

MICHELANGELO architetto a Roma



SAN GIOVANNI DEI FIORENTINI

Mauro Mussolin

La nazione fiorentina perse per quella chiesa una bellissima occasione, che Dio sa quando la racquisterà già mai; et a me ne dolse infinitamente. Non ho voluto mancare di fare questa breve memoria, perché si veggia che questo uomo [Michelangelo] cercò di giovare sempre alla nazione sua et agli amici suoi et all'arte.
Giorgio Vasari, *Vita di Michelangelo*¹

Celeberrimi per annoverare tra le più straordinarie soluzioni a pianta centrale del Cinquecento, i progetti per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini rappresentarono uno dei più importanti banchi di prova su cui simisurarono, fianco a fianco o nel tempo, imigliori architetti dell'epoca. Il primo tentativo di ricostruire una nuova chiesa-oratorio per la comunità dei fiorentini a Roma data al 1508, quando il vecchio edificio del 1484 fu atterrato in previsione del grande piano di sistemazione urbana di via Giulia e del palazzo dei Tribunali intrapreso da Donato Bramante su commissione di Giulio II (1503-1513) e per il quale lo stesso architetto fornì un disegno di pianta a cui tuttavia non fu data esecuzione². Il successivo pontificato di Leone X de' Medici (1513-1521), subito caratterizzato da una politica filotoscana, assicurò una solida stabilità giuridica e finanziaria alla comunità dei fiorentini in Roma.

Il 12 agosto 1513 fu nominata la commissione che avrebbe dovuto ricercare l'area sulla quale costruire la chiesa e nel 1515 fu ufficialmente istituito il consolato della Nazione fiorentina.

Il luogo era un plesso urbano di fondamentale importanza economica e strategica, il cosiddetto "piccolo tridente", un trivio di strade convergente su piazza di ponte Sant'Angelo, popolato da banchieri, mercanti e funzionari dell'amministrazione pontificia, per lo più di origine toscana. Lì, al termine dell'asse orientale del trivio, sopra le sponde del Tevere sarebbe stata innalzata la piattaforma di fondazione della chiesa di San Giovanni dei Fiorentini. Tre disegni a pianta centrale di mano di Giuliano da Sangallo sono stati riconosciuti come progetti per la realizzanda chiesa e la loro datazione può verosimilmente farsi risalire a questi primi anni di pontificato leonino, tra 1513 e 1516³. Giorgio Vasari colloca al 1517 la data del famoso "concorso" per il progetto della chiesa voluta dal papa, la cui regia, assai probabilmente affidata a Raffaello, ebbe modo di valersi di protagonisti del calibro di Giulio Romano, Baldassarre Peruzzi, Antonio da Sangallo il Giovane e Jacopo Sansovino⁴. La varietà di proposte planimetriche di cui si correda la storia edilizia della chiesa di San Giovanni dei Fiorentini documenta in maniera esemplare quella che, con felice formulazione, è stata definita la "tendenza linguistica medicea" presente nell'architettura del primo Rinascimento romano, caratterizzata proprio da una molteplicità di "diversemaniere", individuate da grafie autonome e personali, ma accomunate dalla volontà di definire uno stile di ambizione universale, veicolo di un linguaggio antiquario, elegante e curiale, specchio della politica artistica del pontificato leonino⁵. Il 10 gennaio 1519 il papa autorizzava l'erezione della chiesa e il successivo 29 gennaio, con la bolla *Intenta iugiter*, elevava la chiesa a parrocchia dei fiorentini a Roma, con fonte battesimale, campanile e cimitero, garantendole privilegi e indulgenze. Il 31 ottobre dello stesso anno, il cardinale Giulio de' Medici (futuro Clemente VII), in qualità di arcivescovo di Firenze, benediceva la posa della prima pietra. Nonostante le ingenti donazioni, gli sforzi per dare compimento alla chiesa costituiscono lo specchio dei progressi e delle difficoltà incontrate dalla comunità toscano-fiorentina nella Roma dei papi. Resta tuttavia fondamentale comprendere come le attese del pontefice

¹ Vasari, ed. Milanesi 1878-1885, vol. VII, pp. 231-232.

² Della assai vasta letteratura sulla chiesa di San Giovanni dei Fiorentini si ricordano i principali studi: Ackerman 1961, vol. I, pp. 103-13, 117-124; Gioseffi 1964; L. Puppi, F. Barbieri, in Portoghesi, Zevi 1964, pp. 948-953; M. Tafuri, scheda San Giovanni dei Fiorentini (architettura), in Salerno, Spezzaferro, Tafuri 1973, pp. 201-230; Ackerman 1988, pp. 105-114, 295-301; B. Contardi, in Argan, Contardi 1990, pp. 342-347; H. Günther, schede 69-74, in Millon, Magnago Lampugnani 1994, pp. 472-474; Günther 1994; aggiornamenti, ipotesi e ulteriori acquisizioni documentarie e iconografiche sull'argomento sono in Polverini Fosi 1989; Vicioso 1992; Kersting 1994; Polverini Fosi 1994; Fara 1997; Morresi 2000, pp. 28-44; Günther 2001; Niebaum 2007; Thoenes 2008b; per una puntuale storia dei finanziamenti alla chiesa da parte della comunità fiorentina, con nuovi contributi documentari e importanti precisazioni, si veda Guidi Bruscoli 2006; ai citati saggi si rinvia per la bibliografia precedente.

