

The background of the cover is a composite of Leonardo da Vinci's architectural drawings. On the left, there are vertical panels with decorative elements. In the center, a perspective drawing of a street with a building and a figure in the distance. On the right, a detailed drawing of a man in armor, possibly a knight, standing in a doorway. The text is overlaid on these drawings.

LEONARDO E IL RINASCIMENTO NEI CODICI NAPOLETANI

Influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria

a cura di

ALFREDO BUCCARO e MARIA RASCAGLIA



CB EDIZIONI
GRANDI OPERE



fedOAPress

LEONARDO E IL RINASCIMENTO NEI CODICI NAPOLETANI

*Influenze e modelli per l'architettura
e l'ingegneria*

NAPOLI
BIBLIOTECA NAZIONALE
12 dicembre 2019 - 13 marzo 2020

a cura di
ALFREDO BUCCARO e MARIA RASCAGLIA

con la collaborazione di
DANIELA BACCA, FRANCESCA CAPANO,
MARIA GABRIELLA MANSI,
MARIA INES PASCARIELLO, MASSIMO VISONE

Editor *Sergio Cartei*
Progetto grafico e layout
Valter Nocentini

CON IL PATROCINIO DEL COMITATO NAZIONALE
PER LE CELEBRAZIONI DEI 500 ANNI
DALLA MORTE DI LEONARDO DA VINCI

© 2020 CB Edizioni Grandi Opere
ISBN 978-88-97644-65-2
www.cbedizioni.it - e.mail info@cbedizioni.com

Biblioteca Nazionale di Napoli
CIRICE - Centro Interdipartimentale
di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea
Università di Napoli Federico II
Fondazione Rossana e Carlo Pedretti

eBook
CIRICE - FedOA-Federico II University Press
ISBN 978-88-99930-05-9
DOI 10693/978-88-99930-05-9
www.fedoabooks.unina.it

L'Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze per le immagini di cui non sia stato possibile reperire la fonte. Tutti i diritti sono riservati. Questa pubblicazione, per intero o in parte, non può essere riprodotta, trascritta, filmata, memorizzata, trasmessa in alcuna forma o in alcun sistema elettronico, digitale, meccanico, di fotocopia, di registrazione o altro senza la preventiva autorizzazione scritta degli editori.



LEONARDO
1519-2019



FONDAZIONE
ROSSANA e CARLO
PEDRETTI



Ministero
per i beni e le
attività culturali
e per il turismo



BIBLIOTECA NAZIONALE
DI NAPOLI

www.bnnonline.it



CIRICE

LEONARDO
E IL RINASCIMENTO
NEI CODICI NAPOLETANI

Influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria

a cura di
ALFREDO BUCCARO e MARIA RASCAGLIA

con la collaborazione di
*Daniela Bacca, Francesca Capano, Maria Gabriella Mansi
Maria Ines Pascariello, Massimo Visone*



fedOA Press

CIRICE - FedOA Federico II University Press



CB EDIZIONI
GRANDI OPERE

CAPITOLO SECONDO

I CONTENUTI DEL CODICE: MODELLI E PROGETTI DI ARCHITETTURE E CITTÀ

I REPERTORI DELL'ANTICO

«Mosso da huno aceso desiderio». Lo studio dell'Antico tra teoria
e pratica architettonica 357

Paola Zampa

Memorie antiquarie. Il frammento di un libro di disegni nel Codice Tarsia 365

Orietta Lanzarini

Il taccuino di disegni di Antico. Un'indagine indiziaria 381

Paolo Mascilli Migliorini

LINGUAGGI DELL'ARCHITETTURA E OPERE FARNESIANE AL TEMPO DI VIGNOLA

I cantieri dei Farnese a Roma e a Caprarola 391

Alfredo Buccaro

Il 'disegno di Napoli': immaginare il San Pietro di Michelangelo nel 1561 405

Federico Bellini

I portali e lo 'sguardo' prospettico tra la lezione di Serlio e l'influenza vinciana 419

Alfredo Buccaro

Il lessico della Controriforma: Vignola e la nuova sintassi
per l'architettura delle chiese 427

Salvatore Di Liello

RILIEVI E PROGETTI PER CITTÀ 'ALLA MODERNA'

Le città fortificate nei domini spagnoli delle Fiandre 443

Pieter Martens

Circolazione e diffusione dei disegni di fortezze in area mediterranea 459

Emma Maglio

CATALOGO DELLE OPERE DELLA PARTE SECONDA

LE FILIGRANE 677

APPENDICE

IL CODICE TARSIA NEL CATALOGO DIGITALE DEI MANOSCRITTI ITALIANI

Manus Online: criteri metodologici della schedatura 677

Daniela Bacca

Manus e l'iconografia 683

Claudia Grieco

Elenco abbreviazioni 688

Bibliografia delle schede 689

IL 'DISEGNO DI NAPOLI': IMMAGINARE IL SAN PIETRO DI MICHELANGELO NEL 1561

Federico Bellini

Publicato da Fritz-Eugen Keller nel 1976, il foglio 22^v del Ms. XII.D.74 della Biblioteca Nazionale di Napoli è divenuto celebre nella letteratura buonarrotiana in cui è chiamato per antonomasia il "disegno di Napoli"¹. Preziosa e controversa testimonianza di un delicato stadio ideativo della basilica di San Pietro, il foglio è stato per decenni riferito alla revisione nel 1564-1565 della cupola michelangiotesca, la «sì bella e terribil machina» di cui parla Vasari nell'edizione giuntina². Il disegno sarebbe dunque un esito della postuma vendetta della setta sangallescica su Michelangelo, vittima della congiura della mediocrità e dell'interesse materiale sul genio profetico, epitome del fatale e ciclico soccombere dello spirito progressivo nella storia. Forse non è così. Si potrebbe già obiettare che le critiche alla cupola buonarrotiana non derivavano da pregiudiziale incomprendimento, ma al contrario dall'aver giudiziosamente compreso il suo *deficit* statico-costruttivo, questione che sarà risolta da Giacomo Della Porta nel 1589-1590 con magistero e audacia³. A quel frangente il disegno di Napoli è però estraneo. Le sue forme non corrispondono ad alcuno dei pareri del 1564-1565, mentre la ricchezza di dettaglio con cui è restituito (e quotato) il corpo inferiore sarebbe stata superflua al dibattito sulla cupola; ma, soprattutto, la basilica è raffigurata come la si poteva immaginare tra il 1557 e non oltre il 1561, con Michelangelo ancora vivo.

