

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

4.1 *La chiesa di San Pier Maggiore: vicende storiche*

A causa della demolizione, avvenuta nel primo Ottocento, la storiografia artistica poco si è interessata della chiesa di San Pier Maggiore, posta di fronte al palazzo Pubblico di Lucca.

La sua vicenda costruttiva è strettamente legata a quella della pressoché coeva chiesa dei Santi Donato e Paolino ed ai lavori preliminari finalizzati alla realizzazione della nuova cinta muraria della città¹.

Il decreto del Consiglio Generale del 29 luglio 1513 stabiliva la demolizione dei borghi extramurari posti al di fuori delle porte di San Donato (verso ovest) e di San Pietro (verso sud) e delle relative parrocchie che sarebbero state risarcite con la ricostruzione all'interno della mura (decreti del 14 ottobre 1513 e del 4 aprile 1514). Tuttavia, un nuovo decreto del 9 marzo 1515 stabilì che non dovessero essere edificate delle nuove chiese, ma che ci si limitasse ad ampliare due chiese già esistenti, trasferendovi i titoli, le rendite ed i benefici degli edifici ecclesiastici abbattuti.

Se i lavori in San Paolino proseguirono in maniera piuttosto lineare tra il 1522 e la metà del secolo², lo stesso non può dirsi per San Pier Maggiore, la cui costruzione andò avanti stancamente, con lunghi periodi di interruzione. Anche in questo caso non si è conservato il Quaderno di Muraglia: le indicazioni archivistiche provengono dai registri di spesa dell'Offizio sopra le Entrate, dove ci sono soltanto poche e vaghe disposizioni di spesa relative a non precisate "opere di muraglia" e da un libro di ricordi di Gherardo Penitesi, priore di San Pier Maggiore, scritto nel 1612.

I lavori preliminari, consistenti nella demolizione della "Locanda dell'Angelo", posta accanto alla piccola, vecchia chiesa di San Pietro in Cortile, presero avvio già il 23 ottobre 1515³ mentre i primi pagamenti per l'edificazione della nuova chiesa, riferiti a lavori già conclusi, risalgono al 1533⁴. Il picco degli esborsi è collocabile entro il 1542⁵: dopo quella data non compare più nessun pagamento nei registri dell'Offizio

¹ *Inventario* 1888, vol. IV, pp. 141-142.

² Si veda il paragrafo di questo studio riguardante le vicende costruttive della chiesa dei Santi Paolino e Donato.

³ *Inventario* 1888, vol. IV, pp. 141-142.

⁴ ASL, Offizio sopra l'Entrate, 152, c. 295: "[1533] La fabrica di s. piero magore de' dare addi 30 novembre 225 [...] calcina [...]".

⁵ Cfr. ASL, Offizio sopra l'Entrate, 153, c. 5: "[1537] offizio sopra la fabrica di s piero de dare addi 4 d'agosto ducati 704 [...]"; ivi, c. 9: "fabrica di s piero de dare addi 4 dagosto ducati 225 [...]"; ivi, c. 249: "1542 fabrica di sampiero dedare [...]".

sopra le Entrate; anche per quanto riguarda l'edificazione di San Paolino si riscontra una situazione del genere rendendo ipotizzabile che dagli anni Quaranta l'Opera di San Pier Maggiore sia stata delegata ad occuparsi totalmente della costruzione della nuova chiesa che, secondo quanto annotò Gherardo Penitesi, fu terminata nel 1573⁶. Sempre a detta del Penitesi, il campanile fu concluso nel 1578⁷. Tuttavia, lo stesso Priore, nello stesso "Libro di Ricordanze", quando arriva a parlare della traslazione in San Pier Maggiore della sacra immagine della Madonna dei Miracoli, avvenuto nel 1588, non manca di accennare al fatto che in quell'anno la chiesa "si edificava"⁸, alludendo, forse, ai lavori di completamento interni, come, per esempio, la realizzazione dei primi altari, come quello della Beata Vergine, edificato per decreto del Camarlingo Generale ed inaugurato proprio nel 1588, per la precisione il 27 maggio⁹. Nell'inventario ottocentesco dell'Archivio di Stato di Lucca si afferma che la chiesa fu officiata per la prima volta il giorno di Natale del 1580, essendo "[...] già coperta e ridotta a buon segno"¹⁰ [...].

Il 1588 fu un anno di svolta per la chiesa di San Pier Maggiore che assunse lo status di santuario mariano della città di Lucca.

Nel marzo di quell'anno, un evento miracoloso riguardò una sacra immagine affrescata raffigurante la *Madonna in Trono col Bambino* posta all'interno della Porta dei Borghi (chiamata anche di Borgo)¹¹. Il pressoché immediato inizio della venerazione dell'affresco dette luogo ad un costante affollamento della zona della Porta dei

⁶ Cfr. BSL, Libro nel quale io Gherardo Penitesi priore di S.Pier Maggiore scriverò le cose più notabili attinenti alla chiesa di S.Pietro e gloria del Signore Iddio della Beatissima Vergine e di S.Pietro Apostolo, 1612, ms. 1827, c.2. "La chiesa di s. Pier Maggiore antica assai nella città di Lucca per i soliti danni che apporta il tempo, o per la poca accuratezza de suoi Priori non hà conservato memorie di sua antichità e perciò è ignota l'origine sua. Era prima edificata fuori ma vicino alla porta s.Pietro nel sito ove al presente è l'oratorio della B.V. di porta S.P. et fu demolita per riedificarsi dentro à spese d. Pubblico [...] il 1513. [Terminata] nel 1573. [...]."

⁷ Ivi, c.75: "Campanile della chiesa Le due campane poste in Campanile erano state in pezzi dal 1513 che si demolì la chiesa vecchia sino al 1578 che si tirorno in campanile e si li fare la coperta ma era finito di fare e vi è posta una lapide che fà memoria del detto tempo che si tirorno in campanile che fu adì 17 Maggio 1578. [...]."

⁸ Ivi, c.7 :? "L'anno 1588 si scoperse la miracolosa imagine della SS.ma Madonna de Miracoli alla Porta S.Maria di dare in trasporto nella stanza terrena del Palazzo dell' Ecc.mi SS.ri per trasferirla poi in S.P.M. che si edificava [...]."

⁹ Ivi, c.36v.: "Beata V. La Capp.a della B.V. fondata dall' Ill.mo et Ecc.mo Cam.go Generale per pubblico decreto come appare in camera l'anno 1588 27 del mese di Maggio della quale al presente è eletto m. Bastiano Venturi è obbligato a dire ogni giorno messa piana a hora di terza et è applicata all'Altar Maggiore. [...]."

¹⁰ *Inventario* 1888, vol. IV, pp. 141-142.

¹¹ La Porta dei Borghi è tuttora esistente ed è situata appena a sud della Porta Santa Maria, a cavallo del tratto più settentrionale della via del Fillungo.

Borghi¹², area delicata da un punto di vista difensivo e militare. Dopo repentine verifiche compiute dall'Offizio sopra l'Osservanza dei Decreti sopra la Religione – composto da Giuseppe Andreozzi, Lorenzo Dati, Michele Garzoni, Jacopo Orsetti, Giusfredi Rapondi e Lorenzo Guinigi¹³, tutti appartenenti alla nobiltà lucchese –, il Consiglio Generale, d'accordo con il Vescovo, dispose che l'immagine fosse in un primo tempo sistemata provvisoriamente nel palazzo Pubblico¹⁴ e poi, con l'accordo dell'Opera di San Pietro in Cortile, fosse localizzata sull'altare maggiore. Il trasporto dal palazzo Pubblico alla chiesa di San Pier Maggiore, che da allora venne più spesso indicata come la Madonna dei Miracoli o, più semplicemente, la Madonna, avvenne la mattina del 25 aprile del 1588 mediante una processione dal percorso tortuoso – che interessò le piazze di San Michele e di San Giusto¹⁵ – a cui, secondo quanto scritto nelle Ricordanze dell'Opera della Madonna dei Miracoli, assistettero ben venticinquemila persone¹⁶.

Il 5 agosto del 1806 venne stabilito di realizzare una grande piazza di fronte al palazzo Pubblico¹⁷: un successivo decreto – del giorno 11 marzo del 1807¹⁸ – stabiliva il passaggio in San Paolino della Sacra Immagine della Madonna dei Miracoli, unitamente al priore ed al capitolo e nel 1808 si proseguì con la demolizione della struttura, insieme con le vicine carceri e torre dell'Archivio¹⁹. Il capitolo e la prioria di San Pier Maggiore, passati ormai a San Paolino, tuttavia rientrarono nelle soppressioni del 15 maggio 1808²⁰.

Se numerose sono le fonti riguardanti la vicenda del Miracolo, quelle relative alla costruzione della chiesa sono ancora più scarse di quelle relative a San Paolino e

¹² ASL, Opera della Madonna dei Miracoli, 1, c.1: “[...]Sparsa la voce di questo caso seguito cominciò a concorrervi tanto popolo di homini che di donne a visitar detta immagine facendovi orationi offerte di denari, di cere lavorate, di voti, di tauletti accendendovi ancora delle candele che fu di bisogni p non poterdi comportare tanto popolo in quella guardia, dove non si ha da fermare se non li soldati deputatovi [...]”.

¹³ ASL, Opera della Madonna dei Miracoli, 1, c. 2v.

¹⁴ Ivi, c.4 r.

¹⁵ Ivi, c.5 v.: “[...] et alle finestre vi fossero meglio di venticinque milia persone la qual processione seguito per la strada di Piazza dicontra a S.Michele arrivando al canto dicontra al salvatore e voltando capito alla loggia de Mercanti, e voltata passo in Arco arrivando alla piazza di s.Giusto e voltando capito a passatorelli et entro nella chiesa di s. Piero sullo Altare maggiore della quale con grandissima diligentia fu posta la suddetta immagine[...]”.

¹⁶ Il numero pare davvero esagerato dal momento che la popolazione della città di Lucca alla fine del Cinquecento era ben lontana dalle venticinquemila unità.

¹⁷ *Inventario* 1888, vol. IV, pp. 141-142.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

permettono soltanto di individuare le date estreme delle costruzioni, i momenti di maggior fervore edilizio, i miglioramenti apportati col trasferimento nella chiesa della Sacra Immagine. Nulla invece traspare relativamente agli esecutori della struttura, anche se è da escludere l'indicazione che il progettista di San Pier Maggiore in un membro della famiglia Penitesi, fosse esso il priore Gherardo²¹ o Lorenzo²².

L'architetto Giovanni Lazzarini, che fu il responsabile dei lavori della demolizione ed anche il progettista del Teatro del Giglio²³, probabilmente reimpiegò le semicolonne della facciata di San Pier Maggiore ed il fregio dorico per l'edificazione della nuova Porta Elisa²⁴, posta in direzione di Pescia.

²¹ MAZZAROSA 1845, p. 71.

²² SEIDEL, SILVA 2007, p. 307

²³ MAZZAROSA 1845, p. 70.

²⁴ FILIERI 1984, p. 391.



Lorenzo Nottolini, la chiesa di San Pier Maggiore e gli edifici vicini alla vigilia della demolizione, ASL, Fondo Nottolini, 1949



Lorenzo Nottolini, la chiesa di San Pier Maggiore alla vigilia della demolizione, ASL, Fondo Nottolini, 1949, particolare



La piazza Napoleone a Lucca



Il portale del palazzo Pubblico, probabilmente in asse con quello di San Pier Maggiore

4.2 *Le fasi costruttive della chiesa di San Pier Maggiore*

La vicenda costruttiva di San Pier Maggiore ha avuto un'estensione temporale di ben sei decenni: se la deliberazione da parte del Consiglio Generale della Repubblica di Lucca risale al 1513¹, l'avvio della costruzione risale a quasi vent'anni dopo, nel 1532², quando la chiesa "gemella" di San Paolino era ormai in stato avanzato di realizzazione³.

Un aspetto da non sottovalutare è inoltre la discontinuità temporale nel cantiere di San Pier Maggiore: se in San Paolino i lavori presero avvio già nel 1522⁴ e si conclusero nel 1547⁵, con un picco tra lo stesso 1522 e la metà degli anni Trenta⁶, nella chiesa posta di fronte al Palazzo Pubblico, si lavorò alacremente e con stanziamenti piuttosto ingenti tra il 1532 ed il 1537⁷, per poi fermarsi fino ai primi anni Cinquanta (1553)⁸, con l'eccezione di modesti lavori effettuati nel 1543⁹.

Stanziamenti più consistenti da parte dell'Offizio sopra le Entrate presero avvio nel 1565¹⁰, con cadenza biennale¹¹ e poi, dal 1570¹², annuale.

Nel 1572 lo stanziamento avvenne pressoché mensilmente¹³, così come negli anni 1575¹⁴, 1581¹⁵, 1582¹⁶, 1587¹⁷ e 1589¹⁸. Tra il 1590¹⁹ ed il 1592²⁰ si regolarono gli ultimi ingenti pagamenti, segno che i lavori erano praticamente terminati: questa datazione collima perfettamente con la tradizione che vede la chiesa non ancora

¹ ASL, Consiglio Generale, Riformazioni Pubbliche, XXX, c. 88. 14 ottobre 1513.

² ASL, Offizio sopra le Entrate, 152, c. 295.

³ Ivi, c. 8.

⁴ Ivi, c. 7.

⁵ Il 1547 è l'ultimo anno in cui, nei registri dell'Offizio sopra le Entrate, compaiono pagamenti relativi alla costruzione della chiesa di San Paolino. Cfr. ASL, Offizio sopra le Entrate, 154, c. CLXXI e ASL, Offizio sopra le Entrate, 155, c. XXXV.

⁶ Si veda a tale proposito il paragrafo di questo studio relativo alle vicende costruttive della chiesa di San Paolino.

⁷ ASL, Offizio sopra le Entrate, 152, c. 295 e Ivi, 153, cc. 5 e 9.

⁸ Ivi, c. 59.

⁹ ASL, Offizio sopra le Entrate, 153, c. 249.

¹⁰ ASL, Offizio sopra le Entrate, 157, I, c. LXXIX.

¹¹ Ivi, cc. LXXXX, LXXXXIV, CIII.

¹² ASL, Offizio sopra le Entrate, 157, II, c. XXXVIII.

¹³ ASL, Offizio sopra le Entrate, 159, I, c. XLI.

¹⁴ ASL, Offizio sopra le Entrate, 159, III, c. 15.

¹⁵ Ivi, c. 15.

¹⁶ ASL, Offizio sopra le Entrate, 161, II, c. 10.

¹⁷ ASL, Offizio sopra le Entrate, 163, I, c. 31.

¹⁸ ASL, Offizio sopra le Entrate, 163, III, c. 35.

¹⁹ ASL, Offizio sopra le Entrate, 163, IV, c. 45.

²⁰ ASL, Offizio sopra le Entrate, 164, I, c. 19.

terminata nel 1588, anno del trasferimento della Sacra Immagine della Madonna dei Miracoli²¹.

Accanto però alla lunghezza temporale del cantiere, con una prima fase intensa negli anni Trenta e poi una seconda tra gli anni Settanta ed Ottanta, è opportuno precisare come dai registri dell'Offizio sopra le Entrate sia possibile ricostruire in maniera più dettagliata le modalità temporali della costruzione di San Pier Maggiore che non di quella di San Paolino, riguardo alla quale i registri appaiono più lacunosi e di più difficile interpretazione.

Sembra comunque che l'intero finanziamento per la costruzione della Madonna dei Miracoli sia stato a carico del governo della Repubblica, con l'opera di San Pier Maggiore in posizione di intermediario tra il finanziatore e le maestranze atte alla costruzione²².

Il 30 novembre 1532 comparve il primo pagamento relativo ai lavori in San Pier Maggiore: 225 ducati per acquistare “calcina buona²³”, indicando quindi che si stavano realizzando veri e propri lavori di muratura.

Cinque anni dopo compaiono due pagamenti molto ingenti in favore dell'Offizio sopra la Fabbrica di San Pier Maggiore: il 4 agosto infatti sono registrati ben due stanziamenti, uno di 704 ducati²⁴, un secondo di 225 ducati²⁵. Questi pagamenti sono probabilmente riferibili a lavori di entità piuttosto consistente, effettuati tra il 1532 ed il 1535.

Poi, fino al 1553, nessun pagamento è registrato nei confronti dell'Opera di San Pier Maggiore: è probabile che in quegli anni ci si fosse concentrati sulla costruzione della chiesa di San Paolino, terminate nei tardi anni Quaranta.

I pagamenti del 1553²⁶ e del 1555 sono molto esigui: il secondo è addirittura inserito in un capitolo di spesa comprensivo anche di alcuni scarsi stanziamenti in favore della costruzione delle nuove mura e delle nuove carceri²⁷, collocate proprio nei

²¹ BSL, *Libro nel quale io Gherardo Penitesi priore di S.Pier Maggiore scriverò le cose più notabili attinenti alla chiesa di S.Pietro e gloria del Signore Iddio della Beatissima Vergine e di S.Pietro Apostolo*, 1612, ms. 1827, c. 7.

²² Lo stesso schema finanziario era stato seguito relativamente alla costruzione della chiesa di San Paolino.

²³ ASL, Offizio sopra le Entrate, 152, c. 295.

²⁴ ASL, Offizio sopra le Entrate, 153, c. 5.

²⁵ Ivi, c. 9.

²⁶ ASL, Offizio sopra le Entrate, 156, c. 59 e Ivi, c. 66.

²⁷ ASL, Offizio sopra le Entrate, 156, cc. CIV e 108.

pressi della chiesa di San Pier Maggiore. Nel 1557 un ulteriore pagamento di sole 10 lire fa intendere che si lavorasse alquanto stancamente al cantiere²⁸.

È infatti soltanto nel 1565 che gli stanziamenti finalmente, e momentaneamente, si infittiscono: 30 lire il 2 giugno²⁹, il 4 agosto³⁰ e ben 90 il 5 settembre³¹, per poi scendere a 30 il 30 ottobre³².

Dopo una interruzione di pochi anni, un pagamento di modesta entità nel 1568³³ e poi, finalmente, nel 1570³⁴, l'inizio di una serie abbastanza continua di consistenti stanziamenti che proseguono, in maniera ancora più consistente, anche nel 1571³⁵.

Il 1573 è un anno di scarse erogazioni³⁶; non così il 1575: ben 900 scudi³⁷. Inoltre compare nelle annotazioni un'indicazione di notevole interesse: gli assegnamenti finanziari del 1575, relativi a lavori compiuti l'anno precedente, sono stati parzialmente erogati per la copertura della tribuna della chiesa³⁸ e, quindi, le strutture dell'edificio dovevano essere terminate proprio in quell'anno.

Dopo un'ulteriore pausa, assistiamo ad una ripresa dei pagamenti nel 1581³⁹, per poi arrivare al 1582, l'anno delle erogazioni più consistenti⁴⁰. Di nuovo una pausa di cinque anni e poi ancora 900 scudi nel 1586⁴¹ ed altrettanti nel 1587⁴², 800 nel 1589⁴³, 1051 nel 1590⁴⁴ e 1580 nel 1592⁴⁵. Proprio in fondo allo stanziamento del 1592 è annotata la cifra di scudi 11851, soldi 20 e denari 8, probabilmente un riepilogo complessivo degli stanziamenti relativi alla costruzione della chiesa di San Pier Maggiore.

²⁸ ASL, Offizio sopra le Entrate, 156, c. CCLXXXX.

²⁹ ASL, Offizio sopra le Entrate, 157, I, c. LXXIX.

³⁰ Ivi, c. LXXXX.

³¹ Ivi, c. LXXXXIV.

³² Ivi, c. CIII.

³³ ASL, Offizio sopra le Entrate, 157, II, c. I.

³⁴ Ivi, c. XXXVIII.

³⁵ ASL, Offizio sopra le Entrate, 157, III, c. XXXII.

³⁶ ASL, Offizio sopra le Entrate, 159, I, c. LXXIII.

³⁷ ASL, Offizio sopra le Entrate, 159, III, c. 15.

³⁸ Ivi, c. XV.

³⁹ ASL, Offizio sopra le Entrate, 161, I, cc. 10 e X.

⁴⁰ ASL, Offizio sopra le Entrate, 161, II, cc. 10 e 42r; ASL, Offizio sopra le Entrate, 161, III, cc. 10r., 11, 19 e 19r..

⁴¹ Ivi, c. 41.

⁴² ASL, Offizio sopra le Entrate, 163, I, cc. 31 e 31r..

⁴³ ASL, Offizio sopra le Entrate, 163, III, cc. 35 e 35r..

⁴⁴ ASL, Offizio sopra le Entrate, 163, IV, cc. 45 e 45r..

⁴⁵ ASL, Offizio sopra le Entrate, 164, I, cc. 19 e 19r..

I modesti pagamenti ai muratori ed agli scalpellini dell'anno 1593⁴⁶ probabilmente niente altro sono se non conguagli. Tuttavia risultano alquanto utili perché permettono di identificare i nomi di alcuni degli operatori presenti nella fase tarda del cantiere. Dopo il 1593 non ci sono più, nei registri dell'Offizio sopra le Entrate, erogazioni riferibili all'edificazione della chiesa della Madonna dei Miracoli, ancora in costruzione nei tardi anni Ottanta, come risulta anche dal manoscritto conservato presso la Biblioteca Statale di Lucca⁴⁷.

Baccio da Montelupo e Agostino Lupi a San Pier Maggiore

La durata temporale della costruzione della chiesa di San Pier Maggiore, particolarmente lunga, induce a ritenere che il progetto della struttura non sia assegnabile ad un solo architetto.

Con prudenza, è possibile avanzare due nomi: Baccio da Montelupo ed Agostino Lupi, rispettivamente per le fasi iniziale e terminale del cantiere.

L'intervento di Baccio da Montelupo, mai riportato nei documenti e nelle fonti indirette, è plausibile per i vari punti di contatto tra San Pier Maggiore e San Paolino, sia da un punto di vista storico che da un punto di vista architettonico. Comuni alle due chiese sono la committenza, le ragioni per cui sono state realizzate e molto vicine sono le date di avvio dei cantieri.

Se in San Paolino, a causa della relativa rapidità dei tempi di esecuzione, l'apporto dei probabili successori di Baccio da Montelupo fu alquanto limitato, in San Pier Maggiore si è avuta una vicenda costruttiva del tutto diversa, a causa del prolungarsi della costruzione per ben sette decenni. L'ipotizzabile ma non certo intervento di Baccio da Montelupo sarebbe da circoscrivere all'impostazione generale della costruzione, alla dimensione della struttura, alla scelta di impiegare gli ordini architettonici in facciata.

Ad oggi, non si conosce l'esistenza di una pianta della chiesa di San Pier Maggiore: l'unica raffigurazione è una vista prospettica ascrivibile a Lorenzo Nottolini, (1787-

⁴⁶ ASL, Offizio sopra le Entrate, 164, II, cc. 71 e 71r..

⁴⁷ BSL, Libro nel quale io Gherardo Penitesi priore di S.Pier Maggiore scriverò le cose più notabili attinenti alla chiesa di S.Pietro e gloria del Signore Iddio della Beatissima Vergine e di S.Pietro Apostolo, 1612, ms. 1827, c. 7.

1851) da cui si deduce che l'edificio, a due ordini in facciata, avesse tre navate, un tiburio e si innalzasse al di sopra di una grandiosa scalinata.

Allo stato attuale delle conoscenze, è difficilmente appurabile se lo schema planimetrico interno di San Pier Maggiore fosse identico o quanto meno molto vicino a quello di San Paolino, connotato dalla presenza di due navate laterali rialzate ed a fondo cieco, vero e proprio ibrido tra delle navate laterali intese in maniera canonica e delle cappelle poste in maniera perpendicolare rispetto alla navata principale.

È comunque avanzabile l'ipotesi che il Sinibaldi abbia fornito uno schema generale iniziale e che abbia anche seguito, in collaborazione con Bastiano Bertolani da Brancoli, i primi consistenti lavori, realizzati entro il 1536, anno della sua morte.

Gli interventi architettonici sul cantiere, dai tardi anni Trenta agli anni Sessanta, sono stati del tutto marginali e, con tutta probabilità, poco o niente ci si è allontanati dallo schema che era stato fornito al momento di avvio dei lavori.

La storiografia artistica assegna, in un caso, la paternità della chiesa di San Pier Maggiore al lucchese Agostino Lupi. È però assai improbabile che il Lupi abbia prestato la sua opera nei primi decenni in cui era attivo il cantiere, essenzialmente per fattori cronologici. Il Lupi potrebbe essere intervenuto nell'ultimo periodo in cui fu attivo il cantiere, apportando modifiche anche sostanziali all'impianto originario della struttura ed all'apparato decorativo.

Si conoscono poche opere certe di Agostino Lupi: il ponte di San Quirico, a nord di Lucca, oggi in un assetto del tutto diverso da quello conferitogli dall'architetto lucchese, ed alcuni degli altari laterali della cattedrale di San Martino a Lucca, incarico conferitogli dopo il forzato abbandono di Jacopo Piccardi, principale collaboratore di Giambologna per le opere di architettura, accusato dai membri dell'Opera di Santa Croce, committente dell'operazione, di non avere rispettato le volontà della committenza relativamente all'aspetto degli altari e, segnatamente, delle colonne serranti la pala.

Il linguaggio architettonico che Agostino Lupi impiega è un classicismo di stretta osservanza, ben diverso dallo stile michelangiolesco caro a Giambologna ed ai membri della sua bottega. È da sottolineare come l'aspetto che di San Pier Maggiore ci consegna il disegno del Nottolini è quello di un edificio nel quale c'è una consapevolezza diversa nell'impiego degli ordini architettonici rispetto a quello

ravvisabile negli edifici lucchesi della prima metà del secolo, influenzati in maniera decisiva dall'opera architettonica di Baccio da Montelupo e, indirettamente, da quella di Baccio d'Agnolo.

Non è da escludere che la chiesa di San Pier Maggiore, dopo una fase iniziale di stretta vicinanza, non solo storica e di provenienza dei finanziamenti, con la chiesa dei Santi Paolino e Donato, sia stata interessata da una profonda revisione del suo assetto architettonico, forse portato avanti proprio da Agostino Lupi.

4.3 *Gli altari ed i dipinti di San Pier Maggiore*

La visita pastorale del dicembre 1652 è la prima in cui sia possibile percepire la sistemazione interna degli altari di San Pier Maggiore¹. Alla metà del Seicento gli altari marmorei erano ormai realizzati ed avevano per lo più anche un patronato, appartenente quasi sempre ad importanti famiglie lucchesi. A causa del completamento avvenuto diversi decenni dopo rispetto a San Paolino, probabilmente non esistettero mai degli altari lignei ma si procedette, ormai in pieno Seicento, alla messa in opera di altari laterizi o più spesso di più ricchi altari lapidei, probabilmente, come vedremo, realizzati secondo il medesimo disegno, dei quali restano come testimonianza quelli oggi localizzati nella chiesa di San Martino in Colle, presso Capannori². L'altare maggiore, che aveva anche il titolo di San Francesco, era posto sotto il giuspatronato della famiglia Ravani: realizzato in marmi pregiati era, a detta del redattore della visita, “*elegantèr elaboratum*”³. Al termine delle navate laterali erano posti degli altari che si trovavano in questo modo quasi a fiancheggiare il maggiore: a sinistra era localizzato infatti l'altare dei Santi Antonio e Ludovico, connotato da colonne e frontone e posto sotto il patronato della famiglia Buonvisi, una delle più importanti della Repubblica⁴. Muovendosi verso la controfacciata si incontrava l'altare del Crocifisso: posto sotto il patronato della famiglia Benucci aveva con ogni probabilità un disegno molto simile a quello dell'adiacente altare Buonvisi⁵. Seguivano, sempre sul lato sinistro, tre altari di cui due privi di patronato, tutti realizzati col medesimo disegno: si trattava di quelli della Vergine Maria⁶, della

¹ Le visite pastorali precedenti danno una descrizione estremamente sommaria dell'edificio, non accennando alla presenza di altari laterali.

² FILIERI 1984, p. 391.

³ AAL, Visite Pastorali 43, c. 1176 r. (1160) (dicembre 1652): “[...] altare maius est marmoreum elegantèr elaboratum cum mensa lapidea et lapide sacrata in medio ad formam [...]”.

⁴ Ivi, c. 1178 r.: “A cornu evangelii est altare Sanctorum Antonii et Ludovicii lateritium mensa lapidea [...]. Mensa ipsa est nimis angusta [...] icona representat imaginem Christi Domini [...] retro ornamentum est columnis et frontispicio lapideis decen. [...] de iure patronatos de Bonvisiis [...]”.

⁵ Ivi, c. 1178 v.: “Sequitur altare Santissimi Crucifixi quod est marmoreum et habet mensam marmoream [...]. Ornamentum est columni et frontispicio marmoris decentibus [...] de iure patronatus familiae de Benucciis de Luca [...]”.

⁶ Ivi cc. 1179 r. e 1179 v.: “Proximu [...] est altare Santissimae Beatissimae Virginis Mariae [...] cum ornamento [...]”.

Presentazione al Tempio⁷ – posto sotto il giuspatronato del lucchese Pietro Baroni – e dell’Annunciazione⁸.

A destra, muovendosi dalla facciata, si incontrava per primo l’altare della Visitazione della Vergine, nel quale era tuttavia presente anche il titolo di San Francesco Saverio, posto sotto il giuspatronato della famiglia Sardi di Lucca⁹. Seguivano due altari senza patronato ma con la pala già realizzata: si trattava di quello della Purificazione, la cui tela rappresentava appunto *la Purificazione di Maria Vergine*¹⁰ e di quello di San Nicolao con la pala raffigurante *l’Assunzione della Vergine e San Nicolao*¹¹. Il successivo altare di San Carlo era dotato di pala (anche se non è data nella visita pastorale alcuna ulteriore indicazione): l’informazione che lo indica dotato di “ornamentum et constructura [...] conformia aliis altarium¹²” è quella che permette di affermare che tutti gli altari laterali avessero un disegno comune. Al termine della navata sinistra si incontrava l’altare dei Santi Bernardino e Carlo, dal disegno identico a quello dei Santi Antonio e Ludovico¹³. La visita pastorale successiva è molto meno ricca di dettagli, tuttavia permette di ricostruire alcuni dei patronati insistenti sugli altari stessi: sull’altare maggiore ce n’erano ben sei: il primo apparteneva al fondatore, Bernardino Pieroni, ed era intitolato a San Biagio¹⁴, gli altri, intitolati a San Francesco, a San Pietro in Vincoli, all’Assunzione della Vergine, alla Consolazione e alla Purificazione della Vergine spettavano rispettivamente alla famiglia Ravani¹⁵, al monastero di Santa Chiara¹⁶, alla famiglia Ruschi¹⁷, alla famiglia Mei¹⁸ ed al maggiore dei figli di Diodato

⁷ Ibidem: “Sequitur ab eodem latere altare Presentationis con structure et ornamentis similibus precedentibus [...] costruito da Pietro Baroni di Lucca [...]”.

⁸ Ibidem: “Ultimum ab eodem latere est altare Annunciationis Beatissimae Virginiae constructurae similibus precedenti [...]”.

⁹ Ivi, c. 1180 r.: “Conspectu [...] est altare Visitationis Beatissimae Virginis [...] primum in ordine a latere dextro ingresso. Est ad dicto altare cappellania simile sub titulo Sancti Francisci Xaverii de jure patronatus [...] familiae de Sardis de Luca [...]”.

¹⁰ Ivi, c. 1180 v.: “[...] sequitur ab eodem latere altare Purificationis [...] mensa marmorea icon representat misterium Purificationis [...]”.

¹¹ Ibidem: “tertius in ordine ab eodem latere est altare Sancti Nicolai cuius ornamenta est lapidea. Icona est Assumptionis Beatissimae Virginis et Sanctus Nicolaus [...]”.

¹² Ivi, c. 1881 r.: “[...] sequitur altare Sancti Caroli [...] iconam propriam [...] ornamentum et constructura sunt conformia aliis altarium [...]”.

¹³ Ivi, c. 1182 v.: “[...] a cornu epistolae maioris est altare sub titulo SS. Bernardini et Caroli decens cum columni et frontispitio marmoreis uniformibus aliis quae sunt ad altares SS. Ludovicii et Antoninii [...]”.

¹⁴ AAL, Visite Pastorali, 64 c. 1236 r.: “[...]San Biagio all’altar maggiore fondazione per m. Bernardino Pieroni 1635 e 1645 [...]”.

¹⁵ Ibidem: “[...]San Francesco all’altare maggiore patronato di casa Ravani [...] fondazione per reverendo Francesco Rustici 26 maggio e 16 luglio 1617 [...]”.

¹⁶ Ibidem: “[...] San Pietro in Vincoli patronato dell’illustrissima Casa di Santa Chiara [...] fondazione per reverendo Pietro Piscilla [...]”.

Diodati¹⁹. L'altare dei Santi Bernardino e Carlo, posto lateralmente rispetto al maggiore, era ancora posto sotto il patronato dei Buonvisi²⁰, quello del Crocifisso aveva due patronati, uno del Crocifisso stesso spettante agli eredi di Bonaventura Baschi²¹ ed un secondo, intitolato a San Giuseppe, spettante a Francesco Ghilardi²². Gli altri giuspatronati erano spettanti a Stefano Spada (patronato di San Francesco Saverio presso l'altare della Visitazione²³), alla famiglia Bedini (altare dell'Assunta e di San Nicolao²⁴), a Bartolomeo Martini (patronato della Santissima Trinità all'altare di San Carlo²⁵), alla famiglia Giudici (patronato di San Carlo al medesimo altare²⁶). Gli altri altari risultavano ancora privi di patronato. Se dalle visite pastorali è possibile ottenere scarse informazioni relativamente alle pale d'altare, i numerosi manoscritti pubblicati nel 2009 permettono di ricostruire con buona approssimazione la dislocazione dei dipinti. Partendo dagli altari in fondo alle navate, non è tuttavia possibile stabilire con esattezza quale contenesse il dipinto di Federico Zuccari (1540 ca.-1609) raffigurante la *Consegna delle chiavi a San Pietro* e quale avesse come pala *San Pietro che risana lo storpio* del Passignano (1559-1638)²⁷, dal momento che ci troviamo di fronte ad indicazioni contrastanti²⁸. Tuttavia è certo che questi due dipinti erano

¹⁷ Ibidem: “[...]Assunzione della Santissima Vergine all’altare maggiore patronato di Casa Ruschi [...] fondazione per reverendo Girolamo Lippi 1609 30 settembre [...]”.

¹⁸ Ivi, c. 1236 v.: “[...] Consolazione all’altare maggiore patronato di Casa Mei [...] fondazione per reverendo Bernardo Pieroni 30 maggio 1654 [...]”.

¹⁹ Ibidem: “[...] Purificazione della Santissima Vergine all’altare maggiore patronato del maggior nato del già Diodato Diodati da Marlia [...] fondazione del reverendo Jacopo Bandoni per reverendo Benigno de Giusto 22 dicembre 1688 [...]”.

²⁰ Ibidem: “[...] SS. Bernardino e Carlo all’altare di San Pietro verso mezzogiorno patronato della Casa de signori Buonvisi al giardino e della Casa del già sig. Paolo Buonvisi [...] fondazione per reverendo Francesco Rustici 3 agosto 1611 [...]”.

²¹ AAL, Visite Pastorali, 64 c. 1236 r.: “[...] Santissimo Crocifisso al suo altare in detta chiesa patronato delli heredi del signor Bonaventura Baschi [...] fondazione per messer Piero Piscilla testamento di Michele Marrani [...]”.

²² Ivi, c. 1236 v.: “[...]S. Giuseppe all’altare del SS. Crocifisso patronato del sig. Francesco Ghilardi [...] fondazione per reverendo Paolino Chelici 17 dicembre 1700 [...]”.

²³ Ibidem: “[...] San Francesco Xaverio cappellania all’altare della Visitazione patronato del signor Stefano di Giovanni Spada [...] fondazione reverendo Francesco Rustici 29 luglio 1624 [...]”.

²⁴ AAL, Visite Pastorali, 64 c. 1236 r.: “[...] Assunta e San Nicolao al suo altare patronato di Casa Bedini [...] fondazione per reverendo Vincenzo Celli 29 agosto 1613 [...]”.

²⁵ Ibidem: “[...] Santissima Trinità all’altare di San Carlo patronato del già signore Bartolomeo Martini [...] fondazione di Antonio di Francesco Totti per reverendo Benedetto di messer Giovanni Pieri di Cavaia si vedi la visita del 1566 f. 250 e la visita del 1575 [...]”.

²⁶ Ibidem: “[...] San Carlo al suo altare patronato di Casa de’ Giudici [...] fondazione per messer Francesco Rustici 9 ottobre 1618 [...]”.

²⁷ *La pittura a Lucca* 1994, p. 121.