³ Bentivoglio 1975 e, da ultimo, Fara 1997, pp. 35-36.

⁴ La partecipazione di Andrea Sansovino (ipotizzata in H. Günther, schede 204-205, in Günther 1994, p. 559) è discussa in Morresi 2000, pp. 34 sgg.

⁵ Le due formulazioni sono prese rispettivamente in prestito da Bruschi 1983 e da Fiore 2002b, in part. pp. 142-146.

fossero quelle di fare della chiesa di San Giovanni il luogo in cui avrebbero dovuto "essere registrate le scansioni sacramentali della vita di tutti i Fiorentini residenti a Roma", ai cui consoli e operai venne demandata ogni questione riguardante la fabbrica⁶. Il continuo riferimento di questi progetti a una planimetria centralizzante e la loro continua citazione di elementi tratti dal battistero fiorentino non furono soltanto una indicazione di tipo formale di ideale fratellanza fra le due città, ma furono mossi e giustificati da una motivazione liturgica e identitaria: l'ecclēsia florentinorum, edificio simbolo della comunità, elevato in posizione ben visibile a sbalzo sull'ansa del fiume e in diretto confronto visivo con un altro erigendo edificio, l'ecclēsia universalis di San Pietro⁷.

Tra 1518 e 1521, ai citati artisti coinvolti nel concorso può essere attribuita la serie omogenea di progetti a pianta centrale, con dimensioni simili pari a circa 220 palmi (pocomeno di cinquantametri), caratterizzati dalla fusione tra il tema spaziale del Pantheon e quello del battistero di San Giovanni a Firenze, secondo un connubio probabilmente dettato dallo stesso pontefice il quale fu sempre animato dall'idea del sodalizio fra Roma e Firenze e del gemellaggio tra Tevere e Arno⁸. L'assegnazione dell'incarico fu vinta da Sansovino il quale formulò una proposta planimetrica ancora assai discussa dalla critica, ipoteticamente identificabile, sulla base del contraddittorio racconto vasariano, con una pianta centrale avente "su' quattro canti di quella chiesa per ciascuno una tribuna, e nel mezzo una maggiore tribuna"⁹. Nonostante i dubbi che permangono sull'aspetto di tale progetto, la planimetria sembra derivare soprattutto dalle sperimentazioni bramantesche derivate dal tema del quincunx, ovvero una pianta quadrata con cappelle angolari cupolate e cupola centrale. All'inizio del 1521 va registrato l'allontanamento dal cantiere di Sansovino al cui posto subentrò Antonio da Sangallo il Giovane; a quest'ultimo si deve la variazione del precedente schema a pianta centrale per uno longitudinale di tipo basilicale¹⁰, sulla base del quale si diede inizio alle costosissime e assai problematiche fondazioni sul letto del fiume che tanta ammirazione, ma anche tanto biasimo, suscitavano nei contemporanei, come pungentemente riferito da Vasari nella Vita di Antonio il Giovane:

Avendo intanto la Nazione fiorentina col disegno di Iacopo Sansovino cominciata in strada Giulia, dietro a Banchi, la chiesa loro, si era nel porla messa troppo dentro nel fiume: perché, essendo a ciò stretti dalla necessità, spesonò dodici mila scudi in un fondamento in acqua, [...]. perché non dovevano mai permettere che gli architetti fondassono una chiesa sì grande in un fiume tanto terribile, per acquistare venti braccia di lunghezza, e gittare in un fondamento tante migliaia di scudi, per avere a combattere con quel fiume in eterno: potendo massimamente far venire sopra terra quella chiesa col tirarsi innanzi e col darle un'altra forma; e, che è più, potendo quasi con lamedesima spesa darle fine: e se confidarono nelle ricchezze de' mercanti di quella Nazione, si è poi veduto col tempo quanto fusse cotal speranza fallace: perché in tanti anni che tennero il papato Leone e Clemente de' Medici e Giulio terzo e Marcello, ancor che visse pochissimo; i quali furono del dominio fiorentino; con la grandezza di tanti cardinali e con le ricchezze di tanti mercatanti, si è rimaso e si sta ora nel medesimo termine che dal nostro Sangallo fu lasciato.¹¹

