



1. Federico Zuccari, *Artisti nella Sagrestia Nuova*, 1575-1579, Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, 4555 recto.

VASARI, AMMANNATI E L'EREDITÀ DI MICHELANGELO NEI CANTIERI DI SAN LORENZO

Emanuela Ferretti

Nella politica culturale di Cosimo I de' Medici e degli intellettuali della corte medicea – volta ad affermare la supremazia dell'arte e della lingua toscana sullo scenario italiano come riflesso tangibile del prestigio e della potenza del nuovo stato territoriale –, la figura di Michelangelo ha un ruolo fondamentale.¹ Le stesse *Vite* vasariane, nell'edizione giuntina, illustrano la grandezza dell'arte toscana, secondo un percorso ascendente che raggiunge il proprio acme nell'opera eccelsa di Michelangelo. Si susseguono, con l'artista ancora in vita e definitivamente a Roma dal 1534, celebrazioni in contesti diversificati, accompagnate spesso dal crisma dell'ufficialità del rituale principesco, che trovano un importante punto di arrivo nelle solenni esequie nella basilica di San Lorenzo (1564).² Nelle discussioni dell'Accademia fiorentina, inoltre, se Dante è l'insuperato campione del volgare e della supremazia linguistica toscana, così Michelangelo è espressione del primato fiorentino nelle arti.³ San Lorenzo è significativamente lo scenario dove viene ambientato *Il Gello* (1546) del Giambullari, testo che illustra la mitica e gloriosa origine di Firenze e della lingua toscana.⁴ Nel vestibolo della Biblioteca Laurenziana inoltre compare un particolare capitello michelangiolesco, fondamentale tassello della "nazionalistica" interpretazione di Cosimo Bartoli circa l'origine toscana dell'ordine italico/composito, appropriato per esprimere le aspirazioni culturali di Cosimo I.⁵

Nel complesso laurenziano – per oltre un secolo nodo cruciale della geografia medicea – più che altrove a Firenze si riconosce, oggi come ieri, la presenza tangibile dell'opera di Michelangelo.

Due celebri disegni di Federico Zuccari, datati agli anni 1575-1579 (fig. 1), mostrano alcuni artisti impegnati nello studio della Sagrestia Nuova di Michelangelo e delle opere lì conservate. Zuccari dà conto di una pratica avviata già dagli anni Trenta del Cinquecento, quando anche Vasari e Ammannati avevano eseguito studi e disegni nella cappella medicea.⁶ Nel 1535, con Michelangelo lontano da Firenze, Vasari inviava a Pietro Aretino due disegni – perduti – delle sculture di Lorenzo de' Medici duca di Urbino e di Giuliano de' Medici duca di Nemours: un legame, dunque, con il sublime Buonarroti che prende corpo inizialmente attraverso la restituzione grafica di opere che «vengano da lo iddio della scultura», come scrive Aretino.⁷ L'infittirsi delle relazioni tra Vasari e Michelangelo si data infatti al secondo soggiorno romano di Giorgio e in particolare agli anni del pontificato di Giulio III Del Monte (1550-1555).⁸ Anche Ammannati si avvicina allo studio di Michelangelo nella Sagrestia Nuova, negli anni immediatamente successivi alla partenza dell'artista,⁹ sebbene le sue frequentazioni, reali e concettuali, con il maestro datino invece al terzo decennio del Cinquecento, in un primo tempo mediate da personaggi come lo scultore fra Giovan Angelo Montorsoli e il di lui zio, il canonico laurenziano Giovanni Norchiati, molto vicino a Michelangelo. Nel quadro di questi rapporti si inserisce anche il famoso episodio del furto di disegni dalla bottega del maestro in via Mozza (1529),¹⁰ a opera di Bartolomeo e Nanni di Baccio Bigio.

Nella maturità di Giorgio e Bartolomeo, appena dopo il ritorno di entrambi a Firenze (rispettivamente 1554 e 1555), è il complesso laurenziano la cornice in cui si dispiega una nuova forma di contatto con Michelangelo e la sua arte: qui si concretizzano il privilegio e la responsabilità di portare a termine la Sagrestia Nuova di Leone X (Vasari) e la biblioteca voluta da Clemente VII (Vasari e Ammannati), dopo una *tranche* di opere (1546-1550) realizzate sotto la guida di Niccolò Tribolo.

Percorrendo le scale del ricetto della Libreria e contemplando lo scrigno della Sagrestia Nuova, si dovrà dunque accordare l'istanza estetica di stampo idealista, che molto spesso pone indistintamente la complessità di cantieri pluridecennali sotto il nome di Michelangelo, con la dimensione della storia, tenendo a mente il contributo di Giorgio e Bartolomeo alla lettura unitaria di tali opere, oltre all'oggettivo e paziente sforzo di "maieutica" che è stato fatto per avere indicazioni dal maestro. Al contempo, si potrà continuare a riflettere, come è stato fatto,¹¹ su quanti temi, soluzioni, concetti spaziali e architettonici declinati da Michelangelo in queste architetture siano trapassati nelle opere dei due artisti, segnandone in modo chiaro i registri espressivi e contribuendo a definire una sorta di "linguaggio di Stato" che ipotecherà i successivi sviluppi dell'arte a Firenze.¹²

2. San Lorenzo, Sagrestia Nuova: particolare con la tomba di Giuliano de' Medici duca di Nemours.



«LA PIÙ BELLA OPERA DI QUESTO MONDO»: ¹³ VASARI E LA SAGRESTIA NUOVA

La morte di Clemente VII, al secolo Giulio de' Medici, nel 1534 decreta il blocco dei cantieri laurenziani, circostanza aggravata dalla partenza senza più ritorno di Michelangelo per Roma nel settembre di quello stesso anno. I lavori rimangono così incompiuti, a eccezione della tribuna delle Reliquie,¹⁴ sulla controfacciata della basilica. A quella data nella Sagrestia Nuova, completa nel proprio involucro spaziale (fig. 2), risulta terminato solo il telaio architettonico parietale delle tombe dei due capitani, Giuliano e Lorenzo de' Medici, le cui effigi erano già nelle nicchie, a differenza delle altre sculture dell'*ensemble* delle sepolture, pronte ma ancora da collocare nella posizione definitiva. Allo stato di modello, anche se parte dei marmi erano già stati cavati a Carrara, rimanevano alcune delle allegorie da porsi nei tabernacoli a sinistra e a destra delle effigi dei due Medici: Tribolo era stato incaricato di lavorare alle figure della *Terra* e del *Cielo*, concepite per la tomba del duca Giuliano, opere non terminate per la morte del papa.¹⁵ Erano stati inoltre conclusi gli stucchi dorati che dovevano arricchire il soffitto cassettonato della cupola, opera di Giovanni da Udine su disegno di Michelangelo (fig. 5 a p. 38). Non oltre lo stato di studi grafici invece erano state sviluppate le decorazioni dei lunettoni sopra le tombe ducali e sulla parete opposta alla scarsella.¹⁶ Quest'ultimo lato della struttura rimaneva totalmente da allestire, nonostante alcuni elementi architettonici fossero stati già predisposti.¹⁷ La storiografia è sostanzialmente con-