²⁸ Il dipinto del Passignano aveva certamente la funzione di pala per uno degli altari posti sul fondo delle navate laterali. Tuttavia, nella visita pastorale del 1652 è indicato come localizzato presso l’altare dei Santi Carlo e Bernardino, in fondo alla navata destra. Cfr. AAL, Visite pastorali 43, c. 1178 r.. Questa indicazione è stata ripresa anche in FILIERI 1994, p. 86. Invece, PAOLINI 2009 p. 200 lo indica

localizzati in fondo alle navate. Non è stato possibile individuare quale pala contenessero l'altare di San Carlo, quello della Vergine e quello della Presentazione al Tempio mentre, con ogni probabilità, quello del Crocifisso ne era privo, avendo, al posto della pala proprio un crocifisso ligneo. Nella navata destra, l'altare della Visitazione conteneva un dipinto raffigurante appunto la *Visitazione*, attribuito al Guidotti²⁹ e successivamente al Passerotti³⁰ e al Samacchini³¹, l'adiacente altare della Purificazione aveva come pala un dipinto con la *Purificazione della Vergine*, probabilmente di Pietro Sorri³² e il successivo altare di San Nicolao aveva una pala con *l'Assunzione di Maria e San Nicolao*³³, indicato da Filieri come opera del Trenta³⁴. Nella navata sinistra, è stato possibile individuare le pale dell'altare dell'Annunciazione, dal medesimo soggetto, dipinta dal Baglioni³⁵ e di quello della Natività di Maria, con una pala del Vanni, anche in questo caso con un soggetto analogo all'intitolazione dell'altare³⁶. Gli altari di San Pier Maggiore furono venduti a seguito della demolizione della chiesa³⁷. Di alcuni, in verità la maggior parte, si è persa completamente traccia mentre di altri sopravvivono le pale e di due, probabilmente quelli posti al fondo delle navate, sopravvive l'intelaiatura architettonica, riutilizzata come altari laterali della parrocchiale di San Martino in Colle³⁸, presso Capannori, in Lucchesia. È da ritenere che l'incorniciatura architettonica sia stata venduta separatamente dai dipinti: a San Martino in Colle sono posizionate sugli altari delle pale ottocentesche, forse realizzate al momento del rimontaggio degli altari. La maggior parte dei dipinti che erano nella chiesa è dispersa: ne sono conservati tre presso il Museo Nazionale di Villa Guinigi. La tela del Passignano raffigurante *San*

“a mano sinistra” rispetto all'altare maggiore; per la posizione in fondo alla navata sinistra anche BERNARDI 2009, p. 283.

²⁹ L'attribuzione al Guidotti è formulata per la prima volta in BERNARDINI 2009, p. 283.

³⁰ D'AMICO 1984, pp. 94 e 102; FILIERI 1987, pp. 12 e 13, FILIERI 1994, p. 86.

³¹ WINKELMANN 1986, pp. 631-647; DI GIAMPAOLO 1999, pp. 115-125.

³² L'assegnazione a Pietro Sorri è recente, risalente al 1983. Cfr. MARTINI, ALESSI, BAGNOLI 1983; MARTINI 1984; FILIERI 1987, p. 14; FILIERI 1984, p. 86; GIUSTI MACCARI 1994, pp. 129 e 130; SEIDEL, SILVA 2001, p. 413.

³³ AAL, Visite pastorali 43, c. 1181 v..

³⁴ FILIERI 1994, p. 86.

³⁵ GIUSTI MACCARI 2009, p. 400. La pala è probabilmente identificabile con quella che oggi si trova nella cappella Saladini in Sant'Alessandro, di proprietà dell'Opera di San Pier Maggiore: cfr. ASL, Domanio e Registro, 148, n. 1106, c. 82.

³⁶ ASL, Domanio e Registro, 148, n. 1106, c. 82; FILIERI 1984, pp. 179 e 185; FILIERI 1987, p. 14; FILIERI 1994, p. 86; GIUSTI MACCARI 2009, p. 400. Venne formulata anche un'attribuzione in favore del pittore palermitano Giacinto Calandrucci in BETTI 1994, pp. 137 e 138.

³⁷ *Inventario* 1888, vol. IV, pp. 141 e 142; FERRETTI 1984, p. 336.

³⁸ FILIERI 1984, p. 391.

Pietro che risana lo storpio è finita nel deposito del Museo Nazionale, in maniera particolare nella porzione dedicata alle “Case religiose soppresse”³⁹. Citato in diversi manoscritti riguardanti sia la chiesa di San Pier Maggiore in particolare sia i dipinti più ragguardevoli conservati nella città di Lucca⁴⁰, tuttavia mai si era indicato il soggetto né l'autore. Una attribuzione convincente fu formulata, a seguito di un accurato restauro, da Licia Bertolini Campetti nella scheda dedicata al dipinto presente nella guida alle collezioni del Museo Nazionale, pubblicata nel 1968⁴¹; l'attribuzione fu convalidata da Roberto Longhi e da Mina Gregori⁴². Bertolini, basandosi su fattori stilistici, indicava come periodo di realizzazione l'inizio degli anni Novanta del Cinquecento, quindi immediatamente dopo il trasferimento della Sacra Immagine della Madonna dei Miracoli all'interno della chiesa (1588)⁴³. La tavola raffigurante *San Pietro che risana lo storpio* inaugurò per il Passignano un periodo di numerose commissioni provenienti dalla città di Lucca: una *Natività* (1594)⁴⁴ e una *Crocifissione* (1598 ca.)⁴⁵ in San Martino, un *San Giacinto*⁴⁶ in San Romano e il *Noli me tangere*⁴⁷ in San Francesco. Altre due pale – la *Consegna delle chiavi* (1593) di Federico Zuccari, e la *Natività della Vergine* di Francesco Vanni – finirono nella chiesa di Sant'Andrea⁴⁸: la prima passò poi a Villa Guinigi⁴⁹ mentre la seconda è dispersa⁵⁰. Si ignora invece quale sia stato il percorso che ha portato da San Pier Maggiore a Villa Guinigi la *Visitazione* del lucchese Paolo Guidotti (1560?-1629)⁵¹, detto il “Cavalier Borghese”. Anche per lo Zuccari, come per il Passignano, la commissione della pala in San Pier Maggiore rappresentò il primo incarico lucchese a cui seguirono quelli per un' *Adorazione dei Magi*⁵² nel Duomo di San Martino (1593) ed una *Natività*⁵³ per San Francesco.

³⁹ MONACO, BERTOLINI, MELONI TRKULJA 1968, p. 195.

⁴⁰ BERNARDI 2009, p. 283; *Guinigi* 295 2009, p. 249; *Eccellenti sculture* 2009, p. 205; PAOLINI 2009, p. 200;

⁴¹ MONACO, BERTOLINI CAMPETTI, MELONI TRKULJA 1968, p. 195.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ ASL, Opera della Madonna dei Miracoli, 1, c.1.

⁴⁴ MONACO, BERTOLINI CAMPETTI, MELONI TRKULJA 1968, p. 195.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

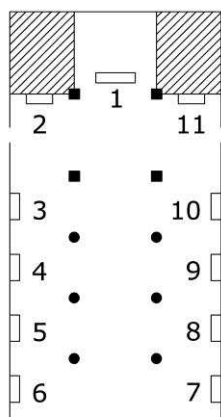
⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ Per una panoramica complessiva sull'attività di Paolo Guidotti si veda D'AMICO 1984.

⁵² MONACO, BERTOLINI CAMPETTI, MELONI TRKULJA 1968, p. 195.

⁵³ *Ibidem*.



- 1 altare Maggiore (Gonfaloniere della Repubblica, Ruschi)
 1 altare dei Santi Antonio e Ludovico (Buonvisi)
 3 altare del Crocifisso o di San Pietro (Benucci, Baschi, Ghilardi, Buonvisi)
 4 altare della Vergine Maria
 5 altare della Presentazione al Tempio
 6 altare dell'Annunciazione
 7 altare della Visitazione della Vergine (Sardi, Spada)
 8 altare della Purificazione (Diodati, Nuti, Massei)
 9 altare di San Nicolao (Bedini)
 10 altare di San Carlo (Martini, Giudici, Buonvisi, Del Giudice, Sinibaldi)
 11 altare dei Santi Bernardino e Carlo (Buonvisi, Spada)
 12 altare dei Santi Bernardino e Carlo (Buonvisi, Spada)

Schema dell'articolazione planimetrica della chiesa di San Pier Maggiore e dei patronati sugli altari



A sin., altare nella chiesa di San Martino in Colle, proveniente da San Pier Maggiore. A des., portico della villa Reale di Marlia, costruito con elementi recuperati dalla demolizione di San Pier

Maggiore

4.4 *L'architettura della chiesa di San Pier Maggiore*

La distruzione della chiesa di San Pier Maggiore a Lucca, avvenuta a partire dal 1807¹, la conseguente dispersione di gran parte delle decorazioni lapidee e la scarsità di rappresentazioni iconografiche non permettono di formulare una descrizione esaustiva dell'aspetto architettonico dell'edificio. Elementi fondamentali per la ricostruzione dell'assetto della fabbrica sono, per quanto riguarda l'esterno, il disegno di Lorenzo Nottolini realizzato come documentazione di ciò che si andava a distruggere², e, relativamente all'interno, le indicazioni contenute nelle Visite Pastorali³ e i rilievi archeologici condotti al termine degli anni Novanta del Novecento in occasione della messa in opera della nuova pavimentazione della piazza Napoleone⁴.

L'elaborato di Nottolini è estremamente dettagliato per quanto riguarda la facciata e il fianco meridionale mentre non mostra quello settentrionale – che comunque era probabilmente identico al meridionale – e soprattutto la zona tergale che resta la parte che non è possibile ricostruire nemmeno grazie ai rilievi archeologici.

Per quanto riguarda l'esterno, bisogna tener presente che, pur trovandoci di fronte a un edificio concepito nella prima metà del Cinquecento, i caratteri stilistici risentono dei cambiamenti di gusto avvenuti nel corso dei diversi decenni in cui il cantiere restò aperto. Rispetto alla facciata di San Paolino, possiamo notare un assetto meno particolare e certamente più corrente, a due ordini sovrapposti.

Localizzata di fronte all'accesso principale del palazzo Pubblico⁵, la chiesa di San Pier Maggiore era posta su un podio ed aveva di fronte una scalinata di sei gradini, aperta su tre lati⁶. Il livello inferiore, scompartito in tre campate, è connotato dall'ordine dorico. Poste su un alto piedistallo, le semicolonne centrali sono binate mentre quelle poste alle estremità presentano la particolarità di essere affiancate da un pilastro a

¹ Si veda a questo proposito il paragrafo di questo studio relativo alla realizzazione della nuova piazza Napoleone.

² ASL, Fondo Nottolini, 1949 (penna e acquerello, mm 755 x 1300).

³ AAL, Visite Pastorali 43; Ivi, 64.

⁴ I rilievi, mai pubblicati, vennero realizzati da Lucrezia Cuniglio e da Giulio Ciampoltrini che ringrazio per avermeli mostrati.

⁵ Questa informazione è riportata in *I palazzi dei mercanti nella libera Lucca del '500* 1980, pp. 148 e 149, con relativa ricostruzione planimetrica. Anche i rilievi archeologici degli anni Novanta del Novecento confermano quest'ipotesi.

⁶ La presenza della scalinata davanti alla chiesa è un particolare che San Pier Maggiore condivide con San Paolino, anche se appare necessario precisare come nel secondo caso la gradinata sia lateralmente delimitata da balaustre.

sezione quadrata posto in angolo, richiamando illustri precedenti come quello della romana *Basilica Aemilia*, della facciata albertiana di Santa Maria Novella, del disegno GDSU 280 A⁷ relativo ad un progetto per la facciata di San Lorenzo a Firenze e anche l'ordine inferiore dei campanili della chiesa di San Biagio a Montepulciano.

Sappiamo con certezza che l'interno era scompartito in tre navate⁸, quindi è piuttosto semplice dedurre come ciascuno dei tre portali in facciata si apra su di una rispettiva navata. Le aperture laterali hanno semplici cornici architravate e sono sormontate da un frontone triangolare. Quella centrale, più larga e più alta, ha un assetto simile a quello delle laterali, con la differenza sostanziale di avere una terminazione a cimasa piana su cui è posizionato un elaborato cartiglio baroccheggiante, che forse sostituisce un frontone originario⁹. Al di sopra dei portali laterali si incontrano delle piccole nicchie centinate, con la porzione superiore decorata da una conchiglia. La trabeazione del primo livello è canonicamente scompartita in architrave, fregio e cornice. Il fregio è caratterizzato dalla presenza delle metope – che dal disegno sembrano lisce – e da triglifi. Tra il primo ed il secondo ordine si interpone una sorta di attico nella cui altezza sono compresi i piedistalli delle colonne binate del secondo registro. Il secondo ordine, ionico, presenta una conformazione alle estremità identica a quella del livello inferiore, con un pilastro in angolo affiancato da una semicolonna, richiamando ancora una volta i precedenti già citati per l'ordine inferiore. Al centro della campata, un occhio con una cornice modanata piuttosto semplice. Anche in questo caso, incontriamo una trabeazione tripartita canonicamente in architrave, fregio – in questo caso liscio – e cornice. Un timpano col frontone liscio, sormontato da una grande croce, chiude in alto la facciata. I raccordi tra le campate esterne dell'attico e i fianchi del secondo ordine sono risolti con dei raccordi curvilinei, con una cornice in posizione esterna. Il fianco sud è rappresentato molto di scorcio, tuttavia è possibile leggere l'articolazione delle pareti in maniera piuttosto chiara e definita.

Per quanto riguarda il livello inferiore, il muro è scandito da una serie di lesene doriche. La trabeazione appare più semplice rispetto a quella del prospetto ma, forse,

⁷ COLLOBI RAGGHIANI 1973, p. 15.

⁸ Cfr. AAL, 3333, Terrilogo di San Pietro Maggiore, snp.

⁹ È probabile che il cartiglio contenesse un'iscrizione relativa all'affresco miracoloso traslato all'interno della chiesa. Tuttavia, un'incisione pubblicata successivamente alla realizzazione del disegno di Lorenzo Nottolini, ci mostra il portale centrale con una terminazione a cimasa piana, privo sia del cartiglio che del frontone. Cfr. BELLI BARSALI 1980, p. 149.

si tratta semplicemente di una scelta grafica di Lorenzo Nottolini¹⁰. Il secondo ordine, che corrisponde alla navata centrale ed al transetto – che non è sporgente rispetto alle navate laterali – è connotato dalla presenza delle lesene soltanto negli angoli e da aperture rettangolari architravate – quattro che danno luce alla navata e una sul lato del transetto – mentre la trabeazione è identica a quella della facciata. In corrispondenza della crociera si vede un tiburio con una copertura a padiglione e le murature prive di decorazioni.

Attraverso l'analisi del disegno di Lorenzo Nottolini, è possibile ricostruire, seppure in maniera più approssimativa, anche l'assetto dell'interno. La chiesa era a tre navate coperte a volta ed era interamente rivestita in calcare di Santa Maria del Giudice¹¹. Gli altari erano probabilmente localizzati in questo modo: quattro lungo la navata destra¹², quattro lungo la sinistra¹³, e uno in testa alle navate¹⁴. Questo schema è necessariamente approssimativo, anche se dal disegno di Lorenzo Nottolini è chiaramente leggibile come le navate avessero quattro campate: quattro è infatti il numero delle finestre del secondo registro del fianco destro. Non si conosce quale fosse il tipo di copertura impiegata per il punto di intersezione tra la navata centrale ed il transetto. Nella zona tergaie, alle spalle del transetto, si legge, con difficoltà, la presenza di un altro volume, che non è però identificabile con il secondo livello del campanile mai concluso di cui si parla nel terrilogo, dal momento che era sul lato nord. Gli scavi archeologici dei tardi anni Novanta del Novecento hanno permesso, inoltre, di riportare alla luce due plinti di fondazione di sezione quadrata di circa due metri e mezzo di lato. Si tratta, con ogni probabilità, delle fondazioni di due dei quattro pilastri che sorreggevano la cupola, più plausibilmente di quelli posteriori.

¹⁰ Lorenzo Nottolini può avere scelto di non rappresentare in scorcio i triglifi dal momento che sarebbero stati di difficile lettura da parte dell'osservatore.

¹¹ Cfr. AAL, 3333, Terrilogo di San Pietro Maggiore, snp: “Una chiesa a tre nave a volta fabricata tutta fuori e dentro ancora d'ordine tosco di marmi di S. Maria del Giudice, contenente undici altari, coro o tribuna dietro l'altar maggiore, con sacrestia nell'angolo di levante e mezzodi, e campanile nell'angolo opposto di levante e settentrione, con due campane grosse et altre piccole, qual campanile non è ancora terminato nella sua altezza, con organo grande, con platea avanti le tre porte delle navi verso ponente con molti gradini attorno; il tutto fabbricato delli medesimi marmi [...]”, riportato anche in *I palazzii dei mercanti nella libera Lucca del '500* 1980, p. 150, didascalia 7.

¹² Si trattava, partendo dalla facciata, degli altari della Visitazione della Vergine, della Purificazione di Maria e dell'Assunzione della Vergine, di San Nicolao e di San Carlo.

¹³ In questo caso, erano gli altari dell'Annunciazione, della Presentazione al Tempio, della Vergine Maria e del Crocifisso.

¹⁴ In testa alla navata destra era l'altare dei Santi Antonio e Ludovico, in testa alla sinistra, quello dei Santi Bernardino e Carlo.

Poco altro si può dire relativamente alla porzione tergale dell'edificio, dal momento che gli scavi non hanno raggiunto la zona occupata dalle cappelle di fondo.

Come già detto, la durata del cantiere, protrattasi quasi fino alla fine del Cinquecento, ha fatto sì che l'apparato decorativo dei prospetti abbia risentito delle novità stilistiche provenienti da Firenze e dal Granducato. Ci troviamo, rispetto al San Paolino, di fronte a una facciata dal disegno forse più scontato, ma certamente più misurato e proporzionato. Inoltre, e questa è una novità rispetto al panorama lucchese, pur essendo ancora una volta massicciamente impiegato per gli esterni, l'ordine dorico non è il solo a comparire, dal momento che il secondo livello è contraddistinto dallo ionico. È bene precisare ancora una volta come il possibile intervento di Baccio da Montelupo si sia limitato all'impostazione generale della pianta e a poco altro, mentre la definizione degli apparati decorativi spettino ad altri, tra i quali spicca il lucchese Agostino Lupi. Ancora una volta però, spiccano le differenze intercorrenti tra questa chiesa e le coeve architetture religiose fiorentine, tant'è che, ancora nel secondo Cinquecento, non è semplice in ambito fiorentino trovare una facciata di una chiesa completamente rivestita in pietra. Spiccano, come eccezioni, gli edifici vasariani di Santa Maria Nuova¹⁵ a Cortona e della Madonna della Consolazione¹⁶ a Castiglion Fiorentino, anch'essi dotati di ordini architettonici. È bene precisare che si tratta comunque di costruzioni a pianta centrica. Inoltre, nel San Pier Maggiore, spicca la soluzione delle semicolonne e delle lesene binate, unica, a quel che sembra, in ambito toscano. Si può affermare, ancora una volta, che, come già a San Paolino, i costruttori del San Pier Maggiore abbiano voluto richiamarsi a precedenti del Romanico lucchese sia per il rivestimento in calcare bianco di Santa Maria del Giudice che per l'articolazione della pianta che pare essere niente altro se non una riproposizione in forma semplificata di quella della Badia di San Ponziano¹⁷, edificio che, oltretutto, presenta sul fianco sud un intervento rinascimentale consistente – e non è una sorpresa – nella messa in opera di lesene doriche¹⁸.

¹⁵ CONFORTI 1993, pp. 224-228.

¹⁶ Ivi, pp. 235-237.

¹⁷ In ambito toscano, esiste almeno un altro santuario mariano, quello di Santa Maria della Querce, presso Lucignano, che ha un impianto planimetrico analogo e un interno connotato dalla presenza di colonne doriche. Realizzato su progetto di Giorgio Vasari, venne realizzato tra il 1570 ed il 1574. Cfr. CONFORTI 1993, pp. 237-240.

¹⁸ Non si conosce il momento in cui il prospetto laterale della Badia di San Ponziano, su quella che oggi è la via Elisa, sia stato arricchito dalle lesene doriche. Tuttavia, un terrilogo degli anni Sessanta del Cinquecento già le raffigura. Cfr. AAL, Enti Religiosi Soppressi, 2.



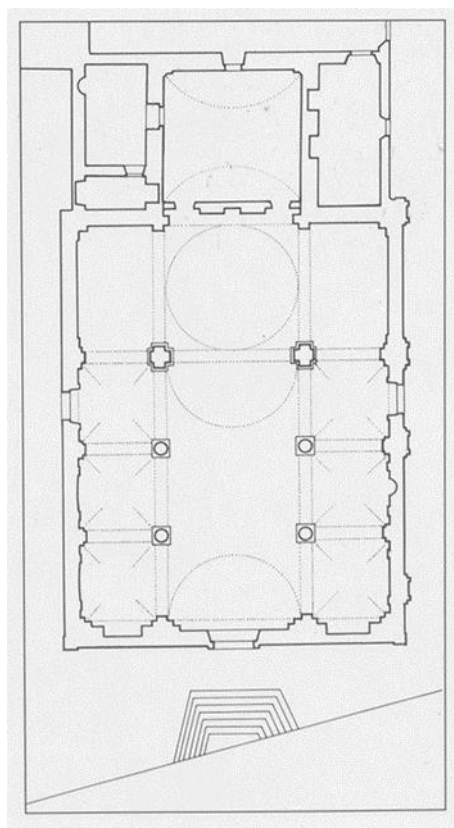
Le chiesa di San Pier Maggiore a Lucca raffigurata da Lorenzo Nottolini, ASL, Fondo Nottolini, 1949



La chiesa di Santa Maria Nuova a Cortona



L'oratorio della Madonna della Consolazione a Castiglion Fiorentino



Pianta del santuario della Madonna della Querce a Lucignano

4.5 *La vicinanza col palazzo Pubblico: chiesa civica o cappella palatina?*

Il ruolo di tempio civico destinato alla chiesa di San Paolino era, come abbiamo visto, già in essere prima della rivolta dei Poggi e della ricostruzione avviata nel 1522. La chiesa era il luogo privilegiato per alcune delle cerimonie più importanti della Repubblica, inclusa la celebrazione della festa di San Paolino, patrono della città¹.

La funzione di tempio civico permase per tutto il Settecento e, nel periodo napoleonico, San Paolino fu scelta dai Baciocchi, duchi di Lucca, come luogo dei sepolture dei regnanti tant'è che le spoglie dell'erede al trono vi trovarono sistemazione per un breve periodo², prima che il privilegio di chiesa ducale spettasse a San Romano, posta in posizione retrostante rispetto al palazzo Pubblico e ad esso collegata tramite un passaggio aereo³.

¹ Pur essendo la festa patronale, la ricorrenza di San Paolino ha finito col passare in secondo piano rispetto alla rievocazione della Santa Croce, il 14 Settembre.

² FILIERI 1984, p. 387. Inoltre ASL, Segreteria di gabinetto 102, IV, c. 233: "In questo giorno undici Giugno mille ottocento undici alle ore 9 $\frac{3}{4}$ pomeridiane, noi Giambattista Froussard Segretario di Stato del Principato di Lucca, in virtù degli ordini ricevuti dalle LL. AA. II. a Poggio a Caiano il di 7 maggio scorso, ci siamo trasportati in compagnia delle LL. EE. I sig.ri Luigi Vannucci ministro delle finanze e Giuseppe Belluomini Ministro Consigliere di Stato nella chiesa parrocchiale di San Paolino in Lucca all'oggetto di darvi la consegna del corpo di Felice Napoleone figlio legittimo e naturale delle LL. AA. II. Felice 1° e Elisa Principi sovrani di Lucca e di Piombino, nato in Parigi dipartimento della Senna il di venticinque vendemmiale anno dodici (8 ottobre 1803) e morto nella stessa città di Parigi il due brumale anno dodici (25 ottobre 1803) .

Quindi in esecuzione di questa nostra incombenza abbiamo consegnato al sig. Alfonso Barsocchi curato della chiesa di san Paolino il corpo suddetto indirizzandole le seguenti parole.

"Sig. curato al seguito degli ordini delle LL AA II rimettiamo nelle vostre mani il corpo di Felice Napoleone Baciocchi rinchiuso in questa cassa per essere depositato accanto al suo fratello Girolamo Carlo."

Il suddetto sig. Alfonso Barsocchi accettando la consegna ha risposto "io e gli ecclesiastici addetti a questa chiesa veglieremo colla massima premura alla conservazione di questo prezioso deposito".

Indi la cassa è stata collocata vicino a quella che contiene il corpo del defunto principe ereditario Girolamo Carlo nella cappella detta di San Giuseppe la quale cappella è stata chiusa dal detto signor curato che ne ha ritenuto le chiavi.

Di quanto sopra abbiamo preso atto in presenza de' ministri, consiglieri di Stato e curato sopraccitati i quali hanno firmato con noi.

Dato in Lucca nella Sagrestia di San Paolino il giorno ora e anno come sopra /Luigi Vannucci/ Belluomini/ Francesco Martelli/ G. Minutoli/ Alfonso Barsocchi curato/ Il Segretario di Stato Froussard". Inoltre ivi, c. 235: "Elisa princesse de Lucques et de Piombino

Grande Duchesse de Toscane/ Nous chargeons le Sieur Jean-Baptiste Froussard notre Secrétaire d'Etat de transporter a Lucques le corp de notre fil Felix Napoleon né A Paris Département de la Seine le 15 vendemiaire an 12 (8 octobre 1803) et mort a Paris le 2 brumaire an 12 (25 octobre 1803) qui se trouve maintenant depose au local de la Secrétaiererie d'Etat de notre Principauté de Lucques sis au Palais imperiale de Pitti a Florence et de la remettre entre le main du Prieur de l'Eglise de S. Paolino, pour etre place a cote de son frere le Prince hereditaire Jerome Charles.

Il prendra acte de l'Execution du present ordre et nous en rendra compte

Donné a Poggia a Cajano/ Le 7 mai 1811./ Elisa"

³ SEIDEL, SILVA, 2007, p. 234. Inoltre, ASDP, Memorie del Convento di San Romano di Lucca raccolte da me Frate Bernardino Garbesi, c. 31r.: "L'Eccellenze Loro fecero trasportar la loro

Con la Restaurazione, San Paolino divenne una delle numerose chiese parrocchiali della città, avendo ormai perso ogni prerogativa civica, eccezion fatta per la celebrazione della solenne funzione in memoria del patrono, il 12 luglio di ogni anno⁴. Più complesso appare analizzare il rapporto che la chiesa di San Pier Maggiore ha con le istituzioni pubbliche lucchesi. Le vicende storiche dell'edificio si intrecciano, inizialmente, in maniera indissolubile con quelle di San Paolino: San Pier Maggiore doveva sostituire una preesistente e omonima chiesa posta fuori città⁵, demolita per la costruzione della nuova cinta muraria⁶.

Tuttavia, poco o nulla si sa dell'aspetto e della dimensione dell'antico luogo di culto e sempre poche informazioni si hanno relativamente all'antica chiesetta di San Pietro in Cortile⁷, che il nuovo edificio rinascimentale andò a sostituire. Due sono i punti fermi: l'edificio non era posto sotto il patronato della famiglia Poggi e l'onere della ricostruzione spettò al governo repubblicano⁸. Inoltre, la posizione privilegiata, con il portale principale sostanzialmente in asse con quello del palazzo Pubblico, porterebbe a ipotizzare che il nuovo edificio, per il quale non si badò a spese per la ricostruzione, avesse un qualche ruolo nella vita pubblica del piccolo Stato e che, anzi, assolvesse alla funzione di chiesa civica parallelamente a San Paolino o che, quantomeno, servisse come luogo dove poter svolgere le cerimonie meno solenni tra quelle a cui partecipavano gli alti membri dell'apparato statale, una sorta di grande cappella palatina, esterna al palazzo Pubblico ma ad esso vicinissima.

Invece, i documenti smentiscono una volta per tutte quest'ipotesi: se la chiesa civica di Lucca è San Paolino, l'unica cappella palatina è quella presente all'interno del palazzo, decorata con le tarsie lignee di Ambrogio Pucci e Nicolao Pucci – iniziate

ringhiera che stava in detto coro fino dall'anno 1513, al braccio destro di detta chiesa e per contro un'altra ne alzarono i Padri per corino della notte e nel 1626, rialzata la volta del medesimo coro, l'adornarono di statue e bassorilievi". Trascritto in SEIDEL, SILVA, 2007, p. 249, nota 86.

⁴ Pur non essendo più giorno festivo, la celebrazione solenne di San Paolino, nell'omonima chiesa, viene celebrata nel tardo pomeriggio del 12 luglio, alla presenza delle Autorità locali e dei Sindaci di tutti i comuni della Lucchesia.

⁵ L'antica chiesa era localizzata tra il palazzo di Giustizia e la porta San Pietro, dove oggi c'è il settecentesco oratorio di San Pietro.

⁶ *Inventario* 1888, vol. IV, pp. 141-142.

⁷ A differenza dell'antica chiesa di Sant'Antonio, sostituita da San Paolino, di cui restano alcuni interessanti riferimenti documentari, per San Pietro in Cortile non è presente alcun tipo di documentazione archivistica.

⁸ Si veda a proposito il paragrafo di questo studio relativo alle vicende costruttive della chiesa di San Pier Maggiore.

negli stessi anni in cui Baccio da Montelupo inizia a lavorare a San Paolino⁹ – e distrutta in epoca imprecisata¹⁰. Inoltre, gli Anziani seguivano alcune funzioni liturgiche nella retrostante chiesa domenicana di San Romano, collegata al palazzo Pubblico già nel 1513 e dotata di una tribuna lignea a loro riservata già nel 1626¹¹.

Un'altra differenza fondamentale rispetto a San Paolino sta nel patronato insistente sull'altare maggiore: se in quest'ultima chiesa esso spettava soltanto alla Repubblica, non così accadeva a San Pier Maggiore dove era diviso tra le famiglie Pieroni, Ravani, Ruschi, Mei, Diodati, il monastero di Santa Chiara¹² e il Gonfaloniere¹³.

La mancanza di patronato pubblico esclusivo e il non essere chiesa civica possono essere i fattori che portarono il prolungamento del cantiere di San Pier Maggiore fino agli anni Novanta mentre San Paolino risultava già conclusa quasi un cinquantennio prima¹⁴.

Tuttavia, il Miracolo del 1588 e il conseguente trasferimento della Sacra Immagine in San Pier Maggiore determinarono fin dalla fine del Cinquecento un ruolo fondamentale dell'edificio nella vita e nella storia della città di Lucca: quello cioè di esserne il principale santuario mariano.

Questo aspetto appare oggi pressoché dimenticato e la dispersione della Sacra Immagine avvenuta circa venti anni orsono¹⁵ sta a conferma di come il culto della

⁹ BSL, ms. 1651, c. 111: “Ambrogio Pucci/ Ambrogio Pucci lucchese fu eccellente intagliatore in legno come si vede negli scanni fatti nella cappella degli Eccellentissimi Signori posta nel Palazzo Pubblico; dove si vedono espresse a meraviglia varie sacre figure e prospetti; alcuni de' quali v'è chi pretende che siano strade della città nostra ma a' giorni nostri in qualche cosa differenti. Nel termine de' medesimi scanni verso l'altare a cornu evangelii, in carattere dell'istessa forma rendesi riguardevole alla memoria di portarvi il suo nome con le qui appresso parole:

Ambrogio Puccio/ Lucensis operis/ Huius consummationem/ Mons invidit/ Nicolaus frater/ Pro vivubus/ Absolvebat/ Ann. Sal. MDXXIX.

Daniello de' Nobili nelle Memorie di Lucca manoscritte [...] Ambrogio Pucci lucchese fu raro architetto in prospettiva [...]”

¹⁰ La distruzione della cappella palatina, posizionata all'estremità occidentale del palazzo, a nord dell'attuale cortile degli Svizzeri va, probabilmente, collocata nel periodo della ricostruzione ammannatiana dell'edificio.

¹¹ SEIDEL, SILVA 2007, p. 249, nota 86.

¹² AAL, Visite Pastorali, 64 c. 1236 r.

¹³ BSL, 3044, c. 118: “Santissima Vergine della Consolazione all'Altar Maggiore iuspatronato di sua eccellenza il Gonfaloniere per i tempi. Fondazione fatta dallo sp. Emilio q. Vincenzo Mei per suo testamento rogato da notaio Benedetto Sercambi 20 aprile 1625 e per reverendo Bernardino Pieroni 30 maggio 1654 padre di Carlo Filippo figlio del quondam spettabile Filippo Mei a tenore della mente di detto Emilio eresse la detta cappellania, essendogli stati assegnati denaro e beni in comune di Cerasomma [...]”

¹⁴ La differente tempistica relativa al completamento dei due edifici è indicativa di come il governo repubblicano considerasse più prestigiosa la chiesa di San Paolino rispetto a quella di San Pier Maggiore.

¹⁵ GIUSTI MACCARI 2009, p. 401.

Madonna dei Miracoli sia sostanzialmente scomparso dalle consuetudini cittadine lucchesi.

La scelta di traslare l'affresco con l'immagine Miracolosa dall'antica Porta dei Borghi¹⁶ alla nuova chiesa di San Pier Maggiore induce comunque a una riflessione: si scelse di effettuare lo spostamento non presso una chiesa vicino alla Porta ma verso un edificio di nuova costruzione, anzi, di imminente conclusione. L'intendimento era duplice, volendo sia conferire all'Immagine un contenitore degno sia assegnare a una chiesa localizzata in un luogo così strategico una funzione che non fosse quella di semplice parrocchia ma di Santuario mariano.

Alla fine del marzo del 1588, la nuova chiesa di San Pier Maggiore era pressoché terminata, mancando soltanto alcune opere di rifinitura¹⁷. Si trattava, certamente, del più moderno edificio di culto che la città di Lucca in quel momento potesse vantare: essendo stato costruito in un tempo molto più prolungato rispetto al San Paolino, in San Pier Maggiore erano presenti accorgimenti stilistici e distributivi più aggiornati e evoluti, informati anche delle novità introdotte nei decenni precedenti da artisti fiorentini del calibro di Ammannati e di Giambologna, che avevano lavorato in città. Tuttavia, si trattava semplicemente di una nuova chiesa parrocchiale che andava a aggiungersi alle altre già presenti in città, con una collocazione molto prestigiosa, di fronte al palazzo Pubblico.

Il Miracolo avvenne nel tardo pomeriggio del 30 marzo 1588 quando, presso la porta dei Borghi, un soldato bestemmiò contro una sacra Immagine della Madonna per avere perso ai dadi. La tradizione vuole che il braccio dell'uomo si sia immediatamente rotto, per di più in un punto considerato di difficile frattura. La conseguente fuga del soldato e l'immediato inizio di fenomeni di devozione spontanea come la deposizione di ceri ed ex-voto portò la vicenda all'attenzione delle Autorità repubblicane e di quelle ecclesiastiche. L'Offizio sopra l'Osservanza de' decreti sopra la religione e il Vescovo avviarono istruttorie separate, complete di perizie realizzate da medici che visitarono il soldato a Pistoia, dove era fuggito¹⁸.

¹⁶ Nel 1588, al tempo del Miracolo, l'antica porta dei Borghi, sul lato settentrionale della città, fungeva ancora da accesso alla città dal momento che, in quel settore, non era ancora stata edificata la nuova cinta muraria.

¹⁷ Gli ultimi pagamenti relativi alla costruzione del San Pier Maggiore risalgono al 1593, come risulta in ASL, Offizio sopra le Entrate, 164, II, cc. 71 e 71r. Si veda il paragrafo di questo studio relativo alle vicende costruttive di San Pier Maggiore.

¹⁸ ASL, Opera della Madonna dei Miracoli, 1, c.1.

Successivamente e concordemente, le Autorità preposte stabilirono la reale entità del Miracolo e assegnarono all'Opera di San Pietro in Cortile – che più tardi diverrà Opera di San Pier Maggiore – i benefici, le elemosine e le oblazioni per la Sacra Immagine. Tra il 24 e il 25 aprile, l'Immagine venne staccata dalla porta dei Borghi e trasportata al palazzo Pubblico, dove venne adornata con una stola di ermellino bianco¹⁹. Una processione si svolse tra il palazzo stesso e la chiesa di San Pier Maggiore, con un percorso che si snodò tra il palazzo stesso, le piazze San Michele e San Giusto per poi terminare all'interno della medesima San Pier Maggiore²⁰, dove l'affresco con la Madonna dei Miracoli venne posto sull'altare maggiore, con una spesa di 154 scudi e 54 e ½ bolognini²¹. Se la cifra di venticinquemila partecipanti alla processione può apparire non verosimile, tuttavia è indicativa di quanto fosse sentito in città il Miracolo appena avvenuto.

Con il 1588, le due grandi chiese cinquecentesche lucchesi, i cui lavori di ricostruzione avevano preso avvio soltanto per ricostruire due parrocchiali extramurarie distrutte per la costruzione delle nuove mura, avevano ormai acquisito entrambe un ruolo di assoluta rilevanza non solo cittadino ma statale.

San Paolino era la chiesa civica, deputata alle solenni celebrazioni, mentre San Pier Maggiore assumeva il ruolo di principale santuario mariano della Repubblica. Inoltre, già da qualche decennio distrutta la cappella palatina, la vicina chiesa di San Romano ne aveva ereditato le funzioni. L'importanza del culto della Madonna dei Miracoli rimase immutata per secoli, tant'è che al momento di demolire l'edificio per la realizzazione della nuova piazza Napoleone, uno dei problemi più spinosi che si presentò fu proprio quello relativo alla ricollocazione della Sacra Immagine.

¹⁹ Ivi, c. 5r.: “La sopradetta immagine alli operaij della Chiesa di San Piero in Cortile che sono Lodovico Stocchetti e Piero Cagnati: Lodovico habita in Lucca e Piero fuori dalla Porta.

Nota come in far spiccare detta imagine dal muro della guardia di Porta di borgo dove era posta, in farla portare la sera del sabato santo nel palazzo dell'Illustrissimi Antiani, in farla adornar d'ermesino bianco, in farla portare a processione questa mattina delli 25 d'Aprile in farla ponere et accomodare su lo Altar maggior di San Piero et in altre cose necessarie per tal effetto [...].”

²⁰ ASL, Opera della Madonna dei Miracoli, 1, c. 5v.: “[...] et alle finestre vi fossero meglio di venticinque milia persone la qual processione seguito per la strada di Piazza di contro a San Michele arrivando al canto di contro al Salvatore e voltando capito alla loggia de' Mercanti, e voltata passo in Arco arrivando alla piazza di San Giusto e voltando capito a' Passatorelli et entro nella chiesa di San Piero sullo Altare maggiore della quale con grandissima diligentia fu posta la suddetta immagine[...]”.