Scrivendo nel 1568, Vasari ricordava bene come, tra enormi costi e immani difficoltà tecniche, ancora a quella data la piattaforma sangallescà e alcuni tratti del perimetromurario della chiesa costituivano le uniche parti della costruzione a essere state condotte¹². In due ulteriori passi tratti dalla Vita di Michelangelo, lo stesso Vasari fornisce le importanti informazioni che riguardano il doppio coinvolgimento di Buonarroto nella vicenda. Il primo risale al 1550, sotto il papato del toscano Giulio III Ciocchi del Monte (1550-1555):

Era messer Bindo Altoviti, allora consolo della nazione fiorentina, molto amico del Vasari, che in su questa occasione gli disse che sarebbe bene far condurre questa opera nella chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, e che ne aveva già parlato con Michelagnolo, il quale favorirebbe la cosa, e sarebbe questo cagione di dar fine a quella chiesa. Piacque questo amesser Bindo, ed essendomolto familiare del papa, gliene ragionò caldamente; mostrando che sarebbe stato bene che le sepolture e la cappella, che Sua Santità faceva fare in Montorio [si tratta della cappella del Monte in San Pietro in Montorio], l'avesse fatte nella chiesa di San Giovanni de' Fiorentini ed aggiugnendo, che ciò sarebbe cagione che, con questa occasione e sprone, la nazione farebbe spesa tale che la chiesa arebbe la sua fine; e se Sua Santità facesse la cappella maggiore,

⁶ Polverini Fosi 1994, pp. 400-401.

⁷ Tafuri 1973, p. 209.

⁸ Tafuri 1992, pp. 159-189, in part. 160-161.

⁹ Dalla Vita di Iacopo Sansovino, cfr. Vasari, ed. Milanese 1878-1885, vol. VII, p. 498.

¹⁰ Sul progetto a pianta basilicale di Antonio il Giovane, cfr. Bedon, Beltramini, Burns 1995, pp. 61-71.

¹¹ Vasari, ed. Milanese 1878-1885, vol. V, pp. 454-455.

¹² L'ipotesi di una avanzata costruzione sangallescà condotta fino al 1546, affermata in H. Günther, scheda 206, in Günther 1994, pp. 559-560, è stata opportunamente ridimensionata in Morresi 2000, p. 41.

gli altri mercanti farebbono sei cappelle, e poi di mano in mano il restante.¹³

Michelangelo fu effettivamente coinvolto dal papa, come testimonia una lettera autografa del Maestro indirizzata il primo agosto 1550 allo stesso Vasari e da questi pubblicata nella Vita: "iermactina, sendo il Papa andato a decto Montorio, mandò per me. [...] Ebbi lungo ragionamento seco circa le sepulture allogatevi, e all'ultimo mi disse che era risoluto non volere mecter decte sepulture in su quelmontema nella chiesa de' Fiorentini, e richiesemi di parere e di disegno, e io ne lo confortai assai, stimando che per questo mezzo decta chiesa s'abbi a finire"¹⁴. La trascrizione della lettera da parte di Vasari serviva a sottolineare, sia il fatto che le sepulture dei famigliari del papa avrebbero indotto la nazione fiorentina a innescare la richiesta di patronati sulle cappelle della chiesa, sia soprattutto che la fama e la virtù morale di Michelangelo avrebbero agito come stimolo per il completamento della chiesa e per la conduzione esemplare del cantiere¹⁵. Nonostante gli interessamenti del Maestro a questa vicenda, il progetto cadde in un nulla di fatto e questi, in una successiva lettera a Vasari parimenti riportata dal biografo, ebbe a scrivere una sagace nota contro l'intrigante e faccendone personaggio della corte pontificia, Pier Giovanni Aliotti vescovo di Forlì, spregiativamente chiamato "monsignor Tantecose", che si era frapposto nella vicenda: "Io, per non combactere con chi dà lemosse a' venti, mi son tirato a dietro, perché, sendo uomo leggieri, non vorrei essere trasportato in qualchemachia. Basta, che nella chiesa de' Fiorentini non mi par s'abbi più a pensare"¹⁶. Christoph Frommel, sulla base delle ipotesi di Klaus Schwager¹⁷, ha recentemente precisato come i tre progetti simili per una chiesa a pianta ellittica, già attribuiti a Giovanni Antonio Dosio, ad Antonio Labacco e persino a Tiberio Calcagni (fortemente derivati dal primo progetto di Antonio da Sangallo a pianta circolare per la chiesa dei Fiorentini pubblicato da Labacco nel 1552)¹⁸, rappresentino invece le proposte progettuali di Jacopo Barozzi da Vignola per lo stesso edificio¹⁹. Databili intorno al 1550, cioè in contemporanea con il primo coinvolgimento di Michelangelo nella vicenda, secondo lo studioso tali disegni daterebbero all'estate del 1550, coincidente con l'arrivo di Vignola a Roma da Bologna, appena prima della commissione papale di villa Giulia.

