

DOI: 10.6093/2532-2699/12485

Giorgio Vasari's Collaborations

Keywords

Giorgio Vasari, Building Sites, Collaborations, History of 16th Century Architecture, Rome, Florence and Naples

Abstract

Giorgio Vasari was a versatile artist active as historiographer, painter and architect. Given his multifaceted activity, the network of contacts he weaved was considerably wider than the usual collaborative relationships held by similar figures in the same age. In the building sites in which he worked as architect, Vasari usually also played the role of coordinator, making the work of his collaborators converge towards the project he had outlined. This paper aims to shed light on a previously unseen aspect of Vasari's professional activity. The essay also argues that, in some sites, Vasari also worked as a construction manager, collecting large sums of money to be shared with his team of collaborators, also providing materials, as well as labourers, and coordinating the helpers active in architecture, painting and sculpture. Based on the examination of the sites in which Vasari worked, the study uncovers the contribution of Vasari as construction site manager, as opposed to mere organizer of construction sites under the control of other managers. Furthermore, the essay provides insights on how he chose his contributors depending on the specific circumstances and the challenges of each construction site.

Biography

Francesca Funis is an architect, PhD and researcher (RTDB) in History of Architecture at University of Perugia. For three semesters Professor of History of Renaissance Architecture at Kent State University, for nine years Adjunct Professor at the University of Florence (DIDA-Department of Architecture), with assignments from MIBACT (Direzione Generale, Soprintendenza ai Beni architettonici Firenze and Polo Museale Fiorentino), an American fellowship (The Medici Archive Project) and research grants (University of Udine and University of Florence), she has focused her studies on architecture of the second half of the 16th century, on Medici patronage, on building techniques and on urban development of Livorno. She has dedicated many publications to these themes, two exhibitions at the Uffizi Gallery ("Vasari, gli Uffizi e il duca" and "I cieli in una stanza") and three monographs: "La costruzione degli Uffizi, nascita di una Galleria", "The Vasari Corridor. A road above the city" and "La villa dell'Ambrogiana dai Frescobaldi ai Medici".

Francesca Funis

Università degli Studi di Perugia

Le collaborazioni di Giorgio Vasari

Introduzione

Giorgio Vasari (1511-1574) è un ingegno versatile e poliedrico: storiografo, pittore e architetto si misura anche con ruoli politici e diplomatici che, apparentemente, esulano dal mero esercizio artistico. Per Pio V Ghisleri (1504-1572), Vasari svolse un ruolo che non era limitato alle prestazioni artistiche, ma aveva indubbi obiettivi politici e diplomatici¹. Esigenze diverse, che soddisfano l'attività sia dell'artista, che dello storiografo, che dell'uomo di corte, giustificano anche le peregrinazioni vasariane tra centro e Nord Italia nella primavera del 1566, quando Vasari compie un viaggio di studio assieme a due abati cassinesi, Jacopo Dei e Placido da Poppi, finalizzato alla pubblicazione della seconda edizione delle *Vite* e al rinnovamento architettonico delle chiese di San Pietro a Perugia e delle Sante Flora e Lucilla di Arezzo².

Ne consegue che, nel caso di Vasari, la vasta e sfaccettata rete di contatti stretti dall'artista amplia notevolmente i consueti rapporti di collaborazione che usualmente intrattengono gli architetti suoi contemporanei. Egli si giova di relazioni più o meno amicali, legate alle corti secolari e religiose di cui partecipa, oppure all'ampia organizzazione ecclesiastica di conventi e monasteri con i quali intrattiene rapporti di familiarità. È forse dalla collaborazione con artisti, dotti prelati e persone che provengono da ambiti diversi della sua multiforme attività professionale di storiografo, pittore e architetto che Vasari trae la linfa vitale per trovare soluzioni architettoniche inedite e procedere che gli consentono una notevole semplificazione del cantiere³? È forse anche il materiale che studia e raccoglie per la pubblicazione delle *Vite* che gli suggerisce tali soluzioni? E, inoltre, l'infaticabile aretino è anche impresario costruttore oltre che architetto? Di quali maestranze si serve a seconda dei diversi cantieri? Quali collaborazioni intrattiene?

Le collaborazioni di Vasari

È indubbio che proprio grazie ai suoi studi Vasari tesse una fitta rete di contatti, che gli consente di approdare alla pubblicazione delle *Vite*. L'ampio dibattito storiografico relativo alla stesura dell'opera ha messo in luce come le fasi di elaborazione, organizzazione e revisione furono accompagnate da un costante processo di aggiornamento reso possibile anche dall'aiuto di amici e collaboratori, iter che ha caratterizzato anche la pubblicazione dell'edizione Torrentiniana. Si distinguono figure rilevanti come Vincenzio Borghini, monaco benedettino e spedalingo degli In-

Questo scritto è dedicato a Claudia Conforti con la quale ho condiviso vent'anni di peripezie vasariane.

¹ Claudia Conforti, "Giorgio Vasari al servizio di Pio V: affermazione artistica o ostaggio diplomatico?", in *L'immagine del rigore: committenza artistica di e per Pio V a Roma e in Lombardia*, a cura di Luisa Giordano e Gianpaolo Angelini (Collegio Ghislieri, 2012), 79-99.

² Francesca Funis, "Un progetto di Giorgio Vasari per l'Abbazia di San Pietro a Perugia", *Critica d'Arte*, n. 19/20 (2023/2024), 111-19.

³ Ogni cantiere storico ha una sua peculiarità che può dipendere dal sito, dalla disponibilità dei materiali, dalla logistica del trasporto, dal progetto, dalle capacità tecniche e artistiche dell'architetto, dalla committenza e dalle leggi vigenti, solo per citare alcune tra le principali variabili che contraddistinguono ciascuna fabbrica. Benché per modalità di appalto, o per tecniche costruttive, o per altri singoli aspetti, un cantiere possa avere stringenti analogie con altre fabbriche vicine nel tempo e nello spazio esso rimane comunque un *unicum*. Non per niente gli studi sul cantiere del Cinquecento, come in generale del cantiere storico, procedono prevalentemente affrontando caso per caso. Per il cantiere nel Cinquecento, si rimanda a: Claudia Conforti, "Architetti, committenti e cantieri", in *Storia dell'architettura italiana*, vol. IV, *Il secondo Cinquecento*, a cura di Claudia Conforti e Richard J. Tuttle (Electa, 2001), 9-22; *I grandi cantieri del rinnovamento urbano. Esperienze italiane ed europee a confronto (secoli XIV - XVI)*, a cura di Patrick Boucheron e Marco Folin (École Française de Rome, 2011), 219-36; *Pratiche architettoniche a confronto nei cantieri italiani della seconda metà del Cinquecento*, a cura di Maria Felicia Nicoletti e Paola Carla Verde (Officina Libraria, 2019); *I cantieri in Europa nel Cinquecento: architettura e decorazione. I Roma*, a cura di Silvia Ginzburg et al. (Officina Libraria, 2024). Anche la prassi vasariana nell'organizzazione dei diversi cantieri cambia adattandosi alle loro diverse peculiarità, come nel presente scritto si dirà.

⁴ Per le vicende editoriali e tipografiche dell'edizione torrentiniana, si veda: Carlo Maria Simonetti, *La vita delle «Vite» vasariane. Profilo storico di due edizioni* (Olschki, 2005), 58-79; per quelle della Giuntina, Simonetti, *La vita delle «Vite» vasariane*, 105-17. Si veda anche: Barbara Agosti, *Giorgio Vasari: luoghi e tempi delle Vite* (Officina Libraria, 2016). L'aiuto (e gli aiuti) di cui si avvale Vasari nella stesura dell'opera hanno dato luogo a un acceso dibattito sull'integrità dell'autografia vasariana delle *Vite*. A questo proposito, si vedano: Marco Ruffini, *Art Without an Author: Vasari's Lives and Michelangelo's Death* (Fordham University Press, 2011), 72-103; Marco Ruffini, "Vasari e la scrittura delle 'Vite'", in *Giorgio Vasari tra parola e immagine*, a cura di Alessandro Masi e Chiara Barbaato (Aracne, 2014), 63-70.

