

LE DUE REGGE

Laura Baldini, Emanuela Ferretti

INTRODUZIONE¹

Cosimo de' Medici, figlio di Giovanni dalle Bande Nere e Maria Salviati, giunge giovanissimo al potere per l'assassinio del primo duca di Firenze, Alessandro de' Medici. Appartenente al ramo di Pier Francesco il Popolano, ma anche discendente diretto del Magnifico per parte di madre, Cosimo era cresciuto fra le dimore avite del Mugello e la villa di Castello, che il nonno paterno aveva acquistato dai della Stufa nel 1477. Ottenuto il titolo ducale, Cosimo pone la propria residenza in palazzo Medici di via Larga, dove rimarrà fino al 1540: a un anno di distanza dal matrimonio con Eleonora di Toledo (1539), figlia secondogenita del viceré di Napoli don Pedro di Toledo, trasferisce l'ancor piccola corte a Palazzo Vecchio, con un atto di grande significato simbolico. Inizia così una vicenda fondamentale per la storia dell'architettura e della città del Cinquecento italiano ed europeo: trasformare l'antica sede del potere repubblicano in una residenza principesca, procedendo gradualmente dall'interno verso l'esterno, senza stravolgere la *facies* medievale della possente fabbrica; modificare un edificio pensato e costruito per ospitare solo uomini, e solo per brevi periodi, per adeguarlo ad abitazione della famiglia ducale e del suo seguito e a sede del costituendo assolutismo mediceo, oltre che a luogo di rappresentanza della rinnovata dinastia. Battista del Tasso, Giuliano di Baccio d'Agnolo, Baccio Bandinelli, Giorgio Vasari e Bartolomeo Ammannati sono i protagonisti di questa straordinaria impresa, che ha come corollario la costruzione degli Uffizi e il riallestimento in chiave dinastica e celebrativa di piazza della Signoria. È con Vasari e Ammannati – rispettivamente al tempo di Cosimo I e di Ferdinando I – che il processo di rinnovamento del palazzo acquisisce maggiore organicità: le linee-guida dei progetti vengono incardinate su strategici nodi distributivi verticali e orizzontali, mentre gli originali principi informativi che innervano i nuovi fronti intessono dialoghi fitti e attenti con le articolate preesistenze medievali e col tessuto edilizio circostante, segnato da esempi significativi della tradizione fiorentina del Trecento e del Quattrocento, celebrata da Giorgio nelle *Vite*.

Nel pieno dei lavori di riorganizzazione e riqualificazione di Palazzo Vecchio, Eleonora di Toledo acquista l'antico palazzo dei Pitti a Boboli (1550), con l'antistante piazza e i terreni intorno, e avvia un'opera di rinnovamento di grande rilievo, proseguita alla sua morte dal duca. Eleonora e Cosimo non vedranno gli esiti di tali pluridecennali lavori, condotti a partire dal 1561 e senza soluzione di continuità da Bartolomeo Ammannati; lavori che trasformeranno l'incompiuto sogno di Luca Pitti in un complesso idoneo ad accogliere una vasta e ampia corte di livello europeo quale quella del granduca Ferdinando I, alla cui committenza architettonica si riconosce piena continuità con l'azione del padre.²

Il risultato delle due operazioni, che proseguono in parallelo di qua e di là dall'Arno, sarà la creazione di un vero e proprio "sistema" di residenze, costituito da due nuclei monumentali uniti dal Corridoio vasariano, voluto da Cosimo nel 1565, che connette concettualmente e fisicamente i due poli medicei, prefigurando un passaggio di testimone che si realizzerà – proprio con Ferdinando I – dalla metà degli anni Novanta³ (fig. 1).

VASARI E AMMANNATI A PALAZZO VECCHIO

Il ritorno di Giorgio Vasari a Firenze (1554) porta decisive conseguenze nella conduzione di numerosi cantieri medicei, primo fra tutti il palazzo della Signoria.⁴ Dal 1554 al 1555 convivono nella fabbrica l'artista aretino, l'architetto-legnaiolo Battista del Tasso, Giuliano di Baccio d'Agnolo e Baccio Bandinelli. La morte di Giuliano di Baccio d'Agnolo e di Battista del Tasso nel 1555 crea le condizioni per una progressiva egemonia di Vasari nella conduzione dell'impresa decorativa dei nuovi ambienti, che diviene in breve tempo responsabilità unica per la completa riconfigurazione del palazzo. Ad affiancarlo nell'opera per alcuni anni si trova, appena giunto a Firenze (1555), Bartolomeo Ammannati, impiegato dapprima



1. Stefano Bonsignori, *Nova pulcherrimae civitatis Florentiae topographia accuratissime delineata*, 1584, particolare con Palazzo Vecchio, gli Uffizi, il Corridoio vasariano e palazzo Pitti.

nelle opere di arredo plastico e scultoreo,⁵ poi strategicamente inserito con un ruolo da protagonista nella commissione della riqualificazione della Sala Grande – vera e propria enclave bandinelliana, fra il 1550 e il 1560, in una fabbrica ormai in mano a Giorgio – con l’affidamento della realizzazione della fontana di Giunone. La collaborazione fra Vasari e Ammannati segna questa seconda parte degli anni Cinquanta del Cinquecento, scardinando equilibri e relazioni che erano maturate negli anni precedenti all’ombra del segretario e maggiordomo ducale Pier Francesco Riccio.⁶ Sul principio del settimo decennio le strade dei due artisti, fino a quel momento insieme a Palazzo Vecchio e a palazzo Pitti, si separano: Giorgio sarà assorbito dalla riprogettazione del palazzo della Signoria e dal cantiere degli Uffizi, mentre Bartolomeo avrà l’incarico della realizzazione del nuovo corpo a «U» di palazzo Pitti e della fontana del Nettuno in piazza della Signoria. Nel 1587, molti anni dopo la morte di Vasari, Ammannati tornerà a svolgere un ruolo di primo piano a Palazzo Vecchio, come responsabile del consistente ampliamento promosso da Ferdinando I⁷ e, in particolare, come progettista del definitivo allestimento della Sala Grande, rimasta per sempre orfana della sua magniloquente fontana,⁸ rimontata invece con la sua supervisione sul terrazzo della grotta del cortile a palazzo Pitti, dopo essere stata per alcuni anni a Pralino.⁹

Nella vicenda della trasformazione di Palazzo Vecchio a sede della corte medicea, l’arrivo di Vasari, come detto, è un vero e proprio spartiacque. Rimanendo nel campo degli interventi architettonici, si possono enucleare alcuni episodi principali che sostanziano l’intervento vasariano: il terrazzo di Giunone; la costruzione del nuovo sistema di scale monumentali (la «scala piana» e lo scalone principale); il nuovo progetto decorativo della Sala Grande col rialzamento della copertura e il completamento dell’Udienza di Bandinelli; il riallestimento del cortile di Michelozzo (fig. 2); i nuovi fronti del palazzo verso piazza del Grano (oggi de’ Castellani); lo Studiolo di Francesco I. Questi episodi sono tessere di un unico piano che Vasari presenta al duca nel 1558 – illustrato da disegni e da un grandioso modello ligneo (purtroppo perduti) – e che si sviluppa senza soluzione di continuità fino alla morte dell’artista (1574).¹⁰

Nelle pagine che seguono si intende ripercorrere l’impresa dell’«alzatura»¹¹ del soffitto della Sala Grande, in quanto episodio emblematico dell’approccio di Vasari all’impresa artistica, e delle sue qualità di efficiente coordinatore dell’opera in tutti i suoi aspetti, anche quelli tecnici.

LA SALA GRANDE E LA SUA «ALZATURA»

Anche se già dall’autunno del 1559¹² Vasari comincia ad interessarsi alla Sala Grande (figg. 3-4), è solo con la morte di Bandinelli (7 febbraio 1560 s.c.), che può prendere definitivamente le redini di questo ambiente cruciale. Giudicata «cieca di lumi, e rispetto al corpo così lungo e largo, nana e con poco sfogo d’altezza, ed insomma quasi tutta sproporzionata»,¹³ la sala era stata costruita secondo inusitate dimensioni (metri cinquantaquattro per ventitre) alla fine del Quattrocento da Simone del Pollaiuolo detto il Cronaca, per ospitare le riunioni dell’assemblea cittadina della Repubblica savonaroliana.¹⁴ Qui per



3. Palazzo Vecchio: salone dei Cinquecento,

cinque anni Ammannati aveva atteso all'impresa della fontana per la parete meridionale (1556-1561), controbilanciando con la propria presenza il ruolo dell'antico maestro poi mal sopportato rivale,¹⁵ Baccio, responsabile a partire dal 1542-43 della decorazione dell'intera sala, con particolare riguardo alla parete nord (l'Udienza).¹⁶ Grazie all'unitaria regia di Vasari, lo sdoppiamento venutosi a creare nella seconda metà degli anni Cinquanta, con la convivenza fra i progetti di Bandinelli per l'Udienza e Ammannati per la fontana, veniva così definitivamente superato.

