



SCUOLA
NORMALE
SUPERIORE

FRANCESCO DA SANGALLO E L'IDENTITÀ DELL'ARCHITETTURA TOSCANA

Dario Donetti

Tesi di Perfezionamento della Classe di Lettere

Relatore: Prof. Howard Burns

Correlatore: Dr. Mauro Mussolin

a.a. 2015-2016

RINGRAZIAMENTI

La mia riconoscenza per il sostegno ricevuto negli anni di studio da cui è risultata questa Tesi di Perfezionamento va in primo luogo alle istituzioni che, insieme alla Scuola Normale Superiore, hanno deciso di ospitarla: il Gabinetto Disegno e Stampe degli Uffizi, dove ho potuto disporre dei fondamentali strumenti di lavoro offerti ai membri del progetto *Euploos*, grazie alla generosità della sua direttrice Marzia Faietti; al Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, in particolare al dipartimento diretto da Alessandro Nova e ai suoi diversi assistenti, collaboratori e borsisti, che hanno rappresentato una fonte di costante sostegno intellettuale, offrendo alla mia ricerca inestimabili condizioni di crescita. La necessità di esplorare i materiali, i temi, l'autore che ne sono stati oggetto non mi sarebbe invece stata evidente senza le indicazioni lungimiranti di Amedeo Belluzzi, incontrato presso il Dipartimento di Storia dell'Architettura e della Città all'Università degli Studi di Firenze.

Questa ricerca deve moltissimo alle biblioteche, agli archivi, ai musei di cui si è avvalsa e dunque ai loro curatori o responsabili, che le hanno rese possibili e, persino, guidate: Pina Ragionieri ed Elena Lombardi in Casa Buonarroti, Claudia Timossi all'Archivio dell'Opera di Santa Croce, il personale dell'Archivio di Stato di Firenze e la sua direttrice Carla Zarrilli, Monica Bietti alle Capelle Medicee, Lorenzo Fabbri e Margaret Haines dell'Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore, Elisabetta Nardinocchi alla Fondazione Horne, gli addetti della Biblioteca Nazionale Centrale e della Biblioteca Riccardiana di Firenze; Paolo Vian direttore del Dipartimento di Manoscritti alla Biblioteca Apostolica Vaticana, Antonio Puccetti Governatore all'Arciconfraternita di San Giovanni Decollato dei Fiorentini, Paolo Buonora nell'Archivio di Stato di Roma; Maurizio Bruzzi al Comune di Castel del Rio, Marco Violi del Museo Diocesano di Imola, Floriana Amicucci alla Biblioteca Classense, i collaboratori dell'Archivio di Stato di Bologna, dell'Archivio di Stato di Ravenna, della Biblioteca Comunale di Imola e della Biblioteca Bertoliana di Vicenza; Diana Toccafondi per l'Archivio Vasari di Arezzo, Grazia Maria De Rubeis alla Biblioteca Palatina di Parma; Carmen Bambach della Drawings and Prints Collection del Metropolitan Museum, Hugo Chapman al Department of Prints and Drawings del British Museum a Londra, Gail Davidson del Cooper Hewitt Design Museum e Denise Allen della Frick Collection a New York, Marc Bormand per il Département des Sculptures e Xavier Salmon per il Département des Arts Graphiques al Musée du Louvre di Parigi, Kurt Zeitler alla Staatliche Graphische Sammlung di Monaco di Baviera.

In diversa misura, ma con uguale gratitudine per la loro generosità intellettuale, il testo ha potuto beneficiare di interlocutori autorevoli come Gianfranco Adornato, Gianluca Belli, Guido Beltramini, Maria Beltramini, Mario Bevilacqua, Lina Bolzoni, Cammy Brothers, Doris Carl, Michael Cole, Duncan Bull, Giada Damen, Bruce Edelstein, Caroline Elam, Emanuela Ferretti,

Sabine Frommel, Robert Glass, Jonathan Nelson, Arnold Nesselrath, Riccardo Pacciani, Pier Nicola Pagliara, Federica Rossi, Maddalena Scimemi, Salvatore Settis, Lucia Simonato, Fabio Vittucci, Vitale Zanchettin. Si è poi arricchito nel tempo delle opinioni, delle scoperte parallele o delle intuizioni offertemi da colleghi, compagni di studio, amici: Carolin Behrmann, Carmen Belmonte, Francesca Borgo, Marco Calafati, Marianna Castiglione, Michela Corso, Maria Teresa Costa, Simona Cresti, Andrea De Meo, Antonio Geremicca, Hana Grünlder, Fabio Guidetti, Fabian Jonietz, Rodolfo Maffei, Claudia Marra, Lussia Mazzoni, Tommaso Mozzati, Morgan Ng, Myriam Pilutti Namer, Carlos Plaza, Alessandro Poggio, Cara Rachele, Antonio Russo, Raimondo Sassi, Brigitte Sölch, Marco Rossati, Giovanni Santucci, Yuri Strozzi, Lorenzo Vigotti, Sophie Wolf, Daniel Zolli. L'ultimo ma più sentito ringraziamento è per Giulia, premurosa rilettrice e impeccabile bibliotecaria, anche tra le mura domestiche.

Indice

Introduzione	1
I. «E io così in groppa a mio padre». Giuliano da Sangallo, il <i>Libro dei Disegni</i> , l'antico	
1. Bottega, erudizione e autobiografia nelle postille al <i>Libro dei Disegni</i>	21
2. Il progetto del codice e una 'scala campanaria'	29
3. Le <i>Antichità greche</i> , Ciriaco d'Ancona e la «pianta di Santa Sofia di Ghostantinopoli»	36
4. «Feci in Roma l'anno 1518». Un rilievo delle Terme di Diocleziano	43
5. Una copia, due lettere: il <i>Palazzo di Mecenate</i> agli Uffizi e Antonio da Sangallo il Giovane...48	
II. Il Codice Geymüller. Pratica del disegno e lasciti familiari	
1. Due generazioni della famiglia Sangallo nel Codice Geymüller.....	85
2. I disegni di figura: fisionomia e sfumato, contorno e copia	92
3. Con Michelangelo, alla Sagrestia Nuova.....	98
4. Un «salario», una «casa», un «podere»: il patrimonio di Francesco da Sangallo.....	103
5. «Pure furno mia inventione». Le opere di ingegneria militare e l'eredità di Antonio il Vecchio.....	111
III. Palazzo Alidosi a Castel del Rio e altre architetture nostalgiche	
1. Un artista itinerante: Roma, Montecassino, Napoli.....	152
2. L'autoritratto di Santa Maria Primerana e le sue repliche	162

3. La committenza degli Alidosi, un'immagine del cardinale Francesco	167
4. Il «palazzo nuovo» di Castel del Rio.....	174
5. Tombe e pavimenti: dalla cappella Alidosi di Imola al progetto per Pier Francesco da Gagliano	183
IV. «Sculptore et architecto florenti7953 ano». Medaglie, lingua e lettere	
1. Francesco da Sangallo e l'Accademia Fiorentina	217
2. «Hetruscos celebrate viros». Le <i>Vite</i> di Vasari e i ritratti di casa Sangallo.....	224
3. Cinque medaglie, un autoritratto e due imprese.....	230
4. Riti di fondazione per un'altra antichità.....	236
5. Il campanile di Santa Croce e il suo lessico architettonico	241
V. Altari, edicole, tabernacoli. Formule architettoniche e affermazioni di identità	
1. Morfologia e sintassi dei disegni di architettura	279
2. «Tolti di peso i tabernacoli della Ritonda». Progetti per la Loggia dei Lanzi e per Santa Maria del Fiore	286
3. Gli altari di Santa Croce e il classicismo fiorentino	291
4. Con Giorgio Vasari, a Firenze, Roma e Napoli	297
5. L'Accademia delle Arti e del Disegno.....	303
Appendice A: schede dei disegni	339
Appendice B: documenti citati.....	353
Bibliografia	411

ABBREVIAZIONI

AB	Archivio Buonarroti (Fondazione), Firenze.	ASVe	Archivio di Stato di Venezia.
AFH	Archivio della Fondazione Horne, Firenze.	ASVi	Archivio di Stato di Vicenza.
AII	Archivio Storico dell'Istituto degli Innocenti, Firenze.	AVAr	Archivio Vasari, Arezzo.
AM	Archivio dell'Abbazia di Montecassino.	BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana, Roma.
AOSC	Archivio dell'Opera di Santa Croce, Firenze.	BB	Biblioteca Civica Bertoliana, Vicenza.
AOSMF	Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore, Firenze.	BCI	Biblioteca Comunale, Imola.
ASCL	Archivio della Santa Casa di Loreto.	BCRa	Biblioteca Classense, Ravenna.
ASFi	Archivio di Stato di Firenze.	BNCF	Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze.
ASI	Archivio di Stato di Bologna, Sezione di Imola.	BN	Bibliothèque Nationale de France, Paris.
ASNa	Archivio di Stato di Napoli.	BR	Biblioteca Riccardiana, Firenze.
ASPi	Archivio di Stato di Pisa.	BP	Biblioteca Palatina, Parma.
ASR	Archivio di Stato di Roma.	BU	Biblioteca degli Uffizi, Firenze.
ASRa	Archivio di Stato di Ravenna.	CB	Casa Buonarroti (Fondazione), Firenze.
ASV	Archivio Segreto Vaticano.	GDSU	Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Firenze.
		ML	The Morgan Library, New York.

Introduzione

«IO SONO IL MARGOLLO»

Negli anni in cui Francesco da Sangallo è attivo sul cantiere della Sagrestia Nuova, o poco oltre, quando le prime sculture monumentali in marmo vedono la luce, un autore inquieto al pari del Lasca scrive in suo nome un sonetto satirico, vividamente aperto da queste due stanze:

Altra raga, bisogna, moccicone,/che scrivendo dir male di questo e quello,/se non ch'io
voglio adoprare il cervello/io ti farei vedere chi è Cecchone.

Basta ch'io possa stare al paragone/di maneggiare, e la subia, e'l martello/e tu sei veramente
di bordello/poeta in lingua d'oca anzi buffone¹.

Destinatario delle rime è Michele Modesti, poeta burlesco a sua volta e spregiudicato

¹ BNCF, Magliabechiano 179, VII, c. 115, pubblicato in GRAZZINI/MOÜCKE 1741-1742.

protagonista delle brigate fiorentine, che sarà ricordato dagli annali di storia per la punizione esemplare inflittagli nei mesi dell'assedio; accusato di bestemmia contro Dio e contro il governo, la sua lingua venne inchiodata alla colonna dell'Abbondanza, causandone la morte poco prima della caduta della Repubblica, nell'agosto del 1530²:

Tu sei, Michel da Prato,/pescie di garza, ed io sono il Margollo,/amico vero d'Apelle, e
d'apollo.

Quando il componimento fu scritto Francesco era dunque intorno ai trent'anni: propriamente vi è ritratto come un artista orgoglioso e vitale, al momento del suo promettente ingresso sulla scena artistica cittadina con la virtuosistica *Sant'Anna* di Orsanmichele o le instancabili prestazioni di ingegnere militare per i Dieci di Balìa. Anche l'accrescitivo «Cecchone» che chiude la prima stanza non gli sarà più indirizzato nella maturità, mentre lo si trova in una lettera del 1523 che lo introduce a Michelangelo come aspirante aiuto nell'impresa di San Lorenzo³.

Il sonetto contro Michele Modesti è inoltre la prima attestazione di un soprannome – «Margollo» – impiegato sporadicamente nei testi cinquecenteschi. Di nuovo entro il contesto di un agone poetico, esso compare in un sonetto derisorio di Alfonso de' Pazzi significativamente rivolto contro Benedetto Varchi, con cui Francesco aveva intrattenuto

² Cfr. il commento in *ivi*, pp. 328-329. Secondo la ricostruzione romanzesca dell'assedio in ADEMOLLO 1841, p. 841, è la fame a spingere Michele Modesti da Prato all'estremo gesto di protesta e la morte sopravviene il giorno successivo alla punizione. Sulla sua attività di poeta e novelliere, cfr. BOGANI 1992, pp. 74-79, dove è trascritto anche il sonetto di Anton Francesco Grazzini; per la produzione satirica di quest'ultimo, cfr. invece RODINI 1970, in particolare pp. 78-99.

³ AB, VIII, n. 251: Giovan Francesco Fattucci a Michelangelo Buonarroti, 17 aprile del 1524 [doc. n. 7]; cfr. cap. II, § 3: *Con Michelangelo, alla Sagrestia Nuova*.

una lunga amicizia letteraria, intensificata negli anni della sua ammissione da poeta dilettante all'Accademia Fiorentina e culminata nella partecipazione al testo della *Lezzione sulla Maggioranza delle arti* del 1550⁴. La sua terza e ultima ricorrenza si trova invece nell'autobiografia di Benvenuto Cellini – scritta tra il 1555 e il 1568 – che, descrivendo i lavori di fortificazione in vista della guerra contro Siena, include Francesco nella prima generazione di artisti stabilmente attivi presso la corte di Cosimo I:

volendo'l Duca afforzicare Firenze, distribuì le porte infra i sua scultori et architettori, dove amme fu consegnato la porta al Prato et la porticciola d'Arno, che è in sul prato dove si va alle mulina; al Cavalieri Bandinello la porta a san Friano; a Pasqualino d'Ancona la porta a San Pier Gattolini; a Giulian di Baggio d'Agnolo, legnaiuolo, la porta a San Giorgio; al Particino, legnaiuolo, la porta a Santo Nicc[olò]; a Francesco da Sangallo scultore, detto il Margolla, fu dato la porta alla Crociè⁵.

Quale che fosse il significato della parola «Margollo», o «Margolla», nella lingua satirica del Cinquecento, la trascrizione fatta nel 1902 da Gustave Clause la interpreta come una metafora botanica, che alluderebbe al ruolo di legittimo erede e «germoglio» della

⁴ Il componimento, con *incipit* «Rocchio ha imparato a mente un'orazione», è pubblicato ne *Il terzo libro delle opere burlesche di M. Francesco Berni, M. Gio: Della Casa, dell'Aretino de' Bronzini, de' Franzesi, di Lorenzo de' Medici, del Galileo, del Ruspoli, del Bertini, del Firenzuola, del Lasca, del Pazzi, e di altri autori*, in Firenze MDCCXXIII, e nelle sue successive edizioni ottocentesche. L'originale del sonetto si conserva in BNCF, Magliabechiano 272, VII, un codice che reca scritto nell'intestazione: «Questi sonetti contro Benedetto Varchi sono d'Alfonso de' Pazzi d[ett]o l'Etrusco, suo fiero antagonista»; cfr. CASTELLANI 2006, pp. 109-112.

⁵ Delle diverse edizioni della *Vita* quelle che commentano più nel dettaglio la menzione di Francesco da Sangallo sono CELLINI/TASSI 1843, p. 293, e CELLINI/HOBART CUST 1910, pp. 348-349. Nella più recente, CELLINI/BELLOTTO 1996, la nota corregge il soprannome in «Margotta».

famiglia Sangallo⁶. Da lì in poi l'appellativo di «Margotta» avrà una discreta fortuna nella letteratura novecentesca, ben sposandosi all'immagine dell'artista proposta da Vasari, di devoto conservatore delle fortune di famiglia; lo stesso Francesco sembra impiegare figurativamente tale allegoria in una delle proprie imprese, facendovi germogliare un ramo di spine a fianco del motto⁷. Tuttavia le intenzioni originali del soprannome erano forse più ironiche e giocavano su meccanismi antifrastici, attingendo all'immaginario vernacolare caro all'Accademia degli Umidi e alle sue ruvidezze linguistiche⁸. Nella tradizione popolare toscana Margolla è una capra mendace e malvagia, strumento del diavolo, e forse già allora egli portava la lunga barba caprina che compare in tutti i suoi ritratti e autoritratti a partire dagli anni trenta. Soprattutto la *margolla* è il primo orzo a essere seminato in marzo, dopo l'inverno: proprio in quel mese, nel suo primo giorno, era venuto al mondo Francesco Giamberti da Sangallo⁹.

NOTA BIOGRAFICA

È nei Libri d'Età del Quartiere di San Giovanni a Firenze che «adì primo di marzo 1493» – 1494, secondo lo stile fiorentino – viene registrata la nascita del solo figlio maschio di

⁶ CLAUSSE 1900-1902, III, p. 140. La «margotta», nei trattati di botanica, è una tecnica di innesto che consiste nel far germogliare – per scissione e imbibitura – il ramo di un'essenza, ricavandone una nuova pianta; cfr. TARGIONI TOZZETTI 1801, I, p. 252.

⁷ In questo senso, per esempio, è interpretato il soprannome dalla voce biografica di BELLESI 2000, p. 292. Sul passo delle *Vite* (VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1966, IV, p. 149) cfr. cap. IV, § 2: «*Hetruscos celebrate viros*». *Le Vite di Vasari e i ritratti di casa Sangallo*.

⁸ Illuminante, per comprendere i meccanismi di appropriazione del lemmario zoologico, alimentare, agricolo nel genere dei *Canti carnascialeschi* è l'analisi di TOSCAN 1981, seguita da un ricco repertorio.

⁹ Per il primo significato, cfr. BATTAGLIA 1961-2004, IX, p. 802. Nel *Vocabolario degli accademici della Crusca* compare fin dalla prima edizione del 1612 alla voce *marzuolo*, p. 513: «L'orzo marzuolo, che a Bologna si chiama margolla, si semina per tutto il mese di Marzo».

Giuliano da Sangallo¹⁰: questi lo ebbe da Bartolomea Picconi quando era ormai giunto alla sua ultima maturità e, poco dopo la scomparsa di Lorenzo il Magnifico, si apprestava a seguire il nuovo protettore Giuliano della Rovere a Savona, quindi nel sud della Francia e infine a Roma, dopo la sua elezione al papato con il nome di Giulio II¹¹. La successiva notizia biografica riguardante Francesco da Sangallo è per l'appunto il breve del 1505 che decreta il trasferimento del padre presso la corte pontificia, accompagnato dalla famiglia: «Iulianus de Sancto Gallo architectus florentinus familiaris noster e Florentia Romam uxorem et reliquam familiam suam impresentiarum [sic] ducturus sit»¹². Se si eccettua la celebre lettera sul ritrovamento del Laocoonte, redatta tuttavia decenni più tardi rispetto ai fatti descritti, l'unico documento ad attestare la sua permanenza in città è quindi un disegno autografo degli Uffizi, che una postilla autografa dichiara essere stato realizzato a Roma nel 1518¹³.

Di certo Francesco da Sangallo era di stanza a Firenze nel 1520 quando vi redigeva una lettera indirizzata a Francesco degli Albizzi, dimostrando già allora la sua contiguità all'ambiente filomediceo e particolarmente, in quel momento, al neoeletto pontefice Leone X¹⁴. Per il primo papa Medici egli scolpì «una Nostradonna a sedere di marmo

¹⁰ ASFi, Tratte-Libri d'Età, 81, c. 213v [doc. n. 1]. Nei registri battesimali dell'Opera di Santa Maria del Fiore è invece indicato come genetliaco il giorno successivo, la domenica 2 marzo [doc. n. 2]; cfr. ROISMAN 1995, pp. 258-259. Secondo l'albero genealogico pubblicato nella controguardia di *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger* 1994-, Francesco avrebbe avuto anche un fratello di nome Filippo, di cui però non si specificano gli estremi anagrafici, né si forniscono maggiori dettagli.

¹¹ La più recente ricapitolazione della biografia di Giuliano da Sangallo è in FROMMEL 2014, pp. 171-217 in particolare per gli anni in questione.

¹² FABRICZY 1902b, p. 41.

¹³ Uffizi 284 A; cfr. cap. I, § 4: «Feci in Roma l'anno 1518». Un rilievo delle Terme di Diocleziano, interamente dedicato allo studio di questo foglio. Per BELLESI 2000, p. 287, Francesco rientra a Firenze già nel 1516 alla morte del padre.

¹⁴ La lettera del 24 maggio 1520 è conservata in ASFi, Mediceo Avanti il Principato, 119, cc. 81r-v, e

tonda con un Christo bambino dritto, et un San Giovanni ginocchioni» oggi perduta, ma menzionata dalle fonti¹⁵; ma in quegli anni egli doveva essere assorbito soprattutto dall'intensa produzione di sculture in legno commissionate alla bottega di famiglia, tra cui la *Maddalena* di Santo Stefano al Ponte del 1519 o i primi crocifissi monumentali, del principio degli anni venti. È solo nel lustro successivo che Francesco si afferma definitivamente all'intaglio del marmo, come prova l'assegnazione del prestigioso gruppo per l'altare maggiore di Orsanmichele – del 1522, mentre l'opera è conclusa nel 1526 – o la contemporanea partecipazione al cantiere della Sagrestia Nuova¹⁶.

Gli incessanti lavori di fortificazione che precedono e seguono l'assedio di Firenze sono l'occasione per raccogliere un'altra eredità professionale e affermarsi, come già il padre Giuliano e lo zio Antonio, quale fidato ingegnere militare al servizio delle magistrature fiorentine: i Dieci di Balìa nel 1528, l'ufficio dei Nove Conservatori di Ordinanza e di Milizia nel 1529 o ancora, dopo la caduta della seconda Repubblica Fiorentina, i Capitani di Parte Guelfa e gli Otto di Pratica tra 1530 e 1531¹⁷. In questo stesso anno, mentre Alessandro de' Medici è chiamato a governare la città, Francesco diviene formalmente titolare del patrimonio di famiglia e quello successivo sposa Elena Marsuppini, che prenderà casa con lui nel palazzo di Borgo Pinti¹⁸. Inoltre nel 1532 stipula a Roma il

trascritta da GAYE 1839-1840, II, p. 151. Un suo facsimile è pubblicato in *Scrittura di artisti* 1876, II, p. 192.

¹⁵ BORGHINI/ROSCI 1967, p. 128.

¹⁶ Più incerta la cronologia del *San Giovanni Battista* del Museo Nazionale del Bargello, che però è concordamente ascrivito al periodo giovanile dell'artista. Cfr. ORTENZI 2009, pp. 54-55; CAGLIOTI 2013, p. 58, note 31-33, dove si propone una datazione successiva a quella della *Sant'Anna*.

¹⁷ Cfr. cap. II, § 5: «*Pure furno mia inventione*». *Le opere di ingegneria militare e l'eredità di Antonio il Vecchio*.

¹⁸ L'atto notarile, in cui si cita anche Jacopo Pontormo come testimone di nozze, è conservato presso l'ASF, Notarile antecosimiano 369, Agnolo Amidei, 1528-1532, f. 316, ed è trascritto per intero in WALDMAN 2002, p. 312. Questo documento e altre notizie biografiche – come gli incarichi militari già citati – provano che fra il gennaio del 1531 e l'ottobre del 1533 l'artista non poteva essere presente a

contratto per la realizzazione del sepolcro di Piero il Fatuo a Montecassino, che dà inizio a un quindicennio almeno di grande mobilità tra Lazio, Romagna e, soprattutto, Campania: già nel 1538 l'artista è a Napoli al servizio del viceré e vi ritornerà ancora nel 1540, quindi tra il 1545 e il 1546 assieme a Giorgio Vasari, ricevendo commesse dai Fiodo, dai Sanseverino e dall'ordine Camaldolese di Sant'Anna dei Lombardi¹⁹. Nel 1542 Francesco è attestato a Castel del Rio – a metà strada tra Firenze e Imola – per progettare la nuova residenza della famiglia Alidosi; sempre a Roma, nel 1538 accetta un incarico di intaglio non meglio specificato affidatogli dai Boncompagni, mentre anni più tardi, nel 1552, lavorerà agli stucchi della fontana di Villa Giulia durante il suo ultimo soggiorno documentato in città²⁰.

Il quarto e il quinto decennio del Cinquecento vedono anche la sua definitiva affermazione a Firenze, già anticipata dall'inclusione nel gruppo di artisti che aveva allestito gli apparati per l'ingresso di Carlo V in città e poi suggellata dalla nomina nel 1537 a Capomaestro di Santa Maria del Fiore. Si tratta di anni assai produttivi, in cui alle commesse fuori patria si sommano prestigiosi lavori di scultura marmorea – i sepolcri di

Loreto, a dispetto di quanto comunemente riportato in letteratura: è così ancora in ROISMAN 1995, pp. 14-15, sulla scorta dell'indicazione fornita da Vasari circa un «Francesco da San Gallo giovane» coinvolto nell'esecuzione del recinto della Santa Casa. WEIL-GARRIS 1977, pp. 233-234, 254-256, mantiene a questo riguardo una posizione dubitativa, mentre GRIMALDI 1999, p. 91, nota 9, insiste sulla diversità del patronimico usato dai registri contabili lauretani per tale artefice, che è ricordato sempre come «Francesco di Vincenzo da Sangallo» ed è stato finalmente identificato da GIANNOTTI 2016 con l'intagliatore fiorentino Francesco di Vincenzo Baccelli.

¹⁹ Cfr. cap. III, § 1: *Un artista itinerante: Roma, Montecassino, Napoli*; cap. V, § 4: *Con Giorgio Vasari, a Firenze, Roma e Napoli*. Questo passaggio biografico è sistematicamente ignorato nelle diverse voci biografiche dedicate all'artista nel corso del Novecento: VENTURI 1908, MIDDELDORF 1935, MIARELLI MARIANI 1969, CRUM 1996, BELLESI 2000.

²⁰ Non sembra possibile, invece, sciogliere l'identità dell'intagliatore che nel 1546 esegue per Michelangelo un capitello in travertino della cappella del Re di Francia alla basilica di San Pietro, indicato nei pagamenti come «Franc[esc]o da Sangallo scultor[e]». Il documento, tuttora inedito e cortesemente segnalatomi da Vitale Zanchettin, è conservato in ASV, Fabbrica di San Pietro, Armadio 2, D, 91, fasc. 2, c. 8v.

Colomba Ghezzi (1540), Leonardo Buonafede (1539-1550), Angelo Marzi Medici (1546) – parallelamente al progressivo stabilizzarsi dell'artista nell'*establishment* locale: con cariche onorifiche, come l'elezione del 1540 a membro del consiglio dei *Dodici*, o l'ingresso di poco successivo all'accademia letteraria. Alla fine degli anni quaranta Francesco produce inoltre la sua opera di maggior rilievo come architetto ducale, il campanile di Santa Croce, avviato nel 1550 ma interrotto quando era ben lungi dall'essere completato, già nel 1552²¹.

Da quel momento, non diversamente da altri artisti fiorentini della sua generazione, la sua carriera seguirà piuttosto una parabola discendente ed egli interpreterà soprattutto il ruolo di anziano intendente e funzionario di stato, per esempio come provveditore della Fabbrica dei Tredici Magistrati nel 1560 o Ufficiale dell'Onestà nel 1564. Non mancheranno comunque occasioni di lavoro, per quanto minori, sia in qualità di architetto che di scultore: tra gli anni cinquanta e sessanta si collocano la realizzazione del monumento a Paolo Giovio in San Lorenzo (1555-1560), il progetto della cappella da Gagliano alla basilica della Santissima Annunziata (1559), il contratto per la risistemazione del convento del Cestello (1561), la costruzione dei nuovi altari di Santa Croce (1569) così come le quotidiane consulenze sul cantiere della cattedrale, sempre nel ruolo di primo architetto dell'Opera²². Ma il più significativo contributo di Francesco da Sangallo alla vita artistica cittadina del secondo Cinquecento sarà, indubbiamente, il ruolo da lui svolto nell'Accademia delle Arti e del Disegno: egli parteciperà alla sua fondazione

²¹ A questa parabola è interamente dedicato il quarto capitolo della tesi, intitolato «*Scultore et architetto fiorentino*». *Medaglie, lingua e lettere*.

²² Per gli incarichi di natura architettonica cfr. rispettivamente cap. III, § 5: *Tombe e pavimenti: dalla cappella Alidosi di Imola al progetto per Pier Francesco Da Gagliano*; cap. V, § 5: *L'Accademia delle Arti e del Disegno*; cap. V, § 3: *Gli altari di Santa Croce e il classicismo fiorentino*.

nel 1563 e quindi a tutti i momenti cruciali della prima attività dell'istituzione, sino alla metà degli anni settanta. La morte lo coglierà infatti all'età venerabile di 82 anni l'11 febbraio del 1576, a soli tre giorni dalla redazione del suo ultimo testamento, e il 17 dello stesso mese «Maestro Francesco di Giuliano da San Gallo» sarà registrato come «sepolto in Santa Maria Novella»²³.

IDENTITÀ E LINGUA

Dunque «chi è Cecchone», qual è la sua identità? In che modo essa prende forma e quali percorsi segue il peculiare posizionamento di Francesco da Sangallo rispetto alle diverse opzioni di stile, alle preferenze tecniche, ai generi che si offrivano a una figura eclettica e polimorfa come la sua nella Firenze del Cinquecento? Come interpreta il ruolo già scritto di rappresentante e continuatore di una schiatta di scultori, ma soprattutto di costruttori capillarmente presenti in tutti i momenti cruciali del secondo Rinascimento, almeno per quel che riguarda l'evolversi dell'architettura nell'Italia centrale? Quanta sincera devozione piuttosto che calcolo motiva il suo offrirsi come garanzia di continuità in quegli anni di governi instabili e, successivamente, la sua ostinazione nell'indossare i panni di memoria vivente di un'intera comunità artistica? E, infine, che parte gioca la ricerca di uno stile personale nella contesa politica e linguistica che si svolge durante il ducato di Cosimo I de' Medici, per la fissazione di un'immagine artistica nazionale e di un'*identità* – ancora – riconoscibilmente toscana?

²³ ASFi, Libro dei Morti, Ufficiali della Grascia, 192, c. 265r, pubblicato da VITTOCCI 2002 p. 198. Per la data di morte cfr. ROISMAN 1995, p. 283.

La questione identitaria ha incontrato un interesse sempre più diffuso nella storiografia degli ultimi decenni e, schematizzando, si può dire che il lemma si sia offerto ad almeno due diverse, possibili interpretazioni, entrambe centrali all'analisi della produzione di un autore tanto rappresentativo del Cinquecento fiorentino e delle sue dinamiche intellettuali. Una ricca tradizione di studi ha esplorato le ragioni e i modi di un progressivo emergere delle individualità artistiche nella cultura occidentale di prima età moderna: per i secoli XVI e XVII, soprattutto, tale approccio ha riconosciuto diffuse strategie di caratterizzazione di sé da parte di autori che finalmente si percepivano come tali, nel campo delle arti letterarie, in primo luogo, ma anche figurative e musicali. Fenomeni di *self-fashioning* e di introspezione, di autobiografismo più o meno esplicitato, o ancora temi come la firma d'artista, l'autoritratto e i meccanismi della memoria agenti su sottesi personali sono stati al centro delle attenzioni del «nuovo storicismo», definitivamente avviato dagli studi di Stephen Greenblatt, ma già anticipato dalle riflessioni di Ernst Kris e Otto Kurz, di Rudolf e Margot Wittkower, fino agli esercizi di lettura proposti da Lina Bolzoni o all'«invention of identity» del Vasari di Patricia Lee Rubin²⁴.

Più obliqua e passiva, da parte della letteratura storico-artistica, è stata invece la ricezione del termine «identità» ove inteso in senso civico e collettivo, come ha ricostruito di recente Howard Burns²⁵. La parola, mutuata dagli studi politologici, è stata impiegata con

²⁴ I riferimenti sono, rispettivamente, a GREENBLATT 1980; KRIS/KURZ 1934; WITTKOWER 1963; BOLZONI 2010; RUBIN 1995. Per la definizione di «new historicism» e un'autoanalisi di quella tradizione storiografica cfr. GALLAGHER/GREENBLATT 2000, pp. 5-19; ROGERS 2000.

²⁵ BURNS 2013a, pp. 1-6, nella prima parte di un'estesa premessa alla miscellanea in due volumi *Architettura e identità locali*, a cura di L. Corrain e F.P. Di Teodoro (vol. I) e di Id. e M. Mussolin (vol. II). Nel primo tomo sono stati pubblicati anche i primi risultati di questa ricerca.

crescente fortuna per descrivere fenomeni legati ai culti locali, alla rappresentazione delle iconografie cittadine, alla costruzione di mitologie artificiali, con un approccio tendenzialmente più interessato alle conseguenze artistiche di fenomeni religiosi e culturali condivisi. Ma è difficile pensare a un'occasione in cui questa categoria sia stata definita in rapporto alla storia delle forme architettoniche del Quattro e Cinquecento²⁶. Senz'altro, anche se non vi ricorre la parola «identità», un modello importante è offerto dalla tradizione critica italiana del secolo passato e dal suo discorso sull'architettura come espressione di larghi disegni politici, sulla grande committenza dal respiro nazionale e dinastico, sulle tensioni tra poteri centrali, interessi particolari e individualità di linguaggio: la Firenze precocemente consapevole del significato intrinseco al suo paesaggio urbano, già delineata da Manfredo Tafuri ne *L'architettura dell'Umanesimo* – esattamente per il periodo ducale – e poi con *Ricerca del Rinascimento*; la proposta di ravvisare «una tendenza linguistica “medicea”» avanzata da Arnaldo Bruschi per un racconto alternativo del Cinquecento, che inizierebbe appunto con l'opera di Giuliano da Sangallo e i patronati di Lorenzo il Magnifico e Leone X²⁷.

In anni più recenti proprio la questione della lingua ha offerto strumenti critici di particolare importanza per l'analisi qui proposta, che di fronte allo stile non scontato e fortemente personale delle architetture di Francesco da Sangallo ritrova analogie con le sue avventurose escursioni in campo letterario o le più solide, quanto atipiche, scelte

²⁶ In *ibid.* si osserva come la questione sia emersa piuttosto nel campo della teoria e della critica contemporanea, con l'introduzione del concetto di «regionalismo» negli anni ottanta del secolo scorso da parte di Kenneth Frampton, o il recente interesse per le declinazioni locali del Modernismo di Rem Koolhaas. Un discorso più esplicito sul tema è stato effettivamente condotto per i decenni a cavallo del 1900, relativamente alla fondazione delle nazioni moderne e delle loro autorappresentazioni monumentali: cfr., come esempi, *Art, Culture, and National Identity* 2003; *Nation, Style, Modernism* 2006.

²⁷ TAFURI 1969, pp. 171-175; ID. 1992, pp. 89-115; BRUSCHI 1983.

formali della produzione di scultore. Seguendo alla fondante definizione di John Onians degli ordini quali «portatori di significato», gli studi paralleli di Alina Payne e Caroline Elam hanno identificato il dibattito accademico fiorentino di metà Cinquecento come la prima, articolata esplicitazione del discorso sull'architettura in termini linguistici²⁸. La legittimazione a leggere in termini identitari la proposta architettonica dell'ultimo dei Sangallo viene anche dal confronto lì avanzato fra le diverse appropriazioni del Michelangelo laurenziano, da parte di letterati coevi come Giambullari, Norchiati, Lenzoni e Bartoli, per il partito eterodosso degli Aramei, fino alla risposta organicamente di stato del Vasari teoretico, o all'approccio strettamente canonico di un Gherardo Spini.

FRANCESCO DA SANGALLO ARCHITETTO

È dunque dal punto di vista dell'architettura, per prima cosa, che questa tesi indaga l'opera di Francesco da Sangallo, ultimo rappresentante a Firenze di un'eminente genealogia di progettisti, protagonista per almeno due generazioni del Cinquecento italiano. L'epiteto con cui egli preferisce firmarsi è proprio quello di «scultore *et architetto* fiorentino»; ciononostante la letteratura novecentesca si è quasi sempre limitata ad esplorarne il qualificatissimo catalogo di sculture, di fatto replicando le omissioni già presenti nei testi di Vasari e dei primi biografhi, da Raffaello Borghini sino al commento alle *Vite* di Bottari²⁹. Così la dirimente pubblicazione di Ulrich Middeldorf del 1938

²⁸ PAYNE 2000; PAYNE 2001; ELAM 2005. Importante premessa a queste ricerche è l'analisi del commento pubblicato nel 1567 da Cosimo Bartoli ad alcune architetture di Michelangelo in DAVIES 1975, così come le prime indagini di HEIKAMP 1957 sui rapporti tra accademia letteraria e comunità artistica nella Firenze del Cinquecento.

²⁹ *Il riposo di Raffaello Borghini in cui della pittura, e della scultura si favella, de' più illustri pittori, e scultori, et*

riprende e insieme fissa la caratterizzazione di Francesco come scultore ritrattista, dall'anomala vena realistica, mentre le ricerche di Rona Roisman – concluse nel 1995 con la sua tesi dottorale – danno seguito alla drastica selezione di opere riscontrabile nella seconda edizione delle *Vite*, concentrandosi sulla produzione di tombe e monumenti funebri tra Montecassino e Firenze³⁰. Anche i recenti contributi di Francesco Ortenzi e Gianluca Amato si limitano, sostanzialmente, a proporre un *corpus* di sculture in marmo, bronzo, terracotta o legno policromo, senza peraltro superare il limite cronologico di metà Cinquecento, per un autore invece attivo fino agli anni settanta del secolo³¹. Uno strumento particolarmente efficace per comprendere la lunga durata dell'attività di Francesco da Sangallo è piuttosto il repertorio di documenti compilato da Fabio Vittucci nel 2002, rimasto però inedito e incompleto di un discorso critico a tutto tondo sull'artista³².

Perciò la comprensione degli interessi architettonici di Francesco da Sangallo – che egli declina non solo nei suoi progetti, ma anche nei giovanili interessi antiquari, nelle cariche di rilevanza pubblica o nell'inesausta partecipazione al dibattito artistico locale – ha necessitato di uno studio monografico trasversale, che ha dovuto ricorrere a fonti di

delle più famose opere loro si fa menzione, in Firenze, appresso Giorgio Marescotti MDLXXXIV, pp. 540-541; *Serie degli uomini, i più illustri nella pittura, scultura e architettura, con i loro elogi e ritratti incisi in rame, cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti*, Firenze 1769-76, VI, pp. 135-137; G. Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine, divise ne' suoi quartieri*, Firenze 1754-1762, V, p. 75, VIII, p. 42; VASARI/BOTTARI 1759-1760, II, pp. 85, 544, III, p. 488.

³⁰ ORTENZI 2007; ID. 2009; AMATO 2014.

³¹ MIDDELDORF 1938; ROISMAN 1988-1989; EAD. 1995. In DARR/ROISMAN 1987, invece, si attribuisce per via documentaria la *Maddalena* di Santo Stefano al ponte, pubblicando inoltre i testamenti dell'artista.

³² VITTUCCI 2002, una tesi di laurea discussa all'Università degli Studi di Milano, messa generosamente a mia disposizione dall'autore, che offre anche una dettagliata fortuna critica per il catalogo delle sculture di attribuzione certa.

natura diversa e a una corposa ricognizione documentaria, per sopperire agli equivoci di una letteratura viziata dalla sua stessa settorialità. Inoltre l'estensione delle coordinate geografiche e di committenza, dalla Roma di primo Cinquecento alla Napoli toledana, ai primissimi anni del ducato di Francesco I, ha richiesto uno sguardo ampio che non eludesse le complessità dell'autore, restituito qui per la prima volta in modo unitario, nelle sue molteplici relazioni artistiche, intellettuali, sociali e persino politiche. Ma il modello di monografia perseguito, piuttosto che assecondare un andamento strettamente cronologico e tipologicamente selettivo, ha scelto come testo privilegiato gli oggetti, da indagare nel loro spessore storico e materico, sulla scorta di studi analoghi che negli ultimi anni hanno contribuito a ridefinire l'idea stessa di contesto³³. In tal senso un'importante premessa a questo lavoro risiede nella lunga tradizione di studi monografici sull'architettura del Cinquecento che hanno privilegiato la produzione grafica dei loro autori, riconoscendo nei disegni la testimonianza più genuina per la ricostruzione di un'evoluzione stilistica e i documenti primari per la comprensione del cantiere³⁴. Anche l'opera architettonica di Francesco, a partire dal terzo volume del *Les San Gallo, Architectes, peintres, sculpteurs, médailleurs* di Clausse è stata fatta coincidere con le testimonianze offerte dai fogli degli Uffizi, da sommare al suo contributo al *Libro dei*

³³ Illuminante, in tal senso, la rivendicazione di un «return to the object» contenuta nella recensione di BROTHERS 2012 a due dei più significativi esempi di questa tendenza, almeno per la ricerca sul Cinquecento: COLE 2011 su Giambologna, Bartolomeo Ammannati e Vincenzo Danti e BARKAN 2011 su Michelangelo; la stessa monografia di BROTHERS 2008, sui disegni di architettura e figura di Buonarroti, dimostra nitidamente la ricchezza di implicazioni interpretative offerta da un'analisi del processo di produzione materiale dei manufatti.

³⁴ Tra gli esempi più significativi, impiegati in questa ricerca anche come bibliografia primaria sugli argomenti trattati, il Raffaello di GEYMÜLLER 1884 e la ricostruzione della carriera di Antonio da Sangallo il Giovane in GIOVANNONI 1959, così come il *corpus* dei disegni di questo stesso autore curato da Ch. Frommel e N. Adams (*The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger* 1994); nel campo specifico dei fogli sangallesi degli Uffizi, va segnalato inoltre GHISSETTI GIAVARINA 1990, su Aristotile. La vitalità di tale genere storiografico è dimostrata anche da pubblicazioni più recenti, come HUPPERT 2015, per l'opera di Baldassarre Peruzzi, il catalogo *Michelangelo architetto* 2009, e la raccolta di studi *Michelangelo* 2012.

Disegni del padre Giuliano, isolato per la prima volta nell'edizione del 1910 con il commento di Christian Huelsen³⁵. Per una proposta critica organica, sebbene ancora abbozzata e non priva di forzature, si è dovuto attendere invece la mostra curata nel 1985 da Andrew Morrogh al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, *Disegni di architetti fiorentini. 1540-1640*; più sparse sono le considerazioni offerte da un'esposizione successiva, tenutasi nel 2006 presso la stessa collezione con catalogo di Joseph Ploder e dedicata alla raccolta di grafica già appartenuta a Heinrich von Geymüller³⁶.

I disegni di Francesco da Sangallo hanno dunque rappresentato il primo materiale di questa ricerca e costituito la trama di riferimenti, visivi e documentari, attorno a cui ricomporre le frammentarie notizie della sua attività di architetto: integrandole con fabbriche di nuova attribuzione, ma anche cercando le conseguenze di tale interesse al limitare del genere, attraverso una selezione di esempi diversi per scala, tecnica di esecuzione, utilizzo. Nel primo capitolo, lo studio degli interventi di Francesco sul Codice Barberiniano della Vaticana – il monumentale libro di disegni compilato da Giuliano da Sangallo – consente di capire la sua prima istruzione architettonica e antiquaria, così come le origini di quel culto familiare che ne caratterizza l'opera, riscontrabile anche in altri fogli afferenti al codice, sia contemporanei che successivi. La verifica o la smentita di alcune attribuzioni contribuisce oltretutto a illuminare la cronologia di uno fra i maggiori esercizi antiquari del Rinascimento italiano e a meglio

³⁵ CLASSE 1900-1902, III, pp. 255-267; HUELSEN 1910, pp. XXXVI-XXXVII.

³⁶ *Disegni di architetti fiorentini* 1985, pp. 17-28; *Bramante e gli altri* 2006, nelle sezioni sul Codice Geymüller (pp. 127-193) e su un terzo volume appartenuto al collezionista, oggi smembrato (pp. 219-312). Di recente pubblicazione è lo studio di RAGO 2014 sulle opere di architettura in Campania, a cui tuttavia sfugge la commissione, determinante, della villa dei Viceré a Pozzuoli e che si concentra su di un «ambito» locale di Francesco da Sangallo, non interamente documentato.

comprendere la complessità del suo progetto intellettuale, non privo di conseguenze sui futuri interessi dell'autore. Il secondo capitolo prende invece in esame un taccuino di lavoro composito e disomogeneo quale il Codice Geymüller, che almeno quattro membri della famiglia Sangallo hanno tenuto fra le mani, e offre istantanee diverse della pratica di bottega, dai contatti quotidiani con Michelangelo negli anni delle Tombe Medicee, alla successiva formazione come architetto militare a fianco dello zio Antonio il Vecchio. Attorno al suo studio si raccolgono inoltre le considerazioni sul *corpus* dei disegni di figura, esaminati dal punto di vista delle preferenze tecniche e delle loro implicazioni, e una quantificazione della ricchezza di Francesco da Sangallo, dei beni ereditati e dell'entità delle commesse ricevute. Il terzo capitolo è dedicato invece a un edificio di grande scala come il palazzo fortificato degli Alidosi, progettato nel 1542, ovvero alla prima formulazione compiuta di un linguaggio personale generato da quelle premesse. Lo affiancano altre architetture minori, che ne sono anticipazione o conseguenza e che restituiscono i suoi itinerari attraverso la penisola nello stesso giro di anni; dalla loro ricostruzione dipende anche la nuova attribuzione di una placchetta in bronzo conservata al Louvre e alcune identificazioni inedite di ritratti di Francesco. Il quarto capitolo descrive i modi in cui egli, alla metà del secolo, propone il proprio stile e la propria idea di antichità come lingua nazionale della prima Firenze cosimiana, analizzando un peculiare genere nella rappresentazione dell'architettura: le medaglie di fondazione, particolarmente quelle fuse dall'artista medesimo per celebrare la sua opera di costruttore. Il contesto in cui si colloca la sua originale produzione di medaglista ne restituisce inoltre la frequentazione dell'ambiente letterario cittadino, da cui nacquerò gli esercizi amatoriali di poesia. Nel quinto e ultimo capitolo lo sguardo si restringe su

composizioni di scala minore e, dunque, sul selezionato lemmario architettonico di Francesco da Sangallo, partendo dai suoi disegni di presentazione per poi concentrarsi sulla formula dell'edicola del Pantheon, che negli ultimi anni di attività egli ripete sistematicamente con un preciso intento conservatore. Nella versione meglio nota, essa è impiegata per il rinnovamento postconciliare di Santa Croce, un'occasione che illumina anche il complesso rapporto con Vasari, coronato dall'inclusione tra i fondatori dell'Accademia delle Arti e del Disegno.

CINQUECENTO TOSCANO

Dopo l'eterogenea formazione – da antiquario, scultore e ingegnere militare – e prima di votare a una 'costruzione della memoria' gli ultimi anni della sua partecipazione al dibattito artistico cittadino, Francesco da Sangallo arriva dunque a formulare una propria declinazione dell'architettura toscana, combinando il modello michelangiolesco a un lessico distintamente familiare. Le occasioni che ha per esprimere questa peculiare cifra stilistica, le più importanti almeno, si collocano negli anni difficili della seconda repubblica, poi durante l'instabile ducato di Alessandro de' Medici e nel primo quindicennio del governo di Cosimo I: come lascia intendere il passo dalla *Vita* di Cellini, Francesco appartiene soprattutto alla prima mandata di artisti ducali, a quella generazione di autori elusivi che pure furono i protagonisti del secondo quarto del secolo. Lo studio dei progetti da lui formulati, sia per quel che riguarda l'analisi linguistica che la definizione dei modelli tipologici, ha dovuto affrontare perciò un problema storiografico che interessa le canoniche ricostruzioni del Cinquecento

fiorentino, dove questo ventennio e più di storia dell'architettura è normalmente omesso. Dalla sezione di Wolfgang Lotz di *Architecture in Italy. 1400-1600* del 1974 all'*Italian architecture of the 16th century* di Rowe e Satkowski o all'affresco del 2001 di Claudia Conforti, il «primo Cinquecento» a Firenze non si spinge di fatto oltre il Michelangelo della Libreria Laurenziana e la narrazione riprende solo con gli anni cinquanta, ormai dominati dalle figure complementari di Giorgio Vasari e Bartolomeo Ammannati³⁷. Se la lunga transizione compresa fra questi estremi ha indubbiamente beneficiato di validi studi puntuali – con affondi su Tribolo, Tasso, Simone Mosca e sulla bottega dei Baglioni, piuttosto che su edifici esemplari come palazzo Uguccioni – ciò non avviene mai sullo sfondo di un quadro generale che ne precisi i contorni³⁸. I decenni avventurosi compresi tra l'assedio del 1529 e la ristrutturazione dello stato successiva alla conquista di Siena, durante i quali l'architettura fiorentina si orienta a una temporanea monumentalizzazione del linguaggio autoctono e tradizionale, restano in definitiva sfuggenti, non da ultimo per il mimetismo o la discontinuità di ciò che hanno prodotto³⁹.

Non è un caso che le maggiori novità emerse dallo studio sistematico di Francesco da Sangallo si collochino in quello scorcio temporale: la nuova attribuzione della villa di Baccio Valori, costruita insieme ad Antonio il Vecchio a Montemurlo subito dopo la caduta del regime repubblicano; l'identificazione dei progetti del 1538 per la villa Toledo di Pozzuoli che rafforza l'idea di un primato, seppur momentaneo, riconosciutogli in

³⁷ HEYDENREICH/LOTZ 1974, pp. 245-249, 320-326; ROWE/SATKOWSKI 2002, pp. 237-267; CONFORTI 2001, sezione dedicata a Firenze nel volume da lei curato con R.J. Tuttle per la collana *Storia dell'architettura italiana*, il cui quadro è completato nel tomo seguente da ELAM 2002.

³⁸ *Niccolò detto il Tribolo* 2001; PAGNINI 2006; ROCA DE AMICIS 2013; PERONI 1999; BATTILOTTI 2004.

³⁹ Caso isolato è la ricostruzione della committenza architettonica di Alessandro de' Medici proposta da GIANNESCHI/SODINI 1979, un'illuminante indagine documentaria che tuttavia non è stata seguita da più strutturate analisi di contesto o morfologiche.

quel momento a Firenze; la risolutiva collocazione di palazzo Alidosi entro una tipologia di architetture ibride e sperimentali, possibile solo in tale contesto cronologico e nella marginale posizione geografica che al tempo stesso ne ha decretato l'oblio; la ricostruzione, infine, del progetto per il campanile di Santa Croce, significativamente abbandonato con l'insorgere del conflitto senese. Nella storia del Cinquecento toscano la figura di Francesco detto il Margolla, ultimo 'germoglio' dei Sangallo, è utile soprattutto per descrivere quel lungo momento di sperimentazioni e meglio intendere la successiva codifica di uno stile nazionale fiorentino, da lui interpretato sulla scorta di un'identità familiare, dinastica persino, strenuamente impugnata come modello per il disegno dell'architettura.

I. «E io così in groppa a mio padre».

Giuliano da Sangallo, il *Libro dei Disegni*, l'antico

1. BOTTEGA, ERUDIZIONE E AUTOBIOGRAFIA NELLE POSTILLE AL *LIBRO DEI DISEGNI*

Il 28 febbraio del 1568, alla vigilia del suo settantaquattresimo compleanno, Francesco da Sangallo si rivolge con una lunga lettera a don Vincenzo Borghini, in risposta all'indagine che questi stava conducendo sulle antichità romane conservate a Firenze (Fig. 1.1)¹. Lo scambio epistolare diventa in realtà l'occasione per un'intensa confessione autobiografica da parte dell'artista, che ci consegna un testo in bilico tra costruzione intellettuale, racconto di affetti e affermazione di identità, peraltro familiare agli studiosi come fonte – tra le più citate – sull'epocale ritrovamento del Laocoonte (Fig. 1.2)². Francesco, infatti,

¹ Il testo della lettera è noto sin dalla sua prima pubblicazione in FEA 1790, pp. CCCXXIX-CCCXXXI, che trascrive una copia manoscritta conservata fra le carte Chigi della Vaticana (BAV, Chig. L.V. 178); cfr. la scheda di catalogo di M. Buonocore in *Laocoonte* 2006, pp. 126-127. L'originale, tuttavia, è stato rinvenuto solo di recente e la sua collocazione (ASFi, Bardi, III, b. 33, cc. 3r-v) è resa nota in CARRARA 2012, pp. 105-106, che ne ha corretto la datazione al 1568 tenendo conto dello stile fiorentino adottato dal suo autore.

² La lettera ha conosciuto un'ampia fortuna nella storiografia di ambito rinascimentale; si ricordano qui la scheda critica dedicatela in SETTIS 1999, pp. 110-111, e più di recente le menzioni in ORTENZI 2009,

decide di introdurre la lunga descrizione delle «cose antiche di Fiorenza» con il ricordo un po' commosso, un po' libresco di questo episodio occorso oltre sessant'anni prima, a Roma nel 1506:

che io era di pochi anni, la prima volta fui a Roma, che fu detto al papa che in una vignia presso a Santa Maria Maggiore s'era trovato certe statue molto belle. Il papa comandò a uno palafreniere: «Va e di a Giuliano da Sangallo che subito le vadia a vedere», et così subito s'andò, et perché Michelagnolo Buonarroti si tornava continuamente in casa, che mio padre l'haveva fatto venire e gli aveva aloghata la sepoltura del papa, e' volle che anchora lui andasi e io così in groppa a mio padre [doc. n. 3].

In verità è difficile immaginare che Francesco da Sangallo, già adolescente all'epoca dei fatti descritti, potesse davvero sedere a cavalcioni sulle spalle di Giuliano, come si è soliti interpretare la lettera³; forse l'espressione è solo una forma ellittica per significare «in groppa al cavallo di mio padre» che sembra attestata anche da altre occorrenze⁴. In ogni caso questo bel dettaglio narrativo riesce a costruire, con artificio letterario, la riprova di una legittimità artistica e dinastica suggellata dall'immagine del giovane Buonarroti, che si incammina coi due verso la vigna dei de Fredis. Nel 1568 la contesa erudita attorno al primato del *Laocoonte* pare riaccendersi e intersecarsi alla violenta polemica sulla memoria di Michelangelo all'interno dell'Accademia delle Arti e del Disegno, dopo la scomparsa di

p. 50, e FROMMEL 2014, p. 283.

³ Cfr. CLAUSSE 1900-1902, III, p. 140; BELLESI 2002, p. 287.

⁴ Cfr. BATTAGLIA 1961-2004, VII, p. 60. Per la verità il testo della lettera non fornisce coordinate cronologiche esatte circa il rinvenimento della statua, che tuttavia è possibile collocare al 14 gennaio del 1506 grazie ad altre fonti coeve; cfr. SLAVAZZI 2007, pp. 164-166; VOLPE/PARISI 2010.

questi nel 1564, e quindi con le esequie celebrative che l'istituzione avrebbe allestito l'anno successivo⁵. Si direbbe dunque che – ancora negli anni della vecchiaia – l'autorevolezza di Francesco dovesse risiedere tutta, per sua dichiarata intenzione, nel nome che egli orgogliosamente portava, ovvero nella continuità con l'opera e il lascito intellettuale del padre, Giuliano da Sangallo.

Quando questi muore, nel novembre del 1516, il figlio ha ormai ventidue anni e non è certo «di tenera età», così come lo descrive Giorgio Vasari⁶. L'immagine sembra tuttavia replicare il quadro romanzesco e sentimentale contenuto nella lettera a Borghini, alla creazione del quale doveva aver contribuito il suo stesso protagonista. Se è vero che la formazione professionale di Francesco si svolgerà soprattutto sotto l'egida dello zio Antonio il Vecchio, il lascito intellettuale di Giuliano e persino il modello etico in lui riconosciuto resteranno il riferimento a cui egli conformerà la propria personalità di artefice: unico figlio maschio del fondatore della dinastia di architetti e scultori, sarà sempre il riconosciuto erede dei Sangallo e, in quanto tale, custode del nome, della memoria e del sapere artistico della famiglia⁷.

Le testimonianze più vivide della collaborazione con il padre vanno ricercate piuttosto

⁵ Cfr. cap. V, § 5: *L'Accademia delle Arti e del Disegno*. Il *topos* encomiastico del primato del *Laocoonte* e la sua fortuna cinquecentesca sono trattati con larghezza di documentazione nell'appendice testuale curata da S. Maffei in SETTIS 1999, pp. 185-230, e ricapitolati in GILBERT 2009, pp. 184-200.

⁶ VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1966-, IV, p. 149.

⁷ La consacrazione a tale ruolo da parte della storiografia diventa un vero e proprio *cliché*, che ha inizio con CLAUSSE 1900-1902 e la sua enfatica apertura della biografia dell'artista (pp. 140-141): «Francesco da Sangallo, le seul de tous les San Gallo qui eût véritablement le droit de porter ce nom, était fils de Giuliano Giamberti, auquel Laurent le Magnifique l'avait attribué comme un titre de noblesse». Basti un confronto con le voci biografiche di MIDDELDORF 1935 e MIARELLI MARIANI 1969.

tra le carte di famiglia, in particolare nei taccuini di disegni, fra i quali si impongono per qualità e intenzioni editoriali i due codici di dimostrazione redatti da Giuliano da Sangallo: il *Taccuino Senese*, S. IV.8, alla Biblioteca Comunale di Siena, e il *Libro dei Disegni*, Codice Barberiniano Latino 4424 della raccolta vaticana⁸. Il *Taccuino Senese* – il *Libretto*, come è chiamato nella cerchia dei Sangallo, ovvero nelle postille che accompagnano le numerose copie da esso derivate – è composto di cinquantadue fogli membranacei, approssimativamente della misura di 26 x 12 cm; i disegni sono tutti realizzati a penna, con sporadiche tracce di pietra nera e ripassature a inchiostro (Fig. 1.3)⁹. Il *Libro dei Disegni* è invece una qualificatissima raccolta di disegni di dimostrazione a penna e inchiostro, spesso acquerellati, distribuiti in cinque fascicoli di pergamena per un numero complessivo di sessantasei fogli, a cui si devono aggiungere i quattro che costituiscono la rilegatura, parzialmente realizzata in carta (Fig. 1.4). Da un'incoerenza nella numerazione, si può ipotizzare che sia andato perso un ulteriore quinterno, che colmerebbe la lacuna di dieci fogli deducibile da un salto nella numerazione delle pagine¹⁰.

Della storia e dei passaggi di proprietà del *Taccuino Senese* si conosce molto poco, addirittura nulla fino alla sua acquisizione a fine Settecento da parte di Giuseppe

⁸ Oltre che nelle edizioni di inizio Novecento riepilogate di seguito (cfr. *infra*, note 9-10), un'introduzione generale ai due codici viene offerta in BIERMANN 1988 e FROMMEL 2008.

⁹ La più dettagliata descrizione materiale del taccuino si trova nel commento di R. Falb alla pubblicazione in facsimile, *Taccuino senese* 1902, pp. 5-7. Cfr. anche BORSI 1985, pp. 249-314; FERRETTI 2009.

¹⁰ Anche per il *Libro dei Disegni* la pubblicazione di riferimento resta lo studio che accompagnava la prima versione facsimilare, HUELSEN 1910. Un'analitica disamina del contenuto del codice è condotta inoltre da BORSI 1985, in particolare nella lunga sezione dedicata ai disegni dall'antico (pp. 39-247), nei capitoli dedicati ai disegni di macchine (pp. 315-333) e ai progetti non realizzati di Giuliano da Sangallo (pp. 395-431). La questione della composizione dei fascicoli è stata ripresa in anni più recenti da MORELLO 1998, a cui spetta l'ipotesi del quinterno mancante. Assai meno probabile è l'eventualità, lì ventilata, che la rilegatura finale e l'adattamento del cosiddetto «Libro Piccolo» siano stati realizzati da Francesco dopo la morte di Giuliano; cfr. *infra*, nota 24.

Ciaccheri per la Biblioteca degli Intronati di Siena. Ma che il *Libretto* abbia avuto ampia circolazione nel circuito dei Sangallo lo dimostrano diverse copie, tra cui il foglio Uffizi 1665 A, sul quale Giovan Battista e Antonio il Giovane ridisegnano una delle gru di Santa Maria del Fiore e il profilo della trabeazione del Foro di Nerva a Roma, rispettivamente dalle pagine 12 *recto* e 35 *verso* dell'originale (Figg. 1.5-1.6)¹¹.

La tradizionale ricostruzione delle vicende collezionistiche del Codice Barberiniano è dipesa dalla sua menzione all'interno dei *Praenestes Antiquae Libri Duo* di Giuseppe Maria Suaresio, in particolare nel passo dedicato al Tempio Prenestino della Dea Fortuna: il testo, nel 1656, descrive il codice come già appartenente alla raccolta dei Barberini, che lo avevano acquistato l'anno precedente dai Sacchetti; questi possedevano dall'inizio del secolo il palazzo romano di Antonio il Giovane e perciò è sempre sembrato naturale associare le vicissitudini del *Libro dei Disegni* ai passaggi di proprietà di quella residenza¹². Tuttavia, in un inventario redatto nel 1609 da Benedetto di Bernardo Gondi, del ramo della famiglia insediato alla Croce al Trebbio nelle pertinenze di Santa Maria Novella, si ritrova l'inequivocabile descrizione del codice di Giuliano:

un libro grande, legato in asse et coperto di quoio, di circa novanta carte di carta pecora, che ve n'è circa a carte settanta disegnate da tutt'a due le bande, cose d'architettura e tirari di cose antiche e moderne, cavate e misurate e tratte dall'antico da Giuliano di Francesco

¹¹ Cfr. la dettagliata scheda di D. Lamberini in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo* 1994, p. 486, e quella di G. Scaglia, in *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger* 1994-, I, pp. 262-263, con pareri diversi circa la precedenza delle altre memorie quattrocentesche del congegno brunelleschiano, disegnato anche da Buonaccorso Ghiberti e Leonardo da Vinci.

¹² HUELSEN 1910, p. VI. Sulla residenza romana di Antonio da Sangallo il Giovane cfr. FROMMEL 1973, II, pp. 315-321; SALERNO 1973; PAGLIARA 2015, pp. 74-75.

Giamberti, architetto detto da San Gallo, cominciato da lui l'anno 1465¹³.

Rispetto alla consistenza del Barberiniano mancano all'appello una ventina di pagine – forse altri 2 quinterni – ma le «carte settanta disegnate» corrispondono pressoché a quanto ci è rimasto; ogni altro dettaglio, poi, come la data e l'attribuzione a Giuliano che citano il frontespizio autografo, fanno riconoscere nella descrizione il *Libro dei Disegni*.

Il codice, dunque, nei primi anni del Seicento non aveva ancora lasciato Firenze ed è probabile che fosse di proprietà dei Gondi già da qualche tempo, almeno da prima della morte di Bernardo, che lo avrebbe poi trasmesso ai figli. In ogni caso esso fu posseduto per molti anni, se non per l'intero arco della sua vita, da Francesco che intervenne su numerosi fogli, desideroso di completare e riordinare il preziosissimo repertorio di disegni dall'antico lasciatogli in eredità. Tra le sue mani il *Libro dei Disegni* si infittì di rettifiche, integrazioni, commenti, redatti con scrupoloso gusto antiquario, non disgiunto dal culto per un cimelio di famiglia inevitabilmente associato alla memoria paterna [doc. n. 4]¹⁴.

In un certo senso gli interventi riconducibili a Francesco tentano di rendere il codice più leggibile e, per così dire, di facilitarne la consultazione: alla pagina 12 *verso* egli raschia, corregge e riscrive le didascalie che illustrano la distribuzione degli accessi del Colosseo,

¹³ ASFi, Notarile Moderno 7022, *Francesco Quorli, 1609-1610*, c. 29r, trascritto in CORTI 1976, p. 634. Il documento è stato riferito per la prima volta al Codice Barberiniano da FERRETTI 2009, p. 85.

¹⁴ Il primo studio moderno a mettere in luce il contributo di Francesco al *Libro dei Disegni* è quello di FABRICZY 1902a, in particolare nel breve paragrafo *Zeichnungen Francesco's da Sangallo*, alla p. 14. Anche NESSELRATH 1986, pp. 129-130, sottolinea il particolare significato di lascito familiare che il codice dovette assumere per Francesco.

così come il montaggio di alzati, planimetrie e dettagli a scala diversa di pagina 41 *verso* è integrato con postille che consentono di decifrarne i rapporti proporzionali (Fig. 1.7)¹⁵. Sempre alla sua mano possono essere ricondotte diverse ripassature a inchiostro, insieme con altri interventi di minor rilevanza, ma certamente successivi alla rilegatura del codice. Tra questi gli inverosimili gradini circolari, aggiunti tutt'attorno alla pianta del Pantheon, che debordano oltre alla cucitura con poca attenzione per la *mise en page* del foglio.

Capita poi che Francesco inserisca, negli spazi vuoti, alcuni disegni di propria mano. Sul primo foglio, al di sopra della rovina prospettica di un portico composta dal padre, egli disegna il profilo a 'fil di ferro' del vaso di un capitello corinzio – dalla chiesa dei Santi Cosma e Damiano – e la pianta in rigorosa rappresentazione ortogonale, campita a pennello, di un sepolcro antico «in su prati fuori di Roma miglia III» (Fig. 1.8). Similmente la doppia pagina 42 *verso*-43 *recto* è completata con la planimetria del Tempio della Fortuna a Palestrina e con la finestra rastremata del Tempio della Sibilla a Tivoli; nella parte superiore è disegnato un dettaglio del bilico della campana di Palazzo Vecchio, rispettando l'impaginazione già predisposta da Giuliano in tutti i fogli di questo quinterno, con righe di costruzione tracciate a pietra nera (Figg. 1.9-1.10)¹⁶. Il *verso* del foglio 42 apre, per l'appunto, una delle più estese aggiunte autografe di Francesco, dal carattere spiccatamente antiquario, databile interamente agli anni trenta del Cinquecento. Esso prosegue sino alla planimetria di Santa Sofia di pagina 44 *recto* e include anche, sul

¹⁵ Per la trascrizione completa delle postille di Francesco da Sangallo si rimanda al doc. n. 4, all'interno dell'*Appendice B: documenti citati*.

¹⁶ Devo l'osservazione a Cammy Brothers, di cui si attende lo studio monografico sui disegni dall'antico del Codice Barberiniano, già esplorati nella sua tesi di dottorato (BROTHERS 1999).

verso del foglio 43, due rilievi di edifici a pianta circolare¹⁷: un «tempio consacrato a Eolo dio» e il mausoleo di Romolo sulla via Appia, con la bella pennellata narrativa della postilla secondo cui «questa è la pianta soctera» e «bisogna andarvi con le torce accese» (Fig. 1.11).

Oltre che nelle addizioni più tarde, gli interventi di Francesco si riconoscono spesso nei fogli del codice risalenti ai primi anni del Cinquecento, quando egli era poco più che un ragazzo, ma doveva già assistere il padre nella compilazione del monumentale taccuino. In particolare, alle pagine 38 *verso*-39 *recto*, la folla di disegni – piante, dettagli di ornato, piccoli prospetti di antichità romane – si completa con postille di sua mano che ne precisano collocazione topografica, provenienza e unità di misura; sempre in questo bifoglio, con lo stesso senso di *horror vacui* di Giuliano, Francesco impiega una pianta di sepolcro per occupare la sola porzione di foglio rimasta libera, nella parte alta della pagina sinistra (Fig. 1.12)¹⁸. La calligrafia ha un passo ancora breve, le cifre sono spigolose e poco mature, l'inchiostro ha la stessa qualità di quello usato dal padre per tracciare i disegni: nella fase avanzata di redazione del codice, che corrisponde grossomodo all'ultimo decennio di attività di Giuliano, le due mani si sovrappongono sempre più spesso, fino a confondersi, sebbene si intuisca una diversificazione dei compiti, con il giovanissimo Francesco incaricato di redigere le ultime postille nella sua ricercata scrittura cancelleresca.

¹⁷ Cfr. cap. I, § 3: *Le Antichità greche, Ciriaco d'Ancona e la «pianta di Santa Sofia di Gbostantinopoli»*.

¹⁸ La pianta è quella di una sepoltura situata nei pressi della via Nomentana, copiata anche nel Codice Coner (Sir John Soane's Museum, London); cfr. HUELSEN 1910, p. 55; BORSI 1985, pp. 198-199. Sul *verso* del foglio londinese è redatta inoltre la pianta delle Terme di Diocleziano, confrontabile con quella autografa di Francesco che si conserva agli Uffizi con segnatura 284 A; cfr. *infra*, nota 68.

In alcuni casi, sembra quasi di poterli osservare mentre lavorano assieme, l'uno sotto la guida dell'altro, come in quella specie di istantanea riconoscibile nel disegno veloce in fondo a uno dei fogli di legatura (Fig. 1.13). Tra conti di bottega e un cartiglio schizzato, forse per passare il tempo, si riconosce lo schizzo a pietra rossa – la tecnica preferita da Francesco – di alcune colonne a sezione mistilinea, tamponate con dei pannelli che mostrano incastri a coda di rondine. Si tratta di un dettaglio, ridisegnato per capire meglio, della pianta del Tempio di Augusto a Pozzuoli che occupa la parte inferiore di pagina 6 *verso* (Fig. 1.14). Sembra anche che Giuliano lo ripassi, lo corregga con penna e inchiostro e la mano un po' tremante: magari per spiegare al figlio l'insolita forma della faccia interna del pilastro o come doveva funzionare per davvero l'incastro passante da una parete all'altra.

2. IL PROGETTO DEL CODICE E UNA 'SCALA CAMPANARIA'

Tra gli interventi di Francesco da Sangallo all'interno del *Libro dei Disegni* si distingue la grande 'scala campanaria' tracciata sul *verso* del secondo foglio¹⁹: un'inserzione insolita, piuttosto precoce, ma rivelatrice del progetto intellettuale del codice e delle diverse componenti culturali che in esso confluiscono. Si tratta, esattamente, di un diagramma per il calcolo della quantità di bronzo necessaria alla fusione delle campane, che occupa

¹⁹ HUELSEN 1910, pp. 7-8, dove è già proposto il confronto con Vannoccio Biringucci e Buonaccorso Ghiberti approfondito in questa sezione. Cfr. anche BORSI 1985, p. 321.

un largo brano di questa pagina composita su cui è tracciato accuratamente con riga e penna a inchiostro; l'attribuzione del disegno a Francesco è possibile in virtù della nota posta alla sua sommità, che descrive la regola di proporzionamento del vaso della campana a partire dalle quantità esemplificate nel grafico (Fig. 1.15). Redatta nella controllatissima calligrafia che gli è propria, la postilla si mostra ancora rigida rispetto alle eleganze falcate degli esempi di scrittura più maturi e il confronto con altri fogli conservati agli Uffizi – in particolare con il rilievo delle Terme di Diocleziano (284 A) del 1518 – permette di datare l'intervento al secondo decennio del Cinquecento, forse ad un momento in cui lo stesso Giuliano era ancora in vita (Figg. 1.16)²⁰.

La formula grafica della 'scala campanaria' è familiare ai conoscitori della disciplina metallurgica soprattutto perché illustrata nel dettaglio dal suo testo fondativo, il *De la pirotechnia* del senese Vannoccio Biringucci, pubblicato nel 1540 a tre anni di distanza dalla morte dell'autore²¹. Nella storia della scienza moderna, questo trattato costituisce un fondamentale passaggio per il superamento della tradizione magico-alchemica e per il suo recupero come disciplina scientifica, con un approccio eminentemente empirico che si riscontra anche nella tecnica riportata per prevedere la quantità di bronzo necessaria alla corretta risonanza di una campana²²: una relazione stringente tra la nota emessa e il peso del corpo percosso, determinabile unicamente per via grafica, proprio attraverso lo

²⁰ Cfr. cap. I, § 4: «Feci in Roma l'anno 1518». Un rilievo delle Terme di Diocleziano.

²¹ *De la Pirotechnia libri X. Dove ampiamente si tratta non solo di ogni sorte e diversità di miniere, ma anchora quanto si ricerca intorno a la pratica di quelle cose di quel che si appartiene a l'arte de la fusione, over gitto de metalli, come d'ogni altra cosa*, composti per il S. Vannoccio Biringuccio Sennese, Venetia, ad instantia di Curtio Navo, stampato per Venturino Roffinello, MDXL.

²² BERNARDONI 2011, pp. 63-69. Sulla cultura metallurgica senese, in rapporto alla produzione di campane, cfr. anche ERMINI 2008.

strumento di calcolo della 'scala campanaria' (Fig. 1.17)²³. Il suo diagramma crescente non risponde ad alcuna linearità proporzionale, ma registra piuttosto una prassi operativa tramandata nelle botteghe di fonditori. Ogni banda del grafico raffigura in scala reale la misura del bordo inferiore della campana, cioè il modulo di partenza per il dimensionamento del vaso, a cui corrisponde una determinata quantità di metallo inscritta al suo interno: dalle 10 libbre per una campanella dello spessore di mezzo soldo fino alle 10.000 necessarie per una grande campana di un metro di altezza, nell'esempio pubblicato da Biringucci.

Come è stato notato fin dalla prima edizione critica del *Libro dei Disegni*, la 'scala campanaria' di Francesco da Sangallo occupa e quasi asseconda i suggerimenti grafici dello spazio creato nella pagina con l'aggiunta di due strisce di pergamena al foglio originale. Essa si trova, difatti, nel primo fascicolo del codice che risulta dalla monumentalizzazione di un originale taccuino di 27 x 39 cm, il cosiddetto «Libro Piccolo»²⁴. Se il Codice Barberiniano è stato spesso descritto in termini autobiografici, come una narrazione visiva che coincide con l'emancipazione intellettuale dei suoi autori attraverso lo studio dell'antico, queste prime pagine ne rappresentano in qualche modo il capitolo di inizio²⁵. Sono il suo nucleo originale, in cui i repertori antiquari – siano essi

²³ *De la Pirotechnia...*, cit., l. VI, cap. X, f. 95r: «Rende il suono, il peso di quanto far la volete, quasi al certo». Questo capitolo, consultato nell'edizione anastatica BIRINGUCCIO/CARUGO 1977, si intitola per l'appunto *Modo di far le forme delle campane di ogni grandezza, et loro misure*.

²⁴ HUELSEN 1910, pp. XIV-XVIII. Il «Libro Piccolo» è composto da 17 fogli ma, prima dell'integrazione, doveva avere almeno due pagine in più, risultando dalla rilegatura di 9 bifogli di pergamena. Cfr. *supra*, nota 10.

²⁵ «Taccuino di disegni autobiografico» è la definizione di NESSELRATH 1986, p. 129, mentre BROTHERS 1999, p. 19, considera il codice come «a depository of heterogenous ideas gathered over a

copie di ornato o rassegne di edifici a pianta centrale – si alternano ancora a soggetti moderni e fiorentini, come i progetti brunelleschiani della chiesa di Santo Spirito o l'alzato in sezione della Rotonda degli Angeli (Figg. 1.18-1.19)²⁶.

Questo è anche il caso della scena raffigurata sul foglio 2 *verso*, una *Madonna col bambino* circondata da angeli musicanti (Fig. 1.22): la sola immagine sacra di una raccolta altrimenti dedicata all'antico o all'architettura, nonché l'unico disegno di figura del codice, se si eccettuano le copie da sarcofagi e bassorilievi²⁷. Il gruppo al centro della scena, con i due angeli che offrono il Bambino alla Vergine Maria, deriva da un fortunato prototipo elaborato da Filippo Lippi alla metà del Quattrocento, conservato agli Uffizi (Fig. 1.20)²⁸. La composizione ebbe una certa fortuna, come dimostrano la tavola della National Gallery di Londra, attribuita al giovane Verrocchio e datata alla fine degli anni sessanta, o le sue numerose variazioni all'interno del *corpus* di dipinti attribuiti – più o meno dubitativamente – a Sandro Botticelli e alla sua cerchia; tra queste, anche la *Madonna* di Ajaccio dove la Vergine è raffigurata stante e a figura intera, proprio come nel tondo di Giuliano da Sangallo (Fig. 1.21)²⁹. Non sorprende, dunque, che un motivo

lifetime».

²⁶ Rispettivamente ai ff. 14 *recto* e 15 *verso*; sull'argomento cfr. in particolare il capitolo *La "Brunelleschiana" di Giuliano*, in BORSI 1985, pp. 337-352. Le due architetture di Brunelleschi si aggiungono ad altri progetti del primo periodo fiorentino, probabilmente databili agli anni ottanta del Quattrocento: la versione di piccole dimensioni del progetto di palazzo per il Re di Napoli e le due ville a pianta quadrata per il Magnifico, sulle due pagine affrontate del codice 8 *recto* e 9 *verso*; cfr. BIERMANN 1970; FROMMEL 2002a; la scheda di C. Brothers in *Andrea palladio e la villa veneta* 2005, pp. 232-235; DE DIVITTIS 2015.

²⁷ FABRICZY 1902a, pp. 23-24; BERENSON 1938, I, pp. 100-101, II, p. 318; MARCHINI 1942, p. 105; DEGENHART 1955, p. 212, dove si propone una datazione molto alta per il tondo, all'interno di un più ampio – e peraltro discutibile – studio sui disegni di figura di Giuliano da Sangallo e della sua cerchia. Cfr. cap. II, § 2: *I disegni di figura: fisionomia e sfumato, contorno e copia*.

²⁸ Lo studio di tale iconografia è approfondito in LAVIN 1981, pp. 193-197, dove è messo in rapporto con la tradizione interpretativa mariana del *Cantico dei cantici*, in particolare con il commento di San Bernardo. Cfr. anche NYGREN 2008.

²⁹ Cfr. LIGHTBOWN 1978, II, pp. 11-17, che include tra le attribuzioni dubitative a Botticelli anche il

iconografico così circoscritto cronologicamente e geograficamente si ritrovi nel nucleo iniziale del Codice Barberiniano, i cui primi disegni potrebbero risalire già all'inizio del nono decennio del Quattrocento³⁰.

Il grafico compilato da Francesco dopo l'ampliamento del foglio, per l'appunto, fiancheggia e asseconda il profilo circolare del tondo mariano, rivelando un'accurata strategia di composizione della pagina. Anche la sua funzione non può e non deve essere considerata diversa da quella degli altri disegni del Codice Barberiniano: si tratta di un disegno in bella copia, delineato con attenzione e corredato di iscrizioni in cifre eleganti, dall'accuratezza tipografica, che si inserisce nella narrazione del libro di antichità senza rispondere a un'immediata necessità operativa. Se Francesco, nella sua lunga carriera di artista polimorfo, sperimentò anche la fusione in bronzo, questo fu un esercizio del tutto occasionale e il suo catalogo di bronzista comprende solo una piccola scultura degli anni trenta del Cinquecento, oggi alla Frick Collection, e dodici medaglie realizzate nella seconda metà del secolo (Figg. 4.11-4.21), ben più tardi di questo intervento sul libro di disegni del padre³¹. La stessa la tecnica di fusione da lui impiegata, con un trattamento ruvido ed espressionista delle superfici, era sì funzionale alle sue intenzioni espressive, al carattere volutamente arcaizzante dei suoi bronzi, ma restava in qualche modo

dipinto della National Gallery assegnato a Verrocchio da SYSON/DUNKERTON 2011. Il riferimento alla cerchia botticelliana della produzione figurativa di Giuliano da Sangallo e di suo fratello Antonio il Vecchio è di scuola fin da BERENSON 1903, pp. 67-69. Cfr. *ivi* per il caso emblematico del tondo con *La Madonna, San Giovannino e un angelo* – pure conservato a Londra – ancora assegnato a Giuliano in DEGENHART 1955, p. 234, sulla base di un'iscrizione con il nome dell'artista presente sul dorso della tavola. NYGREN 2008, p. 15, nota 10, riprende la mutata opinione di BERENSON 1938, p. 100, e l'attribuisce piuttosto a Sandro Botticelli.

³⁰ Cfr. HUELSEN 1910, pp. XXV-XXVIII, e *supra*, nota 26. La cronologia interna al Codice Barberiniano è problematizzata in BROTHERS 1999, pp. 13-17.

³¹ Cfr. cap. III, § 3: *Cinque medaglie, un autoritratto e due imprese*.

amatoriale e imperfetta, impiegata di rado e solo per oggetti di piccole dimensioni: simili esperienze non facevano di Francesco da Sangallo un fonditore esperto, che si fosse mai misurato con un'impresa paragonabile alla realizzazione di una campana.

I precedenti noti di 'scale campanarie' nei taccuini di prima età moderna non sono molto numerosi, ma se ne incontrano due esempi nel taccuino di Buonaccorso Ghiberti, il cosiddetto *Zibaldone* conservato alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Figg. 1.23-1.24)³². Quando Buonaccorso lavorò tra gli anni ottanta e novanta del Quattrocento come fonditore di campane per l'Ospedale di Santa Maria Nuova, e di cannoni per la Repubblica di Firenze, egli era l'ultimo erede di un laboratorio di esperti fonditori già guidato dal nonno Lorenzo e dal padre Vittorio. Elementi di questa tradizione di bottega sembrano confluire nello *Zibaldone* che, in una sezione di ben sette fogli, fornisce indicazioni e schemi grafici per la progettazione e la fusione delle campane³³. Le due scale campanarie lì esemplificate osservano dimensionamenti diversi da quello del Codice Barberiniano, con 13 moduli di base per 14 ½ di altezza, con un diametro superiore di 7 moduli (Fig. 1.25)³⁴. Descrivono cioè una tipologia più allungata di quella che si può dedurre dalle misure indicate da Francesco da Sangallo – 14 moduli di base per 12 di altezza e una corona superiore di 8 moduli di diametro – la quale avrebbe avuto

³² BNF, Codice BR 228, pubblicato per la prima volta da CORWEGH 1911.

³³ SCAGLIA 1976, pp. 487-490. Ghiberti sembra rispettare la tecnica tradizionale a cera perduta, di derivazione classica, descritta da Teofilo all'inizio del XII secolo nel *De diversis artibus*, Liber III, LXXXV: *De campanis fundendis*. Il confronto tra le due tecniche di fusione è sviluppato in MOTTURE 2000, pp. 24-29; cfr. anche NERI 2006, pp. 29-34, a cui segue la traduzione critica del trattato antico, e GIANNICCHEDDA 2007.

³⁴ Tali dimensionamenti sono espressamente indicati o si deducono dalle informazioni contenute nei ff. 51 *verso*, 56 *recto* e *verso* e 57 *verso* dello *Zibaldone*. Cfr. SCAGLIA 1976, p. 488; BORSI 1985, p. 321, che tuttavia si limita a pubblicare una riproduzione del diagramma.

un'intonazione grave e con una maggior area di diffusione del rintocco: in sostanza, campane più arcaiche di quelle squillanti, dalle proporzioni allargate e moderne, proposte nella serie numerica impiegata nel *Libro dei Disegni*³⁵.

Un altro caso di 'scala campanaria', sempre in ambiente toscano e precedente a quella di Francesco da Sangallo, è nel *Trattato* di Francesco di Giorgio, dedicato all'architettura, all'ingegneria e all'arte militare. Più esattamente essa è disegnata sul *verso* del foglio 67 del *Codice Saluzziano 148*, alla Biblioteca Reale di Torino, ovvero nella copia manoscritta che sembra avvicinarsi maggiormente al perduto testo originale³⁶: alla fusione delle campane è dedicata l'intera pagina, che costituisce una sorta di digressione metallurgica nella parte conclusiva delle tipologie architettoniche, dove è presa in esame la progettazione dei campanili (Fig. 1.26)³⁷. Francesco di Giorgio è, in effetti, il riconoscibile esempio metodologico della *Pirotechnia* di Vannoccio Biringucci, che imposterà il proprio discorso sul razionalismo dei trattati ingegneristici del Quattrocento, assorbendone anche la nuova sintassi grafica e l'idea stessa del disegno come strumento ermeneutico per risolvere gli inediti problemi imposti dalla teorizzazione tecnica³⁸.

D'altronde l'assorbimento da parte di Giuliano e Francesco da Sangallo di un linguaggio tecnologico distintamente senese non sorprende e si dimostra a più riprese all'interno del Codice Barberiniano. Le copie da Francesco di Giorgio, a loro volta ispirate da Taccola,

³⁵ Sulle caratteristiche sonore dei diversi tipi di campane medievali e di prima età moderna cfr. REDI 2007, pp. 176-178.

³⁶ SCAGLIA 1976, p. 488, nota 27. Oltre al *Saluzziano 148*, vi è un altro codice che viene considerato il più fedele alla prima stesura, cioè l'*Asburnam 361* della Biblioteca Laurenziana; cfr. MARTINI/MALTESE/DEGRASSI 1967, I, pp. XXXII-XXXIII; MARTINI/FIRPO/MARANI 1979; MARTINI/BIFFI 2002, pp. XXX-XLI.

³⁷ Consultata nella trascrizione di MARTINI/MALTESE/DEGRASSI 1967, I, p. 244.

³⁸ BERNARDONI 2011, pp. 38-46.

vi compaiono numerose, affollandosi in particolare nei tre fogli di macchine dell'ultimo fascicolo (Fig. 1.27)³⁹. La tradizione ingegneristica e antiquaria di Siena rappresenta, anzi, una delle maggiori ispirazioni intellettuali che confluiscono nell'ambiziosa operazione del *Libro dei Disegni*, dove il tema architettonico è svolto attraverso un intreccio continuo di erudizione, sapere tecnologico e costruttivo. Proprio rispetto a tal caratterizzazione, il foglio originario con il tondo mariano poteva rappresentare un'anomalia, riassorbita però nel nuovo progetto del codice grazie all'aggiunta di Francesco da Sangallo: la formula geometrica della risonanza delle campane, con la sua serie di proporzioni musicali, che riescono a enfatizzare la dimensione più squisitamente astratta del concerto angelico raffigurato dal padre⁴⁰.

3. LE ANTICITÀ GRECHE, CIRIACO D'ANCONA E LA «PIANTA DI SANTA SOFIA DI GHOSTANTINOPOLI»

I commenti e le postille aggiunti da Francesco da Sangallo al *Libro dei Disegni* sono gli interventi che è più semplice attribuirgli, grazie alle cifre eleganti e falcate che consentono di riconoscere agevolmente la sua calligrafia: la bella corsiva cancelleresca da

³⁹ Alle macchine dei ff. 62 *recto* e *verso* e 70 *verso* si devono poi aggiungere le poche disegnate sulle pagine adiacenti, ff. 63 *recto* e 71 *recto*. Cfr. BORSI 1985, pp. 317-333; sulla circolazione di questi prototipi, fra Taccola, Francesco di Giorgio, Leonardo da Vinci e le edizioni di Vitruvio del Cinquecento, cfr. GALLUZZI 2005.

⁴⁰ Cfr. DOVEV 2012, pp. 24-26, per la tradizione neoplatonica che interpretava gli angeli suonatori d'organo come figura dei rapporti numerici che avrebbero informato la creazione dell'universo. È invece COLE 2002, pp. 624-625, proprio in relazione al carattere magico della fusione del bronzo, a sottolineare il carattere eminentemente conduttivo conferito all'aria dalla trattatistica quattrocentesca, e in particolare da Marsilio Ficino.

uomo di lettere quale egli era o, perlomeno, ambiva ad essere⁴¹. Spesso, con un vero e proprio gusto tipografico per la costruzione della pagina, essa si compatta in lunghi paragrafi a colonna, dal passo e dal ritmo regolari, in cui inserire i lunghi inserti descrittivi, le digressioni dotte o i ricordi autobiografici. Soprattutto, la sua scrittura si distingue con nettezza dall'incerta notarile di Giuliano, più arcaica e di difficile leggibilità, quasi una stenografia.

Sono in sostanza queste le ragioni per cui – erroneamente e a lungo – si è voluta riconoscere la mano di Francesco in uno dei passaggi antiquari più notevoli del Codice Barberiniano: le cosiddette *Antichità greche* che aprono il terzo fascicolo del codice, in un quinterno dedicato principalmente agli edifici a pianta centrale e chiuso dalle quattro bellissime vedute del fiume Tevere, popolate di rovine liberamente composte⁴². Questi primi due fogli, invece, offrono una selezione arbitraria da un esemplare perduto dei *Commentaria*, il resoconto dei viaggi intrapresi in Grecia e in Asia Minore da Ciriaco d'Ancona⁴³. Alle illustrazioni si affiancano per l'appunto lunghe postille in bella calligrafia che trascrivono ampi frammenti del testo, con le sue informazioni preziosissime su modelli architettonici del rango del Partenone o di Santa Sofia a Costantinopoli, divenuti

⁴¹ Cfr. cap. IV, § 1: *Francesco da Sangallo e l'Accademia Fiorentina*.

⁴² Le vedute (ff. 34 *verso* e 35 *recto*) sono di fatto un *pastiche* di prototipi noti anche da altre derivazioni, utile a determinare la datazione di questo fascicolo grazie al confronto con il *Codex Escorialensis* (Real Biblioteca de el Monasterio de San Lorenzo el Escorial, 28-II-12) e con lo sfondo della *Strage degli Innocenti* nell'incisione di Marcantonio Raimondi; cfr. *Codex Escorialensis* 1906, p. 43. Queste invenzioni paesaggistiche, già attribuite a Domenico Ghirlandaio (FABRICZY 1902a, pp. 17-18; HUELSEN 1910, pp. XXI-XXIV), sono state ricondotte da NESSELRATH 1996 all'ambito di Filippino Lippi e dunque a un momento più tardo, di intensi scambi tra la scena artistica romana e fiorentina. Più nello specifico, sulla datazione e la funzione originale dell'*Escorialensis*, cfr. SHEARMAN 1977 e FERNÁNDEZ GÓMEZ 2000, pp. 11-15.

⁴³ Dell'articolata bibliografia sui viaggi di Ciriaco d'Ancona e sulle sorti o le derivazioni dei suoi *Commentaria* si devono ricordare quantomeno i sistematici studi riportati in BODNAR 1960, proseguiti dallo stesso autore sino all'edizione critica dei manoscritti tardi CIRIACO D'ANCONA/BODNAR 2003.

ormai distanti e inaccessibili dopo la conquista del Mediterraneo orientale da parte degli Ottomani⁴⁴.

Le copie della facciata orientale di Santa Sofia e della controfacciata corrispondente realizzate da Giuliano sono, peraltro, l'unica testimonianza tramandataci dell'apparato grafico che doveva accompagnare la descrizione dell'edificio nei manoscritti ciriacani (Fig. 1.28). Questi due alzati si completano, più avanti, con una pianta della chiesa disegnata da Francesco sul *recto* del foglio 44 (Fig. 1.29) che ha i tratti caratteristici della sua grafica architettonica: dalla meticolosa preparazione a punta metallica a riga e squadra, poi ripassata a mano libera nelle campiture con pennellate generose, alla maniera di indicare in pianta colonne e pilastri con circoletti incerti, al procedere curvilineo dei tratteggi⁴⁵. Si tratta della più antica fra le restituzioni isometriche della planimetria dell'edificio e forse per tale ragione conoscerà una certa fortuna, tanto da essere riprodotta fedelmente ancora alla fine del Seicento, nella *Historia byzantina duplici commentario illustrata*, pubblicata a Parigi nel 1680 da Charles du Cange, in diverse copie manoscritte all'Apostolica Vaticana e all'interno del *Museo Cartaceo* di Cassiano del Pozzo (Figg. 1.30-1.31)⁴⁶.

L'interpolazione tra l'apocrifo incompleto dei *Commentaria* conservata alla Biblioteca

⁴⁴ Un altro probabile caso di informazioni derivate dai *Commentaria*, sempre tra i disegni del Codice Barberiniano, è la restituzione dell'Arco di Ancona del foglio 21 *recto*; cfr. LUNI 1998, pp. 402-403.

⁴⁵ Cfr. HUELSEN 1910, pp. XXXVI-XXXVII; BORSI 1985, pp. 215-216; NESSELRATH 1986, p. 101; *Santa Sofia a Istanbul* 1998, p. 156.

⁴⁶ Rispettivamente: Charles du Fresne du Cange, *Historia byzantina duplici commentario illustrata*, Lutetiae Parisiorum, apud Ludovicum Billaine, MDCLXXX, III, tavola fuori testo; Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Barberiniano Latino 4426, f. 37; The Royal Collection, Windsor Castle, *Architettura Civile*, f. 10.444. Cfr. *The Paper Museum* 1996-2004, IX, 2, pp. 586-587; CONNORS 1996, pp. 43-48.

Palatina di Parma – il *Codex Parmensis*, ms. 1191 – e questi tre disegni permette inoltre di ricostruire la sequenza delle illustrazioni e delle didascalie presenti nel manoscritto originale come un'ordinata serie di immagini, approssimabili a rappresentazioni in proiezioni ortogonali: qualcosa che sembra esser stato rispettato dalle copie del *Libro dei Disegni*, quantomeno nelle dimensioni, nella rispondenza alle didascalie e nell'insolita convenzione di rappresentazione⁴⁷. Alcune incongruenze fra i disegni e l'edificio reale tradiscono invece i fraintendimenti di Giuliano e Francesco, che dovettero integrare liberamente le approssimazioni grafiche di Ciriaco d'Ancona. I tondi nei pennacchi, i capitelli corinzi, i contrafforti rettilinei conclusi dalle cupolette angolari o la grande cupola a ombrello costolonata con le finestrelle centinate – e persino una calotta emisferica difficilmente spiegabile, che occupa il posto della grande finestra termale nel registro superiore – ricostruiscono Santa Sofia attingendo a un lessico architettonico più familiare ai Sangallo e alla loro cultura costruttiva, brunelleschiana e albertiana (Fig. 1.32). In ogni caso il fatto che la pianta a pagina 44 *recto* del Codice Barberiniano, stilata da Francesco, possa derivare direttamente da un originale di Ciriaco sostiene una datazione alta di questo disegno, che dovette essere realizzato a poca distanza delle copie del padre, non oltre gli anni dieci del Cinquecento: è la stessa postilla, dove è scritto che «Questa è la pianta di Santa Sofia di Ghostantinopoli», a indicare con il suo grado di maturazione calligrafica una simile collocazione temporale⁴⁸.

⁴⁷ Tanto i disegni di Giuliano quanto le pagine del *Codex Parmensis* dedicate a Santa Sofia (Parma, Biblioteca Palatina, ms. 1191, ff. 61r-64v) deriverebbero da un manoscritto comune, convenzionalmente indicato come Esemplare X¹, copiato a sua volta da un originale di Ciriaco; cfr. BODNAR 1960, pp. 106-117.

⁴⁸ Secondo l'ipotesi di SMITH 1987 i due alzati e la pianta presenti nel Codice Barberiniano corrisponderebbero a tre delle sette – ipotetiche – illustrazioni originali. Nemmeno a questa autrice, tuttavia, sfugge che la pianta di Francesco da Sangallo occupa per intero un foglio di dimensioni pressoché

Nelle tre pagine immediatamente successive alle restituzioni di Santa Sofia, infine, compaiono le antichità più propriamente ‘greche’ del Codice Barberiniano, cioè i ventisette esempi di architettura ellenica – perlopiù resti di grandi complessi templari o di strutture difensive – che Giuliano da Sangallo riproduce selezionando parti diverse dei *Commentaria*⁴⁹. Sul *verso* del foglio 28 sono descritte le mura di Delfi, Pleuron e Calydon; una balaustrata e un sedile a tripode zoomorfo dal tempio di Zeus Dodoneo a Nicopoli; le mura di Argo e di Oeniadae⁵⁰; il tempio di Era a Lebadea; l’anfiteatro di Eretria; il Partenone e l’arco di Adriano ad Atene (Fig. 1.33)⁵¹: le loro identificazioni sono tutte rese possibili dalle lunghe trascrizioni che accompagnano le illustrazioni.

Proseguendo nel foglio 29, invece, gli *excerpta* si riducono notevolmente a vantaggio delle figure. Sul *recto* compaiono una libera composizione del monumento a Trasillo e di altri monumenti coragici presso il Teatro di Dioniso – con l’inserzione di alcune iscrizioni ritrovate a Sparta – e poi la Torre dei Venti, il monumento a Filopappo e l’angolo sud-est dell’Olympeion (Fig. 1.34)⁵². Sul *verso* si riconoscono il grande leone in marmo del Pireo,

doppie rispetto a quelli del *Parmensis* (452 x 393 mm contro 293 x 200 mm), le cui misure coincidono invece con gli alzati di Santa Sofia; cfr. *ivi*, pp. 16-25. Per una diversa opinione sull’origine del disegno di Francesco cfr. BORSI 1985, p. 215; *Santa Sofia a Istanbul* 1998, p. 43.

⁴⁹ Sembrerebbero, più precisamente, quelli incontrati da Ciriaco in un lungo viaggio compreso tra il novembre del 1435 e il maggio del 1437, e poi con l’esplorazione del Peloponneso intrapresa l’anno successivo; cfr. BODNAR 1960, pp. 23-49, 114-117. Il maggior dettaglio delle informazioni sulle antichità ateniesi, inoltre, potrebbe dipendere dal materiale raccolto in occasione del suo ritorno in Attica, nel febbraio del 1444, come ipotizzato da BESCHI 1998.

⁵⁰ ASHMOLE 1959, pp. 34-35.

⁵¹ Sulla documentazione indiretta dell’architettura del Partenone e del suo corredo scultoreo da parte di Giuliano da Sangallo, cfr. MITCHELL 1974; BORDIGNON 2010; CHATZIDAKIS 2010. È invece di TANOULAS 1997 l’ipotesi, tanto suggestiva quanto difficilmente dimostrabile, secondo cui la villa di Poggio a Caiano sarebbe stata ispirata dai resoconti ciriacani del Palazzo degli Acciaiuoli ad Atene, in cui erano incorporati i resti dei Propilei.

⁵² È soprattutto in questi disegni, più articolati dal punto di vista architettonico, che si riconosce l’attitudine di Giuliano a manipolare il materiale grafico osservato sui *Commentaria*, come analizzato dettagliatamente da BROWN/KLEINER 1983; cfr. anche HOWARD 1994, pp. 29-32. Le restituzioni ciriacane

poi trasferito a Venezia, insieme a due torri circolari; l'acquedotto di Eleusi e le mura di una città, forse ancora Calydon oppure Megara Nisea⁵³; il tempio di Era a Corinto e le sue fortificazioni, insieme a una balista forse copiata da un rilievo; i resti di un tempio non identificato, che alla base reca l'iscrizione «των δοθεντων»; le mura dell'istmo di Corinto, quelle di Citera, munite di torri quadrate e semicircolari, e il basamento del tempio di Afrodite; infine le mura di Epidauro (Fig. 1.35).

Le trascrizioni dei passi ciriacani di queste quattro pagine si distinguono tra le postille aggiunte al Codice Barberiniano per l'estensione e per l'impiego del tutto eccezionale della lingua latina; anche per questa ragione, speculando sulla più compiuta formazione letteraria del figlio, sono state tradizionalmente assegnate a Francesco⁵⁴. Tuttavia l'ipotesi, perlopiù accettata, confligge con la probabile data di esecuzione: come dimostrerebbe la consequenzialità tra il *verso* di alcuni fogli e il *recto* di quelli seguenti, i disegni del terzo fascicolo del *Libro dei Disegni* furono realizzati solo dopo la rilegatura delle pagine e sono databili ai primi anni del Cinquecento, quando Francesco non avrebbe raggiunto i dieci anni di età⁵⁵. Inoltre gli *excerpta* ciriacani mostrano vistose

dei monumenti a Trasillo e Filopappo ci sono comunque note solo grazie alle copie del Codice Barberiniano; cfr. BESCHI 1998, p. 90.

⁵³ A Calydon si riferisce appunto la postilla al di sopra del disegno, che tuttavia ripete con poche differenze un passo già trascritto sul foglio 28 *verso*; cfr. HUELSEN 1910, p. 44. La seconda ipotesi è invece di BORSI 1985, p. 155.

⁵⁴ L'attribuzione di HUELSEN 1910, pp. XVII-XVIII, è universalmente accettata; cfr. ASHMOLE 1959, p. 27; BODNAR 1960, p. 110; *Santa Sofia a Istanbul* 1998, p. 42.

⁵⁵ È questo il caso, più precisamente, delle due pagine in cui sono disegnati i propilei del Portico di Ottavia (ff. 35 *verso* e 36 *recto*); cfr. HUELSEN 1910, pp. XXV-XXVIII. A maggior ragione, se si accetta una datazione più avanzata per i prototipi delle *Vedute di fiume*, è possibile ignorare anche per questi fogli l'*ante quem* del 1494 (cfr. *ivi*, p. XXXIV) e datare l'intero fascicolo ad anni successivi, come ipotizzato tra l'altro da LOTZ 1956, pp. 211-212, nelle osservazioni attorno *recto* del foglio 37 del codice.

incongruenze rispetto ai tratti caratteristici della sua scrittura, e le stesse annotazioni da lui aggiunte sul codice appaiono diverse per *ductus* e convenzioni grafiche⁵⁶. Queste postille furono trascritte, piuttosto, da un copista di professione, come evidente dall'uso di certe abbreviazioni («Athenarum» e «rerum», scritti «Athen_x» e «re_x», i simboli usati per gli ablativi plurali di terza declinazione, o i segni grafici che sostituiscono gli «est» e le nasali) codificate nella pratica calligrafica della tradizione manoscritta.

Oltretutto l'esame ravvicinato delle carte mostra significative differenze di inchiostro, riconoscibili soprattutto sul *verso* del foglio 28: è la pagina in cui il testo scritto ha maggior spazio e vi si riconoscono tre distinte qualità di pigmento, in aggiunta a quella ancora diversa dei disegni di Giuliano. Anche nella pagina seguente l'inchiostro scuro impiegato per la calligrafia corsiva degli estratti è di tipo differente rispetto a quello più chiaro e diluito del lapidario greco che compone le iscrizioni all'interno dei disegni. Si distinguono insomma delle ipotetiche giornate di lavoro del calligrafo a cui venne affidata la trascrizione, evidentemente eseguita in tempi diversi rispetto alle illustrazioni; a Giuliano dovrebbero invece spettare le poche iscrizioni in cifre maiuscole e all'antica dentro il perimetro delle figure, spesso in alfabeto greco e perciò comprensibilmente punteggiate da errori di trascrizione⁵⁷.

Se Giuliano scelse di ricorrere a un calligrafo professionista, fu sicuramente per l'imbarazzo di misurarsi in forma scritta con lunghi passi latini; ma la decisione è anche il segno dell'importanza e della rappresentatività che egli doveva attribuire al florilegio di

⁵⁶ La questione era già stata sollevata in BROWN/KLEINER 1983, pp. 324-325, dove si rilevava anche la problematicità di una datazione tarda dei fogli 28 e 29.

⁵⁷ Cfr. BODNAR 1960, p. 138. Molte delle differenze riscontrabili tra le postille e il testo ciriacano, come anche l'omissione delle date e la trasposizione in terza persona, derivano invece dall'apografo X¹; cfr. *ivi*, pp. 111-117.

notizie sull'architettura greca contenuto in questi due fogli. Al contempo non si deve sottovalutare un suo intervento autoriale, ovvero la probabilità che egli avesse fornito precise indicazioni al copista rispetto a un testo che doveva aver indagato con oculatezza, per ricomporre la significativa selezione delle architetture greche nella narrazione continua del Codice Barberiniano. Se da una parte la composizione creativa, l'impaginazione erudita e visionaria dei monumenti osservati nei *Commentaria* restituiscono l'approccio all'antico di un architetto per cui la ricostruzione è sempre occasione di progetto, lo sforzo di misurarsi con fonti letterarie della tradizione antiquaria ci fa intuire la statura intellettuale raggiunta – o perlomeno inseguita – dai due autori del codice, padre e figlio, nel tentativo di ricomporre con il loro *Libro dei Disegni* il paesaggio architettonico dell'antichità.

4. «FECI IN ROMA L'ANNO 1518». UN RILIEVO DELLE TERME DI DIOCLEZIANO

«Io Franc[esc]o di M[aestr]o Giuliano da sangallo» è la firma che si legge in calce al rilievo in bella copia delle Terme di Diocleziano, Uffizi 284 A; la data e il luogo di esecuzione sono aggiunti poco oltre: «feci in Roma l'anno 1518» (Fig. 1.36). Dunque, quando Francesco eseguì il disegno, erano trascorsi solo due anni dalla morte del padre ed egli doveva trovarsi ancora nella città papale, quando probabilmente si consolidava il

duraturo rapporto con il cugino Antonio il Giovane⁵⁸. Oltre alla datazione così alta – che ne fa il disegno più antico all'interno del *corpus* conservato agli Uffizi – la stessa tecnica di esecuzione, i materiali, la *mise en page* avvicinano queste Terme di Diocleziano al *Libro dei Disegni*: il confronto con la «Terme Antoniana», cioè le Terme di Caracalla dei fogli 66 *verso* e 67 *recto*, è in tal senso parlante (Fig. 1.37)⁵⁹.

In maniera simile al bifoglio del Barberiniano l'Uffizi 284 A dispiega un'accurata planimetria del vastissimo complesso antico, ancora distinguibile nella Roma di primo Cinquecento e ricostruito in tutta la sua estensione. Si tratta di un vero e proprio disegno di dimostrazione, redatto minuziosamente su un largo foglio di pergamena in tre parti, a penna e inchiostro e inchiostro diluito, ripassando una preparazione a compasso, stilo e pietra nera tirata velocemente⁶⁰. Le singole misure non sono dettagliate, ma vi si legge una scala metrica in palmi e canne romane, come specifica un'annotazione,

⁵⁸ Cfr. cap. III, § 1: *Un artista itinerante: Roma, Montecassino, Napoli*.

⁵⁹ HUELSEN 1910, p. 71; BORSI 1985, pp. 237-239.

⁶⁰ L'eccezionalità del foglio ha fatto sì che fosse segnalato già negli inventari manoscritti della collezione precedenti all'*Indice* di Pasquale Nerino Ferri, spesso assai sommari per quel che concerne i disegni di architettura: in L. Scotti, *Catalogo dei Disegni originali dei Pittori, Scultori, et Architetti*, 1832, BU, ms. 127, c. XXX, viene descritto come un «disegno nel quale è questo ricordo: Questa era l'entrata principale di questa terme laquale io franc.o di M.o Giuliano da sangallo feci i roma lanno 1518». Partendo da tale dato, in COLLOBI RAGGHIANI 1973a, pp. 72, 81, 94, e COLLOBI RAGGHIANI 1974, p. 163, si è ipotizzato che il rilievo potesse provenire da un volume del «Libro de' disegni» di Giorgio Vasari già incluso nella vendita del Cabinet Mariette. Acquisito dagli Uffizi nel 1798, il suo contenuto coinciderebbe coi fogli elencati da Scotti sotto la cartella 212 del *Catalogo*; tuttavia i quindici pezzi lì descritti, tra cui anche l'Uffizi 284 A, non combaciano con i «6 disegni di Francesco da Sangallo» della relazione preventiva alla compravendita (T. Puccini, *Acquisto Seroux d'Agincourt*, 1798, BU, inv. 60 II, cc. 298-307) e corrispondono solo in parte ai diciassette meglio dettagliati nella nota di acquisto del 1 agosto 1798, in *Giornale delle robe vendute nella R. Galleria*, 1784, BU, ms. 114, c. 72; cfr. FORLANI TEMPESTI 1977, pp. XIV-XV, e FILETI MAZZA 2009, p. 83. Anche la numerazione, più bassa rispetto a quella di altri disegni sicuramente inclusi nella raccolta vasariana, contribuisce a mantenere sospesa la questione: il foglio potrebbe essere entrato a far parte della collezione anche in una delle due precedenti occasioni che videro disegni della cerchia dei Sangallo pervenire agli Uffizi, tra cui la donazione di Antonio d'Orazio a Francesco I de' Medici; cfr. GAYE 1839-1840, III, pp. 391-393.

coerentemente con la prassi adottata da Francesco nei suoi disegni di architettura⁶¹.

Per misurare l'ambizione del foglio, lo si può confrontare con numerosi altri del Gabinetto Disegni e Stampe che descrivono il medesimo monumento: fra di essi alcuni veloci schizzi eseguiti da Baldassarre Peruzzi (Uffizi 528 A, 574 A, 622 A – Fig. 1.38) e il 104 A di Bramante, uno degli studi di datazione più alta, sul quale si legge anche una postilla nella calligrafia di Giuliano da Sangallo (Fig. 1.39)⁶². Il paragone più interessante, però, è proprio con un foglio storicamente attribuito a quest'ultimo e assegnato solo in anni più recenti a suo fratello Antonio: l'Uffizi 1546 A. Su carta malamente tagliata, con molte lacune, sembrerebbe un disegno di studio se non addirittura di rilievo, dove sono riprodotti l'alzato dell'edificio in due schizzi prospettici e, sul *verso*, parte della medesima pianta tracciata senza troppa attenzione alle ortogonali, fitta di appunti (Fig. 1.40)⁶³. La sequenza di ambienti lungo l'asse centrale corrisponde a quella proposta – o ricopiata, a questo punto – da Francesco nella sua grande versione in bella copia: la vasta sala del *frigidarium*, di proporzioni coincidenti, immette a una specie di abside rettilinea voltata a botte, con una nicchia al centro e due aperture sulla parete di fondo; segue la rotonda del *tepidarium*, quindi il *calidarium* con le tre campate voltate a crociera, quattro esedre sugli assi e altrettanti vani rettangolari distribuiti sui lati lunghi.

Tali coincidenze non sono da darsi per scontate, tanto che un altro disegno della raccolta degli Uffizi, il 1547 A, propone una ricostruzione molto diversa del medesimo

⁶¹ Cfr. cap. I, § 5: *Una copia, due lettere: il Palazzo di Mecenate agli Uffizi e Antonio da Sangallo il Giovane*.

⁶² WURM 1984, pp. 464, 482; FROMMEL 1989.

⁶³ Cfr. BORSI 1985, p. 503.

complesso monumentale, in cui il grande ambiente centrale è contratto in larghezza, mantenendo la stessa profondità delle sale circostanti (Fig. 1.43). Ancora una volta l'autore è un membro della famiglia Sangallo, Aristotile, come ha permesso di stabilire un convincente riconoscimento calligrafico che ha sottratto il disegno al *corpus* del cugino Francesco, a cui era storicamente ricondotto⁶⁴.

Di nuovo a Giuliano da Sangallo, invece, è tradizionalmente attribuito il disegno di dimostrazione Uffizi 131 A, che riproduce l'interno del *frigidarium* delle terme nel suo aspetto originale⁶⁵. L'identificazione è confermata dal confronto con il corrispondente dettaglio nella grande planimetria su pergamena di Francesco: ogni particolare della sezione, compresa la soluzione dell'abside rettilinea con l'edicola a nicchia e le due aperture, corrisponde alle informazioni in pianta (Fig. 1.41). La sola incoerenza rispetto alla distribuzione di Uffizi 284 A, cioè la tamponatura apparente tra i brevi colonnati al primo registro, si spiega osservando la diversa qualità dell'inchiostro ravvisabile nell'ombreggiatura, che sembra successiva – forse anche di molto – alla prima redazione del disegno: l'effetto delle ombre stese in un secondo tempo, sfumate e pittoriche, è quello di fraintendere come muro pieno lo spazio bianco del foglio, mentre è più probabile che il primo autore avesse semplicemente deciso di non affollarvi troppe informazioni⁶⁶. Comunque il disegno, canonizzato in una stringente proiezione

⁶⁴ GHISETTI GIAVARINA 1990, p. 58; la nuova ipotesi attributiva è avanzata, in particolare, osservando le fitte annotazioni che specificano in calligrafia corsiva le dimensioni degli ambienti, espressi in palmi romani. L'assegnazione a Francesco – dubitativa – era invece in Ferri 1885, pp. XCII, 203, e come tale è ripresa da FROMMEL 1989, p. 165.

⁶⁵ L'identificazione è già proposta dallo schedario storico della collezione. Pubblicata in FERRI 1885, p. 203, è ripresa successivamente da FABRICZY 1902a, p. 96, HUELSEN 1910, p. XXIII, e MARCHINI 1942, p. 102.

⁶⁶ Un altro problema nell'identificazione del soggetto potrebbe essere costituito dall'annotazione sul *verso* in caratteri dell'epoca – «TENPIO GRECHO» – che tuttavia spetta a una mano diversa da quella che

ortogonale con pochi sfondati prospettici, deve datarsi per certo al Cinquecento inoltrato e non pare attribuibile a Giuliano. Una simile osservanza della convenzione proiettiva, evidente soprattutto nello scorcio della volta a lacunari (Fig. 1.42), unita al *ductus* vibrante dei profili e al tratteggio fitto e atmosferico, vi farebbe riconoscere piuttosto la mano di Antonio da Sangallo il Vecchio: proprio l'autore della planimetria di Uffizi 1546 A, da cui sembrerebbe derivare questo interno⁶⁷.

La pianta di Francesco restituisce dunque, nella maniera più monumentale, un'idea ben precisa e non univoca del grande complesso antico, così come era ricostruito nel circuito più ristretto dei membri titolari della famiglia Sangallo, verso la fine degli anni dieci. Oltre alle difformità riscontrabili nelle numerose versioni degli Uffizi, anche il confronto con il Codice Coner dimostra come fra altri autori riferibili alla stessa cerchia circolassero invece restituzioni delle Terme di Diocleziano basate su prototipi diversi⁶⁸. Ma, in qualche modo, quella riferibile a Francesco, Antonio il Vecchio e – forse – a Giuliano stesso troverà una divulgazione più ampia, comparando alle pagine XCVI e XCVII delle *Antiquità di Roma* di Sebastiano Serlio, cioè nei due fogli affiancati che ospitano le tavole delle «Therme Diocletiane»: salvo poche differenze nel proporzionamento degli edifici lungo il recinto esterno e il numero più elevato di colonne – che talvolta sostituiscono

ha redatto l'alzato.

⁶⁷ Di questo parere anche BORSI 1985, pp. 502-503. La scheda di U. Kleefisch-Jobst in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo* 1994, p. 438, e SATZINGER 1991, p. 99, nota 416, mantengono invece l'attribuzione a Giuliano da Sangallo.

⁶⁸ È ASHBY 1904, p. 14, a proporre il paragone con il foglio 8 *recto* del Codice Coner, ma solo per rilevare che i rispettivi prototipi sono – con ogni probabilità – differenti. Sempre in BORSI 1985, p. 503, si segnala un'altra versione della pianta delle Terme di Diocleziano, quella del disegno Uffizi 2163 A attribuito a Giovan Battista da Sangallo, che mostra una versione quasi sovrapponibile a quella descritta dal gruppo in esame.

alcuni brevi tratti di muro – i dati planimetrici coincidono con quelli di questo piccolo nucleo di disegni (Fig. 1.44)⁶⁹.

Questo riaffiorare, ad alcuni decenni di distanza e nel più diffuso repertorio di antichità a stampa della prima metà del Cinquecento, è un destino comune al 284 A e ad altri rilievi dall'antico provenienti dal Codice Barberiniano, che conferma l'intenzione del foglio degli Uffizi di integrare e proseguire l'opera di Giuliano. Se nel *Libro dei Disegni* non compare alcun riferimento al complesso termale diocleziano, l'ampio disegno di presentazione di Francesco era forse inteso per colmare una visibile lacuna dell'altrimenti eccezionale repertorio architettonico ereditato dal padre⁷⁰: ricalcandone le intenzioni erudite e autobiografiche, per dare continuità alle sistematiche ricognizioni archeologiche confluite nei suoi taccuini dall'antico.

5. UNA COPIA, DUE LETTERE: IL PALAZZO DI MECENATE AGLI UFFIZI E ANTONIO DA SANGALLO IL GIOVANE

I disegni con soggetto antiquario realizzati da Francesco da Sangallo, ad eccezione di quelli inclusi nella raccolta del Codice Barberiniano, non sono numerosi e anzi, limitatamente all'architettura, essi comprendono solamente la «pianta di therme» di Uffizi

⁶⁹ Entrando più nel dettaglio, si osservano: un diverso dimensionamento dell'edificio a pianta rettangolare al centro dei due lati del recinto; alcune differenze nel proporzionamento degli edifici lungo quest'ultimo; un numero più elevato di colonne, che talvolta sostituiscono alcuni brevi tratti di muro, come nei due bracci del *tepidarium*.

⁷⁰ Soltanto nel *Taccuino Senese* si trovano disegni riferibili alle Terme di Diocleziano e limitatamente ai profili di una base e di una trabeazione; cfr. BORSI 1985, pp. 270-271.

284 A e un'altra planimetria conservata nella medesima collezione, il cosiddetto *Palazzo di Mecenate* (n. inv. 1681 A – Fig. 1.46)⁷¹. Si tratta dell'unica copia a lui attribuibile fra le molte derivazioni cinquecentesche dal *Libro dei Disegni*, che più esattamente riproduce la pianta alla pagina 65 *verso* del codice: una visionaria ricostruzione delle rovine della Torre Mesa, o Frontespizio di Nerone, quelli che oggi sappiamo essere i resti del Tempio di Serapide al Quirinale (Fig. 1.47)⁷².

La copia – a penna e inchiostro, con gli spessori campiti a pennello – è realizzata alla medesima scala, senza alcuna modifica, su un largo foglio di carta che ha dimensioni simili alla pagina originale⁷³. Mancano invece le note con le indicazioni degli ambienti e le misure apposte da Giuliano, qui sostituite da una scala metrica in bella evidenza al centro di uno dei cortili, coerentemente con l'evolversi delle convenzioni di rappresentazione nel disegno di architettura all'inizio del XVI secolo; lo stesso Francesco scrive, poco più giù, che «superfruo saria il meterci le br[accia] distintamente come in sul disegno di Giuliano si vede»⁷⁴.

⁷¹ Descritta in FERRI 1885, p. 172, come «pianta del palazzo di Mecenate in Monte Cavallo (Tempio del Sole) con lettera dichiarativa autografa ad Antonio da Sangallo zio di Francesco». BARTOLI 1914-1922, VI p. 23, continua a fraintendere il significato dell'annotazione, ma corregge per primo l'identificazione del destinatario; cfr. *infra*, nota 79 e nota 82.

⁷² Cfr. BROTHERS 1999, pp. 115-154, ripreso in EAD. 2002, che indaga ampiamente i significati della ricostruzione fatta da Giuliano da Sangallo del Tempio di Serapide sul Quirinale, così come la sua collocazione rispetto alla fortuna del monumento antico; tra le copie ricordate non manca quella di Uffizi 1681 A.

⁷³ Il disegno degli Uffizi – il cui supporto sembra ricavato sulla metà parlante di un foglio reale – misura esattamente 376 x 348 mm, contro i 455 x 390 mm della pagina originale appartenente al Codice Barberiniano. Le maggiori dimensioni del secondo consentono di ospitare nella parte bassa un dettaglio del cornicione dell'ultimo registro del Colosseo; cfr. HUELSEN 1910, p. 69.

⁷⁴ Lo studio di riferimento sull'evoluzione delle scale metriche durante il Rinascimento resta un classico della storiografia architettonica come LOTZ 1979. Oltre al già citato Uffizi 284 A, un altro esempio dell'impiego di questa convenzione da parte di Francesco è la copia del progetto per le sepolture di Leone X e Clemente VII in Santa Maria sopra Minerva a Roma (Albertina, Inv. 15461), da lui conservata e annotata; cfr. cap. III, § 1: *Un artista itinerante: Roma, Montecassino, Napoli*.

Quest'ultimo appunto appartiene a una lunga annotazione nella parte bassa del foglio, che è in realtà il testo di una vera e propria lettera indirizzata al cugino Antonio il Giovane. Questi, si legge nella postilla, ne aveva fatto richiesta a Francesco, che risponde da Firenze, e il foglio reca ancora i segni della piegatura in otto parti, ovvero della plicatura necessaria alla spedizione⁷⁵. Francesco approfitta dell'occasione per dare sfoggio delle sue frequentazioni letterarie aggiungendo persino, a uno scritto già dal tono libresco, figure retoriche vernacolari, come le parole con cui si schernisce di inviare proprio a Roma il rilievo del monumento antico⁷⁶:

Et ancor giudicho che a chi non sape sì la cagione perché vi si manda, forse pensare potrebe che io facesi come quello che manda a presentare dal alpe la latuga a quello da legnaia, ovvero, come quell'altro in guidardone di tanto dono, manda la legnie al [a]lpe di sopra dicta: orsia come si vuole, non credo che in Fiorenza uno altro c'en sia e parmi sia da tenerlo per se caro, che mi ricorda già andarvi con Giuliano, che non si dura [...].

Colpiscono, anche, la menzione dell'eccezionalità del codice da cui la copia è tratta – dando conto della consapevolezza da parte di Francesco di quale tesoro di conoscenza antiquaria fosse custodito tra le sue mani – e il suo tornare ad associarlo così insistentemente al ricordo affettuoso del padre.

⁷⁵ Si osservano i segni di una piega verticale al centro e di quattro pieghe orizzontali, a passo regolare. Casi simili, per quel che riguarda il *corpus* di Michelangelo, sono esaminati in MUSSOLIN 2012, pp. 301-303, dove è anche una più estesa riflessione sui fogli d'uso nella pratica artistica del Cinquecento.

⁷⁶ Sul posizionamento stilistico delle prove letterarie di Francesco e le sue predilizioni linguistiche cfr. cap. IV, § 1: *Francesco da Sangallo e l'Accademia Fiorentina*.

Questo foglio è qualcosa di molto simile al meglio noto Uffizi 307 A: un'altra lettera, indirizzata però da Antonio il Giovane a Francesco, dove è descritto con scrupolo l'orientamento del Pantheon rispetto alla rosa dei venti, riprodotto a fianco in uno schema planimetrico (Fig. 1.48)⁷⁷. Sebbene nel tono spigliato che gli è caratteristico – e con altre, ben più prosaiche preoccupazioni – anche Antonio mescola il merito dello scambio erudito sui monumenti di Roma antica a un breve squarcio sulla propria vita familiare, quando raccomanda al cugino le sorti dell'anziana madre Smeralda, rimasta a Firenze in compagnia del poco affidabile fratello Giovan Battista [doc. n. 5]⁷⁸. La missiva è datata al «21 dice[m]bre 1538» e probabilmente anche la copia della pianta del Palazzo di Mecenate va riportata allo stesso periodo, se non addirittura alla stessa occasione; tanto più se si osserva la calligrafia di Francesco, che vi appare ormai bella e disinvolta, o si legge con attenzione il testo, che lascia intendere come Giuliano fosse scomparso ormai da lungo tempo⁷⁹.

La natura di questo foglio – esempio vivo di una carta d'uso della bottega sangallesca, qui addirittura ristretta ai due più importanti eredi della nuova generazione, di cui restituisce un momento di intimità, e assieme, di scambio intellettuale – farebbe supporre una sua

⁷⁷ Cfr. la scheda di A. Nesselrath in *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger* 1994-, II, pp. 135-136.

⁷⁸ Queste le parole esatte di Antonio: «Circa a casi di mona smeralda li ma[n]dai cento danari: Confortala a vivere piu che ella può e io no[n] sono p[er] ma[n]charle p[er] qua[n]to potrò ma vorrei ch'ella spronassi batista a darle la sua parte, Come vole el dovere maximo, ave[n]do lui el modo. Come lui ha, ne altro a te mi racoma[n]do»; cfr. *ibid.*

⁷⁹ F.P. Fiore, nella sua scheda del disegno in *La Roma di Leon Battista Alberti* 2005, p. 273, propone invece una datazione attorno al 1515, basandosi su una precedente attribuzione della postilla sul *verso* a Giuliano da Sangallo, espressa da BORSI 1985, pp. 235-236. Qui, tuttavia, è trascritta solo in parte, mentre Fiore che la riporta per intero riferisce almeno le ultime righe alla mano di Antonio il Giovane.

provenienza dall'ampio archivio personale di Antonio⁸⁰: centinaia di fogli di cantiere, appunti di rilievo, carte di progetto meticolosamente raccolti e poi confluiti nelle collezioni di grafica dei Gaddi, da cui arriveranno nel Settecento alla collezione degli Uffizi⁸¹. Se ne trova conferma anche in quella specie di nota inventariale redatta sul *verso* del foglio dopo la piegatura, per facilitarne la conservazione e la consultazione. L'annotazione, già attribuita a Giuliano da Sangallo, è invece del tutto compatibile con la grafia di Antonio e anche il senso non lascia molti dubbi: «Disegno della pia[n]ta di mecenata di mia mano – et proprio questa copia lo riauta da fr[ancesco] – prestata a giuliano suo patre» (Fig. 1.49)⁸². Antonio il Giovane vi afferma, cioè, che il rilievo delle vestigia del Palazzo di Mecenate spetta a lui e che le sue misurazioni passarono solo successivamente tra le mani di Giuliano, il quale ne avrebbe ricavato successivamente la pianta di dimostrazione inclusa nel *Libro dei Disegni*. Egli, d'altronde, si trovava a Roma fin dai primissimi anni del Cinquecento, proprio per collaborare con lo zio, come sembra testimoniare ciò che è scritto sul foglio⁸³: quasi che il maturo architetto avesse espresso il

⁸⁰ Nel 1778 Gaspero Gaddi cede agli Uffizi oltre millecinquecento disegni sangallesi, tra cui un volume con 202 disegni di Antonio il Giovane e Francesco, come documentato in G. Pelli Bencivenni, *Inventario Generale della Real Galleria di Firenze*, 1780-1784, BU, ms. 113, n. 247. In Id., *Catalogo delle pitture della R. Galleria*, 1772-1775, BU, ms. 463, ins. 4 e 10, c. 283, sono così descritti: «ne' disegni di casa Gaddi vi erano diversi volumi di pezzi pregevolissimi di architettura e fra essi molti ne furono trovati di Giuliano e Antonio da San Gallo e di Francesco, figliuolo del primo, fatti in Roma, i quali sono perlopiù piante e alzati di avanzi di antiche fabbriche misurate oltre due secoli addietro» (trascritto in FILETI MAZZA 2009, p. 275). In COLLOBI RAGGHIANI 1973a, pp. 72, 81, si ipotizza comunque che il foglio fosse tra i quindici attribuiti a Francesco e conservati nella cartella 212 del *Catalogo dei disegni originali dei Pittori, Scultori et Architetti*, compilato da L. Scotti nel 1832; vale a dire, secondo le sue deduzioni, che anche la copia del *Palazzo di Mecenate* provenisse dalla collezione di grafica appartenuta a Giorgio Vasari; cfr. *supra*, nota 60.

⁸¹ BELLUZZI 2008a, pp. 96-98; ZAVATTA 2008, pp. 61-63.

⁸² Cfr. *supra*, nota 79. Diversa, ancora, l'interpretazione della postilla di BARTOLI 1914-1922, VI, p. 23, che vorrebbe la copia stessa prestata da Francesco a Giuliano, e solo in un secondo momento ad Antonio il Giovane: una ricostruzione incompatibile con la datazione qui proposta del disegno.

⁸³ GIOVANNONI 1959, pp. 91-92; *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger* 1994-, I, pp. 10-23, all'interno dell'introduzione di Ch.L. Frommel sulla figura di Antonio il Giovane e sulla sua produzione grafica.

desiderio di tornare in possesso non tanto del manufatto grafico, quanto delle informazioni in esso contenute, cioè di quell'ordinata descrizione del monumento antico che egli aveva sostanzialmente contribuito a ricostruire.

Il contenuto della postilla contribuisce dunque alla problematica ricostruzione delle fonti e della genesi del Codice Barberiniano. Anche la sezione del Palazzo di Mecenate del foglio 65 *recto* corrisponde sostanzialmente a un altro disegno conservato agli Uffizi, ovvero il 564 A di Baldassare Peruzzi, certamente derivato dal codice (Figg. 1.50), ma il più delle volte è impossibile stabilire la precedenza di una copia rispetto a un'altra nella fittissima rete di scambi intellettuali e di circolazione di modelli di cui il *Libro dei Disegni* è il monumentale prodotto⁸⁴. Tanto che, come già la planimetria delle Terme di Diocleziano, anche la ricostruzione del Palazzo di Mecenate confluirà nel largo repertorio delle *Antiquità di Roma* (Fig. 1.45): formulata per la prima volta da Giuliano da Sangallo, poi copiata da Francesco e inviata a Roma al cugino Antonio, arriverà a Sebastiano Serlio, per vedere le stampe solo pochi mesi dopo quello scambio epistolare, a Venezia nel 1540⁸⁵.

⁸⁴ Cfr. BARTOLI 1914-1922, VI, p. 55; WURM 1984, p. 481; BROTHERS 2002, pp. 61-62.

⁸⁵ *Il Terzo Libro di Sebastiano Serlio Bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le Antiquità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori de Italia*, in Venetia MDXL, ff. LXXX-LXXXI.

3

Redo
M^{re} Spedalungo

La notizia che io ho delle statue antiche di fiorenza per un modo che io era di pochi anni la prima volta fui orama che fu detto al papa che in una vigna presso a santa maria maggiore si troua certe statue molto belle il papa comanda a uno palafreniere uca e ci aguliamo dal sangallo che subito le uadia a uedere et così subito sendo et per che michelagnolo buonaroti stornaua continuamente incasa che mio padre la uera fatto uenire et gli auera a loghar la sepoltura del papa e uolle che ancora lui andasi et io così ingroppa anno padre Pandani escesi doue erano le statue subito mio padre disse questo e ila con te fa mentione plinio esistea conseruare labuca per poterlo tira fuori e uisto ritornamo a desinare et sempre stragione delle cose antiche dischovendo ancora di quelle di fiorenza doue che allora mio padre disse amiche la giuola che quella statua che era incasa ignondi tra uno console et era troccato quando si feciono i fondamenti della detta parte ghuetta doue gli ui erano lettere et di lui la uera condotta incasa ignondi quando faceua il palazzo per metterla in sul canto che uca impiata e così non si misse et non si fermi il palazzo e così mentre si edificaua sempre stragione delle cose antiche di fiorenza di sangallo anni delle terre in molti maneri che si trouano del chualisto degli altri che in conductura laqua di ualdimarina che ancora uent due fuora della mura che io gli feci saluare et per la guerra di fiorenza non si ruinouo come gli altri che uenno ancora in ualdimarina io ho uisto il botino che dalla laqua e così ancora de laqua che ueniva dalla doccia che fuora la porta apinti si uede il condotto et delle sepulture che sono a san zombi et molte altre cose ora poi che io fui tornato a fiorenza con mio padre lo pregai mi facesse uedere quella statua di casa ignondi e degli altri doue era et mi re prico le me desime cose che con michelagnolo orama detto ha uera et mi fece uedere tutte le cose antiche di fiorenza. Hora a chade che

Fig. 1 – Lettera di Francesco da Sangallo a Vincenzio Borghini del 28 febbraio 1568.

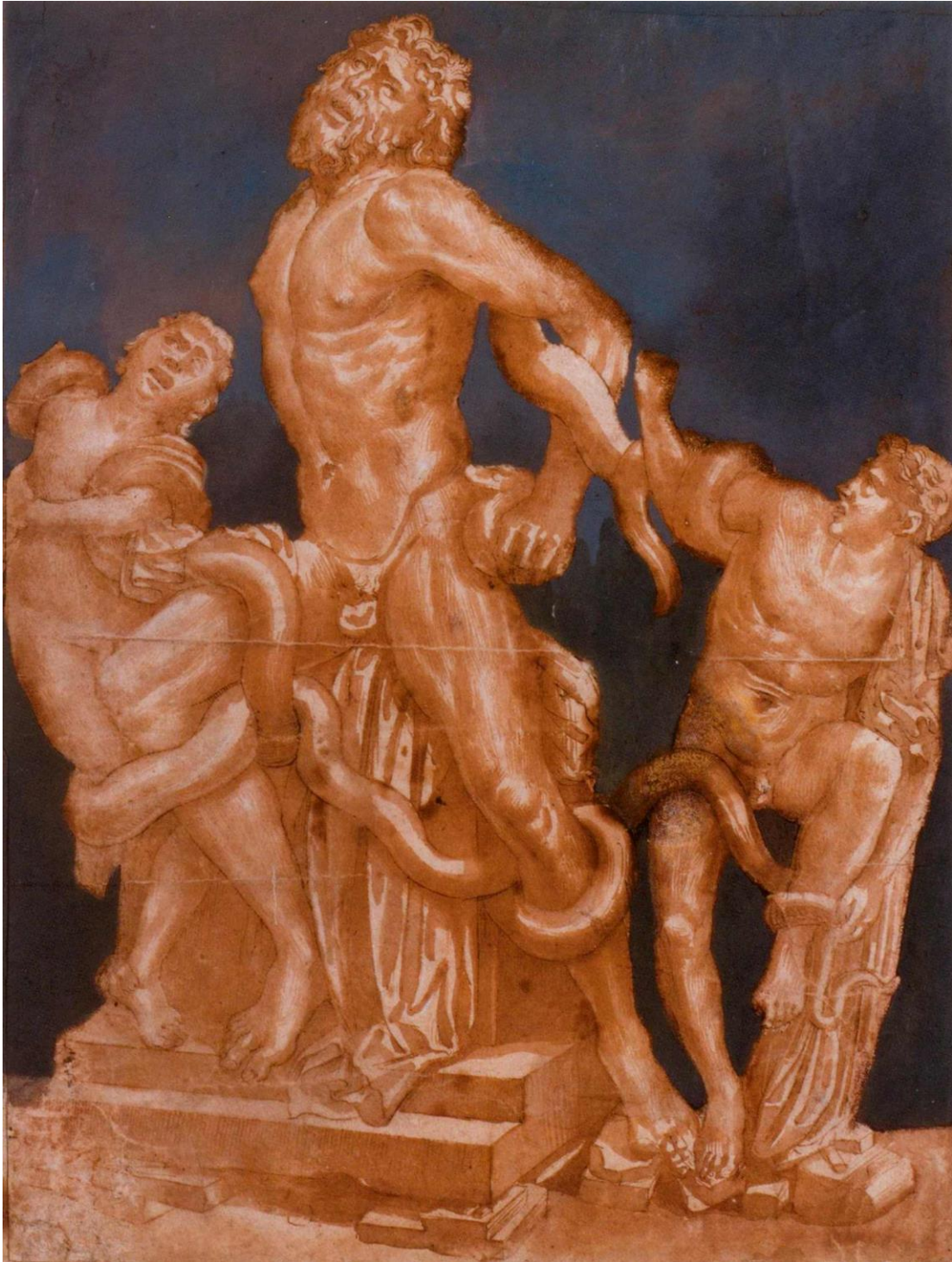


Fig. 2 – Anonimo disegnatore dell'Italia settentrionale, *Laocöonte*, 1506-1508.



Fig. 3 – Tacchino Senese (S.IV.8), f. 36r.

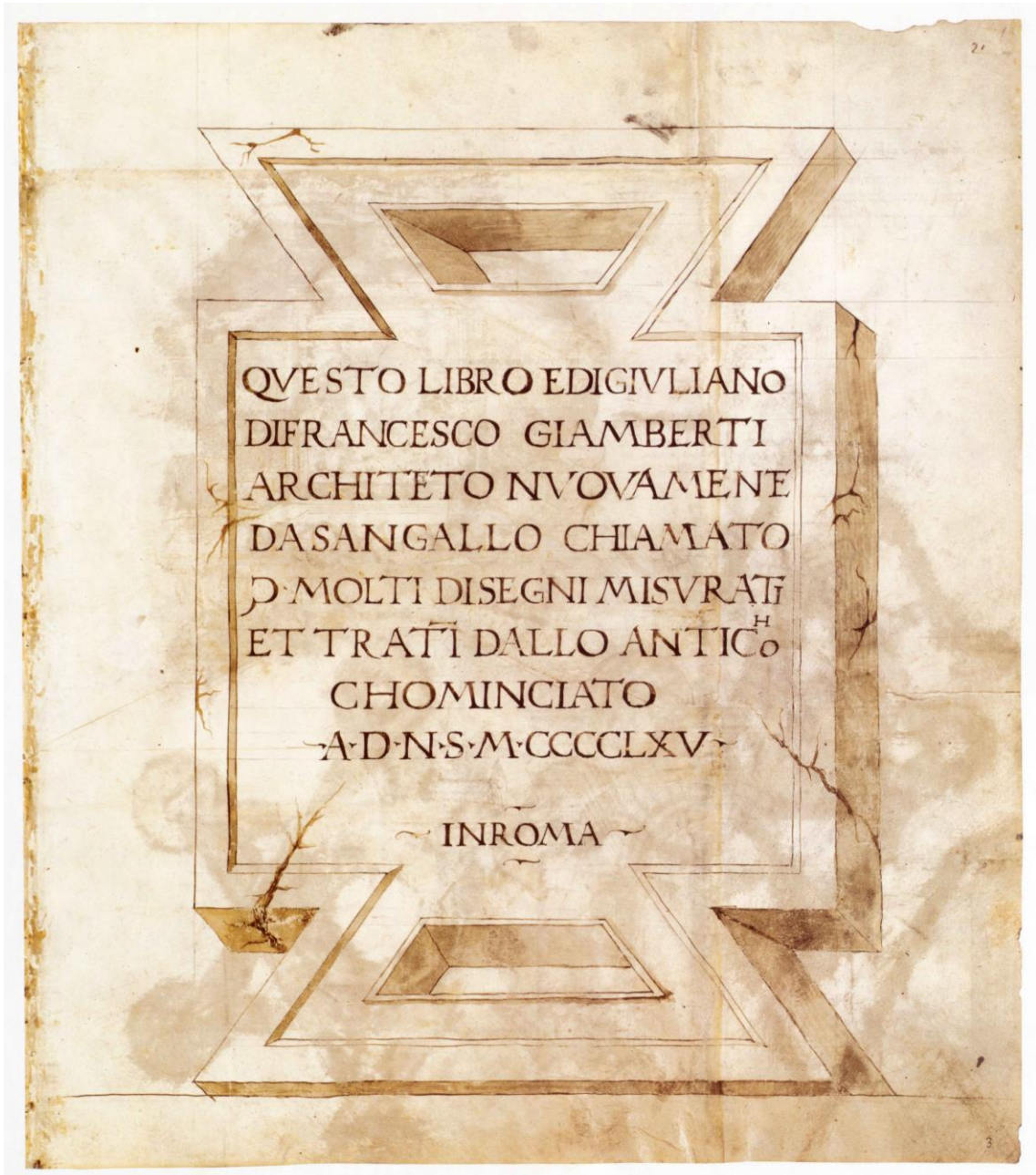


Fig. 4 – *Libro dei Disegni* (Cod. Barb. Lat. Vat. 4424), f. 1r.