²¹ Ivi, c.5r.: “[...] si è speso scudi cento cinquantaquattro e bolognini Cinquantaquattro e mezo, come di tutto si è tenuto diligente conto dal Magnifico et spettabile Offitio sopra l'osservanza de decreti sopra le religione [...]”.

Già l'abbattimento della chiesa era un fatto assai difficile da far digerire alla popolazione lucchese, tant'è che inizialmente ci furono delle proposte volte al mantenimento, anche parziale, dell'edificio. La scelta della demolizione comportò la necessità di trasferire l'affresco in una sede altrettanto degna, che fu individuata in San Paolino: la chiesa che da civica era diventata principesca pareva il luogo più idoneo, tant'è che, nel 1807, venne approntato, da parte dell'architetto Giovanni Lazzarini (1769-1834) e dello scultore romano Pietro Cardelli (1776-1822), un progetto per la costruzione di un apparato per accogliere la Sacra Immagine alle spalle dell'altare maggiore, tra le due colonne di granito rosso della tribuna²². Tale realizzazione rimase sulla carta, infatti, ancora nel 1811, l'affresco era collocato in una posizione provvisoria, non idonea²³. Inoltre, se in un primo tempo era stato ipotizzato di organizzare una solenne processione per il trasferimento, quasi una replica di quella del 1588, successivi ripensamenti portarono alla decisione di procedere alla traslazione nella notte, sotto la direzione di Giovanni Lazzarini, con scorta armata e con la scelta di informare gli addetti relativamente al contenuto del trasporto il più tardi possibile. La relazione stilata da Lazzarini parlò di un lavoro eseguito a regola d'arte, con nessun danno per l'affresco²⁴, ma le cronache del tempo, invece, narrarono di danneggiamenti e anche di un attacco di febbre avuto dall'architetto²⁵. Lo spostamento della sede della sepoltura dei Principi, nel 1813, comportò il conseguente trasferimento in San Romano anche dell'affresco della Madonna dei Miracoli, che venne posizionato presso l'altare del Rosario²⁶. Come detto in precedenza, l'Immagine non è più reperibile dagli anni Novanta del Novecento²⁷.

²² FILIERI 1984, p. 387. Inoltre ASL, Segreteria di Gabinetto, 38, VI, c.2, citato in FILIERI 1984, p. 391, nota 8.

²³ FILIERI 1984, p. 389.

²⁴ ASL, Segreteria di Gabinetto, 38, XI, cc. 31-36, citato in FILIERI 1984, p. 391, nota 15.

²⁵ ASL, Archivio Sardini, 173, cc. 106-112, citato in FILIERI 1984, p. 391, nota 13.

²⁶ FILIERI 1984, p. 389; GIUSTI MACCARI 2009, p. 401.

²⁷ Ibidem.



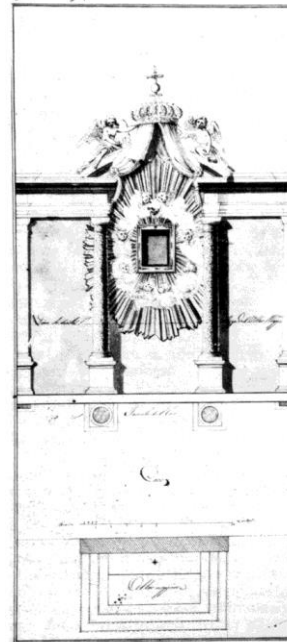
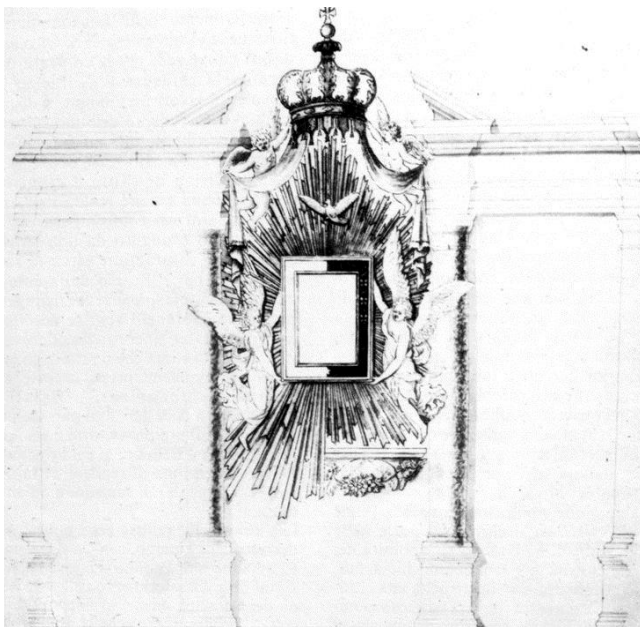
*Anonimo del XVIII secolo, Veduta del Palazzo degli Anziani e della Torre della Zecca,
Lucca, Museo Nazionale di palazzo Mansi (olio su tela, mm 448 x 623)*



Il palazzo Pubblico e l'antistante piazza Napoleone visti dalla torre delle Ore



Copia seicentesca della Sacra Immagine traslata in San Pier Maggiore, Lucca, porta dei Borghi



Progetti per la collocazione del simulacro della Madonna dei Miracoli in San Paolino, realizzati da Giovanni Lazzarini e Pietro Cardelli, pubblicati in FILIERI, 1984, pp. 388 e 390

4.6 *La demolizione di San Pier Maggiore e la nuova piazza Napoleone*

Il decreto del 5 agosto 1806¹ stabiliva che di fronte al palazzo Pubblico di Lucca, ormai conosciuto come palazzo dei Principi, fosse aperta una grande piazza destinata ad accogliere “una statua colossale e pedestre dell’Imperatore e Re Napoleone I che attesti la gratitudine della popolazione lucchese²”. Il piano prevedeva l’abbattimento della chiesa di San Pier Maggiore, della torre degli Archivi, della Posta, dei Magazzini del Sale e delle Carceri.

La proposta di distruzione della chiesa non mancò di sollevare malumori anche nella classe dirigente del Principato, a causa dell’importanza della Sacra Immagine della Madonna dei Miracoli in essa contenuta. Uno dei maggiori oppositori fu il senatore Stefano Tofanelli³, membro egli stesso della commissione preposta a redigere le condizioni generali per la realizzazione della piazza e autore di un progetto alternativo finalizzato ad evitare la demolizione della chiesa ed a trasformarla in una sorta di tempio laico⁴.

L’attenzione si focalizzò sulla realizzazione del monumento, mediante anche l’indizione di un concorso del quale risultò vincitore il carrarese Pietro Fontana⁵. Tuttavia, già nel 1807, cominciarono ad essere elaborati i progetti tesi a dare un volto architettonico unitario alla nuova, grande piazza⁶.

Negli anni successivi al 1807, furono molti i progetti che si susseguirono, finalizzati a conferire un assetto di decoro alla nuova piazza che si era aperta di fronte al palazzo Pubblico.

Già nel 1806 Lorenzo Nottolini, all’epoca membro dello studio di Giovanni Lazzarini, realizzò un accurato rilievo topografico degli edifici posti di fronte al palazzo, poi destinati alla demolizione⁷.

Quello del Nottolini fu il primo elaborato di una lunga serie finalizzato ad inquadrare lo stato di fatto dell’area in un primo tempo e, successivamente, a fornire una nuova immagine della stessa.

¹ *Inventario* 1888, vol. IV, pp. 141-142; FERRETTI 1984, p. 336.

² *Ivi*, p. 340.

³ *Ivi*, p. 338.

⁴ *Ibidem*.

⁵ DBI, vol. XLVIII, pp. 712-714.

⁶ ASL, Fondo Nottolini, 1955 pubblicato in FERRETTI 1984, p. 366, scheda 601.

⁷ ASL, Fondo Nottolini, 1954.

Il primo progetto teso a conferire un nuovo assetto alla zona, probabilmente redatto dallo stesso Lorenzo Nottolini su indicazione di Giovanni Lazzarini, è collocabile intorno al 1807 e prevedeva ingenti demolizioni non solo nell'area della futura piazza Napoleone ma anche nella porzione di città compresa tra quest'ultima e la piazza di San Giovanni⁸.

Il progetto prevedeva, oltre alla realizzazione della piazza, circondata da edifici di nuova costruzione, l'apertura di una grande strada – alla cui confluenza nella piazza era posto un arco – che doveva portare in piazza San Giovanni, dove la chiesa dei Santi Giovanni e Reparata ed il palazzo Bernardi poi Micheletti⁹ venivano sacrificati per fare posto ad un grande edificio teso a fare da sfondo alla nuova composizione urbana.

Il progetto successivo¹⁰, sempre di mano del Nottolini, prevedeva un intervento più modesto che affiancava alla demolizione della chiesa di San Pier Maggiore, della torre degli Archivi e delle Carceri del Sasso, solamente una rettifica delle facciate che si sarebbero affacciate sulla nuova piazza, mediante una correzione degli allineamenti stradali e dell'impaginato architettonico dei prospetti.

Il primo disegno del Lazzarini relativo alla piazza Napoleone¹¹ sembra essere comunque una pianta – del 1807 – in cui compaiono, in maniera sovrapposta, lo stato di fatto, con gli edifici da demolire, e il nuovo assetto dell'area, con un monumento a Napoleone al centro, quattro monumenti secondari posti agli angoli, un nuovo edificio posto in asse col portale del palazzo Pubblico, destinato ad ospitare le poste.

Proprio la realizzazione di un nuovo edificio sul lato opposto a quello del palazzo restò una costante nei diversi progetti del Lazzarini: una seconda pianta¹², probabilmente successiva e forse accostabile a due prospetti¹³, raffigura in maniera

⁸ ASL, Fondo Nottolini, 1960. Il disegno è realizzato con penna e acquerello e misura mm 616 x 580.

⁹ *I palazzi dei mercanti nella libera Lucca del '500* 1980, pp. 334-339.

¹⁰ ASL, Fondo Nottolini, 1959, il disegno è realizzato con penna e acquerello e misura mm 447 x 590; cfr. FERRETTI 1984, p. 364.

¹¹ ASL, Fondo Nottolini, 1955, scheda 601, il disegno è realizzato con penna e acquerello e misura mm 558 x 827; pubblicato in FERRETTI 1984, pp. 366-367.

¹² ASL, Fondo Nottolini, 1957, il disegno è realizzato con penna e matita e misura mm 585 x 860, pubblicato in FERRETTI 1984, p. 367, scheda 602.

¹³ ASL, Fondo Nottolini, 1957 pubblicato in FERRETTI 1984, p. 367, scheda 604 e ASL, Fondo Nottolini, 1953, il disegno è realizzato con penna e acquerello e misura mm 743 x 128; pubblicato in FERRETTI 1984, p. 368, scheda 605.

ancora più dettagliata la nuova costruzione. Un edificio di tre piani fuori terra, diviso in una parte centrale e due ali laterali, raccordate con grandi portali dorici.

Di questo progetto esiste anche una variante tesa a conservare gli edifici esistenti sui lati settentrionale ed orientale della piazza – che venivano uniti da un grandioso portico continuo sotto il quale finivano per sfociare le vie Beccheria e di San Giusto – ed a realizzare sul lato meridionale un nuovo edificio per ospitare delle botteghe che sarebbe stato collegato agli altri lati mediante il portico ed avrebbe con la sua presenza nascosto le costruzioni superstiti sul lato meridionale ma anche, almeno parzialmente, la facciata della galleria ammannatiana¹⁴.

Legati a questi ultimi due progetti di Giovanni Lazzarini sono probabilmente due interessanti disegni raffiguranti i lati orientale e settentrionale della piazza. Un edificio di tre piani fuori terra, diviso in una parte centrale e due ali laterali, raccordate con grandi portali dorici, nel quale si reimpiegavano le colonne interne di San Pier Maggiore, le ghiera delle arcate e forse, parte della trabeazione esterna, dando vita ad un sistema connotato dall'alternanza di arcate e trabeazioni.

Già nel 1810, tuttavia, Giovanni Lazzarini presentò un progetto¹⁵ per il nuovo assetto degli edifici sul lato est che prevedeva soltanto la rettifica delle facciate e la loro decorazione mediante la semplice messa in opera di cornici trabeate alle finestre. Il piano terreno era caratterizzato da sporti di botteghe. Tale progetto, da mettere in stretta relazione con una supplica scritta dall'avvocato Alessandro Paoli, proprietario fondiario dell'area, al ministro dell'Interno¹⁶, fu probabilmente messo in opera negli anni successivi.

Dopo il 1810, si assistette anche alla presentazione di nuovi progetti della sistemazione della piazza Napoleone stilati da altri personaggi: Pasquale Poccianti prima, gli ingegneri francesi de Sambucy e Saint-Aubin (quest'ultimo comunque in collaborazione col Lazzarini) poi.

Poccianti elaborò, sulla base di quanto già concepito dallo stesso Lazzarini, un progetto¹⁷ teso a conferire agli edifici che si affacciavano sulla piazza un aspetto

¹⁴ ASL, Fondo Nottolini, 1951. Il disegno è realizzato con penna e acquerello e misura mm 745 x 1001.

¹⁵ ASL, Segreteria di Gabinetto, 90, V, c. 56; Il disegno è realizzato con penna e acquerello e misura mm 295 x 578; pubblicato in FERRETTI 1984, p. 369, scheda 611.

¹⁶ FERRETTI 1984, p. 344.

¹⁷ GDSU, 7521 A (il disegno è realizzato con penna e acquerello e misura mm 560 x 1005) e GDSU, 7522 A (il disegno è realizzato con penna e acquerello e misura mm 560 x 1006); pubblicati in FERRETTI 1984, p. 368, schede 608 e 607.

unitario, mediante la realizzazione di un grande portico e di un arco trionfale posto “in faccia alle gallerie di Palazzo”, cioè di fronte alla galleria dell’Ammannati.

Tuttavia, anche i progetti di Poccianti non ebbero realizzazione e, al momento in cui, nel 1811, tornò attuale la questione di quale aspetto conferire alla nuova piazza Napoleone, ormai aperta, ci si rivolse al funzionario governativo Charles de Sambucy¹⁸ che approntò un progetto che era niente altro che una rielaborazione semplificata degli originali disegni del duo di architetti lucchesi. L’assetto della piazza Napoleone proposto dal de Sambucy derivava direttamente da due schemi approntati dall’aiutante di campo di Felice Baciocchi, Charles Sohalat, probabilmente incaricato dal Principe di mettere su carta idee sue e della moglie.

Il primo schema¹⁹ di Charles Sohalat riprendeva a grandi linee l’iniziale ipotesi Lazzarini-Nottolini anche se veniva eliminato il nuovo palazzo delle Poste e ci si limitava a rettificare i fronti settentrionale e meridionale della piazza e a dotare di un porticato il fronte orientale. Il secondo elaborato²⁰ di Sohalat niente altro è che una revisione del primo.

Il progetto del de Sambucy²¹, completato il 26 marzo del 1812, recepiva *in toto* le indicazioni di Sohalat: i vecchi edifici che si affacciavano sulla piazza venivano rettificati e connotati dalla presenza di portici e, inoltre, si pianificavano nuove demolizioni, poi effettivamente messe in opera, tese a realizzare due appendici della piazza verso est, a settentrione, verso San Giusto – mediante l’abbattimento della piccola chiesa di Santa Maria in Palazzo o Sant’Alò, ed a meridione, verso San Giovanni, per aprire uno slargo di fronte al nuovo teatro del Giglio. Questi due prolungamenti della piazza Napoleone dovevano essere caratterizzati, secondo gli intendimenti del de Sambucy, da due loggiati di forma rettangolare, collegati ai portici del fronte est della piazza, che richiamavano nella pianta – ma non ovviamente negli alzati – la cinquecentesca e fiorentina loggia del Mercato Nuovo, ideata da Battista di Marco del Tasso a metà del XVI secolo.

¹⁸ ASL, Segreteria di Gabinetto, 115, III, cc. 228-246, III.

¹⁹ ASL, Acque e Strade, 748, LXXXII. Il disegno è realizzato con penna e acquerello e misura mm 465 x 717; pubblicato in FERRETTI 1984, p. 367, scheda 604.

²⁰ ASL, Segreteria di Gabinetto, 114, IV, c. 67. Il disegno è realizzato con penna e acquerello e misura mm 453 x 630; cfr. FERRETTI 1984, p. 367, scheda 604.

²¹ ASL, Segreteria di Gabinetto, 115, III, cc. 228-246, n. VII. Il disegno è realizzato con penna e acquerello e misura mm 213 x 305; pubblicato in FERRETTI 1984, pp. 370 e 371, scheda 615.

Tuttavia, anche questa soluzione rimase soltanto sulla carta. Sempre nel 1812, Pasquale Poccianti²² approntò una sorta di controprogetto²³ che prevedeva i due prolungamenti della piazza verso est ma non le logge, sostituite da tre file di alberi. Sparivano anche gli edifici porticati: le vecchie costruzioni venivano rettificare negli allineamenti e si predisponavano delle nuove facciate di semplice aspetto, connotate da arcate cieche sui pilastri al piano terreno e da semplici aperture trabeate ai due piani superiori.

Il Lazzarini, invece, si trovò, due anni dopo, a collaborare con l'ingegnere Saint-Aubin, che aveva sostituito il de Sambucy, nel redarre un nuovo, ulteriore progetto²⁴ per la sistemazione della piazza Napoleone: in questa ipotesi sparivano le propaggini verso est e la grande area rettangolare era completamente cinta da edifici porticati, alcuni, come quelli verso il teatro, di nuova edificazione.

Ormai nell'ultimo scorcio dell'età napoleonica, il Saint-Aubin presentò un ultimo progetto²⁵ che poi fu quello che, con poche varianti, finì con l'essere realizzato: l'intervento, assai più modesto delle prime proposte del Lazzarini, ma anche di quelle del de Sambucy, prevedeva le demolizioni sul lato est per la creazione delle appendici – che dovevano essere caratterizzate da delle file di alberi –, la rettifica degli allineamenti sul lato sud e, per quanto riguardava il nuovo assetto delle facciate delle costruzioni sul lato est, di proprietà dell'avvocato Alessandro Paoli, finiva col conformarsi al progetto del Lazzarini²⁶. Sparivano gli edifici porticati, non si interveniva sulle costruzioni del lato settentrionale – che mantenevano il loro aspetto precedente – e si pensava ad un nuovo assetto per il lato meridionale. Gli unici interventi di questo progetto non effettuati furono le piantumazioni delle file di alberi; il lato sud fu rettificato – anche se molti anni dopo, con la creazione del nuovo liceo Artistico, un'architettura che si richiamava alla galleria ammannatiana del palazzo Pubblico –, il lato nord mantenne la sua vecchia conformazione.

²² La bibliografia su Pasquale Poccianti è ampia e stratificata. Si confronti tuttavia MATTEONI 2005.

²³ GDSU, 7520 A. Il disegno è realizzato con penna e matita e misura mm 304 x 424; cfr. FERRETTI 1984, p. 371, scheda 616.

²⁴ ASL, Acque e Strade, 748, LXXXII, 10. Il disegno è realizzato con penna e acquerello e misura mm 622 x 888; pubblicato in FERRETTI 1984, p. 371, scheda 620.

²⁵ ASL, Acque e Strade, 748, LXXXII, 9. Il disegno è realizzato con penna e acquerello e misura mm 492 x 724; pubblicato in FERRETTI 1984, p. 372, scheda 622.

²⁶ Le uniche varianti consistettero nel mantenimento di una porzione della vecchia facciata presso la demolita chiesa di Sant'Alò (le uniche rettifiche in questa porzione del fabbricato consistettero nell'apertura di due nuovi sporti) e l'aggiunta di una soffitta con una fila di finestre rettangolari aperta sulla piazza Napoleone.

L'impiego degli elementi di recupero provenienti da San Pier Maggiore non scomparve dai progetti successivi di Giovanni Lazzarini, in maniera particolare da quelli per la nuova Porta Elisa²⁷. La struttura, aperta nelle mura sul lato orientale, in direzione di Pescia, era finalizzata al miglioramento delle comunicazioni con Firenze. Il disegno della porta, consistente in un'arcata affiancata da entrambe le parti da una coppia di colonne doriche complete di base, era esemplificato su quello del portale settentrionale del palazzo Pubblico²⁸ e richiamava un tradizionale schema trionfale. È ipotizzabile che oltre alle quattro semicolonne, probabilmente provenienti dalla facciata di San Pier Maggiore, sia stata anche utilizzata una porzione del fregio, lo stesso fregio che doveva andare a decorare il mai realizzato edificio di piazza Napoleone. Altre porzioni lapidee della chiesa furono utilizzate per la nuova pavimentazione della piazza²⁹ – le meno pregiate –, per una cateratta sul Serchio³⁰, a

²⁷ FERRETTI 1984, pp. 346-347.

²⁸ Ivi, p. 341.

²⁹ FILIERI 1984 p. 391. Inoltre ASL, Segreteria di Gabinetto, 115, III, c. 233: “26 marzo 1812/ Costruzione e qualità dei materiali/ I riempimenti che saranno fatti per rialzare la piazza saranno disposti in tre differenti strati di diversi materiali. Il primo sarà composto per una altezza di quindici centimetri dai materiali provenienti dall'escavazione del condotto e del massiccio e di quelle che si otterranno dalle demolizioni delle case ed altro. Il secondo strato sarà di pietra di cava ridotta in piccioli frammenti di modo che il più piccolo pezzetto non oltrepassi il volume di una noce ed avrà un'altezza di cinque centimetri che formerà il terzo strato.”

³⁰ FILIERI 1984, p. 391 e ASL, Segreteria di Gabinetto, 138, II, c.77:” 1813/ Carlo Mani incaricato del lavoro di scarpellino della fabbrica della cataratta sul nuovo argine sinistro del Serchio ha dovuto soffrire un danno gravissimo per alcune cause impensate.

La fabbrica secondo il disegno doveva esser fatta di pietre di grosse dimensioni. Ma mancando il tempo per tirarle dalle cave l'ingegnere in capo pensò di supplirvi coi marmi della demolita Chiesa della Madonna. Questi si trovarono però di una dimensione estremamente piccola. Bisognò dunque fare le coperte dei muri in ala con dei pezzi di cornicione che costarono una pena infinita un lungo travaglio e una spesa enorme per ridursi all'uso che ne volevano otto per ogni metro cubo e la scarpellinatura di ciascheduno costando lire otto la spesa ascendeva a L. 64 il metro questi marmi avendo sofferto dopo avervi travagliato attorno del tempo l'imperfezione che avevano trovandosi alleggerita e sciolta il pezzo si rompeva e per questo ne accrebbe il lavoro e la spesa. L'ingegnere in capo aumentò il prezzo di questo lavoro sino a L. 26 il metro ma ciò non scoprì il danno non si trattava di ridurre dei blocchi di marmo venuti dalla Cava e già abbozzati ma dei pezzi di marmo di una misura molto più piccola e affatto irregolare. La spesa benché fatta colla massima economia talmente che il supplicante non si prese per sé che la sola giornata di franchi tre ammonta a L. 3056,17,8/ il Mani non ha ricevuto che L. 2396/ dunque la sua perdita è di L. 669,17,8

Il signor Biancalana deputato al lavoro e il signore Proudoum conduttore del medesimo fecero concepire all'esponente le più lusinghiere speranze di una indennizzazione onde animarlo al lavoro al quale avrebbe potuto legittimamente rinunciare.

Supplica dunque umilmente la somma bontà e giustizia dell'A.V.I. e R. acciocché voglia degnarsi di accordarle il pagamento delle predette L. 660,17,8 perdita vera e da lui patita senza colpa veruna.

I sentimenti di magnanimità e di rettitudine che formano il carattere più bello del cuore veramente paterno di una sovrana a cui nessuno infelice ha mai ricorso in vano empiono il cuore del supplicante delle più dolci speranze di vedere esauditi i suoi voti.

Lucca a di 6 luglio 1813, Umilissimo devotissimo obbligatissimo servitore suddito fedelissimo.”
Inoltre ASL, Segreteria di Gabinetto, 138, II, c. 74. “al signor Froussard segretario di Stato Lucca.

valle di Lucca, per decorare la ricostruita villa Reale di Marlia³¹ – alcuni capitelli interni –, mentre un altare finì nella chiesa di San Martino in Colle³², nel comune di Capannori, nel contado lucchese. Gli altri altari, venduti, furono dispersi³³.

Signore, la cataratta di cui parla la petizione del signor Mani rimessami con dispaccio di n. 114 del 12 luglio 1813 non doveva esser costruita che con marmi pervenuti dalla demolizione della Chiesa della Madonna ed allora quando si fece l'aggiudicazione del taglio di queste pietre fu il signor Mani stesso, che stabilì il prezzo dell'incanto che egli pagò con l'amministrazione del Serchio. Nell'aumentare il prezzo fino alle L. 26. L'ingegnere in capo volle pagare il lavoro suddetto in maniera che l'impresario potesse avere un beneficio giusto e conveniente egli era troppo sicuro tanto per esperienza che per paragone che il lavoro in questione non poteva costare maggior somma di quella da lui stabilita. Se il sig. Mani ha perduto nel suo cottimo non è derivato questo dalla tenuta del prezzo ma bensì dalla negligenza che egli ha messo nella direzione del suo lavoro in seguito della quale egli è stato obbligato di tagliare le pietre tre o quattro volte.

Dietro questi motivi l'ingegnere in capo sottoscritto è d'opinione che non siavi luogo d'accordare al petizionario Mani la indennità che egli reclama. Gradisca Signore i sentimenti della più alta considerazione. Lucca 31 agosto 1813".

³¹ FILIERI 1984, p. 391 e ASL, Segreteria di Gabinetto, 102, V, c. 17: "Florence le 7 juin 1811, Monsieur, La commission des travaux des Palais à demande la permission d'employer dans les nouvelles constructions qui se font au palais de Marlia des marbres provenant de la demolition de l'eglise de la Madonna de Lucques tels qu'il sont decrits dans la note dont j'ai l'honneur de vous envoyer copie. Son altesse imperiale ayant accorde cette demande je vous prie de vouloir bien faire donner à l'administration des Domaines les ordres necessaires pour que les dits marbres soient mis a la disposition de la commission. Si la comptabilité de l'administration exige que le prix en soit paye vous penserez peut etre que il sera bien que la somme à la quelle ils servont estimes soit versée pour la commission ou par l'intendance dans la caisse de l'extraordinaire Je vous venouvelle monsieur l'assurance de ma haute consideration et de mon attachement. M. Froussard secretaire de Stat de Lucques a Lucques. » Inoltre ASL, Segreteria di Gabinetto, 102, V, c.19:" Copia. Signori, Avendo visitati i marmi che abbisognano per la fabbrica di Marlia rimasti dalla demolizione della Chiesa della Madonna di Lucca ho rinvenuto trovarsi per la quantità necessaria cioè

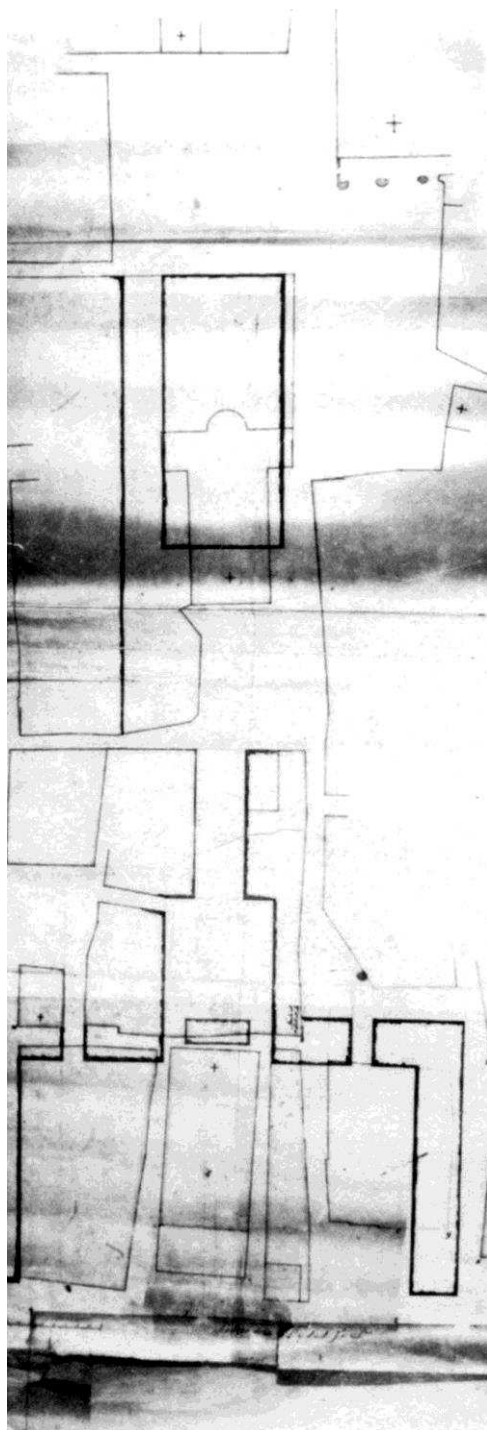
N. 13 pezzi di capitelli de pilastri uno di cui per una colonna
 N. 12 pezzi per le scambrante delle 4 porte
 N. 9 pezzi per i pilastri del vestibolo
 N. 12 pezzi più piccoli per allungare i medesimi
 N. 80 quadroni per ripiani della scala grande

Attendo le superiori e più pronte determinazioni per il proseguimento dei lavori

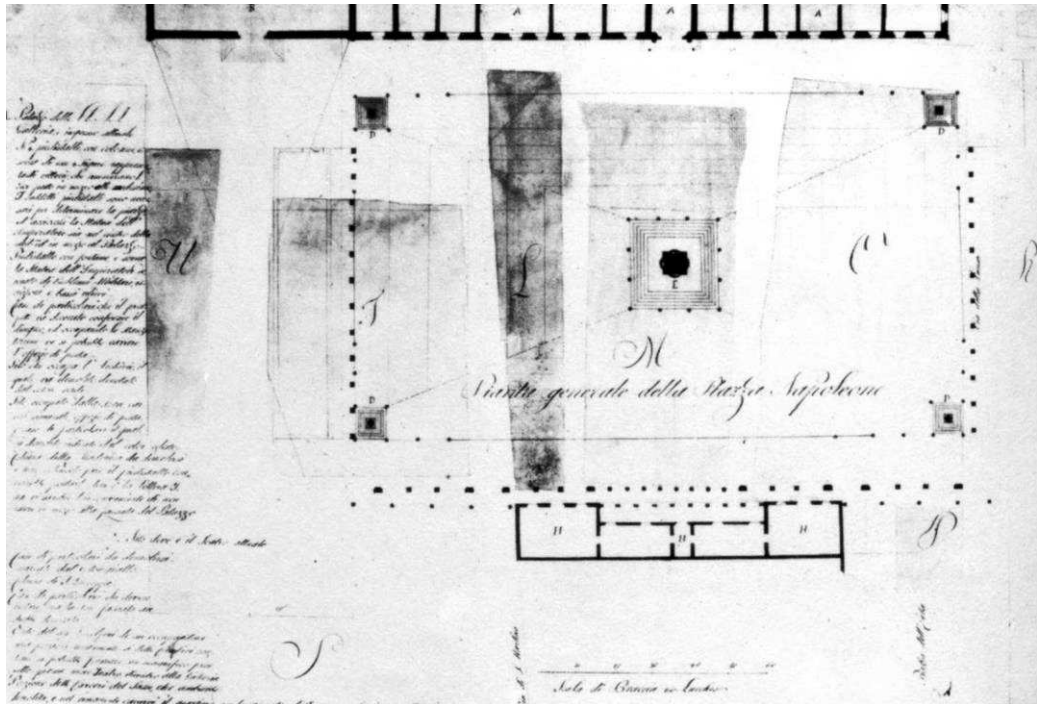
Firmato Marchelli".

³² FILIERI 1984, p. 391.

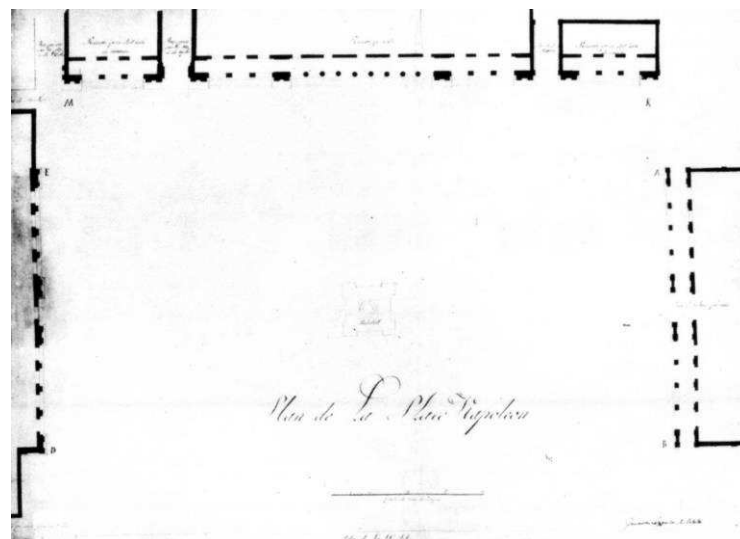
³³ FILIERI 1984, p. 391.



