



Ministero
dei beni e delle
attività culturali
e del turismo



OPIFICIO DELLE
PIETRE DURE

Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo
Direzione Generale Educazione e Ricerca
Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di restauro di Firenze

© Copyright 2016 by Edifir - Edizioni Firenze
Via Fiume, 8 – 50123 Firenze (Italia)
Tel. +39/055289639 – Fax +39/055289478
www.edifir.it – edizioni-firenze@edifir.it

Responsabile editoriale
Elena Mariotti

Stampa
Pacini Editore Industrie Grafiche, Ospedaletto (Pisa)

978-88-7970-805-0

Foto di copertina:
Giorgio Vasari, *Ultima Cena*, Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce, particolare della tavola centrale dopo il restauro

La chiocciola che appare come motivo conduttore sulle pagine a divisione delle sezioni e nell'ultima pagina del libro è la fotografia di un vero guscio di chiocciola trovato imprigionato tra gli strati di velinatura che coprivano la superficie pittorica del dipinto

L'Editore rimane a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto dall'editore. Photocopies for reader's personal use are limited to 15% of every book/issue of periodical and with payment to SIAE of the compensation foreseen in art. 68, codicil 4, of Law 22 April 1941 no. 633 and by the agreement of December 18, 2000 between SIAE, AIE, SNS and CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti. Reproductions for purposes different from the previously mentioned one may be made only after specific authorization by those holding copyright the Publisher.

collana **Problemi di conservazione e restauro. 47**

Dall'alluvione alla rinascita:
il restauro dell'*Ultima Cena* di Giorgio Vasari
Santa Croce cinquant'anni dopo (1966-2016)

a cura di Roberto Bellucci, Marco Ciatti, Cecilia Frosinini

edifir
EDIZIONI FIRENZE



Dedichiamo il volume alla memoria di Ugo Procacci (1905-1991) e Umberto Baldini (1921-2006), protagonisti della conservazione delle opere d'arte alluvionate

VOLUME

A cura di Roberto Bellucci, Marco Ciatti, Cecilia Frosinini
Coordinamento scientifico e di redazione: Silvia Benassai, Francesca Martusciello

RESTAURO

Il restauro è stato compiuto dal Settore Dipinti mobili dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di restauro di Firenze
Soprintendenti: Cristina Acidini, Bruno Santi, Isabella Lapi, Marco Ciatti
Direzione dei lavori: Marco Ciatti
Vice-direzione storico-artistica: Cecilia Frosinini

Direzione tecnica e restauro: per la parte pittorica Roberto Bellucci con la collaborazione di Elisabetta Bianco, Lucia Bresci, Antonella Casaccia, Valeria Cocchetti, Ilaria Corsini, Chiara Mignani, Debora Minotti; per la struttura lignea Ciro Castelli, Andrea Santacesaria, Mauro Parri con la collaborazione di Alberto Dimuccio, Aldo Manzo
Segreteria amministrativa del restauro: Cristiana Massari

Settore climatologia e conservazione preventiva: Carlo Galliano Lalli, Sandra Cassi

La cornice è stata realizzata da Ciro Castelli, Mauro Parri, Alberto Dimuccio, Giancarlo Penza e Filippo Lagna e, per la doratura, da Francesca Brogi

Hanno collaborato nell'ambito del *Panel Paintings Initiative*: per il *Vasari's Last Supper Project*: Alan Miller, The Metropolitan Museum, New York; Sue Ann Chui, The Getty Conservation Institute, Los Angeles; Britta New, The National Gallery, Londra; Béla Nagy, Szépművészeti Múzeum, Budapest; per il *Training and Treatment Project*: Jonathan Graindorge Lamour, Moulins Le Carbonnel; Aline Genbrugge, Huldenberg; Daniel Kati, Budapest; Adam Pokorny, Narodni Galerie, Praga.

Indagini Scientifiche

Alfredo Aldrovandi (O.P.D.), Ottavio Ciappi: Radiografia X
Carlo Galliano Lalli (O.P.D.), Federica Innocenti: Analisi stratigrafiche e chimiche (Microscopia ottica, FT-IR, SEM/EDS)
Giancarlo Lanterna (O.P.D.): Fluorescenza X (XRF)
Isetta Tosini (O.P.D.): Analisi biologiche
Pierluigi Carcagni (CNR, Lecce), Raffaella Fontana, Enrico Pampaloni (INO-CNR, Firenze), Paolo Pingi (Istituto di Scienza e Tecnologie dell'Informazione "Alessandro Faedo" ISTI-CNR, Pisa): Micro-profilometria a scansione
Pier Andrea Mandò, Alessandro Migliori (INFN): misure XRF

Documentazione

Fotografie in luce visibile, radente e speciale (UV, UV falso colore, IR b/n, IR falso colore) sono state eseguite dal Laboratorio Fotografico dell'Opificio delle Pietre Dure
Direttore: Alfredo Aldrovandi, Roberto Bellucci
Fotografi: Fabrizio Cinotti, Giuseppe Zicarelli, e dai restauratori durante tutte le fasi di lavorazione
Rilievi e grafici: Andrea Santacesaria

Per la ricostruzione virtuale del complesso architettonico delle Murate si ringraziano Franco Niccolucci, Ginevra Niccolucci, Nicola Amico, Daniela Smalzi (progetto ARIADNE R627)