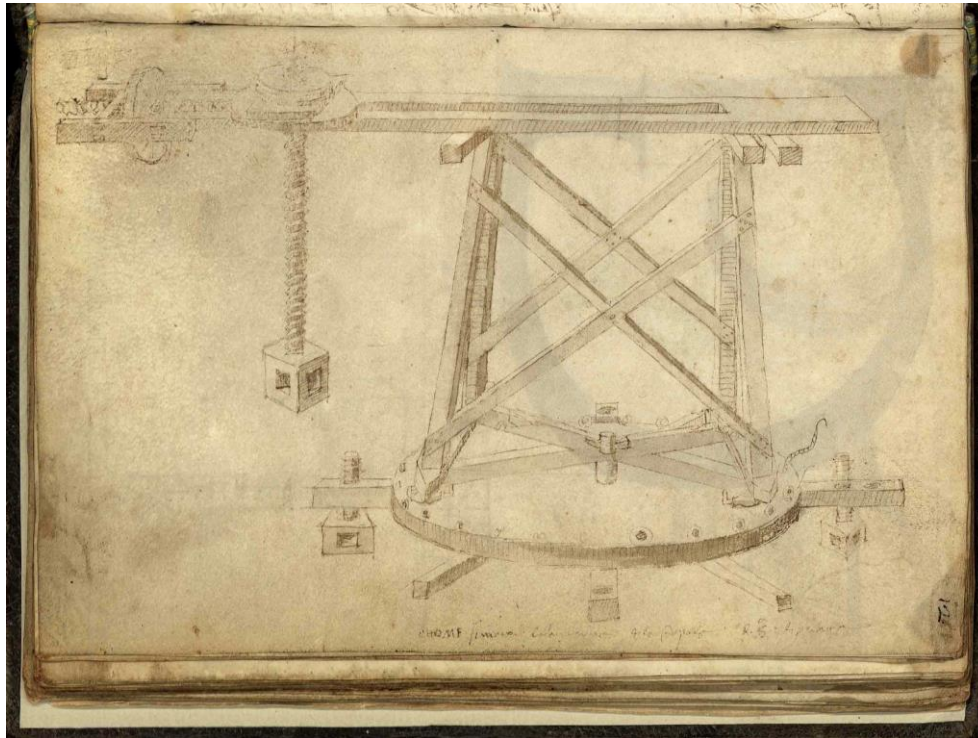


Fig. 5 – *Taccuino Senese* (S.IV.8), f. 12r.

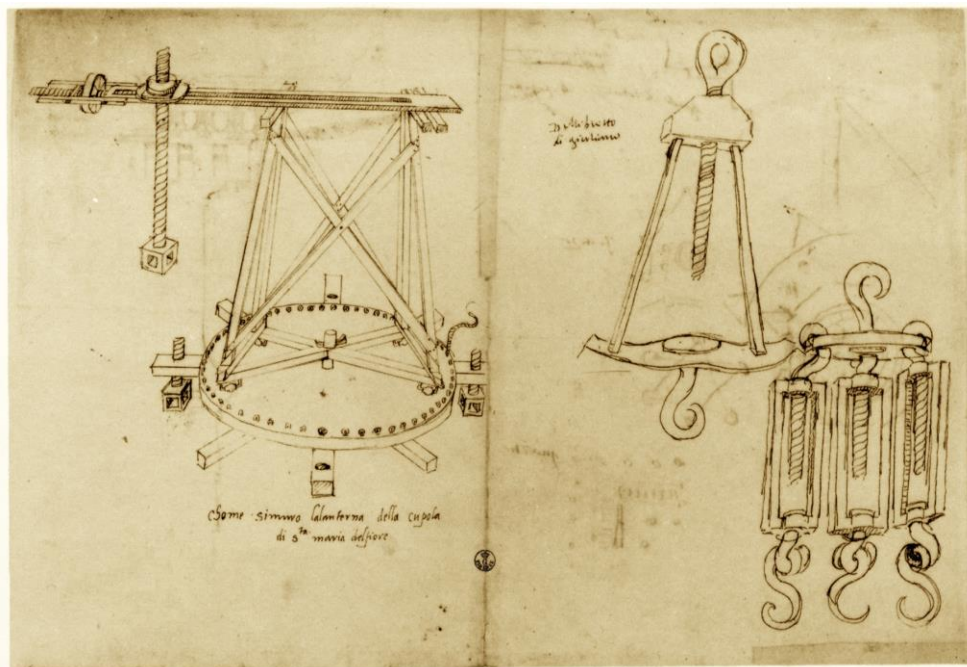


Fig. 6 – G.B. da Sangallo detto il Gobbo, Uffizi 1665 A.

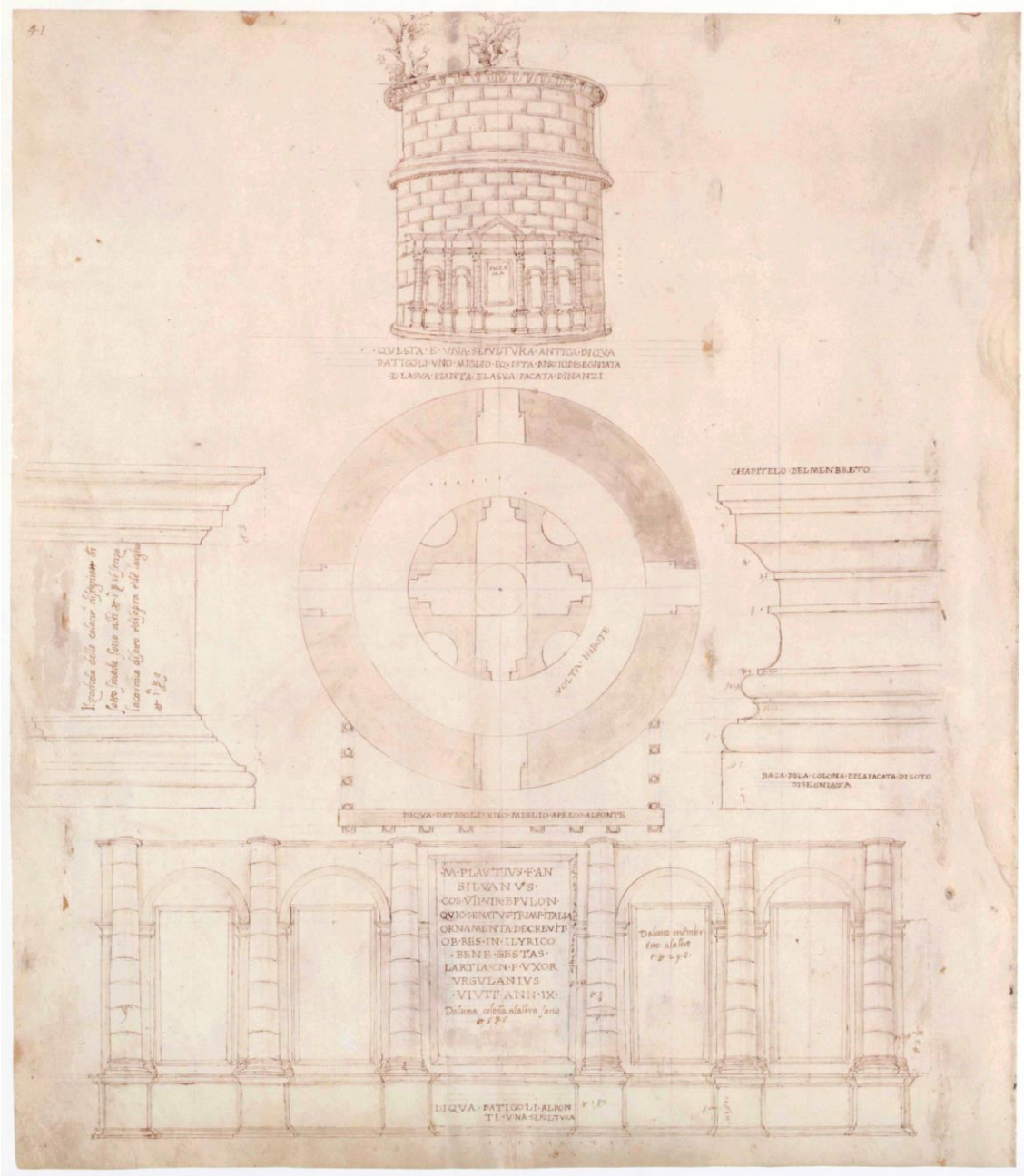


Fig. 7 – Libro dei Disegni (Cod. Barb. Lat. Vat. 4424), f. 41v.

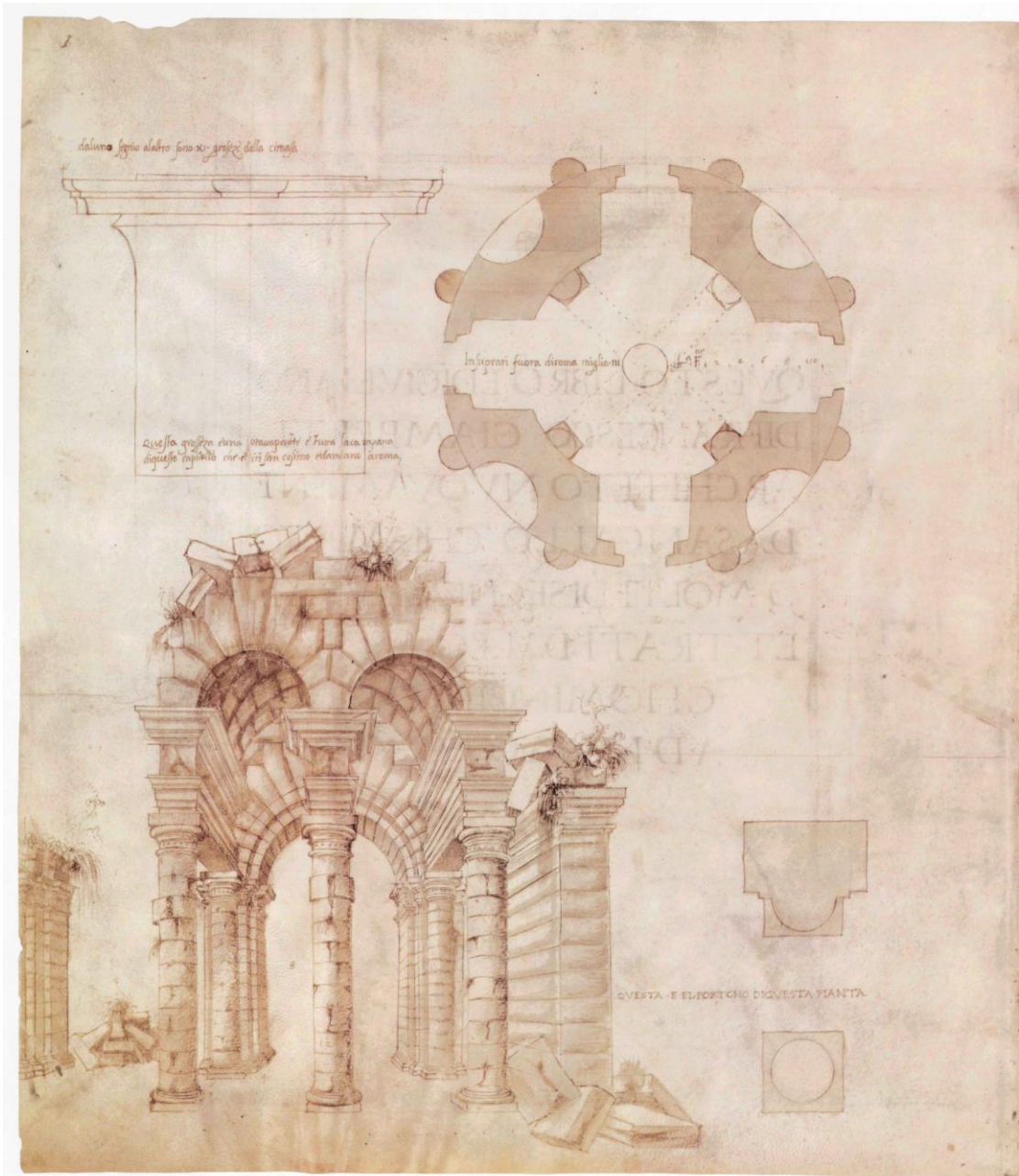


Fig. 8 – *Libro dei Disegni* (Cod. Barb. Lat. Vat. 4424), f. 1v.

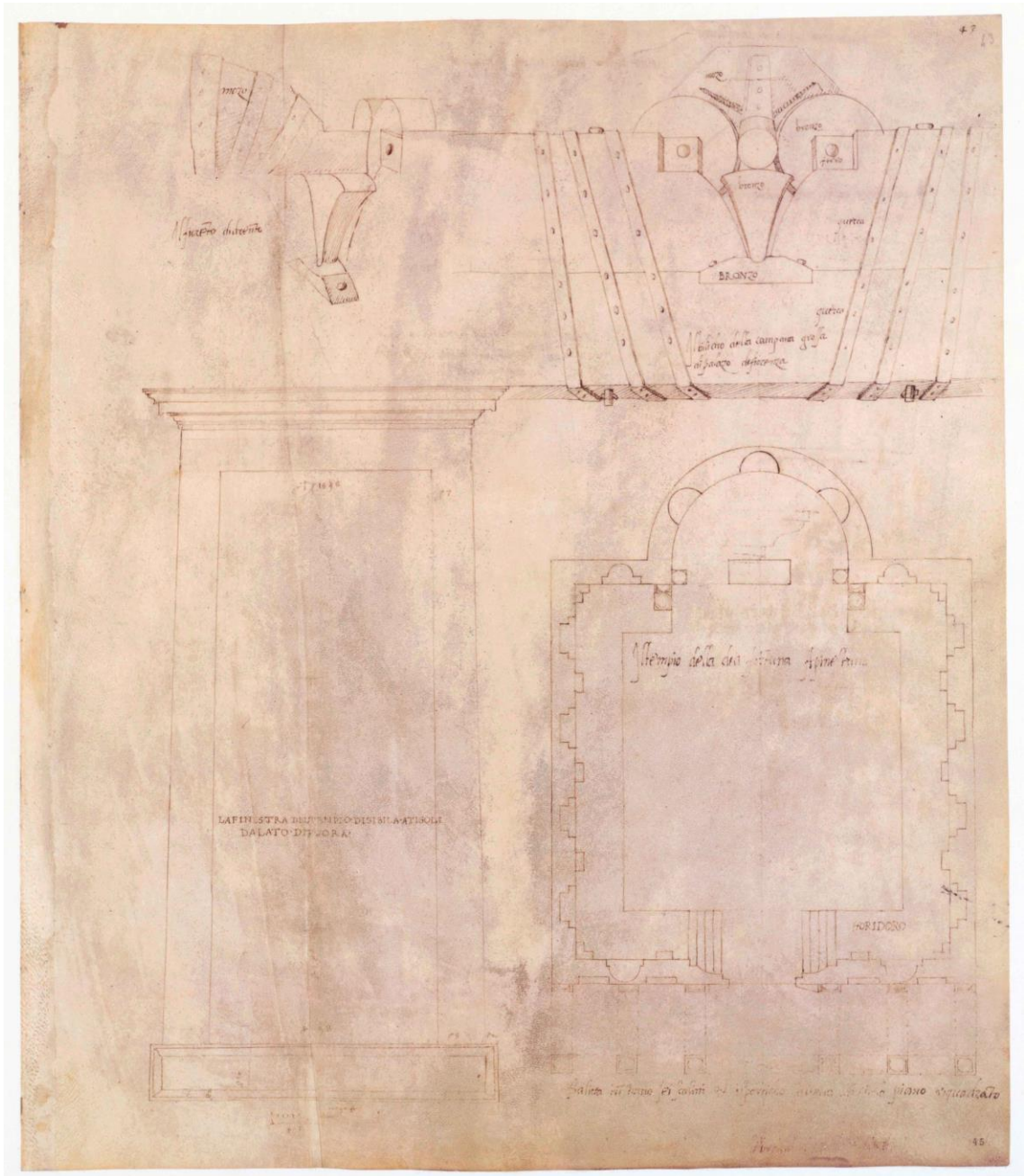
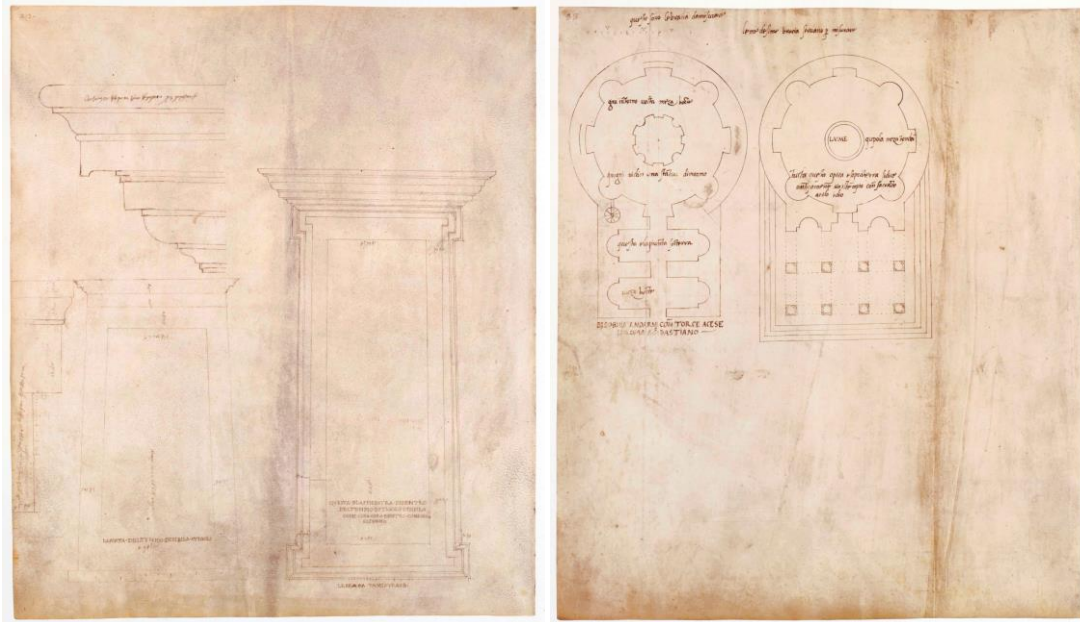


Fig. 9 – *Libro dei Disegni* (Cod. Barb. Lat. Vat. 4424), f. 43r.



Figg. 10-11 – *Libro dei Disegni* (Cod. Barb. Lat. Vat. 4424), ff. 42v, 43v.

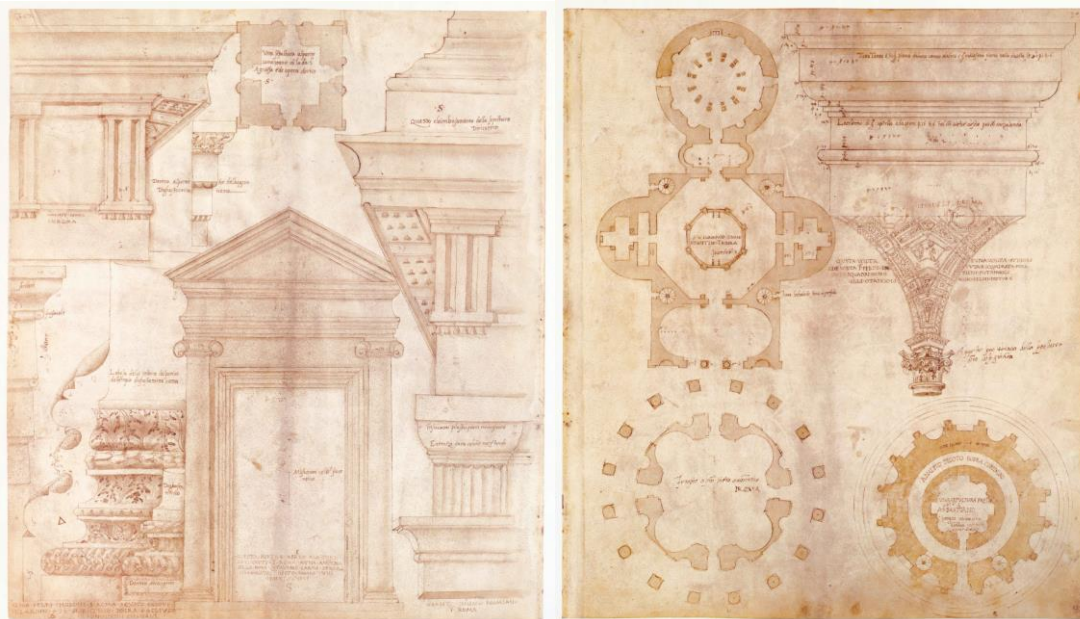


Fig. 12 – *Libro dei Disegni* (Cod. Barb. Lat. Vat. 4424), ff. 38v-39r.



Fig. 13 – *Libro dei Disegni* (Cod. Barb. Lat. Vat. 4424), foglio di guardia (particolare).

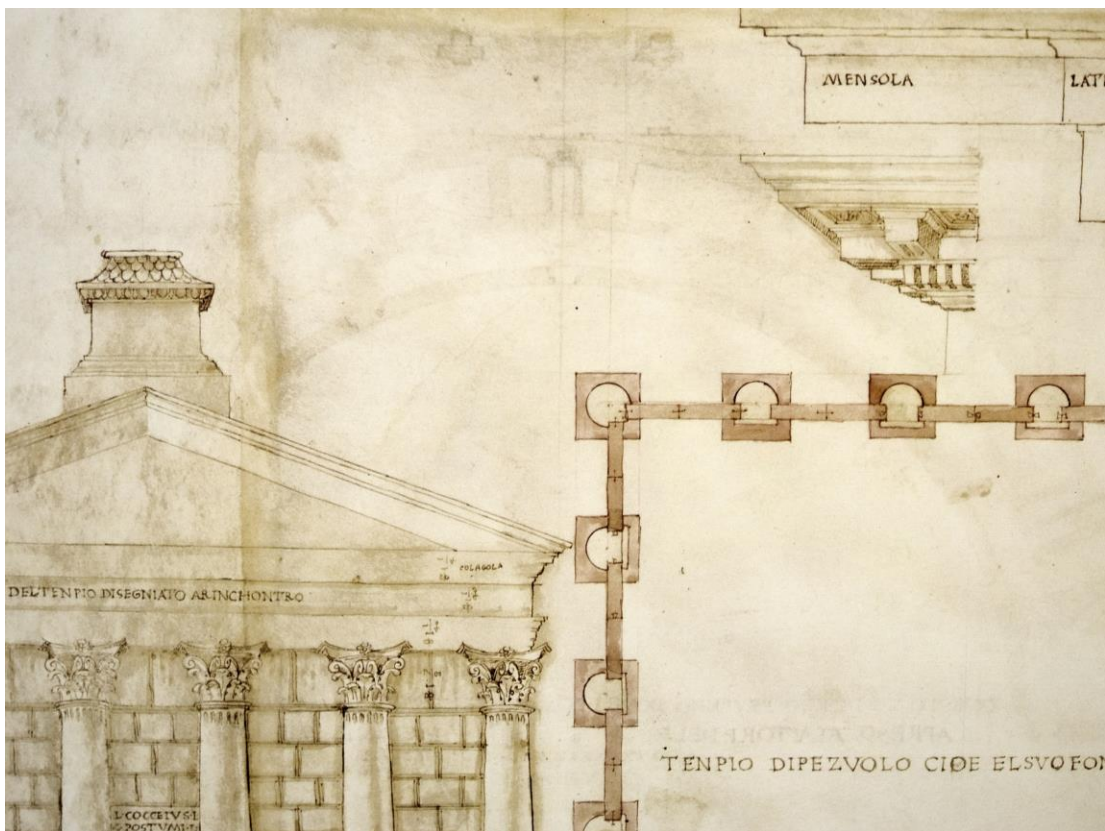


Fig. 14 – *Libro dei Disegni* (Cod. Barb. Lat. Vat. 4424), f. 6v (particolare).



Fig. 15 – *Libro dei Disegni* (Cod. Barb. Lat. Vat. 4424), f. 2v.

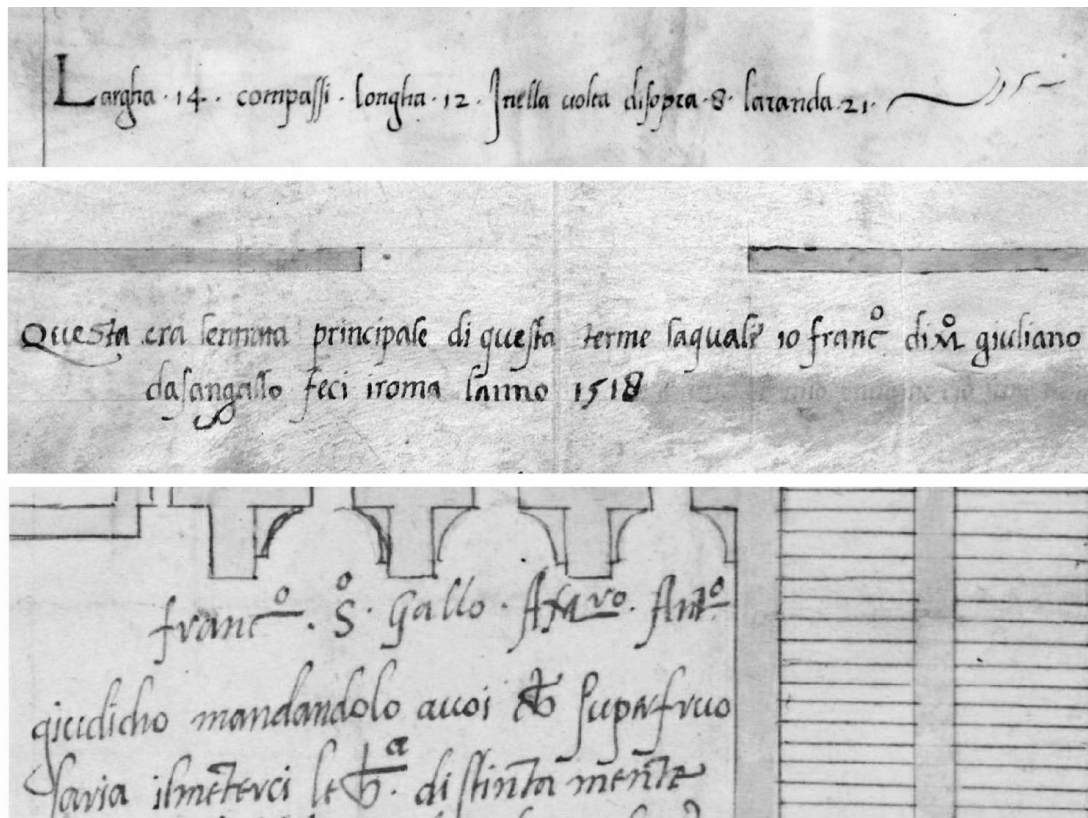
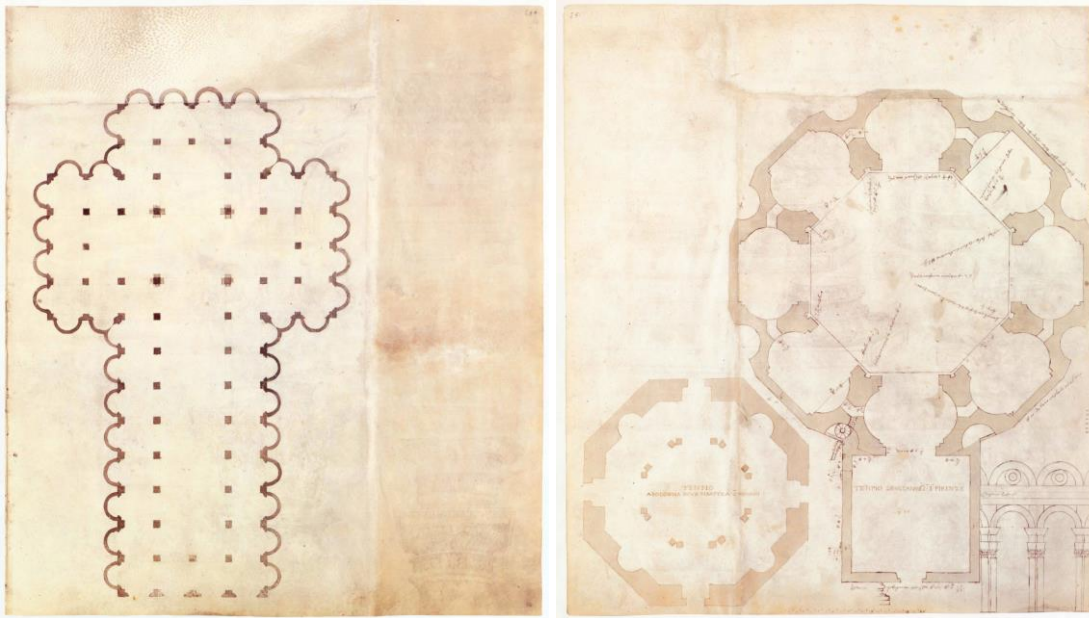


Fig. 16 – Confronto calligrafico (Cod. Barb. Lat. 4424, f. 2v, Uffizi 284 A, Uffizi 1681 A).



Fig. 17 – V. Biringuccio, *De la Pirotechnia libri X*, Venezia 1540, p. 369.



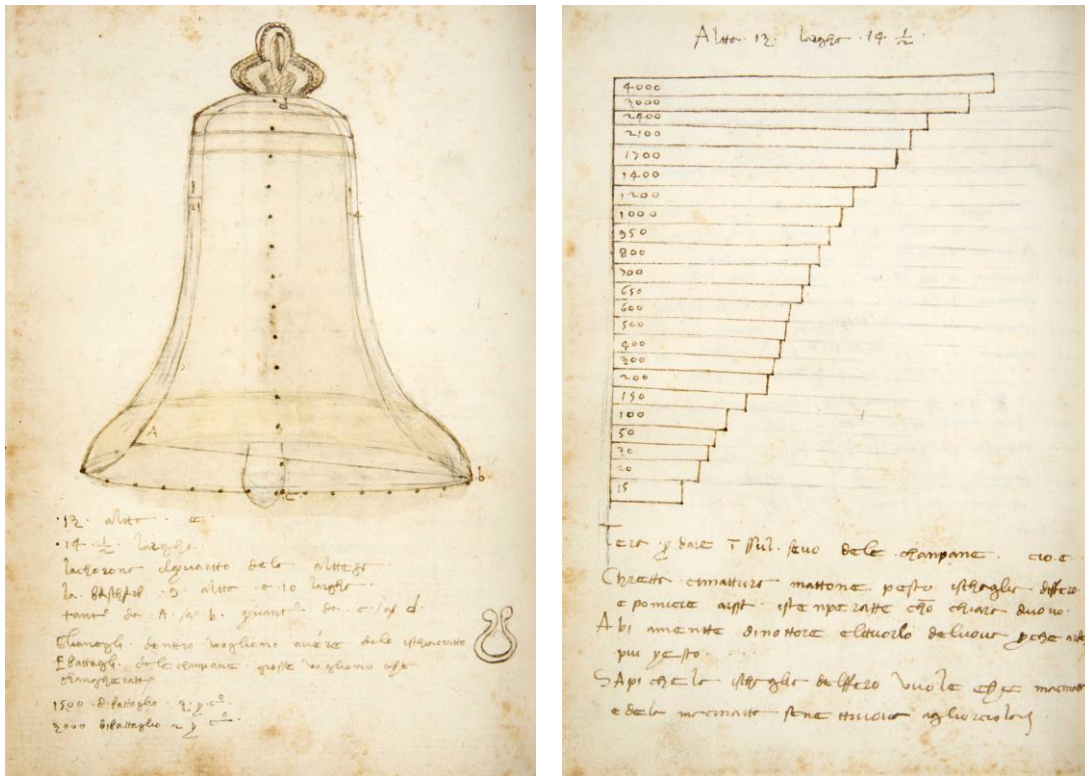
Figg. 18-19 – *Libro dei Disegni* (Cod. Barb. Lat. Vat. 4424), ff. 14r, 15v.



Figg. 20-21 – F. Lippi, *Madonna col Bambino*, 1465 ca.; S. Botticelli (attr.), *Madonna col Bambino*, 1465-1470.



Fig. 22 – *Libro dei Disegni* (Cod. Barb. Lat. Vat. 4424), f. 2v (particolare).



Figg. 23-24 – B. Ghiberti, *Zibaldone* (BNCF, BR 228), ff. 56v, 57v.

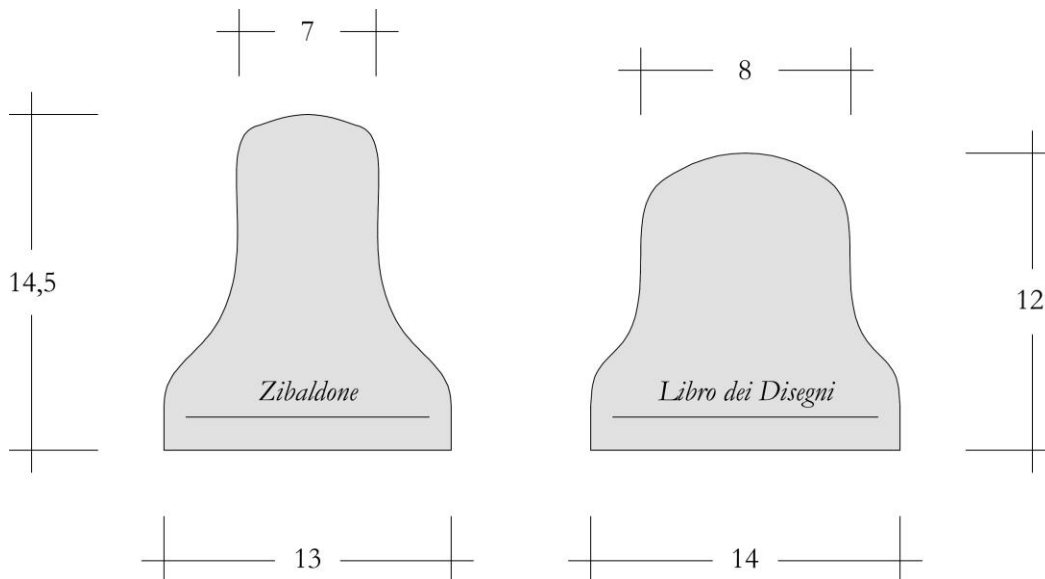


Fig. 25 – Confronto fra i dimensionamenti del vaso della campana nello *Zibaldone* e nel *Libro dei Disegni*.

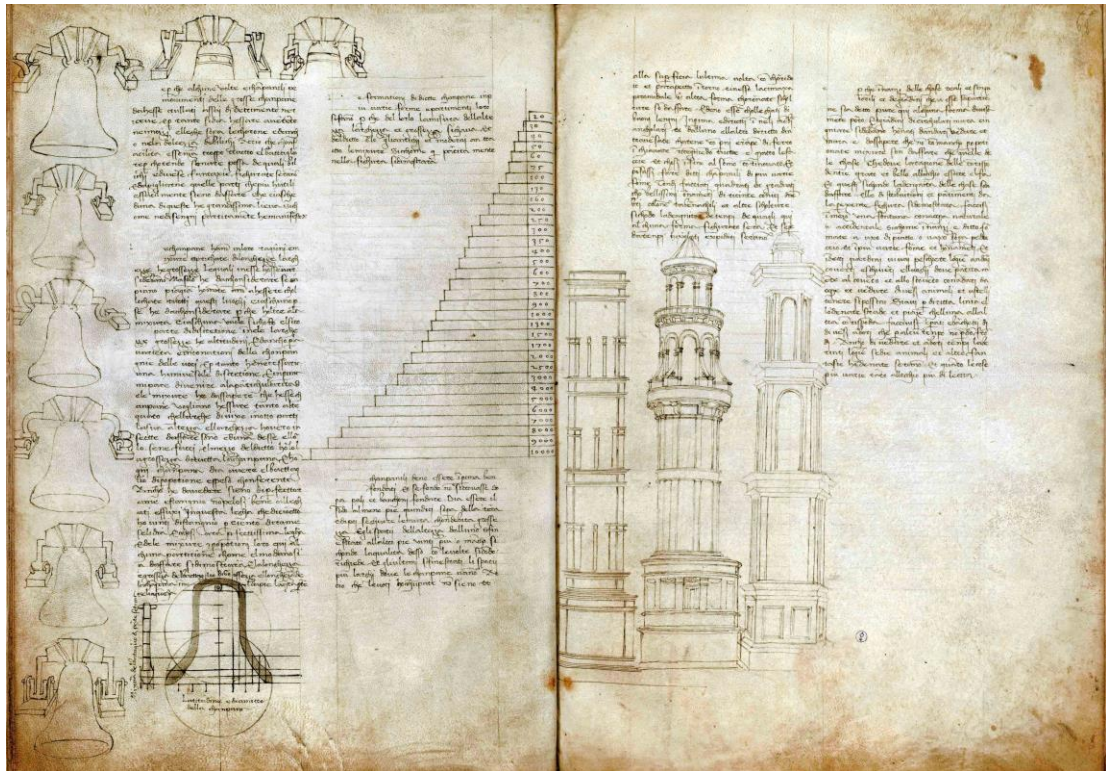


Fig. 26 – F. di Giorgio, *Trattato* (BRT0, Saluzzo 148), ff. 67v-68r.

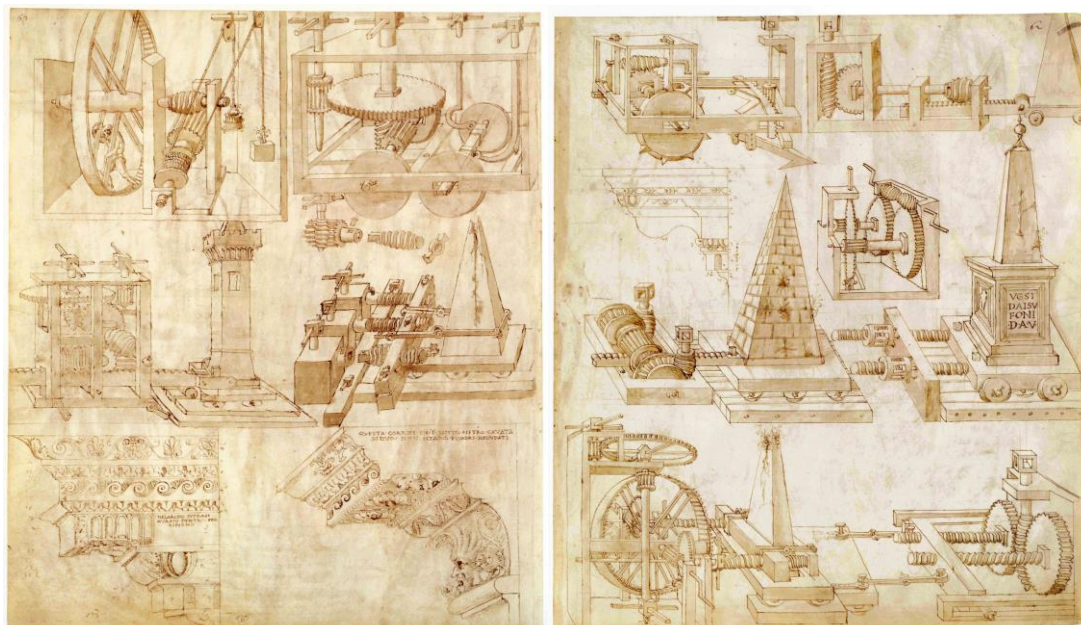


Fig. 27 – *Libro dei Disegni* (Cod. Barb. Lat. Vat. 4424), ff. 62r-v.

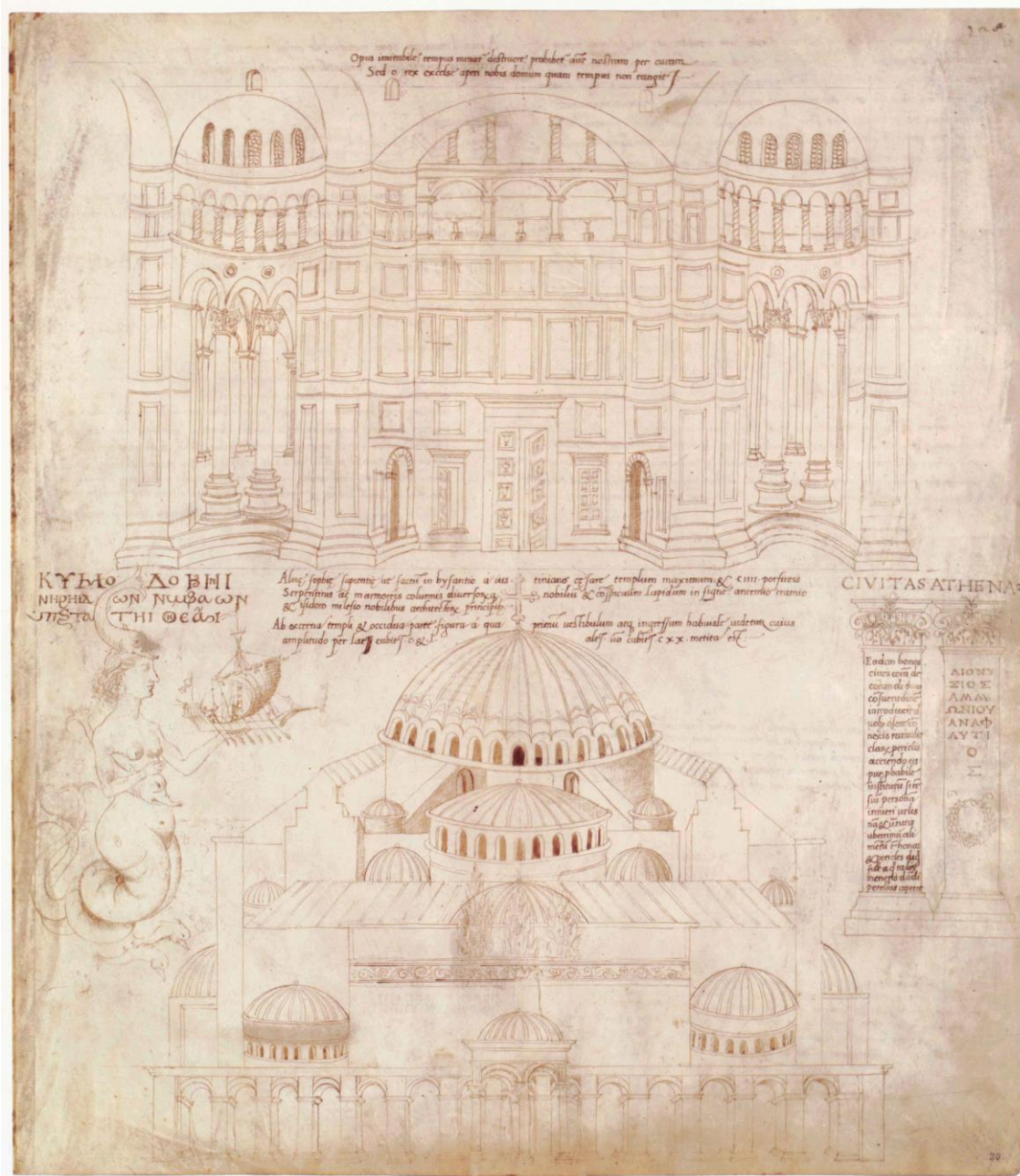


Fig. 28— Libro dei Disegni (Cod. Barb. Lat. Vat. 4424), f. 28r.

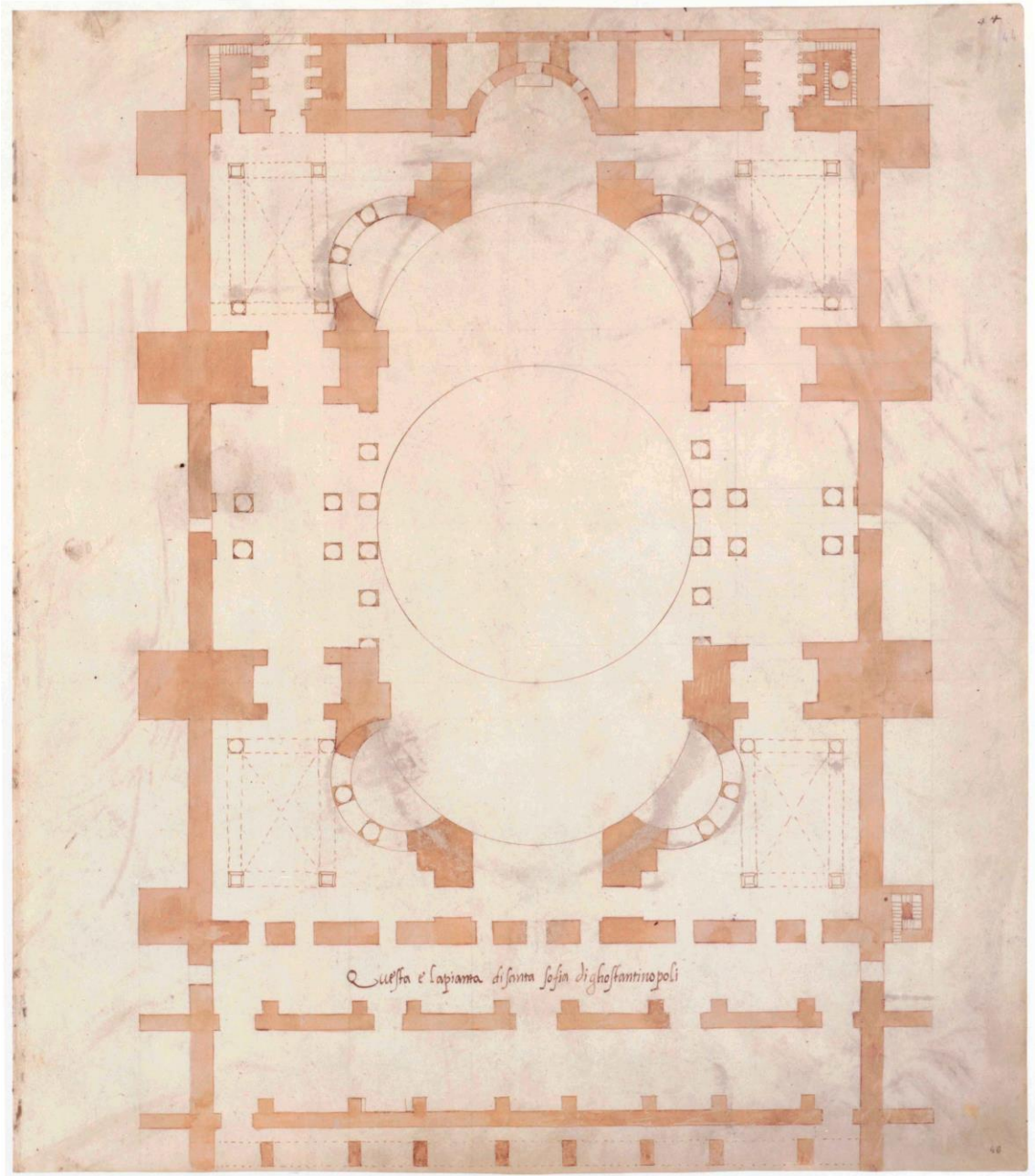
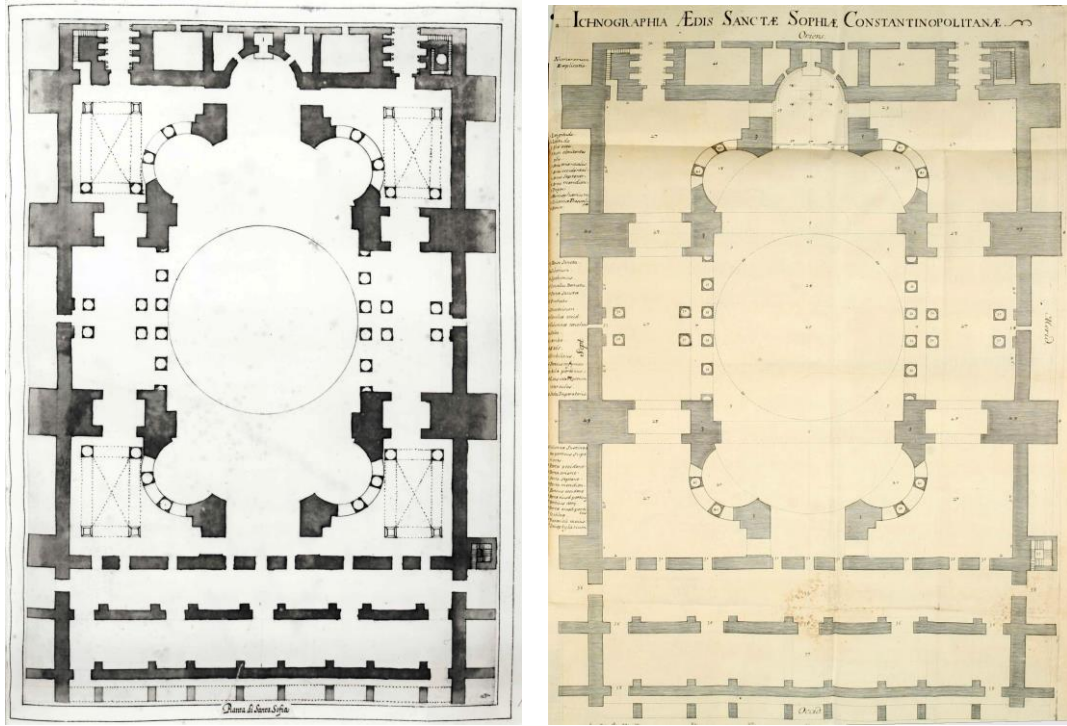


Fig. 29 – *Libro dei Disegni* (Cod. Barb. Lat. Vat. 4424), f. 44r.



Figg. 30-31 – C. del Pozzo, *Architettura civile*, f. 444; *Historia byzantina*, Parigi 1640, vol. III, tav. II.



Fig. 32 – Cupola della Sagrestia Vecchia di San Lorenzo a Firenze.

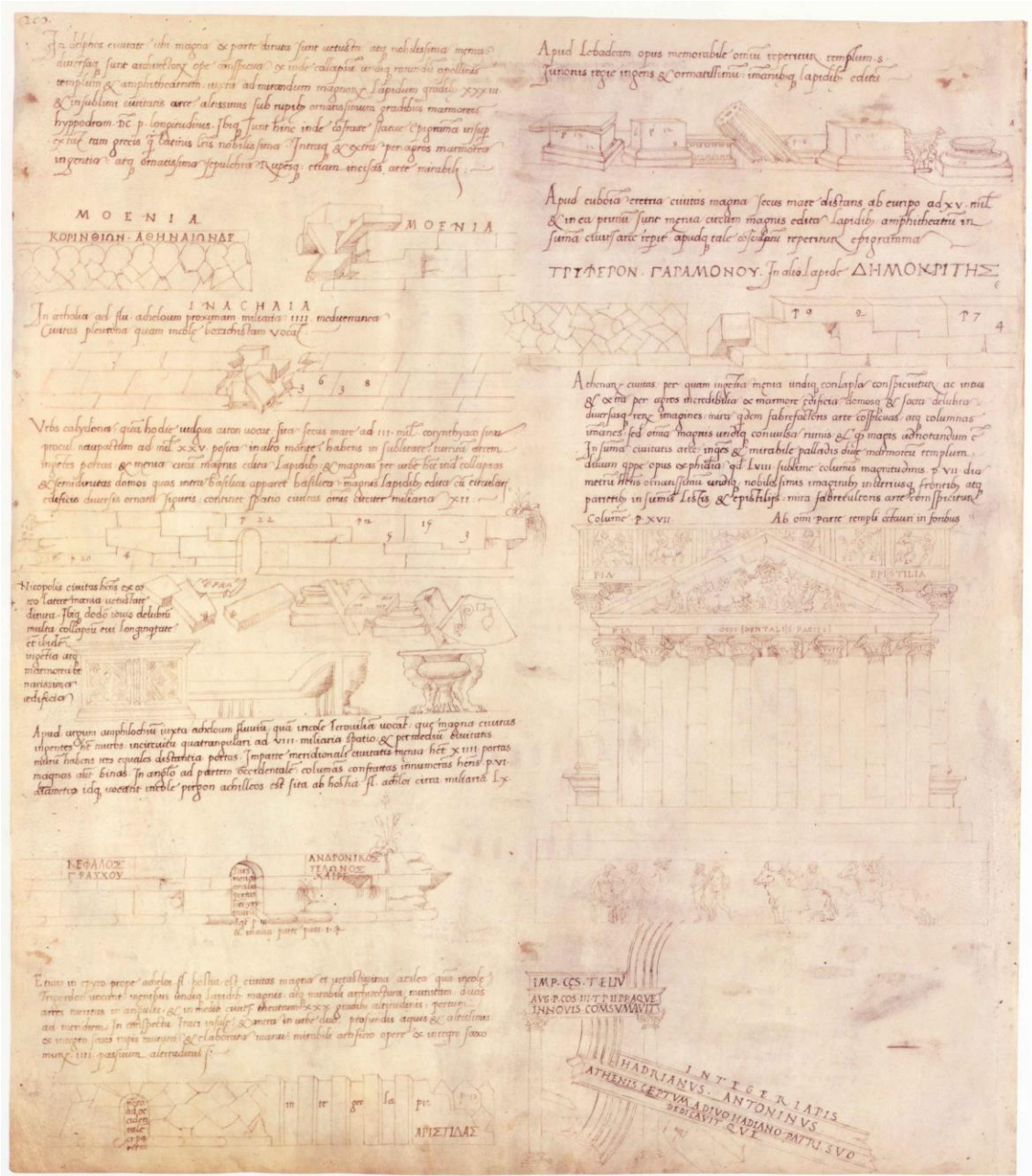


Fig. 33 – Libro dei Disegni (Cod. Barb. Lat. Vat. 4424), f. 28v.

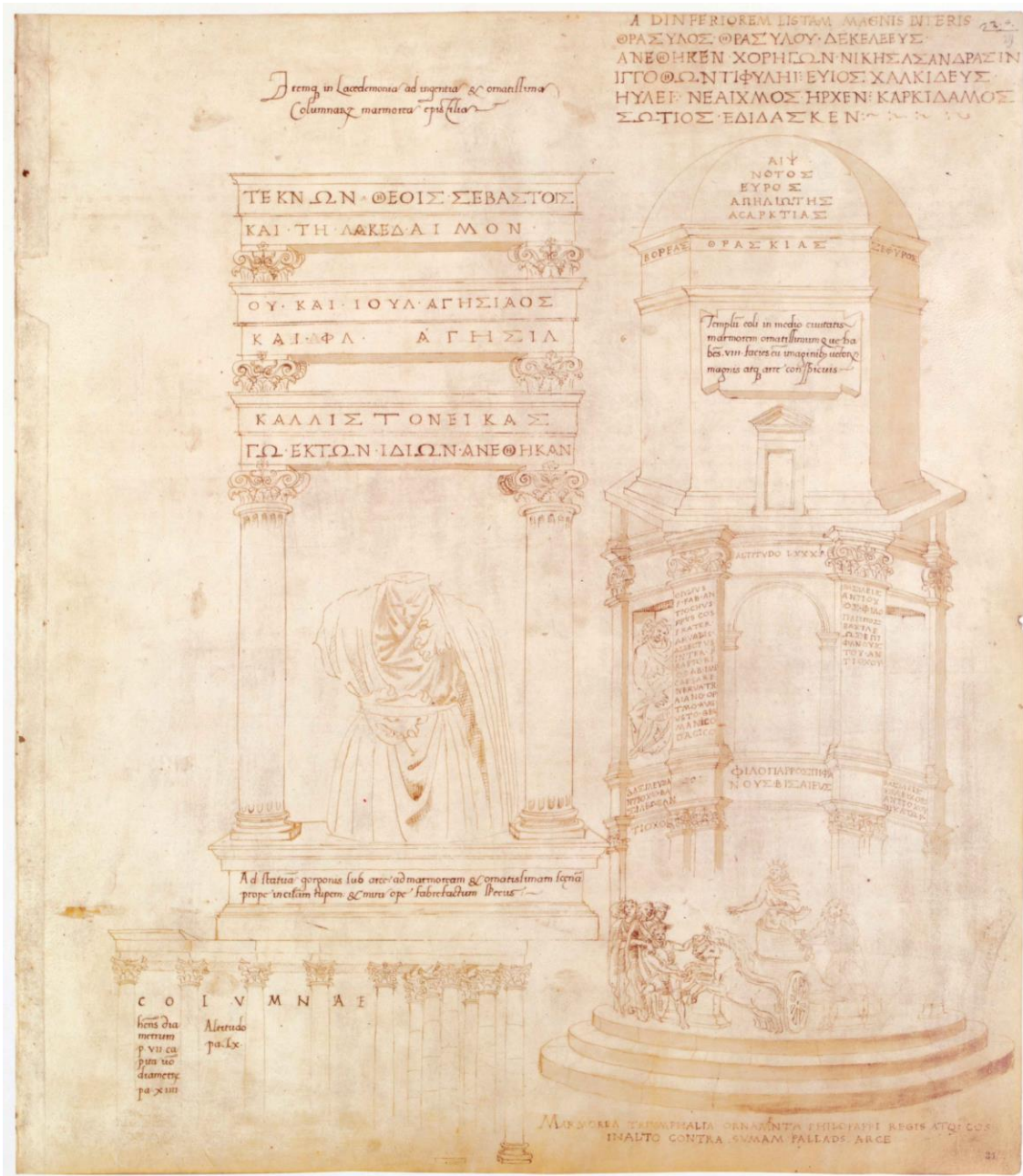


Fig. 34 – Libro dei Disegni (Cod. Barb. Lat. Vat. 4424), f. 29r.

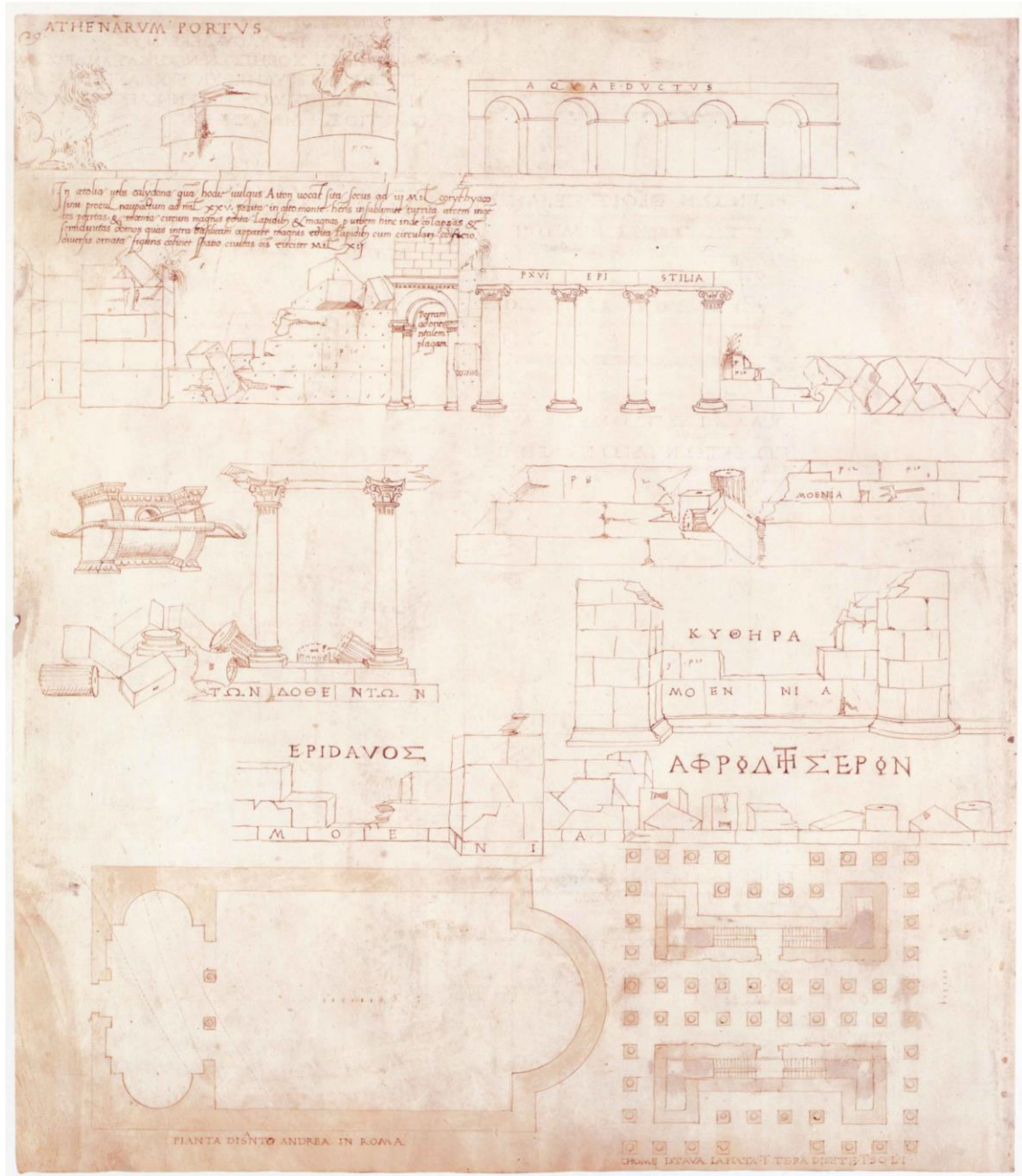


Fig. 35 – *Libro dei Disegni* (Cod. Barb. Lat. Vat. 4424), f. 29v.

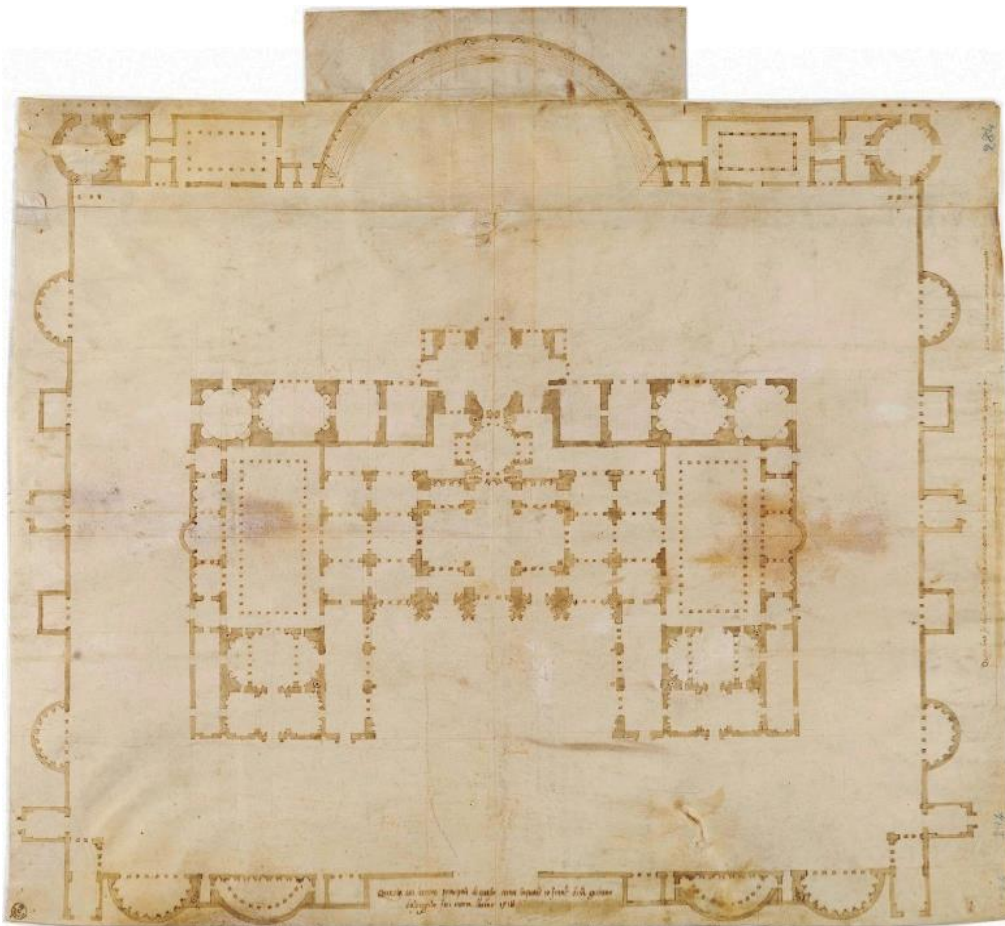


Fig. 36 – Uffizi 284 A.

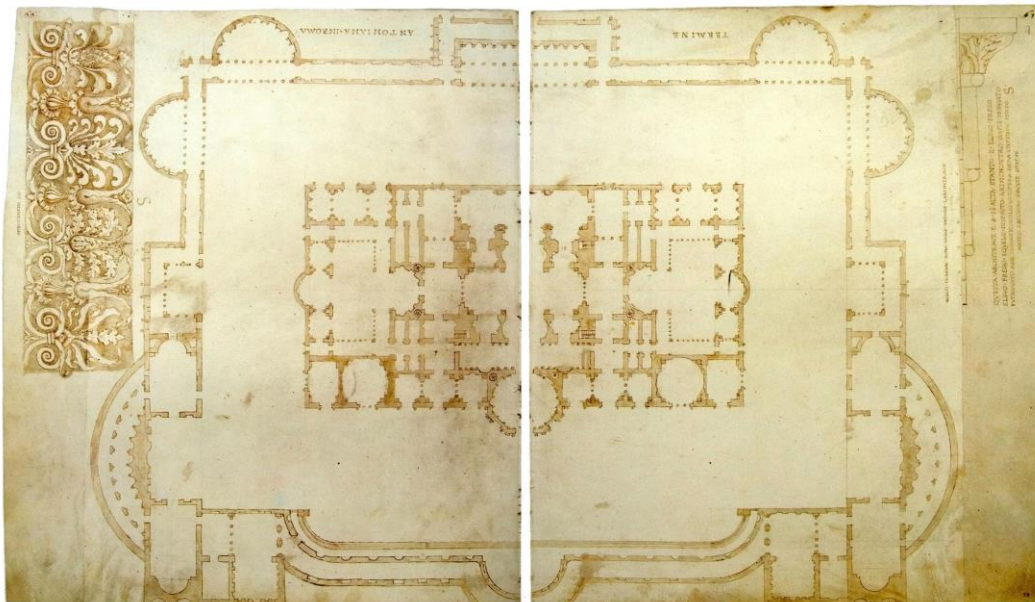
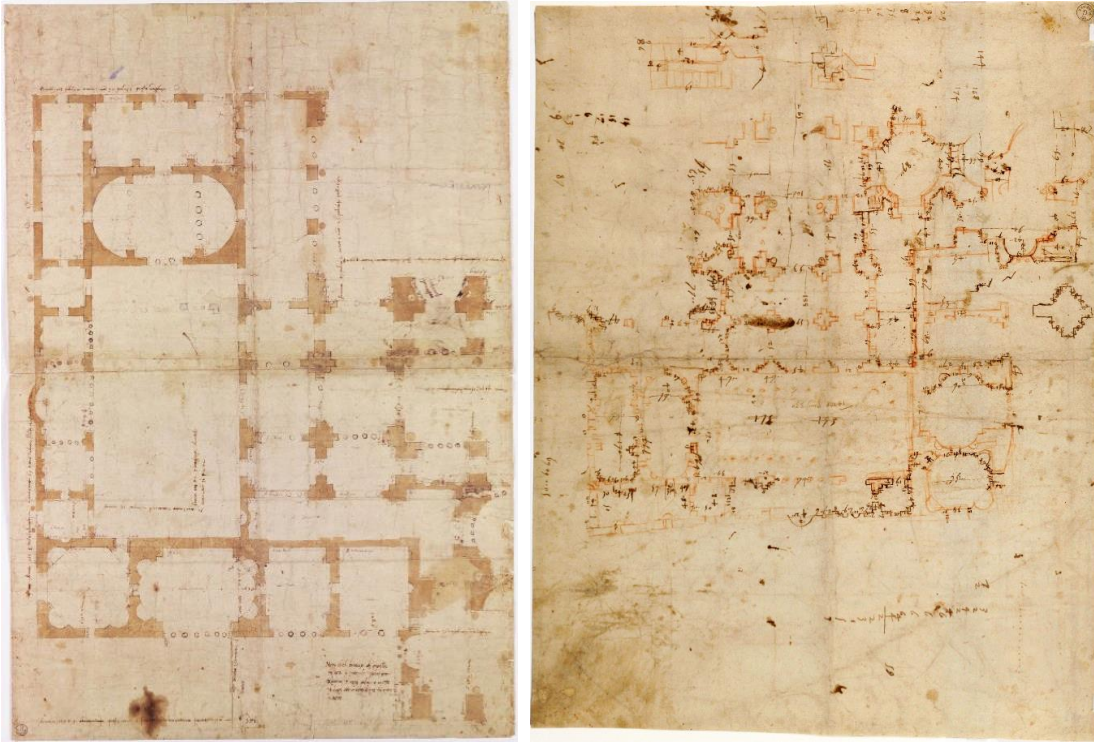


Fig. 37 – *Libro dei Disegni* (Cod. Barb. Lat. Vat. 4424), ff. 66v-67r.



Figg. 38-39 – B. Peruzzi, Uffizi 622 A; D. Bramante, Uffizi 104 A.

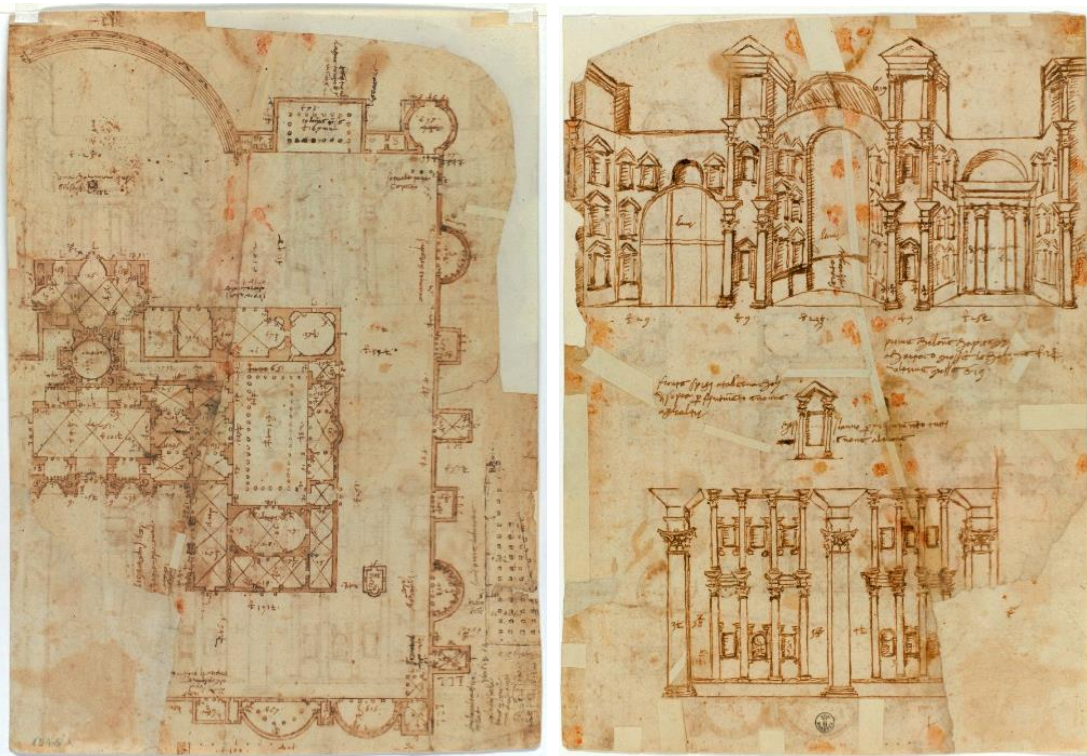


Fig. 40 – A. da Sangallo il Vecchio (attr.), Uffizi 1546 A *recto* e *verso*.

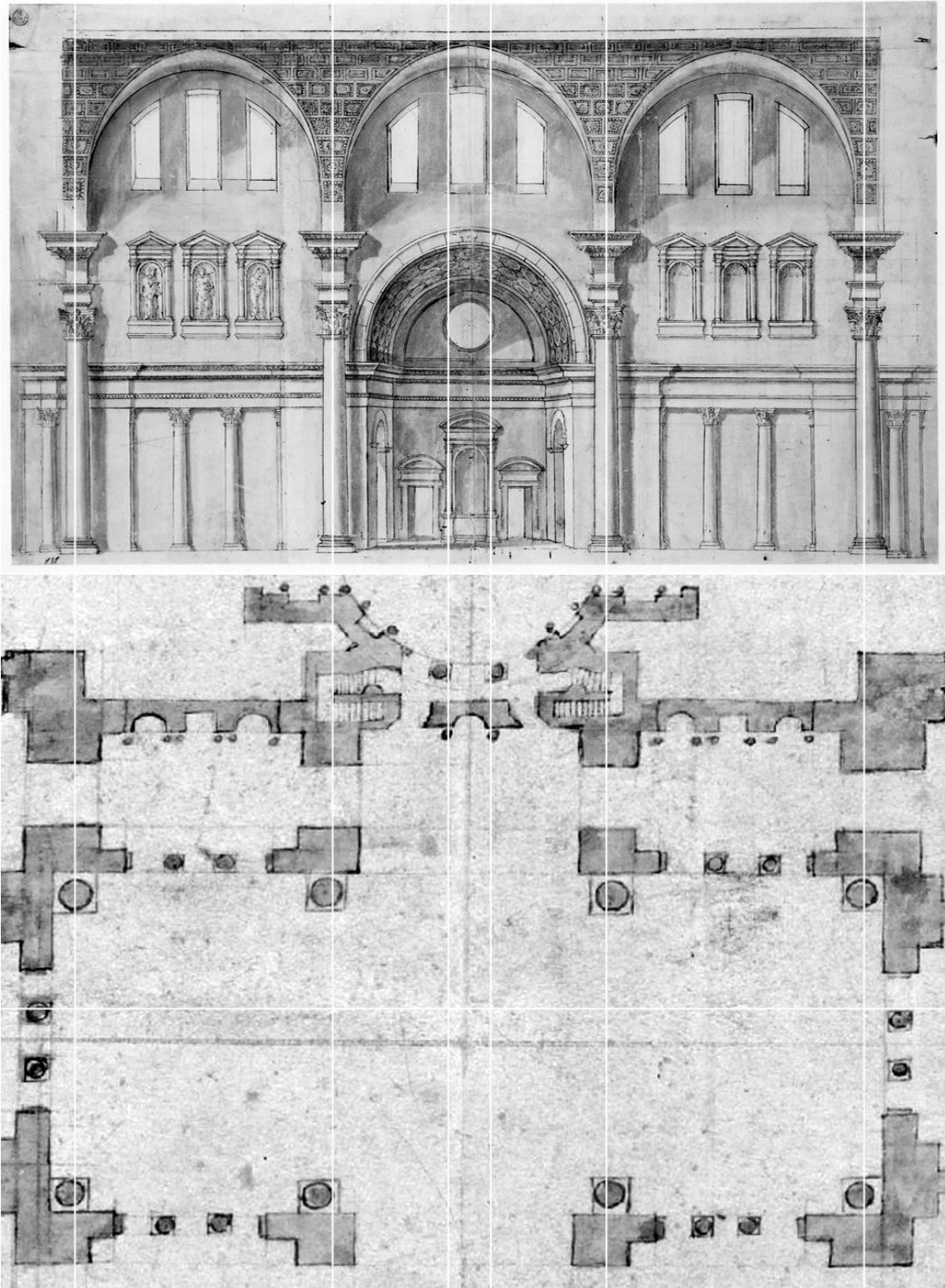


Fig. 41 – Sovrapposizione dell'alzato di Uffizi 131 A con il dettaglio in pianta di Uffizi 284 A.



Fig. 42 – A. da Sangallo il Vecchio (attr.), Uffizi 131 A (particolare).

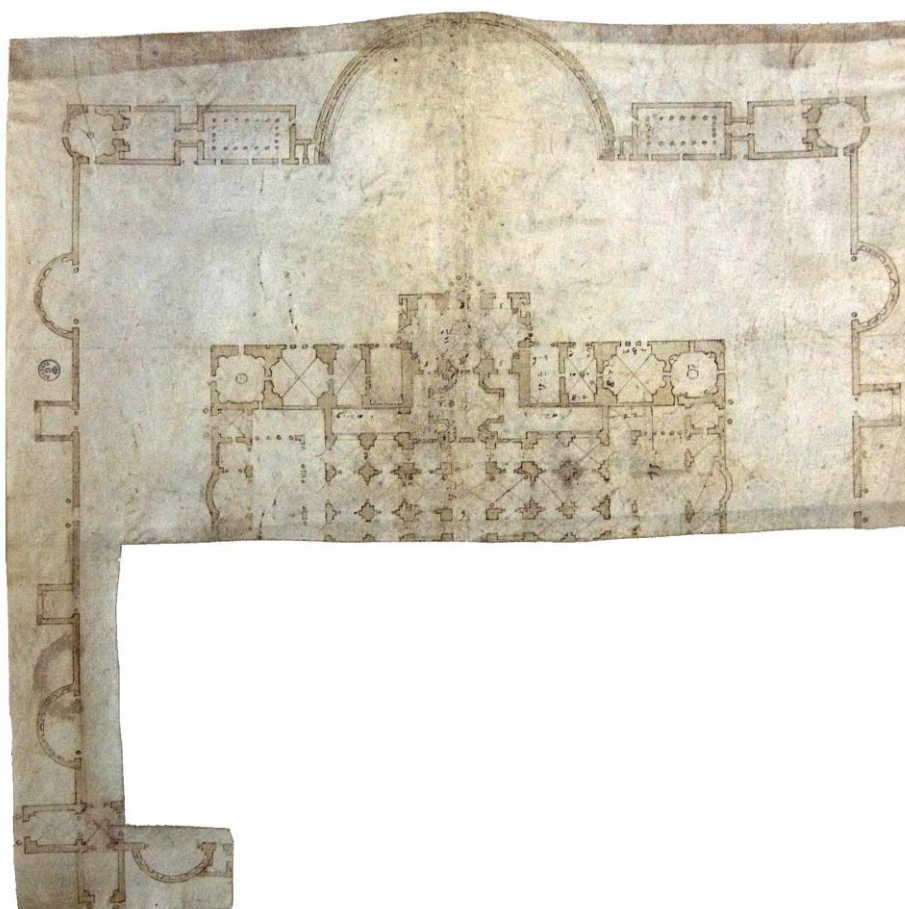


Fig. 43 – B. da Sangallo detto Aristotile, Uffizi 1547 A.

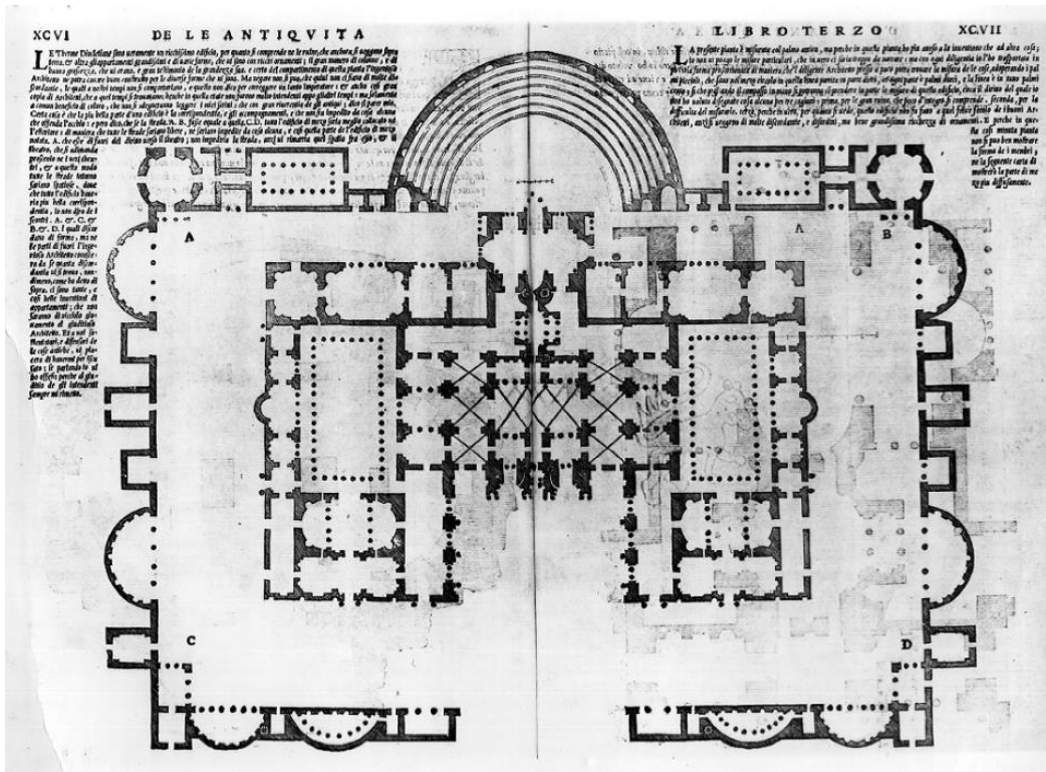


Fig. 44 – S. Serlio, *Antiquità di Roma*, Venezia 1540, pp. 96-97.

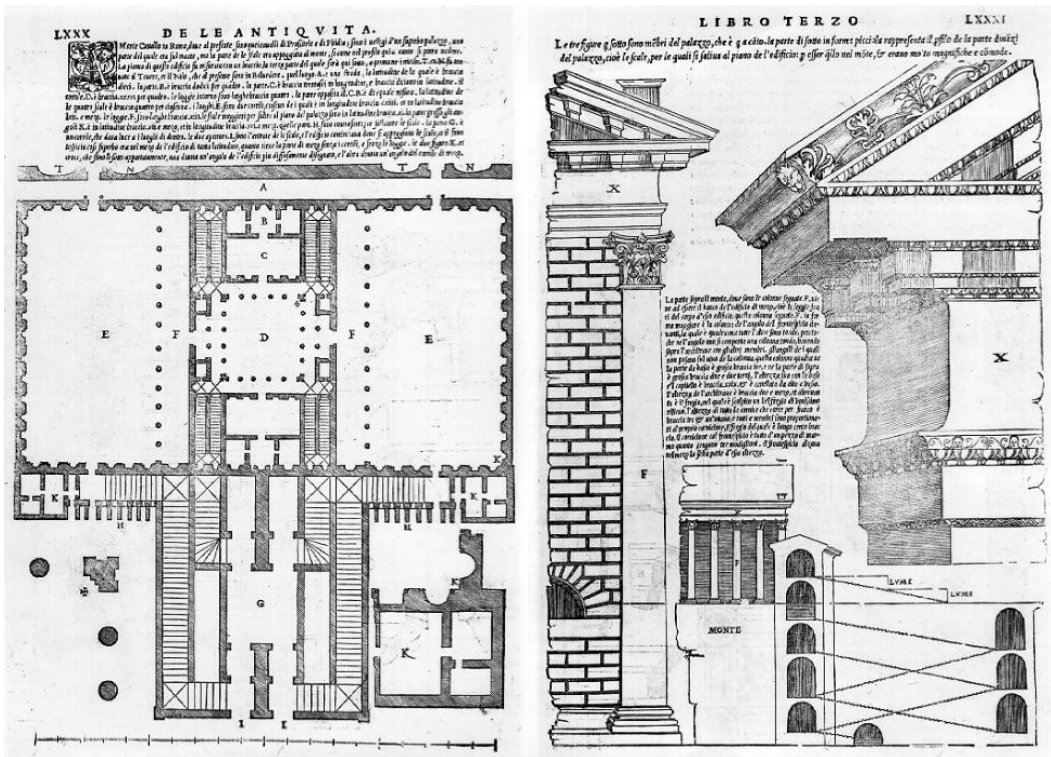


Fig. 45 – S. Serlio, *Antiquità di Roma*, Venezia 1540, pp. 80-81.

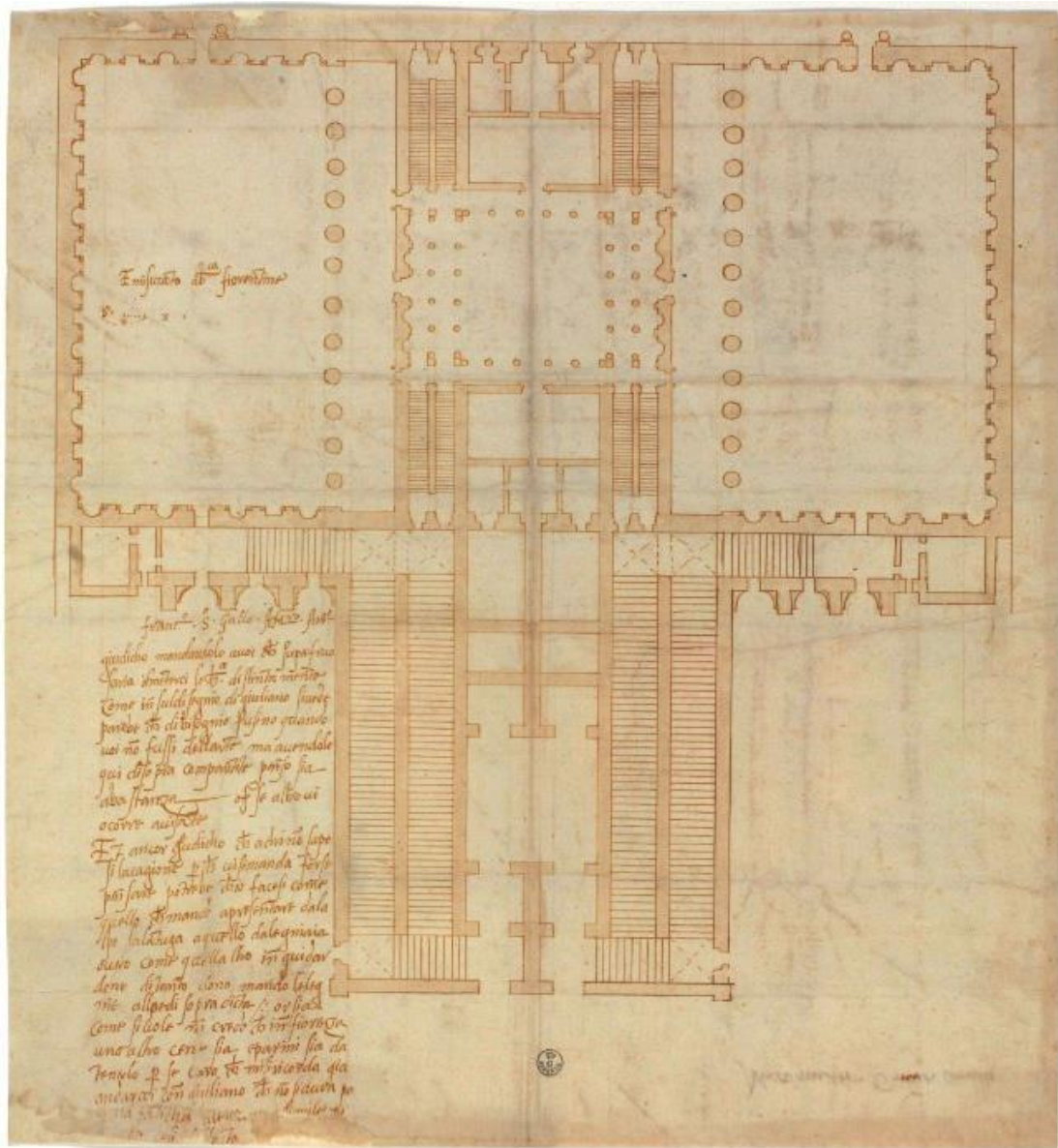


Fig. 46 – Uffizi 1681 A.

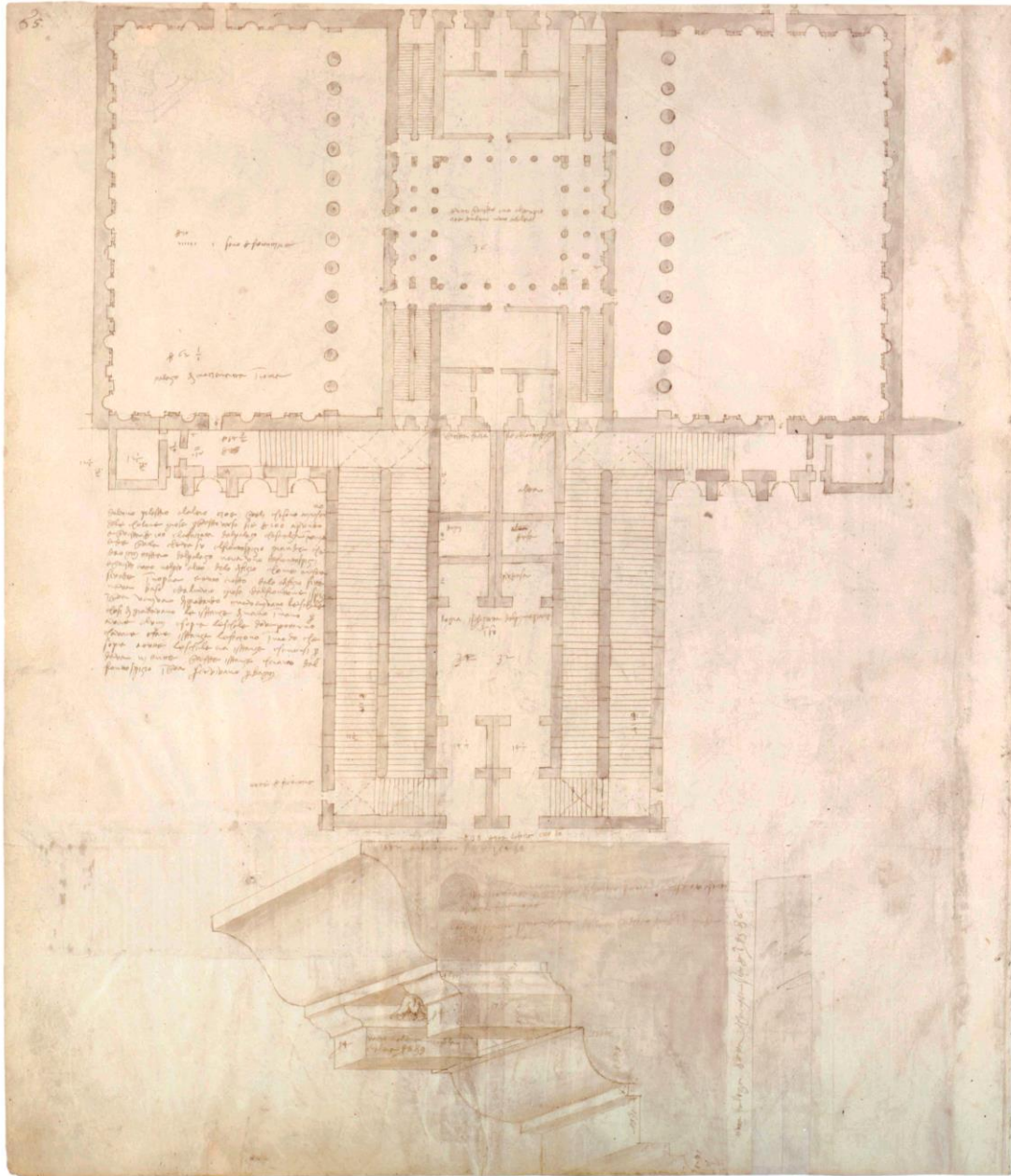


Fig. 47 – *Libro dei Disegni* (Cod. Barb. Lat. Vat. 4424), f. 65v.

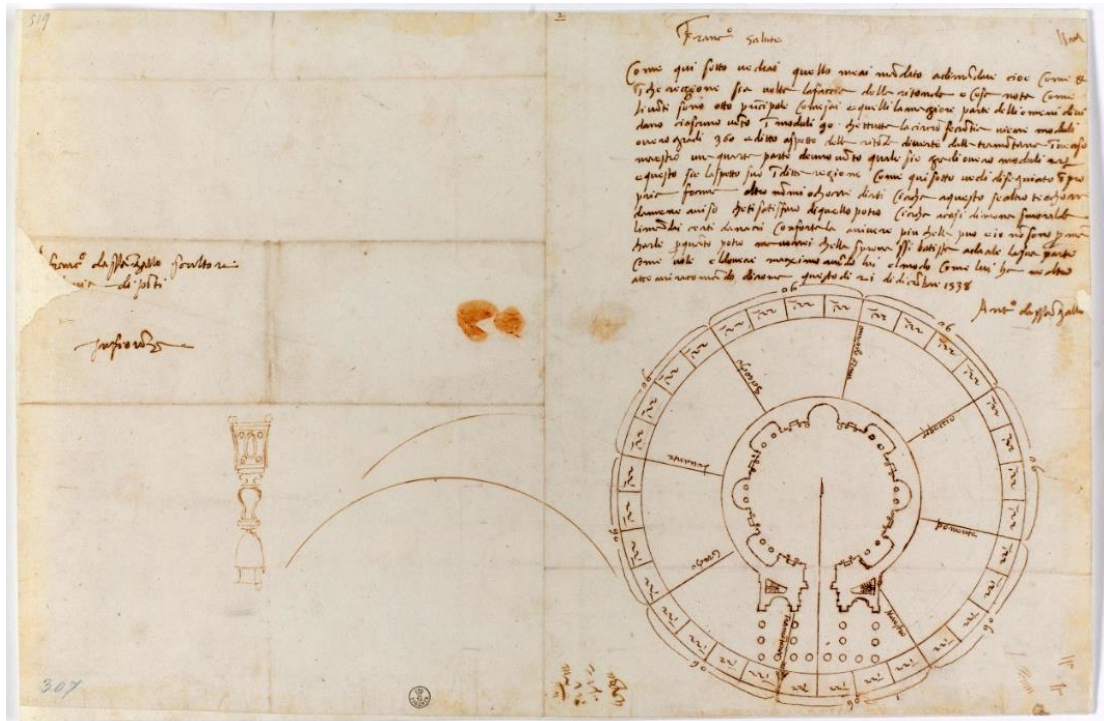
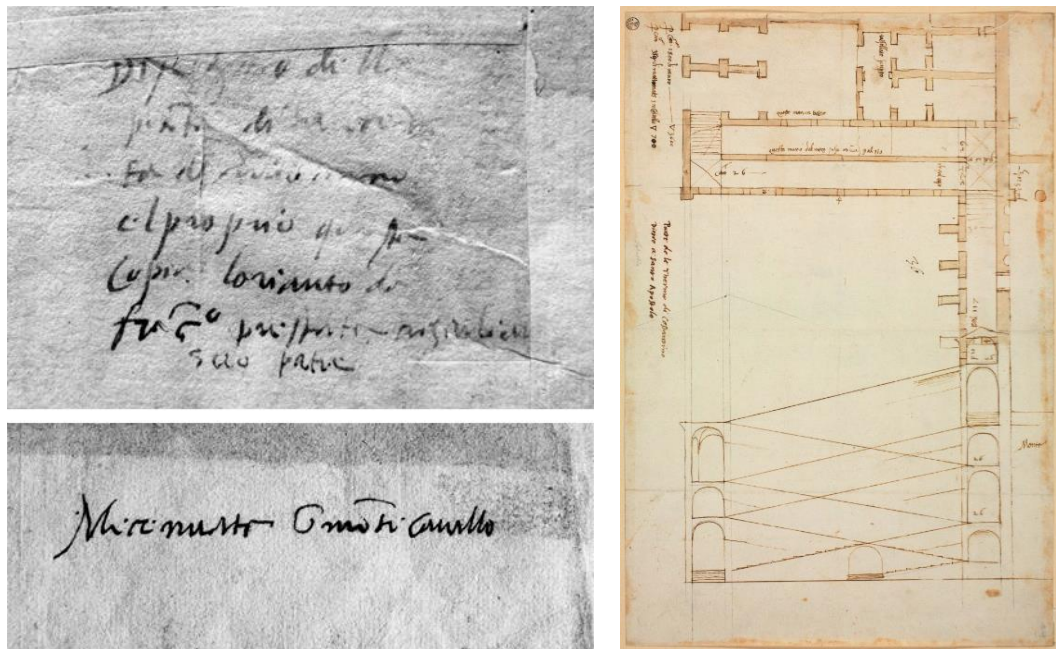


Fig. 48 – A. da Sangallo il Giovane, Uffizi 307 A *recto*.



Figg. 49-50 – A. da Sangallo il Giovane, annotazioni su Uffizi 1681 A *verso*; B. Peruzzi, Uffizi 564 A.

II. Il Codice Geymüller.

Pratica del disegno e lasciti familiari

1. DUE GENERAZIONI DELLA FAMIGLIA SANGALLO NEL CODICE GEYMÜLLER

Il Codice Campello-Geymüller è conservato agli Uffizi ancora dentro la custodia ottocentesca su cui è incollato il cartellino a stampa che lo descrive come «Libro con disegni di Giuliano da Sangallo e Francesco suo figliuolo». Tuttavia una nota a penna – redatta dallo stesso Heinrich von Geymüller, suo ultimo proprietario e più autorevole conoscitore – ne corregge così l'attribuzione: «di Antonio da Sangallo il Vecchio e Francesco suo nipote»¹. I due principali autori del codice sono proprio Francesco e lo zio Antonio Giamberti, sebbene i disegni di alcuni fogli si possano effettivamente

¹ Il Gabinetto Disegni e Stampe acquistò il codice nel 1907 dallo stesso Geymüller, che lo aveva comprato a sua volta nel 1875 dalla vedova del conte Bernardino Campello. La notizia fu resa pubblica già da FERRI 1908, pp. 48-51, che ricostruiva inoltre la storia collezionistica del taccuino, documentato presso le collezioni di Giorgio Vasari il Giovane, della famiglia Gaddi (1748-1752), di Vincenzo Parigi (1830) e di Cosimo Conti (1863); quest'ultima informazione trova conferma anche in RAVIOLI 1854, p. 130, come segnalato da BELLUZZI 2008a, pp. 98-99. Le avventurose vicende della trattativa con i Campello sono invece ricostruite nelle pubblicazioni su Geymüller prodotte da J. Ploder, da ultimo nel catalogo dedicato alla raccolta di disegni ceduta agli Uffizi, *Bramante e gli altri* 2006, pp. 42-47.

attribuire a Giuliano da Sangallo e altri ancora ad Antonio il Giovane². L'eccezionalità del codice risiede principalmente in tale aspetto, nel suo essere una viva, animata testimonianza delle pratiche artistiche dei Sangallo, attraverso due generazioni, e nel documentare un metodo di lavoro in cui studi di figura, curiosità antiquarie, problemi costruttivi e ricerche compositive si susseguono a flusso continuo, come un dialogo a più voci di invenzioni grafiche sparse (Fig. 2.1)³.

Parte della sezione di *Architettura* del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, il codice corrisponde più esattamente ai fogli con numerazione compresa tra il 7792 e 7907. È costituito, in realtà, da 146 carte entro una coperta di pergamena, della misura media di 29 x 40 cm, di cui solo le 119 numerate da Pasquale Nerino Ferri sono effettivamente vergate da disegni⁴. Questi sono per lo più redatti a penna e inchiostro, talvolta campiti con inchiostro diluito o acquerello, ma realizzati anche con punta di piombo e pietra naturale, nera o rossa, e con frequentissime preparazioni a stilo non sempre ripassate; le carte non numerate sono invece intonse e si trovano tutte nella seconda metà del codice, tra il decimo e il quindicesimo fascicolo. Il numero complessivo di quaderni è sedici e due di essi, l'ottavo e il decimo, recano nell'angolo esterno superiore una numerazione stenografica indipendente, probabilmente la traccia di un'impaginazione di bottega

² È appunto da GEYMÜLLER 1885 che viene avanzata per la prima volta questa attribuzione, oggi largamente accettata; cfr. *infra*, nota 9. FREY 1915, pp. 11-18, con l'intento di smantellare l'interpretazione di Geymüller dei disegni bramanteschi, assegna strumentalmente a Francesco l'intero codice degli Uffizi, per ricondurre a lui anche il cosiddetto «gruppo a matita rossa» dei progetti per San Pietro: un'ipotesi ripresa successivamente solo da GÜNTHER 1988, p. 114.

³ Particolare enfasi, sul suo significato di continuità artistica e familiare, è espressa in SATKOWSKI 1985, p. 656.

⁴ *Bramante e gli altri* 2006, pp. 54-55.

precedente all'assemblaggio finale⁵. Al loro interno si riscontrano quattro tipi di filigrana (Figg. 2.2-2.3): quella preponderante ha tre monti sormontati da una croce (del tipo Briquet 11718) e si ritrova in tutta la prima metà del taccuino, mentre dall'ottavo al quattordicesimo fascicolo ne compaiono di tre diverse specie, con una forbice, un giglio e un cappello cardinalizio (Briquet 7271, 3688 e 3389). Anche in virtù delle indicazioni fornite da tali marchi, si può far risalire al codice un'altra ventina di fogli sciolti presenti nelle collezioni degli Uffizi e dell'Albertina, ma sostanzialmente lo si direbbe conservato nella forma e nella sequenza originaria⁶.

Già questi dati materiali lasciano intendere come il Codice Geymüller sia qualcosa di molto diverso dalle altre raccolte ereditate da Francesco, i due eruditi libri di dimostrazione riconoscibili nel *Taccuino Senese* e nel Codice Barberiniano⁷. Con il suo insieme di studi eterogenei, su un supporto più versatile come la carta, esso ha piuttosto il carattere di un vero e proprio *skizzenbuch*, cioè di un libro di lavoro i cui fogli, senza particolare cura per l'impaginazione o la sequenza dei soggetti, raccolgono disegni disparati, condotti a livelli diversi di approfondimento: esternazioni grafiche estemporanee o sistematiche redazioni di piante, alzati di edifici come dettagli di ornato e

⁵ GEYMÜLLER 1885, p. 234, che attribuisce a Francesco da Sangallo l'attuale conformazione del codice.

⁶ In particolare, secondo DEGENHART 1955, pp. 221-227, 255, si tratta dei fogli 107 A, 150 A, 1567-1569 A, 1574 A, 155 F, 259-266 F, 269 F, 616 Orn, 1693-1696 Orn degli Uffizi e i nn. invv. 20 e 201 dell'Albertina, Scuola Toscana; di questa stessa collezione si deve aggiungere anche il n. inv. 48, come ricostruito da SATZINGER 1996, pp. 220-226; cfr. *infra*, nota 36. ID. 1991, pp. 150-157, osserva che il codice presenta numerose tracce di compasso, in alcuni casi passanti da un quaderno a quello successivo, a dimostrazione di come la rilegatura avesse preceduto la compilazione dei disegni e, perciò, debba essere considerata originale. Cfr. anche COZZI 1992, p. 45, e SATKOWSKI 1985, p. 655, dove si esprime un parere diverso circa l'assemblaggio del taccuino.

⁷ Cfr. cap. I, § 1: *Bottega, erudizione e autobiografia nelle postille al Libro dei Disegni*.

poche vedute in accurata prospettiva⁸. Tuttavia il suo significato è simile a quello degli altri due taccuini, nella misura in cui anch'esso testimonia un passaggio di consegne, questa volta da Antonio il Vecchio al nipote, e restituisce nella forma immediata dello strumento di bottega la formazione di Francesco da Sangallo come scultore e architetto.

Le approssimative attribuzioni del codice a Giuliano da Sangallo espresse nel corso dell'Ottocento furono dunque già corrette da Heinrich von Geymüller, mentre il parere più recente di chi lo ha considerato come ispiratore, almeno, di numerosi fogli resta forse troppo generico⁹. A Giuliano si possono comunque ricondurre i disegni delle pagine 25 *verso*, 79 *verso* e 80 *recto*: quattro piante a penna e inchiostro su una preparazione a stilo, compasso e pietra nera, poi campite con inchiostro diluito; le misurazioni, annotate con la calligrafia e lo stenogramma che gli sono caratteristici, confermano un'attribuzione già deducibile dai tratti stilistici e compositivi di queste architetture su carta¹⁰. Il primo studio, in particolare, descrive un monumentale edificio a pianta ottagonale (Fig. 2.4) posto sopra un podio a gradoni continui e con tre narteci tetrastili, in stretto rapporto con alcune soluzioni planimetriche trascritte nel *Libro dei Disegni*, in particolare ai fogli 23 *verso* e 61 *recto* (Fig. 2.5). Soprattutto, nell'assemblaggio paratattico del corpo ottagonale a

⁸ Già FABRICZY 1902a, p. 114, riconosce l'atipicità di questo «libro di bottega» rispetto alle raccolte antiquarie della stessa epoca, sopravvissute in maggior quantità e meglio esplorate dagli studi; come tale è trattato anche da CLAUSSE 1900-1902, I, p. 393, III, p. 266. Il suo valore documentario rispetto alla prassi operativa nel disegno architettonico nel Rinascimento è sottolineato inoltre da ACKERMANN 1954, p. 8.

⁹ Per un riepilogo delle attribuzioni precedenti a quella di Geymüller, cfr. RAVIOLI 1863. DEGENHART 1955, pp. 221-223, 257-260, ignorando di fatto il consistente numero di fogli con soggetto architettonico, indica nuovamente Giuliano come autore principale; il suo ruolo di supervisore è invece suggerito, seppur ipoteticamente, da BORSI 1985, pp. 513-514, e SATZINGER 1991, p. 149.

¹⁰ Rispettivamente i disegni con numero di inventario Uffizi 7816 A *verso*, 7868 A *verso* e 7869 A *recto*. La verifica calligrafica è condotta in *Bramante e gli altri* 2006, p. 69.

quello rettangolare, la pianta ricorda lo schema di un'altra opera attribuita a Giuliano da Sangallo, ambiziosamente e potentemente antica, come la chiesa della Madonna dell'Umiltà a Pistoia (Fig. 2.6)¹¹.

Il gruppo dei disegni attribuibili ad Antonio il Giovane è invece più compatto ed è tutto compreso tra le carte 133 e 137¹². Vi si riconoscono due piante di edifici, studi veloci di montaggio degli ordini, un modiglione dalle forme turgide – prima delineato in proiezione ortogonale e poi verificato in prospettiva subito a fianco, come accade in altri fogli del medesimo autore – e schemi veloci di meccanismi a nastro e di ruote dentate (Fig. 2.7); a questi schizzi si possono aggiungere anche quelli della pagina 50 *verso*, cioè la pianta di un sistema bastionato e il prospetto, forse, per un altare¹³. La mano vi procede sempre in modo rapido, impiegando la pietra naturale e tenendo liberamente il taccuino tra le mani nella posizione più comoda, tanto che alcuni disegni possono essere letti solo alla rovescia o in senso verticale. Antonio da Sangallo il Giovane, stabilitosi a Roma in giovane età, frequentò Firenze in modo del tutto occasionale e la presenza di suoi studi all'interno del codice è piuttosto sorprendente. Anche l'ipotesi del coinvolgimento di Francesco in cantieri da lui diretti, come Villa Madama e Castro, è dipesa in passato dall'attribuzione di pochi disegni che un esame più attento delle caratteristiche materiali e della calligrafia fa invece escludere dal *corpus* degli autografi¹⁴. Tuttavia i rispettivi percorsi

¹¹ *Ivi*, pp. 146-147. Sulla chiesa pistoiese cfr. BELLUZZI 1993.

¹² Uffizi 7900-7904 A, ricondotti ad Antonio il Giovane nella loro interezza sempre da J. Ploder in *Bramante e gli altri* 2006, pp. 69-70. PARRONCHI 1968-2003, I, p. 153, gli attribuisce inoltre i disegni sul *verso* del 7804 A, assegnato da CAGLIOTI 2000, pp. 354-355, a Francesco; secondo THIES 1982, p. 181, spetta a lui anche il 7907 A, identificato come uno studio per il palazzo del Campidoglio.

¹³ Uffizi 7841 A. Diverso il parere di MARANI 1984, p. 24, che vi riconosce la fortezza di Nettuno e lo attribuisce dunque ad Antonio il Vecchio.

¹⁴ Si tratta dei progetti per i giardini di Villa Madama, Uffizi 789 A, e per la piazza di Castro, Uffizi

professionali convergono in almeno un'occasione, con il lungo cantiere del monumento funebre di Piero de' Medici all'abbazia di Montecassino, avviato nel 1532, mentre tra i fogli degli Uffizi non mancano le tracce di un rapporto duraturo, che dovette iniziare nella Roma degli anni dieci per proseguire, seppure a distanza, sino al quarto decennio del Cinquecento¹⁵.

Al di là di questi sporadici e, probabilmente, estemporanei disegni realizzati da Giuliano e da Antonio Cordini, il Codice Geymüller fu utilizzato come taccuino di lavoro soprattutto da Antonio il Vecchio e Francesco da Sangallo; nel grande numero di carte che essi redassero – talvolta a quattro mani, talaltra a distanza di molti anni – si possono distinguere tre sezioni più o meno omogenee. Nei primi sette quaderni la mano è prevalentemente quella di Antonio il Vecchio, con disegni di ornato, di figura talvolta, ma soprattutto di architettura, riferibili in gran parte ai cantieri della Val di Chiana (Fig. 2.8) o agli interventi di consolidamento nella chiesa della Santa Casa di Loreto, con la presenza sparsa di pochi studi dall'antico – la Basilica di Massenzio e Santa Costanza a Roma – e di progetti di macchine¹⁶. In questa prima parte si incontrano occasionali interventi di Francesco, ma a lui spettano in prevalenza gli schizzi architettonici dei

732 A: la loro attribuzione a Francesco da Sangallo ha inizio con il commento di fine Ottocento alla *Vita* di Antonio da Sangallo il Giovane, VASARI/MILANESI 1878-1895, V, p. 500, e con lo studio su Raffaello architetto di GEYMÜLLER 1884, p. 68; cfr. FROMMEL 1984, p. 322, e FIORE 2009, p. 53.

¹⁵ Cfr. cap. III, § 1: *Un artista itinerante: Roma, Montecassino, Napoli*; cap. I, § 5: *Una copia, due lettere: il Palazzo di Mecenate agli Uffizi e Antonio da Sangallo il Giovane*.

¹⁶ L'analisi di riferimento per lo studio dei progetti di Antonio il Vecchio all'interno del Codice Geymüller – soprattutto per la chiesa di San Biagio a Montepulciano – è quella di SATZINGER 1991, integrata da ID. 1990 e ID. 1996. Al codice è riservato un significativo rilievo anche nella voce biografica BRUSCHI/ZAMPA 2000, pp. 280-283. La fortuna dei disegni di soggetto archeologico è avviata da GEYMÜLLER 1885 e prosegue nel primo Novecento con *Codex Escorialensis* 1906, p. 62; MICHEL 1912; BARTOLI 1914-1922, I, fig. 140, VI, p. 30; WILPERT 1916, p. 308. Cfr. AMADIO 1986, pp. 25-28.

quattro quaderni successivi, dall'ottavo all'undicesimo: progetti di pavimenti a commesso, piante di abitazioni, palazzi fortificati, soluzioni di ornato (Figg. 2.9-2.10)¹⁷. Negli ultimi cinque quaderni torna a prevalere la grafia di Antonio il Vecchio, con soggetti di architettura militare e una serie di proposte per un edificio – forse una villa – con un grande cortile circolare ad anfiteatro¹⁸.

Fra questi disegni di ingegneria, quelli alle carte 100 e 101 sono stati associati ai lavori che Antonio il Vecchio eseguì nel 1492 a Castel Sant'Angelo, fissando in tal modo la data più alta per l'inizio della redazione del codice¹⁹; secondo altri il *post quem* può esser fatto risalire fino al 1485, quando si iniziarono a intagliare le spalliere della cappella Tornabuoni in Santa Maria Novella, di cui lo studio alla pagina 42 *recto* potrebbe essere preparatorio²⁰. In ogni caso il quaderno di lavoro ebbe una vita assai lunga e fu impiegato nella bottega almeno sino al 1541, anno che compare sulla coperta di pergamena in una memoria di prestito riferita al codice stesso e redatta dal nipote²¹. Anzi, sebbene gli interventi vadano progressivamente diradandosi nel secondo Cinquecento, il taccuino dovette restare in uso anche per più tempo, forse fino agli ultimi anni di vita di Francesco da Sangallo, quando questi lavorava ancora alla realizzazione del sepolcro per Paolo Giovio nel chiostro di San Lorenzo, disegnato alla carta 58 del codice (Figg. 2.11-

¹⁷ Cfr. cap. III, § 5: *Tombe e pavimenti: dalla cappella Alidosi di Imola al progetto per Pier Francesco Da Gagliano*.

¹⁸ Quest'ultima approfondita da BIERMANN 1986, p. 510, e FROMMEL 2002b, pp. 29-30.

¹⁹ GEYMÜLLER 1885, p. 240; STEGMANN/GEYMÜLLER 1885-1908, V, p. 1. Cfr. SPAGNESI 1995, pp. 14-23.

²⁰ Uffizi 7833 A; la datazione è proposta in CECCHI 1990, pp. 33-34, che ipotizza un'iniziale collaborazione di Antonio il Vecchio con Baccio d'Agnolo.

²¹ La calligrafia dell'iscrizione – «prestato addì 4 maggio» – è quella di Francesco, così come in un secondo appunto sul retro della coperta che recita: «di chasa, a don Luigi prestatì il trionfo della †, addì 3 di maggio 1540»; cfr. GÜNTHER 1988, p. 114.

2.12): qui in una prima versione classicista e monumentale, coronata da un'alta trabeazione completa, ma insieme nostalgica di modelli sepolcrali del pieno Quattrocento, con l'allungato baldacchino a tenda che incornicia il vano della nicchia²².

2. I DISEGNI DI FIGURA: FISIONOMIA E SFUMATO, CONTORNO E COPIA

Su uno dei fogli del Codice Geymüller interamente autografi, databile alla fine degli anni trenta, Francesco da Sangallo realizza due piccoli *divertissement* di fisiognomica in cui dà prova di un'abilità nel disegno di figura giunta ormai al suo maggior grado di maturazione²³. Di fianco alla pianta di un'abitazione di pagina 73 *recto*, tra alcune serie di cerchi concentrici disegnati al compasso, si osservano due teste ombrose e sfumate: la prima con uno strano copricapo di stoffa svolazzante, eseguita a penna, l'altra accigliata, dagli occhi scuri e profondi, tratteggiata invece a pietra rossa (Fig. 2.13). È quest'ultima, in effetti, la tecnica preferita da Francesco per le sue efficacissime prove di ritrattistica, caratterizzate da un'esasperata tendenza al verismo che lo rende uno scultore così anomalo rispetto all'ambiente fiorentino di metà Cinquecento, e che ha lasciato traccia in altri fogli di sua mano non inclusi nel codice²⁴.

²² ROISMAN 1995, p. 232; il foglio ha numero di inventario Uffizi 7849 A. Sul rapporto di Francesco da Sangallo con Paolo Giovio cfr. cap. IV, § 3: *Cinque medaglie, un autoritratto e due imprese*.

²³ Uffizi 7863 A; la datazione al quarto decennio del Cinquecento è supportata dall'analisi calligrafica delle annotazioni che corredano la planimetria.

²⁴ Cfr. MIDDELDORF 1938; ORTENZI 2009, pp. 58-59.

L'esempio qualitativamente più alto è senz'altro lo studio preparatorio per il monumento funebre di Leonardo Buonafede, custodito come foglio sciolto al British Museum (Figg. 2.14-2.15)²⁵. A grandezza naturale, dovette essere realizzato direttamente al capezzale dell'anziano prelato, come sembra testimoniare il pannetto poggiato sulla sua fronte al posto del mitrale punteggiato di gemme che invece corona il capo della scultura in marmo, collocata al centro della sala capitolare alla Certosa del Galluzzo. Nel disegno si possono addirittura inseguire, un tratto dopo l'altro, i movimenti della mano di Francesco che ruota il foglio in verticale e, una volta delineato sinteticamente il profilo della testa con la pietra affilata, lo ferma con il pollice sinistro in un punto rimasto privo dello sfumato, steso invece in modo sistematico su tutto il resto della superficie²⁶. Questo esplorare ruga per ruga l'anziano viso del vescovo dimostra la stessa ossessiva predilezione per il piegarsi espressionista della pelle che distingue il ritratto di Angelo Marzi Medici, nel sepolcro alla Santissima Annunziata, e ritorna in un altro disegno realizzato apparentemente senza scopo sul *verso* di un foglio di architettura, la *Filatrice* di Uffizi 1682 A²⁷. Fermato con pochi tratti sommari nello svolgersi del corpo, nelle gambe accavallate e nelle mani in movimento che tendono il filo srotolato dalla canna, il profilo della vecchia donna di casa, ingeneroso e assieme commosso, ha un solo punto più

²⁵ BM, n. inv. 1946.0713.5. Il disegno – già appartenuto a Joshua Reynolds, come attesta il marchio di collezione Lugt 2364 – è classificato sotto «school of Raphael» in POPHAM 1935, p. 92, e fu restituito a Francesco da Sangallo da TURNER 1986, p. 160, dove si menziona un precedente parere di Ph. Pouncey. Lo studio ha goduto comunque di fortuna assai limitata e si trova citato soltanto in nota all'interno del più esteso studio sul monumento a Buonafede, ROISMAN 1988-1989, p. 26.

²⁶ La scheda di C. Plazzotta in *Renaissance Faces* 2008, pp. 248-249, suggerisce invece che l'orientamento del tratteggio indichi un'esecuzione con la mano sinistra – caratteristica che non trova riscontro negli altri fogli di Francesco da Sangallo – e non esclude che il disegno sia stato eseguito da Ridolfo del Ghirlandaio.

²⁷ DEGENHART 1955, p. 272, che in nota propone già il confronto con il disegno del British Museum, conosciuto in riproduzione attraverso POPHAM/WILDE 1949, p. 187.

denso di materia, là dove la pelle si aggrota ombrosa attorno alla cavità oculare (Fig. 2.16).

Come l'esigenza di morbidezza atmosferica induce Francesco a impiegare sulla carta pietre naturali, in grado di ottenere sfumati e lucentezze poi tradotti nell'intaglio del marmo, per le diverse copie che affollano il suo *corpus* di disegni egli preferisce piuttosto l'esattezza della penna (Fig. 2.17): è così nell'*Ecce homo* ispirato da Donatello (268 F), in una piccola riproduzione del *Sacrificio di Noè* dipinto sulla volta della Sistina (265 F) o in altre riproduzioni di bassorilievi antichi (263-264 F)²⁸. Quando, come nella probabile derivazione da Pontormo di Uffizi 269 F (Fig. 2.18), diviene necessaria una più accentuata descrizione chiaroscurale delle figure, il tratteggio si fa fitto e incrociato – secondo una tecnica diffusa a partire da Michelangelo, poi resa canonica da Baccio Bandinelli e dalla sua cerchia – entro il perimetro di un contorno esatto, talvolta così insistito da perforare la carta con l'acidità dell'inchiostro²⁹. Questa maniera di descrivere volumi gonfi e ombreggiati ha paralleli diretti nel gusto per i drappeggi larghi della produzione monumentale in marmo di Francesco e lo si riconosce anche nel ritratto di un garzone di bottega, visto di spalle mentre liscia la pergamena con una spatola, su di un foglio della collezione Santarelli già attribuito a suo padre (Fig. 2.19)³⁰.

²⁸ I disegni sono tutti pubblicati da DEGENHART 1955, pp. 271-273, in quello che è l'unico contributo sistematico sui disegni di figura di Francesco, seppure con attribuzioni non sempre condivisibili; cfr. anche PETRIOLI TOFANI 1991, pp. 118-120.

²⁹ La figura sembra fortemente ispirata dalla *Cena in Emmaus* degli Uffizi, proveniente da un luogo di particolare importanza per l'attività artistica di Francesco come la Certosa del Galluzzo; sul rapporto personale con Pontormo, che nel 1532 è suo testimone di nozze, cfr. ORTENZI 2009, pp. 57-58.

³⁰ Uffizi 579 S; l'attribuzione storica, testimoniata da un'annotazione a lapis di fine Ottocento e corrispondente a quella di FERRI 1890, p. 52, è già corretta in DEGENHART 1955, p. 272.

Le dimensioni della carta, le preferenze tecniche e, almeno per il primo, il rinvenimento di schizzi attribuibili ad Antonio il Vecchio sul *verso* permettono di ipotizzare che gli ultimi due studi di figura provengano in realtà dal Codice Geymüller³¹. Anche un altro gruppo di fogli conservato agli Uffizi, e storicamente assegnato a Giuliano da Sangallo, deve essere incluso tra le pagine erratiche che in origine appartenevano al taccuino. Si tratta dei disegni con inventario 259, 260 e 261 F (Figg. 2.20-2.21) dove sono riprodotti alcuni rilievi dalle porte di Donatello alla Sagrestia Vecchia di San Lorenzo³²: le scene con gli apostoli Simone e Taddeo, gli evangelisti Luca e Marco e, infine, la formella con Pietro, Paolo e Bartolomeo sono modificate solo nella sottolineatura prospettica dei nimbi e di altri dettagli, ma soprattutto sono tradotte in un linearismo rotondo, assai distante dalle originali scabrezze donatelliane³³. Il *verso* di questi fogli è occupato prevalentemente da studi architettonici, ovvero da un grosso argano a tamburo, da un solaio sostenuto da capriate, da alcune varianti per l'attico di un palazzo e dall'ingrandimento di un cornicione (Fig. 2.22). Disegni simili, nello stesso inchiostro scuro, compaiono anche ai piedi degli apostoli, come il profilo di un arco ribassato su Uffizi 260 o la sezione dell'argano ligneo che è disegnata ai piedi delle figure sul 259 F³⁴.

Sulle tre carte, insomma, si sovrappongono schizzi veloci di vario genere che le fanno corrispondere l'una all'altra e che dialogano strettamente con i contenuti del Codice

³¹ Le due carte misurano, rispettivamente, 397 x 274 mm e 401 x 275 mm; l'attribuzione del *verso* di Uffizi 269 F è già avanzata da P.N. Ferri nella sua schedatura storica e con un appunto a lapis sul disegno stesso: «Ant.o da Sangallo il vecchio».

³² PETRIOLI TOFANI 1991, pp. 116-117.

³³ La scheda di A. Natali in *Il disegno fiorentino* 1992, pp. 39-40, sottolinea in particolare la componente botticelliana delle figure e i debiti formali verso lo stile di Filippino Lippi.

³⁴ SHAW 1931, p. 165, interpreta erroneamente il grafico su 259 F come la pianta di una fontana.

Geymüller, in particolare con il gruppo di progetti per palazzo Del Monte a Monte San Savino e con le ipotesi per la soffittatura dell'atrio della chiesa di San Biagio³⁵. Questo caratteristico affollarsi, sul *recto* e sul *verso*, di studi di figura e di rapide invenzioni architettoniche o ingegneresche conferma la provenienza dal taccuino, così come dimostrano le affinità di *ductus* e – di nuovo – le proprietà materiali della carta, che coincide nelle dimensioni, nella vergatura e persino nella filigrana³⁶. Un altro disegno, infine, sembra appartenere alla serie: si tratta dell'Uffizi 262 F, su cui è raffigurato un gruppo di giovani donne e putti che danzano, delineato a inchiostro ripassando un contorno a pietra nera, quindi lumeggiato con biacca su una preparazione a polvere di pietra rossa. Sul *verso* si legge una specie di nota di registro vergata nella calligrafia di Antonio il Vecchio che consente di datare l'intero gruppo alla metà degli anni venti: «Adi 26 di maggio 1525 ebbi una chorona mano de ma[es]tro cinj p[er] il suo gharzone [...] pisano» (Fig. 2.23)³⁷.

Sono esattamente queste le date in cui il taccuino inizia ad essere compilato da Francesco da Sangallo e a cui risalgono i suoi interventi all'interno dei primi quaderni. Fra questi, i torsi mutili di una *Venere* tracciati a penna alla pagina 18 *verso* sono in realtà copie da Michelangelo, per l'esattezza da due studi antiquari conservati a Casa Buonarroti e al

³⁵ È SATKOWSKI 1985 ad aver ricondotto alcuni disegni del codice al progetto per palazzo Del Monte; cfr. anche COZZI 1992, p. 69.

³⁶ La filigrana è del tipo Briquet 11718 e manca solo in Uffizi 261 F; le dimensioni variano tutte di poco dalla media di 390 x 280 mm. GEYMÜLLER 1885 e BERENSON 1903, II, pp. 536-537, avevano già assegnato la serie ad Antonio il Vecchio; l'attribuzione è modificata in favore di Giuliano in FOSSI 1955, pp. 26-27, e DEGENHART 1955, p. 223. Quest'ultimo, però, riconosce l'origine dei fogli dal codice e considera i disegni di macchine di mano di Francesco; cfr. *supra*, nota 6. L'attribuzione a Giuliano è mantenuta anche da GENTILINI 2013, p. 81, fig. 12 e p. 85, nota 61.

³⁷ La postilla è trascritta più in basso a lapis, in una calligrafia ottocentesca che è, in realtà, quella di Geymüller stesso.

British Museum (Corpus 231 e 232 – Figg. 2.24-2.26)³⁸. Nella versione del Codice Geymüller è assente uno dei profili della statua riprodotti sulle carte michelangiottesche, ma esso appare proprio in un angolo del foglio con gli evangelisti Luca e Marco, disegnato con inchiostro molto diluito, appena leggibile: sembrerebbe, dunque, che anche le copie dalla *Porta degli Apostoli* siano opera di Francesco, tantopiù alla luce dell'esibita ispirazione donatellesca delle sue prime prove di scultore³⁹. In tal senso è parlante il confronto tra i profili dei due *Evangelisti* e la *Madonna con Bambino* che egli delinea alla pagina 3 verso del codice, di fianco agli studi in prospettiva per un tempio esastilo, una lampada a sei braccia, un balaustro e una cornice, realizzati invece da Antonio il Vecchio (Fig. 2.27)⁴⁰. La penna e l'inchiostro vi sono usati per tracciare con esattezza, in un disegno quasi inciso, la testa della Vergine, il velo a turbante, la tunica pesantemente panneggiata e il corpo avvitato intorno al Bambino: non un'invenzione originale, bensì una variazione della *Madonna della scala* scolpita da Michelangelo (Fig. 2.28), che proprio durante il terzo decennio del Cinquecento avrebbe assunto un ruolo dirimente nella biografia di Francesco da Sangallo.

³⁸ Cfr. BROTHERS 2008, pp. 78-79.

³⁹ CAGLIOTI 2011, p. 53, nota 15, che contempla già la possibilità di attribuire i fogli a Francesco da Sangallo.

⁴⁰ Uffizi 7794 A; cfr. SATZINGER 1991, pp. 57, 201.

3. CON MICHELANGELO, ALLA SAGRESTIA NUOVA

La *Madonna con Bambino* del Codice Geymüller è stata associata, in passato, al gruppo marmoreo della *Sant'Anna* in Orsanmichele, realizzato da Francesco alla metà degli anni venti (Fig. 2.29)⁴¹. Se questo disegno è piuttosto una copia da Michelangelo – come confermerebbero anche le opzioni tecniche e il suo semplificato linearismo – all'interno del taccuino non mancano altri studi preparatori riferibili al gruppo. Si tratta prevalentemente di schizzi minuti e veloci, tracciati a penna e inchiostro, con molti ripensamenti e fitti di tratteggi (Figg. 2.30-2.31): i più prossimi alla scultura realizzata sono i disegni della pagina 33 *recto*, che mostra quattro diverse soluzioni per il difficile problema della composizione dei tre corpi, tra cui quella infine adottata con i busti della Vergine e di Sant'Anna divaricati a «V» e il Bambino nel mezzo; altri due, minuscoli, compaiono sul *recto* della carta 5, concentrandosi sul profilo della Madonna, con il libro aperto nella mano destra e il Bambino sostenuto dall'altro braccio⁴².

La prestigiosa commissione della *Sant'Anna* è assegnata a Francesco da Sangallo all'inizio del 1522 dai Capitani di Orsanmichele, intenzionati a sostituire una precedente versione lignea per l'altar maggiore della chiesa posta sotto la loro magistratura⁴³. Tuttavia egli metterà mano alla versione definitiva solo nel 1526, dopo che lo stesso Michelangelo gli

⁴¹ DEGENHART 1955, pp. 260, 270.

⁴² Uffizi 7824 e 7796 A: gli schizzi di figura del primo sono attribuiti in *ivi*, pp. 257-260, a Giuliano da Sangallo, mentre è concorde l'assegnazione a Francesco degli studi alla pagina 5 *verso*, come già in FERRI 1908, pp. 54-55.

⁴³ HEIKAMP 1977, che pubblica il contratto tra i Capitani di Orsanmichele e Francesco da Sangallo; cfr. *infra*, nota 66 e cap. IV, § 1: *Francesco da Sangallo e l'Accademia Fiorentina* sulla fortuna coeva del gruppo scultoreo. Cfr. anche ACIDINI 2003; EISLER 2012, con un'interpretazione delle iscrizioni ebraiche del suo basamento.

avrà ceduto «uno pezzo di marmo di questi del papa che sono in sulla piazza di San Lorenzo» – com'è annotato in un ricordo di quest'ultimo del 23 dicembre 1525 – per sostituire un blocco già acquistato tre anni prima, che nel frattempo doveva essersi guastato⁴⁴. La possibilità di attingere al selezionato deposito di marmo approntato per la facciata della basilica, che poi approvvigionerà anche gli altri cantieri laurenziani, è solo una fra le molte testimonianze del rapporto di mutuo interesse intercorso tra i due artisti, fondato sulle solide basi dell'affetto nutrito da Buonarroti per Giuliano da Sangallo – suo mentore a Roma ai tempi di Giulio II – e poi consolidatosi con l'arruolamento di Francesco nella squadra di intagliatori attivi alla Sagrestia Nuova, dove egli aveva lavorato tra il settembre del 1524 e l'agosto del 1525.

Tale frequentazione ha sì lasciato traccia nelle carte del Codice Geymüller, cioè nelle varie copie dal *corpus* buonarrotiano che esso contiene, ma affiora anche tra i disegni dello stesso Michelangelo: per esempio nella testa di *Cleopatra* (Fig. 2.32), un'invenzione formulata nei primi anni trenta sul prototipo del ritratto di *Simonetta Vespucci* di Piero di Cosimo, che all'epoca si trovava proprio nel palazzo dei Sangallo in Borgo Pinti (Fig. 4.5)⁴⁵. Il nome di Francesco, inoltre, ritorna a più riprese nei ricordi o nel carteggio di Michelangelo e almeno in un caso è possibile apprezzare la dimensione emotiva del loro rapporto, vale a dire il profondo attaccamento che il più giovane scultore doveva nutrire per chi venerava quale maestro, spingendosi, in un'accorata lettera, a chiedere spiegazioni

⁴⁴ MILANESI 1875, p. 598; *Ricordi* 1970, p. 212; WALLACE 1994, p. 125, che segnala anche l'acquisto del blocco poi abbandonato, con riferimento a un ordine del 26 maggio 1522 (ASPi, 641, Quaderno di Cassa 1522-1525, c. 28).

⁴⁵ CB 2 F, Corpus 327 *recto*; cfr. TOLNAY 1975-1980, II, p. 100. Per il presunto ritratto di *Simonetta Vespucci* di Piero di Cosimo e gli altri dipinti della collezione appartenuta a Francesco cfr. invece cap. IV, § 2: «*Hetruscos celebrate viros*». *Le Vite di Vasari e i ritratti di casa Sangallo*.

per un silenzio carico di rimprovero riservatogli da molti giorni:

che io non penso avere mancato inn verso di voi cosa nisuna, né mai mancherò, e sono quello che sempre sono stato e sarò, co[n] tuto l'amore e con tuto il cuore, quando mai io non avesi riscuto li benefici[i] che io ò auti da voi, per la lunga amicitia che sempre è stata; sì che io non posso pennsare per quel che voi abiate isdegnio conn eso mecho, se isdegnio avete; che questo mi duole, perché io so quanto io v'amo, che di quegli che non v'ano mai portato l'amore che io, non àno mai auto sì chativa cera [...]; io prima voglio diporre l'amicitia di tuti gli omini e la conoscentia di tuti quelli che io conoscho che perdere l'amicitia vostra, che sempre vi ho auto in loco di padre e così arò sempre, dimetendo ogni altra persona per voi, e senpre sono vostro e a voi mi racomando [doc. n. 6].

La lettera è priva di data, ma sembra risalire agli anni della quotidiana presenza di Francesco sul cantiere di San Lorenzo: qui, per l'appunto, si sarebbe verificato un significativo incidente di percorso su cui la storiografia si è più volte soffermata⁴⁶.

Francesco da Sangallo entra a far parte della squadra di intagliatori che collaborano con Michelangelo il 20 agosto del 1524, come documentato dai registri di pagamento conservati, anch'essi, a Casa Buonarroti⁴⁷. Dopo soli 14 giorni riceve un incremento di paga, passando da 20 a 22 soldi a giornata, e a partire dal 1 ottobre è retribuito a cottimo,

⁴⁶ AB, XI, n. 687, trascritto in *Carteggio* 1965-1983, III, pp. 294-295, dove si propone una datazione ipotetica al 1530. Il primo documento riferibile a Francesco tra le carte di Michelangelo sembra essere, invece, la lettera che Giovan Francesco Fattucci gli indirizza il 17 aprile del 1524 [doc. n. 7], scrivendo che «un Cechone, che sta a San Gallo [...] vorebe venire allavorare con voi, quando n'avessi di bisogno» (*ivi*, pp. 66-67); cfr. CAMPIGLI 2007, pp. 91-92.

⁴⁷ AB, I, n. 44, cc. 1, 2, trascritto in *Ricordi* 1970, p. 147.

cioè al pezzo, unico tra i numerosi collaboratori impiegati alla Sagrestia Nuova: un trattamento tutto sommato di favore, che gli consente quel maggior grado di libertà necessario per assolvere agli altri incarichi ricevuti negli stessi mesi, ma che si ripercuote subito sul livello qualitativo del suo lavoro⁴⁸. Al primo emolumento, infatti, la paga settimanale gli è decurtata, secondo quanto annotato dallo stesso Michelangelo in una puntigliosa nota autografa, sopravvissuta in doppia copia tra le carte del cantiere (Fig. 2.33):

A Franc[esc]o da San Gallo darete uno duchato e mezzo; e questo è perché tolse a fare in choctimo, a dua duchati, el braccio d'un cer[t]o fregio al paragone d'una parte che ce n'è facta. Ànne facto uno braccio, e perché non è finito, e non sta bene chome l'altro, non gli voglio dare più, se non osserva di fare chome à promesso⁴⁹.

Il «fregio» menzionato da Michelangelo corrisponde alla fascia continua che corre alla sommità del primo registro delle tombe dei Duchi, dietro i sarcofagi con le allegorie, decorata da una teoria di mascheroni urlanti (Fig. 2.34): un fregio in senso proprio che insieme alla fila di dentelli, al semitiro intagliato ad ovuli e frecce e al profondo gocciolatoio compone una sorta di trabeazione ionica contratta e priva di architrave⁵⁰.

