

## Gli Uffizi: progetto e cantiere della Fabbrica dei XIII Magistrati

*Claudia Conforti*

Un rettangolo irregolare di circa 254 per 131 braccia (148 x 76 m circa, essendo<sup>1</sup> braccio equivalente a 0,583 metri), ritagliato nel cuore della città antica, tra piazza Signoria e l'Arno, è il luogo designato da Cosimo I de' Medici duca di Toscana, per costruire la «fabbrica dei XIII magistrati»<sup>1</sup>. Questa denominazione indica, nei documenti ufficiali e nelle carte di cantiere, gli Uffizi, il più grande complesso architettonico costruito nel Cinquecento a Firenze e in Toscana, destinato a sede di tredici Magistrature, cioè di gran parte delle istituzioni, di origine corporativa e medievale, che nel nuovo stato autocratico svolgono determinanti funzioni amministrative<sup>2</sup>. Il sito prescelto conferma la vocazione politico-amministrativa che dal Trecento caratterizza l'intorno di Palazzo Vecchio, dove sono insediate numerose Arti (o Magistrature) minori e maggiori: dal potente Tribunale di Mercanzia all'Arte del Cambio, all'Arte dei Legnaioli<sup>3</sup>. Altrove sono stati indagati i moventi politici, le implicazioni di potere e le ragioni funzionali di questa impresa ducale; qui interessano piuttosto gli aspetti tecnici e organizzativi, prettamente architettonici, che essa comporta<sup>4</sup>. Nell'agosto del 1559 Cosimo I incarica Giorgio Vasari, pittore, storiografo, architetto di fiducia e consigliere artistico del duca, di predisporre un progetto e il relativo modello<sup>5</sup>.

Numerosi documenti (lettere di Vasari, di Cosimo, dei potenti segretari ducali) attestano il costante intervento del duca sulle scelte progettuali: non si tratta evidentemente di ipotizzare un Cosimo che, seste alla mano, operi scelte compositive e stilistiche; le direttive ducali attengono in maniera quasi esclusiva alla funzionalità generale dell'impianto — è il duca a indicare dove collocare le singole Magistrature — alla sua eco-

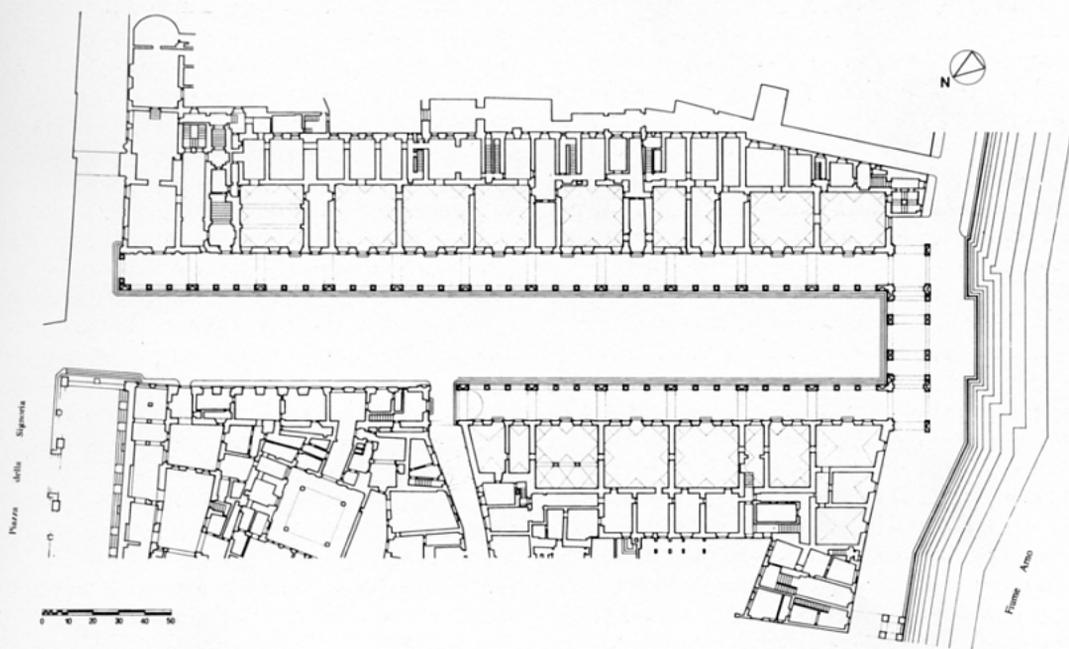
nomicità e alla sua rappresentatività<sup>6</sup>. Il primo problema che Vasari si trova ad affrontare è di tipo estimativo: l'area interessata dall'edificio infatti è densamente abitata, pertanto occorre renderla libera procedendo agli espropri. Spetta a Vasari, in qualità di tecnico di fiducia, predisporre una prima valutazione edilizia (quante case e di quale qualità) ed economica (quante persone da espropriare e con quali indennizzi). Per una quarantina di case, gli indennizzi da corrispondere superano il centinaio: questo solo dato dà la misura della densità abitativa del quartiere, che, pur costituito prevalentemente da casupole che Vasari non esita a definire «porcili... di cattiva materia et vecchie», godono di un'eccezionale rendita di posizione derivante dalla contiguità con palazzo della Signoria, residenza del duca e sede del governo<sup>7</sup>. Alla fine di marzo del 1560 il progetto è approntato e l'architetto registra l'inizio dei lavori<sup>8</sup>.