Referenze fotografiche

Archivio Fotografico dell'Opificio delle Pietre Dure
Archivio Catalogo Soprintendenza PSAE-FI-PO-PT
Archivio del Convento di Santa Croce
Archivio Mondadori Portfolio
Archivio di Stato di Firenze su concessione del MiBACT
Archivio Storico del Comune di Firenze
Foto Locchi

RINGRAZIAMENTI

Si esprime sincera gratitudine a coloro che hanno reso possibile, grazie al loro generoso contributo, l'intervento di restauro sull'*Ultima Cena* di Giorgio Vasari del Museo dell'Opera di Santa Croce:

Protezione Civile

Guido Bertolaso e Fabrizio Curcio, Capi Dipartimento della Protezione Civile

The J. Paul Getty Trust

The Getty Foundation: Deborah Marrow, Director; Joan Weinstein, Deputy Director; Antoine Wilmering, Senior Program Officer; Cynthia Querio, Program Associate

The Getty Conservation Institute: Timothy P. Whalen, Director

The J. Paul Getty Museum: Mark W. Leonard, Chief Conservator, Dallas Museum of Art (Former Head of Paintings Conservation)

Prada SpA

Miuccia Prada e Patrizio Bertelli

Stefano Cantino, Prada Group Strategic Marketing Director

FAI

Marco Magnifico, Vice Presidente Esecutivo FAI

Sibilla della Gherardesca, Presidente regionale FAI Toscana

Elisabetta Scopinich, Responsabile Area Raccolta Fondi Aziende

Alessandra Varisco, Responsabile Progetti CSR con le Aziende

Si ringraziano per il loro impegno a sostegno e in collaborazione al progetto dell'O.P.D.: Irene Sanesi, Presidente dell'Opera di Santa Croce, Giuseppe De Micheli, Segretario Generale dell'Opera di Santa Croce; Marco Pancani, Responsabile Tecnico dell'Opera di Santa Croce; Alvise di Canossa, Presidente di Arteria S.R.L.; José de la Fuente, Museo del Prado, Madrid; George Bisacca, The Metropolitan Museum, New York; Ray Marchant, Ebury Street Studios, London.

Un ringraziamento particolare alle restauratrici del Settore Dipinti mobili dell'O.P.D. Chiara Rossi Scarzanella, Francesca Ciani Passeri, Patrizia Riitano, Caterina Toso, Alessandra Ramat, Isabella Sicoli per il generoso e fattivo contributo al restauro pittorico negli ultimi mesi del lavoro e ai colleghi Filippo Lagna, Giancarlo Penza, Marco Vicarelli, Luigi Orata, Marco Rossi e Daniele Borsetti per l'assistenza tecnica.

Si ringraziano per la fattiva collaborazione per le varie attività di supporto: Giuliana Innocenti, Bruno Caiani, Andrea Fondelli, Patrizia Gobbi della Segreteria dei Laboratori della Fortezza da Basso; Sandra Rossi, Fabio Bertelli, Susanna Pozzi, Angela Verdiani dell'Ufficio di Promozione Culturale dell'O.P.D.; Anna Mieli, Stefania Giordano, Irene Foraboschi, Elena Nazzari, Rebecca Giulietti dell'Archivio Restauri dell'O.P.D.; Sandro Pascarella, Francesca Graziati, Gianna Concina, Ilaria Grasso, Marco Betti, Luca Salvi dell'Ufficio Contabilità dell'O.P.D.

Si ringraziano inoltre: Paola Bracco, Ezio Buzzegoli, Eliana Carrara, Oriana Sartiani, Licia Triolo, Luca Uzielli.

Un ringraziamento e un ricordo commosso per Carmine Pepe, recentemente scomparso, che si occupò del trasporto del dipinto dal Deposito della Soprintendenza alla Fortezza e della realizzazione dell'apposita scaffalatura che ha contenuto le cinque tavole dell'opera durante la prima fase del progetto.

Il presente volume è stato pubblicato grazie al generoso contributo di Prada SpA

PRADA

Indice

Presentazioni

FRANCESCO SCOPPOLA, Direttore generale Educazione e Ricerca	7
MARCO CIATTI, Soprintendente dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di restauro di Firenze	13
ANDREA PESSINA, Soprintendente per l'Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Firenze e le province di Pistoia e Prato	16
IRENE SANESI, Presidente dell'Opera di Santa Croce	17
FABRIZIO CURCIO, Capo Dipartimento della Protezione Civile	18
DEBORAH MARROW, Director of the Getty Foundation	20
PATRIZIO BERTELLI, Amministratore Delegato del Gruppo Prada	21
MARCO MAGNIFICO, Vice Presidente Esecutivo FAI	22

Studi storico-artistici

ALESSANDRO NOVA, <i>L'Ultima Cena di Giorgio Vasari per il convento delle Murate: contesto, committenza e un episodio della crisi religiosa del Cinquecento</i>	25
EMANUELA FERRETTI, <i>La res aedificatoria di Vasari nello specchio delle arti figurative: prime note sull'architettura dipinta dell'Ultima Cena delle Murate</i>	33
DANIELA SMALZI, <i>Il cenacolo vasariano del refettorio delle Murate: ipotesi ricostruttiva del contesto architettonico</i>	41
LUDOVICA SEBREGONDI, CLAUDIA TIMOSSÌ, <i>L'Ultima Cena di Vasari in Santa Croce</i>	53
GIORGIO VALENTINO FEDERICI, <i>Giorgio Vasari e le alluvioni</i>	59

