



■ *my Franc^o Sangallo*

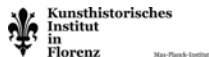
Dario Donetti

FRANCESCO DA SANGALLO

e l'identità
dell'architettura
toscana

FRANCESCO DA SANGALLO

Questa pubblicazione è stata realizzata con il contributo del Kunsthistorisches Institut in Florenz-Max-Planck-Institut e della University of Chicago.



ex officina libraria
Jellinek et Gallerani

Direzione artistica
Paola Gallerani

Impaginazione
Elisabetta Mancini

Redazione
Arianna Ghilardotti

Ufficio stampa
Luana Solla

Fotolito
Premani srl, Pantigliate (Milano)

Stampa
Monotopia Cremonese, Cremona

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

isbn: 978-88-3367-098-0
© Officina Libraria, Roma, 2020

Printed in Italy

Dario Donetti

FRANCESCO DA SANGALLO

e l'identità
dell'architettura
toscana

per rimanere aggiornati su libri in catalogo e novità, eventi, rassegna stampa, contenuti extra

 officinalibraria.net  [Officina.Libraria](https://www.facebook.com/Officina.Libraria)  [officinalibraria](https://www.instagram.com/officinalibraria)



Sommario

«Sono il Margollo»	1
I. «E io così in groppa a mio padre».	
Giuliano da Sangallo, il <i>Libro dei Disegni</i> , l'antico	14
II. Pratica del disegno e lasciti familiari,	
intorno al Codice Geymüller	33
III. Palazzo Alidosi a Castel del Rio	
e altre architetture nostalgiche	58
IV. «Hetruscos celebrate viros».	
Uomini illustri, medaglie e lettere	85
V. Nel nome di Michelangelo.	
Il classicismo fiorentino e il disegno dell'architettura	106
Firenze, 1550	128
Tavole	133
Bibliografia	213
Indice dei nomi	244

«Sono il Margollo»

Negli stessi anni in cui Francesco da Sangallo partecipava al cantiere della Sagrestia Nuova, o forse poco oltre, cioè quando le prime sculture monumentali in marmo vedevano la luce, Anton Francesco Grazzini scriveva in suo nome un sonetto satirico, vividamente aperto da queste stanze:

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 vera-
mente di bordello/poeta in lingua d’oca anzi buffone¹.

Destinatario delle rime era Michele Modesti, poeta burlesco a sua volta e spregiudicato protagonista delle brigate fiorentine, 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’apollo³.

Francesco era dunque intorno ai trent’anni quando fu scritto il componimento, e 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

1. BNCF, Magliabechiano 179, VII, c. 115, pubblicato in Grazzini, ed. Moücke 1741-1742.
2. L’appellativo finale riecheggia quello usato in anni prossimi da un altro poeta burlesco, Francesco Berni, in un celebre sonetto pubblicato insieme alle sue *Rime* del 1534; cfr. Berni, ed. Romei, pp. 183-185.
3. 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.

Abbreviazioni

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

Orsanmichele o le frequenti prestazioni da 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 Lorenzo⁴. 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 una lunga amicizia letteraria, intensificata negli anni della sua ammissione da poeta dilettante all'Accademia Fiorentina e culminata nella partecipazione al testo della *Lezione sulla Maggioranza delle arti* del 1550⁵. 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 porticciuola 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 Crocie⁶.

Quale che fosse il significato della parola «Margollo», o «Margolla», nella lingua satirica del Cinquecento, la trascrizione fatta nel 1902 da Gustave Clausse la interpreta come una metafora botanica, che alluderebbe al ruolo di legittimo erede e «germoglio» della famiglia Sangallo⁷. Da lì in poi l'appellativo di «Margotta» avrà una discreta

4. AB, VIII, n. 251: Giovan Francesco Fattucci a Michelangelo Buonarroti, 17 aprile del 1524; cfr. cap. II: *Pratica del disegno e lasciti familiari, intorno al Codice Geymüller*.

5. 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. Sulle contraddittorie relazioni fra i due poeti e lo stesso Francesco cfr., invece, Gamberini 2017b, pp. 178-185.

6. Delle diverse edizioni della *Vita* quelle che commentano più nel dettaglio la menzione di Francesco da Sangallo sono Cellini, ed. Tassi 1843, p. 293, e Cellini, ed. Hobart Cust 1910, pp. 348-349. Nella più recente, Cellini, ed. Bellotto 1996, la nota corregge il soprannome in «Margotta».

7. 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.

fortuna nella letteratura novecentesca, ben sposandosi all'immagine dell'artista proposta da Vasari, di devoto conservatore delle fortune di famiglia, e lo stesso Francesco sembra impiegare figurativamente tale allegoria in una delle proprie imprese, facendovi germogliare un ramo di spine a fianco del motto⁸. Tuttavia, le intenzioni originali del soprannome erano forse più ironiche e giocavano su meccanismi anti-frastici, attingendo all'immaginario vernacolare caro all'Accademia degli Umidi e alle sue ruvidezze linguistiche⁹. Nella tradizione popolare toscana Margolla è una capra mendace e malvagia, strumento del diavolo, e forse già allora egli portava la 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 Sangallo¹⁰.

È nei Libri d'Età del Quartiere di San Giovanni a Firenze che «adi primo di marzo 1493» – 1494, secondo lo stile fiorentino – viene registrata la nascita del solo figlio maschio di Giuliano da Sangallo¹¹: 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 II¹². 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

8. In questo senso, per esempio, è interpretato il soprannome dalla voce biografica di Bellesi 2000, p. 292. Sul passo delle *Vite* (Vasari, ed. Bettarini, Barocchi 1966-, IV, p. 149) cfr. cap. IV: «Hetruscos celebrate viros». Uomini illustri, medaglie e lettere.

9. 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.

10. 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».

11. ASFi, *Tratte-Libri d'Età*, 81, c. 213v. Nei registri battesimali dell'Opera di Santa Maria del Fiore è invece indicato come genetliaco il giorno successivo, la domenica 2 marzo; cfr. Roisman 1995, pp. 258-259. Il battesimale leggibile in questo documento è «Francesco et Romolo», che aggiunge a quello di uso corrente un secondo nome, utilizzato in famiglia; cfr. Belli [in corso di pubblicazione]. Secondo l'albero genealogico pubblicato nella controgardia 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.

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

impresentiarum [sic] ducturus sit»¹³. 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 1518¹⁴. 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 neoletto pontefice Leone X¹⁵. Per il primo papa Medici egli scolpì «una Nostradonna a sedere di marmo tonda con un Christo bambino dritto, et un San Giovanni ginocchioni» oggi perduta, ma menzionata dalle fonti¹⁶; 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 Nuova¹⁷.

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 1531¹⁸. In questo stesso anno, mentre Alessandro de' Medici è chiamato a governare la città, Francesco

13. Fabriczy 1902b, p. 41.

14. Uffizi 284 A; cfr. cap. I: «E io così in groppa a mio padre». Giuliano da Sangallo, il Libro dei Disegni, *l'antico*. Per Bellesi 2000, p. 287, Francesco rientra a Firenze già nel 1516 alla morte del padre. Si deve comunque prendere in considerazione l'ipotesi di un suo passaggio a Cortona nel 1520, in un tragitto da Roma a Firenze; cfr. cap. II: Cfr. cap. II: *Pratica del disegno e lasciti familiari, intorno al Codice Geymüller*.

15. La lettera del 24 maggio 1520 è conservata in ASFi, Mediceo Avanti il Principato, 119, cc. 81r-v, e trascritta da Gaye 1839-1840, II, p. 151. Un suo facsimile è pubblicato in *Scrittura di artisti* 1876, II, p. 192.

16. Borghini, ed. Rosci 1967, p. 128.

17. 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*. A questo secondo autore, spetta anche l'associazione tra il nome di Francesco da Sangallo e un altro marmo a tutto tondo, che presenta numerosi elementi di affinità formale con il Bambino nel gruppo di Orsanmichele: il *Puer mingens* del Musée Jacquemart André di Parigi, tradizionalmente ricondotto a Michelozzo; cfr. Caglioti 2014, p. 85, nota 62.

18. Cfr. cap. II: *Pratica del disegno e lasciti familiari, intorno al Codice Geymüller*.

diviene formalmente titolare del patrimonio di famiglia e quello successivo sposa Elena Marsuppini, che prenderà casa con lui nel palazzo di Borgo Pinti¹⁹. Inoltre nel 1532 stipula a Roma il 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 Lombardi²⁰. 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 città²¹. 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 Colomba Ghezzi (1540), Leonardo Buonafede (1539-1542), 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,

19. L'atto notarile, in cui si cita anche Jacopo Pontormo come testimone di nozze, è conservato presso l'ASFi, 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 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.

20. Cfr. cap. III: *Palazzo Alidosi a Castel del Rio e altre architetture nostalgiche*; cap. V: *Nel nome di Michelangelo. Il classicismo fiorentino e il disegno dell'architettura*. 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.

21. 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. Sulla presenza di un omonimo intagliatore a Roma in quel giro di anni cfr. cap. III: *Palazzo Alidosi a Castel del Rio e altre architetture nostalgiche*.

ovvero il campanile di Santa Croce, avviato nel 1550 ma interrotto quando era ben lungi dall'essere completato, già nel 1552²².

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), i progetti per il ponte alla Carraia (1558) e la 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'Opera²³. 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 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»²⁴.

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

22. A questa parabola è interamente dedicato il quarto capitolo della tesi, intitolato «Hetruscos celebrate viros». Uomini illustri, medaglie e lettere.

23. Per gli incarichi di natura architettonica cfr. rispettivamente cap. II: *Pratica del disegno e lasciti familiari, intorno al Codice Geymüller*; III: *Palazzo Alidosi a Castel del Rio e altre architetture nostalgiche*; cap. V: *Nel nome di Michelangelo. Il classicismo fiorentino e il disegno dell'architettura*.

24. ASFi, Libro dei Morti, Ufficiali della Grascia, 192, c. 265r, trascritto da Vittucci 2002 p. 198. Per la data di morte cfr. Roisman 1995, p. 283. Non sorprendentemente, il luogo di sepoltura coincideva con quello del padre Giuliano e dello zio Antonio, ricordato in Belli [in corso di pubblicazione].

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?

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 interpretazioni, entrambe centrali all'analisi della produzione di un autore così 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 Pat Rubin²⁵.

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 Burns²⁶. La parola, mutuata dagli studi politologici, è stata impiegata con 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 Cinquecento²⁷. Senz'altro, anche se non vi ricorre la parola «identità», un

25. 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.

26. 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.

27. 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

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 X²⁸.

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, per quanto atipiche, scelte 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 linguistici²⁹. La legittimazione a leggere in termini identitari la proposta architettonica dell'ultimo dei Sangallo viene anche dal confronto lì avanzato tra 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.

È dunque dal punto di vista dell'architettura, per prima cosa, che questo libro indaga l'opera di Francesco da Sangallo, ultimo rappresentante a Firenze di un'eminente genealogia di progettisti, protagonista per almeno due generazioni del Rinascimento 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 biografi, da Raffaello Borghini

monumentali: cfr., come esempi, *Art, Culture, and National Identity* 2003; *Nation, Style, Modernism* 2006.

28. Tafuri 1969, pp. 171-175; Id. 1992, pp. 89-115; Bruschi 1983.

29. 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.

sino al commento alle *Vite* di Bottari³⁰. Così la dirimente pubblicazione di Ulrich Middeldorf del 1938 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 Firenze³¹. I contributi di Francesco Ortenzi si limitano, sostanzialmente, a proporre un *corpus* di sculture in marmo, bronzo, terracotta o legno policromo senza superare il limite cronologico di metà Cinquecento, per un autore invece attivo fino agli anni settanta del secolo; mentre i due esaustivi affondi di Gianluca Amato sono, dichiaratamente, circoscritti alla produzione giovanile di crocifissi intagliati³². Un strumento di particolare efficacia per comprendere la lunga durata dell'attività di Francesco da Sangallo è infine il repertorio di documenti compilato da Fabio Vittucci nel 2002, rimasto però inedito e incompleto di un discorso critico a tutto tondo sull'artista³³.

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 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

30. *Il riposo di Raffaello Borghini in cui della pittura, e della scultura si favella, de' più illustri pittori, e scultori, et 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, ed. Bottari 1759-1760, II, pp. 85, 544, III, p. 488.

31. Ortenzi 2007; Id. 2009; Amato 2012.

32. 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.

33. 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.

stessa di contesto³⁴. 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 cantiere³⁵. 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 Disegni* del padre Giuliano, isolato per la prima volta nell'edizione del 1910 con il commento di Christian Huelsen³⁶. 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 Geymüller³⁷.

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 capitolo iniziale, lo studio degli interventi di Francesco sul Codice Barberiniano della Vaticana – il monumentale libro di disegni compilato

34. 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.

35. 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 sangalleschi degli Uffizi, va segnalato inoltre Ghisetti 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.

36. Clausse 1900-1902, III, pp. 255-267; Huelsen 1910, pp. XXXVI-XXXVII.

37. *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). Persino allo studio di Rago 2014 sulle opere di architettura in Campania – che si concentra su di un «ambito» locale di Francesco da Sangallo, non interamente documentato – sfugge la commissione della villa per i Viceré a Pozzuoli; su Francesco da Sangallo nel napoletano, cfr. anche Naldi 2007, p. 153, nota 13.

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 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 tre 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 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 nacquero 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.

Questo libro traduce in monografia il materiale raccolto durante il mio Perfezionamento presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, sotto la guida illuminante di Howard Burns e lo scrutinio generoso e attento di Mauro Mussolin. La mia profonda

riconoscenza per il sostegno ricevuto in quegli anni di studio va in primo luogo a costoro, ma anche alle altre istituzioni che hanno deciso di ospitare le mie ricerche, nello stesso periodo o in quello che è seguito: 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 di allora, Marzia Faietti; e il Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, in particolare il dipartimento diretto da Alessandro Nova con i suoi diversi assistenti, collaboratori e borsisti, che hanno rappresentato una fonte di costante sostegno intellettuale, offrendo alla mia indagine storico-artistica inestimabili condizioni di crescita. La necessità di esplorare i materiali, i temi, l'autore che ne sono stati oggetto, invece, non mi sarebbe 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, quando ancora a Casa Buonarroti, il suo successore Alessandro Cecchi, 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 e, quindi, Paola D'Agostino alle Capelle Medicee, Lorenzo Fabbri con Margaret Haines all'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, prima, e Aimee Ng, poi, della Frick Collection a New York, Marc Bormand per il Département des Sculptures e Louis Frank 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, Duncan Bull, Doris Carl, Michael Cole, Giulio Dalvit, Giada Damen, Bruce Edelstein, Caroline Elam, Emanuela Ferretti, Sabine Frommel,

Alessandra Giannotti, Robert Glass, Jonathan Nelson, Arnold Nesselrath, Riccardo Pacciani, Pier Nicola Pagliara, Federica Rossi, Xavier Salomon, 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, Rachel E. Boyd, Robert Brennan, Marco Calafati, Marianna Castiglione, Michela Corso, Maria Teresa Costa, Simona Cresti, Andrea De Meo, Diletta Gamberini, Antonio Geremicca, Hana Grünlder, Fabio Guidetti, Fabian Jonietz, Rodolfo Maffei, Claudia Marra, Andrea Mattiello, Ida Mauro, Lussia Mazzoni, Tommaso Mozzati, Morgan Ng, Myriam Pilutti Namer, Carlos Plaza, Alessandro Poggio, Cara Rachele, Anna Rebecca Sartore, Antonio Russo, Raimondo Sassi, Brigitte Sölch, Alexander Röstel, Marco Rossati, Giovanni Santucci, Yuri Strozzi, Lorenzo Vigotti, Samuel Vitali, Sophie Wolf, Daniel Zolli. La prontezza e la disponibilità di Marco Jellinek e dei suoi collaboratori di Officina Libreria hanno rimediato a ogni distrazione di cui fosse rimasta traccia nel mio manoscritto, conferendo infine eleganza di forme a questo libro, pubblicato grazie a fondi resi disponibili dalla Society of Fellows della University of Chicago e, ancor più generosamente, dall'Abteilung di Alessandro Nova al Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut. L'ultimo ma più sentito ringraziamento è invece per Giulia, premurosa riletrice e impeccabile bibliotecaria, anche tra le mura domestiche.

I. «E io così in groppa a mio padre». Giuliano da Sangallo, il *Libro dei Disegni*, l'antico

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 (Tav. I.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 Laocoonte². Francesco, infatti, 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 vigna presso a Santa Maria Maggiore s'era trovato certe statue molto belle. Il papa comandò a uno palafreniere: «Va e dì a Giuliano da Sangallo che subito le vadia a vedere», et così subito s'andò, et perché Michelagnuolo 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.

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

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 dedicata in Settis 1999, pp. 110-111, e più di recente le menzioni in Ortenzi 2009, p. 50, Frommel 2014, p. 283, e Ferretti 2016, pp. 150-152.

3. Cfr. Clausse 1900-1902, III, p. 140; Bellesi 2002, p. 287.

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 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 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

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.

5. Cfr. cap. V: *Nel nome di Michelangelo. Il classicismo fiorentino e il disegno dell'architettura*. 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, ed. 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.

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

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 inchiostro⁹. 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. 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 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 (Tavv. I.2-I.3)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,

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.

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.

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 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 lasciategli 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 paterna¹⁴. 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, 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 (Tav. I.4). 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» (Tav. I.5). 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

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.

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 (Tavv. I.6-I.7)¹⁵. 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 *verso* del foglio 43, due rilievi di edifici a pianta circolare: 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» (Tav. I.8).

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 (Tav. I.9)¹⁶. 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. 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. 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*¹⁷. Sembra anche che Giuliano lo ripassi, lo corregga con penna e inchiostro e la mano un po'

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

16. 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 60.

17. Donetti 2017, p. 280.

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.

Tra gli interventi di Francesco da Sangallo all'interno del *Libro dei Disegni* si distingue la grande 'scala campanaria' tracciata sul *verso* del secondo foglio¹⁸: 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 larga parte di una pagina composita, sulla quale 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 (Tav. I.10). Redatta nella controllata 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 la somiglianza con le annotazioni del rilievo delle Terme di Diocleziano (284 A) del 1518 – permette di datare l'intervento al secondo decennio del Cinquecento, forse a un momento in cui lo stesso Giuliano era ancora in vita (Tavv. I.11)¹⁹. Il diagramma della 'scala campanaria' è familiare ai conoscitori della disciplina metallurgica soprattutto perché illustrato nel dettaglio dal suo testo fondativo, il *De la pirotechnia* del senese Vannoccio Biringucci del 1540²⁰. Vi è illustrata come strumento empirico per prevedere la quantità di bronzo necessaria alla corretta risonanza di una campana e determinare, per via grafica, la relazione tra la nota emessa e il peso del corpo percosso (Tav. I.12)²¹. 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; l'andamento crescente non risponde ad alcuna linearità proporzionale, ma registra piuttosto una prassi operativa tramandata nelle botteghe di fonditori.

Come è stato notato fin dalla prima edizione critica del *Libro dei Disegni*, la 'scala

18. 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.

19. Cfr. *infra*, nota 49.

20. *De la Pirotechnia libri X*. Dove ampiamente si tratta non solo di ogni sorte & diversità di miniere, ma anchora quanto si ricerca intorno a la prattica 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, MDXLI. 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, ed. Carugo 1977, si intitola per l'appunto *Modo di far le forme delle campane di ogni grandezza, et loro misure*.

21. Bernardoni 2011, pp. 63-69. Sulla cultura metallurgica senese, in rapporto alla produzione di campane, cfr. anche Ermini 2008.

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»²². 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 d'inizio²³. Sono il suo nucleo originale, in cui i repertori antiquari – siano essi 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 Angeli²⁴. Questo è anche il caso della scena raffigurata sul foglio 2 verso, una *Madonna col bambino* circondata da angeli musicanti: 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 bassorilievi²⁵. 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 Uffizi²⁶: composizione che ebbe una certa fortuna nei decenni a venire, come dimostrano per esempio le numerose variazioni riconoscibili all'interno del *corpus* di dipinti attribuiti – più o meno dubitativamente – a Sandro Botticelli e alla sua cerchia. Tra di esse, vi è anche la *Madonna* di Ajaccio, dove la Vergine è raffigurata stan- te e a figura intera, proprio come nel tondo di Giuliano da Sangallo (Tav. I.14)²⁷. Non

22. 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.

23. «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 lifetime».

24. 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 Divitiis 2015.

25. 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: *Pratica del disegno e lasciti familiari, intorno al Codice Geymüller*.

26. 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.

27. Cfr. Lightbown 1978, II, pp. 11-17, che include tra le attribuzioni dubitative a Botticelli anche il 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*

sorprende, dunque, che un motivo iconografico così circoscritto – cronologicamente e geograficamente – si ritrovi nel nucleo iniziale del Codice Barberiniano, i cui primi disegni potrebbero risalire già al nono decennio del Quattrocento²⁸. Il grafico compilato da Francesco dopo l'ampliamento del foglio, per l'appunto, fiancheggia e asseconda il profilo circolare del tondo, 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, fu un esercizio perlopiù occasionale. Il nucleo certo del 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, ben più tardi di questo intervento sul libro di disegni del padre²⁹. Persino 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 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 Firenze³⁰. 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 moduli³¹. Descrivono cioè una tipologia più allungata di quella che si può dedurre dalle misure indicate da Francesco da Sangallo – 14 moduli di base

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.

28. Cfr. Huelsen 1910, pp. XXV-XXVIII, e *supra*, nota 24. La cronologia interna al Codice Barberiniano è problematizzata in Brothers 1999, pp. 13-17.

29. Cfr. cap. IV: «Hetruscos celebrate viros». Uomini illustri, medaglie e lettere.

30. BNF, Codice BR 228, pubblicato per la prima volta da Corwegh 1911. Cfr. 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 e Giannichedda 2007.

31. 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.

per 12 di altezza e una corona superiore di 8 moduli di diametro – la quale avrebbe avuto 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*³². 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, nella versione del *Codice Saluzziano 148* della Biblioteca Reale di Torino, ovvero nella copia manoscritta che sembra avvicinarsi maggiormente al perduto testo originale (Tav. I.13)³³. D’altronde l’assorbimento da parte di Giuliano e Francesco da Sangallo di un linguaggio tecnologico distintamente senese, come quello esemplato da Francesco di Giorgio e Vannoccio Biringucci, non sorprende e si dimostra a più riprese all’interno del Codice Barberiniano. Le copie dal *Trattato*, a loro volta ispirate da Taccola, vi compaiono numerose, affollandosi in particolare nei tre fogli di macchine dell’ultimo fascicolo³⁴. 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, in grado di ricondurre a un ambito tecnologico le suggestioni musicali del concerto angelico che vi è raffigurato³⁵.

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 uomo di lettere quale egli era o, perlomeno, ambiva ad essere³⁶. 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 composte³⁷. 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’Ancona³⁸. 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 ormai distanti e inaccessibili dopo la conquista del Mediterraneo orientale da parte degli Ottomani³⁹.

Le copie della facciata orientale di Santa Sofia e della controfacciata corrispondente realizzate da Giuliano sono l’unica testimonianza tramandataci dell’apparato grafico che doveva accompagnare la descrizione dell’edificio nei manoscritti ciriacani (Tav. I.15). I due alzati si completano, più avanti, con una pianta della chiesa disegnata da Francesco sul *recto* del foglio 44 (Tav. I.16) 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 tratteggi⁴⁰. Si tratta della più antica fra le restituzioni isometriche della planime-

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

33. Più esattamente il grafco è disegnato sul f. 67v; cfr. 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’*Ashburnam 361* della Biblioteca Laurenziana; cfr. Martini, ed. Maltese, Degrassi 1967, I, pp. XXXII-XXXIII; Martini, ed. Firpo, Marani 1979; Martini, ed. Biffi 2002, pp. XXX-XLI.

34. 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.

35. 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.

36. Cfr. cap. IV: «Hetruscos celebrate viros». Uomini illustri, medaglie e lettere

37. 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.

38. 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, ed. Bodnar 2003.

39. 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.

40. Cfr. Huelsen 1910, pp. XXXVI-XXXVII; Borsi 1985, pp. 215-216; Nesselrath 1986, p. 101; *Santa Sofia*

tria 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 (Tav. I.17)⁴¹. L'interpolazione tra l'apocrifo incompleto dei *Commentaria* conservata alla Biblioteca Palatina di Parma – il *Codex Parmensis*, ms. 1191 – e questi tre disegni permette 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: serie che sembra esser stata rispettata dalle copie del *Libro dei Disegni*, quantomeno nelle dimensioni, nella rispondenza alle didascalie e nell'insolita convenzione di rappresentazione⁴². 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 cupole 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, dalle frequenti inflessioni albertiane. 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 temporale⁴³.

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*, le cui identificazioni sono rese possibili dalle lunghe postille che accompagnano le immagini (Tav. I.18)⁴⁴. Tali trascrizioni si distinguono nelle annotazioni aggiunte al Codice Barberiniano per l'estensione e per l'impiego del tutto eccezionale della lingua latina; anche per questa ragione sono state tradizionalmente assegnate a Francesco, speculando su una sua più compiuta formazione letteraria⁴⁵. Questa ipotesi, spesso accettata, confligge però 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 età⁴⁶. Inoltre gli *excerpta* ciriacani mostrano vistose incongruenze rispetto ai tratti caratteristici della sua scrittura, e le stesse annotazioni da lui aggiunte sul codice appaiono diverse per *ductus* e convenzioni grafiche⁴⁷. 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, distinguibili 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 comprese nei 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 entro il perimetro delle figure, spesso in alfabeto greco e perciò comprensibilmente

a Istanbul 1999, p. 156.

41. 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.

42. 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.

43. 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 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* 1999, p. 43.

44. Per maggior dettaglio, cf. Donetti 2013a, p. 87. 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.

45. L'attribuzione di Huelsen 1910, pp. XVII-XVIII, è universalmente accettata; cfr. Ashmole 1959, p. 27; Bodnar 1960, p. 110; *Santa Sofia a Istanbul* 1999, p. 42.

46. 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.

47. 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.

affette da errori di trascrizione⁴⁸. 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 notizie sull'architettura greca contenuto in questi due fogli del Codice Barberiniano. Mentre la composizione creativa e l'impaginazione visionaria dei monumenti osservati nei *Commentaria* restituiscono un approccio per cui la ricostruzione è sempre occasione di progetto, lo sforzo di misurarsi con fonti letterarie della tradizione erudita ci fa intuire la statura intellettuale raggiunta – o perlomeno ambita – dai due autori del codice, padre e figlio, nel tentativo di ricomporre con il loro *Libro dei Disegni* il paesaggio architettonico dell'antichità.

«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» (Tav. I.19)⁴⁹. 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 Giovane⁵⁰. 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 «Termine Antoniana», cioè le Terme di Caracalla dei fogli 66 *verso* e 67 *recto*, è in tal senso parlante (Tav. I.20)⁵¹. 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 velocemente⁵². Le singole misure non sono dettagliate, ma vi si legge una scala metrica

in palmi e canne romane, come specifica un'annotazione, coerentemente con la prassi adottata da Francesco nei suoi disegni di architettura⁵³.

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) 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 Sangallo⁵⁴. 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 (Tav. I.21)⁵⁵. 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 volta 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 complesso monumentale, in cui il grande ambiente centrale è contratto in larghezza, mantenendo la stessa profondità delle sale circostanti. 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

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

49. Donetti 2017, pp. 280-282, insieme alle altre valutazioni che seguono su questi fogli degli Uffizi. Diverso il parere di Christoph Frommel nel suo saggio introduttivo a *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger* 1994-, I, p. 49, che interpreta l'iscrizione come memoria di un intervento architettonico e ipotizza un allargamento del vano d'accesso alle terme in concomitanza con la demolizione dell'arco d'ingresso, ricordata da Raffaello nella celebre lettera a Leone X.

50. Cfr. cap. III: *Palazzo Alidosi a Castel del Rio e altre architetture nostalgiche*.

51. Huelsen 1910, p. 71; Borsi 1985, pp. 237-239.

52. 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 lentrata 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 Ragghianti 1973a, pp. 72, 81, 94, e Collobi Ragghianti 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, Fileti Mazza 2009, p. 83, e Rosenberg 2019, pp. 1336-1339. 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.

53. Cfr. *infra*, nota 65.

54. Wurm 1984, pp. 464, 482; Frommel 1989.

55. Cfr. Borsi 1985, p. 503.

storicamente ricondotto⁵⁶. Di nuovo a Giuliano da Sangallo, invece, era tradizionalmente attribuito il disegno di dimostrazione Uffizi 131 A, che riproduce l'interno del *frigidarium* delle terme nel suo aspetto originale⁵⁷. 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 (Tav. I.22). 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 informazioni⁵⁸. Comunque il disegno, canonizzato in una stringente proiezione 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, 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 interno⁵⁹.

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 diversi⁶⁰.

56. 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.

57. 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.

58. 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 ha redatto l'alzato.

59. 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 precedente, di nuovo corretta in *Giuliano da Sangallo* 2017, p. 117.

60. 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

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 alcuni brevi tratti di muro – i dati planimetrici coincidono con quelli di questo piccolo nucleo di disegni (Tav. I.24)⁶¹. 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 padre⁶²: ricalcandone le intenzioni erudite e autobiografiche, per dare continuità alle sistematiche ricognizioni archeologiche confluite nei suoi taccuini dall'antico.

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 284 A e un'altra planimetria conservata nella medesima collezione, il cosiddetto *Palazzo di Mecenate* (n. inv. 1681 A – Tav. I.25)⁶³. Si tratta dell'unica copia a lui attribuita 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 Quirinale⁶⁴. La copia – a penna e inchiostro, con gli spessori campiti a pennello – è realizzata alla medesima scala, senza alcuna modifica,

descritta dal gruppo in esame.

61. 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*.

62. 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.

63. 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 71 e nota 74.

64. 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.

su un largo foglio di carta che ha dimensioni simili alla pagina originale⁶⁵. 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[acci]a distintamente come in sul disegno di Giuliano si vede»⁶⁶. 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 spedizione⁶⁷. 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 antico⁶⁸:

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. 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

65. 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.

66. 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: *Palazzo Alidosi a Castel del Rio e altre architetture nostalgiche*.

67. 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.

68. Sul posizionamento stilistico delle prove letterarie di Francesco e le sue predilizioni linguistiche cfr. cap. IV: «Hetruscos celebrate viros». Uomini illustri, medaglie e lettere.

alla rosa dei venti, riprodotto a fianco in uno schema planimetrico (Tav. I.26)⁶⁹. 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 Battista⁷⁰. 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 tempo⁷¹.

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 provenienza dall'ampio archivio personale di Antonio⁷²: 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 Uffizi⁷³. 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:

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

70. 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.*

71. 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.

72. Nel 1778 Gaspero Gaddi cede agli Uffizi oltre millecinquecento disegni sangalleschi, 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»; cfr. , per la trascrizione, Fileti Mazza 2009, p. 275 e Morrogh 2018. In Collobi Ragghianti 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. anche Rosenberg 2019, pp. 1376-1377.

73. Belluzzi 2008a, pp. 96-98; Zavatta 2008, pp. 61-63.

«Disegno della pia[n]ta di mecenata di mia mano – et proprio questa copia lo riauta da fr[ancesco] – prestata a giuliano suo patre»⁷⁴. 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*⁷⁵. 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 foglio⁷⁶: quasi che il maturo architetto avesse espresso il 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, 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 prodotto⁷⁷. 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* (Tav. I.24): 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 1540⁷⁸.

74. Cfr. *supra*, nota 71. 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.

75. L'ipotesi, anticipata in Donetti 2017, è stata accolta da Benelli 2017, pp. 118-121, all'interno di un articolo che approfondisce le ricerche grafiche di Antonio il Giovane sul monumento.

76. 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.

77. Cfr. Bartoli 1914-1922, VI, p. 55; Wurm 1984, p. 481; Brothers 2002, pp. 61-62.

78. *Il Terzo Libro di Sebastiano Serlio Bolognese, nel qual si figvrano, e descrivono le Antiquità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori de Italia*, in Venetia MDXL, ff. LXXX-LXXXI; cfr. Benelli 2017, pp. 121-122.

II. Pratica del disegno e lasciti familiari, intorno al 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 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 sparse³. 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

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.

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.

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 precedente all'assemblaggio finale⁵. Al loro interno si riscontrano quattro tipi di filigrana: 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 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.

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 3. 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: «E io così in groppa a mio padre». *Giuliano da Sangallo, il Libro dei Disegni, l'antico*.

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.

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 troppo generico⁹. Anche l'opinione più recente che i disegni alle pagine 25 *verso*, 79 *verso* e 80 *recto* possano essere di sue mani, è da smentire: l'argomento che le tre pagine siano le uniche all'interno del Codice Geymüller a recare un'abbreviazione per le misurazioni in braccia, comune nell'opera grafica di Giuliano, non sembra sufficiente rispetto alle altre evidenze storiche e materiali (Tav. II.1)¹⁰. Delle tre piante, il progetto di abitazione identificabile con una proposta per le case a schiera retrostanti alla loggia dei Servi sulla piazza dell'Annunziata a Firenze, a cui Antonio il Vecchio lavora tra il 1515 e il 1518¹¹; mentre nello studio di chiesa ad andamento ottagonale non si apprezza alcuna differenza di ductus, materia o prassi disegnativa rispetto agli altri schizzi che lo precedono e seguono all'interno del codice, o che addirittura lo affiancano sulla stessa pagina, tutti generati durante la costruzione della Madonna di San Biagio a Montepulciano¹². Ad Antonio il Giovane è invece attribuibile con maggior certezza un gruppo compatto di disegni, compreso tra le carte 133 e 137¹³. 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; 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 altare¹⁴. 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

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. Cfr. *Bramante e gli altri* 2006, p. 69; si tratta, rispettivamente, dei disegni con numero di inventario Uffizi 7816 A *verso*, 7868 A *verso* e 7869 A *recto*.

11. Satkowski 1979, p. 267, nota 75, che recepisce una segnalazione di Caroline Elam; Andreatta, Quinterio 1988, pp. 255-256. Le tre piante, tuttavia, sembrano effettivamente redatte e campite con un inchiostro di tipo diverso da quello preponderante nel codice, simile piuttosto alla qualità impiegata in altre pagine, come Uffizi 7833 A, considerata tra le più antiche; cfr. la scheda di Alessandro Cecchi, in *Il disegno fiorentino* 1992, pp. 253-254, n. 12.10.

12. *Giuliano da Sangallo* 2017, p. 124.

13. 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.

14. 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.

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 autografi¹⁵. Tuttavia i rispettivi percorsi 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 Cinquecento¹⁶.

Al di là di questi sporadici e, probabilmente, estemporanei disegni realizzati 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 (Tav. II.2) 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 macchine¹⁷. In questa prima parte si incontrano occasionali interventi di Francesco (Tav. II.3), ma a lui spettano in prevalenza gli schizzi architettonici dei quattro quaderni successivi, dall'ottavo all'undicesimo: progetti di pavimenti a commesso, piante di abitazioni, palazzi fortificati, soluzioni di ornato¹⁸. 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 anfiteatro¹⁹. Fra questi disegni di ingegneria,

15. Si tratta dei progetti per i giardini di Villa Madama, Uffizi 789 A, e per la piazza di Castro, Uffizi 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, ed. Milanese 1878-1885, 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.

16. Cfr. cap. III: *Palazzo Alidosi a Castel del Rio e altre architetture nostalgiche*; cap. I: «E io così in groppa a mio padre». Giuliano da Sangallo, il Libro dei Disegni, *l'antico*.

17. 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, tav. 140, VI, p. 30; Wilpert 1916, p. 308. Cfr. Amadio 1986, pp. 25-28.

18. Cfr. cap. III: *Palazzo Alidosi a Castel del Rio e altre architetture nostalgiche*.

19. Quest'ultima approfondita da Biermann 1986, p. 510, e Frommel 2002b, pp. 29-30.

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 codice²⁰; 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 preparatorio²¹. 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 nipote²². 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 (Tavv. II.4-II.5): 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 nicchia²³.

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 maturazione²⁴. 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 (Tav. II.13). È quest'ultima, in effetti, la tecnica preferita da Francesco per le sue efficacissime prove di ritrattistica, caratterizzate da un'exasperata 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 codice²⁵. L'esempio qualitativamente più alto è senz'altro lo studio preparatorio per il monumento

20. Geymüller 1885, p. 240; Stegmann, Geymüller 1885-1908, V, p. 1. Cfr. Spagnesi 1995, pp. 14-23.

21. 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.

22. 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 prestei il trionfo della ♯, addì 3 di maggio 1540»; cfr. Günther 1988, p. 114.

23. 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: «Hetruscos celebrate viros». Uomini illustri, medaglie e lettere.

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

25. Cfr. Middeldorf 1938; Ortenzi 2009, pp. 58-59.

funebre di Leonardo Buonafede, custodito come foglio sciolto al British Museum (Tavv. II.6-II.7)²⁶. A grandezza naturale, dovette essere realizzato direttamente al capezzale dell'anziano prelato, come sembra testimoniare il pannello 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 superficie²⁷. 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 A (Tav. II.9)²⁸. 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 denso di materia, là dove la pelle si aggrotta ombrosa attorno alla cavità oculare. 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 (Tav. II.10): 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)²⁹. Quando, come nella probabile derivazione da Pontormo di Uffizi

26. 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.

27. 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.

28. 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.

29. Cfr. Petrioli Tofani 1991, pp. 118-120. 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; tra le altre, resta particolarmente difficile da accettare quella delle illustrazioni aggiunte a margine dell'esemplare del commento di Cristoforo Landino alla *Commedia* di Dante conservato in BV, Z.79.A, noto come Dante Vallicelliano. La postilla con scritto «Franc.o qui» (c. 106r), ritenuta una sorta di firma del figlio di Giuliano, in verità non coincide con la sua calligrafia, né i confronti stilistici motivano l'assegnazione, estesa agli altri membri della famiglia Sangallo; cfr. anche Gamberini 2017b, pp. 171-174, 185.

269 F (Tav. II.11), 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'inchiostro³⁰. Questa maniera di descrivere volumi gonfi e ombreggiati ha paralleli diretti nel gusto per i drappaggi 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 (Tav. II.12)³¹.

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 Geymüller³². 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 dove sono riprodotti alcuni rilievi dalle porte di Donatello alla Sagrestia Vecchia di San Lorenzo³³: le scene con gli apostoli Simone e Taddeo, gli evangelisti Luca e Marco (Tav. II.13) 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 donatelliane³⁴. 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. 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 F³⁵. 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 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

30. 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.

31. 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.

32. 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».

33. Petrioli Tofani 1991, pp. 116-117.

34. 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.

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

Biagio³⁶. 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 filigrana³⁷. 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»³⁸. 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 British Museum (Corpus 231 e 232 – Tavv. II.14-II.15)³⁹. Nella versione del Codice Geymüller è assente uno dei profili della statua riprodotti sulle carte michelangiolesche, 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 scultore⁴⁰. 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 (Tav. II.16)⁴¹. 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

36. È Satkowski 1985 ad aver ricondotto alcuni disegni del codice al progetto per palazzo Del Monte; cfr. anche Cozzi 1992, p. 69.

37. 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, tav. 12 e p. 85, nota 61.

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

39. Cfr. Brothers 2008, pp. 78-79.

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

41. Uffizi 7794 A; cfr. Satzinger 1991, pp. 57, 201.

Madonna della scala scolpita da Michelangelo (Tav. II.17), che proprio durante il terzo decennio del Cinquecento avrebbe assunto un ruolo dirimente nella biografia di Francesco da Sangallo.

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 (Tav. II.18)⁴². 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 (Tav. II.19): 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 braccio⁴³. 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 magistratura⁴⁴. Tuttavia egli metterà mano alla versione definitiva solo nel 1526, dopo che lo stesso Michelangelo gli 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 guastato⁴⁵. 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,

42. Degenhart 1955, pp. 260, 270.

43. 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.

44. Heikamp 1977, che pubblica il contratto tra i Capitani di Orsanmichele e Francesco da Sangallo; cfr. *infra*, nota 67 e cap. IV: «Hetruscos celebrate viros». Uomini illustri, medaglie e lettere sulla fortuna coeva del gruppo scultoreo. Cfr. anche Acidini 2003; Eisler 2012, con un'interpretazione delle iscrizioni ebraiche del suo basamento.

45. Milanese 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).

dove egli lavora 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*, 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 Pinti⁴⁶. 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 per un silenzio carico di rimprovero riservatogli da molti giorni:

che io non penso avere mancato inn versso 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 quore, quando mai io non avessi risceuto 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 conosco 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 racomando⁴⁷.

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 soffermata.

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 Buonarroti⁴⁸. 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, cioè al pezzo, unico tra i numerosi collaboratori impiegati alla Sagrestia Nuova: un trattamento tutto sommato di favore, che gli consente quel maggior grado

46. 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: «Hetruscos celebrate viros». Uomini illustri, medaglie e lettere.

47. 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, AB, VIII, n. 251, 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.

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

di libertà necessario per assolvere agli altri incarichi ricevuti negli stessi mesi, ma che si ripercuote subito sul livello qualitativo del suo lavoro⁴⁹. 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:

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 promesso⁵⁰.

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 (Tav. II.20): un fregio in senso proprio che insieme alla fila di dentelli, al semitono intagliato ad ovuli e frecce e al profondo gocciolatoio compone una sorta di trabeazione ionica contratta e priva di architrave⁵¹. 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 (Tav. II.21)⁵². 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 2/3. La fascia di maschere posta in opera in

49. 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.

50. 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 Milanese 1875, p. 596.

51. 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 2008, pp. 144-149.

52. 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.

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 laterali⁵³. Sempre nella sepoltura del duca Lorenzo, quello a sinistra è visibilmente diverso da tutti gli altri, non solo per il 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. 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 maschere⁵⁴: 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 Sangallo⁵⁵.

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 lavorativi, fino al 5 agosto del 1525⁵⁶. 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

53. La misura totale del fregio è di 8 braccia e 1/3, dunque 1 braccio e 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 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».

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

55. 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, ed. 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.

56. 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.

triplo degli altri scalpellini o *squadratori*⁵⁷. È perciò da considerare con cautela l'ipotesi che sia lui il «Francesco Scarpellino» tenuto a paga in date prossime dalla famiglia Pucci, nella loro villa di Casignano fuori Firenze, cioè per l'avanzamento di un cantiere dalla luga gestazione, alle cui prime fase aveva contribuito lo stesso Giuliano da Sangallo alla metà degli anni ottanta del Quattrocento⁵⁸. È vero che i pagamenti effettuati tra l'aprile e l'agosto del 1524, e poi di nuovo dall'autunno del 1526, lascerebbero mesi sufficienti e con la giusta collocazione cronologica per l'incarico alla Sagrestia Nuova, e anche che i dettagli di ornato della villa sembrano recepire molto precocemente le novità di lingua introdotte da Michelangelo: in particolare, le colonne dal collarino alto, concluso da un doppio anello, collocate nel ricetto della Biblioteca Laurenziana proprio nell'estate del 1526, sono reinterpretate lì in forme più semplici, ma con l'aggiunta di teste di profilo che alludono allo stemma dei Pucci⁵⁹. D'altro canto, se un simile approccio araldico al trattamento degli ordini è comune nelle architetture di Francesco, resta difficile accettare che l'autore della celebrata *Sant'Anna* di Orsanmichele si trovasse a risiedere per tante settimane a Casignano, con un ruolo di così basso rango, e che per giunta – in libri dei conti in cui sia il padre che il cugino Antonio Cordini sono sempre identificati come appartenenti alla famiglia Sangallo – al molto comune nome di battesimo non segua mai un cognome tanto riconoscibile.

Quello presso il cantiere della Sagrestia Nuova è dunque il primo impiego stabile assunto da Francesco di cui rimanga una documentazione incontrovertibile, nonostante all'epoca avesse ormai raggiunto i trent'anni. Sembrerebbe, addirittura, che si tratti della 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 autografo⁶⁰. 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»⁶¹. In realtà la nomina è formalizzata già nel 1537, sei anni prima della morte di

57. 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.

58. D'Arista [in corso di pubblicazione], di prossima pubblicazione.

59. ASFi, Venturi Ginori Lisci 258, cc. 1, 12, e *ibid.* 257, cc. 60-128, per esempio: «A Francesco Scarpellino per lavorare conci per la muraglia [...] volte come le [a]ppare le [...] della muraglia dalli 27 ottobre al libro» (c. 128); i versamenti sono pubblicati e commentati in *ivi*, di cui ringrazio l'autrice Carla D'Arista, anche per aver condiviso la documentazione fotografica sugli elementi d'ornato. Per la cronologia del ricetto, cfr. Wallace 1994, pp. 141-143; Catitti 2007, p. 93.

60. Caglioti 2011, p. 45; Amato 2014.

61. Vasari, ed. Bettarini, Barocchi 1966-, VI, p. 246, nella sezione intitolata: *Degli Accademici del disegno, pittori, scultori e architetti e dell'opere loro*.

Baccio che lo affiancherà dal 1541 insieme a suo figlio Giuliano, mentre a partire dal 1555 nel ruolo di secondo Capomaestro subentrerà Bartolomeo Ammanati⁶². 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 insediamento⁶³. 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 (Tav. 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 consulenze⁶⁴. 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 ducale⁶⁵. 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 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 cittadina⁶⁶.

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 lavori⁶⁷; la prestazione per il sepolcro del Vescovo Buonafede

62. Lingohr 2007, pp. 306-308; cfr. la deliberazione dei Provveditori in ASFi, Arte della Lana, 62, c. 180v.

63. AOSMF, Entrata e Uscita di Guglielmo di Donato Cocchi, VIII, 3, 190, c. 90r, trascritto da Vittucci 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».

64. Cfr. cap. V: *Nel nome di Michelangelo. Il classicismo fiorentino e il disegno dell'architettura*.

65. 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.

66. 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.

67. Il contratto di allogazione del gruppo della *Sant'Anna* a Orsanmichele (ivi, Notarile antecosimiano,

fu saldata nel 1540 con ben 115 fiorini; per la lastra tombale di Colomba Ghezzi egli riceveva quello stesso anno meno della metà, 350 lire⁶⁸. Nel 1574, quando redasse il suo primo testamento, Francesco poteva lasciare a sua moglie «Lena» Marsuppini un deposito di 450 ducati presso il banco dell'Ospedale degli Innocenti⁶⁹. 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 oculata, che nell'arco di circa un decennio non aveva intaccato l'ammontare iniziale, pareggiando sostanzialmente entrate e uscite⁷⁰. 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'oro⁷¹. 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 principale⁷². Oltre ad alcune

G. 488, cc. 287r-v., notaio ser Giovambattista da Terranova) è trascritto da Heikamp 1977, pp. 83-85; cfr. *supra*, nota 44.

68. 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.

69. 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.

70. 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.

71. 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).

72. Il solo studio sistematico della dimora di in Borgo Pinti sinora pubblicato è quello di Belli 2017. *Ivi*, p. 410 sono segnalati anche i due testamenti dettati nel 1512 da Giuliano da Sangallo e dal fratello Antonio come collocati in ASFi, Notarile Antecosimiano, 18276, notaio ser Bartolomeo di Giovanni del Rosso, cc. 61r-63v. Sono questi documenti, analizzati ancor più diffusamente in Belli [in corso di pubblicazione], a stabilire per primi il fedecommesso sull'immobile che, nel 1587, farà assegnare la dimora agli ultimi discendenti dei fratelli: Agnolo di Filippo degli Argenti, nipote di Maria di Giuliano, e Agnolo di Alessandro Rosselli, figlio di Caterina di Antonio, come indicato nel testamento dello stesso Francesco da Sangallo.

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 legnio, o di modegli d'architettura»⁷³. Parte significativa della dimora e del suo significato dinastico, l'ultimo dei Sangallo aveva continuato ad arricchirla, per esempio aggiungendovi uno dei pezzi più apprezzati dai contemporanei, ovvero la statua marmorea di un console romano, il cui ritrovamento è descritto con dovizia di dettagli nella celebre lettera indirizzata a Vincenzio Borghini, e illustrato dai quest'ultimo nei suoi *Discorsi* del 1584⁷⁴; o ancora, si può ipotizzare all'abitazione fosse destinato il *San Sebastiano* che egli avrebbe acquistato per se nel 1566, proprio dai depositi dell'Opera del Duomo⁷⁵.

Il testamento del 24 settembre 1574 permette anche di aprire uno squarcio sull'anomala composizione del nucleo familiare di Francesco da Sangallo. In pochi resoconti è menzionato un precoce figlio maschio, di nome Alberto, che sarebbe nato intorno al 1520, ed è documentato a Montefiascone negli anni cinquanta come alle dipendenze di Guido Ascanio Sforza di Santa Fiora⁷⁶. Non si hanno, tuttavia, altre notizie di tale Alberto, che non è menzionato nel documento notarile, a differenza di un'altro figlio maschio di sicura discendenza, di nome Clemente. In realtà illegittimo, questi venne naturalizzato soltanto nel 1559, per poi essere ammesso all'Accademia delle Arti e del Disegno come scultore, ottenendo così alcuni benefici minori grazie all'intercessione del padre; nell'inventario associato alle disposizioni testamentarie di Francesco si legge peraltro di «un crocifisso di legno ingessuto di mano di Clemente»⁷⁷. 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

73. Sul significato della collezione del palazzo in Borgo Pinti, cfr. cap. IV: «Hetruscos celebrate viros». Uomini illustri, medaglie e lettere. La sua entità, invece, ha preso contorni più esatti con il rinvenimento di un dettagliato inventario redatto nel 1576 e conservato in ACB, Eredità Giamberti, inv. 1.9.10.0.9, inserto, trascritto e ampiamente commentato da Röstel [in corso di pubblicazione]. L'importante scoperta mi è stata anticipata dall'autore, cui sono grato anche per aver condiviso il manoscritto del proprio articolo.

74. Cfr. *ivi*; Darr, Roisman 1987, p. 790; Belli 2017, p. 417. Sulla lettera, in particolare, cfr. cap. I: «E io così in groppa a mio padre». Giuliano da Sangallo, il Libro dei Disegni, *l'antico*.

75. 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».

76. Senza date di nascita e morte, né ulteriori riferimenti documentari, il suo nome appare tra i figli di Francesco nell'albero genealogico incluso in *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger* 1994-; la segnalazione dei lavori eseguiti a Montefiascone è, invece, di Maria Beltramini, che ringrazio per aver anticipato un suo rinvenimento di prossima pubblicazione.

77. Röstel [in corso di pubblicazione], n. 152; la sua presenza tra gli Accademici delle Arti e del Disegno è invece certificata da due documenti del 1568 – un verbale e una registrazione di pagamento – pubblicati in Roisman 1995, pp. 260-261.

Francesco dettava il proprio testamento⁷⁸. Liberato entro il 1578, quando è apposta la sua firma sulle carte che dettagliano i beni ricevuti, sarà peraltro lui stesso a disperdere una cospicua parte pochi mesi dopo, vendendo il podere nel febbraio del 1579 e, forse nelle stesse date, cedendo pezzi notevoli della collezione allo scultore Ridolfo Sirigatti, come riportato da Raffaello Borghini ne *Il Riposo* del 1584⁷⁹. 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 lavori⁸⁰. Ne rimane testimonianza 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 (Tav. II.22)⁸¹. 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 biografia⁸²:

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

78. 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.