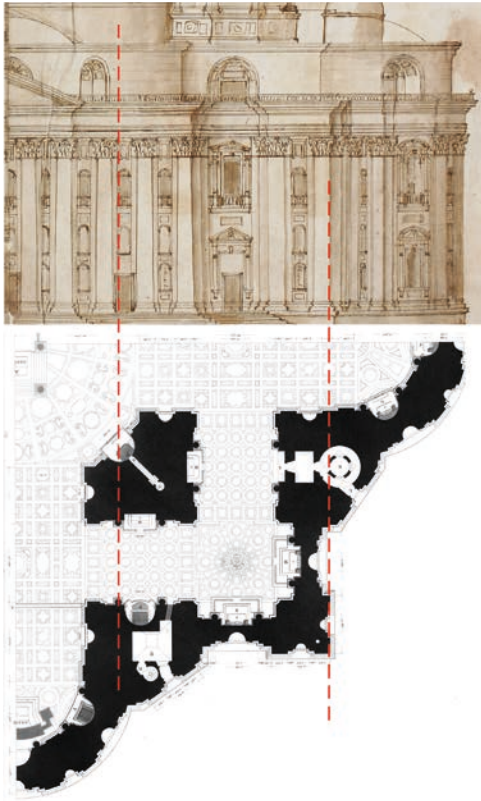
Consistenza

Il disegno di Napoli è eseguito a penna ombreggiata a inchiostro su una carta pregiata di grande formato, con

una filigrana che non fornisce aiuto alla sua datazione⁴. È stato redatto in momenti distinti, attribuibili forse a mani diverse.

In un primo tempo sono state tracciate a riga e compasso le due metà della sezione trasversale e del prospetto orientale di San Pietro. La precisione dei particolari e il rigore della proiezione ortogonale dimostrano una notevole perizia nel disegno d'architettura, che si ritrova in altri fogli della medesima raccolta, come il prospetto di villa Chigi alla Lungara (f. 20^r) o la sezione del palazzo di Pirro, virtuosisticamente unita alla metà ruotata del fronte (f. 48^v): grafici peraltro meno pregevoli e privi d'ombreggiature. Il nostro foglio mostra analogie anche maggiori con la splendida sezione di palazzo Farnese (f. 33^r), affine per la qualità del segno e la maestria del chiaroscuro⁵. Il disegno di Napoli presenta nondimeno alcuni errori proiettivi, del resto comprensibili nella restituzione d'un organismo della complessità di San Pietro. Innanzitutto, la metà sezionata a sinistra è più larga della metà del prospetto a destra, in una misura che difficilmente si può ricondurre a una diseguale deformazione della carta⁶. Inoltre, l'attico sopra la facciata dovrebbe 'girare' appena dopo il finestrone scorciato, e invece si prolunga sino all'estremità del colonnato inferiore. In ultimo, dettaglio sottile, il pilastro di spigolo della cappella angolare destra (oggi Gregoriana), dovrebbe coprire a destra la mezza parasta da cui parte lo smusso inclinato verso l'abside settentrionale⁷.

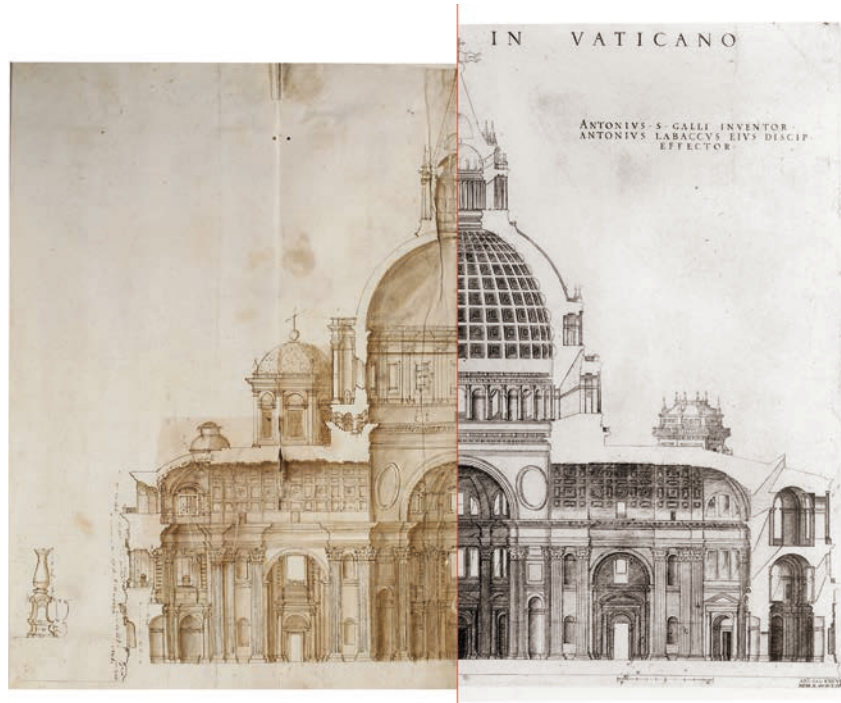
Su questa base, che occupa gran parte del foglio, vengono aggiunte a squadra – con tratto sbrigativo – le

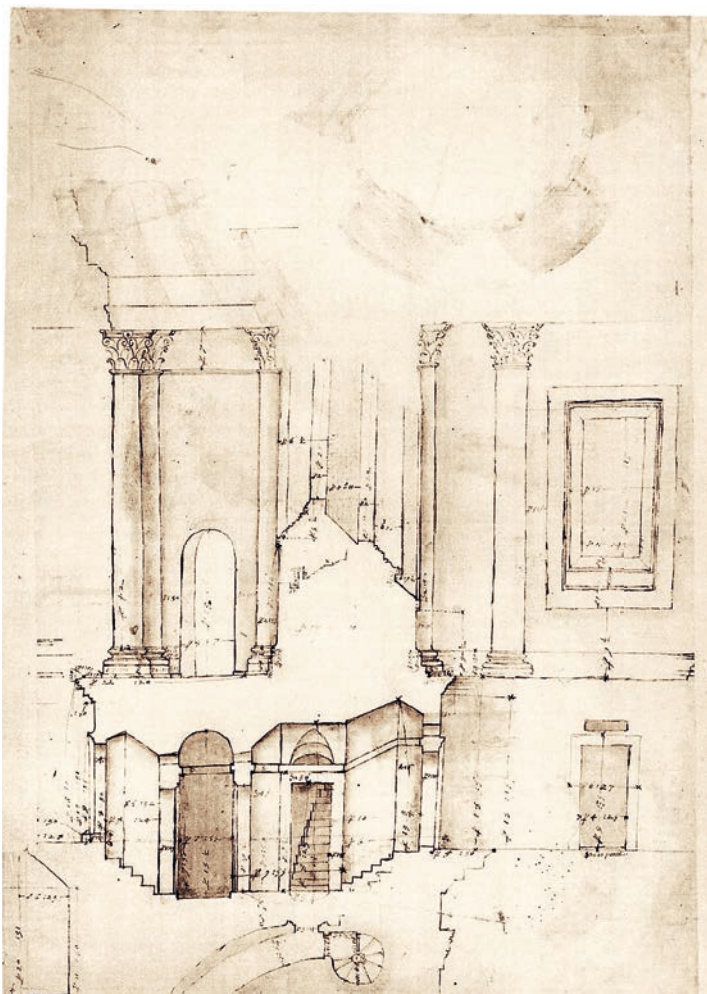


Sopra, Michelangelo Buonarroti, modello del 1557 della calotta della cappella del Re (basilica di San Pietro, Ottagono di San Girolamo).

Sotto, Confronto tra il disegno di Napoli (a sinistra) e la sezione edita da Antonio Salamanca (1546). Si è fatta pari l'altezza dell'ordine maggiore (elaborazione dell'autore).