Studi tecnici

MARCO CIATTI, <i>Cinquanta anni dopo: i problemi conservativi dei dipinti alluvionati</i>	65
Appendice I. <i>Relazione del Soprintendente U. Procacci del 14 dicembre 1966</i>	101
Appendice II. <i>Relazione di U. Baldini del 27 febbraio 1967 sui restauri</i>	107
ANTOINE WILMERING, <i>The Last Supper and the Panel Paintings Initiative</i>	111
ROBERTO BELLUCCI, <i>L'Ultima Cena di Giorgio Vasari: 40 anni di depositi e 10 anni di restauro. La fine di un ciclo?</i>	113

CIRO CASTELLI, ALBERTO DIMUCCIO, MAURO PARRI, ANDREA SANTACESARIA, <i>I cinque supporti lignei dichiarati "irrecuperabili": dalla criticità al completo recupero</i>	121
ELISABETTA BIANCO, ANTONELLA CASACCIA, ILARIA CORSINI, CHIARA MIGNANI, DEBORA MINOTTI, <i>L'Ultima Cena del Vasari: un restauro al limite del possibile</i>	141
MARCO PANCANI, <i>Il sistema di sollevamento pensato per l'Ultima Cena</i>	173
Tavole	175
Indagini diagnostiche	
RAFFAELLA FONTANA, ENRICO PAMPALONI, PAOLO PINGI, <i>Studio dei sollevamenti dello strato pittorico mediante rilievo tridimensionale</i>	189
CARLO GALLIANO LALLI, GIANCARLO LANTERNA, ISETTA TOSINI, FEDERICA INNOCENTI, <i>Le indagini del Laboratorio scientifico sulla tavola del Vasari</i>	193

La *res aedificatoria* di Vasari nello specchio delle arti figurative: prime note sull'architettura dipinta dell'*Ultima Cena* delle Murate Emanuela Ferretti

Il pregevolissimo – e verrebbe da dire quasi impossibile¹ – restauro eseguito dall'*équipe* dell'Opificio delle Pietre Dure restituisce appieno tutta la complessità di un dipinto monumentale, che è rimasto fuori dal dibattito storiografico per mezzo secolo²: viene riconsegnata alla collettività un'opera che si colloca in un momento cruciale della biografia vasariana, sia artistica sia "politica"³ (fig. 1).

La grandiosa composizione porta con sé questioni che pertengono tematiche diverse e complementari: precisazioni cronologiche interne, che si intrecciano strettamente con le fasi della stesura della *Torrentiniana*, la prima edizione delle *Vite*; puntualizzazioni sulla committenza; delineazione delle matrici iconologiche; definizione del contesto stilistico; processualità delle fasi ideative del fondale architettonico; le peregrinazioni del dipinto e – infine – la consistenza e l'entità dei restauri storici più antichi⁴. In primo luogo quello che probabilmente si rese necessario subito dopo la disastrosa alluvione del 1557, quando tutto il complesso delle Murate fu duramente colpito dalla furia dell'acqua dell'Arno e il refettorio dove era ospitato il dipinto, in particolare, subì il crollò del pavimento⁵.

Di particolare interesse è il disegno dell'architettura che inquadra la composizione e articola minutamente la "scatola prospettica" messa a punto da Vasari; questa organizza la composizione dell'immagine finale del dipinto e configura il qualificato rapporto che doveva avere con il grande vano del refettorio, luogo nodale del vasto complesso monastico delle Murate, quasi una piccola città nella città⁶.

Se la teatralizzazione dello spazio dei cenacoli fiorentini è una prerogativa di questa tipologia di opere almeno dal primo Quattrocento⁷, Giorgio Vasari compie un deciso scatto in avanti nel processo di rinnovamento di un genere consolidato negli assetti compositivi generali: Perugino, Andrea del Sarto, Giovanni Antonio Sogliani (solo per ricordare gli esempi di maggior rilievo in una costellazione altrettanto ricca e variegata) avevano, tuttavia, già introdotto soluzioni innovative, indirizzate *in primis* verso l'enfatizzazione della tridimensionalità dello spazio e del realismo della scena, in modo da stringere relazioni intime con il sito (figg. 2, 3, 5): attingendo ad un vasto corredo pratico e teorico, a disposizione dei più abili artisti del tempo, si moltiplicavano le linee dell'orizzonte e i punti di fuga della costruzione prospettica; si creavano