Nella primavera del 1560 Vasari si reca a Roma per mostrare il nuovo progetto per la sala a Michelangelo che lo giudica positivamente e, ufficialmente,¹⁷ ne suggerisce il rialzamento di quasi sette metri; più probabilmente l'artista "benedice" un'idea di Giorgio già in fieri, che tuttavia necessitava di un autorevole appoggio.¹⁸ In questa fase iniziale della riprogettazione vasariana rimane pienamente in essere il progetto della fontana, apprezzato dallo stesso Michelangelo.¹⁹ Di lì a poco, tuttavia, l'invenzione ammannatiana verrà accantonata: il programma iconografico che innerva il nuovo piano decorativo approntato da Vasari e Vincenzio Borghini – atto a celebrare le virtù civili e militari della *Florentia* del passato e del presente sotto l'egida del suo nuovo signore assoluto **Cosimo I** (fig. 5) – utilizza registri

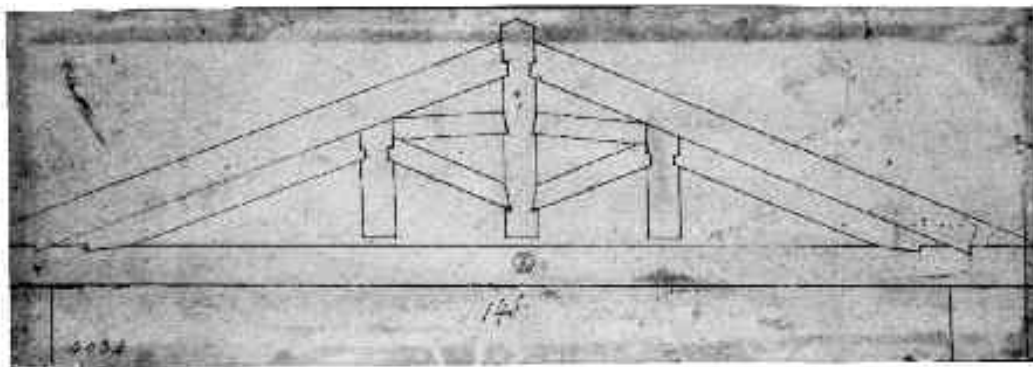


particolare con l'Udienza.
4. Palazzo Vecchio: salone dei Cinquecento, particolare con la parete meridionale.

5. Giorgio Vasari,
Apoteosi di Cosimo I,
 Palazzo Vecchio, salone
 dei Cinquecento, soffitto.



6. Antonio da Sangallo il
 giovane, *Capriata «a tre
 monaci»*, Gabinetto dei
 Disegni e delle Stampe,
 inv. 4034.



espressivi lontani dai caratteri distintivi della fontana di Bartolomeo.

Da Michelangelo, Vasari porta con sé un «modello della Sala grande» e l'«invention delle storie».²⁰ I registri di pagamento precisano l'avvenimento con un'ulteriore e inedita notazione riguardo al modello:

Spese per in [*sic*] palazzo ducale lire 3 soldi 6 denari 8 portò Simone di Bernardo d'Antonio da Calcinaia vetturale per vettura da Roma a Firenze d'aver condotto un modello in cassetta della sala grande della parete del muro, pesò libbre 50 [17 kg circa], al quale lasciò messer Giorgio Vasari in Roma a detto Simone...²¹

Il documento non indica quale parete fosse illustrata nella maquette, ma si può ragionevolmente ipotizzare che fosse quella meridionale,²² sebbene sia molto difficile stabilire quali proposte fossero rappresentate nel modello: il progetto di Ammannati, come si era venuto a delineare negli anni precedenti, inserito nel nuovo assetto vasariano della sala, o una ulteriore e nuova proposta di Vasari per la composizione della parete comprendente la fontana di Bartolomeo? L'accantonamento della commissione della fontana, sulla base delle attuali conoscenze, non permette di trovare risposta a tale quesito, dalle suggestive implicazioni.

Michelangelo probabilmente non viene consultato solo come ideale maestro di Giorgio, ma anche in qualità di conoscitore della Sala Grande: l'artista era stato sfortunato protagonista della decorazione del grandioso vano (1503-1506) insieme a Leonardo da Vinci,²³ oltre che in contatto con l'ambiente del Cronaca;²⁴ quest'ultimo, come ricordato, era stato il progettista del salone alla fine del Quattrocento, nonché architetto dell'Opera del Duomo, titolo riservato alle figure di grande esperienza e talento.²⁵ Egli, a partire dal 1495, aveva realizzato le enormi capriate lignee a sostegno della copertura e della controsoffittatura della sala voluta da Girolamo Savonarola. Si trattava di strutture che, con un'ampiezza di trentotto braccia (oltre ventidue metri), gareggiavano in dimensione con le capriate delle grandi basiliche paleocristiane di Roma o con quelle di Santa Croce a Firenze.²⁶ Vasari fornisce una descrizione dettagliata della conformazione delle incavallature lignee «a tre monaci» del Cronaca, poste a sei braccia l'una dall'altra (tre metri e mezzo circa), precisando di aver «veduto disegnarli da molti per mandare in diversi luoghi»,²⁷ circostanza confermata – per esempio – dal disegno di Antonio da Sangallo il Giovane²⁸ (fig. 6). Il rialzamento della Sala Grande si configura dunque come un'operazione ingegneresca di livello pari se non superiore a quella compiuta dal Cronaca stesso, che affonda le proprie radici nell'eredità brunelleschiana del cantiere della cupola di Santa Maria del Fiore.²⁹

I registri contabili, solitamente ricchi d'informazioni puntuali sulla qualità e consistenza degli interventi, chiariscono solo in minima parte i dettagli operativi di questa affascinante e impegnativa impresa costruttiva, perché il lavoro viene affidato a cottimo,³⁰ e quindi i pagamenti settimanali sono soltanto anticipi di un compenso pattuito e non da dettagliare, come accade per i lavori «a opera». L'esperienza maturata nei cantieri romani, dove questa prassi è comune grazie alla presenza di maestranza dalla forte capacità imprenditoriale,³¹ agevola Vasari nell'utilizzazione di una procedura ancora non molto diffusa nella Firenze rinascimentale, ovvero l'appalto «a tutta roba» (cioè con i materiali e le attrezzature interamente forniti dalle maestranze), che mette al riparo il duca da imprevisti di spesa e costi aggiuntivi. Questo tipo di contratto prevede la redazione di un capitolato delle opere murarie, ovvero di un documento tecnico che è parte integrante del rogito medesimo, stipulato il 23 aprile 1563 fra Filippo dell'Antella (in rappresentanza del duca) e il fidato collaboratore di Vasari, Bernardo di Monna Mattea, accollatario dell'opera.³² Tale «scrittura» chiarisce alcuni aspetti costruttivi: il rialzamento si concretizza, per i lati lunghi, nella realizzazione di setti murari (detti «pilastri») in laterizio, a sostegno delle capriate, collegati fra loro da archeggiature (dette «archi da pilastro a pilastro») sotto le quali incastonare la teoria di finestrelle destinate a illuminare il nuovo soffitto con i dipinti di Giorgio e dei suoi aiuti. A Bernardo spetta anche il compito di smontare e rifare il «coperto». È previsto anche che si occupi di «schonfichar» dalle capriate tardoquattrocentesche il relativo soffitto cassettonato, facendo in modo che il legname – di proprietà del duca e riutilizzabile in altre fabbriche – rimanga «più intero che sia possibile»;³³ poi dovrà alzare e ricollocare le capriate «restaurate». Vasari afferma infatti a tal proposito che «si sono restaurati i cavalli fatti dal Cronaca che reggono il tetto e rimessi in alto con nuovo ordine e rifatto il palco vecchio»³⁴ (fig. 7). Circa il significato da dare al termine «restauro», è condivisibile l'interpretazione secondo cui le incavallature esistenti furono modificate nello schema strutturale, smontandone e riutilizzandone molte parti.³⁵

La costruzione del nuovo soffitto, originariamente ancorato alle capriate³⁶ come nella precedente sistemazione,³⁷ è ancora una volta regolamentata per contratto. Il maestro legnaiolo è Battista Botticelli, anch'egli collaboratore collaudato dell'artista aretino, che ha lavorato anche a Roma.³⁸

A settembre 1563 Vasari scrive: «la sala si mura e si scuopre et presto comincerà maestro Bernardo alzare de cavalli»;³⁹ e ancora a ottobre: «così si attende alzar i muri della Sala grande intorno; et se maestro Ber-

nardo fussi stato sano aremmo cominciato alzare i cavagli».40 A febbraio dell'anno successivo, con soddisfazione, Giorgio comunica all'amico Giovanni Caccini: «io attendo alle cose mie della sala che vogliardo et [...] s'alza due cavagli del tetto del Salone e si seguirà».41 Nell'aprile 1564, Vasari riporta a Cosimo che

n'è alzato 5 cavagli et postovi sopra il tetto e fra otto giorni saranno finite tutte le mura da tutte e due le bande per alzare il resto; et credo che, per tutto questo mese, secondo che io veggio lavorare maestro Bernardo, arà finito di alzare e coprire fino alla metà della sala, dove maestro Battista, che già è a ordine per mettere su il legname, che l'ha finito di scorniciare tutto, spero che scuorrano, che per tutto quest'anno seguente si finisca a fatto ci riuscirà.42

Le parole di Vasari suggeriscono un lavoro per settori verticali, adombrando una sequenza razionale delle operazioni: smontata l'orditura primaria e secondaria del tetto, si costruiscono progressivamente le murature per rialzare il perimetro con le modalità soprarcordate, quindi si collocano le capriate modificate. Per proteggere il vasto ambiente nelle fasi di smontaggio e ricostruzione è previsto che l'appaltatore realizzi «un difensivo di tavolati o d'altro a suo piacimento, ad effetto che l'acqua non piova in sala»43 (fig. 8).

L'impresa vasariana è del tutto fuori dell'ordinario e l'orgoglio che traspare dalla sua descrizione nelle *Vite* è molto significativo a riguardo. La movimentazione di giganteschi elementi strutturali complessi in connessione con lavori alle murature perimetrali sottostanti, mediante «capre [...] taglie e carrucole»44 è ricordata, per esempio, nel decimo libro del *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti, tradotto e ripubblicato a Firenze nel 1550 da Cosimo Bartoli con dedica a Cosimo I.45 Il brano illustra opere di consolidamento dei muri perimetrali della navata centrale del San Pietro costantiniano46 – forse collegate al *consilium* di Alberti a papa Niccolò V per i restauri all'antica basilica –, su cui s'impostavano le grandiose incavallature lignee. Sebbene in contesti architettonici lontani e in progetti animati da obiettivi diversi (a San Pietro le capriate non dovevano essere smontate, a differenza di quanto accade a Firenze), le pagine del *De re aedificatoria* offrivano un'autorevole attestazione dell'eccezionalità di imprese di tal genere.

