincidenza tra il fallimento della rivolta e la festa di San Paolino dette al nuovo edificio che si doveva costruire una nuova valenza anche se, tuttavia, rivestiva già il ruolo di tempio civico. È probabilmente in questo momento che ci si attivò per eseguire una ricostruzione in grande stile. Tuttavia, fu necessario aspettare ancora un altro anno per definire in maniera specifica il nuovo patronato: in una bolla di papa Clemente VII<sup>17</sup> si stabiliva che il patronato spettasse non al Consiglio Generale della Repubblica di Lucca ma al Gonfaloniere di Giustizia<sup>18</sup>, confermando quanto già avveniva in precedenza, dal momento che già nel 1519 il Consiglio Generale della Repubblica aveva deliberato in merito al patronato sulla chiesa dei Santi Paolino e Antonio e sul ruolo del gonfaloniere di giustizia. La scelta era probabilmente finalizzata al conferire il potere di decisione sull'edificio in costruzione a una singola persona e non a un'istituzione come il Consiglio Generale che avrebbe comportato enormi rallentamenti nelle decisioni proprio in un momento in cui c'era invece necessità di procedere speditamente.

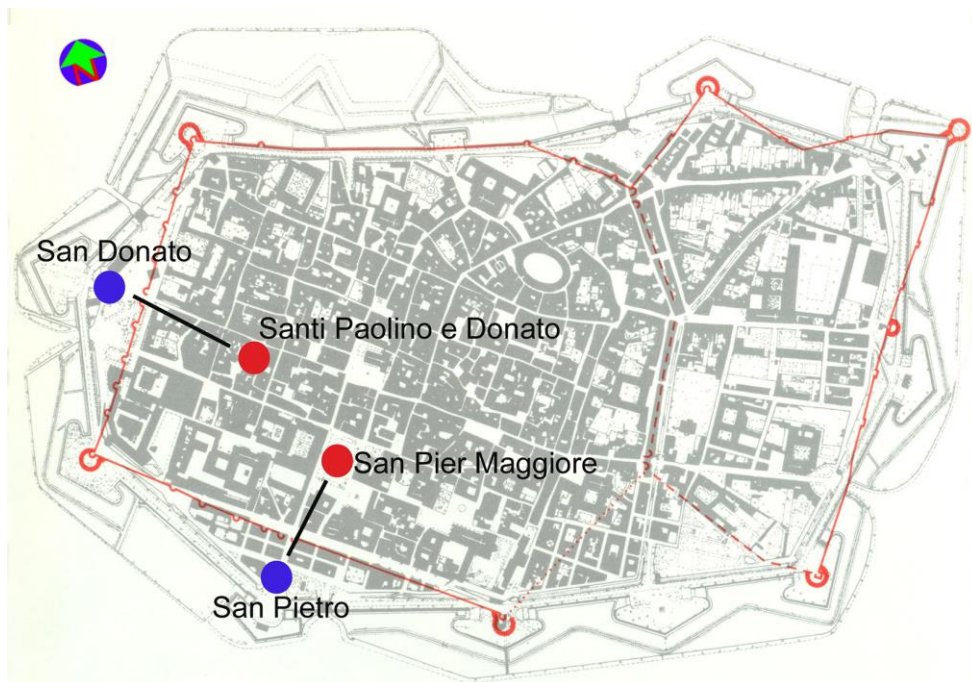
---

<sup>17</sup> Ibidem: “Ipsis ad quod tamquam successores in universale bonorum quondam Stefani Francisci de Podis olim patroni perpetui cappellaniae Sanctorum Paolini et Antonini in ecclesia eiusdem Paolini et Donati ob commissum per eo crimen lesae maiestatis Fisco ipsorum communitatis applicatorum et incorporatorum Ius Patronatus et presentando ordinario loci personam idoneam ad dictam cappellam quae de iure patronatus ipsius Stefani atistebat quoties illam vacare contigerit pertinere. [...] quod de latero futuris et perpetuis temporibus Ius Patronatus huiusmodi ad vexilliferum eorundem communitatis pro tempore existentem solum et insolidum et non ad Antianos seu Communitatem predictam pertineat.”

<sup>18</sup> Ibidem: “[...] Ma indi a poco il Consiglio Generale per togliere ogni difficoltà che potesse incontrarsi nelle presentazioni per l'elezioni de' soggetti mentre dependessero dalli voti de' cittadini di Governo, trasferì l'autorità nel Gonfaloniere di Giustizia che per li tempi si trovasse alla vacanza di detta cappella e ciò con l'autorità di Papa Clemente Settimo come per la bolla data sotto li due di Febbraio 1523 per la quale non solo viene dichiarata la detta successione del Comune di Lucca nelle ragioni di detto Patronato per la medesima causa di confiscazione ma anche confermato il Decreto del Consiglio che trasferisce l'autorità nel Gonfaloniere come sopra [...]”. Inoltre ASL, Consiglio Generale, Riformazioni Pubbliche, 30, c. 271 (9 dicembre 1519) : “Praeterea per praefatum Magnifici Vexilliferi iustitiae propositum quod ob evitandam confusionem et difficultam qua interdum oriri posset in collatione et portatione Rectori cappellaniae Sanctorum Paulinij et Antoninij sita in ecclesia Sanctorum Paulini et Donati vigore patronatus quod infra habet Magnifici Lucensi Consilii Magnificus Vexillifer Iustitiae pro tempora existentes patronatus vivens constitueret super qua proposita fuit consultum et obtentum non obstantibus XX palloctis in contrarium repertis”



*La via di Poggio a Lucca, dove si concentravano le proprietà della famiglia Poggi*



*In blu, la posizione delle chiese demolite per la costruzione delle nuove mura, in rosso, la collocazione delle nuove chiese all'interno della città di Lucca*



*Lo stemma dei Poggi scalpellato dopo il fallimento della rivolta, Lucca, piazza Cittadella*



*Lo chiesa di San Paolino decorata col gonfalone civico il 12 luglio 2014, festa di San Paolino e anniversario del fallimento della rivolta dei Poggi*

### 3.4 *La chiesa dei Santi Paolino e Donato: vicende storiche e costruttive*

Per quanto non sia stato possibile reperire il “Quaderno di Muraglia” relativo ai lavori di ricostruzione della chiesa dei Santi Paolino e Donato, tuttavia, grazie allo spoglio dei registri delle deliberazioni dell’Offizio sopra le entrate, massimo organo finanziario della Repubblica di Lucca, committente dei lavori, si è potuta ricostruire in maniera abbastanza precisa la scansione temporale dello svolgersi dei lavori.

La vicenda costruttiva della chiesa dei Santi Paolino e Donato si svolse in parallelo con quella della chiesa di San Pier Maggiore, situata davanti al palazzo Pubblico e demolita nel 1807, ed è strettamente legata alla costruzione della nuova cinta muraria lucchese. I lavori dureranno per oltre un secolo, ma già negli anni dieci del Cinquecento si cominciarono ad abbattere i borghi extramurari con le relative parrocchie: il borgo di San Pietro a sud e quello di San Donato a nord-ovest<sup>1</sup>.

Risalgono al 1513 le prime deliberazioni relative alla costruzione delle nuove mura: nell’inventario dell’Archivio di Stato di Lucca, pubblicato nel 1888<sup>2</sup>, si fa un esplicito riferimento al provvedimento relativo<sup>3</sup> alla ricostruzione delle chiese dei borghi extramurari. Nello stesso anno, a seguito del fallimento della rivolta dei Poggi<sup>4</sup>, il patronato della vecchia chiesa di San Paolino, localizzata lungo l’omonima via, cardo della città romana, passò completamente nelle mani governo lucchese. Quest’ultima chiesa, a cui verrà unito il titolo della demolita San Donato, venne ricostruita a partire dal 1522, su disegno di Baccio da Montelupo.

---

<sup>1</sup> SEIDEL, SILVA 2007, p. 306.

<sup>2</sup> *Inventario* 1888, vol. IV, pp. 141-142.

<sup>3</sup> ASL, Consiglio Generale, Riformazioni Pubbliche, 30, c.88: “(14 ottobre 1516) Auctoritas data pro munendo loco pro edificandis ecclesijs Sancti Petri et Donati.

Ex auctoritate et potestate presentis magnifici consilij data et attribuita intelligatur et sit auctoritas et potestas menctis tribus spectabilis civibus rivemendi situm et locum pro costruenda nova ecclesia pro Sancto Petro et alia nova ecclesia pro Santo Donato loco ecclesiarum dirutae in burgo Sancti Petri et Sancti Donati ac etiam domos pro rectoribus ipsarum ecclesiarum sumptibus nostri Communis pro ut magis expediens [...] debitur ipsis tribus civibus et spectabile officium sex supra introitibus teneatur pensiones dictarum domorum solui facere sub pena periurij qui cives sunt 3 Philippus de Podio, Johannes Bapta Nuctorinus, Nicolaus Balbanus”

<sup>4</sup> BERENGO 1965, pp. 83-99. Inoltre ASL, Offizio sopra l’entrate, 153, c. 27: “Nota che la detta cappellania siendo morto per cauza della perturbassione del nostro pacifico stato stefano di poggio e figliuoli salvo il minore di che viene il magnifico comune di luca de suoi beni e della cappellania padrone e cosi per la morte di mz. venanzi rettore della detta chiezia il m.co consiglio generale fece procuratore mz. lazari arnolfini a poter conferire la detta capella col conferj nella persona di mz. bernardino arnolfini e ordinio il detto m.co consiglio che per lo acadiendo la vacansia della detta cappella la dovesse conferire il m.co gonfaloniere di giustizia che sara per li tempi e cosi sino per bolla del sudetto papa e vi sarà cambio altra scrittura di mz. paulo guinigi”.



Tre anni prima della posa della prima pietra, Martino Bernardini, uno dei principali esponenti della nobiltà lucchese<sup>5</sup>, committente di importanti lavori di architettura<sup>6</sup>, interpellò Michelangelo relativamente alla ricostruzione di San Paolino. Del carteggio restano soltanto le missive di Bernardini<sup>7</sup> mentre non sono più rintracciabili le risposte del maestro fiorentino. Tuttavia, è possibile scorgere dalle parole del nobile lucchese l'importanza che il governo della Repubblica attribuiva ai lavori di ricostruzione della chiesa dei Santi Paolino e Donato, così importanti da dovere interpellare per un giudizio il più importante e conosciuto artista fiorentino dell'epoca. Esiste però, nelle righe di Martino Bernardini, un'indicazione relativa alla indizione di un concorso a due per assegnare l'incarico<sup>8</sup>: gli artisti interpellati furono due scultori che, probabilmente per la prima volta, si accostavano all'architettura: Baccio da Montelupo e Donato Benti.

Dalla lettera si capisce che Baccio da Montelupo sembrava essere maggiormente interessato alla commissione, avendo realizzato ben due modelli, ma si percepisce anche un trattamento di riguardo per Donato Benti, collaboratore di Michelangelo: Martino Bernardini si preoccupò di raggugiare il maestro fiorentino ed ebbe per Benti parole di elogio<sup>9</sup>.

Non si conosce l'esito del concorso: non c'è traccia di esso nei documenti lucchesi, tuttavia la tradizione e testimonianze piuttosto attendibili, a cominciare da quella dello stesso Giorgio Vasari che nelle *Vite* assegna senza alcun dubbio la paternità del progetto della chiesa dei Santi Paolino e Donato a Baccio da Montelupo<sup>10</sup>, lasciano presumere che il vincitore sia stato Baccio.

---

<sup>5</sup> BERENGO 1965, pp. 46-49.

<sup>6</sup> Le committenze d'architettura di Martino Bernardini a Lucca e nel contado risultano fondamentali per lo sviluppo della tipologia del palazzo lucchese e della villa lucchese. In città, entro il 1535, è costruito il palazzo Bernardini, la cui caratteristica fondamentale sta nell'impiego dell'ordine architettonico in facciata (seppur limitatamente al piano terreno). Poco fuori Lucca, sulle pendici settentrionali del Monte Pisano, Martino Bernardini porta a compimento la villa di Coselli, conosciuta anche come villa delle Quattro Torri, prima villa lucchese compiutamente rinascimentale. Si vedano rispettivamente GIUSTI MACCARI 2001, pp. 317-332.

<sup>7</sup> *Carteggio di Michelangelo*, Firenze, 1967, vol. II, p. 193.

<sup>8</sup> *Ibidem*: “[...] qua’ hanno a disfar una chiesa et rifarla, e non si sono resoluti in nessuno delli dui modelli che vedeste [...]”.

<sup>9</sup> *Carteggio di Michelangelo*, 1967, p. 193: “[...]So che, siando Donato cosa vostra non mancho che mia, in quello sarà iusto con honor vostro mi persuado non gli mancherete così vi prego [...]”.

<sup>10</sup> VASARI 1986<sup>2</sup>, vol. II, p. 676.

I primi pagamenti presenti nel registro dell'Offizio sopra le Entrate risalgono al 1526<sup>11</sup> e si riferiscono a lavori già effettuati e cominciati nel 1522. Fino al 1535 i pagamenti furono effettuati con una certa regolarità: se ne compirono nel 1527<sup>12</sup>, poi, dal 1530, annualmente<sup>13</sup>. Plausibilmente quindi il picco dei lavori deve essere stato tra il 1530 ed il 1536<sup>14</sup>. Purtroppo le indicazioni contenute nei registri dell'Offizio sopra le Entrate sono del tutto sommarie e si riferiscono sempre a generici lavori di muraglia.

Anche nelle Riformazioni Pubbliche sono contenute alcune deliberazioni governative in favore della nuova chiesa di San Paolino: sappiamo infatti che già nel 1522 era stato costituito un apposito Offizio sopra la Fabbrica di San Paolino mentre nel febbraio del 1523 Martino Bernardini, all'epoca Gonfaloniere di Giustizia, chiedeva ulteriori stanziamenti per la nuova chiesa<sup>15</sup>. Nell'aprile dello stesso anno, la Repubblica si dichiarava pronta a provvedere alle spese necessarie per portare avanti il cantiere<sup>16</sup>. Sempre secondo quanto traspare dalle Riformazioni Pubbliche, nel 1526 i borghi extramurari non erano ancora stati del tutto demoliti<sup>17</sup> mentre nel luglio del 1536 la nuova fabbrica di San Paolino era prossima alla conclusione<sup>18</sup>.

---

<sup>11</sup> ASL, Offizio sopra l'entrate, 152, c. 8: "MDXXXVI Fabrica di san paulino e san donato nostri protettori e defensori de' dare adi 12 marso scudi 4419 1 9 d'oro per L 32259 7 di piccoli a bolognini 73 per ducato si fanno boni a l'ofisio di detta fabrica per tanti n'anno spesi da l'anno 1522 che si cominciò fino a tutto dicembre 1525 come a libro didetta fabrica tenuto dal preposto p. michele burlamachi a carta 26 si vede e come p il bilancio n'è dato sotto detto di montante li debitori L 43949 18 4 di che vene è L 11690 11 4 per resto della detta somma che sono in più debitori per dinanzi anno riuuati a bon conto che non anno per ancora salvo li conti per loro come per lo detto blancio in filsa si vede boni a detto offisio a carta 7".

<sup>12</sup> ASL, Offizio sopra l'entrate, 152, c. 8.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> ASL, Consiglio Generale, Riformazioni Pubbliche, 33 (1523-1526), c. 45 (2 febbraio 1523): "pro fabrica Sancti Paulini. Martinus Bernardinius magnificus Vexillifer Iustitiae prepositum qualis fabrica Sancti Paulini [...] ecclesia indiget pecuniis pro perficiendo quodam opera iam incepto et fuit consultum et obtentum pro octuaginta balloctas pro sic, non obstantes nove in contrarium receptis. Quod auctoritate et potestate presentis Magnifici Consilii pro construenda fabrica ecclesia Sancti Paulini protectoris Libertatis nostrae Camerarius nostri Communis pro tempora existens teneat et debeat sub poena ducati quinquaginta pro qualibet vice soluti cui effectu spectabilis civibus electis supra dicta fabrica ducatos auri in anno latos XXV quale mense pro anno uno in incepto kalendis Januarij MDXXIII et sub eadem poena Cancelieris spectabilis sex super introitibus teneat apponere signum Tau in mandatoriiis prefatx solutionis aliqua contrarietate non obstante."

<sup>16</sup> ASL, Consiglio Generale, Riformazioni Pubbliche, 33 (1523-1526), c. 116 (28 aprile 1523):

Applicatio pecuniaria exigent a comitatus pro spectabilem officium sex fabricae Sancti Paulini Ex auctoritate et potestate presentis Magnifici Consilij pecunia qua exigent et extrahentur a magnificis civibus Antianis et spectabile offitio sex super introitibus vigor auctoritas [...] a presenti Magnifico Consilio ab illis rusticis qui fuerint respecti delinquentes pro delatione armorum in favorem domus Podiae tempore turbationis status nostri intelligant et sint applicator fabricae ecclesiae Sancti Paulini aliqua contrarietate non obstante

<sup>17</sup> ASL, Consiglio Generale, Riformazioni Pubbliche, 34, c. 104 (30 agosto 1526):

I lavori vennero effettuati sotto la direzione di Bastiano Bertolani da Brancoli<sup>19</sup>: sepolto egli stesso in San Paolino, fece apporre sulla sua lapide sepolcrale una scritta in cui è descritto come “il principale alla muraglia<sup>20</sup>”, lasciando spazio all’ipotesi che Baccio da Montelupo sia stato l’ideatore del progetto ed il Bertolani il direttore dei lavori. Da quanto si evince dalla lapide sepolcrale, quest’ultimo scomparve nel 1536, nello stesso periodo della morte di Sinibaldi: dopo questa data i lavori, che con ogni probabilità continuano, hanno verosimilmente un andamento molto più discontinuo. Nei registri dell’Offizio sopra le Entrate compare soltanto un pagamento successivo al 1536: nel 1547, ben undici anni dopo, il campanile era ancora in costruzione e si afferma chiaramente che la chiesa non è ancora terminata<sup>21</sup>. Tuttavia, nel 1540 comparve un nuovo attore sulla scena del cantiere di San Paolino: si tratta dell’Opera dei Santi Paolino e Donato. Non sappiamo quale sia stato l’anno di fondazione di questa istituzione, né se ad un certo punto della costruzione il governo della Repubblica, che comunque mantenne il giuspatronato sulla chiesa e che continuò a finanziare la costruzione, abbia delegato all’Opera una funzione logistica: tuttavia nel registro dei pagamenti di quest’istituzione, nella pagina relativa alle spese dell’anno 1540, è presente un pagamento per due pile di marmo di Carrara<sup>22</sup>, probabilmente quelle che oggi vediamo nella navata, vicino all’entrata.

---

“provisio pecuniaria pro evacuationi finire. Ex ut perduci possit ad finem supradicta fonere evacuatio super tres cives super ea electi auctoritate et potestate praesentis Magnifici Consilij teant et debeant accipere ad cambium uque in Marcos sex auri. Sumptibus et interesse nostri communis quos spectabilem officium sex sup introitibus eligendi pro anno MDXXXVI teneat solvere et restituere illis a quibus fuerunt accepti ad cambium ut supra pro indemnitate dicti officij super prefata evacuatione in reditu num dinar apparitionis tunc proxima futurae sub poena ducatos quinquaginta pro quale aliqua contrarietate non obstante.”

<sup>18</sup> ASL, Consiglio Generale, Riformazioni Pubbliche, 38 c. 444 (21 luglio 1536): “Ex auctoritate supradicto supplicans intelligat et sit liber a supradecta questione in totum et cetera a solutionibus finendi fabricis Sancti Paulini et carcerum Saxi consultando tum cameram Magnifici Lucani Consilij normam ante quem et carcera.”

<sup>19</sup> Poco si sa di Bastiano Bertolani, originario di Brancoli, nella Media Valle del Serchio. Probabilmente, nel cantiere di San Paolino, fornì a Baccio da Montelupo l’assistenza tecnica di cui l’artista necessitava, trovandosi per la prima volta ad affrontare la costruzione di un edificio. Non se ne conosce l’anno di morte. È sepolto in San Paolino, nella terza cappella di destra.

<sup>20</sup> L’epigrafe così recita: “Maestro Bastiano De Berto-/ lani da Brancolo essendo stato il principale alla/ muraglia della fabrica/ de S.P.D. incomincio nel/ MDXXII define al/ MDXXXVI p sua/ devotione affacto fare questa sepultura [...]”

<sup>21</sup> ASL, Offizio sopra l’entrate, 155, c. 35: “L’offitio della fabrica di san paulino de avere adi 26 di marzo [1547] 181 13 detto ne assegna per creditore a libro vechio segnato C quali restano anche come si vede a ditto conto e quali dicano procedere pe l 1405 che debbeno alla opera a san paulino che da essa ne furno serviti anni fa come si vede obligo di detta fabrica ad 8 de quali si batte L 42 13 che resta debitore piero nieri quali li anno lassato in mano per pagare pietre che anno da servire a finire il campanile.”

<sup>22</sup> AAL, Opera dei Santi Paolino e Donato, A, c.134v: “[...] 6 marzo 1540 [...] a maestro domenico e a maestro battista devidono a contarsi per parte di 2 pile di marmo di carrara [...]”.

I lavori presumibilmente terminarono proprio negli anni Quaranta: tuttavia la consacrazione avvenne soltanto nel 1597, ad opera del vescovo Alessandro Guidiccioni<sup>23</sup>. Tra la fine del Cinquecento ed il primo Seicento numerose famiglie lucchesi ottennero il giuspatronato sugli altari posti nelle cappelle laterali: tra queste spiccano i Santini e gli Orsucci che si assicurarono il giuspatronato rispettivamente sugli altari del Crocifisso e di San Teodoro. La scarsità delle fonti non permette, al momento, di indicare il nome dei progettisti degli altari che, tuttavia, mostrano una palese derivazione da quelli dei Santi Nicolò, Caterina e Petronilla e della Trinità e di Maria Vergine nella cattedrale di San Martino, realizzati dal fiorentino Jacopo Piccardi su probabile disegno di Giambologna<sup>24</sup>. Alla fine del Cinquecento San Paolino era ormai a tutti gli effetti la chiesa del governo della Repubblica di Lucca che, addirittura per decreto, stabilì che vi venisse celebrata una messa quotidiana, officiata dai frati minori di San Francesco<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> SEIDEL, SILVA 2007, pp. 314, 315. La chiesa viene consacrata, oltre che ai Santi Paolino e Donato ed alla Vergine anche “[...]ad exaltationem excellentissimae Reipublicae Lucensis ac suae Libertatis manutentionem et incrementum [...]”. Cfr. AAL, Opera dei Santi Paolino e Donato, N. 48 K (n.23), cc. 37v e 38 r-v, trascritto in SEIDEL, SILVA 2007, pp. 388, 389.

<sup>24</sup> Cfr. BSL, *Miscellanea Lucchesi*, 1552, c. 10: “1588, 10 Aprile. Fu approvato il modello per l’ornamento da farsi agli altari in S.Martino fatto da M° Jacopo fiorentino, e fu data cura per fare un altare secondo il modello, perché la spesa non oltrepassi scudi 450”.

Cfr. inoltre BSL, *Miscellanea Lucchesi*, 1549, c. 166:” 1591. Jacopo Piccardi fiorentino, picchia pietre, per fattura delli 10 altari di marmo facti per la chiesa di San Martino, presi a fare il 1589, fior. 6093.15. e spesi in tutto fiorini 7413.18.7 de’ quali ha pagato fior. 375 in lire 1500 il Vescovo Alessandro Guidiccioni a sua spesa. Lib. Grosso dal 1586 al 1610 nell’opera di S.Croce” e BSL, *Miscellanea Lucchesi*, 1552, c. 10:” 1588, 25 Ottobre. Fu fatto per Ser Ludovico Orsi il contratto di farsi fare questi dieci altari di marmo a M. Jacopo di Zanobi Piccardi scarpellino fiorentino per il prezzo di scudi 2000, ec.1589, 25 Settembre. p.11 Li Consiglieri ec. Avendo inteso che sendosi principiato a fare gli ornamenti di marmo delli altari di s.Martino, non è trovato che il modo tenuto nel primo messosi già in piedi soddisfaci, per non essere le colonne staccate; et dato il partito, hanno risoluto che li medesimi alli quali fu data autoritàe c., habbiano ancora facultà di alterare il modello di già risoluto, tanto in fare le dette colonne staccate, come in altro che apparirà alli detti; con quella spesa che occorrerà maggiore di quella, che era già convenuta con maestro Jacopo, il quale ha intrapreso a fare li detti altari.

Item, hanno accordato, che da qui avanti M° Agostino Lupi si debba pigliare la cura di assistere e vedere, che li detti altari siano fatti e lavorati secondo il modello dato da lui, con esser satisfatto delle sue fatiche secondo che parrà alli signori Consiglieri deputati sopra di ciò.”

<sup>25</sup> AAL, Visite Pastorali, 111, c.114: “[...] Quivi la sereniss.a Repubblica p suo Decreto de 30 ap.le 1599 fa’ celebrare una messa quotidiana, la quale si dsoditta da PP min Opera di S.Francesco.”



*Baccio da Montelupo, chiesa di San Paolino a Lucca, 1522-1536*



*Baccio da Montelupo, chiesa di San Paolino a Lucca, particolare della facciata, 1522-1536*

### 3.5 *Gli altari della chiesa di San Paolino*

Non semplice appare la ricostruzione dell'assetto originario degli altari delle cappelle laterali della chiesa di San Paolino, aventi oggi un aspetto sei-settecentesco. Già nel 1994, Maria Teresa Filieri, basandosi su un'attenta lettura delle Visite Pastorali, aveva avanzato l'ipotesi che gli altari originari fossero in legno e che fossero poi stati sostituiti gradualmente a partire dal 1601<sup>1</sup>.

La presenza di altari lignei è confermata da una descrizione dei beni mobili presenti all'interno della chiesa, stilata nel 1603<sup>2</sup>, ed anche dai libri di spesa dell'Opera dei Santi Paolino e Donato<sup>3</sup>. In questo documento emergono tuttavia alcuni particolari di estremo interesse: nonostante la struttura dell'edificio fosse stata terminata negli anni Trenta del Cinquecento, gli altari, lignei, cominciano a venire messi in opera negli anni Sessanta, quando viene realizzata anche la prima pala, la *Vergine coi santi Giovanni Battista, Antonino e Sebastiano*, commissionata al pittore faentino Alessandro Ardeni nel 1563<sup>4</sup>, terminata due anni dopo e destinata ad essere posizionata all'interno di una cornice lignea realizzata nello stesso 1563 dal legnaiolo lucchese Antonio contestualmente a tutto l'altare<sup>5</sup>. I lavori alle cappelle, tuttavia, procedevano alquanto stancamente, dal momento che bisognò aspettare più di vent'anni per trovare altri pagamenti relativi ad un secondo altare, quello di Santa Maria Maddalena: nel 1585 il legnaiolo lucchese Giovanni Palmitti ed il pittore Lorenzo Zacchia sono pagati per la realizzazione dell'altare di Santa Maria Maddalena e della relativa predella<sup>6</sup>. Nello stesso anno, un altro legnaiolo di Lucca, Giovanni Palmieri, è incaricato di mettere in opera l'altare della Madonna<sup>7</sup>. La descrizione del 1603 parla di un "altare grande di

<sup>1</sup> FILIERI 1994, p. 83.