1. Giorgio Vasari, *Ultima Cena*, Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce, particolare



2. Perugino e bottega, *Ultima Cena*, 1485-1490, Firenze, Sant'Onofrio delle Contesse o "di Fuligno"



3. Andrea del Sarto, *Ultima Cena*, 1527, Firenze, San Salvi

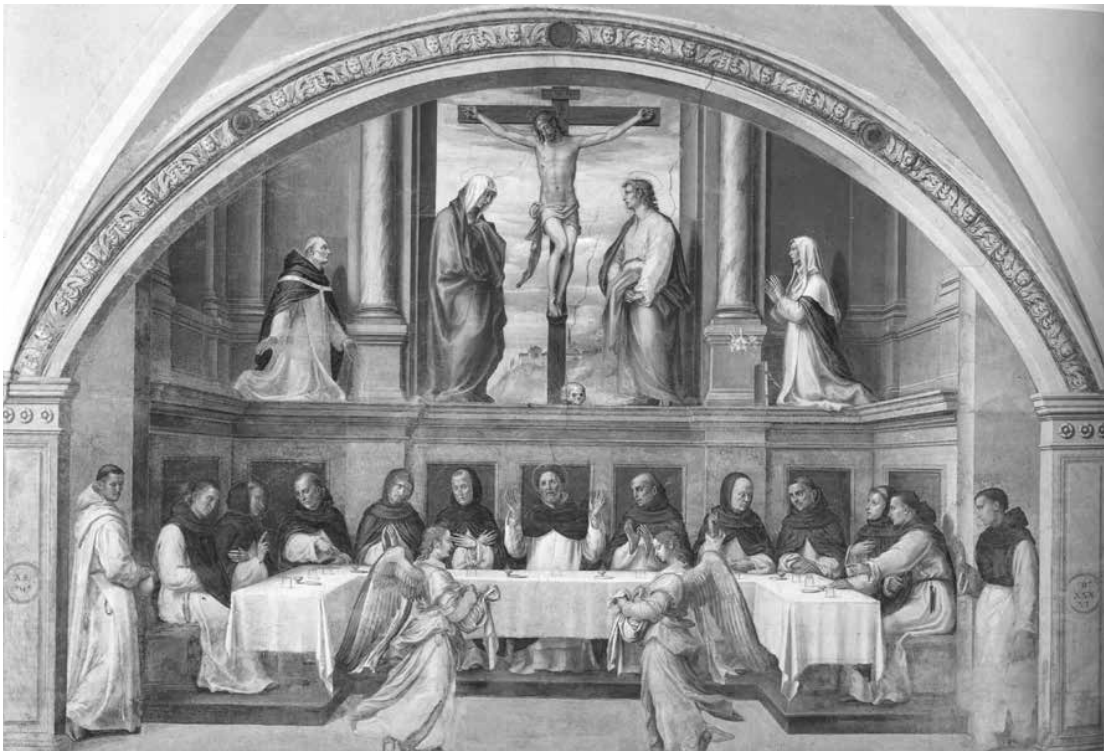
architetture classiciste e si delineavano decorazioni sontuose "all'antica"; infine, l'anelito a una espressività empatica rafforzava la ricerca di una vivida compenetrazione fra brani di lussureggiante natura e architettura.

Tutto ciò è ben presente nell' *Ultima Cena* delle Murate: ma tali molteplici elementi – che presi singolar-

mente si possono riconoscere come puntuali (e consapevoli) citazioni dagli altri cenacoli di area fiorentina, come si avrà modo di dire fra poco – subiscono una profonda risignificazione in quanto divengono tasselli di una composizione del tutto innovativa: da una parte contribuiscono a creare un senso dello spazio aperto e



4. Giorgio Vasari, *Ultima Cena*, Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce, particolare



5. Giovanni Antonio Sogliani, *La Provvidenza dei Domenicani e Cristo in croce fra la Vergine e San Giovanni Evangelista con Sant'Antonino e Santa Caterina ai lati*, 1536, Firenze, Convento di San Marco, refettorio grande

drammaticamente avvolgente (inedito in queste forme e con questa ampiezza sulle rive dell'Arno), e dall'altra sono "vocaboli" di quella lingua architettonica vasariana che da lì a poco – dopo le prime prove in terra aretina⁸ – subirà una sorta di "transizione di fase", passando

dalla trasparenza del colore alla stereometria della pietra, dalla delicatezza delle linee incise sull'imprimatura della tavola alla matericità di pareti e cornici, dando corpo a quel versante così importante del fare artistico di Giorgio, qual è l'architettura.



6. Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Ultima Cena*, 1515, Firenze, già monastero di San Bartolomeo a Monte Oliveto, affresco staccato, particolare

E la forza espressiva di questa vera e propria "commedia vivente" messa in scena da Vasari per le Murate nasce da una piena conoscenza della tradizione fiorentina, su cui tuttavia si innestano le fermentanti esperienze maturate in quei fatidici anni Quaranta, quando l'artista si muove fra Roma, Venezia e Napoli, anni di grande rilievo per la definizione di un proprio linguaggio architettonico⁹: in tale arco cronologico la matrice classicista e aulica (sia di derivazione vitruviana-farnesiana, sia di ascendenza veneziana e, dunque, segnata dall'influenza dell'opera teorica di Serlio e dalla plasticità e dalla *varietas* delle architetture sansovinesche), appare connotativa e identitaria nella sua architettura

reale e/o dipinta, e dunque molto diversa dagli esiti che avrà la sua opera dopo il definitivo ritorno a Firenze come architetto di corte di Cosimo I¹⁰, dove prevarrà una riflessione sul Quattrocento fiorentino e sulla grande lezione michelangiotesca dei cantieri laurenziani.

Nell'*Ultima Cena* Vasari concepisce la scena su piani diversi, articolati in profondità sia in senso verticale sia in senso orizzontale. Il primo ambiente è materializzato nella sua piena tridimensionalità dall'ampio tavolo a terminazione ellittica (o forse di forma circolare?), intorno al quale si dispongono le figure di Cristo e degli apostoli, la maggior parte delle quali sedute su un pancale che corre lungo i tre lati del tavolo che guardano verso lo spettatore.