⁵ «Et egli stesso andava alle fornaci dove si spianavano i mattoni, e voleva vedere la terra et impastarla, e cotti che erano gli voleva scerre di sua mano con somma diligenza; e nelle pietre agli scarpellini guardava se vi era peli dentro, se eran dure, e dava loro i modelli delle ugnature e commettiture di legname e di cera, così fatti di rape; e similmente faceva de' ferramenti ai fabbri. E trovò il modo de' gangheri col capo e degli arpioni, e facilitò molto l'architettura, la quale certamente per lui si ridusse a quella perfezione che forse ella non fu mai appresso i Toscani». Il passo è tratto da Giorgio Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari, con nuove annotazioni e commenti di G. Milanesi* (Sansoni, 1906), II, 360-61, e citato da Eliana Carrara, *Vasari e l'architettura. Una riflessione storiografica tra teoria e pratica di cantiere* (Edifir, 2022), 92.

⁶ Alessandra Giannotti, "La disputa del paragone: arti 'sorelle' o 'cognate'?", in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, a cura di Claudia Conforti et al. (Giunti, 2011), 396-97.

⁷ Nel proemio delle *Vite* Vasari scrive: «Comincerommi dunque dall'architettura come da la più universale e più necessaria et utile agli uomini et al servizio et ornamento della quale sono l'altre due, e brevemente dimostrerò la diversità delle pietre, le maniere o modi dell'edificare con le loro proporzioni, et a che si conoschino le buone fabbriche e bene intese. Appresso ragionando della scultura, dirò come le statue si lavorino, la forma e la proporzione che si aspetta loro, e quali siano le buone sculture con tutti gli ammaestramenti più segreti e più necessari. Ultimamente scorrendo della pittura, dirò del disegno, de' modi del colorire, del perfettamente condurre le cose, della qualità di esse pitture e di qualunque cosa che da questa dependa, de' musaici d'ogni sorte, del niello, degli smalti, de' lavori alla damaschina, e finalmente poi delle stampe delle pitture». Si veda: Vasari, *Le opere*, I, 104-5.

⁸ «Dico adunque che la scultura e la pittura per il vero sono sorelle, nate di un padre, che è il disegno, in uno sol parto et ad un tempo [...] Ma nella nostra età ci ha prodotto la Bontà divina Michelagnolo Buonarroti, nel quale amendue queste arti si perfette rilucono e si simili et unite insieme appariscono, che i pittori delle sue pitture stupiscono e gli scultori le sculture fatte da lui ammirano e reveriscono sommamente. A costui, perché egli non avesse forse a cercare da altro maestro dove agiatamente collocare le figure fatte da lui, ha la natura donato sì fattamente la scienza dell'architettura, che, senza avere bisogno d'altrui, può e vale da sé solo et a queste et [a] quelle immagini da lui formate dare onorato luogo et ad esse convenienti; di maniera che egli meritamente debbe esser detto scultore unico, pittore sommo et eccellentissimo architetto, anzi della architettura vero maestro. E ben possiamo certo affermare che e' non errano punto coloro che lo chiamano divino, poiché divinamente ha egli in sé solo raccolte le tre più lodevoli arti e le più ingegnose che si truovino tra' mortali, e con esse, ad essemplio d'uno Iddio, infinitamente ci può giovare». Il passo è tratto da Vasari, *Le opere*, I, 103-4, e citato da Carrara, *Vasari e l'architettura*, 125.

nocenti, probabilmente coinvolto fin dalle prime fasi del progetto, che dette un contributo regolare e significativo anche alla seconda edizione; Paolo Giovio (1483-1552), vescovo di Nocera, storico comasco filomediceo, corrispondente di Vasari e suo saggio consigliere per la stesura delle *Vite*; Cosimo Bartoli, amico e collaboratore sin dall'edizione Torrentiniana, che svolse un'attività come informatore, soprattutto contestualmente all'arte veneta⁴.

A questo proposito sono forse proprio gli studi che Vasari compie come storiografo che gli consentono di ampliare l'orizzonte delle conoscenze, applicando esempi esaminati per la pubblicazione delle *Vite* alla pratica del cantiere del Cinquecento. Gli studi condotti dall'aretino sull'attività professionale degli architetti che lo hanno preceduto devono avergli consentito di comprendere come il progetto e la prassi edificatoria sono opere collettive, determinate da una sinergia fra diverse maestranze abilmente disposte dal direttore che coordina l'impresa. Nel descrivere la costruzione della Cupola di Santa Maria del Fiore, Giorgio Vasari mette in evidenza la grande capacità di Filippo Brunelleschi (1377-1446) nel controllare con diligenza i mattoni prodotti, le pietre e i ferramenti, tenendo costantemente i contatti con i fornai, gli scalpellini e i fabbri⁵.

Sebbene nel Cinquecento, all'interno del dibattito sulla superiorità tra le arti, l'architettura non goda dello stesso credito di pittura e scultura⁶, tuttavia Vasari la valuta come «la più universale e più necessaria et utile agli uomini et al servizio et ornamento della quale sono l'altre due»⁷. Proprio in merito a questo aspetto, nelle *Vite*, Vasari attribuisce a Michelangelo (1475-1564) il primato sugli altri artisti: infatti oltre alla sua capacità di padroneggiare straordinariamente e contemporaneamente pittura e scultura Buonarroti ha ricevuto dalla «natura» un dono superiore, «la scienza dell'architettura». In virtù di questa sua capacità, Michelangelo raggiunge, agli occhi di Vasari, una superiorità incondizionata. È interessante osservare che proprio in questo passo delle *Vite*, Vasari sottolinea come Michelangelo riesca a primeggiare lavorando «da sé solo ... senza avere bisogno d'altrui». Il sommo artista, cioè, senza bisogno di alcun aiuto né di altra collaborazione riesce a disporre le figure in uno spazio conveniente, «di maniera che egli meritamente debbe esser detto scultore unico, pittore sommo et eccellentissimo architetto, anzi della architettura vero maestro»⁸.

Vasari, invece, pur ponendosi nella scia del maestro, a differenza di Michelangelo, non lavora mai da solo, anzi è sempre circondato da una valida e numerosa schiera di collaboratori. Queste considerazioni che trapelano dalla lettura delle *Vite* mi portano a porre alcuni interrogativi su un aspetto non secondario dell'azione architettonica e delle collaborazioni di Vasari, che è compendiato nella seguente domanda: l'instancabile Giorgino fu anche impresario costruttore, sulla scorta di un Antonio da Sangallo il Giovane, per esempio? Oppure si faceva carico di cantieri intrapresi da imprenditori terzi? E qualora le due ipotesi non si escludessero vicendevolmente, quali circostanze videro Vasari agire come impresario e quali invece come geniale organizzatore di cantieri altrui?

Anticipo fin da ora che laddove Vasari può giovare di relazioni legate alle corti laiche o religiose con le quali collabora, oppure alla vasta e intricata rete ecclesiastica di conventi e monasteri con cui ha fitti rapporti di lavoro ed estrema familiarità, Vasari tende ad agire come impresario: un caso per tutti il cantiere di Monteoliveto a Napoli (oggi Sant'Anna dei Lombardi), dove la preminente azione



2.1

Napoli. Monastero di Monteoliveto (oggi Sant'Anna dei Lombardi), refettorio, 2009. Armando Mancini. Creative Commons, Wikimedia Commons.

2.1

pittorica è servita da una messa a punto architettonica, che modifica gli intradossi delle volte a crociera del refettorio, così da smussarne gli spigoli delle vele.

Eccessivamente delicata e complessa è invece, per esempio, l'impresa degli Uffizi per le tredici magistrature, dove i vari provveditori della fabbrica messi in carica da ciascuna magistratura si rivelano inefficienti, ostacolando a vicenda, tanto da essere esautorati e sostituiti dall'ingegnere militare Bernardo Puccini (1521-1575)⁹, nominato provveditore generale. Oltre alle difficoltà relazionali e agli antagonismi istituzionali, la fabbrica degli Uffizi si rivela particolarmente macchinosa perché nello stesso sedime si trovano a lavorare squadre che simultaneamente procedono a opere di demolizione e di costruzione.