L'intervento di Vasari nella Sala Grande riassume, enfatizza e amplifica la sigla distintiva dei pluriennali lavori a Palazzo Vecchio compiuti dall'artista sotto l'egida di Cosimo I: trasformare le «tante discordanze e bruttezze di stanzaccie vecchie e in loro disunite», specchio del «medesimo ordine che era in loro per la mutazione de' governi passati», in una fabbrica magnifica, e fare così di «un corpo storpiato e guasto», un edificio «con le membra sane e diritte»,47 perfetta materializzazione delle valenze simboliche e politiche di cui era investita tale architettura. Allo stesso tempo, la riconfigurazione e la risignificazione della sala – col corollario della mirabolante impresa tecnica che oblitera e metabolizza le strutture dell'età savonaroliana – rappresenta «uno dei maggiori conseguimenti dell'imprenditore e dello storico, soverchiando e cancellando la celeberrima committenza repubblicana».48

VASARI E AMMANNATI A PALAZZO PITTI (1556-1561)49

Nel 1550, come accennato, Eleonora di Toledo, moglie di Cosimo I, compera dagli eredi di Luca Pitti una vasta proprietà nell'Oltrarno, incrementata nel tempo con successive acquisizioni che continuano oltre la sua morte, a costituire una grande enclave medicea nel quartiere di Santo Spirito, che oggi si identifica con il complesso di palazzo Pitti e del giardino di Boboli.50 Niccolò Tribolo, Giorgio Vasari, Davide Fortini e Bartolomeo Ammannati sono i protagonisti di una complessa serie d'interventi che in quarant'anni ridisegnano un vastissimo brano di città, trasformando la proprietà di Luca Pitti in una sontuosa reggia che diventerà il modello di riferimento per le maggiori dinastie europee. Tale lungo percorso, tutt'altro che lineare, è segnato da varie tappe: residenza di delizie periurbana (Eleonora di Toledo), dimora «privata» del duca (Cosimo I) e, infine, sede principale della corte durante il regno di Ferdinando I e oltre.51

L'interesse di Eleonora si concentra sul grandioso palazzo quattrocentesco rimasto incompiuto, costruito per volontà dal ricco mercante Luca Pitti a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta del Quattrocento.52 Il palazzo si affaccia verso la città su di uno spazio regolare, la «piazza de' Pitti», creata anch'essa da Luca contestualmente alla residenza signorile mediante vaste demolizioni,53 a prefigurare il tema *palazzo-piazza* che tanta fortuna avrà nel corso del Rinascimento54 e non solo; sul retro il possente edificio prospetta sulla collina di Boboli, che sale verso le mura cittadine al di là di un'area irregolare segnata dalla presenza dell'«orto murato» dei Pitti, in prossimità del palazzo, e dalla cava da cui provengono le gigantesche bugne utilizzate nel fronte. Per novemila scudi la duchessa acquista insieme ai terreni, in par-



7. Giovan Battista Naldini, *Ritratti di collaboratori di Vasari*, Palazzo Vecchio, salone dei Cinquecento (da sinistra, Bernardo di Monna Mattea, Battista Botticelli, Stefano Veltroni e Marco da Faenza).

8. Palazzo Vecchio: sottotetto del salone dei Cinquecento, veduta delle capriate di Vasari.





9. Giovanni Stradano, *Assedio di Firenze*, 1556 circa, Palazzo Vecchio, appartamento di Leone X, sala di Clemente VII: particolare con la veduta tergale di palazzo Pitti prima dei lavori di Ammannati.



icolare, il «palazzo nuovo» e la «casa vecchia» di Luca. Il palazzo si ergeva imponente per tre piani fuori terra, organizzato in sette assi finestrati, per un'estensione di cento braccia (quasi sessanta metri); il fronte era qualificato da una superficie di bugne in pietraforte, articolata in venti filari per piano, caratterizzata da una lavorazione che le conferiva uno spiccato accento naturalistico;⁵⁵ forti effetti chiaroscurali erano creati dalle gigantesche aperture (sette metri di altezza) prive di serrami o infissi al primo e al secondo piano, con gli archi, delineati da ghiera di armille, che in chiave raggiungono quasi i due metri di altezza. Tre varchi, con le stesse caratteristiche formali e dimensionali delle gigantesche finestre, si aprivano al piano terra. L'arco dei Pantani nel muro perimetrale del foro di Augusto – ritenuto nel Rinascimento parte del palazzo di Augusto stesso⁵⁶ –, le sostruzioni dei palazzi imperiali sul Palatino verso il Circo Massimo o ancora la magniloquente serialità degli acquedotti romani, sono i possibili riferimenti di questo straordinario edificio che faceva scrivere a Filippo Lapaccini (seconda metà del XV secolo), spettatore dell'eroica edificazione del palazzo di Luca Pitti: «Chi rompe o spezza o percuote o ragguaglia con pale marre, vanghe e beccastrini, tanto che si giunga in su gli alti confini, ché si vegga di Cesar l'anticaglia».⁵⁷

Se i principi informativi del fronte negli aspetti dimensionali, geometrici e formali sono stati illustrati e chiariti, rimangono ancora aperte molte questioni fondamentali per la storia del palazzo, soprattutto in relazione alle trasformazioni cinquecentesche e dunque agli interventi di Vasari e Ammannati: dal nome dell'architetto che concepì tale straordinaria architettura alla metà del Quattrocento⁵⁸ all'originario assetto planimetrico della fabbrica; dalla composizione del fronte posteriore – con o senza logge – alla posizione e conformazione dei collegamenti verticali; dai caratteri formali della «casa vecchia» alla sua ubicazione rispetto al «palazzo nuovo». Con Bartolomeo Ammannati, presente nel cantiere di Pitti fin dal suo ritorno a Firenze (1555), ma incaricato ufficialmente dell'ampliamento nel 1561, il palazzo quattrocentesco cambia radicalmente *facies* nel suo fronte postico,⁵⁹ grazie soprattutto al maestoso cortile e al suo rapporto col giardino progettato dal Tribolo, nodo – quest'ultimo – rimasto irrisolto per la prematura e improvvisa scomparsa dell'architetto-scultore prediletto dal giovane Cosimo I.

Giorgio Vasari descrive con parole pregnanti lo stato del cantiere nella primavera del 1556, al momento della sua presa in carico della fabbrica: «di Pitti non dirò molto, per essere un caos che ha bisogno di tempo e somma di denari...».⁶⁰ In effetti Davide Fortini, succeduto al Tribolo e fedele interprete dei progetti del suocero, si dedica soprattutto alle sistemazioni esterne, anche per esplicita volontà della duchessa, che trascorre molto tempo a Pitti, godendo del giardino che si va realizzando;⁶¹ nel palazzo non si registrano lavori organici ma interventi episodici che giustificano il sommario giudizio vasariano.

Con la definitiva annessione dello Stato di Siena (1557), cui segue un periodo di stabilità politica, molti cantieri medicei vengono avviati e altri riprendono con rinnovato slancio, e fra questi anche il complesso di Pitti. Agli anni 1557-59 risale infatti una serie di lavori che interessa sia il fronte verso la piazza

– con la chiusura parziale delle grandi aperture con lastre di pietraforte e finestre crociate e il montaggio d’infissi ai tre finestroni centrali del piano nobile – che la parte verso la collina di Boboli, col collegamento («attestamento») fra il palazzo quattrocentesco e la «casa vecchia». ⁶² Consistenti sono anche le opere nel giardino, dove viene realizzato il vivaio vasariano, ⁶³ completata la grotticina di Madama ⁶⁴ con l’infrastruttura idrica a servizio del palazzo e delle fontane. ⁶⁵ Questa stagione, recentemente riscoperta e studiata, ⁶⁶ è segnata ancora da nodi interpretativi irrisolti che rappresentano temi importanti per comprendere correttamente le valenze e i contenuti del grandioso progetto di Bartolomeo Ammannati. In particolare, margini d’incertezza e differenti interpretazioni rimangono sull’«attestamento» della casa vecchia e del palazzo di Luca Pitti, ovvero sulla posizione reciproca dei due edifici e sulla struttura realizzata in questi anni per collegarli l’un l’altro. Alcune «minute» di Bandinelli, datate 1557-58 e indirizzate alla duchessa e al duca, hanno fatto emergere un dibattito sorto fra Vasari – con Ammannati e Fortini – da un lato e lo stesso Baccio dall’altro, relativo proprio alla soluzione da attribuire al fronte tergale del blocco parallelepipedo lasciato incompiuto da Luca Pitti. ⁶⁷ Le parole, pur pregnanti, dello scultore fiorentino non chiariscono tuttavia i rapporti dimensionali e spaziali fra i due edifici e i loro caratteri formali; e nemmeno aiuta più di tanto la scarsa iconografia storica disponibile – a oggi, due immagini riconducibili a Giorgio Vasari (figg. 9-10) – se non per documentare l’inusitato aspetto del fronte posteriore, che si presenta come un palinsesto disordinato, totalmente incoerente con il rigore geometrico che connota la facciata verso la piazza.

