

Architettura e frammentismo, o lo stile tardo di Giuliano da Sangallo

Dario Donetti

Università degli Studi di Verona, Italia

Abstract Giuliano da Sangallo was an artist originally trained as a *legnaiuolo* and a sculptor, but it is especially as an architect that we remember him, particularly for his service to two generations of the Medici, from Lorenzo the Magnificent to Leo X. His late style is emblematic of the methodological questions developed by historiography around the concept of *Altersstil*. It was both the product of highly personal, even idiosyncratic, formal preferences and a trigger for new trends that emerged in the architecture of sixteenth-century Italy. Indeed, the erudite, seductive language displayed in the last years of his life would have a fundamental impact on subsequent generations of designers, despite the small number of projects actually completed. Different design strategies, all experimented with over the previous decades, converge in Giuliano da Sangallo's late style, making his architectural work so distinctive and pregnant with consequences: the taste for variation in the use of architectural orders and their conceptual autonomy from the wall's mass; the sculptural treatment of figural details, producing dense atmospheric effects; the conception of the building as a boxy, elementary volume covered with precious surfaces. In 1990, Manfredo Tafuri recognized the common ground of these different aspects in their fragmentary quality. He was commenting on Giuliano's very last projects for the completion of the church of San Lorenzo through a new, monumental facade, conceived between 1515 and 1516, a few months before Giuliano's death and as a response to an initiative undertaken by the first Medici pope. This article will focus primarily on this group of projects, or better, of drawings, but will also analyse a significant addition, presented to the public in 2017, on the occasion of an exhibition at the Uffizi. In both their graphic modes and architectural contents, these sheets represent Sangallo's artistic testament. Characterised by sumptuous forms – i.e., showing the free and secure ductus that one would expect from an artist in the autumn of his career – and density of references, in terms of tectonics, civic identity, and antiquarian knowledge, they constitute a final word on the possibilities of representation in architecture.

Keywords Giuliano da Sangallo. Architecture. Drawing. Ornament. Fragment.

Sommario 1 L'opera tarda di Giuliano da Sangallo. – 2 I progetti per San Lorenzo. – 3 Disegno e intaglio.

1 L'opera tarda di Giuliano da Sangallo

L'opera tarda di Giuliano da Sangallo è emblematica delle categorie offerte dalla definizione di *Altersstil*. È, da un lato, il prodotto di ricerche formali personalissime, a tratti idiosincratice, e al contempo l'innesco di nuove tendenze che di lì a poco sarebbero emerse nell'architettura del primo Cinquecento italiano. Nello stile tardo di Giuliano convergono le diverse strategie compositi-

ve sperimentate nei decenni precedenti, che ne rendono l'opera architettonica così distinguibile e gravida di conseguenze: il gusto per la variazione nell'uso degli ordini e la loro autonomia concettuale dalla massa muraria; il trattamento scultoreo dei dettagli figurativi, con i suoi densi effetti atmosferici; il concepire l'edificio come un volume scatolare rivestito di superfici preziose, secondo



Edizioni
Ca' Foscari

Peer review

| | |
|-----------|------------|
| Submitted | 2022-10-18 |
| Accepted | 2022-11-28 |
| Published | 2022-12-20 |

Open access

© 2022 Donetti | © 4.0



Citation Donetti, D. (2022). "Architettura e frammentismo, o lo stile tardo di Giuliano da Sangallo". *Venezia Arti*, n.s., 31, 11-30.

DOI 10.30687/VA/2385-2720/2022/08/001

una dicotomia di chiara discendenza albertiana.¹ Un tale linguaggio architettonico, erudito e seducente, preziosamente antiquario, visibilmente ispirato a un'interpretazione dell'ornato come sistema di rappresentazione ed esercizio intellettuale, avrebbe avuto un impatto determinante sulle generazioni successive.² Questo, a dispetto dei pochi progetti effettivamente portati a compimento nella fase conclusiva della carriera e della biografia del primo dei Sangallo, se è vero che le sue ultime idee – come quelle per la chiesa fiorentina di San Lorenzo esaminate in queste pagine – sarebbero rimaste in massima parte allo stato di proposte su carta.

Nato alla metà del Quattrocento, Giuliano da Sangallo conosce la sua prima fortuna nella Firenze di Lorenzo de' Medici, per poi divenire l'architetto di Giuliano della Rovere che, salito al soglio papale al principio del secolo nuovo, lo condurrà con sé a Roma: è a questi committenti che si associano tradizionalmente le due stagioni di maggior produttività dell'autore, quelle in cui – su suo disegno originale o con la sua partecipazione – nascono alcuni fra i progetti più rappresentativi del Rinascimento architettonico, dalla villa medicea di Poggio a Caiano alla ricostruzione di San Pietro in Vaticano.³ La parabola di Giuliano si conclude con i primi anni del pontificato di Leone X che, primogenito del Magnifico, pare offrirgli la promessa di un nuovo protagonismo, specie all'avvio del suo regno quando prende vita il mito di un destino comune a Roma e Firenze, celebrato dalle arti. Tra il 1513, anno dell'elezione di Giovanni de' Medici, e il 1516, quando morirà, l'architetto si sposta ancora tra questi due centri nonostante la tarda età. Suo è, per esempio, il disegno per uno strumento di propaganda pontificia come il Teatro Capitolino, apparato effimero eretto per celebrare l'assegnazione della cittadinanza romana agli eredi del-

la casata medicea.⁴ Tuttavia, i progetti redatti da Giuliano in questo frangente – spesso di ambizioni eccessive, come il palazzo da costruire per i Medici su piazza Navona, la trasformazione della Torre Borgia in Vaticano o l'ampliamento della nuova San Pietro – restano idee su carta e poco, pochissimo viene costruito.⁵ Nonostante l'attribuzione di alcuni cantieri monumentali a Roma e Viterbo, l'unico edificio assegnabile con certezza che, in questi anni, continua a essere murato è la cappella della famiglia Gondi in Santa Maria Novella, di cui si stanno completando l'altare e le pareti laterali, in parte difformi dall'impaginato di quella di fondo – avviata ben prima, nel 1505 – e soprattutto caratterizzate da una diversa lingua architettonica [fig. 1].⁶ Il gusto per rivestimenti policromi sontuosamente intagliati, pur nelle piccole dimensioni di questa architettura religiosa, vi genera un ricco repertorio ornamentale, dispiegato contro un'incrostazione di marmo bianco che incornicia lastre in rosso di Monsummano: dai tozzi balaustrati, quasi schiacciati dalla mensa, alle panche modellate come sarcofagi scuri, al cui centro si stagliano teschi convessi di carrarese e i cui schienali sono intarsiati con profili di tabelle antiche, scandite dalle doppie volute dei braccioli ricoperti di foglie d'acanto; sopra di essi, corre una serie di colonnine in pietra nera e lucida modellate secondo il dorico ornato della Basilica Emilia, che è quasi una firma dell'ultimo Giuliano da Sangallo, ribattute agli angoli da pilastri corrispondenti ma dello stesso bianco venato della riquadratura, e infine coronate da una trabeazione di bicromia, nuovamente, bianca e rossa.⁷