Vediamo alcuni cantieri in cui Vasari ha un ruolo, molto probabilmente, di impresario oltretutto di artista e consideriamo, caso per caso, le collaborazioni che intrattiene. Dal novembre 1544 Vasari è attivo nel già rammentato complesso di Monteoliveto a Napoli, prima per la tavola dell'altare

⁹ Su Bernardo Puccini, si veda: Daniela Lamberini, *Il principe difeso, vita e opere di Bernardo Puccini* (Editrice La Giuntina, 1990).

¹⁰ Sull'attività di Vasari a Monteoliveto a Napoli si vedano: Pierluigi Leone de Castris, "Napoli 1544: Vasari e Monteoliveto", *Bollettino d'arte* 66, n. 12 (1981), 59-88; Claudia Conforti, *Vasari architetto* (Electa, 1993), 101-4; per San Michele in Bosco a Bologna, Conforti, *Vasari architetto*, 101.

¹¹ Per la Vita di Cristoforo Gherardi dal Borgo San Sepolcro, si veda Vasari, *Le opere*, VI, 213-44.

¹² «Onde avendo l'anno 1539 a fare per i monaci di Monte Oliveto nel monasterio di San Michele in Bosco fuor di Bologna, in testa d'un refettorio grande, tre tavole a olio con tre storie lunghe braccia quattro l'una, et un fregio intorno a fresco alto braccia tre con venti storie dell'Apocalisse di figure piccole, e tutti i monasterii di quella Congregazione ritratti di naturale, con un partimento di grottesche, et intorno a ciascuna finestra braccia quattordici di festoni con frutta ritratte di naturale, scrisse subito a Cristofano che da San Iustino andasse a Bologna insieme con Battista Cungi borghese e suo compatriota, il quale aveva anch'egli servito il Vasari sette anni». Si veda: Vasari, *Le opere*, VI, 219. I termini 'prestezza', 'diligenza', 'fatica' compaiono ripetutamente nell'autobiografia vasariana, spesso abbinati tra di loro. Solo i tre sostantivi «studio, fatica e diligenza», così associati tra loro, compaiono ben due volte. Si veda l'autobiografia vasariana in Vasari, *Le opere*, VII, passim.

¹³ Conforti, *Vasari architetto*, 102. «Il medesimo anno 1544, condotto a Napoli da don Giammateo d'Anversa, Generale de' monaci di Monte Oliveto, perch'io dipignessi il refettorio d'un loro monasterio fabricato dal re Alfonso Primo, quando giunsi fui per non accettare l'opera, essendo quel refettorio e quel monasterio fatto d'architettura antica e con le volte a quarti acuti, e basse e cieche di lumi, dubitando di non avere ad acquistarvi poco onore. Pure, astretto da don Miniato Pitti e da don Ipolito da Milano, miei amicissimi et allora visitatori di quell'Ordine, accettai finalmente l'impresa; là dove conoscendo non poter fare cosa buona, se non con gran copia d'ornamenti, gl'occhi abagliando di chi avea a vedere quell'opera con la varietà di molte figure, mi risolsi a fare tutte le volte di esso refettorio lavorate di stucchi per levar via, con ricchi partimenti di maniera moderna, tutta quella vecchiaia e goffezza di sestì. Nel che mi furon di grande aiuto le volte e mura fatte, come si usa in quella città, di pietre di tufo, che si tagliano come fa il legname, o meglio cioè come i mattoni non cotti interamente, perciò che io vi ebbi commodità, tagliando, di fare sfondati di quadri, ovati et ottangoli, ringrossando con chiodi e rimettendo de' medesimi tufi. Ridotte adunque quelle volte a buona proporzione con quei stucchi, i quali furono i primi che a Napoli fussero lavorati modernamente». Si veda l'autobiografia vasariana in Vasari, *Le opere*, VII, 674.

¹⁴ L'accordo pattuito per scudi 749 è ricordato in: Giorgio Vasari, *Il libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, a cura di Alessandro Del Vita (Dalla Casa Vasari, 1927), 48.

«Per lo medesimo [Don Pedro da Toledo] si era dato ordine di far due gran logge, ma la cosa non ebbe effetto per questa cagione. Essendo stata alcuna differenza fra il vederé e detti monaci, venne il bargello con sua famiglia al monasterio per pigliar l'abate et alcuni monaci, che in processione avevano avuto parole, per conto di precedenza, con i monaci Neri.

Ma i monaci facendo difesa, aiutati da circa 15 giovani che meco di stucchi e pitture lavoravano, ferirono alcuni birri; per lo che, bisognando di notte cansargli, s'andarono chi qua e là. E così io, rimaso quasi solo, non solo non potei fare le logge di Pozzuolo, ma né anco fare 24 quadri di storie del Testamento Vecchio e della vita di S. Giovanni Batista». Si veda l'autobiografia vasariana in Vasari, *Le opere*, VII, 676-77.

maggiore della chiesa, poi nel rifacimento del refettorio dei monaci olivetani. L'incarico è pervenuto a Vasari per il tramite di don Miniato Pitti, che lo aveva in precedenza introdotto presso lo stesso ordine degli olivetani a San Michele in Bosco a Bologna, dove nel 1539-1540 aveva affrescato il refettorio del monastero, coordinando un piccolo gruppo di aiuti¹⁰. A Bologna, con 'prestezza' e affidabilità, oltre che con amore, fatica, studio e diligenza, virtù di cui egli stesso non manca di fregiarsi nelle *Vite*, Vasari aveva terminato i lavori in soli otto mesi, ovvero con sei mesi di anticipo rispetto ai tempi pattuiti dal contratto (2 febbraio 1539 - fine marzo 1540). Qui i validi collaboratori furono Giovan Battista Cungi (attivo dal 1538 al 1592), Cristoforo Gherardi detto il Doceno (1508-1556)¹¹ e Stefano Veltroni (attivo dal 1536 al 1565), una piccola equipe di artisti provenienti dall'aretino, di cui Vasari si era servito e si servirà poi costantemente¹².

A Napoli Vasari ha un incarico di ampio respiro, dovendosi occupare delle tre arti sorelle, figlie del disegno: architettura, pittura e scultura (in stucco). Vasari interviene sull'architettura gotica del refettorio, tagliando i costoloni in tufo per smussare la curvatura degli archi ogivali e delle volte a crociera. Soprintende sia alle pervasive decorazioni a fresco a grottesche sia alla modellazione dello stucco, che dissimula gli archi a sesto acuto con cornici geometriche, che riformulano alla moderna le volte goticizzanti «per levar via, con ricchi partimenti di maniera moderna, tutta quella vecchiaia e goffezza di sestì»¹³.

Per un anno di lavoro, Vasari riscuote scudi 749: l'entità della somma rivela la presenza di una nutrita squadra di aiuti, il cui numero ci è tramandato da un episodio di 'cronaca nera'. Nel luglio 1545 una rissa nel cantiere vede contrapposte le guardie vicereali ai monaci olivetani, ai quali danno aiuto i collaboratori di Vasari: «circa quindici giovani che meco di stucchi e pitture lavoravano», narra Vasari nell'autobiografia¹⁴.

È stato sottolineato quanto tale incarico contribuisca alla fama di un Vasari artista versatile e poliedrico¹⁵. Ritengo tuttavia che proprio questa opera particolarmente impegnativa ne consacrò anche le doti di impresario, che gli varranno alcuni anni più tardi il prestigiosissimo incarico da parte del pontefice Giulio III Ciochi Del Monte (1487-1555) di compendiare architettura, pittura e scultura nel progetto e nella costruzione della cappella funeraria di famiglia nella chiesa di San Pietro in Montorio a Roma. La cappella doveva accogliere il cenotafio del nonno del pontefice, Fabiano, e il sepolcro del cardinale Antonio Del Monte (1462-1533), zio di Giulio III. La comune provenienza geografica era stata all'origine dell'amicizia tra l'artista e il futuro pontefice che nel 1549, ancora cardinale, aveva esortato Vasari a raggiungerlo a Roma allorché sarebbe stato eletto al sacro soglio¹⁶.