Questa singolare *facies* e un problematico assetto planimetrico, segnato *in primis* dalla mancanza di collegamenti verticali adeguati, ⁶⁸ ha portato la storiografia a interrogarsi, dunque, se non fosse già stato previsto fin dall’inizio un cortile retrostante il palazzo, ⁶⁹ o almeno un fronte loggiato verso la collina di Boboli. ⁷⁰ Queste ipotesi, seppur con gradazioni diverse, farebbero dell’irrealizzato prospetto posteriore di palazzo Pitti un nodo fondamentale della storia dell’architettura del Quattrocento – soprattutto nella riscoperta delle arcate teatrali e delle valenze delle logge come cerniera fra esterno e interno – accanto a

10. G. Vasari e aiuti, *Trionfo della guerra di Siena*, particolare con la veduta tergale di palazzo Pitti prima dei lavori di Ammannati, Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento, 1563 ca.





11. Marco da Faenza (?), *Veduta del cantiere del cortile di palazzo Pitti*, 1565, Palazzo Vecchio, cortile di Michelozzo.

ribaltato dalla nuova fabbrica di Bartolomeo Ammannati che, quasi a riprendere un pensiero espresso dal suo maestro Bandinelli nel 1552, «le cose che si murano devono esser guida e superiore a quelle che si piantano»,⁷⁴ darà una lettura del tutto personale all'originaria proposta del Tribolo.

AMMANNATI E LA NUOVA FABBRICA DI PITTI

La costruzione di palazzo Pitti rappresenta un momento significativo della storia dell'architettura rinascimentale. Il committente, Luca Pitti, che appartiene all'oligarchia mercantile cittadina, verso la metà del Quattrocento inizia, al pari dei maggiori esponenti del potere finanziario, la costruzione di nuove residenze erette a simbolo della posizione sociale raggiunta, avviando un vasto programma edilizio-urbanistico che coinvolge «l'intera economia cittadina nei suoi diversi strati sociali e nei molteplici settori di attività implicati nella produzione edilizia».⁷⁵

Le notizie a oggi disponibili sulla fabbrica quattrocentesca, numerose ma frammentarie, non consentono di dire una parola definitiva sul progetto originario del palazzo, su quanto di tale progetto sia rimasto da realizzare alla morte di Luca e fino a che punto esso fosse noto un secolo dopo, quando la proprietà passò ai duchi di Firenze. Le ripetute ma vaghe allusioni di Bandinelli a un non meglio identificato «antico architetto» non lasciano capire se egli condividesse o meno l'attribuzione al Brunelleschi, consacrata da Vasari nella prima edizione delle *Vite* (1550); d'altra parte, quel suo continuo vantarsi di aver compreso – unico fra tutti – le intenzioni del lontano maestro, tanto da inviare alla duchessa un disegno esplicativo («Mando Cesare mio figliuolo che a fato la pianta e profilo de' palazo de' Pitti...»⁷⁶), fa riflettere sulla possibilità che su quel progetto ancora circolassero voci che tuttavia, in assenza di modelli concreti, potevano dar luogo a interpretazioni divergenti.⁷⁷

Di un fatto, comunque, si può esser certi: e cioè che il palazzo acquistato da Eleonora, oltre a essere incompiuto all'interno,⁷⁸ lo era anche per quanto riguarda la facciata tergale. Si è discusso a lungo sull'interpretazione da dare a due note immagini cinquecentesche di palazzo Pitti, quella raffigurata nell'affresco dell'*Assedio di Firenze* (vedi la figura 9) e quella racchiusa in uno degli ovali del cortile di Michelozzo⁷⁹ (vedi la figura 11); ma se può esserci divergenza di opinioni sulla posizione reciproca di «palazzo nuovo» e «casa vecchia», non possono sussistere dubbi sull'assoluta incongruenza di *quel* fronte rispetto al

palazzo Piccolomini a Pienza, alla villa medicea di Fiesole, alle logge delle Benedizioni in Vaticano e al cortile di palazzo Venezia a Roma.⁷¹

Connessa strettamente a questo cruciale interrogativo resta la posizione della «casa vecchia», certamente situata ad angolo retto (o leggermente ottuso) rispetto al palazzo, ma prospettata dalla critica in due soluzioni diverse: più o meno corrispondente all'ala poi costruita da Ammannati oppure spostata verso l'interno dell'attuale cortile. Le valenze della «casa da signore» di Luca Pitti rendono problematico stabilire se ne fosse prevista la distruzione oppure l'inglobamento nella nuova struttura: certo è che, nell'ipotesi di una posizione più spostata verso il cortile, la coesistenza con il palazzo sarebbe stata problematica e la demolizione del tutto logica.

Una veduta recentemente riscoperta da Gianluca Belli⁷² (fig. 11) confermerebbe peraltro questa seconda ipotesi. Da tale interpretazione consegue che l'«attestamento» realizzato fra il 1556 e il 1559 con la supervisione di Vasari non solo rispondeva a meri criteri funzionali, ma obliterava del tutto la relazione concettuale fra giardino e fronte posteriore del palazzo.⁷³

Le parole di Bandinelli in una delle minute alla coppia ducale («Giorgio e Davitte [Fortini] non hanno conosciuto la verità» e «guastano ciò che fanno») dovrebbero così essere interpretate come critiche a tale indirizzo progettuale di Vasari, critiche taciute – si dovrà notare – in maniera sconcertante nella versione ufficiale della lettera. L'«attestamento», se effettivamente realizzato in questi termini, sarà completamente

palazzo e all'importanza – anche a scala urbana – che il committente aveva inteso attribuirgli. L'anonima cortina muraria, punteggiata da rare aperture prive di qualsiasi simmetria o riferimento formale, fa pensare a una soluzione di compromesso, imposta dalle circostanze e dalle mutate fortune, che impedirono di portare a termine, quale che fosse, il progetto dell'«antico architetto».

Tralasciando i circa dieci anni in cui si lavorò prima al completamento delle stanze interne e poi all'«attestamento» fra vecchio e nuovo, dei quali si è già ampiamente trattato, veniamo finalmente al luglio 1561, al momento cioè in cui il committente Cosimo e il suo architetto Ammannati imprimono un deciso mutamento di rotta alle vicende di Pitti.⁸⁰

Sull'intervento ammannatiano esiste una cospicua bibliografia, cui si rimanda per i dettagli e gli approfondimenti;⁸¹ ci limiteremo qui a ripercorrerne le diverse fasi, per riassumere le vicende che, in quasi trent'anni, segnarono la trasformazione del palazzo da abitazione privata a residenza degna di una dinastia regnante.

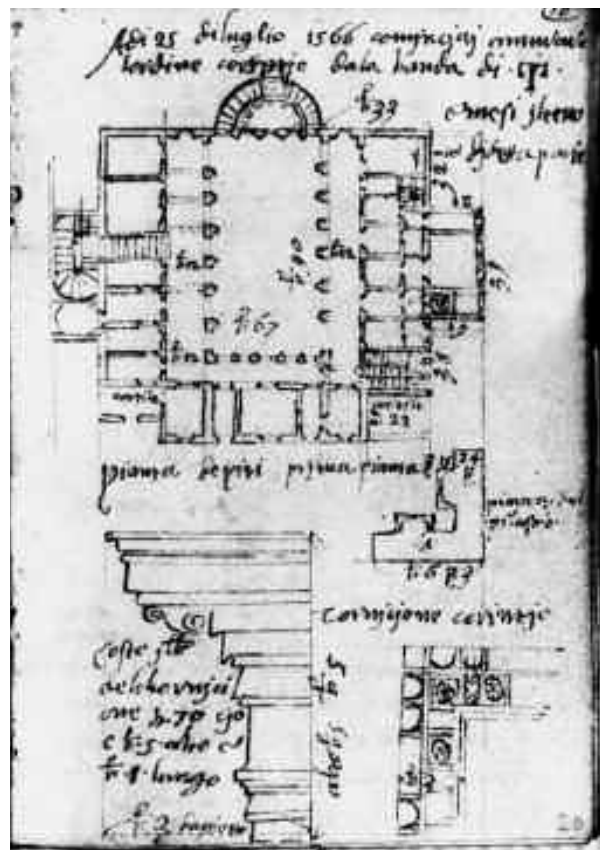
Agostino Lapini, nel suo *Diario fiorentino*, racconta (anticipandolo erroneamente di un anno) l'inizio dei nuovi lavori dalla parte di Santa Felicità:

Di giugno [1560] si cominciò a dar principio alla bellissima et imperialissima muraglia del bellissimo palazzo de' Pitti della città di Firenze. [...] Eravi nel cortile la muraglia vecchia ma buona, di verso la Porta a S. Pier Gattolini, che tutta si mandò a terra, e vi erano di molte stanze belle in detto cortile...⁸²

La corrispondenza epistolare fra Ammannati e Cosimo I, anche se meno assidua di quella fra il duca e Vasari, è essenziale per seguire l'intervento nelle sue diverse tappe. Nel dicembre 1562, dopo circa un anno e mezzo dall'inizio, la fabbrica si è già «allargata molto»;⁸³ per proseguirla speditamente vengono assegnati, su suggerimento di Bartolomeo, centocinquanta scudi la settimana, cioè 7800 scudi l'anno (poco meno di quanto era costata dieci anni prima a Eleonora l'intera proprietà, piazza compresa). La parte a cui si sta lavorando corrisponde a circa un terzo dell'intera ala; vi è ancora da spianare il terreno e cavar roccia per fondare la parte restante, dove è prevista la scala (figg. 12-14); in altezza, mancano meno di quattro metri (circa sei braccia fiorentine) al compimento del secondo ordine, cioè del primo piano col soprastante mezzanino.⁸⁴ È probabile anzi che le stanze del primo piano fossero già coperte: Ammannati precisa infatti che «al presente possiamo fare tre volte come al coperto, perché camminati con la muraglia in alto», nel senso che, essendo il nuovo corpo di fabbrica giunto a un'altezza considerevole (valutabile in quasi venti metri), si può lavorare all'interno su tre piani (terreno, mezzanino e primo piano), cioè su una superficie pari a «tre volte» quella coperta, tenendo impegnati più uomini e rimandando a tempi meno rigidi il proseguimento dei lavori all'esterno.⁸⁵