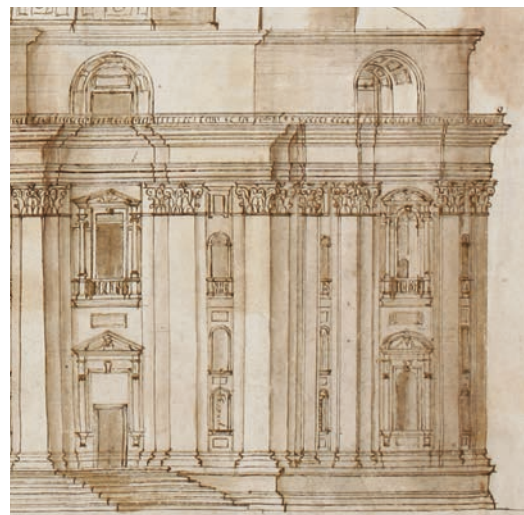
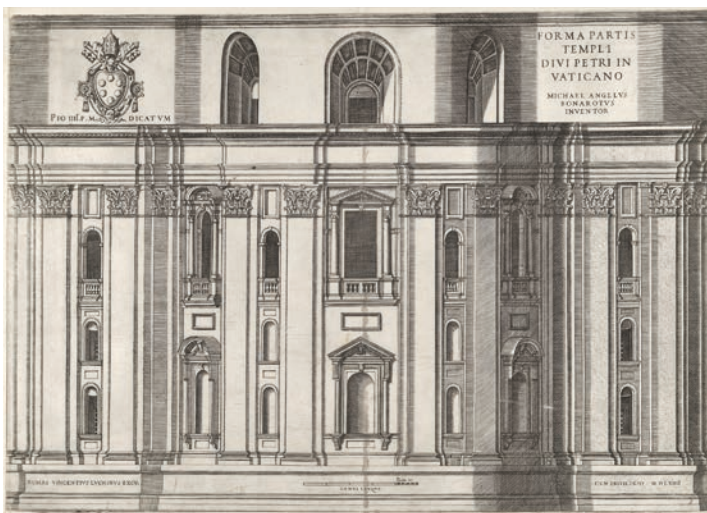
In alto, Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c22v (cosiddetto "disegno di Napoli"). Errori proiettivi (la pianta in basso è di Letarouilly): a sinistra, l'attico del braccio orientale dovrebbe girare subito dopo il finestrone; a destra, la semiparasta prima dello smusso dovrebbe essere coperta dallo spigolo della cappella Gregoriana (elaborazione dell'autore).





A sinistra, Anonimo, rilievo del tamburo di San Pietro nel 1557-1561. Firenze, GDSU, 96Av.

In basso a sinistra, Prospetto dell'abside della cappella del Re di San Pietro, edita da Vincenzo Luchino (1564); a destra, prospetto di scorcio della cappella dell'Imperatore nel disegno di Napoli. Si è fatta pari l'altezza dell'ordine maggiore (elaborazione dell'autore).





lanterne cupolate angolari, ombreggiatura compresa: una linea verticale di penna rimarca e nasconde lo stacco tra la lanterna di sinistra e la colonna del tamburo precedentemente disegnata; mentre la lanterna di destra si sovrappone alle linee a penna già tracciate del plinto del tamburo. In seguito sono stati schizzati alcuni dettagli a mano libera: i lacunari del voltone e dei sottarchi dell'attico; il manto di tegole embricate delle lanterne angolari e i loro plinti (in cui appare un noto motivo michelangiolesco⁸); i corpi cilindrici cupolati che coprono le rampe a lumaca ricavate negli smussi; gran parte dei riquadri di porticelle e finestroni delle lanterne angolari, del tamburo, della lanterna maggiore; tutti i balaustrini e le cuspidi della lanterna. In ultimo sono state apposte le quote in palmi romani: potrebbero appartenere a un'ulteriore mano che presenta affinità con le misure d'altri fogli della raccolta napoletana⁹.

Datazione

Una nutrita serie di dettagli dimostra che il disegno di Napoli è stato redatto prima della fine del 1561; in alternativa, potrebbe essere copia posteriore d'una matrice che risale a quella data.

Nella sezione della cappella del Re (il braccio meridionale di San Pietro) l'autore quota integralmente le murature sino alla calotta absidale¹⁰, ma incorre in un errore incompatibile con un rilievo diretto: le nervature della volta poggiano su dei plinti alti quanto la cornice del finestrone (debitamente quotato), mentre nell'edificio reale sono molto più bassi. Il dettaglio non è inventato, ma ripreso dal modello michelangiolesco della calotta del 1557, dal quale l'opera era stata però costruita in difformità¹¹. La presenza nel disegno di Napoli di misure del corpo inferiore fa anche sospettare che il modello del 1557 fosse stato posto sopra un plastico buonarrotiano dell'intera abside¹².

Nel ricomporre gli interni, il disegno di Napoli ha accostato elementi ricavati da fonti diverse che non sempre corrispondevano al costruito. Nella crociera viene seguito il modello di Sangallo, riprodotto nell'incisione di Antonio Salamanca del 1546. Così, nei

lati obliqui dei pilastri della cupola compare un unico alto nicchione sovrastato da una mostra quadrangolare, al posto dei due nicchioni sovrapposti di Bramante; l'ordine minore e la relativa cornice che sostiene gli arconi delle navatelle sono però sensibilmente rialzati: l'autore non ha dunque lucidato Salamanca, che rappresenta il dettaglio correttamente¹³.

Il disegno di Napoli si rifà naturalmente anche a quanto Michelangelo andava edificando. Nell'interno delle cappelle angolari viene replicato l'impaginato dell'abside del Re, completato nel 1556¹⁴; nel corrispondente prospetto (metà destra) compare un finestrone nell'attico che presuppone volte a crociera, o a vela, o a calotta su pennacchi¹⁵; come che fossero, le volte si sarebbero impostate sopra la trabeazione dell'ordine gigante corinzio, ossia poco meno di 12 metri più in alto dei pennacchi realmente costruiti¹⁶. Non si può escludere che fosse questa l'intenzione di Michelangelo, ma appare improbabile sia per le proporzioni troppo verticali dell'interno, sia per la radicale difformità tra le pareti piene e i due lati aperti da arcate verso le navatelle¹⁷. Ugualmente dubbio appare il goffo portale di accesso alla cappella angolare (metà destra), che l'autore apre a forza nell'edicola dorica del primo registro esterno. Questi dettagli sono meglio riferibili a una semplice mancanza d'informazioni che l'edificio in cantiere non poteva ancora fornire: le cappelle angolari, infatti, sono state fondate in età michelangiolesca (fin dal 1553), ma i loro elevati inizieranno a vedersi solo nel 1567-1568 con le opere di Jacopo Barozzi da Vignola alla cappella verso le Stalle¹⁸.