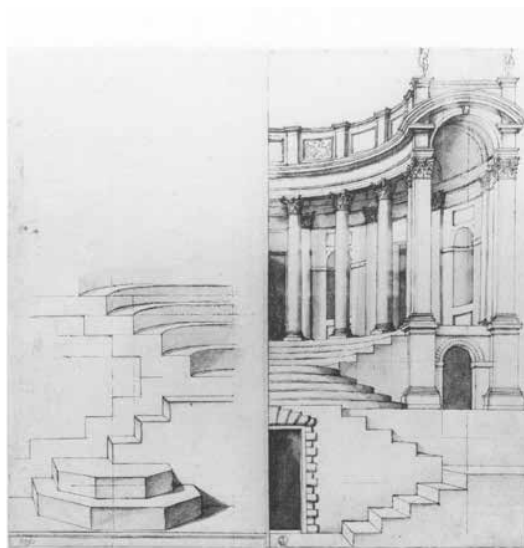


7. Cosimo Rosselli, *Ultima Cena con scene della Passione*, 1481-1482, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Cappella Sistina



8. Giorgio Vasari, *Battesimo di Saulo*, 1550, Roma, San Pietro in Montorio, Cappella del Monte, particolare

La seduta, in modo pienamente rispettoso della tradizione, è addossata a una parete arricchita da pannellature (molto probabilmente lapidee), su cui si imposta un registro superiore molto complesso, sia nelle soluzioni angolari, sia nell'edicola centrale che fa da sfondo al Cristo: questa singolare composizione ha come primo riferimento il grande affresco di Giovanni Antonio Sogliani in San Marco (fig. 5); e il richiamo diviene quasi testuale nel confronto con gli elementi angolari del settore superiore: nel dipinto delle Murate viepiù le membrature sono rese plastiche mediante l'inserimento delle colonne (probabilmente semi-colonne) impostate su tradizionali base attiche, dotate delle loro caratteristiche profon-



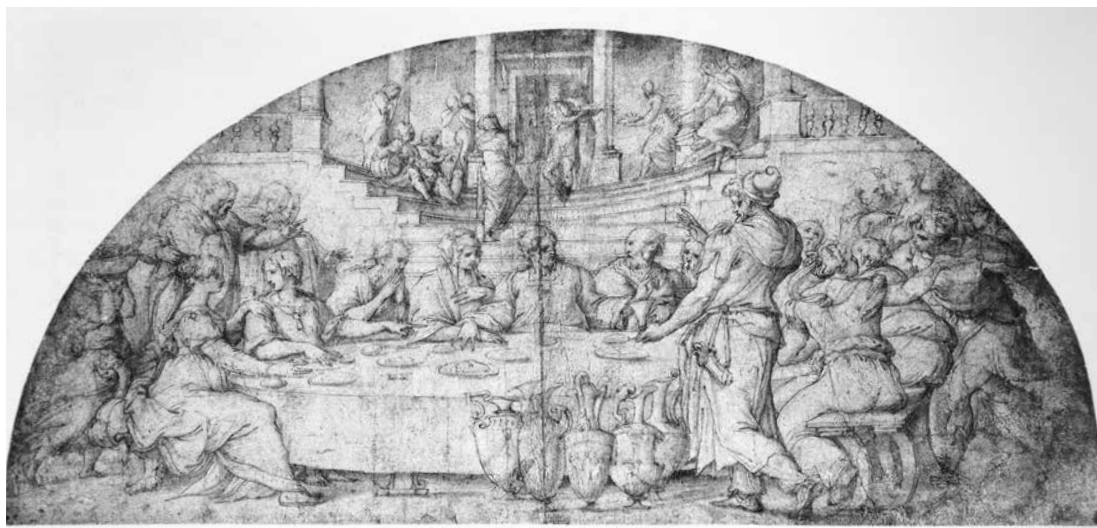
9. Anonimo, *Disegno di architetture e di scale*, 1546-1550, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (2191 A)

de scozie (fig. 4). Al piedritto è accostata una ulteriore specchiatura lapidea, vibrante nel suo profilo increspato, che dialoga precocemente con l'universo dell'effimero e della metafora tessile, che tanta fortuna avrà nei decenni successivi connotando tutto un versante dell'architettura medicea e non solo ¹¹.

Se nell'affresco di Sogliani la parte centrale è occupata da una *Crocifissione* (fig. 5), nel dipinto vasariano troviamo una architettura costituita da lastra fiancheggiata da colonne ¹², che accoglie la scritta «HOC FACITE IN MEAM MEMORIAM» (fig. 1) in una "cartella" dal profilo mistilineo che si rapporta concettualmente con le specchiature negli angoli del registro superiore, appena sopra richiamati (fig. 4).



10. Anonimo, *Ultima Cena*, 1546-1550, Londra, British Museum (inv. Sloane 5236-134)



11. Vasari, *Nozze di Cana*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (7459F)

Fra questa struttura e i due partiti architettonici che serrano agli angoli la composizione, si apre una veduta di grande interesse, portando uno squarcio del paesaggio esterno nell'ambiente interno, anche in questo caso rispettando importanti esempi precedenti (figg. 2, 7). La soluzione, tuttavia, è di grande originalità: l'artista delinea una balaustrata con elementi a doppio fuso¹³, disegnata in prospettiva, che materializza un ampio emiciclo a suggerire l'esistenza di un ulteriore spazio oltre il vano in cui si svolge l'episodio evangelico. Una balaustrata altrettanto importante nella composizione era già comparsa nell'affresco del Sodoma per il Monastero di San Bartolomeo a Monte Oliveto, dove fra gli slanciati elementi si intravedono architetture e un paesaggio, ormai evanescenti, ma con un ruolo compositivo del tutto diverso (fig. 6)¹⁴.