Giunto a Roma all'indomani dell'elezione papale di Giulio III (febbraio 1550), Vasari ottenne immediatamente l'incarico di riconfigurare la cappella semicircolare di transetto, alla destra dell'altare maggiore della chiesa francescana di San Pietro in Montorio. Se l'impresa è garantita dalla supervisione artistica di Michelangelo, al quale Vasari ricorre durante queste prime commissioni romane importanti, la progettazione e la costruzione della cappella sono direttamente e interamente confidate all'aretino¹⁷. L'opera consacrerà il successo di Vasari, dei suoi talenti architettonici e della sua capacità organizzativa: in definitiva di Vasari artista e impresario.

2.2-2.5



2.2

Roma. San Pietro in Montorio, cappella Del Monte, 2016. Peter1936F. Creative Commons, Wikimedia Commons.

¹⁵ Conforti, *Vasari architetto*, 104.

¹⁶ «Ma non erano anche finite le Teoriche, quando, essendo morto papa Paulo Terzo, cominciai a dubitare d'avermi a partire di Fiorenza prima che detto libro fusse finito di stampare. Perciò che, andando io fuor di Fiorenza ad incontrare il cardinal di Monte che passava per anelare al conclave, non gli ebbi sì tosto fatto riverenza e alquanto ragionato, che mi disse: Io vo a Roma, ed al sicuro sarò papa. Spedisciti, se hai che fare, e subito avuto la nuova, vientene a Roma senza aspettare altri avvisi, o d'essere chiamato. Nè fu vano cotal pronostico, però che essendo quel carnevale in Arezzo, e dandosi ordine a certe feste e mascherate, venne nuova che il detto cardinale era diventato Giulio III». Si veda l'autobiografia vasariana in Vasari, *Le opere*, VII, 692-93.

¹⁷ Sulla cappella si vedano: Conforti, *Vasari architetto*, 130; Claudia Conforti, "Momenti di un sodalizio artistico e professionale: Giorgio Vasari e Bartolomeo Ammannati", in *Bartolomeo Ammannati: scultore e architetto, 1511-1592*, a cura di Niccolò Rosselli Del Turco e Federica Salvi (Alinea, 1995), 139-46; Claudia Conforti, "La cappella Del Monte a Roma in un disegno di Giovan Antonio Dosio", *Il disegno di architettura*, n. 21/22 (2000), 34-35; Claudia Conforti, "La Cappella Del Monte a San Pietro in Montorio: ostentazione e drammatizzazione nelle cappelle funerarie di età moderna", in *Lusingare la vista: il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, a cura di Adriano Amendola (Edizioni Musei Vaticani, 2017), 43-60; Claudia Conforti, "1550-1552. La Cappella Del Monte a San Pietro in Montorio", in *Giovan Antonio Dosio da San Gimignano architetto e scultor fiorentino tra Roma, Firenze e Napoli*, a cura di Emanuele Barletti (Edifir, 2011), 121-41.

Per Giulio III Vasari lavora anche a Villa Giulia dove allestisce il ninfeo assieme a Bartolomeo Ammannati. Si vedano, da ultimi, Denis Ribouillault, "La fortune poétique du nymphée de la Villa Giulia", in *Jardins en images. Stratégies de représentation au fil des siècles, dirigé par Michael Jakob et Jacques Berchtold* (MetisPresses, 2020), 98-157; Eliana Carrara, "La bottega vasariana e la narrazione mitologica", *Ricerche di storia dell'arte*, n. 131 (2020), 67-68 e nota 8; Eliana Carrara, "Vasari e Ammannati nel cantiere della villa medicea di Castello: due disegni del Metropolitan Museum of Art di New York", *Opus Incertum*, n. 4 (2018), 44-9 e nota 9 per relativa bibliografia.

¹⁸ «Ricordo come questo di 3 di giugno 1550 la Santità di Nostro Signore Iulio III pontefice massimo conviene questo di con meco che io pigli a fare e far condurre un'opera di marmi picture e statue di scoltura e stucchi inella chiesa di Santo Pietro a montorio di Roma [...] da farsi e finirsi per me come sta un modello di legname finito e misurato proporzionalmente a palmi piccoli per farlo grande in detta capella dalla cornice in giù tutto lavorato di marmi nuovi di Carrara e la volta di storie dipinte con ornamenti di stuchi attorno et in quelle fussino i fatti di San Pavolo come sono disegniate nel modello [...] E sopra in dua tabernacoli, come sta il modello, vi sia dua statue di braccia 3 ½ l'una, tutte tonde in piede, una per una Iustizia, l'altra per una Religione, lavorate di marmo con diligenza e quelle per ordine di Michelagnolo Buonarroti e mio fussino date a Bartolomeo Ammannati scultor fiorentino e l'altre due a chi a Messer Michelagnolo et io ci parrà parrà; et io convenissi a fare il prezzo con seco o dandole a altri. E più volsono che io fussi obligato far detta opera a tutte mie spese ecettuato tetti, riempiimenti di mura et altri cose rustiche per i stuchi, che sieno fuor dell'ornamento del marmo, s'intendono datemi come il consueto di tal lavoro, c[io] è ponti, legni, armadure, canapi, argani, calcie et altre cose grosse e che detto lavoro sia finito in termine di 30 mesi. Item volsono ancora che detta opera fussi il prezzo suo per ogni fatica di detto lavoro [...] scudi 4700». Si veda: Vasari, *Il libro delle Ricordanze*, 66-67.

¹⁹ Conforti, *Vasari architetto*, 130-36.

²⁰ «Perciò che avendo il cardinal vecchio di Monte, quando morì, lasciato agl'eredi che se gli dovesse fare in San Piero a Montorio una sepoltura di marmo, et avendo il detto papa Giulio suo erede e nipote ordinato che si facesse e datone cura al Vasari, egli voleva che in detta sepoltura facesse il Mosca qualche cosa d'intaglio straordinaria. Ma avendo Giorgio fatti alcuni modelli per detta sepoltura, il Papa conferì il tutto con Michelagnolo Buonarroti prima che volessi risolversi; onde avendo detto Michelagnolo a Sua Santità che non s'impacciasse con intagli, perché, se bene arricchiscono l'opere, confondono le figure, là dove il lavoro di quadro, quando è fatto bene, è molto più bello che l'intaglio e meglio accompagna le statue, perciò che le figure non amano altri intagli attorno, così ordinò Sua Santità che si facesse. Per che il Vasari non potendo dare che fare al Mosca in quell'opera, fu licenziato; e si finì senza intagli la sepoltura, che tornò molto meglio che con essi non arebbe fatto». Si veda la biografia dello scultore Simone Mosca, in Vasari, *Le opere*, VI, 308. Si vedano: Conforti, «La Cappella Del Monte a San Pietro in Montorio: ostentazione e drammatizzazione nelle cappelle funerarie di età moderna», 54; Conforti, *Vasari architetto*, 133. Sull'uso dei modelli nell'architettura, si veda: Claudia Conforti, «Il 'modello' nelle Vite vasariane e nei documenti fiorentini del Cinquecento», in *Giorgio Vasari tra parola e immagine*, a cura di Alessandro Masi e Chiara Barbato (Aracne, 2014), 199-210; Emanuela Ferretti, «All'ombra di Leon Battista Alberti e Michelangelo: modelli lignei e cultura architettonica fra Cosimo Bartoli, Vincenzo Borghini e Giorgio Vasari», *Kritiké*, n. 1 (2020), 83-114.

²¹ Conforti, «La Cappella Del Monte a San Pietro in Montorio: ostentazione e drammatizzazione nelle cappelle funerarie di età moderna», 53.