79. *Il riposo di Raffaello Borghini in cui della pittura, e della scultura si favella, de' più illustri pittori, e scultori, et delle più famose opere loro si fa mentione*, in Fiorenza, appresso Giorgio Marescotti MDLXXXIV, pp. 452-53: «[...] e capitò poi non sò come nelle mani di Francesco da Sangallo scultore, e dopo sua morte M. Ridolfo [Sirigatti] il comprò con altre cose dal figliuolo, e l'ha nel suo scrittoio». Anche la documentazione su queste cessioni cessioni è trascritta e commentata in Röstel [in corso di pubblicazione]; cf. *supra* nota 73.

80. Paatz 1940-1955, I, pp. 69-70.

81. 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.

82. Cfr. cap. IV: «Hetruscos celebrate viros». Uomini illustri, medaglie e lettere.

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 situazione divenuta ormai incerta⁸³: 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 proprietario⁸⁴. Le parti architettoniche del possedimento sono ancora visibili, a meridione della strada che dal ponte a Ema conduce all'Antella, e consistono in due corpi di fabbrica connessi da un portale rustico, monumentalizzato da una ghiera di conci in pietra serena, e con l'aggiunta di una grossa torre colombaia: nessuna particolarità invoca un coinvolgimento dei Sangallo in qualità di progettisti, ma il piccolo complesso potrebbe essere quello ritratto sullo sfondo del doppio ritratto dinastico di Piero di Cosimo⁸⁵. Effettivamente, l'acquisto doveva essere motivo d'orgoglio per i Giamberti, che con l'acquisto di tali terreni consolidavano un patrimonio di famiglia che si era definitivamente strutturato al passaggio del secolo, quando avevano costruito per sé la propria casa di Borgo Pinti. Ancora nell'anno 1580, in una stima prodotta dalla Mercanzia fiorentina, i primi erano stimati 700 fiorini e la dimora cittadina addirittura 2600⁸⁶: una ricchezza immobile intaccata da Francesco, per tutta la durata della sua vita adulta, se già nella decima del 1531 entrambi i beni risultavano «pervenutigli per volontà e consentimento di Antonio di Francesco di Bartolo da Sangallo»⁸⁷.

83. 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 73.

84. 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.

85. L'identificazione degli edifici e l'ipotesi sullo sfondo del dipinto di Amsterdam, entrambe antipatemi con generosità dall'autore, sono contenute in Belli [in corso di pubblicazione].

86. ACB, Eredità Giamberti, inv. 1.9.10.0.9, ins. 12r-16r, in Röstel [in corso di pubblicazione].

87. ASFi, *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. Per il secondo testamento di Antonio, conservato in ASFi, *Notarile antecosimiano*, 4128, cc. 40v-42v, notaio ser Girolamo di Biagio Cantoni da Diacceto, cfr. Belli [in corso di pubblicazione].

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»⁸⁸. 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»⁸⁹: 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. Inoltre, nella stessa Cortona, è probabile che Francesco affiancasse lo zio nella direzione iniziale dei lavori del cosiddetto Palazzone – la villa fortificata del cardinale filomediceo Silvio Passerini – quantomeno nelle vesti di misuratore o assistente: è verosimile, sebbene non certa, la sua identificazione con il «Maestro Francesco firentino [...] assai intelligente» che nell'aprile del 1520 vi avrebbe sostato e lavorato per due giorni, mentre al seguito del vescovo Giannozzo Pandolfini, in un viaggio tra Roma e Firenze⁹⁰. A prescindere da tale episodio, non è un caso che gli incarichi di natura ingegneristica e militare giungano a Francesco, perlopiù, tra la fine degli anni venti e i primi anni trenta, quando Antonio il Vecchio era ancora in attività 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 (Tav. 2.40): il disegno non è del tutto intellegibile, ma sembra corrispondere all'angolo del bastione delle Forche o, forse, a 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 Uffizi⁹¹; non è chiaro, tuttavia, se il disegno rappresenti una qualche tipologia insolita di doppio bastione o più semplicemente

88. Vasari, ed. Bettarini, Barocchi 1966-, IV, p. 151.

89. 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.

90. ASFi *Acquisti e doni*, 139, ins. 1, c. 14, *Appendice*. Il documento è pubblicato e commentato da Sartore [in corso di pubblicazione], pp. 23-27, cui spetta il merito della prova archivistica per l'attribuzione del progetto ad Antonio il Vecchio, nonché l'ipotesi di identificazione con Francesco. Su altri omonimi, attivi a Roma nella cerchia dei Sangallo in quello stesso giro di anni, cfr. il saggio introduttivo di Christoph Frommel in *The architectural drawings of Antonio da Sangallo the Younger* 1994-, I, p. 49; Pagliara 1983, p. 23.

91. 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.

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 Balia al podestà di Prato Antonio Guidotti, con la quale gli è affidato l'incarico – al 24 di ottobre⁹². 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 V⁹³. 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 Balia 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 Francesco da S. Gallo ingegnere»⁹⁴.

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 Firenze⁹⁵. 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 Balia, che lo rassicura sui materiali attesi per il completamento della «fabbrica del Ponte»⁹⁶: 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 Fortini⁹⁷;

92. ASFi, Dieci di Balia, Missive, 101, c. 100r, trascritto in Gaye 1839-1840, II, p. 165. L'ultima delle lettere della Balia 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.

93. 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».

94. ASFi, Dieci di Balia, Missive, 101, c. 136r, trascritto *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.

95. *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.

96. ASFi, Dieci di Balia, Missive, 107, c. 90r, trascritto in Gaye 1839-1840, II, pp. 220-221.

97. 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. Galletti, Malvolti 1989, pp. 20-36, dove si

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 città⁹⁸. Alla luce di queste notizie, si motiva meglio anche l'incarico ben più tardo per la redazione di un progetto di ricostruzione, o perlomeno recupero del ponte alla Carraia, ricevuto nel 1558 dai Capitani di Parte Guelfa⁹⁹. Ed è tra le loro carte che si conserva l'unico documento grafico sicuramente riconducibile ai servizi di Francesco per le magistrature fiorentine, ovvero la grande pianta del castello di Lari, che egli produce già nel 1530 per monitorare un complesso militare da sempre soggetto a problemi strutturali (Tav. II.23). 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 Cinquecento¹⁰⁰. Dunque Francesco da Sangallo, al principio degli anni trenta, 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 Balia: «perché sappiendo poi quanto tu sei diligente, ci rendiamo certi non mancherai di tutto quello che alla tua commissione si ricerca»¹⁰¹ – 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»¹⁰². 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

esprimono sostanziali dubbi sulla possibilità di riferire il documento in questione a Ponte a Cappiano.

98. Entrambi i documenti (ASFi, Dieci di Balia, 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.

99. Lo documenta un rimborso spese del 28 febbraio di tale anno «per vettura di suo cavallo et vitto» per andare «a trovare Sua Eccellenza con un disegno fatto di detto ponte» (ASFi, Capitani di Parte, 706, 15, c. 167v, Provvista dal 5 febbraio 1558), reso noto da Belluzzi, Belli 2003, p. 14.

100. 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.

101. Cfr. *supra*, nota 96.

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

Porta della Giustizia, ultimo baluardo del settore settentrionale prima dell'Arno¹⁰³.

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 (Tav. II.24). 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 acque¹⁰⁴. 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 avessi 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 corosso dei Tintori» e «il muro dalla porticiuola per fino a dete case nuove», cioè quanto costruito 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 (Tav. II.25): i soliti frangiflutti obliqui, argini contenitivi a palificate, cumuli artificiali di massi a mo' di sbarramento¹⁰⁵. 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 Vecchio¹⁰⁶:

103. Vasari, ed. Milanese 1878-1885, IV, p. 289, nota 5. Il pagamento «per ricondurre nella loggia et alla munitione della Porta alla Iustitia l'artiglieria» (ASFi, Otto di Pratica, Deliberazioni Partiti Condotte e Stanziamenti, 15, c. 72v) è trascritto nel repertorio di Vittucci 2002, p. 92.

104. 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.

105. Ivi, pp. 162-163.

106. 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.

E ripari che si ferno di sopra alla porta alla Iustitia dato che vi atendesì 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 ghuasti perhcé l'aqua avessi 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 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 cittadine¹⁰⁷.

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, come in fondo anticipato da quel che era verosimilmente avvenuto al Palazzone del cardinal Passerini, al principio della collaborazione fra zio e nipote¹⁰⁸. Quest'opera prima di Francesco è un edificio simile, per la collocazione extraurbana e il carattere fortificato, ma eccezionale sotto altri aspetti, dalle dimensioni alle insolite soluzioni tipologiche. Si tratta della villa del Barone a Montemurlo (Tav. II.26), 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 Cosimo¹⁰⁹. 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 (Tav. II.27)¹¹⁰. A quella data, si riferisce,

107. Pacciani 1991, pp. 50-53; Satzinger 1991, pp. 23-24; Cozzi 1992, p. 105; Bruschi, Zampa 2000, p. 281.

108. Cfr. *supra*, nota 90. Di contro al continuativo sodalizio professionale, Belli [in corso di pubblicazione] legge nelle seconde indicazioni testamentarie di Antonio del 1525 un incrinarsi del rapporto personali, comprensibile soprattutto alla luce delle preoccupazioni per la moglie, priva di figli maschi con diritto d'eredità.

109. 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.

110. 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, Foggi 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

le fondamenta del corpo principale della villa erano già gettate e un certo «Agostino muratore» si trovava sul luogo 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 successiva¹¹¹:

Et apresso mi saria paruto rispetto allo cantone che s'abiti che è aperto, per raforificarlo 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.

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 previste¹¹². Ma tra gli elementi più distintivi del grande corpo 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 quaranta¹¹³.

il Giovane, ma la scrittura e la firma – posta in testa al foglio – sono indubitabilmente quelle di Francesco di Giuliano. Cfr. inoltre Marchini 1980, p. 446, dove la villa è sommariamente attribuita a Baccio d'Agnolo.

111. Cfr. cap. IV: «Hetruscos celebrate viros». Uomini illustri, medaglie e lettere.

112. 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 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.

113. 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

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, e più irregolare a Cortona – mentre le cantine, molto alte, sono illuminate da aperture regolari accostate direttamente alle bucatore del piano rialzato, proprio come nel palazzo di Borgo Pinti progettato dai due fratelli¹¹⁴. 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 il progetto iniziale dell'edificio¹¹⁵. 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.

cui si devono integrazioni come la scala d'ingresso a tenaglia, i balaustri 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.

114. La peculiarità della soluzione adottata nel palazzo di Borgo Pinti è sottolineata anche in Belli 2017. 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.

115. La sentenza dei Capitani di Parte Guelfa è conservata in ASFi, Capitani di Parte, Numeri Rossi, c. 128r. Citato in Becherini, Foggi 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.

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

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 anni trenta, fino alla metà degli anni quaranta e con una coda al principio del decennio successivo, di contro alla notevole stanzialità dei decenni a venire; da questa è dipesa, in buona parte, l'immagine dell'autore testardamente radicato in un linguaggio locale e cittadino, fissata da una letteratura critica che fino ad anni recenti non aveva 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.

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.

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,

Dopo la formazione nella Roma di inizio del secolo, prolungatasi sino al 1520 circa, la successiva occasione per Francesco di spostarsi al di fuori della Toscana è la collaborazione al sepolcro di Piero il Fatuo a Montecassino (Tav. III.1). Il 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 XII⁵. 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 X⁶. 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 fornace occupati da sculture⁷. 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 (Tav. III.2)⁸. Vestito come un condottiero antico e colto 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 leonine⁹. Le

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. Meli 2009, p. 161. Clausse 1899 pp. 154-155, riporta anche la notizia della nomina di Piero a viceré dell'abbazia cassinese, probabilmente sulla falsariga di Moroni Romano 1845-1878, XLVI, p. 181.

6. 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. *ivi*, pp. 181-182, e 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.

7. Le vicende del progetto sono ricapitolate in Giovannoni 1929, II, pp. 303-305, e successivamente riprese in Giovannoni 1959, pp. 368-375, 381-384; più recente e comprensivo è il resoconto di Moreschini 2001-2002. Per una più estesa interpretazione della soluzione finale di Antonio il Giovane, alla luce dei suoi precedenti, cfr. Donetti 2018b.

8. 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; cfr. Giovannoni 1947, pp. 34-37.

9. L'indicazione del materiale è specificata dai documenti conservati nell'archivio cassinese, che

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 redatto il 13 luglio 1532, nella dimora di Paolo Emilio Cesi – «Datum Romae in aedibus palatii R[everendissimi] mii Viceprotectoris», secondo la lettera che lo trascrive, conservata negli archivi di Montecassino – alto prelato vicino a Clemente VII e viceprotettore dell'ordine casinese, a cui era stata affidata la supervisione finanziaria dell'opera¹¹. Nello stesso luogo venne firmata anche la ricevuta autografa di Francesco per la prima quota di pagamento, del 4 agosto successivo, e al banco romano degli Strozzi egli avrebbe ritirato almeno uno dei successivi emolumenti¹². Sebbene in valuta diversa, ciascuna rata trova riscontro nei libri mastri dell'abbazia, da cui si deduce che pagamenti proseguirono con una certa regolarità fino al 1541, senza però raggiungere la somma promessa dal contratto iniziale, mentre altri sporadici versamenti sono indicati per il 1549 e il 1550 nei medesimi registri di spesa¹³. Dunque, dopo un avvio repentino, 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 1547¹⁴: per dare compimento all'opera

descrivono anche i supporti come «certe zampe, nel modo ha visto nostro Signore nel modello fatto», con evidente allusione a un perduto disegno di contratto. Cfr. *infra*, nota 11; Moreschini 2001-2002, pp. 70-72.

10. Cfr. *infra*, nota 103, nota 105; cap. II: *Pratica del disegno e lasciti familiari, intorno al Codice Geymüller*.

11. AM, Aula II-Capsula XXIX, n. 817 (Cartella di Piero de' Medici), trascritto in Caravita 1870, pp. 96-98. Cfr. Parronchi 1968-2003, I p. 199; Roisman 1995, pp. 179-180.

12. Per quest'ultimo documento, datato al marzo del 1534, ma senza indicazione del giorno, cfr. Moreschini 2001-2002, pp. 99-100, 110-111. La ricevuta con data «3 di marzo mdxxxiii» – conservata nella medesima filza e pubblicata *ivi*, pp. 92-93 – è redatta «nella badia di Fiorenza» e quindi, in accordo allo stile locale, va postdatata al 1534, diversamente da quanto sostenuto in Roisman 1995, p. 178.

13. AM, Libro Mastro dal 1530, cc. 286-287, ordinate in Vittucci 2002, pp. 100-120. I pagamenti più tardi sono segnalati da Giovannoni 1929, p. 311, n. 1.

14. 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 2001-2002, pp. 74-75.

bisognerà attendere appunto l'intervento del duca di Firenze, assai tardivo, e le tre sculture con il sarcofago vi saranno installate solo nel 1559¹⁵.

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 cassinesi 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 Boncompagni¹⁶. 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 Carceri realizzato nel 1538, ma neppure l'elezione a Capomaestro della cattedrale sembra arrestare il suo continuo assentarsi dalla Toscana¹⁷. 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 città¹⁸: 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 Tirreni¹⁹. Ancora nel 1546, sempre a Napoli, Francesco

15. Caravita 1870, pp. 115-117; Minozzi 1925, p. 313. Il completamento è fittiziamente retrodato al 1552 dall'iscrizione dedicatoria che recita: «Petro Medici Magni Laurentii F. Laeonis X Pont. Max. Fratri Qui quum Gallorum castra sequeretur ex adverso proelio ad Lyris ostium naufragio periit anno etat. XXXIII. Cosimus Medicis Florentiae dux poni curavit mdlii». Tale data si riferisce probabilmente a quelle incise sulle sculture colossali, che riportano il medesimo anno; cfr. D. Heikamp, *Ein Madonnenrelief von Francesco da Sangallo*, «Berliner Museen», vol. VIII, 2, 1958, pp. 34-39: 37-38 (n. 13).

16. Moreschini 2001-2002, 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: ASFi, Miscellanea di rogiti inedita posseduta dal Principe Don Baldassarre Boncompagni, 544, f. 49. Per un riepilogo di notizie e bibliografia su questo autore cfr. Corso 2018, p. 141, nota 39.

17. 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.

18. 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.

19. Il documento è pubblicato nel repertorio documentario sulla scultura del territorio massese

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 ditta cappella figure tredici de stucco più grosse e de più de quelle ha fatto sen fatte fare m[aes]t[ro] 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 mezzo fra le finestre de detta tribuna et fra li angeli degli archi et tam figure de serafini q[uan]ti serano necessarie²⁰.

Uno dei rari, se non il solo frammento dalla produzione in stucco di Francesco sopravvive per l'appunto a Napoli, in Sant'Anna dei Lombardi: si tratta di undici peducci in forma a cherubino, insieme a una compartitura a fasce, nella volta di quella che fu la cappella Lennois, la cui collocazione è stata riconosciuta solo di recente, consentendo l'attribuzione²¹. In un ambiente subito adiacente, è posto inoltre il sedile marmoreo di Antonino Fiodo (Tav. III.3), altra collaborazione napoletana di Francesco da Sangallo, questa volta con Bernardino del Moro, sancita da un contratto del febbraio del 1540, in cui 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 schienale²². Il monumento ancora oggi visibile in Sant'Anna dei Lombardi 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

Campori 1873, p. 77, con riferimento ad Antonio e Bernardo Colombi; è stato ricondotto a Francesco da Loffredo 2011b, pp. 47-48, dove si compongono con scrupolo le testimonianze note dell'attività napoletana dell'artista.

20. ASNa, Monasteri Soppressi, fasc. 1791, c. 31r, trascritto da Pessolano 1977, p. 207. Per ulteriore analisi, con il rinvenimento di una fonte visiva, cfr. Naldi 2014, pp. 126-127, 143. 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. l'introduzione a questo volume, «Sono il Margollo».

21. Il rinvenimento spetta a Francesco Caglioti, che lo ha presentato con una comunicazione orale dal titolo «Quel che resta di Francesco da Sangallo, stuccatore a Napoli» alla giornata di studi *Lo stucco nell'età della Maniera. Cantieri, maestranze, modelli. Il Centro e il Nord Italia* (Roma, Refettorio Borrominiano della Chiesa Nuova, 23-24 Maggio 2019), a cura di Alessandra Giannotti e Patrizia Tosini; sulla presenza di Francesco a Sant'Anna dei Lombardi, insieme a Vasari, cfr. anche cap. V: *Nel nome di Michelangelo. Il classicismo fiorentino e il disegno dell'architettura*.

22. 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.

poca parte nella sua realizzazione e che la mano sia piuttosto quella del collaboratore occasionale citato nel contratto²³. 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 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 (Tav. III.6)²⁴: 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 bicefal dispiega la sua apertura alare di oltre quattro metri a tergo dello scudo imperiale (Tavv. III.4). 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 partecipare²⁵. E se una cedola di pagamento riconduce le armi di Castelcapuano direttamente a «m[aestr]o Franc[esc]o del Sangallo», 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'autografia²⁶: questo a 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.

Le occasionali ricostruzioni dell'attività campana di Francesco da Sangallo ne sottolineano, puntualmente, la concomitanza con l'infittirsi dei rapporti diplomatici tra Firenze e Napoli, dopo l'offerta di protezione avanzata da don Pedro di Toledo alla

23. 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.

24. Caglioti, Hyerace 2009, pp. 364-367.

25. Cfr. cap. V: *Nel nome di Michelangelo. Il classicismo fiorentino e il disegno dell'architettura*.

26. Loffredo 2011b, 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 Lernia 1993, p. 101.

corte toscana, nel periodo incerto che seguì all'assassinio del duca Alessandro²⁷. Nello stesso 1538, il neoletto Cosimo trattava l'imminente matrimonio con la più giovane tra le sue figlie, Eleonora, e una rappresentanza di agenti ducali—come Angelo Niccolini o Jacopo de' Medici—si erano stabiliti in quei mesi a Napoli²⁸. Si può spiegare così, nel quadro delle relazioni politiche e artistiche tra i due stati, anche la presenza di Francesco: tantopiù, dopo aver riconosciuto in lui l'autore del progetto per la nuova villa Toledo di Pozzuoli, identificabile con un gruppo consequenziale di fogli degli Uffizi databili, a questo punto, intorno al 1538. L'esteso complesso residenziale venne costruito alle pendici dei campi Flegrei, affacciato sul golfo di Baia, in un sito eccezionale tanto per le caratteristiche fisiche e geologiche, effetto di una vivace attività vulcanica, quanto per l'onnipresenza di testimonianze architettoniche di età romana, che da sempre ne hanno fatto un luogo prediletto da vedutisti e antiquari (Tav. III.5): più esattamente, la villa sorge ai piedi della solfatara del monte Barbaro, tra l'anfiteatro Flavio, il Macellum, il promontorio del tempio di Giove, mentre di fronte a essa nel Cinquecento emergevano ancora i resti di un molo antico²⁹. Nelle celebrazioni letterarie della residenza dei Toledo ricorre, perciò, l'associazione tra la salubrità del luogo e la sua antica nobiltà, per esempio ne *La vera antichità di Pozzuoli* di Cesare Capaccio, che la presenta come ricreazione moderna di un'altra rovina locale, la cosiddetta villa di Cicerone, insistendo soprattutto sul monumentale giardino «ove le Statue sono d'incredibile bellezza, gli agrumi di sapore, e di bellezza a tutti gli altri sopravanzano, l'acque sono di tanta salubrità, che han costumato alcuni Signori Viceré del Regno farle condurre à Napoli a barili, e quelle bere come utilissime alla vita humana. Et in vero che quegli horti furono fatti con molta pietà per ricreatione, & allettamento de i poveri Pozzuolani, che andavano vagando di quà e di là per'il travaglio patito dall'incendio, che cagionò il monte di Cenere»³⁰. Il passo

27. *Ibid.*; Rago 2014, pp. 264-266.

28. 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 palazzo Pitti studiata in rapporto alla tradizione della corte di Napoli, l'ipotesi di un coinvolgimento di Francesco da Sangallo nella campagna decorativa condotta da Vasari alla villa Toledo di Pozzuoli, da cui è discesa la presente attribuzione del progetto; cfr. *infra*, nota 37.

29. L'osservazione diretta del sito permette di ipotizzare che l'area originariamente occupata dall'edificio e dai suoi terreni di pertinenza corrisponda all'isolato, al centro della Pozzuoli odierna, occupato dalla biblioteca cittadina, dai giardini retrostanti e da altri edifici di varia destinazione. Il rapporto con i monumenti romani ancora visibili nel XVI secolo è deducibile da numerose fonti iconografiche, come l'*Ager Puteolanus* di Mario Cartaro del 1584; per un riepilogo delle stesse, cfr. Buccaro 2016.

30. *La vera antichità di Pozzuolo descritta da Giulio Cesare Capaccio*, in Napoli, appresso Giovan Giacomo Carlino e Costantino Vitale, MDCVII, p. 145. Le rovine romane visibili a Pozzuoli e le abbondanti acque curative ne avevano fatto un luogo di villeggiatura sin dai tempi degli Aragonesi: si consideri solo la copia miniata, commissionata nel 1471 dal duca Alfonso, del trattato duecentesco *De Balneis Puteolanis* di Pietro da Eboli; cfr. De Divitiis 2015, pp. 164-165.

ricorda anche cosa motivò la realizzazione del complesso, vale a dire l'eccezionale sequenza di eventi sismici che, a partire dal 1536, e con più violenza negli otto giorni compresi tra il 29 settembre e il 6 ottobre del 1538, avevano colpito Pozzuoli, al punto da modificarne strutturalmente la geografia. Proprio per promuovere la ricostruzione dell'area e per attrarre una popolazione che in quell'arco di tempo si era decimata, don Pedro decise di stabilire qui la propria residenza extraurbana³¹.

Il complesso toledano appare oggi come uno corpo architettonico incrostato di superfetazioni e traforato di bucatore, cortili e pozzi di luce, prodotti dai vari riusi: un'alterazione profonda, in qualche modo facilitata dal minimalismo originale del costruito e dal suo essere disegnato in funzione del paesaggio circostante. Tuttavia, uno dei fogli disegnati da Francesco e associabili al progetto mostra due elementi caratteristici del complesso, che ne consentono l'identificazione: la massiccia torre a pianta quadrata di fondazione angioina, ancora oggi visibile, e il dispiegarsi su più livelli, secondo l'orografia costiera del sito. Difatti, nella dettagliata pianta di Uffizi 7971 A, una postilla indica le spesse «mura della terra» e il «Terrapieno» corrispondenti al basamento della torre Toledo, di cui si riconosce anche la rampa di accesso di costruzione medievale (Tav. III.6)³². I setti murari, disegnati subito a fianco, hanno un passo che coincide con le fondazioni dell'edificio ancora oggi esistente, a loro volta dettate da sostituzioni di età romana, mentre quella che è descritta come «piazza di settentrione» altro non è che la spianata su cui si estendevano i celebri giardini; collocata in verità a oriente dell'edificio, era comunque posta a monte dei dislivelli descritti nella planimetria, spiegando forse l'errore di orientamento del disegno. Gli altri fogli associabili al progetto sono tre sezioni redatte alla medesima scala – Uffizi 7967, 7968 e 7969 A – che descrivono parzialmente le due ali di nuova costruzione: la cavallerizza prospiciente la baia, conservatasi nella struttura, e il corpo collocato a settentrione, comunemente detto «palazzo Toledo» e oggi quasi del tutto compromesso³³. Gli alzati sembrano raffigurare, in particolare, il cortile del secondo edificio, che le fonti attestato come parzialmente porticato e occupato da un grande scalone scoperto

31. 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 prima dell'erezione della nuova villa, iniziata verosimilmente dopo la fine delle scosse. Lo stesso fa intendere la memoria del mastro costruttore Polito (ASNa, *Corporazioni Religiose Soppresses*, vol. 434, f. 144) segnalata da Rago 2012, pp. 567-568.

32. Cfr., per questo e i successivi disegni, le schede di J. Ploder in *Bramante e gli altri* 2006, pp. 259-260, che non avanza proposte di identificazione. Il riconoscimento è confermato dalla coincidenza metrica con i 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.

33. Appartenuti come la pianta a Heinrich von Geymüller, i tre fogli appaiono unitari per tecnica e per supporto, essendo redatti su carta del medesimo tipo e delle stesse dimensioni, che li fanno riconoscere come originariamente appartenenti al codice gli Uffizi che ne porta il nome; cfr. cap. II: *Pratica del disegno e lasciti familiari, intorno al Codice Geymüller*.

(Tav. III.7)³⁴. Nel foglio con la pianta della grande rampa a bastoni, infatti, si vedono disegnate delle ghiera a tre fasce che girano intorno agli arconi e coincidono con i pochi resti di ornato, oltre ad arcate in laterizio indubbiamente da intonacarsi, di cui resta ancora traccia negli ambienti della cavallerizza. Persino il dettaglio dell'aquila reggistema posta al principio dalla rampa ben si iscrive nell'iconografia asburgica e toledana che lo stesso Francesco avrebbe trionfalmente pochi mesi più tardi, scolpendo le insegne lapidee di Castelcapuano (Tavv. III.8-III.9). Anche la caratterizzazione intermedia dell'edificio, tra la residenza extraurbana e la fortificazione militare, ben si inserisce nel suo catalogo di ibridazioni tipologiche, a cui si aggiungerà di lì a poco l'esempio più formalizzato di palazzo Alidosi. Il complesso di Pozzuoli importava infatti un modello di evidente derivazione spagnola qualificato, soprattutto, dagli orti monumentali, con le loro peschiere, fontane, viali alberati e arredi lapidei, molti dei quali prodotti a Firenze: ne resta una traccia di grande pregio nel *Fiume* scolpito da Pierino da Vinci, oggi al Louvre³⁵. Di contro al sostanziale disinteresse per la veste delle facciate, evidente anche dai pochi fogli degli Uffizi, un sontuoso apparato decorativo caratterizzava agli ambienti interni, con un ciclo di affreschi e stucchi, avviato da un artista ancora una volta di provenienza toscana quale Giorgio Vasari³⁶. Perciò, nonostante una tradizione novecentesca di studi avesse attribuito il progetto di Villa Toledo al più fidato costruttore del viceré, Ferdinando Manlio, la paternità del progetto è indubbiamente da ascrivere a Francesco³⁷. In fin dei conti, la sua designazione per un incarico fuori patria di tale rappresentanza, nei primi incertissimi mesi del nuovo

34. Venditti 2006, pp. 274-283; Falcone 2012.

35. Loffredo 2011a, dove è anche una trascrizione dell'inventario del 1553 che elenca le altre opere – rimaste senza identificazione – presenti nella residenza. Sulla rilevanza del modello di Villa Toledo per gli sviluppi dell'architettura fiorentina del Cinquecento si veda il lavoro in corso di pubblicazione di Bruce Edelstein, gentilmente anticipatomi dall'autore e presentato nel 2016 in due seminari al Kunsthistorisches Institut in Florenz e a Villa i Tatti, intitolati rispettivamente «Eleonora di Toledo's Boboli Gardens in the Context of Toledo Garden Culture» e «Circa 1550: New Approaches to the Study of the Boboli Gardens»; cfr. *supra*, nota 28. Simili argomenti, sebbene su di un arco cronologico un poco più tardo e con maggior attenzione alla tipologia palazziale, sono esplorati approfonditamente da Plaza 2016.

36. Vasari, ed. 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; Loffredo 2011a, p. 98.

37. 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; cfr. anche Fiadino 2016.

governo, doveva sembrare a Cosimo una scelta rassicurante, consequenziale con la recente nomina 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 suo fidato architetto Giuliano da Sangallo³⁸.

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 Sangallo³⁹. 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: vestiti di nero alla moderna, vi sono immortalati nel ruolo riconoscibile di committenti, come ricordato anche da Vasari⁴⁰. Se in questi due dipinti i membri della confraternita sono facilmente distinguibili, collocati di lato o a mezzo busto sul proscenio dell'inquadratura, non altrettanto vale per le prime scene del ciclo. 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, allo stesso Jacopino, che vi si autoritrasse⁴¹. 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

38. 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.

39. 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.

40. 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, ed. Bettarini, Barocchi 1966-, V, p. 517. Per il riconoscimento della testa inserita da Jacopino nella pala d'altare come ritratto postumo di 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. Sul ruolo di Battista nella confraternita cfr., da ultimo, Antoni 2017.

41. 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. Per un riepilogo, e per l'idea dell'autoritratto di Jacopino del Conte, cfr. Corso 2015.

di affreschi⁴². Una delle fisionomie più singolari della *Predica* è quella del cavaliere che svetta sulla sinistra della scena, figura rimasta a lungo 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 (Tav. III.10)⁴³. 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 Bugiardini⁴⁴. La resa di profilo del volto accentua 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 ciclo⁴⁵. In quell'anno, per l'appunto, la sua presenza a Roma è documentata, anche se permangono dubbi che sia lui il «Francesco da Sangallo» registrato in contemporanea dalle *Tratte degli Uffiziali* della Misericordia: una successiva menzione lo identifica con il patronimico «di Vinc[enzo]o» e fa pensare, piuttosto, alla persona Francesco Baccelli, spesso confusa con l'ultimo dei Giamberti⁴⁶. Mentre è più verosimile che Francesco di Giuliano potesse esser stato successivamente coinvolto nell'esecuzione dell'altar maggiore della chiesa associata alla confraternita, per buona parte del 1552, dato anche il sodalizio di quegli anni con Vasari, autore della pala⁴⁷.

Comunque sia, la testa inclusa negli affreschi di San Giovanni Decollato è vicinissima all'allegoria di Uffizi 266 F, dove Francesco si autoritrae nelle vesti di un mendicante, ancora una volta di profilo, con la barba assai lunga e un panno annodato sulla fronte (Tav. III.11)⁴⁸. 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 (Tav. III.12)⁴⁹. Se così fosse, testimoniarebbe 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, infatti, tutti canonizzati nel suo primo autoritratto, l'*ex-voto* in marmo murato nel transetto di Santa Maria Primerana a Fiesole (Tav. III.15): un piccolo santuario oggetto di una diffusa devozione popolare, cresciuta soprattutto con le pestilenze che colpirono Firenze e il suo contado nel secondo quarto del Cinquecento⁵⁰. 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'antica⁵¹. 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 prima⁵². 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 saranno tutti in forma di medaglie – ben cinque – 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'artista⁵³. 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*

42. *Ibid.*, pp. 55-56; Hirst 1966, pp. 401-402.

43. L'ipotesi, già condivisa dalla sua autrice, che ringrazio, è stata presentata e approfondita in Corso 2018, pp. 134-137.

44. 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, 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. Il michelangiolismo di questo attributo è sottolineato anche da Gregg 2018, pp. 31-33.

45. Valente 2013, p. 55. 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.

46. Cfr. *supra*, nota 16 e nota 20; Corso 2018, p. 135, che propende per l'identificazione con Francesco Giamberti.

47. *Ivi*, p. 136; Moschini 1930, pp. 9-10; Keller 1976, p. 12; Weisz 1982, pp. 10-11. Sul rapporto tra Francesco di Giuliano e Vasari e la relativa cronologia, cfr. cap. V: *Nel nome di Michelangelo. Il classicismo fiorentino e il disegno dell'architettura*.

48. Petrioli Tofani 1991, p. 119; Massinelli 1988, p. 65.

49. 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, ed. Barocchi 1962, IV, pp. 1735-1738.

50. Clausse 1900-1902, III, pp. 165-168.

51. 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 fiesolana 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.

52. 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.

53. Cfr. cap. IV: «Hetruscos celebrate viros». Uomini illustri, medaglie e lettere. A questi autoritratti, deve poi aggiungersi il «ritratto in quadretto bianco et nero di mastro Francesco quando era giovane» dell'inventario trascritto da Röstel [in corso di pubblicazione], n. 128.

suoi architetti, ingegneri e scultori, il ritratto di Francesco da Sangallo compare per un'ultima volta in quella foggia (Tav. III.13)⁵⁴. 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 identificati⁵⁵. 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 nomi abbreviati dei personaggi, smentiscono l'identificazione⁵⁶. 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 (Tav. III.14)⁵⁷. 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.

54. 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.

55. Vasari, ed. 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 Ungaro, 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 Jacopo, 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 2017.

56. Donetti 2018a, pp. 93-95. 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[...]».

57. Sul ritratto di Ammannati, cfr. Belluzzi 2009, pp. 81-84.

Il genere del ritratto di profilo e a rilievo è praticato da Francesco da Sangallo soprattutto 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 (Tav. III.16)⁵⁸. Dal punto di vista tecnico si tratterebbe sostanzialmente di un'eccezione nel catalogo dell'autore, che allo stato delle opere documentate affronta questo materiale solo con il *Battista* della Frick Collection e, appunto, con la sua produzione di medagliata, prediligendo inoltre fusioni piene, dalla resa superficiale ruvida e corrugata⁵⁹. 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 raffronto⁶⁰. L'anno in cui Francesco da Sangallo scolpisce l'autoritratto di Fiesole è in effetti lo stesso 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 Urbino⁶¹. Ciononostante egli restava il membro più illustre della famiglia e – in un momento di consolidamento delle proprie

58. 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.

59. Si contano due altre attribuzioni recenti, avanzate per confronto più o meno stringente con il bronzetto della Frick, ma prive entrambe di prove documentarie o contestuali: una *Flora* (Pizzorusso 2005, pp. 70-77; Ortenzi 2006, p. 57; *Da mercante a collezionista* 2017, pp. 58-59) e una coppia di figure allegoriche interpretate come *Oratoria* e *Grammatica* (Tomasso 2016, pp. 92-97). Tutte e tre le sculture sono passate di recente sul mercato antiquario e si trovano in collezione privata.

60. 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.

61. De Caro 1960b, p. 375; Cortini 1933, pp. 52-56.

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 (Tav. III.17)⁶². 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 grazie alla copia del monumento antico campeggiante sulle pagine del Codice Barberiniano⁶³.

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 Alidosi⁶⁴:

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

62. Quando fu acquisito dal Louvre il pezzo era attribuito proprio a Francesco Francia, come ribadito in Saglio 1893, p. 130, fino a Vitry 1922-1933, 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. Sulle effigi di Francesco Alidosi, cfr. Beck 1990, pp. 67-69, dove la placchetta segue l'attribuzione ad anonimo accettata dal museo parigino.

63. Il motto dell'impresa recita: «HIS AVIBVS CVRRVQ[VE] CITO DVCKERIS 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.

64. 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.

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.

Così 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 tirrata in quella perfettione che è a oggi.

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 1542⁶⁵. 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 Imola⁶⁶. 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 vece⁶⁷; nel 1545 l'edificio è abitabile dai suoi proprietari, che a partire da quell'anno ne fanno perlomeno la sede delle proprie attività amministrative⁶⁸. 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 Pitigliano⁶⁹. 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

65. 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 72. 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.

66. ASI, Notarile di Imola, notaio Iacopo Faelli, arm. 17, cc. 100v-102r, 21 agoto 1542; cfr. Galli 1940.

67. 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 64.

68. 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 marzo 1548).

69. Litta 1851, *ad vocem* «Alidosio d'Imola».

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 VII⁷⁰. 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 eredi⁷¹. 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 Sangallo⁷². 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 Francesco⁷³: 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 centrale⁷⁴. 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,

70. Cortini 1933, p. 61; sul ramo vicentino degli Alidosi e sulle fortune di Rizzardo cfr. anche Vivoli 2001, pp. 74-77.

71. 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.

72. 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»; cfr. *supra*, nota 64. 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). Parafrasato 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.

73. 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.

74. 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.

che nel 1581 intenterà ancora una causa nei confronti del ramo insediato a Castel del Rio⁷⁵. 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 i secoli successivi⁷⁶.

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 (Tav. III.18). 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 pontificio⁷⁷: 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 terreno⁷⁸. Prima dei restauri post-unitari anche il torrione nord-orientale era rovinato e consisteva nelle sole cortine esterne, mentre sopravvivevano in buone condizioni gli appartamenti di quello a meridione, che non avevano mai smesso di ospitare il governo locale⁷⁹. 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 Alidosi⁸⁰: una planimetria sorprendentemente

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

76. 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.

77. Cortini 1933, pp. 93-96.

78. 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. 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, delli altri due rimangono li ruderi a tre metri appena sopra il suolo».

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

80. 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*

simmetrica e ibrida, in cui si sovrappongono differenti modelli tipologici di edilizia militare e della residenza gentilizia quattro e cinquecentesca (Tav. III.19). Al corpo superstite doveva corrispondere, infatti, una seconda coppia di bastioni rivolta a occidente, che alcuni documenti di fine Cinquecento descrivono come parzialmente realizzata⁸¹. 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 (Tav. III.20). 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 3 metri e mezzo – replicando in dimensioni eccezionalmente ampie una soluzione distributiva propria del palazzo rinascimentale fiorentino⁸². 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 detto 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 finita⁸³.

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.

81. 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».

82. 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 mezzodì; 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 lì 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».

83. 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.

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 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 tardi⁸⁴. 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 medievale⁸⁵. 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 (Tav. III.21)⁸⁶.

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 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 (Tav. III.22)⁸⁷. 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

84. 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.

85. 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 toscano-emiliana.

86. Serlio, ed. 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.

87. Cozzi 1992, pp. 60-72; sull'apporto cruciale di Antonio il Vecchio alla formazione architettonica di Francesco cfr. cap. II: *Pratica del disegno e lasciti familiari, intorno al Codice Geymüller*.

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 (Tav. III.23)⁸⁸. 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. Un particolare come il giunto diagonale dei conci d'angolo al piano terreno precede direttamente i dettagli distintivi delle facciate di palazzo di Bartolomeo Ammannati⁸⁹. Ma in tal senso l'episodio di maggior rilievo è certamente il portale (Tav. III.24): incassato nello spessore decrescente della scarpa, 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 precedente⁹⁰. 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 1546⁹¹. Una breve loggia di cinque campate ne trafora i due lati rivolti all'interno, con un

88. 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.

89. 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.

90. 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.

91. 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.

impaginato che doveva essere ripetuto nella grande corte⁹². 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 dritta e l'abaco è chiuso da un gocciolatoio a gola rovescia; seguendo la medesima logica di moltiplicazione parattica 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 (Tavv. III.26-III.27). 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. 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 legnaiuoli⁹³. La bottega dei Baglioni, in particolare con le prove neo-quattrocentesche di palazzo Montauto (Tav. III.28) 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 condividesse in questi anni il ruolo di Capomaestro alla cattedrale di Santa Maria del Fiore⁹⁴. 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 (Tav. III.25). Significativamente, un arredo lapideo del tutto simile era presente nella sala principale della dimora dei Sangallo, ovvero il «salotto» descritto in dettaglio dall'inventario del 1576, dove forse era stato installato dallo stesso Francesco⁹⁵. Inoltre, il complesso sistema idraulico

92. Le arcate su colonna hanno qui un intercolumnio di circa 2,4 m, i due terzi di quelli del cortile maggiore; cfr. *supra*, nota 82.

93. 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.

94. 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.

95. Röstel [in corso di pubblicazione]; cfr. cap. II: *Pratica del disegno e lasciti familiari, intorno al Codice Geymüller*.

approntato per gli Alidosi anticipa di pochi anni il ninfeo di Villa Giulia – a cui parteciperà anche Francesco, d'altronde – risentendo come questo dell'origine nel progetto raffaellesco per Villa Madama, dei suoi portici all'antica, ombrosi e confortati dalla presenza dell'acqua⁹⁶. 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 rilievi⁹⁷. 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, con acconciature egiziane che replicano tipi ricopiati nel *Libro dei Disegni* (Tavv. III.29-III.30)⁹⁸. 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 (Tav. III.31). 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 (Tav. 3.2)⁹⁹. E se in genere le prove compositive di questi autori formati 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 fiorentina¹⁰⁰.

96. Sulla presenza di Francesco da Sangallo a Villa Giulia cfr. cap. V: *Nel nome di Michelangelo. Il classicismo fiorentino e il disegno dell'architettura*. 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.

97. Cfr. *supra*, nota 80. 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).

98. 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.

99. 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.

100. *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.

Una combinazione ben più sfacciata di elementi lessicali del repertorio michelangiolesco, 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 Cassiano¹⁰¹. Questo, perlomeno, è quel che risulta dai frammenti sopravvissuti alle demolizioni settecentesche e dalle fonti iconografiche che restituiscono sommariamente l'impaginato originale (Tav. III.33)¹⁰². 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 committenti¹⁰³. 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 Cinquecento¹⁰⁴. 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 dalla cavità di una corazza, riprodotto ad altorilievo e in piccole dimensioni (Tav. III.34). 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 (Tav. III.35)¹⁰⁵. 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

101. 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.

102. 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.

103. 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, ed. Bettarini, Barocchi 1966, IV, p. 256; Villa, ed. Pedrini 2001, pp. 289-291.

104. Va segnalata, anche, la vicinanza all'impianto della tomba di Alessandro Antinori, probabilmente realizzata tra il 1555 e il 1557 per l'oratorio di famiglia, ora pertinenza della chiesa dei Santi Michele e Gaetano a Firenze, e rimasta priva di attribuzione; cfr. Martin 2001.

105. 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.

del Louvre¹⁰⁶. 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 Montecassino¹⁰⁷. 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 michelangiolesche 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'intradosso¹⁰⁸.

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* mediceo¹⁰⁹. 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 risulterne¹¹⁰:

sono stato con Messere Alessandro Baccioni [...] e gli ho mostri vari disegni per la sepoltura

106. La vicinanza tra i due profili è già notata in Beck 1990, p. 68.

107. 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.

108. Anche Giovanni Niccolò Villa ricorda che «nell'arco che metteva in detta cappella v'erano de' cassettoni co' rosoni»; cfr. *supra*, nota 103. Sulla cappella di Jaime del Portogallo a San Miniato al Monte cfr. Hansmann 1993; Pacciani 1998, p. 342.

109. 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.

110. 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.

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 Sangallo¹¹¹. Sulle pareti laterali dovevano essere disposti i sedili intercalati di paraste delineati alla pagina 81 *recto* (Tav. III.38); 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 (Tav. III.37)¹¹². 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 savonaroliane¹¹³. 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; fa da padrone, su tutti, il lemma antiquario della *tabula ansata*, quasi una firma sangallesca, che ricorre anche nell'ornato architettonico di Giuliano e, soprattutto, di Antonio il Vecchio¹¹⁴. Al centro del pavimento – indicato in uno dei progetti dalla postilla «SEPVLC» – 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

111. È evidentemente la dicitura «di S.o Giuliano» leggibile su Uffizi 7859 A bis – da riferire all'antica dedizione 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.

112. 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.

113. Paoli 1998, pp. 255-256.

114. Cfr. Satzinger 1991, pp. 63-64.

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 ortogonali¹¹⁵. Qui e, con un lascito ben più importante, nei settori dal lui disegnati a Santa Maria del Fiore (Tav. III.36) 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 deciso con Simone del Pollaiuolo, sempre nella cattedrale fiorentina¹¹⁶. 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 che gli era contemporanea, ovvero nei suoi esiti insieme arcaizzanti e antiquari, di minimalismo volumetrico e preziosità superficiali¹¹⁷.

115. Cfr. cap. II: *Pratica del disegno e lasciti familiari, intorno al Codice Geymüller*. 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.

116. 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: «Hetruscos celebrate viros». Uomini illustri, medaglie e lettere. 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 palazzi i più notabili artifizi e più preziosi si contengono*, scritte da M. Francesco Bocchi, in Fiorenza mdxc; 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 seplvchr. 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.

117. 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.

IV. «Hetruscos celebrate viros». Uomini illustri, medaglie e lettere

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 (Tav. IV.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 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 Cinquecento⁴. Egli dichiara, infatti:

viddi la luna, ch'era in quarterone pasare socto il segno di marte, e rimanere Marte celato,

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

2. Cfr. cap. I: «E io così in groppa a mio padre». Giuliano da Sangallo, il Libro dei Disegni, *l'antico*.

3. Cfr. *infra*, nota 17.

4. Cfr. Gamberini 2017b, pp. 174-177, in un articolo che approfondisce l'esibito ricorso a Dante da parte di Francesco da Sangallo e le sue ragioni di autopromozione. L'autrice, che ringrazio per lo scambio intercorso durante le rispettive ricerche, mantiene aperta la possibilità che il cosiddetto Dante Vallicelliano fosse appartenuto a membri della famiglia Sangallo, i quali lo avrebbero integrato con glosse e illustrazioni, come sostenuto da Degenhart 1955, pp. 171-193. Tuttavia le discrepanze stilistiche e paleografiche con il *corpus* di Giuliano, di Antonio il Vecchio e dello stesso Francesco non consentono di accogliere tale attribuzione; cfr. cap. II: *Pratica del disegno e lasciti familiari, intorno al Codice Geymüller*.

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.

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», come egli scrive poco più avanti⁵.

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 eccezione⁶. 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 1550⁷. Si tratta precisamente delle parole pronunciate da Ciacco nel VI canto dell'*Inferno* «che vuol, quanto la cosa è più perfetta, più senta il bene, e così la doglienza»⁸. La sentenza è impiegata per rafforzare il ragionamento di Francesco sul primato della scultura, tutta costruita attorno al canone michelangiolesco di *difficoltà* e sostenuta con sovrabbondanza di argomenti, in un testo che mostra un vivo gusto per l'accumulazione verbale⁹:

5. I due passi citati sono esattamente Dante, *Conv.*, 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, ed. 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, ed. Russo, Longo 1973, p. 303). Sulla fortuna del *Convivio* nel Cinquecento cfr. Gilson 2009, pp. 277-293; Gamberini 2017b, p. 176-177.

6. 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.

7. 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; 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, ed. Barocchi 1960; Varchi, Borghini, ed. Barocchi 1998, pp. 7-84.

8. Dante, *Inf.*, VI, 107-108.

9. Mendelsohn 1982, p. 156, e Gregg 2018, pp. 34-35, che invece sorvolano sul reimpiego di materiale letterario proveniente dalla tradizione classica o trecentesca da parte di Francesco da Sangallo.

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

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 architave 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: «imperoché domandandolo chi degli antichi esso imitava, egli mostrò una turba d'huomini, et disse che si doveva imitare la natura, et non l'artefice»¹⁰. 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 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 filosofo¹¹.

Il rapporto di Francesco da Sangallo con l'autore della *Maggioranza delle arti* non si

10. Plinio, *Nat. Hist.*, XXXIV, 61, qui citato nella traduzione di Cristoforo Landino pubblicata a Venezia nel 1534: *Historia naturale di C. Plinio Secondo di latino in volgare tradotta per Christophoro Landino*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari, MDXXXIV, p. DCCXXV. 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.

11. Varchi, Borghini, ed. 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, ed. Santi Amantini, Manfredini 1995). L'atto di clemenza di Ottaviano è ricordato anche da Dione Cassio (LVI, 16, 3-4; in edizione moderna: Dio, trad. ing. Cary 1961, VI, p. 45) e sempre da Plutarco nei *Precetti Politici* (XVIII, 814 D; in edizione moderna: Plutarco, ed. Caiazza 1993, pp. 135-137); cfr. Varchi, ed. Bätschmann, Weddingen 2013, p. 265.

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 Francesco¹². La sua poesia consiste in un'artefatta richiesta di intercessione presso il duca perché gli venga affidata la realizzazione di un monumento che dovrà ritrarre i «tre spirti del ciel pregiati, e chiari, che'l mondo illuminar con prose, e carmi»: Dante, Petrarca e Boccaccio, secondo un canone letterario nazionale impugnato, primo fra tutti, dallo stesso Varchi¹³. Reale o fittizio che fosse il progetto, colpisce che nella dimora di Francesco fossero documentati un'immagine a rilievo dell'autore del *Canzoniere*, ritratto insieme alla sua Laura, e addirittura tre effigi dell'autore della *Commedia*, due dei quali in compagnia di Beatrice, possibilmente di sua mano¹⁴. Inoltre, in un altro componimento rimasto inedito sino ad anni recenti, Alfonso de' Pazzi lo invita a realizzare un modello visivo dell'*Inferno*: l'iniziativa pare riecheggiare la disputa dantesca che animava l'Accademia Fiorentina alla metà degli anni quaranta e fa collocare entrambi i componimenti allo stesso periodo, cioè poco prima di quella riforma che nel 1547 avrebbe espulso numerosi artisti per insufficienti meriti letterari, tra cui lo stesso Francesco da Sangallo¹⁵. A dispetto di questa estromissione, egli non dovette rinunciare alle proprie ambizioni di poeta, se è verosimilmente degli anni sessanta il solo altro sonetto di suo pugno a noi noto. Conservato in un codice miscelaneo alla Biblioteca Palatina di Parma (Tav. IV.2), è indirizzato al vescovo di Ragusa Ludovico Beccadelli, di cui auspica la salita al soglio pontificio¹⁶:

Se mai a quel grado somo ariverete
col manto di San Pier cha ogniun fu grave
en vostra potestà sie quella chiave

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

13. 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.

14. Röstel [in corso di pubblicazione], nn. 35, 245, 250, 294. Sulla verosimiglianza del progetto di monumento «ai tre gran Toschi» cfr. Iacopozzi 2001; Gamberini 2017a, pp. 65-68.

15. Gamberini 2017b, pp. 177-185, per la pubblicazione della *sonnetta* di Alfonso, così come per sua la datazione e contestualizzazione.