Una penetrante definizione critica di questo *Altersstil* è stata fornita da Manfredo Tafuri quando – nel 1990, in un articolo poi confluito in un testo seminale quale *Ricerca del Rinascimento* – lo riconosceva come improntato a un «programmati-

Sono grato ai curatori di questo numero monografico, particolarmente a Giovanni Maria Fara per l'invito a rispondere al *call for papers* che ha stimolato la redazione di questo articolo. Lo studio qui presentato è il frutto di ricerche svolte presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, sostenute e facilitate negli anni da Marzia Faietti ed Eike Schmidt; i risultati sono stati anticipati in occasione di mostre concepite o organizzate insieme a chi scrive da Nicoletta Baldini, Monica Bietti, Sabine Frommel, Mauro Mussolin, nei confronti dei quali resto debitore. Ringrazio, infine, i revisori anonimi del manoscritto per gli utili suggerimenti che ne hanno migliorato forma e contenuti.

¹ Per un esempio recente di interpretazione dell'opera di Giuliano da Sangallo secondo tali categorie, condivise dalla storiografia, cf. Brothers 2022, 77-143. Sulla tradizione critica precedente cf. Donetti, Faietti, Frommel 2017, 23-9.

² Sulla rilevanza di questo metodo progettuale per il Cinquecento italiano cf. Bruschi 1983 e, ancora, Brothers 2022, 142-3.

³ Per la più recente esplorazione biografica dell'autore cf. Frommel 2020. Per una disamina documentaria dei suoi estremi biografici cf., invece, Belli 2018.

⁴ Bruschi 1976.

⁵ Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, nrr. inv. 7949 A, 134 A, 7 A, 9 A. Cf. Donetti, Faietti, Frommel 2017, 50-9, 72-9, 90-9.

⁶ Le attribuzioni di palazzo Lante a Roma, di palazzo Pucci e del chiostro della Santissima Trinità a Viterbo, recentemente ribadite in Frommel 2020, 299-307, restano nel campo delle ipotesi. Per la cronologia della cappella Gondi cf. Turrini 1995-96; Bisceglia 2013.

⁷ Sulle interpretazioni dell'ordine dorico nell'architettura di Giuliano da Sangallo cf. Zampa 2020.

co frammentismo»; in un altro passaggio, scriveva che «una tonalità frammentistica sembra [...] essere l'ultima parola di Giuliano».⁸ Tali parole si rivolgevano, in particolare, a un gruppo di disegni oggi agli Uffizi, tradizionalmente identificati come proposte per il completamento della chiesa di San Lorenzo attraverso una nuova, monumentale facciata, ideate da Giuliano tra 1515 e 1516 in rispo-

sta a un'iniziativa di Leone X. Sia nei modi grafici che nei progetti illustrati, questi fogli rappresentavano effettivamente il testamento artistico di Sangallo, sontuoso nelle forme - con la libertà e la sicurezza di segno di una stagione autunnale della carriera - e denso di rimandi tettonici, identitari, antiquari: un discorso finale sulle possibilità di rappresentazione dell'architettura.

2 I progetti per San Lorenzo

Com'è noto, la consultazione per erigere a Firenze una facciata monumentale che avrebbe concluso la costruzione della chiesa posta sotto il patronato di famiglia, nell'omonimo quartiere di San Lorenzo, fu voluta da papa Leone al tempo della sua prolungata permanenza in città, tra il novembre del 1515 e il febbraio del 1516.⁹ A competere sarebbero stati chiamati i fratelli Sangallo, Raffaello, Baccio d'Agnolo, Jacopo e Andrea Sansovino, e tuttavia la commessa fu finalmente assegnata a Michelangelo attraverso una vicenda ricordata dalla biografia vasariana del Buonarroti e i cui retroscena sono svelati proprio dal suo ricchissimo carteggio.¹⁰ In verità, nessuna delle fonti ricorda la partecipazione al concorso - come più spesso è chiamato - di Giuliano da Sangallo. A documentarlo è piuttosto il gruppo di fogli conservati agli Uffizi da sempre associati a questa occasione di committenza, verosimilmente già dal secondo Cinquecento, quando furono collezionati dallo stesso Giorgio Vasari.¹¹ Inventariati nella raccolta fiorentina come gruppo compatto, dal nr. 276 A al nr. 281 A, si è ormai consolidata l'esclusione dalla serie di uno di essi (nr. 279 A) in cui si è ravvisato un progetto di edificio tribunizio elaborato nel decennio precedente, su committenza roveresca.¹² A un momento che precede l'inverno del 1515-16 sembrano risalire anche i due fogli con inventario 277 A e 278 A [figg. 2-3], sebbene si tratti sempre di disegni di presentazione che illustrano facciate di chiesa. Le scritte autografe che, più volte, alludo-

no alla presenza di «istorje di sa[n] lorenzo [sic]» nei rispettivi programmi decorativi sono l'unica prova di un successivo utilizzo per la consultazione indetta da papa Leone, e per l'appunto, compiono all'interno di lunette visibilmente sostituite in un secondo momento, con un vero e proprio intervento di collage per modificare parti di un apparato figurativo forse troppo connotato e riattare rapidamente disegni realizzati tempo addietro.¹³ In effetti, dal punto di vista compositivo, entrambe le facciate mostrano di appartenere a una cultura architettonica diversa da quella leonina. Già solo l'applicazione al primo registro di uno schema trionfale semplificato - più serrato nel disegno 278 A, indubbiamente autografo, meno stringente nel 277 A, che si intuisce essere una derivazione di bottega - mostra inflessioni bramantesche per come rielabora lo schema della 'travata ritmica', e quindi rimanda ad anni immediatamente successivi alla realizzazione del cortile superiore del Belvedere in Vaticano, al principio del Cinquecento.¹⁴ Ma a risultare attardata rispetto alle preferenze sintattiche che caratterizzano il decennio successivo è, soprattutto, la tendenza a concepire queste architetture di facciata eminentemente in termini di intaglio e valori superficiali, come un vibrante sistema di quadro e figura in cui l'ornato svolge ancora un ruolo di mediazione.¹⁵ Anche la presenza nella seconda facciata di dettagli presi in prestito dalla cappella Gondi, quali le nicchie a conchiglia sottoposte a un oculo, le cornici sporgenti

⁸ Tafuri 1990, 36; 1992, 154.