La necessità di salvaguardare alcune preesistenze architettoniche (la trecentesca loggia dei Priori o dei Lanzi con l'annessa Zecca quattrocentesca verso piazza della Signoria e il palazzo dei Castellani a sud-est, verso l'Arno), e di inglobare San Piero Scheraggio, l'antica chiesa dove si riunivano le Corporazioni, che sorge sull'angolo opposto alla loggia dei Lanzi, imprime al lotto un perimetro frastagliato e fortemente irregolare, che condizionerà le scelte progettuali. Vasari deve prefigurare un edificio di ragguardevoli dimensioni, connotato da una forte carica rappresentativa delle istituzioni che ospita, senza tuttavia privilegiare una Magistratura rispetto alle altre: ogni risalto gerarchico deve rimanere prerogativa esclusiva del duca. Oltre a ciò, tutta l'operazione è soggetta a vincoli economici deri-

vanti dal progetto finanziario ducale (sono le Magistrature che, con resistenze e parsimonia, obbligate da Cosimo, si accollano il costo dell'opera), e a tempi computabili in anni, non in decenni o in secoli, come era d'uso nelle grandi fabbriche medievali e del primo Rinascimento. In definitiva occorre un progetto carico di solennità, di immediatezza semantica e di evidenza visiva, che tuttavia possa venire costruito velocemente e con costi limitati. Pertanto la scelta di Vasari di un edificio lineare, articolato in tre segmenti (due ali asimmetriche: a est — Uffizi lunghi — e a ovest — Uffizi corti — e una testata verso il fiume) che delimitano una piazza, costruito prevalentemente in mattoni e intonaco, fornisce certamente la risposta più economica, sia in senso compositivo che urbanistico che monetario, alle esigenze ducali e alle condizioni

tando lo svolgimento della facciata, notoriamente la parte più costosa di un edificio sia per il livello di definizione formale che per l'impiego della pietra lavorata, a un solo fronte, quello interno, si attua un ulteriore, sensibile risparmio. Se Vasari avesse optato per un edificio a blocco regolare con corte, simile a quello di impianto basilicale delineato in un disegno di Giorgio Vasari il Giovane, nipote e omonimo del progettista<sup>9</sup>, avrebbe dovuto misurarsi con ben otto facciate, tra interne ed esterne, tutte porticate, che avrebbero richiesto tempi lunghi e costi elevati.

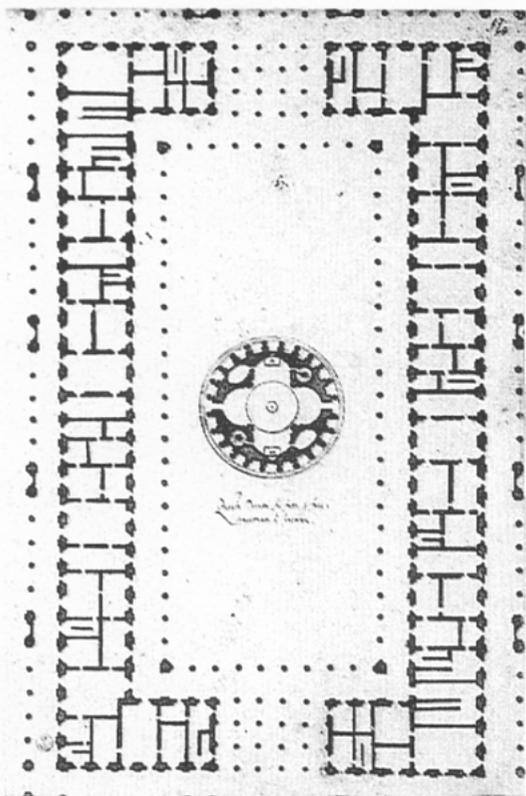
Oltre a ciò, tale soluzione, imperniata su rigide corrispondenze simmetriche e su schematismi geometrici, avrebbe richiesto un lotto ampio e regolare, comportando demolizioni ancora più estese e onerose. Certamente essa, per il suo carattere archeologizzante — basato sulla ripre-



1/Planimetria generale degli Uffizi (dis. Monica Pettermella).

topografiche. In primo luogo questa scelta, concentrando la definizione architettonica nel fronte interno, consente di evitare i problemi compositivi posti dal contorno irregolare e accidentato del lotto, salvaguardando le antiche emergenze monumentali e intaccando al minimo il tessuto edilizio circostante: tutti fattori che concorrono al contenimento dei costi di acquisizione, di esproprio e di demolizione. Inoltre, limi-

sa della basilica romana — e per la sua perfetta e compatta stereometria, sembra meglio corrispondere all'ideologia architettonica dell'età di Bramante e di Raffaello<sup>10</sup>. Ma per Vasari quella concezione dell'architettura, dalla quale lo separa quasi mezzo secolo, è ormai remota. La sua architettura tende a fondersi con la scena urbana, a stemperarsi nel tessuto della città; essa non aspira al monumento isolato, alle stereometrie cristalline che spiccano orgogliose sulle congerie edilizia medievale — come i Palazzi Strozzi a Firenze e Farnese a Roma —: le architetture



2/Giorgio Vasari il Giovane, Pianta ideale della sede dei Magistrati e dei Tribunali (GDSU 4481 A).

dell'autunno del Rinascimento sono componenti di un sistema multifocale e stratificato, solidale e complesso, che è all'origine della città moderna e che troverà nel Barocco la sua apoteosi.