3. San Lorenzo, Sagrestia Nuova: veduta attuale della parete opposta all'altare nella sistemazione vasariana.

corde nel riconoscere questo lato della cappella come destinato alla sepoltura doppia di Lorenzo il Magnifico e del fratello Giuliano e a ricondurre una serie di elaborati grafici – autografi e copie da disegni originali michelangioli – a questa commissione.¹⁸ Tale parete sarà oggetto dell'austera sistemazione di Vasari col sarcofago per le salme dei due nipoti di Cosimo il Vecchio, ingentilito dalle sculture di Michelangelo, Raffello da Montelupo e Montorsoli¹⁹ (fig. 3).

L'ascesa al potere di Alessandro de' Medici, primo duca di Firenze, non assicura il proseguimento dei cantieri laurenziani. La fama della sagrestia comunque persiste e si consolida. Racconta Benedetto Varchi che anche l'imperatore Carlo V, nel 1536 a Firenze, dove viene accolto con apparati festivi di grande rilievo, si reca a San Lorenzo e visita la Sagrestia Nuova.²⁰ Il breve principato di Alessandro non lascia dunque traccia a San Lorenzo se non nell'imposizione di due «operai» di nomina ducale in seno al Capitolo per controllarne le spese.²¹ A Cosimo I si deve la ripresa dei lavori con la regia del Tribolo. Il cantiere della sagrestia è seguito con attenzione da Pier Francesco Riccio, canonico di San Lorenzo, ma soprattutto maggiordomo e primo segretario del duca, oltre che coordinatore delle imprese artistiche della corte, fino alla metà degli anni Cinquanta.²² È il 1546 quando il Riccio commenta l'inizio delle nuove opere nella sagrestia e nella biblioteca con queste parole: «Et ci farà piacere, così s'andra rassettando tutti doi questi luoghi [sagrestia e «libreria»] da ragnatele e dalla polvere che n'hanno di bisogno, accertandola che tutta Firenze s'è allegrata di questo fatto come degno di V.E.».²³ Le prime operazioni condotte da Tribolo sono la col-

4. Michelangelo, modello per un dio fluviale, Firenze, Casa Buonarroti.

5. Michelangelo, studio per la decorazione della cupola della Sagrestia Nuova, Firenze, Casa Buonarroti, inv. 127 A recto.

6. San Lorenzo, Sagrestia Nuova: veduta della cupola cassettonata.

locazione delle quattro allegorie della *Notte*, del *Giorno*, dell'*Aurora* e del *Tramonto* sui sarcofagi marmorei. Vengono inoltre riunite in sagrestia le sculture della *Madonna col bambino* di Michelangelo (1521-1534), il *San Damiano* di Raffaello da Montelupo e il *San Cosma* di Montorsoli, concluso intorno al 1537, per volontà di Maria Salviati, madre del duca Cosimo e nipote di Leone X.²⁴ Alcuni anni prima Anton Francesco Doni aveva scritto a Michelangelo ricordando l'impegno dello stesso Montorsoli a continuare i lavori alle sculture.²⁵ A proposito dell'«opera di quadro» per la parete opposta alla scarsella, nella lettera sopra richiamata, Riccio chiede al duca se intenda far assemblare gli elementi architettonici già scolpiti nel cantiere michelangiolesco («marmori et le colonne lavorati in maggior parte») perché «si metterà insieme con una miseria e sarà cosa molto laudabile secondo l'instituto di V.E.».²⁶ Non sono noti documenti che attestino un riallestimento, anche parziale, della parete in oggetto, fatta salva una rilettura in tal senso della pianta del *Taccuino* Scholz²⁷ (vedi oltre la figura 9).

Questi primi lavori di sistemazione delle sculture esistenti sono gli unici documentati anche per gli anni a seguire, che vedono il duca impegnato nel completamento della biblioteca²⁸ e nella decorazione del coro della basilica, a opera di Pontormo.²⁹ Si tratta dunque di opere che hanno il merito di rendere parzialmente leggibile il progetto michelangiolesco per le due tombe ducali. Inoltre non ci sono elementi per conoscere se nella ricomposizione delle tombe dei duchi fosse compresa anche la sistemazione dei due modelli al vero delle statue delle divinità fluviali, previste alla loro base. A Casa Buonarroti è conservato l'unico modello superstite (in terra, fil di ferro e stoppa, fig. 4) delle quattro figure previste³⁰ – mai scolpite nel marmo –, ricordate nei disegni, nei documenti di cantiere e nel carteggio michelangiolesco. Derivati dai fiumi del cortile delle Statue in Vaticano,³¹ i modelli sono rammentati da Cellini, Varchi e Doni.³² Una testimonianza di quest'ultimo li colloca ancora in sagrestia nel 1548,³³ ma già nel 1553 almeno uno dei modelli si trova nelle collezioni di Cosimo I,³⁴ lo stesso poi donato dal duca ad Ammannati, che lo cederà all'Accademia del Disegno nel 1583.³⁵ Queste figure hanno avuto una notevole influenza



sulla scultura del secondo Cinquecento e in particolare per Vincenzo Danti e Ammannati.³⁶