Il secondo coinvolgimento di Michelangelo nel completamento della chiesa di San Giovanni dei Fiorentini data al 1559. In quest'anno la Nazione fiorentina riprese l'idea di assegnare l'incarico all'ottantaquattrenne Maestro. L'iniziale riluttanza dell'artista a condurre l'opera, documentata dalla lettera di Michelangelo al nipote Leonardo del 15 luglio 1559²⁰, fu sciolta solo con il coinvolgimento del duca Cosimo I de' Medici quale finanziatore dell'impresa, approvata il successivo 10 agosto. Il biografo Ascanio Condivi ricorda tra le righe che solo a prezzo di un continuo "ricusare", ovvero negarsi e farsi desiderare, fu possibile a Michelangelo costringere i committenti e persino i papi a riconoscergli, attraverso privilegi e motu propri, uno status di autonomia artistica, responsabilità gestionale e controllo finanziario che non ebbe precedenti²¹. Il 26 ottobre, il duca scriveva a Michelangelo che l'idea di un suo progetto gli era "piaciuta infinitamente" e affidava al "suo miglior giudizio" ogni decisione sulla fabbrica²². A sua volta Michelangelo comunicava al duca di aver "facti di già più disegni convenienti al sito chem'anno dato per tale opera i sopra decti deputati. Loro come uomini di grande ingegno e di g[i]udicio, n'anno electo uno, el quale in verità m'è parso el più onorevole; el quale si farà ritrare e disegnare più nectamente ch'io non ò potuto per la vechieza, e manderassi alla inlustrissima Vostra Signoria: e quello si seguirà che a quella parrà"²³. Le vicende del fitto carteggio tra Michelangelo, Cosimo e i deputati della Nazione fiorentina sono ben compendiate dal racconto vasariano che vale la pena trascrivere:

Fu risoluto che dessi ordine sopra i fondamenti vecchi a qualche cosa di nuovo; e finalmente creorono tre sopra questa cura di questa fabbrica, che fu Francesco Bandini, Uberto Unbaldini e Tommaso de' Bardi, e' quali richiesono Michelagnolo di disegno, raccomandandosegli sì perché era vergogna della nazione avere

¹³ Vasari, ed. Milanese 1878-1885, vol. VII, p. 229.

¹⁴ Ivi, p. 230; Carteggio, vol. IV, p. 346, n. MCXLVIII (1 ago. 1550).

¹⁵ I tentativi (avviati da Popp 1927, pp. 389, 409 sgg., ripresi in Battisti 1961) di riconoscere in alcuni disegni i progetti del 1550 di Michelangelo, generalmente rifiutati dalla critica a partire dalla serrata analisi in Ackerman 1968, p. 255, sono stati riconsiderati con nuovi argomenti in Fara 1997, pp. 34 sgg.

¹⁶ Vasari, ed. Milanese 1878-1885, vol. VII, p. 231; Carteggio, vol. IV, p. 355, n. MCLV (13 ott. 1550); su monsignor Aliotti, cfr. Vasari, ed. Barocchi 1962, vol. IV, n. 648, pp. 1580-1581.

¹⁷ Schwager 1975a.

¹⁸ Sulle varie attribuzioni di questi disegni, si vedano i commenti alla lista bibliografica in L. Puppi, F. Barbieri, in Portoghesi, Zevi 1964, pp. 951-953.

¹⁹ Frommel 2002b, pp. 244-247; sull'argomento si vedano anche H. Günther, scheda 68, in Millon, Magnago Lampugnani 1994, p. 472; H. Günther, scheda 208, in Günther 1994, pp. 560-561.

²⁰ Carteggio, vol. V, pp. 175-176, n. MCCCIX (15 lug. 1559).

²¹ Condivi, ed. Nencioni 1998, p. 59.

²² Carteggio, vol. V, p. 181, n. MCCCIII (26 ott. 1559).

²³ Carteggio, vol. V, p. 183, n. MCCCIV (1 nov. 1559); si vedano anche i documenti pubblicati in Gaye 1839-1840, vol. III, pp. 17 sgg.

gettato via tanti danari, né avermai profittato niente, che, se la virtù sua non gli giovava a finarla, non avevano ricorso alcuno. Promesse loro con tanta amorevolezza di farlo, quanto cosa e' facessi mai prima, perché volentieri in questa sua vecchiezza si adoperava alle cose sacre, che tornassino in onore di Dio, poi per l'amor della nazione, qual sempre amò. [...] Michelagnolo dunque, per le cose d'architettura, non possendo disegnare più per la vecchiaia, né tirar linee nette, si andava servendo di Tiberio [Calcagni] perché era molto gentile e discreto. Perciò desiderando servirsi di quello in tale impresa, gl'impose che e' levassi la pianta del sito della detta chiesa; la quale levata e portata subito a Michelagnolo, in questo tempo che non si pensava che facessi niente, fece intendere per Tiberio che gli serviti, e finalmente mostrò loro cinque piante di tempî bellissimi; che viste da loro, si meravigliarono; e disse loro che scegliessino una a modo loro: e' quali non volendo farlo, riportandosene al suo giudizio, volse che si risolvessino pure a modo loro. Onde tutti d'uno stesso volere ne presono una più ricca alla quale risolutosi, disse loro Michelagnolo che, se conducevano a fine quel disegno, che né Romani né Greci mai ne' tempi loro feciono una cosa tale: parole, che né prima né poi usciron mai di bocca a Michelagnolo perché era modestissimo.²⁴