L'inverno deve essere stato comunque abbastanza clemente, se dopo poco più di un mese (3 febbraio 1563) la fabbrica è cresciuta di altre diciassette braccia (dieci metri circa).⁸⁶ Nel frattempo, si è cominciato a costruire il loggiato terreno sul retro della fabbrica quattrocentesca, limitato naturalmente al tratto fra la «casa vecchia» e l'ala nuova, e quasi completato. La poderosa facciata incompiuta comincia finalmente a prendere forma: le logge uniranno alla base i tre corpi di fabbrica – quello centrale più antico e i due «moderni» – e permetteranno, una volta terminate, di «uscire dal salone» (poi sala delle Nicchie) posto al centro del primo piano nella parte quattrocentesca. Come non riandare alle lettere con cui Bandinelli, anni addietro, ripeteva alla duchessa che nel progetto originario l'androne d'ingresso doveva sfociare sotto una loggia e la «sala grande» doveva rispondere anch'essa su una sorta di loggia?⁸⁷ Quando l'intervento di Ammannati sarà compiuto, dalla sala delle Nicchie si passerà proprio in una grande «istanza che somigli loggia», chiusa da tre lati, lunga quanto tutta la facciata terga, che agli inizi del Seicento il granduca Cosimo II trasformerà in una galleria di quadri e statue.⁸⁸

Ma questo avverrà più tardi: al momento, la futura galleria non esiste e dal salone si può uscire all'aperto, su una sorta di ripiano o terrazzo situato sulle logge sottostanti e chiuso fra la nuova costruzione e la «casa vecchia», ancora saldamente al suo posto. I lavori privilegiano il proseguimento dell'ala nord, tanto che il loggiato terreno ne risulta già completato nel novembre del 1563, mentre continua lo scavo nella



12. Alfonso Parigi il Vecchio, *Pianta di palazzo Pitti*, 1566, Biblioteca nazionale centrale di Firenze, *Palat.* 853, c. 20.

13. Palazzo Pitti: la «cantina del sasso» scavata nella roccia.

14. Palazzo Pitti: vano con roccia affiorante.

15. Palazzo Pitti: intercapedine fra le retrostanze terrene dell'ala settentrionale e il «masso» in cui sono state scavate.



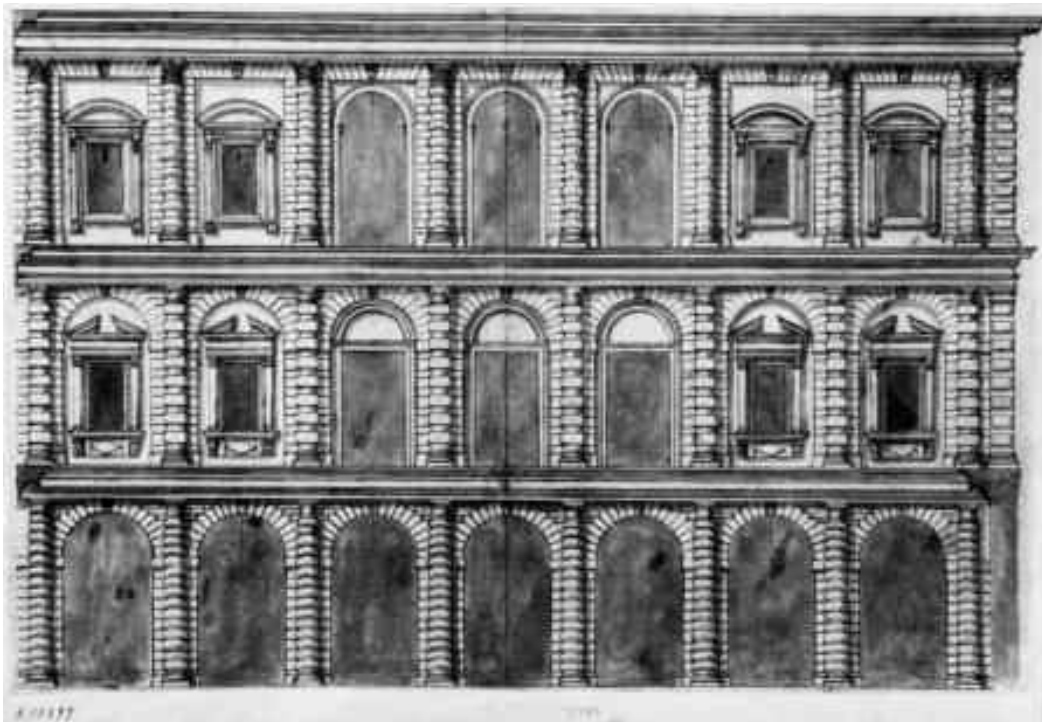
retrostante zona rocciosa;⁸⁹ nel contempo si pensa al «partimento» delle ultime stanze, che da un lato si affacciano sotto le arcate e dall'altro restano contro il terreno.⁹⁰ Sulla loro costruzione Ammannati fornisce anzi dettagli tecnici interessanti, informando il duca di aver deciso di «tagliare tanto del Monte che 'l muro maestro [parallelo a quello lungo il loggiato] potesse venire a fondarsi sino a basso», invece che al livello del terrapieno: in tal modo i vani terreni saranno svincolati dalla roccia e risulteranno più sani e asciutti, con vantaggio soprattutto della grande cucina che chiude in testata questo corpo di fabbrica⁹¹ (fig. 15).

Nessun cenno, invece, alla parte centrale, che sembra restare pressoché invariata e in tutto corrispondente, all'esterno, all'ovale del cortile michelozziano: e del resto il complesso «palazzo-casa vecchia», dopo i lavori del decennio precedente, era perfettamente funzionante e, con le sue sale dai soffitti dipinti, il magnifico giardino che lo circondava e lo splendido *antiquarium* realizzato nella sala centrale,⁹² assolveva assai bene alla doppia funzione – quella pubblica di rappresentanza e quella privata di piacevole soggiorno periurbano – che gli era al momento riservata. Era quindi prioritaria la costruzione dell'ala nord, per poter contare su di un edificio sufficientemente spazioso al momento in cui sarebbe stata sacrificata, come previsto, l'antica magione dei Pitti.

Il destino della «casa vecchia», a questo punto, era infatti segnato: e forse lo era stato fin dall'inizio, fin da quando Luca Pitti aveva iniziato la sua avventura, circa un secolo prima, spendendo una fortuna in comprar case solo per demolirle e «fare piazza» davanti al suo palazzo nuovo. Non si spiegherebbe altrimenti la reciproca posizione dei due edifici, forse a «L» o forse a «T», ma comunque priva di qualsiasi simmetria: e non si spiegherebbe soprattutto quella facciata tergale incompiuta, palesemente in attesa di un completamento che, quale che fosse, sarebbe entrato in conflitto con l'appendice incongrua dell'edificio più antico. Anche il progetto del Tribolo per lo «spartimento» del giardino, impostato su di una direttrice rigorosamente assiale rispetto al blocco quattrocentesco, escludeva il mantenimento delle preesistenze. Il periodo 1551-1561 segna una temporanea inversione di tendenza, dovuta al diverso intendimento con cui Eleonora di Toledo, impegnata in prima persona nelle decisioni e nel controllo dei lavori a Pitti, considera la proprietà appena acquistata: un complesso immobiliare già in parte abitabile, ricco di potenzialità, circondato da un ampio terreno su cui realizzare uno straordinario giardino; il luogo ideale per crescere i figli, ricevere gli ospiti, condurre una vita più sana. L'accorto pragmatismo che sempre guida gli atti di Eleonora induce la duchessa a sfruttare al meglio ciò che già esiste, indipendentemente da qualsiasi preesistente progetto: Vasari e Fortini l'assecondano, per convinzione o per cortigianeria, mentre Bandinelli tuona contro quegli architetti che «guastano ciò che fanno», salvo poi a mutar registro di fronte al fatto compiuto per non perdere il favore dell'augusta padrona.

Dal 1561 l'evoluzione di Pitti riprende quindi il suo corso regolare. È probabile che il progetto di Ammannati recuperi l'idea originaria, se non proprio di un cortile (forse, un secolo prima, l'impresa di scavare la collina sarebbe stata eccessiva anche per un Luca Pitti), almeno di una facciata a logge sovrapposte, sul tipo degli esempi già ricordati; ma anche se lo spunto è dato, il suo sviluppo è assolutamente innovativo.

