

PAOLA BAROCCHI

Il Vasari architetto

Estratto dagli « Atti » dell' Accademia Pontaniana

NUOVA SERIE - VOLUME VI (1956-57), Napoli 1958.

Il Vasari architetto

Memoria della dott. PAOLA BAROCCHI

presentata dai soci ordinari residenti D. MUSTILLI e G. PUGLIESE-CARRATELLI

Altrove abbiamo cercato di delineare le interferenze tra il Vasari pittore, trattatista e autobiografo¹. Il cordiale rapporto tra la scarsa fantasia pittorica dell'aretino, protesa alla illustrazione, e la feconda esuberanza del letterato, assiduo ricercatore di « invenzioni » peregrine, s'incrina inaspettatamente in campo architettonico: a quella sicurezza subentrano il ritegno e l'impaccio sia dell'artefice che dello scrittore.

Fermi erano per il Vasari i cardini del suo operare pittorico, fiduciosa la loro enunciazione. Ma se il letterato poteva dichiarare vivacemente gli intenti delle proprie « istorie », ispirandosi alla varietà o alla contraffazione, agli affetti o al colore, difficile gli era riscontrare tali caratteri nella mole di un edificio, la cui essenza poetica mal si prestava ad essere espressa in immagini. L'aretino si sente, per costituzione, malcerto in architettura e la feconda fioritura dei trattati architettonici non gli permette un comportamento libero e antitradizionale.

L'Alberti soprattutto, che il Vasari ammira come gloria scientifica e regionale, gli impone un freno e gli suggerisce un'intonazione astratta ed insolita, immediatamente riconoscibile tra le componenti della cultura vasariana. « Quanto sia grande l'utile che ne apporta l'architettura, non accade a me raccontarlo, per trovarsi molti scrittori i quali diligentissimamente ed a lungo n'hanno trattato. E per questo, lasciando da una parte le calcine, le arene, i legnami, i ferramenti e il modo del fondare, e tutto quello che si adopra alla fabbrica, e l'acque, le regioni, e i siti largamente già descritti da Vitruvio e dal nostro Leon Battista Alberti, ragionerò solamente per servizio de' nostri artefici e di qualunque ama di sapere, e come debbono essere universalmente le fabbriche, e quanto di proporzione unite e di corpi, per conseguire quella graziata bellezza che si desidera; e brevemente raccorrò insieme tutto quello che parrà necessario a questo proposito » (I, 107 s.)². Così comincia il trattato vasariano e palese è il ricordo del *De architectura* nell'infarinatura del tono, nell'enunciazione degli argomenti, negli stessi termini, ormai usati quasi per abitudine. Un formalismo tradizionale apprezza l'importanza storica di Leon Battista, ma non si perita di arrovesciarne, dietro una similarità di tono e di vocaboli, l'intimo significato. La serena sintesi albertiana, che vedeva l'arte — « il far le cose con ragion vera »³ — indispen-

sabile alla bellezza, intesa a sua volta come consapevole armonia dell'utile e del necessario, apportatrice di piacevole comodità e di « gratissima leggiadria », è rotta. L'utile ha preso il sopravvento insieme ad una grazia esteriore, scissi entrambi dalla perizia, che diviene virtuosismo. Il particolare, privo del cosmico interesse del trattatista quattrocentesco, si fa praticistico, al pari di un universale frammentato e generico, privo di forza morale. Sta a confermarlo il curioso scarto finale del brano citato: dal programma tutto albertiano di illustrare i segreti della « graziata bellezza » il Vasari ripiega su uno ben più modesto e subito passa ad erudirci sulla « grandissima difficoltà del lavorar delle pietre che sono durissime e forti » (I, 108).

Si prenda l'inizio del trattato dell'Alberti (« Lo edificare consiste tutto in disegni e muramenti... Appartensi certo ed è officio del disegno investigando stabilire alli edifici e alle parti loro luogo atto, numero determinato, maniera bella ed ordine grazioso, acciocché poi tutta la forma di esso edificio in essi disegni si riposi... »)⁴ e lo si confronti col primo capitolo del vasariano *Trattato della pittura*, concernente la natura e l'importanza del disegno: « Servono [i disegni]... all'architettura massimamente; perciocché i disegni di quella non sono composti se non di linee, il che non è altro, quanto all'architetto, che il principio e la fine di quell' arte, perchè il restante mediante i modelli di legname tratti dalle dette linee, non è altro che opera di scarpellini e muratori » (I, 170). Evidente è la scissione della integralità albertiana, cui presiedeva un ideale platonico di bellezza che manca al Vasari; sensibile soprattutto — come mostra un passo della Vita di Baccio d'Agnolo sulla natura degli architetti — alle bravure artigiane: « E pur è vero che non si può esercitare l'architettura perfettamente se non da coloro che hanno ottimo giudizio e buon disegno, o che in pitture, sculture o cose di legname abbiano grandemente operato; conciossiachè in essa si misurano i corpi delle figure loro, che sono le colonne, le cornici, i basamenti e tutti l'ordin di quella, i quali a ornamento delle figure son fatti e non per altra cagione; e per questo i legnaioli, di continuo maneggiandoli, diventano in ispazio di tempo architetti, e gli scultori similmente per lo situare le statue loro e per fare ornamenti a sepolture e altre cose tonde, col tempo l'intendono; e il pittore, per le prospettive e per la varietà delle invenzioni, e per gli casamenti da esso tirati, non può fare che le piante degli edifizii non faccia; attesoche non si pongono case, né scale né piani, dove le figure posano, che la prima cosa non si tiri l'ordine e l'architettura » (V, 349 s.).

Anche per il Vasari, come per il Serlio, si può parlare di empirismo e di lettantismo; di un sostanziale disinteresse, cioè, per le giustificazioni dialettiche, di un'attenzione volta prevalentemente alla pratica. Ma dal Serlio egli resta lontano per la sua spiccata vocazione biografica. Anche Giorgio associa nella trattazione degli ordini le misure alle indicazioni psicologiche e dimentica in esse precisi valori spaziali, ma la sua viva coscienza storica contrappone al « pacato raziocinio » del Serlio⁵ l'insistenza su esempi concreti considerati in uno sviluppo fondato sull'eroismo individuale. All'universale conoscenza e al bisogno

di tutto spiegare dell'Alberti, nonché alla prudente coerenza del Serlio, attento unicamente agli elementi, si sostituisce una nuova concezione dell'arte, che motiva con l'audacia e l'ardimento del singolo artista il progresso e la perfezione.

L'elogio degli Uffizi, apparente esemplificazione di un ritorno al vero modo di fabbricare, cioè alla regola classica che prescrive sui colonnati l'architrave e non gli archi, è invece l'esaltazione dell'audacia di un espediente costruttivo (« Io...ho finalmente trovato un modo bonissimo di mettere in uso il vero modo di far con sicurezza degli architravi... che non patiscono in alcuna parte, e rimane il tutto saldo e sicuro... », I, 131) e può in tal senso facilmente convivere con la lode dell'ordine composto, quale innovazione ardimentosa di Michelangelo (« Perché niuno può negare che questo nuovo ordine composto, avendo da Michelagnolo tanta perfezione ricevuto, non possa andare al paragone degli altri », I, 136). I due esempi hanno un significato affine e rappresentano i limiti dell'interesse vasariano in tema architettonico: da un lato l'abilità tecnica che supera ogni difficoltà, dall'altro la creazione di nuovi valori. Limiti nei quali si dissolve l'impaccio del critico e del teorico, proprio perché o il tema architettonico si esaurisce in termini del tutto astratti da problemi spaziali o è assorbito nella valutazione di una personalità artistica.

La comprensione delle architetture michelangiolesche rimane tuttavia un fatto liminare. Più spesso nelle *Vite* manca una discriminazione tra la bravura tecnica e la poesia di un artista; i consolidamenti, ad esempio, sono considerati alla stregua delle creazioni, il ritrovato delle volte intagliate vale uno degli edifici più belli del Bramante, gli strattagemmi bellici di Giuliano da Sangallo sono ammirati dal biografo più di S. Maria delle Carceri o di qualunque altra impresa di quell'artista.

Pure, nel Vasari sono anche chiare tracce di una nuova poetica architettonica. La si scorge già nelle *Vite* di Michelozzo e del Cronaca, lodati come coloro che nel Palazzo Riccardi e in quello Medici hanno per primi attuato degli ambienti rinascimentali, ma severamente giudicati per i lavori di Palazzo Vecchio. L'ordine e la misura dei due primi edifici divengono inadeguati al terzo, dove il Vasari, parte in causa, sostiene l'esigenza di una nuova splendida grandiosità e di un agio principesco.

L'armonica integralità dell'Alberti viene nuovamente incrinata. La disquisizione « in universale di come si conoscano le buone fabbriche, e di quello che si convenga alla forma loro per essere insieme ed utili e belle » (I, 145) si restringe nel trattato vasariano alla illustrazione del palazzo ideale. Vi si parla di grandezza, di decoro, di maestà essenziali alla facciata e al cortile e che devono preponderare nella parte più delicata dell'edificio: le scale pubbliche. Le quali devono « essere comode e dolci al salire, di larghezza spaziose e d'altezza sfogate, quanto però comporta la proporzione de' luoghi. Vogliono, oltre a ciò, essere ornate e copiose di lumi, ed almeno sopra ogni pianerottolo, dove si svolta, avere finestre o altri lumi; ed insomma vogliono le scale in ogni sua parte avere del magnifico, attesoche molti veggiono le scale e non il rimanente

della casa... E questo membro è più difficile a porsi nelle fabbriche, e per essere il più frequentato che sia e più comune, avviene spesso che per salvare le stanze le guastiamo » (I, 147).

L'esaltazione cortigiana, che così rigogliosa fiorisce nei *Ragionamenti*, fornisce i canoni alla poetica architettonica del Vasari. L'ingegnere di palazzo adotta lo stesso galateo dell'istoriatore; e lo storico può nettamente distinguere tre età essenziali: la gotica, « architettura... smarrita, nella quale gli uomini di quel tempo in mala parte molti tesori avevano spesi, facendo fabbriche senza ordine, con malo modo, con tristo disegno, con stranissime invenzioni, con disgraziatissima grazia e con peggior ornamento » (II, 328), mancando « ogni lor cosa di ordine, che più tosto confusione e disordine si può chiamare » (I, 137); la rinascimentale, inaugurata dal Brunelleschi e fatta di ordine, proporzione, misura, prospettiva, comodità, semplicità; la cinquecentesca o principesca, fondata da Michelangelo, capace di « rendere le abitazioni comode e sicure, sane, allegre, proporzionate e ricche di vari ornamenti » (VII, 136), ché ha al suo servizio la pittura e la scultura e a sua volta le serve, inquadrando e disponendo gli ornati.

Il paradigma cortigiano degli edifici e la concezione eroica dell'inventore di novità tecniche e poetiche non riducibili in regole, sono e restano gli universali del Vasari teorico, salvo a cedere, nel giudizio concreto delle opere, alla impregiudicata, puntuale penetrazione del critico.