Il passo vasariano continua descrivendo con grande efficacia i progressi del progetto, che dai disegni, approda all'elaborazione di un primo modello in creta e poi alla realizzazione finale del modello ligneo attraverso istruzioni precise date al fidato Tiberio Calcagni, poiché "non possendo disegnare più per la vecchiaia, né tirar linee nette, si andava servendo di Tiberio perché era molto gentile e discreto"²⁵. L'apprezzamento del progetto finale inviato da Michelangelo al duca tramite Tiberio nel marzo del 1560 è documentato nella risposta del 30 aprile: "il disegno vostro per la chiesa della Natione ci ha innamorato sì, che ci dispiace di non vederlo in opera perfetta, et per ornamento et fama della città nostra, et anco per vostra eterna memoria, che ben la meritate"²⁶. Una volta tornato a Roma, a Tiberio fu affidato il compito di sovrintendente della fabbrica di San Giovanni fino al 1562, quando venne sostituito da maestro Guido, sicuramente quel Guidetto Guidetti operante nel cantiere della facciata di palazzo dei Conservatori in Campidoglio.

Da questo anno, dopo aver speso i 5000 scudi in opere di fondazioni, poco o nulla si sarebbe realizzato del progetto michelagnolesco, così la fabbrica venne nuovamente abbandonata fino al 1583, quando il cantiere fu affidato a Giacomo della Porta che riprese i progetti a schema basilicale di Sangallo dando avvio alle navate della chiesa, il cui transetto, coro e cupola sarebbero stati innalzati da Carlo Maderno a partire dal 1608, mentre la facciata sarebbe stata terminata addirittura nel 1736 con un progetto di Alessandro Galilei²⁷.

Con le "cinque piante di tempî bellissimi" citate da Vasari, Michelangelo segnava il ritorno allo schema centrico che aveva caratterizzato i primi progetti per la chiesa. Sulla base della prima identificazione di Dagobert Frey²⁸, la critica ritiene concordemente che tre di queste originarie proposte corrispondano ai fogli di Casa Buonarroti 120 A recto (cat. 77; Corpus 610r), 121 A recto (Corpus 609r), 124 A recto (cat. 78; Corpus 612r). A essi possono essere aggiunti i fogli della stessa collezione 123 A recto (cat. 76; Corpus 608r) e 36 A recto (cat. 79; Corpus 611r). Michael Hirst ha suggerito saggiamente di resistere alla tentazione di volere allineare in stretta successione cronologica questi tre progetti, dal momento che essi furono mostrati insieme ai deputati della Fabbrica della chiesa e pertanto considerati varianti ugualmente plausibili: essi appartengono infatti a un preciso genere di disegni di architettura, quelli dimostrativi, eseguiti per facilitare la comprensione delle convenzioni grafiche di rappresentazione ortogonale²⁹.

Sviluppando la tesi di Hirst, si può addirittura suggerire che le cinque varianti iniziali di Michelangelo possano essere state sviluppate pressoché insieme, secondo ipotesi planimetriche differenti (restano oggi quelle relative al cerchio, all'ottagono e al quadrato), le quali potrebbero essere state via via perfezionate, senza un ordine preciso, con la speranza di potere indirizzare la committenza verso la soluzione ritenuta migliore, l'ultima della serie corrispondente al foglio 124 A recto (cat. 78). In effetti il primo dei tre disegni, il 121 A recto, basato su una pianta circolare con deambulatorio interrotto dai vestiboli di ingresso in corrispondenza degli assi ortogonali, mostra un progetto molto acerbo che tuttavia trova la sua ragione d'essere proprio nell'enfasi posta sulla figura del cerchio: è la prima e più ovvia proposta fatta ai committenti, basata sul più semplice schema circolare derivato dal Pantheon, sul quale si erano affaticati Raffaello, Peruzzi e Antonio da Sangallo il Giovane intorno al 1518, a cui Michelangelo risponde con un modello spazialmente più complesso derivato piuttosto da architetture paleocristiane romane, quali Santa Costanza e Santo Stefano Rotondo: la struttura al centro della pianta è stata correttamente individuata da Michael Hirst come un fonte battesimale sormontato da un baldacchino, perfettamente congruo con le funzioni liturgiche della chiesa. La seconda

²⁴ Vasari, ed. Milanese 1878-1885, vol. VII, pp. 261-263. 25 Ivi, p. 263.