Attraverso i costanti ragguagli inviati a Cosimo possiamo seguire il procedere dei lavori e confrontarli con l'ovale raffigurato nel cortile di Palazzo Vecchio, questa «istantanea del cantiere di Pitti» scattata nell'estate del 1565, che Gianluca Belli ha avuto la ventura di osservare e il merito di render nota.⁹³ La corrispondenza con quanto descritto nelle lettere è palese: a destra l'ala in costruzione, dove le evidenti



16. Prospetto settentrionale del cortile di palazzo Pitti, Düsseldorf, Museum Kunst Palast.

discontinuità nelle altezze e nel grado di finitura delle varie parti denunciano le diverse fasi di realizzazione; al centro la fabbrica quattrocentesca, con le tre campate del loggiato terreno; a sinistra la «casa vecchia», decoroso edificio con chiare connotazioni architettoniche, che verrà demolito pochi anni dopo, all'inizio dei lavori di costruzione dell'ala sud,⁹⁴ protrattisi per quasi dieci anni. È ancora il Lapini che racconta:

Et a dì 22 di febraio 1577 si finì et si serrò il bel cornicione allato et accanto al tetto della facciata del bellissimo cortile del palazzo de' Pitti, di verso la Porta a S. Pier Gattolini, che fu l'ultima facciata che si murò: e così, al presente, si trovano finite oggi, questo sopradetto di, le 3 facciate di detto bel cortile; cioè quella che fu la prima che è verso S. Felicità e l'altra verso S. Spirito; e l'ultima fu quella di verso la Porta a S. Pier Gattolini.⁹⁵

Poco tempo dovette comunque intercorrere fra il completamento della seconda e della terza facciata, se ancora l'anno prima Alessandro Pezzano scriveva: «Di tutto quello che s'habita in detto palazzo s'è fatta la presente nota; per che detto palazzo non è finito anchora delle tre parti dua».⁹⁶

17. Veduta del cortile di palazzo Pitti prima del tamponamento delle arcate, Düsseldorf, Museum Kunst Palast.

18. Palazzo Pitti: particolare del capitello dello stipite destro di una delle arcate del secondo piano, con mascherone ornamentale e tracce delle volute che emergono dalla muratura di tamponamento.

19. Palazzo Pitti, particolare dello stipite sinistro di un'altra arcata.





20. Giusto Utens, *Belvedere con Pitti*, Firenze, Museo storico topografico «Firenze com'era».

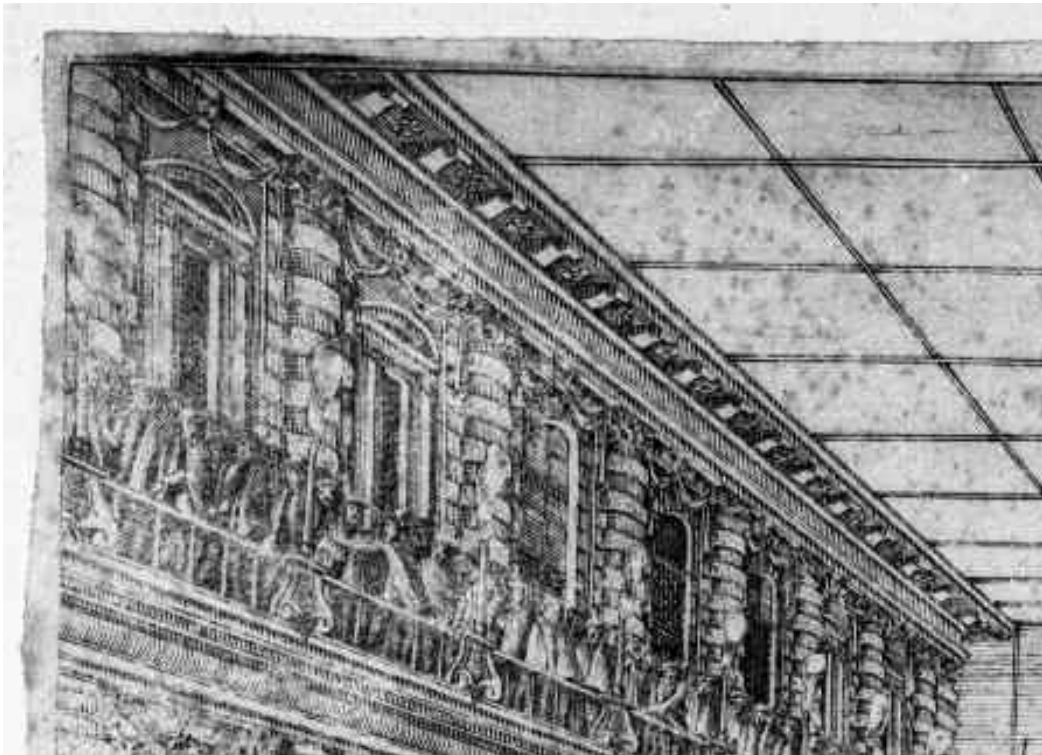
Una lunga gestazione, quindi, quella della facciata verso il giardino, che denuncia un'attenzione particolare alle soluzioni di dettaglio. Qui Ammannati non si limita, come nei fronti laterali, a “sfondare” la parete, rimuovendo i tamponamenti murari e lasciando libera l'ossatura portante (fig. 16): nobilita il vano centrale più ampio con una serliana (fig. 17), che si ripete su tutti e tre gli ordini (e a cui fa riscontro, sul fronte opposto, quella che dà accesso alla futura grotta del Mosè), e caratterizza gli stipiti delle altre aperture con elementi antropomorfi che al primo piano – il piano “di rappresentanza” – prendono la forma classica delle erme, mentre al secondo piano – in quella che diventerà la «loggia delle principesse» – si trasformano in mascheroni che richiamano le fisionomie bizzarre delle grottesche (vedi ancora la figura 17). Dai ponteggi montati in occasione dei recenti restauri si è potuto osservare in dettaglio queste figure, invisibili dal basso, rimaste inglobate nella muratura di tamponamento, dalla quale emergono parzialmente le volute dei capitelli occultati (figg. 18-19).

21. Anonimo, *Ritratto di dama*, particolare con palazzo Pitti, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti.



23. Palazzo Pitti: veduta del cortile verso Boboli.





24. Orazio Scarabelli,
*Naumachia nel cortile di
palazzo Pitti*, 1589, GDSU,
St. sc. 95990.

Contemporaneamente si lavora agli ambienti interni, dove Ammannati segue di persona l'approvvigionamento dei marmi bianchi e misti, fornendo i disegni per le finiture che impreziosiranno la residenza medicea fino a farne una delle meraviglie celebrate da viaggiatori e cronisti.⁹⁷

Siamo quindi al completamento dei lavori, se di completamento si può parlare: come dimostrano i suoi cinque secoli di storia, il complesso Pitti-Boboli resterà infatti un cantiere sempre attivo, dove continuamente si interverrà per aggiustare, adeguare, trasformare, ampliare, arricchire. È certo però che l'intervento ammannatiano, documentato nella sua completezza dalla lunetta dell'*Utens* (fig. 20), resta, fra tutti, il più importante e il più "corretto". L'aver lasciato inalterate le dimensioni della facciata, arretrando le due nuove ali perpendicolari, dimostra una sensibilità straordinaria e una totale condivisione degli intendimenti dell'«antico architetto», che con la sostanziale equivalenza fra lunghezza e altezza del fronte ne aveva reso immediatamente percepibile il massiccio volume retrostante. Opposta sarà, sessant'anni dopo, la cifra stilistica di Giulio Parigi, che eliminerà lo scarto lasciato da Ammannati, "distendendo" le nuove aggiunte sullo stesso piano e trasformando la facciata in uno smisurato fondale.

Ammannati interviene sulla fabbrica quattrocentesca lasciandovi la propria impronta determinante, ma senza tradirne il concetto informatore. Se si confrontano due immagini che rappresentano il palazzo prima e dopo il suo intervento (figg. 21-22), se ne ha un'impressione sostanzialmente analoga: un volume compatto – reso ancor più imponente dal paramento bozzato – che si staglia, dominandolo, sul tessuto edilizio circostante; le ali cinquecentesche, arretrate e trattate a intonaco, non interferiscono con la facciata, lasciandone intatto l'effetto originario.

Questo rispetto per la *facies* antica di Pitti viene a coincidere con gli interessi e le intenzioni del duca. Come osserva Claudia Conforti, «una continuità senza traumi detta la linea politica del giovane Medici»,⁹⁸ che rifugge dall'ostentare una *grandeur* sicuramente invisai ai fiorentini; e così Vasari, nell'intervenire sul palazzo che ben presto si chiamerà «vecchio», ne lascia intatto l'esteriore aspetto ferrigno, mentre Ammannati, dall'altra parte dell'Arno, conserva sostanzialmente inalterata la testimonianza più importante mai lasciata da un privato cittadino; lo stesso criterio seguirà il duca quando, con il nuovo Corridore, risparmierebbe la torre dei Mannelli, girandovi intorno su beccatelli di antica memoria.

Sul retro, invece, Ammannati ha campo libero, non deve misurarsi con un "maestro", quale che sia: e anche se, com'è probabile, coglie un suggerimento per il tema compositivo delle facciate, lo svolge in maniera assolutamente originale, dando vita allo straordinario cortile, sintesi e superamento delle passate esperienze romane e venete. Con Ammannati, il rapporto fra il palazzo e lo spazio circostante cambia radicalmente. La pianta a «U», aperta verso l'esterno, stabilisce una gradualità di passaggio fra spazio costruito e spazio naturale: le due architetture – palazzo e giardino – tendono a integrarsi e a ridurre al

minimo le soluzioni di continuità. Questa integrazione si concretizza proprio nel cortile, chiuso per tre lati, ma aperto col quarto verso la collina: le logge e le grandi aperture dei tre fronti ne accentuano la valenza di superfici permeabili, attraverso le quali la fabbrica del palazzo si apre ad accogliere l'atmosfera e la luce. Con analogo significato, il quarto lato "sfonda" verso il giardino che penetra in tal modo nel cortile e partecipa della vita che vi si svolge, diventandone una presenza inscindibile e dando vita a suggestioni nuove e irripetibili: la fontana materializza questa osmosi, segnando il luogo in cui la pietra del palazzo si **stempera gradualmente nel marmo, poi nell'acqua, infine nell'aria** (fig. 23).

Nel cortile ormai concluso, luogo teatrale per eccellenza, si tengono nel 1579 i festeggiamenti per le nozze di Francesco I e Bianca Cappello: quando, dieci anni dopo, vi si rappresenta la spettacolare *Naumachia* (fig. 24), il progetto – architettonico e politico – di Cosimo e Ammannati è compiuto e la reggia di Pitti è pronta ad accogliere la numerosa corte del nuovo granducato mediceo.