²² Nella trascrizione vasariana del rogito, qui riportata a nota 18, relativamente al modello si legge: «per farlo grande in detta capella dalla cornice in giù tutto lavorato di marmi nuovi di Carrara». Vasari, *Il libro delle Ricordanze*, 66-67. È lo stesso Vasari a scrivere, nella vita di Michelangelo, che «fu ciò cagione che a quell'opera di Montorio si diede principio, e che il medesimo anno il Vasari e lo Ammannato andarono a far condurre i marmi da Carrara a Roma, per far detto lavoro». Vasari, *Le opere*, VII, 227. I documenti relativi alla scelta del marmo di Carrara sono citati da: Conforti, «1550-1552», 136.

Un modello «di legname finito et misurato proporzionalmente a palmi piccoli», cioè con unità di misura romana, forse per agevolare il lavoro della manodopera locale, è lo strumento di controllo progettuale, costruttivo e di spesa, vincolato al contratto per la costruzione della cappella, come risulta dalla trascrizione del rogito riportata da Vasari nelle *Ricordanze* (3 giugno 1550). Il modello risulta terminato a giugno: un tempo incredibilmente breve che attesta il grandissimo impegno di Vasari e aiuti nel portare a compimento rapidamente l'opera. Anche il modello, al pari del progetto, fu approvato da Michelangelo che in quel momento era architetto della Fabbrica di San Pietro. Il contratto stabilisce che Giorgio ha trenta mesi di tempo per portare a termine l'impresa obbligandosi a «far detta opera a tutte mie spese»¹⁸.

È chiaro che per un lavoro di collaborazione di questo tipo, disegni e modelli sono di fondamentale importanza per illustrare gli aspetti della progettazione e impartire le opportune direttive e i compiti giornalieri alle maestranze. Vengono redatti numerosi disegni per la cappella, adesso sparsi tra diverse collezioni europee, attestanti anche eventuali varianti ideate da Vasari per la decorazione¹⁹. Marmi, storie dipinte e ornamenti di stucco sono riportati su disegni poi applicati sul modello, affinché le indicazioni siano chiare ed eseguibili perfino in assenza dell'architetto dal cantiere.

Anche in questo caso il compito di Vasari consiste nel coordinare gli aiuti attivi nell'architettura, nella pittura e nella scultura, facendo convergere l'azione collettiva verso il comune risultato prefigurato dal modello e dai disegni. Anche se Vasari non era digiuno di scultura, per le parti plastiche di complemento pensa di arruolare Raffaello da Montelupo (1504-1566) e Simone Mosca (1492-1554), poi rimosso dall'incarico²⁰. Vasari affida di buon grado la statuaria a Bartolomeo Ammannati (1511-1592), indicato presumibilmente dal Pontefice e, soprattutto, da Michelangelo. In breve, l'aretino riporrà una fiducia illimitata nel suo coetaneo scultore fiorentino: sarà infatti Ammannati a guidare il cantiere in assenza di Vasari e sarà lui stesso a scegliere i marmi nelle cave²¹ che saranno trasportati a Roma per vie d'acqua e poi, presumibilmente con carri e buoi sul Gianicolo, dove sorge la quattrocentesca chiesa di San Pietro in Montorio, accanto al celebre tempietto di Bramante (1444-1514). Michelangelo interviene durante i lavori anche in merito ai materiali scegliendo il nobile marmo bianco di Carrara che, per la sua grana finissima e la carenza di venature, Buonarroti predilige non solo nella statuaria ma anche nei rivestimenti, come per la facciata, mai realizzata, di San Lorenzo. Anche nel contratto per la Cappella Del Monte è indicato esplicitamente l'impiego di marmi nuovi di Carrara, per le opere di scultura come per l'ornato architettonico. Per questo motivo, all'inizio dell'estate, Vasari e Ammannati si recano personalmente alle cave di Carrara a scegliere i pezzi da impiegare²². Michelangelo adotta questo materiale in sostituzione dei marmi 'misti' colorati, che Vasari apprezzava moltissimo per le loro vibrazioni cromatiche e che aveva inizialmente scelto per quest'opera²³. Al servizio del duca Cosimo, per ornare le stanze di Palazzo Vecchio di portali e camini, Vasari userà marmi 'mischi' con hanno «colore di paonazzo rossigno, macchiato di vene bianche e giallicce»²⁴.

L'efficienza e l'affidabilità di Vasari 'impresario' sono ancora una volta confermate: alla fine del 1552, rispettando perfettamente i termini del contratto, la cappella è completata. La retribuzione è pari a scudi 3700 d'oro per l'opera a tutto corpo, ovvero completa sia nel murario che negli ornati²⁵.



²³ Sulle tecniche e sui materiali usati da Vasari, si veda: Claudia Conforti, "Vasari: le parole delle pietre", in *Giorgio Vasari tra parola e immagine*, a cura di Alessandro Masi e Chiara Barbato (Aracne, 2014), 13-18. Per una nitida rappresentazione cromatica delle pietre citate da Vasari nelle Vite, si veda l'illustrazione che apre il volume di Gerard Baldwin Brown, *Vasari on Technique* (Dover Publications, 1960). Sul primo progetto vasariano con uso di marmi policromi, si vedano: Conforti, "1550-1552", 128; Carrara, *Vasari e l'architettura*, 125.

²⁴ Il 'mistio', o breccia, è una pietra molto apprezzata da Vasari e ancor di più dal duca Cosimo de' Medici che «di

questi [misti] me ne ha fatto ornare tutte le stanze nuove del palazzo [Vecchio] in porte e camini che sono riusciti molto belli [...]. Questa pietra, perché tiene d'alberese, piglia bellissimo pulimento, e trae in colore di paonazzo rossigno, macchiato di vene bianche e giallicce». Vasari, *Le opere*, I, 115, citato da Conforti, *Vasari architetto*, 157-58. Il 'mistio' è una roccia frammentaria composta da un cemento, nero o violetto, che salda frammenti calcarei. Si veda: Francesco Rodolico, *Le pietre delle città d'Italia* (Le Monnier, 1953), 247-48.

²⁵ Conforti, "1550-1552", 136 e 141, n. 42.

2.3

Roma. San Pietro in Montorio, cappella Del Monte, 1991. Ralph Lieberman. Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, per gentile concessione delle Special Collections, Fine Arts Library, Harvard University, fotografia n. 491637.

2.4

Roma. San Pietro in Montorio, cappella Del Monte, Sepolcro del cardinale Antonio Del Monte, 1991. Ralph Lieberman. Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, per gentile concessione delle Special Collections, Fine Arts Library, Harvard University, fotografia n. 491791.

2.5

Giorgio Vasari, progetto per la cappella Del Monte in San Pietro in Montorio. GDSU 639 F. Su concessione del Ministero della Cultura.





2.6

Firenze. Palazzo Vecchio, Sala di Leone X. Ivo Bazzechi. Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, per gentile concessione delle Special Collections, Fine Arts Library, Harvard University, fotografia n. 538718.

È una somma ingente che, anche in questo caso, serve a compensare un gruppo di collaboratori nutrito, oltre che composito per competenze.

Vasari dimostra ripetutamente di essere in grado di gestire contestualmente l'opera architettonica, quella plastica e quella pittorica, avvalendosi della cooperazione di esperti e fidati collaboratori: la sua versatilità professionale gli guadagna un'indiscutibile superiorità rispetto alla gran parte dei pittori e frescantì. Non a caso sono proprio la 'prestezza' e l'affidabilità le doti di cui Giorgio va fiero e che gli consentono di farsi carico di lavori molto onerosi quanto remunerativi.

Sul versante pittorico è stato ripetutamente sottolineato che Vasari si avvaleva, prevalentemente, di collaboratori originari dall'area aretina: da Borgo San Sepolcro provenivano Cristoforo Gherardi, Giovan Battista Cungi, Giovanni Paolo del Colle (1518-1556) e Raffaellino del Colle (1494/1497-1566); da Monte San Savino, il fidatissimo Stefano Veltroni. Si tratta di una piccola officina vasariana, cioè di un gruppo di lavoro al quale Vasari ricorre costantemente²⁶.