²⁵ Ivi, p. 263.

²⁶ Carteggio, vol. V, p. 224, n. MCCCXXII (30 apr. 1560).

²⁷ Morresi 2000, pp. 41 sgg.

²⁸ Frey 1920, pp. 57-69.

²⁹ Hirst 1993, pp. 117-120, in part. 119.

variante proposta dal foglio 120 A recto (cat. 77), basato su uno schema a ottagono irregolare con deambulatorio ed esedre semicircolari in corrispondenza degli assi diagonali, sembra invece evocare il senso dell'identità nazionale dei committenti, alludendo alle forme del Battistero fiorentino, che avrebbero verosimilmente implicato una cupola ottagonale a spicchi di matrice fortemente quattrocentesca: le linee diagonali che tanto hanno fatto pensare alle architetture di Francesco Borromini sono un efficace, ma impreciso espediente empirico adottato dal vecchiomaestro per costruire velocemente un ottagono il più possibile simmetrico (questa considerazione fa cadere definitivamente ogni ipotesi precedentemente fatta riguardo a una volta a costoloni incrociati). Il terzo foglio 124 A recto (cat. 78) infine, basato su un impianto circolare con deambulatorio racchiuso in un quadrato con cappelle diagonali e vestiboli di ingresso, rappresenta delle tre proposte certamente quella più matura. In questo caso si tratta di una elaborazione del michelangiotesco schema centrale di San Pietro "ruotato su un asse diagonale, e con gli angoli mozzati"³⁰, che fu ovviamente preferito dai deputati della Fabbrica.

Inoltre va aggiunto che il foglio 123 A recto (cat. 76) rappresenta un disegno parziale di una pianta centrale a quincunx, certamente memore del progetto di Sansovino sul cui vano centrale si interseca una struttura con colonne, forse un fonte con baldacchino, successivamente coperto da biacca.

Mentre il 36 A recto (cat. 79) rappresenta uno studio in dettaglio di una sezione del deambulatorio corrispondente al tratto fra le cappelle laterali derivato dal 124 A recto³¹.

Notando come Michelangelo fosse stato già coinvolto nel progetto della chiesa nel 1550, Amelio Fara ha sottolineato che a ciò si deve la velocità con cui l'artista fornì i suoi cinque progetti.

Una serie di altri fogli perduti dovette documentare la rapida definizione del progetto finale che può essere così brevemente riassunta: una prima fase ideativa in cui vennero tracciate le "cinque piante", tra 10 agosto e primo novembre; una seconda fase esecutiva per realizzare il progetto planimetrico presentato al duca il 2 dicembre e da questi approvato il 22 dello stesso mese; una terza fase di perfezionamento condotta fino al 5 marzo 1560, quando, tramite Tiberio, al duca vennero presentate non soltanto la pianta, ma verosimilmente disegni di alzato e sezione, definitivamente approvati dal committente il 30 aprile 1560. A quest'ultima fase corrispose l'esecuzione del modello ligneo esecutivo della chiesa:

E così dato la pianta a Tiberio, che la riduceva netta e disegnata giusta, gli ordinò i profili di fuori e di dentro, e che ne facessi un modello di terra, insegnandogli il modo di condurlo che stessi in piedi. In dieci giorni condusse Tiberio il modello di otto palmi; del quale, piaciuto assai a tutta la nazione, ne feciono poi fare un modello in legno, che è oggi nel consolato di detta nazione: cosa tanto rara, quanto tempio nessuno che si sia mai visto, sì per bellezza, ricchezza, e gran varietà sua.³²

La pianta nel foglio 3185 A del Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi è stata a lungo ritenuta il disegno in pulito condotto da Tiberio per preparare il modello, mentre probabilmente costituisce una delle numerose derivazioni. I documenti attestano la presenza del modello in chiesa fino al 1720, quando venne distrutto. Il suo aspetto è noto attraverso numerose rappresentazioni, tra cui l'incisione in prospettiva di Jacques Le Mercier pubblicata nel 1607, illustrante molto realisticamente il plastico sezionato sopra un piano sostenuto da cavalletti, e le due incisioni in proiezione ortogonale della pianta e del prospetto-sezione eseguite da Valérian Regnard (cat. 80) e presto divenute celebri³³.

I fogli di Casa Buonarroti relativi a San Giovanni dei Fiorentini rappresentano, insieme ai progetti per porta Pia, i più superbi esempi di disegno di architettura della fase matura del Maestro.