I più espliciti indizi per datare il disegno di Napoli sono forniti dal tamburo, che appare definito (e quotato) solo nelle parti note fino al 1561, in uno stato che si riscontra in due disegni degli Uffizi (GDSU 95A_v e 96A_v, databili al 1557-1561¹⁹). Le quote verticali si arrestano al bordo inferiore dei finestroni, privi dei timpani, sia all'interno che all'esterno: nell'edificio costruito i finestroni del tamburo restano incompiuti dal 1556 sino al 1562-1563, mentre i timpani vengono previsti solo nel modello michelangiolesco della cupola (i timpani interni nel 1560, gli esterni nel 1561)²⁰. Inoltre,

nel disegno di Napoli il colonnato esterno è sensibilmente più alto delle paraste interne, contrariamente a quanto in effetti costruito a cui – con qualche trascurabile approssimazione – corrispondono invece sia il modello michelangiolesco del 1558–1561 che le stampe di Dupérac. Anche in questo caso la fabbrica non poteva fornire indicazioni complete: mentre i capitelli delle paraste interne erano stati iniziati già dall'aprile 1555 (seppure posti in opera nel 1562–1563), i capitelli esterni del colonnato sono lavorati solo dall'agosto 1561, per essere collocati dall'aprile 1563²¹.

La grande cupola, in ultimo, viene ridotta a una semplicistica calotta libera ed emisferica, coronata da una lanterna che richiama il progetto michelangiolesco solo nelle colonne binate, ma non nella sezione né nella cuspide, che ricalcano la lanterna di Sangallo tratta dalle stampe di Salamanca²².

Attici, facciata, lanterne angolari

Datazione a parte, il disegno di Napoli è celebre perché rappresenta parti di San Pietro non più esistenti o mai esistite: ossia i vecchi attici, la facciata decastila, le lanterne delle cappelle angolari. Pochi anni dopo, alcune celebri incisioni raffigureranno le medesime parti della basilica in forme significativamente diverse: sono qui riferite per comodità a Vincenzo Luchino (1564) ed Étienne Dupérac (1569), sebbene entrambi dovettero avvalersi di disegnatori abili nella proiezione ortogonale, rimasti anonimi²³.

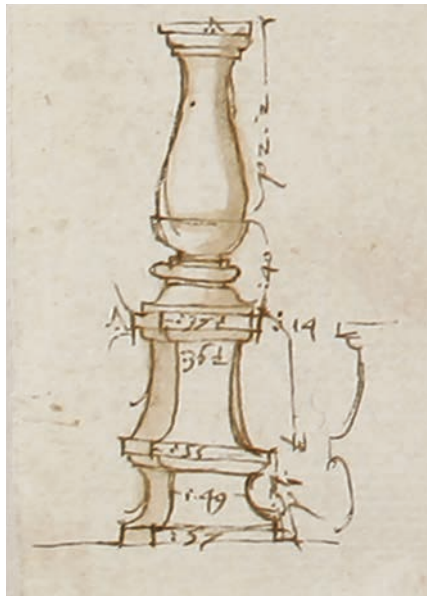
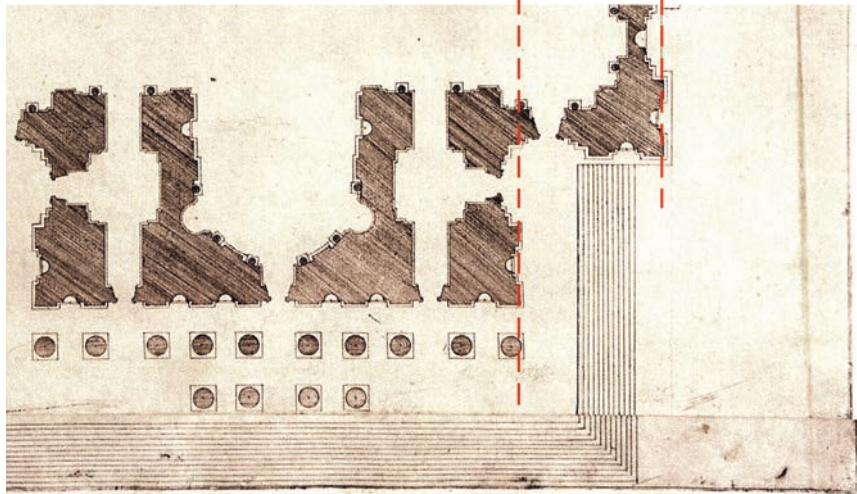
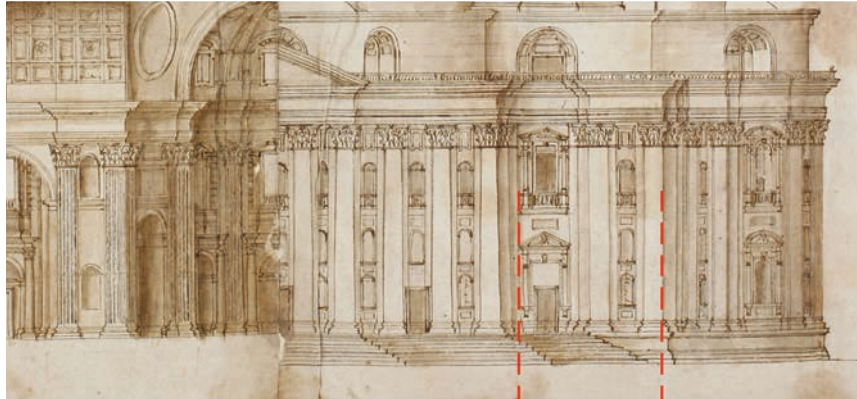
Il nuovo attico buonarroiano, al quale Pirro Ligorio è del tutto estraneo, è stato iniziato nel 1563 alla cappella dell'Imperatore (braccio nord) ed era a tutti visibile, al più tardi, negli ultimi mesi del 1564²⁴. Le sue forme, dunque, non erano note all'autore del disegno di Napoli, che può raffigurare solo il vecchio attico costruito nel 1556–1558 alla cappella del Re, estendendolo all'intero circuito della basilica. È pur vero che i vecchi attici sono rappresentati da Luchino ancora nel 1564, ma nell'unico tratto costruito: ossia, appunto, la cappella del Re. È ragionevole credere che nell'anno della morte di Michelangelo, in cerca d'un successo commerciale immediato, l'editore-imprenditore Lu-

chino si sia deciso a stampare il prospetto dell'abside meridionale nello stato in cui allora si presentava, bruciando sul tempo ogni concorrente. Il vecchio attico del disegno di Napoli, d'altronde, solo in parte corrisponde a quello di Luchino: è più basso, avendo un rapporto con l'ordine gigante corinzio di 1:4 laddove in Luchino è di oltre 1:3; ha poi finestrone sulle cappelle angolari e un andamento mistilineo spigoloso, irregolarmente arretrato dal corpo inferiore, che Luchino non rappresenta²⁵.