16. BP, Pal. 557, c. 191r; il sonetto, inedito, è però incluso nel repertorio documentario Vittucci 2002, p. 175. 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, potrebbe riferirsi al conclave tenutosi nel dicembre del 1565, sebbene il titolo di vescovo ragusano non spettasse più al prelato dell'anno precedente.

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
sì 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.

Ma di certo, restano più frequenti le lodi dedicate da altri autori all'artista – tra cui anche la risposta di Benedetto Varchi al sonetto già citato – rivolte perlopiù ai suoi traguardi di scultore e distribuite lungo l'arco dell'intera carriera. Le prime risalgono 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 Lasca¹⁷. 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 Sangallo¹⁸.

Un ultimo sonetto dedicato all'artista è pubblicato, sempre alla metà degli anni quaranta, all'interno del *Primo libro di lettere* di Niccolò Martelli: «se Praxitel, del marmo eterno honore»¹⁹. Il componimento accompagna la lettera presentata 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 antiquario²⁰. 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

17. BNCF, Fondo Nazionale, II, 226, cc. 165v., 167r.; cfr. *infra*, nota 18.

18. 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, ed. Moücke 1741-1742, p. 108, e Grazzini, ed. Verzzone 1882, pp. 108-109.

19. *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. Cfr., per un commento più recente, Raboni 2009, p. 265-267.

20. Cfr. cap. III: *Palazzo Alidosi a Castel del Rio e altre architetture nostalgiche*.

gennaio del 1545²¹. 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 1546²². 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 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 (Tav. IV.3)²³. 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»²⁴. 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».

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 *Lezione* di Varchi, si è conservato²⁵. È

21. 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).

22. BNCF, Magliabechiano VIII, 1447, cc. 51v-55r: il manoscritto non fu pubblicato da Martelli, ma i due testi sono trascritti in Heikamp 1958, pp. 39-40. Peraltro, in quello di Francesco compare un altro riferimento sentenziale a Dante, precisamente da *Convivio* 4.15.6, come individuato da Gamberini 2017b, p. 178: «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» (BNCF, Magliabechiano VIII, 1447, c. 55r).

23. 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.

24. 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).

25. Varchi, Borghini, ed. 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

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 attivo²⁶. 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 conclusivo²⁷:

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*²⁸. A Francesco si potrebbe ricondurre 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 petunt²⁹

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.

26. 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, ed. Bettarini, Barocchi 1966-, IV, p. 71 e V, p. 86; cfr. Vasari, ed. Lorini, Burioni, Mädler 2010, p. 15; *infra*, nota 38 e nota 43. 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.

27. Per una meticolosa ricostruzione documentaria degli antenati di Francesco, a ritroso sino agli anni settanta del Trecento, cfr. Belli 2018; Id. [in corso di pubblicazione].

28. Vasari, ed. Bettarini, Barocchi 1966-, IV, p. 131. Nel 1568 il passo viene sostituito con poche parole su Francesco di Bartolo, «il quale fu ragionevole architetto al tempo di Cosimo de' Medici e fu da lui molto adoperato». Come esempio rivelatore delle variazioni intercorse fra le due edizioni si veda il caso di Piero di Cosimo studiato da Nova 2015, pp. 66-71.

29. L'epigrafe conclusiva, a differenza dell'introduzione, compare in entrambe le versioni della

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»³⁰. 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 fiorentina³¹. 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 con l'antico inteso in una declinazione prettamente nazionale³². «*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»³³. 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 artistica³⁴. 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 (Tav. IV.4)³⁵. 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 (Tav. IV.5): vi sono riprodotti i busti di Giotto, Antonio di Manetto Ciaccheri e Filippo Brunelleschi, ognuno dei

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.

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

31. 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».

32. 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. Per una più estesa riflessione sul significato dell'epigrafe, in rapporto al mito di età cosimiana delle origini etrusche di Firenze, cfr. Donetti 2018a.

33. Vasari, ed. Bettarini, Barocchi 1966, IV, p. 149. Cfr. Vasari, ed. Lorini, Burioni, Mädler 2010, p. 135.

34. Cfr. cap. II: *Pratica del disegno e lasciti familiari, intorno al Codice Geymüller*.

35. Per la datazione, il significato del dipinto e, in particolare, per la questione dell'aggiunta del pannello destro con le modifiche conseguenti cfr. Bull 2009, pp. 67-77; la scheda di Id. in *Piero di Cosimo* 2015, pp. 104-105 e Padovani 2015; Belli [in corso di pubblicazione].

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 Paolo Uccello e Donatello³⁶. 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 famiglia³⁷. 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; e infine un doppio ritratto di Sebastiano del Piombo – la cui identificazione rimane dibattuta – raffigurante *Verdelotto Franzese e Ubberto 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 accademico³⁸.

L'insieme di questi ritratti avrebbe dunque costituito una breve galleria di *uomini illustri*, di figure già mitizzate della Firenze laurenziana o di artisti attivi negli anni eroici del cantiere della cupola del Duomo, a cui si devono aggiungere—dopo la scoperta dell'inventario redatto negli ultimi anni di vita di Francesco—numerosi teste dipinte o rilievi, di personaggi non identificati o più spesso celebri, come Alessandro Magno, Dante Alighieri, Clemente VII³⁹. 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 che la tavola dei *Cinque maestri del Rinascimento fiorentino* è stata ritenuta spesso una

36. 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.

37. Riguardo al potenziale celebrativo di queste due tavole cfr. Emison 2004, pp. 285-287; Bull 2009, pp. 76-77. Quest'ultimo autore ha riconosciuto la tavola in un inventario settecentesco delle collezioni Strozzi (ASF, Carte Stroziane, Ser. V, 830, fol. 519) dove è citato come «un Quadro a sopraporto in tavola bislongo di palmi 6 e 3 con cornice antica dorata rappresentante cinque teste che si credono l'autori del Duomo di Firenze», confermando l'identificazione proposta in Donetti 2013b, pp. 325-327; cfr. Röstel [in corso di pubblicazione], anche per gli altri dipinti citati da fonti o documenti in casa Sangallo, tra cui un crocifisso non identificato di mano di Giotto.

38. 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 Ubberto 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 55.

39. Röstel [in corso di pubblicazione], nn. 29, 35, 38; cfr. cap. II: *Pratica del disegno e lasciti familiari, intorno al Codice Geymüller*.

copia basata su prototipi quattrocenteschi ma realizzata nei primi anni del Cinquecento, quando comunque furono eseguite le iscrizioni che identificano i personaggi⁴⁰. 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 (Tav. IV.6)⁴¹. 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 Raffaello⁴². 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 (Tav. IV.7)⁴³. 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 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 prominenti⁴⁴. 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 collezionati⁴⁵.

40. 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 *et al.* 2007, p. 114; Vasari, ed. Bellosi 1986, pp. 274, 924.

41. *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.

42. Cfr. Goodison 1967, pp. 147-148; Borsi 1992, p. 350; Emison 2004, pp. 286-287.

43. «Il suo ritratto, s'è avuto da Francesco da S. Gallo che lo fece mentre Piero [era] vecchio, come molto suo amico» (Vasari, ed. Bettarini, Barocchi, IV, p. 71); cfr. Nova 2015, pp. 65-66.

44. Cfr. *supra*, nota 35. Inoltre, 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.

45. Cfr. cap. III: *Palazzo Alidosi a Castel del Rio e altre architetture nostalgiche*.

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»⁴⁶. Ma il 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» (Tav. IV.8)⁴⁷. 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* (Tav. IV.9); 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[tr]o 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 ultimi anni della sua vita, a partire dall'autunno del 1550⁴⁸. Sappiamo che Francesco fuse per lui una medaglia in bronzo con ritratto e impresa sul rovescio, firmata e data al 1552 (Tav. IV.10) e almeno dal 1555 – data dei primi pagamenti registrati – lavorò al monumento funebre installato nel chiostro dei Canonici di San Lorenzo vent'anni

46. 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 inventario; cfr. Collobi Ragghianti 1973a; Collobi Ragghianti 1973b; cap. I: «E io così in groppa a mio padre». Giuliano da Sangallo, il Libro dei Disegni, *l'antico*.

47. 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.

48. Donati 2001; Zimmermann 2001 p. 433.

più tardi⁴⁹. 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 artificiis emendaretur; institutisque operibus, et curatorum collegio opportune creato praepositus est, qui haec omnia ex disciplina bellicorum operum impleat atque perficeret, *Franciscus San Gallius architectus civis bonus et industrius*⁵⁰.

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 (Tav. IV.11)⁵¹. 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]» (Tav. IV.12)⁵². È proprio a una di queste fusioni che si devono ricondurre i due disegni di teste sul *recto*

49. *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.

50. *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, ed. Visconti, Zimmermann 1957-1985, II, p. 103). Già l'anno successivo è pubblicata l'edizione in volgare – *La seconda parte dell'Historie del suo tempo di Mons. Paolo Giovio, vescovo di Nocera, tradotte per M. Lodovico Domenichi*, in Fiorenza 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 artifici 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: *Pratica del disegno e lasciti familiari, intorno al Codice Geymüller*.

51. Queste e le successive considerazioni sulle medaglie di Francesco da Sangallo sono state anticipate in Donetti 2014; più di recente l'argomento è stato ripreso da Gregg 2018, con particolare interesse per la caratteristiche tattili e per la fruizione di tali oggetti.

52. 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.

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 (Tav. IV.13)⁵³. 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 cane accucciato ai propri piedi (Tav. IV.14.a)⁵⁴. 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 (Tav. IV.14.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 Sangallo⁵⁵. 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 Fortuna⁵⁶.

La versione più grande dell'autoritratto è impiegata infine in un'altra medaglia fusa in questo stretto giro di mesi⁵⁷. La data «M · D · LI» compare sempre sul rovescio, assieme a un profilo muliebre: quello cioè di «HELENA · MARSUPINI – CONSORTE · FIOREN[TINA]» che si era unita in moglie a Francesco quasi vent'anni prima (Tav. IV.15)⁵⁸. 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

53. In Toderi, Vannel 2000, II, p. 479, i due studi sono associati al ritratto di Niccolò Martelli; cfr. *supra*, nota 23. Anche Middeldorf 1938, p. 127, li descrive come preparatori per una fusione, senza però individuare la medaglia a cui si riferiscono.

54. 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.

55. 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.

56. Attwood, 2003, p. 332, n. 791. Cfr. anche Toderi, Vannel 2000, II, p. 479, n. 1411.

57. Draper 1994, p. 175.

58. Waldman 2002, p. 312; cfr. anche Ortenzi 2007, p. 77, e Gregg 2018, pp. 28-30. 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 2000, II, pp. 480-481, n. 1416.

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 (Tav. IV.16)⁵⁹. 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 troncatura⁶⁰. 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 donatelleschi come la *Maddalena* lignea di Santo Stefano al Ponte⁶¹. 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 Nosiglia, conquistatore di Siena (Tavv. IV.17-IV.19)⁶².

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 (Tav. IV.20). In

59. Cfr. cap. III: *Palazzo Alidosi a Castel del Rio e altre architetture nostalgiche*; Pope-Hennessy, Radcliffe 1970, pp. 60-66; Morselli 1982; Gregg 2018.

60. Pollard 1984-1985, II, p. 633. Il dettaglio della troncatura con incisione è evidenziato invece in Pollard 2007, p. 374, n. 357; 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.

61. Sulle due sculture cfr., rispettivamente, Natali 2001 e Darr, 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.

62. 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.

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 de' Pinti, fu casualmente da chi la trovò portata in vendita al disegnatore di questi ritratti»⁶³. Difficile non riconoscere in questo «palazzo» la casa di famiglia dei Sangallo, che proprio durante il Settecento subirà significativi interventi di ristrutturazione⁶⁴: si può anzi immaginare che lo stesso Francesco avesse posto nelle sue pertinenze la medaglia rinvenuta fortunosamente 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; 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 fondazione⁶⁵. 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 medaglie, diverse tuttavia da quelle poste nelle fondamenta⁶⁶. 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 Vasari⁶⁷. Doveva evidentemente trattarsi dei trentadue conii fatti avere a Francesco alla fine del 1551 – come registrato in un *Libro di Ricordi* della Guardaroba Medicea – in tardiva risposta a una richiesta che egli aveva inoltrato al segretario granduca Iacopo Guidi l'agosto dell'anno precedente⁶⁸:

63. *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.

64. Cfr. Cinti 1997, p. 245; Belli 2017, p. 410; cap. II: *Pratica del disegno e lasciti familiari, intorno al Codice Geymüller*.

65. 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. L'intera ricostruzione della vicenda, nonché l'interpretazione che segue, è stata anticipata in Donetti 2013b, pp. 328-331, e in Id. 2014.

66. Con tutta probabilità si tratta di quelli menzionati nel libro dei conti del cantiere, da una nota di rimborso di 11 soldi «a m[aestr]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).

67. Vasari, ed. 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.

68. ASFi, Guardaroba Medicea 23, f. 140v, trascritto in Waldman 2004, p. 483: «12 di dicembre

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[aestr]o Pietro Pagholo 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 antichi⁶⁹.

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 una certo «m[aestr]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 I⁷⁰. 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 Borghini⁷¹. 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 (Tav. IV.21). 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. Tali dettagli iconografici ripetono il prototipo di una moneta augustea coniata in onore di Cesare, ricalcandone così il 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 Toscana⁷².

– 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 t[ra]».

69. 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 interpretato da Riccio nei processi di committenza ducale della corte fiorentina cfr. invece Cecchi 1999.

70. 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.

71. Cfr. Scorza 2008 e la scheda di E. Carrara in Vasari, *gli Uffizi e il duca* 2011, pp. 166-167.

72. Rearick 1984, p. 283; Attwood 2003, pp. 333-334, n. 796. Il medesimo prototipo era già stato

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 promanare⁷³. 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 Signoria⁷⁴. 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, che egli aveva progettato e, in tal modo, orgogliosamente 'firmato', arrogandosi un privilegio sino a quel momento riservato alla sola committenza⁷⁵. 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 basilica⁷⁶.

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

adottato in una medaglia del 1537, attribuita allo stesso Domenico di Polo de' Vetri; cfr. *ivi*, pp. 324-325, n. 776.

73. 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.

74. 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, ed. Bettarini, Barocchi, 1966-, V, pp. 253, 534.

75. 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.

76. Cfr. Satzinger 2004, p. 122; Hub 2012, pp. 38-39.

proprio a partire dai piccoli manufatti bronzei (Tav. IV.12)⁷⁷. Se la data che campeggia su di essi 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»⁷⁸. 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»⁷⁹. 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 completato⁸⁰: 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 (Tav. IV.22). 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 sul basamento, in verità mai realizzata e il cui testo è noto solo grazie a un biglietto redatto, sembrerebbe, dallo stesso Francesco (Tav. IV.23):

Questo campanile d'altezza di braccia 140 con non minore artificio che spesa fece edificare, così per commodo de' suoi cittadini, come per ornamento della sua città

Cosimo de' Medici, Duca Secondo di Firenze

MDL

Architettor Francesco da S[an]to Gallo⁸¹.

77. 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.

78. 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.

79. 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).

80. AOSC, *Debitori e Creditori 1544-1574*, cod. 418, cc. 31r-31v, 52v.

81. 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 commodo de' suoi cittadini come per ornamento della sua

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 (Tav. IV.24)⁸². Lo confermerebbe anche una 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 Uffizi⁸³. Diversamente da questo modello, però, la sovrapposizione degli 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 Monteoliveto⁸⁴. Senz'altro, poi, l'impaginatura classicista del nuovo campanile avrebbe risposto alla facciata di palazzo Cocchi (Tav. IV.25) 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 basamento⁸⁵.

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 (Tav. IV.26)⁸⁶. 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

città/Cosimo Medici Duca II di Fiorenza/Architettor Francesco da San Gallo».

82. 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.

83. La ricostruzione è stata pubblicata in Donetti 2014, p. 115, ed è basata sui disegni 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.

84. 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.

85. 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.

86. 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.

da Francesco nella stessa Santa Croce quindici anni più tardi⁸⁷. 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 (Tav. IV.27); 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 Francesco⁸⁸. Alla metà del Cinquecento, dettagli del genere occhieggiavano 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 (Tavv. IV.28-IV.29)⁸⁹. 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 1677 A, la statua equestre 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 sbozzate (Tav. IV.30)⁹⁰. 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.

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

87. Cfr. cap. V: *Nel nome di Michelangelo. Il classicismo fiorentino e il disegno dell'architettura*.

88. Cfr. Satzinger 2011, pp. 41-45.

89. 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.

90. 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.

che si rivolse direttamente al duca – confermandolo così come il committente *de facto* dell'opera – in una lettera del 30 agosto 1550:

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*⁹¹.

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 Ammannati⁹². 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 (Tav. IV.31)⁹³. 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 centrale⁹⁴. Insomma, seppure nei dettagli minimi di selezionate fonti 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.

91. 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.

92. 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.

93. Su Tasso cfr. Elam 2005, pp. 66-69; Pagnini 2006, in particolare p. 123, per l'intervento in Palazzo Vecchio.

94. Per una più ampia contestualizzazione delle medesime considerazioni cfr. Donetti 2018b, particolarmente pp. 101-105.

V. Nel nome di Michelangelo. Il classicismo fiorentino e il disegno dell'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 termini di un inedito monumentalismo, più consoni 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 (Tav. V.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 sangallescica 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

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: «E io così in groppa a mio padre». Giuliano da Sangallo, il Libro dei Disegni, l'antico; cap. II: *Pratica del disegno e lasciti familiari, intorno al Codice Geymüller*.

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: *Palazzo Alidosi a Castel del Rio e altre architetture nostalgiche*.

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.

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, 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, (Tav. V.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 (Tav. V.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 trabeazioni delle porte, composte da conci con giunti 'a saetta'⁹: un provvedimento antisismico che Francesco

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 Aetruiae urbibus pars prima, eaa complectens quae sunt in Florentiae, cum notis cl. v. Antonii Mariae Salvini* [...], Florentiae MDCCLXXVIII, pp. 312-313. Cfr. Ciampoltrini 1982, p. 2; Id. 2010, p. 16.

5. Hale 1968, pp. 514-515; Gianneschi, Sodini 1979, pp. 17-21; Pagliara 1983, p. 25.

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. Pellicchia 1989, pp. 262-264; Bordoni 2011, pp. 11-12, 23.

8. Cfr. Günther 1981, p. 372; Pagliara 1991, pp. 55-56.

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.

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 palazo» di Uffizi 7972 A (Tav. V.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 (Tav. V.6)¹². Il disegno non è privo di sgrammaticature, come il portale sproporzionato o le paraste allargate che rafforzano gli angoli, alterando disinvolatamente 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

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: «faciata per V[n] palazo». 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: *Pratica del disegno e lasciti familiari, intorno al 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 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».

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 maggiore¹⁴. 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 (Tav. V.5), un foglio di lavoro dove 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 (Tav. V.7)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 (Tav. V.8), giunto a completamento nel corso degli anni venti, o anche della facciata principale immaginata da Antonio da Sangallo il Giovane per villa Madama¹⁸: ugualmente traforata da logge e serliane, come quella che si osserva

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.

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 mediceo 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.

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

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.

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 (Tav. V.9)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 attribuita 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

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: *Palazzo Alidosi a Castel del Rio e altre architetture nostalgiche*.

19. Così, per esempio, è modellato il cornicione con mutuli lisci a gola dritta 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.

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: «Etruscos celebrate viros». Uomini illustri, medaglie e lettere.

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 scvlt: et arch: fior:». Cfr. Collobi Ragghianti 1973a, pp. 72-73; Belluzzi 2008a, p. 98; Rosenberg 2019, pp. 1378-1379.

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 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 'inginocchiati', 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 al progetto di tomba murale di Uffizi 1675 A (Tav. V.10), 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 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

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.

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: *Palazzo Alidosi a Castel del Rio e altre architetture nostalgiche*.

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.

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 «TABERNA-CHOLO 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 Bandini negli anni sessanta del secolo²⁹. Lo stesso Ammannati, autore di una proposta alternativa che sarà poi quella utilizzata, 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»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 – Tav. V.11)³¹. La proposta di Francesco si risolveva in un monumentale apparato di

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.

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 Lattucchella 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

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 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 (Tav. V.12)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, 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.

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

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.

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 ASFi, 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 masaccesca 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 breve, quanto ficcante, saggio di Lavin 2000, in particolare alle pp. 15-33.

liturgico diffuse in Europa nei decenni successivi, in conseguenza ai dettami del Concilio di Trento e alla riforma della chiesa cattolica (Tav. V.13)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 spiritua-lismo 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. La trasformazione della basilica francescana è quasi contemporanea a quella di Santa 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. 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

36. In questi termini è descritto, per esempio, da Verdon 2001, pp. 524-526, in Vossilla 1996, pp. 37-45, fino a Lattucchella 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.

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; da ultimo, Donetti 2013b, dove sono state anticipate le osservazioni esposte di seguito.

39. Vasari, ed. Bettarini, Barocchi 1966-, VI, p. 407.

40. *Instructionum Fabricae et Supellectilis 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.

così credibilità a un titolo guadagnato in modo avventuroso⁴².

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 arnolfiana, e poi brunelleschiana, di Firenze⁴⁴.

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 (Tav. V.14)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

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.

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.

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 da Ferretti 2017. Sui progetti di Baldassarre Peruzzi per il convento senese cfr. Fiore 2005, pp. 90-93.

corinzie in pietra serena, munite di brevi piedistalli e frontone (Tav. V.15)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 (Tav. V.16)⁴⁷. La mensa, semplicissima come nei dettagli minimi di Michelangelo, è una lastra di pietra serena su due balaustrine a fuso. 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 è sempre risultato spiazzante⁴⁸: tra la sobria monumentalità degli uni e l'esuberante affastellarsi di citazioni michelangiolesche 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 (Tav. V.17), disegnato dal padre Giuliano almeno cinquant'anni prima e prototipo delle nuove cappelle a parete, almeno nella scala e nel ricorso al costrutto 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)

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: «Hetruscos celebrate viros». Uomini illustri, medaglie e lettere.

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 michelangiolismo 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.

o da sangallo»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 deposizione⁵². 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 consolidare definitivamente il proprio assolutismo.

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

51. Hall 1973, p. 208, dove è trascritto anche il contratto del 15 febbraio 1569, conservato in AOSC, cod. 4026, c. 154r.

52. ASFi, 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».

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.

sostenevano un globo terrestre sormontato dall'aquila bicefala, sotto il quale sarebbe sfilato il corteo imperiale⁵⁶. 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 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 Iustitia, 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 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,

56. Cfr. Cazzato 1985, pp. 190-193, che propone inoltre una ricostruzione grafica dell'apparato.

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, ed. Milanese 1878-1885, VIII, pp. 254-260, il testo qui riportato è quello di Vasari, ed. Frey 1923-1940, I, pp. 52-62. Cfr. Plaisance 2005, pp. 115-118; Id. 2013, pp. 27-29.

59. Cazzato 1985, p. 192. La lettera, del 3 giugno 1536, è edita e commentata in Aretino, ed. Flora, Del Vita 1960, pp. 84-86.

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 Seripando⁶⁰. 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 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 Fiodo⁶²:

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 imaginiate 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 pensato⁶³.

Non è da escludere che Francesco da Sangallo avesse contribuito al rinnovamento di Monteoliveto per la modellazione degli stucchi, data la contiguità cronologica con la decorazione della cappella Saponara ai Santi Severino e Sossio, il cui contratto è stipulato già l'anno successivo, e quella fisica con la cappella Lennois⁶⁴. Inoltre egli sarà pagato nel novembre del 1552 «per giornate di stucco» alla fontana di Villa Giulia, pochi mesi prima che lo stesso Vasari venga chiamato a dirigere il cantiere romano⁶⁵; ed è plausibile che sia lui anche il «Francesco schultore» segnataro, nel gennaio dello

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. AVAr, cod. XLIII, cc. 47 [86], 52 [94]; cfr. cap. III: *Palazzo Alidosi a Castel del Rio e altre architetture nostalgiche*, dove si discute l'ipotesi su una diversa identità per l'autore di queste opere in stucco recentemente ribadita in Giannotti 2016, p. 12.

63. La lettera del 16 aprile 1545 è trascritta e commentata in Vasari, ed. 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. Per la commessa dei Saponara cfr. Loffredo 2011b, pp. 48-49, e anche Rago 2014, pp. 267-268, che nonostante i pochi argomenti arriva ad attribuire a Francesco l'intera configurazione architettonica della cappella. Per la recente identificazione di quella Lennois da parte di Francesco Caglioti cfr. cap. III: *Palazzo Alidosi a Castel del Rio e altre architetture nostalgiche*.

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; cfr. Giovannoni 1959, p. 403. Sul coinvolgimento di Vasari nel cantiere di Villa Giulia cfr. Davis 1979, pp. 212-216.

stesso anno, del contratto per l'«ornamento della tavola» dell'altar maggiore di San Giovanni Decollato, pure eseguita da Giorgio⁶⁶. Ma soprattutto il coinvolgimento di Francesco, già costruttore di buona esperienza, avrebbe compensato le titubanze di un Vasari ancora alle prime armi di fronte ai cogenti problemi tecnici imposti dall'impresa. Come succederà poi a Santa Croce, si doveva intervenire su un ambiente tardomedievale fortemente connotato, applicandovi però una 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[za] 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 commodità, tagliando, di fare sfondati di quadri, ovati et ottangoli, ringrossando con chiodi e rimettendo de' medesimi tuffi⁶⁸.

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, 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 lavori⁶⁹. 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 Spini⁷⁰. E se questo comitato si rivelerà presto

66. ASGD, arm. C.a. 17, Libro delle Quitanze 1549-1559, c. 12r, mentre alle carte successive sono registrati i pagamenti, che proseguono sino all'ottobre dello stesso anno; cfr. Corso 2018, p. 136, e Mocchi 1996. In verità, quest'ultimo articolo sostiene l'attribuzione alternativa a Francesco di Bartolomeo Cordini, già suggerita da Pagliara 1983, ma la perdita delle decorazioni originali a seguito dei lavori di rifacimento del tardo Settecento non rende possibile un giudizio conclusivo.

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, ed. Bettarini, Barocchi 1966-, VI, p. 384. Cfr. Zezza 2013, pp. 148-149.

69. Il documento, conservato in ML, Ma 2477, n. 23, reca la data del 16 dicembre 1562; è trascritto in Vasari, ed. 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

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 (Tav. V.18)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 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, incastonato tra la nuove cappelle progettate da un anziano, ma sempre presente, Francesco da Sangallo.

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 (Tav. V.19), 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 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

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.

71. *Ivi*, c. 165, per il resoconto della perizia effettuata l'11 settembre 1566; la lettera dei provveditori a Cosimo I che descrive la stima successiva, conservata in *ivi*, c. 176, è invece del 7 settembre 1570. Entrambi i documenti sono trascritti da Vasari, ed. Frey 1923-1940, III, pp. 200, 204.

72. Hall 1979, pp. 28-29.

73. Miarelli Mariani 1976, pp. 583-584.

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*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 (Tav. V.20) 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 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

74. Cfr. Agosti 2013, p. 105; Rubin 1995, p. 170; Ruffini 2011, pp. 90-91; cap. IV: «Hetruscos celebrate viros». Uomini illustri, medaglie e lettere.

75. Vasari, ed. Bettarini, Barocchi 1966-, VI, p. 246.

76. Cfr. cap. II: *Pratica del disegno e lasciti familiari, intorno al Codice Geymüller*, sulla sovrapposizione tra la commessa della *Sant'Anna* e gli anni di formazione alle Tombe Medicee; cap. IV: «Hetruscos celebrate viros». Uomini illustri, medaglie e lettere, 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».

78. Cfr. cap. II: *Pratica del disegno e lasciti familiari, intorno al Codice Geymüller*.

79. Baroni Vannucci 2007, p. 178. Cellini, nato nel 1500, era in realtà di alcuni anni più giovane rispetto a Francesco.

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, 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 (Tav. V.25)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 degli angoli (Tav. V.21)⁸⁵. Su un altro foglio degli Uffizi, il 7963 A (Tav. V.22), è

80. Vasari, ed. 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. Insieme allo stesso Bronzino, ad Ammannati e a Cellini è invece incluso tra i fondatori di maggior spicco in una lettera indirizzata a Vasari dal priore del monastero di Santa Maria degli Angeli, Bartolomeo da Bagnocavallo, e conservata in AVAr, Carte Vasari, 13, cc. 44r-45v.

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 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 Vincenzo 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, 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. Cfr. Vasari, ed. 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.

85. Le dimensioni dell'apertura vi sono indicate come di «b[raccia]a 8 1/4 – b[raccia]a 4 1/8». Cfr. la storia delle sedi dell'istituzione di Pacini 2001, in particolare pp. 3-27 sulla cessione e le successive

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 (Tavv. V.23-V.24)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.

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, *reformatore* per due volte, nel 1566 e nel 1571, all'età ormai di settantotto anni⁸⁹. 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

trasformazioni dell'oratorio Scala. Cfr. anche Sanpaulesi 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. *Giuliano da Sangallo* 2017, pp. 65-67. 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 sopresse, 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.

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.

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 *reformatori* 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 *reformatore* nelle selezioni di ammissione all'Accademia cfr. Zangheri 2013, pp. 92-93.

progetto condiviso, di cui anch'egli compare come firmatario⁹¹. 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. 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»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 Vincenzio 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. Si direbbe dunque che la formu-

91. I documenti dell'incontro in cui la commissione espresse il proprio giudizio (ASFi, Accademia del Disegno prima Compagnia dei pittori, 25, c. 20v) sono stati pubblicati in Daddi Giovannozzi 1935, che ha dato credito alla data apocrifia del 1567, recentemente corretta al 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 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 Compagnia dei pittori, 101, c. 40v.

93. Così nella lettera a Cosimo I de' Medici del 14 luglio 1564 (ASFi, Mediceo del Principato, 506, c. 126), trascritta in Vasari, ed. 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, ed. Barocchi 1962, IV, pp. 2171-2175; dalla seconda, in particolare, si evince l'intenzionalità di Francesco a non presenziare: «ecetuato 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 1964, 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

lazione vasariana di un'agiografia michelangiotesca, 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-michelangiolismo promosso da Giorgio (Tav. V.26): 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. In tale contesto si deve collocare anche la fortunata lettera sul rinvenimento del Laocoonte, 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

Francesco I, trascritto in Bottari, Ticozzi 1822-1825, I, pp. 125-204, in particolare p. 197, dove si 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, ed. Nencioni 1998 e, come commento, Elam 1998; Hirst, trad. it. Agosti 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, ed. Barocchi 1962, V, pp. 345-346. Cfr. Brothers 2008, pp. 4-8.

98. Vasari, ed. Bettarini, Barocchi 1966-, IV, p. 151. Cfr. cap. IV: «Hetruscos celebrate viros». Uomini illustri, medaglie e lettere; 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: «E io così in groppa a mio padre». Giuliano da Sangallo, il Libro dei Disegni, *l'antico*; 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, e Ead. 2016, pp. 150-152, con particolare riferimento alla lettera di Francesco da Sangallo.

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.

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.*

Il 1550 ha inizio, per Francesco da Sangallo, sotto i migliori auspici. La sua lettera in appendice alla *Lezzione sulla maggioranza delle arti* ha visto le stampe da poche settimane ed egli può, a buon titolo, sentirsi parte della più rappresentativa cerchia di artisti fiorentini, di cui il trattato ha legittimato le rivendicazioni teoriche come le velleità letterarie. Non per caso, entro pochi mesi la progressiva costruzione di un'immagine pubblica, ovvero di un'identità spendibile entro quella rete di relazioni intellettuali, è fissata dalle prime due ambiziose medaglie con autoritratto, munite entrambe di motto e impresa. Paolo Giovio, trasferitosi in quello stesso lasso di tempo in città, ne decanta contemporaneamente i meriti civici, includendolo nell'*Historiarum sui temporis*¹. Soprattutto, è cavallo di tale data che prende forma la più rappresentativa delle imprese architettoniche di Francesco nel contesto della committenza ducale: poco oltre la metà di marzo, cioè nei primissimi giorni del 1550 secondo il calendario fiorentino, una lettera degli Operai di Santa Croce ricorda il loro «gran desiderio di dare principio al campanile» e si rivolge a Cosimo I «intendendo da Francesco prefato havere mostrato a V. Ex. el suo disegno»². L'insistenza mostrata da Francesco da Sangallo, in più occasioni, nell'associare il progetto alle preferenze del duca non deve del resto sorprendere. La colossale torre di macigno che stava sorgendo sulla facciata della basilica francescana, mischiando lemmi vernacolari a un esibito impiego degli ordini classici, sarebbe stata prossima – per forme e intenzioni celebrative – a un gruppo di architetture raggruppabili cronologicamente e, persino, topograficamente lungo un percorso incentrato sul più vetusto simbolo del potere civico fiorentino, ovvero il palazzo dei Priori, eletto da un decennio a residenza del duca. Nello stesso momento in cui il culto architettonico del Michelangelo fiorentino veniva sancito dal completamento della Libreria Laurenziana, alla metà esatta del secolo, queste sono le novità che sarebbero apparse nel paesaggio della città vecchia, tutte intagliate nelle pietre locali, grigio-azzurra o più spesso bruna, ed esibenti un «tuscanesimo etrusco» non fraintendibile nei suoi rimandi al nuovo potere³: allontanandosi dalla piazza di

1. Cfr. cap. IV: «Hetruscos celebrate viros». Uomini illustri, medaglie e lettere.

2. ASFi, Guidi 120, n. 273, trascritto in Waldman 2004, pp. 415-416.

3. La formula è di Conforti 1993, p. 41, è ripreso da Elam 2002, p. 230, cui si rimanda anche per una

Santa Croce, prima la Porta di Bozzi, con il suo lessico disinvoltato e il brutalismo dei dettagli, ripresi in maniera anche più scanzonata dalla facciata di San Romolo, a poca distanza⁴; quindi il frammento che segnalava, sul muro esterno del palazzo, il rinnovamento della Tribuna nella Sala Grande, e di fronte la versione petrosa dell'ultima maniera romana leggibile sulla facciata di palazzo Uguccioni, in costruzione in quel momento⁵; infine, la Loggia del Mercato Nuovo, prima addizione monumentale della città a essere completata, entro il 1546, in cui il lessico brunelleschiano delle logge si compatta dentro la gabbia di pietra squadrata dell'incorniciatura, con intagli ora michelangioleschi, ora espressamente antiquari⁶. Il ristretto gruppo dei loro autori è quello della prima mandata di ingegneri e costruttori al servizio del ducato, approssimativamente coetanei di Francesco da Sangallo: Giovanni Battista del Tasso, Baccio Bandinelli – che aveva anche dato avvio al cantiere del coro di Santa Maria del Fiore – con Giuliano di Baccio d'Agnolo, e poi Tribolo, che tuttavia fu soprattutto impegnato in cantieri di natura privata, come le ville di Poggio a Caiano e Castello e l'inizio del rinnovamento di Palazzo Pitti, acquistato dalla duchessa nel 1549⁷.

Proprio la morte di Tribolo, nell'agosto del 1550, è in qualche modo simbolica di un passaggio di consegne per la cultura artistica e architettonica della città, segnalando quell'anno anche come spartiacque, o quantomeno come un momento di sovrapposizione tra le due diverse generazioni che avrebbero dato vita di forme al progetto culturale di Cosimo, nel lungo arco del suo regno. Presso l'editore ducale Torrentino, per esempio, si dà esito a due epocali iniziative come *L'architettura di Leon Battista Alberti tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli*, e soprattutto, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, cioè la prima edizione dell'impresa storiografica di Giorgio Vasari⁸. Con il forzato ritiro del segretario ducale Pier Francesco Riccio, nel 1553, sarà appunto Vasari a occupare quella scena, notoriamente nelle vesti di regista dei grandi cantieri artistici cittadini⁹. Dopo la scomparsa di Tasso e Giuliano di Baccio, per l'architettura lo affiancherà anche Bartolomeo Ammannati, rientrato a Firenze nel 1555, quando peraltro sarà assegnato alla carica di Capomaestro del duomo, unendosi nella direzione a Francesco da Sangallo¹⁰. Mentre questi, a dispetto della longevità e dei due decenni circa di attività che avrebbe ancora avuto davanti a sé,

contestualizzazione dei progetti menzionati di seguito.

4. Barletti 1990, p. 232; Pagnini 2006, p. 123.

5. Sull'intervento a Palazzo Vecchio, cfr. Ferretti 2011, pp. 139-141, con bibliografia; per il progetto di palazzo Uguccioni Battilotti 2004, in particolare pp. 139-140 per la cronologia iniziale.

6. Pagnini 2016.

7. Per una cronologia di Tribolo architetto, cfr. Belli 2001; Ferretti 2016, pp. 184-189.

8. Per riferimenti aggiornati cfr., rispettivamente, *Cosimo Bartoli* 2011; *Vasari e il cantiere delle vite* 2013.

9. Sulla figura di Riccio, cfr. Cecchi 1999; Fragnito 1986.

10. Anche il rapporto tra Giorgio Vasari e Bartolomeo Ammannati è ricapitolato da Conforti 1995 e, più recentemente, da Cecchi 2011.

vedrà la sua stella eclissarsi, tanto che nessuna commessa pubblica di rilievo gli verrà più affidata in autonomia dopo l'interruzione precoce dei lavori per il campanile nel 1552¹¹. Come se la ristrutturazione dello stato fiorentino operata nel corso degli anni cinquanta avesse definitivamente lasciato indietro anche lui, perlomeno nel campo delle arti, insieme con gli altri rappresentanti di un'architettura dalle inflessioni regionali e artigianale nello spirito a cui, in certa misura, anche il suo approccio può essere ricondotto¹².

La personale declinazione di uno stile toscano da parte Francesco, che combina il modello di Michelangelo a un lessico distintamente familiare, è dunque formulata entro questi estremi: segue l'eterogenea formazione da antiquario, scultore e ingegnere militare tra il secondo e il terzo decennio del secolo, prima che egli votare a una 'costruzione della memoria' gli ultimi anni della sua partecipazione al dibattito artistico cittadino. Le occasioni che ha di esprimere la psi eculare cifra, le più importanti almeno, si collocano difatti negli anni difficili della seconda repubblica, poi durante l'instabile ducato di Alessandro de' Medici e nel primo quindicennio del governo di Cosimo I. Perciò, lo studio dei progetti da lui formulati, sia per quel che riguarda l'analisi linguistica che la definizione dei modelli tipologici, ha dovuto affrontare un problema storiografico che interessa le canoniche ricostruzioni del Cinquecento fiorentino, in cui questo ventennio e più di storia dell'architettura è normalmente omissivo. Dalla sezione di Wolfgang Lotz di *Architecture in Italy. 1400-1600* del 1974 all'*Italian architecture of the 16th century* di Rowe e Satkowski, il «primo Cinquecento» a Firenze non si spinge di fatto oltre il Michelangelo clementino e la narrazione riprende solo con gli anni cinquanta¹³. Anche in *The architecture of the Italian Renaissance* di Christoph Frommel, per continuare la carrellata, è evidente il balzo narrativo dallo stesso Buonarroti ai cantieri emblematici degli Uffizi e di Palazzo Pitti, proprio come nel resoconto di Leonardo Benevolo, per cui gli architetti della Firenze ducale si riassumono nella «generazione compresa tra Vasari e Buontalenti»¹⁴. Mentre in un manuale più recente come quello di Christy Anderson, il cinquecento toscano si riduce all'unico episodio, evudentemente ineudibile, della Biblioteca Laurenziana¹⁵. Se fanno eccezione l'efficace sintesi di Caroline Elam – nella *Storia dell'architettura italiana* – e il suo seguito affrescato da Claudia Conforti, nel quadro storiografico generale, i decenni

11. Cfr. cap. V: *Nel nome di Michelangelo. Il classicismo fiorentino e il disegno dell'architettura*.

12. Per un quadro recente dei fatti, cfr. Firpo 2011.

13. Heydenreich, Lotz 1974, pp. 245-249, 320-326; Rowe, Satkowski 2002, pp. 237-267.

14. Frommel 2007, pp. 172-176, 194-197; Benevolo 2008, pp. 438-453, in particolare p. 452 e la citazione.

15. Anderson 2013, pp. 131-134. Per una riflessione sui problemi aperti della storiografia del Rinascimento architettonico, cfr. Payne 2017.

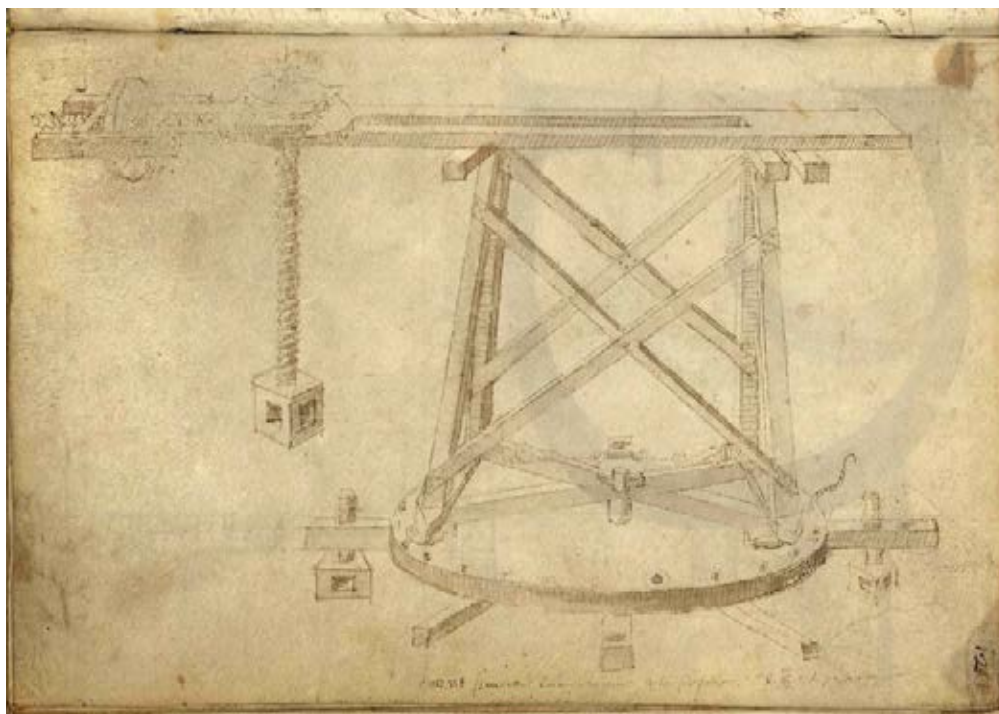
avventurosi compresi tra l'assedio del 1529 e la guerra per la conquista di Siena iniziata nel 1553 restano sfuggenti, non da ultimo per il mimetismo o la discontinuità di ciò che hanno prodotto¹⁶. La lunga transizione, durante cui l'architettura fiorentina si orienta a una temporanea monumentalizzazione del linguaggio autoctono e tradizionale, ha sì beneficiato di studi puntuali, dalle pagine di Franco Borsi in *Firenze del Cinquecento* ai diversi affondi su Tribolo, Tasso, Simone Mosca e sulla bottega dei Baglioni, piuttosto che su edifici esemplari come palazzo Uguccioni¹⁷. Ma ciò non avviene mai sullo sfondo di un quadro generale che ne precisi i contorni.

Non è perciò un caso se, in questo tendenziale disinteresse della letteratura, le maggiori novità emerse dallo studio sistematico di Francesco da Sangallo si collocano in quel venticinquennio: 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 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. Nella storia del Cinquecento toscano la figura di Francesco detto il Margolla, ultimo 'germoglio' dei Sangallo, è utile soprattutto per descrivere un 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.

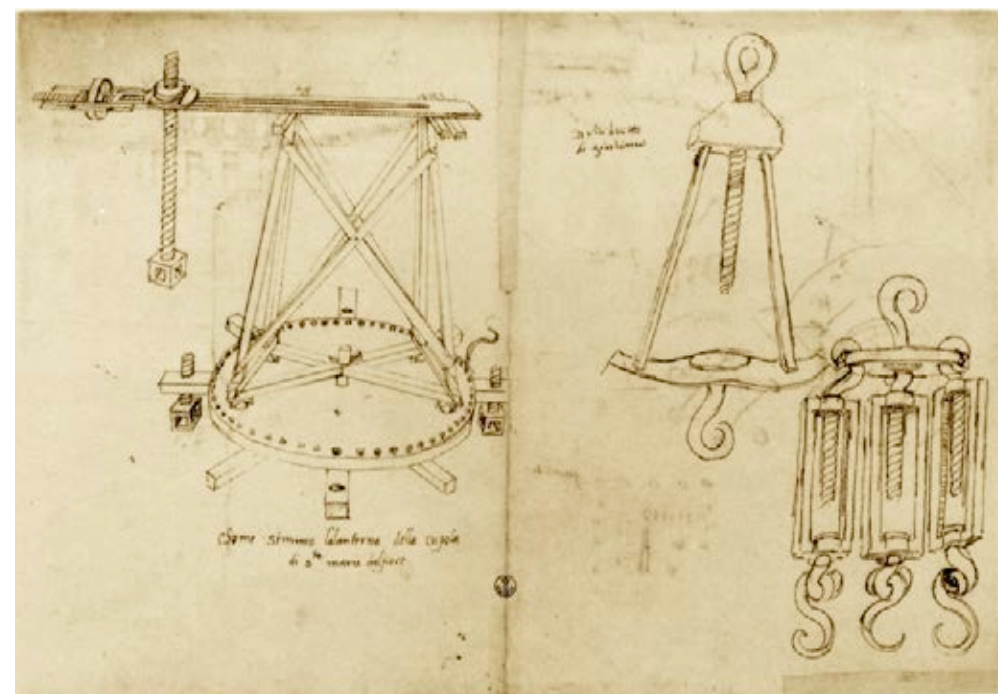
16. Conforti 2001; Elam 2002. Un ulteriore caso è la ricostruzione della committenza architettonica di Alessandro de' Medici proposta da Gianneschi, Sodini 1979: un'illuminante indagine documentaria che tuttavia non è stata seguita da più strutturate analisi di contesto o morfologiche. Per un aggiornato riepilogo sulla storia del conflitto Senese cfr. invece Rossi 2019, pp. 15-65.

17. Borsi 1974, pp. 100-135. Oltre alla bibliografia precedentemente indicata per le singole architetture, cfr. anche Niccolò detto il Tribolo 2001; Roca De Amicis 2013; Peroni 1999; Burns 2013b, pp. 42-46.

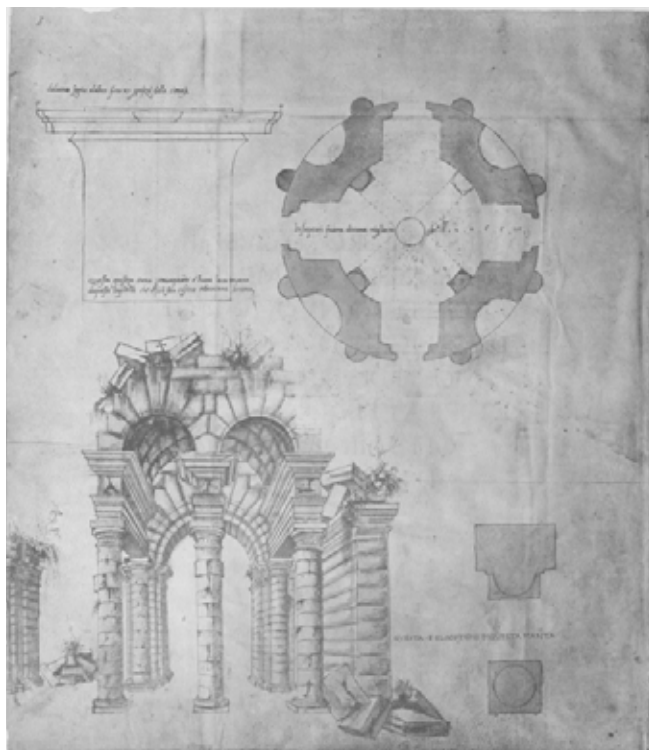
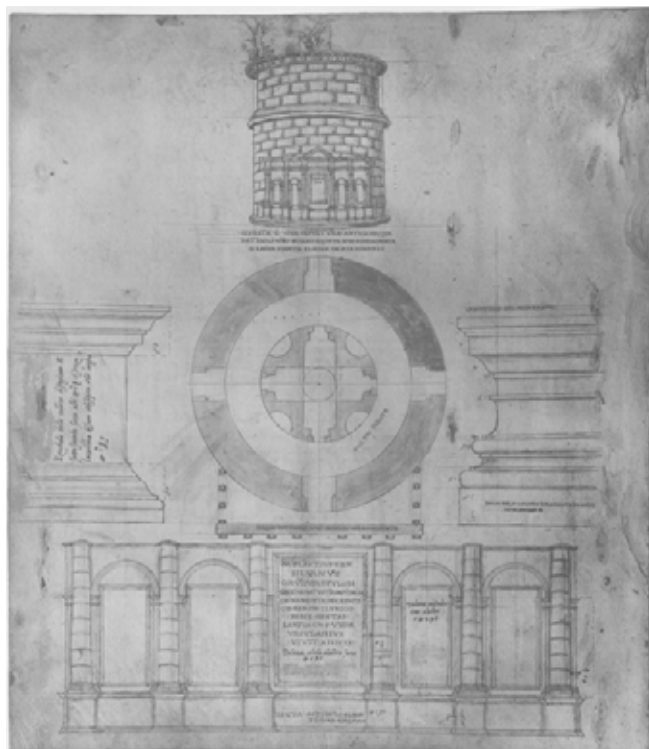
3
 R^{do} M^{re} Spedalalingho
 La notizia che io ho delle statue antiche diiferenza se inq. modo che io era
 di pochi anni laprima uolta fui orama in fe detto al papa che inuaua
 uignia presso a santa maria maggiore sperando che si statue mo
 lo belle al papa Comandò auno palafreniere uia e ci aguliamo
 dalongallo che subito leuadin a uedere of cossi subito sendo of p. che
 michelagnolo buonaroti stornaua continuamente incasa che mio
 padre laurua fatto uenire e gli aurua aloghar la spollura de papa
 fuolle che ancora lui andasi e io cossi ingroppa amio padre pensai
 o se si doue erano le statue subito mi sparte disse questo e ila o ante
 che fa menzione plinio e si fece conseruare la buca e poterlo tira fuori
 e uisso e tornano a desinare e sempre tiragione delle cose antiche
 di stornando ancora di quelle diiferenza doue che alora mio padre
 disse amiche lagnolo che quella statue che era incasa i ghondi era uno
 console e lora troccato quando si ficlono i fondamenti della detta
 padre ghustia doue gadiu erano uenire of che lui laurua conseruare
 incasa i ghondi quando faceua il palazo e metteu in sul canio che
 uia in piazza uessi no simisse che no si firi il palazo. e colli marini sic
 finaua sempre tiragione delle cose antiche diiferenza di angouanni delle
 prime meste marini di spoliare deliualle degli ar. in che conuoluto
 laqua di ual dimarina che ancora uenue da fuori della mura che io
 gli feci saluare che la guerra diiferenza no li ruinouue come gli altri
 che uenno conseruare in ual dimarina io ho uisto il berino che dalla laqua
 e cossi ancora dellaqua che uenue dalla destra che fuori la prima anni
 si uede il condoto delle spollure che sono a sanantonio e molte altre cose
 ora poi che io fui tornato a fiorenza con mio padre la prima mi fassi
 uedere quella statue di casa i ghondi e delli meste doue era emi
 re prico le medesime cose che con michelagnolo orama detto laurua
 emi feci uedere huet le cose antiche diiferenza: Hora a chader che



I.2. Giuliano da Sangallo, *Gru e viti del cantiere della cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze, ante 1516*. Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, inv. S.IV.8, f. 12r.