⁴⁸ WALLACE 1994, pp. 124-125; ORTENZI 2007, p. 75. Diverso il parere di HATFIELD 1996, p. 350, secondo cui il trattamento a cottimo, anziché inquadrare esecutori più qualificati, era mirato a una maggior produttività e a un più intenso sfruttamento del lavoro.

⁴⁹ AB, I, nn. 46-47 (carte singole), trascritti in *Ricordi* 1970, pp. 150, 152-153: si tratta, rispettivamente, del registro dei pagamenti effettuati il 1 ottobre 1524 e di una nota individuale che riepiloga la prestazione a cottimo di Francesco da Sangallo; per quest'ultima cfr. anche MILANESI 1875, p. 596.

⁵⁰ Per un'ermeneutica del fregio di mascheroni, con considerazioni diverse sul rapporto tra teoria artistica, ornato e figurazione, cfr. SUMMERS 1972, pp. 150-154; PAYNE 2009, pp. 384-386; BROTHERS

Dunque, in via del tutto eccezionale per un'opera realizzata coralmente come la Sagrestia Nuova, è possibile associare il contributo di un singolo artista – quello di Francesco – a una precisa porzione di ornato. Inoltre questa sanzione permette di assegnare una data di inizio alla lavorazione del pezzo, cioè l'ultima settimana di settembre del 1524, e di tradurre la monetazione dei pagamenti nel procedere dell'intaglio: stando alla lettera dell'appunto redatto da Michelangelo, a due ducati di compenso doveva corrispondere un braccio di fregio, su cui si contano esattamente sei maschere. Perciò la parte male eseguita da Francesco da Sangallo potrebbe essere quella del primo tratto a destra della Tomba di Lorenzo, che coincide a tale misura e che si distingue, nel disegno dei volti grotteschi, per le significative difformità rispetto al modello osservato negli altri settori (Fig. 2.35)⁵¹.

In totale, nel periodo in cui fu pagato a cottimo, dal 1 ottobre al 10 dicembre del 1524, Francesco ricevette 12 ducati, 5 lire e 2 soldi, che, secondo il rapporto stabilito, erano il compenso per una porzione di fregio dell'ampiezza di 6 braccia e $\frac{2}{3}$ (Fig. 2.36). La fascia di maschere posta in opera in ciascuna delle due tombe è in realtà più lunga, ma la differenza rispetto alle dimensioni deducibili dai pagamenti coincide con le dimensioni dei settori da 11 maschere collocati nelle due campate laterali⁵². Sempre nella sepoltura del duca Lorenzo, quello a sinistra è visibilmente diverso da tutti gli altri, non solo per il

2008, pp. 144-149.

⁵¹ WALLACE 1994, p. 125, calcola che dopo la sanzione Francesco procedette a un ritmo medio di tre maschere alla settimana e gli attribuisce l'intero fregio di maschere montato sulla Tomba di Lorenzo.

⁵² La misura totale del fregio è di 8 braccia e $\frac{1}{3}$, dunque 1 braccio e $\frac{2}{3}$ in più rispetto a quanto eseguito da Francesco. In *ivi*, p. 231, nota 281, viene calcolata una differenza quasi doppia, ma la fascia è considerata come di 8 braccia e $\frac{1}{2}$; inoltre, nella valutazione del compenso, non si tiene conto né della decurtazione iniziale, né di un saldo successivo del 10 dicembre 1524, registrato in AB, I, 51, c. 2: «Franc[esc]o da Sangallo resta avere undici lire e tredici soldi».

tipo – coronato da giri di petali o di piume, anziché da una conchiglia con volute affrontate – ma anche per la lavorazione più polita, per i rigonfiamenti più turgidi dei volti e per le orbite oculari più profonde e scure (Fig. 2.37). Verosimilmente è proprio questa la «parte che n'è facta» indicata da Michelangelo come modello per quelle assegnate a Francesco, e anche per le sue qualità formali potrebbe corrispondere a quanto effettivamente realizzato da un secondo candidato all'esecuzione del fregio di maschere⁵³: quel Silvio Cosini che, da Vasari in poi, è sempre stato associato a questa invenzione grottesca e che negli stessi mesi riceveva una paga più alta rispetto ai comuni scalpellini e tagliapietre, proprio perché incaricato da Michelangelo di mettere mano alle porzioni di maggior pregio delle sepolture, insieme a Francesco del Tadda e allo stesso Sangallo⁵⁴.

4. UN «SALARIO», UNA «CASA», UN «PODERE»: IL PATRIMONIO DI FRANCESCO DA SANGALLO

Oltre al compenso per il fregio di mascheroni della Tomba di Lorenzo, con la prestazione alla Sagrestia Nuova Francesco riceve complessivamente la somma considerevole di 18 ducati, restando a libro paga di Michelangelo altri 115 giorni

⁵³ L'ipotesi è già suggerita da WEINBERGER 1967, pp. 297-298, nota 19.

⁵⁴ Questo il passo dalle *Vite*, che appare solo nell'edizione del 1568: «E Silvio [...] ha poi molte cose lavorato leggiadramente e con bella maniera, et ha passato infiniti, e massimamente in bizzar[r]ia di cose alla grottesca, come si può vedere nella Sacrestia di Michelagnolo Buonarroti [...]. Nel medesimo luogo fece alcune fregiature di maschere che gridano, molto belle» (VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1966-, IV, 259). Secondo CAMPIGLI 2007, pp. 93-99, a Silvio Cosini spetterebbe l'intera esecuzione del fregio collocato sulla sepoltura di Lorenzo, mentre Francesco avrebbe intagliato quello della *Tomba di Giuliano*, che però fu posta in opera solo dopo il 1531; cfr. ARGAN/CONTARDI 1990, p. 181.

lavorativi, fino al 5 agosto del 1525⁵⁵. Lo stipendio accordatogli lo identifica, in questo momento, come un esecutore qualificato ad alto grado di specializzazione, che in virtù delle sue doti di intagliatore poteva ottenere un salario doppio rispetto alla media dell'epoca, quasi il triplo degli altri scalpellini o *squadratori*⁵⁶. Tale incarico è anche il primo impiego stabile assunto da Francesco di cui sia rimasta traccia, nonostante all'epoca avesse ormai raggiunto i trent'anni: forse, addirittura, la prima realizzazione a non dipendere dalle commesse affidate alla bottega di famiglia che dovevano consistere prevalentemente in esercizi di scultura lignea, come il monumentale crocifisso di Santa Maria Nuova indubbiamente autografo⁵⁷.

Una fonte di reddito stabile proverrà a Francesco solo nel decennio successivo, grazie allo stipendio come Capomaestro dell'Opera di Santa Maria del Fiore: un ruolo di primo piano a Firenze che, secondo Vasari, egli avrebbe ottenuto in quanto «favorito della casa de' Medici, per la servitù di Giuliano suo padre; onde il duca Cosimo, dopo la morte di Baccio d'Agnolo, gli diede il luogo che colui aveva d'architetto del Duomo»⁵⁸. In realtà la nomina è formalizzata già nel 1537, sei anni prima della morte di Baccio che lo affiancherà dal 1541 insieme a suo figlio Giuliano, mentre a partire dal 1550 nel ruolo di

⁵⁵ Tenendo conto della paga di 22 soldi a giornata precedentemente accordata a Francesco, nel periodo di impiego che segue al trattamento a cottimo egli riceve per l'esattezza 18 ducati e 10 soldi, secondo un cambio di 20 soldi per lira e 7 lire per ducato. Tali conteggi sono stati effettuati sui documenti originali, da AB, I, 51, c. 4 (31 dicembre 1524) sino a *ivi*, 62, cc. 7-8 (5 agosto 1525), già pubblicati con pochissime omissioni in *Ricordi* 1970, pp. 163-187; per una sola giornata di pagamenti – quella del 29 luglio 1525, registrata su un foglio conservato a Parigi, BN, Fondo Italiano 1687 – si è fatto affidamento sulla sua trascrizione in *ivi*, pp. 184-186.

⁵⁶ Simili considerazioni sono basate sulla tabella comparativa pubblicata da GOLDTHWAITE 2009, pp. 612-614, che utilizza come base di calcolo del costo del lavoro una paga di 10 soldi a giornata.

⁵⁷ CAGLIOTI 2011, p. 45; AMATO 2014.

⁵⁸ VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1966-, VI, p. 246, nella sezione intitolata: *Degli Accademici del disegno, pittori, scultori e architetti e dell'opere loro*.

secondo Capomaestro subentrerà Bartolomeo Ammanati⁵⁹. Francesco invece resterà in carica per quasi quarant'anni, ricevendo una paga semestrale fino al 1576: il 16 giugno, quattro mesi dopo la sua morte, l'Opera verserà a suo beneficio un ultimo ammontare di 14 lire, parte delle 84 che egli aveva ricevuto ogni anno sin dal suo insediamento⁶⁰. Si trattava, a dire il vero, di una somma nient'affatto elevata e mai aggiornata nei quattro decenni di servizio, che di certo aveva sofferto della violenta svalutazione occorsa in Toscana dopo la metà del secolo. Questo salario dovette tuttavia rappresentare una rendita sicura, su cui poter fare affidamento, e d'altronde – salvo il completamento del monumentale settore di pavimento all'antica, scoperto in Duomo nel 1546 (Fig. 3.58) – non sono documentati significativi contributi da parte di Francesco al cantiere di Santa Maria del Fiore, ma piuttosto attività di compravendita per conto dell'Opera e occasionali consulenze⁶¹. Inoltre la vetustà dell'istituzione e l'eccezionale genealogia di architetti in carica come Capomaestri, da Arnolfo a Brunelleschi, allo stesso Giuliano da Sangallo, dovevano assegnare un qualche significato civico a questo ruolo, associabile a una tradizione eminentemente comunale e repubblicana, piuttosto che ducale⁶². Così, forse, si spiega meglio l'ammissione di Francesco nel 1540 a uno degli ultimi retaggi partecipativi del vecchio ordinamento cittadino, l'antico consiglio dei *Dodici*: una posizione ottenuta assai di rado tra quanti esercitavano un'arte meccanica, per quanto

⁵⁹ LINGOHR 2007, pp. 306-308; cfr. la deliberazione dei Provveditori in ASFi, *Arte della Lana*, 62, c. 180v [doc. n. 8]. Cfr. cap. V, § 5: *L'Accademia delle Arti e del Disegno*.

⁶⁰ AOSMF, *Entrata e Uscita di Guglielmo di Donato Cocchi*, VIII, 3, 190, c. 90r, trascritto da VITUCCI 2002, p. 205: «A m[aestr]o Franc[esc]o di Giul[ia]no da Sanghallo stato capom[aest]ro lire quattordici per 2 mesi gen[nai]o e febraio perché poi morse».

⁶¹ Cfr. cap. V, § 1: «*Tolti di peso i tabernacoli della Ritonda*». *Progetti per il Duomo e la Loggia dei Lanzi*.

⁶² A questo tema è stato dedicato il convegno organizzato da M. Haines e L. Riccetti, i cui atti sono raccolti in *Opera* 1996. Sul contributo di tali istituzioni alla formulazione di un sapere architettonico distintamente locale cfr. BURNS 2013a, pp. 7-8, 21-22.

ormai deprivata di ogni funzione operativa; o ancora l'elezione nel 1564 all'Ufficio dell'Onestà, in un regime di rappresentanza politica divenuto sostanzialmente discriminatorio nei confronti della comunità artistica cittadina⁶³.

Alle rendite più o meno regolari in forma di salario di cui Francesco poté godere nel corso della sua carriera dovevano sommarsi le ingenti somme ricevute per le commissioni di scultura, piuttosto diradate, ma sempre qualificatissime. La prima di esse, quella per la *Sant'Anna* del 1526, gli sarebbe valsa ben 90 ducati, da versare secondo contratto in tre rate annuali, di pari passo con le verifiche dei Capitani di Parte sul procedere dei lavori⁶⁴; la prestazione per il sepolcro del Vescovo Buonafede fu saldata nel 1540 con ben 115 fiorini; per la lastra tombale di Colomba Ghezzi egli riceveva quello stesso anno meno della metà, 350 lire⁶⁵.

Nel 1574, quando redasse il suo primo testamento [doc. n. 9], Francesco poteva lasciare a sua moglie «Lena» Marsuppini un deposito di 450 ducati presso il banco dell'Ospedale degli Innocenti⁶⁶. I movimenti relativi, a partire dalla sua apertura nel 1565, sono documentati dai registri dell'istituto e se ne evince una contabilità di famiglia regolare e

⁶³ HATFIELD 2002, pp. XLV-XLVI, che segnala i due documenti relativi a Francesco da Sangallo: ASFi, Tratte, 610, c. 29v e 852 (Uffizi Intrinseci e Estrinseci, 1563-1566), c. 250r.

⁶⁴ Il contratto di allogazione del gruppo della *Sant'Anna* a Orsanmichele (*ivi*, Notarile antecosimiano, G. 488, cc. 287r-v., notaio ser Giovambattista da Terranova) è trascritto da HEIKAMP 1977, pp. 83-85; cfr. *supra*, nota 44.

⁶⁵ Quello del 1 agosto 1540 è il secondo versamento che Francesco riceve per la sepoltura di Leonardo Buonafede dopo un primo acconto del 16 dicembre 1539, come registrato in *ivi*, Conventi Soppressi n. 51, Giornale n. 17, cc. 219v, 226v, 227v, 231v, trascritti da CHIARELLI 1984, II, pp. 280-281. Il pagamento da parte dell'Ospedale di Santa Maria della Scala per la tomba di Colomba Ghezzi è invece pubblicato in POGGI 1910a, p. 47.

⁶⁶ Il testamento del 24 settembre 1574 (ASFi, Notarile Moderno, 5083, cc. 2r-10v, notaio ser Carlo Campani) è trascritto in DARR/ROISMAN 1987, pp. 790-793.

oculata, che nell'arco di circa un decennio non aveva intaccato l'ammontare iniziale, pareggiando sostanzialmente entrate e uscite⁶⁷. Certo non si trattava di liquidità ingenti e, anzi, le cifre sono davvero modeste se paragonate ai patrimoni di altri artisti: per esempio a quello dello stesso Michelangelo, che in un arco di tempo molto ristretto era riuscito a depositare presso l'Ospedale di Santa Maria Nuova l'impressionante cifra di 11.252 ducati larghi d'oro⁶⁸. Il patrimonio di Francesco e dei Sangallo doveva essere identificato piuttosto con i beni immobili appartenuti alla famiglia, soprattutto con la casa in Borgo Pinti, eretta a fine Quattrocento dal padre Giuliano e dallo zio Antonio il Vecchio, che a quelle date costituiva ancora un possedimento eccezionale per una famiglia di artefici, sia per le notevoli dimensioni che per la tipologia distintamente gentilizia. Nel suo testamento Francesco mostra particolare cura per l'edificio, che si premura di legare inscindibilmente alla linea maschile del proprio nome, come aveva già fatto il padre, stabilendone l'inalienabilità dalla discendenza principale⁶⁹. Oltre ad alcune masserizie, nel documento elenca la collezione che esso custodiva, di «quadri di scultura o pittura o prospettive o figure di bronzo marmo antiche o moderne, lavorate o non lavorate, e medaglie, statue di legno, o di modegli d'architettura»: parte significativa della dimora e

⁶⁷ AII, Patronato dell'Arte della Seta, Patrimonio Finanziario, Banco di Deposito 1500-1591, 3939 («Libro dei depositi»), c. 9: sono riepilogati qui i movimenti effettuati sul conto fino alla data del 17 settembre 1572, registrati anche nel «Libro di entrata e uscita A» e «Libro di entrata e uscita B» (*ivi*, 3932-3933); contro un credito di 686 fiorini, 4 lire e 18 soldi, i prelievi ammontano a 292 fiorini e sono tutti eseguiti da «m[onn]a Lena di Franc[esc]o di Giuliano da Sangallo» che risulta come l'effettiva titolare del deposito.

⁶⁸ HATFIELD 2002, pp. 55-57; il patrimonio lasciato da Michelangelo alla sua morte vi è calcolato in un netto totale di 44.646 fiorini (*ivi*, p. 229).

⁶⁹ Il solo studio sistematico sul palazzo in Borgo Pinti sinora presentato, BELLI 2016 [in corso di stampa], segnala i due testamenti dettati nel 1512 da Giuliano da Sangallo e dal fratello Antonio (ASFi, Notarile Antecosimiano, 4128, cc. 40v-42v, notaio ser Girolamo di Biagio Cantoni da Diacceto) che stabiliscono per primi il fedecomesso sull'immobile. La dimora sarà assegnata nel 1587 ad Agnolo di Filippo degli Argenti, nato da Francesca di Giuliano, e ad Agnolo di Alessandro Rosselli, figlio di Caterina di Antonio, così come indicato nel testamento di Francesco da Sangallo.

del suo significato dinastico, egli aveva continuato ad arricchirla almeno fino al 1566, quando è ancora registrato l'acquisto di un *San Sebastiano*, proprio dai depositi dell'Opera del Duomo⁷⁰.

Il testamento del 24 settembre 1574 permette anche di aprire uno squarcio sull'anomala composizione del nucleo familiare di Francesco da Sangallo. Erede maschile è il suo unico figlio maschio, Clemente, in realtà illegittimo e naturalizzato soltanto nel 1559, che negli anni sessanta del Cinquecento sarebbe stato ammesso all'Accademia delle Arti e del Disegno come scultore, ottenendo così alcuni benefici minori grazie all'intercessione del padre; più sorprendente è la notizia della sua incarcerazione a un regime durissimo come quello delle «galere di Sua Altezza Serenissima», che stava scontando nel momento in cui Francesco dettava il proprio testamento⁷¹. Dopo Clemente, il documento menziona tre figlie femmine destinatarie di piccoli lasciti e tutte riservate al convento: una di esse, Agnese, era riuscita a divenire badessa del convento di San Silvestro in via di Pinti, proprio a fianco della dimora di famiglia; Arcangela, invece, era «Monacha nel Munistero di S. Clemente», lo stesso che aveva ospitato le figlie del duca Alessandro dopo la sua uccisione e per il quale Francesco aveva eseguito alcuni lavori⁷². Ne rimane testimonianza

⁷⁰ AOSMF, Entrata e Uscita di Bartolomeo di Giuliano Zati, VIII, 3, 170, c. 55r, trascritto da Vittucci 2002, p. 178: «Da maestro Francesco iscultore lire undici soldi XVI che sono per valuta d'una statua finita e bozata d'uno santo Bastiano». Sull'entità e il significato della collezione del palazzo in Borgo Pinti, cfr. cap. IV, § 2: «*Hetruscos celebrate viros*». *Le Vite di Vasari e i ritratti di casa Sangallo*.

⁷¹ La notizia della pena assegnata a Clemente da Sangallo proviene proprio dal testamento di Francesco, dove si dispone per lui una pigione annuale di 18 fiorini per tutto il periodo della detenzione e, successivamente, l'usufrutto della metà dei beni da condividere con la madre Elena. La sua presenza tra gli Accademici delle Arti e del Disegno è certificata da due documenti del 1568 – un verbale e una registrazione di pagamento – pubblicati in ROISMAN 1995, pp. 260-261.

⁷² PAATZ 1940-1955, I, pp. 69-70.

su un altro foglio erratico del Codice Geymüller – Uffizi 1696 Ornato – dove è redatto un progetto di consolidamento per il refettorio del piccolo complesso monastico, fitto di appunti che descrivono i cedimenti e le riparazioni necessarie (Figg. 2.38-2.39)⁷³. Sul suo *recto*, in una singolare combinazione degli elementi più distintivi della cultura dell'artista, compare invece un trofeo alla romana montato su una rara tipologia di capitello adrianeo, con arpie affrontate in luogo delle volute, entrambi delineati a penna su una preparazione a pietra naturale e ombreggiati con attenzione. Nell'angolo in alto a destra si legge un breve sonetto dedicato alla Madonna che tradisce le ambizioni letterarie di Francesco, così come un sincero sentimento religioso comprovato da più episodi della sua biografia⁷⁴:

Virgine madre sposa sancta e pia
difendimi dal mondo impio e crudele
colla tua gratia e sia sempre fedele
Al tuo figliolo e sempre virgin sia

La morte della moglie Elena il 2 agosto del 1575 costringe Francesco da Sangallo a dettare un secondo testamento, redatto il gennaio successivo per accomodare una

⁷³ Le dimensioni, di 399 x 267 mm, e la filigrana, del tipo Briquet 11718, motivano l'ipotesi che il foglio possa provenire dal taccuino in questione. Il disegno è parte di una piccola serie con numerazione 1693-1696 nel fondo di Ornato del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, che presenta caratteristiche simili ed è interamente attribuito a Francesco da Sangallo. Cfr. DEGENHART 1955, pp. 219-220, che invece l'assegna a Giuliano limitando l'intervento del figlio alla redazione del sonetto.

⁷⁴ Cfr. cap. IV, § 1: *Francesco da Sangallo e l'Accademia Fiorentina*.

situazione divenuta ormai incerta [doc. n. 10]⁷⁵: il suo primo erede si trovava ancora imprigionato sulle galere ducali, evidentemente senza la certezza di essere liberato a breve. Perciò le nuove disposizioni si soffermano su due personaggi minori che abitavano la casa dei Sangallo, la serva Jacopa e il figlio Agnolo, e soprattutto menzionano per la prima volta una «casa di villa» lasciata loro in usufrutto assieme al palazzo, fino all'auspicata scarcerazione di Clemente. Dunque i Sangallo, in quel momento, erano ancora proprietari di quel «podere con casa di signore e da laboratorio, con terre lavorative, vigna e uliveti, posto nel popolo di Santa Maria all'Antella», acquistato da Antonio il Vecchio nel 1502 e descritto da un *Campione della Decima repubblicana* del 1498, alla voce del suo primo proprietario⁷⁶. Questi terreni consolidavano un patrimonio di famiglia che si era definitivamente strutturato al passaggio del secolo – quando per iniziativa comune dei due fratelli Giamberti era stata costruita anche l'abitazione principale – e che sarebbe rimasto immutato per tutta la vita di Francesco, se già nella decima del 1531 entrambi i beni risultavano «pervenutigli per volontà e consentimento di Antonio di Francesco di Bartolo da Sangallo» [doc. n. 11]⁷⁷.

⁷⁵ ASFi, Notarile Moderno, 5083, cc. 84r-89v, notaio ser Carlo Campani, dettato il 26 gennaio 1576, (lì indicato come 1575, secondo lo stile fiorentino); per la trascrizione cfr. *supra*, nota 66.

⁷⁶ *Ivi*, Decima Repubblicana del 1498, Quartiere di Santa Maria Novella, 25, cc. 466r-v, Campione di Vanni di Cenni Vanni, dove è anche il riferimento all'acquisto da parte di Antonio il Vecchio. Si risale a questo registro partendo dal Campione di Francesco da Sangallo, in *ivi*, Decima Granducale del 1534, Quartiere di San Giovanni, 3647, c. 136.

⁷⁷ *Ivi*, Decima Repubblicana del 1531, Quartiere di San Giovanni, 214, c. 175, Arroto di Francesco da Sangallo, secondo il quale egli versa per le sue proprietà un totale di 2 fiorini, 17 lire, 2 soldi.

5. «PURE FURNO MIA INVENTIONE». LE OPERE DI INGEGNERIA MILITARE E L'EREDITÀ DI ANTONIO IL VECCHIO

Dunque, pochi anni prima della morte, Antonio il Vecchio trasferì la parte più consistente dei beni di famiglia a suo nipote Francesco; nel quarto decennio del Cinquecento il minore dei fratelli Sangallo era ancora attivo nei cantieri della Val di Chiana, ma forse è proprio nel podere da lui acquistato che egli trascorse la parte maggiore del proprio tempo, quando – racconta Vasari – «già vecchio divenuto, non si diletta d'altro che dell'agricoltura, nella quale era intelligentissimo»⁷⁸. Poche righe sopra la stessa *Vita* ricorda che a Cortona fu «adopato per le fortificazione e bastioni dentro alla città, et ebbe a cotale impresa per compagnia suo nipote»⁷⁹: effettivamente uno dei fronti più significativi della collaborazione tra Antonio e Francesco è quello dell'architettura militare, in cui il primo poteva vantare un'esperienza di lunga data. Non è un caso che al suo erede simili incarichi fossero assegnati soprattutto tra la fine degli anni venti e i primi anni trenta, quando egli era ancora attivo e, contemporaneamente, si concludeva quel passaggio di consegne di cui il Codice Geymüller è la testimonianza più concreta.

Alla carta 49 del taccuino, per esempio, la pianta diagrammatica di un settore delle mura di Prato sembra confermare la partecipazione di Francesco da Sangallo al ripristino delle fortificazioni della città, nell'autunno del 1528 (Fig. 2.40): il disegno non è del tutto intellegibile, ma sembra corrispondere all'angolo del bastione delle Forche o, forse, a

⁷⁸ VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1966-, IV, p. 151.

⁷⁹ *Ivi*, pp. 150-151. GIOVANNONI 1959, p. 33, nota 1, successivamente ripreso da MIARELLI MARIANI 1969, inferisce una partecipazione di Francesco al cantiere della Madonna di San Biagio, che sarebbe testimoniata proprio dal Codice Geymüller.

quello opposto di San Fabiano, come si evince dal confronto con una planimetria redatta da Antonio il Giovane pochi anni più tardi e conservata, anch'essa, agli Uffizi⁸⁰; non è chiaro, tuttavia, se il disegno rappresenti una qualche tipologia insolita di doppio bastione o più semplicemente schematizzi le linee di tiro dell'artiglieria rispetto alla conformazione delle mura. In ogni caso Francesco lavora serratamente alla messa in sicurezza delle fortificazioni pratesi per diverse settimane, almeno dal 18 settembre – cioè dalla prima lettera dei Dieci di Balìa al podestà di Prato Antonio Guidotti, con la quale gli è affidato l'incarico – al 24 di ottobre [docc. nn. 12-13]⁸¹. A questa data, sempre secondo la corrispondenza intrattenuta dalla magistratura con i suoi interlocutori pratesi, sono ormai in corso i lavori di scapezzamento delle torri e le conseguenti riparazioni alla muratura: un'operazione inizialmente osteggiata da Firenze ma fortemente voluta da Francesco, che si mostra da subito consapevole dell'inadeguatezza della cinta medievale rispetto ai rischi di un attacco da parte delle artiglierie di Carlo V⁸². Il sopralluogo nei territori settentrionali della Repubblica nei mesi che precedono l'assedio prosegue quindi a Pistoia, dove il commissario della città Bartolomeo Mancini il 28 ottobre del 1528 riceve dalla Balìa una cifra di ben tremila ducati «per ispenderli in far li ripari», che egli stesso dichiarerà avviati alcune settimane dopo «secondo l'ordine et disegno di

⁸⁰ Uffizi 270 A, datato al 1533-34; cfr. *Le antiche mura di Prato* 2003, p. 79; ZAVATTA 2008, p. 60, nota 44. Secondo la scheda storica di P.N. Ferri il disegno reca, tra l'altro, alcune annotazioni di Francesco da Sangallo.

⁸¹ ASFi, Dieci di Balìa, Missive, 101, c. 100r, trascritto in GAYE 1839-1840, II, p. 165. L'ultima delle lettere della Balìa indirizzate ad Antonio Guidotti, relative all'intervento di Francesco da Sangallo sulle fortificazioni pratesi, è invece conservata in *ivi*, 100, c. 130r, ed è segnalata in VITTUCCI 2002, p. 88.

⁸² Così Guidotti, rivolgendosi ai Dieci, in un'altra lettera trascritta da GAYE 1839-1840, II, p. 166: «et considerando el prefato M.o Francesco l'altezza decte torri et la pocha grossezza loro, li parse ordinare che decte torre si schapezassino al piano delle mura, come l'altre, dicendo che ogni volte che le fussino battute, che la materia loro riempirebbe talmente e fossi, che le difese d'essi fossi sarè persa, che nemici potrebbero facilmente offendere quella banda col salire, et collo ascondersi drieto a decta materia».

Francesco da S. Gallo ingegnere» [docc. nn. 14-16]⁸³.

Ancora alla fine dell'anno successivo Francesco è ricompensato dall'ufficio dei Nove Conservatori di Ordinanza e di Milizia con una somma di 40 fiorini, dopo aver servito per quattro mesi come «ingegnere capo maestro» durante l'assedio di Firenze⁸⁴. Il suo rapporto con le magistrature cittadine si mantiene anche successivamente alla fine del governo repubblicano e nel novembre 1530 egli riceve, di stanza a Fucecchio, un'ulteriore missiva della Balìa, che lo rassicura sui materiali attesi per il completamento della «fabbrica del Ponte» [doc. n. 17]⁸⁵: si tratta forse di un intervento di restauro del Ponte a Cappiano, dove nel 1508 era già intervenuto lo zio Antonio il Vecchio e che sarà radicalmente riprogettato alla metà del secolo da Tribolo e Davit Fortini⁸⁶; o più probabilmente il riferimento è al «ponte a Signa» – indicato anche in un pagamento del 20 marzo 1531 a favore di Francesco – per raggiungere il quale egli aveva ottenuto alcuni mesi prima un salvacondotto, concessogli nell'instabile situazione politica che dovette seguire alla resa della città [doc. n. 18]⁸⁷. Negli stessi mesi proseguono le missioni presso le terre fortificate del territorio fiorentino, come certifica almeno un documento grafico,

⁸³ *Ivi*, pp. 167, 175; la seconda lettera è datata 3 dicembre 1530. Altri brani della corrispondenza tra Mancini e la magistratura fiorentina, che documentano un primo sopralluogo a Pistoia il 30 settembre di quell'anno, sono trascritti da VITTUCCI 2002, pp. 85-89.

⁸⁴ *Ibid.* L'attività di Francesco da Sangallo in questi mesi, con interventi a San Miniato al Monte, alla Torre del Serpe, a Porta al Prato, a Porta San Frediano e a San Niccolò, è riepilogata in HATFIELD 2012, p. 205.

⁸⁵ ASFi, Dieci di Balìa, Missive, 107, c. 90r, trascritto in GAYE 1839-1840, II, pp. 220-221.

⁸⁶ In REPETTI 1845, p. 520, seppure in via ipotetica, se ne attribuiva l'ideazione a Francesco da Sangallo. Sulla fabbrica cosimiana diretta da Tribolo e Fortini cfr. GALLETI/MALVOLTI 1989, pp. 20-36, dove si esprimono sostanziali dubbi sulla possibilità di riferire il documento in questione a Ponte a Cappiano.

⁸⁷ Entrambi i documenti (ASFi, Dieci di Balìa, Missive 107, c. 90r, e Otto di Pratica, Deliberazioni Partiti Condotte e Stanziamenti, 15, c. 73r) sono ignorati da G. Gaye e trascritti solo da VITTUCCI 2002, pp. 90, 93.

ovvero la grande pianta del castello di Lari conservata tra le carte dei Capitani di Parte Guelfa, che egli produce nel 1530 per monitorare un complesso militare da sempre soggetto a problemi strutturali (Fig. 2.41). L'accurata sezione orizzontale si sofferma appunto sui significativi scavi ricavati nel sodo del promontorio alla base della fortezza, per ospitare spazi di locazione e botteghe, probabilmente all'origine dei cedimenti nella struttura registrati fino al tardo Cinquecento⁸⁸.

Francesco da Sangallo, insomma, non appare compromesso al pari di altri concittadini che avevano servito la Repubblica Fiorentina e la sua competenza come tecnico di provata fiducia – riscontrabile anche nelle parole riservategli dalle lettere della Balìa: «perché sappiendo poi quanto tu sei diligente, ci rendiamo certi non mancherai di tutto quello che alla tua commissione si ricerca» [doc. n. 17] – gli garantisce continuità di servizio presso gli uffici pubblici, persino dopo l'instaurazione di Alessandro de' Medici. In questo difficile passaggio la magistratura presso cui è più attivo sono gli Otto di Pratica: come già dai Conservatori, nella primavera del 1531 gli è corrisposta una provvisione di 48 scudi d'oro per il suo ruolo di «capomaestro et ingegnere sopra la cura dei bastioni, artiglieri et altre occorrentie»⁸⁹. In particolare, a poco meno di un anno di distanza dalla capitolazione di Firenze di fronte agli assediati, Francesco è impegnato nel ripristino delle fortificazioni della città, provvedendo per esempio alla ricollocazione delle artiglierie alla Porta della Giustizia, ultimo baluardo del settore settentrionale prima

⁸⁸ ASFi, Pianta dei Capitani di Parte Guelfa, cartone XIX, c. 15; cfr. la scheda di E. Fasano Guarini, in *Livorno e Pisa* 1980, pp. 38-39. Come riportato in GIANNESCHI/SODINI 1979, p. 12, la fortezza di Lari è oggetto di significativi lavori di ripristino anche tra il 1534 e il 1535, testimoniati da uno stemma del duca Alessandro posto su Porta Fiorentina.

⁸⁹ ASFi, Otto di Pratica, Deliberazioni Partiti Condotte e Stanziamenti, 15, c. 62r, trascritto in ROISMAN 1995, p. 375. Cfr. HATFIELD 2012, pp. 207-208.

dell'Arno⁹⁰.

Questo intervento è ricordato da Francesco nel lungo memoriale che accompagna il progetto di modifica e consolidamento della Pescaia di San Niccolò, Uffizi 7955 A (Fig. 2.42). Su un bifoglio mai rilegato di quasi 60 centimetri di lunghezza è rappresentato schematicamente il flusso dell'Arno e, insieme ad esso, due meccanismi di governo delle acque⁹¹. Il primo è costituito da una possente coppia di speroni in muratura dello spessore di almeno 10 braccia, stando alla scala del disegno, che dovevano dirigere le acque al centro dell'alveo in virtù di una conformazione esagonale descritta da Francesco come «forma a causa che quella poca aqua o la molta avesi andare sempre per il mezo»; due chiuse sui lati, come spiegato di seguito, avrebbero invece liberato la pressione del fiume in caso di piena. Il secondo accorgimento consiste in una palificata obliqua, di una lunghezza compresa tra le 30 e le 40 braccia (18 e 24 metri circa), appoggiata alle rive secondo la direzione della corrente, prevenendo così l'erosione delle sponde. Nel memoriale ne è descritto lo spessore in alzato e la sezione inclinata, che va crescendo verso il centro del fiume, in modo da proteggere il tratto «delle case nuove del corso dei Tintori» e «il muro dalla porticiuola per fino a dete case nuove», cioè quanto costruito

⁹⁰ VASARI/MILANESI 1878-1885, IV, p. 289, nota 5. Il pagamento «per ricondurre nella loggia et alla munitione della Porta alla Iustituta Partiglieria» (ASFi, Otto di Pratica, Deliberazioni Partiti Condotte e Stanziamenti, 15, c. 72v) è trascritto nel repertorio di VITTUCCI 2002, p. 92.

⁹¹ Il disegno è tra quelli già appartenuti a Heinrich von Geymüller, poi ceduti al Gabinetto Disegni e Stampe nel primo Novecento, insieme al cosiddetto Codice Vignola e al quaderno di Antonio il Vecchio e Francesco da Sangallo; la numerazione stampigliata in inchiostro rosso, in alto a destra, risale appunto al momento in cui il foglio era di proprietà del barone. FERRI 1908, p. 58, descrive il disegno insieme agli altri della raccolta «Campello-Geymüller» dopo il loro acquisto da parte degli Uffizi; anche la bibliografia successiva corrisponde sostanzialmente agli studi sul collezionismo di Geymüller ed è riepilogata in *Bramante e gli altri* 2006, pp. 239-241.

sulla riva settentrionale dell'Arno a monte di Santa Croce. Peraltro la stessa soluzione si riconosce nella doppia pagina 56 *verso*-57 *recto* del Codice Geymüller, dove è illustrato un progetto di bonifica per un tratto di fiume rettificato nel percorso, in modo da recuperare terreno sull'area delle anse laterali con il concorso di sistemi diversi (Fig. 2.43): i soliti frangiflutti obliqui, argini contenitivi a palificate, cumuli artificiali di massi a mo' di sbarramento⁹².

Nel testo della lunga annotazione sulla pescaia della Giustizia, mentre rivendica per sé l'invenzione del sistema di contenimento, Francesco menziona i suoi interventi precedenti su quel tratto del sistema difensivo, proprio come registrato nelle carte degli Otto di Pratica, e ricorda esplicitamente di avervi collaborato con Antonio il Vecchio⁹³:

E ripari che si ferno di sopra alla porta alla Iustitia dato che vi atendosi M.ro Ant.o da Sangallo mio zio, pure furno mia inventione il fargli in questa forma, e avevano fatto fare il greto e misso tanta materia lungho il muro della Iustitia in verso le casacie che furno tagliati e ghuaсти perhcé l'aqua avesi a corere lungho il muro per dare forteza allo puntone.

In effetti la formazione di Francesco da Sangallo al mestiere di ingegnere avviene interamente sotto l'egida dello zio: dopo gli studi antiquari intrapresi in giovinezza col padre e il lungo apprendistato di scultore, egli è iniziato all'arte del costruire principalmente come architetto militare, proprio negli anni dei frenetici lavori che

⁹² *Ivi*, pp. 162-163.

⁹³ La notizia è già riportata in STEGMANN/GEYMÜLLER 1885-1908, V, p. 19, nota 1. GIOVANNONI 1959, p. 99, attribuisce invece l'annotazione ad Antonio il Vecchio, nonostante la calligrafia di Francesco sia – qui come negli altri casi – facilmente riconoscibile.

interessano il sistema fortificato di Firenze, prima e dopo l'assedio, coincidenti con l'ultima attività di Antonio il Vecchio, da sempre al servizio delle magistrature cittadine⁹⁴.

Anche la prima opera di architettura civile ascrivibile a Francesco è in realtà il completamento di un cantiere avviato da Antonio, a dimostrazione di quanto le due figure fossero in quel momento identificate come un solo interlocutore per le consulenze e le prestazioni fornite dalla loro bottega. Si tratta di una costruzione eccezionale sotto molti aspetti, dalle dimensioni alle insolite soluzioni tipologiche: la villa del Barone a Montemurlo (Fig. 2.45), commissionata da Baccio Valori all'inizio degli anni trenta, al suo insediarsi nella salda posizione di controllo che avrebbe esercitato su Firenze fino all'avvento di Cosimo⁹⁵. Le fasi iniziali di questo edificio sono rivelate dal contenuto di una lettera che Francesco indirizza a Valori stesso il 26 settembre del 1531: un resoconto tecnico sullo stato di avanzamento del cantiere, individuabile proprio dai dettagli forniti nella descrizione (Fig. 2.44)⁹⁶. A quella data, si riferisce, le fondamenta del corpo principale della villa erano già gettate e un certo «Agostino muratore» si trovava sul luogo

⁹⁴ PACCIANI 1991, pp. 50-53; SATZINGER 1991, pp. 23-24; COZZI 1992, p. 105; BRUSCHI/ZAMPA 2000, p. 281.

⁹⁵ Sul ruolo svolto da Valori durante l'assedio di Firenze, al servizio di Clemente VII e per conto degli assediati, e sulle sue vicende di governatore della città sino alla condanna a morte del 1537 cfr. MARTUSCIELLO 2014, pp. 23-28.

⁹⁶ ASFi, Carte Stroziane, Prima Serie, XIV, cc. 205r, 209v. Già segnalato nell'indice a stampa del fondo (*Carte Stroziane* 1884, p. 90), il documento è commentato, ma non trascritto, da BECHERINI 2009, pp. 215-217: male interpretando la trascrizione del destinatario – «M[agnifi]co V[i]ro D[omi]no Bartolomeo Valori H[onoran]do Suo/I[n] Roma» – e l'annotazione posta da questi per l'archiviazione del documento – «M[ae]stro Ant[oni]o da S. Gallo/R[isposto]» – propone Antonio da Sangallo il Giovane come effettivo autore del progetto e come mittente della lettera Francesco di Bartolomeo, documentato come coadiutore del Cordini a San Pietro tra il 1521 e il 1524; cfr. PAGLIARA 1983, p. 23. Anche in GIANNESCHI/SODINI 1979, p. 25, si commette lo stesso errore, assegnando l'edificio ad Antonio il Giovane, ma la scrittura e la firma – posta in testa al foglio – sono indubbiamente quelle di Francesco di Giuliano. Cfr. inoltre MARCHINI 1980, p. 446, dove la villa è sommariamente attribuita a Baccio d'Agnolo.

a provvedere alle fornaci, ma restava indeciso su come continuare la costruzione. Perciò Francesco da Sangallo redige un progetto degli alzati secondo cui si potrà procedere, se nulla osta rispetto al «pocho di disegno» che viene inviato insieme al messaggio. Il foglio allegato non è sopravvissuto, ma si capisce che la proposta affronta per prima cosa alcune difficoltà strutturali della parte adibita a stalla, che «quello difitio tucto è pelato» – crepato – per l'assenza di tramezzi e che l'inserimento di un semplice pilastro sarebbe sufficiente a sostenere il peso della volta. Inoltre Francesco suggerisce una sostanziale modifica compositiva, quando propone di tamponare le finestre in angolo per sostituirle con due larghe fasce bugnate, dando già dimostrazione di una predilezione per il trattamento a rustico dei paramenti murari che ricorrerà nella produzione architettonica successiva⁹⁷:

Et apresso mi saria paruto rispetto allo cantone che s'abiti che è aperto, per rafortificarlo fare a tucta la facciata mancho 2 finestre, cioè levar le dua de canti et venire con li bozzi et grandi in sino a tucto il vano della finestra come per lo disegno si vede, che sono braccia 7 in circha, saria più bello et più gagliardo che così a il grezo [doc. n. 19].

I cantonali che si possono osservare sull'edificio realizzato non raggiungono in realtà lo spessore, lì indicato, di oltre quattro metri e le bucatore sembrano corrispondere a quelle originariamente previste⁹⁸. Ma tra gli elementi più distintivi del grande corpo

⁹⁷ Cfr. cap. IV, § 5: *Il campanile di Santa Croce e il suo lessico architettonico*.

⁹⁸ Tuttavia la posizione delle finestre più esterne e le loro dimensioni coincidono con la misura indicata da Francesco da Sangallo, quando calcolata fino allo stipite interno del vano. Anche secondo VISONÀ/BARONI/BECHERINI 1991, pp. 55, la disposizione delle bucatore non avrebbe subito sostanziali

parallelepipedo della villa, adagiato sulla costa del colle in una posizione che enfatizza le dimensioni fuori dal comune, sono proprio i due cantonali in pietra forte sbozzata, di cui uno reca incisa la data di realizzazione: «1533». Inoltre le mostre delle finestre del piano terreno e la ghiera che circonda il portale di ingresso, tutti in pietra serena, seguono il medesimo disegno a bugne lisce e con gli spigoli affilati del palazzo Alidosi, che Francesco realizzerà a Castel del Rio nei primi anni quaranta (Fig. 3.31-3.33)⁹⁹.

L'impianto stesso dell'edificio ha i caratteri tipici degli esercizi di architettura civile di Giuliano da Sangallo e Antonio il Vecchio. Con un aspetto a metà strada tra la residenza fortificata e il palazzo, il corpo principale si alza su un'alta *basis villae* – secondo uno schema adottato in forma più monumentale a Poggio a Caiano – mentre le cantine, molto alte, sono illuminate da aperture regolari accostate direttamente alle bucaure del piano rialzato, proprio come nel palazzo di Borgo Pinti progettato dai due fratelli (Fig. 2.46)¹⁰⁰. Quindi non sorprende che, quando Francesco si rivolge nel 1538 ai Capitani di Parte perché gli venga saldato il progetto, faccia riferimento a un modello ligneo realizzato da «magister Antonius patruus eius», ovvero a suo zio, al quale doveva spettare

modifiche con gli interventi settecenteschi, come provato da una pianta redatta da Giorgio Vasari il Giovane nel 1598 (Uffizi 4904 A). Va comunque notato che la posizione assegnata in questo disegno alle finestre laterali – collocate ai limiti esterni della facciata – non è congruente rispetto all'edificio così come appare oggi: probabilmente per un errore commesso durante il rilievo o con la sua redazione in bella copia, data l'inverosimiglianza strutturale del dettaglio e il conflitto con i cantonali bugnati.

⁹⁹ Diverso parere è espresso in *ibid.*, dove la parte di ornato delle finestre è ricondotta interamente alle significative ristrutturazioni volute dai Tempi, cioè ai proprietari dell'edificio nel XVIII secolo a cui si devono integrazioni come la scala d'ingresso a tenaglia, i balaustrini prismatici e le mostre del primo piano; cfr. anche FILIAGGI 1980, p. 214, e VISONÀ 1984, p. 121, che pure enfatizzano l'entità delle trasformazioni settecentesche.

¹⁰⁰ La peculiarità della soluzione adottata nel palazzo di Borgo Pinti è sottolineata anche in BELLI 2016 [in corso di stampa]. In entrambi i casi, poi, le finestre delle cantine sono incorniciate da modiglioni allungati, che si devono però ad interventi successivi: di Gherardo Silvani, sul palazzo Panciatichi Ximenes già Sangallo, e di Pietro Paolo Giovannozzi, al Barone; cfr. le rispettive schede di C. Martelli e R. Martellacci in *Firenze e il Granducato* 2007, pp. 420-421.

il progetto iniziale dell'edificio¹⁰¹. In quel momento tutti i beni di Baccio Valori – che proprio a Montemurlo era stato rovinosamente sconfitto da Cosimo insieme agli altri fuoriusciti – erano confiscati, ma l'ultimo Sangallo poteva ancora reclamare le spettanze per la progettazione della villa e ottenere dalla Parte Guelfa un saldo finale di 20 fiorini d'oro: forse anche in ragione della sua partecipazione al cantiere e per avervi contribuito in modo sostanziale al fianco di Antonio il Vecchio, di cui era diventato da pochi anni l'unico erede materiale e, nei fatti, il riconosciuto successore.

¹⁰¹ La sentenza dei Capitani di Parte Guelfa è conservata in ASFi, Capitani di Parte, Numeri Rossi, c. 128r. Citato in BECHERINI 2009, pp. 217-218, per confermare l'attribuzione ad Antonio il Giovane, il documento è stato correttamente trascritto e interpretato da D. Carl, alla quale devo la precisazione.



Fig. 1 – Codice Geymüller, p. 2 *recto*.

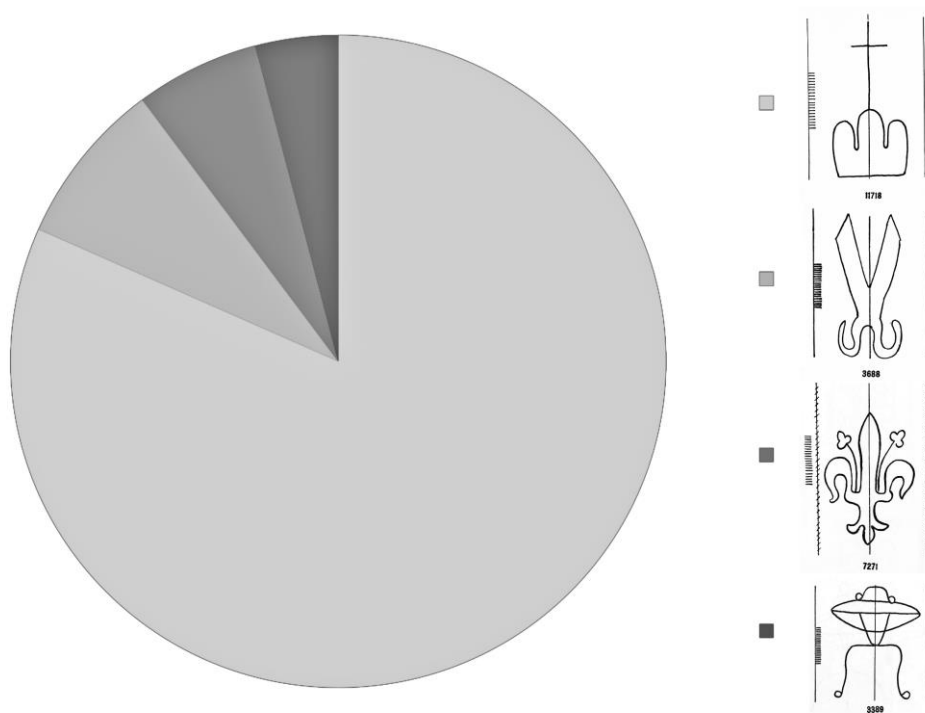


Fig. 2 – Composizione delle carte del Codice Geymüller secondo la classificazione Briquet.

QUADERNI

I: ff. 2-5 (7793A-7796A)	IX: ff. 60-74 (7851A-7864A)
II: ff. 6-14 (7797A-7805A)	X: ff. 75-88 (7865A-7871A)
III: ff. 15-22 (7806A-7813A)	XI: ff. 89-98 (7872A-7885A)
IV: ff. 23-33 (7814A-7824A)	XII: ff. 99-104 (7878A-7881A)
V: ff. 34-39 (7825A-7830A)	XIII: ff. 105-112 (7882A-7885A)
VI: ff. 40-47 (7831A-7838A)	XIV: ff. 113-124 (7886A-7892A)
VII: ff. 48-53 (7839A-7844A)	XV: ff. 125-138 (7893A-7905A)
VIII: ff. 54-59 (7845A-7850A)	XVI: ff. 139-147 (7906A-7907A)

Fig. 3 – Suddivisione dei fogli del Codice Geymüller secondo la rilegatura in quaderni.

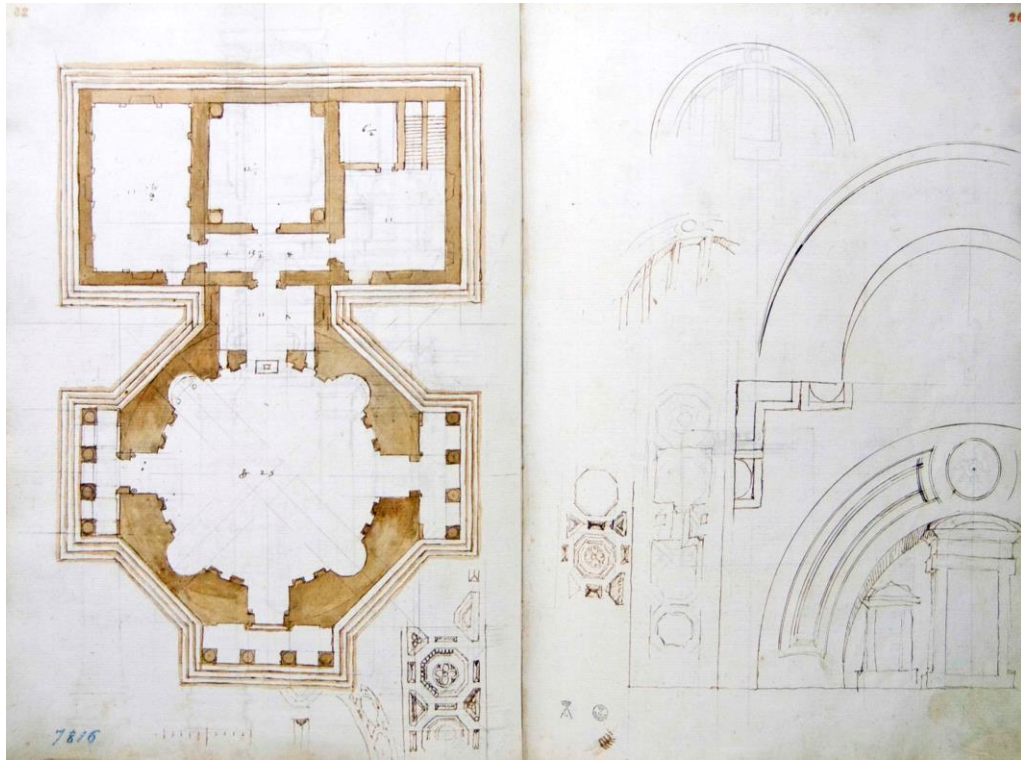
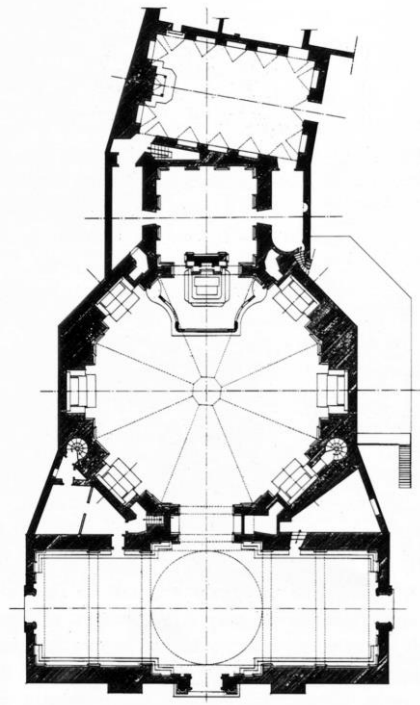


Fig. 4 – Codice Geymüller, pp. 25 verso-26 recto.



Figg. 5-6 – *Libro dei Disegni*, f. 61r; pianta della basilica della Madonna dell'Umiltà a Pistoia.

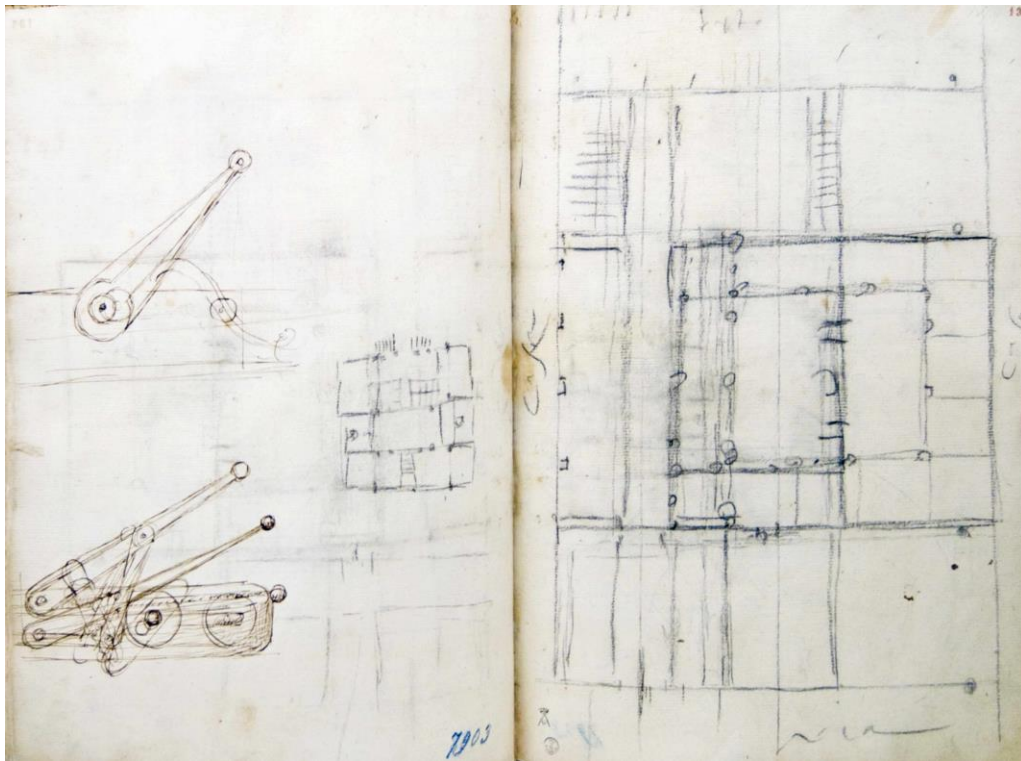


Fig. 7 – Codice Geymüller, pp. 136 verso-137 recto.

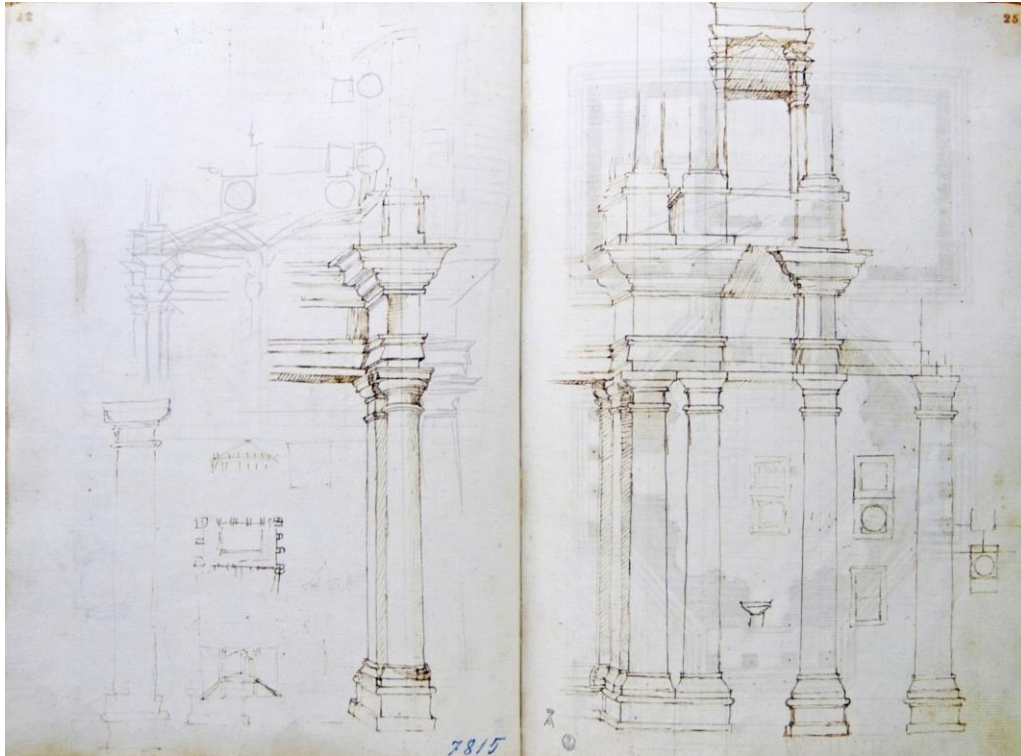


Fig. 8 – Codice Geymüller, pp. 24 verso-25 recto.

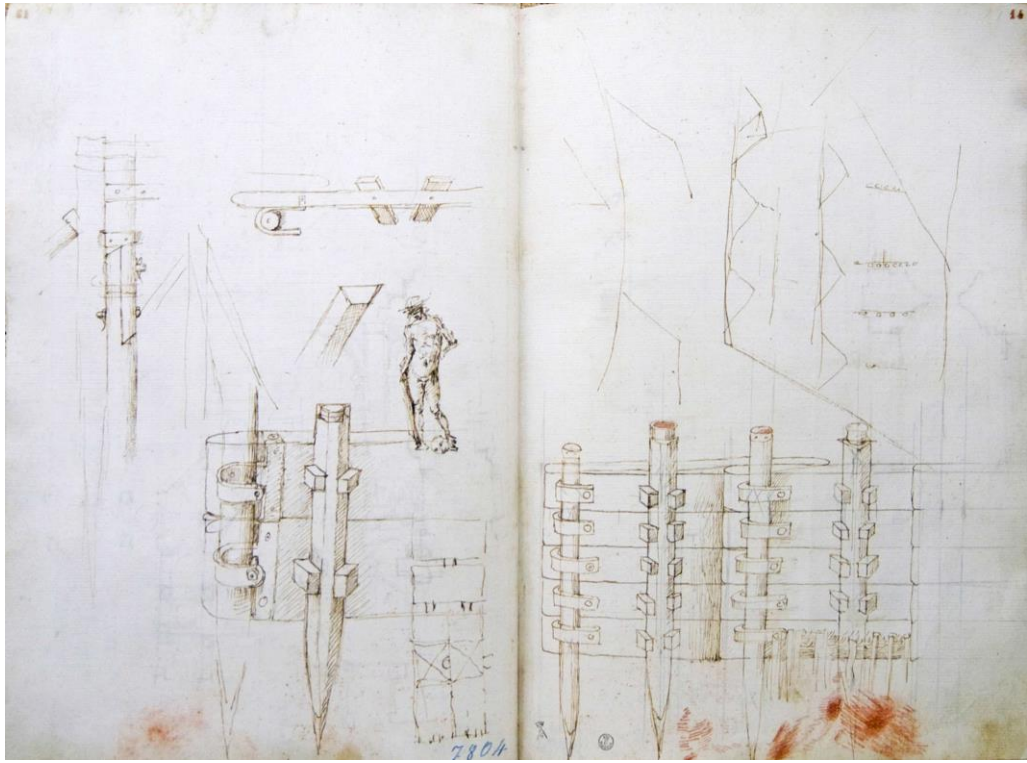


Fig. 9 – Codice Geymüller, pp. 13 verso-14 recto.

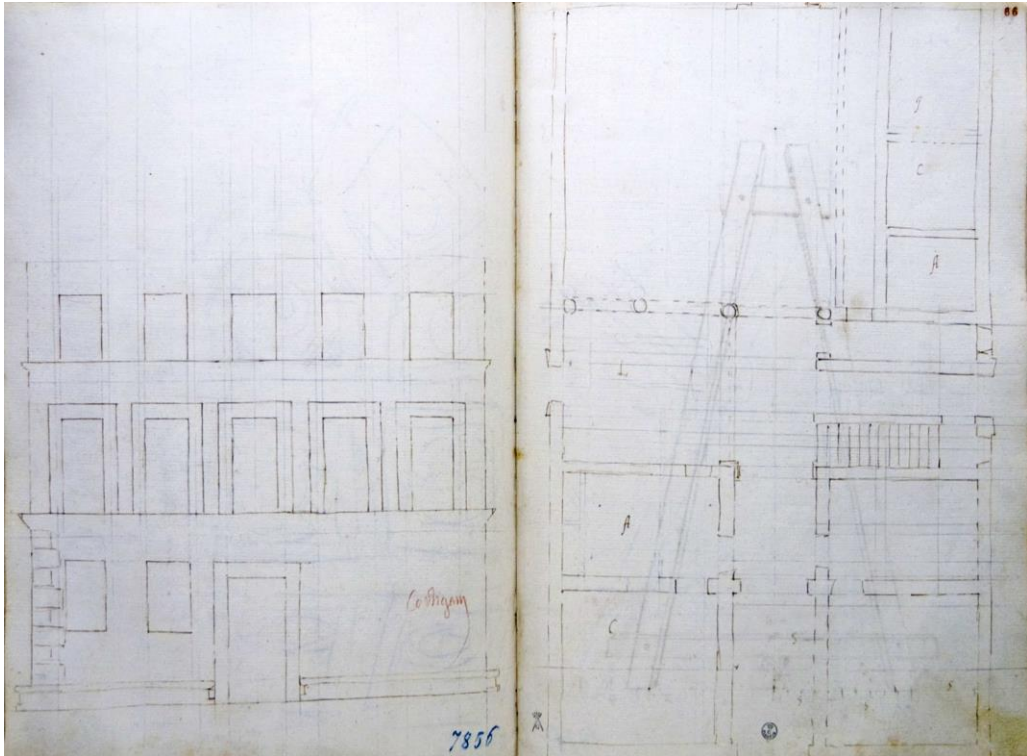


Fig. 10 – Codice Geymüller, pp. 65 verso-66 recto.



Fig. 11 – Codice Geymüller, p. 58 *recto*.



Fig. 12 – *Sepolcro di Paolo Giovio, 1555-1576.*

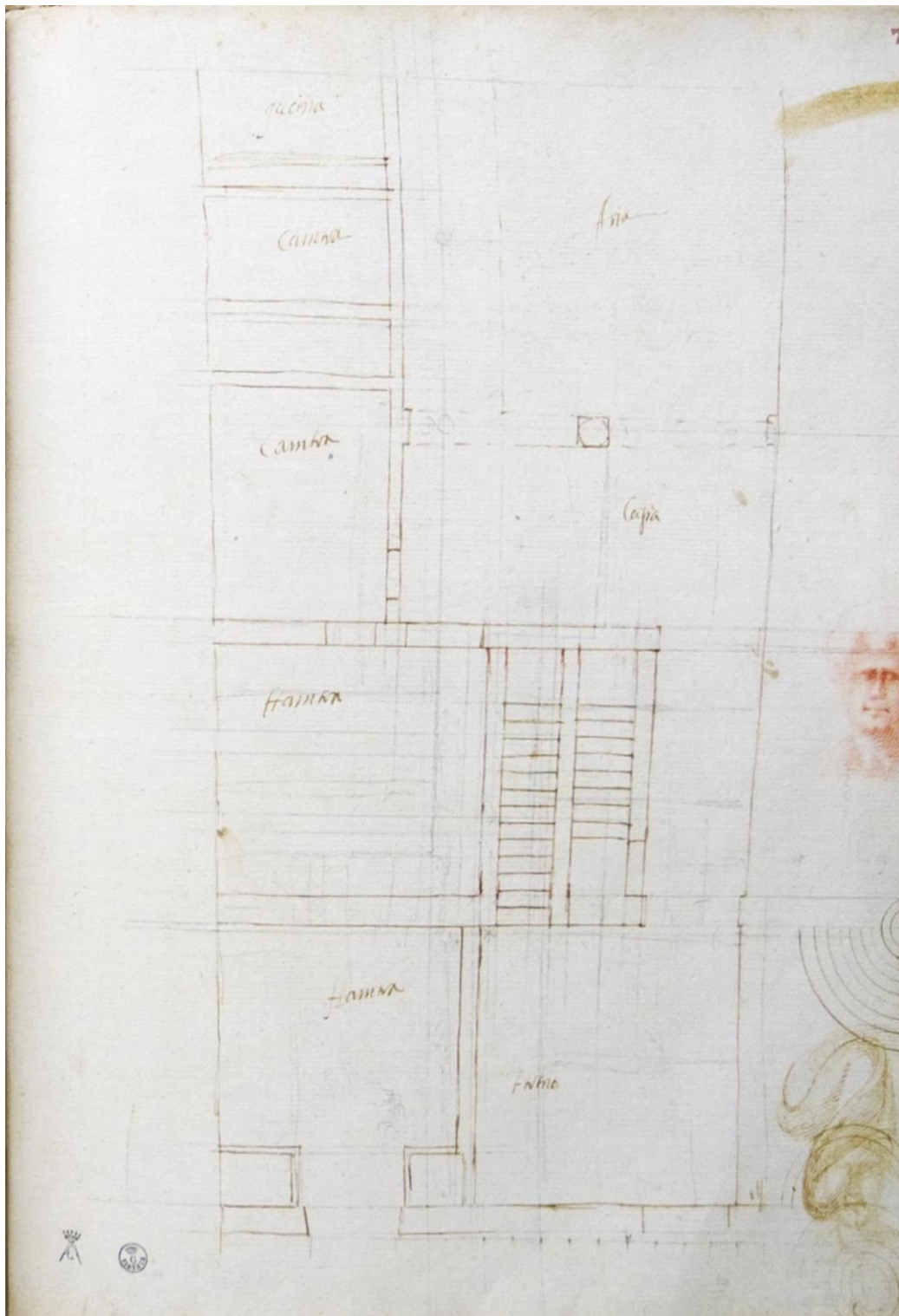


Fig. 13 – Codice Geymüller, p. 73 *recto*.



Fig. 14 – British Museum, n. 1nv. 1946,0713.5.



Fig. 15 – *Sepolcro di Leonardo Buonafede*, 1536-1550.



Fig. 16 – Uffizi 1682 A *verso* (particolare).



Fig. 17 – Uffizi 268 F.



Fig. 18 – Uffizi 269 A.



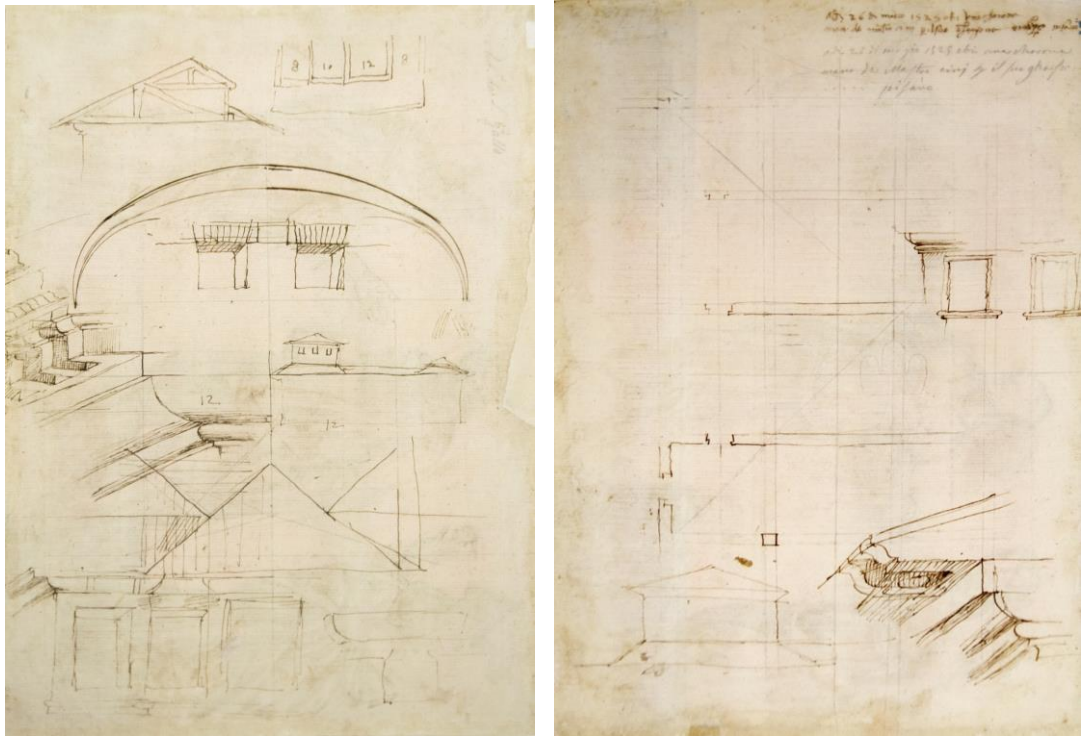
Fig. 19 – Uffizi 579 S.



Fig. 20 – Uffizi 260 F *recto*.



Fig. 21 – Uffizi 261 F *recto*.



Figg. 22-23 – Uffizi 261 F *verso*; Uffizi 262 F *verso*.

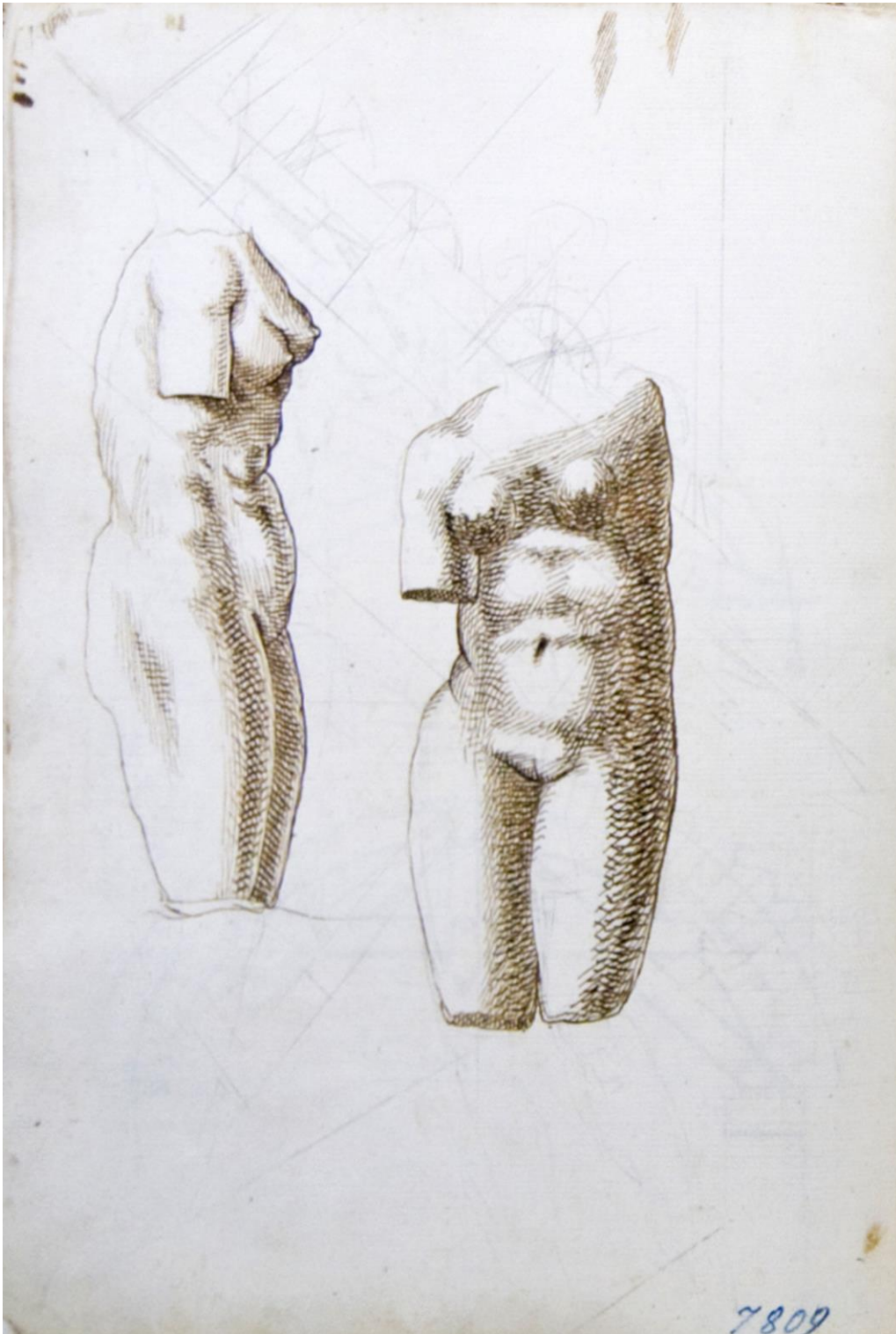
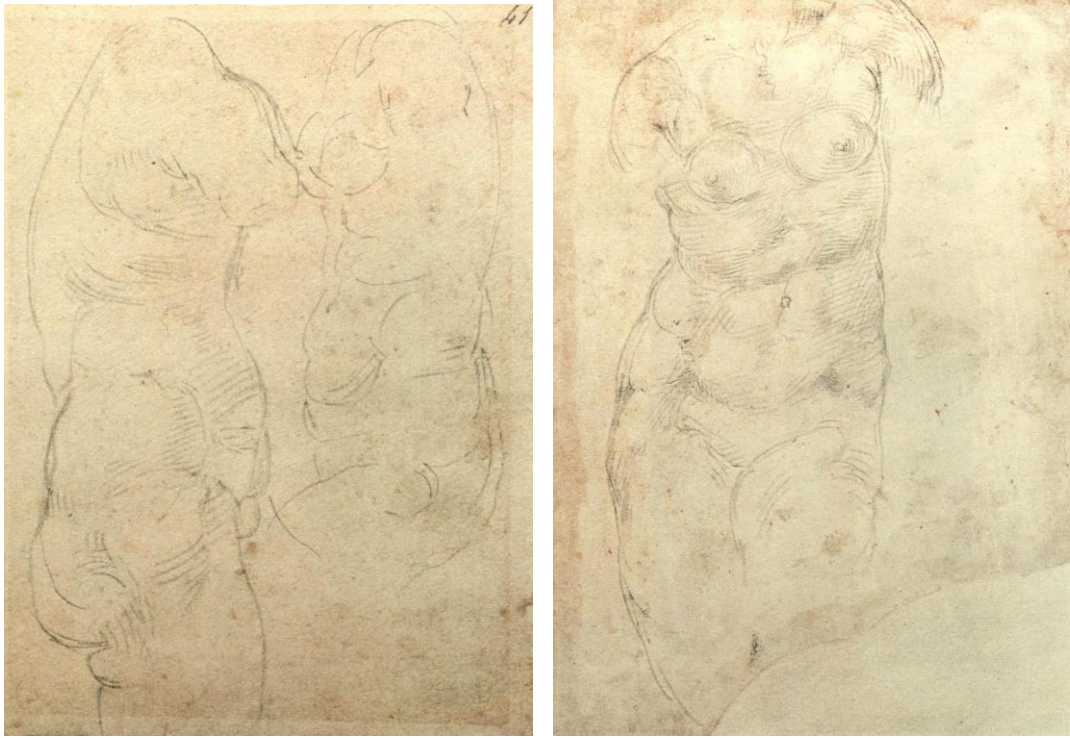


Fig. 24 – Codice Geymüller, p. 18 *verso*.



Figg. 25-26 – Michelangelo Buonarroti, *Studi di una Venere antica* (Corpus 231-232).



Figg. 27-28 – Codice Geymüller, p. 3 *recto*; Michelangelo Buonarroti, *Madonna della Scala*, 1491.



Fig. 29 – *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino* (particolare), 1522-1526.

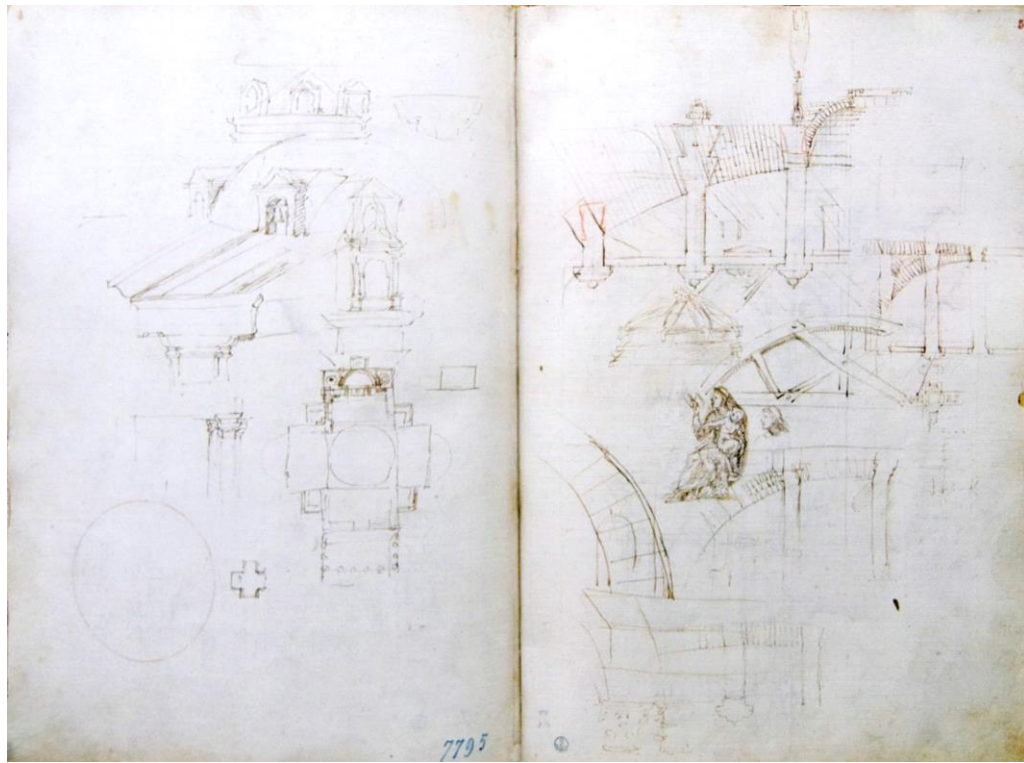


Fig. 30 – Codice Geymüller, pp. 4 verso-5 recto.

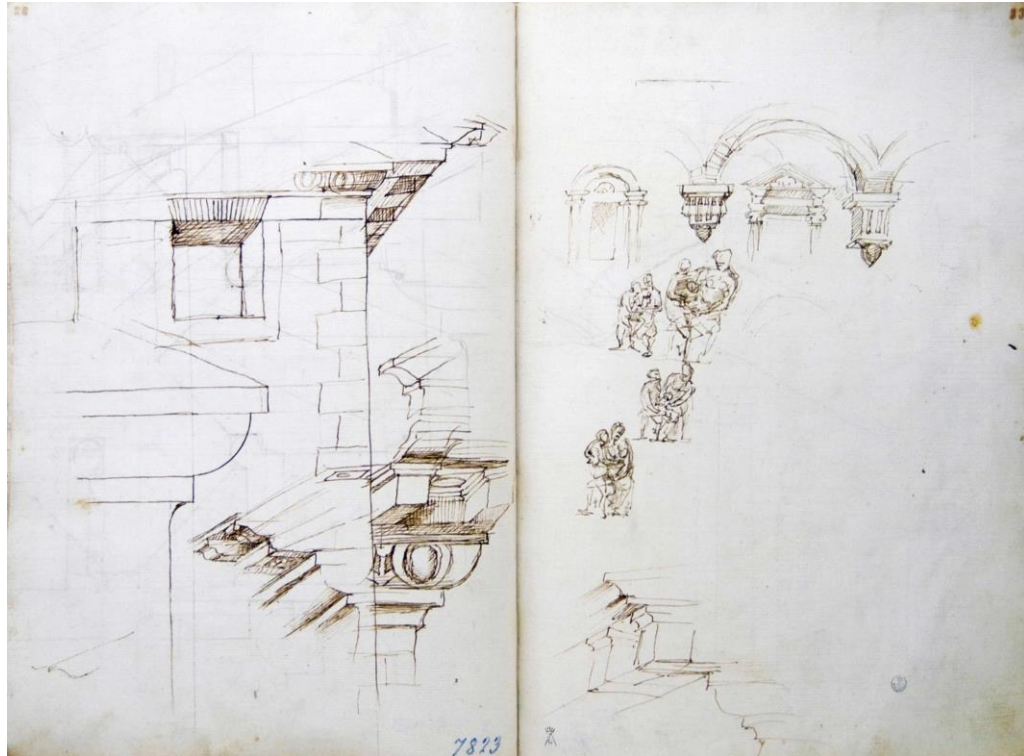


Fig. 31 – Codice Geymüller, pp. 32 verso-33 recto.



Fig. 32 – Michelangelo Buonarroti, *Testa di Cleopatra* (Corpus 327 *recto*).

596

Queste latta più della scivida Et io mandai el primo di doctobre 1524 allo
 spina de basi di francescho da sagallo e de primi danari della nuova inchoctimo

A Franc da sagallo davete uno ducato emezzo e questo e p^o Et tolse a fare
 inchoctimo adua ducati e braccio duncerto Fregio al paragoni duna parte
 Et cene. Fatta anno fatto uno braccio e p^o no e finito em^o sta bene
 come laltro no gli voglio dare piu seno oserva di fare come a promessa

A di 2 doctobre ebbe Franc sagallo lire nove
 A di 15 doctobre ebbe lire nove
 A di 22 doctobre ebbe uno ducato
 A di 29 doctobre ebbe uno ducato
 A di 5 di novebre ebbe lire sei
 A di 12 di novebre ebbe lire otto
 A di 19 di novebre ebbe uno ducato
 A di 26 di novebre ebbe uno ducato
 A di 3 di dicembre ebbe uno ducato

Fig. 33 – Registro di pagamento di Michelangelo Buonarroti del 1 ottobre 1524.



Fig. 34 – Michelangelo Buonarroti, *Tomba di Lorenzo duca di Urbino*, 1524-1527 (particolare).

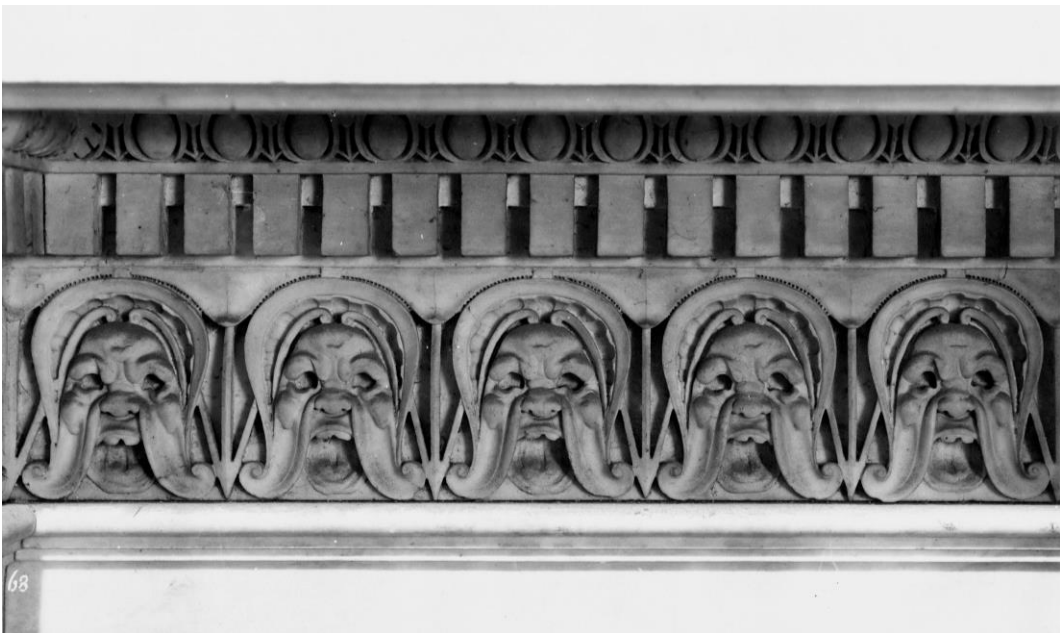


Fig. 35 – Fregio della tomba di Lorenzo duca di Urbino, settore centrale, 1524.

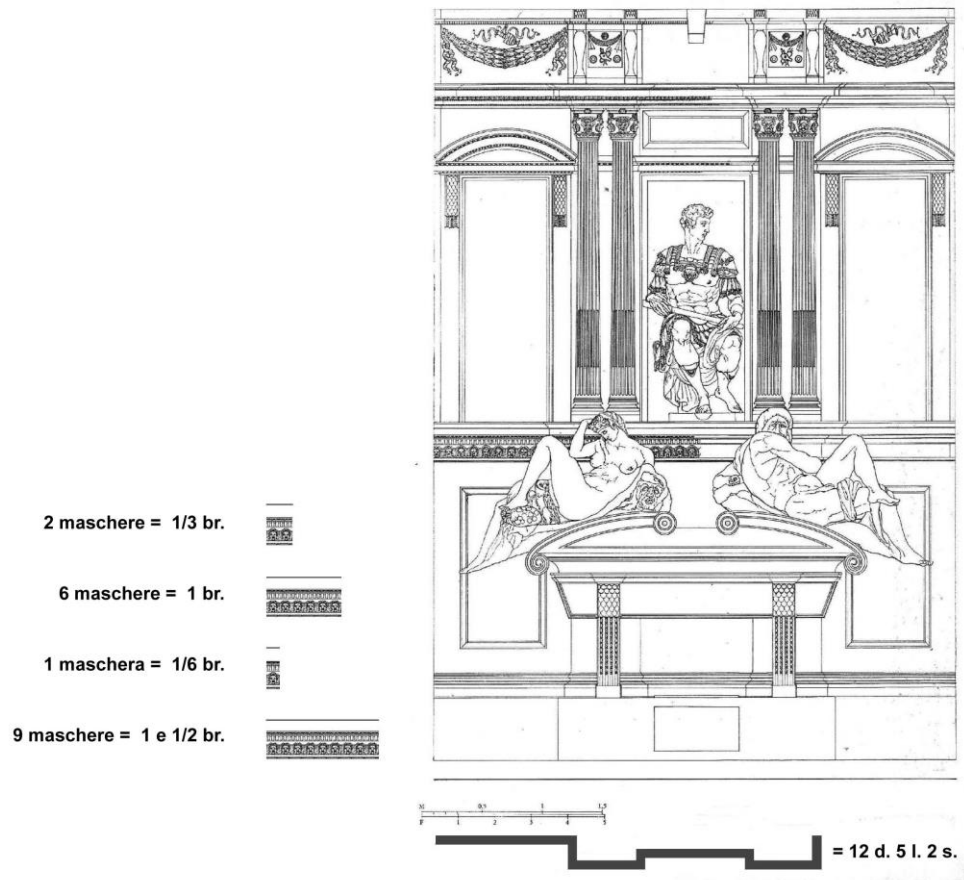
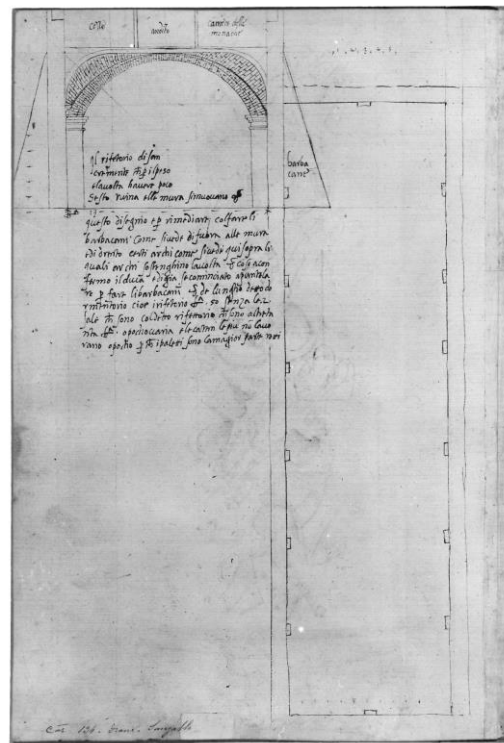
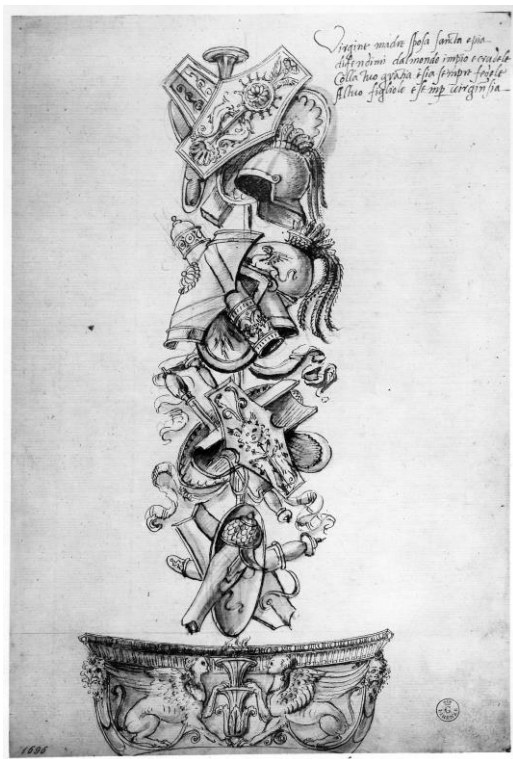


Fig. 36 – Schema modulare del *fregio della tomba di Lorenzo duca di Urbino*.



Fig. 2.37 – Silvio Cosini (?), *Fregio della tomba di Lorenzo duca di Urbino*, settore destro, 1524.



Figg. 38-39 – Uffizi 1696 Orn recto e verso.

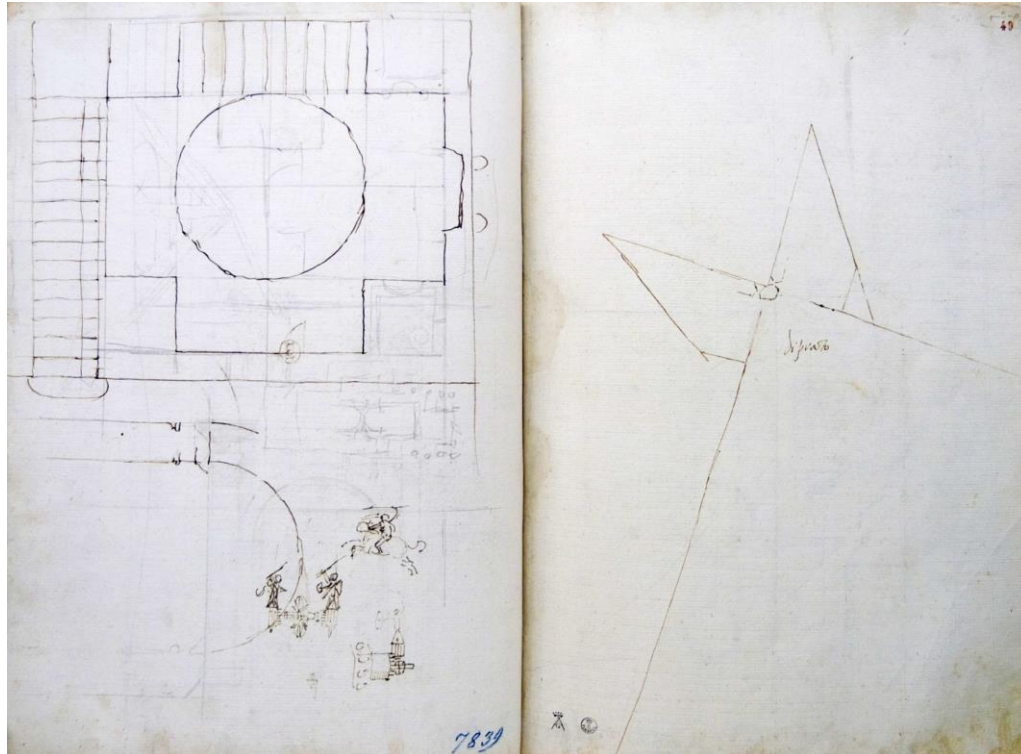


Fig. 40 – Codice Geymüller, pp. 48 verso-49 verso.

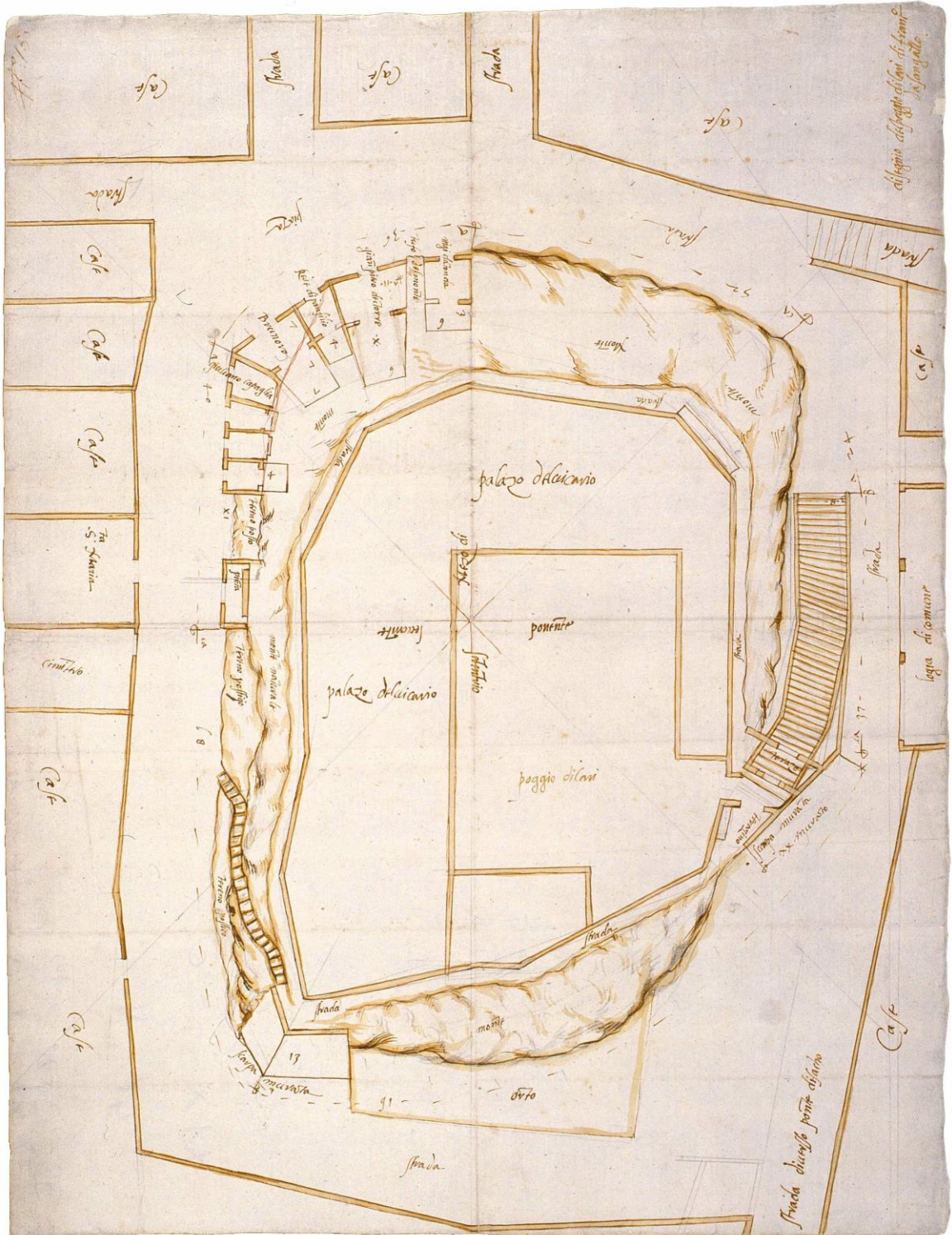


Fig. 41 – Piante dei Capitani di Parte Guelfa: castello di Lari.

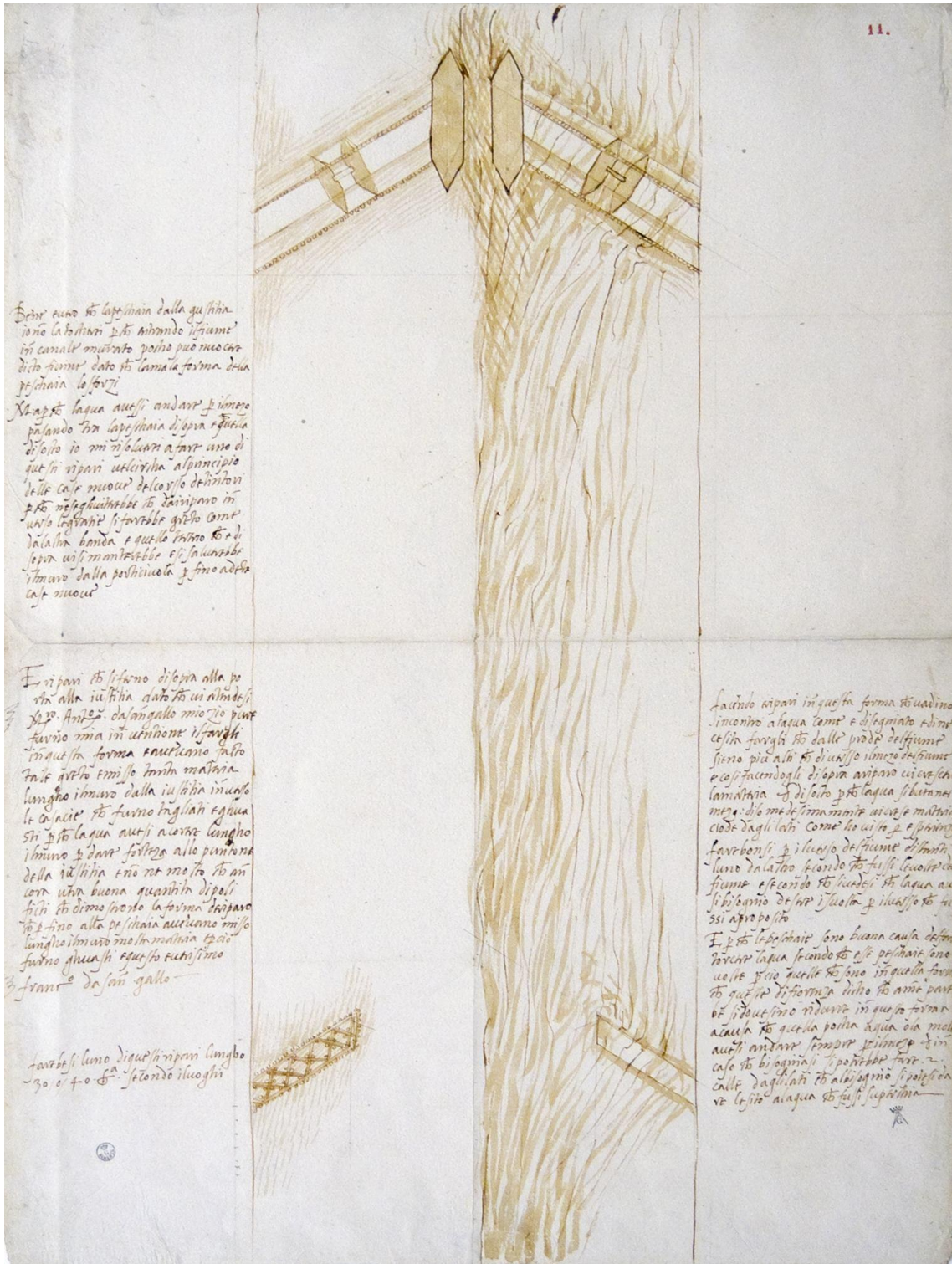


Fig. 42 – Uffizi 7955 A.

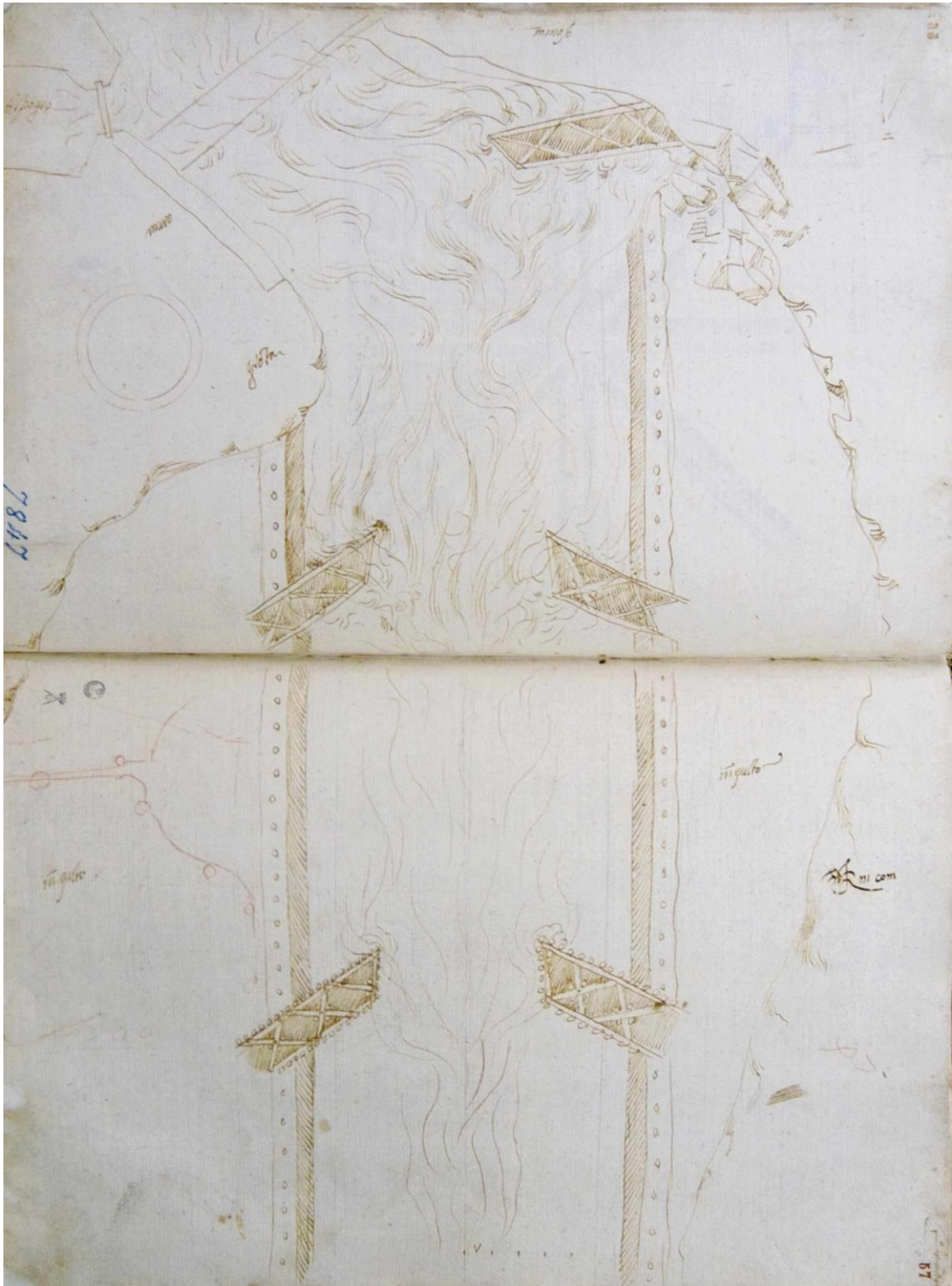


Fig. 43 – Codice Geymüller, pp. 56 verso-57 recto.

franc. S. Gallo

26
47

M. co. Dño. dalapo detto uaglia fui pregato ch'io andassi in sino
 fionte muolo con agostino muratore et io per san do et c. S. an
 lo ausi amate cisono i lato p. et partua et agostino no fessi così
 bene resolute di quelle stanze come c. S. vuole doue io no fatto un
 poco di distagio in quel modo et agostino manifeste et fessi lami
 di c. S. Iustando sequit in quel modo ch' uolte il distagio subito simo
 ra meno p. et come sapete bene bitati li fondamenta: ma uolendo sequit
 come lo distagio c. S. racconci doue mancha: ficeu midice agostino
 et c. S. uolt in quelle nuove stanze far foto tutto i balla cioe in
 quella parte dinanzi et do d'esso no ci uolte infortunamento et do
 et ma si possa fare almeno farui uno sabila ho in quel tempo sotto
 alle uanti p. et c. S. uolt et quello d'esso tutto et l'altro et bisogna
 secondo me no g'haue dare causa et basta

Et questo miraria parato rispetto allo cantone et sabiti et capito
 et in fortificarlo fare aucta la facia et marcho. 2. fine ha cioe uen
 l'una de canhi et uenire con libori et g'andi in sino a tutto il uano
 della finestra come p. et distagio sicche et sono et in circa faria piu
 uelle et piu gagliardo et cosi a l'altro. c. S. d'ava auiso et delle
 fine ha de li canhi sicche et libitino p. et questo cantone sicomincia
 in su quello ordire c. S. d'ava auiso dello partionto delle
 stanze et vuole come lo distagio et cosi si quella sicomincia fare quello
 pilastro sotto quella uolta moluendo fare c. S. con i d'oi et quello
 uolta molto sicuicha: quella dia auiso di tutto et tanto si mande
 a sequione: agostino rimasto la se rispetto alme et fuecho alla p. et
 et l'una tanto et c. S. facia risposta et cosi et l'altro uno scavalino et
 cauar et fare libori et et c. S. posse cosa misura quella come
 a l'uo sequire suo comandare et di questo p. et c. S. et l'altro
 et quella semp' in racomando Distante a 2. l. A. D. J. J. 1

In fionte

Fig. 44 – Lettera di Francesco da Sangallo a Baccio Valori del 26 settembre 1531.



Fig. 45 – Giuseppe Zocchi, *Villa del Barone della Ss. Marchesi Tempi*, 1757.



Fig. 46 – Villa del Barone, Montemurlo.

III. Palazzo Alidosi a Castel del Rio e altre architetture nostalgiche

1. UN ARTISTA ITINERANTE: ROMA, MONTECASSINO, NAPOLI

Gli anni successivi alla caduta della Repubblica riservano a Francesco da Sangallo un destino non diverso da quello di molti artisti della stessa generazione che, nel quarto decennio del Cinquecento, dopo le destabilizzanti incursioni delle truppe imperiali sul territorio italiano, vivono una stagione di intensa mobilità¹. Al pari dei transfughi romani o dei fiorentini più compromessi con il governo repubblicano, egli affronta commissioni in centri anche molto distanti tra loro, a Nord e a Sud di Firenze, da Napoli al territorio imolese². I numerosi viaggi attraverso la penisola proseguono lungo tutto il corso degli

¹ Il tema della mobilità artistica nel Cinquecento è approfondito in KIM 2014, pp. 125-140, dove il fenomeno è messo in relazione al formarsi di uno stile comune alle diverse scuole italiane e studiato attraverso la lente delle *Vite* di Giorgio Vasari.

² Come metro di paragone può servire il caso dello stesso Michelangelo, rifugiatosi a Venezia dopo la fine dell'assedio di Firenze per poi trasferirsi definitivamente a Roma, anche a seguito di questi eventi; cfr. HIRST 2011, pp. 236-241. Sulla diaspora degli artisti romani dopo il Sacco, cfr. invece il testo spartiacque di CHASTEL 1983, pp. 157-162.

anni trenta, fino a primi anni quaranta, e sorprendono rispetto alla stanzialità dei decenni successivi da cui è dipesa in buona parte l'immagine dell'autore testardamente radicato in un linguaggio locale e cittadino, fissata da una letteratura critica che raramente ha esteso il proprio sguardo oltre i confini di Firenze³.

In realtà proprio i frequenti spostamenti di Francesco da Sangallo, intensificatisi dopo gli inizi della sua attività come costruttore, sono la premessa al linguaggio composito e al gusto per la varietà che egli esibisce nelle prime dimostrazioni di maturazione progettuale: un eclettismo personale e citazionista, non privo di accenti nostalgici, il cui miglior prodotto è certo il palazzo degli Alidosi a Castel del Rio. La più articolata prova da architetto di Francesco da Sangallo sopravvive non per caso in un centro periferico, capoluogo di un piccolo feudo al confine con la Romagna, ed è formulata in un momento liminale dell'architettura toscana come gli inizi del ducato di Cosimo, laddove e quando diventava possibile per lui dispiegare l'intero repertorio di ispirazioni raccolte in questi anni di febbrile movimento e di pari ricettività⁴.

Dopo la formazione nella Roma di inizio del secolo e la partecipazione al cantiere scultoreo di Loreto, la successiva occasione per Francesco di spostarsi al di fuori della Toscana è la collaborazione al sepolcro di Piero il Fatuo a Montecassino (Fig. 3.1)⁵. Il

³ In questi termini, per esempio, è trattato nella voce biografica di MIDDELDORF 1935, pp. 404-406, reiterando un inquadramento dell'artista già proposto da CLAUSSE 1900-1902, pp. 139-279.

⁴ Rispettando una periodizzazione del Cinquecento toscano fissata in HEYDENREICH/LOTZ 1974, anche i più recenti testi di riepilogo, come CONFORTI 2001, pp. 134-143, e ROWE/SATKOWSKI 2002, pp. 237-267, fanno iniziare la storia dell'architettura cosimiana solo con l'avvento di Vasari e Ammannati, considerando gli anni che li precedono alla stregua di un prolungato preambolo dagli esiti incerti.

⁵ Cfr. *infra*, nota 25, e cap. I, § 4: «Feci in Roma l'anno 1518». Un rilievo delle Terme di Diocleziano.

monumento era stato voluto da Clemente VII per ospitare le spoglie dell'unico membro della famiglia Medici sepolto in territorio straniero, già conservate nell'abbazia cassinese fin dal 1503, quando Piero, in esilio da Firenze, era morto combattendo al servizio di Luigi XII⁶. Affidato ad Antonio da Sangallo il Giovane, il progetto aveva conosciuto una lunga gestazione e la prima ipotesi di riconfigurare sostanzialmente lo spazio della chiesa, con l'inserimento di una cappella laterale e la ricostruzione del coro, si era progressivamente ridimensionata per le resistenze dei monaci a finanziare l'erezione del monumento funebre, che avrebbe dovuto saldare un debito esistente fin dai tempi di Leone X⁷. Quando all'inizio del 1532 veniva stipulato il contratto decisivo, il sepolcro si era ridotto a una sostanziale replica delle sepolture parietali allestite a Roma in Santa Maria sopra Minerva per i due papi Medici, sempre per opera di Antonio il Giovane e in quegli stessi anni: ovvero a un impianto trionfale addossato ai muri del coro, su di un basamento intagliato, con le nicchie laterali e il fornice occupati da sculture (Fig. 3.2)⁸.

Francesco da Sangallo è coinvolto nella commissione proprio per realizzare le grandi statue a tutto tondo dei santi Pietro e Paolo, collocate nelle campate minori, e il ritratto a figura intera di Piero il Fatuo (Figg. 3.3-3.4)⁹. Vestito come un condottiero antico e colto

⁶ MELI 2009, p. 161.

⁷ Giovanni de' Medici aveva maturato tale credito rinunciando alla rendita di abate commendatario di Montecassino nel 1504, quando il monastero era stato ceduto alla Congregazione di Santa Giustina; cfr. D'ONORIO 1982, p. 30. L'evoluzione del progetto è documentata dai disegni degli Uffizi 172, 180-182 A; cfr. le schede relative di Ch. Jobst e S. Valtieri in *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger* 1994-, II, pp. 112, 116-117.

⁸ Le vicende del progetto sono ricapitolate in GIOVANNONI 1959, pp. 368-375, e più di recente da MORESCHINI 2005.

⁹ ROISMAN 1995, pp. 184-199; STRAZZULLO 2000, pp. 13-25. L'attuale configurazione del monumento rispecchia quella originaria, ma l'apparato architettonico è stato in gran parte ricostruito dopo i bombardamenti che hanno devastato il complesso durante la Seconda Guerra Mondiale e alcune integrazioni pittoriche, ancora distinguibili nelle foto d'epoca, sono andate perdute.

nell'atto di spirare, l'effigiato è adagiato su un sarcofago in marmo nero, originariamente pensato in pietra di paragone: un prisma lucido e scuro, incastonato tra due gambe di marmo bianco in forma di protomi leonine. Le superfetazioni organiche che concludono le zampe hanno la forma di foglie d'acanto da cui sbocciano i fusti bombati di un ordine d'invenzione, scanalato e rudentato sul davanti, quindi concluso da un capitello con collarino dorico e volute a cartiglio; si tratta di una variazione ipertrofica dei mensoloni concavi-convessi che sorreggono i sarcofagi dei duchi nella Sagrestia Nuova di Michelangelo, il modello da cui Francesco, come altri autori della sua generazione, deriva tale gusto per la deformazione e la libera ricomposizione del lessico classicista¹⁰. Il cartiglio dedicatorio, infine, è modellato come fosse un biglietto ed esibisce tutto il virtuosismo dell'autore quando alle prese con la resa materica delle superfici, mostrando persino il dettaglio di quattro pieghe ortogonali simulate sul marmo mischio, dai larghi clasti arancioni, che asseconda una predilezione per la policromia di pietre dure di selettiva ispirazione antiquaria.

Il contratto per l'esecuzione del gruppo di figure è del 13 luglio 1532, «Datum Romae in aedibus palatii R[everendissimi]mii Viceprotectoris» [doc. n. 20], e di lì a pochi giorni la prima quota di pagamento di 150 ducati viene ritirata al banco romano degli Strozzi¹¹. La ricevuta è firmata da Francesco da Sangallo il 4 agosto nella dimora di Paolo Emilio Cesi, alto prelato vicino a Clemente VII a cui è affidata la supervisione finanziaria dell'opera; vi si promette «che'l tempo cominci a correre a lavorare decta opra il primo d'octobre

¹⁰ Cfr. cap. II, § 3: *Con Michelangelo, alla Sagrestia Nuova*.

¹¹ AM, Aula II-Capsula XXIX, n. 817 (Cartella di Piero de' Medici), trascritto in CARAVITA 1870, III, p. 96. Il primo pagamento compare inoltre nei registri cassinensi, precisamente in AM, Libro Mastro dal 1530, c. 286, come riportato da VITTUCCI 2002, p. 100.

prossimo futuro i[n] Roma in monte Cavallo» [doc. n. 21]¹². Dopo questo avvio repentino, confermato dalla regolarità dei versamenti iniziali, i lavori subiscono un brusco rallentamento a seguito della morte del pontefice e per l'insolvenza dell'abbazia, come lamenterà lo stesso Francesco in una supplica rivolta al segretario di Cosimo I, Lorenzo Pagni, nel 1547 [doc. n. 22]¹³: per dare compimento all'opera bisognerà attendere appunto l'intervento del duca di Firenze, assai tardivo, e le tre sculture con il sarcofago vi saranno installate solo nel 1558.

La complicata vicenda del monumento serve dunque a documentare il passaggio dell'artista a Roma all'inizio degli anni trenta, come accadrà ancora molte volte per tutto il corso del decennio: ne resta traccia nei successivi pagamenti ricevuti dai monaci cassinensi nel 1534, o ancora in un compromesso firmato assieme allo scultore fiorentino Giovanni da Santagata nell'estate 1538 in vista di alcuni lavori in stucco e marmo – non altrimenti documentati – da eseguire per la famiglia Boncompagni [doc. n. 23]¹⁴. L'attività in Lazio e in Campania di questi anni non impedisce a Francesco di continuare a ricevere a Firenze commissioni diverse, come l'allestimento degli apparati per l'ingresso in città di Carlo V, nel 1536, o la fusione del *Battista* per Santa Maria delle

¹² CARAVITA 1870, III, pp. 99-100. Il contratto è trascritto correttamente anche da ROISMAN 1995, pp. 340-342, che però ne colloca la redazione a Firenze.

¹³ ASFi, Mediceo del Principato, 381, c. 159r: la lettera è datata «8 gennaio 1546» – secondo lo stile fiorentino – e trascritta da Gaye 1839-1840, II, pp. 356-357, insieme alla successiva corrispondenza tra l'abate di Montecassino Lorenzo Zambelli, il priore della Badia Fiorentina e lo stesso Pagni. Cfr. MORESCHINI 2005, pp. 74-75.

¹⁴ *Ivi*, p. 72, sulla scorta di quanto già trascritto in CARAVITA 1870, III, p. 111, e ROISMAN 1995, p. 345. La collaborazione con Giovanni da Santagata è nota solo attraverso il documento riprodotto da BERTOLOTTI 1892, p. 23, la cui collocazione presso l'Archivio di Stato di Firenze è indicata come «Miscellanea di rogiti inedita posseduta dal Principe Don Baldassarre Boncompagni, cod. 544, fol. 49».

Carceri realizzato nel 1538, ma neppure l'elezione a Capomaestro della cattedrale sembra arrestare il suo continuo assentarsi dalla Toscana¹⁵. La commissione pontificia per Montecassino, oltretutto, gli fornisce l'occasione di avvicinarsi a Napoli, principale provenienza per le maestranze operanti nell'abbazia. Le storie a bassorilievo che rivestono il basamento del monumento funebre di Piero il Fatuo sono infatti realizzate dal lapicida partenopeo Matteo Quaranta e alla bottega di quest'ultimo è associata la prima notizia dell'artista in città¹⁶: una procura dell'agosto 1538 in cui Francesco è citato come «abitante in Napoli alla Nunziata», per aver contratto un debito insieme a quel «Cesare lapicida» recentemente riconosciuto nell'anziano scultore Cesare Quaranta da Cava dei Tirreni¹⁷.

La ragione esatta di questo soggiorno campano è sfuggita alle occasionali ricostruzioni dell'attività di Francesco da Sangallo nel viceregno; nessuna di esse, tuttavia, omette di osservarne la concomitanza con l'infiltrarsi dei rapporti diplomatici tra Firenze e Napoli dopo l'offerta di protezione avanzata da don Pedro di Toledo nei confronti dei Medici, suggellata nel 1539 con le nozze tra sua figlia Eleonora e il neoletto duca Cosimo I¹⁸. In

¹⁵ O'BRIEN 2014, pp. 367-368, nell'ambito di uno studio sulla partecipazione della comunità artistica fiorentina alla Compagnia dello Scalzo, osserva che tra il 1534 e il 1538 Francesco da Sangallo è sanzionato e privato di alcune cariche per le assenze prolungate, mentre la sua partecipazione torna a essere regolare, e persino assidua, per tutto il corso del decennio successivo fino agli anni sessanta del Cinquecento.

¹⁶ Il sodalizio tra i due artisti è approfondito da RAGO 2014, pp. 265-268, nell'ambito di una ricognizione dell'attività napoletana di Francesco da Sangallo che mostra particolare attenzione al suo «ambito», come è lì definito, ovvero alla produzione dello stesso Matteo Quaranta e di Bernardino del Moro per la famiglia Carafa.

¹⁷ LOFFREDO 2011, pp. 47-48, che ricomponne con scrupolo le testimonianze note dell'attività napoletana dell'artista; il documento in esame è pubblicato nel repertorio documentario sulla scultura del territorio massese CAMPORI 1873, p. 77, con riferimento ad Antonio e Bernardo Colombi.

¹⁸ RAGO 2014, pp. 264-266. Sulle ragioni politiche del matrimonio tra Cosimo de' Medici e la secondogenita di don Pedro cfr. SANCHEZ 1994, pp. 136-143; EDELSTEIN 2000; ID. 2007, pp. 363-364. Devo proprio a Bruce Edelstein – che ha in preparazione una monografia sulla residenza medicea di

effetti un gruppo consequenziale di disegni di architettura degli Uffizi permette di assegnare a Francesco un ruolo assai significativo nel quadro delle relazioni politiche e artistiche tra i due stati, proprio nei mesi dirimenti delle trattative matrimoniali. La dettagliata pianta di Uffizi 7971 A è infatti identificabile con un progetto per la sistemazione della villa di don Pedro a Pozzuoli, l'esteso complesso voluto dal viceré per promuovere la ricostruzione di questo centro costiero dopo la funesta serie di terremoti che lo aveva colpito tra il 1537 e il 1538 (Fig. 3.7)¹⁹. Le spesse «mura della terra» e il «Terrapieno», come scritto sul foglio, corrispondono al basamento della torre Toledo, di cui si riconosce anche la rampa di accesso di costruzione medievale; i setti murari, disegnati da Francesco subito a fianco, hanno un passo che coincide con le fondazioni dell'edificio ancora oggi esistente, a loro volta dettate da sostruzioni di età romana; la «piazza di septentrione» – in realtà collocata a est dell'edificio, ma comunque a monte dei dislivelli descritti nella planimetria – altro non è se non la spianata su cui si estendevano i celebri giardini.

Per l'appunto la villa doveva realizzare a Pozzuoli, che il viceré aveva già eletto a luogo dei propri ozi prima del cataclisma, un modello di residenza extraurbana inedito per il contesto italiano e di riconoscibile derivazione spagnola, qualificato soprattutto da orti monumentali muniti di peschiere, fontane, viali alberati e arredi lapidei (Fig. 3.8)²⁰. La

palazzo Pitti studiata in rapporto alla tradizione della corte di Napoli – l'ipotesi della presenza di Francesco da Sangallo sul cantiere della villa Toledo a Pozzuoli, da cui è dipesa l'attribuzione del progetto argomentata qui di seguito.

¹⁹ Cfr. la scheda di J. Ploder in *Bramante e gli altri* 2006, pp. 259-260, che non avanza proposte di identificazione. Il riconoscimento è stato possibile grazie ai rilievi dello stato attuale degli edifici, pubblicati in BUONO 2007, pp. 133-137, nel contesto di uno studio sul recupero architettonico di villa Toledo seguito agli eventi sismici del 1971 e del 1983.

²⁰ MUSELLA GUIDA 2009, pp. 247-248: la nota 24 fa riferimento a una lettera di Alessandro Strozzi per Cosimo I del 24 febbraio 1537, da cui si evince come don Pedro avesse preso residenza a Pozzuoli già

parte più strettamente architettonica si riduceva in realtà a un'operazione di ricucitura di preesistenze medievali, tra cui la torre descritta nel disegno, e dimostrava un sostanziale disinteresse per la veste delle facciate, di contro al sontuoso apparato decorativo riservato agli ambienti interni, qualificati con un ciclo di affreschi e stucchi a cui avrebbe contribuito anche Giorgio Vasari²¹: una tipologia intermedia e fortificata di cui Francesco da Sangallo fornirà un esempio ben più formalizzato pochi anni più tardi, con il progetto di palazzo Alidosi. I fogli Uffizi 7967, 7968 e 7969 A – tre sezioni disegnate alla medesima scala, sebbene a stadi diversi di completamento, e già associate in passato alla planimetria di Uffizi 7971 A – dovrebbero appunto descrivere una delle parti di nuova costruzione della residenza, vale a dire il corpo della cavallerizza prospiciente la baia o quello situato a settentrione, il cosiddetto «palazzo Toledo». Probabilmente gli alzati raffigurano il cortile del secondo edificio, oggi quasi del tutto compromesso, ma attestato dalle fonti come parzialmente porticato e occupato da un grande scalone scoperto (Fig. 3.9)²². Anche i pochi resti superstiti, in particolare le ghiere a tre fasce che girano intorno agli arconi del piano terreno, sembrano coincidere con quanto descritto nei disegni, mentre il dettaglio dell'aquila reggistema posta al principio della grande rampa a bastoni ben si iscrive nell'iconografia asburgica e toledana, che lo stesso Francesco interpreterà trionfalmente pochi mesi più tardi quando scolpirà le insegne lapidee di Castelcapuano (Figg. 3.10-3.11). A lui, dunque, si deve ascrivere la paternità

prima dell'erezione della nuova villa. Lo stesso fa intendere la memoria del mastro costruttore Polito (ASNa, *Corporazioni Religiose Soppresse*, vol. 434, f. 144) segnalata da RAGO 2012, pp. 567-568.

²¹ VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1966-, VI, p. 385, nella *Descrizione dell'opere di Giorgio Vasari pittore et architetto aretino*: «E queste cose condotte a fine, al signor don Pietro di Tolledo, viceré di Napoli, dipinsi a fresco nel suo giardino di Pozzuolo una cappella, et alcuni ornamenti di stucchi sottilissimi». Cfr. DE FALCO 2008, p. 202.

²² VENDITTI 2007, pp. 274-283. Neppure questo contributo, che fornisce la più approfondita descrizione del complesso toledano, mette in discussione l'attribuzione tradizionale; cfr. *infra*, nota 23.

dell'intervento, nonostante una tradizione novecentesca di studi abbia attribuito il progetto al più fidato costruttore del viceré, Ferdinando Manlio²³. In fin dei conti, nei primi incertissimi mesi del ducato di Cosimo, la designazione di Francesco per un incarico fuori patria di tale rappresentanza doveva apparire una scelta rassicurante, che seguiva direttamente alla sua elezione a Capomaestro di Santa Maria del Fiore: essa ricalcava l'esempio di quanto era stato fatto mezzo secolo prima da Lorenzo il Magnifico che – come ora il duca di Firenze con don Pedro di Toledo – aveva inviato a Ferrante d'Aragona il dono di un progetto di reggia, insieme al fidato e affezionato architetto Giuliano da Sangallo²⁴.

Ancora nel 1546, sempre a Napoli, Francesco eseguirà per la contessa di Saponara le figure in stucco della cappella Sanseverino ai Santi Severino e Sossio, oggi perdute. Anche in tale occasione sarà affiancato da Matteo Quaranta, che nel tempo sembra rivestire il ruolo di collaboratore di fiducia per le commesse locali e come tale è menzionato nel relativo compromesso:

Matheo Quaranta de Cimi.le e Francesco Sangallo Florentino scultori [...] in la tribuna di

²³ Le fonti usualmente citate in letteratura descrivono le circostanze della commissione vicereale, ma non fanno alcuna menzione dell'architetto che avrebbe redatto il progetto: è così ne *La vera antichità di Pozzuolo descritta da Giulio Cesare Capaccio*, in Roma appresso Filippo de' Rossi, MDCLII, pp. 145-146, e nel *Teatro eroico, e politico dei governi de' viceré del regno di Napoli [...]*, di Domenico Antonio Parrino cittadino napoletano, in Napoli [...] MDCXLII, Tomo Primo, pp. 174-175. Anche la storiografia ottocentesca, da DE CRISCIO 1881, pp. 22-24, a MISCIO 1846, p. 37, non fa eccezione. Con argomentazioni minime, il nome di Manlio è avanzato per la prima volta in ANNECCHINO 1960, pp. 204-205, ribadito in ID. 1978 e quindi accolto da tutta la bibliografia successiva.

²⁴ Il progetto del palazzo per il re di Napoli ha conosciuto una discreta fortuna storiografica; da ultimo cfr. la scheda di C. Brothers in *Andrea Palladio e la villa veneta* 2005, pp. 232-235; FROMMEL 2014, pp. 82-86; DE DIVITIIS 2015.

ditta cappella figure tredici de stucco più grosse e de più de quelle ha fatto sen fatte fare m[ae]s[tro] Joanne Meriliano pro decta cappella de mezo relevo et le figure deli santi siano dello modo infrascritto de quattro sibille, 4 profeti, 4 evangelisti [in mezo fra le finestre de detta tribuna et fra li angeli degli archi et tam figure de serafini q[uan]ti serano necessarie [doc. n. 24]²⁵.

Un'altra collaborazione napoletana di Francesco da Sangallo è quella con Bernardino del Moro, per l'intaglio del sedile funerario di Antonino Fiodo (Fig. 3.5). Il contratto di allogagione risale al febbraio del 1540 e vi si prevede la realizzazione di una minimale incorniciatura architettonica, di un'epigrafe dedicatoria e dell'arme del defunto, quest'ultime da porsi nelle riquadrature dello schienale [doc. n. 25]²⁶. Il monumento ancora oggi visibile in Santa Maria di Monteoliveto mostra, a dire il vero, una certa mediocrità nella modellazione e un disegno piuttosto banale delle candelabre e dei capitelli pseudo-corinzi, senza contare alcune manomissioni introdotte da interventi successivi: si direbbe che Francesco abbia avuto ben poca parte nella sua realizzazione e che la mano sia piuttosto quella del collaboratore occasionale citato nel contratto²⁷. Ma la scelta di affidarne la progettazione a un artista tanto rappresentativo del *milieu* fiorentino si comprende bene considerando la destinazione del monumento, una chiesa che nel

²⁵ ASNa, Monasteri Soppressi, fasc. 1791, c. 31r, trascritto da PESSOLANO 1977, p. 207. GIANNOTTI 2014, pp. 18-19, nota 52, di diverso avviso, identifica il Sangallo lì citato con Francesco di Vincenzo, figura non meglio precisata e già emersa nella letteratura relativa alla basilica di Loreto; cfr. cap. II, § 4: *Un «salario», una «casa», un «podere»: il patrimonio di Francesco da Sangallo*.

²⁶ ASNa, Notai del '500, Giovan Pietro Cannabario, 1539-1540, c. 134v, come indicato dalla trascrizione in CECI 1906, pp. 167. RAGO 2014, pp. 266-267, si spinge ad ipotizzare una paternità di Francesco per l'intera cappella Fiodo, il cui progetto è altrove attribuito a Giovanni Antonio Dosio; cfr. VENDITTI 1999, p. 107, nota 128.

²⁷ In particolare nel 1563, alla morte del committente Andrea Bovio, il comparto centrale è sostituito da un'epigrafe in suo onore e la dedica ad Antonino Fiodo è spostata nel fregio della trabeazione; cfr. ROISMAN 1995, pp. 23-24.

secolo precedente aveva inaugurato con Bernardo Rossellino e i fratelli da Maiano una caratteristica tradizione di architetture funebri di produzione toscana in marmo carrarese, sviluppando e monumentalizzando in particolare la tipologia non autoctona del sedile funebre (Fig. 3.6)²⁸: quello Fiodo è un esempio tardivo di tale resistenza formale, dal marcato classicismo e con un gusto nell'ornato ancora visibilmente affezionato a forme quattrocentesche.

Nello stesso 1540, invece, Francesco da Sangallo esegue per certo l'apparato decorativo del portale di Castelcapuano, coronato dalle armi Asburgo – oggi abrase – e da quelle Toledo, affiancate dalle colonne d'Ercole con l'impresa del *plus ultra*, mentre una gigantesca aquila bicefala dispiega la sua apertura alare di oltre quattro metri a tergo dello scudo imperiale (Figg. 3.12-3.13). Tuttora applicati al corpo centrale di un prospetto radicalmente modificato nell'Ottocento, i rilievi in marmo bianco concludono trionfalmente la prospettiva di via dei Tribunali, la cui estensione dà ragione della scala dell'intervento: la loro collocazione scenografica non doveva essere estranea alla memoria degli apparati effimeri realizzati a più riprese nel corso degli anni trenta in occasione degli ingressi imperiali succedutisi in Italia, a Napoli come a Firenze, a cui lo stesso Francesco aveva potuto partecipare²⁹. E se una cedola di pagamento riconduce le armi di Castelcapuano direttamente a «m[ae]str[o] Franc[esc]o del Sangallo» [doc. n. 26], è soprattutto la qualità altissima del modellato, nel piumaggio tagliente e nelle teste affilate dei rapaci o nelle gemme carnose del collare, a rivendicarne l'autografia³⁰: questo a

²⁸ CAGLIOTI/HYERACE 2010, pp. 364-367.

²⁹ Cfr. cap. V, § 4: *Con Giorgio Vasari, a Firenze, Roma e Napoli*.

³⁰ LOFFREDO 2011, pp. 43-48, che segnala inoltre il saldo per l'esecuzione dello stemma, pubblicato per la prima volta da CAPASSO 1889-1890, p. 634, nota 2, e poi in NUNZIANTE 1893, p. 115. Cfr. anche DI

dispetto delle difficoltà poste dalla datazione della monumentale prova di scultura decorativa, che è pressoché contemporanea ad altre opere fiorentine – in particolare al sepolcro di Leonardo Buonafede e alla lastra tombale di Colomba Ghezzi – e a conferma dell'inconsueta mobilità dell'artista in questo breve scorcio di anni.

2. L'AUTORITRATTO DI SANTA MARIA PRIMERANA E LE SUE REPLICHE

Una traccia ulteriore dei frequenti spostamenti di Francesco da Sangallo attraverso l'Italia centro-meridionale durante il quarto decennio del Cinquecento resta nel ciclo pittorico dell'oratorio di San Giovanni Decollato, sede della confraternita degli artisti fiorentini residenti a Roma e luogo particolarmente rappresentativo per la seconda generazione della famiglia Sangallo³¹. La posizione preminente di Antonio il Giovane e di suo fratello Battista all'interno di questa comunità è ben illustrata dall'inserimento dei loro ritratti nella pala d'altare con la *Deposizione* e nel riquadro della *Visitazione*, dipinti rispettivamente da Jacopino del Conte e Francesco Salviati (Figg. 3.14-3.15): vestiti di nero alla moderna, vi sono immortalati nel ruolo riconoscibile di committenti, come ricordato anche da Vasari³². Se in questi due dipinti i membri della confraternita sono

LERNIA 1993, p. 101.

³¹ La bibliografia sul ciclo di San Giovanni Decollato, completato tra il 1538 e il 1553, è ricapitolata in TEMPESTA 2011, a partire da KELLER 1976 e dalla tesi di dottorato WEISZ 1982, il primo di numerosi contributi sull'argomento prodotti dallo stesso autore.

³² DONATI 2010, pp. 132, 146. La figura a lato di Battista da Sangallo è identificata con il banchiere Giovanni Cepperello già nella seconda edizione delle *Vite*; cfr. VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1966-, V, p. 517. Per il riconoscimento della testa inserita da Jacopino nella pala d'altare come ritratto postumo di

facilmente distinguibili, collocati di lato o a mezzo busto sul proscenio dell'inquadratura, non altrettanto vale per le prime scene del ciclo, dipinte anch'esse da Jacopino. In particolare la folla raccolta ai piedi di San Giovanni nella *Predica del Battista* include alcuni ritratti assai caratterizzati, per i quali sono state proposte identificazioni disparate, da Cosimo I de' Medici a sant'Ignazio di Loyola (Fig. 3.16)³³. L'inserimento di queste teste a fianco di altri tipi canonici di astanti è peraltro una delle maggiori differenze rispetto allo studio comunemente ritenuto come preparatorio: un disegno di Perin del Vaga conservato all'Albertina, sulla cui base Jacopino del Conte avrebbe successivamente formulato la propria composizione, nel complesso avvicendamento di autori che caratterizza questo ciclo di affreschi³⁴.

Una delle fisionomie più singolari della *Predica* è quella del cavaliere che svetta sulla sinistra della scena, figura rimasta sino ad ora senza nome ma in cui sembra di poter riconoscere le fattezze di Francesco da Sangallo, almeno per come le conosciamo dai suoi numerosi autoritratti, tutti basati sul medesimo prototipo (Fig. 3.17)³⁵. Il capo è fasciato da un turbante che in passato ha fatto riconoscere nel personaggio una generica turcheria, ma che in realtà è un attributo dello scultore condiviso con Michelangelo, come nel ritratto realizzato da Giuliano Bugiardini³⁶. La resa di profilo del volto accentua

Antonio il Giovane cfr. CHENEY 1970, p. 39, e CORSO 2014, pp. 184-185; solo VALENTE 2013, pp. 60-62, propone di individuarlo in una figura della *Danza di Salomè* affrescata da Pirro Ligorio.