⁹ Cf. Mussolin 2013, 199-203, con bibliografia.

¹⁰ Vasari [1550, 1568] 1966-87, 4: 50-1, 182-3. Cf. anche Hirst 2011, 146-53; Satzinger 2012. Per un riepilogo dei fatti e della letteratura al riguardo cf. Elam 2002. Resta comunque la possibilità che l'«Antonio da San Gallo» menzionato da Vasari sia in realtà il nipote, Antonio Cordini: un'ipotesi esplorata di recente con nuove identificazioni da Hemsoll 2018.

¹¹ Kurz 1938, 34; Collobi Ragghianti 1974, 101; Fileti Mazza 2009, 82-3.

¹² Degenhart 1955, 186-7, dove si cita un parere orale di Wolfgang Lotz; Pommer 1957, 4-28. Cf. Donetti, Faietti, Frommel 2017 50-65.

¹³ Satzinger 2011, 20, che suggerisce una destinazione per la chiesa parrocchiale di Santa Maria Annunziata a Roccaverano.

¹⁴ Bruschi 1969, 976; Tafuri 1990, 32. Un'ipotesi attributiva del disegno nr. 277 A al giovane Jacopo Sansovino è proposta da Satzinger (2011, 33-6) e ripresa da Elam (2017b).

¹⁵ Brothers 2008, 114-21.

e interrotte dalle paraste o l'astragalo corrente a concatenare l'ordine sotto la quota dei capitelli, conferma che la prima redazione di questi progetti debba risalire all'inizio del XVI secolo.¹⁶ Non per caso sono stati messi in rapporto con l'esterno della chiesa di Santa Cristina a Bolsena, cioè con una realizzazione del 1493-95 di Benedetto Buglioni, a cui però è riconosciuta da sempre un'ispirazione sangallescica: un confronto reso quasi necessario dalla committenza in comune con il concorso leonino, trattandosi della sede affidata in quegli anni all'allora cardinale Giovanni de' Medici.¹⁷ Tra le modifiche imposte al disegno nr. 278 A, ci sono anche la sostituzione del campo triangolare del timpano - rimuovendo, forse, un'indicazione araldica non più pertinente - e l'applicazione di una pecetta sopra la finestra centrale dell'ultimo registro, sostituita con un'edicola all'antica, più monumentale e più antiquaria [figg. 4-5]: un'interpolazione, questa, particolarmente significativa, come dimostra il confronto coi fogli osservati di seguito. Inoltre, anche le cinque figure acroteriali dovrebbero risalire a questo secondo momento dato il tratto più mosso e sfrangiato che le caratterizza, simile a quello delle sculture che animano i progetti successivi.¹⁸ Insomma, i due fogli mostrano come, al termine della parabola creativa di Giuliano, l'archivio grafico da lui composto nell'arco di una vita - di invenzioni, rilievi, copie dall'antico, di cui il Codice Barberiniano è certo l'esempio più monumentale - funzionasse da largo repertorio di invenzioni compositive a cui poter attingere, per poi sottoporle, in questo caso letteralmente, a successive manipolazioni imposte dalle contingenze o pensate per incontrare nuove esigenze di gusto.¹⁹

Nonostante si trattasse, così evidentemente, del reimpiego di una precedente invenzione, la proposta di Giuliano inclusa nei due primi disegni sembra aver esercitato un significativo influsso su quelle avanzate dagli altri partecipanti al concorso del 1515-16.²⁰ Lo schema di una facciata a gradoni ottenuta dalla sovrapposizione di blocchi quadrangolari, non raccordati da spioventi o volute, con ampio ricorso a riquadri intagliati e a un ambizioso programma scultoreo, è un tratto comune

a tutti i progetti che ci sono noti: forse, per esplicita indicazione della committenza pontificia. Per esempio, è così nelle numerose formulazioni del progetto di Michelangelo come in quello di Sansovino, tramandato solo da un'incisione settecentesca.²¹ La medesima impostazione vale, inoltre, per la proposta di Raffaello, individuata unanimemente nella copia degli Uffizi con inventario nr. 2048 A [fig. 6].²² Si tratta di un'articolata facciata a narcece anteposta alla fabbrica brunelleschiana, ovvero di un vestibolo composto da più ambienti che rispondono alla tripartizione interna della basilica: questa caratteristica della soluzione poi messa in cantiere da Michelangelo ricorre anche nella maggior parte delle proposte sangallesciche.²³ Solo le due prime facciate di Giuliano sono esplicitamente definite «senza porticho», come specifica un'annotazione autografa sul nr. 277 A, mentre già del nr. 280 A egli scrive che «questo disegno sie col porticho». Nel momento del confronto con gli altri progetti, la distinzione non doveva sembrare esiziale ed era, evidentemente, uno degli elementi progettuali per cui l'illustrissimo committente mostrava più interesse.

In verità l'ultimo foglio menzionato, nr. 280 A, è forse il più estraneo ai modi di Giuliano da Sangallo sia per tecnica di esecuzione che per concezione architettonica, anche se incluso *ab origine* nella serie [fig. 7]. Propriamente, è stato ricondotto alla mano di Antonio il Vecchio, che compare fra gli artisti consultati da Leone X e non stupisce ritrovare, come altre volte in passato, in sodalizio con l'anziano fratello.²⁴ Diversi sono il tratto, più spezzato, e soprattutto la maniera di rendere i chiaroscuri tramite un fitto tratteggio incrociato, talvolta con il complemento della pietra nera, in luogo delle sciolte e generose pennellate di inchiostro usate da Giuliano. Anche il disegno della facciata - nonostante diversi lemmi in comune con i progetti già discussi - è più puntualmente archeologico quando rimanda a monumenti antichi: nella regolarità del fregio dorico, nelle coppie angolari di semicolonne e paraste mutuata dalla Basilica Emilia al Foro Romano, o nella serie di timpani alternativamente rettilinei e curvilinei, impiega-

¹⁶ Borsi 1985, 476.

¹⁷ Bentivoglio 1972, 624; Frommel 2014, 328-30; Bulgarelli 2017, 297. Per un'analisi del cantiere cf. Fagliari Zeni Buchicchio 1978.

¹⁸ Dello stesso parere è Satzinger (2011, 34).

¹⁹ Brothers 2022, 134-43.

²⁰ Il confronto è di scuola sin da Redtenbacher 1879.

²¹ Tafuri 1990, 36. Per l'analisi del progetto sansoviniano - pubblicato per la prima volta da Davis (1984, 39-40) - cf. Morresi 2000, 20-5. Di diverso avviso è Hemsoll (2018, 88-92), che propone di assegnarlo a Baccio d'Agnolo.

²² Tafuri 1984; Frommel 1986, 275-6.

²³ Tafuri 1990, 26-31.