<sup>2</sup> AAL, Opera della Chiesa dei Santi Paolino e Donato, 45.

<sup>3</sup> AAL, Opera di San Donato, 2, *Libro dell'Opera di San Donato dal 1563*.

<sup>4</sup> Ivi, c. 16 v. : " [...] L'Opera di San Donato per man di me Vincenzo Pardini de dare adi 2 di luglio l 450 sono per tanti pagati a messer Alessandro Ardeni dipintore e a maestro Antonio legnaiolo a san Giovanni quali sono per l'ammontare dell'altare di Santo Antonino fatto per man loro [...]"

<sup>5</sup> Ibidem: "[...] adi 2 ottobre l 6 a maestro Antonio legnaiolo per una predella per il detto altare di Sant'Antonino [...]"

<sup>6</sup> Ivi, c. 83v. : "1585 l'Opera di San Donato di Lucca in mano di me ser Lodovico Orsi moderno operaio de' dare adi 30 gennaio 1585 l 18 18 per braccia 15 di [...] comprato da bottega per fare la tela del altare di Santa Maria Maddalena che fa Lorenzo Zachia [...]"

<sup>7</sup> Ivi, c. 86 v.: "[...] adi 18 febbraio il suddetto (Orsi) de' dare l 17 a maestro Giovanni Palmieri legnaiolo per il legname e la fattura della pauza fatta al detto l'altare della Madonna; l 1 16 al detto per la gangelatura fatta per fermare l'altare l 7 per una asta di croce con un vaso e un bottone intagliati et l 11 per la predella fatta sotto detto altare [...] l 36 16 [...]"

legno antico” posto vicino all’ingresso della Sacrestia<sup>8</sup>: potrebbe trattarsi di un altare provvisorio messo in opera al momento dell’apertura al culto della chiesa e poi sostituito successivamente. Il primo intervento teso a realizzare un altare maggiore lapideo risale al 1598 per opera del carrarese Bernardo Lurargo<sup>9</sup>: nel 1603 esisteva un altare in pietra che coesisteva con un maestoso ciborio ligneo dorato<sup>10</sup>. Appare significativa anche la presenza, di fronte agli altari realizzati, di catene metalliche ad anelli tesi a circoscrivere l’area di pertinenza<sup>11</sup>.

I primi interventi per la realizzazione di un altare laterale marmoreo risalgono invece al 1589, quando lo scalpellino lucchese Lorenzo Buonamici lavorò per realizzare due mensole di marmo bianco presso l’altare dei Santi Tiberio, Valeriano e Massimo<sup>12</sup>.

Tra gli arredi lignei, si segnala la presenza di una preziosa cancellata in legno di noce atta a chiudere la zona del coro e di diversi confessionali, oggi sostituiti da manufatti di aspetto settecentesco<sup>13</sup>. Nella descrizione del 1603 si accenna a come uno degli altari, ma è presumibile che non fosse il solo, non risultasse completo di tavola: si tratta di quello di San Bartolomeo, completo solamente della predella lignea<sup>14</sup>. Anche quelli di San Valerio e di Santa Maria Maddalena erano stati dotati di predella lignea

---

<sup>8</sup> AAL, Opera della Chiesa dei Santi Paolino e Donato, 45, c. 19: “[...] Per andar in sagrestia vi è l’altare grande di legno antico dove è dipinta la concezione della madonna ed la sua predella e vi è ancora un confessionale di pioppo antico e vecchio e disusato all’altare di santo teodoro e diora al detto altare di san teodoro vi stanno due candelieri grandi di ferro che s’adornano per li morti [...]”.

<sup>9</sup> AAL, Opera di San Donato, 2, Libro dell’Opera di San Donato dal 1563, c. 124 v.: “1596 [...] adi detto [26 aprile] l 3 15 a maestro Bernardo Lurargo scalpellino da Carrara per sua merce nella conciatura della Pietra sacra dell’altar grande [...]”.

<sup>10</sup> AAL, Opera della Chiesa dei Santi Paolino e Donato, 45, c.19 v. : “in su l’altare grande vi è il ciborio di noce dorato e dentro vi è una pisside o vaso d’argento dorato da tenervi en visitatione el Santissimo Sacramento di Lucha nostra et per davanti sotto detto ciborio vi sta in una cassetina fatta nella poscaffa dipinta un altro vaso d’argento più grande del sopraddetto con la sua coperta di seta e col suo coperchio nella cassetina e nel detto vaso dove si tiene il Santissimo Sacramento per ministar al popolo vi è un leggio di legno portatile da cantarvi l’evangelo alle messe e grande vi è in su l’altare un Crocifisso di legno dorato [...]”.

<sup>11</sup> AAL, Opera di San Donato, 2, Libro dell’Opera di San Donato dal 1563, c. 16: “[...] [15]66 22 di gennaio l 3 12 a maestro Francesco cappellaio per fattura della cortina del detto altare con li anelli; [...] adì detto (13 agosto) l 6 10 a maestro Giovanni Magnano per il ferro con le girelle per la cortina dello altare di Santo Antonino. [...]”.

<sup>12</sup> Ivi, c. 94 v. : “1589 [...] addì 2 settembre 1589 de’ dare l 15 contanti pagati a maestro Lorenzo Buonamici scalpellino per la fattura di due mensole di marmo bianco fatte all’altare dei Santi Tiberio, Valeriano e Massimo [...]”.

<sup>13</sup> AAL, Opera della Chiesa dei Santi Paolino e Donato, 45, c. 19r.: “Nel choro della chiesa ci sono li cancelli di noce a torno per tutto il choro e li appoggiatoi et le chassabanche dinanzi per li preti della chiesa e del detto capitolo. [...]”.

<sup>14</sup> Ibidem: “Di contra a per l’altare della concezione vi è l’altare di san Bartolomeo con la sola predella e vi è un confessionale di noce semplice simile a quello che sta al crocifisso sopra la cappella o altare [...]”.

tra il 1582 ed il 1583 ma nei documenti dell'epoca non vi è traccia di pagamenti inerenti alle pale<sup>15</sup>.

La situazione originaria degli altari appare quindi la seguente: era completo soltanto quello Sant'Antonino (il secondo a destra, con la pala di Alessandro Ardeni), era in corso di completamento quello di Santa Maria Maddalena (il primo a sinistra) mentre erano provvisti di predella quelli di San Valerio (il quarto a sinistra), di San Bartolomeo (il terzo a destra) e della Madonna (il secondo a sinistra).

Piuttosto complicata appare essere la ricostruzione degli interventi successivi, compresi la realizzazione degli altari marmorei, la dislocazione delle pale d'altare e la continua variazione dell'intitolazione delle cappelle. Al passaggio tra XVI e XVII secolo l'intitolazione era la seguente, partendo da sinistra:

- Prima cappella: Santa Maria Maddalena
- Seconda cappella: Madonna
- Terza cappella: la dedicazione non è indicata nei documenti
- Quarta cappella: San Valerio

Da destra:

- Prima cappella: Santi Tiberio, Massimo e Valeriano
- Seconda cappella: Sant'Antonino
- Terza cappella: la dedicazione non è indicata nei documenti
- Quarta cappella: San Teodoro

Soltanto alcune di queste cappelle hanno conservato l'originaria intitolazione: si tratta della quarta sulla sinistra, dedicata a San Valerio e della quarta sulla destra, dedicata a San Teodoro.

Per le altre è necessario passare in rassegna i numerosi cambi d'intitolazione ricostruibili mediante la lettura delle diverse descrizioni di monumenti lucchesi stilate a partire dal Settecento.

---

<sup>15</sup> Ivi, c. 49v.: “[...] addì 2 dicembre 1581 hanno fatto la predella del altare di Santo Valerio. Addì 27 aprile 1582 hanno fatto la predella del altare di Santa Maria Maddalena [...]”.



Per la prima cappella sulla sinistra, indicata come dedicata alla Maddalena nel 1603<sup>16</sup>, Andrea Martini nel pieno Settecento conferma l'intitolazione<sup>17</sup>, così come anche la poco successiva “Nota delle pitture più celebri<sup>18</sup>”, di anonimo, redatta poco più tardi. Nel tardo Settecento, invece, scompare l'intitolazione alla Maddalena: Tommaso Francesco Bernardi nel suo “Lucca pittrice” parla del titolo della Madonna dei Dolori<sup>19</sup>, destinato a scomparire già nel 1819 quando Michele Ridolfi nell’“Inventario esatto dei monumenti” la chiama “cappella del Cristo Morto<sup>20</sup>”. L'intitolazione attuale, indicata in un pannello posto nella parete frontale della mensa, caratteristica comune a tutti gli altari laterali di San Paolino e probabilmente risalente al primo Novecento, risulta essere a San Senesio<sup>21</sup>.

Minori sembrano essere le variazioni nell'intitolazione della successiva cappella, la seconda sulla sinistra: indicata come dedicata alla Madonna nel 1581<sup>22</sup>, ha visto questa dedicazione modificata da Paolini nel pieno Seicento nella sua “Nota dei quadri più cospicui”<sup>23</sup> che la indica come dedicata alla “Vergine e a un altro Santo”: questa dedicazione è confermata nel poco più tardo scritto di anonimo intitolato “Eccellenti sculture, e pitture della città di Lucca”<sup>24</sup> (anche qui è indicato “un altro Santo”) e poi ancora da Bernardi<sup>25</sup> e Ridolfi<sup>26</sup>. La sola intitolazione a Sant’Acconcio, confermata dal pannello posto nella parte bassa dell’altare, è indicata anche nella “Nota delle pitture più celebri<sup>27</sup>” e confermata da Filieri nel 1994<sup>28</sup>.

Il successivo altare, oggi indicato come dedicato a Sant’Avetrano, nella scheda nel volume del 1994 è indicato come intitolato ai Santi Crespino e Crespignano<sup>29</sup>.

---

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> RIDOLFI 2009, p. 297.

<sup>18</sup> MARTINI 2009, p. 212.

<sup>19</sup> BERNARDI 2009, p. 281.

<sup>20</sup> RIDOLFI 2009, p. 297.

<sup>21</sup> Tali pannelli, con la dedicazione scritta in latino, riportano con ogni probabilità l'intitolazione che gli altari avevano nel primo Novecento e che hanno ancora oggi

<sup>22</sup> AAL, Opera di San Donato, 2, *Libro dell'Opera di San Donato dal 1563*, c. 86 v.: “[...] adi 18 febbraio il suddetto (Orsi) de’ dare l 17 a maestro Giovanni Palmieri legnaiolo per il legname e la fattura della pauza fatta al detto l’altare della Madonna; l 16 al detto per la gangelatura fatta per fermare l’altare l 7 per una asta di croce con un vaso e un bottone intagliati et l 11 per la predella fatta sotto detto altare [...] l 36 l 16 [...]”.

<sup>23</sup> PAOLINI 2009, p. 201.

<sup>24</sup> *Eccellenti sculture, e pitture della città di Lucca* 2009, p. 207.

<sup>25</sup> BERNARDI 2009, p. 281.

<sup>26</sup> RIDOLFI 2009, p. 297.

<sup>27</sup> *Nota delle pitture più celebri* 2009, p. 217.

<sup>28</sup> FILIERI 1994, p. 83.

<sup>29</sup> FILIERI 1994, p. 83.

L'ultimo altare sulla sinistra risulta dedicato a San Valerio in tutti i documenti in cui è citato (descrizione del 1603<sup>30</sup>, nella *Nota* del Martini<sup>31</sup>, nella *Nota delle pitture più celebri*<sup>32</sup>, da Bernardi<sup>33</sup> e da Ridolfi<sup>34</sup>) tranne che nel manoscritto “Guinigi 295” in cui si parla di un'intitolazione a Sant'Anna<sup>35</sup>.

A destra, invece, il primo altare riporta l'intitolazione a San Massimo nel consueto pannello posto sul fronte, è indicato nel manoscritto del 1603 come dedicato ai Santi Tiberio, Valeriano e Massimo già nel 1581<sup>36</sup>, mentre il Bernardi parla dei Santi Tiburzio, Valeriano e Massimo<sup>37</sup>.

Il secondo altare è indicato, nei documenti, come alternativamente dedicato a Sant'Antonio – o Antonino – (pannello sul fronte, registri di spesa dell'Opera dei Santi Paolino e Donato<sup>38</sup>, “*Nota delle pitture più celebri*”<sup>39</sup>), Bernardi<sup>40</sup>, Filieri<sup>41</sup>) o alla Vergine e Santi (Ridolfi<sup>42</sup>).

Poco citato nei documenti, il terzo altare sulla destra riporta una dedicazione a Sant'Emilio nel pannello sul fronte e a Santa Barbara nel contributo di Filieri<sup>43</sup>.

Il quarto altare sulla destra, probabilmente anche a causa della presenza delle celebre tavola di Pietro Testa (1611-1650)<sup>44</sup> – raffigurante *San Teodoro* – considerato uno dei più validi pittori lucchesi tra Cinquecento e Seicento, non ha mai cambiato intitolazione<sup>45</sup> ed è tuttavia stranamente ignorata dal Ridolfi che non la menziona nel suo “Inventario esatto”.

Delle quattro cappelle che si affacciano sul transetto, due, quelle meridionali, oggi sono prive di altare anche se, nel Cinquecento, almeno una, quella di destra ne era

<sup>30</sup> AAL, Opera della Chiesa dei Santi Paolino e Donato, 45, c. 49v. : “[...]addi 2 dicembre 1581 hanno fatto la predella del altare di Santo Valerio [...]”.

<sup>31</sup> MARTINI 2009, p. 212.

<sup>32</sup> *Nota delle pitture più celebri* 2009, p. 217.

<sup>33</sup> BERNARDI 2009, p. 281.

<sup>34</sup> RIDOLFI 2009, p. 297.

<sup>35</sup> *Guinigi 295*, 2009, p. 248.

<sup>36</sup> AAL, Opera di San Donato, 2, *Libro dell'Opera di San Donato dal 1563*, c. 49v.

<sup>37</sup> BERNARDI 2009, p. 281.

<sup>38</sup> AAL, Opera di San Donato, 2, *Libro dell'Opera di San Donato dal 1563*, c. 16v.

<sup>39</sup> *Nota delle pitture più celebri* 2009, p. 217.

<sup>40</sup> BERNARDI 2009, p. 281.

<sup>41</sup> FILIERI 1994, p. 83.

<sup>42</sup> RIDOLFI 2009, p. 297.

<sup>43</sup> FILIERI 1994, p. 83.

<sup>44</sup> Per un inquadramento dell'attività artistica di Pietro Testa cfr. *Pietro Testa* 2014.

<sup>45</sup> AAL, Opera della Chiesa dei Santi Paolino e Donato, 45, c. 19r. : “[...]vi è ancora un confessionale di pioppo antico e vecchio e disusato all'altare di santo teodoro e di ora al detto altare di san teodoro vi stanno due candelieri grandi di ferro che s'adornano per li morti [...]”; PAOLINI 2009, p. 201; *Eccellenti sculture, e pitture della città di Lucca* 2009, p. 207; MARTINI 2009, p. 212; *Nota delle pitture più celebri* 2009, p. 217; *Guinigi 295*, 2009, p. 248.

dotata: ospitava infatti il vecchio altare maggiore ligneo completo di pala raffigurante la *Concezione* e di predella<sup>46</sup>. La cappella in fronte, dedicata a San Bartolomeo ospitava un altare ligneo con la predella<sup>47</sup>.

Degli otto altari laterali marmorei, quattro denunciano una chiara derivazione da stilemi tardo-cinquecenteschi, mentre gli altri hanno un aspetto decisamente barocco, come del resto anche i due del transetto; quello nella cappella meridionale di destra ha un carattere settecentesco: questo altare è indicato da Filieri come dedicato al Salvatore<sup>48</sup>.

L'altro altare meridionale, ignorato dalla descrizione del 1603, è invece citato in alcune delle descrizioni pubblicate nel 2009: nella *Nota delle pitture più celebri* è indicato come dedicato a San Carlo e connotato dalla tela di Paolo Guidotti raffigurante questo santo<sup>49</sup>, stessa cosa nel manoscritto *Guinigi 295*<sup>50</sup> mentre Bernardi parla di una dedicazione a San Giuseppe, con la presenza della relativa pala<sup>51</sup>.

Il primo ad essere realizzato in marmo, a parte il primo e parziale intervento cinquecentesco sull'altare di San Teodoro, sembra essere stato quello di Sant'Acconcio che Filieri indica essere stato messo in opera già nel 1601 su disegno del lucchese Niccolò Montecatini. Il suo assetto compositivo è stato puntualmente ripreso, con minime variazioni, negli altari di Sant'Antonino, di San Teodoro e di San Valerio, realizzati secondo un linguaggio del tutto diverso rispetto a quello della chiesa.

Gli interventi lucchesi di Bartolomeo Ammannati e di Giambologna avevano finito con lo svecchiare l'ambiente, allineando l'architettura locale alle novità fiorentine. Se il palazzo Pubblico aveva funzionato come fonte d'ispirazione per gli edifici d'abitazione della classe dirigente della Repubblica, si trattasse di costruzioni del tutto nuove o di ristrutturazioni, il nuovo altare della Libertà era stato il modello a cui, insieme a quelli di Santa Caterina e Petronilla e della Trinità e di Maria Vergine, sempre nella Cattedrale di San Martino, realizzati da Jacopo Piccardi, ci si rifece in

---

<sup>46</sup> AAL, Opera della Chiesa dei Santi Paolino e Donato, 45, c. 19: “[...] Per andar in sagrestia vi è l'altare grande di legno antico dove è dipinta la concezione della Madonna ed la sua predella [...]”

<sup>47</sup> Ibidem: “[...] Di contra a per l'altare della concezione vi è l'altare di san Bartolomeo con la sola predella e vi è un confessionale di noce semplice simile a quello che sta al crocifisso sopra la cappella o altare [...]”

<sup>48</sup> FILIERI 1994, p. 83.

<sup>49</sup> *Nota delle pitture più celebri* 2009, p. 217.

<sup>50</sup> *Guinigi 295*, 2009, p. 248.

<sup>51</sup> BERNARDI 2009, p. 281.

tutto lo Stato per approntare i nuovi altari che venivano realizzati nelle chiese cittadine per adeguarle ai nuovi dettami liturgici controriformati.

Accanto ad esempi eclatanti, come quello dell'altare di Santa Maria *Forisportam*, costruito negli anni Ottanta del Cinquecento su probabile ideazione di Vincenzo Civitali, fedele riproposizione del sistema compositivo dell'altare della Libertà, numerosissimi sono gli altari che furono realizzati in città e nel contado in un linguaggio vagamente "giambolognesco". Tra questi vanno, ovviamente, inseriti anche quelli delle cappelle di San Paolino.

*Gli altari di San Paolino attraverso la lettura delle Visite Pastorali*

La prima visita pastorale compiuta presso la chiesa di San Paolino risale al 1575<sup>52</sup>. La descrizione che viene fatta degli altari è particolarmente significativa per tre aspetti: per la prima volta vengono indicati sia l'intitolazione dell'altare che il patronato e viene indicato il materiale con cui gli altari stessi sono realizzati che risulta essere sempre il legno. Inoltre, compare per la prima volta l'indicazione dell'esistenza di undici altari: la cappella meridionale del transetto sinistro è priva di altare – come oggi del resto – mentre un apparato ligneo è presente in quella meridionale del transetto destro – a differenza di oggi – anche se l'altare non ha né dedicazione né patronato.

La visita prese avvio proprio dal transetto destro: l'altare della cappella settentrionale, non menzionato nella descrizione del 1603, ligneo, risultava essere intitolato al Salvatore ed era posto sotto il patronato dell'abate Bartolomeo Rocchi<sup>53</sup>. Si passò poi alle cappelle di destra che furono visitate partendo dalla crociera muovendosi verso l'ingresso, tuttavia, per una comodità di lettura, in questa sede si procede partendo dalle cappelle di sinistra, dal portale verso l'altare maggiore.

Il primo altare era già nel 1575 dedicato a Santa Maria Maddalena: anch'esso ligneo, aveva tuttavia anche il titolo della Concezione ed era posto sotto il patronato di Giovanni Battista Orsi, allora operaio dell'Opera dei Santi Paolino e Donato<sup>54</sup>. La

<sup>52</sup> AAL, Visite Pastorali, San Paolino, 21 (1575).

<sup>53</sup> Ivi, c. 44 r.: "[...] Visitavit altare s Salvatoris cuius rector est ms Bartolomeus Rocchi abbate [...] altare est ligneo et super eo est crucifixi imago et crucifixi imago [...] et crux non habet lignum transuentum [...] et valde deformis et insolita [...]".

<sup>54</sup> Ivi, c. 44 v.: "Visitavit altare [...] ditta Maddalena in quo est titulo Conceptionis cuius rector est ms JoannesBapta ursius [...] Altare est ligneum [...]"

cappella adiacente, menzionata come dedicata alla Madonna nella descrizione del 1603, a causa della presenza di un'antica immagine della Vergine, oggi non più in loco, era dedicata a Sant'Acconcio; anche in questo caso l'altare era ligneo e presenta la particolarità di essere posto sotto il patronato non di un cittadino lucchese ma di Francesco Ori di Camaiole<sup>55</sup>. La terza cappella, non menzionata nel 1603, era dedicata ai Santi Crespino e Crespignano: l'altare era ligneo ma non era posto sotto alcun giuspatronato<sup>56</sup>, come del resto anche l'adiacente quarto altare, dedicato a San Valerio e contenente anche il corpo del Santo: anche questo altare era ligneo<sup>57</sup>.

Degli altari di destra, tutti lignei, soltanto il terzo e il quarto, dedicati rispettivamente ai Santi Bartolomeo e Barbara e ai Santi Cecilia e Teodoro, erano posti sotto un giuspatronato, in questo caso quelli di Giovanni Pucci<sup>58</sup> e di Onofrio Boccella<sup>59</sup>. L'altare dei Santi Tiberio, Valeriano e Massimo era posto sotto il patronato di Giovanni Piscilla<sup>60</sup> mentre quello di Sant'Antonino era privo di patronato<sup>61</sup>.

La cappella meridionale del transetto destro era senza dedicazione e patronato ma era fornita di altare<sup>62</sup>.

La visita successiva, di venti anni dopo – risale infatti all'otto novembre 1595 – è molto meno ricca di indicazioni: nulla è detto riguardo all'aspetto degli altari che sono descritti non in ordine topografico ma secondo una sequenza casuale; tuttavia sappiamo che sono ancora undici<sup>63</sup> e che ognuno è provvisto di un sacerdote rettore. I religiosi incaricati di occuparsi degli altari sono questi: Giovanni Morotti per l'altare

<sup>55</sup> Ibidem: “Visitavit altare sancti Acconcii in quo sunt recondita multae reliquiae quorum nomina ignorantur. Huis altar rector est ms franciscus horius de camaiole. Habet iconam satis antiquam et imago beatae virginis est valde consumptam. [...]”

<sup>56</sup> Ibidem: “Visitavit altare sancti Crespini et Crespiniani quod est sine aliquo onere et est ligneum [...]”

<sup>57</sup> Ibidem: “Visitavit altare cappellaniae sancti Valerii episcopi in quo requiescit corpus eius [...] altare est ligneum [...]”

<sup>58</sup> Ivi, c.44 r. : « Visitavit altare sancti Bartolomei et Barbarae cuius rector est ms. Joannes Puccius [...] Altare est ligneum [...] »

<sup>59</sup> Ibidem : “Visitavit altare s.tae Ceciliae cuius rector est m. Honofrius Boccella [...] Altare est ligneum et in eo reconditur corpus sancti Theodori episcopi olim Lucam in arca marmorea [...]”

<sup>60</sup> Ibidem: “Visitavit altare sancti tibertii, valeriani et maximi cuius rector est ms. Joannes Paulus Piscilla [...]”

In arca marmorea [...]” e Ivi, c. 44 v. : “hic sunt corpora sancti tibertii valeriani et maximi [...] Icona est valde consumptam et altare est ligneum [...]”

<sup>61</sup> Ibidem: “Visitavit altare sancti Antonini cuius corpus requiescit in arca marmorea sub altari posita quod est ligneum sine aliquo onere [...]”

<sup>62</sup> Ibidem: “Visitavit altare propter latus sacristiae quod est ligneum sine nomine et sine candelabris: stabat tamen icona antiqua [...] scissa tamen per modum cuius bradella est valde dicrustata [...]”

<sup>63</sup> AAL, Visite Pastoral, San Paolino, 34, c. 23 r.: “die 8 novembris 1595 [...] in dicta ecclesia sunt undecim altaria quibus infrascripta sunt dotata [...]”

di Sant'Acconcio<sup>64</sup>, Leonardo Puccetti di Gallicano per quello dei Santi Tiberio, Valeriano e Massimo<sup>65</sup>, Gaspare Gregorio Bandini per quello del Crocifisso<sup>66</sup>. Nuovi patroni sono invece il lucchese Giacomo Guerra per la cappella di San Ludovico<sup>67</sup>, il lucchese Venanzio Collodi per quella dei Santi Cecilia e Teodoro<sup>68</sup>, Michele Pardugi per quella dei Santi Barbara e Bartolomeo<sup>69</sup>. Inoltre, il rettore dell'altare maggiore, dedicato alla Madonna è Gabriele Lombardelli di Minucciano<sup>70</sup>.

La presenza di sacerdoti non lucchesi ma provenienti da diversi paesi della Repubblica sorprende alquanto soprattutto in un periodo come il Tardo Rinascimento nel quale emerse il concetto delle “Sei Miglia<sup>71</sup>” e ci fu una notevole restrizione dei diritti degli abitanti dello Stato che non fossero residenti nella capitale. Tale presenza è forse spiegabile proprio con la condizione di tempio civico e soprattutto di tempio repubblicano che aveva assunto fin dalla fondazione la chiesa di San Paolino<sup>72</sup>.

La visita pastorale successiva si svolse il 9 marzo 1638<sup>73</sup>, quindi ben trentacinque anni dopo la relazione del 1603. E' molto significativa la descrizione che viene fatta degli altari, alcuni dei quali compaiono, per la prima volta, realizzati in marmo o in mattoni. Si tratta dell'altare dei Santi Tiberio, Valeriano e Massimo<sup>74</sup> e, soprattutto, dell'altare maggiore – in cui peraltro erano già state messe in opera due mensole marmoree prima del 1603 e tuttora *in loco* – connotato da una mensa sorretta da colonne in pietra<sup>75</sup>.