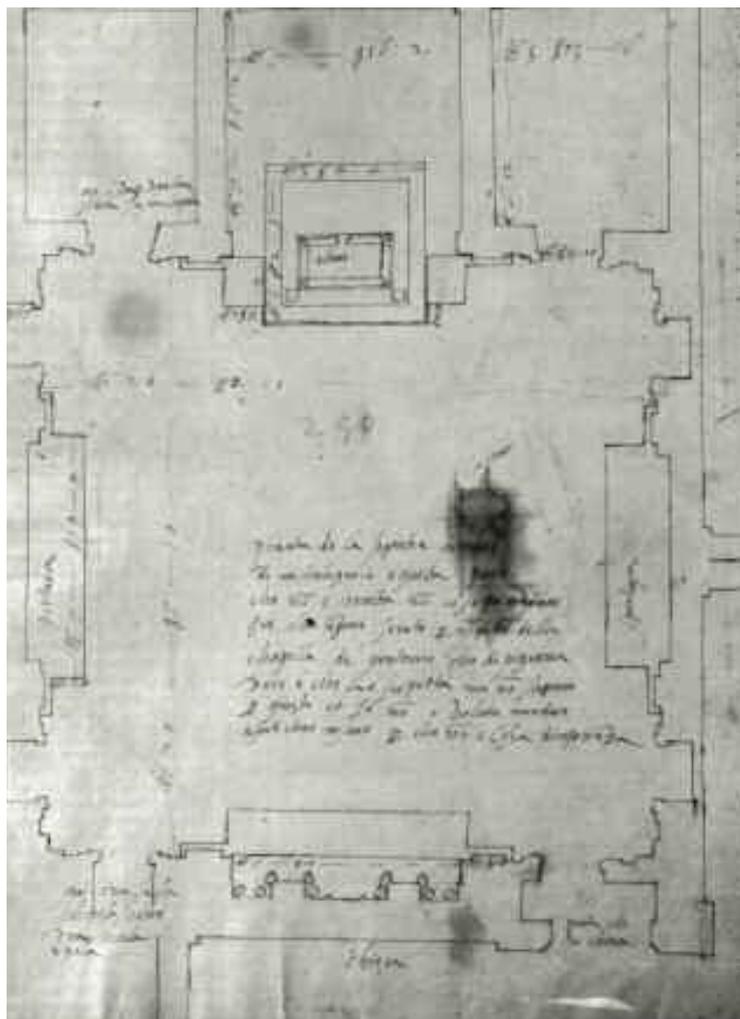
Le opere coordinate da Giorgio nella Sagrestia Nuova si dispiegano in due momenti diversi: 1556-1559, 1563-1564. La prima *tranche* si traduce nella sistemazione della cappella, volta soprattutto a rendere nuovamente utilizzabile la struttura da parte dei canonici di San Lorenzo, per ottemperare agli obblighi di celebrare gli uffici sacri stabiliti in una bolla di Clemente VII³⁷ in favore dei defunti ivi sepolti: dalla collocazione dei vetri per le finestre alla pulitura delle membrature architettoniche e dei marmi, alla realizzazione di arredi lignei per la liturgia.³⁸ La tipologia dei lavori, in parte simile a quelli del Tribolo (1549),³⁹ non esplicita ancora una volta alcuna volontà di completamento della cappella, nel senso di reinterpretazione o riproposizione dei progetti michelangeloeschi, ma piuttosto sottolinea alcuni principi informativi dell'opera: la bicromia arenaria e marmo/intonaco e la semplificazione dell'apparato plastico. Si tratta di un registro espressivo che segna le commissioni architettoniche di Cosimo I: dall'Udienza nel salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio alle prime ville medicee, dalla loggia di Mercato Nuovo agli Uffizi. Occorre tuttavia precisare, con Alessandro Cecchi,⁴⁰ che non appartiene a questa campagna la distruzione degli stucchi di Giovanni da Udine, su disegno di Michelangelo, nel soffitto cassettonato della cupola (figg. 5-6). Tale evento, attribuito a Vasari, è da ascrivere invece agli interventi promossi da Maria Luisa de' Medici, intorno al 1740.⁴¹

Non si può escludere che il "basso profilo", ricercato e perseguito dalla committenza in questa campagna di lavori, sia legato anche alla questione dei diritti di patronato sulla cappella, la cui titolarità spettava agli eredi diretti di Cosimo il Vecchio,⁴² ovvero Caterina de' Medici. Alla domanda di Vasari su quale debba essere lo stemma con cui decorare le nuove vetrate della sagrestia (se quello del duca Cosimo, quello della famiglia Medici o quello del papa), Cosimo risponde lapidario: «L'arme solo di Papa Clemente».⁴³

La prima stagione di opere coordinate da Giorgio si conclude col trasporto delle salme di Lorenzo il Magnifico e del fratello Giuliano⁴⁴ nel lineare sarcofago marmoreo «il quale – scrive Vasari – aveva fatto Michelangelo Buonarroti»⁴⁵ (vedi figura 3 a p. 37). Probabilmente solo nel 1563-64 vengono poste sopra il sarcofago le statue della Madonna e dei santi Cosma e Damiano, sopra ricordate.⁴⁶

A questi anni appartiene anche un disegno di grande interesse, dalla storia complessa e dalla interpretazione altrettanto discussa: nel *Taccuino Scholz*⁴⁷ si trova una rappresentazione in pianta della sagrestia, già ricordata, databile al 1558-59⁴⁸ (fig. 7). L'elaborato è arricchito da didascalie, misure e scala metrica, ma soprattutto illustra parzialmente un allestimento architettonico per la parete opposta alla scarsella, a una data di poco precedente al trasferimento delle due salme dei nipoti di Cosimo il Vecchio. Che significato dare a questo elaborato è una questione ancora aperta: si può notare che si tratta, in generale, di un "rilievo" della cappella alla quota pavimentale, evidenziando così in corrispondenza delle sepolture dei due capitani lo zoccolo di base e la particolare morfologia del piano di appoggio dell'altare nella scarsella. Per la parete opposta, viene raffigurato un analogo basamento, che nella realtà è in macigno ed è incassato nel settore arretrato della parete; qui sono delineati altri elementi che non trovano riscontro nel contesto odierno. In una rappresentazione sezionata molto probabilmente a una quota diversa dal livello del pavimento, a differenza delle altre parti del disegno, si possono riconoscere infatti due "pilastri", addossati al muro di confine con la chiesa, che dividono la parete in tre parti, con quella centrale più ampia: nei tre settori si notano degli elementi a sezione circolare confrontabili per dimensioni con i candelabri davanti all'altare e quindi leggibili come piedritti alquanto snelli.⁴⁹ Il quesito è se si tratti di un rilievo, e quindi venga documentata una situazione

7. Pianta della Sagrestia Nuova, 1558-1559, *Taccuino Scholz*, New York, Metropolitan Museum, Room of Prints, 1949, 49,92,39.