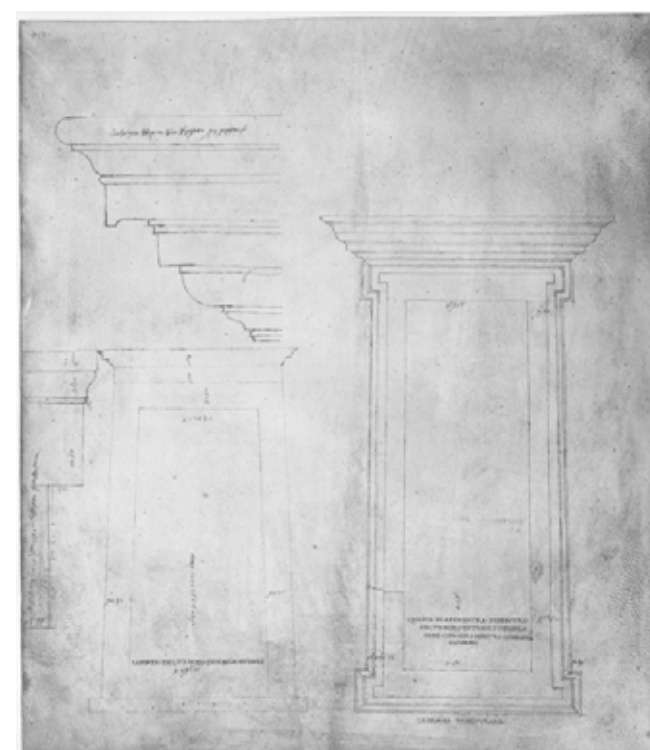
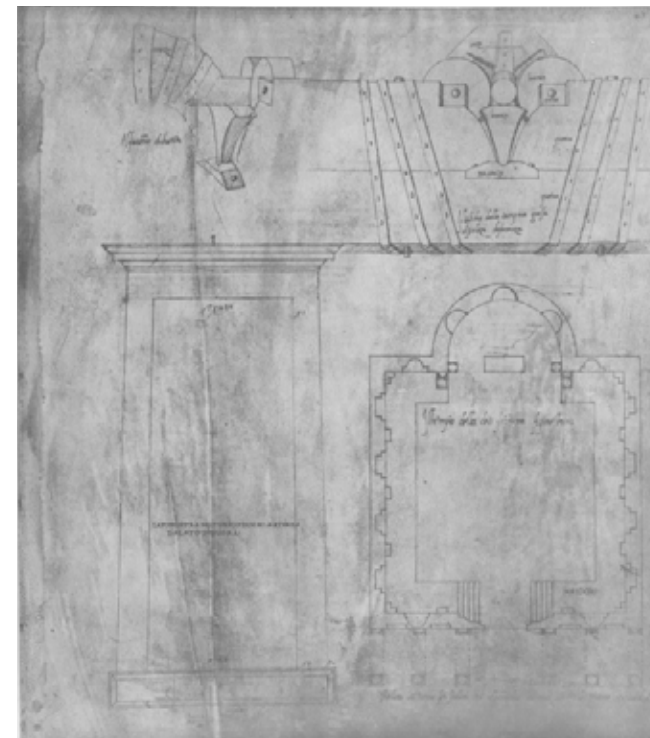


I.3. Giovanni Battista da Sangallo detto il Gobbo, *Gru e viti del cantiere della cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze*, prima metà del XVI secolo. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 1665 A.



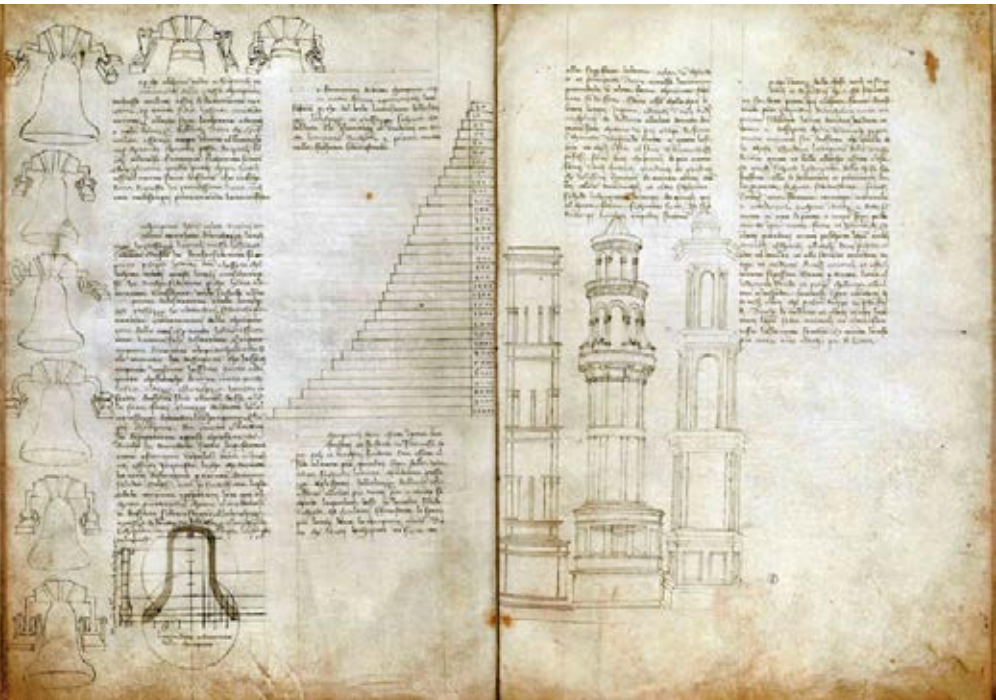
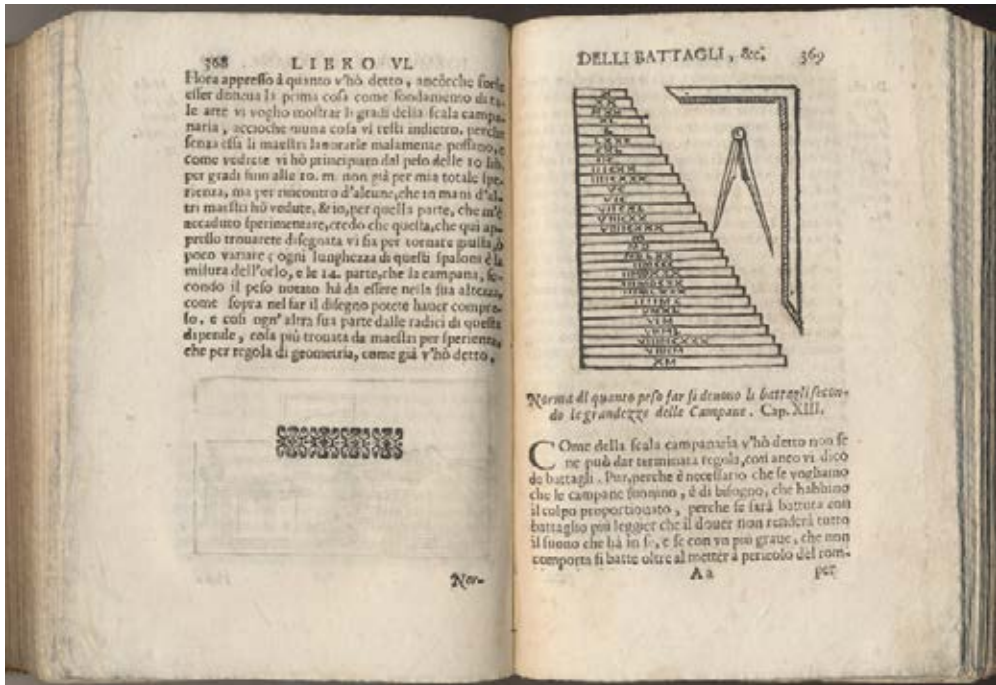
I.4. Giuliano e Francesco da Sangallo, *Pianta, alzato e dettagli del sepolcro dei Plautii*, ante 1516. Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Barberiniano Latino 4424, f. 41v.

I.5. Giuliano e Francesco da Sangallo, *Veduta prospettica di un portico in rovina, profilo del vaso di un capitello corinzio e pianta di un sepolcro antico*. Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Barberiniano Latino 4424, f. 1v.



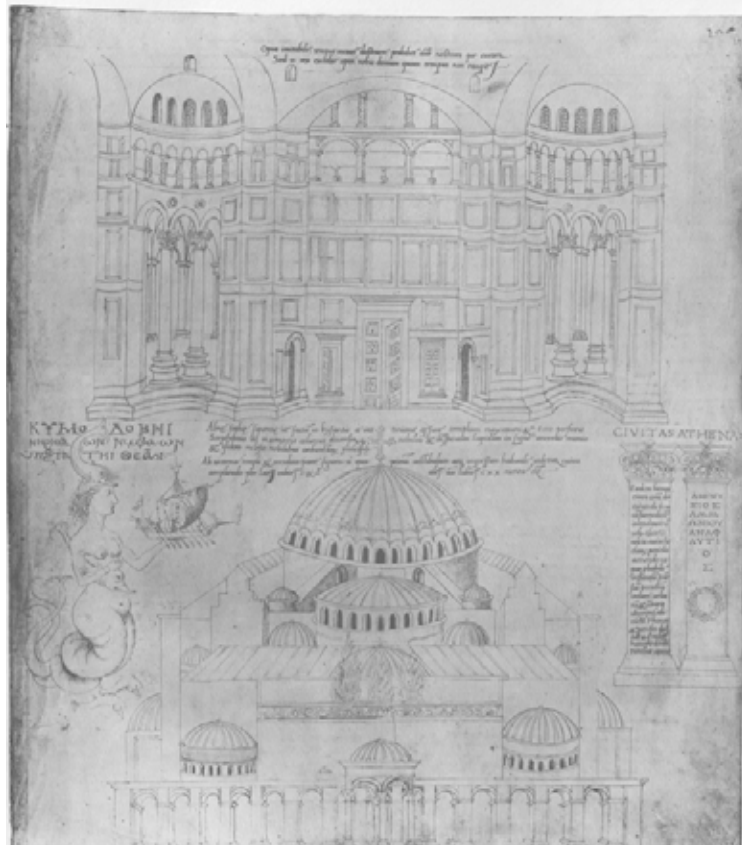
I.6. Bilico della campana di palazzo Vecchio, finestra del tempio della Sibilla a Tivoli e pianta del delubrum inferius del tempio della fortuna a Palestrina Roma, 1510-1520 circa. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Barberiniano Latino 4424, f. 43r.

I.7. Giuliano da Sangallo, *Porta, finestra e dettagli del tempio della Sibilla a Tivoli*, ante 1516. Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Barberiniano Latino 4424, f. 42v.



Nella pagina a fronte
I.12. *De la Pirotechnia libri X* [...], composti per il S. Vannoccio Biringuccio Sennese, Venetia: ad instantia di Curtio Navo, stampato per Venturino Roffinello, MDXLI, pp. 368-369.
I.13. Anonimo, da Francesco di Giorgio Martini, *Trattato di architettura civile e militare*. Torino, Biblioteca Reale, Codice Saluzziano 148, ff. 67v-68r.

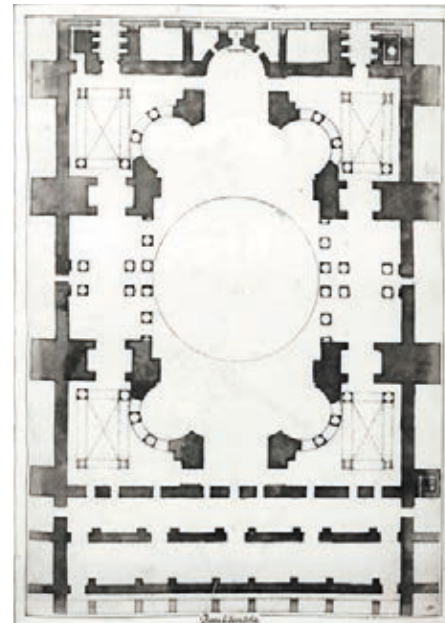
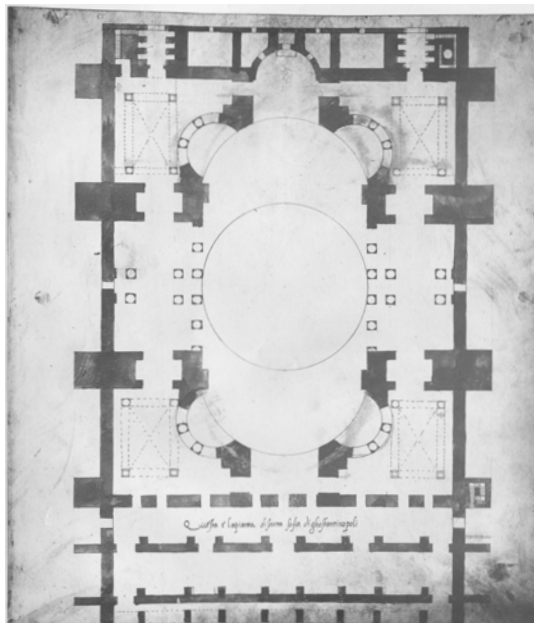
I.14. Sandro Botticelli (attribuito), *Madonna col Bambino*, 1465-1470. Ajaccio, Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts.



I.15. Giuliano da Sangallo, *Copie da un apografo dei Commentaria di Ciriaco d'Ancona*, ante 1516. Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Barberiniano Latino 4424, f. 28r.

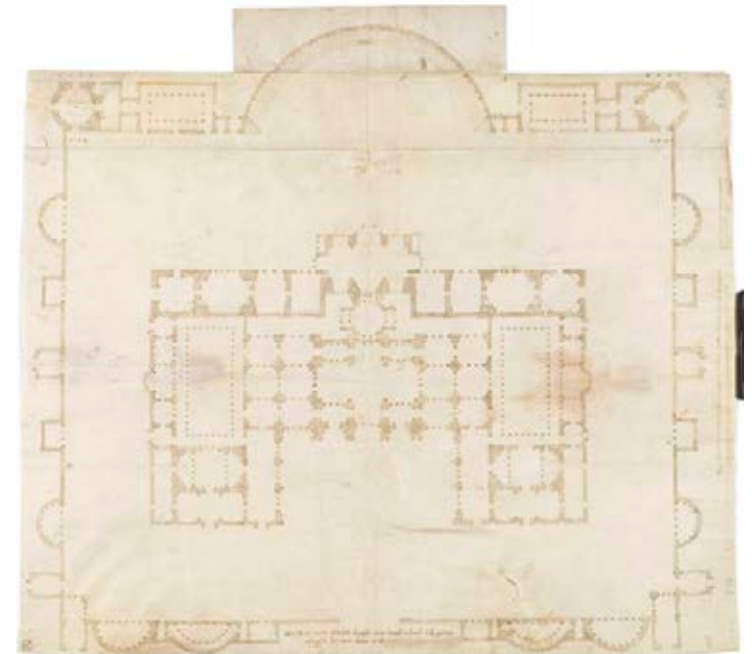
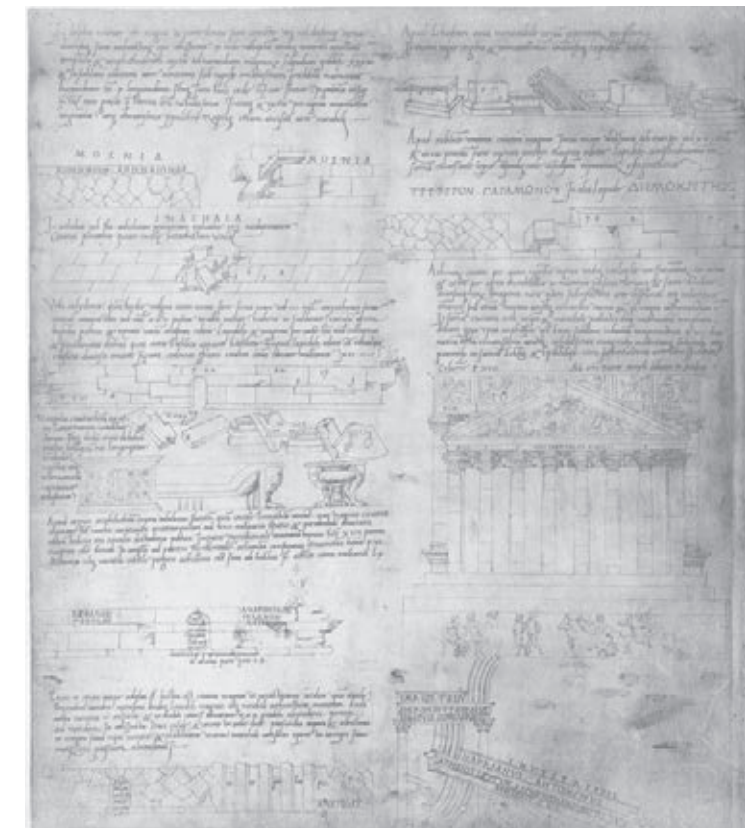
I.16. *Pianta di Santa Sofia a Costantinopoli*, 1510-1520 circa. Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Barberiniano Latino 4424, f. 44r.

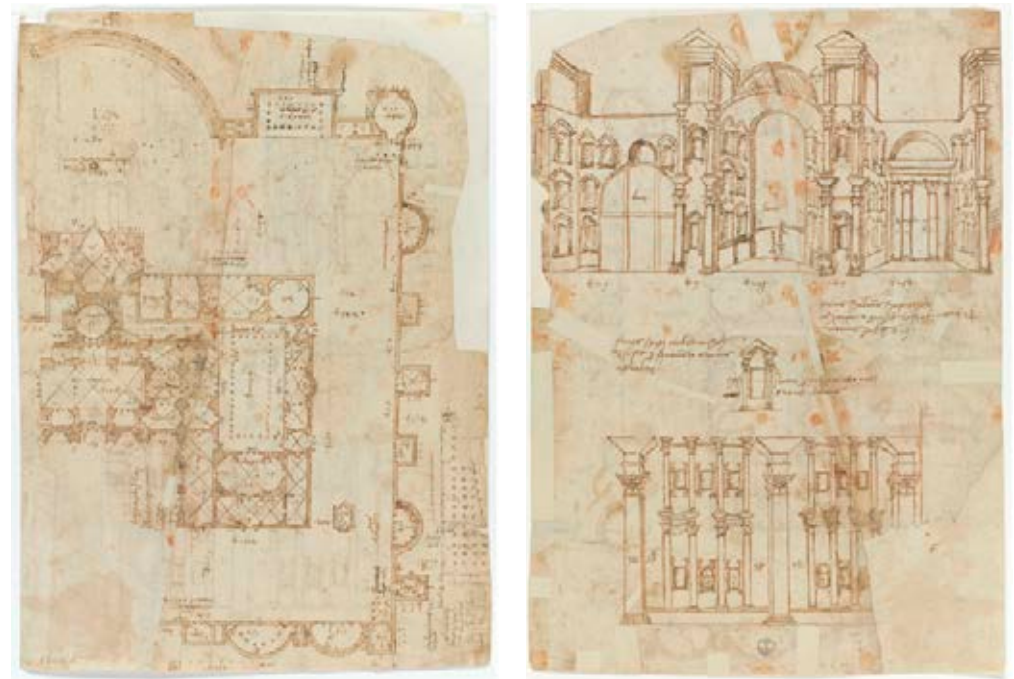
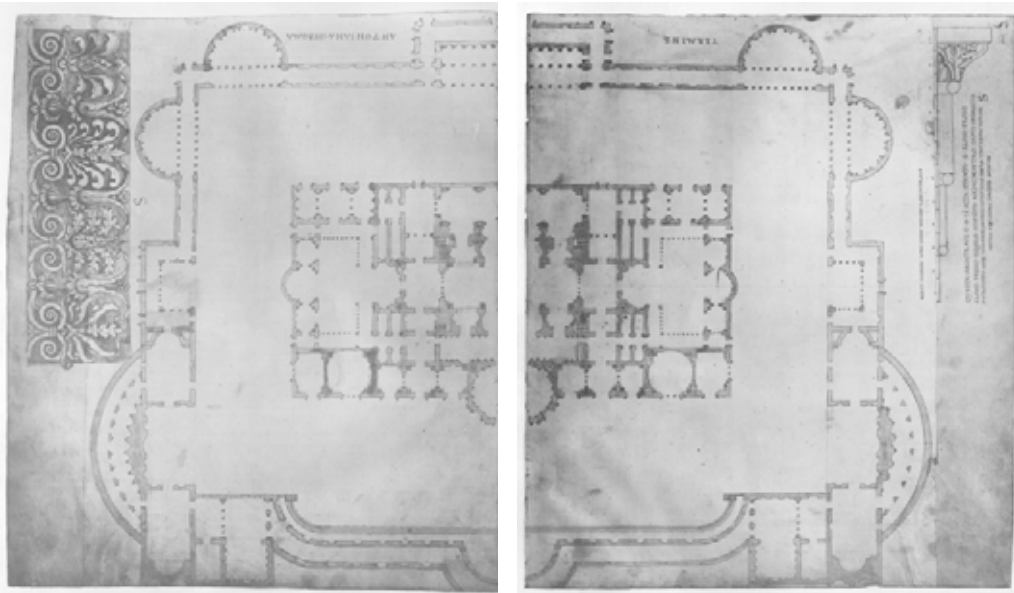
I.17. Anonimo, *Pianta di Santa Sofia a Costantinopoli*, prima metà del XVII secolo. Windsor, The Royal Collection, Museo Cartaceo di Cassiano del Pozzo, *Architettura Civile*, f. 10.444.



I.18. Giuliano da Sangallo, *Copie da un apografo dei Commentaria di Ciriaco d'Ancona*, ante 1516. Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Barberiniano Latino 4424, f. 29v.

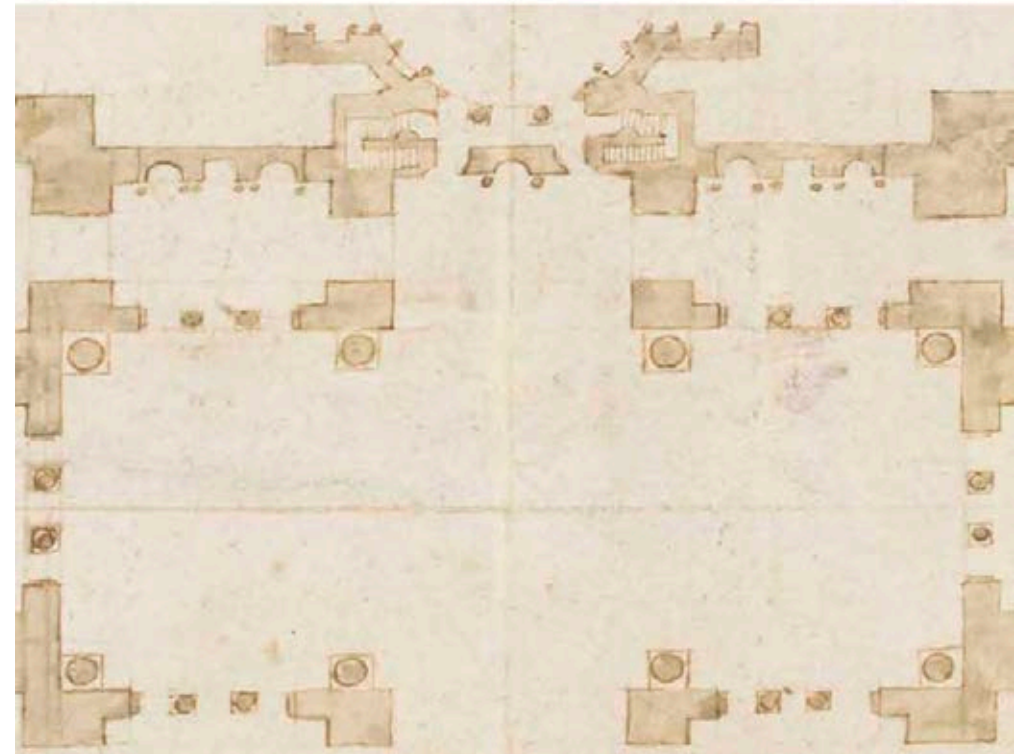
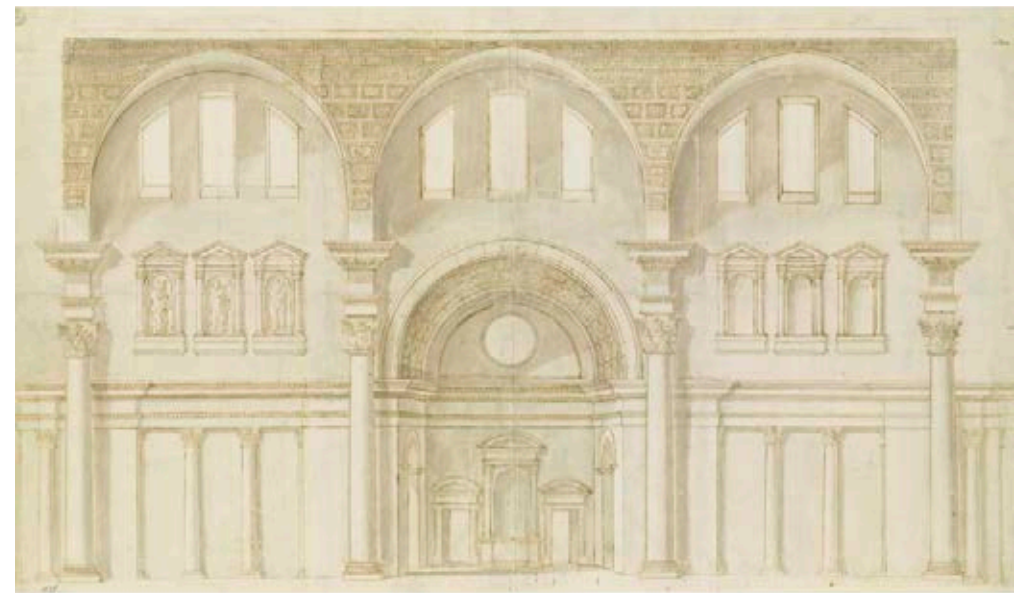
I.19. *Pianta delle terme di Diocleziano*, 1518. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 284 A.





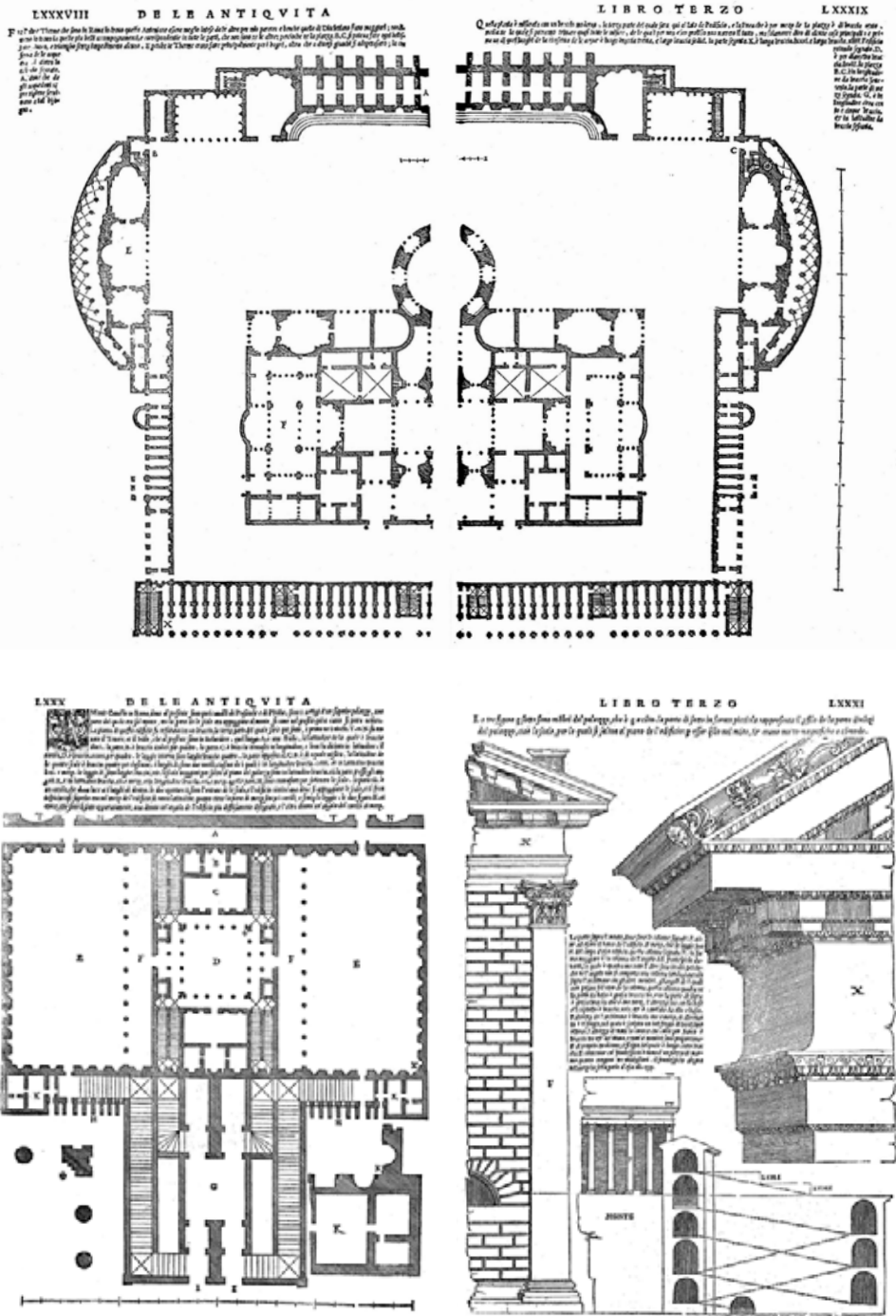
I.20. Giuliano da Sangallo, *Pianta delle terme di Caracalla, ante 1516*. Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Barberiniano Latino 4424, ff. 66v-67r.

I.21. Antonio da Sangallo il Vecchio (attribuito), *Rilievo delle terme di Diocleziano*, 1510-1520 circa. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 1546 A.



I.22A. Antonio da Sangallo il Vecchio (attribuito), *Alzato del frigidarium delle terme di Diocleziano*, 1510-1520 circa. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 131 A.

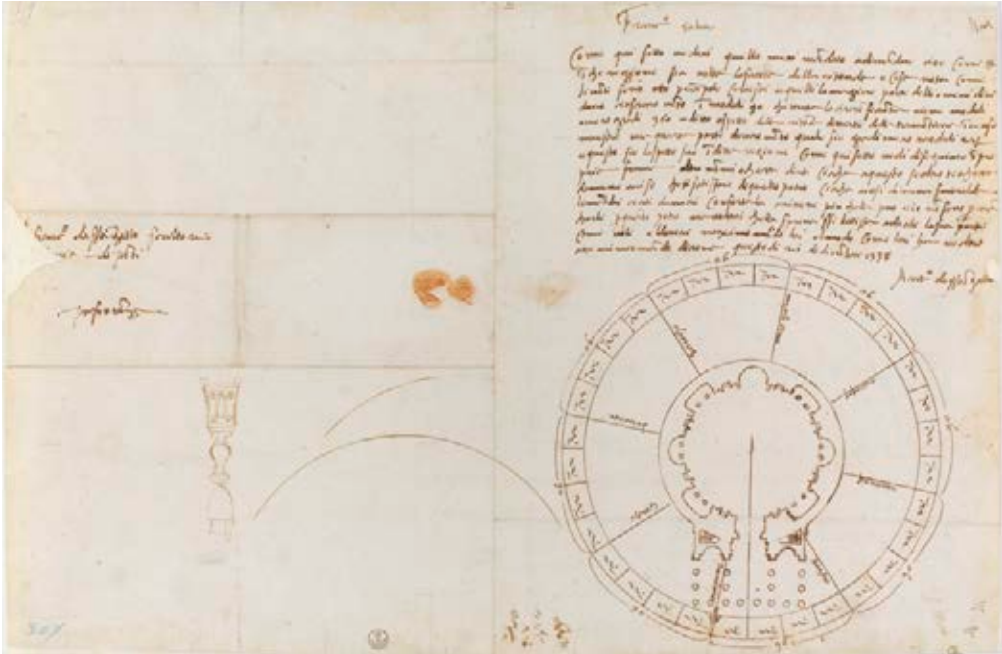
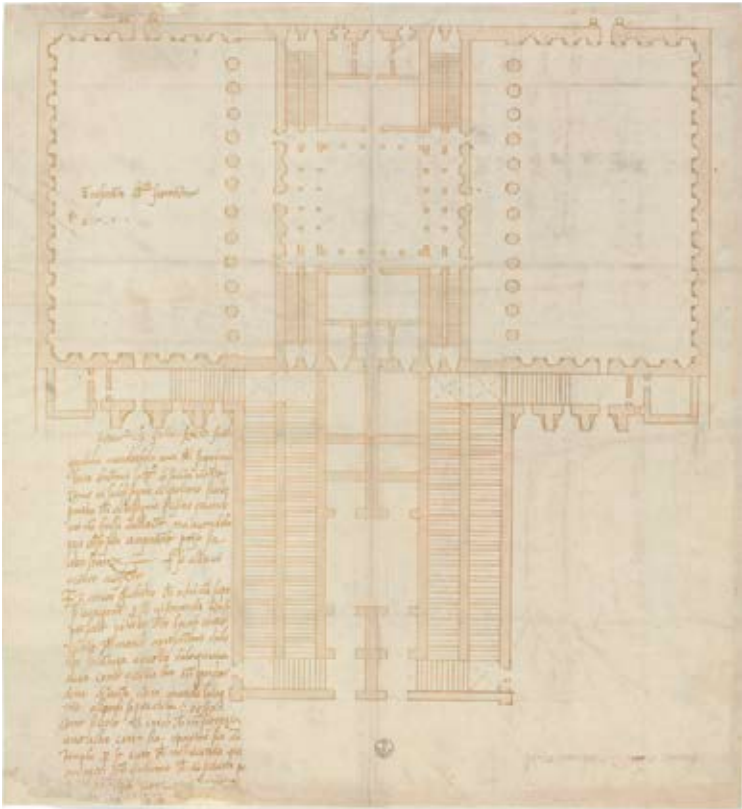
I.22B. *Pianta del frigidarium delle terme di Diocleziano*, 1518. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 284 A (particolare).

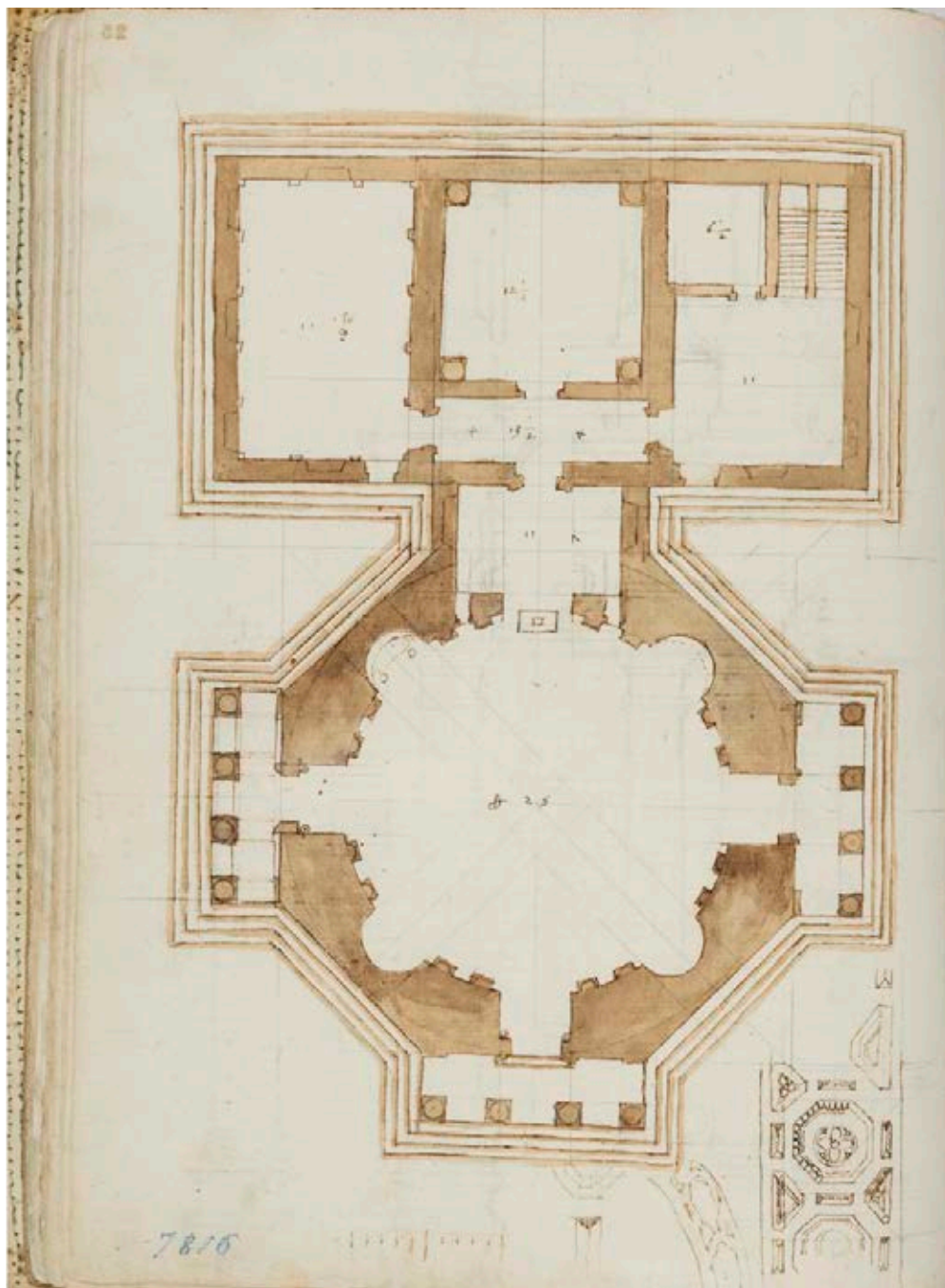


I.23-I.24. Il Terzo Libro di Sebastiano Serlio Bolognese, nel qual si figvrano, e descrivono le Antiqvità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori de Italia, in Venetia: Impresso per Francesco Marcolino da Forlì, MDXXXX, ff. 96-97 e ff. 80-81.

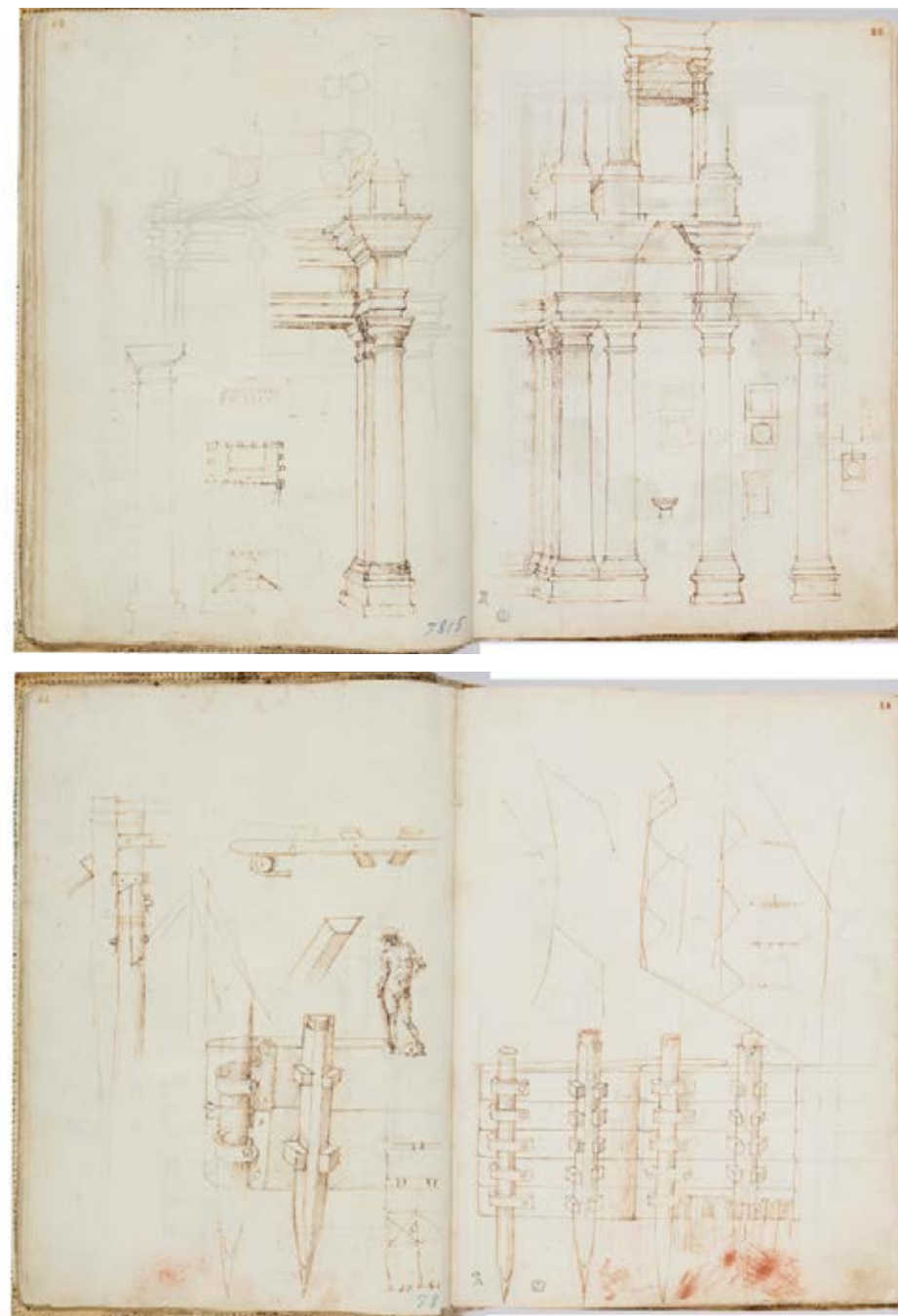
I.25. Pianta del “palazzo di Mecenate” o tempio di Serapide al Quirinale, 1538 circa. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 1681 A.

I.26. Antonio da Sangallo il Giovane, Pianta del Pantheon orientata rispetto alla rosa dei venti, 1538. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 307 A.



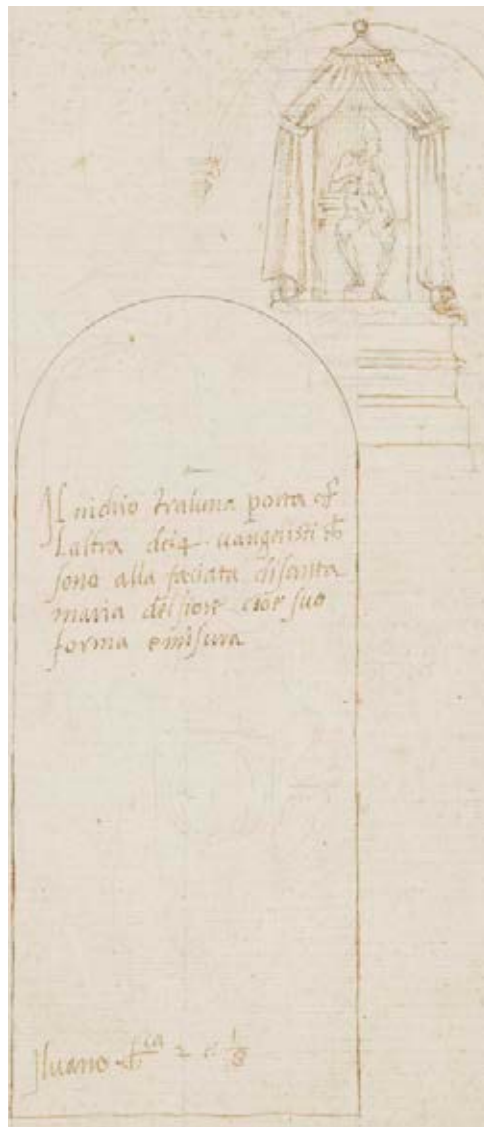


II.1. Antonio da Sangallo il Vecchio, *Progetto di una chiesa a pianta ottagonale*, ante 1534. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Codice Geymüller, ff. 25v-26r.



II.2. Antonio da Sangallo il Vecchio, *Studi per la chiesa di San Biagio a Montepulciano*, ante 1534. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Codice Geymüller, ff. 24v-25r.

II.3. *Studi di carpenteria e del David di Donatello*, 1520-1530 circa. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Codice Geymüller, ff. 13v-14r.



II.4. Studio per il monumento funebre a Paolo Giovio, 1555 circa. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Codice Geymüller, f. 58r.

II.5. Sepolcro di Paolo Giovio, 1555-1576. Firenze, San Lorenzo, chiostro dei Canonici.



II.6. Progetto di un'abitazione civile e due studi di teste, 1540-1550 circa. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Codice Geymüller, f. 73r.

II.7. Ritratto funebre di Leonardo Buonafede, 1545. Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, n. inv. 1946,0713.5.

II.8. Sepolcro di Leonardo Buonafede, 1536-1550. Firenze, Certosa del Galluzzo, sala capitolare.





II.9. *Filatrice*, ante 1576. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 1682 A verso.

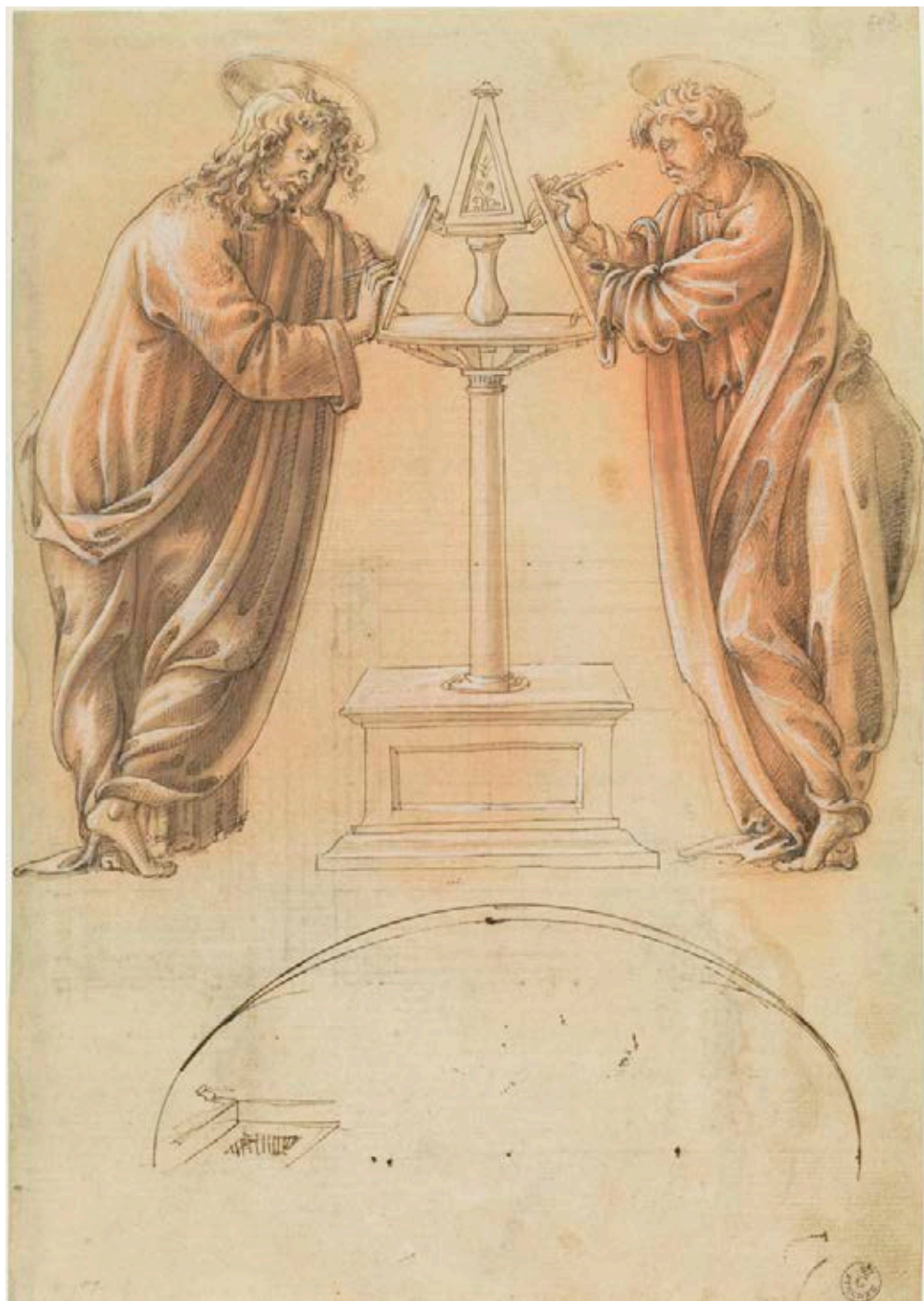


II.10. *Ecce Homo*, ante 1576. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 268 F.

II.11. *Giovane che legge e altri studi di figura*, ante 1576. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 269 F.

II.12. *Garzone*, ante 1576. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 579 S.





II.13. Antonio il Vecchio e Francesco da Sangallo, *Copie de gli evangelisti Luca e Marco di Donatello e di studi di una Venere antica di Michelangelo*, 1525 circa. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 260 F.



II.14. *Copia di studi di una Venere antica di Michelangelo*, 1525 circa. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Codice Geymüller, f. 18v.

II.15. Michelangelo Buonarroti, *Studi di una Venere antica* (Corpus 231-232), 1520-1525 circa. Firenze, Casa Buonarroti, inv. 41 F; Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, n. inv. 1859-6-25-570.