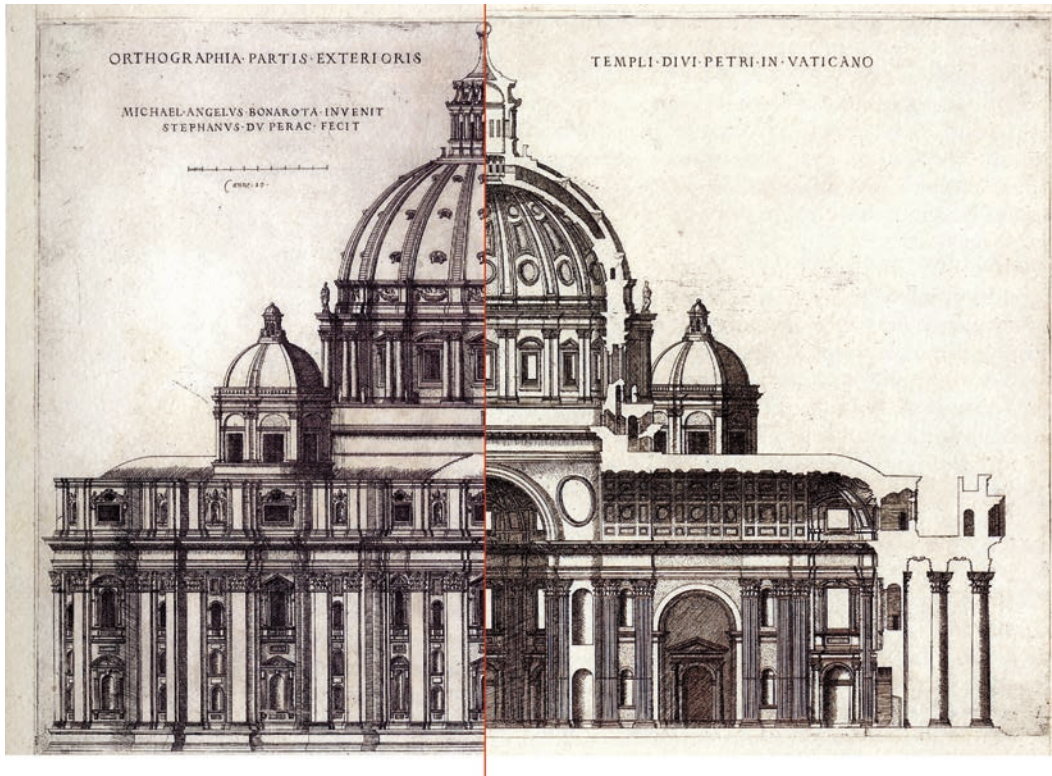
Per la facciata il confronto va compiuto con le stampe di Dupérac (1569), l'unica altra fonte grafica di quel decennio a rappresentarla²⁶. Le differenze sono anche in questo caso notevoli, sebbene poco vistose. In primo luogo la facciata del disegno di Napoli è più stretta; per l'esattezza, lo è di mezzo modulo dell'ordine gigante per parte. L'ultima colonna a destra, infatti, lascia scoperta la mezza parasta della cappella angolare, mentre in Dupérac la colonna e la mezza parasta sono allineate. Mentre la pianta di Dupérac ha raffinati intercolumni variabili, nel disegno di Napoli sono costanti, compreso quello centrale²⁷: sulla parete dietro il colonnato viene riprodotta la campata breve della travata ritmica buonarroiana, ma in questo modo le semiparaste che ribattono l'ordine gigante risultano ridotte. La facciata, infine, non riesce a rapportarsi ai vecchi attici del 1556–1558: sopra la trabeazione compare una balaustrata che corre per l'intero perimetro della basilica, ma non è chiaro cosa ci sia nello spazio variabile tra il prospetto spigoloso del corpo inferiore e quello sinuoso dell'attico, al punto che quest'ultimo viene esteso all'estremità del colonnato, causando l'errore proiettivo sopra notato. Dupérac, al contrario, raffigura i nuovi attici buonarroiani che proseguono i fili verticali del corpo inferiore, osservando una legge formale che nell'architettura michelangiolesca non conosce deroghe a me note. Si può evincere che il disegno di Napoli e, con maggiore maestria, le stampe del Dupérac si riferiscano a un disegno o a un modello della facciata elaborato da Buonarroti circa nel 1560–1561, quando il maestro ripensa anche la forma degli attici²⁸. D'altronde è rimasto uno schizzo in cui



Confronto tra la facciata colonnata nel disegno di Napoli (in alto) e nella pianta di Dupérac (in basso, elaborazione dell'autore)



Rilievo del balastrino delle finestre a edicola ioniche di San Pietro: a sinistra nel disegno di Napoli, a destra nel GDSU 96Ar



Montaggio tra le metà del prospetto e della sezione della basilica di San Pietro incise da Dupérac (elaborazione dell'autore)



Confronto tra le lanterne delle cappelle angolari in Dupérac e nel disegno di Napoli (elaborazione dell'autore)



Michelangelo prefigura di sua mano un pronao colonnato²⁹. Disegno o modello che fosse, l'elaborato non doveva chiarire la connessione con il resto della basilica, mettendo in gravi difficoltà sia l'autore del disegno di Napoli che Dupérac, il quale ha plausibilmente rappresentato la revisione del progetto compiuta da Vignola, rimasto unico architetto della fabbrica dai primi mesi del 1567³⁰.

Ancora più incerta è la questione delle lanterne angolari, attestate nel disegno di Napoli in forme sensibilmente differenti rispetto a Dupérac³¹.

Le due versioni hanno in comune la matrice ottagonale del tamburo, la calotta a tutto sesto a padiglione costolonato e i finestrati rettangolari coronati da arcate cieche in rilievo. Nel disegno di Napoli il tamburo è però notevolmente più alto e, agli spigoli, ha un ordine dorico inginocchiato al posto della doppia parasta di Dupérac. Manca il lanternino e la calotta è rinfiancata ed embricata, mentre in Dupérac è libera e liscia. Sin dai tempi di John Coolidge, la letteratura ha escluso che le lanterne raffigurate da Dupérac fossero compatibili con il linguaggio michelangiolesco, giudizio che in seguito è ricaduto sulle lanterne del disegno di Napoli³². La sintassi architettonica usata dal vecchio Michelangelo, tuttavia, negli anni del pontificato di Pio IV si era notevolmente asciugata, sino a raggiungere il minimalismo in San Giovanni dei Fiorentini e nella cappella Sforza, nonché l'afasia in Santa Maria degli Angeli³³. È quindi possibile che le lanterne del disegno di Napoli costituiscano la memoria d'un modello originale buonarrotiano, probabilmente sommario e isolato dal resto della basilica, costringendo il suo autore e Dupérac a interpretarne con libertà sia le forme che le dimensioni.

Scopi e autori

Il disegno di Napoli precede d'alcuni anni le critiche al progetto buonarrotiano della cupola, senza avere alcun rapporto con esse. Anche nell'ipotesi, possibile ma poco probabile, che sia stato steso in età successiva come memoria d'un presunto progetto originale michelangiolesco, il disegno deriva con tutta

evidenza da una matrice redatta tra la fine del 1560 e la metà del 1561, quando ancora non erano noti né il modello michelangiolesco della cupola (terminato nel novembre 1561), né le reali forme delle cappelle angolari, del nuovo attico e del tamburo. L'autore, come del resto farà Dupérac, ha cercato d'unire parti ricavate da fonti diverse: per l'abside del Re si è rifatto al modello della calotta del 1557; per l'interno delle cappelle laterali ha meccanicamente replicato l'impaginato delle conche absidali; per il tamburo ha usato i rilievi dell'esistente (frintendendo lo sviluppo in altezza del colonnato); per gli attici ha esteso all'intero perimetro l'unico tratto costruito nel 1556-1558; per la cuspide della lanterna maggiore ha ripreso l'incisione di Salamanca. Per la facciata e le lanterne angolari, infine, ha probabilmente interpretato elaborati michelangioleschi molto sommari, oppure non direttamente conosciuti.