Non è difficile ammettere che nessuno, fra gli architetti del Rinascimento, sia riuscito al pari di Michelangelo a condensare su un unico foglio riflessioni grafiche d'intensità, fantasia e lungimiranza così profonde. Lo svolgersi di queste idee si rivela prima di tutto come uno straordinario universo di relazioni: studio tipologico, considerazione dei rapporti volumetrici e di scala, elaborazione delle parti con il tutto, ricerca della coerenza interno esterno, controllo degli effetti di luce e ombra, dialogo fra i materiali, attenzione per i dettagli e gli arredi ecclesiastici. Questi disegni, testimonianza di una instancabile ricerca, danno anche prova della fiducia che l'artista ebbe nei mezzi del disegno. Alesandro Nova ha scritto in modo esemplare come una delle principali caratteristiche della pratica architettonica michelangiotesca fu "quel mantenere il progetto in uno stato di perenne fluidità in cui sia lo schema generale sia i particolari decorativi vengono continuamente

³⁰ Brothers 2006, p. 201.

³¹ L'attribuzione del foglio di Casa Buonarroti 103 A recto come monumento tombale per San Giovanni dei Fiorentini, ipotizzata in Corpus, vol. IV, p. 108, è stata smentita nel saggio di Georg Satzinger presente in questo catalogo. Il verso dello stesso 103 A, già unito al verso del 124 A come evidenziato per prima da Joannides 1978, p. 176, mostra il disegno per la finestra interna del tamburo della cupola di San Pietro, analizzato nel saggio di Vitale Zanchettin in questo catalogo.

³² Vasari, ed. Milanese 1878-1885, vol. VII, p. 263.

³³ L'aspetto del modello è registrato, con alcune variazioni, in un interessante serie di disegni, cfr. Ackerman 1988, pp. 299-301; H. Günther, schede 73-75, in Millon, Magnago Lampugnani 1994, pp. 474-475; H. Günther, schede 209-211, in Günther 1994, pp. 561-562.

rimessi in discussione. In altre parole, l'architettura di Michelangelo, almeno nella sua fase progettuale, vive, cresce e si trasforma come un essere organico. Nulla viene fissato a priori, ma l'idea si sviluppa seguendo il pensiero inquieto e non sempre razionale dell'artista, il che non è segno di incertezza, bensì di ricerca approfondita³⁴. Nel progettare, Buonarroti abbandonava assai di rado quelle soluzioni che durante il percorso compositivo lo avevano per qualche ragione soddisfatto. Da ciò deriva quella faticosissima *reductio ad unum* delle varie soluzioni così evidente dall'osservazione dei disegni michelangeloeschi, particolarmente evidente nei fogli per San Giovanni dei Fiorentini: una idea dapprima prende vita in un foglio quasi all'improvviso e vi rimane lì in sordina, poi riappare con grande forza in un altro disegno e in quello lentamente scompare sotto i segni di nuove invenzioni, a loro volta riverberate dall'idea di partenza; improvvisamente poi, quella fluidità prima descritta si fissa nella forma di una nuova soluzione lasciando vedere in trasparenza, come un'agata o un opale, la ricchezza di cui si compone quella materia. In questi casi, l'intero processo di elaborazione sembra depositarsi e precipitare su uno stesso medesimo foglio: questi disegni eccezionali sembrano plasmatisi su carta quasi fossero bozzetti di terra e mostrano, con fortissima tensione estetica, come la soluzione finale abbia accettato la sovrapposizione di idee alternative e l'assimilazione di tracce derivate da idee scartate. Eppure ciascuno mantiene una sua individualità, persino i numerosi ritocchi a biacca eseguiti per nascondere alcune correzioni testimoniano l'interesse a mantenere ciascun disegno il più possibile presentabile e comprensibile. Condotti con tratti rapidi e disinvolti, i fogli contengono una stratificazione di tecniche disegnative e di soluzioni architettoniche che li rendono dei veri e propri palinsesti. Si guardi al procedimento di costruzione di ciascun disegno. Michelangelo preparò inizialmente il foglio costruendo con uno stilo un telaio di linee di riferimento a stecca e di grandi cerchi concentrici a punta di compasso.

Ciò si vede bene illuminando i fogli a luce radente. Ma queste costruzioni sono ben lungi dall'essere regolari. Su queste tracce di base furono disegnate varie planimetrie della chiesa, prevalentemente amatita nera e pochi tratti di penna, strumento spesso fatale per la riuscita di un disegno se condotto dall'amano tremolante di un ottantenne disegnatore. Gli spessori murari furono invece campiti con ampie lavature di inchiostro. A punta sottile di pennello sono eseguite anche numerose linee. Non tutte le acquerellature indicano spessori murari pieni, dal momento che diluizioni differenti sono state usate per dettagli quali altari, banconi di sagrestia, volte a botte. Queste diverse tonalità di inchiostro, che il tempo ha ulteriormente differenziato, danno al disegno una profondità di spessore davvero sorprendente, che risulta anch'è maggiore a causa delle ampie raschiature della carta e delle numerose cancellature a biacca. La stratificazione di pentimenti e abrasioni costituisce un esempio evidente di questo effetto.