La disposizione dei tre personaggi appoggiati alla terminazione della balaustra nel dipinto delle Murate – quasi un ricordo delle figure accostate allo stesso elemento presente dell'*Annunciazione* di Andrea del Sarto per la chiesa agostiniana di San Gallo, oggi alla Palatina –, inoltre, adombra la presenza di una piattaforma, o comunque di un'area che si estende oltre questa sorta di esedra. Tutto ciò rafforza da un lato l'idea di uno spazio aperto e fluido, probabilmente legato a un sito di villa o comunque agreste, che si contrappone alla tettonica linearità della stanza dove si svolge la cena delle Murate; dall'altro evoca un preciso universo di riferimenti di chiara ascendenza classicista e quasi proto-archeologico, in virtù delle frequentazioni di Vasari dell'ambiente farnesiano a Roma¹⁵, oltre a una riflessione sull'opera di Bramante e Raffaello, già connotativa della articolata composizione della *Sala dei Cento Giorni* nel Palazzo della Cancelleria¹⁶.

L'idea di uno spazio avvolgente a matrice semi circolare o ellittica – come se la geometria della mensa fosse il punto di irradiazione di tutta la scena e ne determinasse assetto e conformazione – torna del resto più volte nella produzione grafica di Vasari dedicata a soggetti di *Ultima Cena*, e non solo¹⁷. Nel *corpus* disegnativo vasariano, tuttavia, questa organicità si riconosce con ben altra coerenza rispetto all'opera delle Murate, in quanto sia il registro inferiore sia quello superiore rispondono a una medesima logica: è il caso, per esempio, del disegno di Londra (fig. 10)¹⁸. Questa ricerca di unità e di organicità potrebbe derivare da una riflessione sull'*Ultima Cena* di Cosimo Rosselli nella Cappella Sistina (fig. 7), dove l'artista crea uno spazio coinvolgente per lo spettatore, anche grazie alla matrice poligonale dell'ambiente principale dove – a partire dal disegno della pavimentazione per arrivare all'intradosso della copertura – tutto congiura a sottolineare la definizione di una spazialità continua, internamente coerente e unitaria, senza alcuna apparente contrapposizione fra le varie parti, come si nota – invece – nel dipinto di Vasari per le Murate.

La ricerca di una avvolgente spazialità è alla base dei due disegni che hanno per soggetto *Le Nozze di Cana*¹⁹ (fig. 11) (datati al quinto decennio del Cinquecento), che sullo sfondo ripropongono elementi e soluzioni presenti nel *Battesimo di Saulo* nella Cappella Del Monte (1550) (fig. 8): un solenne colonnato è impostato su un scalinata semicircolare, secondo un assetto che è in strettissima relazione, come ha evidenziato Charles Davis²⁰, con un foglio degli Uffizi (fig. 9). Lo studioso identifica nell'emiciclo di Donato Bramante del cortile del Belvedere – grandiosa architettura intrisa di cultura antiquaria²¹ – la prima fonte di ispirazione per la concezione scenografica esperita da Vasari nel disegno del Gabinetto



12. Loggia dell'Ammanati, 1553-1554, Roma, Villa Giulia, particolare della balastrata

Disegni e Stampe degli Uffizi 2191A e quindi nel dipinto per la Cappella Del Monte, individuando, inoltre, anche stringenti tangenze col di poco successivo prospetto interno dell'emiciclo di Villa Giulia a Roma.

La villa di papa Giulio III Del Monte (1550-1555) è un cantiere di grande rilievo nella Roma di metà Cinquecento dove anche Vasari – insieme a Vignola, Ammannati e forse Michelangelo – ebbe modo di portare il suo contributo, in forme e modi che tuttavia non trovano concordi la storiografia ²², anche se l'artista aretino non manca di sottolineare con enfasi nella sua autobiografia la sua presenza nella fabbrica ²³.

Anche la configurazione della balastrata del dipinto delle Murate rimanda allo stesso cantiere romano di Villa Giulia, sia nell'assetto spaziale che suggerisce, sia nello specifico disegno dei singoli elementi: semi-balaustri a doppio fuso si attestano a pilastri rompitratte, secondo una morfologia non certo inedita (si trovano, per esempio, nella ringhiera del podio della Villa Medicea di

Poggio a Caiano), ma è proprio l'articolazione della ringhiera dipinta a testimoniare una stretta parentela con la balastrata del ninfeo della delizia pontificia (fig. 12), caratterizzato dallo stesso contrasto fra un ambiente parallelepipedo (la loggia di Ammannati) e una parte a emiciclo.

Nuovi e specifici studi sulla costruzione prospettica del dipinto Vasariano potranno svelare ulteriori apparentamenti fra lo spazio che si intuisce dietro la mensa dell'*Ultima Cena* e l'originale e complesso assetto planivolumetrico che caratterizza lo sviluppo del settore postico di Villa Giulia.