La scelta vasariana di un impianto lineare, segmentato e asimmetrico, approda a una morfologia spaziale assolutamente innovativa, che scardina il tipo consolidato del palazzo rinascimentale e configura un edificio la cui definizione, formale e spaziale, si identifica con lo sviluppo della facciata, la quale, a sua volta, si qualifica nel rapporto con lo spazio esterno che essa delimita e definisce. Siamo dunque di fronte a un progetto la cui sostanza spaziale e figurativa consiste in una concatenazione di elementi — la piazza, la facciata, il portico, le sale delle Magistrature, l'edilizia cittadina — e di vedute — piazza Signoria turbinante di statue e di fontane, l'Arno e le colline —; un'architettura relazionale, che, a differenza degli edifici rinascimentali, indifferenti al luogo, risulta inscindibile dal suo contesto. Anche lo spazio pubblico delimitato dall'edificio è difficilmente classificabile sotto il profilo tipolo-

gico, essendo ambiguamente in bilico tra una strada, da cui mutua il rapporto proporzionale tra lunghezza e larghezza (240 per 31 braccia); una piazza, a cui rimanda per la definizione architettonica delle quinte e quella prospettiva delle visuali; la corte di un palazzo o il chiostro di una certosa, ai quali si apparenta per la sequenza seriale dei portici.

I rapporti topografici e dimensionali della Fabrica dei XIII Magistrati sono dedotti dal posizionamento degli edifici pubblici preesistenti da conservare: la loggia dei Priori, la Zecca e San Piero Scheraggio. I tre monumenti, attestati verso piazza della Signoria, segnano il limite settentrionale del nuovo complesso e ne indirizzano l'assetto: le scansioni architettoniche della testata della loggia suggeriscono gli andamenti orizzontali della nuova facciata; la Zecca dà l'allineamento degli Uffizi corti e la linea di facciata di San Piero Scheraggio segna quella degli Uffizi lunghi. Tuttavia occorre sottolineare che le due ali del nuovo edificio sono ruotate di alcuni gradi verso est rispetto alle preesistenze, come denuncia il leggerissimo flesso murario nel punto in cui la nuova fabbrica incorpora la Zecca: questa leggera rotazione è funzionale a una migliore apertura prospettica verso la piazza e i suoi monumenti.

La distanza tra le due facciate, pari a circa 32 braccia (circa 31 se si misura dall'esterno del gradino del portico), è dedotta da quella tra la facciata di San Piero e il fianco della loggia, e coincide probabilmente con la larghezza della strada aperta in loco nel 1546<sup>11</sup>. La profondità della piazza, pari a circa 240 braccia, è obbligata dalla distanza tra il fianco di San Piero su via della Ninna e la strada lungo l'Arno. Sui lati di questo rettangolo, stretto e allungatissimo, Vasari deve disporre tredici unità amministrative, diverse per volume di affari ed esigenze logistiche, ma figurativamente identiche. La scelta di una struttura modulare, aggregabile e ripetibile appare pertanto obbligata: l'architetto assume come presupposto compositivo l'unità spaziale minima, cioè lo spazio necessario alle Magistrature più piccole — come Decima e Vendite o gli Ufficiali di Grascia — composto dal portico con i sedili in pietra per lenire le attese; la grande sala dell'udienza, la cancelleria e lo scrittoio: planimetricamente risulta un rettangolo profondo circa 50 braccia, che è quanto consente la larghezza massima del lotto (131 braccia) meno la larghezza della strada (31 braccia) divisa per 2.

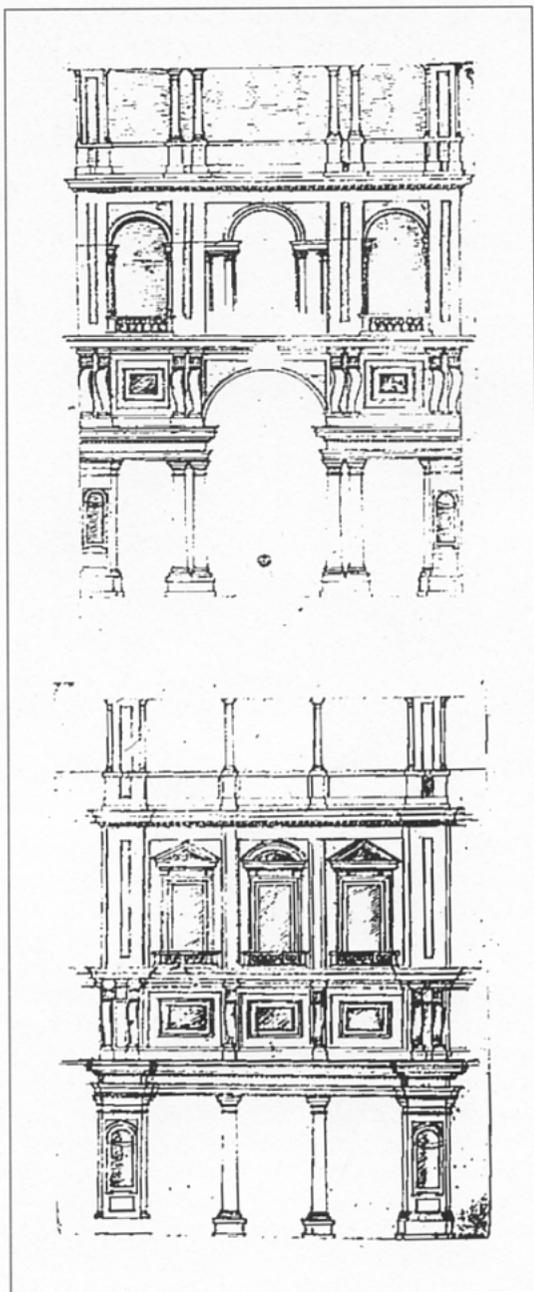
L'aggregazione di due o più moduli e l'utilizzazione, in alcuni casi, del piano mezzanino, consentirà di corrispondere alle esigenze di spazi maggiori, come quelli della Magistratura dei