Note

- ¹ L'introduzione (al pari del paragrafo «Vasari e Ammannati a palazzo Pitti [1556-1561]») è stata scritta in collaborazione fra le due autrici, che desiderano ringraziare Mario Bevilacqua, Claudia Conforti, Francesco Paolo Di Teodoro, Carlo Francini, Daniela Smalzi. Emanuela Ferretti è l'autrice dei paragrafi «Vasari e Ammannati a Palazzo Vecchio», «La Sala Grande e la sua "alzatura"», Laura Baldini del paragrafo «Ammannati e la nuova fabbrica di Pitti».
- ² Butters 2003.
- ³ Baldini Giusti 1980, p. 40; Satkowski 1983.
- ⁴ Conforti 1993, pp. 72-73.
- ⁵ Conforti 1995.
- ⁶ Fragnito 1986; Cecchi 1999.
- ⁷ Si veda la scheda di Lisa Natali in questo volume, alle pp. ???*??*
- ⁸ Ferretti 2011a.
- ⁹ Heikamp 1978; D. Zikos, scheda 6, in *L'acqua, la pietra, il fuoco* 2011, pp. 370-372.
- ¹⁰ Pagamenti per il modello in Allegri, Cecchi 1980, p. 183; si veda anche Conforti 1993, p. 150; Satkowski 1993, pp. 46-47. Inoltre: Lensi 1929; Allegri, Cecchi 1980; Jarrard 1996, pp. 160-162; *Palazzo Vecchio* 2006; Conticelli 2007; Conforti 2010.
- ¹¹ L'espressione è usata da Vasari nella lettera a Cosimo I, 17-19 aprile 1563: Frey 1923-1940, I, 1923, CDIX, p. 751.
- ¹² Ivi, CCLXXX, p. 516: Vasari a Cosimo I, 30 settembre 1559.
- ¹³ Vasari, Milanese 1906, IV, p. 448.
- ¹⁴ Wilde 1944; Rubinstein 1995.
- ¹⁵ L'acredine di Bandinelli verso la coppia Vasari-Ammannati traspare dalle minute delle sue lettere degli anni 1557-1558, soprattutto per i lavori di palazzo Pitti: si veda Ferretti 2003, pp. 194-195.
- ¹⁶ Heikamp 1978; Heikamp 1980; Ferretti 2011a.
- ¹⁷ Barocchi, Ristori 1965-, V, 1983, MCCCXXX, p. 221, Michelangelo a Cosimo I, 25 aprile 1560. La parte centrale della parete sud viene ancora appellata «il lavoro dell'Ammannato», nel resoconto finale dei lavori al palco della sala (20 gennaio 1565 s.c.), Frey 1923-1940, II, 1930, CDLXXXIII, pp. 144-145. Per la fine della com-

missione nel 1563, Ferretti 2011a.

- ¹⁸ Questa strategia di Vasari segna in altre occasioni i rapporti con Michelangelo, come evidenziato in Belluzzi, Belli 2003.
- ¹⁹ *Ibidem*.
- ²⁰ Frey 1923-1940, I, 1923, CCCIV: Vasari a Cosimo I, 9 aprile 1560.
- ²¹ ASFi, *Scrittoio delle Fortezze e Fabbriche*, FF, FM, 21, c. 98v (3-8 giugno 1560). In Allegri, Cecchi 1980, p. 248, si legge «modello de la Sala grande». Questa trascrizione del documento si presenta qui per la prima volta e non è contemplata in Ferretti 2011a.
- ²² Michelangelo nella lettera a Cosimo I (si veda qui nota 17) parla di «modello della sala con il disegno della fontana di messer Bartolomeo»: alla luce del pagamento citato a nota 21, l'espressione si può leggere come riferita a un modello della parete col progetto della fontana di Ammannati, ovvero quella meridionale.
- ²³ Rubinstein 1995, pp. 72-76.
- ²⁴ Tafuri 1991; Pacciani 2010, p. 27, nota 29; si veda anche Ferretti 2009, p. 160.
- ²⁵ Pacciani 1994.
- ²⁶ S. Pietro in Vaticano: m 24,25 e S. Paolo fuori le mura, 24.30 mt, S. Maria maggiore 17.70 mt., S. Pietro in vincoli 15.60 mt, S. Cecilia in Trastevere 14 mt: si veda Valeriani 2006, p. 131. Le capriate di Santa Croce a Firenze coprono una luce di circa 20mt.
- ²⁷ *Vita del Cronaca*: Vasari, Milanese, IV, p. 449.
- ²⁸ Il disegno in Giovannoni 1959 p. 160 è messo in relazione con palazzo Farnese (ivi p. 453); è stato avvicinato alle capriate del Cronaca in Muccini 1990, p. 59.
- ²⁹ Lamberini 1994, in particolare pp. 106-115.
- ³⁰ Si tratta in realtà di un contratto d'appalto, ma l'espressione è usata dallo stesso Vasari: «Vo tramando con questi maestri un cottimo del tetto e delle mura»: Vasari a Cosimo I, 20 gennaio 1563 sc., Frey 1923-30, I, n. CCCLXXXIX, p. 691. Vasari aveva acquisito dimestichezza con contratti di questo tipo negli anni romani. Si veda per esempio il suo ruolo di revisore dei conti nel cantiere michelangiolo del ponte Santa Maria nel 1548: Conforti 2002.
- ³¹ Varagnoli 1999, p. 322; Curcio 1999, pp. 187-194; Marconi 2006, pp. 21-22; Ferretti

2008.

- ³² Frey 1940, pp. 173-175; Allegri, Cecchi 1980, p. 249. Per la figura di Bernardo, protagonista della realizzazione del corridoio Vasariano, si veda Funis 2002, p. 68, nota 14 e Funis 2011, p. 80.
- ³³ Frey 1940, p. 174.
- ³⁴ Vasari, Milanese, IV, p. 452.
- ³⁵ Muccini 1990; Tamponi, Derinaldis 2005; Conforti 2010, p. 23.
- ³⁶ Oggi, le capriate a sostegno del tetto sono intervallate da incavallature minori, cui è ancorato il soffitto del Salone. Ritenute a lungo opere di Vasari (Lensi 1929; Muccini 1990), sono state realizzate alla metà dell'Ottocento (Tamponi, Derinaldis 2005), per sostenere in modo adeguato il soffitto vasariano, in seguito a problemi statici. L'uso di un doppio sistema di capriate, secondo questo concetto, è documentato per esempio a Roma a S. Pietro in Vincoli, intervento di Francesco Fontana, 1705 (Brandenburg, Cramer, Valeriani 2002, p. 204). In Valeriani in corso di stampa, si osserva che il doppio sistema di incavallature non è diffuso nelle chiese paleocristiane di Roma nel XVI secolo e comincia invece a essere utilizzato fra XVII e XVIII secolo.
- ³⁷ Frey 1940, p. 174.
- ³⁸ Frey 1923-30, I, n. CDIX, pp. 751-754, lettera di Vasari a Cosimo 17/19 aprile 1563. Viene scelto fra un ristretto gruppo di legnaioli come colui che si offre di eseguire l'intera opera per un compenso che è la metà della cifra quantificata dagli altri (*Ibidem*).
- ³⁹ Ivi, II, n. CDXIV, pp. 2-3. Vasari a Cosimo I, primo settembre 1563.
- ⁴⁰ Ivi, n. CDXVII, p. 6-7. Vasari a Cosimo I, 4 ottobre 1563.
- ⁴¹ Frey 1940, XXXIX, p. 70.
- ⁴² Frey 1923-30, II, n. CDXLII, pp. 73-74. Vasari a Cosimo I, 18 aprile 1564.
- ⁴³ Frey 1940, p. 174.
- ⁴⁴ Bartoli 1550, p. 403: «A Roma alla chiesa maggiore di San Pietro perché l'alie delle mura che sono sopra le colonne pendendo da loro diritti minacciavano rovina al tetto. Io haveva pensato di rimediarmi di questa maniera ciascuna di quelle parti che pendeva, che da qual si voglia colonna era sostenuta, io m'era risoluto di tagliarla e di

levarla via e di rifar quel muro che io avesse levato di lavoro ordinario a piombo, lasciando nel murare di qua e di là morse di pietra e spranghe gagliardissime, ale quali si appiccasse il restate della nuova muraglia. Ultimamente al tetto io harei accomandata la trave sotto la quale si haveva a levare quella parte del muro che pendeva, a certe macchine ritte sopra il tetto che si chiamano capre e di qua di là nelle parti delle mura e parti delle mura e del tetto più stabili. Et questo harei fatto sopra queste e sopra le altre colonne secondo che fusse stato bisogno. La capra è uno strumento navale di tre legni, le teste da capo de quali congiunte insieme si sprangono e si annodano e i piedi si collocano a triangolo. Di questo strumento aggiuntovi taglie e carrucole ci serviamo noi commodissimamente ad alzare i pesi aggiuntoci le taglie e i verricelli”.

⁴⁵ Bartoli 1550, p. 403. Ringrazio Francesco Paolo Di Teodoro per aver richiamato la mia attenzione su questo brano. Per le macchine nella pratica di cantiere, Lamberini 1994 e Marconi 2006, pp. 197-230.

⁴⁶ Frommel 2005, p. 105. Florence

⁴⁷ Vasari, Milanese, VIII, p. 16 (*Ragionamenti*).

⁴⁸ Barocchi 1983, p. 815. L'espressione dell'autrice è in particolare rivolta alla connessione di pittura e scultura (con il trasferimento della *Vittoria* di Michelangelo) che concorrono all'illustrazione delle glorie medicee nella sala Grande nell'allestimento Vasari-Borghini.