²⁴ Satzinger 1991, 98-101.

ti per differenziare le campate con nicchie dalle porte di ingresso al vestibolo, citando l'interno del Pantheon e le ricostruzioni coeve dei Mercati Traianei.²⁵ Sopra tutte le diversità, spicca l'addizione dei due monumentali campanili simmetrici, possibilmente ispirati da quelli del San Pietro bramantesco, di certo molto vicini per concezione a quelli di San Biagio a Montepulciano, avviati alcuni anni più tardi proprio da Antonio il Vecchio. L'archeologismo degli ordini sovrapposti o dei tempietti cruciformi posti in sommità si unisce, poi, ad alcune inflessioni distintamente toscane, come le bifore centinate dell'ultimo livello dal sapore quattrocentesco e forse allusive all'antistante palazzo mediceo.²⁶

I due disegni degli Uffizi con inventario nr. 276 A e nr. 281 A sono, perciò, i soli in cui è possibile ravvisare l'autentica risposta di Giuliano da Sangallo ai molteplici spunti compositivi e linguistici offerti dal concorso per la facciata laurenziana, nonché la proposta meglio intonata alle preferenze stilistiche del suo momento più tardo [figg. 8-10]. Il primo, di dimensioni minori, si può considerare come preparatorio rispetto al secondo foglio, che è tra i disegni di dimostrazione più grandi che siano sopravvissuti per l'epoca.²⁷ Un testo altissimo della grafica architettonica del Rinascimento, con cui si chiude solennemente la parabola espressiva dell'architetto. Quella che vi è rappresentata si configura, finalmente, come una facciata spessa, modellata, che cresce con andamento piramidale e risponde direttamente alla gerarchia compositiva dell'interno della basilica, sia nella scansione dei volumi che nell'organizzazione sintattica degli ordini. Alla navata principale e rialzata corrisponde il fronte templare posto in sommità; all'ampiezza di quelle laterali, invece, l'attico intermedio; il piano inferiore, scandito da un ordine dorico sormontato da una terrazza, si allarga fino a includere la sporgenza delle cappelle laterali, per poi retrocedere nelle due alette che superano, cingendolo, il corpo dell'edificio.²⁸ Una sola modifica - disegnata al tratto sul nr. 276 A, sul lato destro della composizione - emenda la trasparenza strutturale della facciata, che però ne guadagna in tenuta sintattica: accolte nella versione finale del

nr. 281 A, le campate aggiuntive del piano intermedio sistematizzano l'impaginato e il rapporto con l'ordine sottostante, permettendo anche al marcapiano del secondo livello di girare tutt'intorno all'edificio, come specificato nelle postille che, ad ogni passaggio di quota, segnalano la «chornjce che rjcingnje» [fig. 9]. La modifica non è la sola e nel disegno finale si osservano diverse altre addizioni, che vanno tutte nella direzione di una più marcata espressività tettonica e di una maggiore opulenza dell'ornato. Le nicchie laterali del primo livello sono sostituite da pieni - addirittura apponendovi un piccolo foglio di carta, per mascherare il primo pensiero²⁹ - e le colonne diventano volumetriche, a tutto tondo, come mostrano le ombre distanziate nella parte superiore o i circoletti che ne indicano lo spessore sul podio in scorcio: se addossate alla parete, avrebbero monumentalizzato il motivo già sperimentato sugli schienali della cappella Gondi, enfatizzando ancora di più le variazioni chiaroscurali della facciata [fig. 11]. E, ancora, la finestra centrale si trasforma in un'edicola corinzia, proprio come nel disegno nr. 278 A; lo ionico, più slanciato, acquista delle basi appropriate; per uno dei due ingressi laterali è offerta l'alternativa preziosa di una porta ionica, con lunghi orecchioni intagliati a sostegno del timpano triangolare, delineati pittoricamente in uno splendido dettaglio prospettico [figg. 12-13]. Le targhe celebrative a forma di *tabulae ansatae* recano, come già nella versione preparatoria, il nome del pontefice e l'anno di esecuzione del progetto, «MDXVI».

Se, insomma, in quest'ultima formulazione del progetto la logica tettonica diventa più stringente e porta, per esempio, a rinunciare ai quadri figurativi in bassorilievo, permane quel «programmatico frammentismo», quella sensibilità di legnaiolo educato all'intaglio così intima alla visione dell'architettura di Giuliano, che rende le pareti della facciata preziose e fitte di incrostazioni.³⁰ Soprattutto sul foglio nr. 281 A, il compiacimento per il disegno eloquente e pittorico trova facile gioco a esprimersi nel tripudio di ornato:³¹ nella travata ritmica del dorico, particolarmente, con le scanalature rudentate e il gioco sottilissimo della variazione delle metope, decorate a patere quando

²⁵ Borsi 1985, 482; Frommel 2014, 368. Sui rimandi alla committenza di Traiano nell'età di Leone X attraverso quest'ultima formula cf. Burns 1984, 386-7.

²⁶ Heil 1995, 21-44; Satzinger 2011, 44-5.

²⁷ Mussolin 2007, 202-4.

²⁸ Satzinger 2011, 42; Frommel 2014, 367.

²⁹ L'intervento è riconoscibile perché l'applicazione di sinistra è andata persa. L'aggiunta appare invece ancora sul foglio nella riproduzione di Geymüller e Stegmann (1885-1909, 5, tav. 1).

³⁰ Sulle conseguenze della formazione di legnaiolo del Giuliano architetto cf. Elam 2017a.

³¹ Sull'evidenza di tale caratteristica cf., per esempio, Cresti 2017, 5-6.

più larghe o con bucrani quando si restringono in corrispondenza delle campate minori; nei suoi capitelli a tre *anuli*, con fiori nel collare e ovuli sulla tazza, così come nello ionico ad alto collarino e nell'ordine d'invenzione della terrazza; nelle addizioni di intagli sempre diversi delle cornici o nelle riquadrature che segmentano i piani parietali; nei festoni chiusi da nastri svolazzanti e, persino, nelle lampade che fiammeggiano in cima alla balaustrata. Questa esuberante idea di un'architettura narrativa non riflette solo la nuova, opulenta percezione dell'antico sviluppatasi in età leonina, ma anche una poetica distintamente locale, che enfatizza gli edonismi di superficie sul modello di una tradizione interamente fiorentina. La finestra in cima alla facciata si configura, sotto questa luce, come una citazione densa di significato per come riprende - in modo pressoché letterale, sebbene corretta nelle proporzioni - l'edicola corinzia

che campeggia al centro della facciata orientale dal Battistero di San Giovanni [fig. 14], riferendosi cioè a un monumento identitario, da sempre emulato dal classicismo cittadino ed esplorato con attenzione dallo stesso Giuliano da Sangallo: ne è testimonianza il rilievo incluso nel Codice Barberiniano.³² Per l'appunto, i prototipi dei progetti per San Lorenzo vanno dal proto-Rinascimento del romanico toscano alle 'tribune morte' di Brunelleschi nel tamburo della cupola di Santa Maria del Fiore - con nicchie a conchiglia ritmate da coppie di colonne - e finanche al completamento albertiano di Santa Maria Novella.³³ Nella sua ultima proposta, Giuliano sembra guardare proprio a questi esercizi polifonici di composizione della facciata, che sovrappongono in uno spessore ridotto sistemi differenziati di ordini architettonici, saturando i vuoti con riquadrature geometriche e policrome.