In questo senso, l'appagamento visivo procurato dall'immagine disegnata sfida intellettualmente l'osservatore interessato a comprendere l'articolazione tridimensionale di questa planimetria, che per noi non può che rimanere materia di congetture³⁵.

Sembra davvero che l'alto grado di imprecisione lasciato al disegno non faccia che esaltare la potenza dell'invenzione. Similmente a quanto ipotizzato per i disegni per porta Pia, la sopravvivenza dei progetti per San Giovanni dei Fiorentini si deve probabilmente al fatto che essi rimasero nelle mani dei deputati della Fabbrica, invece di essere distrutti, come ampiamente noto, dallo stesso Buonarroti pochi giorni prima della morte.

Oltre questi fogli, le testimonianze in nostro possesso documentano con sicurezza solo l'aspetto finale dell'architettura progettata da Michelangelo attraverso le immagini tratte dal modello, la cui derivazione può riconoscersi nel foglio 124 A recto³⁶. L'opera finale è quindi il prodotto di un processo continuo che manipola e trasforma gli elementi compositivi originari.

Questo andamento carsico delle invenzioni costituisce la trama più articolata e significativa del processo ideativo michelangeloesco, possibile a prezzo di fatica, disciplina, esercizio. È questa una esperienza che si costruisce come un "lavoro dentro le cose", la cui attualità riporta a quanto oggi Peter Zumthor, con parole semplici e bellissime, scrive sulla costruzione del progetto di architettura³⁷. Con sensibilità e occhio da scultore, Michelangelo dominò la materia conflittuale del progetto d'architettura, fondata sul fragile equilibrio tra precisione funzionale, rigore della forma ed espressione poetica. Con termini più semplici si può spiegare questa lettura critica osservando come la composizione architettonica di Michelangelo abbia costantemente affrontato il tentativo di risolvere il conflitto tra masse piene e spazi vuoti e abbia dato risolutiva risposta al problema dell'attacco dei vari elementi plastici tra loro, approfondendo sempre più lucidamente le relazioni fondamentali stabilite tra muro, pilastro, colonna e nicchia, anche in rapporto ai diversi sistemi di copertura previsti. Negli anni, con il progredire dell'esperienza, fu inevitabile che i suoi edificimostrassero quel livello di

³⁴ Nova 1984, p. 16.

³⁵ Sulla congetturale forma delle coperture nei progetti per San Giovanni dei Fiorentini si è misurato Fara 1997, pp. 38 sgg.

³⁶ Numerosi tentativi sono stati fatti per riconoscere nei dettagli sparpagliati nei vari fogli del corpus michelangeloesco alcuni dettagli della chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, al riguardo si vedano le ipotesi di Fara 1997, pp. 43 sgg., sulla lanterna della chiesa.

³⁷ Zumthor 2003, pp. 8-9.

complessità meravigliosamente risolta che ancora oggi lascia stupiti. Il progetto finale di San Giovanni dei Fiorentini testimoniato dal modello, sul quale la critica è stata sempre poco lusinghiera, mostra infatti una soluzione in cui tutti i riferimenti precedenti sembrano sublimarsi in una soluzione spaziale mai vista prima, come a mantenere la promessa di un'architettura "che né Romani né Greci mai ne' tempi loro feciono"³⁸:

un nuovo Pantheon affatto diverso dal prototipo, con ordine esterno di paraste tuscaniche, a cui corrispondono all'interno colonne libere anch'esse tuscaniche addossate a parete con ritmo alternato³⁹; su quest'ultimo, all'altezza del tamburo, si trova un altro ordine più breve di colonne ioniche, posto a inquadrare gli archi delle cappelle; la cupola infine, a semplice calotta estradossata con sezione a tutto sesto, è esternamente liscia, ma internamente si articola secondo i ritmi verticali dei sostegni nel disegno della cassattonatura. Come ha magistralmente scritto Christof Thoenes nel saggio di apertura a questo catalogo, una simile architettura non era mai esistita prima: semplificata all'esterno nell'asciutta concatenazione di volumi semplici, ma dalla complessità tutta rivolta all'interno, risolta nella pacata ritmicità di uno spazio variato, ma unitario al tempo stesso, dal respiro grandioso e ispirato da immensa intensità spirituale, come a ribadire che il Maestro assai "volentieri in questa sua vecchiezza si adoperava alle cose sacre, che tornassino in onore di Dio"⁴⁰.

In chiusura di queste pagine, desidero esprimere lamia più sincera gratitudine ad Anna Bedon, Howard Burns e Caroline Elamper quanto ricevuto sotto forma di insegnamento, sostegno e amicizia in ormai tre lunghi lustri.

³⁸ Vasari, ed. Milanese 1878-1885, vol. VII, p. 263.

³⁹ L'ordine inferiore del progetto finale della chiesa è analizzato in Morolli 1998.

⁴⁰ Ivi, p. 262.