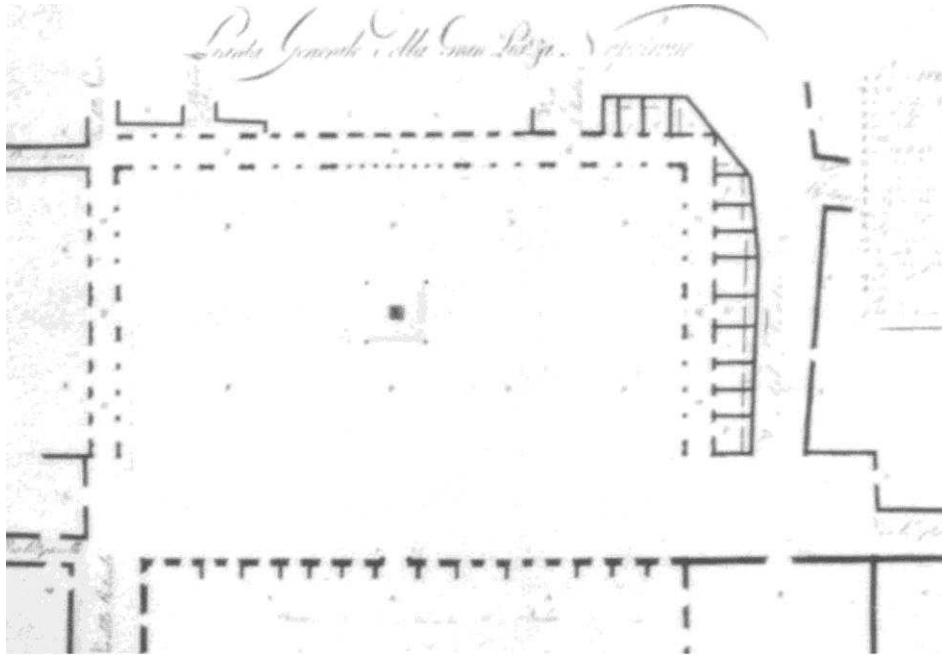
*Lorenzo Nottolini, Progetto per la sistemazione di piazza Napoleone, ASL, Fondo
Nottolini, 1960*



Giovanni Lazzarini, Pianta Generale della Piazza Napoleone, *ASL, Fondo Nottolini*, 1955



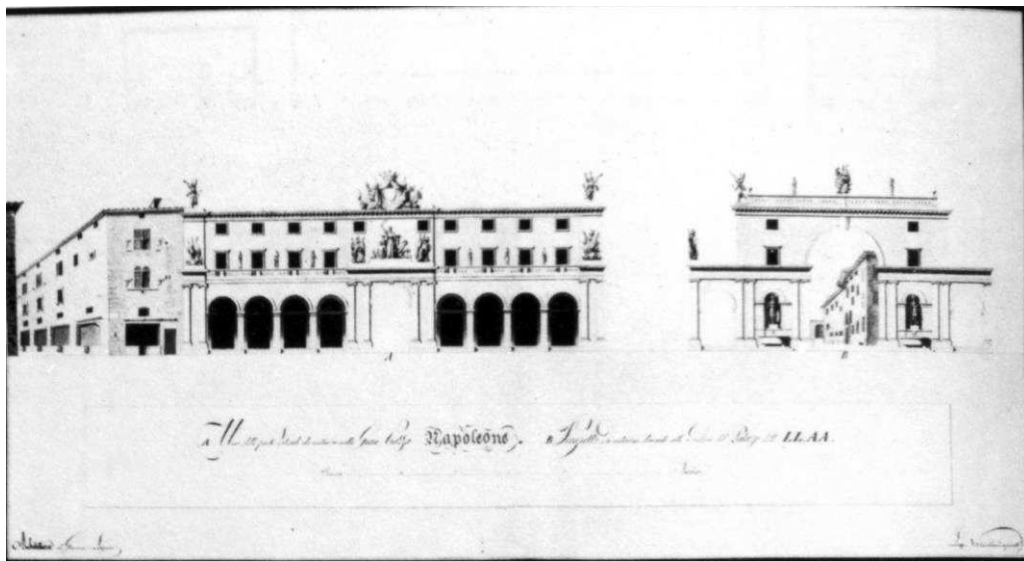
Giovanni Lazzarini, Plan de la Place Napoleon, *ASL, Fondo Nottolini*, 1957



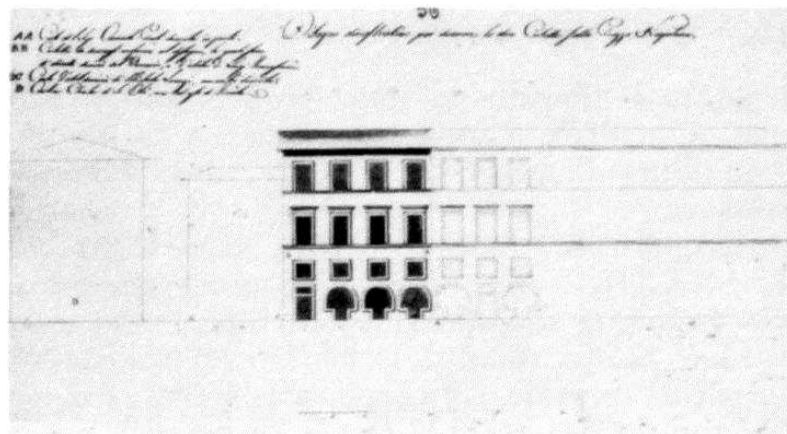
Lorenzo Nottolini, Pianta Generale della Gran Piazza Napoleone, *ASL, Fondo Nottolini*,
1951



Giovanni Lazzarini, Prospetto da costruirsi davanti al Palazzo delle L.L. A.A. I. e S.
nella Gran Piazza Napoleone, *ASL, Fondo Nottolini*, 1952



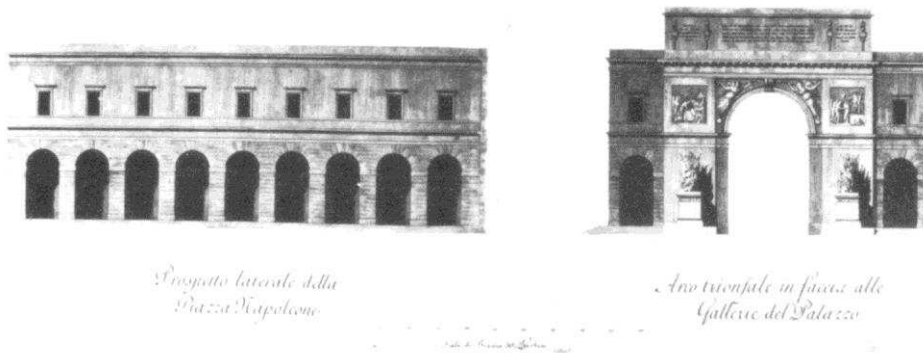
*Giovanni Lazzarini, A. una delle parti laterali da costruirsi nella Gran Piazza Napoleone, B. prospetto da costruirsi davanti alle gallerie del Palazzo delle L.L. A.A.,
ASL, Fondo Nottolini, 1953*



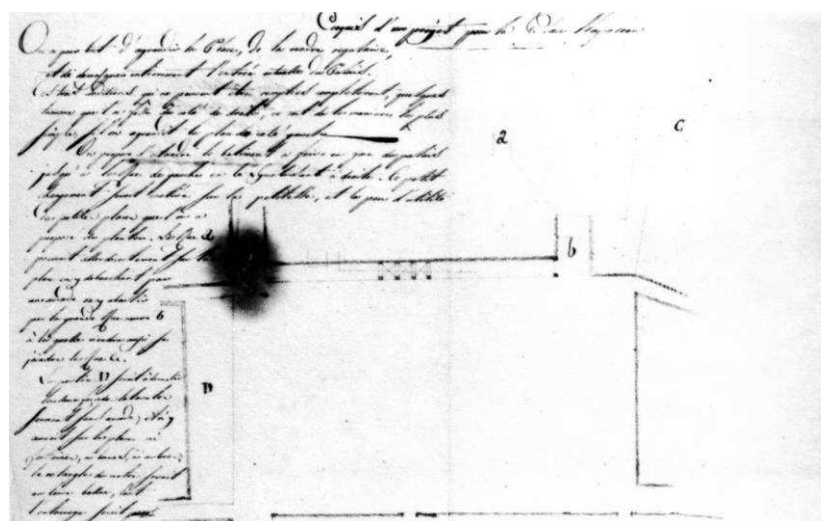
Giovanni Lazzarini, Disegno dimostrativo per decorare le due casette sulla piazza Napoleone, ASL, Segreteria di Gabinetto, 90, V, c.56



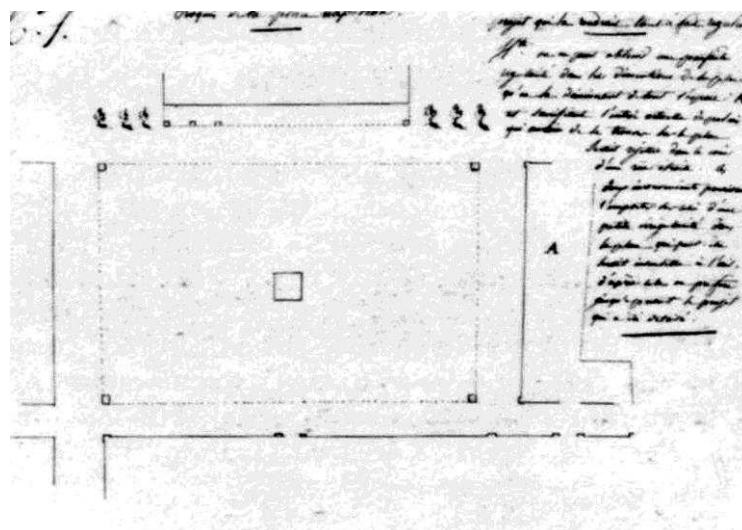
Pasquale Poccianti, Prospetto principale della Piazza Napoleone, GDSU, 7522 A



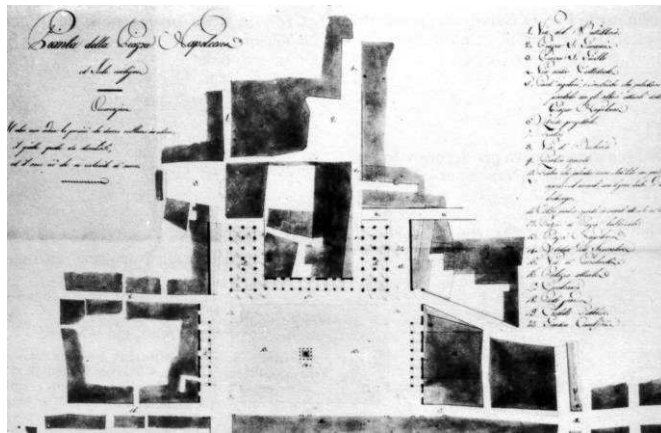
Pasquale Poccianti, Prospetto laterale della Piazza Napoleone e Arco trionfale in faccia alla galleria del Palazzo, GDSU 7521 A



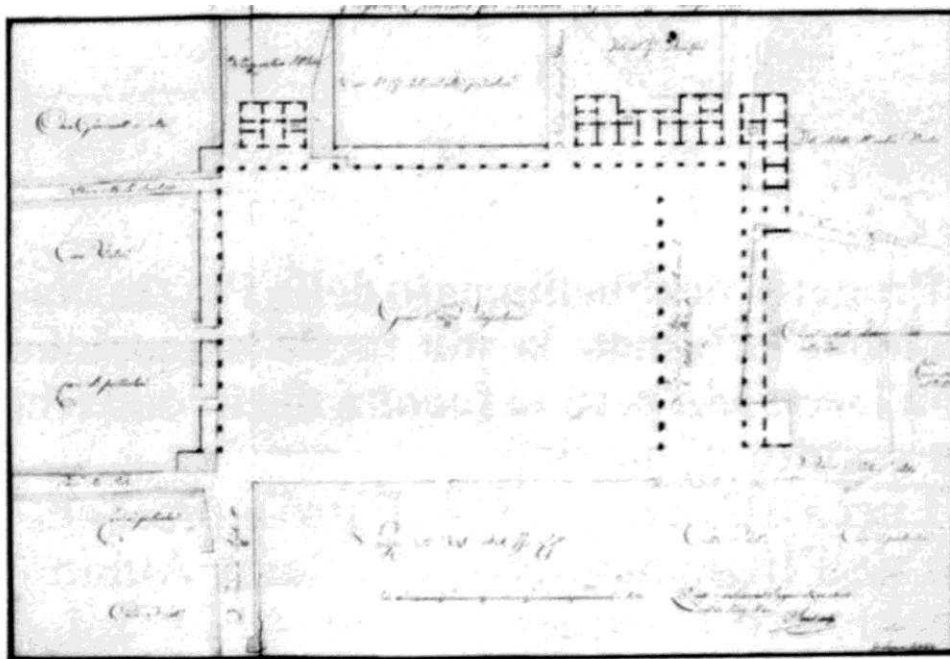
Charles Sobalat, Croquis d'un projet pour la Place Napoleon, *ASL, Acque e Strade*, 748, LXXXII



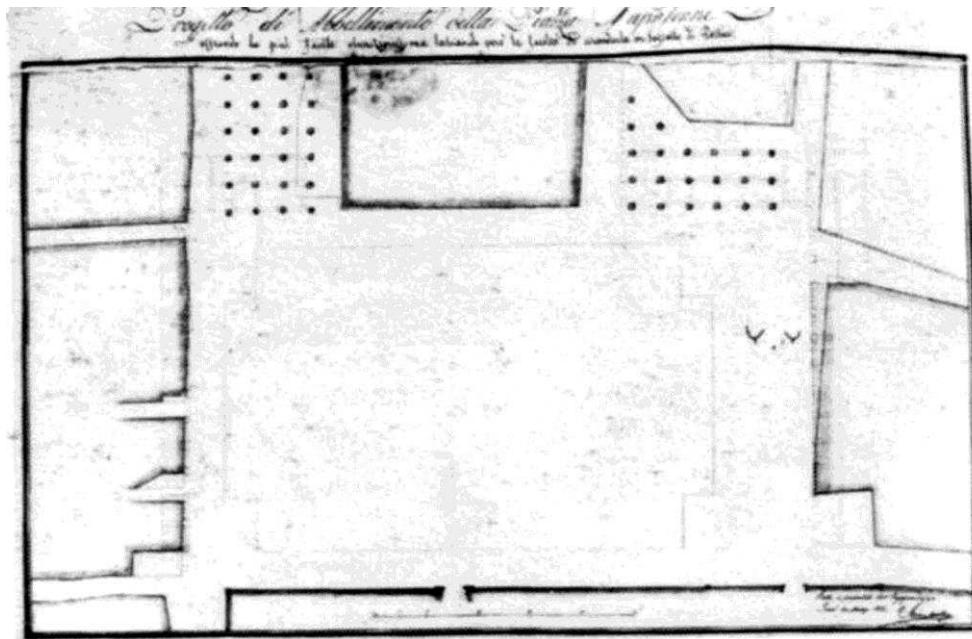
Charles Sobalat (attr.), Croquis de la Place Napoleon. Projet qui la rendrait tout-a-fait reguliere, *ASL, Acque e strade*, 748, LXXXII



Charles de Sambucy, Pianta della Piazza Napoleone ed isole contigue, ASL, Segreteria di Gabinetto, 115, III, c. VII



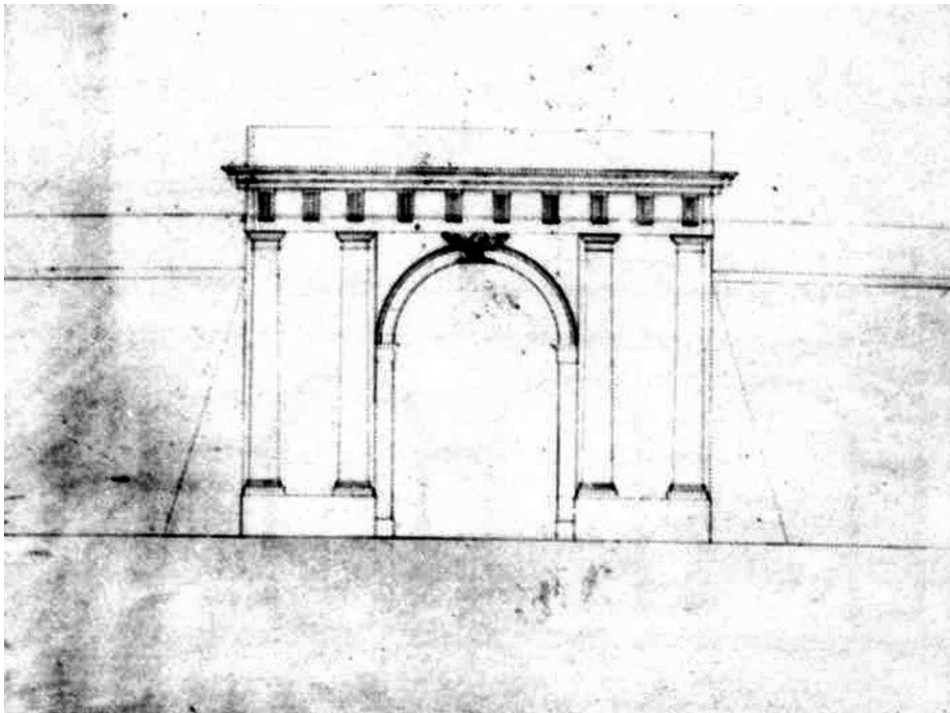
Antoine Ippolite Saint-Aubin, Progetto generale per decorare la Gran Piazza Napoleone, ASL, Acque e strade, 748, LXXXII



Antoine Ippolite Saint-Aubin, Progetto di abbellimento della Piazza Napoleone offrendo la più facile esecuzione ma lasciando però la facoltà di circondarla in seguito di portici, ASL, Acque e strade, 748, LXXXII, c. 9



Giovanni Lazzarini, Case Paoli, Lucca, piazza Napoleone



Giovanni Lazzarini, Variante del progetto per Porta Elisa, ASL, Fondo Nottolini, 1681



Giovanni Lazzarini, Disegno di una nuova porta da aprirsi nella città di Lucca che abbia l'aria di un arco di trionfo, con marmi applicati, ASL, Acque e Strade, 748, LXXXI, 1

4.7 *La nuova Porta Elisa*

Risalgono al 1808¹ i progetti per la costruzione della nuova Porta Elisa, aperta nel settore orientale delle mura e destinata a migliorare i collegamenti con Firenze.

Tre progetti, tutti vagamente ispirati al portale settentrionale del palazzo Pubblico, vennero stilati in quell'anno da Giovanni Lazzarini, con la collaborazione del suo assistente Lorenzo Nottolini.

Il primo progetto², rappresentato in una tavola forse disegnata dallo stesso Lazzarini, prevedeva un arco trionfale a tre fornici, innervato dall'ordine dorico. Le semicolonne, senza base³, dovevano alzarsi al di sopra di piedistalli di modesta altezza; la trabeazione, canonicamente dorica e scompartita in metope e triglifi, non si differenziava molto da quella poi effettivamente realizzata. Al di sopra, un attico diviso orizzontalmente in tre settori, corrispondenti alle sottostanti arcate, era connotato da un'epigrafe celebrativa al centro, affiancata da decorazioni mistilinee. L'attico era poi sormontato da un grandioso stemma dei principi nella parte centrale e da sculture mitologiche alle estremità, sopra le semicolonne laterali.

Il secondo progetto⁴ niente altro era se non una semplificazione del primo: gli archi laterali si trasformavano in aperture trabeate, l'attico non era più tripartito e da esso sparivano sia l'epigrafe che i fregi così come anche gli elementi che all'attico, nel primo progetto, si appoggiavano. Una piccola, ulteriore variazione, stava nel cambiamento del disegno dell'elemento posto in chiave di volta nell'arco centrale: più semplice nel primo progetto, un po' più complesso nel secondo.

Il disegno raffigurante la terza opzione⁵, quella poi effettivamente realizzata, non è di mano del Lazzarini ma del Nottolini: non è acquerellato e sembra essere non tanto un elaborato di presentazione quanto un vero e proprio esecutivo, poche le variazioni rispetto al secondo progetto, di cui rappresenta un ridimensionamento: è mantenuta la tripartizione orizzontale della struttura ma spariscono le aperture laterali; le semicolonne, ancora doriche, sono dotate di base e si innalzano al di sopra di uno squadrato basamento che le sorregge a coppia. L'attico è mantenuto ma perde ogni

¹ FERRETTI 1984, p. 345.

² ASL, Acque e Strade, 748, LXXXI,1, penna, acquerello e matita, mm 528 x 735.

³ Probabilmente, in tutte le ipotesi progettuali del Lazzarini, le semicolonne impiegate provenivano dalla facciata di San Pier Maggiore. In alcuni progetti venivano private della base, esattamente come era successo a quelle posizionate nel portico settentrionale della Villa Reale di Marlia.

⁴ ASL, Segreteria di Gabinetto, 219, 11, penna, acquerello e matita, mm 364 x 528.

⁵ ASL, Fondo Nottolini, 1681, penna e matita, mm 496 x 644.

tipo di movimento per assumere le sembianze di uno squadrato parallelepipedo. Del secondo progetto si riprendeva il disegno dell'elemento in chiave d'arco.

La semplicità del risultato ottenuto non mancò di suscitare scalpore in città⁶, tant'è che già pochi mesi dopo⁷, Giovanni Lazzarini, accusato di avere realizzato un'opera scadente anche da un punto di vista tecnico⁸, dovette elaborare dei progetti di arricchimento dei fronti della nuova Porta Elisa.

La prima ipotesi⁹, illustrata da due elaborati raffiguranti il prospetto esterno e quello interno della costruzione, consisteva nell'allargamento del fronte e nella sua sopraelevazione, operazione tesa a fare assumere all'edificio le dimensioni e l'imponenza delle antiche porte cinque-secentesche delle mura di Lucca¹⁰. Quanto realizzato all'esterno non veniva modificato: il registro inferiore veniva affiancato da due superfici murarie scandite da uno zoccolo di altezza pari a quella del piedistallo delle semicolonne e da sovrastanti fasce bugnate. Queste porzioni a fasce erano sormontate da due pareti, probabilmente in laterizio, scandite da aperture centinate – con una balaustra per affacciarsi dalla passeggiata delle mura. Al di sopra dell'attico, in corrispondenza dell'apertura della Porta era posto un grande stemma dei principi, serrato da bandiere e sculture celebrative e sovrastato da una grande corona. Una corrente scansione di architrave, fregio liscio e cornice chiudeva in alto la composizione; la struttura era coperta a capanna. Il fronte interno riprendeva il linguaggio di quello esterno nelle porzioni laterali inferiori – che erano però connotate al centro da piccole finestre rettangolari – e superiori. Al centro, nella parte bassa, il fornice d'accesso alla città era costituito da una spoglia arcata che si apriva in un muro di mattoni; al di sopra di essa, una loggia dorica trabeata con cinque aperture e quattro colonne – stavolta senza base – permetteva l'affacciamento dalla passeggiata delle mura verso la nuova via Elisa.

A questo primo progetto finalizzato al “miglioramento” dell'aspetto di Porta Elisa, ne seguirono addirittura altri tre: dei primi due sopravvivono dei disegni di presentazione raffiguranti il prospetto, del terzo ci restano invece due elaborati

⁶ FERRETTI 1984, p. 346.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ ASL, Acque e Strade, LXXXI, 4bis, penna, acquerello e matita, mm 340 x 498 ; ASL, Acque e Strade, LXXXI, 4, penna, acquerello e matita, mm 341 x 510; pubblicati in FERRETTI 1984, pp. 374 e 375, schede 638 e 639.

¹⁰ MARTINELLI, PUCCINELLI, 1980, pp. 194, 195, 198-203. FERRETTI 1984, p. 346.

progettuali, uno con pianta e prospetto esterno, un altro con sezione trasversale e prospetto interno.

Nella seconda ipotesi¹¹, la parte centrale della struttura, già costruita, veniva arricchita mediante il posizionamento di due sculture a tutto tondo nell'intervallo tra le semicolonne; sopra di esse si apponevano dei fregi decorativi. Lateralmente, invece, si riprendeva sostanzialmente lo schema del primo progetto, variato però tramite una terminazione che niente altro era se non il proseguimento della trabeazione della porta già costruita, privata però delle metope e dei triglifi, sostituite da un più semplice fregio liscio. Al centro di ciascuna delle porzioni laterali della costruzione veniva posizionata una panoplia. Il semplicissimo attico già realizzato finiva con l'essere rialzato e veniva tripartito verticalmente: in basso la porzione già costruita, al centro una parte più alta – a sua volta tripartita orizzontalmente: in mezzo un'epigrafe, ai lati ancora della panoplie –, in alto la trabeazione, al di sopra della quale un bassissimo parallelepipedo sovrastato dallo stemma dei Principi.

Il terzo progetto¹² riprendeva lo schema del secondo con alcune variazioni: la porzione già costruita veniva conservata così come era, le laterali, terminanti con una trabeazione che in questo caso era in tutto e per tutto uguale a quella già esistente erano caratterizzate dalla presenza di una nicchia centinata posta al centro. Al di sopra della trabeazione, erano posti: lo stemma del principe sopra il fornice, delle sculture in corrispondenza delle semicolonne ed alle estremità destra e sinistra della composizione. Al di sopra della porzione centrale si prevedeva un secondo livello, coronato da un frontone triangolare caratterizzato da una semplice cornice, sorretta da mutuli nella parte orizzontale.

L'ultimo dei progetti di Lazzarini¹³, destinato, come gli altri, a rimanere sulla carta, prevedeva la conservazione della porzione già edificata che veniva però rialzata di un livello, quasi del tutto occupato da una grande epigrafe – che sostituiva l'attico esistente – su cui si appoggiavano al di sopra lo stemma dei Principi e lateralmente delle sculture allegoriche. Il tutto era coronato da un semplice frontone triangolare.

¹¹ ASL, Acque e Strade, LXXXI, 3, penna, acquerello e matita, mm 371 x 468; pubblicato in FERRETTI 1984, p. 375, scheda 642.

¹² ASL, Carte Marracci, 87-88, c. 130, penna, acquerello e matita, mm 282 x 441; pubblicato in FERRETTI 1984, p. 375, scheda 643.

¹³ ASL, Acque e Strade, LXXXI, 3bis, penna e matita, mm 590 x 430; ASL, Acque e Strade, LXXXI, 3, penna, acquerello e matita, mm 590 x 454 pubblicato in FERRETTI 1984, p. 376, scheda 645.

Ai fianchi, erano previste delle addizioni a due livelli entrambi bugnati e leggermente sfalsati, scanditi dalla presenza di varchi ad arco ribassato al piano terreno e di finestre quadrate – per l'affaccio dalla passeggiata delle mura – al livello superiore. Il fronte interno, anch'esso ovviamente su due livelli, prevedeva un registro inferiore bugnato, scandito al centro dal fornice del varco carrabile e ai lati da grandi nicchie centinate. Sopra queste ultime, le bugne scomparivano per lasciare il posto a dei mattoni a faccia vista ed a epigrafi marmoree. Il livello superiore era, come quello inferiore, orizzontalmente tripartito: la trabeazione, essenziale, era sostenuta da quattro piedritti consistenti in semplicissimi pilastri a sezione quadrata, affiancati, limitatamente al settore centrale, da una colonna dorica priva di base. L'intera struttura aveva una copertura a padiglione e copriva una porzione della passeggiata delle mura, esattamente come nelle Porte San Pietro, San Donato e Santa Maria.

Tutte le ipotesi formulate da Giovanni Lazzarini restarono però sulla carta: forse per il fatto che non incontrarono il gusto dei Principi, ormai decisi a fare della nuova via Elisa il fulcro politico della città¹⁴. Ci si affidò allora al fiorentino Pasquale Poccianti che elaborò ben sei progetti per la nuova Porta Elisa. L'architetto era deciso a smantellare la costruzione del Lazzarini tant'è che negli elaborati da lui presentati non ve n'è traccia.

Dei progetti pocciantiani sopravvivono soltanto i disegni di presentazione, acquerellati, del fronte esterno, mentre non ci sono pervenuti gli alzati del fronte verso la città, le piante, le sezioni. La prima ipotesi¹⁵ vedeva la presenza di un fornice centinato, affiancato da ambo le parti, in successione, da un'edicola dorica trabeata – contenente una scultura – da una loggia a tre campate e, all'estremità, da una porzione avanzante che ricalcava nell'aspetto e nelle dimensioni l'edicola. Al di sopra del fornice, una semplice trabeazione ed un attico semplicissimo, connotato da un'epigrafe, due bassorilievi con le sembianze di figure femminili e, ancora più in alto, lo stemma dei Principi.

Al di sopra delle porzioni laterali, era una fascia muraria bugnata e merlata.

Di poco differente il secondo progetto¹⁶: gli unici cambiamenti consistevano nella scomparsa delle edicole ai lati del fornice, degli aggetti laterali, sostituiti da un vero e

¹⁴ FERRETTI 1984, pp. 348-355.

¹⁵ GDSU 7529 A, penna e acquerello, mm 420 x 635, pubblicato in FERRETTI 1984, pp. 374 e 375, scheda 677.

¹⁶ GDSU 7530 A, penna e acquerello, mm 420 x 635 pubblicato in FERRETTI 1984, p. 375, scheda 678.

proprio piccolo barbacane bugnato, e nella sostituzione dello stemma dei principi con una raffigurazione della *Vittoria*.

Il terzo progetto¹⁷, più semplice, riprendeva in tutto e per tutto lo schema della porzione centrale della seconda ipotesi con l'unica variazione del reinserimento delle edicole trabeate.

La quarta opzione¹⁸ riprendeva la seconda con pochissime varianti: la principale era la scomparsa della *Vittoria* sostituita con una non meglio identificata rappresentazione femminile.

Una variante della prima ipotesi era la quinta¹⁹: sparivano le edicole trabeate, sostituite da nicchie, anch'esse trabeate e sormontate da una essenziale cornice sporgente.

L'ultimo progetto²⁰ si avvicinava al secondo per le ridotte dimensioni ma per il resto ne differiva sostanzialmente: ai lati del fornice una scansione colonna dorica con base, muro con nicchia centinata, colonna dorica con base. La trabeazione dell'intera composizione era dorica, nella sua variante mutulare. Un semplicissimo attico – un parallelepipedo – era caratterizzato dalla presenza, in corrispondenza delle sottostanti nicchie, da delle sculture posizionate su essenziali piedistalli posti sulla trabeazione. Al di sopra dell'attico era riproposta la raffigurazione della *Vittoria*.

Le ipotesi di Poccianti, mai messe in opera, presupponevano un impegno di spesa certamente maggiore rispetto a quello che era stato necessario per la Porta costruita dal Lazzarini: non si prevedeva il reimpiego né della costruzione realizzata dall'architetto lucchese né di eventuali altri elementi architettonici provenienti dalle demolizioni di piazza Napoleone. La grandiosità del progetto era legata all'ipotesi, anch'essa tramontata, della edificazione di un palazzo per i Principi sul lato nord della via Elisa²¹ e di un monumento a Napoleone²² posto nella piazza semicircolare appena all'interno della mura, all'imbocco della nuova strada.

¹⁷ GDSU 7531 A, penna e acquerello, mm 420 x 714; pubblicato in FERRETTI 1984, p. 382, scheda 679.

¹⁸ GDSU 7532 A, penna e acquerello, mm 420 x 720; pubblicato in FERRETTI 1984, p. 382, scheda 680.

¹⁹ GDSU 7533 A, penna e acquerello, mm 420 x 720; pubblicato in FERRETTI 1984, p. 382, scheda 681.

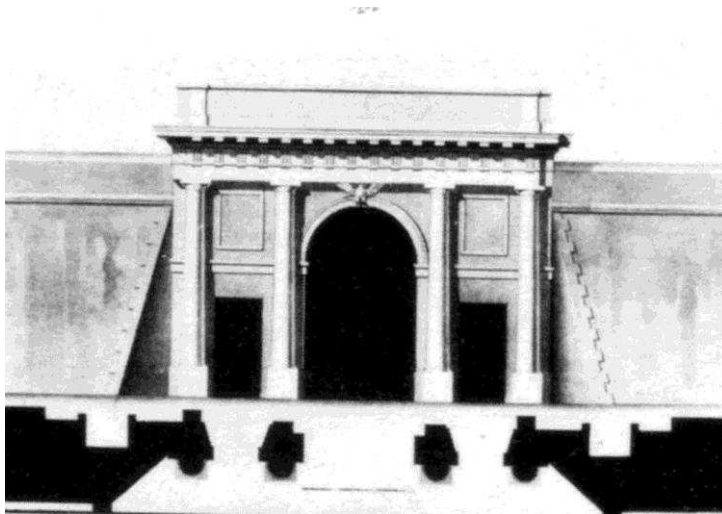
²⁰ GDSU 7534 A, penna e acquerello, mm 420 x 720; pubblicato in FERRETTI 1984, p. 382, scheda 682.

²¹ FERRETTI 1984, p. 383.

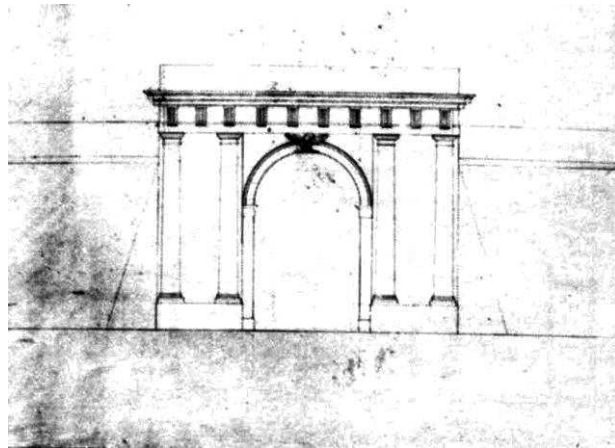
²² *Ibidem*.



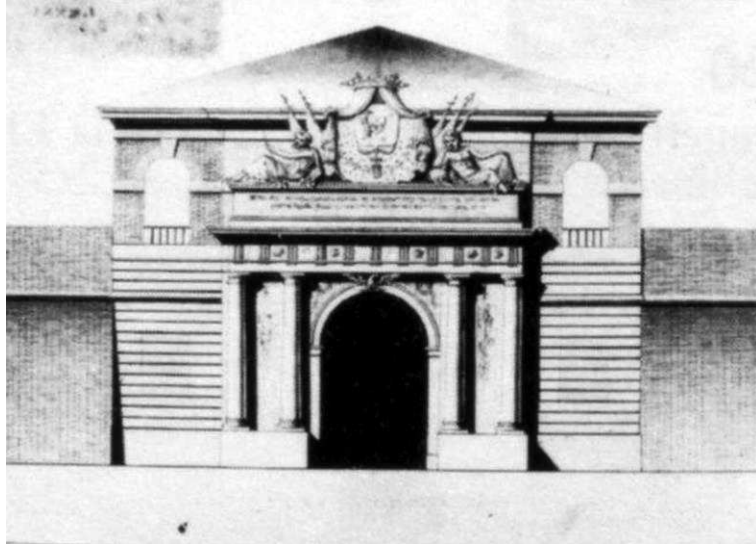
Giovanni Lazzarini, Disegno di una nuova Porta da aprirsi nella città di Lucca (...), ASL, Acque e Strade, 748, LXXXI,1



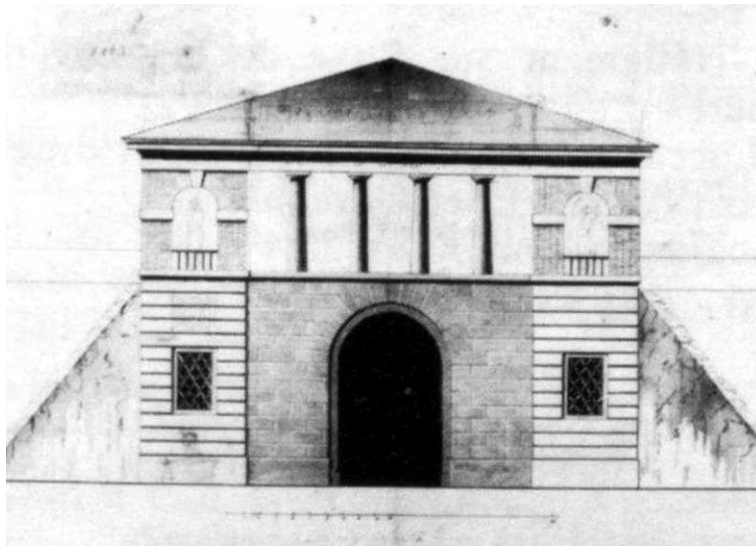
Giovanni Lazzarini, Porta Elisa, ASL, Segreteria di Gabinetto, 219, 11



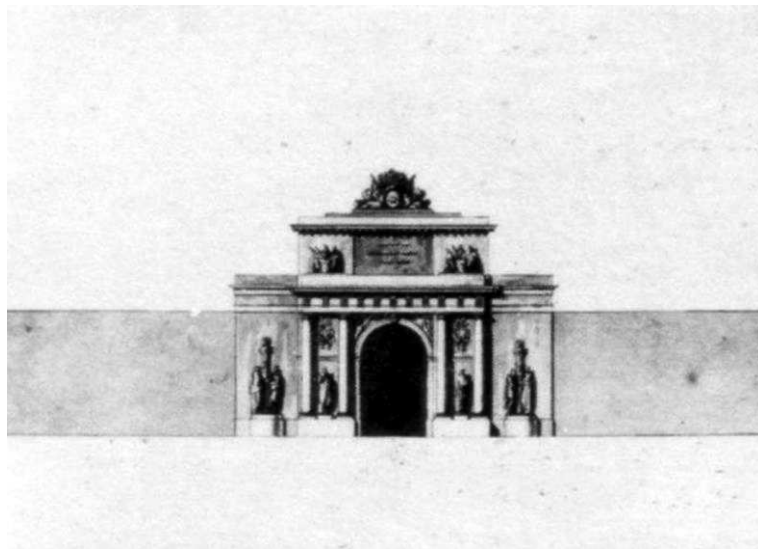
Lorenzo Nottolini, Porta Elisa, ASL, Fondo Nottolini, 168,1



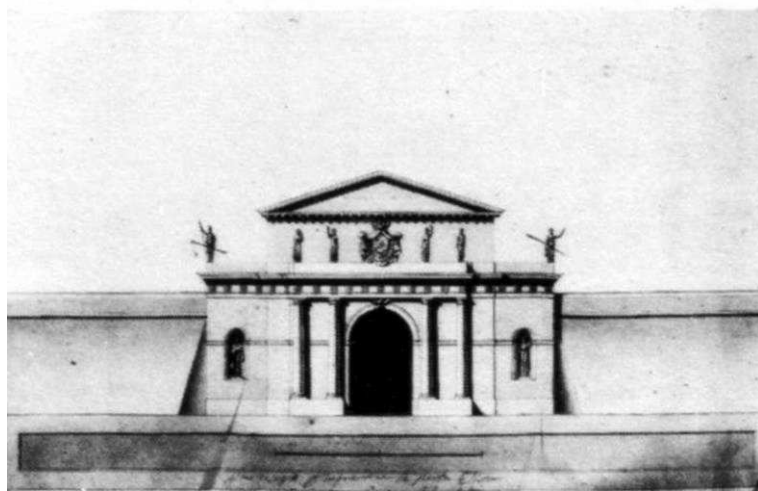
Giovanni Lazzarini, Disegno per ingrandire e nobilitare la Porta Elisa senza demolire ciò che è stato fatto al presente, ASL, Acque e Strade, LXXXI, 4bis



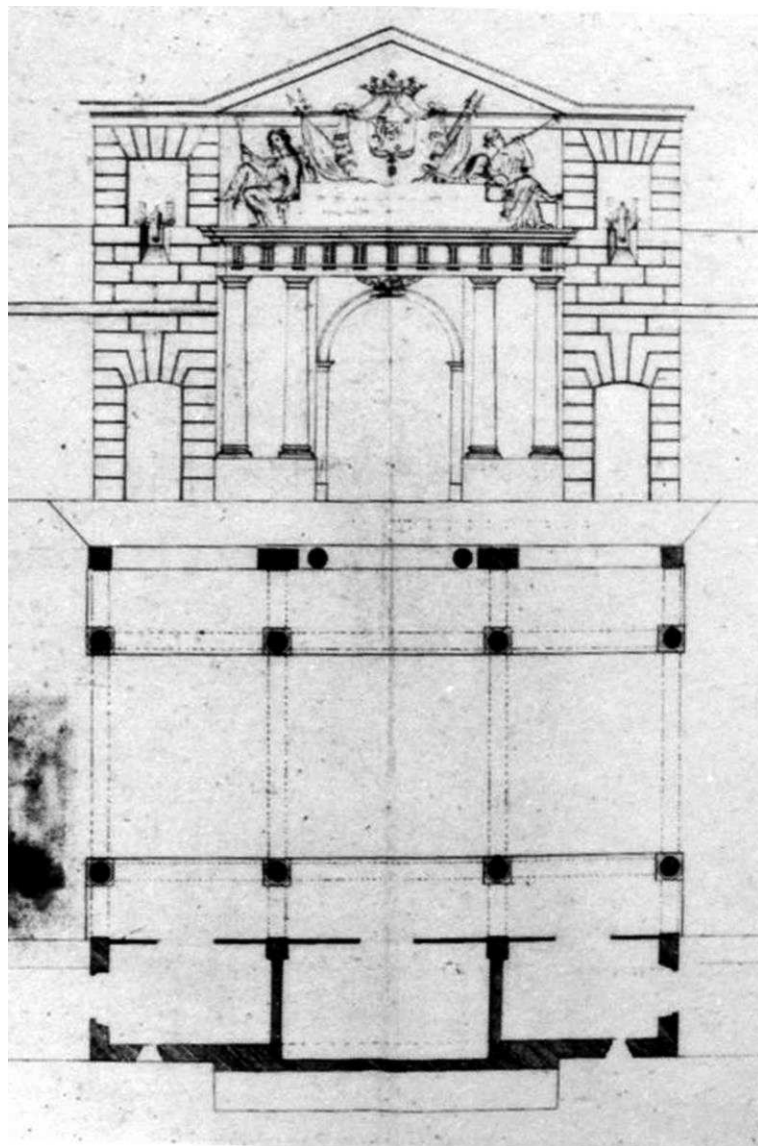
Giovanni Lazzarini, Facciata che guarda l'interno della città, ASL, Acque e Strade, LXXXI, 4



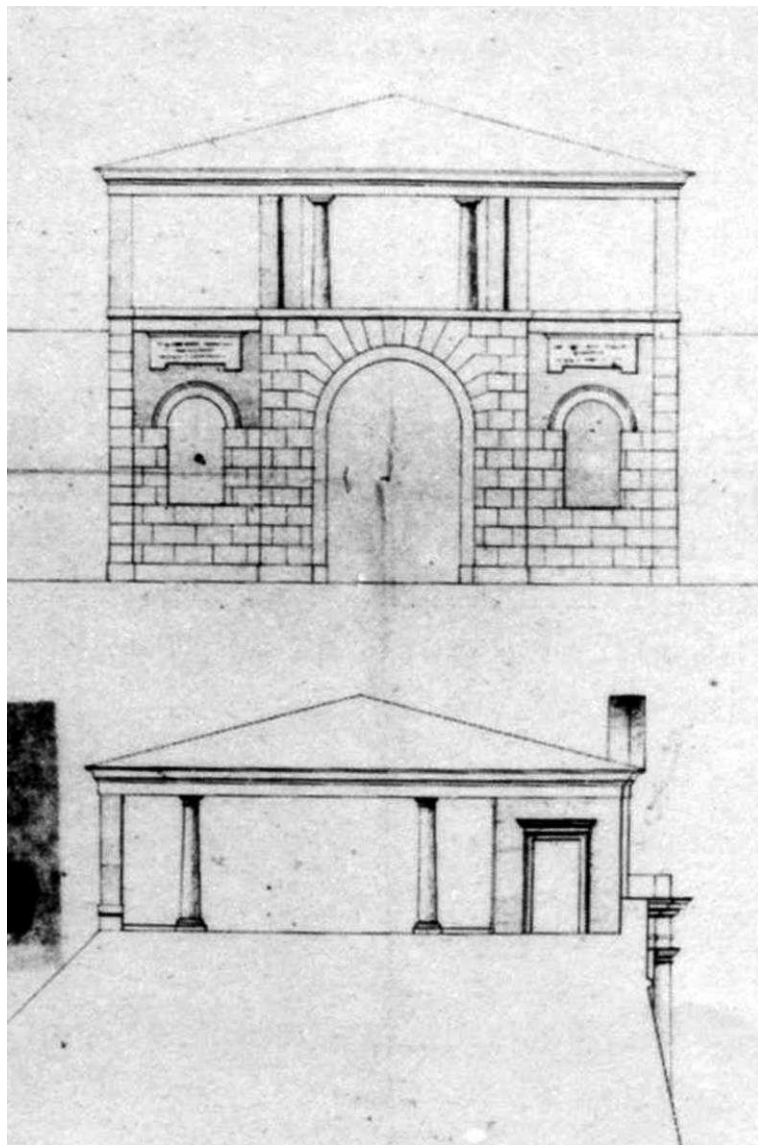
Giovanni Lazzarini, Porta Elisa, ASL, Acque e Strade, LXXXI, 3



Giovanni Lazzarini, Porta Elisa, ASL, Carte Marracci, 87-88, c. 130



Giovanni Lazzarini, Porta Elisa, ASL, Acque e Strade, LXXXI, 3bis



Giovanni Lazzarini, Porta Elisa, ASL, Acque e Strade, LXXXI, 3



Pasquale Poccianti, Porta Elisa, GDSU 7529 A



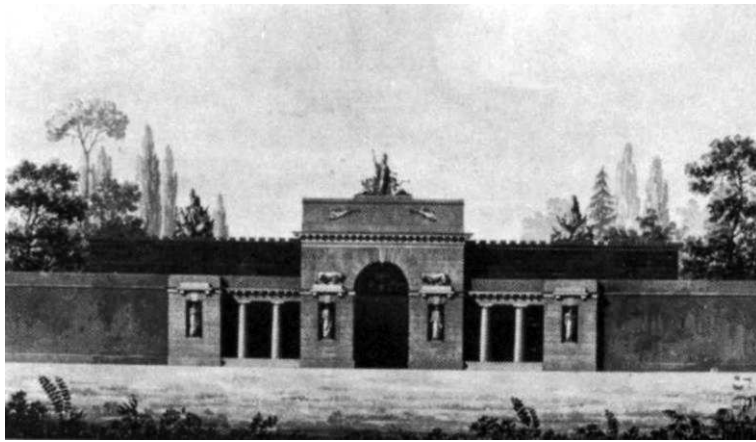
Pasquale Poccianti, Porta Elisa, GDSU 7530 A



Pasquale Poccianti, Porta Elisa, GDSU 7531 A



Pasquale Poccianti, Porta Elisa, GDSU 7532 A



Pasquale Poccianti, Porta Elisa, GDSU 7533 A



Pasquale Poccianti, Porta Elisa, GDSU 7534 A



Giovanni Lazzarini, Porta Elisa a Lucca, 1807 e seguenti



Giovanni Lazzarini, Porta Elisa a Lucca, particolare della trabeazione, 1807 e seguenti



Giovanni Lazzarini, Porta Elisa a Lucca, particolare delle basi delle semicolonne, 1807 e seguenti



Giovanni Lazzarini, Porta Elisa a Lucca, facciata verso la città, 1807 e seguenti

4.8 *La cappella del Santissimo Sacramento presso la Cattedrale di San Martino a Lucca*

La monumentale monografia pubblicata nel 1973 riguardante la Cattedrale di San Martino a Lucca dedica poche righe all'architettura della cappella del Santissimo Sacramento, focalizzandosi essenzialmente sulle opere scultoree di grande valore in essa contenute¹.