Nove conservatori del Dominio fiorentino, da cui dipende l'amministrazione delle città e del contado; o del Tribunale di Mercanzia, al quale fanno capo tutte le cause commerciali e imprenditoriali. Per stabilire l'estensione di facciata dell'unità modulare Vasari prende le mosse dagli Uffizi corti, la cui lunghezza, delimitata da via Lambertesca e dalla strada lungo il fiume, è di appena 132 braccia. In quest'ala Cosimo ha dislocato sei Magistrature alle quali è sufficiente un solo modulo distributivo: dividendo 132 per 6 si ha 22 braccia, dimensione assunta come larghezza della campata modulare di facciata. Al piano terra essa è delimitata da pilastri con nicchia e suddivisa da due colonne dorico-tuscaniche; le mediane degli intercolumni segnano i tre assi verticali che ordinano le aperture frontali.

Nella fascia intermedia, tra portico e piano nobile, essi allineano tre cartelle, di cui le due esterne danno luce alla volta a botte del portico; al piano nobile tre finestre timpanate con balcone; all'attico tre intercolumni della loggia trabeata di coronamento. Chiariti i criteri del dimensionamento planimetrico, resta da definire il procedimento che ha condotto Vasari alla determinazione dell'altezza del modulo di facciata. Misurando dal piano di calpestio della piazza essa risulta all'incirca di 44 braccia; questa misura è molto vicina a quella che si ottiene moltiplicando 31, cioè la larghezza della piazza, per la radice di 2 (43,8406...): essa cioè corrisponde al lato di un rettangolo costruito sulla diagonale di un quadrato di 31 braccia di lato. Si tratta della cosiddetta «proportione diagonale», un sistema proporzionale grafico-geometrico, molto diffuso in epoca medievale, suggerito già da Vitruvio tra i metodi per determinare le dimensioni degli atrii, ripreso, tra gli altri, nei trattati di Francesco di Giorgio e di Palladio<sup>12</sup>.

La definizione puntuale del progetto, sottoposta alla verifica tridimensionale del modello ligneo, è seguita da un «ordine» ducale: un vero e proprio decreto, emanato da Cosimo il 26 giugno 1560, che sancisce le localizzazioni relative delle tredici Magistrature; la successione cronologica delle diverse parti della costruzione, che viene vincolata inderogabilmente al «modello quale sia in mano di Messer Giorgio Vasari»; i finanziamenti delle singole Magistrature e i relativi controlli; le modalità finanziarie degli espropri connesse ai ricavi dalle vendite dei materiali nobili di demolizione; «sassi semplici e mattoni» vengono invece destinati al reimpiego nella nuova fabbrica<sup>13</sup>.

Il decreto ducale affronta e disciplina, in prima istanza, due aspetti nevralgici dell'impresa:



3/Testata interna e campata modulare degli Uffizi in un disegno cinquecentesco (GDSU 2129 r/v).



4/La campata modulare.

da un lato il versante burocratico amministrativo, che vede un groviglio di interessi diversi, a rappresentare i quali sono chiamati i tredici Provveditori delle Magistrature; dall'altro l'organizzazione tecnica e costruttiva che, se ha Vasari come unico Architetto della Fabbrica — compensato dalle singole Magistrature con un fiorino al mese per complessivi 150 fiorini annui —, annovera anche cinque Provveditori che si occupano delle vendite dei materiali di demolizione; del loro parziale reimpiego in loco; dell'assegnazione dei cottimi relativi ai «conci», cioè alle pietre sbozzate per le murature, e ai «fondamenti così a cavare come a riempire»<sup>14</sup>.

I cinque (Antonio de Nobili, Depositario generale, Giovanni Acciaiuoli, Francesco San Gallo, Giovanni Baldovinetti, Cristofano Spini) formano l'organo direttivo del Magistrato della Fabbrica, al quale si affiancano — e con il quale interferiscono — i tredici Provveditori delle Magistrature. Questa struttura si rivela immediatamente farraginosa: la mancanza di un responsabile unico si somma alla riottosità delle Magistrature, creando sovrapposizioni e ritardi, che si esasperano in concomitanza delle assenze di Vasari, assenze necessariamente frequenti a causa dei lavori diffusi in tutto il territorio ducale.

Nel volgere di alcuni mesi dall'apertura del cantiere sia il Depositario generale che l'architetto sollecitano la nomina di un Provveditore generale, che sia insieme responsabile amministrativo e soprintendente ai lavori, e che renda conto direttamente al duca.