L'esordio del Vasari architetto è favorito dall'occasione. Più che ventenne e già esperto di qualche fatica pittorica, cui aveva largito tutto il suo impegno entusiasta, quasi a malincuore egli cede al desiderio di Alessandro de' Medici e comincia ad occuparsi degli edifici: « Veggendo io che il duca era tutto dato alle fortificazioni e al fabbricare, cominciai, per meglio poterlo servire, a dare opera alle cose di architettura, e vi spesi molto tempo » (VII, 658). Indeterminabili essendo, per la mancanza di dati più espliciti, tali allusioni, il basamento dell'organo del Duomo di Arezzo⁶ resta ancora il primo documento dell'attività architettonica dell'aretino.

Palese e preponderante vi si rivela la suggestione di Michelangelo attraverso il Monumento di Giulio II, ancora *in fieri* in occasione della gita di Giorgio a Roma nel 1532. La complessa nervatura della tomba romana non è rammemorata che per titoli da un Vasari facile al compromesso e all'arcaismo. Un'ingenua fiducia si affida a membrature giganti che non riescono a trovare un accordo; e il moto verticale, cui alludono gli ingranditi mensolini con le loro marcate scanalature, è contraddetto non solo dalle bastarde proporzioni dei basamenti angolati e gravi, ma dal groviglio superiore di cornici e mensole arricciate, che non riesce ad attenuare il forte aggetto della massiccia cantoria. In questa soprattutto trionfa la confusione del progettista: un informe tradizionalismo sembra rinnegare anche le reminiscenze michelangiolesche della parte inferiore, cui tuttavia tentano di aderire i lievi pilastri della balaustrata cercando di rinsaldare, così a piombo

sulle mensole, sui mensolini e sulle basi, un ordine ascensionale perduto senza rimedio.

Alla gracilità compositiva, attenta soprattutto all'esteriorità dell'effetto; all'enciclopedismo generoso e indiscriminato degli elementi (da quelli buonarrotiani alle membrature tardoquattrocentesche) ben si addice la trita ornamentazione, assicurata da un innocente provincialismo. Stemmi, corone e cherubini coprono il monumento e un lacunare a rosoni da soffitto quattrocentesco conferma l'ibridismo del tutto, a torto addebitato alla libertà esecutiva dello scalpellino⁷.

Rare sono le opere architettoniche del Vasari nei primi anni della sua attività; nei quali egli sembra concepire l'architettura come arte utilitaria e, comunque, non le dedica quell'« amorevole studio » che dichiara di consacrare alla pittura. Gli è utile in occasione di feste: quando per la venuta di Carlo V disegnò archi e facciate («...mi fu anco, per beneficarmi, allogato... la facciata ad uso di arco trionfale, che si fece a S. Felice in piazza, alta braccia quaranta e larga venti », VII, 658), di dimensioni colossali, in cui egli certo profuse la sua « pratica » con effetto sfarzoso; o nell'approntare apparati scenici, come a Venezia, per una commedia dell'Aretino⁸; o, finalmente, per i suoi lavori domestici, quando cioè deve costruirsi la casa di Arezzo.

Il desiderio di esteriorità, evidente nell'organo della cattedrale aretina e ancor più negli abbellimenti festivi, sembra qui placarsi. All'ostentazione incapace di nascondere l'intima perplessità subentra una timidezza apertamente sincera. L'artista, che in quegli anni (1540-48) ha avuto esperienze varie e importanti visitando Roma e l'Italia settentrionale, per la propria dimora resta fedele a un diffuso tipo di facciata toscana. La taglia, secondo modi sangallesi, con una cornice orizzontale, ma non tenta proporzioni grandiose né raggiunge la sicura scansione di modelli probabili, come il palazzo Ferratini ad Amelia, per non parlare di esempi più importanti, quali il Palazzo Farnese di Gradoli o Palma Baldassini a Roma. Sull'esempio di Antonio il Giovane, l'aretino si preoccupa di legamenti evidenti, allunga al primo piano gli stipiti delle finestre per unirli alla cornice orizzontale e sottolinea l'aggetto dei parapetti. Ne deriva così una modesta e confusa inversione di modi sintattici noti: l'architrave, di solito aggettante, è livellato e l'incorniciatura delle finestre, ribadita in alto per un lontano ricordo michelangiolesco (si pensi alle finestre esterne della Laurenziana), è affatto frammentaria, come il bugnato della porta mediana⁹, l'unica originale¹⁰, nana secondo le regole dell'ordine rustico.

Più felice, nella sua incontrastata semplicità, il piano superiore. Ancora secondo la consuetudine sangallesi, le finestre, scisse da ogni legamento, sono rinforzate agli angoli, squadrettate, per conseguire una scansione più marcata. Una parca rusticità ci induce ad apprezzare la schietta natura dell'artefice nonostante le incertezze evidenti e l'intima gracilità struttiva, curiosa (come nel basamento dell'organo) del particolare. Resta tuttavia innegabile una serena modestia, cui farà all'interno degno *pendant* la Stanza delle Muse, arcaicamente voltata e priva della borsa decorazione che aggrava il pretensioso Salone. Così

due caratteri essenziali del Vasari pittore si riaffacciano nell'architetto: il narratore favoloso e domestico si effonde nel semplice tradizionalismo della facciata aretina, l'inventore peregrino e velleitario nelle complicazioni eterogenee e gigantesche che già abbiamo incontrate nell'organo del Duomo.

Veramente inaspettato, a questo punto (1542), ci giunge il famoso consiglio di Michelangelo al Vasari sull'opportunità di una più feconda produzione architettonica: « Nel medesimo tempo facendo io gran servitù a Michelagnolo Buonarroti e pigliando da lui parere in tutte le cose mie, egli mi pose, per sua bontà, molta più affezione, e fu cagione il suo consigliarmi a ciò, per avere veduto alcuni disegni miei, che io mi diedi di nuovo, e con miglior modo, allo studio di cose di architettura; il che per avventura non avrei fatto giamai, se quell'uomo eccellentissimo non mi avesse detto quel che mi disse, che per modestia lo taccio » (VII, 672). Il giudizio e l'incitamento acquistano valore solo se si pongano in relazione con l'opera pittorica dell'aretino, probabilmente fastidiosa al Buonarroti per la sua vanità letteraria (e chissà che il leggendario motto sulla Sala della Cancelleria non abbia un fondamento veridico!). In architettura invece un innato disinteresse permetteva al Vasari un comportamento più disteso, una vacanza da sforzi dimostrativi. In questo senso il Buonarroti vide giusto, intuì anzi delle possibilità espresse solo venti anni dopo. Tra il '40 e il '50 rare sono infatti le imprese architettoniche del Vasari, che evidentemente non sa rinunciare di propria iniziativa all'arte prediletta. L'architettura, come nel decennio precedente, è ancora al servizio dell'istoriatore.

A Napoli egli compie per la prima volta (1544), nel Refettorio di Monte Uliveto, un rifacimento d'interno, che determina l'antistorica distruzione di cose medievali. Il Vasari non solo non si preoccupa della qualità delle strutture gotiche, ma ne rileva unicamente gli inconvenienti pratici (« ...le volte a quarti acuti... basse e cieche di lumi », VII, 674) con la stessa sicumera con cui riprova i lavori di Michelozzo e del Cronaca in Palazzo Vecchio. Una basilare indifferenza spaziale, paludata di canoni di convenienza, aggrava il pregiudizio tardorinascimentale¹¹, proponendo un rimedio che spianta l'architettura: « Conoscendo non poter fare cosa buona, se non con gran copia di ornamenti, gli occhi abbagliando di chi avea a veder 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... »¹².

Atteggiamento identico nella Sala della Cancelleria (1546): nicchie vezzezzate, colonne in funzione di quinte sceniche, zoccoli teatrali dentellati da scalini di profilo (frequenti nella tradizione rinascimentale fiorentina, da Donatello al Rosso, ma qui meccanicamente organati) intenderebbero inquadrare ed esaltare le scene dipinte. E ben si accordano all'archeologismo dozzinale e alle curiosità mondane delle storie figurate, tra cui la riproduzione del basamento di

San Pietro secondo il modello di Antonio da San Gallo il Giovane in *Paolo III e la fabbrica della Basilica* rimane uno degli esempi più gustosi¹³.

Il consiglio del Buonarroti resta dunque, per il momento, inattuato. La vocazione letteraria del Vasari insiste in « invenzioni » complicate ed asservisce l'architettura all'ornamentazione. Solo più importanti commissioni costringeranno ad un esercizio autonomamente struttivo un artista che ancora nel 1547 ineggia, nella famosa lettera al Varchi, alla virtù contraffattrice della pittura.

La commissione da parte di Papa Giulio III (1550) di « ...una cappella di marmo con due sepolture per Antonio cardinale de' Monti... e per messer Fabbiano, avo del Papa » (VII, 226) impone al Vasari, dopo ben dieci anni dall'inizio della casa aretina, un compito più monumentale. E tuttavia l'artista non abbandona il suo repertorio ornamentale e ne applica l'ultima redazione, quella della Sala della Cancelleria, alle membrature della cappella¹⁴. Sulle pareti laterali nicchie allungate e centinate accolgono virtuose personificazioni, proprio come nella Sala dei Cento giorni; e le sottendono ondulati sarcofagi armonizzanti con una erudita base d'altare tutta mensole arricciate e cariatidi angolari. Nel fondo una più velleitaria imponenza pretende ad un diffuso fasto papale, quello, per fare un esempio paradigmatico, della Sala Regia, insistendo su alte colonne scanalate, su un timpano centinato e spezzato con putti e angioloni tesi a sorreggere, nella volta, ovali dipinti¹⁵. Come è noto, l'esibizionismo del Vasari non si fermava qui: egli intendeva infiorare le brevi superfici lisce dei due monumenti con intagli ed affidarne l'incarico al Mosca. Tale progetto non soddisfece Michelangiolo, il quale « avendo detto... a Sua Santità che non s'impacciasse con intagli, perché, sebbene arricchiscono l'opere, confondono le figure, laddove il lavoro di quadro, quando è fatto bene, è molto più bello che l'intaglio... », VI, 308), l'opinione dell'aretino fu abbandonata e le sepolture eseguite in S. Pietro in Montorio dall'Ammannati (1554).

Il quale ha riscattato a più nobile coerenza architettonica il trito progetto del Vasari. Una chiara sensibilità spaziale, raffinata e insieme sicura, elimina ogni appannaggio e indugio erudito. I sarcofagi, più saldamente scanditi dall'agile basamento di due aggettanti pilastri, ben preludono alle pittoresche nicchie superiori, mosse da giochi d'ombra sapienti. L'Ammannati sensibilizza le membrature, dando loro una aristocratica essenzialità, affatto mancante alle intenzioni retoriche del progetto vasariano; l'aretino insisteva su dorature esteriori, Bartolommeo le intimizza e trasfigura¹⁶.