Nella visita del 1638 vengono per la prima volta menzionate le pale d'altare, alcune delle quali già collocate al loro posto, al di sopra della mensa dell'altare. L'altare di

<sup>64</sup>Ibidem: “Cappellania s. Acconci cuius est rector m. Jo. Morotti [...]”.

<sup>65</sup> Ibidem: “Cappellania ss Tiburiis Valleriani Massimi [...] cuius est rector Lonardus Puccettii di Gallicano [...]”.

<sup>66</sup>Ivi, c. 23 v.: “Cappellania sancti Salvatoris ad altare Crucifixi cuius rector est Gaspari Gregorii de Bandinis [...]”.

<sup>67</sup>Ivi, c. 23 r.: “Cappellania s. Ludovicii cuius est rector ms Jacobus Guerra de Luca [...]”.

<sup>68</sup> Ibidem: “Cappellania stae Ceciliae ad altare s.ti theodori cuius rector est m. Venantius Collodi de Luca [...]”.

<sup>69</sup> Ivi, c. 23 v.: “Cappellania san Bartolomei et Barbarae cuius est rector m Michael Pardugi [...]”.

<sup>70</sup> Ivi, c. 23 r.: “Cappellania Beatae Mariae ad altare maius cuius est rector m. Gabriel Lombardellus de Minucciano [...]”.

<sup>71</sup> BERENGO 1965, pp. 291-301.

<sup>72</sup> SEIDEL, SILVA 2007, pp. 309-313.

<sup>73</sup> AAL, Visite Pastorali, San Paolino, 41 (9 marzo 1638).

<sup>74</sup> Ivi, c. 169 r.: “accensis deinde visitationis causa ad corpus s Maximi positum in altare s. Tiburtii, Valerianii et Maximi quod est pariter muratura in cuius fronte est inscriptum [...] “hic est corpus” [...]”.

<sup>75</sup> Ibidem: “visitavit deinde altaren Mariae quod vergit ad meridiem est lapideum et in concavitate altaris est corpus s. Paulini et mensa felcitur columnis lapideis [...]”.

San Carlo, nel transetto, era già dotato di mensa lapidea e di una pala, raffigurante *San Carlo*, probabilmente non coincidente con quella attualmente posizionata sull'altare. Anche l'altare di San Valerio, quarto nella navata sinistra, era già completo di mensa marmorea e di pala d'altare con San Valerio e il Crocifisso, probabilmente proprio il dipinto di Giacinto Gimignani tuttora presente. Appariva terminato anche l'adiacente altare dei Santi Crespino e Crespignano, completo di mensa marmorea e di pala, della quale tuttavia non è data alcuna indicazione aggiuntiva. L'altare di Sant'Acconcio era di patronato della famiglia Montecatini ed era già in forma marmorea e completo di pala: un'analisi stilistica può indicare come sia il più antico ad essere stato messo in opera, presentando anche nei particolari, come gli stemmi, caratteri di ascendenza giambolognesca. Il primo altare sulla sinistra era di patronato dell'Opera dei Santi Paolino e Donato, nel 1638 era ancora in laterizio, tuttavia con mensa lapidea, ed era connotato dalla presenza di una pala raffigurante la Vergine Maria.

Di fronte, nella porzione sinistra della chiesa, l'altare dei Santi Tiberio, Valeriano e Massimo era probabilmente privo di pala, in mattoni ed era posto sotto il diretto patronato dell'Opera. Privo di pala era anche l'adiacente altare dedicato a Sant'Antonino, in mattoni con mensa in pietra. Anche la terza cappella, di Santa Barbara, era in mattoni con mensa in pietra ed era posta sotto la giurisdizione dell'Opera. L'ultimo altare a destra, anch'esso nella forma laterizia, era invece dedicato a Santa Cecilia ed era posto sotto il giuspatronato della famiglia Lamberti ed era con ogni probabilità privo di pala. Nel transetto, l'altare del Salvatore era anch'esso in laterizio con la mensa in pietra: tuttavia era corredato dalla pala ed era posto sotto il patronato della famiglia lucchese dei Bandini. Le cappelle meridionali del transetto erano prive di altari e la sacrestia era descritta come "decentem et luminosam"; è rammentata la presenza di numerose sepolture di nobili famiglie, oggi scomparse e di tre acquasantiere marmoree, quelle cioè commissionate nel 1547. Un breve accenno è riservato anche agli stalli lignei del coro così come all'organo e all'antistante pulpito o cantoria.



*Lucca, San Paolino: sulla sin., altare di Sant'Acconcio, sulla des., altare di San Carlo*



*Lucca, San Paolino: sulla sin., altare di San Valerio, sulla des., altare di San Teodoro*





*Lucca, San Paolino: sulla sin., altare di Sant'Antonino, sulla des., altare dei Santi Tiberio, Valeriano e Massimo*



*Vincenzo Civitali, altare maggiore della chiesa di Santa Maria Forisportam a Lucca, 1595*

### 3.6 *La chiesa di San Paolino dal Seicento al Novecento*

Contemporaneamente ai primi lavori di aggiornamento stilistico degli altari, si cominciò a lavorare anche su altri aspetti secondari ma comunque importanti per la definizione dell'assetto definitivo della navata di San Paolino: già nel 1606 erano state realizzate le tavole raffiguranti *San Paolino* e *San Donato*, poste sulla controfacciata. Un altro aspetto importante è quello che vede la realizzazione di una nuova chiesa, intitolata a San Donato, posta al di fuori delle mura e finalizzata a servire quella parte della parrocchia rimasta al di fuori della nuova cinta muraria<sup>1</sup>. L'antica chiesa di San Donato, infatti, niente altro era se non l'edificio ecclesiastico dell'omonimo borgo extramurario. La scelta di unire le priorie di San Paolino, posta all'interno della città, e di San Donato portò alla nascita dell'inconveniente che vedeva i parrocchiani dell'antica parrocchia di San Donato, posta al di fuori delle mura, obbligati a recarsi in città per assistere alle celebrazioni liturgiche. Già all'inizio del Seicento si era resa necessaria la realizzazione di una nuova chiesa posta all'esterno delle mura la cui costruzione venne finanziata dal priore di San Paolino, Giacomo Bernardini, che donò anche il terreno<sup>2</sup>; bisognò tuttavia attendere il 1624 perché prendesse avvio la costruzione della nuova San Donato<sup>3</sup>. I lavori durarono sei anni: il 19 dicembre 1630 vi fu celebrata la prima messa<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> AAL, Collegiata di San Paolino, A, c.5 r.: “[...] nota come non potendo esser ben servita la parrocchia di San Donato fuori della città nella cura delle anime per mezzo di uno di quei parrocchiani vicini come dopo la demolitione di San Donato per più di cento anni si era osservato io Paolino Bernardini priore mi messi a persuadere il popolo della contrada di San Donato che volessero insieme far là in quel luogo una chiesa et casa per un prete che li amministrasse i sacramenti senza separarli però dalla chiesa di San Paolino et Donato alla quale per breve del Papa sono unite [...]”.

<sup>2</sup> Ibidem: “[...] offerendomi di concorrere alla spesa della fabbrica, darli il sito, et mantenerli poi il sacerdote che facesse la cura. [...]”

<sup>3</sup> Ibidem: “[...] Piacque a Dio che si risolvessero et così essendosi disegnato il sito della chiesa questo dì 22 settembre 1624 io Paolino soprascritto havendo hauto la facultà dal vescovo benedii et messi la prima pietra di detta chiesa piaccia a Dio benedetto che riesca d honor suo et salute di quelle anime. [...]”

<sup>4</sup> Ibidem: “[...] Nota che essendosi pur per Dio gratia finita la sopradetta chiesa dopo sei anni di tempo nei quali con ogni diligenza ho procurato d sollecitare quei populi con gran fatica et con aiuto della mia forza et dell'opera perché nella maggior parte di quelli si è trovato nella esecuzione gran freddezza, queto giorno 19 dicembre 1630 per facultà concessami da monsignor vescovo ho benedetto la suddetta chiesa ad honore della beata vergine dandoli il titolo di San Donato et vi ho detto la prima messa et se bene ci resta da fabbricare la casa del prete con tutto ciò promettendomi quei populi di provvedere per interim di qualche altra abitazione già ci ho eletto il curato et destinato la sua provisione piaccia a Dio che tutto segua a gloria sua et frutto di quelle anime che così ogni denaro sarà bene speso et li miei successori non potranno con ragione dolersi che io li habbia aggravato il priorato di novi preti. [...]”

La realizzazione della nuova chiesa non comportò, ovviamente, ricadute sull'assetto di San Paolino né sui suoi apparati decorativi<sup>5</sup>; l'evento fu tuttavia importante perché portò alla costruzione di una sorta di appendice extra-muraria della chiesa civica.

Per trovare importanti interventi sull'edificio bisognerà aspettare gli anni Settanta: in quel periodo ancora si lavorava alla zona presbiteriale, infatti il nuovo rettore Paolino Bernardini, in un appunto del 10 luglio 1679, in occasione della presa di possesso della rettoria, annotò come la balaustrata di marmo bianco posta di fronte all'altare era ormai terminata e si lamentava del fatto che potesse essere realizzata in migliore forma<sup>6</sup>. Ad oggi della balaustra citata da Bernardini non resta traccia. Il canonico racconta anche come nel 1679 si stesse ancora lavorando all'altare maggiore, probabilmente quello che vediamo ancora oggi<sup>7</sup>. Il maggiore intervento dell'epoca, tuttavia, per quanto smantellato poco dopo, fu la nuova sistemazione del coro, fino a quel momento localizzato proprio alle spalle dell'altare. Ci si rese conto che la sedia priorale, posta tra le due colonne di granito rosso, era alquanto distante dai posti dei canonici, rendendo alquanto difficoltoso per questi ultimi e per il priore recitare insieme il "*Gloria in Excelsis Deo*" e il "*Credo*"<sup>8</sup>. Venne scelto, quindi, di portare il coro di fronte all'altare maggiore, dove erano già presenti delle "sponde alte di noce" e di sistemare la sedia priorale di fronte al pilastro angolare sinistro<sup>9</sup>. Questa nuova collocazione, tuttavia, portò alla nascita di un'aspra polemica suscitata dal canonico della Cattedrale, Libertà Moriconi<sup>10</sup>, che asserì come il coro posto di fronte all'altare

---

<sup>5</sup> In quegli anni non furono compiuti lavori significativi relativamente agli assetti esterno ed interno di San Paolino.

<sup>6</sup> AAL, Collegiata di San Paolino, A, c. 8r.: "[...] adi 10 (luglio 1679) ho preso il possesso in capitolo (Giacomo Bernardini). Ho anche ritrovato che in chiesa era già terminata la balaustrata di marmo bianco la quale poteva esser fatta in forma più bella e più vaga ma al fatto non ci è stato rimedio [...]".

<sup>7</sup> Ibidem: "[...] presentemente si lavora anche intorno allo scaffale dell'altar maggiore quale parimente non mi piace per esserci troppo marmo bianco e queste spese si fanno tutte per decreto dell'eccellentissimo Consiglio fatto nel mese di maggio prossimo passato et in avvenire si lavorerà parimente a spese pubbliche il ceppo dell'altar maggiore con qualche adornamento al deposito del corpo di San Paulino havendone appoggiata la cura a i signori dell'Offitio delle Reliquie [...]".

<sup>8</sup> Ivi, c. 17v.: "[...] Havendo io considerato insieme con i canonici di questa chiesa che la mia sedia priorale stava in choro dietro all'altar maggiore in mezzo alle 2 colonne dove dopo si è posto il leggio et i canonici stavano ai banconi dalle parti laterali assai lontani da me a segno che non potevamo unirci insieme a dire il *Gloria in Excelsis Deo* et il *Credo* e pareva che non facessemo tutto un corpo si è risoluto di fare il choro non più dietro ma avanti all'altar maggiore, dove già sono le sue sponde alte di noce e solamente si sono fatti i seditori et il suppedaneo sotto [...]".

<sup>9</sup> Ibidem: "[...] la mia sedia si è trasportata appoggiata al pilastro del corno dell'evangelio doppo che termina il bancone de canonici dove si è officiato per la solennità di San Pietro di quest'anno 1681 con molta decenza et honorevolezza. [...]".

<sup>10</sup> Il canonico Libertà Moriconi faceva probabilmente parte della nobile famiglia lucchese residente nell'interessante palazzo rinascimentale posto tra l'Anfiteatro e il Fillungo. Si veda il paragrafo di questo studio relativo all'architettura lucchese ai tempi di Baccio da Montelupo.

maggiore fosse una prerogativa delle chiese Cattedrali<sup>11</sup>. Dopo una serie di verifiche, si optò per tornare alla situazione originaria<sup>12</sup>.

La testimonianza di Giacomo Bernardini è comunque significativa perché ci racconta che a fine Seicento già esistevano le colonne di granito dell'Elba, che quindi vennero solamente ripulite in epoca successiva, e che era già presente almeno una parte dell'arredo ligneo della tribuna.

### *I lavori di Filippo Gherardi in San Paolino*

Nell'ultimo decennio del Seicento, la chiesa di San Paolino fu interessata da importanti lavori di aggiornamento, soprattutto per quanto riguardava l'altare maggiore ed il transetto, ma anche alcuni degli altari laterali.

L'altare laterale dei Santi Tiburio, Valeriano e Massimo, già edificato in legno, venne ricostruito in marmo nel 1690 dallo scarpellino massese Michele Monsoni che approntò una mostra lapidea<sup>13</sup> che si rifaceva in maniera abbastanza diretta agli altari piccardiani della cattedrale di San Martino. Si decise di mantenere la pala d'altare dell'Ardenti che venne integrata, secondo una prassi piuttosto comune nel secondo

---

<sup>11</sup> AAL, Collegiata di San Paolino, A, c. 17v.: “Ma dopoi essendo entrato in testa al r. Libertà Moriconi canonico della Cattedrale che l’haver il choro avanti all’altar maggiore fosse privilegio delle sole chiese cattedrali (pretentione non mai più intesa) e che la mia sedia fosse collocata in luogo che è proprio del leggio episcopale ne fece gran romore nel capitolo della cattedrale pretendendo che dovesse capitolarmente farci oppositione ma havendo conosciuto che era una leggierezza né meno a parlarne non ne hanno preso cognitione. [...]”.

<sup>12</sup> Ibidem: “[...] Ciò non ostante hà il suddetto canonico Moriconi così malamente impresso il s. cardinale Giulio Spinola nostro vescovo che ha bisognato levar la mia sedia dal suddetto pilastro che era dal corno dell’evangelio e collocarla non al pilastro del corno dell’epistola ma più a basso in contro all’altar maggiore di modo che il choro comincia al contrario cioè piglia la precedenza dal luogo più vicino dell’altar maggiore. Ho perciò sostenuto che fosse una presentione ridicola che solo le chiese cattedrali potessero havere il choro avanti all’altar maggiore. Anche per parte dei secolari si è voluto cavillare sopra questa novità del choro et in particolare della mia sedia priorale et i motori sono stati li signori Gregorio Cantarini e Carlo Guinigi i quali sono stati più volte in chiesa a far da fiscali e ne hanno fatto gran romore in consiglio in questo giorno 11 di luglio 1681 vigilia del nostro glorioso protettore San Paulino; vi ha però parlato in Consiglio a mio favore assai bene il r. Francesco Spada mio cugino et hanno mandato da me gli eccellentissimi signori il cancelliere s. Cesare Martini per sentire come pensano di regolarsi in occasione che la sera alla luminara e la mattina seguente sarebbero venuti in chiesa gli eccellentissimi signori circa il lasciare nel sito dove è la sedia o pure rimuoverla. Io gli ho risposto che l’haverai serviti nella forma che havessero comandato e finalmente si è convenuto che io dopo il notturno facci levare la mia sedia e collocarla dietro al choro dove era prima e l’istesso si facci anche la mattina della festa e così sono state sopite tutte queste turbolenze. [...]”

<sup>13</sup> AAL, Collegiata di San Paolino, A, c. 36 r.: “[...] in quest’anno 1691 ho fatto fare in chiesa l’altare nuovo dedicato a i SS. Tiburzio, Valeriano, Massimo e Prodostimo quale mi ha fatto m.ro Michele Monsoni scarpellino da Massa di Carrara p prezzo di l. 135 in tutto inclusavi la spesa di muratore Magnano et altro. L’altare è riuscito assai bello ma è stato poco puntuale nel darmelo finito dentro l’anno passato 1690 di settembre come mi aveva promesso per contratto di m. Paulino Elici 17 settembre 1689. [...]”

Seicento, da Giovanni Marracci che provvide a “accomodare il quadro vecchio” e a “aggiungervi qualche cosa di proprio<sup>14</sup>”. Pochi anni dopo si decise di decorare la tribuna che conservava ancora l’aspetto originario degli anni Quaranta del Cinquecento ed era “troppo indecente<sup>15</sup>”; inoltre la tribuna risultava molto buia, come del reato i bracci del transetto. Per la Pasqua del 1694 risultavano completati i nuovi finestroni: venne deciso infatti di realizzare due finestre nei bracci del transetto. Pochi mesi dopo, il 12 luglio del 1694, in occasione della festa di San Paolino, venne scoperto il lavoro di decorazione della tribuna, realizzato da Filippo Gherardi (1643-1704), pittore lucchese ormai residente stabilmente a Roma. Quest’ultimo realizzò non solo la decorazione pittorica<sup>16</sup> ma l’intera nuova sistemazione della zona presbiteriale, avendo prima realizzato il disegno ed anche il modello<sup>17</sup>. Particolare attenzione fu prestata alla sistemazione delle colonne doriche di granito rosso poste nella tribuna, esattamente come in controfacciata e lungo i lati corti dei bracci del transetto. Già *in loco*, le colonne vennero pulite e lucidate ed anche fatte valutare allo scultore Nicolao Carrara che le giudicò di valore e certamente realizzate in granito dell’Elba<sup>18</sup>. Le opere di pulitura delle colonne, seguite dallo stesso

---

<sup>14</sup> Ibidem: “[...] Ho fatto anche accomodare il quadro vecchio che vi era che era una machina grande e l’ha aggiustato molto bene con aggiungervi qualche cosa di proprio il m. Gio. Marracci al quale ho dato l. 18 et ho fatto io la spesa del telare e della tela.

Il denaro speso in questo altare l’ho havuto da persona pia e perciò ho messo nell’iscrizione dei capitelli il luogo dell’arma “Pia Liberalitas extruxit”. Ho avuto qualche pensiero di far riconoscere le reliquie de’ Santi Tiburtio, Valeriano e Massimo che sono nell’altare ma ne ho dimesso il pensiero perché mi hanno supposto che ci fossero necessario le taglie con gran spesa per alzare la machina della pietra che vi è sopra. [...]”

<sup>15</sup> Ivi, c. 41 v.: “[...] Havendo determinato di adornare la tribuna dell’altar maggiore che era troppo indecente e considerato che tutta la spesa sarebbe stata gettata se non si dava maggior lume al nostro coro [...]”.

<sup>16</sup> AAL, Collegiata di San Paolino, A, c. 42v.: “[...] La nostra festa di San Paolino in quest’anno (1694) è stata più solenne perché si è scoperto il lavoro della Tribuna dell’Altare Maggiore fatto fare da me a tutte spese mie proprie eccettuata però la fattura del quadro che a mia istanza ha fatto per sua devozione il m. Filippo Gherardi nostro nazionale, eccellente pittore che dimora in Roma ma è venuto in patria fino dal mese di dicembre prossimo passato dove ha terminato il medesimo quadro [...]”.

<sup>17</sup> Ibidem: “[...] et ha assistito a tutto il lavoro della tribuna con haverne prima fatto il disegno et anche il modello in piccolo. [...]”

<sup>18</sup> Ibidem: “[...] Tra le cose più prodigiose è stato l’havere scoperto le 2 colonne di pietra di quella qualità così perfetta come si vedono al presente perché prima erano ignote e nell’istessa forma che sono anche di presente le 2 altre colonne che sono a ciascheduna delle 3 porte della nostra chiesa. Mi havevano dato gran pensieri per molto tempo le dette 2 colonne circa il modo che doveva tenersi per abbellirle acciò dessero maggior nobiltà a tutto il lavoro quando finalmente mi sono risoluto a farle vedere a Nicolao Carrara nostro scultore il quale ha riconosciuto le dette colonne di qualità molto bella e come dice egli di granito dell’Elba e così mi sono risoluto di farle lavorare e lustrare sotto la direzione del medesimo Carrara che ha prestato assistenza a tutto il lavoro che ha portato in lungo 5 mesi in circa con tre persone che di continuo vi hanno lavorato e di verità io mai ho creduto che havessero a ridursi a tanta perfettione come presentemente si vedono. [...]”

Carrara durarono ben cinque mesi: al termine fu posto tra l'una e l'altra un festone bronzeo disegnato da Filippo Gherardi<sup>19</sup>.

La sistemazione del presbiterio fu l'intervento più importante tra quelli realizzati successivamente al completamento della costruzione, negli anni Quaranta del Cinquecento. La funzione di chiesa civica continuava a permanere ancora nel Seicento – e continuò fino alla fine della Repubblica, in epoca napoleonica – quindi apparve opportuno apportare degli aggiornamenti stilistici ad un edificio di cui si riconoscevano sia il valore che la ricchezza. L'intervento di Filippo Gherardi non fu invasivo: le quadrature presenti nell'affresco – raffiguranti scene della vita di San Paolino – richiamavano l'ordine architettonico della chiesa e anche per le nuove finestre del transetto si optò per la realizzazione di puntuali repliche di quelle originali. Il nuovo altare dei Santi Tiburio, Valeriano e Massimo venne costruito secondo i canoni di un linguaggio nuovo, più aggiornato, dal momento che non esistevano preesistenti altari laterali se non quelli lignei e quelli laterizi, dei quali era stata probabilmente già programmata la sostituzione.

Per la scelta degli artisti a cui affidare i lavori, non ci si scostò particolarmente dalla modalità di procedere adottata fin dal primo Cinquecento, allineandosi con quanto si faceva a Firenze e nel Granducato: l'indicazione di un artista romano – anche se lucchese di nascita – per la decorazione della tribuna è una strada che veniva percorsa anche in ambito fiorentino, tant'è che numerosi furono gli artisti romani che operarono nel Seicento a Firenze. Per i lavori lapidei, si fece ricorso a uno scalpellino massese: numerosissimi erano infatti gli scalpellini che dal Ducato di Massa emigravano negli Stati limitrofi alla ricerca di lavoro. Nel 1664 venne posta l'elegante epigrafe sopra il portale, per ricordare la festa patronale di quell'anno. Nel 1710 la chiesa fu interessata da lavori di consolidamento che interessarono soprattutto il sagrato<sup>20</sup> ma anche le cappelle, in maniera particolare quella del Santissimo Crocifisso<sup>21</sup>, sotto il patronato della famiglia Santini. Le sculture poste nelle nicchie

---

<sup>19</sup> Ibidem: “[...] Ciò ha cagionato che mi sono risoluto di farci quel festone andante di rame disegnato tutto dal suddetto m.ro Filippo Gherardi e messo in opera dal suddetto Nicolao Carrara. Tutto il lavoro come ho detto si è fatto a spese mie proprie e ci ho havuto gran soddisfatione perché è riuscito perfettissimo in tutte le sue parti. [...]”

<sup>20</sup> AAL, Visite Pastorali, 12, c. 691: “[visita pastorale del 3 febbraio 1710] che si accomodi il sagrario in modo, che vi posiano cadere l'immondezze [...]”:

<sup>21</sup> Ibidem: “[...] Che si riempia di terra, o almeno si serri stabilmente con gregge di ferro il pozzo esistente in d.a chiesa vicino all'Alt.e del SS.mo Crocifiso che si renda piu capace, e piu larga la Mensa dell'Altare del SSmo Crocifisso p esser troppo stretta [...]”.

della facciata vennero poste in opera nel 1720, come si evince da una data incisa sul piedistallo di ciascuna. Nel 1743, probabilmente, venne messo in opera il nuovo pavimento del transetto destro<sup>22</sup>; questi lavori toccarono in maniera pesante la chiesa che non doveva trovarsi in buone condizioni, presentando anche infiltrazioni d'umido nelle volte e le vetrate danneggiate<sup>23</sup>. Dopo i lavori settecenteschi, gli ultimi importanti interventi nella chiesa dei Santi Paolino e Donato risalgono al periodo napoleonico: un decreto del 1807 stabilì infatti che si dovessero abbattere gli edifici antistanti al palazzo Ducale, compresa la chiesa di San Pier Maggiore, la cui vicenda edilizia si era sviluppata in parallelo con quella di San Paolino. Il 1808 fu l'anno dell'effettiva demolizione: passarono a San Paolino il priore ed il capitolo di San Pier Maggiore, unitamente alla Sacra Immagine della Madonna dei Miracoli, conservata nella chiesa antistante il palazzo Pubblico sin dal 1588<sup>24</sup>. Inoltre, venne assegnata a San Paolino l'importante funzione di mausoleo dei Principi di Lucca: nel 1811 vi fu sepolto Girolamo Carlo Baciocchi, morto ad un anno, erede al trono del Principato. Già nel 1812, tuttavia, l'immagine della Madonna dei Miracoli e la prerogativa della sepoltura dei Principi passarono alla chiesa di San Romano, posta alle spalle del palazzo Pubblico, a cui è collegata mediante un passaggio aereo. Con la definitiva scomparsa della Repubblica di Lucca, sancita dal Congresso di Vienna, venne per sempre meno la funzione di tempio civico. Sappiamo che nel tardo Ottocento l'edificio non era in buono stato e che necessitava, tra le altre cose, di un restauro del tetto<sup>25</sup>. Nel Novecento, in una data non precisata, vennero murate le finestre aperte sul transetto nel tardo Seicento. L'ultimo intervento di una certa consistenza risale al 1960: in quell'anno il priore Giuseppe Bergamini venne sepolto nel transetto destro, come risulta dalla semplice scritta dedicatoria in metallo posta sulla parete meridionale dello stesso transetto destro<sup>26</sup>.

---

<sup>22</sup> AAL, Visite Pastorali, 111, c. 124: “1/9/1743/ [...] si provveda all'umidità non ordinaria degli altari bassi a cornu evangelii dell'altar maggiore e si riattino da quella parte le volte delle sepolture, che in più luoghi minacciano rovina. [...]”

<sup>23</sup> *Ibidem*: “[...] si riattino le vetriere e si provveda all'umido, che in diverse parti penetra le volte della chiesa [...]”

<sup>24</sup> ASL, Opera della Madonna dei Miracoli, 1, c.5v.

<sup>25</sup> AAL, Opera dei Santi Paolino e Donato, 93.