Oltre che a questi collaboratori, Vasari resterà legato anche agli artisti della sua giovinezza con i quali aveva lavorato a Roma, come Battista Botticelli (1507-1575 circa) e Francesco Salviati (1510-1563)²⁷. Proprio di questi due artisti l'aretino si servì a Palazzo Vecchio, dove fu il direttore d'orchestra che riuscì a orientare le fatiche dei collaboratori verso un concerto all'unisono delle tre arti. Vasari si occupò dell'architettura, della pittura e della scultura coordinando le decorazioni ad affresco, le tavole dipinte, gli intagli e le dorature dei soffitti lignei, ma anche le lavorazioni dei marmi misti dei portali, delle finestre e dei camini, gli stucchi e i pavimenti a intarsio all'interno della nuova compagine architettonica volta a trasformare l'antico palazzo dei Priori in residenza ducale²⁸.

2.6-2.8

Ma ancora prima della direzione del cantiere, Vasari redige il progetto iconografico assieme a don Vincenzo Borghini che lo affiancava fin dagli anni Quaranta del Cinquecento. Vasari e Borghini collaborano sinergicamente proponendo progetti e varianti al duca Cosimo, spesso intervenendo sullo stesso foglio di lavoro, anche in tempi diversi²⁹.

²⁶ Sull'officina vasariana si vedano: Conforti, *Vasari architetto*, 101, 119 n. 55; Francesca de Luca, "L'Officina vasariana", in *Vasari, gli Uffizi e il Duca*, a cura di Claudia Conforti et al., 152-53; Eliana Carrara, "La bottega vasariana e la narrazione mitologica", *Ricerche di storia dell'arte*, n. 131 (2020), 67-78.

²⁷ Secondo le parole di Vasari, su disegno di Francesco Salviati, Botticelli aveva realizzato tra il 1537 e il 1538 gli archi trionfali effimeri, in legname, per l'ingresso solenne di Pierluigi Farnese a Castro, della quale città era stato nominato duca da Paolo III. Nel palazzo romano in via Giulia del cardinale Giovanni Ricci, Battista Botticelli aveva inoltre realizzato i soffitti lignei a cassettoni del salone affrescato da Francesco Salviati. Si veda la biografia di Francesco Salviati, in Vasari, *Le opere*, VII, 15.

Su Battista Botticelli, si veda: Maddalena Trionfi Honorati, "Note sui maestri legnaioli", in *Le arti del principato mediceo*, a cura di Candace Adelson (SPES, 1980), 371-82. Sui suoi lavori in Palazzo Vecchio si vedano Ettore Allegrì e Alessandro Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici. Guida storica* (SPES, 1980), 109, 183, 195-212, 235, 251; Alessandro Cecchi, "Battista Botticelli, «maestro di legname» di Vasari", in *Soffitti lignei a lacunari a Firenze e a Roma in età Moderna*, a cura di Gianluca Belli et al., *Opus Incertum*, n. 10 (2017), 56-61.

Su Francesco Salviati: *Francesco Salviati et la Bella Maniera*, édité par Catherine Monbeig Goguel, Philippe Costamagna et Michel Hochmann (École Française de Rome, 2001).

²⁸ De Luca, "L'Officina", 152-53.

²⁹ Carrara, *Vasari e l'architettura*, 89, 129. Su Borghini, si vedano: *Vincenzo Borghini, Filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, a cura di Gino Belloni e Riccardo Drusi (Olschki, 2002); *Fra lo spedale e il principe. Vincenzo Borghini: filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, a cura di Gustavo Bertoli e Riccardo Drusi (Il Poligrafo, 2005).



2.7

Firenze. Palazzo Vecchio, Sala di Leone X, particolare. Mannelli. Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, fotografia n. 113040.

2.8

Firenze. Palazzo Vecchio, Quartiere degli Elementi, particolare. Mannelli. Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, fotografia n. 113041.



2.9

2.9, 2.10

Ad esempio, per il soffitto a lacunari del Salone, Vasari presenta al duca Cosimo un primo schema di insieme, contenente un programma allegorico e iconografico (1563), che verrà in seguito sottoposto a diverse revisioni generali e a proposte di dettaglio. I progetti complessivi del palco disegnati da Vasari saranno tre, dei quali l'ultimo raccoglie anche una revisione da parte di Vincenzo Borghini di cui restano sul foglio le correzioni³⁰. Ed è proprio in merito al palco del Salone che Vasari ottiene una collaborazione nevralgica, riuscendo a far assegnare l'esecuzione dell'opera lignea del soffitto e la decorazione (escluse le capriate, affidate al muratore) al legnaiolo di fiducia, di cui abbiamo detto sopra, Battista Botticelli³¹.

A Palazzo Vecchio per le opere murarie e per le possenti capriate Vasari si serve di un controverso artefice, qual è l'impresario Bernardo di Monna Mattea (1524-1605?) che si rivela perno risolutivo nei cantieri di emergenza, quali sono quello del Corridoio detto Vasariano e degli Uffizi³².

Se il contributo dell'officina pittorica vasariana si dispiega su ogni superficie interna di palazzo Vecchio, un tempo dei Priori, gli interventi architettonici si concentrano negli spazi di apicale rappresentanza – il quattrocentesco cortile di Michelozzo, lo scalone a doppia rampa concatenata che riconnette le disarticolate parti della fabbrica medievale, il salone dei Cinquecento – e negli appartamenti privati, come il quartiere di Leone X, quello degli Elementi, il passetto che, scavalcata via della Ninna, connette palazzo Vecchio con la fabbrica in costruzione delle Magistrature, cioè il primo tratto del Corridoio Vasariano³³.

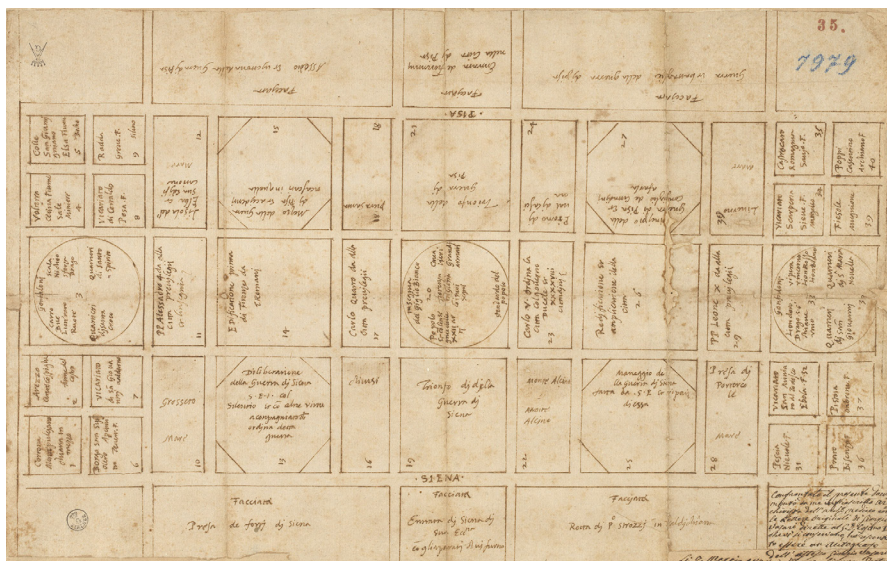
Per i lavori di muratura del Salone dei Cinquecento, per l'adeguamento delle capriate, il sollevamento della copertura del Salone, Vasari si affida alla sapienza del capomastro Bernardo di Monna Mattea con cui pattuisce fiorini 2000, un prezzo contenuto, considerate le dimensioni della sala e la complessità dell'opera. Al ribasso non deve essere risultato estraneo il fatto che l'impresario edile nello stesso periodo porta avanti, sotto la direzione di Vasari, altri due cantieri limitrofi: quello di uno dei due lotti orientali degli Uffizi e il Corridoio Vasariano. La contemporaneità e l'intrinseca vicinanza di tre cantieri di committenza ducale consentono a Vasari di giostrare abilmente maestranze e materiali laddove volta a volta le fasi di lavorazione dei tre cantieri lo richiedono e contestualmente di contenere i costi.