Tra i candidati indicati da Vasari viene scelto, nel giugno 1561, Bernardo Puccini, un tecnico ingegnere, forte di una solida esperienza in quei cantieri bellici che furono determinanti per la vittoria fiorentina nella guerra contro Siena (1555)<sup>15</sup>. La nomina, come meglio si dirà avanti, rende operativa la radicale riorganizzazione del cantiere attuata in previsione delle opere fuori terra (marzo 1561). Fino a questo momento infatti si è proceduto alle demolizioni e, dal luglio 1560, agli scavi delle fondazioni del portico — dette «primo fondamento» — degli Uffizi lunghi, a partire da San Piero.

La simultaneità delle demolizioni e dell'edificazione e l'angustia del sito, serrato tra le case, rendono il cantiere particolarmente complicato e disfunzionale: mentre si procede agli scavi delle fondazioni anteriori, gli abitanti continuano a occupare le case a ridosso delle trincee, le cui stanze al piano terra ricoverano «i ferramenti e altre cose appartenenti alla muraglia», cioè gli attrezzi e i materiali del cantiere, lasciati in temporaneo deposito<sup>16</sup>. La confusione è probabilmente accresciuta dal proseguimento dell'attività della preesistente osteria di Baldracca, che sorge all'interno del lotto dei futuri Uffizi lunghi, e dei cui servizi si giovano quanti operano nel cantiere.

Frattanto anche la vita quotidiana della città si sovrappone intimamente a quella del cantiere: le strade sono ingombre del via vai dei carradori, convocati d'imperio da tutto il contado, — da Prato a Signa a Cafaggiolo —, per asportare, con i carri trainati dai buoi, la terra scavata dai «fondamenti della fabbrica»<sup>17</sup>; dai somari che portano «rena e jaia»<sup>18</sup>; dai carri che portano le pietre dalla «cava del Fossato del Mulinaccio»<sup>19</sup> alle tettoie dove lavorano gli scalpellini. L'attività del grande cantiere ducale sconvolge il centro cittadino e fa risentire i suoi riverberi in tutta Firenze: per agevolare l'accesso dei carri provenienti dalla cave fiesolane, per ordine ducale si demolisce un bastione davanti a Porta Pinti, collegata direttamente alla zona delle cave da una strada tracciata appositamente<sup>20</sup>. Pertanto la razionalizzazione dei cicli produttivi si rivela urgente e necessaria, non solo per contenere i costi, ma, soprattutto, per abbreviare al massimo i tempi del disagio urbano.

Nel settembre del 1560 Vasari comunica a Cosimo che le fondazioni del portico dalla parte



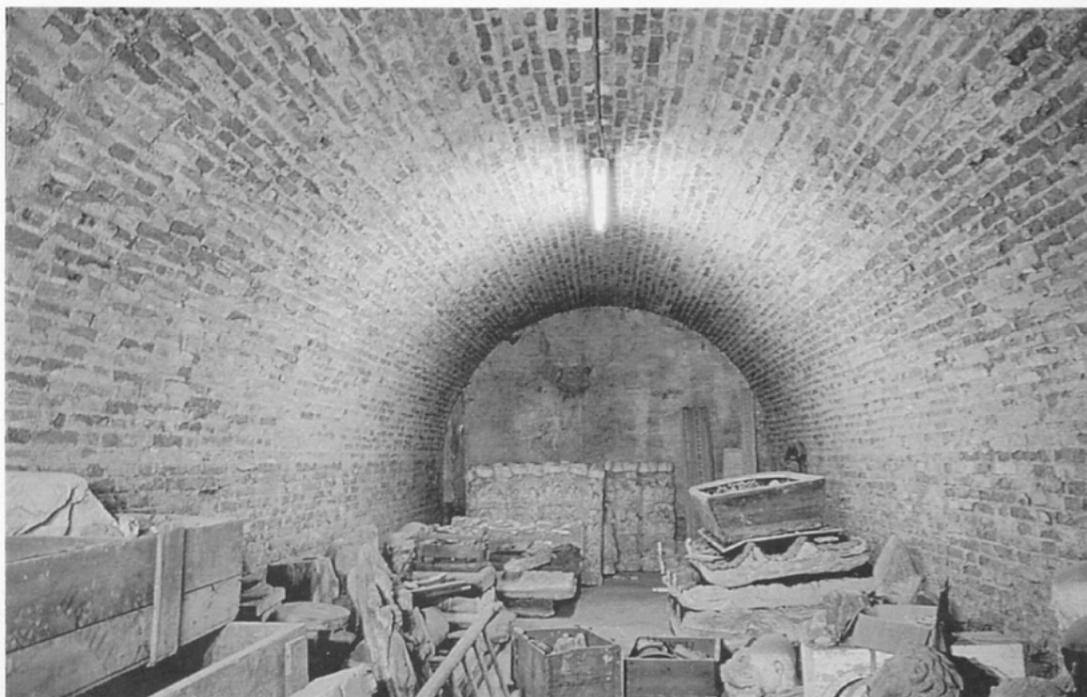
5/Veduta da Piazza della Signoria.

di San Piero sono completate, tutte «ripiene di ghiaia e di calcina»; si procede a quelle posteriori, ostacolate fino a quel momento dalle demolizioni in corso. Nella stessa lettera l'architetto informa che gli scalpellini hanno scavato «alla cava del Fossato» la pietra serena necessaria alle membrature architettoniche per le sedi delle prime due Magistrature dislocate a partire da San Piero<sup>21</sup>. In novembre sono registrati i pagamenti per le fondazioni («fondamento e incavamento») dei pilastri dell'Arte della Mercanzia, seconda Magistratura a partire da San Piero, e dell'Honestà, che occupa la testata verso Arno degli Uffizi corti<sup>22</sup>.