In imprese più modeste è dato trovare una modesta essenzialità. Nel coro del Duomo aretino (1554)¹⁷ una grezza semplicità riesce schietta e piacevolmente unitaria. Una lezione classicistica, impartita forse dagli schizzi del Buonarroti per il cornicione di Palazzo Farnese, per il quale lo stesso Vasari aveva fatto « due disegni variati » (V, 469 s.), suggerisce un architrave superiore su mensole ben scandite, anch'esse michelangiolesche come i balaustri e le armille sulle fiancate dei sedili, derivati dalla Sagrestia Nuova in S. Lorenzo. Tali

elementi, lungi dal pretendere alla rarefatta eleganza dei prototipi, si volgono all'arcaica robustezza delle gonfie volute nelle inginocchiate sangallesche. Per la prima volta lo schema non si dissecca nel conformismo, ma si articola nelle rotondità delle mensole affrontate e invertite e nella disinvolta gradazione di pieni e vuoti. Significativo anche, nella dosatura di vecchio e di nuovo, il seggio episcopale; l'arcaica spalliera è una riduzione da Antonio il Vecchio (l'insistenza sull'architrave, l'alzata del timpano sono modi facilmente riscontrabili negli altari di S. Biagio o nelle finestre di palazzo Contucci a Montepulciano), di cui Giorgio accoglie le proporzioni pur non rinunciando a qualche innovazione: la soprammentitura laterale di un secondo architrave rimane una parentesi suggerita dalla Laurenziana, come dalla Sagrestia Nuova derivano le finali mensole squamate, mentre le arpie intermedie accennano ancora al repertorio pittorico già così preponderante nella cappella di S. Pietro in Montorio.

Ma in imprese più impegnative, come la chiesa di S. Maria Nuova a Cortona (1554)¹⁸, la distesa coerenza del coro aretino — una delle opere più misurate di Giorgio — si perde. Ancora un rustico connubio di reminiscenze sangallesche, non più corrette, tuttavia, da innovazioni michelangiolesche. La pianta (già fissata da Battista di Cristofanello Sensi) è delimitata all'esterno da tre facciate, strutturate — nell'insistenza orizzontale, nella spartizione di quattro lesene capitali e nell'accento delle volute fiancheggianti timidamente il timpano — secondo uno schema già diffuso a Roma (S. Maria di Loreto, S. Spirito in Sassia). Ma Giorgio non sembra avere coscienza dei nuovi valori di tale esterno basilicale, così fortunato nella seconda metà del Cinquecento. Invece di articolare i motivi con la concisa rapidità di Antonio il Giovane, indugia arcaicamente sulla superficie liscia senza risolversi a chiuderla, a scandirla con pause decise; al portale, ossequiente ad un noto modulo sangallo-michelangiolesco, affianca due timide finestre centinate, senza avvertire la necessità di adeguarle alle proporzioni del tutto. La chiesa prende l'aspetto di una scatola inarticolata, carica di incongruenze che si aggravano nella coordinazione dei tre frontoni alla cupola: le volute si uniscono agli angoli con fiacchezza estrema, i tetti angoluti (secondo i frontoni) si innestano alla cubica base del tamburo, i cui spigoli tro-neggiano su tutto l'impianto slegatissimo. L'artista sembra combinare, senza alcuna discriminazione, il S. Biagio di Montepulciano con le nuove facciate romane. Anche nel tamburo della cupola (terminata dopo la sua morte) le finestre, sensibili, malgrado il frontone tradizionale, al nuovo decoro degli artefici di grande respiro, sono la finale conferma di un antologico compromesso.

L'interno è solo in apparenza più unitario. Fittizio è il riempimento della primitiva pianta quadrangolare con una croce greca. Le arcate minori rompono la massa muraria dei quattro blocchi angolari (le quinte della croce greca), infiacchiscono, con la loro ripetizione pragmatica, lo slancio delle arcate principali e indeboliscono i pilastri, già gracili, nella parte inferiore, per il vuoto che li circonda. Il bicromato favorisce e sottolinea tali ibridismi: la più bassa delle due cornici orizzontali, che Giorgio tira anche qui secondo lo schema delle chiese

sangallesche a croce latina, segna infelicamente i vuoti delle cappelline, taglia, per ideale continuazione, i pilastri principali e più che mai svela le carenze struttive. Così le ribaditure in pietra agli angoli e agli attacchi delle cupole, che tradiscono la loro funzione dinamica in una scolastica erudizione.

Tuttavia, benché quest'opera oscilli tra valori diversi, la sua sostanziale arcaicità ha un particolare accento, che va segnalato. Come già nella facciata della propria casa aretina, l'artista si adagia in una candida schiettezza e dimentica le fastose velleità urgenti nel progetto della Cappella del Monte. In provincia, nella sua terra, egli ama combinare le sue varie esperienze, improntandole di un tradizionalismo incerto e inconcludente, ma libero da preoccupazioni. Anche le mura aretine, compiute dopo il coro e il progetto della Chiesa cortonese (1556), confermano tale disposizione, conciliante e bonaria. I loro avanzi ripetono l'ammirazione dello storiografo per Antonio da San Gallo il Giovane. Ma gli squadratissimi profili sangallesi attenuano qui la loro forza guerresca. Le mura aretine sono opera di pace, e i rustici bugnati sembrano intonare una pittoresca divagazione giardiniera.

Ben diversa è la posizione dell'artista cui Cosimo I affida, proprio in questi anni (1555), il rinnovamento del Palazzo della Signoria. L'istoriatore maturo e desideroso di manifestare la propria scienza impone canoni inderogabili all'architetto e lo spinge a far largo alle invenzioni pittoriche. Il conservatorismo del Duca, mirante a estendere al campo artistico il riassetto politico, impedisce una distruzione totale: « Il medesimo vuole che segua in queste muraglie, le quali per esservi tante discordanze e bruttezza di stanzaccie vecchie ed in loro disunite, che mostranci il medesimo ordine che era in loro [nei cittadini] per la mutazione de' governi passati, dove il Duca nostro adesso mostra appunto in questa fabbrica il bel modo che ha trovato di ricorreggerla per fare di lei come ha fatto in questo governo, di tanti voleri un solo ». Parere riferito con tanto calore, perchè pienamente rispondente alle aspirazioni dell'artista. Costruire ex novo un palazzo avrebbe forse sconcertato l'aretino; ridurre « un corpo storpiato e guasto... con le membra sane e dritte » e soprattutto impegnare nell'ornamentazione degli interni la propria erudizione illustrativa ed encomiastica, è un'impresa che lo entusiasma. Come già nel Refettorio di Napoli, si tratta di fare « sopra questi sassi, onorati da tante vittorie vecchie e nuove... ogni sorte d'ornamento di pietre, di marmi, di stucchi, di intagli, di legnami dorati, e di pitture e sculture e pavimenti, ...fontane », di abbagliare con uno sfarzo esteriore dove l'architettura non serva che a ridurre le « membra sparte... in un corpo insieme » (VIII, 16 s.). Bisogna riquadrare le cantonate, alzare i palchi, ampliare le stanze in unitarie proporzioni, « dirizzare e mutare le scale vecchie, erte, mal considerate e cattive »; applicare insomma quella perizia ingegneresca che l'istoriatore aveva sfoggiato nel *Trattato dell'Architettura* premesso alla prima edizione delle *Vite*.

Vari i risultati di tale impostazione fondamentale. Da un lato il prevalere della rettorica illustrativa. La Sala degli Elementi ne rappresenta il culmine:

gl'indispensabili tagli scansivi rimangono inerti e indistinti sotto l'ornamentazione schiacciante, siano le rattoppate proporzioni delle porte e del caminetto, siano le massicce travature del soffitto. In questa e nelle altre sale dello stesso quartiere l'artefice mira ad un opulento effetto d'insieme, che non sente necessario innervare di sicure trame struttive.

Più interessanti gli ambienti di passaggio, perché più dimessi e più liberi. Il Terrazzo di Saturno (1558-66) è come il riscatto di tanta esibizione. Il rustico architetto tradizionalista vi si adagia in una indovinata apertura angolare, sobriamente scandita da un sodo parapetto e da leggere colonne su basi rialzate, irrobustite da un ricordo sangallescico. Gli stessi spiriti schietti ed austeri informano le scale¹⁹, che pur assommano i dettami del teorico. L'ascesa è segnata, secondo lo schema rinascimentale toscano, da cornici parallele, le une scanalate, in basso, per servire da ringhiera, le altre in alto a incidere la volta a botte; il bicromato rileva le linee di forza ed impone una regola, un ritegno gradevoli. In ambienti come questi il toscano autentico, non più preoccupato di un cosmopolitismo iconografico (come nei soffitti delle sale, sfondati alla veneziana), rivive decorosamente una tradizione che gli è connaturale.

Assai più difficile si presentava il progetto degli Uffizi²⁰. Le esperienze di Palazzo Vecchio, che si limitavano a contrapporre strutture elementari al groviglio letterario delle storie, devono elevarsi ad un organamento più complesso. Il disinvolto rifacitore di interni deve ora dar prova, oltre che di perizia, di intelligenza e persino di comprensione storico-ambientale; il neofita fiorentino, impegnato a sostenere il prestigio della sua nuova, più grande patria, deve appellarsi ad ogni sua conoscenza e soprattutto all'esempio più importante di una tradizione tutta rinnovata, quale Michelangelo aveva dato nella Laurenziana. L'entusiastico giudizio dello storiografo ci illumina su quella situazione fiorentina: « Ma poi lo mostrò meglio [di aver « egli rotto i lacci e le catene delle cose che per via d'una strada comune eglino di continuo operavano »] e volse far conoscere tal cosa nella libreria di S. Lorenzo... nel bel partimento delle finestre, nello spartimento del palco e nella maravigliosa entrata di quel ricetto. Né si vide mai grazia più risoluta nel tutto e nelle parti, come nelle mensole, ne' tabernacoli e nelle cornici, né scala più comoda... Variò tanto dalla comune usanza degli altri, che ognuno se ne stupì » (VII, 193 s.)²¹.

Proprio la biblioteca michelangiolesca sembra aver suggerito al Vasari, come nesso sintattico tra l'Arno e il Palazzo Vecchio, un allungato rettangolo dalle pareti scandite a corpi distinti e continui. Lo schema si è qui arricchito di particolari diversi, ma unificati da un rigoroso controllo: il Vasari diventa autocritico e contrappesa ogni possibilità. In ogni dettaglio si afferma un nuovo scrupolo, che tende più alla rigidezza che all'enfasi. Ed è l'erudita attenzione alle regole costruttive degli antichi che gli detta « il vero modo di far con sicurezza degli architravi... che non patiscono in alcuna parte, e rimane il tutto saldo e sicuro » (I, 131). Ne risulta una compiaciuta versione classicistica, conscia di modelli romani ma dignitosamente coerente alla tradizione rinascimentale fioren-

tina. La pietra del Fossato coadiuva, colla fredda tonalità²², l'intento del progettista; le nicchie incavate nei pilastri e non più piatte come quelle della Laurenziana, ma arcuate secondo tutta la tradizione bramantesca, raffaellesca e tardo-buonarrotiana, rifiutano ogni grazia e preziosità.