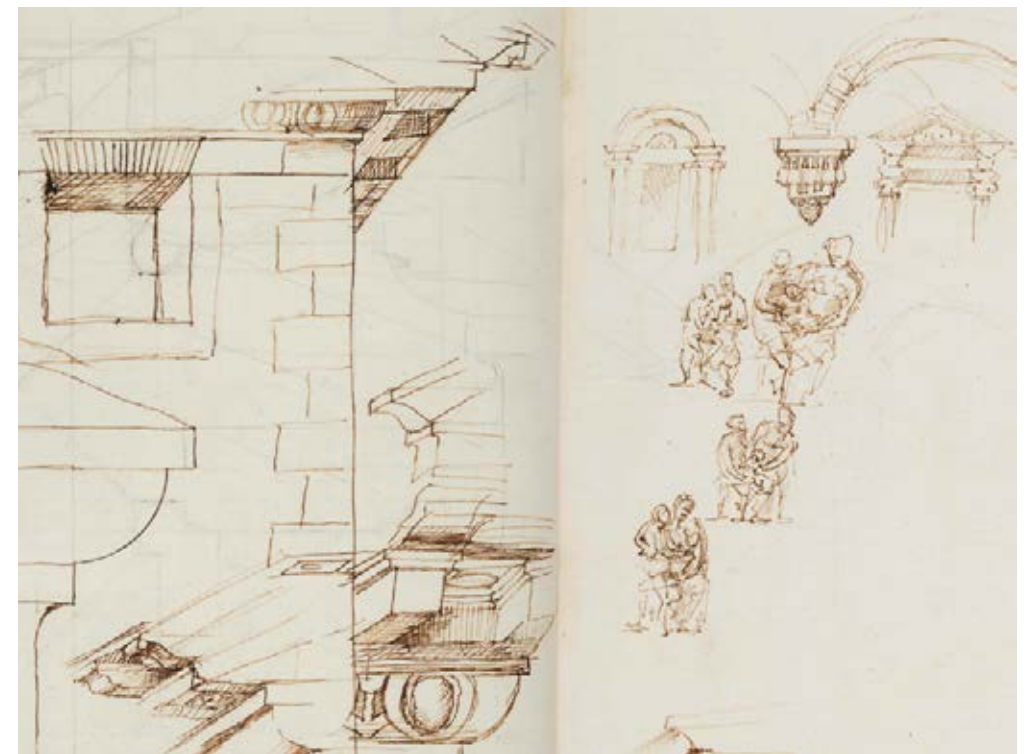
II.16. Antonio il Vecchio e Francesco da Sangallo, *Madonna con Bambino e studi per un tempio esastilo, una lampada a sei braccia, un balaustro e una cornice*, 1520-1530 circa. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Codice Geymüller, f. 3r

II.17. Michelangelo Buonarroti, *Madonna della Scala*, 1491. Firenze, Casa Buonarroti



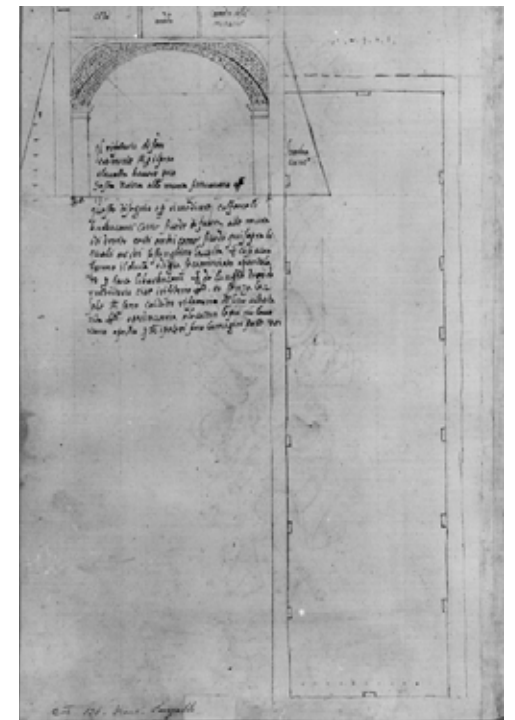
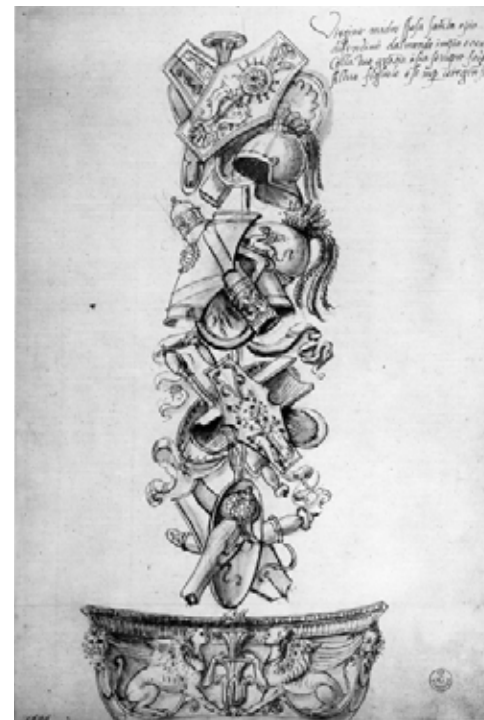
II.18. *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino* (particolare), 1522-1526. Firenze, Orsanmichele.

II.19. Antonio il Vecchio e Francesco da Sangallo, *Studi per la Sant'Anna e per palazzo Del Monte a Monte San Savino*, 1520-1530 circa. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Codice Geymüller, ff. 32v-33 recto.



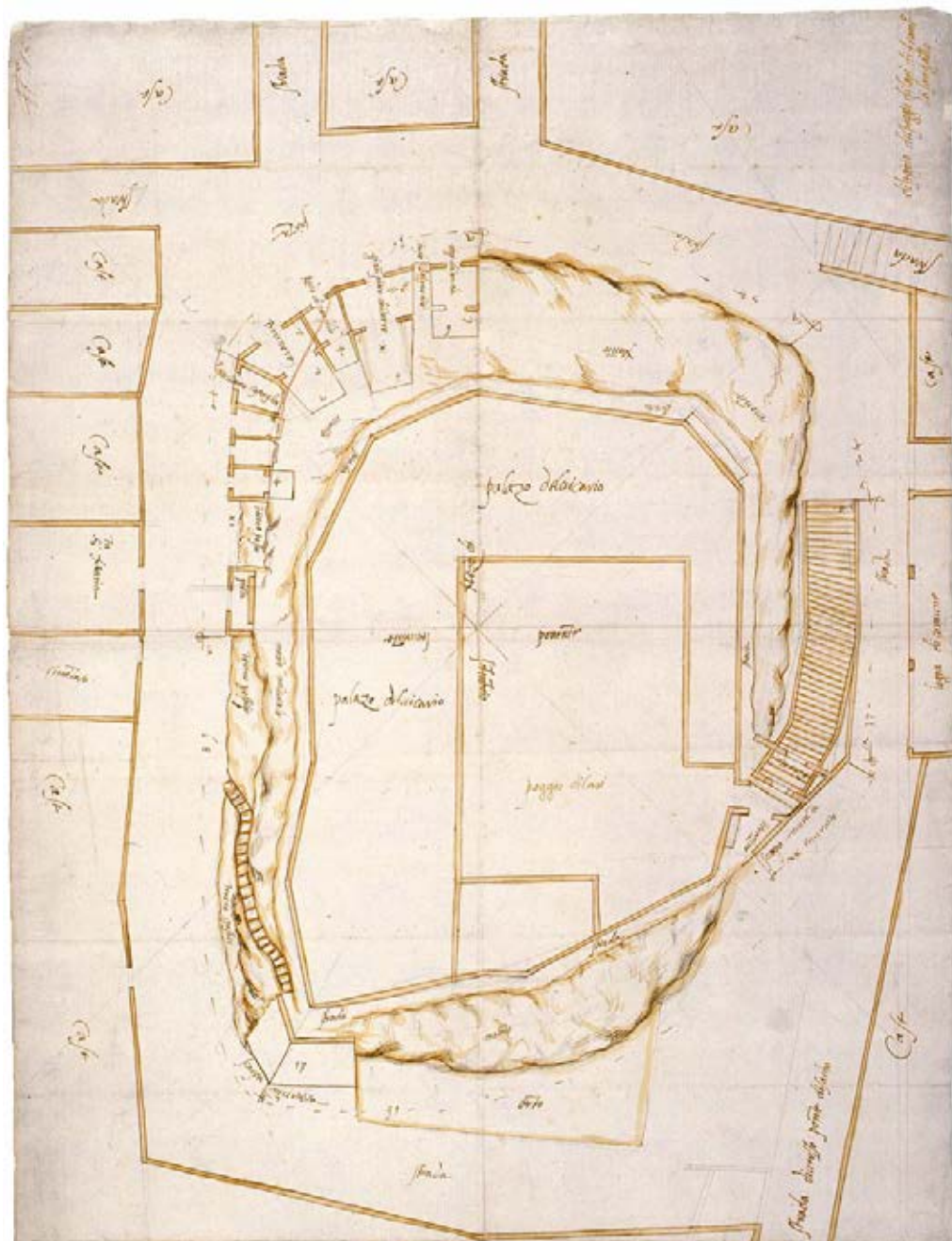


II.20. Michelangelo Buonarroti, *Tomba di Lorenzo duca di Urbino*, 1524-1527 (particolare de il *Crepuscolo*). Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.



II.21. Fregio di maschere della tomba di Lorenzo duca di Urbino, 1524 (particolare del settore centrale). Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova.

II.22. Progetto di consolidamento del refettorio di San Clemente a Firenze (*recto*); capitello, trofeo e sonetto (*verso*), ante 1576. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 1696 Orn.

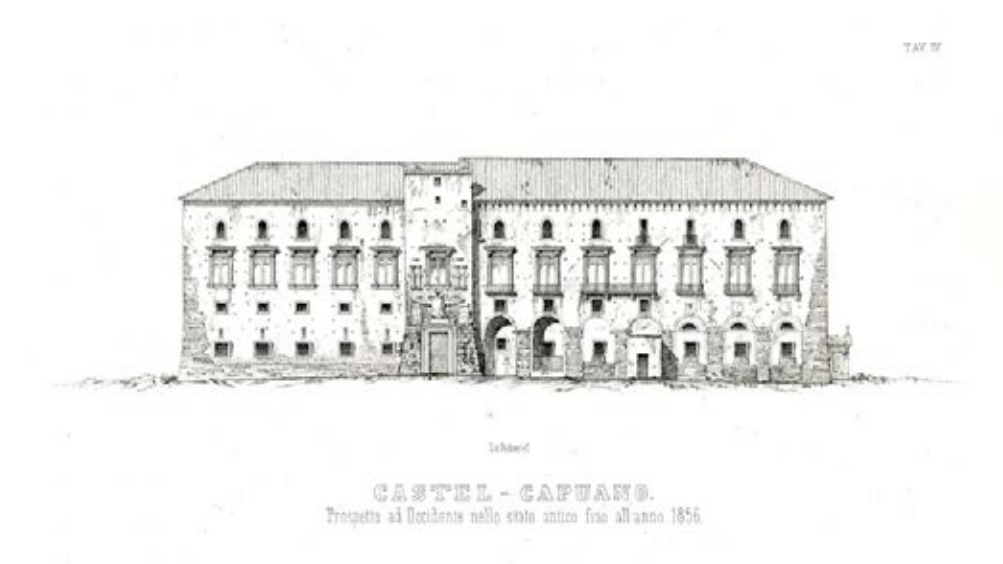


II.23. Pianta del castello di Lari, 1530. Firenze, Archivio di Stato.



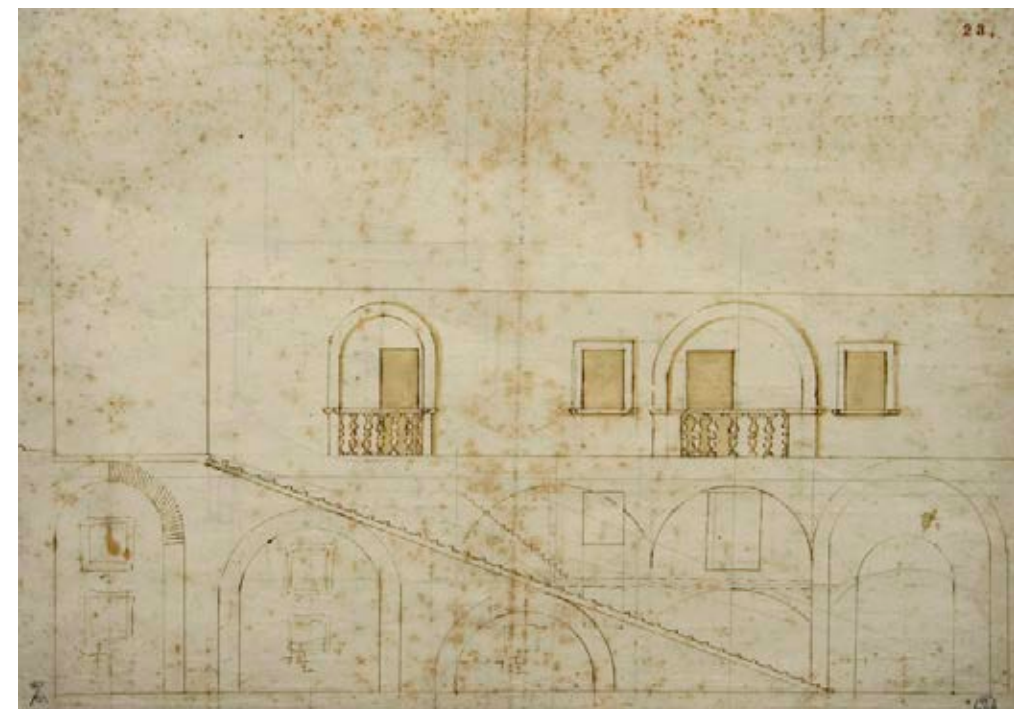
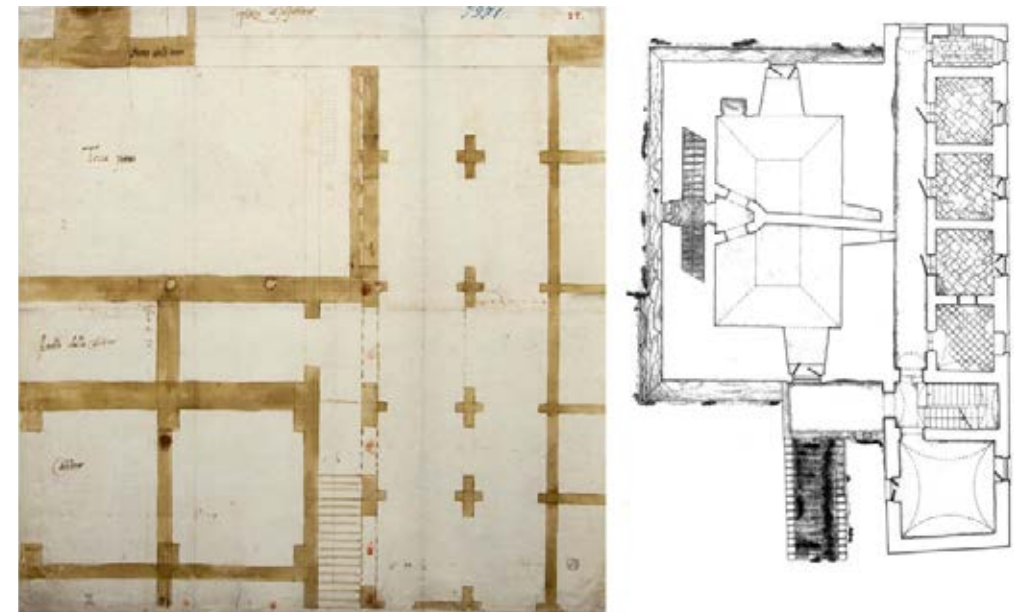
II.24. Progetto di modifica per la pescaia di San Niccolò a Firenze, 1531. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 7955 A.

II.25. Progetto di bonifica fluviale, ante 1576. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Codice Geymüller, ff. 56v-57 recto.



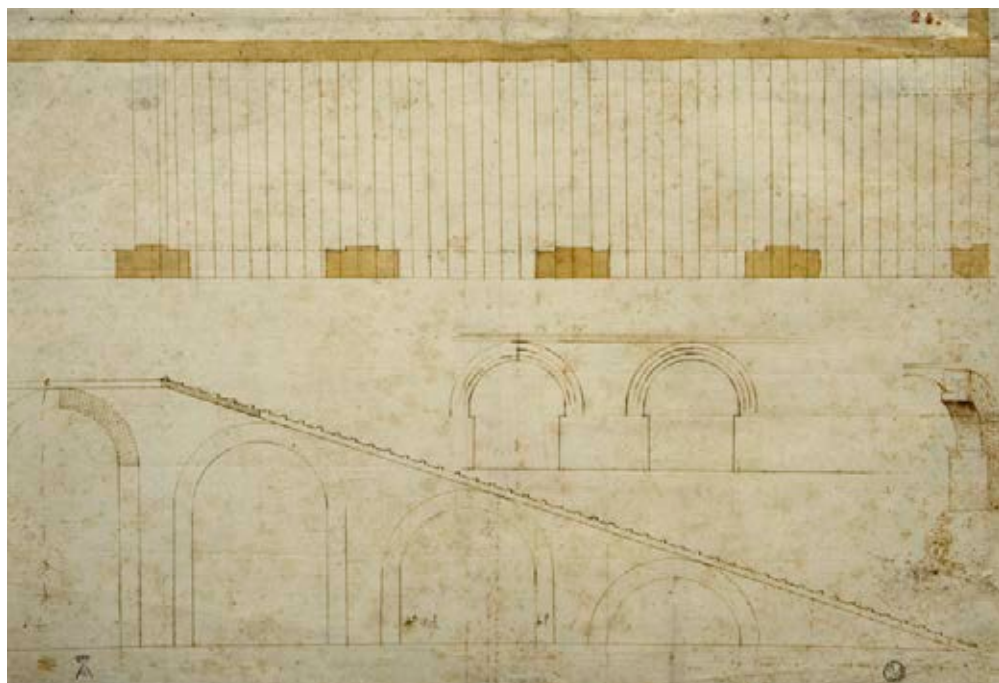
III.4. Giulio Petroni, *Del gran Palazzo di Giustizia a Castel Capuano in Napoli*, Napoli: Stamperia e Cartiere del Fibreno, 1861, tav. IV.

III.5. Mario Cartaro, *Ager Puteolanus*, Roma: Claudio Duchesi, 1584.



III.6A. *Pianta parziale di villa a Toledo a Pozzuoli*, 1540 circa. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 7971 A. III.6B. *Rilievo della torre Toledo* (da Buono 2007, p. 133).

III.7. *Sezione del cortile di villa Toledo a Pozzuoli*, 1540 circa. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 7967 A.



III.8. Sezione dello scalone di villa Toledo a Pozzuoli, 1540 circa. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 7968 A.

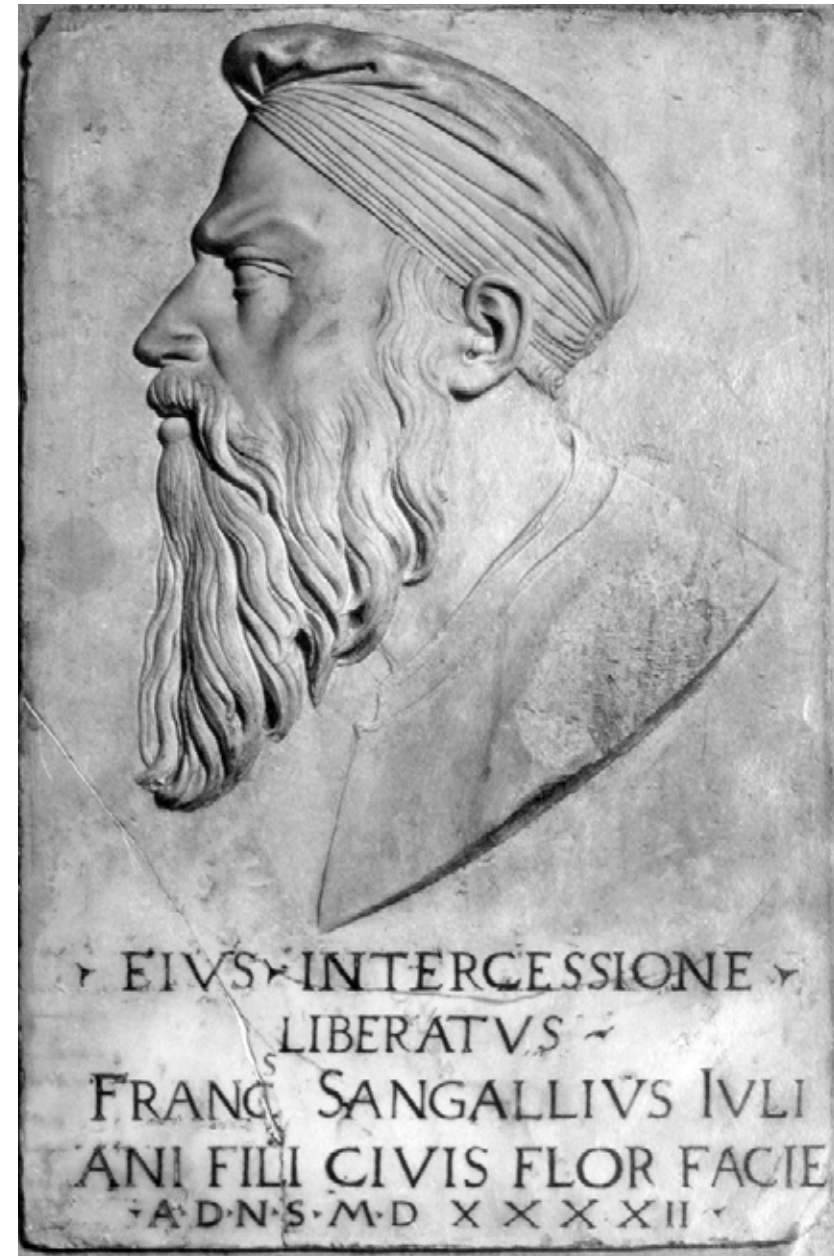
III.9. Sezione dello scalone di villa Toledo a Pozzuoli, 1540 circa. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 7969 A.



III.10. Jacopino del Conte, *Predica del Battista* (particolare), 1538. Roma, Arciconfraternita di San Giovanni Decollato Oratorio.

III.11. Autoritratto in veste di mendicante, ante 1576. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 266 F.

III.12. Leone Leoni, *Medaglia di Michelangelo Buonarroti*, 1561. Londra, Victoria and Albert Museum.



Nella pagina a fronte

III.13. Giorgio Vasari e collaboratori, *Cosimo I tra i suoi architetti, ingegneri e scultori*, 1556-1563. Firenze, Palazzo Vecchio, Quartiere di Leone X.

III.14. Giorgio Vasari e collaboratori, *Cosimo I tra i suoi architetti, ingegneri e scultori*, 1556-1563 (particolare con il ritratto di Francesco da Sangallo e Bartolomeo Ammannati). Firenze, Palazzo Vecchio, Quartiere di Leone X.

III.15. *Ex-voto con autoritratto*, 1546. Fiesole, Santa Maria Primerana.

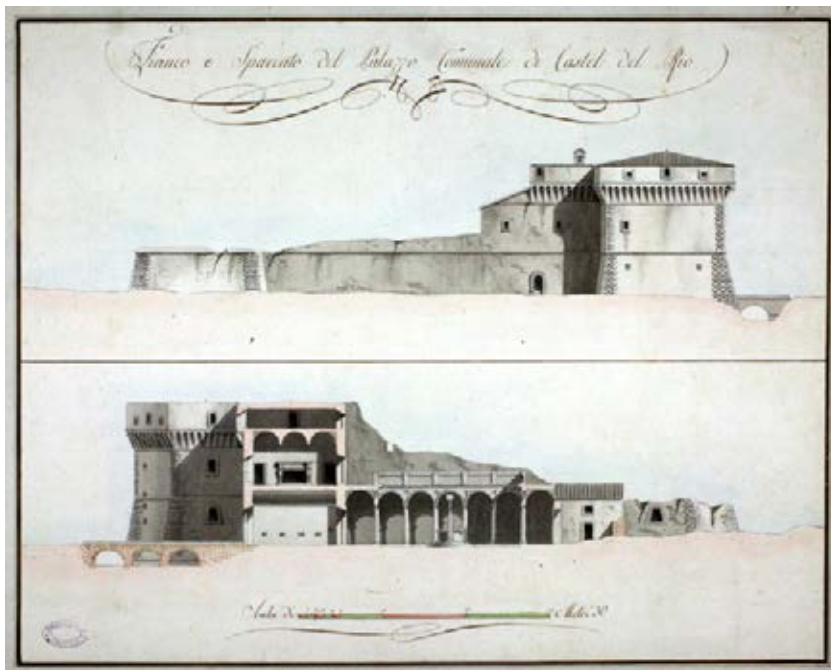
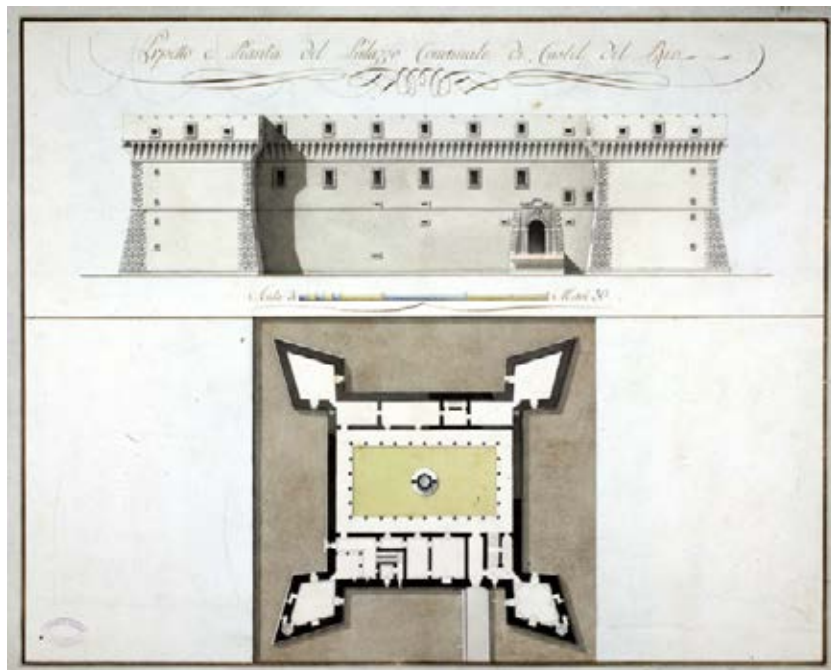


III.16. Ritratto di Francesco Alidosi, 1540 circa. Parigi, Musée du Louvre.

III.17. Cerchia di Francesco Francia, *Medaglia di Francesco Alidosi*, 1505-1510 circa.
New York, Metropolitan Museum of Art.

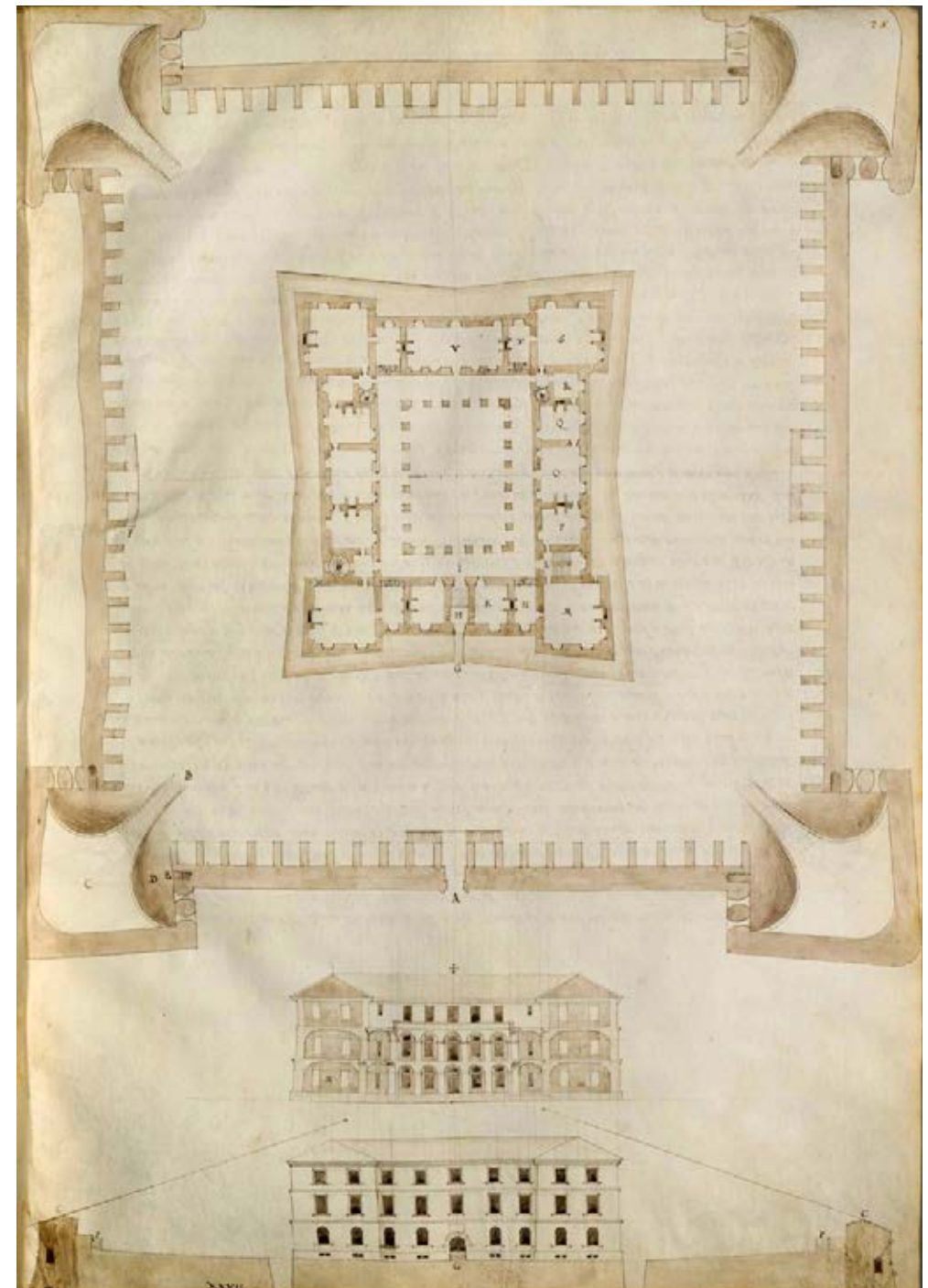


III.18. Palazzo Alidosi, 1542-1545. Castel del Rio (Imola).



III.19. Anonimo, *Prospetto e pianta del palazzo comunale di Castel del Rio*, prima metà del XIX secolo. Imola, Biblioteca Comunale.

III.20. Anonimo, *Fianco e spaccato del palazzo comunale di Castel del Rio*, prima metà del XIX secolo. Imola, Biblioteca Comunale.

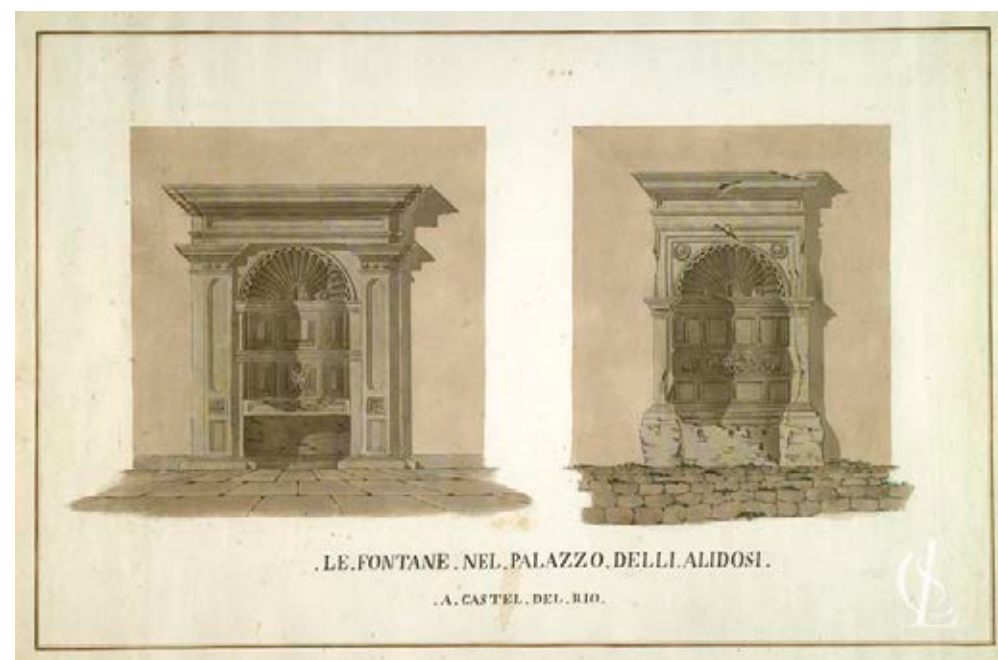


III.21. Sebastiano Serlio, *Casa del principe tiranno per far fuori alla campagna*, 1547-1550. Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek, *Sesto libro d'architettura. Delle habitationi fuori e dentro delle città*, Cod. icon. 189, f. 28r.



III.22. Palazzo Alidosi, particolare della porta esterna, 1542-1545. Castel del Rio (Imola).

III.23. Palazzo Alidosi, particolare delle bugne d'angolo, 1542-1545. Castel del Rio (Imola).



III.24. Anonimo, *La porta del palazzo Alidosi a Castel del Rio*, seconda metà del XVIII secolo. Ravenna, Biblioteca Classense.

III.25. Anonimo, *Le fontane nel palazzo delli Alidosi a Castel del Rio*, seconda metà del XVIII secolo. Ravenna, Biblioteca Classense.



III.26. Palazzo Alidosi, particolare di una base nel Cortile delle Fontane, 1542-1545. Castel del Rio (Imola).

III.27. Palazzo Alidosi, particolare di un capitello nel Cortile delle Fontane, 1542-1545. Castel del Rio (Imola).

III.28. Domenico di Baccio d'Agnolo, palazzo Ciaini da Montauto, 1548-1550. Firenze.

Nella pagina a fronte

III.29. Palazzo Alidosi, particolare dei mensoloni della porta nel Cortile delle Fontane, 1542-1545. Castel del Rio (Imola).

III.30. Palazzo Alidosi, particolare di un fonte parietale nel Cortile delle Fontane, 1542-1545. Castel del Rio (Imola).

III.31. Michelangelo Buonarroti, Sagrestia Nuova, particolare dei mensoloni di una porta, 1525 circa. Firenze, San Lorenzo.

III.32. Simone Mosca, *Lavabo Fossombroni*, 1534. New York, Metropolitan Museum of Art.

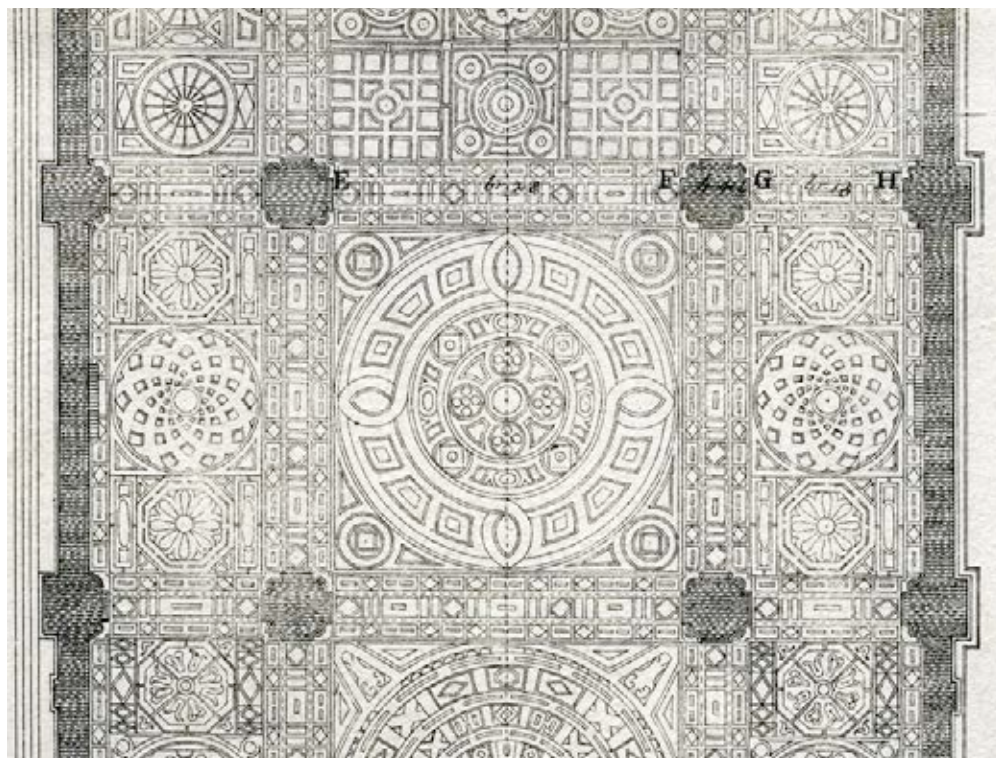
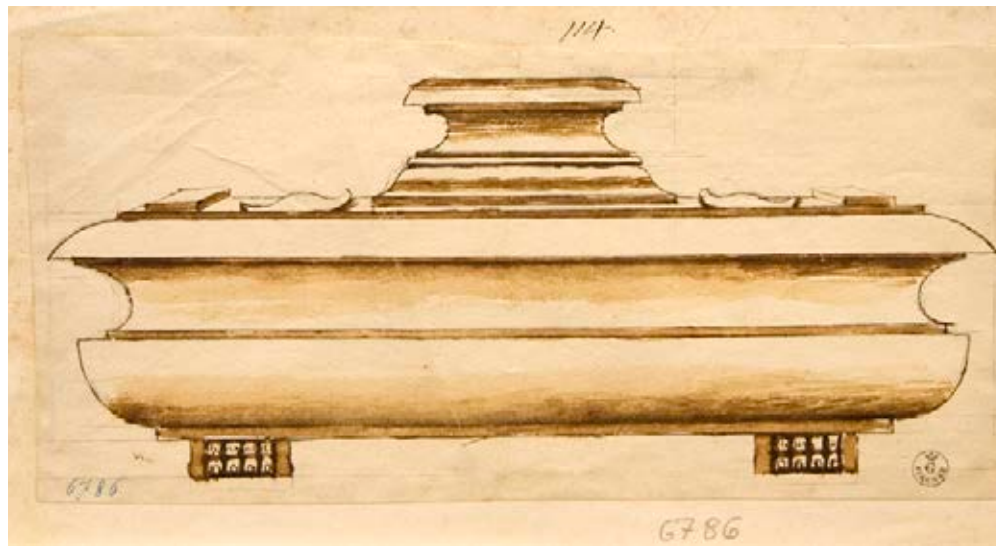




III.33. Anonimo, *Prospetto interno della cappella Alidosi*, seconda metà del XVIII secolo.
Pisa, Archivio di Stato.

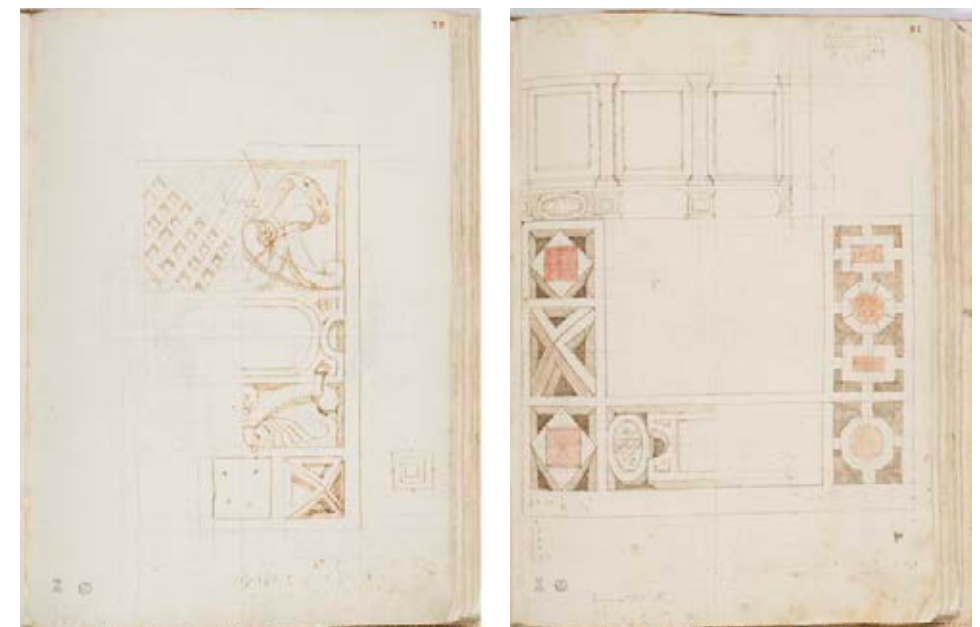
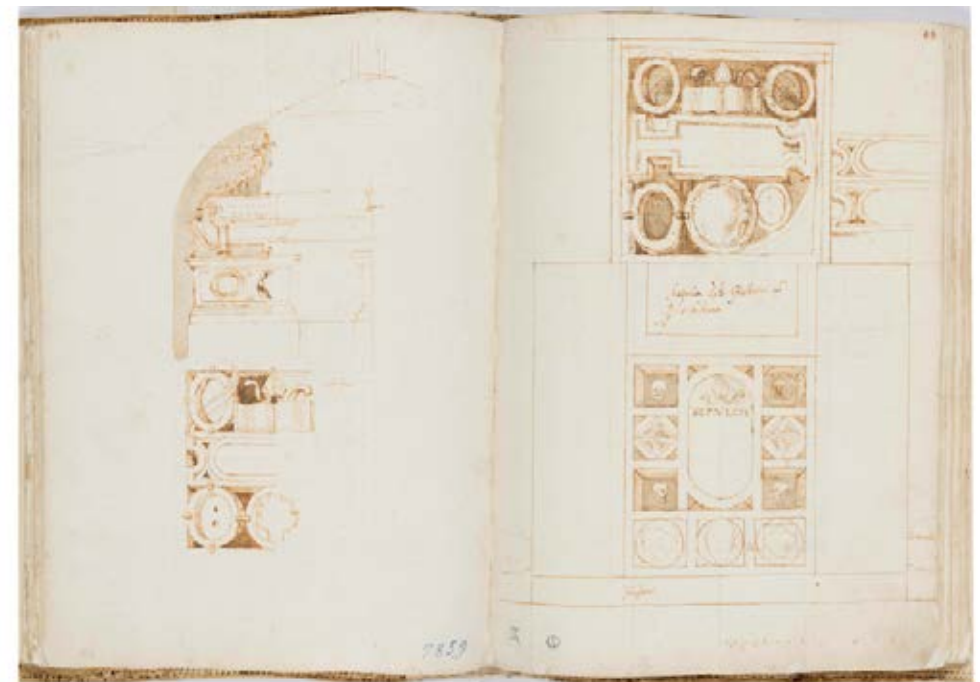


III.34. Frammento della cappella Alidosi nel duomo di San Cassiano.
Imola, Museo diocesano Pio IX.



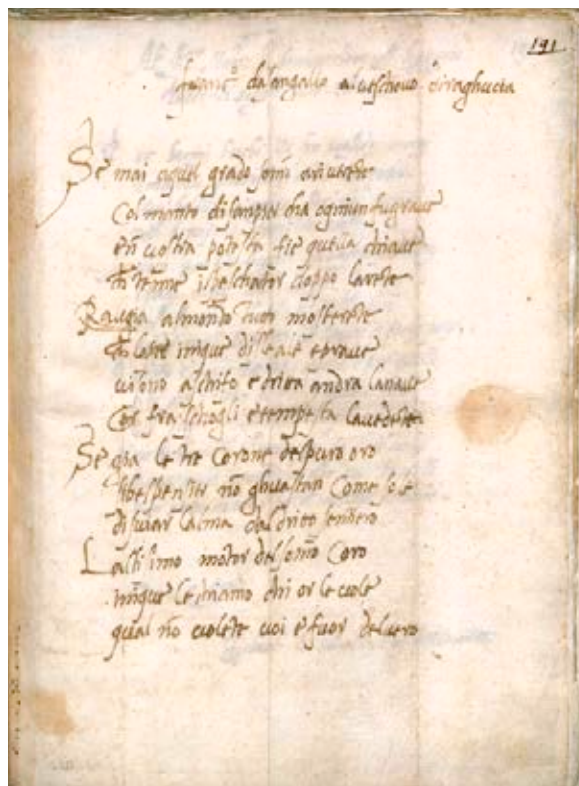
III.35. Progetto per un sarcofago. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 6786 A.

III.36. Pianta ed alzati interiori ed esterni dell'insigne chiesa di S. Maria del Fiore, metropolitana fiorentina [...] misurati e delineati dal senatore Gio. Batista Nelli ed in diversi rami intagliati dal sig. Bernardo Sansone Sgrilli [...], Firenze: Bouchard, 1755, II (particolare).



III.37. Progetto per la cappella Da Gagliano nella chiesa della Santissima Annunziata. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Codice Geymüller, ff. 68v e 69 recto.

III.38. Progetto per la cappella Da Gagliano nella chiesa della Santissima Annunziata. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Codice Geymüller, ff. 70 recto e 81 recto.



IV.1. Giuliano e Francesco da Sangallo, Alzato e dettagli della Colonna Traiana, memoria astronomica. Roma, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Barberiniano Latino 4424, f. 18r.

IV.2. Sonetto per Ludovico Beccadelli, 1565 circa. Parma, Biblioteca Palatina, Manoscritto Palatino 557, c. 191r.

IV.3. Medaglia di Niccolò Martelli, 1546. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



IV.4. Piero di Cosimo, Ritratto di Giuliano da Sangallo e Francesco Giamberti, 1480-1490 circa. Amsterdam, Rijksmuseum.

IV.5. Anonimo, Cinque maestri del Rinascimento fiorentino, 1500 circa. Parigi, Musée du Louvre.

IV.6. Giorgio Vasari e collaboratori, Filippo Brunelleschi, Paolo Uccello, Giotto, 1572. Firenze, Casa Vasari, Sala Grande.



IV.10. Medaglia di Paolo Giovio, 1552. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

IV.11. Medaglie di fondazione del campanile di Santa Croce, 1551.
Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



IV.12. Medaglia di fondazione del campanile di Santa Croce, 1551 (particolare dell'autoritratto). Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

IV.13. Studio per una medaglia con autoritratto e motto, 1550 circa (particolare). Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 1670 A recto.





IV.14. *Medaglie con autoritratto e impresa*, 1550. Londra, Victoria and Albert Museum; Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

IV.15. *Medaglia con autoritratto e ritratto di Elena Marsuppini*, 1551. Londra, British Museum, Department of Coins and Medals.



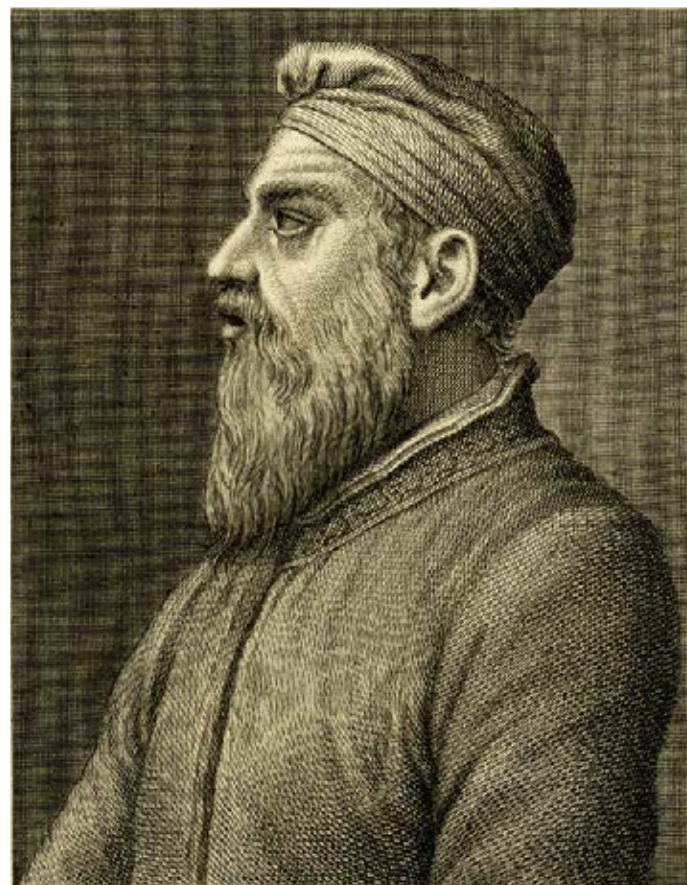
IV.16. *San Giovanni Battista*, 1538. New York, Frick Collection.



IV.17. Medaglia di Giovanni dalle Bande Nere, 1570 circa. Londra, British Museum, Department of Coins and Medals.

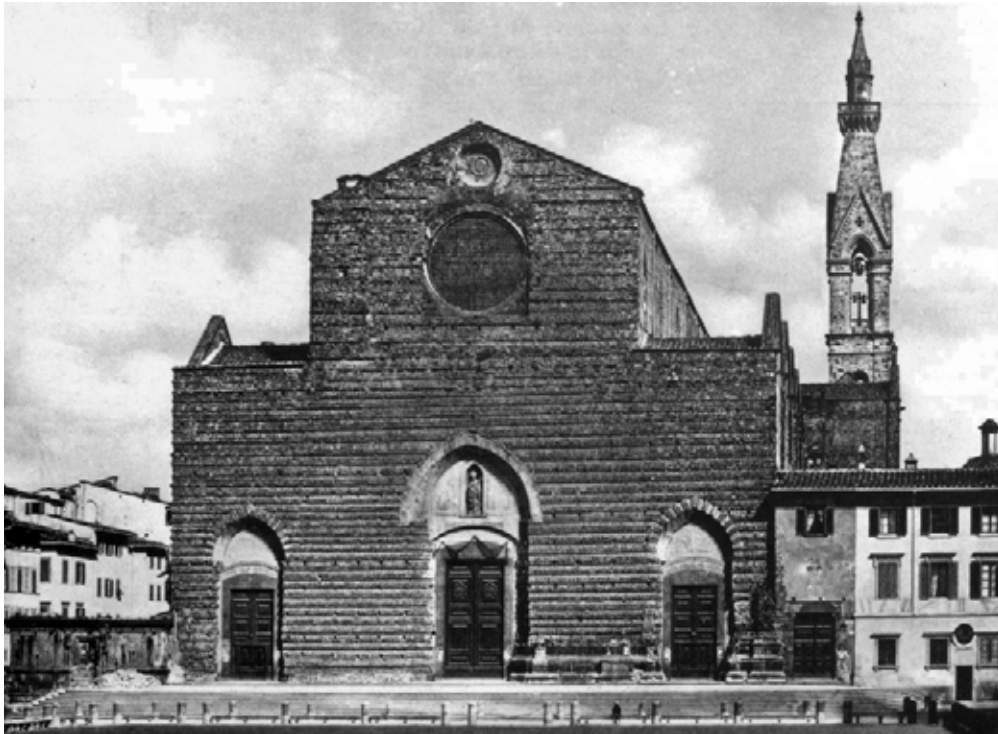
IV.18. Medaglia di Lorenzo duca di Urbino, 1570 circa. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.

IV.19. Medaglia di Gian Giacomo de' Medici, 1555. Firenze, Museo Nazionale del Bargello.



IV.20. Cosimo Colombini, *Ritratto Francesco da Sangallo*, 1773. Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings, n. inv. 1874,0613.1962.

IV.21. Medaglia dei duchi Cosimo e Alessandro, 1570. Firenze, Museo nazionale del Bargello.