L'andamento seriale imposto alla facciata da Vasari rivela, a cantiere avviato, tutta la sua funzionalità: trattandosi infatti di elementi architettonici identicamente ricorrenti, gli scalpellini possono predisporli in anticipo, quando ancora si lavora ai fondamenti, lavorando al coperto anche nei giorni in cui il tempo inclemente sospende le altre opere del cantiere. Tali lavorazioni sono concordate personalmente da Vasari, pezzo per pezzo, con i singoli scalpellini, all'inizio dei lavori<sup>23</sup>. Frattanto le continue difficoltà connesse alle fondazioni — infiltrazioni d'acqua nelle cantonate verso Arno, «smussamenti di terra», il costante dilemma sul quanto e come reim-

piegare le strutture murarie preesistenti, i ritardi negli approvvigionamenti della ghiaia e della calce — diventano occasioni di discussioni interminabili tra i provveditori, dove «ognuno vol esser papa», rendendo improcrastinabile una «moderna» riorganizzazione del cantiere, fino ad allora condotto in maniera non dissimile da quello delle fabbriche medievali. Nel marzo del 1561, in previsione delle ormai imminenti opere fuori terra, Vasari e Cosimo mettono a punto un piano operativo che prevede una suddivisione delle opere in tre settori, corrispondenti agli Uffizi corti e alla metà degli Uffizi lunghi, ognuno dei quali è affidato a una squadra composta da un campomastro, da tre maestri muratori e otto manovali. Ogni caposquadra fa capo direttamente al Provveditore generale, che sarà Puccini, e all'architetto, Giorgio Vasari o al suo sostituto. Nel cantiere lavorano così a pieno ritmo trentasei persone: dunque un numero sufficientemente limitato per garantire un controllo individuale; la suddivisione in squadre e l'assegnazione rigida dei compiti impedisce intralci e sovrapposizioni e consente di formulare previsioni attendibili di tempi e di costi. Il nuovo organigramma si completa alla fine del 1561 con l'assunzione di Dionigi (o Nigi) della Neghittosa nel ruolo di sottarchitetto, cioè di vicario di Vasari, ruolo svolto fino al quel momento nei fatti, ma non riconosciuto ufficialmente.

Per qualche tempo il cantiere procede secon-



6/I sotterranei degli Uffizi lunghi.

do le aspettative di Vasari, che mantiene saldamente la direzione delle opere, si affida a scarpellini di fiducia, concorda le caratteristiche degli elementi architettonici e i loro prezzi. Tuttavia ben presto appare chiaro che la volontà di Cosimo di limitare le spese, anche a discapito della qualità, trova uno spregiudicato ed efficiente interprete in Bernardo Puccini: due ideologie dell'architettura si scontrano a questo punto nel cantiere degli Uffizi.

Da un lato Vasari, che a dispetto del suo talvolta corrivo pragmatismo, ritiene l'architettura *ars aedificandi*, opera d'arte, di cui il cantiere è la difficile, esaltante, corale gestazione creativa. Dall'altra Puccini che, avvezzo ai cantieri militari, dove robustezza e velocità sono le condizioni da cui dipendono le sorti della guerra, concepisce il manufatto edilizio come il prodotto, tendenzialmente anonimo, di un processo, anch'esso anonimo, regolato dal principio economico della massima redditività al minor costo. E il progetto vasariano, razionalmente impostato su una perfetta serialità di elementi costruttivi e plastici, non potrebbe corrispondere meglio allo spietato economicismo di Puccini. L'emarginazione progressiva di Vasari

dalla conduzione del cantiere appare inevitabile fin dalla fine del 1561: dapprima sospetti infamanti di guadagni illeciti sui lavori degli scarpellini amareggiano l'architetto, che tuttavia si mostra deciso a non rinunciare al coinvolgimento nel cantiere, pur di difendere la qualità artistica del suo progetto.

Ma quando Cosimo, tradendo l'Ordine da lui stesso emanato nel 1560, estende i cottimi a tutti i lavori fuori terra, anche a quelli in pietra, sia «grossi» che «sottili», e assegna il cornicione del portico a cottimo e con offerta in busta chiusa, cioè dando priorità assoluta al prezzo (1563), Vasari tocca con mano la propria sconfitta, paradossalmente facilitata dalla geniale, innovativa, serialità con cui ha configurato il progetto.

Negli anni successivi i lavori proseguono alacremente e la grande fabbrica potrà essere usata, benché solo parzialmente finita, come scenario per le nozze ducali tra il principe ereditario Francesco e Giovanna, figlia dell'imperatore austriaco (18 dicembre 1565). Nel 1570 cessa l'erogazione della provvisione corrisposta a Vasari in qualità di architetto della Fabbrica; nel 1578, morti tutti i protagonisti di questa avventura, la riapertura della Chiesa di San Piero consacra il pieno ed efficiente funzionamento degli Uffizi, la moderna cittadella burocratica destinata a divenire la più famosa Galleria d'arte del mondo. Ma questa è un'altra storia.

## Note

<sup>1</sup> Il braccio fiorentino equivale a 0, 583626 metri, è suddiviso in 20 soldi, ogni soldo in 12 denari.