8. Cornelis Cort, *Sagrestia Nuova, Tomba di Lorenzo de' Medici*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. St.c. 1383.

9. Cornelis Cort, *Sagrestia Nuova, Tomba di Giuliano de' Medici*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. St.c. 1382.

obliterata dalla sistemazione vasariana, o se sia una proposta progettuale dell'anonimo estensore⁵⁰ che riprende (o meno) una delle idee michelangeloesche per questo settore della cappella.⁵¹

La scelta di Vasari e di Cosimo I di non completare questa parete si traduce invece nell'approntamento di una sistemazione neutra, che non avrebbe in alcun modo precluso ulteriori e successivi interventi: del resto proprio il 1559 è un anno positivo nei rapporti fra Cosimo I e Michelangelo, circostanza che avrebbe fatto presagire fruttuosi sviluppi nelle reciproche relazioni (concretizzatisi solo per la scala del ricetto) e che seguiva contatti epistolari fra l'artista, Vasari e Ammannati nei mesi precedenti.⁵² Che si tratti di una "soluzione aperta", direbbero i matematici, lo conferma il fatto che nel 1563 Pier Vettori verrà incaricato di redigere le iscrizioni commemorative per i defunti, ivi deposti quattro anni prima,⁵³ progetto non portato a termine.

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 e i due giovani figli del duca, Giovanni e Garcia. Per una non precisata «opera di San Lorenzo»,⁵⁴ forse una nuova sepoltura,⁵⁵ Vasari si reca a Pietrasanta in cerca di marmi mischi e bianchi nei primi giorni del 1563. La tragica morte di moglie e figli potrebbe infatti aver indotto il duca a pensare a un sepolcro autonomo per i propri familiari, alternativo a quello di Cosimo il Vecchio – da cui il suo avolo, Lorenzo vecchio de' Medici con i propri discendenti era stato espressamente escluso⁵⁶ –, alla Sagrestia Nuova e alla Sagrestia Vecchia, legate anch'esse al ramo dei cosiddetti «cosmiadi».

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" (1556-1559):

mentre sono stato lì nella sagrestia, m'è parsa sì schifa, atteso che il verno passato e questo que' preti vi debbano aver tenuto caldani di carboni, e fattovi fuoco disonestamente, ed è affumicato le statue e le mura che è una vergogna; e quel che mi rincresce, che l'anno passato s'ordinò loro che in una di quelle sagrestie de' canti e' facessino un cammino agli Operai e al prior di San Lorenzo e mai l'han fatto;

che se ciò fussi stato murato, questo disordine non saria seguito: e mi penso che fin che V.E.I. non destina qualcuno che n'abbia spezial cura, e sia persona che si diletta dell'arte, e ami e conosca la perfetione di quelle statue e di quel luogo onorato, che è stato scuola di tutta l'Arte, credo che andrà di male in peggio. Ho voluto avvisare acciò che quella ci provvegga.⁵⁷

Si tratta di un memento a riprendere le redini della fabbrica, con una velata autocandidatura. Sul momento il duca si mostra freddo e risponde salomonico: «delle figure della sagrestia di S. Lorenzo ci dispiace che siano affumicate; però fatevi fare un camino in ogni modo».⁵⁸ Vasari riesce, tuttavia, a risvegliare l'interesse di Cosimo proponendo che «mentre questo tempio si mura [il progetto per la nuova sepoltura?], e che la sagrestia di S. Lorenzo si guasta», il completamento della fabbrica michelangelolesca sia affidato alla neonata Accademia del Disegno, fondata il 31 gennaio 1563, e con Michelangelo come suo nume tutelare.⁵⁹ Posta così la questione, Giorgio ottiene il benestare del duca che chiede di trattarne approfonditamente con Vincenzo Borghini, luogotenente del duca nell'Accademia e nel Capitolo di San Lorenzo, ma soprattutto di interagire col maestro a Roma. Segue così la celebre lettera che Giorgio scrive a Michelangelo, chiedendo al maestro di «aprire il suo concetto», per indicare come portare a compimento la Sagrestia Nuova, impresa cui dovranno partecipare gli artisti dell'Accademia del Disegno, alcuni dei quali già suoi giovani collaboratori in quella fabbrica, come Francesco da Sangallo e Giovan Angelo Montorsoli. La conclusione del cantiere della sagrestia viene presentata dall'artista aretino come un omaggio al maestro da parte degli artisti «perché – scrive Vasari – non ci è nessuno di loro che in questa Sagrestia non abbi imparato quel che sa».⁶⁰ La risposta dell'ottuagenario maestro non arriverà e anche questa nuova ipotesi di completamento viene abbandonata, per decadere del tutto con la scomparsa di Michelangelo. Anche la morte improvvisa del Montorsoli (31 agosto 1563), dal 1562 stabilmente a Firenze e già protagonista nel cantiere al tempo di Clemente VII,⁶¹ deve aver rappresentato un freno all'avvio dell'impresa.

