

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI  
SOPRINTENDENZA SPECIALE PER IL PATRIMONIO STORICO ARTISTICO  
ED ETNOANTROPOLOGICO E PER IL POLO MUSEALE DELLA CITTÀ DI FIRENZE  
MUSEO DELLE CAPPELLE MEDICEE

*Nello splendore medicèo*  
**PAPA LEONE X**  
*e Firenze*

a cura di  
*Nicoletta Baldini*  
e  
*Monica Bietti*

s i l l a b e

129.

Cornelis Cort

(Horn, 1530-1578)

*Tomba di Lorenzo de' Medici Duca d'Urbino*

1570

Bulino; mm 416 x 272

Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. St. sc. 1383

*Tomba di Giuliano de' Medici Duca di Nemours*

1570

Bulino; mm 409 x 278

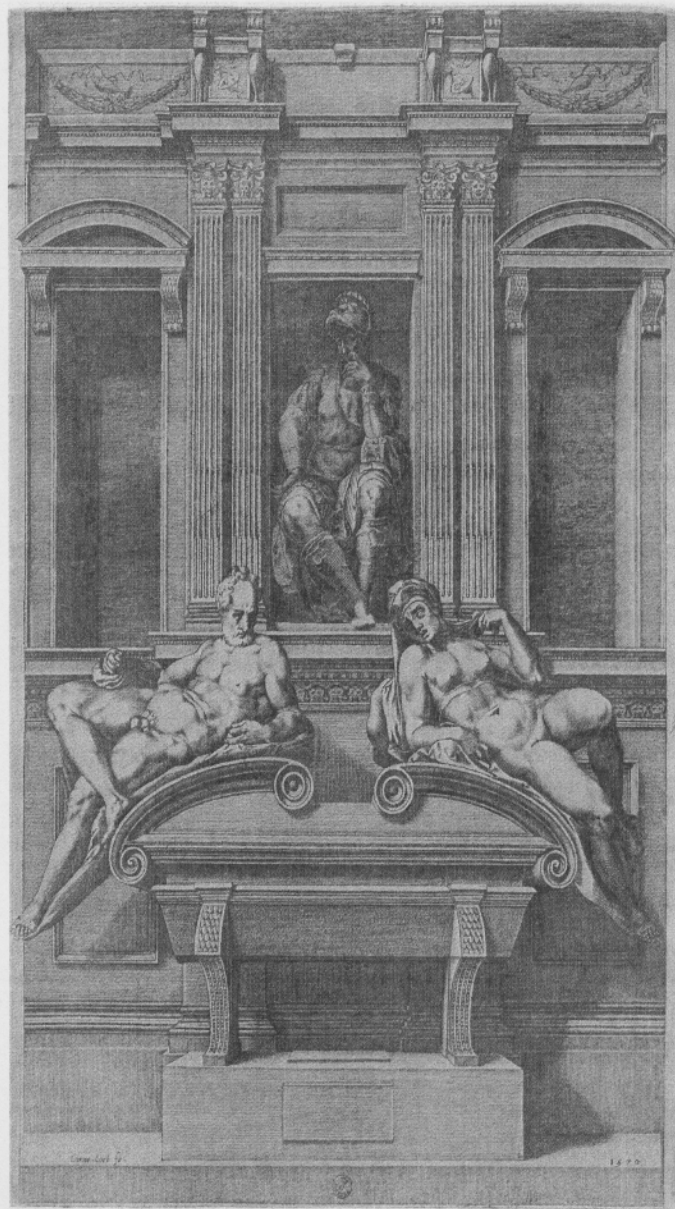
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. St. sc. 1382

L'interesse degli incisori contemporanei a Michelangelo e di quelli della generazione immediatamente successiva per l'opera di Michelangelo è testimoniata dalla vasta produzione di stampe, oggetto di studio e di approfondimenti (da ultimo BARNES 2010). Le incisioni di Cornelis Cort – i cui rami, ancora esistenti, si trovano oggi alla Calcografia dell'Istituto Nazionale della Grafica di Roma (BARONI 2008, p. 20) – si offrono come documento prezioso per illustrare lo stato della Sagrestia Nuova dopo i lavori condotti da Giorgio Vasari, oltre a costituire uno dei pochissimi esempi di questo genere di rappresentazione dell'architettura nel contesto fiorentino cinque-seicentesco, a differenza di quanto accadeva a Roma e a Venezia (BEVILACQUA c.s.).

Vasari interviene nella Sagrestia in due campagne di lavori: 1556-1559, 1563-1564 (FERRETTI 2011). La prima *tranche* si traduce nella sistemazione della cappella (rimasta incompiuta alla partenza di Michelangelo nel 1534), soprattutto con lo scopo di rendere nuovamente utilizzabile la struttura da parte dei canonici di San Lorenzo, per ottemperare agli obblighi di celebrare gli uffici sacri stabiliti in una bolla di Clemente VII in favore dei defunti ivi sepolti (ETTINGLER 1978). La tipologia di questi lavori, in parte simile a quelli precedenti del Tribolo – che aveva posto le allegorie delle *Ore* sui sarcofagi – non esplicita, ancora una volta, alcuna volontà di riprendere *in toto* le fila dell'interrotto progetto michelangiolesco. Non si può escludere che il "basso profilo" tenuto dalla committenza e dall'artista aretino sia legato anche alla questione dei diritti di patronato sulla cappella, la cui titolarità spettava agli eredi diretti di Cosimo il Vecchio, ovvero a Caterina de' Medici (FERRETTI c.s.). Tali significative questioni, che abbracciano anche più complesse controversie patrimoniali, saranno risolte soltanto con il matrimonio fra Ferdinando I e Cristina di Lorena (1589).