<sup>2</sup> Si vedano i numerosi studi monografici sugli Uffizi: U. DORINI *Come sorse la Fabbrica degli Uffizi*, «Rivista storica degli Archivi Toscani», V, 1933, 1-2, pp. 1-40; J. LESSMANN, *Studien zu einer Baumonographie der Uffizien Giorgio Vasaris in Florenz*, Dissertation Universität zu Bonn, Bonn 1975; D. J. FRICELLI, *The Architecture of Giorgio Vasari's Uffizi*, Dissertation Ph. D., The Ohio State University, 1984; C. CONFORTI, *Giorgio Vasari architetto*, Milano 1993; L. SATKOWSKI, *Giorgio Vasari. Architect and Courtier*, Princeton 1993.

<sup>3</sup> N. RUBINSTEIN, *The Piazza della Signoria in Florence*, in *Festschrift Heinrich Siebenbüner*, Wurtzburg 1978, pp. 19-26.

<sup>4</sup> Sul rapporto tra la nuova fabbrica e la riforma amministrativa attuata contemporaneamente da Cosimo si veda in particolare C. CONFORTI, *Giorgio Vasari...*, cit., pp. 161-162; sul significato urbanistico e politico degli Uffizi, ivi, pp. 60-68.

<sup>5</sup> Il 24 ottobre 1559 il duca scrive a Vasari: «Ci satisfara che facciate quel modello dell'ordine de Magistrati...», in K. FREY, *Der Literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, München 1923, I, trad. it. *Il Carteggio di Giorgio Vasari, edito e accompagnato di commento critico dal dott. Carlo Frey*, München 1923, CCLXXXIII, p. 522; al modello quasi completato fa riferimento Vasari in una lettera al duca del 5 marzo 1560, ivi, CCXCIV, pp. 535-36.

<sup>6</sup> Ibidem: «...minutamente vi fo fare per ogni ofitio tutte le comodità necessarie di stanze e luoghi, che hanno di bisogno, senza alterare il luogo spartito per loro da V. E. I...».

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> «Ricordo come a dj 23 di Marzo... si cominciò la Fabbrica de Magistrati alla Zecha in fiorenza che navevo fatto modello et dal Duca mj fu fatto provisione di scudi centocinquanta...», in *Il Libro delle Ricordanze di Giorgio Vasari*, a cura di A. Del Vita, Arezzo 1927, pp. 83-84.

<sup>9</sup> Gabinetto Disegni e Stampe Uffizi, 4881 A. Vasari il Giovane delinea un edificio a blocco rettangolare con una grande corte porticata, al centro della quale sorge un tempio circolare: un impianto chiaramente delineato su quello della basilica romana; una scritta recita: «Questa pianta fu fatta per fare i Magistrati di Firenze». Il disegno è pubblicato in G. VASARI IL GIOVANE, *La città ideale. Piante di chiese (palazzi e ville) di Toscana e d'Italia*, a cura di V. Stefanelli, Roma 1970, p. 233; C. CONFORTI, *Giorgio Vasari...*, cit., p. 61, tav. 63.

<sup>10</sup> L. SATKOWSKI, *Giorgio Vasari...*, cit., pp. 30-31, ipotizza che il disegno di Giorgio il Giovane illustri l'originaria prefigurazione vasariana e pertanto ne propone un montaggio sul sito degli Uffizi (tav. 10). La supposizione dello studioso risulta contraddittoria con la diffidenza di Cosimo nei confronti delle «fantasie» degli artisti — Vasari incluso — e con la sua costante attenzione al risparmio; due fattori che certo il perspicace cortigiano Giorgio deve aver tenuti costantemente presenti nel suo pluridecennale rapporto con il duca. A riprova si veda la lettera del 10 marzo 1560 del segretario ducale Bartolomeo Concini a Vasari: «Sua Eccellenza ha visto il ragguaglio, che le avete mandato delle case (da espropriare ndr); ma dice bene, che non l'intende, meravigliandosi del numero, che le pare impossibile che siano quarantatre, pero che non vede, che secondo il suo disegno si debbino toccare tante case, ne sa, che nel sito, che s'ha da travagliare, ve ne siano tante, se già voi non avete pensato di far qualche altra strada ò altra fantasia...», in K. FREY, *Il Carteggio...*, cit., I, CCVCV, p. 538; J. LESSMANN, *Studien zu einer...*, cit., p. 231.

<sup>11</sup> In proposito si vedano le ricostruzioni di J. LESSMANN, *Studien zu einer...*, cit., pp. 35-47, fig. 13; G. CATALDI, *La Fabbrica degli Uffizi ed il corridoio vasariano*, «Studi e documenti di architettura», 6, 1976, pp. 112-115.