³³ HENNEBERG 1967, pp. 140-142, sull'ipotesi del fondatore dei Gesuiti, ripresa da PROSPERI 2013, p. 382; KELLER 1976, pp. 71-72, riconosce invece nella stessa figura l'allora duca di Firenze.

³⁴ HIRST 1966, pp. 401-402.

³⁵ Devo l'intuizione a Michela Corso, autrice di una ricerca monografica dedicata a Jacopino del Conte recentemente discussa presso l'Università degli Studi di Roma Tor Vergata, in cui però l'identificazione non veniva ancora proposta; cfr. *supra*, nota 32.

³⁶ Il soggetto esotico è proposto in CHENEY 1982, dove si attribuisce a Jacopino del Conte anche il *Ritratto di uomo con turbante* conservato nei depositi di Villa Borghese e già assegnato ad Annibale Carracci,

i lineamenti pronunciati e taglienti, mentre lo sguardo si fissa sul fulcro narrativo della scena con un caratteristico movimento inarcato delle sopracciglia; i capelli e la barba, sempre mossi e fluenti, sono di un argento scuro, appropriati per un uomo sulla metà dei quaranta quale era Francesco nel 1538, quando veniva dipinta questa porzione del ciclo ed egli, per l'appunto, era documentato a Roma³⁷. La testa oltretutto è vicinissima all'allegoria di Uffizi 266 F, dove si autoritrae nelle vesti di un mendicante, ancora una volta di profilo, con la barba assai lunga e un panno annodato sulla fronte (Fig. 3.18)³⁸. Il disegno è di datazione difficile ed è forse più tardo dell'affresco: addirittura potrebbe dipendere dalla medaglia realizzata nel 1561 da Leone Leoni per Michelangelo, in cui si ravvisa l'iconografia quasi sovrapponibile dell'anziano viandante, pellegrino sulla terra (Fig. 3.19)³⁹. Ma, se così fosse, testimonierebbe della lunga durata di questa immagine, fissata per sé dall'artista nella sua prima maturità e mantenuta invariata per molti anni a venire.

I tratti del volto e gli attributi di Francesco da Sangallo sono tutti canonizzati nel suo primo autoritratto, l'*ex-voto* in marmo murato nel transetto di Santa Maria Primerana a Fiesole (Fig. 3.22): un piccolo santuario oggetto di una diffusa devozione popolare,

che forse ne è solo una copia; l'ipotesi è comunque ripresa in DONATI 2010, p. 150. Per il *Ritratto di Michelangelo* conservato a Casa Buonarroti, cfr. STEINMANN 1913, pp. 17-19. Una sua versione, attribuita a Baccio Bandinelli, si conserva anche al Musée du Louvre; cfr. HABERT/LOIRE/SCAILLIÉREZ/THIÉBAULT 2007, p. 65.

³⁷ VALENTE 2013, p. 55; cfr. *supra*, nota 14. Secondo WEISZ 1982, pp. 83-84, la figura deriva piuttosto da una copia della Sistina di Perin del Vaga (Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 2815) che però ha solo una generica rassomiglianza con l'effigiato.

³⁸ PETRIOLI TOFANI 1991, p. 119; MASSINELLI 1988, p. 65.

³⁹ La letteratura sull'allegoria della medaglia di Leone Leoni è riassunta nella scheda di C. Cinelli in *1564/2014 Michelangelo* 2014, p. 224, e precedentemente in VASARI/BAROCCHI 1962, IV, pp. 1735-1738.

cresciuta soprattutto con le pestilenze che colpirono Firenze e il suo contado nel secondo quarto del Cinquecento⁴⁰. L'effigie votiva è datata, appunto, 1542 e firmata dall'autore nell'iscrizione alla base: «FRANC[ISCV]S SANGALLIVS IVLIANI FILI[VS] CIVIS FLOR[ENTINVS] FACIE[BAT]». Nel solco di una lunga tradizione fiorentina di ritratti in rilievo, da Desiderio a Mino, sino a Baccio Bandinelli, Francesco fissa le proprie fattezze in un profilo inciso, disegnato con esattezza contro lo sfondo neutro della lastra; tutt'altro che idealizzato, il busto ha un realismo ficcante, tuttavia stemperato nella sobria monumentalità conferitagli dalla posa all'antica⁴¹. La testa protesa in avanti e lo sguardo corrucciato comunicano un carattere severo, arcigno quasi, e consapevole di sé, mentre i pochi aggettivi di eleganza – la gemma che chiude il turbante sulla nuca o le ciocche generose e curate della barba – non sfigurano di fronte al lusso controllato dimostrato anche dal padre Giuliano da Sangallo nel celebre ritratto fornito da Piero di Cosimo alcuni decenni prima (Fig. 4.3)⁴².

Il busto di Santa Maria Primerana inaugura la serie di autoritratti prodotti da Francesco da Sangallo nella seconda parte della propria carriera, di pari passo con l'affermarsi a Firenze di una sempre più codificata cultura cortigiana, e con il sovrapporsi dell'ambiente artistico cittadino ad accademie locali sempre più istituzionalizzate: gli esempi successivi

⁴⁰ CLAUSSE 1900-1902, III, pp. 165-168.

⁴¹ Il dato realistico è sottolineato soprattutto da MIDDELDORF 1938, pp. 123-124. In *ivi*, p. 130, si propone anche l'attribuzione a Francesco da Sangallo dell'*ex-voto* di Francesco del Fede, collocato sulla medesima parete della chiesa firolana e riconosciuto come un'opera tarda, dalla minore incisività: ma proprio queste distanze stilistiche sembrano smentire l'ipotesi, così come la data del 1575 presente nell'iscrizione che ne colloca l'esecuzione in un momento di sostanziale inattività dell'artista, di poco precedente alla sua scomparsa.

⁴² La scheda di S. Padovani, in *Piero di Cosimo* 2015, pp. 260-262, ha recentemente proposto una datazione alta per il *Ritratto di Giuliano da Sangallo e suo padre Francesco*, ipotizzando che potesse essere dipinto proprio nel 1494 in occasione della nascita di Francesco.

saranno tutti in forma di medaglie – ben cinque (Figg. 4.12-4.16) – e la formula fisiognomica già fissata nell'*ex-voto* vi sarà ribadita con una tale persistenza da rivelare una precisa strategia di autorappresentazione, portata avanti si direbbe per molto tempo, sino a rendere inscindibile questa immagine dal nome dell'artista⁴³.

Anche quando, tra il 1556 e il 1563, Giorgio Vasari rinnova a Palazzo Vecchio gli ambienti del Quartiere di Leone X, dipingendovi coi propri collaboratori il tondo di *Cosimo I tra i suoi architetti, ingegneri e scultori*, il ritratto di Francesco da Sangallo compare per un'ultima volta in quella foggia (Fig. 3.20)⁴⁴. Egli, in verità, non è menzionato nella *Seconda giornata dei Ragionamenti* in cui lo stesso Vasari descrive il soggetto del tondo e i nomi di quanti circondano il duca; si tratta però di un testo postumo, edito nel 1588, e non privo di omissioni, tanto che solo nove dei dieci artisti vi sono identificati⁴⁵. A maggior ragione sembra lecito riconoscere le sembianze di Francesco nella testa alla destra di Cosimo: l'innaturale posizione di profilo – estranea al dinamismo a figura intera degli altri astanti – la curva corrugata delle sopracciglia e la lunga barba sul principio di incanutire sono quelle del suo autoritratto, con la sola assenza del turbante, forse rimosso da una ridipintura; neppure le tracce delle iscrizioni incise sull'intonaco, con i

⁴³ Cfr. cap. IV, § 3: *Cinque medaglie, un autoritratto e due imprese*.

⁴⁴ Per la discussione sulle date del ciclo cfr. ALLEGRI/CECCHI 1980, pp. 55-58 e p. 145, in particolare, con una scheda dell'affresco in questione.

⁴⁵ VASARI/MILANESI 1878-1885, VIII, p. 192: «G. Questi sono architetti, de' quali Sua Eccellenza si è servito, ed hanno modelli in mano di fabbriche fatte da lui; quello, che ha modelli di fontane in mano, è il Tribolo, e sono le fontane fatte alla villa di Castello; il Tasso è quello che ha il modello della loggia di Mercato nuovo con Nanni Unghero, ed il S. Marino – P. Quest'altro appresso non ha bisogno di vostra dichiarazione, perché conosco che sete voi in compagnia di Bartolommeo Ammannati scultore e Baccio Bandinelli; questi due, che contendono insieme, chi sono? – G. È Benvenuto Cellini, che contende con Francesco di ser Iacopo, provveditore generale di quelle fabbriche». Sulla funzione dei *Ragionamenti* e sull'affidabilità delle sue descrizioni cfr. TINAGLI 1985; *ead.* 2000, in particolare pp. 190-191. Per un approfondimento sistematico del testo, come della sua genealogia, cfr. JONIETZ 2012, tesi dottorale di cui si attende la pubblicazione.

nomi abbreviati dei personaggi, smentiscono l'identificazione⁴⁶. Dunque gli architetti già scomparsi, Tasso, Tribolo, Nanni Ungaro e il Sammarino, che ha in mano il *Trattato della fortificazione*, sono raffigurati di fianco al sovrano nelle vesti idealizzate di personaggi all'antica; Vasari e Francesco di Ser Jacopo, coordinatore finanziario dell'impresa di Palazzo Vecchio, stanno in primo piano ai suoi piedi; sullo sfondo, a sinistra, Benevenuto Cellini si unisce a un altro anziano scultore come Baccio Bandinelli; alla loro coppia rispondono infine i due architetti e scultori in quel momento in capo all'Opera della cattedrale: Francesco da Sangallo e Bartolomeo Ammannati (Fig. 3.21)⁴⁷. Di questo ritratto doppio colpisce soprattutto la distanza fra la vivida irruenza di Bartolomeo, che si scosta rapidamente verso destra mentre una luce violenta ne modella il volto maturo, e il profilo fisso, se non irrigidito di Francesco, ormai quasi in disparte sullo sfondo della scena, immortalato in un'immagine rapidamente invecchiata in poco meno di un ventennio.

3. LA COMMITTENZA DEGLI ALIDOSI, UN'IMMAGINE DEL CARDINALE FRANCESCO

Il genere del ritratto di profilo e a rilievo è praticato da Francesco da Sangallo soprattutto

⁴⁶ Diverso parere è espresso in LAMBERINI 2007, pp. 322-332, che confronta le diverse ipotesi di identificazione e riconosce in questo profilo il Sammarino, avanzando il nome di Davit Fortini per la figura a lui tradizionalmente associata. La nuova proposta si basa sulla lettura delle didascalie a sgraffio apposte sull'affresco – notate per la prima volta da DAVIS 1976a, p. 65, nota 32 – che però nel caso specifico sono assai lacunose e si limitano alle seguenti cifre: «SA[...]R[...]».

⁴⁷ Sul ritratto di Ammannati, cfr. BELLUZZI 2009, pp. 81-84.

nelle medaglie in bronzo, assecondando una tipizzazione delle effigi tipica del genere particolarmente affine alle proprie attardate preferenze stilistiche. L'autoritratto di Santa Maria Primerana, tuttavia, è meglio paragonabile con un altro prodotto di fusione, ben più vicino per scala e qualità formali, attribuibile all'artista principalmente per il contesto di committenza: una placchetta conservata al Louvre che ritrae il cardinale imolese Francesco Alidosi (Fig. 3.23)⁴⁸. Dal punto di vista tecnico si tratterebbe sostanzialmente di un'eccezione nel catalogo dell'autore, che allo stato delle opere documentate affronta questo materiale anche con il *Battista* della Frick Collection (Fig. 4.18) e, appunto, con la sua produzione di medaglista, ma prediligendo fusioni piene, dalla resa superficiale ruvida e corrugata. La poca dimistichezza di Francesco da Sangallo con la pratica della cera perduta spiegherebbe inoltre una certa amatorialità della placchetta, ovvero i chiodi di congiunzione dei pezzi lasciati fin troppo in vista – particolarmente evidenti sulla berretta o lungo l'incorniciatura – così come le alterazioni di cui sono affette le superfici, in forma di piccole bolle o di lacune successivamente integrate. Mentre il nitore del profilo, evidenziato contro il piano liscio del supporto, il busto spesso e semplificato nei dettagli dell'abito, i piani morbidi ma sintetici del volto e le ciocche dettagliate con cura sono pressoché sovrapponibili a quelli dell'*ex-voto*; persino le misure, quasi corrispondenti, confortano tale raffronto⁴⁹.

L'anno in cui Francesco da Sangallo scolpisce l'autoritratto di Fiesole è in effetti lo stesso

⁴⁸ R.F. 933, Département des Sculptures, Musée du Louvre, Paris. Il bronzo è attualmente esposto nella Galerie Michel-Ange come opera di inizio Cinquecento, di anonimo artista italiano, e fu acquisito nel 1892 dalla collezione Hakky-Bey grazie a una donazione di Paul Auguste Francois Barreiller; cfr. *Les donateurs du Louvre* 1989, p. 141.

⁴⁹ Il rilievo in marmo e la placchetta misurano, rispettivamente, 64 x 42,5 e 50 x 34 cm (la seconda con uno spessore alla troncatura del busto di 5 cm), ma sono pressoché corrispondenti le misure delle teste, di 27 contro 23 cm di altezza. Cfr. *Les sculptures européennes* 2006, p. 265.

in cui si trova al servizio degli Alidosi, quel 1542 in cui è chiamato a progettare la loro nuova residenza a Castel del Rio. Questo, in realtà, accade molti anni dopo la morte violenta e infamante del cardinale, avvenuta a Bologna nel 1511, durante le torbide vicende che accompagnarono la contesa dei territori adriatici fra i Borgia e i Della Rovere: Francesco Alidosi, uomo di fiducia del pontefice con giurisdizione sulla Romagna e le Marche, era stato accusato di tradimento da Giulio II e quindi assassinato dallo stesso duca di Urbino⁵⁰. Ciononostante egli restava il membro più illustre della famiglia e – in un momento di consolidamento delle proprie fortune attraverso insistenti politiche matrimoniali con i Tornabuoni, i Gondi e gli Orsini – i suoi discendenti dovettero sentire il bisogno di riabilitarne la memoria, realizzando anche un nuovo sepolcro in cui ospitare le sue spoglie. Non stupisce che gli Alidosi, desiderando un nuovo ritratto del congiunto, si rivolgessero a uno scultore dell'esperienza di Francesco da Sangallo nel momento stesso in cui gli assegnavano altre commesse; né che il prototipo dovesse essere una medaglia realizzata nella cerchia del Francia nel primo Cinquecento, quando il cardinale era all'apice del proprio potere come vescovo di Bologna e legato pontificio (Fig. 3.24)⁵¹. La placchetta del Louvre deriva da tale manufatto anche l'iconografia delle aquile che, nell'impresa sul rovescio, vi trainano un carro montato dal cardinale; nel più tardo ritratto incorniciano invece i titoli dell'effigiato – «F[RANCISCVS] CAR[DINALIS] PAPIEN[SIS] BON[ONIAE] LEGAT[VS]» – replicando un partito decorativo alla base della Colonna Traiana, familiare a Francesco

⁵⁰ DE CARO 1960b, p. 375; CORTINI 1933, pp. 52-56.

⁵¹ Quando fu acquisito dal Louvre il pezzo era attribuito proprio a Francesco Francia, come ribadito in SAGLIO 1893, p. 130, fino a VITRY 1922, p. 88. VENTURI 1904, pp. 469-470, e successivamente ID. 1908, pp. 799-803, dubitano per la prima volta dell'attribuzione, così come FOVILLE 1914, pp. 55-56. Più di recente WARREN 1999, p. 218, nota 27, riconsidera l'attribuzione a Francia, ricostruendo la sua produzione di scultore e assegnandogli nuovamente la medaglia del cardinale.

grazie alla copia del monumento antico campeggiante sulle pagine del Codice Barberiniano⁵².

Il documento che permette di attribuire a Francesco da Sangallo la progettazione del palazzo di Castel del Rio, e di datarne con esattezza il progetto, è una dichiarazione del 27 marzo 1561 in cui egli ricapitola il proprio coinvolgimento nei lavori di costruzione, poiché convocato dalla Rota Fiorentina nell'ambito di una contesa tra gli eredi Alidosi⁵³:

Che dell'anno 1542 in c.a essendo prima rovinata la Forteza Vecchia del Castel del Rio in gran parte S.re Cesare Alidosio mandò per detto testimonio per consultar quel che fosse da fare, et esso vedendo la cosa disperata cominciò a persuadere a detto S.re Cesare, et S.re Rizzardo Alidosio, che saria meglio far un Castello di novo con la materia del Castel Vecchio, che instaurare quello, perché facendone un di novo dove gli era mostro saria tornato molto bene, et durabile a uso di Fortezza et da immortalarsi: et così al S.re Rizzardo cominciò a piacer l'opinione di detto M. Francesco, la qual poi approvò etiam il S.re Cesare, benché da principio le paresse fatica entrar in tal impresa.

Avendo detti S.ri preso alquanto di tempo a risolvere, et detto M.o Francesco a fare il modello.

Cossì andò et portò seco il disegno del novo Castello, in sul qual disegno l'anno

⁵² Il motto dell'impresa recita: «HIS AVIBVS CVRRVQ[VE] CITO DVCERIS AD ASTRA»; cfr. HILL 1930, p. 156; POLLARD 1984-1985, I, pp. 267-268; TODERI/VANNEL 2000, I, pp. 447-448: in tutti i repertori la medaglia è considerata come di autore anonimo, seguace di Francesco Francia. Le aquile reggifestone della Colonna Traiana sono disegnate da Giuliano da Sangallo al f. 18 *verso* del *Libro dei Disegni* (BAV, Cod. Barb. Lat. Vat. 4424); cfr. HUELSEN 1910, p. 29.

⁵³ BB, Archivio Sesso, busta 51 («Processi, Mazzo n° 6, Alidosio»), vacchettone manoscritto E, cc. 24v-26r. Già segnalato nel manoscritto di G. da Schio, *Persone memorabili in Vicenza, 1825-1867* (*ivi*, mss. 3387-3404) alla voce «Famiglia Alidosi», il documento è parzialmente trascritto nel resoconto documentario sulle vicende del palazzo di VIVOLI 2010, pp. 24-25, 116-117.

medesimo 1542 si messe mano a edificare, et esso testimonio si trovò a metter la prima pietra, la qual è nel fondo del p.mo puntone, la qual poi si è tirrata in quella perfezione che è a oggi [doc. n. 27].

Francesco viene dunque interpellato da Cesare Alidosi, titolare del feudo di Castel del Rio, per rimediare ai cedimenti verificatisi nel vecchio castello di fondazione trecentesca: un fatto confermato anche da altri documenti, secondo cui i crolli sarebbero seguiti ad alcuni lavori di ampliamento che avevano intaccato la base dell'edificio medievale, forse con il concorso del terremoto che aveva colpito il Mugello nel giugno del 1542⁵⁴. Tuttavia, abbandonati i primi propositi, gli Alidosi acquistano già in agosto i terreni per un nuovo palazzo fortificato da erigersi più a valle, all'ingresso del Mercatale lungo la strada proveniente da Imola⁵⁵. Il bastione sudorientale viene completato l'anno successivo, quando Francesco – come riferito più avanti, nella stessa deposizione – può verificare l'avanzamento dei lavori e incarica il capomastro Giovanni da Fiesole di dirigere la costruzione in sua vece⁵⁶; nel 1545 l'edificio è abitabile dai suoi proprietari, che a partire da quell'anno ne fanno perlomeno la sede delle proprie attività amministrative⁵⁷.

⁵⁴ La corretta ricostruzione degli eventi risale a GALLI 1929 con attribuzione ad Antonio il Giovane, prima che lo stesso autore risalisse a Francesco alcuni anni più tardi; cfr. *infra*, nota 61. In polemica con questa datazione CORTINI 1933, pp. 60-61, ritorna alla generica ipotesi di un progetto di Bramante, già espressa da ORSINI 1907, p. 28, che ne considerava committente il cardinale Alidosi. In precedenza il palazzo fortificato era stato assegnato anche a Francesco di Giorgio da PASOLINI/ZANELLI 1890, pp. 539-545, che lo datava al 1473 e alla signoria di Lodovico.

⁵⁵ ASI, Notarile di Imola, notaio Iacopo Faelli, arm. 17, cc. 100v-102r, 21 agosto 1542; cfr. GALLI 1940.

⁵⁶ Il capomastro fiesolano è assunto alla paga complessiva di 49 lire al mese, suddivise in una parte di 28 per la sua prestazione personale e in una di 21 per il suo garzone; cfr. *supra*, nota 53.

⁵⁷ VIVOLI 2010, pp. 29-31, dove si segnalano diversi atti notarili rogati negli ambienti del palazzo nella seconda metà degli anni quaranta, tra cui il testamento del 1548 della prima moglie di Cesare Alidosi, Maddalena Tornabuoni (ASI, Notarile di Imola, notaio Cassiano Ricci, arm. 17, vol. XI, cc. 32v-35r, 14

Dalle parole di Francesco da Sangallo si capisce, poi, che la proposta di riedificare *ex-novo* e su un altro sito la fortezza di famiglia aveva trovato soprattutto il favore di Rizzardo, fratello minore del cardinale e principale finanziatore dell'opera, il quale poteva disporre di un consistente patrimonio ereditato in terre veneziane dalla moglie Brigida Orsini, figlia del condottiero Nicolò da Pitigliano⁵⁸. Contro le resistenze del nipote Cesare – preoccupato a ragione dall'entità delle spese, che in poco tempo porteranno al contenzioso tra i diversi rami della famiglia – doveva aver vinto anche il gusto più aggiornato di un committente come Rizzardo: trasferitosi a Vicenza già alla metà degli anni trenta, costui era forse desideroso di costruire a Castel del Rio una residenza degna delle sue ambizioni, dopo che era stato costretto a cedere il feudo di Tossignano, vendutogli illegittimamente nel 1526 da Clemente VII⁵⁹. Il suo attaccamento al progetto si dimostra nel testamento con cui assegnava al completamento dell'opera 600 ducati annui, assicurati da una rendita che i monaci padovani di Santa Giustina avrebbero fatto pervenire agli eredi⁶⁰. Sarà su questa base che il figlio Nicola pretenderà la proprietà dell'edificio e, addirittura, la potestà sull'intero feudo, rivolgendosi appunto alla Rota di Firenze e avviando il processo del 1559, le cui carte hanno consegnato il nome di Francesco da Sangallo⁶¹.

marzo 1548).

⁵⁸ LITTA 1851, *ad vocem* «Alidosio d'Imola».

⁵⁹ CORTINI 1933, p. 61; sul ramo vicentino degli Alidosi e sulle fortune di Rizzardo cfr. anche VIVOLI 2001, pp. 74-77.

⁶⁰ ASVe, Notarile di Venezia, notaio Matteo Soliano, 14 settembre 1558: il testamento – già trascritto in GINANNI 1735, pp. 100-104 – ne sostituisce una prima versione conservata in ASVi, notaio Giovanni Maria Righi, 27 luglio 1546, dove la rendita destinata ai lavori di completamento era invece di 400 ducati annui, come segnalato in VIVOLI 2010, p. 30.

⁶¹ Così è trascritto nella solita dichiarazione del 1561: «Item testificando disse che [...] quando il s. Cesare et s. Nicola comminciarono a liggare sopra le divisioni di d.o luogo, et crede fosse dell'anno 1559»;

La lite tra gli Alidosi è documentata anche da un fitto carteggio delle due parti con Cosimo I e si risolverà solo nel 1563, quando avrà effetto l'accordo di divisione dei beni redatto sulla base della deposizione di Francesco⁶²: eletto come consulente dall'anziano Cesare e dall'erede più diretto, il nipote Ciro, la sua stima porterà alla suddivisione del castello in due parti, da separare attraverso l'erezione di un muro che avrebbe dovuto attraversare la grande corte centrale⁶³. Perciò sembra che a quelle date non si prevedesse una ripresa imminente dei lavori, mai completati e probabilmente interrotti prima delle liti patrimoniali; nel frattempo uscivano di scena i suoi due principali committenti, Cesare e Rizzardo, morti entrambi nel 1560. Un tentativo finale di concludere il palazzo di famiglia sarà fatto dal figlio di quest'ultimo, Nicola, che nel 1581 intenterà ancora una causa nei confronti del ramo insediato a Castel del Rio⁶⁴. Invano, però, finché all'inizio del Seicento gli Alidosi di Vicenza otterranno di liquidare i loro obblighi testamentari con un ultimo versamento, lasciando così il palazzo nelle forme incomplete che manterrà per

cfr. *supra*, nota 53. Il primo documento relativo alla contesa legale in cui appare il nome di Francesco da Sangallo è invece un lodo del 28 novembre 1559 rogato da ser Pompilio Nardi, commissario di Castel del Rio per conto di Nicola Alidosi (ASI, Notarile di Tossignano, notaio Pompilio Nardi, n. 196, l. XI, cc. 311-328). Parafasato dall'originale latino in BOMBARDINI 1983, pp. 56-61, l'atto era già stato segnalato in PASOLINI/ZANELLI 1890, p. 546, e in GALLI 1940, a cui spetta l'attribuzione del progetto a Francesco da Sangallo.

⁶² Il carteggio tra gli Alidosi e Cosimo I è conservato in ASFi, Carteggio Universale di Cosimo I, bb. 478, 485, 487, 497; la relazione al duca sull'accordo finale è invece in ASPi, Ordine di Santo Stefano, b. 4586. Entrambi documenti sono indicati da VIVOLI 2010, pp. 39-44.

⁶³ ID. 1984, pp. 231-232. Come conseguenza della risoluzione iniziale della Rota Fiorentina, che già nel 1559 aveva disposto la suddivisione del feudo degli Alidosi in tre parti e, addirittura, un governo a rotazione annuale fra i tre rami di discendenza, si stabilì che Cesare avrebbe avuto la piena proprietà del palazzo contro una compensazione pecuniaria di quattromila ducati, da versare ai discendenti di Rizzardo; l'atto relativo è conservato in ASFi, Notarile moderno, 1581, filza B, notaio ser Antonio da Mengona, 11 febbraio 1563. Sulla figura di Ciro Alidosi, cavaliere di Santo Stefano e diplomatico al servizio di Cosimo e Francesco de' Medici, cfr. DE CARO 1960a.

⁶⁴ ASI, Notarile di Fontanelice, notaio Galeotto Zuccari, n. 62, l. I, cc. 11v-13, procura del 29 settembre 1581.

i secoli successivi⁶⁵.

4. IL «PALAZZO NUOVO» DI CASTEL DEL RIO

Del palazzo degli Alidosi – chiamato «palazzo nuovo» nei documenti cinquecenteschi, per distinguerlo dalla vecchia residenza – sopravvive oggi solo l'ala orientale: una fabbrica fortificata su quattro piani, disposta parallelamente alla strada che dal borgo si dirige verso Imola, chiusa alle estremità da due bastioni di pari altezza e di pianta romboidale (Fig. 3.25). L'edificio si era ridotto a questo corpo mutilo dopo l'occupazione di Castel del Rio da parte delle truppe di Urbano VIII, nel 1638, e il suo declassamento a palazzo apostolico, ovvero a sede del governatore di un piccolo centro ai confini dello stato pontificio⁶⁶: l'incuria che ne seguì e un terremoto del 1725 portarono alla perdita di tutta la porzione occidentale dell'edificio, di cui a metà Ottocento non comparivano che pochi metri di muratura sopra il livello del terreno (Fig. 3.26)⁶⁷. Prima dei restauri post-unitari anche il torrione nord-orientale era rovinato e consisteva nelle sole cortine

⁶⁵ VIVOLI 2010, p. 45. L'accordo fu stipulato tra Rodrigo, del ramo di Castel del Rio, e Francesco, del ramo di Vicenza, il 13 febbraio del 1608.

⁶⁶ CORTINI 1933, pp. 93-96.

⁶⁷ Le scosse di terremoto, protrattesi per ben 40 giorni, sono ricordate anche in un inventario del 20 settembre 1734 (ASI, Notarile di Castel del Rio, notaio Pietro Giovanni Battista Mazzoni, n. 190, inserto alle cc. 269r-270v) che è la principale fonte documentaria sull'architettura del palazzo [doc. n. 28]. Questo, invece, lo stato dell'edificio nel 1855 secondo A. Baruzzi, *Cenni storici dell'antica e nobilissima famiglia Alidosi* (BCI, manoscritto, 1857): «è di figura quadrata con quattro angolari bastioni molto sporgenti: un d'essi soltanto esiste quasi intatto ancora e col suo tetto, l'altro corrispondente sulla facciata di levante è in pessimo stato, scoperto affatto e assai guasto, degli altri due rimangono li ruderi a tre metri appena sopra il suolo».

esterne, mentre sopravvivevano in buone condizioni gli appartamenti di quello a meridione, che non avevano mai smesso di ospitare il governo locale⁶⁸.

Tuttavia, dalle tracce rimaste delle fondazioni, da alcuni frammenti, ma soprattutto dalle fonti e dai rilievi prodotti a partire dal XVIII secolo, si ricostruisce facilmente l'impianto originale, così come era stato progettato da Francesco e completato per almeno due terzi dagli Alidosi⁶⁹: una planimetria sorprendentemente simmetrica e ibrida, in cui si sovrappongono differenti modelli tipologici di edilizia militare e della residenza gentilizia quattro e cinquecentesca (Fig. 3.27). Al corpo superstite doveva corrispondere, infatti, una seconda coppia di bastioni rivolta a occidente, che alcuni documenti di fine Cinquecento descrivono come parzialmente realizzata⁷⁰. Le due parti dell'edificio dove erano collocati gli appartamenti e gli ambienti di servizio si congiungevano attraverso un'ampia corte porticata sui quattro lati, che si inseriva come loggia al piano terreno nei due volumi maggiori, mentre sui lati brevi proseguiva coronata solo da un camminamento balaustrato (Fig. 3.28). Voltato a crociera, probabilmente, su arcate sorrette da colonne in macigno, questo cortile centrale era modulato secondo una proporzione semplice di cinque per dieci campate, ampia ognuna 12 piedi – poco più di

⁶⁸ Il bastione nord-orientale fu ricostruito nel 1882, mentre altri restauri seguirono nel 1901 e nel 1924; cfr. VIVOLI 1984, pp. 237-240.

⁶⁹ Un segmento del tracciato planimetrico è stato messo in evidenza, sul lato occidentale, dall'ultima ristrutturazione dell'edificio, curata nel 1987 da Nanni Dervis e Franco Labanti che mi hanno gentilmente fornito i disegni di progetto. La documentazione grafica che restituisce prospetti, pianta e sezione prima dei crolli si conserva invece negli archivi storici imolesi (BCI, Fondi iconografici, con dicitura: *Fianco e Spaccato del Palazzo Comunale di Castel del Rio e Prospetto e pianta del Palazzo Comunale di Castel del Rio*) e ravennati (BCRa, Archivio Storico del Comune di Ravenna, carte topografiche, n. 730): privi di riferimenti cronologici esatti, gli elaborati sono comunque databili tra la fine del Settecento e i primi decenni dell'Ottocento.

⁷⁰ ASPi, ordine di Santo Stefano, b. 4506, trascritto da ID. 2010, p. 37: «una superbiss.[im]a fabrica fatta in quattro grandi torrioni, due de quali torrioni non sono forniti, ma solam[en]te tirati sopra terra fino alla metà degli altri».

3 metri e mezzo – replicando in dimensioni eccezionalmente ampie una soluzione distributiva propria del palazzo rinascimentale fiorentino⁷¹.

Il carattere meticcio dell'edificio, sfuggente a una classificazione tipologica tradizionale, risulta con chiarezza in una stima fattane al tempo di Rodrigo Alidosi, il cui redattore impiega tutti i termini a propria disposizione per definirne le forme inusuali:

Il *palazzo* del signor Rodrigo, qual da tutti è chiamato *castello*, è fatto in forma di *fortezza*, non è finito se non da una banda, che si può dire manchi un terzo della fabbrica, dentro al d[ett]o castello nel maggior cortile c'è una fontana, la qual dà l'acqua in altri luoghi del castello con molta comodità. [...]. La pianta del castello è bella quanto altro sia in Italia e vale più di 14 mila scudi, che oggi di certo non si farebbe con 20 mila scudi ed ancora non è finita⁷².

Il progetto di Francesco da Sangallo, in effetti, doveva rispondere all'esigenza dei suoi committenti di ottenere una dimora moderna e sufficientemente rappresentativa, ottemperando insieme a necessità difensive rese urgenti dal crollo del vecchio castello. Ne risultava così un modello di residenza extraurbana fortificata che è possibile affiancare a pochi altri esempi del Cinquecento: la prima pianta di Antonio da Sangallo il

⁷¹ L'inventario del 1734 descrive nel «cortil grande [...] ventiquattro colonne di un sol pezzo compresi piedistalli e capitelli tutti di macigno» e «quattro altre colonne che formavano la loggia sopra della quale stava costruito l'appartamento a mezzodi; queste sono atterrate in pezzi e con esse tutte le stanze che vi sono sopra»; cfr. *supra*, nota 67. Le due colonne mancanti, delle trenta totali, dovevano essere scomparse in seguito ai cedimenti li descritti o forse erano mascherate dai tamponamenti che si osservano in un rilievo del 1882, realizzato per la trasformazione del palazzo in caserma dei Carabinieri (ASRa, Prefettura di Ravenna, Archivio generale, b. 36). Nella relazione si dà anche la misura di 12 piedi, computata secondo una corrispondenza di 29,76 cm per unità; in una precedente perizia (BCI, Archivio Storico di Castel del Rio, Amministrazione, 18 aprile 1718, trascritta da ID. 1984, p. 341) la loggia occidentale è invece misurata «in longh. piedi 78, largh. 13» [doc. n. 29].

⁷² BCI, carte Galli, copia senza data di ASV, Armadio XXXVI, tomo 28. La relazione dovette comunque essere compilata entro il 1623, anno di morte di Rodrigo Alidosi.

Giovane e Baldassarre Peruzzi per la rocca di Caprarola o, di poco successiva a palazzo Alidosi, la Castellina realizzata a Norcia da Jacopo Vignola, fino alla villa medicea di Artimino che Buontalenti fornirà di grossi bastioni angolari cinquant'anni più tardi (Fig. 3.29)⁷³. L'edificio appartiene insomma a una ristretta famiglia di architetture civili che nel corso del secolo avevano interpretato in forme monumentali la resistenza, diffusa nell'edilizia anonima, alle innovazioni tipologiche introdotte dalla villa umanistica, opponendogli la lunga memoria di forme incastellate dall'origine medievale⁷⁴. La sua pianta è emblematicamente vicina al modello offerto da Sebastiano Serlio nel libro sulle *Habitationi di tutti li gradi di homini* per la «casa del principe tiranno per far fuori alla campagna»: un tipo militaresco di residenza fuori città, strettamente simmetrico, distribuito attorno a una corte centrale porticata e munito ai quattro angoli di altrettanti bastioni (Fig. 3.30)⁷⁵.

Perciò il prospetto esterno del palazzo è disegnato semplicemente, in osservanza ai caratteri più diffusi dell'architettura militare cinquecentesca, non da ultimo quella prodotta in numerosi esempi da Giuliano da Sangallo e Antonio il Vecchio. Le cortine murarie sono lasciate al grezzo e si alzano per lo spessore del mezzanino e del piano

⁷³ Cfr. FAGLIARI ZENI BUCHICCHIO 2002, pp. 210-218, sulle prime fasi del progetto di Caprarola e TUTTLE 1999 per uno studio comprensivo delle residenze fortificate progettate da Vignola. Su villa La Ferdinanda di Buontalenti cfr. FARA 1988, pp. 255-260.

⁷⁴ Il fenomeno è messo in luce da BURNS 2012, pp. 24-38, in un'articolata analisi sull'evoluzione di tale tipologia, sul suo contesto sociale e sulla varietà di definizioni riscontrabile nelle fonti; cfr. anche CECCARELLI 2013 su un repertorio di residenze di campagna del territorio bolognese illustrato a fine Cinquecento, particolarmente rivelatore della diffusione di simili ibridazioni in area tosco-emiliana.

⁷⁵ SERLIO/FIORE 1994, p. 38, tav. XII e p. 199, tav. 28, dove sono pubblicate le versioni della prova di stampa di Vienna, p. 47, e del manoscritto di Monaco di Baviera, f. 28r. Cfr. FROMMEL 1999, pp. 291-298, che pubblica inoltre la versione della Avery Library, f. 30r.

nobile al di sopra di un basamento a scarpa; le conclude un piano attico continuo che sporge su una fitta serie di beccatelli rettilinei, ciascuno sormontato dalla tazza di un capitellino tuscanico in pietra serena. Nello stesso materiale sono intagliati gli altri elementi di ornato, ugualmente nitidi nei contorni e conclusi da spigoli vivi, come la ghiera di conci sfrangiati del portoncino meridionale che ripete quella di palazzo Del Monte a Montepulciano disegnata dallo zio Antonio il Vecchio (Fig. 3.31)⁷⁶. Anche le larghe bugnature delle soluzioni d'angolo applicano un sistema digradante, di origine quattrocentesca, impiegato da Giuliano da Sangallo nel modello per palazzo Strozzi o sulla facciata di palazzo Gondi, con bozze a cuscino al primo livello, meno spesse e smussate in corrispondenza del piano nobile e infine piatte all'altezza dell'attico, sempre lasciando in vista uno spigolo vivo e continuo che affiora lungo la congiunzione (Fig. 3.32)⁷⁷.

Al contempo il motivo del bugnato graficista, quando impiegato per le mostre delle finestre, anticipa soluzioni che verranno diffuse nell'architettura fiorentina solo nel secondo Cinquecento (Fig. 3.33). Un particolare come il giunto diagonale dei conci d'angolo al piano terreno precede direttamente i dettagli distintivi delle facciate di palazzo di Bartolomeo Ammannati⁷⁸. Ma in tal senso l'episodio di maggior rilievo è certamente il portale (Figg. 3.34-3.35): incassato nello spessore decrescente della scarpa,

⁷⁶ COZZI 1992, pp. 60-72; sull'apporto cruciale di Antonio il Vecchio alla formazione architettonica di Francesco cfr. cap. II, § 5: «*Pure furno mia inventione*». *Le opere di ingegneria militare e l'eredità di Antonio il Vecchio*.

⁷⁷ Cfr. FROMMEL 2014, pp. 136-141, 150-151; sul modello di palazzo Strozzi, in particolare, la scheda di A. Lillie in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo* 1994, p. 519.

⁷⁸ Questo dettaglio si ritrova sia negli edifici di maggior levatura, come i palazzi Giugni e Montalvo, che in quelli più modesti, come le case dell'Arte della Lana. Sul linguaggio architettonico ammannatiano cfr. la fondamentale monografia di FOSSI 1967, pp. 87-92, 93-98, e la più recente analisi di CALAFATI 2011, pp. 127-159.

è incorniciato da un giro di bugne ininterrotte, allungate fino a deformare la cornice marcapiano o a piegare per due volte seguendo la sezione del muro, come non era stato fatto neppure a palazzo Pandolfini, che all'inizio degli anni quaranta sembra essere il suo miglior precedente⁷⁹. Nel modiglione a foglia d'acanto posto in chiave, nelle due imposte dell'arco occupate da mascheroni o nel grande stemma che sormonta i tre conci centrali, si riconosce la preferenza per l'intaglio spesso e scuro di Francesco da Sangallo, al suo meglio nella linea d'ombra che incide profondamente lo spigolo interno del vano.

Se l'esterno di palazzo Alidosi conserva un'impronta sostanzialmente marziale, alla corte ariosa e agli appartamenti è conferito il tono gentilizio di un palazzo alla moderna, che in termini lessicali si traduce in un gusto vivace per le combinazioni di ornato. Le preziosità architettoniche, di dettaglio soprattutto, sono concentrate nel cosiddetto Cortile delle Fontane, un vano ombroso di pianta quadrata ricavato nel bastione meridionale, attorno a cui era distribuito il quartiere di Cesare Alidosi: la sola porzione del palazzo a rimanere intatta, fu anche edificata per prima – forse con maggior dispendio di mezzi – come testimonia la data del 1543 incisa sui muri esterni, mentre sulle pareti del cortiletto compare quella poco successiva del 1546⁸⁰. Una breve loggia di cinque campate ne trafora i due lati rivolti all'interno, con un impaginato che doveva essere ripetuto nella

⁷⁹ Se la cronologia di palazzo Pandolfini – la cui costruzione fu supervisionata anche da Giovan Francesco e Aristotile da Sangallo – resta controversa, concordano su una conclusione dei lavori entro il quarto decennio del Cinquecento sia FROMMEL 1987, p. 201, che RUSCHI 2013, p. 289.

⁸⁰ BOMBARDINI 1983, p. 55; VIVOLI 2010, pp. 33-34. La data del 1546 è inserita per due volte al di sotto degli oculi che ospitavano i busti di Rizzardo e Cesare Alidosi, affiancati da quelli di Obizzo, del cardinale Francesco, di suo fratello Giovanni, di Rizzardo senatore romano, del condottiere Lodovico e del vescovo Lito. L'effigie di quest'ultimo si conserva ancora all'interno dell'edificio.

grande corte (Fig. 3.37)⁸¹. Le tre colonne di pietra serena, ribattute da lesene, propongono un ordine d'invenzione, una specie di dorico liscio dall'alto collarino, dove alle canoniche rosette della Basilica Emilia si alternano gigli e teste di aquila, attributi araldici degli Alidosi. Poggiata su un astragalo uniforme, la tazza ha il profilo insolito di una gola diritta e l'abaco è chiuso da un gocciolatoio a gola rovescia; seguendo la medesima logica di moltiplicazione paratattica degli elementi, la base consiste in un doppio toro privo di scozia che non ha precedenti archeologici, su di un plinto quadrangolare anch'esso raddoppiato (Figg. 3.38-3.39). L'ordine è ripreso nella sala pentagonale del piano nobile all'interno del bastione dove, con una certa meccanicità nell'assecondare il desiderio di variazione, i fiori del collarino cambiano di peduccio in peduccio, mentre le gocce assumono le forme di essenze diverse, come gigli, pigne, melograni o caulicoli d'acanto (Fig. 3.40). Palazzo Alidosi, insomma, parla il linguaggio della Firenze intermedia degli anni di Alessandro de' Medici e del primo ducato di Cosimo, quando la formulazione di uno stile toscano maturo veniva cercata nella replica monumentale di selezionati modelli della tradizione cittadina e, alla scala dell'ornato, in reiterate addizioni degli elementi, secondo una tendenza all'intaglio propria di una generazione di architetti e legnaiuoli⁸². La bottega dei Baglioni, in particolare con le prove neo-quattrocentesche di palazzo Montauto (Fig. 3.41) o Del Nero, è il parallelo più immediato per questo momento dell'architettura di Francesco da Sangallo e non è un caso che con loro – in particolare con Baccio d'Agnolo e suo figlio Giuliano – egli

⁸¹ Le arcate su colonna hanno qui un intercolumnio di circa 2,4 m, i due terzi di quelli del cortile maggiore; cfr. *supra*, nota 71.

⁸² CONFORTI 2001, pp. 135-136, dove si descrivono efficacemente i tratti della prima generazione di progettisti al servizio di Cosimo de' Medici. D'altronde una simile tendenza conservatrice nell'architettura fiorentina era già in atto fin dal primo Cinquecento, come ricostruito in ELAM 2002, pp. 218-221.

condividesse in questi anni il ruolo di Capomaestro alla cattedrale di Santa Maria del Fiore⁸³.

La sommatoria delle ispirazioni linguistiche che confluiscono negli interni di palazzo Alidosi si dispiega soprattutto nei brani di ornato lapideo inseriti sui muri della loggia: la porta di accesso e tre fontane a lavatoio, l'ultima delle quali, posta di fronte alla scala scoperta che conduce al piano delle cantine, doveva continuare in una serie di bacili discendenti lungo le rampe, per concludersi in tre bocche simmetriche a parete e in una vasca di marmo bianco al centro della corte ribassata (Fig. 3.36). Questo complesso sistema idraulico anticipa di pochi anni il ninfeo di Villa Giulia – un cantiere a cui parteciperà, d'altronde, lo stesso Francesco – risentendo dell'origine comune nel progetto raffaellesco per Villa Madama, dei suoi portici all'antica, ombrosi e confortati dalla presenza dell'acqua⁸⁴. Completamente interrata fino agli ultimi restauri, tutta la sezione inferiore è ridotta oggi a pochi frammenti di pietra, ma i tre fonti sono ancora ben leggibili nel loro compiaciuto e fitto sistema di rilievi⁸⁵. L'uno diverso dall'altro, si serrano tra le ribattiture delle lesene o i risalti di una cornice continua che corre a mezza parete; le linee d'ombra di paraste e riquadri si moltiplicano nelle incassature; i catini sono intagliati a conchiglia come in altri progetti di Giuliano da Sangallo – la cappella Gondi o la Madonna dell'Umiltà – mentre l'acqua doveva versare da protomi all'antica,

⁸³ Cfr. cap. II, § 4: *Un «salario», una «casa», un «podere»: il patrimonio di Francesco da Sangallo*. Per i palazzi Montauto e Del Nero la letteratura è sostanzialmente limitata alla tesi di dottorato di PERONI 1999, dedicata appunto alla produzione architettonica dei Baglioni.

⁸⁴ Sulla presenza di Francesco da Sangallo a Villa Giulia cfr. cap. V, § 4: *Con Giorgio Vasari, a Firenze, Roma e Napoli*. La miglior ricostruzione degli ambienti immaginati da Raffaello, documentati dalla pianta Uffizi 273 A, è ancora nella scheda di Ch.L. Frommel in *Raffaello architetto* 1984, pp. 326-328.

⁸⁵ Cfr. *supra*, nota 69. Già nelle descrizioni settecentesche non si fa più menzione del piano ribassato del cortiletto, che nelle foto storiche di fine Ottocento è nascosto da una pavimentazione in pietra (BCI, fondi iconografici).

con acconciature egiziane che replicano tipi ricopiati nel *Libro dei Disegni* (Figg. 3.42-3.43)⁸⁶. Ma questo senso epidermico dell'ornamento, di particolari disegnati con cura e montati per accumulazione, è debitore soprattutto del Michelangelo di San Lorenzo: un dettaglio parlante come il fianco liscio dei due modiglioni nell'archivolto d'ingresso cita direttamente le porte della Sagrestia Nuova (Fig. 3.44). Francesco da Sangallo deriva da quella lezione le compiaciute combinazioni lessicali e le preziosità di dettaglio che sono anche del Tasso, nelle sue sperimentazioni più spinte, o di Simone Mosca, a palazzo Serragli e nel lavabo Fossombroni (Fig. 3.45)⁸⁷. E se in genere le prove compositive di questi autori formatisi alla scultura falliscono per l'incoerenza dell'impaginazione, anche a palazzo Alidosi il modellato delle fontane si dispone accidentalmente sul piano inarticolato della parete, prediligendo l'effetto di varietà a una più stringente tenuta sintattica: secondo una «linea del marmo», ornata, antiquaria, di aggettivazione puntuale delle superfici che entro la metà del Cinquecento esprimeva ancora il carattere dell'architettura fiorentina⁸⁸.

⁸⁶ Le protomi laterali sono molto vicine alla testa di cariatide del foglio 10 *verso*, mentre due telamoni egizi compaiono al foglio 41 *recto* del codice; cfr. HUELSEN 1910, pp. 20, 57.

⁸⁷ La fontana da muro è conservata al Metropolitan Museum di New York (n. inv. 1971.158.1): insieme alle opere aretine e orvietane di Mosca, è interpretata nei termini di un eclettismo post-michelangiolesco da ROCA DE AMICIS 2013. Su tale ambiente architettonico cfr. ELAM 2005, pp. 66-69, in particolare per un approfondimento su Battista del Tasso.

⁸⁸ *Ivi*, p. 168. La definizione risale a BRUSCHI 1983, pp. 1027-1028, dove questa tradizione è fatta risalire proprio a Giuliano da Sangallo e a Jacopo Sansovino, associandola alla committenza medicea di Lorenzo il Magnifico e Leone X.

5. TOMBE E PAVIMENTI: DALLA CAPPELLA ALIDOSI DI IMOLA AL PROGETTO PER PIER FRANCESCO DA GAGLIANO

Una combinazione ben più sfacciata di elementi lessicali del repertorio michelangiotesco, divenuto a quelle date linguaggio corrente in ambiente toscano, si riconosce nella cappella Alidosi di Imola, costruita tra il 1558 e il 1559 nel duomo di San Cassiano⁸⁹. Questo, perlomeno, è quel che risulta dai frammenti sopravvissuti alle demolizioni settecentesche e dalle fonti iconografiche che restituiscono sommariamente l'impaginato originale (Fig. 3.46)⁹⁰. L'attribuzione a Francesco da Sangallo è priva di supporti documentari ed è stata avanzata, in passato, solo in considerazione di queste appartenenze linguistiche e della sua familiarità con i committenti⁹¹. Tuttavia è difficile non riconoscere una discendenza fiorentina a dettagli come le grosse volute di sostegno ai due sarcofagi parietali, a loro volta montati sui modiglioni a doppia curvatura rivestiti di squame, altra invenzione formulata da Michelangelo nelle tombe dei Duchi, di larga fortuna nel secondo Cinquecento (Figg. 3.47-3.48). Su uno dei plinti ornati da trofei all'antica, che dovevano sostenere le colonne angolari, si osserva persino una replica di quelli intagliati da Cosini alla Sagrestia Nuova, con il bastone zoomorfo che fuoriesce

⁸⁹ La data di esecuzione della cappella è indicata dalle due lapidi dedicatorie, come ricordato in GALLI 1926; cfr. anche BEDESCHI 1977, p. 166, sulla cappella Riario, corrispondente a quella Alidosi sull'altro lato del presbiterio della vecchia cattedrale.

⁹⁰ Copia del disegno seicentesco qui riprodotto si trova nel fondo di documenti raccolto da Romolo Galli (BCI, carte Galli, busta 6), che lo rinvenne tra le richieste di ammissione all'ordine di Santo Stefano di due famiglie imparentate agli Alidosi, i Marsuppini e i Bolgherini, precisamente in ASPi, Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano, Piante e Disegni. La cattedrale imolese fu ricostruita nelle forme attuali da Cosimo Morelli entro il 1782; cfr. VIVOLI 2001, pp. 140-144.

⁹¹ Nella ridottissima letteratura sull'argomento, l'attribuzione è sempre di GALLI 1941. L'erudito settecentesco G.N. Villa nelle *Pitture della città d'Imola* (BCI, Manoscritti Imolesi, n. 43) identificava la cappella Alidosi con quella che, secondo Vasari, Andrea Ferrucci avrebbe realizzato in città; cfr. VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1966-, IV, p. 256; VILLA/PEDRINI 2001, pp. 289-291.

dalla cavità di una corazza, riprodotto ad altorilievo e in piccole dimensioni (Fig. 3.49).

Riconoscendovi debiti lessicali che, indubbiamente, erano anche quelli delle architetture di Francesco, si può accettare che egli avesse fornito a Cesare Alidosi il modello della cappella come già per il palazzo una quindicina di anni prima. Inoltre almeno un foglio degli Uffizi, raffigurante un sarcofago parietale poggiato su due brevi sostegni intagliati, potrebbe essere tra quelli preparatori per questo progetto (Fig. 3.50)⁹². Le effigi dei defunti incastonate negli ovali al centro delle tombe sono di profilo, a mezzobusto, e la testa del cardinale deriva direttamente dal prototipo della medaglia bolognese, in modo persino più palmare della placchetta del Louvre. È piuttosto la qualità molto bassa dell'intaglio a smentirne l'autografia: tutto l'apparato lapideo è realizzato in una pietra calcarea giallastra, dai clasti irregolari e poco compatta, di cui soffrono soprattutto le due allegorie già contenute nelle nicchie al di sopra della sepoltura, sebbene una delle due figure femminili – brevilinea, affusolata, con le grinze radiocentriche e affilate della veste chiusa da un bottone sullo sterno – abbia la stessa fisionomia e i dettagli di una scultura coeva come il San Paolo di Montecassino (Fig. 3.51)⁹³.

A quanto testimoniano i sintetici disegni che la descrivono, la cappella degli Alidosi doveva comunque includere il suo articolato apparato figurativo e le vistose citazioni

⁹² Uffizi 6786 A, aggiunto ai disegni di Francesco da Sangallo da una postilla autografa di P.N. Ferri, sulla copia conservata al GDSU del suo *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare* (GDSU, Rari, U4, p. 42); l'attribuzione è confermata dalla tecnica del disegno, con tratti pesanti di penna e inchiostro, su una preparazione lasciata a vista in pietra nera, e ombreggiature a inchiostro diluito stese senza troppa attenzione ai contorni.

⁹³ Secondo PEDRINI 1998, pp. 139-140, l'autore di entrambe le sculture – di cui non riscontra le evidenti differenze di fattura – è da collocare piuttosto in area veneta, come dimostrerebbe anche la qualità della pietra, riconosciuta come calcare vicentino. Per BEDESCHI 1977, pp. 167, 170, le statue provengono invece dalla cappella Riario: tuttavia proprio l'omogeneità di materiale con gli altri frammenti sembra smentire questa ipotesi.

micelangiottesche entro una struttura largamente tradizionale, se non di impianto quattrocentesco: un vano di pianta quadrata, con una volta a catino su pennacchi sferici sorretti da quattro pilastri o colonne affioranti in angolo, apparentemente di ordine corinzio. Già oltre la metà del Cinquecento doveva quindi replicare un modello di architettura funebre che dalla cappella Medici di San Lorenzo risaliva fino alla Sagrestia Vecchia, guardando soprattutto alla sua versione più preziosa e di assonanze tardo-antiche, quella cappella del Cardinale del Portogallo di cui riprendeva tanto la distribuzione interna quanto il dettaglio dell'arcosolio, decorato a cassettoni e rosette nell'intradosso (Fig. 3.52)⁹⁴.

Uno spazio ancora più semplificato doveva caratterizzare la cappella alla basilica dell'Annunziata, progettata alla stessa altezza cronologica delle tombe Alidosi per Pier Francesco da Gagliano, vescovo di Pistoia e figura influente dell'*entourage* medico⁹⁵. La commissione è databile grazie a una lettera che Francesco da Sangallo gli indirizza il 23 febbraio del 1559 lamentando con adeguata riverenza la scarsità dei fondi destinati all'opera e la modestia del risultato che rischiava di risulturne⁹⁶:

⁹⁴ Anche Giovanni Niccolò Villa ricorda che «nell'arco che metteva in detta cappella v'erano de' cassettoni co' rosoni»; cfr. *supra*, nota 91. Sulla cappella di Jaime del Portogallo a San Miniato al Monte cfr. HANSMANN 1993; PACCIANI 1998, p. 342.

⁹⁵ La dotazione della cappella da parte del vescovo pistoiese risale al 1557, come documentato in ASFi, Conventi Soppressi 119, 59, ins. 6, c. 40v. Lo spazio fu radicalmente alterato dall'intervento di Foggini nel 1693, ma evidentemente il progetto di Francesco non aveva trovato realizzazione se dietro l'altare barocco era sopravvissuto l'affresco del 1451 di Andrea del Castagno, rinvenuto a metà dell'Ottocento; cfr. ANDREUCCI 1858, pp. 53-55.

⁹⁶ AFH, E.IV.1, inv. 2859, ins. 27r, trascritto nel repertorio documentario di VITTUCCI 2002, p. 160, insieme a una seconda lettera relativa al progetto, indirizzata sempre al da Gagliano da Alessandro Baccioni e collocata in *ivi*, ins. 26r.

sono stato con Messere Alessandro Baccioni [...] e gli ho mostri vari disegni per la sepoltura e non mi risolvo a cosa che sia degna di V[ostra] S[ignoria], né di luogo tanto honorato quanto è quello, con quelli danari che mi dice il Bacione e per fare cosa tanta povera non mi pare si convenga perché quelli danari che mi dice maestro Alessandro con fatica servono alle materie [...] e quanto a me proprio io non ci voglio guadagnare uno danai anzi durarci ogni fatica se V[ostra] S[ignoria] arà fede in me, quella non uscirà del disegno che il Baccione portò a V[ostra] S[ignoria] non volendo fare statua in terra [...].

Una serie di disegni all'interno del Codice Geymüller documenta la proposta di Francesco e non mostra, in effetti, significativi interventi sul volume scatolare della cappella michelozziana – oggi completamente alterata dall'allestimento barocco voluto dai Feroni, ma di planimetria omogenea alle altre che si affacciano sulla navata – di cui preserva i muri inarticolati e la copertura a vela, coronata da un lanterna su di un tetto a cono, come già alla Madonna delle Carceri di Giuliano da Sangallo⁹⁷. Sulle pareti laterali dovevano essere disposti i sedili intercalati di paraste delineati alla pagina 81 *recto* (Fig. 3.55); sul muro di fondo, al di sopra dell'altare, avrebbe preso posto una coppia di sarcofagi descritti a pagina 68 *verso*, con disegno simile a quello di Piero il Fatuo a Montecassino e coronati da tabule ansate e ghirlande (Fig. 3.53)⁹⁸.

⁹⁷ È evidentemente la dicitura «di S.o Giuliano» leggibile su Uffizi 7859 A bis – da riferire all'antica dedicazione della cappella – che ha permesso ad A. Morrogh, in *Disegni di architetti fiorentini* 1985, p. 28, di riconoscere il gruppo di studi come preparatorio a questo progetto e di includervi anche i disegni Uffizi 7850, 7860-7862 A.

⁹⁸ Il foglio Uffizi 7870 A, corrispondente alla pagina 81 del codice, non viene preso in considerazione in *ibid.*; anche in *Bramante e gli altri* 2006, p. 173, la sua identificazione è generica, dando credito alla postilla autografa di Geymüller che riconosce lo stemma come della famiglia Miniati. In *ivi*, p. 170, si ipotizza inoltre una destinazione di Uffizi 7862 A per il cantiere di Montepulciano, non meglio precisata, notando la vicinanza della tabella che vi è rappresentata con quelle poste sugli altari laterali della chiesa.

Lo sforzo creativo di Francesco sembra concentrarsi piuttosto sul pavimento a commesso, perseguendo così un fasto controllato, di superfici preziose, adeguato al gusto di un anziano committente dalle antiche simpatie savonaroliane⁹⁹. Nel codice degli Uffizi se ne riconoscono almeno quattro versioni per il settore centrale e due per le corsie laterali, con mitrie, libri aperti, palme e teschi, ma soprattutto con composizioni geometriche a reticolo, a piramide o a romboidi, spesso sfondate da effetti di illusionismo prospettico (Figg. 3.54-3.56); fa da padrone, su tutti, il lemma antiquario della *tabula ansata*, quasi una firma sangallescica, che ricorre anche nell'ornato architettonico di Giuliano e, soprattutto, di Antonio il Vecchio¹⁰⁰. Al centro del pavimento – indicato in uno dei progetti dalla postilla «SEPVLCH» – avrebbe trovato posto la statua funebre del vescovo menzionata nella lettera, secondo un modello di sepoltura caro agli ambienti conventuali e di esibite origini medievali: la tomba di Pier Francesco da Gagliano sarebbe risultata insomma come una versione più sontuosa della lastra tombale di Colomba Ghezzi o del monumento a Buonafede alla Certosa del Galluzzo, dove la statua marmorea del vescovo certosino è incastonata in un prezioso intarsio lapideo di geometrie ortogonali (Fig. 3.57)¹⁰¹. Qui e, con un lascito ben più importante, nei settori dal lui disegnati a Santa Maria del Fiore (Fig. 3.58) Francesco da Sangallo sembra avviare la tradizione cittadina di pavimenti monumentali in pietre dure, che aveva avuto solo precedenti isolati nel corso del Quattrocento e un inizio meno

⁹⁹ PAOLI 1998, pp. 255-256.

¹⁰⁰ Cfr. SATZINGER 1991, pp. 63-64.

¹⁰¹ Cfr. cap. II, § 2: *I disegni di figura: fisionomia e sfumato, contorno e copia*. Sulla tipologia della tomba pavimentale adottata nel sepolcro di Leonardo Buonafede e sui suoi precedenti più importanti, dal monumento a Martino V sino a quello di Luigi Tornabuoni, cfr. ROISMAN 1988-1989, pp. 35-39.

deciso con Simone del Pollaiuolo, sempre nella cattedrale fiorentina¹⁰². Questa tipologia di commesso avrà fortuna soprattutto negli anni dei duchi Francesco e Ferdinando, quando sarà interpretata in maniera più compiaciuta da Buontalenti, Dosio o Nigetti, ma aveva già trovato un'espressione matura nella diversità di Francesco da Sangallo rispetto all'architettura del Cinquecento maturo, nei suoi esiti insieme arcaizzanti e antiquari, di minimalismo volumetrico e preziosità superficiali¹⁰³.

¹⁰² La prima menzione dell'intervento di Francesco da Sangallo sul pavimento di Santa Maria del Fiore è nella lettera celebrativa pubblicata da Niccolò Martelli nel 1546; cfr. MARCONCINI 1916, pp. 49-50, e cap. IV, § 1: *Francesco da Sangallo e l'Accademia Fiorentina*. Il «pavimento della nave del mezzo» gli è quindi attribuito in *Le bellezze della città di Fiorenza, dove a pieno di pittura e di scultura di sacri templi, di palazzj i più notabili artifizj e più preziosi si contengono*, scritte da M. Francesco Bocchi, in Fiorenza MDXCI; la notizia è ripresa anche in RUGGIERI 1755, IV, p. XI. Per la verità, come riportato in POGGI 1910b, p. 27, il commesso della navata centrale è frutto di interventi successivi protrattisi dal 1526 fino al 1660, evidenti anche dalle difformità stilistiche riscontrabili nei suoi diversi settori. Non sono noti documenti che consentano di ricostruire una cronologia più dettagliata, ma in *Disegni di architetti fiorentini* 1985, p. 28, viene comunque ipotizzato che Francesco ne possa aver disegnato il terzo quadrilatero, caratterizzato da illusionismi prospettici non diversi da quelli disegnati nel Codice Geymüller, che si osservano peraltro anche nelle corrispondenti navate laterali. Questa attribuzione sembra trovare conferma nell'iscrizione in capitali di bronzo posta al centro, che data il rifacimento agli anni di Cosimo: «ZENOBIVS EPISC. HIC SITVS ERAT QVO IN CAELESTIS RELATO SEPVLCR. AD SACERDOTES TEMPLI HVIVS TRANSIT QVOD COSMVS DVX II MARMOREO INSTAVR.»; peraltro il titolo di secondo duca di Firenze gli è riservato da Francesco anche in una pagina del *Libro dei Disegni*, BAV, Cod. Barb. Lat. Vat. 4424, f. 18r. Sulla parte realizzata da Cronaca, cfr. ZANGHERI 1994; per un riepilogo della bibliografia sull'argomento, assai limitata, e per una riflessione sull'ottagono del coro tradizionalmente attribuito a Michelangelo cfr. ZALOGA 2001.

¹⁰³ Cfr. MORROGH 2011, pp. 321-322, sui pavimenti di Dosio a partire dalla cappella Gaddi in Santa Maria Novella; GIUSTI 2014, per una contestualizzazione del commesso buontalentiano alla Tribuna degli Uffizi. Tra i precedenti quattrocenteschi possono essere ricordati gli esempi neo-cosmateschi a palazzo Medici e alla cappella Cardinale del Portogallo; cfr. DRESSEN 2008, pp. 304-306, 310-313.



Figg. 1-2 – Sepoltura di Piero il Fatuo all’abbazia di Montecassino; cerchia di A. da Sangallo il Giovane, Progetto per le sepolture di Leone X e Clemete VII, Albertina n. inv. 15461.

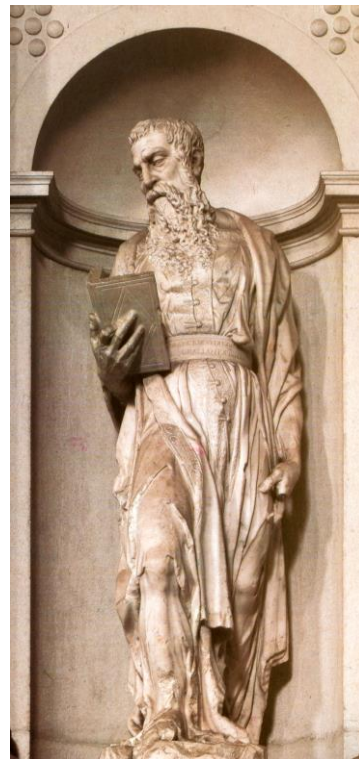


Fig. 3 – Santi Pietro e Paolo per la sepoltura di Piero il Fatuo all’abbazia di Montecassino, 1547-1551.

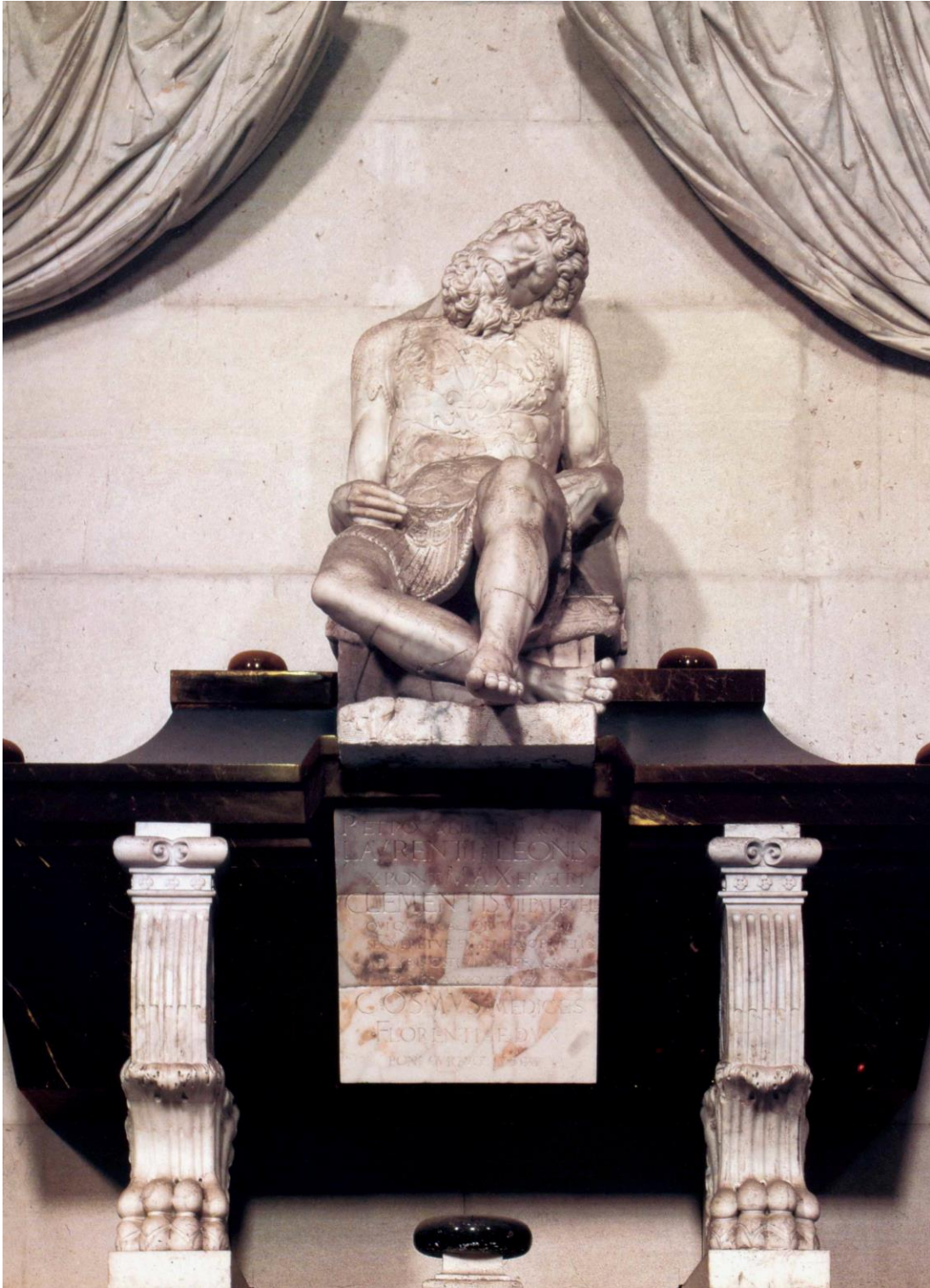


Fig. 4 – Sepoltura di Piero il Fatuo a Montecassino (particolare), 1547-1551.



Fig. 5 – Sedile funerario di Antonino Fiodo in Sant’Anna dei Lombardi a Napoli, 1540.

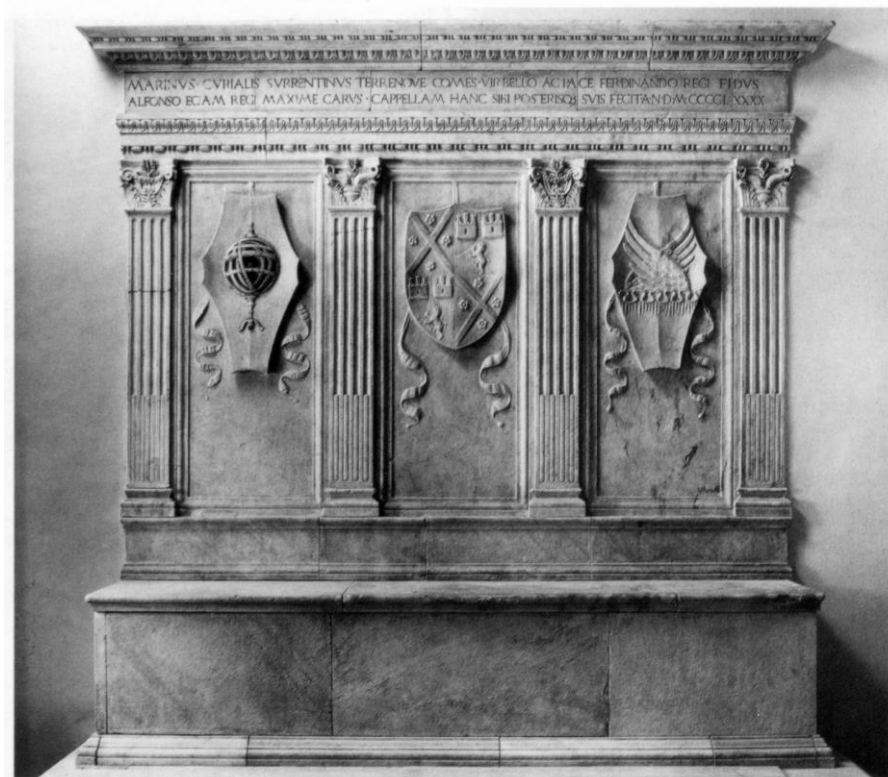


Fig. 6 – Bottega di B. da Maiano, sedile funerario in Sant’Anna dei Lombardi a Napoli.

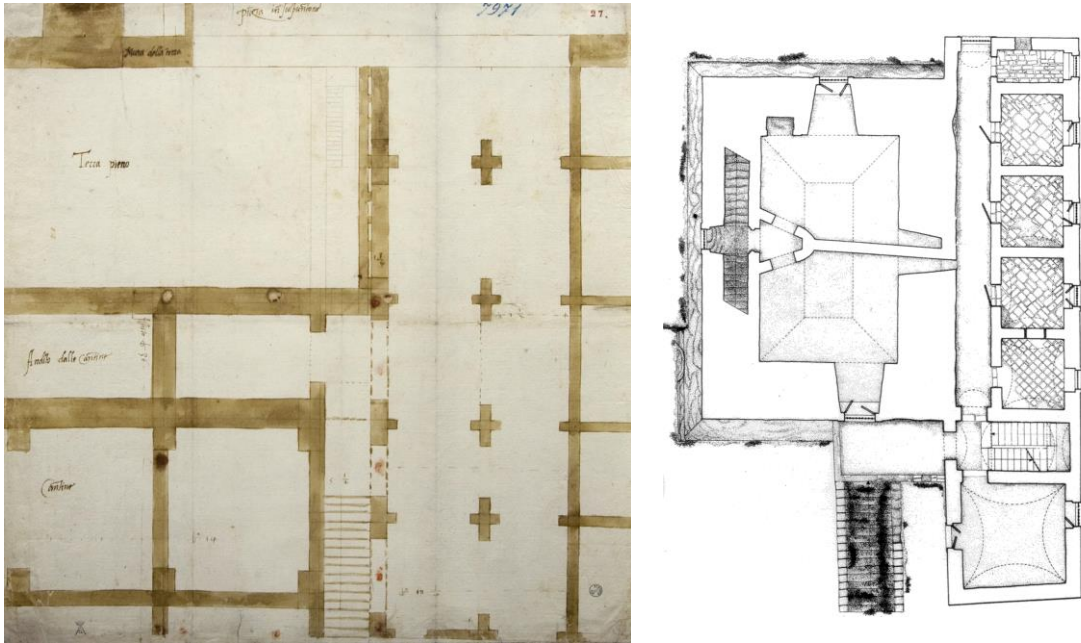


Fig. 7 – Confronto tra Uffizi 7971 A e il rilievo della torre Toledo a Pozzuoli (da BUONO 2007, p. 133).

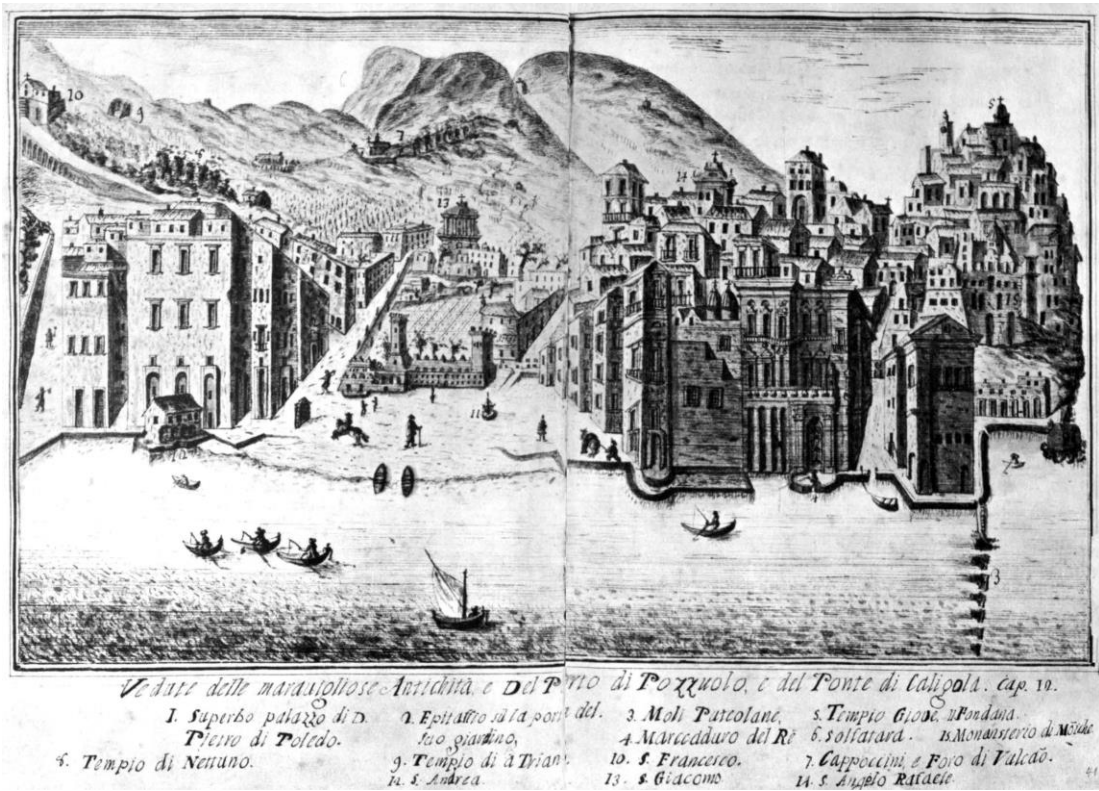


Fig. 8 – F.A. Letizia, *Veduta delle maravigliose antichità e del porto di Pozzuoli*, 1774.

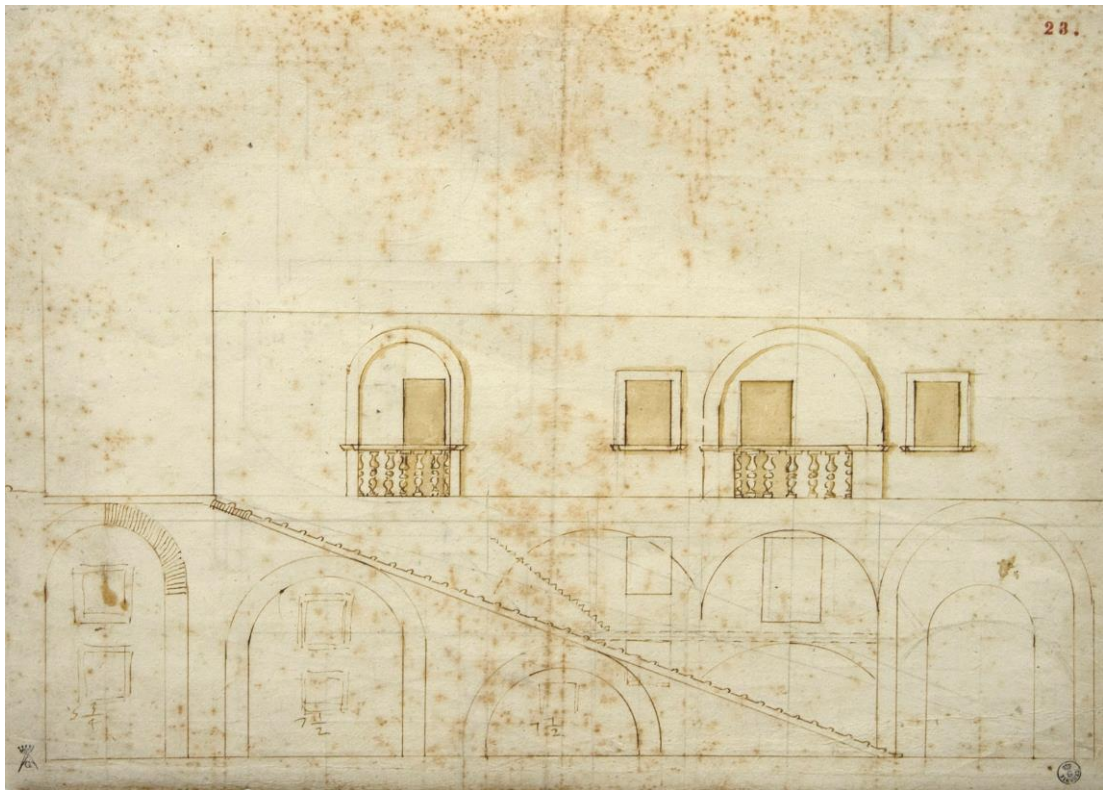
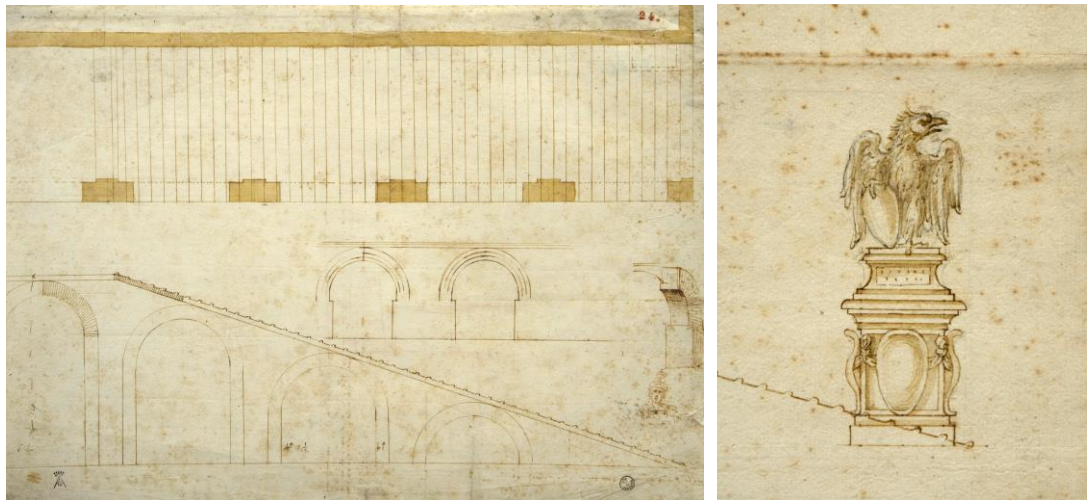


Fig. 9 – Uffizi 7967 A.



Figg. 10-11 – Uffizi 7968 A e 7969 A (particolare).



131 Robert & C

CASTEL - CAPUANO.
Prospetto ad Occidente nello stato antico fino all'anno 1856.

Fig. 12 – G. Petroni, *Del gran Palazzo di Giustizia a Castel Capuano in Napoli*, Napoli 1861, tavola IV.



Fig. 13 – *Stemma di Castelcapuano*, 1540.



Fig. 14 – J. del Conte, *Ritratto di Antonio da Sangallo il Giovane*, 1551.



Fig. 15 – F. Salviati, *Ritratto di Battista da Sangallo e Giovanni Cepperello*, 1538.



Fig. 16 – J. del Conte, *Predica del Battista all'Oratorio di San Giovanni Decollato a Roma*, 1538.



Fig. 17 – J. del Conte, *Ritratto di Francesco da Sangallo*, 1538.



Fig. 18 – Uffizi 266 F (particolare)



Fig. 19 – Leone Leoni, *Medaglia di Michelangelo Buonarroti*, 1561.



Fig. 20 – G. Vasari e collaboratori, *Cosimo I tra i suoi architetti, ingegneri e scultori*, 1556-1563.



Fig. 21 - G. Vasari e collaboratori, *Ritratto di Francesco da Sangallo e Bartolomeo Ammannati*, 1556-1563.

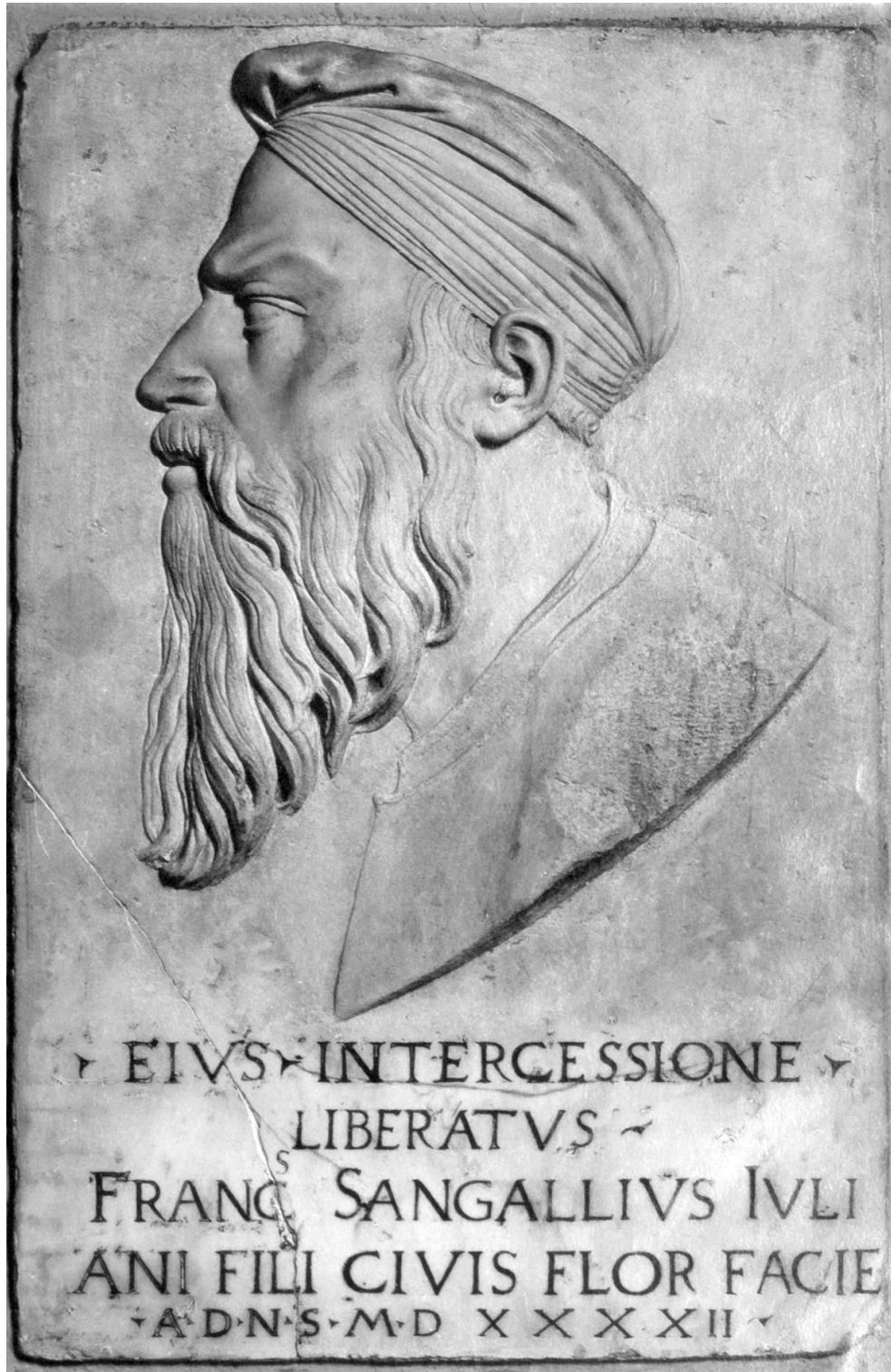


Fig. 22 – Ex-voto con autoritratto, 1546.



Fig. 23 – Ritratto di Francesco Alidosi, 1540 circa.



Fig. 24 – Cerchia di Francesco Francia, *Medaglia di Francesco Alidosi*, inizio del XVI secolo.



Fig. 25 – Palazzo Alidosi a Castel del Rio.

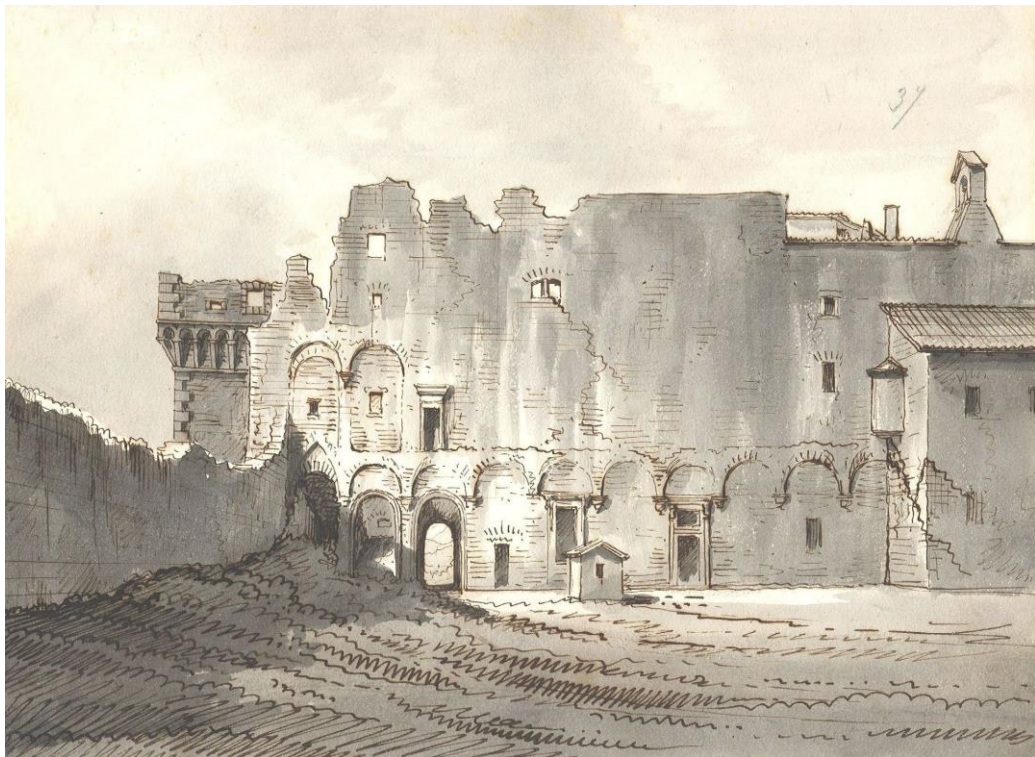


Fig. 26 – R. Liverani, *Il cortile grande di palazzo Alidosi a Castel del Rio*, 1848.

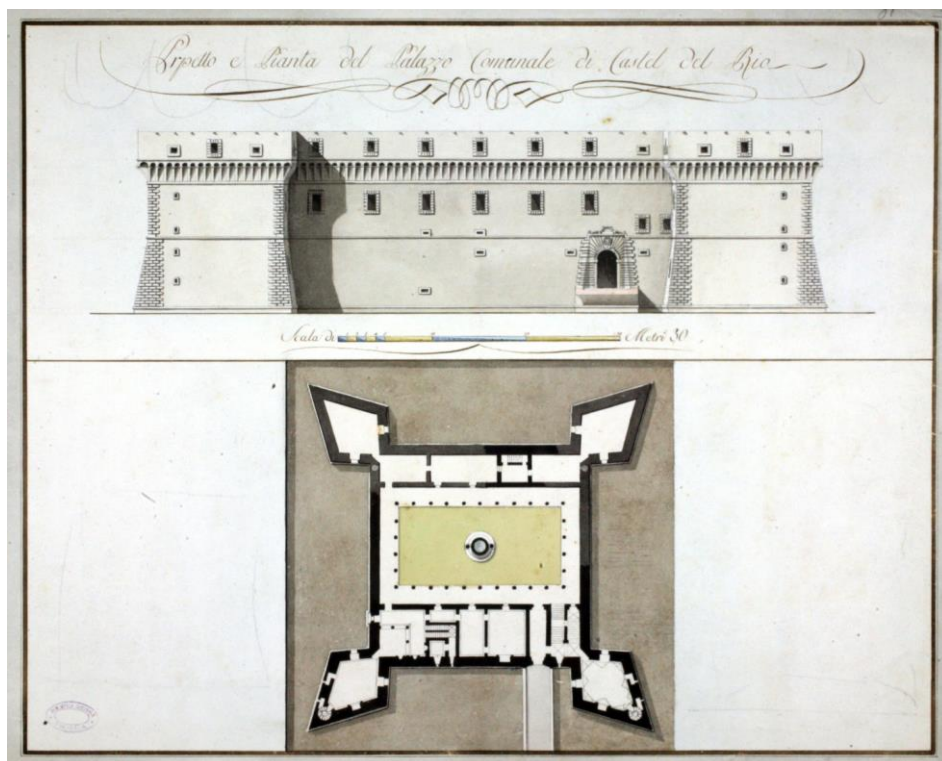


Fig. 27 – Anonimo, *Prospetto e pianta del palazzo comunale di Castel del Rio*, prima metà del XIX secolo.

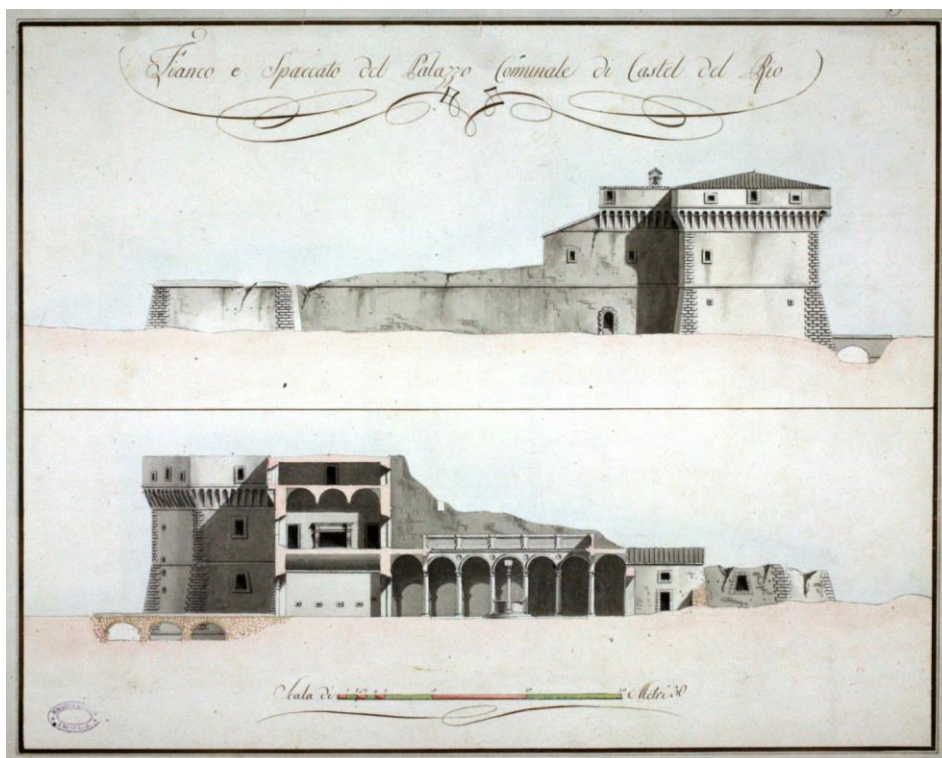


Fig. 28 – Anonimo, *Fianco e spaccato del palazzo comunale di Castel del Rio*, prima metà del XIX secolo.



Fig. 29 – B. Buontalenti, villa *La Ferdinanda* ad Artimino.

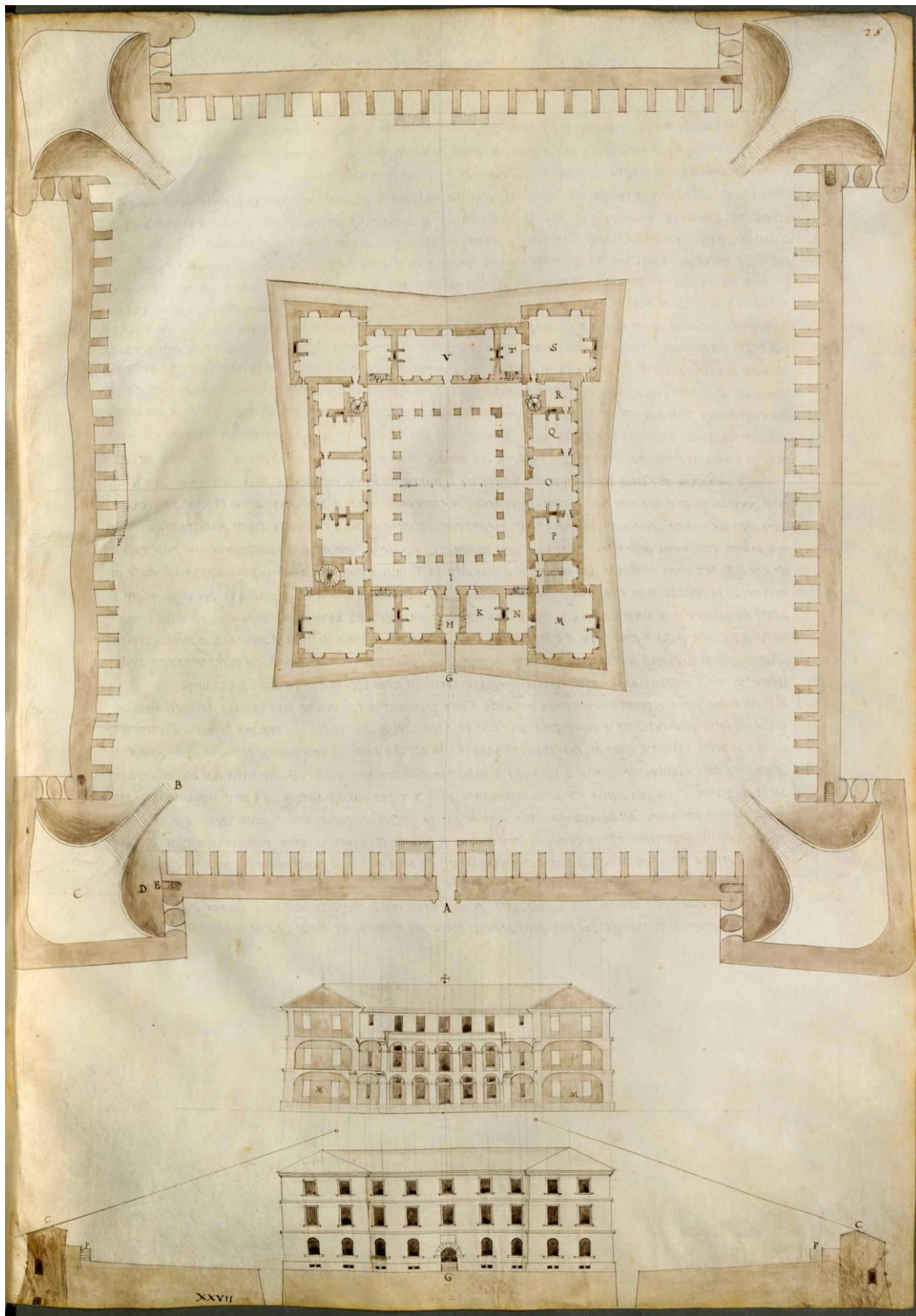
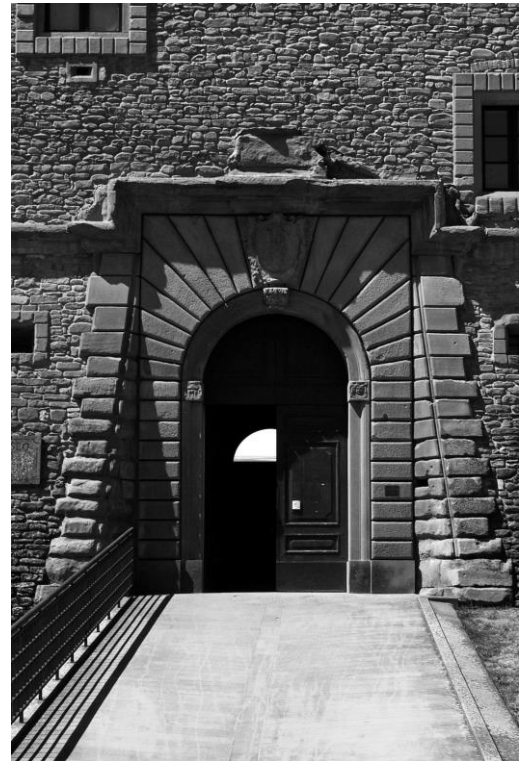


Fig. 30 – S. Serlio, *Casa del principe tiranno per far fuori alla campagna*, manoscritto di Monaco, f. 28 recto.



Figg. 31-32 – Palazzo Alidosi a Castel del Rio, porta esterna e bugne d'angolo.



Figg. 33-34 – Palazzo Alidosi a Castel del Rio, mostra del piano terreno e portale d'ingresso.



Fig. 35 – Anonimo, *La porta del palazzo Alidosi a Castel del Rio*, seconda metà del XVIII secolo.

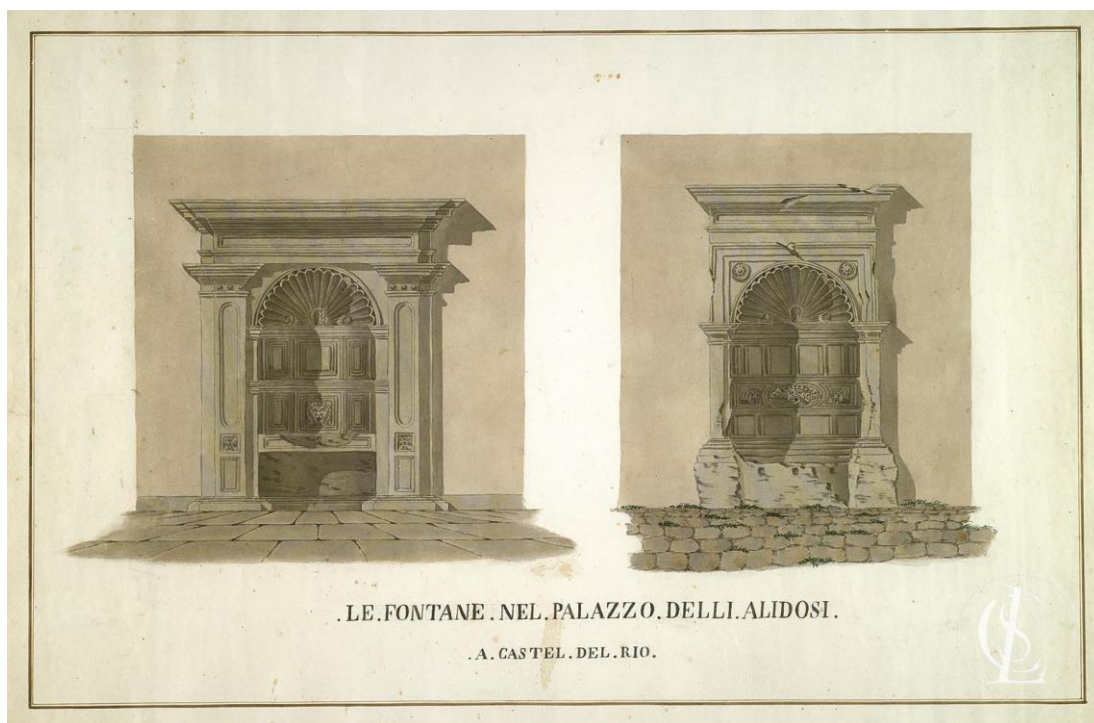


Fig. 36 – Anonimo, *Le fontane nel palazzo degli Alidosi a Castel del Rio*, seconda metà del XVIII secolo.



Figg. 37-38 – Palazzo Alidosi a Castel del Rio, *Cortile delle fontane* e base di una parasta.

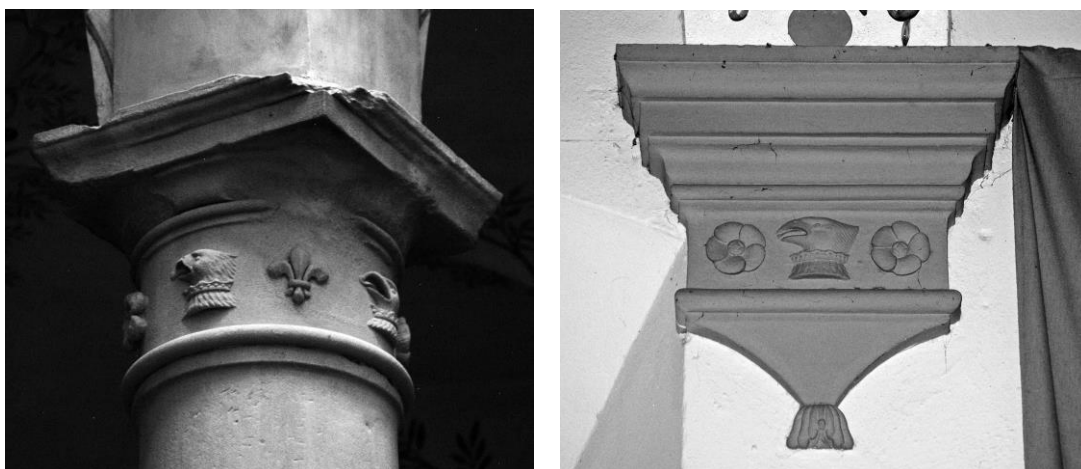


Fig. 39-40 – Palazzo Alidosi a Castel del Rio, capitello del *Cortile delle fontane* e peduccio del piano nobile.



Fig. 41 – Domenico di Baccio d’Agnolo, palazzo Ciaini da Montauto a Firenze.



Figg. 42-43 – Palazzo Alidosi a Castel del Rio, mensoloni della porta e fontana parietale.



Fig. 44-45 – M. Buonarroti, mensolone della Sagrestia Nuova, 1525 ca.; S. Mosca, *Lavabo Fossombroni*, 1534.



**PROSPETTO INTERNO
DELLA CAPPELLA
ALIDOSI**
GIÀ ESISTENTE NELLA CATTEDRALE D'IMOLA
E DISTRUTTA
NELLA RIEDIFICAZIONE DELLA CATTEDRALE
SUDETTA.

Fig. 46 – Anonimo, *Prospetto interno della cappella Alidosi*, seconda metà del XVIII secolo.

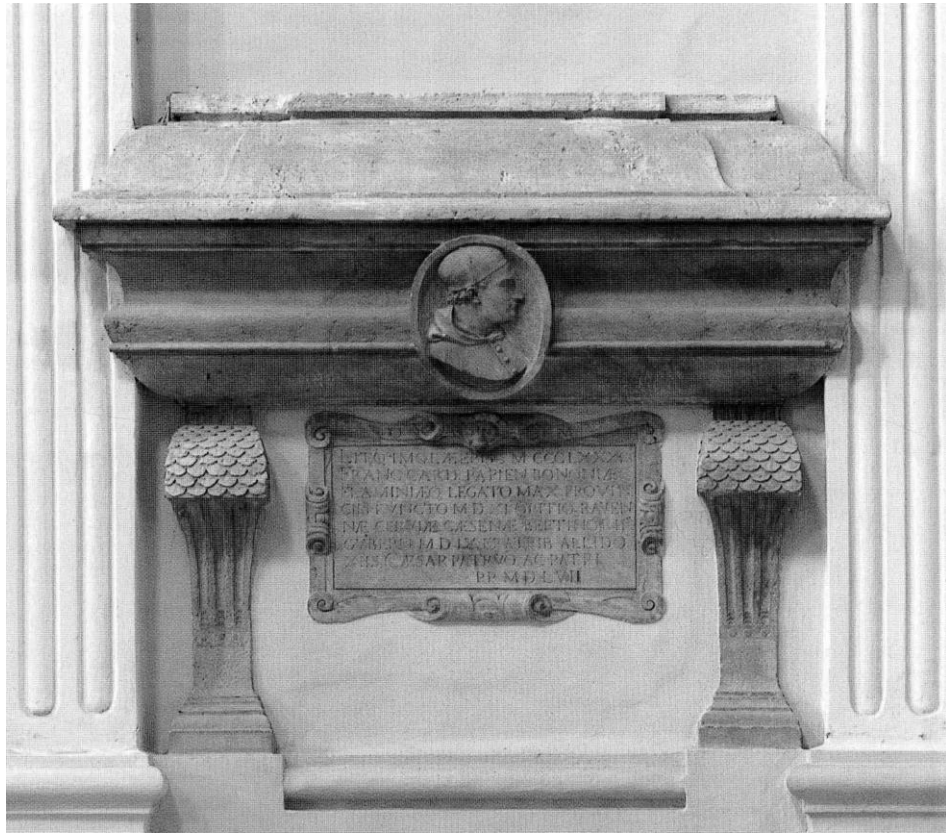
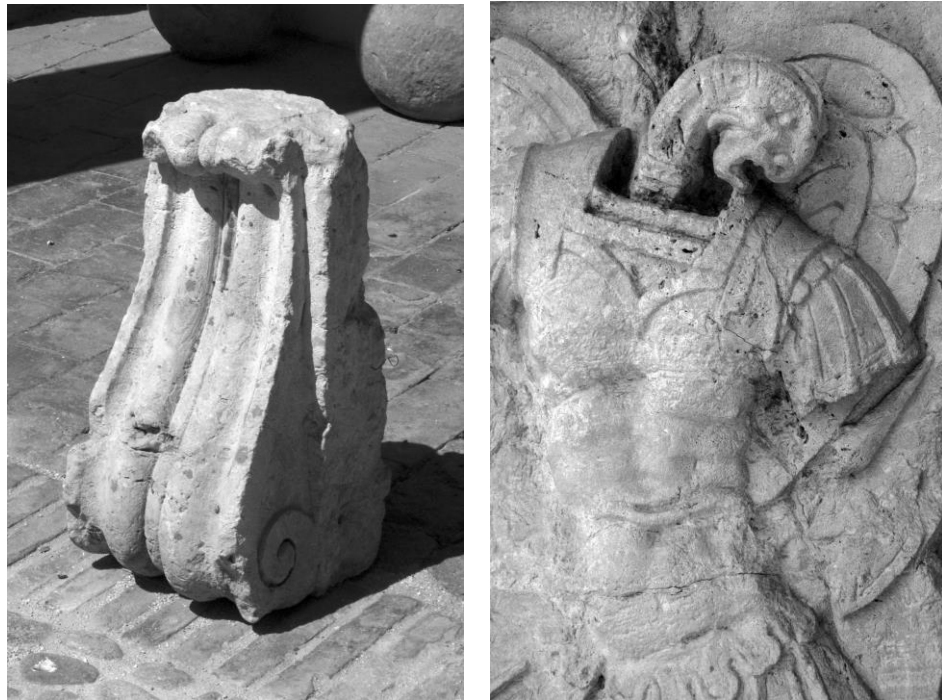


Fig. 47 – *Sepolcro di Francesco Alidosi in San Cassiano a Imola, 1558-1559.*



Figg. 48-49 – *Frammenti della cappella Alidosi in San Cassiano a Imola.*

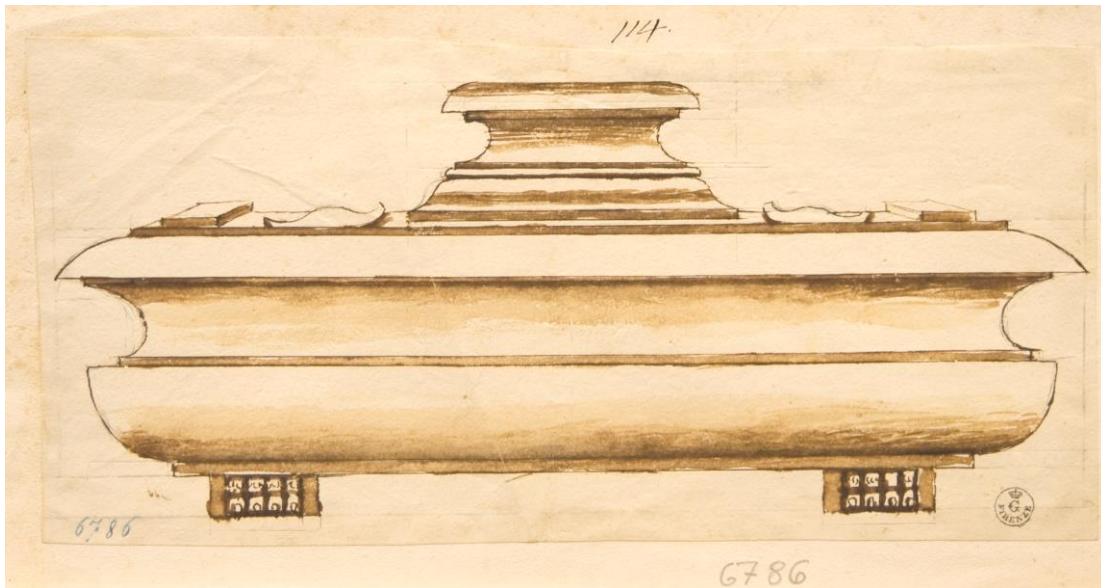


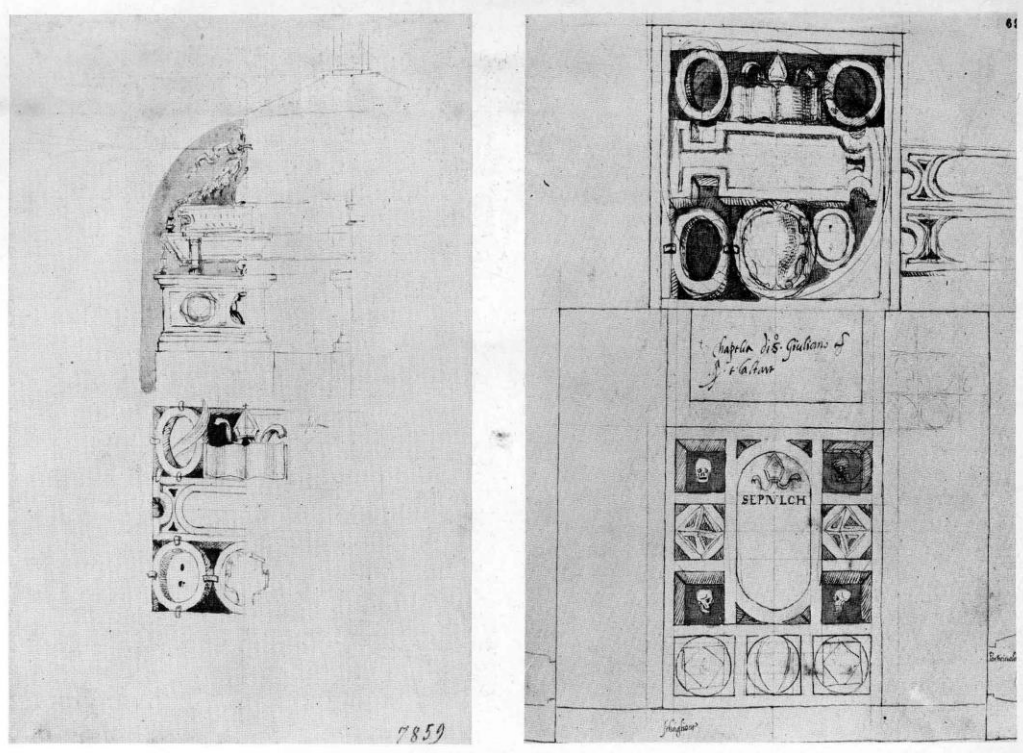
Fig. 50 – Uffizi 6786 A.



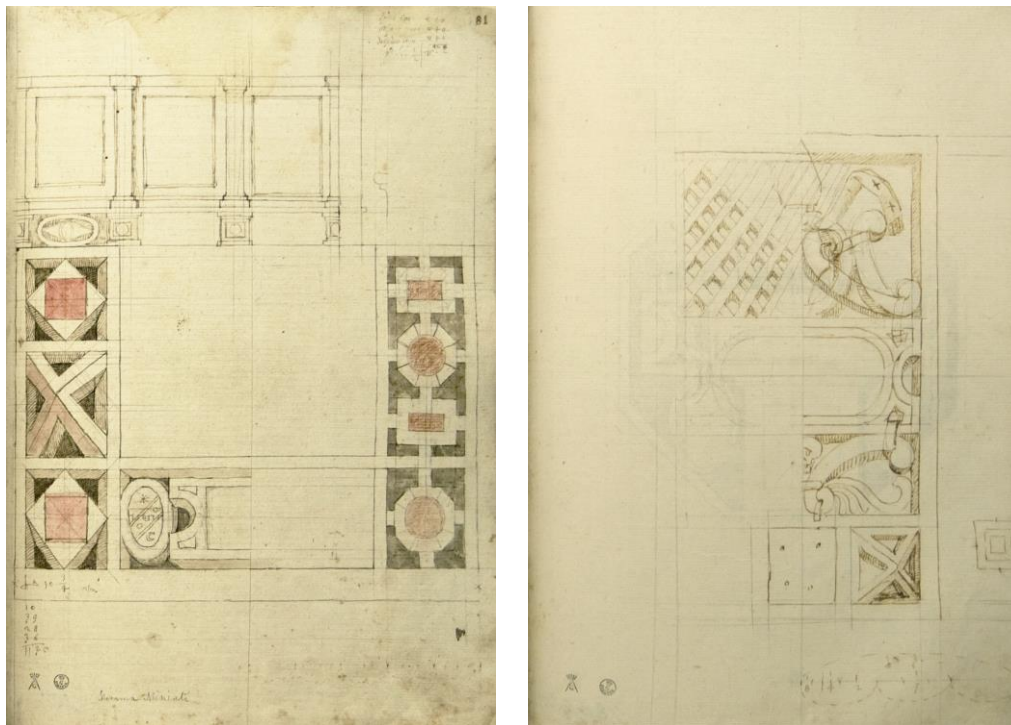
Fig. 51 – *Allegoria* per la cappella Alidosi in San Cassiano a Imola.



Fig. 52 – A. Ciaccheri e B. Rossellino, cappella del Cardinale del Portogallo a San Miniato, 1460-1466.



Figg. 53-54 – Codice Geymüller, pp. 68 verso e 69 recto.



Figg. 55-56 – Codice Geymüller, pp. 81 recto e 70 recto.



Fig. 57 – Pavimento della sala capitolare alla certosa del Galluzzo con il *Sepolcro di Leonardo Buonafede*.

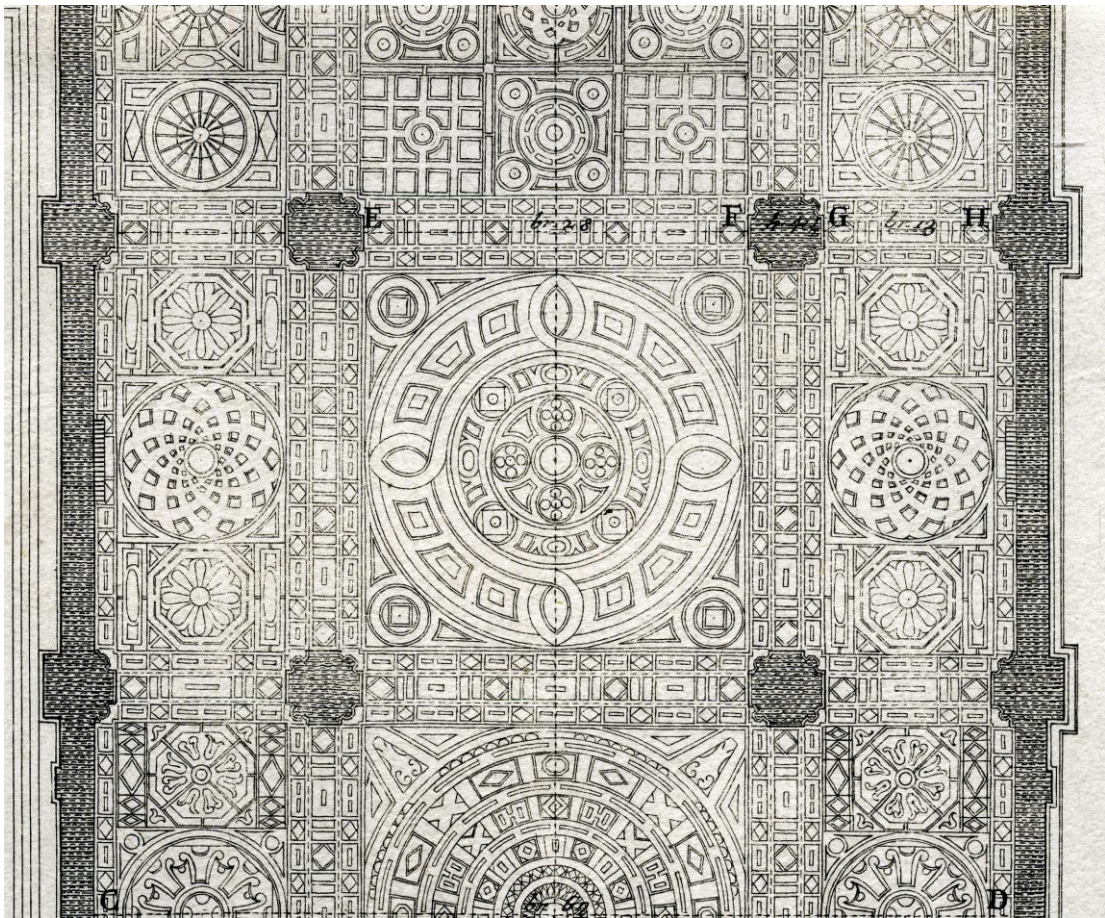


Fig. 58 – B.S. Sgrilli da G.B. Nelli, *Pianta dell'insigne chiesa di Santa Maria del Fiore* (particolare), 1755.

IV. «Sculptore et architecto florentino».

Medaglie, lingua e lettere

1. FRANCESCO DA SANGALLO E L'ACCADEMIA FIORENTINA

L'11 giugno del 1540 Francesco da Sangallo compila una lunga nota di soggetto astronomico al margine di un foglio del Codice Barberiniano¹. Trascritta nella sua elegante e coltivata cancelleresca, la postilla si compatta in un paragrafo a colonna di gusto tipografico di fianco all'alzato della Colonna Traiana, completando così una delle pagine più belle nel monumentale libro di disegni redatto assieme al padre (Fig. 4.1)². Francesco osserva il fenomeno celeste dal suo «orto», ovvero dal giardino della propria casa in Borgo Pinti, mentre la data attribuita all'evento – si direbbe scientemente – è «la sera che si facevano li fuochi dello rinoale della criatione dello Ill.mo S.re Duca», la vigilia cioè del compleanno di Cosimo I. La dimostrazione di *fiction* cortigiana fornita da questa addizione al codice, nella sua stratificazione di riferimenti letterari, resta una delle

¹ BAV, Cod. Barb. Lat. 4424, f. 18 *recto*. Cfr. HUELSEN 1910, pp. 28-29; BORSI 1985, p. 116.

² Cfr. cap. I, § 1: *Bottega, erudizione e autobiografia nelle postille al Libro dei disegni*.

più notevoli prove di erudizione dell'artista, oltre ad essere la prima testimonianza di una qualche sua attività letteraria: un esercizio in realtà occasionale, condotto soprattutto a partire dagli anni quaranta in forma di ricordi, trattati brevi o sonetti, che in pochi anni gli varrà comunque l'ingresso all'Accademia Fiorentina³.

Già le citazioni incluse nella nota astronomica dimostrano l'ambizione di Francesco da Sangallo a inserirsi, anche attraverso i suoi scritti, in una tradizione nazionale, con una caratteristica intenzione identitaria che nelle lettere passa prima di tutto attraverso il riferimento a Dante Alighieri, quanto mai carico di significato nella Firenze di metà Cinquecento. Egli dichiara, infatti:

viddi la luna, ch'era in quarterone pasare socto il segno di marte, e rimanere Marte celato, e non i vidde epso Marte se non quando fu pasata della luna quella parte che risprendeva, e di poi imediante si vidde Marte aparire che il corpo della Luna nollo ochupava: tanto che qui non pocha confusione i[n] me rimase [doc. n. 4].

Questa descrizione del punto luminoso di Marte, che sarebbe apparso in cielo attraversando il corpo solido della metà oscurata della luna, è in realtà una ripresa del *Convivio*. Anche se il passo è frainteso nell'analisi dell'avvenimento astronomico – descritto nel testo trecentesco come un'eclisse del pianeta, causata dal movimento lunare – il riferimento è puntuale e dichiarato; Francesco non nasconde neppure il compiacimento per l'origine aristotelica dell'immagine, già presente nel *De Caelo*: «sarebbe quello che Dante dice che Aristotile fa mentione che alli suo tempi achadde»,

³ Cfr. *infra*, nota 17.

come egli scrive poco più avanti⁴.

Il ricorso più o meno esplicito a Dante è un tratto ricorrente della letteratura fiorentina di età moderna, rispetto al quale Francesco da Sangallo non fa dunque eccezione⁵. Una sentenza dantesca è impiegata, per esempio, nel testo della sua lettera in appendice alla *Lezzione sulla maggioranza delle arti*, pubblicata da Benedetto Varchi nel 1550⁶. Si tratta precisamente delle parole pronunciate da Ciaccio nel VI canto dell'*Inferno* «che vuol, quanto la cosa è più perfetta, più senta il bene, e così la doglienza»⁷. La sentenza è impiegata per rafforzare il ragionamento di Francesco sul primato della scultura, tutta costruita attorno al canone michelangiotesco di *difficultà* e sostenuta con sovrabbondanza di argomenti, in un testo che mostra un vivo gusto per l'accumulazione verbale⁸:

bisogna raccontare tutte fatiche, tutte difficoltà, tutte rigidità, tutte scabrosità, tutti

⁴ I due passi citati sono esattamente Dante, *Com.*, II, iii, 6, e Aristotele, *Cael.*, II (B), 12, 291b-292a, qui di seguito trascritti: «si come ne lo eclipsi del sole, e si come per testimonianza d'Aristotile, che vide con li occhi (secondo che dice nel secondo De Celo et Mundo) la luna, essendo nuova, entrare sotto a Marte da la parte non lucente, e Marte stare celato tanto che rapparve da l'altra parte lucente de la luna, ch'era verso occidente» (ALIGHIERI/BUSNELLI/VANDELLI 1934, pp. 112-113); «per alcuni astri, questo l'abbiamo potuto constatare anche con la nostra vista: abbiamo visto infatti la Luna passare in fase di metà davanti alla stella di Marte, e Marte, nascosto dapprima dalla parte oscura di essa, uscire da quella visibile e luminosa» (ARISTOTELE/RUSSO/LONGO 1973, p. 303).

⁵ Limitatamente a Benedetto Varchi cfr. ANDREONI 2012, pp. 65-238; sull'impiego di sentenze dantesche nel testo delle *Vite* vasariane, cfr. invece BOLZONI 2013, pp. 146-150.

⁶ *Due lezzioni di m. Benedetto Varchi: nella prima delle quali si dichiara un Sonetto di m. Michelagnolo Buonarroti, nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la scultura, o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo, et più altri eccellentiss. pittori et scultori, sopra la quistione sopradetta*, in Firenze, appresso Lorenzo Torrentino Impresor Ducale, MDXLIX; la pubblicazione risale ai primi mesi del 1550 e dunque, secondo lo stile fiorentino, il 1549 appare nel frontespizio come anno di edizione. Come edizioni moderne, trascritte e commentate cfr. VARCHI/BAROCCHI 1960; VARCHI/BORGHINI/BAROCCHI 1998, pp. 7-84.

⁷ Dante, *Inf.*, VI, 107-108.

⁸ MENDELSON 1982, p. 156, che invece sorvola sul reimpiego di materiale letterario proveniente dalla tradizione classica o trecentesca da parte di Francesco da Sangallo.

dispiaceri, tutti sospetti, tutte gelosie e malinconie, che quella [la scultura] porge quasi per infino alla fine, talché dal suo principio e mezzo e quasi insino al fine poco dolce o contento o diletto ci truovo, salvo che nella sua fine apparisce un certo contento e lungo riposo di tante estreme fatiche [doc. n. 30].

Quella dall'*Inferno* non è peraltro la sola ripresa testuale all'interno della lettera pubblicata da Benedetto Varchi: vi compaiono altre due citazioni – distribuite simmetricamente rispetto a quella, che funge da architrave concettuale e da *climax* dell'argomentazione – di cui però non si menziona la fonte. In entrambi i casi si tratta di *exempla virtutis* tratti dalla storia greca e romana che consentono a Francesco, come già con Dante, di ricorrere a formule sentenziali per la propria argomentazione. Nel primo aneddoto egli sostiene la sua lamentazione contro gli scultori moderni, «inumani, superbi, avari, invidiosi, maldicenti» contrapponendo loro il modello di «quello statuario, anzi proprio filosofo, [che] ad Alessandro rispose, quando lo dimandò che cosa era la scultura, ed egli a lui che altro non era che una seconda natura»: tra le righe del racconto si riconosce la risposta esemplare di Eupompo di Sicione, così come riportata in Plinio: «allorché gli fu richiesto quale dei suoi predecessori prendesse a modello, egli rispose, indicata la folla, che si doveva imitare la natura, non un artista»⁹. La seconda parafrasi inclusa nella lettera rende persino esplicita l'identificazione di Francesco da Sangallo col prototipo dell'artista letterato, dedito alla riflessione teoretica, quando egli si definisce «amatore di virtù e verità» e associa la propria tensione etica a quella di Ario Didimo, che – secondo la *Vita*

⁹ Plinio, *Nat. Hist.*, XXXIV, 61 (traduzione di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati, in PLINIO 1988, p. 183). L'aneddoto è riportato all'inizio del lungo passo dedicato a Lisippo, anch'egli scultore, di cui il trattato antico descrive appunto il rapporto privilegiato con Alessandro Magno.

di *Demetrio e Antonio* di Plutarco – motiva Ottaviano Augusto a risparmiare la città di Alessandria solo in ragione della propria superiorità morale: «a' virtuosi piace chi è di virtù amatore», sentenza il filosofo¹⁰.

Il rapporto di Francesco da Sangallo con l'autore della *Maggioranza delle arti* non si limita alla sua partecipazione al selezionato gruppo di artisti chiamati a completare il testo della lezione; Benedetto Varchi è anzi uno fra i principali interlocutori del suo tentativo di emancipazione attraverso le lettere e quando, nel 1557, questi pubblica una raccolta di sonetti «colle risposte, e proposte di diversi» fra di essi è incluso anche Francesco¹¹. La sua poesia consiste in un'artefatta richiesta di intercessione presso il duca perché gli venga affidata la realizzazione di un monumento – probabilmente solo un'invenzione letteraria – che dovrà ritrarre i «tre spirti del ciel pregiati, e chiari, che'l mondo illuminar con prose, e carmi»: Dante, Petrarca e Boccaccio, secondo il canone di un bembismo nazionalista impugnato, primo fra tutti, dallo stesso Varchi [doc. n. 31]¹².

¹⁰ VARCHI/BORGHINI/BAROCCHI 1998, p. 79. Così, invece, è raccontato l'episodio in Plutarco, *Ant.*, 80, 1-2: «Cesare stesso fece poi la sua entrata in città, conversando col filosofo Ario, cui aveva dato la destra per procurargli subito notorietà e ammirazione fra i cittadini, vedendolo fatto segno a uno straordinario onore da parte sua. Entrato nel ginnasio [...] dichiarò che assolveva il popolo da ogni colpa, in primo luogo per il fondatore della loro città, Alessandro, poi per ammirazione della sua bellezza e grandezza, infine per compiacere il suo amico Ario» (traduzione C. Carena, in PLUTARCO SANTI AMANTINI/MANFREDINI 1995). L'atto di clemenza di Ottaviano è ricordato anche da Dione Cassio (LVI, 16, 3-4; in edizione moderna: DIO/CARY 1961, VI, p. 45) e sempre da Plutarco nei *Preceiti Politici* (XVIII, 814 D; in edizione moderna: PLUTARCO/CAIAZZA 1993, pp. 135-137); cfr. VARCHI/BÄTSCHMANN/WEDDINGEN 2013, p. 265.

¹¹ *De sonetti di M. benedetto Varchi colle risposte, e proposte di diversi. Parte seconda*, in Firenze, appresso Lorenzo Torrentino, MDLVII, II, p. 135.

¹² Cfr. FIRPO 1997, pp. 168-171. Nello stesso paragrafo (pp. 167-176) si riassumono le vicende che condussero alla trasformazione della prima Accademia degli Umidi nell'Accademia Fiorentina, ben più organica all'organizzazione cosimiana dello stato, e il ruolo svolto in questa transizione da Benedetto Varchi.

Di Francesco da Sangallo sopravvive solamente un altro sonetto [doc. n. 32], conservato in un codice miscelaneo alla Biblioteca Palatina di Parma e indirizzato nel 1565 al vescovo di Ragusa Ludovico Beccadelli per auspicarne la salita al soglio pontificio¹³. Assai più frequenti sono invece le lodi dedicate all'artista – tra cui la risposta di Benedetto Varchi al sonetto già citato – rivolte perlopiù ai suoi traguardi di scultore e distribuite lungo l'arco della sua intera carriera. Le prime risalgono già al 1526, ovvero allo scoprimento del gruppo scultoreo della *Sant'Anna* di Orsanmichele: una è indirizzata da Alessandro Petri a «Franc[esc]o eccelso in iscultura/che fa con tanta forza arte e disegno/che se troppo gl'esercita l'ingegno/farà parlar di marmo ogni figura», mentre l'altra è opera di Betto Arrighi, membro della vivace cerchia del Lasca [docc. nn. 33-34]. Si contano poi i due sonetti del 1546 di Andrea Macinello e l'invettiva rivolta dallo stesso Anton Francesco Grazzini «a Michele da Prato/In nome del Margolla», in cui compare la prima attestazione del soprannome attribuito a Francesco da Sangallo [docc. nn. 35-37]¹⁴.

Sempre alla metà degli anni quaranta viene pubblicato un altro sonetto dedicato all'artista, all'interno del *Primo libro di lettere* di Niccolò Martelli: «se Praxitel, del marmo

¹³ BP, Pal. 557, c. 191r; il sonetto, inedito, è però incluso nel repertorio documentario VITTUCCI 2002, p. 175. Alto prelato vicino alla famiglia Medici, Ludovico Beccadelli assunse in questi anni l'incarico di precettore di Ferdinando in vista della sua elevazione al cardinalato, ragion per cui fu nominato preposto alla Diocesi di Prato nel 1564 su richiesta dello stesso Cosimo I; cfr. ALBERIGO 1965, p. 412. Il componimento di Francesco, datato sul *verso* del foglio, va probabilmente riferito al conclave del dicembre 1565, seguito alla morte di papa Pio IV, Giovanni Angelo de' Medici.

¹⁴ Dei due componimenti di Macinello (BNCF, Fondo Nazionale, II, 226, cc. 161r e 164v) quello «sopra a una quadro d'una nostra donna, et un Cristo di Marmo fatto da Franc[esc]o da Sangallo» è pubblicato in HEIKAMP 1958, p. 40, e lì associato al rilievo in terracotta che si conserva al Bode-Museum di Berlino (Skulpturensammlung, n. inv. 288); il secondo, invece, è pubblicato nelle due raccolte GRAZZINI/MOÜCKE 1741-1742, p. 108, e GRAZZINI/VERZONE 1882, pp. 108-109.

eterno honore» [doc. n. 38]¹⁵. Il componimento accompagna la lettera pubblicata dall'accademico fiorentino in sua difesa dopo le polemiche seguite al completamento del pavimento di Santa Maria del Fiore per il suo disegno insolito e vertiginosamente antiquario¹⁶. Il sonetto vale soprattutto come prova di un rapporto di solidarietà intellettuale che, durante il consolato di Martelli, aveva portato all'ammissione di Francesco all'Accademia Fiorentina, insieme a un ristretto numero di altri artisti e poeti dilettanti, l'8 gennaio del 1545; di lì a poco, tuttavia, egli ne sarebbe stato espulso in seguito alla restrittiva riforma del 1547¹⁷.

Un'ulteriore, forse più viva testimonianza del rapporto intercorso tra i due sono i testi che appaiono nel *Secondo libro di lettere* di Niccolò Martelli, ovvero il ringraziamento di questi a Francesco, a cui segue la risposta dell'artista datata 20 novembre 1546 [doc. n. 39]¹⁸. Anche questo scambio epistolare è fitto di *topoi* ed esibizioni di modestia accademica – tanto da far credere che le due lettere fossero redatte sin dall'inizio in vista della pubblicazione – ma l'occasione da cui nasceva non era affatto convenzionale e, anzi, ci restituisce in maniera palpabile una rete di relazioni fra artefici e letterati, entro la quale omaggi poetici e invenzioni figurative si ispiravano a vicenda, in un clima di amicizia intellettuale e scambi proficui. La gratitudine del poeta, infatti, è motivata da una

¹⁵ *Il primo libro delle lettere di Niccolò Martelli*, [Firenze] MDXLVI, cc. 70v-71r (edizione moderna in MARCONCINI 1916, pp. 49-50). Il sonetto è fra quelli trascritti dalla pionieristica ricostruzione di HEIKAMP 1957.

¹⁶ Cfr. cap. III, § 5: *Tombe e pavimenti: dalla cappella Alidosi di Imola al progetto per Pier Francesco da Gagliano*.

¹⁷ Oltre a Francesco da Sangallo, gli artisti ammessi all'Accademia Fiorentina sono Bronzino, Tasso, Tribolo, Bandinelli, Cellini, Salviati, Michelangelo. Cfr. QUIVIGER 1995, pp. 104-112; FIRPO 1997, pp. 205-206. Si conserva ancora il verbale della seduta tenutasi il 15 agosto 1546 che include Francesco tra i «letionari» chiamati alla conta (BM, ms. B, III, 52, c. 37v, trascritto da VITTUCCI 2002, p. 129).

¹⁸ BNCF, Magliabechiano VIII, 1447, cc. 51v-55r: il manoscritto è inedito, ma i due componimenti sono trascritti in HEIKAMP 1958, pp. 39-40.

medaglia con ritratto fusa per lui da Francesco, di cui si conserva un solo esemplare al museo del Bargello, purtroppo privo del rovescio su cui campeggiava l'impresa (Fig. 4.2)¹⁹. L'invenzione è tuttavia descritta da Martelli, che l'attribuisce all'artista in prima persona, come un intreccio di quattro figure allegoriche rappresentanti gli elementi del *caos* primordiale, coronati dal motto «in confusione»²⁰. Sul diritto invece, dove è il ritratto del destinatario incoronato di alloro, si può ancora leggere l'affezionata firma posta dallo scultore nello spessore del busto: «Francesco Santo Gallo, amico suo caro, faciebat».