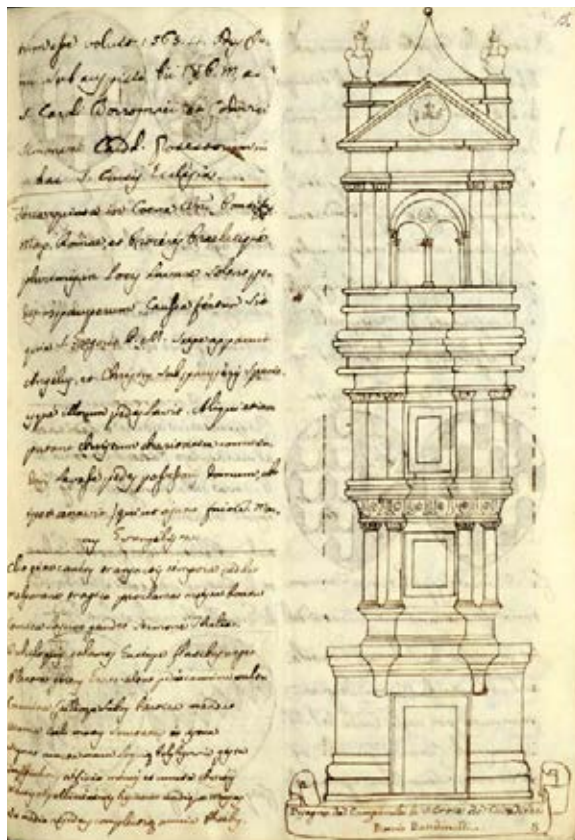
IV.22. Basamento del campanile di Santa Croce, 1550-1552. Firenze, ante 1855.

IV.23. Progetto di iscrizione per il Campanile di Santa Croce, 1550 circa. Firenze, Archivio di Stato.



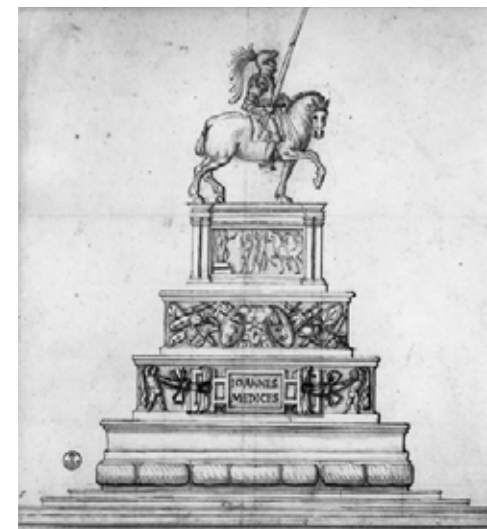
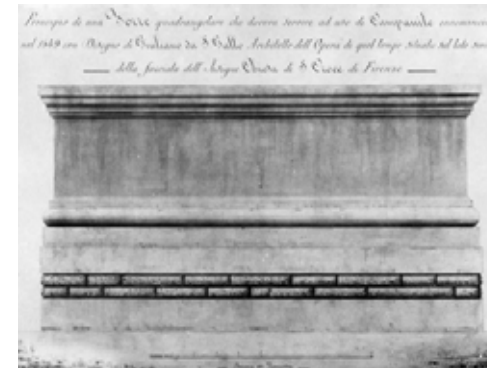
IV.24. Antonio da Sangallo il Vecchio e Baccio d'Agnolo, chiesa di San Biagio, 1518-1545. Montepulciano (Siena).

IV.25. Giuliano da Sangallo (attribuito), palazzo Cocchi Serristori, 1475-1480 circa. Firenze.



IV.26. Anonimo, *Disegno del campanile di Santa Croce*, XVIII secolo. Firenze, Biblioteca Riccardiana, codice Moreni 13, f. 8r.

IV.27. Antonio da Sangallo il Vecchio, *Progetto per la facciata della chiesa di San Lorenzo a Firenze*, 1516. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 280 A.



IV.28. Leopoldo Venziani, *Principio di una torre quadrangolare che doveva servire ad uso di campanile*, 1846. Firenze, Archivio dell'Opera di Santa Croce.

IV.29. Anonimo, *Imbasamento del campanile di Santa Croce*, metà del XIX secolo. Firenze, Archivio dell'Opera di Santa Croce.

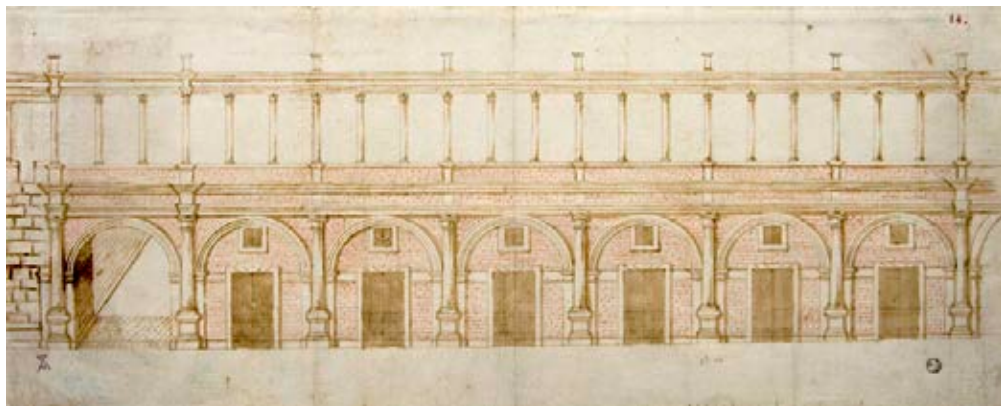
IV.30. *Progetto per un monumento a Giovanni dalle Bande Nere*, 1550 circa. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 1677 A.



IV.31. Giovanni Battista del Tasso, Porta di Bozzi, 1549. Firenze, Palazzo Vecchio.

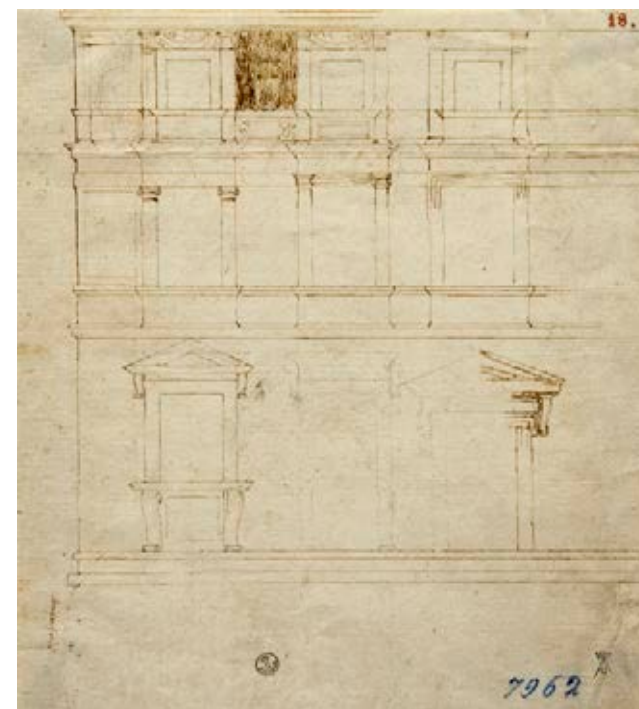


V.1. Progetto per un portale, 1535 circa. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 7970 A.



V.2. *Progetto per un edificio di botteghe con loggiato*, 1535 circa. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 7958 A.

V.3. Giuliano da Sangallo, palazzo Scala, cortile, 1486-1494. Firenze.



V.4. *Progetto per la facciata di un palazzo, ante 1576*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 7972 A.

V.5. *Progetto per la facciata di un palazzo, ante 1576*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 7962 A.



V.6. Antonio da Sangallo il Vecchio (attribuito), palazzo Tarugi, prima metà del XVI secolo.
Montepulciano (Siena).



V.7. *Progetto per una facciata, ante 1576*. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv.1685 A.

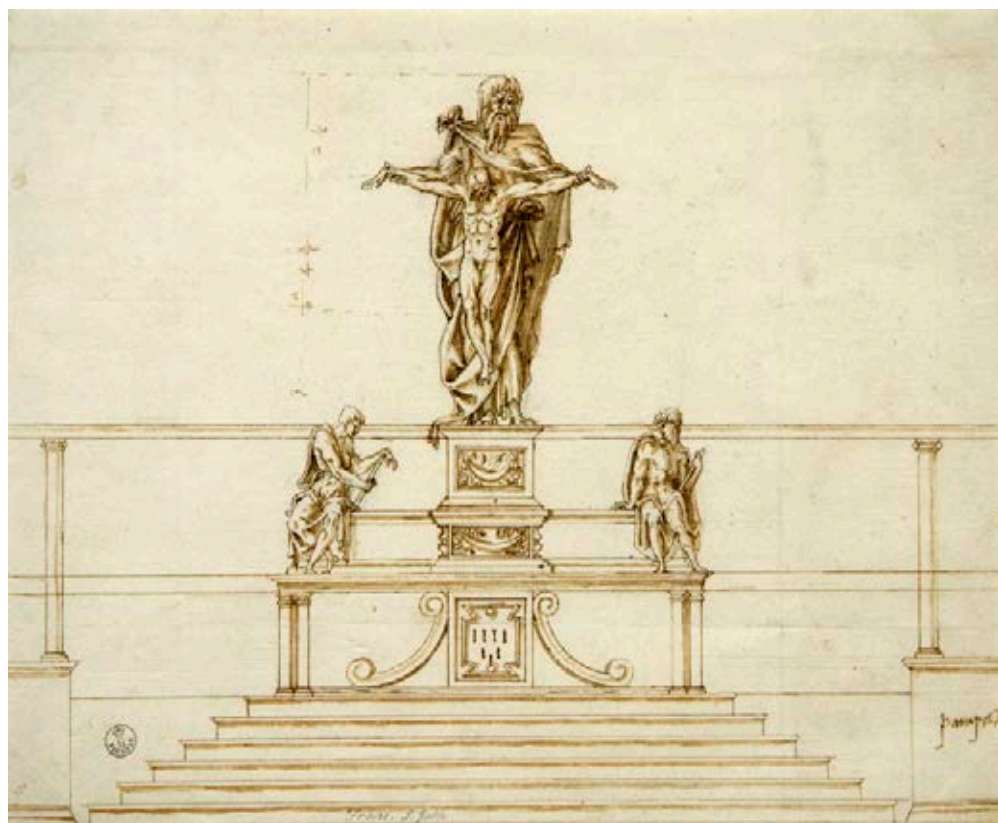


V.8. Raffaello Sanzio e Giovan Francesco da Sangallo, palazzo Pandolfini, facciata, 1519-1525. Firenze

V.9. Progetto di risistemazione per la Loggia dei Lanzi, ante 1576. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 1683 A.



V.10. Progetto per una tomba murale, ante 1576. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 1675 A.



Nella pagina a fronte

V.11. Progetto per il coro di Santa Maria del Fiore a Firenze, 1545-1550 circa. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 1674 A.

V.12. Baccio Bandinelli, Progetto per il coro di Santa Maria del Fiore a Firenze, 1545. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 539 F.

V.13. Pianta ed alzati interni ed esterni dell'insigne chiesa di S. Maria del Fiore, metropolitana fiorentina [...] misurati e delineati dal senatore Gio. Batista Nelli ed in diversi rami intagliati dal sig. Bernardo Sansone Sgrilli [...], Firenze: Bouchard, 1755, 15.



V.14. Filippo Brunelleschi e Antonio Manetti Ciaccheri, chiesa di San Lorenzo,
navata principale, 1421-1461. Firenze.



V.15. Francesco da Sangallo e Giorgio Vasari, nuove cappelle della basilica di Santa Croce.
Firenze, seconda metà del XIX secolo.

V.16. Francesco da Sangallo e Giorgio Vasari, basilica di Santa Croce, cappella Guidacci,
1570 circa. Firenze.

V.17. Giuliano da Sangallo, Santa Maria delle Carceri, altare maggiore, 1512-1515. Prato.

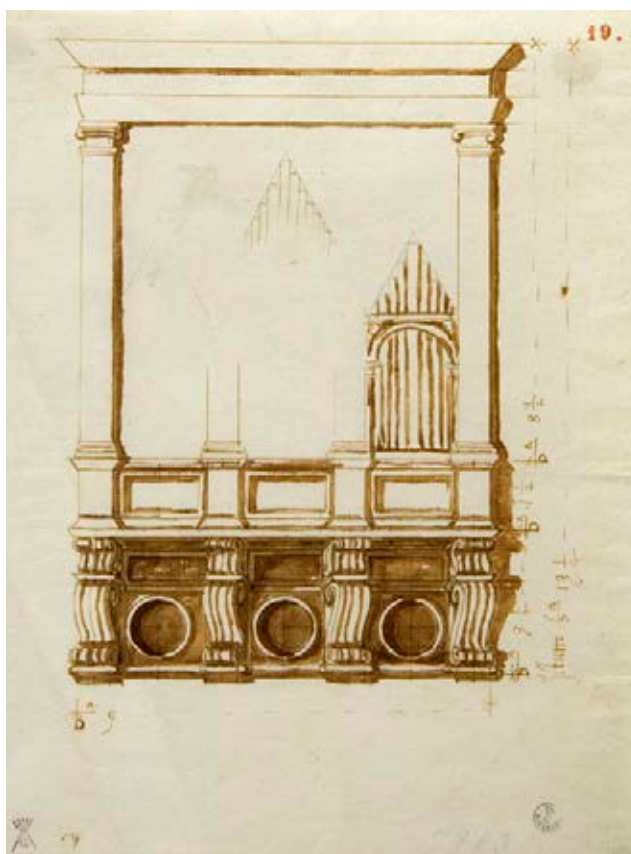
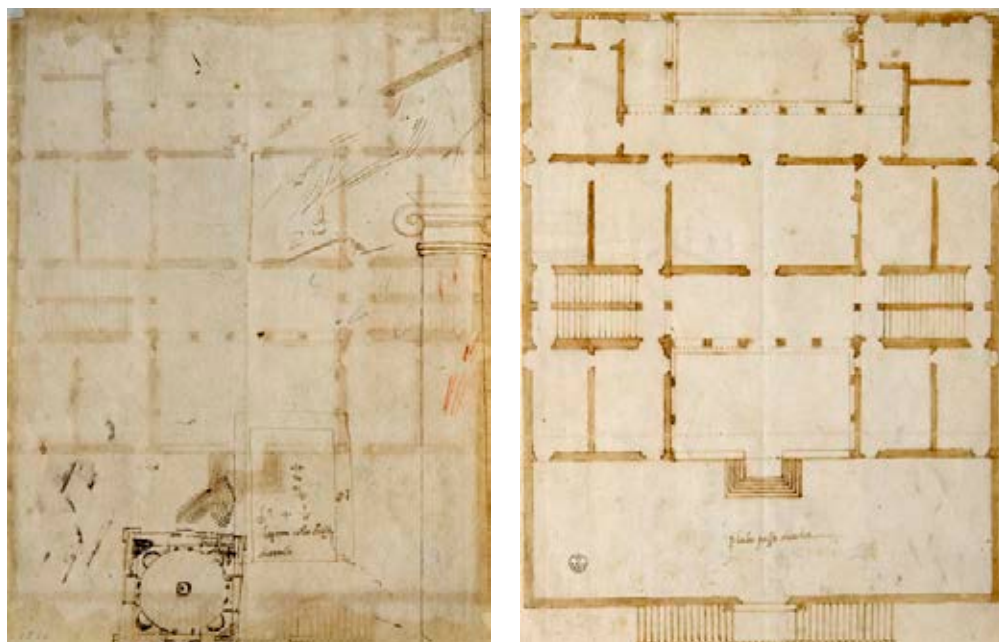


V.18. Vincenzo Danti, *Cosimo in veste di Augusto*, 1570 circa.
Firenze, Museo Nazionale del Bargello

V.19. Cristofano Coriolano, da Piero di Cosimo, *Ritratto di Giuliano da Sangallo*, 1568. *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori scritte da M. Giorgio Vasari Pittore et Architetto Aretino [...]*, in Firenze, appresso i Giunti, 1568, Primo Volume della Terza Parte, p. 55.

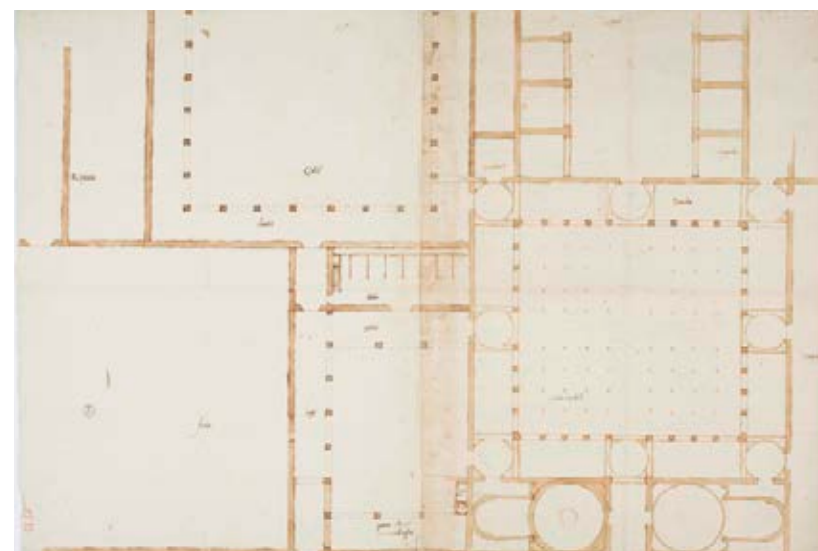
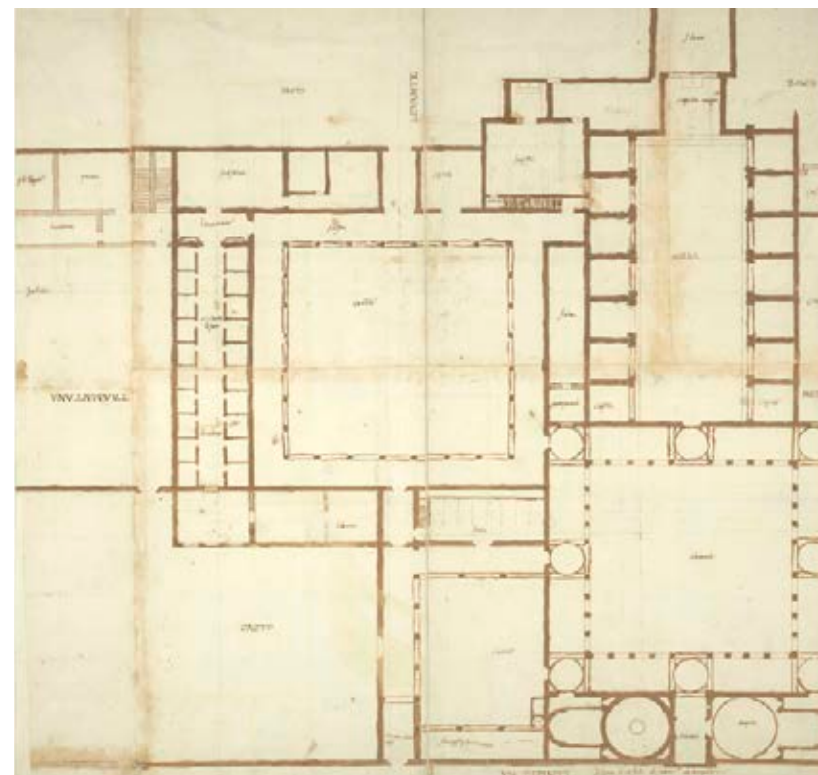


V.20. *Sepolcro di Angelo Marzi Medici*, 1546. Firenze, chiesa della Santissima Annunziata.



V.21. Progetto per la confraternita dei Cavalieri ad Altopascio (recto); studi di una porta per il convento del Cestello a Firenze, una colonna ionica e dell'oratorio Scala (verso), 1560-1570 circa. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 1680 A.

V.22. Progetto per la cantoria e l'organo del convento del Cestello a Firenze, 1560-1570 circa. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 7963 A.



V.23. Progetto di risistemazione del convento del Cestello a Firenze, 1561. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 275 A.

V.24. Progetto di risistemazione del convento del Cestello a Firenze, 1561. Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, n. inv. 1533 A.



V.25. Giuliano da Sangallo,
chiesa del Cestello, atrio,
1491-1492, Firenze.

V.26. Giorgio Vasari, Uffizi,
loggiate, 1560-1579,
Firenze.

Bibliografia

1564/2014 Michelangelo 2014

1564/2014 Michelangelo. *Incontrare un artista universale*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 2014), a cura di Cristina Acidini, Elena Capretti, Sergio Risaliti, Firenze, Giunti, 2014.

Ackerman 1954

James S. Ackerman, *Architectural Practice in the Italian Renaissance*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 3, 1984, pp. 3-11.

Ackerman 2002

James S. Ackerman, *Origins, Imitation, Conventions: Representation in the Visual Arts*, Cambridge, Mass., MIT, 2002.

Ademollo 1841

Agostino Ademollo, *Marietta de' Ricci, ovvero Firenze al tempo dell'assedio. Racconto storico*, Firenze, Stamperia Granducale, 1841.

Agosti 2013

Barbara Agosti, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano, Officina Libraria, 2013.

Alberigo 1965

Giuseppe Alberigo, s.v. *Beccadelli, Ludovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 7, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1965, pp. 407-413.

Alighieri, ed. Busnelli, Vandelli 1934

Dante Alighieri, *Il Convivio*, a cura di Giovanni Busnelli, Giuseppe Vandelli, Firenze, Le Monnier, 1934.

Allegri, Cecchi 1980

Ettore Allegri, Alessandro Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica*, Firenze, SPES, 1980.

Amadio 1986

Adele Anna Amadio, *I mosaici di S. Costanza. Disegni, incisioni e documenti dal XV al XIX secolo*, Roma, De Luca, 1986.

Amato 2012

Gianluca Amato, *I "Crocifissi" lignei di Giuliano, Antonio e Francesco da Sangallo*, «Prospettiva», 147-148, 2012, pp. 62-123.

Anderson 2013

Christy Anderson, *Renaissance Architecture*, in *Vasari, gli Uffizi e il duca*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

Andrea Palladio e la villa veneta 2005

Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa, catalogo della mostra (Vicenza, Museo Palladio, 2005), a cura di Guido Beltramini, Howard Burns, Venezia, Marsilio, 2005.

Andreatta, Quinterio 1988

Emanuela Andreatta, Francesco Quinterio, *La Loggia dei Servi in Piazza SS. Annunziata a Firenze*, «Rivista d'arte», 4. serie, 40, 1988, pp. 169-331.

Andreoni 2012

Annalisa Andreoni, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa, ETS, 2012.

Andreucci 1858

Ottavio Andreucci, *Il fiorentino istruito nella Chiesa della Nunziata di Firenze*, Firenze, Cellini, 1858.

Anneccchino 1960

Raimondo Anneccchino, *Storia di Pozzuoli e della zona flegrea*, Pozzuoli, Comune di Pozzuoli, 1960.

Anneccchino 1978

Raimondo Anneccchino, *La dimora di don Pedro di Toledo*, «Il Rievocatore», XXIX, 4-7, 1978, pp. 2-12.

Antoni 2017

Gloria Antoni, *Giovanni Battista da Sangallo e la confraternita di San Giovanni Decollato a Roma: la progettazione della chiesa e altre precisazioni*, «Annali di architettura», 29, 2017, pp. 29-34.

Aretino, ed. Flora, Del Vita 1960

Pietro Aretino, *Lettere. Il primo e il secondo libro*, a cura di Francesco Flora, note storiche di Alessandro Del Vita, *Tutte le opere di Pietro Aretino*, 1, Milano, Mondadori, 1960.

Argan, Contardi 1990

Giulio Carlo Argan, Bruno Contardi, *Michelangelo architetto*, Milano, Electa, 1990.

Aristotele, ed. Russo, Longo 1973

Aristotele, *Del cielo*, a cura di Antonio Russo, Oddone Longo, *Opere*, 2, Roma-Bari, Laterza, 1973.

Armand 1883-1887

Alfred Armand, *Les médailleurs italiens des XVème et XVIème siècles*, Paris, E. Plon et C.ie, 1883-1887.

Art, Culture, and National Identity 2003

Art, Culture, and National Identity in Fin-de-Siècle Europa, a cura di Michelle Facos, Sharon L. Hirsh, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Ashby 1904

Thomas Ashby, *Sixteenth-century Drawings of*

Roman Buildings Attributed to Andreas Coner, London, Macmillan, 1904.

Ashmole 1959

Bernard Ashmole, *Cyriac of Ancona*, London, Oxford University Press, 1959.

Attwood 2003

Philipp Attwood, *Italian medals (c. 1530-1600) in British Public Collections*, London, British Museum Press, 2003.

Baccio Bandinelli 2014

Baccio Bandinelli *scultore e maestro (1493 - 1560)*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 2014), a cura di Detlef Heikamp e Beatrice Paolozzi Strozzi, Firenze 2014.

Ballarin 1979

Alessandro 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, 1978), Castelfranco Veneto, Banca popolare di Asolo e Montebelluna, 1979, pp. 227-252.

Barkan 2011

Leonard Barkan, *Michelangelo: a Life on Paper*, Princeton, Princeton University Press, 2011.

Barletti 1990

Emanuele Barletti, *Ipotesi di lavoro su Giovan Battista del Tasso*, «Critica d'arte», 6. serie, a. 55, n. 2-3, 1990, pp. 5-6.

Barletti 1990

Maria Camilla Pagnini, *Il Mercato nuovo di Giovanni Battista del Tasso: exemplum divi Augusti, tra esperienza costruttiva e memoria dell'Antico*, «Ricerche di storia dell'arte», 119, 2016, pp. 63-70.

Baroni Vannucci 2007

Alessandra Baroni Vannucci, *Gli Accademici del Disegno nelle «Vite» di Vasari*, in *Arezzo e Vasari: vite e postille*, a cura di Antonino Caleca, Foligno, Cartei & Bianchi, 2007, pp. 169-192.

Bartoli 1914-1922

Alfonso Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze*, Roma, Bontempelli, 1914-1922.

Barzman 2000

Karen-edis Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State: the Discipline of Disegno*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Battaglia 1961-2004

Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, 21 voll., Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1961-2004.

Battilotti 2004

Donata Battilotti, *Palazzo Uguccioni a Firenze: una «bella facciata» per la piazza del duca*, «Annali di architettura», 15, 2003 (2004), pp. 137-150.

Becherini, Foggi 2009

Mariella Becherini, Rossella Foggi, *Arte a Montemurlo dal XIII al XIX secolo*, Perugia, Gamma, 2009.

Beck 1990

James Beck, *Cardinal Alidosi, Michelangelo, and the Sistine ceiling*, «Artibus et historiae», 11, 1990, pp. 63-77.

Bedeschi 1977

Pietro Bedeschi, *Le vicende della tomba di Girolamo Riario nella cattedrale di Imola*, «Atti dell'Associazione per Imola Storico-Artistica», 9, 1977, pp. 163-170.

Bellesi 2000

Sandro Bellesi, s.v. *Giamberti, Francesco, detto Francesco da Sangallo o il Margotta*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 54, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, pp. 287-293.

Belli [in corso di pubblicazione]

Gianluca Belli, *Addenda alle biografie di Giuliano e Antonio da Sangallo*, in *Giuliano da Sangallo 1516-2016*, atti del convegno (Firenze, 2016), a cura di Dario Donetti, Sabine Frommel, Alessandro Nova, Milano, Officina Libraria, in corso di pubblicazione.

Belli 1996

Gianluca Belli, *Forma e naturalità nel bugnato fiorentino del Quattrocento*, «Te», IV, 1996, pp. 9-35.

Belli 2001

Gianluca Belli, *Alcune osservazioni sulla carriera architettonica di Tribolo*, in *Niccolò detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio*, atti del convegno (Poggio a Caiano, 2000), a cura di Elisabetta Pieri, Luigi Zangheri, Poggio a Caiano, Comune di Poggio a Caiano, 2001, pp. 57-71.

Belli 2017

Gianluca Belli, *La casa di Giuliano e Antonio da Sangallo in via di Pinti a Firenze*, in *Giuliano da Sangallo*, atti del convegno (Firenze, Vicenza, 2011-2012), a cura di Amedeo Belluzzi, Caroline

Elam, Francesco Paolo Fiore, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 408-420.

Belli 2018

Gianluca Belli, *Per una biografia di Giuliano e Antonio da Sangallo*, «Archivio storico italiano», 176, 656, 2018/2, pp. 347-368.

Belluzzi 1993

Amedeo Belluzzi, *Giuliano da Sangallo e la chiesa della Madonna dell'Umiltà a Pistoia*, Firenze, Alinea, 1993.

Belluzzi 2008a

Amedeo Belluzzi, *Il collezionismo dei disegni di architettura nel Cinquecento*, «Opus Incertum», III, 5, 2008, pp. 93-103.

Belluzzi 2008b

Amedeo Belluzzi, *Palladio e la cultura artistica fiorentina*, in *Palladio 1508-2008: il simposio del cinquecentenario*, atti del convegno (Padova, Vicenza, Verona, Venezia, 2008), a cura di Franco Barbieri et al., Venezia, Marsilio, 2008, pp. 100-104.

Belluzzi 2009

Amedeo Belluzzi, *Il volto di Ammannati*, in *L'architetto: ruolo, volto, mito*, atti del convegno (Vicenza, 2006), a cura di Guido Beltramini, Howard Burns, Venezia, Marsilio 2009, pp. 79-95.

Beltramini 2002

Guido Beltramini, *Padova. "El presente domicilio de Pallade"* (Ruzante), in *Il primo Cinquecento*, a cura di Arnaldo Bruschi, Milano, Electa, 2002.

Beltramini 2005

Guido Beltramini, *La corte di Marco Mantova Benavides a Padova*, in *Andrea Palladio e la villa veneta da Petrarca a Carlo Scarpa*, catalogo della mostra (Vicenza, Museo Palladio, 2005), a cura di Id. e Howard Burns, Venezia, Marsilio, 2005, pp. 279-281.

Benelli 2017

Francesco Benelli, *Antonio da Sangallo il Giovane, Palladio, il tempio pseudodiptero vitruviano e il frontespizio di Montecavallo*, «Annali di architettura», 29, 2017, pp. 117-126.

Benevolo 2008

Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Roma, Laterza, 2008.

Berenson 1903

Bernard 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, J. Murray, 1903.

Berenson 1938

Bernard Berenson, *The Drawings of the Florentine Painters*, Chicago, The University of Chicago Press, 1938.

Bernardelli 2010

Armando Bernardelli, in «*In defossis locis dispersae, vel muris intus locatae*». *Considerazioni su un uso rinascimentale della medaglia, le origini, secoli XIV e XV*, «Rivista italiana di numismatica», 111, 2010, pp. 363-402.

Bernardelli 2011

Armando Bernardelli, «*E ancho si buttò di molti medaglie di più sorti [...] è stata una bella e alegra solennità*». *Aspetti dell'uso di medaglie nei rituali di fondazione, il XVI secolo*, «Rivista italiana di numismatica», 112, 2011, pp. 341-76.

Bernardoni 2011

Andrea Bernardoni, *La conoscenza del fare: ingegneria, arte, scienza nel "De la pyrotechnia" di Vannoccio Biringuccio*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2011.

Berni, ed. Romei 1985

Francesco Berni, *Rime*, a cura di Danilo Romei, Milano, Mursia, 1985.

Bertolotti 1892

Antonino Bertolotti, *Nuovi documenti intorno all'architetto Antonio da Sangallo (il Giovane) ed alla sua famiglia*, Roma, Tip. delle scienze matematiche e fisiche, 1892.

Beschi 1998

Luigi Beschi, *I disegni ateniesi di Ciriaco: analisi di una tradizione*, in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'umanesimo*, atti del convegno (Ancona, 1992), a cura di Gianfranco Paci e Sergio Sconocchia, Reggio Emilia, Diabasis, 1998, pp. 83-103.

Bevilacqua 2015

Mario Bevilacqua, *I progetti per la facciata di Santa Maria del Fiore (1585-1645). Architettura a Firenze tra Rinascimento e Barocco*, Firenze, Leo S. Olschki, 2015.

Biermann 1970

Hartmut Biermann, *Das Palastmodell Giuliano da Sangallos für Ferdinand I. König von Neapel*, «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 23, 1970, pp. 154-195.

Biermann 1986

Hartmut Biermann, *Der runde Hof. Betrachtungen zur Villa Madama*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXX, 1986, pp. 493-536.

Biermann 1988

Hartmut Biermann, *Palast und Villa. Theorie und Praxis in Giuliano da Sangallos Codex Barberini und im Tacuino Senese*, in *Les Traités d'architecture de la Renaissance*, atti del convegno (Tours, Centre d'études supérieures de la Renaissance, 1981), a cura di Jean Guillaume, Parigi, Picard, 1988, pp. 135-150.

Bodnar 1960

Edward W. Bodnar, *Cyriacus of Ancona and Athens*, Bruxelles-Berchem, Latomus, 1960.

Bogani 1992

Emilio 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, Edizioni del Palazzo, 1992.

Bolzoni 2010

Lina Bolzoni, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Einaudi, 2010.

Bolzoni 2013

Lina Bolzoni, *Citazioni letterarie nella Giuntina: per una mappa delle loro funzioni*, in *I mondi di Vasari. Accademia, lingua, religione, storia, teatro*, atti del convegno (Firenze, 2011) a cura di Alessandro Nova, Luigi Zangheri, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 141-159.

Bombardini 1983

Stanzio Bombardini, *Fatti e misfatti degli Alidosi di Castel del Rio*, «Pagine di vita e storia imolesi», 1983, 1, pp. 51-76.

Bordignon 2010

Giulia Bordignon, «Ornatissimum undique»: il Partenone di Ciriaco d'Ancona, «Engramma» (rivista on-line), X, 2010.

Bordoni 2011

Francesca Bordoni, *La dimora di Bartolomeo Scala nel palazzo della Gherardesca a Firenze: progetti e realizzazioni dal Quattrocento ad oggi*, «Annali di architettura», 23, 2011, pp. 9-36.

Borghini, ed. Rosci 1967

Raffaello Borghini, *Il riposo*, a cura di Mario Rosci, Milano, Labor, 1967.

Borsi 1974

Franco Borsi, *Firenze del Cinquecento*, Roma, Editalia, 1974.

Borsi 1985

Stefano Borsi, *Giuliano da Sangallo: i disegni d'architettura e dell'antico*, Roma, Officina, 1985.

Borsi 1992

Franco Borsi, Stefano Borsi, Paolo Uccello, Milano, Leonardo, 1992.

Bottari, Ticozzi 1822-1825

Giovanni Gaetano Bottari, Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*, Milano, G. Silvestri, 1822-1825.

Bramante e gli altri 2006

Bramante e gli altri: *storia di tre codici e di un collezionista*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 2006), a cura di Josef Ploder, Firenze, Leo S. Olschki, 2006.

Bringuccio, ed. Carugo 1977

Vannoccio Biringuccio, *De la Pirotechnia*, a cura di Adriano Carugo, Milano, Il polifilo, 1977.

Brothers 1999

Cammy Brothers, *Drawing from Memory. Giuliano da Sangallo and the Ruins of Rome*, dissertation, Harvard University 1999.

Brothers 2002

Cammy Brothers, *Reconstruction as design: Giuliano da Sangallo and the "palazzo di mecenate" on the Quirinal Hill*, «Annali di architettura», 14, 2002, pp. 55-72.

Brothers 2008

Cammy Brothers, *Michelangelo, Drawing, and the Invention of Architecture*, New Haven-London, Yale University Press, 2008.

Brothers 2012

Cammy Brothers, *Questioning Context in Renaissance Art*, «The Oxford art journal», 2012, XXXV, 3, pp. 462-466.

Brown, Kleiner 1983

Beverly Louise Brown, Diana E. E. Kleiner, *Giuliano da Sangallo's Drawings after Ciriaco d'Ancona: Transformations of Greek and Roman Antiquities in Athens*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 42, 1983, pp. 321-335.

Bruschi 1983

Arnaldo 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, atti del convegno (Firenze, 1980) a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, Leo S. Olschki, 1983, pp. 1005-1028.

Bruschi, Zampa 2000

Arnaldo Bruschi, Paola Zampa, s.v. *Giamberti, Antonio, detto Antonio da Sangallo il Vecchio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LIV, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000, pp. 273-287

Buccaro 2016

Alfredo Buccaro, *Napoli e Pozzuoli in età vicereale ritratti dell'evoluzione urbana*, in *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro De Toledo (1532-1553)*, atti del convegno (Napoli, 2014), a cura di Encarnación Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti, 2016, pp. 707-732.

Bull 2009

Duncan Bull, *Piero di Cosimo's portraits of Giuliano da Sangallo and Francesco Giamberti*, in *L'architetto: ruolo, volto, mito*, atti del convegno (Vicenza, 2006), a cura di Guido Beltramini, Howard Burns, Venezia, Marsilio 2009, pp. 67-77.

Buono 2007

Ciro Buono, *Il complesso Toledo in Pozzuoli: storia e conservazione di un sito monumentale nel quadro delle trasformazioni ambientali*, Napoli, Giannini, 2007.

Burioni 2008

Matteo Burioni, *Die Renaissance der Architekten: Profession und Souveränität des Baukünstlers in Giorgio Vasaris Viten*, Berlin, Gebr. Mann, 2008.

Burns 2012

Howard Burns, *La villa italiana del Rinascimento. Forme e funzioni delle residenze di campagna, dal castello alla villa palladiana*, Costabissara, Angelo Colla, 2012.

Burns 2013a

Howard Burns, *Architecture and the communication of identity in Italy, 1000-1650. An introduction and overview*, in *Architettura e identità locali*, I, a cura di Lucia Corrain, Francesco P. Di Teodoro, Firenze, Leo S. Olschki, 2013, pp. 3-38.

Burns 2013b

Howard 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 Mauro Mussolin, Firenze, Leo S. Olschki, 2013, pp. 3-79.

Caglioti 2000

Francesco Caglioti, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, Firenze, Leo S. Olschki, 2000.

Caglioti 2011

Francesco Caglioti, *Il Crocifisso di San Biagio, da Antonio da Sangallo il Vecchio a suo nipote Francesco, in Il Crocifisso sangallesco della chiesa di San Biagio a Petriolo a Firenze*, a cura di Mirella Branca, Signa, Tipografia Tozzi, 2011, pp. 37-53.

Caglioti 2013

Francesco Caglioti, *Il «San Giovannino» mediceo di Michelangelo, da Firenze a Úbeda*, «Prospettiva», 145, 2012 (2013), pp. 2-81.

Caglioti 2014

Francesco Caglioti, *Donatello misconosciuto: il «San Lorenzo» per la Pieve di Borgo San Lorenzo*, «Prospettiva», 155-156, luglio-ottobre 2015, pp. 2-99.

Caglioti, Hyerace 2009

Francesco Caglioti, Luigi Hyerace, Antonello Gagini e le tombe Carafa di Castelvetere, in *La Calabria del vicereame spagnolo: storia, arte, architettura e urbanistica*, a cura di Alessandra Anselmi, Roma, Gangemi, 2009, pp. 337-385.

Calafati 2011

Marco Calafati, *Bartolomeo Ammannati: i palazzi Grifoni e Giugni. La nuova architettura dei palazzi fiorentini del secondo Cinquecento*, Firenze, Leo S. Olschki, 2011.

Calafati 2012

Marco 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*, atti del convegno (Firenze, 2009), a cura di Golo Maurer, Alessandro Nova, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 178-191.

Campigli 2007

Marco Campigli, *Silvio Cosini e Michelangelo*, «Nuovi studi», 12, 2006 (2007), pp. 85-116.

Campori 1873

Giuseppe Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori ecc. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa*, Modena, Tip. C. Vincenzi, 1873.

Capasso 1889-1890

Bartolomeo Capasso, *La Vicaria Vecchia. Pagine di storia napoletana, studiata nelle sue vie e sui suoi monumenti*, «Archivio Storico per le Province Napoletane», XV, 1889-1890, pp. 388-433, 583-635.

Caravita 1870

Andrea Caravita, *I codici e le arti a Monte Cassino*, Montecassino, per i tipi della Badia, 1870.

Carl 2015

Doris Carl, *New Documents for Piero di Cosimo's Potrait of Francesco di Bartolo Giamberti*, «The Burlington Magazine», 157, 2015, pp. 4-8.

Carrara 2006

Eliana 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*, atti del convegno (Parigi, 2003) a cura di Marc Deramaix, Perrine Galand-Hallyn, Genève, Droz, 2008, pp. 129-162

Carrara 2008

Eliana Carrara, *La nascita dell'Accademia del Disegno di Firenze: il ruolo di Borghini, Torelli e Vasari*, in *Storia per parole e per immagini*, atti del convegno (Cividal del Friuli, 2003), a cura di Ugo Rozzo, Mino Gabriele, Udine, Forum, 2006, pp. 193-211.

Carrara 2012

Eliana Carrara, «La notitia 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*, I, a cura di Rosanna Cioffi, Ornella Scognamiglio, Napoli, Luciano, 2012, pp. 101-110.

Castellani 2006

Aldo Castellani, *Nuovi canti carnascialeschi di Firenze: le "canzone" e mascherate di Alfonso De' Pazzi*, Firenze, Leo S. Olschki, 2006.

Castro 2009

Castro. *Progetti di indagine e restauro della città sepolta*, a cura di Rosa Mezzina, Viterbo, BetaGamma, 2009.

Catitti 2007

Silvia Catitti, *Michelangelo e la monumentalità nel Ricetto: progetto, esecuzione e interpretazione*, in *Michelangelo architetto a San Lorenzo: quattro problemi aperti*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 2007), a cura di Pietro Ruschi et al., Firenze, Mandragora, 2007.

Cavallucci 1855

C. Jacopo Cavallucci, *La Base di S. Croce*, «Le arti del disegno», V, 1855, pp. 17-18.

Cazzato 1985

Vincenzo Cazzato, *Vasari e Carlo V: l'ingresso trionfale a Firenze del 1536*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, atti del convegno (Arezzo, 1981), a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, Leo S. Olschki, 1985, pp. 179-204.

Ceccarelli 2013

Francesco Ceccarelli, «Delitie» bolognesi. *Identità e tradizione nel "Dialogo della Villa" di Giovan Battista Bombello (1585)*, in *Architettura e identità locali*, II, a cura di Howard Burns, Mauro Mussolin, Firenze, Leo S. Olschki, 2013, pp. 553-566.

Cecchi 1990

Alessandro Cecchi, *Percorso di Baccio d'Agnolo legnaiuolo e architetto fiorentino. Dal ballatoio di Santa Maria del Fiore alle ultime opere*, «Antichità viva», 2-3, 1990, pp. 40-57.

Cecchi 1999

Alessandro Cecchi, *Il maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio e gli artisti della corte medicea*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLIII, 1998 (1999), pp. 115-143.

Cecchi 2011

Alessandro 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 Cristina Acidini, Giacomo Pirazzoli, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 29-33.

Ceci 1906

Giuseppe Ceci, *Viaggiatori stranieri a Napoli*, Trani, Vecchi, 1906.

Cellini, ed. Bellotto 1996

Benvenuto Cellini, *La vita*, a cura di Lorenzo Bellotto, Parma, Guanda, 1996.

Cellini, ed. Hobart Cust 1910

The life of Benvenuto Cellini, a cura di Robert H. Hobart Cust, London, G. Bell, 1910.

Cellini, ed. Tassi 1843

Le opere di Benvenuto Cellini arricchite di note ed illustrazioni, a cura di Francesco Tassi, Firenze, Società editrice fiorentina, 1843.

Chastel 1983

André Chastel, *Il sacco di Roma: 1527*, Torino, Einaudi, 1983.

Chatzidakis 2010

Michail Chatzidakis, *Antike Prägung. Ciriaco d'Ancona und die kulturelle Verortung Griechenlands*, in *Fremde in der Stadt. Ordnungen, Repräsentationen und soziale Praktiken (13.-15. Jahrhundert)*, atti del convegno (Firenze, 2010), a cura di Peter Bell, Dirk Suckow, Gerhard Wolf, Frankfurt am Main-New York, P. Lang, 2010, pp. 225-253.

Cheney 1970

Iris H. Cheney, *Notes on Jacopino del Conte*, «The Art Bulletin», 52, 1970, pp. 32-40.

Cheney 1982

Iris H. Cheney, *A "Turkish" portrait by Jacopino del Conte*, «Source», 3, 1982, pp. 17-20.

Cheney 1993

Liana Cheney, *Vasari and Naples: the Monteolivetan Order*, in *Parthenope's Splendor: Art of the Golden Age in Naples*, a cura di Jeanne Chenault Porter, Susan Scott Munshover, University Park, PA, Dept. of Art History, Pennsylvania State University, 1993, pp. 48-124.

Chiarelli 1984

Caterina Chiarelli, *Le attività artistiche e il patrimonio librario della Certosa di Firenze (dalle origini alla metà del XVI secolo)*, Salzburg, Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg, 1984.

Ciampoltrini 1982

Giulio Ciampoltrini, *Le stele funerarie d'età imperiale dell'Etruria settentrionale*, «Prospettiva», 30, 1982, pp. 2-12.

Ciampoltrini 2010

Giulio 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 (Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 2010), a cura di Id., Bientina, I Segni dell'Auser, 2010, pp. 9-30.

Cinelli, Vossilla 2000

Carlo Cinelli, Francesco Vossilla, *Bartolomeo Ammannati e le statue degli Apostoli in Santa Maria del Fiore. Ipotesi e acquisizioni documentarie*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XLIII, 1999 (2000), pp. 208-224.

Cinelli, Vossilla, Myssok 2000

Carlo Cinelli, Francesco Vossilla, Johannes Myssok, *Il ciclo degli Apostoli in Santa Maria del Fiore*, Firenze, Alinea, 2002.

Cinti 1997

Daniela Cinti, *Giardini & giardini. Il verde storico nel centro di Firenze*, Milano, Electa, 1997.

Cipriani 1980

Giovanni Cipriani, *Il mito etrusco nel Rinascimento fiorentino*, Firenze, Leo S. Olschki, 1980.

Ciriaco d'Ancona, ed. Bodnar 2003

Ciriaco d'Ancona, *Later Travels*, traduzione e commento di Edward W. Bodnar, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2003.

Clausse 1899

Gustav Clausse, *Les origines Bénédictines. Subiaco, Mont-Cassin, Monte-Olivet*, Paris, Leroux, 1899.

Clausse 1900-1902

Gustave Clausse, *Les San Gallo: architectes, peintres, sculpteurs, médailleurs aux XVe et XVIe siècles*, Paris, E. Leroux, 1900-1902.

Codex Escorialensis 1906

Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaio, a cura di Hermann Egger, con la collaborazione di Christian Hülsen, Adolf Michaelis, Wien, A. Hölder, 1906.

Cole 2002

Michael W. Cole, *The demonic arts and the origin of the medium*, «The Art Bulletin», 84, 2002, pp. 621-640.

Cole 2011

Michael W. Cole, *Ambitious form. Giambologna, Ammannati and Danti in Florence*, Princeton, Princeton University Press, 2011.

Collareta 2007

Marco Collareta, *Varchi e le arti figurative*, in *Benedetto Varchi 1503-1565*, atti del convegno (Firenze, 2003), a cura di Vanni Bramanti, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2007, pp. 173-184.

Collobi Ragghianti 1973a

Licia Collobi Ragghianti, *Il "Libro de' disegni" del Vasari. Disegni di architettura*, «Critica d'arte», XX, 127, 1973, pp. 3-120.

Collobi Ragghianti 1973b

Licia Collobi Ragghianti, *Nuove precisazioni sui disegni di architettura del "Libro" del Vasari*, «Critica d'arte», XX, 130, 1973, pp. 31-54.

Collobi Ragghianti 1974

Licia Collobi Ragghianti, *Il libro de' disegni del Vasari*, Firenze, Vallecchi, 1974.

Condivi, ed. Nencioni 1998

Ascanio Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, a cura di Giovanni Nencioni, Firenze, Studio per edizioni scelte, 1998.

Conforti 1993

Claudia Conforti, *Giorgio Vasari architetto*, Milano, Electa, 1993.

Conforti 1995

Claudia Conforti, *Momenti di un sodalizio artistico e professionale: Giorgio Vasari e Bartolomeo Ammannati*, in *Bartolomeo Ammannati. Scultore e architetto, 1511-1592*, atti del convegno (Firenze, Lucca, 1994), a cura di Niccolò Rosselli Del Turco, Federica Salvi, Firenze, Alinea, 1995, pp. 139-146.

Conforti 2001

Claudia Conforti, *Cosimo I e Firenze*, in *Storia dell'architettura italiana, Il secondo Cinquecento*, a cura di Ead., Richard J. Tuttle, Milano, Electa, 2001, pp. 130-165.

Connors 1996

Joseph Connors, *Borromini, Hagia Sophia and S. Vitale*, in *Architectural Studies in Memory of Richard Krautheimer*, a cura di Cecil L. Striker, Mainz, P. von Zabern, 1996, pp. 43-48.

Contini 2006

Alessandra 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 Matthias Schnettger, Marcello Verga, Berlin, Duncker & Humblot, 2006, pp. 417-438.

Cooper 2012

Tracy E. Cooper, *On the Sensuous: Recent Counter-Reformation Research*, in *The Sensuous in the Counter-Reformation Church*, a cura di Ead., Marcia B. Hall, New York, Cambridge University Press, 2012, pp. 21-27.

Corso 2014

Michela 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.

Corso 2015

Michela Corso, *Con Jacopino del Conte (e Perino del Vaga) nell'Oratorio di San Giovanni Decollato*, in Francesco Salviati: "spirito veramente pellegrino ed eletto", atti del convegno (Liegi, 2014), a cura di Antonio Geremicca, Roma, Campisano, 2015, pp. 53-63.

Corso 2018

Michela Corso, *Pittori, scultori e architetti nell'oratorio di San Giovanni Decollato a Roma: tra Perino del Vaga e la "setta sangallesc"*, in Antonio da Sangallo il Giovane. *Architettura e decorazione da Leone X a Paolo III*, atti del convegno (Roma, 2017), a cura di Maria Beltramini, Cristina Conti, Milano, Officina Libraria, pp. 133-142.

Corti 1976

Gino Corti, *Two Early Seventeenth-Century Inventories Involving Giambologna*, «The Burlington Magazine», 118, 1976, pp. 629-634.

Corti, Morselli 1982

Gino Corti, Piero Morselli, *La Chiesa di Santa Maria delle Carceri in Prato. Contributo di Lorenzo de' Medici e Giuliano da Sangallo alla progettazione*, Firenze, Società pratese di storia patria, 1982.

Cortini 1933

Giuseppe Fortunato Cortini, *Storia di Castel del Rio dalle origini all'anno 1932*, Imola, Tip. P. Galeati, 1932.

Corwegh 1911

Robert Corwegh, *Der Verfasser des kleinen Kodex Ghiberti*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», I, 4, 1908-1911, pp. 156-167.

Cosimo Bartoli 2011

Cosimo Bartoli (1503-1572), atti del convegno (Mantova, Firenze, 2009), a cura di Francesco Paolo Fiore, Daniela Lamberini, Firenze, Leo S. Olschki, 2011.

Cox Rearick 1984

Janet Cox Rearick, *Dynasty and Destiny in Medici Art. Pontormo, Leo X, and the Two Cosimos*, Princeton, Princeton University Press, 1984.

Cozzi 1992

Mauro Cozzi, *Antonio da Sangallo il Vecchio e l'architettura del Cinquecento in Valdichiana*, Genova, Sagep, 1992.

Crum 1996

Roger J. Crum, s.v. *Francesco da Sangallo*, in *The dictionary of art*, XXVI, a cura di Jane Turner, New York, Grove's dictionaries, 1996, pp. 746-747.

D'Onorio 1982

Bernardo D'Onorio, *L'abbazia di Montecassino. Storia, religione, arte*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1982.

Da mercante a collezionista 2017

Da mercante a collezionista: cinquant'anni di ricerca

per una prestigiosa raccolta, catalogo d'asta (Firenze, 11 ottobre 2017), Firenze, Pandolfini, 2017.