<sup>26</sup> Il carteggio tra il successore di Bergamini, Giampiero Bachini, e le autorità competenti ad autorizzare la sepoltura è conservato, senza inventariazione, nell'Archivio Parrocchiale.



*Anonimo, a sin. San Paolino, a des., San Donato, Lucca, chiesa di San Paolino, 1606*



*La tribuna di San Paolino dopo i lavori di aggiornamento seicenteschi*





*Epigrafe celebrativa della festa di San Paolino del 1664*



*Anonimo, a sin. San Paolino, a des., San Donato, Lucca, chiesa di San Paolino, 1720*

### 3.7 *L'architettura della chiesa di San Paolino*

L'articolazione architettonica dell'interno della chiesa di San Paolino, il più significativo edificio del primo Cinquecento lucchese, è complessa quasi quanto la storia della costruzione<sup>1</sup>.

Accanto alla pianta assai articolata, alquanto complessa, meritano di essere approfonditi numerosi aspetti, a cominciare dall'articolazione delle pareti, scandita dalla presenza dell'ordine architettonico su più livelli, per arrivare all'assetto della copertura, risolta con volte a botte nei quattro bracci e con volta a vela nella crociera.

#### *La pianta*

Poco si conosce dell'assetto planimetrico della chiesa trecentesca di Sant'Antonio, demolita già nel 1492 per essere sostituita con una nuova struttura: tuttavia, la collocazione del campanile, tuttora esistente, e la testimonianza del canonico Guidi<sup>2</sup>, oltreché la presenza di una piccola cripta, lasciano immaginare come la struttura avesse un andamento ovest-est, con la facciata affacciata sulla piazzetta di San Pierino<sup>3</sup>. L'aspetto della chiesa, quasi certamente a navata unica e di modeste dimensioni, doveva essere piuttosto simile a quello di un'altra chiesetta trecentesca lucchese, Sant'Anastasio, edificio nel quale stilemi gotici si affiancano ai consueti aspetti stilistici del romanico lucchese.

Forse, ma è soltanto un'ipotesi, la nuova chiesa immaginata nel tardo Quattrocento e nel primo Cinquecento, quando ancora era posta sotto il patronato congiunto della famiglia Poggi<sup>4</sup> e del governo repubblicano, avrebbe dovuto assumere le stesse

<sup>1</sup> Si veda a questa proposito il paragrafo di questo studio dedicato alla storia della costruzione della chiesa di San Paolino.

<sup>2</sup> BSL, manoscritto n. 20; parzialmente trascritto in GUIDI 1912, pp. 109 e 110, nota 4.

<sup>3</sup> La piazzetta di San Pierino è oggi uno spazio urbano del tutto defilato, privo di edifici di pregio, ad eccezione di alcuni annessi della chiesa di San Paolino: l'oratorio di San Pietro in Vincoli e la canonica.

<sup>4</sup> AAL, Collegiata di San Paolino, A, carta sciolta: “[...] Prioria di San Paolino passata in cappella e in patronato. Nell'anno 1510 essendo la piccola chiesa di San Paolino sotto prioria e di essa priore il reverendo padre Vincentio di Stefano di Poggio consegnò in mano di Papa Leone X la medesima prioria di San Paolino, il quale Papa smembrandone le rendite unì la cura alla prioria di San Donato e diede tutta l'entrata alla cappella di San Paolino et Antonino fondata all'altare maggiore di detta chiesa et il detto Stefano di Poggio ne ottenne dal medesimo Pontefice Leone il patronato per sé e suoi eredi e successori come si vede dalla sua bolla registrata in Vescovado nel libro delle collazioni segnato P.I. 20. In esecuzione della quale il medesimo Stefano come Patrone prefato presentò alla detta cappella il detto reverendo padre Vincentio suo figlio per mano di messer Pietro Piscilla li 12 di Settembre del medesimo anno 1510. [...]”.

dimensioni della vecchia costruzione e la decisione di realizzare un tempio delle dimensioni attuali venne probabilmente presa soltanto al momento dell'abolizione del patronato congiunto tra il governo della Repubblica di Lucca e i Poggi, dopo la Rivolta capeggiata da quest'ultima famiglia, nel 1522<sup>5</sup>.

È infatti soltanto con la realizzazione dei modelli di Donato Benti e di Baccio da Montelupo<sup>6</sup> e con il successivo concorso che si sceglie di cambiare l'orientamento della chiesa in nord-sud mediante l'affaccio della nuova chiesa sulla odierna via di San Paolino, una delle principali vie cittadine, decumano dell'insediamento romano.

L'area della vecchia chiesa di Sant'Antonio venne occupata dal transetto. La navata, di notevoli dimensioni, è caratterizzata dalla presenza di due livelli di lesene doriche, interamente realizzate, come quasi tutti gli elementi lapidei dell'interno, in calcare bianco di Santa Maria del Giudice<sup>7</sup>, oggi decisamente annerito a causa dello sporco. Sulla navata si affacciano quattro cappelle per lato, poste a una quota di calpestio poco più alta, sopra due scalini. Le cappelle, di pianta rettangolare e coperte con volte a crociera su semplici peducci angolari dorici, sono collegate tra di loro mediante aperture centinate di grande dimensione, con una larghezza pressoché pari alla parete. Si viene a formare quasi una sorta di navata, caratterizzata da tre particolarità: la differenza di quota rispetto all'aula, la mancanza di un'apertura verso l'esterno, il mancato sbocco sul transetto, essendo le ultime campate occupate dagli ambienti di servizio delle cantorie<sup>8</sup>. Le cappelle sono inoltre prive di finestre, essendo le pareti esterne totalmente occupate dagli altari. Anche la lettura del paramento murario esterno esclude la presenza di eventuali luci poi richiuse.

---

<sup>5</sup> AAL, Collegiata di San Paolino, A, carta sciolta: “[...] dopo la quale essendo morto il detto padre Vincenzo, il medesimo Patronato come ereditario passò con li altri beni nelle ragioni del fisco il 1522 onde fu presentato alla detta cappella il reverendo padre Bernardo Arnolfini dal Sindaco o procuratore del Comune di Lucca, volgarmente detto Fiscale come patrone dell'universale successione in tutti e singoli beni di detto Stefano. Patronato suddetto accollato al Gonfaloniere con il consenso del Papa [...]”.

<sup>6</sup> *Carteggio di Michelangelo*, Firenze, 1965-1983, vol. II, p. 193, lettera di Martino Bernardini a Michelangelo: “[...] qua' hanno a disfar una chiesa et rifarla, e non si sono resoluti in nessuno delli dui modelli che vedeste [...]”.

<sup>7</sup> RODOLICO 1963, p. 272.

<sup>8</sup> Lo schema delle ultime campate destra e sinistra occupate rispettivamente da organo e pulpito deriva, probabilmente, da quello della chiesa fiorentina di San Salvatore al Monte.

Nel transetto sono presenti alcuni richiami alle planimetrie di edifici gotici e rinascimentali fiorentini, tuttavia profondamente modificati anche a causa di problemi dimensionali<sup>9</sup>.

I bracci del transetto sono quasi identici, sia in pianta che in alzato e sono connotati da due campate, stranamente di diverse larghezze: la prima, più vicina alla crociera, è più stretta mentre la seconda campata, quella più esterna, è invece caratterizzata dalla presenza di cappelle sia sul lato settentrionale che su quello meridionale.

Quelle a sud poco differiscono in dimensioni da quelle che si affacciano sulla navata: sono ovviamente prive degli archi laterali di collegamento dal momento che da una parte sono a contatto con un ambiente di servizio e dall'altro con l'esterno. Anche in questo caso la parete è quasi per intero occupata dall'altare e la copertura consta di una volta a crociera su peducci angolari dorici.

Le cappelle sul lato meridionale sono più piccole: attualmente sono prive di altare – anche se non è sempre stato così, almeno per quella di destra<sup>10</sup> – e hanno una pianta rettangolare con il lato lungo parallelo al transetto. Sono anche ambienti di collegamento con la sacrestia e con la canonica, dal momento che sul muro che guarda verso la tribuna si aprono delle porte che immettono in altri ambienti, di servizio, a loro volta collegati rispettivamente con la sacrestia dalla parte destra e con la canonica dalla parte sinistra. La porta della cappella est è semplice, caratterizzata da una semplice cornice in pietra serena non lavorata, mentre quella della cappella ovest è anch'essa in pietra serena<sup>11</sup> ma presenta una cornice a cimasa piana modanata, con il consueto ma prezioso motivo a ovali e dardi.

---

<sup>9</sup> Si veda il paragrafo di questo studio dedicato ai rapporti tra l'architettura di San Paolino e quella delle chiese fiorentine. Gli edifici presi in esame hanno una zona presbiteriale molte più grande di quella della chiesa lucchese, la cui estensione era probabilmente condizionata dallo spazio rimasto libero dalla demolizione della vecchia chiesa di Sant'Antonio.

<sup>10</sup> AAL, Opera della Chiesa dei Santi Paolino e Donato, 45, c. 19: “[...] Per andar in sagrestia vi è l'altare grande di legno antico dove è dipinta la concezione della madonna ed la sua predella e vi è ancora un confessionale di pioppo antico e vecchio e disusato all'altare di santo teodoro e di ora al detto altare di san teodoro vi stanno due candelieri grandi di ferro che s'adornano per li morti [...]”. Inoltre AAL, Visite Pastorali, San Paolino, 21 (1575), c.44 r. “Visitavit altare propter latus sacristiae quod est ligneum sine nomine et sine candelabris: stabat tamen icona antiqua [...] scissa tamen per modum cuius bradella est valde dicrustata [...]”

<sup>11</sup> La pietra serena a Lucca non ha diffusione così capillare come a Firenze o in altre città della Toscana settentrionale, ma comunque è impiegata in numerosi edifici cittadini, dal Medioevo fino al Novecento. Cfr. RODOLICO 1963, p. 272.

La tribuna, nata per accogliere il coro, originariamente posto alle spalle dell'altare<sup>12</sup>, consta di un'unica, lunga campata.

La sacrestia, a pianta quadrata, è posta vicino alla cappelle di sud-ovest del transetto ma non ha con esso un collegamento diretto: questa collocazione, unita a un impiego come sacrestia già nel secondo Cinquecento<sup>13</sup>, tende a escludere l'ipotesi di un primo utilizzo come cappella del Santissimo Sacramento<sup>14</sup>.

#### *Le pareti della navata, del transetto e della tribuna*

Come all'esterno, l'ordine dorico caratterizza l'interno della chiesa di San Paolino.

Entrambi i livelli della pareti della navata, del transetto e della tribuna sono connotati dalla presenza di un ordine dorico su piedistallo<sup>15</sup>, con un rapporto, per quanto riguarda il livello inferiore, tra altezza e larghezza di 7 a 1<sup>16</sup>. Un ordine minore concatenato, anch'esso dorico<sup>17</sup>, del tutto simile a quello maggiore, inquadra le arcate di accesso alle cappelle, caratterizzate, in chiave, da una voluta non eccessivamente sporgente, dal disegno alquanto lineare, ripreso in quelli delle mensole dei portali del cortile di palazzo Bernardini e nelle chiavi di volta delle arcate cieche del livello inferiore del palazzo Cenami<sup>18</sup>. Una trabeazione canonicamente scompartita in

<sup>12</sup> Nel tardo Seicento il coro venne provvisoriamente spostato di fronte all'altare. Si veda a tale proposito il paragrafo di questo studio dedicato ai lavori seicenteschi nella chiesa di San Paolino. Inoltre, AAL, Collegiata di San Paolino, A, c. 17v.: “[...] Havendo io considerato insieme con i canonici di questa chiesa che la mia sedia priorale stava in choro dietro all'altar maggiore in mezzo alle 2 colonne dove dopo si è posto il leggio et i canonici stavano ai banconi dalle parti laterali assai lontani da me a segno che non potevamo unirci insieme a dire il *Gloria in Excelsis Deo* et il *Credo* e pareva che non facessimo tutto un corpo si è risoluto di fare il choro non più dietro ma avanti all'altar maggiore, dove già sono le sue sponde alte di noce e solamente si sono fatti i seditori et il suppedaneo sotto [...]”.

<sup>13</sup> AAL, Visite Pastorali, San Paolino, 21 (1575), c.44 r. “Visitavit altare propter latus sacristiae [...]”.

<sup>14</sup> SEIDEL, SILVA 2007, p. 314.

<sup>15</sup> La scansione delle modanature della trabeazione è così composta: listello, cavetto, listello, listello, corona, listello, echino, listello, fasci, listello, echino, listello, fregio liscio, listello, echino, listello, prima fascia dell'architrave, astragalo, seconda fascia dell'architrave, astragalo, terza fascia dell'architrave. Per le paraste: listello, gola rovescia, listello, abaco, echino, listello, fregio del capitello, astragalo, listello, fusto della parasta, cavetto, listello, toro superiore, listello, scozia, listello, toro inferiore, plinto. Per il piedistallo. listello, gola rovescia, listello, listello, gola rovescia, listello, listello, astragalo, listello, dado, cavetto, gola diritta supina, listello, toro, primo zoccolo, secondo zoccolo.

<sup>16</sup> Nelle paraste angolari il rapporto diventa di 6,8 a 1.

<sup>17</sup> L'ordine minore dorico è privo di base. Il capitello presenta questa scansione delle modanature: listello, gola rovescia, corona, listello, gola rovescia, listello, fregio del capitello, cavetto, fusto della lesena.

<sup>18</sup> Problematiche appaiono sia la paternità che la datazione dei due maggiori palazzi patrizi lucchesi del primo Cinquecento. Tuttavia, appare difficile che la loro costruzione possa collocarsi oltre il quarto decennio del secolo, rendendo così i loro cantieri sostanzialmente coevi con quello di San Paolino.

architrave, fregio e cornice, sormonta il primo ordine. Il muro del livello inferiore è risolto con una semplice intonacatura, tranne che nelle campate a ridosso della crociera – ad eccezione di quella della tribuna – dove il tamponamento è in conci squadrati di calcare di Santa Maria del Giudice. Le campate della navata adiacenti alla crociera sono connotate da aperture ad arco simili per dimensioni a quelle delle cappelle, ma prive dell'ordine minore. Inoltre, l'orditura dei conci squadrati è differente immediatamente al di sotto del pulpito e della cantoria, lasciando presagire un completamento successivo, coevo proprio ai lavori di Nicolao Civitali<sup>19</sup>.

Nel transetto, le campate adiacenti alla crociera sono di ampiezza ridotta rispetto alle altre: il muro è, limitatamente alla porzione inferiore, in conci squadrati di calcare di Santa Maria del Giudice ed è articolato dalla presenza di edicole doriche frontonate. I frontoni sono triangolari e sono sostenuti da lesene doriche col fusto incorniciato, esattamente come accade per le nicchie e per le finestre della facciata. Inoltre, le edicole si impostano al di sopra di una sorta di piedistallo che arriva alla quota superiore delle basi delle paraste: questo elemento è del tutto assente in corrispondenza del pulpito e della cantoria. Le campate esterne del transetto non differiscono da quelle della navata. La parete della tribuna, a campata unica, è serrata dalle paraste della crociera e da lesene a libretto verso la parete di fondo. Le controfacciate e la parete fondale della tribuna, al livello inferiore, presentano un carattere quasi identico. Se gli angoli sono risolti con una lesena a libretto, la porzione centrale presenta invece due colonne libere di ordine dorico addossate al muro. L'ordine architettonico è ancora una volta il dorico ed è in tutto e per tutto identico a quello delle paraste della navata e del transetto. In corrispondenza delle colonne è presente anche un avanzamento della trabeazione, come avviene anche presso le paraste nella navata e nel transetto, riprendendo un modello derivato dagli archi trionfali antichi. Limitatamente alla controfacciata e alla parete di fondo della tribuna, tra le colonne e le lesene a libretto sono poste delle nicchie, occupate da tavole con le

---

<sup>19</sup> Non esistono fonti archivistiche che indichino in Nicolao Civitali come il continuatore dei lavori di Baccio da Montelupo a San Paolino. Tuttavia, almeno per quanto riguarda il pulpito e la cantoria, le fonti indirette sono concordi nell'indicare l'artista lucchese come autore del progetto. Si veda a questo proposito il paragrafo di questo studio dedicato al pulpito e alla cantoria.

figure dei Santi a cui è intitolata la chiesa, *San Donato* e *San Paolino*<sup>20</sup> nel primo caso e da preziosi reliquiari di gusto tardo rinascimentale nel secondo.

Un'altra particolarità delle colonne libere di testata sta nel materiale impiegato: non si tratta né del consueto calcare bianco, né di pietra serena e nemmeno di marmo statuario ma di granito rosso che le fonti seicentesche indicano di provenienza elbana<sup>21</sup>.

La composizione sembra non terminata dal momento che, nel livello superiore, le pareti sono completamente intonacate, prive di ordini – che si arrestano con le lesene a libretto – e perfino di trabeazione. Restano soltanto le finestre.

Andando ad analizzare la scansione della navata, ci troviamo di fronte all'ordine, anch'esso dorico, riecheggiante nelle forme quello inferiore, e alle finestre frontonate. Quest'ultime richiamano, pur con alcune significative differenze, quelle della fiorentina chiesa di San Giuseppe. Due mensole simili a quelle poste in chiave alle arcate delle cappelle, sorreggono un davanzale piuttosto aggettante. Due lesene doriche serrano l'apertura, centinata proprio come a San Giuseppe. Infine, la trabeazione e il frontone. Stesse caratteristiche hanno anche le finestre delle pareti del transetto, presenti soltanto sulla parete settentrionale dei due bracci. Diverse sono, invece, le aperture della controfacciata e del transetto. Nel primo caso sono tre, tutte frontonate, con quella centrale col frontone curvilineo e di dimensioni maggiori. Le luci sono a terminazione piana: sono richiamate molto da vicino quelle di San Salvatore al Monte a Firenze mentre le lesene hanno il fusto incorniciato. Nella tribuna, è presente solo la finestra centrale, identica a quella della facciata. Le finestre delle testate del transetto, seicentesche, richiamano molto da vicino quella centrale della facciata e quella della tribuna, con variazioni minime nella scansione delle modanature e nelle proporzioni. Gli oculi sono circondati da semplici cornici

---

<sup>20</sup> Le due tavole risalgono al 1606, come si evince da una scritta a caratteri capitali dipinta alla base di ognuna di esse, tuttavia non compaiono nei documenti d'archivio e fino ad oggi non è stata formulata alcuna attribuzione.

<sup>21</sup> AAL, Collegiata di San Paolino, A, c. 42v.: “[...] Tra le cose più prodigiose è stato l’havere scoperto le 2 colonne di pietra di quella qualità così perfetta come si vedono al presente perché prima erano ignote e nell’istessa forma che sono anche di presente le 2 altre colonne che sono a ciascheduna delle 3 porte della nostra chiesa. Mi havevano dato gran pensieri per molto tempo le dette 2 colonne circa il modo che doveva tenersi a farle vedere a Nicolao Carrara nostro scultore il quale ha riconosciuto le dette colonne di qualità molto bella e come dice egli di granito dell’Elba e così mi sono risoluto di farle lavorare e lustrare sotto la direzione del medesimo Carrara che ha prestato assistenza a tutto il lavoro che ha portato in lungo 5 mesi in circa con tre persone che di continuo vi hanno lavorato e di verità io mai ho creduto che havessero a ridursi a tanta perfezione come presentemente si vedono. [...]”

modanate, non presenti in quello della tribuna, forse rimosse al momento della realizzazione degli affreschi di Filippo Gherardi, nel tardo Seicento. Una cornice in pietra<sup>22</sup>, oggi intonacata, segue il profilo della volta partendo dalle lesene angolari: si tratta probabilmente di un espediente, non del tutto convincente, scelto dai progettisti della copertura per ovviare all'interruzione improvvisa ed incoerente della trabeazione del secondo livello.

### *La volta*

Più che di volta, sarebbe corretto parlare di volte, ben cinque: a botte unghiata nella navata, a vela nella crociera, a botte nella tribuna, nel braccio destro e nel braccio sinistro del transetto, riprendendo una soluzione messa in opera nella Badia Fiesolana. A San Paolino si procedette con l'approntare una volta a botte unghiata sulla navata e tre volte a botte canoniche nella tribuna e nei due bracci del transetto.

La documentazione d'archivio relativa agli anni Quaranta del Cinquecento inerente la chiesa di San Paolino permette di affermare che i lavori di "muraglia" erano conclusi nei tardi anni Trenta<sup>23</sup> e che, successivamente, si pensò a terminare il campanile<sup>24</sup> e ad approntare l'apparato decorativo dell'interno, dell'altare maggiore e degli altari laterali<sup>25</sup>.

Sinibaldi morì tra il 1535 e il 1536, quindi poco prima del termine del percorso costruttivo, cominciato più di dieci anni prima e che si sarebbe probabilmente concluso tre anni più tardi. Poco si sa relativamente ai successori di Baccio da Montelupo nel cantiere e, soprattutto, se questi ultimi si attennero al progetto iniziale. Dal momento che, comunque, le fonti tacciono riguardo a una possibile variazione del progetto di Baccio, si può supporre come i suoi successori si siano attenuti a quanto immaginato da Sinibaldi, apportando, forse, alterazioni del tutto marginali. È possibile avanzare il nome di Nicolao Civitali, uno dei maggiori artisti lucchesi del

<sup>22</sup> Cornici analoghe, non intonacate ma lasciate con il paramento lapideo in vista, sono presenti anche nei punti di connessione tra la volta a vela della crociera e le volte adiacenti.

<sup>23</sup> ASL, Offizio sopra l'entrate, 152, c. 8.

<sup>24</sup> ASL, Offizio sopra l'entrate, 155, c. 35: "L'offitio della fabricha di San Paulino de' avere adi 26 di marzo [1547] 181 13 detto ne assegna per creditore a libro vecchio segnato C quali restano anche come si vede a ditto conto quali dicano procedere per l. 1405 che debbeno alla l'opera a San Paulino che da essa ne furno serviti anni fa come si vede obligo di detta fabricha ad 8 de' quali si batte L. 42 13 che resta debitore Piero Nieri quali li anno lassato in mano per pagare pietre che anno da servire a finire il campanile."

<sup>25</sup> Si veda a tale proposito il paragrafo di questo studio relativo ai lavori agli altari laterali.



primo Cinquecento, come colui che può avere sostituito Sinibaldi e Bertolani nel cantiere di San Paolino. Sappiamo che tra Baccio e Civitali intercorrevano dei rapporti di collaborazione già al tempo del concorso che vide opposto Sinibaldi a Donato Benti per l'aggiudicazione dell'incarico della progettazione del nuovo tempio civico lucchese<sup>26</sup>. Inoltre, la cantoria e il pulpito marmorei messi in opera nella navata, certamente successivi alla morte di Baccio, sono tradizionalmente assegnati a Nicolao Civitali: queste opere non hanno documenti che ne certifichino l'ideatore, tuttavia, anche l'analisi stilistica permette di avanzare il nome dell'artista lucchese come autore<sup>27</sup>.

Per quanto riguarda l'assetto della copertura, è da notare come a Lucca, fin dai primi anni del Cinquecento, si fosse cominciato a realizzare delle volte che nascondessero le capriate lignee, soprattutto nelle chiese romaniche. Il primo esempio è quello relativo alle navate laterali di San Michele in Foro: già nel primo decennio del secolo, l'orafo e architetto lucchese Francesco Marti realizzò delle volte a crociera con peducci in pietra serena dall'elegante disegno<sup>28</sup>. Fu nel quarto e nel quinto decennio del Cinquecento, tuttavia, che vennero compiuti i principali interventi nella chiesa di San Michele, dettati anche da esigenze di consolidamento strutturale derivanti da notevoli problemi statici: in quel periodo fu approntata la grandiosa volta a botte unghiata che copre la navata di San Michele e che si avvicina molto a quella di San Paolino, da cui si differenzia per la presenza di peducci dorici. Si possono poi individuare anche altre due grandi chiese romaniche interessate in quel periodo dalla costruzione di una volta: Sant'Alessandro e la più grande Santa Maria *Forisportam*. Nel primo caso le volte erano a botte, unghiate e connotate dalla presenza di peducci dorici, mentre nel secondo siamo in presenza di volte a crociera, ancora una volta impostate su peducci dorici. Sempre tra le volte delle chiese romaniche lucchesi, meritano una segnalazione quelle di San Piero Somaldi: lo schema costruttivo è di fatto analogo a quello dell'appena citata Santa Maria Forisportam, tuttavia, l'aspetto dei peducci (che hanno una foggia a "foglia d'acqua") potrebbe spostare questo intervento addirittura agli ultimi anni del Quattrocento o ai primissimi del Cinquecento

<sup>26</sup> Cfr. *Carteggio di Michelangelo* 1965-1983, vol. II, p. 193, 31 maggio 1519: "[...] Quanto a Baco, parendomi pur parlarsi una poggio largho, per udita da persone degne di fede, e uno ne fu Nico' da Civital, aporator de questa [...]".

<sup>27</sup> Cfr. il paragrafo di questo studio relativo al pulpito e alla cantoria di San Paolino.

<sup>28</sup> CONCIONI 2001, pp. 252-253.