2. «HETRUSCOS CELEBRATE VIROS». LE *VITE* DI VASARI E I RITRATTI DI CASA SANGALLO

Nonostante queste testimonianze di un dialogo ramificato e costante tra Francesco da Sangallo e l'ambiente accademico cittadino, il numero di componimenti di sua mano rimane ad oggi piuttosto modesto; neppure il trattato sui «modi del fare il marmo», a cui l'artista allude nella sua lettera in appendice alla *Lezzione* di Varchi, si è conservato²¹. È

¹⁹ POLLARD 1984-1985, pp. 645-646, n. 318; TODERI/VANNEL 2000, I, p. 479, n. 1410; TODERI/VANNEL 2003-2007, pp. 82-83, n. 709. Seppur con riferimento a un contesto prevalentemente erotico, la pratica di associare un omaggio in versi al dono del ritratto è descritta da BOLZONI 2008, pp. 30-33. La dimensione privata e affettiva della fruizione delle medaglie con ritratto viene invece evidenziata, soffermandosi sulla figura di Pietro Bembo, in EAD. 2010, pp. 350-356.

²⁰ Un'occorrenza più tarda di questo motto si riscontra nel repertorio secentesco *Imprese sacre con triplicati discorsi illustrate & arricchite [...] di Monsig.r Paolo Aresi, chierico regolare, vescovo di Tortona. Libro primo*, in Milano, per l'erede di Pacifico Pontio & Gio. Battista Piccaglia, 1625, p. 281, dove è fatta derivare da una lettera di San Paolo (*Phil.*, 3.19).

²¹ VARCHI/BORGHINI/BAROCCHI 1998, p. 79: «queste cose lascerò indistinte, perché in altro luogo n'ho io scritto che un dì vi farò vedere, ché proposito mi viene in ciò molto a dilatarmi», rivolto ovviamente a Varchi stesso. KRISTELLER 1963-1997, I, p. 85, attribuisce a Francesco da Sangallo anche una minuta della traduzione vitruviana conservata alla Biblioteca Laurenziana di Firenze (Ashb. 639, cc. 109-151) stilata in realtà dal cugino Giovan Battista; cfr. PAGLIARA 1982.

tuttavia ipotizzabile che egli abbia avuto parte, in qualche misura, nella redazione della *Vita di Giuliano e Antonio da San Gallo, architetti fiorentini* presentata dall'edizione del 1550 delle *Vite* vasariane: non solo in quanto fonte privilegiata per le informazioni relative al padre e allo zio, come certificato in alcuni passi da Vasari stesso, ma anche con un ruolo più attivo²². Nella *Torrentiniana*, infatti, la biografia di Giuliano e Antonio il Vecchio si apre con una vera e propria apologia del rango – morale prima ancora che artistico – dei Giamberti, le cui fortune sono espressamente associate a quelle della famiglia Medici, dal capostipite Francesco di Bartolo ai suoi due figli e, implicitamente, allo stesso Francesco di Giuliano, come alluso nel paragrafo conclusivo:

Onde nasce che, oltre l'opere, nome suo in infinito cresce, e lascia di sé ne' posteri suoi l'eternità del nome, e dassi animo a quegli che sono timidi che si mettono inanzi alle fatiche e all'operare. Così adunque s'abbellisce il mondo, e si dà animo ai principi che di continuo facciano dell'opere, e si mostra le doti avute dal Cielo nelle virtù ai discendenti.

L'impressione fornita da questa pagina è quella di una specie di addizione libresca a un racconto dal tono altrimenti disinvolto e spigliato; essa potrebbe essere stata formulata direttamente da Francesco e forse, per tale ragione, Giorgio Vasari la eliminerà diciotto anni dopo dalla seconda edizione delle *Vite*²³. A Francesco si potrebbe ricondurre

²² Due diverse pagine della Giuntina indicheranno Francesco come proprietario di alcune opere in essa descritte o come autore di un ritratto impiegato per le xilografie: VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1966-, IV, p. 71 e V, p. 86; cfr. VASARI/LORINI/BURIONI/MÄDLER 2010, p. 15; *infra*, nota 32 e nota 36. Per un approfondito bilancio sulla questione dell'autografia multipla e delle sue conseguenze sulla lingua delle *Vite* – con un riepilogo della letteratura di riferimento, a partire dalle provocazioni contenute in HOPE 1995 – cfr. NOVA 2013, pp. 59-63.

²³ VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1966-, IV, p. 131. Nel 1568 il passo viene sostituito con poche

parimenti quella specie di epitaffio in lingua latina che sigla enfaticamente la vita dei due architetti e che recita:

Cedite Romani structores, cedite Graii,
Artis Vitruvi tu quoque cede parens.
Hetruscos celebrate viros. Testudinis arcus,
Urna, tholus, statuae, templa domusque petunt²⁴

La composizione epigrafica è in realtà la parafrasi di un modello antico molto preciso, ovvero il celebre componimento di Properzio in onore di Virgilio e dell'*Eneide* che si apre con il verso «Cedite Romani scriptores, cedite Graii»²⁵. A conferma della capillare circolazione di simili frammenti di lettura, questa elegia sarà impiegata – assai più tardi – dal solito Benedetto Varchi nel suo *Ercolano*, un dialogo sul carattere della lingua volgare nella sua forma toscana e fiorentina²⁶. Parafrasati per concludere la vita vasariana, verosimilmente ispirata da Francesco, i versi servono invece a celebrare i due fratelli Sangallo come rifondatori dell'architettura toscana, in virtù di un rapporto privilegiato

parole su Francesco di Bartolo, «il quale fu ragionevole architetto al tempo di Cosimo de' Medici e fu da lui molto adoperato».

²⁴ L'epigrafe conclusiva, a differenza dell'introduzione, compare in entrambe le versioni della doppia biografia; in quella del 1568, tra gli esempi passati di architetti toscani superati dai due fratelli, è tuttavia omissa il nome di «Pippo» Brunelleschi. Cfr. *ivi*, p. 152.

²⁵ Properzio, *Eleg.*, II, xxxiv, 65-66.

²⁶ VARCHI 1846, p. 464. *L'Ercolano* è pubblicato postumo nel 1570 e rappresenta la più compiuta sintesi del moderato bembismo dell'autore, caratterizzato fra l'altro da una predilezione per forme vernacolari e arcaiche che si riscontra anche nel vocabolario di Francesco da Sangallo; cfr. PIROTTI 1971, pp. 109-116. Nell'interpretazione di COLLARETA 2007, p. 174, il dialogo è assunto a paradigma del pensiero di Varchi, in particolare rispetto al suo discorso sulle arti e gli artefici, da lui significativamente riconosciuti come «maestri di lingua».

con l'antico inteso in una declinazione prettamente nazionale²⁷. «*Hetruscos* celebrate viros», recita appunto l'epigrafe.

La sola altra variazione significativa tra la prima e la seconda edizione della *Vita* dei fratelli Sangallo sono le righe che seguono al resoconto della morte di Giuliano e che, icasticamente, riconoscono nel figlio colui «il quale ha salvato tutte le cose de' suoi vecchi e l'ha in venerazione»²⁸. Una simile rappresentazione nelle vesti di custode devoto del patrimonio di famiglia è senz'altro approvata, probabilmente suggerita, dallo stesso Francesco, destinatario delle antichità, delle sculture e dei quadri esibiti nel palazzo di Borgo Pinti, segni anch'essi di una precisa appartenenza dinastica e artistica. Come tale, evidentemente, doveva essere inteso il doppio ritratto di Amsterdam, eseguito da Piero di Cosimo in due tempi diversi, prima per ritrarre Giuliano e poi aggiungendovi il pannello con il profilo del capostipite Francesco Giamberti (Fig. 4.3)²⁹. Altrettanto carico di significato sembra essere un secondo dipinto già conservato nel palazzo di famiglia, ovvero i *Cinque maestri del Rinascimento fiorentino* oggi al Louvre (Fig. 4.4): vi sono riprodotti i busti di Giotto, Antonio di Manetto Ciaccheri e Filippo Brunelleschi, ognuno dei quali era stato a capo del cantiere di Santa Maria del Fiore, e con loro altri due padri nobili della maniera artistica toscana attivissimi all'Opera di Santa Maria del Fiore, come

²⁷ Il rapporto tra la difesa del volgare toscano promossa dall'Accademia degli Umidi e il discorso su uno stile nazionale – esemplato sul modello offerto da Michelangelo – è approfondito nei due dirimenti contribuiti di PAYNE 2000 ed ELAM 2005, in particolare pp. 60-65, che seguono alla pubblicazione anticipatrice di DAVIS 1975. Sul mito di età cosimiana delle origini etrusche di Firenze cfr. invece CIPRIANI 1980, pp. 71-112.

²⁸ VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1966, IV, p. 149. Cfr. VASARI/LORINI/BURIONI/MÄDLER 2010, p. 135; cfr. cap. V, § 5: *L'Accademia delle Arti e del Disegno*.

²⁹ Per la datazione, il significato del dipinto e, in particolare, per la questione dell'addizione del pannello destro con le modifiche conseguenti cfr. BULL 2009, pp. 67-77; BULL 2015, pp. 104-105.

Paolo Uccello e Donatello³⁰. Questi cinque ritratti, assieme a quelli di *Giuliano da Sangallo e suo padre Francesco*, avrebbero così composto una specie di genealogia idealizzata dei più illustri predecessori di Francesco nel suo ruolo di Capomaestro, illustrando una linea di discendenza artistica che finiva col sovrapporsi al blasone della famiglia³¹. Sempre da Vasari, inoltre, sappiamo che nel palazzo di Borgo Pinti si conservava un'altra tavola di Piero di Cosimo, la cosiddetta *Cleopatra* di Chantilly, ritenuta già allora un omaggio alla bellezza di Simonetta Vespucci (Fig. 4.5); e infine un doppio ritratto di Sebastiano del Piombo – la cui identificazione rimane dibattuta – raffigurante *Verdelotto Franzese e Ubretto Cantore*, ovvero il Maestro di Cappella del Battistero di San Giovanni accompagnato da un amico prediletto, secondo il canone di un genere caro all'ambiente intellettuale accademico³².

L'insieme di dieci ritratti, in quattro dipinti, si sarebbe presentato dunque come una piccola galleria di *uomini illustri*, di figure già mitizzate della Firenze laurenziana o di artisti attivi negli anni eroici del cantiere della cupola del Duomo. Probabilmente Francesco ebbe un ruolo determinante nel definire il significato della collezione conservata nel palazzo di famiglia e, forse, è addirittura a lui che se ne può attribuire l'intenzione, tanto

³⁰ Le complesse vicende attributive che – sulla stregua delle due edizioni delle *Vite* – hanno sempre oscillato tra Masaccio e Paolo Uccello sono riassunte in BORSI 1992, pp. 349-351. Anche lì si accoglie l'orientamento a una datazione più tarda progressivamente emersa in letteratura e la tavola è collocata nell'ambito di Filippino Lippi, mentre si ipotizza che Francesco da Sangallo ne sia stato il committente. Per quel che riguarda l'identificazione dei personaggi, Antonio di Manetto Ciaccheri è stato riconosciuto per la prima volta nel quarto personaggio da sinistra da LANYI 1944.

³¹ Riguardo al potenziale celebrativo di queste due tavole cfr. BORSI 1992, p. 350; EMISON 2004, pp. 285-287; BULL 2009, pp. 76-77.

³² La *Cleopatra* di Piero di Cosimo si conserva al Musée Condé di Chantilly (Inv. PE 13; cfr. PADOVANI 2015, p. 38). Il quadro che ritrae *Verdelotto Franzese e Ubretto Cantore* è menzionato anche da Raffaello Borghini (BORGHINI 1967, pp. 128, 453) ed è stato variamente riconosciuto in una tela oggi perduta già esposta a Berlino (FREEDBERG 1961, p. 374; HIRST 1981, p. 93) o in un dipinto di Palazzo Venezia, successivamente attribuito anche a Giorgione (RAVAGLIA 1921-1922, p. 474; BALLARIN 1979, pp. 234-235). Per un diverso impiego del termine «ritratto doppio» cfr. *infra*, nota 47.

che la tavola dei *Cinque maestri del Rinascimento fiorentino* è stata ritenuta spesso una copia basata su prototipi quattrocenteschi ma realizzata nei primi anni del Cinquecento, quando comunque furono eseguite le iscrizioni che identificano i personaggi³³. Inoltre quattro di questi cinque ritratti sono la fonte di altrettante xilografie incluse nell'edizione delle *Vite* del 1568: precisamente quelle di Giotto, Filippo Brunelleschi, Donatello e Paolo Uccello, che Vasari utilizzerà anche come prototipi per il fregio della Sala delle Arti e degli Artisti nella sua casa in Borgo Santa Croce (Fig. 4.6)³⁴. Non è un caso, forse, che la tavola del Louvre conosca una certa fortuna a Firenze intorno alla metà del secolo proprio come dispositivo iconografico di celebrazione; ne è prova una sorprendente copia conservata a Cambridge e attribuita dubitativamente a Salviati, in cui Paolo Uccello e Manetti sono sostituiti, in fattezze ormai canonizzate, da Michelangelo e Raffaello (Fig. 4.7)³⁵.

Tra i ritratti inclusi nella Giuntina compaiono poi quello di Giuliano da Sangallo dipinto da Piero di Cosimo e un profilo dello stesso Piero, ricavato da un autografo di Francesco, almeno secondo quanto dichiara il testo vasariano, (Fig. 4.8)³⁶. Sebbene non si conosca quale formato avesse l'originale, e se fosse modellato, intagliato, piuttosto che disegnato, sembra possibile immaginare questo ritratto come un dono da «compagnia

³³ Duncan Bull ritiene probabile che il dipinto sia stato realizzato negli anni novanta del Quattrocento, mentre Dominique Thiébault e Luciano Bellosi propendono per una datazione di poco successiva, agli inizi del XVI secolo; cfr. BULL 2009, p. 77; HABERT/LOIRE/SCALLIÉREZ/THIÉBAULT 2007, p. 114; VASARI/BELLOSI 1986, pp. 274, 924.

³⁴ *Ibid.* Talvolta si è ritenuto che i *Cinque maestri del Rinascimento fiorentino* costituissero una tarda derivazione dalla masacesca *Sagra del Carmine*, ipotizzando anche che il primo busto da sinistra, indicato dalle iscrizioni cinquecentesche come effigie di Giotto, corrispondesse in realtà all'autoritratto dello stesso Masaccio (LANYI 1944, p. 95). Sulla fortuna della *Sagra del Carmine* cfr. anche STREHLKE 2007.

³⁵ Cfr. GOODISON 1967, pp. 147-148; BORSI 1992, p. 350; EMISON 2004, pp. 286-287.

³⁶ «Il suo ritratto, s'è avuto da Francesco da S. Gallo che lo fece mentre Piero [era] vecchio, come molto suo amico» (VASARI/BETTARINI/BAROCCHI, IV, p. 71).

degli amici», forse proprio in risposta al doppio ritratto di Amsterdam; o, ancora, poteva trattarsi di un omaggio postumo – qualcosa di simile all'effigie di Francesco Giamberti nel pannello sinistro dello stesso dittico, ricavata con tutta probabilità da una maschera funeraria – come paiono suggerire gli occhi socchiusi e la pelle incartapecorita, tesa sugli zigomi prominenti³⁷. Di certo la posizione rigorosamente di profilo della testa che emerge dalla semisfera gonfia delle spalle, alla maniera quattrocentesca, si inserisce bene nella lunga serie di ritratti, e autoritratti, che fanno da *fil rouge* alla biografia artistica di Francesco, prendendo di volta in volta la forma di medaglie, rilievi in marmo, placchette bronzee e persino di dipinti, sebbene solo collezionati³⁸.

3. CINQUE MEDAGLIE, UN AUTORITRATTO E DUE IMPRESE

Tra i disegni di più antica e consolidata attribuzione a Francesco da Sangallo vi è, per l'appunto, l'Uffizi 1670 A, descritto in un inventario settecentesco come un foglio con una «piccola testina barbata a matita nera e pensieri di intravature. Vi è il nome di Francesco da Sangallo e nel rovescio un biglietto del medesimo carattere»³⁹. Ma il

³⁷ BULL 2015, p. 106; PADOVANI 2015, p. 41 e note. Per un'ulteriore esplorazione del ritratto di Francesco di Bartolo, ovvero delle allusioni alla sua attività di organista presso il convento di San Gallo che esso conterrebbe, cfr. CARL 2015.

³⁸ Cfr. cap. III, § 2: *L'autoritratto di Santa Maria Primerana e le sue repliche*.

³⁹ G. Pelli Bencivenni, *Indice di CXXII volumi di disegni della R. Galleria*, 1784, BU, ms. 463/3.3, c. 129; cfr. FILETI MAZZA 2009, p. 334. Dal momento che l'*Indice* citato fu certamente redatto entro il 1793, bisogna escludere questo disegno da quelli ceduti agli Uffizi nel 1798 con la vendita di Jean Baptiste Seroux d'Agincourt, dunque dai fogli di Francesco da Sangallo già raccolti nel volume del «Libro de' disegni» di Giorgio Vasari, come era stato invece ipotizzato sulla base della sequenza dei numeri di

maggiore interesse del disegno sta forse in questa iscrizione sul *verso*, successivamente riconosciuta nella collezione del Gabinetto Disegni e Stampe come «una lettera di 3 righe del Vescovo Giovio» (Fig. 4.9)⁴⁰. Il pezzo di carta, infatti, dovette essere usato prima di tutto per trascrivere un breve messaggio indirizzato da Paolo Giovio a Francesco, il cui nome compare come destinatario sull'altro lato nella medesima calligrafia, mentre le quattro pieghe diagonali agli angoli sono il segno evidente della plicatura necessaria alla spedizione. Giunto a destinazione, il foglio si trasformò rapidamente nel supporto di fortuna per alcuni schizzi di natura assai diversa: alcuni schemi di capriata reticolare corredati di calcoli, una prova di tratteggio a penna, un piccolo nudo maschile e due studi di testa a pietra nera per una medaglia sul *recto* (Fig. 4.10); sul *verso* furono disegnati soltanto il contorno stilizzato di un elmo e alcuni esercizi automatici di buona calligrafia, negli spazi lasciati liberi dal breve testo della lettera:

M[ae]s[tro] Franc[esc]o hon[orando]: jo mandaj hier Sereno per la Simonetta, et non
fusti in casa. Siate contento, se vi piace, di darla a questo messo, perché non servirà ad
altri che a me. V[ost]r[o] el ves[cov]o Jovio.

Questa stratificata carta d'uso è la più diretta testimonianza del rapporto personale intercorso tra Francesco da Sangallo e lo storico comasco, stabilitosi a Firenze negli

inventario; cfr. COLLOBI RAGGHIANI 1973a; COLLOBI RAGGHIANI 1973b; cap. I, § 5: *Una copia, due lettere: il Palazzo di Mecenate agli Uffizi e Antonio da Sangallo il Giovane.*

⁴⁰ Così nella scheda storica redatta da Pasquale Nerino Ferri e conservata nell'inventario cartaceo del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Rispetto agli altri documenti del fondo di architettura il foglietto si mostra insolito per contenuto e formato (di soli 220 x 214 mm) e vi fu probabilmente incluso in ragione degli altri schizzi che ospita, alcuni dei quali di soggetto ingegneresco.

ultimi anni della sua vita, a partire dall'autunno del 1550⁴¹. Sappiamo che Francesco fuse per lui una medaglia in bronzo con ritratto e impresa sul rovescio, firmata e datata al 1552 (Fig. 4.11) e almeno dal 1555 – data dei primi pagamenti registrati – lavorò al monumento funebre installato nel chiostro dei Canonici di San Lorenzo vent'anni più tardi⁴². Non sorprende, dunque, che il creatore della straordinaria raccolta di *vera effigies* di Borgovico avesse avuto notizia della collezione di ritratti e antichità conservata nella casa dei Sangallo e che se ne fosse incuriosito sino a richiedere in prestito la «Simonetta», cioè il presunto ritratto della Vespucci realizzato da Piero di Cosimo. Anzi, sembra del tutto probabile che negli anni del soggiorno fiorentino Giovio avesse avuto occasione di frequentare un artista dalle molte amicizie accademiche come Francesco, da lui menzionato peraltro nell'*Historiarum sui temporis* come «industrioso e buon cittadino» per aver sovrinteso al consolidamento delle mura di Firenze nel 1529, in vista dell'imminente assedio delle truppe imperiali:

Adiecit quoque animum muniendae urbi, it ut si quid vetere in muro vitii aut ineptae defensis foret, ea omnia novis artificiiis emendaretur; institutisque operibus, et curatorum collegio opportune creato praepositus est, qui haec omnia ex disciplina bellicorum operum impleret atque perficeret, *Franciscus San Gallius architectus civis bonus et industrius*⁴³.

⁴¹ DONATI 2001; PRICE ZIMMERMANN 2001 p. 433.

⁴² *Ibid.*, p. 83; ATTWOOD 2003, p. 332; ROISMAN 1995, pp. 215-248, 353-374. Per un riepilogo recente sul monumento funebre a Paolo Giovio cfr. la scheda di M. Onali in *Vasari, gli Uffizi e il duca* 2011, pp. 198-199.

⁴³ *Pauli Jovii novocomensis, Episcopi nocerini, Historiarum sui temporis. Tomus II*, Florentiae, in officinae Laurentii Torrentini ducalis typographi, MDLII, XXVII, c. 78r (in edizione moderna: GIOVIO/VISCONTI/ZIMMERMANN 1957-1985, II, p. 103). Già l'anno successivo è pubblicata l'edizione in

All'immagine che Francesco da Sangallo promuove costantemente per sé, di artista, intellettuale e devoto cittadino della Repubblica, concorrono anche le cinque medaglie realizzate tra il 1550 e il 1551, di cui due destinate a celebrare il contemporaneo progetto per il nuovo campanile della basilica di Santa Croce a Firenze (Fig. 4.12). Ognuna di esse – tanto negli esemplari più grandi di 98 mm di diametro, quanto in quelli da 70 mm – reca sul diritto il suo autoritratto, nelle fattezze fissate dall'*ex voto* in marmo di Santa Maria Primerana e circondato dall'iscrizione che lo descrive fieramente come «SCVLTORE · ET · ARCHITETTO · FIOREN[TINO]» (Fig. 4.13)⁴⁴. È proprio a una di queste fusioni che si devono ricondurre i due disegni di teste sul *recto* della lettera di Giovio, i cui lineamenti corrispondono a quelli della medaglia anche se la barba è un po' più corta, più giovanile, e manca ancora il copricapo aggiunto nelle fusioni (Fig. 4.14)⁴⁵. Soprattutto, lungo il bordo curvo dello studio a pietra nera, si legge la scritta monca in cifre capitali «RABO», coincidente con le ultime quattro cifre dell'anima d'impresa «D/V/R – A/B/O». Il motto, già impiegato da Leone X, ribadisce i sottintesi dinastici e filo-medicei dell'allegoria, risolta in un'erma animata entro un festone che accarezza il

volgare – *La seconda parte dell'Historie del suo tempo di Mons. Paolo Giovio, vescovo di Nocera, tradotte per M. Lodovico Domenichi*, in Firenze MDLIII – e il passo in questione vi è così tradotto: «Rivolse l'animo [Francesco Carducci] anchora a fortificare la città, talché se nel muro vecchio v'era difetto o goffa difesa, volle che tutto si racconciasse con artificii nuovi; & sopra le opere, & sopra la compagnia de maestri opportunamente creata, vi fu messo Fra[n]cesco da San Gallo architetto, buono e industrioso cittadino, il quale tutte queste cose assettasse & fornisse secondo l'ordine delle cose della guerra» (pp. 164-165). Cfr. cap. II, § 5: «*Pure furno mia inventione*». *Le opere di ingegneria militare e l'eredità di Antonio il Vecchio*.

⁴⁴ HILL 1912, pp. 57-58; ID. 1978, p. 84, n. 37; MIDDELDORF 1938, pp. 123-124. La datazione di entrambe le medaglie è invece riportata al 1551 da ATTWOOD, 2003, I, pp. 332-333, n. 793, che riconosce nell'iscrizione del tipo più largo – troncata dopo «MD· XXX/XX» – un difetto di fusione.

⁴⁵ In TODERI/VANNEL 2000, II, p. 479, i due studi sono associati al ritratto di Niccolò Martelli; cfr. *supra*, nota 19. Anche MIDDELDORF 1938, p. 127, li descrive come preparatori per una fusione, senza però individuare la medaglia a cui si riferiscono.

cane accucciato ai propri piedi (Fig. 4.15.a)⁴⁶.

Più complessa, invece, appare l'iconografia dell'altra medaglia realizzata nel 1550, con il diritto del tipo maggiore: l'anima d'impresa «TRA STERPI INSIDIE STRATI FAME ET MORTE» completa una scena allegorica dal significato ermetico, con una figurina impugnante una spada che si erge sulla sommità di una roccia, affiancata da due alberi di nave, a loro volta sormontati da una colonna e da un serpente; in terra è stesa una vecchia nuda con la testa di asino, appoggiata a un globo, tra un leone ed uno scorpione (Fig. 4.15.b). Il gruppo di figure è racchiuso dal ramo di spine che nel tratto finale germoglia in due piccole foglie per alludere al soprannome dell'autore, il Margotta, virgulto dei Sangallo⁴⁷. Ai due registri corrisponderebbero invece altrettante terne simmetriche di vizi e virtù: rispettivamente, Superbia, Gelosia, e Odio contro Fortezza, Giustizia e Temperanza, sulle fondamenta solide di un terreno roccioso, approdo sicuro per le vele di una nave in balia dei venti alterni della Fortuna⁴⁸.

La versione più grande dell'autoritratto è impiegata infine in un'altra medaglia fusa in questo stretto giro di mesi⁴⁹. La data «M · D · LI» compare sempre sul rovescio, assieme a un profilo muliebre: quello cioè di «HELENA · MARSUPINI – CONSORTE ·

⁴⁶ Il motto, comunque, era piuttosto diffuso: era già stato impiegato da Francesco Lomellini, Giacomo III di Scozia e, con lo stesso significato di affiliazione all'autorità papale di Leone X, da Innocenzo Cybo; cfr. RUSCELLI 1584, p. 35; TODERI/VANNEL 2000, II, p. 479, n. 1412. Cfr. anche VOLZ 2013, pp. 65-66.

⁴⁷ Tanto i meccanismi di raddoppiamento allegorico dell'effigiato, quanto le loro implicazioni autobiografiche sono analizzati in BOLZONI 2010, pp. 181-307, applicando ad essi la definizione di «ritratto doppio». Per l'origine e la fortuna del soprannome assegnato a Francesco da Sangallo cfr. invece l'*Introduzione* di questa stessa tesi.

⁴⁸ ATTWOOD, 2003, p. 332, n. 791. Cfr. anche TODERI/VANNEL 2000, II, p. 479, n. 1411.

⁴⁹ DRAPER 1994, p. 175.

FIOREN[TINA]» che si era unita in moglie a Francesco quasi vent'anni prima (Fig. 4.16)⁵⁰. Questo ritratto della donna non indulge in alcuna gentilezza mimetica ed è trattato con la stessa ruvidità arcaizzante di tutte le medaglie realizzate dall'artista. A Cinquecento inoltrato, nonostante il gusto per il conio e la finitura a cesello si fosse ormai imposto, Francesco da Sangallo predilige ancora fusioni larghe e pesanti, sommariamente rilavorate, come ci si aspetterebbe d'altronde da un frequentatore occasionale di tale genere e di questo tipo di *medium*: se l'attribuzione della placchetta del Louvre resta un'ipotesi, per quanto verosimile, la sola altra opera in bronzo documentata è un oggetto di dimensioni ridotte come il *San Giovanni Battista* delle Carceri (Fig. 4.18)⁵¹. Sia in queste preferenze tecniche che nella caratterizzazione stilistica le medaglie di Francesco sembrano dunque ispirarsi alla tradizione toscana del secolo precedente – di Niccolò Fiorentino e dei suoi molti imitatori – con i ritratti degli effigiati che debordano fin nel campo dell'iscrizione e con il busto eccezionalmente rilevato, tanto da ospitare, il più delle volte, l'incisione «FACIEBA[T]» nello spessore della troncatura (Fig. 4.17)⁵². Anche in questi oggetti Francesco da Sangallo asseconda il gusto neoquattrocentesco e la tendenza alle esasperazioni dimensionali riscontrabili nelle opere di scultura più monumentali, tra cui il *San Giovannino* del Bargello, o in altri esercizi dichiaratamente

⁵⁰ WALDMAN 2002, p. 312; cfr. anche ORTENZI 2007, p. 77. Alcuni autori hanno discutibilmente aggiunto al catalogo di Francesco da Sangallo un'altra medaglia, che dovrebbe costituire una sorta di autoritratto allegorico in cui la moglie è effigiata nelle vesti di Andromeda: cfr. JOHNSON 1990, I, p. 157, n. 91; TODERI-VANNEL, II, pp. 480-481, n. 1416.

⁵¹ Cfr. cap. III, § 2: *L'autoritratto di Santa Maria Primerana e le sue repliche*; POPE-HENNESSY/RADCLIFFE 1970, pp. 60-66; MORSELLI 1982.

⁵² POLLARD 1984-1985, II, p. 633. Il dettaglio della troncatura con incisione è evidenziato invece in POLLARD 2007, p. 374, n. 357, e in DRAPER 1994, p. 176. Per un'aggiornata riflessione sull'estetica del 'non finito' nella scultura in bronzo, a Firenze nel Cinquecento, cfr. COLE 2011, pp. 70-78.

donatelleschi come la *Maddalena* lignea di Santo Stefano al Ponte⁵³. Insomma, l'adesione stilistica di Francesco a un'idea conservatrice dell'identità cittadina propria della sua produzione maggiore è anche del suo catalogo di medaglie, che entro il 1570 includerà inoltre quelle del consigliere privato del duca, Lelio Torelli, dello stesso Cosimo I e di altri membri o affiliati della famiglia Medici, come Giovanni dalle Bande Nere, Lorenzo duca di Urbino e Giovanni Giacomo di Nosiggia, conquistatore di Siena (Figg. 4.19-4.21)⁵⁴.

4. RITI DI FONDAZIONE PER UN'ALTRA ANTICHITÀ

La medaglia di Francesco da Sangallo ed Elena Marsuppini è menzionata per la prima volta in un volume della *Serie degli uomini, i più illustri nella pittura, scultura e architettura*, pubblicata a Firenze dall'editore Cambiagi a partire dal 1769 (Fig. 4.22). In una nota a piè di pagina si legge che «questa medaglia pesante quasi once 21, che fu ritrovata sotto terra da un manuale [*sic*] in occasione di doversi abbassare il terreno d'un palazzo nella Strada

⁵³ Sulle due sculture cfr., rispettivamente, NATALI 2001 e DARR/R. ROISMAN 1987. Come riflessioni più recenti sulla produzione di Francesco da Sangallo, con ricorrenti considerazioni sui suoi ammiccamenti alla tradizione del Quattrocento fiorentino, cfr. ORTENZI 2009; CAGLIOTI 2011; cfr. Anche le schede di F. Traversi in *Scultura del Quattrocento* 2016, pp. 218-221.

⁵⁴ Anche altre medaglie sono state incluse, occasionalmente, nel regesto di quelle realizzate da Francesco: cfr. ATTWOOD 2003, I, p. 331. Fra di esse ha goduto di maggior fortuna un ritratto di ignota, talvolta identificata con Bona di Savoia, attribuitogli per la prima volta in SUPINO 1899, p. 106, n. 282; cfr. anche SAVOIA 1980, p. 81; POLLARD 1984-1985, II, p. 646, n. 319; TODERI/VANNEL 2003-2007, I, p. 82, n. 708. Quanto alla cronologia, c'è chi propone un inizio assai più precoce, datando le due fusioni per *Lorenzo duca di Urbino* e *Giovanni dalle Bande Nere* attorno al 1520, sulla stregua delle prime osservazioni di ARMAND 1883-87, I, pp. 156-159, e CLAUSSE 1900-02, III, p. 225. Cfr. POLLARD 2007, pp. 372-373, n. 356, e la scheda di C. Ceccanti in *Nello splendore mediceo* 2013, p. 596.

de' Pinti, fu casualmente da chi la trovò portata in vendita al disegnatore di questi ritratti⁵⁵. Difficile non riconoscere in questo «palazzo» la casa di famiglia dei Sangallo, che proprio durante il Settecento subirà significativi interventi di ristrutturazione⁵⁶: si può anzi immaginare che lo stesso Francesco avesse posto nelle sue pertinenze la medaglia rinvenuta fortunatamente qualche secolo dopo, con una specie di gesto di autoaffermazione e, assieme, di devozione per la più significativa prova del prestigio sociale raggiunto dalla famiglia. Non diversamente, infatti, durante i lavori di demolizione della 'Base' di Santa Croce intrapresi nel 1854 per ripristinare il loggiato settentrionale della basilica, furono trovate due medaglie della stessa foggia, insieme ad altre che recavano sul rovescio l'immagine del campanile (Fig. 4.23); inoltre vennero alla luce alcuni strumenti di disegno o di cantiere – una squadra, un compasso e una verga lunga 1/3 di braccio fiorentino – interrati con esse secondo un vero e proprio rito di fondazione⁵⁷.

La cosiddetta 'Base', appunto, era quanto rimaneva del più ambizioso progetto architettonico di Francesco, la monumentale torre campanaria commissionatagli dagli Operai di Santa Croce alla metà del secolo, mai completata e costruita soltanto fino alla quota del dado basamentale. Durante lo smantellamento dell'edificio, in corrispondenza dei cantoni, furono rinvenuti inoltre quattro contenitori di coccio, anch'essi contenenti

⁵⁵ *Serie degli uomini, i più illustri nella pittura, scultura e architettura, con i loro elogi e ritratti incisi in rame, cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti*, Firenze 1769-1776, VI, p. 137. Il passo è riportato per esteso da VITTUCCI 2002, p. 239.

⁵⁶ Cfr. CINTI 1997, p. 245; cap. II, § 4: *Un «salario», una «casa», un «podere»: il patrimonio di Francesco da Sangallo*.

⁵⁷ La cronaca del ritrovamento si trova in CAVALLUCCI 1855; la notizia è ripresa poi, per la prima volta, in FRIEDLAENDER 1882, p. 169, nota 2. Cfr. RUSCHI 1986.

medaglie, diverse tuttavia da quelle poste nelle fondamenta⁵⁸. Esse corrispondevano a un tipo disegnato nel 1537 da Domenico di Polo de' Vetri, precisamente quello in cui «ritrasse anche il duca Cosimo, il primo anno che fu eletto al governo di Fiorenza, e nel rovescio fece il segno del Capricorno», così descritto da Giorgio Vasari (Fig. 4.24)⁵⁹. Doveva evidentemente trattarsi dei trentadue conii fatti avere a Francesco alla fine del 1551 – come registrato in un *Libro di Ricordi* della Guardaroba Medicea [doc. n. 41] – in tardiva risposta a una richiesta che egli aveva inoltrato al segretario granduca Iacopo Guidi l'agosto dell'anno precedente (Fig. 4.25)⁶⁰:

e piacerà a V[ostra] S[ignoria] di domandare S[ua] Ex[cellent]ia [Cosimo I] se, oltre alla epigramma che si mette in fondo dello campanile, vole che a presso, come s'è costumato, mettere qualche medaglia con la sua testa e nel rovescio il disegno del campanile, e con che lettere intorno esse di c[i]ò si contenta, donde io le ho avere. Perché di 8 giorni in qua in n'ò vista una di mano di m[ae]str[o] Pietro Pagholo che meglio somiglia S[ua] Ex[cellent]ia che nisun'altra, che a me mi paia aver vista; et quanto a l'arte può stare al pari delle belle degli antichi [doc. n. 42]⁶¹.

⁵⁸ Con tutta probabilità si tratta di quelli menzionati nel libro dei conti del cantiere, da una nota di rimborso di 11 soldi «a m[ae]str[o] Francesco da Sangallo per vasetti per le medaglie da mettersi nel campanile» (AOSC, Debitori e Creditori 1544-1574, cod. 419, c. 72v, trascritto in MOISÉ 1845, p. 95) [doc. n. 40].

⁵⁹ VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1966-, IV, pp. 627-628. L'Archivio dell'Opera di Santa Croce conserva ancora tre di queste medaglie di Domenico di Polo, il cui riconoscimento è stato possibile grazie al confronto con quelle pubblicate da ATTWOOD 2003, I, pp. 326-327, n. 783, e POLLARD 2007, p. 378, n. 360.

⁶⁰ ASFi, Guardaroba Medicea 23, f. 140v, trascritto in WALDMAN 2004, p. 483: «12 di dicembre – Ricordo come questo di si dette a maestro Francesco da S[anc]to Gallo 32 medaglie di bronzo di S[ua] Ex[cellent]ia col capricorno per metter al campanile di S[an]ta ¶».

⁶¹ ASFi, Guidi, 559, b. 10, c. 3r, trascritto in WALDMAN 2004, pp. 424-425. Tra le carte di Iacopo Guidi è conservata anche un'altra lettera che fa riferimento a questa richiesta, indirizzata a Pierfrancesco Riccio il 7 settembre 1550 (ASFi, Mediceo del Principato, 1176, ins. 1, c. 11r), dove si dice che «Francesco da Sangallo desiderava non so quali medaglie per il campanile di Santa Croce». Riguardo al ruolo decisivo

Inizialmente, dunque, le medaglie destinate alle fondamenta del campanile avrebbero dovuto recare anche l'effigie del duca – in vece dell'autoritratto – magari sulla stregua di un tipo già realizzato da un certo «m[ae]str[o] Pietro Pagholo»: con tutta probabilità Pietro Paolo Galeotti, che diventerà incisore ufficiale della Zecca solo nel 1557, ma che, a questo punto, potrebbe aver iniziato la sua copiosa produzione ben prima di tale data, quasi dieci anni in anticipo rispetto alla celebre serie della 'storia metallica' di Cosimo I⁶².

Le medaglie di Galeotti erano senz'altro da considerarsi «al pari delle belle degli antichi», come le definisce Francesco: in quanto coniate, anziché fuse, e perché disegnate spesso sulla scorta di precisi modelli imperiali, talvolta al termine di un elaborato processo di elaborazione iconografica e con il concorso di conoscitori eruditi del pari di Vincenzio Borghini⁶³. Al loro confronto le attardate preferenze formali di Francesco da Sangallo acquistano persino più significato – nel senso di un preciso posizionamento stilistico e di una diversa risposta ad ambizioni intellettuali paragonabili – specie quando applicate a un notevole esercizio antiquario come la medaglia di Cosimo e Alessandro de' Medici (Fig. 4.26). In questa sua ultima prova di arte metallica, datata «MDLXX», i primi duchi sono effigiati sui due lati di un'unica fusione, l'uno con una corona radiata all'antica e la costellazione del Capricorno, l'altro senza vesti, sormontato dalla cometa apparsa in cielo nei primi giorni del suo dominio su Firenze (Fig. 4.27). Tali dettagli iconografici ripetono il prototipo di una moneta augustea coniata in onore di Cesare, ricalcandone così il

interpretato da Riccio nei processi di committenza ducale della corte fiorentina cfr. invece CECCHI 1999.

⁶² Sulla produzione di medaglie di Pietro Paolo Galeotti cfr. JOHNSON 1976; POLLARD 1984-1985, pp. 771-885; TODERI/VANNEL 2000, I, pp. 93-86; LANGEDIJK 1981-1987, I, pp. 485-491.

⁶³ Cfr. SCORZA 2008 e la scheda di E. Carrara in *Vasari, gli Uffizi e il duca* 2011, pp. 166-167.

messaggio di legittimazione dinastica e alludendo ai drammatici meccanismi di successione dei due regnanti: un tema politico tornato di attualità all'indomani della nomina di Cosimo I a Granduca di Toscana⁶⁴.

La liturgia laica delle medaglie di fondazione aveva d'altronde assunto, fin dalle sue prime celebrazioni nella Padova erudita dei Carraresi, un significato spiccatamente antiquario e le ragioni per cui il rituale si afferma diffusamente nell'Italia del Quattrocento risiedono tanto nel desiderio di autoaffermazione della nuova committenza, quanto nell'aurea di una religiosità civica e all'antica che esso riusciva a promanare⁶⁵. Approssimandosi agli anni del progetto per il campanile di Santa Croce gli esempi di tale pratica diventano persino più numerosi: nel podio del *Colosso* eretto da Ammannati per Marco Mantova Benavides, sempre a Padova, nel 1544, sono murate alcune medaglie con la sua effigie, insieme a un vasetto d'olio con funzione apotropaica; nel 1534 a Firenze, nelle fondazioni della fortezza da Basso sono gettate quelle del duca Alessandro e di Clemente VII, poste anche, lo stesso anno, dentro la base dell'*Ercole e Caco* di Baccio Bandinelli in Piazza della Signoria⁶⁶. Proprio Bandinelli, infine, intorno al 1547 produce un precedente molto significativo e cronologicamente vicino a quello di Santa Croce. Si tratta delle dieci medaglie recanti l'autoritratto e il motto dell'artista collocate nella muratura del coro di Santa Maria del Fiore (Fig. 4.28), che egli aveva

⁶⁴ REARICK 1984, p. 283; ATTWOOD 2003, pp. 333-334, n. 796. Il medesimo prototipo era già stato adottato in una medaglia del 1537, attribuita allo stesso Domenico di Polo de' Vetri; cfr. *ivi*, pp. 324-325, n. 776.

⁶⁵ Per la diffusione di questa pratica nel Veneto del Rinascimento cfr. BELTRAMINI 2002, pp. 414-416. Con riferimento a un ambito geografico più vasto l'argomento viene affrontato, attraverso numerosi esempi, da BERNARDELLI 2010 e ID. 2011.

⁶⁶ DAVIS 1976b; BELTRAMINI 2005, pp. 380-381. I passi vasariani in cui si ricordano le medaglie di fondazione per la fortezza da Basso, già fortezza di San Giovanni, e per la scultura di Bandinelli sono precisamente VASARI/BETTARINI/BAROCCHI, 1966-, V, pp. 253, 534.

progettato e, in tal modo, orgogliosamente ‘firmato’, arrogandosi un privilegio sino a quel momento riservato alla sola committenza⁶⁷. Ma in fin dei conti le medaglie architettoniche fuse nel 1551 da Francesco da Sangallo restano un episodio eccezionale di questa tradizione, almeno nella misura in cui esse ritraggono assieme l’architetto e la sua opera: una dimostrazione persino un po’ sproporzionata di consapevolezza e ambizione autoriale, sostanzialmente inedita, paragonabile solo all’esempio altissimo della medaglia fusa da Caradosso per la cerimonia di fondazione della nuova San Pietro, con il profilo di Bramante e, sul rovescio, l’allegoria dell’*Architettura* di fianco al progetto per la nuova basilica (Fig. 4.29)⁶⁸.

5. IL CAMPANILE DI SANTA CROCE E IL SUO LESSICO ARCHITETTONICO

Un’estetica non diversa da quella delle medaglie, oscillante tra arcaismi regionali e ricercatezze antiquarie, con un vivo gusto per le esasperazioni proporzionali, caratterizza anche il disegno del campanile di Santa Croce, ricostruibile nella sua interezza proprio a partire dai piccoli manufatti bronzei (Fig. 4.12)⁶⁹. Se la data che campeggia su di essi

⁶⁷ ATTWOOD 2003, I, pp. 98-99, n. 19; SATZINGER 2004, p. 121. Secondo la scheda di W. Cupperi in *Baccio Bandinelli* 2014, pp. 522-523, la medaglia potrebbe invece risalire alla fine del decennio successivo e così anche l’interramento degli esemplari nel nuovo coro della cattedrale fiorentina.

⁶⁸ Cfr. SATZINGER 2004, p. 122; HUB 2012, pp. 38-39.

⁶⁹ Per la verità le medaglie di Francesco da Sangallo trovate nelle fondamenta del campanile sono andate disperse, a seguito di un furto verificatosi nel 1995, ma se ne conservano numerosi esemplari in diverse collezioni europee e nordamericane; cfr. POLLARD 1984-1985, II, pp. 641-644, nn. 314-315; TODERI/VANNEL 2000, pp. 479-480, nn. 1413-1414; TODERI/VANNEL 2003-2007, I, p. 83, nn. 710-711.

farebbe datare il progetto al 1551, l'iniziativa di realizzare una nuova torre campanaria per la basilica francescana risale almeno al 1549, quando la Magistratura dei Sei di Mercanzia concede ai frati un diritto di due soldi su ogni pagamento incassato «per murare il campanile della [...] chiesa di Santa Croce»⁷⁰. Successivamente a tale delibera i libri dei Debitori e Creditori dell'Opera registrano numerosi acquisti di legname, «pietra forte non lavorata» e «ferramenti», oltre a un pagamento a Francesco da Sangallo «per chonto di più disegni fatti e [...] di certo modello» e, infine, per «uno ingegno da tirare su le pietre»⁷¹. Dallo stesso registro veniamo a sapere che nel 1552 «la muraglia del campanile fu fatta sopra al piano delle scalee fino mezzo el bastone», cioè che l'alto zoccolo in pietra forte sopravvissuto fino alle demolizioni ottocentesche era ormai completato⁷²: il progetto di Francesco si sarebbe arrestato proprio in quell'anno, scontando la distanza tra l'esiguità dei fondi a disposizione e le sue eccessive ambizioni (Fig. 4.30-4.31).

Sulla base quadrata di questo piedistallo praticabile, di venti braccia per lato, la monumentale torre campanaria avrebbe infatti superato gli ottanta metri alla quota dell'ultimo cornicione, quando completata, sfiorando forse il centinaio all'altezza della sfera. Queste dimensioni eccezionali – specie per il panorama dell'architettura fiorentina nei primi anni del ducato di Cosimo – sarebbero state dichiarate da un'epigrafe apposta

⁷⁰ AOSC, Giornale di Ricordi 1543-1560, cod. 405, c. 114r (MOISÉ 1845, pp. 94-95). Le opere di fondazione, insieme ad alcune demolizioni del settore del convento confinante con la facciata, risultano invece già eseguite nell'aprile del 1549; cfr. WALDMAN 2004, pp. 381-383.

⁷¹ AOSC, Debitori e Creditori 1544-1574, cod. 418, c. 31v. Un altro disegno di Francesco da Sangallo per il campanile è menzionato nella lettera degli Operai di Santa Croce al duca Cosimo del 17 marzo 1550, insieme a una proposta di Tribolo di cui non si hanno altre notizie (ASFi, Guidi 120, n. 273, trascritto in *ivi*, pp. 415-416).

⁷² AOSC, Debitori e Creditori 1544-1574, cod. 418, cc. 31r-31v, 52v.

sul basamento, in verità mai realizzata e il cui testo è noto solo grazie a un biglietto redatto, sembrerebbe, dallo stesso Francesco (Fig. 4.32):

Questo campanile d'altezza di braccia 140 con non minore artificio che spesa fece
edificare, così per comodo de' suoi cittadini, come per ornamento della sua città

Cosimo de' Medici, Duca Secondo di Firenze

MDL

Architettor Francesco da S[an]to Gallo [doc. n. 43]⁷³.

Interpolando tali informazioni con i sommari rovesci delle medaglie è possibile immaginare il campanile come una gigantesca replica di quelli pensati da Antonio da Sangallo il Vecchio per la Madonna di San Biagio, oltre trent'anni prima (Figg. 4.33-4.34)⁷⁴. Lo confermerebbe anche la nuova ricostruzione del progetto, che raggiunge esattamente la quota indicata dal biglietto una volta commisurati e sovrapposti al basamento i disegni esecutivi realizzati per la chiesa di Montepulciano, ancora conservati agli Uffizi (Fig. 4.35)⁷⁵. Diversamente da questo modello, però, la sovrapposizione degli

⁷³ ASFi, Guidi, b. 32, c. 1, trascritto in WALDMAN 2004, pp. 424-425. Il biglietto, in realtà, è corretto in più punti e incollato dal segretario granducale su un altro foglio, dove si legge in altra calligrafia una versione emendata dell'iscrizione: «Questo campanile d'altezza di braccia ... [sic] con non minore artificio che spesa fece/edificare così per comodo de' suoi cittadini come per ornamento della sua città/Cosimo Medici Duca II di Fiorenza/Architettor Francesco da San Gallo».

⁷⁴ Il più completo studio sulla progettazione della Madonna di San Biagio è rappresentato da SATZINGER 1991. Cfr. anche COZZI 1992, pp. 73-109; VIGNUDINI 2010.

⁷⁵ Uffizi 1608 A, 1610 A; cfr. SATZINGER 1991, pp. 61-63, ed ELAM 2010 pp. 193-197, che attribuisce il primo dei due fogli a Baccio d'Agnolo. Per una diversa ricostruzione del campanile di Santa Croce cfr. TIOLI 2003 e TIOLI/VERDIANI 2005, pp. 47-60, dove però non si tiene conto del principio di allineamento tra i marcapiani del campanile e le quote delle navate. Ricorrendo alle proporzioni dei disegni cinquecenteschi, invece, le altezze finiscono col coincidere e conferiscono alla torre proporzioni più slanciate, vicine a quelle della medaglia.

ordini avrebbe rispettato la più canonica sequenza di tre, forse prendendo spunto da quanto realizzato in un'altra colossale torre campanaria riquadrata con paraste, quella cioè del convento di Santa Chiara a Napoli: Francesco ne doveva conoscere bene il profilo emergente nel suo impressionante fuori-scala dai soggiorni partenopei degli anni quaranta, durante i quali fu attivo nel vicino complesso di Monteoliveto⁷⁶. Senz'altro, poi, l'impaginatura classicista del nuovo campanile avrebbe risposto alla facciata di palazzo Cocchi (Fig. 4.36) che da un cinquantennio costituiva la più qualificata architettura di piazza Santa Croce, progettata dal padre Giuliano proprio come una sovrapposizione di ordini concatenati al di sopra di un basamento bugnato, nella stessa materia bruna in cui fu realizzato il basamento⁷⁷.

L'insieme di queste informazioni è confermato da un disegno settecentesco – che peraltro ne attribuisce l'ideazione a Baccio Bandinelli, con un equivoco diffuso sino alla metà del XIX secolo – apparentemente ricavato dal progetto originale del campanile, considerato il numero di dettagli che riesce a fornire (Fig. 4.37)⁷⁸. Per quanto impacciata, questa copia tarda chiarisce come il coronamento della torre dovesse consistere in un timpano con al centro un disco eucaristico, come negli altari realizzati da Francesco nella

⁷⁶ In realtà non si conoscono documenti relativi al campanile di Santa Chiara che precedano la fine del 1595, quando la struttura era ancora in costruzione. Tuttavia l'opinione espressa in letteratura, che la progettazione e gli inizi dei lavori possano risalire alla prima metà del Cinquecento, sembra essere confermata dalle evidenze stilistiche del basamento e del primo registro, visibilmente anteriori ai due piani che completano il monumento; cfr. GAGLIONE 1998, pp. 5-9.

⁷⁷ Per una sistematica ricognizione bibliografica e documentaria delle vicende del palazzo attribuito a Giuliano da Sangallo, realizzato tra il 1474 e il 1480, cfr. il capitolo ad esso dedicato in FROMMEL 2014, pp.42-54, e la monografia sull'edificio, TROTTA 2009.

⁷⁸ BR, cod. Moreni 13, f. 8r, pubblicato in WALDMAN 2004, p. 382. Sulla tradizione di un'autografia bandinelliana del progetto cfr. MOISÉ 1845, pp. 95-96.

stessa Santa Croce quindici anni più tardi⁷⁹. Si riconoscono inoltre alcune soluzioni compositive o di ornato che rimandano immediatamente al lessico architettonico dei Sangallo: dettagli come la bifora compresa tra due coppie di semicolonne e paraste o i vasi acroteriali con le fiamme che guizzano sono citazioni letterali dalla serie di facciate di chiesa conservate agli Uffizi, identificate perlopiù come progetti per la basilica di San Lorenzo a Firenze, in particolare dai disegni di presentazione 276 A e 281 A di Giuliano da Sangallo e dal 280 A di Antonio il Vecchio (Figg. 4.38-4.39); quest'ultima proposta di facciata mostra anche un precoce prototipo di campanile in forme monumentali e all'antica che, nell'impianto ad ordini sovrapposti e nella sequenza di bucatore, si fa riconoscere come un diretto precedente della proposta di Francesco⁸⁰.

Alla metà del Cinquecento, dettagli del genere occhioggiavano visibilmente a un'estetica arcaizzante, con una specie di nostalgia per le forme quattrocentesche dell'architettura toscana; non diversamente le poche aggettivazioni del gigantesco parallelepipedo in pietra forte del basamento – documentate dai rilievi precedenti alla demolizione – consistevano in un dettaglio ispirato al *Gattamelata* di Donatello, come la finta porta sul fronte principale, e nell'inserito rustico di un'alta fascia bugnata (Figg. 4.40-4.41)⁸¹. Simili scelte ricordano l'eloquenza attardata dei disegni di architettura di Francesco, con la loro mescolanza di resistenze linguistiche e controllato classicismo: per esempio nel progetto per un monumento a Giovanni dalle Bande Nere, Uffizi 1670 A, la statua equestre

⁷⁹ Cfr. cap. V, § 4: *Gli altari Santa Croce e il classicismo fiorentino*.

⁸⁰ Cfr. SATZINGER 2011, pp. 41-45.

⁸¹ La documentazione grafica del basamento del campanile è costituita, in particolare, da un rilievo anonimo e da una descrizione dello stato di fatto realizzato da Leopoldo Veneziani nel 1846, probabilmente in vista dei lavori di restauro al loggiato settentrionale (AOSC, disegni nn. 111, 161, 163, 164 e VIII/3); le tavole sono pubblicate in RUSCHI 1986, pp. 22-25.

poggia su un largo piedistallo a gradoni – dove sono collocati un rilievo con una scena di *adlocutio* inquadrata da paraste binate, dei trionfi militari all'antica, una *tabula ansata* legata a dei nastri e sorretta da putti – alla cui base sta appunto uno spesso filare di pietre sbazzate (Fig. 4.42)⁸². Il disegno può essere datato con buona approssimazione agli stessi anni del progetto del campanile, anche per la vicinanza con lo studio preparatorio per la medaglia del 1550 sul cui *verso*, al di sotto della postilla di Paolo Giovio, si riconosce lo schizzo di un elmo con la celata a punta e un cimiero fiammeggiante, molto simile alla testa del cavaliere in cima al monumento (Fig. 4.9).

La sola aggiunta di questo dettaglio vernacolare al basamento del campanile dovette suscitare le perplessità degli Operai di Santa Croce, probabilmente indispettiti da un'opzione linguistica come il bugnato, tradizionalmente associata ai palazzi cittadini o a esempi di architettura civile. La vicenda è nota dalla replica di Francesco che si rivolse direttamente al duca – confermandolo così come il committente *de facto* dell'opera – in una lettera del 30 agosto 1550 (Fig. 4.43):

loro mi hanno comiso che io lievi quelli 2 filari di bozze che son in fra l'uno regholo e l'altro e faccia le pietre piane come in sul foglio posticio. Vostra Ex.a può vedere: a me mi pare che essendosi quella contente colli bozzi, *perché fanno ornamento semprice et gagliardo e vi si vede variatione* [doc. n. 44]⁸³.

⁸² La scheda più completa è ancora quella di A. Morrogh in *Disegni di architetti fiorentini* 1985, p. 26; cfr. anche CLAUSSE 1900-1902, III, pp. 253-261.

⁸³ ASFi, Mediceo del Principato 398, c. 723r, trascritto anche – con poche variazioni – dalla scheda di M. Daly Davis in *Giorgio Vasari* 1981, pp. 299-300.

Ribadendo a parole la formulazione programmatica di uno stile vigoroso e sintatticamente semplificato, forse Francesco insiste sulla valenza espressiva dei «bozzi» proprio perché conosce bene le preferenze del duca. Conosce, cioè, i primi passi di Cosimo I come committente di architettura, che nel 1540 aveva adottato come sua residenza Palazzo Vecchio e dato subito inizio ai lavori di ampliamento della fabbrica medievale, scegliendo di lasciare inalterata l'impronta ruvida e marziale dei prospetti invasi dal bugnato, che rimarranno tali persino con gli interventi successivi di Vasari e di Ammannati⁸⁴. Proprio nel 1549, d'altronde, la direzione del cantiere era stata affidata a Giovanni Battista del Tasso, che aveva subito affermato l'occupazione ducale del palazzo con l'inserimento su via dei Leoni della muscolare e criticatissima Porta di Bozzi (Fig. 4.44)⁸⁵.

Tuttavia persino questi dettagli attardati dovevano apparire allora come lemmi di un vocabolario espressamente all'antica, magari in una declinazione locale e toscaneggiante. Se il bugnato era tradizionalmente riconosciuto a Firenze come una derivazione dal Palazzo di Augusto a Roma – cioè il Foro di Augusto, con il suo colossale muro di recinzione – così la finta porta ad ante accostate impiegava una formula assai diffusa nella scultura funeraria di età romana, di cui sopravvivevano numerosi esempi in tutta l'Italia centrale⁸⁶. Insomma, seppure nei dettagli minimi di selezionate fonti

⁸⁴ NATALI 2011. Per una riflessione più generale sulla fortuna del bugnato a Firenze cfr. BELLI 1996; riguardo invece alla sua accezione antiquaria, argomentata più avanti, cfr. GARGIANI 2003, pp. 340-344; ROMBY 2006, pp. 16-18; BURNS 2013a, pp. 22-23.

⁸⁵ Su Tasso cfr. ELAM 2005, pp. 66-69; PAGNINI 2006, in particolare p. 123, per l'intervento in Palazzo Vecchio.

⁸⁶ L'esempio più significativo, rispetto alla biografia di Francesco da Sangallo, è l'esemplare di secondo secolo che appartiene ancora oggi alle collezioni dell'Opera di Santa di Maria del Fiore, n. inv. 2005/929. Una sua copia sembra ravvisabile anche all'interno del Codice Geymüller, in particolare alla pagina 106 *recto* (Uffizi 7882 A); cfr. DEGENHART 1955, p. 247; BORSI 1985, p. 513.

archeologiche, tanto il gigantesco pezzo di architettura del campanile quanto i piccoli oggetti di contemplazione delle medaglie rivelano una volta di più l'importanza dell'ispirazione antiquaria per Francesco da Sangallo, la sua erudizione forse non canonica nei riferimenti, ma solidamente impiantata su una tradizione di famiglia: laddove, cioè, convergevano le componenti diverse della sua personale proposta linguistica per un'architettura nazionale toscana.

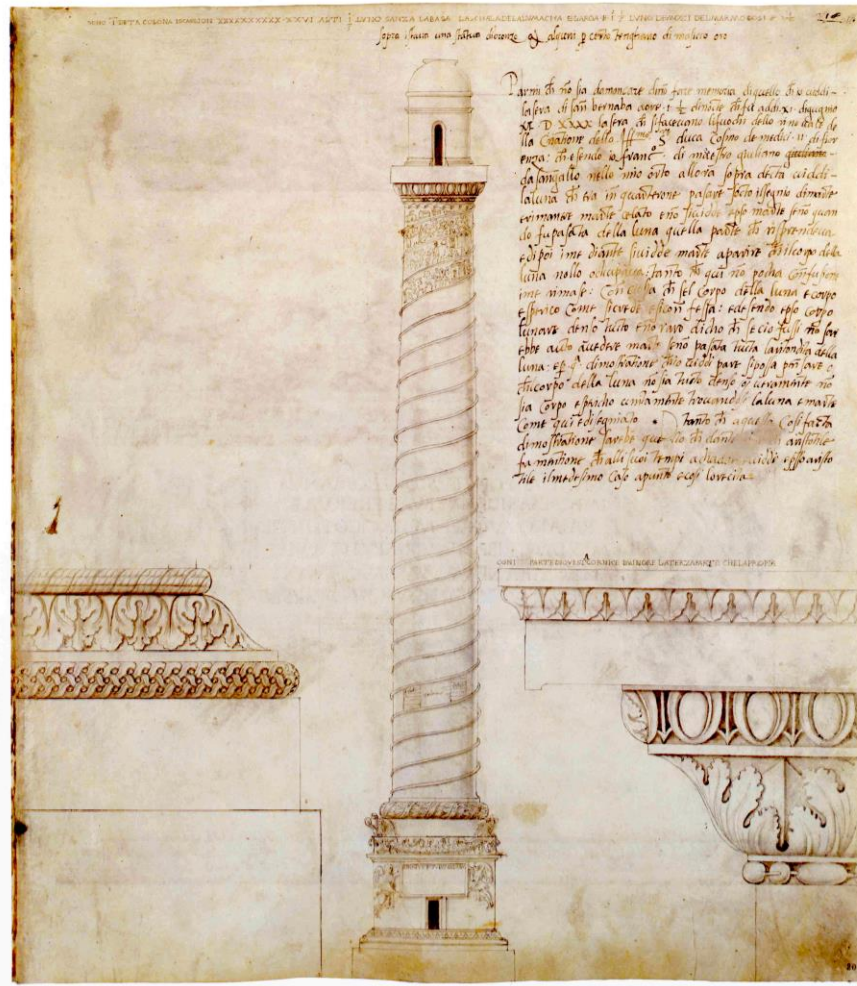


Fig. 1 – Libro dei Disegni (Cod. Barb. Lat. Vat. 4424), f. 18r.



Fig. 2 – Medaglia per Nicolò Martelli, 1546.



Fig. 3 – Piero di Cosimo, *Giuliano da Sangallo e suo padre Francesco*, 1485 ca.



Fig. 4 – Anonimo, *Cinque maestri del Rinascimento fiorentino*, 1500 ca.



Fig. 5 – Piero di Cosimo, *Cleopatra*, 1480 ca.

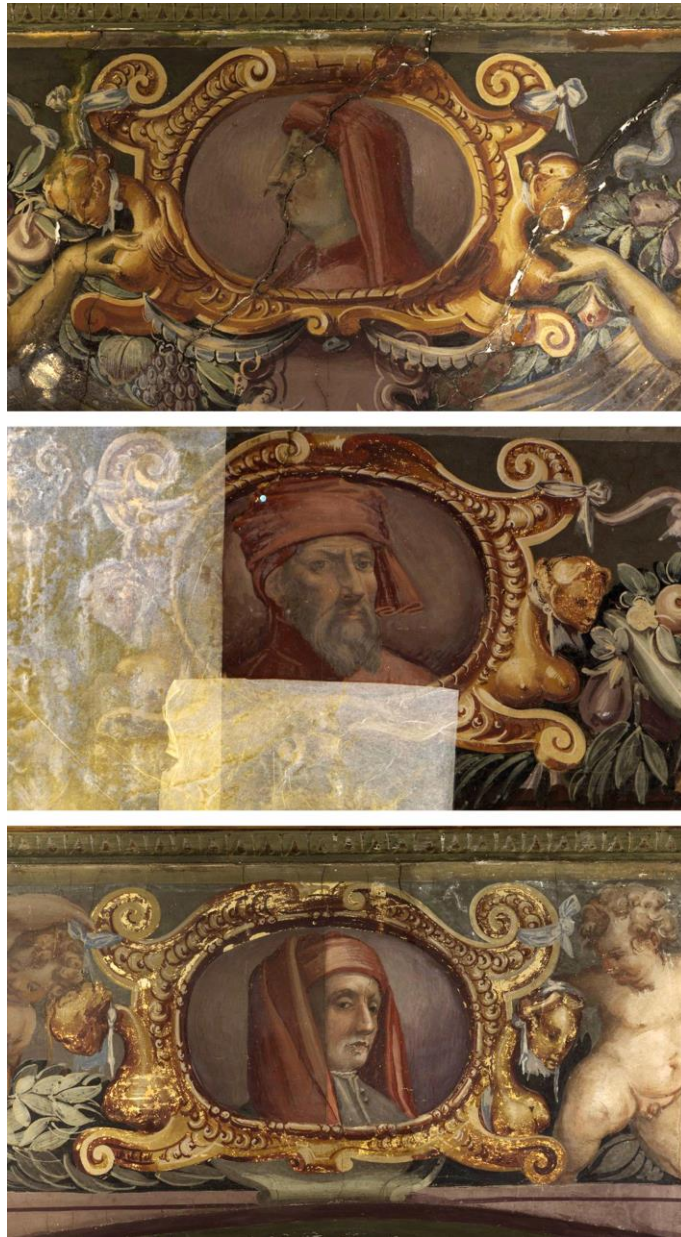


Fig. 6 – G. Vasari e collaboratori, *Filippo Brunelleschi, Paolo Uccello, Giotto*, Sala Grande di Casa Vasari, 1572.



Fig. 7 – F. Salviati (attr.), *Cinque artisti fiorentini*, metà del XVI secolo.



Fig. 8 – C. Coriolano (su disegno di Francesco da Sangallo), *Piero di Cosimo*, 1568.

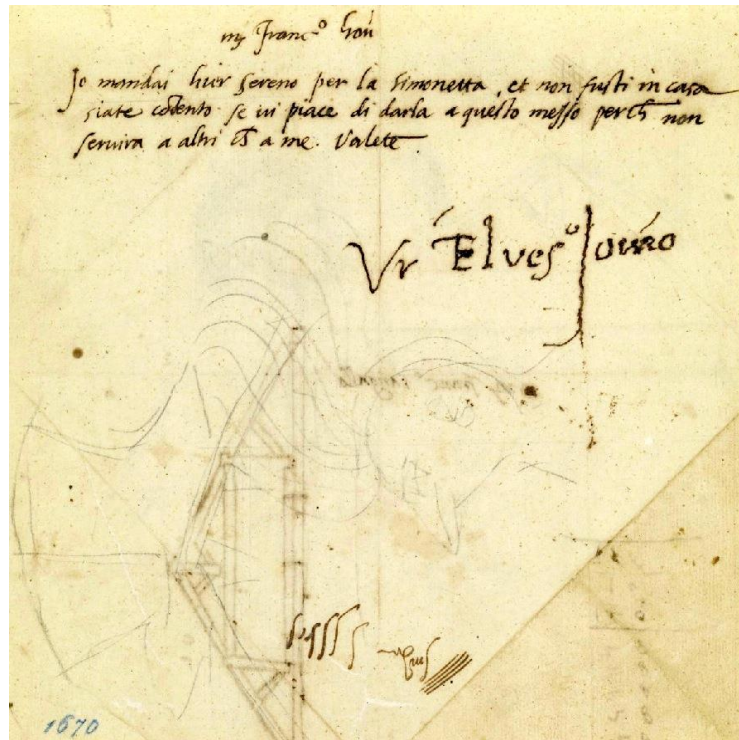


Fig. 9 – Uffizi 1670 A verso.

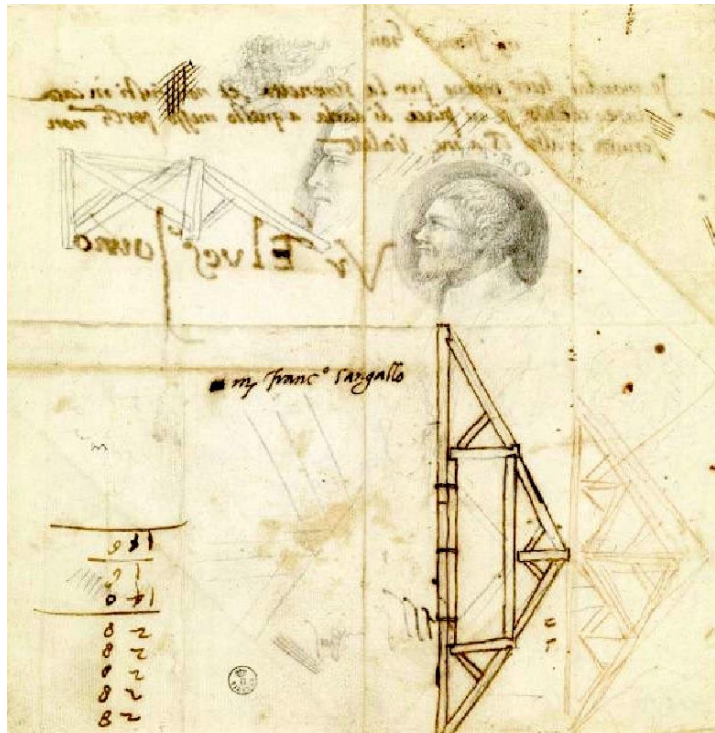


Fig. 10 – Uffizi 1670 A recto.



Fig. 11 – Medaglia per Paolo Giovio, 1552.



Fig. 12 – Medaglie di fondazione del campanile di Santa Croce, 1551.



Fig. 13 – Medaglia con autoritratto ed Elena Marsuppini (particolare), 1551.



Fig. 14 – Uffizi 1670 A *recto* (particolare).



Fig. 15 – Medaglie con autoritratto e impresa, 1550.



Fig. 16 – Medaglia con autoritratto ed Elena Marsuppini (particolare), 1551.



Fig. 17 – Medaglia con autoritratto ed Elena Marsuppini, 1551.

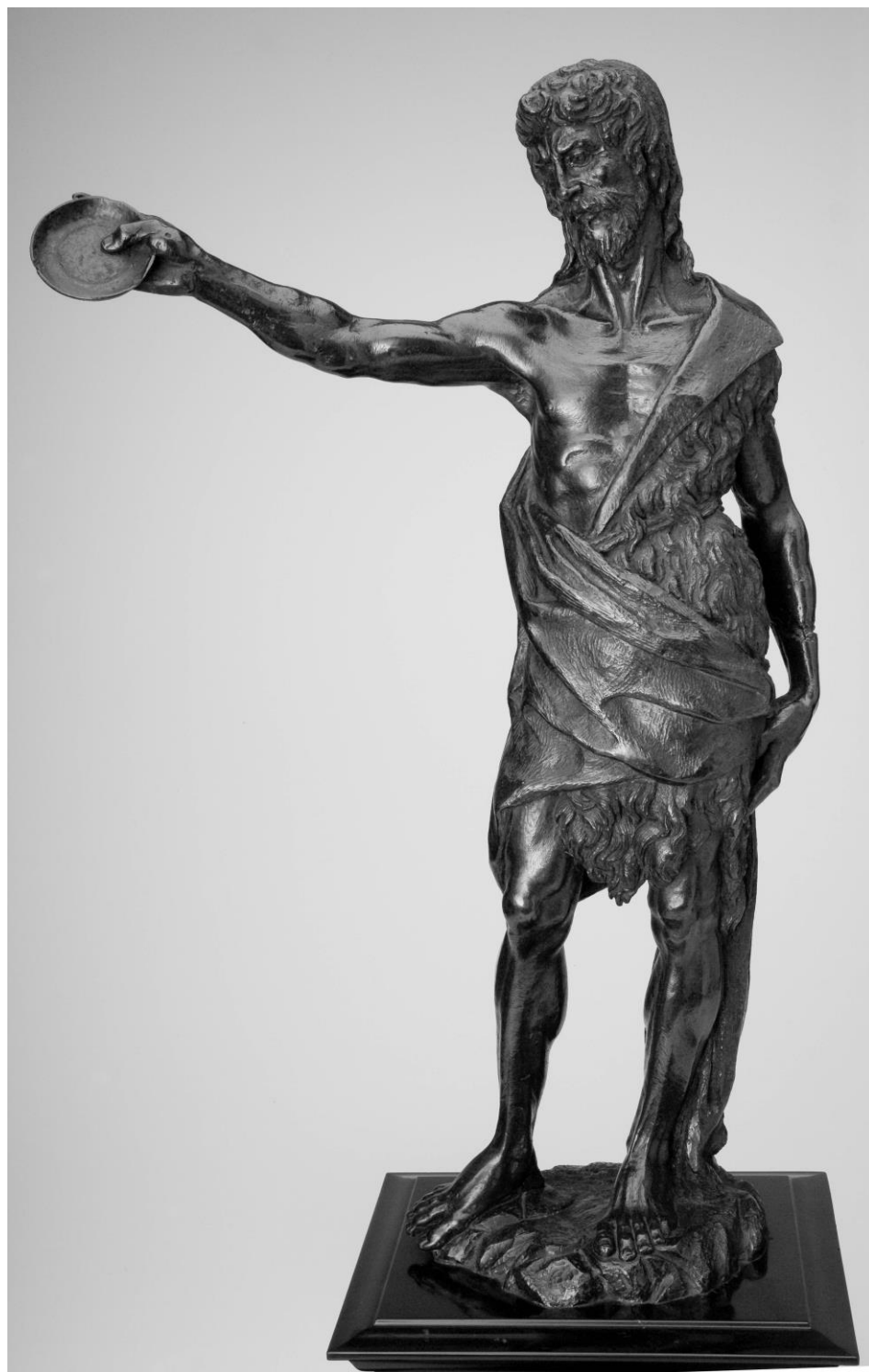


Fig. 18 – *San Giovanni Battista*, 1551.



Fig. 19 – Medaglia di Giovanni dalle Bande Nere, 1570 ca.



Fig. 20 – Medaglia di Lorenzo duca di Urbino, 1570 ca.



Fig. 21 – Medaglia di Gian Giacomo de' Medici, 1555.

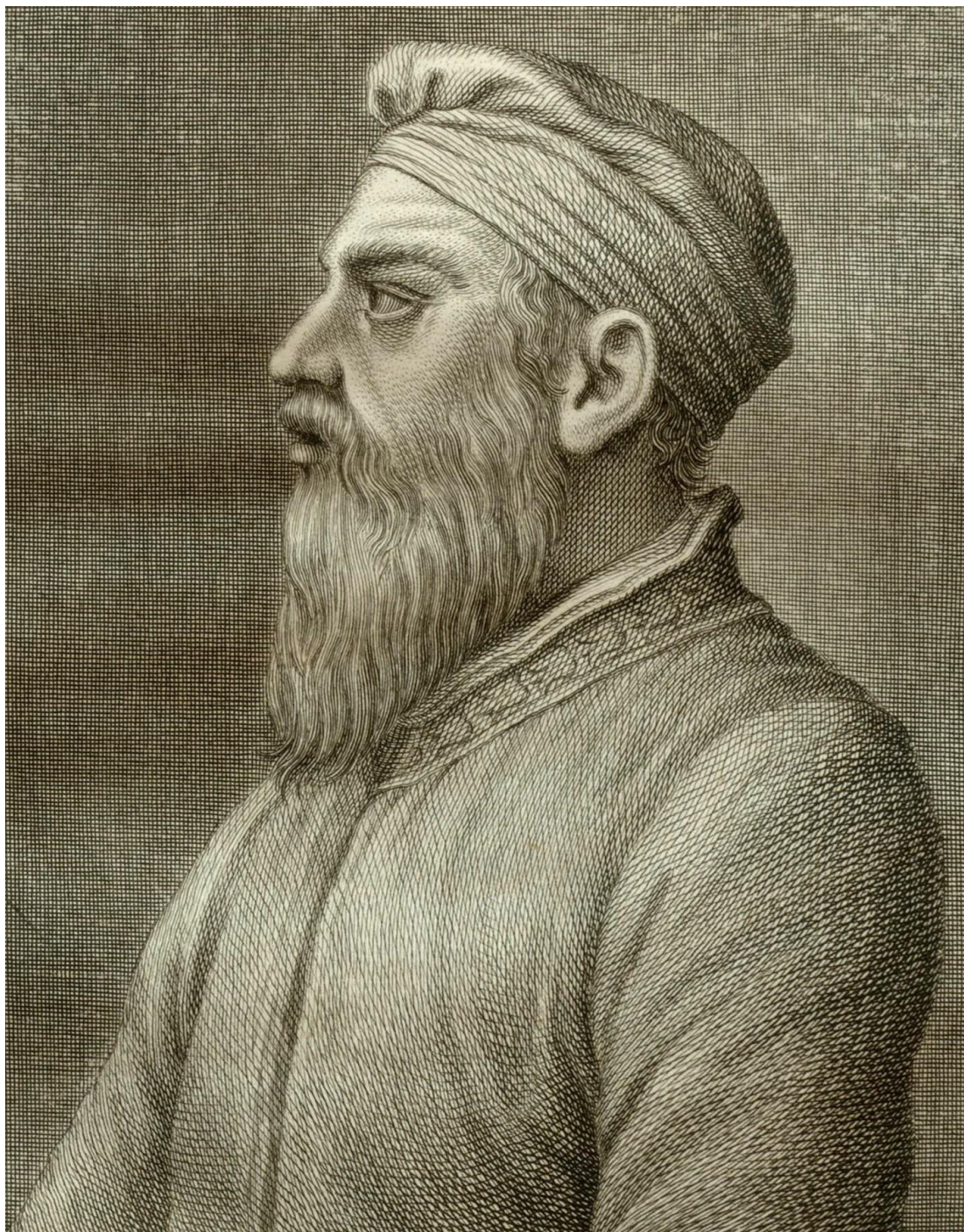


Fig. 22 – Cosimo Colombini, *Francesco da Sangallo*, 1773.



Fig. 23 - *Le Arti del disegno*, 31 gennaio 1855, con un'incisione di Luca Bourbon del Monte.



Fig. 24 – Domenico di Polo de' Vetri (attr.), Medaglie di Cosimo I ritrovate nel basamento del Campanile di Santa Croce, 1537.

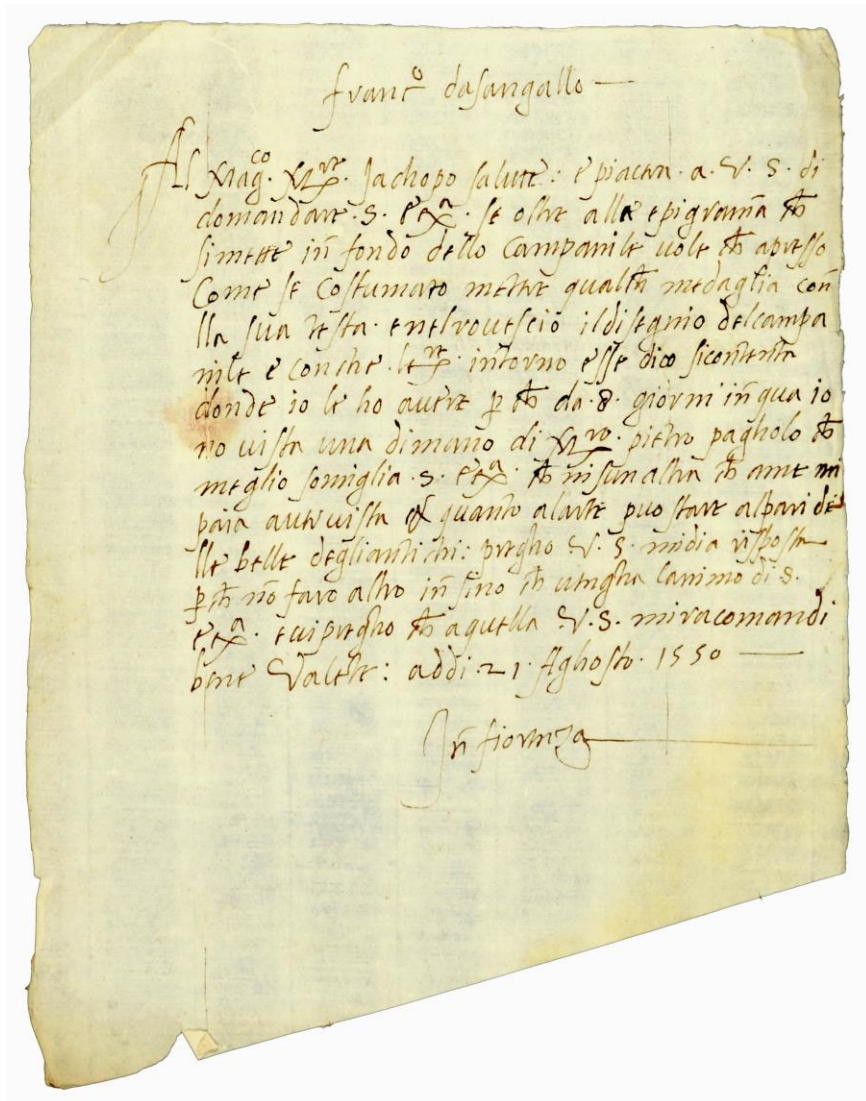


Fig. 25 – Lettera di Francesco da Sangallo a Jacopo Guidi del 21 agosto 1550.



Fig. 26 – Medaglia dei duchi Cosimo e Alessandro, 1570.



Fig. 27 – Moneta con Ottaviano Augusto e il Divo Giulio, ultimo quarto del I secolo a.C.



Fig. 28 – Baccio Bandinelli, *Medaglia con autoritratto e impresa*, 1547.



Fig. 29 – Caradosso, *Medaglia di Bramante per la fondazione di San Pietro*, 1506.



Fig. 30 – Anonimo, *Festa in Piazza Santa Croce*, seconda metà del XVIII secolo.

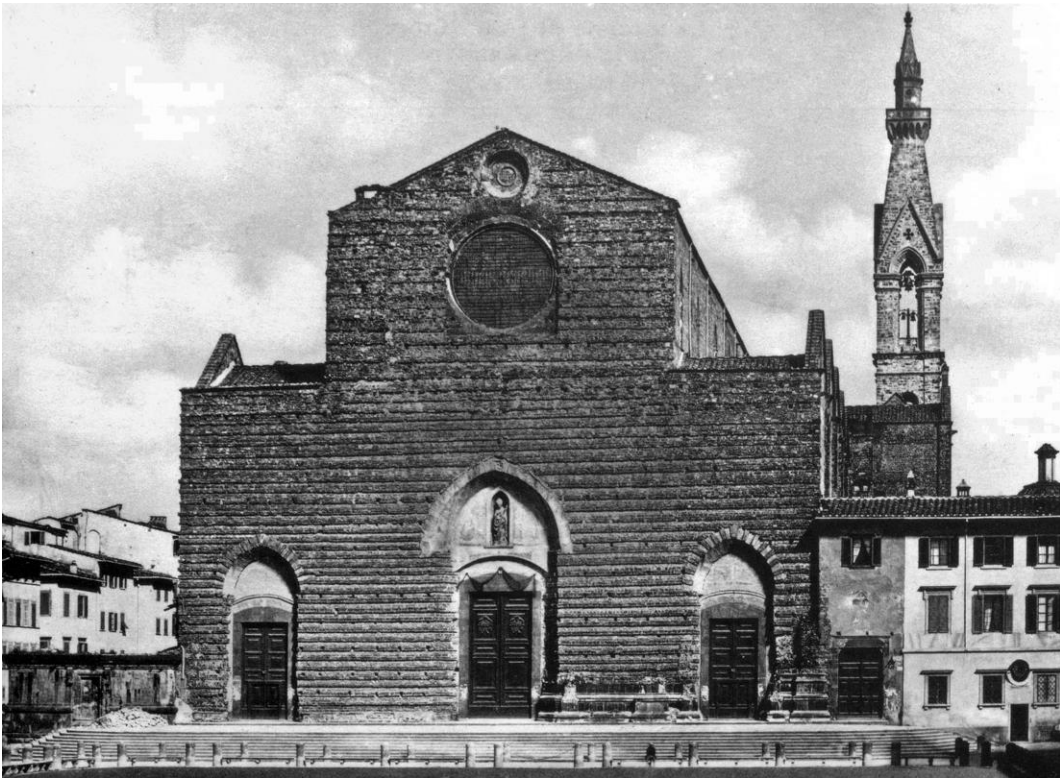


Fig. 31 – Foto Alinari della facciata di Santa Croce prima del 1855.

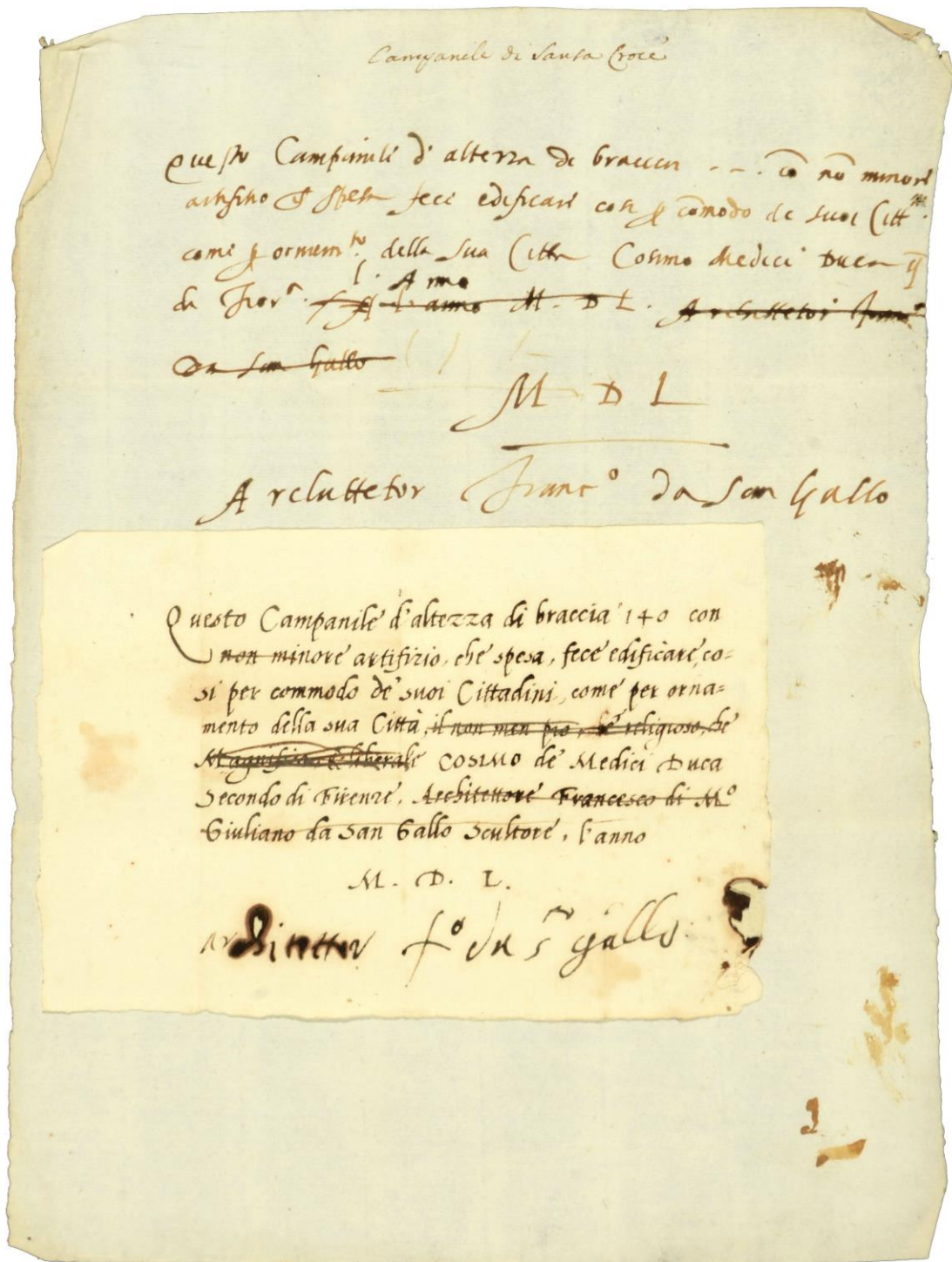


Fig. 32 – Progetto di iscrizione per il Campanile di Santa Croce, 1550 ca.



Fig. 33 – Ricostruzione del progetto di Francesco da Sangallo per il Campanile di Santa Croce.



Fig. 34 – Antonio da Sangallo il Vecchio, chiesa di San Biagio a Montepulciano.

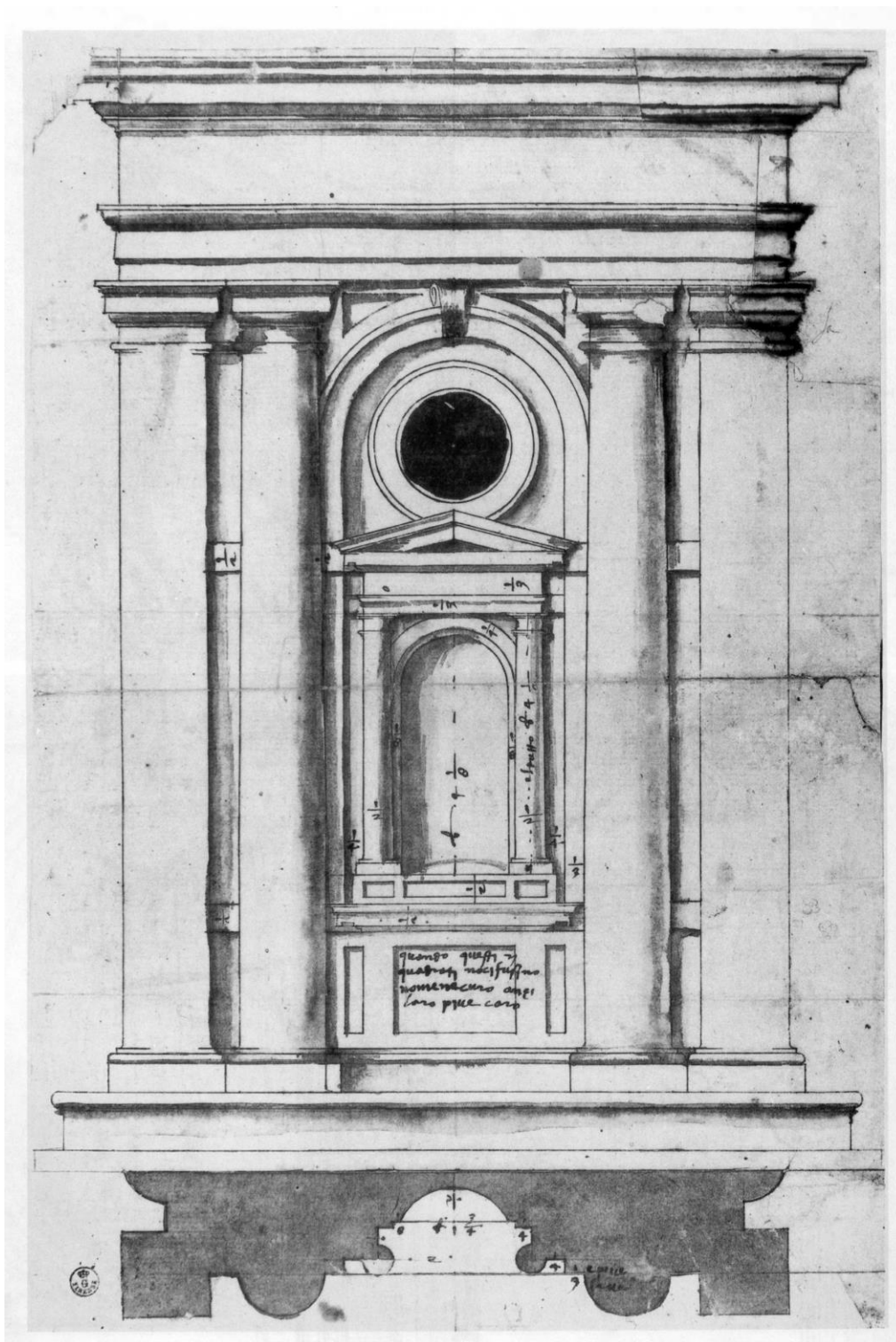


Fig. 35 – Baccio d’Agnolo (?), Uffizi 1608 A.



Fig. 36 – Giuliano da Sangallo, palazzo Cocchi Serristori.

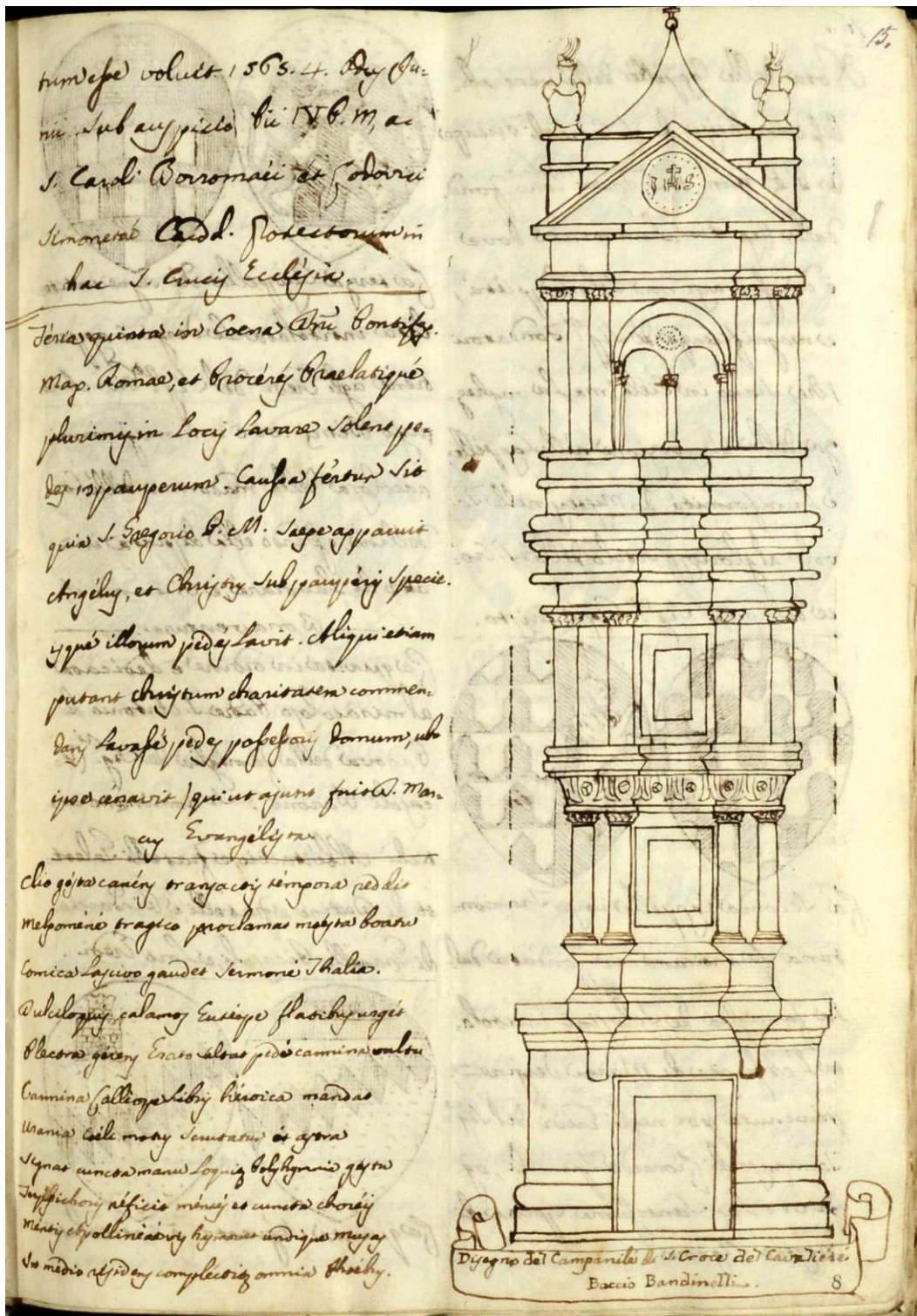


Fig. 37 – Anonimo, Disegno del Campanile di S. Croce del cavaliere Baccio Bandinelli, XVIII secolo.



Fig. 38 – Giuliano da Sangallo, Uffizi 276 A.

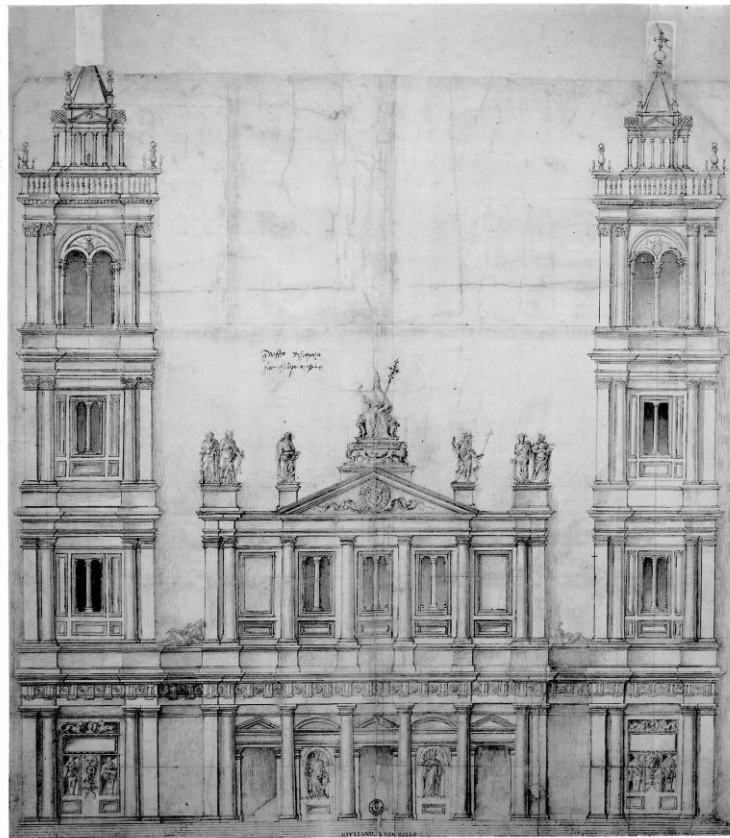


Fig. 39 – Antonio da Sangallo il Vecchio, Uffizi 280 A.

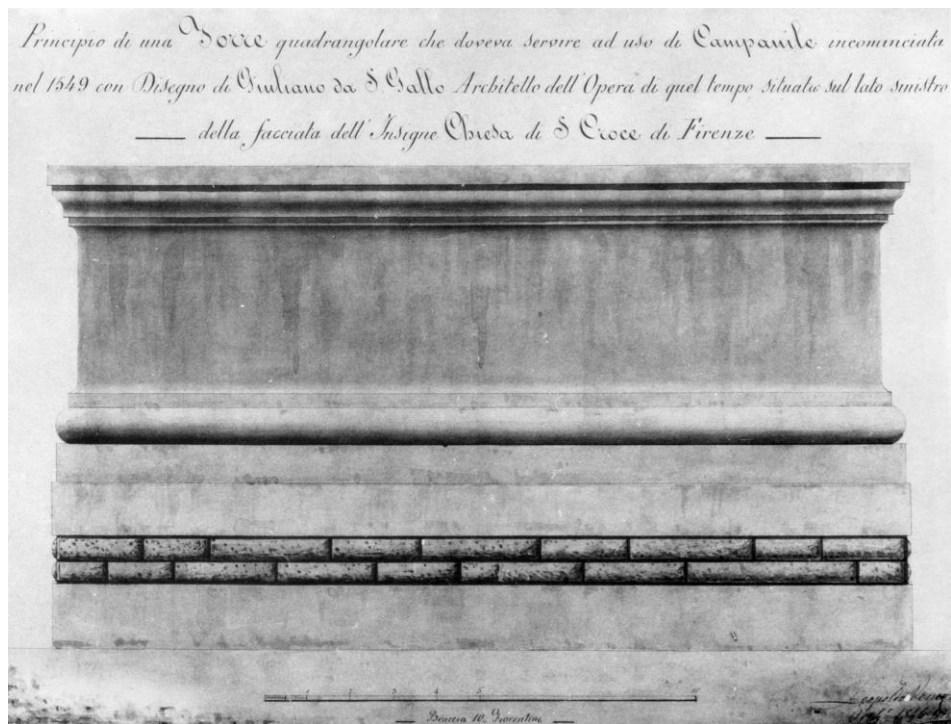


Fig. 40 – Leopoldo Venziani, *Principio di una torre quadrangolare che doveva servire ad uso di campanile*, 1846.



Fig. 41 – Anonimo, *Imbasamento del campanile di Santa Croce*, metà del XIX secolo.

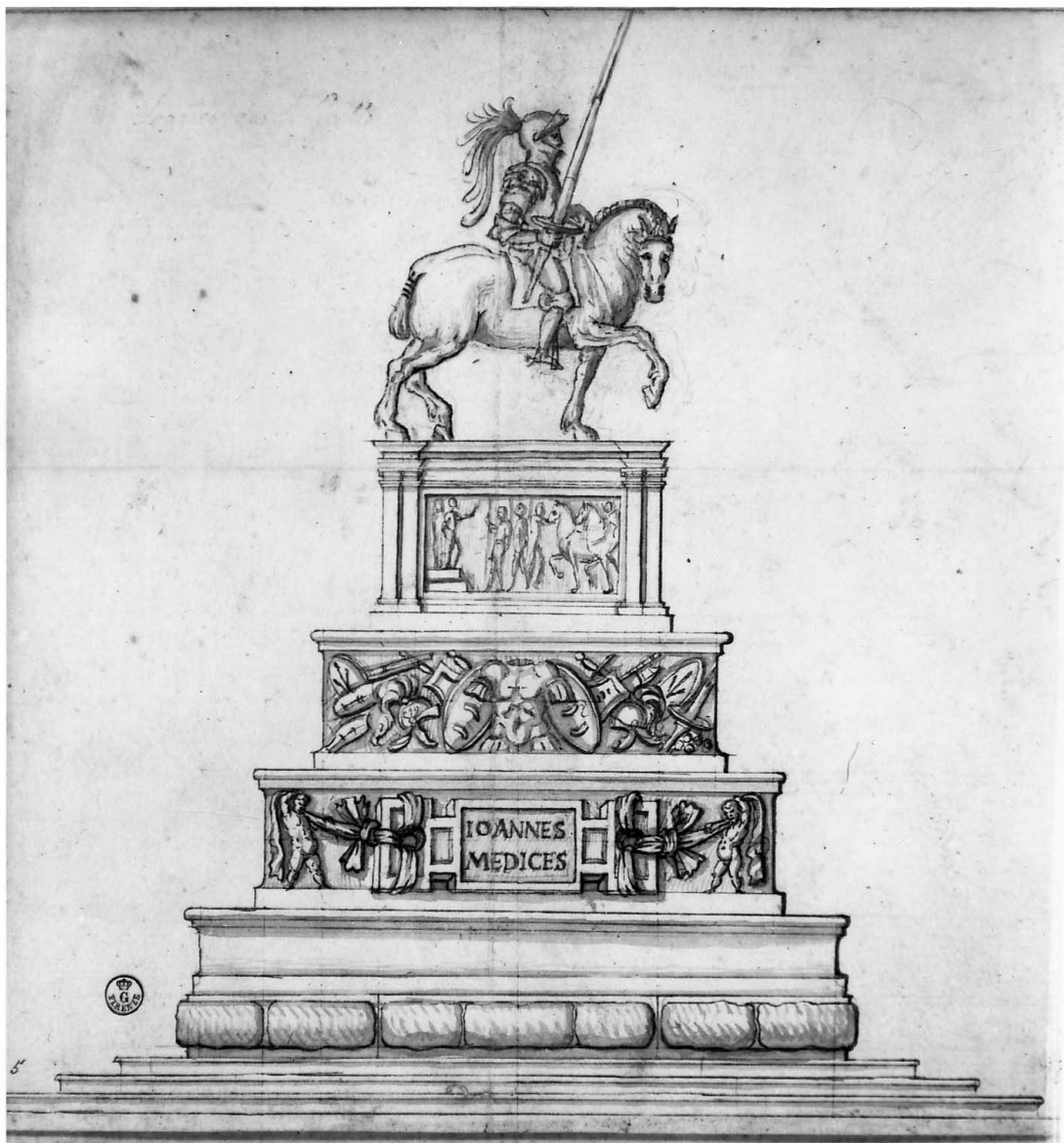


Fig. 42 – Uffizi 1677 A, 1550.

Franc^o da san Gallo ad di 30
 di Agosto 1550

729.
 185

Ill^{mo} P^{mo} S. patronio

Ho accresciuto allo imbaramento del campanile se
 schalter Com^{te} V. P^{re} mi ordino che casta m^{te}
 no si potera p^{re}sentare meglio in qu^{el}lo p^{re}se
 m^{te} parua to delle altre cose V. P^{re} ne rimanesi
 sodisfatto io tanto refri alli op^{er}ni: loro m^{te}
 Comiso to 10 litui quelli 2. filari di botzi to sono
 in fra luno reghato e l'altro e facia le pit^{te} p^{re}me
 Come in sul foglio posticio V. P^{re} puo veder:
 f^{er}me m^{te} parua to e stando si quella Cont^{ra}te colli
 botzi p^{re}to fanno ornamento sempre e gagliar
 dia e uisitate uariatione p^{re} tanto m^{te} p^{re}tauo to
 ancom gli op^{er}ni dicio Jauesino a contentare
 ora p^{re}to io no uoglio mai uscire della uolunta
 di V. P^{re} quella m^{te} parua intendere Com^{te} ho
 amndare a defecto: pregho V. P^{re} m^{te} facia
 mandare il disegno p^{re}to no ho alho to questo
 Jo quella in finisime uolte m^{te} m^{te} m^{te} m^{te} m^{te}
 libacio la mano to idio sempre quella facia
 felice ad di 30. Agosto. 1550

Seruitore di V. P^{re} Franc^o
 da san Gallo In Firenze

Fig. 43 – Lettera di Francesco da Sangallo a Cosimo I de' Medici del 30 agosto 1550.



Fig. 44 – Giovanni Battista del Tasso, Porta di Bozzi.

V. Altari, edicole, tabernacoli.

Formule architettoniche e affermazioni di identità

1. MORFOLOGIA E SINTASSI DEI DISEGNI DI ARCHITETTURA

Il *corpus* di Francesco da Sangallo comprende un gruppo di disegni di presentazione, conservati agli Uffizi, che illustrano tutti progetti mai portati a compimento: ciononostante, rispetto al magro bilancio degli edifici che è possibile attribuirgli, essi rappresentano una parte significativa della sua produzione architettonica, anche perché caratterizzati in modo molto preciso dal punto di vista stilistico e delle opzioni di lingua¹. Percorsi come sono da una trama di formule ricorrenti, a loro volta assemblate secondo un caratteristico andamento paratattico ed espansivo, questi fogli illustrano bene le ispirazioni antiquarie e, insieme, gli arcaismi del lessico architettonico di Francesco, che attinge a piene mani dal magistero del padre e dello zio reinterpretandolo soprattutto nei

¹ La prima ricognizione d'insieme riservata a questi disegni è quella di CLAUSSE 1900-1902, III, pp. 255-263, che nel capitolo sull'autore dedica loro un'intera sezione. Sulle vicende collezionistiche del fondo cfr. *infra*, nota 22; cap. I, § 4: «*Feci in Roma l'anno 1518*». *Un rilievo delle Terme di Diocleziano*; cap. II, § 1: *Due generazioni della famiglia Sangallo nel codice Geymüller*.

termini di un inedito monumentalismo, più consono all'evolversi dell'architettura del pieno Cinquecento e, non da ultimo, al mutato contesto politico della Firenze ducale.

Il più antico di essi, Uffizi 7970 A, è un disegno realizzato negli anni trenta e databile al ducato di Alessandro de' Medici (Fig. 5.1), come si deduce dagli attributi araldici inclusi nel progetto². Il foglio è occupato dall'alzato di un portale coronato dall'arme medicea, cinta da un anello da cui sbocciano tre piume come già nella divisa di Piero il Gottoso, per alludere al primo titolo di Alessandro, duca di Penne³; incassata tra le schiene di due figure maschili accovacciate, essa sormonta una targa bassa e allungata, con la consueta forma sangallesca di una tabella all'antica, nelle cui *ansae* si incastonano le sei palle medicee. Anche la postilla in lettere capitali che si legge ruotando il foglio – FONTINIA • P • L • HERACLEA – certifica l'ipotesi di datazione, poiché riproduce l'epigrafe apposta su un cippo di età romana rinvenuto nel 1532 durante gli scavi per la fortezza da Basso⁴: per l'appunto la più rilevante e impositiva commissione d'architettura del neo-proclamato duca, la cui progettazione era stata affidata ad Antonio da Sangallo il Giovane, coadiuvato in quella occasione da Aristotele e Battista⁵.

L'emblema e la targa fanno qui da fastigio a un lemma compositivo di larghissimo uso,

² Bramante e gli altri 2006, p. 258. Il riferimento a palazzo Ferratini ad Amelia, per l'arco a bozze sporgenti disegnato sul *verso*, sembra invece meno pertinente, trattandosi di un elemento architettonico impiegato con frequenza da Francesco e recuperato piuttosto dal repertorio dello zio Antonio il Vecchio; cfr. cap. III, § 3: *Il «palazzo nuovo» di Castel del Rio*.

³ Cfr. CECCHI 1990, p. 53, e la scheda di catalogo di Id. in *L'officina della maniera* 1996, pp. 396-397, su uno stemma ligneo del Museo Nazionale del Bargello attribuito a Baccio d'Agnolo e Giorgio Vasari.

⁴ L'epigrafe, apposta sulla trabeazione di un piccolo timpano in marmo, si trova oggi al Museo Archeologico Nazionale di Firenze, n. inv. 654; la precedente collocazione in San Giovanni si evince dal repertorio settecentesco *Inscriptionum antiquorum Graecarum et Romanarum quae exstant in Aetrueriae urbibus pars prima, eaa complectens quae sunt in Florentiae, cum notis cl. v. Antonii Mariae Savinii [...]*, Florentiae MDCCLXXVIII, pp. 312-313. Cfr. CIAMPOLTRINI 1982, p. 2; ID. 2009, p. 16.

⁵ HALE 1968, pp. 514-515; GIANNESCHI/SODINI 1979, pp. 17-21; PAGLIARA 1983, p. 25.

quello dell'arco su alette inscritto fra due piedritti trabeati, disegnato però secondo un proporzionamento anomalo e particolarmente tozzo, con un varco alto solamente sei braccia su una luce di cinque. È così, peraltro, per tutte le altre occorrenze del motivo all'interno di questi disegni: per esempio negli archi concatenati da cui è impaginato il progetto di Uffizi 7958 A, (Fig. 5.2), che significativamente reca sul *verso* l'annotazione autografa «PEL DVCA» e sembra perciò databile agli stessi anni del portale⁶. L'ordine scelto tuttavia è differente – un composito di semicolonne su piedistalli, invece delle paraste doriche – e non sembra possibile associare i due disegni alla medesima commissione; non è chiara comunque la destinazione di questo edificio di botteghe, già identificato con l'Osteria di Castro oppure, fraintendendone la cronologia, con una proposta per gli Uffizi in virtù della galleria che corre al piano superiore, scandita da un ordine indifferenziato di colonnine ioniche, come nel cortile di palazzo Scala progettato da Giuliano da Sangallo (Fig. 5.3)⁷. Anche nel contrasto delle modanature e degli ordini in pietra chiara contro la cortina di mattoni, resi sul foglio con una fitta trama di segmenti a pietra rossa, riecheggia il cromatismo e l'accuratezza strutturale dell'alzato della Crypta Balbi, disegno tra i più densi di sapere costruttivo all'interno del Codice Barberiniano⁸. Dal *Libro dei Disegni*, inoltre, potrebbe provenire il dettaglio delle

⁶ A. Morrogh, in *Disegni di architetti fiorentini* 1985, pp. 17-20, data invece il disegno agli anni quaranta, considerandolo parte di un piano unitario per piazza della Signoria che avrebbe dovuto includere anche gli edifici raffigurati su di Uffizi 1677, 1683 e 1685 A, nonostante le incongruenze stilistiche e la disomogeneità d'esecuzione osservabili sui quattro fogli; cfr. *infra*, note 7 e 18.

⁷ *Ibid.* per l'interpretazione del progetto come corridore da edificare sull'area poi occupata dagli Uffizi, ripresa anche da SATKOWSKI 1993, p. 35, e dalla scheda di J. Ploder in *Bramante e gli altri* 2006, pp. 243-245. L'ipotesi, non comprovata, che il disegno sia stato prodotto per la città di Castro è di GIOVANNONI 1959, pp. 99-100, seguito da FIORE 1976, p. 87, e GIESS 1981, pp. 97-98. Sull'alzato interno di palazzo Scala cfr. PELLECCIA 1989, pp. 262-264; BORDONI 2011, pp. 11-12, 23.

⁸ Cfr. GÜNTHER 1981, p. 372; PAGLIARA 1991, pp. 55-56.

trabeazioni delle porte, composte da conci con giunti ‘a saetta’⁹: un provvedimento antisismico che Francesco aveva potuto osservare nel rilievo del Mausoleo di Teodorico del foglio 38 *recto*, nello stesso taccuino, o forse in esempi di architettura romanica toscana come il Duomo di Prato¹⁰.

Un’infilata non diversa di arcate a tutto sesto è la soluzione adottata per l’attacco a terra nel progetto di «Fac[i]ata di palazzo» di Uffizi 7972 A (Fig. 5.4)¹¹. Procedendo per sommatoria e senza particolari accentuazioni gerarchiche, il piano terreno è descritto da una serie di alti plinti che sostengono direttamente gli archi; su di essi poggia anche il primo ordine di semicolonne, mentre nella campata centrale un alto fornice archivoltato ripete nuovamente la semplice composizione del progetto di portale per il duca Alessandro. Questa maniera di fraseggiare la facciata, tanto vigorosa quanto inconsueta, si ispira direttamente alle architetture poliziane di Antonio il Vecchio, da cui provengono dettagli come gli oculi – già usati nel primo registro dei campanili di San Biagio – o la concatenazione fra arconi e plinti, citazione palmare dal prospetto di palazzo Tarugi affacciato sulla piazza di Montepulciano (Fig. 5.6)¹². Il disegno non è privo di

⁹ La definizione di ‘concio a saetta’ è mutuata dal vocabolario archeologico, dove identifica una tecnica costruttiva diffusa a partire dall’età bizantina in area mediterranea e, prevalentemente, nel vicino oriente; cfr. GIULIANI 2011, pp. 40-42.

¹⁰ Cfr. HUELSEN 1910, p. 54. L’alzato del mausoleo è rilevato anche in un celebre foglio di Antonio da Sangallo il Giovane, Uffizi 1563 A; cfr. la scheda di S. Eiche in *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger* 1994-, II, p. 254.

¹¹ L’iscrizione è apposta sul *verso* dallo stesso Francesco, che la ripete sul margine del foglio una seconda volta in forma quasi corrispondente: «facciata per V[n] palazzo». Già incluso nel catalogo della mostra *Henry de Geymüller* 1995, p. 75, il foglio proviene dal lascito Campello-Geymüller e per questo è fra quelli schedati da J. Ploder in *Bramante e gli altri* 2006, p. 260, che ne sottolinea soprattutto il carattere di astratto esercizio compositivo; cfr. cap. II, § 1: *Due generazioni della famiglia Sangallo nel codice Geymüller*.

¹² Sulla facciata di palazzo Tarugi cfr. DALLA NEGRA/GRIFONI 1982, pp. 98-99. Così TAFURI 1969, p. 133, sulle sperimentazioni stilistiche di queste architetture: «Antonio da Sangallo il Vecchio, nella chiesa a pianta centrale di S. Biagio, nei palazzi Tarugi, Del Monte, Del Pecora e Corvini a Montepulciano, usa con stupefacente libertà i sintagmi classicisti, piegandoli a una maniera a metà fra l’espressionismo e un

sgrammaticature, come il portale sproporzionato o le paraste allargate che rafforzano gli angoli, alterando disinvoltamente il rapporto dimensionale dell'ordine, ma trova comunque un'efficacia magniloquente nel principio di iterazione che regola i due registri superiori, persino più uniformi di quello terreno. L'imponenza dell'edificio, cioè, risulta direttamente dalla serialità orizzontale del primo e del secondo piano, ritmati a loro volta da due ordini sovrapposti e da finestre a edicola di uguali dimensioni, con timpano rispettivamente rettilineo e centinato¹³.

Il lemma tipicamente romano della finestra a edicola, di invenzione bramantesca e codificato da Raffaello, ancora una volta sembra essere recepito da Francesco attraverso il filtro delle architetture civili dello zio Antonio, come palazzo Cervini a Montepulciano, o palazzo del Monte a Monte San Savino, dove pure è inserito negli intercolumni di un ordine maggiore (Figg. 5.7-5.8)¹⁴. La descrizione delle bucatore su Uffizi 7972 A, tuttavia, è talmente sintetica che potrebbe corrispondere anche a semplici finestre timpanate, forse sostenute da mensoloni. La loro equivalenza nel processo compositivo diventa esplicita in un altro studio di facciata come il 7962 A (Fig. 5.5), un foglio di lavoro dove

brutalismo medievalista».

¹³ Una simile strategia compositiva è comunemente riconosciuta alle architetture di Antonio da Sangallo il Giovane e, anzi, l'insistenza sulla serialità paratattica del suo progetto è quasi un luogo comune nella letteratura sulla basilica di San Pietro. Valga come esempio il giudizio contenuto in un testo manualistico come HEYDENREICH/LOTZ 1974, pp. 199-200: «countless engaged columns, loggias, and aedicules are pulled together inadequately by the weak horizontals of the cornices»; o ancora: «the decorative parts [were] multiplied to increase the richness of the exterior. But all these efforts led to nothing but duplication and sterile repetition».

¹⁴ Cfr. MIARELLI MARIANI 1978, in particolare, per l'attribuzione di palazzo del Pecora; SATKOWSKI 1985 su palazzo del Monte; ZAMPA 2002, pp. 245, 249, per un più aggiornato riepilogo dell'attività di Antonio da Sangallo in Val di Chiana.

sono affiancate tutte le possibili variazioni di questo dettaglio¹⁵: munito di colonnine – ioniche o tuscaniche, con i capitelli inseriti o meno nello spessore dell’architrave – oppure con una semplice mostra a tre fasce che gira tutt’attorno; con la cornice a doppia orecchiatura, ripresa sempre da palazzo Tarugi; addirittura in forma di finestra inginocchiata, qui montata impropriamente sopra una cornice marcapiano.

L’interscambiabilità delle diverse soluzioni rende possibili due diverse alternative persino in un disegno meticolosamente delineato come Uffizi 1685 A, su cui si dispiega la facciata di un edificio civile tradizionalmente interpretato come un palazzo cittadino (Fig. 5.9)¹⁶. Ombreggiato, con brevi sfondi prospettici nei dettagli più intagliati e invaso dalla campitura a pietra rossa dei mattoni a vista, anch’esso sembra databile agli anni di Alessandro, proprio per tale esecuzione, affine a quella del progetto per un edificio di botteghe; la sua identificazione, tuttavia, rimane aperta ed entrambe le proposte potrebbero essere frutto di una commissione unitaria da parte «Del duca di Firenze», se si sceglie di interpretare in tal senso la postilla sul *verso* del foglio¹⁷. Nonostante sia stato proposto di riconoscerlo, addirittura, un progetto per piazza della Signoria a Firenze, questa architettura sembra appartenere piuttosto a una tipologia ibrida di casino suburbano modellata sull’esempio di palazzo Pandolfini (Fig. 5.10), giunto a completamento nel corso degli anni venti, o anche della facciata principale immaginata

¹⁵ Generica anche l’identificazione in *Bramante e gli altri* 2006, pp. 249-251.

¹⁶ CLAUSSE 1900-1902, III, p. 262-265, dove è riportato come parere di Pasquale Nerino Ferri che il disegno restituisca un progetto di Cosimo I per un palazzo medico a Roma. Tale ipotesi non è registrata nella schedatura storica del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, ma è comunque documentata da un’annotazione ottocentesca a lapis apposta sul foglio – «Pal. di Firenze a Roma di Franc. da Sangallo» – che sembra riferirsi all’edificio progettato da Ammannati per i Del Monte a metà Cinquecento; su tale commissione cfr. NOVA 1983, pp. 53-59.

¹⁷ Anche A. Morrogh associa i due fogli; cfr. *supra*, nota 6. Questo alzato però, a differenza di Uffizi 7958 A, non è tra i disegni già appartenuti al barone Geymüller.

da Antonio da Sangallo il Giovane per villa Madama¹⁸: ugualmente traforata da logge e serliane, come quella che si osserva qui al piano superiore, scandita da pilastri scavati con nicchie e coronata da un cornicione a mutuli di sapore antiquario¹⁹.

Negli anni trenta del Cinquecento, insomma, prima della sintesi personale raggiunta a palazzo Alidosi o con il campanile di Santa Croce, il linguaggio di Francesco appare ancora spiccatamente romano, almeno in questi progetti rimasti sulla carta che affrontano il soggetto – inedito per Firenze – di un'architettura ducale, attingendo inevitabilmente al modello della committenza dei papi, per lungo tempo coincidente con quella della famiglia Medici²⁰. Ma la sua declinazione familiare, intessuta di citazioni da Antonio da Sangallo il Vecchio e delle sue inventive opere in territorio aretino, anticipa già il sincretismo maturato nel corso degli anni quaranta, stabilendo un lemmario che subirà solo variazioni minime e si affinerà piuttosto secondo un progressivo riduzionismo compositivo, di meccanismi reiterati e formule dalla riconoscibile genealogia.

¹⁸ È sempre in *Disegni di architetti fiorentini* 1985, pp. 23-24, che viene avanzata la prima ipotesi: per sostenerla A. Morrogh assegna alla scala metrica un'unità di mezzo braccio fiorentino e propone un dimensionamento finale della facciata di 40 braccia di altezza per 86 di lunghezza; adottando invece un'unità più canonica e limitandosi a quanto disegnato sul foglio, l'edificio raggiunge un'estensione massima di 20 per 19 braccia, più verosimile e conforme alle dimensioni delle aperture. Per un contributo aggiornato su palazzo Pandolfini cfr. PAGLIARA 2004; sulla ricezione di tale edificio da parte di Francesco da Sangallo cfr. invece cap. III, § 3: *Il «palazzo nuovo» di Castel del Rio*.

¹⁹ Così, per esempio, è modellato il cornicione con mutuli lisci a gola diritta di palazzo Rucellai, desunto dal modello del Colosseo; cfr. FROMMEL 2006, p. 347.

²⁰ Il problema storiografico dell'orientamento dell'architettura fiorentina durante il ducato di Alessandro de' Medici – notoriamente refrattario a quest'arte – resta sostanzialmente eluso dalla storiografia, fatto salvo il quadro tracciato da GIANNESCHI/SODINI 1979, ripreso anche da ELAM 2002, pp. 227-230.

2. «TOLTI DI PESO I TABERNACOLI DELLA RITONDA». PROGETTI PER LA LOGGIA DEI LANZI E PER SANTA MARIA DEL FIORE

Particolarmente indicativo dell'orientamento espresso in architettura da Francesco da Sangallo alla metà del Cinquecento è il progetto raffigurato su Uffizi 1683 A, il suo disegno meglio noto e di maggiore fortuna (Fig. 5.11)²¹. La rappresentatività di questo foglio sembra comprovata, fra l'altro, dalle sue prime vicende collezionistiche: è certo che esso fosse originariamente incluso nel «Libro de' disegni» di Giorgio Vasari, come rivela la didascalia attributiva in lettere capitali apposta alla sua base, caratteristica di tutti gli esempi di grafica appartenuti a quella raccolta²². Questa invenzione architettonica va probabilmente letta come una laconica proposta di risistemazione della loggia dei Lanzi in piazza della Signoria. Replicata sul foglio cogliendo tutta la grandiosità all'antica delle proporzioni colossali, le sue forme sono razionalizzate con poche accorte semplificazioni – che hanno dato adito a interpretazioni del disegno ben più avventurose – senza tuttavia omettere dettagli visibilmente tardogotici come i capitelli a foglia di quercia o il parapetto traforato da quadrilobi²³.

Uno fra i più eminenti simboli della Firenze repubblicana è dunque monumentalizzato

²¹ La sola datazione proposta in letteratura, da VOSSILLA 1995, pp. 84-85, si avvicina a quella deducibile dalle caratteristiche formali: sia nella tecnica di esecuzione – con meticolosi contorni a penna, ombreggiati a tratteggio e campiti a pennello – che nel *ductus*, il disegno è molto vicino al progetto di un monumento a Giovanni dalle Bande Nere eseguito attorno al 1550; cfr. cap. IV, § 5: *Il campanile di Santa Croce e il suo lessico architettonico*.

²² L'iscrizione, in particolare, è inserita nello spessore della panca di via che cinge la base del monumento e recita: «FRANCESCO DA SAN GALLO SCVLTI: ET ARCH: FIOR». Cfr. COLLOBI RAGGHIANI 1973a, pp. 72-73; BELLUZZI 2008a, p. 98.

²³ Ancora A. Morrogh, in *Disegni di architetti fiorentini* 1985, pp. 20-22, riprende l'opinione espressa per la prima volta da CLAUSSE 1900-1902, III, p. 261, riconoscendovi piuttosto il progetto per un ambizioso raddoppio della loggia, da collocarsi sul lato settentrionale di piazza della Signoria; cfr. *supra*, nota 6 e nota 18. Dell'ipotesi tengono conto anche SATKOWSKI 1993, pp. 25-28, e più di recente VAN VEEN 2006, pp. 10-11.

occupando gli ampi brani di muratura intonacata al di sopra delle spalliere con tre gigantesche nicchie, inscritte entro edicole rette da modiglioni e allineate all'ordine dei pilastri trecenteschi. Una soluzione del genere, oltre a caratterizzarsi per il generico michelangiolismo dei basamenti 'ingnocchiati', sembra soprattutto rievocare la proposta avanzata da Giuliano da Sangallo nel 1504 per la sistemazione del *David* contro la parete della loggia, entro un tabernacolo di marmo nero, probabilmente in simili forme antiquarie²⁴. Le semicolonne delle edicole sono invece disegnate secondo un originale ordine composito munito di volute ioniche e di un alto collarino che ricorre nei progetti di Francesco, dal sarcofago di Piero de' Medici (Fig. 3.4) al progetto di tomba murale di Uffizi 1675 A (Fig. 5.12), dove è replicato senza variazioni anche il timpano della trabeazione molto alta e ribattuta, a costo di appesantire indebitamente l'esile incorniciatura architettonica²⁵.

Il metodo scelto per ammodernare e, al contempo, conferire un'intonazione antiquaria a un monumento tanto rappresentativo di un'epoca passata è lo stesso che Francesco adotterà al termine della propria carriera, quando dovrà confrontarsi con le due

²⁴ La proposta orale di Giuliano è trascritta, così come per gli altri consulenti convocati dagli operai della cattedrale fiorentina nel gennaio del 1504, nel verbale conservato in AOSMF, Deliberazioni (1496-1507), ff. 71r-72v, pubblicato per la prima volta da GAYE 1839-1840, II, pp. 455-462, in particolare p. 458; cfr. HIRST 2011, pp. 45-46, 284-285, che riepiloga la ridotta letteratura sull'argomento. Secondo la scheda di catalogo di *Disegni di architetti fiorentini* 1985, p. 20, il disegno delle nicchie deriverebbe da quelle osservabili sul progetto di facciata Uffizi 1684 A di Antonio da Sangallo il Giovane, in verità di foggia diversa.

²⁵ Il disegno, schedato da Ferri nel catalogo manoscritto come «monumento sepolcrale a guisa di tabernacolo con dentro un sarcofago, con poche parole autografe», è misurato in palmi anziché in braccia, tanto da farne ipotizzare una destinazione romana o perlomeno laziale. Sul sepolcro di Piero il Fatuo cfr. cap. III, § 1: *Un artista itinerante: Roma, Montecassino, Napoli*.

eccezionali fabbriche arnolfiane di Santa Maria del Fiore e di Santa Croce²⁶. In osservanza alla venerazione del duca Cosimo per l'immagine trecentesca di Firenze – dimostrata finanche in eclatanti episodi di mimetismo, come il prolungamento dell'antica facciata di Palazzo Vecchio – entrambi i monumenti gotici sarebbero stati spogliati da ogni superfetazione che ne potesse guastare l'intrinseca lucidità strutturale, per poi essere impreziositi dalla semplice aggiunta di edicole all'antica, nella fortunata formula dell'alternarsi di timpani triangolari e curvilinei²⁷.

I prototipi di tale soluzione compositiva sono facilmente individuabili in due fortunati esempi di architettura romana come il Tempio di Diana a Nîmes e l'interno del Pantheon: quest'ultimo, peraltro, indagato dettagliatamente da Giuliano da Sangallo nel foglio 27 *verso* del Codice Barberiniano, occupato a tutta altezza dal disegno del «TABERNACHOLO DI S. MARIA RITONDA DI ROMA»²⁸. D'altronde sarà proprio questo il dichiarato modello della proposta per il ciclo degli *Apostoli* di Santa Maria del Fiore avanzata da Francesco nel 1563, quando verrà interpellato con Ammannati per trovare una sistemazione definitiva a un gruppo di sculture colossali già allogato a Michelangelo nel 1503, realizzato di fatto da Jacopo Sansovino, Andrea Ferrucci, Benedetto da Rovezzano e Baccio Bandinelli tra il 1511 e il 1517, e infine completato da Giovanni

²⁶ La questione storiografica della ricezione dell'architettura medievale in età moderna ha il suo testo fondante in WITTKOWER 1974, che alle pp. 78-81 affronta anche il contesto fiorentino, relativamente al concorso indetto nel 1587 da Ferdinando I de' Medici per la facciata della cattedrale. Su quest'ultimo argomento cfr. SIMONCINI 1992, pp. 10-27; BEVILACQUA 2015, pp. 1-28. Per un inquadramento generale del tema cfr. *infra*, nota 67.

²⁷ È TAFURI 1969, pp. 171-172, a definire come «sistemazione organica dell'antico 'cuore' cittadino» l'insieme degli interventi di carattere pubblico patrocinati da Cosimo I, riconoscendovi un preciso intento di *restauratio*, piuttosto che di *instauratio urbis*: una linea interpretativa ripresa anche dalla più recente analisi di CONFORTI 2001, in particolare alle pp. 132-133. Sul carattere antiquario dell'architettura trecentesca di Firenze e sulla *longue durée* del suo intrinseco razionalismo cfr. BURNS 2013a, pp. 21-27.

²⁸ Cfr. HUELSEN 1910, p. 36; FROMMEL 2014, pp. 325-327.

Bandini negli anni sessanta del secolo²⁹. Lo stesso Ammannati, autore di una proposta alternativa che sarà poi quella utilizzata (Fig. 5.13), avrebbe riconosciuto nel modello di Francesco una derivazione letterale quanto inadeguata dei tabernacoli ad edicola del Pantheon, almeno secondo quanto dichiarato in una lettera indirizzata al duca il 6 novembre 1563: «Francesco da S. Gallo propose che se ne portasse uno ch'è nell'opera, fatto già, dice lui, da Michelagnolo» [doc. n. 45]³⁰.

Presumibilmente disposti sulle facce interne dei piloni di sostegno alla cupola e lungo le pareti delle navate laterali, tali tabernacoli avrebbero connotato uno spazio con cui Francesco da Sangallo aveva già avuto modo di misurarsi formulando un proprio progetto per l'altare maggiore, databile agli stessi anni in cui il rifacimento del coro veniva assegnato a Baccio Bandinelli (Uffizi 1674 A – Fig. 5.14)³¹. La proposta di Francesco si risolveva in un monumentale apparato di sculture fuori scala affette dallo stesso gigantismo del *Cristo morto con Dio Padre* poi messo in opera, svettanti per oltre dieci braccia d'altezza al di sopra dell'iconostasi. La composizione, invece, interpretava

²⁹ La decisione di «dare ordine a l'Amannato et al Sanghallo nostri capo maestri che disegnassino l'ordine de' pilastri per detti 4 apostoli» è registrata da una relazione del cancelliere dell'Opera, Carlo Gherardi, del 27 febbraio 1563 (AOSMF, III, 1, 2, Suppliche, rescritti e ordini del governo, n. 54), pubblicata in WALDMAN 2004, pp. 784-785.

³⁰ CINELLI/VOSSILLA 2000, pp. 208-224, la cui ricostruzione è successivamente riassunta e aggiornata da VOSSILLA 2011. Il resoconto di Ammannati (ASFi, Mediceo del Principato, Carteggio di Cosimo, filza 172) è interamente trascritto da GAYE 1839-1840, III, pp. 120-122; cfr. anche CINELLI/VOSSILLA/MYSSOK 2002, pp. 21-23.

³¹ Al Gabinetto Disegni e Stampe il disegno è incluso fra le attribuzioni tradizionali a Francesco da Sangallo: lo dimostra la cifra a lapis «5» aggiunta sul foglio alla fine dell'Ottocento, così come per tutti i disegni allora assegnati all'autore. L'identificazione spetta invece a HEIKAMP 1964, p. 62; cfr. anche LATTUCHELLA 2013, pp. 33-34. WALDMAN 1997, p. 58, riferisce dei quotidiani sopralluoghi di Francesco da Sangallo sul cantiere del coro dopo la scomparsa di Bandinelli, effettivamente documentati da un resoconto dei Provveditori dell'Opera dell'8 marzo 1563, conservato in AOSMF, III, 1, 2, n. 55 e trascritto da VITTUCCI 2002, pp. 169-170 [doc. n. 46].

personalmente un'iconografia che intorno agli anni quaranta del Cinquecento aveva goduto di una certa fortuna ed era stata impiegata, per esempio, da Vasari, da Michelangelo e dallo stesso Baccio (Fig. 5.15)³². Ma laddove in tali esempi il corpo del Cristo era sostenuto da angeli o dalla Vergine, il colossale *Dio padre* disegnato da Francesco evocava piuttosto le iconografie trinitarie di Masaccio e di Andrea del Castagno (Fig. 5.16), forse accogliendo le prime disposizioni di Cosimo I per l'altare maggiore, menzionate nel carteggio di Bandinelli stesso: «el terzo lavoro si è l'altare del duomo, dove Vostra Eccellenza pone la Trinità»³³. Similmente l'apparato architettonico del coro doveva recuperare il modello quattrocentesco del recinto in legno realizzato da Brunelleschi, replicato con variazioni minime e persino semplificato rispetto all'originale³⁴: una ridotta trabeazione corrente sostenuta da diradate colonnine ioniche al di sopra di un parapetto, il cui minimalismo classicista non avrebbe interferito – se non attraverso le gigantesche figure – con l'immagine venerabile dell'ottagono arnolfiano³⁵.

³² Il rimando è alla *Pietà* del Musée des Beaux Arts di Nancy, al foglio Uffizi 539 F e al disegno di presentazione per Vittoria Colonna dell'Isabella Stewart Gardner Museum, inv. 1.2.0/16; cfr., rispettivamente, LECCHINI GIOVANNONI 1996, p. 31; ZURLA 2014, p. 478; la scheda di J.M. Saslow in *Eye of the Beholder* 2003, p. 81. La misura del gruppo progettato da Francesco è trascritta direttamente sul foglio: «3 – b[racci]a 4 [e] 2/3 – 2 [e] 1/2».

³³ La lettera, del 12 ottobre 1554, è conservata in ASF, Monte delle Graticole, Debitori e creditori P, f. 324, e trascritta da BOTTARI/TICOZZI 1822-1825, VI, pp. 27-30; cfr. WALDMAN 2004, p. 566. I modelli pittorici a cui si allude sono la *Trinità* di Santa Maria Novella e la pala d'altare della cappella Corboli alla basilica della Santissima Annunziata, entrambe a Firenze; l'ispirazione masacesca del progetto per il coro di Santa Maria del Fiore è suggerita da HEIKAMP 1964, ripreso da VERDON 2001, p. 526.

³⁴ La struttura quattrocentesca era già stata alterata nel 1520 con un rifacimento di Nanni Unghero, Baccio d'Agnolo e Domenico Baccelli; tuttavia, anche dalle fonti visive, si comprende come la forma originaria si fosse sostanzialmente conservata, tanto da essere alla base della nuova versione marmorea messa in opera da Giuliano di Baccio per conto di Bandinelli; cfr. GURRIERI 1994, pp. 169-170; WALDMAN 1997, pp. 51-53.