Daddi Giovannozzi 1935

Vera Daddi Giovannozzi, *L'Accademia fiorentina e l'Escorial: appunti d'archivio*, «Rivista d'arte», 17, 1935, pp. 423-427.

Dalla Negra, Grifoni 1992

Riccardo Dalla Negra, Paola Grifoni, *I Palazzi Tarugi e Sinatti sulla Piazza Grande di Montepulciano*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 27, 1982, pp. 93-106.

Daper 1994

James David Draper, *Francesco da Sangallo*, in *The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance*, catalogo della mostra itinerante (New York, Frick Collection, 1994), a cura di Stephen K. Scher, London, Thames and Hudson, 1994, pp. 174-176.

D'Arista [in corso di pubblicazione]

Carla D'Arista, *The Archeology of a Legacy: The Pucci Villa in Scandicci*, in *Giuliano da Sangallo 1516-2016*, atti del convegno (Firenze, 2016), a cura di Dario Donetti, Sabine Frommel, Alessandro Nova, Milano, Officina Libraria, in corso di pubblicazione.

Darr, Roisman 1987

Alan Phipps Darr, Rona Roisman, *Francesco da Sangallo: a Rediscovered Early Donatellesque "Magdalen" and Two Wills from 1574 and 1576*, «Burlington Magazine», 118, 1987, pp. 784-793.

Davies 1993

Paul Davies, *The Madonna delle Carceri in Prato and Italian Renaissance pilgrimage architecture*, «Architectural History», XXXVI, 1993, pp. 1-18.

Davis 1975

Charles Davis, *Cosimo Bartoli and the Portal of Sant'Apollonia by Michelangelo*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 19, 1975, pp. 261-273.

Davis 1976a

Charles Davies, *Benvenuto Cellini and the Scuola Fiorentina*, «North Carolina Museum of Art bulletin», 4, 1976, pp. 1-70.

Davis 1976b

Charles Davies, *"Colossum facere ausus est". L'apoteosi d'Ercole e il colosso padovano dell'Ammannati*, «Psicon», 6, 1976, pp. 32-47.

Davis 1979

Charles Davis, *Per l'attività romana del Vasari nel*

1553: incisioni degli affreschi di Villa Altoviti e la «Fontanalia» di Villa Giulia, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 23, 1979, pp. 197-224.

De Caro 1960a

Gaspere De Caro, s.v. *Alidosi, Ciro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, pp. 372-373.

De Caro 1960b

Gaspere De Caro, s.v. *Alidosi, Francesco, detto il Cardinal di Pavia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960, pp. 373-376.

De Castris 1981

Pierluigi De Castris, *Napoli 1544: Vasari e Monteoliveto*, «Bollettino d'Arte», 66, 1981, pp. 59-88.

De Criscio 1881

Giuseppe de Criscio, *Notizie storiche, archeologiche, tipografiche dell'antica città di Pozzuoli e dei suoi due aquidotti Serino e Campano*, Pozzuoli, Antonio Pisano, 1881.

De Divitiis 2015

Bianca De Divitiis, *Giuliano da Sangallo in the Kingdom of Naples: Architecture and Cultural Exchange*, «Journal of the Society of Architectural Historians», 74, 2, 2015, pp. 152-178.

De Falco 2008

Carolina De Falco, *Palazzi nobiliari a Pozzuoli nel Cinquecento: influenza della committenza vicereale*, in *Architettura del classicismo tra Quattrocento e Cinquecento, Campania*, a cura di Alfonso Gambardella, Danila Jacazzi, Roma, Gangemi, 2007, pp. 198-209.

Degenhart 1955

Bernhard Degenhart, *Dante, Leonardo und Sangallo (Dante-Illustrationen Giuliano da Sangallo in ihrem Verhältnis zu Leonardo da Vinci und zu den Figurenzeichnungen der Sangallo)*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 15, 1975, pp. 101-287.

Di Lernia 1993

Luciana Di Lernia, *Castel Capuano. Memoria storica di un monumento da fortilizio a tribunale*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1993.

Dio, trad. ing. 1961

Dio Cassius, *Roman History*, trad. ing. Earnest Cary, London-Cambridge, Mass., Heinemann-Harvard University Press, 1961.

Disegni di architetti fiorentini 1985
Disegni di architetti fiorentini 1540-1640, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 1985), a cura di Andrew Morrogh, Firenze, Leo S. Olschki, 1985.

Donati 2001
Gabriele Donati, *Francesco da Sangallo, Paolo Giovio e la “Simonetta” di Piero di Cosimo*, «Prospettiva», 101, 2001, pp. 81-85.

Donati 2010
Andrea Donati, *Ritratto e figura nel manierismo a Roma. Michelangelo Buonarroti, Jacopino del Conte, Daniele Ricciarelli*, Repubblica di San Marino, Asset Banca, 2010.

Donetti 2013a
Dario Donetti, *Le “Antichità greche” di Giuliano da Sangallo: erudizione e rovinismo nel Libro dei Disegni, Codice Barberiniano Latino 4424*, in *Les ruines : entre destruction et construction de l’Antiquité à nos jours*, atti del convegno (Parigi, 2011), a cura di Karolina Kaderka, Roma, Campisano, 2013, pp. 85-93.

Donetti 2013b
Dario Donetti, “*Sculutore et architetto fiorentino*”: *Francesco da Sangallo a Santa Croce*, in *Architettura e identità locali*, I, a cura di Lucia Corrain e Francesco P. Di Teodoro, Firenze, Leo S. Olschki, 2013, pp. 323-339.

Donetti 2014
Dario Donetti, *L'altra antichità di Francesco da Sangallo: due medaglie di fondazione nella Firenze di Cosimo I*, in *Le arti a dialogo. Medaglie e medaglisti tra Quattro e Settecento*, atti del convegno (Pisa, 2011), a cura di Lucia Simonato, Pisa, Edizioni della Normale, 2015, pp. 103-121.

Donetti 2017
Dario Donetti, “*E io così in groppa a mio padre*”: *Giuliano e Francesco da Sangallo*, in *Giuliano da Sangallo*, atti del convegno (Firenze, Vicenza, 2011-2012), a cura di Amedeo Belluzzi, Caroline Elam, Francesco Paolo Fiore, Milano, Officina Libreria, 2017, pp. 276-288.

Donetti 2018a
Dario Donetti, *Etruscan Speech: Cinquecento Architecture in Florence and the Aramei*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LX, 2018, pp. 93-106.

Donetti 2018b
Dario Donetti, *La sepoltura di Piero il Fatuo a*

Montecassino: una “linea del marmo” da Firenze al Regno di Napoli, in *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione da Leone X a Paolo III*, atti del convegno (Roma, 2017), a cura di Maria Beltramini, Cristina Conti, Milano, Officina Libreria, pp. 143-156.

Dovev 2012
Lea Dovev, *The Musical Hand in Leonardo da Vinci’s Anatomical Drawings*, «Rheinsprung 11», 3, 2012, pp. 20-34.

Dressen 2008
Angela Dressen, *Pavimenti decorati del Quattrocento in Italia*, Venezia, Marsilio, 2008.

Echinger-Maurach 2012
Claudia Echinger-Maurach, *Zu Michelangelos übereinandergeschichteten Architektorentwürfen: ein Phänomen seines Spätstils?*, in *Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura*, atti del convegno (Firenze, 2009), a cura di Golo Maurer, Alessandro Nova, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 68-83.

Edelstein 2000
Bruce Edelstein, *Nobildonne napoletane e committenza: Eleonora d’Aragona ed Eleonora di Toledo a confronto*, «Quaderni storici», XXXV, 104, 2, 2000, pp. 295-329.

Edelstein 2007
Bruce Edelstein, s.v. *Eleonora di Toledo*, in *Encyclopedia of Women in the Renaissance: Italy, France, and England*, a cura di Diana Robin, Anne R. Larsen, Carole Levin, Santa Barbara, Calif, 2007, pp. 362-367.

Eisler 2012
Colin 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*, atti del convegno (Washington D.C., Firenze, 2006), a cura di Carl Brandon Strehlke, Washington D.C., Yale University Press, 2012, pp. 289-300.

Elam 1998.
Caroline Elam, “*Ché ultima manol!*”: *Tiberio Calcagni’s Marginal Annotations to Condivi’s Life of Michelangelo*, «Renaissance Quarterly», 51, 1998, pp. 475-497.

Elam 2002
Caroline Elam, *Firenze 1500-50*, in *Storia dell’architettura italiana, Il primo Cinquecento*,

a cura di Arnaldo Bruschi, Milano, Electa, 2002, pp. 208-219.

Elam 2005
Caroline Elam, “*Tuscan Dispositions*”: *Michelangelo’s Florentine Architectural Vocabulary and its Reception*, «Renaissance studies», 19, 2005, pp. 46-82.

Elam 2010
Caroline 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., Maria Beltramini, Pisa, Edizioni della Normale, 2010, pp. 193-205.

Emison 2004
Patricia A. Emison, *Creating the Divine Artist from Dante to Michelangelo*, Leiden-Boston, Brill, 2004.

Ermini 2008
Giampaolo 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*, atti del convegno (Venezia, 2007), a cura di Matteo Ceriana, Victoria Avery, Verona, Scripta, 2008, pp. 387-446.

Eye of the Beholder 2003
Eye of the Beholder. Masterpieces from the Isabella Stewart Gardner Museum, a cura di Alan Chong, Richard Lingner, Carl Zahn, Boston, Mass., Beacon Press, 2003.

Fabriczy 1902a
Cornelius von Fabriczy, *Die Handzeichnungen Giuliano’s da Sangallo: kritisches Verzeichnis*, Stuttgart , Gerschel,1902.

Fabriczy 1902b
Cornelius von Fabriczy, *Giuliano da Sangallo*, «Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen», XXIII, 1902, pp. 1-42.

Fagliari Zeni Buchicchio 2002
Fabiano Tiziano Fagliari Zeni Buchicchio, *Palazzo Farnese a Caprarola*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di Richard J. Tuttle et al., Milano, Electa, 2002, pp. 210-233.

Falcone 2012
Maria Falcone, *Il restauro del complesso Toledo a Pozzuoli*, «Quaderni di restauro architettonico della Soprintendenza per i Beni Architettonici, Paesaggistici, Storici, Artistici ed

Etnoantropologici per Napoli e Provincia», 1, 2012, pp. 77-80.

Fara 1999
Amelio Fara, *Bernardo Buontalenti. L’architettura, la guerra e l’elemento geometrico*, Genova, Sagep, 1988.

Fea 1790
Carlo Fea, *Miscellanea filologica critica e antiquaria*, Roma, nella stamperia Pagliarini, 1790.

Fernández Gómez 2000
Margarita Fernández Gómez, *Codex Escorialensis 28-II-12 libro de dibujos o antigüedades. Estudio*, Murcia, Ed. Regional de Murcia, 2000.

Ferretti 1974
Emanuela Ferretti, *Acquedotti e fontane del Rinascimento in Toscana. Acqua, architettura e città al tempo di Cosimo I dei Medici*, Firenze, Leo S. Olschki, 2016.

Ferretti 2009
Emanuela 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*, catalogo della mostra (Siena, Biblioteca comunale degli Intronati, 2010), a cura di Daniele Danesi, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009, pp. 71-87.

Ferretti 2011
Emanuela Ferretti, *Bartolomeo Ammannati, la Fontana di Sala Grande e le trasformazioni del Salone dei Cinquecento da Cosimo I a Ferdinando I*, in *L’acqua, la pietra, il fuoco. Bartolomeo Ammannati scultore*, catalogo della mostra (Firenze, Museo nazionale del Bargello, 2011), a cura di Beatrice Paolozzi Strozzi, Dimitrios Zikos, Firenze, Giunti, 2011, pp. 136-155.

Ferretti 2013
Emanuela Ferretti, *Da «mirabilia» a «monumenta»: Vincenzo 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 Howard Burns, Mauro Mussolin, Firenze, Leo S. Olschki, 2013, pp. 529-551.

Ferretti 2017
Emanuela Ferretti, *Sacre 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 di Robert W. Gaston, Louis A. Waldman,

Cambridge, Mass., Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, 2017, pp. 504-524.

Ferri 1885
Pasquale Nerino Ferri, *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi*, Roma, presso i principali librai, 1885.

Ferri 1890
Pasquale Nerino Ferri, *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, Roma, presso i principali librai, 1890.

Ferri 1908
Pasquale Nerino Ferri, *La raccolta Geymüller-Campello recentemente acquistata dallo Stato per la R. Galleria degli Uffizi*, «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 2, 1908, pp. 47-65.

Fiadino 2016
Adele Fiadino, *Ferdinando Manlio, architetto regio alla corte di Pedro de Toledo*, in *Rinascimento meridionale. Napoli e il viceré Pedro De Toledo (1532-1553)*, atti del convegno (Napoli, 2014), a cura di Encarnación Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti, 2016, pp. 637-652.

Fileti Mazza 2009
Miriam Fileti Mazza, *Storia di una collezione. Dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*, Firenze, Leo S. Olschki, 2009.

Filiaggi 1980
Maurizio Filiaggi, *Montemurlo: la Rocca, Villa del Barone e Villa del Parugiano*, in *Prato e i Medici nel '500. Società e cultura artistica*, catalogo della mostra (Prato, Palazzo Pretorio, 1980), Roma, De Luca, 1980, pp. 212-218.

Fiore 2005
Francesco Paolo Fiore, *Baldassarre Peruzzi a Siena*, in *Baldassarre Peruzzi, 1481-1536*, atti del convegno (Vicenza, 2001), a cura di Id. et al., Venezia, Marsilio, 2005, pp. 83-94.

Fiore 2005
Francesco Paolo Fiore, *Castro capitale farnesiana (1537-1649): un programma di «instauratio» urbana*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 127/132, 1976, pp. 75-94.

Fiore 2009
Francesco Paolo Fiore, *Castro da centro medievale a capitale del ducato farnese*, in *Castro. Progetti di*

indagine e restauro della città sepolta, a cura di Rosa Mezzina, Viterbo, BetaGamma, 2009, pp. 43-66.

Firpo 1997
Massimo Firpo, *Gli affreschi di Pontormo a San Lorenzo. Eresia, politica e cultura nella Firenze di Cosimo I*, Torino, Einaudi, 1997.

Firpo 2011
Massimo Firpo, *Cosimo de' Medici e Giorgio Vasari*, in *Vasari, gli Uffizi e il duca*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 2011), a cura di Claudia Conforti et al., Firenze-Milano, Giunti, 2011.

Firpo 2014
Massimo Firpo, *Il coro del duomo fiorentino*, in *Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493 - 1560)*, catalogo della mostra (Firenze, Museo nazionale del Bargello, 2014), a cura di Detlef Heikamp, Beatrice Paolozzi Strozzi, Firenze, Giunti, 2014, pp. 245-261.

Forlani Tempesti 1977
Anna Forlani Tempesti, *Occasione per una traccia sulla provenienza dei disegni architettonici degli Uffizi*, in, *Disegni di fabbriche brunelleschiane*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 1977), a cura di Ead., Giuseppe Marchini, Gaetano Miarelli Mariani, Firenze, Leo S. Olschki, 1977, pp. VII-XVII.

Fossi 1955
Mostra di disegni di Filippino Lippi e Piero di Cosimo, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 1955), a cura di Maria Fossi, Firenze, Leo S. Olschki, 1955.

Fossi 1967
Mazzino Fossi, *Bartolomeo Ammannati architetto*, Cava dei Tirreni, Di Mauro, 1967.

Foville 1914
Jean de Foville, *Sur un bas-relief du Louvre attribué à Francesco Francia*, «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 (Londra, British Museum, 2010), a cura di Hugo Chapman, London, British Museum Press, 2010.

Fragnito 1986
Gigliola Fragnito, *La pratese alla corte di Cosimo I: riflessioni e materiali per un profilo di Pierfrancesco Riccio*, Prato, Società pratese di storia patria, 1986.

Frateschi 1990
Paola Frateschi, *I rapporti di Carlo Borromeo con la famiglia Medici studiati nel fondo medico dell'Archivio Statale di Firenze*, «Borromaica», IV, 1990, pp. 147-159.

Freedberg 1961
Sidney Joseph Freedberg, *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*, 2 voll., Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1961.

Friedlaender 1882
Julius Friedlaender, *Die italienischen Schaumünzen des fünfzehnten Jahrhunderts (1430-1530)*, Berlin, Weidmann, 1882.

Frommel 1973
Christoph Luitpold Frommel, *Der Römische Palastbau der Hochrenaissance*, 3 voll., Tübingen, E. Wasmuth, 1973.

Frommel 1975
Christoph Luitpold Frommel, *Die architektonische Planung der Villa Madama*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 15, 1975, pp. 61-87.

Frommel 1984
Christoph Luitpold Frommel, *Villa Madama*, in *Raffaello architetto*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 1984), a cura di Id. et al., Milano, Electa, 1984, pp. 310-322.

Frommel 1987
Christoph Luitpold Frommel, *Palazzo Pandolfini: problemi di datazione e di ricostruzione*, in *Studi su Raffaello*, atti del congresso (Urbino-Firenze, 1984), a cura di Micaela Sambucco Hamoud, Maria Letizia Strocchi, Urbino, QuattroVenti, 1987, pp. 197-204.

Frommel 1989
Christoph Luitpold Frommel, *Bramante e il disegno 104 A degli Uffizi*, in *Il disegno di architettura*, atti del convegno (Milano, 1988), a cura di Paolo Carpeggiani, Luciano Patetta, Milano, Guerini e associati, 1989, pp. 161-168.

Frommel 2002a
Sabine Frommel, *Lorenzo il Magnifico, Giuliano da Sangallo e due progetti per ville del Codice Barberiniano*, in *Il principe architetto*, atti del convegno (Mantova, 1999), a cura di Arturo Calzona et al., Firenze, Leo S. Olschki, 2002, pp. 448-454.

Frommel 2002b
Sabine Frommel, *Sogni architettonici. I Sangallo, le*

ville e i palazzi a pianta centrale, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 40, 2002, pp. 17-38.

Frommel 2007
Christoph Luitpold Frommel, *The architecture of the Italian Renaissance*, London, Thames & Hudson, 2007.

Frommel 2008
Sabine Frommel, *I disegni di Giuliano da Sangallo: relazioni tra studio dell'antico e progettazione*, «Opus Incertum», III, 5, 2008, pp. 12-27.

Frommel 2014
Sabine Frommel, *Giuliano da Sangallo*, Firenze, Edifir, 2014.

Gaglione 1998
Mario Gaglione, *Il campanile di S. Chiara in Napoli*, «Quaderni di antichità napoletane», 1, 1998, pp. 5-23.

Gallagher, Greenblatt 2000
Catherine Gallagher, Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.

Galletti, Malvolti 1989
Giorgio Galletti, Alberto Malvolti, *Il ponte medico di Cappiano. Storia e restauro*, Fucecchio, Edizione dell'erba, 1989.

Galli 1926
Romeo Galli, *Il palazzo Alidosi a Castel del Rio*, «Il Diario», 13 marzo 1926.

Galli 1929
Romeo Galli, *Il palazzo Alidosi a Castel del Rio non fu costruito su disegni del Bramante*, «Il Resto del Carlino», 22 ottobre 1929, s.p. (BCI, carte Galli, ins. 13).

Galli 1940
Romeo Galli, *Il Castel del Rio e il suo architetto*, «Corriere Padano», 31 dicembre 1940, s.p. (BCI, carte Galli, ins. 69).

Galli 1941
Romeo Galli, *Una nobile costruzione del più puro Rinascimento*, «Il Resto del Carlino», 24 luglio 1941, s.p. (BCI, carte Galli, ins. 83).

Galluzzi 2005
Paolo Galluzzi, «Machinae pictae»: immagine e idea della macchina negli artisti-ingegneri del Rinascimento, in *Machina*, atti del convegno

(Roma, 2004), a cura di Marco Veneziani, Firenze, Leo S. Olschki, 2005, pp. 241-272.

Gamberini 2017a
Diletta Gamberini, *I colloqui poetici degli artisti della corte medicea con Benedetto Varchi*, «La Rivista. Études culturelles italiennes Sorbonne Universités», 5, 2017, special issue *Varchi e dintorni*, pp. 61-69.

Gamberini 2017b
Diletta Gamberini, *Reading the Convivio from Trecento Florence to Dante's Cinquecento commentators*, «Italian Studies», 135, 2017, pp. 169-191.

Gargiani 2003
Roberto Gargiani, *Principi e costruzione nell'architettura italiana del Quattrocento*, Roma, Laterza, 2003.

Gaye 1839-1840
Johann Wilhelm Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze, G. Molini, 1839-1840.

Geymüller 1884
Heinrich von Geymüller, *Raffaello Sanzio studiato come architetto*, Milano, Hoepli, 1884.

Geymüller 1885
Heinrich von Geymüller, *Documents inédits sur les Thermes d'Agrippa, le Panthéon et les Thermes de Dioclétien*, «Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France», 45, 1885, pp. 222-252.

Ghisetti Giavarina 1990
Adriano 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, Multigrafica, 1990.

Gianneschi, Sodini 1979
Mauro Gianneschi, Carla Sodini, *Urbanistica e politica durante il Principato di Alessandro I de' Medici 1532-37*, «Storia della città», 4, 10, 1979, pp. 5-34.

Giannichedda 2007
Enrico 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*, atti del convegno (Agnone, 2004), a cura di Fabio Redi, Giovanna Petrella, Ospedaletto, Pacini, 2007, pp. 77-91.

Giannotti 2014
Alessandra Giannotti, *Niccolò Tribolo lungo le coste della Versilia*, «Paragone», LXV, 2014, pp. 3-20.

Giannotti 2016
Alessandra Giannotti, *Francesco da Sangallo: un nome per due scultori*, «Paragone», LXVII, 2016, pp. 3-24.

Giess 1981
Hildegard Giess, *Die Stadt Castro und die Pläne von Antonio da Sangallo dem Jüngeren (Teil II)*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 19, 1981, pp. 85-140.

Gilbert 2009
Elisabeth Gilbert, *Präsentation und Repräsentation: Die Laokoongruppe in der Literatur des Cinquecento*, in *Laokoon in Literatur und Kunst*, atti del convegno (Bonn, 2006), a cura di Dorothee Gall, Anja Wolkenhauer, Berlin, De Gruyter, 2009, pp. 182-200.

Gilson 2009
Simon A. Gilson, *The Artist as a Dantista: Francesco da Sangallo's Dantism in Mid-Cinquecento Florence*, «Dante Studies», 64, 2009/2, pp. 266-295.

Ginanni 1735
Pietro Paolo Ginanni, *Memorie storiche della antica ed illustre famiglia Alidosia*, in Roma 1735.

Giorgio Vasari 1981
Giorgio Vasari, *Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, catalogo della mostra (Arezzo, Sottochiesa di S. Francesco, 1981), Firenze, Edam, 1981.

Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite 2013
Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550, atti del convegno (Firenze, 2012), a cura di Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, Alessandro Nova, Venezia, Marsilio, 2013.

Giovannoni 1929
Gustavo Giovannoni, *Rilievi e opere architettoniche del Cinquecento a Montecassino*, in *Casinensia. Miscellanea di studi cassinesi, publicatio in occasione del XIV centenario della fondazione della Badia di Montecassino*, Montecassino, Pasquale Carlo Camastro, 1929, II, pp. 305-335.

Giovannoni 1947
Gustavo Giovannoni, *L'abbazia di Montecassino*, Firenze, Electa, 1947.

Giovannoni 1959
Gustavo Giovannoni, *Antonio da Sangallo il Giovane*, Roma, Tip. Regionale, 1959.

Giovio, ed. Visconti, Zimmermann 1957-1985
Paolo Giovio, *Historiarum sui temporis*, 3 voll., a cura di Dante Visconti, T.C. Price Zimmermann, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1957-1985.

Giuliani 2011
Cairolì Fulvio Giuliani, *Provvedimenti antisismici nell'antichità*, «Journal of Ancient Topography», 21, 2011, pp. 25-52.

Giuliano da Sangallo [in corso di pubblicazione]
Giuliano da Sangallo 1516-2016, atti del convegno (Firenze, 2016), a cura di Dario Donetti, Sabine Frommel, Alessandro Nova, Milano, Officina Libraria, in corso di pubblicazione.

Giuliano da Sangallo 2017
Giuliano da Sangallo: *disegni degli Uffizi*, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 2017), a cura di Dario Donetti, Marzia Faietti, Sabine Frommel, Firenze, Giunti, 2017.

Giusti 2014
Annamaria Giusti, *Le "pietre di più sorte" del pavimento della Tribuna*, in *La tribuna del principe*, atti del convegno (Firenze, 2012), a cura di Antonio Natali, Aalessandro Nova, Massimiliano Rossi, Firenze, Giunti, 2014, pp. 97-103.

Gli accademici del Disegno 1999
Gli accademici del Disegno. *Elenco cronologico*, a cura di Luigi Zangheri, Firenze, Leo S. Olschki, 1999.

Goldthwaite 2009
Richard A. Goldthwaite, *The economy of Renaissance Florence*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2009.

Goodison 1967
Jack Weatherburn Goodison, *Catalogue of Paintings*, II, *Italian Schools*, Cambridge, Fitzwilliam Museum, 1967.

Grazzini, ed. Verzone 1882
Antonfrancesco Grazzini [il Lasca], *Le rime burlesche edite e inedite*, a cura di Carlo Verzone, Firenze, Sansoni, 1882.

Grazzini, ed. Moücke 1741-1742
Rime di Antonfrancesco Grazzini detto il Lasca, in Firenze, nella Stamperia di F. Moücke, 1741-1742.

Greenblatt 1980
Stephen Greenblatt, *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.

Gregg 2018
Ryan E. Gregg, *Tangible Identity in Francesco da Sangallo's Medals*, «The medal», 72, Spring, 2018, pp. 28-41.

Günther 1981
Hubertus Günther, *Porticus Pompeji. Zur archäologischen Erforschung eines antiken Bauwerkes in der Renaissance und seiner Rekonstruktion im dritten Buch des Sebastiano Serlio*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 44, 1981, pp. 358-398.

Günther 1988
Hubertus Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen, E. Wasmuth, 1988.

Gurrieri 1994
Francesco Gurrieri et al., *La cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze*, 2 voll., Firenze, Giunti, 1994.

Hale 1968
John Rigbey Hale, *The end of Florentine liberty: the Fortezza da Basso*, in *Florentine Studies. Politics and Society in Renaissance Florence*, a cura di Nicolai Rubinstein Evanston, London, Northwestern University Press, 1968, pp. 501-532.

Hall 1973
Marcia B. Hall, *The operation of Vasari's Workshop and the Designs for S. Maria Novella and S. Croce*, «The Burlington Magazine», 115, 1973, pp. 204-209.

Hall 1979
Marcia B. Hall, *Renovation and Counter-Reformation: Vasari and duke Cosimo in S.ta Maria Novella and S.ta Croce 1565 - 1577*, Oxford, Clarendon Press, 1979.

Hansmann 1993
Martina 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*, atti del convegno (Bad Homburg, 1991), a cura di Andreas Beyer, Bruce Boucher, Berlin, Akademie, 1993, pp. 291-316.

Hatfield 2002
Rab Hatfield, *The wealth of Michelangelo*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2002.

Hatfield 2012
Rab Hatfield, *Michelangelo and the fortifications of Florence*, in *Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura*, atti del convegno (Firenze, 2009), a cura di Golo Maurer, Alessandro Nova, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 192-229.

Heikamp 1957
Detlef Heikamp, *Rapporti fra accademici e artisti nella Firenze del Cinquecento*, «Il Vasari», 15, 1957, pp. 139-163.

Heikamp 1958
Detlef Heikamp, *Ein Madonnenrelief von Francesco da Sangallo*, «Berliner Museen», VIII, 2, 1958, pp. 34-39.

Heikamp 1964
Detlef Heikamp, *Poesie in vituperio del Bandinelli*, «Paragone. Arte», 15, 175, 1964, pp. 33-42.

Heikamp 1977
Detlef 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 Friedrich Mielke, Berlin, Mann, 1977, pp. 79-86.

Henneberg 1967
Josephine von Henneberg, *An unknown portrait of St. Ignatius*, «The Art Bulletin», 49, 1967, pp. 140-142.

Henry de Geymüller 1995
Henry de Geymüller architecte et historien de l'art, catalogo della mostra (Losanna, Musée historique de Lausanne, 1995), a cura di Danielle Mincio, Lausanne, Bibliothèque du département des manuscrits, 1995.

Heydenreich, Lotz 1974
Ludwig H. Heydenreich, Wolfgang Lotz, *Architecture in Italy: 1400 to 1600*, Harmondsworth, Penguin Books, 1974.

Hill 1912
George Francis Hill, *Portrait Medals of Italian Artists of the Renaissance*, London, P.L. Warner, 1912.

Hill 1930
George Francis Hill, *A corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini*, London, British Museum, 1930.

Hill 1978
George Francis Hill, *Medals of the Renaissance*, riveduto e integrato da John Graham Pollard, London 1978 (Oxford 1920).

Hirst 1966
Micahel Hirst, *Perino del Vaga and his circle*, «The Burlington Magazine», 108, 1966, pp. 398-405.

Hirst 1981
Michael Hirst, *Sebastiano del Piombo*, Oxford, Clarendon Press, 1981.

Hirst 2011
Michael Hirst, *Michelangelo: The Achievement of Fame: 1475-1534*, 2 voll., New Haven, Conn., Yale University Press, 2011.

Hirst, trad. it. 2004
Michael Hirst, *Tre saggi su Michelangelo*, trad. it. Barbara Agosti, Firenze, Mandragora, 2004.

Hope 1995
Charles Hope, *Can You Trust Vasari?*, «New York Review of Books», 1995, 15, XLII, pp. 10-13.

Howard 1994
Deborah Howard, *Responses to Ancient Greek Architecture in Renaissance Venice*, «Annali di architettura», 6, 1994, pp. 23-38.

Hub 2012
Berthold Hub, *Founding an Ideal City in Filarete's Libro Architetonico*, in *Foundation, Dedication and Consecration in Early Modern Europe*, a cura di Maarten Delbeke, Minou Schraven, Leiden-Boston, Brill, 2012, pp. 17-57.

Huelsen 1910
Christian Huelsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo, Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424. Testo*, 2 voll., Leipzig, Harrassowitz, 1910.

Huppert 2015
Ann C. Huppert, *Becoming an Architect in Renaissance Italy: Art, Science, and the Career of Baldassarre Peruzzi*, New Haven, Yale University Press, 2015.

Iacopozzi 2001
Stefania Iacopozzi, *Il ciclo scultoreo degli Uffizi: genesi e sviluppo di un progetto non solo celebrativo*, in *Gli uomini illustri della Loggia degli Uffizi. Storia e restauro*, a cura di Magnolia Scudieri, Firenze: Edifir, 2001, 15-33.

Il disegno fiorentino 1992
Il disegno fiorentino del tempo di Lorenzo il Magnifico, catalogo della mostra (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 1992), a cura di Aannamaria Petrioli Tofani, Cinisello Balsamo, Silvana, 1992.

Il segno del genio 1991
Il segno del genio. Cento disegni dall'Ashmolean Museum di Oxford, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Ruspoli, 1991), a cura di Christopher White, Catherine Whistler e Colin Harrison, Roma, Leonardo-De Luca, 1991.

Joannides 2006
Paul Joannides, *The Drawings of Michelangelo and His Followers in the Ashmolean Museum*, New York, Cambridge University Press, 2006.

Johnson 1976
Cesare Johnson, *Cosimo I de' Medici e la sua "storia metallica" nelle medaglie di Pietro Paolo Galeotti*, «Medaglia», XII, 1976, pp. 14-46.

Johnson 1990
Cesare Johnson, *Collezione Johnson di medaglie*, Milano, Edizioni S. Johnson, 1990.

Jonietz 2017
Fabian Jonietz, *Das Buch zum Bild. Die Stanze nuove im Palazzo Vecchio, Giorgio Vasaris "Ragionamenti" und die Lesbarkeit der Kunst im Cinquecento*, Berlin, München, Deutscher Kunstverlag, 2017.

Keller 1976
Rolf E. Keller, *Das Oratorium von San Giovanni Decollato in Rom. Eine Studie seiner Fresken*, Roma, Institut suisse de Rome, 1976.

Kim 2014
David Young Kim, *The Traveling Artist in the Italian Renaissance: Geography, Mobility, and Style*, New Haven, Yale University Press, 2011.

Kris, Kurz 1934
Ernst Kris, Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Wien, Krystall, 1934.

Kristeller 1963-1997
Paul Oskar Kristeller, *Iter Italicum Accedunt Alia Itinera: A Finding List of Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and Other Libraries*, 10 voll., London, Warburg Institute, 1963-1997.

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 (Firenze, Galleria degli Uffizi, 1996-1997), a cura di Alessandro Cecchi, Antonio Natali, Firenze, Giunta Regionale Toscana, 1996.

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, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 2005), a cura di Francesco Paolo Fiore e Arnold Nesselrath, Milano, Skira, 2005.

Lamberini 1990
Daniela Lamberini, *Il principe difeso. Vita e opere di Bernardo Puccini*, Firenze, La Giuntina, 1990.

Lamberini 2007
Daniela Lamberini, *Il Sanmarino. Giovan Battista Belluzzi architetto militare e trattatista del Cinquecento*, 2 voll., Firenze, Leo S. Olschki, 2007.

Langedijk 1981-1987
Karla Langedijk, *The portraits of the Medici. 15th-18th centuries*, Firenze, Studio per edizioni scelte, 3 voll., 1981-1987.

Lanyi 1944
Jenö Lanyi, *The Louvre portrait of Five Florentines*, «The Burlington Magazine for Connoisseurs», 492, 1944, pp. 87-95.

Laocoonte 2006
Laocoonte, alle origini dei Musei Vaticani, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Musei Vaticani, 2007), a cura di Francesco Buranelli, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2006.

Lavin 1981
Marilyn Aronberg 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 Moshe Baras, Lucy Freeman Sandler, New York, N.H. Abrams, 1981, pp. 193-210.

Lavin 2000
Irving Lavin, *Santa Maria del Fiore. Il Duomo di Firenze e la Vergine incinta*, Roma, Donzelli, 2000.

Le arti a dialogo 2014
Le arti a dialogo. Medaglie e medaglisti tra Quattro e Settecento, atti del convegno (Pisa, 2011), a cura di Lucia Simonato, Pisa, Edizioni della Normale, 2015.

Lecchini Giovannoni 1996
Simona 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 Cristina De Benedictis, Firenze, A. Pontecorboli, 1996, pp. 29-35.

Lepage 2013
Andrea Lepage, *Art and Counter-Reformation*, in *The Ashgate Research Companion to the*

Counter-Reformation, a cura di Alexandra Bamji, Geert H. Janssen, Mary Laven, Farnham, Ashgate, 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, Editions de la Réunion des musées nationaux, 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 Geneviève Bresc-Bautier, Marc Bormand, Paris, Somogy, 2006.

Lessmann 1975

Johanna Lessmann, *Studien zu einer Baumonographie der Uffizien Giorgio Vasaris*, Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 1975.

Lightbown 1978

R.W. Lightbown, *Sandro Botticelli*, 2 voll., London, Elek, 1978.

Lingohr 2007

Michael Lingohr, *Dombaumeister und Hofkünstler. Kompetenzen an der Florentiner Dombauhütte unter Cosimo I*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», L, 2006 (2007), pp. 301-314.

Litta 1819-1902

Pompeo Litta, *Famiglie celebri in Italia*, Milano, G. Ferrario, 1819-1902.

Livorno e Pisa 1980

Livorno e Pisa. Due città e un territorio nella politica dei Medici, catalogo della mostra (Livorno, Bottini dell'Olio, Fortezza Vecchia, Duomo, 1980), Pisa, Nistri-Lischi e Pacini, 1980.

Loconte 2010

Aislinn Loconte, *The North looks South: Giorgio Vasari and Early Modern Visual Culture in the Kingdom of Naples*, in *Art and Architecture in Naples, 1266-1713*, a cura di Cordelia Warr, Janis Elliott, Malden, Mass., Wiley-Blackwell, 2010, pp. 16-37.

Loffredo 2011a

Fernando Loffredo, *La villa di Pedro de Toledo a Pozzuoli e una provenienza per il "Fiume" di Pierino da Vinci al Louvre*, «Rinascimento meridionale», 2, 2011, pp. 93-113.

Loffredo 2011b

Fernando Loffredo, *Pedro de Toledo, lo stemma di Castelcapuano e Francesco da Sangallo a Napoli: la produzione di emblemi monumentali e un confronto col portale di Castel Sant'Elmo di Tommaso Boscoli*, in *Castelcapuano: da Reggia a tribunale. Architettura e arte nei luoghi di giustizia*, a cura di Fabio Mangone, Napoli, Massa, 2011, pp. 42-69.

Loffredo 2016

Fernando Loffredo, *Sulle origini e la sistemazione del monumento di Pedro de Toledo in San Giacomo degli Spagnoli a Napoli*, «Bollettino d'arte», 7. serie, a. 100, 26, 2015, pp. 33-52.

Lotz 1956

Wolfgang Lotz, *Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», VII, 1953-56, pp. 193-226.

Lotz 1979

Wolfgang Lotz, *Sull'unità di misura nei disegni di architettura del Cinquecento*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», 21, 1979, pp. 223-232.

Luchs 1975

Alison Luchs, *Documents on the Sangallo Family at Santa Maria Maddalena dei Pazzi*, «The Burlington Magazine», 117, 1975, pp. 597-604.

Luchs 1977

Alison Luchs, *Cestello: A Cistercian church of the Florentine Renaissance*, New York, Garland, 1977.

Luni 1998

Mario Luni, «*Inter antiquos antiquissimus*». Ciriaco d'Ancona e l'antichità classica nelle regioni medioadriatiche, in *Ciriaco d'Ancona e la cultura antiquaria dell'umanesimo*, atti del convegno (Ancona, 1992), a cura di Gianfranco Pacim Sergio Sconocchia, Reggio Emilia, Diabasis, 1998, pp. 395-441.

Marani 1984

Pietro C. Marani, *Disegni di fortificazioni da Leonardo a Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 1984-1985), Firenze, Cantini, 1984.

Marchini 1942

Giuseppe Marchini, *Giuliano da Sangallo*, Firenze, G.C. Sansoni, 1942.

Marchini 1980

Giuseppe Marchini, *Le arti figurative in Prato*, in

Storia di Prato, III, Prato, Cassa di risparmio e depositi, 1980, pp. 387-480.

Martin 2001

Thomas Martin, *The Tomb of Alessandro Antinori: A Prolegomenon to the Study of the Florentine Sixteenth-Century Portrait Bust*, «The Burlington Magazine», 143, 2001, pp. 741-746.

Martini, ed. Biffi 2002

Francesco Di Giorgio Martini, *La traduzione del De Architectura di Vitruvio dal ms. II.I.141 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, a cura di Marco Biffi, Pisa, Scuola Normale superiore, 2002.

Martini, ed. Firpo, Marani 1979

Francesco Di Giorgio Martini, *Trattato di architettura. Il Codice Ashburnham 361 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, presentazione di Luigi Firpo, introduzione, trascrizione e note di Pietro C. Marani, Firenze, Giunti Barbèra, 1979.

Martini, ed. Maltese, Degrassi 1967

Francesco Di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di Corrado Maltese, trascrizione di Livia Maltese Degrassi, Milano, Il Polifilo, 1967.

Martusciello 2014

Francesca 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*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria Palatina, 2014), a cura di Alessandro Cecchi, Marco Ciatti, Oriana Sartiani, Firenze, Edifir, 2014, pp. 21-30.

Massinelli 1988

Anna Maria Massinelli, *I rilievi di Francesco da Sangallo*, in *Santa Maria Primerana, chiesa del popolo fiesolano. Le opere d'arte*, a cura di Cristiana Filippini, Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, Fiesole, Parrocchia della Cattedrale, Centro studi di Castel di Poggio sulle arti figurative, ornamentali e industriali 1988, pp. 65-69.

Meli 2009

Patrizia Meli, s.v. *Medici, Piero de'*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2009, pp. 158-161.

Mendelsohn 1982

Leatrice Mendelsohn, *Paragoni. Benedetto Varchi's "Due Lezioni" and Cinquecento Art Theory*, Ann

Arbor, Mich., UMI Research Press, 1982.

Miarelli Mariani 1969

Gaetano Miarelli Mariani, s.v. *Sangallo, Francesco, detto il Margotta*, in *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica*, V, a cura di Paolo Portoghesi, Roma, Istituto editoriale romano, 1969, p. 396.

Miarelli Mariani 1976

Gaetano Miarelli Mariani, *La critica del Vasari e la setta sangallesca*, in *Il Vasari, storiografo e artista*, atti del congresso (Arezzo, Firenze, 1974), Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1976, pp. 567-585.

Michel 1912

Rudolf Anno August Michel, *Die Mosaiken von Santa Costanza in Rom*, Leipzig, Dieterich, 1912.

Michelangelo 2012

Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura, atti del convegno (Firenze, 2009), a cura di Golo Maurer, Alessandro Nova, Venezia, Marsilio, 2012.

Michelangelo architetto 2009

Michelangelo architetto a Roma, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 2009-2010), a cura di Mauro Mussolin, Cinisello Balsamo, Silvana, 2009.

Middeldorf 1935

Ulrich Middeldorf, s.v. *Sangallo, Francesco*, in *Künstlerlexikon*, XXIX, a cura di Ulrich Thieme, Felix Becker, Leipzig, E.A. Seemann, 1935, pp. 404-406.

Middeldorf 1938

Ulrich Middeldorf, *Portraits by Francesco da Sangallo*, «The art quarterly», 1, 1938, pp. 109-138.

Milanese 2007

Marco Milanese, *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*, atti del convegno (Agnone, 2004), a cura di Fabio Redi, Giovanna Petrella, Ospedaletto, Pacini, 2007, pp. 181-196.

Milanesi 1875

Le lettere di Michelangelo Buonarroti, a cura di Gaetano Milanesi, Firenze, Le Monnier, 1875.

Minozzi 1925

Giovanni Minozzi, *Montecassino nella storia del Rinascimento*, Roma, Ferrari, 1925.

Miscio 1846

Scipione 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 Francesco Palermo, Firenze, Vieusseux, 1846, pp. 1-89.

Mitchell 1974

Charles Mitchell, *Ciriaco d'Ancona: Fifteenth Century Drawings and Description of the Parthenon*, in *The Parthenon*, a cura di Vincent J. Bruno, New York, Norton, 1974, pp. 111-124.

Mocci 1996

Laura Mocci, *L'altare maggiore della chiesa di San Giovanni Decollato in Roma*, «Bollettino d'arte», 6. serie, 81, 1996, pp. 127-132.

Moisè 1845

Francesco Moisè, *Santa Croce di Firenze. Illustrazione storico-artistica con note e copiosi documenti inediti*, Firenze, Tip. Galileiana, 1845.

Morello 1998

Giovanni Morello, *Nuove ricerche sul "Libro dei disegni" di Giuliano da Sangallo (Barb. Lat. 4424)*, in *"Tutte le opere non son per istancarmi"*. Raccolta di scritti per i settant'anni di Carlo Pedretti, Roma, Edizioni associate, 1998, pp. 263-278.

Moreschini 2001-2002

Benedetta Moreschini, *Un monumento sfortunato. Nascita e sviluppo della sepoltura di Piero di Lorenzo de' Medici nell'Abbazia di Montecassino, 1532 – 1559*, «Commentari d'arte», 7/8, 2001-2002, pp. 60-77.

Moroni 1802-1883

Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia, Tipografia Emiliana, 1802-1883.

Moroni Romano 1845-1878

Gaetano Moroni Romano, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai giorni nostri*, Venezia, Tipografia Emiliana, 109 voll., 1845-1878.

Morrogh 2011

Andrew Morrogh, *La cappella Gaddi nella chiesa di Santa Maria Novella*, in *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, a cura di Emanuele Barletti, Firenze, Edifir, 2011, pp. 299-325.

Morrogh 2018

Andrew Morrogh, *Vasari's Libro and the drawings collection of Niccolò Gaddi*, in *A Demand for*

Drawings: Five Centuries of Collectors and Collecting Drawings, a cura di John Marciari, New York, Morgan Library & Museum, 2018, pp. 30-43.

Morselli 1982

Piero Morselli, *Florentine Sixteenth-Century Artists in Prato. New Documents for Baccio da Montelupo and Francesco da Sangallo*, «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 (Firenze, Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, 1963), a cura di Paola Barocchi et al., Firenze, Leo S. Olschki, 1963.

Motture 2000

Peta Motture, *Bells & Mortars and Related Utensils: Catalogue of Italian Bronzes in the Victoria and Albert Museum*, London, V&A Publications, 2000.

Mozzati 2011

Tommaso 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*, atti del convegno (Perugia, 2011), a cura di Fedora Boco, Antonio Carlo Ponti, Perugia, Futura, 2011, pp. 189-197.

Mozzati, Gentilini 2012

Tommaso Mozzati, Giancarlo 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 Cinzia Maria Sicca, Louis A. Waldman, New Haven, Yale University Press, 2012, pp. 203-233.

Musella Guida 2009

Silvana Musella Guida, *Don Pedro Alvarez de Toledo: ritratto di un principe nell'Europa rinascimentale*, «Samnium», 21/22 (81/82), 2008-09, pp. 239-353.

Mussolin 2012

Mauro Mussolin, *In controluce: alcune osservazioni sull'uso della carta nei disegni architettonici di Michelangelo in Casa Buonarroti*, in *Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura*, atti del convegno (Firenze, 2009), a cura di Golo Maurer, Alessandro Nova, Venezia, Marsilio, 2012, pp. 287-311.

Naldi 2007

Riccardo Naldi, "Virtus unita crescit": la cappella di

Giovanni Antonio Caracciolo, in *Giovanni da Nola, Annibale Caccavello, Giovan Domenico D'Auria: sculture ritrovate tra Napoli e Terra di Lavoro, 1545-1565*, Napoli, Electa, 2007, pp. 143-179.

Naldi 2014

Riccardo Naldi, *La cappella di Ippolita de Monti nella chiesa dei Santi Severino e Sossio a Napoli: l'arredo e le sue modificazioni, con un'ipotesi sul tabernacolo cinquecentesco*, «Napoli nobilissima», 6. serie, v. 5, fasc. 3-6, 2014, pp. 119-160.

Natali 2001

Antonio Natali, *Il Battista del Bargello attribuito a Francesco da Sangallo*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, a cura di Mario Di Giampaolo, Elisabetta Saccomani, Mina Gregori, Napoli, Paparo, 2001, pp. 147-155.

Natali 2011

Lisa Natali, *L'ampliamento di Palazzo Vecchio, in Vasari e Ammannati per la città dei Medici*, a cura di Cristina Acidini, Giacomo Pirazzoli, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 173-177.

Nation, Style, Modernism 2003

Nation, Style, Modernism, atti del convegno (Cracovia, 2003), a cura di Jacek Purchla, Wolf Tegethoff, Cracow, International Cultural Centre, 2006.

Nello splendore mediceo 1963

Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze, catalogo della mostra (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, 2013), a cura di Nicoletta Baldini, Monica Bietti, Firenze, Firenze Musei, 2013.

Neri 2006

Elisabetta Neri, *De campanis fundendis. La produzione di campane nel medioevo tra fonti scritte ed evidenze archeologiche*, Milano, V&P, 2006.

Nesselrath 1986

Arnold Nesselrath, *I libri di disegni di antichità: tentativo di una tipologia*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, Torino, G. Einaudi, 1986, pp. 87-147.

Nesselrath 1996

Arnold Nesselrath, *Il "Codice Escorialense"*, in *Domenico Ghirlandaio 1449-1494*, atti del convegno (Firenze, 1994), a cura di Wolfram Prinz, Max Seidel, Firenze, Centro Di, 1996, pp. 175-198.

Niccolò detto il Tribolo 2001

Niccolò detto il Tribolo tra arte, architettura e

paesaggio, atti del convegno (Poggio a Caiano 2000), a cura di Elisabetta Pieri, Luigi Zangheri, Poggio a Caiano, Comune di Poggio a Caiano, 2001.

Nova 1983

Alessandro Nova, *Bartolomeo Ammannati e Prospero Fontana a Palazzo Firenze: architettura e emblemi per Giulio III Del Monte*, «Ricerche di storia dell'arte», 21, 1983, pp. 53-76.

Nova 2013

Alessandro Nova, "Vasari" versus Vasari. *La duplice attualità delle vite*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LV, 2013, pp. 55-71.

Nova 2015

Alessandro Nova, *Piero di Cosimo, le "Vite" di Vasari e i limiti di un sistema teleologico*, in *Piero di Cosimo 1462-1522. Pittore fiorentino eccentrico fra Rinascimento e Maniera*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 2015), a cura di Elena Capretti, Firenze, Giunti, 2015, pp. 64-75.

Nunziante 1893

Ferdinando Nunziante, *Castel Capuano sede dei Tribunali*, «Napoli Nobilissima», II, 1893, pp. 113-118.

Nygren 2008

Barnaby Nygren, *A Friend of the Bridegroom or a Lover of the Bride? The Cuckolding Angel in Filippo Lippi's Uffizi Madonna*, «Source», XXVIII, 1, 2008, pp. 8-15.

O'Brien 2014

Alana O'Brien, "Maestri d'Alcune Arti Miste e d'Ingegno". *Artists and Artisans in the Compagnia dello Scalzo*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 55, 3, 2013 (2014), pp. 359-433.

Olivato 1970

Loredana Olivato, *Profilo di Giorgio Vasari il Giovane*, «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», XVII, 1970, pp. 194-205.

Olivato 1971

Loredana Olivato, *Giorgio Vasari il Giovane: il funzionario del "Principe"*, «L'Arte», IV, 1971, pp. 23-24.

Opera 1996

Opera. Carattere e ruolo delle fabbriche cittadine fino all'inizio dell'Età Moderna, atti della tavola rotonda

(Firenze, 1991), a cura di Margaret Haines, Lucio Riccetti, Firenze, Leo S. Olschki, 1996.

Orsini 1907

Luigi Orsini, *Imola e la valle del Santerno*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1907.

Ortenzi 2007

Francesco Ortenzi, *Per il giovane Francesco da Sangallo*, «Nuovi studi», 12, 2006 (2007), pp. 71-84.

Ortenzi 2009

Francesco Ortenzi, *Formazione e ascesa di Francesco da Sangallo*, «Proporzioni», 7/8, 2006-2007 (2009), pp. 49-66.

Paatz 1940-1955

Walter Paatz, *Die Kirchen von Florenz: ein kunstgeschichtliches Handbuch*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1940-1955.

Pacciani 1991

Riccardo Pacciani, *Nuove ricerche su Antonio da Sangallo il Vecchio ad Arezzo e a Monte San Savino (1504 - 1532)*, «Annali di architettura», 3, 1991, pp. 40-57.

Pacciani 1998

Riccardo Pacciani, *Firenze nella seconda metà del secolo*, in *Storia dell'architettura italiana, Il Quattrocento*, a cura di Francesco Paolo Fiore, Milano, Electa, 1998, pp. 330-373.

Pacciani 2002

Riccardo 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 Bruno Adorni, Milano, Electa, 2002, pp. 81-95.

Pacini 2001

Piero Pacini, *Le sedi dell'Accademia del disegno al Cestello e alla Crocetta*, Firenze, Leo S. Olschki, 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

Pier Nicola 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*, «Architettura archivi, fonti e storia», 1, 1982, pp. 25-50.