Temperanza tra il vecchio e il nuovo, che all'interno del loggiato stesso e nella loggia superiore assurge ad un senso più unilaterale ma non meno schietto. Un'ampia volta a botte, classicisticamente intagliata, profila con sicurezza il vigoroso rettilineo ed aulicizza i pilastri e le colonne, che ne traggono una dignitosa articolazione. Le esperienze romane del Vasari non sono state invano; appellandosi alla pacata monumentalità degli esempi « antichi » in chiave raffaellesca e michelangiolesca, egli lenisce l'energico linguaggio fiorentino del Buonarroti e giunge ad un felice equilibrio, in cui parimenti si superano gli arcaismi e le esibizioni di Palazzo Vecchio. Lo schema strutturale diviene così libero da assorbire, insolitamente, anche la complicata erudizione delle porte e delle finestre, appiattite contro l'interna parete muraria. I loro aggrovigliati schemi, di ascendenza michelangiolesca, nascondono in una indovinata modestia le incongruenze della struttura.

Non sempre il Vasari è così misurato. Se il finto attico, ideato per illuminare la volta a botte del loggiato, utilizza felicemente le drammatiche riquadrature del Buonarroti, altrettanto non possiamo dire delle meccaniche ripetizioni che coprono le facciate delle ali, soprattutto al primo piano. Disseccate mensole buonarrotiane, che pretendono ad un valore scansivo, si riducono, avulse come sono da ogni funzione dinamica, ad un fatto di coerenza tutta esteriore; così i terrazzini balastrati e le finestre dagli aridi timpani implacabilmente alternati. Fortunatamente l'impaccio della loro fredda casistica si sottrae al controllo dell'esame frontale, prevalendo la veduta di scorcio, che assolve con scenografica sintesi le prolissità frammentarie.

Il punto più critico è rappresentato dai prospetti paralleli all'Arno, dove più scoperto si rivela l'indugio nel dettaglio. Si guardi la facciata interna, dove l'artista tenta un compromesso tra le aperture luminose e pittoresche dell'Ammannati (quelle delle logge sul fondo del secondo cortile di Villa Giulia)²³ e i moduli del Buonarroti fiorentino. Con felice intuito egli spezza al centro l'architrave e per la prima volta impiega la serliana, già da tempo diffusa a Firenze e a Roma²⁴; ma stempera il vigore di tali spunti in una congerie di triti ammenicoli. Se da lontano, cioè guardando da Palazzo Vecchio, il taglio complessivo della parete appare positivo nella sua condiscendenza al vuoto, da vicino la facciata si manifesta in tutta la sua cincischiata pedanteria. Anche l'eco della seconda serliana, al primo piano, è dispersa in appannaggi cortigiani²⁵ e nemmeno la loggia terminale tien fede al suo rustico tradizionalismo: le colonne abbinate ne rompono la semplicità originaria e inclinano ad una velleità monumentale che non le si addice.

La gracilità, episodica nelle ali, diviene costante nel prospetto sull'Arno²⁶. L'antologismo goffo e malcerto delle tre calotte che rompono la volta a botte

del loggiato sul fiume, consegue nella facciata esterna una più disadorna ma non più felice combinazione. L'eguaglianza degli elementi tenta di favorire una possibilità di unione: due arcate laterali riprendono quella della serliana mediana e le riecheggiano al primo piano tre semplici finestre arcuate; ma ciò non basta a superare l'intima debolezza strutturale, che si picca di superficiali ribaditure, come le ripetute mensole e gli aggetti angolari delle cornici.

La fabbrica dei Magistrati ha imposto al Vasari uno sforzo radicale. Lo ha costretto ad uscire, come architetto, dalla subordinazione all'istoriatore encomiastico, per tentare un'espressione autonoma. Egli giunge così ad una coscienza dei valori spaziali. La regola classica è rivissuta con espedienti ingegnosi che le danno un'energia personale, e l'esempio della Laurenziana è originalmente adattato e sviluppato in una fortunata combinazione della arcaizzante tradizione locale con le suggestioni della pacata monumentalità romana. In tali mezzi si esprime una intuizione scenografica e urbanistica di grande valore poetico, che comprende ed esalta l'entità di Palazzo Vecchio e il naturale sfondo sul fiume, solidamente congiunti da una fuga di due ali parallele. Fuga in cui forse si eterna un ricordo di quelle prospettive civiche che il Vasari approntava con tanta bravura in occasione di feste e cerimonie.

Il 1560, data dell'inizio degli Uffizi, è nella produzione architettonica dell'aretino un anno di capitale importanza; ripercussioni di quella fabbrica si fanno sentire immediate e nei lavori per gli interni di Palazzo Vecchio e in progetti di nuove imprese. Nella Sala di Leone X (1556-62) si affaccia una nuova ricerca di equilibrio tra le membrature architettoniche (si guardino soprattutto le sovrapposte romanizzanti e l'ornamentazione), e nel Tesoretto (1562) la solida coordinazione di ampi timpani centinati si oppone alla volta sfarzosa, di ispirazione ancora romana (cfr. quella della cappella Del Monte in S. Pietro in Montorio).

Ma soprattutto nel Salone dei Cinquecento (1563-65) riecheggia la scansione strutturale degli Uffizi²⁷. La « grande sala », che lo stesso artefice vanta come l'organismo architettonico « maggiore e più magnifico e più bello di tutta Europa », rappresenta nel curriculum vasariano una delle aspirazioni più alte, pari nelle grandiose proporzioni al grande loggiato degli Uffizi. Come in quell'edificio, l'espediente (qui la riquadratura del soffitto fatta in modo da mascherare il fuorisquadra dei muri) è subordinato all'effetto spaziale: una piacevole chiarezza di schema si articola in fortunate gradazioni di colore. L'architetto vigila e distribuisce con parsimonia gli ornati (quasi ripetendo, nei pannelli laterali sorretti dallo zoccolo, ambienti fiorentini quattrocenteschi) e sembra porre una felice remora all'istoriatore, stabilendosi tra i due, per la prima volta, una misurata armonia, che si riprodurrà, più preziosa e più sensibile a ricordi romani, solo nello Studiolo di Francesco I (1570-73).

Il rigore e la chiarezza, cioè la maggiore libertà dell'ornato, per cui nel Salone mediceo cessano del tutto gli indugi che indebolivano alcune strutture degli Uffizi, giungono nel rifacimento della navata centrale della Badia aretina ad ef-

fetti di monumentalità più accentuata; monumentalità, tuttavia, non più che grammaticale²⁸. La serliana degli Uffizi si fa più robusta nell'arco slanciato e ribadito, quasi ad evitare i prospetti consueti delle cappelle laterali²⁹; gli archi di passaggio e gli appoggi vengono rinforzati; gli aggetti dei cornicioni sui pilastri compositi e la volta acquistano una nuova importanza massiva, forse mutuata dalle ultime opere romane del Buonarroti. Ma questi episodi non riescono ad organizzarsi in una partitura adeguata. Il bicromato tradizionale vela il tutto, scongiurando le bardature dell'istoriatore ma amorfizzando i dettagli allusivi ad una informazione aggiornata, quali i lacunari dei sottarchi principali, che si appellano al classicismo maturo di Palazzo Farnese. La pianta, d'impostazione veneta³⁰, si inaridisce soprattutto nelle ali, tutte un groviglio di lesene, di archi, di incorniciature inconcludenti³¹. Le possibilità spaziali dell'artista mostrano ancora una volta il loro limite, diverso e nello stesso tempo congenere a quello che opera nella fabbrica dei Magistrati; lì una valida intuizione scenografica è a tratti dissipata in prolissità di dettaglio, qui un'accentuazione degli elementi manca della corrispondente sintassi. Ne consegue una grandiosità meccanica e di frammento, che più tardi, nel rinnovamento di S. Croce e di S. Maria Novella, avrà la sua versione magniloquente³².

Negli altaroni progettati per le due chiese, certo ispirati anch'essi alle ultime creazioni michelangiolesche, scompare, come nella Badia aretina, ogni secchezza di particolari. L'artista non esercita più l'autocontrollo degli Uffizi; la coscienza dei valori spaziali, nata con quell'opera, cede ad un cortigianesimo ecclesiastico, degno *pendant* di quello principesco, dove torna a dettar legge l'esteriore precettista della convenienza³³. Proporzioni grandiose si aggravano di un'acconcia ornamentazione, fatta di iscrizioni encomiastiche, di stemmi, di simboli; il vecchio schema di altare sangallesco aspira ad una propria onorabilità³⁴. L'architetto, come il pittore, vuol « fare di grande », ma, privo di quella piacevolezza inventiva che varia le bravure dipinte, consegue « grandezza » soltanto nell'ordine di una monotonia opprimente o di una esibizione accademica.

A quest'ultima specie appartiene la cupola della Madonna dell'Umiltà di Pistoia (1560-68), afflitta da una totale confusione di valori spaziali. Il rifacitore si permette di ignorare le intenzioni del Vitoni³⁵, cui spetta il corpo della chiesa, e riduce la propria opera, come nei primi lavori di Palazzo Vecchio, ad una bravata ingegneresca³⁶, condita di un'arida enciclopedia buonarrotiana. La cupola, che l'architetto pistoiese pensava certo come logico sviluppo dell'atrio e del coro palesemente bramanteschi, viene sostituita da una goffa calotta ottagonale, espansa e tarchiata, tempestata d'intagli, sorretta da ibridissime spalle, nella quale la credulità del progettista giunge a combinare il linguaggio dinamico della Sagrestia Nuova con quello pacato, disteso della chiesa sottostante. Il fiorentino avvezzo alla cupola di Santa Maria del Fiore e il fervente michelangiolista³⁷ ignorano qui qualsiasi esigenza di ambientazione e applicano la propria grammatica consueta³⁸ con una gratuita sicurezza giustamente deprecata dagli storici locali³⁹. Come è noto, nemmeno la presunta perizia tecnica del

Vasari, da lui così vantata a proposito di quest'opera, ebbe esito felice: la cupola cominciò presto a cretarsi e fu necessario l'intervento dell'Ammannati ⁴⁰.

L'influenza del Buonarroti, tranne rare eccezioni, è e sarà nociva per il Vasari. Il progetto della tomba di Michelangelo (1564-71) ⁴¹, degno *pendant* del Sepolcro Marignano nel Duomo di Milano o di quello Bracci in S. Maria in Aracoeli (entrambi misere versioni di disegni del Buonarroti), e le tre cappelle di Pio V in Vaticano (1571), sfarzosamente decorate con cornici e timpani spezzati alla michelangiolesca, ma ridotti ad assimilarsi ad ovali, nicchie, figure, festoni, secondo il corrente fasto romano, ne sono le ulteriori irrefutabili prove ⁴².

Tale buonarrotismo rimane tuttavia solo un aspetto del fare architettonico del Vasari maturo; altrove egli alterna dati michelangioleschi a suggestioni diverse, arcaiche o recenti, che gli consentono opere più distese, di una più facile schiettezza, in cui sono ripresi spunti già manifesti nella Casa aretina e nella chiesa di S. Maria Nuova di Cortona.