Lavorare con maestranze che riscuotono la sua totale fiducia, consente a Vasari di accettare numerosi incarichi in contemporanea, coordinando i lavori anche a distanza, attraverso i suoi addetti di fiducia. Ad esempio, a Pisa la presenza dell'aretino sul cantiere della chiesa dell'ordine di Santo

³⁰ Sono noti tre disegni che attestano la genesi del progetto iconografico generale del soffitto della Sala Grande. Il primo è allegato alla lettera di Vasari al duca Cosimo de' Medici del 3 marzo 1563, in Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASFI), *Mediceo del Principato*, 497/A, c. 1597. Si vedano: Nicolai Rubinstein, "Vasari's Painting of The Foundation of Florence in the Palazzo Vecchio", in *Essays presented to Rudolf Wittkower on His Sixty-fifth Birthday. I. Essays in the History of Architecture*, eds. Douglas Fraser, Howard Hibbard and Milton J. Lewine (Phaidon, 1967), 64-73, fig. 1; Henk Th. van Veen, *Cosimo I de' Medici and His Self-Representation in Florentine Art and Culture* (Cambridge University Press, 2006), figg. 22, 57.

Il secondo progetto risale all'aprile dello stesso anno: Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 7979 A. Si vedano: Gunther Thiem, "Vasari's Entwürfe für die Gemälde in der Sala Grande des Palazzo Vecchio zu Florenz", *Zeitschrift für Kunstgeschichte* XXIII, no. 2 (1960), 97-135, fig. 1; van Veen, *Cosimo I*, figg. 23, 57.

Il terzo progetto (ASFI, *Carte Stozziane*, I, CXXVIII, c. 141) rappresenta una revisione da parte di Vincenzo Borghini del quale rimangono vistose correzioni. Si vedano Rubinstein, "Vasari's Painting", 65, nota 22; van Veen, *Cosimo I*, figg. 24, 58; Allegri e Cecchi, *Palazzo Vecchio e i Medici*, 236-37.



2.9

Giorgio Vasari, schema per la decorazione del palco del Salone dei Cinquecento. GDSU 7979 A. Su concessione del Ministero della Cultura.



2.10

Firenze. Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento, 1991. Ralph Lieberman. Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, per gentile concessione delle Special Collections, Fine Arts Library, Harvard University, fotografia n. 491571.

Stefano non è veramente assidua, grazie alla provata professionalità di David Fortini (1515/20-1594), aiuto nonché genero di Niccolò Pericoli detto Tribolo (1497-1550)³⁴. Nello stesso anno 1565, infatti, Vasari è impegnato nei numerosi cantieri ducali fiorentini di Palazzo Vecchio e appendici di cui abbiamo parlato. Oltre a ciò, deve predisporre, in pochi mesi, gli apparati per le nozze tra il principe Francesco de' Medici (1541-1587) e l'arciduchessa Giovanna d'Austria (1547-1578), figlia dell'imperatore³⁵. Queste imprese lo bloccano a Firenze per circa un anno, dal marzo 1565 allo stesso mese dell'anno successivo. Per dirigere il cantiere a distanza, Vasari trasmette a Pisa direttive, disegni e modelli mediante staffette a cavallo che tornano a Firenze riportando le richieste e le risposte dei Dodici del Consiglio dell'Ordine dei Cavalieri di Santo Stefano³⁶.

³¹ Francesca Funis, "Arte e tecnica: Giorgio Vasari e il nuovo cielo per la Sala Grande a Palazzo Vecchio", in *La Sala Grande di Palazzo Vecchio e la "Battaglia di Anghiari" di Leonardo da Vinci. Dalla configurazione architettonica all'apparato decorativo*, a cura di Roberta Barsanti et al. (Leo S. Olshki, 2019), 223-49.

³² Francesca Funis, "Il capomastro Bernardo e l'architetto Giorgio", in Claudia Conforti e Francesca Funis, *La costruzione degli Uffizi: nascita di una Galleria* (WriteUp, 2018 [2016]), 51-56.

³³ Conforti, *Vasari architetto*, 143-44; Francesca Funis, *Il Corridoio Vasariano: una strada sopra la città* (Sillabe, 2018), trad. in *The Vasari Corridor: a road above the city* (Sillabe, 2020).

³⁴ Emanuela Ferretti, "Davitte di Raffaello Fortini da Casteliorrentino, architetto e ingegnere di Sua Altezza", *Miscellanea Storica della Valdelsa* CIII, n. 1/3 (1997), 81-100; Emanuela Ferretti, "Maestro David Fortini, dal Tribolo al Buontalenti, una carriera all'ombra dei grandi", in *Niccolò Pericoli detto il Tribolo tra arte, architettura e paesaggio*, a cura di Elisabetta Pieri e Luigi Zangheri (Poggio a Caiano, 2001), 73-85; Emanuela Ferretti e Giovanni Micheli, *Il Palazzo di Cosimo I a Cerreto Guidi. Dalla fabbrica di Davitte Fortini alla corte di Isabella* (Strumenti-memoria del territorio, 1999).

³⁵ Eliana Carrara, "Feste e apparati medicei per le nozze di Francesco I e di Giovanna d'Austria (1565-1566): qualche riflessione e alcuni spunti di ricerca", *Italianistica* XLVII, n. 1 (2018), 131-51.

³⁶ Francesca Funis, "Il cantiere della chiesa di Santo Stefano dei Cavalieri a Pisa: nuovi documenti", in *Giorgio Vasari tra capitale medicea e città del dominio*, a cura di Simona Esseni, Nicoletta Lepri e Maria Camilla Pagnini (Edifir, 2012), 119-31; Francesca Funis, "Dirigere un cantiere a distanza: Giorgio Vasari e il campanile della chiesa di Santo Stefano dei Cavalieri a Pisa", in *Giorgio Vasari tra parola e immagine*, a cura di Alessandro Masi e Chiara Barbato (Aracne, 2014), 229-48.



Vasari riesce così a dirigere due importanti cantieri a scala urbana, quello dell'ambizioso programma dell'Ordine di Santo Stefano che rimodella la piazza pisana, poi detta dei Cavalieri, e quello fiorentino della Fabbrica dei Magistrati che mira alla formulazione di una strada/corte loggiata volta a innervare la nuova sede dei tredici Uffizi alla residenza ducale di palazzo Vecchio.

Agli Uffizi Vasari non è impresario. Il cantiere è estremamente complesso poiché realizzato «in sul fiume, e quasi in aria»³⁷, con una superficie totale che supera l'ettaro, con sforzi economici ingentissimi, «quattrocentomila scudi»³⁸, con l'impiego di tre squadre di maestranze, ognuna diretta da un capomastro e composta da tre maestri muratori e otto manovali, con trasporto di circa 8.100 mc di pietra del Fossato (senza contare la galleria aggiunta dopo la morte di Vasari) da San Martino a Mensola presso Settignano al cantiere, per più di 5 km³⁹.

Tuttavia, oltre alla complessità logistica del sito, anche ulteriori ragioni spingono l'aretino a cercare imprenditori terzi. Infatti, qui Vasari ha a che fare con un committente esigente, il duca Cosimo (1519-1574), con le Tredici magistrature, con i vari provveditori della fabbrica che inizialmente gestiscono autonomamente il cantiere⁴⁰. In questa situazione di emergenza permanente, simile a una guerra, è chiamato, non a caso, un ingegnere militare a coordinare i lavori, appunto Bernardo Puccini nella veste di provveditore generale. La decisione era stata presa in modo tale che il «provveditore insieme con l'architetto resolvino tutto lo che bisogna ora per ora e levar via tanti ministri, cioè un per arte, perché si fa la maggior confusione del mondo, e ognuno vol essere papa»⁴¹. In realtà, la collaborazione tra l'architetto e il provveditore, con competenze tecniche oltre che mansioni amministrative, in modo tale che eventuali fasi critiche possano essere affrontate anche in assenza del primo, sarà faticosissima a causa di continue divergenze sul tipo di assegnazione dei lavori. Puccini – che puntava alla massima economia della fabbrica – per risparmiare tempo e denaro favoriva i contratti a cottimo, che invece Vasari – il cui fine era la massima qualità poiché preoccupato per la buona riuscita dell'opera architettonica – detestava, cercando di imporre contratti ad opera, cioè a giornata.