3 Disegno e intaglio

Lo stesso sentimento 'frammentista', vale a dire, lo stesso modo di concepire l'architettura all'antica come libero montaggio di elementi intagliati di immediato effetto luministico, con consapevoli manipolazioni dei rapporti tettonici, pervade anche il piccolo foglio degli Uffizi nr. 1669 A [fig. 15]: un disegno dalla grafia sciolta, che descrive il progetto per una cornice architettonica di nuovo a forma di tabernacolo, solo recentemente restituito a Giuliano da Sangallo.³⁴ La precedente attribuzione al figlio Francesco derivava probabilmente da un'anomalia nel fregio dorico che ne attraversa la sommità, poiché le metope e i triglifi vi sono fatti slittare dal fregio all'architrave sottostante per lasciare spazio all'iscrizione, con una libertà compositiva che dev'essere parsa più adeguata a un autore del Cinquecento avanzato.³⁵ Viceversa, chi ha accettato la nuova paternità del disegno ha addotto la sgrammaticatura come prova di una sua retrodatazione ad anni che precederebbero la lezione fornita da San Pietro in Montorio, realizzato da Donato Bramante fra il 1502 e il 1505, anche per le

proporzioni molto snelle delle colonnine doriche.³⁶ In verità, una citazione letterale di quel monumento si trova proprio nelle metope dell'edicola, ornate da bucrani tanto quanto da simboli eucaristici e petrini. Perciò, se il disegno è successivo a tale edificio e, allo stesso tempo, concede tanto alla manipolazione sintattica dell'ordine, la ragione deve risiedere nella tipologia della piccola architettura che vi è prefigurata: quella di una complessa incorniciatura lignea, più che marmorea, probabilmente ravvivata da tocchi policromi, a cui sembrano alludere le estese lavature di inchiostro, e con il contributo dello stucco come nella prassi di una bottega sangallesca da sempre dedita alla produzione di simili oggetti di arredo. Il radicato gusto dell'intagliatore, qui ancora più giustificabile, ha modo di esprimersi nei tanti dettagli delle sue superfici mosse e variate:³⁷ i mensoloni con foglie sovrapposte, l'alta scozia a bacelli, le modanature con cancorrenti, e poi scanalature, foglioline, ovuli e frecce. Si direbbe quasi un esercizio donatelliano, sebbene con un montaggio di elementi più pre-

³² Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4424, ff. 33v-34r. L'esemplarità dell'edificio per l'ambiente sangallico è rilevato da Ceriana (2022) in un'analisi parallela di questi disegni e di una copia conservata nel cosiddetto *Libro Capponi* della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Sulla fortuna cinquecentesca cf. Carrara, Ferretti 2021.

³³ L'interesse di Giuliano per l'architettura romanica toscana troverebbe conferma - seppur ipotetica - in una perduta serie di studi di facciata, possibilmente copiati da Buonaccorso Ghiberti in Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, BR 228, cc. 32r, 35r, 38v, 39v; cf. Saalman 1968, 380-3; Brothers 2022, 128-34.

³⁴ Donetti 2013.

³⁵ Per la precedente attribuzione cf. Ferri 1885, XLII, 215; Collobi Ragghianti 1973a, 73, 81; 1973b, 44.

³⁶ Frommel 2014, 322.

³⁷ Sull'assimilazione all'architettura di altri repertori visivi da parte di Giuliano da Sangallo cf. Payne 2009, 373.

cisamente all'antica. Non mancano poi gli inserti figurativi - dal cherubino che conclude inferiormente la composizione, alla colomba dello Spirito Santo posta nel timpano, come in numerose cornici monumentali del Quattrocento fiorentino - tutti allusivi del soggetto sacro che avrebbe ospitato il campo libero al centro.³⁸ Si inserisce in tale iconografia eucaristica o mariana anche l'iscrizione tronca, dal racconto della nascita di Cristo nel vangelo di Luca: «GROLIA I[N] NECELSIS DEO ET». Proprie di Giuliano sono sia le alterazioni alla toscana del latino, come in altre trascrizioni epigrafiche nei suoi studi dall'antico, che le cifre capitali, con le grazie lunghe e sfrangiate.³⁹ Ma in verità tutto il disegno mostra i segni del suo stile grafico tardo, disinvolto e atmosferico, con poca cura per le ortogonali o la simmetria dei dettagli, interessato piuttosto agli effetti di chiaroscuro, con molte concessioni prospettiche. Le lavature di inchiostro disegnano le ombre o le scanalature rudentate delle colonne, abbreviate in quella di destra come nei progetti finali per San Lorenzo; e come sulla loro terrazza, o in cima ai campanili del disegno di Antonio il Vecchio, guizzano le fiamme delle lampade votive. Perciò diventa plausibile una collocazione attorno alle stesse date, se addirittura non ci si spinge a ipotizzare che l'arredo liturgico, in dialogo così stretto con l'architettura mai realizzata della facciata - di cui pare evocare proprio il dettaglio della finestra centrale, nonostante la variazione dell'ordine -, fosse destinato al medesimo complesso.

Il piccolo progetto di tabernacolo, insomma, si offre quale ultima prova autografa della personalissima interpretazione di Giuliano da Sangallo del disegno architettonico: una maniera grafica che

sfugge alla tradizionale narrazione progressiva delle convenzioni di rappresentazione tra Quattro e Cinquecento, culminante nel metodo codificato dalla teoria di Raffaello e tradizionalmente associato alla prassi degli autori attivi sul cantiere di San Pietro. Fin da un seminale articolo di Wolfgang Lotz del 1956 - «Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance» - il modello offerto dal primo dei Sangallo per la rappresentazione dell'architettura è stato descritto come alternativo alla sistematicità delle proiezioni ortogonali e alla loro combinazione in scala di alzati, planimetrie e sezioni verticali.⁴⁰ Affidandosi all'efficacia della prospettiva, al gusto rovinistico, al naturalismo degli inserti pittorici, il disegno di Giuliano si caratterizza piuttosto come improntato a intenti di eloquenza e seduzione. Così, nel sontuoso ultimo canto dei progetti per la facciata di San Lorenzo a Firenze, resta vivo e, anzi, si enfatizza il compiacimento per le lavature di inchiostro dagli effetti chiaroscurali che alludono a rivestimenti policromi, per il tratto libero e disinvolto della penna e per gli ammiccamenti prospettici, nonché per le frequenti digressioni figurative tanto caratteristiche di un artefice formatosi all'intaglio e alla scultura in legno. È l'ultimo gesto, rimasto su carta, dell'architetto che meglio di tutti, per la sua generazione, ha saputo interpretare il carattere narrativo e di rappresentazione dell'ornato, traducendolo in una lingua di preziosismi materici e frammenti antiquari da cui si origineranno - da Raffaello a Sansovino, da Michelangelo alle sue successive derivazioni - le più sorprendenti espressioni di eterodossia del Cinquecento architettonico.