³⁵ La principale fonte iconografica per la ricostruzione del coro brunelleschiano è la medaglia commemorativa della congiura dei Pazzi realizzata da Bertoldo di Giovanni; cfr. TODERI/VANNEL, 2003-2007, I, pp. 34-35; POLLARD 1984-1985, I, pp. 406-407. Sorprendentemente la questione non è affrontata nelle due principali monografie in lingua italiana dedicate all'autore, BATTISTI 1976 e BRUSCHI 2006. La persistenza del significato cristologico insito nelle geometrie di Santa Maria del Fiore è approfondita dal

3. GLI ALTARI DI SANTA CROCE E IL CLASSICISMO FIORENTINO

Il progetto del coro di Santa Maria del Fiore, avviato da Bandinelli nel 1545, è stato spesso interpretato come una sensibile anticipazione delle istanze di rinnovamento liturgico diffuse in Europa nei decenni successivi, in conseguenza ai dettami del Concilio di Trento e alla riforma della chiesa cattolica (Fig. 5.17)³⁶. Tuttavia, più di recente e più verosimilmente, il suo anomalo programma iconografico incentrato sulla presenza fisica del Redentore è stato ricondotto piuttosto a un sentimento valdesiano, diffuso negli ambienti dell'Accademia Fiorentina alla metà del secolo: uno spiritualismo confacente alla complessa 'macchina di corpi' messa in opera da Baccio, entro un recinto chiuso al pari di un tramezzo medievale, o alla proposta più semplificata, ma allineabile di Francesco da Sangallo³⁷. Senz'altro in rapporto coi principi tridentini sarà invece la grande campagna di rinnovamento di Santa Croce, intrapresa circa vent'anni dopo per iniziativa di Cosimo I e sotto la supervisione di Giorgio Vasari; in quella circostanza Francesco verrà cooptato per la progettazione dei nuovi altari, la più consistente modifica dello spazio liturgico della chiesa, da considerarsi in verità come vere e proprie cappelle controriformate (Fig. 5.18).

La trasformazione della basilica francescana è quasi contemporanea a quella di Santa

breve, quanto ficcante, saggio di LAVIN 1997, in particolare alle pp. 15-33.

³⁶ In questi termini è descritto, per esempio, da VERDON 2001, pp. 524-526, in VOSSILLA 1996, pp. 37-45, fino a LATTUCHELLA 2013, pp. 25-26.

³⁷ La proposta interpretativa è avanzata da FIRPO 2014. Il tema dei grandiosi cicli figurativi progettati da Bandinelli, con particolare riferimento alla sepoltura londinese di Enrico VIII, è esplorato da MOZZATI/GENTILINI 2012.

Maria Novella, anch'essa riprogettata da Vasari secondo una strategia sovrapponibile³⁸. Alle due imprese è dedicato un lungo passo della seconda edizione delle *Vite*, all'interno della *Descrizione dell'opere di Giorgio Vasari pittore et architetto aretino*, nel capitolo cioè che l'autore dedica al proprio operato [doc. n. 47]. Il brano descrive l'intervento – ascritto *in toto* alla volontà del duca – riconoscendone la sostanza nella rimozione del tramezzo e di tutte le superfetazioni medievali, sostituiti da un nuovo altar maggiore e dalle «quattordici capelle a canto al muro» distribuite lungo le navate minori³⁹. Il testo vasariano è dato alle stampe ben prima delle *Instructiones* di Carlo Borromeo, che soltanto nel 1577 codificheranno la nuova estetica delle chiese controriformate⁴⁰: rispetto a tali coordinate la sistematica operazione di rinnovamento liturgico intrapresa a Firenze è sorprendentemente precoce e proseguirà rapidamente con i rifacimenti di Santa Maria del Carmine, Santa Trinita e Ognissanti⁴¹. La brusca virata che Cosimo I imprime alla propria politica, in questi anni di riavvicinamento al papato, passa anche per tale iniziativa, non senza successo se già nel 1569 egli veniva creato da Pio V Granduca di Toscana, assicurando così credibilità a un titolo guadagnato in modo avventuroso⁴².

³⁸ Cfr. HALL 1979, che resta il testo di riferimento per gli studi sull'adeguamento postconciliare delle due chiese. Per un recente inquadramento del contesto cfr. COOPER 2012; LEPAGE 2013. Sul rifacimento di Santa Croce cfr. anche SATKOWSKI 1993, pp. 92-97; CONFORTI 1993, pp. 209-214; TEODORI 2011.

³⁹ VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1966-, VI, p. 407.

⁴⁰ *Instructionum Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae libri duo Caroli S.R.E. Cardinalis Titoli S. Praxedis [...]*, Mediolani, apud Pacificum Pontium, MDLXXVII; cfr. *Trattati d'arte* 1960-1962, III, pp. 425-464.

⁴¹ Le tre campagne sono tutte concluse entro il 1574; cfr. HALL 1979, pp. 5-8.

⁴² Cfr. CONTINI 2006 per uno studio aggiornato e un riepilogo della relativa bibliografia. Va ricordata anche l'influenza esercitata dallo stesso Borromeo, Cardinal Nipote di papa Pio IV, che fino all'elezione di Pio V sarà il principale interlocutore di Firenze presso la corte papale; cfr. FRATESCHI 1990, in particolare pp. 149-155.

Le prime demolizioni del coro trecentesco di Santa Croce hanno dunque inizio nel 1566; una lettera degli Operai indirizzata in quel momento a Cosimo I per riferire sulla rimozione parziale del tramezzo è particolarmente esplicita nel chiarire gli intenti sottesi all'intervento:

Et per quanto apparisce per quella parte che s'è tutta messa in terra, quando detto coro si levasse del tutto, apparirebbe bellissimo et magnifico tempio, et tutto il corpo della chiesa saria senza comparazione molto più bello et dilettevole all'occhio⁴³.

Queste parole lasciano intendere chiaramente come il rinnovamento post-tridentino di Santa Croce rispondesse anzitutto alla volontà di esercitare sulla sua architettura un ferreo controllo estetico, ancor prima che liturgico, ispirandosi a istanze compositive le cui origini precedevano le nuove necessità del culto, che la Controriforma avrebbe definito solo negli anni a venire. È soprattutto l'urgenza di ridurre la grande aula francescana ad un organismo coerente e unitario che emerge dai documenti dell'attività degli Operai: Santa Croce doveva configurarsi come un nuovo spazio alla moderna, ispirato ai principi di regolarità e misurabilità, e partecipare così al programma di rinnovamento dei maggiori monumenti cittadini perseguito dal duca con sottili operazioni di adeguamento e conservazione, tali da fissare definitivamente l'identità arnofiana, e poi brunelleschiana, di Firenze (Fig. 5.20)⁴⁴.

⁴³ AOSC, lettera dell'11 luglio 1566, cod. 426, c. 51, trascritta da MOISÉ 1845, pp. 122-124.

⁴⁴ Sullo spinto messaggio di continuità sotteso alle commissioni architettoniche di Cosimo I e alle forme di «meta-patronato» da lui esercitate cfr. BURNS 2013b, pp. 41-46.

La tendenza a cui è possibile ricondurre il progetto di Vasari e Francesco da Sangallo ha diversi precedenti nell'architettura del Cinquecento – come le proposte di Peruzzi per San Domenico a Siena, del 1531 – e risale almeno al modello fondativo delle due basiliche brunelleschiane: in particolare di San Lorenzo, ricostruita su mandato del *pater patriae* Cosimo il Vecchio come una successione uniforme di cappelle regolarizzate, disegnate dalla pietra grigia contro la superficie chiara dell'intonaco (Fig. 5.19)⁴⁵. A un impaginato simile si riduce anche l'intervento di nuova costruzione nelle navate minori di Santa Croce, le cui pareti laterali, liberate da quasi tutte le incrostazioni gotiche e scialbate di bianco, ospitano quattordici coppie di colonne corinzie in pietra serena, munite di brevi piedistalli e frontone (Figg. 5.21-5.22)⁴⁶. La loro trabeazione è canonicamente proporzionata, mentre il fregio ospita belle iscrizioni in capitali latine per tutta la sua altezza, risaltando in corrispondenza dei piedritti dove stanno le imprese dei patronati; la cornice termina regolarmente con la linea d'ombra dei dentelli che proseguono all'interno dei timpani, al cui centro è un disco eucaristico affiancato da molli festoni (Figg. 5.23-5.24)⁴⁷. La mensa, semplicissima come nei dettagli minimi di Michelangelo, è una lastra di pietra serena su due balaustri a fuso.

⁴⁵ L'idea che San Lorenzo fosse proprio in questi anni al centro degli interessi di Cosimo e potesse funzionare come modello per i rinnovamenti postconciliari di altri grandi complessi ecclesiastici è suggerita dal contributo in corso di pubblicazione di E. Ferretti, *Sacred Space and Architecture in the Patronage of the First Grand Duke of Tuscany: Cosimo I, San Lorenzo and the Consolidation of the Medici Dynasty*, in *San Lorenzo. A Florentine Church*, a cura R.W. Gaston e L.A. Waldman. Sui progetti di Baldassarre Peruzzi per il convento senese cfr. FIORE 2005, pp. 90-93.

⁴⁶ L'effetto sarebbe risultato ancora più unitario se si fosse realizzato il progetto di una cornice corrente all'imposta dei frontoni, ricostruito da HALL 1979, pp. 11-15, a partire dal *trompe-l'œil* del sepolcro di Michelangelo e da una proposta successiva di Cigoli. Sarà comunque questa l'impaginazione pittorica applicata da Leopoldo Veneziani negli anni sessanta dell'Ottocento, ancora visibile nelle fotografie Alinari, ma rimossa dai successivi restauri; cfr. ROANI 2012, pp. 8-9.

⁴⁷ Apparentemente lo stesso frontone, munito dell'«IHS» francescano, avrebbe dovuto concludere il campanile monumentale della basilica progettato da Francesco nel 1550 e mai portato a compimento; cfr. cap. IV, § 5: *Il campanile di Santa Croce e il suo lessico architettonico*.

Il disegno fornito da Francesco da Sangallo si risolve dunque in un classicismo controllato e forse già anacronistico alla metà degli anni Sessanta del Cinquecento, tanto che il confronto con la soluzione coeva per gli altari di Santa Maria Novella – proposto anche da Vasari il Giovane nella coppia di disegni degli Uffizi 4675 A e 4682 A (Figg. 5.25-5.26) – è sempre risultato spiazzante⁴⁸: tra la sobria monumentalità degli uni e l'esuberante affastellarsi di citazioni michelangiottesche degli altri corre un'innegabile distanza, da cui è evidente il divaricarsi del classicismo di Francesco rispetto al linguaggio nazionale artificiosamente riformulato da Vasari, ormai dominante a quelle date⁴⁹. Di fronte alla strumentale selezione operata da quest'ultimo delle più inconsuete invenzioni inanellate da Buonarroti a San Lorenzo, Francesco da Sangallo si rivolge a un modello di diversa compostezza e di ricercato fasto antiquario: l'altare maggiore della chiesa delle Carceri a Prato (Fig. 5.27), disegnato dal padre Giuliano almeno cinquant'anni prima e prototipo delle nuove cappelle a parete, almeno nella scala e nel ricorso al costruito dell'edicola templare, mutuato appunto dall'aula del Pantheon⁵⁰.

La paternità sangallesca dei tabernacoli di Santa Croce è stata dimostrata grazie a due contratti stipulati nel 1569 fra gli Operai e i «muratori» in vista delle necessarie demolizioni e dei successivi lavori, da condurre «sicondo ci a detto maestro franc(esc)o

⁴⁸ Per uno studio dei repertori architettonici di Giorgio Vasari il Giovane cfr. OLIVATO 1970; EAD. 1971. L'attribuzione a Francesco da Sangallo, emersa nel 1973, spetta invece a M.B. Hall; cfr. *infra*, nota 51.

⁴⁹ Sulla ricezione da parte di Vasari del Michelangelo laurenziano cfr. PAYNE 2001, pp. 63-65, e CONFORTI 1993, pp. 39-46; *ibid.*, pp. 60-62, riguardo al michelangiologismo anticanonico della facciata degli Uffizi.

⁵⁰ La realizzazione dell'altare è documentata tra il 1512 e il 1515, a partire però da un modello del 1492, come ricostruito in CORTI/MORSELLI 1982, pp. 123, 150-157. Cfr. inoltre DAVIES 1993, pp. 9-12, dove si sottolinea il rapporto con il tabernacolo di Michelozzo alla chiesa della Santissima Annunziata, mentre PACCIANI 2002, p. 92, ne evidenzia il debito formale rispetto alle edicole del Pantheon.

da sangallo» [doc. n. 48]⁵¹. Il suo nome, inoltre, compare più volte nel lungo verbale che registra la disputa tra gli eredi Della Casa e gli Operai della basilica, svoltasi tra l'agosto del 1571 e il gennaio del 1572: nelle varie sedute del processo, «magister Franciscus magistri Juliani de Sancto Gallo architectus florentinus» era stato chiamato per due volte come testimone, rilasciando per ciascuna di esse una dettagliata deposizione [docc. nn. 50-51]⁵². Il contenzioso era sorto con la decisione di spostare l'altare dell'Immacolata Concezione, fatto costruire alcuni decenni prima dai Della Casa contro l'ultimo pilastro a sinistra dell'aula di Santa Croce, ma che secondo le nuove intenzioni di Cosimo e degli Operai doveva essere rimosso, così come ogni altra vecchia cappella di fondazione medievale⁵³.

Di conseguenza i titolari del patronato si erano rivolti direttamente al pontefice perché la cappellania con tutti i suoi benefici potesse essere destinata a un altro convento della città, quello di Santa Maria degli Angeli⁵⁴. Pio V aveva delegato la decisione alla Curia Vescovile di Firenze, che come referente del progetto chiamò a deporre proprio l'autore del nuovo impaginato, stabilendo così che il giudizio sulla collocazione dell'altare avrebbe dovuto subordinarsi alla riuscita formale dell'intervento: in tal modo il rinnovamento architettonico e liturgico della basilica contribuiva anche al processo di erosione dei privilegi della vecchia aristocrazia cittadina, intrapreso da Cosimo per

⁵¹ HALL 1973, p. 208, dove è trascritto anche il contratto del 15 febbraio 1569, conservato in AOSC, cod. 4026, c. 154r [doc. n. 49].

⁵² ASFì, Conventi Soppressi, 92, vol. 112, cc. 29r-33v; citato in *ivi*, p. 207, e trascritto con l'intera pratica in EAD. 1979, p. 134, nota 10, e p. 140, nota 4.

⁵³ *Ivi*, pp. 140-142.

⁵⁴ Le carte del processo Della Casa chiariscono come gli altari progettati da Francesco da Sangallo debbano essere considerati cappelle a pieno titolo, dotate di patronati e dotazioni autonome. Per una definizione tuttora valida di questa tipologia di spazio liturgico cfr. MORONI 1802-1883, VIII, pp. 95-100, *ad vocem* «cappella», e pp. 110-112, *ad vocem* «cappellania».

consolidare definitivamente il proprio assolutismo.

4. CON GIORGIO VASARI, A FIRENZE, ROMA E NAPOLI

Nelle carte del processo Della Casa il nome di Francesco compare sempre accanto a quello di Giorgio Vasari, interrogato con lui come testimone in quanto corresponsabile del progetto di Santa Croce. La collaborazione tra i due artisti, d'altra parte, non era inedita e al principio degli anni sessanta aveva già conosciuto numerosi precedenti. Il primo di essi datava addirittura al 1536, in particolare a un evento decisivo per l'affermazione del potere di Alessandro de' Medici a Firenze come l'ingresso trionfale di Carlo V in città⁵⁵. Il contributo di Francesco da Sangallo agli apparati effimeri realizzati in quella occasione consisteva in due monumentali allegorie della *Prudenza* e della *Giustizia* poste a poca distanza dal battistero di San Giovanni, che insieme sostenevano un globo terrestre sormontato dall'aquila bicefala, sotto il quale sarebbe sfilato il corteo imperiale (Fig. 5.28)⁵⁶. La singolarità dell'invenzione iconografica aveva suscitato la curiosità dei molti testimoni che ne avrebbero consegnato una memoria letteraria: tanto chi era animato da un vivo gusto per l'aneddoto, come il Lasca, quanto quelli più osservanti del genere pubblicistico delle 'entrate', come il Marco Guazzo delle *Historie*

⁵⁵ La partecipazione di Francesco da Sangallo è ricordata, fra gli altri, da BELLESI 2000, p. 289. Sul recupero di tali imprese collettive di messa in scena all'interno dell'Accademia delle Arti e del Disegno cfr. MOZZATI 2011, in particolare p. 197.

⁵⁶ Cfr. CAZZATO 1985, pp. 190-193, che propone inoltre una ricostruzione grafica dell'apparato.

moderne o Benedetto Varchi nella sua *Storia fiorentina*⁵⁷. Ma il solo a nominare l'autore delle due sculture in gesso fu proprio Vasari, nella nota lettera del 30 aprile indirizzata a Pietro Aretino, che è anche la più intensa testimonianza della sua organicità al regime di Alessandro:

Così fatto Sua Maestà riverentia al Sacramento, uscito di chiesa, che il popolo si affogava dalla calca, rimontato a cavallo et così pervenuto sul canto della via de' Martelli, vide due grandissime figure in su dua basamenti, a ciascuna il suo: una teneva in mano la spada, le bilance et il libro, l'altra la serpe et lo specchio, et l'altra mano alzavano all'aria, tenendo con esse una palla d'un mondo col mare, la terra, isole, porti et città, fatta con giuditio et misura. Questa palla aveva sopra una aquila, la quale aveva sopra un motto, che rispondeva da dua parti: verso la piazza di San Giovanni diceva: *Ego omnes alites*. L'altro verso la piazza di San Marco diceva: *Caesar omnes mortales*. Queste figure erano, una la Prudentia, l'altra la Justitia, che avevano sotto queste lettere: *Prudentia Paravimus*; l'altra: *Iustitia Retinemus*. Questa opera fu di mano di Francesco da San Gallo. L'invenzione et il modo fu bellissimo, se le figure fussero state un poco meglio⁵⁸.

Lo stesso Giorgio aveva realizzato in quell'occasione gli apparati pittorici di San Felice in Piazza, e non fa mancare al suo racconto giudizi penetranti sulle prove degli artisti con cui, inevitabilmente, aveva dovuto confrontarsi. Questo riservato a Francesco da

⁵⁷ Rispettivamente: *Historie di m. Marco Guazzo di tutti i fatti degni di memoria nel mondo successi dell'anno MDXXIII sino a questo presente [...]*, in Venetia MDLXIV, ff. 178r-179v; *Storia fiorentina di Messer Benedetto Varchi. Nella quale principalmente si contengono l'ultime Revoluzioni della Repubblica Fiorentina, e lo stabilimento del Principato nella Casa de' Medici*, in Colonia MDCCXXI, appresso Pietro Martello [*aeditio princeps*], pp. 581-585. Sul resoconto di Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca, cfr. PLAISANCE 1999.

⁵⁸ Già trascritta in VASARI/MILANESI 1878-1885, VIII, pp. 254-260, il testo qui riportato è quello di VASARI/FREY 1923-1940, I, pp. 52-62. Cfr. PLAISANCE 2005, pp. 115-118; ID. 2013, pp. 27-29.

Sangallo non è dei più lusinghieri, ma suona certo più benevolo della sua eco esasperata ad arte che si legge nella risposta di Aretino, quando definisce le due allegorie «in via de' Martelli molto mal conce da chi gli ha dato l'essere» e seconde in goffaggine solo al «volto di fava menata de la Vittoria» modellata da Cesare da Vinci⁵⁹.

Tuttavia è proprio come plasticista che Giorgio Vasari, un decennio più tardi, si avvale di Francesco, facendosi affiancare da lui in una campagna decorativa di grande importanza, che gli guadagnerà definitivamente la fama di artista duttile, veloce e inventivo. Si tratta del rifacimento del refettorio di Monteoliveto a Napoli, completato rapidamente tra l'autunno del 1544 e i primi mesi del 1545 per la comunità agostiniana diretta da Girolamo Seripando (Fig. 5.29)⁶⁰. Vasari doveva tale commissione al suo più efficace protettore di quegli anni, don Miniato Pitti, in quell'epoca abate della congregazione pistoiese⁶¹. Alcune sue lettere, inviate all'artista mentre era di stanza a Napoli, forniscono la notizia del coinvolgimento di Francesco da Sangallo [docc. nn. 52-53] e una in particolare allude a un «disegno» comune per il rinnovamento del complesso monastico, lo stesso in cui anni prima questi aveva realizzato il sedile funebre di Antonino Fiodo (Fig. 3.5)⁶²:

⁵⁹ CAZZATO 1985, p. 192. La lettera, del 3 giugno 1536, è edita e commentata in ARETINO/FLORA/DEL VITA 1960, pp. 84-86.

⁶⁰ Sull'intervento di Vasari in Sant'Anna dei Lombardi, resta di riferimento l'articolo monografico DE CASTRIS 1981. Cfr. anche CONFORTI 1993, pp. 101-108; LOCONTE 2010, pp. 21-23.

⁶¹ I fatti sono ricostruiti con dettaglio documentario da CHENEY 1993, in particolare pp. 55-56. Dall'intercessione di Miniato Pitti era dipeso anche l'incarico precedente, affine a quello napoletano, per la sistemazione del refettorio di San Michele in Bosco a Bologna.

⁶² Cfr. cap. III, § 1: *Un artista itinerante: Roma, Montecassino, Napoli*, dove si discute l'ipotesi su una diversa identità per l'autore di queste opere in stucco recentemente ribadita in GIANNOTTI 2016, p. 12.

Il Padre Generale vuole, che gli faciate uno ritratto a penna del monasterio, che la veduta sia la di verso tramontana di verso il palazzo del principe di Salerno; et che voi vi immaginate quelle loggie e librerie et altre cose, che disegna fare sopra la porta, et altri ornamenti, secondo pare a voi secondo il disegno, che voi e maestro Francesco San Galli avete pensato⁶³.

Che il contributo di Francesco da Sangallo al rinnovamento di Monteoliveto sia consistito principalmente nella modellazione degli stucchi è ipotizzabile, anzitutto, per la contiguità cronologica con la decorazione della cappella Saponara ai Santi Severino e Sossio, il cui contratto è stipulato già l'anno successivo⁶⁴; inoltre egli sarà pagato nel novembre del 1552 «per giornate di stucco» alla fontana di Villa Giulia [doc. n. 54], pochi mesi prima che lo stesso Giorgio Vasari venga chiamato a dirigere il cantiere romano⁶⁵. L'attribuzione degli stucchi nel refettorio di Sant'Anna è confortata dalla qualità della decorazione plastica – enfiata e dagli intagli profondi, con un trattamento carnoso delle parti fitomorfe e la tendenza ad accumulare gli elementi di ornato – così come dai motivi della finestra orecchiata, delle erme coi capitelli a cesto o dei mascheroni grotteschi, tutti appartenenti a quel ricercato repertorio antiquario che l'artista doveva, in larga parte, alle

⁶³ La lettera del 16 aprile 1545 è trascritta e commentata in VASARI/FREY 1923-1940, I, pp. 146-147. Francesco è menzionato di nuovo in una seconda missiva di Don Miniato, inviata a Napoli il successivo 1 agosto e trascritta in *ivi*, p. 157. La notizia dell'artista sul cantiere napoletano è ripresa solo da AGOSTI 2013, pp. 64-65.

⁶⁴ LOFFREDO 2011, pp. 48-49. Cfr. anche RAGO 2014, pp. 267-268, che nonostante i pochi argomenti arriva ad attribuire a Francesco l'intera configurazione architettonica della cappella.

⁶⁵ I versamenti, del 20 e 27 novembre 1552, sono registrati in ASR, Camerale I, Fabbriche, busta 1519, cc. 44r-45v, e trascritti in BERTOLOTTI 1892, pp. 23-24. Sul coinvolgimento di Vasari nel cantiere di Villa Giulia cfr. DAVIS 1979, pp. 212-216.

raccolte di disegni del padre Giuliano (Figg. 5.30-5.31)⁶⁶.

Oltretutto il coinvolgimento di Francesco, già costruttore di buona esperienza, era forse servito a compensare le titubanze di un Vasari ancora alle prime armi di fronte ai cogenti problemi tecnici imposti dall'impresa. Come succederà poi a Santa Croce, egli doveva intervenire qui su un ambiente tardomedievale fortemente connotato, applicandovi tuttavia una ben diversa strategia di occultamento, descritta nella sua autobiografia con parole che insistono soprattutto sull'ingegnosità degli stratagemmi costruttivi⁶⁷:

conoscendo non poter fare cosa buona, se non con gran copia d'ornamenti, gl'occhi abagliando di chi avea a vedere quell'opera con la varietà di molte figure, mi risolsi a fare tutte le volte di esso refettorio lavorate di stucchi per levar via, con ricchi partimenti di maniera moderna, tutta quella vecchiaia e gofez[z]a di sestì. Nel che mi furon di grande aiuto le volte e mura fatte, come si usa in quella città, di pietre di tufo [...] perciò che io vi ebbi comodità, tagliando, di fare sfondati di quadri, ovati et ottangoli, ringrossando con chiodi e rimettendo de' medesimi tufi⁶⁸.

La fiducia nutrita da Giorgio nelle competenze tecniche di Francesco da Sangallo verrà ribadita molti anni più tardi quando, in una lettera indirizzata all'amico Giovanni Caccini,

⁶⁶ Le somiglianze sono, in particolare, con i capitelli antropomorfi e la maschera rispettivamente ai ff. 10 verso e 70 verso del *Libro dei Disegni* (BAV, Cod. Barb. Lat. Vat. 4424). Sull'utilizzo delle raccolte paterne fatto da Francesco in quegli stessi anni cfr. cap. I, § 5: *Una copia, due lettere: il Palazzo di Mecenate agli Uffizi e Antonio da Sangallo il Giovane*.

⁶⁷ Rispetto alla ricezione del gotico da parte di Vasari resta fondante lo studio di PANOFSKY 1930 sulla prima pagina del «Libro de' disegni», recentemente contestualizzato in SANKOVITCH 2001. Un approfondito riepilogo sulla problematizzazione del passaggio da Medioevo a Rinascimento nella storiografia novecentesca è invece quello di PERICOLO 2015; per le specificità della storia dell'architettura, cfr. *supra*, nota 26.

⁶⁸ VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1966-, VI, p. 384. Cfr. ZEZZA 2013, pp. 148-149.

descriverà lui e Bartolomeo Gondi come «persone che s'intendono del murare», contando sul loro appoggio per difendere il suo protetto Santi Maiani, un costruttore rimosso dal cantiere degli Uffizi e oggetto di un acceso contenzioso con Bernardo Puccini, corresponsabile nella direzione dei lavori [doc. n. 55]⁶⁹. Dal 1560, infatti, Francesco era stato nominato provveditore della Fabbrica dei Tredici Magistrati, unico artista in un consesso di funzionari ducali come lo stesso depositario Gondi, Giovanni Baldovinetti e Cristofano Spini (Fig. 5.32)⁷⁰. E se questo comitato si rivelerà presto inefficace, perdendo progressivamente di potere decisionale, ancora nel 1566 e nel 1570 egli figurerà tra gli intendenti chiamati a valutare il lavoro di Vincenzo Danti per il gruppo scultoreo dedicato a Cosimo I, che avrebbe coronato con la sua allegoria la grandiosa macchina architettonica di stato (Fig. 5.33)⁷¹.

Dunque la grande impresa di Santa Croce era solo l'ennesima – e sostanzialmente l'ultima – occasione in cui l'artista affiancava Giorgio Vasari, sul finire di un rapporto che si era ormai invertito, in termini di autorevolezza e subalternità. Già da anni l'aretino occupava saldamente il centro della rete di interessi artistici che innervava la Firenze ducale e avrebbe colto quest'occasione per dimostrare le potenzialità della neonata

⁶⁹ Il documento, conservato alla Morgan Library di New York, Ma 2477, n. 23, reca la data del 16 dicembre 1562; è trascritto in VASARI/FREY 1923-1940, III, pp. 30-34, e successivamente in LAMBERINI 1990, pp. 226-228. Cfr. la scheda di V. Vestri in *Vasari, gli Uffizi e il duca* 2011, pp. 376-377.

⁷⁰ La commissione si completava con Giovanni Acciaiuoli, esponente invece dell'aristocrazia cittadina e committente dello stesso Vasari, come ricordato nella scheda di Ead. sul memoriale delle *Deliberazioni e partiti della Fabbrica dei Tredici Magistrati* (ASFi, Nove Conservatori del Dominio e della Giurisdizione Fiorentina 3710) in *ivi*, pp. 370-371. Cfr. LESSMANN 1975, pp. 62-74; SATKOWSKI 1993, p. 38. VITTUCCI 2002, pp. 164-165, trascrive la delibera del 30 agosto 1560 con cui sono nominati i cinque Provveditori, conservata in ASFi, Nove Conservatori del Dominio e della Giurisdizione Fiorentina, 3710, c. 1r [doc. n. 56].

⁷¹ *Ivi*, c. 165, per il resoconto della perizia effettuata l'11 settembre 1566 [doc. n. 57]; la lettera dei provveditori a Cosimo I che descrive la stima successiva, conservata in *ivi*, c. 176, è invece del 7 settembre 1570 [doc. n. 58]. Entrambi i documenti sono trascritti da VASARI/FREY 1923-1940, III, pp. 200, 204.

Accademia delle Arti e del Disegno, coinvolgendo nelle operazioni di rinnovamento ciascuno dei suoi membri⁷²: i pittori incaricati delle quattordici pale d'altare e gli scultori impegnati nell'esecuzione di parti diverse del monumento funebre a Michelangelo (Fig. 5.34), incastonato tra la nuove cappelle progettate da un anziano, ma sempre presente, Francesco da Sangallo.

5. L'ACCADEMIA DELLE ARTI E DEL DISEGNO

La dimistichezza mostrata da Francesco con l'artista egemone della corte medicea è, in verità, un tratto condiviso con molti autori fiorentini del secondo Cinquecento, anche se accentuato nel suo caso dall'inconsueta longevità e dalla posizione di preminenza già occupata al prepotente affacciarsi di Giorgio Vasari sulla scena artistica cittadina, verso il finire degli anni quaranta. Tale assiduità non gli guadagnò tuttavia un trattamento di riguardo all'interno delle due edizioni delle *Vite*, che anzi riservano all'operato dell'ultimo Sangallo una descrizione piuttosto sommaria, quando non sbrigativa⁷³. Se egli è indubbiamente una fonte riconosciuta per la prima stesura dell'opera, nonché il dichiarato ispiratore di alcuni dei ritratti in xilografia che compariranno nella seconda edizione (Fig. 5.35), il breve paragrafo aggiunto nel 1568 alla *Vita di Antonio e Giuliano da San Gallo, architetti fiorentini* si limita a citare due realizzazioni giustamente ritenute

⁷² HALL 1979, pp. 28-29.

⁷³ MIARELLI MARIANI 1976, pp. 583-584.

cardinali come la *Sant'Anna* di Orsanmichele e le statue per il sepolcro di Piero il Fatuo, tralasciando però le «molte altre opere fatte in Fiorenza, et altrove di scultura, et d'architettura [...] dell' quali non si fa menzione per esser el detto Francesco vivo»⁷⁴.

Secondo una strategia che Vasari applica anche alla biografia di Ammannati, tanto basta a giustificare l'esiguo numero di righe con cui Francesco da Sangallo è liquidato nel capitolo *Degl'Accademici del Disegno, Pittori, Scultori et Architetti* [doc. n. 59]⁷⁵. Qui il catalogo si limita alle due opere già menzionate nella biografia del padre e dello zio, con l'aggiunta dei cenotafi del vescovo Angelo Marzi in Santissima Annunziata (Fig. 5.36) e di Paolo Giovio in San Lorenzo⁷⁶. Dunque, oltre alla prima e più celebrata opera di statuaria monumentale, dalla riconoscibile devozione michelangiolesca, sono accortamente selezionate tre prove di osservanza medicea, realizzate in memoria di un membro della famiglia stessa o dell'*entourage* religioso e intellettuale di Cosimo I; è così che viene stabilita l'immagine dello scultore particolarmente perito nel ritratto, apprezzato soprattutto nel genere del monumento funebre, perpetuata da tutta la letteratura successiva⁷⁷. Parallelamente il solo incarico da architetto a essere ricordato, quello cioè di Capomaestro di Santa Maria del Fiore, è fatto dipendere dal diretto interessamento del duca e motivato con l'appartenenza a una famiglia di lunga fedeltà nei confronti dei

⁷⁴ Cfr. AGOSTI 2013, p. 105; RUBIN 1995, p. 170; RUFFINI 2011, pp. 90-91; cap. IV, § 2: «*Hetruscos celebrate viros*». *Le Vite di Vasari e i ritratti di casa Sangallo*.

⁷⁵ VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1966-, VI, p. 246. Il rapporto tra Giorgio Vasari e Bartolomeo Ammannati è ricapitolato da CONFORTI 1995 e, più recentemente, da CECCHI 2011.

⁷⁶ Cfr. cap. II, § 3: *Con Michelangelo, alla Sagrestia Nuova*, sulla sovrapposizione tra la commessa della *Sant'Anna* e gli anni di formazione alle Tombe Medicee; cap. IV, § 3: *Cinque medaglie, un autoritratto e due imprese*, per una ricostruzione dei legami tra Francesco da Sangallo e Paolo Giovio.

⁷⁷ Sono ancora questi, per esempio, i termini con cui è descritto nella voce enciclopedica di CRUM 1996: «his style was uncharacteristic among Italian 16th century sculptors because of its physiognomic and textural realism and emotional expressionism».

Medici: interpretando correttamente i fatti – la nomina si era concretata a sole dieci settimane dalla proclamazione di Cosimo e doveva avere il significato inequivocabile di un gesto di continuità – e di certo assecondando l’immagine di sé che l’erede dei Sangallo voleva comunicare; ma, forse, anche con sottintesi non del tutto lusinghieri sugli effettivi meriti dell’interessato⁷⁸.

Il medaglione dedicato a Francesco da Sangallo è inserito subito dopo quello di Cellini e precede la pagina su Ammannati, secondo la distinzione per arti – in questo caso la scultura – e sgarrando di poco rispetto all’ordine di anzianità generalmente riservato ai profili degli Accademici⁷⁹. Francesco è uno dei membri più autorevoli dell’Accademia delle Arti e del Disegno fin dalla sua istituzione, indubbiamente per ragioni anagrafiche, ma anche per il prestigio legato al suo nome e per il ruolo di memoria vivente che poteva rivestire in quella comunità artistica. Come ricorda lo stesso Vasari, egli aveva preso parte al ristretto gruppo incaricato di redigere i *Capitoli* approvati dal duca nel 1563⁸⁰; unico dei cosiddetti «riformatori» a non aver già aderito alla Compagnia di San Luca, poteva tuttavia vantare un’intima amicizia con Pontormo, i cui funerali in Santissima Annunziata sono descritti nella *Vita di fra’ Giovann’Angelo Montorsoli* come il vero prodromo alla nascita dell’istituzione⁸¹. Con la sua consapevolezza intellettuale, dunque,

⁷⁸ Cfr. cap. II, § 2: *Un «salario», una «casa», un «podere»: il patrimonio di Francesco da Sangallo.*

⁷⁹ BARONI VANNUCCI 2007, p. 178. Cellini, nato nel 1500, era in realtà di alcuni anni più giovane rispetto a Francesco.

⁸⁰ VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1966-, V, p. 509. Gli altri *riformatori* che, a partire dal maggio del 1562, avevano compilato il primo testo dei capitoli erano Vasari, Montorsoli, Bronzino, Foschi e Tosini; cfr. ZANGHERI 2013, pp. 86-87.

⁸¹ BARZMAN 2000, pp. 26-30. Tuttavia non è sostenibile che, come ipotizza la studiosa, Francesco fosse tra quanti già negli anni dieci del Cinquecento avevano costituito una sorta di accademia informale

di portavoce della tradizione civica fiorentina, Francesco da Sangallo aveva potuto contribuire alla fondazione stessa dell'Accademia, nonché a uno dei fondamentali momenti per la definizione dello *status* dell'artista nel Cinquecento e per la determinazione teorica delle diverse discipline⁸².

Quando, a quattro anni dalla fondazione, la comunità degli Accademici riceve in dono l'incompiuto Oratorio degli Scala nel monastero del Cestello per ricavarne una sede stabile, Francesco è nominato «provveditore per le opere», ovvero direttore dei lavori destinati a completare un edificio in qualche modo simbolico, progettato a fine Quattrocento da suo padre e al quale lui stesso aveva lavorato a più riprese (Fig. 5.42)⁸³. Da una fra queste occasioni devono dipendere alcuni schizzi leggibili su Uffizi 1680 A: il foglio è effettivamente databile agli anni sessanta poiché reca una planimetria per l'«Altopasso di Lucha», l'edificio voluto da Ugolino Grifoni per la Confraternita dei Cavalieri insediatasi allora nel piccolo centro toscano⁸⁴; sul suo *verso* un disegno diagrammatico misura «la porta dela chiesa di Cestello», mentre a fianco è schizzata una pianta dell'incompiuta cappella ottagonale, con le quattro nicchie incassate nello spessore

attorno alla bottega di Baccio d'Agnolo. Cfr. CECCHI 1990, pp. 37-38; NESSELRATH 1996, p. 193.

⁸² Cfr. RUBIN 1995, pp. 212-215, dove si approfondisce il rapporto tra il dibattito sul testo dei capitoli dell'Accademia e la Giuntina, con particolare attenzione al ruolo svolto da Vincenzio Borghini; BURIONI 2008, pp. 66-69, ne evidenzia l'importanza per il raggiungimento di un'autonomia dell'architettura rispetto alle altre arti meccaniche.

⁸³ Il verbale della riunione, tenutasi il 14 settembre 1567, è conservato in ASFi, Accademia del Disegno, 24, c. 16r [doc. n. 60], ed è trascritto da WAZBINSKI 1987, pp. 292-293, nota 130. Francesco era stato incluso in precedenza nel gruppo che avrebbe dovuto completare la Sagrestia Nuova, destinata nelle intenzioni di Giorgio Vasari a ospitare gli incontri dell'Accademia; VITTUCCI 2002, p. 169, trascrive l'annotazione al riguardo del provveditore Roberto di Filippino Lippi, alla c. 3r del medesimo fascicolo [doc. n. 61]. Cfr. VASARI/FREY 1923-1940, I, pp. 736-741; BARZMAN 2000, pp. 51-55.

⁸⁴ CALAFATI 2012, p. 186, nota 70; ECHINGER-MAURACH 2012, pp. 71-72. Entrambi si limitano ad analizzare il *recto* foglio, poiché in relazione con il progetto di Michelangelo di CB, 117 A, e con l'attività di Bartolomeo Ammannati per lo stesso Grifoni.

degli angoli (Figg. 5.37-5.38)⁸⁵.

Su un altro foglio degli Uffizi, il 7963 A (Fig. 5.39), è il progetto per l'organo e la cantoria, ancora collocata sulla parete settentrionale della chiesa e parzialmente modificata nel registro dei mensoloni, oggi meno leggibile nei suoi stilismi donatelleschi⁸⁶. Ma i disegni più significativi eseguiti per il complesso monastico sono le due larghe piante di Uffizi 1533 A e 275 A, che testimoniano una proposta di risistemazione redatta da Francesco nel 1561 su richiesta dell'abate Dionigi⁸⁷: nonostante le intenzioni dei monaci non fossero di concludere l'antiportico, rimasto incompiuto fin dal tardo Quattrocento, Francesco rappresenta comunque un atrio munito di tutti e quattro i colonnati, inserendovi non due, ma quattro campate aperte da un arco, sormontate da una volta a vela al centro di ogni braccio, secondo un impianto concettualmente cruciforme e centralizzato (Figg. 5.40-5.41)⁸⁸. Anche l'aggiunta di una cappella simmetrica a quella dei Del Giglio, insistente sull'ingresso di Borgo Pinti, sembra voler regolarizzare e monumentalizzare il complesso, forse con l'intenzione effettiva di concludere l'opera di Giuliano da Sangallo, o forse solo come *divertissement* compositivo e omaggio a una delle sue architetture più celebrate.

⁸⁵ Le dimensioni dell'apertura vi sono indicate come di «b[racci]a 8 1/4 – b[raccia] 4 1/8». Cfr. la storia delle sedi dell'istituzione di PACINI 2001, in particolare pp. 3-27 sulla cessione e le successive trasformazioni dell'oratorio Scala. Cfr. anche SANPAOLESI 1943, p. 52.

⁸⁶ *Bramante e gli altri* 2006, p. 251; il disegno tuttavia non è identificato, ma solo messo a confronto con l'organo progettato da Vasari per il duomo di Arezzo.

⁸⁷ Il contratto tra i monaci e un «maestro di Jacopo Muratore», stilato il 18 maggio 1561 alla presenza di Francesco da Sangallo (ASFi, Compagnie religiose soppresse, C. XVIII, 390, n. 10), è stato messo in relazione alle due planimetrie degli Uffizi da LUCHS 1975 e successivamente trascritto nella tesi di dottorato di EAD. 1977, pp. 333-336 [doc. n. 62].

⁸⁸ Cfr. *ivi*, pp. 22-28; MARCHINI 1942, pp. 84-85. Il quadriportico fu completato solamente con i restauri seguiti all'alluvione di Firenze, conclusi entro il 1970, come si evince da *Santa Maria Maddalena de' Pazzi* 1970.

Negli ultimi anni di vita Francesco presenzierà ancora, assiduamente, gli incontri dell'Accademia, i cui verbali registrano a suo nome le cariche più disparate: *festaiolo* nel 1563 e *infermiere* nel 1564, *console* durante il 1566 con Bronzino e Zanobi Lastricati, *riformatore* per due volte, nel 1566 e nel 1571, all'età ormai di settantotto anni [docc. nn. 63-64]⁸⁹. Già in questo ruolo gli era assegnato il compito dirimente di selezionare i candidati all'ammissione e, successivamente, egli prenderà parte ad altre commissioni di valutazione con cui gli Accademici metteranno in opera i loro programmatici intenti di normalizzazione del linguaggio artistico nazionale, non di rado espressi in modo collettivo⁹⁰. La più importante sarà quella convocata nel 1572 su richiesta di Filippo II per vagliare le proposte per la chiesa di San Lorenzo all'Escorial e produrre infine un progetto condiviso, di cui anch'egli compare come firmatario [doc. n. 65]⁹¹. Questo atto è l'ultima testimonianza della strenua partecipazione di Francesco da Sangallo alla vita artistica cittadina; ma anche nei due anni in cui sopravviverà alla scomparsa di Cosimo I, assistendo ai primi mesi del ducato di Francesco de' Medici fino al febbraio del 1576, resterà comunque membro nominale dell'Accademia, come certificato dalla sua ultima conferma di iscrizione, registrata neppure dodici mesi prima della morte⁹².

⁸⁹ *Gli accademici del Disegno* 1999, p. 290. Per il primo incarico cfr. *supra*, nota 83; le altre nomine si ricostruiscono da ASFi, Accademia del Disegno prima Compagnia dei pittori, 24, cc. 7r, 15v, e da *ivi*, 25, c. 15v, le cui trascrizioni si leggono rispettivamente in ROISMAN 1995, pp. 259-260, e VITTUCCI 2002, pp. 188-189. Nel 1571 Francesco è uno dei quattro *riformatori* originari ad essere ancora in vita ed è perciò convocato a riformulare gli statuti; cfr. BARZMAN 2000, p. 59.

⁹⁰ Sul ruolo svolto da ciascun *riformatore* nelle selezioni di ammissione all'Accademia cfr. ZANGHERI 2013, pp. 92-93.

⁹¹ I documenti dell'incontro in cui la commissione espresse il proprio giudizio sono stati pubblicati in DADDI GIOVANNONZI 1935, che ha dato credito alla data apocrifia del 1567, recentemente corretta nel 1572 da BELLUZZI 2008b, p. 101; della proposta firmata dall'Accademia non è rimasta però altra testimonianza.

⁹² La registrazione della morte di Francesco da Sangallo si trova in ASFi, Morti Medici Speciali [doc. n. 66] ed è riportata da ROISMAN 1995, p. 283. In *ivi*, p. 274, è pubblicata anche la trascrizione dell'ultimo pagamento all'Accademia, del 13 marzo 1575, registrato in ASFi, Accademia del Disegno prima

Nel momento più rappresentativo delle funzioni della giovane Accademia, la solenne cerimonia funebre di Michelangelo Buonarroti tenuta in San Lorenzo il 14 luglio 1564, Francesco si distinguerà tuttavia per la sua assenza causando – secondo la testimonianza di Vasari – un visibile imbarazzo tra i partecipanti: «Benvenuto non vi s'è voluto trovare, ne meno il San Gallo, che han dato che dire assai a questo universale» [doc. n. 68]⁹³. Anche Cellini, infatti, non aveva voluto presenziare alle esequie, organizzate nella basilica brunelleschiana con un imponente sfoggio di apparati scenici e con il coinvolgimento di un nutrito gruppo di giovani leve che ambivano ad essere ammesse all'Accademia; mesi prima, subito dopo l'arrivo della salma di Michelangelo a Firenze, egli aveva avanzato una proposta di altra sobrietà per la cerimonia, duramente rifiutata da Giorgio Vasari e da Vincenzo Borghini, vero e proprio regista occulto dell'operazione celebrativa⁹⁴. Il distanziamento di Francesco, interprete come Benvenuto Cellini di una Firenze più attardata, in cui sopravviveva ancora l'inquieto, antiretorico spirito di bottega del primo Cinquecento, si dovette probabilmente alle stesse ragioni, nonostante la familiarità di lunga data con Michelangelo e il ruolo significativo che egli avrebbe potuto rivestire in quella occasione⁹⁵.

Compagnia dei pittori, 101, c. 40v [doc. n. 67].

⁹³ Così nella lettera a Cosimo I de' Medici del 14 luglio 1564, trascritta in VASARI/FREY 1923-1940, II, p. 86; cfr. la fondamentale ricostruzione dell'evento – che introduce la pubblicazione in inglese delle *Esequie del Divino Michelagnolo Buonarroti celebrate in Firenze dall'Accademia de' Pittori, Scultori et Architettori nella chiesa di S. Lorenzo il dì 14 luglio MDLXIV*, in Firenze appresso i Giunti, 1564 – di WITTKOWER 1964, in particolare p. 21. L'assenza è certificata anche da due annotazioni sul registro del Provveditore dell'Accademia, segnalate in VASARI/BAROCCHI 1962, IV, pp. 2171-2175; dalla seconda, in particolare, si evince l'intenzionalità di Francesco a non presenziare: «cetuato due che non volsano, per quale cagione si fuse, a convenire» (ASFi, Accademia del Disegno prima Compagnia dei pittori, 24, c. 8v).

⁹⁴ *Ivi*, p. 2157, nota 759; WITTKOWER 1962, pp. 19-21; CARRARA 2008, pp. 131-132, sul ruolo egemone di Borghini.

⁹⁵ Una conferma della sua importanza come membro anziano è la posizione assegnatagli dal solito Borghini nel programma per le cerimonie che avrebbero celebrato le nozze tra Giovanna d'Austria e Francesco I, trascritto in BOTTARI/TICOZZI 1822-1825, I, pp. 125-204, in particolare p. 197, dove si

Si direbbe dunque che la formulazione vasariana di un'agiografia michelangiolesca, culminata nei funerali del 1564 e nella contemporanea pubblicazione delle *Esequie del Divino Michelagnolo Buonarroti*, fosse stata causa di una rottura all'interno dell'Accademia⁹⁶. Come la manipolazione della biografia dell'artista nelle *Vite* del 1550 aveva suscitato la risposta polemica dello stesso Michelangelo, attraverso il testo firmato da Condivi, questa appropriazione ideologica messa in opera da Vasari dovette quantomeno turbare Francesco, tradendo forse alcuni dei ricordi fondanti della sua identità artistica e sentimentale⁹⁷. Già la sua lettura dell'eredità formale di Buonarroti, resa esplicita in quegli anni con le piccole architetture antiquarie degli altari di Santa Croce e dei tabernacoli per la tribuna del Duomo, aveva fermamente risposto all'inventivo neo-michelangioloismo promosso da Giorgio (Fig. 5.43): il tuscanico degli Uffizi derivato dagli ordini della Laurenziana e di Santa Apollonia – per fare un esempio particolarmente rappresentativo – era in fondo quanto di più lontano dal solido classicismo a cui si era infine orientato Francesco, continuatore di chi aveva reso «ereditaria l'arte dell'architettura dei modi dell'architetture toscane con miglior forma che gli altri fatto non avevano, e l'ordine dorico con miglior' misure e proporzione che alla vitruviana opinione e regola prima non s'era usato di fare»⁹⁸.

osserva che «il S. Gallo è vecchio, e forse farà qualcosa»; cfr. WAZBINSKI 1987, p. 387.

⁹⁶ Cfr. RUFINI 2011, pp. 11-38.

⁹⁷ Per la *Vita di Michelagnolo Buonarroti* del 1553 cfr. l'edizione dell'esemplare postillato da Tiberio Calcagni in CONDIVI/NENCIONI 1998 e, come commento, ELAM 1998; HIRST 2004, pp. 30-57; MARONGIU 2013. Emblematico della divergenza tra Giorgio e Francesco da Sangallo è lo scarso peso che le *Vite* assegnano a Giuliano durante il primo periodo romano di Buonarroti, ulteriormente ridimensionato nella versione del 1568: questo almeno si evince da una verifica in VASARI/BAROCCHI 1962, V, pp. 345-346. Cfr. BROTHERS 2008, pp. 4-8.

⁹⁸ VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1966-, IV, p. 151. Cfr. cap. IV, § 2: «*Hetruscos celebrate viros*». *Le*

In tale contesto si deve collocare anche la fortunata lettera sul rinvenimento del Laocoonte [doc. n. 3], redatta appunto in questi anni e da leggersi soprattutto come meditata rivendicazione di una genealogia intellettuale⁹⁹. Rivolgendosi appunto a Borghini, Francesco vi interpreta il ruolo di erudito conoscitore delle antichità locali, un argomento da sempre impugnato per la difesa del primato di Firenze, riferendo la sua personale geografia archeologica della città e passandone in rassegna i pochi resti antichi che lui stesso, negli anni dell'assedio, aveva contribuito a conservare¹⁰⁰. Un'antichità nazionale, che rivive nella mente attraverso i viaggi a Roma, le scoperte dei monumenti o l'osservazione dei conii antichi, ma soprattutto nelle conversazioni con Buonarroti e nei racconti, sempre rimpianti, del padre Giuliano, modello l'uno di perfezione artistica, l'altro di etica e devozione familiare. «Ché sa che talvolta l'omo à piacere di riandare le cose passate, masime quelle che tendano alla virtù»¹⁰¹.

Vite di Vasari e i ritratti di casa Sangallo; MIARELLI MARIANI 1976, p. 582. Sulla versione dell'ordine tuscanico impiegata agli Uffizi e il suo rapporto con il dibattito coevo attorno alla «questione della lingua», cfr. PAYNE 2001, pp. 66-70. Per quest'ultimo aspetto, cfr. anche EAD. 2000 ed ELAM 2005, pp. 65-76; BURIONI 2008, pp. 160-162, che sottolinea la continuità dell'interpretazione di Michelangelo proposta dalle *Vite* rispetto al modello brunelleschiano.

⁹⁹ Cfr. cap. I, § 1: *Bottega, erudizione e autobiografia nelle postille al Libro dei Disegni*; SATZINGER 1995, pp. 160-167; CARRARA 2012. Le ricerche antiquarie condotte da Vincenzo Borghini negli anni sessanta del Cinquecento sono descritte in EAD. 2006; FERRETTI 2013, pp. 531-536, con particolare riferimento alla lettera di Francesco da Sangallo.

¹⁰⁰ ASFi, Bardi, III, b. 33, c. 3v: «degl'archi che conducevano l'acqua di val di Maxima, che ancora ve n'è dua fuori delle mura che io gli feci salvare che per la guerra di Fiorenza non si rovinarono come gli altri che vi erano».

¹⁰¹ *Ibid.*



Fig. 1 – Uffizi 7970 A.

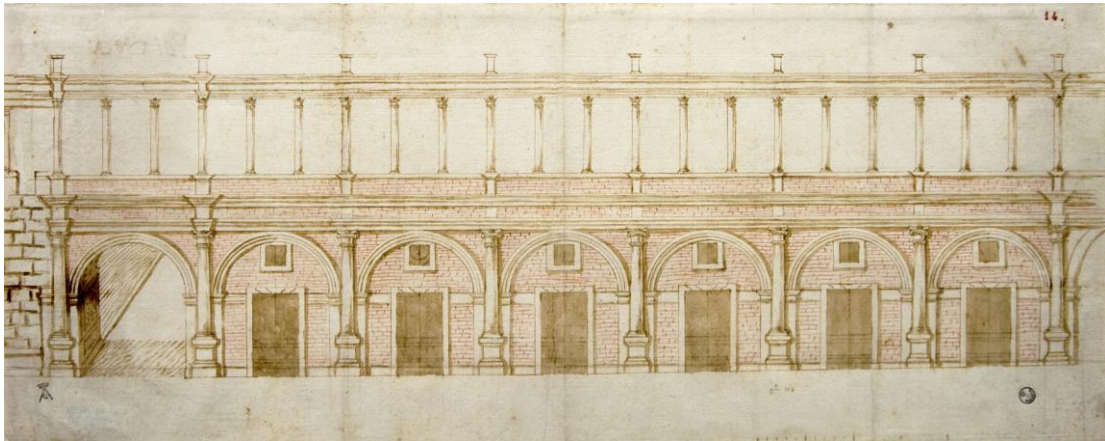


Fig. 2 – Uffizi 7958 A.



Fig. 3 – G. da Sangallo, cortile di palazzo Scala.



Fig. 4 – Uffizi 7972 A.

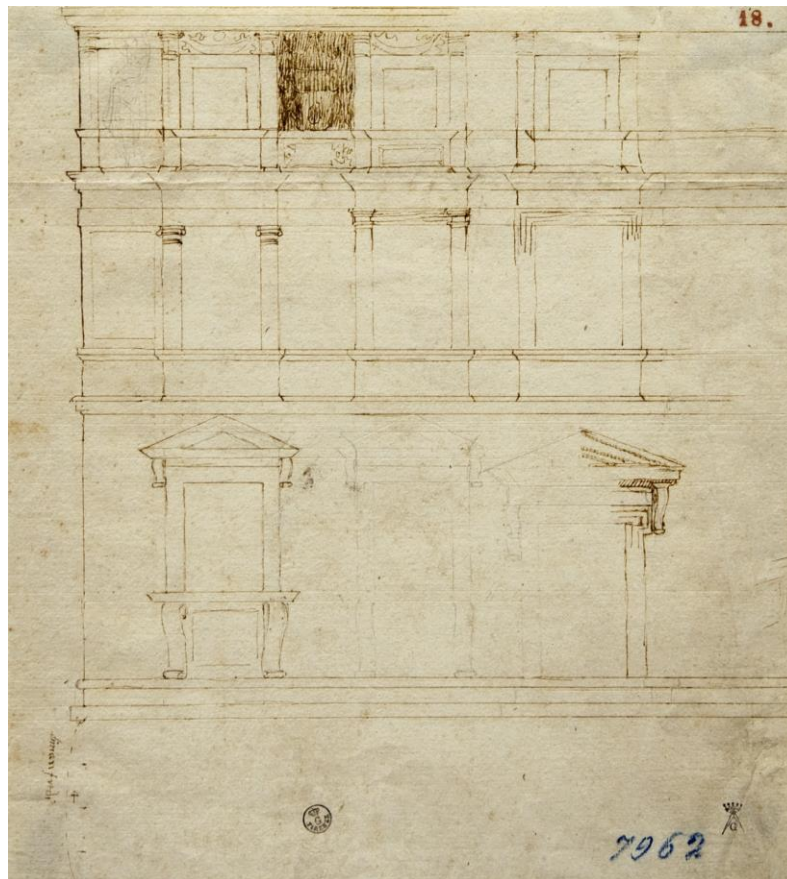


Fig. 5 – Uffizi 7962 A.



Fig. 6 – A. da Sangallo il Vecchio (attr.), palazzo Tarugi a Montepulciano.



Figg. 7-8 – A. da Sangallo il Vecchio, finestre di palazzo Cervini e palazzo Del Monte a Montepulciano.

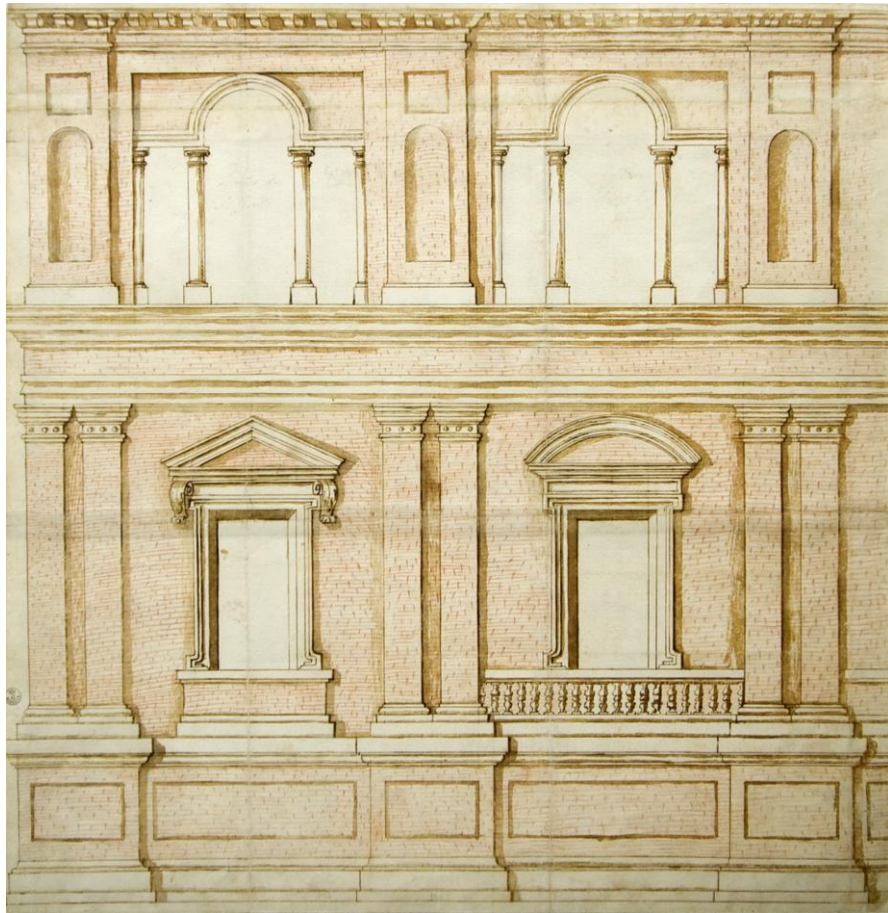


Fig. 9 – Uffizi 1685 A.



Fig. 10 – Raffaello e G.F. da Sangallo, palazzo Pandolfini.

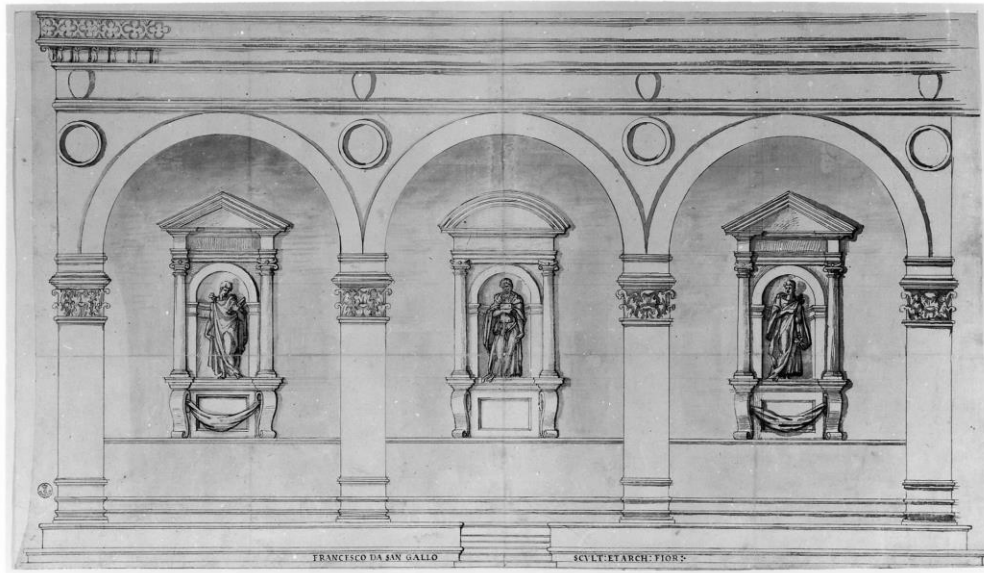


Fig. 11 – Uffizi 1683 A.

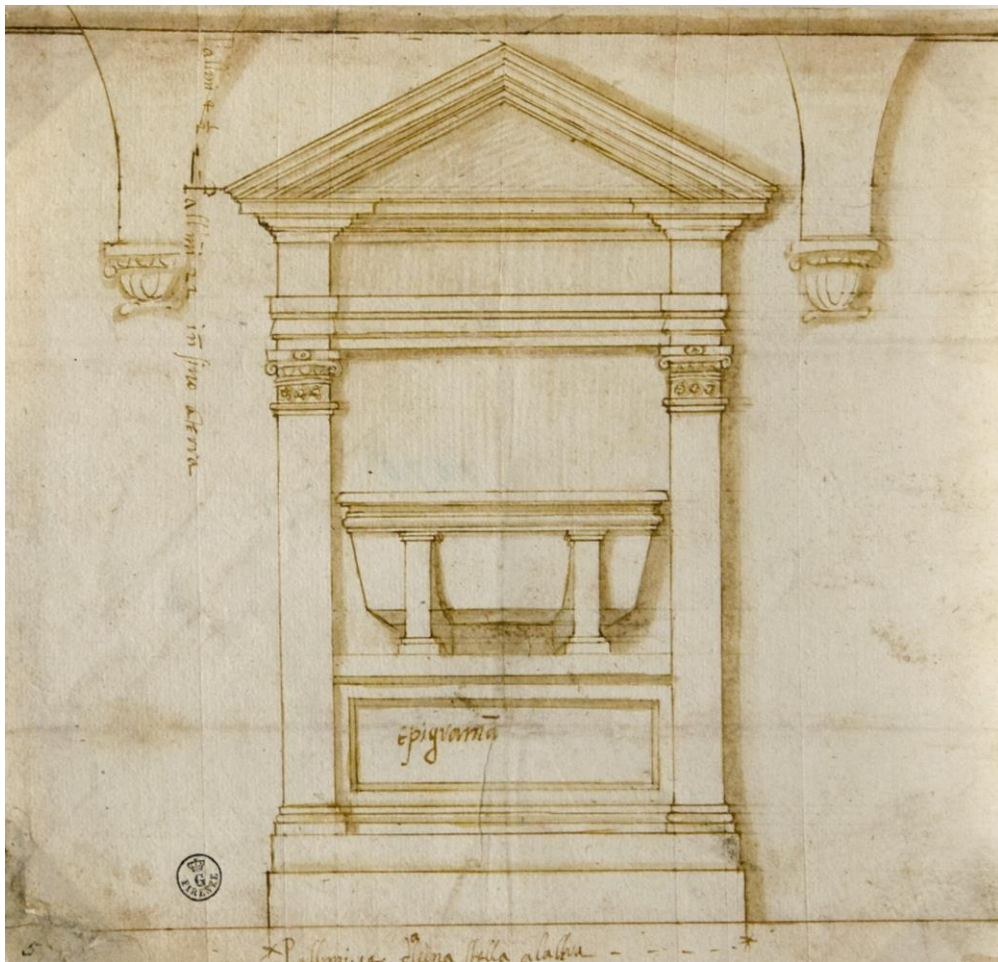


Fig. 12 – Uffizi 1675 A.



Fig. 13 – B. Ammannati, altare per il *San Pietro apostolo* in Santa Maria del Fiore.

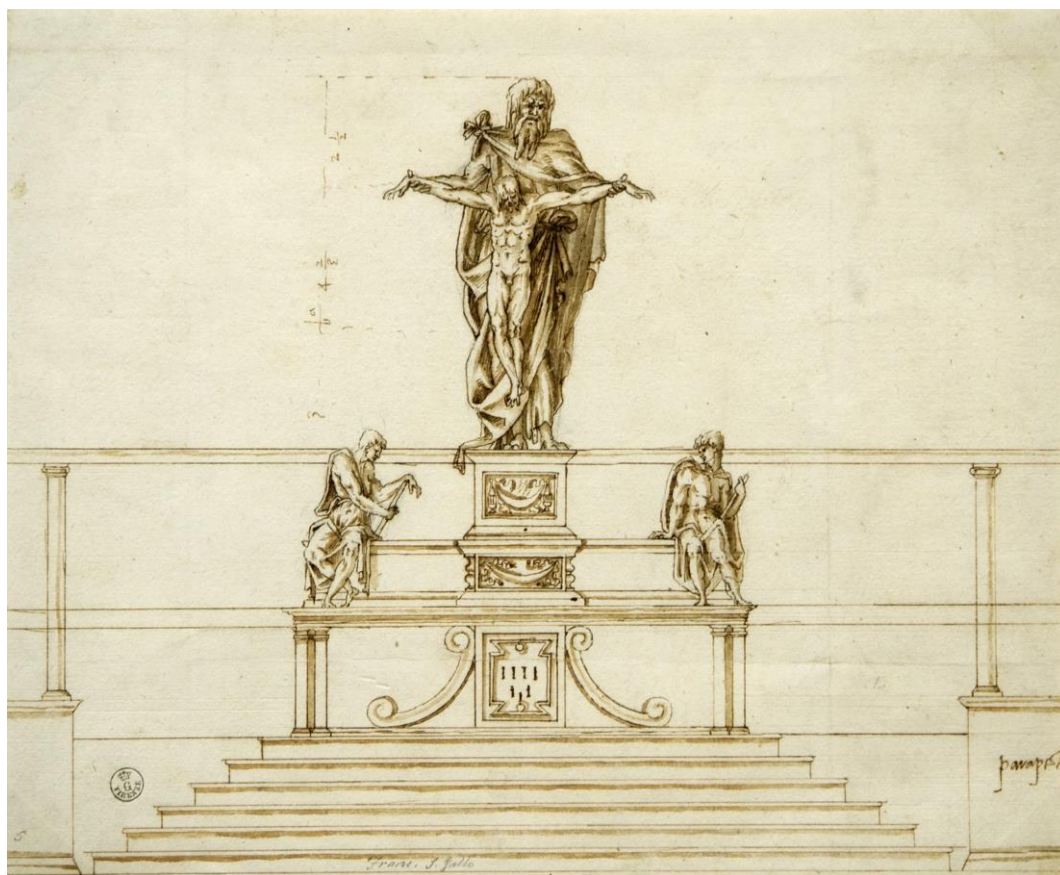


Fig. 14 – Uffizi 1674 A.



Fig. 15 – B. Bandinelli, Uffizi 539 F.

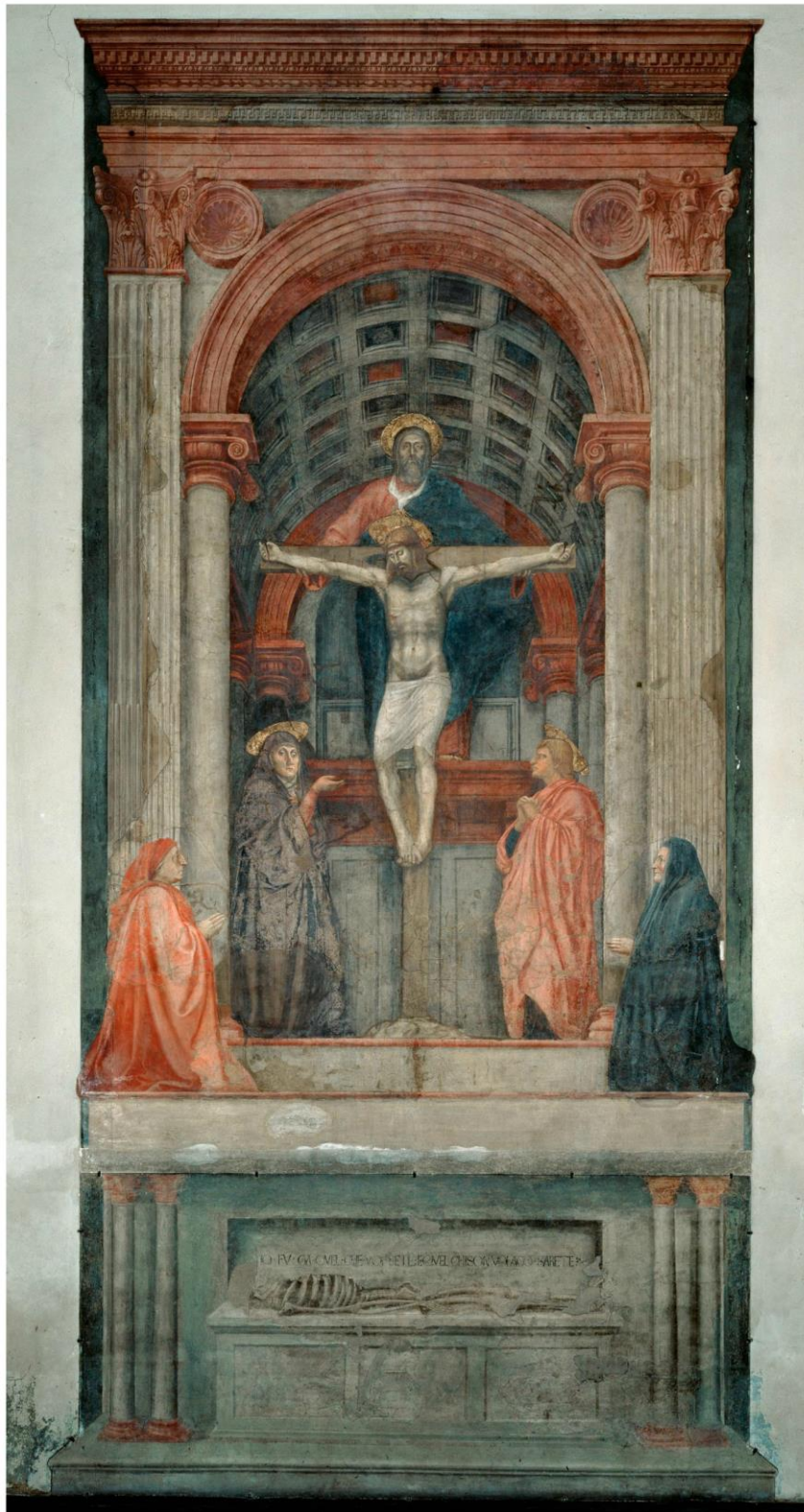


Fig. 16 – Masaccio, *Trinità*, 1425 ca.



Fig. 17 – B.S. Sgrilli, *Altare maggiore dell'insigne chiesa di Santa Maria del Fiore* (1755).



Fig. 18 – F. Moisé, *Santa Croce di Firenze. Illustrazione storico-artistica*, Firenze 1845, p. 42.



Fig. 19 – F. Brunelleschi, chiesa di Santa Lorenzo.



Fig. 20 – Basilica di Santa Croce.



Fig. 21 – Navata destra della basilica di Santa Croce nel secondo Ottocento.



Fig. 22 – Navata sinistra della basilica di Santa Croce nel secondo Ottocento.



Fig. 23 – Basilica di Santa Croce, cappella Guidacci.

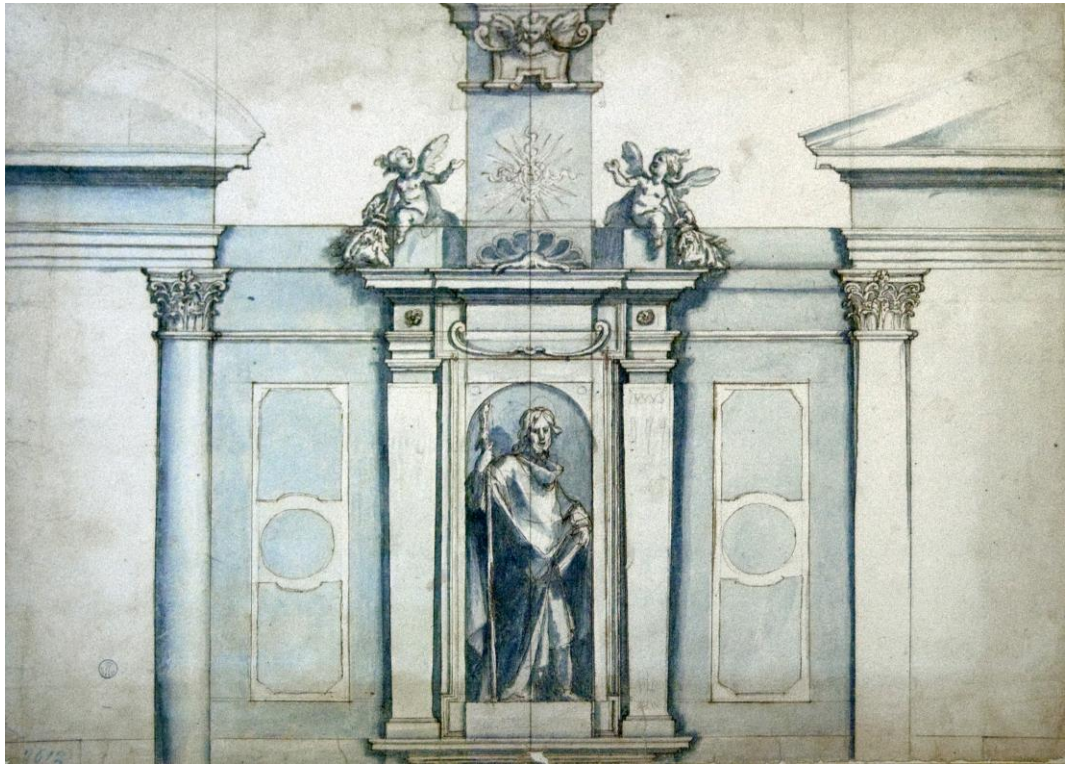
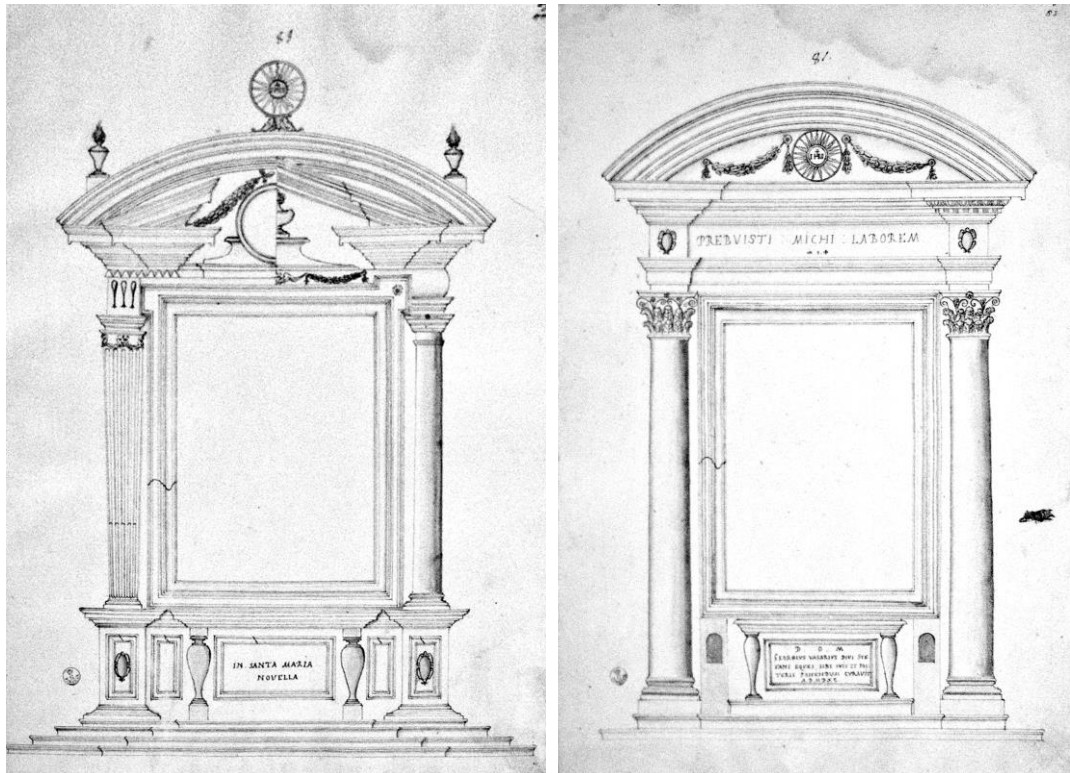


Fig. 24 – L. Cigoli, Uffizi 2612 A.



Figg. 25-26 – G. Vasari il Giovane, Uffizi 4675 A e 4682 A.



Fig. 27 – G. da Sangallo, altare maggiore di Santa Maria delle Carceri a Prato.

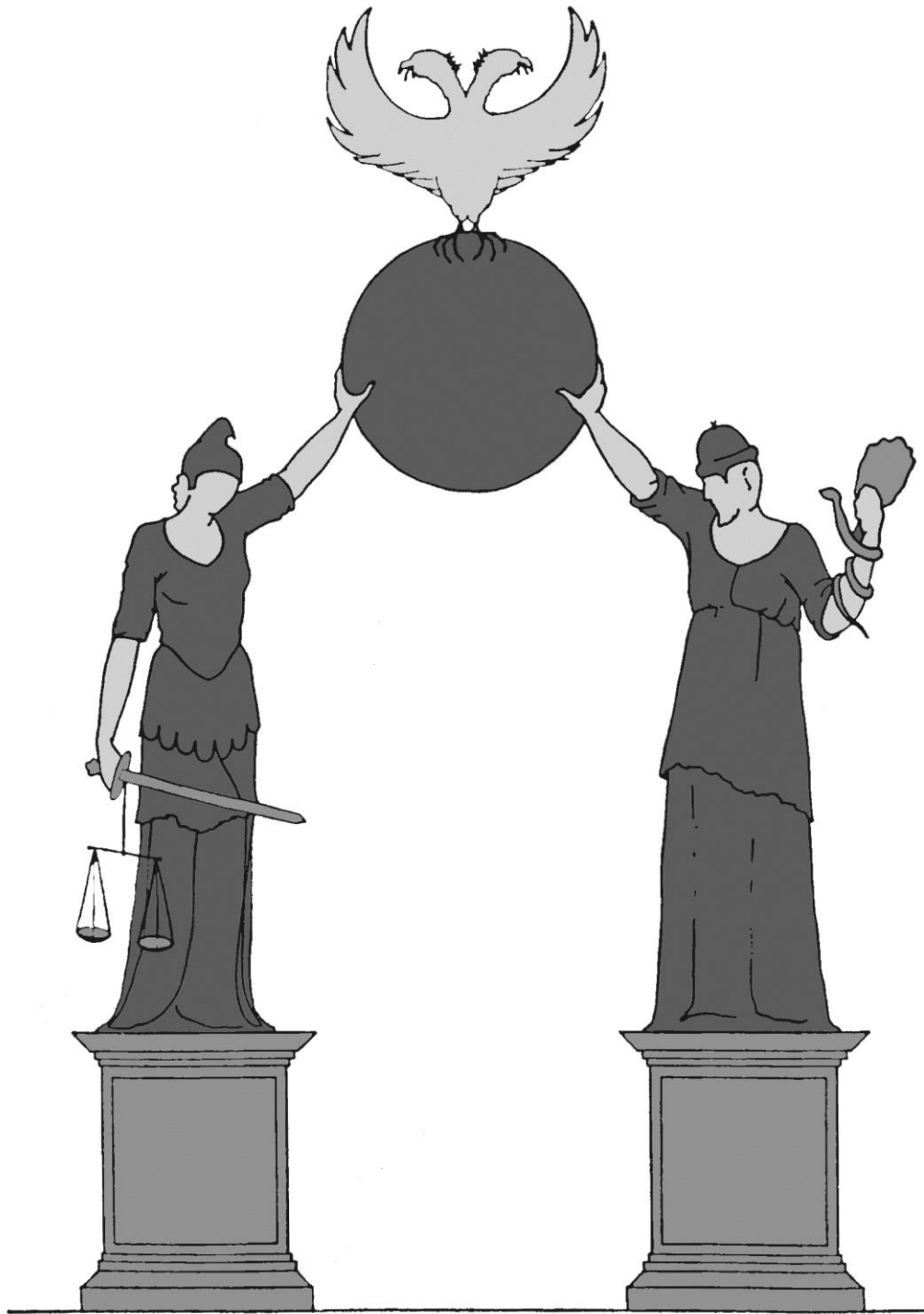


Fig. 28 – Ricostruzione dell'apparato in via de' Martelli per l'ingresso di Carlo V (CAZZATO 1985, p. 190).



Fig. 29 – Volta del refettorio di Monteoliveto a Napoli.



Figg. 30-31 – Refettorio di Monteoliveto a Napoli, particolari di una finestra e di una rosetta.

1

IN DEI NOMINE AMEN. ANNO DOMINI NOSTRI Ihu Xpi Ad eius salutem:
 fra incarnatione millesimo quingentesimo sexagesimo. Indictione .iiij.
 die vero xxxix mensis Augusti delicti Anni.

Li infrascripti sono e Cinque Proueditori deputati da sua ecc^a Ill^{ma}
 sopra la fabbrica de nuovi siti de magistrati nella via de magistrati
 per risiedere et far l'offitio loro, nell'Arte di Ponsanpietro, Cromi de
 quali son questi cio. e

+ Antonio d'Alessandro di Carlo di nobili
 Giovanni di m^o Lodovico acciaiuoli

n^o Francesco di Giuliano da san gallo
 Giovanni di Francesco baldouinetti, et
 Cristofano di gio.ⁿⁱ di cristofano spini
 Cancelliere

Et Giuliano di s^o Giovanni spetiali di terranuova.
 Proueditore

Luca di girolamo mini, Fini y tutto maggio 1561
 Aiuto del Proueditore

Giuliano di Jacopo di Giuliano del vigna
 Architetore

n^o Giorgio Vasari d'Arezzo
 sotto Architetore

n^o Dionigi Legnaiuolo

Adi 10 d'aprite 1561 fu eletto il luogo di detto Giulio di Vigna et i sottoproui^{ce}
 Pierantonio di papannuccio Papannucci in questo a 11

Adi di giugno 1561 fu da s. e. l'ordinato il nuovo Proueditore d' s^o
 bernardo di Francesco Puccini

Adi 7 di luglio 1561 il prefato bernardo fu eletto uno di magistrato
 di detta Fabbrica in questo a 11

Adi 11 d'agosto 1561 furono fatti come i questo a 60
 Alessandro di baroncello Vasponelli, i riuano d' detta Fabbrica et
 Francesco di giordamaria de' bene in Camarlingo

Adi 13 d'ottobre 1561 baroncello di baroncello fu eletto il luogo d'Arezzo nobili morto a 60

Fig. 32 – Deliberazioni e partiti della Fabbrica dei tredici Magistrati, 1560-1570.



Fig. 33 – V. Danti, *Cosimo in veste di Augusto*, 1570 ca.



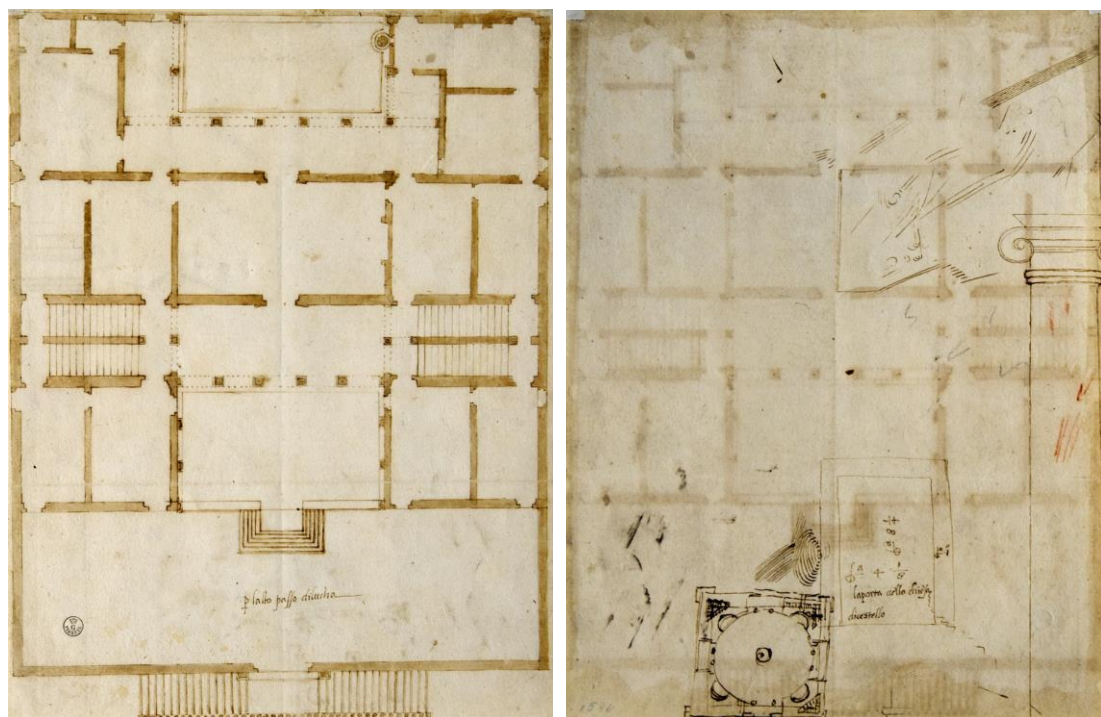
Fig. 34 – Basilica di Santa Croce, monumento funebre a Michelangelo Buonarroti.



Fig. 35 – Cristofano Coriolano (da Piero di Cosimo), *Giuliano da Sangallo*, 1568.



Fig. 36 – *Sepolcro del vescovo Marzi Medici, 1546.*



Figg. 37-38 – *Uffizi 1680 A recto e verso.*

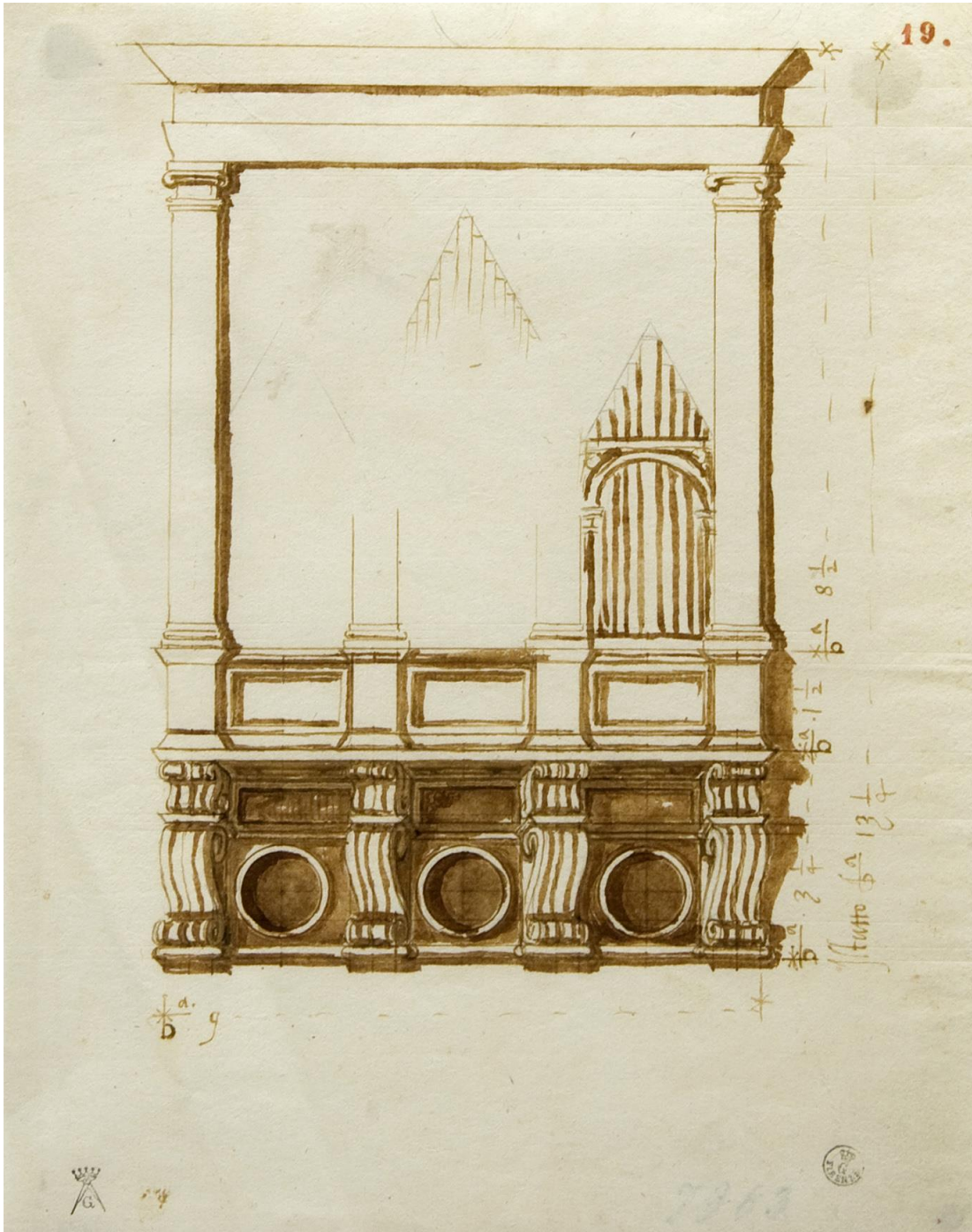


Fig. 39 – Uffizi 7963 A.

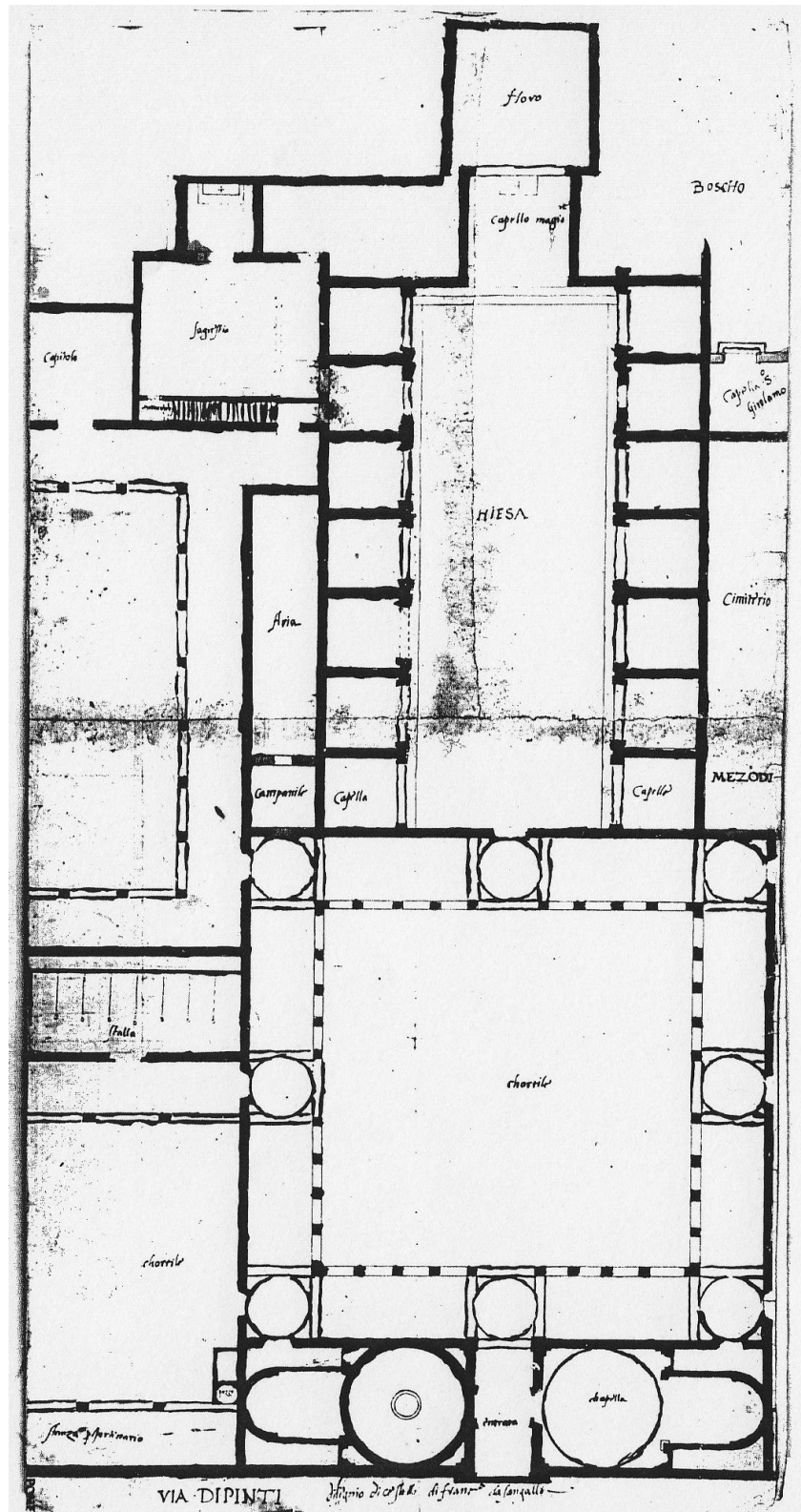


Fig. 40 – Uffizi 275 A.

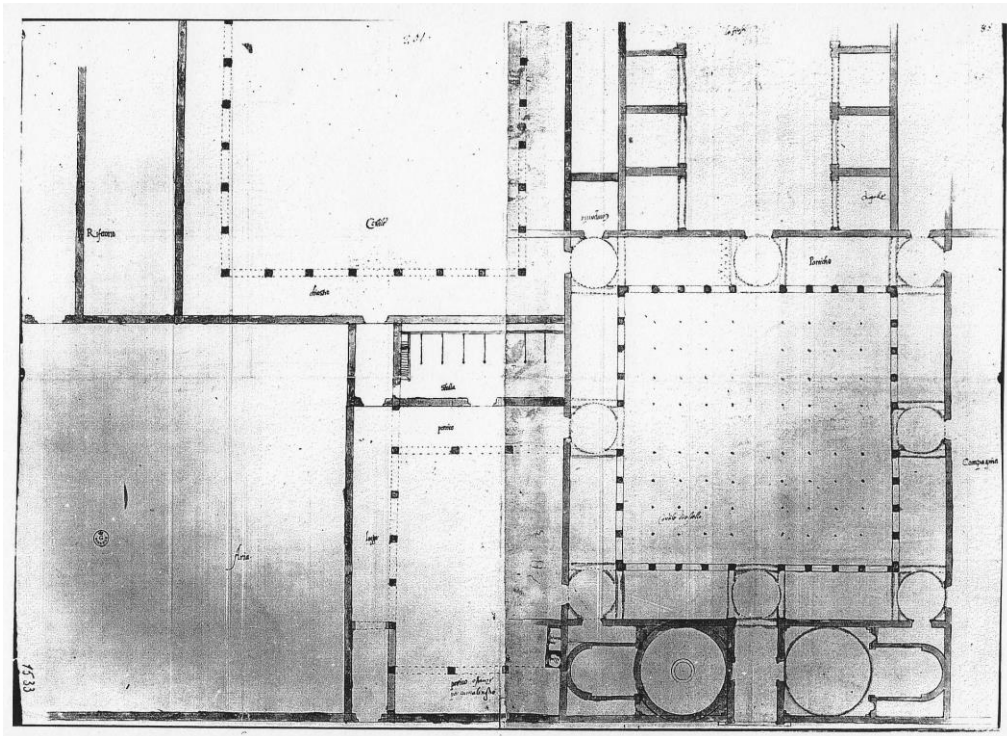


Fig. 41 – Uffizi 1533 A.



Fig. 42 – G. da Sangallo, atrio della chiesa del Cestello.



Fig. 43 – G. Vasari, Uffizi.

Schede dei disegni

La seguente schedatura ha preso in esame tutti i fogli assegnati a Francesco da Sangallo nelle collezioni del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Firenze), che ne conserva il gruppo più consistente, del Department of Prints and Drawings del British Museum (Londra), della Drawings and Prints Collection al Metropolitan Museum e del Cooper Hewitt Design Museum (New York), del Cabinet des Dessins du Musée du Louvre (Parigi), della Staatliche Graphische Sammlung (Monaco di Baviera). Per le considerazioni critiche, le relative bibliografie, le vicende collezionistiche e gli spostamenti attributivi – in parte originali, in parte basati sulla letteratura già a disposizione – si rimanda al testo dei capitoli e al loro apparato di note.

1. DISEGNI DEGLI UFFIZI

275 A

Pianta della chiesa e del monastero del Cestello a Firenze.

Stilo, compasso, pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito; carta. 884 x 900 mm. Iscrizioni: «OROTO [sic] – LEVANTE – br.a 6 2/3 – br.a 19 1/2 – Horo br.a 14 – br.a 14 – br.a 1 – capella maggiore – br.a 1 – br.a 10 – br.a 10 – BOSCHO – per le legnie – cucina – br.a 13 1/2 – br.a 3 1/2 – qui si saglie – br.a 3 1/2 – qui si cende – foresteria – br.a 5 – br.a 2 2/3 – Capitolo br.a 11 – Sagrestia – br.a 8

1/2 – br.a 10 – Paquamani – Capella S.o Girolamo – barbieria – lavamano – Hiostro – pollaio – rifetorio di sotto – Cortile – Aria – br.a 55 1/2 – HIESA – Cimiterio – TRAMANTANA – dormitorio – celle – 1 – 2 – 3 – 4 – 5 – br.a 54 – campanile – Capella – br.a 21 – Capella – MEZODI – br.a 10 – libreria – stalla – chortile – OROTO – chortile – br.a 52 – br.a 6 1/2 – entrata della cap. br.a 6 – stanza per portinario br.a 23 – br.a 7 – br.a 12 – entrata – br.a 6 1/2 – chapella – PON[ENTE] – VIA DI PINTI – disegno

di cestello di fran.o da Sangallo». Unità di misura: braccia fiorentine (0,583 m); 21 braccia = 122 mm (o 110); 6 braccia = 33 mm; 19,5 braccia = 116 mm; 54 braccia = 314 mm; scala 1:100 ca.

Cfr. cap. V, § 5: *L'Accademia delle Arti e del Disegno*.

284 A

Rilievo delle terme di Diocleziano a Roma.

Stilo, compasso, punta metallica, penna e inchiostro, inchiostro diluito; pergamena (foglio in tre parti). 739 x 810 mm. Coll. Lugt 929 (Uffizi). Iscrizioni: «Questa era l'entrata principale di queste terme la quale io Franc.o di M.o Giuliano da sangallo feci in Roma l'anno 1518 – Questa linea sia el parmo romanescho e la channa e parmi X, cioè la c[h]anna di Roma coola quale ho misurata la presente a p. – Queste sono le channe da misurare la pianta» a penna, «1175» a lapis, ottocentesca, «284» a matita blu (r.); «la PIANTA di terme» a penna, «1175» a lapis, ottocentesca (v.). Unità di misura: palmi romani (0, 223 m) e canne romane (10 palmi = 2,23 m); 10 palmi = 44 mm; scala 1:50 ca.

Cfr. cap. I, § 4: «*Feci in Roma l'anno 1518*». *Un rilievo delle Terme di Diocleziano*.

1533 A

Pianta della chiesa e del monastero del Cestello a Firenze.

Stilo, compasso pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito; carta. 577 x 805 mm. Fil. Briquet 7116 (Firenze 1530), Briquet 489 (Firenze 1505-1508). Coll. Lugt 929 (Uffizi). Iscrizioni: «201. – la hiesa – 85 – Rifetorio – chiostro – Cortile – Campanile – 1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6 – 7 – Porticho – stalla – portico – Compagnia – Aria – loggia – Cortile di cestello – beveratoio – pozzo – portico o stanze per camalingho – via di pinti» a penna, «Disegno per Cestello di Ant. di giuliano di Francesco da Sangallo» ottocentesca, a lapis, «1533» a matita rossa (r.); «tramontana – Disegno Dicestello – 27

[+] 28 [+] 30 [=] 85 [+] 48 [=] 130 – 27 [+] 28 [+] 12 [+] 16 [+] 83 [...] – 7 [+] 6 [+] 6 [+] 8 [+] 8 [+] 15 [+] 7 [+] D[ucati] 12 [...] [+] 7 [+] 7» a penna, «10 [x] 12 [+] 00 [+] 12[0] [=] 52 [x] 120 [=] 540 [+] 600[0] [=] 7 [x] 6540 [=] 24 [x] 45700 [=] 183070 [+] 31560[0] [=] 1098620» a pietra rossa, «N. Dis. 1160 – Francesco da Sangallo» a lapis, ottocentesca, «1533 – 1533 – 1533» a matita blu (v.). Piega orizzontale al centro; macchie di colla lungo la sovrapposizione dei due fogli; controfondato sui margini e in corrispondenza delle pieghe. Unità di misura: braccia fiorentine (0,583 m); 7 braccia = 33,5 mm; scala 1:120 ca. (1:122).

Cfr. cap. V, § 5: *L'Accademia delle Arti e del Disegno*.

1670 A

Quattro studi per una capriata; due studi per medaglia con autoritratto e motto (recto); elmo (verso).

Pietra nera, pietra rossa, penna e inchiostro (r.); pietra nera, penna e inchiostro (v.). 220 x 214 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi). Iscrizioni: «ms. Franc.o Sangallo» a penna e inchiostro, di Paolo Giovio, «28 [+] 28 [+] 28 [+] 28 [+] 28 [=] 140 [+] 16 [=] 156» a penna e inchiostro di Francesco da Sangallo, «[...]RABO» a pietra nera di Francesco da Sangallo (r.); «ms. Fran.o San. – Jo mandai hier Sereno per la Simonetta, et non fusti in casa – siate contento se vi piace di darla a questo messo perché non serviva a altri che a me. Valet. – V[ost]r[o] El ves[cov]o Jovio» a penna e inchiostro, di Paolo Giovio, «1670» a matita blu (v.).

Cfr. cap. IV, § 3: *Cinque medaglie, un autoritratto e due imprese*.

1673 A

Studi di una tabula ansata, di un cornicione e della base di una colonna.

Pietra nera, penna e inchiostro; carta. 106 x 266 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi). Iscrizioni: «Adesso – DI FRANCESC. DA SANG[...]» a penna, «bramante?» a lapis

ottocentesca (r.); «Fr. da Sangallo» a lapis, ottocentesca, «1673» a matita blu (v.). Una piega verticale; integrato negli angoli e lungo il margine superiore.

1674 A

Progetto per il coro di Santa Maria del Fiore.

Stilo, pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito; carta. 224 x 274 mm. Iscrizioni: «parapeto – 3 – br.a 4 2/3 – 2 1/2» a penna, «Franc. S. Gallo» a lapis, ottocentesca (r.).

Cfr. cap. V, § 2: «*Tolti di peso i tabernacoli della ritonda*». *Progetti per la Loggia dei Lanzi e per Santa Maria del Fiore.*

1675 A

Monumento sepolcrale a tabernacolo.

Penna e inchiostro, inchiostro diluito; carta. 177 x 196 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi). Iscrizioni: «pallmi 4 1/2 – Pallmi 22 insino a terra – epigrama – Pallmi 14 da l'una stella a l'altra» a penna, «5» a lapis ottocentesca (r.); «1675» a matita blu (v.). Una piega verticale; integrato negli angoli e al centro.

Cfr. cap. V, § 2: «*Tolti di peso i tabernacoli della ritonda*». *Progetti per la Loggia dei Lanzi e per Santa Maria del Fiore.*

1677 A

Progetto di monumento a Giovanni dalle Bande Nere.

Stilo, penna e inchiostro, inchiostro diluito; carta. 248 x 244 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi). Iscrizioni: «5» a lapis, ottocentesca (r.); «1677» a matita blu (v.).

Cfr. cap. IV, § 5: *Il campanile di Santa Croce e il suo lessico architettonico.*

1680 A

Progetto per la Confraternita dei Cavalieri ad Altopascio (recto); pianta dell'oratorio Scala al Cestello (verso).

Stilo, penna e inchiostro, inchiostro diluito (r.); stilo, penna e inchiostro, tracce di pietra

nera e pietra rossa (v.); carta. 311 x 238 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi). Iscrizioni: «per lalto passo dilucha» a penna (r.); «la porta dela chiesa di Cestello – br.a 8 1/4 – cr.a 1 – br.a 4 1/8 a penna (v.)».

Cfr. cap. V, § 5: *L'Accademia delle Arti e del Disegno.*

1681 A

Pianta del Palazzo di Mecenate (Tempio di Serapide) al Quirinale.

Compasso, stilo, pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito; carta. 376 x 348 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi). Iscrizioni: «È misurato a br.a fiorentine – br.a 5 – Franc.o S.o Gallo Amato Ant.o – giudico mandandolo a voi che superfruo saria il meterci le br.a distintamente come in sul disegno di Giuliano si vede; parrebe che di bisogno fusino quando voi non fussi dell'arte, ma avendole qui di sopra compartite penso sia abastanza. Osse altro vi ocorre avisate. Et ancor giudicho che a chi non sape sì la cagione perché vi si manda, forse pensare potrebe che io facesi come quello che manda a presentare dal alpe la latuga a quello da legnaia, ovvero, come quell'altro in guidardone di tanto dono, manda la legnie al [a]lpe di sopra dicta: orsia come si vuole, non credo che in Fiorenza uno altro c'en sia e parmi sia da tenerlo per se caro, che mi ricorda già andarvi con Giuliano, che non si dura [...]» a penna (r.); «Mecenate i[n] mo[n]te Cavallo – Disegno della pia[n]ta di mecenate di mia mano el proprio questa copia lo riauta da fr[ancesc]o – prestata giuliano suo patre» a penna, di mano di Antonio da Sangallo il Giovane, «1681» a matita blu, «1681» a lapis novecentesca (v.). Un piega verticale e quattro pieghe orizzontali a passo regolare (plicatura). Unità di misura: braccia fiorentine (0,583 m); 10 braccia = 39 mm; scala 1:150.

Cfr. cap. I, § 5: *Una copia, due lettere: il Palazzo di Mecenate agli Uffizi e Antonio da Sangallo il Giovane.*

1682 A

Pianta di edificio conventuale (recto); vecchia che fila (verso).

Stilo, punta di compasso, punta metallica, penna e inchiostro (r.); pietra rossa, tracce di penna e inchiostro (v.); carta. 268 x 392 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi). Iscrizioni: «duoghi comuni – Dorm. – sta. – camino – stanza per [r]iscaldarsi – sta. – Libreria – R – lava – st. – Q – L – in gronda br.a 12 dinanzi – Forestaria – sagr. – s.to – sagr. – sta. – sta – Aria – farm. – farmacia – [...] per la infermeria – [...] – stanze – stalla socto – solo foresteria – sala – garzone [...]» a penna, «Franc.o da Sangallo – 1682» a lapis, ottocentesca, «1682» a matita blu (r.); «1682» a lapis, ottocentesca, «1682» a matita blu (v.). Due pieghe orizzontali lungo la mezzeria; integrato in più punti..

Cfr. cap. II, § 2: *I disegni di figura: fisionomia e sfumato, contorno e copia.*

1683 A

Progetto di risistemazione della Loggia dei Lanzi.

Stilo, pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito; carta. Fil. Briquet 592 (Vicenza 1531). Coll. Lugt 930 (Uffizi). Iscrizioni: «FRANCESCO DA SANGALLO SCVL: ET ARCH: FIOR» a penna di mano di Giorgio Vasari, «5» a lapis, ottocentesca (r.); «Per lo[...]» a penna, «1683» a matita blu (v.). Tre pieghe verticali, una piega orizzontale; integrato lungo il margine sinistro e negli angoli, controfondato in corrispondenza della piega.

Cfr. cap. V, § 2: «*Tolti di peso i tabernacoli della ritonda*». *Progetti per la Loggia dei Lanzi e per Santa Maria del Fiore.*

1685 A

Facciata di palazzo ducale.

Stilo, compasso, pietra rossa, penna e inchiostro, inchiostro diluito; carta. 469 x 454 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi). Iscrizioni: «Franc.o da S. Gallo» a lapis, ottocentesca (r.); «Del duca di firenze» a penna, «Pal. di

Firenze a Roma di Franc. da sangallo» a lapis, ottocentesca, «1685» a matita blu, «1685 A» a lapis, novecentesca (v.). Quattro pieghe orizzontali, due pieghe verticali, con passo regolare; controfondato in corrispondenza delle pieghe orizzontali e del margine superiore.

Cfr. cap. V, § 1: *Morfologia e sintassi dei disegni di architettura.*

6786 A

Sarcofago a parete.

Pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito; carta. 158 x 330 mm. Fil. Briquet 592 (Vicenza 1531). Coll. Lugt 929 (Uffizi). Iscrizioni: «114» a penna, settecentesca, «6786» a matita blu, «6786» a lapis, novecentesca (r.); «vaso per una sepoltura» a penna (v.). Controfondato.

Cfr. cap. III, § V: *Tombe e pavimenti: dalla cappella Alidosi di Imola al progetto per Pier Francesco da Gagliano.*

7793-7907 A

Giuliano da Sangallo, Antonio da Sangallo il Vecchio, Francesco da Sangallo, Antonio da Sangallo il Giovane, *Codice Geymüller.*

Stilo, compasso, punta di piombo, pietra nera, pietra rossa, penna e inchiostro, inchiostro diluito; carta (73 bifogli), pergamena (coperta). 400 x 290 mm ca. Fil. Briquet 11719 (Siena 1419) per i quaderni I-VII, Briquet 3389 (Firenze 1480) 3685 (Firenze 1459), 7271 (Udine 1407) per i quaderni VIII-XIV. Coll. Lugt 929, 930, 1062 (Uffizi), Lugt 1133 (Geymüller). Delle 148 carte che compongono il codice, inclusa la coperta originale, 119 presentano la numerazione a matita blu apposta da P.N. Ferri. Il codice è attualmente rilegato in una custodia in pelle, rinforzata da cinque cinghie e da una fibbia per la chiusura.

Cfr. cap. II, § 1: *Due generazioni della famiglia Sangallo nel Codice Geymüller*; cap. II, § 5: «*Pure furno mia inventione*». *Le opere di ingegneria militare e l'eredità di Antonio il Vecchio*; cap. III,

§ V: *Tombe e pavimenti: dalla cappella Alidosi di Imola al progetto per Pier Francesco da Gagliano.*

7953 A

Pianta di una scala a bastoni.

Stilo, pietra nera, penna e inchiostro; carta. 243 x 163 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi), Lugt 1133 (Geymüller). Iscrizioni: «br.a 35 tutto – 14 br.a – br.a 15 1/4 – br.a 23 1/2 – b.ra 15» a penna, «7953» a matita blu, «9.» stampato in inchiostro rosso (r.).

7955 A

Progetto di consolidamento della pescaia di San Niccolò.

Stilo, pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito; carta. 577 x 428 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi), Lugt 1133 (Geymüller). Iscrizioni: «Bene è vero che la pescaia dalla g[i]ustitia io non la tocherei perché entrando il fiume in canale murato pocho può nuocere dicto fiume dato che la mala forma della pescaia lossforzi – Ma perché l'acqua avessi andare per il mezo pasando tra la pescaia di sopra e quella di sotto, io mi risolverei a fare uno di questi ripari nel circha al principio delle case nuove del corso de tintori, perché ne seghuiterebbe che da i riparo in verso le gratie si farebbe greto come da l'altra banda e quello terreno che sopra vi si manterebbe e si salverebbe il muro dalla porticiuola per fino a dete case nuoue – E ripari che si ferno di sopra alla porta alla iustitia, dato che vi atendosi M.ro Ant.o da Sangallo mio zio, pure furno mia inventione il fargli in questa forma, e avevano fatto fare greto e misso tanta materia lungho il muro dalla iustitia in verso le casacie che furno tagliati e ghuasti perché l'acqua avesi a corere lungho il muro, per dare forteza allo puntone della iustitia e non n'è molto che vi oora una buona quantità di pali ficti che dimostrano la forma de' riparo, che per fino alla pescaia avevano misso lungho il muro molta materia e per ciò furno guasti, e questo è verisimo – Franc.o da San gallo – farebesi l'uno di questi ripari lungho 30 o 40 br.a

secondo i luoghi – facendo ripari in questa forma che vadino in contra a l'acqua come è disegnato e di necessità fargli che dalle prode del fiume sieno più alti che di verso il mezo del fiume, e così facendogli di sopra a riparo vi crescha la materia e di sotto perché l'acqua si buta nel mezo: di ciò medesimamente vienese materia, cioè dagli lati come ho visto per esperienza, farebonsi per il verso del fiume distanti l'uno da l'altro, secondo che fussi le volte del fiume e secondo che si vedesi che l'acqua avessi bisogno de fare i svolta per il verso che fussi a proposito – E per che le peschaie sono buona causa del farvi torcere l'acqua secondo che esse peschaie sono volte, per ciò quelle che sono in quella forma che queste di fiorenza, dichò che a me parebe si dovesino ridurre in questo forma a causa che quella porta aqua o la molta, avessi andare sempre per il mezo et in caso che bisogniasi si potrebbe fare 2 calle dagli lati che al bisogno si potesi dare l'esito ad aqua che fussi superchia» a penna, «11.» stampato in inchiostro rosso (r.); «Indarno – Indarno» a matita rossa, «7955» a matita blu (v.). Due pieghe, una orizzontale e una verticale; integrato lungo i margini e le pieghe. Unità di misura: braccia fiorentine (0, 583 m); 5 braccia = 33 mm; scala 1:90 ca. (1:88).

Cfr. cap. II, § 5: «Pure furno mia inventione». *Le opere di ingegneria militare e l'eredità di Antonio il Vecchio.*

7958 A

Progetto per un edificio di botteghe con galleria.

Stilo, compasso, pietra rossa, penna e inchiostro, inchiostro diluito; carta. 236 x 576 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi), Lugt 1133 (Geymüller). Iscrizioni: «br.a 100» a penna, «14.» stampato in inchiostro rosso (r.); «Pel DVCA» a penna, «IV» a lapis, ottocentesca, «Di Franc.o da S. Gallo» a penna, ottocentesca, «7958» a matita blu (v.). Tre pieghe verticali, una piega orizzontale. Unità di misura: braccia fiorentine (0, 583 m); 10 braccia = 50 mm; scala 1:300 ca. (1:292).

Cfr. cap. V, § 1: *Morfologia e sintassi dei disegni di architettura.*

7962 A

Facciata di palazzo.

Stilo, pietra nera, penna e inchiostro; carta. 261 x 237 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi), Lugt 1133 (Geymüller). Iscrizioni: «di manfredi» a penna, «4» a lapis ottocentesca, «7962» a matita blu, «18.» stampato in inchiostro rosso.

Cfr. cap. V, § 1: *Morfologia e sintassi dei disegni di architettura.*

7963 A

Progetto di organo per la chiesa del Cestello.

Stilo, pietra nera, inchiostro, inchiostro diluito; carta. 261 x 202 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi), Lugt 1133 (Geymüller). Iscrizioni: «br.a 9 – br.a 3 1/4 – br.a 1 1/2 – br.a 8 1/2 – Il tutto br.a 13 1/4» a penna, «19.» stampato in inchiostro rosso (r.).

Cfr. cap. V, § 5: *L'Accademia delle Arti e del Disegno.*

7967 A

Progetto per il «palazzo Toledo» a Pozzuoli: alzato del cortile (recto); sezione trasversale (verso).

Stilo, compasso, pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito (r.); compasso, penna e inchiostro (v.); carta. 287 x 401 mm. Fil. Pigna. Coll. Lugt 930 (Uffizi), Lugt 1133 (Geymüller). Iscrizioni: «5 3/4 – 7 1/2 – 7 1/2» a penna, «23.» stampato in inchiostro rosso (r.); «br.a 9 1/4 – br.a 9 1/2 – 15 1/4 – 9 1/2 – br.a 7» a penna, «4 3/8» a pietra rossa, «39» a lapis, ottocentesca, «7967» a matita blu (v.). Una piega verticale; lacerato e integrato lungo il margine inferiore. Unità di misura: braccia fiorentine (0, 583 m); 10 braccia = 72 mm; scala 1:80.

Cfr. cap. III, § 1: *Un artista itinerante: Roma, Montecassino, Napoli.*

7968 A

Progetto per il «palazzo Toledo» a Pozzuoli: pianta e sezione della scala a bastoni (recto); pianta schematica del complesso (verso).

Stilo, compasso, penna e inchiostro (r.); pietra rossa, penna e inchiostro (v.); carta. 289 x 408 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi), Lugt 1133 (Geymüller). Iscrizioni: «6 1/2 – br.a 14 – br.a 7 1/2 – br.a 1 – Finto [...]lo» a penna, «24.» stampato in inchiostro rosso (r.); «3 – br.a 9 – 18» a pietra rossa, «[...] – Simone al concio sta in pisa, è sarto» a penna, «24» a lapis, ottocentesca, «7968» a matita blu (v.). Integrato lungo i margini e in altri punti; diverse prove di penna.

Cfr. cap. III, § 1: *Un artista itinerante: Roma, Montecassino, Napoli.*

7969 A

Progetto per il «palazzo Toledo» a Pozzuoli: sezione della scala a bastoni e studio per una modanatura.

Stilo, compasso, pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito; carta. 283 x 412 mm. Fil. Pigna. Coll. Lugt 930 (Uffizi), Lugt 1133 (Geymüller). Iscrizioni: «25.» stampato in inchiostro rosso (r.); «Calcolo delle cantine e del grano – Somano le mura [=] D[ucati] 134.0 – 3 1/2 – 20 – 5 1/2 – 9 1/2 – 5 1/2 – br.a 78» a penna, «7969» a matita blu (v.). Due pieghe, una orizzontale e una verticale; integrato in corrispondenza della piega verticale; macchie di muffa. Unità di misura: braccia fiorentine (0, 583 m); 20 braccia = 88 mm; scala 1:130 ca. (1:132).

Cfr. cap. III, § 1: *Un artista itinerante: Roma, Montecassino, Napoli.*

7970 A

Progetto di portale.

Compasso, stilo, pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito; carta. 413 x 290 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi), Lugt 1133 (Geymüller). Iscrizioni: «FONTINIA • P • L • HERACLEA» a penna, «26.» stampato in inchiostro rosso (r.); «AVKMAVPCEV – ALEIANDPO – 80 [+] 32 [=] 112» a penna, «7970» a matita blu (v.). Una piega orizzontale; integrato lungo i margini e in altri punti. Unità di misura: braccia

fiorentine (0, 583 m); 10 braccia = 118 mm; scala 1:50.

Cfr. cap. V, § 1: *Morfologia e sintassi dei disegni di architettura.*

7971 A

Progetto per la villa di don Pedro de Toledo a Pozzuoli.

Stilo, pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito; carta. 439 x 422 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi), Lugt 1133 (Geymüller). Iscrizioni: «Muro della terra – Pia[n]ta in sul puntone – Terra pieno – 1 3/4 – br.a 7 1/2 – andito della Cantina – I[n] tuto br.a 36 – Cantine – br.a 14 – 5 1/2 – br.a 17 3/4» a penna, «4» a lapis ottocentesca, «7971» a matita blu, «27.» stampato in inchiostro rosso (r.); «A 33» a lapis, novecentesca (v.). Tracce di colla agli angoli.

Cfr. cap. III, § 1: *Un artista itinerante: Roma, Montecassino, Napoli.*

7972 A

Facciata di palazzo.

Compasso, stilo, pietra nera, penna e inchiostro; carta. 349 x 581 mm. Fil. Briquet 13882 (Roma 1498). Coll. Lugt 930 (Uffizi), Lugt 1133 (Geymüller). Iscrizioni: «28.» stampato in inchiostro rosso (r.); «facciata per V[n] palazzo – Facciata di palazzo» a penna, «7972» a matita blu (v.). Tre pieghe verticali, una orizzontale; foro da acidità al centro, in corrispondenza di una macchia di inchiostro.

Cfr. cap. V, § 1: *Morfologia e sintassi dei disegni di architettura.*

8017 A

Meccanismo per un mulino (recto); figura di profeta (verso).

Punta metallica, penna e inchiostro (r.); pietra nera, penna e inchiostro (v.); carta. 230 x 206 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi), Lugt 1133 (Geymüller). Iscrizioni: «GORA L br.a 22 – br.a 1° – 1 – 2 – 3 – br.a 7 – br.a 7 –

br.a 7 – la barca – br.a 9 – 5» e scala metrica a penna, «12.» stampato in inchiostro rosso (r.); «4 piane – ~~una piana~~ di br.a 5 d'olmo o querc[i]a – 1 pancone di querc[i]a di br.a 8 – 6 tavole di castagnio di br.a 5 – 15 tavole di noce di 1/4 di b.a 5 l'una – 80 tavolette larghe 1/4 lung[h]e br.a 3 1/2 – 70 pezzi di legnie di querc[i]a – 4 panconi di noce per le saracinesche – 5 panconi d'olmo o noce lung[h]i 1/2 br.a grossi 1/3 – 1 pezo d'olmo di 6 br.a grosso 1/2 per ogni verso – 3 Bordoni di br.a 8 l'uno – 20 pezzi di tavole d'abeto di br.a 6 lung[h]e – 70 pezzi di tavole d'abeto per fare la cas[s]a – 2 macine uno fuso et uno rubechio – 1 palo per la macina co 2 verchi di ferro et 8 [...] – la rocha 2 – 2 cerchi per il fuso – 7 puntaze per li pali per fic[c]are – de gli aguti [...] in hesto lavoro – per più bisogna lavalla – 8 pianoni di 1/3 per ogni verso di lungi br.a 6» a penna e inchiostro, «7956» a matita blu (v.). Quattro pieghe orizzontali, a passo regolare (plicatura).

259 F

Francesco da Sangallo e Antonio da Sangallo il Vecchio, *Copia dalla «porta degli Apostoli» di Donatello, sezione di un argano ligneo (recto); studio di nudo femminile (verso).*

Compasso, polvere di pietra rossa, penna e inchiostro, inchiostro diluito, biacca (r.); pietra rossa, penna e inchiostro (v.); carta. Fil. Briquet 11719 (Siena 1419). Coll. Lugt 929 (Uffizi). 395 x 270 mm. Iscrizioni: «Br.a 2 1/2 – br.a 3» a penna, «39. 763 – Ant. S. Gallo» a lapis, ottocentesche (r.). Tracce di colla lungo i margini.

Cfr. cap. II, § 2: *I disegni di figura: fisionomia e sfumato, contorno e copia.*

260 F

Francesco da Sangallo e Antonio da Sangallo il Vecchio, *Copia dalla «porta degli Apostoli» di Donatello nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo, dettaglio di un cornicione, profilo di un arco, nudo femminile (recto); argano (verso).*

Compasso, polvere di pietra rossa, penna e inchiostro, inchiostro diluito, biacca (r.);

penna e inchiostro (v.); carta. Fil. Briquet 11719 (Siena 1419). Coll. Lugt 929 (Uffizi). 397 x 275 mm. Iscrizioni: «M^o» a penna, «39 – 64 – Ant. S. Gallo» a lapis, ottocentesche (r.); «Ant. da S. Gallo» a lapis, ottocentesca (v.). Integrato al centro e lungo il margine sinistro; tracce di colla lungo i margini.

Cfr. cap. II, § 2: *I disegni di figura: fisionomia e sfumato, contorno e copia.*

261 F

Francesco da Sangallo e Antonio da Sangallo il Vecchio, *Copie dalla «porta degli Apostoli» di Donatello nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo* (recto); *varianti per l'attico di un palazzo e studio di un cornicione* (verso).

Polvere di pietra rossa, penna e inchiostro, inchiostro diluito, biacca (r.); compasso, pietra nera, penna e inchiostro (v.); carta. Lugt 929 (Uffizi). 279 x 389 mm. Iscrizioni: «425 – 39 – Ant. S. Gallo» a lapis, ottocentesche (r.); «Ant. da S. Gallo» a lapis, ottocentesca (v.). Tracce di colla lungo i margini.

Cfr. cap. II, § 2: *I disegni di figura: fisionomia e sfumato, contorno e copia.*

262 F

Francesco da Sangallo e Antonio da Sangallo il Vecchio, *Tre studi di figure femminili con cinque putti alati* (recto); *varianti per l'attico di un palazzo e studio di un cornicione* (verso).

Polvere di pietra rossa, pietra nera, penna e inchiostro, biacca (r.); pietra nera, penna e inchiostro (v.); carta. Fil. Briquet 11719 (Siena 1419). Lugt 929 (Uffizi). 274 x 403 mm. Iscrizioni: «624 – 39 – Ant. S. Gallo» a lapis, ottocentesche (r.); «Adi 26 di magio 1525 ebbi una chorona mano de ma[es]tro cinj p[er] il suo gharsono [...] pisano» a penna, ripetuta al di sotto a lapis da grafia ottocentesca (v.). Tracce di colla lungo i margini.

Cfr. cap. II, § 2: *I disegni di figura: fisionomia e sfumato, contorno e copia.*

263 F

Cinque putti alati su un'imbarcazione tra le onde.

Pietra nera, penna e inchiostro; carta. 250 x 405 mm. Iscrizioni: «263 – 45» a lapis, ottocentesca (r.); «F. da S. Gallo» a lapis, ottocentesca (v.).

Cfr. cap. II, § 2: *I disegni di figura: fisionomia e sfumato, contorno e copia.*

264 F

Due divinità fluviali.

Penna e inchiostro, inchiostro diluito; carta. 70 x 87 mm.

Cfr. cap. II, § 2: *I disegni di figura: fisionomia e sfumato, contorno e copia.*

265 F

Copia de «Il sacrificio di Noè» di Michelangelo.

Pietra nera, penna e inchiostro; carta. 290 x 405 mm. Fil. Briquet 491 (Firenze 1519). Iscrizioni: «264 – 451» a lapis, ottocentesca (r.); «Franc.o da S. Gallo» a lapis, ottocentesca (v.).

Cfr. cap. II, § 2: *I disegni di figura: fisionomia e sfumato, contorno e copia.*

266 F

Autoritratto nelle vesti di mendicante (recto); *progetto di chiesa a pianta centrale e schizzi di una croce e di una testa maschile* (verso).

Pietra nera, penna e inchiostro (r.); compasso, punta metallica, penna e inchiostro (v.); carta. 402 x 275 mm. Iscrizioni: «sagr. – Horo – sagr. – operai – operai» a penna, «La scrittura è di Francesco con tutta certezza – N. Ferri» a lapis, ottocentesca, «266 F» a lapis, novecentesca. Lungo il margine destro tracce del precedente montaggio su passe-partout in carta azzurra.

Cfr. cap. III, § 1: *Un artista itinerante: Roma, Montecassino, Napoli.*

267 F

Tre scene di bassorilievi antichi.

Pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito; carta incollata su cartoncino marrone. 195 x 123 mm. Iscrizioni: «ADLOCUTIO» a penna, «5 – 5 – 5» a lapis ottocentesca (r.).

Cfr. cap. II, § 2: *I disegni di figura: fisionomia e sfumato, contorno e copia.*

268 F

«Ecce homo» (recto); quattro profili di teste, tre studi di una composizione geometrica (verso).

Penna e inchiostro (r.); penna e inchiostro (v.); carta. 208 x 155 mm. Iscrizioni: «Marchione della pruneta – forme d'embrici 5 che sono 60» a penna, «franc.o da S. gallo – 268 – 268» a lapis, ottocentesche (r.). Tracce di colla sul verso.

Cfr. cap. II, § 2: *I disegni di figura: fisionomia e sfumato, contorno e copia.*

269 F

Francesco da Sangallo (r.) e Antonio da Sangallo il Vecchio (v.), *Ragazzo che legge, busto di donna, un libro aperto, profilo maschile.*

Penna e inchiostro (r.); stilo, compasso, penna e inchiostro (v.); carta. 397 x 274 mm. Iscrizioni: «0432 – Ant.o da Sangallo il vecchio – 269 F» a lapis, ottocentesche.

Cfr. cap. II, § 2: *I disegni di figura: fisionomia e sfumato, contorno e copia.*

14368 F

Antonio da Sangallo il vecchio e Francesco da Sangallo, *Studi di teste e schema compositivo architettonico (recto); Sibilla con putti alati, lapide e tavola ansata (verso).*

Pietra rossa, penna e inchiostro (r.); penna e inchiostro (v.); carta. 296 x 212 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi). Iscrizioni: «vi porai la istoria sacra disegnata» di Antonio da Sangallo il Vecchio (v.).

1696 Orn

Trofeo e capitello figurato (recto); memoria dei lavori al convento di San Clemente (verso).

Pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito (r.); stilo, pietra nera, penna e inchiostro (v.); carta. 399 x 267. Fil. Briquet 11719 (Siena 1419). Coll. Lugt 929 (Uffizi). Iscrizioni: «Virgine madre sposa sancta e pia difendimi dal mondo impio e crudele colla tua gratia e sia sempre fedele Al tuo figliolo e sempre virgin sia» a penna, «1696» a lapis, ottocentesca (r.); «celle – andito – camere delle monache – 1, 2, 3, 4, 5 – barbacane – Il rifetorio di san cremente che per il peso e la volta avere poco sesto ruina, elle mura si muovano [...] – br.a 13 – questo disegno è per rimediare col fare i barbacani come si vede di fuori alle mura e di dentro certi archi come si vede qui sopra, li quali archi sostenghino la volta et così a confermi il duca e di già s'è cominciato a puntelare per fare li barbacani; et de lungho detto dormitorio cioè i rifetorio br.a 50 senza le 2 sale che sono col detto rifetorio che sono altrettanta br.a o pcho man[c]a, e le catene le più un lavorano o pocho perché i paletti sono per la maggior parte rotti» a penna, «Cat. 134 Franc. Sangallo» a lapis, ottocentesca, «1696 ORN» a lapis novecentesca (v.). Unità di misura: braccia fiorentine (0, 583 m); 5 braccia = 33 mm; scala 1:90 ca. (1:88).

Cfr. cap. II, § 4: *Un «salario», una «casa», un «podere»: il patrimonio di Francesco da Sangallo.*

579 S

Garzone di bottega.

Penna e inchiostro; carta. 400 x 275 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi), Lugt 907 (Santarelli). Iscrizioni: «a» a penna, «S. Gallo – Giuliano da S. Gallo» a lapis, settecentesca (r.). Macchiato nella parte inferiore; tracce di colla e di una precedente incorniciatura tracciata a inchiostro; integrato negli angoli.

Cfr. cap. II, § 2: *I disegni di figura: fisionomia e sfumato, contorno e copia.*

2. DISEGNI DI ALTRE COLLEZIONI

British Museum 1946.07.13.5

Ritratto di Leonardo Buonafede.

Pietra rossa; carta. 261 x 322 mm. Coll. Lugt 2364 (Sir Joshua Reynolds), Lugt 2445 (Sir Thomas Lawrence). Iscrizioni: «905/7 – 479 – 70 – 821 – Sir Joshua Reynolds – Sir T. Lawrence Woodburn – Sir T. Phillips» a

lapis, sette e ottocentesche. Tracce di colla lungo i margini.

Cooper Hewitt – 1901-39-2462

Progetto di una sepoltura vescovile.

Stilo, pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito; carta. 284 x 192 mm. Iscrizioni: «D.O.M.» a penna (r.).

3. DISEGNI GIÀ ATTRIBUITI A FRANCESCO DA SANGALLO

Louvre – INV 786

Copista di Michelangelo, *Donna vestita all'antica con due bambini in grembo* (recto); *testa maschile, due gambe nude, nudo maschile e torso* (verso).

Pietra rossa, penna e inchiostro; carta. 389 x 198 mm. Coll. Lugt 1955 (Louvre). Lacuna irregolare in basso a sinistra; controfondato.

Louvre – INV 2346

Anonimo cinquecentesco dell'Italia centrale, *La Vergine e Sant'Anna* (recto); *studio di una mano* (verso).

Pietra nera, penna e inchiostro, biacca (r.); pietra nera, inchiostro diluito, biacca (v.); carta. Iscrizioni: «2346» a lapis, novecentesca (v.). Macchia rossa al centro e tracce di colla lungo i margini; integrato in basso a sinistra; recto e verso sono realizzati su due fogli differenti e incollati; ossidazioni sulle parti a biacca.

Metropolitan Museum – 19.76.2v

Anonimo cinquecentesco dell'Italia centrale, *Copia de «La cacciata di Adamo ed Eva» di Masaccio, figura maschile seduta.*

Carboncino, penna e inchiostro; carta. 385 x 284 mm. Coll. Lugt 1943 (The Metropolitan Museum of Art). Integrato lungo il margine inferiore; incollato sul verso di una copia cinquecentesca dell'affresco perduto della *Navicella* di Giotto.

Graphische Sammlung – 33329

Raffaello da Montelupo, *Copia del modello di Antonio da Sangallo il Giovane per San Pietro* (recto); *studio per porta Santo Spirito a Roma* (verso).

Stilo, compasso, pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito (r.); carta. 360 x 400 mm. Coll. Lugt 3245 (Bayerische Nationalmuseum). Lacuna in alto a sinistra, lungo il segno della piega orizzontale; macchiato in più punti; piccola integrazione in basso al centro.

Uffizi 732 A

Antonio il Giovane e collaboratore, *Progetto per la città di Castro*

Penna e inchiostro; carta. 288 x 402 mm. Fil. Briquet 50 (Roma 1535). Iscrizioni: «Misure di Castro – Strada Nova – Voto – Pi[e]no – Loggia – Piazza Macello – Palazzo

del po[des]ta – Strada» a penna, «aria caro sapere quanto questa strada è più bassa del piano della piazza – Apresso arò caro sapere se Sua Excellentia vol dare questo sito alle case delle osterie opure farne altre case private a privati persone; o si altre risoluzioni particolari si disi, dire sapimi questo; alla osteria mi misura [...] – aria caro sapere quanto la spiaggia sia più bassa qui dello piano della piazza – Circha a questo disegno non so altro che mi dire se non che staria bene che si facessi questo arco sopra la strada va al Macello come sta nel primo disegno, che sarà di archi 13 e verrà uno arco in mezzo e così arà la perfetione, perché altrimenti sarà impefetto e lo imputato sarò io se non si fa» di mano di Antonio da Sangallo il Giovane (r.); «Monstra dela Mesura di Castro – Castro» a penna (v.). Due pieghe verticali, tre pieghe orizzontali a passo regolare (plicatura). Unità di misura: palmi romani; 20 palmi = 45 mm; 65 palmi = 102 mm; 29,25 palmi = 52 mm; scala 1:125 ca.

Cfr. cap. II, § 1: *Due generazioni della famiglia Sangallo nel Codice Geymüller.*

Uffizi 789 A

Collaboratore di Antonio da Sangallo il Giovane, *Progetto per i giardini nord-ovest di Villa Madama.*

Stilo, compasso, penna e inchiostro (r.); pietra rossa, penna e inchiostro (v.). 439 x 580 mm. Lugt 929 (Uffizi). Fil. Briquet 491 (Firenze 1519). Iscrizioni: «chane – locho per aranci – locho per li abeti et castagni – locho per aranci – hortisini – G[i]ardino – andito fo[n]tana – qua quelle medesime istanze che ci sono – 46 – 46 – 4 – 32 – 4 – 120» a penna, «per la vigna del papa» di mano di Antonio da Sangallo il Giovane (r.); «1583 bis» a lapis, ottocentesca, «789» a matita blu, «Sangallo Francesco» a lapis, novecentesca. Piegua orizzontale al centro; integrato e controfondato lungo i margini. Unità di misura: palmi (0,223 m) e canne romane (2,23 m); 120 palmi = 80 mm; scala 1:330 ca.

Cfr. cap. II, § 1: *Due generazioni della famiglia Sangallo nel Codice Geymüller.*

Uffizi 1333 A

Giovan Francesco da Sangallo (attr.), *Progetto di portone.*

Stilo, penna e inchiostro; carta. 444 x 846 mm. Fil. Briquet 5926 (Roma 1534). Lugt 929 (Uffizi). Iscrizioni: «Piazza – Portone – Logie dipinte – Poz[z]o – Scala di palazzo – Mezo del portone – Cortile – Logia – Cortile – Scarpa – Muro – ferreria – Torre – Scala vecchia – Mezo della scala – Capellina – palmj 10» a penna, «261» a penna, cinquecentesca, «1333» a matita blu (r.); «Per il portone della schala del palazzo del papa» a penna, «per lo portone della scala di palazzo – Del palazzo del papa» di mano di Antonio da Sangallo il Giovane, «1333 – 1333» a matita blu (v.). Foglio in due parti; piega verticale al centro; integrato e parzialmente controfondato. Unità di misura: palmi romani (0,223 m); 10 palmi = 23 mm; scala 1:100 ca. (1:96).