Questa prima stagione di opere si conclude con il trasporto delle salme di Lorenzo il Magnifico e del fratello Giuliano (LAPINI 1900, p. 124) nel lineare sarcofago marmoreo sulla parte opposta alla scarsella, "il quale – scrive Vasari – aveva fatto Michelangelo Buonarroti" (FREY 1923-30, II, n. DCLXXXV, p. 461; si veda anche VARCHI, ARIB 1844, p. 306).

L'intenzione di completare la sagrestia, con la realizzazione di tutte le statue mancanti, prende corpo appena qualche tempo dopo, e sembra connessa a un rinnovato interesse di Cosimo I per San Lorenzo. Nel dicembre del 1562 muoiono all'improvviso Eleonora di Toledo (nata nel 1522) e i due giovani figli del duca, Giovanni e Garcia. In questo quadro si colloca il richiamo di Vasari al duca per il deplorabile stato in cui versa la sagrestia, a pochi anni dalla conclusione dei suoi lavori di "restauro" (FREY 1923-1930, I, 1923, n. CCCXCII, p. 712). Vasari riesce a risvegliare l'interesse di Cosimo proponendo che il completamento della fabbrica michelangiolesca sia affidato alla neonata Accademia del Disegno, fondata sul principio del 1563 e con Michelangelo come suo nume tutelare (Ivi, n. CCCXCV, p. 719). Viene prospettato



da Vasari un grandioso progetto, che rimane del tutto inattuato. Probabilmente al 1563-1564 risale la sistemazione sopra il sarcofago (con le spoglie di Lorenzo e Giuliano "vecchi") delle statue della *Madonna* e i *Santi Cosma e Damiano*. In quegli stessi anni la Sagrestia diviene sede delle adunanze degli artisti dell'Accademia (WAŻBIŃSKI 1983) e ritrova così la sua funzione di luogo di formazione e studio, che già aveva avuto dal quarto decennio del Cinquecento (*Ibidem* e TREXLER, LEWIS 1981).

Nell'ottica di un sintetico bilancio degli interventi di Vasari nella Sagrestia Nuova si può evidenziare la volontà di cristallizzare alcuni caratteri dell'opera michelangiolesca, come la bicromia arenaria e marmo/intonaco e la semplificazione dell'apparato plastico, astraendo dunque alcuni elementi del suo linguaggio architettonico che andranno a definire un registro espressivo alla base di molte commissioni di Cosimo I. Le incisioni di Cort enfatizzano questi aspetti, se pur appaiano animate anche da un ulteriore e precipuo intento "agiografico e documentaristico" che si coglie bene, per esempio, nella resa del non finito del *Giorno*, del *Crepuscolo* e della *Madonna* (M. Marongiu, in *L'Adolescente dell'Ermitage* 2000, schede nn. 59-61, p. 174).

Al 1569 risale una lunghissima lettera che Giorgio, come architetto del complesso laurenziano, scrive a Piero Gondi in Francia, pregandolo di richiamare l'attenzione di Caterina de' Medici sulle sepolture dei propri avi in San Lorenzo e alla Sagrestia Nuova in particolare (FREY 1923-1930, II, n. DCLXXXV, p. 461). La realizzazione delle incisioni di Cort relative al complesso di San Lorenzo – di cui fa parte anche la stampa raffigurante la *Tomba di Piero e Giovanni de Medici* di Verrocchio –, si colloca a poca distanza da questa lettera, a sua volta temporalmente vicina all'esecuzione da parte dello stesso artista dell'"Albero della Casa de' Medici" (*Ivi*, I, p. 512), dove si trovano virtualmente riuniti i due rami della famiglia Medici: quello di Cosimo il Vecchio e quello dei Popolani, cui appartiene Cosimo I (VAN VEEN 2000). Non sono noti documenti specifici relativi alle rappresentazioni che Cort esegue dei partiti parietali e del corredo scultoreo della Sagrestia Nuova, che molto probabilmente rientrano in un incarico mediceo (BARONI 2008, p. 20), ipotesi che trova ulteriori conferme sulla base del contesto che si è cercato di tratteggiare. Secondo Alessandra Baroni, è poco convincente l'ipotesi di Rosenberg (2003) che Cort abbia potuto eseguire queste incisioni sulla base di un gruppo di disegni già attribuiti a Giovan Battista Naldini, quali modelli per le stampe (BARONI 2008, pp. 21-22).

Emanuela Ferretti

Bibliografia: BIRS DE HAAN 1948, nn. 199-201, pp. 183-185; E. Borea, in *Il primato del disegno* 1980, scheda nn. 604-605, p. 246; MEIJER 1987; L. Corti, in *The Genius of the Sculptor* 1992, schede nn. 59-61, pp. 250-251; SELLINK 1994, n. 71; M. Marongiu, schede nn. 38, 39, 40, in *L'Adolescente dell'Ermitage* 2000 pp. 172-174; ROSENBERG 2003; BARONI 2008, pp. 18-20; BARNES 2010, pp. 154-155; FERRETTI 2011b; GREGORY 2012, pp. 312-313