Pagliara 1983

Pier Nicola Pagliara, s.v. *Cordini, Giovanni Battista (Battista da Sangallo detto il Gobbo)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, pp. 23-28.

Pagliara 1991

Pier Nicola Pagliara, *Raffaello e la rinascita delle tecniche antiche*, in *Les chantiers de la Renaissance*, atti del convegno (Tours, 1983), a cura di Jean Guillaume, Parigi, Picard, 1991, pp. 51-69.

Pagliara 2004

Pier Nicola Pagliara, *Palazzo Pandolfini, Raffaello e Giovan Francesco da Sangallo*, in *Per Franco Barbieri. Studi di storia dell'arte e dell'architettura*, a cura di Maria Elisa Avagnina, Guido Beltramini, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 241-267.

Pagliara 2015

Pier Nicola Pagliara, *Casa Sangallo in via Giulia. Da abitazione "all'antica" per l'architetto del papa a fonte di reddito*, «Ricerche di storia dell'arte», 21, 1983, pp. 72-78.

Pagnini 2006

Maria Camilla Pagnini, *Giovanni Battista del Tasso legnaiolo e architetto a corte*, in *Palazzo Vecchio, officina di opere e ingegni*, a cura di Carlo Francini, Cinisello Balsamo, Silvana, 2006, pp. 122-125.

Panofsky 1930

Erwin Panofski, *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*, «Städel-Jahrbuch», 6, 1930, pp. 25-72.

Paoli 1998

Maria Pia Paoli, s.v. *Gagliano, Pier Francesco da*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 255-258.

Parker 1956

Karl Theodore Parker, *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum*, II, Italian Schools, Oxford, Clarendon Press, 1956.

Parronchi 1968-2003

Alessandro Parronchi, *Opere giovanili di Michelangelo*, 6 voll., Firenze, Leo S. Olschki, 1968-2003.

Parronchi 1968-2003

Alessandro Parronchi, *Opere Giovanili di Michelangelo*, 6 voll., Firenze, Olschki, 1968-2003.

Pasolini-Zanelli 1890

Giuseppe Pasolini-Zanelli, *Il palazzo Alidosi in Castel del Rio*, «Rassegna emiliana da storia dell'arte», 10, 1890, pp. 538-549.

Payne 2000

Alina Alexandra Payne, *Architects and Academies: Architectural Theories of Imitatio and the Literary Debates on Language and Style*, in *Architecture and Language*, a cura di Georgia Clarke, Paul Crossley, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2000, pp. 118-137.

Payne 2001

Alina Alexandra Payne, *Vasari, Architecture, and the Origins of Historicizing Art*, «RES: Anthropology and Aesthetics», 40, 2001, pp. 51-76.

Payne 2009

Alina Alexandra Payne, *Materiality, Crafting, and Scale in Renaissance Architecture*, «The Oxford art journal», XXXII, 3, 2009, pp. 365-386.

Payne 2017

Alina Alexandra Payne, *The companions to the history of architecture*, I, *Renaissance and Baroque Architecture*, West Sussex, Wiley Blackwell, 2017.

Pellicchia 1989

Linda Pellicchia, *The Patron's Role in the Production of Architecture: Bartolomeo Scala and the Scala Palace*, «Renaissance Quarterly», 42, 1989, pp. 258-291.

Pericolo 2015

Lorenzo 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., Jessica N. Richardson, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 271-321.

Peroni 1999

Chiara Peroni, *Baccio d'Agnolo e la bottega dei Baglioni architetti e legnaioli fiorentini (15°-17° secc.)*, tesi di dottorato, Università degli Studi La Sapienza 1999.

Pessolano 1977

Maria Raffaella Pessolano, *La chiesa superiore dei SS. Severino e Sossio*, «Napoli nobilissima», XVI, 1977, pp. 201-217.

Petrioli Tofani 1991

Annamaria Petrioli Tofani, *Inventario, Disegni di figura*, 1, Firenze, Leo S. Olschki, 1991.

Piero di Cosimo 2015

Piero di Cosimo 1462-1522. *Pittore fiorentino eccentrico*

fra Rinascimento e Maniera, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi, 2015), a cura di Elena Capretti, Firenze, Giunti, 2015.

Piero di Cosimo 2015

Piero di Cosimo. *The Poetry of Painting in Renaissance Florence*, catalogo della mostra itinerante (Washington, National Gallery of Art, 2015), a cura di Gretchen A. Hirschauer, Dennis Geronimus, Washington, National Gallery of Art, 2015, pp. 103-107.

Pirotti 1971

Umberto Pirotti, *Benedetto Varchi e la cultura del suo tempo*, Firenze, Leo S. Olschki, 1971.

Pizzorusso 2005

Claudio Pizzorusso, *Francesco da Sangallo, Flora*, in *Vetera et nova*, catalogo della mostra (Firenze, 2005), a cura di Massimo Vezzosi, Firenze, Polistampa, 2005, pp. 70-77.

Plaisance 1999

Michel Plaisance, *L'entrée de Charles Quint à Florence*, «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 5, 1998-1999, pp. 29-35.

Plaisance 2004

Michel Plaisance, *L'Accademia e il suo principe. Cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici*, Manziana, Roma, Vecchiarelli, 2004.

Plaisance 2005

Michel 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 XVe-XVIIe siècles*, a cura di Pierre Civil, Danielle Boillet, Parigi, Université Paris III Sorbonne nouvelle, 2005, pp. 109-120.

Plaisance 2013

Michel Plaisance, *Vasari e Alessandro de' Medici: arte e ideologia*, in *I mondi di Vasari. Accademia, lingua, religione, storia, teatro*, atti del convegno (Firenze, 2011) a cura di Alessandro Nova, Luigi Zangheri, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 17-42.

Plaza 2016

Carlos Plaza, *Españoles en la corte de los Medici: arquitectura y política en tiempos de Cosimo I*, Madrid, CEEH, 2016.

Plutarco, ed. Santi Amantini, Manfredini 1995

Plutarco, *Le vite di Demetrio e di Antonio*, a cura di Luigi Santi Amantini, Carlo Carena, Mario

Manfredini, Milano, A. Mondadori, 1995.

Plutarco, trad. it. Caiazza 1993

Plutarco, *Precetti politici*, traduzione e commento di Antonio Caiazza, Napoli, D'Auria, 1993.

Poggi 1910a

Giovanni Poggi, *Notiziario*, «Rivista d'Arte», 7, 1910, pp. 29-54.

Poggi 1910b

Giovanni Poggi, *S. Maria del Fiore di Firenze*, Milano, Bonomi, 1910.

Pollard 1984-1985

J. Graham Pollard, *Medaglie italiane del Rinascimento nel Museo Nazionale del Bargello*, 3 voll., Firenze, S.P.E.S., 1984-1985.

Pollard 2007

J. Graham Pollard, *Renaissance Medals*, I, *Italy*, con la collaborazione di Eleonora Luciano, Maria Pollard, New York-Oxford, Oxford University Press, 2007.

Pope-Hennessy, Radcliffe 1970

John Pope-Hennessy, Anthony F. Radcliffe, *The Frick Collection: an Illustrated Catalogue*, 3, *Italian Sculpture*, New York, Princeton University Press, 1970.

Popham 1935

Arthur 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, Fitzroy Fenwick, 1935.

Popham, Wilde 1949

Arthur E. Popham, Johannes Wilde, *The Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*, London, Phaidon Press, 1949.

Quiviger 1995

François Quiviger, *The Presence of Artists in Literary Academies*, in *Italian Academies of the Sixteenth Century*, a cura di Id., David Chambers, London, Warburg Institute, 1995, pp. 105-112.

Raffaello architetto 1984

Raffaello architetto, catalogo della mostra (Roma, Palazzo dei Conservatori, 1984), a cura di Christoph Luitpold Frommel et al., Milano, Electa, 1984.

Rabboni 2009

Renzo Rabboni, *Fra Aretino e Varchi: le lettere (e le*

rime) sull'arte di Nicolò Martelli, «Italianistica», 38, 2, 2009, pp. 251-69.

Rago 2012

Giuseppe Rago, *La residenza nel centro storico di Napoli dal XV al XVI secolo*, Roma, Carocci, 2012.

Rago 2014

Giuseppe 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*, «Bollettino della Società di Studi Fiorentini», XXII, 2013 (2014), pp. 264-276.

Ravaglia 1921-1922

Emilio Ravaglia, *Un quadro inedito di Sebastiano del Piombo*, «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», 15, 1921-1922, pp. 474-476.

Ravioli 1854

Camillo Ravioli, *Intorno alla relazione delle rocche della Romagna pontificia fatta nel 1526 da Antonio Picconi da Sangallo e da Michele Sanmicheli*, «Giornale arcadico di scienze lettere e arti», 137, 1854, pp. 126-139.

Ravioli 1863

Camillo 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, Tipografia delle Belle Arti, 1863.

Renaissance faces 2008

Renaissance faces: Van Eyck to Titian, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 2008-2009), a cura di Lorne Campbell et al., London, Yale University Press, 2008.

Repetti 1845

Emanuele 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 (Venezia, Istituto di cultura di Palazzo Grassi, 1994), a cura di Henry A. Millon, Vittorio Magnago Lampugnani, Milano, Bompiani, 1994.

Ripa 1970

Cesare Ripa, *Iconologia, ovvero Descrittione di diverse imagini cavate dall'antichità, e di propria*, Hildesheim, G. Olms, 1970.

Roani 2012

Roberta Roani, *Per la storia della Basilica di Santa Croce a Firenze. La "Restaurazione generale del Tempio". 1815-1824*, Firenze, Nardini, 2012.

Roca De Amicis 2013

Augusto Roca De Amicis, *Successi e limiti degli "architetti-scultori" nel Cinquecento: il caso di Simone Mosca*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 57-49, 2011-2012 (2013), pp. 167-172.

Rodini 1970

Robert J. Rodini, *Antonfrancesco Grazzini, Poet, Dramatist, and Novelliere, 1503-1584*, Madison-London, The University of Wisconsin Press, 1970.

Rogers 2000

Mary Rogers, *Introduction: Collective Identity/ Individual Identity*, in *Fashioning Identities in Renaissance Art*, a cura di Ead., Aldershot, Ashgate, 2000.

Roisman 1988-1989

Rona Roisman, *Francesco da Sangallo's Tomb of Leonardo Bonafede in the Certosa del Galluzzo*, «Rutgers Art Review», 9-10, 1988-1989, pp. 17-41.

Roisman 1995

Rona Roisman, *Francesco da Sangallo: the Tombs*, dissertation, New York University 1995.

Romby 2006

Giuseppina Carla Romby, in "Di Luca Pitti ho visto la muraglia": l'impresa costruttiva di Luca Pitti. *Documenti e testimonianze*, «Opus Incertum», I, 1, 2006, pp. 15-24.

Rosenberg 2019

Pierre Rosenberg, *Les dessins de la collection Mariette. Écoles italienne et espagnole*, 4 voll., con la collaborazione di Laure Barthélemy-Labeeuw, Marie-Liesse Delcroix, Stefania Lumetta, Paris, Somogy, 2019.

Rossi 2019

Cinzia Rossi, *Cosimo I de' Medici e lo Stato di Siena tra Impero, Spagna e Principato Mediceo. Questioni giuridiche e istituzionali*, Pisa, ETS, 2019.

Röstel [in corso di pubblicazione]

Alexander Röstel, *The House and Collection of Giuliano, Antonio and Francesco da Sangallo*, «The Burlington Magazine», in corso di pubblicazione.

Rowe, Satkowski 2002

Colin Rowe, Leon George Satkowski, *Italian Architecture of the 16th Century*, New York,

Princeton Architectural Press, 2002.

Rubin 1995

Patricia L. Rubin, *Giorgio Vasari: Art and History*, New Haven, Yale University Press, 1995.

Ruffini 2011

Marco Ruffini, *Art Without an Author: Vasari's Lives and Michelangelo's Death*, Ashland, Ohio, Fordham University Press, 2011.

Ruggieri 1755

Ferdinando Ruggieri, *Scelta di architetture antiche e moderne della città di Firenze*, 5 voll., Firenze, appresso l'editore, 1755.

Ruscelli 1584

Girolamo Ruscelli, *Imprese illustri*, Venezia, Francesco de Franceschi senesi, 1584.

Ruschi 1986

Pietro Ruschi, *I campanili di Santa Croce*, in *Santa Croce nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Firenze, 1986), a cura di Id., Firenze 1986, pp. 17-38.

Ruschi 2013

Pietro 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 (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, 2013), a cura di Nicoletta Baldini, Monica Bietti, Firenze, Firenze Musei, 2013, pp. 287-291.

Saglio 1893

André Saglio, *Maisons d'hommes célèbres*, Paris, Hachette, 1893.

Salerno 1973

Luigi Salerno, *Palazzo Sacchetti*, in *Via Giulia. Una utopia urbanistica del 500*, a cura di Id., Luigi Spezzaferro, Manfredo Tafuri, Roma, Aristide Staderini, 1973, pp. 288-313.

Sanchez 1994

Carlos José Hernando Sanchez, *Castilla y Napoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo. Linaje, Estado, Cultura (1532-1553)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1994.

Sankovitch 2001

Anne-Marie Sankovitch, *The Myth of the "Myth of the Medieval": Gothic Architecture in Vasari's Rinascita and Panofsky's Renaissance*, «Res», 40, 2001, pp. 29-50.

Sanpaolesi 1943

Piero Sanpaolesi, *Una rotonda sangallesca scomparsa*, «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 1999

Santa Sofia a Istanbul. *Sei secoli di immagini e il lavoro di restauro di Gaspere Fossati (1847-49)*, catalogo della mostra (Mantova, Casa del Mantegna, 1999), a cura di Volker Hoffmann, Mantova, Casa del Mantegna, 1999.

Sartore [in corso di pubblicazione]

Anna Rebecca Sartore, *Il vescovo e il cardinale: una nuova traccia documentaria per Giannozzo Pandolfini nel carteggio di Silvio Passerini*, «Annali di architettura», 31, in corso di pubblicazione.

Satkowski 1979

Leon George Satkowski, *Studies on Vasari's Architecture*, New York, Garland, 1979.

Satkowski 1985

Leon George Satkowski, *The Palazzo Del Monte in Monte San Savino and the Codex Geymüller*, in *Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, 2 voll., a cura di Andrew Morrogh et al., Firenze, Giunti Barbèra, 1985, pp. 653-666.

Satkowski 1993

Leon George Satkowski, *Giorgio Vasari: Architect and Courtier*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1993.

Satzinger 1986

Georg Satzinger, *Baumedailen: 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, Rhema, 2004, pp. 97-137.

Satzinger 1990

Georg 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., Stefan Kummer, Stuttgart, Hatje, 1990, pp. 78-95.

Satzinger 1991

Georg Satzinger, *Antonio da Sangallo der Ältere und die Madonna di San Biagio bei Montepulciano*, Tübingen, Ernst Wasmuth, 1991.

Satzinger 1995

Georg Satzinger, *Der "Konsul" am Palazzo Gondi in Florenz: zur öffentlichen Inszenierung antiker Statuen um 1500*, «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 30, 1995, pp. 151-189.

Satzinger 1996

Georg 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 zum 11 März 1996*, a cura di Viktoria von Flemming, Sebastian Schütze, Mainz am Rhein, Von Zabern, 1996, pp. 208-227.

Satzinger 2011

Georg Satzinger, *Michelangelo und die Fassade von San Lorenzo in Florenz. Zur Geschichte der Skulpturenfassade der Renaissance*, München, Hirmer, 2011.

Savoia 1980

Umberto di Savoia, *Le medaglie di Casa Savoia*, Roma, P. & Santamaria, 1980.

Scorza 2008

Rick Scorza, *Borghini, Zucchi, Galeotti and the Genesis of a Medal for Cosimo I de' Medici*, «The Medal», LIII, 2008, pp. 34-40.

Scrittura di artisti 1876

La scrittura di artisti italiani (secoli XIV-XVII), 3 voll., riprodotta con la fotografia da Carlo Pini e corredata di notizie da Gaetano Milanese, Firenze, Le Monnier, 1876.

Scultura del Quattrocento 2016

«Fece di scultura di legname e colori». *Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 2016), a cura di Alfredo Bellandi, Firenze, Giunti, 2016.

Serlio, ed. Fiore 1994

Sebastiano Serlio, *Architettura civile. Libri sesto settimo e ottavo nei manoscritti di Monaco e Vienna*, a cura di Francesco Paolo Fiore, Milano, Il Polifilo, 1994.

Settis 1999

Salvatore Settis, *Laocoonte: fama e stile*, Roma, Donzelli, 1999.

Shaw 1976

James Byam Shaw, *Drawings by Old Masters at Christ Church, Oxford*, Oxford, Clarendon Press, 1976.

Shearman 1977

John K.G. Shearman, *Raphael, Rome and the Codex Escurialensis*, «Master Drawings», 15, 1977, pp. 107-146.

Shilling/Blunt 1971

Edmund Shilling, Sir Anthony 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, Phaidon, 1971.

Simonato 2007

Lucia Simonato, *Percorsi di medagliistica tra Quattro e Cinquecento*, in *Ars metallica. Monete e medaglie. Arte tecnica e storie*, catalogo della mostra (Roma, Complesso monumentale del Vittoriano, 2007), a cura di Silvana Balbi de Caro, Laura Cretara, Rosa Maria Villani, Roma, Editalia, 2007, pp. 53-58.

Simoncini 1992

Giorgio 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, Leo S. Olschki, 1992, pp. 1-50.

Slavazzi 2007

Fabrizio 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 Giorgio Bejor, Milano, Cisalpino, 2007, pp. 163-178.

Smith 1987

Cristine. Smith, *Cyriacus of Ancona's Seven Drawings of Hagia Sophia*, «The Art Bulletin», 69, 1987, pp. 16-32.

Spagnesi 1995

Piero Spagnesi, *Castel Sant'Angelo, la fortezza di Roma. Momenti della vicenda architettonica da Alessandro VI a Vittorio Emanuele III (1494-1911)*, Roma, Palombi, 1995.

Stegmann, Geymüller 1885-1908

Carl von Stegmann, Heinrich von Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, 12 voll., München, Bruckmann, 1885-1908.

Steinmann 1913

Ernst Steinmann, *Die Portraitdarstellungen des Michelangelo*, Leipzig 1913.

Strazzullo 2000

Franco Strazzullo, *Tre opere d'arte del '500 a*

Montecassino, Napoli, Arte tipografica Editrice, 2000, in particolare pp. 13-25.

Strehlke 2007

Carl Brandon Strehlke, *The Brancacci Style and the Carmine Style*, in *The Brancacci Chapel. Form, Function and Setting*, atti del convegno (Firenze, 2003), a cura di Nicholas A. Eckstein, Firenze, Leo S. Olschki 2007, pp. 87-113.

Summers 1972

David Summers, *Michelangelo on architecture*, «The Art Bulletin», 64, 1972, pp. 146-158.

Summers 1981

David Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1981.

Supino 1899

Igino Benvenuto Supino, *Il medagliere medico nel R. Museo nazionale di Firenze*, Firenze, Fratelli Alinari, 1899.

Syson, Dunkerton 2011

Luke Syson, Jill Dunkerton, *Andrea del Verrocchio's First Surviving Panel Painting and Other Early Works*, «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 Lodovico Zdekauer, Rodolfo Falb, Siena, Stab. Tip. Lit. Di Rodolfo 1902.

Tafari 1969

Mandredo Tafari, *L'architettura dell'Umanesimo*, Roma-Bari, Laterza, 1969.

Tafari 1992

Manfredo Tafari, *Ricerca del Rinascimento: principi, città, architetti*, Torino, Einaudi, 1992.

Tanoulas 1997

Tasos Tanoulas, *Through the Broken Looking Glass: the Acciaiuoli Palace in the Propylaea reflected in the Villa of Lorenzo il Magnifico at Poggio a Caiano*, «Bollettino d'arte», 100, 1997, pp. 1-32.

Targioni Tozzetti 1801

Ottaviano Targioni Tozzetti, *Istituzioni botaniche*, 3 voll., Firenze, Stamperia Reale, 1802.

Tempesta 2011

Claudia Tempesta, *Oratorio di San Giovanni Decollato*, in *Il Rinascimento a Roma. Nel segno di Michelangelo e Raffaello*, catalogo della mostra Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Sciarra,

2011-2012), a cura di Maria Grazia Bernardini, Marco Bussagli, Milano, Electa, 2011, pp. 116-125.

Teodori 2011

Brunella Teodori, *Santa Croce: l'adeguamento post-conciliare*, in *Vasari e Ammannati per la città dei Medici*, a cura di Cristina Acidini, Giacomo Pirazzoli, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 209-210.

The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger 1994-2000

The Architectural Drawings of Antonio da Sangallo the Younger and his Circle, 2 voll., a cura di Christoph L. Frommel, Nicholas Adams, New York, N.Y.-Cambridge, Mass., MIT Press, 1994-2000.

The Ashgate Research Companion to the Counter-Reformation 2013

The Ashgate Research Companion to the Counter-Reformation, a cura di Alexandra Bamji, Geert H. Janssen, Mary Laven, Farnham, Ashgate, 2013.

The Currency of Fame 1994

The Currency of Fame. Portrait Medals of the Renaissance, catalogo della mostra itinerante (New York, Frick Collection, 1994), a cura di Stephen K. Scher, London, Thames and Hudson, 1994.

The Paper Museum 1996-2004

The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo, Series A: Antiquities and Architecture, a cura di Amanda Claridge, London, Harvey Miller, 1996-2004.

Thies 1982

Harmen Thies, *Michelangelo. Das Kapitäl*, München, Bruckmann, 1982.

Tinagli 1985

Paola Tinagli, *Rileggendo i "ragionamenti"*, in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, atti del convegno (Arezzo, 1981), a cura di Gian Carlo Garfagnini, Firenze, Leo S. Olschki, 1985, pp. 83-93.

Tinagli 2000

Paola Tinagli, *The Identity of the Prince: Cosimo de' Medici, Giorgio Vasari and the Ragionamenti*, in *Fashioning Identities in Renaissance Art*, a cura di Mary Rogers, Aldershot, Ashgate, 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*, 2 voll., atti del convegno (San Gimignano, 2002), a cura di Sylvie

Duvernoy, Firenze, Alinea, 2003, pp. 375-379.

Tioli, Verdiani 2005

Francesco Tioli, Giorgio Verdiani, *I campanili della basilica di Santa Croce*, «Materia e geometria», 13, 2005, pp. 31-78.

Toderi, Vannel 2000

Giuseppe Toderi, Fiorenza Vannel, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, 3 voll, Firenze, Polistampa, 2000.

Toderi, Vannel 2003-2007

Giuseppe Toderi, Fiorenza Vannel, *Medaglie italiane del Museo nazionale del Bargello di Firenze*, Firenze, Polistampa, 2003-2007.

Tomasso Brothers 2016

Important European bronzes, catalogo della mostra (New York, Tomasso Brothers Fine Art at Carlton Hobbs, 2016), Leeds, Tomasso Brothers Fine Art, 2016.

Tordella 2009

Piera Giovanna Tordella, *La linea del disegno. Teoria e tecnica dal Trecento al Seicento*, Milano, Mondadori, 2009.

Toscan 1981

Jean 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, 3 voll., cura di Paola Barocchi, Bari, Laterza, 1960-1962.

Trotta 2009

Giampaolo Trotta, *Palazzo Cocchi Serristori. Arte e storia*, Firenze, Comune di Firenze, 2009.

Turner 1986

Nicholas Turner, *Florentine Drawings of the Sixteenth Century*, London, British Museum, 1986.

Tuttle 1999

Richard J. Tuttle, *Vignola's fortified palaces*, in *"Italienische" Renaissancebaukunst an Schelde, Maas und Niederrhein. Stadtanlagen - Zivilbauten - Wehranlagen*, atti del convegno (Jülich, 1998-1999), a cura di Günter Bers, Conrad Doose, Jülich, Fischer, 1999, pp. 303-315.

Valente 2013

Elisabetta Diana Valente, *Nuovi documenti per l'oratorio di San Giovanni Decollato a Roma (Jacopino*

del Conte, Francesco Salviati, Battista Franco, Pirro Ligorio), «Bollettino d'arte», 98, 2013, pp. 51-72.

Van Veen 2006

Henk Th. van Veen, *Cosimo I de' Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture*, New York, Cambridge University Press, 2006.

Varchi, Borghini, ed. Barocchi 1998

Benedetto Varchi, Vincenzio Borghini, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, a cura di Paola Barocchi, Livorno, Sillabe, 1998.

Varchi, ed. Barocchi 1960

Benedetto Varchi, *Lezione 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*, I, a cura di Paola Barocchi, Bari, Laterza, 1960, pp. 1-82.

Varchi, ed. Bächtischmann, Weddingen 2013

Benedetto Varchi, *Paragone - Rangstreit der Künste*, traduzione e commento di Oskar Bächtischmann, Tristan Weddingen, Darmstadt, WBG, 2013.

Vasari, ed. Barocchi 1962

Giorgio Vasari, *La vita di Michelangelo: nelle redazioni del 1550 e del 1568*, 5 voll., a cura di Paola Barocchi, Milano-Napoli, Paola Barocchi, 1962.

Vasari, ed. Bellosi 1986

Giorgio 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 Luciano Bellosi, Aldo Rossi, Torino, G. Einaudi, 1986.

Vasari, ed. Bettarini, Barocchi 1966-

Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 voll., testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare di Paola Barocchi, Firenze, Sansoni, 1966-.

Vasari, ed. Bottari 1759-1760

Giorgio Vasari, *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 Giovanni Gaetano Bottari, Roma, Pagliarini, 1759-1760.

Vasari, ed. Frey 1923-1940

Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris, 3 voll., a cura di Karl Frey, München, Georg Müller, 1923-1940.

Vasari, ed. Lorini, Burioni, Mädlar 2010

Giorgio Vasari, *Das Leben der Sangallo-Familie*,

traduzione di Victoria Lorini, introduzione e commento di Matteo Burioni, Daniel Mädlar, Berlin, Wagenbach, 2010.

Vasari, ed. Milanese 1878-1885

Giorgio Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, 9 voll., Firenze, Sansoni, 1878-1885.

Vasari, *gli Uffizi e il duca* 2011

Vasari, *gli Uffizi e il duca*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 2011), a cura di Claudia Conforti et al., Firenze-Milano, Giunti, 2011.

Veen 2006

H.T. van Veen, *Cosimo I de' Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture*, New York, Cambridge University Press, 2006.

Venditti 1999

Arnaldo Venditti, *La fabbrica nel tempo*, in *Il complesso di Monteoliveto a Napoli. Analisi, rilievi, documenti, informatizzazione degli archivi*, Roma, Gangemi, 1999, pp. 37-116.

Venditti 2006

Mauro Venditti, *Una presenza vicereale a Pozzuoli: la dimora fortificata di Don Pedro de Toledo*, «Archivio storico per le province napoletane», 124, 2006, p. 251-287.

Venturi 1904

Adolfo Venturi, *Di alcune opere di scultura a Parigi*, «L'arte», 7, 1904, pp. 469-477.

Venturi 1908

Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, 6, *La scultura del Quattrocento*, Milano, U. Hoepli, 1908.

Verdon 2001

Timothy 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*, II, a cura di Id. , Annalisa Innocenti, Firenze, Edifir, 2001, pp. 520-543.

Vermeule 1960

Cornelius C. Vermeule, *The Dal Pozzo-Albani drawings of classical antiquities in the British Museum*, Philadelphia, The American Philosophical Society, 1960.

Villa, ed. Pedrini 2001

Giovanni Nicolò Villa, *Le pitture della città di Imola*, a cura di Claudia Pedrini, Imola, Mandragora, 2001.

Visonà, Baroni, Becherini 1991

Mara Visonà, Alessandra Baroni Vannucci, Mariella Becherini, *Ville e dimore di famiglie fiorentine a Montemurlo*, Firenze, Edam, 1991.

Vitry 1922-1933

Paul Vitry, *Musée du Louvre. Catalogue des sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes*, 4 voll., Paris, Musées Nationaux, 1922-1933.

Vittucci 2002

Fabio Vittucci, *Materiali su Francesco da Sangallo*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano 2002.

Vivoli 1984

Cesare Quinto Vivoli, *Il palazzo Alidosi di Castel del Rio*, «Pagine di vita e storia imolesi», 2, 1984, pp. 221-244.

Vivoli 2001

Cesare Quinto Vivoli, *Gli Alidosi e Castel del Rio. Splendore e tramonto di una signoria*, Imola, Santerno, 2001.

Vivoli 2010

Cesare Quinto Vivoli, *Il Palazzo Alidosi di Castel del Rio, opera di Francesco da Sangallo*, Imola, Angelini, 2010.

Volpe, Parisi 2010

Rita Volpe, Antonella Parisi, *Felice de Fredis e il luogo di ritrovamento del Laocoonte*, «Bulettno della Commissione Archeologica Comunale di Roma», CX, 2009, pp. 81-109.

Volz 2002

Peter Volz, *Medaillen und Plaketten der Renaissance aus einer Schweizer Privatsammlung*, München, Hirmer, 2013.

Vossilla 1995

Francesco Vossilla, *La loggia della Signoria*, Firenze, Medicea, 1995.

Vossilla 1996

Francesco Vossilla, *L'altar maggiore di Santa Maria del Fiore di Baccio Bandinelli*, in *Altari e committenza. Episodi a Firenze nell'età della Controriforma*, a cura di Cristina De Benedictis, Firenze, A. Pontecorboli, 1996, pp. 37-68.

Vossilla 2011

Francesco Vossilla, *Le grandi edicole di Santa Maria del Fiore*, in *Vasari e Ammannati per la città dei Medici*, a cura di Cristina Acidini, Giacomo Pirazzoli, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 200-201.

Waldman 1997

Louis Alexander 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*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 1997), a cura di Timothy Verdon, Milano, Electa, 1997, pp. 37-68.

Waldman 2002

Louis Alexander Waldman, *New Light on the Capponi Chapel in S. Felicità*, «Art Bulletin», 84, 2002, pp. 293-314.

Waldman 2004

Louis Alexander Waldman, *Baccio Bandinelli and art at the Medici court: a corpus of early modern sources*, Philadelphia, The American Philosophical Society, 2004.

Wallace 1994

William E. Wallace, *Michelangelo at San Lorenzo. The Genius as Entrepreneur*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1994.

Warren 1999

Jeremy Warren, *Francesco Francia and the art of sculpture in renaissance Bologna*, «The Burlington Magazine», 141, 1999, pp. 216-225.

Wazbinski 1987

Zygmunt Wazbinski, *L'Accademia Medicea del Disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e istituzione*, 2 voll., Firenze, Leo S. Olschki, 1987.

Weil-Garris 1977

Kathleen Weil-Garris, *The Santa Casa di Loreto: Problems in Cinquecento Sculpture*, New York, Garland, 1977.

Weisz 1982

Jean S. Weisz, *Pittura e misericordia: the Oratory of S. Giovanni Decollato in Rome*, dissertation, Harvard University, 1982.

Wilpert 1916

Joseph Wilpert, *Die römischen Mosaiken und Malerein der kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1916.

Wittkower 1963

Rudolf Wittkower, Margot Wittkower, *Born Under Saturn: The Character and Conduct of Artists. A Documented History From Antiquity to the French Revolution*, New York, Random House, 1963.

Wittkower 1964

The Divine Michelangelo: The Florentine Academy's

Homage on His Death in 1564, a cura di Rudolf & Margot Wittkower, London, Phaidon, 1964.

Wittkower 1974

Rudolf Wittkower, *Gothic Versus Classic: Architectural Projects in Seventeenth Century Italy*, London, Thames and Hudson, 1974.

Wurm 1984

Heinrich Wurm, *Baldassarre Peruzzi: Architekturzeichnungen*, Tübingen, Ernst Wasmuth, 1984.

Zaloga 2001

Jane Zaloga, *Reflections on the Pavements of the Cathedral of Florence*, in *Atti del VII centenario del Duomo di Firenze. La cattedrale come spazio sacro*, II, a cura di Timothy Verdon, Annalisa Innocenti, Firenze, Edifir, 2001, pp. 503-519.

Zampa 2002

Paola Zampa, *Antonio da Sangallo il Vecchio. Da Firenze, a Roma, alla provincia toscana*, in *Storia dell'architettura italiana, Il primo Cinquecento*, a cura di Arnaldo Bruschi, Milano, Electa, 2002, pp. 240-253.

Zangheri 1994

Luigi Zangheri, *Il pavimento marmoreo di Santa Maria del Fiore*, in *La difficile eredità. Architettura a Firenze dalla Repubblica all'assedio*, catalogo della mostra (Firenze, Accademia delle arti del disegno, 1994-1995), a cura di Marco Dezzi Bardeschi, Firenze, Alinea, 1994, pp. 57-61.

Zangheri 2013

Luigi Zangheri, *Giorgio Vasari e l'Accademia del Disegno*, in *I mondi di Vasari. Accademia, lingua, religione, storia, teatro*, atti del convegno (Firenze, 2011) a cura di Id., Alessandro Nova, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 85-98.

Zavatta 2008

Giulio Zavatta, *1526, Antonio da Sangallo il Giovane in Romagna. rilievi di fortificazioni e monumenti antichi romagnoli di Antonio da Sangallo il Giovane e della sua cerchia al Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi*, Imola, Angelini, 2008.

Zezza 2013

Andrea Zezza, *Per Vasari e Napoli*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, atti del convegno (Firenze, 2012), a cura di Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, Alessandro Nova, Venezia, Marsilio, 2013, pp. 147-165.

Zimmermann 2001

T.C. Price Zimmermann, s.v. *Giovio, Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2001, pp. 430-440.

Zurla 2014

Michela Zurla, *Dal disegno alla pittura. "Invenzioni" di Baccio Bandinelli*, in *Baccio Bandinelli scultore e maestro (1493 - 1560)*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 2014), a cura di Detlef Heikamp e Beatrice Paolozzi Strozzi, Firenze 2014, pp. 470-497.

Indice dei nomi

Albizzi, Francesco 4
Alessandro Magno 87, 93
Alidosi, Cesare 72-74, 78, 81
Alidosi, Ciro 74
Alidosi, famiglia 5, 11, 56, 58, 66, 71-75, 78-79, 81-82, 131
Alidosi, Francesco 71, 73
Alidosi, Nicola 74
Alidosi, Rizzardo 72-74, 78
Alidosi, Rodrigo 76
Alighieri, Dante 38, 85-88, 90, 93
Álvarez de Toledo, Eleonora 64
Álvarez de Toledo, famiglia 63-64, 131
Álvarez de Toledo, Pedro 63, 65-67
Amato, Gianluca 9
Ammannati, Bartolomeo 10, 46, 58, 70, 78, 101, 105, 109, 112, 122-123, 129
Andrea di Bartolo (Andrea del Castagno) 82, 113
Aragona, Ferdinando I di, detto Ferrante 67
Aretino, Pietro 118
Aristotele 86
Arnolfo di Cambio 46
Arrighi, Benedetto, detto Betto 89
Asburgo, Carlo V di 5, 52, 61, 117
Asburgo, famiglia 63
Asburgo, Filippo II 124
Asburgo, Giovanna di, detta d’Austria 125
Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano 18, 87, 105

Baccelli, Domenico 113
Baccelli, Francesco di Vincenzo, detto da Sangallo 68
Baccioni, Alessandro 82-83
Baglioni, Baccio, detto d’Agnolo 37, 45, 55, 79, 103, 106, 113, 123
Baglioni, famiglia 79, 131
Baglioni, Giuliano, detto di Baccio d’Agnolo 2, 79, 113, 129
Baldovinetti, Giovanni 120
Bandinelli, Baccio 2, 39, 69-70, 90, 101, 103, 112-114, 129
Bandini, Giovanni 112
Barberini, famiglia 16
Barberini, Maffeo (papa Urbano VIII) 75
Barozzi, Jacopo da Vignola 77
Bartoli, Cosimo 8, 36, 129
Beccadelli, Ludovico 88
Belluzzi, Giovanni Battista, detto il Sammarino 70
Benedetto da Maiano 63
Benevolo, Leonardo 130
Berni, Francesco 1
Bertoldo di Giovanni 113
Biringucci, Vannoccio 19, 22
Boccaccio, Giovanni 88
Bolzoni, Lina 7
Bonaccorsi, Piero, detto Perin del Vaga 67-68
Boncompagni, famiglia 5, 61
Borghini, Raffaello 8, 49, 93
Borghini, Vincenzo 14, 15, 48, 100, 123, 125-126
Borgia, famiglia 71
Borromeo, Carlo 114
Borsi, Franco 131
Bottari, Giovanni Gaetano 9
Botticelli, Sandro 20
Boulogne, Jehan 10
Bramante, Donato di Pascuccio d’Antonio detto 27, 35, 73, 101
Bronzino, Agnolo 123-124
Brothers, Cammy 18
Brunelleschi, Filippo 20, 46, 91-92, 94, 113
Bruschi, Arnaldo 8
Buonafede, Leonardo 5, 38, 46-47, 63, 84
Buonarroti, Michelangelo 2, 5, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 30, 39, 40-45, 47, 58, 60, 68-69, 80-81, 84, 90, 92, 94, 112-113, 116, 121, 123, 125-128, 130
Buontalenti, Bernardo 77, 84, 130
Burns, Howard 7

Caccini, Giovanni 120

Caglioti, Francesco 119
Campello, Bernardino 33
Cange, Charles du 24
Capaccio, Cesare 64
Carafa, famiglia 61
Carraresi, famiglia 101
Cartaro, Mario 64
Carucci, Jacopo, detto Pontormo 123
Caterina di Antonio 47
Cellini, Benvenuto 2, 70, 90, 122-123, 125
Cepperello, Giovanni 67
Cesi, Paolo Emilio 60
Ciaccheri, Antonio di Manetto 92, 93
Ciaccheri, Giuseppe 16
Clausse, Gustave 2, 10
Colonna, Ottone (papa Martino V) 84
Condivi, Ascanio 126
Conforti, Claudia 130
Conti, Cosimo 33
Contucci, Jacopo, detto Sansovino 80, 112
Cordini, Antonio d’Orazio, detto da Sangallo 27
Cordini, Antonio, detto da Sangallo il Giovane 10, 16, 26, 30-33, 35-36, 45, 51, 55, 57, 59, 67, 73, 77, 107-109, 111
Cordini, Giovanni Battista, detto da Sangallo il Gobbo 16, 31, 67, 107
Cosini, Silvio 44

D’Ancona, Pasqualino 2
D’Aragona, famiglia 64
Danti, Vincenzo 121
De Fredis, famiglia 15
Del Giglio, famiglia 124
Del Monte, famiglia 109
Del Tasso, Giovambattista 70, 80, 90, 105, 129, 131
Della Casa, famiglia 117
Della Rovere, famiglia 71
Della Rovere, Giuliano (papa Giulio II) 3, 41, 71
Dervis, Nanni 75
Didimo, Ario 87

Domenico di Polo 99-100
Donatello (Donato di Bardi) 38-39, 93-94, 104
Dosio, Giovanni Antonio 62, 84

Elam, Caroline 8, 35, 130

Fattucci, Giovan Francesco 2, 42
Feroni, famiglia 83
Ferri, Pasquale Nerino 26, 33, 51, 95, 109
Ferrucci, Andrea 81, 112
Ferrucci, Francesco, detto del Tadda 44
Fiodo, Antonino 119
Fiodo, famiglia 5, 62-63
Fortini, Davit 52
Foschi, Francesco 123
Francesco di Ser Jacopo 70
Frommel, Christoph 130

Gaddi, famiglia 31, 33, 84
Gaddi, Gaspero 31
Gagliano, famiglia 6, 82
Gagliano, Pier Francesco 82-83
Galeotti, Pietro Paolo 100
Geymüller, Heinrich von 10, 33, 35, 54, 65
Ghezzi, Colomba 5, 47, 63, 84
Ghiberti, Buonaccorso 21
Ghislieri, Antonio (papa Pio V) 114-115, 117
Giamberti, Agnese 49
Giamberti, Alberto, detto da Sangallo 48
Giamberti, Antonio, detto da Sangallo il Vecchio 4, 6, 11, 15, 20, 27-29, 33-37, 39-40, 47, 50-52, 54- 55, 57, 77, 83, 85, 91, 103, 104, 106, 108-110, 131
Giamberti, Arcangela 49
Giamberti, Clemente, detto da Sangallo 48
Giamberti, Francesco di Bartolo 3, 17, 50, 91-92, 94
Giamberti, Giuliano, detto da Sangallo 3, 4, 6, 8, 10-11, 14-20, 22-33, 35, 39, 40-41, 45-47, 49, 57, 67-69, 72, 77-78, 80, 83, 85, 91-92, 94, 103-104, 107, 111-112, 116, 124, 126-127
Giamberti, Maria 47
Giamberti, Smeralda 31
Giambullari, Pier Francesco 8
Giotto di Bondone 92-94
Giovanni da Fiesole 73
Giovannozzi, Pietro Paolo 57
Giovio, Paolo 6, 37, 95-97, 104, 122, 128
Giuliano da Maiano 63
Gondi, Bartolomeo 120
Gondi, Benedetto 16
Gondi, Bernardo 120
Gondi, famiglia 17, 72
Grazzini, Anton Francesco 1, 89, 118
Grazzini, Benedetto, detto da Rovezzano 112
Greenblatt, Stephen 7
Grifoni, Ugolino 123
Guazzo, Marco 118
Guidi, Iacopo 99-100
Guidotti, Antonio 52

Huelsen, Christian 10

Jacopino del Conte 67-68

Koolhaas, Rem 7
Kris, Ernst 7
Kurz, Otto 7

Labanti, Franco 75
Lastricati, Zanobi 124
Lennois, famiglia 62
Lenzoni, Carlo 8
Leoni, Leone 68-69
Ligorio, Pirro 67
Lippi, Filippo 20
Lotz, Wolfgang 130
Loyola, Ignazio di 67
Luciani, Sebastiano, detto del Piombo 93

Maiani, Santi 120

Mancini, Bartolomeo 52
Manlio, Ferdinando 66
Mantova Benavides, Marco 101
Marsuppini, Elena 5, 47, 50, 98
Martelli, Niccolò 84, 89-90, 97
Martini, Francesco di Giorgio 22, 73
Marzi Medici, Angelo 5, 38, 122
Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni) 93-94, 113
Medici, Alessandro I de’ 4, 49, 53, 64, 79, 100-101, 106, 108-110, 117-118, 130-131
Medici, Cosimo de’, detto il Vecchio 115
Medici, Cosimo I de’ 2, 7, 45, 55, 57-58, 60, 64-65, 67, 70, 74, 79, 84-85, 88, 91, 98-100, 102, 105, 109, 111, 113-115, 117, 121-122, 125, 128-130
Medici, Francesco I de’ 9, 27, 74, 125
Medici, Giovanni de’ (papa Leone X) 4, 8, 26, 30, 59, 80, 97
Medici, Giovanni Giacomo 98
Medici, Giulio de’ (papa Clemente VII) 30, 55, 59-60, 74, 93, 101
Medici, Jacopo de’ 64
Medici, Lodovico de’, detto Giovanni dalle Bande Nere 98, 104, 110
Medici, Lorenzo de’, detto il Magnifico 3, 8, 15, 67, 80
Medici, Lorenzo de’, duca di Urbino 98
Medici, Piero de’, detto il Fatuo 5, 36, 59-61, 111, 121
Medici, Piero de’, detto il Gottoso 106
Miniati, famiglia 83
Modesti, Michele 1-2, 89
Monti, Ippolita de’, contessa di Saponara 62
Montorsoli, Giovanni Angelo 123
Morelli, Cosimo 81
Moro, Bernardino del 61-62
Morrogh, Andrew 10
Mosca, Simone 80, 131

Niccolini, Angelo 64
Nigetti, Antonio 84
Norchianti, Giovanni 8

Onians, John 8
Orsini, Brigida 73
Orsini, famiglia 72
Orsini, Nicolò 73
Ortenzi, Francesco 9

Pagni, Lorenzo 60
Pandolfini, Giannozzo 51
Paolo di Dono (Paolo Uccello) 93-94
Parigi, Vincenzo 33
Particino 2
Passerini, Silvio 51, 55
Payne, Alina 8
Pazzi, Alfonso de’ 2, 88
Pericoli, Niccolò, detto il Tribolo 52, 70, 90, 102, 129, 131
Peruzzi, Baldassarre 10, 27, 32, 77, 115
Petrarca, Francesco 88
Petri, Alessandro 89
Picconi, Bartolomea 3
Pierino da Vinci 66
Piero di Cosimo (Piero di Lorenzo) 42, 50, 69, 91-94, 96
Pitti, Miniato 119
Pizzicollì, Ciriaco de’, detto d’Ancona 23-24
Ploder, Joseph 10
Plutarco 87
Pontormo, Jacopo 5
Pouncey, Philip 38
Pozzo, Cassiano del 24
Properzio, Sesto Aurelio 92
Pucci, famiglia 45
Puccini, Bernardo 120

Quaranta, Cesare 61
Quaranta, Matteo 61-62

Reynolds, Joshua 38
Riccio, Pier Francesco 100, 129

Ridolfo del Ghirlandaio 38
Roisman, Rona 9
Rosselli, Agnolo 47
Rossellino, Bernardo 63
Rossi, Francesco de’, detto Salviati 90, 94
Rubin, Pat 7

Salviati, Francesco 67
Sangallo, Bastiano da, detto Aristotile 10, 27, 78, 107
Sangallo, Giovan Francesco da 78
Sanseverino, famiglia 5, 62
Santagata, Giovanni da 61
Sanzio, Raffaello 108
Scala, famiglia 123
Seripando, Girolamo 119
Serlio, Sebastiano 29, 32, 77
Sforza di Santa Fiora, Guido Ascanio 48
Silvani, Gherardo 57
Simone del Pollaiuolo, detto il Cronaca 84
Sirigatti, Rodolfo 49
Spini, Cristofano 120
Spini, Gherardo 8
Strozzi, Alessandro 65
Strozzi, famiglia 60, 78, 93
Suaresio, Giuseppe Maria 16

Taccola, Mariano di Jacopo, detto il 22
Tafari, Manfredo 8
Tempi, famiglia 56
Torelli, Lelio 98
Tornabuoni, famiglia 37, 72, 84
Tornabuoni, Maddalena 73
Torrentino, Lorenzo 129
Tosini, Michele 123

Uguccioni, famiglia 131
Unghero, Nanni 70, 113

Valois-Orléans, Luigi XII 59
Valori, Bartolomeo di Filippo, detto Baccio 55, 57, 131

Varchi, Benedetto 2, 86-90, 92, 118
Vasari, Giorgio 3, 5, 7, 8, 11, 15, 26, 31, 33, 44, 45, 51, 54, 58, 62, 64, 66-70, 81, 91, 93-96, 99, 101, 105-106, 110, 113-126, 129-130
Vasari, Giorgio, detto il Giovane 56, 116
Veneziani, Leopoldo 104
Verdelot, Philippe 93
Villa, Giovanni Niccolò 82
Virgilio, Publio 92
Vittucci, Fabio 9

Wittkower, Margot 7
Wittkower, Rudolf 7

Zambelli, Lorenzo 60
Zanchettin, Vitale 5

Crediti fotografici

© Ajaccio, Palais Fesch-Musée des Beaux-Arts (RMN-Grand Palais): tav. I.14;
© Amsterdam, Rijkmuseum: tav. IV.4;
© Archivio di Montecassino: tav. III.1;
© Autorizzazione Biblioteca Comunale Intronati di Siena: tav. I.2;
© Bologna, Fondazione Zeri, Fototeca: tav. III.17;
© Bologna, © Firenze, Archivio di Stato (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali): tavv. I.1, II.23, II.27, IV.23;
© Firenze, Biblioteca Riccardiana (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali): tav. IV.26;
© Firenze, Fondazione Casa Buonarroti: tavv. II.15 (a), II.17;
© Firenze, Gallerie degli Uffizi (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali): tav. V.18;
© Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetti dei Disegni e delle Stampe (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali): tavv. I.3, I.21, I.25-26, II.1-4, II.6, II.9-2.14, II.16, II.19, II.22, II.24-25, III.6-9, III.11, III.35, III.37-38, IV.8-9, IV.13, IV.27, IV.30, V.1-2, V.4-5, V.7, V.9-12, V.21-24;
© Firenze, Museo Nazionale del Bargello (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali): tavv. IV.3, IV.10-11, IV.14 (b), IV.18-19, IV.21;
© Firenze, Opera di Santa Croce; tavv. IV.28-29;
© Firenze, Phototek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz – Max-Planck-Institut: tavv. II.5, II.8, II.18, II.20, III.3, III.15, III.18, III.28, IV.6, IV.12, IV.15, IV.17,

IV.24, V.3, V.6, V.8, V.15-16, V.20;
© Imola, Biblioteca Comunale: tavv. III.19-20, III.33;
© London, British Museum, Department of Prints and Drawings (Trustees of the British Museum): tavv. II.7, II.15 (b);
© London, Victoria and Albert Museum: tavv. III.12, IV.14 (a);
© München, Bayerische Staatsbibliothek: tav. III.21;
© New York, The Frick Collection: tav. IV.16;
© New York, The Metropolitan Museum of Art: tav. III.32;
© Paris, Musée du Louvre (RMN-Grand Palais RMN): tav. IV.5;
© Parma, Biblioteca Palatina (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali): tav. IV.2;
© Ralph Lieberman: tavv. III.31, IV.25, IV.31, V.25-26;
© Ravenna, Biblioteca Classense: tavv. III.24-25;
© Torino, Biblioteca Reale (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali): tav. I.13;
© Windsor, Royal Collection (Her Majesty Queen Elizabeth II): tav. I.17; Christian Huelsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo, Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424. Testo*, 2 voll., Leipzig, Harrassowitz, 1910: tavv. I.4-10, I.15-16, I.18, I.20, IV.1.

Se non diversamente indicato, le fotografie si devono all’autore.

FRANCESCO DA SANGALLO

e l'identità dell'architettura toscana

Questa monografia presenta, per la prima volta nella sua interezza, la lunga e diversificata attività di Francesco da Sangallo (1494-1576), ultimo erede di una famiglia di artisti protagonisti del Rinascimento italiano. Lui stesso fu presenza duratura nella Firenze del Cinquecento e testimone privilegiato dell'ambiente intellettuale cittadino, coltivando frequentazioni che includevano, tra gli altri, Michelangelo Buonarroti, Benedetto Varchi, Giorgio Vasari, Vincenzo Borghini. Dalla sua poliedrica produzione – di scultore, già nota agli studi, ma anche architetto e ingegnere militare, medaglista e poeta dilettante – deriva l'approccio multidisciplinare del volume, che presenta un catalogo di opere differenti per scala, tecnica, e funzione, con l'aggiunta di significativi inediti. Comune denominatore di questi materiali è l'originale registro nostalgico adottato da Francesco, espressione di un'identità familiare da lui strenuamente impugnata nel dibattito che generò il nuovo stile nazionale della Toscana medicea.

Dario Donetti

Dario Donetti insegna storia dell'arte presso la University of Chicago. Con le sue pubblicazioni e curatele – tra cui il catalogo di mostra *Giuliano da Sangallo. Disegni degli Uffizi* (2016) e il volume miscelaneo *Architecture and Dystopia* (2019) – si è occupato principalmente di architettura del Rinascimento, tra Roma e Firenze, e del Novecento italiano.