*Baccio da Montelupo, chiesa di San Paolino a Lucca, 1522-1536*



*Baccio da Montelupo, chiesa di San Paolino a Lucca, particolare della facciata, 1522-1536*



*Baccio da Montelupo, chiesa di San Paolino a Lucca, la navata, 1522-1536*



*Baccio da Montelupo, chiesa di San Paolino a Lucca, le cappelle di destra, 1522-1536*



*Baccio da Montelupo, chiesa di San Paolino a Lucca, le cappelle di sinistra, 1522-1536*



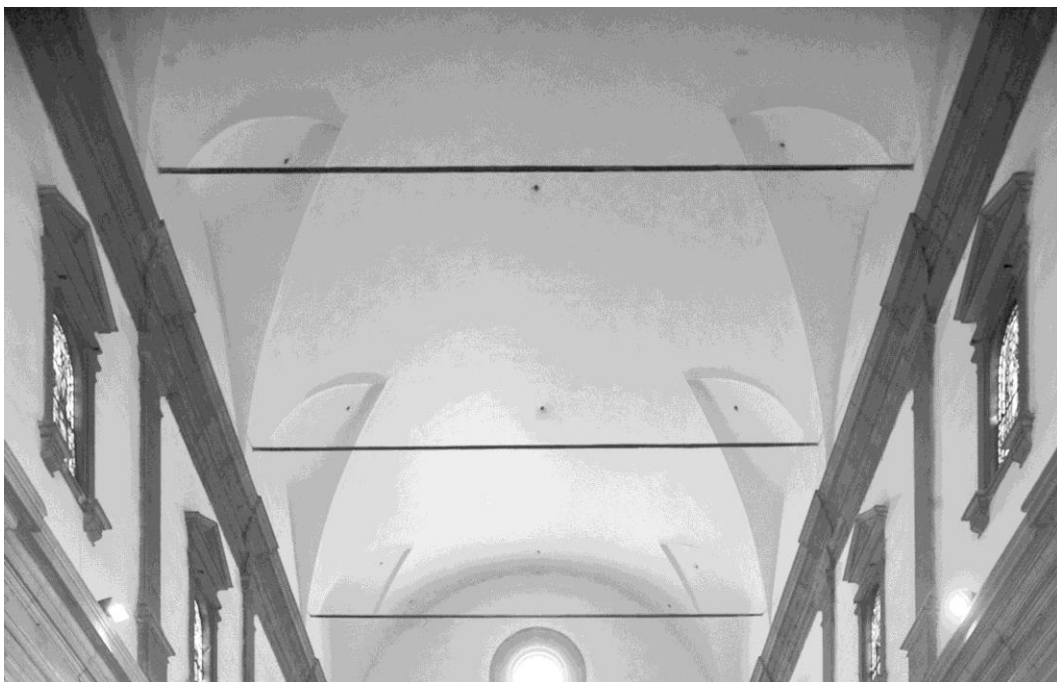
*Baccio da Montelupo, chiesa di San Paolino a Lucca, la navata verso la controfacciata, 1522-1536*



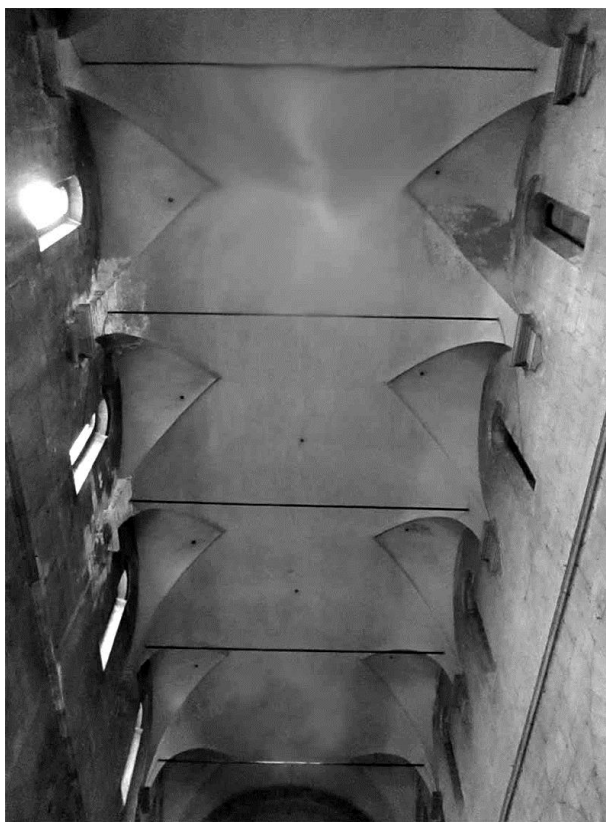
*Baccio da Montelupo, chiesa di San Paolino a Lucca, le finestre della controfacciata, 1522-1536*



*Baccio da Montelupo, chiesa di San Paolino a Lucca, particolare dell'interno, 1522-1536*



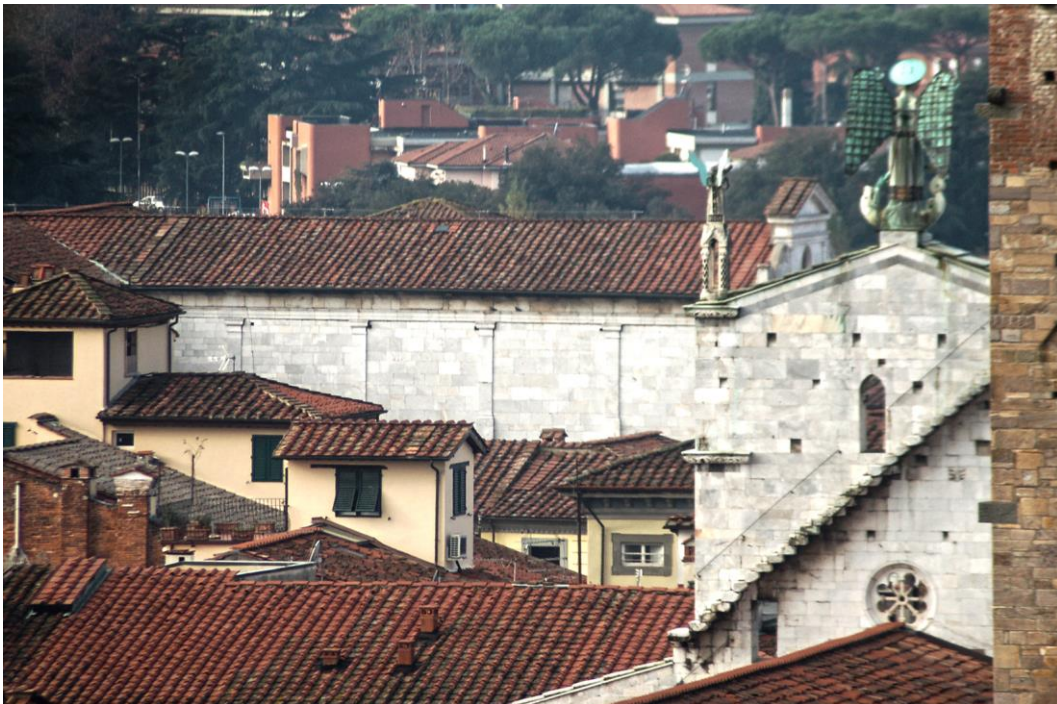
*Baccio da Montelupo, chiesa di San Paolino a Lucca, la volta della navata, 1522-1536*



*La volta della chiesa di San Michele in Foro a Lucca, terzo decennio del Cinquecento*



*Veduta aerea della chiesa di San Paolino a Lucca*



*La chiesa di San Paolino vista dalla torre Guinigi*



*Il transetto della chiesa di San Paolino sul vicolo di San Pierino*



*Il vicolo della Croce di Malta*





*Il vicolo della Croce di Malta*



*La lastra tombale di Bastiano Bertolani da Brancoli "principale alla muraglia", Lucca, chiesa di San Paolino*

### 3.8 *Le cantorie marmoree di San Paolino*

Nell'assetto complessivo sostanzialmente unitario della chiesa di San Paolino, le due cantorie costituiscono una sorta di "altro", di elemento estraneo o comunque di discontinuità, quasi al pari degli altari gentilizi seicenteschi.

La storiografia artistica le assegna, fin dai contributi più antichi, a Nicolao Civitali, scultore e architetto di assoluta rilevanza nella Lucca del primo Cinquecento<sup>1</sup>.

Le cantorie occupano una porzione della parete che tampona la campata posta tra le navate laterali e il transetto. Pressoché identiche, si differenziano solamente per alcuni particolari – tuttavia non secondari – dell'elemento aggettante che regge l'intera composizione. Consistono in una serie di cinque pannelli lapidei con i tre centrali in posizione avanzata a formare un mezzo esagono: ciò che le fa apparire un elemento di rottura all'interno di San Paolino sono fondamentalmente i piedistalli pensili, di estrema esuberanza decorativa, del tutto diversi dalla linearità castigata dell'apparato decorativo della navata. Le cantorie vere e proprie sono una sorta di via di mezzo – per quanto riguarda la decorazione – tra l'esuberanza dei piedistalli e la linearità della navata e consistono in cinque pannelli connotati da lesene doriche<sup>2</sup> leggermente più elaborate di quelle della navata e di quelle dell'esterno e sono caratterizzati dalla presenza, in posizione centrale, di specchiature rettangolari di marmo, rosso di Garfagnana<sup>3</sup> nella cantoria di destra, cipollino e rosso di Garfagnana<sup>4</sup> in quella di sinistra.

Lucca.

Appare inusuale anche la scelta della soluzione adottata per la tamponatura della campata: al di sopra delle cantorie si apre un arco che permette l'alloggiamento

---

<sup>1</sup> Nei numerosi manoscritti pubblicati in PELLEGRINI 2009 non si fa cenno alle cantorie, essendosi gli autori focalizzati sulle pitture presenti nella chiesa. L'attribuzione a Nicolao Civitali è formulata tuttavia nelle guide e poi ripresa nella moderna storiografia artistica. Cfr. *I palazzi dei mercanti nella libera Lucca del '500* 1980, p. 310; RUDOLPH 1982b, pp. 110-112; BELLATO 2000, p. 23; SEIDEL, SILVA 2007, p. 314.

<sup>2</sup> Le lesene doriche delle due cantorie sono identiche e presentano questa successione delle modanature: nella base, un listello, una gola diritta supina, un listello, una scozia, un listello, una scozia, un listello; nel capitello, un listello, un listello (con funzione di astragalo), il collarino sbaccellato, un listello, l'echino, un listello.

<sup>3</sup> RODOLICO 1963, p. 272.

<sup>4</sup> Le specchiature in rosso di Garfagnana sono applicate sui pannelli posti a quarantacinque gradi, quelle in cipollino sulle altre.

dell'organo e che, dimensionalmente, poco si discosta dalle arcate che dalla navata principale permettono di immettersi nelle cappelle-navate laterali.

Tuttavia, se nelle prime campate il muro è semplicemente intonacato, nelle campate delle cantorie ed in quelle del transetto ad esse adiacenti – nelle quali è alloggiata una nicchia circondata da un'edicola – i tamponamenti sono risolti mediante l'impiego di blocchi sagomati di calcare di Santa Maria del Giudice<sup>5</sup>, lo stesso impiegato per il rivestimento esterno della chiesa e, soprattutto, per le lesene e le edicole dell'interno. Questo tamponamento così differente dagli altri è forse spiegabile con la volontà di Baccio da Montelupo di sottolineare la porzione angolare della struttura. L'impiego dell'ordine architettonico in una balaustra marmorea non è nuovo a Lucca: gli apparati architettonico-scoltorei lucchesi che possono essere stati d'ispirazione per le cantorie di San Paolino risalgono al secondo Quattrocento e si trovano all'interno della Cattedrale di San Martino. Il primo è, o meglio era, il recinto del coro grande, realizzato da Matteo Civitali nei tardi anni Ottanta del Quattrocento e già smantellato nel tardo Seicento per essere rimontato, manomesso, in due reliquiari nella cappella del Santuario ed essere poi definitivamente smontato nel tardo Ottocento, tant'è che ad oggi ne restano solamente alcuni frammenti, attualmente nei depositi della Cattedrale di San Martino<sup>6</sup>.

Questo precedente, pur avendo un carattere più quattrocentesco ed alcune fondamentali differenze rispetto alle cantorie di San Paolino, presenta con queste ultime anche numerosi punti di contatto che è necessario analizzare.

Per prima cosa, la scansione modulare realizzata mediante l'impiego di un'intelaiatura di marmo bianco contenente le specchiature di marmo rosso, esattamente come a San Paolino anche se le cantorie di Nicolao Civitali hanno un aspetto più moderno, dovuto proprio alla diversità e alla semplificazione dei particolari architettonici. Lo

---

<sup>5</sup> Il calcare di Santa Maria del Giudice, proveniente da una cava sul monte Pisano, nei pressi dell'omonimo paese, di aspetto simile al marmo bianco di Carrara, è stato impiegato in numerosi cantieri lucchesi, soprattutto medievali, come le chiese di San Martino, San Michele in Foro e San Frediano. Cfr. RODOLICO 1963, pp. 272-273.

<sup>6</sup> In realtà, le vicende relative al montaggio e smontaggio della balaustra marmorea della cattedrale di San Martino sono più complesse: le parti non utilizzate per i reliquiari vennero rimontate davanti all'altare maggiore nel 1888 da parte di Basilio Gianni, ingegnere dell'Opera di Santa Croce, basandosi su un'idea di Enrico Ridolfi. Nel 1956 si provvide ad un nuovo smontaggio, ricollocando alcuni frammenti di fronte alle cappelle della Libertà e di San Regolo, dove tutt'ora sono, mentre le due cortine laterali restarono *in loco* fino ai tardi anni Ottanta, quando furono poste nei depositi. La vicenda storica della balaustra è ricostruita puntualmente in CAGLIOTI 2004a, p. 415.

stilobate ha un disegno più essenziale<sup>7</sup>, così come la trabeazione, anche in questo caso canonicamente scompartita in architrave, fregio e cornice ma priva delle teste di putti e dei festoni. Anche le lesene hanno un assetto diverso, in luogo delle mensole fogliate che a San Martino Matteo Civitali usò al posto del capitello, a San Paolino si incontrano dei capitelli dorici. Sparisce anche la decorazione a candelabra posta sul fusto, connotato solamente da una cornice modanata posta lungo il perimetro.

Stesso discorso può essere formulato per il pulpito che, tuttavia, più si avvicina alle cantorie di San Paolino per la forma delle specchiature, per il disegno dello stilobate, più essenziale rispetto a quello del recinto, e per quello dell'elemento che regge l'intera composizione. Inoltre, da non dimenticare, le lesene che, in questo caso, al posto della mensola fogliata, hanno un capitello – in questo caso corinzio<sup>8</sup> – le candelabre sul fusto e una cornice modanata che corre lungo il perimetro, esattamente come a San Paolino.

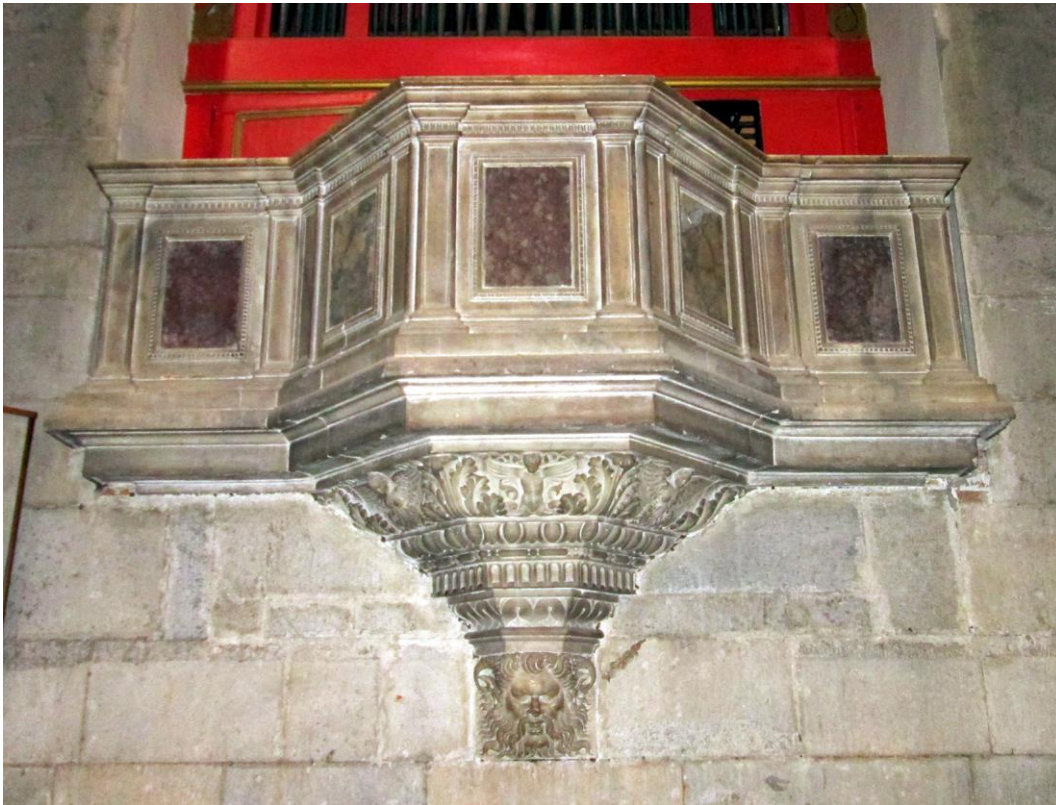
---

<sup>7</sup> Lo stilobate delle cantorie di San Paolino presenta un'elaborata scansione delle modanature ma, rispetto a quelli del pulpito e della balaustra di San Martino, è più lineare, non avendo alcun tipo di sbaccellatura o di decorazione scultorea.

<sup>8</sup> I capitelli corinzi del pulpito della Cattedrale di San Martino non sono canonici ma si avvicinano decisamente ad esempi del Quattrocento fiorentino, come quelli dei pilastri delle cappelle di Santa Maddalena dei Pazzi – chiesa costruita su progetto di Giuliano da Sangallo tra il 1488 ed il 1499 – di cui costituiscono una versione alquanto semplificata. Cfr. MOROLLI 2013, p. 236.



*La navata della chiesa di San Paolino con le cantorie a destra e a sinistra*



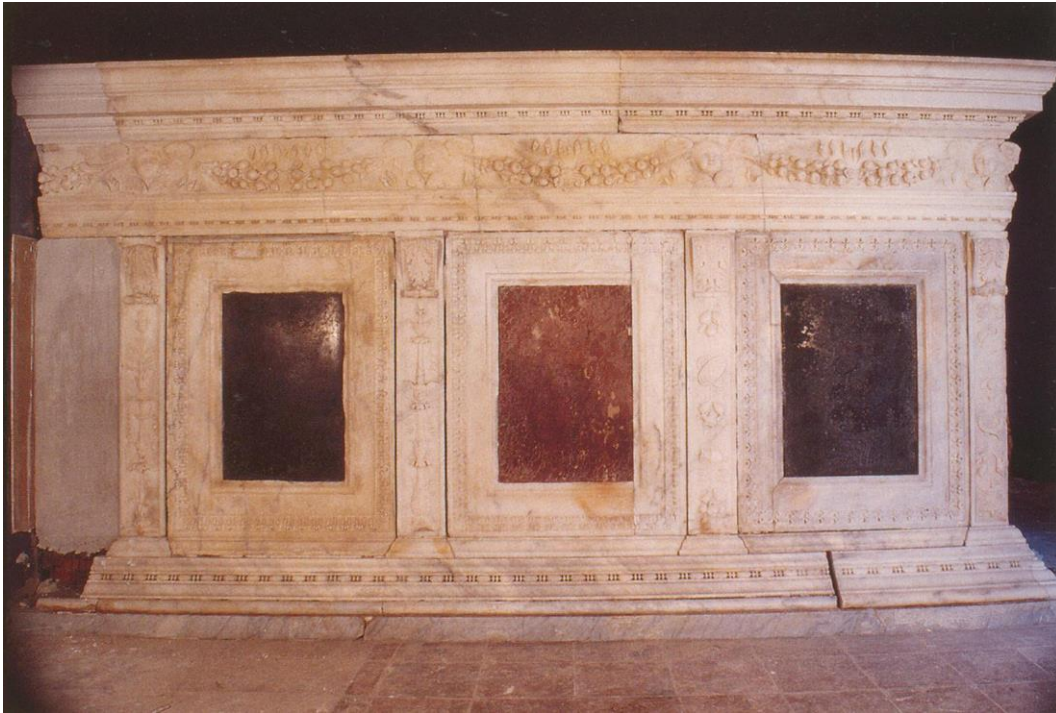
*Nicolao Civitali (attr.), la cantoria destra della chiesa di San Paolino a Lucca*



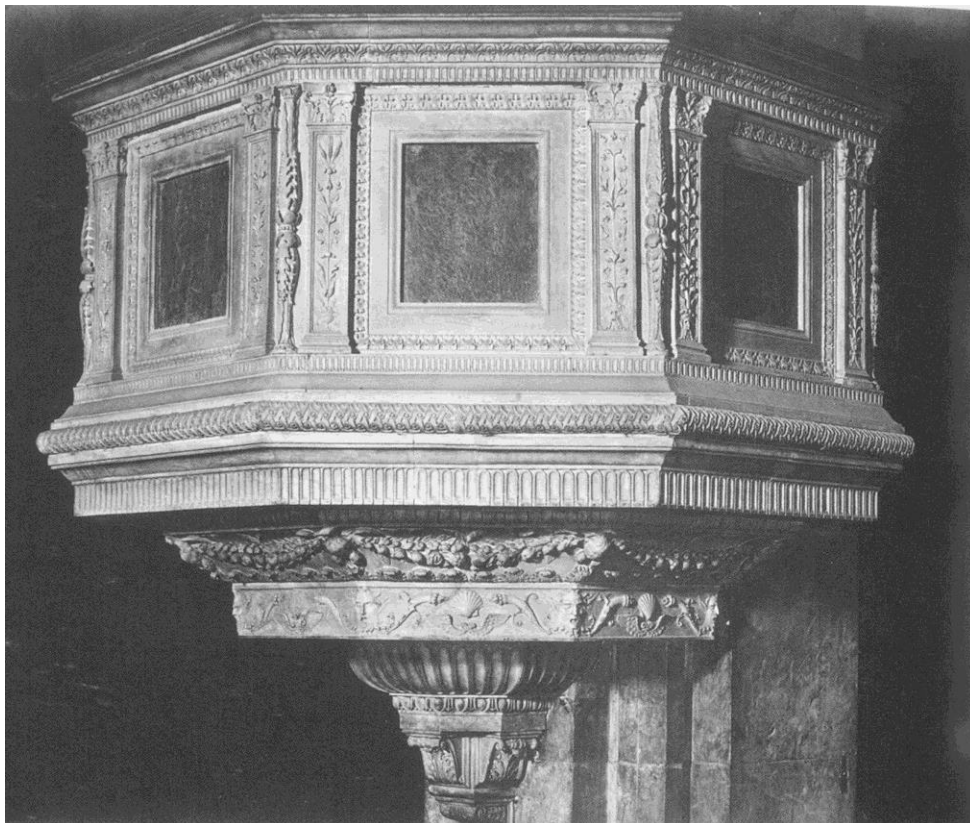
*Nicolao Civitali (attr.), la cantoria sinistra della chiesa di San Paolino a Lucca*



*Nicolao Civitali (attr.), la cantoria sinistra di San Paolino a Lucca, particolare con lo stemma di Paolo Guidotti, rettore della chiesa*



*Matteo Civitali, balaustra del coro della Cattedrale di San Martino a Lucca, 1485-1488*



*Matteo Civitali, pulpito della Cattedrale di San Martino a Lucca, 1494-1498*

### 3.9 *La Sagrestia di San Paolino*

A differenza di quanto avvenuto per la realizzazione della canonica, la cui costruzione ebbe inizio in pieno Seicento, i locali attigui alla tribuna furono, con ogni probabilità, costruiti addirittura prima di alcune porzioni della chiesa stessa.

Ai lati della tribuna, alle spalle del transetto si incontra una coppia di locali quasi simmetrici: a sinistra la Sagrestia, di pianta quadrata, a destra un altro ambiente di servizio, verosimilmente coevo e di dimensione più piccola a causa del fatto di essere contiguo al campanile che è molto probabilmente l'unica parte sopravvissuta del complesso medievale, reimpiegata anche nella nuova conformazione cinquecentesca<sup>1</sup>. Nei documenti relativi alla costruzione dell'edificio, le descrizioni delle spese sono sommarie e quindi non si riesce a distinguere a quale operazione siano destinate le somme stanziare. Quindi non vi è alcun accenno né alla Sagrestia né ad altra parte del complesso. Tuttavia, al centro della volta della Sagrestia è presente l'unica data individuabile all'interno della fabbrica: in una piccola epigrafe circolare in pietra calcarea di Santa Maria del Giudice, si legge infatti: "A.D/ LIBERTAS/ MDXXVII<sup>2</sup>". Dal momento che il cantiere prese avvio nel 1523-24<sup>3</sup>, questa fu, forse la prima parte a essere terminata, perfettamente in linea con la prassi costruttiva che vedeva i cantieri di edifici ecclesiastici prendere avvio dalla porzione di fondo per procedere poi verso la facciata.

Esternamente, la Sagrestia ha un aspetto del tutto coerente con i fianchi contigui della chiesa: completamente rivestito in pietra di Santa Maria del Giudice, il prospetto consta di una grande arcata cieca serrata tra due paraste doriche. A una quota piuttosto elevata, la stessa a cui si trova il limite inferiore dei capitelli delle paraste, corre un cavetto che percorre tutta la tamponatura della campata cieca. Al di sopra del cavetto è posta una finestra a edicola, con paraste anche in questo caso doriche,

<sup>1</sup> Si veda il paragrafo di questo studio relativo alla chiesa di Sant'Antonio.

<sup>2</sup> All'interno dell'aula ecclesiastica esistono altri quattro elementi di questo tipo, applicati sulle volte del transetto, sulla volta a vela della crociera, sulla volta della navata, verso l'altare maggiore. Tuttavia è presente solamente la scritta "LIBERTAS".

<sup>3</sup> ASL, Offizio sopra l'entrate, 152, c. 8: "MDXXVI Fabrica di San Paulino e San Donato nostri protettori e defensori de dare adi 12 marso scudi 4419 1 9 d'oro per L 32259 7 di picoli a bolognini 73 per ducato si fanno boni a l'ofisio di detta fabrica per tanti n'anno spesi da l'anno 1522 che si cominciò fino a tutto dicembre 1525 come a libro di detta fabrica tenuto dal preposto padre Michele Burlamachi a carta 26 si vede e come per il bilancio n'è dato sotto detto di montante li debitori L 43949 18 4 di che ve n'è L 11690 11 4 per resto della detta somma che sono in più debitori per dinanzi anno riavuti a bon conto che non anno per ancora salvo li conti ploro come per lo detto bilancio in filsa si vede boni a detto offisio a carta 7".



architrave, fregio liscio, cornicione e frontone triangolare. Salendo ancora, oltre l'estradosso dell'arcata cieca, un cornicione modanato che raggiunge una quota intermedia tra la trabeazione del primo livello e quella del secondo.

Tuttavia, prestando attenzione, è possibile rendersi conto di come la porzione superiore del muro esterno della Sagrestia vada a rimontare al di sopra della trabeazione del primo livello, esattamente in un punto nel quale non sono presenti né il secondo livello né, ovviamente, il terzo<sup>4</sup>.

Questa particolarità permette di capire il perché la finestra non risulti in asse con l'intelaiatura architettonica se vista dall'interno. La configurazione interna della struttura, infatti, risente della presenza di quella sorta di prolungamento verso il transetto a cui si è appena accennato e corrisponde solo limitatamente alle quote dei capitelli dell'ordine architettonico con l'esterno, mentre non corrisponde per quanto riguarda gli allineamenti della finestra, come detto, e per il posizionamento in pianta delle paraste. L'interno è a pianta quadrata, coperto con una volta a vela<sup>5</sup> e connotato dalla presenza di quattro paraste angolari a libretto che serrano altrettante arcate cieche. Lungo le arcate, al di sopra delle paraste, corre una ghiera, immediatamente al di sotto dell'imposta della volta. Le paraste, in pietra calcarea di Santa Maria del Giudice, a differenza delle arcate, in arenaria bruna<sup>6</sup>, sono affiancate da entrambi i lati da una sorta di disadorno ordine a fasce, che prosegue anche lungo le arcate.