Il foglio non è stato eseguito a fini progettuali, ma piuttosto editoriali, con una finezza che suggerisce l'uso elettivo della tecnica calcografica, ormai consolidata a Roma dopo le opere impresse da Blado e Salamanca. Dal disegno si sarebbe potuta ricavare un'unica lastra, oppure duplicare in controparte ciascuna metà per ottenere due incisioni distinte dell'interno e del prospetto, come poi farà Dupérac. Quando però, tra il 1562 e il 1565, la basilica ha mostrato il suo definitivo corpo edilizio, ci si è resi conto che il disegno, pur bellissimo, era vistosamente difforme da quanto si andava costruendo e si è rinunciato a stamparlo, probabilmente per cederlo a un collezionista: a questa fase potrebbero appartenere le quote aggiunte all'abside del Re e al tamburo. Sul nome dell'autore (o degli autori) possono farsi solo congetture. Per la qualità del tratto e la sicurezza della costruzione geometrica viene naturale pensare a Vignola, che nel 1562 pubblica la *Regola* ed è legato ad Alessandro Farnese, arciprete della basilica vaticana sin dal 1543. A quei tempi, tuttavia, Roma brulicava d'eccellenti disegnatori e incisori d'architettura, italiani e forestieri, che hanno lasciato traccia in diverse raccolte tuttora esistenti:

della maggior parte di loro, peraltro, non conosciamo neppure il nome. Oltre che per i collezionisti, costoro erano attivi per il nascente commercio d'incisioni d'architettura antica e moderna. Nei primi anni Sessanta si era creato un vivace circuito tra librai come Luchino, stampatori come Salamanca, Bartolomeo Faleti, Giovanni Battista Cavalieri o Antonio Lafréry, e maestri come Giovanni Antonio Dosio. Quest'ultimo poteva contare su una popolata schiera di disegnatori d'architettura tra i quali, nel 1563, il parigino Dupérac, maestro nell'acquaforte³⁴. L'esito più celebre sono le stampe di Porta Pia, del Campidoglio, di San Pietro, che sono state riferite al lodevole desiderio di tramandare nella vera forma i pensieri di Michelangelo, maturato nella cerchia dei suoi più intimi frequentatori con a capo Tommaso Cavalieri³⁵. Tuttavia, è ormai dimostrato che a Roma la stampa d'architettura, sia antica che moderna, era fin d'allora un'attività imprenditoriale in se stessa remunerativa, che non necessitava del sostegno economico di mecenati³⁶. Per gli industriosi editori romani era vitale procurarsi grafici e rilievi che – più o meno attendibilmente – restituissero il pensiero di Michelangelo. Tali disegni circolavano, erano copiati in tutto o in parte, il più delle volte restavano nel mercato parallelo dei collezionisti. In uno di essi, il GDSU 96Ar (anch'esso databile al 1557-1561), compare il rilievo d'un balaustrone dei finestrioni ionici che nel disegno di Napoli è disegnato in perfetta controparte, aggiungendo le medesime quote³⁷.

È a mio avviso in questo ambiente, alacre e competitivo, che va ricercato l'autore del disegno di Napoli; non in Dupérac, che in quegli anni non aveva confidenza con la proiezione ortogonale (e forse non l'avrà mai); semmai in uno degli anonimi disegnatori passati per la bottega di Dosio, che potrebbe avere anche contribuito alla raccolta dello Scholz Scrapbook, alla quale – a dispetto del pregiudizio che persiste da decenni – Dupérac è estraneo³⁸. Si tratta in ogni caso d'ipotesi: al momento, non credo si possa andare oltre.

Note

¹ Biblioteca Nazionale di Napoli, Ms. XII.D.74, c. 22v. Vedi F.-E. Keller, *Zur Planung am Bau der römischen Peterskirche im Jahre 1564-1565*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», 18, 1976, pp. 24-30; Ch. Thoenes, *Osservazioni sulla facciata di San Pietro di Michelangelo*, in Id., *Sostegno e adornamento. Saggi sull'architettura del Rinascimento: disegni, ordini, magnificenza*, Milano, Electa, 1998, pp. 56-57 (traduzione di un saggio in tedesco del 1967); A. Brodini, *Michelangelo a San Pietro. Progetto, cantiere e funzione delle cupole minori*, Roma, Campisano, 2009, pp. 107-113. Il presente contributo è uno sviluppo di quanto discusso in F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo a Della Porta*, 2 voll., Roma, Argos, I, 2011, pp. 167-180, nel quale avevo rivisto le opinioni di Id., *La basilica di San Pietro in Vaticano*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, catalogo della mostra (Vignola, marzo-luglio 2002) a cura di B. Adorni, Ch.L. Frommel, Ch. Thoenes, R. Tuttle, Milano, Electa, 2002, pp. 302-303. È dedicato, con affetto e riconoscenza, a Christoph Thoenes, che non ha mai mancato di fornirmi spunti e suggerimenti indispensabili anche quando le nostre opinioni divergevano.

² G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 voll., a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, VI, Firenze, Sansoni-SPES, 1966-1987, p. 98. Un primo memoriale viene redatto da Nanni di Baccio circa nel marzo 1564; i memoriali che riportano le opinioni di Guglielmo Della Porta e di un anonimo maestro sono presumibilmente contemporanei al parere di Francesco Laparelli da Cortona, datato aprile 1565 (Ivi, I, pp. 351-352).

³ F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, pp. 356-370.

⁴ Che presenta un unicorno all'interno di uno scudo: marchio troppo diffuso per poterne trarre conclusioni.

⁵ Le analogie con gli altri disegni sono notate in F.-E. Keller, *Zur Planung am Bau der römischen Peterskirche*, cit., p. 30, che segnala il corrispondente gruppo di fogli dello Scholz Scrapbook del Metropolitan Museum. La sezione e la pianta di palazzo Farnese (cc. 33r, 35v-36r) sono datati al 1560-1564 in W. Lotz, *Vignole et Giacomo Della Porta (1550-1589)*, in *Le Palais Farnèse*, 3 voll., Roma, École Française de Rome, 1980, I.1, p. 227: non vi compare infatti una scaletta interna attestata da un conto dell'aprile 1564; si noti che tale termine *ante quem* precede i memoriali sulla cupola e la stessa nomina ufficiale di Ligorio e Vignola rispettivamente ad architetto e secondo architetto della fabbrica, avvenuta il 19 luglio 1564. Cfr. F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, pp. 151-152.



⁶ Che presenta piegature su entrambe le metà: la maggiore è nel secondo intercolumnio del portico; altre piegature compaiono a sinistra all'altezza della cupola, area dove si registra la medesima differenza dimensionale tra le due metà del disegno.