³⁸ Cf. Zambrano 1992, 25-40, o il più recente repertorio di Powell, Allenn 2010, 32-120.

³⁹ Per quanto di dimensioni diverse, vale soprattutto il confronto con l'alfabeto epigrafico del *Taccuino Senese*, Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. S. IV. 8, f. 37v. Sulle modalità di trascrizione del latino nel *Libro dei Disegni* cf. Donetti 2013, 89.

⁴⁰ Lotz 1956, 211-13.



Figura 1 Firenze, chiesa di Santa Maria Novella, cappella Gondi. Foto: Václav Sedy



Figura 2 Giuliano da Sangallo, progetto di facciata per una chiesa basilicale. 1510 ca e 1515-16. Stilo, compasso, pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito su carta, 591 × 614 mm. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 278 A



Figura 3 Giuliano da Sangallo, progetto di facciata per una chiesa basilicale: dettaglio della finestra centrale di fig. 2



Figura 4 Giuliano da Sangallo, progetto di facciata per una chiesa basilicale. Fotografia in controluce di fig. 2



Figura 5 Anonimo del XVI secolo (già attribuito a Giuliano da Sangallo), progetto di facciata per la chiesa di San Lorenzo a Firenze. 1515-16. Stilo, compasso, pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito su carta, 406 × 482 mm. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 277 A

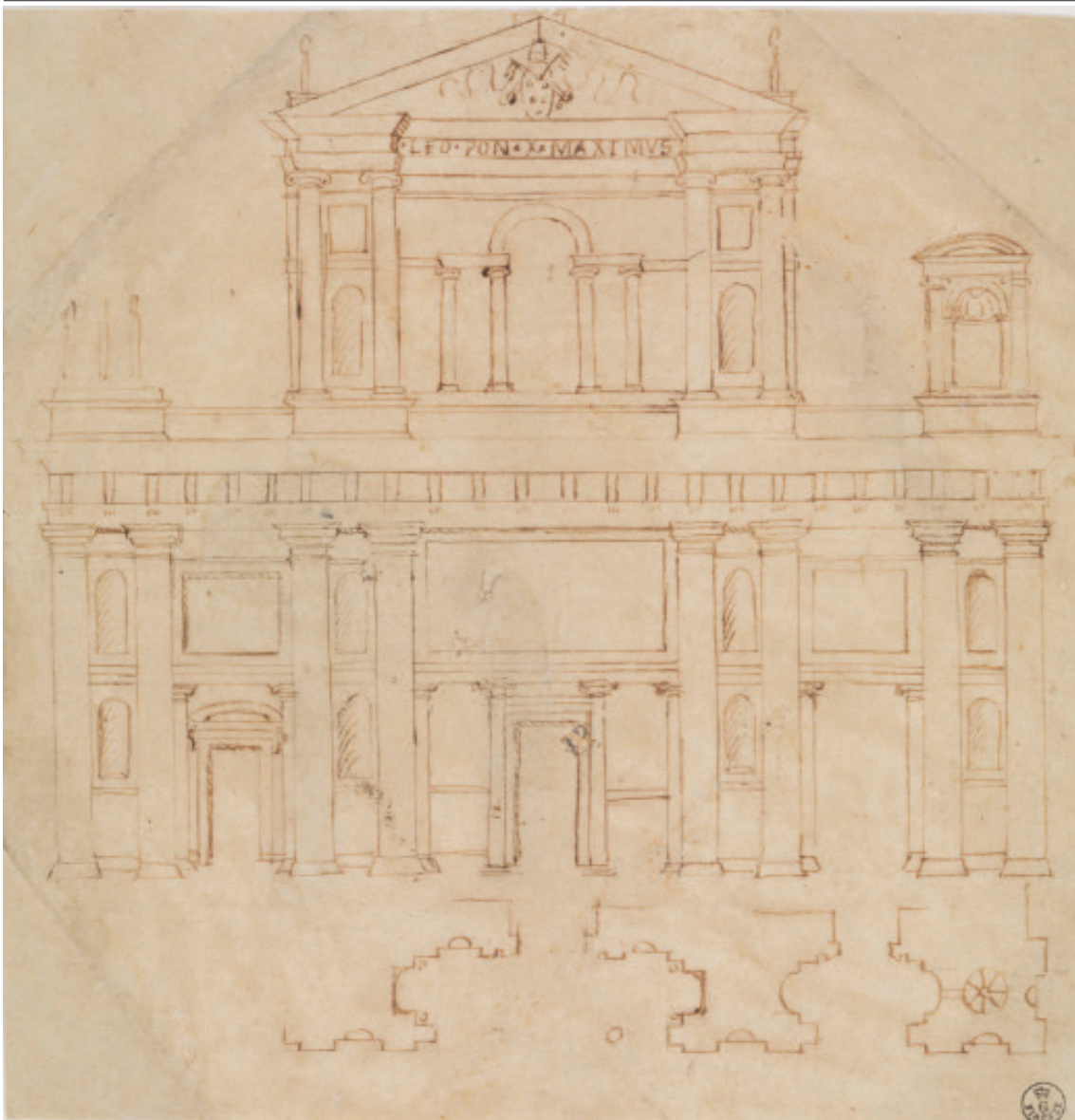


Figura 6 Aristotile da Sangallo (?), copia da Raffaello Sanzio di un progetto di facciata per la chiesa di San Lorenzo a Firenze. Stilo, penna e inchiostro su carta, 219 × 210 mm. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 2048 A



Figura 7 Antonio da Sangallo il Vecchio, progetto di facciata per la chiesa di San Lorenzo a Firenze. 1515-16.
Stilo, compasso, pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito su carta, 642 × 587 mm.
Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 280 A



Figura 8 Giuliano da Sangallo, progetto di facciata per la chiesa di San Lorenzo a Firenze: studio preliminare. 1515-16. Stilo, compasso, pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito su carta, 412 × 470 mm. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 276 A