Tuttavia, Baracchini e Caleca forniscono un' interessante informazione, avanzando l'attribuzione del progetto architettonico della piccola struttura a Baccio da Montelupo².

La cappella è localizzata nell'angolo sud-est della Cattedrale ed è destinata alla custodia del Santissimo Sacramento. Per quanto la sua edificazione si sia svolta lungo diversi decenni³ – tant'è che nei prospetti interni è possibile leggere dei diretti richiami sia all'architettura fiorentina del tardo Quattrocento che a quella di Michelangelo –, tuttavia la maggior parte dell'edificio era stata completata entro il 1536, anno della morte di Baccio da Montelupo⁴. Inoltre, non paiono essere affidabili le tradizionali attribuzioni a Matteo Civitali, già morto al momento dell'inizio della costruzione⁵, e a Vincenzo Civitali, all'epoca ancora troppo giovane per poter ricevere una commissione di tale importanza⁶.

L'edificio, a pianta quadrata, ha delle notevoli particolarità, sia per quanto riguarda le due facciate esterne sia per le due interne – poste a novanta gradi, verso il transetto e verso il presbiterio – che per la scansione dell'interno.

Le facciate esterne, una verso sud, l'altra verso est, sono serrate da contrafforti e sono quasi identiche, con le significative differenze della presenza di un'abside sul prospetto est – diretto richiamo alle architetture del romanico lucchese e all'adiacente abside della Cattedrale – e della diversa altezza delle finestre delle due facciate, più alte in quella meridionale. Accanto a richiami all'architettura medievale lucchese – la

¹ BARACCHINI, CALECA 1973, pp. 54 e 120.

² Ibidem.

³ RIDOLFI 1882, pp. 50-52.

⁴ Nel 1539, al momento della stesura del libro di Ricordanze dell'Opera di Santa Croce, mancavano soltanto il rivestimento lapideo della facciata meridionale e le porzioni superiori delle facciate interne.

⁵ Matteo Civitali

era infatti morto il 12 Ottobre 1501. Cfr. RUDOLPH 1982a, p. 110.

⁶ RUDOLPH 1982c, p. 115. Vincenzo Civitali era nato nel 1523, solo un anno prima della deliberazione finalizzata all'edificazione della cappella del Santissimo Sacramento.

già citata abside, l'impiego del rivestimento in calcare bianco di Santa Maria del Giudice⁷, le finestre centinate che riprendono quelle dell'adiacente transetto della Cattedrale⁸ e, soprattutto, quelle della navata destra della chiesa di Sant'Alessandro⁹ e quelle delle navate laterali di San Michele in Foro¹⁰ –, è facile scorgere degli elementi architettonici che si avvicinano ad alcuni particolari degli alzati esterni della chiesa di San Paolino.

Di sapore medievale sono anche le quattro cornici che corrono secondo una scansione ABCBA lungo il perimetro della struttura (con la seconda addirittura dentellata, riprendendo modi trecenteschi), il profilo dello stilobate modanato, basato direttamente sulle basi dei pilastri cruciformi interni del Duomo e i pilastri parietali che reggono la grande arcata cieca, oltretutto arricchiti da capitelli di gusto goticheggiante.

Tuttavia, nelle finestre centinate, sono presenti anche degli elementi rinascimentali come i pilastri dorici, posti anche a serrare le nicchie poste sulla facciata di San Paolino. Al di sopra di un cornicione modanato di non grande altezza, con una scansione delle modanature piuttosto semplice, si incontrano, in corrispondenza dei quattro contrafforti, dei curiosi elementi tronco-piramidali che richiamano fedelmente quelli che serrano le volute a schiena di delfino del secondo registro della facciata di San Paolino: questa sorta di piedistalli fantasiosi, peraltro nemmeno troppo convincenti da un punto di vista stilistico, trovano in questi due edifici sacri lucchesi il loro unico impiego¹¹.

La copertura a cupola, invece, per quanto ricostruita nel 1567¹², è il primo esempio del genere a Lucca, precedente anche al tiburio di San Pier Maggiore¹³, e la sua ideazione è probabilmente contemporanea a quella della mai realizzata cupola sovrastante la crociera di San Paolino.

⁷ RODOLICO 1963, p. 270.

⁸ BARACCHINI, CALECA 1973, p. 32.

⁹ SILVA 1987, pp. 29 e 30.

¹⁰ BELLI BARSALI 1970, p. 120.

¹¹ Esiste un terzo edificio in cui i tronchi di piramide lapidei vengono reimpiegati, seppure in forma modificata: si tratta della cappella del Santuario, posta in maniera speculare rispetto alla cappella del Santissimo Sacramento ed edificata nel primo Seicento replicandone l'aspetto, pur con alcuni aggiornamenti stilistici. Cfr. BARACCHINI, CALECA 1973, p. 120.

¹² Ibidem.

¹³ Il tiburio di San Pier Maggiore fu completato nel 1574, come risulta da ASL, Offizio sopra le Entrate, 159, III, c.15.

Una cappella di queste dimensioni e di questa configurazione planimetrica mai si era vista a Lucca ed anche in questo caso è necessario rifarsi ad esempi fiorentini, per quanto riguarda sia le dimensioni che la pianta. Numerosi sono i precedenti fiorentini a pianta quadrata, tuttavia provvisti di scarsella e derivanti dal prototipo brunelleschiano della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo¹⁴.

Tuttavia, un esempio di cappella “fiorentina” a pianta perfettamente quadrata, sprovvista di scarsella, con copertura a cupola impostata su pennacchi, è il mausoleo del vescovo Donato Medici, realizzato nell’ottavo decennio del Quattrocento su progetto di un non meglio identificato architetto proveniente da Firenze¹⁵.

Inoltre, un esempio più tardo, di poco più antico rispetto alla lucchese cappella del Santissimo Sacramento, è la cappella Pandolfini presso la Badia Fiorentina, a pianta quadrata, provvista di una scarsella di ridottissime dimensioni, avvicinabili a quelle dell’abside dell’edificio lucchese¹⁶.

I prospetti verso il transetto ed il presbiterio e l’interno

Un’assoluta novità, anche rispetto ai precedenti fiorentini, sono le imponenti facciate a due ordini sormontati da un attico che si affacciano sul transetto e sul presbiterio, dando vita a una sorta di schermo traforato. Il registro inferiore, realizzato in pietra serena, si richiama a precedenti fiorentini della cappella Gondi in Santa Maria Novella¹⁷ e della cappella Corbinelli in Santo Spirito, e, indirettamente, agli archi trionfali romani a tre fornici, dai quali riprende lo schema compositivo, con il fornice centrale più alto e più largo e serrato da due colonne corinzie poste su alti piedistalli e i due laterali più piccoli e sormontati da occhi che, in questo caso, sono aperti.

Le volute poste in chiave di volta alle arcate richiamano, più che nella forma, assai usuale, quanto nella dimensione, piuttosto ridotta, sia quelle che si vedono a San Paolino che quelle dei portali che si affacciano sul cortile del palazzo Bernardini, sempre a Lucca.

¹⁴ RUSCHI 1989; BATTISTI 1989, pp. 79-97. La Sagrestia Vecchia, unico edificio brunelleschiano terminato prima della morte del Brunelleschi stesso, venne realizzata entro il 1428 ed è stata il capostipite di una serie di edifici ecclesiastici con la funzione di cappella gentilizia costruiti fino all’inizio del Cinquecento, come la cappella Pandolfini presso la Badia Fiorentina, costruita da Benedetto da Rovezzano entro il 1511 (ACIDINI 1984, p. 17).

¹⁵ ACIDINI 2003, pp. 109-110; GAI 2009, p. 58, nota 39.

¹⁶ ACIDINI 1984, p. 18.

¹⁷ BISCEGLIA 2013, pp. 147-148.

Le difformità delle facciate esterne, riscontrabile nella diversa altezza delle finestre centinate – quelle sul lato meridionale hanno un davanzale più basso, frutto di un cambiamento avvenuto dopo la realizzazione, come si evince dalla quota delle colonne doriche che serrano la luce e dalla apertura ad arco che non corrisponde col rivestimento lapideo, mentre quelle sul lato orientale sono cieche – è spiegabile attraverso la lettura dell'assetto interno, tardo cinquecentesco.

Il registro inferiore delle facciate verso la Cattedrale risale probabilmente al progetto originario mentre il secondo livello, l'attico ed il frontone spezzato sono frutto della direzione dei lavori di Vincenzo Civitali che riprese lo schema dell'arco trionfale, ma in luogo dei capitelli figurati inserì dei più semplici capitelli compositi, soppresse gli oculi per rendere più alti e slanciati gli archi laterali e rese ancor più alto quello centrale che ha la chiave di volta all'altezza della cornice superiore dell'attico ed è sormontato da un'edicola frontonata col frontone triangolare, serrata da due rampanti mistilinei. Questo schema riprende, pur con alcune variazioni, quello che Giambologna aveva messo in opera negli anni Settanta del XVI secolo nel vicinissimo Altare della Libertà ed era stato ripreso da Vincenzo Civitali già in occasione della realizzazione dell'altare marmoreo di Santa Maria Forisportam, nel 1595¹⁸.

Inoltre, si era optato per una ripetizione, all'interno della cappella del Santissimo Sacramento, dello schema compositivo delle facciate verso il transetto e verso il presbiterio: se la parete orientale, dove è posto l'altare, non necessitava di aperture – di qui la chiusura delle finestre che, probabilmente, erano nate aperte – quella meridionale doveva averle e si scelse di conferire alle luci la dimensione delle arcate laterali del secondo registro che, tuttavia, non corrispondevano con le finestre centinate presenti all'esterno, almeno non nelle quote dei davanzali e dell'arco: di qui la modifica anche all'esterno. Quindi la configurazione originale che alla cappella intendeva conferire il primo progettista – fosse esso Baccio da Montelupo o un altro sconosciuto artista – non era mai stata terminata ed era stata profondamente modificata nel secondo Cinquecento mediante una profonda revisione stilistica e compositiva. È probabile che l'artefice di questi aggiornamenti sia stato proprio Vincenzo Civitali poiché è documentato il suo intervento nella costruzione dei

¹⁸ BELLI BARSALI 1970, p. 137. L'altare fu fondato il 23 aprile 1595 e terminato soltanto nel 1740, come si evince da un'iscrizione posta sulla sommità.

cancelli ferrei che chiudono l'accesso alla piccola struttura, forse messi in opera al termine del cantiere.

È forse ipotizzabile che l'altare che si era immaginato di mettere in opera, nel terzo decennio del secolo, fosse una struttura di ridotte dimensioni, probabilmente lignea, memore degli altari che venivano realizzati nel Quattrocento e che poi, a seguito dei dettami liturgici dettati dal concilio di Trento si sia optato per la costruzione del grandioso altare in marmi policromi che vediamo oggi, incentrato sul monumentale ciborio anch'esso ascrivibile a Vincenzo Civitali.

Le vicende costruttive della cappella del Santissimo Sacramento

Un manoscritto pubblicato da Enrico Ridolfi nel 1882¹⁹ permette di ripercorrere in maniera piuttosto puntuale la vicenda costruttiva della cappella del Santissimo Sacramento. Un tabernacolo atto a contenere il Sacramento era stato eretto ad opera di Matteo Civitali sul finire del Quattrocento nel braccio sinistro del transetto, tuttavia nel giro di pochi anni il governo repubblicano dispose la costruzione di una apposita cappella: la deliberazione risale al 26 agosto 1524. La costruzione, verosimilmente, ebbe inizio negli anni immediatamente successivi e, nel 1539, era pressoché terminata, mancando soltanto il rivestimento lapideo della facciata sud, i cancelli che chiudessero la cappella stessa e, verosimilmente, il secondo ordine e l'attico delle facciate interne.

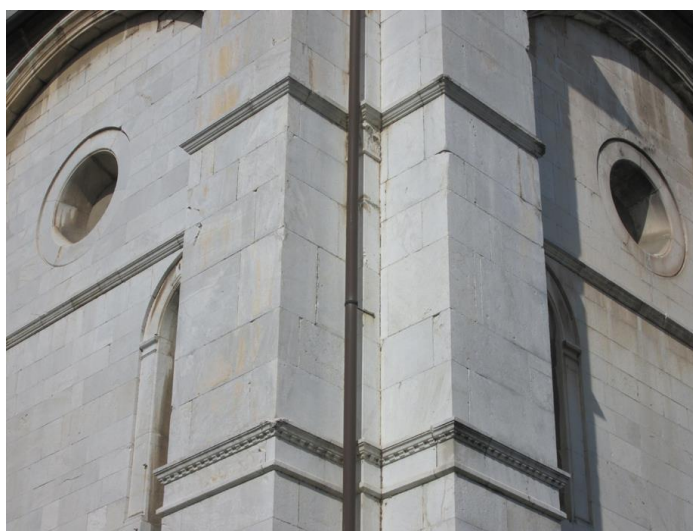
Gli anni della costruzione collimano perfettamente con il periodo di permanenza a Lucca di Baccio da Montelupo che, nel 1522, iniziò l'edificazione della chiesa di San Paolino; anche il fatto che nel 1539 l'edificio fosse quasi terminato rende possibile che l'ideazione complessiva sia da assegnare a Baccio da Montelupo, scomparso nel

¹⁹ RIDOLFI 1882, p. 51, nota 2. Il manoscritto è conservato in BSL, 1552, c.6, *Estratto di alcune cose ricavate da un libro dell'Opera di Santa Croce dell'anno 1536*: "Ricordo a voi m. operaro Girolamo Balbani per la fabbrica della cappella del Corpus Domini a Sancto Martino di Lucha: Si resta a metter suso la facciata di detta chappella di verso mezzodi, e tutte le pietre, cioè marmi, che vanno a finire detta facciata sino alla sommità della cornice, secondo sono le altre facciate, sono in la bottega dell'Opera, cioè la bottega dove lavorano li scarpellini, e sono tutte paghate; e però non avete a pagar marmi di sorta nessuna per lo bisogno di detta facciata, e quando a questa facciata mancasse qualche pezzo di marmo, Battista di m. Donato Bini, scarpellino dell'Opera, è tenuto lui, perché io li ho consegnato tutti detti marmi per finirli; e questo di 15 novembre 1539, io Paolo Zacchia ho voluto vedere tutti li marmi che sono lavorati per la detta facciata in la bottega dell'Opera e gli ho trovati come appresso. Con questo di 26 aprile s'è cominciato a mettere in opera li detti marmi, et a di 12 maggio fue finita di mettere su la facciata di verso mezzodi, a l'ordine dell'altra facciata".

1536. Anche la committenza pubblica, la stessa delle chiese di San Paolino e di San Pier Maggiore, è una conferma del probabile intervento dell'artista fiorentino, ormai di fatto l'architetto della Repubblica, in questo piccolo ma prestigioso cantiere.



Baccio da Montelupo (attr.), Vincenzo Civitali, cappella del Santissimo Sacramento presso la Cattedrale di San Martino a Lucca, prospetto tergale



Baccio da Montelupo (attr.), Vincenzo Civitali, cappella del Santissimo Sacramento presso la Cattedrale di San Martino a Lucca, particolare dell'esterno



A sin., la cappella del Santissimo Sacramento, prospetto laterale, a des., la cappella di Sant'Agostino presso San Frediano a Lucca, prospetto esterno



A sin., particolare dell'esterno della cappella del Santissimo Sacramento, a des., particolare della facciata di San Paolino



Baccio da Montelupo (attr.), Vincenzo Civitali, cappella del Santissimo Sacramento presso la Cattedrale di San Martino a Lucca, prospetto interno verso il transetto.



Baccio da Montelupo (attr.), Vincenzo Civitali, cappella del Santissimo Sacramento presso la Cattedrale di San Martino a Lucca, particolare del prospetto verso la tribuna



Baccio da Montelupo (attr.), Vincenzo Civitali, cappella del Santissimo Sacramento, particolari dell'interno



Vincenzo Civitali, ciborio della cappella del Santissimo Sacramento presso la Cattedrale di San Martino a Lucca

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

5.1 *L'ordine architettonico dell'anfiteatro romano e gli ordini di Baccio da Montelupo*

Un aspetto fino ad oggi scarsamente indagato dalla storiografia architettonica è quello relativo ai rapporti tra le antichità romane presenti in città – segnatamente l'anfiteatro – e gli edifici rinascimentali, sia religiosi che civili.

Un'annotazione presente nel manoscritto 1918 dell'Archivio di Stato di Lucca indica come Agostino Lupi, al momento di intervenire nella costruzione del San Pier Maggiore, in atto ormai da diversi decenni, si sarebbe ispirato agli ordini architettonici dell'Anfiteatro Romano¹.

Prima di entrare nel vivo del discorso, appare opportuno fornire qualche ragguaglio iniziale, segnatamente proprio sul San Pier Maggiore. Se, come è plausibile, Agostino Lupi è intervenuto per completare la chiesa di fronte al palazzo Pubblico, ha comunque operato su di un edificio la cui configurazione planimetrica era già impostata, così come, forse, era già impostato l'impiego dell'ordine dorico nel registro inferiore. L'architetto lucchese, quindi, avrebbe operato in un cantiere nel quale le linee guida, sia planimetrica che decorativa, erano state concepite da altri. Tuttavia, è possibile che non soltanto il Lupi quanto soprattutto gli architetti del primo Cinquecento lucchese, segnatamente Baccio da Montelupo, Nicolao Civitali ed i non identificabili autori dei palazzi Bernardini e Cenami, abbiano avuto come determinante fonte d'ispirazione architettonica i grandi pilastri dorici dell'esterno dell'Anfiteatro, ancora oggi perfettamente leggibili – seppur molto danneggiati – nel settore sud-est della struttura romana, in direzione di piazza San Pietro Somaldi.

Negli anni in cui si lavorava a San Paolino, in quella particolare zona dell'Anfiteatro erano localizzate le carceri del Sasso, luogo di detenzione per i carcerati in attesa di giudizio. Un disegno conservato presso l'Archivio di Stato di Lucca, risalente al 1574, ci mostra le suddette carceri del Sasso con un aspetto non molto diverso da quello che la struttura ha ancora oggi, ed è molto probabile che l'aspetto fosse identico anche nel primo Cinquecento. L'assetto esterno dell'Anfiteatro è ancora oggi connotato – dove leggibile – da enormi pilastri dorici in laterizio, con il capitello in marmo bianco.

La presenza di questa prestigiosa preesistenza ha finito per influenzare buona parte dell'architettura del primo Cinquecento lucchese: l'impiego degli ordini in alcune

¹ BSL, manoscritto 1918, snp.

facciate sia religiose – San Paolino, San Pier Maggiore – che civili – palazzo Bernardini e palazzo Cenami – e soprattutto del dorico può effettivamente essere derivato da questo significativo precedente. L'impiego degli ordini architettonici nelle facciate è una caratteristica poco fiorentina e poco toscana che, tuttavia, trova a Lucca un'applicazione piuttosto diffusa ed alquanto significativa. Precedendo con ordine, è opportuno analizzare i quattro casi fondamentali citati: le chiese di San Paolino e di San Pietro, i palazzi Bernardini e Cenami.

In un altro paragrafo di questo studio sono state analizzate le influenze fiorentine sulla chiesa di San Paolino, alquanto numerose e certamente maggiori di quanto possa apparire ad una prima occhiata. Tuttavia, l'impiego sistematico ed attento dell'ordine architettonico in facciata non è certamente di ascendenza fiorentina, mentre può esserlo quello all'interno della navata. Comunque, la scelta di impiegare il dorico, per di più in una forma alquanto essenziale, può effettivamente essere derivata dai pilastri dell'Anfiteatro Romano che certamente Baccio da Montelupo vide durante il suo periodo lucchese.

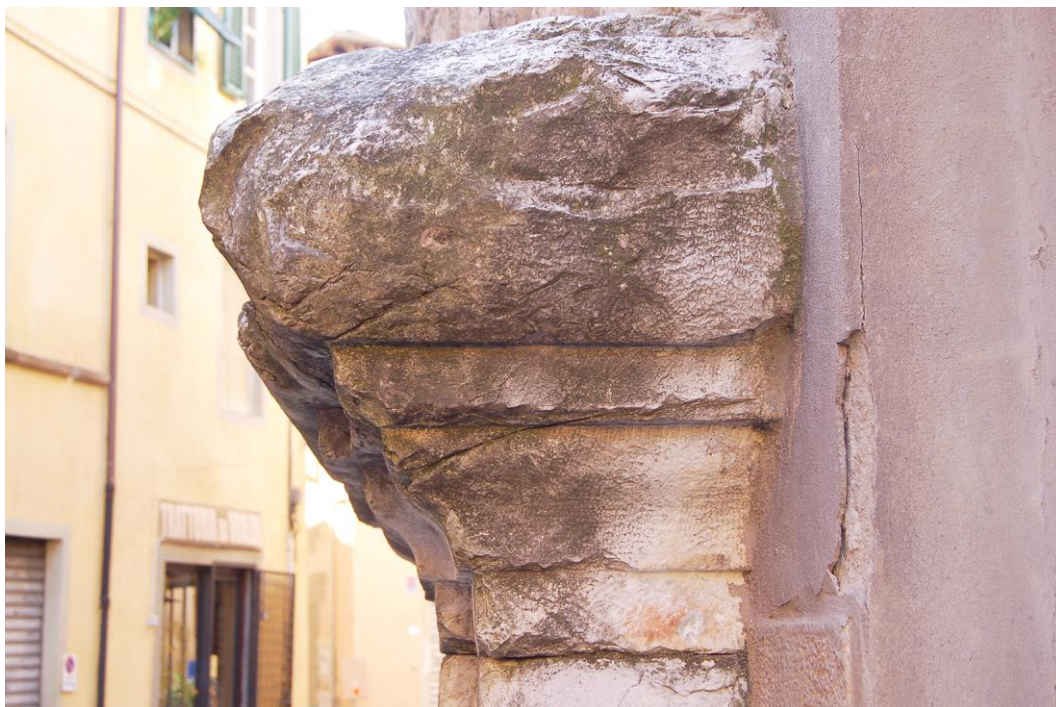
Il cantiere di San Paolino, interamente compreso nella prima metà del secolo, può essere preso come modello riguardo le tendenze e gli orientamenti dell'architettura lucchese del periodo. Lo stesso, ovviamente, non può dirsi per San Pier Maggiore, cantiere di lunghissima durata sul quale certamente influirono i grandi cambiamenti di gusto e di orientamento architettonico avvenuti nel Secondo Cinquecento.



L'anfiteatro romano di Lucca visto dalla via dell'Anfiteatro



Particolare dell'ordine architettonico del primo registro dell'anfiteatro romano di Lucca



Particolare dell'ordine architettonico del primo registro dell'anfiteatro romano di Lucca



Particolare dell'ordine architettonico del secondo registro dell'anfiteatro romano di Lucca

5.2 *L'architettura di Baccio da Montelupo e gli edifici romanici lucchesi*

L'interesse di Baccio da Montelupo per l'architettura medievale lucchese è ravvisabile soprattutto nei prospetti esterni della cappella del Santissimo Sacramento presso la Cattedrale di San Martino, nella quale riesce a combinare in maniera felice e convincente elementi architettonici romanici con un discreto apparato decorativo rinascimentale¹. D'altronde, anche altri artisti che avevano operato a Lucca in quel periodo, non disdegnarono di realizzare edifici che si rifacevano in maniera diretta al passato romanico della città. È il caso di Filippo Marti che, al momento di costruire la nuova Sacrestia di San Michele in Foro, nel primo decennio del Cinquecento, approntò un paramento murario in calcare di Santa Maria del Giudice, la stessa pietra impiegata nel rivestimento della chiesa, completo di conci squadrati che riprendevano nella forma e nella lavorazione quelli medievali². Filippo Marti poi connotò le facciate della Sacrestia con cornici modanate di aspetto cinquecentesco, realizzando una commistione di elementi assai simile a quella che Baccio da Montelupo avrebbe compiuto qualche decennio dopo nei prospetti della cappella del Santissimo Sacramento.

Nel caso della facciata e dei prospetti di San Paolino appare più complesso stabilire quali siano i punti di contatto con l'architettura medievale lucchese.

Questi vanno senza dubbio ricercati non tanto nella decorazione che ha un aspetto schiettamente rinascimentale, quanto nella insistenza nella sovrapposizione degli ordini – ben quattro in facciata – e nel rivestimento lapideo quasi completo dei prospetti³.

Cercando di stabilire dei raffronti con l'architettura rinascimentale fiorentina, non si trovano importanti edifici chiesastici con la facciata interamente rivestita in pietra⁴, con la ragguardevole eccezione di Santa Maria Novella.

¹ Per la cappella del Santissimo Sacramento si veda il paragrafo di questo studio ad essa relativo. Inoltre, cfr. BARACCHINI, CALECA 1973, pp. 54 e 120.

² CONCIONI 2001, pp. 245-247.

³ Il rivestimento lapideo è assente solamente nelle porzioni tergalì del transetto, difficilmente visibili dalla pubblica via. Probabilmente, la sua realizzazione era prevista in un momento successivo e vi si rinunciò per motivazioni di carattere economico.

⁴ Per trovare una chiesa fiorentina rinascimentale col prospetto terminato contestualmente all'interno, bisogna citare due casi minori, comunque risalenti al Secondo Cinquecento. Si tratta dell'oratorio di San Tommaso d'Aquino, di Santi di Tito, e della chiesa di Santa Maria Primerana a Fiesole.

Una considerazione analoga si può formulare riguardo all'impiego degli ordini architettonici in facciata: nessuna chiesa rinascimentale di Firenze, sempre con l'eccezione di Santa Maria Novella, è connotata dall'ordine architettonico esterno e, ovviamente, in tale ambito appare inimmaginabile un prospetto con quattro livelli come a San Paolino.

Spostandosi a Lucca, è a questo punto necessario provare ad affrontare il rapporto tra l'esterno di San Paolino e quelli di tre grandi chiese romaniche: la Cattedrale di San Martino, Santa Maria *Forisportam* e, soprattutto, San Michele in Foro.

Insieme a San Frediano⁵, si tratta delle più importanti strutture romaniche della città e, pur con alcune significative differenze, presentano un identico trattamento dei prospetti. San Martino è interamente rivestita in pietra calcarea di Santa Maria del Giudice, pur con inserti policromi a fascia. La facciata romanica a più ordini ha un'incongrua terminazione piana, probabilmente derivata da una mancata conclusione. I fianchi, realizzati in un secondo momento, hanno, come gran parte dell'interno, caratteristiche gotiche mentre la zona absidale, con le ovvie eccezioni della citata cappella del Santissimo Sacramento e della seicentesca cappella del Santuario⁶, presenta uno spiccato aspetto romanico. La più piccola e semplice Santa Maria Forisportam, localizzata nel quadrante orientale della città, in direzione di porta Elisa, ha anch'essa una facciata a più ordini di logge – anche in questo caso non terminata – ed è interamente rivestita in calcare bianco di Santa Maria del Giudice. È comunque l'esempio di San Michele in Foro quello che conviene tenere più presente nel momento in cui si tenti di stabilire un parallelo tra i fronti del San Paolino e le chiese romaniche lucchesi. Intanto, tra i tre esempi citati, è quello più vicino alla chiesa civica, distandone poche centinaia di metri, inoltre è l'unica tra le tre chiese ad essere stata completata con un linguaggio architettonico totalmente romanico, privo quindi delle parti gotiche che in San Martino finiscono quasi con l'essere preponderanti⁷. Può essere anche utile sottolineare come la chiesa di San Michele in Foro sia stato il primo luogo dove Baccio da Montelupo abbia prestato la sua opera appena giunto a Lucca, andandovi a realizzare il monumento funebre di Silvestro

⁵ La facciata di San Frediano presenta caratteristiche del tutto peculiari e si differenzia nettamente da quelle delle altre grandi chiese romaniche lucchesi.

⁶ Ivi, p. 120.

⁷ È comunque opportuno precisare che anche in San Michele in Foro si trovano alcuni elementi decorativi gotici: tra questi spiccano le arcate ogivali delle monofore della navata destra.

Gigli⁸, di cui oggi resta un frammento sulla parete occidentale del transetto sinistro⁹. La facciata presenta un marcato sviluppo verticale, con ben cinque ordini di arcate, quelle del piano terreno cieche, le altre aperte su gallerie di modesta larghezza¹⁰. I prospetti laterali e il transetto hanno tre livelli, di cui l'ultimo non rivestito¹¹. Come già detto, la similitudine tra i prospetti del San Paolino e quelli del San Michele in Foro vanno ricercati non tanto nei particolari decorativi, ovviamente differenti, quanto nell'assetto complessivo. Un altro aspetto da segnalare è che in entrambi gli edifici non è presente un elemento cupolato o comunque emergente nel punto di incrocio tra la navata e il transetto che, inoltre, hanno la medesima altezza sia nell'uno che nell'altro caso.

⁸ Silvestro Gigli fu anche il committente della nuova sacrestia di San Michele in Foro, adiacente al transetto.

⁹ Del monumento, alternativamente attribuito a Baccio da Montelupo o al figlio Raffaello, sopravvive oggi soltanto un frammento: una scultura a tutto tondo raffigurante una Madonna col Bambino.

¹⁰ Tra il 1859 ed il 1866, la facciata di San Michele in Foro subì un restauro che portò anche alla sostituzione di parti originali, probabilmente deteriorate, con elementi di nuova realizzazione. In quell'occasione si assistette anche all'inserimento delle immagini raffiguranti gli eroi del Risorgimento Italiano, tra cui Vittorio Emanuele II di Savoia, Giuseppe Garibaldi e Camillo Benso conte di Cavour. Cfr. SEIDEL, SILVA 2007, pp. 359-364.

¹¹ Il paramento di questo livello è in laterizio a vista. Tuttavia, è necessario precisare come in un restauro ottocentesco, anche questa porzione fosse stata completata con un ordine di arcatelle riecheggianti quelle della facciata.



La Cattedrale di San Martino a Lucca



La chiesa di San Michele in Foro a Lucca



La chiesa di Santa Maria Forisportam a Lucca



La chiesa di San Pietro Somaldi a Lucca vista dalla torre Guinigi



La chiesa di San Paolino a Lucca vista dalla torre Guinigi



La chiesa di San Paolino a Lucca vista dalla torre delle Ore

5.3 *Baccio da Montelupo e Nicolao Civitali*

Tra i numerosi punti oscuri della presenza di Baccio da Montelupo a Lucca, uno dei meno indagati è quello inerente alla probabile, ma non certa, collaborazione tra quest'ultimo e Nicolao Civitali, il maggiore architetto lucchese dell'epoca¹.

Negli anni successivi al 1520 – quando cioè Baccio da Montelupo arrivò a Lucca – Civitali aveva circa quaranta anni² e la storiografia artistica indica come a quella data non avesse ancora costruito nulla. La presenza di Nicolao Civitali nel cantiere di San Paolino è tradizionalmente indicata dalla storiografia ma non è confermata dai documenti³. Gli sono assegnate le due elegantissime cantorie marmoree e le due acquasantiere⁴. Tuttavia, i pagamenti per questi due ultimi manufatti, pur omettendo il nome dello scultore, indicano chiaramente come anno di realizzazione il 1542, quindi diversi anni dopo la morte di Sinibaldi.

Inoltre, la scarsità di notizie e di fondi documentari sulle opere di Nicolao Civitali impedisce di poter formulare un giudizio esaustivo sulla probabile influenza delle architetture di Baccio da Montelupo sulla sua opera.

Appare necessario cominciare dall'analisi delle cantorie di San Paolino, probabilmente realizzate, come abbiamo visto, diverso tempo dopo la morte di Sinibaldi. Nell'assoluta linearità dell'interno della chiesa di San Paolino, caratterizzata essenzialmente dai due livelli dell'ordine dorico e da nessuna concessione ad elaborati apparati decorativi scultorei, la ricchezza ed esuberanza delle cantorie spicca immediatamente come un qualcosa di diverso e quasi di estraneo. In quest'opera, tuttavia, accanto alla preziosità dei materiali, indicata dalla presenza di pannelli di marmo rosa, ed alla policromia (quindi siamo già di fronte ad una profonda diversità rispetto alla castigata architettura del Sinibaldi) è presente una intelaiatura architettonica di ordine dorico che, probabilmente,

¹ L'opera architettonica di Nicolao Civitali, tradizionalmente considerata come consistente in numerosi edifici a Lucca e nel contado, non è mai stata sistematicamente indagata. Si registrano tuttavia i numerosi contributi di Isa Belli Barsali in cui gli edifici tradizionalmente assegnati a Nicolao Civitali vengono parzialmente analizzati. Cfr. a tale proposito *I Palazzini Dei Mercanti Nella Libera Lucca Del '500* 1980, pp. 392-401; 494-495.