Sulla parete sud è possibile leggere la presenza di una finestra tamponata, di forma e dimensioni analoghe rispetto a quelle della finestra che prospetta sull'esterno: in questo caso, tuttavia, la finestra è perfettamente al centro della parete. Questo particolare apre l'interessante interrogativo relativamente alla presenza di uno spazio aperto in luogo dei locali della canonica al momento della costruzione della Sagrestia<sup>7</sup>.

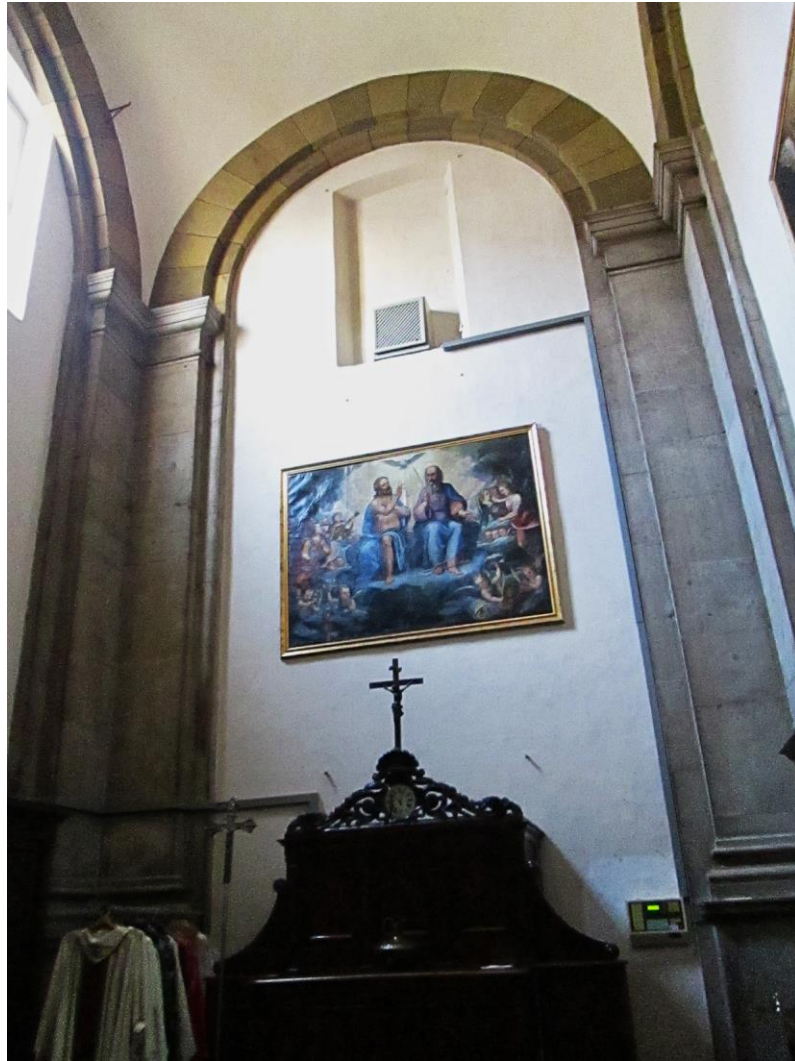
---

<sup>4</sup> La Sagrestia è posta in aderenza con la cappella meridionale del transetto sinistro che ha, ovviamente, un'altezza corrispondente al primo livello dell'ordine dorico.

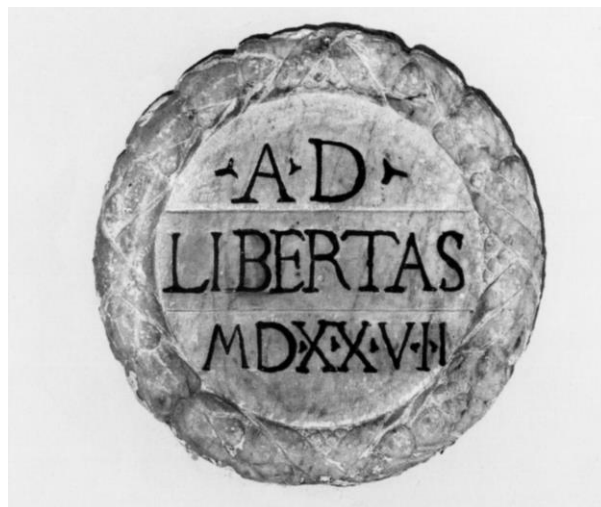
<sup>5</sup> L'impiego della volta a vela si può mettere in diretta correlazione con la volta della crociera, costruttivamente simile.

<sup>6</sup> Questo tipo di arenaria, frequente ma non frequentissima a Lucca, ha un colore simile a quello della pietra che a Firenze viene detta "pietra bigia". Tuttavia, nel caso della Sagrestia di San Paolino, è possibile notare una parziale dipintura che rende non del tutto chiaramente leggibile l'esatta cromia della pietra.

<sup>7</sup> L'assetto attuale della canonica è settecentesco: non si può quindi escludere che lo spazio a sud della Sagrestia fosse inizialmente libero e sia stato occupato dall'edificio solamente nel XVIII secolo.



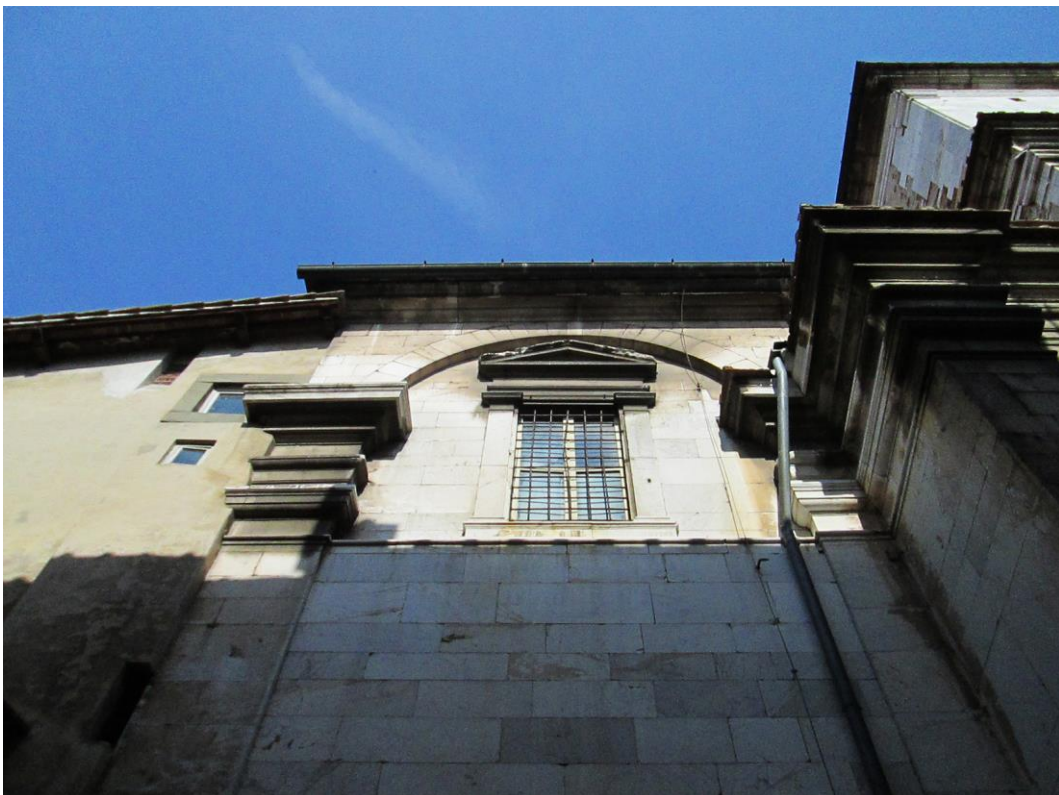
*L'interno della Sagrestia di San Paolino a Lucca*



*Elemento lapideo posto al centro della volta della Sagrestia di San Paolino a Lucca*



*La volta della Sagrestia di San Paolino a Lucca*



*La sagrestia di San Paolino su vicolo della Croce di Malta*

### 3.10 *Il campanile di San Paolino*

Strettamente collegato al problema della volta è quello del campanile.

Non esistono documenti relativi alla realizzazione del campanile precedenti al 1547<sup>1</sup>, anno nel quale la chiesa era probabilmente terminata da tempo.

Nei documenti compare la dicitura “a finire il campanile”: questa informazione sembra indicare come alla metà degli anni Quaranta una struttura che facesse funzione di campanile già esistesse e come lo stanziamento di sole 42 lire fosse necessario solo per terminare i lavori<sup>2</sup>.

Il campanile che oggi possiamo osservare presenta delle particolarità alquanto interessanti che necessitano di essere analizzate. Esiste una porzione inferiore interamente realizzata in mattoni e connotata dalla presenza, su ciascuno dei quattro lati, di una finestra centinata. Superiormente, una fascia costituita da pietrame parzialmente lavorato, frammisto a mattoni. Al di sopra di questa porzione è posta una trabeazione, estensione di quella posta nella parte alta della chiesa, canonicamente scompartita in architrave, fregio e cornice, sorretta da capitelli dorici che richiamano quelli dell'interno. Poi, superiormente al cornicione del secondo registro della chiesa, una cella campanaria realizzata interamente in pietra bianca di Santa Maria del Giudice, con caratteri architettonici lineari ma decisamente cinquecenteschi. Questa parte del campanile, infatti, è connotata da una sorta di ordine a fasce angolare: delle massicce paraste senza capitello serrano le aperture centinate della cella campanaria vera e propria. In chiave di volta, una mensola non eccessivamente sporgente, che richiama nel disegno quelle poste all'interno della navata di San Paolino e anche quelle della facciata del palazzo Cenami, sempre a Lucca. Le quattro arcate della cella sono sostenute da altrettante lesene doriche poste ortogonalmente rispetto all'ordine a fascia.

Il campanile di San Paolino, piccola ma significativa architettura, non faceva, almeno nella versione che vediamo oggi, parte del progetto originario di San Paolino e la sua

---

<sup>1</sup> ASL, Offizio sopra le Entrate, 155, c. XXXV: “L’offitio della fabbrica di San Paulino de’ avere adì 26 di marzo [1547] 181 13 detto ne assegna per creditore a libro vecchio segnato C quali restano anche come si vede a ditto conto quali dicano procedere per L. 1405 che debbeno alla opera a San Paulino che da essa ne furno serviti in più perdite più anni fa come si vede obbligo di detta fabbrica ad 8 de’ quali si batte L. 42 13 che resta debitore Piero Nieri quali li hanno lassato in mano per pagare pietre che anno da servire a finire il campanile.”

<sup>2</sup> Lo stanziamento appare modesto ed è probabilmente relativo alle opere di rifinitura della struttura.

paternità può essere assegnata agli anonimi continuatori del cantiere dopo la scomparsa di Baccio da Montelupo e di Bastiano Bertolani da Brancoli, avvenute entrambe nel 1536<sup>3</sup>.

È molto probabile che inizialmente si sia scelto di mantenere il campanile della chiesa medievale di Sant'Antonio<sup>4</sup>: la posizione defilata rispetto alle principali strade non rendeva nemmeno necessaria, almeno inizialmente, una riconfigurazione dell'esterno, che si trovava quindi a mantenere un aspetto completamente medievale, non dissimile da altri piccoli campanili lucchesi<sup>5</sup>.

Anzi, la collocazione della torre si trovò anche a influenzare lo sviluppo planimetrico della nuova chiesa dei Santi Paolino e Donato: l'antico campanile di Sant'Antonio è posto a fianco della tribuna e la sua presenza ha certamente condizionato la pianta della cappella di sud-ovest e degli ambienti di servizio ad essa adiacenti.

Al momento di edificare la volta, apparve chiaro che anche il campanile doveva essere anch'esso aumentato di altezza, dal momento che, altrimenti, la quota del tetto della vecchia cella campanaria sarebbe stata la stessa del tetto della navata. A quel punto, quindi, si passò a demolire la vecchia cella campanaria per sostituirla con muri pieni, realizzati con pietre squadrate e mattoni, materiale di reimpiego forse proveniente dalla demolizione della vecchia chiesa<sup>6</sup>. Non venne applicato alcun tipo di rivestimento, dal momento che questo livello non era visibile dall'esterno se non da alcuni angoli della piccola e defilata piazzetta di San Pietro in Vincoli. Furono solamente collocati capitelli dorici a libretto, negli angoli, probabilmente nell'attesa di approntare un rivestimento lapideo che, invece, non fu mai realizzato. A quel punto, però, mancava una nuova cella campanaria in grado di elevarsi al di sopra del tetto: il pagamento del 1547 è riferibile proprio a questo intervento. Tuttavia, in questo caso, non ci si poteva limitare ad usare materiale di reimpiego, dal momento che la porzione terminale della torre, sebbene di non grande altezza, sarebbe stata visibile anche da lontano: infatti si può scorgere distintamente non solo da alcune strade e piazze cittadine, come ad esempio la piazza di Sant'Alessandro, ma anche da fuori

---

<sup>3</sup> Si veda il paragrafo di questo studio relativo alla costruzione della chiesa.

<sup>4</sup> Ad oggi, sono ignote sia la dimensione sia l'esatta collocazione della chiesa di Sant'Antonio. Tuttavia, è ipotizzabile che si trattasse di una piccola struttura romanica a tre navate che si affacciava sull'odierno vicolo di San Pierino.

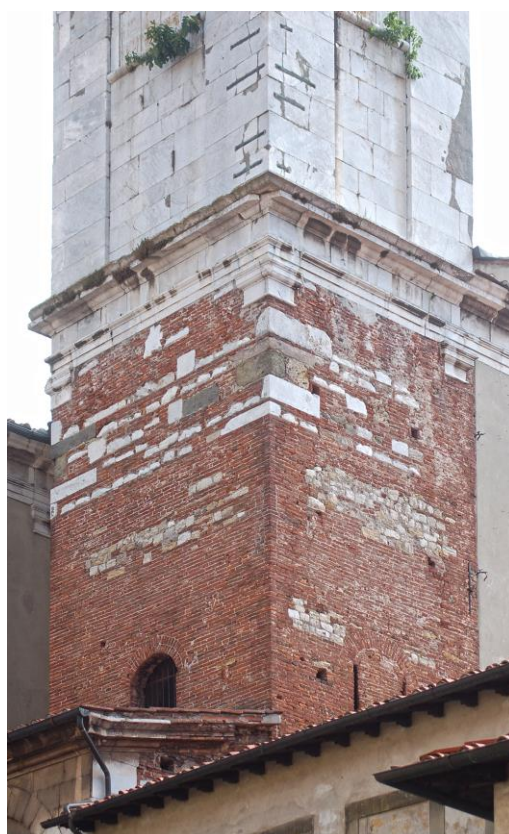
<sup>5</sup> Si possono citare, a titolo esemplificativo, i campanili delle chiese di Sant'Alessandro e di San Giusto.

<sup>6</sup> Come gran parte degli edifici romanici lucchesi, la vecchia chiesa di Sant'Antonio era realizzata in pietra bianca di Santa Maria del Giudice.

dalle mura. Quindi fu scelto di realizzare la nuova cella con lo stesso materiale con cui si erano approntati sia il rivestimento esterno della chiesa che l'orditura architettonica dell'interno. Per quanto riguardava l'aspetto della cella, venne scelto di non discostarsi di molto da quanto realizzato nella chiesa: scontati apparvero quindi sia l'impiego della pietra di Santa Maria del Giudice che quello dell'ordine dorico, seppure, quest'ultimo, limitatamente all'ordine minore concatenato.



*La cella campanaria del campanile di San Paolino a Lucca vista dalla piazza di Sant' Alessandro*



*La porzione medievale del campanile di San Paolino a Lucca*



*Particolare della trabeazione del primo registro del campanile di San Paolino a Lucca*



*A sin., il campanile di San Paolino, a des., quello di San Giusto, entrambi a Lucca*





*La cella campanaria del campanile di San Paolino a Lucca*



*Il campanile e la porzione tergale di San Paolino a Lucca visti dalla piazza di San Piero in  
Vincoli*

### 3.11 *Gli esempi fiorentini e romani per San Paolino*

#### *San Paolino, le chiese fiorentine e quelle romane*

La storiografia architettonica e quella artistica, accanto ad un sostanziale giudizio negativo sulla chiesa dei Santi Paolino e Donato<sup>1</sup>, hanno anche insistito sul fatto che quest'ultima sia stata la prima chiesa rinascimentale lucchese e che la sua configurazione architettonica derivi in larga misura da precedenti esempi fiorentini<sup>2</sup>. Appare opportuno analizzare in maniera puntuale l'assetto dell'esterno, quello della pianta e quello dell'interno per porre in risalto i punti di contatto e le sostanziali differenze presenti tra San Paolino e le chiese fiorentine che in più occasioni sono state messe in relazione con l'edificio lucchese<sup>3</sup>.

Per quanto riguarda la facciata, è subito bene puntualizzare sul fatto che a Firenze non esistono costruzioni ecclesiastiche con facciate doriche di ben quattro livelli. La facciata albertiana di Santa Maria Novella, che forse è possibile vedere come punto di partenza a cui Sinibaldi si sarebbe ispirato, presenta con quella di San Paolino delle differenze e delle assonanze che è bene analizzare. Partendo dalle prime, è possibile notare che la facciata di Santa Maria Novella fu il completamento albertiano e rinascimentale di una facciata nata per essere gotica e che ha caratteri gotici nella sua parte basamentale, caratterizzata dagli avelli, mentre la facciata di San Paolino è stata costruita *ex-novo*.

Inoltre, Alberti impiegò in modo discreto gli ordini architettonici nella facciata della grande chiesa domenicana: pilastri con capitello sbaccellato negli angoli del registro inferiore, lesene corinzie ad incorniciare il portale, pilastri avanzati nel registro intermedio, lesene col capitello sbaccellato nel secondo ordine<sup>4</sup>. Baccio da Montelupo, invece, fece un utilizzo senza precedenti dell'ordine in facciata – in questo caso il dorico – in una chiesa di ambito toscano.

Poi, se Alberti, dovendosi allineare alle preesistenze, impiegò una finestra circolare in facciata, il Sinibaldi, libero da condizionamenti, scelse di porre in facciata, al secondo

---

<sup>1</sup> Si veda a tale proposito il paragrafo di questo studio dedicato alla fortuna critica delle architetture di Baccio da Montelupo.

<sup>2</sup> BELLI BARSALI 1988 a, pp. 332-335.

<sup>3</sup> BELLI BARSALI 1970, p. 112; *I palazzini dei mercanti nella libera Lucca del '500* 1980, pp. 310-311.

<sup>4</sup> PACCIANI 2006, pp. 384-386.

registro, tre finestre ad edicola – la centrale con frontone curvilineo, le laterali con frontone triangolare – uniformandosi parzialmente a quanto aveva fatto il Cronaca a San Salvatore al Monte<sup>5</sup>. Appare opportuno anche indicare come Baccio da Montelupo possa avere desunto la scansione delle tre finestre ad edicola – le laterali col frontone triangolare e la centrale più grande e col frontone curvilineo – da quelle della facciata settentrionale e meridionale del battistero di San Giovanni a Firenze dove è presente una composizione analoga che già poteva avere influenzato in maniera parziale il Cronaca per la facciata di San Salvatore al Monte.

Analizzate le differenze, peraltro abbastanza sostanziali, appare opportuno prendere in considerazione i punti di contatto, assolutamente non secondari.

Intanto, la scelta dell'ordine architettonico: se il dorico era stato l'ordine predominante nella facciata fiorentina, lo è anche in quella lucchese dove, anzi, è l'unico ad essere impiegato. Anche la presenza di nicchie centinate a serrare il portale può essere una citazione degli avelli gotici presenti nella parte inferiore della facciata di Santa Maria Novella. Inoltre, il livello intermedio della facciata – quello che in Santa Maria Novella corrisponde ad un'alta fascia intermedia tra il registro inferiore ed il superiore – è citato in San Paolino in maniera discreta, essendo sottolineato solamente dalla presenza di piedistalli che sorreggono le lesene del secondo ordine, ed è staccato dal secondo ordine mediante una cornice modanata che corre lungo tutta l'estensione della facciata. I pilastri angolari del livello intermedio di Santa Maria Novella sono citati nella facciata lucchese: in questo caso sono di dimensioni e forma analoga ai piedistalli delle lesene del secondo ordine e sono sovrastati da curiosi elementi tronco-piramidali che torneranno – unico caso a Lucca – anche nell'esterno della cappella del Santissimo Sacramento presso la cattedrale di San Martino<sup>6</sup>. Le volute a schiena di delfino sono la citazione più scoperta e di più semplice osservazione della facciata albertiana di Santa Maria Novella<sup>7</sup>.

Per quanto riguarda gli altri fronti esterni di San Paolino, l'ordine architettonico innerva anche i lati soluzione assai rara nelle chiese toscane del Cinquecento, con gli illustri precedenti tardo quattrocenteschi di Santa Maria delle Grazie al Calcinaiolo a Cortona e di Santa Maria delle Carceri a Prato.

---

<sup>5</sup> STEGMANN, GEYMÜLLER s.a., vol. I, p.110.

<sup>6</sup> BARACCHINI, CALECA 1973, pp. 104 e 120.

<sup>7</sup> PACCIANI 2006, pp. 384-386.

La scansione delle pareti interne, caratterizzata dalla presenza di due livelli connotati dall'impiego dell'ordine dorico, è certamente derivata dal San Salvatore al Monte del Cronaca – ed anche dalla Sagrestia di Santo Spirito<sup>8</sup> –, pur con alcune differenziazioni stanti nel diverso disegno dei capitelli. Inoltre, nella chiesa lucchese, la presenza del transetto ha portato alla necessità di mettere in atto una soluzione angolare, costituita dal tamponamento parziale delle arcate della navata prossime al transetto stesso mediante il tamponamento con conci squadrati e dalla messa in opera di paraste angolari di dimensione maggiore rispetto alle altre.

La scansione della pianta è, invece, l'aspetto più problematico dei punti di contatto tra San Paolino e le chiese di Firenze: in questo caso diventa più difficile potere stabilire paralleli e paragoni.

Il rapporto tra la pianta di San Paolino e quelle di coevi edifici fiorentini è un aspetto alquanto complesso, di non facile interpretazione, ma che va necessariamente analizzato.

Per prima cosa, è necessario puntualizzare come, per quanto riguarda la pianta di San Paolino, esistano due distinte parti della struttura che hanno avuto come edifici ispiratori diverse costruzioni.

Partendo dalla zona presbiteriale, non si può fare a meno di andare col pensiero alla pianta dell'omologa parte della fiorentina chiesa di San Lorenzo. Da San Lorenzo è, infatti, probabilmente mutuata la soluzione delle cappelle che si affacciano sul transetto<sup>9</sup>, in questo caso due per ciascun braccio, su lati opposti. Rispetto a San Lorenzo, tuttavia, sono presenti alcune sostanziali differenze: a San Paolino, in fondo ad ognuno dei bracci del transetto, è posto un portale che dà direttamente sull'esterno, in luogo delle cappelle che si trovano nell'edificio fiorentino.

Inoltre, quelle poste sui lati dei bracci a San Lorenzo serrano da un lato la cappella maggiore, dall'altro le navate. A Lucca, invece, è presente, da ambo le parti, una consistente porzione di parete – caratterizzata dalla presenza di una nicchia centinata contenuta in un'edicola – dietro alla quale sono collocati, rispettivamente, sul lato sud dei piccoli locali di servizio e sul lato nord gli alloggiamenti degli organi.

---

<sup>8</sup> STEGMANN, GEYMÜLLER s.a., vol. I, p. 130; FROMMEL 2015, pp. 117-119.

<sup>9</sup> BATTISTI 1989, p. 180.

La pianta del presbiterio di San Lorenzo deriva da quelle dei presbiteri di alcune grandi chiese gotiche fiorentine<sup>10</sup>: vale certamente la pena di citare Santa Maria Novella, Santa Croce e la più piccola Santa Trinita. Si può, forse, arrivare ad osservare come la pianta del presbiterio di San Paolino derivi, indirettamente, proprio da quelle dei presbiteri di questi edifici ecclesiastici appena citati; il parallelo diretto tra San Paolino e San Lorenzo si ferma qui: per la navata centrale e per le complesse navate laterali altri furono probabilmente i modelli a cui Baccio da Montelupo scelse di rifarsi. Quello fondamentale, di cui parlò per prima in maniera pertinente Isa Belli Barsali, è il cronachiano San Salvatore al Monte, dal quale Sinibaldi aveva mutuato alcuni elementi reimpiegati nella facciata di San Paolino – e cioè le tre finestre ad edicola, citate a Lucca con alcune varianti come la differenziazione tra la dimensione della finestra centrale (in questo caso più grande che a Firenze) ma anche con la puntuale alternanza tra frontoni triangolari alle estremità e curvilineo al centro –.

San Salvatore al Monte è stato anche il modello per la scansione delle pareti della navata centrale, ma per quanto riguarda la pianta lo è stato soltanto in maniera parziale. Innanzitutto, è necessario provare a definire l'inconsueta tipologia delle navate laterali: in realtà, si tratta di un'ibridazione tra una navata intesa in maniera canonica e delle cappelle perpendicolari alla navata maggiore.

Delle navate laterali quelle di San Paolino hanno la continuità spaziale tra una campata e l'altra, assicurata da grande arcate a pieno centro. Ma della navata tradizionalmente intesa non hanno né l'accesso dall'esterno – la chiesa ha un unico portale che immette nella navata centrale (oltre a quelli che immettono nel transetto), né il collegamento diretto col transetto ma terminano di fronte ad un muro, dietro al quale sono l'alloggiamento dell'organo ed un locale di servizio ed inoltre, sono rialzate di tre gradini rispetto alla navata centrale. La caratteristica della differenza di quota porta ad identificare ciascuna campata delle navate come una singola cappella a pianta quadrata. Per quanto riguarda l'utilizzo delle cappelle a pianta quadrata che si affacciano sulla navata della chiesa, è anche opportuno richiamare un esempio fiorentino – concepito oltretutto da Baccio d'Agnolo –: la chiesa di San Giuseppe<sup>11</sup>. La scansione delle pareti della navata di questa chiesa è basata sull'ordine corinzio, tuttavia è sorprendente notare come il disegno delle finestre del secondo registro di

<sup>10</sup> Ibidem. Battisti individua il modello fondamentale per il transetto di San Lorenzo nella gotica chiesa di Santa Maria del Carmine, oggi ricostruita in forme settecentesche.

<sup>11</sup> MOROLLI 1988, p. 106.