Uffizi 1356 A

Raffaello Sanzio, *Progetto per i giardini sud di villa Madama.*

Stilo, compasso, penna e inchiostro; carta. 532 x 382 mm. Fil. Briquet 489 (Firenze 1505-1508). Iscrizioni: «ca 30 – ca 30 – ca 30 – ca 30 – ca 60» a penna, «per la vigna del papa» di mano di Antonio il Giovane (r.); «per la vigna del papa» di mano di Antonio da Sangallo il Giovane (v.). Unità di misura: canne romane (2,23 m); 30 canne = 160 mm; scala 1: 420 ca.

Uffizi 1547 A

Aristotile da Sangallo, *Pianta delle terme di Diocleziano a Roma (recto); pianta circolare con doppio deambulatorio a nicchioni (verso).*

Compasso, penna e inchiostro, inchiostro diluito; pergamena. 370 x 367 mm. Lugt 930 (Uffizi). Lacunoso e integrato con carta.

Unità di misura: palmi romani (0,223 m); 9 palmi = 14 mm; scala 1:150 ca. (1:148).

Cfr. cap. I, § 4: «Feci in Roma l'anno 1518». *Un rilievo delle Terme di Diocleziano.*

Uffizi 1548 A

Anonimo cinquecentesco dell'Italia settentrionale, *Progetto di abitazione in pianta.*

Compasso, stilo, penna e inchiostro; carta. 124 x 97 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi). Iscrizioni: «F. Sangallo» a lapis, ottocentesca, «1548» a matita blu (v.). Tracce di punta di compasso per la copia; tracce di colla lungo i margini; integrato negli angoli e lungo i margini.

Uffizi 1582 A

Anonimo cinquecentesco, *Progetto di palazzo.*

Penna e inchiostro, inchiostro diluito; carta. 124 x 97 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi). Fil. Briquet 491 (Firenze 1519). Iscrizioni: «Terreno di S.to Rocco» a penna. Piega orizzontale al centro; tracce di colla lungo i margini; integrato nell'angolo in alto a sinistra.

Uffizi 1669 A

Giuliano da Sangallo, *Progetto di tabernacolo.*

Pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito; carta. 388 x 194 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi). Iscrizioni: «GROLIA I[N] NECELIS DEO ET» a penna, «Franc.o da S. Gallo – 5» a lapis, ottocentesca (r.); «Franc.o da S. Gallo» a lapis, ottocentesca, «1669 A» a matita blu (v.).

Uffizi 1671 A

Giovan Francesco da Sangallo, *Progetto di arco trionfale in alzato.*

Stilo, penna e inchiostro; carta. 416 x 227 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi). Iscrizioni: «76 insieme col 75» a lapis, ottocentesca (r.); «1671» a matita blu (v.). Integrato negli angoli.

Uffizi 1672 A

Giovan Francesco da Sangallo, *Progetto di arco trionfale in pianta.*

Stilo, penna e inchiostro; carta. 415 x 248 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi). Iscrizioni: «12 – 12 – P6 D4 – 40 – 40 – P6 D4» a penna, «75 Pianta del 76» a lapis, ottocentesca (r.); «1672» a matita blu (v.). Integrato; piega orizzontale al centro; segni di colla lungo i tre margini.

Uffizi 1676 A

Anonimo cinquecentesco, *Arco trionfale all'antica.*

Stilo, compasso, pietra nera, penna e inchiostro; carta. 252 x 199 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi). Iscrizioni: «L'arco di Cost? Franc. da S. Gallo» a lapis ottocentesca (r.); «1676» a matita blu, sull'integrazione (v.). Lacerato in più punti, restaurato e integrato.

Uffizi 1678 A

Anonimo cinquecentesco, *Veduta topografica della penisola di Malvasia.*

Penna e inchiostro, inchiostro diluito; carta. 227 x 343 mm. Coll. Lugt 929 (Uffizi). Iscrizioni: «chasteleto – chasteleto nuovo – molo – istrada».

Uffizi 1679 A

Anonimo cinquecentesco, *Veduta topografica.*

Penna e inchiostro, inchiostro diluito; carta. 235 x 340 mm. Coll. Lugt 929 (Uffizi). Iscrizioni: «de nigie di malv[a]gia – fiume – fiume – i scogl[i]o di malavagia – malvagia».

Uffizi 1684 A

Antonio da Sangallo il Giovane, *Progetto per la facciata del palazzo ducale di Castro.*

Stilo, compasso, penna e inchiostro; carta. 409 x 522 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi). Iscrizioni: «Ant.o da Sangallo il giov. 1684» a lapis, novecentesca (r.); «Somiglia in qualche parte ad un Palazzo in Colle – Franc.o S. Gallo » a lapis, ottocentesca,

«1684 A» a matita blu (v.). Piega orizzontale al centro; integrato e parzialmente controfondato lungo il margine superiore e negli angoli. Unità di misura: palmi romani (0,223 m); 10 palmi = 37 mm; scala 1:60 ca. Cfr. cap. V, § 2: «Tolti di peso i tabernacoli della ritonda». *Progetti per la Loggia dei Lanzi e per Santa Maria del Fiore.*

Uffizi 1781 A

Antonio da Sangallo il Giovane, *Fregio di palazzo Farnese a Roma*

Compasso, stilo, penna e inchiostro; carta. 124 x 97 mm. Coll. Lugt 930 (Uffizi). Iscrizioni: «269» a lapis, ottocentesca, «1781» a matita blu (r.); «1781» a matita blu (v.).

Uffizi 7961 A

Antonio da Sangallo il Giovane (attr.), *Ricostruzione in pianta di edificio antico.*

Stilo, pietra nera, penna e inchiostro; carta. 469 x 759 mm. Fil. Briquet 4811 (Firenze 1515). Coll. Lugt 930 (Uffizi), Lugt 1133 (Geymüller). Iscrizioni: «9[7]7 – 77 [-] 63 – 63 [-] 35 – drento de lagusteo» a penna (r.); «di Franc.o da S. Gallo» a lapis, ottocentesca, «7961» a matita blu, «17.» stampato in inchiostro rosso (r.). Una piega orizzontale.

Uffizi 7964 A

Antonio da Sangallo il Vecchio (attr.), *Studio in pianta di edificio cruciforme centralizzato.*

Compasso, stilo, pietra nera, penna e inchiostro; carta. 261 x 237. Fil. Briquet 6086 (Troja 1528). Coll. Lugt 930 (Uffizi), Lugt 1133 (Geymüller). Iscrizioni: «Disegno originale di Franc.o da S. Gallo della chiesa della Madonna di Loreto in Roma dalla Colonna Traiana – S.M. di Loreto dalla Colonna Traiana» a penna, settecentesca, «796a» a matita blu, «20.» stampato in inchiostro rosso (r.). Due pieghe, una orizzontale e una verticale.

Uffizi 7965 A

Antonio da Sangallo il Vecchio (attr.), *Studio in pianta di edificio cruciforme centralizzato.*

Pietra nera, penna e inchiostro; carta. 261 x 237. Fil. Briquet 6086 (Troja 1528). Coll. Lugt 930 (Uffizi), Lugt 1133 (Geymüller). Iscrizioni: «6[0][+] 14 [+] 17[0][+] 9[0][+] 38 [+] 8 [=] 288 – 9 – 11 [+] 7 [=] 18 [+] 17 [=] 27 [sic] – 9 – 13 – 10.5.0 [+] 11.8 [+] 15.8 [=] br.a 11.12.4 – 1.13. 4 [+] 18.8 [+] 17.4 [+] 1 [=] 4.9.4» a pietra nera (r.).

Uffizi 7966 A

Antonio da Sangallo il Vecchio (attr.), *Studio in pianta di edificio cruciforme centralizzato.*

Stilo, pietra nera, penna e inchiostro; carta. 754 x 481 mm. Fil. Briquet 6086 (Troja 1528). Coll. Lugt 930 (Uffizi). Iscrizioni: «7966» a matita blu, «22.» stampato in inchiostro rosso (r.). Una piega orizzontale.

Uffizi 14754 F

Bartolomeo Passerotti, *Profeta e putto (recto); profeta e due putti (verso).*

Penna e inchiostro; carta. 412 x 272 mm. Iscrizioni: «di Michelangelo» a penna, settecentesca (v.). Una piega orizzontale.

Uffizi 16480 F

Francesco Brancadori, *San Sebastiano in un paesaggio.*

Pietra nera; carta. 275 x 399 mm. Iscrizioni: «Di franc.o branchadori» a penna, di mano di Francesco da Sangallo; «per amicistà» a penna, cinquecentesca. Posseduto da Francesco ad Sangallo, così come Uffizi 1735-1736 Orn e Albertina Inv. 4867, dello stesso autore.

Uffizi 17385 F

Carlo Passarotti, *Figura virile.*

Penna; carta. 336 x 205 mm. Iscrizioni: «Passarotti del Buonarroti» a matita (v.). Controfondato.

Uffizi 1693 Orn

Francesco Vanni (attr.), *Due fregi con trionfi, un fregio con racemi, un vaso ansato, tre capitelli compositi.*

Stilo, pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito; carta. 271 x 400 mm. Fil. Briquet 11719 (Siena 1419). Coll. Lugt 929 (Uffizi). Iscrizioni: «C. Traiana» a penna, «1693» a lapis, ottocentesca, semicancellata (r.); «1693 orn» a lapis, novecentesca. Controfondato; tracce di colla agli angoli.

Cfr. cap. II, § 1: *Due generazioni della famiglia Sangallo nel Codice Geymüller.*

Uffizi 1694 Orn

Francesco Vanni (attr.), *Rilievi di fregi con motivi diversi: girali, grifoni, putti, candelabri, festoni, bucrani, cornucopie e divinità marine.*

Pietra nera, penna e inchiostro; carta. 386 x 274 mm. Lugt 930 (Uffizi). Iscrizioni: «1694 orn» a lapis, novecentesca (v.). Integrato negli angoli e lungo il margine sinistro.

Cfr. cap. II, § 1: *Due generazioni della famiglia Sangallo nel Codice Geymüller.*

Uffizi 1695 Orn

Giovan Battista da Sangallo, *Mensolone decorato con foglie di acanto.*

Pietra nera, penna e inchiostro; carta. 280 x 377 mm. Iscrizioni: «Mensola» a lapis, ottocentesca (r.); «dato ad An.o da Sangallo meglio i[l Go]bbo» a lapis, ottocentesca (r.).

Cfr. cap. II, § 1: *Due generazioni della famiglia Sangallo nel Codice Geymüller.*

Uffizi 1735 Orn

Francesco Brancadori, *Motivi ornamentali per le travi di un soffitto.*

Compasso, pietra nera, penna e inchiostro; carta. 199 x 363 mm. Fil. Briquet 6299 (Pistoia 1544). Coll. Lugt 930. Iscrizioni: «Di franc.o Brancadori 1553» di mano di Francesco da Sangallo, «1735» a lapis, ottocentesca (r.); «Franc. da Sangallo? Forse per la città di Fermo» a lapis, ottocentesca, «1735» a matita blu, «Franc. da Sangallo 1735 – 1735 ORN» a lapis, novecentesca (v.). Integrato negli angoli. Posseduto da Francesco ad Sangallo, così come Uffizi 16480 F, Uffizi 1736 Orn e Albertina Inv. 4867, dello stesso autore.

Uffizi 1736 Orn

Francesco Brancadori, *Motivi ornamentali per le travi di un soffitto.*

Compasso, pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito; carta. 215 x 363 mm. Fil. Briquet 489 (Firenze 1505). Coll. Lugt 930 (Uffizi). Iscrizioni: «Di franc.o brancadori» di Francesco da Sangallo, «1736» a lapis, ottocentesca (r.); «Sangallo Franc.o» a lapis, ottocentesca, «1736» a matita blu, «F. da S. Gallo – 1736 ORN» a lapis, novecentesca (v.). Integrato negli angoli; tracce di colla lungo i bordi. Posseduto da Francesco ad Sangallo, così come Uffizi 16480 F, Uffizi 1735 Orn e Albertina Inv. 4867, dello stesso autore.

Documenti citati

1. Registrazione della nascita di Francesco da Sangallo (1494)

ASFi, Tratte-Libri d'Età, 81, c. 213v.

Quartiere di San Giovanni

[...]

Francesco di Giuliano di Francesco Giamberti da Sancto Ghallo addì primo di marzo
1493

2. Registrazione della nascita di Francesco da Sangallo (1494)

AOSMF, Battesimi-Maschi, 1492-1501, c. 33v.

Quartiere di San Giovanni

[...]

Francesco et Romolo di Giuliano di Francesco popolo di San Pier Maggiore nacque a dì
2 h 10

3. Lettera di Francesco da Sangallo a Vincenzio Borghini (1568)

ASFi, Bardi, III, b. 33, cc. 3r-v.

Reverendo Monsignore Spedalingho,

la notitia che io ho delle statue antiche di Fiorenza si è in questo modo, che io era di pochi anni, la prima volta fui a Roma, che fu detto al papa che in una vignia presso a

Santa Maria Maggiore s'era trovato certe statue molto belle. Il papa comandò a uno palafreniere: «Va e di a Giuliano da Sangallo che subito le vadia a vedere», et così subito s'andò, et perché Michelagnuolo Buonaroti si tornava continuamente in casa, che mio padre l'aveva fatto venire e gli aveva aloghata la sepoltura del papa, e' volle che ancora lui andasi e io così in groppa a mio padre; e andamo e scesi dove erano le statue, subito mio padre disse: «Questo è i Laoconte che fa mentione Plinio», e si fece crescere la buca per poterlo tira' fuori; e visto ci tornamo a desinare, e sempre si ragionò delle cose antiche, dischorendo ancora di quelle di Fiorenza, dove che allora mio padre disse a Michelagnuolo che quella statua, che era in casa i Ghondi, era uno consolo e s'era trovato quando si feciono i fondamenti della Parte Ghuelfa, dove quivi erano le terme, et che lui l'aveva condotta in casa i Ghondi, quando faceva il palazzo, per meterla in sul canto che va in piazza, e così non si misse che non si finì il palazzo.

E così mentre si desinava sempre si ragionò delle cose antiche di Fiorenza, di San Giovanni, delle terme, i molti marmi che vi si trovorno, del Chuliseo, degli archi che conducevano l'aqua di Val di Marina, che ancora ve n'è dua fuori delle mura, che io gli feci salvare ché per la ghuerra di Fiorenza non si ruinorno come gli altri che v'erono; e ancora in Val di Marina io ho visto il bottino che dava l'aqua, e così ancora de l'aqua che veniva dalla docia che fuora la porta a Pinti si vede il condotto, e delle sepulture che sono a san Zanobi e molte altre cose.

Ora poi che io fui ritornato a Fiorenza con mio padre lo pregai mi facesi vedere quella statua di casa i Ghondi, ed egli mi menò dove el'era e mi replicò le medesime cose che co' Michelagnuolo a Roma dette haveva e mi fece vedere tutte le cose antiche di Fiorenza. Hora achadde che mentre era la ghuerra qui a Fiorenza Giovanbatista Cei, amicissimo mio, volle fare una volta e così si cominciò e si trovò fatta la volta nella quale era una statua apunto come quella de' Ghondi co' l'abito consolare e della medesima grandezza e atitudine, che veniva a esere la detta volta di quelle del Chuliseo ch'è apicato con detta casa di Giovanbatista, che veniva a esere della prima circhunferenza de l'ordine di fuori e veniva a esere dalla parte di una entrata, le quale sempre si faceva molto ornate di statue e altri ornamenti, come si vede ancora per quelli che sono in esere; et perché Giovanbatista era amico mio e no' haveva dove acomodarla, lui me la oferse, io l'acetai e me la portai a casa, dove ancora ogni omo la può vedere.

Di poi ritornando io a Roma, ho molto oservato quelle statue antiche degli archi e in altri luoghi, e mi pare che quello abito non fussi usato se non per li consoli, e medesimamente me lo confermano le medaglie, che tante se ne vede. Ora per più confirmatione che quella parte dove si trovò il consolo in casa il Ceo fussi una entrata, lo fa credere che Ghaleotto, figliolo del Ceo, facendo certo fondamento presso alla volta che si trovò cavata, à trovato una statua di marmo della medesima grandezza: avengha che la non sia del medesimo abito, si può molto bene presumere che, come dissi, quivi fussi una entrata dello anfiteatro come per gli altri si vede che le entrate erano adorne con

istatue. Ora io mi vi schuso, ché pensai esere brieve e io ho schritto 2 facie, e vi parà troppo lungho ragionamento e forse impartenente; perciò V.S. mi abia per ischusato, ché Quella sa che talvolta l'omo à piacere di rindare le cose passate, masime quelle che tendano alla virtù. E senza dire altro li bacio la mano, che Idio la conservi felice.

Alli 28 febraio 1567.

Di V. S. Francesco da Sangallo, in casa.

104. Postille di Francesco da Sangallo al *Libro dei disegni*

BAV, Codice Barberiniano Latino, 4424.

[f. 1v] Questa grossezza è una otava parte e tutta la campana di questo capitello che è in San Cosimo e Damiano a Roma – Daluno segnio al'altro sono XI grosseze de la cimasa.

[f. 2r] largha 14 compassi, longha 12. Inella volta di sopra 8, la randa 21.

[f. 12r] l'u[s]cita maggiore – l'u[s]cita maggiore – l'u[s]cita maggiore – l'u[s]cita nel cerchio – u[s]cita mezana – l' u[s]cita del Culiseo – u[s]cita minore – u[s]cita minore – entrata del Culiseo minore – questa era l'entrata principale e maggiore.

[f. 15v] Tempio degli Angeli in Firenze – questa è la faccia.

[f. 18r] Parmi che non sia da mancare di non fare memoria di quello ch'io viddi la sera di San Bernaba a ore 1 ½ di nocte, che fu a di 11 di gugno 1540, la sera che si facevano li fuochi dello rinovale della criatione dello Ill.mo S.re Duca Cosmo de Medici II di Fiorenza, che esendo io Franc[esc]o di maestro Giuliano da Sangallo nello mio orto, all'ora sopra decta viddi la luna, ch'era in quarterone pasare socto il segnio di marte, e rimanere Marte celato, e non i vidde epso Marte se non quando fu pasata della luna quella parte che risprendeua, e di poi imediante si vidde Marte aparire che il corpo della Luna nollo ochupava: tanto che qui non pocha confusione i[n] me rimase. Conciosiache s'el corpo della luna è corpo esperico, come si crede, e si confessa; ed esendo epso corpo lunare denso tucto e non raro, dicho che se ciò fussi, non sarebbe av[u]to a vedere Marte se non pasata tucta la ritondità della luna e per questa dimostratione ch'io viddi pare si possa pensare o ch'el corpo della luna non sia tucto denso, o veramente non sia corpo espericho unitamente trovandosi la luna e Marte come qui è disegnato – tanto che a questa così fatta dimostratione sarebbe quello che Dante dice che Aristotile fa mentione che alli suo tempi achadde e vide epso Aristotile il medesimo caso apunto e così lo recita.

[f. 38v] Una sepoltura al Ponte comentano di la da S. Agnesia, ed è opera dorica – Questo è lo imbasamento della sepoltura diricontro – misurato con il br.a fiorentino – Dentro al Portico del bagno di Ghostantino in Roma – la base delle colonne del Portico

di Ghostantino i[n] Roma.

[f. 41v] Da l'una colonna all'altra sono b[raccia] 5 d[ita] 6 – Da l'uno membreto a l'altro b[raccia] 2 d[ita] 8 – il zocholo delle colone disegniate, che sotto si vede sono b[raccio] 1 d[ita] 16 senza la cornice di sotto e di sopra ed è largho b[raccio] 1 d[ita] 9.

[f. 43r] Il bilicho della campana grossa di Palazzo di Fiorenza – Il fioreto di dentro – Il tempio della Fortuna a Pinestrina – Saliva intorno sei scalini et il porticho aveva un cielo piano riquadrato – le braccia da misurare.

[f. 43v] gira intorno volta meza bocte – In ogni nicchio una statua di marmo – questa è la pianta soctera – meza bocte – bisogna andarvi con le torce acese. In Roma a S.o Bastano – queste sono le braccia da misurare – Tucta questa opera è sopra terra, si dice antiquamente era il tempio consacrato a Eolo dio – Lume – qupola mezza tonda – le medesime braccia servano per misurare.

[f. 44r] Questa è la pianta di Santa Sofia di Ghostantinopoli.

[f. 70r] Tempio del Sole in Roma.

5. Lettera di Antonio il Giovane a Francesco da Sangallo (1538)

GDSU, n. in. 307 A.

Franc[esc]o salute

Come qui sotto vedrai quello me ai ma[n]dato a dima[n]dare, cioe Come et in[n] che regione sia volta la faccia della ritonda. e Cosa nota Come li ve[n]ti sono otto pri[n]cipali Come sai, e quelli la maggiore parte delli omeni dividano ciascuno ve[n]to i[n] moduli 90 che tutta la circu[n]fere[n]tia viene moduli overo gradi 360, e ditto aspetto della rito[n]da diverte dalla tramo[n]tana i[n] verso maestro, una quarta parte de uno ve[n]to quale si e gradi, overo moduli, 22 1/2: e questo si è l'aspetto suo in ditta regione, Come qui sotto vedi disegniato i[n] propria forma, altro no[n] mi ochorre dirti Circha a questo. se altro ti ochorre damene aviso che ti satisfaro di quello potro. Circa a casi di mona smeralda li ma[n]dai certo danari: Confortala a vivere piu che ella puo e io no[n] sono p[er] ma[n]charle p[er] qua[n]to potro ma vorrei ch'ella spronassi batista a darle la sua partee, Come vole el dovere maximo, ave[n]do lui el mod. Come lui ha, ne altro a te mi racoma[n]do.

di roma questo di 28 di dice[m]be 1538

Ant[oni]o da ssa[n]gallo

6. Lettera di Francesco da Sangallo a Michelangelo Buonarroti (1524-1525)

AB, XI, n. 687.

Honorando e maggior, carissimo Michelagnuolo, più settimane sono che io vi ho voluto parlare per mio conto, e mai non ho potuto; quando non siete istato inn casa, e quando alcuna volta, la sera, che io sono venuto, quando avete lavorato, e quando non m'è istato risposto, tanto che mai v'ò potuto parlare. E ora, istamatina, io, non penssando darvi noia, m'acostai, e voi mi facesti molta cativa cera. E racozato quella sera che io vi trovai inn su l'u[s]cio col Granacio, che poi mi lasasti a botega di Piero osaio, e l'altra matina a Santo Ispirito e istamatina, mi è parso istrano, masimo presente il Piloto e altri: tanto che io mi penso che voi abiate mecho qu[a]lche cosa. Ma mi maraviglio voi non mi chiariate l'animo vostro, perché potresti avere qu[a]lche cosa che saria falsa: che so che ci è chi comete male sempre. Io sono istato per farvelo dire al Granacio, ma dipoi nonn ò voluto, perché tra me e voi non ci a mai essere altri i' mezo: che io nonn penso avere mancato inn versso di voi cosa nisuna, ne mai mancherò, e sono quello che sempre sono stato e sarò, co tuto l'amore e con tuto il quore, quando mai io non avesi risceuto li benefici[i] che io ò auti da voi, per la lunga amicitia che sempre è stata; sì che io non posso penssare per quel che voi abiate isdegnio conn eso mecho, se isdegnio avete; che questo mi duole, perché io so quanto io v'amo, che di quegli che non v'ano mai portato l'amore che io, non àno mai auto si chativa cera. E basta.

Io aria caro parlarvi, se voi volete, e vero istasera dopo cena e aspeterovi in su l'uscio. Faretemi grann piacere che io vi parli, per inntendere l'animo vostro e per altro, che io nonn penso per conto nisuno che voi abiate avere niente di dubio versso di me, che io prima voglio diporre l'amicitia di tuti gli omini e la conoscentia di tuti quelli che io conoscho che perdere l'amicitia vostra, che sempre vi ho auto in loco di padre e così arò sempre, dimetendo ogni altra persona per voi, e sempre sono vostro e a voi mi racomando. Priegovi, se non v'è isconcio, istasera io sarò dopo cena inn su l'u[s]cio vostro che vi aspeterò.

Vostro Francesco da Sangallo

7. Lettera di Giovan Francesco Fattucci a Michelangelo Buonarroti (1524)

AB, VIII, n. 251.

Al molto mio honorando Michelagnuolo di Lodovico schultore. In Firenze.

Michelagnuolo carissimo, io ò trovato il Mosca, il quale fa uno capitello che va nella Minerva, et bellissimo, lavorato con gran diligentia, et parmi uno buono maestro; né si

può partire se non fra uno mese perché à auto danari. Da uno mese i'llà, avisate se n'avete bisogno; perché vi potresti essere fornito et non aresti forse di bisogno: et però avisate quello volete si faccia.

È mi venuto a parlare Cechone, che sta a San Gallo, il quale lavorò già con maestro Andrea da Fiesole, et ora a lavorato qui con Bacio di Michelagnuolo; et perché Bacio noll'è pagato, vorebe venire allavorare con voi, quando n'avessi di bisogno. Ora, se vi piace, avisate et manderovelo.

Ò inteso come egli è qui uno mantovano intagliatore come il Mosca, il quale vorebe venire costà. Quando vi piacessi, gli potrei parlare. Intendo che egli è buono maestro, et credo che e' verrebbe ora. Per tanto, se voi nollo conosciete, informatevi di lui et avisate quello volete che io faccia.

Messer Iacopo à parlato col Papa del Grasso del Sera. Vorei che in quatro versi e'dicessi a punto quello che e' vole, a ciò che, inanzi che il reverendissimo di Cortona venga costà, messer Iacopo lo informerà del tutto; et credo sarà servito, se non del tutto, in grandissima Parte.

Priegovi dicitate a mia matre che si faccia vezi, e che nonn abbia paura del morbo, perché ce n'è poco et quasimente; et che sia contenta di mandarmi per questo altro fante, che sarà Salvatore, al quale ò parlato, et è contento di portarmi ogni cosa, almanco in dua volte. Per tanto mandatemi in prima il giubone, perché n'ò più bisogno, dipoi le camicie, ché queste ch'ì ò sono tutte straciate.

Ancora vi priego che voi m'avisiare quello che dice Tommaso di Stefano miniatore della pigione della mia bottega, che di già mi scrisse. Pregatelo che mi faccia pagare, dipoi l'apigioni a chi e' vole con diciotto ducati d'oro di pigione, come ne truovo dagli aultri, altrimenti no. Né altro Per questa. A voi mi racomando. Salutate Piero Gondi et gli altri amici per mia parte.

Fatta a dì 17 d'aprile 1524.

Vostro ser Giovan Francesco in Roma.

8. Elezione di Francesco da Sangallo a Capomaestro dell'Opera di Santa Maria del Fiore (1537)

ASFi, Arte della Lana, 62, c. 180v.

Electio franc[isc]i de s[anc]to galto in caputmagistrum opere.

Die XXIII martii 1536 Supradicti D[omi]ni provisores et homines balie artis lane simul collegialiter in numero sufficienti congregati in loco eorum solite residentie pro eorum officio exercendo ut moris est vigore eiusdemque ipsorum auctoritatis potestatis est

balie servatis servandis et obtento partito secundum ordinamenta etc. dicte artis elegerunt et deputaverunt architectum magistrum Franciscum de Sancto Gallo in caputmagistrum opere Sancte Marie Floris una cum Bartolomeo Angeli cum provisione et salario consuetis hae die initiando. Mandantes etc.

Die XXX aprilis dicti provisores declaraverunt salarium dicti magistri Francisci esse florenos duodecimu auri largos de libris septem pro quolibet floreno singulo anno initiato dicta die 23 martii qua die fuit ellectus ut supra. Mandantes etc.

9. Primo testamento di Francesco da Sangallo (1574)

ASFi, Notarile Moderno, 5083, cc. 2r-10v, notaio ser Carlo Campani.

Testamentum Magistri Francisci de San Gallo; No. 1; Registratum Archivio 24 Septembris.

In Dei nomine Amen. Anno domini nostri Iesu Christi ab eius salutifera incarnatione millesimo quingentesimo septuagesimo quarto, indictione secunda.

Die vero decimaquarta mensis septembris, Gregorio XIII summo pontifice et serenissimo Francisco Medices Hetruriae Magno Duce Secundo Dominantibus.

Actum Florentie et in Monasterio Sancte Marie Maddalene, detto di Cestello, ordinis cisterciensis, et in hospitio dicti Monasterii iuxta sua notissima latera, et presentibus Reverendis Don Dominico quondam Francisci Maffei de Corsis cive Florentino, visitatore maiore dicti Monasterii seu ordinis, Don Romulo quondam Francisci de Bulciosis de Sancto Cassiano, Don Bonaventura quondam Fidelis de Amadoribus de Fighinio, Don Clemente Joannis de Circhiis de Ferrara, monacis professis in dicto Monasterio, Fratre Zenobio quondam Bartolomei de Strata, Fratre Stephano quondam Michaelis de Bonafide de Signa, fratribus conversis in dicto Monasterio, et Salvatore Antonii Jordani de Monterchio, habitatore Florentie et furnario in populo Sancti Donati in Polverosa, testibus ad infrascripta omnia et singula ore proprio infrascripti testatoris vocatis, habitis atque rogatis.

Cum nil sit certius morte et nil incertius eius hora, animique prudentis sit, dum mens integra est, de rebus suis disponere, ne post eius mortem scandala oriantur, hinc est quod prudens et excellens vir Magister Franciscus quondam Juliani Francisci de Sangallo, civis et architettus Florentinus, sanus Dei gratia mente, sensu, intellectu et corpore, licet senio confectus, nolens intestatus decedere, hoc suum presens nuncupativum testamentum, quod dicitur sine scriptis, facere procuravit et fecit in hunc qui sequitur modum et formam ut infra vulgari sermone, videlicet. Imprima raccomandò humilmente l'anima sua al'onnipotentente Dio et alla gloriosa Vergine Maria et a tutta la celestiale corte del trionphante Paradiso, e quando dal corpo sarà separata, ellese et elegge la sepoltura del suo corpo nella chiesa di Santa Maria Novella della città di

Firenze, e nel sepolcro della famiglia e casata de' Giamberti, con quella moderata spesa dell'esequie e mortorio, com' a gl' infrascritti suoi executori parrà convenirsi.

Ancora lasciò al' opera di S. Maria del Fiore et alla nuova sacrestia e per costruzione delle mura della Città di Firenze, in tutto, lire tre piccioli.

Ancora per ragione di legato e per l' amor di Dio, lascio alla Jacopa d' Agnolo del Beccaio di Casentino, al presente sua serva, oltre al suo salario, lire settanta piccioli, da pagarsi per l' infrascritta Monna Lena sua donna, e usufruttaria, con le commodità et in una o più partite come parrà a detta Monna Lena. E questo accioché essa Jacopa preghi Dio per l' anima di esso testatore, e con dichiarazione che la detta Jacopa stia e si ritrovi in casa alla morte del detto testatore, e non vi si trovando in quel tempo, la detta Monna Lena non sia tenuta ad altro che al suo salario.

Ancora per ragione di legato e per l' amor di Dio lasciò a Agnolo, figliuolo della sopradetta Jacopa d' Agnolo del Beccaio sua serva, un letto nel quale dorme detto Agnolo, con tutto quello che si trova e si troverà al tempo della morte di detto testatore spettante al detto letto, et ancora tutti li ferramenti da legnaiuolo, quali detto Agnolo tiene, datili dal detto testatore, e di più una segha, et un pialletto grande, ch' è in villa, e due panchette da legnaiuolo, stando però e ritrovandosi in casa del detto testatore al tempo della sua morte. Et inoltre liberò detto Agnolo da ogni conto, che fussi tenuto rendere per qualunque causa al detto testatore, e da ogni quantità che fussi debitore di detto testatore per cagione, d' alimenti, e per qualunque causa, che dire o immaginare si possa. Con dichiarazione che detto Agnolo non possa domandare cosa alcuna al' herede o substituti di detto testatore, per conto di suo salario o per qualunque altra causa, e domandando s' intenda essere e sia privato in tutto e per tutto del presente legato.

Ancora per ragione di legato e per l' amor di Dio, lascio a suor Agnesa, Monacha et Abbadessa nel Munistero di S. Sylvestro in via di Pinti, et a suor Francesca, Monacha nel Munistero di Maiano, et a suor Arcangela, Monacha nel Munistero di S. Clemente in via di S. Gallo, et tutte tre figliuole del' infrascritta Monna Lena, lire sette piccioli per ciascuna d' esse, et a suor Susanna, Monacha nel Munistero delle Murate di Firenze et nipote di detto testatore, altre lire sette, da pagarsi dette lire ventotto in tutto alle soprascritte quattro Monache per detta Monna Lena sua donna et usufruttaria infrascritta, infra un mese dal di della morte di detto testatore, e tutto accioché le dette Monache preghino Dio per l' anima di esso testatore.

Ancora per ragione di legato et per restitutione di dote, lasciò alla sopra et infrascritta Monna Lena sua donna, e figliuola fu di Christofano Marsupini, fiorini quattrocento cinquanta di lire sette piccioli per ciascuno fiorino, confessati già per detto testatore sino l' anno 1530 o altro pii vero tempo, per mano di Ser Agnolo Amidei publico notaio fiorentino, e li quali fiorini 450 sono stati depositati di consenso e volontà di detta Monna Lena appresso al Camarlingo del' Hospedale degl' Innocenti della città di Firenze, dando licentia a detta Monna Lena di conseguire e levare detti fiorini 450, seguita la

morte di detto testatore, a suo beneplacito.

Ancora per l'amore e benevolentia che ha sempre portato alla sopradetta Monna Lena sua donna, quella lasciò e lascia, salve le cose infrascritte, usufruttaria universale e generale di tutti li suoi beni mobili et immobili, e li quali in qualunque modo a esso testatore s'appartenessino e si ritroverranno al tempo della morte di detto testatore, di maniera che il presente legato non solo importi gl'alimenti, ma l'intero e pieno usufrutto, durante pero la vita naturale di detta Monna Lena e non piii oltre, e con li pesi e dichiarazioni infrascritte e come di sotto si dirà. E perché e' si sappia quali beni mobili si comprendino nel presente legato, o quali sieno li proprii e particolari di essa Monna Lena, impero detto testatore dichiarò e dichiara nel presente legato et usufrutto non comprendersi gl'infrascritti beni mobili, ma quelli essere proprii e particolari di Monna Lena predetta, e pervenuti per l'heredità di Monna Nanna sua sorella, e sono questi, cioè: un letto d'arcipresso con sacchoni, materasse, coltrice, primaccio, coltrone e sargia gialla, dua paia di casse di noce appicchate insieme, un forziere rosso con due toppe, dui scabelli verdi, dua seggiole col panno segnate con lettera L, uno scaldaletto il minore, una lucernina con il pie d'ottone una bassa col piè nero quella maggiore, dui padiglioni di panno lino, uno al letto di detto testatore, che non ha cupolino, l'altro nell'anticamera con il cupolino, quattro paia di guanciali parte per il letto e parte per il lettuccio, un lettuccio d'albero con spalliera, e nel mezzo un panno dipinto a fiori, una cassetta di noce con li quadri d'ulivo commessi ch'è nell'anticamera, una tavola d'albero ch'è nell'anticamera, dove sta la sopradetta cassetta, una tavola d'albero ch'è in camera nuova di lunghezza di braccia tre in circa.

Ancora dichiarò e dichiara detto testatore che tutti li panni lini et lani per servitio e uso di detta Monna Lena, e tutti li altri panni lini (oltre a quelli per servitio et uso di detta Monna Lena) come sono camicie, tovaglie, tovagliolini, lenzuola, sciugatoi, fazzoletti, e tutti li altri panni lini, quali si ritroverranno al tempo della morte di detto testatore (excettuati quelli de' quali detto testatore ne farà inventario in un suo libro alla presentia di detta Monna Lena, e li quali così inventariati saranno e sono di detto testatore) e li altri non inventariati sono proprii et particolari di detta Monna Lena, fatti da lei della sue entrate extradotali e delli emolumenti del'heredità di detta Monna Nanna sua sorella, e le quali masseritie, panni lani et lini nominati et notati come di sopra, per esser proprii di detta Monna Lena, dichiarò e dichiara non esser compresi nel presente legato d'usufrutto ma a lei appartenersi pienamente come padrona. E le altre masserizie e beni mobili di detto testatore, finito l'usufrutto e seguita la morte di detta Monna Lena, ritornino al'infrascritto suo herede, o alli substituti come di sotto si dirà, nel grado che lei le lascerà quantunque fussero consumate. Liberando detta Monna Lena usufruttaria dal fare inventario, dar mallevadori o render conto alcuno, comandando al'infrascritto herede e substituti, che di tutto se ne debbino stare a detta Monna Lena, nell'integrità della quale detto testatore molto confida.

Il qual legato d'usufrutto il detto testatore volse e ordinò che la detta Monna Lena habbia e conseguisca con li charichi, pesi e dichiarazioni infrascritte, cioè. Perché il detto testatore sino l'anno 1559 ottenne dal Serenissimo Gran Duca di Toscana la legitimatione di Clemente suo figliuolo naturale, quale di presente si ritrova relegato a tempo nelle galere di sua Altezza Serenissima, imperò volse et ordinò che la detta Monna Lena sia tenuta del predetto usufrutto dare e pagare al detto Clemente per fino che starsi relegato in dette galere o altre carcere, e non più oltre, fiorini diciotto di lire 7 piccioli per fiorino per ciascuno anno. E liberandosi detto Clemente da tal relegatione o carcere, la detta Monna Lena usufruttaria predetta s'intenda essere e sia libera da tal pagamento di fiorini diciotto l'anno, et al ri[n]contro sia tenuta alimentare di vitto e vestito il detto Clemente in casa di detto testatore, se detto Clemente vorrà e li piacerà starvi, e la detta Monna Lena vorrà e li piacerà tenervelo. E in caso che detto Clemente non voglia e non gli piaccia starvi, o la detta Monna Lena non voglia o non li piaccia tenervelo, allora et in tal caso detta Monna Lena sia tenuta e debba dare e concedere al detto Clemente la metà del'usufrutto predetto con la metà degl'obligghi e carichi di detto usufrutto, di sorte che ciascuno d'essi, cioè Monna Lena e detto Clemente, participi, per la metà e del'utile e de' pesi e carichi. Et inoltre, ritornando detto Clemente e liberandosi come di sopra, e stando o non stando in casa di detto testatore con detta Monna Lena, s'intenda essere e sia padrone della paghe del Monte d'esso testatore, proibendoli non di meno l'alienatione d'esso Monte come di sotto si dirà de' beni immobili.

Inoltre volendo et intendendo esso testatore provvedere quanto più può alle cose sue, imperò volse et ordinò che se la sopradetta Monna Lena sua donna e usufruttaria morissi avanti che detto Clemente suo figliuolo fussi liberato delle galere et altre carcere, e non fussi ancora tornato nella città di Firenze, allora et in tal caso et adesso per allora lasciò et lascia usufruttario generale e universale di tutti li suoi beni mobili et immobili Alesandro di Ridolfo d'Alessandro Giamberti per fino che detto Clemente si libererà dalla galera o altre prigionie o in esse morrai senza figliuoli o descendentis maschi o femmine, come di sotto si dice delle substitutioni, e non più lì, ne più oltre, con queste dichiarazioni e pesi non di meno, cioè. Che seguita la morte di detta Monna Lena, detto Alessandro sia tenuto far inventario di tutti li beni mobili et immobili del detto testatore e rimasti alla morte di detto testatore, e di tutti (salvo l'usufrutto predetto) tenerne diligente conto per restituirli poi a chi s'aspetterà secondo la dispositione di detto testatore. E inoltre sia tenuto e debba ciascuno anno mentre che detto Clemente stara in galera o altre carcere, darli e pagarli fiorini quarantacinque di lire 7 piccioli per fiorino, in questo modo cioè: fiorini dua simili per ciascuno mese, mandandoli dove detto Clemente si troverà, et il restante debba detto Alessandro depositare sul Monte di Pietà della città di Firenze, per starvi a utile e per avanzo di detto Clemente per quando tornassi, e non torando de' suoi substituti come di sotto si dirà. E liberandosi e tornando detto Clemente, allora il detto usufrutto s'intenda essere e sia in tutto finito et extinto, e tutto divenga in detto Clemente come herede infrascrito, et il detto Alessandro sia

tenuto tutto a consegnarli e renderli il conto de' mobili e masseritie cosi di Firenze come di villa, secondo l'inventario che n'harà fatto come di sopra.

Ancora, accioché sia luogho alla verità, il detto testatore confessò e confessa essersi valso dalla detta Monna Lena e delle sue entrate extradotali, il tutto calcolato sino al presente giorno, della somma e quantità di fiorini cento sessanta di lire 7 piccioli per fiorino, nella qual somma di f. 160 si comprendano fiorini centoventi simili, dichiarati per detta Monna Lena nel suo testamento rogato per Ser Tommaso da S. Miniato sotto di 28 di Marzo 1568, o altro più vero tempo, li quali fiorini centosessanta volse e ordinò doversi pagare a detta Monna Lena del ritratto degl'infrascritti beni mobili, come di sotto si dirà, in questo modo cioè: fiorini centoventi simili infra otto mesi dal di della morte del detto testatore, e fiorini quaranta infra dui anni prossimi futuri dalli otto mesi forniti.

Ancora dichiarò e dichiara detto testatore che tutto le paghe del Monte di detta Monna Lena, se bene si trovassino riscosse per le mani di detto testatore, non di meno detta Monna Lena le ha di subito conseguite dal prefato testatore, si come ella sa esser la mera verità.

Ancora detto testatore volse et ordinò che al più lungho infra sei mesi dal di della morte di detto testatore, tutti i quadri di scultura o pittura o prospettive o figure di bronzo o di marmo antiche o moderne, o pietre antiche o moderne, lavorate o non lavorate, e medaglie, statue di legnio, o di modegli d'architettura, o ferramenti per marmo o per legnio, si devino per gl'infrascritti executori vendere nel miglior modo che giudicheranno essere più utile al'heredità di esso testatore, e con l'intervento di detta Monna Lena, la quale possa darne avanti notitia (se vorrà) al sopradetto Clemente in quel luogho dove si troverà, avisandoli quelli che vorrà vendere o serbarsi, rimettendo tutto nel arbitrio di detta Monna Lena come donna prudente e amorevole di detto testatore e di esso Clemente, e del ritratto d'essi se ne paghino prima li fiorini cento sessanta a detta Monna Lena nelli tempi soprannominati, et il restante si depositi dove più piacerà alli detti et infrascritti executori, a beneficio et sotto nome del'heredità di detto testatore.

In tutti li suoi beni mobili et immobili, ragioni et attioni presenti e futuri, in qualunque modo a detto testatore spettanti, suo herede universale istituì, lasciò et esser volse e di sua propria bocca nominò, Clemente suo figliuolo naturale legitimato, e hoggi relegato a tempo nella galere di sua Altezza Serenissima, al quale Clemente substitui tutti li figliuoli maschi, legitimi et naturali e di legitimo matrimonio a principio nati, e li quali figliuoli substitui l'uno a l'altro scambievolmente, vulgarmente, pupillarmente, e per fideicommisso, e li loro figliuoli e descendent maschi legitimi e naturali come di sopra in infinito, gradatim et ordine successivo, per fino che durerà la linea masculina di detto Clemente. Et in caso che il detto Clemente non havessi figliuoli maschi legitimi e naturali come di sopra, o morissi senza figliuoli o descendent maschi legitimi et naturali come di sopra, allora et in tal caso substitui le figliuole femmine di esso Clemente per equal portione, e le quali figliuole femmine substitui l'una a l'altra, e li loro figli e descendent

legitimi et naturali come di sopra in infinito, gradatim et ordine successivo, per fino che durerà la linea femminile, di detto Clemente. Et in caso che detto Clemente non havessi o morissi senza figliuoli o descendentì maschi o femmine legitimi et naturali et a principio di legitimo matrimonio nati, o che detti o dette manchassino di sorte che la linea masculina e femminile di detto Clemente fussi finita, allora et in tal caso et in ciascuno de' casi predetti, al detto Clemente o all'ultimo o ultima moriente di detta linea, substitui Ser Angolo di Ser Filippo Argenti, nato della Francesca da San Gallo sua nipote, per una terza parte, e Ser Carlo di Ser Alessandro Rosselli e Agnolo e Giulio suoi fratelli, nati della Caterina sua cugina e figliuola d'Antonio da San Gallo suo zio, per un'altra terza parte; e ciascuno delli predetti Ser Carlo, Angolo e Giulio in detta terza parte per equal portione, et Alessandro di Ridolfo d'Alessandro Giamberti per l'altra terza parte, se li predetti a quel tempo viveranno, se non, li loro figliuoli e descendentì prima maschi e poi le femmine, legitimi e naturali e da principio di legitimo matrimonio nati, in stirpe e non in capi. Allì quali substituti rispettivamente substitui tutti li loro figliuoli e descendentì legitimi e naturali come di sopra, in stirpe e non in capi, vulgarmente, pupillarmente e per fideicommissò in infinito. Con dichiarazione che se venissi il caso che l'heredità di detto testatore pervenissi nelli soprannominati substituti per la morte di detto Clemente suo figliuolo senza figliuoli o descendentì maschi o femmine o per il manchamento d'essi figliuoli e descendentì, allora et in tal caso o casi il sopradetto Ser Agnolo Argenti per una terza parte, e Ser Carlo, Agnolo e Giulio Rosselli e ciascuno d'essi tre per equal portione per l'altra terza parte, e Alessandro Giamberti per l'altra terza parte, sieno tenuti e debbino dare e pagare infra un anno dal dì che sarà venuto il caso della substitutione in lor favore e ogni sei mesi la metà agli infrascritti Monasterii scudi quattrocentocinquanta di moneta di lire 7 piccioli per scudo, cioè scudi cento simili al Monasterio di S. Sylvestro e scudi cento simili al Monasterio di Maiano e scudi cento simili al Monasterio di S. Clemente in via di S. Gallo e scudi centocinquanta simili al monasterio delle Murate. Con dichiarazione che li sopra detti quattro monasterii sieno tenuti, per recognitione del'amorevolezza d'esso testatore e per l'anima sua, per tempo d'anni dieci dal dì che saranno conseguiti detti danari, e ciascuno anno nel dì della festività del glorioso S. Francesco, far celebrare nella chiesa de' loro rispettivamente monasterii, una messa solenne cantata con altre cinque messe piane per ciascuno monasterio. E inoltre li sopra nominati quattro Monasterii, per tempo d'anni sette dal dì che haranno hauti detti danari, se allora detta Monna Lena sarà morta, se non dal dì della sua morte, sieno tenuti per ciascuno anno e per ciascuno monasterio, nella prima festività detta gloriosissima Vergine Maria prossima futura doppo la morte di detta Monna Lena, nella chiesa de' loro rispettivamente Monasterii, far celebrare una messa cantando con altre sette messe piane per l'anima di detta Monna Lena.

Ancora detto testatore ordina et vuole che in caso che la sua heredità pervenga nelli sopradetti substituti per li casi soprannominati, allora et in tal caso tutte le paghe de' crediti di Monte spettanti a detto testatore, si debbino conditionare sotto nome

degl'Operai di S. Maria del Fiore della città di Firenze, con le quali ne devino maritare o aiutare a maritare due fanciulle per ciascuno anno, figliuole de' più poveri scarpellini operini, prima et il primo anno di Fiesole, et il secondo anno di Settignano, facendone imborsatione di quattro fanciulle di ciascuno d'essi luoghi e ciascuno anno, e delle quattro se ne tragga dui per sorte, e quelle che saranno extratte si devino dotare in fiorini sei di lire 7 per fiorino per ciascuna, procedendosi in ciò realmente e senza fraude. E se di dette paghe vi avanzassi cosa alcuna, detratti li detti fiorini dodici l'anno, si deva ciascuno anno in perpetuo nella detta chiesa di S. Maria del Fiore, e nel giorno della festività di S. Francesco, far celebrare una messa solenne per l'anima di detto testatore.

Ancora detto testatore proibì e proibisce alli sopradetti substituti e lor figliuoli e descendenti, il molestare detto Clemente herede instituito o suoi figliuoli o descendenti maschi o femmine o li substituti soprannominati infra di loro, e li beni lasciati per detto testatore per vigore di qualunque fideicommisso o per qual si sia altra cagione e ragione a essi in qualunque modo competente. Et in evento che alcuno d'essi molestassi come di sopra, s'intenda essere et sia in tutto e per tutto privato di tutti i benefitii, commodi e utili e cose contenute nel presente testamento, perché l'intentione di detto testatore fu et e che si osservino in tutto e per tutto le cose disposte et ordinate per lui nel presente testamento.

Ancora detto testatore ordinò e dispose che se mai per tempo alcuno il detto Clemente suo figliuolo commettessi alcuno delitto per il quale li suoi beni si dovessino confiscare, allora et in tal caso subito ipso iure s'intenda essere e sia privato di tutti li beni et heredità di detto testatore, li quali subito et incontinenti s'intendino essere trasferiti e si transferischino alli sopra nominati substituti, etiam vivente detto Clemente, né in modo alcuno detti beni et heredità si possino transferire nel fisco ne quanto al dominio, ne quanto all'usufrutto. Dichiarando detto testatore la sua mente essere principalmente di provvedere alla conservatione di detti suoi beni nelli substituti e nominati, e non per fare fraude alcuna al fisco.

Ancora ordinò et volse detto testatore, che se il detto Clemente fussi bandito o in altro preiuditio, e che per ritornare alla patria ammazzassi alcuno sbandito, o che pigliassi per moglie donna impudica e non honesta e non conveniente al grado e conditione sua, allora et in tal caso sia privato dell'heredità di detto testatore in tutto e per tutto, e solamente se l'intenda lasciato per ragione d'institutione et in ogni miglior modo etc. la legitima, nella quale si computi tutto quello che detto Clemente in qualunque modo havessi hauto da detto testatore in sua vita o si fussi valso doppo la morte della sua heredità, la qual heredità in ciascuno delli sopradetti casi subito et ipso iure devenga nelli sopra nominati substituti nel modo e forma di sopra ordinato.

E proibì detto testatore a detto Clemente suo figliuolo et herede e alli suoi figliuoli e descendenti maschi e femmine in infinito, e alli soprannominati substituti e loro discendenti in infinito, l'alienatione e locatione a lungo tempo delli beni immobili e

crediti di Monte di esso testatore, perché intende e vuole che sempre stieno nel detto herede e descendenti e substituti e descendenti perpetuamente. E in caso che alcuno d'essi contrafacessi, la portione d'esso contrafaciente s'intenda essere e sia applicata alli observanti.

Executori del presente suo testamento e sua ultima volonta e cose in essa contenute, constituì, ordinò et esser volse il Magnifico et eccellente Messer Jacopo Dani, segretario di Sua Altezza Serenissima, Monna Lena sua donna soprannominata, Antonio di Ser Gherardo Gherardini cittadino fiorentino, e Pietro Pagolo di [...] Galeotti, orefice in Firenze, e tre di loro in concordia, sempre con l'intervento della detta Monna Lena, dando a detti executori tutta quella authorità e potestà solita da darsi con tutte le clausule solite apporsi in simili authorità.

Et hanc dixit, etc. quam valere voluit etc., et si iure testamenti etc. valeat etc. et omni mcliori modo etc. Cassans etc. Rogans etc.

10. Secondo testamento di Francesco da Sangallo (1576)

ASFi, Notarile Moderno, 5083, cc. 84r-89v, notaio ser Carlo Campani.

No.42, Testamentum Magistri Francisci de San Gallo; Registratum Archivio die 8 februarii 1575

Item postea eisdem anno et indictione, die vero vigesima sexta mensis Januarii, regnantibus supradictis. Actum Florentiae et in populo sancti Petri Maioris de Florentia et in domo infrascripti testatoris iuxta sua notissima latera; presentibus Reverendis Don Seraplino Andree de Saracinis de Nonantula, priore, Don Mauro Thommasii de Bindinuicis de Senis, Don Arsenio Nicolai de Vincentiis de Ferraria, Don Eugenio Iohannis Stephani de Claudis de Ferraria, monacis professis in Monasterio Sancte Marie Magdalenae detto di Cestello, ordinis Cistersiensis, Ser Oratio Iohannis Francisci de Soldanis de Montevarchio se exercente pro notaio in curia domini Potestatis civitatis Florentiae, Francisco Dionisii de Bonis de civitate Cortoniae et Francisco Honophrii Laurentii filatore artis serici in dicto populo Sancti Petri Maioris, testibus ad infrascripta omnia et singula ore proprio infrascripti testatoris vocatis, habitis atque rogatis.

Cum nil sit certius morte et nil incertius eius hora, animique prudentis sit dum mens integra est de rebus suis disponere, ne post eius mortem scandalum oriatur.

Hinc est quod prudens et excellens vir Magister Franciscus quondam Juliani Francisci de Sancto Gallo, civis et architectus Florentinus, sanus Dei gratia mente, sensu, intellectu, licet corpore languens, nolens intestatus decedere, hoc suum presens nuncupativum testamentum, quod dicitur sine scriptis, facere procuravit et fecit in hunc qui sequitur modum et formam ut infra vulgari sermone, videlicet.

Imprima raccomandò humilmente l'anima sua al'omnipotente Dio et alla gloriosa

Vergine Maria et a tutta la celestial corte del trionphante Paradiso; et quando dal corpo sarà separata, ellesse et elegge la sepoltura del suo corpo nella chiesa di Santa Maria Novella della città di Firenze, et nel sepolcro della famiglia et casata de' Giamberti, con quella moderata spesa dell'esequie et mortorio, com'all'infrascritti suoi executori parra convenirsi.

Ancora lasciò al'opera di S. Maria del Fiore et alla nuova sacrestia et per costruzione delle mura della città di Firenze, in tutto, lire tre piccioli.

Ancora per ragion di legato et per l'amor di Dio, lasciò alla Jacopa d'Agnolo del Becchiaio di Casentino, al presente sua serva, oltre al suo salario, lire settanta piccioli, da pagarseli per l'infrascritta suo herede infra dua mesi dal di della morte di detto testatore, et questo accioché essa Jacopa preghi Dio per l'anima di esso testatore, et con dichiarazione che la detta Jacopa stia et si ritrovi in casa alla morte del detto testatore, et non vi si trovando in quel tempo, non debb'havere se non il suo salario.

Ancora per ragion di legato e per l'amor di Dio, lasciò alla detta Jacopa, sua serva et all'infrascritto Agnolo figliuolo di detta Jacopa, l'habitazione delle stanze della casa di Firenze di detto testatore, nelle quali e solita habitare detta Jacopa, et anco della casa di villa, per fino che Clemente infrascritto figliuolo di detto testatore tornera a stare in detta casa et non piu oltre et fino che naturalmente viveri detto Clemente in caso che non tornassi. Di sorte che subito che detto Clemente tornerà o non tornando morissi naturalmente, allhora et in tal caso il presente legato s'intenda estinto et finito, et con dichiarazione espressa che detta Jacopa et Agnolo devino essi personalmente habitare in dette stanze et non ritenervi altre persone. Et inoltre lasciò alla detta Jacopa per fino che habiterà come di sopra in detta casa, la metà dell'usufrutto dell'orto della casa di Firenze di detto testatore come di sopra, et tutto per l'amor di Dio et acciò detti Jacopa et Agnolo preghino Dio per l'anima di esso testatore.

Ancora per ragion di legato et per l'amor di Dio lasciò a Agnolo figliuolo della sopradetta Jacopa d'Agnolo del Becchiaio sua serva, un letto nel quale dorme detto Agnolo, con tutto quello che si trova et si troverà al tempo della morte di detto testatore spettante al detto letto, et ancora tutti li ferramenti da legnaiuolo quali detto Agnolo tiene, dateli dal detto testatore, et di più una sega et un pialletto grande che e in villa, et dua panchette da legnaiuolo, stando però et ritrovandosi in casa del detto testatore al tempo della sua morte. Et inoltre liberò detto Agnolo da ogni conto che fussi tenuto rendere per qualunque causa al detto testatore, et da ogni quantità che fussi debitore di detto testatore per cagione d'alimenti et per qualunque causa che dire o immaginar si possa. Con dichiarazione che detto Agnolo non possa domandare cosa alcuna all'herede o sustituti di detto testatore, per conto di suo salario o per qualunque altra causa, et domandando s'intenda essere et sia privato in tutto et per tutto del presente legato.

Ancora per ragion di legato et per l'amor di Dio lasciò a suora Agnesa, Monaca et Abbadessa nel Monesterio di S. Silvestro in via di Pinti, et a suora Arcangela, Monaca nel

monasterio di Santo Clemente in via di Santo Gallo, lire sette piccioli per ciascuna di esse, da pagarsi per l'infrascritto suo herede infra un mese dal di della morte di detto testatore, et tutto accioché le dette Monache preghino Iddio per l'anima di esso testatore.

Ancora per ragion di legato lasciò et lascia usufruttario generale et universale di tutti li sua beni immobili solamente, Alessandro di Ridolfo d'Alessandro Giamberti per fino che detto Clemente suo figliuolo si libererà dalla galera o altre carcere o in esse morra senza figliuoli o descendentì maschi o femmine, come di sotto si dice delle sustitutioni, et non più là, ne più oltre; con queste dichiarazioni et pesi non di meno che detto Alessandro sia tenuto, seguita la morte di detto testatore, fare inventario di tutti li mobili et masseritie di detto testatore et particolarmente delle masseritie essistenti nella camera dove habita et sta detto testatore. Et fatto detto inventario di dette masseritie di detta camera, quella deva serrare a chiave, et conservare et mantenere dette masseritie et beni mobili così di detta camera come tutte l'altre et altri di detto testatore, senza logarle o consumarle, per restituirle poi a chi s'aspetterà secondo la dispositione di detto testatore della quale di sotto. Et inoltre sia tenuto et debba detto Alessandro ciascuno anno mentre che detto Clemente starai in galera o in altre carcere, darli et pagarli fiorini quarantacinque di lire sette piccioli per fiorino in questo modo, cioè: fiorini dua simili per ciascuno mese, mandandoli dove detto Clemente si troverri, et il restante debba detto Alessandro depositare sul Monte di Pietà della città di Firenze et starvi a utile et per avanzo di detto Clemente per quando tornassi, et non tornando de' suoi sustituti come di sotto si dirà. Et liberandosi et tornando detto Clemente, allhora il detto usufrutto s'intenda essere et sia in tutto finito et estinto et tutto divenga in detto Clemente come herede infrascritto, et il detto Alessandro sia tenuto a consegnarli et renderli il conto de' mobili et masseritie secondo l'inventario che n'hara fatto come di sopra.

In tutto li suoi beni mobili et immobili, ragioni et attioni presenti et futuri, in qualunque modo a detto testatore spettanti, suo herede universale institui, fece et esser volse, e di sua propria bocca nomino, Clemente suo figliuolo naturale legitimato et hoggi relegato a tempo nella galere di Sua Altezza Serenissima. Al qual Clemente sustitui tutti li suoi figliuoli maschi, legitimi et naturali et di legitimo matrimonio a principio nati, et li quali figliuoli sustitui l'uno a l'altro scambievolmente, vulgarmente, pupillarmente e per fideicommisso, et li lor figliuoli et descendentì maschi legitimi et naturali come di sopra in infinito, gradatim et ordine successivo, per fino che durerà la linea masculina di detto Clemente. Et in caso che il detto Clemente non havessi figli maschi legitimi e naturali come di sopra, o morissi senza figliuoli descendentì maschi legitimi et naturali come di sopra, allora et in tal caso sustitui le figliuole femmine di esso Clemente per equal portione, et le quali figliuole femmine sustitui l'una a l'altra, et li loro figliuoli et descendentì legitimi et naturali come di sopra in infinito, gradatim et ordine successivo,

per fino che durerà la linea feminina di detto Clemente. Et in caso che detto Clemente non havessi o morrissi senza figliuoli o descendentì maschi o feminine, legitimi et naturali et a principio di legitimo matrimonio nati, o che detti o dette manchassino di sorte che la linea masculina e feminina di detto Clemente fussi finita, allhora et in tal caso et in ciascuno de' casi predetti, al detto Clemente o al'ultimo o ultima moriente di detta linea, sustitui Ser Agnolo di Ser Filippo Argenti, nato della Francesca da San Gallo sua nipote, per una terza parte, et Ser Carlo di Ser Alessandro Rosselli et Agnolo et Giulio suoi fratelli, nati della Caterina sua cugina et figliuola d'Antonio da San Gallo suo zio, per un'altra terza parte; et ciascuno delli predetti Ser Carlo, Agnolo e Giulio in detta terza parte per equal portione, et Alessandro di Ridolfo d'Alessandro Giamberti per l'altra terza parte, se li predetti a quel tempo viveranno, se non li loro figliuoli et descendentì prima i maschi e poi le femine, legitimi et naturali et da principio di legitimo matrimonio nati, in stirpe et non in capi. Alli quali sustituti rispettivamente sustitui tutti li loro figliuoli et descendentì legitimi et naturali come di sopra, in stirpe et non in capi, vulgarmente, pupillarmente et per fideicomisso in infinito. Con dichiarazione che se venissi il caso, che l'heredità di detto testatore pervenissi nelli soprannominati sustituti per la morte di detto Clemente suo figliuolo senza figliuoli o descendentì maschi o femmine o per il manchamento di essi figliuoli o descendentì, allora et in tal caso o casi il sopradetto Ser Agnolo Argenti per una terza parte, et Ser Carlo, Agnolo et Giulio Rosselli et ciascuno d'essi tre per equal portione per l'altra terza parte, et Alessandro Giamberti per l'altra terza parte, sien tenuti et debbino dare et pagare infra un anno dal di che sari venuto il caso della substitutione in lor favore, et ogni sei mesi la metà, al sopradetto monasterio delle monache di San Silvestro fiorini cento di lire sette piccioli per fiorino, et al detto monasterio di Santo Clemente altri fiorini cento simili. Con dichiarazione che li sopradetti dui Monisterii sieno tenuti per recognitione dell'amorevolezza di esso testatore et per l'anima sua, et per tempo d'anni dieci dal di che haranno conseguito detti danari, et ciascuno anno nel di della festività del glorioso S. Francesco, a celebrare nelle chiese delli loro rispettivamente monasterii una messa solenne cantata con altre cinque messe piane per ciascuno Monasterio; et inoltre li sopra detti due monasterii per tempo d'anni sette dal di che haranno hauti detti danari, sieno tenuti per ciascuno anno et per ciascuno monasterio nella festività della Annuntiatione della gloriosissima Vergine Maria, nella chiesa de' loro rispettivamente monasterii far celebrare una messa cantando et altre sette messe piane per l'anima di Monna Lena, donna già di detto testatore.

Ancora detto testatore ordina et vuole che in caso che la sua heredità pervenga nelli sopra detti sustituti per li casi sopra nominati, allhora et in tal caso tutte le paghe de' crediti di Monte spettanti a detto testatore si debbino conditionare sotto nome degl'Operai di Santa Maria del Fiore della città di Firenze con le quali ne debbino maritare o aiutare a maritare due fanciulle per ciascuno anno, figliuole de' piu poveri scarpellini operai, prima et il primo anno di Fiesole et il secondo anno di Settignano,

facendo imborsatione di quattro fanciulle di ciascuno di essi luoghi et ciascuno anno, et delli quattro se ne tragga dui per sorte et quelle che saranno extratte si devino dotare in fiorini sei di lire sette per fiorino per ciascuna, procedendosi in ciò realmente et senza fraude. Et se di dette paghe vi avanzassi cosa alcuna, detratti li detti fiorini dodici l'anno, si deva ciascuno anno in perpetuo, nella detta chiesa di Santa Maria del Fiore et nel giorno della festività di Santo Francesco, far celebrare una messa solenne per l'anima di detto testatore. Et li quali Operai di Santa Maria del Fiore et dette fanciulle rispettivamente ne' modi et casi predetti, nelle dette paghe, a cautela et in caso che sia di bisogno, detto testatore institui heredi.

Ancora detto testatore prohibì e prohibisce alli sopradetti sustituti et lor figliuoli et descendenti, il molestare detto Clemente herede instituito o suoi figliuoli et descendenti maschi o femmine o li sustituti soprannominati infra di loro, e li beni lasciati per detto testatore per vigore di qualunque fideicommissio o per qual si sia altra cagione e ragione a essi in qualunque modo competente. Et in evento che alcuno d'essi molestassi come di sopra, s'intenda essere et sia in tutto et per tutto privato di tutti i benefitii, commodi et utili et cose contenute nel presente testamento, perché l'intentione di detto testatore fu et e che si osservino in tutto et per tutto le cose disposte et ordinate per lui nel presente testamento.

Ancora detto testatore ordinò et dispose che se mai per tempo alcuno il detto Clemente suo figliuolo commettessi alcuno delitto per il quale li suoi beni si dovessino confiscare, allhora et in tal caso subito ipso iure s'intenda essere et sia privato di tutti li beni et heredità di detto testatore, li quali subito et incontinenti s'intendino essere trasferiti et si transferischino alli soprannominati sustituti, etiam vivente detto Clemente, ne in modo alcuno detti beni et heredità si possino trasferire nel fisco ne quanto al dominio, ne quanto all'usufrutto. Dichiarando detto testatore la sua mente essere principalmente di provvedere alla conservatione di detti suoi beni nelli sustituti et nominati, et non per fare fraude alcuna al fisco.

Ancora ordinò et volse detto testatore, che se il detto Clemente fussi bandito o in altro preiuditio, et che per ritornare alla patria ammazzassi alcuno sbandito, o che pigliassi per moglie donna impudica e non honesta et non conveniente al grado et conditione sua, allhora et in tal caso et ciascuno di essi subito s'intenda essere et sia privato dell'heredità di detto testatore in tutto et per tutto, et solamente se l'intenda lasciato per ragione d'institutione et in ogni miglior modo etc. la legitima, nella quale si computi tutto quello che detto Clemente in qualunque modo havessi hauto da detto testatore in sua vita o si fussi valso doppo la morte della sua heredità, la qual heredità in ciascuno delli sopradetti casi subito et ipso iure devenga nelli soprannominati sustituti nel modo forma di sopra ordinato. Et prohibì detto testatore a detto Clemente suo figliuolo et herede et alli suoi figliuoli et descendenti maschi et femmine in infinito, et alli soprannominati sustituti et lor descendenti in infinito, l'alienatione et locatione a lungo tempo delli beni immobili et

crediti di Monte di esso testatore, perché intende et vuole che sempre stieno nel detto herede et descendentì et sustituti et descendentì perpetuamente. Et in caso che alcuno d'essi contrafacessi, la portione d'esso contrafaciente s'intende essere et sia applicata all'observanti.

Esecutori del presente suo testamento et sua ultima volontà et cose in essa contenute, costituì, ordinò et esser volse il Magnifico et Eccellente Messer Jacopo Dani, segretario di Sua Altezza Serenissima, Antonio di Ser Gherardo Gherardini cittadino fiorentino, et Pietro Pagolo di [...] Galeotti orefice in Firenze, et dui di loro in concordia, dando a detti esecutori tutta quella authorità et potestà solita darsi, con tutte le clausule solite apporsi in simili authorità etc.

Et hanc dixit etc., quam valere voluit etc., et si iure testamenti etc., valeat etc., et omni meliori modo etc., cassans etc., et presertim quoddam testamentum manu mei etc., sub die decima quarta mensis septembris 1574 etc., Rogans etc.

11. Arroto di Francesco da Sangallo (1531)

ASFf, Decima Repubblica del 1531, Quartiere di San Giovanni, 214, c. 175.

Q[uartier]e di S. Giovanni

di nuovo

Francesco di Giuliano di Francesco Giamberti X° [decima] di Giuliano e Antonio di Francesco [Antonio il Vecchio] G[onfalone] Chiave, [carta] 149

[...]

pervenutigli di volontà e consentimento di Antonio di Francesco di Bartolo da Sangallo.

Detti bene sono al Gonfalone Chiave [carta] 249 sotto nome di Giuliano e Antonio da San Gallo.

[pagato] X°: R [fiorini] 2 scudi, 17 lire, 2 piccioli

Saldo addì 23 marzo 1531.

12. Lettera della Balìa di Firenze ad Antonio Guidotti (1528)

ASFf, Dieci di Balìa, Missive, 101, c. 100r.

Antonio Guidocto Commiss[ari]o Prati die 18 Septembris 1528

Habbiamo ricevuto la tua di 18 et per quella inteso el desiderio tuo. Mandiamoti per tanto M[aestr]o Franc[esc]o da Sangallo, dell'opera del quale ti varrai in cotesti ripari.

Vale.

13. Lettera della Balia di Firenze ad Antonio Guidotti (1528)

ASFi, Dieci di Balia, Missive, 100, c. 130r.

Ad Antorno Guidotti podestà di Prato il giorno detto [24 ottobre].

Per molte altre che vi abbiamo scritto, puoi avere inteso quanto noi desideriamo che a cotesti ripari si dia la loro perfetione: et per q[uest]a cagione di nuovo vi ricordiamo che favorisca l'op[er]a quanta puoi. Et ti commettiamo che facci comandamento a q[ue]lli che cavano terra per fare ponti o volte o altro che la faccino portare alli detti ripari in quei luoghi dove sara ordinato da Fran[cesc]o da S. Gallo, al quale appresso cotesti huomini presterai ogni favore operando che la fatica sua sia remunerata in quel modo che è conveniente.

14. Lettera della Balia di Firenze a Bartolomeo Mancini (1528)

ASFi, Dieci di Balia, Missive, 100, cc. 129v-130r.

Al Cap[itan]o et Comm[essar]io di Pistoia Bartolomeo Mancini alli XXIII di VIIIbre 1528.

Per la presente ci occorre farvi intendere come noi desideriamo che essendosi dato principio a ripari di cotesta terra si dia loro perfetione per q[ua]nto più si può. Et per questa cagione vogliamo che ne favorisca l'opera quanto più puoi confortando cotesti huomini a non mancare tale cosa, nella quale consiste la securtà loro. Et essendo in discussione che ogni fatica sia rimaritata, opererai per q[ue]lla via e in q[ue]llo modo che è conveniente che francesco da Sangallo sia remunerato come merita la virtù sua, facendogli tutti q[ue]lli favori che saranno possibili.

15. Lettera di Bartolomeo Mancini alla Balia di Firenze (1528)

ASFi, Dieci di Balia, Missive, 100, c. 136r.

Bartolomeus de Mancinis capitaneus et commissarius ex Pistorio die 9 octobris 1528.

Arrivò qui M[ae]str[o] Francesco da Sangallo, exhibitore della di V[ost]ra S[ignoria] che del 30 del passato, per commissione della quale subito feci intendere alli magnifici Sig[no]ri di questa ciptà la venuta di detto M[ae]str[o] Francesco et quanta era il desiderio di V[ost]ra S[ignoria]; per il che feciono sopra ciò praticata, et questo giorno, ragunato il consiglio, hanno vinto tre mila ducati per ispenderli in far li ripari et ordini ne darà detto M[ae]str[o] Francesco, quale per anchora non è risoluto come e dove li voglia fabricare; ma non passa domani che con più ciptadini electi della comunità con maturo ordine et consiglio si fermerà, et lunedì prossimo col nome di Dio si darà principio.

16. Lettera di Bartolomeo Mancini alla Balia di Firenze (1528)

Ibid.

Bartholomeus de Mancinis capitaneus et comm. ex Pistorio die 3 dec[em]bre 1528.

Per doppie lettere ho hauto commissione da V[ostra] S[ignoria] di fortificare questa ciptà secondo l'ordine et disegno di Francesco da S[an] Gallo ingegnere.

17. Lettera della Balia di Firenze a Francesco da Sangallo (1530)

ASFi, Dieci di Balia, Missive, 107, c. 90r.

A Francesco da S. Gallo addì 3 di Novembre 1530.

Per la tua di hieri habbiamo inteso le cose che tu hai di bisogno circa la fabrica del Ponte. A che brevemente ti rispondiamo che subito habbiamo commesso al nostro sottoproveditore che s[eco]ndo la nota tua te le mandi di tutte et presto, acciò non habbi a perdere tempo, et lunedì prossimo le invieni ad cotesta volta. Non ti diremo altro, perché sappiendo poi quanto tu sei diligente, ci rendiamo certi non mancherai di tutto quello che alla tua commissione si ricerca, et tanto piu solleciterai il ponte, quanto noi desideriamo liberare da tanta servitù et travagli e sudditi nostri.

Bene vale.

18. Salvacondotto della Balia di Firenze per Francesco da Sangallo (1530)

ASFi, Dieci di Balia, Missive, 107, c. 90r.

A Giovanni Bandini Com[missa]rio d'Empoli et al Com[missa]rio di Fucecchio Ant[oni]o Portin[a]ri et in sua absentia a Franc[esc]o da S[an]to Gallo, die dicto.

Perché alla n[ost]ra città torna molto a proposito che Benedicto di Hyppolito et Simone Mannucci dalla Castellina di Montelupo venghino al Porto di Signa con le loro scaglie per interesse pub[lic]o portando quelli et grani et lane et altro che hanno a servire alla città, vi commettiamo che voi gli lasciate venire senza riceverli o far loro impedimento alchuno, et se voi la intendessi altrimenti ci darete adviso di quel tanto che vi occorre. Ma in quelle mezzo non li riceverete.

19. Lettera di Francesco da Sangallo a Baccio Valori (1531)

ASFi, Carte Stroziane, Prima Serie, XIV, c. 205r.

Franc[esc]o S. Gallo

M[agnifi]co D[omi]no, da Lapo del Tovaglia fui pregato ch'io andasi in sino a Monte Murlo con Agostino muratore ed io pensando che Vostra Signoria non lo avesi a male,

ci sono istato perché pareva che Agostino non fussi così bene risoluto di quelle stanze come V[ostr]a S[ignori]a le vole, dove io n'ho facto un pocho di disegno in quel modo che Agostino ma referito che fussi l'avisio di V[ostr]a S[ignori]a, et volendo seguire in quel mode che vedrete il disegno, subito si meterà mano perché come sapete sono butati li fondamenti: non volendo seguire come lo disegno V[ostr]a S[ignori]a racconci dove manca: Ancor mi dice Agostino che V[ostr]a S[ignori]a vole in queste nove stanze fare soto tuto istalla, cioè in quella parte dinanzi et ché da basso non ci volete nisuno tramezo; credo che mal si possa fare almeno farvi uno sol pilastro in quel mezo socto allo tramezo, perché V[ostr]a S[ignori]a vede che quello difitio tucto è pelato et bisogna secondo me non gnene dare causa et basta.

Et apresso mi saria paruto rispetto allo cantone che s'abiti che è aperto, per rafortificarlo fare a tucta la faciata mancho 2 finestre cioè levar le dua de canti et venire con li bozzi et grandi in sino a tucto il vano della finestra come per lo disegno si vede, che sono braccia 7 in circha, saria più bello et più gagliardo che così a il grezo: V[ostr]a S[ignori]a darà avisio et delle finestre delli canti, se vole che si lievino perché questo cantone si comincerà in su quello ordine. Così V[ostr]a S[ignori]a darà avisio dello partimento delle stanze et le vole come lo disegno et così, se quella si contenta fare quello pilastro socto quella volta, nol volendo fare V[ostr]a S[ignori]a, consideri che quella volta molcto si carica: quella dia avisio di tucto e tanto si mandarà a seguitione: Agostino è rimasto là su rispetto al metere fuocho alla fornace, e starà tanto che V[ostr]a S[ignori]a faccia risposta, e così ce istato uno scarpelino per cavare e fare li bozi, et se per V[ostr]a S[ignori]a posso cosa nisuna quella come a suo servitore può comandare e di questo per inteso V[ostr]a S[ignori]a ne sia certa e a quello sempre mi racomando.

Di settembre a 26 MDXXXI In fiorenza

20. Contratto di allogazione della sepoltura di Piero de' Medici (1532)

AM, Aula II-Capsula XXIX, n. 817.

Per la presente si fa fede a ciascuno come questo dì XIII di luglio MDXXXII maestro Francesco di Giuliano da S. Gallo di volontà et commessione della Santità di nostro Signore Papa Clemente VII si è convenuto et obligato in presentia del R[everendissim]o Signor Cardinale di Cesi Viceprotettore della congregatione di Santa Justina, ordinis Sancti Benedictii, di fare per ornamento della sepoltura dello Ill[ustrissim]o S[ignor] Piero de Medici la quale si ha da ponere nel monasterio di Monte Casino, dua figure grande di quattro braccia in circa l'una secondo la grandezza de marmi gli farà dare la santita del nostro Signore. Et una figura d'un morto grande al naturale, et in uno arco

l'Historia della resurrezione di Christo et sotto l'Historia dua cortine di marmo bianco che andranno sopra la cassa del morto, la qual cassa ha da essere di pietra di paragone, con certe zampe, nel modo ha visto nostro Signore nel modello fatto. Et scritte le sopradette pietre et marmi hanno da essere date al prefato maestro Francesco dalla santità di Nostro Signore eccetto il marmo del morto quale lui si obliga por del suo. Et come sarà finita l'opera si obliga andare a Monte Cassino a porla in opera, con questo patto et conditione, che sia pagata tutta la spesa della conducitura et altri apertinenti ad essa. Et tutti li soprascritti lavori si obliga non havendo giusto impedimento darli tutti in spatio di tre anni prossimi a venire quali haranno da cominciarsi, il giorno se li farà lo primo pagamento et tutti gli soprascritti lavori si obliga far per pretio da mille ducati d'oro in oro larg[h]i quali se li haranno da pagare in questo modo, cioè hora al presente, ducati trecento trentatre et tertio. Et al principio del 2° anno ducati 333 et tertio et al principio del 3° anno il resto delli mille ducati quali saranno pure Ducati 333 et tertio. Quali 1000 ducati d'oro in oro larg[h]i l'abbate e i monachi del monasterio di Santo Benedetto di Monte Cassino, si obligano pagarli alli soprascritti tempi liberamente et senza eccezione alcuna in Fiorenza. Così si è fatta la presente scritta in presentia del R[everendissimo] Signore Viceprotettore, lo quale vogliono le parti habbi efficacia di obligatione, in pleniari forma Camere, et alla observantia di essa obligano tutti di loro beni presenti e futuri, et per fede si è fatta la presente scritta quale hora sotto scritta di mano del prefato m.o Francesco da S. Gallo, et l'Abate, priore et cellerario del monasterio di Monte Cassino et esso scritto si conserverà in mano del R[everendissimo] Signore Viceprotettore per cautione del'una et altra parte. Datum Romae in aedibus palatii R[everendissimi] Viceprotectoris die XIII Julii MDXXII.

Io Francesco di Giuliano da S. Gallo affermo et prometto et mi obligo a quanto li sopra si contiene et per fede ho scritto di mia mano.

21. Prima ricevuta di pagamento per la sepoltura di Piero de' Medici (1532)

AM, Aula II-Capsula XXIX, n. 817.

Io Maestro francesco S[an] Gallo di fiorenza per la presente confesso avere risceuto et manualmente auto dallo monasterio di monte Casini ducati cento cinquanta doro larg[h]i, quali ducati 150 d'oro larg[h]i contò lo patre don gregorio di viterbo celerario del sacro monasterio Casinese et sono imparte di ducati trecentotrentatre et tertio mi devano per la prima paga per le fiure della sepoltura del magnificho piero de medici secondo che per una scripta che ista apresso allo R[everendissimo] monsignore di Cesi; vista per la santità di nostro signore et per cautela dello sopradetto monisterio ho facto la presente di mia propria mano socto scripta delli frascripti testimoni et nota che siamo restati d'acordo in presenza di R[everendissimo] signiore vice protectore che per tucto octobre prosimo avenire 1532 mi abino a pagare in fiorenza lo restante che sono docati

cento ottanta tre et tertio d'oro larg[h]i et chel tempo cominci a correre a lavorare decta opra il prime d'octobre prossimo futuro in Roma in monte Cavallo; in Casa lo R[everendissi]mo Signore Cardinale cesi veceprotectore adì 4 dagosto mdxxxii: io Francesco sopradecto ho sotoscripto la sopradecta: io Currado de Crassi suono stato presente a quanta di sopra si contiene: io Petro de affatatis fui presente per testimonio.

22. Lettera di Francesco da Sangallo a Luca Pagni (1547)

ASF_i, Mediceo del Principato, 381, c. 159r.

Francesco S[an]to Gallo Al Magnifico Messer Lorenzo salute. Fu qui lo scarpellino, ed ebbe tucti li modani e li disegni; e così si atende a solecitare, né mancherà di nulla, così mi promete: ed io di quelle che a me s'apartera non mancherò, che sono desideroso servir V[ostra] S[ignoria].

Appresso trovai Messer Domitiano, e mi lese quello che da S[ua] Ex[cellentia] aveva, e che in Fiorenza segli ricordasi; et così aspettrò quel tempo.

Appresso e' potrebbe essere che V[ostra] S[ignoria] avesi a fare una lettera al vice Re per conto di quel opra di monte casini della sepoltura del magnifico piero de' medici; et perché V[ostra] S[ignoria] sia informata avendo a scrivere, i frati di monte casini erano debitori della casa de' Medici di sedici mila ducati, e convenevano con papa Cremente di fare la sepoltura al corpo del Magnifico piero, che è là, su in diposito, et in detta sepoltura dovere spendere 4000 mila ducati, ed erano cancellati li 16 mila; e fata tuta l'opera, e manca le statue, che è il morto et dua altre, anno sborsato i frati una parte per delle statue e ora non vogliono fare altro, ed così s'anno dato parole già dalla morte di Cremente insino a ora.

V[ostra] S[ignoria] è informata di quelle che ocorendo può iscrivere, ch'io ho fatto buona parte delle statue; non le posso finire, non è finita l'opera sio non mi vaglio di quello che potrei. Altro non dirò salvo che a quella mi racomando che se quella a comisione di scrivere, vi priegho che mel faccia dare aviso ed a quella mi hofero e racomando.

Bene valete, addì 8 gennaio 1546. In Fiorenza.

23. Compromesso tra Francesco da Sangallo e Giovanni da Santagata (1538)

ASF_i, Miscellanea di rogiti inedita posseduta dal Principe Don Baldassarre Boncompagni, cod. 544, fol. 49.

Adì 4 agosto 1538.

Maestro Francesco da Sangallo e M[aest]ro Giov[anni] da Santa Agata, fiorentini scalpellini fanno un compromesso tanto nell'arte della calcare quanta in quella di scalpello.

24. Compromesso per la decorazione della cappella San Severino (1546)

ASNa, Monasteri Soppressi, fasc. 1791, c. 31r.

Matheo Quaranta de Cimi.le e Francesco Sangallo Florentino scultori [...] in la tribuna di ditta cappella figure tredici de stucco [...] piu grosse e de più [...] de quelle ha fatto sen fatte fare m[aestr]o Joanne Meriliano pro decta cappella de mezo relevo et le figure deli santi siano delle modo infrascritto de quattro sibille, 4 profeti, 4 evangelisti [...] in mezo fra le finestre de detta tribuna et fra li angli degli archi et tam figure de serafini q[ua]nti serano necessarie in ditta tribuna incomenzando dala punta de ditta tribuna alla cornice de marmore et jux la forma hanno [...] maestro Francesco e maestro Matteo promettono a detta contessa tutti li campi de detta tribuna dove seran serafini et altre figure et dove bisognerà ponerli de azuro descendendo ad bascio da [...] sepulcri facti in ditta cappella, et lo azuro abbia da essere a smalte et habiano da fare tante stelle quante bisogneranno: quale opera m[aestr]o Francesco e maestro Matteo promettono farla di bona et opt[im]a [...] come ad quella de Monteoliveto ad loro proprie dispese.

25. Contratto di allogagione del sedile funerario di Antonino Fiodo (1546)

ASNa, Notai del '500, Giovan Pietro Cannabario, 1539-1540, c. 134v.

Una sepoltura ad modo de sediale seu spallera de marmo gentile novo de Carrara senza macula alta del tutto sopra terra palmi 9 1/3; et larga palmi 10, ne le regole del basamento squadrata e intagliata come se dimostra nel disegno et più ornata de oro ne li lochi et superficie che se mercheranno ad judicio del ven[erabile] padre sagristano de Monteoliveto. Et de più promettono intagliare le armi a l'epigrafe nella tavola di mezzo.

26. Cedola di pagamento per le armi di Castelcapuano (1540)

CAPASSO 1889-1890, p. 634.

A Miciato [s*i*] di Amato et m[aestr]o Franc[esc]o de Sangallo scolturi, ducati cento in cunto de' duc[ati] 290 per lo preczo del'armi imperiali con altre invenzioni, doe armi di Sua Excellencia et epitaffio, serveno per sopra la porta de ditto castello, secondo lo designo lo quale se conserva per me, Felice P[on]te.

27. Deposizione di Francesco da Sangallo presso la Rota Fiorentina (1561)

BB, Archivio Sesso, busta 51, vacchettone manoscritto E, cc. 24v-26r.

examen ad perpetuam rei memoriam facet [...] ad Franciscum Gallum architect[um] et civem Florentiae [...].

Che dell'anno 1542 in c.a essendo prima rovinata la Forteza Vecchia del Castel del Rio in gran parte Ms.e Cesare Alidosio mandò per detto testimonio per consultar quel che fosse da fare, et esso vedendo la cosa disperata cominciò a persuadere a detto sig. Cesare, et sig. Rizzardo Alidosio, che saria meglio far un Castello di novo con la materia del Castel Vecchio, che instaurare quello, perché facendone un di novo dove gli era mostro saria tornato molto bene, et durabile a uso di Fortezza et da immortalarsi, et così al sig. Rizzardo cominciò a piacer l'opinione di detto M. Francesco, la qual poi approvò etiam il s. Cesare, benché da principio le paresse fatica entrar in tal impresa.

Avendo detti s.ri preso alquanto di tempo a risolvere, et detto M. Francesco a fare il modello.

Cossì andò et portò seco il disegno del novo Castello, in sul qual disegno l'anno medesimo 1542 si messe mano a edificare, et esso testimonio si trovò a metter la prima pietra, la qual è nel fondo del p.mo puntone, la qual poi si è tirata in quella perfettione che è a oggi.

Item testificando disse che, a suo giuditio, come persona perita in simili negotij, et per essersi trovato sopra il luogo, et ultimamente aver vista, et considerata detta fabrica, quando il s. Cesare et s. Nicola comminciarono a liggare sopra le divisioni di d.o luogo, et crede fosse dell'anno 1559.

Et giudica che detto s. Rizzardo vi habbi speso per la parte sua in detta muraglia la somma de scudi sette mille in c.a, et tanto pensa che giudicerebbe ogni altra persona [...].

Che dell'anno 1543 et del mese d'Aprile in c.a M. Giovanni da fiesole trovò detto testimonio, et come persona pratica in detta arte lo richiese andar una fabrica da parte del s. Cesare Alidosio, et li altri s.ri di detto castello, che si faceva et già era principiata chiamata Castel del Rio, et si era cominciata l'anno avanti 1542, et trovò principiato solo un puntone quando giunse, et cossì si convenne, et patuì con detto m. Giovanni di andare L. 28 il mese e spese per la sua propria e per un garzone L. 21: e' spese per ciascun mese. Et così seguitò al lavoro. Talché si è perfettionata come hoggi si trova.

28. Inventario di palazzo Alidosi a Castel del Rio (1734)

ASI, Notarile di Castel del Rio, notaio Pietro Giovanni Battista Mazzoni, n. 190, inserto [cc. 269r-270v].

[...]

Et per detto antiporto s'entra sotto le loggie, quali corrispondono nel cortil grande, nel qual cortile vi è un pozzo col suo coperto sopra. Le sudette loggie sono da tre lati, il detto cortile quadrato, e sono sostenute da ventiquattro colonne di un sol pezzo compresi piedistalli e capitelli tutti di macigno inchiovati con ferri n° 20 incastrati ne'

muri, tre de quali ferri sono schiantati, et hanno bisogno d'essere giontati e rimessi. Dette loggie da due parti solamente, cioè all'oriente e al sett[entrion]e hanno il loro volto di pietra in alcuni luoghi rovinato dall'acqua piovana che l'ha marcito, e dalla parte di ponente il volto della loggia è rovinato affatto, e non vi è sopra se non un pezzo di coperto costruito di legnami, tutto piovoso in quella parte dove non è rovinato, et ha alcune colonne slongate che dimostrano di cadere di tirare seco a terra le altre che sono ancora in qualche buon stato. Alcune altre di dette colonne nella loggia all'oriente sono in tal stato di cadere e di tirar seco ed atterrare il corridoro che vi sta sopra di longhezza piedi n° 104 e di larghezza piedi n° 12. Le quattro altre colonne che formavano la loggia sopra della quale stava costruito l'appartamento a mezzodi, queste sono atterrate in pezzi e con esse tutte le stanze che vi sono sopra e che formavano l'appartamento [...] a mezzogiorno, non vi essendo se non il muro della facciata al di fuori».

[...]

il Salone grande, che pure aveva il volto sopra, e questa sala col salone con li tre volti sudetti furono atterrati dal terremoto successo dell'anno 1725.

[...]

E questa porta s'entra nel cortile piccolo sostenuto da tre colonne di pietra, et è detto il cortile delle fontane e vi sono due chiavi di ferro incastrate nel muro e nelle colonne predette. Sotto loggia alla parete dritta della scala che conduce nella cantina vi è un sito dove anticam[en]te dicesi che vi era una fontana, vi sono nel muro due fenestre con sue ferriate di ferro che corrispondono alle cantine.

29. Perizia su palazzo Alidosi a Castel del Rio (1718)

BCI, Archivio Storico di Castel del rio, Amministrazione, 18 aprile 1718.

Primieram[en]te habbiamo visitato il Palazzo della R.C. in Castel del Rio, et habbiamo osservato, che nel Cortil grande vi è un pezzo di Loggia che gira intorno a d[ett]o Cortile, e d[ett]a Loggia dalla Parte di Ponente in longh[ezza] piedi 78, largh[ezza] 13 ha tutta la Volta diroccata, et ha pure un pezzo di Coperto rovinato, et il restante di d[ett]o Coperto e in evidente periolo di Rovina essendo pure le Colonne di macigno con li loro Volti di pietra strapiombanti e in stato di cadere e vi sono due Chiavi una schiantata affatto e l'altra logorata; onde è necessario quando non si voglia demolirlo affatto levare quel Pezzo di cop[ert]o che rifar tutto di nuovo, di raddrizzare le Colonne, e Volti, di rimettere due Chiavi di Ferro con più polzoni, et un Cerchio di Ferro ad una Colonna crepata, e vi vorranno più travi, et legni, e decorrenti lastre, e lambrecchie, e la spesa sarà in t[ut]to tra Robba, e fatt[u]r sc[udi] 180.

30. *Francesco Santo Gallo al molto dotto M. Benedetto Varchi mio onorando* (1550)

Due lezioni di m. Benedetto Varchi: nella prima delle quali si dichiara un Sonetto di m. Michelagnolo Buonarroti, nella seconda si disputa quale sia più nobile arte la scultura, o la pittura, con una lettera d'esso Michelagnolo, et più altri eccellentiss. pittori et scultori, sopra la quistione sopradetta, in Fiorenza, appresso Lorenzo Torrentino Impresor Ducale, MDXLIX [1550], pp. 139-149.

Al molto mio onorando M. Benedetto salute. Essendo V. S. tanta bene struita in ogni scienza, benissimo da voi potevi senza il mio parere dichiarare la verità, non solo di quello che mi domandate, ma di molto maggiore dubio, se dubio è in tal caso, et avenga che dubio ci sia benissimo, quello aresti risoluto e terminato. Ma usando quella tanta benignità a richiedermi, non posso fare che in parte a sì nobile ispirito, a sì onorata adimanda io non risponda quello che in me ne sento; ma certissimamente che non è piccol peso alle mie sì debile spalle, tal che meglio saria il tacer che poco dirne, e per sodisfare in parte.

Primieramente sapete la pittura essere arte nobile e dagli antichi assai apprezzata, rispetto alle molte difficoltà che in quella si comprendano per quegli che in quella s'affaticano; e sapete che ogni cosa ha in sé due contrari, che, avendo la pittura certe difficoltà, ancor tiene in sé qualche dilettaione, le quali porgano assai piacere a uno pittore, ché, avendo lui nella idea sua una invenzione, e con pochi danari e con non molto tempo si può sfogare il suo pensiero senza richiederne troppo o nulla persona. Questa propietà d'arte porge al pittore un gran conforto; e appresso ancora tiene non poco contento il pittore, e questo si è delli colori, i quali si maneggiano che, ordinando quegli il pittore e maneggiandogli, ne piglia piacere perché danno diletto alla vista, e così ancora quegli che non intendano molto ne pigliano diletto. Ancora tiene il pittore un altro piacere, quale è grandissimo, e questo si è che, quando una opera non sadisfa né alla prima né alla seconda, tante volte quanto quello vuole la fa rinascere in sul suo quadro o muro. Questo è quello che ha confortato assaissimi pittori; con questa speranza, non che una volta, ma molte hanno fatto e rifatto le loro opere infino che a loro sono sadisfatti; e così vivano opere onorate che laldevole, solo causate da questa benigna propietà e benignità di natura di essa arte, del potere disfare e in brieve potere rifare. Che ancora hanno un altro diletto, quale non è piccolo, che, facendo le loro pitture, sempre hanno da attendere a una sola veduta, esempligrazia quello pittore che fa il suo ignudo li verrà bene fare in faccia, e così non ha mai a pensare alle parte, né da lato né di dirieto, e questa propietà d'arte dà grandissimo contento e facilità alla pittura, ché come ogni uomo ben può sapere che rarissime volte accade che una attitudine di uno ignudo faccia bene per ogni vista; e per ciò lo pittore fa la sua attitudine, che di quella elegge sempre il meglio, cioè la più graziata vista, tal che tutte queste cose danno grandissimo piacere al pittore e gli tolgano molte fatiche. Senzaché l'arte pulitamente si può essercitare e, dato che uno maestro sia mal complessionato, per non essere fatica corporale può essercitarla con suo agio.

Egli è ben vero come di sopra dissi, tutte le cose hanno il suo dolce et il suo amaro. Appresso a questi tali piaceri e facilità ci sono le difficoltà, che non sono piccole, le quale portano non poca difficoltà e dispiaceri: e questo si è il maneggiare delli colori, e aver quegli a mistigare insieme, e con quegli acozzare l'ombre e i lumi, quali sono quegli che

hanno a fare parere quello che non è. Talché in sulla tavola, che è piana e ben pulita, per mezzo di quella mistigazione de' colori co l'ombre e' lumi quella tavola perde in vista la sua proprietà, cioè che, essendo piana, apparisce non piana e con varie forme, secondo che allo pittore è venuto bene drento formarvi, in modo che l'arte sforza la natura. E questa è la massima generale e la strema loro fatica, et in questo consiste il tutto, e per questo ogni pittore s'afatica, che certamente non è piccola difficoltà e merita gran comendazione e fama: non dico li ottimi pittori, ma ancora li mediocri, e perciò questi da me assai sono comendati e laldati e onorati. Ma non sono più li tempi de' Mecenati, che le opere della pittura e scultura erano pagate con tanto peso di talenti d'oro, e nasce che gli uomini pensano la loro fama averla per altre vie, le quali tendano più al vizio che alla virtù.

Avendo parlato, M. Benedetto, della pittura, e volendo in parte ragionare di quello che mostra la vostra il suo disiderio, m'è uopo il trattare adesso dell'arte degli statuarii, che così dagli antichi chiamati erano queglii che oggi il vulgo chiamano scultori. Certamente arte nobilissima, arte dico, rispetto che l'è faticosissima di corpo, ma scienza più presto dir si potria, considerando alle cose dell'anima e quanto sempre bisogna avere lo spirito levato e desto. E vi dico, M. Benedetto, che, dappoi la vostra umanissima riscevetti, soventemente ho pensato quale piacevolezza ha in sé questa arte della scultura, e revolgendomi nel pensiero in una parte e in un'altra per racontare di quella qualche benignità, come nella pittura si truova, io in questa nulla ne ritruovo. Talché bisogna racontare tutte fatiche, tutte difficoltà, tutte rigidità, tutte scabrosità, tutti dispiaceri, tutti sospetti, tutte gelosie e malinconie, che quella porge quasi per infino alla fine, talché dal suo principio e mezzo e quasi insino al fine poco dolce o contento o diletto ci truovo, salvo che nella sua fine apparisce un certo contento e lungo riposo di tante estreme fatiche. E per narrarvi parte di esse, avete primieramente a sapere che qualunque statuario gli bisogna avere, non come allo pittore, bonissimo disegno, ma più, se più possibile fussi, rispetto alla diversità delle statue che lui fa; ché, come dissi, lo ignudo che farà lo pittore, volendo lo scultore fare il medesimo, gniente conviene fare molti in un solo, rispetto alle molte viste, ché a ogni volta d'occhio la statua tonda diventa un'altra, in modo che lo pittore [d'] una sola vista fa una sola figura, e lo scultore in una sola figura ne fa molte rispetto alle molte viste, come sopra narrai; e tornando, dico che allo scultore gli saria necessario avere più disegno, lo quale, per essere il fondamento d'ogni arte, non solo di queste, ne seguita che la scultura in questo è più difficile.

Ma lasciando questo stare, volendomi fare dal suo principio, dico che la prima sua difficoltà che ha lo scultore si è il provvedere la materia, cioè il marmo e gli strumenti per lavorar quello, perché, parlando della scultura, bisogna parlare del marmo e non bronzo o altre materie, che sono tutte inferiore al marmo, e perciò dico che bisogna provvedere il marmo, quale costa assai danari, e non può ciò conseguire senza l'aiuto o di una republica o di un principe; e se per sua disgrazia lo scultore non ha favore o da l'una o da l'altro, che si vede avvenire spesso che qualche uno per sospetto di sé stesso o per invidia non lodi e comendi quello scultore, quel principe o republica, che non può vedere il vero d'ogni cosa né fare sperienza d'ognuno, creda a quello invido e maligno; che ce n'è pure assai che fanno professione d'intendere e lodano e biasimano, come se proprio de l'arte fussino, e

per avere veduto quatro medagliucce e imparato qualche vocabolo de l'arte fanno tanto con varie adulazione, perché non sono stati corteggiati e non hanno avute le sberettate, e per non essere cacciati di quei luoghi che par loro avere appresso a quel principe, che mai restano di biasimare altri e lodare loro. O vero accade spesso che saranno alcuni che hanno convenienza e similitudine di povertà d'ingegno e ambondanza d'invidia e malignità, che per quella convenienza diventano amici, la quale amicizia non partorisce se non male ed è falsa amicizia, perché è fondata in sul vizio e non in su la virtù. E che fanno questi tali? fanno sette insieme e lodano sempre loro e biasimano sempre altri, e tutto questo nasce da debolezza ch'è in loro; ché se si sentissino sufficienti da per loro, attenderebbero a fare quello che sapessero e non cercherebbero che altri gli puntellassi, e generosamente e veramente e virtuosamente loderebbero il bene e ogni virtuosa opera; e odirebbero ogni vizio, e vorrebbero essere uomini da per loro, pur facendo piacere a ogni uomo, e così facendo si mostrerebbero uomini virtuosi.

E' vi parà, M. Benedetto, che io sia uscito di materia, ma non si può fare che col ragionare alcuna volta l'uomo non trascorra in cose che a proposito sono per mostrarvi questa scultura a quante cose è sottoposta. E ritornando dico che, se quella repubblica o principe non dà facultà allo scrittore da fare de l'opere da per sé, lui proprio non può, rispetto alle difficoltà dette, alle quale non è sottoposto un pittore; talché, se lo scultore non ha queste comodità, el bisogna ch'el bestemmi l'arte e la natura che gli ha fatto tanta fatica durare, o che lui faccia quello che già fece uno nostro passato, che lungo saria a raccontare e troppo mi dipartirei dal soggetto. O felicissimi poeti e filosofi, che senza lo aiuto d'altri li vostri altissimi concetti esprimere potete! E se pure avviene che il marmo sia concesso, per essere materia ponderosa bisogna avere assai uomini e strumenti per maneggiare quello, e dipoi bisogna avere una costanza, una perseveranza e pazienza di più anni, secondo l'opera, e continuare in quel pensiero insino alla fine, alla quale è molto laboriosa arivarvi; e lo pittore in uno anno di tempo esce d'ogni opera, e la scultura bisogna molto più tempo senza comperazione, tale che questa è cosa incomprendibile, che se quegli che non operano sapessero le difficoltà che è a condurre una statua, starebbero stupefatti. E dipoi che tutto ha ordinato, e gli sia concesso il marmo allo scultore, e comincia a lavorare, la estrema fatica corporale non si può narrare, oltre a che l'uomo gli bisogna stare in terra rovescio, ginocchioni, in vari modi, pur tenendo sempre un pesante mazzuolo in mano e lo scarpello, la qual cosa a ogni ben compressionato uomo spesso incresce, ché spesso l'uomo è pieno di fastidio e di polvere, che altrui si vergogna di sé stesso.

Questi tali dilette e piaceri dà la scultura, parlando delle cose corporale, e, venendo alle cose mentale, la continua gelosia che regna nello scultore che la materia non gli manchi o per difetto suo o per difetto di essa materia, come spesso avviene; e, mancando o per l'uno conto o per l'altro, lo scultore non può più finire la sua statua, se già qualcuno, come temerario, non lascia la statua con quello evidente difetto, o vero vi rapicca un pezzo, come voi avete visto che, dove è peccato per troppo aver levato del marmo, che vi apparisce difetto grandissimo, e si vede espresso per le pubbliche statue che modernamente son fatte, che si vede che di una un pezzo di memoria gli manca, e'l paragone a lato a essa si vede, come debbano essere le ritondità de' capi delle statue: e tutto avviene per avere

prima troppo levato del marmo, e non potendo ricorreggere bisognò fare con manco un quarto di braccio di capo; e talvolta, pensando fare meglio, con rapiccare de' pezzi al marmo hanno vituperato loro e tolto a l'arte la sua proprietà. Or dico che al buono scultore è sempre in lui una continua gelosia che la materia non manchi; e al pittore questo non avviene, per[ché], scancellando il difetto e rifatto, nullo s'avede che difetto vi si', ma lo scultore, quando rapicca il marmo, volendosi scusare con rapiccare il marmo o il pezzo, a tutto il mondo s'accusa per istolto e inetto maestro. Or guardate che difficile e laboriosa proprietà tiene in sé questa professione! Senzaché doppo questa ne seguita appresso la durezza della materia, donde ne nasce quella lunghezza del tempo che bisogna a condurre un'opera, perché sapete che tutte le cose hanno bisogno del loro principio, e poi il mezzo, che da questo ne seguita la fine, che avanti che a essa fine s'arivi vi bisogna quella fermezza d'animo, quella assiduosità, quella pazienza, tanto che a fine s'arivi, non altrimenti che fa la natura a poco a poco, che nulla produce di fatto e tutto fa con tempo e principio e mezzo e fine; che ben quello statuario, anzi propio filosofo, ad Alessandro Magno rispose, quando lo domandò che cosa era la scultura, ed egli a lui che altro non era che una seconda natura, e, affermando questa sentenza, in pietra si sculpirno tal parole e [in] publico rimasano. E alli nostri tempi, o quanti di questi statuarii si troverebbano, che una minima parte di filosofia in loro regnassi? Anzi inumani, superbi, avari, invidiosi, maldicenti, tal che non virtuosi dir si possono, ma istesso pessimo vizio, e tutto nasce da un poco di rinalzamento di fortuna che a ognuno dimostrano la loro povera natura, povera dico di giudizio e di consiglio e d'animo nobile.

Or ritornando alla scultura, dico che l'ha in sé un'altra difficoltà, che se pure avviene che uno maestro per sua inavvertenza troppo lieva della sua materia e ch'el voglia in qualche modo rimediare, egli più lieva della materia e quella sempre diminuisce, o racconci o guasti, talché questa è una difficilissima cosa, non che altro, a immaginarla, la quale non cade nelle mente di molti, salvo che in quegli che operano ne l'arte. Or questi esempi vi faranno certo che estreme difficoltà è in questa profondissima arte, che ne seguita che dove si lieva non si può porre. Or lascerò a voi giudicare, colle difficoltà intese e de l'una e de l'altra professione, qual sia più nobile e virtuosa. Egli è ben vero che con tutte queste molte fatiche la scultura porge e promette uno conforto al maestro di una eterna fama e con essa immortale lo rende ai futuri secoli, perché, se nulla al mondo è perpetuo, sono le sculture, perché di tutte le altre opere la materia si trasmuta in altra forma, solo la scultura questo male agevole comporta e di quella né ghiaccio né foco non l'offende, solo il lunghissimo tempo distruggitore di tutte le cose quella con gran fatica risolve; di modo che, essendoci tante difficoltà a condurre tale opere e tante fatiche d'animo e di corpo, e se si sente poi la dolcezza di quella eternità, in pace comportare si deve molte fatiche, talché mi pare che a proposito ci sia la sentenza del nostro divin Dante, dove dice:

*Che vuol, quanto la cosa è più perfetta,
Più senta il bene, e così la doglienza.*

Ché certamente ella rende di tante fatiche giusto guidardone a mantenere vivo altrui in

secoli de' secoli; tanto che ogni pena, ogni fatica, ogni disagio, ogni dispiacere e difficoltà e passione quella speranza che nel principio ci promette, cioè della immortalità, in pace fa comportare ogni cosa. Tanto che, concludendo, dico la pittura ha la difficoltà de l'ombre e lumi, e la scultura ha la difficoltà del lavorare la materia; la pittura ha la difficoltà delli scorci e la scultura ha la difficoltà che dove lo pittore fa una figura, cioè una sola vista, lo scultore ne ha da fare molte, per le ragione che sopra dette sono; e la pittura ha in sé la tavola che è piana e vi ha a far parere su varie cose, e lo scultore non può, dove lieva, mai fare che non appaisca, né cancellare tale difetto, né quel più opera vale nulla; la pittura il tempo breve, il foco, l'acqua, il ghiaccio la ruina e consuma e risolve, la scultura con gran fatica solo il tempo la spegne: di modo ch'el mi pare che concluder si possa la scultura aver in sé più difficoltà in ogni cosa di gran lunga, e per conseguenza essere molta più nobile, che per la eternità si fa cosa divina, cioè immortale, che se altra nobiltà non avessi che questa sola parte, ella eccede sopra ogni altra arte senza comperazione; e questo sia quel che scanni ogni persona, e per non moltiplicare nel dire lascerò molti essempli che dir si potrieno. Io non vi voglio ragionare de' modi del fare il marmo fuori delle statue tonde, la difficoltà del fare i bassi rilievi, e poi quelli che sono di mezzo rilievo, e dipoi uno altro modo che è più che mezzo rilievo, che ne vien poi la statua tonda; queste cose lascerò indistinte, perché in altro luogo n'ho io scritto che un dì vi farò vedere, ché proposito mi viene in ciò molto dilatarmi; dove io arò bisogno se degnar vi vorrete di udirmi a lungo. E tornando alla prima materia, solo uno essemplio addurre vi voglio alla memoria, che io so che dovete sapere quante donne sono per la Fiandra e per la Francia e ancora in Italia, le quali dipingano in modo che in Italia i loro quadri di pittura sono tenuti in buon pregio; ma in loco nissuno per tempo alcuno si truovò mai che donna alcuna lavorassi di marmo. Questo non già io il dico in dispregio de l'arte, ma per dirvi della facilità e termine che ha in sé la pittura, la quale ha terminata fine. La scultura dir si può infinita, per le ragione sopra narrate.

Ma crediatemi, M. Benedetto, che non un solo foglio è bastevole a raccontare della scultura la sua proprietà e difficoltà e nobiltà, ma uno quaderno intero poco saria; e perciò non vi sia maraviglia se io vi sono stato troppo prolisso, che voi, come vero possessore d'ogni virtù e verità, da me accetterete come amatore di virtù e verità, e, come disse quel filosofo a Ottaviano Augusto, quando prese Alessandria, a' virtuosi piace chi è di virtù amatore, talché Augusto, rivolto alle parole, volse sapere chi parlato aveva, e conosciuto quello, appresso di lui il volse. Così voi, M. Benedetto, so che non mancherete, a quegli tempi che a uopo vi parà, voi come vero figliuolo d'ogni virtù, me come amatore di esse tenere nel vostro secreto del cuore, che son certo farete. Appresso ad ogni persona di me come vostro caro so che parlerete, che così par voglia la vera filosofia che in voi regna, e la vostra liberalissima lettera mi promette, che altrimenti far mi pare non possiate. Non di meno con voi sempre mi obrigo tenerne e da voi piglierò licenzia di fermar la voglia e la penna, e come prudentissimo e intendentissimo me iscusare doverete del difetto di lingua e della ortografia e del mal continuato soggetto, e degli altri difetti che troverete in questo mio rozzo scritto, pregandovi che mi afaticate in quelle cose dove io vaglio qualche poco, ché grato mi fia per voi ogni fatica. Io avevo pensato con pochissimi versi dirvi quello che

mi sovenne in mente in principio, ma poi la mente, che è mossa non so da chi, m'ha fatto trascorrere tanto, ch'el m'è venuto più d'uno foglio scritto. Non già che di questo io mi penta: confidandomi in vostra umanità vi ho dato sì lungo fastidio. Pregovi che questo mio malo scritto appresso a voi il vogliate tenere, a causa che altri piacere di ciò a pigliare non se ne abbia, ché per molte ragioni io non arei forse con nissuno altro tanto largamente scritto. Pregovi che mi amiate di cuore come io voi amo.
Bene valete.

Vostro Francesco Santo Gallo.

31. *M. Francesco da Sangallo a Benedetto Varchi e Risposta* (1557)

De sonetti di M. benedetto Varchi colle risposte, e proposte di diversi. Parte seconda, in Firenze, appresso Lorenzo Torrentino, MDLVII, II, p. 135.

M. Francesco Sangallo:

Quei tre spirti del ciel pregiati, e chiari,
che'l mondo illuminar con prose, e carmi,
par che preghino ognor, che'n bronzi, o'n marmi
mostrino ch'a Flora sian graditi, e cari,
Dunque Varchi gentil, ch'adorni, e schiari
ad Arno l'onde, e ch'hai troncato l'armi
dell'empia invidia sì che voce parmi
sentir: par questi a quei tre primi pari,
Aiuta quanto puoi sì belle imprese,
che'l tuo buon Cosmo invitto unico Duce
pe' tuoi prieghi a gran toschi sia cortese:
Ei gloria eterna avrà se ciò conduce,
per te sien sempre tai memorie intese;
io per quel viverò con maggior luce.

Risposta:

Francesco se così pregiate, e chiari
fossero al mondo o mie prose, o miei carmi,
come i metalli vostri, e i vostri marmi
sono ad ogni Gentil graditi, e cari;
Ben potria tra gli spiriti eletti, e rari
a ricco seggio, et honorato alzarmi;
hor ghiaccio in terra, e mai quindi levarmi
non spero, non che gir coi Primi a pari:
Ma per ciò non fia già, che l'alte imprese
vostre non lodi, e non preghi il mio Duce,
che voglia ai tre gran Toschi esser cortese;

Il cui valor, che gloria tanto adduce,
in ogni tempo, e per ciascun paese
via più risplenderà, ch'oro non luce.

32. *Francesco da Sangallo al vescovo di Raghucia* (1565)

BP, Palatino 557 [carte Beccadelli], c. 191r.

Se mai a quel grado sono ariverete
col manto di San Pier cha ogniun fu grave
en vostra potestà sie quella chiave
che tenne il peschator doppo la rete.
Raugia al mondo tutto mostrerete
che l'opre inique di sleale e prave
vi sono, a schifo e dritta andrà la nave
cor fra schogli e tempesta la vedete.
Se già le tre corone del puro oro
si bel pensier non ghuastan come sole
di sviar calma dal dritto sentiero.
L'altissimo motor del somo coro
inique le chiamò chi or le vole
qual non cedete voi è fuor del vero.

33. *Lessandro Petri a Francesco da Sangallo quando scoperse la Sant'Anna in hor San Michele*
(1526)

BNCF, Fondo Nazionale, II, 226, c. 165v.

Donna chi se l'universal natura
chi t'ha mossa a uscir fuor' del tuo regno
e venir qui fra noi l'ira e lo sdegno
di quel che l'esser mio ne invola, è fura.
Chi è Franc[esc]o eccelso in iscultura
che fa con tanta forza arte e disegno
che se troppo gl'esercita l'ingegno
farà parlar di marmo ogni figura.
Ond'io gli vo chiarir l'animo mio
che segl'arriva adesso al naturale,
se le fa vive un dì che sarò io,
Ne vo che tanti ànne vergogne e male

chi son natura e chi è natura e Dio
basta benché gl'harà fama immortale.

34. *Betto Arrighi a Francesco da Sangallo scoperta la Sant'Anna d'Or San Michele* (1526)

BNCF, *Fondo Nazionale*, II, 226, c. 1 67r.

Ben fur' di laude eccelse e pellegrine
degne mille virtù ch'in voi si mostra
perché gli honori, le pompe e gloria vostra
arrivon' certo a l'opere divine.
Non tema hor tempo fortuna o rovine
la fama che d'altrui lo scorno mostra
memoria sola eterna a l'età nostra
e mill'anni di poi che l'harà fine.
Ben sono al mondo avventurosi e chiari
gli spirti che vedran co' l'opre insieme
i membri vivi di sì gran fattura
e ben fien crudi, i fati empi e avari
a non lasciare eterno a l'human seme.

35. *Stanza di Messer Andrea Macinello sopra un quadro d'una nostra donna et un Cristo di marmo fatto da Francesco da Sangallo* (s.d.)

BNCF, *Fondo Nazionale*, II, 226, c. 167r.

Perché io son pur di pietra in ogni parte,
altri prendan di me troppa gran cura vedendomi voler volger le carte,
che son come che me di pietra dura.
Qui comprender si può quanto che l'arte
esalti e vinca quasi la natura,
ché, se'l Mastro vi tolle el duro e'l gielo,
son quel che nacqui in terra e regno in cielo.

36. *Di Messer Andrea Macinello a Francesco da Sangallo* (s.d.)

BNCF, *Fondo Nazionale*, II, 226, cc. 164v.

So che'l principio vostro fu mortale
caro Sangallo, so che'l vostro ingegno

penetra tant'alto che voi degno
n'ha fatte in terra d'essere immortale.
Per voi si scorge quel che virtù vale
in tempo quasi che ne prende sdegno
che con gli'anni havea già fatto disegno
tor la forza alla fama vostra e l'ale.
Molto dovete all'honorate mani
ch'operate hanno ancor che voi sepolto
siate senza sentir più state o verno.
Appresso i nostri paesi o fra lontani
per avere un sol marmo hornato e sculto
ve n'ha fatto al mondo sopra gl'altri eterno.

37. Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca, *A Michele da Prato in nome del Margolla* (s.d.)

BNCF, Magliabechiano 179, VII, c. 115v.

Altra ragia bisogna, moccicone,
che scrivendo dir male di questo e quello,
se non ch'io voglio adoprare il cervello
io ti farei vedere chi è Cecchone.
Basta ch'io possa stare al paragone
di maneggiare, e la subia, e'l martello
e tu sei veramente di bordello
poeta in lingua d'oca anzi buffone.
Taci horamai ch'a te non si conviene,
né al tuo stile sciocco, e squaquerato,
cantar come son'io d'un uom dabbene.
Canta delle taverne, e di mercato,
di puttane, e di birri e farai bene,
poi che le muse t'hanno rifiutato.
Tu sei, Michel da Prato,
pescie di garza, ed io sono il Margollo,
amico vero d'Apelle, e d'apollo.

38. Niccolò Martelli, *A M. Francesco da Sangallo scultore et architetto mirabile* (1546):

Il primo libro delle lettere di Niccolò Martelli, [Firenze] MDXLVI, cc. 70v-71r.

Non potranno far l'invidie de l'altri mormorations; che'l mio buon Sangallo, non sia mirabil nel disegno, raro nelle inventioni, de i primi lodati con gl'inchiostri e col martello

così fosse la virtù sua favorita come se le converrebbe, che almeno gisse di pare con chi ha in ciò miglior fortuna.

Forse che le genti più indiritte a pompe e à voci che al vero la essalterebbono e loderebbono, molto più (che a gran torto) non fanno. Ma e non mi importa, che in ogni modo non si può scemare le sue lodi al vero. Occoltin se e potranno la memoria eterna che vi reca, oltre a l'altre vostre opere famose, l'egregio pavimento d'ottangoli marmorei, fatti per elettione del nostro sempiterno Duca Cosimo, nel sacro tempio del Duomo di Firenze, intra le due colonne, del mezzo non solo imitato dalle terme Domitiane antiche di Roma: ma aggiuntovi di fantasia i più bei compartimenti, che imaginar si possono. Tal che'l vulgo ignorante, e i continovi esercitator dello scarpello, veggendo quelli andari nuovi, non più veduti ne i nostri tempi, in guisa d'un vago labirinto, diceano costui certo s'è perso, o e s'è smarrito, che noi stessi non sappiamo dove e si voglia riuscire: alla fine di poi rimirando l'artificio Dedaleo, del composto tutto intero; abbracciare per diverse vie i mirabil congiungimenti: con non minor gratia che bellezza che pascon l'occhio altrui: con sommo diletto si rimase loro nel volto dell'ignorantia; lo stupor della meraviglia, come si rimarrà ancora in voi la gloria del nome, sicura dal tempo e da l'occhio: e perché ella è tale, che non le fa mestiero o gli orpelli del'adulazione, mi taccio; e dell'haverne parlato mi vi scuso, parendomi più tosto d'haverla offesa altrimenti.

Di Fiorenza addì XVIII di Gennaio MDLV Nicolò Martelli

M[esser] Niccolò Martelli a Franc[esc]o da Sangallo

se Praxitel del Marmo eterno honore
 e Lisippo a cui sol diede la cura
 intagliar di se stesso la figura
 quello c'al mondo diè briga e terrore
 No[n] fusser' d'esta nostra vita fore
 non sdegnar' in chiamarvi lor' fattura
 Sangallo rar di scui l'alma natura
 più bel di voi non hebbe imitatore
 come vedere si può nel maggior tempio
 della bella città il pavimento
 pien' di nuovo disegno alto, è egregio.
 E non pur' li n'appar' non basso esempio
 del v[ost]ro oprar', ma'non cinto gl'occhi
 vi procacciate ognhor eterno pregio.

39. Niccolò Martelli, *A Maestro Francesco da San Gallo Scultore eccellentissimo e Risposta* (1546)

BNCF, Magliabechiano VIII, 1447, cc. 53r-55r.

L'affetione molto più che dover di ragione, SANGALLO raro, che per vostra cortesia mi portate la quale, per grande forse che la si sia, non è punto maggiore di quella che io porto alla eccellenza delle rare virtù vostre, v'inganna di gran lunga a l'havermi scolpito in BRONZO, non meritando appena d'essere schizzato col carbone; oltre di questo mi havete ornate le tempie di quelle fronde che, per bene ch'io l'amasse sempre, non però fui mai degno che di loro mi facessero ombra non pur corona; e mi havete, credendo honorarmi, offeso pur d'assai. Non di meno mi debbo contentare alla fine di quello che voi medesimo delle fatiche vostre vi sete contento, restandovene in eterno obbligatissimo, non solo per havermi impresso nel vivo col mirabil bel disegno, ma nel rovescio della medaglia vi sono stiauo, perché veggendo tutto il mondo in discordia et quasi che ritornato al primo CAOS, e il viver de' virtuosi disprezzato, vi havete posto un motto che dice IN CONFUSIONE, mescolando i quattro elementi di maniera che l'uno tiene qualità del altro, che certo è stata più divina che humana invenzione et non più vista in medaglia ai nuovi o vecchi tempi che si bel concetto la pareggi. Ma che meraviglia è questa se di voi, con l'opera del Martello, escono ad ogn'ora mirabili effetti? La MADONNA di più che di mezzo rilievo, col putto che gli rivolge le carte dei libro e ch'ella tiene in mano, non fa stupir le genti con l'attitudine dei gesti divini? Et le pieghe, ch'ancor che di marmo sieno, s'elle fossero di panno non sarieno sì dolce, che gli vestono la persona al usanza d'Egitto et delle vergini ebee, sostenendosi in su la palma della mano sinistra, havendo più advertenza al Bambino levato se di grembo a scherzar con quel libro che ad altro, non è sopra al naturale? Così d'infinite altre opere eccellenti che havete fabbricate hora in questo tempio et hora in quello da tenervi eternamente in vita, sciolto che sarete da questa parte humana. Ne è da tacer nuovamente il sacro sepolcro del Reverendo vescovo de' Martii posto nella chiesa della Nunziata di Firenze, in sul lapide del quale è la forma stessa di tutto rilievo, non pare che egli abbia vita et dorma? Certo sì. Dunque a voi si convengano gli honori perpetui et non a me, la cui ignorantia e'l poco sapere mi fanno quasi talhora disamar me stesso; et quale io mi sia sono al comando vostro, di Fiorenza addì XIII di novembre l'anno XLVI

N.M.

Messer Nicolò mio, io ho havuto più tempo fa in pensiero far di voi un ritratto, et havendo quelli eccellenti spiriti della nostra Nobilissima Accademia fatta in una sì nobile eletione in crearvi consolo di quella, la volontà mia di nuovo s'accese in modo che l'à di voi partorito questa piccola testolina che con la presente vi si manda: et se non è quello che voi meritereste et ch'io vorrei, di ciò incolpar dovete che li desiderij et concetti delli scultori a effetto mandar non si possono con un quaderno di fogli et due penne et di molto inchiostro: che se tal felicità havessi questa professione, voi non una minima

testolina di Bronzo havereste da me havuta, ma di candido marmo, et non una statua ordinaria quale agli hordinari huomini si costuma, anzi straordinaria come straordinari et alti sono li nobilissimi vostri concetti; per tutto, non solo in Italia ma di là dagli alti monti, alle barbare nationi di voi ogni leggiadro spirito intende et vede; Io non ho voluto mancare di non l'ornare di quelle frondi che rare volte amico se ne coglie: che fors'è contra al vostro volere tal meritevol corona, che, se il mondo fosse insieme tutto a voi, tale ornamento giudicheria degno guiderdone delle rare virtù et molte vostre lunghe fatiche. Et così, poi ché e se autore sono io stato di sì minimo ritratto, contento meco delle febee frondi resterete, non mancando di fare un po' di scusa con esso voi che se alchuni intendenti quella di poca assomiglianza giudicassero, io mi rendo certo che voi non mancherete di rispondere loro che se davanti a voi quella havessi fatta, che fosse meglio haveria assomigliato, che sapete tal cosa mai vedeste se non finita: et così da voi appresso alle buone menti resterò scusato. Et s'alchuni pure quella biasimassero per me et voi insieme biasimare, come usano pur molti della nostra città i quali sono malvagi invidiosi, l'insolenti superbi et altri simili, a questi tali per amor mio nulla risponderete, a causa si rimanga in loro la loro invidia a consumar drento o la loro rabbia, che io come sapete di simili irrationali come a alchuno ma non tenga, advenga io che pure assai fastidi ne ho ricevuti da simili cotai. Et così voi, M. Nicolò mio, alzate il capo et come dice il nostro Divin Dante, quando di tali men che huomini paria, ché di loro si deve far conto come delle voci delli asini: et se IDDIO mi concedessi di quelle gratie che fa talvolta la fortuna, secondo altri, concede anche a quelli che poco meritevoli di quelle sono, altro che il Bronzo per voi si sculpirebbe, et così per fede mi vi lego: allhora l'invidioso vulgo di rabbia struggerlo vedeste benché a questi è permessa ogni cosa, che i lor biasimi son vere lodi agli huomini virtuosi, et per ciò credino, intendino, dichino quello che a lor pare, che tutto è piano tal che di lor lode o biasimo né voi né altri curar si deve. Et tornando alla piccola testolina, vi prego che come cosa minima l'accettiate; et se vi pare che troppo habbia indugiato a presentarla vi sapevo che nulla v'importava. Et per non vi essere più tedioso fare fine offerendomivi quando posso, ricordandovi che mi amiate come pel passato; che'l Signor vi felicitet et conservi lungo tempo.

Di Fiorenza addi XX di novembre MDXLVI

Francesco San Gallo

40. Pagamenti a Francesco da Sangallo da parte dei frati di Santa Croce (1551)

AOSC, Entrata e uscita 1544-1574, Cod. 419, c. 72v (a), 73r (b), 74r (c).

MDLI

Addi III di ottobre

[...]

Spese di muraglia [lire] dua soldi VI di VIII piccioli per 4 vasetti di terra che p[ort]ò

Fran[cesc]o da Sa[n] Gallo per mettere le medaglie dei C[ampanil]e [...] al q[ua]dern]o 39:
lire 2 soldi 6 piccioli 8

MDLI

Addì 24 d'ottobre

[...]

Spese di muraglia soldi X piccioli q[ua]t[ro] per m[ae]str]o Franc[esc]o da sa[n] Gallo per
vasetti per le medaglie per mettere nel campanile al q[ua]dern]o 39: soldi 10 piccioli 4

MDLI

Addì VII di novembre

[...]

Spese d'op[er]a lire 3 soldi X piccioli p[ort]ò all'Opera di Santa M[ari]a del Fiore disse
aver pagato per saldo in 4 pezi come disse Francesco da San Gallo al quaderno 39: lire 3
soldi 10

41. Ricordo delle medaglie fatte consegnare da Iacopo Guidi a Francesco da Sangallo (1551)

ASFi, Guardaroba Medicea 23, f. 140v.

MDLI [...] Ricordo come questo di si dette a maestro Francesco da S[anc]to Gallo 32
medaglie di bronzo di S[ua] Ex[cellenti]a col capricorno per metter al campanile di
S[an]ta †

42. Lettera di Francesco da Sangallo a Iacopo Guidi (1550)

ASFi, Guidi, 559, b. 10, c. 3r.

Fran[cesc]o da Sangallo Al Mag[nific]o M[ae]str]o Salute: e piacerà a V[ostra] S[ignoria] di
domandare S[ua] Ex[cellenti]a [Cosimo I] se, oltre alla epigramma che si mette in fondo
dello campanile, vole che a presso, come s'è costumato, mettere qualche medaglia con la
sua testa e nel rovescio il disegno del campanile, e con che lettere intorno esse di c[i]ò si
contenta, donde io le ho avere. Perché di 8 giorni in qua in n'ò vista una di mano di
m[ae]str]o Pietro Paghola che meglio somiglia S[ua] Ex[cellenti]a che nisun'altra, che a
me mi paia aver vista; et quanto a l'arte può stare al pari delle belle degli antichi: prego
V[ostra] S[ignoria] mi dia risposta perché non farò altro insino che venga l'animo di
S[ua] E[ccellenti]a e vi pregho che a quella V[ostra] S[ignoria] mi racomandi bene. Valetè:
addì 21 aghosto 1550.

In fiorenza

43. Progetto di iscrizione per il campanile di Santa Croce (1551)

ASFi, Guidi, b. 32, c. 1.

Campanile di Santa Croce

Questo campanile d'altezza di braccia 140 con non minore artificio che spesa fece edificare, così per comodo de' suoi cittadini, come per ornamento della sua città

Cosimo de' Medici, Duca Secondo di Firenze

MDL

Architettor Francesco da S[an]to Gallo

Questo campanile d'altezza di braccia ... [*sic*] con non minore artificio che spesa fece edificare così per comodo de' suoi cittadini come per ornamento della sua città

Cosimo Medici Duca II di Fiorenza

Architettor Francesco da San Gallo

44. Lettera di Francesco da Sangallo a Cosimo I (1550)

ASFi, Mediceo del Principato 398, c. 723r.

Ill[ustriss]mo ex[cellentiss]mo S[ignor] e patron mio.

Ho acresciuto allo imbasamento del campanile le schalee come V[ostra] Ex[cellenti]a mi ordinò che certamente non si poteva pensare meglio in quel'opera, e perché mi parve che delle altre cose V[ostra] Ex[cellenti]a ne rimanesi sodisfacta, io tanto referì alli operai: loro mi hanno comiso che io lievi quelli 2 filari di bozze che son in fra l'uno regholo e l'altro e faccia le pietre piane come in sul foglio posticio. Vostra Ex[cellenti]a può vedere: a me mi pare che essendosi quella contente colli bozzi, perché fanno ornamento semprice et gagliardo e vi si vede variatione, per tanto mi pensavo che ancora gli operai di ciò s'avesino a contentare ora, perché io non voglio mai uscire della volontà di V[ostra] Ex[cellenti]a, quella mi farà intendere come ho a mendare ad efecto: pregho V[ostra] Ex[cellenti]a mi faccia mandare il disegno perché non ho altro che questo. Io a quella infinitissime volte mi racomando et li bacio la mano che idio sempre quella faccia felice addì 30 Aghosto 1550

servitore di V[ostra] Ex[cellenti]a franc[esc]o da Sangallo In fiorenza

45. Lettera di Bartolomeo Ammannati a Cosimo I (1563)

ASFi, Mediceo del Principato, c. 372.

Illustrissirno et Eccellentissimo Signore et Padrone osservandissimo

Da Messer Girolamo Rasponi da Ravenna fu mandato 1000 piante di sparagi per porre nel giardino di Pitti , che subito le feci piantare, parte a Giuliano e parte a Mao secondo avviso ch'io hebbi; al tempo farò anco piantare buona somma di zafferano, se le piacerà: quando veranno i bariglioni de l'api , s' accomodaranno dove V[ostra] E[ccellenza] I[llustrissima] ordinerà, credo che chi n'ha havuto la comessione gli debbia sollecitare. L'altre cose tutte vanno bene, e si attende a portare del terreno, che si leva della fabbricha , qualche poco ne i bassi, e dove più fa bisogno: si portarebbe più lontano si si havessero potuto havere gli schiavi. Dalla banda verso S. Giorgio non si pianta nulla quest'anno, perché non habbiamo il disegno da lei , ma perché acque vi calano assai, vi stará bene quella chiassaiuola già ragionata; farò portarmi de'sassi, acciò che subito, commessa da V[ostra] E[ccellenza] I[llustrissima], la si possa fare. Quanto alla fabrica del palazzo, habbiamo murato l'ultimo pilastro del cortile, che fa rivolta sino all'imposta dell' arco, e tanto muro quanta tiene la larghezza della loggia che sostenta il terreno degli Allori. Leviamo un pezzo di massa e di ghiaionaccio per seguitare il fine del palazzo: ancora vi è da cavare assai dove va la scala, che per murare ogni cosa insieme vi fo sollecitare: fo lavorare alla Colonna grande per mettervi i tasegli , dove mancano, se parà a V[ostra] E[ccellenza] I[llustrissima] ch'io scriva a Pisa a Giovanni Caccini che mandi quei pezzi di granito per aconciarla hora che l'acque sono alte. Feci portare la figura dell'Apennino alla fonderia; aspettano del metallo, e subito si gitterà. I conti della spesa per condurre detta colonna a Fiorenza V[ostra] E[ccellenza] I[llustrissima] commetta dove la vuole che si rendino, ch'io farò che Girolamo Baldocci e il figliuolo di Giramonte lo renderanno. Girolamo ha preso i denari e pagato, et altro ha tenuto le scritture, et io sottoscritto le polize: si è levato della depositaria 540 scudi e lasciatovi i danari per pagare il canapo che venne da Pisa, che Niccolò d'Asti gli harebbe havuti se si fusse contentato di scudi 5 ½ del cento , comme io haveva saldato. Èssi raunata l'Accademia per conto delle figure di S. Maria del Fiore, che per esser io a quella cura volsero ch' io dicessi il mio parere per ultimo. Dissi che le due figure manco buone non ce le metterei, e che per ragione d'architettura non si poteva legar nulla a quei pilastri , ma che il men male era mettervele, non ci sendo luogo più comodo, e le buone figure fanno bel vedere per tutto. Dissi che io haveva fatto un modelletto, e un'altro presso che finito del modo del porle, e proposi loro che se vi era chi ne volesse fare, ne facessino inanzi che fussero veduti i miei, o vero io mostrarei i miei, e loro vi dicessero sopra il parer loro: e così risolverono ch' io mostrassi i modelli, il che farà subito forniti che saranno, e V[ostra] E[ccellenza] I[llustrissima] veder poi se sarà giudicato senza passione. Francesco da S. Gallo propose che se ne portasse uno ch'è nell' opera, fatto giè, dice lui, da Michelagnolo, cosa che io non posso credere ch' egli havesse tolto di peso i tabernacoli della Ritonda, e posti ancora in luogo che manco bene riseggono che dove sono.

Fiorenza 6 Novemb. 1563

B. Amannato

46. Resoconto dei Provveditori dell'Opera (1566)

AOSMF, III, 1, 2, n. 55.

Illustrissimo et Eccellentissimo Signore.

Vincenzio de Rossi scultore dice nella sua supplica che li ornamenti dei choro si lavorano nella sua stanza e che vorrebbe egli la cura di tali lavori per levare l'occasione a chi va in detta stanza che non li dia impaccio a suoi lavori. Di questa prima parte s'informa V[ostra] E[ccellenza] I[llustrissima] come la stanza dove si lavorano detti ornamenti è separata da quella di vincentio et non se li da impaccio nessuno. Ma di presente verrà levata via ogni sua incomodità perché intendiamo dal nostro cancelliere che V[ostra] E[ccellenza] I[llustrissima] ha risoluto per suoi rescritti a una sua lettera che dua scultori che lavoravano in detta prima stanza dove sono i modelli dei giganti, si ridussino a fare detti lavori nella stanza della piazza delli scarpellini dell'opera dove sono i quattro apostoli di marmo, il che sarà molto utile perché mentre sono stati a lavorare in detta stanza apresso di quella di Vincentio non erano né rivisti né sollecitati da nessuno et i capo maestri non vi andavano per rispetto ai lavori di Vincentio, il che causava che quei lavori andavano adagio et al punto con tale riordinatione ne seguiranno molte comodità.

Appresso intendiamo che V[ostra] E[ccellenza] I[llustrissima] si contenta che detta stanza serva per conservarvi molto legname per lo spaccio di questa istate et modelli si lievino onde a Vincentio resta la stanza libera et se li ha a fare una entrata nel cortile si come vi era altra volta, al che tutto si metterà ad effetto se già V[ostra] E[ccellenza] non vorrà che altrimenti se ne disponga.

Nel secondo capo di detta supplica dice vorrebbe la cura di rivedere detti lavori et ornamenti del choro per dependere da l'ordine del Bandinello et soggiunge che tal cura si apparterrebbe alli capo maestri ma che Vincentio per non ci havere titolo o partito di capo maestro non se li appartiene et che l'Amannato per esser occupato in altro ci puote poco attendere.

A questa parte diciamo che egli è il vero che l'Amannato ci vien di rado ma intendiamo che ogni volta è chiamato mai manca et sopravvenendo bisogno alcuno si mostra amorevole et volentieri a tutti i bisogni.

Il Sanghallo viene giornalmente a rivedere tutte le opere et non manca di quanta se li appartiene et con tutto ciò a Vincentio non è stato mai vietato di rivedere et aiutare detti lavori et così ogni sua amorevolezza sarà sempre grata a tutti questi lavoranti.

Ma del pigliar assunto particolare d'alcuno de lavori del'opera parrebbe seguissi con qualche disfavore di detti capo maestri alli quali essendo di qui pagati pare si aspetti i detti carichi se di già V[ostra] E[ccellenza] I[llustrissima] non dessi ordine in contrario.

Nella 3^a et ultime parte dice che per tirare a fine con prestezza l'opera di V[ostra] E[ccellenza] I[llustrissima] vorrebbe un giovane per suo aiuto et che havendone havuto in prima uno se ne partì perche il proveditore lo pagava male.

Diciamo a questa parte che non sappiamo quello che Vincentio lavori né lo cerchiamo per intendere che non son cose per ventura che si appartenghino a l'opera, ma sempre che ha domandato al nostro proveditore comodità o aiuti o lavoranti di casa sempre è stato accomodato pensando sia per servitore di V[ostra] E[ccellenza] I[llustrissima] et se

benne Vincentio dice che il cavaliere ne teneva sempre scioperati molti per suo servitio, ne seguiva ancora che per i lavori di chiesa si disordinava per tale incomodità quello che operavano, ma se a V[ostra] E[ccellenza] I[[lustrissima] piaceva che e se li habbi a provvedere o lavoranti che servino a lui solamente o che si lievino di questi a i loro lavori ce ne commetteva quel tanto gli piaceva et non si mancherà della solita obbedienza et quella umilissimamente ci offeriamo et raccomandiamo in Firenze il di 8 di marzo 1562.

Di V[ostra] E[ccellenza] I[[lustrissima] humilissimi servidori.

47. *Descrizione dell'opere di Giorgio Vasari pittore et architetto aretino*

Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, scritte da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto Aretino. Secondo Volume della Terza Parte, in Firenze, appresso i Giunti 1568, pp. 1001-1002.