Contemporaneamente alle loggie fiorentine dei Magistrati il Vasari prepara il modello del Palazzo dei Cavalieri a Pisa ⁴³. L'architetto, non più responsabile del prestigio urbanistico della capitale toscana, può mirare ad una dignità senza condizioni. La mole massiccia del vecchio Palazzo degli Anziani viene ordinata, simmetrizzata e degnamente coronata dalla larga tesa del tetto; e la distesa di graffiti ad ampi riquadri, che riempie l'intera facciata ⁴⁴, ben favorisce col suo fondo grigiastro un cordiale accordo tra soluzioni di cultura diversa. Le rampe dello scalone, in cui si distende il contratto prototipo michelangiolesco, quello del Palazzo Senatorio in Campidoglio ⁴⁵, accompagnano e mitigano con l'orientamento dolcemente diagonale la lieve obliquità facciale dell'edificio; come la stretta articolazione porta-balcone-stemma-finestra al centro, chiara assonanza con modi contemporanei e frequenti nell'Ammannati ⁴⁶, alza la sua verticalità a pernio, non meno pittoresco che statico, delle braccia laterali del prospetto. A Pisa, più che altrove, il Vasari si rivolge al presente e al futuro, oltre che al passato. Gli aggetti vigorosi e semplici delle incorniciature delle finestre, i nicchioni in alto, forse ispirati ad un modello romano ⁴⁷, alludono a partiti dell'Ammannati e del Buontalenti. La ripresa stessa dei tradizionali graffiti fiorentini, impiegati poco dopo anche da quegli artisti, sottolinea un'affinità di gusto che va segnalata ⁴⁸.

Il Palazzo dei Cavalieri è una delle opere vasariane più serene. Libero da ogni preoccupazione buonarrotiana, esso si adagia in una nobile aria provinciale e patriarcale, i cui accenti riecheggiano in tutta la bella piazza antistante: dalla semplice mole del palazzo dell'Orologio, alla Canonica ⁴⁹, al Collegio Puteano. Anche la facciata tergale (1564) ⁵⁰ riprende, in un più scandito schema struttivo, i caratteri della principale: una velata suggestione medioevale, felicemente notata dal Salmi ⁵¹, sembra sposarsi a soluzioni romane, come i pilastri unici dal tetto fino a terra, e a grezzi accenti di colore, come le rustiche balaustre, inclini alle

divagazioni giardiniere del Buontalenti, risultando ad una modesta ma sana validità architettonica.

Anche gli interni sono esenti dal mitologismo e dalla cortigianeria di Palazzo Vecchio. Gravi soffitti a cassettoni, un po' goffi nella loro massiccia evidenza, imperano nelle grandi sale un po' tozze (quella della Biblioteca e quella degli Stemmii), e un più misurato e grato equilibrio impiega altrove modeste incorniciature, affini a quelle dei bicromati ambienti di passaggio nel Palazzo della Signoria.

La solida schiettezza del Palazzo dei Cavalieri si raffina nel nitido interno della posteriore chiesa di S. Stefano (1565-9). L'arcaica planimetria, per cui è stato ricordato S. Salvatore al Monte ⁵², è rinnovata nella sicura scansione e proporzione degli elementi. Il Vasari ha ormai superato la meticolosità degli Uffizi: tradizionalmente taglia le lunghe pareti con cornici orizzontali, ma liberamente dispone finestre graziose, altari misurati ⁵³, rettangoli monocromati, senza preoccuparsi di legami posticci. Non gli occorre più nemmeno la pittoresca atmosfera della facciata del Palazzo dei Cavalieri: ora può nobilmente esprimersi su pareti lisce e nude.

A chi pensi le incertezze della contemporanea Badia aretina apparirà ancor più evidente la felicità ispirata di tale arcaismo pisano. Nella chiesa di S. Stefano la perizia dell'artista simula una delicata timidezza delle membrature, rivestendole, soprattutto nei poggiuoli degli organi ⁵⁴, con dettagli di un preziosismo un po' decadente. Anche i disegni per gli stalli del coro ⁵⁵ ribadiscono tale inclinazione, benché, ideati su quelli del Duomo di Arezzo, mostrino eleganti varianti alla maniera di Giovanni Antonio Dosio ⁵⁶. Si tratta, comunque, di accenti legati piuttosto ad un nascente filone di gusto che a personalità determinate. E tuttavia al nome del Dosio viene spontaneo riferirsi anche per il campanile (1569-72), la cui già gracile ingabbiatura architettonica di schema classicistico e buonarrotiano si riduce, per limatura preziosistica, ad un puro scheletro ⁵⁷. Qui però le aspirazioni dell'artista s'insabbiano in un ibridismo, che ancora una volta mostra quanto instabile sia la sua coscienza spaziale.

Ancora un altro aspetto può essere individuato nella produzione architettonica del Vasari. Nel 1565, l'anno più fecondo della sua attività, gli viene dato l'incarico del cosiddetto Corridoio vasariano. Il disattento distruttore di glorie medievali è qui costretto ad opera di antiquariato. Il Corridoio infatti deve soprattutto armonizzare col vetusto Ponte Vecchio. E l'artista medita a lungo le possibilità di una nuova armonia ambientale, difficile specialmente nel tratto fra gli Uffizi ed il ponte, da svolgersi lungo l'Arno. Ne nasce una complessa articolazione, ingegnosamente nascosta in semplificate strutture.

Il prospetto sull'Arno rievoca disadornamente il toscanesimo arcaico delle robuste navate sangallescche (quelle, ad es., della SS. Annunziata di Arezzo). Vi prevalgono ampie arcate in accordo a quelle mediane del ponte (si noti l'accortezza dei listelli di pietra che segnano all'esterno del parapetto le dimensioni

interne ed evitano una goffa mozzatura) e intonate all'orizzontalità di quello in ripetute cornici orizzontali, culminanti nella tesa del tetto. La dimessa apparenza si dilata dalla parte della strada; accorti gradini rialzano le grandi arcate, i loro fianchi massicci valorizzano i vuoti sul fiume e producono un effetto di generosa apertura, degnamente coronata dall'ampia volta.

Il pericolo di una grandiosità inopportuna è accortamente evitato. L'arco che parte dagli Uffizi fugge contorni troppo evidenti e frena la propria maestosità, inquadrando felicemente la strada; la quale assume il significato di un ampio corridoio, favorito dalla modestia dei paralleli archi del porticato, subalterni ai maggiori. Infatti, procedendo dagli Uffizi al Ponte Vecchio, l'orizzontalità delle volte inferiori vince la verticalità di quelle più elevate, sollecitando un senso di circoscrizione e di angustia volutamente arcaico e disadorno, in perfetta armonia con gli accenti medievali dell'ambiente. Il Vasari ha degnamente assolto il suo compito; la tendenza arcaicistica, sempre latente nelle sue opere, anche le più aggiornate (l'abbiamo incontrata anche a Pisa), diviene nel Corridoio fiorentino coerentemente soggetta all'utile e alla necessità⁵⁸. Un antiquariato, in altre parole, validamente ispirato.

Più voluto, più archeologico quello della distrutta e finalmente ricostruita Loggia del Pesce (1568)⁵⁹. Il ricordo dei loggiati brunelleschiani è qui tanto palese che detta perfino l'impiego, irregolare secondo il teorico degli Uffizi, di colonne alternate a pilastri. Una rustica sensibilità evita linearismi, accentua il peso dell'alzata del muro sul loggiato, insiste su spigolature di una massiccia gracilità, cui degnamente risponde il tetto ampio e paesano, desideroso quasi di supplire con la sua larga tesa all'assente cornice orizzontale. La semplificazione estrema dei particolari ben si accorda a tali stringate direttive: capitelli toscani, tondi quattrocenteschi, stemmi angolari non pretendono ad una pur minima eleganza, ma ribadiscono la rudezza dell'insieme, ritrosa alle innovazioni.

Finalmente, le Loggie aretine (1573)⁶⁰, mostrano un'ultima evoluzione. L'artista piega la semplice massività del Corridoio fiorentino ad un fine più monumentale e sfrutta a tale scopo soluzioni eterogenee ma solidamente connesse, senza piccarsi, come nella Loggia del Pesce, di una disseccata arcaicità. Un più forte impegno architettonico lo spinge a nobilitare la facciata disadorna, evidenziandone le sobrie corde struttive. Secondo schemi romani, noti sin dal Bramante, l'aretino usa pilastri composti con aggetti fino al tetto, che costituiscono l'intelaiatura essenziale e legano, come già nella facciata tergale del Palazzo dei Cavalieri, tutto il prospetto, conferendo alla mole dell'edificio un'austera verticalità, uno slancio bene equilibrato dalle sangallescche cornici orizzontali, tangenti alle finestre e agli archi e dagli sporgenti balconcini che poggiano, con un espediente ammannatesco, sulla mensola centrale delle arcate terrene. Le lisce superfici del Corridoio si complicano, nella facciata aretina, in un nuovo decoro; l'estensione è ribadita e dilatata: i piani superiori non bicromati godono, grazie alla base complessa e tutta solidamente legata, una pacata autonomia; i semplici ele-

menti sangalleschi (le finestre centinate e slanciate, quelle rettangolari squadrettate, quasi da fortilizio) vi spaziano sicuri, giustamente valorizzati nei nitidi contorni. Anche all'interno del loggiato una fuga di bianche volte a vela si adagia nella sua proporzionata, solida arcaicità, spiccando sulle fiancate dei pilastri, accortamente grigie, accompagnata nella sua direzione da una semplice cornice parietale, su cui spuntano piccole finestrine da fortezza. E, gustosa riesumazione patriarcale, una loggetta dai tetti spioventi adempie l'ufficio di soprapassaggio tra il Palazzo della Fraternita e le Logge e felicemente alleggerisce, nella sua modestia, l'ampia arcata sottostante. L'intuizione antiquaria del Corridoio volge in questo edificio ad una degna deduzione, piena di perizia e di buon senso. Sembra che, all'estremo della sua vita, l'architetto abbia trovato un nuovo essenziale equilibrio, che è quanto di più positivo la sua tendenza arcaicistica potesse darci: una rustica monumentalità, chiaramente scandita, non più rinserrata nei limiti angusti di un regionalismo incombente né del tutto passatista, ma incline a rivivere nel presente strutture note, ad arretrare soluzioni moderne, ogni velleità intellettualistica cedendo il campo ad una maturata inclinazione naturale, limpida e senza pretese. Le Logge aretine costituiscono, in tal senso, un culmine del curriculum di Giorgio, giacché degnamente si affiancano allo sforzo rigorista degli Uffizi, alla solenne aristocrazia provinciale del Palazzo dei Cavalieri, alla preziosa nitidezza della chiesa di S. Stefano; i fatti più positivi dell'architetto aretino⁶¹.