⁷ F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, pp. 183-185. Il disegnatore è costretto a compensare, riducendo la larghezza delle paraste dello smusso.

⁸ Studiato nei CB 50Av, e CB 66Ar-v per il tamburo di Santa Maria del Fiore; il motivo era conosciuto, e sarà riproposto da Vasari nel tamburo di Santa Maria dell'Umiltà a Pistoia.

⁹ I caratteri, la maggior parte numerici, sono troppo pochi per trarre conclusioni attendibili. Cifre, simboli, lettere isolate, nel Cinquecento sono molto più uniformi, e insidiosi, di quanto piaccia ammettere. Chi ha consuetudine con testi scritti di età moderna non è portato agli entusiasmi in materia grafologica degli studiosi dei disegni.

¹⁰ Trascritte in F.E. Keller, *Zur Planung am Bau der römischen Peter-skirche*, cit., pp. 53-56.

¹¹ Sulla *vexata quaestio* del modello 1557, opinioni opposte in H.A. Millon, C.H. Smyth, *Michelangelo and St. Peter's: observations on the interior of the apses, a model of the apse vault, and relating drawings*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 16, 1976, pp. 137-206; F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, pp. 134-141.

¹² Che non può essere quello del 1547 per motivi dimensionali: erravo dunque in F. Bellini, *La basilica di San Pietro in Vaticano*, cit., p. 303. Sui modelli michelangioleschi del 1546 e del 1547 vedi Id., *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, pp. 50-51, 113-114; Ivi, II, pp. 415-417.

¹³ L'errore non si ritrova neppure in Dupérac. L'autore del disegno di Napoli non ha considerato il dritto di muratura delle arcate delle navatelle, che sono dunque impostate più in alto della realtà, dovendo in ogni caso toccare l'architrave dell'ordine maggiore.

¹⁴ La trabeazione dell'ordine gigante viene iniziata nel luglio 1556, cfr. F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., II, pp. 188-189.

¹⁵ I finestroni disegnati nell'attico, ammesso che l'autore ci abbia davvero pensato, presuppongono volte impostate su lunette ed escludono volte a padiglione; sarebbe stato difficile costruire una calotta su tamburo, che avrebbero invaso lo spazio delle lanterne superiori: cosa che accade anche nell'edificio attuale, ma in misura fisicamente compatibile con le lanterne stesse.

¹⁶ Nell'edificio costruito lunette e pennacchi poggiano sull'ordine

minore delle navatelle, che è semplificato e privo di trabeazione completa: la differenza di quota con la sommità della trabeazione dell'ordine gigante, misurata sulle sezioni di Letarouilly, è di circa 11,70 metri.

¹⁷ Dove tra l'altro sarebbe stato difficile applicare le paraste dell'ordine gigante; cfr. F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, pp. 168-169, fig. 133.

¹⁸ I primi tratti di fondamenta vennero scavati nell'agosto-dicembre 1553 alla cappella di Santa Marta (spigolo sud-occidentale, oggi della Colonna); in seguito si iniziarono le fondamenta delle cappelle verso le Stalle (nord-occidentale, oggi di San Michele: 1555-1556, 1561) e Gregoriana (nord-orientale, 1562); i primi muri in elevato sorsero però solo nell'estate del 1567 alla cappella di San Michele; cfr. F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., II, *ad voces*; vedi anche le planimetrie che graficizzano la cronologia delle opere alla basilica (Ivi, II, pp. 299-311).

¹⁹ Ivi, I, pp. 310-315.

²⁰ Ivi, I, pp. 320-330, 345-347; i conti della costruzione del modello 1558-1561 e dei suoi restauri settecenteschi sono in Ivi, II, pp. 420-435.

²¹ Conti e date dei capitelli delle paraste interne sono in Ivi, II, pp. 212-214. La prima delle cosiddette «imposte di capitelli per il colonnato della cupola» viene saldata, in opera, a Bartolomeo del Duce il 16 aprile 1563 (Ivi, II, p. 218); le «imposte della trabeazione», dopo un primo 'scandaglio' del maggio 1563, sono assegnate tra il gennaio e l'agosto 1565, e terminate solo nel 1568; cfr. Ivi, I, pp. 145-146 (conti completi, Ivi, II, pp. 215-224).

²² Nel suo parere Guglielmo Della Porta proponeva una calotta più sottile, rinfiancata e aperta da oculi alla base, incompatibile con quella del disegno di Napoli; cfr. Ivi, I, pp. 351-352. Michelangelo precisa la lanterna solo nella seconda metà del 1561, nel modello della cupola, ma gli speroni binati sono accennati già nel disegno di Haarlem, databile al 1548-1551; Ivi, I, pp. 330-335, 337, con bibliografia precedente.

²³ Vincenzo Luchino era un libraio, che si appoggiava per l'impressione ai torchi di Salamanca e Lafréry; cfr. A. Bedon, *Il Campidoglio. Storia di un monumento civile nella Roma papale*, Milano, Electa, 2008, p. 204, n. 150. Dupérac si era formato come pittore-decoratore; cfr. E. Lurin, *Un homme entre deux mondes: Étienne Dupérac, peintre, graveur et architecte, en Italie et en France (c. 1535?-1604)*, in *Renaissance en France, Renaissance française?*, a cura di H. Zerner, M. Bayard, Paris, Somogy, 2009, p. 45. Le incisioni a lui certamente riferibili

sono vedute e prospettive geometricamente incerte; è probabile che nelle stampe più impegnative in proiezione ortogonale (Porta Pia, San Pietro, Campidoglio), Dupérac si sia avvalso dell'ausilio di uno o più disegnatori d'architettura specializzati e che il parigino si sia limitato a trasferire i grafici sulle lastre di rame all'acquaforte, tecnica di cui era assoluto maestro.

²⁴ La celebre stampa dell'anonimo HCB (marzo 1565) mostra i lavori già molto avanzati; cfr. F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, pp. 154-163 (conti di cantiere, Ivi, II, pp. 198-200). L'attribuzione a Michelangelo degli attici è argomentata in F. Bellini, *Autografia michelangiolesca degli attici di San Pietro*, in *Giornate di studio in onore di Claudio Tiberi*, atti del convegno (Roma, 17-18 febbraio 2011), a cura di F. Cantatore, A. Cerutti Fusco, P. Spagnesi, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s. 55-56, 2010-2011 (2012), pp. 111-120, in cui si contesta l'ipotesi di Millon e Smyth (H.A. Millon, C.H. Smyth, *Pirro Ligorio, Michelangelo, and St. Peter's*, in *Pirro Ligorio, artist and antiquarian*, a cura di R.W. Gaston, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1988, pp. 216-286; H.A. Millon, C.H. Smyth, *La volta absidale e l'attico del transetto meridionale di Michelangelo in San Pietro*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra (Venezia 31 marzo-6 novembre 1994) a cura di H.A. Millon, V. Magnago Lampugnani, Milano, Bompiani, 1994, pp. 650-657).