San Paolino – ad edicola con apertura centinata – si avvicini alquanto a quelle del fiorentino San Giuseppe.

È inoltre necessario stabilire un confronto tra l'architettura del San Paolino e quella di coevi o di poco precedenti esempi situati al di fuori della Toscana. Pare opportuno prendere in esame la facciata della chiesa di Santa Cristina a Bolsena<sup>12</sup>. Essa venne realizzata per un edificio preesistente, su commissione del cardinale Giovanni de' Medici, futuro papa Leone X, appena nominato governatore di Bolsena, nel 1492<sup>13</sup>. Permangono ancora oggi numerosi dubbi relativi all'autore del disegno del prospetto: si oscilla infatti tra il nome di Giuliano da Sangallo<sup>14</sup> e quello dei fratelli Francesco e Benedetto Buglioni, documentati sul cantiere<sup>15</sup>: quest'ultimo è inoltre autore della lunetta in terracotta invetriata che sovrasta il portale centrale<sup>16</sup>.

La facciata, interamente rivestita in peperino, mentre gli elementi lapidei del portale centrale sono realizzati in marmo bianco, è organizzata in questo modo: un registro inferiore, tripartito orizzontalmente in corrispondenza delle navate, un attico trapezoidale e un secondo registro.

Le paraste del primo ordine si innalzano al di sopra di un piedistallo e quelle in posizione centrale sono binate. Nello spazio tra le coppie di paraste sono poste delle nicchie decorate da una conchiglia. L'ordine architettonico impiegato per il primo registro è un corinzio di fantasia<sup>17</sup>, molto diffuso tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento, lo stesso che si ritrova anche nei portali. Una trabeazione canonicamente scompartita presenta il fregio, liscio, occupato da un'iscrizione a caratteri capitali relativa all'intervento di Giovanni de' Medici. L'attico trapezoidale è connotato da paraste prive di capitello, da finestre centinate che richiamano la forma delle nicchie del primo registro e, al di sotto dei rampanti, alle estremità, da occhi, chiusi, che non sono in asse coi portali sottostanti. Il secondo registro, in corrispondenza della sola navata centrale, riprende lo schema di quello inferiore: paraste binate, in questo caso di ordine ionico, un occhio al centro, architrave tripartito in maniera canonica e un frontone a chiudere la composizione. A

---

<sup>12</sup> La facciata venne sovrapposta all'antica chiesa di San Giorgio che conservò internamente il suo assetto medievale. Cfr. FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO 1978, p. 79.

<sup>13</sup> La nomina risaliva infatti al 27 agosto 1492. Cfr. *Ibidem* e Ivi, p. 94, nota 8.

<sup>14</sup> BENTIVOGLIO 1972. Nel contributo si confrontano la facciata di Bolsena con il disegno GDSU 277 A raffigurante un'ipotesi progettuale di Giuliano da Sangallo per la facciata di San Lorenzo a Firenze.

<sup>15</sup> FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO 1978, p. 82.

<sup>16</sup> Ivi, p. 91, fig. 10.

<sup>17</sup> MOROLLI 2013, pp. 232-242.

prescindere dal nome del progettista, è possibile formulare due riflessioni sulle similitudini e sulle differenze tra la facciata di questa chiesa e quella di San Paolino. Certamente, sono paragonabili sia l'impiego dell'ordine architettonico in facciata sia il completo rivestimento in pietra. Ma l'aspetto che più colpisce sta nel diversissimo impiego della decorazione scultorea. A San Paolino è pressoché assente, dal momento che la facciata è di estrema semplicità e linearità e può sorprendere come sia opera di uno scultore prestato all'architettura come Baccio da Montelupo. A Bolsena, i fusti delle paraste presentano una ricchissima ed esuberante decorazione all'antica, composta di candelabre, scudi, elmi, bucrani, stemmi e persino maschere teatrali.

Esistono anche due facciate romane del tardo Quattrocento, entrambe rivestite in travertino, che presentano delle assonanze con quella di San Paolino. Si tratta degli esempi di Santa Maria del Popolo e di Sant'Agostino, entrambe chiese conventuali agostiniane. Nel primo caso, che tra poco analizzeremo, è necessario tenere presente come l'assetto odierno della facciata non sia più quello originario, ma è stato alterato in maniera abbastanza pesante nel tardo Cinquecento<sup>18</sup> e poi di nuovo alla metà dello stesso secolo<sup>19</sup>. I cambiamenti riguardarono le parti di raccordo tra le porzioni laterali del primo registro e il secondo livello. Diverse rappresentazioni quattro e cinquecentesche raffigurano la facciata con dei semplici raccordi curvilinei<sup>20</sup>. Nel tardo Cinquecento, invece, due volute a schiena di delfino, schiacciate all'estremità inferiore, avevano sostituito la prima, essenziale, soluzione quattrocentesca.

Per stabilire un confronto con la facciata di San Paolino e anche con quella della scomparsa San Pier Maggiore, bisogna considerare la prima redazione quattrocentesca.

Della facciata di Santa Maria del Popolo si conoscono le date estreme della costruzione, il 1472 e il 1477, entrambe riportate su due lapidi ai lati del portale centrale<sup>21</sup>.

L'edificio è localizzato in prossimità della porta del Popolo: la facciata si innalza al di sopra di una scalinata composta da dieci alzate ed è scompartita verticalmente in due registri, entrambi caratterizzati dalla presenza dell'ordine architettonico. L'inferiore,

<sup>18</sup> BENTIVOGLIO, VALTIERI 1976, pp. 138 e 139.

<sup>19</sup> L'assetto attuale fu raggiunto a seguito dei lavori realizzati tra il 1655 e il 1561. Cfr. Ivi, p. 140.

<sup>20</sup> Ivi, pp. 138 e 141.

<sup>21</sup> Ivi, pp. 135 e 136.

tripartito orizzontalmente, si innalza al di sopra di un piedistallo piuttosto alto, aggettante in corrispondenza dell'ordine architettonico. Il portale centrale è di dimensioni nettamente maggiori rispetto ai due laterali ed ha una terminazione consistente in un frontone triangolare, mentre i laterali terminano con una cimasa piana. Al di sopra dei portali laterali si incontrano delle aperture centinate, originariamente a bifora. La trabeazione è canonicamente scompartita in architrave, fregio e cornicione. Il secondo ordine, limitato alla porzione centrale, è connotato da un grande occhio, da una trabeazione del tutto simile a quella del primo registro e da un frontone triangolare. L'ordine architettonico impiegato è il cosiddetto corinzio salomonico che ebbe notevole diffusione nella seconda metà del Quattrocento.

Le assonanze tra la facciata di Santa Maria del Popolo e quella di San Paolino stanno nell'impiego dell'ordine architettonico in facciata e nel rivestimento lapideo completo della facciata stessa. Tuttavia, è bene sottolineare come a Santa Maria del Popolo gli ordini siano due, andando a costituire una facciata piuttosto canonica, mentre a San Paolino sono ben quattro. Differenti sono anche i raccordi tra il primo e il secondo livello, risolti nell'esempio romano con delle semplici pareti curvilinee e in quello lucchese con delle volute a schiena di delfino memori di quelle albertiane della fiorentina Santa Maria Novella. Spicca, invece, la sorprendente somiglianza tra la facciata di Santa Maria del Popolo e quella di San Pier Maggiore: due ordini architettonici, terminazione frontonata, raccordi tra il primo e il secondo livello risolti nello stesso modo, quasi identici disegno e forma dei portali. Le differenze, anche in questo caso, ci sono ma sono in numero molto minore rispetto a quelle con la facciata di San Paolino e si concentrano nella presenza delle paraste binate in entrambi i livelli, nella terminazione dei portali – a cimasa piana quello centrale e con i frontoni triangolari quelli laterali –, nella presenza di metope e tiglifi nel fregio e, soprattutto, nella differenziazione degli ordini tra primo livello – dove è impiegato il dorico – e secondo livello, in cui è adoperato lo ionico.

Costruita all'incirca negli stessi anni di Santa Maria del Popolo per volere di una committenza analoga<sup>22</sup>, la chiesa di Sant'Agostino presenta una facciata più articolata

---

<sup>22</sup> Molto vicine appaiono le date di realizzazione delle due facciate: 1472-1477 per Santa Maria del Popolo e 1478-1483 per Sant'Agostino. Per la prima, non si è raggiunta una univoca opinione per indicare il nome dell'autore, indicato alternativamente in Baccio Pontelli, Meo del Caprina, Giacomo da Pietrasanta. Per la seconda, i documenti ci parlano di Giacomo da Pietrasanta e di Sebastiano Fiorentino. Si vedano in proposito, rispettivamente, Ivi, p. 143 e FINOCCHI GHERSI 2008, p. 177. In questo contributo si analizza anche la committenza del cardinale Guglielmo d'Estouteville.



e, forse, meno convincente ma certamente di sicuro interesse e con non poche assonanze con i due citati esempi lucchesi.

Come Santa Maria del Popolo, la facciata è interamente rivestita in travertino ed è posta al culmine di una scalinata. L'ordine architettonico del primo ordine si innalza al di sopra di un piedistallo privo però di oggetto in corrispondenza delle paraste. I portali riprendono lo schema di quelli di Santa Maria del Popolo, mentre gli spazi tra le paraste del primo registro sono occupati da pannelli incorniciati: quelli posizionati nella porzioni laterali, al centro, contengono degli occhi. I capitelli del primo livello, come nel caso di Santa Maria del Popolo, hanno carattere ionico e derivano da quelli della fiorentina facciata di palazzo Rucellai<sup>23</sup>; la trabeazione è scompartita in architrave, fregio e cornicione, col fregio liscio caratterizzato da una iscrizione a caratteri capitali relativa alla costruzione dell'edificio. Tra il primo e il secondo livello si colloca una sorta di attico di forma trapezoidale, con due mensole che sostituiscono l'ordine. Il secondo registro, raccordato al primo mediante volute a schiena di delfino anche in questo caso derivate da quelle di Santa Maria Novella, è caratterizzato da paraste con capitelli corinzi d'invenzione. Un grande occhio centrale riprende, ingrandito, lo schema di quelli del primo registro mentre la trabeazione riprende puntualmente quella inferiore. Un frontone classicheggiante domina l'intera composizione.

#### *San Paolino e San Salvatore al Monte*

Se, come abbiamo visto, la complessa pianta del transetto della chiesa di San Paolino deriva da edifici fiorentini, sia gotici che rinascimentali, tuttavia numerose sono le somiglianze tra l'edificio sacro lucchese e l'illustre precedente fiorentino di San Salvatore al Monte<sup>24</sup>.

I punti di contatto più stretti sono individuabili sia in pianta che nell'alzato della navata.

Partendo dalla pianta, per prima cosa osserviamo come le cappelle laterali di San Salvatore al Monte sono sollevate dal piano della navata mediante tre scalini

<sup>23</sup> MOROLLI 2013, pp. 178 e 179.

<sup>24</sup> Sulla chiesa fiorentina di San Salvatore al Monte si vedano PACCIANI 1992, TROTTA 1997 e SCOMA 2003.

continui<sup>25</sup>. Inoltre, pur essendo in assenza di un'arcata di collegamento di grandi dimensioni che rende le cappelle lucchesi quasi una sorta di navata, tuttavia anche a San Salvatore al Monte le cappelle sono poste in collegamento, mediante una piccola porta architravata localizzata nella porzione sinistra della parete<sup>26</sup>. La copertura delle cappelle è risolta in maniera differente: a Firenze con volte a botte, a Lucca con volte a crociera.

Una particolarità di San Paolino sta nel fatto che le pseudo-navate si interrompono in corrispondenza dell'ultima campata della navata centrale per lasciare spazio al pulpito a destra e all'organo a sinistra. La stessa cosa accade anche a San Salvatore al Monte dove troviamo a destra e a sinistra i vani chiusi che niente altro sono se non ambienti di servizio proprio del pulpito e della cantoria, elementi che qui, comunque, assumono una forma molto più semplice che a San Paolino. La cantoria fiorentina è realizzata in pietra serena e, pur avendo una intrinseca qualità architettonica, è ben lontana dal livello di complessità compositiva e preziosità materica della corrispondente realizzazione lucchese. Per quanto riguarda il pulpito, se a San Paolino ci troviamo di fronte a un manufatto pressoché identico alla cantoria, sia da un punto di vista compositivo che da un punto di vista materico, a San Salvatore, invece, il pulpito è realizzato in legno, con un semplice disegno e con la pianta costituita da un mezzo ottagono<sup>27</sup>. Inoltre, La cappella Nerli, che si trova a fianco della tribuna di San Salvatore, è richiamata in alcuni particolari della sagrestia della chiesa lucchese, sia in pianta che in alzato. La cappella fiorentina ha una pianta composta da un vano quadrato, coperto a crociera, da una scarsella voltata a botte e da un vano aggettante. L'aula è contraddistinta in angolo dalla presenza di colonne libere di ordine corinzio sostenenti una porzione di trabeazione. Le arcate di collegamento tra il quadrato e la scarsella e quelle cieche poste sugli altri lati sono invece connotate da lesene doriche<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> A San Salvatore al Monte gli scalini si interrompono in corrispondenza della cantoria e del pulpito, mentre a San Paolino proseguono lungo tutta la navata e girano nel transetto, interrompendosi in corrispondenza delle testate e riprendendo di fronte alle cappelle meridionali.

<sup>26</sup> La porta, di dimensioni estremamente ridotte, ha l'aspetto di una semplice apertura architravata, connotata tuttavia da una cornice non modanata realizzata in pietra forte.

<sup>27</sup> Nell'unica monografia esistente su San Salvatore al Monte (TROTTA 1997) non si fa cenno al piccolo pulpito ligneo che, tuttavia, sembra una ricostruzione sette-ottocentesca dell'originale cinquecentesco.

<sup>28</sup> Il dorico impiegato nella cappella Nerli è sostanzialmente canonico, diverso quindi da quello con capitelli sbacellati usato nella navata.

La sagrestia di San Paolino è invece perfettamente quadrata, tuttavia la funzione di collegamento con l'aula, che a San Salvatore è svolta dalla porzione aggettante, qui è svolta da una cappella a pianta rettangolare che si affaccia sul transetto sinistro della chiesa. Le colonne libere sono assenti e, in posizione angolare, sono sostituite da lesene doriche a libretto che richiamano in maniera abbastanza puntuale quelle della cappella Nerli<sup>29</sup>. È necessario comunque puntualizzare sul fatto che questi ambienti, pur planimetricamente e stilisticamente così simili, sono stati concepiti e realizzati fin dall'inizio con funzioni differenti: la cappella Nerli è la più prestigiosa tra quelle della chiesa fiorentina, posta sotto il giuspatronato di una delle più importanti famiglie della Firenze del primo Cinquecento<sup>30</sup>, mentre la sagrestia di San Paolino ha avuto fin dall'inizio la funzione che svolge tuttora. È infatti da respingere l'ipotesi che questo interessante ambiente sia nato come cappella e sia stata adattato a un impiego diverso soltanto in un secondo momento: documenti di pochi decenni dopo la costruzione – terminata molto presto, nel 1527 – indicano chiaramente quale fosse la funzione del locale<sup>31</sup>.

Tornando alla navata, anche la scansione delle pareti, connotate da due livelli di paraste doriche e da un ordine minore per le cappelle, sono piuttosto simili. È stato osservato come l'assetto della navata di San Salvatore al Monte derivi da esempi dell'antichità romana, in maniera particolare da quello della *Crypta Balbi*<sup>32</sup>, noto attraverso un disegno in alzato di Giuliano da Sangallo<sup>33</sup>. Al momento di realizzare la navata della chiesa lucchese, Baccio da Montelupo probabilmente procedette avendo presente l'esempio di San Salvatore al Monte.

Un altro punto di contatto tra l'edificio fiorentino e quello lucchese sono le finestre frontonate poste sulle facciate di entrambe le chiese. A Firenze contraddistinguono il secondo livello della composizione – che è priva di ordine architettonico – e hanno la particolarità di essere, ad eccezione di quella centrale, delle aperture cieche. A San Paolino, invece, sono finestre reali e, soprattutto, la centrale è di dimensioni maggiori

---

<sup>29</sup> Anche la scansione delle modanature dei capitelli, per quanto si tratti in entrambi i casi di dorico canonico, è pressoché identica.

<sup>30</sup> TROTTA 1997, p. 15.

<sup>31</sup> Negli anni Settanta del Cinquecento la Sagrestia era certamente collocata nel locale dove è ancora oggi. Cfr. AAL, Visite Pastorali, San Paolino, 26 c.44 v. (1575): “[...] Visitavit altare propter latus sacristiae quod est ligneum sine nomini [...]”. La cappella da cui si accede alla Sagrestia rimarrà successivamente priva di altare.

<sup>32</sup> BALL PLATNER, ASHBY 1929, p. 513.

<sup>33</sup> BAV, Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, c. 4v. Si veda in proposito BORSI 1985, pp. 53-59.

rispetto alle laterali ed è connotata da un frontone curvo – a San Salvatore invece i frontoni sono tutti triangolari –: la scansione delle finestre e i rapporti dimensionali sono mutuati anche dalle aperture delle facciate settentrionale e meridionale del Battistero di San Giovanni a Firenze, caratterizzato anch'esso dall'ordine architettonico in facciata.

*Il concorso per la facciata di San Lorenzo a Firenze e la facciata di San Paolino a Lucca*

I lavori per la costruzione della chiesa dei Santi Paolino e Donato presero avvio nello stesso periodo in cui, a Firenze, si svolgeva il concorso per la realizzazione della facciata di San Lorenzo<sup>34</sup>. Nonostante la vittoria dell'ultimo progetto di Michelangelo, l'opera non venne mai realizzata: tuttavia ci restano numerosi disegni di Buonarroti e degli altri artisti coinvolti nel concorso<sup>35</sup>.

Se i rapporti di Baccio da Montelupo con l'ambiente romano erano sempre stati piuttosto limitati<sup>36</sup>, conosceva personalmente gli artisti impegnati nei progetti per San Lorenzo. La frequentazione con Michelangelo risaliva agli anni del giardino di San Marco<sup>37</sup> mentre, certamente, aveva avuto modo di conoscere Giuliano e Antonio da Sangallo il Vecchio (1455-1534) e, probabilmente, anche Raffaello, presente al momento del suo rientro a Firenze, nel 1503<sup>38</sup>. Sappiamo, inoltre, di un coinvolgimento diretto di Michelangelo e di Baccio d'Agnolo nel concorso lucchese, chiamati ad esprimere dei pareri sui progetti di Baccio da Montelupo e di Donato Benti<sup>39</sup>.

L'assoluta particolarità della facciata di San Paolino trova pochi punti di contatto con i progetti laurenziani anche se, soprattutto con quelli dei Sangallo, ci sono delle assonanze che converrà analizzare.

<sup>34</sup> Le complesse vicende del concorso per la facciata di San Lorenzo sono state recentemente ricostruite in RUSCHI 2013.

<sup>35</sup> Si trattava dei più importanti architetti che all'epoca operavano tra Firenze e Roma: Baccio d'Agnolo, Raffaello, Giuliano da Sangallo, Jacopo Sansovino e, probabilmente, Antonio da Sangallo il Vecchio.

<sup>36</sup> È lo stesso Vasari che, con le sue parole, porta ad escludere un rapporto diretto di Baccio da Montelupo con l'ambiente romano. Nelle *Vite* si parla infatti di lunghi e prolungati soggiorni veneziani e bolognesi ma non si fa il minimo cenno a un eventuale soggiorno romano. Cfr. VASARI 1986<sup>2</sup>, vol. II, pp. 674-676 e VASARI, MILANESI 1878-1885, vol. IV, pp. 539-542.

<sup>37</sup> Per quanto, negli ultimi decenni, si sia teso a ridimensionare il ruolo del Giardino di San Marco come luogo di formazione per gli artisti nell'età laurenziana, tuttavia è molto probabile che la frequentazione tra Baccio da Montelupo e Michelangelo abbia avuto inizio proprio in quegli anni.

<sup>38</sup> Per quanto riguarda la scansione temporale dell'ultimo soggiorno fiorentino di Baccio da Montelupo, si confronti il paragrafo di questo studio relativo alla vita dell'Artista.

<sup>39</sup> In proposito si veda il paragrafo di questo studio inerente le vicende progettuali di San Paolino.

Il foglio GDSU 276 A<sup>40</sup> raffigura una facciata su tre livelli: l'inferiore dorico, un livello intermedio a paraste, il superiore ionico. I livelli sono digradanti: al di sopra della trabeazione del primo è posta una balaustra; la trabeazione del secondo, col fregio liscio, sorregge alle estremità due piedistalli, della stessa altezza di quelli delle colonne ioniche del terzo livello, che sorreggono altrettante sculture. Questi elementi parallelepipedi tornano anche alle estremità dei rampanti e sulla sommità del timpano. A San Paolino ci imbattiamo in una soluzione simile all'estremità del primo e del terzo ordine: in questo caso comunque i piedistalli sono tronco piramidali e non supportano sculture. Per quanto riguarda il livello inferiore, nettamente diverso è l'impiego del dorico: a San Paolino lesene, nel foglio 276 A semicolonne, così come diversa è la scansione degli elementi verticali. Tuttavia un'altra assonanza è riscontrabile nell'impiego delle nicchie a lato dei portali – soluzione comunque alquanto comune nel primo Cinquecento – e nell'impiego di pannelli incassati che creano un sottile gioco di ombre, sottolineando i pieni e i vuoti.

Pressoché nulli, invece, risultano essere i punti di contatto tra il disegno GDSU 277 A<sup>41</sup>, anch'esso di Giuliano da Sangallo, e la facciata di San Paolino. In questo caso, ci troviamo di fronte a un progetto di un prospetto a tre livelli in cui la decorazione scultorea riveste un ruolo di grande importanza, diversamente da quanto accade a San Paolino.

Per quanto riguarda il foglio GDSU 281 A<sup>42</sup>, valgono le stesse considerazioni formulate per il 276 A, di cui il 281 A costituisce una variante, con un maggiore impiego dell'elemento scultoreo<sup>43</sup>.

Più complessa appare l'analisi dei rapporti tra il disegno GDSU 280 A e la facciata di San Paolino. Tradizionalmente attribuito a Giuliano da Sangallo<sup>44</sup>, in tempi più recenti è stata proposta un'attribuzione al fratello Antonio il Vecchio<sup>45</sup>. La

---

<sup>40</sup> Il disegno è eseguito a penna e misura mm 455 x 410. Cfr. COLLOBI RAGGHIANI 1973, p. 13; FROMMEL 2010, pp. 21-23; SATZINGER 2011, pp. 41 e 42.

<sup>41</sup> Il disegno è eseguito a penna e bistro e misura mm 480 x 400. Cfr. COLLOBI RAGGHIANI 1973a, p. 14. In un contributo più recente è stato ipotizzato come il progetto sia stato realizzato da Giuliano da Sangallo già nel 1509 e adattato per la facciata di San Lorenzo tra il 1515 e il 1516. Cfr. SATZINGER 2011, pp. 34-36. Tuttavia, è stata anche proposta l'ipotesi che possa trattarsi di un disegno per il prospetto di Santo Spirito. Cfr. FROMMEL 2015, pp. 328-330.

<sup>42</sup> Il disegno è eseguito a penna, inchiostro bruno e bistro e misura mm 690 x 900. Cfr. COLLOBI RAGGHIANI 1973a, p. 16.

<sup>43</sup> Il disegno è stato analizzato approfonditamente in SATZINGER 2011, pp. 42 e 43.

<sup>44</sup> Il disegno è eseguito a penna e misura mm 581 x 645. Cfr. COLLOBI RAGGHIANI 1973a, p. 15.

<sup>45</sup> Ancora nel 1973, Licia Collobi Ragghianti assegnava la paternità del disegno a Giuliano da Sangallo. Cfr. COLLOBI RAGGHIANI 1973a, p. 39. Anche in BORSI 1985, pp. 481-484, il disegno veniva

particolarità principale del prospetto sta nella presenza di due campanili gemelli e, rispetto ai progetti di Giuliano da Sangallo e di Michelangelo, di un minor utilizzo di sculture e bassorilievi. Anche in questo caso, poche ma non del tutto assenti sono le assonanze con la facciata di San Paolino. Quella raffigurata nel 280 A è a due ordini, dorico e ionico, completa di trabeazioni canoniche. La presenza di pannelli incassati sui campanili – anch’essi caratterizzati dalla sovrapposizione degli ordini –, al di sotto delle nicchie del primo livello e nel secondo livello ricorda il sottile gioco di piani avanzanti e rientranti della facciata di San Paolino. Inoltre, le nicchie ai lati del portale centrale sono caratterizzate da lesene doriche, come a Lucca. Una particolarità dell’ipotesi rappresentata nel foglio 280 A sta nella presenza di due campanili gemelli che serrano la facciata i quali sono costituiti da quattro livelli con la presenza dell’ordine architettonico, come nella facciata di San Paolino.

Il progetto raffaellesco per la facciata di San Lorenzo, noto attraverso un disegno di Aristotele da Sangallo (2048 A<sup>46</sup>), ha pochissimi punti di tangenza con la facciata del San Paolino. Questi possono essere identificati nell’impiego del dorico – anche se Raffaello utilizza delle semicolonne, e soltanto nel livello inferiore – e, soprattutto nei piedistalli reggi statua che il Sanzio posizionò alle estremità del frontone.

Tra le diverse ipotesi presentate da Michelangelo<sup>47</sup>, soltanto una, la prima – nota grazie a un disegno di Raffaello da Montelupo<sup>48</sup> – ha elementi che la avvicinano al San Paolino, anzi, si può affermare come questo disegno sia quello che, tra le numerose ipotesi formulate per la nuova facciata di San Lorenzo, più si avvicina alla facciata lucchese. Questa prima ipotesi michelangiotesca era immaginata su due livelli, entrambi connotati dall’ordine dorico. Dei punti di tangenza col San Paolino possono essere individuati nelle nicchie centinate, connotate dalla presenza di lesene doriche, nei pannelli lisci al di sotto e al di sopra delle nicchie, nell’occhio del secondo livello. Sono presenti anche delle volute di raccordo tra primo e secondo livello – anche se a “C” e non a schiena di delfino come a Lucca – e, al di sopra del primo livello, dei piedistalli reggi statua. Certamente, non possiamo sapere quanto

---

assegnato a Giuliano da Sangallo. In contributi più recenti, invece, è assegnato ad Antonio da Sangallo il Vecchio. Cfr. SATZINGER 2011, pp. 43-45.

<sup>46</sup> Il disegno è eseguito a penna e misura mm 218 x 210. Cfr. RUSCHI 2013, pp. 319-320.

<sup>47</sup> Ivi, pp. 320-327.