Il quale fu un ritardatario d'eccezione⁶², consumato alle esperienze più varie e pur candidamente avveduto, un ritardatario, proprio per questo, assai più felice di quanto non fosse il pittore. Gli intermezzi favolosi ed idillici dell'istoriatore pervengono, in architettura, ad una dimessa e più autentica espressione. Il manierismo architettonico dell'aretino acquista un significato più vario, anche se meno evoluto, di quello pittorico, presentando incrinature, incertezze, riflessioni, intuizioni, che illuminano inaspettatamente una personalità complessa e tale che la rendono assai più di quanto potessero il biografo di se stesso e il trattatista.

NOTE

¹ Sul Vasari pittore, in *Studi Vasariani. Atti del Convegno intern. per il IV centenario delle Vite del Vasari del 1550*, Firenze, 1952, pp. 186 ss.; *Il Vasari pittore*, in « Rinascimento », VII (1956), pp. 187 ss.

² Qui e più avanti citiamo il testo del Vasari nella classica edizione di G. MILANESI, Firenze, 1906.

³ L. B. ALBERTI, *Della Architettura*, trad. di C. Bartoli, Milano, 1883, p. 184.

⁴ ALBERTI, op. cit., p. 1 s.

⁵ Cfr. a tale proposito le acute pagine di G. C. ARGAN, *Sebastiano Serlio*, in « L'Arte », XXXV (1932), pp. 183 ss.

⁶ Il Vasari ne fornì il disegno, come lui stesso narra nella *Vita di Nicola e Giovanni Pisani* (I, 312), nel 1535; l'esecuzione, affidata a Pietro di Bernardino di Subisso, fu compiuta nel 1537 (cfr. A. e U. PASQUI, *La cattedrale aretina*, Arezzo, 1880, p. 211, e A.

DEL VITA, *Il Duomo di Arezzo*, Milano, 1915, p. 50). Tanto A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana, L'Architettura del Cinquecento*, XI, II (Milano, 1936), p. 397 s., che M. GOERING e P. GAZZOLA, in THIEME-BECKER, *Künstler-Lexicon* ecc., s. v. *Vasari* G., XXXIV (1940), p. 125, spostano per un evidente lapsus l'esecuzione al 1547.

⁷ Cfr. E. LUSINI, *Il Vasari Architetto*, in « Il Vasari », XIV (1943), p. 21. Tale articolo era già uscito nel numero speciale del « Marzocco », 30 luglio 1911, dedicato al Vasari.

⁸ Cfr. C. FREY, *Il Carteggio di Giorgio Vasari*, Monaco, 1923, pp. 111 s.

⁹ Bugnata è pure la vasariana porta di Montesansavino, improntata ad una stessa rusticità grezza senza pretese (cfr. D. VIVIANI, *La Porta Fiorentina di Montesansavino*, in « La Nazione », 23-II-1938).

¹⁰ L'attuale porta principale è, infatti, posteriore, come quella minore di rimessa e le finestre più piccole della facciata, ampliata su tutti e due i fianchi (cfr. G. F. GAMURRINI, *Le opere di Giorgio Vasari in Arezzo*, Arezzo, 1911, p. 40).

¹¹ Significativo il fatto che il Vasari, teoricamente e praticamente così contrario all'architettura gotica, abbia applicato nel suo Libro di disegni incorniciature gotiche a pezzi trecenteschi (v. E. PANOFKY, *Das erste Blatt aus dem « Libro » Giorgio Vasaris*, in « Stadeljahrbuch », VI [1930], p. 136 s.). Quando Giorgio deve giudicare o costruire un ambiente, non può ammettere deroghe alla sua concezione praticistica; quando osserva o custodisce delle vestigia extra-ambientali, può capirle e venerarle con un rispetto da amatore. I campi sono nettamente distinti, e il Vasari è assai più comprensivo verso i disegni e le pitture che verso gli edifici arcaici: una parzialità che sembra appoggiare la nostra ipotesi.

¹² VII, 674. Affine al Refettorio di Monteoliveto uno schizzo di decorazione d'interno agli Uffizi (1618 E). Proprio come nell'ambiente napoletano, la volta è divisa a pannelli, centrali e minori, intervallati da grottesche. È questo uno schema decorativo ancora sensibile alla tradizione tardoraffaellistica — ripresa nel soffitto dello scrittoio di Bindo Altoviti (1553) ora a Palazzo Venezia (cfr. U. GNOLI, *Le demolizioni in Roma: il palazzo Altoviti*, in « Archivio storico dell'arte », I [1888], pp. 202 ss.) —, che si avvierà più tardi (già nella volta della cappella del Monte) ad una più insistente pletoricità di stucchi, di cornici rilevate e figure a tutto tondo.

¹³ Anche per il fatto che esiste nella Vita di Antonio un retroscena significativo. Il Vasari, lodatore instancabile della perizia del Sangallo, confessa un'ammirazione incondizionata anche per il modello di San Pietro (« Ma tutto quello che Antonio fece di gioventù e di utilità al mondo è nulla a paragone della venerandissima e stupendissima fabbrica di S. Pietro », V, 467), nonostante le precise censure di Michelangelo, da lui, del resto, rispettosamente annodate, ma scisse dalla propria opinione personale. L'aretino, attento all'effetto superficiale, non sa vedere le complicazioni del modello Sangallescico, giustamente vituperate dal Buonarroti, e, a conferma della benignità del proprio parere, copia qui il basamento dell'edificio. Una duplice prova dunque (scritta e figurata) della facilità del giudizio architettonico vasariano.

¹⁴ Abbiamo potuto precisare tali intenti vasariani per mezzo di un disegno di Giorgio che si trova agli Uffizi (n. 639 A) più dettagliato di quello del Louvre riprodotto dal Frey (op. cit., p. 292). In base ad esso è facile distinguere la parte del Vasari progettista e quella dell'Ammannati esecutore. Assai vicino alla Sala della Cancelleria si presenta anche uno schizzo di parete (Uffizi n. 972 Orn.), dove le nicchie e la stessa porta centrale sono attutite nella loro scansione da festoni, volute, cariatidi umane, cartigli. In tale disegno tuttavia più prepotente s'impone una suggestione classica: le colonne vengono distanziate ed evidenziate, piccoli rettangoli alludono a varianti pompeiane e l'artista sembra avvicinarsi, larvamente, alla semplicità del colonnato degli Uffizi.

¹⁵ Interessanti varianti dello stesso gusto ci offre un progetto di fontana (Uffizi, 1611 E), dove pletoriche e crucciose figure fluviali imperano su due solidi basamenti ad angolo, nel

cui vertice è posta una fonte. L'erudizione della Cappella del Monte si colorisce qui di un'enfasi pittoresca, ancora congeniale all'istoriatore, ma a un istoriatore meno pregiudicato e più entusiasta.

¹⁶ Niente possiamo dire dei progetti per Villa Giulia (1553), i primi ad essere ideati per commissione del papa (« essendo io stato il primo che disegnasse e facesse tutta l'invenzione della Vigna Iulia... la quale... fu poi da altri eseguita »). Anche nel ninfeo, cui Giorgio sostiene di aver dato una attiva partecipazione (« ...ma la fonte bassa fu d'ordine mio e dell'Ammannato che poi vi restò, e fece la loggia che è sopra la fonte », VII, 694), confermata dai documenti (cfr. J. COODLIDGE, *The Villa Giulia*, in « The Art Bulletin », XXXV [1943], pp. 193 ss.), predomina la pittoresca sensibilità di Bartolommeo e non riusciamo a rintracciare l'idea dell'aretino.

Delle Loggie Altoviti, eseguite negli stessi anni (1551-53) e oggi distrutte, rimane invece uno schizzo di soffitto agli Uffizi (n. 955 E) (cfr. *Catalogo della Mostra Vasariana*, a cura di U. Baldini, Firenze, 1950, p. 41, n. 52), che ci riporta ancora alle ricchissime ornamentazioni tardo-romane, tutte stucchi e dipinti, di gusto affine alla volta della Cappella del Monte.

¹⁷ Fu iniziato nel 1554 da Giuliano di Baccio d'Agnolo Baglioni e terminato da Simone Columbini nel 1556 (cfr. D. VIVIANI FIORINI, *Giorgio Vasari artista del legno*, in « Il Vasari », XI [1940], pp. 435 s.).

¹⁸ Il progetto della chiesa era già stato affidato, nel 1550, a Battista di Cristofanello Sensi, un architetto locale di tendenza sangallescica, come ci rivelano le poche cose a lui attribuite (la porta di Casa Sernini e la facciata del Palazzo Mancini-Sernini) (cfr. G. MANCINI, *Cortona*, Bergamo, 1909, pp. 73 ss.), e solo alla sua morte nel 1554 i cortonesi si rivolsero al Vasari. Questi dovette attenersi ad una pianta già determinata, ma nella quale impostò un proprio progetto, portato a termine solo nel 1585 (cfr. G. MANCINI, *Cortona nel Medio Evo*, Firenze, 1897, e A. DEL VITA, *Un'opera d'architettura del Vasari poco nota*, in « Il Vasari », IV [1931], pp. 178 ss., e anche H. W. FREY, *Neue Briefe von G. Vasari*, Burg b. München, 1940, pp. 105 ss.).

¹⁹ Ci riferiamo alla scala che sbocca alla porta del Tasso in via dei Leoni, probabilmente la prima costruita (cfr. A. LENS, *Palazzo Vecchio*, Milano-Roma, 1929, pp. 157, 180), e alle scalette segrete tra il Quartiere di Leone X e quello degli Elementi, piuttosto che alla cosiddetta Scala Grande (ancora tra il quartiere di Leone X e quello degli Elementi), più ripida delle altre e con le volte dipinte. Il posteriore Scalone (1560-63) riprende i caratteri delle scale precedenti, con maggior agio di proporzioni, ma con identità di stile.

²⁰ Come è noto, gli Uffizi furono iniziati nel 1560 e compiuti, dopo la morte del Vasari, nel 1580, dal Buontalenti e Alfonso di Santi di Parigi. La pianta n. 4881 A. agli Uffizi è un ampliamento erudito del Cavaliere Giorgio il Giovane, e non un progetto dello zio, come ha ripetuto erroneamente anche il Lusini (op. cit., p. 17); cfr. C. STEGMANN-H. v. GEYMÜLLER, *Die Architektur der Renaissance in Toscana*, IX. *Vasari und Ammannati*, München, 1885-1908, p. 3.

²¹ Entusiasmo che spinse lo storiografo a richiedere con insistenza a Michelangelo il disegno della scala del vestibolo (VII, 236 s.), rimasta incompiuta e terminata solo nel 1560 dall'Ammannati (cfr. VENTURI, op. cit., XI, 2, pp. 64, 404; FREY, *Carteggio* cit., pp. 415 ss.).

²² « Della qual pietra Michelagnolo s'è servito nella libreria e sagrestia di S. Lorenzo per papa Clemente, per esser gentile di grana, ed ha fatto condurre le cornici, le colonne ed ogni lavoro con tanta diligenza, che d'argento non resterebbe sì bella » (I, 125).