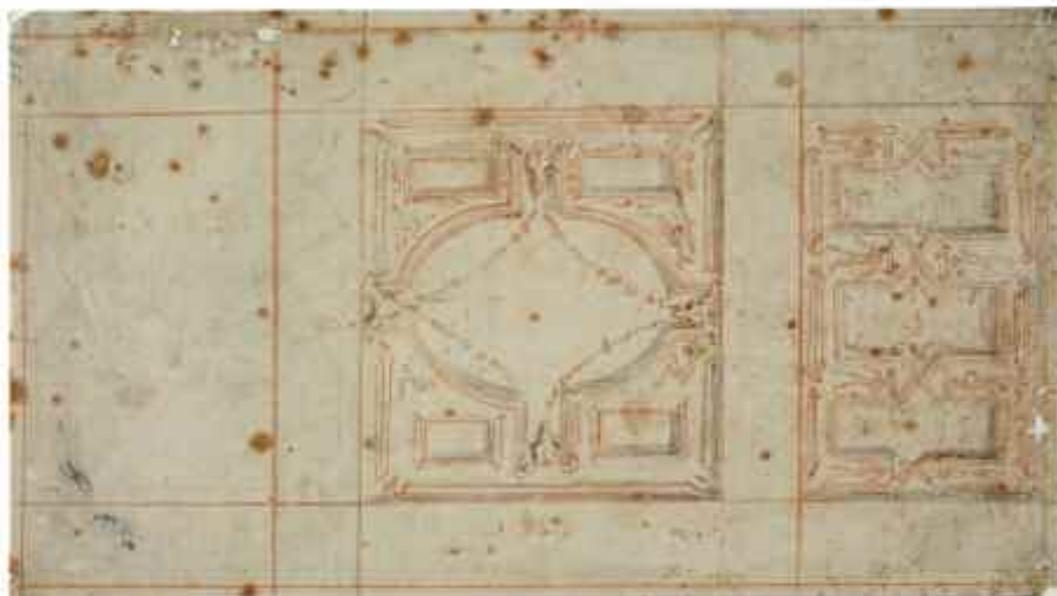
Il legame fra l'Accademia e la sagrestia trova tuttavia in quegli stessi anni un'ulteriore forma di concretizzazione: diviene infatti luogo delle adunanze degli artisti nel biennio 1563-1564 e ritrova così la sua funzione di luogo di formazione e studio, che già aveva avuto dal quarto decennio del Cinquecento. Cosimo I e Vasari, inoltre, nel corso degli anni successivi, continuano a mostrare interesse alla conservazione del luogo e alla continuità degli uffici sacri. Al 1569 risale una lunghissima lettera che Vasari, come architetto del complesso laurenziano, scrive a Piero Gondi in Francia, pregando di richiamare l'attenzione di Caterina de' Medici alle sepolture dei propri avi in San Lorenzo e alla Sagrestia Nuova in particolare⁶² (figg. 8-9).



10. Pier Paolo Galeotti, medaglia commemorativa della Biblioteca Laurenziana, Firenze, Museo nazionale del Bargello.

11. Particolare del frontespizio del volume *Porfirio*, Firenze 1548.

12. Michelangelo, ornati
per il soffitto della
Biblioteca Laurenziana,
Firenze, Casa Buonarroti,
inv. 126 A recto.



13. San Lorenzo,
Biblioteca Laurenziana:
veduta della sala di lettura.



Nel progetto per le medaglie commemorative di Cosimo I di Pier Paolo Galeotti (1567 circa)⁶³ è compresa anche quella dedicata alla Biblioteca Laurenziana, accompagnata dal motto «publicae utilitati» (fig. 10). Il duca infatti, oltre a promuovere l'edizione a stampa di testi classici conservati nella biblioteca voluta da Clemente VII⁶⁴ (fig. 11), s'impegna per lunghi anni nel completamento dell'edificio.

Al momento della morte del papa e della partenza di Michelangelo per Roma (1534), il volume edilizio, iniziato nel 1523, era stato terminato nelle sue parti essenziali. La suggestiva sequenza ricetto-sala di lettura-libreria segreta era stata realizzata, a eccezione dell'ultimo ambiente.⁶⁵ La sala di lettura era priva dei banchi lignei e, in parte, della superficie pavimentale. Del tutto mancante era invece il soffitto ligneo, per il quale si sono conservati due elaborati grafici del maestro⁶⁶ (fig. 12). La condizione del ricetto doveva apparire singolare: conclusa l'originalissima articolazione parietale, mancava la scala destinata a collegare il primo piano del chiostro alla sala di lettura, nonostante il contratto per la sua edificazione fosse stato stipulato nel 1533, e forse alcuni scalini realizzati.⁶⁷

È Niccolò Tribolo che, tra il 1547 e il 1550, si confronta con l'incompiuta fabbrica, sia occupandosi delle opere di finitura della sala di lettura (fig. 13), sia approntando una prima versione della scala del ricetto secondo un progetto contestualmente redatto, con la messa in opera degli scalini fino ad una certa altezza, non senza aver cercato – invano – di ricevere indicazioni da Michelangelo per chiarirne cruciali aspetti morfologici e costruttivi.⁶⁸ Sempre Tribolo, in particolare, è colui che definisce il progetto del soffitto (fig. 14), concluso dopo la sua morte.⁶⁹ La soluzione compositiva adottata presenta delle varianti rispetto al progetto di Michelangelo, fra cui – come è stato notato – la riduzione da tre a due dei riquadri rettangolari negli scomparti laterali e l'eliminazione di quelli minori nello scompartimento centrale, con l'inserimento di emblemi legati a Cosimo.⁷⁰ Una contaminazione fra il primo progetto di Michelangelo e la composizione realizzata da Tribolo informa un disegno di Vasari del Courtauld Institute di Londra (fig. 15),⁷¹ a documentare l'interesse di Giorgio per l'opera.

Solo col ritorno a Firenze di Vasari e Ammannati riprende forza l'idea di completare la scala (fig. 16). La famosa lettera con cui Michelangelo offre una dettagliata – se pur controversa nell'interpretazione della storiografia – descrizione del progetto della scala si conclude con queste parole: «Io scrivo cosa da ridere, ma so bene che messer Bartolomeo e voi troverete cosa al proposito».⁷² È il 28 settembre 1555, Amman-

14. San Lorenzo, Biblioteca Laurenziana: particolare del soffitto.



15. Giorgio Vasari, progetto di soffitto, Londra, Courtauld Institute of Arts, D.1952.RW.35.



16. San Lorenzo: vestibolo
della Biblioteca
Laurenziana.



nati è da pochi mesi rientrato a Firenze, ma da subito è al fianco di Vasari nelle maggiori imprese architettoniche del duca Cosimo, quale appunto il completamento del ricetto. Anche questo nuovo tentativo di realizzare la scala non trova, tuttavia, concretizzazione immediata.⁷³

Dopo il nuovo insuccesso nel tentativo di far tornare Michelangelo a Firenze all'inizio del 1557⁷⁴, intercorrono lettere – perdute – fra il maestro e la coppia Vasari-Ammannati, circostanza che testimonia una continuità nelle relazioni fra i tre artisti. Una svolta nelle relazioni fra Michelangelo e Cosimo I si concretizza nel 1559, quando si delinea a una positiva e concreta partecipazione dell'artista a progetti promossi dal duca di Firenze, la realizzazione della scala del ricetto e il completamento della chiesa di San