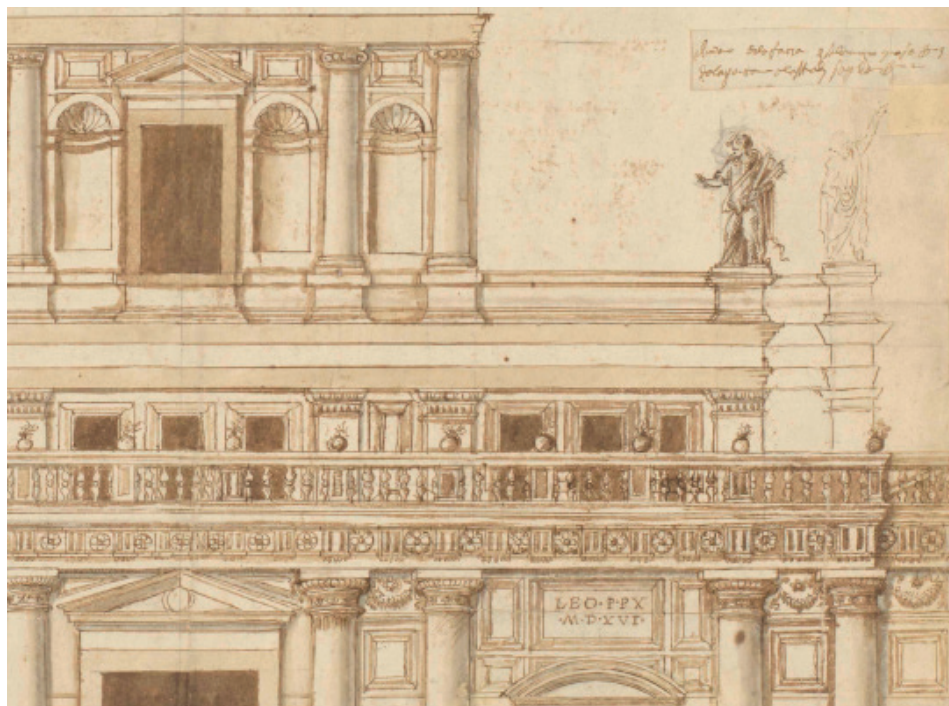


Figura 9 Giuliano da Sangallo, progetto di facciata per la chiesa di San Lorenzo a Firenze: studio preliminare, dettaglio delle cornici marcapiano di fig. 8



Figura 10 Giuliano da Sangallo, progetto di facciata per la chiesa di San Lorenzo a Firenze. 1515-16. Stilo, compasso, pietra nera, penna e inchiostro, inchiostro diluito su carta, 792 × 905 mm. Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 281 A



Figura 11 Giuliano da Sangallo, progetto di facciata per la chiesa di San Lorenzo a Firenze: dettaglio delle campate laterali di fig. 10



Figura 12 Giuliano da Sangallo, progetto di facciata per la chiesa di San Lorenzo a Firenze: dettaglio della finestra centrale di fig. 10



Figura 13 Giuliano da Sangallo, progetto di facciata per la chiesa di San Lorenzo a Firenze: dettaglio del portale laterale di fig. 10



Figura 14 Firenze, battistero di San Giovanni, facciata orientale. Foto: Università degli Studi di Pisa, Istituto di Storia dell'Arte



Figura 15
Giuliano da Sangallo (già attribuito a Francesco da Sangallo), progetto di tabernacolo. 1515-16.
Pietra nera, penna e inchiostro,
inchiostro diluito su carta, 388 × 194 mm.
Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe
degli Uffizi, inv. 1669 A