² RUDOLPH 1982b, pp. 110-112.

³ *I Palazzini Dei Mercanti Nella Libera Lucca Del '500* 1980, p. 310.

⁴ *Ibidem*. Non è stata individuata documentazione d'archivio inerente alle cantorie mentre, per quanto riguarda le acquasantiere, nei documenti d'archivio non vi è traccia del nome di Nicolao Civitali.

echeggia quello della navata della chiesa. Il confronto tra l'ordine architettonico di San Paolino e quello presente sui parapetti delle cantorie è certamente il parallelo più immediato e, probabilmente, il più pertinente ma certamente non è l'unico. Un'eredità importante che la chiesa di San Paolino e Baccio da Montelupo hanno lasciato alla città di Lucca è stato l'impiego dell'ordine dorico in maniera canonica: l'utilizzo degli ordini architettonici nelle facciate di alcuni edifici del primo Cinquecento lucchese è sicuramente qualcosa di più netto e definito di quanto avveniva nei coevi edifici fiorentini e, forse, tutto ciò si deve proprio all'influenza dell'opera di Baccio da Montelupo. Nella Firenze del primo Cinquecento non è presente alcun edificio, civile o religioso, con gli ordini in facciata: perfino nel raffaellesco palazzo Pandolfini l'impiego dell'ordine è limitato alla lesene delle finestre ad edicola, così come anche nel palazzo Bartolini Salimbeni di Baccio d'Agnolo. Per quanto riguarda gli edifici religiosi, non sono state realizzate le facciate di San Giuseppe e, soprattutto, quella ben più famosa di San Lorenzo e quindi è necessario pensare agli interni delle poche costruzioni realizzate in città tra la fine del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo. Se in San Salvatore al Monte verrà impiegato l'ordine dorico sovrapposto su due livelli (non a caso questo edificio è stato spesso indicato come importante fonte d'ispirazione per San Paolino), nel più tardo San Giuseppe di Baccio d'Agnolo, è possibile incontrare un ordine corinzio con lesene scanalate e rudentate. A parte questi esempi, tuttavia, non si incontrano a Firenze edifici in cui l'ordine architettonico ha un impiego così sistematico come a San Paolino. È ipotizzabile che un edificio così importante per la comunità lucchese, oltretutto concepito da un grande artista fiorentino ma ormai lucchese di adozione, sicuramente il più importante tra quelli operanti a Lucca nel primo Cinquecento, sia stato una fonte d'ispirazione per Nicolao Civitali.

Nel palazzo Gigli, edificio tradizionalmente attribuito al Civitali e diversissimo dai palazzi Cenami e Bernardini, spiccano subito delle differenze fondamentali rispetto ai palazzi fiorentini dell'epoca. Accanto alla presenza di finestre a cimasa piana (probabilmente derivate dal lucchese palazzo del Decanato di San Michele, di Filippo Marti, del 1503⁵) la presenza di un portale trabeato, secondo una tipologia del tutto non fiorentina. Accanto

⁵ *I Palazzi Dei Mercanti Nella Libera Lucca Del '500* 1980, pp. 380-381.

a questo edificio che potremmo definire del tutto lucchese, altre opere che tradizionalmente vengono assegnate a Nicolao Civitali – come ad esempio il palazzo Diodati o il palazzo Busdraghi –, pur avendo caratteristiche più fiorentine, presentano un impiego degli ordini architettonici più marcato e definito che non in coevi edifici costruiti nello stesso periodo a Firenze.

Gli ordini degli altari di Agostino Lupi nella cattedrale di San Martino

Non semplice appare ricostruire quale possa essere stata l'influenza dell'opera architettonica di Baccio da Montelupo su quella, alquanto più tarda, di Agostino Lupi. L'informazione seicentesca che indica nell'architetto lucchese il progettista di San Pier Maggiore⁶ va forse letta come un'indicazione del nome di colui che nel tardo Cinquecento ha effettivamente concluso la costruzione. Il collegamento tra i due artisti appare dunque pertinente per due motivi: il primo è quello che vede nel Sinibaldi l'ideatore di un primo progetto per San Pier Maggiore e nel secondo il continuatore, il secondo motivo sta nel fatto che comunque Lupi – se davvero è stato colui che ha completato la chiesa di fronte al palazzo Pubblico – dovendo costruire un grande edificio ecclesiastico si è confrontato con l'immediato precedente lucchese, cioè proprio con San Paolino. È necessario prendere in considerazione, oltre a San Pier Maggiore, le opere certe di Agostino Lupi: il ponte di San Quirico e gli altari laterali posti nelle navate destra e sinistra della cattedrale di San Martino. Il ponte, giunto ad oggi in una forma diversa da quella consegnataci da Lupi nel Cinquecento⁷, si configurava come un'architettura essenziale, di assoluta linearità. Ben diverso è il caso degli altari della cattedrale di San Martino: si tratta di architetture complesse, certamente informate del coevo dibattito architettonico fiorentino, piccoli apparati nei quali l'impiego sicuro degli ordini corinzio, composito e ionico festonato ci consegna un architetto, Lupi, certamente aggiornato. È il caso, comunque, di rievocare brevemente la storia di questi altari,

⁶ BERNARDI 2009, p. 283.

⁷ Il Lupi aveva realizzato un ponte di aspetto particolare, per metà piano e per metà a schiena d'asino. Il ponte attuale è di aspetto ottocentesco e venne probabilmente costruito in occasione dell'apertura della via Lodovica, nuova strada per la Media Valle del Serchio e per la Garfagnana, negli anni Trenta dell'Ottocento.

commissionati a Jacopo Piccardi, collaboratore di Giambologna, già nel periodo della realizzazione dell'altare della Libertà⁸. Piccardi pose mano ai primi due nuovi altari negli anni Novanta: la commissione prevedeva un aggiornamento complessivo in senso controriformistico delle navate e, quindi, la costruzione di ben dieci altari, cinque per navata. Tuttavia, gli unici altari piccardiani costruiti, i due più vicini agli ingressi laterali della cattedrale⁹, carichi di citazioni giambolognesche e, indirettamente, michelangiottesche, non incontrarono il favore dei membri dell'Opera di Santa Croce, istituzione committente, che tolsero la commissione a Jacopo Piccardi e la conferirono ad Agostino Lupi, chiedendo espressamente che le colonne degli altari fossero libere e non semicolonne come quelle ideate dall'artista fiorentino¹⁰. L'architetto lucchese mise in opera degli altari ad edicola, disposti secondo un complesso schema che scelse di tenere conto di quanto già fatto dal Piccardi: nelle terze campate posizionò degli altari di ordine corinzio, fiancheggiati nelle seconde e quarte da altari di ordine composito, mentre nelle quinte campate posizionò degli altari ionici festonati che riprendevano in maniera puntuale quelli piccardiani. Nei due altari centrali, ad edicola con colonne libere, come anche quelli compositi che li fiancheggiano, Agostino Lupi si discostò nettamente dal michelangiologismo della bottega di Giambologna dei primi due altari, con le loro semicolonne ioniche festonate, mettendo in opera delle edicole canonicamente corinzie.

⁸ Mentre ci sono alcune perplessità sulla paternità delle statue che decorano l'Altare, raffiguranti i Santi Martino e Paolino da parte di Giambologna, non vi è nessun dubbio su quella del disegno dell'apparato architettonico, come indica DHANENS 1956, p.97.

⁹ Cfr. BSL, *Miscellanea Lucchese*, 1552, p. 10: "1588, 10 Aprile. Fu approvato il modello per l'ornamento da farsi agli altari in S.Martino fatto da M^o Jacopo fiorentino, e fu data cura per fare un altare secondo il modello, perché la spesa non oltrepassi scudi 450". Inoltre BSL, *Miscellanea Lucchese*, 1549, p. 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".

¹⁰ Cfr. BSL, *Miscellanea Lucchese*, 1552, p. 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 autorità ec., abbiano ancora facoltà 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^o 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."

La scelta di impiegare delle colonne corinzie può, forse, essere stata dettata al Lupi non solo da semplici considerazioni stilistiche ma anche da alcune preesistenze. Il pensiero va, ovviamente, a capitelli non canonicamente corinzi: primi tra tutti quelli dei grandi pilastri gotici che separano la navata centrale dalle laterali. Ma gli spunti potrebbero anche essere venuti all'architetto lucchese anche dal tempietto del Volto Santo, una delle poche opere d'architettura di Matteo Civitali¹¹, e dalla cappella del Santissimo Sacramento, le cui facciate verso l'interno della cattedrale sono caratterizzate da pilastri parietali con capitelli genericamente corinzi, memori di certi peducci che si trovano in alcuni dei più celebri palazzi fiorentini di Baccio d'Agnolo, tra cui quello dei Borgherini¹². Agostino Lupi potrebbe quindi essersi ispirato anche ai capitelli delle facciate della cappella del Sacramento, attribuita, ragionevolmente, a Baccio da Montelupo già nel 1973¹³. Per quanto riguarda il San Pier Maggiore, il discorso si fa ancora più articolato in quanto non è possibile scindere le parti completate dal Lupi da quelle realizzate in precedenza, a causa della scomparsa dell'edificio nel primo Ottocento.

Il palazzo Bernardini e il palazzo Cenami

Appare necessario, seppur brevemente, accennare a due edifici civili lucchesi coevi alla chiesa di San Paolino, nelle cui facciate ravvisiamo un impiego dell'ordine architettonico, segnatamente del dorico, che appare sorprendente se raffrontato ai precedenti e ai contemporanei palazzi fiorentini, riferimenti costanti per l'architettura civile lucchese di quegli anni. A Firenze, infatti, l'utilizzo sistematico dell'ordine in facciata è ravvisabile nell'albertiano palazzo Rucellai e nel successivo palazzo Cocchi-Serristori¹⁴ di piazza Santa Croce. Nelle numerose realizzazioni di Baccio d'Agnolo, incontriamo gli ordini architettonici soltanto nelle semicolonne del portale e nelle colonnette delle finestre crociate del palazzo Bartolini-Salimbeni¹⁵ – il dorico e lo ionico – e nella facciata tergale

¹¹ RUDOLPH 1982a, pp. 106-110.

¹² ELAM 2002, pp.

¹³ BARACCHINI, CALECA 1973, p. 128.

¹⁴ La recente monografia TROTTA 2001 accetta l'attribuzione a Giuliano da Sangallo proposta da Piero Sanpaolesi già nel 1964 e respinge la paternità di Baccio d'Agnolo relativamente alla facciata dell'edificio. Si veda Ivi, pp. 38-42.

¹⁵ MOROLLI 1988, p. 216.

del palazzo Torrigiani già del Nero¹⁶, completato però dal figlio Domenico. Da segnalare inoltre la facciata del raffaellesco palazzo Pandolfini, nel quale l'impiego degli ordini – il dorico e lo ionico – si limita alle finestre a edicola dei piani terreno e primo¹⁷.

Il palazzo Bernardini fu costruito tra il 1517 e il 1523¹⁸ in una dimensione più piccola rispetto all'attuale¹⁹, limitata alle cinque campate centrali. L'ordine dorico è impiegato limitatamente al piano terreno: sei lesene, col fusto bugnato²⁰, sostengono la trabeazione completa di architrave, fregio liscio e cornice. Le finestre centinate del primo piano erano inizialmente delle bifore complete di colonna probabilmente ionica ed erano una derivazione diretta dei precedenti lucchesi del palazzo Pretorio²¹ e del palazzo Moriconi²². Identiche alla conformazione originale sono rimaste le finestre centinate del secondo piano, localizzate immediatamente al di sopra di un marca davanzale modanato. Sebbene il palazzo sia stato oggetto di studi specialistici anche in tempi recenti²³, tuttavia la critica non si è accordata su un nome univoco per l'ideazione, anche se, probabilmente, il progetto è stato concepito all'interno della bottega dei Civitali e, forse, da Nicolao. L'ordine architettonico ricorda molto da vicino, nella scansione delle modanature, quello di San Paolino²⁴. È possibile che ci sia stata una conoscenza reciproca tra gli operatori dei due cantieri, sostanzialmente contemporanei, favorita anche da Martino Bernardini, probabile committente del palazzo e tramite con Michelangelo durante lo svolgimento del concorso per il progetto del nuovo San

¹⁶ Pare comunque che il prospetto tergale risalga soltanto agli anni Settanta del Cinquecento. Cfr. GINORI LISCI 1972, pp. 675-677.

¹⁷ Le vicende costruttive del palazzo Pandolfini sono ricostruite in RUSCHI 1984.

¹⁸ ASL, Archivio Bernardini, 45, MDXXXX, c. 133: "Uno palazzo nuovo fatto da messer Martino Bernardini dall'anno 1517 per fine al 1523 con colonne di macigno cavato, sotto in volta, con due solari, corte, horto, altana e due pozzi, in contrada di S. Maria in via [...]", trascritto in *I Palazzj Dei Mercanti Nella Libera Lucca Del '500* 1980, p. 344.

¹⁹ L'ampliamento settecentesco comportò l'aggiunta di tre campate per lato, portandone a undici il numero complessivo. Cfr. *Ibidem*.

²⁰ La scelta di impiegare il fusto bugnato potrebbe derivare dai pilastri dorici dell'anfiteatro di Lucca, ancora oggi parzialmente visibili.

²¹ Per il palazzo Pretorio si veda Ivi, pp. 132-134.

²² Si veda il paragrafo di questo studio relativo all'architettura lucchese del primo Cinquecento.

²³ GIUSTI MACCARI 2001.

²⁴ La scansione delle modanature dei capitelli del livello più basso della facciata di San Paolino è la seguente: listello, gola rovescia, abaco, echino, primo anuletto, secondo anuletto, fregio, astragalo, listello, cavetto. A palazzo Bernardini, dove i capitelli hanno proporzioni più slanciate, invece è la seguente: listello, gola rovescia, listello, abaco, listello, fregio, astragalo, listello, cavetto.

Paolino, che vide impegnati Donato Benti e Baccio da Montelupo, poi risultato vincitore²⁵.

Anche il portale tergale del palazzo presenta dei punti di contatto significativi con l'ordine architettonico di San Paolino, soprattutto per quanto riguarda le paraste doriche col fusto incassato²⁶. Elemento fondamentale del palazzo Bernardini risulta essere il cortile. Posizionato nella porzione originaria dell'edificio, presenta la particolarità di essere aperto sul lato settentrionale e sostanzialmente cieco su quello occidentale, avendo quindi soltanto due prospetti, uno nella zona sud e l'altro in quella est²⁷. Dal portale sulla piazza ci si immette in un androne che ha la larghezza di una campata del cortile ed è coperto con volta a botte. Una volta arrivati nel loggiato meridionale, ci si accorge di come quest'ultimo prosegua all'interno dell'edificio in entrambe le direzioni, con una campata verso destra e ben tre verso sinistra, fino allo scalone. Anche il loggiato orientale prosegue con un'ulteriore campata in direzione nord. Sullo spazio aperto, all'incirca delle dimensioni di un quadrato, si affacciano due campate per ciascuno dei due lati. L'impaginato architettonico delle facciate è, per quanto riguarda i due piani superiori, di estrema semplicità, anche se non mancano elementi di differenziazione rispetto ai coevi edifici fiorentini. Notiamo, sempre limitatamente ai piani superiori, l'assenza dell'ordine architettonico: gli unici elementi di decorazione sono i marcapavimenti modanati e le cornici delle finestre che, tuttavia, hanno la particolarità di avere una terminazione a cimasa piana, carattere abbastanza inconsueto nei palazzi fiorentini dell'epoca. Probabilmente, anche in questo caso occorre rifarsi a precedenti lucchesi, segnatamente al palazzo del Decanato di piazza San Michele, costruito non molti anni prima da Filippo Marti²⁸. Più complessa è invece l'analisi degli elementi architettonici del piano terreno del cortile, realizzati tutti in pietra serena. Le colonne hanno capitelli compositi sormontati da un dado di ascendenza brunelleschiana, elemento comunque

²⁵ Si veda il paragrafo di questo studio relativo alle vicende costruttive iniziali di San Paolino.

²⁶ Il cortile di palazzo Bernardini fa parte del nucleo cinquecentesco dell'edificio. Si tratta di uno spazio chiuso su tre lati e aperto sul quarto, quello settentrionale. È separato dalla strada soltanto da un muro di cinta nel quale si apre un portale dorico centinato.

²⁷ Sono numerosi gli edifici lucchesi che presentano cortili di questo tipo. Tra questi, a titolo esemplificativo, possiamo citare i palazzi Trenta, Antelminelli, Balbani, Mansi di via del Battistero, Parenzi e, con significato differente, nel seicentesco palazzo Controni Pfanner.

²⁸ CONCIONI 2001, pp. 255-272.

presente anche in altri cortili del Cinquecento lucchese²⁹. Un'altra particolarità sta nella presenza di un pilastro nell'angolo, in luogo di una colonna. Inoltre, differentemente da quanto avviene a Firenze, notiamo l'assenza pressoché totale dei peducci – sono presenti solamente negli angoli della campata più settentrionale – sostituiti addirittura da lesene complete di capitello e dado³⁰. I numerosi portali che si affacciano sui loggiati sono differenziati gerarchicamente mediante la diversità delle dimensioni, ma hanno un costruito architettonico identico. Una cornice interna, modanata, è circondata da un'altra, liscia, leggermente incassata limitatamente agli stipiti laterali. La porzione orizzontale, che finisce con l'assumere il ruolo di fregio, è arricchita dalla presenza di due eleganti mensole, leggermente sporgenti, che sorreggono un'elaborata cornice. Successivo, forse risalente agli anni dell'ampliamento settecentesco, sembra essere un portale serrato da due lesene doriche, posizionato subito alla destra dell'androne³¹.

Se poche sono le notizie d'archivio disponibili sul palazzo Bernardini, ancora meno sono quelle relative al pressoché coevo palazzo Cenami.

Edificato per gli Arnolfini, mercanti lucchesi con fortissimi interessi economici nelle Fiandre³², l'edificio passò nel 1605 ai Cenami³³. Posizionato nell'angolo tra le odierne via Roma e via Cenami, è, forse, il più particolare dei palazzi patrizi del Rinascimento lucchese. La facciata principale, sulla via Roma, ha sette assi col portale posto in posizione centrale, e tre piani fuori terra mentre il prospetto laterale ha quattro assi, col portale all'estremità sinistra. Il piano terreno presenta una conformazione di estremo interesse, derivante, almeno parzialmente, dall'assetto del piano terra del palazzo

²⁹ L'articolazione delle modanature dell'ordine del cortile del palazzo Bernardini è questa: listello, gola rovescia, listello, fascia, listello, echino, listello, gola rovescia, fregio, listello, gola rovescia, prima fascia con perle infilate, seconda fascia, terza fascia, echino, listello, cavetto, abaco, fiore dell'abaco, canale della voluta, orlo della voluta, occhio della voluta, balaustro della voluta, cingolo del balaustro, echino con ovoli, astragalo con fusarole e perle, orlo della campana, cavetto, campana, lingua della foglia, nervatura della foglia, foglia, astragalo, listello, cavetto, sommoscapo, fusto, imoscapo, cavetto, listello, toro superiore, listello, scozia, listello, toro inferiore, plinto, zoccolo. Cfr. SARGENTI 2001, p. 241.

³⁰ Tra i pochi precedenti fiorentini si possono citare le lesene del portico della cappella Pazzi, presso Santa Croce e quelle del loggiato della chiesa della Santissima Annunziata, la cui campata centrale è quattrocentesca mentre le estensioni laterali, erette su disegno di Giovanni Battista Caccini per i fratelli Alessandro e Roberto Pucci, risalgono addirittura al 1601.

³¹ Appare comunque necessario accennare al fatto che questo portale riprende in maniera piuttosto fedele lo schema compositivo di quelli esterni del palazzo Arnolfini Cenami.

³² Famosissima testimonianza dei rapporti economici tra gli Arnolfini e le Fiandre è il dipinto di Jan Van Eyck, *I coniugi Arnolfini*, conservato presso la National Gallery di Londra.

³³ BELLI BARSALI 1980, p. 324.

Bernardini. Il piano terreno è interamente rivestito in pietra arenaria e connotato dalla presenza dell'ordine architettonico, tuttavia in modo parzialmente diverso rispetto all'appena citato palazzo Bernardini. Uno zoccolo liscio sostiene un piedistallo inclinato, particolare insolito nei palazzi lucchesi e toscani³⁴. Questa porzione dell'edificio è rivestita in conci di pietra lisci ed è connotata dalla presenza di aperture arcuate, con le cornici bugnate, che permettono l'illuminazione delle cantine. Ai lati di queste aperture corre una panca di strada che viene a interrompersi solamente in presenza dei portali. Questi ultimi elementi hanno terminazione piana: la trabeazione è sostenuta da due lesene doriche che si appoggiano a quelle rustiche del primo livello, rispetto alle quali sono ruotate di novanta gradi. Un marca davanzale assai sporgente segna la demarcazione col livello superiore: un ordine architettonico a fasce, con il fusto delle lesene bugnato³⁵, cadenza la dimensione delle campate. Tra lesena e lesena un'arcata cieca, con i conci anch'essi bugnati e una voluta in chiave, contiene una superficie liscia, nella quale si apre una finestra a edicola, col frontone sostenuto da mensole, priva di ordine architettonico. La trabeazione tra piano terra e primo piano è di dimensioni notevoli e consta di architrave, alto fregio liscio e cornicione. Accanto a una così complessa soluzione per il piano terreno, incontriamo, per i livelli superiori, un aspetto non dissimile da quello di numerosi e coevi palazzi fiorentini. Una serie di finestre centinate con le cornici bugnate – ovviamente in asse con le aperture del piano inferiore – per il primo piano, finestre architravate – che si aprono immediatamente al di sopra di un marca davanzale modanato – con una cornice dal disegno piuttosto semplice per il secondo piano. Anche qui, come a palazzo Bernardini, spicca la maestosa trabeazione del secondo piano, mutuata, forse, più che da esempi fiorentini, da quella del vicinissimo palazzo Pretorio.

Caratteri di estremo interesse presenta anche il cortile del palazzo Arnolfini Cenami. A differenza di quello del palazzo Bernardini, è un cortile chiuso su quattro lati da

³⁴ Tale soluzione, invece, è piuttosto frequente nei palazzi di area padana, soprattutto emiliana.

³⁵ Le bugne dell'ordine a fasce hanno una superficie lavorata in maniera volutamente più grossolana rispetto alle altre.

altrettante porzioni dell'edificio³⁶. Un androne coperto con volta a botte permette di accedere dall'ingresso settentrionale, sulla via Roma. Attualmente, il loggiato occidentale è tamponato con una vetrata e inoltre l'intero cortile è coperto da un velario in vetro³⁷. Queste superfetazioni impediscono una corretta lettura dello spazio, effettuabile solamente ricorrendo alle poche immagini d'epoca. Il cortile ha una forma rettangolare, coi lati lunghi – con due campate – posti a est e ad ovest, il lato settentrionale e quello meridionale hanno una sola campata, gli elementi lapidei sono in pietra serena. L'impaginato dei piani superiori riprende in maniera puntuale quello dell'esterno: marca piano e marca davanzale modanati, finestre centinate e bugnate al primo piano, finestre trabeate al secondo e un elaborato cornicione a chiudere la composizione. Anche qui, come a palazzo Bernardini, le caratteristiche più interessanti sono riscontrabili nelle soluzioni adottate al piano terreno. L'ordine richiama quello dell'appena citato palazzo Bernardini, tuttavia i capitelli assumono dimensioni più ragguardevoli e il dado è più schiacciato³⁸. La soluzione angolare è di estrema eleganza: un pilastro a sezione quadrata affiancato, sul lato corto del cortile, da una colonna. Sostanzialmente si vengono a creare due serliane in corrispondenza delle porzioni settentrionale e meridionale del quadrilatero. Per quanto concerne la soluzione parietale, si preferisce, anche in questo caso, ricorrere all'impiego di lesene in luogo dei più correnti peducci. Uno dei portali che si affaccia sul loggiato riprende le fattezze di quelli del palazzo Bernardini mentre gli altri due hanno una conformazione a edicola, con colonne composite su slanciati piedistalli e timpano curvilineo³⁹: i termini di paragone più avvicinati paiono essere il portale del

³⁶ Questo tipo di cortile comincia ad affermarsi nell'edilizia residenziale lucchese del Cinquecento, per poi trovare vasto seguito anche nei secoli successivi. Gli esempi più significativi possono essere individuati nei palazzi Orsetti, Bottini, Cenami di piazza San Salvatore e Gigli.

³⁷ Il carattere stilistico delle eleganti raffigurazioni presenti sul velario lascia presupporre come esso sia stato installato in un periodo compreso tra i primi del Novecento e la Prima Guerra Mondiale.

³⁸ In questo caso, la scansione delle modanature è questa: listello, gola rovescia, listello, fascia, echino, listello, gola rovescia, fregio, listello, echino, listello, fascia, echino, listello, cavetto, abaco (o gocciolatoio dell'abaco), fiore dell'abaco, orlo o asse della voluta, canale della voluta, occhio della voluta, balaustro della voluta, echino, listello, astragalo, orlo della campana, campana, lingua di una foglia, nervatura della foglia, occhiello della foglia, foglia, astragalo, listello, cavetto, sommoscapo, fusto, imoscapo, cavetto, listello, scozia, listello, toro inferiore, plinto, zoccolo. Cfr. SARGENTI 2001, p. 251.

³⁹ Partendo dal frontone, si incontra questa scansione delle modanature: listello, gola dritta, listello, fascia listello gola rovescia. Invece, dalla trabeazione in avanti: listello, corona, listello, gola rovescia, fregio liscio incassato, listello, gola rovescia, listello, cavetto, prima fascia dell'architrave, seconda fascia dell'architrave. Per il capitello e la colonna: echino, listello, cavetto, abaco falcato, fiore dell'abaco, voluta angolare, orlo della campana, campana del capitello, foglia, elemento decorativo, astragalo, listello, cavetto, sommoscapo,

palazzo Gigli in piazza San Salvatore⁴⁰ e quello del palazzo Busdrasghi sulla via Fillungo, quest'ultimo però di ordine dorico e, forse, alquanto più tardo⁴¹.

fusto, imoscapo, cavetto, listello, toro superiore, listello, scozia, listello, toro inferiore, plinto. Per il piedistallo: fascia, gola rovescia, listello, corona, astragalo, dado o tronco con cornici e stemma, listello, astragalo, gola rovescia di base, zoccolo.

⁴⁰ SARGENTI 2001, pp. 272-275.

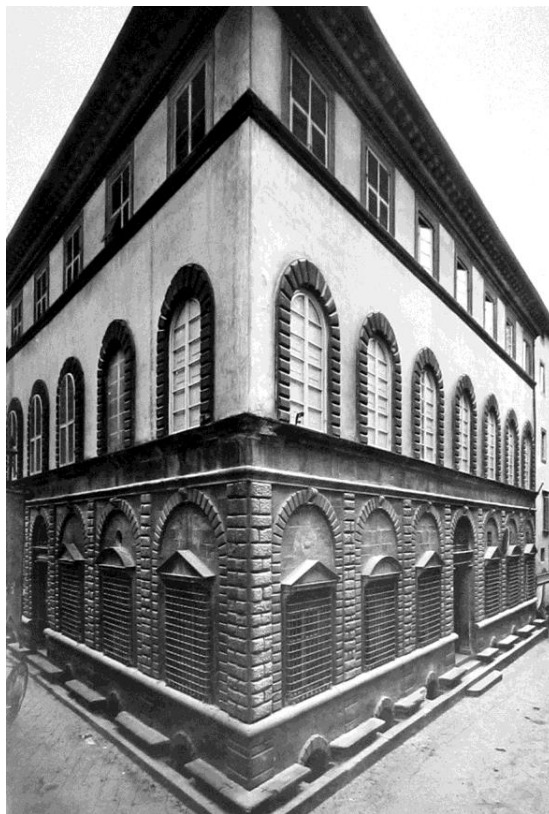
⁴¹ Ivi, pp. 102-105.



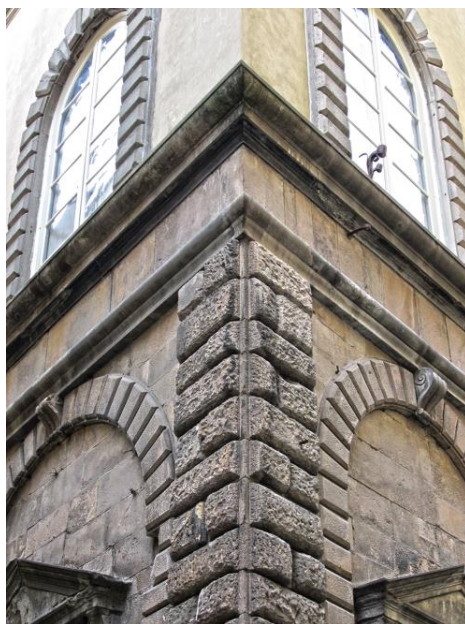
Il palazzo Bernardini a Lucca in un'immagine del primo Novecento



Il cortile del palazzo Bernardini



Il palazzo Arnolfini Cenami a Lucca in un'immagine del primo Novecento



Particolare della facciata del palazzo Arnolfini Cenami



Il cortile del palazzo Arnolfini Cenami in un'immagine del primo Novecento



Uno dei capitelli di un portale frontonato posto nel cortile del palazzo Arnolfini Cenami

5.4 *Il monumento funebre di Giovanni Guidiccioni nella chiesa di San Francesco a Lucca*

In stretta relazione col monumento Grillo, quantomeno per la più o meno coeva realizzazione e per la pressoché totale assenza di fonti documentarie, l'imponente sepolcro del vescovo Giovanni Guidiccioni (1500-1541) è stato anche in anni recenti attribuito a Baccio da Montelupo¹. Guidiccioni, vescovo di Fossombrone, apparteneva a una delle più nobili famiglie lucchesi², che possedeva uno dei più grandiosi e ricchi palazzi cittadini, realizzato, forse, da Vincenzo Civitali su preesistenze medievali e rinascimentali³. Giovanni Guidiccioni morì a soli quarantuno anni, come si evince dall'epigrafe, ma fu uomo di fiducia di papa Paolo III Farnese (1534-1549), per conto del quale ricoprì il ruolo di nunzio apostolico presso Carlo V (1516-1556)⁴. Rientrato a Roma per volere del Papa, venne nominato da quest'ultimo vicario generale della diocesi capitolina e, successivamente, presidente della provincia di Romagna, dove riuscì a impedire il ritorno dei Malatesta a Rimini⁵. Di nuovo a Roma nel 1540, ricevette nel giro di poco tempo, nel luglio del 1541, la nomina a governatore della Marca⁶, incarico che non poté ricoprire, dal momento che morì di febbre malarica a Macerata il 26 dello stesso mese⁷. Come detto, l'assenza totale di fonti primarie e la discordanza che si incontra leggendo le fonti a stampa, non permettono di formulare un'attribuzione certa. Ci si limiterà, in questa sede, ad analizzare il monumento Guidiccioni da un punto di vista stilistico, ponendolo in raffronto con la prima realizzazione di Sinibaldi in ambito lucchese, il tabernacolo di Segromigno, con il problematico monumento Grillo in Santa Maria dei Servi a Lucca – per il quale la critica si è quasi unanimemente accordata sul nome di Raffaello da Montelupo⁸, indicando talvolta in Baccio l'autore di un primo progetto o dell'impostazione generale del monumento funebre⁹ – e, soprattutto, con alcune parti della chiesa di San Paolino.

¹ BELLI BARSALI 1988 A, p. 161, GIOVANNETTI 1996, p. 27

² *I palazzi dei mercanti nella libera Lucca del '500* 1980, pp. 402-404.

³ Ivi, p. 402.

⁴ MAMMANA 2003, pp. 326 e 327.

⁵ Ivi, p. 327.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Si veda il paragrafo di questo studio relativo al monumento Grillo.

⁹ GATTESCHI 1993, p. 132.

L'epigrafe¹⁰ porterebbe ad escludere un intervento diretto di Baccio da Montelupo, dal momento che il monumento viene dedicato al defunto dallo zio Bartolomeo¹¹ e dal fratello Antonio nel 1541, quindi cinque o, al massimo, sei anni dopo la scomparsa di Sinibaldi. Tuttavia, si potrebbe immaginare che il monumento fosse stato commissionato da Giovanni Guidiccioni stesso qualche tempo prima della morte: in questo caso, l'ipotesi di un coinvolgimento diretto di Baccio da Montelupo potrebbe prendere corpo. Il monumento ha un assetto a edicola, con un alto basamento su due livelli: il superiore è caratterizzato dall'aggetto in corrispondenza delle paraste superiori e da un pannello contenente l'epigrafe dedicatoria al centro. Gli aggetti sono decorati ciascuno da uno stemma della famiglia Guidiccioni, sormontati dalla mitria vescovile. L'edicola vera e propria è di ordine dorico, con i capitelli che presentano una scansione della modanature piuttosto usuale¹². Il fusto delle paraste è realizzato in breccia medicea e introduce una discreta ed elegante policromia nella composizione: questa particolarità echeggia quella introdotta dalle colonne libere in granito rosso elbano poste su ciascuna delle testate interne della chiesa lucchese di San Paolino, così come a questo precedente è riferibile l'entasi del fusto¹³. All'interno dell'edicola trabeata, chiusa sulla sommità da un velario e da tendaggi marmorei, sono posizionati una *Madonna col Bambino* e, al di sotto, un'urna sepolcrale all'antica, abbastanza simile a quella del monumento Grillo, sulla quale è

¹⁰ L'epigrafe, scritta con caratteri capitali, così recita: "D.O.M. /IOANNI GUIDICCIONO, PRESVLI FORISEMPRONI VIRO MVLTIA VIRTVTE/ LITTERATURA, INGENII DEXTERITATE, ORNATO, LEGATIONE APVD CE-/SREM, VRBIS, FLAMINIAE, PICENIQ, GVBERNATIONE CVM LAVDE FVNCTO/ PAVLI III OBSEQVIIS DOMI MILITIAEQ PRAECLARE EXERCITO VIXIT AN XLI/ BARPTOLOMAEVS CARD, PATRVS ET ANTONIVS FRATER POS."

¹¹ Bartolomeo Guidiccioni nacque a Lucca nel 1469. Studiò diritto nelle università di Pisa e di Bologna e, successivamente, si legò con stretti rapporti di amicizia ad Alessandro Farnese, futuro papa Paolo III.

Vescovo di Parma per diciannove anni a partire dal 1509. Dopo l'elezione al soglio pontificio di Alessandro Farnese, fu offerta a Guidiccioni per ben due volte la carica di datario pontificio, che rifiutò, e, in un momento successivo, quella di vicario per la diocesi di Roma, che invece scelse di ricoprire. Nel 1539 venne creato cardinale. Negli anni Quaranta, si occupò di redigere i memoriali che dovevano fungere da guida ai legati del Concilio di Trento, insieme al cardinale Giovanni Maria Del Monte (futuro papa Giulio III) e al vescovo di Feltre, Tommaso Campeggi. Bartolomeo Guidiccioni morì a Roma il 4 novembre 1549 e venne sepolto a Lucca, nella Cattedrale di San Martino. Cfr. BECKER 2003, p. 323.

¹² Questa è la scansione delle modanature: listello, gola rovescia, abaco, echino, listello, listello, cavetto, fregio decorato con fiori, astragalo, fusto della colonna, cavetto, listello, toro superiore, listello, scozia, listello, toro inferiore, plinto, listello, gola diritta, echino, echino, dado, astragalo, gola diritta supina, listello, fascia, gola rovescia, listello, dado e differisce da quello delle colonne libere e delle paraste del San Paolino.

¹³ Anche nel tabernacolo di San Jacopo a Colle di Val d'Elsa, realizzato tra il 1515 e il 1516, il fusto delle colonne presenta un'entasi alquanto pronunciata.

appoggiata l'immagine del defunto, sdraiato, in posizione all'etrusca. Ai lati delle paraste, la composizione architettonica continua con due pareti marmoree bianche. La trabeazione è scompartita in architrave a due fasce, fregio con metope decorate¹⁴ e triglifi e cornicione. Un timpano chiude la composizione: al centro del frontone è collocato un disco in breccia di Seravezza. Circa due decenni separano il tabernacolo di Segromigno dal monumento Guidiccioni: nella prima opera sono ancora presenti rimandi al tipo di decorazione imperante a Firenze tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, quel tipo di decorazione che trovò in Benedetto da Rovezzano il suo maggiore interprete¹⁵ mentre la seconda è priva di qualsiasi rimando a quel tipo di ornamento e ci mostra di essere un'opera certamente informata delle novità stilistiche fiorentine e romane di quegli anni¹⁶. L'elemento più sorprendente è il fregio scompartito in metope e triglifi, con una decorazione scultorea di sicuro impatto ma ben lungi dall'esuberanza di quella del tabernacolo di Segromigno. Se escludiamo la particolare conformazione del fregio, si può notare come il monumento Guidiccioni contenga nella sua pur piccola dimensione architettonica, diversi degli elementi presenti in San Paolino, in questo caso, forse, trattati con una maggiore consapevolezza. La policromia, l'uso discreto della decorazione scultorea, i fusti dotati di entasi e il frontone triangolare erano elementi che già avevano fatto la loro comparsa nella chiesa lucchese. La parte del monumento che risulta meno convincente è forse quella propriamente scultorea, composta, come detto, da una scultura della *Madonna* di buona qualità e da un'effigie del defunto certamente più scadente. Del resto, anche le modalità compositive dell'insieme scultoreo non appaiono convincenti e sembrano riflettere la presenza di più interventi forse avvenuti in tempi diversi. Lo schema compositivo del monumento Guidiccioni poco si discosta da quello, meno riuscito, del monumento Grillo, nel quale, tuttavia, l'edicola frontonata è totalmente appiattita sulla parete e l'immagine del defunto e il

¹⁴ La decorazione delle metope ricorda le attività e gli interessi di Giovanni Guidiccioni: sono presenti infatti libri, oggetti liturgici come aspersori e un pastorale, lapidi dalla foggia classicheggiante, strumenti musicali e trofei militari.