Inoltre, i contrasti tra architetto e provveditore nascevano proprio dalla scelta dei collaboratori. A questo proposito Vasari era estremamente pragmatico poiché riusciva a cogliere e a valorizzare al meglio i talenti delle singole maestranze e dei diversi artisti, armonizzandoli nell'organizzazione di un cantiere, sia edile che pittorico o plastico per approdare a un fine unitario e coerente; aveva una grandissima lungimiranza nel farsi carico dei suoi collaboratori, anche quando sbagliavano e lo mettevano in difficoltà. Anche nel caso degli Uffizi, è un aspro dissidio, o per meglio dire un ammutinamento, a dare la misura non tanto dell'impresa vasariana, quanto della benevolenza

³⁷ Vasari, *Le opere*, VII, 703-4.

³⁸ Agostino Lapini, *Diario fiorentino di Agostino Lapini dal 252 al 1596*, pubblicato da O. Corazzini (Sansoni, 1900), 207.

³⁹ Claudia Conforti, «Gli Uffizi: progetto e cantiere della fabbrica dei Tredici Magistrati», *Rassegna di Architettura e Urbanistica* XXVIII, n. 84/85 (1994/95), 38-46; Vasari, *gli Uffizi e il Duca*, a cura di Claudia Conforti et al. (Giunti, 2011); Claudia Conforti, «Una fabbrica bifronte», in Claudia Conforti e Francesca Funis, *La costruzione degli Uffizi: nascita di una Galleria* (WriteUp, 2018 [2016]), 23-30.

⁴⁰ La prima annotazione sul *Libro della Fabbrica degli Uffizi*, riguarda appunto gli stipendiati della Fabbrica: il provveditore Luca Mini (solo fino alla fine di maggio 1561); con aiuto Giuliano del Vigna; i cinque provveditori: Antonio de' Nobili deceduto nell'ottobre 1562 e sostituito da Bartolomeo Gondi, Giovanni Acciaiuoli, Francesco di Giuliano da Sangallo, Giovanni Baldovinetti e Cristofano Spini; il cancelliere, Ser Giuliano Speziali da Terranuova; l'Architetto, Giorgio Vasari; e il suo aiuto Maestro Dionigi legnaiolo (detto Nigi della Neghitosa). Si veda: ASFi, *Nove Conservatori del Dominio e della Giurisdizione Fiorentina*, 3710, c. 1r, in *Deliberazioni di partiti della fabbrica de' 13 magistrati*, a cura di Claudia Conforti e Francesca Funis (Gangemi, 2007), 15-16.

⁴¹ ASFi, *Mediceo del Principato*, 604, inserto 8, cc. 391v-94r.



2.12

Giorgio Vasari e aiuti, ritratto dei collaboratori di Vasari. Firenze. Palazzo Vecchio, Soffitto del Salone dei Cinquecento, lacunare. Da sinistra a destra sono raffigurati Bernardo di Monna Mattea, Battista Botticelli, Stefano Veltroni e Marco da Faenza. Public domain.

dell'aretino nei confronti dei suoi fidati. L'ammutinamento scoppia per l'esiguo prezzo pagato per la realizzazione delle fondazioni, quando il temperamentoso capomastro, il più volte citato Bernardo di Monna Mattea⁴² si fa «chapo populo» dei mastri muratori e li esorta ad «abbottinarsi», cioè ad ammutinarsi⁴³. Viene immediatamente condannato al divieto per un anno di murare alla fabbrica dei Magistrati e in ogni altra fabbrica del duca Cosimo. Sarà Vasari, spinto dalla necessità del valente capomastro, a trovare un artificio capace di aggirare il rescritto ducale e di reintegrare Bernardo, prima nel cantiere di Palazzo Vecchio poi in quello degli Uffizi⁴⁴.

La benevolenza di Vasari non era dettata da valutazioni cortigianesche, come ritenuto in passato, ma dalla sua capacità di valutare le attitudini dei singoli, capacità che improntava i suoi rapporti con i collaboratori e gli aiuti. I ritratti dei suoi fidati, disseminati negli affreschi vasariani di Palazzo Vecchio, sono prova sia della stima nei loro confronti che della volontà che anche essi fossero gratificati dal riconoscimento pubblico.

Vasari loda il collerico Bernardo, definendolo nei *Ragionamenti* «muratore raro, e dell'arte sua molto intelligente»⁴⁵; di lui rammenta, nelle Vite, l'inusitato collezionismo delle opere di Giambologna, presumibilmente bronzetti⁴⁶; infine lo onora con un ritratto, assieme a Battista Botticelli, Stefano Veltroni e Marco Marchetti da Faenza (1528?-1588), inserito in un lacunare irregolare nel soffitto del Salone de' Cinquecento, a riprova del legame che lo univa ai suoi collaboratori più meritevoli nel mestiere.

Conclusioni

Dall'analisi qui condotta emerge come la 'collaborazione' rappresenti un tratto distintivo della modalità operativa di Vasari, nell'attività teorica come in quella pratica – architettonica, decorativa e di gestione dei cantieri – e come i contatti instaurati grazie a tali collaborazioni abbiano procurato occasioni lavorative e alimentato la carriera dell'aretino. Riesaminare i pur noti cantieri vasariani attraverso una lente che, in modo innovativo, guarda alla rete di queste collaborazioni, ha inoltre permesso di differenziare i cantieri in cui l'instancabile Giorgio ha assunto meramente il ruolo di architetto (come nei casi di Uffizi, Corridoio Vasariano e Palazzo Vecchio), da quelli in cui ha assunto anche la funzione di impresario costruttore, alla stregua di Antonio da Sangallo (come a Monteoliveto a Napoli e nella Cappella Del Monte a Roma). Si è potuto così precisare le diverse modalità con cui Vasari lavora quando i cantieri sono affidati alla gestione di altri operatori e quando, al contrario, si occupa personalmente anche della gestione imprenditoriale.

⁴² Per una nota biografica si veda: Francesca Funis, "Scavalcando il fiume: la costruzione del corridoio vasariano, Firenze 1565", in *Architettura e tecnologia. Acque, tecniche e cantieri nell'architettura rinascimentale e barocca*, a cura di Claudia Conforti e Andrew Hopkins (Argos, 2002), 68.

⁴³ ASFi, *Otto di Guardia e Balia del Principato*, 2237, supplica n. 87.

⁴⁴ Non mi soffermo su questo aspetto avendone già scritto nel capitolo: Funis, "Il capomastro Bernardo", 51-56.

⁴⁵ «Ma in questo secondo pare che si affaccino certi uomini ritratti al naturale; per chi li avete voi fatti?

Tutti sono servitori di Sua Eccellenza, e che l'hanno servita nella fabbrica di questo salone. Il primo è maestro Bernardo di Monna Mattea, muratore raro, e dell'arte sua molto intelligente, che ha alzato il tetto di questa sala braccia quattordici più che non era, e le mura attorno, con tutta quella muraglia che s'è fatta nelle stanze che aviamo viste; l'altro è Battista Botticelli, maestro di legname, che ha condotto il palco di quadro e d'intaglio; quest'altro di pel rosso con quel barbone è M. Stefano Veltroni dal Monte S. Savino, che ha guidato il metter d'oro e l'altre fregiature; e l'ultimo è Marco da Faenza». Si vedano i *Ragionamenti*, Giornata Terza, in Vasari, *Le opere*, VIII, 206.

⁴⁶ «Hanno di mano di costui molte opere e bellissimi modelli di cose diverse messer Bernardo Vecchietti, gentiluomo fiorentino, e maestro Bernardo di mona Mattea, muratore ducale, che ha condotto tutte le fabbriche disegnate dal Vasari, con gran eccellenza». Si veda la biografia di Giovanni Bologna, in Vasari, *Le opere*, VII, 630.