Giovanni dei Fiorentini a Roma (con la ripresa del cantiere finanziata da Cosimo), e sullo sfondo s'intravede anche un blando tentativo di riprendere le fila dell'impresa della facciata di San Lorenzo.⁷⁵ Le due commissioni, fiorentina e romana, vedono compendiate le idee del maestro in due modelli in creta.⁷⁶ È stato osservato che nell'ultima parte della vita di Michelangelo i modelli architettonici in creta rappresentano una prima formulazione dell'idea, precisata in modelli lignei eseguiti da collaboratori di fiducia sotto il controllo dell'artista. Viene quindi da chiedersi quale fosse il grado di dettaglio del modello della scala della Laurenziana. Michelangelo scrive infatti ad Ammannati:

Degli adornamenti, base e cimase a que' zoccoli et altre cornicie non bisogna che io ve ne parli, perché siate valente e, essendo nel luogo, molto meglio vedrete il bisogno che non fo io. Dell'ertezza e larghezza occupatene il luogo manco che potete col restringere e allargare come a voi parrà.

Bartolomeo dunque traduce l'idea, veicolata dal modello, in misure reali ragionando sulle coordinate spaziali del ricetto e riuscendo a trovare un idoneo proporzionamento della struttura rispetto al vano, aspetto cruciale per la riuscita dell'opera. Nel caso della scala del ricetto, infatti, il significativo passaggio dalla creta al legno non viene realizzato ed è delegata alla sapienza di Ammannati la definizione del progetto esecutivo: in generale, per la costruzione di una scala si tratta di aspetti non affatto secondari e, a maggior ragione, per un'opera complessa quale quella concepita da Michelangelo. È noto che egli suggerisce di costruirla «d'un bel noce che starebbe meglio che di macigno»,⁷⁷ pensando a una scala in tono minore,⁷⁸ o forse avendo presente lo stato dei luoghi, con la rampa principale che si trovava a gravare sul cervello dell'ampia volta della sala capitolare. L'opzione della scala in legno verrà comunque scartata per espressa volontà di Cosimo I,⁷⁹ valorizzando di nuovo la bicromia intonaco-macigno.

Dell'attività di Ammannati nel ricetto in questi anni si trova testimonianza anche in un disegno a lui attribuito, conservato al Metropolitan Museum di New York (inv. 1975.131.2, verso;⁸⁰ fig. 17). Qui viene velocemente schizzata in pianta e alzato parte del palinsesto parietale del vestibolo, con altri due studi sulla morfologia delle basi delle colonne alveolate e del loro particolare capitello, già celebrato da Cosimo Bartoli nei *Ragionamenti* (1567), composti negli anni 1550-1552.⁸¹ Tale capitello, oggetto di una particolare interpretazione da parte di Bartoli, come piena espressione di "toscanità",⁸² sarà riproposto da Ammannati nell'ultimo registro del cortile di palazzo Pitti.⁸³

La costruzione della scala si protrae a lungo, al pari del completamento dei banchi della sala di lettura. Scrive Vasari a Cosimo I nel 1561:

Con questa medesima spesa si è sempre fatto qualcosa a S. Lorenzo, per non mancare di riconoscere Dio di tante felicità vostre; e perché sarebbe necessario che la scala della libreria si finisse di mettere su, così quel ricetto col palco di sopra, che se costì si spendesse pur dieci o quindici scudi la settimana, contonovano verrebbe a fine; così i banchi della libreria: che piacendo a Vostra Eccellenza il saggio che li mando, potrà commettere se vuole che si seguiti. Tanto le finestre di vetro si seguiranno; che finito una di queste parti, si potrà far poi il palco di legname di detta libreria e i banchi che mancano.⁸⁴

A quella data dunque, i lavori non erano ancora conclusi, e del resto per tutti gli anni Sessanta e primi Settanta continuano i pagamenti per questa fabbrica.⁸⁵

17. Bartolomeo Ammannati, studi del vestibolo della Biblioteca Laurenziana, New York, Metropolitan Museum, inv. 1975.131.2 verso.



A un anno dalla scomparsa di Michelangelo, ventidue «scaglioni» [scalini], forse appartenenti alla sfortunata scala del Tribolo, abbandonavano San Lorenzo per essere murati nell'Udienza di Bandinelli in Palazzo Vecchio,⁸⁶ mentre Bronzino si era installato nella sala di lettura della «Libreria» per lavorare agli apparati per le nozze del principe Francesco.⁸⁷ La capacità organizzativa di Vasari dava così una nuova prova, soddisfacendo appieno il pragmatismo del suo committente (fig. 18).

18. Iacopo Chimenti, Michelangelo presenta a papa Leone X e al cardinale Giulio de' Medici i modelli della facciata di San Lorenzo e della Cappella Medicea, Firenze, Casa Buonarroti, Galleria.



Note

¹ Desidero ringraziare Detlef Heikamp, Tommaso Mozziati, Elisabeth Pilliod, Marco Ruffini, Dimitrios Zikos.

¹ Payne 2000, pp. 123-127; Payne 2001; Scorza 2003; Elam 2005, in particolare pp. 62-66; Ruffini 2011.

² Wittkower, Wittkower 1964.

³ Payne 2001, p. 57.

⁴ Elam 2005, p. 64.

⁵ Ivi, pp. 71, 81. Vedi anche qui oltre, p. 45.

⁶ Acidini Luchinat 1998-1999, II, 1999, p. 101; E. Ferretti, scheda 29, in *Michelangelo architetto a San Lorenzo* 2007, pp. 85-86; F. De Luca, scheda IV.3, in *Vasari, gli Uffizi e il Duca* 2011, pp. 190-192.

⁷ Rosemberg 2003, p. 115.

⁸ Hirst 1997; Marongiu 2011, pp. 184-185.

⁹ Vasari, Milanesi 1906, VI, p. 574 («Vita di Battista Franco»).

¹⁰ Vasari, Milanesi 1906, VII, p. 227.

¹¹ Fossi 1967, p. 39; Conforti 1993, p. 149,

Belluzzi 2004, p. 141.

¹² Conforti 2001; Conforti 2010.

¹³ Vasari a Cosimo I, 16 febbraio 1563 s.c., in Frey 1923-1940, I, 1923, CCCXCV, p. 719.

¹⁴ Mussolin 2007.