¹⁵ Si possono citare, a titolo esemplificativo e certamente non esaustivo, due imponenti monumenti funerari fiorentini, entrambi dovuti a Benedetto da Rovezzano. Si tratta del sepolcro Soderini nella chiesa di Santa Maria del Carmine e di quello Altoviti nella chiesa dei Santi Apostoli. Su Benedetto da Rovezzano si vedano: LUPORINI 1985, MATUCCI 2007 e CAGLIOTI 2012.

¹⁶ Oltre ai progetti di Giuliano da Sangallo e di Antonio da Sangallo il Vecchio per la facciata fiorentina di San Lorenzo, risalenti agli anni Venti, spicca una realizzazione più tarda: il basamento del monumento bandinelliano di Giovanni delle Bande Nere, risalente all'incirca agli stessi anni del monumento Guidiccioni,

sarcofago hanno un assetto preponderante. Allo stato attuale delle conoscenze, non è possibile affermare se il monumento Guidiccioni possa essere, anche solo allo stato di ideazione assegnato a Baccio da Montelupo, tuttavia rappresenta una sicura testimonianza di come l'architettura lucchese avesse ormai del tutto recepito le novità introdotte da Sinibaldi con la chiesa di San Paolino e successivamente sviluppate nel lungo e tormentato cantiere di San Pier Maggiore¹⁷.

¹⁷ Si vedano a questo proposito i paragrafi di questo studio relativi alla chiesa lucchese di San Pier Maggiore.



L'interno della chiesa di San Francesco a Lucca, sulla destra il monumento funebre di Giovanni Guidiccioni



Il monumento funebre di Giovanni Guidiccioni



Il monumento funebre di Giovanni Guidiccioni, particolare della trabeazione



Il monumento funebre di Giovanni Guidiccioni, particolare

5.5 *Il monumento di Giano Grillo in Santa Maria dei Servi a Lucca*

L'elegante monumento sepolcrale del patrizio di origine genovese Giano Grillo è localizzato sulla parete ovest del transetto meridionale della chiesa lucchese di Santa Maria dei Servi¹.

Se poco si conosce sulla vita di Giano Grillo, ancora meno si sa del monumento che è stato assegnato alternativamente a Baccio da Montelupo², al figlio Raffaello³ e a un non meglio precisato membro della famiglia Civitali⁴. La notizia riportata da Bernardi⁵ che indica nel 1544 l'anno di morte di Giano Grillo porterebbe ad escludere la presenza di Baccio da Montelupo nella fase di ideazione e realizzazione del manufatto, essendo egli scomparso otto anni prima, nel 1536. Sarebbe tuttavia possibile che Giano Grillo avesse commissionato l'opera essendo ancora in vita e che, accanto a un iniziale intervento di Baccio, il monumento sia poi stato proseguito da altri, in maniera particolare dal figlio Raffaello⁶.

In assenza di documentazione d'archivio, due sono comunque i punti fermi da tenere presenti: l'assoluta unicità di un monumento funebre di questa imponenza e ricercatezza nella Lucca del periodo e le assonanze stilistiche non trascurabili tra il monumento Grillo e due monumenti romani di Raffaello da Montelupo, quello dedicato a Sigismondo Dondoli, in Santa Maria della Consolazione⁷ e quello dedicato a Girolamo de' Giustini in Santa Maria della Pace⁸.

Pur essendo di minore imponenza, i monumenti romani, entrambi dei tardi anni Quaranta, sembrano essere delle palesi derivazioni dal monumento di Santa Maria dei

¹ La grande chiesa servita di Santa Maria dei Servi è collocata nella parte meridionale del centro storico di Lucca, non lontano dalla Cattedrale di San Martino. Si tratta, insieme a San Francesco e a San Romano – complesso domenicano – del più grande edificio di culto di epoca gotica realizzato in città. Attualmente non è officiato ed è saltuariamente utilizzato come sede di manifestazioni culturali.

² GATTESCHI 1993, p. 132.

³ GIUSTI MACCARI 2009, p. 367, con bibliografia precedente.

⁴ La presenza di Raffaello da Montelupo a Lucca è ricordata nella sua autobiografia e, comunque, non è da escludere un suo ritorno anche dopo la morte del padre. Un frammento dell'autobiografia di Raffaello da Montelupo è presente in VASARI, MILANESI 1885, pp. 551-562.

⁵ BERNARDI 2009, p. 272.

⁶ La presenza di Raffaello da Montelupo è ravvisabile soprattutto nell'assenza di richiami a stilemi tardo quattrocenteschi, che sono quasi sempre ravvisabili nelle opere del padre.

⁷ Sigismondo Dondoli, nobiluomo pistoiese e avvocato concistoriale, è sepolto nella prima cappella di sinistra della chiesa romana di Santa Maria della Consolazione, alle pendici del Campidoglio.

⁸ Anche Girolamo de' Giustini, originario di Città di Castello, era avvocato concistoriale, come Sigismondo Dondoli. La sua tomba, nella chiesa di Santa Maria della Pace, è in marmo bianco.

Servi. Esiste anche un disegno, conservato presso il Kupferstichkabinett di Berlino⁹, catalogato come *Studio per una Tomba Papale*, nel quale è possibile intravedere, accanto a elementi di schietta derivazione michelangiotesca, particolari che si ritrovano anche nell'esempio lucchese. Bisogna comunque sottolineare che questo disegno è probabilmente degli anni Cinquanta e che gli studi che vi sono rappresentati ricordano molto da vicino un'altra opera toscana di Raffaello da Montelupo, citata dallo stesso Vasari¹⁰, la tomba di Baldassarre Turini il vecchio nella omonima cappella della Pieve di Pescia¹¹.

Tornando al monumento Grillo, appare necessario affrontare un'analisi stilistica dell'apparato architettonico, quasi interamente realizzato in marmo bianco apuano. Tre piedistalli, posti sopra uno zoccolo di granito¹², sostengono rispettivamente il sarcofago al centro e due angeli reggicero ai lati. Quello centrale contiene l'epigrafe che così recita: "D O M/ IANO GRILLO GENVENSIS PATRITIO/ PATRI OPTIMO AC B M/ LVCAS F/ P/ QVI LEGIS AN CENSES IANVM PERIISSE BIFRONTEM/ QVI VENTVRA VIDET LAPSAQ NON MORITVR". L'epigrafe è racchiusa in una cornice dal disegno piuttosto elaborato, con un elemento decorativo a fogliami vegetali sulla sommità. I piedistalli laterali sono connotati dalla presenza dello stemma di famiglia che è una cosiddetta arme parlante, dal momento che vi è rappresentato proprio un grillo. Sui lati, bassorilievi con la rappresentazione di una clessidra e il motto: "ORATE THEMPO VOLA"¹³. Gli angeli reggicero sovrastanti non sono di grande accuratezza esecutiva. L'urna vera e propria si discosta nettamente dai modelli michelangioteschi della Sagrestia Nuova e richiama piuttosto, almeno nella forma, trapezoidale, precedenti sansoviniani. Due mensole, con la base costituita da zampe leonine, sono connotate dalla presenza di tre scanalature rudentate al di sopra delle quali sono poste altrettante perle. La parte centrale del sarcofago è caratterizzato dalla presenza di un festone, di un nastro

⁹ Il disegno, realizzato con inchiostro nero su carta (mm 262 x 207) ha sul verso uno studio per la statua di Leone X, scolpita da Raffaello da Montelupo per la tomba del papa mediceo in Santa Maria sopra Minerva a Roma. Cfr. Berlino, Kupferstichkabinett, 5608. Il disegno è stato pubblicato in VERELLEN 1981, snp.

¹⁰ VASARI, MILANESI 1885, p. 546.

¹¹ CONFORTI 1996, pp. 101-107.

¹² L'impiego del granito non è molto diffuso a Lucca nel Cinquecento: è comunque significativo che, all'interno della chiesa di San Paolino, si trovino ben otto colonne libere di granito elbano rosso. Si veda a questo proposito, il paragrafo di questo studio relativo all'assetto della chiesa di San Paolino.

¹³ A differenza dell'epigrafe sepolcrale, i motti posti sui lati del piedistallo sono scritti in italiano e non in latino.

svolazzante che lo stringe e da un teschio, evocante il tema della morte e elemento presente anche nel pesciatino monumento Turini, in identica collocazione. Una fascia a torciglione, un listello, una scozia e un echino posto in posizione supina sostengono l'effigie del defunto che è raffigurato in posizione distesa, all'etrusca, al di sopra di un elaborato materasso e di tre cuscini riccamente decorati. Anche questa scultura non è di grande qualità esecutiva ma è presente pure in questo caso un richiamo alle opere romane di Andrea Sansovino, segnatamente alle sepolture di Ascanio Sforza e di Girolamo Basso della Rovere in Santa Maria del Popolo, nelle quali le figure dei defunti assumono una posizione all'etrusca¹⁴. Lateralmente, il sarcofago è arricchito dalla presenza di protomi leonine e di un panneggio fissato alle estremità.

Alle spalle del monumento vero e proprio è presente un fondale che, dal punto di vista architettonico, è la parte più interessante dell'intera composizione. Un'edicola ionica, completa di frontone, è affiancata da due semplici quinte a terminazione mistilinea, con le estremità connotate dalla presenza di anfore fiammeggianti e da elaborati festoni che, partendo dai capitelli dell'edicola, scendono ai lati delle anfore.

Le lesene ioniche hanno una conformazione piuttosto canonica: un solo giro di volute, echino con ovoli e frecce, un altro echino con perle e fusarole tra la prima e la seconda fascia dell'architrave. Il fregio è arricchito da elementi antropomorfi, quasi delle maschere tragiche e, al di sopra, i dentelli, un listello, l'echino e un altro listello.

Il frontone ha anch'esso un aspetto canonico, con la particolarità – in comune anche con le lesene e la trabeazione – di essere ribattuto in posizione leggermente arretrata. Sui rampanti, in corrispondenza delle lesene, due anfore fiammeggianti – di diverso disegno rispetto a quelle sottostanti – serrano altrettante volute a schiena di delfino che, nel punto in cui si incontrano, sorreggono una croce. Pur semplificate, le volute a schiena di delfino sono un esplicito riferimento ai monumenti sansoviniani in Santa Maria del Popolo.

Al centro dell'edicola, un rilievo marmoreo raffigurante una Madonna col Bambino e San Giovannino e, nel frontone, una rappresentazione di Giano bifronte, evidente riferimento al nome del Grillo e all'epigrafe posta al di sotto del sarcofago.

Come detto, i monumenti Giustini e Dondoli a Roma sembrano essere delle palesi derivazioni, con un apparato decorativo ridotto al minimo, del monumento Grillo.

¹⁴ L'introduzione della posa all'etrusca nella statuaria funeraria cinquecentesca italiana e, in maniera specifica, nei monumenti di Andrea Sansovino in Santa Maria del Popolo, è trattata in PANOFSKY 2011, pp. 134-135.

Partendo dal monumento Giustini, notiamo che ci si trova di fronte a una semplificazione in chiave dorica¹⁵: spariscono il sarcofago, gli angeli reggicero e l'“*imago clipeata*” del defunto e, della composizione lucchese, resta la quinta architettonica, privata comunque delle appendici laterali. L'edicola è posta su un piedistallo, a sua volta poggiato su uno zoccolo. Tra le lesene, col fusto incassato, lo stemma del casato, affiancato da due tralci vegetali e, al di sopra, l'epigrafe¹⁶. Il tondo, che nell'esempio lucchese contiene il bassorilievo con la Madonna col Bambino e San Giovanni Battista, viene posto in posizione più alta, a infrangere la trabeazione – soluzione mai adottata da Baccio da Montelupo nelle sue architetture – e, al suo interno, c'è il busto del defunto.

Ancora più semplice, e più piccolo, il monumento Dondoli in Santa Maria della Consolazione: il busto del defunto è posto all'interno di un cerchio a sua volta inscritto in un rettangolo. Al di sotto, l'epigrafe¹⁷, serrata da due volute a schiena di delfino. Al di sopra un'edicola frontonata priva di ordine ma tripartita – come a Lucca –, con lo stemma della famiglia Dondoli al centro.

Come già accennato, per quest'opera è ancor più difficile che per le altre trattate in questo studio formulare un'attribuzione del tutto convincente. L'alta qualità dell'apparato architettonico del sepolcro rende ipotizzabile un coinvolgimento di Baccio da Montelupo nella fase iniziale, forse coadiuvato dal figlio Raffaello che, con ogni probabilità, fu a Lucca diverse volte prima della morte del padre.

¹⁵ Le paraste col fusto incassato del sepolcro di Girolamo de' Giustini ricordano curiosamente quelle delle nicchie esterne e interne della chiesa di San Paolino nonché le mostre interne delle finestra centrale della controfacciata e di quella della tribuna della stessa chiesa lucchese. Nel monumento romano, i capitelli assumono una forma contratta con questa scansione delle modanature: listello, echino, listello, prima fascia e seconda fascia.

¹⁶ L'epigrafe così recita: “HIC IACET HIERONIMVS DE IVSTINIS/ DE CASTELLO ADVOCATVS CONCIS-/TORIALIS/ VIXIT ANN LV MENS IX DIES XXVII/ OBIT DIE XIX APRILIS MDXLVIII”. La tomba sarebbe stata realizzata quindi soltanto pochi anni dopo il monumento Grillo.

¹⁷ L'epigrafe posta sul monumento in marmo bianco, sulla parete orientale della cappella, dice: “DOMINVS/ SIGISMVNDVS/ DONDVLS/ DE PISTORIO/ ADVOCATOVS/ COSITORIALIS”.



Il monumento Grillo in Santa Maria dei Servi a Lucca



Particolare del monumento Grillo in Santa Maria dei Servi a Lucca



Particolare del monumento Grillo in Santa Maria dei Servi a Lucca

5.6 *Le tarsie di Ambrogio e Nicolao Pucci nella cappella del palazzo Pubblico*

Poco o nulla sopravvive dell'aspetto del palazzo Pubblico di Lucca prima dei lavori di ricostruzione portati avanti da Bartolomeo Ammannati nel secondo Cinquecento e conclusi soltanto nel periodo della Restaurazione da Lorenzo Nottolini¹. La cappella Palatina era localizzata nell'ala meridionale, quella che si affaccia sul cortile degli Svizzeri e, molto probabilmente, subì un intervento di aggiornamento nel primo Cinquecento². Risalgono infatti agli anni compresi tra il 1523 ed il 1530 i preziosi stalli in legno di tiglio realizzati dai fratelli lucchesi Ambrogio e Nicolao Pucci per il coro della suddetta cappella³. I documenti purtroppo tacciono relativamente allo smontaggio degli stalli e al loro trasporto al Museo Nazionale di Villa Guinigi, tuttavia è ipotizzabile che siano stati rimossi già al tempo dei lavori di Ammannati che interessarono essenzialmente proprio la porzione del palazzo Pubblico che si affaccia sul cortile degli Svizzeri⁴. Ad oggi sopravvivono sedici pannelli, quattordici dei quali raggruppati in due gruppi di quattro e in due di tre.

In questo studio viene proposta una ricostruzione ipotetica degli stalli del coro, che, probabilmente, venivano ad assumere una conformazione a "u", non dissimile da quella dei grandi cori chiesastici medievali. In base a questo schema, le tarsie sono state numerate da uno a sedici partendo da destra in senso orario e, sempre secondo questa impostazione, si procederà nella descrizione di ciascuna di esse, giungendo poi, al termine, ad ipotizzare anche la motivazione del perché si trovino in quella precisa posizione.

¹ Quasi niente sopravvive dell'edificio medievale, mentre restano sporadiche tracce di un intervento realizzato nel primo Cinquecento: una serie di finestre a cimasa piana poste sulla facciata retrostante, che guarda verso la chiesa di San Romano. Per una ricostruzione puntuale delle vicende costruttive dell'edificio, dal periodo medievale fino all'Unità d'Italia è stata compiuta in MOROLLI 2002.

² La localizzazione della cappella nella porzione meridionale del palazzo Pubblico, peraltro assai plausibile, dal momento che si tratta della porzione dell'edificio interessata sia da lavori di ristrutturazione nel primo Cinquecento sia dall'intervento ammannatiano è formulata in SEIDEL, SILVA 2007, p. 249, nota 86.

³ Sappiamo con certezza che i lavori presero avvio nel 1523 e si conclusero nel 1532. Una ricognizione puntuale dei documenti notarili inerenti alla realizzazione degli stalli lignei è riportata in FERRI 2001, pp. 156-159.

⁴ La facciata sul cortile degli Svizzeri è, assieme alla galleria che separa il suddetto cortile dalla piazza Napoleone, l'unica porzione dell'edificio interamente compiuta secondo l'ideazione di Bartolomeo Ammannati. Infatti, sia il cortile che la facciata sulla piazza vennero compiuti solamente in maniera parziale e completati con due interventi successivi, il primo, settecentesco, ad opera di Filippo Juvarra, il secondo, nel periodo della Restaurazione da parte di Lorenzo Nottolini. Si vedano rispettivamente SEVERO 1996, pp. 34-39 e MOROLLI 2002, pp. 108-140.

Quasi tutte le immagini – con le eccezioni di quelle in cui sono raffigurati San Luca e San Giovanni – sono immaginate come prese da una finestra centinata, con gli sportelloni aperti, che inquadra brani di città o architetture immaginarie, spesso con lo sfondo dei Monti Pisani⁵.

La tarsia numero uno è una veduta della porzione settentrionale della piazza di San Michele in Foro, presa all'angolo con la via Calderia. Tra tutte le vedute della città di Lucca realizzate su tarsia, questa è una di quelle che appare più simile all'assetto odierno. Sulla sinistra si scorge il palazzo del Decanato⁶, sulla destra la prima campata del San Michele col portale laterale frontonato – e questo è l'unico elemento di invenzione – e al centro il cavalcavia di collegamento tra il palazzo e la chiesa, con la sottostante sacrestia⁷. Su tutto domina, nello sfondo, la medievale torre delle Ore, sul Fillungo.

Una veduta della piazza di San Michele in Foro è raffigurata nella tarsia numero due. Il punto di osservazione è localizzato immediatamente davanti al fronte di edifici sul lato sud della piazza in posizione centrale. Sulla sinistra, molto scorciato, è chiaramente distinguibile il palazzo del Podestà, raffigurato anche in diverse altre tarsie⁸. Gli edifici sullo sfondo, posti all'angolo con l'attuale via San Paolino, hanno un assetto completamente diverso dall'attuale, con le botteghe al piano terra, un mezzanino, un piano nobile con grandi finestre crociate e un secondo piano piuttosto basso, caratterizzato da semplici aperture quadrate, raggruppate a due a due. Spiccano, al di sopra dei tetti, due elementi curiosi che vengono a localizzarsi all'incirca nella posizione della chiesa di San Paolino. Si tratta di una cella campanaria a pianta quadrata, cuspidata, con una coppia di aperture centinate presumibilmente su ciascun lato. Poco più a destra, una la porzione sommitale di una cupola. Certamente, questa rappresentazione non è attendibile per quanto riguarda il progetto della chiesa di San

⁵ Le tarsie sono realizzate con essenze pregiate. La porzione che comprende le prime quattro misura mm 995 x 3750. La tarsia numero cinque mm 990 x 1600. La porzione con le tarsie dalla numero sei alla otto mm 995 x 2920, quella con le tarsie dalla 9 alla 11 mm 995 x 2920, la numero dodici 980 x 100 e la porzione che include le tarsie dalla tredici alla sedici misura mm 995 x 3750.

⁶ Il palazzo del Decanato viene realizzato da Filippo Marti nel primo decennio del Cinquecento. Presenta caratteri di assoluta novità per l'architettura lucchese, come, ad esempio, l'impiego delle finestre a cimasa piana. Si veda in proposito CONCIONI 2001, pp. 255-272.

⁷ Negli stessi anni in cui si pose mano alla realizzazione del palazzo del Decanato, Filippo Marti fu impegnato anche nella costruzione della sacrestia di San Michele in Foro, interamente rivestita con conci squadrate in calcare di Santa Maria del Giudice. Cfr. *Ibidem*.

⁸ All'epoca della realizzazione delle tarsie, tra il terzo ed il quarto decennio del Cinquecento, il palazzo del Podestà rappresentava il più moderno esempio di costruzione civile pubblica in città, dal momento che il palazzo Pubblico aveva un assetto in gran parte ancora medievale. Non sorprende, quindi, che sia l'edificio che più è presente nelle tarsie lignee dei fratelli Pucci.

Paolino, in costruzione negli anni in cui le tarsie del palazzo Pubblico venivano intagliate. Tuttavia è singolare come si sia sentita la necessità di inserire dei riferimenti a un edificio in costruzione, segno dell'importanza che negli anni Trenta del Cinquecento si attribuiva alla nuova chiesa civica.

Più complicata appare invece l'interpretazione della terza tarsia. Ci troviamo di fronte a una veduta non riconoscibile, probabilmente di un edificio di fantasia. Si tratta di una grande chiesa a tre navate, con un carattere schiettamente cinquecentesco nella facciata porticata. Unico elemento estraneo appare il campanile, genericamente inseribile nel filone delle torri campanarie del romanico lucchese, presentando una forte somiglianza con quello della parrocchiale di Pieve San Paolo, presso Capannori. Il portico ad arcate è retto da colonne ioniche binate mentre il secondo livello, raccordato al primo mediante volute a schiena di delfino, è caratterizzato dalla presenza del dorico. Un terzo livello con un ordine a fasce e una grande arcata cieca contraddistinta da oculo sorregge la trabeazione canonicamente scompartita in architrave, fregio liscio e cornice e il frontone. È stato ipotizzato che l'edificio rappresentato nella tarsia sia un'immaginaria chiesa in costruzione⁹. Ma da un'attenta analisi, sembra piuttosto trattarsi di un edificio in rovina, forse una ricostruzione fantastica della chiesa suburbana di San Donato, destinata alla demolizione e pesantemente danneggiata dalla tempesta del 9 aprile 1516 che comportò il crollo del tetto e la frantumazione di quattordici colonne di marmo di Carrara¹⁰. Di nuovo un edificio di non immediata riconoscibilità nella quarta tarsia: la composizione è completamente occupata da una grande chiesa a tre navate, anche se la veduta è disassata, permettendo di vedere metà facciata. Il livello inferiore è connotato dalla presenza di paraste doriche col fusto incorniciato che separano non tre ma inaspettatamente quattro campate, lasciando pensare come la navata centrale abbia due accessi, secondo una soluzione memore del primo progetto per il Santo Spirito di Firenze. Delle arcate cieche contengono dei singolari portali col frontone triangolare. Tuttavia, al di sotto di quest'ultimo elemento incontriamo una sorta di ulteriore

⁹ FERRI 2001, p. 155, didascalia 14.

¹⁰ Si veda a questo proposito il paragrafo di questo studio relativo alle vicende che portarono alla costruzione della nuova chiesa dei Santi Paolino e Donato. Inoltre, AAL, Collegiata di San Paolino, A, 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 [...]”.

arcata cieca, risolta mediante l'impiego di specchiature che si immaginano in marmi policromi che inquadra la luce trabeata. Al di sopra del frontone, la trabeazione dell'ordine minore segna lo stacco con la porzione superiore dell'arcata cieca, dove è presente un occhio.

È ancora l'ordine dorico a scandire il secondo livello: lateralmente un attico, con quattro colonne libere, è raccordato alla porzione centrale della composizione mediante una voluta a schiena di delfino¹¹. All'estremità, una parasta sulla quale è posto un curioso piedistallo a tronco di piramide che sostiene la statua di un Santo¹². Al centro, una grande arcata cieca contiene una bifora centinata sovrastata da un occhio. Il secondo livello si chiude con una trabeazione ripartita in architrave, fregio liscio e cornice. Al di sopra, un frontone triangolare con un occhio al centro. Spiccano, sullo sfondo, una cupola a sesto acuto, a spicchi, memore di quella di Santa Maria del Fiore, con una lanterna a pianta circolare, e il campanile, con il registro inferiore privo di aperture, un secondo e un terzo con una coppia di finestre centinate separate da semicolonne doriche. Doriche sono anche le paraste angolari. Appare singolare che la trabeazione rientri in corrispondenza delle aperture del secondo livello, mentre resta con un aggetto costante al terzo. L'ultimo livello, il quarto, ha una pianta ottagonale, è privo di ordine architettonico e presenta una copertura piramidale. La quinta tarsia è sostanzialmente occupata da una veduta dell'attuale via Vittorio Veneto colta dall'angolo tra le attuali piazza Napoleone e via Vittorio Emanuele, in direzione di piazza San Michele. In primo piano, un elegante vaso di fiori e, sulla destra, si intravede un pozzo di ridotte dimensioni, perfettamente cilindrico. Gli edifici in primo piano hanno un assetto ancora spiccatamente medievale: entrambi con botteghe al piano inferiore, sono caratterizzati dalla presenza di bifore nei due livelli superiori. Quello di sinistra ha anche un terzo piano, più basso degli altri due, con bifore architravate, di forma quadrata, memore di quelle del terzo registro del fiorentino palazzo Cocchi. Il palazzo sulla destra ha, sulla facciata sud, nei pressi dell'angolo, tre interessanti raffigurazioni: partendo dall'alto, un'aquila nera, un

¹¹ La facciata dell'edificio rappresentato nella quarta tarsia ricorda un disegno attribuito a Donato Bramante concepito, forse, per la facciata della chiesa milanese di Santa Maria presso San Satiro. Cfr. BRUSCHI 1969, pp. 210-214. Il disegno è conservato presso il Département des Arts graphiques del Museo del Louvre a Parigi (DAGL, MI 1105r.).

¹² Questi elementi sono frequenti nell'architettura lucchese del periodo, dal momento che sono presenti, pur senza le sculture soprastanti, sia sulla facciata di San Paolino che sui prospetti esterni della cappella del Santissimo Sacramento presso la Cattedrale di San Martino.

serpente, un cavaliere in armatura su di un cavallo nero¹³. Più avanti, compare, scorciata, la facciata del palazzo del Podestà, col portico della profondità di due campate. Sullo sfondo, una porzione del palazzo del Decanato con le finestre a cimasa piana del primo piano trasformate in aperture di tipo guelfo¹⁴.

La tarsia numero sei è di dimensione ridotta. Non vi è una raffigurazione di uno spazio urbano ma di un'architettura: una nicchia centinata contenente la scultura di San Luca, subito sotto un'epigrafe a caratteri lapidari con la scritta "LVCA" e al di sotto una specchiatura. Questa tarsia, insieme alla numero undici, ci indica come Ambrogio Pucci non fosse soltanto un ottimo intagliatore di tarsie in cui raffigurava schematicamente edifici urbani veri o di fantasia, ma un vero e proprio architetto capace di impostare piccoli ma aggiornati costrutti architettonici¹⁵.

Passando alla settima tarsia, ci troviamo di nuovo di fronte a una vista della città: il punto di ripresa è collocato davanti alla chiesa di San Michele in Foro, in direzione dell'attuale via Vittorio Veneto. Il palazzo del Podestà è rappresentato con una vista parziale di una delle monumentali bifore di Donato Benti¹⁶ e con un balcone – forse mai esistito – sorretto da elaborate mensole. Molto scorciati, appaiono gli edifici all'angolo con la via San Paolino, con la differenza sostanziale, rispetto alla seconda tarsia, della presenza di un portico con arcate a sesto pieno, in luogo degli sporti delle botteghe. In secondo piano, sporgente, il palazzo all'angolo tra la piazza di San Michele e la via di San Paolino, con loggiato al piano terreno e finestre crociate.

La successiva tarsia (numero otto) è mancante dell'estremità destra, tuttavia è perfettamente leggibile. Resta sempre la consueta presenza degli sportelloni e, in questo caso, su uno di essi è appollaiato un corvo. In primo piano un frutto; il punto di vista è di nuovo localizzato all'angolo tra le vie Vittorio Veneto e Vittorio Emanuele, in direzione dell'attuale piazza Napoleone. A destra, scorciato, il

¹³ Gli emblemi rappresentano rispettivamente l'Impero, la famiglia Visconti e il cavaliere lucchese Niccolò Piccinino, che spezzò l'assedio fiorentino alla città il 3 dicembre 1430.

¹⁴ Con ogni probabilità, le aperture del primo piano del palazzo del Decanato avevano già nel primo Cinquecento l'assetto attuale. La scelta di raffigurarle come finestre guelfe fu plausibilmente soltanto una scelta stilistica dei fratelli Pucci.

¹⁵ Non si conoscono opere di architettura murata realizzate da Ambrogio Pucci e nemmeno è rimasta memoria di eventuali installazioni effimere da lui realizzate. È comunque significativo che in un manoscritto settecentesco venga definito: "[...] raro architetto in prospettiva [...]". Cfr. BSL, Manoscritti, 1651, snp.

¹⁶ Il palazzo del Podestà di Lucca è stato attribuito nei secoli prima a Matteo Civitali e poi, più plausibilmente, a Filippo Marti. Tuttavia, recenti scoperte documentarie hanno permesso di ricostruire che, almeno per quanto riguarda il complesso apparato decorativo delle bifore, lo scultore fiorentino Donato Benti prestò la sua opera. Si veda in proposito NIERI, PACINI 2013.

complesso di edifici che costituiva il palazzo Pubblico prima dell'intervento ammannatiano. Collegata ad esso, tramite un cavalcavia porticato, domina la composizione la torre della Zecca, vera e propria torre Civica¹⁷, composta da un alto basamento e da tre piani soprastanti: il primo con un'apertura quadrata, il secondo ed il terzo contraddistinti ciascuno da una serie di quattro aperture centinate. Al di sopra, una terrazza su beccatelli su cui si appoggia il piano terminale, a pianta ottagonale, con aperture centinate e coperto con una cupola a spicchi munita di lanternino.

Proseguendo con la tarsia numero nove ci si trova davanti a un nuovo edificio chiesastico di fantasia. L'aspetto è all'incirca lo stesso di quello rappresentato nella terza tarsia, pur con alcune difformità: si tratta di una fabbrica conclusa di cui si intravede anche il transetto, non percepibile nel caso dell'altra chiesa. Inoltre, il campanile sulla sinistra, molto slanciato, ha caratteri spiccatamente gotici, con i tre piani superiori connotati dalla presenza di bifore archiacute. È necessario precisare come, ad oggi, non si trovino a Lucca torri campanarie con queste caratteristiche.

La decima immagine, arricchita dalla presenza di un libro semiaperto in primo piano, corrisponde di nuovo a un luogo reale, la piazza di Santa Maria *Forisportam*. Guardando dalla via di Santa Croce, si vedono gli ultimi edifici di questa strada in direzione della piazza, molto scorciati. Se di quello di sinistra non è possibile percepire quasi nessun elemento architettonico, quello di destra spicca per alcune caratteristiche come l'assialità del portale, la presenza di una panca di via, di una trabeazione per il primo piano e di un marca davanzale per il secondo. Le aperture del piano nobile sono centinate, in linea con i coevi edifici civili fiorentini e lucchesi mentre quelle del secondo, più basse, sono a cimasa piana. Una gronda alquanto sporgente conclude la composizione. Al centro dell'immagine, la colonna romana in granito che ancora oggi è lì posizionata, con un capitello dorico in luogo di quello corinzio che vi è posto (cancellare). Sulla sinistra, edifici dai chiari caratteri medievali, contraddistinti dalla presenza delle bifore al primo piano. Il transetto e il fianco settentrionale della chiesa sono resi in maniera piuttosto fedele, con le arcate cieche e il netto stacco materico – qui risolto con una trabeazione non esistente nella realtà – tra la porzione inferiore in calcare di Santa Maria del Giudice e quella superiore in

¹⁷ La torre della Zecca venne rasa al suolo insieme a tutte le costruzioni prospicienti il palazzo Pubblico, nel primo Ottocento. La puntuale raffigurazione di Lorenzo Nottolini ce la mostra come una costruzione imponente, poco aggraziata e completa di cella campanaria. Andava ad affiancarsi come torre civica alla più piccola e più aggraziata torre delle Ore, sul Fillungo, ancora esistente. Cfr. *I palazzi dei mercanti nella libera Lucca del '500* 1980, pp. 148-151.

mattoni, al grezzo. Sul fondo, un albero ricorda la presenza in zona dell'orto del convento di San Micheletto, tuttora esistente¹⁸. In prossimità dell'angolo, ancora una tarsia di larghezza minore (numero undici), con la raffigurazione di una statua di San Giovanni Evangelista, sorretta da una mensola e inserita in una nicchia centinata. Al di sopra di quest'elemento, un occhio aperto verso il cielo, dentro al quale si intravede un uccello svolazzante. L'occhio è impiegato in ambito lucchese anche nelle facciate della cappella del Santissimo Sacramento, le quali si attestano sul transetto e sulla cappella terminale di sinistra della Cattedrale di San Martino. Al di sotto della mensola, si apre un varco quadrato dove è collocata una lapide, in posizione obliqua, con la critta "IOANNES" in caratteri capitali.

La dodicesima tarsia, posta in posizione angolare, risulta mancante dell'estremità destra. Compare solamente lo sportellone di sinistra, di nuovo scompartito in due parti. Alle sue spalle, la consueta arcata a pieno sesto inquadra una veduta della città di Lucca. Il punto di vista è collocato davanti alla chiesa di San Michele in Foro, in direzione dell'attuale via Vittorio Veneto. Compare la campata più occidentale della facciata settentrionale del palazzo del Podestà, con una vista parziale di una delle monumentali bifore di Donato Benti, ancora dotato di balcone sorretto da elaborate mensole. Sull'angolo sventola il vessillo bianco e rosso della Repubblica, a due bande orizzontali di eguale altezza. La scelta di posizionare la bandiera sul palazzo rivela una precisa volontà di rivendicazione dell'indipendenza e delle autonomie repubblicane, in quel periodo fortemente minacciate dalla rivolta dei Poggi. In primo piano, compaiono un contenitore dalla forma di parallelepipedo e un mortaio con tanto di pestello. Sullo sfondo, nel luogo dove si trova il palazzo Pubblico, delle arcate immaginarie, intervallate dalla presenza di una possente colonna dorica su piedistallo. Chiude la composizione, di nuovo, una rassicurante vista dei Monti Pisani.

La tredicesima tarsia inquadra quello che sembra un edificio sacro in costruzione. La chiesa è completa dalle fondamenta fino alla cupola per quanto riguarda le campate terminali e la zona absidale, mentre è interamente da costruire nelle parti più avanzate. L'edificio è a tre navate coperte a volta, completo di deambulatorio. Questa particolarità va unita al fatto che le arcate sono raffigurate a sesto acuto. La cupola,

¹⁸ Gli spazi verdi di pertinenza del convento di San Micheletto sono tuttora esistenti. La parte più vicina alla struttura è stata ristrutturata e funge da giardino per la Fondazione Ragghianti, ospitata nei locali di San Micheletto. La porzione più vicina alle mura, invece, ospita dal 1820 l'Orto Botanico di Lucca, istituito per volontà della duchessa di Lucca, Maria Luigia di Borbone ed oggi gestito dal Comune di Lucca.

che si eleva al di sopra di un basso tamburo, sembra a sesto pieno, è divisa in spicchi ed è completa di lanterna.

Ancora una vista del palazzo del Podestà nella quattordicesima tarsia che niente altro è se non una puntualissima replica della settima.

La penultima tarsia (numero quindici) presenta un libro, questa volta chiuso e in posizione verticale, in primo piano. Il punto di ripresa è lo stesso della seconda tarsia, ma con lo spettatore rivolto verso est, in direzione dell'attuale via Roma. Sulla destra, il fronte meridionale della piazza di San Michele in Foro, visto molto di scorcio. Tra questo gruppo di edifici, la maggior parte dei quali di aspetto dimesso e completamente differenti rispetto all'assetto attuale, spicca ancora una volta il palazzo del Podestà. Anche gli edifici sul lato est della piazza hanno un aspetto modesto e ospitano botteghe al piano terreno. Si intravede, all'estrema sinistra, una sorta di cortile porticato a più livelli. Per quanto riguarda le emergenze sullo sfondo, si possono formulare due ipotesi: relativamente al campanile di sinistra e alla cupola si tratterebbe di quelli del complesso del Battistero di San Giovanni. Se il campanile ha ancora oggi un assetto del genere, la resa della cupola è ancora una volta frutto dell'immaginazione dei Pucci. Per quanto riguarda il campanile di sinistra potrebbe trattarsi di quello della chiesa di San Cristoforo, sul Fillungo¹⁹.

L'ultima tarsia (numero sedici) è una vista del palazzo del Podestà, molto simile alla numero dodici, pur con alcune differenze, dovute anche al fatto che quest'ultima è priva della parte destra. In primo piano, la raffigurazione di un recipiente cilindrico e del suo coperchio. Gli edifici sulla sinistra sono porticati, come nella tarsia quattordici. Sullo sfondo, al posto del palazzo Pubblico, un loggiato a due ordini, in costruzione.

Nelle tarsie dei fratelli Pucci traspare l'immagine di una piccola ma ricca capitale, mediante la raffigurazione di alcuni dei suoi edifici più rappresentativi. Le costruzioni d'invenzione hanno, inoltre, alcuni punti di tangenza – soprattutto nell'impiego degli ordini architettonici – con le coeve realizzazioni lucchesi, soprattutto con San Paolino.