Bibliografia

- Belli, G. (2018). «Per una biografia di Giuliano e Antonio da Sangallo». *Archivio storico italiano*, 176(656), 347-68.
- Bentivoglio, E. (1972). «Santa Cristina a Bolsena: interpretazione di un fenomeno rinascimentale». *L'Architettura. Cronache e storia*, 17, 616-24.
- Bisceglia, A. (2013). «La cappella Gondi in Santa Maria Novella». Morolli, G.; Fiumi, P. (a cura di), *Gondi. Una dinastia fiorentina e il suo palazzo*. Firenze, 143-51.
- Borsi, S. (1985). *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*. Roma.
- Brothers, C. (2008). *Michelangelo: Drawing, and the Invention of Architecture*. New Haven.
- Brothers, C. (2022). *Giuliano da Sangallo and the Ruins of Rome*. Princeton; Oxford.
- Bruschi, A. (1969). *Bramante Architetto*. Bari.
- Bruschi, A. (1976). «Il teatro Capitolino del 1513». *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 16 [1974], 189-218.
- Bruschi, A. (1983). «Una tendenza linguistica "medicea" nell'architettura del Rinascimento». Garfagnini, G.C. (a cura di), *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*. Vol. 3, *Relazioni artistiche. Il linguaggio architettonico europeo*. Firenze, 1005-28.
- Bulgarelli, M. (2017). «Giuliano da Sangallo e Lorenzo de' Medici. Considerazioni sul tema della facciata di chiesa a Firenze». Belluzzi, A.; Elam, C.; Fiore, F.P. (a cura di), *Giuliano da Sangallo*. Milano, 291-303.
- Burns, H. (1984). «Raffaello e "quell'antiqua architettura"». Frommel, C.L.; Ray, S.; Tafuri, M. (a cura di). *Raffaello architetto = Catalogo della mostra* (Roma, Palazzo dei Conservatori, 29 febbraio-15 maggio 1984). Milano, 381-96.
- Carrara, E.; Ferretti, E. (2021). «Il Battistero di Firenze nella storiografia medicea tra Cosimo I e Francesco I». Ottenheim, K.A. (ed.), *Romanesque Renaissance. Early Medieval Architecture as a Source for New All'Antica Architecture in the 15th and 16th Centuries*. Leiden; Boston, 243-62.
- Ceriana, M. (2022). «L'"antico" fiorentino: il battistero di San Giovanni». Sartore, A.R.; Nesselrath, A.; Mammana, S.; Speranzi, D. (a cura di), *Roma ritrovata. Disegni sconosciuti della cerchia dei Sangallo alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*. Firenze, 40-6.
- Collobi Raghianti, L. (1973a). «Il "Libro de' disegni" del Vasari. Disegni di Architettura». *Critica d'Arte*, 20(127), 3-120.
- Collobi Raghianti, L. (1973b). «Nuove precisazioni sui disegni di architettura del "Libro" del Vasari». *Critica d'Arte*, 20(130), 31-54.
- Collobi Raghianti, L. (1974). *Il "Libro de' disegni" del Vasari*. Firenze.
- Cresti, C. (2017). *Una facciata per la basilica di San Lorenzo a Firenze 1515-1905*. Firenze.
- Davis, C. (1984). «La grande Venezia a Londra». *Antichità Viva*, 23, 32-52.
- Degenhart, B. (1955). «Dante, Leonardo und Sangallo. Dante-Illustrationen Giuliano da Sangallos in ihrem Verhältnis zu Leonardo da Vinci und zu den Figurenzeichnungen der Sangallo». *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 7, 103-292.
- Donetti, D. (2013). «Le "Antichità greche" di Giuliano da Sangallo: erudizione e rovinismo nel Libro dei Disegni, Codice Barberiniano Latino 4424». Kaderka, K. (éd.), *Les ruines. Entre destruction et construction de l'Antiquité à nos jours*. Roma, 85-93.
- Donetti, D.; Faietti, M.; Frommel, S. (2017). *Giuliano da Sangallo. Disegni degli Uffizi = Catalogo della mostra* (Firenze, Galleria degli Uffizi, 16 maggio-20 agosto 2017). Firenze.
- Elam, C. (2002). «Firenze 1500-50». Bruschi, A. (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*. Milano, 208-39.
- Elam, C. (2017a). «Giuliano da Sangallo architetto legnaiuolo». Belluzzi, A.; Elam, C.; Fiore, F.P. (a cura di), *Giuliano da Sangallo*. Milano, 74-86.
- Elam, C. (2017b). «Giuliano da Sangallo: Florence», Review of the exhibition. *The Burlington Magazine*, 159(1376), 937-9.
- Fagliari Zeni Buchicchio, F.T. (1978). «Santa Cristina a Bolsena e gli autori della sua facciata». *Storia dell'Architettura*, 3(1/2), 79-100.
- Ferri, P.N. (1885). *Indice geografico-analitico dei disegni di architettura civile e militare esistenti nella R. Galleria degli Uffizi*. Roma.
- Fileti Mazza, M. (2009). *Storia di una collezione. Dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*. Firenze.
- Frommel, C.L. (1986). «Raffael und Antonio da Sangallo der Jüngere». *Raffaello a Roma*. Roma, 261-304.
- Frommel, S. (2014). *Giuliano da Sangallo*. Firenze.
- Frommel, S. (2020). *Giuliano da Sangallo, Architekt der Renaissance. Leben und Werk*. Basel.
- Geymüller, H.; Stegmann, C. (1895-1908). *Die Architektur der Renaissance in Toscana. Dargestellt in den hervorragendsten Kirchen, Palästen, Villen, und Monumenten nach den Aufnahmen der Gesellschaft San Giorgio in Florenz; nach Meistern und Gegenständen geordnet*. München.
- Heil, H. (1995). *Fenster als Gestaltungsmittel an Plastfassaden der italienischen Früh- und Hochrenaissance*. Hildesheim; Zürich; New York.
- Hemsoll, D. (2018). «Antonio da Sangallo the Younger and the Façade of San Lorenzo in Florence». Beltrami, M.; Conti, C. (a cura di), *Antonio da Sangallo il Giovane. Architettura e decorazione da leone X a Paolo III*. Milano, 83-96.
- Hirst, M. (2011). *Michelangelo. The Achievement of Fame, 1475-1564*. New Haven.
- Kurz, O. (1983). «Giorgio Vasari's "Libro de' Disegni"». *Old Master Drawings*, 12 [1937-1938], 32-44.
- Lotz, W. (1956). «Das Raumbild in der italienischen Architekturzeichnung der Renaissance». *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 7 [1953-56], 193- 226.
- Morresi, M. (2000). *Jacopo Sansovino*. Milano.
- Mussolin, M. (2007). «La Tribuna delle Reliquie di Michelangelo e la controfacciata di San Lorenzo a Firenze». Ruschi, P. (a cura di), *Michelangelo architetto a San Lorenzo. Quattro problemi aperti = Catalogo*

- della mostra (Firenze, Casa Buonarroti, 19 giugno-12 novembre 2007). Firenze, 183-99.
- Mussolin, M. (2013). «La committenza architettonica fra Roma e Firenze al tempo di Leone X. Le città, gli edifici, l'antico». Baldini, N.; Bietti, M. (a cura di), *Nello splendore mediceo. Papa Leone X e Firenze = Catalogo della mostra* (Firenze, Museo delle Cappelle Medicee, 26 marzo-26 ottobre 2013). Livorno, 193-203.
- Payne, A. (2009). «Materiality, Crafting, and Scale in Renaissance Architecture». *The Oxford Art Journal*, 32(3), 365-86.
- Pommer, R. (1957). *Drawings for the Façade of San Lorenzo by Giuliano da Sangallo and Related Drawings* [Ph.D. Dissertation]. New York.
- Powell, C.; Allen, Z. (2010). *Italian Renaissance Frames at the V&A*. Oxford.
- Redtenbacher, R. (1879). «Wer war Michelangelo's Architekturlehrer?». *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 2, 71-2.
- Saalman, H. (1968). «The Baltimore and Urbino Panels: Cosimo Rosselli». *The Burlington Magazine*, 110(784), 376-83.
- Satzinger, G. (1991). *Antonio da Sangallo der Ältere und die Madonna di San Biagio bei Montepulciano*. Tübingen.
- Satzinger, G. (2011). *Michelangelo und die Fassade von San Lorenzo in Florenz*. München.
- Satzinger, G. (2012). «“Le fatiche durate da lui”. I disegni per la facciata di San Lorenzo». Maurer, G.; Nova, A. (a cura di), *Michelangelo e il linguaggio dei disegni di architettura*. Venezia, 140-51.
- Tafari, M. (1984). «Progetto per la facciata della chiesa di San Lorenzo, Firenze. 1515-1516». Frommel, C.L.; Ray, S.; Tafuri, M. (a cura di). *Raffaello architetto = Catalogo della mostra* (Roma, Palazzo dei Conservatori, 29 febbraio-15 maggio 1984). Milano, 165-70.
- Tafari, M. (1990). «Raffaello, Jacopo Sansovino e la facciata di San Lorenzo a Firenze». *Annali di Architettura*, 2, 24-44.
- Tafari, M. (1992). *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*. Torino.
- Turrini, A. (1995-96). *La Cappella Gondi in Santa Maria Novella a Firenze* [tesi di laurea]. Firenze.
- Zambrano, P. (1992). «Nascita e sviluppo della cornice dal primo Rinascimento alle soglie del Barocco». *La cornice italiana. Dal Rinascimento al Neoclassico*, Milano, 17-65.
- Vasari, G. [1550, 1568] (1966-87). *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. A cura di R. Bettarini e P. Barocchi. Firenze.
- Zampa, P. (2020). «Il capitello dorico nell'architettura di Giuliano da Sangallo». *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, numero speciale [2019], 475-86.