¹⁵ Vasari, Milanesi 1906, VI, p. 65. Un bozzetto di terracotta in Casa Buonarroti, attribuito al Tribolo, è stato riconosciuto come studio preparatorio per l'allegoria del *Cielo*: M. Marongiu, scheda 37, in *Adolescente dell'Hermitage* 2000, pp. 169-170.

- ¹⁶ L'intera questione, con il relativo dibattito storiografico, è esaminata in Joannides 1996, pp. 155-161.
- ¹⁷ Vedi oltre nota 26.
- ¹⁸ Morrogh 1992; Joannides 1996. Una diversa interpretazione circa il significato da dare a «tomba doppia» – riferibile anche alle tombe dei capitani – si trova in Ascher 2002, che non ha trovato tuttavia seguito nella letteratura. Riletture grafiche dei disegni di Michelangelo per questo progetto si trovano in Maurer 2004, pp. 84-93, 89-90.
- ¹⁹ Per questo episodio si veda oltre.
- ²⁰ Varchi, *Arbib* 1838-1841, III, p. 243, episodio più volte richiamato dalla storiografia.
- ²¹ Ferretti in corso di stampa.
- ²² Cecchi 1999.
- ²³ ASFi, *Mediceo del Principato*, 616, c. 64: Pier Francesco Riccio a Cosimo I, 31 dicembre 1546, resa nota da Aschoff 1967, p. 132. Si vedano anche Morrogh 1992, p. 394, n. 67 e Joannides 1996, p. 164, n. 4.
- ²⁴ Vasari, *Milanesi* 1906, VI, p. 639
- ²⁵ Barocchi, *Ristori* 1965-, IV, 1980, n. MVI, p. 162: 12 gennaio 1543 s.c.
- ²⁶ ASFi, *Mediceo del Principato*, 616, c. 64.
- ²⁷ Vedi qui oltre, nota 50.
- ²⁸ Catalano 1992.
- ²⁹ Firpo 1997; Pilliod 2001, pp. 11-42, Pilliod 2011, in particolare le pp. 349-353, 365-367.
- ³⁰ Gottschewski 1906; De Tolnay 1948, pp. 146-147.
- ³¹ S. Corsi, schede 6 e 7, in *Adolescente dell'Ermitage* 2000, pp. 90-92.
- ³² M. Marongiu, scheda n. 3, ivi, p. 85.
- ³³ Doni 1552-1553, III, p. 24: «Peregrino: Che stupende bozze di terra sono queste qui basse? Fiorentino: Havevano a essere due figuroni di marmo che Michelangelo voleva fare».
- ³⁴ A.M. Massinelli, scheda XII.7, in *Vasari, gli Uffizi e il Duca* 2011, p. 324.
- ³⁵ Gottschewski 1906; Chapman 2005, pp. 174-176.
- ³⁶ Acidini 2008, p. 32; D. Zikos, scheda 26, in *L'acqua, la pietra, il fuoco* 2011, p. 432.
- ³⁷ Ettliger 1978.
- ³⁸ Ferretti in corso di stampa.
- ³⁹ Catalano 1992, p. 36, nota 39.
- ⁴⁰ Cecchi 1983, p. 40, nota 42.
- ⁴¹ Alle fonti a stampa del XVIII-XIX secolo, indicate da Cecchi, si può aggiungere l'inedito documento relativo ai restauri alla cupola della Sagrestia: ASFi, *Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche*, FM, 108, cc. 79, 80. In generale, per i lavori condotti nel complesso laurenziano per iniziativa dell'Eletrtrice Palatina, si veda Tesi 2006; Ciletto 2006.
- ⁴² L'argomento è sviluppato analiticamente e con nuovi documenti in Ferretti in corso di stampa. Già in Rosemberg 2003, p. 119, si notava che «for duke Cosimo I [...] those buried in the chapel were important predecessors but only distant relatives, and he was in no hurry to finish their mausoleum». Ważbiński 1983, p. 55, ritiene le varie interruzioni dei lavori fra il 1534 e il 1564 causate dalla mancanza di un progetto ben definito già dal tempo di Michelangelo, ipotesi non condivisibile.
- ⁴³ Vasari a Cosimo I, 26 dicembre 1556: Frey 1923-1940, I, 1923, CCXLV, pp. 462-465, in part. p. 464.
- ⁴⁴ Lapini 1900, p. 124.
- ⁴⁵ Vasari indica il sarcofago come opera del Buonarroti nella lettera a Piero Gondi, 5 ottobre 1569, Frey 1923-1940, II, 1930, DCLXXXV, p. 461. La stessa attribuzione si trova in Varchi, *Arbib* 1838-1841, III, 1841, p. 306. A un errore di Varchi e alla malafede di Vasari pensa invece Frey (Frey 1923-1940, I, 1923, p. 699, nota 8).
- ⁴⁶ Ważbiński 1983.
- ⁴⁷ La pianta è stata analizzata in relazione ai progetti per la tomba doppia dei Magnifici, in Morrogh 1992, pp. 591-593: ovvero vi si riconosce la restituzione del progetto di Michelangelo per tale tomba, secondo considerazioni già discusse, in modo condivisibile, in Joannides 1996, p. 166, nota 24. Per il taccuino, si veda S. Catitti, scheda 38, in *Michelangelo architetto a San Lorenzo* 2007, pp. 136-137. Ringrazio Golo Maurer ed Elisabeth Pilliod per aver condiviso con me osservazioni e riflessioni sul disegno.
- ⁴⁸ La didascalia fa riferimento agli affreschi del coro del Pontormo, appena conclusi (Pilliod 2011), e presenta una soluzione non compatibile con la sistemazione del sarcofago del 1559.
- ⁴⁹ Questi sono interpretati sorprendentemente da Morrogh come colonne di 23 cm (Morrogh 1992), ma considerando i rapporti proporzionali nel disegno, la sezione di tali elementi è di circa 16 cm.
- ⁵⁰ Dal Poggetto 1979, pp. 50-52, suggerisce che il disegno rifletta una situazione precedente all'intervento vasariano, o la restituzione di un progetto di Michelangelo per concludere la parete. Del resto non sappiamo se la proposta del Riccio (1546) di sistemare elementi già lavorati sia mai stata realizzata: si veda qui nota 23.