¹⁹ La chiesa romanica di San Cristoforo è localizzata nella porzione meridionale del Fillungo ed ha un imponente campanile medievale in mattoni. Sconsacrata, all'indomani della Prima Guerra Mondiale venne trasformata in sacrario dei Caduti. Oggi, è saltuariamente utilizzata come sede di mostre temporanee.

Una possibile ricostruzione

Come già affermato, la ricostruzione proposta in questo studio è del tutto ipotetica e si basa, come vedremo, su alcune considerazioni effettuate sui punti di ripresa di ciascuna tarsia. È necessario, comunque, premettere che si è immaginato un coro dalla forma a “u”, con i lati lunghi composti dai pannelli che contengono quattro tarsie, i lati corti da quelli che constano di due tarsie grandi e di una più piccola e con i raccordi obliqui angolari composti dai pannelli isolati.

I ritratti di San Giovanni e di San Luca vengono posti nei pressi dell'angolo, secondo una tradizione assai consolidata che vede la raffigurazione dei quattro Evangelisti nei pennacchi delle cupole o, comunque, in luoghi prossimi agli angoli. In questo caso, trattandosi di una struttura con due soli angoli è plausibile come ci si sia indirizzati alla rappresentazione dei soli Giovanni e Luca. Un'altra caratteristica importante è che, se osserviamo alcune delle tarsie che certamente raffigurano parti esistenti di città, in maniera particolare la numero due e la numero quindici, ci rendiamo immediatamente conto di come il punto di ripresa sia all'incirca lo stesso, cioè il lato meridionale della piazza di San Michele, con la seconda tarsia che mostra gli edifici nella direzione dell'attuale via Roma e la quindicesima che, invece, è rivolta verso la via di San Paolino. Un'analoga considerazione può essere formulata anche relativamente alle tarsie numero uno e numero sedici: in questo caso il punto di ripresa è localizzato nell'angolo nord occidentale della piazza di San Michele in Foro, con lo sguardo dell'immaginario osservatore rivolto verso sud nel primo caso e verso est nel secondo. Anche le tarsie angolari, la numero cinque e la numero dodici, hanno la particolarità di rappresentare la stessa porzione di strada, l'attuale parte settentrionale della via Vittorio Veneto, ripresa però da due punti diversi: nel primo caso dall'angolo sud occidentale di piazza San Michele, nel secondo dal cosiddetto canto di Pozzotorelli, antico toponimo per indicare quello che oggi è l'angolo nord occidentale della piazza Napoleone. Non sembrano esserci, invece, relazioni dirette tra le altre tarsie. Questa particolarità può essere dovuta a due fattori: il primo è, semplicemente, che gli edifici raffigurati nelle numero tre, sette, tredici e, forse, quattordici, sono costruzioni immaginarie. Il secondo motivo risiede nel fatto che,

nonostante la ricchezza delle fonti notarili²⁰, non è possibile ricostruire quali siano state le immagini effettivamente intagliate da Ambrogio e quali quelle realizzate dal fratello Nicolao e, quindi, se ci sia stata una variazione del programma iconografico alla morte di Ambrogio²¹.

La vicenda realizzativa delle tarsie mediante l'analisi dei documenti notarili

Sebbene non sia sopravvissuto il documento con cui Ambrogio Pucci venne incaricato, si sa con certezza che ciò avvenne precedentemente al 19 maggio del 1523: un documento risalente a quella data registra il pagamento di venticinque ducati d'oro da parte di Stefano Spada, membro dell'Offizio dei Sei sopra le Entrate, in acconto. Nello stesso documento, Ambrogio Pucci dichiarava che il lavoro sarebbe stato terminato entro la fine dello stesso 1523: al momento della consegna avrebbe ricevuto il saldo corrispondente ad altri venticinque ducati d'oro. Tuttavia, ancora nel 1527 il coro non era ancora stato compiuto tant'è che un nuovo accordo stipulato tra Ambrogio Pucci e l'Offizio dei Sei sopra le Entrate obbligava l'artista a completare l'opera risiedendo all'interno del palazzo Pubblico fino al termine dei lavori, consentendogli di uscire solo col permesso dell'Offizio. Ogni uscita senza autorizzazione sarebbe stata punita con una multa di dieci ducati. Comunque, in cambio dell'impegno a completare le tarsie entro la fine del 1527, Ambrogio Pucci avrebbe ricevuto altri diciotto ducati. Nel 1530, al momento della morte, il legnaiolo lucchese non aveva ancora completato il coro: come risulta in un documento del 18 gennaio di quell'anno, Francesca, vedova di Biagio Pucci e madre di Ambrogio e Nicolao, in qualità di erede del primo figlio, cedeva al secondo gli strumenti della bottega e i legni già parzialmente lavorati. Nicolao, inoltre, prendeva l'impegno di portare a termine ciò che il fratello non aveva portato a conclusione. Tra questi, il principale era proprio il coro della cappella del palazzo Pubblico: un contratto

²⁰ Per i documenti notarili relativi alla realizzazione degli stalli lignei, già pubblicati in FERRI 2001, pp. 169-172, si veda l'appendice documentaria.

²¹ Sappiamo con certezza che Nicolao Pucci subentrò al fratello Ambrogio alla sua morte. Oltre che dai documenti notarili, questo avvenimento era testimoniato anche da un'iscrizione dedicatoria posta nel coro della cappella. Di quest'iscrizione sopravvive soltanto una trascrizione in BSL, Manoscritti, 1651, c. 111: "AMBROGIO PUCCIO/ LUCENSIS OPERIS/ HUIUS CONSUMMATIONEM/ MORS INVIDIT/ NICOLAUS FRATER/ PRO VIRIBUS/ ABSOLVEBAT/ ANN. SAL. MDXXIX".

stipulato tra Nicolao e l'Offizio dei Sei sopra le Entrate il 30 dicembre 1530 stabiliva che il legnaiolo avrebbe portato a termine quanto lasciato incompiuto dal fratello entro il 14 settembre del 1531, festa della Santa Croce, e che avrebbe incassato cento ducati d'oro in tre rate di identico importo. Al termine, Nicolao Pucci e l'Offizio dei Sei sopra le Entrate avrebbero nominato di comune accordo degli esperti che avrebbero stimato il lavoro e computato le risultanti spettanze dell'artista. Con documento del 30 ottobre 1532, furono selezionati come esperti i legnaioli Giovanni da Pietrasanta e Michele dello Spagnolo, residenti in Lucca, che in un tempo relativamente breve – quattro giorni – dovevano valutare il lavoro dei Pucci. Inoltre, si affermava che, nel caso non ci si fosse trovati d'accordo sul valore della somma da corrispondere, avrebbe dovuto essere chiamato un esperto forestiero, niente meno che Baccio d'Agnolo che, in quegli anni, a Firenze era a capo di una bottega da cui uscivano pregevolissimi lavori d'intaglio e al cui interno erano concepiti alcuni tra i principali edifici patrizi della Firenze del primo Cinquecento. Si precisava, inoltre, che nel caso in cui Baccio d'Agnolo non avesse voluto spostarsi a Lucca, il ruolo di esperto esterno sarebbe dovuto essere assunto da Nanni Unghero, artista emergente nell'ambiente fiorentino degli anni Trenta. Però, all'indomani della stipula del contratto, Michele dello Spagnolo rese nota l'indisponibilità a collaborare con Giovanni da Pietrasanta. Un nuovo accordo, stipulato tra il 26 ed il 27 novembre successivi tra Gismondo Franciotti – in qualità di procuratore di Nicolao Pucci – e l'Offizio dei Sei sopra le Entrate stabiliva che venissero di nuovo nominati come periti Giovanni da Pietrasanta e Michele dello Spagnolo – ormai dimorante a Pisa – e il fiorentino Nanni Unghero. I tre, nella stessa giornata del 27 novembre, stabilirono che la somma da conferire a Nicolao Pucci fosse di complessivi ottocentoquaranta ducati d'oro. A questo punto, appare necessario tentare di effettuare un'analisi stilistica delle tarsie per vedere quali potere assegnare alla mano di Ambrogio e quali a quella di Nicolao. Dai documenti risulta che Ambrogio sia morto quando il lavoro si trovava in fase tutt'altro che avanzata. Osservando la tarsia numero otto si può, forse, affermare come quest'ultima sembri meno accurata nell'esecuzione rispetto alle altre e come, soprattutto, la resa degli edifici è decisamente più schematica. Inoltre, si può facilmente notare come la posizione degli immaginari sportelloni sia identica in tutte le tarsie, lasciando presupporre una iniziale ideazione complessiva da parte di Ambrogio Pucci.



Ipotesi ricostruttiva dell'assetto degli stalli lignei nella cappella del palazzo Pubblico di Lucca



A sin., Ambrogio e Nicolao Pucci, tarsia n°1, a des., particolare di piazza San Michele a Lucca



A sin., Ambrogio e Nicolao Pucci, tarsia n°2, a des., particolare di piazza San Michele a Lucca



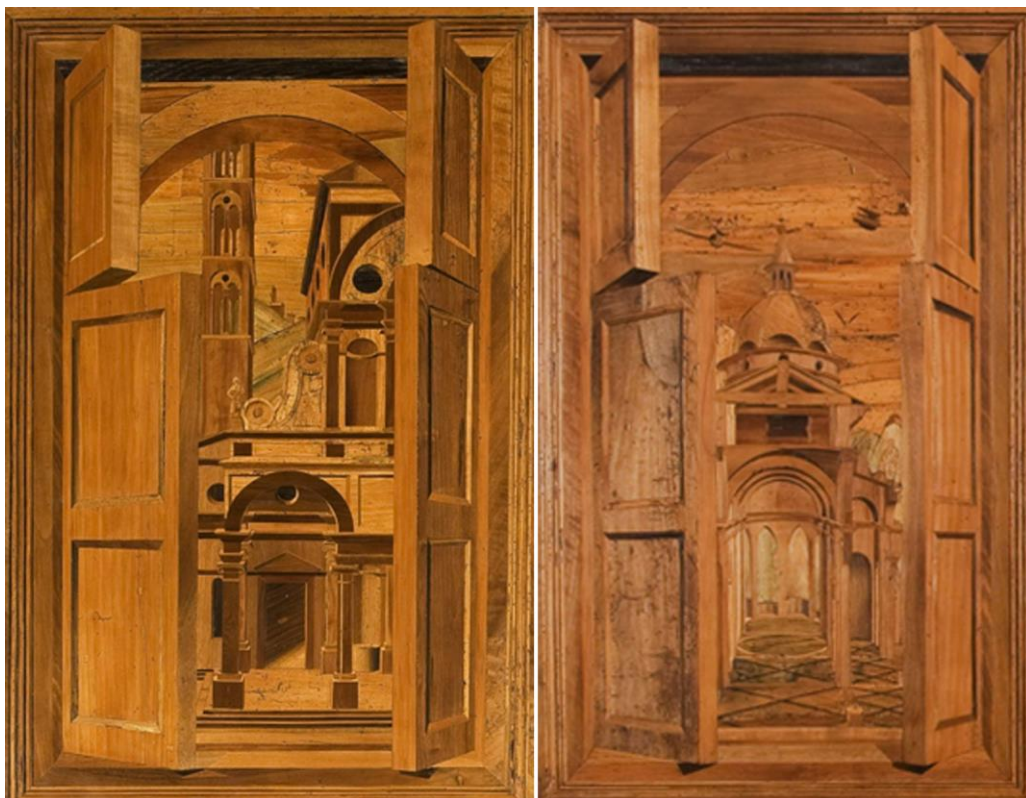
A sin., Ambrogio e Nicolao Pucci, tarsia n°3, a des., Ambrogio e Nicolao Pucci, tarsia n°4



A sin., Ambrogio e Nicolao Pucci, tarsia n°7, a des., particolare di piazza San Michele a Lucca



A sin., Ambrogio e Nicolao Pucci, tarsia n°8, a des., particolare di piazza Napoleone a Lucca



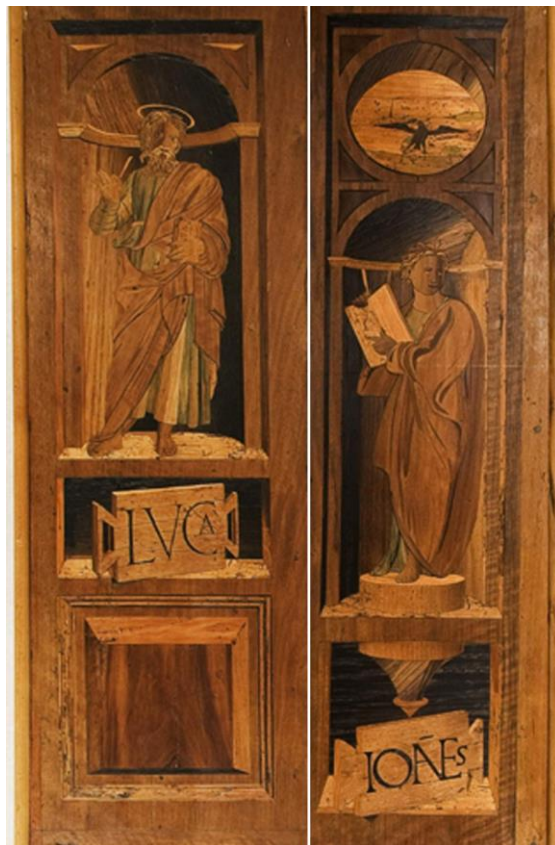
A sin., Ambrogio e Nicolao Pucci, tarsia n°9, a des., Ambrogio e Nicolao Pucci, tarsia n°13



A sin., Ambrogio e Nicolao Pucci, tarsia n°10, a des., particolare di piazza Santa Maria Forisportam a Lucca



A sin., Ambrogio e Nicolao Pucci, tarsia n°15, a des., particolare di piazza San Michele a Lucca



A sin., Ambrogio e Nicolao Pucci, tarsia n°6, a des., Ambrogio e Nicolao Pucci, tarsia n°11

5.7 *L'ingresso di Carlo V a Lucca nel 1536*

La visita in Italia di Carlo V, nel 1536¹, toccò, tra le numerose tappe, anche Lucca². Per accogliere degnamente l'Imperatore, vennero approntate numerose architetture posticce lungo il percorso che lo avrebbe portato dalla porta di Borgo alla Cattedrale di San Martino. In ambito toscano, quanto messo in opera per accogliere Leone X a Firenze nel 1515 era stato il capostipite di una lunga serie di apparati effimeri: appare possibile che a Lucca si fosse tratta ispirazione da quanto realizzato più di un ventennio prima a Firenze. Riguardo un possibile coinvolgimento di Baccio da Montelupo nell'impresa, si possono soltanto formulare delle ipotesi: Gaetano Milanesi afferma che nel 1536 Sinibaldi fosse certamente morto³, ma non sappiamo la data della scomparsa. L'analisi dei numerosi obituari della Biblioteca Statale di Lucca non ha dato alcun tipo di indicazione sulla data di morte di Baccio, che non è possibile rintracciare nemmeno nei registri mortuari dell'Arcidiocesi lucchese, non più esistenti per quanto riguarda la prima metà del XVI secolo. Un apparato complesso come quello approntato per accogliere Carlo V, il 5 maggio 1536, poteva avere comportato una programmazione, una progettazione e una realizzazione piuttosto lunghe, forse iniziate già nella seconda metà del 1535⁴. Non conoscendo l'esatta data della morte di Sinibaldi, si può ipotizzare che abbia preso parte, ormai anziano, quantomeno all'ideazione del programma di accoglienza dell'Imperatore, ipotesi rafforzata dal fatto che alla metà degli anni Trenta del Cinquecento non erano presenti sul territorio della Repubblica artisti in grado di concepire realizzazioni di così vasto respiro⁵, con l'unica eccezione di Nicolao Civitali che, probabile prosecutore dell'opera di Baccio da Montelupo nella realizzazione degli arredi marmorei di San Paolino⁶, fu anch'egli forse coinvolto nella messa in opera dei complessi apparati effimeri del 5 maggio 1536. Appare difficile, infatti, potere

¹ La visita fu organizzata all'indomani della vittoria contro i Turchi, avvenuta con la Battaglia di Tunisi. Cfr. VISCEGLIA 2001.

² La città di Lucca fu toccata dalla visita di Carlo V il 5 maggio 1536.

³ VASARI, MILANESI, 1878-1885, vol. IV, p. 548, nota 1: “[...] Per noi due cose sono certissime, l'una che nacque nel 1469, e l'altra che nel 1536 era morto, come si rileva da un atto di quest'anno, in cui Lucrezia sua moglie si dice vedova di lui. [...]”

⁴ Le verifiche compiute nel fondo *Offizi sui ricevimenti di principi e personaggi*, probabilmente incompleto, non ha permesso di individuare il momento in cui divenne palese che Carlo V avrebbe visitato Lucca nel maggio 1536.

⁵ Nel 1536 era infatti già morto Matteo Civitali mentre Francesco Marti risultava inattivo dal 1521.

⁶ Si veda in proposito il paragrafo di questo studio relativo alle cantorie di San Paolino.

immaginare come regista dell'operazione Bastiano Bertolani da Brancoli il quali sempre aveva operato nel territorio della Repubblica di Lucca e che mai aveva lavorato a Firenze o in altri importanti centri artistici della penisola italiana.

Il lunghissimo itinerario imperiale interessò numerose città italiane, da quelle più importanti, come per esempio Palermo, Napoli⁷ e Roma⁸, a centri del tutto secondari, come San Mauro⁹, passando per città di media rilevanza, come Cosenza, Cava dei Tirreni e Capua¹⁰.

Gli apparati effimeri realizzati per accogliere l'Imperatore si differenziavano in ricchezza e complessità a seconda dell'importanza della città e del tempo che Carlo V vi avrebbe trascorso – si passava dalle poche ore a diversi giorni – ma avevano come filo conduttore quello che vedeva nel sovrano di Casa Asburgo un nuovo Cesare, accolto da architetture che si rifacevano sempre a quelle della romanità. A Roma, si scelse anche di utilizzare le vestigia dell'antichità, rettificando l'antica via dei Trionfi¹¹ tra l'arco di Costantino e le rovine del *Septizonium*, oggi scomparse, realizzando *ex novo* un rettifilo nel Foro Romano, tra l'arco di Tito e quello di Settimio Severo, all'epoca ancora parzialmente interrato¹². Nella città papale, comunque, non si mancò di costruire anche architetture posticce, destinate alla demolizione dopo la visita imperiale avvenuta il 6 aprile del 1536, meno di un mese prima di quella lucchese. Appare significativo che Raffaello da Montelupo abbia partecipato alla realizzazione

⁷ Della visita napoletana di Carlo V sopravvive il monumentale stemma marmoreo dell'Imperatore posto sulla facciata principale di Castel Capuano.

⁸ *La città effimera* 1980, did. 40. L'Imperatore sbarcò a Trapani, di ritorno dalla Tunisia, e attraversò buona parte della Sicilia, la Calabria, la Campania, il Lazio, la Toscana per poi spostarsi verso la pianura Padana, fino all'ultima tappa italiana presso Tenda.

⁹ A San Mauro, in Calabria, il principe di Bisignano fece costruire un vero e proprio palazzo ligneo destinato all'accoglienza dell'illustre ospite: “[...] fece innalzare un superbo Palagio di legname [...]”. Cfr. in proposito CAZZATO 1980, p. 23.

¹⁰ Cosenza fu toccata dal corte imperiale il 7 novembre 1535. Vennero approntati apparati effimeri di una certa imponenza, in particolare modo quattro archi trionfali, col primo corrispondente alla porta della città. Presso il Duomo, fu approntata una decorazione in broccati e stoffe preziose. A Cava dei Tirreni le architetture furono di una certa imponenza e, anche in quel caso, furono degli archi trionfali, di cui realizzato in mortella. A Capua si optò per una ripresa, in tono minore, di quanto fatto a Napoli. Vennero approntati comunque tre archi trionfali – di cui uno solo in legno, mentre gli altri erano vegetali – e sei coppie di statue in stucco raffiguranti la città di Capua e la Fede, Vespasiano, Costantino, Cesare, Augusto, i re di Napoli Alfonso I e Federico II, il Volturmo e il senatore capuano Decio Magio.

¹¹ *La città effimera* 1980, did. 65. La via dei Trionfi è l'odierna via di San Gregorio, tra l'arco di Costantino e la piazza di porta Capena, presso il Circo Massimo. Rettificata ed ampliata anche nel 1932, fuse da sfondo per diverse celebrazioni militari durante il periodo fascista.

¹² Questa strada esisteva ancora alla metà del Seicento e, probabilmente, esistette fino al momento della creazione della passeggiata archeologica, realizzata per volontà del ministro Guido Baccelli, dopo l'annessione di Roma al Regno d'Italia, nel 1870. Anche l'arco di Settimio Severo venne del tutto riscoperto in quest'occasione. Cfr. *La città effimera* 1980, did. 69.

di alcune di esse¹³. L'architettura effimera più frequente era quella dell'arco trionfale, spesso realizzato mascherando in maniera più o meno complessa le porte di accesso alla città, a volte con decorazioni comprendenti statue, colonne, pilastri e trabeazioni, altre mediante l'impiego di addobbi arborei¹⁴. Nel caso di apparati più vasti e articolati, oltre agli archi comparivano ulteriori tipologie architettoniche, comunque sempre derivate da esempi romani. È il caso delle colonne onorarie, talvolta coelidi, memori sia di quelle antiche che di quelle presenti nello stemma di Carlo V, con esplicita allusione alle colonne d'Ercole. Certamente, gli apparati per le visite imperiali andavano a inserirsi nel vasto filone delle architetture effimere che nella prima metà del Cinquecento, e anche dopo, connotarono l'aspetto di numerose città europee in particolari momenti della loro storia. Come già detto, il caso della visita di Leone X a Firenze, nel 1515, costituì il primo di una lunga serie di apparati effimeri messi in opera per l'accoglienza di importanti personalità (come nel caso di Carlo V nel 1535-1536), per la celebrazione di matrimoni della dinastia regnante, per la celebrazione di solenni esequie. È stato rilevato come, pur inserendosi nel numeroso filone delle accoglienze trionfali, la visita imperiale a Firenze abbia portato alla realizzazione di numerose architetture posticce che, pur derivando da architetture murate della romanità, certamente risentivano anche dell'influsso di quelle approntate per l'accoglienza del primo papa di Casa Medici, oltre un ventennio prima.

Nella Repubblica di Lucca la visita di Carlo V suscitò entusiasmo, soprattutto a causa del suo valore politico. L'instaurarsi della signoria medicea proprio in quegli anni riproponeva, ancora una volta, il pericolo costante dell'invasione fiorentina¹⁵.

¹³ *La città effimera* 1980, did. 60. Raffaello da Montelupo probabilmente si occupò delle sculture che ornavano l'arco di porta San Sebastiano, posta sulla via Appia, da dove proveniva il corteo imperiale. Sembra che il disegno dell'arco fosse di Antonio da Sangallo il Giovane, di cui resta un disegno (GDSU 1014 A) riferibile proprio all'arco in questione. Raffaello da Montelupo è indicato in BRUSCHI 2002, p. 182 come l'autore di alcune sculture approntate per il passaggio del corteo imperiale dal ponte Sant'Angelo e sistemate sui parapetti. Se una partecipazione di Raffaello agli apparati romani è del tutto condivisibile, più problematica risulta quella di Baccio, indicato in *Ibidem* a fianco del figlio nei lavori per ponte Sant'Angelo, ormai vecchio e di cui, a differenza che per il figlio, non si conoscono rapporti diretti con l'ambiente romano.

¹⁴ Il percorso che accompagnò Carlo V nel 1535 tra Reggio Calabria e Cosenza era decorato da numerosi archi trionfali realizzati mediante l'impiego di essenze arboree. Cfr. CAZZATO 1980, p. 25. Nel caso della visita imperiale a Mantova, nel 1530, venne approntato un arco "di verdura et festoni con arme grandi di sua Maestà presso la porta Pradella". Cfr. BELLUZZI 1980, p. 48. Invece, per l'accoglienza dell'Imperatore a Milano, presso la porta Romana, venne approntato un arco in legno e stucco completo di ordini architettonici e bugnato. Cfr. *Ivi*, p. 55 e *La città effimera* 1980, did. 55.

¹⁵ TOMMASI 1847, pp. 363 e seguenti; BERENGO 1964, pp. 13-19.

La venuta dell'Imperatore si configurava non solo come un riconoscimento dell'inserimento della Repubblica di Lucca nel campo imperiale, ma anche come un'implicita identificazione dell'indipendenza lucchese di fronte alle mai nascoste mire espansionistiche del suo potente e più grande vicino.

L'importanza dell'avvenimento fu sottolineata dall'imponente apparato realizzato per accogliere Carlo V. Non resta nessuna immagine dell'evento, tuttavia una lettera del nobiluomo Niccolò Montecatini descrive con dovizia di particolari gli apparati effimeri realizzati per l'occasione¹⁶. Pur non essendo possibile ricostruire in maniera dettagliata il tipo di impianto iconografico che stava alla base della realizzazione esso, comunque, era basato sulla glorificazione di Carlo V vincitore in Africa e sui buoni rapporti intercorrenti tra l'Imperatore e la Repubblica.

L'Asburgo proveniva da est, esattamente da Pescia, dove era stato ospite di Baldassarre Turini, alto esponente della corte pontificia, nel suo palazzo nella piazza Grande, il 4 maggio¹⁷. Già la prima architettura effimera che si incontrava arrivando a Lucca, composta da un arco trionfale posto presso l'antica porta di Borgo¹⁸ si inseriva tipologicamente in una serie di architetture posticce realizzate in molte della città toccate dalla visita imperiale, che andavano a nascondere le antiche porte medievali con arcate all'antica: se per il varco trionfale della porta di Borgo non abbiamo indicazioni così precise, tuttavia è piuttosto facile immaginare come anche in questo caso il fornice dell'arcata e quello della porta cittadina coincidessero.

Nella descrizione del sistema degli apparati effimeri, Niccolò Montecatini ci parla di numerose colonne¹⁹, innalzate lungo il percorso a imitazione delle antiche colonne imperiali romane, connotate dalla presenza del motto di Carlo V "*Plus Ultra*". Certamente, nell'allestimento degli apparati effimeri, la presenza di colonne onorarie

¹⁶ *Carlo V a Lucca* 1892, pp. 35 e seguenti.

¹⁷ L'edificio, situato presso l'estremità meridionale della piazza, è stato profondamente alterato nel primo Novecento, tuttavia conserva ancora, accanto allo stemma dei Turini, un'epigrafe marmorea con incisa questa frase, a caratteri capitali: "IMP. CAES. CAROLVS V AVG. AFRICA RECEPTA ITER HAC IN GALLIAM HABENS HIS AEDIBVS HOSPITIO ACCEPTVS EST CVIVS AMPLISS. MEMORIAE AD SEMPITERNAM GLORIAM FAMILIAE BALTHASAR TVRINVS MONVMENTVM HOC EXTARE VOLVIT MDXXXVI PRID NON MAII".

¹⁸ La porta di Borgo, tuttora esistente, si trova al termine della via del Fillungo, nel settore settentrionale del centro storico di Lucca, poco alle spalle della porta Santa Maria, inserita nell'attuale cerchia. Nel 1536 le nuove mura non erano che all'inizio e, sul lato nord, la porta di Borgo fungeva ancora da accesso alla città per chi proveniva da Firenze.

¹⁹ *Carlo V a Lucca* 1892, pp. 35 e seguenti. La descrizione ci racconta anche della presenza di alcune fontane: "Entrata Sua Maestà dentro la Città, trovò per tutta la strada che passò, apparati di tappezzarie, fontane, et altri diversi ornamenti, e massime di Arme di Sua Maestà, con l'Aquila Imperiale et le colonne col motto *Plus Ultra*."

era piuttosto comune, tuttavia anche in questo caso è possibile rintracciare un parallelo con quanto realizzato a Firenze nel 1515: sappiamo infatti che, presso la piazza del Mercato Nuovo²⁰, Baccio Bandinelli aveva provveduto a innalzare una colonna coclide alta trenta braccia.

A Lucca, le architetture provvisorie più spettacolari si incontravano in due piccole piazze cittadine. In quella di San Giusto²¹, era innalzata quella che Niccolò Montecatini definiva “grandissima pyramide o vero Agulia” “bellissima et molto maestrevolmente fatta”, decorata da un cartiglio inneggiate alle imprese africane dell’Imperatore²². Forse, la scelta della forma, fu un esplicito richiamo all’Africa, realizzato mediante la riproposizione, in una scala ovviamente ridottissima rispetto all’originale, del più noto monumento antico presente in quel continente. A Firenze, nel 1515, non furono innalzate piramidi anche se era presente anche in quel caso un richiamo a un monumento egizio: si trattava, infatti, della replica in scala 1:1 dell’obelisco vaticano posta in piazza Santa Trinita e realizzata dal legnaiolo Pietro da Sesto. Ovviamente, in questo caso, tuttavia, la scelta era dettata non tanto da improbabili richiami egizi quanto dalla necessità di citare l’originale presente a Roma posto anche allora nel complesso petriano, seppur non nella posizione attuale.

Nella lucchese piazza di San Giovanni era presente un’altra colonna, probabilmente la più grande tra quelle innalzate in occasione di questo importante avvenimento, sulla quale era presente un cartiglio²³ dove Carlo V era esaltato come “*Pacis auctori Fundatori Religionis, Conservatori quietis*”.

La cattedrale di San Martino, traguardo del corteo celebrativo, aveva il portale centrale decorato dall’arme imperiale, sotto la quale era riportato il motto “sacra sulla, quae tibi commendat Luca penates”, mentre l’interno del Duomo era ornato di preziose tappezzerie e di cartigli con frasi inneggianti a Carlo V²⁴.

²⁰ Nel 1515, la loggia del Mercato Nuovo, principale opera di architettura di Battista di Marco del Tasso, non era ancora stata realizzata, risalendo infatti ai primi anni del ducato di Cosim I. Si veda in proposito CECCHI 2013, pp. 311-332.

²¹ Appare interessante notare come la piazza di San Giusto, all’epoca la piazza cittadina più vicina al palazzo Pubblico, venga indicata come “piazza del palazzo de’ Gigli”, sottolineando da un lato la funzione preminente di slargo di fronte al palazzo di una delle più importanti famiglie cittadine, dall’altro il fatto che all’epoca (1536) il palazzo, da sempre attribuito a Nicolao Civitali, fosse, se non terminato, comunque in un avanzato stato di realizzazione.

²² Per quanto riguarda la battaglia di Tunisi, si veda VISCEGLIA 2001. Per la descrizione della guglia, su cui campeggiava la scritta: “Fortissimo, feliciss. gloriosiss. D N Carolo Africano Max. cara. semper Augusto pop. Lucen. Tir. Los.” si veda invece *Carlo V a Lucca* 1892, pp. 35 e seguenti.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

Dalla descrizione si intuisce facilmente come l'apparato decorativo fosse certamente meno imponente rispetto a quello approntato per la visita di Leone X a Firenze oltre trent'anni prima, ma questo fatto è facilmente spiegabile sia per le diverse dimensioni delle due città, sia per la loro dissimile importanza politica.

Nel caso degli apparati effimeri messi in opera per la visita di Carlo V a Lucca, è possibile formulare una riflessione sui rapporti tra gli ambienti artistici fiorentino e lucchese nel Cinquecento. Lo Stato Fiorentino, fosse esso repubblicano o mediceo, era, da un punto di vista politico, se non un nemico, certamente un vicino ingombrante e temibile, sempre pronto a intromettersi nella vita politica ed economica della Repubblica. Da un punto di vista artistico era, invece, un modello con cui confrontarsi continuamente. Nella prima metà del secolo, l'ambiente artistico lucchese riuscì a mantenere una certa indipendenza: ne sono esempi i numerosi edifici civili che poco hanno in comune coi coevi esempi fiorentini. Se a Firenze è difficile incontrare edifici con gli ordini in facciata e con le finestre a cimasa piana, a Lucca si possono segnalare i palazzi Bernardini, Arnolfini-Cenami e Altogradi, tutti connotati dall'ordine architettonico nel primo registro e quelli del Decanato, Orsetti e Gigli, con le aperture con la terminazione piana²⁵. Anche nel caso delle opere di un artista di formazione fiorentina come era Baccio da Montelupo, siamo di fronte, sia nel caso di San Paolino che in quello della cappella del Santissimo Sacramento, alla realizzazione di edifici che poco hanno in comune con le coeve costruzioni religiose fiorentine. Nel primo caso, infatti, assistiamo a un impiego sistematico dell'ordine architettonico che a Firenze non ha eguali nel rivestimento esterno di un edificio sacro, mentre nel secondo si incontrano espliciti richiami all'architettura romanica lucchese. Certamente i modelli fiorentini erano ben presenti nelle menti degli architetti lucchesi ma, quasi sempre, assistiamo a una diversificazione degli esiti.

Sarà soltanto nel Secondo Cinquecento, con gli importanti interventi di Bartolomeo Ammannati nel palazzo Pubblico²⁶ e di Giambologna nella cappella della Libertà nella Cattedrale di San Martino²⁷, che si arriverà a un'importazione diretta di modelli

²⁵ Si veda in proposito il capitolo di questo studio relativo ai palazzi Bernardini e Arnolfini-Cenami.

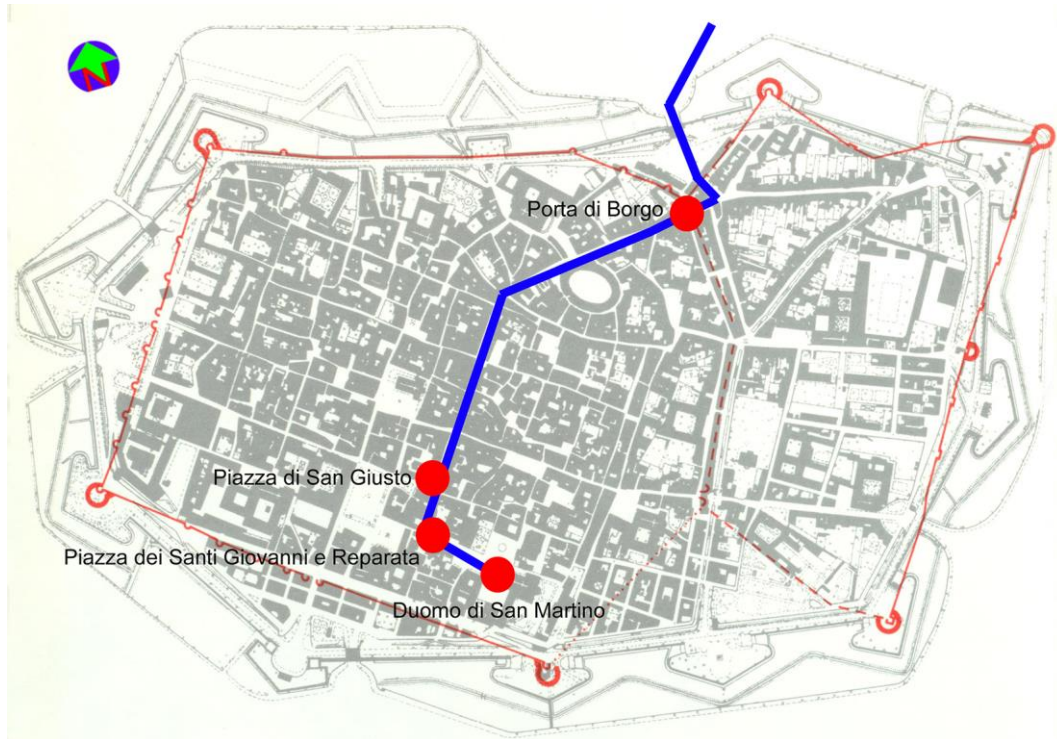
²⁶ Un'attenta analisi dell'intervento ammannati ano nel palazzo Pubblico di Lucca, svoltasi negli anni compresi tra il 1578 e il 1580 è presente in MOROLLI 2002, pp. 43-74.

²⁷ Non esistono studi specifici sull'intervento di Giambologna nella Cattedrale di San Martino a Lucca. Tuttavia, i momenti essenziali della realizzazione dell'altare della Libertà sono ricostruiti in BARACCHINI, CALECA 1973, p. 139.

fiorentini. Nella seconda metà del secolo, gli edifici civili così come quelli religiosi poco si discostarono, infatti, da quanto realizzato negli stessi anni a Firenze.

Nel caso degli apparati effimeri realizzati per la visita imperiale del 1536, non essendo sopravvissuto alcuno non è, tuttavia, possibile valutare appieno quanto a fondo i precedenti fiorentini abbiano influito sulle realizzazioni lucchesi. Certamente, gli apparati posticci fiorentini, sia quelli per la visita di Leone X, nel 1515, che quelli per accogliere Carlo V, nel 1536, dovevano essere di dimensioni assai maggiori e di struttura più complessa come più complesso era anche l'apparato iconologico che li contraddistingueva²⁸. A Lucca ci si limitò a mettere in opera una maestosa raffigurazione dell'aquila imperiale e della pantera, simbolo repubblicano, per stabilire un implicito rimando alla vicinanza politica tra il piccolo stato e l'impero, all'apposizione di iscrizioni che celebrassero le virtù dell'Imperatore, all'innalzamento di colonne, che richiamassero il simbolo imperiale, e all'approntare una piramide, esplicito richiamo all'impresa africana di Carlo V.

²⁸ La descrizione degli apparati effimeri fiorentini del 1536, presente in VARCHI 1804, vol. V, pp. 252-258, permette comunque di capire che, pur nella maggiore complessità, anche quanto realizzato a Firenze aveva come temi principali della celebrazione l'impresa africana dell'Imperatore e il legame tra la città e l'Impero, rinsaldati dal recente matrimonio del duca Alessandro con Margherita d'Austria, figlia di Carlo V.



L'itinerario di Carlo V durante la visita a Lucca del 5 maggio 1536



La porta di Borgo



La via del Fillungo



La piazza di San Giusto



La piazza dei Santi Giovanni e Reparata



La piazza di San Martino