²³ Già il Riegl, citato dal Frey (op. cit., p. 355) che con lui concorda, ammette tale affinità. Gustosa contropartita di questo ricordo ammannatesco è uno schizzo di Bartolommeo a correzione del progetto vasariano per gli Uffizi (Biblioteca Riccardiana, Ed. rare 120, c. 47 a; cfr. VENTURI, op. cit., XI, 2, p. 250). Egli vi elimina ogni prolissità, rinforza gli

aggetti laterali, dà vita ai mensoloni e alle cornici orizzontali. L'arco mediano, che interrompe l'architrave del colonnato, acquista una solida evidenza, rinsaldata da una mensola chiave che la lega al primo piano. L'Ammannati tutto gradua con grande sapienza: delle finestre al primo piano la mediana sovrasta le altre, nobilitata anche da una più rilevata balaustra; la terminale loggia arcaica è sostituita da finestre indipendenti e squadrette, anch'esse sottomesse alle prerogative del piano principale. Ogni ribaditura esteriore è cancellata; Bartolomeo inclina ad una monumentalità nuova, più sensibile e più romana, priva di incertezze ma al tempo stesso meno preoccupata di un accordo ambientale. Una correzione, quella dell'Ammannati, che con poche avvedute varianti delinea una visione del tutto diversa da quella di Giorgio. L'Ammannati era pronto per il futuro, mentre l'aretino non guarda che al passato e raramente al presente; pure, in questo caso, la più modeste possibilità consentono al Vasari un rispetto dell'atmosfera locale che forse Bartolomeo, assai più originale, non avrebbe conseguito.

²⁴ Già usata, ad es., da Bramante in Santa Maria del Popolo, da Raffaello in S. Eligio degli Orefici, da Antonio da Sangallo il Giovane nel Palazzo Le Roy, dall'Ammannati nel secondo cortile di Villa Giulia, dal Bandinelli nell'Udienza di Palazzo Vecchio.

²⁵ Al centro la statua del *Duca*, del Giambologna, sovrastante due figure allegoriche laterali di Vincenzo Danti da Perugia (1566) (cfr. C. FREY, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, II, München, 1930, p. 146 n. 5).

²⁶ Cfr. GOERING-GAZZOLA, in THIEME-BECKER, op. cit., XXXIV, p. 126; VENTURI, op. cit., XI, 2, p. 420.

²⁷ Come è noto, anche Michelangelo dette il suo consiglio per il Salone dei Cinquecento e propose al Vasari di rialzare il soffitto almeno 12 braccia (lettera di Michelangelo 25-IV-1560; cfr. G. MILANESI, *Le lettere di M. Buonarroti*, Firenze, 1875, p. 553; e LENS, op. cit., p. 180).

²⁸ I disegni del rifacimento vasariano risalgono al 1565; i lavori furono compiuti all'inizio del sec. XVII (cfr. D. VIVIANI FIORINI, *La «Badia» di Arezzo e Giorgio Vasari*, in «Il Vasari», XII [1941], pp. 74 ss. I dati cronologici di quello studio, già precedentemente apparso in «La Nazione», 2-XII-1937, hanno avuto conferma anche da parte di F. CORADINI, *Ancora sulla ricostruzione della Badia benedettina del sec. XVI*, in «La Nazione», 7-XII-1937).

²⁹ Antecedente più modesto del rifacimento della Badia aretina possiamo considerare la cappella di S. Maria Maddalena, già attribuita al Vasari da C. GURLITT (*Geschichte des Barock-Stiles in Italien*, Stuttgart, 1887, p. 190), da M. FALCIAI (*Arezzo*, Firenze, 1910, p. 140) e da U. PASQUI-U. VIVIANI (*Arezzo e dintorni*, Arezzo, 1915, p. 156). La chiesetta, anteriore al 1561 (prima di quell'anno, infatti, vi fu trasportata una Madonna affrescata da Spinello, già nel Duomo Vecchio), ad una navata, nelle pareti scandite da arcate cieche intramezzate da pilastri, nella cornice pietrigna della volta a botte preannunzianta l'arco principale, nella timida volta a vela del presbiterio rivela un architetto modesto, fedele a vecchi schemi sangallesi, i cui motivi traduce in una versione disadorna. Arcaismo e tradizionalismo che ricordano nella loro semplicità la facciata della Casa aretina e preludono ad alcune soluzioni della Badia di S. Flora e Lucilla.

³⁰ D. VIVIANI FIORINI (op. cit., I, c.) ricorda giustamente la chiesa di S. Salvatore a Venezia e quella di Santa Giustina a Padova. Anche E. LUSINI (op. cit., p. 20) insiste su influssi veneti, come già STEGMANN-GEYMÜLLER (op. cit., IX, p. 2).

³¹ Non parliamo del portale, più prezioso e pittorico, probabilmente posteriore, quasi fatto sul modello ammannatesco di S. Maria in Gradi.

³² I due rifacimenti furono compiuti tra il '60 e il '70. Sul loro schema fu condotto anche quello del Carmine alla fine del sec. XVI; gli altari, infatti, furono tutti eseguiti secondo il disegno dato dal Vasari «per la cappella dei signori Botti» (1561-63); cfr. U. PROCCACCI, *L'incendio della Chiesa del Carmine del 1771*, in «Rivista d'arte», XIV (1932),

p. 145, n. 1. Sui rifacimenti di chiese medievali aretine vedi C. A. ISEMEYER, *Il Vasari e il restauro delle chiese medievali*, in *Studi Vasariani*, cit. pp. 229 ss.

³³ «E perché il signor duca, veramente in tutte le cose eccellentissimo, si compiace non solo nell'edificazioni de' palazzi, città, fortezze, porti, logge, piazze, giardini, fontane, villaggi ed altre cose somiglianti, belle, magnifiche ed utilissime a comodo de' suoi popoli, ma anco sommamente in far di nuovo, e ridurre a miglior forma e più bellezza, come cattolico prencipe, i tempi e le sante chiese di Dio, a imitazione del gran re Salomone, ultimamente ha fattomi levare il tramezzo della chiesa di S. Maria Novella...» (VII, 709 s.).

³⁴ L'ornamentazione raggiunge il suo culmine nell'altare della Badia aretina (1567), già alla Pieve. Lo sfarzo romano suggerisce qui ori, marmi, un materiale vario e complicato che attenua le proporzioni, senza conferir loro una più grata vitalità. E' un nuovo ibridismo, affine al progetto della cappella Del Monte, ma appesantito dalle esperienze di Palazzo Vecchio.

³⁵ Il Vitoni aveva iniziato i lavori nel 1494, che furono poi sospesi nel 1509. Sotto di lui furono fatti «i fondamenti del vestibolo e del tempio, e finito affatto il vestibolo, che riuscì ricco di pilastri e cornicioni d'ordine corinto e d'altre pietre intagliate, e con quelle anche tutte le volte di quell'opera furono fatte a quadri scorniciati, pur di pietra, pieni di rosoni. Il tempio a otto faccie fu anche di poi condotto fino alla cornice ultima, dove s'aveva a voltare la tribuna» (IV, 166). La cupola fu poi affidata al Vasari (1560), secondo il cui modello fu eretta tra il 1563 e il '68.

³⁶ Secondo il Vasari, il Vitoni, «per non esser molto sperto in cose così grandi», non aveva considerato «il peso della tribuna che potesse star sicura, avendo egli nella grossezza di quella muraglia fatte nel primo ordine delle finestre e nel secondo, dove son le altre, un andito che cammina attorno, dove egli venne a indebolir le mura, che sendo quello edificio da basso senza spalle, era pericoloso il voltarla». Nessuno ne aveva avuto il coraggio, anzi si era ormai decisi per un tetto a capanna, ma Giorgio «ne fece un modello che alzava quello edificio sopra la cornice, che aveva lasciato Ventura, otto braccia per fargli le spalle, e ristrinse il vano (che va intorno tra muro e muro) dello andito, e, rinfrancando le spalle e la parte di sotto degli anditi che aveva fatto Ventura fra le finestre, gl'incatenò con chiavi grosse di ferro doppie in su gli angoli, che l'assicurava di maniera, che sicuramente si poteva voltare... sicché l'opera di Ventura risultò ricca e con più grandezza ed ornamento e più proporzione» (IV, 166 s.).

³⁷ Cfr. G. GIOVANNONI, *Tra la cupola di Bramante e quella di Michelangelo*, in «Architettura e Arti decorative», I (1921), p. 423; L. BELTRAMI, *La cupola Vaticana*, Città del Vaticano, 1929, p. 70.

³⁸ Affine alla cupola della Madonna dell'Umiltà nel suo michelangiologismo appare anche il tabernacolo per l'altare maggiore di Santa Croce, ora nel Museo dell'Opera. Una calotta tarchiata sovrasta un condegno edificio ottagonale, sorretto da mensole gracili e infiorate. L'artista cerca di seguire gli ultimi insegnamenti del maestro e ne ricorda il disegno per un ciborio (Casa Buonarroti n. 110), ma ne elementarizza gli aggetti e indugia in prolissità di dettaglio. E', anche questa, una mera esercitazione, priva di quella snellezza decorativa e di quel preziosismo affinato che le si vogliono attribuire (cfr. VENTURI, op. cit., XI, 2, p. 428). Caso non diverso da quelli qui considerati è la Cappella Vitelli nella chiesa di S. Francesco di Città di Castello (1565), in cui il Vasari associa goffamente soluzioni fiorentine e romane del Buonarroti, ottundendo la dinamica superficie delle prime e la massiva potenza delle seconde. Interessanti paralleli della Cappella Vitelli sono due progetti agli Uffizi (2764 A e 2765 A) che riflettono una simile, ibrida antologia di michelangiologismi fiorentini e romani.

³⁹ Cfr. G. BEANI, *S. Maria dell'Umiltà*, Pistoia, 1885, pp. 25 ss.; L. BARGIACCHI, *Tempio e Opera della Madonna dell'Umiltà*, Pistoia, 1890, p. 41.

⁴⁰ Gustosa, tra le altre critiche, quella di un architetto pistoiese del XVI secolo. Ia-

copo di Gismondo Lafri: « Ora, per narrare quanto a mio tempo è occorso, dico, che innanzi che Giorgio Vasari cominciasse a murare la sua aggiunta, diede principio a tormentare la muraglia vecchia, a farli circa a sessanta stracci nelli angoli per mettervi certe chiavi che tengono catene di ferro, le quali non operano niente... se bene detto Giorgio ne' suoi Libri le loda, e le mette per cosa serissima, e così poi cominciò a murare la sua aggiunta... E non stette molto che cominciò a mostrare il primo pelo nella facciata... a punto nella lumaca che aveva fatta detto Giorgio nell'aggiunta per andare sulla cupola... Il medesimo pelo seguì a crescere... e in questi suddetti disordini si cava chiaro indizio che la cupola di fori sia quella che facci il disordine, perché, avendo maggior braccia e maggior peso e maggior forza nello spingere che sono quasi che in falso, ne segue che gonfia e crepa a guisa di una rocca da filare, e finalmente è troncata intorno » (BARGIACCHI, op. cit., p. 195 s.).