⁴⁹ Questo paragrafo è frutto della collaborazione delle autrici.

⁵⁰ Rinaldi 1991; Facchinetti 2000, p. 39, nota 40.

⁵¹ La caratteristica di Pitti e Boboli come luogo defilato è testimoniata anche dall'uso a cui è destinato nel 1527, quando Margherita de' Pazzi vi allestisce un lazzaretto per le donne incinte: “si dice che nello spazio di quattro mesi che stette continuamente nel lazzaretto vi raccoglieste 956 bambini; che li conservasse in uno speciale divisorio di baracche nell'orto dei Pitti”: Ademollo, Passerini 1845, III, p. 805. Nel 1555 anche gli ambasciatori senesi ne sperimenteranno la posizione isolata, quando vi saranno trattenuti forzatamente da Cosimo I (Ferretti 2006, p. 51).

⁵² Baldini, Facchinetti 1980, pp. 711-712.

⁵³ *Ibidem* p. 713.

⁵⁴ Elam 1985, Ead. 1986. Per l'ampliamento della piazza nel Seicento, Smalzi 2011.

⁵⁵ Belli 1995.

⁵⁶ Pacciani 1998, p. 338.

⁵⁷ Romby 2006, p. 16.

⁵⁸ La storiografia recente ha rimesso in discussione l'attribuzione vasariana a Brunelleschi.

⁵⁹ Belluzzi 2006.

⁶⁰ Gaye 1839-40, II, p. 407.

⁶¹ Ferretti 2003; Edelstein 2004; Ferretti 2006.

⁶² Ferretti 2003, pp. 165-166.

⁶³ Zangheri 1991. Si veda la scheda di Daniela Smalzi in questo volume.

⁶⁴ Baldini 1979.

⁶⁵ Rinaldi 1991; Ferretti 2011b.

⁶⁶ Ferretti 2003.

⁶⁷ *Ibidem*. Ma si veda anche, in questo volume, la notizia di Gabriele Morolli e Adriano Marinazzo sull'ubicazione e la conformazione della «casa vecchia» alle pp. ?????.

⁶⁸ Vedi oltre nota****.

⁶⁹ Gargiani 2003, p. 115.

⁷⁰ Romby 2006.

⁷¹ Gargiani 2003, p. 115.

⁷² Belli 2006.

⁷³ Una disposizione a “T” tuttavia contrasta con due elementi: l'ubicazione e la configurazione delle fondazioni sotto il braccio meridionale del cortile di Ammannati e l'assialità che informava fin dall'inizio (1550) il sistema palazzo quattrocentesco – teatro di verzura: sembrerebbe singolare che, mentre prendeva forma il grande progetto del Tribolo - caratterizzato da un asse longitudinale materializzato dalla fontana del *prato Grande* e dal vivaio soprastante, nonché innestato sulla parte centrale del palazzo quattrocentesco -, Vasari concepisse un ampliamento della casa vecchia che andava a inficiare, se non a compromettere, tale rigorosa corrispondenza visiva (questa interpretazione si trova in Ferretti 2006).

⁷⁴ Waldman 2004, doc. 793 (11 febbraio 1551 sc), p. 459.

⁷⁵ Franchetti Pardo 2001, p. 293.

⁷⁶ Doc. 2 in Ferretti 2003, p. 194.

⁷⁷ “E perché il modello di Filippo non si è trovato [...]”, confermerà Vasari nell'edizione giuntina della *Vita* del Brunelleschi (Vasari, Milanese, II, p. 374), dedicando due intere pagine al palazzo e ai lavori che vi si andavano conducendo.

⁷⁸ Come dirà Davide Fortini, “[...] non v'era se non e muri madornali senza tramezzi senza usci finestre schale et altre loro appartenenze” (ASF, SFFM, 2, c. 148).

⁷⁹ L'immagine è stata pubblicata per la prima volta da Gianluca Belli (Belli 2006), con il quale sostanzialmente concordo in merito all'interpretazione della veduta e dei suoi dettagli. Vedi sopra anche p. **.

⁸⁰ “... n'ha fatto fare sua Eccellenza un altro a Bartolommeo Ammannati, scultore ed architetto eccellente; e secondo quello si va lavorando ...” (Vasari, Milanese, II, p. 375).

⁸¹ Facchinetti 1979, Facchinetti 2000, *La Reggia Rivelata* 2003; Belluzzi 2006, Belli 2007.

⁸² Lapini 1900, p. 127.

⁸³ Gaye 1839-40, III, p. 74.

⁸⁴ Ammannati scrive infatti che per arrivare al tetto “ne manca 25 braccia”; poiché che i tre piani completi sono alti circa 19 braccia ciascuno, si può dedurre con sufficiente approssimazione l'altezza della parte costruita.

⁸⁵ Fiorella Facchinetti dà invece un'interpretazione diversa, intendendo le “volte” nel significato architettonico del termine, come volte del loggiato terreno (Facchinetti 2000, p. 28).

⁸⁶ “In raguaglio della fabrica de' Pitti dirò a V.E.III.ma come siamo vicini al tetto 8 braccia, e se havemmo legnami per l'ultimo palco e per il tetto farebbe gran comodo e utile, che, come sa V. E. I., mettendo i legnami mentre che si mura si spende manco e reggono meglio la muraglia ... Ancora ci sarebbe da voltare 100 br. di volte delle loggie fra dinanzi e la rivolta per esser alti, con le facciate del cortile sino a capitelli, che fatte dette volte metterò il cornicione in opera; mi penso che farà ricca mostra e bella comodità l'uscire dal Salone [...]” (Gaye 1839-40, III, p. 88-90).

⁸⁷ “[...] la porta di mezzo principale [...] sotto una loggia [...] quella de la sala grande a rispondere in una loggia ovvero in una istanza che somigli loggia e ogni volta che questo s'oserva sarà secondo il primo ordine de lo antico architetto[...]” (Doc. 3, in Ferretti 2003). L'identificazione della “sala

grande” con l'attuale sala delle Nicchie è con fermata anche dal Pezzano, nella descrizione delle stanze al primo piano: “La sestadecima camera, anzi per dir meglio la sala grande [...]” (Pezzano 1577, c. 4v).

⁸⁸ Lo racconta Cesare Tinghi nei *Diari di etichetta* (BNCF, Ms. Capponi, II, c. 270).

⁸⁹ “(6 novembre 1563) [...] Quanto alla fabrica del palazzo, habbiamo murato l'ultimo pilastro del cortile, che fa rivolta sino all'imposta dell'arco, e tanto muro, quanto tiene la larghezza della loggia che sostiene il terreno degli Allori. Leviamo un pezzo di masso e di ghiaionaccio per seguitare il fine del palazzo; ancora vi è da cavare assai dove va la scala, che per murare ogni cosa insieme vi fo solleccitare [...]” (Gaye 1839-40, III, p. 121).

⁹⁰ “(22 dicembre 1563) [...] et ella (Cosimo I) si potrebbe [...] risolversi di fare il partimento delle stanze dalla saletta ordinata fino agli Allori. Di già s'è levato in buona parte il masso el ghiaione, dove va la scala, et le dette stanze” (Ivi, pp. 123-124); la scala di cui si parla in queste lettere, che verrà poi indicata come “scala secondaria” o “scala a lumaca”, fu demolita e ricostruita in altre forme da Pasquale Poccianti nella prima metà dell'Ottocento.

⁹¹ La futura *cucina segreta* per servizio dei granduchi; vd. Baldini Giusti 1980, p., fig.

⁹² Daly Davis 1980; Mosco 1980; Saladino 1997; Bocci Pacini 2000; Farneti 2003; Saladino 2003.

⁹³ La veduta viene ricordata da Domenico Mellini nella *Descrizione* degli apparati allestiti in occasione delle nozze del principe Francesco e Giovanna d'Austria: “Et nel primo (ovato) della facciata doue sono le due porte è il suberbissimo, & realissimo palagio de' Pitti con quell'ornamento fatto dentro da S.Ecc.Illustriss. con grandissima spesa, del quale è lo Architetto M. Bartolomeo Ammannati, Scultore eziandio Eccellentissimo, con queste parole: *Pulchriora latent*” (Mellini 1566, p. 107).

⁹⁴ “A di primo di marzo 1568, si cominciò a fondare la parte e banda del bel palazzo de' Pitti, ch'è dalla banda di S. Felice in Piazza, che è murato e non di getto [...]” (Lapini 1900, p. 162).

⁹⁵ Lapini 1900, p. 197.

⁹⁶ Pezzano 1577 (il corsivo è nostro). Si noti che il cronista, attentissimo a tutti i particolari, non fa alcun cenno a logge.

⁹⁷ “(11 luglio 1574, da Pietrasanta) Attendesi tutta volta a cavare marmi per il Palazzo de' Pitti e capella (poi Cappella delle Reliquie), secondo il modello avuto maestro Raffaello Carli, capomastro di queste cave, da Bartolomeo Amanati, e medesimamente si fa di quelli della fabrica delli XIII magistrati” (Gaye 1839-40, III, p. 390); “(20 dicembre 1574, da Pietrasanta) [...] Marmi misti dalla cava di Stazzema condotti alla marina di Pietra Santa: Al palazzo Pitti per la cappella tre colonne – scudi 75. Item per la detta cappella pezzi cinque di mistio di più misure, per cornice et fregio, architrave et pilastri, secondo lordine dato – scudi 12. Al detto palazzo pezzi 3 di mistio, uno per uno stipite da porta, uno per uno architrave, et uno per stipite da camino – scudi 12?” (Ivi, p. 394).

⁹⁸ Conforti 2011, p. 61.