Al signor principe don Francesco ho fatto ultimamente due quadri, che ha mandati a Tolledo in Ispagna a una sorella della signora duchessa Leonora sua madre, e per sé un quadretto piccolo a uso di minio, con quaranta figure fra grandi e piccole, secondo una sua bellissima invenzione. A Filippo Salviati ho finita, non ha molto, una tavola che va a Prato nelle suore di San Vincenzio, dove in alto è la Nostra Donna coronata, come allora giunta in cielo, et a basso gl'Apostoli intorno al sepolcro. Ai monaci neri della Badia di Fiorenza dipingo similmente una tavola, che è vicina al fine, d'una Assunzione di Nostra Donna, e gl'Apostoli in figure maggiori del vivo, con altre figure dalle bande, e storie et ornamenti intorno, in nuovo modo accomodati. E perché il signor Duca, veramente in tutte le cose eccellentissimo, si compiace non solo nell'edificazioni de' palazzi, città, fortezze, porti, logge, piazze, giardini, fontane, villaggi, et altre cose somiglianti, belle, magnifiche et utilissime, e comodo de' suoi popoli, ma anco sommamente in far di nuovo e ridurre a miglior forma e più bellezza, come catolico prencipe, i tempj e le sante chiese di Dio, a imitazione del gran re Salamone, ultimamente ha fattomi levare il tramezzo della chiesa di Santa Maria Novella, che gli toglieva tutta la sua bellezza, e fatto un nuovo coro e ricchissimo dietro l'altare maggiore, per levar quello che occupava nel mezzo gran parte di quella chiesa; il che fa parere quella una nuova chiesa bellissima, come è veramente. E perché le cose, che non hanno fra loro ordine e proporzione, non possono eziandio essere belle interamente, ha ordinato che nelle navate minori si facciano, in guisa che corrispondano al mezzo degl'archi, e fra colonna e colonna, ricchi ornamenti di pietre con nuova foggia, che servino con i loro altari in mezzo per cappelle e sieno tutte d'una o due maniere. E che poi nelle tavole che vanno dentro a' detti ornamenti, alte braccia sette e larghe cinque, si facciano le pitture a volontà e piacimento de' padroni di esse cappelle.

In uno dunque di detti ornamenti di pietra, fatti con mio disegno, ho fatto per monsignor reverendissimo Alessandro Strozzi vescovo di Volterra, mio vecchio et amorevolissimo padrone, un Cristo crucifisso, secondo la visione di Santo Anselmo, cioè con sette virtù, senza le quali non possiamo salire per sette gradi a Gesù Cristo, et altre considerazioni fatte dal medesimo maestro Andrea Pasquali, medico del signor Duca, ho fatto in uno di detti ornamenti la Ressurrezione di Gesù Cristo in quel modo che Dio mi ha ispirato, per compiacere esso maestro Andrea mio amicissimo. Il medesimo ha voluto che si faccia questo gran Duca nella chiesa grandissima di Santa Croce di Firenze: cioè che si lievi il tramezzo, si faccia il coro dietro l'altar maggiore, tirando esso altare alquanto innanzi e ponendovi sopra un nuovo ricco tabernacolo per lo Santissimo Sacramento, tutto ornato d'oro, di storie e di figure; et oltre ciò, che nel medesimo modo che si è detto di Santa Maria Novella, vi si facciano quattordici cappelle a canto al muro,

con maggior spesa et ornamento che le su dette, per essere questa chiesa molto maggiore che quella. Nelle quali tavole, accompagnando le due del Salviati e Bronzino, ha da essere tutti i principali misterii del Salvatore dal principio della sua Passione insino a che manda lo Spirito Santo sopra gl'Apostoli. La quale tavola della missione dello Spirito Santo, avendo fatto il disegno delle cappelle et ornamenti di pietre, ho io fra mano per Messer Agnolo Biffoli generale tesauriere di questi signori e mio singolare amico. Ho finito non è molto due quadri grandi, che sono nel magistrato de' nove conservadori a canto a San Piero Scheraggio, in uno è la testa di Cristo e nell'altro una Madonna.

48. Primo contratto tra i muratori e gli Operai di Santa Croce per la realizzazione degli altari (1569)

AOSC, 426, c. 153 r.

Magnifici Signori operai di Santta Crocie il maestro michele di francesco bandechi e maestro benedetto di francesco toghiamo a fare la cappella tanto quanto m'a detto maestro francesco da sanghallo; e noi ci obrighiamo a fare la detta fabricha e servendovi bene per iscudi di monetta d[ucati] 56.

49. Secondo contratto tra i muratori e gli Operai di Santa Croce per la realizzazione degli altari (1569)

AOSC, 426, c. 154 r.

Noi maestro piero di Battista e maestro ristoro di piero fantini muratori ci ubrighiamo di fare el fondamento cioè cavare e ricuperare et portare la lena a piè delle iscale e murare e pilastri e le dua colone et tramutare le due hovero 3 sipolture che dessino noia al sop[ra] detto fondamento et fare le rotture per mettere e deti pilastri et pietre de la porta che si sa sopra gli organi di santa † a nostre ispese di calcina di rena terracotta e feramenti et piombo et giaia che altro andasi salvo che noi abiamo a mettere nostro magistero et tormenti et ci ubrighiamo a signori hoperai della fabricha di santa † di fare per fiorini cinquanta dua di lire sette per fiorino tutte le sopra iscritte cose sicondo ci a detto maestro franc[esc]o da sangallo.

50. Deposizione di Francesco da Sangallo presso la Curia Vescovile (1571)

ASF_i, Conventi Soppressi 92, 112, c. 32 r.

Die VIII mensis Novembris MDLXXI.

Magister Franciscus magistri Juliani de Sancto Gallo Architectus florentinus alius testis ut supra inductus et productus, et adiurant admissus et monitus de importantia iuramenti et quod graviter delinquat falsum depones et de pena periurii de quibus omnibus dixit se ad plenum informatum deinde.

Super tertio articulo articulorum pre decorum suo juramento predicto interrogatus testificando dixit quod testis ipse qui vocatus fuitam designationem Cappellianarum de quibus in articulo scivit et scit quod contenta in articulo ordinata fuerunt predictos dominos operarios mandato Serenissimi Magni Duci et quo de plures Cappellanie hac tenus in magna impresa et honorifie prefecte sunt alie construuntur designate et de proximo construentur interrogatus in causam scintie dixit pro ea que supra testificatus est de loco dixit in ecclesia sanctae crucis de tempore dixit ab annis tribus et citra ut circa de presentibus dixit de se teste et domino Georgio de Aretio pictore deinde.

Super quarto articulo articulorum predictor testis ipse suo eodem juramento interrogatus testificando dixit quod ad effectum construendi cappellianiam concessam Domino Ludovico de Serristoris, opus est altare de quo in articulo remove, quia inter Cappellas hedificatas nullum altare potest remanere, et remanendo ordo Architecture deperiret in dedecus tam magni ornamenti, et iudicaretur et arbitraretur per quemlibet virum et expertum de predictis notitiam et scietiam habentibus Interrogatus in causam scintie dixit pro ea que supra testificatus est de loco et tempore supra de presentibus dixit de se teste et domino Georgio eius conteste deinde.

Super quinto articulo articulorum predictor testis ipse suo eodem juramento interrogatus testificando dixit ut supra.

Super sexto articulo articulorum predictor testis ipse suo eodem iuramento interrogatus testificando dixit quod testis ipse iudicat et firmiter tenet quod removendo altare ad loco ubi reperitur et in quodlibet duorum locorum articulorum collocando et in dicto pilastro construendo ac depingi faciendo imaginem gloriose Virginis Marie pro ut et supra dictum altare prefecto consuletur ornamento dicte ecclesie et altare collocabitur in loco honorifico et ita iudicaretur et arbitraretur pro quemlibet virum praticum et expertum et de predictis notitiam et scientiam.

51. Deposizione di Giorgio Vasari presso la Curia Vescovile (1571)

ASFi, Conventi Soppressi 92, 112, cc. 32 r-v.

Die XIII mensis decembris MDLXXI.

D[omi]n[u]s Georgius Antonii de Vasaris de Aretio pictor alius testis ut supra inductus, et productus et ad iurandu[m] admissus et monitus de importantia iuramenti et quem graviter delinquat falsum depones et de pena periurii de quibus omnibus dixit se ad plenum informatum deinde.

Super tertio art[ico]lo articuloru[m] predicor[um] suo iuramento predicto interrogatus testificando dixit quod testis ipse scivit et quattuor ab annis et citra ut cetera predictos dominuos operarios ordinate fuerunt de modo de quo in articulo XII cappellanie duas

iam factus in quibus quattuor decim contineretur depicta vita Dominus Nostri yhu videlicet suprema cena cum apostolis usque ad ascensionem et emissionem spiritus sancti interrogatus in causa scientie dixit per eaque supra dixit quia testis ipse una cum magistro Francesco da sangallo eius conteste de Commissione Dominorum Operariorum designavit dictas cappellanas et scivit et scit quod alique perfecte existunt alie fabbricantur et relique designate sunt interrogatus de loco dixit indicatum ecclesiam de tempore dixit a tempore supra deposito et citra de puntibus dixit de se teste et magistro Francesco eius conteste deinde.

Super quarto art[icu]lo articuloru[m] predicor[um] testis ipso suo eodem iuramento interrogatus testificando dixit quod testis ipse scivit et scit quod altare articulatum si in loco ubi situm est remaneret ordo datus penitus deperiret indicatum scientie dixit quia dictum altare remaneret cum imperfectione architecture in causa scientie dixit per eaque supra testificatus est de loco et tempore se supra dixisse de puntibus dixit de se teste, et dicto magistro Francisco eius conteste deinde.

Super quinto art[icu]lo articuloru[m] predicor[um] testis ipso suo eodem iuramento interrogatus testificando dixit contenta in articulo vera esse interrogatus in causa scientie dixit per eaque supra testificato est quod ita iudicaretur ab omnibus viri praticis et expertis de predictis notitiam et scientia habentibus interrogatus de loco et tempore dixit ut supra interrogatus de contestibus dixit de se teste et magistro Francisco de sancto gallo eius conteste deinde.

Super sexto art[icu]lo articuloru[m] predicor[um] testis ipso suo eodem iuramento interrogatus testificando dixit quod testis ipse scivit et scit quod altare articulatum removeatur et in altero et locis articulatis collocetur depingendo ibidem gloriosa virginem profecto consuletur ornamento ecclesie et altare in loco decenti et honorifico collocabitur et ita iudicaretur et arbitraretur per quemlibet virum praticum de predicti notitiam et scientiam habentibus interrogatus in causam scientie dixit per eaque supra testificatus et de loco et tempore de supra dixisse de puntibus dixit de se teste et domino magistro Francisco eius conteste deinde.

Super gnantibus interrogatus recte respondit et quod est etatis annorum quinquaginta septem incirca.

52. Lettera di don Miniato Pitti a Giorgio Vasari (1545)

AVAr, cod. XLIII, c. 47 [86].

Messer Giorgio Amatissimo, salute.

Vi scrissi un'altra nostra brevissima per brevità di tempo; et al presente anchora non sarò troppo lungo per la cagione medesima. Il Padre Generale mi ha tanto tenuto et

domandato di voi et dell'opera vostra, che di già mi ha stracco. Sua paternità reverenda vorrebbe, che voi gli acconciassi il lavatoio delle mani, avanti vi partissi di costà, con quello ordine che a voi pare bello et conveniente; che obedisca al componimento di sopra; et che l'ornassi di stucco et pittura, che e fussi bello, secondo che e il resto dell'opera. Dice, che con le nove del capitolo vi manderà e denari dello stucco in ogni modo; et di questo statene sicurissimo. Così fa pagare li 100 scudi in Firenze a Mariotto per tutto il presente mese, come gli havete scritto. Aspetta, che e' venga qua di quelli nostri frati da Firenze, che debbono venire per il capitolo; et per loro gli manderà, forse prima che riceviatate la presente. L'azzurro oltramarignone l'ordino a Don Hippolito da Milano; e lui ha lassato il saggio in Monteoliveto qui et portato seco e denari. Sarei di parere, che voi scrivessi a Firenze a chi vi pare, che vi mandassi quello vi bisogna; che il Padre Generale vel farà pagare benissimo.

Il Padre Generale vuole, che gli faciate uno ritratto a penna del monasterio, che la veduta sia la di verso tramontana di verso il palazzo del principe di Salerno; et che voi vi immaginate quelle loggie e librerie et altre cose, che disegna fare sopra la porta, et altri ornamenti, secondo pare a voi secondo il disegno, che voi e maestro Francesco San Galli havete pensato. E di questo vi prega assai, so che lo saprete fare, havendo fatto la Roma all'antica, che mai non vedesti. Vi si manda costà per cellerario il Greco, solo per amore vostro, acciò vi intrattenga e non lassi mancare nulla: però vi prego, non paia fatica anchora a voi a fare, che il Generale rimanga sodisfatto secondo il potere dello ingegno e forze vostre; et datemi aviso, come le cose passano. Dite a Simone che mandi le lettere al cellerario di Santa Maria Nuova, perche qua sarà l' abate et il procuratore. Dite a Stefano che non ho anche hauto lettere sue: Quando l'harò, le manderò subito. Raccomandatemi a lui et a Raffaello et a tutti li amici. Al Sanese direte che a farlo tomare in qua si caca il sangue. Don Gianbaptista lo dimanda seco. Penso, harete il Capeccio per abate costì. Non lo dite a tutti, se non lo sanno d'altrove. Don Gianmattheo vi scrive. Don Hippolito non è anchora venuto; et io et il Padre Generale ci raccomandiamo a voi a rivederci ad Agnano a quelle acque fresche; et ricordatevi, che voi siate quanto bene io ho. Dio vi mantenga sano et felicissimo.

Di Monteoliveto di Chiusure alli 16 di Aprile 1545.

Il tutto vostro F. Miniato Pitti

53. Lettera di don Miniato Pitti a Giorgio Vasari (1545)

AVAr, cod. XLIII, c. 52 [94].

Messer Giorgio Amatissimo, salute.

Alli 29 di luglio ricevetti una delli 9 del detto et ne presi piacere grandissimo: Prima, intendendo del vostro bene essere et di tutta la compagnia; l'altra, che mi si certifica ogni

di più l'amore, mi portate. Io sto qua in solitudine et non ero per iscrivermi di questi parecchi di, perche non ci era subietti da dire. Hora, che voi mi havete invitato, la mia sarebbe una asineria a non rispondere. M'havete fatto piacere darmi aviso dei caso, successo per la processione. Rinneivano Dio cotesti frati, se non si facevano scorgere affatto; che per l'honore si fan tanta vergogna, o vadiano al bordello.

Ho piacere grandissimo, che le cose vostre succedino bene, come sempre ho giudicato, et che vi facciate honore per tutto. In Lucca fui per ser Iacopo; ne altre si parla che bello vi sia al pari della tavola vostra, et così in Pisa. In modo ch'io me ne galleggio et gonfio più di voi; et sono certissimo, che le vostre cose costì in Napoli non sono da anco di queste, et che ogni di piaceranno più.

El cervelliere et Lionardo, orafo da Lucca, vi si raccomandano. La brigata si pensa, che non ci ritorniate così presto; et io mi maraviglio, che stiate tanto. Pure mi penso, che dobbiate vendemiare bene; che so, non siate figura da perdere tempo. Mi parte di qua, come raffresca, per ire a visitare a Rimini et la Marea. Penso havere espedito a mezzo Ottobre. Qua si arrabbia di caldo; non so, costà. Del resto stiamo bene, et io sono in continuo desiderio di farvi piacere. Piacciavi raccomandarmi a messer Tommaso Cambi, a messer Agnolo della Antella et a tutti li amici, sceolari e frati; a messer Raffaello, a messer Stefano, a messer Giovanpaulo, a messer Salvatore, al grame Zulio, ad Agostino; al Sangallo, che mi incresce, non fortifica el suo desiderio; a messer Gianmaria delli Stucchi, a signor Orsola con tutta la sua compagnia et a voi, padrone dell'anima mia: che se i' vaglio o so o posso cosa alcuna per voi o per li amici vostri, siate contento accennarmi, impormi, comandarmi, commettermi, che tutto da me per amor vostro sarà eseguito, operato, fatto, adempiuto, quanto se fusse per la persona di sua maiestà. Pax et benedictio Dei maneat super vos semper. Amen. La perdonanza et il bene, che avete fatto a scrivermi et avisarvi, come la fate bene, così Dio vi dia gratia per l'advenire, la faciate benissimo, et che ci rivediamo presto.

Da Agnano el primo di d'Agosto del 1545

Il tutto vostro F. Miniato Pitti

54. Pagamento a Francesco da Sangallo per gli stucchi alla fontana di Villa Giulia (1552)

ASR, Camerale I, Fabbriche, busta 1519, c. 44 r.

Addi 13 di Novembre

[...]

a Franc.o sangallo scultore Δ [scudi] tre per tanti lavori di stucco alla fontana della Villa Julia __ 3

[...]

a Franc.o da sangallo Δ [scudi] due bt 40 per tante giornate di stucco alla fontana __ 2:40
Addì 27 di novembre

[...]

a Franc.o da sangallo Δ [scudi] due bt 40 per tante giornate di stucco alla fontana della
Villa Julia __ 2:40

55. Lettera di Giorgio Vasari a Giovanni Caccini (1562)

ML, Ma 2477, n. 23.

Magnifico Messer Giovanni

Qui nasce ogni giorno per le cose già dettate in palazzo et alla Fabrica de Magistrati disordini assai, et io, perché veggo che non è tempo a scrivere a S[ua] E[ccellentia], spettando pure che mi senta in voce, vo tollerando con patientia il meglio che io posso. Il Maiano sara apertator della presente e vi conterà mille storie, ma fra l'altre perché il Baldovinetto nel suo ritorno di costì à fatto intendere a me et al Puccino, che il Duca si contenta che in fu magistrati ci vole dua capomaestri d'importanza et che sieno persone perite et sieno eletti dal Puccino et da me. Io non ò voluto eleggere altri che quegli che S[ua] E[ccellentia] ci à messi, che sono Maestro Giovanni di Valdimarina e'l Maiano, quale l'ano ruscato per levarlo via, perché gli à murato con diligentia et non à voluto murar mai le pietre della cornice che sono state scantonate, mallavorate et non a misura, come da lui intenderete, et si son contentati che vi si rimetta in suo luogo Maestro Bernardo, che prima aveva il luogo innanzi che io ci mettessi il Maiano, che entro nel luogo di Maestro Bernardo, et mi pare che faccino un grande torto al Maiano. Ma perché qui non è il Duca né io voglio di questo scrivere ora, m'è parso che venga costì a dolersi al Duca et che suplichì, et à bifogno che gli facciate spalle insieme con Maestro Davitte, che ancora che'l Duca lo conosca, gli gioverete assai et a me ancora con mostrare, che il Puccino vole che ogni cosa dependasi da lui et vol far l'ufitio dello architetto et non sa dove si sta, et col travagliare, chi si porta bene rovinerà un die quella fabrica; et se volete aiutallo, fate che'l Duca facci che Baccio Gondi gl'informi lui del fatto o'l Sangallo, che l'uno e l'altro s'intendon delle pietre e del murare, et che non è onesto che, chi à durato tutta la fatica e a rizar le colonne e pilastri, à preso la pratica del lavoro et serve con amore, debba esser remosso senza cagione, tanto più per l'avercelo messo sua Eccellentia, che tutto si fa, perché io non abbi aver chi abbi cura a mutare le pietre per mettervi delle triste; che tutto il resto vi dirà lui. Et certo, se io non avessi rispetto a dolori del Duca, sarei venuto costì et arei forse scritto, ma lo riservo a quando sarò dimandato, et però giudico che Maestro Davitte et voi farete in questo caso

buon servitio; tanto più che gli architectti an sempre a metter loro i muratori, che così è l'ordine di S[ua] E[ccellenza] per tutto et ancora si fa nelle altre fabbriche fuor di qui [...].

Di Fiorenza alli XVI di Dicenbre 1562.

D.V.S. il v[ostro]
Giorgio Vasari

56. Nomina dei Provveditori della Fabbrica dei Tredici Magistrati (1560)

ASFi, Nove Conservatori del Dominio e della Giurisdizione fiorentina, 3710, c. 1r.

IN DEI NOMINE AMEN. ANNO DOMINI NOSTRI YhU XPI ab eius salutifera Incarnatione millesimo quingentesimo sexagesimo, indictione III, die vero XXX mensis Augusti dicti anni.

Li infrascripti sono e cinque Proveditori deputati da Sua Ecc[ellenza] Ill[ustrissi]ma sopra la fabrica de nuovi siti de Magistrati nella via de Magistrati per risiedere e far l'offitio loro nell'Arte di Porsanpiero, e nomi de quali son questi cioè:

Antonio d'Alessandro di Cario de Nobili,
Giovanni di messer Lodovico Acciaiuoli,
Maestro Francesco di Giuliano da Sangallo,
Giovanni di Francesco Baldovinetti et
Cristofano di Giovanni Cristofano Spini

Cancelliere:

Ser Giuliano di Ser Giovanni Spetiali da Terranuova

Proveditore:

Luca di Giordano Mini

Aiuto dei Proveditore:

Giuliano di Jacopo di Giuliano del Vigna

Architectore:

Maestro di Giorgio Vasari d'Arezzo

Sottoarchitetto:

Maestro Dionigi legnaiuolo

57. Lettera dei Provveditori della Fabbrica dei Tredici Magistrati a Cosimo I (1566)

ASFi, Nove Conservatori del Dominio e della Giurisdizione fiorentina, 3710, c. 165.

Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Principe.

giugno 1564 e fu ordinato di commissione dell'Il[ustrissi]mo et Ecc[ellentissi]mo Padre, di q[ue]lla che si dessi et così fu dato a fare a Vinc[enti]o Danti Perugino l'Arme sua delle Palle con dua statue di marmo dagli lati di br[accia] 4 incirca luna, per mettersi nella testata di q[ues]ta fabrica inverso Arno dalla Banda di drento et che per far tal lavoro se li dessi et così li e stato dato quattro scudi la settimana a buon conto, con patto però di pigliarlo poi alla fine per q[ue]lla prima che fussi fatto dalli periti. Per il che havendo egli finite dette due statue, si è per tal causa alla electione delli stimatori, dove che per la parte della fabrica sono stati chiamati

m[ae]stro Francesco da Sangallo
et messer Giorgio Vasari

et per la parte di di Vincentio
messer Vincentio de Rossi et
messer Bartolomeo Ammannati

e quali tutti quattro insieme de accordo per lor' rapporto in scriptis hanno stimato e valutato dette due statue di ducati 700 di lire 7 l'uno, con q[ues]to però che sia tenuto a farci buono il costo delli marmi, il q[ua]le si ragiona essere di ducati 50 incirca. Quando adunque così piaceva a V[ostra] E[ccellenza] I[llustrissima] andremo pagandolo del suo resto, et con questo humilm[ent]e ce li racc[omandia]mo pregandoli eterna felicità.

Della fabrica il di XI di 7bre 1566

58. Lettera di Giorgio Vasari a Cosimo I (1570)

ASFi, Nove Conservatori del Dominio e della Giurisdizione fiorentina, 3710, c. 176.

Serenissimo Signor Gran Duca.

Alli giorni passati per informatione della sup[pli]ca di Vinc[enz]o Danti Perugino, quale domandava di essere servito da questa fab[ric]a di un tanto la settimana per 18 o 20 mesi a buon conto di quelle manterebbano le dua statue che egli a fare per q[ues]ta fab[ri]ca v[ostr]a della grandezza dell'altezza v[ost]ra et l'altra di San Piero, li dicemmo che per le altre volte, quando e' fece le dua figure che havevano a mettere in mezzo la statua grande, fu solito darli ogni settimana ducati 4 a buon conto per potersi subvenire, al che V[ostra] A[ltezza] rescrisse in dì 16 di agosto di questo tenore cioè: vegghino la prima cosa di convenire, et poi a buon conto darli un tanto la stima secondo la conventione che faranno.

Hor per exeguire il commesso da V[ostra] A[ltezza] noi facemmo che Vincentio de Rossi, Giambologna et Batista Lorenzi andassino a stimare d[ette] statue et che ancora m[aest]ro Franc[esc]o da Sangallo n[ost]ro collega le vedessi et ne dicessi il parer suo.

Andorno li tre et viddono il modello della statua grande, et referirno che attese le altre cose fatte dal Perugino, et l'esser giovane, et persona habile, et destra all'andare sempre migliorando, che a giuditio loro il prezzo di detta statua grande habbi a e[sser]e senza computarsi il marmo ne altro la somma di fiorini 500, et forse di modo maggiore secondo l'eccellentia et bellezza di che la riuscissi, et q[ues]to disseno non per via o modo di stima, ma per via o modo di parere, allegando che, non sendo fatta la statua, non possano veramente stimarla, et quanto al tempo che in fra 18 mesi e' l'harebbe haver data finita. Quanto alla statua del S[an] Piero non ci sendo il modello con tutto, che già egli ne facessi uno quale andò poi male, dissono non poterno saper dir cosa alcuna. Quanto al parer di m[aest]ro Franc[esc]o egli quanto al prezzo et quanto al tempo conferma il medesimo aggiugnimento al 1° et al altro una in circa.

Imperò considerato il non potersene far ferma stima, andremo dandoli la settimana quel tanto che V[ostra] A[ltezza] ce ne comanderà, mettendoli in consideratione che e possino occorrere di molti accidenti di morte et di altro dello scultore, et oltre accioché egli ha a fare anchora le 3 figure di bronzo per le arte dei mercatanti, le quali possono dilatar quel termine in molto più che non si pensa. Aspetteremo adunque la resolutione di sua santa mente per exeguire quella prestissimi et humilm[ent]e ce la racc[omand]ia mo pregandoli da Dio ogni contento della fab[ric]a il dì 7 di 7bre 1570.

59. *Francesco di Giuliano da Sangallo, scultore architetto et Accademico*

Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, scritte da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto Aretino. Secondo Volume della Terza Parte, in Fiorenza, appresso i Giunti 1568, p. 872.

Francesco di Giuliano da Sangallo, scultore architetto et Accademico, di età hoggi di settanta anni, ha condotto come si è detto nella vita di suo padre, et altrove, molte opere di scultura: le tre figure di marmo, alqua[n]to maggior' del vivo, che sono sopra l'altare della chiesa d'Or San Michele, sa[n]ta Anna, la Vergine, e Christo fanciullo, che sono molto lodate figure. Alcu[n]altre statue pur di marmo, alla sepoltura di Piero de' Medici a Monte Casino, la sepoltura che è nella Nunziata del Vescovo de' Marzi, e quella di Monsignor Giovio, scrittore delle storie de' suoi tempi. Similmente d'architettura ha fatto il medesimo, & in Fiorenza, & altrove, molte belle, e buon'opere et ha meritato per le sue buone qualità, di esser sempre stato come loro creatura, favorito dalla casa de' Medici, per la servitù di Giuliano suo padre; onde il Duca Cosimo, dopo la morte di Baccio d'Agnolo, gli diede il luogo, che colui aveva d'architetto del Duomo di Firenze.

60. Verbale dell'Accademia delle Arti e del Disegno (1567):

ASFi, Accademia del Disegno prima Compagnia dei pittori, 24, c. 16r.

Questa mattina che fumo a dì 14 di settembre ragunati nella Nuntiata il detto locotenente parlorono sopra la stanza auta da sua E[ccellenza] in Cestello e de' danari che s'a d'averè per finire e fare una stanza. E così dopo molto feciono dua sopra decta muraglia con partite de le più fave nere e andorno 8 omini e rimase questi

Vicentio Danti da perugia scultore
Zanobi di Bernardo Lastricati scultore

che avesino cura et diligentia a finire la muraglia di fare di disfare di provvedere che si faccia secondo la loro volontà e per partito de le più fave nere rimasono e sopra nominati. E di poi considerando il s[ignor] locotenente che bisognava un proveditore che sopra ci avesi diligente cura elegono m[aestr]o Franc[esc]o da Sangallo scultore per proveditore di tucta la muraglia. E così ancora elegono un Camarlingo che tenessi e denari che da Sua Ecelentia gli saranno pagati e con sua commessione deba pagare con poliza dei proveditore a quei manifattori e secondo che sarà meglio e queste fu

Giovacchino di Ser Antonio Matocini dipintore;

E considerano che volendo fare fest[ivit]à nella nuova stanza bisognava sovenire e festaioli che e non avesino a durare fatica e spendere e così io ricordando che e non ci era danari a voler far festa così il signor locotenente disse: io mi contento che in questa nova stanza si faccia festa e per che la s'abia a far io mi pero di borsa mia dare dua scudi e così vo[glio] che voi tucti concoriate a qual che cosa secondo l'animo vostro, e esendosi in numero di 13 academici tucti a n[umer]o promesano dare e questi furono in prima il signor

Locotenente dua scudi cioè	lire 14 al camarlingo
m[aestr]o Vincentio Danti	lire 2 p[agat]o al camarlingo
Dome[nic]o Pogini	lire 2 p[agat]o al camarlingo
m[aestr]o Giorgio Vasari decte	lire 2 p[agat]o al camarlingo
maest[r]o Agnolo Bro[n]zinj	lire 2 p[agat]o al camarlingo
m[aestro] Fran[cesc]o da Sang[al]lo	lire 2 p[agat]o al camarlingo
Zanobi Lastricati	lire 2 p[agat]o al camarlingo
Ant[oni]o di Gino scultore	lire 2 p[agat]o al camarlingo
Fra Gia. Vi[n]centio	lire 1 p[agat]o al camarlingo
F[rancesc]o Camilani	lire 2 p[agat]o al camarlingo
Carlo di Galeotto	lire 2 p[agat]o al camarlingo
Lesandro Alori in dua	lire 3 p[agat]o al camarlingo
Vi[n]centio Danti promette	lire 2 p[agat]o al camarlingo
Stoldo di Giovanni promette	lire 2 p[agat]o al camarlingo

61. Annotazione sul registro dei Proveditore dell'Accademia dei Disegno (1563)

ASF, Accademia del Disegno prima Compagnia dei pittori, 24, c. 16r.

E perché questa festa che s'è facta in palazzo nella sagrestia di Michelagnolo concessocela da sua ecelenzia, come per parola del nostro locotenente dise: li festajoli che masimo iscultore levo la sua figura senza che dellj altri [...] un po' di discordia del levarle e del darle e sopra questo e' feciono tre omini che a loro piacesi con consenso di tucti e con queste fave nere 16 e festaiolj che n'era [...] e li omini furno questi:

Fra[ncesc]o da sanghallo.

Lesandro alori.

Pierfra[ncesc]o di iacopo.

62. Contratto tra Jacopo di Biagio e Dionigi da Settimo, abate del Cestello (1561)

ASF, Compagnie Religiose Soppresse CXVIII, 390, no. 10.

+yhs addi 18 di maggio 1561

Manifestasi per la presente iscritta come el R[everen]do don dionisio abate di Settimo è venuto in concordia con maestro Jachopo di biagio muratore di tramutare la porta grande da via del munistero di cestello e mettella nel dritto a punto della porta dell'orto e chosì anchora l'usc[i]o che entra nel chiostro ritirallo e rimuovello che anchora quello vengha a punto in detto diritto che si dica a chorda dalla porta dell'orto sino alla porta della via. Come tutto si rag[i]onò g[i]ovedì passato presente M[astr]o franc[esc]o da Sanghallo. Et detto Maestro Jachopo debba chavare detta porta da via e levare il tetto di sopra e di poi rimurare la detta porta c[i]oè e medesimi chonci nel diritto proprio come di sopra e detto è chosì rimettere el medesimo tetto Sopra a detta porta come egli sta. E quando la porte di drento di detto tetto l'abate non ve lo voglia, detto M[astr]o Jachopo ne l'abia a ffare e chosì l'usc[i]o del chiostro debba chavare e chonci per rimettegli nel detto diritto di sopra. Et detto M[astr]o Jacopo debba mettere chalcina rena di suo e chosì tutte l'opere de manovali et maestri tutto vadia a spese di detto M[astr]o Jacopo. El reverendo Abate gli debba dare per la sua fatica e magisterjo e spesa f[i]orin[i] sei d'oro di moneta c[i]oè l[i]re 42 p[icci]oli e quali danari gli debba dare la metà al presente, el resto quando sarà finito. E detto M[astr]o Jachopo promette di mettere mano per di qui a di 8 di g[i]ugno prossimo perché el reverendo Abate desidera sia finito tale opera per di qui a 1/2 g[i]ugno o sino a 20 G[i]ugno non passi sia del tutto achonc[i]o e finito. E detto M[astr]o Jachopo promette di servire chon amore e fede e con diligenza e buone chalcine come si richiede a uno tale lavoro. E io franc[esc]o detto ò fatto questa iscritta a richiesta delle parte, e quelli la sotto scriverranno per l'oservanzia l'uno a l'altro come di sopra è detto. Di poi sono venuti in nuova choncordia che M[astr]o Jacopo

sopradetto abbia a punto a tramutare la porta da via come di sopra è detto e richoprire tutto il tetto e rifare la silice e che la tornj murata e achonc[i]a come è detto e la porta del chioostro si lascia e non s'a a tohare e avere dette l[ire] 42 per questa sola.

Io don dionisio abbate di Septimo confirmo et prometto quanto è scripto e detto in questa scripta. Io Jacopo di biagio muratore sono chontento a quanto di sopra e detto, o[g]gi questo di sopradetto e tanto prometto d'observare.

63. Nomina a *infermiere* dell'Accademia delle Arti e del Disegno (1564):

ASFi, Accademia del Disegno prima Compagnia dei pittori, 24, c. 7r.

Consoli e[n]tratti sotto di 9 di maggio 1564 per mesi sei a commi[n]c[i]are la seconda domenica di magio a di [...] e finire per tucto ottobre:

Vi[n]centio Danti da Perugia
Mic[h]eli di iacopo dipi[n]tore
Santi di Mic[h]ele Buglioni

I[n]fermieri:

Maestro Fra[n]cesco di giuliano da Sa[n]gallo
Maestro Giorgio di [...] Vasari
Andrea di Mariotto dipi[n]tore

64. Nomina a *console* dell'Accademia delle Arti e del Disegno (1566):

ASFi, Accademia del Disegno prima Compagnia dei pittori, 24, c. 15v.

Consoli e hufitiali di nostra Compagnia per mesi sei comi[n]c[i]ati adj [...] di magio 66.

Messer Agniolo di Cosimo Bronzini	1 2 3 5 [sic] 0
Maestro Francesco di Giuliano da Sangallo	12 3 0 5
Zanobi di Antonio Lastricati	

65. Verbale dell'Accademia delle Arti e del Disegno (1572):

ASFi, Accademia del Disegno prima Compagnia dei pittori, 25, c. 20v.

Ricordo come per ordine dei S[igno]ri Consoli et Consiglieri si vinse 6 uomini per vedere certe piante e disegni quali erono d'una fabricha del re Filippo i quali sei huomini giudicassino le dette piante e disegni se stavano bene se none le difetasino e cosi fu vinto:

M[ae]str[o] Bartolomeo Amanati.
M[ae]str[o] Agniolo Bronzini.
M[ae]str[o] Vincenzio de Rossi.
M[ae]str[o] Francescho da Sangallo.
M[ae]str[o] Vincenzo Danti.
M[ae]str[o] Zanobi Lastricati.

Et pertanto si ragunoro chol S[ignor] vicie luogotenente M[es]s[er]e Tomaso dei Nero et giudicorno et detono libero parere sopra dette piante di fabrica reale.

Alli questi dì di giugno 1572.

66. Registrazione della morte di Francesco da Sangallo (1576):

ASF, Morti Medici Speciali, 253, c. 132 r.

Febbraio 1575

Maestro Francesco di Giuliano da San Gallo,
Santa Maria Novella_____11

67. Tassa di iscrizione all'Accademia delle Arti e del Disegno (1575):

ASF, Accademia del Disegno prima Compagnia dei pittori, 101, c. 40v.

Tornata adj 13 di Marzo 1574.

Da maestro Francesco da Sangallo lire sette per sua tassa___lire 7, soldi [...]

68. Lettera di Giorgio Vasari a Cosimo I (1564):

ASF, Mediceo del Principato, 506, c. 126.

Illustrissimo et Eccellentissimo Signor mio

Stamani, che siamo a X4 del presente, si son fatte le esequie del divino Michelagnio Buonaroti con tanta satisfatione di questo universale, che San Lorenzo era calcato et pieno di persone di conto, oltre a molte donne nobili et il numero grande de forestieri, che era cosa di maraviglia. Et tutto è passato con gran quiete, per lo buon ordine che s'è tenuto alle porte de famigli d'Otto et del Bargello per la chiesa coi suoi santi, oltre la guardia del capitano de Lanzi, che fu intorno al catafalco, et aver cura, che i dottori et la Ruota et l'Accademia delle lettere avessino i luoghi loco, et così tutti e cittadini; come ancora ebbe cura, che tutta l'Academia et Compagnia del Disegno

stessi per ordine in luogo più eminente: Avendo messo imezzo, dirinpetto al pergamo, il Signor Luogo Tenente, tramezzato da e' consoli et da tre deputati sopra l'onoranza, che fu Bronzino, Giorgio Vasari e Bartolommeo Amannati. Benvenuto non vi s'è voluto trovare, ne meno il San Gallo, che àn dato che dire assai a questo universale. Usossi amorevolezza alle cose di Michelagnolo, perché facemmo, che Lionardo Buonaroti sedessi a lato al Luogo Tenente, ch'è molto piaciuto questo atto di pietà verso la virtù di quel vecchio. In somma, tutta l'Academia sté mezza di qua et mezza di là dal Luogo Tenente, et tutta la Compagnia dinanzi in altre banche. A piedi della Academia sedevano forse XXV giovanetti, che tutti imparono a disegnare; et ce n'è de valenti.

Di Fiorenza alli 14 di Luglio 1564.

D.V.E. Ill[ustrissim]a
obligatissimo Ser[vito]re
Giorgio Vasari

Bibliografia

1564/2014 Michelangelo 2014

1564/2014 Michelangelo. *Incontrare un artista universale*, catalogo della mostra, a cura di C. Acidini, E. Capretti e S. Risaliti, Firenze 2014.

ACKERMAN 1954

J.S. Ackerman, *Architectural Practice in the Italian Renaissance*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 3, 1984, pp. 3-11.

ACKERMAN 2002

J.S. Ackerman, *Origins, imitation, conventions: representation in the visual arts*, Cambridge Ma 2002.

ADEMOLLO 1841

A. Ademollo, *Marietta de' Ricci, ovvero Firenze al tempo dell'assedio: racconto storico*, Firenze 1841.

AGOSTI 2013

B. Agosti, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano 2013.

ALBERIGO 1965

G. Alberigo, *Beccadelli, Ludovico*, in

Dizionario Biografico degli Italiani, VII, Roma 1965, pp. 407-413.

ALIGHIERI/BUSNELLI/VANDELLI 1934

D. Alighieri, *Il Convivio*, a cura di G. Busnelli e G. Vandelli, Firenze 1934.

ALLEGRI/CECCHI 1980

E. Allegri, A. Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze 1980.

AMADIO 1986

A.A. Amadio, *I mosaici di S. Costanza. Disegni, incisioni e documenti dal XV al XIX secolo*, Roma 1986.

AMATO 2014

G. Amato, *I «Crocifissi» lignei di Giuliano, Antonio e Francesco da Sangallo*, in «Prospettiva», 147-148, 2012 (2014), pp. 62-123.

ANDREUCCI 1858

O. Andreucci, *Il fiorentino istruito nella Chiesa della Nunziata di Firenze*, Firenze 1858.

ANNECCHINO 1960

R. Anncchino, *Storia di Pozzuoli e della zona flegrea*, Pozzuoli 1960.

ANNECCHINO 1978

R. Anncchino, *La dimora di don Pedro di Toledo*, in «Il Rievocatore», XXIX, 4-7, 1978, pp. 2-12.

ARISTOTELE/RUSSO/LONGO 1973

Aristotele, *Opere. Volume secondo*, traduzioni di A. Russo e O. Longo, Roma-Bari 1973.

Andrea Palladio e la villa veneta 2005

Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa, catalogo della mostra, a cura di G. Beltramini e H. Burns, Venezia 2005.

ANDREONI 2012

A. Andreoni, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa 2012.

ARETINO/FLORA/DEL VITA 1960

P. Aretino, *Lettere. Il primo e il secondo libro*, a cura di F. Flora, note storiche di A. del Vita, Milano 1960.

ARGAN/CONTARDI 1990

G.C. Argan, B. Contardi, *Michelangelo architetto*, Milano 1990.

ARMAND 1883-1887

A. Armand, *Les medailleurs italiens des XV^{ème} et XVI^{ème} siècles*, Paris 1883-1887.

Art, Culture, and National Identity 2003

Art, culture, and national identity in Fin-de-Siècle Europa, a cura di M. Facos e S. Hirsh, Cambridge-New York 2003.

ASHBY 1904

T. Ashby, *Sixteenth-century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner*,

London 1904.

ASHMOLE 1959

B. Ashmole, *Cyriac of Ancona*, London 1959.

ATTWOOD 2003

P. Attwood, *Italian medals (c. 1530-1600) in British Public Collections*, London 2003.

Baccio Bandinelli 2014

Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493 - 1560), catalogo della mostra, a cura di D. Heikamp e B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2014.

BALLARIN 1979

A. Ballarin, *Una nuova prospettiva su Giorgione: la ritrattistica degli anni 1500-1503*, in *Giorgione. Atti del convegno internazionale di studio per il 5° centenario della nascita*, Castelfranco Veneto 1979, pp. 227-252.

BARKAN 2011

L. Barkan, *Michelangelo: a life on paper*, Princeton 2011.

BARONI VANNUCCI 2007

A. Baroni Vannucci, *Gli Accademici del Disegno nelle «Vite» di Vasari*, in *Arezzo e Vasari: vite e postille*, a cura di A. Caleca, Foligno 2007, pp. 169-192.

BARTOLI 1914-1922

A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Roma 1914-1922.

BARZMAN 2000

K. Barzman, *The Florentine Academy and the early modern state: the discipline of disegno*, Cambridge-New York 2000.

BATTAGLIA 1961-2004

S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua*

- italiana*, Torino 1961-2004.
- BATTILOTTI 2004
F. Bordoni, *Palazzo Uguccioni a Firenze: una «bella facciata» per la piazza del duca*, in «Annali di architettura», 15, 2003 (2004), pp. 137-150.
- BECHERINI 2009
M. Becherini, *Arte a Montemurlo dal XIII al XIX secolo*, Perugia 2009.
- BEDESCHI 1977
P. Bedeschi, *Le vicende della tomba di Girolamo Riario nella cattedrale di Imola*, in «Atti dell'Associazione per Imola Storico-Artistica», 9, 1977, pp. 163-170.
- BELLESI 2000
S. Bellesi, *Giamberti, Francesco, detto Francesco da Sangallo o il Margotta*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIV, Roma 2000, pp. 287-293.
- BELLI 1996
G. Belli, *Forma e naturalità nel bugnato fiorentino del Quattrocento*, in «Te», IV, 1996, pp. 9-35.
- BELLI 2016
G. Belli, *La casa di Giuliano e Antonio da Sangallo in via di Pinti a Firenze*, in *Giuliano da Sangallo architetto*, a cura di A. Belluzzi, C. Elam e F.P. Fiore, Venezia 2016 [in corso di pubblicazione].
- BELLUZZI 1993
A. Belluzzi, *Giuliano da Sangallo e la chiesa della Madonna dell'Umiltà a Pistoia*, Firenze 1993.
- BELLUZZI 2008a
A. Belluzzi, *Il collezionismo dei disegni di architettura nel Cinquecento*, in «Opus Incertum», III, 5, 2008, pp. 93-103.
- BELLUZZI 2008b
A. Belluzzi, *Palladio e la cultura artistica fiorentina*, in *Palladio 1508-2008: il simposio del cinquecentenario*, a cura di F. Barbieri, D. Battilotti, G. Beltramini, A. Bruschi, H. Burns, F.P. Fiore, Ch.L. Frommel, M. Gaiani e P. Gros, Venezia 2008, pp. 100-104.
- BELLUZZI 2009
A. Belluzzi, *Il volto di Ammannati*, in *L'architetto: ruolo, volto, mito*, a cura di G. Beltramini e H. Burns, Venezia 2009, pp. 79-95.
- BELTRAMINI 2002
G. Beltramini, *Padova. «El presente domicilio de Pallade» (Ruzante)*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002.
- BELTRAMINI 2005
G. Beltramini, *La corte di Marco Mantova Benavides a Padova*, in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, catalogo della mostra, a cura di Id. e H. Burns, Venezia 2005, pp. 279-281.
- BERENSON 1903
B. Berenson, *The drawings of the Florentine painters, classified, criticised and studied as documents in the history and appreciation of Tuscan art, with a copious catalogue raisonné*, London 1903.
- BERENSON 1938
B. Berenson, *The drawings of the Florentine painters*, Chicago 1938.
- BERNARDELLI 2010
A. Bernardelli, in «*In defossis locis dispersae, vel muris intus locatae*». Considerazioni su un uso rinascimentale della medaglia, le origini, secoli XIV e XV, in «Rivista italiana di numismatica», 111, 2010, pp. 363-402.

BERNARDELLI 2011

A. Bernardelli, «E anche si buttò di molti medaglie di più sorti [...] è stata una bella e allegra solennità». *Aspetti dell'uso di medaglie nei rituali di fondazione, il XVI secolo*, in «Rivista italiana di numismatica», 112, 2011, pp. 341-76.

BERNARDONI 2011

A. Bernardoni, *La conoscenza del fare: ingegneria, arte, scienza nel De la pirotechnia di Vannoccio Biringuccio*, Roma 2011.

BERTOLOTI 1892

A. Bertolotti, *Nuovi documenti intorno all'architetto Antonio da Sangallo (il Giovane) ed alla sua famiglia*, Roma 1892.

BESCHI 1998

L. Beschi, *I disegni ateniesi di Ciriaco: analisi di una tradizione*, in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'umanesimo*, a cura di G. Paci e S. Sconocchia, Reggio Emilia 1998, pp. 83-103.

BEVILACQUA 2015

M. Bevilacqua, *I progetti per la facciata di Santa Maria del Fiore (1585-1645). Architettura a Firenze tra Rinascimento e Barocco*, Firenze 2015.

BIERMANN 1970

H. Biermann, *Das Palastmodell Giuliano da Sangallo für Ferdinand I. König von Neapel*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 23, 1970, pp. 154-195.

BIERMANN 1986

H. Biermann, *Der runde Hof. Betrachtungen zur Villa Madama*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXX, 1986, pp. 493-536.

BIERMANN 1988

H. Biermann, *Palast und Villa. Theorie und Praxis in Giuliano da Sangallo's Codex Barberini und im Tacuino Senese*, in *Les*

Traité d'architecture de la Renaissance, a cura di J. Guillaume, Parigi 1988, pp. 135-150.

BOBER/RUBINSTEIN 1987

P.P. Bober, R. Rubinstein, *Renaissance artists & antique sculpture: a handbook of 500 illustrations*, London 1987.

BODNAR 1960

E.J. Bodnar, *Cyriacus of Ancona and Athens*, Bruxelles 1960.

BOGANI 1992

E. Bogani, *Il giardino di Prato. Lieti convegni e molli amori del '500 pratese e fiorentino nelle testimonianze poetiche di Nicolò Martelli e Bindaccio Guizzelmi*, Prato 1992.

BOLZONI 2010

L. Bolzoni, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino 2010.

BOLZONI 2013

L. Bolzoni, *Citazioni letterarie nella Giuntina: per una mappa delle loro funzioni*, in *I mondi di Vasari. Accademia, lingua, religione, storia, teatro*, a cura di A. Nova e L. Zangheri, Venezia 2013, pp. 141-159.

BOMBARDINI 1983

S. Bombardini, *Fatti e misfatti degli Alidosi di Castel del Rio*, in «Pagine di vita e storia imolesi», 1983, 1, pp. 51-76.

BORDIGNON 2010

G. Bordignon, «Ornatissimum undique»: *il Partenone di Ciriaco d'Ancona*, in «Engramma» (rivista on-line), X, 2010.

BORDONI 2011

F. Bordoni, *La dimora di Bartolomeo Scala nel palazzo della Gherardesca a Firenze: progetti e realizzazioni dal Quattrocento ad oggi*, in «Annali di architettura», 23, 2011, pp. 9-36.

BORGHINI/ROSCI 1967

R. Borghini, *Il riposo*, a cura di M. Rosci, Milano 1967.

BORSI 1985

S. Borsi, *Giuliano da Sangallo: i disegni d'architettura e dell'antico*, Roma 1985.

BORSI 1992

F. Borsi, *Paolo Uccello*, Milano 1992.

BOTTARI/TICOZZI 1822-1825

G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*, Milano 1822-1825.

Bramante e gli altri 2006

Bramante e gli altri: storia di tre codici e di un collezionista, catalogo della mostra, a cura di J. Ploder, Firenze 2006.

BRINGUCCIO/CARUGO 1977

V. Biringuccio, *De la Pirotechnia*, a cura di A. Carugo, Milano 1977.

BROTHERS 1999

C. Brothers, *Drawing from Memory. Giuliano da Sangallo and the Ruins of Rome*, dissertation, Harvard University 1999.

BROTHERS 2002

C. Brothers, *Reconstruction as design: Giuliano da Sangallo and the "palazzo di mecenate" on the Quirinal Hill*, in «Annali di architettura», 14, 2002, pp. 55-72.

BROTHERS 2008

C. Brothers, *Michelangelo, drawing, and the invention of architecture*, New Haven 2008.

BROTHERS 2012

C. Brothers, *Questioning context in Renaissance art*, in «The Oxford art journal», 2012, XXXV, 3, pp. 462-466.

BROWN/KLEINER 1983

B.L. Brown, D. Kleiner, *Giuliano da Sangallo's Drawings after Ciriaco d'Ancona: Transformations of Greek and Roman Antiquities in Athens*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 42, 1983, pp. 321-335.

BRUSCHI 1983

A. Bruschi, *Una tendenza linguistica "medicea" nell'architettura del Rinascimento*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500. Relazioni artistiche: il linguaggio architettonico*, a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1983, pp. 1005-1028.

BRUSCHI/ZAMPA 2000

A. Bruschi, P. Zampa, *Giamberti, Antonio, detto Antonio da Sangallo il Vecchio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIV, Roma 2000, pp. 273-287.

BULL 2009

D. Bull, *Piero di Cosimo's portraits of Giuliano da Sangallo and Francesco Giamberti*, in *L'architetto: ruolo, volto, mito*, a cura di G. Beltramini e H. Burns, Venezia 2009, pp. 67-77.

BULL 2015

D. Bull, *Portrait of Giuliano da Sangallo*, scheda, in *Piero di Cosimo. The Poetry of Painting in Renaissance Florence*, catalogo della mostra, a cura di G.A. Hirschauer e D. Geronimus, Farnham 2015, pp. 103-107.

BUONO 2007

C. Buono, *Il complesso Toledo in Pozzuoli: storia e conservazione di un sito monumentale nel quadro delle trasformazioni ambientali*, Napoli 2007.

BURIONI 2008

M. Burioni, *Die Renaissance der Architekten: Profession und Souveränität des Baukünstlers in Giorgio Vasaris Viten*, Berlin 2008.

BURNS 2012

H. Burns, *La villa italiana del Rinascimento. Forme e funzioni delle residenze di campagna, dal castello alla villa palladiana*, Costabissara 2012.

BURNS 2013a

H. Burns, *Architecture and the communication of identity in Italy, 1000-1650. An introduction and overview*, in *Architettura e identità locali. I*, a cura di L. Corrain e F.P. Di Teodoro, Firenze 2013, pp. 3-38.

BURNS 2013b

H. Burns, *Architecture and the communication of identity in Italy, 1000-1650. Signs, contexts, mentalities*, in *Architettura e identità locali. II*, a cura di Id. e M. Mussolin, Firenze 2013, pp. 3-79.

CAGLIOTI 2000

F. Caglioti, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, Firenze 2000.

CAGLIOTI 2011

F. Caglioti, *Il Crocifisso di San Biagio, da Antonio da Sangallo il Vecchio a suo nipote Francesco*, in *Il Crocifisso sangallesc della chiesa di San Biagio a Petriolo a Firenze*, a cura di M. Branca, Signa 2011, pp. 37-53.

CAGLIOTI 2013

F. Caglioti, *Il «San Giovannino» mediceo di Michelangelo, da Firenze a Úbeda*, in «Prospettiva», 145, 2012 (2013), pp. 2-81.

CAGLIOTI/HYERACE 2010

F. Caglioti, L. Hyerace, *Antonello Gagini e le tombe Carafa di Castelvetere*, in *La Calabria del vicereame spagnolo: storia, arte, architettura e urbanistica*, a cura di A. Anselmi, Roma 2010, pp. 337-385.

CALAFATI 2011

M. Calafati, *Bartolomeo Ammannati: i palazzii Grifoni e Gignni. La nuova architettura dei palazzii fiorentini del secondo Cinquecento*,

Firenze 2011.

CALAFATI 2012

M. Calafati, *I disegni di Michelangelo per «L'Altopascio»: i fogli 117A e 118A di Casa Buonarroti*, in *Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura*, a cura di G. Maurer e A. Nova, Venezia 2012, pp. 178-191.

CAMPBELL/NESELRATH 2006

I. Campbell and A. Nesselrath, *The Codex Stosch: surveys of ancient buildings by Giovanni Battista da Sangallo*, in «Pegasus», 8, 2006, pp. 9-90.

CAMPIGLI 2007

M. Campigli, *Silvio Cosini e Michelangelo*, in «Nuovi studi», 12, 2006 (2007), pp. 85-116.

CAMPORI 1873

G. Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ecc. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa*, Modena 1873.

CAPASSO 1889-1890

B. Capasso, *La Vicaria Vecchia. Pagine di storia napoletana, studiata nelle sue vie e sui suoi monumenti*, in «Archivio Storico per le Province Napoletane», XV, 1889-1890, pp. 388-433, 583-635.

CARAVITA 1870

A. CARAVITA, *I codici e le arti a Monte Cassino*, Montecassino 1870.

CARL 2015

D. Carl, *New documents for Piero di Cosimo's portrait of Francesco di Bartolo Giamberti*, in «The Burlington Magazine», 157, 2015, pp. 4-8.

CARRARA 2006

E. Carrara, *Tra fonti e immagini. La polemica sul battistero fiorentino negli scritti di don*

- Vincenzo Borghini, in *Les Académies dans l'Europe humaniste: idéaux et pratiques*, a cura di M. Deramaix e P. Galand-Hallyn, Ginevra 2008, pp. 129-162
- CARRARA 2008
E. Carrara, *La nascita dell'Accademia del Disegno di Firenze: il ruolo di Borghini, Torelli e Vasari*, in *Storia per parole e per immagini*, a cura di U. Rozzo e M. Gabriele, Udine 2006, pp. 193-211.
- CARRARA 2012
E. Carrara, «*La notizia che io ho delle statue antiche di Fiorenza*». *La lettera autografa di Francesco da Sangallo e altre giunte all'epistolario di don Vincenzo Borghini*, in «Mosaico. Temi e metodi di arte e critica per Gianni Carlo Sciolla», a cura di R. Gioffi e O. Scognamiglio, Napoli 2012, I, pp. 101-110.
- CASTELLANI 2006
A. Castellani, *Nuovi canti carnascialeschi di Firenze: le «canzone» e mascherate di Alfonso De' Pazzi*, Firenze 2006.
- Castro 2009
Castro. Progetti di indagine e restauro della città sepolta, a cura di R. Mezzina, Viterbo 2009.
- CAVALLUCCI 1855
C.J. Cavallucci, *La Base di S. Croce*, in «Le arti del disegno», V, 1855, pp. 17-18.
- CAZZATO 1985
V. Cazzato, *Vasari e Carlo V: l'ingresso trionfale a Firenze del 1536*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1985, pp. 179-204.
- CECCARELLI 2013
F. Ceccarelli, «*Delitie*» bolognesi. *Identità e tradizione nel Dialogo della Villa di Giovan Battista Bombello (1585)*, in *Architettura e identità locali. II*, a cura di H. Burns e M. Mussolin, Firenze 2013, pp. 553-566.
- CECCHI 1990
A. Cecchi, *Percorso di Baccio d'Agnolo legnaiuolo e architetto fiorentino. Dal ballatoio di Santa Maria del Fiore alle ultime opere*, in «Antichità viva», 2-3, 1990, pp. 40-57.
- CECCHI 1999
A. Cecchi, *Il maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio e gli artisti della corte medicea*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLIII, 1998 (1999), pp. 115-143.
- CECCHI 2011
A. Cecchi, *Giorgio e Bartolomeo: un'amicizia lunga una vita al servizio del duca*, in *Vasari e Ammannati per la città dei Medici*, a cura di C. Acidini e G. Pirazzoli, Firenze 2011, pp. 29-33.
- CECI 1906
G. Ceci, *Viaggiatori stranieri a Napoli*, Trani 1906.
- CELLINI/TASSI 1843
Le opere di Benvenuto Cellini: arricchite di note ed illustrazioni, a cura di F. Tassi, Firenze 1843.
- CELLINI/HOBART CUST 1910
The life of Benvenuto Cellini, a cura di R.H. Hobart Cust, London 1910.
- CELLINI/BELLOTTI 1996
B. Cellini, *La vita*, a cura di L. Bellotto, Parma 1996.
- CHASTEL 1983
A. Chastel, *Il sacco di Roma : 1527*, Torino 1983.

CHATZIDAKIS 2010

M. Chatzidakis, *Antike Prägung. Ciriaco d'Ancona und die kulturelle Verortung Griechenlands*, in *Fremde in der Stadt. Ordnungen, Repräsentationen und soziale Praktiken (13.-15. Jahrhundert)*, a cura di P. Bell, D. Suckow, G. Wolf, Frankfurt am Main 2010, pp. 225-253.

CHENEY 1970

I.H. Cheney, *Notes on Jacopino del Conte*, in «The Art Bulletin», 52, 1970, pp. 32-40.

CHENEY 1982

I. H. Cheney, *A "Turkish" portrait by Jacopino del Conte*, in «Source», 3, 1982, pp. 17-20.

CHENEY 1993

L. Cheney, *Vasari and Naples: the Monteolivetan order*, in *Parthenope's Splendor. Art of the Golden Age in Naples*, a cura di Ead. e S. Scott Munshover, University Park (PA) 1993, pp. 48-124.

CHIARELLI 1984

C. Chiarelli, *Le attività artistiche e il patrimonio librario della Certosa di Firenze (dalle origini alla metà del XVI secolo)*, Salzburg 1984.

CIAMPOLTRINI 1982

G. Ciampoltrini, *Le stele funerarie d'età imperiale dell'Etruria settentrionale*, in «Prospettiva», 30, 1982, pp. 2-12.

CIAMPOLTRINI 2009

G. Ciampoltrini, *Riti funerari nell'Etruria settentrionale fra I e II secolo d.C.*, in *Munere mortis. Complessi tombali d'età romana nel territorio di Lucca*, catalogo della mostra, a cura di Id., Bientina (Pisa) 2009, pp. 9-30.

CINELLI/VOSSILLA 2000

C. Cinelli, F. Vossilla, *Bartolomeo Ammannati e le statue degli Apostoli in Santa Maria del Fiore. Ipotesi e acquisizioni*

documentarie, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLIII, 1999 (2000), pp. 208-224.

CINELLI/VOSSILLA/MYSSOK 2000

C. Cinelli, F. Vossilla, J. Myssok, *Il ciclo degli Apostoli in Santa Maria del Fiore*, Firenze 2002.

CINTI 1997

D. Cinti, *Giardini & giardini. Il verde storico nel centro di Firenze*, Milano 1997.

CIPRIANI 1980

G. Cipriani, *Il mito etrusco nel Rinascimento fiorentino*, Firenze 1980.

CIRIACO D'ANCONA/BODNAR 2003

Ciriaco d'Ancona, *Later Travels*, traduzione e commento di E.J. Bodnar, Cambridge Ma-London 2003.

CLAUSSE 1900-1902

G. Clausse, *Les San Gallo: architectes, peintres, sculpteurs, médailleurs aux XV^e et XVI^e siècles*, Paris 1900-1902.

Codex Escorialensis 1906

Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaios, a cura di H. Egger, con la collaborazione di Ch. Huelsen e A. Michaelis, Vienna 1906.

COLE 2002

M.W. Cole, *The demonic arts and the origin of the medium*, in «The Art Bulletin», 84, 2002, pp. 621-640.

COLE 2011

M.W. Cole, *Ambitious form. Giambologna, Ammannati and Danti in Florence*, Princeton 2011.

COLLARETA 2007

M. Collareta, *Varchi e le arti figurative*, in

- Benedetto Varchi 1503-1565*, a cura di V. Bramanti, Roma 2007, pp. 173-184.
- COLLOBI RAGGHIANI 1973a
L. Collobi Ragghianti, *Il "Libro de' disegni" del Vasari. Disegni di architettura*, in «Critica d'arte», XX, 127, 1973, pp. 3-120.
- COLLOBI RAGGHIANI 1973b
L. Collobi Ragghianti, *Nuove precisazioni sui disegni di architettura del "Libro" del Vasari*, in «Critica d'arte», XX, 130, 1973, pp. 31-54.
- COLLOBI RAGGHIANI 1974
L. Collobi Ragghianti, *Il libro de' disegni del Vasari*, Firenze 1974.
- CONDIVI/NENCIONI 1998
A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, a cura di G. Nencioni, Firenze 1998.
- CONFORTI 1993
C. Conforti, *Giorgio Vasari architetto*, Milano 1993.
- CONFORTI 1995
C. Conforti, *Momenti di un sodalizio artistico e professionale: Giorgio Vasari e Bartolomeo Ammannati*, in *Bartolomeo Ammannati. Scultore e architetto, 1511-1592*, a cura di N. Rosselli Del Turco e F. Salvi, Firenze 1995, pp. 139-146.
- CONFORTI 2001
C. Conforti, *Cosimo I e Firenze*, in *Storia dell'architettura italiana: il secondo Cinquecento*, a cura di Ead. e R. Tuttle, Milano 2001, pp. 130-165.
- CONNORS 1996
J. Connors, *Borromini, Hagia Sophia and S. Vitale*, in *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, a cura di C.L. Striker, Mainz 1996, pp. 43-48.
- CONTINI 2006
A. Contini, *La concessione del titolo di granduca e la "coronazione" di Cosimo I fra papato e impero (1560-1572)*, in *L'Impero e l'Italia nella prima età moderna*, a cura di M. Schnettger e M. Verga, Berlin 2006, pp. 417-438.
- COOPER 2012
T.E. Cooper, *On the Sensuous: Recent Counter-Reformation research*, in *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, a cura di Ead. e M.B. Hall, New York-Cambridge 2012, pp. 21-27.
- CORSO 2014
M. Corso, *Jacopino del Conte nel contesto artistico romano tra gli anni trenta e gli anni cinquanta del Cinquecento*, tesi di dottorato, Università degli Studi Roma Tre 2014.
- CORTI 1976
G. Corti, *Two early Seventeenth-Century inventories involving Giambologna* in «The Burlington Magazine», 118, 1976, pp. 629-634.
- CORTI/MORSELLI 1982
G. Corti, P. Morselli, *La Chiesa di Santa Maria delle Carceri in Prato: contributo di Lorenzo de' Medici e Giuliano da Sangallo alla progettazione*, Firenze 1982.
- CORTINI 1933
G.F. Cortini, *Storia di Castel del Rio dalle origini all'anno 1932*, Imola 1932.
- CORWEGH 1911
R. Corwegh, *Der Verfasser des kleinen Kodex Ghiberti*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», I, 4, 1908-1911, pp. 156-167.
- COX REARICK 1984
J. Cox Rearick, *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X, and the Two*

Cosimos, Princeton 1984.

COZZI 1992

M. Cozzi, *Antonio da Sangallo il Vecchio e l'architettura del Cinquecento in Valdichiana*, Genova 1992.

CRUM 1996

R.J. Crum, *Francesco da Sangallo*, in *The dictionary of art*, a cura di J. Turner, New York XXVI, 1996, pp. 746-747.

DADDI GIOVANNOZZI 1935

V. Daddi Giovannozzi, *L'Accademia fiorentina e l'Escorial: appunti d'archivio*, in «Rivista d'arte», 17, 1935, pp. 423-427.

DALLA NEGRA/GRIFONI 1992

R. Dalla Negra, P. Grifoni, *I Palazzii Tarugi e Sinatti sulla Piazza Grande di Montepulciano*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 27, 1982, pp. 93-106.

DAPER 1994

J.D. Draper, *Francesco da Sangallo*, in *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, catalogo della mostra, a cura di S.K. Scher, New York 1994, pp. 174-176.

DARR/ROISMAN 1987

A.P. Darr, R. Roisman, *Francesco da Sangallo: a Rediscovered Early Donatellesque 'Magdalen' and Two Wills from 1574 and 1576*, in «Burlington Magazine», 118, 1987, pp. 784-793.

DAVIES 1993

P. Davies, *The Madonna delle Carceri in Prato and Italian Renaissance pilgrimage architecture*, in «Architectural History», XXXVI, 1993, pp. 1-18.

DAVIS 1975

C. Davis, *Cosimo Bartoli and the Portal of*

Sant'Apollonia by Michelangelo, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 19, 1975, pp. 261-273.

DAVIS 1976a

C. Davies, *Benvenuto Cellini and the Scuola Fiorentina*, in «North Carolina Museum of Art bulletin», 4, 1976, pp. 1-70.

DAVIS 1976b

C. Davies, «*Colossus facere ausus est*». *L'apoteosi d'Ercole e il colosso padovano dell'Ammannati*, in «Psicon», 6, 1976, pp. 32-47.

DAVIS 1979

C. Davis, *Per l'attività romana del Vasari nel 1553: incisioni degli affreschi di Villa Altoviti e la «Fontanalia» di Villa Giulia*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 23, 1979, pp. 197-224.

DE CARO 1960a

G. De Caro, *Alidosi, Ciro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, Roma 1960, pp. 372-373.

DE CARO 1960b

G. De Caro, *Alidosi, Francesco, detto il Cardinal di Pavia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, Roma 1960, pp. 373-376.

DE CASTRIS 1981

P.L. De Castris, *Napoli 1544: Vasari e Monteoliveto*, in «Bollettino d'Arte», 66, 1981, pp. 59-88.

DE CRISCIO 1881

G. De Criscio, *Notizie storiche, archeologiche, tipografiche dell'antica città di Pozzuoli e dei suoi due aquidotti Serino e Campano*, Napoli 1881.

DE DIVITIIS 2015

B. De Divitiis, *Giuliano da Sangallo in the Kingdom of Naples: Architecture and Cultural Exchange*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 74, 2, 2015, pp. 152-178.

DE FALCO 2008

C. De Falco, *Palazzi nobiliari a Pozzuoli nel Cinquecento: influenza della committenza vicereale*, in *Architettura del classicismo tra Quattrocento e Cinquecento. Campania*, a cura di A. Gambardella e D. Jacazzi, Roma 2007, pp. 198-209.

DEGENHART 1955

B. Degenhart, *Dante, Leonardo und Sangallo (Dante-Illustrationen Giuliano da Sangallos in ihrem Verhältnis zu Leonardo da Vinci und zu den Figurenzeichnungen der Sangallo)*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 15, 1975, pp. 101-287.

DI LERNIA 1993

L. Di Lernia, *Castel Capuano. Memoria storica di un monumento da fortifizio a tribunale*, Napoli 1993.

DIO/CARY 1961

Cassius Dio, *Roman History*, traduzione di E. Cary, London-Cambridge Ma 1961.

Disegni di architetti fiorentini 1985

Disegni di architetti fiorentini 1540-1640, catalogo della mostra, a cura di A. Morrogh, Firenze 1985.

Il disegno fiorentino 1992

Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico, catalogo della mostra, a cura di A. Petrioli Tofani, Cinisello Balsamo 1992.

DONATI 2001

G. Donati, *Francesco da Sangallo, Paolo Giovio e la "Simonetta" di Piero di Cosimo*, in «Prospettiva», 101, 2001, pp. 81-85.

DONATI 2010

A. Donati, *Ritratto e figura nel manierismo a Roma. Michelangelo Buonarroti, Jacopino del Conte, Daniele Ricciarelli*, San Marino 2010.

D'ONORIO 1982

B. D'Onorio, *L'abbazia di Montecassino. Storia, religione, arte*, Milano 1982.

DOVEV 2012

L. Dovev, *The Musical Hand in Leonardo da Vinci's Anatomical Drawings*, in «Rheinsprung 11», 3, 2012, pp. 20-34.

DRESSEN 2008

A. Dressen, *Pavimenti decorati del Quattrocento in Italia*, Venezia 2008.

ECHINGER-MAURACH 2012

C. Echinger-Maurach, *Zu Michelangelos übereinandergeschichteten Architekturentwürfen: ein Phänomen seines Spätstils?*, in *Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura*, a cura di G. Maurer e A. Nova, Venezia 2012, pp. 68-83.

EDELSTEIN 2000

B. Edelstein, *Nobildonne napoletane e committenza: Eleonora d'Aragona ed Eleonora di Toledo a confronto*, in «Quaderni storici», XXXV, 104, 2, 2000, pp. 295-329.

EDELSTEIN 2007

B. Edelstein, *Eleonora di Toledo*, in *Encyclopedia of Women in the Renaissance: Italy, France, and England*, a cura di D. Robin, A. Larsen e C. Levin, Denver 2007, pp. 362-367.

EISLER 2012

C.T. Eisler, *Words on an image. Francesco da Sangallo's Sant'Anna Metterza for Orsanmichele*, in *Orsanmichele and the history and preservation of the civic monument*, a cura di C.B. Strehlke, Washington D.C. 2012, pp. 289-300.

ELAM 1998

C. Elam, «*Ché ultima mano!*: Tiberio Calcaagni's marginal annotations to Condivi's *Life of Michelangelo*, in «Renaissance Quarterly», 51, 1998, pp. 475-497.

ELAM 2002

C. Elam, *Firenze 1500-50*, in *Storia dell'architettura italiana: il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 208-219.

ELAM 2005

C. Elam, 'Tuscan dispositions': *Michelangelo's Florentine architectural vocabulary and its reception*, in «Renaissance studies», 19, 2005, pp. 46-82.

ELAM 2010

C. Elam, *Baccio d'Agnolo and the Madonna di San Biagio, Montepulciano*, in *Some Degree of Happiness: studi di storia dell'architettura in onore di Howard Burns*, a cura di Ead., M. Beltramini, Pisa 2010, pp. 193-205.

EMISON 2004

P.A. Emison, *Creating the Divine Artist from Dante to Michelangelo*, Leiden 2004.

ERMINI 2008

G. Ermini, *Campane e cannoni. Agostino da Piacenza e Giovanni da Zagabria: un fonditore padano e uno schiavone nella Siena del Quattrocento (con qualche nota su Dionisio da Viterbo e gli orologi)*, in *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*, a cura di M. Ceriana e V.J. Avery, Verona 2008, pp. 387-446.

Eye of the Beholder 2003

Eye of the Beholder. Masterpieces from the Isabella Stewart Gardner Museum, a cura di A. Chong, R. Lingner, Boston 2003.

FABRICZY 1902a

C. von Fabriczy, *Die Handzeichnungen Giuliano's da Sangallo: kritisches Verzeichnis*,

Stuttgart 1902.

FABRICZY 1902b

C. von Fabriczy, *Giuliano da Sangallo*, in «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XXIII, 1902, pp. 1-42.

FAGLIARI/ZENI/BUCHICCHIO 2002

F.T. Fagliari Zeni Buchicchio, *Palazzo Farnese a Caprarola*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di R.J. Tuttle, B. Adorni, Ch.L. Frommel, Milano 2002, pp. 210-233.

FARA 1999

A. Fara, *Bernardo Buontalenti. L'architettura, la guerra e l'elemento geometrico*, Genova 1988.

FEA 1790

C. Fea, *Miscellanea filologica critica e antiquaria*, Roma 1790.

FERNÁNDEZ GÓMEZ 2000

M. Fernández Gómez, *Codex Escorialensis 28-II-12 libro de dibujos o antigüedades. Estudio*, Murcia 2000.

FERRETTI 2009

E. Ferretti, *La Sapienza di Siena nei disegni di Giuliano da Sangallo e Francesco di Giorgio Martini*, in *Architetti a Siena. Testimonianze della Biblioteca comunale tra XV e XVIII secolo*, a cura di D. Danesi, Cinisello Balsamo 2009, pp. 71-87.

FERRETTI 2013

E. Ferretti, *Da «mirabilia» a «monumenta»: Vincenzio Borghini, la memoria dell'acquedotto romano e il mito fondativo dell'origine di Firenze nelle fonti letterarie dal XIII al XVI secolo*, in *Architettura e identità locali. II*, a cura di H. Burns e M. Mussolin, Firenze 2013, pp. 529-551.

FERRI 1885

P.N. Ferri, *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi*, Roma 1885.

FERRI 1890

P.N. Ferri, *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, Firenze 1890.

FERRI 1908

P.N. Ferri, *La raccolta Geymüller-Campello recentemente acquistata dallo Stato per la R. Galleria degli Uffizi*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 2, 1908, pp. 47-65.

FILETI MAZZA 2009

M. Fileti Mazza, *Storia di una collezione. Dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*, Firenze 2009.

FILIAGGI 1980

M. Filiaggi, *Montemurlo: la Rocca, Villa del Barone e Villa del Parugiano*, in *Prato e i Medici nel '500. Società e cultura artistica*, Roma 1980, pp. 212-218.

FIORE 2005

F.P. Fiore, *Castro capitale farnesiana (1537-1649): un programma di «instauratio» urbana*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 127/132, 1976, pp. 75-94.

FIORE 2005

F.P. Fiore, *Baldassarre Peruzzi a Siena*, in *Baldassarre Peruzzi, 1481-1536*, a cura di Id., Ch.L. Frommel, A. Bruschi, H. Burns e P.N. Pagliara, Venezia 2005, pp. 83-94.

FIORE 2009

F.P. Fiore, *Castro da centro medievale a capitale del ducato farnese*, in *Castro: progetti di indagine e restauro della città sepolta*, a cura di R. Mezzina, Viterbo 2009, pp. 43-66.

FIRPO 1997

M. Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino 1997.

FIRPO 2014

M. Firpo, *Il coro del duomo fiorentino, in Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493 - 1560)*, catalogo della mostra, a cura di D. Heikamp e B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2014, pp. 245-261.

FORLANI TEMPESTI 1977

A. Forlani Tempesti, *Occasione per una traccia sulla provenienza dei disegni architettonici degli Uffizi*, in *Disegni di fabbriche brunelleschiane*, catalogo della mostra, a cura di Ead., G. Marchini, G. Miarelli Mariani, Firenze 1977, pp. VII-XVII.

FOSSI 1955

Mostra di disegni di Filippino Lippi e Piero di Cosimo, catalogo della mostra, a cura di M. Fossi, Firenze 1955.

FOSSI 1967

M. Fossi, *Bartolomeo Ammannati architetto*, Genova 1967.

FOVILLE 1914

J. de Foville, *Sur un bas-relief du Louvre attribué à Francesco Francia*, in «Bulletin de l'Art ancien et moderne», 612, 1914, pp. 55-56.

Fra Angelico to Leonardo 2010

Fra Angelico to Leonardo. Italian Renaissance Drawings, catalogo della mostra, a cura di H. Chapman, London 2010.

FRATESCHI 1990

P. Frateschi, *I rapporti di Carlo Borromeo con la famiglia Medici studiati nel fondo mediceo dell'Archivio Statale di Firenze*, in «Borrromaica», IV, 1990, pp. 147-159.

FREEDBERG 1961

S.J. Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, Cambridge Ma 1961.

FRIEDLAENDER 1882

J. Friedlaender, *Die italienischen Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts (1430-1530)*, Berlin 1882.

FROMMEL 1973

Ch.L. Frommel, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, Tübingen 1973.

FROMMEL 1975

Ch.L. Frommel, *Die architektonische Planung der Villa Madama*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 15, 1975, pp. 61-87.

FROMMEL 1984

Ch.L. Frommel, *Villa Madam*, in *Raffaello architetto*, catalogo della mostra, a cura di Id., S. Ray, M. Tafuri, H. Burns e A. Nesselrath, Milano 1984, pp. 310-322.

FROMMEL 1989

Ch.L. Frommel, *Palazzo Pandolfini: problemi di datazione e di ricostruzione*, in *Studi su Raffaello*, a cura di M. Sambucro Hamoud e M.L. Strocchi, Urbino 1987, pp. 197-204.

FROMMEL 1989

Ch.L. Frommel, *Bramante e il disegno 104 A degli Uffizi*, in *Il disegno di architettura. Atti del convegno, Milano, 15-18 febbraio 1988*, a cura di P. Carpeggiani e L. Patetta, Milano 1989, pp. 161-168.

FROMMEL 1994

Ch.L. Frommel, *Sulla nascita del disegno architettonico*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo: la rappresentazione dell'architettura*, a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano 1994, pp. 101-122.

FROMMEL 2002a

S. Frommel, *Lorenzo il Magnifico, Giuliano da Sangallo e due progetti per ville del Codice Barberiniano*, in *Il principe architetto*, a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti e C. Vasoli, Firenze 2002, pp. 448-454.

FROMMEL 2002b

S. Frommel, *Sogni architettonici. I Sangallo, le ville e i palazzi a pianta centrale*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 40, 2002, pp. 17-38.

FROMMEL 2008

S. Frommel, *I disegni di Giuliano da Sangallo: relazioni tra studio dell'antico e progettazione*, in «Opus Incertum», III, 5, 2008, pp. 12-27.

FROMMEL 2014

S. Frommel, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 2014.

GAGLIONE 1998

M. Gaglione, *Il campanile di S. Chiara in Napoli*, in «Quaderni di antichità napoletane», 1, 1998, pp. 5-23.

GALLAGHER/GREENBLATT 2000

G. Gallagher, S. Greenblatt, *Practicing New Historicism*, Chicago/London 2000.

GALLETTI/MALVOLTI 1989

G. Galletti, A. Malvolti, *Il ponte mediceo di Cappiano. Storia e restauro*, Fucecchio 1989.

GALLI 1926

R. Galli, *Il palazzo Alidosi a Castel del Rio*, in «Il Diario», 13 marzo 1926, s.p. (BCI, carte Galli, ins. 6).

GALLI 1929

R. Galli, *Il palazzo Alidosi a Castel del Rio non fu costruito su disegni del Bramante*, in «Il Resto del Carlino», 22 ottobre 1929, s.p. (BCI, carte Galli, ins. 13).

- GALLI 1940
R. Galli, *Il Castel del Rio e il suo architetto*, in «Corriere Padano», 31 dicembre 1940, s.p. (BCI, carte Galli, ins. 69).
- GALLI 1941
R. Galli, *Una nobile costruzione del più puro Rinascimento*, in «Il Resto del Carlino», 24 luglio 1941, s.p. (BCI, carte Galli, ins. 83).
- GALLUZZI 2005
P. Galluzzi, «*Machinae pictae*»: *immagine e idea della macchina negli artisti-ingegneri del Rinascimento*, in *Machina*, a cura di M. Veneziani, Firenze 2005, pp. 241-272.
- GARGIANI 2003
R. Gargiani, *Principi e costruzione nell'architettura italiana del Quattrocento*, Roma-Bari 2003.
- GAYE 1839-1840
G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze 1839-1840.
- GEYMÜLLER 1884
H. von Geymüller, *Raffaello Sanzio studiato come architetto*, Milano 1884.
- GEYMÜLLER 1885
H. von Geymüller, *Documents inédits sur les Thermes d'Agrippa, le Panthéon et les Thermes de Dioclétien*, in «Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France», 45, 1885, pp. 222-252.
- GHISETTI GIAVARINA 1990
A. Ghisetti Giavarina, *Aristotile da Sangallo: architettura, scenografia e pittura tra Roma e Firenze nella prima metà del Cinquecento. Ipotesi di attribuzione dei disegni raccolti agli Uffizi*, Roma 1990.
- GIANNESCHI/SODINI 1979
M. Gianneschi, C. Sodini, *Urbanistica e politica durante il Principato di Alessandro I de' Medici 1532-37*, in «Storia della città», 4, 10, 1979, pp. 5-34.
- GIANNICHEDDA 2007
E. Giannichedda, *Da Teofilo a Biringuccio: parole e diagrammi per interpretare la realtà*, in *Dal fuoco all'aria. Tecniche, significati e prassi nell'uso delle campane dal Medioevo all'età moderna*, a cura di F. Redi e G. Petrella, Pisa 2007, pp. 77-91.
- GIANNOTTI 2014
A. Giannotti, *Niccolò Tribolo lungo le coste della Versilia*, in «Paragone», LXV, 2014, pp. 3-20.
- GIANNOTTI 2016
A. Giannotti, *Francesco da Sangallo: un nome per due scultori*, in «Paragone», LXVII, 2016, pp. 3-24.
- GIESS 1981
H. Giess, *Die Stadt Castro und die Pläne von Antonio da Sangallo dem Jüngeren (Teil II)*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 19, 1981, pp. 85-140.
- GILBERT 2009
E. Gilbert, *Präsentation und Repräsentation: Die Laokoongruppe in der Literatur des Cinquecento*, in *Laokoon in Literatur und Kunst*, a cura di D. Gall e A. Wolkenhauer, Berlin 2009, pp. 182-200.
- GINANNI 1735
P.P. Ginanni, *Memorie storiche della antica ed illustre famiglia Alidosia*, Roma 1735.
- Giorgio Vasari 1981
Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari, catalogo della mostra, Firenze 1981.
- GIOVANNONI 1959
G. Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma 1959.

GIOVIO/VISCONTI/ZIMMERMANN 1957-1985

P. Giovio, *Historiarum sui temporis*, a cura di D. Visconti e T.C.P. Zimmermann, Roma 1957-1985.

GIULIANI 2011

C.F. Giuliani, *Provvedimenti antisismici nell'antichità*, in «Journal of Ancient Topography», 21, 2011, pp. 25-52.

GIUSTI 2014

A. Giusti, *Le «pietre di più sorte» del pavimento della Tribuna*, in *La tribuna del principe*, a cura di A. Natali, A. Nova, M. Rossi, Firenze 2014, pp. 97-103.

Gli accademici del Disegno 1999

Gli accademici del Disegno: elenco cronologico, a cura di L. Zangheri, Firenze 1999.

GOLDTHWAITE 2009

R.A. Goldthwaite, *The economy of Renaissance Florence*, Baltimore 2009.

GOODISON 1967

J.W. Goodison, *Catalogue of Paintings in the Fitzwilliam Museum, Cambridge. Italian School*, Cambridge-New York 1967.

GRAZZINI/MOÜCKE 1741-1742

Rime di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca, in Firenze, nella Stamperia di F. Moücke, 1741-1742.

GRAZZINI/VERZONE 1882

A. Grazzini [il Lasca], *Le rime burlesche edite e inedite*, a cura di C. Verzone, Firenze 1882.

GREENBLATT 1980

S. Greenblatt. *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago 1980.

GÜNTHER 1981

H. Günther, *Porticus Pompeji. Zur archäologischen Erforschung eines antiken Bauwerkes in der Renaissance und seiner Rekonstruktion im dritten Buch des Sebastiano Serlio*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 44, 1981, pp. 358-398.

GÜNTHER 1988

H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988.

GURRIERI 1994

F. Gurrieri, con G. Belli, A. Benvenuti, R. Dalla Negra, P. Fabbri, V. Tesi, *La cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze*, Firenze 1994.

HABERT/LOIRE/SCAILLIÉREZ/THIEBAULT 2007

J. Habert, S. Loire, C. Scailliérez, D. Thiébaud, *Catalogue des peintures italiennes du Musée du Louvre. Catalogue sommaire*, Paris 2007.

HALE 1968

J.R. Hale, *The end of Florentine liberty: the Fortezza da Basso*, in *Florentine Studies. Politics and Society in Renaissance Florence*, a cura di N. Rubinstein Evanston, London 1968, pp. 501-532.

HALL 1973

M.B. Hall, *The operation of Vasari's Workshop and the Designs for S. Maria Novella and S. Croce*, in «The Burlington Magazine», 115, 1973, pp. 204-209.

HALL 1979

M.B. Hall, *Renovation and Counter-Reformation. Vasari and duke Cosimo in S.ta Maria Novella and S.ta Croce 1565 - 1577*, Oxford 1979.

HANSMANN 1993

M. Hansmann, *Die Kapelle des Kardinals von*

- Portugal in S. Miniato al Monte. Ein dynastisches Grabmonument aus der Zeit Piero de' Medici*, in *Piero de' Medici 'il Gottoso' (1416-1469). Kunst im Dienste der Mediceer*, a cura di A. Beyer e B. Boucher, Berlin 1993, pp. 291-316.
- HATFIELD 2002
R. Hatfield, *The wealth of Michelangelo*, Roma 2002.
- HATFIELD 2012
R. Hatfield, *Michelangelo and the fortifications of Florence*, in *Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura*, a cura di G. Maurer e A. Nova, Venezia 2012, pp. 192-229.
- HEIKAMP 1957
D. Heikamp, *Rapporti fra accademici e artisti nella Firenze del Cinquecento*, in «Il Vasari», 15, 1957, pp. 139-163.
- HEIKAMP 1958
D. Heikamp, *Ein Madonnenrelief von Francesco da Sangallo*, in «Berliner Museen», VIII, 2, 1958, pp. 34-39.
- HEIKAMP 1964
D. Heikamp, *Poesie in vituperio del Bandinelli*, in «Paragone. Arte», 15, 175, 1964, pp. 33-42.
- HEIKAMP 1977
D. Heikamp, *Der Werkvertrag für die St. Anna Selbdritt des Francesco da Sangallo*, in *Kaleidoskop. Eine Festschrift für Fritz Baumgart zum 75. Geburtstag*, a cura di F. Mielke, Berlin 1977, pp. 79-86.
- HENKEL/SCHÖNE 1994
A. Henkel, A. Schöne, *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1996.
- HENNEBERG 1967
J. von Henneberg, *An unknown portrait of St. Ignatius*, in «The Art Bulletin», 49, 1967, pp. 140-142.
- Henry de Geymüller 1995
Henry de Geymüller architecte et historien de l'art, catalogo della mostra, a cura di D. Mincio, Lausanne 1995.
- HEYDENREICH/LOTZ 1974
L.H. Heydenreich, W. Lotz, *Architecture in Italy: 1400 to 1600*, Harmondsworth 1974.
- HILL 1912
G.F. Hill, *Portrait Medals of Italian Artists of the Renaissance*, London 1912.
- HILL 1912
G.F. Hill, *A corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930.
- HILL 1978
G.F. Hill, *Medals of the Renaissance*, rev. and enl. by J.G. Pollard, London 1978 (Oxford 1920).
- HIRST 1966
M. Hirst, *Perino del Vaga and his circle*, in «The Burlington Magazine», 108, 1966, pp. 398-405.
- HIRST 1981
M. Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford 1981.
- HIRST 2004
M. Hirst, *Tre saggi su Michelangelo*, Firenze 2004.
- HIRST 2011
M. Hirst, *Michelangelo. The achievement of fame: 1475-1534*, New Haven 2011.
- HOPE 1995
C. Hope, *Can You Trust Vasari?*, in «New York Review of Books», 1995, 15, XLII,

pp. 10-13.

HOWARD 1994

D. Howard, *Responses to Ancient Greek Architecture in Renaissance Venice*, in «Annali di architettura», 6, 1994, pp. 23-38.

HUB 2012

B. Hub, *Founding an Ideal City in Filarete's Libro Architetonico*, in *Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe*, a cura di M. Delbeke e M. Schraven, Leiden-Boston 2012, pp. 17-57.

HUELSEN 1910

Ch. Huelsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo, Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424. Testo*, Leipzig 1910.

HUPPERT 2015

A.C. Huppert, *Becoming an architect in Renaissance Italy: art, science, and the career of Baldassarre Peruzzi*, New Haven 2015.

Il segno del genio 1991

Il segno del genio. Cento disegni dall'Asmolean Museum di Oxford, catalogo della mostra, a cura di C. White, C. Whistler e C. Harrison, Roma 1991.

JOANNIDES 2006

P. Joannides, *The Drawings of Michelangelo and His Followers in the Asmolean Museum*, Cambridge 2006.

JOHNSON 1976

C. Johnson, *Cosimo I de' Medici e la sua 'storia metallica' nelle medaglie di Pietro Paolo Galeotti*, in «Medaglia», XII, 1976, pp. 14-46.

JOHNSON 1990

C. JOHNSON, *Collezione Johnson di medaglie*, Milano 1990.

JONIETZ 2012

F. Jonietz, *Das Buch zum Bild. Die Stanzge nuove im Palazzo Vecchio, Giorgio Vasaris Ragionamenti und die Lesbarkeit der Kunst im Cinquecento*. Diss. Phil., Ludwig-Maximilians-Universität, 2012.

KELLER 1976

R.E. Keller, *Das Oratorium von San Giovanni Decollato in Rom. Eine Studie seiner Fresken*, Roma 1976.

KIM 2014

D.Y. Kim, *The traveling artist in the Italian Renaissance: geography, mobility, and style*, New Haven 2011.

KRIS/KURZ 1934

E. Kris, O. Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Wien 1934.

KRISTELLER 1963-1997

P.O. Kristeller, *Iter Italicum accedunt alia itinera. A finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, London 1963-1997.

LAMBERINI 1990

D. Lamberini, *Il principe difeso: vita e opere di Bernardo Puccini*, Firenze 1990.

LAMBERINI 2007

D. Lamberini, *Il Sanmarino. Giovan Battista Belluzzi architetto militare e trattatista del Cinquecento*, Firenze 2007.

LANGEDIJK 1981-1987

K. Langedijk, *The portraits of the Medici: 15th-18th centuries*, Firenze 1981-1987.

LANYI 1944

J. Lanyi, *The Louvre portrait of Five Florentines*, in «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 492, 1944, pp. 87-95.

Laocoonte 2006

Laocoonte, alle origini dei Musei Vaticani, catalogo della mostra, a cura di F. Buranelli, Roma 2006.

La Roma di Leon Battista Alberti 2005

La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento, a cura di F.P. Fiore e A. Nesselrath, Milano 2005.

LAVIN 1981

M.A. Lavin, *The Joy of the Bridegroom's Friend: Smiling Faces in Fra Filippo, Raphael, and Leonardo*, in *Art the Ape of Nature*, a cura di M. Baraš e H.W. Janson, New York 1981, pp. 193-210.

LAVIN 1997

M.A. Lavin, *Santa Maria del Fiore. Il Duomo di Firenze e la Vergine incinta*, Roma 1997.

LECCHINI GIOVANNONI 1996

S. Lecchini Giovannoni, *Il Corpus Christi e la mensa d'altare in alcuni dipinti fiorentini del Cinquecento*, in *Altari e committenza. Episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, a cura di C. De Benedictis, Firenze 1996, pp. 29-35.

LEPAGE 2013

A. Lepage, *Art and Counter-Reformation*, in *The Ashgate Research Companion to the Counter-Reformation*, a cura di A. Bamji, G.H. Janssen, M. Laven, Farnham 2013, pp. 373-394.

Les donateurs du Louvre 1989

Les donateurs du Louvre, Ministère de la Culture, de la Communication, des Grands Travaux et du Bicentenaire, Paris 1989.

Les sculptures européennes 2006

Les sculptures européennes du musée du Louvre. Byzance, Espagne, îles Britanniques, Italie, anciens Pays-Bas et Belgique, pays germaniques

et de l'Europe de l'Est, pays scandinaves, antiques restaurées et copies d'antiques, a cura di G. Bresc-Bautier e M. Bormand, Paris 2006.

LESSMANN 1975

J. Lessmann, *Studien zu einer Baumonographie der Uffizien Giorgio Vasaris*, Bonn 1975.

LIGHTBOWN 1978

R.W. Lightbown, *Sandro Botticelli*, London 1978.

LINGOHR 2007

M. Lingohr, *Dombaumeister und Hofkünstler. Kompetenzen an der Florentiner Dombauehütte unter Cosimo I*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», L, 2006 (2007), pp. 301-314.

LITTA 1819-1902

P. Litta, *Famiglie celebri in Italia*, Milano 1819-1902.

Livorno e Pisa 1980

Livorno e Pisa: due città e un territorio nella politica dei Medici, catalogo della mostra, Pisa 1980.

LOCONTE 2010

A. Loconte, *The North looks South: Giorgio Vasari and early Modern Visual Culture in the Kingdom of Naples, 1266-1713*, a cura di C. Warr e J. Elliott, Malden Ma 2010, pp. 16-37.

L'officina della maniera 1996

L'officina della maniera. Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche. 1493-1530, catalogo della mostra, a cura di R. Bartolini, A. Cecchi e A. Natali, Firenze 1996.

LOTZ 1956

W. Lotz, *Das Raumbild in der italienischen*

Architekturzeichnung der Renaissance, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», VII, 1953-56, pp. 193-226.

LOTZ 1979

W. Lotz, *Sull'unità di misura nei disegni di architettura del Cinquecento*, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», 21, 1979, pp. 223-232.

LUCHS 1975

A. Luchs, *Documents on the Sangallo Family at Santa Maria Maddalena dei Pazzi*, in «The Burlington Magazine», 117, 1975, pp. 597-604.

LUCHS 1977

A. Luchs, *Cestello. A Cistercian church of the Florentine Renaissance*, New York-London 1977.

LUNI 1998

M. Luni, «*Inter antiquos antiquissimus*». Ciriaco d'Ancona e l'antichità classica nelle regioni medioadriatiche, in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'umanesimo*, a cura di G. Paci e S. Sconocchia, Reggio Emilia 1998, pp. 395-441.

MARANI 1984

P.C. Marani, *Disegni di fortificazioni da Leonardo a Michelangelo*, catalogo della mostra, Firenze 1984.

MARCHINI 1942

G. Marchini, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 1942.

MARCHINI 1980

G. Marchini, *Le arti figurative in Prato*, in *Storia di Prato*, III, Prato 1980, pp. 387-480.

MARTINI/MALTESE/DEGRASSO 1967

F. Di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di Corrado Maltese, trascrizione di Livia Maltese Degrassi, Milano 1967.

MARTINI/FIRPO/MARANI 1979

F. Di Giorgio Martini, *Trattato di architettura. Il Codice Ashburnham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, presentazione di L. Firpo, introduzione, trascrizione e note di P.C. Marani, Firenze 1979.

MARTINI/BIFFI 2002

F. Di Giorgio Martini, *La traduzione del De Architectura di Vitruvio dal ms. II.I.141 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di M. Biffi, Pisa 2002.

MARTUSCIELLO 2014

F. Martusciello, *Baccio Valori da governatore di Firenze a fuoriuscito*, in *Sebastiano del Piombo e la pittura su pietra: il Ritratto di Baccio Valori. Restauro e ricerche*, a cura di A. Cecchi, M. Ciatti e O. Sartiani, Firenze 2014, pp. 21-30.

MASSINELLI 1988

A.M. Massinelli, *I rilievi di Francesco da Sangallo*, in *Santa Maria Primerana, chiesa del popolo fiesolano. Le opere d'arte*, a cura di C. Filippini e M.G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, Fiesole 1988, pp. 65-69.

MELI 2009

P. Meli, *Medici, Piero de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIII, Roma 2009, pp. 158-161.

MENDELSON 1982

L. Mendelsohn, *Paragoni. Benedetto Varchi's «Due Lezioni» and Cinquecento art theory*, Ann Arbor 1982.

MIARELLI MARIANI 1969

G. Miarelli Mariani, *Sangallo, Francesco*,

- detto il Margotta, in *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, a cura di P. Portoghesi, Roma 1969, V, p. 396.
- MIARELLI MARIANI 1976
G. Miarelli Mariani, *La critica del Vasari e la setta sangallescica*, in *Il Vasari, storiografo e artista*, atti del congresso internazionale, Firenze 1976, pp. 567-585.
- MICHEL 1912
R. Michel, *Die Mosaiken von Santa Costanza in Rom*, Leipzig 1912.
- Michelangelo* 2012
Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura, a cura di G. Maurer e A. Nova, Venezia 2012.
- Michelangelo architetto* 2009
Michelangelo architetto a Roma, a cura di M. Mussolin, Cinisello Balsamo 2009.
- MIDDELDORF 1935
U. Middeldorf, *Sangallo, Francesco*, in *Künstlerlexikon*, a cura di U. Thieme e F. Becker, Leipzig 1935, XXIX, pp. 404-406.
- MIDDELDORF 1938
U. Middeldorf, *Portraits by Francesco da Sangallo*, in «The art quarterly», 1, 1938, pp. 109-138.
- MILANESI 1875
Le lettere di Michelangelo Buonarroti, a cura di G. Milanesi, Firenze 1875.
- MISCIO 1846
S. Miscio, *Vita di don Pietro di Toledo*, in *Narrazioni e documenti sulla storia del regno di Napoli dall'anno 1522 al 1667*, raccolti e ordinati con illustrazioni da F. Palermo, Firenze 1846, pp. 1-89.
- MITCHELL 1974
Ch. Mitchell, *Ciriaco d'Ancona: Fifteenth Century Drawings and Description of the Parthenon*, in *The Parthenon*, a cura di V.J. Bruno, New York 1974, pp. 111-124.
- MOISÈ 1845
F. Moisé, *Santa Croce di Firenze. Illustrazione storico-artistica con note e copiosi documenti inediti*, Firenze 1845.
- MORELLO 1998
G. Morello, *Nuove ricerche sul "Libro dei disegni" di Giuliano da Sangallo (Barb. Lat. 4424)*, in *Tutte le opere non son per stancarmi. Raccolta di scritti per i settant'anni di Carlo Pedretti*, Roma 1998, pp. 263-278.
- MORESCHINI 2005
B. Moreschini, *Un monumento sfortunato: nascita e sviluppo della sepoltura di Piero di Lorenzo de' Medici nell'Abbazia di Montecassino, 1532 - 1559*, in «Commentari d'arte», 7/8, 2001-2002 (2005), pp. 60-77.
- MORONI 1802-1883
G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia 1802-1883.
- MORROGH 2011
A. Morrogh, *La cappella Gaddi nella chiesa di Santa Maria Novella*, in *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultore fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, a cura di E. Barletti, Firenze 2011, pp. 299-325.
- MORSELLI 1982
P. Morselli, *Florentine Sixteenth-Century Artists in Prato. New Documents for Baccio da Montelupo and Francesco da Sangallo*, in «Art Bulletin», 64, 1982, pp. 52-59.
- Mostra dei disegni* 1963
Mostra dei disegni dei fondatori dell'Accademia delle Arti e del Disegno nel IV centenario della

fondazione, catalogo della mostra, a cura di P. Barocchi, A. Bianchini, A. Forlani Tempesti e M. Fessi, Firenze 1963.

MOITTURE 2000

P. Motture, *Bells & mortars and related utensils. Catalogue of Italian bronzes in the Victoria and Albert Museum*, London 2000.

MOZZATI/GENTILINI 2012

T. Mozzati, G. Gentilini, «142 Life-size Figures... with the King on Horseback»: Baccio Bandinelli's Mausoleum for Henry VIII, in *The Anglo-Florentine Renaissance Art for the Early Tudors*, a cura di C.M. Sicca e L.A. Waldman, London 2000, pp. 203-233.

MOZZATI 2011

T. Mozzati, *Il disegno dello spettacolo: alcune riflessioni sulla nascita fiorentina dell'Accademia*, in *L'Accademia riflette sulla sua storia. Perugia e le origini dell'Accademia del Disegno, secoli XVI e XVII*, a cura di F. Boco e A.C. Ponti, Perugia 2011, pp. 189-197.

MUSELLA GUIDA 2009

S. Musella Guida, *Don Pedro Alvarez de Toledo: ritratto di un principe nell'Europa rinascimentale*, in «Samnium», 21/22 (81/82), 2008-09, pp. 239-353.

MUSSOLIN 2012

M. Mussolin, *In contraluca: alcune osservazioni sull'uso della carta nei disegni architettonici di Michelangelo in Casa Buonarroti*, in *Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura*, a cura di G. Maurer e A. Nova, Venezia 2012, pp. 287-311.

NATALI 2001

A. Natali, *Il Battista del Bargello attribuito a Francesco da Sangallo*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di M. Di Giampaolo, E. Saccomani e M. Gregori, Napoli 2001, pp. 147-155.

NATALI 2011

L. Natali, *L'ampliamento di Palazzo Vecchio*, in *Vasari e Ammannati per la città dei Medici*, a cura di C. Acidini e G. Pirazzoli, Firenze 2011, pp. 173-177.

Nation, Style, Modernism 2003

Nation, Style, Modernism, a cura di J. Purchla, W. Tegethoff e Ch. Fuhrmeister, Cracow 2006.

Nello splendore mediceo 1963

Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze, catalogo della mostra, a cura di N. Baldini e M. Bietti, Livorno 2013.

NERI 2006

E. Neri, *De campanis fundendis. La produzione di campane nel medioevo tra fonti scritte ed evidenze archeologiche*, Milano 2006.

NESSLRATH 1986

A. Nesselrath, *I libri di disegni di antichità: tentativo di una tipologia*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Torino 1986, pp. 87-147.

NESSLRATH 1996

A. Nesselrath, *Il "Codice Escorialense"*, in *Domenico Ghirlandaio 1449-1494*, a cura di W. Prinz e M. Seidel, Firenze 1996, pp. 175-198.

Niccolò detto il Tribolo 2001

Niccolò detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio, a cura di E. Pieri e L. Zangheri, Poggio a Caiano 2001.

NOVA 1983

A. Nova, *Bartolomeo Ammannati e Prospero Fontana a Palazzo Firenze: architettura e emblemi per Giulio III Del Monte*, in «Ricerche di storia dell'arte», 21, 1983, pp. 53-76.

NOVA 2013

A. Nova, *'Vasari' versus Vasari. La duplice attualità delle vite*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LV, 2013, pp. 55-71.

NUNZIANTE 1893

F. Nunziante, *Castel Capuano sede dei Tribunali*, in «Napoli Nobilissima», II, 1893, pp. 113-118.

NYGREN 2008

B.R. Nygren, *A friend of the bridegroom or a lover of the bride?. The cuckolding angel in Filippo Lippi's Uffizi Madonna*, in «Source», XXVIII, 1, 2008, pp. 8-15.

O'BRIEN 2014

A. O'Brien, *«Maestri d'alcune arti miste e d'ingegno». Artists and artisans in the Compagnia dello Scalzo*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 55, 3, 2013 (2014), pp. 359-433.

OLIVATO 1970

L. Olivato, *Profilo di Giorgio Vasari il Giovane*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», XVII, 1970, pp. 194-205.

OLIVATO 1971

L. Olivato, *Giorgio Vasari il Giovane: il funzionario del "Principe"*, in «L'Arte», IV, 1971, pp. 23-24.

Opera 1996

Opera: carattere e ruolo delle fabbriche cittadine fino all'inizio dell'Età Moderna, a cura di M. Haines e L. Riccetti, Firenze 1996.

ORSINI 1907

L. Orsini, *Imola e la valle del Santerno*, Bergamo 1907.

ORTENZI 2007

F. Ortenzi, *Per il giovane Francesco da*

Sangallo, in «Nuovi studi», 12, 2006 (2007), pp. 71-84.

ORTENZI 2009

F. Ortenzi, *Formazione e ascesa di Francesco da Sangallo*, in «Proporzioni», 7/8, 2006-2007 (2009), pp. 49-66.

PAATZ 1940-1955

W. Paatz, *Die Kirchen von Florenz: ein kunstgeschichtliches Handbuch*, Frankfurt am Main 1940-1955.

PACCIANI 1991

R. Pacciani, *Nuove ricerche su Antonio da Sangallo il Vecchio ad Arezzo e a Monte San Savino (1504 - 1532)*, in «Annali di architettura», 3, 1991, pp. 40-57.

PACCIANI 1998

R. Pacciani, *Firenze nella seconda metà del secolo*, in *Storia dell'architettura italiana: il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano 1998, pp. 330-373.

PACCIANI 2002

R. Pacciani, *Santa Maria della Pietà a Bibbona e Santa Maria delle Carceri a Prato*, in *La chiesa a pianta centrale, tempio civico del Rinascimento*, a cura di B. Adorni, Milano 2002, pp. 81-95.

PACINI 2001

P. Pacini, *Le sedi dell'Accademia del disegno al Cestello e alla Crocetta*, Firenze 2001.

PADOVANI 2015

S. Padovani, *Piero and Portraiture*, in *Piero di Cosimo. The Poetry of Painting in Renaissance Florence*, catalogo della mostra, a cura di G.A. Hirschauer e D. Geronimus, Farnham 2015, pp. 38-45.

PAGLIARA 1982

P.N. Pagliara, *Alcune minute autografe di G. Battista da Sangallo. Parti della traduzione di*

Vitruvio e la lettera a Paolo III contro il cornicione michelangiolesco di Palazzo Farnese, in «Architettura archivi, fonti e storia», 1, 1982, pp. 25-50.

PAGLIARA 1983

P.N. Pagliara, *Cordini, Giovanni Battista (Battista da Sangallo detto il Gobbo)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIX, Roma 1983, pp. 23-28.

PAGLIARA 1991

P.N. Pagliara, *Raffaello e la rinascita delle tecniche antiche*, in *Les chantiers de la Renaissance*, a cura di J. Guillaume, Parigi 1991, pp. 51-69.

PAGLIARA 2004

P.N. Pagliara, *Palazzo Pandolfini, Raffaello e Giovan Francesco da Sangallo*, in *Per Franco Barbieri. Studi di storia dell'arte e dell'architettura*, a cura di M.E. Avagnina e G. Beltramini, Venezia 2004, pp. 241-267.

PAGLIARA 2015

P.N. Pagliara, *Casa Sangallo in via Giulia. Da abitazione 'all'antica' per l'architetto del papa a fonte di reddito*, in «Ricerche di storia dell'arte», 21, 1983, pp. 72-78.

PAGNINI 2006

M.C. Pagnini, *Giovanni Battista del Tasso legnaiolo e architetto a corte*, in *Palazzo Vecchio, officina di opere e ingegni*, a cura di C. Francini, Cinisello Balsamo 2006, pp. 122-125.

PANOFSKY 1930

L. Pellecchia, *Das erste Blatt aus dem "Libro" Giorgio Vasaris: eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance, mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis*, in «Städel-Jahrbuch», 6, 1930, pp. 25-72.

PAOLI 1998

M.P. Paoli, *Gagliano, Pier Francesco da*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Roma 1998, pp. 255-258.

PARKER 1956

K.T. Parker, *Ashmolean Museum. Catalogue of the collection of drawings. Italian Schools*, Oxford 1956.

PARRONCHI 1968-2003

A. Parronchi, *Opere giovanili di Michelangelo*, Firenze 1968-2003.

PASOLINI-ZANELLI 1890

G. Pasolini-Zanelli, *Il palazzo Alidosi in Castel del Rio*, in «Rassegna emiliana da storia dell'arte», 10, 1890, pp. 538-549.

PAYNE 2000

A.A. Payne, *Architects and Academies: Architectural Theories of Imitatio and the Literary Debates on Language and Style*, in *Architecture and Language*, a cura di G. Clarke e P. Crossley, Cambridge-New York 2000, pp. 118-137.

PAYNE 2001

A.A. Payne, *Vasari, Architecture, and the Origins of Historicizing Art*, in «RES: Anthropology and Aesthetics», 40, 2001, pp. 51-76.

PAYNE 2009

A.A. Payne, *Materiality, crafting, and scale in Renaissance architecture*, in «The Oxford art journal», XXXII, 3, 2009, pp. 365-386.

PELLECCHIA 1989

L. Pellecchia, *The patron's role in the production of architecture: Bartolomeo Scala and the Scala Palace*, in «Renaissance Quarterly», 42, 1989, pp. 258-291.

PERICOLO 2015

L. Pericolo, *Epilogue. The Shifting*

- Boundaries of the Middle Ages. From Die Kultur der Renaissance in Italien (1860) to Anachronic Renaissance (2010)*, in *Remembering the Middle Ages in Early Modern Art*, a cura di Id. e J. Richardson, Turnhout 2015, pp. 271-321.
- PERONI 1999
C. Peroni, *Baccio d'Agnolo e la bottega dei Baglioni architetti e legnaioli fiorentini (15°-17° sec.)*, tesi di dottorato, Università degli Studi La Sapienza 1999.
- PESSOLANO 1977
M.R. Pessolano, *La chiesa superiore dei SS. Severino e Sossio*, in «Napoli nobilissima», XVI, 1977, pp. 201-217.
- PETRIOLI TOFANI 1991
A. Petrioli Tofani, *Inventario. Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi. Disegni di figura 1*, Firenze 1991.
- Piero di Cosimo* 2015
Piero di Cosimo 1462-1522. Pittore fiorentino eccentrico fra Rinascimento e Maniera, catalogo della mostra, a cura di E. Capretti, Firenze 2015.
- PIROTTI 1971
U. Pirotti, *Benedetto Varchi e la cultura del suo tempo*, Firenze 1971.
- PLAISANCE 2004
M. Plaisance, *L'Accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Manziana (Roma) 2004.
- PLAISANCE 1999
M. Plaisance, *L'entrée de Charles Quint à Florence*, in «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 5, 1998-1999, pp. 29-35.
- PLAISANCE 2005
M. Plaisance, *L'entrée de Charles Quint à Florence en 1536: les témoignages croisés d'Anton Francesco Grazzini et de Giorgio Vasari*, in *L'actualité et sa mise en écriture dans l'Italie des XV^e-XVII^e siècles*, a cura di P. Civil e D. Boillet, Parigi 2005, pp. 109-120.
- PLAISANCE 2013
M. Plaisance, *Vasari e Alessandro de' Medici: arte e ideologia*, in *I Mondi di Vasari. Accademia, lingua, religione, storia, teatro*, a cura di A. Nova e L. Zangheri, Venezia 2013, pp. 17-42.
- PLINIO/CORSO/MUGELLES/ROSATI 1988
Gaio Plinio Secondo, *Storia naturale. V. Mineralogia e storia dell'arte. Libri 33-37*, traduzione di A. Corso, R. Mugellesi e G. Rosati, Torino 1988.
- PLUTARCO/CAIAZZA 1993
Plutarco, *Precetti politici*, traduzione e commento di A. Caiazza, Napoli 1993.
- PLUTARCO/SANTIAMANTINI/MANFREDINI 1995
Plutarco, *Le vite di Demetrio e di Antonio*, a cura di L. Santi Amantini, C. Carena e M. Manfredini, Milano 1995.
- POGGI 1910a
G. Poggi, *Notiziario*, in «Rivista d'Arte», 7, 1910, pp. 29-54.
- POGGI 1910b
G. Poggi, *S.M. del Fiore di Firenze*, Milano 1910.
- POLLARD 1984-1985
J.G. Pollard, *Medaglie italiane del Rinascimento nel Museo Nazionale del Bargello*, Firenze 1984-1985.
- POLLARD 2007
J.G. Pollard, *Renaissance Medals. Volume*

One. Italy, con la collaborazione di E. Luciano e M. Pollard, New York 2007.

POPE-HENNESSY/RADCLIFFE 1970

J.W. Pope-Hennessy, A.F. Radcliffe, *The Frick Collection: an Illustrated Catalogue. Italian Sculpture*, New York 1970.

POPHAM 1935

A.E. Popham, *Catalogue of Drawings in the Collection formed by Sir Thomas Phillipps, Bart., F.R.S., now in the possession of his Grandson, T. Fitzroy Phillipps Fenwick of Thirlestaine House, Cheltenham*, London 1935.

POPHAM/WILDE 1949

A.E. Popham, J. Wilde, *The Italian drawings of the XV and XVI centuries in the collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949.

PRICE ZIMMERMANN 2001

T.C. Price Zimmermann, *Giovio, Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVI, Roma 2001, pp. 430-440.

QUIVIGER 1995

F. Quiviger, *The presence of artists in literary academies*, in *Italian academies of the sixteenth century*, a cura di Id. e D.S. Chambers, London 1995, pp. 105-112.

Raffaello architetto 1984

Raffaello architetto, catalogo della mostra, a cura di Ch. L. Frommel, S. Ray, M. Tafuri, H. Burns e A. Nesselrath, Milano 1984.

RAGO 2012

G. Rago, *La residenza nel centro storico di Napoli: dal XV al XVI secolo*, Roma 2012.

RAGO 2014

G. Rago, *L'ambito di Francesco da Sangallo e*

i rapporti tra Firenze e la Napoli toledana nel tempo di Cosimo ed Eleonora: continuità e innovazione nella politica territoriale dal Granducato mediceo a quello lorenese, in «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», XXII, 2013 (2014), pp. 264-276.

RAVAGLIA 1921-1922

E. Ravaglia, *Un quadro inedito di Sebastiano del Piombo*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 15, 1921-1922, pp. 474-476.

RAVIOLI 1854

C. Ravioli, *Intorno alla relazione delle rocche della Romagna pontificia fatta nel 1526 da Antonio Picconi da Sangallo e da Michele Sanmichele*, in «Giornale arcadico di scienze lettere e arti», 137, 1854, pp. 126-139.

RAVIOLI 1863

C. Ravioli, *Notizie sui lavori di architettura militare sugli scritti o disegni editi ed inediti dei nove Da Sangallo cavate la più parte da documenti inediti, onde servire alla Storia dell'arte militare italiana dei secoli XIV e XV*, Roma 1863.

REDI 2007

F. Redi, *Fornaci e tracce della produzione delle campane nella Toscana settentrionale*, in *Dal fuoco all'aria. Tecniche, significati e prassi nell'uso delle campane dal Medioevo all'età moderna*, a cura di Id. e G. Petrella, Pisa 2007, pp 181-196.

Renaissance faces 2008

Renaissance faces: Van Eyck to Titian, catalogo della mostra, a cura di L. Campbell, M. Falomir, J. Fletcher e L. Syson, London 2008.

REPETTI 1845

E. Repetti, *Dizionario geografico fisico storico*

- della Toscana, Firenze 1845.
- Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo 1994
Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura, catalogo della mostra, a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano 1994.
- RIPA 1970
 C. Ripa, *Iconologia, ovvero Descrizione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria*, Hildesheim 1970.
- ROANI 2012
 R. Roani, *Per la storia della Basilica di Santa Croce a Firenze. La "Restaurazione generale del Tempio". 1815-1824*, Firenze 2012.
- ROCA DE AMICIS 2013
 A. Roca De Amicis, *Successi e limiti degli «architetti-scultori» nel Cinquecento: il caso di Simone Mosca*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 57-49, 2011-2012 (2013), pp. 167-172.
- RODINI 1970
 R.J. Rodini, *Antonfrancesco Grazzini, poet, dramatist, and novelliere, 1503-1584*, Madison 1970.
- ROGERS 2000
 M. Rogers, *Introduction: collective identity/individual identity*, in *Fashioning Identities in Renaissance Art*, a cura di Ead., Aldershot 2000.
- ROISMAN 1988-1989
 R. Roisman, *Francesco da Sangallo's Tomb of Leonardo Bonafede in the Certosa del Galluzzo*, in «Rutgers Art Review», 9-10, 1988-1989, pp. 17-41.
- ROISMAN 1995
 R. Roisman, *Francesco da Sangallo: the Tombs*, dissertation, New York University 1995.
- ROMBY 2006
 G.C. Romby, in «Di Luca Pitti ho visto la muraglia»: *l'impresa costruttiva di Luca Pitti. Documenti e testimonianze*, in «Opus Incertum», I, 1, 2006, pp. 15-24.
- ROWE/SATKOWSKI 2002
 C. Rowe, L.G. Sattkowski, *Italian architecture of the 16th century*, New York 2002.
- RUBIN 1995
 P.L. Rubin, *Giorgio Vasari: art and history*, New Haven 1995.
- RUFFINI 2011
 M. Ruffini, *Art without an author: Vasari's lives and Michelangelo's death*, New York 2011.
- RUGGIERI 1755
 F. Ruggieri, *Scelta di architetture antiche e moderne della città di Firenze*, Firenze 1755.
- RUSCELLI 1584
 G. Ruscelli, *Imprese illustri*, Venezia 1584.
- RUSCHI 1986
 P. Ruschi, *I campanili di Santa Croce*, in *Santa Croce nell'Ottocento*, catalogo della mostra, Firenze 1986, pp. 17-38.
- RUSCHI 2013
 P. Ruschi, *Un episodio architettonico a Firenze in età leonina: Raffaello e Palazzo Pandolfini*, in *Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze*, catalogo della mostra, a cura di N. Baldini e M. Bietti, Livorno 2013, pp. 287-291.
- SAGLIO 1893
 A. Saglio, *Maisons d'hommes célèbres*, Paris 1893.

SALERNO 1973

L. Salerno, *Palazzo Sacchetti*, in *Via Giulia. Una utopia urbanistica del 500*, a cura di Id., L. Spezzaferro e M. Tafuri, Roma 1973, pp. 288-313.

SANCHEZ 1994

H. Sanchez, *Castilla y Napoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo. Linaje, Estado, Cultura (1532-1553)*, Salamanca 1994.

SANKOVITCH 2001

A. Sankovitch, *The myth of the "myth of the medieval": Gothic architecture in Vasari's rinascita and Panofsky's Renaissance*, in «Res», 40, 2001, pp. 29-50.

SANPAOLESI 1943

P. Sanpaolesi, *Una rotonda sangallescata scomparsa*, in «Palladio», 7, 1943, pp. 51-58.

Santa Maria Maddalena de' Pazzi 1970

Santa Maria Maddalena de' Pazzi: cenno storico. Restauro della chiesa (4 novembre 1966-10 maggio 1970), Firenze 1970.

Santa Sofia a Istanbul 1998

Santa Sofia a Istanbul. Sei secoli di immagini e il lavoro di restauro di Gaspare Fossati (1847-49), catalogo della mostra, a cura di V. Hoffmann, Bern 1998.

SATKOWSKI 1985

L.G. Satkowski, *The Palazzo Del Monte in Monte San Savino and the Codex Geymüller*, in *Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, a cura di A. Morrogh, F. Superbi Gioffredi, P. Morselli e E. Borsook, Firenze 1985, pp. 653-666.

SATKOWSKI 1993

L. Satkowski, *Giorgio Vasari: architect and courtier*, Princeton 1993.

SATZINGER 1986

G. Satzinger, *Baumedaillen: Formen und Funktionen. Von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, in *Die Renaissance-Medaille in Italien und Deutschland*, a cura di Id., Münster 2004, pp. 97-137.

SATZINGER 1990

G. Satzinger, *Ein unbekanntes Projekt für die Neue Sakristei von San Lorenzo vor Michelangelo*, in *Studien zur Künstlerzeichnung. Klaus Schwager zum 65. Geburtstag*, a cura di Id. e S. Kummer, Stuttgart 1990, pp. 78-95.

SATZINGER 1991

G. Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die Madonna di San Biagio bei Montepulciano*, Tübingen 1991.

SATZINGER 1995

G. Satzinger, *Der "Konsul" am Palazzo Gondi in Florenz: zur öffentlichen Inszenierung antiker Statuen um 1500*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 30, 1995, pp. 151-189.

SATZINGER 1996

G. Satzinger, *Der 'Statuenhof' Clemens' VII. im Garten des Palazzo Medici in Florenz. Zur Laokoon-Zeichnung der Albertina (Inv. 48v) und zu Folio 28v im Codex Geymüller der Uffizien (A 7818v)*, in *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner*, a cura di V. von Flemming e S. Schütze, Mainz 1996, pp. 208-227.

SATZINGER 2011

G. Satzinger, *Michelangelo und die Fassade von San Lorenzo in Florenz. Zur Geschichte der Skulpturenfassade der Renaissance*, München 2011.

SAVOIA 1980

U. di Savoia, *Le medaglie di Casa Savoia*, Roma 1980.

SCORZA 2008

R. Scorza, *Borghini, Zucchi, Galeotti and the genesis of a medal for Cosimo I de' Medici*, in «The Medab», LIII, 2008, pp. 34-40.

Scrittura di artisti 1876

La scrittura di artisti italiani (secoli XIV-XVII), riprodotta con la fotografia da C. Pini e corredata di notizie da G. Milanesi, Firenze 1876.

Scultura del Quattrocento 2016

«Fece di scultura di legname e colori». *Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, catalogo della mostra, a cura di A. Bellandi, Firenze 2016.

SERLIO/FIORE 1994

S. Serlio, *Architettura civile. Libri sesto settimo e ottavo nei manoscritti di Monaco e Vienna*, a cura di F.P. Fiore, Milano 1994.

SETTIS 1999

S. Settis, *Laocoonte: fama e stile*, Roma 1999.

SHAW 1976

J.B. Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church, Oxford*, Oxford 1976.

SHEARMAN 1977

J. Shearman, *Raphael, Rome and the Codex Escorialensis*, in «Master Drawings», 15, 1977, pp. 107-146.

SHILLING/BLUNT 1971

E. Shilling, A. Blunt, *The German drawings in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle and supplements to the catalogues of Italian and French drawings with a history of the Royal Collection of Drawings*, London 1971.

SIMONATO 2007

L. Simonato, *Percorsi di medagliistica tra Quattro e Cinquecento*, in *Ars metallica. Monete e medaglie. Arte tecnica e storie*,

catalogo della mostra, a cura di S. Balbi, L. Cretara e R.M. Villani, Roma 2007, pp. 53-58.

SIMONCINI 1992

G. Simoncini, *La persistenza del Gotico dopo il Medioevo. Periodizzazione e orientamenti figurativi*, in *La tradizione medievale nell'architettura italiana dal XV al XVIII secolo*, a cura di Id., Firenze 1992, pp. 1-50.

SLAVAZZI 2007

F. Slavazzi, *Il gruppo del Laocoonte. Osservazioni sul luogo di ritrovamento e sulla collocazione antica*, in *Il Laocoonte dei Musei Vaticani. 500 anni dalla scoperta*, a cura di G. Bejor, Milano 2007, pp. 163-178.

SMITH 1987

Ch. Smith, *Cyriacus of Ancona's Seven Drawings of Hagia Sophia*, in «The Art Bulletin», 69, 1987, pp. 16-32.

SPAGNESI 1995

P. Spagnesi, *Castel Sant'Angelo, la fortezza di Roma. Momenti della vicenda architettonica da Alessandro VI a Vittorio Emanuele III (1494-1911)*, Roma 1995.

STEGMANN-GEYMÜLLER 1885-1908

C. von Stegmann, H. von Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, München 1885-1908.

STEINMANN 1913

E. Steinmann, *Die Portraitdarstellungen des Michelangelo*, Leipzig 1913.

STREHLKE 2007

C.B. Strehlke, *The Brancacci Style and the Carmine Style*, in *The Brancacci Chapel. Form, Function and Setting*, a cura di Nicholas A. Eckstein, Firenze, Olschki 2007, pp. 87-113.

SUMMERS 1972

D. Summers, *Michelangelo on architecture*, in «The Art Bulletin», 64, 1972, pp. 146-158.

SUMMERS 1981

D. Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981.

SUPINO 1899

I.B. Supino, *Il medagliere medico nel R. Museo nazionale di Firenze*, Firenze 1899.

SYSON/DUNKERTON 2011

L. Syson, J. Dunkerton, *Andrea del Verrocchio's first surviving panel painting and other early works*, in «The Burlington Magazine», 153, 2011, pp. 4-8.

Taccuino senese 1902

Il Taccuino senese di Giuliano da Sangallo: disegni d'architettura, scultura ed arte applicata. 50 facsimili, a cura di L. Zdekauer e R. Falb, Siena 1902.

TAFURI 1969

M. Tafuri, *L'architettura dell'Umanesimo*, Roma-Bari 1969.

TAFURI 1992

M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti*, Torino 1992.

TANOULAS 1997

T. Tanoulas, *Through the Broken Looking Glass: the Acciaiuoli Palace in the Propylaea reflected in the Villa of Lorenzo il Magnifico at Poggio a Caiano*, in «Bollettino d'arte», 100, 1997, pp. 1-32.

TEMPESTA 2011

C. Tempesta, *Oratorio di San Giovanni Decollato*, in *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, catalogo della mostra, a cura di M.G. Bernardini e M. Bussagli, Roma 2011, pp. 116-125.

TEODORI 2011

B. Teodori, *Santa Croce: l'adeguamento post-conciliare*, in *Vasari e Ammannati per la città dei Medici*, a cura di C. Acidini e G. Pirazzoli, Firenze 2011, pp. 209-210.

The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger 1994-

The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his circle, a cura di Ch.L. Frommel e N. Adams, New York-Cambridge Ma-London 1994-.

The Ashgate Research Companion to the Counter-Reformation 2013

The Ashgate Research Companion to the Counter-Reformation, a cura di A. Bamji e G.H. Janssen, Farnham 2013.

The Currency of Fame 1994

The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance, catalogo della mostra, a cura di S.K. Scher, New York 1994.

The Paper Museum 1996-2004

The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Series A: Antiquities and Architecture, a cura di A. Claridge, London 1996-2004.

TARGIONI TOZZETTI 1801

O. Targioni Tozzetti, *Istituzioni botaniche*, Firenze 1802.

THIES 1982

H. Thies, *Michelangelo. Das Kapitol*, München 1982.

TINAGLI 1985

P. Tinagli, *Rileggendo i "ragionamenti"*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, a cura di G.C. Garfagnini, Firenze 1985, pp. 83-93.

TINAGLI 2000

P. Tinagli, *The identity of the prince: Cosimo de' Medici, Giorgio Vasari and the*

- Ragionamenti*, in *Fashioning identities in Renaissance art*, a cura di M. Rogers, Aldershot 2000, pp. 189-196.
- TIOLI 2003
F. Tioli, *Il campanile di Francesco da Sangallo per la basilica di Santa Croce di Firenze*, in *Il disegno della città: opera aperta nel tempo*, a cura di S. Duvernoy, Firenze 2003, pp. 375-379.
- TIOLI/VERDIANI 2005
F. Tioli, G. Verdiani, *I campanili della basilica di Santa Croce*, «Materia e geometria», 13, 2005, pp. 31-78.
- TODERI/VANNEL 2000
G. Toderi, F. Vannel, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, Firenze 2000.
- TODERI/VANNEL 2003-2007
G. Toderi, F. Vannel, *Medaglie italiane del Museo nazionale del Bargello di Firenze*, Firenze 2003-2007.
- TORDELLA 2009
P.G. Tordella, *La linea del disegno. Teoria e tecnica dal Trecento al Seicento*, Milano 2009.
- TOSCAN 1981
J. Toscan, *Le carnaval du langage: le lexique érotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XVe-XVIIe siècles)*, thèse doctorale, Université de Lille III 1981.
- Trattati d'arte* 1960-1962
Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma, cura di P. Barocchi, Bari 1960-1962.
- TROTTA 2009
G. Trotta, *Palazzo Cocchi Serristori. Arte e storia*, Firenze 2009.
- TURNER 1986
N. Turner, *Florentine drawings of the sixteenth century*, London 1986.
- TUTTLE 1999
R.J. Tuttle, *Vignola's fortified palaces*, in «*Italienische Renaissancebankunst an Schelde, Maas und Niederrhein. Stadtanlagen - Zivilbauten - Wehranlagen*», a cura di G. Bers e C. Doose, Jülich 1999, pp. 303-315.
- VALENTE 2013
E.D. Valente, *Nuovi documenti per l'oratorio di San Giovanni Decollato a Roma (Jacopino del Conte, Francesco Salviati, Battista Franco, Pirro Ligorio)*, in «*Bollettino d'arte*», 98, 2013, pp. 51-72.
- VAN VEEN 2006
H.Th. van Veen, *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine art and culture*, New York 2006.
- VARCHI/BAROCCHI 1960
B. Varchi, *Lezzione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura*, in *Trattati d'arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, vol. I, a cura di P. Barocchi, Bari 1960, pp. 1-82.
- VARCHI/BÄTSCHMANN/WEDDINGEN 2013
B. Varchi, *Paragone - Rangstreit der Künste*, traduzione e commento di O. Bättschmann e T. Weddingen, Darmstadt 2013.
- VARCHI/BORGHINI/BAROCCHI 1998
B. Varchi, V. Borghini, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Livorno 1998.
- VARCHI/CASTELVETRO/MUZIO 1846
L'Ercolano: dialogo di Benedetto Varchi dove si ragiona delle lingue e in particolare della toscana e fiorentina, con la correzione di Lodovico

Castelvetro, e La Varchina di Jeronimo Muzio con le note di G. Bottari e di G. A. Volpi, Firenze 1846.

VASARI/BAROCCHI 1962a

G. Vasari, *La vita di Michelangelo: nelle redazioni del 1550 e del 1568*, a cura di P. Barocchi, Milano 1962.

VASARI/BELLOSI 1986

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino Firenze 1550*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Torino 1986.

VASARI/BETTARINI/BAROCCHI 1966-

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, Firenze 1966-.

VASARI/BOTTARI 1759-1760

Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino, corrette da molti errori e illustrate con note, a cura di G.G. Bottari, Roma 1759-1760.

VASARI/DEL VITA 1929

Le ricordanze di Giorgio Vasari, a cura di A. del Vita, Arezzo 1929.

VASARI/FREY 1923-1940

Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, a cura di K. Frey e H.W. Frey, München 1923-1940.

Vasari, gli Uffizi e il duca 2011

Vasari, gli Uffizi e il duca, catalogo della mostra, a cura di C. Conforti, F. Funis, A. Godoli e F. De Luca, Firenze 2011.

VASARI/LORINI/BURIONI/MÄDLER 2010

G. Vasari, *Das Leben der Sangallo-Familie*,

traduzione di V. Lorini, introduzione e commento di M. Burioni e D. Mädler, Berlin 2010.

VASARI/MILANESI 1878-1885

G. Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze 1906 (1973).

VEEN 2006

H.T. van Veen, *Cosimo I de' Medici and his self-representation in Florentine art and culture*, New York 2006.

VENDITTI 1999

A. Venditti, *La fabbrica nel tempo*, in *Il complesso di Monteoliveto a Napoli. Analisi, rilievi, documenti, informatizzazione degli archivi*, Roma 1999, pp. 37-116.

VENDITTI 2007

M. Venditti, *Una presenza vicereale a Pozzuoli: la dimora fortificata di Don Pedro de Toledo*, in «Archivio storico per le province napoletane», 124, 2006(2007), pp. 251-287.

VENTURI 1904

A. Venturi, *Di alcune opere di scultura a Parigi*, in «L'arte», 7, 1904, pp. 469-477.

VENTURI 1908

A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. La scultura del Quattrocento*, Milano 1908.

VERDON 2001

T. Verdon, *Immagini della Controriforma: l'iconografia dell'area liturgica di Santa Maria del Fiore*, in *Atti del VII centenario del Duomo di Firenze: la cattedrale come spazio sacro*, a cura di T. Verdon e A. Innocenti, Firenze 2001, II, pp. 520-543.

VERMEULE 1960

C.C. Vermeule, *The Dal Pozzo-Albani drawings of classical antiquities in the British*

- Museum, Philadelphia 1960.
- VILLA/PEDRINI 2001
G.N. Villa, *Le pitture della città di Imola*, a cura di C. Pedrini, Imola 2001.
- VISONÀ/BARONI/BECHERINI 1991
M. Visonà, A. Baroni Vannucci, M. Becherini, *Ville e dimore di famiglie fiorentine a Montemurlo*, Firenze 1991.
- VITRY 1922
P. Vitry, *Musée de Louvre. Catalogue des sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes*, Paris 1922.
- VITTUCCI 2002
F. Vittucci, *Materiali su Francesco da Sangallo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano 2002.
- VIVOLI 1984
C.Q. Vivoli, *Il palazzo Alidosi di Castel del Rio*, in «Pagine di vita e storia imolesi», 2, 1984, pp. 221-244.
- VIVOLI 2001
C.Q. Vivoli, *Gli Alidosi e Castel del Rio. Splendore e tramonto di una signoria*, Imola 2001.
- VIVOLI 2010
C.Q. Vivoli, *Il Palazzo Alidosi di Castel del Rio, opera di Francesco da Sangallo*, Imola 2010.
- VOLPE/PARISI 2010
R. Volpe, A. Parisi, *Felice de Fredis e il luogo di ritrovamento del Laocoonte*, in «Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma», CX, 2009, pp. 81-109.
- VOLZ 2002
P. Volz, *Medaillen und Plaketten der Renaissance aus einer Schweizer Privatsammlung*, München 2013.
- VOSSILLA 1995
F. Vossilla, *La loggia della Signoria*, Firenze 1995.
- VOSSILLA 1996
F. Vossilla, *L'altare maggiore di Santa Maria del Fiore di Baccio Bandinelli*, in *Altari e committenza. Episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, a cura di C. De Benedictis, Firenze 1996, pp. 37-68.
- VOSSILLA 2011
F. Vossilla, *Le grandi edicole di Santa Maria del Fiore*, in *Vasari e Ammannati per la città dei Medici*, a cura di C. Acidini e G. Pirazzoli, Firenze 2011, pp. 200-201.
- WALDMAN 1997
L.A. Waldman, *Dal Medioevo alla Controriforma: I cori di Santa Maria del Fiore*, in *Sotto il cielo della Cupola. Il Coro di Santa Maria del Fiore dal Rinascimento al 2000*, a cura di T. Verdon, Milano 1997, pp. 37-68.
- WALDMAN 2002
L.A. Waldman, *New Light on the Capponi Chapel in S. Felicità*, in «Art Bulletin», 84, 2002, pp. 293-314.
- WALDMAN 2004
L.A. Waldman, *Baccio Bandinelli and art at the Medici court: a corpus of early modern sources*, Philadelphia 2004.
- WALLACE 1994
W.E. Wallace, *Michelangelo at San Lorenzo. The Genius as Entrepreneur*, Cambridge-New York 1994.
- WARREN 1999
J. Warren, *Francesco Francia and the art of sculpture in renaissance Bologna*, in «The Burlington Magazine», 141, 1999, pp.

216-225.

WAZBINSKI 1987

Z. Wazbinski, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, Firenze 1987.

WEIL-GARRIS 1977

K. Weil-Garris, *The Santa Casa di Loreto. Problems in cinquecento sculpture*, New York 1977.

WEISZ 1982

J.S. Weisz, *Pittura e misericordia: the Oratory of S. Giovanni Decollato in Rome*, dissertation, Harvard University 1982.

WILPERT 1916

J. Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert*, Freiburg 1916.

WITTKOWER 1963

R. Wittkower, M. Wittkower, *Born Under Saturn. The character and conduct of artists: a documented history from antiquity to the French Revolution*, New York 1963.

WITTKOWER 1964

R. Wittkower, *The divine Michelangelo: the Florentine Academy's homage on his death in 1564*, London 1964.

WITTKOWER 1974

R. Wittkower, *Gothic versus Classic. Architectural projects in Seventeenth Century Italy*, London 1974.

WURM 1984

H. Wurm, *Baldassarre Peruzzi: Architekturzeichnungen*, Tübingen 1984.

ZALOGA 2001

J. Zaloga, *Reflections on the pavements of the Cathedral of Florence*, in *Atti del VII centenario del Duomo di Firenze: la cattedrale come spazio sacro*, a cura di T. Verdon e A.

Innocenti, Firenze 2001, II, pp. 503-519.

ZAMPA 2002

P. Zampa, *Antonio da Sangallo il Vecchio. Da Firenze, a Roma, alla provincia toscana*, in *Storia dell'architettura italiana: il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 240-253.

ZANGHERI 1994

L. Zangheri, *Il pavimento marmoreo di Santa Maria del Fiore*, in *La difficile eredità: architettura a Firenze dalla repubblica all'assedio*, catalogo della mostra, a cura di M. Dezzi Bardeschi, Firenze 1994, pp. 57-61.

ZANGHERI 2013

L. Zangheri, *Giorgio Vasari e l'Accademia del Disegno*, in *I mondi di Vasari. Accademia, lingua, religione, storia, teatro*, a cura di Id. e A. Nova, Venezia 2013, pp. 85-98.

ZAVATTA 2008

G. Zavatta, *1526: Antonio da Sangallo il Giovane in Romagna*, Imola 2008.

ZEZZA 2013

A. Zezza, *Per Vasari e Napoli*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, a cura di B. Agosti, S. Ginzburg e A. Nova, Venezia 2013, pp. 147-165.

ZURLA 2014

M. Zurla, *Dal disegno alla pittura. "Invenzioni" di Baccio Bandinelli*, in *Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493 - 1560)*, catalogo della mostra, a cura di D. Heikamp e B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2014, pp. 470-497