Detto questo, il fondale del dipinto delle Murate si pone senza dubbio come un momento significativo della riflessione vasariana sulla concezione dello spazio teatralizzato, elemento che caratterizzerà poi le sue architetture successive: dagli Uffizi alla Sala Grande di Palazzo Vecchio, dal completamento del giardino della Villa Medicea di Castello al complesso della piazza dei Cavalieri a Pisa.

* Desidero ringraziare Eliana Carrara, Roberto Bellucci, Cecilia Frosinini, Alessandro Rinaldi, Daniela Smalzi e Antonella Casaccia.

¹ R. BELLUCCI-C. CASTELLI-M. CIATTI, *La sfida tecnica: l'Ultima Cena di Giorgio Vasari. L'ultimo restauro dopo l'alluvione del 1966*, in *I mondi di Vasari. Accademia, lingua, religione, storia, teatro*, a cura di A. NOVA-L. ZANGHERI, Venezia, 2013, pp. 187-207; si veda inoltre il saggio di Marco Ciatti in questo stesso volume.

² Gli studi su questo dipinto sono limitati a poche voci bibliografiche, ripercorse nel saggio di Alessandro Nova in questo stesso volume a cui si rimanda.

³ Il tema dei rapporti di Vasari con la cerchia farnesiana, fortemente anti-medicea, è molto complesso e ormai ben noto. Si ricorda qui solo E. МАТТЮДА, *Poesia e storia nelle Vite di Giorgio Vasari*, in *Gli scrittori d'Italia*, Atti del Congresso ADI «Gli scrittori d'Italia» (Napoli, 26-29 settembre 2007), pubblicato sul sito Adi <http://www.italianisti.it>, pp. 1-20; B. AGOSTI, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle Vite*, Milano, 2013; E. CARRARA, *Itinerari e corrispondenti vasariani (1537-1550)*, in *Architettura e identità locali. I*, a cura di L. CORRRAIN-F.P. DI TEODORO, Firenze, 2013 pp. 125-141; P. SIMONCELLI, *Antimedicee nelle Vite vasariane*, vol. I, Roma, 2016.

⁴ Si veda il contributo di Ciro Castelli, Alberto Dimuccio, Mauro Parri, Andrea Santacesaria in questo stesso volume.

⁵ Si veda qui il saggio di Daniela Smalzi che valorizza studi precedenti, in primis quelli di Kate J.P. Lowe. Sui danni subiti dal monastero e dunque dal refettorio che conservava il dipinto si aggiunge qui inoltre una testimonianza ulteriore: Londra, British Library, 8775 c 21, c.n.n.: «... in quanto dove è ita l'acqua a S. Croce in su la piazza passa il segno de l'anno 1347 di 4 dita, in S. Croce et alta braccia 3 e mezza, dalle Murate per via ghibellina braccia 8 in circa (...) E dove non è stato acqua in chiese sono queste S. Maria Maggiore, S. Marco, Hortsan Michele, né in via Mozza; roppe detta piena la porta a Pinti e ala Croce, e rovinate case per via di detta porta così il Monastero di Santa Verdiana, il Monastero de le Murate che le mettono in Sn Marco e i Frati vanno in Santa Maria Novella (...). Informativa anonima dei danni provocati dalla alluvione del 1557, per gentile segnalazione di Felicia Else che ringrazio.

⁶ G. TROTTA, *Le Murate. Un microcosmo nel cuore di Firenze*, Firenze, 1999 e inoltre la bibliografia citata nel saggio di Daniela Smalzi in questo volume.

⁷ R.C. PROTO PISANI, *Ambienti, architetture, spazi, nei cenacoli fiorentini*, in *La tradizione fiorentina dei cenacoli*, a cura di C. ACIDINI LUCHINAT-R.C. PROTO PISANI, Firenze, 1997, pp. 81-99. Non è possibile in questa sede approfondire il ruolo che il Cenacolo di Leonardo da Vinci ha avuto nella composizione del dipinto per le Murate, in termini di concezione spaziale: il brano che Vasari dedica al capolavoro milanese dell'artista si amplia

notevolmente dalla prima e alla seconda edizione delle *Vite*, ma la riflessione è interamente dedicata alla estrema cura con cui Leonardo rende i "moti dell'animo" dei protagonisti della scena e alla resa estremamente naturalistica di alcuni dettagli (come la matericità della tovaglia). La cristallina razionalità dell'architettura dell'ambiente concepito da Leonardo, valorizzata da un realistico soffitto cassettonato e dalla simmetria dei tre portali sullo sfondo, anche se non trova spazio nel testo delle *Vite*, doveva certo offrirsi come modello concettuale di grande importanza.

⁸ C. CONFORTI, *Vasari architetto*, Milano, 1993, pp. 125-127.

⁹ *Ibidem*; C. CONFORTI, *La Sala dei Cento Giorni di Giorgio Vasari alla Cancelleria di Roma (1546)*, in *Il Rinascimento a Roma: nel segno di Michelangelo e Raffaello*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Sciarra, 25 ottobre 2011-12 febbraio 2012), a cura di M.G. BERNARDINI-M. BUSSAGLI, Milano, 2011, pp. 126-133; S. GINZBURG, *Filologia e storia dell'arte. Il ruolo di Vincenzio Borghini nella genesi della Torrentiniana*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, a cura di E. CARRARA-S. GINZBURG, Pisa, 2007, pp. 147-204: 151-161; M. BELTRAMINI, *Giorgio Vasari a Venezia*, in *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite*, a cura di B. AGOSTI-S. GINZBURG-A. NOVA, Venezia, 2013, pp. 121-131.