²⁵ Il vecchio attico era certamente arretrato rispetto al filo della sottostante facciata, come tutte le fonti grafiche attestano, tra cui il disegno di Napoli; cfr. F. Bellini, *Autografia michelangiolesca degli attici di San Pietro*, cit., p. 117. Opinione contraria è in H.A. Millon, C.H. Smyth, *Pirro Ligorio, Michelangelo, and St. Peter's*, cit., p. 243, n. 17, che si sono basati sul GDSU 96Ar, un rilievo cinquecentesco semplicemente errato (Ivi, p. 284, fig. 22, è pubblicata una veduta ricostruttiva incongruente con i corpi edilizi della basilica vaticana, e in particolare con i cilindri delle rampe angolari).

²⁶ In una mostra romana del 2009 i disegni GDSU Santarelli 174-175 sono stati incautamente riferiti al 1565-1570. I due grafici sono al contrario basati sulle incisioni di Dupérac: le lanterne simili alla Gregoriana, la cupola a sesto rialzato e numerosi altri dettagli, dimostrano che non sono anteriori ai primi anni Ottanta, cfr. F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, p. 178, n. 82.

²⁷ Lo spazio tra i fusti delle colonne nel disegno di Napoli è esattamente pari al doppio dello spazio tra il fusto centrale e la linea verticale che divide il foglio in due (la piegatura che attraversa il secondo intercolumnio può trarre in inganno). Errano perciò le

restituzioni grafiche tentate in F.-E. Keller, *Zur Planung am Bau der römischen Peterskirche*, cit., p. 46, fig. 22; e, purtroppo, anche in F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, p. 180, fig. 150, che restituiscono falsamente un intercolumnio centrale maggiore. Il passo degli intercolumni in Dupérac è ABccBccBA, con gli ingressi allineati in B, cfr. Ivi, I, p. 178.

²⁸ J.S. Ackerman, *L'architettura di Michelangelo*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 274-277; F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, pp. 173-180; Id., *Autografia michelangiolesca degli attici di San Pietro*, cit., pp. 117-119. Il resto della letteratura è quasi unanimemente contraria alla paternità michelangiolesca della facciata: F.-E. Keller, *Zur Planung am Bau der römischen Peterskirche*, cit., pp. 42-48; Ch. Thoenes, *Osservazioni sulla facciata di San Pietro*, cit., pp. 48-57 (traduzione d'un saggio del 1967); e, da ultimo, Id., *Il nuovo S. Pietro*, in H. Brandenburg, A. Ballardini, Ch. Thoenes, *San Pietro. Storia di un monumento*, Milano, Jaca Book, 2015, pp. 248-250. Arditi tentativi di ricostruzione di una facciata con avancorpo esastilo sono in Ch. Thoenes, *Michelangelos St. Peter*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», 37, 2006, pp. 78-82; G. Satzinger, *Sankt Peter: Zentralbau oder Longitudinalbau. Orientierungsprobleme*, in *Sankt Peter in Rom 1506-2006*, atti del convegno (Bonn, 22-25 febbraio 2006), a cura di G. Satzinger, S. Schütze Hirmer, München, 2008, pp. 127-145, p. 144, fig. 19.

²⁹ Biblioteca Angelica Vaticana, Vat. Lat. 3211, 92r, cfr. Ch. Thoenes, *Osservazioni sulla facciata di San Pietro*, cit., pp. 49, 56-57.

³⁰ Dopo un arresto dei lavori durato circa un anno e mezzo, cfr. F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, pp. 163-165. Continuo a ritenere che Dupérac abbia usato per San Pietro fonti vicine a Vignola, cfr. F. Bellini, *La basilica di San Pietro in Vaticano*, cit., pp. 303-306. Meno convincente mi pare l'ipotesi (A. Bedon, *Il Campidoglio. Storia di un monumento*, cit., pp. 198-199) che si sia avvalso di disegni forniti da Ligorio, a quella data ormai lontano dalla fabbrica da anni.

³¹ F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, pp. 168-173.

³² La previsione di lanterne angolari nel progetto michelangiolesco è revocata in dubbio in J. Coolidge, *Vignola, and the little domes of St. Peter's*, in «Marsyas», 2, 1942, pp. 78-79, 112-119; F.-E. Keller, *Zur Planung am Bau der römischen Peterskirche*, cit., p. 52 e fig. 22; H.A. Millon, C.H. Smyth, *Pirro Ligorio, Michelangelo, and St. Peter's*, cit., p. 286; H. Millon, *Michelangelo to Marchionni, 1546-1784*, in *St. Peter's and the Vatican*, a cura di W. Tronzo, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 94; Ch. Thoenes, *Michelangelos St. Peter*, cit.,



p. 81, Id., *Il nuovo S. Pietro*, cit., pp. 248-250; dubbioso (se non fraintendo) è anche A. Brodini, *Michelangelo a San Pietro. Progetto, cantiere e funzione delle cupole minori*, Roma, Campisano, 2009, pp. 178-179. Possibilisti sono solo J.S. Ackerman, *L'architettura di Michelangelo*, cit., p. 287; F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, pp. 172-173 (rivedendo l'opinione negativa di Id., *La basilica di San Pietro in Vaticano*, cit., p. 306).

³³ Porta Pia non costituisce una vera eccezione: viene concepita come una partitura asintattica in cui la 'licenza' si concentra nei singoli elementi scorniciati come portale ed edicole, i quali non appartengono all'architettura, ma all'opera del quadro, cfr. F. Bellini, *Michelangelo, la strada e la Porta Pia*, in «Studi Romani», LIX, 1-4, 2011 (2013), pp. 83-88.

³⁴ E. Lurin, *Un homme entre deux mondes*, cit.; vedi anche A. Bedon, *Il Campidoglio. Storia di un monumento*, cit., pp. 188-199.

³⁵ Secondo l'opinione prevalente: Ch. Thoenes, *Osservazioni sulla facciata di San Pietro*, cit., p. 56; A. Bedon, *Il Campidoglio. Storia di un monumento*, cit., pp. 203-204, n. 149. Per una sorta d'impulso laten-

te, la letteratura michelangiotesca ha sin dalle origini postulato dei valori morali che innerverebbero ogni fatto storico riguardante il maestro. A questa tesi oppongo un agostiniano pessimismo.

³⁶ E. Lurin, *Un homme entre deux mondes*, cit., pp. 45-46; A. Bedon, *Il Campidoglio. Storia di un monumento*, cit., pp. 191-192.

³⁷ F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, pp. 137, 160-161; Id., *Autografia michelangiotesca degli attici di San Pietro*, cit., pp. 116-117.

³⁸ Come conferma E. Lurin, *Un homme entre deux mondes*, cit., p. 57, n. 65; testo di cui sono purtroppo venuto a conoscenza solo ora; non è perciò citato in F. Bellini, *La basilica di San Pietro da Michelangelo*, cit., I, p. 326, dove ho proposto argomenti che integrano la medesima opinione. E. d'Orgeix, *The Goldschmidt and Scholz scrapbooks in The Metropolitan Museum of Art. A study of Renaissance architectural drawings*, in «Metropolitan Museum journal», 36, 2001, pp. 169-206, a sua volta, riconosce nello Scholz Scrapbook sei mani distinte, tra le quali vi potrebbe essere l'autore del disegno di Napoli.