<sup>12</sup> M. VITRUVIO POLLIONE, *De Architectura Libri X, VI, III, 3*, trad. it. a cura di L. Migotto, Pordenone 1990, p. 268: «...tertium, uti latitudo in quadrato paribus lateribus describatur inque eo quadrato diagonis linea ducatur, et quantum spatium habuerit ea linea diagonii, tanta longitudo atriò detur». F. DI GIORGIO, *Architettura Civile e Militare, Secondo Trattato. Parti delle case e palazzi*, a cura di R. Bonelli e P. Portoghesi, Milano 1967, II, p. 345, per determinare l'altezza di un atrio consiglia il seguente metodo: «(el quale reputo migliore) è che si facci uno quadrato della larghezza... e dividisi per linea diagonia da angulo ad angulo, e quello diametro sia l'altezza». Palladio ripropone questo metodo per il proporzionamento delle stanze: A. PALLADIO, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venezia 1570, I, XXI, p. 52: «...la lunghezza loro (delle stanze ndr) sarà per la linea diagonale del quadrato della larghezza...». Più avanti, a proposito della costruzione grafico geometrica delle coperture a volta Palladio avverte che «non sarà sempre possibile ritrovare quest'altezza coi numeri», ivi, XXIII, p. 53. Questo sistema di proporzionamento grafico, irriducibile a numeri razionali, perdura diffusamente nel Cinquecento, se ne citano alcuni casi a puro titolo esemplificativo. Esso è stato riscontrato nel proporzionamento planimetrico e nella determinazione dell'altezza del cortile di palazzo Soderini poi Altemps a Roma, risalente al secondo decennio del XVI (Antonio il Vecchio? Peruzzi?); F. SCOPPOLA *Memoria della casa. Architettura: dalla composizione al restauro, in Palazzo Altemps. Indagini per il restauro della fabbrica Riario, Soderini, Altemps*, a cura di F. Scoppola, Roma 1987, pp. 74-75; lo utilizza Michele Sanmicheli, per esempio nel proporzionamento del tempio annesso a Villa Della Torre a Fumane: G. CASTIGLIONI, F. LEGNAGHI, *La cupola del tempio di Michele Sanmicheli nella villa Della Torre a Fumane*, in pubblicazione. Sull'argomento in generale si veda R. WITTKOWER, *Il problema della proporzione armonica in architettura*, in *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, London 1962, trad. it. Torino 1964, pp. 106-111.

<sup>13</sup> L'Ordine conservato in ASF, *Magistrato Supremo 4310*, ff. 43-45, è trascritto, tra gli altri da J. LESSMANN, *Studien zu einer...*, cit., p. 332-334.

<sup>14</sup> Ibidem; Vasari è affiancato nel cantiere da un assistente, il fedele Nigi o Dionigi Della Neghittosa.

<sup>15</sup> U. DORINI, *Come sorse...*, cit., p. 16, n. 3; su Puccini si veda lo studio di D. LAMBERINI, *Il Principe difeso. Vita e opere di Bernardo Puccini*, Firenze 1990, soprattutto cap. IV, pp. 145-162.

<sup>16</sup> Si veda il memoriale del provveditore Luca Mini del 3 agosto 1560, in ASF, *Magistrato dei Nove Conservatori 3710*, ff. 3-4, trascritto in J. LESSMANN *Studien zu einer...*, cit., pp. 236-237.

<sup>17</sup> Lettera dei provveditori a Cosimo de' Pazzi, podestà di Prato, ivi, pp. 238-239.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 239-240.

<sup>19</sup> La cava è espressamente ricordata in un breve del 12 ottobre 1560 al podestà di Fiesole, con il quale gli viene ordinato di radunare 80 uomini per lavorare allo sgombrò della cava dai residui dell'estrazione, al fine di facilitare le operazioni di trascinamento e carico dei massi; in ASF, *Magistrato dei Nove Conservatori 3710*, f. 123r, trascritto in J. LESSMANN, *Studien zu einer...*, cit., pp. 249-250. I contadini sono «comandati», forniscono cioè gratuitamente la loro opera, in base a una convenzione di origine feudale, ampiamente sopravvissuta durante tutto il Cinquecento.

<sup>20</sup> C. CONFORTI, *Giorgio Vasari...*, cit., p. 179. Non è infrequente la costruzione di nuove strade di collegamento con le cave in occasione di opere monumentali: anche durante i lavori di completamento di Santa Maria del Fiore furono tracciate nuove strade dalle cave di Seravezza (1515-1517); i documenti relativi sono in E. SETTESOLDI, *Cronologia dai registri dell'Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore di Firenze 1495-1529*, in *La difficile eredità. Architettura a Firenze dalla Repubblica all'assedio*, a cura di M. Dezzi Bardeschi, Firenze 1994, pp. 126-127.

<sup>21</sup> La lettera del 12 settembre 1560 è pubblicata in K. FREY, *Il Carteggio...* cit., I, CCCXVIII, p. 577. Sulla pietra del Fossato si veda lo scritto di L. Ippolito in questo stesso numero.

<sup>22</sup> Tali fondazioni hanno avuto difficoltà «per causa di ac-

qua, smussamenti di terra et altro», scrivono l'8 novembre 1560 i Provveditori, sollecitando le due Magistrature a pagare capimaestri e muratori, in ASF, *Magistrato dei Nove Conservatori 3710*, f. 44r, trascritto parzialmente in J. LESMANN, *Studien zu einer...*, cit., p. 251.

<sup>23</sup> L'elenco dei pezzi con i relativi prezzi concordati — pilastri con nicchie, fiorini 210; colonna con capitello, base e piedistallo, f. 42...etc. —, per i quali è specificato se si tratta di pietra del Fossato oppure di pietre di Settignano e di Fiesole, in quanto nel primo caso, essendo la pietra «più difficile a lavorare et voler maggior tempo», il prezzo risulta superiore. La pietra del Fossato è riservata alle membrature architettoniche, le altre pietre meno pregiate alle cornici di porte e finestre: si veda la nota stilata da Vasari in ASF, *Magistrato dei Nove Conservatori 3710*, f. 20r.