¹⁰ CONFORTI, *Vasari architetto ... cit.*; C. CONFORTI, *Cosimo I e Firenze*, in *Storia dell'architettura italiana. I. secondo Cinquecento*, a cura di C. CONFORTI-R. TUTTLE, Milano, 2001, pp. 130-165; E. CARRARA-E. FERRETTI, *«Il bellissimo Bianco» della Sacrestia Nuova: Michelangelo, Vasari, Borghini e la tradizione fiorentina come nuova identità medicea*, in «Opus Incertum», in corso di stampa.

¹¹ Si tratta di una componente dell'architettura fiorentina che si afferma estesamente nella seconda metà del Cinquecento e soprattutto nel secolo successivo: si veda. R. GARGIANI, *I linguaggi e i materiali degli architetti fiorentini del Seicento: ossatura e paramenti tessili*, in *Architetti e costruttori del barocco in Toscana*, a cura di M. BEVILACQUA, Roma, 2010, p. 41-67. Per quanto riguarda la morfologia della soluzione d'angolo, oltre al dialogo con Sogliani, si potrebbe forse leggere come una sorta di citazione indiretta, mediata e filtrata (tramite una azione di scompaginazione e dispiegamento) dell'ardito costruito michelangiolesco dell'angolo del vestibolo laurenziano.

¹² La conformazione di queste colonne non è facile da stabile. Dalle immagini riflettografiche si evidenzia una prima redazione con colonne a tutto tondo, che poi nel versione finale del dipinto vengono parzialmente nascoste da un ispessimento del basamento della lastra in pietra che fiancheggiano.

¹³ S. CATITI, *Balaustro e balaustrata tra metà Quattrocento e primo Cinquecento*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s. 60-62 (2013), pp. 21-31, con bibliografia precedente.

¹⁴ C. ACIDINI LUCHINAT, *San Bartolomeo a Monte Oliveto*, in *La tradizione fiorentina ... cit.*, pp. 159-163. Balaustri alla stregua di elementi decorativi, compaiono anche nei parapetti che Andrea del Sarto pone nel registro superiore del Cenacolo di San Salvi (fig. 3). Il tema della balaustro, come elemento funzionale e decorativo dalle valenze precipuamente plastiche, ma anche come evocativa citazione antiquaria, è presente nell'opera pittorica di Andrea del Sarto e di Pontormo. Per quest'ultimo si può citare l'*Andata al Calvario* nella Certosa del Galluzzo, 1523-1525.

¹⁵ P.N. PAGLIARA, *Vitruvio da testo a canone*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. SETTIS, I-III, Torino, 1986, III, pp. 5-85; H. GHÜNTHER, *Gli studi antiquari per l'Accademia della Virtù*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano, 2002, pp. 126-128; E. FERRETTI, *Between Bindo Altoviti and Cosimo I: Averardo Serristori, Medici Ambassador in Rome, in Raphael, Cellini & a Renaissance Banker: the Patronage of Bindo Altoviti*, catalogue of exposition (Firenze, Boston 2003-2004), edited by A. CHONG-D. PEGAZZANO-D. ZIKOS, Boston-Milano, 2003, pp. 456-461; GINZBURG, *Filologia e storia dell'arte ... cit.*

¹⁶ CONFORTI, *La Sala dei Cento Giorni ... cit.*

¹⁷ F. HÄRB, *The drawings of Giorgio Vasari (1511-1574)*, Roma, 2015.

¹⁸ *Ivi*, scheda n. 132, p. 284.

¹⁹ HÄRB, *The drawings ... cit.*, nn. 173-174, pp. 331-332 (metà degli anni Quaranta del Cinquecento).

²⁰ CH. DAVIS, *Scheda n. 34. Giorgio Vasari. Studi di Scenografia*, in *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Casa Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554. Sottocchia di San Francesco*, catalogo della mostra (Arezzo, 26 settembre-29 novembre 1981), Firenze, 1981, p. 94.

²¹ J. ACKERMAN, *The Belvedere as a Classical Villa*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XIV (1951), pp. 70-91.

²² CH.L. FROMMEL, *Villa Giulia a Roma*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, a cura di R. J. TUTTLE-B. ADORNI-CH.L. FROMMEL-CH. THOENES, Milano, 2002, pp. 163-195.

²³ «Imperocché, bisognando essere sempre in moto, ovvero occupato in far disegni d'architettura e massimamente essendo io stato il primo che disegnasse e facesse tutta l'invenzione della vigna Julia, che egli fece fare con spesa incredibile; la quale se bene fu poi da altri eseguita, io fui non di meno quegli che misi sempre in disegno i capricci del papa, che poi si diedero a rivedere e correggere a Michelangelo: e Iacopo Barozzi da Vignola finì con molti suoi disegni le stanze, sale ed altri molti ornamenti di quel luogo; ma la fonte bassa fu di ordine mio e dell'Ammannato, che poi vi resto e fece la loggia che è sopra la fonte»: G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti scritte da Giorgio Vasari. Con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze, 1906, VII, p. 694.

Finito di stampare in Italia nel mese di ottobre 2016
da Pacini Editore Industrie Grafiche - Ospedaletto (Pisa)
per conto di EDIFIR-Edizioni Firenze