- ⁵¹ Joannides 1996, p. 166, nota 24, ricorda che nello stesso taccuino si trovano due disegni relativi alla Laurenziana che non hanno riferimenti con lo stato definitivo della fabbrica, ma sono possibili ricordi di progetti di Michelangelo, rivelando dunque che l'animo disegnatore aveva accesso ai disegni dell'artista, o ne era a conoscenza.
- ⁵² Vedasi qui oltre, paragrafo sulla Biblioteca Laurenziana.
- ⁵³ Frey 1923-1940, I, 1923, CCCLXXXIX, p. 703: Vasari a Cosimo I, 20 gennaio 1563 s.c.
- ⁵⁴ Vasari a Bartolomeo Gondi, 8 gennaio 1563 s.c.: ivi, CCCLXXXVII, p. 690.
- ⁵⁵ È noto che del progetto di una «terza sagrestia [...] di vari marmi mischi e musaico» parla Vasari nella propria autobiografia (Vasari, *Milanesi* 1906, VII, p. 712); si veda anche Morrogh 1985, pp. 316-317. Acquisti di terreni a tale scopo nel 1567-1568 sono ricordati in Przyborowsky 1982, I, p. 413; per questi aspetti si veda anche Ferretti in corso di stampa. Tale commissione potrebbe però essere anticipata di qualche anno.
- ⁵⁶ Caglioti 1996.
- ⁵⁷ Frey 1923-1940, I, 1923, CCCXCII, p. 712: Vasari a Cosimo I, 1° febbraio 1563 s.c.
- ⁵⁸ Ivi, CCXCIV, p. 718: Cosimo a Vasari, 4 febbraio 1563 s.c. La missiva di Borghini al duca contiene indicazioni analoghe (ivi, p. 716), a cui viene risposto con lo stesso tono: «Vi si rimedi in ogni modo in S. Lorenzo e nell'altro si seguirà» (*ibidem*).
- ⁵⁹ Ivi, CCCXCV, p. 719: Vasari a Cosimo, 16 febbraio 1563 s.c.
- ⁶⁰ Ivi, CDII, p. 736: 17 marzo 1563 s.c.
- ⁶¹ Si veda qui, nota 38.
- ⁶² Frey 1923-1940, II, 1930, DCLXXXV, p. 461: Vasari a Pier Gondi, 5 ottobre 1569.
- ⁶³ Toderi, Vannel 2003-, II, 2005, p. 523, n. 1572. R.A. Scorza, scheda 4.2b, in *Vincenzo Borghini* 2002, p. 77.
- ⁶⁴ R.A. Scorza, scheda 4.1b, ivi, p. 66.
- ⁶⁵ Vedi scheda «Libreria Laurenziana» in questo volume.
- ⁶⁶ Schizzo preliminare: Ashmolean Museum, 1846.54 (*Corpus* 191) verso; Joannides 2007, cat. 39, pp. 202-206; disegno accurato a matita rossa: CB 126 A (*Corpus* 542).
- ⁶⁷ S. Catitti, scheda 39, in *Michelangelo architetto a San Lorenzo* 2007, pp. 138-139.
- ⁶⁸ Gronegger 2007, pp. 108-119, con bibliografia precedente; S. Catitti, scheda 38, in *Michelangelo architetto a San Lorenzo* 2007, pp. 136-137.
- ⁶⁹ Catalano 1992, pp. 10-13, che dà conto della bibliografia precedente.
- ⁷⁰ Ch. Davis, scheda 47 b, in *Principi, letterati e artisti* 1981, p. 288.
- ⁷¹ *Ibidem*.
- ⁷² S. Catitti, scheda 39, in *Michelangelo architetto a San Lorenzo* 2007, pp. 138-139.
- ⁷³ A differenza di quanto è stato elaborato dalla storiografia precedente, secondo le nuove ricerche di Gronegger (Gronegger 2007), non c'è discontinuità concettuale fra la proposta finale di Michelangelo prima della partenza e le successive elaborazioni di Vasari e Ammannati: un collegamento verticale dotato di un'autonomia spaziale, concepito come un corpo da plasmare alla stregua di una scultura. Per alcune significative elaborazioni di Michelangelo sul tema della scala alla metà degli anni Venti, si veda F. Bellini, scheda IV.4, in *Vasari, gli Uffizi e il Duca* 2011, pp. 192-193.
- ⁷⁴ Barocchi, *Ristori* 1965-, *Carteggio indiretto*, II, [1995], n. 298, p. 90.
- ⁷⁵ Gaye 1839-1840, III, 1840, p. 13. Nella stessa lettera Cosimo chiede anche di avere indicazioni dall'artista circa «il palco» del ricetto, che verrà completato solo nel XVIII secolo. Si veda anche Ferretti in corso di stampa.
- ⁷⁶ Per l'uso dei modelli da parte di Michelangelo, si veda Mussolin 2006, in particolare le pp. 102-103.
- ⁷⁷ Barocchi, *Ristori* 1965-, V, 1983, MCCLXXXIV, 13 gennaio 1559, Michelangelo in Roma a Ammannati a Firenze.
- ⁷⁸ Catitti 2007, p. 96.
- ⁷⁹ Gaye 1839-1840, III, 1840, p. 113.
- ⁸⁰ Il recto contiene uno schizzo di un *Dio fluviale*, avvicinato da Dimitrios Zikos a un'analoga figura presente in un rilievo in bronzo attribuito allo stesso Ammannati: D. Zikos, schede 26-27, in *L'acqua, la pietra, il fuoco* 2011, p. 433. Sul disegno, il cui studio andrebbe approfondito, si veda: *Age of Vasari* 1970, pp. 72-73.
- ⁸¹ Davis 1975. Per questo eterodosso capitello, si veda Morolli 1993, pp. 128-130; Payne 2000, p. 65; Elam 2005, in particolare le pp. 52-55; Morolli 2008, pp. 71-73.
- ⁸² Elam 2005, pp. 71-72, dove si sviluppano considerazioni già in Davis 1975, p. 274.
- ⁸³ Morolli 2008.
- ⁸⁴ Frey 1923-1940, I, 1923, CCCXXXV, p. 601: 16 febbraio 1561.
- ⁸⁵ Ferretti in corso di stampa.
- ⁸⁶ ASFi, *Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche*, FM, 4, c. 40: 30 dicembre 1565.
- ⁸⁷ Lorenzoni 1912, p. 26 (giugno 1565).