<sup>48</sup> Lille, Musée des Beaux-Arts, Collection Wicar, 790. Il disegno è eseguito a penna e bistrot e misura mm 143 x 211. Si vedano: NESSELRATH 1994, pp. 41-44; SATZINGER 2011, pp. 39 e 39; RUSCHI 2013, pp. 321-323. Esistono anche delle repliche di Aristotele da Sangallo, Giovanni Antonio Dosio e Oreste Vannucci Biringucci.

Raffaello da Montelupo possa avere variato il progetto michelangiolesco raffigurandolo nel Quaderno di Lille. Tuttavia, anche in presenza di un più marcato impiego di bassorilievi e statue a tutto tondo, questa ipotesi resta, tra le tante formulate per la nuova facciata di San Lorenzo, la più vicina al prospetto concepito da Baccio da Montelupo per il San Paolino di Lucca.

Della facciata di San Lorenzo esiste un progetto di Jacopo Sansovino a noi noto dalla stampa posta a corredo dell'opera di Giuseppe Richa intitolata *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*<sup>49</sup>. Sansovino, fino a quel momento noto soprattutto come scultore, approntò un prospetto dall'assetto alquanto complesso e certamente meno convincente rispetto alle proposte dei Sangallo, di Raffaello e di Michelangelo. Anche in questo caso, la facciata era caratterizzata da un ordine inferiore, un corinzio di fantasia, da un attico intermedio con paraste a fascia e da un livello superiore con paraste con capitelli corinzi di fantasia, dal disegno diverso rispetto a quelli posizionati inferiormente.

In questo caso, la decorazione scultorea era piuttosto esuberante e tradiva la formazione di Jacopo Sansovino<sup>50</sup>. Rispetto a San Paolino, si notano delle assonanze nel disegno delle nicchie del livello inferiore, doriche col fusto della parasta incorniciato, e nel gioco discreto di luci e ombre suscitato dalla presenza di pannelli incassati al di sotto dei piedistalli e delle nicchie dell'ordine inferiore. Quelle dell'ordine superiore, trabeate, richiamano nella scansione dei frontoni, le finestre del secondo livello della facciata di San Paolino, così come a queste ultime si avvicinano le paraste doriche di quelle laterali, col fusto incorniciato.

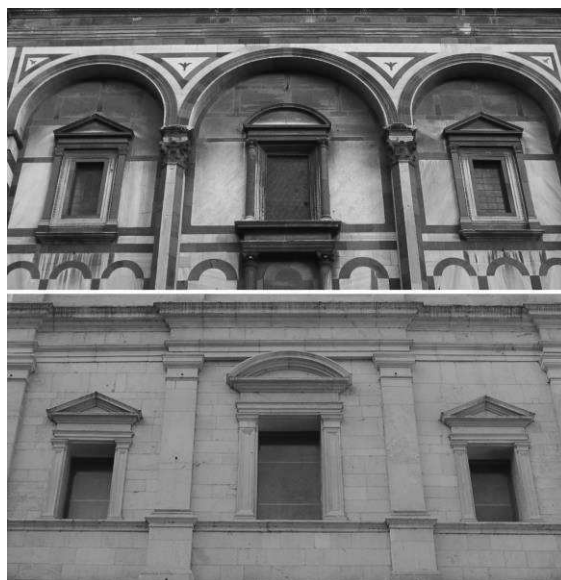
---

<sup>49</sup> RICHA 1754-1752, vol. V, tavola fuori testo. Si veda MORRESI 2000, pp. 21 e seguenti.

<sup>50</sup> La più tarda chiesa veneziana di San Francesco della Vigna, realizzata da Jacopo Sansovino a partire dal 1534, presenta, sia in pianta che negli alzati delle navate, dei significativi punti di tangenza con San Salvatore al Monte. Cfr. MORRESI 2000, pp. 141-143

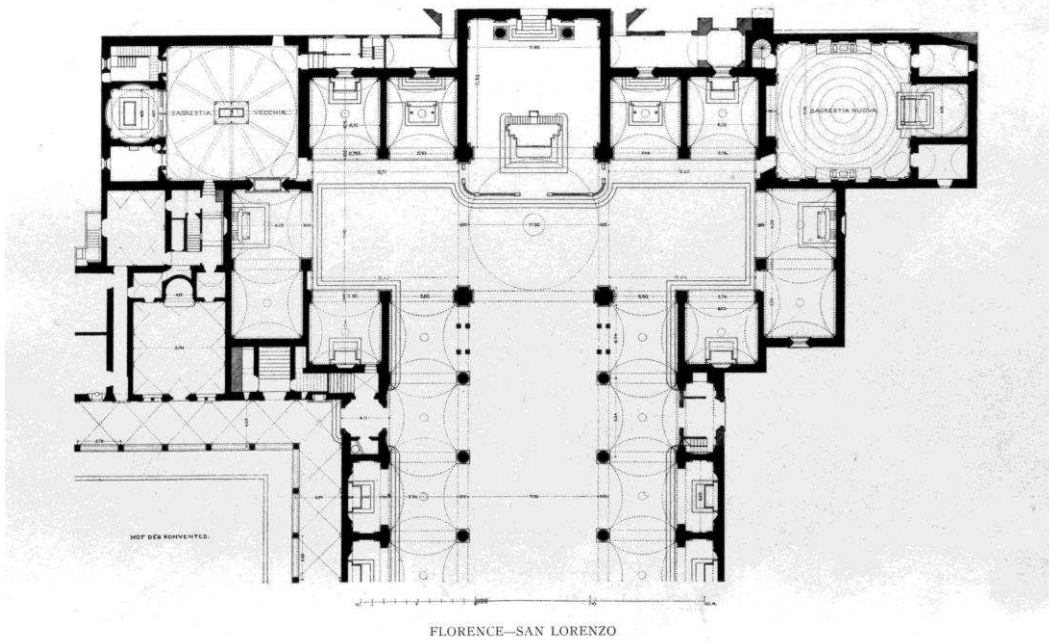


*Baccio da Montelupo, chiesa di San Paolino a Lucca, 1522-1536*

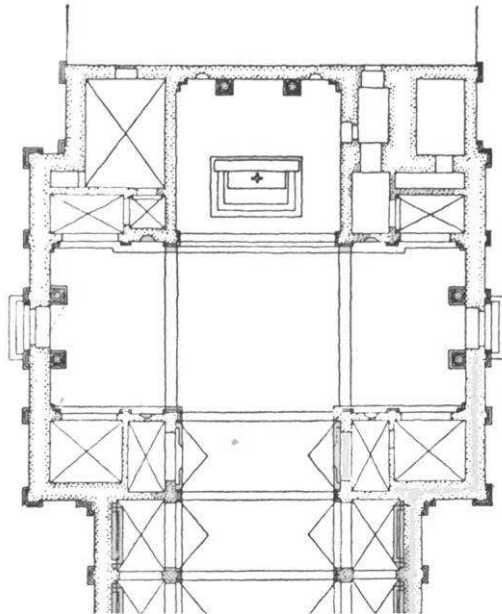


*Particolari della facciata settentrionale del battistero di San Giovanni a Firenze e della facciata di San Paolino a Lucca*





*Pianta della zona presbiteriale di San Lorenzo a Firenze tratta da STEGMANN, GEYMÜLLER s.a., vol. I, p. 9*



*Pianta della zona presbiteriale di San Paolino a Lucca tratta da BELLI BARSALI 1970, p. 336*



*La facciata di Santa Cristina a Bolsena*



*La facciata di Santa Cristina a Bolsena, particolari*

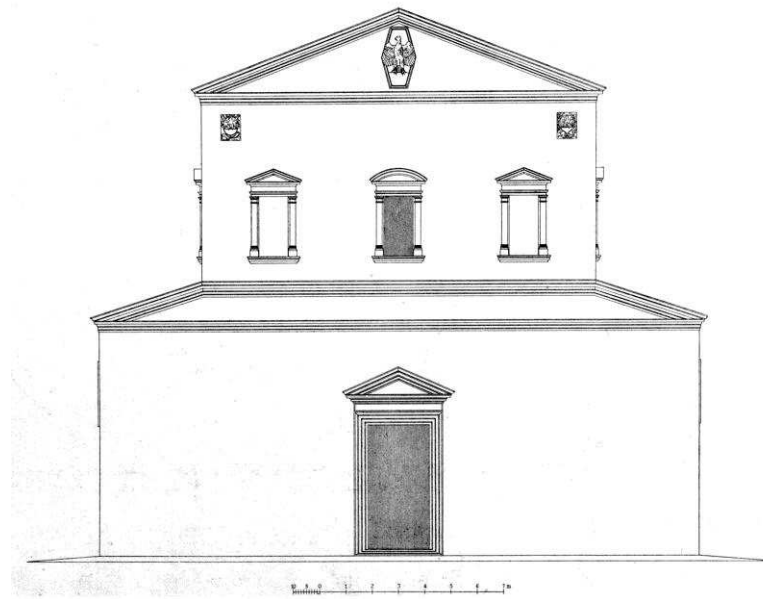


*La facciata di Sant'Agostino a Roma*

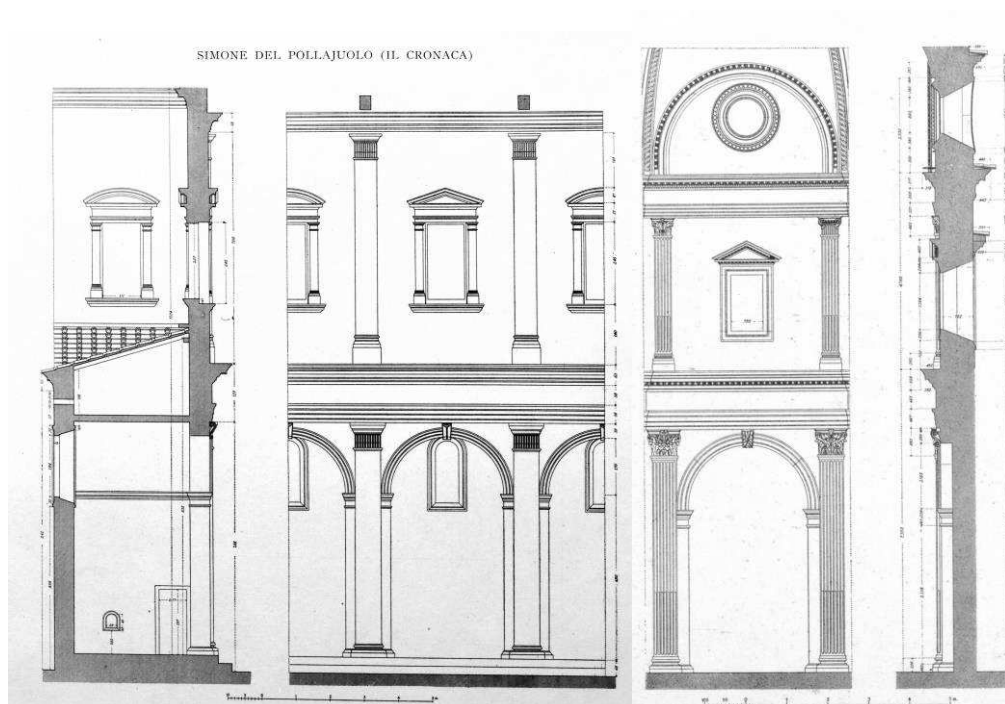


*La facciata di Santa Maria del Popolo a Roma*

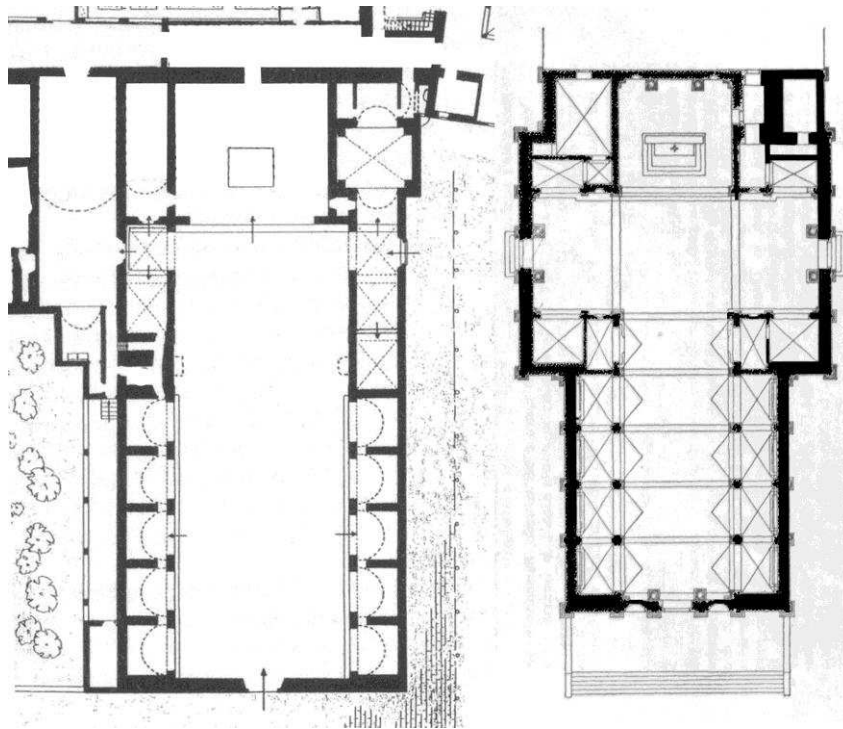
SIMONE DEL POLLAJUOLO (IL CRONACA)



*Facciata della chiesa di San Salvatore al Monte a Firenze tratta da STEGMANN, GEYMÜLLER s.a., vol. I, p. 130*



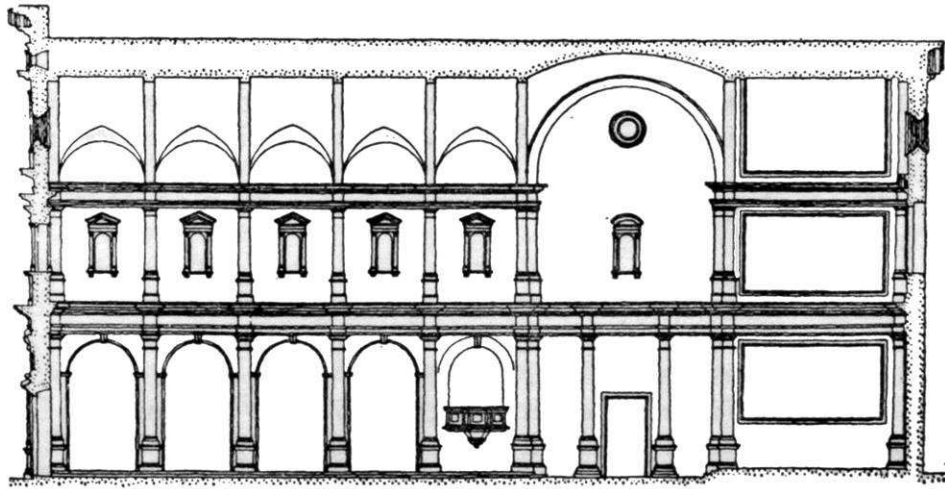
*Viste dei prospetti interni e sezioni della chiesa di San Salvatore al Monte e della Sagrestia di Santo Spirito, entrambe a Firenze, tratte da STEGMANN, GEYMÜLLER s.a., vol. I, p. 111 e p. 130*



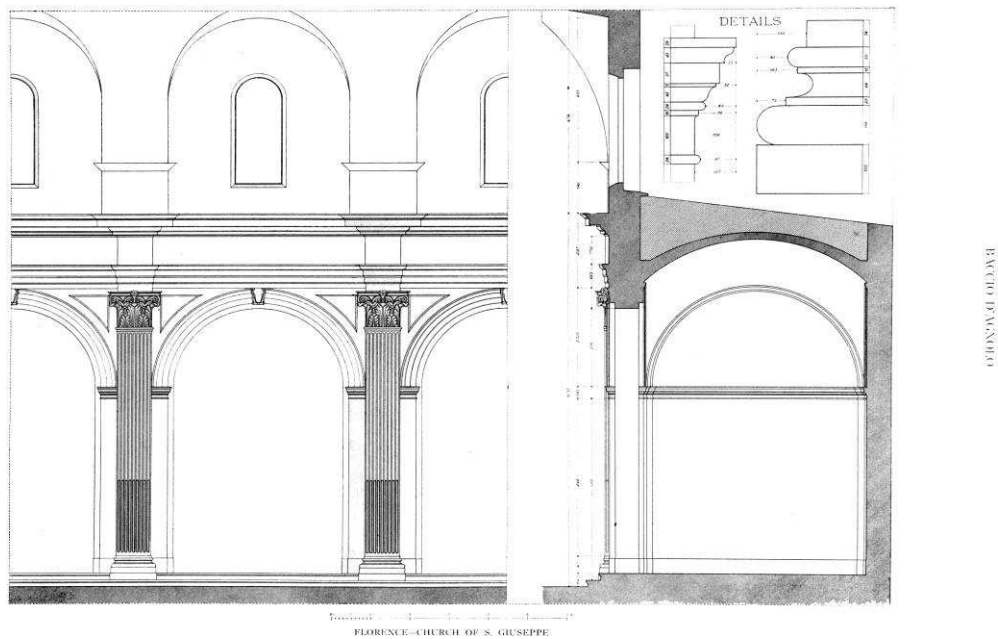
*Schemi planimetrici di San Salvatore al Monte a Firenze e di San Paolino a Lucca*



*La cappella Nerli presso San Salvatore al Monte e la Sagrestia di San Paolino*



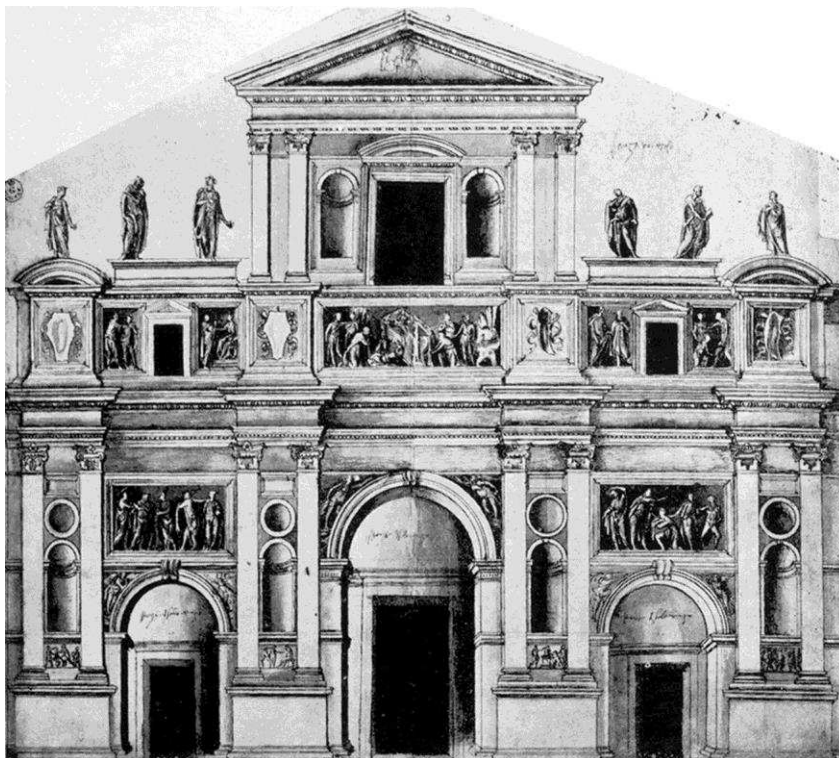
*Sezione longitudinale della chiesa di San Paolino a Lucca tratta da BELLI BARSALI 1970, p. 336*



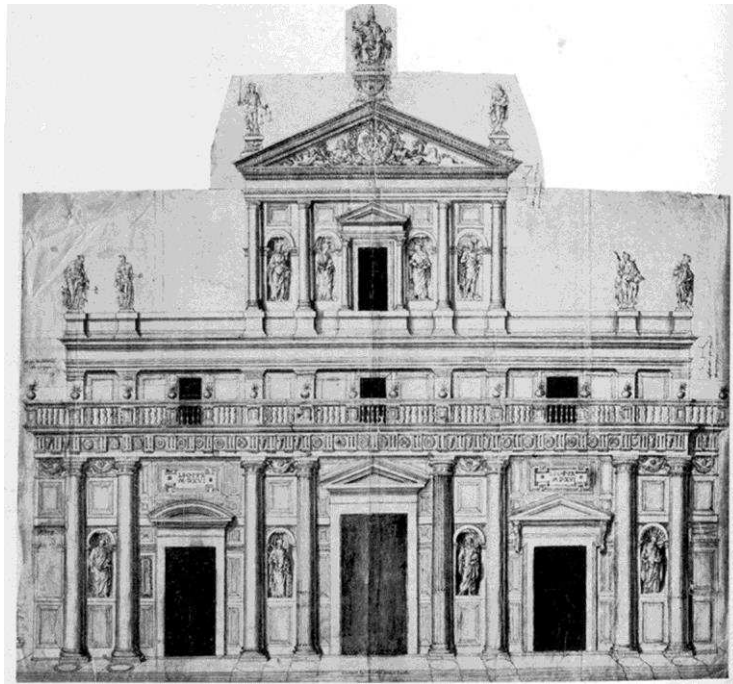
*Sezioni longitudinale e trasversale della chiesa di San Giuseppe a Firenze tratta da STEGMANN, GEYMÜLLER s.a., vol. II, p. 12. La rappresentazione delle finestre del secondo registro non corrisponde allo stato di fatto, dal momento che le finestre centinate a edicola sono qui sostituite da semplici aperture centinate*



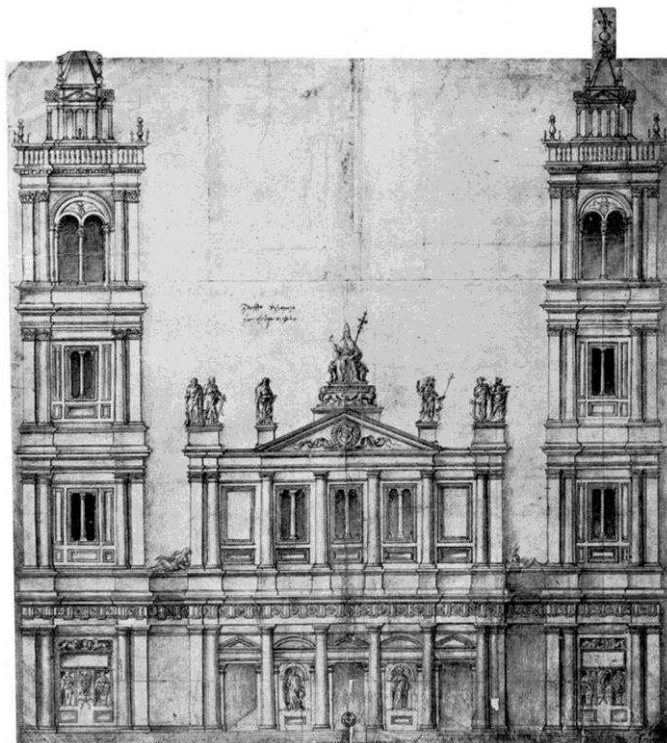
*Giuliano da Sangallo, progetto per la facciata della chiesa di San Lorenzo a Firenze, GDSU 276 A*



*Giuliano da Sangallo, progetto per la facciata di una chiesa, GDSU 277 A*

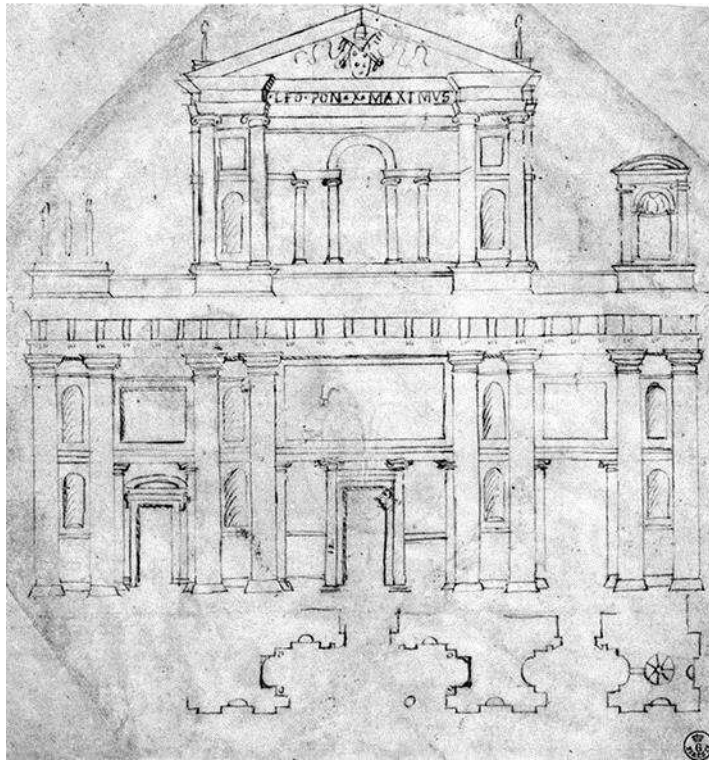


*Giuliano da Sangallo*, progetto per la facciata della chiesa di San Lorenzo a  
Firenze, *GDSU 281 A*

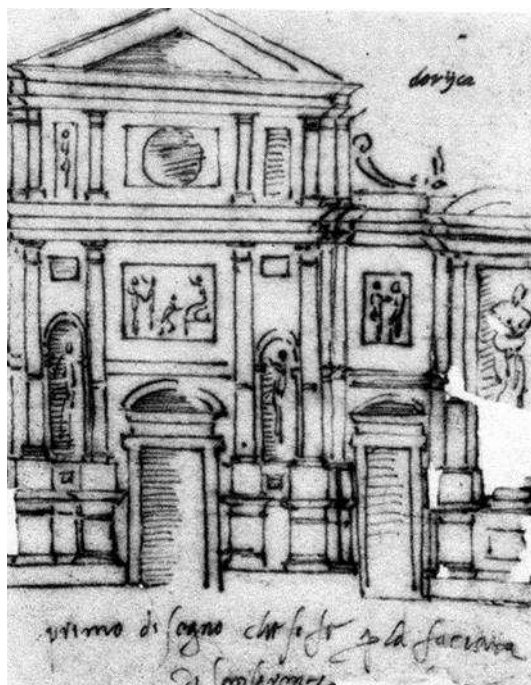


*Antonio da Sangallo il Vecchio*, progetto per la facciata della chiesa di San Lorenzo  
a Firenze, *GDSU 280 A*





*Aristotele da Sangallo, copia del progetto di Raffaello per la facciata della chiesa di San Lorenzo a Firenze, GDSU 2048 A*



*Raffaello da Montelupo, "primo disegno" (da Michelangelo) per la facciata della chiesa di San Lorenzo a Firenze, Lille, Musée des Beaux-Arts, Collection Wicar 790*