⁴¹ Della quale esiste, di mano del Vasari, solo una variante nello schizzo Uffizi n. 1757 Orn., anch'essa banale e rettorica ma più sensibile a ricordi ammannateschi nelle tre nicchie centrali che sovrastano il sarcofago. L'esecuzione del mausoleo fu poi allogata a Batista Lorenzi, Giovanni dell'Opera e Valerio Cioli. Il Naldini dipinse il *Compianto di Cristo* (VII, 316 s.).

⁴² Affini al loro gusto sfarzoso, già palese nella volta della Cappella Del Monte e nella loggia Altoviti, sono diversi schizzi per soffitti agli Uffizi, quali il 1187 E, molto schematico, e il 2 Orn., quasi seicentesco e assai più ricco. L'1 Orn. è certo antecedente e più vicino alla Cancelleria, mentre il 952 E, sebbene molto evoluto, è ancora sensibile alle ultime cose di Palazzo Vecchio (cfr. *Catalogo della Mostra Vasariana* cit., pp. 42 ss.).

⁴³ Il Vasari aveva cominciato a « ghiribizzar qualcosa » fino dal 1558. Nel 1562 egli presentò un modello per il palazzo che non soddisfece del tutto il Duca. I lavori proseguirono fino al 1566-67 (cfr. M. SALMI, *Il palazzo dei Cavalieri e la Scuola Normale superiore di Pisa*, Bologna, 1932, pp. 20 ss.).

⁴⁴ I graffiti furono eseguiti da Tommaso di Battista del Verrocchio da Firenze, Alessandro Forzori e Alessandro Ferroni di Arezzo (cfr. SALMI, op. cit., p. 25). Più volte restaurati e oggi ancora una volta illeggibili.

⁴⁵ P. FRANKL, *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, Leipzig-Berlin, 1914, p. 91 n. 1.

⁴⁶ Si ricordino il Palazzo Budini Gattai, lo schizzo per gli Uffizi e il più tardo Palazzo Giugni.

⁴⁷ Penso al Palazzo Branconio dell'Aquila, di Raffaello, nella incisione del Ferrerio.

⁴⁸ Il Vasari ha più volte progettato decorazioni di facciata. Si ricordi quella interna, minutissima, del Palazzo Vitelli alla Cannoniera di Città di Castello, tradizionalmente attribuita a Giorgio e al Gherardi; quella Almeni in via dei Servi (1554), oggi scomparsa (VI, 230 s., 238; VIII, 304, 306, 307-13, 317), e quella della casa di Antonio Montalvo (1554) (VIII, 314).

⁴⁹ Il Salmi suppone e convalida con dati documentari che il Vasari abbia dato una prima idea per entrambi quegli edifici (op. cit., pp. 47 s.).

⁵⁰ Ora nascosta da un'aggiunta moderna.

⁵¹ Op. cit., p. 32.

⁵² SALMI, op. cit., p. 38. Planimetria successivamente alterata con l'ampliamento della cappella maggiore e con l'aggiunta delle ali laterali (ivi, p. 41).

⁵³ Sostituiti da porte in seguito all'aggiunta, nel 1867-8, delle ali laterali, e trasferiti in esse.

⁵⁴ Eseguiti, su disegno del Vasari, da Giovanni di Stocco (SALMI, op. cit., pp. 39 s.).

⁵⁵ Nell'Archivio di Stato, riprodotti dal SALMI, op. cit., l. c.).

⁵⁶ Anche gli schizzi del Borghini che sommariamente illustrano le invenzioni degli archi eretti in Firenze in occasione delle nozze di Francesco de' Medici (cfr. P. GINORI CONTI, *L'apparato per le nozze di Francesco de' Medici e di Giovanna d'Austria*, Firenze,

1936), quasi tutti sotto la direzione del Vasari, palesano precorriti dosieschi (si veda l'arco della Casa d'Austria) insieme a ricordi ammannateschi (v. l'ornamento di Palazzo Riccardi, la fonte del Ponte S. Trinita e l'arco dell'Illarità al canto di via dei Leoni).

⁵⁷ Cfr. ad es. i disegni del Dosio (Uffizi 2119 A, 2184-5 A) per le pareti della Cappella Gaddi, posteriori ma assai significativi per la similarità del gusto.

⁵⁸ Lo stesso possiamo dire a proposito della Loggetta del Palazzo dei Capitani di Parte Guelfa, su via del Capaccio, che è sempre stata considerata opera del Vasari (tranne che dal VENTURI, op. cit., XI, 2, pp. 449 ss., da GOERING-GAZZOLA, op. cit., pp. 122 ss., e da STEGMANN-GEYMÜLLER, op. cit. IX, pp. 1 ss., che non la menzionano) e fu eseguita nel 1557 insieme ad altri lavori nello stesso Palazzo (cfr. W. LIMBURGER, *Die Gebäude von Florenz*, Leipzig, 1910, p. 131; W. BOMBE, *Florentiner Zunft- und Amtshäuser*, in « Zeitschr. f. bild. Kunst », N. F. XXI [1910], p. 102; G. SOULIER, *La Place de la Seigneurie et les restaurations de Florence*, in « Gaz. d. B.-A. », 1910, II, p. 504; A. LENS, *Il palagio di Parte Guelfa in Firenze*, in « Dedalo », I [1920], p. 258). Solo C. RICCI, *Baukunst und dekorative Plastik der Hoch- und Spätrenaissance in Italien*, Stuttgart, 1923, pp. XIII s. la data nel 1551, seguito da E. MICHALSKI, *Das Problem des Manierismus in der italienischen Architektur*, in « Zeitschrift für Kunstgeschichte », II (1933), p. 102. Il Vasari, però, non ne parla nella *Vita del Brunellesco* (II, 380), quando menziona i propri lavori compiuti nello stesso palazzo (una scala e il soffitto del Salone del Brunellesco). Forse la loggetta è posteriore e l'aretino tralascia di menzionare un progetto non ancora in opera; comunque, essa risale probabilmente a lui, almeno nella ideazione. Difficile riconoscere, in un'aggiunta antiquaria come questa, una diversa personalità artistica; l'esilità preziosa della colonnina angolare, quasi affine ad un Dosio, o i pittorici balaustri ammannateschi non arrivano ad imporre una nuova paternità.

⁵⁹ Fu iniziata il 19 aprile 1568 (Cfr. G. CAROCCI, *Il Mercato Vecchio di Firenze*, Firenze, 1884, pp. 21 s.). Solo il Venturi avanza riserve sull'esecuzione vasariana, dovute alla « strettezza di modanature e di ornati » (op. cit., XI, 2, p. 448), caratteri che invero non ci sorprendono dopo l'esperienza del Corridoio. Interessante notare che le guide settecentesche, a partire dal *Ristretto delle cose notabili di Firenze*, Firenze, 1777, p. 117, parlano di aggiunte moderne all'edificio originario, aggiunte che non sappiamo distinguere neppure nella recente ricostruzione.

⁶⁰ Furono iniziate nel 1573 e terminate nel 1595. Un modello databile tra il '70 e il '72 sussiste in Casa Vasari (cfr. FREY, *Der literarische Nachlass...* cit., II, pp. 538 ss., 691 s., 697, 735 s., 758, 810, 814 s., e D. VIVIANI FIORINI, *La costruzione delle Logge Vasariane in Arezzo*, in « Il Vasari », XII [1941], pp. 109 ss.).

⁶¹ Di altre imprese vasariane non ci restano che notizie, come dei progetti per una villa del Cardinal Del Monte, il futuro Giulio III, a Montesansavino (VII, 689), o del modello per la cappella Montaguti, nella SS. Annunziata di Firenze (lettera al Borghini, 4, I, 1554; FREY, *Carteggio* cit., pp. 392 s.) o di quello per la Cappella dei Principi in S. Lorenzo (1566) (VII, 712), o della pianta della villa di Capraia, della chiesetta di Colle Mingoli (lettera al Borghini, 1-X-1572; FREY, *Der Literarische Nachlass* cit., II, p. 701 s.) e dello Spedale della Compagnia della Trinità di Arezzo (cfr. M. SALMI, *Due lettere inedite di Giorgio Vasari*, in « Rivista d'Arte », VIII [1912], pp. 121 ss.).

Annotazioni vaghe rimangono ancora per noi le indicazioni su una partecipazione del Vasari ai lavori della chiesa della Madonna di Lucignano (1568) (A. DEL VITA, *Le Ricordanze di Giorgio Vasari*, Arezzo, 1927, p. 107), evidentemente S. Maria della Quercia, tradizionalmente attribuita ad Antonio da Sangallo il Giovane e in ogni modo esente da caratteri vasariani. Marcantonio Vasari parla nei suoi appunti di un progetto dello zio, dell'anno 1569, per la « Chiesa e Monisterio di Santa Croce del Bosco » presso Alessandria (A. DEL VITA, op. cit., pp. 107 s.), ma in realtà, come già a ragione ha sostenuto il Venturi (op. cit., XI, 2, p. 448), non si deve trattare che di qualche consiglio dato dall'are-

tino mentre eseguiva una tavola, commissionatagli da Pio V, per lo stesso Monastero. La chiesa fu iniziata, infatti, antecedentemente alla data riportata da Marcantonio (nel 1566 e non nel 1569) ed è tradizionalmente attribuita a Ignazio Danti da Perugia (cfr. G. GIOVANNONI, *L'Architettura del Rinascimento*, Milano, 1936, pp. 221 n. 125, 234).

Del Palazzo Corsi in Via Tornabuoni niente possiamo dire dopo il rifacimento di Telemaco Buonaiuti alla fine del secolo scorso. Il Vasari ne aveva rifatta la facciata nel 1573, come annota lo stesso nipote Marcantonio: « La facciata della casa di Simone Corsi a Santa Trinita fu sua architettura in Firenze » (A. DEL VITA, op. cit., p. 111).

⁶² Come ritardatario egli ebbe una certa influenza in Firenze e in provincia: ce lo dimostrano in particolare il cortile dosiesco dell'Arcivescovado (soprattutto le due serliane sormontate da logge), la chiesa del Giuncheto a S. Polo di Arezzo architettata ai primi del '600 probabilmente da Teofilo Torsi (cfr. D. VIVIANI, *La chiesa del Giuncheto a S. Polo*, « La Nazione » 27-28 marzo 1938) e le Logge della Laude in Borgo S. Sepolcro, di Alberto di Giovanni Alberti, evidentemente ispirate alle Loggie aretine. Il loggiato di Castiglione Fiorentino, pur anteriore (cfr. D. VIVIANI, *Le logge della piazza del comune di Castiglione Fiorentino*, estratto dagli *Atti e Memorie della R. Accademia Petrarca*, 1937, vol. XXII-XXIII, pp. 6 ss. e A. DEL VITA, *Il loggiato cinquecentesco di Castiglione Fiorentino*, in « Il Vasari », XIII [1942], pp. 74 ss.), mostra ancora qualche risentimento vasariano nell'attico centrale, certo dovuto ad un restauro posteriore.

